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 اللغـات
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميـلة (الجزائر)
ردمد : 2830 – 8190
الإيداع القانوني: السداسي الثاني– 2022

المجلد 1 العدد 2 جويلية - ديسمبر 2022

Volume 01 - Issue 02 - July - December 2022
مجلة الأبحاث الأدبية و النقدية
JOURNAL OF LITERARY AND CRITICAL RESEARCH
المجلد 1 العدد 2 جويلية - ديسمبر 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:Second Semestre 2022

Volume 01 - Issue 02 - July - December 2022

مجلــة

الأبحاث الأدبيّة والنقدية

دورية أكاديمية دولية محكمة تعنى بالدّراسات الأدبيّة والنقدية

باللّغة العربية واللّغات الأجنبية

تصدر عن مخبر الدّراسات الأدبيّة والنقدية

معهد الآداب واللّغـات

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة (الجزائر)

ردمد: 2830- 8190

الإيداع القانوني:السداسي الثاني 2022

المجلد 01– العدد 02– جويلية- ديسمبر 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

المدير الشرفي للمجلة :

الأستاذ الدكتور عميروش بوشلاغم

المدير العام للمجلة:

الأستاذ الدكتور رضا عامر

رئيس التحرير ومدير النشر:

الدكتورة نسيمة كريبع

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).

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. بدربن 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 حيدة (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 (35) 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 أولى 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 (35) 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 (35) 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:

نقوم بإصدار العدد الثاني من المجلد الأول من مجلة الأبحاث الأدبية والنقدية في السداسي الثاني من عام 2022 - بعد تجربة إصدار العدد الأول - وكلنا طموح بأن تكون هذه المجلة قِبلة للباحثين داخل الوطن وخارجه لنشر بحوثهم المرتبطة بمجال الدراسات الأدبية والنقدية وما هو متقاطع معها ؛فمن المعروف أنّ الأدب يتقاطع في شقه النقديّ مع المجالات اللغوية و الثقافية ومن الواضح في هذا العدد تنوع المقالات واختلاف الرؤى النقدية لأصحابها، وهو ما يزيد من القيمة العلمية للمجلة .

والشكر موصول إلى كل الباحثين المشاركين بمقالاتهم من الجزائر وخارجها وإلى القائمين على تأسيس هذه المجلّة ممثلين في مدير مخبر الدراسات الأدبية والنقدية والهيئة الاستشارية والعلميّة وفريق التحرير...

والله وليّ التوفيق

د.نسيـمة كريـبع

رئيس تحرير المجلة

فهرس المجلة :

- ❖ - التعريف بالمجلة .....ص1 -16
- ❖ - كلمة العدد .....ص 17
- ❖ - فهرس المجلة .....ص 18

1/ جماليات العجائبي في قصص علي المعمري القصيرة "مفاجأة الأحبة" أنموذجًا.....ص19- 50

*- أ.د. إحسان بن صادق اللواتي

2/ مستوى لغة الحوارلدى شخصيات رواية "الأشياء ليست في أماكنها" لهدى الجهوري..... ص51 -63

*- طالب الدكتوراه : إسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي.

3/ تأثير البيئة الجغرافية في بناء الخطاب الروائي لدى صنع الله إبراهيم.....ص64 - 79

*- أ. لمجد بن رمضان

4/ البعد الإيديولوجي للمكان في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.....ص80 - 93

*- د. مريم بغيبغ

5/ حدودُ التأدّبِ:خطابُ جلساتِ العلاج وقاعاتِ المحاكم..... ص94 - 127

*- د. عبد الستّار الجامعي

6/ تجليات النظرية الشعرية في قصائد إيليا أبي ماضي: دراسة في ضوء لسانيات النص..... ص128 - 157

*- د. عماد غنوم

7/ الإدغامُ الصّـوتيُّ المتتالي بين تتابعِ الدّفعِ الحـركي والضّخِّ الدّلالي في قوله تعالى :

﴿... أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَك...﴾ (هود 48).....ص 158 - 178

*- د. علي إسماعيل عبد الله

8/ تجليات العنوان في الشّعر الرقمي – تجارب حداثية معاصرة.....ص 179 - 193

* -أ.د. رضا عامر

9/ كتابات هنري ميشو ضمن رواية "فوضى الحواس" -استضافة وتحاوردلالي-.....ص194 - 213

*- د نسيمة كريبع

10/ Les *Mu'allaqât* et les figures de la femme dans la famille antéislamique..... p 2- 34

* -Dr. Salim Gasti

جماليات العجائبي في قصص علي المعمري القصيرة "مفاجأة الأحبة" أنموذجًا

The Aesthetics of Wonders in Ali Al-Maamari's Short Stories, "Surprise of the Loved Ones" as an Example

*- أ.د. إحسان بن صادق اللواتي

*- جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عمان

* ehsansadiq@gmail.com

تاريخ الإرسال:13-09-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخص:

لا مراء في أنّ الإنسان بطبعه مغرم بتناول الموضوعات العجيبة والغريبة في نتاجاته المختلفة التي يعبّر بها عن خلجات نفسه ومراودات أفكاره، لا سيما في إبداعاته الأدبية. وليس من شك في أنّ هذا المنحى من التناول موجود في تلكم الإبداعات منذ القدم، يشهد لذلك ما وقف عليه الباحثون في هذا المجال من أمثلة ونماذج لإبداعات أدبية تعود في تواريخها إلى أزمنة سحيقة في القدم، إضافة إلى نماذج جديدة متعددة ،ومن بينها قصص علي المعمري القصيرة.

الكلمات المفتاحية:جماليات، عجائبية،غرائبية، قصة قصيرة .

Abstract:

There is no doubt that the author, by nature, is fond of dealing with fantastic topics in his various productions, through which he expresses his own thoughts and fantasies, especially in his literary creations. There is no doubt that this approach of dealing has been present in those creations since ancient times, especially what the researchers in this field have come across in terms of examples and models of literary creations dating back to ancient times, in addition to several new models, including Ali Al-Maamari's short stories.

Keywords: Aesthetics, wonders, fantasy, short story.

مدخل:

وقف الباحثون في مجال العجائبية والغرائبية على أمثلة ونماذج لإبداعات أدبية تعود في تواريخها إلى أزمنة سحيقة في القدم، ومنها ما ينتمي إلى أدبنا العربي القديم، حتى لقد تناول تودوروف مثلًا كتاب "ألف ليلة وليلة" في جملة الكتب التي تناولها بالبحث في كتابه المعروف "مدخل إلى الأدب العجائبي".[1]

وإذا كانت دلالة العجيب، من الناحية اللغوية، منبثقة من إنكاره، إذ أنّ "العُجْب والعَجَب: إنكار ما يَرِد عليك لقلّة اعتياده"[2]، فإنّ هذا يقتضي، بطبيعة الحال، بقاء انشداد الإنسان إلى كل ما هو عجيب نظرًا لبقاء هذا الإنكار الذي نعبّر عنه في لغة العصر بالدهشة والمفاجأة والاستغراب؛ لذا وجدنا حركة الأدب طوال تأريخه البشري لا تنفكّ عن الارتباط بالموضوعات العجيبة والغريبة، وتتجلى هذه الحقيقة في عصرنا الراهن في أجلى صورها وأبرزها، فقد كثرت الكتابات الأدبية التي تتخذ من الموضوعات العجيبة منطلقًا لها وأساسًا تعتمد عليه وتتقوّم به.

وما كان أدبنا العربي ببعيد عن هذا، حتى ذهب بعض الباحثين إلى القول بأنّ "اللافت للنظر أنّ الأدب العجائبي، لا سيما في الرواية العربية، اتسع انتشاره، وشاع أداؤه، بعد بزوغ هذه الاهتمامات، حتى وجدنا كتّابًا يتخصصون – إذا جاز التعبير – في كتابة الرواية الغرائبية والعجائبية، مع تجاوز الفارق بين الغريب والعجيب"[3]. ولئن كان الحديث عن "التخصص" في كتابة هذا النمط من الإبداعات الأدبية في عالمنا العربي يبدو سابقًا لأوانه ومتخطيًا للواقع الأدبي المعيش الذي يكشف عن قدر من ضحالة ملحوظة في المستويين الإبداعي والنقدي معًا، لا سيما بشهادة القلق المصطلحي السائد في دراساتنا[4]، فإنّ ذلك لا يتنافى مع الاعتراف بأنّ هذا النمط من الإبداع الأدبي آخذ في الانتشار والتوسع، لا سيما عند الأجيال الجديدة من الكتّاب والمبدعين العرب.

ولمّا كانت هذه الكلمات الثلاث تبدو متوافقة أو متقاربة في دلالاتها اللغوية، أعني "العجيب" و"الغريب" و"العجائبي"، فإنّ من المهم أن يشار هنا إلى التفرقة الاصطلاحية التي أبرزها تودوروف فيما بينها، إذ ذكر ما خلاصته أنّ "العجائبي" هو جنس متوسط بين "الغريب" و"العجيب"، لا يكون إلا في حالة التردد وعدم الاستقرار على رأي في حقيقة الظاهرة غير المألوفة التي قد نقرؤها في الأدب؛ ذلك أنّ هذه الظاهرة إذا قررنا أنها ممكنة

التفسير وفق قوانين الطبيعة المعروفة فهذا معناه أنها تنتمي إلى جنس "الغريب"، لكننا إذا ذهبنا إلى أنّ تفسيرها يحوجنا إلى قبول قوانين جديدة للطبيعة غير قوانينها المعروفة فهذا يعني انتماءها إلى جنس "العجيب"، ولا نأتي إلى الحكم بأنها تنتمي إلى "العجائبي" إلا إذا ظللنا مترددين في شأنها، لا نعرف إلى أين نجعل انتماءها[5].

هذه التفرقة الاصطلاحية التي أبرزها تودوروف، وإنْ بدت في ظاهرها جاذبة ولافتة في دقتها وعمقها، لم يُبرز صاحبها مرجعيته التي استند إليها فيها، فهي تبدو وكأنها من اختراعاته أو من استنتاجاته الشخصية في قراءاته الأدبية، وما كان في هذا من ضير لولا ما تؤدي إليه هذه التفرقة الاصطلاحية من ضيق في دائرة مصطلح "العجائبي" ومحدودية نطاقه، وهذا ما لا يتناسب مع التطبيق على كثير من النتاجات الأدبية المعروفة بعجائبيتها. وبتعبير بعض الباحثين: "إنّ من الضروري جدًا العمل على توسيع مفهوم العجائبية، وعدم حصره ضمن أطر ضيقة كثيرًا ما تكون قاصرة عن استيعاب تجلياته الكثيرة في العمل الإبداعي"[6].

فإذا أضفنا إلى ما تقدّم حقيقة أخرى تتمثل في أنّ صاحب التفرقة نفسه قد اعترف بكونها تفرقة غير نهائية وغير حاسمة للتداخل، إذ "لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحّص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما"[7]، تبيّن لنا أنْ لا حاجة بنا تدعونا إلى التشبث بها كل التشبث، حتى لنرضى لأجلها بإخراج كثير من النماذج الإبداعية الأدبية من دائرة العجائبية، بل حسبنا في المقام أن نقرأ هذه المصطلحات الثلاثة في دائرتها المشتركة الواسعة التي تتعاضد فيها ثلاثتُها في سبيل استخراج ما في الأدب من جماليات وأبعاد دلالية فسيحة، ترتبط كلها بالظواهر الأدبية غير المألوفة، المتجاوزة لما هو معتاد عادي، تلك التي تتأبى على التفسيرات المستندة إلى القوانين والأنظمة الدلالية المألوفة عندنا.

إنّ هذه الدراسة محاولة قراءة وصفية تحليلية لمجموعة قصص الأديب العماني علي المعمري "مفاجأة الأحبة"، من منظور يهدف إلى تتبّع جماليات العجائبي فيها، في أبعاد ثلاثة: المجالات، والآليات، والوظائف الفنية، عسى أن تكون هذه الأبعاد ناجعةً في رسم صورة، مهما بدت محدودة وجزئية وقاصرة، لحضور العجائبي في أدبنا العماني المعاصر، لا سيما في فن القصة القصيرة الذي يلقى اهتمامًا واضحًا في أوساط الأدباء المعاصرين.

1- <u>مجالات العجائبي:</u>

إذا شئنا لحديثنا أن ينحو نحو التدقيق والقراءة الفاحصة للنصوص التي بين أيدينا، مبتعدين عن التعميمات والعبارات الفضفاضة التي لا تكشف بقدر ما تغطي، ولا توضح بل تستر، كان لزامًا علينا أن نضع أيدينا، في بادئ الأمر، على المجالات التي تجلّى فيها حضور العجائبي في هذه المجموعة القصصية، وهي التي سمّاها بعض الدارسين "أشكالًا"، قائلًا: "يتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عدة من بينها:

1- ارتباطه بالماضي والغيبي والكرامات والمعجزات.
2- يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان.
3- اتخاذه الأحلام والرؤى سبيلًا للبناء الفني.
4- اعتماده على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم"[8].

إنّ الحديث عن مجالات العجائبي يكتسب أهميته من جهة كونه مدخلًا نقديًا دقيقًا في فحص الظاهرة محل البحث فحصًا يستجلي كينونتها ويستخرج جمالياتها المبثوثة فيها. ويمكن في هذا المجال ذكر المجالات الآتية:

1 / 1 في البنية الفنية:

ينتاب المرءَ، وهو يقرأ قصص هذه المجموعة، قدر غير قليل من الشك في كونها منتمية فعلًا بأجمعها إلى فن القصة القصيرة؛ وهذا الشك مسوّغ وله ما يسنده حقيقةً، فواقعُ معظم قصص المجموعة واقع مختلف عن المواصفات التقليدية المعروفة للنوع الأدبي الذي تدّعي هي الانتماء إليه، بل هي لا تبدو وثيقة الارتباط حتى بالكتابات الحداثية الجديدة لهذا الفن، اللهم إلا إذا قبلنا للفن القصصي أن يظل محتفظًا باسمه وإنْ تخلى عن أبرز ما يميّزه، وهو السرد القصصي.

إنّ غلاف المجموعة يحمل تحت العنوان الرئيس وصفًا شارحًا يقول: "مجموعة قصصية"، ومن المستبعد جدًا أن يكون هذا الوصف قد وضعه الناشر مثلًا في هذا الموضع دون علم أو رضًا من المؤلف. يريدنا المؤلف، بناءً على هذا، أن نصدّق أنه مرتبط مع قارئه بعهد أدبي بأنْ يقدّم له ما ينتظره هذا القارئ من "قصص"، لكن هذا العهد هو أبعد شيء عن الواقع، في عدد غير قليل من محتويات هذا الكتاب.

ثمة كتابات لو قرأها القارئ منشورة في غير كتاب قد كُتب عليه أنه "مجموعة قصصية" لما تردّد في وصفها بأنها مجموعة خواطر نثرية مبعثرة، وفي حالات كثيرة هي مشوشة، ولن تعوزنا الأمثلة من قصص هذه المجموعة: التنديد بحملة اليعسوب، ومفاجأة الأحبة، والفراشة، وماضيًا نحو الوصول، ووهم.

لسنا هنا من السذاجة بالقدر الذي نتوقع معه من هذه المجموعة أن تشتمل على قصص تحمل البنية التقليدية المعتادة للقصص القصيرة، من المقدمة والوسط والعقدة ولحظة التنوير والخاتمة، وأن تسير فيها الأزمنة سيرًا خطيًا رتيبًا من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، وأن تشتمل على شخصيات مدوّرة وأخرى مسطّحة، وأن تكون حبكتها إما مفككة وإما عضوية، وما إلى ذلك من مفاهيم ومصطلحات زخرت بها الكتابات النقدية التي دأبت على تناول القصص القصيرة في صورتها التقليدية المعروفة. ليس هذا كله ما نتوقعه، لكن أن تفقد الكتابات انتماءها إلى السرد من أساس، وتغدو لوحات فنية متفرقة، أشبه بسوريباليات سلفادور دالي مثلًا، فينتهي القارئ من قراءة إحداها ليجد نفسه مرغمًا على اعتصار فكره في محاولة ربط الأشتات، وتفسير المبهمات، وتحليل العبارات التي تقترب أحيانًا من الهذيان غير الواعي، أو البوح غير العقلي، هذا يجعلنا نمتلك مسوّغًا كافيًا للزعم بأنّ البنية الفنية الكاملة لهاتيك الكتابات الموجودة فيما يفترض أن يكون مجموعة قصصية ما هي إلا مجال أول واضح للعجائبي الحاضر بقوة فيها.

2/1 في الشخصيات:

إذا كان صحيحًا أنّ "أول ما يُطلب من الكاتب، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية في الحياة، أو تعدى نطاق المألوف إلى عوالم الخيال والخوارق، أن يتحرك رجاله ونساؤه على صفحات القصة حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم، ويجب أن يحافظوا على مثل هذه الحركة طوال القصة"[9]، فإنّ هذا المطلب دونَه خرط القتاد حينما نتعامل مع القصة العجائبية، إذ ليست تقوم هذه القصة، في العادة، إلا على شخصيات تتلاءم مع عجائبيتها، بل تكون سببًا رئيسًا لأصل وجود هذه العجائبية فيها.

ولا ريب في أنّ للشخصية القصصية مجالًا رحبًا في إضفاء العجائبية على أي نص توجد فيه، وفي إعطائها روحًا حيّة ومحاولةً جادةً لإقناع القارئ بها، أو فلنقل: لإثارة الأسئلة عنده، حتى لقد ذهبت بعض الدراسات المعاصرة إلى عدّ "الشخصية العجائبية" شخصية

متميزة عن الشخصيتين الواقعية والمتخيّلة اللتين نعهدهما دومًا في النتاجات الأدبية السردية، "ويتميز هذا النمط من الشخصية عن النمطين السابقين (وهما الواقعية والتخييلية) بكونه مفارقًا للواقع والمألوف مفارقة تامة، وتنبع هذه المفارقة المولدة لسمة العجائبية من طبيعة التكوين الذاتي للشخصية وطريقة تشكيلها المخالفة تمامًا لواقع التجربة الإنسانية، ولذلك فهي لا تمتح مرجعيتها من الواقعي، ولكن الثقافي"[10].

إنّ هذا التميّز يتطلب من القارئ ألا يتوقع من المؤلف أن يرسم شخصياته ضمن الأبعاد والأطر الجاهزة المعروفة في السرد التقليدي، بل "يحصل انزياح عن الواقع لحساب اللا واقع المدهش، وتتغير ثوابت كثيرة من أهمها الأبعاد الثلاثة المعروفة للشخصية وهي:

1- البعد الخارجي الذي يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية، أي المظهر العام.
2- البعد الداخلي الذي يتعلق بالأحوال النفسية والفكرية للشخصية وما ينتج عنها من سلوك.
3- البعد الاجتماعي الذي يتعلق بالظروف الاجتماعية والمركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع"[11].

لعلّ أهم ما يميّز عجائبية شخصيات "مفاجأة الأحبة" هو كونها شخصيات مأزومة غير متصالحة مع نفسها إلى درجة التفتت والتشظي، بل إلى درجة تضييع هوياتها وفقد القدرة على فهم ذواتها، ما يحيلها إلى مخلوقات بشرية في ظاهرها، لكنها في داخلها لا تعرف ما تكون؛ لذا نجد أنّ تردّد هوية المخلوق بين كونه إنسانًا وغير إنسان هي ثيمة متكررة في غير قصة من قصص المجموعة، ففي القصة الأولى "التنديد بحملة اليعسوب" يحار القارئ، دون أن يصل في حيرته هذه إلى مرفأ يستقر عنده، في كون اليعسوب المذكور هو الحشرة المعروفة أم هو إنسان يمتلك خصائص نفسية تميّزه عن غيره وتجعله أشد شيء التصاقًا واقترابًا من حقيقة اليعسوب، نقرأ:

"رائع الشكل أيها اليعسوب، يصدر عنك دبيب كناي الغجر، لك لون كالزعفران، لك عينان واسعتان لأحلام السهل... لينتهي يومك في مقهى قريب، تطلب فنجان شاي تفك عقدة الصداع"[12].

تحمل الجمل الأولى من هذا النص إلى قارئها إحساسًا بالاطمئنان إلى أنّ الحديث هنا هو عن الحشرة المعروفة، لكن هذا الإحساس سرعان ما ينجلي تاركًا وراءه أسئلة لا تنتهي حينما يواصل قراءته ويصل إلى صورة الجلوس في المقهى وتناول فنجان شاي، إذ ذاك لا تبقى صورة الحشرة قائمة، بل تترك مكانها لصورة الإنسان الذي لا يتمسك أيضًا بالبقاء طويلًا؛ كيما تعود صورة اليعسوب/ الحشرة من جديد، وهكذا تستمر القصة.

ولا يختلف حال هذا اليعسوب عن حال الفراشة في قصة "الفراشة رسالة بالبريد السريع"، ففي القصة إشارات قد تصلح لقيادة قارئها في طريق الاعتقاد بأنها فراشة حقيقية كسائر الفراشات:

"وعادةً ما يكون انخفاض طيرانها في حدود المنكبين، يجذبها الفضاء والنور..."[13]

لكن في مقابل هذه إشاراتٌ أُخَر، لا تقلّ عنها في درجة حضورها في النص، تشير إلى أنها ليست سوى امرأة من البشر:

"ربما كان تعليل الفراشة أنّ النية الحسنة تغفر الخطيئة إلى أبعد الحدود، مع أنني على يقين بأنني متفق معها فيما قالته أو ما سوف تقوم به من أعمال أخرى"[14].

إنّ ضياع الهوية الوجودية للمخلوق بين كونه بشرًا أو غير بشر يشي – بل يجأر – بأنّ الإنسان اليوم قد ضيّع جوهر وجوده الذي ينبغي أن يميّزه، فقد تحوّل إلى "كائن" وكفى، دونما صفات خاصة يمكن لها أن تفصله عن غيره من الموجودات الأخرى.

ومن مظاهر عجائبية شخصيات علي المعمري، في مجموعته القصصية هذه، أنّ الشخصية الواحدة قد يتردد أمرها بين أن تكون شخصية إنسانية حقيقية وأن تكون رمزًا يشير إلى مدلولٍ ما. المثال الأبرز على هذا نجده في شخصية "زيانة" في القصة التي تحمل اسمها عنوانًا لها، فهذه الشخصية نخالها شابةً عاديةً من بني البشر في البدء:

"زيانة تجاور الدكان. زيانة فضولية تقف على عتبة دارها تسجل لحظات دخول وخروج الزبائن، تهدر الوقت عن قصد، وأنا بدوري أراقبها..."[15]

بيد أننا نجد أنفسنا مطالبين بإعادة حساباتنا حينما نقرأ هذا المقطع:

"زيانة أنت العين التي ترى، وأنت الميم التي تسند الظهر، وأنت الألف التي لا يقوس عمودي الفقري، وأنت النون نون الهدوء والسكينة ورائحة الأمان"[16].

هنا تصير زيانة – بعد جمع الحروف المقطّعة إلى بعضها – مرادفةً لـ "عمان"، فتفقد بذا كينونتها البشرية العادية، لتحلّق بنا في عالم الرمز، لكنه الرمز الذي لا يحتفظ أيضًا بوجوده القارّ الثابت، وإنما يعود من جديد ليتخلى عن رمزيته لصالح البشرية مرة أخرى، وهكذا لا تسلم لنا زيانة قيادها، ولا تستجيب لإصرار القارئ على معرفة حالها، إنما هي حالة هلامية فوق طبيعية، أو فلنقل: عجائبية.

وتظهر عجائبية الشخصية أيضًا حينما تتجرد من حقيقتها وأهم ما يمثل تفرّدها عن سائر الناس، أي عن روحها، فنجد في قصة "الروح" مثلًا أنّ السارد يسير برفقة روحه التي كان قد استعارها من خازن الأرواح، ويتنقل معها من مكان إلى آخر:

"قفي يا روحي كي تولج عربات السباق ذات العضلات البلاستيكية، اتبعيني يا روحًا منتهية إلى الفلين المضغوط بعنق زجاجات النبيذ والطريق، محلات عرض الأرواح، عرض الألعاب..."[17]

إنّ انفصال الإنسان عن روحه، على الرغم من ارتباط الحركة الخارجية معها، ليصلح إشارةً إلى ما يعانيه هذا الإنسان من إحساس ممضّ بكونه قد أصبح في زمان ضُيّعت فيه الإنسانية الحقيقية، وصار البشر أشباه بشر، بلا أرواح حقيقية تقودهم في اختياراتهم وتحدد لهم اتجاهاتهم التي يسلكونها في الحياة، وإنما هم في معزل حقيقي عن تلكم الأرواح، يستعيرونها حينما يحنّون إليها، ويتخلون عنها في أغلب الأوقات!

ومظهر آخر من مظاهر العجائبية في الشخصية نقابله في قصة "الفراشة، رسالة بالبريد السريع"، هو المتمثل في الشخصية التي تُدعى "علي المعمري"، تلك التي تُرسل رسائل بالبريد السريع وتتلقى إجاباتها من شخصية تُدعى "على المعمري" أيضًا![18]فإذا نحن غضضنا الطرف عن كون هذا الاسم تحديدًا هو اسم المؤلف أيضًا، وقصرنا النظر على ما في القصة، فإنّ هذا التكرر المتعمد إما أن نفهمه على أساس فقدان الإنسان لخصوصياته الفردية في هذا الزمان الذي تنذر حوادثه ومتغيراته بالتشيؤ في البشر، وبأنهم أضحوا نسخًا كربونية مكررة من بعضهم، فلا خصوصيات حقيقية ولا ملامح شخصية مميزة، فما المانع إذن من أن تتّحد أسماؤهم أيضًا؟ وإما أن نحمل هذا التكرر للاسم على أساس أنّ الشخصية القصصية هنا واحدة، ليس غير، لكنها لا تجد لنفسها راحة أو ملاذًا إلا مراسلة نفسها، فهي التي ترسل، وهي التي تستقبل الرسائل؛ لأنّ الزمان ليس زمانًا يتاح للمرء فيه أن يجد صدرًا

آخر يمكنه كتمان أسراره، أو يمكنه اللجوء إليه في كل شؤونه. ولعلّ هذا الاحتمال الأخير هو الأرجح إذا نظرنا إلى ما ورد في نهاية رسالة من هذه الرسائل: "صديقك المخلص للأبد، الوحدة"[19].

وليس ينبغي لنا أن نتجاوز الحديث عن العجائبية في الشخصية دون أن نقف عند قصة "التباسات ذي الرأسين أو كنّاس الأحلام"، ففيها يقدّم أفراد يدّعون أنهم من جمعية حقوق الإنسان إلى السارد صحنًا صينيًا فيه رأس مقطوع، محاولين إقناعه بأنّ هذا رأسه الحقيقي، وأنّ الرأس الذي يحمله حاليًا ليس رأسه، وتقف بنا القصة على احتمالات متعددة لكيفية حدوث ذلك، وكلها احتمالات عجائبية لا مجال لأن يتطرق التصديق العقلي إليها، من قبيل أن يكون السارد قد أهدى رأسه الحقيقي صديقًا، أو تخلى عنه لمتعة، أو قايض رأسًا برأس، أو أخذ غير رأسه خطأً بعد تبديل ملابسه! ويظل القارئ حائرًا في دلالات هذا الرأس المقطوع حتى يصل إلى نهاية القصة فيفاجأ بكبير هؤلاء الأفراد يقول للسارد:

"تأخذ هذه الحقيبة، وتصحو غدًا صباحًا قبل شروق الشمس، وتذهب إلى المدينة حاملًا الحقيبة تكنس بها كل أحلام الناس وكوابيسهم، قبل أن تطحنهم شمس النهار، تدخل كل الشوارع، كل الأزقة، كل الحارات، وتأتي بها إلى هنا في هذا المقهى"[20].

لا مكان، إذن، في هذه المدينة للأحلام، ولا مجال فيها حتى للكوابيس. إنها المدينة التي يراد فيها استلاب كل ما يمتّ لأي إنسان بصلة خصوصية، حتى في عالم المنام، فضلًا عن اليقظة. وإذا كان هذا هكذا، فلا مشكلة، إذن، في أن يحمل المرء رأسًا هو غير رأسه الحقيقي، فلا خصوصية تميّز رأسًا من رأس، ولا وظيفة ولا صفة تجعل رأسًا يختلف عن رأس، إنْ هي كلها إلا رؤوس، مهما كان أصحابها، كقطيع من الأغنام لا تختلف فيه شاة عن شاة في وظيفة أو غاية!

3/1 في الزمان والمكان:

لئن كانت الدراسات السردية الحديثة تفرّق بين مستويين للزمن هما زمن القصة وزمن السرد، من جهة أنّ الأول هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، وهذا يخضع للتتابع المنطقي، في حين أنّ الآخر هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقًا لزمن القصة[21]، فإنّ هذين المستويين تجبرنا الكتابات العجائبية، بطبيعتها

الخارجة عن المألوف، على إعادة النظر إليهما من منظور خاص بها، حيث لا معنى "للتتابع المنطقي"، ولا جدوى من البحث عن زمن للسرد أيضًا، حين يظهر السرد حييًّا متواريًا، أو سرابيًا مخاتلًا، فتكون فيه الأزمنة متداخلة متقاطعة، لا ينماز فيها ماضٍ من حاضر من مستقبل.

نقرأ في المجموعة القصصية مثلًا عبارة كهذه: "هي زيانة، وذلك دكان الحلاقة، وأنا صالح صاحب الناقة، جميعنا نتلصص على الآخر، والآخر مقطوع من شجرة"[22]، فلا نرى فاصلًا زمانيًا واضحًا بين الماضي الذي يمثّله نبي الله صالح (عليه السلام) وبين الحاضر المتجلي في السارد وزيانة والدكان، وبين المستقبل الذي يطلّ من أحلام السارد وآماله.

ومن هنا يحقّ لنا أن نشكك في مدى دقة ما ذكره تودوروف حين ذهب إلى قوله: "أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض، بداهةً، إلا في الحاضر"[23].

إنّ الزمان، في هذه المجموعة القصصية، يفارق حقيقته الملازمة للإنسان، ويترك طبيعته الحاكمة عليه، حتى ليغدو هذا الإنسان قادرًا، متى أراد، على أن يتخلى عن أي زمان لا يريده، ماضيًا كان أم حاضرًا ولربما مستقبلًا أيضًا. هذا سارد قصة "التباسات ذي الرأسين" مثلًا يصرخ:

"لا يمكن أن يكون تواجدكم هنا مع رجل بائس، بليد، وتافه، انسلخ من كل شيء سمّاه كان والآن، انسلخ حتى من جلده الضيق كي أعيش تحصيل حاصل"[24].

وإذا كانت هذه الحالة العجائبية موجودة في تعامل السارد مع الزمن، فإنّ الحالة نفسها ماثلة أيضًا، من وجهة نظره، في تعامل الأمة كلها مع الزمن كذلك:

"بعد ذلك أنتبه كي أقول لنفسي: نحن أمة لا تضيع الوقت، نحن أمة ولدت كي تلد التاريخ"[25]

هكذا، وبكل هذه المفارقة الساخرة الكاوية، يتحدث السارد عن الأمة، فهي لا ترغب في تضييع وقتها الحاضر، ليس لكي تبني مستقبلها كما ينبغي لها أن تبنيه، بل لكي تلد التاريخ، وتظل تجترّه وتستعيده كلما تحدثت الأمم الأخرى عن إبداعاتها وإنجازاتها في العصر الراهن!

ولمّا كان الزمان فاقدًا معناه في تمييز كل وقت من أوقاته بما يقع فيه من أحداث حقيقية تختص به وتطورات تسمه بسماتها الخاصة، وجدنا في المجموعة القصصية مثل هذه العبارة الدالّة:

"إلا أنه في الثلاثين من أكتوبر من هذا العام، عام ازرقاق البحر، عام العصافير الناعمة، أنجز الموعد"[26].

إنّ من عادة الناس أن يصفوا كل عام بما فيه من أحداث خاصة به، لكن حينما تحكم العجائبيةُ الزمانَ، فلا شيء يميّز عامًا من عام، ولا وجود أصلًا لزمن يختلف عن زمن؛ لذا لا مانع من وصف أي عام محدد بأوصاف عامة مثل: "عام ازرقاق البحر، عام العصافير الناعمة"، وهي، لا شك، أوصاف لا تميّز، وإنما تلغي التميّز وتزيحه!

وإذ قد اتضح حال الزمان في هذه المجموعة القصصية، فليس حال المكان بمبعدة منه، فهذا أيضًا لا يتجلى مستقلًا عن الذات الساردة، بنحوٍ يحفظ له خصوصياته، ويجعل مكانًا يختلف عن مكان آخر في حدوده وكينونته، وبتعبير آخر: "إنّ الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي"[27].

نلحظ مثلًا أنّ هناك عددًا كبيرًا من الأماكن يحضر في قصة لا يزيد حجمها على خمس صفحات، تحمل العنوان نفسه الذي تحمله المجموعة كاملةً: "مفاجأة الأحبة"، فنجد السارد يتقاذفنا بين هذه الأماكن الكثيرة: الإسكندرية والشارقة ووهران وفيلادلفيا، بين الجبل والسيح وناطحات السحب والبحر، وهو "تقاذف" فعلًا، وليس انتقالًا متدرجًا بطريقة منطقية طبيعية، فلا سرد ينقلنا من مكان إلى آخر، ولا زمان يجعل هذا التقاذف خاضعًا لإيقاع معيّن، إنما هي النفس تموج خطراتها وهواجسها، فتنداح لها الأماكن منصاعةً بلا اختيار منها.

وبسببٍ من هذا، لا ينبغي للقارئ أن يترك للحيرة مجالًا لكي تتملكه إذا هو وجد تداخلًا بين الأماكن بنحو غير واقعي، كما في قصة "لحظة تساوي مجيء الغد" حينما يتأذى السارد في أثناء وجوده في نيويورك من دخان وادي الصرمي الذي انقاد خلفه من عُمان:

"دخان وادي الصرمي يتقطع داخل مصراني، فيذوب مع صوت سيارات الإسعاف والبوليس..."[28]

ولافت للنظر هنا أنّ حضور وادي الصرمي ليس حضور صورته في ذهن السارد، ليس مجرد ذكرى، بل هو حضور حسي له تأثيره الخارجي المباشر "يتقطع داخل مصراني"، فهو حضور عجائبي بلا شك.

وقد لا يثق الكاتب أحيانًا في ذكاء قارئه وقدرته على تلقي ما أراده كما أراده، فنجده يُثبت لبعض الأماكن الصفة ونقيضتها في وقت واحد، كأن يقول له مثلًا:

"سوق الأسواق ليست في واقع الأمر هي الأسواق"[29]

كأنه هنا أبرز صراحةً ما كان يمكنه أن يكتفي بالتلميح فيه، أنّ الحديث ليس عن مكان قد يعرفه القارئ، بل هو ليس عن أي مكان واقعي أصلًا، إذ لا معنى في الواقع لأن يكون المكان سوقًا وليس سوقًا في الآن نفسه!

4/1 في الحدث:

يعرّف بعض الدارسين المعاصرين الحدث بالقول: "إنّ النص في حد ذاته حدث، والحدث هو وقوع شرخ داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي، فإنتاج نص ما هو في واقع الأمر تكسير للمتصل من أجل تسريب اللا متصل"[30]. ولا ريب أنّ عدّ النص كله حدثًا يدلّ على ما للحدث من أهمية وموقع خاص في النص الأدبي، لا سيما السردي منه، وهذا يجعلنا نتوقع حضور الحدث حضورًا واضحًا في أي نص سردي نقرؤه، وليس في هذا مراء، ما دام النص سردًا أدبيًا.

بيد أنّ من المجازفة أن نعمّم توقعنا هذا على النصوص السردية المنتمية إلى العجائبية، فهذه لها شأنها الخاص. وإنّ الرجوع إلى عنصر الحدث في القصص التي هي محل بحثنا يجعلنا نتأكد من وجود المجازفة المشار إليها، فالحدث يظهر فيها شاحبًا باهتًا، وليس من شطط القول أن يُدّعى غيابه عن كثير من المواقف القصصية التي تشتمل عليها المجموعة، أعني تلكم المواقف التي تزخر بها هذه القصص، وتبدو فيها الوضعية أشبه ما تكون بخواطر مبعثرة، وأحلام مشتتة، وأخيلة مفككة بلا رابط بينها، سوى وحدة النفس التي تتفتق عنها وتنبجس هي منها.

وحين يظهر هذا الحدث لا يسير، في أحيان غير نادرة، سيرًا تنتظمه حبكة جامعة، أو خط زمني متصل، أو ترابط منطقي، بل هو رهين للمشاعر والأفكار الداخلية، تحرّكه وفق

تقلباتها وطبق تبدلاتها، فنجد أنفسنا معه في محاولات عابثة لا طائل تحتها إن سعينا إلى فهم ما يجري أو طمحنا إلى ربط أجزاء النص بعضها ببعض، وإنّ قراءة لقصص مثل "ماضيا نحو الوصول"، و"طفولة"، و"وهم" تزكي هذه الدعوى.

حسبنا كي نفهم طبيعة الحدث في هذه المجموعة القصصية أن نقرأ نماذج مما ورد فيها:

- "السقف لا يظلّ، والظل يقتفي الفلج"[31].
- "يخرج سكينًا وقلمًا يقلّم أظفار الحضور"[32].
- "الصخور يزرعها البحر بالبخور"[33].

إنّ هذه النماذج لتكشف عن أنّ الخارج يترك مكانه للداخل، وأنّ الحدث يتخلى طواعيةً عن كشفه عن المجريات على أرض الواقع لصالح نقله ما في النفس من اعتمالات للمشاعر وارتباكات للأفكار، ما يجعل الأحداث تصب في خانة العجائبي، وتجعل القراءة لهاثًا محمومًا وراء الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، وليس الفهم الذي تورثه إياه.

5/1 في التناص:

انطلق مفهوم التناص من النظرة التي ترى أنّ النص لا يُخلق من فراغ، بل هو – كما تذهب جوليا كريستيفا– "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[34]، فالأديب حين يبدع نصًا أدبيًا تتدخل في إبداعه هذا النصوص المتنوعة التي قرأها وصارت جزءًا من ثقافته وتكوينه الفكري، وتتسرب هذه النصوص إلى إبداعه من حيث يدري أو لا يدري، ليس بمعنى أنه يستحضرها إراديًا كما قرأها بالضرورة، بل بمعنى أنها تحضر في نصه بعد أن ذابت في بوتقته واكتسبت من ذاته ما يجعلها صالحة لأن تُنسب إليه هو، وإنْ كانت في الأصل قد جاءته من نصوص أخرى سابقة، تمامًا كلوحة الفسيفساء التي تُنسب إلى مبدعها مع علمنا بأنها مكوّنة من قطع ملوّنة مختلفة جاء بها المبدع من مصادر شتى.

وإذا صرفنا عنان حديثنا إلى النص العجائبي تحديدًا، فإننا موقنون بأننا ما نزال في دائرة التعامل مع نص أيضًا، أي أننا نسلّم بضرورة كونه متناصًا مع مجموعة من النصوص التي سبقته، وهذا طبيعي ومتوقع. وإنما الكلام على طبيعة هذا التناص وتجلياته، فقد يكون ذا

طبيعة مألوفة تشاكل تلك التي نجدها في النصوص غير العجائبية، وقد يكون ذا طبيعة مختلفة.

إنّ مراجعة نصوص "مفاجأة الأحبة" لتكشف لنا عن وجود هاتين الطبيعتين من التناص فيها، فالطبيعة العادية تظهر في مواضع متعددة، تُستحضر فيها بعض النصوص من القرآن الكريم والحديث الشريف والأمثال والشعر، كما تُستحضر بعض الشخصيات التراثية كزرقاء اليمامة مثلًا، إضافة إلى اشتمال قصة "طفولة" على قصة شعبية كاملة[35].

وتظهر الطبيعة الأخرى من التناص، الطبيعة غير المألوفة، في مواضع متفرقة من المجموعة القصصية، وهذه الطبيعة الأخرى هي محل اهتمام هذه الدراسة. فمن ذلك مثلًا ما في قصة "التباسات ذي الرأسين":

"نحن – والقول لكبيرهم الذي علّمهم حقوق الإنسان – نحن منظمة ديمقراطية يهمها أن تسمع إلى المذنب نفسه حتى تظلمه"[36].

الجملة المعترضة هنا فيها استحضار لكلام فرعون مع السحرة في الآية القرآنية:﴿ إنه لكبيركم الذي علّمكم السحر﴾[37] وقد وُضعت "حقوق الإنسان" في موضع "السحر"، ما يشي بأنّ هذه الحقوق التي يُتشدق بها في المحافل العالمية ما هي إلا خداع للعقول، ولا واقع ملموسًا لها، فهي ليست أكثر من تخييل غرضه تضييع الحقائق وسترها، مثلما هو السحر تمامًا.

ونجد السارد، في موضع من قصة "لحظة تساوي مجيء الغد"، يستدعي حديثًا نبويًا معروفًا بهذه الطريقة:

"ربما إنما الأعمال بالنيات... وإنّ إيه يا نيويورك... ما نوى"[38].

وحقًا ليس عجائبيًا أن يُستحضر الحديث النبوي الشريف في قصة ما، ولا أن ينسى السارد شطره، لكن من الحق أيضًا أنّ العجائبية ظهرت في الجملة الاستفهامية المتوسطة، ففيها يُوجه الاستفهام إلى نيويورك التي ليست ذاتًا عاقلة لتُسأل، في تخطّ واضح لحدود الجغرافيا والتاريخ التي تفصل بين الحديث ونيويورك، بل لحدود اللغة أيضًا، إذ انتقلت هنا إلى اللهجة الدارجة العامية.

ومرةً أخرى تحضر نيويورك في تناص آخر، مع القرآن الكريم هذه المرة، في القصة نفسها:

"نيويورك... نون... ن والقلم وما يسطرون"[39].

حرف النون هو الجامع بين مَعْلمين يبدوان متنافرين حضاريًا وثقافيًا تنافرًا كبيرًا: نيويورك بما تمثّله من انتماء إلى المدنية الغربية ذات الطابع المادي الطاغي، والقرآن الكريم بما يحمله من مرجعية تربطه بالشرق وروحانيته. ثمة جامع إذن، مهما بلغت درجة التنافر، وهذا الجامع هو الذي يبحث عنه السارد العربي المسلم في الوقت الذي كان يحادث فيه شابة أمريكية يهودية تعرّف إليها في نيويورك.

وقد يلجأ التناص أحيانًا إلى قلب دلالة الأصل المتناصّ معه؛ كيما يثبّت الأثر أوالمدلول المطلوب. فمن هذا مثلًا ما ورد في قصة "ماضيًا نحو الوصول":

"حينما تريد الذات الانتقام من جمل تأتي زائرة للذاكرة: اسأل مجرب ولا تسأل عبيط. تردد الذات: اسأل عبيط"[40].

النص يستدعي هنا المثل المعروف: "اسأل مجربًا ولا تسأل طبيبًا" (أو حكيمًا)، لكنه يجعله: "ولا تسأل عبيط"، وكأنْ لا فارق بين الحكيم والعبيط في هذا الزمان، بل إنه يتحول إلى "اسأل عبيط"! فهذا زمان اللا عقلانية واللا معقول، والعبيط هو أجدر الناس بالسؤال منه. ثم ما معنى أن "تريد الذات الانتقام من جمل تأتي زائرة للذاكرة"؟ ألا تحمل هذه الجملة فكرة ضرورة التحرر من إسار المتبنّيات الفكرية الموروثة التي ما عادت صالحة لهذا الزمان؟ هذا غير مستبعد، وهكذا يكون التناص منصبًّا في جدول ترك المألوف، وترك العقلانية، والخروج إلى عالم مخالف، يسمى عالم العجائبي.

2- <u>آليات العجائبي</u>:

يستعين كتّاب الأدب العجائبي بآليات أو تقنيات أو أدوات متنوعة تتأبى على الحصر في سبيل إبداع أعمالهم التي لا مناص من إبراز طبيعتها العجائبية بالآليات المناسبة لها. فمن ذلك مثلًا ما ذكره بعض الدارسين تحت عنوان المقومات:

"للأدب العجائبي مقومات أساسية، منها:

أ- التردد والحيرة والشك على مستوى التأثر والتقبل والاستجابة.

ب- الصراع بين القوانين الطبيعية (الواقع، العقل، المنطق، المألوف...) وغير الطبيعية (الخيال، الوهم، اللا منطق، الغريب والعجيب...)

ت- وجود حدث خارق للعادة يثير الاندهاش والاستغراب.

ث- الانزياح عن عالم المواضعات والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية والمنطقية"[41].

ولا ريب في أنّ الأدباء يتفاوتون فيما بينهم في الآليات التي يستعملونها، وفي درجة حضور كل آلية منها بحسب نوعية النص الذي يبدعونه. فإذا جئنا نتحدث عن "مفاجأة الأحبة" من هذه الناحية وجدناها تعتمد على آليات كثيرة، أبرزها:

2-1المفارقة:

أورد الباحثون تعريفات متعددة لهذا المصطلح، تتفاوت فيما بينها في مدى سعتها أو ضيقها، وطبيعة تناولها لما تدرسه، ولعلّ من أوضحها تعريف صموئيل جونسون الذي ذكر أنها: "طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضًا أو مضادًا للكلمات"[42]، ومن الجليّ أنّ لجوءنا هنا إلى المفارقة ليس لأجل تتبّع كل مظاهر حضورها في المجموعة القصصية، وإنما لأجل معرفة كيفية إسهامها في إبراز الجانب العجائبي الموجود فيها.

إنّ أول نوع نجده حاضرًا بوضوح في "مفاجأة الأحبة" هو ما يُعرف بـ "المفارقة اللفظية" (Verbal Irony)، وهي الألفاظ الدالة على معانٍ متضادة حين تجتمع عند وصف شيء أو حالة ما، من قبيل: "هذا العدو الصديق"[43]، أو: "جو قائظ وبارد"[44]، أو: "أكرهك وأحبك"[45]، وتصبح الصورة أجمل حينما تصطبغ بالألوان في مفارقة لونية جاذبة في مثل: "تدمي شخبًا أبيض لزجًا"[46]، حيث نجد الدم أبيض اللون. وغني عن البيان أنّ هذا الجمع بين الأضداد ليس لعبةً لفظيةً شكلية يمارسها الكاتب ليتسلى أو ليسلي قراءه بها، بل هي عميقة الدلالة على أنه لا يتحدث عن الأشياء كما نعهدها في واقعنا، أو مثلما نمارسها يوميًا، بل هو يتسامى عن الواقع ويحلّق بنا في آفاق بعيدة عنه، حيث عدم التحديد وعدم الوضوح هو الحاكم على الوجود كله، وذاك ليس إلا الأفق العجائبي.

والنوع الآخر الذي لا يقلّ في درجة حضوره عن الأول هو "مفارقة الموقف"(Situational Irony)وهيالمفارقة التي تتبدى في الموقف نفسه، وليس في الألفاظ المعبرة عنه، فيكون من النوع الذي لا يحكمه الانسجام والإقناع، بل تسوده الغرابة والتنافر. وتتفاوت تلك الغرابة وهذا التنافر من نتاج أدبي إلى آخر حتى يصلا في الأدب العجائبي إلى قمتهما البعيدة، وقد تقدم الحديث عن أمثلة تصلح للتمثيل بها في المقام أيضًا،

من قبيل حمل رأس السارد إليه في صحن صيني في قصة "التباسات ذي الرأسين أو كنّاس الأحلام"، وأيضًا من قبيل مجالسة السارد روحه المنفصلة عنه في مقهى، في قصة "الروح".

2-2 زاوية السرد:

وهي التي يصطلح عليها النقاد مصطلحات عدة مثل: زاوية وجهة النظر، وبؤرة السرد، والنقطة البصرية، وزاوية الرؤية، والتبئير، وزاوية النظر[47]. وتعني "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويًا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث"[48]، وتخضع زاوية النظر لمحددات عدّة، أبرزها الضمير الذي يُستعمل في السرد.

إنّ من اللافت للنظر في "مفاجأة الأحبة" أنّ قصص المجموعة كلها، بلا استثناء، تستعين بضمير المتكلم في السرد. وهذا الضمير وإنْ كانت له دواعٍ متنوعة تجعل المبدعين يستعينون به كثيرًا[49]، بيد أنّ أهم هذه الدواعي لعلّه يتمثل في أنّ "لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعًا؛ إذ كثيرًا ما يستحيل الساردنفسه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيرًا ما تكون مركزية"[50].

ويلحظ تودوروف أنّ "في القصص العجائبية، عادةً ما يتكلم السارد بضمير الشخص الأول، أنا المتكلم، وهذه حقيقة تجريبية يمكن مراجعتها بسهولة"[51]، ومن جملة أسباب ذلك في نظره أنّ "ضمير الشخص الأول الراوي هو الذي يسمح، بتوسع، بتماهي القارئ مع الشخصية، طالما أنّ ضمير الشخص الأول، أنا، كما هو معروف، ينتمي للجميع"[52].

وإذا رجعنا، بعد هذا، إلى قصص "مفاجأة الأحبة" وجدنا القضية تتجاوز التماهي بين السارد والشخصية والقارئ لتتناول المؤلف أيضًا، فهو داخل في دائرة هذا التماهي باسمه وشخصيته الذاتية الواقعية، ولا ننسى هنا ما سبق الحديث عنه من أنّ السارد في بعض قصص هذه المجموعة اسمه "علي المعمري". وهذا حريّ بأن يجعلنا نتقبل، نحوًا من التقبّل، ما ذكره طالب المعمري في هذا الصدد: "العديد من النقاد والكتّاب والقراء يرون أنه من الصعب التفريق في أعمال الراحل بين أنا الكاتب (علي)، وبين السارد – الراوي (علي). هناك

ربط وتلازم وجودي بصورة العلاقة الحميمية بين شخوص العمل السردي، والكاتب وأسئلته التي تقود إلى صنعه العمل، داخل وفي فضاء جغرافيا السرد وامتداداته بين الحياتين: حياة الكاتب وحياة الشخصيات وتقاطعهما معًا عبر ما يتناسل من أجوبة لأسئلة محيرة طرحها الكاتب"[53]. إنّ من المهم هنا أن نلحظ أنّ التسليم بوجود ارتباط بين أفكار الكاتب وشخوصه القصصية لا يستلزم، بالضرورة، وجود هذا التماهي الكامل بينه، باسمه وشخصيته وصفاته الذاتية، وبين السارد في نصوصه القصصية، حتى إذا ظهر هذا السارد شخصيةً من الشخصيات القصصية، اللهم إلا إذا شئنا إدخال هذا الصنيع ضمن نطاق العجائبية في تمثلاتها التقنية، مثلما نفعل هنا.

3-2 تيار الوعي:

تُعرف القصص التي تتبع هذه الآلية أو التقنية في صياغتها بأنها "نوع من القصص يركز فيه أساسًا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"[54]. ولمّا كانت "مستويات ما قبل الكلام من الوعي لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي"[55]، صار اللجوء إلى تيار الوعي مرادفًا للتداعي الحر للأفكار، دونما التزام بارتباط منطقي فيما بينها، أو انتظار لتدرّج زماني منتظم لها، فكأنّ الأفكار والمشاعر تغدو تيارًا، فيضانًا، لا يعرف حدودًا من العقل الواعي تضبطه، ولا أبعادًا من التنظيم والموازنة تحدده.

إنّ قارئ "مفاجأة الأحبة" قادر، لا محالة، على الإشارة إلى مواضع غير قليلة منها تنهال فيها عليه الأفكار والمشاعر دونما تنظيم أو ترابط أو تدرّج، وتذهب فيها محاولاته للفهم أدراج الرياح. وذا موضع منها، نكتفي به، ولو شئنا الاستزادة لفعلنا:

"لونك شاحب كالجزع وعيناك القرنفلية، الحوامض المعلقة في آخر تبر تحمله البغال، تعالي لي وحدي خفية، تؤنسني وحدتي لهذا الطريق الطويل، خروج خاص، تعالي لك مكالمة، سوف أخفي الغسيل، سوف تنتهي الألوان، تعالي قبل أن تنهيك الأسعار وينهيك الجوع وينهيك الوقت وينهيك اليعسوب. دخول، سكوت حتى يمر المنتمون إلى الرمل"[56].

هذا النوع من التداعي غير المنضبط للأفكار، يُبعدنا عن دائرة المألوف والمعقول بقدر ما يستزيد من استعمال تيار الوعي، وهذا يقودنا، بالأخرة، إلى نتيجة مفادها أنّ هذا

الاستعمال لهذا التيار يُدخلنا في دائرة العجائبي ويجعلنا نهيم فيها بعيدًا عن هيمنة العقل الواعي وما يتطلبه من تنظيم منطقي وترتيب واعٍ.

4-2 كسر الحاجز بين الواقعي وغيره:

من الخصائص المعروفة للأدب العجائبي أنه "يحطم تلك الرؤية التبسيطية الفاصلة بين الواقع واللاواقع، بين المرئي واللامرئي"[57]، فالأشياء التي نعرفها في تجاربنا في الحياة الواقعية لا تبقى محتفظة بسماتها الواقعية المعروفة، بل تتزود بصفات أخرى، تخرجها عن واقعها المألوف المعهود، فتستحيل بذلك أشياءَ أخرى، تستعصي على الفهم المعتاد، وتكتسب إذ ذاك صبغتها العجائبية.

كثيرًا ما تستعين "مفاجأة الأحبة"، في هذا المجال، بالتقنية المعروفة باسم التشخيص (Personification)وهي عبارة عن "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة"[58]، فنجد فيها مثلًا مجموعة من هذه الصور المتتابعة:

"يريد المعطف أن ينحشر في جسدي، تريد القبعة أن تؤلم رأسي، تريد شحمة الأذن أن تتحرر، تريد الأشياء بين... أن تدمي شخبًا أبيض لزجًا"[59]

فالمعطف، والقبعة، وشحمة الأذن، والأشياء الأخرى تخلّت عن واقعيتها، وصارت كلها "تريد"، نعم هكذا تحولت كلها إلى بشر، فأخذت من البشرية واحدة من أخص خصائصها وهي الإرادة، وبذا سحبتنا مبتعدين عن الواقع، أو فلنقل بعبارة أدق: حائرين بين الواقع وغيره.

وحين يحدّثنا السارد عن ليلة معيّنة، لا ينسى أن يصفها بهذا الوصف البديع: "ذات ليلةٍ مكسورٍ ظهرها"[60]، فهي ليلة لا تمتّ إلى الليالي الواقعية التي نعهدها بصلة، بل هي إنسان له ظهر، وهذا الظهر مصاب بكسر، وأنّى لليلةٍ هذه صفتها أنْ تنتمي إلى غير زمن العجائبية؟

وتكسر المجموعة القصصية الحاجز بين الواقعي وغيره، أيضًا، باستعانتها بالأحلام على غير الطريقة المعهودة التي نجدها في كثير من النتاجات الأدبية؛ ذلك أنّ الحلم فيها ليس حلمًا نقيًا لا شك فيه، بل يدور أمره في حالات متعددة بين كونه حلمًا أو واقعًا، فلا هو متمحض لهذا الجانب، ولا هو خالص لذاك. هذا هو السارد يقول لنا مثلًا:

"ومع ذلك لا أنكر أنني منذ سنوات طويلة مضت حلمت بشيء من هذا القبيل، ولكنني غير متأكد إن كان ذلك حلمًا أو علمًا أو رواية أو قصة أو مسرحية أو قصيدة قرأتها، لا أعرف شيئًا من هذا القبيل. اعتبرته حلمًاحصل في حياتي..."[61]

وتسير بنا الأحلام، في المجموعة القصصية، خطوة أخرى نحو العجائبية عندما تخالف الحقائق التي نعرفها عن الأحلام العادية، فلا يظهر الحلم فيها تجليًا لمكبوتات في النفس، ولا انعكاسًا لما استقر في اللاوعي، ولا تعبيرًا عن رغبات خاصة، بل هو شيء لا صلة له إطلاقًا بصاحبه أو بالواقع المعيش، كما في قصة "الفراشة، رسالة بالبريد السريع" حيث يقول السارد:

"هذا الضحك كان منبعه حلم ليلة البارحة هو: لماذا تتم نهاية الإمام عزان بتلك الطريقة؟ ومع أني لا أجد أي صلة لهذه المعادلة، إلا أنني تريثت في أمر هام، وهو أنني كيف أكون حتى تراودني هذه الإنسانية ومعطياتها الاجتماعية، الدينية، السياسية، مع أني أكره السياسة والاقتصاد"[62]

إنّ السارد يعترف هنا بأنّ حلمه ليس له أدنى ارتباط بطبيعة شخصيته، أو بأحداث واقعية يعايشها، إنما هو حلم ذو طبيعة خاصة، طبيعة ليست واقعية ولا حلمية، بل هي عجائبية.

2-5 المبالغة:

يذهب تودوروف إلى أنّ المبالغة لها ارتباط وثيق بالعجائبية؛ ذلك أنّ "المبالغة تؤدي إلى العجائبي"[63]، وليست في القضية غرابة؛ فالمبالغة تؤدي إلى تناول الحقائق بطرائق تُبعدها عن الواقع، وتجعلها بعيدة عن العقل، فتصبح إذ ذاك في نطاق العجائبي، بعد أن كانت في أصلها واقعية.

وتتجلى المبالغة في "مفاجأة الأحبة" في تجليات شتى، منها اختيار التراكيب اللفظية ذات الظلال الخارجة عن المألوف، من قبيل: "غسيل الأحوال"[64]، فالسياق هو سياق حديث عن تغيير وانطلاق نحو المستقبل، لكن القاص يأبى إلا أن يبالغ في هذا التغيير المأمول، فيدعوه هذا إلى أن يعبّر عنه بـ "الغسيل"، مع كل الارتباط اللفظي الواضح بين "غسيل الأحوال" وغسيل الأموال، ما يحيلنا على أجواء الصمت والخيانة والتوتر، من الأجواء التي تحملها القصة، قصة "لحظة تساوي مجيء الغد".

ومن تجليات المبالغة أيضًا، النزوع إلى تضخيم الصور المرتبطة بالتأثير، فنقرأ مثلًا:

"يسلّم عليّ بلسان عربي كي يُدهش المنحوتات وناطحات السحب"[65]

تأثير هذا السلام باللغة العربية ليس يُدهش الموجودين هناك فحسب، إنه يتجاوزهم جميعًا حتى ليصل تأثيره إلى المنحوتات الصامتة وناطحات السحب الجامدة!

ومن هذا القبيل أيضًا أن يقول السارد لصاحبته:

"انفخي في صور نيويورك لعلّ الريح تقتلع ناطحات السحاب"[66]

يا لها من نفخة عجائبية هذه التي تُوجّه للصور، لا الأصل، فتحرّك الريحَ القادرة على اقتلاع ناطحات السحاب في نيويورك من قواعدها!

3- الوظائف الفنية:

لا مراء في أنّ لجوء الأدباء إلى العجائبية في كتاباتهم الأدبية ليس نوعًا من أنواع تعمّد الإغراب بغيةَ السعي وراء التفرّد والتميّز دون مقصد آخر وراء ذلك، وإلا لظلّت عجائبيتهم هذه في دائرة العبث الطفولي الذي لا طائل تحته ولا هدف، ولما كانت كاشفة عن قيمة أدبية تستحق الاهتمام والتوقف عندها.

إنّ العجائبية في الكتابات العجائبية ليست هدفًا في حد نفسها، بل هي وسيلة وطريقة إلى تحقيق وظائف فنية متعددة ومتنوعة. وإذا قصرنا نظرنا على "مفاجأة الأحبة" فإننا نستطيع أن نضع أيدينا فيها على الوظائف المهمة الآتية:

3-1بيان الحيرة الوجودية:

حين تثقل على عاتقي الأديب أحمال الأسئلة الوجودية، وحين يجد نفسه حائرًا في وسطها، لا يني يتنقل فيما بينها من سؤال إلى آخر، دون أن يطمئن إلى إجابة، أو تهدأ نفسه عند مستقر، يغدو متوقعًا أن ينعكس ذلك كله على كتاباته، فتتشبع هذه الكتابات بتلكم الأسئلة، وتزخر بهاتيك الحيرة الوجودية الخانقة بشأن سر الوجود، وطبيعة الحياة، والسعادة أو الشقاء فيها، والهدف منها، والمصير... إلى غير ذلك من أسئلة حائرة لا يعي وطأتها إلا من رزح تحتها وعانى مرارتها. وليس خفيًا أنّ ازدياد الأسئلة الوجودية كثرةً وعمقًا يؤثر مباشرةً في استعصاء الكتابات الأدبية على الفهم، وخروجها عن المألوف والسائد، حتى

لتصل، في مرحلة من مراحلها إلى العجائبية، فتكون هذه العجائبية تعبيرًا عن تلك الحيرة الوجودية، وتغدو تلك وظيفة من وظائف هذه.

إنّ قصص "مفاجأة الأحبة" ملأى بالحيرة الوجودية وزاخرة بالأسئلة المتعلقة بها، فهذا سارد قصة "التباسات ذي الرأسين" مثلًا يعبّر عن إبهام معنى الحياة كلها حين يقول:

"والحارات التي عاشت ردهًا من الزمن مهزومة لقانون الصوت إلى أن ينتهي هذا الظلام، وأنا لم أستوعب حقيقة اللحظات النهارية"[67].

ويُبرز لنا، بعيد قليل، يقينه بأنّ الوجود كله ما هو إلا أسرار بأيدٍ إلهية غيبية، تدير الكون وتقدّر ما يجري فيه بإرادتها، وليس لهذا البشر سوى أن ينصاع لتلك الإرادة، شاء أم أبى، فهم أو لم يفهم:

"وإن كنتم غير مقتنعين فاسألوا تلك اللحظة حيث اهتديت إلى الفكرة من خلال كتب الهندوس المقدسة، وما أنا إلا بشرًا (كذا، والصحيح: بشرٌ) قمتُ بدور التنفيذ"[68].

وتتبدى الحالة التي وصل إليها السارد في هذا المقطع الحواري بينه وبين هؤلاء الذين كانوا يدّعون أنهم أعضاء في منظمة حقوق الإنسان:

" – أحلام اليقظة، نحن الآن متأكدون بأنك تعيش العبث

- حياة العبث تقصدون؟
- لا. العبث"[69]

إنّ نفهم كونَ السارد يعيش حياة العبث، مع تأكيدهم، في الوقت نفسه أنه يعيش العبث، لا يحمل تناقضًا، متى ما أدركنا أنهم ينفون عن السارد أن يكون في حياته عابثًا، يتصرف بلا معنى، ويعيش بلا استقامة، لكنهم يثبتون أنه يعاني العبث بمعنًى أوسع وأعمق، ذلكم هو العبث الوجودي الناتج من عدم فهمه للحياة، وعدم قدرته على الإجابة عن الأسئلة الكثيرة المتعلقة بها. ولو أننا شئنا أن نتتبع هذا القلق الوجودي ومظاهره في القصص المتنوعة الموجودة في المجموعة لطال بنا المقام؛ لذا نكتفي بما تقدم.

2-3 التعبير عن الظلم والفوضى السائدين في حياة البشر:

الأديب حينما يكتب عن عالمه وواقعه، لا يكتب لكي ينقله حرفيًا كما هو في الخارج، وإنما لكي ينقل رؤيته له، وفهمه له، وربما نظرته لما ينبغي أن يكون فيه. وهو عندما يراه مملوءًا بالتناقضات، وطافحًا بظلم الإنسان لأخيه الإنسان إلى الدرجة التي لا يمكن

للعقول السليمة أن تتصورها، وإلى المستوى غير القابل للتفسيرات المنطقية، فإنّ ذلك لا محالة يتبدى في نوعية كتابته التي ستغادر، هي أيضًا، دائرة العقل والمنطق لتصل إلى مستوى العجائبي. وهكذا يمكن تأييد أنّه "عندما يوظف العجائبية في عمله فهو يوظفه عن قصدية وعمد، بغية التشديد وتأكيد فوضوية عالمه المعاش ورغبته الشديدة في تحطيم هذا العالم وهذا الواقع الذي لولاه لما كان هناك رغبة وسعي إلى خلق عالم آخر"[70].

هذه القضية نجدها ماثلةً أمامنا في صرخة كهذه في "مفاجأة الأحبة":

"الآن ينتابني اعتقاد بأنّ التهريج الأسود يشكل أرضية لهذا المخلوق الذي يحمل علامة، هذه العلامة هي اسمي، عبد الله المطحان، محدد التواجد بين خطوط عرض مهتوكة، مهمشة، ودوائر تسمى حجوزات حقوق الإنسان"[71]

فحياة البشر لا تعدو أن تكون تهريجًا أسود، والإنسان نفسه ليس سوى مخلوق يحمل اسمًا يميّزه عن غيره، أما بقية خصائص الإنسانية وما يرتبط بها من حقوق بشرية فهي مهتوكة ومهمشة، ولا موقع لها واضحًا في الحياة.

أية حقوق تبقى لهذا الإنسان إن كانت المنظمات والجمعيات التي تدّعي الدفاع عنها، تخالفها وتعمل ضدها في الواقع؟ وهي ذي تسعى لاستغلال موقعها الرسمي في سلب الآخرين كراماتهم وحرياتهم:

"إنه ليس رأسي، وأنتم لا تعرفونني، ثم إنكم تتجاوزون حقي كإنسان لا يعرف مبادئ وقوانين هذه الحقوق، بل أنا رجل فطري، وأنتم ضد هذه الحقوق"[72].

ويؤمن الإنسان بضرورة أن تسود العدالة والنظام الحياةَ كلها، لكن أنّى له أن يحقق هذا الذي يؤمن به في الوضع الذي لا يُسمح له فيه بأي تحرك لتطبيق المبادئ الحقيقية؟ فلا يسعه إلا أن يجأر بقوله:

"شيء رائع أن يجد هذا المخلوق من فصيلة الحيوانات جمعيات تهتم بمشاكله السلبية والإيجابية، تحاسبه وتراقبه وتوجهه إلى الصراط؛ لأنّ هذا الكون لا بد أن يسوده النظام والإخاء، وهو المطلب، لكنني كيف يمكن لي أن أطبق هذه العدالة وأنا المطحون؟"[73]

3-3 تعرية تناقضات الذات:

إذا كانت حياة البشر الاجتماعية ملأى بالتناقضات، فإنّ مأساة الإنسان لا تقتصر على هذه التناقضات الخارجة عن ذاته وحدها، بل هناك، قبلها ومعها، تناقضات داخلية

في ذاته الفردية، فهذه الذات لم تعد ذاتًا تحكمها روح الانسجام والاستواء، بل هي مشتتة الأبعاد، مبعثرة التكوين، لا تعي لنفسها صبغة تحتويها ولا شاكلة تنتظم كل كيانها.

إنّ الحالة قد تتفاقم عند هذا الإنسان حتى لتصل إلى الدرجة التي يرى فيها نفسه أناسًا عدة مجتمعين في ذات واحدة في الظاهر، فتكون له سِيَر ذاتية متعددة، لا سيرة واحدة فحسب:

"كلما حاولت أن أفتح لهم سِيَري الذاتية أجدهم قد سبقوني بسنوات المستقبل، يأخذون تلك السير ويحرقونها في دوائر غبار الصحراء كي لا تبقى أدلة"[74].

وتظهر هذه الحقيقة في صورة عجائبية معبّرة عندما يصوّر السارد نفسه في صورة رجل وُلد برأسين:

"هذان الرأسان لكل واحد منهما وجهة نظر مغايرة للآخر، لذلك قلما تمر لحظة إلا وأنا في حفرة عميقة نظرًا لاختلاف وجهات النظر"[75].

نعم، قد تمرّ بالإنسان أوقات محدودة، مرتبطةبمناسبات خاصة، يشعر فيها بأنّ أجزاء هذه الذات المبعثرة بدأت تتجمع تدريجيًا وتلتقي، لكنه يظل تجمعًا والتقاءً عبر جسور تمتد فوق مسافات شاسعة، كأنها المسافات العرضية الممتدة امتداد المحيطات، أو الطولية القائمة بين السماوات:

" نعم، إنني أصارحكم بأنّ عالمًا بدأ يُبنى ويتشكل بداخلي، خاصة وأنني أتلاقى عبر جسور تقطع الأنهار والبحار والمحيطات والسفر عبر الأقمار والنجوم، أنتقل من طبقة إلى طبقة عبر السماوات، شيء ما يترك المحركات، يترك النزهة"[76].

لكن هذا كله يظل حالة مؤقتة طارئة، تزول بزوال أسبابها وظروفها، فتعود الذات إلى تبعثرها وتناقضاتها التي لا تنتهي.

4-3 الكشف عن الرغبات البعيدة أو المستحيلة:

لئن كان معروفًا عن الفن عمومًا أنه "بالنسبة للفرد، تعبير عن مصالحه ورغباته وطموحاته، وينهض على معايير ضمن نسق المعاني الشخصية التي يكمن في أساسها التجربة الاجتماعية التاريخية للعلاقات الإنسانية التي تمثلتها الذات"[77]، فإنّ هذه المصالح والرغبات والطموحات ليس من شأنها أن تكون في كل أحوالها وجميع تجلياتها واضحة ظاهرة، يمكن

لصاحبها أن يستوعبها ويتمكن، ثمة، من أن ينقلها للآخرين في جلاء وكشف تامين. فقد تكون غامضة لا يفهمها المرء نفسُه، وبعيدة المنال أو مستحيلة التحقق إلى درجة لا يجد الأديب معها مهربًا من أن يعبّر عنها بطريقة لا تقلّ عنها غموضًا وغرابةً، وقد يتوغل في ذلك حتى يدخل في عالم العجائبي من حيث يريد أو لا يريد.

نقرأ في قصة "الوادي الخفي" مثلًا أنّ السارد يحار في العثور على الطريقة المناسبة التي يتمكن بها من التعبير عن خلجات نفسه الموّارة بالمشاعر والهواجس المتضاربة، فلا يهتدي إلى شيء، إلا إلى اللجوء إلى عالم ما وراء الطبيعة، بعد أن لم يسعفه عالمنا الطبيعي على رحبه:

"حكمة النفس، اقتراب الأنفاس المنفصلة، حرارة الحرقة وحرقة العلائق ومهرجان اللقاء، إزعاج المكان وتماثيل البحر وسفائنه المستعدة للإبحار لمخر عباب هذا الميتافيزيقي والذي لا يكنّ أسراري"[78].

وفي قصة "الروح" نجد السارد يتوصل، بعد طول تجربة ومعاناة، إلى أنّ خلاصه الروحي ووصوله إلى حرية روحه في الانطلاق من القيود الزماكانية التي تقيّدها في هذه الحياة المعهودة العادية، لن يكون إلا بالموت وعالمه غير المألوف:

"... لا بل اتركيني في شبكة العنكبوت، اتبعيني خطوة خطوة أيتها الروح حتى نصل الدائرة التي تسمى قلب الحرية، نبض الموت"[79].

وحين تستبدّ المشاعر وتطغى في داخل النفس، وتتملك المرءَ الحيرةُ والإحساس بالعجز عن التعبير عنها كما ينبغي، نجده يجأر مستغيثًا، في قصة "التنديد بحملة اليعسوب":

"آه، كيف أكتبك أيها القمر الملجلج في السماوات؟ كم كانت المسائل أقرب من شواربي والتي لا غبار عليها!

للصديق والعدو أضراس متشابهة، وأنا على وشك الرحيل"[80].

نعم، لا مناص في حالة كهذه من القفز على كل ما هو واقعي، والبحث عن العجائبي وغير المألوف؛ كيما تخرج الأحاسيس من بوتقة كل ما هو عقلي، وتتحرر من إسار كل ما يمتّ إلى المنطق:

"أكملوا: كيف ما يحلو للدراق أن تتوزع روائحه لخارج حدود البستان، أي المنافذ، أي الجسور، ليسقط الضباب يكفن الجسور والمنافذ، ليغسل المطر كفن الضباب، كفن الجسور والمنافذ"[81].

وهكذا تكون الكتابة العجائبية ملامسةً لما لا يقدر العقل على ملامسته، وتحررًا من كل ما لا يعيننا المنطق على أن نتحرر منه، وتعبيرًا عن كثير مما تمنعنا القيود الداخلية والخارجية المفروضة علينا عن التعبير عنه، في شفافية، لكنها الشفافية الخاصة بالعجائبية، أو بتعبير آخر: "تكون الكتابة المشبعة بروح الفانطاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"[82].

خاتمة:

تنتهي هذه الدراسة، بعد التجوال في العالم العجائبي لمجموعة علي المعمري القصصية "مفاجأة الأحبة" إلى نتائج، أهمها:

- يمكننا أن ننظر إلى العجائبي في الأدب من منظور شامل، تتسع آفاقه لتتناول في داخلها ما تناوله تودوروف مثلًا تحت عنواني "الغريب" و "العجيب" أيضًا.
- للعجائبي مجالات كثيرة يمكنه البروز فيها، من مثل: البنية الفنية الكاملة للعمل الأدبي، والشخصيات القصصية، والزمان، والمكان، والحدث، والتناص.
- يستعين كتّاب الأدب العجائبي بآليات وتقنيات فنية متنوعة في إضفاء الجانب العجائبي على إبداعاتهم الأدبية، منها: المفارقة، وزاوية السرد، وتيار الوعي، وكسر الحاجز بين الواقعي وغيره، والمبالغة.
- ليست العجائبية، في المؤلفات الأدبية الناضجة فنيًا، هدفًا مقصودًا في حد ذاته، بل هي وسيلة يسعى الأديب بواسطتها إلى أداء مجموعة من الوظائف الفنية،

أهمها: بيان الحيرة الوجودية، والتعبير عن الظلم والفوضى السائدين في حياة البشر، وتعرية تناقضات الذات، والكشف عن الرغبات البعيدة أوالمستحيلة.

الهوامش والإحالات:

[1]تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط 1993، ص 77.

[2]ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة "عجب".

[3]إبراهيم خليل،"العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، صحيفة الدستور، عمّان، 2020/2/28.

[4]أوقفنا الباحث لؤي علي خليل على سبعة عشر نظيرًا عربيًا للدلالة على ما يقابل المصطلح الغربي (Fantastic)، وهي النظائر المستعملة في الدراسات العربية المعاصرة: العجائبي، والغرائبية، والفانتاستيك، والفانطاستيك، والعجيب، والخارق، والوهمي، والاستيهامي، والخوارقي، والخيالي، والغرابة، والفانتازيا، والخرافة، والغريب، والغريب والمدهش، وكتابة العجيب والغريب، واللا معقول. (ينظر: لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2014، ص 25- 26).

[5]تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

[6]ناصر الشيحان، "العجائبي"، في مدونته (nasershehan.blogspot.com) بتاريخ 2015/8/5.

[7]تودوروف، المرجع السابق، ص 67.

[8] فيصل غازي النعيمي، "العجائبي في رواية الطريق إلى عدن"، في مدوّنة الدكتور عمر الطالب على الشابكة:dr-omaraltaleb.com

[9]محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر بيروت ودار الشروق عمّان 1996، ص 75.

[10] مصطفى الغرافي، "تجنيس السرد العجائبي"، من موقع ديوان العرب بتاريخ 21 /2/ 2017 (diwanalarab.com)

[11] فيصل النعيمي، المرجع السابق.

[12] علي المعمري، مفاجأة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط 1993، ص 16.

[13] نفسه، ص73.

[14] نفسه، والصفحة نفسها.

[15] مفاجأة الأحبة، ص 41.

[16] نفسه، ص 43.

[17] نفسه، ص 68.

[18] مفاجأة الأحبة، ص 74.

[19] نفسه، ص 75.

[20] نفسه، ص 38.

[21] ينظر مثلًا: حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي المغربي، بيروت والدار البيضاء 1993، ص 73؛ ومحمد بو عزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2010، ص 87؛ وعدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006، ص104.

[22] مفاجأة الأحبة، ص42.

[23] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص66.

[24] مفاجأة الأحبة، ص27.

[25] مفاجأة الأحبة، ص30.

[26] نفسه، ص58.

[27] نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، دون تاريخ، ص169.

[28] مفاجأة الأحبة، ص80.

[29] نفسه، ص102.

[30] سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمّان 2003، ص37.

[31] مفاجأة الأحبة، ص49.

[32] نفسه، ص52.

[33] نفسه، ص53.

[34] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1991، ص21.

[35] يمكن مراجعة أمثلة متعددة على هذا التناص ذي الطبيعة العادية في الصفحات: 42، 51، 57، 82، 95.

[36] مفاجأة الأحبة، ص36.

[37] سورة طه، الآية: 71.

[38] مفاجأة الأحبة، ص80.

[39] نفسه، ص85.

[40] نفسه، ص90.

[41] جميل حمداوي، "الرواية العربية الفانطاستيكية"، مجلة ندوة(مجلة إلكترونية للشعر المترجم)، دون تاريخ: www.arabicnadwah.com

[42] خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق، عمّان 1999، ص 15.

[43] مفاجأة الأحبة، ص9.

[44] نفسه، ص33.

[45] نفسه، ص84.

[46] نفسه، ص15.

[47] يراجع مثلًا: بورنوفوأوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1991 ، ص75؛ ويمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت 1990، ص113؛ ومرسل العجمي، السرديات مقدمة نظرية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت 2004، ص61.

[48] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص46.

[49] يمكن الرجوع في هذا المجال إلى دراسة للباحث بعنوان "السرد بضمير المتكلم في نماذج من القصة القصيرة العمانية في التسعينيات"، وهي في كتابه "في السرد العماني المعاصر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2017، ص 7-35.

[50] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص184.

[51] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص110.

[52] نفسه، ص111.

[53] طالب المعمري: "علي المعمري أخًا وصديقًا"، ضمن كتاب: عالم علي المعمري السردي، تحرير هلال الحجري ومحمد زروق، النادي الثقافي، مسقط 2014، ص10-11.

[54]روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة 2000، ص27.

[55] نفسه، ص24.

[56]مفأجأة الأحبة، ص11.

[57] محمد برادة، مقدمته لكتاب تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص5.

[58] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1984، ص102.

[59] مفاجأة الأحبة، ص15.

[60] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[61] مفاجأة الأحبة، ص32.

[62] نفسه، ص75.

[63]تودرورف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص105.

[64] مفاجأة الأحبة، ص81.

[65] مفاجأة الأحبة، ص52.

[66] نفسه، ص85.

[67] مفاجأة الأحبة، ص28.

[68] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[69] نفسه، ص35.

[70] مقالة بعنوان: "مي السادة تقدم دراسات أدبية في السرد العجائبي الخليجي"، الغد، 6 يوليو 2015، alghad.com

[71] مفاجأة الأحبة، ص24.

[72] نفسه، ص26.

[73] نفسه، ص30.

[74] مفاجأة الأحبة، ص26.

[75] نفسه، ص28.

[76] نفسه، ص58.

[77] س. خ. رابوبورت، "الفن والنشاط العملي"، ضمن كتاب: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمّان 1986، ص16 -17.

[78] مفاجأة الأحبة، ص60.

[79] نفسه، ص69.

[80] نفسه، ص12.

[81] مفاجأة الأحبة، ص76.

[82] محمد برادة، مقدمته لكتاب تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص5.

قائمة المصادروالمراجع:

1- إبراهيم، عدالة أحمد، الجديد في السرد العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006.

2- إبراهيم، نبيلة، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، دون تاريخ.

3- بنكراد، سعيد، سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمّان 2003.

4- بورنوفوأوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991.

5- بو عزة، محمد، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2010.

6- تودوروف، تزفتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط 1993.

7- حمداوي، جميل، "الرواية العربية الفانطاستيكية"، مجلة ندوة (www.arabicnadwah.com) دون تاريخ.

8- خليل، إبراهيم، "العجائبي من منظور شعرية السرد"، صحيفة الدستور، عمّان 2020/2/28.

9- خليل، لؤي علي، العجائبي والسرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2014.

10- رابوبورت، س. خ، "الفن والنشاط العملي"، ضمن كتاب: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمّان 1986.

11- سليمان، خالد، المفارقة والأدب، دار الشروق، عمّان 1999.

12- الشيحان، ناصر، "العجائبي"، في مدونته (nasershehan.blogspot.com) بتاريخ 2015/8/5.

13- العجمي، مرسل فالح، السرديات مقدمة نظرية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت 2004.

14- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت 1990.

15- الغرافي، مصطفى، "تجنيس السرد العجائبي"، ديوان العرب (www.diwanalarab.com) بتاريخ 2017/2/21.

16- كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1991.

17- لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 1993.

18- اللواتي، إحسان بن صادق، في السرد العماني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2017.
19- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998.
20- المصري، ابن منظور الأفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون تاريخ.
21- المعمري، طالب، "علي المعمري أخًا وصديقًا"، ضمن كتاب: عالم علي المعمري السردي، تحرير هلال الحجري ومحمد زروق، النادي الثقافي، مسقط 2014.
22- المعمري، علي، مفاجأة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط 1993.
23- "مي السادة تقدّم دراسات أدبية في السرد العجائبي الخليجي"، الغد (www.alghad.com) بتاريخ 2015/7/6.
24- نجم، محمد يوسف، فن القصة، دار صادر ببيروت ودار الشروق بعمّان 1996.
25- النعيمي، فيصل غازي، "العجائبي في رواية الطريق إلى عدن"، مدوّنة الدكتور عمر الطالب (dr-omaraltaleb.com).
26- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة 2000.
27- وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1984.

مستوى لغة الحوارلدى شخصيات رو اية "الأشياء ليست في أماكنها" لهدى الجهوري

The level of dialogue language among the characters in the novel of "Things are not in their places" by Huda Al-Jahwari

*- طالب الدكتوراه :إسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي

*- جامعة الجنان-لبنان

*- ismaillll22@yahoo.com

تاريخ الإرسال:11-08-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخص:

يكشف الحوار عن المستوى الفكري والمعرفي والثقافي والاجتماعي للشخصية، والروائي المتميز يضع نصب عينيه تناسب أسلوب الحوار وأنواعه مع جوهر الشخصية، ويقدمه للمتلقي بصورة واضحة بدون تكلف.وتتناول الدراسة لغة الحوار ومستوياته لدى شخصيات رواية "الأشياء ليست في أماكنها" للروائية العُمانية هدى حمد الجهوري. وسيدرس الباحث مدى تناسب لغة الحوار من خلال مستويات ثلاث فئات وهي: لغة الطفل ولغة الرجل ولغة المرأة.

الكلمات المفتاحية: رواية، لغة الحوار، هدى الجهوري، شخصية روائية.

Abstract:

The dialogue reveals the intellectual, cognitive, cultural and social levels of the characters. The novelist bears in mind the convenience of dialogue styles and types with the personality of the characters. He conveys it to the reader clearly.

The study deals with the language of the dialogue and its levels among the characters in the novel of " AlAshya' Laysat fi Amakiniha (Things are not in their places)" written by the Omani novelist, Huda Al-Jahwari. The researcher will study the appropriateness of the dialogue language of three categories: the language of the child, the man, and the woman.

Keywords: Novel, Huda Al-Jahwari, the language of dialoge, narrative character.

مدخل:

إن لغة الحوار في الكتابة الروائية هي أساس العمل الروائي، وهي مادة بنائه، ومن الصعب ضبط قواعدها ووتيرة توجهاتها، فاللغة تتولد من تعدد الأصوات، وحوار المتكلمين مع أنفسهم، ومع الآخرين.

وتعدّ لغة الحوار من أبرز المشكلات والتحديات الفنيّة التي تواجه الروائي، فهل يصوغه باللغة الفصحى كونها اللغة القومية المعيارية الموحِّدة؟ أم باللهجة العاميّة؟ شكلت هذه القضية محورًا لعدد من الكتابات التي أثارت إشكالية الحوار داخل النص الروائي، والتي تعتبر المركز الرئيسي والنافذة التي تبرز من خلالها شخصيات الرواية.

سوف نحاول معرفة عدد من المحاور وأهمها: لغة الحوار الروائي ومستويات لغة الحوار من خلال تطبيق على رواية "الأشياء ليست في أماكنها" لهدى الجهوري[1].

1/ لغة الحوار الروائي:

يحافظ الروائي على التوازن الدقيق بين الحياة والفن، فهو لا يشيح بوجهه عن الحوار اليومي الأصيل المثقل بالإشارات والملامح الحية، وهو في الوقت ذاته يختار المفردة الدالة والعبارة الموحية، والصوت الواضح كي يصوغ حواره الخاضع لقيم فنية دقيقة، والحوار الدال يتطلب التركيز بحيث تعبر اللفظة المفردة عن عبارة وتعوض العبارة عن فقرة، وبذلك يشير الحوار المركز المقتصد إلى قدرة الروائي على صياغة الحوار الفني، ولا ينبغي أن يبدو ناشزاً مع طبيعة الشخصية الروائية والسياق الذي وضعت فيه داخل العمل الفني، إذ إن أي تغاير بين الشخصية وحوارها سيبدو منكشفًا أمام عين القارئ مما يفقد الروائي من مصداقيته الفنية، والبديل لذلك أن ينتبه الروائي لصوت شخصية المتناسب مع مستواها الثقافي والاجتماعي والنفسي[2].

كما لا ينبغي للروائي أن يكتب الحوار الروائي بالعامية كما ينطق، فهو أمر غير مقبول لا شكلاً ولا موضوعًا، وإن خير لغة حوار هي اللغة الفصيحة المبسطة القريبة مما يدور على ألسنة الناس في حياتهم اليومية.

ويسعى بلزاك في إعطاء كل شخصية صوتًا شخصيًّا، فإذا كان الصوت الشخصي يعني الأسلوب الفردي الخاص. فالكلمات المميزة للشخصية تكون عند بلزاك بالمعنى أكثر من الأسلوب، وتصوير الخصائص المميزة للشخصية واضح، ولهجة الشخصيات سواء أكانت

لهجة فردية أم لهجة مجتمعية، تبدو موضَّعة فعلًا، مع تفريق واضح بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات[3].

إن هناك أسلوبين لبناء العالم اللغوي للرواية هما: السرد والحوار، اللذين يرتبطان ارتباطًا عضويًا بالبناء العام للرواية ولعل أهم وظيفة للحوار "الكشف عن مستوى الشخصية وتحديد طبيعتها"[4].

فالحوار هو كلام الشخصيات المتحاورة أكثر من كونه كلام المؤلف، فالعلاقة بين الحوار والمتكلم به أعمق، وأشمل وذات أبعاد أوسع، ويجب أن تكون لغة الحوار هي لغة الشخصيات لا لغة المؤلف نفسه، فالحوار ينقل لغة الشخصية وطريقة تفكيرها وخلفيتها الثقافية.

وتعبر لغة المتكلمين في الحوار عن مستويات وعيهم المختلفة المرتبطة بتكوينهم الثقافي، والاجتماعي والأثر البيئي، والطبقي، والعمري، فاللغة المنطوقة هي ألفاظ تصورُ حركة الوعي في ذهن الشخصية، فتتحول إلى كلام منطبع بسمات المتكلم الفردية المرتبطة بعوامل ثقافته وبيئته وعمره ونشأته وتجربته، وتشترك مواقف الشخصية من خلال حدث الرواية للتأثير في توجيه المعنى اللغوي للكلام الذي يحدد معاني المفردات، ذلك أن هناك قرينة أخرى هي الموقف أو المناسبة التي يقال فيها الكلام[5].

سئل الروائي نجيب محفوظ[6]، لماذا يصرّ على كتابة النص والحوار جميعًا بالعربية الفصيحة، فأجاب: لو أن كتّاب أوروبا المعاصربن ما زالوا يكتبون باللاتينية لما احتاجوا إلى تراجم ليفهم بعضهم أدب بعض، كما هو الحال الآن، ولكانت هكذا حالنا لو كتب أهل كل بلد بلهجته العامية[7].

2/ مستويات لغة الحوارفي رو اية "الأشياء ليست في أماكنها" لهدى حمد:

يراعي الكاتب الناجح مستويات شخوصه الفكرية، إلى جانب مراعاته للغة هذه الشخصيات، فلا يجعل شخصية بسيطة تنطق بالحكمة وتتحدث حديث الخبير المجرب[8]، سنوضح فيما يأتي الجوانب المتعلقة بلغة الشخصيات في رواية "الأشياء ليست في أماكنها" لهدى الجهوري[9] مع التركيز على طبيعة اللغة المستخدمة من قبل الشخصية، ومدى استخدام اللغة العامية والفصحى في الحوارات. وسيدرس الباحث لغة الحوار الروائي في

الرواية من حيث مستويات اللغة عند ثلاث فئات رئيسية في الحوار وهي: لغة الطفل، ولغة الرجل، ولغة المرأة.

1/2 لغة الطفل:

إن الطفل كيان سيكولوجي خاص يسعى إلى تكريس مفردات عالمه المستقل عن عالم الكبار، للطفل لغته الخاصة التي تميّز حدود وعيه وآفاق تفكيره، وحتى في أشد لحظات قواعد الكبار وقوانينهم[10]، ولم تحظ مرحلة الطفولة باهتمام الروائيين إلا عن طريق الاسترجاع للأحداث "الفلاش باك".

فقد حفلت رواية "الأشياء في أماكنها" لهدى الجهوري في تبني هذا النموذج من خلال الطفلة "فيّ"، وذكريات الطفولة التي تسرد من خلال الراوي للشخصيات الرئيسة في الرواية ممثلة في "أمل" و"منى" و"محسن".

وتمثل "فيّ" الطفلة المرحة التي تحب والديها، وهي السبب الوحيد لبقاء العلاقة بينهما، وتشارك بعفويتها والداتها أثناء سماع صوتها المرتفع ورؤية دموعها الساخنة حيث "وضعت ابنتي فيّ يدها على خدي وهي توشك على البكاء

- ماما ماذا هناك؟ هل أنت مريضة؟

لم أستطع أن أرد عليها. ابتعلت ريقي مرارًا ثم ضممتها إلى صدري، وتنفست كمن يستنشق وردة عذبة.

- أنا بخير يا حبيبتي
- لماذا كنت تبكين؟
- لا شيء مهم. هاه أخبريني ما هي مشاريعنا اليوم؟
- اتصل بابا وأخبرني أن لا نعد الغداء، سنذهب جميعًا إلى مكان جميل نأكل فيه، ومن ثم سيصطحبني إلى مدينة الألعاب.

واااو هذا مشروع جميل! هيا بنا، سنجهز قبل أن يصل بابا لكي يجدنا على أتم الاستعداد لاستقباله[11].

حوار الطفلة الصغيرة مع أمها يتسم باللغة العفوية والبسيطة في التعبير والصياغة، فهي شاهدت أمها باكيةً فسألتها سؤالًا عفويًا، نلاحظ من الحوار السابق حدود

معرفة الطفلة التي جعلتها تفسر سبب بكاء أمها بالمرض، حيث يصعب عليها معرفة الحالة النفسية لأمها، وقولها كلمات تدل على طفولتها "بابا"، "ماما".

إن "كلام الكبار مع الأطفال له ميزة أساسية تتمثل في سعي الكبار إلى استعمال مفردات وتراكيب وصيغ تعبيرية تحقق اتصالًا مباشرًا مع إدراك الطفل. ويتدرج مستوى تكيف لغة الكبار مع الصغار مع تدرج الطفل في مراحله العمرية"[12]، فهناك موقف للطفلة "فيّ" وصديقتها "هلا" مع أمها منى، كانت أمها تستعد للذهاب لموعدها الغرامي مع حبيب قلبها حازم الوهمي:

"- ماما، إلى أين ستذهبين؟ خذيني معك.

ارتبكت كثيرًا، شعرت أن محسن وفيّ يسرقاني من ذلك الفرح، تابعت فيّ بدلالها الطفولي:

- ماما، إن كنت ستخرجين اسمحي لي بأن أخرج مع هلا، ستصطحبنا والدتها إلى الحديقة"[13].

يبدو واضحًا انسجام الحوار والسؤال مع عمر "فيّ"، فهي طفلة تسأل بعفويتها، قد يجد القارئ استخدام مفردات أكبر من المستوى العمري للطفلة "ستصطحبنا والدتها"، ولكن الطفل لديه مخزون من اللغة الوافر يؤهله للتعبير يبقى مشدودًا إلى التقليد في الاتيان بمفردات لا يمتلك استيعابها كاملًا لمدلولات.

ففي موقف آخر تتذكر البطلة "أمل" أيام طفولتها وتسرد حوارها مع محسن عن أهمية القراءة وهدفها من هذه القراءة، عندما شاهد محسن أمل تقرأ كتابًا فجلس بمحاذاتها "

- هل تحبين القراءة؟
- خالتي قالت: إن القراءة كالطعام.
- وأنت ماذا تقولين عن القراءة؟
- خالتي قالت أيضا: القراءة تساوي الحرية

بانت الدهشة على وجهه. كنت وقتها أتقصد أن أبدو كالكبار أن أتحدث مثلهم كنت أتقصد أن أدفعه لكي ينبهر بي ولكي يفتح فمه باستغراب من هذه الطفلة المعجزة التي تتكلم بكلام يفوق عمرها. إلا أنه سرعان ما قال لي:

- اقرئي من أجل المعرفة، من أجل المتعة، ومن أجل أن تغذي عقلك الصغير. لكن لا تقرئي أبدا من أجل الحرية!

استشاط غضبي

شعرت أني سألطم وجهه بقبضة يدي! كان يتقصد إهانتي، أنا متأكدة أنه كان يتقصد، لكنه سرعان ما استدرك قائلا:

- أعجبني كلام أحد الأساتذة عندما قال لي ذات يوم: من يبحث عن المعرفة هو شخص حر من الداخل لذا أعتقد أنك لست بحاجة إلى الحرية لأنك حرة بطبيعة الحال"[14].

يبدو أن مخاوف أمل وهواجسها في مرحلة الطفولة ظلت تطاردها، فقد كانت خائفة من وضعها الطبقي "البيسري"[15] فهو مسيطر عليها منذ طفولتها ويستمر معها إلى نهاية حياتها، كما تأثرت بكلام خالتها زيون التي هربت من واقعها بزواجها من شخص زنجباري وهروبها معه، وأصبحت تعشق القراءة حتى لا تتذكر وضعها الاجتماعي.

وتأثر محسن في طفولته بكلام أستاذه حول موضوع القراءة، فالأطفال بطبيعتهم يتأثرون سريعًا بمن حولهم، ويكثرون من التساؤلات لمعرفة لما حولهم. نجد حوار منى مع جدتها التي تزورهم كل عطلة صيف وسؤالها لها:

" -جدتي، كيف جئت إلى الحياة؟ هل كنت بالفعل مختبئة في بطن أمي؟

- نعم، كنت في الظلمات وخرجت إلى النور.
- جدتي، أنا متأكدة أني جئت في صرتي البيضاء من السماء، وقد حملتني بجعة جميلة، وتركت بالقرب من لفافتي فأخبريني كيف خرجت؟

فكرت جدتي طويلًا، لدرجة أني توقعت أن السؤال استعصى عليها، أو أنها تحاول الكذب عليّ ثم ما لبثت أن قالت لي:

- أمك ككل الأمهات تقيأت بك من فمها.
- ماذا؟ مستحيل؟ تقيأت؟ لكن حجم الفم صغير يا جدتي؟!!
- يتبدى لك أنه صغير، ولكن ما أن تحين ساعة الولادة يكبر ويكبر، ومن ثم يبدأ بالاتساع أكثر فأكثر، ويصبح مناسبا لخروج الطفل!
- .....[16].

تتسم لغة الطفلة الفصيحة بجمالية الأسلوب حين تسأل جدتها عن وجودها وخروجها من بطن أمها، وجواب الجدة سمعه الكثير منا في مرحلة الطفولة، وترسخ في أذهاننا فترة طويلة، وهذه الأسئلة يطرحها الأطفال لخيالهم الواسع وعدم تمييزهم بين الواقع والخيال.

فلغة الحوار السابق قريبة من لغة الحياة اليومية، وتؤازره في ذلك أساليب لغوية بنائية كأسلوب الاستفهام وأسلوب التعجب الذي يجسد إحساس الشخصية ودهشتها واستغرابها، فيؤدي إلى تعميق الدلالة وتحريك ذهن المتلقي.

2/2 لغة الرجل:

تأخذ شخصية الرجل الأب دورًا هامًا في الروايات فهو عماد الأسرة وأساس البيت، يتضح ذلك من خلال علاقته بزوجته وبأبنائه والمجتمع، ويأتي ذكر الأب من خلال الذكريات الماضية لشخصيات الرواية. جاءت صورة الرجل من خلال الأب الغائب والأب المستبد.

1-2/2 الأب الغائب: لا نجد لأبي أمل حضورًا كبيرًا في الرواية، وذلك لانشغاله عن أبنائه ليوفر لهم حاجاتهم، حيث كان يذهب إلى العمل في دولة الإمارات العربية المتحدة "أسأل أمي طوال فترة غيابه:

- متى يعود والدي.

فتقول لي:

- بعد عدة أسابيع.

كان ذلك الرقم الكبير مخيفًا بالنسبة لي، أفرش لها أصابع يدي وأنا أسألها:

- كم ليلة سأنام في سريري دون أن أراه؟

تنظر إليّ بإشفاق:

- إنها أيام أكثر من عدد أصابعك.
- ....."[17].

وفي مقطع آخر عندما مرضت منى وشاهدها والداها "خرج والدي الذي سرعان ما أحاط بجسدي بحنان:

- ماذا حدث يا مني؟
- ...

أخبر والدتي أن تلقي العباءة على جسدها من أجل الذهاب إلى العيادة"[18].

يتضح مما سبق غربة الأب وابتعاده لظروف العمل مما يجعل مسؤولية التربية على عاتق الأمهات في كثير من الأسر، حيث تقوم الأم بدورها ودور الأب الأمهات في آن واحد. من خلال حوار منى مع والدها نستشف حنان الأبوة والاهتمام رغم البعد.

2-2/2 الأب المستبد:

نلمح أثر قسوة الأب الفاسد والمستهتر والسكير على شخصية أبي خلوف من خلال سرد أم أمل خبرًا عن والديّ خلوف حين اشتد الخلاف بينهما عندما كان خلوف ابن تسعة أشهر، "وربطه في رجل البقرة في الحظيرة وأغلق على أمه الباب حتى لا تصل إليه. كانت ليلة باردة. ظل خلوف الصغير يبكي إلى أن غلبه النعاس ومن لطف الله؛ كانت البقرة أكثر حنانًا منهما عليه فلم تؤذ جسده الصغير بأي رفسة، ولم تتمكن والدته من الوصول إليه إلا بعد أذان الفجر عندما سمع الجيران صياحها فهبوا وفتحوا لها الباب"[19]. يتبن من خلال سرد أم أمل الحياة القاسية التي عاشها خلوف والتي أثرت في تكوين شخصيته.

3/2 **لغة المرأة:**

لشخصية المرأة حضور مميز في العمل الروائي، فهي عنصر بارز من عناصر الخطاب الروائي، وشغلت حيزًا كبيرًا ومهمًا في الرواية العُمانية، وظهرت المرأة الفاعلة في الرواية، كما اتخذت محوًرا أساسيًا من خلال شخصيتي أمل ومنى.

1-3/2 المرأة الزوجة والأم:

المرأة زوجة قبل أن تكون أماً، فالمرأة تمتاز بالجانب العاطفي رغم قوتها وقسوتها على أبنائها، فهي تخاف عليهم، ومثالًا على ذلك إحدى هذه الشخصيات هي شخصية أم منى التي أسفر الحوار عن صدقها وواقعيتها، حيث أبدت الاهتمام والخوف على ابنتها في مواقف كثيرة، ومنها حينما طلبت من ابنتها الرجوع من اللعب مبكرًا "إذا تأخرت عن أذان المغرب، سأضربك ضربًا مبرحًا"[20]، وحنان أمها حين مرضت منى "أفقت على أمي وهي تضع الكمادات على رأسي، والحزن يغلف ملامحها، لماذا تفعل هذا الآن؟ لماذا؟ ضربتني إلى أن تبولت في ثيابي دون أن تشفق علي والآن ترشقني بكل هذا الاهتمام المتكلف؟ لماذا تدعي أنها الأم الحنونة المرتبكة لحرارتي المرتفعة؟ لماذا نضطر لأن نتعامل بنزاهة مع الأم أيا كانت طباعها؟ علينا دائما أن نقول في المدرسة أن الأم هي أهم شخص في حياتي! "[21].

تتناسب عبارات وجمل الحوار مع شخصية الأم التقليدية التي تهتم بأولادها، وتحرص بشدة على ابنتها بعدم التأخر بعد المغرب لأن شرف وسمعة البنت في المجتمع يمثل العائلة كلها، كذلك الخوف من الأساطير وقصص الجن والسحر والشعوذة التي كانت منتشرة بكثرة في المجتمع في تلك الفترة.

2-3/2 المرأة المنحرفة: هي التي انغمست في مستنقع الرذيلة، فاضطرت إلى بيع جسدها تحت وطأة ظروف اجتماعية واقتصادية ونفسية، فالبطلة "أمل" انحرفت بسبب البيسرة التي أثرت عليها نفسيًا، وهي طفلة تتذكر المواقف وتخاف أن يقال لها بيسرية، وعدم قناعتها بحياتها بسبب الظروف الاقتصادية "لم يكن إرضائي بالأمر السهل لأني رافضة لكل شيء"[22]، وفشلها في الحصول على نسبة تؤهلها لإكمال دراستها.

ومنذ طفولتها كان لديها فضول في معرفة الجنس من خلال الصور بالجرائد الفاضحة أو الكتب التي تتحدث عن هذه المواضيع، وحطمت حياتها عندما ذهبت مع الفتى "خلوف" الذي مارس معها الزديلة، واعتبرت هذا طبيعي لوضعها الاجتماعي. ففي مونولوج داخلي تقف فيه مع ذاتها "بكيت طويلًا.. كطفلة خسرت أعز ألعابها. لم أكن أبكي لخسارتي لذلك الغشاء الرقيق لأنه لا يعني بالنسبة لي أي شيء! الآن أستطيع أن أقول لأي رجل يتقدم لخطبتي أنا امرأة مستهلكة، أصبت بعطب كبير في أنوثتي، لا تقترب مني أرجوك!"[23]، وذهبت للمدينة بحجة العمل وكانت تلتقي بعشيقها محسن الذي وفر لها الشقة.

توضح أمل حالتها النفسية في حوار طويل مع صديقتها منى زوجة محسن:"

- ألست خائفة من والدتك...
- ماذا تعنين؟
- أعلم أنها هي التي طلبت منك ألا تتواصلي معي منذ أن فاحت رائحتي في الحارة.
- مخطئة، إنها فقط انشغالاتي الشخصية.
- سأصدقك إذا، لا داعي لأن تدافعي عن نفسك.
- رائع، تعالي إليّ.
- أفضل أن تأتي أنت إلى شقتي.
- شقة؟

- أنت تعرفين، لن أفكر أبدا بأن أسكن برفقة فتيات أخريات، أو مع مشرفة تنغص عليّ حياتي، لذا اضطررت لاستئجار شقة من غرفة وصالة ومطبخ لا أكثر.
- مجنونه!
- أستطيع أن أفعل أي شيء هنا، أي شيء، أنا مجنونة!
- حسنًا، أعطني عنوانك، أنا قادمة"[24].

وصلت منى إلى شقة أمل، واستمر الحوار كما في المقطع الآتي:

- لماذا رائحة المكان خانقة؟ ألم تتعلمي كيف تهوي الشقة بعد؟
- إنها رائحة الدخان، أنا أحب هذه الرائحة، لا أتخيل أني أتنفس من دونها.
- أنت تدخنين؟ يا بنت الـ..!
- أنا هنا لكي أعيش حياتي، أنا هكذا الآن.
- وماذا تعملين؟
- حاليًا أعمل في التسويق لدى إحدى الشركات الصغيرة التي لا تدفع جيدًا"[25].

يرصد الحوار عمق المعاناة ويبدو الماضي مستمرًا في الحاضر عند أمل، وحالة العذاب والألم مستمرة معها رغم أنها تدعي القوة وعدم الاهتمام بالحياة، فهي بحوارها تعرف ما وصلت إليه بقولها: "فاحت رائحتي في الحارة"، "أستطيع أن أفعل أي شيء هنا، أي شيء، أنا مجنونة!"، فهي شخصية تضرب القيم الأخلاقية والاجتماعية عرض الحائط بسبب ظروفها الطبقية والنفسية والاقتصادية التي دفعتها إلى تلبية شهواتها.

خاتمة:

نستنتج مما سبق إن اللغة أداة التفاهم والتخاطب بين الأفراد واختلاف مستوياتهم حسب الفئات العمرية والثقافية والفكرية والعلمية. ويكمن نجاح لغة الحوار الروائي في مقدرة الكاتب على استعمال ألفاظ فصيحة منتقاة من لغة العامة في الحياة اليومية، وجمع هذه الألفاظ في جمل قصيرة بحيث تكون هذه المعاني اللغوية كاشفة عن خفايا النفس البشرية، كما يجب ربط هذه المعاني بالمجتمع وقضاياه المختلفة.

ووضحت الرواية لغة الطفل والرجل والمرأة واختلاف الأساليب والعبارات وتنوع الفئة العمرية والمستوى الفكري والثقافي لديهم.

الهوامش والإحالات:

- أسقطت اسم قبيلتها منذ إصدارها الثالث القصصي "الإشارة برتقالية" أصبحت تكتب هدى حمد. عزيزة الطائي، الخطاب السرديّ العُماني: الأنواع والخصائص(1939-2010)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، 2019، ص.651

2-صبري مسلم، السرد وهاجس الصوت: رؤى وتقنيات، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن، الطبعة الأولى، 2006م، ص35-36.

3-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1997، ص.185

4- إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام(1870-1967)، دار المناهل، بيروت. الطبعة الثانية، 1987، ص159.

5-نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1979، ص123.

6-نجيب محفوظ(1911-2006): روائي مصري. كتب ستا وثلاثين رواية وزهاء خمس عشرة مجموعة قصصية، ومقالات وحوارات كثيرة، لكن إنجازه الأعظم يتمثل في مجال الرواية. هو أول مبدع عربي يحصل على جائزة نوبل العالمية .1988

7-هشام إسماعيل عدرة، إشكالية اللغة والحوار في الرواية العربية، مجلة الفيصل الأدبية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، المجلد: 2، العدد: 1-2، 2006، ص183-.184

8-عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة التاسعة، 2007، ص177.

9-هدى الجهوري، رواية "الأشياء ليست في أماكنها"، كتاب نزوى-مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، مسقط، .2010

10-فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، دار الفارس، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، 1999، ص221.

11-هدى الجهوري، رواية "الأشياء ليست في أماكنها"، ص.14

12-فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، ص.233

13-هدى الجهوري، رواية "الأشياء ليست في أماكنها"، ص114-.115

14- لمصدر نفسه، ص25-.26

15-البيسري: طبقة اجتماعيّة ينظر إلى أفرادها على أنّ أصلهم غير معروف. البلوشي، خالد، الرواية العُمانية في ميزان النقد الثقافي: تفريق المنضود وتفكيك المفروض، الجمعية العُمانية للكتّاب والأدباء، مسقط، سلطنة عُمان، دار مسعى، المنامة، البحرين، الطبعة الأولى، 2018، ص107.

16-المصدر نفسه، ص145.

17-المصدر نفسه، ص100.

18-المصدر نفسه، ص103-104.

19-المصدر نفسه، ص.28

20-المصدر نفسه، ص97.

21-المصدر نفسه، ص99.

22-المصدر نفسه، ص54.

23-المصدر نفسه، ص30.

24-المصدر نفسه، ص151-152.

25-المصدر نفسه، ص154.

قائمة المصادروالمراجع:

المصادر:

1- هدى الجهوري، رواية "الأشياء ليست في أماكنها"، كتاب نزوى-مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، مسقط، 2010.

المراجع:

1. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام(1870-1967)، دار المناهل، بيروت. الطبعة الثانية، 1987.
2. البلوشي، خالد، الرواية العُمانية في ميزان النقد الثقافي: تفريق المنضود وتفكيك المفروض، الجمعية العُمانية للكتّاب والأدباء، مسقط، سلطنة عُمان، دار مسعى، المنامة، البحرين، الطبعة الأولى، 2018.
3. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1997.
4. صبري مسلم، السرد وهاجس الصوت: رؤى وتقنيات، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن، الطبعة الأولى، 2006م.

5. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة التاسعة، 2007.
6. عزيزة الطائي، الخطاب السرديّ العُماني: الأنواع والخصائص(1939-2010)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، 2019.
7. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، دار الفارس، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، 1999.
8. نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1979.
9. هشام إسماعيل عدرة، إشكالية اللغة والحوار في الرواية العربية، مجلة الفيصل الأدبية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، المجلد: 2، العدد: 1-2، 2006.

تأثير البيئة الجغرافية في بناء الخطاب الروائي لدى صنع الله إبراهيم.

The influence of the geographical environment in building the narrative discourse of Sonallah Ibrahim.

*- أ. لمجد بن رمضان

*- IETT (Institut d'Etudes Transtextuelles et Transculturelles)

*- Université Jean Moulin Lyon 3

*- lamjedbenromdhane@live.fr

تاريخ الإرسال:30-09-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

ملخص:

تهدف هذه المقالة إلى دراسة التطور الذي يحدث في الخطاب السردي عندما ينتقل الكاتب من بيئة جغرافية إلى أخرى،وقد اتخذنا قصص صنع الله إبراهيم نموذجاً ، لأنه غير أسلوب الكتابة حسب المكان الذي عاش فيه وكتب فيه نصوصه. حيث لاحظنا اختلافات مهمة بين نص مكتوب في القاهرة وآخر مكتوب في بيروت. هذه التغييرات من نص إلى آخر جعلتنا ننتبه إلى مدى تأثير البيئة على بناء عمله .

الكلمات المفتاحية: الرواية العربية ، الجغرافيا ، الخطاب ، الرؤية الفنية ، الأغراض.

Abstract:

This article aims to study the evolution that occurs in the narrative discourse when the writer moves from one geographical environment to another. We took as a model the stories of San Allah Ibrahim, because the latter changed the style of writing according to the place where he lived and wrote his texts. Where we noticed important differences between a text written in Cairo and another written in Beirut. These changes from one text to another have made us pay attention to the extent to which the environment affects the construction of the aforementioned writer's work.

Keywords: Arabic novel, geography, discourse, artistic vision, purposes.

مدخل:

صنع الله إبراهيم هو من الروائيين الذين ينتمون إلى ما يعرف بجيل الستينات[1]، وهم عدد من الكتّاب الذين خرجوا عن نمط التأليف السائد في العالم العربي والمعروفة آنذاك بالاتجاه الواقعي. وكانت الواقعيّة (Le Réalisme)، المذهب المهيمن على الساحة الثقافيّة في الأربعينات والخمسينات بفعل عوامل عديدة، بعضها فنّي والبعض الآخر إيديولوجي[2]. وكان من أهمّ رموز الرواية الواقعيّة -التي باتت توصف الآن بالتقليديّة- نجيب محفوظ والشرقاوي وحنّا مينة وعبد الرحمان منيف وغيرهم.

وقد اختار صنع الله إبراهيم التحرّر من قيود الكتابة التي فرضها هؤلاء الكتّاب الكبار وعدد من النّقاد الذين عملوا على تكريس هذه المدرسة الإبداعية والمعروفين أساسا بنقّاد الواقعيّة الاشتراكيّة (Le Réalisme Socialiste) . فابتدع أسلوبا خاصّا به يتمثّل في الكتابة على غير منوال جاهز، أي دون تخطيط مسبق، أو دون الاستجابة للشروط التي حدّدها النّقاد أو الكتّاب السابقين لجنس الرواية. وقد تبعه عدد من الأدباء الشّبان في السّتينات.

واستمرّت هذه الموجة إلى بداية القرن الحالي. وظهرت أوّل أعماله رواية "تلك الرائحة" سنة 1966، وهي رواية انتقد فيها السلطة الحاكمة في مصر وفضح ممارساتها، كتضييق الخناق على الحريّات والظروف القاسية في السجون والمعتقلات، وغياب المبادئ المعلنة في شعارات الثورة الناصريّة في 1952.

وقد صودرت تلك الرواية ومنع تداولها، لكنّه استمرّ في الكتابة ووسّع دائرة اهتماماته، فلم يكتف بالكتابة عن الأجواء المصريّة، بل تجاوزها إلى أقطار عربيّة أخرى. وهو ما جعل تجربته الروائيّة تتميّز بالثراء والانفتاح. فخروجه من الفضاء المحلّي "المصري" إلى فضاءات عربيّة أخرى أدّى إلى تحويل اهتماماته من القضايا المحليّة الخاصّة بالمجتمع المصري إلى القضايا ذات البعد الإقليمي العربي.

كما أدى في الوقت نفسه إلى تغيّر نمط الخطاب وأسلوب الكتابة وبنية العمل الروائي. ويظهر ذلك جليّا في عملين روائيّين هما "تلك الرائحة"، "وبيروت بيروت"، حيث دارت أحداث الرواية الأولى في مدينة القاهرة في حين احتضنت مدينة بيروت اللبنانيّة أحداث

الرواية الثانية. وقد لاحظنا فوارق عديدة بين الروايتين سواء في مستوى الخطاب أومستوى المضمون، وهو ما جعلنا نطرح مجموعة من التساؤلات من قبيل:

هل تشكّل البيئة الجغرافية سلطة على وعي المؤلّف ورؤيته للعالم؟ هل المكان مجرّد عنصر فنّي، أي فضاء حاضن لأحداث القصّة المروية، أم هو عنصر محدّد للقضايا المطروحة في الخطاب الروائي؟ هل للمكان دور في اختيار نمط التأليف وبنية العمل الروائي؟

ننطلق في دراستنا من فرضيّة تقول: إنّ الاختلافات بين الروايتين راجعة إلى أسباب فنية خاصّة بالمؤّلف، فهو معروف ببحثه الدؤوب عن الانعتاق من أسر النموذج الواحد في الكتابة. إلاّ أنّ الناظر في الخطاب لا يمكن أن يغفل عن أثر المكان في التغييرات التي شهدتها تجربة صنع الله إبراهيم الروائية، سواء من الناحية الفكرية أو من ناحية الرؤية الفنية.

سيكون عملنا إذن موزّعا على محورين رئيسيّين: الأوّل وصفيّ، نهتمّ فيه بطبيعة حضور المكان في الروايتين المذكورتين، وكيفية تصوير الكاتب له من خلال اللغة، ونكشف عن القضايا الفكرية المتعلّقة بكلّ مكان. والمحور الثاني تأويلي، نحاول من خلاله فهم كيفية تحوّل المكان من عنصر فنّي إلى سلطة تفرض نفسها على وعي المؤلّف وعلى طريقة صياغة الخطاب الروائي.

1- طبيعة المكان في الخطاب الروائي:

إنّ الأماكن المختارة في الروايتين مرجعيّة (Référentiels)، فهما مدينتان معلومتان القاهرة وبيروت. لكنّ طبيعة حضورهما في الخطاب الروائي تختلف نسبيّا عن الصورة المنقولة عنهما في خطابات أخرى. فقد حاول الكاتب أن ينظر إليهما بمنظور يراوح بين الوصف الموضوعي تارة والنظرة الذاتية المخصوصة النابعة من انطباعاته الشخصيّة تارة أخرى. فالقاهرة تبدو من خلال النّصّ مدينة تحتوي على كلّ مقوّمات الحياة العصريّة كوسائل النقل الجماعيّة المترو والحافلات والسيارات بأنواعها التي لا تتوفر في مدن عربية وعالمية كثيرة.

إضافة إلى المقاهي ودور السينما والكازينوهات ودور النّشر والمجلاّت..إلخ. يقول على لسان السارد: "**قمت وغادرت الكازينو. ومشيت إلى الكوبري وركبت الأوتوبيس. ونزلت في أوّل شارع سليمان. وجلست في أوّل مقهى صادفني. وشربت القهوة. ثمّ أشعلت سيجارة.**

وقمت فسرت إلى شارع توفيق، ثمّ انحدرت في التوفيقيّة ووقفت أمام سينما الكايرو. وكانت تعرض فلما كوميديّا. و ابتعدت في اتجاه شارع فؤاد وعبرته. و انحنيت في شارع شريف. وواصلت السّير فعبرت شارع عدلي ثمّ ثروت. ومضيت في اتجاه شارع سليمان، ثمّ سرت فيه حتى الميدان"[3]. يبدو هذا وصفا في الدرجة الصفر، أي ليس فيه أي شكل من أشكال التزيين أو التشويه. فهو فقط مجرّد ذكر لمحتويات المدينة ومكوّناتها.

لكن في مقاطع أخرى من النصّ نرى صورة مغايرة عن نفس المدينة. فهي بيئة عفنة وملوّثة، يقول: "**وجاءت أختي وقالت: إنّ المجاري في البلد طافحة**"[4]. ثمّ يضيف: "**وكانت مياه المجاري تملأ الأرض. والمضخّات منصوبة في كلّ مكان تحملها من داخل الحوانيت إلى الشارع. وكانت الرائحة لا تطاق**"[5]. حيث تمحو هذه الصورة ما ورد من أوصاف سابقة وتنسفها نسفا.

وقد دعّم هذه الصورة الثانية بوصف أحوال السكّان. إذ تبدو المدينة كئيبة خالية من أيّ مظاهر الحياة، وليس فيها ما يلفت النظر إلاّ مشاهد الموت في تجلياته المختلفة كقوله: "**كان هنالك رجل على الرصيف بجوار الحائط وقد غطّته جرائد ملوّثة بالدماء، وعلى الرصيف وسط الشارع تجمّعت عدّة نساء بملاءات سوداء جعلن يلوّحن بأيديهنّ ناحية الرجل وهنّ يولولن"**[6]. فالمدينة لا تختلف كثيرا عن السجن الذي خرج منه السارد لتوّه، بل تكاد تكون سجنا كبيرا. فالشوارع والأنهج وجميع الساحات والأماكن الخاصّة لا تخلوا من العساكر ورجال البوليس.

تعاني المدينة كذلك من عديد المظاهر السلبيّة، كالازدحام الكبير في وسائل النقل ، يقول: "**ركبت المترو وكان الزحام فضيعا وكدت أختنق. وراقبت وجوه السيدات المتعبة وقد ساح الكحل عليها** "[7]. وكذلك الكآبة المفرطة في وجوه الناس، يقول: "**كلّ الناس أراهم في الشارع وفي المترو متجهمين دون ابتسام**"[8].

هذه الصورة تشير بشكل غير مباشر إلى تحوّل المدينة إلى بيئة غير صالحة للعيش. فالمجاري والرائحة الخارجة منها هي في الأصل تعبير مجازيّ عن انهيار منظومة القيم الأخلاقيّة وغياب الرفاهيّة التي وُعد بها الناس عقب ثورة 1952 الناصريّة. فليس هنالك تساوق بين التقدّم في البناء التّحتي المادّي والبناء الفوقي الفكري والقيمي. وقد استعمل السارد أسلوبا تلميحيّا لإفهام المتلقّي هذا المعنى. ولم يكن في مقدوره أن يشير إلى مقاصده

مباشرة لأنّ السّياق الذي كتب فيه النصّ والبيئة السيّاسيّة لا يسمحان بذلك. فالرقابة شديدة على الأعمال الفنيّة في ظلّ نظام حكم شموليّ، عرف بتبنّيه لنمط معيّن من الأعمال الفنيّة وإقصائه لما يخالفها، وصف عطيّة أحمد محمّد أجواء تلك الفترة في قوله: "الأسماء والأعمال الروائية كثيرة في هذا الجيل [أي جيل الستينات] الذي لم ينل حظّه من التعريف والدراسة والنقد لجملة أسباب منها أنه متداخل زمنيا مع إنتاج جيل الخمسينات وأنّ إنتاج الروائي الكبير نجيب محفوظ المتميز والوفير والمتجدّد المتداخل مع الأجيال التالية، كاد أن يغطي الخريطة الروائية العربية [...]. كما يرجع تراخي الاهتمام بإنتاج روائيي جيل الستينات والسبعينات إلى قيام الحواجز والفواصل المتعدّدة ماديا وفكريا، التي تعوق حرية تداول المطبوعات العربية وتحول دون وصول الأعمال الروائية إلى الكتاب والنّقاد والقراء العرب في كل مكان من الوطن العربي[9]. مما يعني أنّ الكاتب مطالب بالبحث عن مسلك ما للإفلات من الرقابة. وهو ما دفع صنع الله إبراهيم إلى اختيار استراتيجيّة تلميحيّة. ومع ذلك صودرت الرواية.

نقف في رواية **بيروت بيروت** على مدينة أخرى هي العاصمة اللبنانيّة كما يشير إلى ذلك العنوان في حدّ ذاته. تبدأ هذه الرواية بانتقال السارد من القاهرة إلى بيروت. هذه المدينة الثانية لا تختلف كثيرا عن الأولى من حيث ما يتوفّر فيها من شوارع وساحات ووسائل نقل...إلخ، لكن يضاف إلى كلّ هذا مخيّمات اللاجئين، والحواجز بين الشارع والآخر. فهي مقسّمة إلى مناطق نفوذ عديدة يسطر على كلّ منطقة فصيل سياسي مسلّح، ولا تسيطر الدولة إلاّ على مساحات قليلة. يقول: **"مضينا عكس الاتجاه الذي جئنا منه بالأمس، ومررنا بمجموعة من المسلّحين أسفل شرفة ارتفع عليها علم المرابطون وجلس بها شاب طويل القامة شرس الملامح في ملابس عسكريّة أسند مدفعا رشّاشا على حاجز الشرفة وانهمك في تنظيف شريط طويل من الطلقات النحاسيّة اللاّمعة. وعلى بعد خطوات وقفت مدرّعة تحمل لافتة قوات الردع بجوار مكتب لسيّارات الأجرة [...] انتقلنا إلى طريق زحمته مجموعة من المدرّعات تحمل شارة قوّات الردع اعتلاها جنون يحملون الخوذات الحديدة وكانت تقف أمام مبنى ارتفعت عليه إحدى الرايات وبدت آثار الدمار على الحوانيت المغلقة أسفله"**[10].

كما أنّها مدينة غير متجانسة من حين طبيعة السكّان. وتبدو أكثر خطورة وقسوة من القاهرة أو أي مدينة عربيّة أخرى. فهي لا تخضع لقانون موحّد ولا لنظام واضح. ففي كلّ منطقة من المناطق أو شارع من الشوارع قانون خاص حسب من يسيطر على المكان ومن بيده السلاح.

لا ينفكّ السارد في كلّ مرة من المقارنة بين بيروت والقاهرة بشكل صريح أحيانا وضمنيّ أحيانا أخرى. لكنّه لا يفاضل بينهما. فالمدينتان كلاهما بيئة غير صالحة للعيش الطبيعي، يفقد فيهما الإنسان كرامته وأمنه واستقراره.

لقد اهتمّ صنع الله إبراهيم بتصوير البيئة التي تدور فيها أحداث كلّ رواية بصفة كبيرة أكثر من أي عنصر آخر. وما يلفت الانتباه هو تغيير طبيعة اللغة المستعملة من النصّ الأوّل "تلك الرائحة" إلى النصّ الثاني "بيروت بيروت". حيث نجد فوارق تكاد تكون جوهريّة بين النصّين. ففي الأوّل استعمل لغة بسيطة خالية من الأساليب البلاغيّة التقليديّة، كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز...إلخ، بل إنّ الجمل المستعملة كانت قصيرة وذات تركيب بسيط في نسبة كبيرة منها. وقد تسببّ ذلك في خرق جسيم لأفق انتظار النّقاد إبّان صدورها الأوّل. إذ كان الفنّ الروائي السائد والذوق الجمالي العام يحفل بالأعمال التي تركّز على الوصف المكثّف لأدقّ التفاصيل حتى تكون الصورة المنقولة عن المكان أو الأشياء أقرب ما تكون إلى الحقيقة. إذ لم يطنب صنع الله إبراهيم إلاّ في وصف ما يدور في السجن ومراكز الإيقاف من أفعال شنيعة مخلّة بكرامة الإنسان سواء من طرف السلطات أو بين السجناء أنفسهم.

أمّا اللغة المستعملة في رواية بيروت بيروت في وصف المكان واصل صنع الله إبراهيم في نهجه في التخلّي عن الأساليب البلاغيّة التقليديّة،. فهو يستعمل في أغلب الأحيان المركّبات النعتيّة كقوله: "**اخترقنا منطقة الروشة الأنيقة ذات البنايات الحديثة العالية [...] والمقاهي والمطاعم الفاخرة**"[11]. ويعود هذا ربّما إلى رغبته في مخالفة كبار أدباء عصره الذين يسترسلون في استعمال المحسّنات اللفظية ويبالغون في توظيفها إلى درجة قد يتحوّل معها العمل الروائي إلى مجرّد زخرف لفظيّ وفضاء لاستعراض الموهبة. وقد كان وفيّا لما أعلن عليه في الكلمة التي قدّمها في شكل بيان تأسيسي مع جملة من رفاقه: **"إذا لم تعجبك هذه الرواية التي بين يديك فالذنب ليس ذنبنا وإنما العيب في الجوّ الثقافي الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية.**

ومن أجل كسر المناخ الفني الذي تجمد. نصمم على هذا النوع من الكتابة الصادقة المؤلمة أحيانا. في هذا الإطار نقدّم هذه الرواية للكاتب الجديد صنع الله إبراهيم، وبعدها سنقدّم مسرحية السود لنبيل بدران وقصص قصيرة لكمال القلقش وأحمد هاشم الشريف، وعبد الحكيم قاسم، ومسرحيات لرؤوف مسعد، وقصائد لمحمد حمام[12]. حيث كان صريحا في دعوته الثوريّة لتغيير شكل وأسلوب الكتابة الأدبيّة.

2- القضايا المطروحة:

تختلف طبيعة القضايا المطروحة في نصّي صنع الله إبراهيم باختلاف المكان الذي تدور فيه الأحداث. فقد اهتمّ في روايةتلك الرائحة التي دارت أحداثها في القاهرة بمشاكل الإنسان المصري فقط. إذ صوّب أنظاره إلى ما يعانيه المعارض للنظام الناصري في ستينات القرن العشرين. فهذا المعارض يعيش حالة قهر متواصلة تبدأ بالملاحقة وتضييق الخناق عليه في الفضاء العام، فسجنه، ثمّ إخضاعه للمراقبة المستمرّة بعد الخروج من السجن وتعقّبه في كلّ مكان يذهب إليه. يظهر ذلك منذ بداية النصّ في قول السارد: **قال الضابط : ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لي عنوان. تطلّع إليّ في دهشة : إلى أين ستذهب و أين تقيم؟ قلت: لا أعرف ليس لي أحد. قال الضّابط لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت : كنت أعيش بمفردي. قال لابدّ أن نعرف مكانك لنذهب إليك كلّ ليلة. ليذهب معك عسكري. وهكذا خرجنا إلى الشارع أنا والعسكري"**[13]. فالسجين السياسي لا يستعيد كافة حقوقه بمجرّد انتهاء مدّة سجنه، بل تستمرّ عقوبته في الفضاء العام. حيث تُفرض عليه رقابة شديدة حتى وهو في منزله، بيّنها السارد في قوله: "**ودقّ الجرس فقمت أفتح. كان العسكري هو الطارق. وقلت له: دقيقة واحدة. وأسرعت إلى الحجرة فجئت بالدفتر وأعطيته له، فكتب اسمه أمام اليوم و انصرف. وعدت إلى السرير فاستلقيت فوقه. وأشعلت سيجارة. وجعلت أتأمّل السقف. وجاء العسكري مرّة أخرى**"[14]. يحاول السارد هنا أن يبلّغ مدى مرارة الوضع الذي يعيش فيه بعد خروجه من السجن. فلا يستطيع التنقل بحريّة إذ بقي حبيس غرفته ويتلقى زيارة من حين لآخر من العسكريين.

وهي وضعية لا تختلف عن السجن الذي كان فيه. تطرّق السارد أيضا إلى معاناة بقيّة السجناء غير السياسيّين و بيّن الظروف القاسية التي يسجنون فيها، وعرّى ما يجري من ممارسات فضيعة في مراكز الإيقاف مثل اغتصاب الأطفال من قبل المساجين البالغين.

يقول: "**وجذب صاحب البطانية البطانية فوقه وبسطها بيده على صبيّ ممتلئ ينام إلى جواره.[...] وكان غارقا في النوم وقد ثنى ركبتيه. وأحاطه الرجل بساعديه أسفل البطانية. وجعل يتحرّك حتى التصق به. وراحت ذراعه تحت البطّانية وهي تتحرك على جسد الصبي تنزع بنطالونه. والتصقت ساقا الرجل بظهر الصبيّ**"[15]. ويعتبر هذا المشهد أكثر المشاهد جرأة في تاريخ الرواية العربيّة حتى ذلك الحين. حيث لم يسبق أن تضمّن أي نصّ روائيّ مشهدا كهذا من قبل. وهو ما تسبب في انتقادات واسعة لصنع الله إبراهيم في الأوساط الثقافية وكان أحد أسباب حجب الرواية إبّان صدورها. تطرّق النصّ أيضا إلى مصاعب الحياة اليوميّة للمواطن المصري سواء كان عاملا أو سائق تراموای أوموظفا...إلخ. فالكلّ يعيش حالة من الرتابة والاكتئاب ويكابد يوميّا في وضعيّة لا تليق بكرامته كإنسان.

إنّ كلّ القضايا التي تعرّض إليها النصّ تخصّ الإنسان المصريّ فقط. ،حيث لم يكن صنع الله إبراهيم في هذه الرواية منشغلا بغير ما يحدث في القاهرة وما جاورها. ولم تتفتح عيناه بعد على الخارج. ويعود ذلك حسب رأينا إلى سلطة المكان على وعي المؤلّف. فوجوده في القاهرة جعل أفق خياله لا يتجاوز حدودها البعيدة. بل أن القارئ المستهدف في النصّ هو قارئ محليّ، بدليل أنّ الخطاب كان موجّها إلى هذه الفئة بالذات. فالأسلوب المتبع في التبليغ ينمّ عن معرفة القارئ بعدد من التفاصيل التي تحاشى صنع الله إبراهيم الإطناب فيها. كالتدقيق في وصف المكان، حيث يكتفي بذكر اسم الشارع أو الساحة العامة أو البناية لعلمه أنّ من يقرأ على علم مسبق بالأوصاف والمواقع ولا حاجة له بإعادة ذكرها في النصّ. فقد كان في بداية عهده بالكتابة لا يخاطب إلاّ المتلقّي المحلّي. ولم يضع في تصوّره أن نصّه قد يتجاوز صداه حدود مصر.

مثّلت مدينة بيروت مسرحا لإثارة قضايا أخرى تختلف عن تلك التي طرحت في القاهرة. فالانتقال في المكان كان فرصة للانفتاح على مشاكل أخرى أعمق وأكثر تعقيدا. كما كان لتغيير البيئة أثره أيضا في السلوك التخاطبي للمتكلّم في النصّ. حيث تخلّص من قيود عديدة، وأصبح متحرّرا في تسمية الأشياء بمسمّياتها بدل التلميح إليها عبر الاستعارة والكناية ومختلف الأشكال غير المباشرة. كما صار يعبّر عن موقفه من تلك القضايا المطروحة تعبيرا صريحا. إذ نجد هذا النصّ يخوض في مشاكل لبنان كبلد مفتّت يفتقر إلى السلطة المركزيّة

ولا يكاد يستقرّ على حال نتيجة سيطرة أطراف عديدة على السلاح والمال والأرض والأرواح...إلخ، مما أدى إلى تفجّر حرب أهليّة فيه.

كما أشار إلى أنّ هذه الوضعيّة هي نتيجة تدخّلات خارجيّة عربيّة ودوليّة في القرارات الداخليّة، يقول: **عدت إلى النبأ فقرأت ما يلي: تمّ في الساعات الأخيرة اتخاذ قرارات حاسمة لتطويق الاشتباكات في اليومين الأخيرين ببيروت الغربيّة، وذلك في أعقاب سلسلة من الاتصالات بين قادت الأحزاب والهيئات اللبنانيّة والمنظمات الفلسطينيّة والسلطات السوريّة...**"[16] فمشكلة لبنان ناتجة عن ارتباط كلّ فصيل سياسي داخله بطرف دولي ما، يقول: " **إنّ المليشيّات المسلّحة في الغربيّة سواء كانت تابعة أو محسوبة على الحركة الوطنيّة أو المقاومة الفلسطينيّة أو الحكومة السوريّة أو بتعبير الصحيفة فاتحة على حسابها هي المسؤولة عن الانفلات الأمني والتسيّب وما يقع في ظلمها من جنايات وجرائم ابتداء من السطو المسلّح إلى فرض الأتاوات واغتصاب الشقق والبنايات إلى تكدّس النفايات**"[17]. ورغم أنّ المتكلّم في النص ينقل كلاما ورد في الصحف إلاّ أننا نجده يسمّي التنظيمات ومن يقف خلفها بأسمائها ولا يجد في ذلك حرجا.

ثمّ نجده يمضي في سرد تفاصيل الحرب الأهليّة اللبنانيّة ويحلّل الأسباب العميقة التي أدّت إلى تفجّرها، في شكل يكاد يتحوّل معه الخطاب الروائي إلى عمل وثائقي تاريخي. وقد بيّن أنه ما كان يستطيع الإلمام بكلّ ذلك لو لا وجوده على عين المكان، وذلك عند انتقاله من القاهرة إلى بيروت، واطلاعه على ما يجري في أرضها ولقائه مع عدد من الأصدقاء والشخصيّات وقراءته لعدد من الصحف القديمة والجديدة. تطرّق النصّ إلى قضايا أخرى عديدة من بينها النمط الاقتصادي، وطبيعة الحياة اليوميّة، والثقافة. إذ بيّن أنّ هنالك نوع من الرّفاه الذي يعيشه اللبنانيون غير متوفّر في أقطار عربيّة أخرى لكنّه مبنيّ على الفساد.

كما يتمتّع الموجودون في هذا البلد بحريّة كبيرة في اللباس وممارسة شعائرهم الدينيّة وحتى في ممارسة المحرّمات. فلبنان بالنسبة إليه متنفّس للعالم العربي سواء بالنسبة إلى رجال الأعمال أو السياسيين أو المبدعين. فالبيئة هناك مناسبة لكلّ نشاط ممنوع في باقي البلدان العربيّة. ولعلّ هذا ما جعل صنع الله إبراهيم متحرّرا بدوره في استعمال اللغة. إذ كان يعبّر عن موقفه من كلّ قضيّة يطرها دون حرج، ويبدي وجهة نظره كما يشاء دون قيود.

3- **تأثير المكان في توجيه خيارات المؤلّف:**

إنّ القاهرة وبيروت ليستا مجرّد فضاءات حاضنة لأحداث روائيّة، وإنما تمثّلان سلطة تفرض نفسها على وعي المؤلّف فتوجّه خبراته الفنيّة وتملي عليه المواضيع التي يعالجها في نصّه. ذلك أنّ المكان يعدّ من مكوّنات أفق التفكير والتأمّل شأنه شأن العوامل التاريخيّة. فالعمل الأدبي مهما بلغ درجة عالية من التخييل فهو يرتبط حتما بالمقام الذي يوجد فيه المؤلّف أي الزمان والمكان. إذ يشكّل هذين العنصرين ما يمكن أن نسميه بعبارة فلاسفة التأويلية (l'Herméneutique) مدى الرؤية الذي يحيط بكلّ شيء.

فالقاهرة بيئة خصبة بالأحداث السياسيّة والثقافيّة على مدى طويل من الزمن. فهي من الناحية الجغرافيّة مدينة مترامية الأطراف، ذات عدد كبير من السكان والشوارع والأحياء التاريخيّة القديمة والعصريّة. بها أسواق عديدة وأنشطة مختلفة، وهي مليئة بالتناقضات على عديد المستويات. كما أنها مركز ثقل عربي وعالمي سياسيّا واقتصاديّا وثقافيّا. وتمثّل ستينات القرن العشرين فترة هامّة وحسّاسة على هذين المستويين. فمن الناحية السياسيّة هي ذروة سيطرة النظام الناصري على مصر ومحطّة مفصليّة في حياة ذلك النظام. ومن الناحية الثقافيّة هي بداية صعود جيل جديد من الأدباء الذين يسعون إلى الخروج عن النموذج الفني الواقعي أو ما يعرف بالاتجاه الواقعي في الأدب والفن عموما. إذ بلغ هذا النموذج الفنّي الواقعي مرحلة من التكلّس وبات غير قادر على تلبية انتظارات الجمهور وتطلّعات الأدباء.

ولعلّ هذا ما جعل صنع الله إبراهيم ينسج نصّه على المنوال الذي هو عليه. فكثرة الأحداث في مصر جعلته يتقيّد بحدود ما هو داخلها، بل لم يتجاوز القاهرة في طرحه للمشاكل التي يعانيها المصريون. فانصبّ تركيزه على قمع النظام للمعارضين، والحالة البائسة للسجون، وتلف البنية التحتيّة للمدينة كالمجاري والمواصلات. وتناقض قوانين الدولة ووعود النظام مع تطلعات السكان لحياة كريمة. ثمّ إنّ العامل الثقافي فرض على الكاتب البحث عن منوال فنّي جديد يكسر ما تعوّد عليه القرّاء طوال سنوات. فالبيئة الثقافيّة في ذلك الوقت هيمن عليها نموذج وحيد وسيطرت فيها مجموعة من كبار الأدباء حجبوا خلفهم كلّ صوت إبداعي جديد. وصار من الصعب منافستهم في ميدانهم أي الكتابة على منوال الواقعيّة بمختلف مذاهبها. لذلك كان لزاما على الكتّاب الجدد البحث عن

منوالهم الخاص. فعمدوا إلى مخالفة التيار السائد قصد إثبات التفرّد. وكان صنع الله إبراهيم رأس حربة في هذه المعركة بين الجيلين[18].

فغابت بعض المقوّمات التي كانت تعتبر أساسيّة في بناء الرواية الواقعيّة. إذ تخلّص من الوصف الذي يسعى إلى التصوير الواقعي للأشياء والأشخاص والأماكن. فكلّ شيء في نصّ صنع الله إبراهيم يبدو بلا ملامح تذكر[19]. فلا يمكن تحديد الشخصيّة مثلا إلاّ من خلال أعمالها فقد غُيّبت صفاتها وحتى أسماؤها وفي أحسن الأحوال تُذكر مهنتها (ضابط، عسكري، سائق حافلة، صحفي...إلخ). وغابت أيضا تلك النبرة التفاؤليّة التي تبشّر بغد أفضل أو تعد الطبقات الكادحة بالرّفاهية في المستقبل[20].

وحضرت العشوائيّة في النصّ من خلال كسر الحبكة التقليديّة ومنطق السببيّة. ولم تعد الرواية ذات طابع تربوي تعلي من القيم الكبرى، بل نزلت إلى ما هو "محرّم" لتعرّي الفساد الأخلاقي والسياسي والزيف في بنية المجتمع. كما استبدلت اللغة السلسة الفصيحة بلغة بسيطة غير معقّدة قابلة للفهم لدى مختلف أنماط القرّاء. فالتعبير يمّ بأسلوب غير مشفّر خالٍ من الكناية والمجاز والاستعارة والترميز وغيرها من الأساليب التقليديّة. ويعود ذلك في نظرنا إلى حسن فهم المؤلّف لانتظارات القارئ ومعرفته بأحوال من يتوجّه إليهم بخطابه الروائي. إذ لم يعد الجمهور يقبل برواية تصوّر له واقعا مزيّفا يعرف مسبقا أنه غير مجود إلاّ في خيال الكتّاب، أو في الخطاب الإيديولوجي الذي تروّجه السلطة بمعيّة عدد من النّقاد والمثقّفين.

إنّ القاهرة إذن كبيئة كتبت فيها رواية **تلك الرائحة** فرضت سلطتها على المؤلّف ولعلّ من أهمّ تمظهراتها في الخطاب اكتفاؤه بالقارئ المحلّي كطرف يتوجّه إليه ويكتب له ،أمّا بيروت فقد غيّرت من توجّهات صنع الله إبراهيم السابقة. فخروجه من الفضاء المحلّي إلى فضاء أرحب وأوسع وأكثر تعقيدا من الأوّل وسّع مدى الرؤية لديه وبات أفقه يشمل ما كان لا يُرى في السابق. كما تغيّرت طرائق التعبير لديه. نلمس ذلك في شكل النصّ وفي اللغة المستعملة.

فقد اختلفت نظرته للأشياء، نجد ذلك في إلحاحه على رصد عدد من التفاصيل الدقيقة لفهم أي مسألة من المسائل مثل جذور الحرب الأهلية اللبنانيّة. فهو يعود إلى التاريخ القديم لتكون الدولة اللبنانيّة ويذكر جلّ الطوائف والإثنيات وتفرّعاتها والعائلات،

والشخصيات الفاعلة التي تشكّل المجتمع. وكأنّنا به قد صار يتوجّه بعمله الأدبي إلى متلقّي كوني عكس ما كان في الرواية الأولى.

فالبيئة الجديدة جعلته يعيد التفكير في قارئ الرواية. فهو لم يعد يكتب للمصري، بل للعربي عامة أو كل من يجيد القراءة باللغة التي يكتب بها. فهو يفترض أنّ قارئه بحاجة إلى كلّ المعلومات الممكنة. ومل كان المؤلّف سيبلغ هذا الوعي بمقام التلقّي لو لا انتقاله إلى هذه البيئة الجديدة. وقد مكّنه هذا أيضا من تعديل نظرته إلى ما طرحة من مشاكل تخصّ المجتمع المصري. فمشاكل المصري لا تقارن بحدّة المشاكل التي يعشها اللبنانيّ، وأهمّها غياب النظام المتأتّي من تشتّت السلطة المركزيّة.

غيّر صنع الله إبراهيم أيضا في أسلوب الكتابة. إذ بات من الناحية الشكليّة يعتمد على تقنية الكولاج، أي تضمين مقاطع من الصحف في نسيج العمل الروائي. كما بات يراوح بين اللغة الفنّية التي تعتمد على الأساليب البلاغيّة التقليديّة واللغة التقريريّة الجافّة التي تحاكي لغة العمل الصحفي أو التوثيقي. ولعلّ ذلك يعود إلى تسارع الأحداث وكثرتها في هذه البيئة التي يكتب عنها.

وهي مسألة طبيعيّة في نظرنا لأنّ الحروب تفرض على من يتخذها موضوعا لنصّه نمطا معيّنا في الكتابة. بيّن ذلك الناقد سامي سويدان في قوله: ليست علاقة الرواية بالحرب عابرة أو سطحيّة، بل هي وثيقة وطيدة وعميقة. ذلك أنّ موضوع الحرب يؤمّن بيسر للرواية عالما يزخر بالأحداث المدوّية والتحوّلات الحادّة. ويفسح المجال رحبا أمامها لتداول القضايا الأكثر حيويّة والأمور الأشدّ إثارة. بدءا من تحديد الهويّة والوجود والمصير... وصولا إلى الرؤية والحريّة والفداء والموت..."[21] فليس للكاتب المعاصر لأحداث الحرب متّسع من الوقت للتأمل وتنظيم أفكاره تقديم عمل سردي مسترسل أو يخضع على الأقلّ إلى نظام ما. فكأنّ الخلل الموجود في المدينة من جرّاء الحرب الأهليّة أثّر بشكل مباشر على سلوكه في الكتابة، بل صارت هذه البيئة سلطة تفرض نفسها على خياراته الفنيّة عن وعي منه أو بدون وعي.

نجد تأثير المكان أيضا بشكل أوضح في خطاب الشخصيّات. فقد أقحم اللهجة العامّية إلى جانب الفصحى. وتتمثل أساسا في العامية اللبنانيّة. فالناظر في مجمل المقاطع الحواريّة يجد أنّ التواصل بين الشخصيّات تمّ على أساس هذه اللهجة. ولو لا إقامة المؤلّف في لبنان لما تمكّن من إدراك كنه عديد العبارات المحلّية تلك التي لا يفهمها أحيانا غير أهلها،

واستطاع أن يقحمها في نسيج نصّه. في المحصّلة يمكن القول إنّ عقل المؤلّف ووجدانه تأثّر تأثيرا بالغا بتغيير البيئة التي يكتب عنها وفيها. فقد توسّعت رؤيته للعالم والأشياء وللفنّ الروائيّ أيضا.

خاتمة:

إنّ تأثير المكان أو البيئة عموما على وعي المؤلّف مسألة واضحة كما تبيّنا في هذا العمل. فهي أحد مكوّنات الأفق الذي يوجّه خيارات الكاتب ويرشده إلى المسلك الذي سيتبعه سواء في اختيار المواضيع أو طرق الإبلاغ. فالفوارق واضحة بين نصّ كتب في القاهرة ونصّ آخر في بيروت.

لكنّ هذه التغييرات ليست فقط جرّاء الانتقال من بيئة إلى أخرى. فللعوامل التاريخيّة أيضا دورها في توسيع نظرة المؤلّف للعمل الروائي فأفكاره تطوّرت مع مرور الزمن. إذ كان في البداية ضعيف الإمكانيات محدود الرؤية هاجسه الوحيد هو طرح ما يجيش في وجدانه بعد تجربة مريرة في سجون النظام الناصري. ثمّ بات أكثر نضجا وفهما للحياة والفنّ. دون أن ننسى سعيه الدؤوب نحو التغيير.

فهو لا يرتاح إلى نموذج بعينه بل يخالف ويحطّم حتى النماذج التي ابتدعها بنفسه قصد عدم التكرار. وذلك مفهوم لأنّه تربّى على مبادئ الفكر الشيوعي الذي يؤمن باستمرار الثورة وعدم توقّفها عند حاجز معيّن.

كما لا يمكن أن نغفل من ناحية أخرى على دور المتلقّي في توجيه اختيارات الكتّاب بصفة عامّة. فالتلقّي السلبي الذي قوبلت به روايته الأولى "تلك الرائحة" جعله يبحث عن بدائل فنيّة ليضمن نجاح باقي النصوص الروائيّة ومنها رواية "بيروت بيروت". فقد وعى أنّ دور القارئ وأهواءه وذوقه الفنيّ مسألة أساسيّة في نجاح أي تجربة فنيّة. ولذلك لابدّ من تغيير نهج الكتابة في كلّ مرّة حتى تتناسب مع التغييرات التي تحصل في أفق انتظار القارئ.

الهوامش والإحالات:

[1]- هذه التسمية أي جيل الستينات هي من اقتراح مجموعة من النّقاد ذوي التوجّه الاجتماعي. وضعوها للتمييز بين جيل قديم من الأدباء والجيل الذي برز في أواخر الستينات وقدّم نماذج جيدة في كتابة الرواية ، من بين هؤلاء النقاد نذكر سيزا قاسم، سامي خشبة، ومحمد بدوي. وعلى الرغم من تصريح البعض منهم

أنّ المصطلح لا يتناسب تماما مع الظاهرة الإبداعيّة إلاّ أنهم اعتمدوه في دراساته وأعمالهم النقديّة لعدم وجود بديل له في ذلك الحين. انظر مجلّة فصول في النقد الأدبي، القاهرة، المجلّد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1982.

[2]- بيّن إدوارد الخرّاط أنّ هيمنة رواية الاتجاه الواقعي في النصف الأوّل من القرن العشرين لم تكن لأسباب فنيّة جعلت الجماهير تقبل عليها دون سواها، وإنما لعوامل سياسيّة أهمّها تلبية احتياجات السلطة السياسيّة. يقول: **إنه لما يلفت النظر حقا ما تمتع به الاتجاه الو اقعي الاشتراكي من أهمية وما بلغه من اتساع ورواج في الأدب المصري، خلال الخمسينات. ولعلّ ذلك مما يمكن تفسيره على نحو مقبول بالحلف التاريخي المضطرب وربما المدمر بين الجماعات الماركسية الرئيسية والنظام الناصري عل إثر مؤتمر باندونج 1955 والغزو البريطاني الفرنسي الإسر ائيلي على سيناء والقنال وبور سعيد في 1956. وقد كان النظام الناصري أبويا بطبيعته، فشمل هذا الاتجاه برعايته و أبوته".** انظر،"أصوات الحداثة"، دار الآداب، بيروت، 1999، ص-10.

[3]- صنع الله إبراهيم "تلك الرائحة"،دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، الطبعة الثالثة، 2003، ص-62.

[4]- المصدر نفسه، ص-57.

[5]- المصدر نفسه ، ص-62.

[6]- المصدر نفسه ، ص-32.

[7]- المصدر نفسه ، ص-40.

[8]- المصدر نفسه ، ص-41.

[9]- أحمد محمد عطية، "أصوات جديدة في الرواية العربي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص-13.

[10]- صنع الله إبراهيم، "بيروت بيروت"، القاهرة، دار المستقبل العربي، الطبعة الثانية، 1988، ص-32.

[11]- المصدر السّابق، ص-44.

[12]- مقدّمة رواية تلك الرائحة.

[13]- تلك الرائحة"، ص-29.

[14]- المصدر نفسه ، ص-32.

[15]- المصدر نفسه ، ص-31.

[16]- المصدر نفسه ، ص-12.

[17]- المصدر نفسه ، ص-12.

[18]- "قدّم صنع الله إبراهيم في روايته تلك الرائحة معالم الطريق الجديد الذي تميّزت به مرحلة الرواية الجديدة في مصر، لقد حطّم السرد الترتيب والحبكة المتقنة القائمة على رسم الأنماطيّة الروائيّة ورفض الاستغراق في التحليل من خلال الوصف والحوار وجعل روايته قطعة صارخة من الصراحة الداكنة التي

تبلغ حدّ التطرّف في تناولها كلّ ندوب وتآكلات الواقع النفسي والحياتي الذي يحاصر معتقلا سياسيّا خارجا من السجن إلى المجتمع الذي ترتفع فيه أصوات زاعقة بشعارات العدالة والاشتراكيّة والتحرّر والوحدة". عبد الرحمن أبو عوف، "القمع في الخطاب الروائي العربي"، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، 1999، ص-47.

[19]- أثار هذا الأسلوب تحفّظات عديدة في الأوساط النقديّة نذكر منها ما جاء على لسان محمود أمين العالم: "**إنّ السارد للرواية ليس ساردا لأحداثها، إن كانت لها أحداث، وإنما هو محورها وبطلها، إن كانت له بطولة. وهو بلا اسم وبلا ملامح**". انظر ، ثلاثيّة الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي القاهرة،1985، ص-44.

[20]- يؤكّد هذه الفكرة فيصل درّاج في قوله: كان صنع الله إبراهيم وبحدس فكري متقدّم قد أدرك أنّ اغتراب الإنسان المصري يتجاوز سياقا محدّدا، وأنه بات مفتوحا على مستقبل لا يبشّر بالنعمة". "نظريّة الرواية والرواية العربيّة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط-2، 2002، ص-285.

[21]- سامي سويدان، "فضاءات السرد ومدارات المتخيّل"، دار الآداب، بيروت، 2006، ص-12.

قائمة المصادروالمراجع.

المصادر:

إبراهيم (صنع الله):

- "بيروت بيروت"، القاهرة، دار المستقبل العربي، الطبعة الثانية، 1988.
- "تلك الرائحة"، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، الطبعة الثالثة، 2003.

المراجع:

- أبو عوف (عبد الرحمن) ، "القمع في الخطاب الروائي العربي"، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، 1999.
- الخرّاط (إدوارد)، أصوات الحداثة"، دار الآداب، بيروت، 1999.
- درّاج (فيصل)، "نظريّة الرواية والرواية العربيّة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط-2، 2002.
- سويدان (سامي) ، "فضاءات السرد ومدارات المتخيّل"، دار الآداب، بيروت، 2006.
- العالم (محمود أمين)، "ثلاثيّة الرفض والهزيمة"، دار المستقبل العربي القاهرة،1985.

- عطية (أحمد محمد) ، "أصوات جديدة في الرواية العربي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- "مجلّة فصول في النقد الأدبي"، القاهرة، المجلّد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1982.

البعد الإيديولوجي للمكان في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.

The ideological dimension of place in the contemporary Algerian short story.

*- د.مريم بغيبغ .

*- مخبر الدراسات الأدبية والنقدية بالمركز الجامعي ميلة.

*- المركز الجامعي –ميلة - الجزائر

meriem.beghibegh@center-univ-mila.dz*

تاريخ الإرسال:19-08-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخص:

إن المكان داخل العمل القصصي هو مكان خاص بالكاتب رغم إمكانية وجوده في الحقيقة، له مميزاته وخصائصه التي ترتبط حتما بمسار الشخصية وثقافتها وسيرورة الأحداث فهو ليس ذلك المكان الذي اعتدنا العيش فيه ،إلا أنه عنصر مهم ومكون للعمل القصصي يتخذ عدة أبعاد داخله :كالبعد التاريخي ، والبعد الديني ، والبعد الثقافي ، والبعد الإيديولوجي...وعليه سيتناول هذا المقال البعد الإيديولوجي للمكان في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، من خلال بعض المجموعات القصصية القصيرة المنشورة في فترة الثمانينيات .

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة ، المكان ، البعد الإيديولوجي،البعد الثقافي.

Abstract:

The place within the fictional work is a special place for the writer, despite the possibility of its existence in reality. It has its own characteristics and characteristics that are inevitably related to the path of the personality, its culture, and the course of events. And the religious dimension, and the cultural dimension, and the ideological dimension... Accordingly, this article will deal with the ideological dimension of place in the contemporary Algerian short story, through some collections of short stories published in the eighties.

Keywords: The short story, the place, the ideological dimension, the cultural dimension.

مدخل:

يدخل المكان في نسيج النص كأحد الشخصيات التاريخية الواقعية ، فلا يكون ذكر هذه الأماكن ذكرا عابرا، خاصة أن من مميزات القصة القصيرة التكثيف عكس " الرواية التي من كثرة توظيفها للأمكنة اصطلح على تسميتها في نهاية المطاف رواية الأمكنة "[1]، التي يكون فيها المكان عنصرا فعالا و ليس فضاء أفقيا للنص فقط ، حيث تكون الأفعال والأحداث فيه و تنمو و تتحول و تتضح معالم الشخصيات من خلاله .

أما في القصة فيقوم المكان بوصفه عنصرا يتميز بخصوصية أكثر من خصوصيته في الرواية ، فالقصة لا يمكن أن نطلق عليها قصص الأمكنة و هذا لأنها لا تركز على المكان أكثر من تركيزها على الأحداث و الحبكة و العقدة و الحل إلا أن ذكر بعض الأمكنة الواقعية قد يحمل لنا العديد من الدلالات و الأبعاد و قد تطرقت بعض المجموعات القصصية القصيرة الجزائرية المعاصرة للبعد الإيديولوجي للأمكنة ،مثل (مجموعة **شذرات من اعتر افات مارق** لعلاوى بوجادي ، مجموعة **من فيض الرحلة** لمصطفى نطور ، مجموعة **القرص الأصفر** لبشير خلف ، ومجموعة **حين يبرعم الرفض** لإدريس بوذيبة ، ومجموعة **البرق** لعزي بوخالفة ، ومجموعة **حداد النوارس البيضاء** لمصطفى الفاسي ، ومجموعة **عيون الجازية** لعبد الحميد بورايو)، وقد تجسد هذا البعد من خلال :

1- البعد الإيديولوجي للقرية :

كانت الاشتراكية الجزائرية السبب المباشر في ظهور هذا النمط الجديد من المجمعات السكنية الذي يشبه الريف كما أنه يتقاطع مع المدينة، وقد سمحت بظهور ما يسمى بالثورة الزراعية التي ساهمت في بناء قرى ريفية، فتراجع الإقطاع "وسما الفلاح حتى أصبح هو العمود الفقري في هذا البناء السياسي والاقتصادي، وبصعوده استقرت الأرض على أنها هي القيمة الأولى واستوت على أنها هي الحافظة لهذه القيمة "[2]

ولا يمكن لنا أن نقول أن هذه الثورة كانت فعلا الدافع الأساسي لانتعاش الفلاح الجزائري المغبون ،لأن المجموعات القصصية التي بين أيدينا تراوحت بين الرضا والتفاؤل وبين الخيبة والأمل، وقد وظفها القاص الجزائري تقريبا في كل قصصه وربطها بالريف، فكانت القرية هي المكان الرحمي والأصلي وهي الأم التي لا يفارقها وإن فارقها فالرجوع إلى الأصل فضيلة.

بعد الانقلاب العسكري الذي قام به هواري بومدين في جوان1965 ومع تزايد وتيرة الظلم والقهر الاجتماعي والفقر والفساد والبيروقراطية تم اعتماد الاشتراكية نظاما للجزائر "واعتبارها هي الحل الجذري لقضايا التنمية في الجزائر ،على أن يسندها الإصلاح الزراعي"[3] ،وهذا الإصلاح أدى إلى ظهور ريف حضاري يسمى بالقرى الاشتراكية/ القرى النموذجية، هذه الأخيرة التي جاء ذكرها في المجموعة القصصية "شذرات من اعترافات مارق "للقاص علاوة بوجادي، في قصة "البدلة ذات الأزرار المذهبة" :

"مرّ القطار بقرية نموذجية تقع غير بعيدة عن السكة...مساكنها الرحبة البيضاء... قرميدها الأحمر الزاهي... طرقها الفسيحة المستقيمة مئذنة مسجدها... وثمن المرشح لو يأتي تعيينه في قرية نموذجية يجري بناؤها أدنى السد الأخضر، أو الطريق العابر للصحراء"[4].

إن القاص في هذا المقطع الذي يشرح مزايا القرية الاشتراكية/ النموذجية التي لا تبتعد كثيرا عن السكة الحديدية، وهذا يدل على قربها من المواصلات فهي ليست كالريف منقطعة عن الحياة المدنية .

كما يذكر القاص نظافة هذه القرى التي تحمل سمات الحضارة، فمساكنها رحبة بيضاء وقرميدها أحمر، أما طرقها فهي فسيحة ومستقيمة، وهذا ما كان يفتقر إليه الريف الجزائري خاصة الطرق الطينية التي تجعل الريف في فصل الشتاء يغرق في الأوحال والطين، كما أن لهذه القرية مسجدا يجتمعون فيه للصلاة والذكر إلا أن القاص ينهي حديثه عن القرية النموذجية بقفلة استهزائية مستغربا من السلطات كيف استطاعت بناء هذه القرى، فيما عجزت عن استكمال مشروع السد الأخضر الذي يحارب التصحر، وشق طريق عابر إلى صحرائنا الواسعة البعيدة .

في قصة **من فيض الرحلة** للقاص مصطفى نطور، يصور لنا مجموعة من الموظفين اتفقوا على القيام بنزهة إلى القرية الاشتراكية الأولى حيث يقول : "تذكروا الفرح الذي غمرهم عندما اتفقوا على القيام بهذه الرحلة إلى القرية الاشتراكية الأولى التي نبتت على كتف جبل الساقية الحمراء كقرنفلة برية"[5].

إن هذا الفرح الذي رافق، رحلتهم الأولى لهذه القرية نابع من اندهاشهم بها، فقد تعودوا على نمط معين للأكواخ الريفية، وانعدام المواصلات بها أما القرية الاشتراكية فهي

مثل الريف لكنها حضارية أكثر منه، بها الحياة المدنية التي تستهوي الشباب وفيها الزراعة وتربية المواشي وهي ظواهر ريفية يهتم بها الأجداد والآباء.

يتطرق القاص بشير خلف في مجموعته القصصية "القرص الأحمر" للقرية الاشتراكية أو للريف الذي أقيمت عليه إصلاحات حيث يقول: " أحياء عصرية أقيمت في ضواحي القرية التي لم تعد قرية إصلاحات جديدة أدخلت على الأحياء العتيقة ، لكن ها هو حينا لا يزال على حاله لم يطرأ عليه تغيير ، زقاقنا الذي درجت فيه و على أديمه أمضيت سنوات الطفولة ... رحت أمشي ونفسي غير مصدقة أنه زقاقنا بعينه أكد لي ذلك مسجده المتربع على عرشه يسخر بالأيام و ما تأتي به الطبيعة "[6].

في هذا المقطع يصف القاص التغير الواضح على القرى الريفية ، و هذا للإصلاحات التي قامت بها الثورة الزراعية من خلال بنائها لقرى نموذجية فيصف لنا البطل الذي رحل عن الريف إلى المدينة ، ثم عاد إليه حيث يتعجب من التغير الواضح عليه ، أحياء عصرية / إصلاحات جديدة على الأحياء العتيقة / إلا أنه يلمح حبيبته في ذلك المكان / الزقاق ، الذي كان يجمعهم في الماضي ، فالمكان / الزقاق كان كالجمرة التي أشعلت حبه من جديد رغم كل التغيير الذي طرأ على القرية ، ولم يربط القاص الجزائري القرية فقط بالاشتراكية، فقد تطرق للقرية إبان الاستعمار فرمزت تارة للوطن وتارة للمرأة.

1.1- القرية / الوطن :

" القرية الجاثمة بين أحضان واديين صغيرين تحف بهما أشجار السرو و الضرضار لقد أقبل ليجلد الأرض بساطا من الجفاف و القحط فينكمش وجه الأرض و تتجعد أخاديد عميقة على السطح "[7].

بهذا الوصف للقرية استهل القاص إدريس بوذيبة قصته حيث يذكر لنا مكان القرية التي تقع بين واديين و قرب القرية من الوادي له أسبابه الخاصة المتمثلة في الحاجة إلى المياه لذلك فهو يحمل شحنة دلالية سلبية و أخرى إيجابية ، الإيجابية ما ذكرنا و السلبية هي أن القرية قد تكون مهددة في مواسم تساقط الثلوج والأمطار .

بما أن القرى الجزائرية قد شهدت طيلة الفترة الاستعمارية ، أعنف و أشد أنواع العنف الممارس على أبنائها الذين قضوا فداء للأرض و الوطن " لقد مات أبوه في إحدى الغارات المشؤومة على القرية بالطائرات التي أتت على كل شيء فيها "[8]، و منه فالقاص

يلخص لنا حال القرية في أيام الاستعمار ، فكانت القرية هي رمز للبذل و العطاء و الوطن " لقد مات أبوه " و هي كناية عن أبناء القرية الذين ضحوا من أجل هذا الوطن الذي تنكر لهم فيما بعد و يظهر أن هذه الغارات يقوم بها الاحتلال من وقت لآخر لذلك يصفها بالمشؤومة لأنها لا تأخذ الأرواح فقط، و إنما تحدث الدمار للقرى " دوي المدافع يهز القرية التي جمع سكانها الفرنسيون في بطحة تحت وهج الشمس ، وهم ينتظرون مصيرهم بين الحين و الحين ... أطلقت المدفعية عياراتها على المنازل ، منازل القرية الطوبية التي لم تصمد أكثر من بضع ثوان انهارت"[9] .

هكذا يصف القاص "عزي بوخالفة" في مجموعته القصصية البرق ، إحدى الغارات الجوية كيف تمر على القرية و سكانها، تدور أحداث قصة "ذكريات بالأبيض و الأسود " حول شخصية جزائرية أثناء الثورة التحريرية الكبرى، و هي عبارة عن لص يحترف سرقة الدجاج شخصية لا علاقة لها بالثورة / بالنضال / بالجهاد إلا أن العماء الذي كان يعلو عيون المستعمر ، شك في أمره فاعتقلوه ظنا منهم أنه على علاقة " بالفلاقة " أو المجاهدين و من أجل اعتقاله فقد داهمت القرية و أحدثت الدمار النفسي و المادي من خوف أعقبه اغتيال عشوائي لأبناء القرية ثم بعد ذلك قاموا بتهديم المنازل الطوبية و هنا تكمن حقيقة الحقد الفرنسي و قد اعتقلت هذه الشخصية / اللصة ، إلا أن القاص يبين أن السجن في تلك الفترة كان مدرسة تربي فيها الجزائريون على حب الوطن ، هناك يتعرف على رجل يدعى " الموسطاش " و الذي يثبت فيه روح الجهاد و الانضمام إلى الثوار و الالتحاق بالجبل .

"القرية أفق كلما اقتربت منها ابتعدت عنك "[10]، بهذا الحكم المطلق تنطق شخصية قصة "غائب في زمن الحضور " و هذا القرار حول المكان / القرية ليس نابعا عن قناعة وخبرة فقط بل نهض من شخصية عالمة لأغوار هذا المكان، بطل هذه القصة بترت ذراعه في إحدى المعارك فهاجر إلى فرنسا و تزوج من فرنسية، حيث كان يقطن في قرية تدعى "نزلة داب راقد" [11]،حينما سافر منها حاول مرارا و تكرارا أن يبني علاقة وطيدة مع القرية و أبنائها و لكن دون جدوى ، عندما رحل عنها أحس بالحنين إليها لأنها مكان رحمي وهي المكان الأصل .

لذلك نجده في محاولة دائمة للاقتراب منها ثانية و لكن بعد سنوات من الغربة ، لذلك عندما يعود يجدها قد أصبحت قرية كبيرة و تغير اسمها مع الإصلاحات الزراعية ، و اضمحلال الإقطاعية ، حيث أصبحت أرضها أرضا للجماعة، و رغم أن القرية لم تعرفه إلا

أنه يترك كل شيء هناك (الرفاهية ، الزوجة ، الأولاد) و يحاول أن يتقرب من هذه القرية فيعيش فيها إلى الأبد .

" القرية المربعة الشكل تجثم بدورها المبنية بالطوب الأزرق وسط مجموعة من الهضاب الرملية في طرف القرية و في مبنى العين ينطلق الماء من وسط الأنبوب ليرتفع قليلا نحو الشمس فتنغرز فيه الأشعة المسلوبة فيرتد ليستقر في الحوض مغلوبا على أمره "[12]، يصف لنا القاص عبد الحميد بورايو القرية في هدوئها و سكونها و هو وصف حميمي :

- من الناحية الهندسية فالقرية مربعة الشكل ، تتفرع فيها ديار مبنية بالطوب الأزرق
- ارتبط وصف القرية بمظاهر طبيعية (الهضاب الرملية ، العين ، الشمس) .
- نحس باقتراب القاص من القرية ، كما نشعر بالحب الذي يربطه بهذا المكان من خلال هذا الهدوء الذي أصبغه على القرية .
-في هذا النص نجد أن الصفات المنسوبة للقرية هي صفات هندسية تعرفنا من خلالها على هيئة هذا المكان، و استطاع الكاتب أن يقربنا منه.

2.1- القرية / المرأة :

نجد أن القرية حاضرة عند القاص مصطفى الفاسي في مجموعته القصصية حداد النوارس البيضاء و هي مسرح أحداث قصصه ، في قصته "و يعم الحقد فيزهر الفجر ورودا " ، في هذه القصة تلبس القرية الحزن على بطلة القصة ربيعة التي ترفض أن تغتصب من طرف الفرنسي الاقطاعي مارسيل فيقتلها :

"خرج الناس جميعا في القرية كانوا ينتحبون، الأطفال كذلك كانوا جميعا يبكون... ليست في ذلك اليوم الأرض قتامة"[13].

هنا نجد أن القرية تحمل خطابا واحدا هو رفض اغتصاب ربيعة و قتلها و هي إشارة إلى رفض القرية للمحتل الذي اغتصب الوطن ، حتى الأطفال كانوا جميعا يبكون و هنا يبين القاص أن الثورة الجزائرية ساهم فيها الكبير و الصغير " مسكينة هي ربيعة زهرة فتيات القرية "[14]، ربيعة في الحقيقة هي الجزائر التي ظلت لسنوات تنتظر الحرية و يمكن أن نبين التشابه فيما يلي :

ربيعة : زهرة فتيات القرية / تنتظر أحمد حبيبها / يحاول مارسيل اغتصابها / تقتل .الجزائر الوطن : وطن يملك ثروات طبيعية و بشرية مغرية / تنتظر نضال شعبها / يغتصب الاحتلال الفرنسي أراضيها.

ومنه فالقرية هنا تحمل خطابا للقارئ،وهو أن القرية ما هي إلا الجزائر وأنها رافضة للاستعمار الفرنسي و هي تكافح من أجل استرجاع السيادة الوطنية ، من خلال اندلاع الثورة التحريرية الكبرى.

و يرجع بنا القاص محمد دحو في المجموعة القصصية عندما ينقشع الغيم في قصته (جدتنا زينب) التي تحكي و تتذكر مع أحفادها قصة إحدى العمليات التي قامت بها البطلة حسيبة بن بوعلي و صالح بن يوسف و آخرون أثناء الثورة ، الفاتح من نوفمبر 1954 ، وكيف قامت المرأة / حسيبة بن بوعلي الشهيدة على تفجير حانة "المسيو جورج "، ثم يصف لنا القاص القرية بعد الاستقلال و هي تعيش في هدوء " و من قبل كانت هذه القرية الهادئة تنام في روعة و خشوع مستلقية إلى أطرافها كأنها عابد ناسك يعيد تسابيح صلاة الفجر "[15]، هذه القرية التي كانت تعيش فيها الحاجة زينب لحظات الحزن و الفرح و تسمع فيها أحاديث الحرب.

نخلص إلى أن القرية في المجموعات القصصية التي بين أيدينا، ظهرت في الجزائر إبان تبنيها للنظام الاشتراكي والإصلاحات التي قامت بها الثورة الزراعية أدت إلى ظهور ما يسمى بالقرية النموذجية، وقد كانت هذه القرى إبان الحقبة الاستعمارية من الأماكن التي ساهمت بأبنائها في تحريره والذود عنه.

2- البعد الإيديولوجي للمقهى:

لا تكاد تخلو المجموعات القصصية التي بين أيدينا من الحديث عن الأفكار الإيديولوجية، خاصة ما تعلق منها في تلك الفترة "فترة الثمانيات" تتحول في السياسة الجزائرية التي قضت على الإقطاعية وتبنت نظام الاشتراكية بتحقيق ما يسمى بالثورة الزراعية ولم تكن الآراء واحدة حول هذه الأخيرة فمنهم من رحب بها و تحدث عن انجازاتها و علاقتها بالأمكنة، فكانت سببا في تحولها و تطورها خاصة ما يسمى بالقرية الاشتراكية مثلا في قصة " غائب في زمن الحضور " لعزي بوخالفة" التي تصور مدى نجاح الثورة الزراعية و ذلك

من خلال انبهاره بقريته "نزلة داب راقد" التي تركها أيام الثورة التحريرية الكبرى و هاجر إلى فرنسا ثم عاد إليها فتفاجأ بالقرية و قد أصبحت كبيرة و تغير اسمها"[16]، إلا أن بعض القصص قد أشارت إلى أن الفكر الاشتراكي لم يحقق شيئا ، بل إنه كان سببا في خيبات الأمل المتتالية.

وقد تجلى البعد الإيديولوجي و تأثيره على المكان في قصة " حتى لا يموت مرة أخرى " للقاص عبد الحميد بورايو"،حيث تدور هذه القصة حول مشروع الثورة الزراعية التي كانت أمل الجزائريين الذين بنوا عليها أحلامهم الكبيرة، و قد كان بطل القصة يناظر في الملتقيات العربية فحاول القاص من خلال ذكر بعض الأمكنة لإظهار مدى القهر الاجتماعي الذي تعيشه طبقة اجتماعية على حساب أخرى، حيث يظهر كرهه الشديد للإقطاعية التي سببت الثراء الفاحش للطبقة المالكة.

يظهر المقهى في هذه القصة كمكان تلتقي فيه كل شرائح المجتمع، فهو مكان رغم شعبيته إلا أنه يستقطب كل أفراد المجتمع "الغني، الفقير، المثقف و الجاهل...إلخ" عندما يصبح المقهى مكانا لالتقاء الأفكار فيكون عبارة عن ملتقى إيديولوجي فيه تجتمع الأفكار و الأفكار المضادة...يرمز القاص للإقطاعية بذلك الرجل الذي دخل المقهى والذي هو عبارة عن كومة من الشحم، ويرمز للاشتراكية بالرجل الذي يتحمل همّ المجتمع ويلقي محاضراته عنها، ويلجأ للمقهى عندما تضيق عليه:

" دخل اللوتس" وجال ببصره...يصعب على الإنسان أن يجد مكانا في هذه المقهى بعد الظهيرة... استدار وحين هم بالخروج إلى اليمين رأى اثنين كانا جالسين خلف الباب يغادران المكان، فأسرع وجلس على المقعد المقابل لشارع "ديدوش مراد "جاء القهواجي ومسح الطاولة.

- أريد قهوة نص نص."

تسربت إلى نفسه موسيقى بتهوفن ورائحة عطر ممتزجة برائحة دخان السجائر، المجتمع على شكل سحابات متقطعة في جو المقهى، وضوء أحمر يغمر الاشياء فيعطي الستائر و الأرائك وبدلات مستخدمي المقهى لون الدم"[17]. .

في التشكيل الظاهري لهذا المقهى "مقهى اللوتس" يظهر بأنه مقهى تلتقي فيه الأجساد بالضوء، يبدو أنه مقهى مكتظا على آخره خاصة بعد الظهيرة، باعتبار أنّ هذا المكان يجمع

ما بين الراحة وشرب القهوة و المشروبات و التمتع بالنظر إلى الخارج بحيث يكون مفتوحا إلى حدّ ما، فهو هنا يفتح على شارع "ديدوش مراد" وتبدو مساحة مقهى اللوتس مساحة تتسم بالاتساع و الضيق، فالطاولات و الكراسي و الستائر و الأرائك تزيد قيمتها الجمالية من خلال الموسيقى و الأضواء الرائعة فتشكل لنا جماليات هذا المكان الذي ينفيها عنه اللون الأحمر، فتتحول المكان إلى لون الدم.

وهنا يشير الكاتب إلى العلاقات الفكرية المتصارعة داخل هذا المكان.

"إذ صوت فرامل بقوة، ورأى من خلف زجاج النافذة سيارة "مرسيدس" وقفت بجانب الطوار المقابل غادرها كهل بدين يميل إلى القصر، عبر الطريق و دخل إلى المقهى ، وعندما لم يجد مقعدا في الداخل جلس قبالة كومة من الشحم فاضت على جانبي المقعد رغم سعته، منتفخ الوجه بارز العينين تميل بشرته إلى الاحمرار، ولشدة اكتناز عنقه بقى زر القميص مفتوحا... مدّ الرجل يده يخفف من ضغط ربطة العنق، ويمسح قطرات من العرق تصببت على جبينه، عندما أحضر القهواجي القهوة قال له الرجل بصوت غليظ:

كوكا باردة .

شعر بتعب واسترخاء يسرى في مفاصله فغاص في المقعد الوثير واستقرت عيناه على بطن الرجل، شعر بتضاؤل جسمه أمام هذه الكرة الكبيرة"[18].

المقهى مكان منفتح، حيث تتمازج فيه ملامح وأفكار الناس بكل ما يحملونه من اختلافات فهو ليس مكانا خاصا بفكر أو ثقافة معينة وعلى روّاده أن يحترموا بعضهم البعض، وإن اختلفت الأفكار و القيم و الاتجاهات السياسية لذلك نجد بطل القصة لا يعطي -بالنظر إلى ذلك الرجل الإقطاعي الضخم، الذي يصفه بكومة الشحم- للمقهى وظيفته الاجتماعية الثابتة أيضا إلا أن المقهى عند بطل القصة يقوم بوظائف أخرى، منها الراحة، الابتعاد عن بعض الأماكن بالوحدة والشرود و التدبر في خلق الله... فالشعور بالتعب دفع الشخصية للمقهى من أجل الارتخاء فغاص في مقعده الوثير، إلا أن عينيه نجدهما قد استقرتا على بطن الرجل، فأحس بصغره أمامه "شعر بتضاؤل جسمه أمام هذه الكومة" ومنه فالمقهى عنده هو مكان للنسيان و التذكر في آن واحد، وطبيعي أن يلجأ إليه بعد موت عمه الرجل الطيب الذي كان يشجعه على إلقاء محاضراته عن الاشتراكية و كأنه

يشير بذلك إلى فشل هذا النظام و فشل ما يسمى بالثورة الزراعية و السبب في موته هي مخلفات النظام الإقطاعي المستبد:

"...سأل عنك عندما تأخرت في المرة الأخيرة عن زيارته في المستشفى وقبل أن تودعه قلت له:

- لن أتمكن من زيارتك يوم الثلاثاء المقبل.

- لماذا؟

- سأشارك في ملتقى دراسي حول الثورة الزراعية.

انبسطت أساريره ولمعت عيناه وقال بصوت خافت:

- زارني يوم الأحد أحد سكان "البلد" وذكر أن أملاك الحاج أحمد وزعت على الخماسة"[19].

- تشكل المقهى مكانا للاسترجاع فنجد أن السارد يبدأ في استرجاع الأحداث الماضية و هو جالس فيها ينظر في وجوه روادها وتارة ينظر للشارع، إلا أن فكره يجول في خواطر ماضية وأحداث أثرت فيه، حيث يتذكر فرح عمه ببداية زوال الاقطاعية، بتوزيع أملاك الحاج أحمد على الخماسة. وكان ذلك قبل موته. ويبقى المقهى هو نقطة التقاء الأفكار و الشخوص "ففي تبدل مناخ المقهى و ألوانها وحياتها تختفي شخوص وتظهر شخوص أخرى و تظهر في الوقت نفسه ظلال الشخوص و المحركات الاساسية لها"[20]، وهنا يظهر ظل شخصية عمه المتوفي بسبب السل:

" قلت للطبيب:

- هل هو السل؟
- نعم مع ضربة هواء قوية.
- أصيب منذ مدة طويلة.
- .....

- عندما كنت تنتظر نهاية الفحص استوقفتك لوحة معلقة كتب عليها بحروف غليظة سوداء: "أسباب السل:

- سوء التغذية، مسكن لا يتوفر فيه على الشروط الصحية اللازمة، وابتسمت...وابتسمت في استخفاف...إنهم نسوا شيئا آخر بل نسوا الأسباب الحقيقية"[21].

تظل الشخصية في المقهى تتذكر تفاصيل أحداث ماضية، يلوم نفسه كيف ترك عمه يموت فيما كان هو يشرح ميثاق الثورة الزراعية في الملتقى، ويظن أن عمه سيعيش ليرى اضمحلالها... ولكن هذا النظام مازالت رواسبه المتمثلة في هذا الرجل وأمثاله:

"ضرب الرجل بيده على الطاولة ونادى القهواجي بصوته الغليظ: ناولني جريدة وأعطني كسكروث..." [22]، فالمقهى هو مكان تتجلى فيه الأفكار الأيديولوجية ، وقد وفق الكاتب في اختيار المكان الذي من خلاله بسط للمتلقي الأفكار التي كانت تراوده حول النظام الإقطاعي/ النظام الاشتراكي المتمثل في الثورة الزراعية، فلم يصبح هذا المكان مجرد وعاء مؤقت لمرتاديه بقدر ما أصبح مكانا للراحة و الشرود و الجلوس مع النفس رغم ازدحامه و الضجيج الذي يلفه، حيث تلتقي فيه كل شرائح المجتمع،.

فهو النهاية المكانية لسلسلة الأماكن و الأفكار و التعب الذي يرافق الشخصية، تتلخص فكرة المقهى في هذا النص بأنه مكان لشرب القهوة و المشروبات واللعب بالورق و...إلا أنه يظهر كمكان لاسترجاع الماضي و الراحة من الوظائف الحياتية المتعددة المهنية منها و الأسرية، وتأمل الآخر الذي يمثل فكرا أيديولوجيا رسخ لمبدأ الامتلاك و القوة، فيظل ذلك الرجل، ذو الصوت الغليظ الذي يعبر عن الطبقة المالكة كومة من الشحم:

"- صاح الرجل بصوته الغليظ:

- قهواجي، تعال خذ الحساب...

لما حضر القهواجي دفع كل منهما حسابه و ألقى هو نظرة على الجريدة الموضوعة على الطاولة، فرأى في صفحة الإعلانات صورة رجل وضعت في إطار وكتب فوقها بخط أسود غليظ "هذا الشاب مختال" وتحتها قرأ " على كل شخص كان ضحية لأعماله الدنيئة أن يتقدم إلى الفرقة الجنائية لأمن الجزائر الكبرى خرج من المقهى وخيّل إليه أن وجهي الرجل و الشاب يتبادلان الموضع في إطار الجريدة وشيئا فشيئا اتسع الإطار واختفت صورة الشاب التي رآها في الجريدة، وحلت محلها صورة رجل المقهى الضخم..." [23]

المقهى يظهر هنا مسرحا لحوار نفسي يدور في ذهن الشخصية حيث تبدأ الأحداث فيه وتنتهي فيه، وهو مكان مفتوح/ مغلق، واسع/ضيق، مفتوح على عدة أمكنة وكذلك كما أنه ينغلق على عدة وجوه وشخصيات تؤثثه نشهد صراعا فكريا و إيديولوجيا، ولكنه يتسع لكل

هذه الشخصيات بكل ما تحمله من أفكار و توجهات وتضيق على مجموعة من العلاقات التي تربط رواده.

خاتمة:

لقد حاول القاص أن يجعل من المقهى مكانا لرصد التحولات الأيديولوجية التي تميز القرية/ المدينة في ذلك الوقت، حيث يشهد هذا المكان على وجود الطبقية وما تمارسه الإقطاعية على المجتمع، ولذا كان "مقهى اللوتس" وعاء زمنيا لبعض الممارسات الإيديولوجية التي تنعكس على المجتمع في تلك الفترة وتؤرخ لظهور ما يسمى بالثورة الزراعية.

في الأخير يبدو المكان في العمل القصصي مثله مثل المكان في النص الروائي أو الشعري، له أبعاد و رموز ودلالات، وقد تجلى البعد الأيديولوجي من خلال القرية و المقهى هذا الأخير الذي جسد الصراع القائم بين الإقطاعية والاشتراكية.

*- **الهوامش** :

1- عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية ، الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر تونس ، ط3، 2003، ص202.
2- المرجع نفسه، ص237.
3- علاوة بوجادي : شذرات من اعترافات مارق ، ص93.
4- مصطفى نطور : من فيض الرحلة ، ص26.
5- بشير خلف : القرص الأحمر ، ص34.
6- المصدر نفسه، ص5.
7- المصدر نفسه، ص17.
8- إدريس بوذيبة: حين يبرعم الرفض ، ص 17.
9- عزي بوخالفة : البرق ، ص119.
10- عبد الحميد بورايو ، عيون الجازية ، ص13.
11- المصدر نفسه ، ص13.
12- مصطفى الفاسي : حداد النوارس البيضاء،ص25.

13- المصدر نفسه ، ص 25.

14- المصدر نفسه ، ص26.

15- عزي بوخالفة : البرق ، 119.

16- عبد الحميد بورايو : عيون الجازية ، ص5.

17- المصدر نفسه ، ص6.

18- المصدر نفسه ، ص7.

19- ياسين النصير : الرواية والمكان ، ص85.

20- عبد الحميد بورايو : عيون الجازية ، ص8.

21- المصدر نفسه ،ص9.

22- المصدر نفسه ، ص11.

***- قائمة المصادر و المراجع**

1- بشير خلف : القرص الأحمر ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1 ، 1986.

2- بوخالفة عزي : البرق ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1، 1984.

3- بوذيبة إدريس: حين يبرعم الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1، 1983.

4- بورايو عبد الحميد :عيون الجازية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1، 1983.

5- علاوة بوجادي : شذرات من اعترافات مارق ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1، 1986.

6- الفاسي مصطفى : حداد النوارس البيضاء ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1، 1984.

7- نطور مصطفى : من فيض الرحلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط1، 1986.

8- زايد عبد الصمد: المكان في الرواية العربية ، الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر تونس ط1، 2003.

9- النصير ياسين : الرواية والمكان ، دراسة المكان الروائي ، دار نينوى للنشر والتوزيع ، سورية دمشق ،ط2، 2010.

حدودُ التأدّبِ:خطابُ جلساتِ العلاج وقاعاتِ المحاكم[1]

The limits of politeness: therapeutic and courtroom discourse

*** تأليف: د. روبن توملاش لاكوف**

***ترجمة: د. عبد الستار الجامعي**

***جامعة رين، فرنسا.**

jamaiabdessattar@outlook.fr *

تاريخ الإرسال:05-10-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخص:

ركّزت نظرياتُ التأدّب وتوصيفاته على شكله ووظيفته في المحادثة الثّنائيّة العادية. وهو أمر معقول، بما أنّ الغاية من التأدّب هي تجنّب المواجهة،وبما أنّ المواجهة أكثر قابليّة للحدوث وأخطر، في هذا الشّكل من الخطاب...تُوسّعُ هذه الورقةُ البحثَ في التأدّب إلى صنفيْن من الخطاب، المواجهة فيهما عنصرٌ جوهريٌّ: خطاب العلاج النّفسي وخطاب قاعات المحاكم الأمريكيّة. وهي تذهب إلى أنّ السلوك غير المؤدّب قد يكون، في هذين السياقيْن، نظاميّاً وعاديّاً. وقد تمّ اقتراح تمييز في أنماط مثل هذه بين "غير المؤدّب" و"الفظّ". ولقد تمّ نقاش النتائج على ضوء علاقات القوّة بين المشاركيْن.

الكلمات المفتاحية: التأدّب- المحادثة- الخطاب- العلاج النفسي- قاعات المحاكم.

Abstract:

Theories and descriptions of politeness have concentrated on its form and function in ordinary dyadic conversation. This is reasonable, since thepurpose of politeness is to avoid conflict, and conflict is both most apt tooccur, and most dangerous, in that discourse format...This paper extends the examination of politeness to two discourse typesof which conflict is an intrinsic element: psychotherapeutic discourse and thediscourse of the American trial courtroom. It argues that, in these contexts,non-polite behavior can be systematic and normal. A distinction is proposed, for genres like these, between “non-polite” and “rude”. Consequences arediscussed in terms of power relations between participants.

Keywords: Politeness- conversation- discourse- psychotherapeutic- trial courtroom.

مدخل:

قام بدراسة التأدّب خلال السنوات الخمسين الماضية، أو ما يقاربها،عددٌ من العلماء داخل حقل اللسانيات والاختصاصات المرتبطة بها **(لاكوف1973، 1979، وليتش1983، وبراون وليفنسون1987)**. ولقد أرسى هذا العمل أُسساً مهمّة، حيث تمّ فحص التعريفات النظاميّة والكونيّة كلّها. ولقد تمّت مقارنة التأدّب مع نظمٍ تداولية أخرى، كما تمّ إدماجه فيها، خاصّة منطق المحادثة الغرايسي**(1975)**، رغم أنّه مازال هناك الكثير ليتمّ فهمه في هذا المجال.

تبحث هذه الورقةُ - وهي ترجمة لمقال **روبن توماش لاكوف**[2]- مظاهر من التأدّب وفق رؤية تنزع نحو توسيع فهمها للظاهرة: ماهيتها وسبب وجودها وكيفيّة اشتغالها بالتنافس، أو بالتعايش، مع أشكال أخرى من تنظيم الخطاب.

1- **بعضُ التعريفاتِ:**

يُمكن تعريف التأدّب باعتباره وسيلةً للتقليص من خطر المواجهة في الخطاب: من كلّ من إمكانيّة حدوث المواجهة على الإطلاق وإمكانيّة اعتبار المواجهة تمثل تهديداً. تُركّز بعضُ أشكال التأدّب على الإمكانيّة الأولى، فيما تركّز أشكال أخرى على الإمكانية الثانية. يتمّ تحقيق هذا الهدف، جزئيّاً، باعتماد أشكالٍ متعارف عليها من السلوك التفاعلي. ويكون اعتماد استراتيجيّة متعارف عليها فعّالاً في ظروف حميميّة، لأنّه يسمح،ظاهريّاً على الأقل، بالتعبير عن المضمون دون اعتراف ظاهرٍ بالعاطفة.

وبما أنّ العديد من الثقافات ترى التعبير العاطفي إشكاليّا- إمّا كاشفا أكثر من اللازم وإمّا تطفليّا أكثر من اللاّزم-، فإنّه سيتمّ إيجاد طرق لتجنّبه، أو على الأقلّ لتجنّب تعبيراته الجليّة، مع الظهور، في الوقت نفسه، بمظهر المهتمّ والصادق، أو على الأقل المنخرط في الخطاب. وفي أيّ صنفٍ من المحادثات الثنائيّة المتبادلة العادية تقريبا، سيتمّ توقّع حضور أشكال ذات صلة بالتأدّب، وسيكون غيابها، إلى ذلك، ملحوظاً. (يرتكز أيّ صنف من أصناف التأدّب يتم توقّعه على كلّ من الاستعداد الثقافي والفردي، ولكن توقّع شكل معيّن من التأدّب المتعارف عليه تحت هذه الظروف هو أمر كوني)[(2)].

2- **المحادثةُ العاديةُ:**

يمكن تقسيم أنماط الخطاب، أيضا، إلى تلك المصمّمة بوضوح لغاية إيصال المعلومة، وتلك المقصودة، بشكل بحتٍ أو بشكلٍ أساسيٍّ، للتفاعل في حد ذاته. تجسّد المحادثةُ العادية (OC)مثالا للصنف الثاني، بينما تجسّد محاضرةٌ داخل قاعة الدرس مثالاً للصنف الأوّل. وبما أنّ استراتيجيّات التأدّب مصمّمةٌ خصّيصا لتيسير التفاعل، فمن المنطقي أنّه كلّما كان الخطاب أكثر تفاعليّة، كلّما تطلّب التزاما أشد بقواعد التأدّب. وعلى العكس من ذلك، كلّما كان الخطابُ مصمّماً لتقاسم المعلومة، كلّما كانت أهمية التأدّب أقلّ، وقلّ وجوده كجزء لا يتجزّأ من النظام. لذلك فليس من العرضي أن تركّز الأعمال كلّها، تقريبا، في موضوع التأدّب على استعماله في المحادثة العادية.

ولكنّ المحادثة العادية هي أكثر من مجرّد نقطة واحدة في مجموعة متصلة من الخطاب، فهي تحظى بمكانة مرموقة: إنّها الشكل الذي نتعلّمه كلّنا في المقام الأول، في ظل الإطار الأكثر ملاءمة للراحة والألفة، وهي الشكل الذي نستعمله في الأغلب. وبالتالي فهي تشتغل باعتبارها نموذجاً للأشكال الأخرى كلّها التي نجرّبها في ضوء تشابهها، أو اختلافها، مع المحادثة العادية، ونحسّ أنّنا أكثر، أو أقلّ، ارتياحاً فيها، اعتماداً على درجة تطابقها مع انتظاراتنا المرتكزة على المحادثة العادية. وهذا الأمرُ يخلق مفارقةً عجيبةً: فرغم أنّ الأشكال الأخرى من الخطاب (على خلاف المحادثة العادية) قد تشتغل بأكثر نجاعة إذا ما تجنّبت الالتزام بقواعد التأدّب، فإنّ هذه الأخيرة غالبا ما تحدث داخلها على كلّ حال، لأنّ المشاركين يجدون الخطاب، الذي تنقصه أعرافُ التأدّب، يبعث على درجةٍ مُفرطةٍ من عدم الارتياح، ممّا لا يسمح باستمراره لأيّ مدّة من الزمن، إلّا إذا كانت هناك مصلحة قويّة في فعل ذلك. ومع ذلك، يلعب التأدّبُ دوراً أقلّ أهميّة بكثير في الأصناف غير الثنائية وغير المتبادلة من الخطاب منه في المحادثة العادية. ويُفهم كلّ من حضوره وغيابه بصفةٍ مختلفةٍ عن الطريقة التي قد يُفهمان بها في المحادثة العادية.

3- التأدّبُ وعدمُ التأدّبِ والفظاظةُ:

يُشير ما تقدّم إلى أنّ المتكلّمين يشتغلون في إطار ثنائيّة بسيطة: مؤدّب مقابل غير مؤدّبٍ.إلّا أنّه من الأحسن أن نرى التمييز ثلاثيّا: مؤدّب وغير مؤدّب،وفظّ. لنسمّ "المؤدّب" تلك المنطوقات التي تلتزم بقواعد التأدّب، سواء كانت متوقّعة أو لم تكن كذلك في صنف معيّن من الخطاب، و"غير المؤدّب" ذلك السلوك الذي لا يتطابق مع قواعد التأدّب، إذ يتمّ

استخدامها حيث هذه القواعد غير متوقّعة، و"الفظّ" ذلك السلوك الذي لا يستخدم استراتيجيات التأدّب حيث هي متوقّعة بتلك الطريقة التي تجعل المنطوق يمكن تأويله فقط على أنّه صدامي عن قصدٍ، وبشكل سلبيّ.

يكون التأدّب عاديا في أصناف الخطاب عندما: يكون التفاعلُ هو نقطة التركيز الأساسيّة للخطاب، وبالإضافة إلى ذلك عندما يكون غياب المواجهة أكثر فعاليّة ممّا يمكن أن تكون عليه المواجهة. لذلك فإنّنا يمكن أن نعتبر أنّ هذا الشكل، أو ذاك، من أشكال الفظاظة "عاديّاً"، وبالتالي مفهوما، في محادثة عاديّة، يُنظر فيها إلى الاستفزاز على أنّه فعّالٌ من قبل أحد المشاركين على الأقلّ. كما يجدر أن نذكر، أيضا، أنّ أيّ نوعٍ من الخطاب سيشتغل جيّدا وهو مفهوم لدى المشاركين جميعهم فقط حسب الدرجة التي يتّفق فيها كلّهم على ضرورة التأدّب، أو على العكس، ويتّفقون على الشكل الذي يجب أن يتّخذه التأدّب، وإلاّ سيتمّ قراءة المشاركة ذات المعنى لشخص من قبل شخص آخر على أنّها انحراف، جنون أو أسوء. عندما يكون هناك صدام بين التوقّعات - هل أنّ التأدّب أم عدم التأدّب هو المناسب؟ أي أنّه صدام بين الاحتياجات التفاعلية والإخبارية- فإنّ الشكل الذي سينتصر سيكون ذاك الذي يُنظر إليه على أنّه الأبرز بالنسبة إلى وظيفة الخطاب. وبالتالي، فإنّ التأدّب ينتصر على الوضوح (عدم التأدّب) في المحادثة العادية، حتّى إذا ما كان المتكلّم ينزع، وقتها، إلى أن يصبح أكثر ابتعاداً، وغير مهتمّ بالجمهور خاصّته. وسيكون المستعمل الأكثر براعة لأيّ شكل هو ذلك الذي يجد طريقة ما لتأكيد الشكل المتوقّع دون تركيز على غياب الشكل الآخر.

في معظم وضعيات الخطاب، إذن، سيتمّ تحقيق غاية الشخص من الانخراط في الخطاب في المقام الأوّل على الوجه الأفضل بالبقاء داخل نظام التأدّب، بما في ذلك استعمال ذلك الشكل من التأدّب المتوقّع وفقا لثقافة الشخص داخل السياق المحدّد. سيتمّ قراءة إلغاء القواعد بصفة خاصّة على أنّها اختيار من خارج النظام، عادة عبر انعدام الكفاءة، أو الانطواء أو اليأس[3]. ويجدر كذلك ذكر أنّه في حالة طوارئ العالم الحقيقي، ومهما كانت التوقّعات العادية لنوع الخطاب، فإنّ الوضوح (أي الإخبار المباشر) يغلب بالضرورة التأدّب. وستختلف، في أنماط أخرى غير المحادثة العادية، القواعد والتوقّعات بحدّة.

4- **خطابُ قاعاتِ المحاكم وجلسات العلاج:**

المذكور أعلاه صنفان من الخطاب يختلفان عن المحادثة العادية في عدم التبادل: لغة قاعات المحاكم (CD) ومقابلة العلاج النفسي(TD). وقد تكون مجاورة هذيْن الاثنيْن مفاجئة؛ فعلى سلّم أصناف الخطاب، تبدو قلّة من الأصناف على درجة من التباعد، وعلى درجة من عدم مماثلة أحدهما للآخر، وكذلك مماثلة كلّ منهما لنموذج المحادثة العادية مثل هذيْن الصنفيْن. بالفعل، فلهذيْن الصنفيْن اختلافات عميقة في الوظيفة، تنعكس في الأخير في اختلافات في الشكل (بما في ذلك التأدّب). وفي الوقت نفسه، وبشكل غير متوقّع إلى حدّ ما، فإنّهما رغم هذه الاختلافات، يتقاسمان بعض الخاصيات الشكلية، بما في ذلك، مرّة أخرى، استعمالات خاصّة بالتأدّب وعدم التأدّب والفظاظة. وإنّ تجمّع هذه الخاصيات المتعلّقة بالتأدّب، الشكليّة والوظيفيّة، لهذيْن النمطيْن هو ما ستبحث فيه بقيّة هذه الورقة. يمكن تلخيص الحجج بإيجاز: أوّلا، إنّه من المجدي تجاوز نموذج المحادثة العادية من أجل فهم الوظيفة الحقيقية للتأدّب وغيابه. ثانيا، (بما أنّ التداولية هي دراسة الرابط الجليّ بين الوظيفة والشكل) فإنّه من المفيد دراسة شكل ما (التأدّب) والنظر كيف يبدو، وكيف يتمّ فهمه في أصناف من الخطاب ذات وظائف مختلفة: ماهي استعمالات التأدّب وعدم التأدّب والفظاظة؟ وما الأشكال التي يتّخذها كلّ من هذه الخيارات؟ وكيف يتمّ فهمها في كلّ صنف من أصناف الخطاب؟[4]

أوّلا، لندرس هذه الأنماط في ضوء وظائفها وأشكالها الخاصّة بها. من بين المفاهيم التي سندرسها:

- الثنائية.
- تبادلية النمط، كما هو مذكور أعلاه.
- علاقات القوّة بين المشاركين أو فيما بينهم، وما إذا كانت هذه العلاقات ظاهرة أو مضمرة.
- ما إذا كان الخطاب يُنظر إليه على أنّه إخباري أو تفاعلي.

5- **خطابُ جلساتِ العلاج:**

إنّ الانحرافات والتعقيدات المُثقل بها خطاب جلسات العلاج هي جوهريّة بالنسبة إلى وظيفته (كما يذهب البعض إلى ذلك) وقوّته العلاجيّة. فمعظم أشكال العلاج الكلامي ثنائيّة ظاهريّا وسطحيّا، بعضها ثنائي بشكل أشدّ وضوحا، وبعضها الآخر (مثل التحليل الكلاسيكي) أقلّ. ويتمّ فيها التناوب في الحديث بشكل عادي، رغم أنّ طول دور المعالِج في العادة أقصر من دور الحريف[5]. لخطاب جلسات العلاج المظهر الشكلي للمحادثة العادية، ولكن باختلافات وظيفيّة مهمّة، يتعلّق أحدها بالقوّة: ففي المحادثة العادية، من العرف أن يتقاسم المشاركون القوّة بالتساوي، على الأقلّ قوة التحكّم في مسار المحادثة فيما يتعلّق بتوزيع المناوبات واختيار الموضوع، التي عموما ما يرتبط التحكّم فيها بالقوّة[6]. إلّا أنّ هذا الترابط يغيب في خطاب جلسات العلاج: فالمشارك الذي يقوم بالجزء الأعظم من التناوب، أي الذي يُسيطر على القاعة معظم الوقت (الحريف)، يُظهر قوّة أقلّ بفقدانه للقدرة على رفض أخذ مناوبة عند دعوته (بينما يمكن للمعالِج أن يلتزم الصمت بإرادته)دون تأويل، وبفقدانه القدرة على تحديد اختيار الموضوع.[7] تُشير القدرة على التقاسم بالتّساوي للمناوبات إلى توزيع متساوٍظاهرٍ للقوّة في المحادثة. وتؤسّس القدرة على التأويل، وبالتالي التحكّم في المواضيع على مستوى أعمق علاقات قوّة باطنيّة. على امتداد السنوات، نزع العلاج في هذه البلاد بفضل التفضيل الأمريكي لأشكال مساواتيةوتأدّب زمالة، نحو استبعاد المظهر السطحي الظاهر لعدم المساواة الذي نراه، على سبيل المثال، في سجلات الحالات الفرويدية: (ما يسمّى)وضعيّة استلقاء المريض، ومخاطبة المريض باسمه الشخصي، ومخاطبة الطبيب بلقب وظيفته ولقبه العائلي. إلّا أنّه قد حافظ، مع ذلك، على عدم المساواة الباطنيّة، والذي يُعتبر بالفعل ضروريّاً لعمليّة العلاج. وبالتالي، فإنّنا نواجه في معظم أشكال العلاج الحالية من التناقضات والمفارقات ما سيُسعد جاي هايلي (1963). تفترض أغلب العلاجات أنّ اختلالا في ميزان القوّة غير قابل للتجنّب مبكّرا في العلاج، ولكنّه سيعتدل تدريجيّاً كلّما تقدّمت عمليّة العلاج. إلّا أنه لا يصبح، في الواقع، متساوياً أبدا: فقد يتمّ السماح للحريف، في النهاية، بمشاركة أكثر جلاء في عملية التأويل، ولكن يبقى المريض-الحريف دائما هو الذي يؤوَّل وليس المعالِج أبدا[8]. من الجدير، هنا، أن نذكر أنّ القوّة أحادية الجانب هي بالتحديد ما يمثّل ذلك التهديد للانسجام التفاعلي الذي تُعتبر قواعد التأدّب مثالاً له. ومع ذلك، هناك تناقض آخر: فخطابُ جلسات العلاج يبدو مشابهاً جدّا

للمحادثة العادية، نظرا إلى استخدامه للعديد من قواعد الحديث الخاصّة فيها إن لم يكن معظمها. إلّا أنّ استراتيجيّات التأدّب في المحادثة العادية تلعب دوراً ثانويّاً في أحسن الحالات في خطاب جلسات العلاج: فالقابليّة للتأويل أُحادية الجانب في المحادثة العادية ستكون انتهاكا لآداب المسافة والزمالة كلتيهما. كما تسقط الأسئلة التطفّلية التي يمكن أن تُسأل (من قبل المعالِج) والأجوبة التكشّفية التي يُمكن أن تُعطى (من قبل الحريف) وكذلك أنواع السلوك التفاعلي (أو بالأحرى إمّا غير التفاعلي أو الصّدامي بشكلٍ مباشرٍ أو العدائي) لكلى المشاركين، بعيداً خارج استراتيجيّات التأدّب في المحادثة اليومية.

6- خطابُ جلسات العلاج باعتباره ساعياً إلى الحقيقة:

ثمّة تناقضٌ مهمّ آخر في العمليّة العلاجيّة: يتمثّل أحدُ أسباب التغاضي عن مظاهر عدم المساواة، التي قد تكون بغيضة في المحادثة العادية، في أنّ خطاب جلسات العلاج لا يتمّ النظر إليه من قبل المشاركين فيه على أنّه لغرض التفاعل بشكل رئيسٍ. فرغم أنّ لديه الشكل التفاعلي للمحادثة العادية، فإنّ وظيفته إخبارية، تهدف إلى اكتشاف الحقيقة. ومع ذلك، فإنّ المواضيع التي يتمّ تناولها في هذه العملية هي تلك التي نجدها عادة في الخطاب التفاعلي، العاطفي أكثر منه الفكري، الذي يتناول الأحوال الداخلية والمشاعر والحدوس، لا المواضيع الخارجية الموضوعية التي تعرّفها هذه الثقافة على أنّها"معلومة" وتبقيها للسياقات الإخبارية.

لأنّ خطاب جلسات العلاج يستخدم افتراضات الصيغتين الإخبارية والتفاعلية ويمزجهما بطرق خاصّة جدّا، يبدو المسار العادي للمقابلة العلاجية (كما يرى في إطار افتراض أن المحادثة العادية هي النسق) انتهاكا صادما لمواصفات التأدّب، بالنسبة إلى هذه الثقافة أو أيّ ثقافة. فإذا ما رجعنا إلى الثقافة التي ظهر داخلها خطاب جلسات العلاج، وهي فيينا القرن التاسع عشر،التي تعتبر مثال آداب المسافة، فيمكننا فهم أنّ التخلّي عن التوقّعات (خاصّة مع فرويد، المعالِج الذكر، وهو يعالج مرضاه ذوي الغالبية من الإناث) لابدّ أنّه قد كان عظيما. إذ تتطلّب المسافة أن يمتنع المشاركون عن المواجهة في الأفعال اللغويّة في حدّ ذاتها (مثلا، لا طلبات ولا أسئلة ملحّة، ولا اتّهام بعدم الصدق) وكذلك في المضمون: لا

شيء شخصي، لا مواضيع قد تسبّب إزعاجا لشديدي الحساسيّة (وقد كان منتسبو تلك الثقافة شديدي الحساسية إزاء أشياء عديدة).

ففي المحادثةِ العاديةِ، كان يُعدّ نقاش أيّ شيء قد يوحي عن بعد بالجنس انتهاكا، وكان نقاش العادات الجنسية لأيّ مشاركٍ في الحديث انتهاكاً أسوء. أمّا إيحاء مشارك أنّ للمشارك الآخر معرفةً أو رغبات جنسيّة مشبوهة فهو أمر لا يمكن التفكير فيه إطلاقاً. ومع ذلك، تمثّل المواجهات من هذا القبيل ركيزة خطاب التحليل النفسي، وقد كان كذلك منذ ظهوره، على نحوما تبيّنه سجلات حالات فرويد وأتباعه. بطريقة أكثر ضمنيّة، يتمّ انتهاك المسافة والزمالة كليْهما (أو الآداب السّلبية والإيجابيّة) بضربة واحدة بواسطة القابلية للتأويل أحادية الجانب العلاجية: يتمّ انتهاك المسافة لأنّ التأويل تطفّلي وصدامي، ويتم انتهاك الزمالة لأنّ التأويل أحادي الجانب ويفترض اختلالا في ميزان القوة ويعزّزه. ومع ذلك، تُواصل كلّ أشكال العلاج ذات التوجّه التحليلي استخدام تلك الأشكال والعمليات. يُلاحظ فرويد نفسه (1914) أنّ الخطاب التحليلي يبدو مثل المحادثة العادية، ولكن نظرا إلى سماحه الظاهري بتجنّب مبدأ التعاون وفي دعوته للمريض[9] إلى تجاهل التأدّب (المسافة)، يجب أن نتعلمه باعتباره أمرا جديدا.

هناك شيء آخر قبل أن تبدأ-يجب على الطبيب أن يقول للمريض- ما تقوله لي يجب أن يختلف عمّا تقوله لي في جانب من المحادثة العادية. عادة تحاول، وهو أمر صحيح، أن تحافظ على خيط ناظم يتخلّل ملاحظاتك وتقصي أيّ فكرة دخيلة قد تطرأ عليك... ولكن في هذه الحالة عليك التصرّف بشكل مختلف... أخيرا لا تنس، أبداً، أنّك قد وعدت بأن تكون صادقاً تماماً، وأن لا تترك أيّ شيء لأنّه، لسبب أو لآخر، من المزعج أن تقوله (1914:134 فرويد).

يركّز فرويد هنا على دور المريض، رغم أنّ كلا المشاركين مسموح لهما بعصيان القواعد العادية لمنطق المحادثة والتأدّب. يأذن الطبيب لنفسه ضمنيا (أو تأذن له عضويّته في المهنة أو للتدريب الذي خاضه بنفسه، فرويد ليس واضحا بهذا الشأن) ولكن بوضوح للمريض (كما تشير الإرشادات هنا إلى ذلك): يبقى ماوراء النظام غير متكافئ فيما يتعلّق بالقوّة النسبية، بما أنّ الطبيب وحده يحدّد ماهية القواعد وكيف سيتمّ تطبيقها.

7- **خطابُ قاعات المحاكم:**

لنقارن صنفا آخر من أصناف الخطاب وهو خطاب قاعات المحاكم. من جهة، يتشابه خطاب قاعات المحاكم وخطاب جلسات العلاج بطرق قويّة عديدة عند مقارنتهما بالمحادثة العادية. ومن جهة أخرى، تؤثّر الاختلافات العميقة والمهمّة بينهما في التأدّب واستراتيجيّات خطاب أخرى. فكلا خطابي جلسات العلاج وقاعات المحاكم إخباريان وهدف كليْهما هو الوصول إلى كشف الحقيقة بواسطة اللغة- في كليهما بواسطة صيغة سؤال وجواب غير متبادلة[10]. في قاعات المحاكم الأمريكية، يكون الحوار تخاصميّاً: إذ سيكون كشف الحقيقة مضرّا على الأقل لأحد الطرفين الذي سيكون إذن مفهوما أن يخفي على الأرجح أي اعترافات مضرّة. لتجنّب هذه الاستراتيجية، تتطلّب اجراءات المحاكمة أن يؤدّي المشاركين جميعهم،الذين يدلون بشهادة قسما بأنّهم، خاصة، سيلتزمون بمبدأ التعاون في كافّة نقاطه (الحقيقة، كلّ الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة). يتضمّن صنف خاصّ من السلوك الإجرامي، وهو شهادة الزور، وعقوباته الغليظة أهميّة الالتزام بهذا المعيار. ومع ذلك، كما سيشير أي طالب يدرس مبدأ التعاون وبالأخصّ حكمة الكمّ منه، فإنّ تأكيد الالتزام الصارم بمبدأ التعاون يفترض، في حدّ ذاته، وجود إمكانية حقيقية للعكس، وإلّا لكان القسم وعقوبة الحنث به لا معنى لهما. إذن بسبب الطبيعة التخاصميّة لخطاب قاعات المحاكم، يكون الإخبار مطلوباً بقوّة، كما يفترض كذلك بقوّة أن يتمّ تجنّبه. إنّ الشهود فقط هم الملزمون بالمعيار: فبما أنّ المحامين والقضاة لا يوقّرون معلومة، فهم لا يحتاجون أن يكونوا إخباريّين. ويحرص القضاة على إخبار هيئات المحلّفين أنّ كلام المحامين التقريري (خاصّة بياناتهم الافتتاحية والختامية) ليس بالضرورة للأخذ على أنّه الحقيقة. بمعنى آخر كذلك، المحامون والقضاة معفيون من الإلزام بالصدق. ففي الحوار بين المحامي والشاهد يكون كلام المحامي كلّه إمّا أسئلة حقيقية وإمّا جملاً تقريريّة منطوقة لغاية توضيح الأسئلة أو الأجوبة (نظريا، على أي حال).وبما أنّ الأسئلة غير قابلة للحساب وفق قيمة الحقيقة، فلن يكون من المنطقي طلب قسم للمحامين (قد يشير السّاخر إلى أنّ ذلك لن يكون ذا جدوى عظيمة). وبما أنّ القضاة محصورون، تقنيّاً، في الأفعال الاستشارية والحُكمية فهم، أيضاً، معفيون من حسابات قيمة الحقيقة. ويبقى فقط الشهود هم من يقومون بتصريحات تقريرية.

8- خطابُ جلسات العلاج وخطابُ قاعات المحاكم: أوجه الشبه وأوجه الاختلاف

بما أنّ خطاب قاعات المحاكم يُنظر إليه على أنّه تخاصميّ وتأكيدي إلى درجة أنه إذا ربح أحد المشاركين فإنّ الآخر يخسر، وبما أنّ المشاركين يأتون إليه بدرجات مختلفة من القوّة، فإنّ القانون الأمريكي أرسى إجراءات وقائيّة لحماية مصالح الطرف الأضعف، خاصّة المدّعى عليه: حقوق أقوى في الاكتشاف وحقّ مكافحة الشهود والحقّ في الاستئناف، إذ يفترض أنّ الطرفيْن سيحاولان الاستفادة من كلّ ثغرة تتوفّر لهما. وهو أمر جوهريٌّ في نظام تخاصميّ يمثّل جزءا من ذلك الذي يجعل ديناميكيّات قاعات المحاكم مبهرة وضاغطة بالنسبة إلى الملاحظ المعنيّ بإقامة العدل. تجعل الإجراءات الوقائية الثغرات متاحة أكثر بقليل للطرف الأضعف.

وعلى العكس من ذلك، يُنظر إلى العلاج على أنّه مفيد لكلا الطرفيْن، أو على الأقل على أنّه تفاعل بين شخصين مشغوليْن بهدف إيجابي مشترك. فالمعالجُ حليف الحريف، سواء كان الهدف مؤوّلاًعلى أنّه الصّحة والسعي إلى الحقيقة أو، في الآونة الأخيرة، بناء سرديّة الحريف أو قصّة حقيقية متناسقة. يهتمّ خطابُ قاعات المحاكم أيضا بإنتاج سردية منسجمة تحظى بقبول العالم (على الأخصّ هيئة المحلّفين) على أنّها حقيقيّة: ومع ذلك، يستطيع أحدهم تحديد إنتاج تلك السرديّة على أنّه هدف المحاكمة، أمّا هدمها فهو مهمّة الدفاع: مثلما يمكن أن تتوقّع في حوار تخاصمي باعتباره نقيضاً لسرديّة خطاب جلسات العلاج الذي ينظر إليه على أنّه يتم إنتاجه بالتعاون بين كلا الطرفيْن.

9- الخطرُوالحمايةُ في خطاب جلسات العلاج وخطاب قاعات المحاكم:

هذه الرؤية الإيجابية لخطاب جلسات العلاج على أنّها تعاونية وتفاهمية تتطلّب بعض التعديل. إذ تزخر كتيبات إرشادات المعالجين بنقاشات حول "المقاومة"، وتخلّي المريض/الحريف عن البحث عن الحقيقة، وأنّ مهمّة المعالج الرئيسية هي التغلّب على المقاومة عن طريق التأويل أو المواجهة. ولكن ما الذي يمكن أن يعنيه قولنا إنّ الحريف يقاوم إذا ما كان الحريف يُنظر إليه أنّه يقاوم ماهو في مصلحته/ها الفضلى؟

عندما نبحث في هذا السؤال، نجد أنّ التعريف غير التخاصمي للعلاج ليس بالمناعة التي يبدو عليها. وبينما تقسّم قاعات المحاكم بوضوح المشاركين فيها إلى جانبيْن، فإنّ قاعة العلاج توصف على أنّها تحوي على الأقل ثلاثة، وربّما أربعة، أطراف ذوي مصالح متخاصمة بأوجه متعدّدة: المعالِج (الواعي)، أنا الحريف المتكيّفة (والتي تشكّل "تحالفا علاجيّا" مع المعالج)، لاوعي الحريف أو الهو، الذي يطلق المقاومة لأنّه يعتبر تعرية الحقيقة والتغيير المترتّب عنها مناقضا لمصالحه، وربّما لا وعي المعالِج باحتياجاتها غير المحسومة وغير المحلّلة.

هذه التعقيدات ذاتُ صلةٍ، لأنّها تشير إلى علاقة إذا لم تكن تخاصمية على درجة من الوضوح، فإنّها على الأقل تخاصمية بشكل مشفّر. يصطفُّ المعالج مع الجزء المتكيّف أو البالغ من نفسيّة الحريف. ولكن الجزء الرجعي الطفولي مازال، رغم كلّ شيءٍ، جزءا من الحريف، وإذا ما تمّ الاعتداء على هذا الجزء أو إهانته، فإنّ التقدير الذاتي للحريف هو الذي سيعاني. في قاعات المحاكم، تحمي استراتيجيّات تأدّب المسافة جزئيا المشاركين الأضعف من الاعتداء. ولكن بسبب افتراض المصلحة المتبادلة، لا تعتبر معظم أشكال العلاج أنّه من المطلوب، بل وحتّى المفهوم، توفير إجراءات وقائية للحريف ضدّ المعالج، ولا وجود لأيّ طريقة مبدئيّة لتمييز تلك الاعتداءات الناجمة عن حاجة المعالج للاستنطاق والمواجهة في إطار الممارسة الصحيحة للعلاج عن تلك التي تحدث بسبب احتياجات المعالج الخاصّة غير المحلّلة وغير المدركة للتسلّط والقوّة. فالأضرار يمكن أن تحدث، بل وتحدث بالفعل **(ينظر فرويد،،1905 باعتباره مثالا صالحا في هذا السياق)**.

10- التأدّبُ الرسمي في قاعات المحاكم:

يتمّ بالخصوص نقاش التأدّب الرسمي لقاعات المحاكم، التجسيد النهائي لتأدّب المسافة، بامتعاض في كتابات العامّة عندما يتمّ نقاشه أصلا، إذ يُنظر إليه على أنّه وسيلة لضمان الاستخدام الكلّي بالنسبة إلى مهنة مكتظّة، وطريقة لتأكيد سلطة الموظّفين وإضعاف الأشخاص من العامّة الأضعف أصلا الذين يقومون بشؤونهم في قاعة محكمة. بالتأكيد، تُساهم قانونيات قاعات المحاكم، مثل النظام الداخلي، في إشاعة الخوف والريبة اللذين نجدهما غالبا لدى عامّة النّاس إزاء القانون وأهله، ومع ذلك يجب أن ندرك، في الوقت ذاته، أنّ لاحتفالات قاعة المحكمة بعض الوظائف الصحّية، سواء كان ذلك عن

قصد أم لا. كما أنّ غياب هذه الحواجز الرسمية والاحتفائيّة يخلق مشاكل أخلاقية للوضعية العلاجيّة.

11- الطقوسُ والرسمية في خطاب قاعات المحاكم:

عند نقاش خطاب قاعات المحاكم، سيكون من المُجدي تمييز الرسمية من الطقوس (أو الاحتفال)، رغم أنّ كليهما يلعبان أدوار مهمّة في ديناميكية قاعة المحكمة. إذ يمثّل كلاهما، طبعا، مظاهر من تأدّب المسافة والتأدّب السلبي، ولكنّهما تحقيقات مختلفة للنمط. فالآليّات الرسمية هي تلك التي تخلق، أو تعكس، وجود الحدود لتحاشي سبّ أحد الجانبين أو إهانته للآخر عن طريق أشكال أكثر عفويّة من التخاطب أو الإحالة: فتتطلّب مخاطبة القاضي بـ "سيادتك" أو على الأقل "القاضي (فلان الفلاني، اللقب العائلي) وليس باسمه الشخصي أو "أيّها الأبله"، ومخاطبة المحامين بـ"المستشار"، السّيد السيدة فلان أو "منوّبي"، وهذا يبقى دائما حتى بعد أسابيع عديدة من التفاعل المتواصل في محاكمة طويلة، في ثقافة تعتبر التخاطب المتبادل عبر الاسم الشخصي أمرا ضروريّاً، تقريبا، في أغلب الوضعيّات. وبالطريقة نفسها، تمّ تصميم قواعد الاعتراض وقواعد التمسّك بالاعتراضات أو نقضها للحفاظ على النزاع المفتوح في الحدّ الأدنى أمام هيئة المحلّفين. نحن نستعمل "الطقوس" و"الاحتفال" باعتبارها خاصّة وحتّى مقدّسة: إذ تقوم عباءة القاضي ومنصّته المرتفعة بهذه الوظيفة. تتضمّن الطقوس الأخرى الافتتاح والاختتام المستفيضين لكلّ جلسة (عمليا تراتيل عن طريق حاجب المحكمة أو القاضي، وهي بالتدقيق الكلمات نفسها يتمّ نطقها في شكل استطراد رتيب إمّا في افتتاح الجلسة أو في اختتامها، ويتمّ نطقها بأسرع ما يمكن وليست مصمّمة لتُفهم) وواقع أنّ على كلّ مشارك (المحامون والمتّهم والقاضي وهيئة المحلفين) أن يدخل قاعة المحكمة وفق تراتبية مقنّنة تكون فيها هيئة المحلّفين دوما في المرتبة الأخيرة. تعمل هذه الطقوس غالبا كتراتيل وكسياج سحريّ لقاعة المحكمة ولإجراءاتها والمشاركين فيها، مشيرة بذلك إلى أنّ هذا العالم مختلف عن المعروف والمعهود. تقوم الرسميّاتُ وكذلك اللغة القانونية الخاصّة بهذا الفعل كذلك، ويساعد كلّ هذا على تعليم أعضاء هيئة المحلفين (الذين يكونون في البداية جاهلين بالشأن الذي تكون عليه المحكمة

ولكن يجب عليهم في النهاية أن يتخذوا قرارا أساسيّاً بفهم كلّي لكلّ ما جرى داخلها) الحفاظ على وعي خاص وتجنّب عادات معهودة ولكنّها مغالطة في التأويل والفهم.

هناك وظيفة أخرى يمكن إلحاقها برسميّة خطاب قاعات المحاكم: فهو يخلق طبيعته العمومية، كما أنّه يتضمّنها كذلك. يقارن بيرنشتاين(1973) الشفرتين المستفيضة والمحدودة: الأولى باعتبارها لغة الخطاب العمومي ومعقّدة تركيبيا ومعجميّاً ولفظيّة بصفة مطلقة وغير عاطفية، والأخيرة باعتبارها لغة خاصّة، إيحائيّة وغير لفظية بدرجة كبيرة. اللغة القانونية هي شفرة مستفيضة في أوجها. وهذا أمر مفهوم لأنّ قاعة المحكمة بحكم طبيعتها ووظيفتها هي ربّما شكلنا الأشدّ عموميّة للخطاب. فكلّ المداولات تقريبا مفتوحة لكلّ الملاحظين بالقانون. إذ يتطلّب أن تكون النسخ المكتوبة، أو على الأقل تسجيلات مقرّري المحكمة التي تُحدث منها النسخ المكتوبة، متاحة (بمقابل) للعموم. تقوم هيئةُ المحلّفين بوظيفة عينة ممثّلة للمجتمع ككلّ، ويُتّخذ حكمُ المحكمة ليمثّل حكم المجتمع الأوسع. باعتبارها خطابا يجب أن يكون قابلاً للفهم (إذا لم يكن في الحقيقة قابلاً للاستعمال) لكلّ أعضاء المجتمع، فإنّ اللغة القانونيّة على درجة خارقة من الاستفاضة: أي أنّها بصفة خاصّة جليّة، (وعن قصد على الأقلّ) بصفة خاصّة دقيقة، إذ لا يمكن للمتكلّمين التعويل على الافتراضات المشتركة أو العلاقات الشخصية لتوضيح الغموض أو تليين الإهانات. (وإنّه لأمر مثير للسخرية أنّه بسبب أنّ أعضاء الطبقة غير الوسطى غير معرضين، كما لاحظ بيرنشتاين، للخطاب ذي الشفرة المستفيضة بالدرجة التي عليها أعضاء الطبقة الوسطى، يكون استعمال الشفرة المستفيضة لضمان التواصل الواضح ذا نتيجة عكسيّة. فبسبب أنّه غير معهود أكثر من أيّ تعقيد جوهري، تصبح شفرة المحكمة المغرقة في الاستفاضة غامضة حيث أنّها تقصد أن تكون شفّافة). وبما أنّ اللغة القائمة على الشفرة المستفيضة عمومية، فهي غير عاطفية وغير شخصية، أي أنّها تتماشى مع تأدّب المسافة. وبالتالي يؤدّي شكل خطاب قاعات المحاكم وظيفة أخرى كذلك عبر التصريح أنّ "هذا عمومي ، هذا مفتوح للكلّ".

12- عدمُ رسميّة خطاب جلسات العلاج:

ولكن التواصل العلاجي مختلف، فمثلما أنّ المعلومة التي سيتمّ كشفها في قاعة المحكمة هي شأن المجموعة كلّها، فإنّ ما يَظهر خلال المحادثة العلاجية هو ذو صلة فقط

بالمشاركيْن هناك. بل وفي الحقيقة، يتعلّق بمصلحة شخصية للحريف فقط. لذلك، فإنّ خطاب جلسات العلاج هو خطاب خاصّ في جوهره، وباعتباره كذلك، فإنّه كما يستعمل خطاب قاعات المحاكم الأسلوب العمومي المتعارف عليه، أي المسافة، فإنّ خطاب جلسات العلاج يستعمل الحميمية المتعارف عليها،أي الزمالة. ولكن من المهمّ إدراك أنّ زمالة خطاب جلسات العلاج متعارف عليها وليست دليل حميميّة حقيقيّة. إذ يُشيرواقع أنّها تُستخدم لفضفضة أحادية الجانب عن طريق قابلية للتأويل أحادية الجانب ضمنيّاً إلى هذه النقطة: فالحميميّة الحقيقية تكون مشتركة كليّاً، بل إنّ الزمالة غير العلاجيّة المتعارف عليها يجب أن يتمّ استخدامها عادة بشكل متبادل إذا لم تكن مشتبها فيها (على سبيل المثال: عبارات بائع السيارات المستعملة النمطيةالإلحاحية للمشتري المحتمل عبر اسمه الشخصي). وكما أنّ خطاب قاعات المحاكم مغرق في الاستفاضة، فإنّ خطاب جلسات العلاج مغرق في المحدوديّة. فمثل أعضاء عائلة، خلال مسار طويل من العلاج، عادة ما يطوّر المعالِج والحريف شكلا ما من اللغة الخاصّة: مفاهمات مشتركة وإحالات ضمنية إلى رموز للأحلام وأشياء أخرى معروفة فقط لهذين الاثنين وتعاليق قد تكون مشفّرة بالنسبة إلى الخارج. إنّ خطاب جلسات العلاج غير مباشر ومجازي وإيحائي بصفة متواترة وضرورية وذلك في جزء منه، لأنّ "الحقيقة" التي يُسعى إليها هي حقيقة نفسيّة عوض أن تكون فيزيائيّاً قابلة للملاحظة، ومتاحة فقط داخل "الصندوق الأسود" لذهن الحريف، وبالتالي يمكن فقط رؤيتها على سبيل الاستعارة، وفي جزء آخر لأنّ اللغة المجازية هي تجسيد آخر للشفرة المحدودة: فالحريف والمعالِج وحدهما يتشاركان في فهم هذه الرموز. وتخلق هذه الخصوصيّة الثقة والحميمية. تستفزّ هذه الاستعمالات للشفرة المحدودة بدورها لدى الحريف الشعور بالحميميّة والثقة، وهو ما يسمح بدوره للكشف العلاجي بأن ينطلق.

13- وظائفُ الرسمية وعدم الرسمية: خطاب قاعات المحاكم مقابل خطاب جلسات العلاج

خطابُ قاعات المحاكم رسميّ وتباعدي جزئيّاً، نظرا إلى السوابق التاريخية، ولكن أيضا لأنّ هذه السّمات تؤدّي وظائف تواصلية وتربوية: حماية العضو الأضعف عن طريق إبقاء الأقوى على مسافة رمزية، وحماية الطرفيْن عن طريق التذكير بأنّهما غريبان لا يتشاركان ثقة، ولديهما مصالح مختلفة. لذلك، على سبيل المثال، هناك متطلّب يكاد يكون

حرفيّا لمسافة فيزيائيّة وكذلك لغويّة بين المحامي والشاهد العدواني. فقد يعترض محامٍ عندما يرى غريمه يتحرّك بقرب مفرط نحو منصّة الشاهد "المستشار يهدّد حريفي". ففي محاكمة شهدناها، تمّ تقديم مسدّس يدويّ ممثلا لسلاح الجريمة كدليل. وفي ذلك الوقت كان هناك حرص شديد على أن يكون المسدّس غير محشوّ(حتى يمكن إعطاؤه بأمان إلى هيئة المحلفين للتحقيق). لاحقا، عند استجوابه للمدّعى عليه، لوّح المدّعي العام المسدّس في اتّجاهه على بعد مسافة بخمسة أقدام تقريبا، وهي أقرب بعض الشيء ممّا هو معتاد. اعترض محامي الدفاع بسرعة "المستشار يهدد منوّبي بمسدس". من الواضح أنّ أيّ خشية من المسدس في حدّ ذاته ستكون غير واقعيّة: وإنّما قرب المدّعي العام هو الذي بدا مهدّدا. بصفة أعمّ، تتعلّق العديد من الاعتراضات التي من العادي قبولها بانتهاكات لمجال الشاهد النفسي والجسدي: "هرسلة الشاهد"، "الحجاجيّة"، سأل وأجاب"... إضافة إلى ذلك، تبلّغ الرسمية للآخرين الذين يشاركون، خاصّة هيئة المحلفين، الطبيعة العمومية للمداولات وكذلك وضعيتها الشاذّة كعملية تواصل. على خلاف خطاب جلسات العلاج، يفضّل خطاب قاعات المحاكم أشكالا حرفيّة ومباشرة من التواصل باعتبارها سمة للشّفرة المستفيضة. ولكن اللّغة المجازية تحدث بالفعل أحيانا في محاولة لجعل الأشياء أكثر حيويّة لهيئة المحلّفين أو لتسهيل فهمهم لمفاهيم صعبة. على سبيل المثال، في إحدى المحاكمات، عند إرشاد هيئة المحلّفين، كان القاضي يحاول توضيح الفرق بين الدليل المباشر والدليل الظرفي، فقدّم قياسا: حيث افترض أنّ كعكة الكرز خاصّته قد تمّت سرقتها من الثلاّجة. في إحدى الحالات، تمّ اكتشافها في حوزة كاتبة المحكمة، وفي الحالة الأخرى التقى أحدهم بالكاتبة وهي تحمل بقع كرز على وجهها.

من ناحية أخرى، للطبيعة الشديدة المحدودية والمولّدة للحميمية لخطاب جلسات العلاج أثر مختلف في المشاركين العوام (الحرفاء).فهي تشير، في المقام الأوّل، إلى أنّ هناك قاعدة تقاسم وثقة وتشارك، وهي سمات تأدّب الزمالة. كما أنّ المسافة تشير إلى أنّ هناك حاجة إلى حماية بسبب اختلال موازين القوّة (وبالتالي تخلقها)، فإنّ الزمالة تتعامل مع موضوع القوّة عبر إنكار وجودها (كما هو متعارف عليه طبعا): كلّنا متساوون. احتياجاتنا ومصالحنا هي نفسها، لذلك لا حاجة لنا إلى الحماية، والزمالة لا تقيم أيّ حواجز. وبالتالي تستدعي لغة العلاج ذاتها الثقة والحميمية.

14- خطابُ قاعات المحاكم وخطابُ جلسات العلاج: إمكانية التعسّف

وبالتالي، يدفع الشكل الخاصُّ الذي يستعمله كلّ صنفٍ من الخطاب نجاعته إلى الحدّ الأقصى. ولكن في الوقت ذاته، وبما أنّ هذه الرسائل باطنية وليست مفتوحة للتفاوض، فهي تخلق إمكانيّة التعسّف، حيث في كلّ من قاعة المحكمة وقاعة العلاج، يعتدي الأقوى على الأقلّ قوّة. إنّ ما يتمّ إدراكه بدرجة أقلّ، بصفة عامّة، هو أنّ الشكل ذاته للخطاب الذي يجعله ناجعا هو ذاته، أيضاً، الذي يولّد حتما التعسّف عند عديم الضمير، وهو تعسّف مبنيّ على القوّة الإيحائية للشكل ذاته. ففي خطاب قاعات المحاكم، ينشأ التعسّف من الاختلاف في القوّة في حدّ ذاته: فالأطراف الأضعف، أو الأقلّ براعة في اللغة، تُغمط لها حقوقها، حيث تبقى أسئلتهم دون جواب، وتُرفض طلباتهم، وتُنقض اعتراضاتهم بشكل روتيني. فمظهر الهدوء الذي يغلب على اللغة يعطي انطباعا بالحياديّة وعدم المواجهة، ممّا يسمح باستعمال الانحياز والعداوة بصفة مبطّنة من قبل الأقوى ضدّ الأضعف.

في خطاب جلسات العلاج ينشأ، من ناحية أخرى، التعسّف عن استعمال الرسالة المتعارف عليها لتجسير الهوّة بين المشاركين لخلق شعور بحميميّة حقيقيّة. فخطابُ العلاج في النهاية هو نمط غير معهود في هذه الثقافة: إذ يمثّل وضعيّة حيث تزدهر الحميميّة اللفظيّة دون حميميّة جسديّة. عادة ما نفترض أنّ أحدهما يتبع الآخر (وبالتالي أيضا التيّار الجنسي القويّ الذي غالبا ما يتدفّق خلال المقابلة العلاجيّة). هناك العديد من الحالات الموثّقة لمعالجين عديمي ضمير يشجّعون الخلط بين العرف والواقع. لذلك، بينما تتمحور حالات التعسّف في ديناميكيّة قاعة المحكمة حول الاستعمال المريب للمسافة المتعارف عليها، فإنّها تنشأ في العلاج عن استعمال قابل للمساءلة للزمالة المتعارف عليه، بل والأدهى، عن تجاوز الخط اللاّمرئي بين التطفّل المطلوب نظريّاً وعلاجيّاً (ما يجعل العلاج مُبْرِئا بينما المحادثة العادية ليست كذلك) وبين الفظاظة الناجمة عن مشاعر المعالج غير المحسومة أو عدم الكفاءة السّافرة. توجد أمثلة عدّة بارزة على الوضعية الأخيرة في سجّل حالة لفرويد(**1905**)، والتي تم استعمالها لأجيال في تدريب المحلّلين النفسانيين كمثال يجب تجنّبه. وهاهما مثالان:

يمكن محاججة أنّ بعض تأويلات فرويد ومواجهاته للمريضة، "دورا"، ذات الثمانية عشر سنة كانت تطفليّة بشكل شرعي وضروري. على سبيل المثال **(ص47)**، أحالت إلى والدها على أنّه رجل دون إمكانيات، وقد استخرج فرويد من عندها أنّها تعني بذلك أنّها تعرف أنّه عاجز، ومع ذلك فهو يلحّ أنّ"دورا" تدّعي أنّ أباها منخرط في علاقة جنسية مع صديقة مقرّبة من العائلة! أليس هناك تناقض؟ رغم أنّ الموضوع، خاصّة في ذلك الوقت والمكان، بين الرجل ذي الأربعين سنة وبين المرأة الشابة يعتبر بالكاد متأدّباً، وأنّ المواجهة تطفليّة، فإنّه من الضروري لكليهما تحديد ما يعرفه كلاهما وما يحاول أحدهما تجنّبه، بما أنّ ذلك مهمّ وأساسي في فهم أعراض "دورا".

من ناحية أخرى، ينقل فرويد لاحقا **(ص، 108)** ملاحظاته إلى "دورا" في التحليل "بالفعل، إذا كانت مراودتك لـ "ل" قد أسفرت عن نتيجة مختلفة، فإنّ هذا كان سيكون الحلّ الوحيد الممكن لمختلف الأطراف المتدخّلة... ولذلك يجب أن يكون قد كان هناك جزء مرّ من خيبة الأمل بالنسبة إليك، عندما لم يكن أثر اتهاماتك ضد السيد "ك" أنّه قد جدّد خطبته لك، ولكنّه عوضا عن ذلك ردّ بالإنكار والثّلب. ستتّفقين على أنّ لا شيء يجعلك غاضبة جدّا مثل جعله من المفكّر فيه أنّك فقط قد توهّمت الحادثة بجانب البحيرة. أنا أعرف الآن، وهذا ما لم تريدي أن يتمّ تذكيرك به، وهو أنّك بالفعل توهّمت أنّ خطبة السيد "ك" كانت جدّية..."

إنّما تمّ قوله، هنا، لـ "دورا" لا يبدو خاطئا ومؤلماً دون ضرورة بالدرجة نفسها مثل الكيفية التي تمّ قوله بها (عن ذكريات فرويد الشخصية). لقد أعطى فرويد إشارات ضمنيّة عن حالتها الذهنية، متجاوزا بكثير ما تسمح به الأدلّة التي أعطيت له: "جزء مرٌّ من خيبة الأمل"، "ستوافقين على أنّ لا شيء يجعلك غاضبة جدّا" (فماهو جدير باهتمام خاص هنا هو افتراضات فرويد حول مزاج "دورا". وهو لا يعطيها فرصة للإثبات أو النفي)، "ما لاتريدين أن يتمّ تذكيرك به". بالإضافة إلى أنّ فرويد لا يقدّم أيّ دليل على تأكيداته، فإنّ الكلمات التي يختارها قاسية وتحقيرية ومهينة. لقد تمّ تجاوز الخطّ بين المواجهة المباشرة والقسرية بشكل مبرّر وبين المواجهة الهدّامة. لذلك ليس من المفاجئ أن تكون هذه النقطة التي تغادر فيها "دورا" قاعة علاج فرويد (إلى حدّ ما بأدب في الواقع) حتى لا تعود إليها أبدا كمريضة.

ما يهمّ هو أنّه لا يوجد أيّ مقياس موضوعي ليدلّ المعالج على المستوى: "هذا البعد وليس أبعد". بالفعل، لا يمكن له أن يوجد: فالقرار يتأسّس على خصوصيّات العلاقة بين المعالج والحريف في لحظة معيّنة مثل هشاشة الحريف في ذلك الوقت والأسلوب المعتاد للمعالج والموضوع المعيّن للنقاش، وغيرها كثير.

بالقياس، في قاعات المحاكم، يصدر القاضي الحكم بالطريقة نفسها تقريبا: ليس هناك قاعدة جامعة مانعة تحدّد متى يكون السؤال "حجاجيّاً"، أو متى يكون قد سُئل وأجيب عنه. يتوقّف كلّ ذلك على حدس القاضي وفهمه لقواعد الأدلّة وإجراءات قاعة المحاكمة، وكذلك لتقويمه لأسلوب المحامي واستراتيجيّته بصفة عامّة، ولقدرة الشاهد على الاحتمال العاطفية والعقلية.

15- القوّةُ في أنماط الخطاب:

في المحادثة العادية، تبقى علاقات القوّة ثابتة ومتساوية. في العديد من الأشكال غير المتبادلة، مثل المحاضرة، تبقى هذه العلاقات غير متساوية طوال الوقت. ولذلك، تكون قواعد التأدّب المصاغة لتجنّب الاعتراف بعدم المساواة في المحادثة العادية غير ذات صلة، وتكون قواعد هيكلة المحادثة المصمّمة للحفاظ على استراتيجيّات التأدّب غير ذات صلة أوغير قابلة للتطبيق: يبقى توزيع المناوبات واختيار الموضوع في يد الطرف الأقوى، أو على الأقل الطرف الأكثر سلطة. يستطيع أحدهم أن يذهب إلى أنّه حتّى هنا يكون إسناد القوّة أشدّ تعقيدا. فعوضا عن شدّ حضور الجمهور وانتباهه بالقوّة الغاشمة، يُمنح المتكلّم الانتباه طوعا من قبل الجمهور. ويكون أثر ذلك أنّ للجمهور قوّة معتبرة، وإن كانت مبطّنة على المتكلّم. وحتّى في هذه الحالة، إذا ما حاول أحد أعضاء الجمهور فرض تغييراً في ديناميكيّة القوّة عبر تغيير قواعد الخطاب (مثلا عبر توجيه سؤال يحوّل نفسه تدريجيا إلى خطاب كامل الأوصاف)، فإنّ الأعضاء الآخرين من الجمهور سيبدؤون سريعا بالشعور، وربّما بالتعبير عن عدم الراحة والانزعاج.

ولكن إذا ما اعترفنا أنّ علاقات القوّة في المحاضرة أشدّ تعقيداً ممّا قد تبدو عليه، فإنّها مع ذلك تنزع إلى البقاء ثابتة: حيث يبقى توزيع المناوبات في يد المتكلّم إلى جانب اختيار الموضوع (إنّه فقط الخطيب غير البارع هو الذي يسمح للجمهور بفرض تغيير الموضوع)، أمّا في العلاج وفي قاعة المحكمة، تكون الوضعيّة أكثر تعقيداً. في كليْهما، يجب على المشارك الذي

توضع في يده القوّة أصلا أن يتخلّى عن بعضها أو عنها كلّها لشخص آخر في نهاية المطاف، إذا ما أردنا للخطاب أن تكون له خاتمة ناجحة. بالطبع، في العلاج نادراً ما تتحقّق المساواة الحقيقة بين المعالج والحريف، مثلما أنّ الصداقة الحقيقيّة بينهما صعبة، إذا لم تكن مستحيلة. ولكن يجب أن تحدث بعض التغييرات في العلاقة: يجب على المعالج أن يسمح تدريجيّاً للحريف بدرجة أكبر من التحكّم التأويلي، وأن يتحمّل مسؤولية أقلّ في سير الحصّة. ومع ذلك، فإنّ التحوّل ضمنيّ، إذا ما حدث أصلاً، وغير ملحوظ عن طريق أيّ تغييرات لغويّة واضحة.

في قاعة المحكمة، يحدث شيء مماثل ولكن بطريقة مختلفة وبنتائج مغايرة. من بين المشتركين النشطين المستمرّين (القاضي وهيئة المحلفين والمحامون والشهود)، يبدو القاضي والمحامون في البداية هم الأقوى. يملك القاضي قوّةً واضحةً وحقيقيّةً ورمزيّةً: لباس العباءةوالجلوس على المنصّة وحمل المطرقة، وتحديد من يمكنه التكلّم ومن هو خارج النظام، تقرير ما يمكن قبوله ضمن الأدلّة، افتتاح الجلسة واختتامها. بالإضافة إلى ذلك، وتعزيزا للقوّة الممنوحة من قبل الإدارة وحدها، فإنّ القاضي يجسّد السلطة: خاصّة بالنسبة إلى المحلّفين: يوجّههم في القانون حول القضيّة وغالبا حول نظام قاعة المحكمة كذلك، وأحيانا أيضا يلفت نظر زملائه المحترفين المحامين حول السلوك السليم داخل قاعة المحكمة. يستطيع القاضي استفزاز المحامين وهيئة المحلفين ولا يستطيعون ردّ الاستفزاز. يستطيع القاضي تفسير كلام الشهود دون التعرّض للتوبيخ بينما لا يستطيع المحامون ذلك. يستطيع القاضي توجيه أسئلة إلى أيّ كان، أمّا المحامون فهم مقيّدون في ذلك. القاضي هو بوضوح (بالنسبة إلى هيئة المحلّفين) حافظ النظام في المحكمة وهو المقيِّد والمُبيح. في عيون هيئة المحلّفين، للقاضي قوّة تكاد تكون مطلقة ضمن حدود المحكمة الأمريكيّة: القيد الإداري الوحيد على السلوك القضائي هو الحق في الاستئناف (ولكن هيئة المحلفين لا ترى ذلك أبدا). قد ترى هيئة المحلّفين المحامين في المرتبة الثانية في القيادة: بواسطة قواعد التأدّب الخاصّة بالمحادثة العادية، يُظهر المحامون القوّة عبر القيام بمعظم الكلام، وعبر طلبهم لأجوبة من الشهود. يبدو الأقلّ قوّة ضمن هذا الثلاثي هيئةُ المحلفين: فإذا كان القاضي هو الأب الرمزي والمحامون هم الأبناء الكبار، فإنّ المحلفين هم الأطفال الصغار الذين يجب أن نراهم دون أن نسمعهم.

16- مفارقاتُ القوّة في خطاب قاعات المحاكم:

بالتأكيد، وفقا للصيغ العادية التي تُسند بها القوّة ويحكم عليها وفقها، سيبدو المحلفون لا يملكون شيئا منها. أن تكون قويّا هو أن تتحكّم في وقتك ومكانك. وأن تكون لا قوّة لك هو أن يتمّ إبقاؤك منتظرا وأمرك بأن تظهر في وقت معيّن فقط لتنتظر أن يُنادى عليك. وبالتالي، يكون من المغضِب أن يتمّ وضعك في وضع الانتظار على الهاتف وإبقاؤك تنتظر لفترات طويلة في عيادة الطبيب: فالأمر لا يتعلّق بأنّ وقتك يتمّ إهداره بقدر ما يتعلّق بأنّ الانتظار يبيّن رمزيا أنّ وقتك لا قيمة له، وأنّك عاجز.

ينتهك هذا بالطبع كلّ شكلٍ من أشكال التأدّب، مرسّخا أكثر في المقابل اختلال موازين القوى، بما أنّه يتمّ المخاطرة بالانتهاكات الأحادية الجانب للتأدّب فقط عندما ينظر إلى المتلقّي على أنّه أعجز من أن يردّ بالمثل كما يستحقّ الأمر.

تجد هيئة المحلفين نفسها في هذا الوضع باستمرار على مدى محاكمة طويلة. ففي العديد من الدوائر القضائية، إذا لم يكن في كلّها، يبدأ المسار بالظهور الأوّلي للمحلّف في قاعة المحكمة، حيث يتمّ إرشاده/ها إلى قاعة الانتظار حتّى تتمّ مناداته/ها لاختياره/ها على مدى ساعات أو أيام. يُعطى كلّ واحد رقما غير شخصي. إذا ما تمّ اختيار شخص ليكون عضوا في هيئة المحلّفين، يأتي كلّ صباح إلى قاعة منفصلة عن قاعة المحكمة، حيث ينتظر حتّى تبدأ الجلسة، ربّما لـ 45 دقيقة. ويتكرّر هذا المسار كلّما كان هناك رفع للجلسة. ليس للمحلّفين أيّ تحكّم في وقتهم. يجب عليهم أن يكونوا هناك في الوقت الذي يحدّده القاضي، ويجب عليهم أن ينتظروا حتّى تتمّ مناداتهم، ويجب عليهم أن يدخلوا قاعة المحكمة عندما يرنّ الجرس، ويجب عليهم، كذلك، المغادرة عندما يُؤذن لهم بالانصراف. فهم كالأطفال الذين يتمّ الإرسال في طلبهم ووضعهم في السرير وإرسالهم إلى المدرسة: ليس لهم أي تحكّم، وهم يشعرون أن لا قوّة لهم. ولا يزداد شعور المحلّفين إلّا عمقا بتعرّضهم للغة إجراءات عصيّة عن الفهم وغير مفسّرة غالباً.

وبالتالي، فإنّه قد يكون من المتوقّع أن تتم معاملة المحلّفين من قبل المشاركين الأقوى بازدراء واحتقار، إذ يتمّ بالتأكيد الحديث عنهم من وراء ظهورهم غلى هذا النحو. تتمثّل الحكمة القانونية المتعارف عليها في أنّ من المستحيل التبخيس من ذكاء محلّف(ففي جانب، يجعل المحامون من الصورة النمطية واقعا بالإقصاء من المنصّة لكلّ محلّف محتمل يهدّد

بأن يكون مفرطا في حبّه للاطلاع أو الاستقلاليّة أو القدرة التحليلية). سنتوقّع، إذن، أن نجد محامين وقضاة يخاطبون المحلّفين بفظاظة، أو على الأقلّ بقلّة أدب. ولكنّنا نادرا ما نفعل. ففي الواقع، تنهى كتيبات إجراءات المحاكمة عن أيّ إبداء لعدم الاحترام إزاء هيئة المحلّفين بأشدّ العبارات.

فهؤلاء الناس العوام، الذين تمّت معاملتهم بكلّ علامات الاحتقار التي يضعها مجتمعنا على الذّمّة، هم موضوع، وهم في قاعة المحكمة، لنوع مختلف جدا من المخاطبة، حيث نلاحظ علامات غير لفظيّة من التوقير: إذ تحصل هيئة المحلفين على أفضل المقاعد، حيث يستطيعون منها مشاهدة المداولات كلّها بأقلّ العوائق. كما يحرص المحامي أن يكون مقابلا لهم وليس للقاضي أو للمتّهم أو للمشاهدين عندما يقدم النقاط الأكثر دلالة، إذ تمّ الإيضاح منذ البداية أنّ رأي هيئة المحلفين هو المطلوب بشدّة: "**هل ستخبر هيئة المحلّفين**؟" هي صيغة سائدة يتوجّه بها المحامي إلى الشّاهد لاستقاء المعلومة. تشعر هيئة المحلّفين بالإطراء: ومثلما أنّ الاستفزاز يقوم به الأقوى ضدّ الأقلّ قوّة، فإنّ الإطراء يطبّقه الأقلّ قوّة تجاه الأقوى، حيث تكون صيغة ما من عبارة "**أنا متأكّد أنّ السيّدات والسادة من هيئة المحلفين أذكى من أن يصدّقوا..."**من المرجّح أن تحدث على الأقلّ مرّة في كلّ محاكمة، مهما كانت مدّتها.

سيكون من الصّعب فهم هذه الازدواجيّة في صفوف المحترفين في قاعة المحكمة دون إدراك أنّ دور المحلّف هو، في واقع الأمر، دورٌ مزدوجٌ. فنظم التأدّب موجّهة بحسب القوة: الاعتراف بها أو إنكارها، الاعتماد على تفضيلات الثقافة أم تفضيلات المشارك، ولكن لا مجال لاعتبارها أمراً ثابتاً في أيّ علاقة. إننا نعرف أنّه في أوضاع المحادثة العادية، تمثّل مفاوضة التغييرات في علاقات القوّة بين الأفراد واحدة من أعقد الأشياء إدارةً. وكلّما كان الأمر أعقد، كلّما تطلّبت اللغة المستعملة إدراكاً جليّا لتحديدات القوّة (المسافة) أو التضامن (الزمالة). وبالتالي، فإنّ قرار الانتقال من ضمير المتكلّم الجمع الرسمي إلى ضمير المخاطب المفرد الاعتيادي في تلك اللغات التي تقوم على التمييز، أو من المخاطبة باعتماد الاسم واللقب إلى المخاطبة باعتماد الاسم الشخصي مثقلٌ باحتمال الانزعاج والإحراج.

إلّا أنّ علاقات القوّة بين القاضي والمحامين وهيئة المحلفين في خطاب قاعات المحاكم ليست ثابتة. فهيئة المحلفين تدخل قاعة المحكمة بنقاط ضعف متعدّدة، إذ أنّ

لديها معرفة أقلّ عن القضيّة في حدّ ذاتها من بقيّة المشاركين الآخرين (الذين كانوا قد انخرطوا في الاستماعات الأوليّة والالتماسات ما قبل المحاكمة واختيار المحلّفين، وما إلى ذلك مع بعضهم البعض على مدى بعض الوقت)، ولديها معرفة أقلّ بإجراءات كلّ من القانون وقاعة المحكمة، ولديها قيود أكثر على وقتها وحركتها. إضافة إلى ذلك، فالمحلّفون يتمّ سلبهم القوّة بطريقة هي ربّما الأكثر دلالة على الإطلاق، فهم لا يستطيعون التكلّم في أغلب قاعات المحاكم الأمريكية، إذ يتم منعهم بصرامة خلال المحاكمة الفعلية من أن يكونوا متجاوبين على الإطلاق،ولا يستطيعون إلقاء أسئلة بشكلٍ عاديٍّ في قاعة المحكمة. وسيقول بعض القضاة بشكل عفوي لهيئة المحلفين أنّه إذا ما كان لهم أسئلة فيجب تسليمها كتابيّاً (بعد الجلسة، عادة بعد أن يغادر الشاهد المنصّة أو قاعة المحكمة) للحاجب الذي سيعطيها (ربّما) للقاضي الذي سيقرّر، بدوره، ما إذا كان سيجيب عنها أم لا، وكيف، ومتى سيكون ذلك. ومع ذلك،فإنّ الفعل اللغوي النهائي، والأكثر أهميّة، للمحاكمة هو ذاك الصادر عن هيئة المحلّفين: الحُكْمُ. فجأة عند النهاية، يصبح المشاركون السّلبيون، الذين لا قوّة لهم، فاعلين وذوي قوّة عليا. فهم يتداولون سرّياً، ولا أحد يستطيع أن يسأل عن أسباب حكمهم، أومساءلة منطق هيئة المحلّفين، وفعلهم اللغوي النهائي ذو سلطة فوق أيّ فعل آخر تقريباً. وبالتالي نفهم توقير المحامين الشديد لهيئة المحلّفين في جميع سلوكاتهم الظاهرة. فهُمْ يخشون تنفيرهم، ولا يخشون إظهار ازدرائهم للمحلّفين بطُرق لا يمكن نسبتها إلى هذا الجانب عوضا عن الآخر (على سبيل المثال: ابقاؤهم ينتظرون)، وهي من غير المرجح أن تنعكس على الحُكم. ولكن بالنسبة إلى سلوك قاعة المحكمة، الذي قد يكون طرف ما مفضّلا لدى هيئة المحلفين على الآخر، فإنّ أي محامٍ لائقٍ سيكون حريصاً جدّاً، بالفعل، على تطبيق أشكال التأدّب الممكنة كلّها، وكلّما كان ذلك ممكنا. أين المسافة إذن؟ إنّها في الصيغ القانونية الحذرة التي تعني "أنّنا نعمل وفق السوابق"، وفي مخاطبة القاضي ومحامي الخصم والمحلّفين عند اختيار هيئة المحلّفين. وأين التوقير؟ إنّه في إطراء المحلّفين والقاضي. وأين الزمالة؟ إنّها في المزاح مع هيئة المحلّفين، وكشف أسرار لهيئة المحلّفين حول المدّعى عليه أو حول أنفسهم.ذلككلّه يتمّ قياسه بعناية لخلق هالةٍ من حسن النيّة. خلال معظم الوقت الذي تقضيه هيئة المحلّفين في المحكمة، سيكون الانطباع أنّ الجميع يتصرّف على أحسن وجه ممكنٍ بأسلوب أكثر رسميّة لتطبيق اللياقة، ممّا يعترض الواحد منّا عادة في العالم

الخارجي. وليس الأثر فقط (كما اقترحنا سابقا) إبهار المحلّفين بهيبة الظروف وخصوصيّتها، ولكن بأهميّتهم هم في عيون المحترفين في قاعة المحكمة: فهم يتصرّفون على أحسن وجه من أجلنا، لتصبح هيئة المحلّفين تتوقّع الطقوس والرسمية وتطمئنّ بها.

17- أسبابُ حضور استراتيجيات التأدّب المعقّدة في خطاب قاعات المحاكم وخطاب جلسات العلاج:

تبدو قاعة المحكمة، تحت ظروف عادية، مثل ملاذٍ للتأدّب الرسمي، على خلاف قاعة العلاج. ولكن ينبغي لنا النظر إلى ما وراء الواجهة في كليْهما، لمشاهدة كيفيّة اشتغال ما وراء النظام: الشبكة المنسوجة من التأدّب وعدم التأدّب والفظاظة وهي تشتغل ككلّ من حيث الوظيفة الكليّة.

حتى نفهم لماذا يستعمل خطابُ قاعاتِ المحاكم وجلسات العلاج التأدّب بالطرق الشّاذّة (من منظور المحادثة العادية)، يجب على الملاحظ أن يتعالى على النظام كما يظهر من منظور المحادثة العادية، حيث تمثّل المواجهة خطراًيجب تجنّبه، هذا إذا ما توفّرت إمكانيّة حدوثه أصلاً. يعمل مثل هذا الشرطُ الأساسيُّ جيّداً في نمط من الخطاب مكرّس لتفاعل سلسٍ. لكن، بما أنّ لخطاب جلسات العلاج ولخطاب قاعات المحاكم، كما رأينا، أهداف أخرى، فإنّ هذا الافتراض يسقط وكلّ نظام تأدّب قائم عليه سيكفّ، بالمثل، على أن يكون ذا قدرة تفسيريّةٍ. بعبارة أخرى، لا نستطيع أن نعلّل ما نجده في خطاب قاعات المحاكم أو خطاب جلسات العلاج (أو المحادثة العادية لهذا السبب) ارتكازا على توزيع شكل السطح فقط: يجب علينا أن نبدأ بالوظيفة. كما تمّت الإشارة إلى ذلك سابقا، فإنّ خطاب قاعات المحاكم وخطاب جلسات العلاج يحاكيان، في جوانب معيّنة، شكل المحاضرة. فهما بالأساس ساعيان إلى المعلومة، إلّا أنّ المحاضرة تختلف، عن هذيْن الاثنيْن، بكونها غير ثنائيّة، وكما ذكرنا آنفا، بكونها ثابتة من حيث توزيع القوّة وكذلك منطقيّة، حيث إنّ القوّة تبقى مع المتكلّم الذي له الكلمة. ولكن هناك اختلاف لا يزال أكثر دلالة. ففي المحاضرة، من المفترض أنّ المتكلّم هناك عن اختيار لنقل المعلومة: فالمسار ليس تخاصميّا بطبيعته (قد تستعدي محاضرة جمهورا، ولكن لا يعتبر ذلك بالخصوص جانبا منتجا من العملية). أمّا في خطاب قاعات المحاكم وجلسات العلاج، باعتبارها مسارات تخاصميّة ظاهرة أو مبطّنة، فإنّه يتمّ

تجميع المعلومة (أو الحقيقة) في أغلب الأحيان ضدّ مصلحة القائل، أو على الأقلّ ضدّ مصلحة جانب معيّن من القائل. لهذه الأسباب تكتسب مسألة المواجهة تقديراً مختلفاً كليّاً في هذيْن النمطيْن عنه في الأصناف التفاعليّة، مثل المحادثة العادية أو الأنماط الإخبارية مثل المحاضرة، حيث تصبح أساسيّة لمسار خطاب جلسات العلاج وخطاب قاعات المحاكم، مثلما هو حال تجنّبها بالنسبة إلى المحادثة العادية. ولذلك يغيب تأكيد التأدّب في المحادثة العادية عن هذيْن النمطيْن. ففي المحادثة العادية عندما يكون هناك نزاع بين اتّباع إملاءات التأدّب وإملاءات الإخبارية، عادة ما تنتصر إملاءات التأدّب. وفي المحاضرة، لا تكاد هذه الصدامات أن تحدث (إلّا إذا انهارت التركيبة الكليّة للخطاب). ولكن في خطاب جلسات العلاج وخطاب قاعات المحاكم، عندما يتنازع التأدّب مع الإخبارية، كما يجب أن يكون ذلك بتواتر معيّن في حوار تخاصمي، فإنّ الإخبارية هي التي تفوز.يذهب خطابُ قاعات المحاكم إلى أبعد من ذلك: فتحت ظروف معيّنة (سيتم تدعيمها بإيجاز)، حتى وإن لم تكن الإخبارية ليتم ربحها بوضوح، فإنّه قد يقع التخلّي عن التأدّب لصالح الفظاظة السّافرة.

هذا الأمر ليس للإشارة إلى أنّ الأشكال المعياريّة التي نربطها بالتأدّب غائبة، تماماً، عن خطاب جلسات العلاج أو خطاب قاعات المحاكم. فقد لاحظنا الانخراط العادي في تأدّب المسافة في خطاب قاعات المحاكم وفي تأدّب الزمالة في خطاب جلسات العلاج، ولكن حتّى هذه الأشكال لها وظائف مختلفة في المحادثة العادية وخطاب قاعات المحاكم. فمن ناحية، لقد تمّ فرض رسميّات قاعة المحاكمةفي أمريكا على نظام تأدّب لم يعد يستعمل المسافة تقريبا في أيّ مكانٍ آخر. ولن تكون هذه الرسميّات مفهومة بطريقة صحيحة في أيّ مكان آخر، ولكن نعت رسميّات خطاب قاعات المحاكم بالتقاليد البالية خاطئٌ ويمثّل تفويتا لنقطة أنّها مازالت تؤدّي وظيفة، ربما أكثر من أيّ وظيفة قد تؤدّيها داخل ثقافة تستعمل المسافة، ولكن الوظيفة لم تعد تلك المتعلّقة بتجنّب النزاع. تشتغل الأشكال، التي تمّ تطويرها داخل وسط ثقافي مختلفٍ، كوسيلة للتقليص من الاحتكاك التفاعلي في قاعة المحكمة الأمريكية اليوم كجهاز تربوي أو إخباري ضمنيّ: فهي طريقة لإخبار المشاركين، خاصّة الأقلّ تكلّفا، أنّ هذا السياق مختلف، وأنّ القواعد ليست ما ستتوقّعه. فكما أنّ صيغة التأدّب ليست تلك الصيغة التي تستعملها في حياتك الواقعية، فإنّ الأمر ليس كذلك

أيضا بالنسبة إلى عديد الافتراضات الأخرى. إذن، تؤدّي الرّسمية وظيفة ثانوية هنا، وليست الوظيفة الرئيسية التي تؤدّيها في ثقافة مسافة حقيقيّة.إنّها رمزية وليست واقعيّة إلى حدّ ما.

بشكلٍ مماثلٍ، تأخذ الزمالةُ منعطفاً غير متوقّعٍ في السّياق العلاجي. ينبغي لنا أن نتذكّر أنّ النّمط قد تمّ تصميمه في ثقافة كانت الحميميّة المتعارف عليها دخيلةً عنها. لهذا السبب، تمّ إدراج العديد من المظاهر السّطحية لثقافة المسافة السّائدةضمن طقوس التحليل النفسي المبكّر: تجنّب الاتصال بالعين واللمس بأيّ نوعٍ من الأنواع، وتجنّب اتصال المريض بالمعالج خارج ساعات التحليل. لقد قدّمت هذه الطقوس، دون شكّ، راحةً للمريض الذي سيكون، لولا ذلك، قد وجد حتى التلميحات الحميمية مربكةً. في العلاج الحديث، تشبع الزمالة اللقاء إلى درجة أعظم بكثير، ولكنّها مازالت متعارف عليها، بل، وفي الواقع، هي غير واقعية أكثر من الزمالة المتعارف عليها في العلاقات الأمريكية. ففي المحادثة العادية، يعرف المشاركون أنّ ظهورالحميمية ليست تماماًهي نفسها التي في الواقع، ولكنها تمثّل، بالفعل، مستوى من الاشتغال الحقيقي: فهي تشير إلى الصداقة، أو على الأقل إلى التعارف، وهي بالضرورة متبادلة. أمّا في العلاج، فإنّ الأشكال فقط هي المتبادلة. فالأسرار أحادية الجانب، بالطبع، مثل التأويل. فصيغةُ الزمالة إذن لا تُبْلِغ قربا حقيقيّاً في العلاج، بل تبلغ بالأحرى (تماما مثلما تبلغ المسافة الرسمية لقاعة المحكمة بشكل ثانوي الحاجة إلى الحذر ونقص الثقة) إمكانيّة الثقة وأمان الانفتاح. ترمز الزمالة إلى الانفتاح والثقة: فهي ليست الواقع.

18- الوظائفُ الرمزيّةُ لاستراتيجيّات التأدّب:

لأسلوب التأدّب، إذن، مستويات عدّة من المعنى، وتبعا للسياق الذي يحدث فيه، يمكن فهمه وفق واحد منها أو أكثر. في الأساس، كلّ أسلوب يدلّ على واقع: البرود والانفصال بالنسبة إلى المسافة، الدفء والقرب بالنسبة إلى الحميميّة. بشكل ثانوي، داخل نظام التأدّب التفاعلي للمحادثة العادية، يمثّل كلّ أسلوب صيغة مفضّلة اجتماعيّاًومتعارف عليها لتقديم الذات: تأتي المسافة لتبلغ عدم المواجهة وتأتي الزمالة لتبلغ المواجهة الآمنة، ثمّ في مستوى مازال أكثر إيحائيّة، في خطاب قاعات المحاكم، تبلغ المسافة للمشاركين إدراك أنّ مصالحهم متمايزة ويجب أن يكونوا حذرين، بل وأكثر من ذلك أنّ قواعد قاعة المحكمة ليست القواعد المعتادة (حيث تكون الزمالة المتعارف عليها سارية المفعول). في خطاب

جلسات العلاج، تبلغ المسافة الشعور بأنّ المشاركين موحّدين حول هدفهم، وأنّه من الآمن تعريض أنفسهم وأن يكونوا معرّضين، وأن يواجهوا، وأن تتمّ مواجهتهم.

19- الفظاظةُ المحكومةُ بقواعد في خطاب جلسات المحاكم:

ولكن ليس هذا الإبداء المهذّب للاهتمام بالمشاركين هو الإمكانيّات الوحيدة التي نجدها في قاعة المحكمة. تحت ظروف خاصّة، يحدث شيء ما من هذا حقّا: السلوك الذي قد يكون غير مقبول به في المحادثة العادية وبالكاد محتملا في خطاب جلسات العلاج. ويظهر في شكل فظاظة قصوى: وهو ليس مجرّد غياب للتأدّب (مثلما هو الأمر في السياقات الإخبارية المحضة)، وإنّما نقيضها: التعبير الجليّ عن رغبة في المواجهة والمهاجمة والجرح.

تحدث الفظاظةُ بالتأكيد في المحادثة العادية، وإلّا لما كانت اللغةُ العاديةُ تملك لفظا لها أصلا. ولكنّها عندما تحدث، فإنّها تُعتبر وتُعامل على أساس أنّها خارجة عن النظام. فإمّا أنّ الذي تصرّف بفظاظة لم يكن يعرف شيئا أفضل من ذلك! ولم يكن يستطيع فعل أيّ شيء آخر، على سبيل المثال كان طفلا، مجنونا، أو أجنبيا، وبالتالي يجب تجاهله إن لم يتم عذره، أو أنّه قد تمّ استفزازه بسلوك سيّء خارق للعادة، حتّى أنّ السلوك المساوي في السوء هو الإجابة الوحيدة المحافظة على تقدير الذات. ففعل واحد من الفظاظة يُقحم الخطاب في حيّز يتجاوز سلطان القواعد الاجتماعية، وهو المكان الأخطر.

في قاعة المحاكمة، ذلك المكان الأخير للياقة، نجد، مع ذلك، الحالة اللافتة للفظاظة النظاميّة والمتعمّدة وغير المتبادلة. فهي تحدث تحت تلك الظروف ذاتها التي من أجلها خُلق تأدّب المسافة: حيث يكون التفاعل ملائماً لإثارة المواجهة وللانهيار المترتّب عن ذلك للعلاقات الودّية. ولكن الودّية ليست هي المغزى، واستمرار العلاقات (تماما كما هي) أمر مفروض في هذه الحالة. وبالتالي تكون القيود العادية على الفظاظة معطّلة. تبرز حقيقة أنّ هذا السلوك قد تمّ إدخاله ضمن الكياسة المطلقة لسلوك قاعات المحاكم العادي الفظاظة بوضوحٍ: حيث لا يمكن تجاهلها ولا تبخيس أثرها من قبل المشاركين أو الملاحظين.

في المحادثة العادية توجد كتب آداب من مختلف الأنواع تبعاً للصيغة المفضّلة من التأدّب، ولكن لا توجد كتب فظاظة: إذ يفترض أن تكون الفظاظة نتيجة لنقص في السّيطرة أو فقدانها. ولا ينظر إليها على أنّها محكومة بقواعد بأيّ معنى من المعاني. إلّا أنّ كتيبات المحاكمات والإجراءات الإرشادية ستخبر المحامين بأوان وكيفيّة تحقيق الفظاظة النظاميّة:

فهي فظاظة محكومة بقواعد وليست شذوذا في نظام مفضِّل للمواجهة. وهي أحادية الجانب، وتهدف إلى خلق أثرٍ معيّن مرّة أخرى ذي معنى وفعّال فقط في نظام تخاصمي حيث يفترض أن تنبثق الحقيقة عن المواجهة المباشرة [11].

يحدث المثالُ الأبرز على الفظاظة المحكومة بقواعد في ظرف واحد مخصوص، حيث يكون قدر غير مألوفٍ من الأمور على المحكّ، وتكون المواجهة، نتيجة لذلك، ساخنةً على وجه الخصوص. هذه هي الحالة عندما (في محكمة في كاليفورنيا) تمّت إدانة مدّعى عليه من قبل هيئة المحلّفين بالقتل من الدرجة الأولى مع ظروف خاصّة. فبهذه الحالة، انعقدت المحكمة (بما في ذلك هيئة المحلّفين نفسها) من جديد للاستماع إلى الأدلّة للتخفيف من العقوبة أو تشديدها. وتتمثّل مهمّة هيئة المحلّفين اعتمادا على هذه الأدلّة في الحكم على المدّعى عليه إمّا بالإعدام وإمّا بالسجن المؤبّد دون إفراج مشروط. ورغم أنّه امتياز للمدّعى عليه أن يعتلي أو لا يعتلي المنصّة للدفاع عن نفسه، فإنّ حكمة محامي الدفاع تفيد بأنّ عليه أن يعتلي المنصّة إلّا إذا كانت توجد أسباب قوية تمنع ذلك، وإلّا ستتخيّل هيئة المحلفين أسبابا أكثر قوّة.

في هذا المستوى من مثل هذه المحاكمة، تتمثّل مهمّة الدفاع في إقناع هيئة المحلّفين بالشعور بالشفقة أو التعاطف، بما أنّها لا تريد أن تكون مسؤولة عن موت المدّعى عليه. وفي المقابل، تتمثّل مهمّة النيابة العمومية في دق إسفين بين هيئة المحلّفين والمُدّعى عليه، وإقناع هيئة المحلّفين أنّ المدّعى عليه لا إنساني تماما وليس مثلهم، وأنّ جرائمه غير قابلة للفهم، وأنّ شخصّيته بغيضة. ولا تؤدّى أيّ من هاتيْن المهمّتيْن بواسطة الحجاج العقلاني: إذْ ينزع الدفاع إلى إقحام العائلة والأصدقاء وإلى جعل المدّعى عليه في تمام أناقته وإلى تحذيره ليكون محترماً. أمّا مهمّة النيابة العمومية فهي التنفير من المدّعى عليه وجعله يتخلّى عن هيئة الطيبة والهدوء وعدم الخطر، وجعله حيواناً ومخبولاً يجب أن يتمّ قتله لإبقائنا جميعا في أمان. تتيسّر هذه المهمّة بواسطة حقيقة أنّ المدّعى عليهم في قضايا الإعدام عادة ما يجدون أنفسهم في تلك الوضعية بسبب نقص التحكّم في الانفعالات منذ البداية. وبالتالي، كلّ ما على النائب العام فعله هو أن يعرف أيّ الأزرار التي يضغط عليها لجعل المدّعى عليه يتخلّى عن مظهر التحكّم.

الفظاظة تولّد الفظاظة والانتهاكات والانتهاكات المماثلة. في المحادثة العاديّة في ما بين قوم يجيدون التحكّم بشكل مقبول، تنزع الخروقات إلى أن تكون لفظية، والعدوانية إلى أن تكون في شكل تهكّم. ولكن المُدّعى عليهم في قضايا الإعدام غالبا ما يكونون رجالا من الطبقة العاملة أو من الطبقة الدّنيا،وغير متعلّمين بالقدر الجيّد ولا يتقنون فنّ المواجهة اللفظية. من جهة أخرى، عادة ما يكون النائب العام من الطبقة الوسطى حسن التعليم (بالقدر الذي عليه الشخص صاحب القوّة) ومتحكّما في العديد من الحيل اللفظيّة. وعادة ما يردّ المُدّعى عليه على استفزاز المحامي اللفظي (الذي ينحو إلى عدم إزعاج هيئة المحلّفين: قد تكسر العصي والحجارة عظامي ولكن الكلمات لن تؤذيني أبدا) على الأقل بتهديد الفقدان البدني للتحكّم أو حتّى العنف. في الجوّ ذي التحكّم المرتفع وذي البرود المرتفع لقاعة المحكمة، يكون هذا الانحراف أكثر تهديدا ممّا قد يكون عليه في أيّ مكان آخر. وإذا ما استطاع النائب العام انتزاع ردّ منحرف من المدّعى عليه، فإنّ اللعبة ستنتهي.

في محاكمة شهدتُها، كان المُدّعى عليه ذكراً من أصول إسبانيّة يبلغ طوله حوالي 150 سنتيمترا، ووزنه 100 رطلا. الشيءُ الرئيس الذي يدلّ على كونه من جنس الذكور (بخلاف عملية قتل ومحاولة القتل) هو كفاءته كميكانيكيّ سيّارات (وهو ما ظهر في الجريمة). لقد أكّد النائب العام الوضعيّة السّيئة للسيارة التي تحوّزها عن طريق القتل: إذا كان حقّا ميكانيكيّاً جيّداً، فلماذا اختار مثل هذه السيارة؟ بدأ شعرُ المدّعى عليه بالوقوف، لكنّه حافظ على التحكّم. أكثر فأكثر، لجأ النائب العام إلى استعمال الأسئلة المذيّلة. ورغم أنّ للأسئلة المذيّلة وظائف عديدة تبعا للسياق التي يتمّ استعمالها فيه، فإنّها في الاستجواب في المحكمة تنزع نحو تأكيد قوّة السّائل في استقاء المعلومة من الشاهد المتردّد. إذ يكون الشاهد تحت القسم على المنصّة: قانونيا، عليه أن يجيب. بالإضافة إلى ذلك، تشير الأسئلة المذّيلة عبر شكلها ووظيفتها إلى أنّه يوجد جواب ما يتم توقّعه وطلبه: جوابا بشكلٍ معيّن. لذلك تؤكّد الصيغة اللسانية وتعزّز ديناميكية القوّة لقاعة المحكمة. وهذا الإلحاح مزعج بالقدر الكافي لأيّ شاهد عدواني، ولكنّه أسوء بالنسبة إلى شخص غير بارع لفظيّاً، وأشدّ سوءا بالنسبة إلى شخص لديه الكثير على المحك، وبالتالي هو في وضعيّة مسلوبة القوّة على غير العادة. واحدا تلو الآخر، دفعت أسئلة المدّعي العام المذيّلة المدّعى عليه أبعد فأبعد بشكلٍ واضح. وفي الأخير يأتي المجهود المتوّج: سؤال بلاغي مذيّل، نظريّا مناقض لنفسه في الوظيفة (يجب عليك

أن تجيب، تستطيع أن لا تجيب) ولكن على المنصّة كان على المدّعى عليه أن يجيب. أكثر من ذلك، قد يكون أيّ جواب يعطيه مهينا ومدمّرا لذاته، ولكنّ عدم القدرة على الإجابة ربّما يكون أسوء. فقد كان السؤال: **أنت لا تريد أن تموت؟ أتريد ذلك؟**انفجر المدّعى عليه وهو يواجه هذا الأمر، وفقد التحكّم في أعصابه، وأصبح اتهاميّاً وخطيراً وغير سويّ. فقال مطالبا: **"من أعطاك الحقّ لتسألني هذه الأسئلة؟ إنّك تعاملني مثل المجرم".**

نستطيع حساب الطرق التي حقّق بها هذا النوع من المواجهة الفظاظة. فهي تضع المخاطَب في وضعيّة يجب عليه فيها أن يريق ماء وجهه، وتعزّز قوّة الآخرين جميعا في قاعة المحكمة، خاصّة قوة المستجوب على الشاهد، فهي تجبره على التصرّف بشكل ما وبطريقة خالية من الكفاءة، وتزيد من المسافة بين المدّعى عليه والآخرين جميعا، مقلّصة أيّ اعتبار للزمالة. وهو يواجه هذه الفظاظة، من نوع ضمنيّ نسبيّاً، يستطيع المدّعى عليه الأقلّ خبرة لفظيّاً وفي وضعية تكون فيها خياراته محدودة جدّا، فقط الردّ بالمثل بسلوك مماثل. ولكن في حالته هذه، كانت الفظاظة غير متحكّم فيها بوضوح ومضادّة لمصلحته وغير محكومة بقواعد. لقد كانت خارج النظام، وباعتبارها كذلك، كانت بالنسبة إلى هيئة المحلّفين مخيفة وعدائية. بينما كانت فظاظة المدّعي العامّ، لكونها متعمّدة بوضوح ومتحكّم فيها، مثيرةً وحسب.[12]

إنّه تماما هذا النوع من الإثارة الحابسة للأنفاس الذي يدغدغ غير المحترفين والملاحظين الخارجيين للخطاب التخاصمي، وهي إثارة تنبع من التوتّر المحسوس والمدرك بين توقّع الانخراط الكافي في قواعد التأدّب وإدراك وجود فظاظة محكومة بقواعد والتشويق حول ما إذا كانت هذه الأخيرة ستخلق سلوكاً خارجاً عن التحكّم وغير محكوم بقواعد (وربّما أخر). في العلاج أيضا تؤدي فظاظة المعالِج النظاميّة، على غرار الأسئلة والتأويلات التطفّلية والإلحاح على الجواب، إلى انفجار فظاظة غير نظامية من لدن الحرفاء: صياح ودموع واتهامات، التي بدورها قد تؤدّي غالبا إلى تغيير علاجي. فليس من الصدفة أن يظلّ كلّ من العلاج والمحاكمات لسنوات عنصراً أساسيّاً للدراما (الأدبية والسينمائيّة والركحيّة) في الولايات المتحّدة، بينما في بلدان حيث لا يكون نظام العدالة تخاصميّاً، لا توجد، عادة، دراما قاعات المحاكم، ولا يملك المواطنون العاديون أي تصوّر عن كيفيّة سيْر المحاكمة

(بينما يستطيع أيّ أمريكي أن يعطي تلخيصاً دقيقاً بشكل معقول للمسار العادي للمحاكمة).

استخلاصات:

ما الاستخلاصاتُ التي يمكن استخراجها من هذ التجاور لهذيْن النمطيْن المختلفين جدّاً من الخطاب؟

أوّلا، يجب أن يبدأ تصنيف أنواع الخطاب وتحليلها بفهم لوظائفها. ودون هذه الخلفية، قد تتمّ مغالطتنا بأوجه شبه وأوجه اختلاف سطحية. إذ قد يؤدّي في الواقع نمطان يبدوان متماثلين جدّا (على سبيل المثال الخاصية التبادليّة السّطحية للمحادثة العادية وخطاب جلسات العلاج) وظيفة بشكل مختلف جدّا. وستكشف دراسة أعمق عن اختلافات حقيقيّة. من ناحية أخرى، قد تقودنا أوجه التباين السّطحية إلى إغفال علاقات وظيفية ذات دلالة، وهو ما يصبح جليّاً كلّما تعمّقنا أكثر: انظر الاستعمالات المتماثلة، إلى حدّ ما، لعدم التأدّب في خطاب قاعات المحاكم وجلسات العلاج، ولكنّها أنواع مختلفة وظيفيا.

لاحقا، يجب أن تتمّ مراجعة فهمنا للتأدّب وعلاقته بالمبدإالغرايسي ليستوعب نظاميات أكثر تعقيدا: فمن الضروري إسناد أصناف الخطاب إلى: إمّاالنمط الإخباري (الوضوح) وإمّا النمط التفاعلي (التأدّب) ومزيد تقسيم النمط الأوّل إلى صيغ مواجهة وغير مواجهة. لغياب التأدّب معانٍ مختلفة في كلّ واحد من هذه الأصناف الفرعية. واعتمادا على هذه التصنيفات الفرعية، يوجد تمييز بين عدم التأدّب والفظاظة، وبين الفظاظة النظاميّة وغير النظاميّة. سيزيد ذلك كلّه، بالطبع، من تعقيد نظامٍ يجب أن يميّز ما بين مظاهر ثلاثة مختارة ثقافيّاً للتأدّب، كما يجب أن ينتقل عبر تعقيد الخيارات المعلوماتية التي يقدّمها مبدأغرايس لمنطق المحادثة.

نشير أخيرا، ونحن نقترب أكثر من المجال التطبيقي، إلى أنّ القوّة والتأدّب مرتبطان ارتباطا وثيقاً. لقد ناقشنا نمطيْن يوجد فيهما فارق واضح بين القوّة بين وفيما بين المشاركين. لكلّ من خطاب جلسات العلاج وخطاب قاعات المحاكم هذه الخاصّية. ولكنّها في الأوّل مقترنة بالزمالة المتعارف عليها، بينما هي في الثاني مقترنة بالمسافة. وبسبب هذه الخيارات، فإنّنا نرى، بشكل نمطيٍّ، ديناميكيّة قاعة المحكمة خطيرة بالنسبة إلى المشارك الأقلّ قوّة.

ونرى قاعة العلاج آمنة. ولكننا ذهبنا إلى أنّ أعراف النمط الأوّل من الخطاب وعدم ظاهريّة فارق القوّة هناك، على عكس افتراضات قاعة المحكمة، غالبا ما تعمي المشاركين عن الانتهاكات التي يقوم بها الأقوى لدوره / دورها. توفّر رسميات خطاب قاعات المحاكم كلاّ من الإرشاد و(لدرجة ما) الحماية للأقلّ قوّة المنخرط فيه. بينما لا تفعل حميميّات خطاب جلسات العلاج ذلك.

***الهوامش:**

1- أودّ أن أشكر "ماندي أفتل" على مساهمتها في فهمي لخطاب جلسات العلاج، ودينا لوقان وهاريت فرين وباولين ويفر وريتشارد زيمّر على وقتهم وصبرهم من أجل جعلي قادرةً على ملاحظة تعقيدات إجراءات المحاكمة وفهمها.

2- https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/mult.1989.8.2-3.101/html

3- الخطاب الثنائي هو خطاب يتناوب فيه كلّ المشاركين-الذين عادة ما يتكوّنون من مجموعة صغيرة- على الكلمة بشكل متساو تقريبا. الخطاب المتبادل هو القيام بالأنواع ذاتها من الأنشطة اللفظية.هوخطاب يستطيع فيه كلّ المشاركين ويتوقعون منها أن يتمّ فهمها بالطريقة ذاتها. المحادثة العادية هي الحالة النسقية للخطاب الثنائي المتبادل. محاضرة قاعة الدرس ليست ثنائية ولا متبادلة، أمّا خطاب قاعات المحاكم الأمريكية وخطاب المقابلة العلاجية ثنائيان ولكنّهما غير متبادلان .

4- تناقش جوديث مارتن، المعروفة باسم مستعار هو ملكة جمال مانرز، (سان فرانشيسكو كرونيكل، 1 أوت 1988) طرقا لمعالجة الفظاظة "بأدب".وهي تنصح القرّاء بعدم رد الإهانات بمثلها ولكن عوضا عن ذلك هي تنصح بالحفاظ على

موقف من المسافة الصارمة:بل في الواقع، بالإفراط في تطبيق قواعد تأدّب المسافة. فعوض الرد "أنت هكذا أيضا،" يجب الرد بـ" كيف تجرؤ؟".

5- ترتكز تعليقاتي حول ديناميكيّة قاعة المحكمة أساسا على ملاحظتي لثلاث محاكمات إعدام على طول فترة من ثلاث سنوات (مجموع ما يقارب ثلاثة عشر أسبوعا من ملاحظة المحاكمة بالإضافة إلى ما يقارب أربعة أشهر من الملاحظة الكلّية لاختيار هيئة المحلّفين في المحاكمتين الأخيرتين في مقاطعة ألاميدا وكاليفورنيا والمحكمة العليا). لقد تم الاطلاع، أيضا، على كتيبات حول إجراءات المحاكمة (على سبيل المثال بيرغمان79وغولدبارغ1982ووالمان1903)، كما تمت استشارة المحامين المباشرين.

- ترتكز تعليقاتي على المقابلات العلاجية على نسخ مسجلة لمثل هذه المقابلات ، وكذلك على نقاشات مع معالجين مباشرين في منطقة خليج سان فرانشيسكو وعلى سجلات حالات منشورة، وعلى كتيبات تدريب، وكتابات أخرى حول التقنيات.

6- يعامل لابوفوفانشل (1977) خطاب جلسات العلاج باعتباره تنويعة رسميّة من المحادثة العادية من حيث الصيغة السطحية، ولكنّهما يناقشان خاصياتها المميّزة الأعمق (الوظيفية) كذلك .

7- راجع زيمّرمان وواست (1979) الذين يناقشان العلاقة بين النوع الاجتماعي للمشاركين في المحادثة العادية الثنائية، وبين قدر المناوبة الموزّع عليهم وبين قوّتهم النسبية. بعبارة أخرى، إنّه اعتقادنا المتعارف عليه الذي يفيد بأنّ المحادثة العادية مساواتية، وبأنّ فرص التناوب وفتح المواضيع موزّع باعتدال بين المشاركين. في الواقع، هذا صحيحفقط إلى الحدّ الذي توجد فيه مساواة حقيقية بين المشاركين.

فإذا لم يكن الأمر كذلك لأسباب متعلّقة بالنوع الاجتماعي، أوالسنّ، أو الطبقة، أو المكانة...إلخ، فإنّ الأقوى سيأخذ لنفسه نصيب الأسد من خيرات المحادثة.

8- يقول المعالجون أنّه على العكس من ذلك، القوّة في يد الحريف، إذ يمكن للحريف، في الواقع، رفض مناوبة ويمكنه، بالتأكيد، فتح مواضيع بإرادته. ولكنّ في المحادثة العادية، عندما يتمسّك مشارك بهذه الحقوق، يتمّ افتراض على العموم أنّه يقوم بذلك لأسباب عقلانية، بينما تُخضع أيّ حركة من هذا القبيل الحريف للتأويل الذي يعزوها في المقابل إلى اللاّعقلانية. إذن المريض يقترح، ولكنّ المعالِج يتخلّص من هذه الاقتراحات، وبالتالي تكمن القوّة بمعناها الحقيقي في المعالِج.

9- بالمناسبة، أنا لا أشير،ههنا، إلى أنّ هناك شيئا ما خاطئا بصفة جوهريّة في هذا النظام (عادة ما ينزعج المعالجون بشكل رهيب من أيّ إشارة إلى اختلال في ميزان القوة). إنّه في الواقع ضرورة جوهريّة بالنسبة إلى العلاج كما يتمّ فهمه الآن. تكمن المشكلة في رغبة المعالجين في إنكار الاختلال، بينما هم، في الوقت نفسه، يلحّون على تمييز حادّ بين المحادثة العادية وخطاب جلسات العلاج. (العلاج هو أكثر من مجرد حديث وأكثر من مجرد صداقة). هذه الرغبة في جعل الأمريْن معا تمهّد الطريق في المقابل إلى تعسّف في استعمال القوّة، وتتدخّل في عملية العلاج.

10- بالرغم من أنّني، لأسباب متعدّدة، استعملت لفظ "الحريف" لوصف المشارك غير المعالِج في خطاب جلسات العلاج، فإنّني عند مناقشة فرويد وأتباعه، أستعمل "المريض" باعتبار أنّ تلك هي العبارة التي يستعملونها تقريبا بالإجماع.

11- في خطاب قاعات المحاكم، ومثلما هو الأمر في أماكن أخرى، ثمّة نزاع بين النسخة الطاهرة المكرّسة اجتماعيا(الحقيقة القضية) وبين الواقع المعترف به بشكل أكثر باطنية (والهدف هنا هو الفوز ولو بوسائل مخادعة). إنّ قاعة المحكمة بعيدة على

أن تكون هي المكان الوحيد حيث توجد الثنائية. هل قاعة الدرس، على سبيل المثال، هي مكان للتقاسم التعاوني للمعرفة بين مشاركين بأتم إرادتهم؟ أم إنّها وضعية حيث الأقل قوّة مجبرون على التصرّف باحترام، حتى إذا ما كانوا غير معنيّين خشية من درجات متدنّية؟

12- حتى أكون دقيقة، تنبّه معظم كتيبات المحاكمات المحامين إلى أن يكونوا لبقين – خاصة في مكافحة الشهود وغيره- في نهايةالمطاف. ووفق هذا الطرح، فإنّ الغاية من الاستجواب هي كشف الحقيقة وليس إحراج الشاهد. ومع ذلك، ليس من النادر أن يتم اعتقاد أنّ كشف الحقيقة يتم، على الأرجح، إذا ما تمّ تحقيق إحراج الشاهد، إلاّ أنّ المضايقة المتعمّدة للشهود غير مسموح بها عادة- تبعا لتعريف قاضي المحاكمة "للمضايقة.

13- أحيانا تخطئ التقنية هدفها. في محاكمة أخرى لاحظتها، كان المدّعى عليه قد تمّت إدانته باغتصاب امرأتين وقتلهما. في مكافحة الشهود، جلب المُدّعي العام إلى المحكمة دمية عرض أزياء، وسلّمها إلى المُدّعى عليه على المنصّة، وطلب منه أن يعرض الأفعال الجنسية المحدّدة التي تمّت إدانته بارتكابها. مانع المُدعّى عليه بأدب، وتم تدعيم رفضه في النهاية بعد جدل من قبل القاضي. بعدها، قذف المُدّعي العام في وجهه سلسلة من الأسئلة: أيّ الأفعال التي استمتع بها أكثر من غيرها؟ كم من مرة بلغ النشوة الجنسية؟ هل كان يحبّ ذوات الشعر الأحمر بصفة خاصة؟ وما إلى ذلك. لم تكن هناك حاجة، طبعا، لوضع هذه المعلومات أمام الهيئة المحلّفين. ولكن أكثر من ذلك، كانت هناك، بالتأكيد، حاجة لإغضاب المُدّعَى عليه مثل المثال السابق. لكن المُدّعَى عليه لم يتلقّف الطّعم- ربّما لأنّه، نظر إلى مستوى ذكائه المتوسّط، لم يُدرك أن المُدّعي العام كان يحاول استفزازه. أجاب ببطء وبهدوء بأنّه في الغالب ليس متأكّدا. قد يبدو هذا المثال يشير إلى أنّك تستطيع حمل شخص على انتهاك القواعد فقط إذا ما تم جعله واعيا بأنّ كلامك في الواقع هو انتهاك.

تجليات النظرية الشعرية في قصائد إيليا أبي ماضي: دراسة في ضوء لسانيات النص

The manifestations of poetic theory in the poems of Elia Abi Madi: a study in light of the linguistics of the text

*- د. عماد غنوم

*- الجامعة اللبنانية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية

* dr.imad.ghannoum@live.com

تاريخ الإرسال:02-09-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخص:

يتناول هذه البحث الجانب اللساني من النظرية الشعرية، ويستعرض آراء أهم اللسانيين في العالم في مقاربتهم لموضوع الشعرية وتجلياتها في النص الأدبي، ويقدم تطبيقًا عمليًا لهذه النظرية اللسانية في قصائد إيليا أبو ماضي، هذه النظرية تعنى بالكشف عن جماليات النص الأدبي، وتحاول الولوج إلى المعاني العميقة التي قدمها الشاعر من خلال تجليات الصورة الشعرية في أدبه، وقد اعتمدنا المنهج الأسلوبي في التحليل، ومحاولة إبراز الصورة الفنية التي يركبها أبو ماضي، وقد اعتمدنا هذا المنهج لما يتسم به من صرامة منهجية في قدرته على الكشف التحليلي للنص الأدبي، فضلًا عما يتمتع به من تركيز على الخطاب البلاغي وتجلياته المتنوعة.

الكلمات المفتاحية: - الشعرية – الأسلوبية - النص الأدبي - الصورة الفنية.

Abstract:

This research deals with the linguistic aspect of poetic theory, and reviews the opinions of the most important linguists in the world in their approach to the subject of poetics and its manifestations in the literary text, and presents a practical application of this linguistic theory in the poems of Elia Abu Madi. This theory is concerned with revealing the aesthetics of the literary text presented by the poet through the manifestations of the poetic image in his literature, and we have adopted the stylistic approach in analysis, and an attempt to highlight the artistic image, and we have adopted this approach because of its methodological rigor in its ability to analyze the literary text.

.**Keywords:** Poetics - Stylistics - Literary text - Artistic image.

مدخل:

أحاول في هذا البحث إظهار العناصر الشعرية في ديوان إيليا أبي ماضي "الخمائل"حيث اخترت هذا الموضوع من حيث ادراكي لأهمّيته الكبيرة، فالشعريّة من أكثر المصطلحات شيوعاً في مجال الدراسات الادبيّة والنقديّة، الحديثة منها والمعاصرة، خاصة منذ بداية القرن العشرين، علماً بأنَّ أصله يعود إلى أرسطو[1]في كتابه المشهور "فن الشعر"، الذي اعتبره النقّاد أساساً للنظريات الشعريّة. وبطريقة ما، فإنّ تاريخ الشعريّة كان في أغلب الأحوال إعادة تأويل لكتاب أرسطو.

أمّا اختياري عناصر شعرية إيليا أبي ماضي، فلأنَّه شاعر يشكِّل محطة في تاريخ الشعر العربي، تطوّر فيها هذا الشعر، وتعمقت صوره، ورقّت لغته، وسمت إيقاعاته وموسيقاه، فضلاً عن قفزة في الموضوعات والمضامين التي ارتدت ثوباً إنسانياً بديعاً، يضم البشرية بأسرها ويلفّها بروحه الساحرة. وقد أدّى إيليا أبو ماضي دوراً بارزاً في هذه المرحلة من خلال القصائد الخالدة التي دبّجها، خصوصاً في ديوانه المذكور الذي سيشكل محور هذه الدراسة.

وعلى الرغم من الدراسات العديدة التي تناولت هذا الشاعر، إلّا أنّها لم تتناول بتعمّق عناصر شاعريته، وكان بعضها دراسات انطباعية تغلب عليها الآراء الشخصية والاستنتاجات السطحية. وقد حاولت في بحثي أن تكون دراستي علمية رصينة من خلال منهج علمي واضح، ونظرية شاملة لمقاربة شاعر كبير بحجم أبي ماضي، ودراسة قصائده من دون سير وراء هوىً أو انطباع أو رأي شخصي.

والنظرية الشعرية من أخصب المواضيع المطروحة للنقاش في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، ذلك لأنها شديدة التعلق بنظرية الأدب، وكذلك بالنقد الأدبي. وتهتم الشعرية بمحاولة البحث عن القوانين التي تتحكَّم بالخطاب الأدبي، والتي تجعله متميّزاً عن باقي أنواع الخطابات الأخرى، وهي بذلك لا تبتعد كثيراً عن مفهوم الأدبية وأهدافها. فقد كان هدف الشعرية، منذ البداية، تأسيس علم للأدب، يدرس الأدب دراسة علمية بوصفه فناً لفظياً.

وبما أنّنا ندرس نصًّا أدبياً، فلا بُدَّ من طرح أسئلة مهمّة للغاية: ما هي طبيعة العلاقات القائمة بين الشعريّة الحديثة ونظرياتها من جهة، وبين النقد الأدبي من جهة أخرى؟ وكيف

يمكن للأدب بأنواعه أن يستفيد من تقنيات الشعريّة الحديثة، ليكون أكثر تأثيراً في المجتمع؟ وكيف يمكن للنقد الأدبي أن يستفيد من التقنيات الشعرية نفسها ليكون علماً قائماً بذاته؟

ومن خلال هذه الدراسة، سيجد القارئ نفسه أمام أبواب ثلاثة: الأول قوامه الأدب، والثاني ينتمي للنقد الأدبي، بينما يرتبط الثالث بالنظريات الألسنية وتحديدًا الشعرية. فيستطيع القارئ أن يلج أيُّها شاء؛ لتحقيق أكبر قدر ممكن من الفائدة.

0. أبو ماضي الشاعر والإنسان:

لا بدّ من الإضاءة على حياة هذا الشّاعر، لأنّ حياته وانتقاله بين لبنان ومصر وأميركا كان العامل الأساس في التّنوّع الثّقافيّ الّذي عايشه، والّذي انعكس في قصائده، لذلك فمعرفة تجربة الشّاعر الغنيّة يساعد في فهم التّأثّر والتّأثير الثّقافيّ في أدبه.

وُلد إيليّا أبو ماضي في قرية المحيدثة في جبل لبنان عام 1889م. تلقّى تعليمه الابتدائيّ في مدرسة القريّة، ثم غادر إلى الإسكندريّة هربًا من الفقر، على الأرجح، وهو في الحادية عشرة من عمره، وكان يعمل هناك في النّهار في دكّان لبيع السّجائر والدّخان، وفي اللّيل يعكف على القراءة والمطالعة والبحث ونظم الشّعر. وقبل أن يبلغ العشرين من العمر أصدر ديوانه الأوّل باسم ديوان إيليّا ضاهر أبو ماضي، إلّا أنّه "لم يجرؤ على نشر قصائده العنيفة ضدّ السّلطات المصريّة المستسلمة لإرادة الإنكليز"[1].

في عام 1912 انتقل الشّاعر إلى الولايات المتّحدة، وهناك أقام أربع سنوات في ولاية سنسناتي يعمل في التّجارة مع أخيه مراد، ثم انتقل إلى نيويورك ليبدأ حياته الصّحفيّة، وقد عمل في تحرير عدد من الصّحف العربيّة، وهو يتحدّث عن تلك الفترة قائلًا: "انتقلت إلى نيويورك عام 1916، إذ تلقّيت دعوة من بعض الشّباب العربيّ الفلسطينيّ يعهدون إليّ بتحرير المجلّة العربيّة الّتي كانوا يصدرونها في نيويورك. قبلت الدّعوة ورأست تحرير المجلّة المذكورة. ولم يطل الوقت حتّى أسهمت في تحرير الفتاة الّتي كان يصدرها إذ ذاك صديقُنا شكري البخاش صاحب الزّميلة زحلة الفتاة اليوم. في عام 1918 انصرفت إلى تحرير جريدة مرآة الغرب. وفي العام 1928 تركت المرآة، وفي نيسان 1929 أصدرت مجلة السّمير، وكنت أصدرها مرّتين في كلّ شهر. وفي سنة 1936 حوّلتها إلى جريدة يوميّة"[2].

في هذه الفترة، تعرَّف أبو ماضي إلى جبران ونعيمة ونسيب عريضة وندرة حدّاد ورشيد أيّوب. وبعدما توثّقت الصّلات بين هؤلاء الكبار "اشترك شاعرنا معهم في تأسيس الرّابطة القلميّة، وعمل مثلهم على تعزيزها وتحقيق غاياتها"[3].

وفي عام 1927 أصدر ديوانه الجداول، وقد كتب مقدّمته ميخائيل نعيمة، فبارك شاعريّته وأثنى على روحه ثناءً جميلاً[4] .

وفي عام 1940 أصدر الشّاعر ديوانه الخمائل، "ولم تكن الحفاوة بالخمائل أقلّ منها بالجداول في أوساط الأدب العربيّ لا سيّما أنّ الشّاعر خطا خطوة نوعيّة في مجال التّجديد أسلوبًا ومعنى، وأصبح معروفًا باسم كبير شعراء المهجر"[5].

"في أواخر عام 1948- عام المأساة الفلسطينيّة، وعلى أثرها- أتيح لأبي ماضي أن يعود إلى وطنه الأصليّ، لبنان، لفترة قصيرة، بعد هذه الزّيارة إلى الوطن عاد أبو ماضي إلى الولايات المتّحدة، حيث قضى بقيّة حياته هناك. وفي صيف 1957 اشتدّ عليه المرض واضطرّ إلى إيقاف السّمير. وفي 23 تشرين الثّاني عام 1957 أسلم الرّوح.

1. الشعرية

الشعريّة، في اللغة، مصدر صناعيّ من "الشعر". والمصدر الصناعي هو "مصدر صريح يُصاغ من الاسم بزيادة ياء مشدّدة بعدها تاء تأنيث مربوطة، ليدلّ على مجموعة الصفات والدلائل المعنويّة التي يمثّلها هذا الاسم أو يتضمّنها"[6] وعليه تدل لفظة "الشعريّة" لغةً على جميع الصفات والدلائل المعنوية للشعر.

يعتبر مصطلح الشعرية poetics من أكثر المصطلحات شيوعاً في مجال الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة منها والمعاصرة، وإن كان أصله يعود لأبعد من هذا، حيث ينسب إلى أرسطو في كتابه المشهور "فن الشعر"، الذي عدَّ المختصون شعريته أهم شعريّة في تاريخ النظرية الشعرية.

الشعريَّة هي علمٌ يستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية. فهي إذن تشخِّص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي[7].

وتعود محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلانيين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه[8]. وبذلك يكون مصطلح الشعرية

مصطلحاً قديماً وحديثاً في الوقت ذاته، وإن تنوع هذا المصطلح أحياناً، فإنه ظل من ناحية الفكرة منحصراً في إطار البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

هذا هو المفهوم الجوهري الذي تلتقي فيه مختلف الشعريات الحديثة، وإن اختلفت في إجراءاتها ومناهجها، بدءاً من أرسطو الذي اقتصرت شعريته على معالجة الملحمة والدراما بشقها التراجيدي، مهملاً بذلك جزءاً هاماً من الأدب، وهو الشعر الغنائي. ولذلك يعتبر طودوروف موضوع كتاب "فن الشعر" ليس الأدب، وبالتالي ليس كتاباً في نظرية الأدب، إنّما كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام[9].

والشعريّة علم، أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللغة (اللسانية)، ويعتمد على المنهج الوصفي، ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة، بينما موضوع الشعريّة الخطاب[10].

وللشعرية تعريفات كثيرة ومختلفة، تتباين من ناقد لآخر، ومن ثقافة لأخرى، وحتى من زمن لآخر. ومع ذلك تتفق كلها تقريباً في فكرة أساسية وجوهرية، "وهي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر"[11].

وهكذا تبدو المشكلة التي نواجهها واضحة، وهي أن "الشعرية" حتى الآن لم تتحدد معالمها النهائية. ولم يتفق العلماء والباحثون على تعريف واحد لها، لكننا ببساطة نستطيع اعتماد تعريف بسيط جداً، إلّا أنّه يلخِّص القضيَّة، وهو التعريف القائل بأنّ "الشعرية علم موضوعه الشعر"[12]. نستطيع أن نقول: الشعرية عموماً هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً...بالإضافة إلى كونها تتعلق بخاصية من خواص إدراكه، لا بمفهومه المجرَّد، إلا أنّ تاريخ الشعرية – بطريقة ما – هو إعادة تأويل لكتاب أرسطو.

كثيرون هم النقاد الذين خاضوا في موضوع الشعرية ، لكننا سنكتفي في هذا المقام بذكر آراء البعض منهم فقط، ممن لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الموضوع، وهم بول فاليري، ورومان ياكبسون، وجون كوهين، وتزفيتان طودوروف. يقول فاليري: "يبدو لنا اسم الشعرية ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي ، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة ، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[13] تتعلق كلمة شعرية في

هذا النص بالأدب كله، سواء كان منظوماً أم لا، بل تكاد تكون متعلِّقة خصوصاً بالأعمال النثرية وهذا هو المعنى الذي سيستلهمه طودوروف في شعريته الخاصة[14].

وفي بداية القرن العشرين، أعطى الشكلانيون الروس دفعاً جديداً للشعريّة، من خلال دعوتهم لضرورة إقامة علم للأدب، تكون مبادئه مستمدة من الأدب نفسه، لتكون هذه المبادئ المنطق الأساسي لاستنطاق الخطاب الأدبي. وهي الفكرة التي لخصها أحد أهم أعلام هذه الجماعة "رومان ياكبسون" في مقولته الشهيرة عام 1919: "ليس موضوع العلم الأدبي هو الادب، وإنّما الأدبية، أي: ما يجعل من عمل معيّن عملاً أدبياً"[15]. وبعبارة أوضح يؤكد هذه الفكرة بقوله:" إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً"[16].

للإجابة عن هذا السؤال الجوهري في شعرية الشكلانيين الروس، يفترض ياكبسون وجود ست وظائف أساسية للغة، تكون إحداها الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الشعر، والتي تقوم الشعرية، كعلم، بالبحث عن تجلياتها في العمل الأدبي، إذ "يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[17].

يُعرِّف ياكبسون الوظيفة الشعريّة، بأنّها تتميز "بالتشديد على المَرسَلة لحسابها الخاص"، فهي وظيفة غائية تتجلى في إدراك الكلمة من حيث هي كلمة لا من حيث هي مجرد بديل عن شيء مسمّى أو تفجير عاطفة. إنّها تتجلى لا في كون الكلمات ونحوها ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي إشارات محايدة ترجع بطريقة لامبالية إلى الواقع المعيش أو المتخيّل، بل من حيث كونها كلمات لها وزنها الخاص بها، وتتمتع بقيمها الذاتية الداخليّة. وإذا كانت الشعريّة تشدِّد على المرسلة لذاتها، فإنّ ذلك يعني أنّها توضّح الجانب الظاهر للإشارات اللغويّة، أي أنّها تعمّق الثنائية الأساسية التي تفصل بين الإشارات اللغويّة من جهة وبين الأشياء التي تدلّ عليها هذه الإشارات من جهة أخرى[18].

أما جون كوهين، فقد اكتفى بتعريف "الشاعرية" في كتابه المعروف "النظرية الشعرية" بأنه "علم موضوعه الشعر". وكان قد أقام نظريته أساسا على مفهوم "الانزياح"، مركزاً فقط على الشعر. ولذلك وسمت شعريته بالتجزيئية وعدم الشمولية لأجناس الأدب كافة، كما هو الحال في نظرية ياكبسون أيضا، لأن نظريتهما تعالج الخطاب الشعري فقط دون النثري[19].

وبالنسبة لطودوروف، فإنه يعدّ من أكثر النقاد اهتماماً بموضوع الشعرية. وقد خصص لها كتاباً كاملاً، وفصلاً مهما في القاموس الموسوعي في علوم اللغة الذي ألفه بمشاركة "ديكرو". ومما ورد في قاموسه الموسوعي هذا عن مصطلح "الشعرية" أنه كما وصل إلينا عن طريق التقاليد الأدبية، يشير إلى العديد من المعاني.

استلهم طودوروف مفهومه للشعرية . كما سبقت الإشارة. من تعريف فاليري الذي يراها مرتبطة بكل الأدب، منظومه ونثره، غير أن شعرية طودوروف تقوم أساساً على مفهوم الخطاب الأدبي، وتشتغل على خصائصه، لذلك لا يهتم بالأثر الأدبي في ذاته، إنما بتجليه الذي يحمل خصائص الأدب[20] وبالنسبة إليه "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك، فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[21].

يستخدم طودوروف مصطلح "الشعرية" كشبه مرادف لـ "علم/ نظرية الأدب"[22]، ويميز أيضًا بين ثلاثة عناصر أساسية، تمثل المظاهر العامة التي يتشكل منها الخطاب الأدبي، وهي: المظهر اللفظي، المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي. ويلخّص دور الشعرية في البحث عن مستويات تداخل هذه المظاهر وانتظامها داخل النص، باعتبارها المظاهر الأساسية التي يقوم عليها تحليل النص الأدبي[23].

1.1. الصورة الشعريّة

الصورة في الشعر هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في

القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفنّي[24].

استأثرت الصورة الشعرية بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين لما لها من أهمية في عالم الشعر. وانطلقوا معرِّفين الصورة من وجهات نظر مختلفة ومن زوايا متعددة، وآراء تتفق أحيانًا وتختلف أحيانًا أخرى، منطلقين من تأثيرات عربية تراثية وأخرى أجنبية، وبعضها توفيقي بينهما،" وتمثل الصورة الدالّ والمدلول، وهما صورة الأشياء في الوجود"[25].

وقد ظن العديد أن الصورة مخلوق غريب بالنسبة إلى العرب، وأن شعرهم لم يحفل بها، لكن هي موجودة قِدَمَ الشعر، والدليل على ذلك أشعارهم التي هي ديوان العرب[26].

ورد ذكر الصورة وبعض مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد القدماء. وأقدم من وقفنا على قول له في هذا الشأن الجاحظ الذي استعمل مادة الصورة في مجال الأدب بهيئة أخرى فقال عن الشعر: "... المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي... وإنما المزية في اختيار اللفظ وإقامة الوزن... وإنما الشعر صناعة ونسج من التصوير..."[27] هذه المقولة التي أثارت جدلًا بين الدارسين، وأكثرهم ذهب أن الجاحظ من أنصار اللفظ.

لقد تعرَّض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم لاستعمالات متعدّدة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميّز، ثمَّ راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين خاصَّة، إلا أن ثورة اللسانيّات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش، لصالح مفاهيم مصطلحات البلاغة الموروثة، مثل: التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل. ومع أنّ البلاغيين الجدد كثيراً ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا، في مصطلح الصورة، أحسن جامع بينهما. فقد قال أرسطو: " إنّ الصورة هي أيضاً استعارة، إذ إنّها لا تختلف عنها إلاّ قليلاً، فعندما قال: "وثب كالأسد" يكون أمام صورة، ولكن عندما يقال: "وثب الأسد" تكون أمام استعارة، فلكون الإثنين جسورين سعي اخيل على سبيل النقل، أسداً"[28].

ومصطلح الصورة عند السرياليين كما يقول أندريه بروتون في عبارتها الشهيرة: "إنّ الصورة إبداع خاص للذهن "Espirt"، ولا يمكن أن تنتج عن مجرَّد المقارنة (أو التشبيه). إنّها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلاً أو كثيراً. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر"[29].

إنَّ النظرة التقليدية للصورة الشعرية كانت تلتزم نهجاً معيناً في تصوير الأشياء، وتصور اللغة. ويعجب أصحابها بالنظم، ويرعون بقوة الألفاظ والتنوع في السبك، ويحيلون في أحاديثهم على الصياغة والسبك أكثر مما يحيلون على التصوير والخيال. ذلك أن النزعة التقليدية أشد ميلاً إلى تقرير المعاني الحقيقية في صياغة خلابة. فعندما تحدثوا عن التشبيه، جعلوا مهمته زيادة وضوح المعنى وتأكيده، وذهبوا إلى أنه" يوضح المعنى المقصود مع الإيجاز والاختصار" (المراغي) وأنه يحصل للنفس من الأنس به بإخراجها من الخفي إلى الجلي الواضح، وما يحصل لها من الأنس بإخراجها مما لم تألفه إلى ما تألفه، فإنك ترى الفرق بين أن تقول: "الدنيا لا تدوم" ثم تسكت، وبين أن تنشد قول لبيد[30]: [من الطويل]

وما المالُ والأهلون إلّا وديعة ولا بدَّ يومًا أن تردَّ الودائع

أما قدامة بن جعفر فقد استعملها نصًّا واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون فقال: "... المعاني بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة. ولا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"[31]، وهكذا نرى أنّ قدامة بن جعفر جعل للصورة في الذهن أو الصورة المتخيلة مقابلاً موضوعياً في الخارج، والصورة تكون بذلك الشكل الخارجي أو الإطار العام لهذا الشعر.

ونجد القدماء قد اهتموا بالتشبيه لأنه أبلغ في تصوير الواقع، فهو يحافظ على تمايز الأشياء وعدم اختلاطها بالواقع. وعبّر عن هذا ابن الأثير حيث أطلق كلمة الصورة على خصوص الأمر المحسوس، وقابل بينهما وبين المعنى[32].

وفي تعريف ابن الأثير وتعداده لأقسام التشبيه جاء بالعلاقة الكامنة بين المحسوسات والماديات والذهنيات، كيف أن الشاعر الحق يستطيع أن يشخص أشياء في ذهنه في صورة على أرض الواقع، أو أن يعبر عن صورة موجودة مسبقاً في حالتها الذهنية المعنوية[33].

فالتجسيم هو إلباس المعنويات صور المحسوسات، والتشخيص منح الصفة الإنسانية لما هو ليس كذلك، والصورة الفنية الرائعة هي التي يستطيع صاحبها تجسيد المعنويات وإظهارها في ثوب المحسوسات، وكذلك تشخيص الجمادات[34].

ولعل عبد القاهر الجرجاني هو أول من أعطى للصورة دلالة اصطلاحية، وهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وشبهها بالفروق التي تميز هيكل إنسان. ولعل سر تفوق

عبد القاهر على النقاد القدامى، هو خروجه على ثنائية اللفظ والمعنى وهو ما يسمى عنده بنظرية النظم. يقول عبد القاهر الجرجاني:

"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محال إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة "[35]. فالصورة عنده هي القالب الذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقية أو مجازية.

وهذا ما ذهب إليه الجرجاني في قوله: "ولو كان اللفظ وحده، لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه مستهجن، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي الحاكمة سياستها...فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء من جهته"[36].

إن النقد الحديث يختلف عن النقد القديم في مفهوم الصورة، وطريقة استخدامها في الشعر وأهميتها. وما دام الشعر في المفهوم الحديث هو: "الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل، ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر"[37] فهمت الصورة في النقد الحديث على أنها هي الشعور نفسه، أي أن الشعر هنا ليس تقليد العالم الخارجي، ولكنه تقليد لعالم الشعور والوجدان وهو العالم الداخلي لذات الشاعر. فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر، فنجد الشاعر ينفر من استخدام الصور في البرهان والإثبات، ويجب أن يجعل صوره جديدة أولا، ناقلة للتأثير، مترابطة في مجموعها بحيث يكون منها صوراً كبرى تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة[38].

فكانت الخطوة الأولى التي خطاها الشعراء في مجال التجديد في الصورة، هي التخلي عن الشروط التقليدية بالنسبة للتشبيه، والذي يعتبر أهم عنصر تقوم عليه الصورة الشعرية الحديثة. فقد تخلت الصورة الحديثة عن الشروط التقليدية في طرفي التشبيه، كتقارب المشبه والمشبه به، وواقعيتهما، أو وجود شبه حقيقي بينهما، فمال الشعراء إلى "الإيحاء" بالصورة بدلًا من التوضيح[39].

كما ظهر في الصورة الحديثة الخروج نهائيا عن زاوية الطرفين التقليديين إلى أطراف ثلاثية ورباعية أو أكثر، مما ينفي تماما فكرة البحث عن تلاقٍ بين حدود هذه الأطراف،

والمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد، هو المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبه به[40].

2. الصورة في قصائد إيليا أبي ماضي

لا شك في أنّ عنوان المجموعة الشعرية يوحي بنوعية الصور التي سنجدها في الديوان، فإن كانت الطبيعة هي المكان الطبيعي لوجود الخمائل (جمع خميلة أي الزهرة الجميلة فواحة العطر)، فإن القارئ يشعر وهو يقرأ الديوان أنه يتنقل في أرجاء حديقة غناء، حيث تكاد تكون جميع المشاهد مستنقاة من وحي الطبيعة بما تحويه من أشجار وازهار وأطيار، وبما تضمنه من جداول وخمائل وتلال مترامية.وينوع الشاعر في صوره ليشبع جميع الحواس، فتتوالى الصور البصرية والسمعية والشمية والذوقية لتملأ النفس بهجة وحبوراً بما تصفه من جمال وارف في الديوان،وبالإضافة إلى هذه الأنواع الأربعة من الصور، فإن هناك أيضاً صوراً حسية أومحسوسة بالمشاعر والقلب والفؤاد، وهكذا فإننا سنعالج الأنواع التالية:

أ – الصورة البصرية.

ب – الصورة السمعية.

ج – الصورة الشمية.

د – الصورة الذوقية.

هـ – الصورة الحسية.

أ – الصورة البصرية

تبدأ صورة الطبيعة تهلّ على القارئ منذ مدخل الديوان. لنعاين مع الشاعر مشاهد طبيعية، وكأننا حديقة في ذات ربيع، يقول في قصيدة لا عنوان لها، أكتفي بتسميتها "المدخل"[41]: [من الخفيف]

وَقَعَتْ نَحْلَةٌ عَلَى الأُقْحُـوَانِ فَإِذَا فِي القَفِيرِ شَهْدُ

وَمَشَتْ بَعْدَهَا عَلَى الأَغْصَانِ دُودَةٌ فَالغُصُونُ جُرْدُ

وَهَمَى الغَيْثُ فِي الحُقُولِ فَفِيهَا شَجَرٌ وَارِفٌ وزَهْرُ

فإذا بنا نطارد النحلة بأبصارنا ونحطُّ معها بعيوننا أينما حطّت، ونتخيّل المشاهد التي يصفها الشاعر.

ويبدو أن مشاهد النحلات والفراشات في الحقول أثيرة لدى الشاعر، فها هو في قصيدة قصصية هي الشاعر والملك الجائر، يعيد وصف مشاهد الطبيعة واصفاً حركة الفراشات والنحلات، يقول[42]: [من الكامل]

والرَوْضُ؟ إنَّ الرَّوْضَ صَنْعَةُ شَاعِرٍ سَمحٍ طرُوبٍ رَائِقٍ جَزِلِ
وَشَّى حَوَاشِيَهُ وَزَيَّنَ أَرْضَـهُ بِرَوَائعِ الأَلْوَانِ والظِلِّ
لِفَرَاشَةٍ تَحْيَا لَـهُ، وَلِنَحْلَةٍ تَحْيَا بِهِ، وَلِشَاعِرٍ مِثْلِي

ونلاحظ هنا تكرار الالفاظ نفسها، وخصوصا كلمة ألوان ولا ننسى إطلالة النحلة والفراشة في هذه المشاهد. وفي الصّورة استعارة، فالتوشية تكون للثوب والفستان، ولكن الشاعر استعارهما للأرض التي توشت وتزينت بالأزهار.

كما أن طلوع الفجر وقدوم الصباح يحتل مساحة كبيرة في ديوان الخمائل، ويتلازم الفجر عند الشاعر مع النور والضوء والضياء، يقول في القصيدة نفسها[43]: [من الكامل]

هُوَ لِلْدُجَى يُلْقِي عَلَيْهِ خُشُوعَهُ والصُّبْحُ يَسْكُبُ، وَهُوَ يَضْحك نورَهُ

والمقصود بضمير "هو" البحر في القصيدة، فقد وصف الشاعر مشهد البحر في عتمة الليل خاشعاً، وضاحكاً مستقبلاً نور الصبح. وفي الصّورة تشخيص، حيث استعار الشاعر الخشوع للّيل والضحك للصبح، وهما من خصائص الإنسان، وكثيراً ما سنجد أبا ماضي يخلع صفات الأشخاص على الطبيعة ومظاهرها، فهي عنده كائن حي، يعيش ويتنفّس.

ويجمع الشاعر الطبيعة والفجر في وصف مشاهد متلاحقة في قصيدة "أمنية آلهة"، فلنستمع إلى الأبيات التالية، قبل تحليل العناصر البصرية فيها[44]: [من الطويل]

كسا الارض بالزهر البديع لأجلهـا
ورصَّع آفاقَ السَّمَا بالكَواكِبِ
.....
.....
وأنشأ جنّاتٍ وأجرى جـداولاً
ومدّ المروج الخضر في كل جانب
ومسَّ الضُحَى فارفضَّ تبراً على الرُبَى
وسالَ عقيقاً في حواشِي السباسبِ

وقالَ لأحلامِ البحــارِ: تجسَّـدِي
مراكبَ ألـوانٍ وجيشَ عجائـبِ
فكانَت لآلٍ في الشطوطِ، وفي الفضا
غيومٌ، وموجٌ ضاحكٌ، في الغواربِ
ولمَّا رأى الأشياءَ أحسَن مـا تُرى
وتمَّتْ لَـهُ دُنيـا بِغَيرِ مَعَايـبِ
دَعَاها إِليْهِ كَيْ تُبارِكَ صُنعَــهُ
ولم يدرِ أَنَّ الحُبّ جَمُّ المطالــبِ

فلنتابع تدرج الألوان في الأبيات من ألوان الزهور المتنوعة والضوء الأبيض من الكواكب، إلى خضرة المروج واللون الذهبي على التلال، والأحمر عند الغروب، والأزرق في البحر الواسع، إننا نرى كما هذا الإله العاشق أن الجمال أحسن ما يكون في هذه المشاهد. وهذا المقطع في الواقع غنيّ بالتشابيه، والاستعارات، والتشخيصات، فالترصيع يكون للجواهر استعار الشاعر للكواكب التي رصعت السما، والمد يكون للبسط جعله الشاعر للمروج، كما شبه الضحى بالتبر على التلال، وبالعقيق الأحمر يسيل على الفلوات الشاسعة. كما شخص موجة البحار وجعله يضحك، وأخيراً استعار المطالب من الإنسان للحب.

لكن هذه المشاهد لم تعجب الآلهة المتطلبة، بعد أن جال بصرها في أرجائها، يقول على لسانها[45]: [من المتقارب]

فدُنياكَ هذِي عَلى حُسنِها وسحرِ مشاهِدِهَا والصُوَرْ
تُشارِكُنِي سائرُ الآلهاتِ لذاذاتِها ونساءُ البشرْ

وعندما أتاها الإله العاشق بالوتر، وصفه لنا الشاعر وصفاً بصرياً قبل أن يتحدث عن أثره السمعي الذي سنعالجه في مكان الصور السمعية، يقول[46]: [من المتقارب]

وأَخْرَجَ خَيْطاً قصيرَ المَدى بلونِ الترابِ ولينِ الشّعَرْ

فقد حدّد الشاعر شكله وطوله ولونه وليونته.

وقد يفرد الشاعر قصيدة لعنصر واحد من عناصر الطبيعة، فنجد أن جميع الصور البصرية تصف شكله وحركته، كما في قصيدة "الفراشة المحتضرة"، التي خصها أبو ماضي لوصف آخر لحظات فراشة تفارق الحياة، يقول[47]: [من البسيط]

لو كانَ لي غيرُ قلبِي عند مرآكِ لما أضافَ إلى بلـواهُ بلـواكِ
فيمَ ارتجاجُكِ هل في الجوّ زلزلةٌ أمْ أنتِ هاربـةٌ من وجـه فتّـاكِ؟
وكمْ تدُورين حولَ البيتِ حائرةً بنتَ الربى ليس مأوى الناسِ مأواكِ
قالُوا فراشةُ حقلٍ لا غنـاءَ بها ما أفقر النـاسَ في عيني وأغنـاكِ
سيماءُ غاويةٍ، أطوارُ شاعـرةٍ على زهـادةِ عبّـادٍ ونسّـاكِ
طغراءُ مملكةٍ وشّى حـواشيَها مَنْ ذوَّبَ الشمس ألواناً ووشّـاكِ

نلمح بالإضافة إلى وصف شكل الفراشة وألوانها وصف حركتها بدقة في صورة بصرية بديعية. وهذه الصور البديعة تملأ المقطع الشعري، تبدأ من شخصنة الفراشة التي استعار لها صفات البشر لتصبح هاربة من ظالم غاشم، تدور حائرة، ويراها الشاعر أغنى من سائر البشر، فيها من الغواية، والشعر، والزهد، وعبادة النساك مثل البشر متاحاً، أطرافها مزينة بألوان الشمس.

ولا يدع الشاعر فرصة إلا ويستغلها لوصف الطبيعة وعناصرها، يقول في قصيدة "الغابة المفقودة"، واصفاً دخوله إلى هذه الغابة[48]: [من السريع]

نباغتُ الأزهارَ عند الضحى متّكئاتٍ في نواحيها
ألوى على الزنبقِ نسرينُها والتفَّ عارِيها بكاسِيها
واختلجتْ في الشمسِ ألوانُها كأنَّها تَذْكُر ماضِيها
....
طورًا علينا ظِلَّ أدواحِها وتارةً عطفُ دواليها

لقد تعددت أنواع الأزهار في هذه الصور، ما يكسب النص غنى بالمشاهد والألوان البديعية والجميلة. ونجد أنّ الشاعر يخلع على هذه الأزهار صفات البشر، فالتشخيص أسلوب مفضّل لدى الشاعر، الذي كما أسلفنا يجد الطبيعة كائناً حيًّا، فالأزهار تتكئ، ويلوي الزنبق منها على النسرين، وتلتف على بعضها، والكاسيات العاريات على حد سواء، وكأنها من البشر ترتدي الأثواب والملابس، حتى أنّه شخص ألوانها التي أصبحت تختلج وتتذكر الماضي.

وفي قصيدة "فلوريدا"، وصف أبو ماضي جمال الطبيعة فيها، وعدد المشاهد البصرية والصور الساحرة فيها، يقول[49]: [من البسيط]

يا جنّةً قبلَما حلّت بِها قَدَمِي أحببْتها قصّةً واشتقتُ راوِيها

كانت لها صورةٌ في النفسِ حائرة مثل القصيدةِ لمْ تُنسج قوافِيها
وددتُ لو أنَّها تمَّتْ فيبصرَهـا غيري، وتسكرهُ مثلي معانيها
وكيفَ تكمل فِي ذِهني ولمْ أرَهَا وما لصور بهَا شيءٌ يُحَاكِيهَا؟

وفي هذا المقطع تشبيه لطبيعة فلوريدا بالقصيدة التي لم تكتمل، والتي لا تزال تختلج في نفس شاعرها، وتهز أعطافه، وتؤرق روحه.

ويؤكد الشاعر على هذه الصور البصرية، واصفاً إياها بالجمال والحسن، يقول[50]: [من البسيط]

سُئِلْتُ ما راقَ نفسِي من محاسنِهَا؟ فقُلْتُ للناسِ بادِيهَا وخَافِيهَا
....
كلُّ الذي لاحَ لِي فِي أرضِها حُسْنٌ وأَحسنُ الكلِّ في عيني أَهَالِيهَا

وإلى هنا نصل إلى ختام الصور البصرية التي نقلها الشاعر لنا واصفاً فيها الطبيعة وعناصرها ونستطيع أن نقول إنها احتلت المساحة الأكبر من الصور البصرية في ديوان "الخمائل"، وبالإضافة إلى هذه الصور البصرية للطبيعة، وهناك صور وصف فيها الشاعر الناس والبشر. وتبدأ هذه الصور في الديوان في قصيدة "الشاعر والملك الجائر"، عندما وصف أبو ماضي حال الشاعر أمام الملك، يقول[51]: [من الرمل]

أمرَ السلطانُ بالشاعرِ يومًا فأتاهُ
في كساءٍ حائلِ الصبغةِ واهٍ جانِبَاهُ
وحذاءٌ أوشَكَتْ تفلتُ مِنهُ قَدمَاهُ

يا لبؤس المشاهد، ويا لحال الشاعر المسكين، إننا نتخيل بل نبصر أمامنا فعلاً إنساناً بائساً فقيراً.

كما أنه يصف في قصيدة "يا جنتي" المرأة الجميلة التي يحبها، وتتوالى الصور البصرية، يقول[52]: [من الكامل]

لمّا رأيتُ الوردَ في خدّيكِ وشقائقَ النعمانِ في شفتيكِ
ورأيتُ رأسَك بالأقامِ متوّجًا والفلَّ طاقاتٍ على نهديكِ
أيقنْتُ أنّكِ جنّـةٌ خلاّبـةٌ فحنـنْتُ من بعدِ المشيبِ إليكِ

هذه الصور الجميلة الرائعة غنيّة بالتشابيه، فقد شبّه حمرة خديها بالوردة، وشبه شفتيها بشقائق النعمان، ثمّ شبه حبيبته بجنّة خلاّبة.

وباستثناء هذه الصورة البصرية الجميلة في وصف الناس، فإن أغلب الصور جاءت كئيبة حزينة في وصف هؤلاء الناس، يقول في قصيدة "الغبطة فكرة"، واصفاً كآبة الناس في العيد[53]: [من الرمل]

أقبل العيدُ، ولكن ليس في الناسِ المسـرّهْ
لا أرى إلاّ وجوهًا كالحاتٍ مكفهـرّهْ
كالركَايَا لم تَدَعْ فيها يدُ الماتحِ قطـرهْ
أو كمثلِ الروضِ لم تتركْ بِهِ النكباءُ زَهْرَهْ
وعيونًا دَفَقَتْ فيها الأماني المستحـرّهْ
فهي حيرَى ذاهلاتٌ في الذي تَهوى وتكرهْ
وخدودًا باهتاتٍ قد كسَاهَا الهمُّ صُفـرهْ
وشفاهًا تحذرُ الضحكة كأن الضحكَ جَمرهْ

صحيح أن الشاعر أراد في هذه الأبيات وصف الحالة النفسية لهؤلاء الناس، إلا أنه قدم لنا انعكاس الحالة النفسية على وجوه هؤلاء، فوصف الوجوه والعيون والخدود والشفاه، ومن خلال هذا الوصف نستطيع تلمس الحالة النفسية الكئيبة والحزينة للناس في صباح العيد. وقد ساعدت التشبيهات على تخيل وجوههم وحالتهم النفسية، فهي كالركايا ليس فيها قطرة ماء، أو كروض بلا أزهار.

وفي آخر الصور البصرية التي رصدناها في ديوان "الخمائل" وصف الشاعر القطار الذي يقل الناس في الذهاب والإياب، يسير حيناً ويطير أحياناً، يقول[54]: [من الوافر]

أباعثةُ المطايَا مـن حـديدٍ كأسـرابِ القطا للعالمِينا
ركائبُ في فجاج الأرضِ تسري تقـلُّ الـذاهبِينَ الآيبِينـا
وكيف العقلُ يخلـق من زريٍّ مهيـنٍ، لا زريّ لا مهيـنا
وينفخُ في الجمادِ قوىً وحـسًّافيركضُ تارةً ويطيرُ حينـا

وهذه الصورة البصرية تدل على قدرة فنية عالية جداً عند أبي ماضي، وحساسية شعرية مرهفة جداً، حتى أننا نطير برؤانا مع القطار ذهاباً وإياباً.

فقد توسل أبو ماضي بالتشابيه إيصال فكرته، فغدت مقطورات القطار مثل أسراب القطار، واستعار لها الركض من الإنسان، والطيران من العصافير والطيور.

ب – الصورة السمعية

لطالما تغنى الناس وغنوا وعزفوا ألوان الموسيقى، بل طربوا لأصوات الطبيعة، وأصوات المغنين العذبة، لأنّ السمع من أهم الحواس عند الإنسان، حتى قال بشار بن برد: [من البسيط]

يا قوم أذنِي لبعضِ الحيّ عاشقةٌ والأذن تَعْشَقُ قبلَ العينِ أحيانا

وأبو ماضي الذي عشق مظاهر الطبيعة أُخِذَ بسحر ألحانها، وشدْوِ أطيارها، لذلك أفرد في ديوان "الخمائل" العديد من الأبيات في وصف الصور السمعية للطبيعة.

فها هو في قصيدة "الشاعر والملك الجائر" يتحدث عن أصوات البلابل، يقول[55]: [من الكامل]

ولبلبلٍ غَرِدٍ يساجلُ بلبلًا غردًا، وللنسمات والطّلّ

وفي هذا البيت بكل حال تشخيص، فالمساجلة للإنسان استعارها الشاعر للبلابل.

ونرى أبا ماضي يفرد قصيدة لوصف طائر مغرد حسن الصوت، هي قصيدة "الفيلسوف المجنح"، يقول[56]: [من الكامل]

يا أيُّها الشادِي المغرِّدُ في الضحى أهواكَ إن تُنشدْ وإنْ لم تنشدِ

الفنُّ فيكَ سجيّـةٌ لا صنعـةٌ والحبُّ عندَكِ كالطبيعةِ سرمدِي

فإذا سكت فأنت لحنٌ طائرٌ وإذا نطقتَ فأنتَ غيرُ مقلّدِ

للهِ درّكَ شـاعرًا لا ينتهِي من جيّـدٍ إلا حبًّا للأجودِ

مَرَحُ الأزهار في غنائك والشذى وطلاقةُ الغدرانِ والفجرِ الندي

وكأنَّ زَوْرَكَ فيه ألفُ كمنجـةٍ وكأنَّ صدرَكَ فِيهِ ألفُ مُـردِّدِ

وينتقل أبو ماضي إلى وصف أصوات الجداول والسواقي والبروق، ويشبه صوت البرق بالضحك المجنون، وصوت السواقي بثرثرة الأطفال، يقول في قصيدة "عش للجمال"[57]: [من البسيط]

وفي السواقِي لها كالطفلِ ثرثرةٌ وفي البروقِ لها ضِحْكُ المجانِينِ

وهنا شبّه الكاتب صوت السّواقي بثرثرة الاطفال، وصوت البروق والرعد، بضحك المجانين الهستيري.

كما يصف غناء البلابل الحزين على رحيل جبران خليل جبران، يقول في قصيدة "الكأس الباقية"[58]: [من الخفيف]

والبساتينُ - والبلابلُ فيها تتغنّى - حزينةٌ لرواحكْ

في هذا البيت تشخيص، حيث استعار الحزن من الإنسان للبلابل، التي حزنت لموت جبران خليل جبران الأديب اللبناني.

وإلى جانب صور الطبيعة السمعية، فقد نقل لنا أبو ماضي صوراً سمعية من كلام الأشخاص، وتتميز هذه الصور بوجود الفعل قال أو سمعت، بالإضافة إلى وصفه عزف الكمنجة في قصيدته "كمنجة الشعرا"، التي اهداها إلى صديقه سامي الشوّا الفنان والعازف اللبناني في المغترب الاميركي، يقول[59]: [من السريع]

كمنجَةَ "الشوّا" عليك السلامْ بهيكل الوحي وعرش الغرامْ

فيك التقت أرواحُ أهلِ الهوى نجوى وشكوى وبَكا وابتسامْ

وأودعتْ فيك الصَّبا همسها وخبّأ الأسرارَ فيك الظلامْ

وذابَ فيك الحبُّ ذوبَ الندى في مبسمِ الوردِ وجفنِ الخزامْ

هذا عصيرُ الوحي في آلـةٍ خرساءَ يجري فِتنًا للأنـامْ

في هذه الأبيات مجموعة كبيرة من الاستعارات والتشابيه، فأبو ماضي جعل الكمنجة كائناً حياً، واستعار لها السلام من الإنسان وألقاه عليها، وشخصن ريح الصبا التي استعار لها الهمس والإيداع، واستعار من الإنسان الفعل خبأ، ونسبه لليل.

أما في قصيدة "أمنية آلهة" فقد عاد إلى وصف غناء الطيور وتغريدها، وبالفعل فقد جمع أبو ماضي في هذه القصيدة ألوان الصور البصرية والسمعية، بل وباقي الحواس في وصف عناصر الطبيعة، يقول واصفاً ما صنعه هذا الإله العاشق[60]: [من الطويل]

وما زالَ حَتَّى عَلَمَ الطيرَ ما الهوى فحنَّت وغَنَّت في الذرَى والمناكِبِ

وفي الواقع فإن جوهر هذه القصيدة صورة سمعية رائعة، فما أحضره الإله في النهاية هو "الوتر" أي ذلك الخيط الذي يشد إلى العود وإلى الربابة أو كمنجة أو غيرها ويعزف ألواناً

من الموسيقى تسحر النفس وتبهر العقل وتطرب الروح، يقول خاتماً قصيدته[61]: [من المتقارب]

وبعد ثلاث ليالٍ أتاهَـا فـظُنْتُه جاء لكي يعتـذرْ
فقالَ: وجدتُ الذي تَطْلُبِيـن لـدى شاعرٍ ساحرٍ مبتكِرْ
وأخرج خيطاً قصير المدى بلونِ الترابِ ولين الشّعَرْ
وشَدَّ إلى آلـةِ خيطَـهُ ودغْدَغَهُ صَامِتًا في حَذرْ
ففاضَتْ خمورٌ وسالت دموعٌ وشعّت بُروق ولاحَتْ صورْ!
فصَاحَتْ به وهي مدهوشـةٌ: ألا إنَّ ذَا عـالمٌ مُختصَـرْ
فيا ليْتَ شعريَ ماذا يسمّى فَقَالَ لَهَا: إنَّ هذا الـوترْ!

نلاحظ في هذه الأبيات وصف أثر الموسيقى في النفس وما تفعله بالسامعين. وما تلك الحالة التي تضارب منها المشاهد والصور سوى حالة من تداخل الحواس الذي ينتاب سامع العزف خصوصاً إذا كان متقناً.

ويتحدث الشاعر عن فضل الطبيعة، وعدم تمييزها بين الخلق، فلا تداجي غنياً، وتطرد فقيراً، وإنما توزع خيرها بالعدل بين الناس فالبلبل المترنم يغرد للجميع، ولا يطلب قوتاً أو مالاً، يقول في قصيدة "كن بلسماً"[62]: [من الكامل]

من ذا يكافِئُ زهرةً فوّاحةً أو منْ يثيبُ البلبلَ المترنما؟

ويكرر هذا المعنى في سياق آخر، واصفاً الحمائم في قصيدة "تأملات"، يقول[63]: [من الكامل]

ولقد نظرتُ إلى الحمائمِ في الرُبى فعجبتُ من حالِ الأنامِ وحالِها
للشوكِ حظُ الوردِ من تغريدِهَـا وشريكُهُ من بعدُ في إعوالِها

وفي أبيات قليلة وصف الشاعر أصواتاً معنوية خطر له أنه سمعها في الطبيعة، مثلما فعل في قصيدة " يا جنتي"، عندما وصف صوت الريح الصبا، أي تلك النسائم الخفيفة اللطيفة التي شعر بها، يقول[64]: [من الكامل]

وسمعتُ حولكِ همسَ أرواحِ الصبا عِنْدَ الصَباحِ تَهُزُّ من عطفيكِ

ومن الصور الخلابة التي وصف فيها الشاعر أصوات الطبيعة، وصفه لصوت البحر في قصيدة بعنوان " حديث موجة"، يقول[65]: [من الكامل]

فسألتُ نفسي حائرًا متلجلجًا يا ليت شعري أين ضاعَ هـديرُهُ؟
"بالأمسِ" قالت موجَةٌ ثرثارةٌ ومضت، فأكملت الحديثَ صخورُهُ

نلاحظ تفضيل أبي ماضي دائماً للتشخيص، فها هو يخلع على البحر والأمواج والصخور صفات البشر، ويستعير الثرثرة للموجة، والحديث للصخور.

ونختم الأبيات التي حوت صوراً سمعية في وصف الشاعر لطبيعة فلوريدا الساحرة، يقول[66]: [من البسيط]

فَرُبّ أنشودةٍ من بلبلٍ غَرِدٍ حوتْ حِكايةَ حبٍّ خِفْتُ أحكيها

وبهذه الصورة انتهت الصورة السمعية في "الخمائل"، فلننطلق إذاً إلى الصور السمعية من كلام الناس التي وصفها الشاعر، وفي الواقع هي كثيرة في الديوان لكنها متشابهة، لذلك فإننا سنكتفي بثلاثة نماذج منها، لضيق المجال لعرضها كلّها.

في الواقع لطالما اعتمد الشاعر هذا الأسلوب، أن يتخيّل شخصاً يطرح الأسئلة أو يقول أشياء يرغب الشاعر في توضيحها أو الإجابة عليها، وعلى الأغلب يكون هذا الشخص امرأة، يقول في قصيدة "ماء وطين"[67]: [من الخفيف]

سألتني وقد رجعتُ إليها وعلى مفرقَيَّ غبار السنينا
أيّ شيء وجدتَ في الأرض بعدي؟ قلتُ: إنّي وجدت ماءً وطينا

إذا يوصل الشاعر افكاره بصورة سمعية يظهر فيها الفعل "قال" أو ما يؤدي معناه، مثل "سأل" وهكذا.

وتتشابه بقية الصور السمعية في الديوان والتي نقلها الشاعر على لسان البشر والناس مع هذه الصور.

ج- الصورة الشمية

يبدو من عنوان الديوان "الخمائل"، أن الصور الشمية التي نستنشقها فيه تدور حول الروائح الذكية للأزهار والرياحين والورود والياسمين، وقلّما نعثر على روائح في خارج هذا الإطار في مجموعة أبي ماضي "الخمائل".

في الحقيقة يجب أن نعترف أولاً أنّ الصورة الشمية جاءت في ديوان الخمائل أقل وروداً من الصور البصرية والسمعية. كما أنها لم تتعدّ إطار الروائح الجميلة لمختلف أنواع الازهار، ولا نلمح في النص أي رائحة غير جميلة.

يقول الملك الجائر في قصيدة "الشاعر والملك الجائر" واصفاً رائحة الروض الذي يملكه[68]: [من الرمل]

ولِيَ الروضُ الذي يعبقُ بالمسكِ ثراهُ

ويرد عليه الشاعر قائلاً[69]: [من الكامل]

لا تدَّعِيه فليس يُملكُ، إنَّـهُ كالروضِ جهدُكَ أن تشمَّ عبيرَهُ

وحتى عندما يتحدث الشاعر عن تفاؤله في الحياة وتخيله للجمال، فإنه يتخيل الرائحة تفوح وتعبق بين يديه، يقول[70]: [من الوافر]

إذَا أنَا لمْ أجِدْ حقـلاً مُريعاً خلقت الحقلَ في روحِي وذهنِي

فكادَتْ تملأُ الأثمارُ كفِّـي ويعبقُ بالشذَى الفوّاحِ رُدْنِي

وفي هذين البيتين السابقين دليل قاطع على أن الجمال لا يكتمل في نفس الشاعر إلا في الطبيعة، مع روائحها الفواحة العطرة.

يمتلئ ديوان "الخمائل" بالروائح العطرة الفائحة في كل خميلة وزهرة ووردة وصفها أبو ماضي. وفي صورة وحيدة تداخلت فيه حواس أبو ماضي واعتبر أن ذكر والده الذي فقده أريجٌ ورائحةٌ تغني نفسه عن كل عبير وعطر. يقول في قصيدة "أبي" التي رثى فيها والده[71]: [من الطويل]

على ذلك القبرِ السلامُ فذِكْرُه أريجٌ به نفسِي عن العطرِ تستغنِي

وهكذا شبه أبو ماضي ذكر قبر والده بأجمل عطر يغنيه عن كل العطور.

وفي صورة فريدة أيضاً وصف رائحة الحبيبة التي تماهت مع رائحة الحدائق، يقول في قصيدة "يا حبيبتي"[72]: [من الكامل]

ونشـقْتُ مِنْ فوديك ندّاً عاطراً لمَّا مَشَتْ كفاكِ في فوديكِ

وفي صورة رائعة يعاتب لبنان بنيه، سائلاً إيّاهم هل نشقوا أو شموا أزهاراً كأزهاره العطرة، يقول في قصيدة "شبح"[73]: [من الكامل]

أورَدتُم كمناهلِي؟ أنْشَقتم كأزاهري في الحسنِ والتلوينِ؟

إنّه شخصنة للبنان الذي غدا شخصاً يسأل ويعتب على أبنائه.

هذه هي الصور الشمية كلها تقريباً في المجموعة، ونلاحظ كيف أنها أتت أقل من ساحة الصور الاخرى، وطبيعي أن يكون ذلك، لأن البصر هو نافذة الشاعر إلى العالم الخارجي وعينيه هما أول ما يلتقط الأشياء من الحواس.

وبكل حال سننتقل الآن إلى حاسة الذوق وإلى الصور الشعرية التي عبر الشاعر من خلالها عما التقطه بحاسة الذوق.

د- الصورة الذوقية

في الحقيقة تقل الصور الذوقية وتندر بشكل كبير في مجموعة الخمائل. وهي في اغلبها دارت حول تذوق الشاعر للخمرة وشربها، وربما يعود السبب في ذلك إلى أن الدهشة الشعرية والانبهار يلتقطه الشاعر بحواسه التي تدرك محيطه، أمَّا وصف الطعام وأصناف الأكل فهي ترتبط عادة بالشراهة.

إلا أننا نستطيع أن نستنتج من بعض الصور على قلتها ما يرتبط بحاسة الذوق، كحديث الشاعر عن الشهد، والمعروف أن الشهد معروف بطعمه حلو المذاق، يقول في قصيدة "المدخل" التي هي مقدمة الديوان[74]: [من الخفيف]

وقعتْ نحلةٌ على الاقحوانِ فإذا في القفرِ شهدُ

وفي ما عدا هذه الصورة، فقد دارت جميع صوره الذوقية على طعم الخمر، أو مجرد ذكرها، يقول في قصيدة "أمنية آلهة"[75]: [من مخلع البسيط]

أريدُ خمرًا بلا كؤوسٍ من غير ما تُنبتُ الكرومْ

كما يقول في قصيدة " يا نفس"[76]: [من السريع]

ومجلسٌ دارَتْ بِهِ الأكؤسُ فشرَّبَ القومُ ولَمْ تشربِي

هذه هي فقط الصور الذوقية التي وردت في ديوان "الخمائل"، وسننتقل الآن إلى نوع آخر من الصور الشعرية، وهي الصور الحسية.

هـ- الصورة الحسية

لا نعني هنا الصور المرتبطة بحاسة اللمس في الواقع، بل نعني كل ما هو مرتبط بالأحاسيس والمشاعر، وفي الواقع فقد جاءت الصور كثيرة في الديوان، ولكننا سنكتفي بأمثلة على بعض أنواع هذه الصور الحسية، يبدأ الشاعر هذه الصور، بصورة حسية تتحدث عن

الألم، ويقول في قصيدة " الشاعر والملك الجائر"، واصفاً قتل الشاعر من قبل الملك[77]: [من السريع]

أقتلْهُ واطرحْ جسمَهُ للكلابْ ولتذهبِ الروحُ الى النارِ

نلاحظ الألم الحسي الذي ستشعر به الروح في النار والجسد الذي ستمزقه الكلاب.

كما نجد الشاعر يصف أحاسيس الإله العاشق في قصيدة "أمنية آلهة"[78]: [من الطويل]

وكان إلهًا جامحاً متضرّماً هوىً فأتى بالمُعجزاتِ الغرائبِ

إذاً نجد وصف أحاسيس هذا الإله ومدى عشقه الذي أضرم في قلبه.

كما يصف الشاعر مدى عذابه في أحد الفنادق عندما لم يصادف إلا العجائز، يقول في قصيدة "موميات"[79]: [من المجتث]

في فندقٍ أَنا أَمْ فِي جهنَّمٍ محشورُ؟

ويبدو أن الشاعر يصف دائمًا العذاب الحسي بالوجود في جهنم وهي رمز العذاب. وهذا تشبيه موفق، يدل على أنّ الشاعر يتعذّب في هذا الفندق، كما لو كان في جهنّم.

وفي صورة جميلة بديعة يصف الشاعر أحاسيسه ومشاعره، يقول في قصيدة "لم يبق غير الكأس"[80]: [من الكامل]

الحسُّ مجلبةُ الكآبةِ والأسى قمْ ننطلقْ من عالمِ الإحساسِ

وأرى السعادةَ لا وصولَ لعرشِهَا إلا بأجنحةٍ من الوسواسِ

وهكذا استعار أبو ماضي العرش للسعادة، واستعار الأجنحة من الطيور للوسواس.

وترتبط السعادة باللذة الحسية، وإن كانت الصورة فيها ذكر للخمر، فمن باب أثرها الحسي وليس الذوقي، يقول في القصيدة نفسها[81]: [من الكامل]

إن اللذاذات التي ضَيَّعْتُهَا رَجَعَتْ إليكِ عصارةً في الكاسِ

ويصف الشاعر المزيد من الألم في القصيدة نفسها أيضاً، يقول[82]: [من الكامل]

لكنّ جرحًا كلّمَا عالجتُـهُ غمر القنوطُ جوارحِي وحواسِي

ولو أنّه في الرأسِ كنتُ ضَمدتُه لكنّه في القلبِ لا في الراسِ

إذا في البيتين السابقين صور حسية تصف ألم الشاعر ويأسه وصعوبة معالجة هذا الجرح.

ويصف الشاعر شعوره بالحسرة على ذهاب شبابه، يقول في قصيدة"تأملات"[83]: [من الكامل]

زمنَ الشبابِ رحلْتَ غير مذمّمٍ وتركتَ للحسراتِ قلبِي الوالِهَا

ويبدو أن هذه القصيدة غنية بالصور الحسية، التي أراد الشاعر من خلالها نقل مشاعره وأحاسيسه إلينا. يقول واصفاً حزنه لفراقه لبنان، وحبه له وحبه لأهلهم، يقول[84]: [من الكامل]

قَالَت: أَيَنْسَى النَازِحُونَ بِلَادَهُم؟ ما هاجَ حُزنَ القلبِ غيرُ سُؤَالِهَا
الأرضُ، سُوريَّا أُحِبُّ رُبُوعَهَا عِندِي، ولبنانٌ أَعِزُّ جِبَالَهَا
والناسُ أَكْرَمَهُم عَلَيَّ عشيرُها رُوحِي الفِدَاءُ لِرَهْطِهَا ولِآلِهَا!
وأحبُّ غَيْثٍ مَا هَمى في أَرْضِهَا حَتَّى الحيا البَاكِي على أَطلَالِهَا

3. خاتمة

وفي الختام، نأمل ان تكون هذه الدراسة فاتحة للعديد من الدراسات الأسلوبية والشعرية الحديثة التي من شأنها الكشف بعلمية وموضوعية عن الكثير من مكامن السحر والجمال في شعرنا العربي، سواء منه الحديث أو القديم، فالشعر كان ولا زال ديوان العرب، يودعون فيه رؤاهم وأحلامهم ومشاعرهم، كما فعل أبو ماضي في ديوانه "الخمائل".

لقد تطرقْتُ لمسألة الصورة الشعرية، فأوردْتُ تعريفاً لها عند القدماء وعند المحدثين، وبيَّنْتُ أهميَّة دراستها في الشعر، ثمَّ تناولْتُ بالدراسة أنواع الصورة في الديوان: الحسيّة، والسمعيّة، والبصريّة، والشميّة. كما توقفت عند تقنيات المجاز، والتشبيه، والاستعارة، التي توسل بها الشاعر صوره الفنية.

وقد خلصت، إلى أن الصور البصرية، هي التي احتلت المساحة الأكبر في الديوان، فالشاعر جعل عينيه نافذتيه إلى العالم الخارجي، فوصف مشاهده التي انبهر أمامها، وصوّر لنا هذه المشاهد، ونقلها لنا، والتقطت بحساسيّته الشعرية أدقّ التفاصيل، ونقلها لنا. ثم نقل لنا الألحان، والتغاريد العذبة التي سمعها في صور سمعيّة مطربة، والواقع أن اغلبية هذه الصور السمعيّة، والبصرية جاءت نقلاً لمشاهد الطبيعة، ووصفه لها.

أمَّا الصور الشمية فعلى قلتها إلا أنها جاءت أيضاً روائح عطرة مستلهمة من قلب الطبيعة، ومن عطر رياحينها، وأزهارها، وورودها.

بينما لم ترد الصور الذوقية إلا على طعم الخمرة، وذلك لفعلها في الأنفس، أما الصور الحسية، فقد جاءت متنوعة غنية بمشاعر أبي ماضي، وأحاسيسه، من حب، وحزن، وألم، وغضب، وشوق، وحنين. وما إلى ذلك من انفعالات ألهبت قلب الشاعر.

الهوامش

1- جبر، جميل، إيليا أبو ماضي، سلسلة شعراء لبنان، دار المشرق، ط1، بيروت، 1992، ص 19.
2- الناعوري، عيسى، إيليا أبو ماضي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1992، ص 19.
3- صيدح، جورج، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، مكتبة السائح، طرابلس – لبنان، 1999، ص 259.
4- الناعوري، عيسى، إيليا أبو ماضي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1992، 24.
5- جبر، جميل، إيليا أبو ماضي، سلسلة شعراء لبنان، دار المشرق، ط1، بيروت، 1992، ص 26.
6- يعقوب، إميل، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006، ص 486.
7- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 5.
8- المصدر نفسه، ص 5.
9- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 12.
10- زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار، ط1، بيروت، 2002، ص 115 – 116.
11- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 5.
12- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعارف الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 9.
13- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 23 – 24.
14- الميلود، عثماني، شعرية طودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990، ص 16.
15- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 84.

16- ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 24.
17- المصدر نفسه، ص 35.
18- مولينيه، جورج، الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص 15 – 16.
19- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 83.
20- الميلود، عثماني، شعرية طودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990، ص 16.
21- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 23.
22- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 35 – 36.
23- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 30.
24- القط، عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص 435.
25- خليل إبراهيم، صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 111.
26- الصائغ، عبدالإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص 31.
27- الجاحظ، البيان والتبيين، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، 2000، ص 132.
28- Aristoteles, Retorica, Aguilar, Madrid, 1968, p. 240.
29- Caminade, Pierre, Image et Métaphore, Bordas, Paris, 1970, p. 1.
30- العامري، لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، د.ت، ص 89.
31- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق س.أ بوبيانكر، مطبعة بربل، لندن، 1956، ص 4.
32- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، 1959، ص 297.
33- المصدر نفسه، ص 297.
34- التطاوي، عبدالله، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص 254.
35- الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2002، ص 254.
36- المصدر نفسه، ص 5.

37- غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971، ص 376.
38- عباس، إحسان، فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، 1953، ص 138.
39- ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه، دار الفكر المعاصر، دمشق، 2006، ص 307.
40- المصدر نفسه، ص 323.
41- أبو ماضي، إيليا، الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1980، ص 7.
42- المصدر نفسه، ص 11.
43- المصدر نفسه، ص 12.
44- المصدر نفسه، ص 31 – 32.
45- المصدر نفسه، ص 32 – 33.
46- المصدر نفسه، ص 34.
47- المصدر نفسه، ص 50 – 51.
48- المصدر نفسه، ص 157.
49- المصدر نفسه، ص 200.
50- المصدر نفسه، ص 204.
51- المصدر نفسه، ص 9.
52- المصدر نفسه، ص 119 – 120.
53- المصدر نفسه، ص 170 – 171.
54- المصدر نفسه، ص 213 – 214.
55- المصدر نفسه، ص 11.
56- المصدر نفسه، ص 20 – 21.
57- المصدر نفسه، ص 36.
58- المصدر نفسه، ص 105.
59- المصدر نفسه، ص 181 – 182.
60- المصدر نفسه، ص 31.
61- المصدر نفسه، ص 34 – 35.
62- المصدر نفسه، ص 88.
63- المصدر نفسه، ص 97.
64- المصدر نفسه، ص 119.
65- المصدر نفسه، ص 130.

66- المصدر نفسه، ص 203.
67- المصدر نفسه، ص 25.
68- المصدر نفسه، ص 10.
69- المصدر نفسه، ص 13.
70- المصدر نفسه، ص 41.
71- المصدر نفسه، ص 115.
72- المصدر نفسه، ص 119.
73- المصدر نفسه، ص 187.
74- المصدر نفسه، ص 7.
75- المصدر نفسه، ص 33.
76- المصدر نفسه، ص 64.
77- المصدر نفسه، ص 1364.
78- المصدر نفسه، ص 30.
79- المصدر نفسه، ص 46.
80- المصدر نفسه، ص 70.
81- المصدر نفسه، ص 71.
82- المصدر نفسه، ص 75.
83- المصدر نفسه، ص 93.
84- المصدر نفسه، ص 100.

قائمة المصادروالمراجع:

1. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، 1959.
2. ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق س.أ بوبيانكر، مطبعة بريل، لندن، 1956.
3. أبو ماضي، إيليا، الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1980.
4. التطاوي، عبدالله، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.
5. الجاحظ، البيان والتبيين، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، 2000.

6. جبر، جميل، إيليا أبو ماضي، سلسلة شعراء لبنان، دار المشرق، ط1، بيروت، 1992.
7. الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، تحقيق مصطفى المراغي، المكتبة التجارية، مصر، د.ت.
8. الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2002.
9. خليل إبراهيم، صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
10. الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، 1980.
11. زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار، ط1، بيروت، 2002.
12. ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه، دار الفكر المعاصر، دمشق، 2006.
13. الصائغ، عبدالإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.
14. صيدح، جورج، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، مكتبة السائح، طرابلس – لبنان، 1999.
15. طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987.
16. العامري، لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، د.ت.
17. عباس، إحسان، فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، 1953.
18. غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971.
19. فوال بابتي، عزيزة، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، دار الكتب العلميّة. ط2، بيروت، 2009.
20. القط، عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

21. كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعارف الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
22. المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
23. مولينيه، جورج، الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.
24. الميلود، عثماني، شعرية طودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990.
25. ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995.
26. الناعوري، عيسى، إيليا أبو ماضي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1992.
27. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988.
28. يعقوب، إميل، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006.
29. Aristoteles, Retorica, Aguilar, Madrid, 1968.
30. Caminade, Pierre, Image et Métaphore, Bordas, Paris, 1970.

الإدغامُ الصّوتيُّ المتتالي بين تتابعِ الدّفعِ الحركي والضّخِّ الدّلالي في قوله تعالى: ﴿... أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَكَ...﴾ (هود 48).

The successive phonological inflection between the motorimpulse sequence and the semantic pumpingIn the Almighty's saying:﴿... أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَكَ...﴾(Hud 48).

*- د. علي اسماعيل عبدالله

*- الجامعة اللبنانيّة

*-AliAbdallahling@gmail.com

تاريخ الإرسال:20-10-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخّص:

يُعَدّ الادغام الصّوتيّ ظاهرةً من ظواهر الصّوت القرآنيّ، وحكمًا من أحكام التلاوة القرآنيّة، وقد شغلَ حيّزًا واسعًا في كتب علمائنا القدماء، ومع التطوّر الذي شهده الدّرس اللّساني الصّوتي، صار بالامكان دراسة الظواهر الصّوتيّة دراسةً فيزيائيّة، ممّا أتاح معرفة الخصائص الفيزيائيّة لهذه الظّواهر وتحليلها. من هنا، فإنّ البحث يكشف عن مفهومٍ جديدٍ للادغام هو الادغام الصّوتي المتتالي في قوله تعالى: ﴿أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَكَ﴾(هود 48)، وما ينتجُ عنه من دفعٍ حركيّ متتابع وضخٍّ دلاليّ،مُظهِرًا حركتَي الادغام والغنّة الفيزيائيتين وخصائصهما، وأثرهما في تشكّل الدّلالة الصّوتيّة القرآنيّة.

الكلمات المفتاحيّة: الادغام الصّوتي المتتالي ، الدّفع الحركي، الضّخ الدلالي .

Abstract:

The diphthong is considered one of the phenomena of the Quranic sound, and a rule of the Quranic recitation, and it occupied a wide space in the books of our ancient scholars, and with the development witnessed by the phonetic linguistic study, it became possible to study phonemic phenomena physically, which made it possible to know the physical properties of these phenomena and analyze them. From here, the research reveals a new concept of diphthong, which is the successive diphthong in the Almighty's saying: ﴿أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَكَ﴾(Hud 48), and the resulting sequential movement impulse and semantic pumping, showing the two physical diphthong and singing movements and their characteristics, and their impact on the formation of the Qur'anic phonetic signification .

Keywords: successive diphthong ، kinetic impulse ، semantic pumping .

مدخل:

قال الله سبحانه وتعالى في كتابه الحكيم:

﴿قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِّنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ أُمَمٍ مِّمَّن مَّعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[1].

تكرّر صوت الميم إحدى وعشرين مرّة في هذه الآية الكريمة، وتوالت الميمات ثماني مرّات في وسطها (أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَك)، حيث أنّ الادغام الصّوتي بين الكلمات أضاف ثلاث ميمات على الخمس الأصليّة فصار عددها ثمانية. وكان الادغام في ثلاثة مواضع:

- بين تنوين الكسر في آخر كلمة (أممٍ) والميم التي بعده في الحرف (مِن).
- بين النّون السّاكنة في الحرف (منْ) والميم التي بعدها في الاسم الموصول (مَن).
- بين النّون السّاكنة في الاسم الموصول (مَن) والميم التي بعدها في الحرف (مَع).

يتناول البحث مفهوم الادغام الصّوتي المتتالي في قوله تعالى: ﴿أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَك﴾، فيبيّن حركته الفيزيائيّة وخصائصها من جهة، وما يتولّد عن ذلك من دلالات في السياق القرآني للآية الكريمة. ويتضمّن البحث فاتحةً وحاصلًا وبينهما عددٌ من العناوين، هي: التعريف بالادغام، أسباب الادغام، حكما الادغام الصّوتي في التلاوة القرآنيّة، التعريف بالغنّة، الغنّة وحركتاها الفيزيولوجيّة والفيزيائيّة، الادغام الصّوتي المتتالي، الدّفع الحركي في الادغام المتتالي وفيزيائيّته، الادغام المتتالي والضخّ الدّلالي.

1/تعريف الادغام:

الادغام: "إدخال الشّيء في الشّيء. يقال: أدغم اللجام في فم الدّابّة، وأدغم الحرف في الحرف، وادّغم الحرف في الحرف"[2] ، أي أدخل الحرف في الحرف فلُفِظَ حرفًا واحدًا مشدّدًا. قال "ابن الحاجب"[3]: "ثَقُلَ التقاء المتجانسين على ألسنتهم فعمدوا بالادغام إلى ضربٍ من الخفّة"[4]، ويحصل الثقل في النّطق، إذ يخرج الحرفان المتجانسان من مخرج واحد، فيكون الأوّل ساكنًا والثاني متحرّكًا، وهذا يحتاج إلى تكلّف ووقفٍ على السّاكن ثمّ مباشرة النطق بالحرف الثاني المتحرّك، لذا وجب الادغام لتيسير النطق واستحسان وقعه على الأسماع، "فتحقيق هذه الظاهرة في المستوى الصّوتي ذو غرض قصدي، هو التخفيف والتيسير في عملية الإجراء النطقي"[5]. وللادغام سببان آخران غير التجانس هما التماثل والتقارب.

2/أسباب الادغام

للادغام ثلاثة أسباب تختلف باختلاف مخرج صوت الحرف وصفته، وهي على الشكل الآتي[6]:

- التماثل: أن يتّحد الحرفان اسمًا ورسمًا ومخرجًا كالباء مع الباء في قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعصَاكَ الْحَجَرَ﴾[7]. ومنهالادغام الشفوي المتماثل وهو حكمٌ من أحكام الميم، وسمّي بذلك لأنّ الميم حرف شفويّ يخرج من بين الشفتين عند انطباقهما، وتصاحبه غنّة من الخيشوم. ويتحقق هذا الادغام حين "تدغم الميم السّاكنة في الميم المتحرّكة إذا جاءت بعدها بحيث تصبحان ميمًا واحدة مشدّدة"[8]. مثال: أمْ مَن = أمَّن. ويتحقّق ذلك وفق "Brosnahan" من خلال "التعديلات التكيّفيّة للصّوت حين مجاورته للأصوات الأخرى"[9].
- التقارب: أن يتقارب الحرفان في المخرج والصّفة، كاللام مع الرّاء في قوله تعالى: ﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾[10].
- التجانس: أن يتّحد الحرفان في المخرج ويختلفا في الصّفة كالتاء مع الدّال في قوله تعالى: ﴿قَالَ قَدْ أُجيبَتْ دَّعْوَتُكُمَا﴾[11].

3/حكما الادغام الصّوتي في التلاوة القرآنيّة

للادغام الصّوتي حكمان في التلاوة القرآنيّة: إدغام بغنّة وإدغام بلا غنّة.

أمّا الادغام بغنّة، فهو أن تدغم النون السّاكنة أو التنوين في حرف من الحروف الأربعة (ن - م - و- ي) والتي يمكن أن تُجمع في كلمة (ينمو). ويكون في كلمتين مع إبراز الغنّة. مثال: ﴿أُمَمٍمِّنْ مَّنْ مَّعَكَ﴾. وتجدر الإشارة إلى أنّ "الغنّة مع الواو والياء تكون موزّعةً بين الفم والخيشوم، بينما تكون كاملة من الخيشوم مع النون والميم"[12].

وأمّا الادغام بلا بغنّة، فهو أن تدغم النون السّاكنة أو التنوين في حرفي اللام والرّاء. ويكون في كلمتين ومن دون غنّة. مثال: ﴿قَيِّمًالِّيُنْذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِنْ لَّدُنْهُ﴾[13] - ﴿إِنَّ اللَّهَ كَانَ تَوَّابًا رَّحِيْمًا﴾[14].

4/تعريف الغنّة

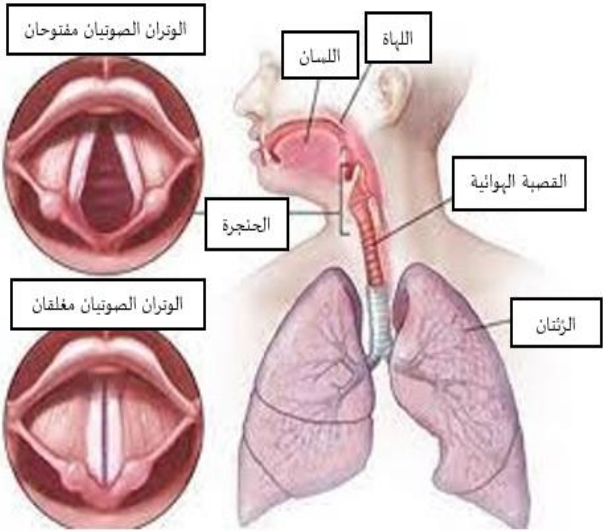
الغنّة لغةً: "صوتٌ يخرجُ من الخيشوم"[15].

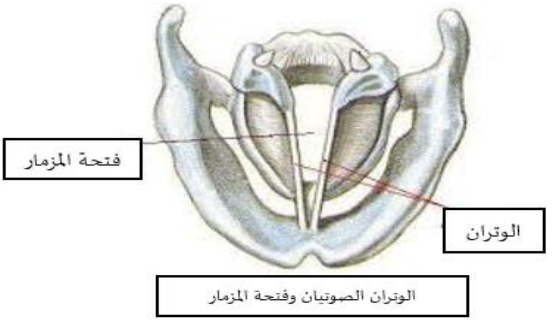
والغنّة وفقًا لأحكام التلاوة والتجويد القرآني "صوتٌ يخرج من التجويف الأنفي لا عمل للّسان به، وتصاحب في اللّغة العربيّة حرفي النّون والميم بكلّ أوضاعهما ويختلف زمنها باختلاف الحكم التجويدي"[16]، فالنّون والميم المشدّدتين تطول غنّتهما عند النطق بهما في حالتي الوصل والوقف، و"يُسمّى كل واحد منهما بحرف غنّة مشدّد"[17]، مثال: ﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَكَ﴾ - ﴿مِنْهُنَّ﴾.

5/الغنّة وحركتاها الفيزيولوجيّة والفيزيائيّة

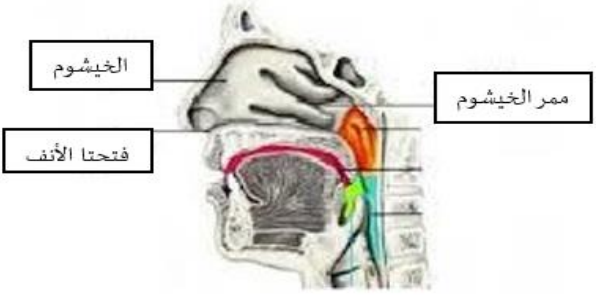
عند إصدار الغنّة يهتزّ الحبلان الصّوتيّان[18] الموجودان على مدخل القصبة الهوائيّة، ممّا يُولّدُ ترددات صوتيّة[19] تنتقل عبر الهواء الصّاعد نحو الخيشوم[20]، فينتجُ عن ذلك صوت تذبذبٍ[21] في تجاويف الرّنين[22]، يتحوّل إلى موجةٍ صوتيّة تحمل صوت الغنّة، ممّا يجعلنا نسمعها.

صورتان توضيحيّتان للحبلين الصّوتيين[23]

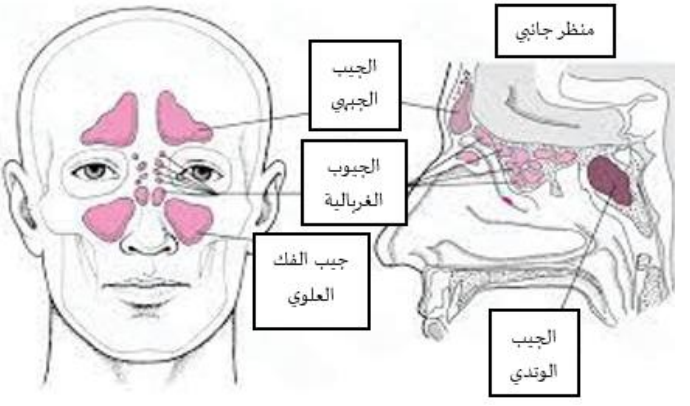




صورة توضيحيّة للخيشوم[24]

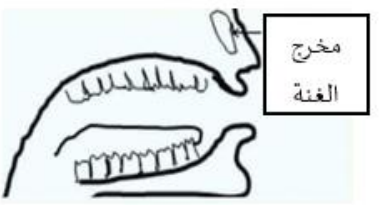


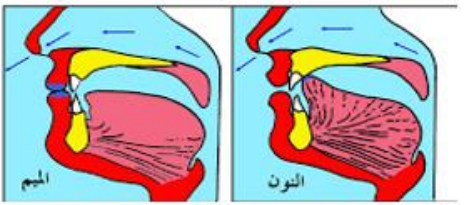
صورة توضيحيّة لتجاويف الرّنين[25]



تختلف ذبذبات غنّة الميم عن النّون، ذلك لأنّ الشفتان تكونان مطبقتين عند إصدار غنّة الميم ممّا يحصر خروج الهواء كله من الأنف، بينما تكون الشفتان متباعدتان عند إصدار غنّة النّون ممّا يفتح مسربًا للهواء خلالهما.

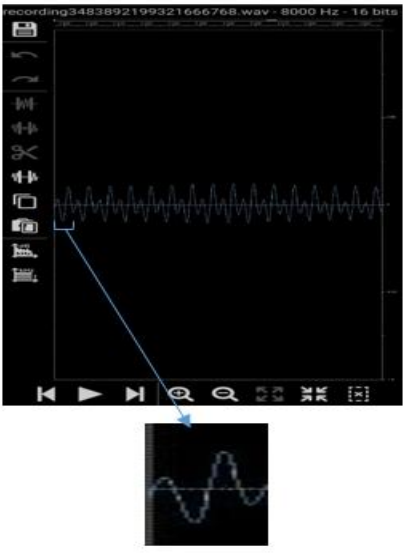
صور توضيحيّة للشفتين واللسان عند إصدار غنّة الميم والنون، ولمخرج الغنّة[26]



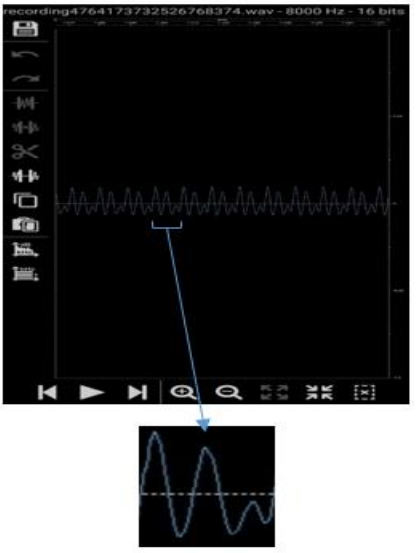


وتختلف الموجة الصّوتيّة[27] لكلّ غنّة باختلاف ذبذبتها أو تردّدها الصّوتيّ، وهذا ما يُبيّنه التحليل الصّوتي للموجة، والذي يظهر كالآتي[28]:

رسم الموجة الصّوتيّة لغنّة الميم



رسم الموجة الصّوتيّة لغنّة النون

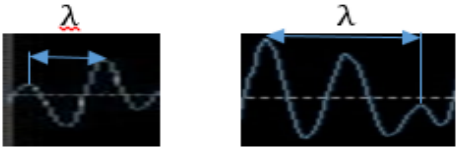


- يُظهر الرسمان الموجيّان لغنّتَي الميم والنون اختلافًا بين الموجتين، وهذا يدلّ على:

- اختلاف الذبذبة الصّادرة عن كلّ غنّة.

- تميّز كلّ غنّة بتردد خاص.

- أنّ دورة موجة غنّة النّون أطول من دورة موجة غنّة الميم:



- ملحوظة: تمثّل (λ) طول دورة الموجة الصّوتيّة.

- يتبيّن من خلال تحليل الموجتين الصّوتيّتين أنّ تردّد غنّة الميم أعلى من تردّد غنّة النّون، ذلك لأنّ غنّة الميم تخرج من الخيشوم مع إطباق الفم، أي من دون مسرب آخر. بينما يكون هناك مسرب غير الخيشوم عند نطق غنة النون من خلال فتحة الفم.

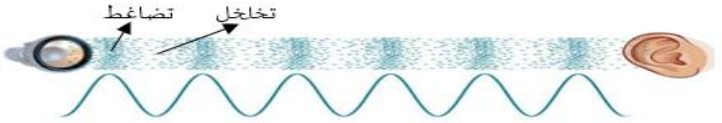
6/الادغام الصّوتي المتتالي

تتالت الأمور والأشياء: "تتابعت"[29]. والتتالي هو التتابع والتوالي. وقد سبق تعريف الادغام بأنّه دمج الحرف الأوّل السّاكن بالحرف الثاني المتحرّك إذا كانا متماثلين أو متقاربين أو متجانسين، فيُلفظا حرفًا واحدًا مشدّدًا.

أمّا الادغام الصّوتيّ المتتالي، فهو تحقّق الادغام مرّات عديدة متتابعةٍ في جملةٍ واحدة، كقول الله سبحانه وتعالى في الآية الثامنة والأربعين من سورة هود: ﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾.

7/الدّفع الحركي في الادغام المتتالي وفيزيائيّته

إنّ للصّوت حركة فيزيائيّة ميكانيكيّة[30]، تتجلّى من خلال موجته الصّوتيّة التي تنتقل في الهواء من المصدر وصولًا إلى أذن المتلقّي، أكان صوتَ حرفٍ ساكنٍ أو متحرّك. وبما أنّ الادغام الذي ترافقه الغنّة صوتٌ جامعٌ لصوتِ حرفٍ مشدّدٍ مؤلّفٍ من حرفين أوّلهما ساكن وثانيهما متحرّك، وصوتِ غنّةٍ ناتجةٍ عنه، فإنّ حركته تضمّ حركتين فيزيائيّتين: حركة الصّوت المشدّد وحركة صوت الغنّة. فتنتقل موجة الادغام الصّوتيّة في الهواء من خلال تضاغط جزيئات الهواء وتخلخلها وصولًا إلى أذن المتلقّي. وتتبيّن ظاهرة التضاغط والتخلخل المذكورة من خلال الصورة التوضيحيّة الآتية[31]:



إنّ ظاهرة الادغام تستدعي عمليّة شدٍّ على المخرج الصّوتي الذي يخرج منه الصّوت المُدغَم عند النّطق به. ولأنّ الميم صوتٌ شفوي يخرج من إطباق الشفتين، فإنّ النّاطق به مدغمًا، يدفع بالحركة الصّوتيّة دفعًا تلقائيًّا يسبّبه الشدّ الحاصل على الشفتين بعد إطلاق الهواء المنحبسِ خلفهما. وعند النطق بالعبارة القرآنيّة ﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾، لا بدّ من إدغامٍ

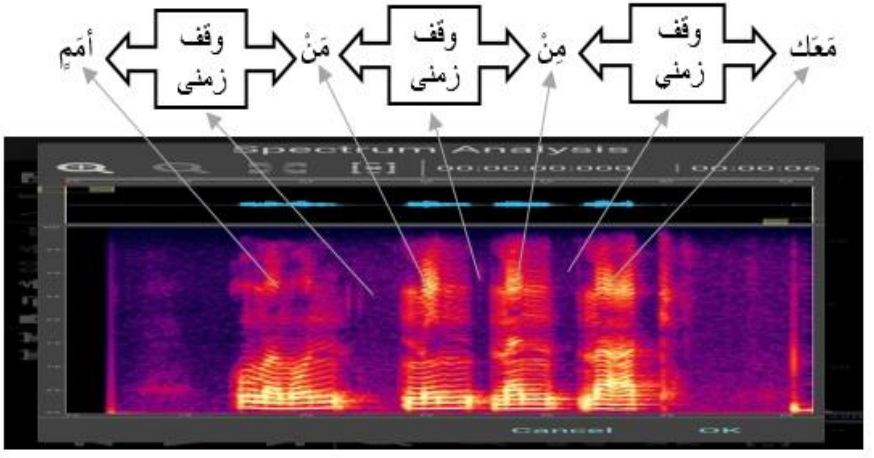
بغنّةٍ متتالٍ ثلاث مرّات، ممّا يُنتج ثلاث ميماتٍ مشدّدةٍ تُولّدُ ثلاث دفعات متتالية ومتواترة للحركة الصّوتيّة الميكانيكيّة التي تتمثّل بالموجة الصوتية. ويُمكن إيضاح ذلك من خلال الآتي[32]:

إطباق الشفتين ← شدٌّ مع حبس الهواء المندفع ← فتح الشفتين وإطلاق الهواء.

إطباق الشفتين ← شدٌّ مع حبس الهواء المندفع ← فتح الشفتين وإطلاق الهواء.

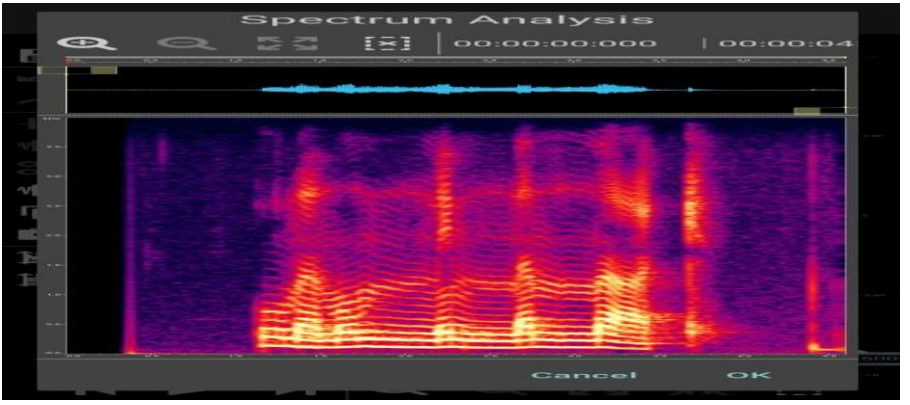
إطباق الشفتين ← شدٌّ مع حبس الهواء المندفع ← فتح الشفتين وإطلاق الهواء.

عند اللفظ من دون إدغام، يبقى هناك مهلة زمنيّة بين كلّ حرفين يستوجبان الادغام في أثناء النّطق يفرضها الحرف السّاكن، حيثُ يتطلّب نطق السّاكنِ وقفًا زمنيًّا، ثمّ تهيُّؤًا لنطق المتحرّك الذي يليه، وهذا ما يُبيّنه الرّسم الطيفي: (من اليسار إلى اليمين)



أمّا عند تحقّق الادغام في اللفظ، فلا يبقى وقف زمنيّ بين الحرفين المستوجبين للادغام (النون السّاكنة والميم المتحرّكة)، وذلك لاندماج النون بالميم ولفظها ميمًا مشددة، فتُقرأُ العبارة القرآنيّة: أمَمِمَّمَّعَك. فيظهرُ رسمها الطيفي وفق الشّكل الآتي:

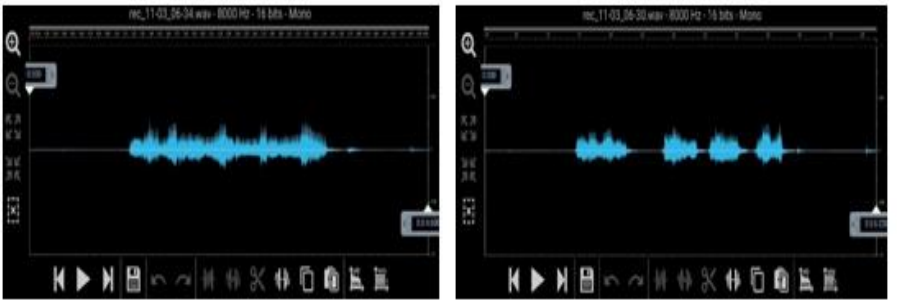
(من اليسار إلى اليمين)



إنّ هذا الاختلاف يولّد تباينًا في حركة الصّوت الفيزيائيّة يظهر من خلال الرّسم الموجي للعبارة مع إدغام ومن دونه:

(أمِمِنْ مَنْ مَعك) (أمَمِمَّمَّعَك)

(من دون إدغام) (مع إدغام)



رأى "محمد فريد عبدالله" أنّ "للقرآن سرًّا إعجازيّا يكمن في إيقاعاته، وفي كلّ مقطعٍ من مقاطعه"[33]. والإيقاع الموسيقي "تناغم الأصوات وتوافقها"[34]. والمقصود بالمقطع هو المقطع الصّوتيّ، الذي عرّفه "دي سوسير" بأنّه "الوحدة الأساسيّة التي يظهر بداخلها نشاط الفونيم[35] الوظيفي"[36]. فالكلام يتألف من مقاطع صوتيّة، فالكلمات (قَرَأَ – قِراءَة - قَرَأْتُ) مثلًا، تتألف كلّ واحدة منها من ثلاثة مقاطع صوتيّة:

قَرَأَ = قَ + رَ + أَ.

قِراءَة = قِ + را + ءَة.

قَرَأْتُ = قَ + رَأْ + تُ.

إنّ الحرف المتحرّك يمثّل مقطعًا صوتيًّا نحو: (قَ / رَ)، لكنّ الحرف السّاكن بمفرده لا يمثّل مقطعًا صوتيًّا، بل هو بحاجةٍ إلى حرفٍ متحرّكٍ يسبقه كي يمثّلَ معه مقطعًا صوتيًّا، مثال: (رَا / رَأْ).

فالمقاطع الصّوتيّة في الألفاظ القرآنيّة متناغمة ومتوافقة ومتآلفة ومنسجمة، ومركّبة تركيبًا محبكًا ومتينًا، فكلّ مقطعٍ منسجمٌ مع المقطع المجاور له في اللفظ انسجامًا تامًّا. وقد تناغمت المقاطع الصّوتيّة وانسجمت وتواءمت وتداخلت في إدغامٍ صوتيٍّ متتالٍ فريد في العبارة القرآنيّة (أممٍ مّن مَّن مَّعك). والمقاطع الصّوتيّة التي تُؤلفها الميمات هي:

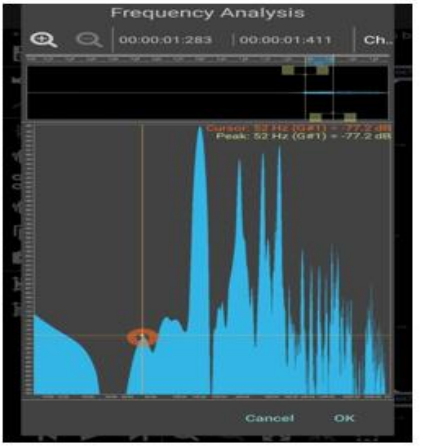
- من دون إدغام: مَ – مِ – مِنْ – مَنْ – مَ. (خمسة مقاطع صوتيّة)
- مع إدغام: مَ – مِمْ – مِمْ – مَمْ – مَ. (ثمانية مقاطع صوتيّة)

تغيّر عدد المقاطع الصّوتيّة في العبارة القرآنيّة، فقد كانت تتألف من خمسة مقاطع صوتيّة قبل الادغام، أمّا بعد تحقّقه فقد ازداد عدد المقاطع إلى ثمانية.

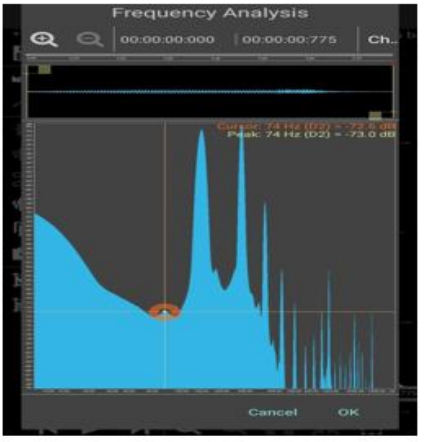
قبل تحقق الادغام في العبارة، لم يكن هناك تضعيف وشدّ على مخرج الميم الصّوتي، وبالتالي لم يكن هناك دفع صوتي في خلال النّطق. وبعد تحقق الادغام، صار هناك تضعيف وشدّ على المخرج الصّوتي، ودفع صوتيّ عند النطق، أدّى إلى دفع حركي ولّد طاقةً تضاغطيّة تكرّرت ثلاث مرّات (مّمَّمَّ).

عند تحقق الإدغام، يندمج الحرفان المدغمان (النون السّاكن والميم المتحرك) ويُلفظان ميمًا مضعّفًا كما سبق وذُكر. ولأنّ حرف الميم المضعّف مؤلّف من حرفين أوّلهما ساكن والثاني متحرّك، فإنّ موجته الصّوتيّة تتألف من تردّداتِ هذين الحرفين، مما يجعل تردّد موجة صوت الميم المضعّف أعلى من تردّد صوت الميم قبل التضعيف، حيث سجّلت موجة صوت الميم المضعّف تردّدًا أساسًا يساوي (74 هرتز)، بينما سجّلت موجة صوت الميم قبل التضعيف تردّدًا أساسًا يساوي (52 هرتز). وهذا ما يظهره تحليل التردّد الصوتي للموجتين الصوتيتين:

قمّة التردّد الأساس لصوت الميم قبل التضعيف



قمّة التردّد الأساس لصوت الميم بعد التضعيف



إنّ تتالي الميمات وتتابعها مصحوبةً بالصّوت الإيقاعيّ الفريد والمؤثر الذي يُحدثه الدّفع الصّوتي والحركي المصحوب بالغنّة في الادغام، له دلالة واضحةٌ على ما يحويه النصّ القرآنيّ من إعجازٍ صوتيّ له دلالاته وتأثيره.

8/الإدغام المتتالي والضخّ الدّلالي:

الضّخّ لغةً: "الإسالة بقوّةٍ دافعة"[37]. والمقصود بالضّخ الدّلالي هو التأكيد الدّلالي الناتج عن الدّفع الصّوتي الذي يولّده الادغام والتّضعيف.

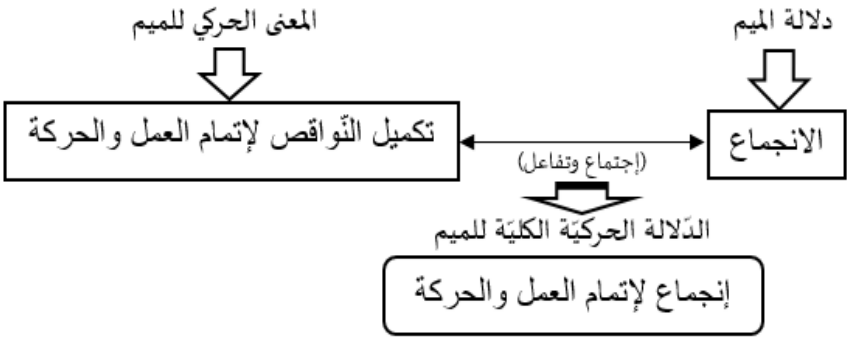
عند إحداث الدّفع الحركي المولّد للطاقة التّضاغطيّة في أثناء نطق العبارة القرآنيّة (أممٍ مِّن مَّن مَّعك) مع تحقّق الادغام الصّوتي فيها، يتكرّر الدّفع ثلاث مرّات من خلال نطق الميمات المشدّدة، ويتوقف الدّفع بينها، في اللحظة التي يتجهّز فيها المخرج الصّوتيّ (الشفتين) لإطلاق الدّفعة الحركيّة التالية مع فتح الفم. فكأنّ هناك خفقانًا ودفعًا للصوت وضخًّا للدلالة.

رأى "أحمد درّاج" أنّ للصّوت أثرًا كبيرًا على المخلوقات بشكل عام والانسان بشكل خاص، فقال: "الصّوت عبارة عن موجات تضاغطيّة تصادميّة ذات قوّة هائلة تفتت، تخترق، وتقطع، وتميت. وقد يكون الصّوت ناعمًا سلسًا يجعل حيوانًا مثل البقرة تدرّ لبنًا أكثر، أو يجعل الإنسان أكثر سعادة، كما في حالة سماع الموسيقى الرّاقية"[38]. ورأى "محمد

فريد عبدالله" وجود علاقةٍ دلاليّة وإعجازيّة بين الصّوت والحرف في القرآن الكريم، فقال: "إنّ العلاقة بين الصّوت والحرف، في السّبك القرآنيّ، هي علاقة إعجازيّة، دلاليّة"[39]. وأضاف قائلًا: "إنّ للصّوت في القرآن الكريم صداه الموحي، الذي يحمل مفاهيم قيميّة، ودلالات معنويّة"[40]. فلكلّ صوتٍ في القرآن الكريم، إذًا، طاقةٌ حركيّة وأخرى دلاليّة، تجتمعان لتكوّنا حقلًا إعجازيًّا له أثره على المستويين الفكري والنفسي عند الإنسان.

استخلص "عبدالله العلايلي" معاني الحروف العربيّة ودلالاتها، ومنها دلالة حرف الميم، فقال: "يدل الميم على الإنجماع"[41]. وتوصّل "عاصم المصري" إلى وضع معانٍ حركيّةٍ لحروف الأبجديّة، ومن بينها حرف الميم الذي يحمل معنى حركيًّا هو: "تكميل النّواقص لإتمام العمل والحركة"[42]. وقد توافق هذا المعنى مع المعنى الذي وضعه "عالم سبيط النّيلي" عندما قال: "الميم اكتمال الحركة"[43]. فإنّ لصوت الميم، إذًا، دلالةً من جهة ومعنًى حركيًّا من جهةٍ أخرى، وهذا ما يؤكّده "النّيلي" في قوله: "الميم يسلك سلوكين أحدهما ظاهري وهوعمله كصوتٍ ذي حركة بسيطة، والآخر باطني"[44]. وقد ربط صوت الميم بالزّمان باطنيًّا، والمكان ظاهريًّا حيث تكتمل الحركة، فقال: "الميم حركة تستبطن الزّمان. أمّا الظّاهر فالميم متجسّدٌ في مكان ما ويشير ظاهريًّا إلى الموضع الذي تكتمل فيه الحركة"[45].

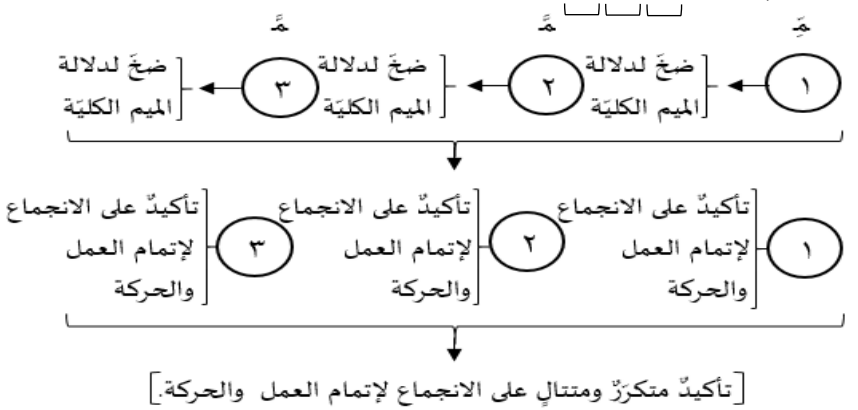
من هنا، يمكن القول بأنّ اجتماع دلالة صوت الميم ومعناه الحركيّ وتفاعلهما، يُنتجُ دلالةً حركيّة كليّة لها أثرها وموضعها في الزّمان والمكان، يمكن إيضاحها من خلال الشكل الآتي[46]:



تأسيسًا على ما سبق، يمكن استخلاص ثلاثة خلاصات للوصول إلى استناج الدّلالة الحركيّة الكليّة للادغام الصّوتي المتتالي فيقوله تعالى: ﴿أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَكَ﴾، وبالتالي في الآية القرآنيّة كلّها:

- الخلاصة الأولى: تكرار صوت الميم وتتاليه هو تكرار وتتالٍ لدلالته الكليّة.
- الخلاصة الثانية: الادغام المتتالي الذي يولّد التشديد على مخرج الميم ويؤدّي إلى عمليّة دفع حركي تضاغطي تتكرّر وتتالى ثلاث مرّات، يُنتجُ ضخًّا دلاليًّا متكرّرًا ومتتاليًا في العبارة القرآنيّة. وإنّ تضعيف صوت الميم يعطيه دفعًا قويًّا له دلالته التأكيديّة التي تجذب الانتباه وتؤثر في الانسان عند سماعها.
- الخلاصة الثالثة: تتناغم أصوات الميم المدغم في العبارة القرآنيّة وتتواءم وتتآلف وتنسجم لتؤدّي إيقاعًا صوتيًّا مؤثّرًا، ممّا ينتج ضخًّا دلاليًّا متتاليًا متناغمًا ومتوائمًا ومتآلفًا ومنسجمًا يُولّد الدّلالة الحركيّة الكليّة.

بناءً على ذلك، يمكن استنتاج الدّلالة الحركيّة الكليّة للادغام الصّوتي المتتالي في العبارة القرآنيّة (أممٍ مّن مَّن مَّعك) كالآتي:



تتفق هذه الدّلالة مع ما استنتجه "محمد فريد عبدالله" من أحكامٍ صوتيّة، ودلاليّة، متعلقة بالادغام والغنّة، إذ قال:" الإدغام: صوتٌ دالٌّ على الثّبوت المؤكّدِ بالتكرار. والغنّة: صوتٌ دالٌّ على الالتزام، ومكابدة الأمر"[47].

شرح صاحب الميزان "الطّباطبائي"[48] الآيةَ الثامنة والأربعين من سورة هود: ﴿قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِّنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ أُمَمٍ مِّمَّن مَّعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾، فقال: "السّلام هو السّلامة أو التحيّة، غير أنّ ذكر مسّ العذاب في آخر الآية يؤيّد كون المراد به في صدرها السّلامة من العذاب، وكذا تبديل البركة في آخر الآية إلى التمتع يدلّ على أنّ المراد بالبركات ليس مطلق النعم وأمتعة الحياة، بل النعم من حيث تسوق الانسان إلى الخير والسعادة والعاقبة المحمودة. فقوله: (قيل - ولم يذكر القائل وهو الله سبحانه للتعظيم - يا نوح اهبط بسلام منا وبركات عليك) معناه - والله أعلم - يا نوح انزل مع سلامة من العذاب -الطوفان - ونِعم ذوات بركات وخيرات نازلة منا عليك، أو انزل بتحية وبركات نازلة منّا عليك. وقوله: (وعلى أممٍ ممّن معك) معطوف على قوله: (عليك) وتنكير أمم يدل على تبعيضهم لأنّ من الأمم من يذكره تعالى بعد في قوله: (وأممٌ سنمتعهم). والخطاب أعني قوله تعالى: (يا نوح اهبط بسلام منا وبركات عليك) إلى آخر الآية، بالنظر إلى ظرف صدوره وليس وقتئذ متنفس على وجه الأرض من إنسان أو حيوان وقد أغرقوا جميعًا ولم يبق منهم إلّا جماعة قليلة في السّفينة وقد رست واستوت على الجودي، وقد قضى أن ينزلوا إلى الأرض فيعمروها ويعيشوا فيها إلى حين. خطاب عام شامل للبشر من لدن خروجهم منها إلى يوم القيامة"[49].

فالادغام المتتالي في (أممٍ مِّمَّن مَّعك) جاء دالًّا على ثّبوت بعض النّاس المؤكّد بالصّوت المشدّد وتكراره، وما يصاحبه من التزامٍ بالمبدأ والفعل ومكابدة الأمر لإتمامه وإكماله للوصول إلى المبتغى والفوز بالسّلامة من العذاب وبالنّعم التي تسوق الانسان إلى الخير والسّعادة والعاقبة المحمودة.

خاتمة:

تتحقّق ظاهرة الادغام الصّوتيّ في القرآن الكريم من خلال اندماج حرفين متماثلين أو متقاربين في المخرج الصّوتيّ أو متجانسين، أوّلهما ساكن والثاني متحرّك، حيث يُلفظ الحرفان حرفًا واحدًا مشدّدًا. وللإدغام في النطق القرآنيّ حكمان: بغنّة وبلا غنّة.

ينتج صوتُ الغنّة من خليط ذبذباتٍ أوّلها صادرٌ عن اهتزاز الحبلين الصّوتيّان الموجودين على مدخل القصبة الهوائيّة، وثانيها صوت تذبذبٍ في تجاويف الرّنين مصدره

ذبذبات الحبلين الصّوتيين، فتنشأ ترددات صوتيّة تخرجُ من الخيشوم، فتتحوّل إلى موجةٍ صوتيّة لها خصائصها الفيزيائيّة تنتقل عبر الهواء بحركةٍ ميكانيكيّةٍ تحمل صوت الغنّة.

تختلف ذبذبات غنّة الميم عن ذبذبات غنة النّون باختلاف طريقة نطق كلٍّ منهما، وهذا ما يؤدّي إلى اختلاف الموجة الصّوتيّة لكلّ غنّة.

تضمّن البحث تعريفًا لمفهوم الادغام الصّوتيّ المتتالي، فقد عُرِّف بأنّه تحقّق الادغام الصّوتيّ مرّات عديدة متتابعةٍ في جملةٍ واحدة، كما جاء في قول الله سبحانه وتعالى في الآية الثامنة والأربعين من سورة هود: ﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾.

تضمّ حركة الادغام حركتين فيزيائيّتين: حركة الصّوت المشدّد وحركة صوت الغنّة.فحركة الحرف المدغم المشدّد الصّوتيّة في أثناء نطقه تُدفَعُدفعًا تلقائيًّا بسبب الشدّ الذي يحصلفي المخرج الصّوتيّ، لذا، فإنّ حركة صوت الميم تُدفعُ دفعًا بعد إطلاق الهواء المنحبسِ خلف الشفتين بسبب الشّدّ الذي يحصل عليهما في حالة الإطباق.

ينتج عن الادغام المتتالي المصحوب بالغنّة في قوله تعالى:﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾ ثلاث ميماتٍ مشدّدةٍ، ممّا يُولّدُ ثلاث دفعات متتالية ومتواترة للحركة الصّوتيّة الميكانيكيّة.

عند النطق بالنون السّاكنة والميم المتحرّكة حرفًا مدغمًا واحدًا في قوله تعالى:﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾، ينتفي الوقف الزمنيّ الذي يحصل بين الحرفين في حال عدم إدغامهما. وقد أظهر الرّسم الطّيفيّ في البحث الاختلاف بين وجود وقف أو فارقٍ زمنيّ في الموجة الصوتيّة وعدم وجوده. وقد ولّد هذا الاختلاف تباينًا في حركة الصّوت الفيزيائيّة حيث سجّل تردّد موجة صوت الميم المضعّف قيمةً أعلى من قيمة تردّد صوت الميم قبل التضعيف، وهذا ما بيّنه تحليل التردّد الصوتي للموجتين الصوتيتين.

تتناغم المقاطع الصّوتيّة في القرآن الكريم وتنسجم وتتواءم وتتداخل، وقد ظهر ذلك في إدغامٍ صوتيٍّ متتالٍ فريد في قوله تعالى:﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾.

تضمّن البحث تعريفًا لمفهوم الضخ الدلالي، فقد عُرّف بأنه التأكيد الدّلالي الناتج عن الدّفع الصّوتي الذي يولّده الادغام والتّضعيف.

يتكرّر الدّفع الحركيّ ثلاث مرّات متتالية، ويتكرّر معه الضخّ الدّلاليّ، عند نطق الميمات المشدّدة في قوله تعالى: ﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾،ففي كلّ مرّةٍ تُدفع حركة الصّوتُ، يتولّدُ تأكيدٌ للدّلالة الصّوتيّة الناتجة عن الإدغام من جهة، وعن الغنّة من جهة أخرى.

بيّن البحث أنّ اجتماع دلالة صوت الميم ومعناه الحركيّ وتفاعلهما، يُنتجُ دلالةً حركيّة كليّة لها أثرها وموضعها في الزّمان والمكان. من هنا، فإنّ الادغام الصّوتيّ المتتالي في قول الله تعالى: ﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَكَ﴾، جاء دالًّا مؤكّدًا على ثّبوت ثلّة من النّاس على الإيمان، والتزامهم بالمبدأ والفعل ومكابدة الأمر لإتمامه وإكماله للوصول إلى المبتغى والفوز بالسّلامة من العذاب وبالنّعم التي تسوق الانسان إلى الخير والسّعادة والعاقبة المحمودة.

إنّ للأصوات في القرآن الكريم طاقات حركيّة وأخرى دلاليّة، تكوّن مفردةً أو مجتمعةً حقولًا إعجازيَّةً على مختلف المستويات لها أثرها على النواحي الفكريّة والنفسيّة عند الإنسان.

***- الهوامش :**

[1] سورة هود، الآية 48.

[2] مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، الكتبة الاسلاميّة للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، استانبول، الطبعة الثانية، ج1، ص 288.

[3] هو الشيخ الإمام عثمان بن عمر بن أبي بكر بن يونس أبو عمرو ابن الحاجب الكرديالدُّويني الأصل الإسنائي المولد. ولد سنة سبعين أو إحدى وسبعين وخمسمائة (570 أو 571هـ، الموافق 1174 أو 1175م) في إسنا في صعيد مصر.قدم به أبوه إلى القاهرة فحفظ القرآن وبدأ الاشتغال بالعلم في صغره. كان الشيخ فقيهًا فاضلا مفتيًا مناظرًا مبرزًا في عدة علوم مُتبحرًا فيها. وكان رأسًا في علوم كثيرة منها: الأصول والفروع والعربية والتصريف والعروض والتفسير. من مؤلفاته: كتاب الجامع بين الأمهات في الفقه - كافية ذوي الأرب في معرفة كلام العرب – الأمالي...

[4] ابن الحاجب المالكي أبو عمرو عثمان بن عمر بن أبي بكر، جمال الدّين المتوفى سنة 646هـ، الإيضاح في شرح المفصَّل للزمخشري، تحقيق: محمّد عثمان، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2011، ص 717.

[5] عبد الجليل، عبد القادر، الأصوات اللغويّة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الثانية 2014م – 1435هـ، ص 299.

[6] المدني، مضر السيد علي خان، أحكام الترتيل والتلاوة القرآنية برواية حفص عن عاصم، دار المتّقين، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ص 79– 80.

[7] سورة البقرة، 60.

[8] خليل، عادل، الكافي لأحكام التجويد المرحلة الثالثة، جمعيّة القرآن للتوجيه والإرشاد، دار جواد الأئمّة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1434هـ - 2013 م، ص 153.

[9]Brosnahan, L. F, and Malmberg, B, Introductionto phonetics, Cambridge, 1970, p 132.

[10] سورة طه، 114.

[11] سورة يونس، 89.

[12] خليل، عادل، الكافي لأحكام التجويد المرحلة الثالثة، ص 144.

[13] سورة الكهف، 2.

[14] سورة النّساء، 16.

[15]مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، ص 264.

[16] خليل، عادل، الكافي لأحكام التجويد المرحلة الثالثة، ص 157.

[17] المرجع نفسه. ص 157.

[18]الحبلان الصّوتيّان أو الوتران الصّوتيّان: زوج من الأغشية المخاطية الممتدة عرضيا داخل الحنجرة، تهتز عند مرور الهواء فيها لإخراج الصوت، يتحكم فيها العصب الحائر وتمتاز باللون الأبيض لقلة مرور الدورة الدموية عبرها. والحبلان الصوتيان رزمتان من الألياف العضلية الموجودة في الحنجرة، تقع مباشرة أعلى القصبة الهوائية (الرغامى) أو المجاري الهوائية.

[19]الترددات (frequences): الذبذبات الناتجة عن الاهتزازات الدوريّة التي يقوم بها جسم ما وتتكرّر خلالها الدورة الناتجة عن هذه الاهتزازات خلال وحدة زمنية معيّنة. يقاس التردد بالهيرتز (Hz).

[20] الخيشوم: أقصى الأنف (معجم الوسيط، ج1، ص236).

[21] ذبذب الشيء، تحرّك وتردد. تذبذب: تحرك واضطرب (معجم الوسيط، ج1، ص 309).

[22]تجاويف أو جيوب هوائية في عظام الوجه. يوجد أربعة أنواع من الجيوب:

- الجيب الجبهي الذي يقع فوق العينين.
- الجيب الغربالي الذي يقع بين العينين.
- الجيب الوتدي الذي يقع عميقاً في التجويف الانفي خلف الجيوب الفكية العلوية.
- الجيب الفكي العلوي الذي يقع على جانبي الأنف.

[23] شلل الحبل الصّوتي، الأعراض والأسباب، مايو كلينيك www.mayoclinic.org، دخول: في 13-9-2022 الساعة 9:30مساءً.

- صورة 2: Quran-university.info

[24] تعلم قواعد التجويد، مراتب الغنن، كل ما أعرف www.kolmaa3rif.com، دخول: في 13-9-2022 الساعة 10:00مساءً.

[25] الخطيب، محمد، التهاب الجيوب الأنفية، 24 ديسمبر 2021، بيمارستان تركيا www.bimarstantr.com، دخول: في 13-9-2022 الساعة 10:30مساءً.

[26] تيسير الرّحمن وعلوم القرآن، 11 نوفمبر 2012، فيسبوك (facebook)، دخول: في 13-9-2022 الساعة 11:00مساءً.

[27] اضطراب يحصل في جزيئات الهواء (أو الوسط الناقل كالسائل والصلب) فينتج عن ذلك تضاغط للجزيئات ثمّ تخلخل، ويستمر هذا التضاغط والتخلخل حاملًا الصّوت، فيصل إلى الأذن ويُسمع.

[28] تمّ الحصول على رسومات الموجات الصّوتيّة وأطيافها وتحليل بعض خصائصها الفيزيائيّة في البحث بجهد شخصي وخاص، من خلال العمل والتطبيق على برنامج تحليل الأصوات (Doninn Audio Editor).

[29]مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، ص 88.

[30] تعد الموجات الصّوتيّة موجات ميكانيكيّة، لأنّها تحتاج إلى وسط ناقل لتنتقل من مكان إلى آخر.

[31] آفاق لعلوم الفلك (ASFA)، جمعية فلكية سعودية مصرح من وزارة الموارد البشرية والتنمية الاجتماعية، تويتر (Twitter).

[32] تمّ وضع هذا الشكل بجهد شخصي وخاص لإيضاح العمليّة الفيزيولوجيّة التي تتمّ في أثناء نطق الميماتٍ الثلاث المدغمة المشدّدةٍ التي تولّدُ ثلاث دفعات متتالية ومتواترة للحركة الصّوتيّة الميكانيكيّة في العبارة القرآنيّة ﴿أُمَمٍمِّمَّنْ مَّعَك﴾.

[33] عبدالله، محمد فريد، من وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 2006 م – 1427 هـ، ص 210.

[34] معجم المعاني الجامع، تعريف ومعنى إيقاع.

[35] الفونيم: أصغر وحدة صوتية تؤدّي إلى تغير في المعنى.

[3] Stetson, R. H, Bases of phonology, Oberlin College, First Ed. Edition January 1- 1945, p 17.

[37] معجم المعاني الجامع، تعريف ومعنى ضخ.

[38] درّاج أحمد، ملكة اللسان (إبداع الإنسان وعبقريّة المكان: أسس علوم اللغة وطرق تصنيف اللغات واللهجات في العالم)، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1430هـ - 2009م، ص 111.

[39] عبدالله، محمد فريد، الصّوت اللّغويُّ ودلالاته في القرآن الكريم، دار ومكتبة الهلال، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2008، ص 248.

[40] المرجع نفسه، ص 249.

[41]علي، أسعد، تهذيب المقدّمة اللّغوية، تأليف عبد الله العلايلي، دار السّؤال، دمشق، ص 64.

[42]المصري، عاصم، جدليّة الثنائي وآليّة الاشتقاق، الفرات للنشر والتوزيع، شارع الحمراء، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2014، ص 117.

[43] النيلي، عالم سبيط، اللغة الموحّدة - تفنيد المبدأ الاعتباطي وتأسيس مبدأ القصديّة في علم اللغة العام، دار المحجّة البيضاء، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1429هـ - 2008م، ص 237.

[44] المرجع نفسه ،ص 232.

[45] المرجع نفسه ،ص 236.

[46] الرّسوم و الأشكال الخاصّة بالدّلالات هي جهد شخصي وخاص.

[47] عبدالله، محمد فريد، الصّوت اللّغويُّ ودلالاته في القرآن الكريم، ص 139.

[48] السيد محمد حسين الطباطبائي المعروف بالعلامة الطباطبائي(29ذو الحجة 1321 هـ/ 17مارس 1904 م 17 -محرم 1402 هـ/ 15 نوفمبر1981). من أبرز فلاسفة الشيعة وعرفائهم ومفكريهم في القرن العشرين. اشتهر بتفسيره المعروف بالميزان في تفسير القرآن. له كتب فلسفية كبداية الحكمة ونهاية الحكمة وكتابه المعروف أصول الفلسفة والمذهب الواقعي الذي تصدى المطهري لشرحه والتعليق عليه. تخرج من حلقة دروس الطباطبائي الكثير من الأعلام كالمطهري والشيخ جوادي الآملي والشيخ مصباح اليزدي والبهشتي وغيرهم. وقد أدّت مناظراته مع الفيلسوف والمتخصص بالشأن الشيعي «الفرنسي هنري كاربن» دوراً مهما في إيصال الفكر الشيعي وصورة التشيع إلى المجتمع الأوربي.

[49] الطّباطبائي، السيّد محمد حسين، الميزان في تفسير القرآن، دار إحياء التراث العربي، ج 10، ص 239.

***-قائمة المصادروالمراجع:**

***- المصادروالمراجع العربيّة:**

1- القرآن الكريم.

2- ابن الحاجب المالكي أبو عمرو عثمان بن عمر بن أبي بكر، جمال الدّين المتوفى سنة 646هـ، الإيضاح في شرح المفصَّل للزمخشري، تحقيق: محمّد عثمان، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2011.

3- درّاج، أحمد، ملكة اللسان (إبداع الإنسان وعبقريّة المكان: أسس علوم اللغة وطرق تصنيف اللغات واللهجات في العالم)، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1430هـ - 2009م.

4- عبد الجليل، عبد القادر، الأصوات اللغويّة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الثانية 2014م – 1435هـ.

5- عبدالله، محمد فريد، من وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 2006 م – 1427 هـ.

6- عبدالله، محمد فريد، الصّوت اللّغويُّ ودلالاته في القرآن الكريم، دار ومكتبة الهلال، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2008.
7- علي، أسعد، تهذيب المقدّمة اللّغوية، تأليف عبد الله العلايلي، دار السّؤال، دمشق.
8- الطّباطبائي، السيّد محمد حسين، الميزان في تفسير القرآن، دار إحياء التراث العربي.
9- المدني، مضر السيد علي خان، أحكام الترتيل والتلاوة القرآنية برواية حفص عن عاصم، دار المتّقين، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية.
10- المصري، عاصم، جدليّة الثنائي وآليّة الاشتقاق، الفرات للنشر والتوزيع، شارع الحمراء، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2014.
11- مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، الكتبة الاسلاميّة للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، استانبول، الطبعة الثانية.
12- معجم المعاني الجامع.
13- النيلي، عالم سبيط، اللغة الموحّدة – تفنيد المبدأ الاعتباطي وتأسيس مبدأ القصديّة في علم اللغة العام، دار المحجّة البيضاء، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1429هـ - 2008م.

***-المراجع الأجنبيّة:**

1- Brosnahan, L. F, and Malmberg, B, Introductionto phonetics, Cambridge, 1970, p 132.
2- Stetson, R. H, Bases of phonology, Oberlin College, First Ed. Edition January 1- 1945, p 17.

المو اقع الالكترونيّة:

1- آفاق لعلوم الفلك (ASFA)، جمعية فلكية سعودية مصرح من وزارة الموارد البشرية والتنمية الاجتماعية، تويتر (Twitter).

2- تيسير الرّحمن وعلوم القرآن، 11 نوفمبر 2012، فيسبوك (facebook)، دخول: في 13-9-2022 الساعة 11:00مساءً.
3- تعلم قواعد التجويد، مراتب الغنن، كل ما أعرف www.kolmaa3rif.com، دخول: في 13-9-2022 الساعة 10:00مساءً.
4- الخطيب، محمد، التهاب الجيوب الأنفية، 24 ديسمبر 2021، بيمارستان تركيا www.bimarstantr.com، دخول: في 13-9-2022 الساعة 10:30مساءً.
5- شلل الحبل الصّوتي، الأعراض والأسباب، مايو كلينيك www.mayoclinic.org، دخول: في 13-2-2023 الساعة 9:30مساءً.
- صورة 2: Quran-university.info

تجليات العنوان في الشّعر الرقمي – تجارب حداثية معاصرة

Manifestations of the Title in Digital Poetry - Contemporary Modernist Experiences

*- أ.د. رضا عامر.

*-مخبر الدراسات الأدبية والنقدية.

*-المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف- ميلة- الجزائر-

* ameur.ridha@centre-univ-mila.dz

تاريخ الإرسال:22-07-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

*- **الملخص:**

اختار العديد من الشعراء التحول نحو الأدب التفاعلي،وأصبحت مختلف البرامج والتطبيقات المساعدة في صناعة هذا النوع من الأدب مطلوبة من مختلف الشّعراء الذين وجدوا في هذا اللّون الحداثي الرواج لأدبهم في فضاء الشابكة،والتي فتحت مختلف نوافذها الرقمية للعديد من المبدعين الذين وجدوا فيها طريقًا ملفتا مختلفا للنشر والتأليف والترويج لمنتجاتهم الإبداعية،فكان الفضاء الأزرق بديلاً عن النشر الورقي التقليدي ،وكان العنوان أكثر العتبات الرقمية جذبا للانتباه ضمن النصوص الشعرية التفاعلية مع ما رافقه من مؤثرات بصرية وصوتية تمارس جميعها سلطة الاستقطاب الجماهيري والنقدي.

*- **الكلمات المفتاحية:** الشابكة - الرقمية – العنوان – الفضاء الأزرق.

***-Abstract:**

Many poets chose to turn towards interactive literature, and various programs and applications that help in making this type of literature became required by the various poets who found in this modernist color the popularity of their literature in the network space, which opened its various digital windows to many creators who found a different interesting way in it. To publish, author and promote their creative products, the blue space was an alternative to traditional paper publishing, and the title was the most attention-grabbing digital threshold within the interactive poetic texts with the accompanying visual and audio effects, all of which exercise the power of public and critical polarization.

***-Keywords:** The network - the digital - the title - the blue space.

.

***- مدخل :**

تؤدي النصوص التفاعلية دورًا بارزًا في نقل التراث العربي من صورته المتخيلة إلى صورته المشهدية من خلال (**نو افذ الويب**) الرقمية، والتي تحقق في النهاية تواصلاً مستمرًا بين مخيال العقل،وتجسيم المتخيل في واقع افتراضي تفاعلي ،وعليه فالأدب العربي قد خطا خطوات علمية كبيرة في إعادة تحريك مخيالنا نحو أبعاد وأماكن لم يكن من السهل على العقل البشري ولوجها لولا التفكير العلمي الذي ساهم بشكل كبير في التقريب بين الواقعين؛ الواقع المتخيل والواقع الممكن، وعليه كانت ثورة المعلوماتية، والعولمة الرقمية من بين أهم الأحداث التقنية والفكرية التي توصل لها العقل البشري في نهاية القرن العشرين، وقد دفعت بالأدب العربي خاصة الشعر نحو تحقيق التكامل المشهدي في نماذج الصور التي عبر عنها الأديب في وقت ما ولم يستطع العقل البشري تجسيد صورها ومشاهدها،فكانت الرقمنة من أبرز الوسائل التي سمحت للعقل البشري الربط بين مختلف المشاهد" مادام الوضع التكنولوجي يفتح إمكانياته للمبادرة والخلق والتحرر من الرقيب والقيد الذاتي"[1]،وتحقيق المتعة الجمالية التي بات يبحث عنها الأدب طويلاً وقد توصل لها في نهاية الأمر من خلال العولمة.

ولعلّ مساهمة التقنية العلمية المعاصرة في صناعة الأدب التفاعلي أصبحت تجسد نوعًا من التفاعلية بين ماهو مكتوب وماهو مقروء، فالعصر الرقمي دفع بكل أجناس الأدب إلى ضرورة التموقع في عالم تأسست فيه مصطلحات ومفاهيم حداثية لمختلف أجناس الأدب،مما عجّل بوصف" هذا الجنس بـ (الأدبية والإلكترونية) معًا، فهو أدبي من جهة لأنه في الأصل إما أن يكون شعرًا، أو مسرحية، أو قصة، أو رواية وإلكتروني من جهة أخرى، لأنه لايمكن لهذا الفنّ الأدبي،أيًا كان نوعه أن يتأتى في لمتلقيه في صيغته الورقية،ولابدّ له من الظهور في الصيغة الإلكترونية" [2] ،والملاحظ أنّ الأدب الغربي قد حقق لنفسه هذه المكانة التفاعلية والتمركز في كل منافذ التحول الرقمي عبر شبكة الويب ومحركات البحث الرقمية المساعدة على إبراز هذا التحول السريع، ونلمس ذلك جيّدًا في ظهور عدة أجناس أدبية تفاعلية كالقصيدة ،والرواية والمسرحية فكان لها الحظ الكبير في الاندماج التفاعلي ضمن عالم متغير باستمرار، في حين بقي الأدب العربي يترنح في مكانه لكون التقنية الرقمية لم

تصلنا بيسر، ولم يتقبلها العقل العربي بسرعة للخوف من آلياتها ،كما أنّ التخلف الذي فُرِضَ على المجتمعات العربية طويلاسواء كان من طرف الدول الغربية ،أو بتأثير السياسات والأنظمة المحلية قد فرض نمطًا رجعيًا من العيش والتفكير بعيدًا كل البعد عن التغيرات العلمية التي تعيشها كل شعوب العالم.

1- الأدب والرقمنة:

لقد أدت التكنولوجيا في عصر العولمة دورًا بارزًا في تحقيق التفاعل بين مختلف الشعوب والأمم في نقلة نوعية من أجل تحقيق التكامل المعرفي الذي غاب طويلاً في ظلّ احتكار الغرب للمعرفة مدة من الزمن، وجعلها وسيلة للقهر وفرض الهيمنة على بقية العالم الذي كان منقسمًا على نفسه؛ عالم أوّل متحضر مفكر صاحب وعي ،وعالم آخر مقهور يعاني التخلف والجهل بعيدًا عن الازدهار،وهذا التقسيم المجحف الذي وضعه الغرب لم يكن ليصبح موجودًا عندما كانت أوروبا تعاني من عصور الظلام والعالم العربي الإسلامي يعيش عصر التنوير والمعرفة،فقد مد العالم الإسلامي يد المساعدة للغرب في وقت مضى ليخرجه من براثين الجهل وسيطرة النظام الملكي والإقطاعي، والكنسي عليه إبان فترة القرون الوسطى ،في حين لما جاء الدور علينا، وأصبح العالم العربي، والإسلامي في حالة من الضَّعف تنكر الغرب لفضلنا عليه، وهذا ما زاد في تقهقرنا معرفيًا، وبقي العالم العربي والإسلامي يخشى كل معرفة تأتي من الغرب،ولا يثق فيه مرة ثانية،وعندما جاءت العولمة للعالم العربي بكل تقنياتها،وأفكارها وتجاربها لم يتقبلها العقل العربي وتأخر في التعامل معها، وهذا ما جعله يعيش فترة من الانغلاق والتوجس، ويتأخر بذلك في التعامل مع الحداثة وتقنياتها الإجرائية طويلاً.

إنّ حقيقة التكنولوجيا الرقمية التي جاءت بها العولمة كانت مصدر فخر وتطور كبيرين وقفزة نوعية للغرب الذي بات يؤسس وينشئ حقول المعرفة ومنطلقاتها في الحياة العامة ،فكان حظ الأدب منها كبيرًا لِمَا قدمته للأجناس الأدبية من تطور ساهم في تحقيق التفاعل بين الأدب والتكنولوجيا،وقد تجسد هذا في ظهور النموذج الأمريكي الغربي المهيمن على كلّ الثقافات وجعلها ذات توجه أحادي ،ومع ذلك كانت "العولمة تفتح حياة الناس للثقافة وكل ما تنطوي عليه من إبداع وتدفق الأفكار والمعرفة" [3] ، هذا في الظاهر،ولكن في

الباطن هيمنة فكرية وحضارية وأدبية من الغرب وتحكمه في تدفق التقنية، والتكنولوجيا رغبة منه في السيطرة على موارد العالم العربي،وإذا عدنا للثقافة العربية فإننا نجد "أنّ التجربة العربية ماتزال تعرف بطءًا من حيث إنتاج الإبداع الرقمي،وذلك لأسباب بنيوية ذات علاقة بموقع التكنولوجيا في الحياة العامة والعلمية في المجتمعات العربية" [4] ،وتبقى أزمة الأدب والتكنولوجيا في الثقافة العربية مرتبطة بمأزق العولمة التي بسطت نفوذها وتجلياتها على المثقف العربي، وهيمنت على مقدّرات الثقافة العربية، ومسخت العديد من الهويات والأنماط التراثية والفكرية في عقل المثقف العربي.

1-1.الأدب الرقمي نتاج التطورالتكنولوجي:

يعدّ البحث في الأدب الرقمي من القضايا الحساسة جدًا،والتي بدأت تثير الكثير من الإشكالات على الساحة النقدية العربية بوجه خاص لكون هذا الجنس الأدبي الجديد،قد تزامن ظهوره مع العولمة الثقافية،والتطور العلمي والتكنولوجي الذي كان سببًا مباشرًا في إحداث نقلة نوعية على مستوى الفكر الحداثي؛ كون جيل اليوم هو جيل رقمي بات يبحث عن المعرفة والتجديد العلمي، والثقافي من خلال وسائل علمية سريعة، وناقلة للمعرفة في الوقت نفسه، مما جعل عهد تصفح الكتب ،وتتبع أخبار الصحف والمجلات الورقية يضمحل تدريجيًا،و لم يعد بنفس الزخم الذي كان عليه منذ خمسينيات القرن العشرين، وهذا يرجع في الأساس لأثر العولمة والحداثة الغربية والتحول الرهيب الذي مسّ تركيبة العقل العربي؛ فكانت أكبر صدمة له.

كما أنّ وجود الآلة وتوسع عملية استخدام الشبكة العنكبوتية كان له الأثر الأكبر في وصول الرقمنة إلى عدة مستويات ساهمت بشكل متواصل في الحفاظ على التراث العلمي والثقافي، ومحاولة نشره وتوسيع استخدامه على جميع الأصعدة مما جعل التراث العربي يصل إلى العالمية، ويحقق نقله نوعية من خلال التعريف به ودفع الغرب لتذوقه ومعرفة كنهه، ولعلّ محركات البحث التي صنعها الغرب نحو: محرك البحث (**جوجل google.com**)، ومحرك البحث (**ياهو Yahoo. Com**) كانت من أفضل المحركات الرقمية في عالم الشابكة التي تؤدي العديد من الخدمات العلمية والثقافية في مختلف الميادين،ولعل الميدان الأدبي بات من أفضل الميادين المتاحة للبحث والتجديد، فظهرت مسألة الأجناس الأدبية الرقمية

على الساحة الأدبية كصدمة آنية محدثة الكثير من الجدل بين المفكرين والنقاد المؤيدين والرافضين للأدب الرقمي واعتبار هذا الجنس الجديد الوافد إلينا من الغرب هجينًا ،وهذا الأمر عمّق من هذا الإشكال مدة من الزمن،إذْ خيّم الخوف، والريبة على فكر العديد من النقاد والكتاب والقرّاء العرب للأدب، والثقافة بوجه عام.

طبعًا إنّ توسع استخدام الشبكة العنكبوتية قد ساهم بشكل مباشر في خلق العديد من أشكال التواصل فيما بيننا وبين الغرب، فكانت بذلك نافذة حقيقية نحو التواصل مع الآخر،والتعرف على ثقافته،وتطوره المستمر من خلال مختلف محركات البحث التي أنتجتها الهندسة الرقمية،ما مكنّ المثقف العربي من ولوج هذا العالم الافتراضي بكل ثقة،ودون تردد بحثًا عن أساليب علمية متعددة تجعل من الباحث العربي يؤسس لفلسفة رقمية تمكنه من صناعة وخلق برمجيات رقمية تمهد له من ولوج عالم الشابكة،وتطوير مختلف أساليب نقل المعرفة،وتبسيطها وتحليلها،وتقديمها للقارئ التفاعلي لخلق مناخ رقمي يتماشى مع كل أشكال التطور المعرفي الذي عرفته العولمة الغربية.

إنّ الأدب التفاعلي في العصر الراهن بات يشكل مناخًا فكريًا كبيرًا للعديد من الكتاب حيث بدأ البعض منهم في ولوج هذا العالم الافتراضي من خلال التعامل مع مختلف الوسائط، والرموز والإشارات الرقمية المتمازجة مع مختلف الروابط التي تساعد الأديب من صناعة عالم افتراضي خاص به يتفاعل مع جنس أدبي منوط به تحقيقًا للمتعة الأدبية التفاعلية التي يبحث عنها الأدب ،وتبقى تجربة كل أديب تفاعلي هي تجربة شخصية تختلف عن تجربة كل أديب آخر، لكون المقاييس والمنطلقات والوسائط الرقمية تحددها المكتسبات القبلية التي يحملها كل أديب تفاعلي،وعلى الأديب أن يأخذ في حسبانه كل المؤثرات السمعية والبصرية التي يتفاعل معها نصه الرقمي،وإعادة دمجها،وترتيبها معًا داخل عالم الشابكة ،ليخلق في الأخير نصًا منسجمًا مع ذوق المتلقي، وتطلعاته الفكرية والجمالية،وهذا العمل لن يتحقق مالم يكن الأديب التفاعلي ملمًا بمختلف الآليات الرقمية للشابكة،ومتمكنًا من تطويع كل البرمجيات الرقمية المساعدة له في صناعة النصوص الرقمية التفاعلية، وقد عرف الأدب العربي صناعة الأدب الرقمي لكنه لم يصل إلى مراده بعد لكون الأدب التفاعلي بحاجة ماسة إلى إرادة، وقابلية من طرف الأديب من جهة،والمجتمع التفاعلي من جهة ثانية، وبهذا تظلّ التجربة العربية بحاجة ماسّةٍ إلى تضافر جهود كل الفاعلين في الأدب الرقمي.

2-1.خصائص الأدب الرقمي:

لقد تعددت خصائص الأدب الرقمي من باحث لآخر لما يحتويه من بعد فكري ومعرفي جعله يحمل متغيرات متعددة تبحث عن التأسيس في عالم افتراضي يقوم على الوسائط الإعلامية، وقد خلقت هذه الصورة المشهدية حالة من الذهول أثناء استخدامنا لهذه الخصائص، ولقد كان هذا التنوع عاملاً هامًا في خلق حالة من التواصل بين ماهو واقعي، وماهو افتراضي عبر مختلف محركات البحث التفاعلية،وجعله من عالم الشابكة مسرحًا لفهم الواقع الرقمي،ومرتكزاته التواصلية وفيما يلي عرض لخصائص الأدب التفاعلي :

2/1 -1اللّوغاريتمية: يعدّ اللوغاريتم نظاما خاصا يقوم على منطق الرياضيات، ذلك "أنّ الأساس الرياضي والمنطقي هو الذي يتحكم في توليد النص الرقمي عمقًا وسطحًا وظاهرًا،وأكثر من هذا فالبرامج اللّوغاريتمية هي التي تسهم في نقل النص الأدبي من عالمه البياني التقليدي إلى عالم إلكتروني بصري وسمعي، في شكل مدونات وخطاطات وسيناريوهات حسابية ورقمية" [(5)]، وعليه يبنى النص التفاعلي وفق نظام رياضي مسنن ومبرمج على اللوغاريتم الحسابي الذي يتأرجح بين رقمين هما؛ (1/0)،فهذه الأرقام بدورها تتحول إلى حروف وكلمات ذات صيغ رياضية تعطينا في النهاية معطيات وبيانات (**الداتا/Data**)،والمبدع هنا لايمكنه القيام بهذه الخطوة الإبداعية مادامت تنقصه الخبرة التقنية في عالم البرمجيات، ليشاركه في النهاية تقني متخصص في الإعلام وبناء النصوص وهندستها لوغارتميًا [(6)]، وعندها يصبح الأدب أدبًا مُحَوْسَبًا أو مُبرمجًا وفق معطيات رقمية تفاعلية تمكنه من تحقيق المتعة والجمالية بين النص والمتلقي التفاعلي.

2/1-2التوليدية : ونعني بذلك أنّ عالم الشابكة عالم افتراضي يقوم على المنطق التوليدي المستمر أي توليد نصوص من بعضها وفق مبدأ التفاعل المتعدد بين ثلاث منطلقات هي: **النص/الصوت/الصورة** حيث يتولد النص وفق عمليات رقمية وحسابية ولوغاريتمية ويخضع للبرمجة التقنية والهندسية والمنطقية والرياضية، وهكذا في تناغم مطلق بين مختلف الوسائط المشهدية لتعطينا في النهاية زمرة من الرموز والمنطلقات التي تحمل شفرات من الصور المتزاحمة في عالم افتراضي [(7)]،،ويتوالد من النص التفاعلي حينها العديد من الصور والمقاطع الصوتية واللغوية المصاحبة له في عالم الشابكة،ليبقى النص

الأدبي نصًا هلاميًا يبحث عن ذاته وهويته التفاعلية وسط بيئة رقمية تعجّ بالبرامج التفاعلية التي تحتاج إلى التمرس والدربة عليها.

3-2/1 الحسابية :ويقصد بها"تلك العمليات الرياضية المختلفة والمتنوعة التي تسهم في بناء البرامج الإعلامية والوسائطية والإلكترونية [8]"، وهذا يؤكّد لنا صراحة أنّ المبرمج هو من يساهم بشكل مباشر في صناعة الوسط التفاعلي للنص الأدبي من خلال تفعيل وتنشيط كل الوسائط الرقمية التي تساهم في تفعيل اللغة اللوغاريتمية كجودة الصورة بتقنية ثلاثية الأبعاد مثلاً أو شدّة الصوت، وتعدده داخل الوسط التفاعلي من خلال مبدأ التزامنية والتراتبية وتقاطعهما مع النصوص التفاعلية الموظفة معهما داخل الوسط الرقمي الذي أنتجه المهندس بمعية الأديب.

4-2/1 التسنين:إنّ مسألة التسنين في الأدب التفاعلي باتت من البديهيات التي يجب البحث فيها لكونها تساعد النص الأدبي على التطور، والتغير زمنيًا من خلال الشفرة التفاعلية التي يضعها الكاتب له،حيث "تجعل الآخر يستطيع أن ينضم إلى الشبكة العنقودية،ويعني هذا أنّ لكل وسيط إعلامي شفرته الخاصة،أو سننه(Code) الذي يميزه عن باقي الوسائط الإعلامية الأخرى" [9]"، وعلى الأديب أن يؤسس لنصه مجموعة من التسنينات التي من خلالها يقوم بتمرير رسائل مشفرة في نصه للمتلقي الذي يجب أن يكون في نفس مستواه حاذقًا متمكنًا من القراءة الظاهرية، والباطنية للنص دون تخوف منه،وأن يفكك كل الشفرات التي وضعها لنصه.

5-2/1 التفاعلية:إنّ التفاعلية ميزة الأدب الرقمي، وعلى الأديب أن يجعل نصه مشبعًا بمختلف الوسائط التفاعلية،والتي تجعل مختلف المتلقين يتجاوبون ويتفاعلون معه لكون النص التفاعلي هو عبارة عن " نسق تقني وآلي مبرمج،يتفرع إلى مجموعة من الأنساق الفرعية،ويتقسم كل فرع بدوره إلى أنساق فرعية أخرى وهكذا دواليك، بيد أنّ التفاعلية هي الخاصية الأساسية التي تتحكم في هذه الأنساق المركزية والفرعية و المتشذرة" [10]"، وتبقى هذه الخصائص السالفة للذكر هي المكوّن الأساسي للأدب التفاعلي،وعلى الأديب والقارئ التفاعلي أن يكونا في نفس التصور، والأهداف لهذا الأدب لكونه بات ميزة الألفية الجديدة،وعلى مجتمع المعرفة أن يجهز نفسه لكل المتغيرات التي قد تطرأ على الأدب

كخاصية حداثية أصبحت ملازمة له تدريجيًا،والشكل الآتي يوضح هذه الخصائص ومدى فاعليتها فيما بينها.

2-ملامح العنونة الرقمية:

لقد تجلت العنونة في الشّعر العربي منذ القدم، وتطورت عبر التاريخ حتى وصلت إلى عصر الرقمنة الشّعرية فتغيرت العنونة في هذا المنحى إلى صورة أكثر حداثة ،إذ ظهرت العناوين في مختلف القصائد الرقمية بصور وأشكال وأصناف متعددة منها العنوان المفرد(البسيط)،والعنوان المركب، كما تعددت هذه المفاتيح الرقمية من شاعر لآخر وكان هذا التحول بمثابة القفزة النوعية التي شكلت هوية الشعر الرقمي وصعوده إلى عالم الشابكة.

2- 1.آليات صناعة العنوان في القصيدة الرقمية:

تعدّ صناعة العنونة الشعرية الرقمية قفزة توعية في عالم الرقمنة،وما تفرضه من شيوع للنص الشعري وصاحبه،وقد أدّت الشابكة دورًا هامًا في الترويج للشعر الرقمي من خلال تلميع الواجهة العتباتية للعنوان عبر العديد من محركات البحث والوسائط الرقمية المصاحبة لها،فكان الإبداع منهجًا للتطوير والتغيير لفن الشعر الذي جعل من عالم الشابكة متنفسًا آخر للشعراء،وقد ارتكزت صناعة العنونة الرقمية على آليات منها:

1-1/2 اللّغة الشّعرية الرقمية:

قدمت اللّغة الشّعرية في ظلّ العولمة الرقمية العديد من النماذج الشعرية للعنوان والتي امتطت لغة الأرقام،وروضتها في صناعة عناوين ومتون قصائد رقمية حداثية لم تكن تخطر على بال أحد،حيث امتزجت لغة الحروف بلغة الأرقام ،فظهرت القصيدة الرقمية بحمولة لغوية وحمولة رقمية،وكان الدور الكبير للهندسة الرقمية في هذا النوع من التجريب.

2-1/2 الموسيقى التصويرية:

مزج العديد من كتاب القصيدة الرقمية قصائدهم الشعرية بمختلف المعزوفات والمقطوعات الموسيقية العالمية، خاصة سيمفونيات: (سباستيان باخ)، و(فولفغانغ أماديوس موزار)،و(فريدريك شوبان)...إلخ، وكانت جل هذه المقطوعات العالمية منتقاة

بعناية كبيرة من طرف الشاعر الذي يساعده في عمله تقني متخصص في تصميم البرمجيات الرقمية من أجل دمج المقطع الشّعري مع الموسيقي المصاحبة للنص.

3-1/2 الصورة الاندماجية:

ونعني بها تلك الصور المصاحبة لظهور العنوان كنص موازٍ للقصيدة المعاصرة،والتي يتم توظيفها من قبل الشاعر بالتعاون مع تقني البرمجيات الرقمية، واختيار الصور المناسبة لعنوان القصيدة ودلالاتها، وطريقة تحريكها بالتوازي مع اللّغة الشعرية ،والموسيقى التصويرية للقصيدة معًا، لتتوحد لغة الحروف مع نوتات الموسيقى، مع الصورة المصاحبة لهما مع ما يحيل إليه من تفرعات تشابكية نحو تشكيل المتن الرقمي المترابط بالعنوان المكثف .

4-1/2 توقيع الشّاعر:

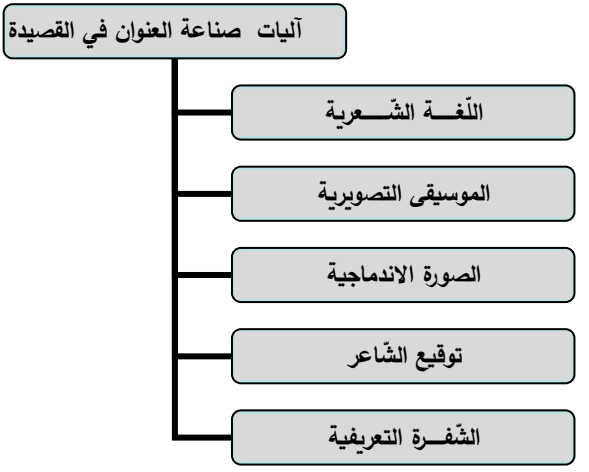
إنّ توقيع الشّاعر لعمله يدخل في إطار إثبات الهوية الانتمائية للقصيدة الشعرية، ولعل الشعراء في العصر الحديث والمعاصر باتوا يوقعون كل قصيدة ينظمونها في النهاية حتى يعرف صاحبها،ولما جاء العصر الرقمي مع مطلع الألفية الجديدة كنوع من تجليات الحداثة على الأدب ظهرت القصيدة الرقمية،والتي أصبحت تختم في نهاية العرض بتوقيع يحمل اسم الشاعر الكامل،كما يظهر هذا الاقتران بداية عبر برنامج:**(YouTube)** ،وهذا الأمر المستحدث في النص الرقمي له فضل في نسب النصوص لأصحابها حتى لا تتعرض للسرقات .

5-1/2 رقم الشّفرة :

لقد ظهرت في عصرنا العديد من الرموز والشفرات لحماية المنتج من مختلف السرقات والأخطار التي يمكن أن تلحق بها،وبذلك تضيع حقوق المخترعين والمنتجين والمؤلفين،فتأسست وقتها المنظمة العالمية للملكية الفكرية **(WIPO)**، وأصبح لكل منتج مادي أو فكري رقم تعريفي خاص به يشار إليه برموز على شكل خطوط رقمية عمودية أومربع مشفر لحماتيه من السرقة،بل تعدى الأمر حتى الأفراد والجماعات فباتت مشفرة بحزمة من الأرقام والرموز تحدد هويتها بدقة شديدة،و يشار إليها بعبارة **(QR code)**، والتي تعني كود استجابة سريعة(code Quick Response) .

وتبقى جل هذه الآليات الخاصة بصناعة العنونة الرقمية في الشّعر العربي تصورا نقديا وفكريا إذْ يجب على كل من يريد صناعة قصيدة رقمية أن يأخذ بها وهذا الأمر لايمكن

تحقيقه دون وجود تقني خاص بالرقمنة والبرمجيات يساهم في صناعة النص الشّعري الرقمي مع تقديم التوجيهات والملاحظات العلمية التي تساعد في تطوير القصيدة الرقمية لكونها نص متجدد مع الرقمنة، وبرامجها ومعطياتها،وفي النهاية نسوق هذا المثال التوضيحي المقترح حول آليات صناعة العنونة الرقمية..



- الشكل رقم (01) آليات صناعة العنوان في القصيدة الرقمية-

2- 2. نماذج تفاعلية للعنونة الشّعرية :

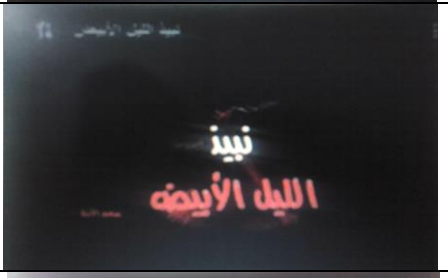
1-2/2 تجربة عبد المنعم الأزرق:

بدأت القصيدة الرقمية تتأسس تدريجيًا في بلاد المغرب العربي،وكان المغرب الأقصى سبّاقًا إلى ولوج عالم الشابكة من خلال العديد من التجارب الرقمية من أبرزها تجربة عبد المنعم الأزرق التي قدم من خلالها الشّاعر تجربة رائدة في القصيدة الرقمية،حيث برهن في نماذجه الرقمية على عمق التجربة، وتمكّنه من هذا النموذج المعاصر، فجاءت جلّ قصائده تحمل العديد من الأسئلة التي تحتاج إلى إجابات آنية في هذا العصر الرقمي.

أ- عناوين رقمية للشاعر عبد المنعم الأزرق:

يقدم هذا الجدول صورا تظهر قصائد رقمية ذات عناوين مركبة وهي: (**سديم يفتك بالحجاب/ قصيدة نبيذ اللّيل الأبيض/ الخروج من رقيم البدن**)،والملاحظ أنها عناوين

تعكس حالات تشظي للذات الإنسانية في عالم الأرقام والنوافذ المشفرة،وهذا لحالة الضياع والخوف التي باتت تؤرّق الإنسان المعاصر في ظلّ حكم الآلة والشابكة.

اسم الشّاعر	عنوان القصيدة الرقمية	صورة رقمية للعنوان
عبد المنعم الأزرق	سديم يفتك بالحجاب[11]	
	نبيذ اللّيل الأبيض[12]	
	الخروج من رقيم البدن[13]	

ب-الهندسة الرقمية للعناوين:

لقد كانت الهندسة الرقمية لعناوين قصائد عبد المنعم الأزرق تحمل في طياتها ذلك الشعور بالخوف من الغد المجهول،فجميع تجاربه الشعرية السالفة للذكر تصور ذلك العالم الغرائبي الذي أصبح يعيش فيه الإنسان المعاصر وحيدًا،والتجربة الشّعرية لـ (**عبد المنعم الأزرق**) هي تجربة تبحث عن التأسيس لهذا اللّون من النظم ،والملاحظ عدم إدراج

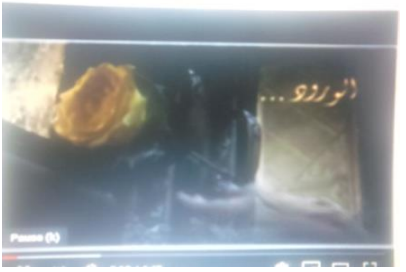
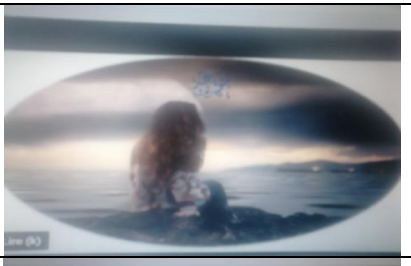
بعض الآليات الأساسية في النص الرقمي من بينها: (**التوقيع في نهاية القصيدة، وعدم إدراج شفرة القصيدة**)،وتبقى محاولة الشّاعر المغربي (عبد المنعم الأزرق) محاولة تستحق الدراسة والنقد،والتشجيع لكون الشعراء في النص الرقمي باتوا محاصرين من المؤسسة الثقافية التي يشرف عليها أشباه المثقفين الذين ركبوا موجة الأدب دون انفتاح على التجديد العلمي والفكري الذي أصبح أكثر من ضرورة للمبدعين.

2-2/2 تجربة سعاد عون:

لقد بدأت التجربة الشّعرية الجزائرية محتشمة جدًا في هذا اللون،وبعيدة كل البعد عن الاهتمام الرقمي لها من طرف النقاد بشكل عام،ولعلّ هذه البداية كانت بمثابة نقطة انطلاق حقيقية لتأصيل النص الشعري الرقمي في الساحة الأدبية،ولكن جرأة الشاعرة الأكاديمية (**سعاد عون**) مكنتها من تجاوز هذا الإشكال،وتقديم هذه التجربة رغم العديد من الصعوبات في فهم هذا اللّون الشّعري المعاصر من طرف جمهور المتلقين، وتطبيق القراءة النقدية عليه دون تردد، إلاّ أنّ هذا الإشكال بقي موجودًا وبقيت هذه التجربة الحداثية تراوح مكانها دون الترويج لها حتى تفتح آفاق البحث من طرف النقاد في الشّعر الرقمي الجزائري.

أ-عناوين رقمية للشّاعرة (سعاد عون) :

تتجلى العنونة في القصيدة الرقمية عند الشّاعرة الجزائرية (**سعاد عون**) في شكل عناوين بسيطة (فردية)،تصور لنا حالة الشجن والضياع،والخوف من المستقبل المملوء بالضبابية، فالمرأة العربية تعاني وسط كل هذه التناقضات من فقد لهويتها،وأنوثها المحاصرة من طرف السلطة الذكورية التي مارست عليها العبودية والسيطرة،والتهميش ردحًا من الزمن،فكانت هذه بمثابة مأساة حقيقة ساهمت في تقزيمها،وطردها من سلم الترتيب الاجتماعي، وبالتالي جاءت القصيدة الرقمية كصرخة أنثوية تبحث بها عن حقها في الوجود.

اسم الشاعر	عنوان القصيدة الرقمية	صورة رقمية للعنوان
سعاد عون	ورود[14]	
	موعد[15]	
	أوركيد[16]	

ب-الهندسة الرقمية للقصائد:

تبدو الهندسة الرقمية في قصائد الشاعرة(سعاد عون) هندسة لها خصوصية أنثوية لكون جميع النماذج الشّعرية السالفة للذكر تتجسد فيها كل أشكال و صور المرأة بداية من المرأة الحالمة إلى المرأة العاشقة إلى المرأة الخائفة من القدر،و تعكس هذه الصور التي جسدتها الشاعرة في شعرها الواقع المعيش الذي بات مشبّعًا بالآهات والدموع وكلوم الدهر،بالإضافة إلى ذلك نجد أنّ اللّغة الشّعرية كانت راقية ومعبرة عن جل الأحاسيس الإنسانية المتنوعة للمرأة العربية،أمّا عن الموسيقى التصويرية لمختلف السيمفونيات

العالمية والصور الاندماجية الجرافيكية فهي تتناسب مع لغة النص الرقمي إلى أبعد الحدود، ليأتي التوقيع الرقمي للشاعرة كبصمة رقمية لتخليد نصوصها و حفظها من السرقات الإلكترونية المختلفة من خلال عبارة (**بقلم وإخراج د/ سعاد عون، خنشلة/الجزائر**)، ومع ذلك نجدها لم تضع الشفرة التعريفية بها من أجل حفظ هذه القصائد كملفات رقمية توفر لها الحماية القانونية كمؤلفة لها، خاصة وأنّ جلّ القوانين والهيئات العالمية باتت تحفظ حقوق المبدعين والمخترعين في كل أنحاء العالم مهما كانت صفتهم وجنسهم.

***- خاتمة:**

في النهاية نجد أنّ القصيدة الرقمية العربية وبشكل خاص المغاربية بدأت تعرف التأسيس الفني والجمالي لها بعيدًا كل البعد عن أشكال التوجس من الرقمنة، فكانت تجربة كل من الشّاعر المغربي (**عبد المنعم الأزرق**)،و الشّاعرة الجزائرية (**سعاد عون**) تجربتين متفردتين في عالم الحداثة والمعاصرة للنص الشّعري الرقمي، ولهما السبق والتأسيس لهذا اللّون التجديدي الذي مازال الطريق أمامه غير معبد بشكل تامّ وآمن ،بل يحتاج إلى دعم فكري وثقافي كبير من المجتمع الذي مازال قابعًا رهن القصيدة الورقية، ودعم من الهيئات الثقافية بتشجيع مواكبة العولمة الثقافية والفكرية من خلال فتح المجال للنص الإبداعي الرقمي كتوجه جمالي وفكري يستحق الصدارة والترويج.

***- الهوامش** :

1) كرام زهور، الأدب الرقمي (أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية)، مصر: رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2009، ص17.

2) البريكي فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 2006، ص73.

3) الزوبعي بشرى محمد. العولمة الثقافية المخاطر وكيفية المواجهة،الجزائر: منشورات مخبر حوار الحضارات،جامعة باتنة، 2011، ص .176

4) كرام زهور، الأدب الرقمي (أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية)،ص17.

5) حمداوي جميل.الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق،الأردن: دار الوراق،ط1، 2019،ص24.

6) المرجع نفسه،ص .25

7) المرجع نفسه،ص26

8) المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

9) المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

10المرجع نفسه،ص28.

11) عبد المنعم الأزرق،قصيدة سديم،2020/04/24

https://www.youtube.com/watch?v=6Obi6g6--o4

12)عبد المنعم الأزرق،قصيدة نبيذ اللّيل الأبيض،200/04/24

www.youtube.com/watch?v=552a8RwtCe8

13) عبد المنعم الأزرق، رقيم البدن،2020/04/24

https://www.youtube.com/watch?v=i9KRD5IJ5Ow

14) سعاد عون، قصيدة الورود، 2020/04/24

https://www.youtube.com/watch?v=tH_KhgcMLOw

15) سعاد عون، قصيدة موعد، 2020/04/24

https://www.youtube.com/watch?v=n5KKKcVvYaM

16) سعاد عون، قصيدة أوركيد،2020/04/24

.https://www.youtube.com/watch?v=_Ia4azRmN2M

***- قائمة المصادر و المراجع :**

1) كرام زهور، الأدب الرقمي (أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية)، مصر: رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2009.

2) البريكي فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 2006،

3) الزوبعي بشرى محمد. العولمة الثقافية المخاطر وكيفية المواجهة،الجزائر: منشورات مخبر حوار الحضارات،جامعة باتنة، .2011

4) حمداوي،جميل.الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق،الأردن: دار الوراق،ط1، 2019.

كتابات هنري ميشو ضمن رواية "فوضى الحواس"

-استضافة وتحاور دلالي-

The writings of Henri Michaux within the novel "The Chaos of the Senses"-Hosting and indicative dialogue-

*- د. نسيمة كريبع

*- مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

*- المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة-الجزائر-

* kribaa.nassima@centre-univ-mila.dz

تاريخ الإرسال:30-07-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخص:

وظفت أحلام مستغانمي مجموعة من المقاطع الشعرية لهنري ميشو في رواية **فوضى الحواس** وذلك تأسيسا لنمطية جديدة من الكتابة الروائية التي تسمح بتواجد واستضافة خطابات شعرية ،لتتحد عندها اللغة الروائية مع لغة الشعر مغايرة استفراد الحضور النثري حيث ساهمت المقاطع الموظفة في تشكيل المعنى العام وبث تشابكات دلالية ،مع ما نتج عن ذلك من تحاور وتجاور جمالي بين السرد والشعر ضمن الرواية.

الكلمات المفتاحية:تداخل،دلالة،سرد،شعر.

Abstract:

Ahlam Mosteghanemi employed a group of poems by Henri Michaux in the novel Chaos of the Senses, as a foundation for a new stereotype of fictional writing that allows for the presence and hosting of poetic discourses, so that the novel language then unites with the language of poetry, where the employed passages contributed to the formation of the general meaning, with the resulting dialogue And juxtaposition between narration and poetry within the novel.

Keywords: Intertwining, semantics, narration, poetry.

مدخل:

وظفت أحلام مستغانمي في رواية "فوضى الحواس"مجموعة من المقاطع الشعرية لهنري ميشو [1]متجاوزة بذلك التوجه التقليدي الخطي في البناء السردي ، وهو توظيف يمكن عده من الناحية النقدية أحد مستويات التعالق النصي،محولة النص الروائي إلى« إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة » [2] بغية تحقيق وحدة موضوعية أشمل ، ولأنّ النص الروائي عموما « ينتج ضمن بنية نصية سابقة ،فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا »[3] فقد بات من الضروري إيلاء أهمية كبيرة لاستقراء الدور الهام الذي تمارسه تلك النصوص الطارئة على النص الروائي الذي استضافها ،فأضافت إليه من الدلالات و الإيحاءات ما لا ينبغي إغفاله.

و هنا بالتحديد يمكن القول إنّ التناص كظاهرة نقدية تفاعلية يسمح « بفتح حوار بين العمل الأدبي و النصوص الثقافية الأخرى المختلفة من حيث التكوين و الأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية،حركية ،صوتية...) و ربطها بعلائق جديدة وجعلها وحدة دالة ،أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات السابقة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق موضعتها في سياق جديد » [4] الشيء الذي يساعد على تحصيل دلالي أكثر شمولية وعمقا.

ولما كانت الرواية أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا للحالة التناصية[5]، فإنّ توظيف فنّ الشعر في رواية **فوضى الحواس**حقق نوعا من الحوارية بين اللغة الروائية النثرية، واللغة الشّعرية التي« تكسر رتابة اللغة المألوفة» [6] فقدرة الكاتبة على تضمين روايتها أشعارا من مرجعية ثقافية غربية للشاعر "هنري ميشو" أكسب لغتها تناغما سحريا جديدا، فانتقلت بذلك من اللغة السردية العادية إلى اللغة السردية الشعرية التي ميزت نصها من بدايته إلى نهايته، فكان هذا الانتقال كنتيجة أولى لتوظيف فن الشعر ضمنه.

إنّ قراءة أولى لرواية أحلام مستغانمي تكشف ذلك التنوع في لغة السرد ،و تضع القارئ أمام مقاطع شعرية متنوعة وفق استراتيجية تجعل منها عنصرا هاما من عناصر التشكيل الروائي، كأجزاء لا يمكن الاستغناء عنها لتحقيق وحدة سردية متكاملة ،فقد ركزت على فكرة الانتقال الفكري بين النص الروائي و النصوص الشعرية ،والدمج بينها لرسم أبعاد الكتابة ،كون هذه الأخيرة إذ« تحيل وباستمرار إلى داخلها وخارجها في آن ،فهي في باطنها تنطوي على

ترابطات وعلاقات معينة يقوم بإظهارها السياق ،وهي من الخارج صورة عن الوجود و العالم و الذات »[7]،ومن هنا فرضت المقاطع الشعرية الموظفة وجودها كمتمم دلالي للمعطى السردي.

1/إستراتيجية توظيف أشعار هنري ميشو في "فوضى الحواس":

يبدو من اهتمام **أحلام مستغانمي** بتضمين روايتها **فوضى الحواس** تسعة مقاطع شعرية للشاعر البلجيكي هنري ميشو أنها تقصد إلى تمرير رسالة دلالية تفيد القارئ في عملية التشخيص السردي لهذا التلاقح الحاصل بين السرد و الشعر الأجنبي،والإفادة منه في عملية البناء الروائي ،فالملاحظ هو تلك المكانة الهامة التي حظي بها هذا الحضور الشعري لهنري ميشو ،و ذلك الدور المهم الذي مارسه خاصة في رواية فوضى الحواس كمحرك أساسي للأحداث الروائية، بل و كمغير لها في أحيان أخرى.

ومن المهم جدا الإشارة بدءا إلى أن هناك تحاور نصي خفي في رواية فوضى الحواس بين كاتب الأسطر الشعرية هنري ميشو و**عبد الحق** كاتب الهوامش والتعليقات على صفحات الديوان من جهة ، و بين **حياة** و**الصحفي خالد** و**هنري ميشو** من جهة ثانية حينما قرأت **حياة** الكتاب وهي تظنّ أنّ (**خالدًا**) هو من علّق على الأشعار،و مرة ثالثة بعد معرفتها أن **عبد الحق** هو كاتب التعليقات ليصبح الحوار بين أحلام و شعر **هنري ميشو** وتعليقات **عبد الحق**.

لهذا يمكن القول إنّ لشعر (**هنري ميشو**) حضور متشابك الدلالات ،ففي كل مرة بعد كل قراءة تتغير الحقائق التي تبوح بها متمردة تماما على دلالاتها الأولى ضمن ديوان كاتبها لتصبح مطوعة للتواجد و التفاعل مع باقي المكونات السردية في الرواية .

تعد التعليقات و الهوامش المصاحبة لأشعار هنري ميشو من الجانب النقدي جزءا هاما من أجزاء النص التي لا يمكن للقارئ تجاوزها أو تغييبها أثناء فعل القراءة،إذ تشكل هذه النصوص الجديدة ما يعرف **بالنص الواصف**[8] أو ما يسمى « كذلك اللغة الثانية قياسا للنص باعتباره لغة أولى،و يمثل الخطاب النقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي بتحليله و التعليق عليه »[9] و تشكل تلك التعليقات والخواطر المجاورة للنص الشعري فضاء تداوليا موازيا ينعش النص الأم و يجعله أكثر إشراقا وإيحاءً ضمن ما اتفق على تسميته **بالمحيط النصي الغيري**[10]،ذلك النوع من النصوص الموازية التي تسهم في تحسين

تداولية النص الأدبي و صرف العزلة والغرابة و الغموض عنه،كما أن الاهتمام بالمحيط النصي من شأنه أن يساعد في رسم حدود المحتمل الشعري وإخضاعه لقوة وتعددية المحتمل النقدي.

تنتمي هذه الخواطر الشعرية إلى عالم قصيدة النثر التي أبدع هنري ميشو في كتابتها ومعروف أنّ هذا النوع من الشعر يتميز« بمخاطبة الجانب الوجداني والتخييلي و الرمزي في الإنسان ،و بالتعبير عن المواقف و الصور و المشاعر التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها،و يجعل الإنسان يتحرر من عالم الواقع المادي المحدود ليسمو بخيالاته و مشاعره إلى مستوى الإدراك الفني الوجداني و الرمزي لمظاهر ومواقف ظاهرة وخفية في الحياة »[11]، فاللغة الشعرية لقصائد النثر،كما في هذه الخواطر تكون مرمّزة مكثفة وموحية ،مثقلة بالاحتمالات الفكرية انطلاقا من تكثيف الشحنات التخييلية للصور الفنية التي يحملها النص في تمثلاتها الواقعية ،فمهما زاد البعد التخييلي للنص الشعري يبقى مرتبطا بالمحيط الواقعي الذي انبثق منه بالأساس.

و هذه المقاطع من ديوان هنري ميشو "**أعمدة الزاوية**"الذي كانت حياة قد استعارته من خالد بعد اطلاعها على بعض الكتب في مكتبة بيته، تقول عن ذلك « كنت أتصفح بعضها بفضول ،عندما وقعت على كتاب لهنري ميشو" **أعمدة الزاوية**"وهو كتاب لم يحدث وأن قرأته أو سمعت به رغم أنني أحببت في زمن بعيد هذا الشاعر،لا أدري أية مصادفة قادتني إلى ذلك الكتاب بالذات .

فقد كان بين ما تصفحته من كتب هو الوحيد الذي وضع عليه هذا الرجل بعض ملاحظاته و إضافات أو إشارات إلى مقاطع دون غيرها ،شعرت وأنا أتصفحه أنني وقعت على المفتاح الذي يفتح سر هذا الرجل »[12]،وهذا ما حصل فعلا فقد قضت حياة وقتا في قراءة الكتاب في محاولة منها لقراءة أفكاره والغوص في شخصيته من خلال تلك الهوامش التي ظنت أنه كاتبها.

2 – إيحاءات توظيف أشعارهنري ميشو :

إنّ قراءة أشعار(**هنري ميشو**) الموظفة في رواية فوضى الحواس بالخصوص تستدعي رسم أطر معرفية حول تلك النصوص الشعرية الأصلية، ومن ثم معاينة ظاهرة التحول الدلالي المبدئي بعد تواجدها ضمن النص الروائي أين خضعت في رحابه لعمليتي التحاور

و التحوير الدلالي من خلال تلك القراءات الواصفة أو التعليقات التي دونها عبد الحق على هوامش الأشعار ،لتأخذ تلك الأشعار بعدا تأويليا أهم مما كانت لتأخذه من دون تلك الإضافات المحيطة بها.

و فيما يلي عرض لتلك النصوص الشعرية:

1/2**المقطع الأول:**

« **في ردهة روحك ،ظنا منك أنك تجعل من الآخرين خدما لك ،تكون على الأرجح أنت من يتحول بالتدريج خادما ،خادم من ؟ خادم ماذا ؟ إذن فابحث ابحث** » [13]

و كتب على هامشها« **ستضع ذكاءك في خدمة الجنون** » [14]

إنّ قراءة أولى لهذا المقطع الشعري تكشف عن غموض دلالي مبدئي ، وتضع المتلقي أمام معطيات شعرية تفضح فلسفة **هنري ميشو** في الحياة ،تلك الفلسفة التي يحركها الغموض و تطفح بالاستفهام فقد « كان شاعر الأسئلة التي لا تفضي سوى إلى أسئلة أخرى و كل حياته كانت مبنية على الانتهاكات الدائمة لوجاهة الحياة الظاهرية فقد ظل يرفض الجوائز الأدبية و يرفض أن تؤخذ له صور فوتوغرافية،و يرفض أن تصدر كتبه في طبعات شعبية، بل ظل يتمنى لو أصدر من كل كتاب خمس نسخ فقط ،و لم يفارق طوال حياته إحساس دائم بالعبثية »[15] تلك العبثية التي تجسدها المفردات التي من شأنها وضع المتلقي في حالة تأزم فكري فنجد كلمات مثل« **روحك,الآخرين خدما،خادما ،خادم من ؟ ابحث** » تشير إلى نوع من اللامبالاة الحياتية، والعبثية تجاه الآخرين ،و تجاه الوجود بأكمله ،فالتساؤل عن جدوى خدمة الآخرين لا يقود إلا لمزيد من الأسئلة الأخرى فمن هو الخادم؟ و من هو المخدوم؟ إذا كانت خدمة الآخرين تعني الرضوخ و الخضوع ،أو تعني وجود صنفين من الناس .

قد يفتتح الشاعر قصيدته بسؤال يستجلي حالة القلق، والتوتر الذي يفرضه الشعر على المتلقي،إلاّ أنّ الأسئلة التي يطرحها النص الشعري عموما قد تشي ببعض أسراره، وتسلم القارئ إجابات عما تم طرحه من استفهامات،عكس ما يحدث في هذه الخاطرة لهنري ميشو التي كلما قُرئت كلما ازدادت استعصاء على الفهم.

ليأتي التعليق بقلم عبد الحق مشيرا إلى أنّ البحث في هذه الفكرة سيسلم صاحبه إلى الجنون بقوله: **ستضع ذكاءك في خدمة الجنون**، فقد وضع هذا التعليق حدا فاصلا للاستغراق في البحث عن مخرج للتأملات الفكرية التي يقدمها المقطع الشعري.

2/2 المقطع الثاني:

« في غياب الشمس تعلم أن تنضج في الجليد » (16)

و كتب أسفلها باللون الأزرق« **أو في جريدة** » (17)

يجسد هذا السطر الشعري صورة تجاوز السلبي من فقدانٍ و غيابٍ وتحويله إلى إيجابي بحسب ما تقدمه ثنائية الشمس/الجليد فالشمس تقدم معاني الدفء و الحياة ،فيما يقدم الجليد معاني التحدي لمقاومة الموت المؤقت الذي بإمكانه أن يستعيد ملامح الحياة من جديد،فوجود هذين الرمزين ساهم في فتح مجالات أوسع لفهم المعنى الشعري فالرموز أحيانا « تلقي أضواء كاشفة على جوانب من التجربة الإنسانية ،و ليست جودة القصيدة رهينة بما في عباراتها من بساطته مؤثرة،و إنما هي رهينة كذلك بما للرموز من قدرة تلقائية حية على أن تجعل المضمون دالا ،ودلالة المضمون ليست بمعزل عن الغموض الثري الذي تصحبه هزات عاطفية متنوعة»(18)،فالشمس والجليد رمزان يختزلان الكثير من الدلالات بحسب المواقف التي يجسدانها.

والنص الروائي يمكن أن يستعير هذه الفكرة أمام عدة مواقف سردية برزت فيها جدلية الشمس و الجليد :فحياة التي تعيش مرارة غياب ذلك الرجل كانت تداري ذلك الفقدان والألم بالكتابة ،ثم بمطالعة وتفحص ديوان(**هنري ميشو**) عساها تجد فيما كتب من تعليقات ما يوصلها لمعرفة حقيقته و تجاوز ألم الفقدان.ومن جهة أخرى كان هناك نوع من التحدي من قبل ذلك الرجل الذي استعار اسم خالد بن طوبال(**بطل رواية ذاكرة الجسد**) ليتخفى موقعا به مقالاته الصحفية زمن المحنة الجزائرية ،فقد كان يمارس نوعا من التحدي والمكابرة لتجاوز العقبات من توتر أمني و حرمان عاطفي وعائلي ،بالتفرغ للكتابة الصحفية .

أمّا القراءة الثانية للتعليق فتعيد توضيب السطر الشعري ليصبح:"**في غياب الشمس تعلم أن تنضج في جريدة**"،وبهذا التغيير الإسنادي لا تبتعد مدلولات السطر الشعري عما كانت عليه في وضعيته التركيبية الأولى،فلفظة (**جريدة**) من الناحيتين الصوتية والبصرية

قريبة من لفظة (**جليد**)،كما تستفيد من هذه الخاصية على المستوى الدلالي الجديد داخل الرواية،والذي يحيل إلى تلك الحالة التي عايشها المجتمع الجزائري وقت الأزمة من ترقب دائم للأخبار التي تقدمها الجرائد محصية عدد الضحايا ،أو مودعة أحد المثقفين الذين يسقطون كل يوم من طرف الجماعات المتطرفة،وما كان للجزائري عندها إلاّ أن يطالع الجرائد كنوع من التحدي لمقاومة القهر النفسي والخوف من الموت في وقت حرم فيه من حق العيش بأمن وسلام.

فالجليد يرمز إلى بقاء الأوضاع على حالها مدة طويلة ،ويحيل إلى فكرة الجمود المؤقت لمظاهر الحياة وجوديا وفكريا ،غير أن تحت الجليد طاقة كامنة تعمل على انقشاعه فدلالة التهميش والتغييب التي تشير إليها كلمة جليد تصاحبها في كل مرة دلالات التحدي والمقاومة ،وفي رواية فوضى الحواس كل من عبد الحق و الصحفي خالد كانا يتجاوزان مرارة الواقع الجزائري من خلال ممارسة النشاط الصحفي في وقت كان التطلع فيه لأخبار الجرائد من أهم عادات المجتمع الجزائري بحثا عن الحقيقة ،ورغبة في تحطيم أطباق الجليد الذي غمر الجزائر عن آخرها.

3/2المقطع الثالث:

« **إذا كنت الإنسان المقبل على فشل فلا تفشل كيفما كان** » [19]

ليواصل القلم الآخر « **أما إذا كنت مقدما على الموت فلا تهتم** » [20]

يدرك متلقي هذا السطر الشعري أن هنري ميشو يدور في فلك مقاومة الهزائم النفسية بالتحدي والإصرار على مجابهة الفشل ،وتستفيد أحلام مستغانمي من هذه الفكرة في تحريك الأحداث السردية اعتمادا على فلسفة حياتية معينة ،لأن الرواية عموما« بوصفها نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف ،يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى و التشكيل الفني الأمثل »[21] وهذا السطر الشعري كفيل باختصار العديد من الأحداث لوصف شخصية عبد الحق الذي اختار هذه الخواطر الشعرية دون غيرها ليسجل عليها ملاحظاته ،تعبيرا على تأييده أو رفضه لمواقف دون غيرها.

يبدو عبد الحق في هذا السطر الشعري غير مكترث بتلك الشحنة من الأمل في مقاومة الفشل،حيث يقابله بنوع من الاستهتار واللامبالاة بتعليقه"أما إذا كنت مقدما على

الموت فلا تهتم" مجسدا فكرة العبثية التي تشبع بها في سنوات العنف الموجه ضد المثقفين والصحفيين بالخصوص،بعد أن سئم الهروب والتخفي من الموت الذي يتربص به فقط لأنه يحمل القلم والكلمة الصحفية ،فقد كان يدري أن الموت بات وشيكا.

لذلك « قضى عبد الحق الأشهر الأخيرة في ابتكار ست و ثلاثين طريقة لرثاء نفسه و هي عدد أصدقائه و رفاقه في مهنة المتاعب و المصائب ..و الموت ،الذين سبقوه إلى تلك النهاية ولذا لم يعد للموت أن يباغته على الأقل في هذا المجال ،فأية كانت الطريقة التي سيأتيه بها فقد استبقه ووصفها وأية كانت الجهة التي سيأتي منها القتلة فقد استبقهم ..وشتمهم ..و تحداهم بما يكفي ليعجل موته حاملا الرقم (37) في قائمة الاغتيالات التي لا يعلم أحد يعلم أين ينتهي »[22] هكذا كان عبد الحق غير مكترث بشيء اسمه الموت فكيف له أن يهتم بما سواه في وقت أصبح الناس في رعب مستمر.

4/2المقطع الرابع:

« **في استطاعتك أن تكون مطمئنا ،لا يزال فيك بعض نقاء في حياة واحدة .. لم تستطع أن تدنس كل شيء** » [23].

وأمامه كتب « **أحقا؟**» [24].

في نفس المسار تستمر خواطر **هنري ميشو** الشعرية في تغييب المعاني التي قد تبدو سطحية ،لتمنح المتلقى فرصة البحث عن مداليل شعرية تعلو عن المتوقع العادي لما تحمله اللغة « ليصبح النص وجودا ناطقا بما فيه من تجسيم حضوره في اللغة و بها ،أي يصبح نواة خفية أو بؤرة عميقة تعود إليها جميع الحقائق المشكلة له

فالنص بعد تشكله يمتلك حرية هائلة في كل من الدال و المدلول ،وإذا كان شاخصا في الوجود ،فإن المدلول الشعري لا يتجلى حقيقة إلا في ضوء الغياب »[25]، وبالتالي يمضي الشاعر بلغته التمويهية في بسط بعض الأمل ،وهو هنا يشير إلى إمكانية العيش بطمأنينة طالما هناك بعض النقاء الذي أفلت من دائرة التدنيس.

فمهما وصل الإنسان بطباعه و تصرفاته السلبية يظل يحمل شيئا من النقاء النفسي الذي يمكن استثماره كوصفة علاج نفسي تجعله مطمئنا ،والملاحظ أنّ هذا النص الشعري يعد خطابا انزياحيا عن المعنى الأول الذي يبدو من القراءة الأولى، فعبد الحق الذي « يملك أسلوبا على قدر كبير من السخرية التي تخفي مرارة و ذكاء حادين»[26] أضاف تعليقا

يشير إلى أن المقصود من هذه الخاطرة إبداء السخرية من بعض الأشخاص الذين يعيشون زيف الطمأنينة بالرغم من كل الأشياء السيئة التي ارتكبوها.

و من ناحية أخرى يمكن إسقاط هذه الخاطرة على زوج حياة و أمثاله من الانتهازيين الذين لم يظل في رصيدهم الحياتي ما يمكن أن يوصلهم إلى الطمأنينة ،و هم يزعمون امتلاكها بالقوة و المال،دون أن يدركوا تماما قيمة النقاء الذي يفتقدونه.

5/2المقطع الشعري الخامس:

« **ما الذي تهدمه عندما تكون هدمت ما أردت هدمه:السد المنيع لمعرفتك الخاصة ؟**» [27]

و يرد القلم الأزرق « **بل جدارا اسمه الخوف** » [28]

أمّا هذه الخاطرة فتحمل نوعا من التحدي ،ولذلك ينبغي النظر إلى النص« بوصفه كينونة تتكلم و تصمت ،أو تتكشف و تختفي،ومن ثم بوصفه كلاما حواريا متبادلا– على الأقل- بين أنا الكاتب،و أنت القارئ ،أو بين "أنا" الكتابة و"أنت" القراءة ، لذلك فهو يكشف المحتجب من خلال اللامحتجب ،والخفي من خلال الجلي»[29]،وقد تحيل الخاطرة إلى أنّه وبعد تجاوز العقبات و الحواجز يبقى التحدي الداخلي لخصوصيات الذات الإنسانية في أدق تفاصيلها التي تقود عادة إلى لانهائية الاحتمالات.

من المعروف أنه كلما زاد التعمق في المعرفة الذاتية كلما زادت فجوة الانفصال، والبعد عنها اتساعًا ،فأيّ هدم لمعوقات المعرفة الخاصة سيقود حتما إلى عثرات جديدة ،إذ تتجلى هذه الفكرة من أسلوب تقديم الشطر الثاني من الخاطرة كجواب يحمل نوعا من السخرية ،لأن طريق الحياة عموما تتخلله الكثير من الصعوبات .

أمّا (**الخوف**) فيمثل ذلك الحاجز الذي طالما شكل تحديا للجزائريين أثناء المحنة التي انتزعت كل أنواع الصبر والمكابرة والتجاهل لذلك الهاجس الذي استولى على لحظات الأمن و السكينة ،و تحول إلى شعور يرافق الناس فمن كتبت له الحياة ناجيا من الموت ،وقع بين فكي الخوف يلازمه من دون فراق، بعد أن أصبح الرعب« فجأة عدوى جماعية قابلة للانتقال من شخص إلى آخر ،ومشهدا عاديا قابلا للتضخم يوما بعد آخر»[30]،وذلك كان حال عبد الحق، وغيره من الصحفيين الذين يهددهم الموت أينما كانوا.

6/2 المقطع السادس:

«**لا تتعجل أخطاءك،لا تستخف بها،وتعمل على إصلاحها..إذ ما الذي تضعه مكانها؟** [31]

ما يميز هذه الخاطرة مع باقي الأبيات و الخواطر الموظفة في رواية فوضى الحواس أنّ (**عبد الحق**) لم يقم بخط تعليقات حولها ،بل اكتفى بوضع سطر تحتها ،وكأنه بهذا يتفق مع (**هنري ميشو**) فيما يقدمه من أفكار فلسفية و حياتية تبدو غريبة كما في الشعر الفلسفي عموما والذي تبدو الصورة الفنية فيه مستعصية الفهم و الوضوح انطلاقا من اللغة الشعرية التي تسعى عموما إلى تأسيس الأشياء من خلال لغة لفظية يستحضر من خلالها القارئ صورا ذهنية تمثُّلية ،فحينما يعيد بناء بنية اللغة إنما يقيم بالفعل نموذجا خاصا من وجهة نظر محددة للعالم الواقعي ،فاللغة تسجيل خاص لعملية التفكير المنطقي ذاتها ،والصور اللّغوية مبنية على طبقات، وأنماط كلية من التفكير ،يحتاج معها في تعيين الأشياء إلى الاستعانة بالأدوات الأساسية التي من خلالها تتشكل له الصورة [32] ليصبح قارئ النص الشعري على علاقة مباشرة معه ،بإمكانه التحايل على المقولات الشعرية قصد تحصيل صورة فنية واضحة.

ففي هذا الخطاب الشعري تنقلب الموازين العرفية **للخطأ** حين يُكسبه هنري ميشو حمولة إيجابية،إذ أصبح بالإمكان للخطأ أن يشغل مساحة أكبر في حياة الإنسان في حال عدم الاستخفاف به و التعجل بإصلاحه ،لأنه قد يتحول إلى طاقة فاعلة إذا تم التعامل معه بنوع من الجدية،وبالإسقاط على الواقع الروائي مؤكد أن حياة سعت من خلال هذا السطر الشعري لإكمال رحلة الغوص في ذات بطلها الذي شكل غموضه هاجسا طالما أرقها ،باحثة عن الأخطاء التي يفترض أن ذلك الرجل قد وقع فيها ،قصد تحديد موضعها الحقيقي في حياته وإن كان ما يجمعهما ضمن دائرة الخطأ أوخارجها ،ومن المفترض أن تكون جميع التخمينات والاحتمالات قد ذهبت بها في كل صوب،هي التي كانت ترى أنه من الخطأ أن يخفي عنها ذلك الرجل الحقيقة .

أحدث التواجد الفني لهذا السطر الشعري في الرواية بعدًا استراتيجيا لهندسة خيوط الفضاء التخييلي للأحداث الروائية التي وفي نقطة سردية معينة، ونتيجة لخطأ ضمن الواقع الروائي تعمدته أحلام مستغانمي تدخل بطلة الرواية ضمن مأزق فكري حينما تدري ضخامة الخطأ الذي وقعت فيه حينما استعارت كتاب هنري ميشو لتتفاجأ في الأخير أنها كانت مخطئة حينما ظنت أنه -الكتاب-والشقة مُلك لذلك الرجل،وإذا بهما لصديقه (**عبد الحق**)،فكانت الصدمة كبيرة على حد قولها: « كيف أصبح ذلك الصديق الغائب فجأة هو

البطل الرئيسي فقد بدا واضحًا الآن أنه الرجل الذي جلس إلى جواري عند مشاهدتي لذلك الفيلم،وأنني ما فتئت أعيش بمحاذاته منذ ذلك اليوم أشتم عطره ،أطالع كتبه،أستمع إلى موسيقاه ،أجلس على أريكته..أتحدث على هاتفه..وأقع في حب بيته!

لم أفهم كيف بغباء مثالي وقعت في فخ كل الإشارات المزورة التي وضعها الحبّ في طريقي.

وإذا بي أثناء، وهمي باكتشاف رجل، كنت أكتشف آخر لا أدري في أية محطة أخطأت قطار الحبّ الأول،فأخذت قاطرة أوصلتني إلى حبّ آخر(...) في لحظة شرود عاطفي أخطأت وجهتي.. »[33].

وتبدو الدلالات الشعرية أكثر إشراقًا في الجزء الثاني الذي جاء على شكل استفهام" **إذ ما الذي تضعه مكانها؟** " ليكون هذا حال حياة،فكيف سيكون الوضع فيما لو أنها تعجلت تدارك خطئها ،بالطبع ما كان ليكتسب كل تلك الطاقة الإيجابية ضمن الداخل السردي.

7/2 المقطع الشّعري السابع

« لم ألبث أني انتهت

أنني لم أكن النمل فحسب

و إنما كنت أيضا طريقه » [34]

يضع هذا المقطع الشعري القارئ أمام مجال تصويري تشبيهي مع النمل مستندا على الثلاثية الدلالية(الاجتهاد/الوصول/التهميش)،وهي ثلاثية مكثفة يحيل طرفها الأول (الاجتهاد) إلى العديد من الدلالات مثل المثابرة، التنظيم، التحمل والتحدي،ويحيل طرفها الثاني (الوصول) إلى النصر،وتحقيق الغاية،فيما يشير طرفها الثالث إلى مختلف أشكال الاحتقار و التغييب و التعتيم و التقزيم .

قد يبدو صعبا من الناحية الفنية الجمع بين النمل، والإنسان كطرفين هامين يشكلان مجالا شعريا يتسم بالجمالية،غير أنّ مرونة اللّغة الشعرية المعاصرة سمحت هنا ببث نوع من الشعرية على كلمة "**النمل**" التي ما كانت لتتسم بها لولا حضورها في مثل هذا السياق الشعري التخييلي القائم على فكرة التعدد الإيحائي للصورة الشعرية في ترابط وحداتها ،لتلقي بظلال معانيها على الواقع الشعري مسلمة هذه المعاني للطرف الذي يشاركها التبادل الدلالي .

إنّ اهتمام عبد الحق بهذا النص الشعري ،يظهر اتفاقه مع فلسفة هنري ميشو الوجودية الذي عبر في مجمل أعماله عن صعوبة الوجود، فجاءت كتاباته الشعرية سريعة وإيقاعية فسرعة الإيقاع ميزت هذه الأسطر الشعرية من خلال الفعلين (لم ألبث،انتهت) اللذين اختصرا المساحة الزمنية لحدوثهما،لتتحول نظرة عبد الحق إلى الحياة،ويدرك الحقيقة الجديدة لوجوده فمن ذلك المثابر الذي يتقاسم مع غيره من الصحفيين قساوة المهنة،و مرارة النجاح إلى الرجل المهمش المغيب المغترب داخل وطنه،فمعرفة قيمته الحقيقية لا تتطلب عناءً كبيرا لأنه بعد أن تجرع مذاق التهميش واللامبالاة التي يُقابل بها الصحفيون من قبل جميع الأطراف المتناحرة في الجزائر صار يدرك تماما قدره المحتوم ،وأنّ شبح الاغتيالات سيطاله يوما ما بطريقة ما،قد لا تختلف كثيرا عمن سبقوه للموت من زملاء المهنة،حيث كانت الجريدة التي يعمل بها منبرًا قويا واجه من خلاله أعداءه مُعبّدا طريق الشقاء و التهميش والموت لمن بقي من رجال الصحافة ،الذين يشبهون النمل في مواصلة الدرب مهما صعبت أو بعدت نقطة الوصول .

حتى حياة كان لها نصيب من العناء و المشقة، فقد تجرعت الفشل و الخوف وسلكت طرقات صعبة و خطيرة من أجل الوصول إلى الرجل الذي تريده، إنه إذن طريق النمل الذي يجب أن تكون نهايته تخطي العقبات و تحقيق المبتغى.

8/2 المقطع الثامن

«**النوم في النهاية هو أكبر خيباتك ثباتا** » [35]

و بجوارها كتب الأزرق « **و الحب إذن** » [36]

يبدو الخطاب الشعري هنا موجها لقارئ تشغله أمور الحياة بطريقة عبثية ، فيكون تعامله معها بنوع من الاستهتار، بطريقة تستند إلى فلسفة هنري ميشو الذي يترك فيما يكتبه شيئا من صفاته ليخدم بها عملية الإبلاغ ،فهو يريد أن يوضح إلى مخاطَبِه أنّ النوم هو أكبر الخيبات التي تعترضه، وهذا أمر طبيعي لشاعر «عبّر في مجمل أعماله عن صعوبة الوجود وجاءت كتاباته الشعرية سريعة وإيقاعية وقادرة على التعبير عن أقل خلجة من خلجات النفس المتألمة واهتم على وجه التحديد "بالمساحة الداخلية للنفس"، وتميز أسلوبه بالخيال وحب الحكاية والخرافة واعتاد أن يصوغ شعوره بالضيق على شكل حواريات ساخرة لكي يتمكن من القضاء على هذا النوع من المشاعر»[37] فالنوم خيبة كبرى لأنه يخرج صاحبه من

الواقع مسلما إياه لمتاهة الأحلام ،وهذا ما جعل عبد الحق يعلق قائلاً « **و الحب إذن** » لأنّ الحب هو الآخر يسلم صاحبه لعالم الأحلام مبعدا إياه عن يقظة الواقع .

يمكن بهذا الحصول على دلالات جديدة تربط بين طرفي ثنائية **النوم/الحب** فكل منهما خيبة ثابتة تسبب أويتسبب فيها غالبا الشعور بالضيق واليأس،ويكون الهروب من أوإلى هذه الخيبة، للخروج من عتمة الفراغ والكسل واليأس،فقد يكون النوم مثلا مدعاة للأحلام المزعجة ليتحول إلى خيبة من نوع آخر ،تجعل الشخص يبحث عن فضاء هادئ لا مجال فيه لما يعكر المزاج ، لتحقيق استمتاع طارئ بحرية مؤقتة تقود للوقوع في إغراء السكينة، مثلما حدث مع حياة حينما سافرت إلى العاصمة لترتاح بعض الوقت على شاطئ سيدي فرج لتجد نفسها في بيت يغري بكثير من الكسل فراحت تستغل ذلك باللجوء للنوم فحسب رؤيتها تقول « أمامي عدة أيام للراحة، لا أدري تماما كيف أنفقها و التي أبدأها بأخذ حمام دافئ و اللجوء إلى النوم احتفالا بحريتي ،رحت أستعجل النوم ،أحاول أن أنام دون أن أقع في فخ الأحلام.ثمة غرف جميلة إلى حد الحزن ،تعاقبك أسرتها بالحلم ! »[38]، و فعلا نجحت الوصفة مع حياة حين لمست نتيجة إيجابية ،ما ساعدها على الهروب من الهواجس التي كانت تطاردها و تعكر مزاج نومها فتعترف «البارحة نمت نوما عميقا ،كما لم أنم منذ أيام ،شعرت بمعنى السكينة ،و كأنني تركت كل شيء خلفي ،وجئت لألقي بنفسي هنا ،على سرير شاسع ،لا ذاكرة له»[39]، ليبقى النوم فعلا خيبة كبيرة قد يجلبها **اليأس،الكسل ،الخوف ،الفراغ.**

من الواضح أنّ هذا الخطاب الشعري يتعامل مع الفكر، والنفس معا ،وبهذا الجمع تأتي خيبة الحب في حالة من شرود الفكر والنفس، لتنقلب موازين الأمور لأنه غالبا ما يبدأ بكثير من الجمالية لينتهي بكثير من الألم واليأس والفراق ، فحين يرتبط الحبّ بالموت كما في فكر الصحفي خالد سيكون من الصعب على النفس التعايش مع الطرف الآخر بتلقائية المحبين ،فهو يؤسس لمنطق جديد يَعدُّ فيه الحب لغزا محيرا تماما كالموت فيقول مخاطبا حياة:« و لكن لأنّ الحبّ لا يعنيك ..لا بد أن يعنيك الموت أيضا .فالحب كالموت.هما اللغزان الكبيران في هذا العالم .كلاهما مطابق للآخر في غموضه ..في شراسته ..في مباغتته ..في عبثيته ..و في أسئلته .

نحن نأتي ونمضي ،دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا نموت اليوم دون يوم آخر ؟ لماذا الآن ؟ لماذا هنا ؟لماذا نحن دون غيرنا ؟ ولهذا فإن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي ،فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة »[40]هكذا أدّى ذلك القول الشعري داخل المتن الروائي إلى الانتقال من فكرة أن يكون النوم وحده أكبر الخيبات إلى فكرة أكبر، وهي أنّ الحبّ وحده أكبر الخيبات لأنه كما الموت قدر مباغت ،مفاجئ ،الفراق فيه مخيب ومفجع.

9/2المقطع التاسع:

«لا اسم لي

اسمي تبذير للأسماء » [41]

يستمر هنري ميشو في استنزاف كامل القدرات التأويلية لحياة التي ذهبت بها أشعاره إلى أبعد حدود الاحتمالات الدلالية ،حتى أنها أحيانا كانت تحيد عن السبب الأول الذي جعلها تستنطق الديوان الشعري، وهو فك الغموض عن ذلك الرجل الذي توهمت أنّه وضع على الديوان بعض تعليقاته،لتجد أنّ هناك أشخاصا آخرين معنيون بشيء مما في تلك الأشعار،فأمام هذا المقطع الشعري تقول:« ثمة كتب تضعك أمام اكتشافات مذهلة، تكتشف فيها نفسك و مساحات منك لم تكن تعرفها، وأخرى شخصا آخر لم تكن تتوقعه ،بل إنها قد تفضي بك من شخص إلى آخر .و ها أنا أمام ناصر .حتى بدا لي أن بعض الأشعار هو قائلها »[42] لتتشكل من خلال هذا الخطاب الشعري في النهاية صورة شعرية تعتمد على بعث الفوارق والمتناقضات، وهذا ما حدث مع حياة التي أوصلها هذا القول الشعري إلى ذكريات تعود إلى حرب التحرير الجزائرية ،حينما كان شقيقها ناصر طفلا لا يعي بعدُ معنى اسمه الذي اختاره له والده سي الطاهر،و هذا شيء يدفعها للاعتزاز قائلة« هل أجمل من أن يكون أبي قد أعطى لابنه الوحيد اسم" ناصر" قبل أن يستشهد ،و أن يكون اسم الابن البكر لمحمد بوضياف أيضا "ناصر"»[43] ،إلاّ أنّ المفارقات تلعب دورها ،ليتحول هذا الاسم إلى إرث وطني يصعب الحفاظ عليه.

فلطالما أحست أحلام بثقل الاسم الذي يحمله شقيقها"ناصر عبد المولى" و الذي يحيل إلى ثقل رجلين؛ والده الطاهر عبد المولى ،وجمال عبد الناصر،لكن ما فائدة أن يحمل الشخص اسما يثقل كاهل الذاكرة و التاريخ ،ليضع صاحبه في حالة من الشعور بعدم

المقدرة على الوفاء لقيمة ذلك الاسم،هذا ما كان يحسه ناصر الذي تفتح وعيه« على اسمه الذي كان نصفه منذورا للقومية و النصف الآخر للذاكرة الوطنية»[44] لهذا كان دائم الإحساس بعبثية حمل اسم أكبر منه ،حيث بدا لحياة أن ناصر هو كاتب السطرين لفرط ما يعنيانه، فكم من الصعب أن يحس بالاغتراب تجاه اسمه الذي يفترض أن يكون معرفا لهويته الشخصية الخاصة به دون غيره ، و لهذا تتساءل حياة مستغربة عن عاقبة ناصر الذي ولد في ظروف وطنية عصيبة: « و هل كان ناصر عبد المولى إلا تبذيرا لحلمين ولاسمين :اسم جمال عبد الناصر ،واسم الطاهر عبد المولى ؟

كيف يمكن أن تولد أثناء حرب التحرير الجزائرية، بتوقيت التواريخ الناصرية دون أن تشعر في ما بعد بأن سلسلة من المصادفات التاريخية، ستغير حتما تاريخ حياتك»[45]،ولهذا ظل هاجس عدم استحقاق اسمين وطنيين قوميين يراود ناصر دوما ،لتنقل عدواه إلى شقيقته حياة.

و لكن من غير المعقول أن تمر حياة إلى مقطع آخر من الديوان من دون أن تسقط الحمولة الفكرية للأسماء على ذلك الرجل الذي أسرها و أدهشها و سلب عقلها،وهي لا تزال تجهل اسمه الذي زاد من حدة غموضه ،ما دفعها للبحث عن حقيقته بين دفتي كتاب .

لقد استبدل ذلك الرجل كغيره من الصحفيين اسمه الحقيقي باسم مستعار ليوقع به مقالاته الصحفية ،في زمن أصبح الكشف فيه عن الاسم بمثابة الإقدام المتعمّد نحو الموت المؤكد لذلك راحت حياة تستدرجه للبوح باسمه الحقيقي في حوار جمعهما:« الحقيقة، أيمكنك أن تهدي إلي الحقيقة ؟ من حقي أن أعرف من تكون(...) ما اسمك هل صعب إلى هذا الحد أن تبوح لي باسمك ؟

رد ضاحكا :لا ولكن أي الاسمين يعنيك؟

قلت : و هل لك اسمان؟لماذا؟

ردّ:لأننا نعيش في عصر حتى الدول و الأنظمة و الأحزاب غيرت فيه أسماءها في ظرف سنوات قليلة و بجرة قلم (...) إن الأسماء التي تشبهنا تهبنا إياها حياتنا،أما تلك التي نأتي بها الحياة فكثيرا ما تجور علينا ،لنقل إنني أعجبت بهذه الفكرة ،و قررت أن أكون رجلا باسمين»[46]،وهنا يضعها أمام حقيقة جديدة عن الأسماء، وهي أنّ الاسم الشخصي الذي يولد به الشخص قد لا يتوافق مع الجانب النفسي الداخلي لذاتيته ،بقدر ما قد يفعله اسم

يعجب به في الحياة فيقرر استعارته كاسم بديل ،كما فعل ذلك الرجل حينما أحس بقربه من بطل رواية لحياة فاختاره اسما جديدا له،وفي بقية الحوار الذي جمعهما بعض تلك الحقيقة : « أعطني أي اسم شئت أريد اسما أناديك به.

يجيب بنبرة عادية.اسمي خالد بن طوبال.

أرد مذهولة :خالد بن طوبال ؟و لكن..

يقاطعني :أدري إنه اسم بطل في روايتك..أعرف هذا و لكنه أيضا اسمي

(...) أسأله :هل هذا هو الاسم الذي يناديك به أصدقاؤك و زملاؤك في الشغل؟

يرد: طبعا..وهو الاسم الذي أوقع به مقالاتي»[47]،كانت تلك وجهة نظر حول فلسفة الأسماء.

يمكن القول إنّ **أحلام مستغانمي** قد وظفت هذا القول الشعري للاستفادة من القوة التعبيرية للمفردات "**اسم ،اسمي ،الأسماء**" محولة إياها إلى رموز دلالية ،تخرج عن حدود التعريف المعجمي للكلمة لتلقي بظلال دلالية أوسع و أشمل ،لأنّ الرمز يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا ،وهنا يمكن أن يتحول الاسم إلى رمز للهوية العربية المستلبة،أو إلى رمز للوطن الذي فقد الكثير من هيبته حين تحول إلى صرح تتصارع فيه جهات سياسية وحزبية ووطنية جعلت الشعب في حيرة من أمره لا يعرف الوجوه، ولا الأسماء على حقيقتها بعدما لفّ الزيف كلّ شيء.

خاتمة:

كانت تلك أشعار(**هنري ميشو**) التي تموقعت في رواية فوضى الحواس لتصبح جزءا لا يتجزأ من البنية السردية ، بحيازتها مساحة واسعة لإبراز أحداث كان قد يكون من الصعب على أحلام مستغانمي تقديمها من دون توظيف هذه الأشعار كنقطة انطلاق لسرد تلك الأحداث، ثم كمحرك فعال لتغيير مجراها في أحيان كثيرة .

كما أن تميّز النمط الشعري لهنري ميشو أضفى نوعا من الجمالية التي كانت تحدثها الصورة الشعرية في اعتمادها على البعد الفكري والتخيلي المكثف ، لتضع تلك المقاطع الشعرية متلقي الرواية أمام عتبة التلقي الشعري كصورة جزئية مبدئية من مشهد التلقي السردي .

***- الهوامش والإحالات:**

[1] هنري ميشو، شاعر وكاتب ورسام، ولد في «نامور» (بلجيكا) عام 1899 وتوفي في «باريس» العام 1984،حاز الجنسية الفرنسية عام 1955.كتب جزءاً كبيراً من أعماله في النصف الأول من القرن الماضي، ونذكر منها: إكوادور (1929)، بربري في آسيا (1933)، الليل يتحرك (1935)، ريشة (1938)، اختبارات وطرد أرواح شريرة (1945)، في مكان آخر (1948). عبر في مجمل أعماله عن صعوبة الوجود وجاءت كتاباته الشعرية سريعة وإيقاعية وقادرة على التعبير عن أقل خلجة من خلجات النفس المتألمة. اهتم على وجه التحديد "بالمساحة الداخلية للنفس"، وتميز أسلوبه بالخيال وحب الحكاية والخرافة واعتاد أن يصوغ شعوره بالضيق على شكل حواريات ساخرة لكي يتمكن من القضاء على هذا النوع من المشاعر. (://www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=708)

[2] ميجان الرويلي ،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط2 ،2001 ، ص211.

[3]سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي(النص و السياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2 ،2001 ،ص98.

[4] حسين خمري،فضاء المتخيل مقاربة في الرواية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،2002،ص102.

[5] بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل و الامتداد، حالة الرواية (مدخل نظري)، مجلة كلية الآداب، القنيطرة، جامعة محمد الخامس، المغرب، عدد 60-2002،61، ص100.

[6] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص15.

[7] عبد الرحيم مراشدة ،الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،2002 ،ص 213.

[8] نبيل منصر،الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،2007 ،ص22.

[9] المرجع نفسه ،ص 22 .

[10] المرجع نفسه ،ص 22 .

[11] عبد الله شريق ،في شعرية قصيدة النثر ،المكتب الإعلامي الكويتي للنشر ،الرباط ،ط1 ،2003 ،ص 05.

[12] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،دار الآداب للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط 16 ،2007 ،ص 179.

[13] المصدر نفسه،ص 220 .

[14] المصدر نفسه،اصفحة نفسها .

[15] المصدر نفسه ، ص220 .

[16] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 220 .

[17] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[18] مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ،دار الأندلس للنشر ،بيروت ،ط3 ،1983 ،ص167.

[19] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 221 .

[20] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[21]محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ،جماليات التشكيل الروائي،دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سوريا ،2008 ،ص37.

[22] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص 351 .

[23] المصدر نفسه،ص 222 .

[24] المصدر نفسه،ص 222 .

[25] مصطفى السعدني ،التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،دط ،1991 ،ص86.

[26] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص 223 .

[27] المصدر نفسه،ص 222 .

[28] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[29]عبد الواسع أحمد الحميري ،في آفاق الكلام ،وتكلم النص ،مجد المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط1 ،2010 ،ص 220 .

[30] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص343.

[31] المصدر نفسه،ص 222 .

[32] عبد الكريم المرابط الطرماش ،الصورة المنطقية و علاقتها بالصورة اللغوية ،مجلة الصورة مجلة النقد الأدبي و الفلسفة ،السنة الخامسة ،ع 5 ،2003 ،طنجة ، المغرب ،ص 126.

[33] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص328 ، 329.

[34] المصدر نفسه،ص222 .

[35] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

[36] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[37] www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=708 2014/03/22

[38] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص142 .

[39] المصدر نفسه ،ص 143 .

[40] المصدر نفسه ،ص195 .

[41] المصدر نفسه ،ص 223 .

[42] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[43] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس ص354 .

[44] المصدر نفسه، ص224 .

[45] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[46] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، ص 264، 265.

[47] المصدر نفسه،ص 266، 267 .

***- قائمة المصادروالمراجع:**

1. أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،دار الآداب للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط 16 ،2007 ،
2. بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل و الامتداد، حالة الرواية (مدخل نظري)، مجلة كلية الآداب، القنيطرة، جامعة محمد الخامس، المغرب، عدد60- 61 ،2000.
3. حسين خمري،فضاء المتخيل مقاربة في الرواية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،2002.
4. سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي(النص و السياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2 ،2001 .
5. عبد الرحيم مراشدة ،الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،2002 .
6. عبد الكريم المرابط الطرماش ،الصورة المنطقية و علاقتها بالصورة اللغوية ،مجلة الصورة مجلة النقد الأدبي والفلسفة ،،طنجة ، المغرب،السنة الخامسة ،ع 5 ،2003 .
7. عبد الله شريق ،في شعرية قصيدة النثر ،المكتب الإعلامي الكويتي للنشر ،الرباط ،ط1 ،2003 .
8. عبد الواسع أحمد الحميري ،في آفاق الكلام ،وتكلم النص ،مجد المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط1 ،2010 .
9. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005

10. محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ،جماليات التشكيل الروائي،دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سوريا ،2008 .
11. مصطفى السعدني ،التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،دط ،1991.
12. مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ،دار الأندلس للنشر ،بيروت ،ط3 ،1983 .
13. ميجان الرويلي ،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط2 ،2001 .
14. نبيل منصر،الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،2007.

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: second semester 2022

Volume 01 - Issue 02 - July - December 2022

Les *Mu'allaqât* et les figures de la femme dans la famille antéislamique

المعلقات وصور المرأة في العائلة الجاهلية

-* د. قسطي سليم
-* جامعة ستراسبورغ، فرنسا
salim.gasti29@gmail.com *

Date de soumission:09-10-2022- Date d'acceptation: 10-11-2022

Résumé:

L'essence de la figure féminine repose sur sa distinction et son rôle au sein du poème. Pour être reconnue en tant que personne, la femme dans la poésie antéislamique doit savoir être indispensable à la vie sociale. Il est donc nécessaire que la femme acquière une personnalité plus forte que celle qui lui est accordée traditionnellement. Elle doit faire face à une image avilissante et misogyne de la femme de façon à tenir par la suite un rôle plus déterminant dans le déroulement des évènements de la société. Les figures féminines sont en petit nombre, et la minceur de leur rôle pourrait faire croire que le poète ne leur accorde plus d'importance. Mais cinq des femmes que nomme les *Mu'allqât* occupent en réalité une place à part entière dans l'atmosphère psychologique des poètes, et leur présence constitue un fil tenu, mais essentiel de la trame poétique. La femme a affermi son rôle littéraire en même temps que son rôle social.

Mots clés: *Mu'allqât,* mère, épouse, fille, poète

الملخص:

يكمن جوهر الشخصية الأنثوية في الشعر الجاهلي في تميزها ودورها داخل القصيدة، والاعتراف بها كشخص لا غنى عنه في الحياة الاجتماعية. لذلك كان من الضروري أن تكتسب المرأة شخصية أقوى من الشخصية الممنوحة لها تقليديًا .وكان عليها أن تواجه الصورة المهينة والمعادية للمرأة من أجل لعب دور أكثر حسماً في تطور الأحداث في المجتمع. إنّ حضور الشخصيات النسائية في الشعر قليل، وقد يؤدي ضعف دورهن إلى الاعتقاد بأن الشاعر لم يعد يعطيهن أهمية .لكن خمس نساء من اللواتي وظفن في المعلقات أخذن بالفعل مكانًا في خلق الجو النفسي للشعراء، ويشكل وجودهن خيطًا محكمًا وأساسيا في الإطار الشعري، وهو ما عزز دور المرأة الأدبي في الوقت نفسه مع دورها الاجتماعي.

الكلمات المفتاحية: معلقات ، أم ، زوجة ، بنت ، شاعر.

Entrée:

Les poèmes des *Mu'allaqât* représentent un espace-temps en construction : guerre et paix, richesse et pauvreté, mort et vie. Ils transmettent la vision d'époque ancrée dans l'horizon du désert, ils contiennent une évocation nostalgique de la femme, de la nature et abordent la question de la mort. Située au point de rencontre des exigences sociales et des besoins psychologiques du créateur, cette poésie, comme la poésie en général, exprime les représentations collectives dominantes de son époque et les infléchit en retour. La *Mu'allaqa* saisit l'Histoire de l'intérieur pour la faire revivre par l'interpénétration des destins individuels et collectifs. Etudier dans les poèmes les événements historiques, les groupes sociaux en présence et les mentalités collectives ne consiste pas seulement à les reconstituer et à les comprendre, mais aussi à participer à la connaissance du mouvement global d'une société.

Les poètes des *Mu'allaqât* révèlent les problèmes et les préoccupations de l'époque par les lieux et les milieux qu'ils choisissent de décrire, par ce qu'ils disent, par ce qu'ils suggèrent ou par ce qu'ils taisent. Ils traduisent, par les messages transmis, les valeurs et les aspirations sociales, fournissant ainsi un document irremplaçable.

Le thème de la femme est le sujet de nombreuses critiques littéraires où il est question du statut de la femme antéislamique, des relations entre la femme et la famille, des problèmes généraux de la condition féminine. Mais qu'en est-il des femmes présentes dans les *Mu'allaqât* ? Quels sont les points essentiels de leur représentation et comment apparaissent-elles aux yeux des poètes ? Qu'en est-il de leur influence au sein de la vie sociale ? On ne peut laisser la femme en marge du poème car, même si elle évolue dans un univers essentiellement masculin, celui des poètes, on peut dire que, dans les *Mu'allaqât,* elles sont véritablement partie intégrante de chaque ode. Elles sont d'autant plus importantes qu'elles sont le principal moteur de certaines odes et qu'elles donnent à la poésie son élan. Dans chacune de nos *Mu'allaqât*, les femmes apparaissent au fil du poème. Chez certains poètes, leur arrivée n'est jamais annoncée, c'est pourquoi elles intègrent très souvent le poème de façon discrète et toujours selon le dessein du personnage masculin : le poète.

La présence de la femme dans la *qasîda* antéislamique objet de notre article. La femme prend corps sous divers prénoms. De quelle femme le poète antéislamique parle-t-il ? Est-elle un être réel ou un symbole ? Quelle est la place de la femme dans la société antéislamique ? Comment est-elle représentée et comment les poètes antéislamiques la perçoivent-ils ? La femme dans l'œuvre littéraire est incarnée par des figures féminines que l'on peut représenter de multiples manières : par leurs relations entre elles, par leur statut, par les descriptions, par les analyses sociologiques et psychologiques. Cette approche multiple est notre outil méthodologique dans cet article. Nous allons utiliser la version d'al-Tabrîzî pour le texte arabe et la traduction française des *Mu'allaqât* de Pierre Larcher. Nous désignons la version d'al-Tabrîzî par la lettre T et la traduction de Larcher par la lettre L.

Nous consacrerons cet article à l'étude de la femme dans la famille antéislamique. Nous y rencontrerons, en effet, trois types de femmes que l'on peut classer selon des critères sociaux : la maternité, le mariage, et l'enfance. Le premier statut légal de la femme s'agit de son rôle de mère. C'est d'ailleurs en tant que mères que les femmes sont citées le plus souvent dans les *Mu'allaqât*. Le deuxième statut accordé à la femme par « l'état civil » est celui d'épouse. En réalité, la femme accède par là à sa véritable fonction. Le troisième statut est celui des filles, les *« 'adârâ »* qui constituent la catégorie des jeunes filles rarement présentes dans les *Mu'allaqât*.

1. La mère dans la famille antéislamique

Le nombre de références à la femme diffère d'une *Mu'allaqa* à l'autre. En première place, nous trouvons *'Imru' al-Qays* avec 48 vers, c'est-à-dire plus des la moitié de l'ode ; au deuxième rang, se trouve *'Antara* avec 30 vers ; *Al-'A'shâ* et *'Amru b.Kulthûm* viennent en troisième position avec 27 vers, chacun, destinés à la femme ; en quatrième place, nous retrouvons *Tarafa* qui lui a consacré 22 vers ; ensuite *Zuhayr*, avec 13 vers ; *al-Hârith* avec 12 vers ; *Labîd* avec 11 vers et *Al-Nâbigha* avec 9 vers ; *'Abîd b. al-'Abras* figure en dernière position avec seulement deux vers.

Les thèmes littéraires relatifs à la femme dans les *Mu'allaqât*, tels que la famille, le couple, la tribu et le corps, peuvent être traités aussi bien à travers les images qu'à travers les champs lexicaux propres à chaque thème : ainsi sera constitué un répertoire commenté du

lexique qui recouvre chaque thème dans le corpus des *Mu'allaqât*. L'objectif de cet article est d'établir des réseaux de thèmes ou « microstructures », qui réunissent « des situations possibles de chacun des concepts avec d'autres concepts impliqués dans le même réseau, c'est-à-dire les processus affectifs, culturels, intellectuels par lesquels on associe un concept à un autre »[1].

Selon ce principe, le réseau d'un thème devrait rendre compte d'une part, des différents types de relations intrinsèques qui suggèrent la notion exprimée et d'autre part, des relations extrinsèques avec d'autres réseaux morphosémantiques. Les relations entre les concepts dans chaque réseau sont multiples, elles peuvent appartenir à la réalité ou à l'imaginaire. Le lien entre deux concepts peut être une relation synonymique ou antonymique, plausible ou vraisemblable, ou proche de la réalité, mais on peut également recourir aux figures de l'analogie qui relèvent de l'imagination et du symbolisme[2].

L'examen des contextes où apparaissent les mots concernant la notion de « femme », appelle au moins deux remarques :

- L'une a trait à la répartition du mot femme : « *'imra'a* » désigne plusieurs personnages féminins : la femme bien-aimée *« al-habîba »*, l'épouse *« al-zawja »*, la mère *« al-'umm »*, la fille *« al-bint »*, la femme en litière *« al-za'îna »*, la danseuse *« al-qayna »* et l'esclave *« al-'ama »*. La répartition de la notion de « femme » en différentes catégories met l'accent sur le personnage familial (épouse et mère), dont la prédominance est significative, car elle correspond à la vie sociale de la femme où le thème de la famille est de première importance.
- L'autre se rapporte à plusieurs syntagmes en opposition : parmi les différentes occurrences désignant la femme, on trouve des couples de syntagmes en opposition : filles vierges « *banât 'adârâ* » et épouses « *zawjât* », maîtresses *« sayyidât »* et esclaves *« 'imâ' »*. Ces syntagmes en opposition pourraient traduire l'importance de la virginité dans la société antéislamique, celle de la jeunesse et l'existence de catégories sociales.

  La richesse du vocabulaire relatif à la femme laisse présager la présence d'images et de thèmes récurrents sur la femme dans les *Mu'allaqât*. L'originalité des *Mu'allaqât* tient au retour

incessant de certains mots et expressions qui se reprennent et se répètent. Cette observation semble particulièrement nette pour les termes consacrés à la femme dans le monde familial.

Du côté des désignations de la femme, il convient d'interroger les noms communs. La femme quelle qu'elle soit, à l'époque et dans l'espace des *Mu'allaqât*, n'a pas de part active à la vie sociale. Son environnement est limité à la famille dont elle devra et voudra bien se contenter. Hors de la maison, sa dignité exige qu'elle reste effacée. C'est pourquoi, nous ne voyons les femmes intervenir que dans des circonstances exceptionnelles comme la guerre et le voyage à la recherche de l'eau. L'influence de la femme au sein de la famille ou de la tribu s'accroît pendant ces périodes.

1.1. La place de la mère dans la famille

La maternité que l'on pourrait appeler « la première fonction de la femme », était très importante durant la période antéislamique. La femme donnait naissance à des enfants et la conception de la famille revêtait un caractère respectable. Le rôle central de la femme était de donner des fils pour le bien de la tribu. Les poètes antéislamiques exaltent l'affiliation des enfants à leurs mères, qui leur confère une place primordiale dans la société. Cette figure féminine a suscité plusieurs représentations chez les poètes des *Mu'allaqât.*

Le rôle de la femme à l'intérieur de la famille consiste uniquement à assurer la continuation de la race. On se trouve donc devant une conception de la famille où la femme n'est reconnue que par la maternité, mais en tant que personne, elle doit s'effacer devant la famille. « La femme arabe était respectée à titre de mère des enfants mâles, et jouait dans la vie du clan un rôle non-négligeable »[3]. *Al-Jâhiz* raconte l'histoire d'une femme répudiée par son mari parce qu'elle ne donnait pas naissance à des garçons. Elle s'interroge[4] :

*Mâ li-'Abî Hamzata lâ ya'tî-nâ *** yazallu fi-l-bayti l-ladî yalî-nâ*

*Ghadhbânu 'allâ nalida l-banîna *** ta-l-lâhi mâ-dâlika fî 'aydî-nâ*

Pourquoi Abû Hamzata ne nous rend pas visite ?
Il continue à demeurer dans une autre maison

Il est en colère car nous ne donnons pas naissance à des garçons
Par Dieu cela n'est pas en notre pouvoir

Dans sa *Mu'allaqa, Al-Hârith* évoque le rôle de la femme féconde qui donne naissance à des garçons. Les fils nés sont les protecteurs de la tribu devant les ennemis:

*Wa-satîtin mina l-'awâtiki lâ tan *** hâ-hu 'illâ mubyadhdhatun ra'lâ'u*
De tant de fils de nobles femmes, que rien n'arrête
Si ce n'est une troupe, blanche d'armes, innombrable !

Dans ce vers, le poète ne célèbre pas les fils, mais leurs mères, il ajoute l'adjectif *al-'awâtik* pour souligner la noblesse de ces mères fécondes.

Dans la même ode, *Al-Hârith* vante les femmes de sa tribu qui ont donné naissance à des rois. Les membres de sa tribu sont les oncles maternels de *Hind*, la mère du roi *'Amru*, et *'Ummu 'Unâs al-Bakriyya* est celle qui a donné naissance au roi kindite *'Amr b. Hujr le père de Hind:*[5]

*Wa-walad-nâ 'Amru b-ni 'ummi 'unâsin *** Min qarîbin lammâ 'atâ-nâ l-hibâ'u*
Enfin est notre enfant 'Amr, le fils d'Oumm Ounâs
De par la parenté, quand nous en vint la dot

Dans nos *Mu'allaqât,* nous trouvons d'autres exemples qui exaltent la fécondité de la femme mère. *'Abîd b. al-'Abras* divise les mères en deux catégories *:* femmes stériles *« âqirun »* et mères féconde *« dâti rahmin »*[6]:

*'A 'âqirun mithlu dâti rahmin ? *** 'aw ghânimun mithlu man yakhîbu ?*
Stérilité vaudrait-elle féconde matrice ?
Faire bonne prise serait-ce comme échouer ?

Si le premier hémistiche oppose les deux catégories de femmes, le deuxième crée deux autres catégories d'hommes : les perdants et les gagnants. Nous pouvons faire un lien entre les deux hémistiches, le poète semble créer deux couples : la stérilité-perte et la fécondité-réussite, mettant ainsi en valeur la place de la fécondité dans la conception de la femme antéislamique.

Dans son ode, *'Amr b.Kulthûm* décrit la scène du départ de sa bien-aimée, il compare sa tristesse à celle d'une chamelle qui a perdu

son petit, et à celle d'une femme qui, elle, a perdu huit enfants : on peut déduire que la femme antéislamique, non seulement doit être féconde, mais elle doit aussi donner naissance à plusieurs enfants, futures générations qui créent la force de la tribu[7] :

*Wa-lâ shamṯâ'a lam yatruk shaqâ-hâ *** la-hâ min tis'atin 'illâ janînâ*
Ni la femme chenue, à qui malheur ne laisse,
Sur neuf, aucun enfant qui ne soit, or, en terre !

Généralement, d'après l'histoire de la période antéislamique et les textes poétiques, les peuples sont forts et respectables grâce aux mères fécondes. Dans son recueil, *al-Nâbigha* vante une tribu où les mères donnaient naissance à de nombreux enfants garçons comme le précise l'adjectif « *miḏkâr »* qui désigne la grande quantité. La bonne nourriture de cette tribu est liée à la fécondité des mères : la tribu ne retire pas sa force de ses moyens économiques, mais de la générosité des femmes qui donnent des bébés[8] :

*Lam yuḥramû ḥusna l-ghaḏâ'i wa-'ummu-hum *** taḥa-t 'aly-ka bi-nâtiqin miḏkâri*
Ils ne sont pas privés de la bonne nourriture et leur mère
Te montre qu'elle est féconde et donne naissance à beaucoup de garçons

Un autre poète, *Salâma b. Jandal,* est fier d'être membre d'une tribu connue par ses mères fécondes. Il utilise le même schème « *mif'âl* » *(manâjîb)* qu'*al-Nâbigha* pour les désigner. En outre, il glorifie les fils de *'âl Sa'd* puisqu'ils sont les enfants de ces femmes blanches[9] :

*Lammâ ra'aw 'anna-hâ nârun yudharrimu-hâ *** min 'âli Sa'din banu l-bîdhi l-manâjîbi*
Et quand ils ont vu que c'était un feu allumé
Par les fils des mères blanches et fécondes de 'âl Sa'd

De même qu'ils vénèrent la filiation du côté du père, de même les hommes antéislamiques louent la filiation du côté de la mère : ils vénéraient la mère, et glorifiaient cette figure féminine[10]. Parmi les mères les plus célèbres qui ont donné leur nom aux tribus : *Laylâ bintu Ḥulwân al-Qudhâ'iyya, Khindif*, la mère des fils de '*Ilyâs b. Madhar, Qilâba bint al-Ḥârith b. Qays al-Yashkuriyya,* la grand-mère à laquelle est liée la tribu de *Ṯarafa*[11]. Dans un poème, *Labîd* vante l'affiliation de

banû rabî'a b. 'Amir b. Sa'sa'a qui sont *Kilâb, Ka'b, 'Amir et Kalb,* à leur mère *Majd bintu Taym b. Ghâlib b. Fahr*[12]

*Saqâ qawmî banî Majdin wa-'asqâ *** Numayran wa-l-qabâ'ila min Hilâli*

Gloire à ma tribu les fils de Majd et gloire

A Numayr et les tribus de Hilâl

Les rois sont aussi affiliés à leur mère. *'Amr b. al-Ḥârith al-Kindî* l'est à sa mère *'Ummu 'Iyâs*, et le roi *Ḥujr b. al-Ḥârith al-Kindî*, à sa mère *'Ummu Qiṭâm. Al-Ḥârith* dit[13] :

*Thumma Ḥujran 'a'ni-bna 'ummi Qiṭâmi *** wa-la-hu fârisiyyatun khadhrâ'u*

Et puis Ḥujr, je veux dire le fils d'Oumm Qitâm

A l'armure de Perse, toute verte – de grisée

Un roi célèbre affilié à sa mère est *'Amr,* juge entre *al-Ḥârith et 'Amr b. Kulthûm.* Il est cité une fois chez le premier[14] et deux fois chez le deuxième[15]. Cette lignée confère à la mère un rang prestigieux dans la famille. C'est elle, la reine, qui donne les ordres et qui a des sujets à son service. *Al-Ḥârith* s'adresse au roi *'Amr*, refusant que les membres de sa tribu soient les valets de sa mère[16] :

*Ka-takâlifi qawmi-nâ 'id ghaza l-Mun *** diru hal nahnu li-bni Hindin ri'â'u ?*

Le même prix que nous, lors de l'expédition

De Mundhir ? Serions – nous du fils de Hind sujets ?

Son adversaire *'Amr b. Kulthûm* refuse lui aussi cette place inférieure de simples domestiques au service de la mère du roi :[17]

*Tahaddad-nâ wa-'aw'ad-nâ ruwaydan *** matâ kun-nâ li-'ummi-ka muqtawînâ*

Menace-nous mets-nous en demeure mais tout doux :

Quand nous fûmes-nous de ta mère, courtisans ?

Certains auteurs considèrent que l'affiliation à la mère est une chose très rare, et si c'est le cas, cette affiliation est liée à une particularité chez la femme, par exemple son habileté en politique ou sa vie religieuse[18]. La première condition pour que cette affiliation soit concrète, pourrait être le rang social de la mère. Sa place est déterminée par plusieurs critères. Le premier, et comme nous l'avons précisé auparavant, est la faculté de la femme d'enfanter, surtout des garçons. En plus de leur fécondité, la deuxième caractéristique de ces femmes

est qu'elles soient des femmes libres *« harâ'ir»,* et non pas des esclaves. Pour les poètes antéislamiques, la femme libre donne naissance à des enfants généreux, pleins de vertu et surtout courageux. *Tarafa* dit[19] :

Wa-lam yahmi farja l-hayyi 'lla b-nu hurratin
Celui qui a protégé la tribu n'est autre que le fils d'une femme libre

La mère libre « *hurra* » est considérée comme une reine dans sa tribu, le sang coule pour protéger son honneur, qui est aussi celui de toute la tribu. L'histoire nous raconte que trois femmes ont participé à la naissance de l'épopée arabe : *al-Basûs* qui était la cause de la guerre entre *Kulayb et Taghlib,* la deuxième est *'Abla* qui a participé indirectement à la création de l'épopée 'Antarienne[20], et la troisième femme est *Laylâ* la mère de *'Amru b. Kulthûm* et fille de *Muhalhil b. Rabî'a* l'oncle maternel de *'Imru' al-Qays. Laylâ* refusa de passer le bol à *Hind,* la mère de *'Amru b. Hind* le roi d'al *Hîra*. Cet évènement fut causé de l'assassinat du roi par le poète *'Amru b. Kulthûm*[21]*. 'Afnûn b. Sarîm,* un poète de la tribu de *Taghlib* raconte cette scène[22] :

*La-'Amru-ka mâ 'Amru b-ni Hindin wa-qad da'â *** li-takhdima*
Lâylâ 'umma-hu bi-muwaffaqi
*Fa-qâma b-nu Kulthûmmin 'ila l-sayfi muslatan ***fa-'amsaka min*
nadmâni-hi bi-l-mukhannaqi
Par ta vie, 'Amr ibn Hind avait tort
Quand il a demandé à Laylâ de servir sa mère
(Son fils) ibn Kulthum a pris son épée
Et a tranché le cou de ('Amr) l'un de ses convives

Les proverbes arabes ont gardé trace de cet épisode, on dit : « *'aftak min Amru b. Kulthûm* » (plus violent que *'Amru b. Kulthûm*), car il a tué le roi pour défendre l'honneur de sa mère[23].

Cette caractéristique n'a pas empêché les poètes dont les mères sont des esclaves de vanter celles-ci. *'Antara* met sa mère esclave au même rang que son père le *sayyid* de la tribu de *'Abs* : [24]

*Yuqaddimu-hu fatâ min khayri 'Absi *** 'abû-hu wa-'ummu-hu min*
khayri hâmi
[Le cheval est]monté par un jeune le meilleur de la tribu de 'Ab
dont le père et la mère sont les meilleurs protecteurs

La *Mu'allaqa* de *'Antara* était sa réponse à un membre de la tribu de *'Abs,* qui l'avait insulté en se moquant de sa couleur de peau et de sa

mère esclave ; et en disant aussi qu'il ne savait pas composer de poèmes[25].

Al-Mutalammis souligne la force du lien qui l'unit à sa mère esclave (*walîda)*[26]

*Wa-hal lî 'ummun ghayru-hâ 'in tarktu-hâ? *** 'aba l-lâhu 'illâ 'an 'akûna la-ha b-nu-hâ*

Est-ce que j'ai une mère autre qu'elle si je la « méprise »?

Dieu a refusé que je ne sois que son fils

La troisième condition de l'affiliation à la mère est qu'elle soit de la même tribu que son mari. Dans le recueil du poète brigand *'Urwa b. al-Ward*, nous trouvons beaucoup de vers où il souffre de la position de sa mère dans la tribu et des conséquences de cette position sur son rang social [27] :

*Mâ bî min 'ârin 'akhâlu 'alimtiu-hu *** siwâ 'anna 'akhwâlî 'idâ nusibû Nahdu*

*'Idâ mâ 'arad-tu l-majda qussira majdu-hu *** fa-'a'yâ 'an yuqâriba-ni l-majdu*

Je n'ai pas de défaut que je sache

Sauf que mes oncles auxquels je m'affilie sont de Nahd

Quand je voulais la gloire je ne la trouve pas

Et je me fatiguais sans que je m'approche de la gloire

Le père du poète était de *Qays*, mais sa mère appartenait à *Nahd*, aux yeux des gens elle n'était qu'une étrangère :[28]

Hum 'ayyarû-nî 'anna 'ummî gharîbatun

Ils m'ont insulté sur le fait que ma mère était étrangère

Pour cette raison, les femmes de la tribu préféraient se marier avec des hommes de la même tribu afin d'échapper à ce mépris.[29]

Les mots et expressions, qui évoquent la mère, font ressortir deux représentations de cette figure, liées aux rapports entre la mère et son enfant : dans les *Mu'allaqât*, ces rapports s'avèrent complexes.

1.2. Les figures de la mère dans les *Mu'allaqât*

Dans un monde d'hommes incarnations de ce que l'on peut appeler le « Mâle antéislamique », les femmes apparaissent avec deux fonctions essentielles, celle de la tentation et celle de la reproduction. Séductrices et maternelles, elles attirent et effrayent les hommes. Notre

corpus nous permet de classer le rapport entre mères et fils en deux catégories :

- Il peut s'agit d'un amour maternel « naturel» ou instinctif.
- Sinon, il y a conflit entre mère et fils : on trouve des exemples de ce type de conflit quotidien avec ou sans image de combat.

Dans ce tableau de la femme et de la féminité, la mère apparaît constamment comme une figure de référence. Elle se révèle principalement par son sentiment maternel et par la place fondamentale qu'elle occupe dans la famille. Dans les *Mu'alllqât,* on la voit à travers deux personnages liés au sentiment maternel : la mère dévouée et la mère-femme.

La première figure apparaît dans la *Mu'alllqa de'Amr* [30] :

*Wa-lâ shamṯâ'a lam yatruk shaqâ-hâ *** la-hâ min tis'atin 'llâ janînâ*
Ni la femme chenue, à qui malheur ne laisse,
Sur neuf, aucun enfant qui ne soit, or, en terre !

Cette femme chenue « *shamṯâ'* » est une figure hyperbolique de l'amour maternel, elle ne vit que pour ses enfants auxquels elle témoigne amour et tendresse, elle est proche d'eux et de son époux. Ainsi, elle incarne un idéal. Il émane de cette femme un sentiment très fort de tendresse. Cette figure est une image importante, elle est au cœur de la cellule familiale, elle s'inscrit comme une image parfaite, idéale, mais aussi comme une référence de l'amour maternel. Sa féminité s'affirme à travers sa fonction de procréatrice. Cette mère semble avoir renoncé à tous les attraits charnels et sensuels de la femme pour se consacrer totalement à son rôle de mère, sa féminité est fondée sur l'acte de procréer et d'aimer.

Les Arabes ont associé différentes images à la maternité : celle de la gazelle, de l'autruche, de la vache, du soleil, qui sont des images à connotation religieuse[31]. Dans la scène de chasse et de la lutte entre l'oryx et les chiens, *Labîd* embellit cette image de la mère protectrice : il montre de façon réaliste que cet oryx vit pour toutes les naissances, et il insiste surtout sur la puissance de son amour maternel. Cette figure est fondamentalement centrée sur l'image de la maternité.

'Imru' al-Qays représente la femme comme la figure emblématique de la maternité avec son enfant qui appelle, criant sa faim. A propos, cette représentation s'impose : elle a trait à la conception du rôle de l'enfant. En réalité, dans la poésie antéislamique,

les poètes font rarement allusion aux enfants. Lorsque des enfants apparaissent avec leurs mères, ils ne jouent guère qu'un rôle d'utilité poétique, ils n'existent pas pour eux-mêmes. Cette référence permet de souligner le rôle de cette femme et l'intérêt de cette scène : il s'agit d'une femme pleine de désir, mais aussi d'une figure émouvante de mère. *'Imru' al-Qays* nous présente alors une femme, tiraillée entre un amant qu'elle aime profondément et un enfant qu'elle aime tout autant :[32]

*Fa-mithlu-ki hublâ qad taraq-tu wa-murdhi'in *** fa-'alhay-tu-hâ 'an dî tamma'ima muhwili*

Item, femme grosse – visitée ! – et nourrice
Distraite d'un petit d'un an aux amulettes !

*'Idâ bakâ min khalfi-ha n-sarafat la-hu *** bi-shiqqin wa-tahtî shiqqu-hâ lam yuhawwali*

Derrière elle pleurait-il, qu'elle se tournait vers lui
A demi, mais, sous moi, à demi demeurait.

Manifestement, dans ces deux vers, il existe une relation étroite entre mère et fils, relation de possession et de dépendance. Le poète montre la complexité du couple mère-fils qui pèse sur la condition de la femme : on trouve ici un exemple du conformisme social qui peut écraser la femme. Dans le deuxième vers, nous pouvons remarquer que la femme vit constamment au service de son enfant : elle donne le sein à son enfant sans quitter pour autant son amant. Elle concentre en elle l'image d'une mère idéale, douce, et protectrice de ses enfants, et l'image d'une femme désirable.

Avec cette femme, *'Imru' al-Qays* propose une figure intermédiaire : celle de la mère qui donne le jour à des enfants conçus dans l'adultère, et dont la féminité ne se résume pas à l'enfantement, et qui a conscience de sa valeur et de sa beauté. On peut imaginer qu'elle prend soin de son apparence pour séduire et demeurer désirable. Dans le premier vers, le verbe distraire (*'alhaytu-hâ)* montre une femme quittant son devoir de mère pour ses désirs charnels. Le plaisir a eclipsé un moment le sentiment maternel: cette femme s'épanouit dans sa nature de femme, puis dans sa nature de mère.

Ces deux figures excluent chez les poètes l'image d'une mère dénaturée. La mère n'est jamais déshumanisée, elle n'est jamais

dépourvue de féminité. Les poètes ne peignent pas une nature féminine rongée par le vice.

Mais avant d'être mère, la femme était une épouse. Dans l'étude de la femme et de la féminité, nous nous intéresserons de près à la nature des épouses chez les poètes des *Mu'allaqât.*

2. L'épouse dans la famille antéislamique

En tant qu'épouse, la femme entre dans la famille par le mariage. Une nouvelle vie l'attend. Le plus souvent l'épouse était tenue à l'écart. Mais, dans certaine odes, on assiste à un renouveau de la femme à travers son rôle d'épouse : elle est beaucoup plus présente et elle participe directement à la guerre. On la retrouve aussi bien au cœur d'une bataille qu' à la tête d'une armée.

2.1. L'épouse dans le couple

Le mariage était en mesure de renforcer des liens essentiels entre les familles. Les ouvrages consacrés à l'histoire et aux religions distinguent plusieurs sortes de mariage. Ce qui importe dans le mariage, c'est la présence ou l'absence d'une dot, et le souci de la descendance.

- *Nikâḥ al-bu'ûla*[33] *:* c'est le mariage basé sur des fiançailles et une dot, fondementde la famille. *'Amr* utilise cette notion de la *bu'ûla* dans deux vers : [34]

*'Akhad-na 'alâ bu'ûlati-hinna 'ahdan *** 'idâ lâqû katâ'iba mu'lamînâ*
Elles ont conclu, avec leurs époux un pacte :
Si jamais ils rencontrent cavaliers portant marques

Puis[35]

*Yaqut-na jiyâda-nâ wa-yaqul-na las-tum *** bu'ûlata-nâ 'idâ lam tamna'û-nâ*
Nourrissant nos coursiers, elles disent : Point vous n'êtes
Nos époux, si nous défendre vous pouvez

La dot est la condition principale de ce mariage. *Al-Ḥârith* note aussi cette condition, et montre que ce mariage est la base de la création d'une famille respectable qui donne naissance à des générations puissantes, en l'occurrence ici le roi *'Amr b. Ḥujr:*[36]

*Wa-walad-nâ ‘Amru b-ni ’ummi ’unâsin *** Min qarîbin lammâ ’atâ-nâ l-hibâ’u*

Enfin est notre enfant ‘Amr, le fils d’Oumm Ounâs

De par la parenté, quand nous en vint la dot

- *Nikâh al-maqt* : l’homme se marie avec la femme de son père décédé ou il l’oblige à rendre la dot [37]. C’était un mariage méprisé par les Arabes.
- *Nikâh al-shighâr :* c’est un mariage où un homme donne une femme de sa famille (sœur ou fille) en mariage à un autre homme, qui lui donne, lui aussi, une femme de sa famille, mais sans dot[38].
- *Nikâh al-’istibdhâ‘* où l’homme se marie avec une captive après une bataille, sans dot[39].
- *Nikâh al-’istibdhâ‘* où la femme se donne à un autre homme fort, généreux et courageux dans l’espoir de donner naissance à des garçons qui lui ressemblent[40]. Il se peut aussi que le mari laisse sa femme entretenir des relations sexuelles avec un autre homme, et quand on sait sa grossesse, le mari peut avoir des relations avec elle.
- *Nikâh al-raht* où un groupe de moins de dix hommes peut avoir des relations sexuelles avec une seule femme. Après son accouchement, elle envoie la nouvelle à ces hommes, puis elle choisit son préféré (homme courageux, généreux, fort) qui devient le père.

D’après ces mariages, c’est la dot qui serait la source du « vrai » mariage respecté par la tribu. Les hommes antéislamiques méprisaient les mariages faits sans dot. Le premier intérêt du mariage serait probablement donner naissance à des enfants. Les femmes cherchaient « les élites de la société » pour avoir des enfants généreux, forts et courageux. C’est en tant que mère, et non pas en tant qu’épouse que la femme était respectée.

Pour cette raison, le statut de l’épouse est pratiquement effacé. Très nettement, on ne parle jamais dans nos *Mu‘allaqât* de ses rapports sentimentaux avec son époux. Elle semble être dévouée à sa tâche de « femme au foyer », car elle n’est mentionnée que pour son image de mère. Aussi, ne fait-on jamais référence à la tendresse ou à l’amour physique que connaissent deux époux. Les poètes ne décrivent jamais

des scènes sentimentales où apparaissent des couples. En revanche, les auteurs arabes en général décrivent différentes femmes, « souvent des concubines, parfois des prostituées, toujours des amantes ; ils les ont dépeintes de la manière la plus idéalisante possible et ont ajouté, à chaque fois, des rêves de leur rang, de leur ambition ou simplement de leurs fantasmes »[41].

Dans les scènes érotiques recensées dans les textes, une épouse n'apparaît qu'en compagnie d'un amant. Le mariage, cette nouvelle vie évoquée dans les vers de *'Imru' al-Qays,* est souvent loin de la notion du bonheur, car le mariage n'est pas fondé sur l'amour entre les êtres, mais sur la propriété et l'appartenance à la tribu. Il est question de l'amour dans la description du désir qui anime les femmes épouses quand elles rencontrent leurs amants. Cette rencontre est source de plaisir et elle constitue une échappatoire au poids de la société. Parmi les amantes présentées chez *'Imru' al-Qays,* nous trouvons cinq femmes mariées. Le poète évoque ses aventures amoureuses avec *Oummu l-Huwayrith, Oummu l-Rabâb*[42] *:*

*Ka-da'bi-ka 'Ummi l-Huwayrithi qabla-hâ *** wa-jârati-ha 'Ummi l-Rabâbi bi-Mi'sali*
Ainsi fis-tu d'Oumm al Houwayrith avant elle
Et de sa voisine Oumm ar-Rabâb à Ma'sal… »

Puis, il fait mention de sa séduction et de sa virilité avec une femme enceinte et une nourrice[43]

*Fa-mithlu-ki hublâ qad taraq-tu wa-murdhi'in *** fa-'alhaytu-hâ 'an dî tamma'ima muhwili*
Item, femme grosse – visitée ! – et nourrice
Distraite d'un petit d'un an aux amulettes !

Enfin, il consacre des vers à sa relation charnelle avec *baydhat al-khidrin,* l'épouse qui l'a suivi malgré les gardiens[44]

*Wa-baydhati khidrin lâ yurâmu khibâ'u-hâ *** tamatta'-tu min lahwin bi-hâ ghayra mu'jali*
Et l'œuf d'un nid, en sa coquille inaccessible
J'ai joui, de jouer d'elle, sans être en rien pressé
*Tajâwaz-tu 'ahrâsan 'ilay-hâ wa-ma'sharan *** 'ala-yyâ hirâsan law yusirrûna maqtalî*
J'ai passé les gardes, vers elles, et un parti
Me guettant – Ah ! S'il pouvait me tuer en secret !

Si *'Imru' al-Qays* montre une femme épouse tombée dans l'adultère, d'autres poètes, en revanche, célèbrent la chasteté de l'épouse, ainsi '*Alqama b. 'Abda al-Fahl*[45] *:*

*Muna''amatun mâ yustatâ'u kalâmu-hâ *** 'alâ bâbi-hâ min 'an yuzâra raqîbu*

*'Idâ ghâba 'an-ha l-ba'lu lam tufshi sirra-hu *** wa-turdhî 'iyâba l-ba'li hîna ya'ûbu*

Une dame riche avec laquelle on ne peut pas parler
Devant sa porte un gardien surveille les visites
Quand le mari part, elle ne révèle pas son secret
Et quand il rentre, elle lui fait plaisir

Parmi les figures des épouses présentes dans les *Mu'allqât*, nous rencontrons *'Ummu 'Awfâ la* femme de *Zuhayr*[46] :

*'Amin 'Ummi 'Awfâ dimnatun lam takallâmi *** bi-Hawmânati l-Darraji fa- l-Mutathallimi*

D'Oumm Awfâ est- il trace noircie qui ne parle
A Hawmânat de Darrâj et puis Moutahallam ?

'Ummu 'Awfâ est sans doute l'épouse de *Zuhayr*, il semble qu'elle l'ait quitté après une querelle. *Zuhayr* raconte :

*La-'Amru-ka wa-l-khutûb mughayyairâtun *** wa-fî tûli l-mu'âsharati l-taqâlî*

*La-qad bâlay-tu maz'ana 'Ummi 'Awfâ *** wa-lâkinna 'Umma 'Awfâ lâ tubâlî*[47]

Par ton âme, les soucis de la vie changent
Il y a après la dure vie, une séparation
J'ai regretté la couche de Oumm Awfa
Mais Oumm Awfa ne regrette pas

Dans *al-'Aghânî*, nous lisons l'histoire de cette rupture. Chaque fois, que *'Ummu 'Awfâ* accouche d'un enfant, il meurt, *Zuhayr* a donc décidé de se marier avec *Kabsha bintu 'Ammar b. Sahîm* qui a donné naissance à *Bajîr, sâlim, Wabra, al-Khansâ'* et au grand poète *Ka'b. 'Ummu 'Awfâ* était jalouse, elle a insulté *Zuhayr* qui a divorcé d'elle, mais il a regretté cette décision[48]. Mais dans un autre vers *Zuhayr* dit à *'Ummu 'Awfâ* [49]

*'Asab-tu baniyya min-ki wa-ni-lti minnî *** mina l-ladâti wa-l-hilali al-ghawâlî*

J'ai mes enfants de toi et tu as eu de moi

Des plaisirs et des bijoux précieux.

'Ummu 'Awfâ pourrait bien être *Kabsha bintu 'Ammar b. Sahîm* la mère de *Ka'b.* Dans sa *Mu'allaqa, Zuhayr* retourne sur les ruines de son épouse après vingt ans, à l'âge de quatre-vingts ans, donc on pense qu'il l'a quittéé à l'âge de soixante ans[50].

Cette anecdote montre que le divorce était un phénomène social, lié en premier lieu à la stérilité de la femme. Si l'homme répudiait sa femme à cause de sa stérilité, la femme pouvait aussi quitter son mari. *Al-Muraqqash al-'Akbar*[51] raconte que sa femme l'a quitté quand il a perdu tout son argent *(lammâ ra'at-nî 'utlifa mâlî) :*

*'Adanat jâratî bi-washki rahîlin *** bâkiran, jâhara-t bi-khatbin jalîlin*
*'Azma'a-t bi-l-firâqi lammâ ra'at-nî *** 'utlifa mâlî lâ yudammu dakhîlî*

Abîd b. al-'Abras cite cette cause de divorce dans l'hémistiche du vers 5 de ce poème (*qalla mâlî wa-dhanna 'anni l-mawâlî*) :[52]

*Til-ka 'irsî ghadhbâ turîdu ziyâlî *** 'a-li-baynin turîdu 'am li-dalâli ?*
*'In yakun tibb-uki l-firâqa fa-lâ 'ah *** filu 'an ta'tifî sudûra l-jamâli*
*'In yakun tibbu-ki l-dalâla fa-lawfî *** sâlifi l-dahri wa-l-layâlî l-khawâlî*
*Fa-da'î matta hâjibay-ki wa 'îshî *** ma'a-nâ bi-l-rajâ'i wa-l-ta'mâli*
*Za'amat 'anna-nî kabir-tu wa-'annî *** qalla mâlî wa-dhanna 'anni l-mawâlî*
*Wa-sahâ bâtilî wa-'asbah-tu shaykhan *** lâ yuwâtî 'amthâlu-hâ 'amthâlî*

En outre, le poète mentionne la vieillesse de l'époux comme une des causes principales du divorce : (*Za'amat 'anna-nî kabir-tu),* (*wa-'asbah-tu shaykhan).*

Le mariage donne des obligations aux époux, ils protégeaient leurs femmes qui sont l'honneur et la fierté de la tribu. A la guerre, *'Antara* est devant des adversaires qui sont, la plupart du temps, des époux protégeant l'honneur de leurs femmes[53] :

*Wa-halîli ghâniyatin tarak-tu mujaddalan *** tamkû farîsata-hu ka-shidqi l-'a'lami*

Tel amant d'une femme, à terre j'ai laissé,
Sa jugulaire sifflant comme un bec-de-lièvre

Labîd évoque implicitement la quantité des veuves qui ont perdu leurs maris à la guerre, dans un seul but de les protéger des ennemis[54] :

*Wa-hum rabî‘un li-l-mujâwiri fî-humû *** wa-l-murmilâti ’id̲â ta.t̲âwala ‘âmu-hâ*

Ils sont un printemps pour ceux d’entre eux qu’ils protègent
Pour les veuves aussi, quand l’année se fait longue

Chez *‘Amr b.Kulthûm*, le courage et la violence sanguinaire des époux sont destinés à protéger les femmes :[55]

*Wa-mâ mana‘a l-z̲aghâ’ina mithlu dharbin *** tarâ min-hu l-sawâ‘ida ka- l-qulînâ*

La défense de nous femmes, ce sont des coups tels
Qu’on voit voler les bras, comme, au jeu, bouts de bois !

Les épouses sont le bonheur de leurs époux et le fondement de la vie tribale, comme le précise le même poète[56] :

*’Id̲â lam nah̲mihi-nna fa-lâ baqî-nâ *** bi-khayrin ba‘da-hunna wa-lâ h̲ayyî-nâ*

Et si nous ne les protégions pas, alors nous ne resterions pas
En bonne situation et nous ne vivrions pas

Comme nous pouvons le constater, nous sommes toujours en présence de thèmes classiques, présents dans la plupart des poèmes antéislamiques. Toutefois l’ode antéislamique reste un poème très particulier dans la mesure où sa création ne vise pas à exalter le rôle de la femme : celle-ci est bien souvent absente, en revanche les exploits des grands chevaliers y sont chantés, on y exalte leur courage et leur vaillance, sans jamais s’intéresser au sort des femmes. Parmi les *Mu‘allaqât* où la femme en tant qu’épouse a un rôle important dans la société, celle de *‘Amr b. Kulthûm* est remarquable. Les femmes, dans la *Mu‘allaqa* de *‘Amr*, acquièrent une nouvelle dimension qui peut paraitre révolutionnaire. Elles ont un nouveau rôle qui est la conséquence directe de leur influence dans la vie sociale et ce rôle a pour cadre la guerre.

2.2. L’épouse guerrière

On ne peut étudier le thème de la femme dans les *Mu‘allaqât* comme dans toute œuvre littéraire sans connaître le contexte historique et littéraire de la création de l’œuvre. Pour la *Mu‘allaqa* de *‘Amr b. Kulthûm*, c’est d’autant plus important qu’il s’agit d’une ode la gloire de la tribu. La volonté de créer une œuvre épique en chantant les exploits historiques, en portant à son grand plus grand degré la valeur

chevaleresque de la tribu, est au service de la société. L'univers de la *Mu'allaqa* de *'Amr b. Kulthûm* est peuplé de personnages masculins autour desquels gravitent souvent discrètement des femmes. Elles laissent parler leurs sentiments, surtout l'amour, se distinguent des femmes ordinaires des autres odes. Elles apportent leur part d'ardeur au sein de la bataille. Les épouses, avec leurs prédispositions aux manifestations guerrières, introduisent dans la *Mu'allaqa* de *'Amr* une certaine note de fraicheur et de féminité qui annonce peu à peu la naissance de l'épopée kulthumienne.

Les femmes, qui s'introduisent brièvement dans la *Mu'allaqa* de *'Amr,* mais d'une façon très décisive, restent essentielles dans le poème car elles représentent un certain honneur chevaleresque, celui dont doit faire preuve chaque homme antéislamique. Elles y sont le symbole du profond respect, de la gratitude que se doivent mutuellement les membres d'une même tribu. La force de leurs sentiments et de leurs paroles, ainsi que le caractère guerrier de la scène leur donnent les moyens d'intervenir dans le poème et de s'imposer au cœur des évènements qui vont directement suivre cette intervention. *'Amr b.Kulthûm* dit[57]

*'Alâ 'âthâri-nâ bîdhun hisânun *** nuhâdiru 'an tuqassama 'aw tahûnâ*

Et sur nos pas vont des femmes blanches et belles

Que nous gardons de tout partage avilissant

La position des femmes est primordiale, elles sont « les bras droits » de leurs époux. Elles ont le même courage qu'eux, mais elles ont d'autres moyens « féminins » pour être efficaces dans la bataille : leur beauté, la blancheur de leur corps et leur influence sur leurs maris qui donneraient leur vie pour l'honneur de leurs épouses. L'épouse dans la *Mu'allaqa de 'Amr* est le centre du monde pour les guerriers, ses paroles les encouragent. Elle est au cœur de cet univers familial, qui lui voue un amour et une tendresse particuliers. La femme entre dans le champ de bataille dans son plus bel apparat, parée de ses plus beaux atours. Le poète révèle d'autres attraits de cette beauté féminine : le désir de plaire anime la femme épouse. Elle est motivée par le désir de connaître et de dominer l'homme à une époque où la survie dépend de la force et de la résistance. Ainsi, la femme veut séduire son époux par

la façon de marcher dans la bataille, *'Amr b.Kulthûm* décrit cette démarche: [58]

*'Idâ mâ ruh-na yamhî-na l-huwaynâ *** ka-ma-dhtaraba-t mutûnu l-shâribînâ*

Quand elles vont, elles marchent doucement :

Ainsi font les buveurs dont l'échine s'agite

Même si dans la version *d'al-Tabrîzî*, nous trouvons *kirâmun* au lieu de *hisânun*, et *nufâriqa* au lieu *tuqassama*, l'idée demeure : le poète représente les femmes comme les figures emblématiques des épouses nobles réclamant la fin du mariage avec toute leur conviction de femmes, si leurs maris ne restaient pas dans la bataille. *'Amr b.Kulthûm* montre que les femmes ont conclu un pacte avec leurs maris : le courage ou le divorce :[59]

*'Akhad-na 'alâ bu'ûlati-hinna 'ahdan ***'idâ lâqû katâ'iba mu'lamînâ*

Elles ont conclu, avec leurs époux un pacte :

Si jamais ils rencontrent cavaliers portant marques

Dans *al-'Aghânî* nous lisons une histoire qui illustre cette alternative : le courage ou le divorce : « Le rude batailleur *al-Find al-Zimmânî* était intervenu dans la guerre civile de *Bakr et de Taghlib*. En sa compagnie chevauchaient ses deux filles, *[shaytânatâni min shayâtîn al-'ins]*, deux lutins endiablés, « comme ces lutins pétulants qui courent le monde et se réjouissent à taquiner, agacer, berner tout être qui vit. Au fort du combat, et lorsque le succès semblait chancelant, une d'elle se déshabille, jette ses vêtements… ». La sœur l'imite et, se portant au milieu des rangs, lance ses rimes, reprises plus tard en une circonstance analogue par *Hind, la mère du calife Mu'âwiya*

*['In tuqbilû nu'âniq *** wa nafrishu al-namâriq]*

En avant ! Foncez sur l'ennemi ! Nous vous préparons des embrassements, des tapis moelleux »[60].

Les femmes chez *'Amr* prennent en main l'issue de la guerre car elles réclament le courage au nom de l'honneur de la tribu, et elles viennent même en tant qu'épouses, encourager les guerriers. La femme peut jouer le rôle du messager chargé de transmettre une lettre de courage et de bravoure. Ses phrases pleines de fureur ne peuvent qu'attiser l'ardeur des chevaliers et donc les amener à la guerre.[61]

*Yaqut-na jiyâdanâ wa-yaqul-na las-tum *** bu'ûlata-nâ 'idâ lam tamna'û-nâ*

Nourrissant nos coursiers, elles disent : Point vous n'êtes
Nos époux, si nous défendre vous pouvez

Si l'époux de la dame est conquis, cette conquête est très importante, car même une femme habituellement peu écoutée, obtient un résultat probant si son intervention s'ajoute à une autre, au bon moment. La femme possède le calme, l'équilibre et le courage que le chevalier a perdus, en général momentanément, à cause de la fureur de la guerre. Son épouse tente de lui donner courage et confiance par deux moyens : les femmes nourrissaient les chevaux, et elles rappelaient à leurs hommes, leur place en tant qu'époux. Confier ce soin des chevaux à la femme prend une dimension symbolique : le pur-sang est la gloire de la tribu et son trésor, les femmes, elles aussi, sont la fierté et l'honneur de la tribu, ce qui montre la place de la femme dans la sauvegarde de la richesse de la tribu. La beauté du cheval et celle de la femme sont les alliés des guerriers dans le combat et contribuent au succès de l'entreprise. Les époux également soutenus par tant d'ardeur décident de terminer la bataille, et ramènent les preuves de leur victoire (des chevaux, des armes et des captifs), comme le précise *'Amr b. Kulthûm* [62]

*la-yastalibu-nna 'afrâsan wa-bîdhan *** wa-'asrâ fi l-hadîdi muqarranînâ*
Qu'ils leurs ravissent donc des chevaux et des armes,
Des captifs dans les fers l'un à l'autre entravés

'Amr exalte la force et la grandeur des femmes de sa tribu. La scène où l'épouse parle avec effusion dans la bataille est le moment où sont ranimés le courage et la solidarité : à elle seule, elle anime la bataille. *'Amr* peint la vivacité des épouses de sa tribu : elles sont à la fois féminines et intraitables et parfois violentes. Leur féminité et leur fragilité de femmes aux yeux des hommes antéislamiques, n'empêche pas qu'elles soient aussi intrépides que des guerriers farouches ; d'elles, il se dégage une force qui repose sur cette dualité : en jouant sur la tension qui existe en elles entre l'épouse-femme et l'épouse-guerrière, elles font naître la force chez les époux.

Mais toutes les figures féminines dans les *Mu'allaqât* ne s'occupent pas ce rôle si exclusivement masculin et c'est le cas du personnage de la fille.

3. La fille dans la famille antéislamique

Dans la poésie antéislamique, il est assez peu question du rôle et de la place de la fille dans la famille. La recherche des mots en relation avec le concept clé de fille « *bint* » peut appeler deux observations

- Mots en relation avec le mot-pôle « fille » : les occurrences du mot « fille » ou les mots appartenant à ce champ lexical sont peu nombreux. Certains méritent d'être cités et permettent d'effectuer une analyse. Nous verrons que le mot *« bint »* est introduit par le nom du père, donc un personnage masculin.
- Epithètes du mot-pôle : malgré le petit nombre des adjectifs descriptifs, l'emploi de l'épithète *« 'adârâ »* mérite l'attention. Le relevé des occurrences de cet adjectif accompagnant le mot-pôle fait constater que, particulièrement ou curieusement, il qualifie la femme célibataire.

3.1. La place de la fille dans la famille antéislamique

Dans nos *Mu'allaqât*, nous remarquons qu'il y a des femmes qui sont introduites par le nom du fils, comme *'Ummu 'Amru* dans l'ode de '*Amru b. Kulthûm*[63], *'Ummu al-Haytham* chez *'Antara*[64], *'Ummu Khulayd*[65], *'Ummu al-Rabâb et 'Ummu al-Huwayrith* chez *'Imru' al-Qays, et 'Ummu 'Awfâ* chez *Zuhayr* ; des fils sont introduits par le nom de la mère comme nous l'avons vu précédemment avec la figure du roi '*Amru b. Hind*. Nous trouvons plusieurs filles désignées par le nom du père. *'Antara* appelle sa bien-aimée, 'Abla, par deux prénoms : *bintu Makhram*[66] :

*Halla-t bi-'ardhi l-zâ'irîna fa-'asbaha-t *** 'asiran 'allya tilâbu-ki b-nata Makhrami*

Advenue sur terre de lions et devenue
Difficile à moi, ta quête, fille de Makhram !

Puis *bintu Mâlik*[67] :

*Hallâ sa'al-ti l-khayla ya b-nata Mâlikin *** 'in kun-ti jâhilatan bi-mâ lam ta'lamî*

Que n'as-tu questionné les chevaux, fille de Mâlik
Si vraiment tu ignores ce que tu ne sais pas

Cette appellation est doublement symbolique : la place de la fille est liée au rang de son père. *'Antara* choisi le mot « fille » pour montrer la lignée de sa bien-aimée qui est la fille du chef de la tribu *'Abs* ; en

outre, il respecte les normes de la société antéislamique, toujours vivantes dans la société arabe contemporaine : ne pas prononcer le prénom de la femme (mère, sœur ou fille).

Nous savons que la fille comptait peu dans la société bédouine et pouvoir être sacrifiée : face aux restrictions de nourriture, les Bédouins enterraient leurs filles vivantes, afin, selon certains, de ne pas les voir vivre dans la misère, selon d'autres, par crainte du déshonneur qu'une fille pouvait occasionner à son père. La fille n'avait pas de place dans la société antéislamique. « La société arabe était une société éminemment masculine. Dans les années de disette, fréquent et licite était-il de faire mourir les petites filles qui venaient de naître »[68]. Le Coran évoque cette habitude : « L'enterrée vivante interrogée : pour quelle faute on l'aura tuée »[69]. Il décrit aussi le comportement du père quand sa femme donne naissance à des filles dans deux sourates : « Quand on annonce à l'un d'eux une fille, son visage noircit, il doit se contenir. Il se cache à tous, honteux de la funeste annonce : va-il ignominieusement la garder, ou l'escamoter dans la poussière»[70]. Dans la deuxième sourate, nous remarquons que les hommes détestaient les filles et ils les attribuaient à Dieu : « Ou se serait-Il réservé des filles sur sa Création, vous donnant option sur les garçons? Quand l'on fait l'annonce de ce dont il prête la semblance au Tout Miséricordieux, son visage noircit, il suffoque : quoi ! un être élevé parmi les bijoux, imprécis dans la discussion ! Et les anges, ces adorateurs du Tout Miséricordieux, ils en font des filles ! Auraient-ils été témoins de leur création? » [71].

La fille apparaît dans le poème, quand le poète a besoin de donner à son poème une dimension pathétique et sociale. Il montre la douleur de façon à mieux toucher son auditoir. C'est ainsi que l'on voit des femmes, des filles jusqu'ici oubliées réapparaître pour pleurer la mort des héros. *Tarafa b. al-'Abd* dit[72] :

*Fa-'in mut-tu fa-n'i-nî bimâ 'anâ 'ahlu-hu *** wa-shuqqî 'alay-ya l-jayba ya-bnata Ma'badi*

Si je meurs, fais-moi donc la grâce dont je suis digne :
Lacère, sur moi, ta robe, ô fille de Ma'bad

*Wa- lâ taj'alî-ni ka-m-ri'in laysa hammu-hu *** ka-hammi wa-lâ yughnî ghinâ'î wa-mashhadî*

Ne me traite pas en homme, dont le soin n'est pas

Mon soin, qui ne vaut ni mon prix, ni ma présence

Tarafa, lui, ne fait état que de sa souffrance. Les circonstances de l'intervention de la fille restent assez exceptionnelles. Elle intervient pour pleurer. Pour *Tarafa*, elle (*bintu Ma'bad*) est avant tout une récompense et un grand honneur que l'on ne peut refuser.

Enfin, nous remarquons qu'il y a des personnages masculins introduits par le nom de leurs filles. Il semble qu'il y ait deux raisons à cela : ou bien la fille est une figure emblématique et plus prestigieuse que son père, ou bien elle est le symbole du déshonneur pour son père. Le roi *'Amru b. Hind* est appelé aussi le père de *Hind, « 'Abû Hind », 'Amr b.Kulthûm* s'adresse à lui[73]

*'Abâ Hindin fa-lâ ta'jal 'alay-nâ *** wa-'anzir-nâ nukhabbir-ka l-yaqînâ*

Abou Hind, contre nous ne conclus pas trop vite !

Donne-nous donc le temps de te dire le vrai

Dès les premières descriptions, apparaît une opposition entre *'adârâ et nisâ'* qui privilégie la vierge. Cette opposition repose sur les concepts sociaux de la période antéislamique. Ainsi, si l'on se réfère à des ouvrages historiques, nous voyons que seule la jeune fille est en droit de séduire, la femme mariée n'a pas le droit de séduire. Le simple fait de séduire est considéré comme un adultère, un acte grave au regard de la société de cette époque.

3.2. Les filles al-*'adârâ*

Si nous notons la fréquence de la notion *'adârâ* dans l'étude thématique de la femme, c'est qu'elle joue un rôle révélateur pour le thème autour duquel s'organise une construction de l'esprit exprimée par le langage poétique. Les Arabes ont insisté sur la description de la femme vierge.[74]

Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, nous cherchons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui y apparaissent avec le plus de fréquence, « le mot traduira l'obsession »[75]. Dans sa *Mu'allaqa, 'Imru' al-Qays* soulève le problème de la sexualité des femmes. Il accorde une attention toute particulière à la question de la virginité, dont il souligne l'importance

pour les mentalités de son époque, aux mœurs très conservatrices : préserver sa virginité est une priorité pour la femme. C'est aussi une forme de reconnaissance de sa personne, de sa vertu et de sa dignité. *'Imru' al-Qays* en témoigne à trois reprises dans sa *Mu'allaqa.*

'Imru' al-Qays parle des filles *'adârâ* dans la scène de *Dârat Juljul,* où il a égorgé sa chamelle pour l'offrir aux vierges[76] :

*Wa-yawma 'aqar-tu li-l-'adârâ matiyyatî *** fa-yâ 'ajaban min kûri-ha l-mutahammili*

Le jour où j'immolai, aux vierges, ma monture,
Merveille du bagage emporté et merveille,

Puis il répète le même mot pour décrire la scène où elles mangent [77] :

*Fa-zalla l-'adâra yartamî-na bi-lahmi-hâ *** wa-shahmin ka-huddâbi l-dimaqsi l-mufattali*

Les vierges, tout le jour, de s'en jeter la chair
Et du gras, comme franges d'un damas tressées ;

Nous trouvons la même scène dans *la Mu'allqa de Tarafa,* mais il utilise le mot « servantes » à la place du mot « vierges », marque de la sensibilité de *'Imru' al-Qays* [78] :

*Fa-zalla l-'imâ'u yamtalal-na huwâra-hâ *** wa-yus'â 'alay-nâ bi- l-sadîfi l-musarhadi*

Tout le jour, les servantes en braisèrent le fruit,
Tandis que vite, on nous devrait le gras de bosse

Enfin, *'Imru' al-Qays* le chasseur compare une harde d'antilopes à des vierges [79] :

*Fa-'anna la-nâ sirbun ka-'annna ni'âja-hu *** 'adârâ Dawârin fî mulâ'in mudayyali*

Il vint sur nous une harde aux femelles comme
Vierges d'une ronde sainte en leur robe à traîne

Chez *'Imru' al-Qays,* la fille se reconnaît à sa virginité, elle a, aux yeux du poète, une valeur précieuse. Ainsi *'Imru' al-Qays* évoque la place centrale que tient la virginité dans la société, mais lui n'hésite pas à transgresser les convenances sociales et morales.

'Amr b.Kulthûm cite aussi la fille vierge en décrivant ses seins. Il oppose ici la fille à l'épouse ou à la prostituée : deux figures qui ont des relations sexuelles :[80]

*Wa-thadyan mith huqqi l-'âji rakhsan *** hasânan min 'akuffi l-lâmisînâ*

Un sein comme un ciboire, taillé dans l'ivoire, tendre
Et que jamais aucune paume n'a touché

Cette opposition entre la femme mariée (mûre) et la jeune fille vierge est claire chez *'Imru' al-Qays* quand il dit[81] :

*'Ilâ mithli-hâ yarnu l-halîmu sabâbatan *** 'idâ ma s-bakarra-t bayna dir'in wa-mijwali*
Vers sa pareille tend la patiente effusion
Quand elle devient mûre, entre robe et tunique

Al-dir' est l'habit de la femme riche et mûre, tandis que le *mijwal* est celui de la jeune servante. *'Imru' al-Qays* réunit les deux femmes dans le personnage de sa bien-aimée : la femme mûre avec son expérience et son raffinement, et la servante avec sa jeunesse et sa virginité.

Conclusion

L'image dégradée de la femme arabe antéislamique et qui relève d'une conception pour le moins discutable, fait valoir visiblement la place de la femme dans la famille. Quand ils imaginent la femme au sein du « foyer » ou parlent d'elle, les poètes créent un idéal qui s'inscrit en filigrane dans le portrait de la mère et de l'épouse, images de deux femmes soumises dont la fonction sociale essentielle reste la procréation, cet idéal s'inscrit aussi dans la figure de la fille située en marge de la famille. Le premier rôle de l'épouse, celui qui a le plus d'influence dans la poésie antéislamique, est celui de mère aux côtés de son époux et dans sa famille. C'est une position qui s'avère très difficile et éprouvante. En tentant de s'imposer dans les décisions, l'épouse et la mère s'opposent, dans un premier temps, à l'idéologie antéislamique qui veut que la femme reste maîtresse en son foyer, et, dans un deuxième temps, elles s'opposent au pouvoir de l'homme et à l'obéissance qu'elles lui doivent. Cette double opposition est le fait d'une forte personnalité.

Certes, dans certains vers, les poètes reconnaissent des femmes dotées de qualités d'intelligence, de sensibilité, de goût et d'esprit. *'Amr* b. *Kulthûm* va même jusqu'à décrire le rôle de la femme dans la guerre. L'épouse doit savoir s'affirmer dans un rôle guerrier où l'homme domine incontestablement. Il s'agit d'un épisode particulier dans ce poème, car il montre bien combien la femme joue un rôle pris très au sérieux. Cet épisode montre alors l'importance et l'influence du rôle de la femme dans la mesure où elle est capable d'un courage et d'une vaillance exemplaires et qu'elle peut faire face aux épreuves les plus éprouvantes. Quant à la femme de *'Imru' al-Qays,* sa domination sur l'homme reste un fort témoignage de la place de la fille vierge dans la famille antéislamique. Le poète offre à la femme un très grand rôle : la sensibilité et l'amour.

Nous constatons donc qu'en matière de féminisme et d'anti-féminisme, les poètes sont partagés. Nous ne pouvons guère trancher entre dérision ou adhésion. Mais nous pouvons être sûr que le rapport des poètes avec la femme reste le même : pour eux, elle est et restera à la fois objet de fascination et de répulsion.

Il est inutile de souligner combien le nombre de figures masculines dans la société antéislamique est important, mais dans les *Mu'allaqât*, considérées comme les plus anciennes odes, les femmes sont souvent présentes. Les poètes proposent une galerie de femmes, toutes différentes, et soulignent aussi la diversité et le caractère contrasté de la féminité chez les femmes. Dans nos *Mu'allaqât*, nous rencontrons quelques femmes plus ou moins définies dans la société et plus ou moins influentes dans son fonctionnement. La femme incarne les rêves esthétiques de cette époque, et c'est là un trait constant de la poésie antéislamique. La femme symbolise la beauté. Cet aspect idéal répond d'ailleurs à un besoin permanent auquel même nos contemporains échappent difficilement. Mais nos poètes prennent soin de distinguer leurs femmes héroïnes, venues d'horizons dissemblables, elles ne peuvent pas s'assimiler les unes aux autres. Aussi le rôle social suffirait à lui seul à mettre en évidence leur diversité.

Sources:

[1] MARTIN, Eveline, Renaissance de contextes thématiques dans un corpus textuel : Eléments de lexico-sémantique, Paris, Didier Erudition, Col « Etudes de sémantique lexicale », 1993, p. 13.
[2] Voir ces notions de réseau et de thèmes dans LIAN, Yin, La femme chez François Mauriac romancier : images et thèmes, Thèse de Doctorat, Nancy2, 1993

[3] GARDET, Louis, Les hommes de l'Islam. Approches des mentalités, Paris, Hachette, Coll « Le temps et les hommes », 1977, pp. 37-38
[4] IBN 'ABDU RABBIH, Al-'Iqd al-farîd, sharḥ wa-Taḥqîq Aḥmad Amîn, Beyrouth, Dar al-kitâb al-'arabî, 3e édition, 1965, Tome 3, pp. 245-255.
[5] Vers (L, 63, p. 76 ; T, 84, p. 481)
[6] Vers (L, 17, p. 54 ; T, 17, p. 540)
[7] Vers (L,20, p. 76 ; T, 18, p. 389)
[8] Diwân Al-Nâbigha al-Ḍubyânî, San'at Ibn al-Sikkît, Taḥqîq Shukrî FAYṢAL, Damas, Dâr al-Fikr, 1968, p. 102.
[9] Diwân Salâma b. Jandal, Taḥqîq Fakhr al-Dân Qabâwa, Ḥalab, al-Maktaba al-'arabiyya, 1968, p. 229.
[10] Voir YUSUF Ḥusnî 'Abd al-Jalîl, 'Alim al-mar'a fi l-shi'r al-jâhilî, Le Caire, Dâr al-thaqâfa, 1989, p. 27
[11] IBN 'ABDU RABBIH, Al-'Iqd al-farîd, Tome 3, op.cit., pp. 337-338.
[12] Diwân Labîd b. Rabî'a, Taḥqîq wa-sharḥ 'IḤSAN 'Abbâs, Maṭba'at Ḥukûmat al-Kuwayt, 2e édition, 1984, p. 93.
[13] Vers (L, 55, p. 88 ; T, 76, p. 476)
[14] Vers (L, 40, p. 55 ; T, 59, p. 476)
[15] Vers (L, 54-55, p. 45 ; T, 46-47, p. 406-407)
[16] Vers (L, 40, p. 44 ; T, 59, p. 476)
[17] Vers (L, 56, p. 62 ; T, 48, p. 408)
[18] AL-ṢABBAGH, Laylâ, Al-mar'a fi l-târikh al-'arabî, fî târikh al-'arab qabla l-'islâm, Damas, Wizârat al-thaqâfa, 1975, p. 320.
[19] Diwân Ṭarafa b.al-'Abd, sharḥ al-'A'lam al-Shantamarî, Taḥqîq Durriya al-Khaṭîb wa- Luṭfî al-Ṣaqqâl, Damas, Maṭbû'ât Majma'al-lugha al-'arabiyya, 1975, p. 132.
[20] JAD AL-MAWLA, Muḥammad 'Aḥmad et autres, 'Ayyâm al-'arab fi-l-jâhiliyya, Le Caire, Matba'at 'Isa l-bâbî l-Halabî, Sans date, pp. 142-168.
[21] YUSUF Ḥusnî 'Abd al-Jalîl, 'Alim al-mar'a fi l-shi'r al-jâhilî, Le Caire, Dâr al-Thaqâfa, 1989, pp. 157-158.
[22] AL-BUSTANI, Buṭrus, 'Udabâ' al-'arab fi l-jâhiliyya wa-ṣadri l-islâm, Beyrouth, Dâr al-makshûf wa-dâr al-thaqâfa, 1968, p.154.
[23] AL-BUSTANI, Fu'âd 'Afrâm, Al-majâni l-ḥadîtha 'an majâni l-'ab Shîkhû, Beyrouth, Al-'âdâb al-sharqiyya, 1946, Tome 1, p. 127.
[24] Diwân 'Antara b. Shaddâd, Taqdîm wa taḥqîq Ṭirad, Majîd, Beyrouth, al-Kitâb al-'arabî, 1992, p.145.

[25] AL-BAGHDADI, Khizânat al-'adab, édition Al-Khanijî, Tome 1, p. 128.
[26] Diwân al-Mutalammis al-Dhab'î, Sharḥ wa taḥqîq AL-SAYRAFI, Ḥasan Kâmil, Matâbi' al-sharika al-misriyya li-ltibâ'a wizârat wa-l-nashr, 1970, p. 30.
[27] Diwân 'Urwa b.al-Ward, sharḥ Ibn al-Sikkît, Taḥqîq 'Abd al-Mu'în al-Mallûhî, Damas, Matâbi' wizârat al-thaqâfa wa-l-'irshâd al-qawmî, 1966, p. 47.
[28] Voir AL-BIHBITI, Najîb Muḥammad, Târikh al-shi'r al-'arabi hattâ 'âkhir al-qarn al-thâlith al-hijrî, Le Caire, Mu'assat al-Khânijî, 1961, pp. 100-101.
[29] Voir YUSUF Ḥusnî 'Abd al-Jalîl, 'Alim al-mar'a fi l-shi'r al-jâhilî op.cit., pp.84-85.
[30] Vers (L,20, p. 33 ; T, 18, p. 389)
[31] Voir AL-BAṬAL, Ali, Al-sûra fi l-shi'r al-'arabî ḥattâ nihâyat al-qarn al-thânî li-l-hijra. Dirâsa fî 'usûlihâ wa-taṭawwurihâ, Le Liban, dâr al-'Andalus, 2e édition, 1981, pp. 56-90.
[32] Vers (L, 23-24, p. 35 ; T, 16-17, p. 73)
[33] Voir AL-TARMANINI,'Abd al-salâm, Al-zawâj 'inda al-'arab fi l-jâhiliyya wa-l-'islâm, Le Kuweit, Al-Majlis al-waṭanî li-l-thaqâfa wa-l-funûn wa-l-'âdâb, 1984, p. 15.
[34] Vers (L, 83, p. 68 ; T, 85, p. 424)
[35] Vers (L, 87, p. 69 ; T, 88, p. 425)
[36] Vers (L, 63, p. 64 ; T, 84, p. 481)
[37] Voir AL-BIHBITI, Najîb Muḥammad, Târikh al-shi'r al-'arabi hattâ 'âkhir al-qarn al-thâlith al-hijrî, op.cit., Tome 12, p. 136.
[38] Voir IBN AL-'ATHIR, Nihâyat al-lugha, Tome 2, p. 226.
[39] Voir des anecdotes sur ce mariage dans AL-BIHBITI, Najîb Muḥammad, op.cit., Tome 11, p. 29.
[40] JURJI, Zaydân, Thârikh 'âdâb l-lugha l-'arabiyya, Tomes 1 et 2, Beyrouth, Dâr maktabat al-ḥayât, Sans date pp.534-536
[41] CHABEL, Malek, Encyclopédie de l'amour en Islam, Tome I (A-I), Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 315.
[42] Vers (L, 10, p. 32 ; T, 7, p. 60)
[43] Vers (L, 23-24, p. 35 ; T, 16-17, p. 65)
[44] Vers (L, 31-32, p. 39 ; T, 23-24, p. 81)
[45] FAKHURI, Ḥanâ, Al-Jadîd fi l-'adab al-'arabî, Tome 5, Beyrouth, Dâr al-kitâb al-lubnânî, 1968, p. 124
[46] Vers (L, 1, p. 39 ; T, 1, p. 202)
[47] Voir Dîwân Zuhayr, L'Egypte, Dâr al-kutub, 1944, p. 342.
[48] FAKHURI, Ḥanâ, Al-Jadîd fi l-'adab al-'arabî, Tome 5, op.cit., p. 127
[49] Voir Dîwân Zuhayr, L'Egypte, Dâr al-kutub, 1944
[50] Voir AL-BUSTANI, Buṭrus, 'Udabâ' al-'arab fi l-jâhiliyya wa-ṣadri l-islâm, op.cit., pp. 128-14.
[51] AL-MUFADHDHAL AL-ZABI, Sharḥ 'ikhtiyârât al-Mufadhdhal, San'at al-Khaṭîb al-Tabrîzî, Taḥqîq Fakhr al-Dîn Qabâwa, Beyrouth, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, 1987, 2e édition, Tome 2, p. 1116.

[52] Diwân ‘Abîd b. al-’Abras, Sharh wa tahqîq NASAR, Husayn, Matba‘at l-Bâbi l-Halabî, 1957, pp. 106-108
[53] Vers (L, 42, p. 69 ; T, 5, p. 351)
[54] Vers (L, 87, p. 67 ; T, 88, p. 314)
[55] Vers (L, 89, p. 79 ; T, 90, p. 427)
[56] Diwân ‘Amr b. Kulthûm, San‘at ‘Ali ’Abû Zayd, Damas, Dâr sa‘d al-Dîn, 1991, p. 99.
[57] Vers (L, 82, p. 72 ; T, 83, p. 424)
[58] Vers (L, 86-87, p. 74 ; T, 87-88, p. 425)
[59] Vers (L, 83, p. 73 ; T, 85, p. 424)
[60] LAMMENS, Henri, Le culte des Bétyles et les processions religieuses chez les arabes préislamites, In Annales Islamologiques, N° 17, p. 48.
[61] Vers (L, 87, p. 75 ; T, 88, p. 425)
[62] Vers (L, 87, p. 75 ; T, 88, p. 425)
[63] Vers (L, 5-6, p. 54 ; T, 5-6, p. 383)
[64] Vers (L, 5, p. 45 ; T, 5, p. 322)
[65] Vers (L, 19, p. 76 ; T, 19, p. 492)
[66] Vers (L, 6, p. 46 ; T, 6, p. 322)
[67] Vers (L, 44, p. 49 ; T, 44, p. 353)
[68] GARDET, Louis, Les hommes de l’Islam. Approches des mentalités, Paris, Hachette, Coll « Le temps et les hommes », 1977, p. 38
[69] Sourate al-Takwîr, « Le Reploiement », versets 8 et 9, p. 664.
[70] Sourate al-Nahl, « Les Abeilles », verset 58 et 59, p. 284.
[71] Sourate al-Zukhruf, « Les Enjolivures », versets 16-19, p. 528.
[72] Vers (L, 94-95, p. 33 ; T, 93-94, p. 199)
[73] Vers (L, 23, p. 67 ; T, 20, p. 391)
[74] Voir KILITO, Abda l-Fattâh, L’auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique, Paris, Seuil, 1985, p. 61.
[75] Voir BAUDELAIRE, Charles, Ouvres complètes, T 2, Editions 1975, p. 1175.
[76] Vers (L, 14, p. 16 ; T, 11, p. 60)
[77] Vers (L, 16, p. 16 ; T, 12, p. 60)
[78] Vers (L, 93, p. 28 ; T, 92, p. 195)
[79] Vers (L, 71, p. 22 ; T, 64, p. 114)
[80] Vers (L, 15, p. 67 ; T, 13, pp. 385-387)
[81] Vers (L, 49, p. 19 ; T, 40, p. 96)

Bibliographie:

Le Coran

Les recueils de poèmes

Diwân al-Mutalammis al-Dhab'î, Sharh wa tahqîq AL-SAYRAFI, Hasan Kâmil, Matâbi' al-sharika al-misriyya li-ltibâ'a wizârat wa-l-nashr, 1970
Diwân Al-Nâbigha al-Dubyânî, San'at Ibn al-Sikkît, Tahqîq Shukrî FAYSAL, Damas, Dâr al-Fikr, 1968
Dîwân Zuhayr, L'Egypte, Dâr al-kutub, 1944
Diwân Salâma b. Jandal, Tahqîq Fakhr al-Dân Qabâwa, Halab, al-Maktaba al-'arabiyya, 1968
Diwân Tarafa b.al-'Abd, sharh al-'A'lam al-Shantamarî, Tahqîq Durriya al-Khatîb wa- Lutfî al-Saqqâl, Damas, Matbû'ât Majma'al-lugha al-'arabiyya, 1975
Diwân 'Abîd b. al-'Abras, Sharh wa tahqîq NASAR, Husayn, Matba'at l-Bâbi l-Halabî, 1957
Diwân 'Urwa b.al-Ward, sharh Ibn al-Sikkît, Tahqîq 'Abd al-Mu'în al-Mallûhî, Damas, Matâbi' wizârat al-thaqâfa wa-l-'irshâd al-qawmî, 1966
Diwân 'Amr b. Kulthûm, San'at 'Ali 'Abû Zayd, Damas, Dâr sa'd al-Dîn, 1991
Diwân 'Antara b. Shaddâd, Taqdîm wa tahqîq Tirad, Majîd, Beyrouth, al-Kitâb al-'arabî, 1992
Diwân Labîd b. Rabî'a, Tahqîq wa-sharh 'IHSAN 'Abbâs, Matba'at Hukûmat al-Kuwayt, 2e édition, 1984

Ouvrages en arabe

IBN 'ABDU RABBIH, *Al-'Iqd al-farîd,* sharh wa-Tahqîq Ahmad Amîn, Beyrouth, Dar al-kitâb al-'arabî, 3e édition, 1965, Tome 3
IBN AL-'ATHIR, *Nihâyat al-lugha,* Tome 2
AL-BUSTANI, Butrus, *'Udabâ' al-'arab fi l-jâhiliyya wa-sadri l-islâm*, Beyrouth, Dâr al-makshûf wa-dâr al-thaqâfa, 1968
AL-BUSTANI, Fu'âd 'Afrâm, *Al-majâni l-hadîtha 'an majâni l-'ab Shîkhû*, Beyrouth, Al-'âdâb al-sharqiyya, 1946, Tome 1
AL-BATAL, Ali, *Al-sûra fi l-shi'r al-'arabî hattâ nihâyat al-qarn al-thânî li-l-hijra. Dirâsa fî 'usûlihâ wa-tatawwurihâ*, Le Liban, dâr al-'Andalus, 2e édition, 1981
AL-BAGHDADI, *Khizânat al-'adab,* édition Al-Khanijî, Tome 1

AL-BIHBITI, Najîb Muhammad, *Târikh al-shi'r al-'arabi hattâ 'âkhir al-qarn al-thâlith al-hijrî*, Le Caire, Mu'assat al-Khânijî, 1961
AL-TARMANINI,'Abd al-salâm, *Al-zawâj 'inda al-'arab fi l-jâhiliyya wa-l-'islâm*, Le Kuweit, Al-Majlis al-waṭanî li-l-thaqâfa wa-l-funûn wa-l-'âdâb, 1984
AL-SABBAGH, Laylâ, *Al-mar'a fi l-târikh al-'arabî, fî târikh al-'arab qabla l-'islâm,* Damas, Wizârat al-thaqâfa, 1975
AL-MUFADHDHAL AL-ZABI, *Sharh 'ikhtiyârât al-Mufadhdhal*, San'at al-Khaṭîb al-Tabrîzî, Taḥqîq Fakhr al-Dîn Qabâwa, Beyrouth, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, 1987, 2e édition, Tome 2
JAD AL-MAWLA, Muhammad 'Ahmad et autres, *'Ayyâm al-'arab fi-l-jâhiliyya*, Le Caire, Matba'at 'Isa l-bâbî l-Halabî, Sans date
JURJI, Zaydân, *Thârikh 'âdâb l-lugha l-'arabiyya,* Tomes 1 et 2, Beyrouth, Dâr maktabat al-hayât, Sans date pp.534-536
FAKHURI, Hanâ, *Al-Jadîd fi l-'adab al-'arabî,* Tome 5, Beyrouth, Dâr al-kitâb al-lubnânî, 1968

YUSUF Husnî 'Abd al-Jalîl, *'Alim al-mar'a fi l-shi'r al-jâhilî*, Le Caire, Dâr al-thaqâfa, 1989

Ouvrages en français

BAUDELAIRE, Charles, *Ouvres complètes*, T 2, Editions 1975
CHABEL, Malek, *Encyclopédie de l'amour en Islam,* Tome I (A-I), Paris, Payot & Rivages, 1995
GARDET, Louis, *Les hommes de l'Islam. Approches des mentalités*, Paris, Hachette, Coll « Le temps et les hommes », 1977
KILITO, Abda l-Fattâh, *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, 1985
LIAN, Yin, *La femme chez François Mauriac romancier : images et thèmes*, Thèse de Doctorat, Nancy2, 1993
MARTIN, Eveline, *Renaissance de contextes thématiques dans un corpus textuel : Eléments de lexico-sémantique,* Paris, Didier Erudition, Col « Etudes de sémantique lexicale », 1993