

أدوات النص



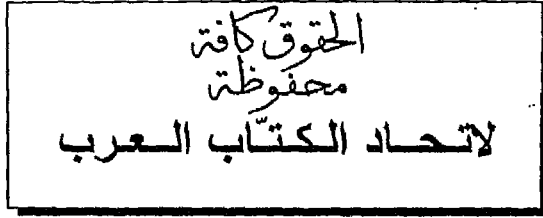
Bibliotheca Alexandrina
0197576

فراشة

دراسة

أدوات النص

دراسة



mail : unecriv@net.sy

البريد الإلكتروني:

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu-dam.com>

تصميم الغلاف للفنان: فراس جياخانجي

□□

محمد تحريشي

أدوات النص

دراسة

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

2000

- 3 -

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

تقديم

إن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، كيف نتعامل مع النص، و ما هي الأدوات التي تستطيع أن تفك شفراته؟ وهل أن هذه المفاتيح هي عناصر خارجية على النص؟ أو أن كل نص يفرض أدوات إجرائية تناسبه، وتتبع من داخله، وتستطيع أن تقدم قراءة فنية جمالية تكشف عن خصوصية الكائن والمحتمل، وتقتضي هذه القراءة ترسانة من المفاهيم الكفيلة بتقديم كتابات كثيرة يكون فيها المتلقي مستهلكاً ومنتجاً لنص جديد تمترج فيه تجربة الكاتب و القارئ على حد سواء.

ويقف النص القرآني شامخاً بانفتاحه على قراءات متعددة، و تقبله لعدد من المقاربات الجريئة والتي قد تتغلق أمام انفتاح هذا النص وقابليته للتأويل. لقد بدأت منذ الاتصال الأول بهذا النص، مروراً بجهود علماء استطاعوا أن يقدموا قراءة حديثة كأبي عبيدة في "مجاز القرآن"، وصولاً إلى القراءات المعاصرة التي استفادت من مناهج القراءة الحداثية. وهي قراءة تضمن، في غالب الأحيان، للنص القرآني تفوقه وعلوه وامتياز، وفي الوقت ذاته تعاملت معه كأى نص لغوي. واقتضت هذه القراءات حضور النص الغائب من خلال استحضار نصوص من المأثور من قول العرب.

واستفاد النقاد من هذه الأدوات التي قرأ بها النص القرآني في الاقتراب من النصوص البشرية، ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً فما هي جمالية هذه القراءة، ولنا أن نتساءل هل يقرأ النص لمضمونه، أو يقرأ لشكله؟ ونحن ها هنا لا نفصل بينهما، ولكن نشير إلى أن النص هو حامل، وفي الوقت ذاته تجربة في الكتابة تحتفل باللغة، ومن أجل اللغة، وهي قبل هذا وذاك لغة.

ويقودنا هذا إلى سؤال آخر، فهل هناك قراءة نموذجية تزعم لنفسها أنها القراءة الأولى والأخيرة، وأنها الممكنة والمحتملة؟ في الواقع ليس هناك قراءة تستطيع أن تحقق لنفسها هذا الزعم، و إنما يمكن أن تقترب منه. إنها قراءة نتجه نحو تأسيس فعل يستمر من خلال تلك الأدوات الإجرائية التي ترسم معالم

جمالية للنص، و هي قراءة استفادت من ذلك التراكم المعرفي لنصوص من التراث ومن الفكر المعاصر ومن السرديات ومن الشفوية، هذا الصرح المتحدي للكتابة والمستمع فينا عبر النشاط الإنساني، الخلاق. إنها قراءة، كما دعا إلى ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض، تذهب من الحداثة إلى التراث لتعود إلى الحداثة ثانية، إنها قراءة تأصيلية لهذا الفعل المؤسس للمعرفة.

وإذا كانت هذه حال النص القرآني، فما هي حال النص الأدبي في الجزائر؟ وما مدى استقلالية هذا الأدب العربي عن صنوه في المشرق، وعن الأدب الإنساني العالمي؟ ولماذا هذه الخصوصية؟ وهل استطاع أن يوجد تفاعلاً ضمن حقل دلالي يتماشى وطموحات المبدع. في أن واحد؟ وإن كانت هناك خصوصية، فهل هي فنية أو جغرافية إقليمية ترتبط بالحيز وبالتجربة الإبداعية؟ وهل يمكن أن نقول أن هناك أدباً جزائرياً متميزاً؟ وإلى أي حد استطاعت تلك النصوص المكتوبة باللغة العربية أو باللغة الفرنسية أن تشكل هوية جزائرية؟ وما مدى تميز هذا الأخير عن الأدب الفرنسي؟ إن كاتب ياسين ومولود معمري ومالك حداد، أو غيرهم من الذين كتبوا باللغة الفرنسية، أمدا نصوصهم بخصوصية فنية تنطلق من الارتباط بالوطن على الرغم من الغربة في لغة الأخر؛ فالرؤية الفنية والزخم الفكري والتجربة اللغوية استمدت حضورها من الواقع الجزائري، ومن ثم أسست لخطاب أدبي على مستوى أسلوب كتابة التجربة اللغوية. إن رواية "نجمة" تجربة سردية استطاعت أن تشكل نصاً سردياً باللغة الفرنسية، ومن الصعب نسبتها إلى أدب هذه اللغة؛ أي أن هؤلاء الكتاب وظفوا اللغة الفرنسية، من حيث التركيب اللغوي والبناء الجمالي، لخدمة القضايا الجزائرية من خلال تعبيرها عن واقع مرتبط بالجزائر.

وأمدت تجربة عبد الملك مرتاض السردية الجزائرية من خلال نصي: "الخنزير وصوت الكهف" بتدفقات لغوية وبناءات جمالية جعلت الرواية الجزائرية تتفتح على عالم أرحب، فلم تعد التجربة عملية تقنية بقدر ما هي إنتاج لنص لغوي متميز تتدفق فيه اللغة تدفقاً سلساً تلاجق فيه الأفكار وتتنصر عليها. إن التجربة اللغوية في عالم عبد الملك مرتاض تجربة غنية تتعامل مع اللغة من موقع العالم والعارف، لا من موقع المتعلم الذي يجهل تلك الفروق الدلالية بين معاني الكلمات، أو ذلك الذي يجد صعوبة في إيجاد للمعنى أكثر من لفظ للمعنى، أو أكثر من سياق أو توظيف. إن اللغة الروائية عند هذا الرجل أداة طيعة مطواعة لا تستطيع أن تتمتع حتى لو أرادت. وبذلك فرضت هذه

اللغة سلطانها على العمل الإبداعي فانتصر النص وتحرر من قيد المبدع. في حين أن هناك نصوصاً لم تستطع أن تتخلص من التجربة الأولى فدارت في فلكها، ولم تمتلك آليات التجدد والتحول والاستمرارية وكأنها تقول إن المبدع لا يكتب إلا عملاً واحداً تصدر عنه ارتدادات في الأعمال اللاحقة. ويعود الأمر في الأساس إلى عدم قدرتها على إنتاج نص جديد يواكب التغيرات بالمشاركة في إنتاج النص من جديد، وتصبح بذلك كل قراءة للنص بمثابة إعادة إنتاجه من جديد.

ومن أسئلة الكتابة الملحة، لماذا هذا الاهتمام بالخطاب الروائي؟ ولماذا يعطي له كل الحيز وهذا المستوى من التفاعل على مستوى القراءة والمقاربة والدراسة، فهل يرجع هذا إلى أن الخطاب الروائي هو أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالواقع؟ أو لغزارة هذا الإنتاج قياساً إلى الشعر؟ أو أن يحقق مقروئية معينة؟ وهل هناك أسباب أخرى؟

لقد استطاع عبد الملك مرتاض أن يوجد توظيفاً جديداً للشخصية في هذين العملين الروائيين، فلم تعد تلك الشخصية التي نعرفها بماضيها وحاضرهما ومستقبلها، إنها مفهوم وليست كائناً حياً، وكل من مر بحدث أو بتصرف يشبه تصرف شخصية معينة فهو منها، معتمدة على تدفق لغوي هائل يبعد اللغة عن أبعادها النمطية الدلالية المعروفة، ويعطيها لغة متحررة من أي مدلول مسبق، وفي الوقت ذاته يحافظ على أيديولوجية النص التي تعكس مستوى من الرؤية والتفكير عند القارئ ينطلق من الوعي باللغة. إنه علاقة حميمية تنشأ بين النص والقارئ، الذي يصبح شريكاً في بناء النص وإبداعه.



في جمالية النهر التراثي

لعل أول سؤال يطرح، لماذا هذا التوجه نحو الأدب الجزائري القديم؟ ولماذا هذه الخصوصية؟ التي قد تطرح إشكالات منهجية تعترض الباحث، أو الدارس لهذا الأدب، الذي ضاعت أغلب نصوصه، والتي وصل إلينا منها القليل القليل، مع صعوبة تحديد الحقل الأدبي في هذه الفترة الزمنية، وكذا الإجراء النقدي المختار للكشف عن الخصوصية الفنية والجمالية لهذه النصوص، فهل يكون التوجيه شمولياً؟ أو يختار مجالاً واحداً؟.

إنّ الاعتماد على تفاعل هذين التوجهين كفيل بالوصول إلى نتائج مرضية ترتقي بهذه النصوص إلى مرتبة تليق بها، خاصة وأنّ الأدب الجزائري أخذ مساراً تكوينياً خاصاً إلى حد بعيد، تشاكل فيه المحلي بالوافد سلماً أو قهراً، مما ولد أنماطاً تعبيرية ارتبط فيها الكتاب بالتقليد الفني العربي، وربطوا ذلك بواقعهم المعيش.

ويبدو أنّ هذه الخصوصية أنضجت التجربة الإبداعية في هذا العصر، فأنتجت نصوصاً على أقليتها، استطاعت أن تحافظ على وجودها في التراث الأدبي العربي، على الرغم من طابعها التسجيلي المرتبط بالأحداث السياسية والاجتماعية لدولة بني حماد فحافظت على الذاكرة الحمادية، وسجلت أهم الوقائع التي مرت بها هذه الدولة، فأوجدت لها قراءة تسريهم التجربة الأدبية في الكشف عن غور هذه التجربة.

ومع هذا كله يبقى السؤال مطروحاً بكيفية أخرى، كيف تفاعل المحلي بالوافد؟ أو كيف تفاعل سكان الجزائر مع الثقافة العربية الإسلامية الوافدة؟ ألم يولد فيهم هذا التفاعل صدمة نتيجة النقاء مستويين ثقافيين متميزين، الثقافة الوافدة من جهة، والثقافة البربرية من جهة أخرى.

ويبدو أنّ الثقافة العربية الإسلامية تقدمت كثيراً، فأخذت لنفسها مكانها

اللائق، لكون اللغة العربية لغة عالمية تنقل المعارف والعلوم، لغة مؤسساتية تعكس السيادة والإبداع والتفكير. لقد كانت اللغة الرسمية للدولة؛ واللغة الرسمية "مرتبطة في بعض جوانبها بالدولة سواء من حيث نشأتها أم من حيث توظيفاتها الاجتماعية التي تسيطر عليها لغة رسمية" (1).

وهناك سؤال آخر مهم، يطرح نفسه بإلحاح شديد، فلماذا كان فتح المغرب من أكثر الفتوحات الإسلامية مشقة، ومن أطولها زمناً؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا يصب الأدب هذه الصدمة؟ فمن "المتوقع أن تكون هذه الخاصة التي اتسم بها الفتح العربي قد أحدثت نوعاً من عدم الاستقرار بالنسبة للبربر، وكانت عاملاً من عوامل قبولهم لحركات الخروج على الدولة الإسلامية، لكن من المؤكد أن أساليب العرب في الاندماج مع البربر، سواء بالاشتراك في الحروب ضد الوثنية الباقية، أو في فتح الأندلس، أو عن طريق المصاهرة، أو في العادات الاجتماعية، فضلاً عن وسائل الاندماج التي تحتمها طبيعة الفاتحين المسلمين، حيث أحس المسلمون من سكان البلاد الأصليين أن العرب جاؤوا من أرض النبي (صلى الله عليه وسلم)، ومن هنا أسلموهم القيادة في كثير من الأحوال" (2).

ولعل من أهم العوامل التي ساعدت على مثل هذه المعاملة، هو أن القيادة السياسية كانت واعية بهذا الأمر، فقضت على كل ما يؤدي إلى القطيعة والاختلاف والتفرقة، كما أنها لم تترك الوقت للتفكير وأخذ المبادرة، ثم إنها استفادت من خصوصية الفتح الإسلامي الذي جاء يدعو إلى العدل والتسامح، والسلام، وهي قيم إنسانية ونبيلة يسعى البشر إليها.

وإذا كان الأمر كذلك، فهل استطاعت تلك الكتابات أن توصل إلى الجمهور خطاباً معيناً يعكس ذلك الوجه الحضاري لدولة بني حماد؟ وتبدو الإجابة عن هذا السؤال سابقة لأوانها، قبل الاحتكام إلى تلك النصوص الأدبية، التي جاءت لتكشف عن البنيات الذهنية المكونة للمؤسسات الثقافية الجمادية، والتي يوجهها النشاط الفكري للمجتمع الحمادي.

ومن الأسئلة المهمة في هذا المجال، ما مدى استقلالية هذا الأدب عن الأدب العربي في المشرق، وما مدى تبعيته له؟ وهل استطاع أن يوجد فعالية نقدية تتعامل معه تعاملاً فنياً تنظيمياً حتى يكون أدباً فاعلاً، وحقلاً منتجاً يتمشى وطموحات الدولة الحمادية، التي وظفت الأدب وسيلة للمساهمة في تكوين الدولة والدعاية لها، وفي تسيير شؤونها من خلال تلك الرسائل التي

كانت تتبادل بين المسؤول والرعية. "ويمكننا الحكم على أدب الجزائر في هذه الفترة، بأنه أدب تقليدي يلتزم السجع في النثر، والديباجة التقليدية في الشعر. من رصانة لفظية إلى محسنات بديعية إلى موضوعات تكاد تكون هي نفسها المعروفة في المشرق، ويغلب على أكثرها المدح في الشعر والكتابة الديوانية في النثر" (3).

1- في البنية الثقافية للحماديين:

تتحد البنية الثقافية للمجتمع الحمادي بتلك الأصول البربرية والتوجه العربي الإسلامي لهذا المجتمع، وقد أعطى هذا التزاوج بين الثقافة البربرية والثقافة العربية الإسلامية نتائج ساهمت في ارتفاع هذا المجتمع، وتأسيس الدولة الحمادية وإرساء قواعدها، كما ساهمت في وجود علماء في الفقه ومبادئ علم الكلام، ناظروا فقهاء العرب في قواعد الأصول وتفاريع الفقه (4).

وقد كان توجه الثقافة الحمادية عربياً أسوة بالمشرق العربي، ينهل من المضامين الإسلامية. ذلك "أن المغرب محاط من كل جوانبه بثقافات عربية، إن في الأندلس، وإن في المشرق، مما يجعلنا نطمئن إلى أن الثقافة العربية الإسلامية هي الثقافة الأم في الدولة الحمادية وهي مناط عناية الدولة واتجاهها الرسمي" (5) وهذا ما جعل اللغة العربية قيمة لا مثيل لها عند البربر المكونين للدولة الحمادية، حيث أصبحت "ربة المنزل وصاحبة الأمر والنهي على القرائح والعقول" (6).

ولعل من العوامل المساعدة في المحافظة على هذه المكانة والقيمة، الأثر الثقافي الذي خلفه زحف القبائل العربية على المغرب، فقد "أثرت لغة التخاطب لقبائل بني هلال في اللسان البربري الذي كان طاعياً على اللسان العربي في الأرياف والمدن أيضاً، وسارت عملية الاستعراب بسير عملية المزج والاحتكاك" (7).

ومن الظروف التي أثرت هذا التوجه، أن اللغة العربية أصبحت لغة عالمية، تساهم في نقل المعارف والعلوم، فقد أخذها الحماديون لغة لدولتهم، وإذا كان الأمر كذلك، فإننا لا نعدم أن اللغة البربرية كانت لغة عالمية مساعدة عن طريق نقلها للعادات والتقاليد من جيل إلى جيل، وبذلك تم الحفاظ على التوازن الداخلي لإنسان المجتمع الحمادي. مع العلم أن تفاعل ثقافتين قد يؤدي إلى ثقافة مهيمنة وثقافة مهيمنة، خاصة أن بني حماد قد بذلوا جهوداً كبيرة في سبيل

تعريب البلاد مستفيدين من ذلك الإرث الذي تركه وجود اللغة العربية السابق (8) ومع ذلك كله فإنه من الصعوبة بمكان أن نحكم في هذه القضية، ونفصل في المهيمين في دولة بني حماد.

ثم إن من العناصر المكونة لهذه البنية الثقافية الحمادية، وجود مذهب الإمام مالك وانتشاره من دون المذاهب الإسلامية الأخرى، مما أدى إلى توحيد التوجه الفكري لأغلب سكان المغرب العربي عامة، للحماديين بوجه أخص. فسلمت بذلك دولة بني حماد من ذلك النزاع المذهبي الذي كان له أثر سلبي في المشرق العربي، وفي بعض الأحيان كان مدمراً، حيث أفضى إلى نزاعات هدامة من الناحية السياسية، وإن كانت مفيدة من الناحية الفكرية والأدبية، لأنها أسهمت في بناء الذات وتشكلها المعرفي. ولا يمكن تجاهل زحف مذهب مالك بدءاً من مدرسة القيروان، انتشاراً في القسم الغربي للعالم الإسلامي كله، بما فيه الأندلس، وعبوره إلى غرب إفريقيا حيث لا يزال المذهب الغالب في هذه البلاد" (9).

إن هذا التنوع الثقافي سمة من سمات المكون الثقافي للحماديين وهو الذي أدى بهم إلى رعاية الثقافة والمتقنين والمفكرين فيجزلون لهم العطاء، ويجودونهم بالهدايا والأموال، فقد "كان الناصر بن علناس أطول الملوك الحماديين باعاً في هذا المضمار، فقد كان يؤمه الأدياء ويتصدده الشعراء، فيغدق صلته عليهم" (10)، وكذا كان يفعل أغلب الملوك الحماديين أسوة بنظرائهم من الملوك العرب الذين كانوا يشجعون الأدياء ويحفظونهم على الكتابة الجيدة، والإبداع المتميز. فقد كان المعز بن باديس "مكرماً لأهل العلم كثير العطاء لهم كريماً، وهب مرة مائة ألف دينار للمستنصر الزناتي، وكان عنده، وقد جاءه المال فاستكثره، فأمر به فأفرغ بين يديه ثم وهبه له، فقبل له لم أمرت بإخراجه من أوعيته. قال لئلا يقال لو رآه ما سمحت نفسه به. وكان له شعر حسن" (11).

ولقد أسهم التفاعل بين المشرق العربي ومغربه في تزكية البنية الثقافية للحماديين، سواء عن طريق ذلك الرباط الروحي الذي يجمع الأقاليم الإسلامية، أم عن طريق ذلك الشعور بأن المشرق هو أصل الثقافة العربية الإسلامية ومرجعها الأساسي، ولا بد للمغرب أن ينهل من هذا الأصل؛ فحصل تبادل للرحلات والهجرات بين المشرق والمغرب. (12)

لقد أسهمت هذه البنية الثقافية في جعل العاصمة الحمادية مركزاً ثقافياً يعج

بالمختصين في كل الفروع، وخاصة رجال الدين والفقهاء، ويشهد على ذلك أبو علي المسيلي بقوله "أدركت ببجاية ما ينيف على تسعين مغنياً ما منهم من يعرفني، وإذا كان المفتون تسعين، فكم يكون من المحدثين ومن النحاة والأدباء وغيرهم ممن تقدم عصرهم ممن يدركه... لقد كان الناس على اجتهاد، وكان الأمراء لأهل العلم على ما يراد" (13).

ويعكس هذا النشاط الفكري مستوى التحام البربر بالإسلام، وعدم رفضهم لهذا الدين الجديد الوافد، على الرغم من أن هناك من رأى في تلك المقاومات التي رافقت دخول الإسلام شمال غرب إفريقيا، رفضاً للإسلام الذي فرض عليهم بالقوة - وقد ردّ عبد القادر جغلون على هذا الزعم قائلاً: "وبدل أن يعارض الإسلام، كان الشعب المغربي من الدعاة له، والجيش التي حملت الجهاد إلى أوروبا، وخاصة إسبانيا كانت مؤلفة في غالبيتها من البربر الحديث العهد بالإسلام، وأخيراً الثورة الكبرى للخوارج التي هزت المغرب في النصف الثاني، مع أنها تعبر عن رغبة استقلال المغرب، لأنها سمحت للدين الإسلامي بالانتشار فوق كافة أراضي المغرب" (14).

ويبدو أن هذا الرأي وجيه، ويعكس الحقيقة أعدها، ومع ذلك؛ فإنّ هذا التعليل يصح بعد دخول الإسلام واستوطانه المغرب، أما قبل ذلك فقد لقي مواجهة تعكس موقفاً ما من الإسلام - وقد يعود هذا إلى أن البربر لم يميزوا بين التركات الاستعمارية السابقة، وبين وقادة الإسلام، واحتاج ذلك منهم فترة زمنية، حتى تيقنوا أن الإسلام يريد بهم خيراً، وهو دين تسامح ورحمة وتكافؤ فرص؛ لذلك اتجهوا نحوه فرادة وجماعات، فأسهموا في انتشاره في المغرب، وفي فتح الأندلس.

وإذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف نعلل تلك الصراعات التي دامت سنين ألم تكن استمراراً للصراع التوحدي الكبير للحصول على الاستقلال؟.

لقد جاء الإسلام لي طرح نظاماً سياسياً جديداً تعدى الإطار القبلي، وإذا كان الإسلام قد انتشر بسرعة وبكثافة بين المغاربة، فذلك يعني أن الإسلام ليس ديناً سهلاً وعادلاً فحسب؛ بل لأنه أداة تطور اقتصادي واجتماعي في المغرب. بالإضافة إلى كون هذا الدين داعياً للوحدة السياسية. ومعنى أنه قرن صراعات معنى مزدوج: المغرب وخاصة الأوساط خرج من هذه الصراعات منتصراً، فقد حافظ على استقلاله، لكن هذا النصر ليس نقياً للحضارة الإسلامية والعكس تماماً، فيتحوّل له الجذري واعتناقه الإسلامي واستيعابه للحضارة الإسلامية،

استطاع المغرب أن يحافظ على استقلاله، وفي الوقت ذاته، اندماجه مع الأمة الإسلامية حيث يلعب دوراً هاماً⁽¹⁵⁾.

ونحن نعالج هذه الأمور، تصادفنا قضية ذات أهمية بالغة، إذ كيف لنا أن نعالج مفهوم الجزائري في العصر الحمادي؟ وهل هذا الإجراء علمي ومنهجي، ولا يتعارض وطروحات علمية أخرى؟.

ولعل من البدهي أن المغرب الأوسط حافظ على استقلاله عن المركزية الحاكمة في الإسلام، وقد كان له وضع خاص عن بقية الأقاليم الإسلامية، وهذا ما يدفع إلى الاعتقاد إلى أن الأمة الجزائرية كانت في دور التشكل، والتي ستتهل من الحضارة العربية الإسلامية، وفي الوقت ذاته تحافظ على خصوصية الحيز الذي تشغله. فعلى الصعيد الثقافي "كان المغرب تقاطع طرق هام، ظهرت عنه التأثيرات الشرق الأوسطية والأندلسية كما أهدى بدوره آثاراً هامة للتراث العربي الإسلامي"⁽¹⁶⁾. أي أنه لم تكن هناك حدود ثقافية كالحدود السياسية لهذه الدويلات، فإذا كانت حدود الدولة الحمادية الشرقية معروفة، فإن حدودها الغربية كانت متغيرة ومتحولة بفعل الظروف السياسية بين حكم وحكم آخر. فقد عرف المغرب نهضته الكبرى تحت حكم الحماديين من خلال المركزين الحضاريين، قلعة بني حماد وبجاية، فقد دام حكمهم قرناً ونصف قرن من الزمن، مخلصين آثاراً حضارية، جعلت الحضارة الحمادية من أرقى الحضارات المغربية في النصف الأول من القرن السادس⁽¹⁷⁾ التي تركت أثراً واضحاً في الحضارات المتعاقبة على المغرب الأوسط. ثم "إن ازدهار المملكة الحمادية لم يكن مرتبطاً بكونها منطقة عبور فحسب بل بنشاطاتها الزراعية والحرفية"⁽¹⁸⁾ التي تعكس مستوى ثقافياً يكشف عن أصالة هذه الدولة، والتي استطاعت أن تجذب إليها "مفكري إفريقيا والأندلس وبالتالي إلى ولادة مجمع ثقافي عظيم الأهمية. كانت قاعة مجمع بجاية تضم 104 من مشاهير الحقوق، الطب والشعر. وكان في المدينة عدد من الأولياء المسلمين علماء الدين، ومن هنا جاءت تسميتها بمكة الصغيرة"⁽¹⁹⁾.

ولعل دراسة هذا التفاعل الحيوي دراسة أنثروبولوجية تعكس لنا بوجه صادق، ثقافة المجتمع الحمادي وتوجهه الفكري، وتكشف عن نزوع عربي مستنقل عن المركزية، ومحقق لكيان خاص، ويدفعنا إلى القول بأن المغرب الأوسط كان دائماً يبحث عن هوية جعلت منه إقليماً غير متجانس، تحكمه تأثيرات دينية وعسكرية ومالية، وهذا ما أدى إلى تعاقب الدويلات عليه. "فمن

غير الممكن في حالة المغرب الأوسط- أن نأخذ مركزاً حكومياً ثابتاً كنقطة استدلال على اختلاف المغرب العربي (فاس) وإفريقيا (القيروان) كل الحقب الوسطية كانت مميزة بحركة تناقضية مزدوجة نابذة وجاذبة نحو إفريقيا والمغرب في إثبات هوية خاصة، فإنه يستمر أيضاً في التطلع نحو الشرق والغرب- والمراكز الحكومية التي تكونت أثناء هذه الحقب تكشف هذه الحركة المزدوجة: عاشر، القلعة وبجاية من جهة، وتلمسان من جهة أخرى- إن عدم وجود حدود بالمعنى الدقيق خلق ظروفاً معينة لتعاقب الحكومات" (20). ويصبح هذا الزعم مبرراً لتناول الموضوع على أساس الأدب الجزائري في عصر الحماديين؛ لأننا في الواقع نواجه إشكالات، إذ كيف يمكن إلحاق مفهوم جديد معاصر، بحقب زمنية سابقة له؟.

إن تلك التفاعلات، وتلك التعقبات السياسية، هي التي أوجدت مفهوم "الجزائري" لأنها كانت تنزع إلى الاستقلال السياسي والالتزام الثقافي والعقائدي والاجتماعي الذي كانت المركزية العربية المرجع بالنسبة إليه. "وفي ظل السياسة التي اعتبرت من أكبر مآثر الحماديين، وهي سياسة ترويض القبائل العربية وتوظيفها في صنع الحضارة العربية... وفي ظل هذه السياسة حمى الحماديون الحضارة المغربية من الدمار الكامل، وكانوا الوريث لحضارة القيروان التي فرض عليها الأعراب الدمار والتشتت، وكان في الإمكان- لولا السياسة الحمادية- أن يلقي المغرب الأوسط، ثم المغرب كله المصير نفسه" (21).

ثم إن هذا التوجه كان أساساً للبنية الثقافية الحمادية التي تؤكد رقي الحضارة الإسلامية في المغرب الأوسط، والتي كانت تنهل من ترابط مقومات ثلاثة هي القبيلة، القوة المالية، والإشعاع الديني، و"هذا الترابط بين العصبية القبلية والتعاون الديني والقوة المالية يظهر واضحاً في عملية تكوين الدول. وكل التجارب الكبرى للتنظيم الحكومي التي جرت في المغرب الأوسط، جرت باسم حركة التجديد الديني... إن التنظيم القبلي يمثل مع ذلك الدور المحرك في مؤسسات البناء الحكومي... ويعطي التنظيم الحكومي لنفسه المال اللازم لتحقيق هذا المشروع بالسيطرة على تجارة القبائل" (22).

وإذا كنا نقرّ بعلاقة التنظيم القبلي بالتنظيم الحكومي؛ فإن من الضروري السؤال عن التناقض المحتمل بين التنظيمين فكل منهما مرجعية خاصة، وهذا "التناقض بين التنظيم القبلي والتنظيم الحكومي، والذي هو تناقض خارجي

وتناقض داخلي في الدولة في آن معاً، يشكل أساس تطورها" (23)، ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً، فكيف يؤدي التناقض إلى التطور؟ قد يكون ذلك ممكناً إذا اختلف الشيء مع نقيضه للوصول إلى التوازن والانسجام والاعتدال، وقد وفقت الدولة الحمادية في إيجاد مزاجية بين التنظيمين، واستثمار هذا المزج في سبيل بناء الدولة، فالتنظيم القبلي يعتمد على العلاقات الاجتماعية وأصول القرابة التي تربط العائلات والقبائل، في حين أن التنظيم الحكومي يقوم على علائق تربط المؤسسات المكوّنة لهذا التنظيم. وقد يستفيد كل تنظيم من الآخر في إرساء أسسه وقواعد سيره؛ لأن الدولة في المجتمع العربي لم تستطع التخلص من تأثير القبائل في بناء ذاتها، بل إنها كثيراً ما عولت على علاقاتها مع القبائل في تقوية دعائم وجودها، وخاصة أن هذه الأخيرة كانت تتحكم في النشاطات التجارية التي تعتمد عليها الدولة في جلب الأموال واستثمارها. وعلى الرغم من وجود علاقات اجتماعية جديدة فإنه لم ينكشف في تكوين جماعات جديدة نوعاً متجانساً إلى حد كاف، قوية وقادرة على تكوين أساس اجتماعي تستطيع الدولة من خلاله التخلص من علاقاتها بالقبائل وهدم علاقات القرابة" (24).

ولقد كان هذا الأمر عنصر تقوية بالنسبة للتنظيم الحكومي، وفي الوقت ذاته هو عنصر إضعاف، وقد يؤدي في الأخير إلى زوال هذا التنظيم، وبمعنى آخر، فإنه سلاح ذو حدين، قد ينفع، وقد يضر ويصبح التكيف معه أمراً ضرورياً وملحاً، مما يفتح المجال واسعاً للتنظيم الديني ليلعب دوراً مهماً للوصول إلى التماسك والانسجام والتوافق بين التنظيمات الثلاثة، خاصة إذا تعلق الأمر بالتوسع العسكري والتجاري والسياسي.

هذا وقد استثمرت الدولة الحمادية كثيراً هذه التنظيمات الثلاثة في بناء بنيتها الفكرية والثقافية، كما استفادت مما وصلت إليه الدويلات السابقة لها في الوجود، وعدلت ما يحتاج التعديل، وهكذا تشكلت البنية الثقافية لديها.

النثر الجزائري على عهد الحماديين:

ونحن نقدم على تناول هذا الموضوع، نطرح سؤالاً مهماً، ما محور علاقة هذه النصوص النثرية، على قلتها، بالحماديين، على وجه الخصوص، وبالجزائر على وجه العموم، خاصة إذا انطلقنا من المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب، على أنه يعبر عن شخصية الكاتب أو المرسل. ومن نافلة القول إن

هذا النثر عكس خصوصيته وتفرد، وفي الوقت ذاته انتماءه إلى الثقافة العربية. لقد كان النثر ضرورة حياتية بالنسبة إلى الحماديين "فاحتياج الدولة إلى الكتابة في مثل هذه الموضوعات لتسيير شؤونها، يستوجب انتخاب كتاب نبهاء ذوي مروءة وحق، إن كانوا موجودين في الأمة، وهذا متوقع إبان نشأة دولة بني حماد؛ لأنهم لم يستقدموا كتاباً، في ما علم عنهم؛ لأن مملكتهم كانت مزدهرة بالعلوم والآداب، وفيها فقهاء وأدباء." (25)

لقد اتخذ النثر في هذا العصر اللغة العربية وسيلة في التعبير، كما اتخذ نظام الحكم اللغة نفسها لغة رسمية، ثم إن حماداً مؤسس الدولة الحمادية نشأ بالقيروان نشأة عربية إسلامية، درس الفقه والجدل وعلوم العربية (26). ولعل هذه الثقافة هي التي وجهت الإنتاج الأدبي على عهد الحماديين هذا التوجه العربي، فقد اتخذ الحكام الحماديون لأنفسهم كتاباً لتصرف الشؤون الإدارية للدولة، "واتخذ الأمراء الكتاب، وكان ديوان الإنشاء مصلحة من مصالح الدولة على أرقى ما يمكن تصوره من النظام، ترتب له الدواوين، وينتخب له الكتاب من كل ذي قلم سبيل وقريحة وقادة وبلاغة نادرة." (27).

وعلى الرغم من أن الدولة الحمادية استمرت قرناً ونصف القرن من الزمن؛ إلا أن الوصول إلى نثرها أو رسائلها أمر صعب، لضيق أغلب النصوص مع ما ضاع من تراث ثقافي وفكري. وهذا ما دفع أحد الدارسين إلى القول: "بحثت عن الرسائل الفنية ظاناً أن أعثر عليها اعتماداً على بعض المصادر التي أشار أصحابها إلى رسائل رسمية صدرت من بعض الأمراء والوزراء، لكنهم لم يدونوا نصوصها، فحرمونا منها مختارين، أو مضطرين لعدم تمكنهم منها" (28) ومثل هذا الزعم يدفع إلى اليأس والقنوط، ويجعل عملية الوقوف على خصائص هذا النثر أمراً محفوفاً بالمخاطر، إن لم يكن مستحيلاً؛ لأن أغلب المصادر التي اهتمت بهذه المرحلة أشارت إلى وجود نصوص إبداعية، ولكنها لم تقيدها، فابن الأثير، على سبيل المثال، أشار إلى وجود ثلاث رسائل سلطانية (29) واكتفى بالإشارة والتلميح دون التقييد.

I- ويسيدو أن من أهم نصوص هذه الفترة، نص لأبي عبد الله محمد الكاتب المعروف بابن دفرير، والذي جعله صاحب الخريدة أحد كتاب الدولة الحمادية المتصرفين في الكتابة السلطانية، وأورد له رسالة كتبها عن سلطانها يحيى بن العزيز الحمادي، وقد فرّ من مدينة بجاية أمام عسكر عبد المؤمن يستنجد بعض أمراء العرب بتلك الولاية.

نص الرسالة:

"كتابنا ونحن نحمد الله على ما شاء وسرّ، ورضى بالقسم، وتسليماً
للقدر، وتعويلاً على جزائه الذي به من شكر، ونصلي على النبي محمد خير
البيسر، وعلى آله وصحبه ما لاح نجم بسحر، وبعد، فإنه لما أراد الله أن يقع
ما وقع، لقيح آثار من خان في دولتنا وضيع استقز أهل موالاتنا الشنآن،
وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفران، فأتوا من حيث لا يحذرون،
ورموا من حيث لا ينصرون، فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن
يستشفى من داء بداء، ويفرّ من صل خبيث إلى حية صماد، حتى بغث مكرهم،
وأعجل عن التلافي أمرهم، ويرد بال أمرهم إليهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة
الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمانة، وبعثنا في أحياء هلال نستجد منهم أهل النجدة
ونسنقر من كنا نراه للهمم عدة، وأنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر،
وتثنى عليه الخناصر" (30)

إن معالجة هذه الرسالة معالجة نقدية حديثة تستدعي الاعتماد على أدوات
إجرائية تكشف عن جماليات هذا النص التراثي، وعن المثبرات الأسلوبية في
حدود نظام لغوي خاص، والوقوف على أهم مفاتيح مكونات هذا الخطاب
للوصول إلى القيم الأسلوبية والجمالية التي تقدمها هذه العناصر والمكونات.

خاصية التقابل والتشاكل:

تحدد هذه الخاصية من خلال علاقة الألفاظ بعضها ببعض، ومن خلال
علاقة هذه الألفاظ بالنظام اللغوي للنص، فقد "ذهب هيالمسالييف إلى أن
الأسلوب يمكن أن يحدد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء، كما يحدد أيضاً من
خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ
بجملة الجهاز اللغوي الذي تنتزل فيه، فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام
إبلاغي متصل بعلم دلالات السياق، أما مدلول ذلك الدال، فهو ما يحدث لدى
القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة." (31)

لقد استفاد ابن زفير من هذه الخاصية في نصه الذي جمع بين ثنائيات
متضادة، كالجمع بين انتصار عسكر عبد المؤمن، وفرار يحي بن عبد العزيز
الحمادي، أو الجمع بين الشعور بالهزيمة والمرارة، والرغبة في الانتصار
بطلب السجدة والعون من قبائل بني هلال. ولعل هذا الجمع دال على ذلك

التنازع النفسي وحدة المزاج والعصبية الذي عانى منه السلطان وكتبه ابن دفرير، لقد جاء هذا الجمع كـ"تفريغ لغوي صادق لمعاناة نفسية واقعية" (32)، وليدل دلالة قوية على امتداد الصوت وشموله واتساعه، لينقل بصدق ذلك الشعور الذي يجمع الشمول والاتساع، ومن "الوجهة النفسية ينحصر الفعل اللغوي الأساسي في إعطاء قيمة رمزية للعلاقة" (33). ويبدو أن دلالة الألفاظ على معانٍ متضادة تساعد المبدع على مراوغة اللغة لإبداع نصوص أدبية تثير الناقد وتحفزه على مقاربتها، فالنقاد العرب القدماء، على سبيل المثال، نتبعوا ذلك من خلال مدوناتهم. فلقد "أثار التقابل بين الدال والمدلول عند علماء اللغة العربية نشاطاً لغوياً لترصد بعض الظواهر" (34) كالترادف والأضداد والمشارك اللفظي، ولا يمكن الوقوف عند هذه القضايا وقوفاً مئماً إلا من خلال السياق الأسلوبي الذي ترد فيه، فابن الأنباري قرن الألفاظ المتضادة بالاستعمال من خلال ذكره نصوصاً استعملت فيها هذه الألفاظ (35).

وقد نبه بعض الدارسين المحدثين على أهمية السياق الأسلوبي في العمل الأدبي إذ يقول: "السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بوساطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي... وتكمن القيمة الأسلوبية للتناقض، في نسق العلاقات الذي يعمل التناقض نفسه على إقامته بين عنصرين متضادين" (36).

لقد استطاع ابن دفرير أن يوظف الألفاظ توظيفاً حسناً ليكشف عن قمة المعاناة كقوله "استفز أهل مولاتنا الشنآن، وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفران فأتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون، فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن يستشفى من داء بداء" (37) لقد استطاعت هذه الجمل أن توجه القارئ إلى جمالية هذا التعبير الذي اعتمد على التقابل بين جمل متوالية في مقام أول ثم على تقابل الألفاظ في تواليها في مقام ثانٍ فأنج ذلك دلالة خاصة للنص على إبداع علاقات إسنادية جديدة، اعتمد فيها على التشبيه، والتي أدت إلى تواصل دلالي ناتج عن تواصل الكلمات والجمل ومع ذلك فهل اختار الكاتب ألفاظه أو أن سياق الحال فرض عليه معجماً لغوياً فرضاً طوعياً؟

يبدو أن سياق الحال، والموقف الإنساني الذي مرّ به الكاتب وجّه ذلك الاختيار فجاء متماشياً وذلك الموقف، ولعلّ هذا الأمر، يعدّ من صميم الدراسة الأسلوبية، وإذا كانت الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحي، بل بتفصيله النسيجي،

وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع، فإن ذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ، لا سيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة، أو باصطلاحات مهنية خاصة، أو بفئة اجتماعية ذات معجم مميز" (38). ولعل هذا ما يميز الكلام العادي عن الإبداع، ونص ابن دفرير، وإن كان تغلب عليه المباشرة والتقريرية، نص مبدع مرتبط بعصره، وبظرف سياسي واجتماعي خاصين، وهو نص له أسلوبه الخاص به، و"الأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، وهذا معناه أن الأسلوب رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال والتوقع" (39).

إن اختيار الكاتب ألفاظه، أنتج دلالات تقربنا إلى واقع النص الذي تشاكلت ألفاظه، وجمله لتضفي على المعنى إجلالاً، وجمالاً كقوله على سبيل المثال: "... فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمانة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم النجدة، ونستفز من كنا نراه للمهم عدة، وأنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، وثنى عليه العناصر". فجاء هذا النسق اللغوي ليؤكد على المعنى الذي أراده الكاتب، على الرغم من أن اللفظ يمكن أن ينصرف إلى أكثر من دلالة لعدم تقيده بسياق واحد، إلا أنه، وهنا، قد جاء مقيداً بضرورة إثراء النص، فالأفعال اعتزلنا، ملنا، بعثنا، نستنجد تشاكلت لتسهم في بناء النص بناءً يتماشي، وطبيعة الموضوع، والظرف السياسي، ثم تشاكلت مع ما يليها من ألفاظ لترسم واقع النص.

2- في البنية اللغوية للنص:

لقد جاءت بنية النص اللغوية بنية تقليدية أخذت من خصائص النص القديم الفنية والجمالية وفق أنساق اعتمدت ألفاظاً بسيطة سهلة غير مستعصية على الفهم. وقد جاءت هذه البنية في جمل إسمية، وجمل فعلية، ومع تفاوت نسبي بينها. وقد قلت الجمل الإسمية، والتي تدل على الثبات والسكون مقابل الجمل الفعلية التي تعني الحركة والفعالية.

- البنية الفعلية للنص:

لقد غلبت على هذا النص البنية الفعلية، فكانت أغلب جملته جملاً فعلية،

تدلّ على الحركة والحيوية والفعالية، لترصد الحدث وتساهم في رسم حيز النص ولحمته. وقد أكثر الكاتب من استعمال الأفعال الثلاثية ليعبر عن ديمومة الحدث وحركته، ويعكس نوعاً من الرضى والإستسلام، وقبول ما وقع بأسى وتحسر.

لقد أدت جمل النص الفعلية إلى تماسكه هذا من خلال علاقات الجمل الاستنادية لتدلّ دلالة طردية بين الحركات، حيث تكون الحركة السابقة والأفعال ترسم لنا الخط الرأسي التصاعدي. يقول ابن دفرير: "فإنه لما أراد الله أن يقع ما وقع لقبح آثار من خان في دولتنا وضعب*، استفز أهل موالاتنا الشنآن** وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفران، فأتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون".

وهكذا نجد الجمل الفعلية تتوارد وتتوالى، وقد توزعت بين جمل في زمن الماضي، وجمل في زمن الحاضر أو المستقبل، لتؤكد على الحركة التي قد تتطلع إلى الثورة والتغيير والتجدد، وبذلك ابتعد عن الحياء فحدد موقفاً مما حدث فطغت الحركة على السكون لتعبر عن طلب النجدة من قبائل بني هلال "وبعثنا في أحياء بني هلال نستجد منهم أهل النجدة، ونستغفر من كنا نراه للمهم عدة".

إن هذه الجمل الفعلية مدّت النص بجمالية خاصة تعتمد على الانسجام وانتوافق، ويصبح ما ذكره عبد المالك مرتاض حول نص "أين ليلاي" مهماً في هذا المجال. يقول "والذي أفضى إلى هذا الانسجام في النظام التركيبي لهذا النص تتابع ملفوظات تكاد أن تستميز بالخصائص الإيقاعية نفسها في تشكيلات ... حيث إن كل تشكيلية تتخذ لها نظاماً تركيبياً يقرب أجزاءها، بعضها من بعض من وجهة، ولا يجعلها تنأى، في تركيبها العامة عن التشكيلات الأخرى من وجهة أخرى(40) ويبدو أن هذه الخصائص هي نفسها خصائص ابن دفرير الذي جاء نصه خفيفاً مؤدياً للغرض المنوط به، وجاء ذلك عن طريق اختيار المؤلف للألفاظ التي كونت لحمه هذا النص وانسجامه من خلال السياق الذي وردت فيه "إن معنى الألفاظ المفردة غالباً ما يكون عاماً وغامضاً، ويتلاشى هذا الغموض في معاني الألفاظ المفردة إذا دخل اللفظ في ضماء تركيبية تحدد معناه وتخصصه. ومن هنا يتولد من المعنى المعجمي للفظ معنى آخر."(41)،

إن البنية الفعلية لهذا النص استفادت من بلاغة الألفاظ، حيث استعملت استعمالاً مجازياً فانزاحت الألفاظ عن معانيها الحقيقية لتساهم في رسم جمالية

هذا النص، وقد وفق الكاتب أيما توفيق في إيراد ألفاظ بحمولات تعكس موقفه وموقف السلطان مما حدث، وتجعل القارئ يلتفت إلى ما حدث ووقع بكثير من التعاطف"... فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء، ويفسر من صل خبيث إلى حية صماد، حتى بغث مكرهم، وأعجل عن التلاقي أمرهم ويرد بال أمرهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمانة، "لقد عكس هذا النسق اللغوي عدول الألفاظ عن معانيها الحقيقية وقد اعتمد على البنية الفعلية في ذلك والتي حققت تواصلاً دلاليًا بين الكلمات والجمل عن طريق إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ، وعن طريق البدء بالفعل الماضي ثم الانتقال إلى الفعل المضارع لاستحضار الحدث والتأكيد عليه لصنع المقابلة بين الأزمنة (الماضي، الحاضر) لإثارة القارئ حتى يتفاعل مع النص من الداخل، ففي الواقع"... هناك قراءتان: قراءة الناقد والقارئ طبعاً، وقراءة النص التي يخلقها النص، يعني النص نفسه يفتح فضاء أو لا يفتح."(42).

ويبدو أن هذا النص قد فتح فضاء خاصاً، ودعا إلى قراءة تتبع من داخله وتقتضئ الانطلاق من سياقه التاريخي والاجتماعي والسياسي، إلا أن هذا الانفتاح ظل محدوداً لطبيعة الموضوع وتقييده بالظرف الزمني فجاء راصداً لحوادث طارحاً لموقف الكاتب وسلطانه فأوجد سياقاً خاصاً به قد يتقاطع مع سياقات مشابهة له، فالحوادث التاريخية كثيراً ما تتشابه.

2- بنية النص الدلالية:

يرتكز نص ابن دفرير على فكرة محورية تقوم على تحديد الموقف لأخذ العبرة والعظة، فرصدت لذلك مجموعة من الألفاظ ترتبط دلاليًا لتعبر تعبيراً صادقاً عن الأسى والحزن والأسف.

والواقع أننا لا نستطيع أن ندرك كلمة من كلمات هذا النص إلا ضمن مجموع الكلمات المتصلة بها دلاليًا أو كما يقول ليونس LYONS "يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي."(43) وبهذا أسهمت تلك الألفاظ في بناء حقل دلالي خاص بهذا النص، والذي يمكن أن يحيل إلى نصوص أخرى مشابهة من الأدب الحمادي، وقد تتقاطع مع نصوص من الأدب العربي؛ لأن الحوادث متشابهة والمواقف منها أيضاً متشابهة.

لقد اعتمد هذا النص على علائق إنسانية نهلت من خصائص اللغة العربية الإبداعية من خلال إيجاد علاقة طردية بين الكلمات المكونة لهذا النص، والتي

تجسد حقلاً دلاليًا، فالحقل الدلالي هو مجموعة من المفاهيم تتبني على علائق لسانية مشتركة، ويمكن لها أن تكون بنية من بنى النظام اللساني.(44)

فلا شك أن هناك علاقة لا انفصام لها بين الكلمات المكونة لهذا النص، فلو أخذنا على سبيل المثال قوله "... فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، ووصلنا إلى مظنة الأمانة، وبعثنا في أحياء هلال نستجد منهم أهل النجدة ونستفر من كنا نراهم لهمم عدة" لوجدناه حقلاً جزئياً ينضوي تحت الحقل الكبير للنص، ولوجدنا أيضاً أن هذا النسق اللغوي قد استخدم ألفاظاً من مثل "اعتزل، مال، بعث، استجد" وربط هذه الألفاظ بكلمات أخرى كقوله "الفتنة، مظنة الأمانة، أهل النجدة، عدة" وبهذا فقد أسهمت كل هذه المداخل المعجمية في رسم الحقل الدلالي الخاص بها، والذي هو جزء من الحقل الدلالي العام. ويبدو أن تصور الحقول الدلالية التي تكون نظاماً لسانياً ما، يختلف من باحث إلى آخر، وما ذلك إلا لأن تحديد الحقل يخضع خضوعاً إلزامياً لذاتية الباحث نفسه دون تدخل أي عامل موضوعي أو لساني بحث.(45) ولعل هذا التحديد متعلق بالناحية النظرية، أما من الناحية التطبيقية، فإن تحديد الحقل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق الذي يجمع هذه الألفاظ أو تلك في حقل دلالي معين أو يرصدها في حقل دلالي آخر. وربما يخضع هذا الأمر للاستعمال والإبداع اللذين يجوزان هذه العملية عن طريق العلائق الإسنادية التي يوجدها؛ لأن هناك مقاييس موضوعية(46) تساهم في ضبط الحقل الدلالي.

إن البنية الدلالية لهذا النص تستمد حضورها من الخطاب السياسي السلطوي الذي فرض نفسه على الخطاب الحمادي في ذلك العصر، وتدرج هذه البنية في السياق الفكري والثقافي للدولة الحمادية مشكلة بنية مفردانية للخطاب والتي توزعت على المحاور التالية:

أ- ألفاظ دالة على الله تعالى، أو على صفة من صفاته: الله، شاء، القسم والقدر، الجزاء.

ب- ألفاظ دالة على الرسول، صلى الله عليه وسلم، أو على صفة من صفاته: النبي، محمد، خير البشر.

ج- ألفاظ دالة على الإنسان أو على فعل من أفعاله، وهي أغلب الألفاظ التي جاءت بعد حمد الله والصلاة على رسوله من مثل خان، ضبع، أهل موالاتنا، أضرى، الاستعانة، المكر ... الخ.

II ومن أهم الكتاب الحماديين، أبو القاسم عبد الرحمن الكاتب

المعروف بابن القالمي، والذي قيد له صاحب الخريدة نصاً لعله من أهم نصوص النثر في الأدب الحمادي، وهو نص خفيف جمع بين الغرض من وضعه، والإنسيابية والتدفق للتعبير والإبلاغ.

النص:

"ولما كنت في مضمار سلفك جارياً، ولنا موالياً، وفي قضاء طاعتنا متباهياً، رأينا أن نثبت مبانك، ونؤكد أواخيك، ونوجب لك ولخلفك، ما أوجب سلفنا لسلفك، تمييزاً لهم عن الأكفاء، ومجازاة لهم عن محض الصفاء والولاء، فاستدم هذه النعمة العظيم خطرنا بالشكر فأنت به جدي [ومن يقترف حسنة نرد له فيها حسناً إن الله غفور شكوراً]" (74)

1- في البنية الدلالية للنص:

يندرج هذا النص في إطار أدب المعاملات الرسمية بين الحاكم ورعيته، والسرعية والحاكم، كالنصح والإرشاد. وقد استفاد من مستويات دلالية توجي بوضوح الخطاب وتضفي عليه نوعاً من الاستحباب والتودد والاقتراب، ويبدو أن التحليل الدلالي هو الذي يكشف عن هذه المستويات، "وبموجب مبدأ البنية المكونة تتألف الوحدات اللغوية الكبرى من وحدات لغوية أصغر، وأن أي جزء من الكلام هو بنويماً مؤلف على أكثر من مستوى، والمستويات اللغوية الثلاثة: الصوتي، التركيبي، والدلالي تتكامل عناصرها في خدمة القدرة اللغوية والتي بوساطتها تقوى على توليد الجمل، أي كانت، كما نقوى على فهمها." (48) ونحن لا يمكننا الاقتراب من النص إلا من خلال هذه المستويات التي تكشف عن جماليته، والتي من الصعب الفصل بينها في إحداث التأثير في المخاطب وتوصيل الرسالة.

أ- المستوى الصوتي:

لقد جاء الصوت في هذا النص غنياً ومثراً للعملية التواصلية، وقد شكل تكراره ظاهرة مميزة، خاصة في أواخر الفواصل، فساهم في البناء الدلالي للنص، للصلة القائمة بين الصوت وما يدل عليه، أو بين الرمز ودلالته في ذهن المتكلم وذهن المخاطب، والذي اعتمد على مبدأ الاختيار، والميل إلى أصوات دون غيرها؛ فانتنى لذلك ألفاظاً تساعد حروفها على التواصل والالتقاء نتيجة

انسجام هذه الحروف وتلاؤمها من الناحية الصوتية، وهذا التآلف والتناسق هو الذي يجعل اللفظ سهلاً على اللسان من جهة، وعلى السمع من جهة أخرى، وقد سمي الجاحظ هذه الخاصية "القران" (49) وهي ترتبط ببنية اللفظ الصوتية التي تتمثل في انسجام الأصوات المكوّنة له وتآلفها- وقد اهتم الدارسون العرب المحدثون بهذه الخاصية، يقول أحدهم "لقد لاحظ الأقدمون أن الكلمة العربية إذا أريد لها أن تكون فصيحة مقبولة: فإنها تتطلب في مخارج حروفها أن تكون متناسقة ولا تتسامح اللغة فتتخلّى عن هذا المطلب إلا في الحدود في مثل حالات الزيادة والإصاق ونحوهما." (50)

ويبدو أن هذا النص قد حقق هذا الهدف، فكانت بنياته منسجمة صوتياً أسهمت في جماليته، والذي جاء في فواصل نهايتها بأربعة أصوات، فالواصل الأولى انتهت بصوت الياء الممدودة والتي تدعو المخاطب وتتاديه لينتقل الرسالة- وكانت هذه المقاطع الصوتية ممدودة لتعلن عن المشاركة الوجدانية بين المتكلم والمتلقي، وتساهم في فصاحة الكلام ووضوحه- قال ابن القالبي "لما كنت في مضمار سلفك جارياً، ولنا موالياً، وفي قضاء طاعتنا متباهياً" فجاء الخطاب واضحاً مباشراً يعتمد على مبدأ الجملة الشرطية لاستحضار مجموعة من الأفعال المرجعية التي تبرز ما يأتي بعدها وتدعو إليه، وتحفز المخاطب وتهيبه إلى سماع الباقي وتقبله، بل إنها قد توجه الخطاب بحسب إرادة المتكلم، ولهذا جاءت الفواصل الثانية موجهة الرسالة إلى المخاطب مباشرة جواباً عن الجملة الشرطية قال الكاتب "... رأينا أن نثبت مبانك، ونؤكد أواخيك، ونوجب لك ولخلفك، ما أوجب سلفنا لسلفك.." ويبدو أن صوت الكاف في أواخر هذه الفواصل جاء لتنبية المتلقي، وتوجيه الخطاب إليه للكشف عن العلاقة التي تجمع المتكلم بالمخاطب، وحرف الكاف حرف ذو جرس قوي يأتي للتوكيد على المعنى، والتنبية والإشارة إلى ما يريده المتكلم، وقد قرنه ابن القالبي بالأسماء ليعقد القران بين هذه الألفاظ الدالة على أفعال إنجازية، وبين المخاطب للوصول إلى المشاركة الوجدانية والتفاعل الحيوي والشعور بالمسؤولية.

ويبدو أن الصوت لن يؤدي دوره المنوط به إلا ضمن سياق تركيبى، على الرغم من أن لكل كلمة مفردة صوتاً فعلياً يساهم في تحديد دلالتها، فإن الكلمة إذا ما ركبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجه معنى النص، ضمن السياق في نظام تركيبى وترتيبى للجمل. ومن هنا يصبح ما نبه

عليه ريني وليك أمراً مهماً. يقول "لقد حلل اللغويون المحدثون الأصوات الكامنة على أنها عناصر أولى ذات دلالة كما أن بإمكانهم أن يحلوا أيضاً الوحدات الصوتية المعنوية الأولى، والوحدات النحوية؛ فالجملة مثلاً لا توصف فقط بأنها نطق مقصور على غرض معين، بل إنها طراز ترتيب الكلام." (51) ولا شك أن ابن القالمي قد ربط بين أصوات هذا النص وبين تراكيبه وبين معانيه وقد وفق في ذلك أيما توفيق.

ثم كانت الفواصل الصوتية الأخيرة للنص "... تمييزاً لهم عن الأكفاء، ومجازاة لهم عن محض الصفاء والولاء، فاستمك هذه النعمة العظيم خطرهما بالشكر فأنت به جدير..." فجاءت هذه الفواصل منطلقة الصوت معتمدة على صوت الهمزة المسبوق بألف المد لتفصح عن الغرض، وتعلن في الوقت ذاته نهاية الرسالة باقتباس من القرآن الكريم الذي زود النص بحمولة تنهل من حمولة الخطاب الديني الإسلامي، ويبدو أن أي تغيير يصيب البنية الصوتية للنص أو حتى التركيبية يؤدي إلى فساده وضياح غرضه.

لقد جاء النص فصيحاً مبيناً لفصاحة ألفاظه ووضوحها، فهي ليست غريبة وغير مخالفة للقياس في اللغة العربية، ثم إن حروفها غير متنافرة وهذه صفات اشتراطها العلماء في فصاحة اللفظ. قال أحد الباحثين "وإذا كانت سمة الفصاحة تتحقق لدى المتكلم بوضوح النطق وطلاقة اللسان، فإن فصاحة الكلمة تتحقق بالتناسق أو التألف الصوتي الذي يجعل النطق باللفظ سهلاً خفيفاً عن اللسان من جهة، كما يجعل أثره السمعي واضحاً مقبولاً على الأذن من جهة أخرى." (52) ويبدو أن نص ابن القالمي قد كان له ذلك فحقق الفصاحة المرجوة في كل نص إبداعي لتأكيد العملية التواصلية وقد ابتعد عن ظاهرة التناثر الصوتي.

ب- المستوى اللغوي:

لقد اختار ابن القالمي لنصه مستوى لغوياً تقليدياً سار فيه على نهج القدماء في كتابة النصوص النثرية، فبنى النص بناء تركيبياً يرتكز على أنساق لغوية تستفيد من جماليات التعبير للغة العربية.

1- الأنساق اللغوية للنص:

لقد جاء النص في ثلاثة أنساق لغوية تتكون من وحدات تركيبية تتفاوت في الطول والقصر والتوزيع بحسب ورودها في النص. والتوزيع كما حدده أحد

الباحثين بقوله "يحدد توزيع عنصر بأنه مجموع العناصر التي تحيط به، ومحيط عنصر (أ) يتكون من ترتيب العناصر التي ترد معه، أي العناصر الأخرى التي يتوقف كل منها في موقع معين مع العنصر في تركيب كلامي، والعناصر التي ترد مع العناصر (أ) في موقع معين تدعى انتقاء هذا العنصر لهذا الموقع." (53) ويبدو أن ابن القالمي قد انقضى هذه العناصر التي تحقق المحتوى الفكري لكلامه في الواقع، وتجسد تلك المعاني الذهنية التي أراد التعبير عنها، والكاتب في الواقع ليس حراً سوى في اختياره لوحدات الفئات التي ترد عادة معاً، ولا يقوم باختيارها إلا في الترتيب الذي ترد فيه هذه الفئات." (54)

لقد جاءت هذه الوحدات التركيبية للأنساق اللغوية المكونة لهذا النص متألفة متجانسة، تدعو الواحدة الأخرى في شكل فني خفيف، وكأنها تنتمي إلى حقل دلالي واحد تكشف عن حسن توزيع الكاتب لها، وقد جاءت هذه الأنساق كالآتي:

النسق الأول: يتكون هذا النسق من الوحدات التركيبية التالية:

أ- ولما كنت في مضمار سلفك جارياً

ب- ولنا موالياً

ج- وفي قضاء طاعتنا متباهياً

لقد جاء هذا النسق في ثلاث وحدات متفاوتة من حيث الطول والقصر ليعكس إرادة الكاتب في تهيئة المخاطب بجملة شرطية تجعله في وضع تأهب وترقب لسماع المزيد والاستعداد للقيام بما يطلب منه؛ ولهذا جاءت هذه الوحدات اللغوية محصورة الدلالة تدعو إلى معنى هو ردف المعنى المركزي أو صنوه أو ما يترتب عنه. لقد كانت الودعتان (أ، ب) طويلتين بالقياس إلى الوحدة (ج) لحاجة المعنى المعبر عنه لذلك. ثم إن الوحدة (أ) جاءت في ثلاثة عناصر هي المخاطب والسلف واتباع آثار السلف، ثم هناك الفعل الكلامي الذي يربط بين هذه العناصر في وحدة تركيبية اعتمدت التقديم والتأخير بما تقتضيه خصائص اللغة العربية في التعبير، فلو قلنا ولما كنت جارياً في مضمار سلفك لفسد المعنى وزهد رونقه.

أما الوحدة الثانية (لنا موالياً) فكانت في عنصرين هي المتكلم والمخاطب والعلاقة التي تجمع بينهما هي الولاء الذي لا يكون إلا بين اثنين؛ ولهذا لم يحتج الكاتب إلى أكثر من هذا ليغطي هذا المعنى. ثم إن (نا) المتكلم جاءت

لتدل على عظمة المتكلم وعلو شأنه ومرتبته، والتي تحتم على المخاطب الولاء والاحترام والانقياد، وقد اقترنت بـ(موالياً) لتعكس تلك العلاقة الرابطة بين المتكلم والمخاطب وهي علاقة تجاور وبناء، وعلاقة تركية المعنى ليبدو فحماً، خاصة إذا قرأ في سياقه التاريخي والاجتماعي والأدبي.

وجاءت الوحدة الثالثة "وفي قضاء طاعتنا متباهياً" فعلاً كلامياً يؤكد تلك العلاقة التي تربط المتكلم بالمتلقي إلى درجة التباهي بالإخلاص والطاعة، والقيام بالخدمة. لقد جاءت هذه الوحدة في موقع المفعول لفعل وفاعل "كنت" وهي رابطة النسق بوحدها الثلاثة.

-النسق الثاني: لقد تشاكل هذا النسق مع النسق الأول، فأسهم في تقوية المعنى عن طريق وحداته المتفاوتة نسبياً في الطول، فأعطت النص إيقاعاً خاصاً. لقد تكون هذا النسق من الوحدات التالية:

أ- رأينا أن تثبت مبانك

ب- ونؤكد أواخيك

ج- ونوجب لك ولخلفك ما أوجبه سلفنا لسلفك

د- تمييزاً لهم عن الأكفاء، ومجازاة لهم عن محض الصفاء والولاء

ولعل اللافت للنظر أن هذه الوحدات قد غابت عليها الجمل الفعلية، والتي جاءت لتتدلى على الحدث والحركة والفاعلية، وتطالب بموقف يكون جواباً على الجملة الشرطية التي بدأ بها النسق الأول وقد اختار الكاتب الفعل "رأى" هذا الفعل المفتوح الدلالة، والذي يقبل الدخول على الأسماء وعلى الأفعال على حد سواء ليوجهها نحو دلالات جديدة ومتنوعة تفهم من سياق الكلام. لقد وفق ابن القاسمي في اختيار هذه الوحدات المكونة لهذا النسق، كما وفق في تركيب هذه الوحدات داخلياً على مستوى كل واحدة، وخارجياً على مستوى كل الوحدات من حيث المعنى والمبنى، ولعل "التطابق بين جدول التوزيع الذي للرصف، وجدول الاختيار الذي للنمطية الاستبدالية يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي، باعتبارها* علامات استبدالية، أي وحدات لغوية معجمية في عملية الإبلاغ". (55)

إن وحدات هذا النسق جاءت متعادلة من حيث دلالة التركيب على معناه، فتعادلت السراكيب مع دلالتها، وأدت إلى نمطية لغوية ومعجمية لهذا النص، وعلى الرغم من أن صيغته كانت تقليدية، إلا أنه نص قائم بذاته، له خصوصية

أسلوبية وبنوية تنتج دلالياً نحو المعنى لتكشف عن المضمون الإبلاغي للعلامات اللغوية عن طريق تشاكل ألفاظ هذا النسق وتقابلها، كاقتران تثبيت المباني وتوكيد الأواخي، حيث تطابقت هذه الألفاظ مع بعضها لتقوية المعنى وإرسالته.

لقد احتوى هذا النسق على ألفاظ متقابلة، من مثل "توجب لك ولخلفك، ما أوجبه سلفنا لسلفك" فذكره الخلف والسلف كان مكوناً مباشراً اعتمد على الجمع بين هذين المتناقضين، وبهذا أدى هذا النسق وظيفته الأسلوبية المتعددة الجوانب من حيث علاقتها، كعلاقة النص بالمتكلم، أو علاقة المتكلم بالمخاطب، أو علاقة النص بالمخاطب إلى غير ذلك من العلاقات الممكنة.

لقد حدد جاكبسون الوظيفة الأسلوبية انطلاقاً من مثل هذه العلاقات وكانت هذه الوظيفة متنوعة انطلاقاً من الرسالة والباث والمتلقي. (56)

1- الوظيفة المرجعية: وهي متمركزة حول السياق اللفظي أو القابل أن يكون لفظياً ذلك الذي تحيل إليه الإرسالية.

2- الوظيفة الإنفعالية: وهي متمركزة حول المرسل

3- الوظيفة الإفهامية: وهي متمركزة حول المرسل إليه

4- الوظيفة الانتباهية: وهي متمركزة حول الحفاظ على التواصل بين المسنن ومفكك السنن.

5- الوظيفة الميتالغوية: (المعجمية) وهي متمركزة حول السنن المشترك بين المرسل والمرسل إليه.

6- الوظيفة الشعرية: وهي متمركزة حول قصد الإرسالية باعتبارها* كذلك- وهذه الوظيفة هي التي توضح الجانب الملموس من الدلائل، وتعمق هذه الواجهة نفسها، الثنائية الأساسية للدلائل والموضوعات.

-النسق الثالث: هذا النسق نهاية للرسالة وختاماً لها، وقد جاء في وحدة لغوية واحدة مرتكزة على اقتباس من القرآن الكريم. قال ابن القالبي: "... فاستندم هذه النعمة العظيم خطرها بالشكر فأنت به جدير، (ومن يقترف حسنة نزد له فيها حسناً إن الله غفور شكور)، وبذلك قوى هذا الكتاب من خطابه الإقناعي بهذا الاقتباس الذي كان بمثابة قفل الخطاب، وحسناً فعل لما استثمر الحمولة المعرفية للنص الديني في سبيل تمرير رسالته، وفي الوقت ذاته توجيه

المخاطب نحو فعل إنجازي معين، ولم يكن هذا الاستثمار استثماراً مغلقاً يستعمل النص الديني استعمالاً معيارياً، بل أوجد آفاقاً مفتوحة من ربطه لما سبق من الكلام، فكان تزكية للمعنى وتقخيماً له لأهميته.

111- ومن النصوص النثرية المهمة في هذا العصر، نص لأبي بكر ابن القصيرة كتبه عن أبي الحسن علي بن يوسف بن تاشفين إلى صاحب قلعة حماد إجابة له عن رسالة بعث بها إليه. يقول ابن القصيرة: "وصل كتابك الذي أنفذته من وادي منى صادراً عن الوجوه التي استظهرت عليك بأضدادك، وأجحت بطارك وتلادك، وأخفقت فيها من مطلبك ومرادك، فوقفنا على معانيه، وعرفنا المصريح به، والمشار إليه فيه، ووجدناك تجعل سينك حسناً، ونترك معروفاً، وخلافك صواباً بيئاً. وتقضى لنفسك بفلج الخصام، توليه الحجة البالغة في صحيح الأحكام، ولم تتأول أن وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها. إزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها". (57).

يعدّ هذا النص من أرقى النصوص النثرية الجزائرية في العصر الحمادي لاشتماله على خصائص أسلوبية جمالية في حدود نظام لغوي خاص يكشف عن حسن تمكن الكاتب من ناصية اللغة، وتطويعها لخدمة متصوراته الذهنية، فكانت رسالته رداً منطقياً على رسالة صاحب القلعة، قرنت الحجة بالحجة، والبرهان بالبرهان؛ فكانت خطاباً إقناعياً يكشف عن قوة شخصية الكاتب، ووثوقه في نفسه. حيث انطلق من موقع قوة في مخاطبة صاحب القلعة، وكانت لغته لغة داحضة لكل مزاعم الرسالة الأولى.

خصائص النص الأسلوبية:

أ- ويبدو أن ابن القصيرة استفاد من الخصائص الأسلوبية للغة العربية، حيث استثمر الألفاظ المتقابلة والألفاظ المتشاكلة في بناء لحمه النص وبنيتته، وأوجد علاقة إسنادية بين هذه الألفاظ في سبيل تكوين الجهاز اللغوي لهذه الرسالة الذي ينهل من حقيقة هذه الألفاظ ومن مجازها في تناسب وتناسق يخدمان هذا الخطاب. "فأقسام التقابل يمكن أن تندرج تحت مفهوم التناسب، حيث تتقابل وحدات معنوية مع وحدات معنوية أخرى نحو قوله تعالى: "فليضحكوا قليلاً وليبكوا

كثيراً فالضحك يتناسب مع البكاء، والقلة تناسب الكثرة." (85)

إنّ هذا الصنيع يعمل على تحريك الدلالة وتحولها مما يجعل للجهاز اللغوي قدرات تعبيرية، وآفاقاً واسعة للكشف عن المتصورات الذهنية عن طريق هذه الاستعمالات.

وابن القصيرة استعمل الألفاظ هذا الاستعمال، يقول، على سبيل المثال: "... فوقنا على معانيه، وعرفنا المصريح به، والمشار إليه فيه، ووجدناك تجعل سينك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيئاً..." فوق الكاتب في إيجاد تناسب بين الألفاظ المتقابلة كالتصريح، والإشارة أو كالسيء والحسن، أو النكر والمعروف، أو الخلاف والصواب.

وعلى الرغم من تناقض هذه الألفاظ، إلّا أنها في هذا النص قد استطاعت أن تتناسب وتتوافق في سبيل الكشف عما أراده الكاتب، وفي التأثير على المخاطب خلال تمكّنه من اللغة، فشكلها كيف ما أراد، واستعمل الألفاظ استعمالاً متقابلاً مراعيّاً في ذلك قواعد اللغة التعبيرية؛ لأن المتكلم عندما يختار المادة اللغوية يقع بلا شك تحت تأثير النظام الخاص بلغته، والذي يأخذ بهذه الخاصية الأسلوبية سواء عند المتكلم أو عند السامع.

وتؤدي هذه الخاصية إلى التوازن اللفظي والتوازن المعنوي للنص من خلال فواصله المكوّنة له.

إنّ هذه الفواصل أدت إلى تكرار نمطي يأخذ صورة أكثر إيقاعاً، ويولد تناسباً صوتياً يساهم في الكشف عن الغرض من وضع الخطاب، وقد اشترط "البلاغيون أن تكون فواصل الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الإعجاز، موقوفةً عليها بالسكون في حال الوقف والدرج؛ لأن الغرض معه هو التناسب بين القرائن أو المزوجة بين النثر وذلك لا يتم إلا بالوقف والسكون." (59) وعودة إلى ما ذكرناه من النص تؤكد هذا التكرار النمطي الذي جاء عن طريق تقابل الألفاظ ومعانيها، فالتصريح يقابل الإشارة، والإحسان يقابل الإساءة وهكذا.

ثم إنّ الفواصل المكوّنة للنص اتسمت بخاصية الوقف والسكون سواء الفواصل الأولى التي انتهت بصوت الكاف، أو الثانية التي انتهت بصوت الهاء، ثم الفواصل الأخرى التي انتهت بالتونين إلى آخر النص وبهذا جاء فصيحاً بعيداً عن التتافر والتماثل الذين يؤديان إلى اللبس والغموض معتمداً على مبدأ التخالف الذي يحقق التناسب بين المعاني المتخالفة ويعطي الخطاب أبعاداً

جمالية تحقق التواصل.

ب- لقد اختار الكاتب ألفاظه اختياراً موفقاً من حيث التقابل أو التشاكل في سبيل تركية المعنى وتوضيحه وتوصيله إلى المخاطب، يقول ابن القصيرة، على سبيل المثال: "... ولم تتأول أنّ وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها. إزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها." فأبهم مثل هذا التشاكل والتجاوز في تقوية القدرة الإيحائية للنص؛ لأن التشاكل يقوم "على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجاً في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الساحية الإبداعية، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسم في العبارة، بل إنه يتحقق ذهنياً من خلال تقدير المجاورة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها." (60)

لقد استعمل الكاتب ألفاظه استعمالاً إبداعياً يعتمد على مراوغة اللغة من خلال إعطاء هذه الألفاظ دلالات جديدة عن طريق تجاوزها وتوزيعها داخل النص، فأفاد في تشاكل الجمل فيما بينها لتحقيق التواصل من خلال العلائق الإسنادية التي أوجدها الكاتب؛ لأنّ اللفظ قد يحمل أكثر من دلالة لعدم ارتباطه بسياق واحد، وهو هنا مرتبط بالسياق الذي أورده فيه ابن القصيرة. ويكشف هذا العمل عن حسن تصرف في الأداء الفني للغة. "الكلام يدور بين احتمالات ثلاثة هي خلو الذهن عن الحكم، أو التردد في قبوله، وإنكاره كلية، والصياغة تأخذ خواصها التركيبية في كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية التي تقدم الكلام خالياً من التوكيد أو المؤكد مراعاة لمقتضى الحال." (61)

ويبدو أنّ هذا النص لا يتماشى والاحتمال الأول، بينما يتردد بين الاحتمالين الثاني والثالث، فالمتخاطبان على علم بحال الخطاب، وهناك تردد في قبول الحكم أو إنكاره كلية، ولهذا عمد ابن القصيرة إلى إقناع المخاطب، ونقله من حال التردد إلى حال القبول والانصياع، نقله من اليقين فيما يزعم إلى الشك فيه والتحول عنه إلى اليقين المخاطب، فجاءت الرسالة رداً منطقياً على رسالة صاحب القلعة في أسلوب متين، وفي سجع جميل، وبألفاظ منتقاة فصيحة محققاً لشروط الصناعة اللفظية التي اشترطها ابن الأثير (1) وهي:

1- اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك اللآلي المبددة، فإنها تتخير وتنثني قبل النظم.

2- نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها، لتلا يجيء الكلام قلقاً نافرأ

عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كلوؤة منه بأختها المشاكلة لها.

3- الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يجعل إكليلاً على الرأس، وتارة يجعل قلادة في العنق، وتارة يجعل شقاً في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه.

ج- جماليات هذا النص، حسن استعماله الضمائر، والتحول من ضمير المخاطب إلى ضمير الغيبة ثم العودة إلى ضمير المخاطب ثانية، وهكذا دواليك. فقد انتهت الفواصل الأولى من هذه الرسالة بضمير الكاف الذي يستعمل للدلالة على المخاطب. يقول ابن القيسرة "وصل كتابك الذي أنفدته من وادي منى صادراً عن الوجهة التي استظهرت عليك بأضدادك، وأجحفت بطارفك وتلادك، وأخفقت فيها من مطلبك ومرادك". وهذا لأن الكاتب أراد أن يستحضر المخاطب ويواجهه مباشرة لشد انتباهه وتشويقه ليكون أكثر جدية في استقبال الرسالة وتتبع مضمونها، وإعطائها القيمة والاهتمام اللذين تحتاجهما.

ثم انتقل إلى الضمير الغائب في الفواصل التالية... فوقفنا على معانيه، وعرفنا المصرح به، والمشار إليه فيه. "ليوجه الحديث عن الرسالة الأولى، وهذا نوع من الالتفات.

"والالتفات نقل الكلام من حالة المتكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخرى." (62) وقد أراد الكاتب أن يلفت النظر إلى الرسالة، موضوع الحديث، التي أراد الرد عليها.

وليكشف عن أن استقبالها تم بطريقة جيدة وحسنة، فقد فهمت كل معانيها الظاهرة والخفية، الحقيقية والمجازية، وبعد هذا عاد الكاتب إلى كاف المخاطب حيث يقول: "ووجدناك تجعل سينك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيتاً. وتقضي لنفسك بقلج الخصام، توليه الحجة البالغة في صحيح الأحكام" وتحمل هذه النقلة خصوصية أسلوبية؛ ذلك أنه أراد أن يخص المخاطب ثانية بالحديث ويوجه الكلام إليه ليكون ذلك أكثر إقناعاً وتوجيه لهذا المخاطب، وليضعف عنده قوة الحجة والبرهان، ليسفه من أمره وشأنه وشأن رسالته. وجمع في

الفواصل التالية بين الضميرين، يقول "ولم تتأول أن وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها. إزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها." لينقل الحديث إلى مستوى آخر لتقوية الخطاب ليكون إقناع وبذلك يؤدي وظيفته.



■ الإخالات

- 1- Bourdicu. P cc que parler vcut dire ED Fayard 1982. P. 27
- 2- عبد الحليم عويس 1980 دولة بني حماد ط1: 28 دار الشروق. وينظر أحمد شلبي 1972 التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية 6: 168 ط1 مكتبة النهضة المصرية.
- 3- دولة بني حماد 268.
- 4- ينظر عبد العزيز بن عبد الله 1962 تاريخ الحضارة المغربية 2: 22 دار السلمي- دار البيضاء.
- 5- دولة بني حماد 247.
- 6- الكعك عثمان بلاغة العرب في الجزائر 29 مكتبة العرب تونس.
- 7- ربيع بونار 1968 المغرب العربي تاريخه وحضارته 283 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- 8- ينظر الكعك عثمان 1925 موجز التاريخ العام للجزائر 280 نشر مكتبة العرب بتونس.
- 9- دولة بني حماد 249.
- 10- المغرب العربي 282.
- 11- ابن الأثير الكامل في التاريخ 8: 91 ط: 6 دار الكتاب العربي بيروت.
- 12- ينظر ابن بسام القسم الرابع من المجلد الأول من الذخيرة- كما ترجم المقرئ في نصح الطيب لمانتين وخمسين ممن رحلوا من الأندلس إلى المشرق من العلماء والأدباء والفقهاء، وترجم لمن رحلوا من المشرق إلى الأندلس.
- 13- أبو العباس الغبريني 1328هـ عنوان الدراية من عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية 32 المطبعة الثعالبية الجزائر.
- 14- عبد القادر جغلون 1982 مقدمات في تاريخ المغرب العربي القديم والوسيط 40.
- 15- المرجع نفسه 41.
- 16- نفسه 43.42.
- 17- ينظر دولة بني حماد 283.
- 18- مقدمات في تاريخ المغرب العربي 59.

- 19- المرجع نفسه 72.71.
- 20- دولة بني حماد 285.
- 21- مقدمات في تاريخ المغرب العربي 72 . 73 . 74.
- 22- المرجع نفسه 78.
- 23- المرجع نفسه 78
- 24- أحمد محمد أبو زراق 1979 الأدب في عصر بني حماد 173 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- 25- ينظر لسان الدين بن الخطيب 1964 أعمال الأعمال فيمن بويق قبل الاحتلام من ملوك الإسلام 71- 85 القسم الثالث، تح أحمد مختار العبادي، محمد إبراهيم الكتاني- الدار البيضاء.
- 26- موجز التاريخ العام للجزائر 267.
- 27- الأدب في عصر دولة بني حماد 174.
- 28- ابن الأثير الكامل في التاريخ 8: 102.
- 29- العماد الأصفهاني 1973 خريدة القصر وجريدة العصر قسم شعراء المغرب 1 : 179 تح محمد المرزوقي. محمد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحيى، النشرة الثانية. الدار التونسية للنشر.
- 30- عبد السلام المسدي 1983 النقد والحدائنة 59 ط1 دار الطليعة بيروت.
- 31- محمد العيد 1989 النقد والإبداع الأدبي 61 ط1 دار الفكر للدراسات القاهرة.
- 32- فندريس. ج. السلغة 36 تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص. مكتبة الأنجلو مصرية.
- 33- فائز الداية 1985 علم الدلالة العربي 77 ط1 دار الفكر دمشق
- 34- ابن الأنباري الأضداد.
- 35- ميكائيل ريفاتير 1993 معايير تحليل الأسلوب 56 ط1 تر: حميد لحمداني منشورات دار سال، الدار البيضاء.
- 36- اللغة والإبداع الأدبي 207.
- 37- النقد والحدائنة 58.
- 38- عبد الملك مرتاض 1992 أ. ي، 70 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.
- 39- اللغة والإبداع الأدبي 35.
- 40- عز الدين مناصرة وآخرون- ندوة العلوم الإنسانية والقراءات 11 مجلة كتابات معاصرة- المجلد الرابع العدد 15 أيلول 1992 بيروت.
- 41- أحمد مختار عمر 1988 علم الدلالة 80 ط1 عالم الكتب القاهرة عن Theory .og mcaning .14

- 42- ينظر. *Gcorge Mounin clefs pour la linguistique P. 160 Paris Scghcr 1971*
- 43- أحمد حساني 1994 مباحث في اللسانيات 164 ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر.
- 44- المرجع نفسه 164 وما بعدها.
- 45- الشورى: 28.
- 46- الخريدة: 180- 181
- 47- عدنان بن نريل 1981 اللغة والدلالة 111 منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق.
- 48- الجاحظ، أبو بحر عثمان 1969 البيان والتبيين 1: 206 تح عبد السلام هارون مطبعة الخانجي مصر.
- 49- تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها 265 دار الثقافة الدار البيضاء المغرب.
- 50- رينيه ويليك 1985 نظرية الأدب 159 ط 111 تر: محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 51- كريم زكي حسام الدين 1992 الدلالة الصوتية 148 ط 1 مكتبة الأنجلو المصرية.
- 52- زكرياء ميشال 1980 الألسنية (علم اللغة والحديث) مبادئها وأعلامها 254 ط 1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت.
- 53- المرجع نفسه 246.
- 54- عدنان بن نريل الأسلوبية 256 مجلة الفكر العربي العدد 25 عدد خاص بنظرية الأدب والنقد الأدبي.
- 55- ينظر معايير تحليل الأسلوب 68.
- 56- أبو نصر الفتح بن خاقان 1320 هـ - قلاند العيان في محاسن الأعيان 49 مطبعة التقدم العلمية، القاهرة.
- 57- محمد عبد المطلب 1984 البلاغة والأسلوبية 217 الهيئة المصرية للكتاب.
- 58- المرجع نفسه 218.
- 59- المرجع نفسه 225.
- 60- المرجع نفسه 192.
- 61- ابن الأثير المثل السائر 1: 210 ط 1 تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة نهضة مصر
- 62- اللغة والإبداع الأدبي 15.



1- ظهور الشروح الشعرية:

ليس في مقدور الباحث أن يجزم بزمان ظهور الشعر العربي، ولكننا نقر أنه ظهر بظهور الإنسان الذي يفرضه: فقد مر بمراحل عدة حتى وصل إلينا شعراً متكاملأً فنياً. ولعل الذاكرة التي حفظته لا تتجاوز مائة وخمسين سنة قبل ظهور الإسلام".(1)

الرواية:

لعل أولى المراحل التي مر بها هذا الفن التقدير هي مرحلة الرواية الشفهية فقد تناولته جملة من الرواة، انقسموا إلى فئات، منها فئة الشعراء التي انقسمت بدورها على طائفتين، طائفة الشعراء الذين يروون شعر شاعر بعينه، فيحفظون هذا الشعر ويتلمذون على الشاعر، ومن هذه الطائفة الحطيئة الذي كان رواية زهير بن أبي سلمى، وابنه كعب، وزهير هذا رواية اوس بن حجر(2). وأما الطائفة الثانية من هؤلاء الشعراء الرواة، فكانوا يروون شعراً لمن سبقهم، ولبعض من عاصرهم من الشعراء، ولا يخصصون شاعراً بعينه يتلمذون عليه، وإنما يردون مناهل شتى يشتمون منها ما شاء لهم الفن الشعري أن يشتموا، ثم يصدرون وقد اكتملت لهم شخصيتهم الفنية المستقلة(3)، ويعد ذو الرمة من رجال هذه الطائفة، إضافة إلى أن رجال هذه الفئة كانوا شعراء قرصوا الشعر، ثم حسنوا فنهم لاتصالهم الدائم بالشعر رواية وقرصاً.

ولقد كان لهؤلاء الشعراء الرواة دور كبير في المحافظة على هذا الشعر من الضياع، وكانوا بطرقهم هذه خير ناقل لهذا التراث، وكان عملهم هذا ينبع من حبهم لهذا الفن، الذي كان من المقومات الأساسية للحفاظ على القبيلة، وأحد أسلحتها الضرورية في الدفاع عن وجودها، وإحدى وسائلها الإعلامية لنشر مآثرها، وخلودها بخلود هذا الشعر.

وقد رقد فئة الشعراء الرواة هذه، فئة العلماء الرواة، التي اهتمت بالشعر

والشاعر، من خلال اهتمامها باللغة، وما يتصل بها. فكان هؤلاء العلماء يرحلون إلى البوادي حيث الأعراب، لمشاهدة هؤلاء الذين لم يفسد سلتقهم اللحن بقصد الدراسة والتحليل، ووضع قواعد وضوابط لهذه اللغة المعربة. وقد عاش هؤلاء العلماء "في القرن الثاني ومطلع الثالث، وأخذ عنهم العلماء في القرون التالية للقرن الثاني، ثم يقفون عندهم ولا يعدونهم في الغالب الأعم... هؤلاء العلماء الذين تنتهي عندهم الرواية الأدبية للجاهلية طبقتان، الطبقة الأولى هم: أبو عمرو بن العلاء وحماد الراوية ثم خلف الأحمر والمفضل الضبي ومن في طبقتهم، أما الطبقة الثانية فهم تلامذة هذه الطبقة الأولى، وأشهرهم الأصمعي، وأبو زيد، وأبو عبيدة، وأبو عمرو الشيباني، ثم ابن الأعرابي، ومحمد بن حبيب، وأبو حاتم السجستاني ومحمد بن سلام(4).. ويضاف إلى هؤلاء أبو سعيد السكري، وعلي بن عبد الله الطوسي وابن السكيت وتعلب وغيرهم كثير.

ولقد كان لهؤلاء العلماء شرف الحفاظ على كثير من التراث الفني لهذه الأمة وصيانتها من الضياع، على الرغم من أن الهدف الذي كانوا يسعون إليه هو الإكثار من الشعر للاستشهاد به في مسائل النحو، وخدمة ما يضعونه من قواعد ودراسات لهذه اللغة، وقد قدموا بعملهم هذا خدمة كبيرة للدارسين بعدهم. ولولا جهود هؤلاء لما وصل إلينا هذا التراث الضخم، ولولاهم لما أتيج لنا الإفادة من هذا التراث. انقسم هؤلاء الرواة العلماء، حسب مدرستي ذلك الوقت الكوفة والبصرة، على كوفيين وبصريين، فكان الكوفيون أكثر حرية في الأخذ من الأعراب، على حين كان البصريون أكثر تشدداً وتضييقاً، فأسقطوا كثيراً من مصادر الكوفيين من الحساب، واتهموهم بالتزويد والوضع.

ويبدو أن علماء القرن الأول الهجري لم يكونوا ليكتفوا "برواية الشعر الجاهلي وإنشاده في المجالس والمحافل، وإنما كانوا كذلك يعلمونه الصبيان تعليماً..."(5).

وبهذا حددوا علاقتهم بهذا الشعر، وكأنها علاقة الأب بابنه، فلعنابتهم به، كانوا يروونه، ثم ينشدونه في المجالس والمحافل، ومن ثم يعلمونه ويلقنونه الصبيان وبهذا يضمنون لعلمهم، ولهذا الفن الذي أحبوه الاستمرارية والبقاء حتى تكون الاستفادة منه كبيرة.

ويرى ابن سلام الجمحي(6) أن رواية الشعر توقفت، أو قل الاهتمام بها نظراً لاتشغال المسلمين بنشر تعاليم الدين الجديد وبالفتوحات، إلا أن هناك رأياً

لأحد المحدثين يخالف هذا، ويزعم أن الرواية لم تتوقف عند هذا الحد، بل استمرت (7)، و قد يكون لهذا الرأي الأخير بعض الوجاهة وإن كان لا ينفي ما ذكره ابن سلام؛ لأنه حين يقر بذلك يضع نصب عينيه أن الشغل الشاغل للمسلمين في ذلك الوقت إنما كان الدين الجديد وما أمرهم به من تعاليم، منها الجهاد في سبيل الله، والدعوة إلى عبادته، فكانت الفتوحات الإسلامية الكبرى. ومع ذلك كله، فقد ظل الشعر خلال هذه الفتوحات، وطوال القرن الأول الهجري بين أيدي الرواة يتناقلونه من جيل إلى جيل. ومما زاد في اتساع دائرة رواية الشعر العربي بروز عدد كبير من شعراء إسلاميين فحول في هذه الفترة من الزمن. ولما جاء القرن الثاني "وهو عصر توقف الفتوح، وعصر الاستقرار والإنشاء الحضاري، انصرفت القوى المبدعة المنظمة إلى الجهاد في ميدان جديد هو ميدان الفكر، وأخذت تستفرغ من مجهودها كي تجمع الآثار المفارقة، وتبحث عن التراث الضائع وتنظم وتبويب وتدون في كل فن وعلم..." (8)

ويبدو لنا أن الرواية لم تتوقف، أو لم تقل، وإنما كان يمكن أن تكون على نطاق أوسع لو توفر لها عدد أكثر من المهتمين. وليس معنى هذا أن الدين لم يخدم الدراسة الأدبية، وخاصة الرواية، بل على العكس من ذلك، كان من أكثر الدوافع للعناية برواية اللغة والأدب. فقد كان الرسول -صلى الله عليه وسلم- يهتم بالشعر، وكذا كان أمر الخلفاء الراشدين. وقد كان الرواة "إنما يطلبون رواية الأدب للقيام به على تفسير ما يشتهبه من غريب القرآن والحديث، حتى لا تجد فيهم البتة من لا رواية له في الحديث كثرت أو قلت، والمحدثون يرون أنه ليس براو عندهم من لم يرو من اللغة." (9)

الجمع:

بعد هذا الجهد الكبير الذي بذله هؤلاء في الرواية، تكون لديهم فيض من هذا الفن، ومن ثم كان لابد من جمع هذا التراث الضخم. وهذه المرحلة طبيعية جداً، وكان لابد أن تحصل - ولم يقتصر الرواة الذين تلوا القدمات على الرواية الشفهية، بل تعدى ذلك كثير منهم إلى التأليف الأدبي، وكان أن تمخضت جهودهم عن وضع دواوين الشعراء، كما أنهم جمعوا أشعار القبائل، وصنفوا المجموعات الشعرية، وكتب المختارات الأدبية، وبهذا أغنوا الدراسة الأدبية بمخزون وفير، يستطيع الدارس من خلاله الوصول إلى ملامح الشعر العربي

في ذلك العصر، وإن يتتبع مراحل تطوره.

وقد ظهر لدى كل واحد من هؤلاء الرواة العلماء ما يشبه التخصص، فحماد الراوية اختص بجمع المعلمات، أو القصائد الطوال، والمفضل الضبي اتجه إلى جمع غريب الشعر، إذ كان الهدف منه تعليم الناشئة، ثم تبعه في ذلك الأصمعي، فاهتم بجمع الدواوين المختلفة، ومثله فعل أبو سعيد السكري، وابن السكيت، واقتفى أثرهم باقي الرواة، فجمع كل واحد منهم عدداً من دواوين الشعراء، ولم يشذ عن هؤلاء حتى المقلين منهم.

واتجه فريق (10) منهم إلى جمع شعر القبائل العربية، وقد أنكى هذا الاتجاه تيارات العصبية العربية التي أخذت تهب منذ عهد الأمويين، واستفحل أمرها مع مر الأيام فبدأ القوم يلتفتون وراءهم، يتطلعون إلى مناقبهم، ومآثر ماضيهم بعد أن جب الإسلام هذه الدعوات الجاهلية، فحننت القبائل إلى مآثرها، وأثارت شاعرها ليفصح عنها ويتغنى بمجدها وذكر أيامها... (11)

ومع مرور الزمن، وتغير الأحوال، ظهر اتجاه ثالث أخذ وجهة جديدة، لا تهتم بجمع دواوين الشعراء، ولا يجمع شعر القبائل، ولا بالقصائد الطوال، وإنما اتجه إلى اختيار مجموعة من أبيات القصيدة لهذا الشاعر أو ذاك، يجمعها الموضوع الواحد، أو الباب الواحد. فمن فعل مثل هذا أبو تمام، الذي خلد لنا أجمل الشعر العربي في حماسته، فمزج بين الاختيار والتفتيح، فكان يقرأ القصيدة كلها فيعجبه منها البيت أو البيتان، وكان إذا رأى اعوجاجاً فيها قومه، أو ضرورة تغيير لفظ في بيت من أبيات القصيدة غيره. وكان له بذلك فضل تبويب الشعر حسب الفنون الشعرية فقد صنف أبو تمام حماسته على عشرة أبواب هي: باب الحماسة، باب المرثي، باب النسيب، باب الهجاء، وباب الأضياف والمديح، باب الصفات، باب السير والنعاس، باب الملح، باب مذمة النساء. (12)

لقد كان أبو تمام أول من ابتدع هذا النوع من التأليف، ثم تبعه في ذلك كثيرون، مثل البحتري، والخالديين وابن السكيت في القرن الرابع (13).

التدوين:

يرى المرحوم مصطفى صادق الرافعي أن كل ما حفظه الرواة "وتناقلوه لم يدون منه شيء ولم يكن فيه إسناد، لأنه لا خطر له ولا يتعلق به أمر الدين، بل هو لا يعدو أن يكون أدباً وناقلة من التطوع، ومضوا على ذلك وهم

يضيفون إليه رواية أشعار المخضرمين- الذين أدركوا الجاهلية والإسلام- حتى انقضى عهد الراشدين، دون أن نكتب أو يدون خبر من أخبار العرب، وهم قد تركوا ذلك في السنة كما علمت، فلأن يتركوه في هذا ونحوه أولى (14).
 وواضح كما يقول الرافعي أن الشعر الجاهلي وصل إلينا مقطوع الإسناد، حتى إننا لم نعرف مراحل تطوره، وإنما وصل إلينا متكاملأً فنياً.

غير أن هذا لا ينفي الأمر جملة وتفصيلاً إذا يبدو أن الشعر كان يكتب، حتى ولو في حالات خاصة ولكن ليس بالحجم الكبير، وقد يكون ذلك قبل الإسلام، إلا أن الظروف، فيما بعد، والتقاليد العلمية السائدة في ذلك الوقت، كانت تنتقص من قيمة العالم الذي يعتمد على ما يكتب، فلقد اكتسب الشعر الجاهلي ومعطيات التاريخ والأخبار المتصلة به بصفة الكتاب بعد تنقل شفوي طويل الأمد، وتلمس متعدد الأساليب، فقد شاعت حوالي سنة 30 هـ/250م.. بين السبدو والحضر في المحيط العربي كميات هائلة من الأخبار والشعر... (15).

ونرجح أن كتابة الشعر لم تأخذ صبغة الكثرة والعناية والاهتمام بها إلا بعد مرور القرن الأول الهجري، لأن التدوين، بشكل عام، كان في القرن الأول الهجري، فقد دون الحديث الشريف في هذا القرن. ويرى أحد الباحثين، أن مجموعة من الصحابة كتبوا الحديث، وعلى مرأى الرسول وعلى مسمع منه، من هؤلاء عمرو بن العاص، وعبد الله بن العباس، وأنس بن مالك، وأبو هريرة، وغيرهم كثير. أما كتابة التفسير فقد بدأت منذ عهد الصحابة، وتابعهم فيها التابعون، حتى وصلت إلى ما نعرف من أوائل كتب التفسير التي بين أيدينا (16). ولهذا لا نعدم أن يكون الشعر قد دون أثناء تدوين القرآن الكريم والحديث الشريف وتفسيراتهما. وذلك للعلاقة الوثيقة التي كانت بين الثلاثة (قرآن، حديث، شعر). فقد كانت هذه الموضوعات الثلاثة: الحديث والتفسير والمسجد والمغازي -إسلامية في مادتها- وقد دلت بما لا يقبل الشك على أن تدوين الموضوعات في كتب -مهما يكن حجمها- قد بدأ في عهد مبكر جداً: منذ عهد الرسول والصحابة. وإن هذه الموضوعات لم تنقل بالرواية الشفهية قرناً أو يزيد حتى دونت، كما ذهب إليه الكثيرون (17). لكن هذا التدوين لم يكن شائعاً قبل القرن الثاني الهجري. وذلك لأمر أهمها:

الأمر الأول: "إن هذا التدوين الذي ذكرناه، على ما كان من وجوده بل انتشاره، لم يكن له من سعة هذا الانتشار ما يتيح وجوده نسخ كثيرة من الديوان

الواحد تقي بحاجة القارئ آنذاك. وإن ذبوع شعر الشاعر أو أخبار القبيلة لم يكن قائماً على القراءة من الديوان أو الكتاب، وإنما كان يقوم على الرواية الشفهية من فرد إلى فرد، من جيل إلى جيل... (18).

وأما الأمر الثاني فيتصل بالأمر الأول، "وذلك أن رواة الشاعر نفسه، وهم من يسمع شعر الشاعر وأهم وسيلة من وسائل نشر شعره وإذاعته، هؤلاء الرواة كانوا يكتبون شعر الشاعر حقاً، ويحفظونه في صحف ودواوين، ولكنهم مع ذلك يحفظون هذا الشعر في صدورهم، وذاكرتهم، وينقلونه في المجالس والمحافل إنشاداً لا قراءة من صحف" (19)

وأما الأمر الثالث فيتصل بهؤلاء العلماء الذين عاشوا في نهاية القرن الثاني ومطلع الثالث والذين حفظوا لنا هذا الشعر الجاهلي، إذا كانوا ينقلون بعضه وبعض أخبار الجاهلية نقلاً شفهياً في مجالسهم" (20).

ولعل أشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث كتاب المفضليات لصاحبه المفضل بن محمد بن يعلى الضبي "168 هـ" (21). وهذه المجموعة الشعرية منتقاة من الشعر العربي حيث اعتمد صاحبها على اختيار من الشعر القديم فأثبت القصائد بنمائها. ومما زاد في القيمة العلمية للمفضليات أن مؤلفها كان عالماً محترماً لدى الدارسين.

ومن هذه المجموعات المهمة التي حفظت لنا كثيراً من الشعر العربي القديم مجموعة أخرى سميت باسم صاحبها كذلك، وهي الأصمعيات، نسبة إلى صاحبها كذلك، وهي الأصمعيات، نسبة إلى صاحبها عبد المالك بن قريب الأصمعي الراوية اللغوي "ت 216 هـ" (22) وتعد الأصمعيات في نظر الباحثين خير متمم لمجموعة المفضل من حيث تصوير واقع الشعر القديم، وإن كانت المفضليات تفضلها لقدمها ولأن الأصمعي قد حمل عليه في روايته ما لم يحمل مثله المفضل (23).

والسمة الغالبة والمميزة لهذه المصنفات أنها روايات لأشعار دون تفسير أو نقد أو تحليل، وإن كان شيء من هذا فهو قليل، لا يعد ظاهرة، ولا تشكل تصوراً تقيماً لهذا الشعر، الأمر الذي ينسحب على أغلب المرويات الشعرية، فحماد الراوية روى المعلمات دون تفسير لها، وكذلك فعل المفضل الضبي والأصمعي، لأن هدفهم - كما ذكرنا من قبل - الإكثار من جمع الشعر لدراسة اللغة والنحو فيه.

ومن المجموعات الشعرية القديمة، جمهرة أشعار العرب، لصاحبها أبي زيد القرشي، الذي يعرف بمؤلفه فيقول: هذا الكتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، الذين نزل القرآن بألسنتهم، واشتقت العربية من ألفاظهم، واتخذت الشواهد في معاني القرآن وغريب الحديث من أشعارهم، وأسندت الحكمة والآداب إليهم.. ذلك أنه لا يوجد أحد من الشعراء بعدهم إلا مضطر إلى الاختلاس من محاسن ألفاظهم، وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم... (24) وتتطوي هذه المجموعة على تسع وأربعين قصيدة مطولة من أجود شعر الجاهلية وصدر الإسلام، وقد قسمها المؤلف على سبعة أقسام، كل قسم باسم خاص، يضم كل واحد منها سبع قصائد، ماعدا الأول الذي يحوي ثمانية قصائد، والقسم الثاني (المجمهرات) يضم ست قصائد، ولعل اللات للنظر في هذه المجموعات ما فيها من التناظر المصطنع في التقسيم. ومثل هذا التقسيم، بالإضافة إلى الأسانيد التي أوردها المصنف في مقدمته، يحمل على الاعتقاد بأن هذا المصنف من ثمرات القرن الثالث الهجري الذي شهد مطلعاً نموذجاً آخر من هذا التناظر في طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين لابن سلام الجمحي (25)..

ولعل ما هو ذو شأن في هذا كله هو أن الاهتمام كان قاصراً — في السابق — على الشعر الجاهلي، وما سواه لا يعد شعراً بالنظر إلى هذه القمم القديمة، فكانت المجموعات الأولى، المعلمات على سبيل المثال، لا تجمع إلا الشعر الجاهلي ولا تتعداه، لكن مع مرور الزمن صارت المجموعات تحوي شعراً إسلامياً، ثم ظهر فيها الشعر المحدث، ثم إن لهذه المجموعات فوائدها وهي تختلف عن الدواوين "قالديوان ضيق الأفق، اختصاصي الموضوع يفيدنا أكثر في دراسة شاعر بذاته. أما هذه المجموعة فهي أوسع أفقاً، لتتوع موضوعاتها وتعدد شعراتها، فتصويرها للحياة الفنية والاجتماعية أكمل، هذا إلى أنها تدل على نوق العصر الذي تصنف فيه، كما تدل على ذوق مصنفها بوجه خاص (25). وهكذا كانت كل مجموعة صورة للعصر الذي جمعت فيه، وممثلة ذوق جامعها، والمفتاح الذي يمكن أن يدخل الباحث بوساطته عالم هؤلاء الجماع المصنفين، إذ يتجلى في الأصمعيات، على سبيل المثال، "مزاج الأصمعي الذي ترجح لديه الناحية اللغوية والنحوية في كل أثر شعري عموماً على الناحية الأدبية، وتمثل هذه المجموعة — فيما يبدو لنا — العقلية التي يدرس على ضوئها عالم كالأصمعي الشعر الجاهلي.."(27). والشيء نفسه يمكن أن يقال

بالنسبة إلى بقية المجموعات والدواوين والمختارات، فهي تمثل رغبات جامعها وأذواقهم.

ويبدو أن ديوان الهذليين هو الديوان الوحيد الذي وصل إلينا من دواوين شعراء القبائل، واقتصر الجمع في هذا الديوان على قبيلة هذيل دون سواها، وقد اعتنى بجمعه أبو سعيد العسكري الذي روى أشعاره وأخباره وشروحه عن "العباس بن الفرج الرياشي وإبراهيم بن سفيان الزياتي، ومحمد بن حبيب، ومحمد بن الحسن ولعله الأحول...." (28)، وغيرهم.

وهؤلاء روى عن "الأصمعي عبد المالك بن قريب الباهلي، وأبي عبدة بن المثني، وابن الأعرابي محمد بن زياد، والأخفش سعيد بن مسعدة... (29)، وغيرهم كثير، ويعد هذا الديوان السجل التاريخي لهذه القبيلة، فقد ذكر فيه أيامها وحروبها، وفضائلها، وغلب شعرائها، والموضوعات التي طرقتها، وموقع هذه القبيلة بين القبائل العربية المجاورة لها.

وهناك مجموعات شعرية تختلف عن المجموعات السابقة في أنها لا تعتمد قصائد مطولة، بل تعتمد "المقطوعات والأبيات القليلة تختارها من المطولات. وهي تختلف أيضاً عن تلك المجموعات بكونها مبوبة حسب المعاني الشعرية المشهورة ونسب هذه الفئة من كتب المختارات الشعرية بالحماسات لغلبة هذا الاسم عليها.. (30)، ولعل من الأسباب الكامنة وراء ظهور هذا النوع من التأليف هذا التطور الذي أصاب المجتمع في ذلك الوقت، وميل النفوس إلى المقطعات دون المطولات، فهي أسهل في الحفظ وأعلق بالذهن، وتفي بالمطلوب، وتعطيك الصورة التي تطلبها مكثفة، والمعنى الذي تريد، في بيت أو بيتين، وتجمع الجيد والحسن من الشعر.

تعد حماسة أبي تمام "231هـ" أول عمل في هذا الشأن، وهو مخترع هذا الفن والمبتدع لهذا النوع من التأليف، وكان عمله هذا ينبع من جهده الشخصي، ومعرفته بأمور الشعر، إضافة إلى شاعريته المرهفة، وذوقه الفني الحساس، وأما شعراء هذه المنتخبات فأغلبهم من القدماء، جاهليين أو إسلاميين، وأما الفئة القليلة منهم فشعراء محدثون كمسلم بن الوليد ودعبل وأبي العتاهية. ولقد كانت هذه الحماسة وما زالت من أهم مصادر الشعر، وكان يكفي العالم أن يقول: قال الحماسي، حتى يكون هذا القول محط اهتمام واعتبار، ولعلها من أهم وثائق الشعر القديم، كما تصدى لها كثير من العلماء بالشرح والتفسير، حتى إنه لا يخلو عمل شارح من شرح لهذه الاختيارات، ومن هؤلاء: أبو علي

المرزوقي، والتبريزي، وما زالت هذه المجموعة تحظى باهتمام الباحثين والدارسين إلى يومنا هذا.

ثم نحا نحو أبي تمام الشاعر العباسي البحتري "284هـ" (31)، ويقال إن البحتري ألف حماسته معارضاً بها حماسة أبي تمام نزولاً عند رغبة أحد كبار ممدوحيه، الفتح بن خاقان وزير الخليفة العباسي المتوكل على الله (32)، ولعل القاسم المشترك بين عمل أبي تمام وعمل البحتري أن كليهما شاعر مرهف، حساس، ذاع صيته في زمانه ولا زال وكان أن أثرت حولها حركة نقدية كبيرة خلفت كثيراً من المشاحنات. ومثلما كان لكل واحد منهما مفهومه الخاص للشعر، كان لكل واحد منهما طريقتَه في الاختيار، فحماسة أبي تمام كتاب في فنون الشعر، وكانت حماسة البحتري كتاباً في معاني الشعر. وقد توزعت هاتان الطريقتان جهود مؤلفي المختارات فيما بعد. ولكل من الطريقتين مزية ليست الأخرى، فطريقة البحتري أدق تبويباً وأشد إسعافاً للباحث عما قيل في معنى من المعاني.. أما حماسة أبي تمام فمقطعاتها أقرب إلى التمام وتصوير وأشع شعرنا القديم، لأن هم المؤلف في الموضوع العام لافي المعنى الجزئي (33).

ثم تبع هذين الشاعرين في جمع "الحماسات" الخالديان وابن الشجري، وغيرهما. وقد فاقت حماسة أبي تمام، في الشهرة والقيمة، جميع الحماسات، وقد أجمع الدارسون، قديمهم وحديثهم، على تفضيلها على بقية المختارات في هذا المجال. فهذا الزمخشري يبين لنا قيمة هذه الحماسة وقيمة جامعها فيصفه بالقول: "وهو وإن كان مُحدثاً لا يستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية فأجعل مايقوله بمنزلة مايرويه، ألا ترى إلى قول العلماء، الدليل عليه بيت الحماسة فيقنعون بذلك لوثوقهم بروايته وإتقانه" (34)، ومنها يحصل المتعصبون للقديم على ضالّتهم، فهي خير نموذج لهذا الشعر، وهي تمثل بحق عمود الشعر الذي كانوا ينشدون، ويحاسبون الشعر قياساً إلى هذه الطريقة في النظم، ومن خاد عنها، حاد عن جادة الصواب.

أسباب نشأة الشروح:

1- السبب الديني:

ذكرنا من قبل أن جهود الدارسين اللغويين تمثلت في رواية ذلك التراث الشعري الضخم، وجمعه، وتدوينه، ذلك لأسباب منها دراسة لغة هذا الشعر،

ليفساد منها في فهم معاني القرآن الكريم وإعجازه. وبعد جمع هذا الفيض من الأشعار، جدت في شؤونها ظروف جديدة، أبعدتهم عن فهم هذا الشعر، فدعت الضرورة إلى محاولات لفهم رموزه، لأنه من دون معرفة أسرارهِ يصعب التوصل إلى تأويل القرآن الكريم وتفسير الحديث الشريف، و"... يبدو أن الدراسة الأدبية كانت وسيلة لغاية - كما مر هذا - وأنها بدأت - مع الزمن - تفصيلية، فصرنا نسمع شيئاً عن حياة الشاعر وشعره وطبقته، وميزاتها، ولقد ظلت هذه الفكرة حية، وظللنا نسمع الأدب يخدم تفسير القرآن حتى زمن متأخر..."(35).

لقد كان الدافع الديني قوياً في أغلب الدراسات التي كانت في هذه القرون الأولى من ظهور الرسالة المحمدية، فقد أضيفت إلى الشعر وظيفة جديدة وهي خدمة التفسير القرآني، وتفسير الحديث، فأصبح دور الرواية العلمية يقوم على "الحفظ والنقل والإنشاد، كالرواية المجردة في دورها الأول، وأضيف إليها الضبط، والإتقان والتحقيق والتمحيص والشرح والتفسير وشيء من الإنشاد.. (36)، وهذا حتى يكون العمل متكاملًا، وبذلك تتم خدمة الرسلين الديني والأدبي... وهما أحد الدوافع التي دعت إلى وجود شروح شعرية.

2 - مجالي العلم وحلقات الدرس.

ومن بين الأسباب التي كان لها دور في وجود هذه النقاسير، المجالس العلمية، وما كان لها من دور في مذاكرة الشعر، ودراسته وتعليمه. وتعني بها تلك المجالس والحلقات التي كانت تعقد في المساجد أو منازل الشيوخ.. وتكون وسيلة الدرس مزدوجة تقوم على أمرين: على قراءة ديوان الشاعر أو ديوان القبيلة والتلاميذ يتابعون القراءة في نسخ بين أيديهم أو يستمعون لمن يقرأ، وعلى ما يلقيه الشيخ من تصحيح لبعض الأخطاء، أو ذكر لوجود الروايات، أو تفسير لغريب الألفاظ، أو شرح للمعنى العام وذكر جوه التاريخي وحوادثه وأخباره..(37)، وهذا العمل يدعو إلى كثير من الشرح والتفسير بهدف لإفهام والتقريب إلى هذا الشعر، فقد يقوم هذا العالم بشرح كلمة، أو مجموعة كلمات، وقد يشرح البيت بأكمله، وقد يؤدي به الأمر إلى تقييمه، أو تحليل ما يراه قدخرج فيه الشاعر عن طريقة العرب، وكان خروجه هذا ليس خطأ... ويبدو أن أصحاب هذه المجالس طبقة لم تكن موجودة قبل مطلع القرن الثاني الهجري.. وربما كان أول شيوخها الذين مهدوا الطريق لمن تبعهم فكانوا أهم

الرواد السابقين: "أبو عمرو بن العلاء المتوفى سنة 154هـ"، حماد الراوية، المتوفى سنة 156هـ"، (38).

ونحن نسلم بما لهؤلاء من أيدٍ بيض، على الشعر العربي، فقد عدوا الشعر مادة علمية يجب دراستها ومعرفة أسرارها، ثم الحفاظ عليها، فهي ديوان العرب. ولم يكتف هؤلاء العلماء بدراسة الشعر في الحلقات والمجالس بمعزل عن الشعر، بل كثيراً ما كانوا يعودون إلى هذا الفنان عن معنى أعيانهم، أو كلمة مبهمة، أو تركيب لم يتعرض إليه سابقاً فكان لهذه المجالس دور مهم في نشأة الشروح، إذ كانت هذه "المجالس الأدبية والعلمية، وكتب التفسير والتاريخ والأنساب، تعرض لكثير من الشعر القديم، مستخدمة إياه في بسط موضوع أو تأييد حدث، أو تفسير معنى، وكانت في عرضها ذلك تضطر إلى شرح بعض المفردات أو العبارات التي ترد في الشعر" (38).

3 - ضخامة المحصول الشعري المجموع:

يبدو أن السبب الثالث الذي كان وراء ظهور شرح الشعر وتفسيره، ذلك الكم الهائل من الشعر، الذي كان نتاج الجمع والتدوين، وما ولده من ملاسبات جعلت الجيل الثاني من الرواة يضيفون إليه من الشرح والتفسير ما تقتضيه الحال عندهم، خاصة وقد بُعد عهدهم بهذا الشعر. فلقد جمع دواوين الشعر الجاهلي "بعض علماء الطبقة الأولى من الرواة ودونوها، ثم أخذها عنهم تلاميذ من علماء الطبقة الثانية ودونوها رواية عنهم، وأضافوا إليها بعض ماسمعه من هؤلاء الشيوخ من تفسير لغريبها، أو شرح لأبياتها أو ذكر مفصل لما تعرض له من حوادث إشارات تاريخية. ثم جاء رجال الطبقة الثالثة من العلماء والرواة فأخذوا هذه الدواوين التي جمعها رجال الطبقة الأولى، عن علماء الطبقة الثانية، وأضافوا إليها أيضاً ما سمعوه من هؤلاء العلماء من شرح وتفسير وبيان تاريخي"، وقد بقيت بقية من هذه الدواوين حتى وصلت إلينا، وفي صدر بعضها سند يبدأ بعالم راوية في القرن الرابع أو أواخر القرن الثالث وينتهي بعالم من رجال الطبقة الأولى.... (39)، وهذا ما يؤكد لنا أن الشرح وُلِدَ مع الشعر، ومنذ أن وجد الشعر، وجد الشرح، وحين حمله الرواة، وجدوا فيه ما هو سهل للفهم، وما هو مستغلق على الفهم، فقام كل واحد منهم بمجهود فردي لإزالة اللثام عن الغامض منه، بشرح الألفاظ وتوضيح المعاني، أو باستحضار الظرف الزماني والمكاني لهذا الشعر، فنحن لا نستطيع، على سبيل

المثال، معرفة عالم عنتره الشعري، دون معرفة بحياة هذا الشاعر، ونكران أبيه له، والجهد الذي بذله في سبيل نيل حريته وتأكيد ذاته وشخصيته، ومتى عرفنا هذا تسنى لنا أن نفك كثيراً من المعاني التي قد لا نفهمها في غياب تلك المعلومات الضرورية السابقة.

4 - تكلم الأعاجم العربية:

ولعل رابع الأسباب في نشأة الشروح هو ما جد في المجتمع العربي الإسلامي في ذلك الوقت، فقد "جدت في شؤون المسلمين أحداث غيرت من الحياة الأدبية واللغوية تغييراً كبيراً في أذهان الناس، فقد وجد قوم يتكلمون العربية تعلماً لا سليقة، وينقدون العربية صناعة ودراسة، لا جبلة وطبعاً، وكما بعد العهد بالجاهلية خفت السليقة، وأصبحت ملكة الأدب وملكة النقد تكتسبان اكتساباً.." (40).

فدخل أجناس جديدة الإسلام من فرس وروم، وتكلمهم اللغة العربية، لغة الدين الجديد، كان كفيلاً بوجود شروح. ذلك أن معرفة هؤلاء باللغة الجديدة، لم تكن في مستوى أصحابها الأصليين.. وعندما قرأوا الشعر وجدوه غامضاً، فكان لابد لهم من شروح لهذا الشعر. ذلك أن كثيراً من المفسرين كان استشهدهم بالشعر كثيراً، لتقريب المعاني الغامضة في القرآن من الفهم، ومن هنا جاءت ضرورة تفسير هذا الشعر.

5 - اللغة الشاعرة نفسها:

السبب الخامس الذي كان وراء قيام الشروح الشعرية، هو لغة ذلك الشعر نفسها، ويتداخل هذا السبب مع السبب الرابع، لقد بَعُدَ العهد بهذه اللغة، فأصبح المجتمع الجديد يجد صعوبة في فهمها ومعرفة أسرارها نتيجة التداخل اللغوي الذي نشأ من تمازج العرب مع أجناس أخرى، كما ذكرنا سابقاً، وتولي بعض من هؤلاء المراكز العليا في السلطة.

هذا التداخل اللغوي أدى إلى ضعف عام في لغة التخاطب اليومي، فأصبح للمجتمع لغتان، لغة المعاملات الرسمية، والكتابية والإبداعية وهي السليمة، ولغة التخاطب اليومي، ذات الأخطاء والعيوب التي عرفت آنذاك، ثم لم تكن هناك بين الشاعر الجاهلي وجمهوره وساطة، لأن لغة التخاطب اليومي كانت في مستوى لغة الإبداع، لكن مع مرور الزمن، وتباعد اللغتين، أصبح الجمهور

الجديد يجد صعوبة في فهم لغة الإبداع ومعرفة أسرارها. ولما كانت الحاجة أم الاختراع، كما يقولون، فقد دعاهم الأمر إلى إيجاد شروح للغة هذا الشعر، توضح المعنى وتفي بالمطلوب، وتركيز المخزون اللغوي للدارس. ولما كانت "لغة القصائد قديمة ومبهما استدعى ذلك وضع شروح لها، وهذه الشروح لغوية ونحوية في الغالب... (41)، لقد كانت هذه الشروح في السابق لغوية ونحوية، ولم تكن تحتاج إلى التقييم، وكان هذا يفي بحاجة الدارس في ذلك الوقت - لكن مع تطور دراسة هذا المجموع من الشعر دعت الضرورة إلى الرجوع إلى معطيات إضافية، وهنا تبدو أهمية كتب مثل كتاب "الأغاني"، ودرجة أقل طبقات ابن سلام أو ابن قتيبة. وإذا كانت الدواوين تشكل بكميات النصوص التي تضمنتها أساساً للدراسات عن الشعر الجاهلي، فإن استعمالها يجب أن يكون مقروناً بكتب أخرى هي شروح تاريخية وإخبارية لها(42) ومن هنا نقول إن لغة الشعر كانت سبباً من الأسباب التي أدت إلى وجود شروح شعرية، كانت في السابق لغوية ونحوية، ثم تطورت فشملت عدة مجالات، فذكرت مناسبات القصائد، وبدأت تتحو منحى التقويم الشعري، ومن ثم الحكم على الشاعر. وأصبحت هذه الدواوين وشروحها عدة الباحث من بعد، لأنها المصدر الأمثل للبحث والدراسة، ولأنها "اقتصرت على الشعر نفسه واتخذته غاية لذاته، وأفرغ جامعوها وصانعوها وشرائحها جهدهم في التثبت من صحة كل قصيدة بل كل بيت، والتحقق من نسبة كل ذلك إلى شاعره، ودفع مالا تثبت لهم صحته أو نسبته، والنص على ما يشكون فيه منه"(43)..

6 — تطور القيم والمعايير:

السبب السادس، الذي أدى إلى نشأة الشروح الشعرية، وهو تغيير القيم الحياتية وتجدها. ذلك أن المجتمع يمر بحالات هدم وبناء في الوقت نفسه، حالة هدم لقيم قديمة، لم تعد صالحة لمسايرة الواقع الجديد، وحالة بناء لقيم جديدة لمواكبة الواقع الجديد وتلبية متطلباته. ومن هنا تبرز إلى الوجود مؤسستان، مؤسسة الحفاظ على القديم ومؤسسة تهذيب القيم الأولى وتفجير أخرى جديدة. وهذا ما يؤدي إلى صراع بين المؤسستين، وهذا ما يعرف في تاريخنا الأدبي بالصراع بين القديم والمحدث، وهو صراع أزلي، ومستمر باستمرار الحياة. لقد كان الصراع في السابق على المستوى الشعري، ثم انتقل الأمر إلى الدارسين، فصار كل حد من الفريقين يزعم أن شعر من يناصر

أحسن وأفضل من شعر غيره، فظهرت الخصومات بينهما. وكان لهذه المنازعات فضل كبير في خلق دراسات قيمة، سواء عن الشعر القديم أم عن الشعر المحدث. وهذه الدراسات كانت سبباً في ظهور الشروح الشعرية، إذ كان على المتعصب للقديم أن يشرح للجمهور ما يعتد به، حتى يقربه إليه، وكان على المتعصب للمحدث، أن يشرح ويوضح المعنى الجديد للشعر، وما مميزاته، حتى يدنو من الجمهور. و"الواقع أن إعجاب القدماء أنفسهم بالشعر ينبغي أن يكون باعثاً على معاودة الفهم — لقد أعجبوا بشعر كثير عجزوا عن تفسيره. وجاء المحدثون فنقضوا أنواق القدماء، واستقبحوا كثيراً مما أعجب المتقدمين (44). ومن ثم نشأ الصراع بين الفريقين وتولدت عنه كتب في الشرح والتفسير والنقد.

7 — تذوق الشعر والاستمتاع به:

لعل المتعة الفنية سابع الأسباب التي أدت إلى نشأة الشروح، إذ أن المهتمين بهذا الجانب وجدوا متعة فنية في الاهتمام بهذا المجال الخصب. وانسياقاً وراء المتعة التي وجدوها في الدراسات الدينية لأن "الأساس الذي قامت عليه الدراسة الأدبية والبلاغية هو دراسة القرآن في تعبيراته البلاغية ومقارنتها بأساليب البلاغاء.."(45)

"ومن طبيعة الأمور أن تنمو تلك النظرات وتتطور هذه الملاحظات إلى دراسات من القرآن وغير القرآن، فلم تعد الغاية الدينية وحدها هي مبعث كل بحث ودراسة بل أصبحت المتعة الفنية في التعبيرات الإنسانية ميداناً تخوض فيه بحوث هؤلاء الدارسين، واستتبع ذلك دراسة الألفاظ من حيث هي ومن حيث دلالاتها على المعاني، وما اشتملت عليه من أفكار..."(46).

لقد وجد الشارح — فيما يبدو — متعة فنية في القيام بعمله، ولا ننسى غايته من وراء الشرح، والتي كانت في أغلب الأحيان محاولة منه للخوض في معاني الشعر، ثم تقريب هذه المعاني إلى ذهن المستمع أو القارئ، وهو في عمله هذا، كان يصدر أحكاماً تتبع من مفهومه الخاص للشعر، وبمعنى آخر، كان في أثناء شرحه، يقوم بدراسة هذا الشعر بناء على موقف سابق له منه. وكان مثل هذه الدراسة ينبع من رافدين:

1 — الذوق الفطري: وهو عنصر أساس من عناصر تقويم أي فن إنساني، إذ "يجد السامع أو القارئ في بعض الأساليب من رنين

الكلمات وجرسها أو التثام حروفها وقوة معانيها وفخامتها وروعة خيالها مالا يجده في بعضها الآخر، فيفضل الأولى على الثانية دون أن يبحث عن علة لذلك الحكم" (47).

2 - البصيرة النفاذة والعقل القادر على المفاضلة والموازنة والتحليل ووضع المقدمات الصحيحة ليتوصل بها إلى نتائج يطمئن إليها العقل ويسلم بصحتها، وذلك أن الأذواق تختلف، والطباع تتفاوت، فكان لابد من وضع أسس علمية يحتكم إليها الجميع مسلمين بها لأنها قوانين العقل التي لا مفر من التسليم بها، وكان من ضرورة الأمور أن يتلاقى المذهبان، فليس من السهل على أي دارس أن يغفل جانب الذوق والفطرة إلى جانب العقل والتفكير" (48).

لقد انبثقت إذن الدراسة الأدبية من هذين الرافدين، رافد الذوق الفطري، ورافد البصيرة النفاذة، والشرح، كما نعلم، جزء لا يتجزأ من الدراسة الأدبية، بل هو أحد عناصرها الأساسية، أو لنقل أنه بدأ منذ قول الشعر، والتساؤل حوله، وحول قصد الشاعر من قوله، ومرتبته هذا الشاعر في طبقته.

خاتمة:

يبدو أن هذه أغلب الأسباب والدوافع التي أدت إلى ظهور الشروح الشعرية لتلك المجموعات، من دواوين ومختارات وأشعار القبائل. وقد نهض بهذا العمل الجليل، علماء كبار، كان لهم الفضل الكبير في الدراسات الأدبية واللغوية، ولم يكن يشملهم التخصص، بل كان همهم الوحيد هو العلم، وقد قادتهم هذه الشمولية في الدراسة إلى شمولية في مؤلفاتهم، فكتاب في علم اللغة قد نجد فيه ما يتعلق بإعجاز القرآن، والنقد والبلاغة وأساليب الكلام. وهكذا كانت شروحهم الشعرية، إذ كانت تحوي جملة من الدراسات، على الرغم من أنها بدأت لغوية نحوية بحتة، إلا أنها شملت ميادين أخرى، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ولم يكتف هؤلاء الدارسون بشرح ألفاظ القصيدة، بل تعدوا ذلك إلى تقويم الشعر الذي هم بصدد شرحه وتحليله، وخاصة في فترات متلاحقة. وهذا التحليل الدقيق للصياغة والأعاريض والشعور والمعاني، وملاءمتها للحياة الاجتماعية، وإفصاحها عن حاجات العصر، كل أولئك كان الأصول التي قامت عليها الخصومات في التفاضل بين الشعراء" (49)، وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد أن النقد العربي القديم كان في بدايته ذاتياً، يختلف باختلاف الأنواق، والأمزجة،

ودرجة التأثر، فالناقد فيه ينبئ عن مزاجه وذوقه وثقافته، ومبلغ تأثره، ونوع هذا التأثر، ولكل ناقد شاعر يؤيده...."(50).

بقي أن نشير إلى أن هذه الأسباب متداخلة فيما بينها متشابكة في تأثيرها لكنها عملت جميعاً على قيام حركة الشرح الشعري في التراث العربي.



■ الإحالات:

- 1 – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مصر 1:74.
- 2 – ينظر الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر 87، وينظر الطرابلسي، أمجد 1976، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب ط:6، دار الفتح، دمشق، 927.
- 3 – الأسد، ناصر الدين 1969، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط:4، دار المعارف، مصر 222.
- 4 – مصادر الشعر الجاهلي، 267-268.
- 5 – المرجع نفسه، 204.
- 6 – الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، 22.
- 7 – مصادر الشعر الجاهلي، 196-197.
- 8 – نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 43-94.
- 9 – الراجعي، مصطفى صادق 1940، تاريخ آداب العرب، ط:82، مطبعة الاستقامة، تحقيق محمد سعيد العريان، 1:296.
- 10 – يذكر صاحب الفهرسة: 68، أن "ابن أبي عمرو قال: لما جمع أبي أشعار العرب كانت نيفاً وثمانين قبيلة فكان كلما عمل منها قبيلة وأخرجها إلى الناس كتب مصحفاً وجعله في مسجد الكوفة حتى كتب نيفاً وثمانين مصحفاً بخطه..".
- 11 – حمروني الطاهر، 1985، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 44.
- 12 – المرزوقي، أبو علي 1951، شرح حماسة أبي تمام – نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون – القاهرة.
- 13 – نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 118.
- 14 – تاريخ آداب العرب، 1: 290.
- 15 – د. بلاشير 1952، تاريخ الأدب العربي، ط:2، ترجمة الدكتور إبراهيم كيلاني، دار الفكر، 1984، 118.

- 16 — مصادر الشعر الجاهلي 144، وما بعدها.
- 17 — المصدر نفسه 150-151.
- 18 — مصادر الشعر الجاهلي — 190.
- 19 — المصدر نفسه 191.
- 20 — المصدر نفسه، 192.
- 21 — الأنباري، أبو محمد القاسم، ديوان المقضليات، عني بطبعة كارلوس يعقوب لایل، مطبعة الأباء اليسوعيين، بيروت — 192.
- 22 — ابن خلكان 1978 — وفيات الأعيان، وأنباء الزمان، تحقيق الدكتور إحسان عباس — دار صادر، بيروت، 3: 170.
- 23 — القرشي، أبو زيد، 1926، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الرحمانية بمصر 1.
- 24 — نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب — 112.
- 25 — المرجع نفسه، 100-101.
- 26 — ينظر بلاشير — تاريخ الأدب العربي —: 179-180.
- 27 — السكري أبو سعيد، شرح أشعار الهذليين، (مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر ومن خلال مراجعة هامش هاتين الصفحتين 10 و 11 وجدت أن كل هؤلاء عاشوا في القرن الثالث الهجري.
- 28 — السكري أبو سعيد، شرح أشعار الهذليين، (مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر ومن خلال مراجعة هامش هاتين الصفحتين 10 و 11 وجدت أن كل هؤلاء عاشوا في القرن الثالث الهجري.
- 29 — نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب — 1110.
- 30 — أنظر البحري — أبو عيادة 1929، الحماسة: ط1، ضبطه وعلق على حواشيه كمال مصطفى، المطبعة الرحمانية.
- 31 — نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب — 120.
- 32 — المرجع نفسه: 122-123.
- 33 — البغدادي — عبد القادر — خزائن الأدب، دار صادر — بيروت — 1: 4.
- 34 — سلامة إبراهيم 1952 بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط2: مكتبة الأنجلو المصرية 9.
- 35 — مصادر الشعر الجاهلي 190.
- 36 — المرجع نفسه 251-252.
- 37 — المرجع نفسه 252.
- 38 — قباوة فخر الدين — 1974، منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، المكتبة العربية، حلب 41.
- 39 — مصادر الشعر الجاهلي، 283.

- 40 - إبراهيم طه 1972 - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة - دمشق 51.
- 41 - بلاشير تاريخ الأدب العربي 283.
- 42 - بلاشير تاريخ الأدب العربي 283.
- 43 - مصادر الشعر الجاهلي. 214.
- 44 - ناصف، مصطفى 1965، نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم 141.
- 45 - مصطفى محمد عبد المطلب 1983 - اتجاهات النقد خلال القرن السادس والسابع ط: 1، دار الأندلس - بيروت 5.
- 46 - مصطفى محمد عبد المطلب 1983 - اتجاهات النقد خلال القرن السادس والسابع ط: 1، دار الأندلس - بيروت 5.
- 47 - المرجع نفسه، 5. 6.
- 48 - المرجع نفسه، 5. 6.
- 49 - تاريخ النقد الأدبي عند العرب 60.
- 50 - تاريخ النقد الأدبي عند العرب 60.



2 - شرآام الشعر وحضور النص الغائب

إنّ مفهوم التناص مفهوم يصعب تحديده، وهو كباقي المفهومات يخضع للمنطلق الفكري لكل محدد له من النقاد والدارسين، والذين أجمعوا على تغييب صاحب النص، والاحتفال بالنص ولا شيء غير النص. وأغلب هؤلاء انطلقوا من أنّ التناص هو حوار النصوص فيما بينها. وقد نقل محمد مفتاح (1) بعض التعاريف لهذا المفهوم منها:

- إنه فسيفساء من نصوص أخرى وأدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- أو إنه ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- أو محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.

ويبدو مما سبق، أن هذا المفهوم يطرح إشكالاً، خاصة إذا ما كشفنا عن تجلياته في نصوص تراثية، فهل عندما نرفض مبدأ السرقات الأدبية، ونقبل بالتناص بديلاً لها، لا نكون قد قمنا بعملية تبيض النصوص التي سرقت، أو تلك التي سطا عليها المبدع تحت أي غطاء، ونزعم أن مثل هذا الفعل هو تحرير للعملية الإبداعية في إنتاج نصوص ذات أسانيد مرجعية مختلفة.

وفي المقابل إن نحن رفضنا التناص، وعملية إسقاطه على نقود أولئك الدارسين لا نكون قد قمنا بدور القامع للنشاط الإبداعي، ومنعنا المبدع من السفر في فضاء النصوص الأدبية، وبترنا ذلك الوصل الذي يربط المبدع حديثاً بسنده المرجعي، وكذا تفاعل النصوص فيما بينها.

ويصبح الاهتمام بهذه القضية أمراً مهماً للخروج من هذا الإشكال، إذ يجب ربط كل نشاط إبداعي مماثل بعملية الوعي واللاوعي سواء عند المبدع أم الناقد، أي هل حضر النص وحده، أو أحضره المبدع عنوة، وهذا ما أشار إليه ابن خلدون حين ربط الإبداع بتناسي المخزون الأدبي الوفير (2) العمليات، دون أن يضر ذلك بقدرته الإبداعية في إيجاد علاقات لغوية جديدة تعبر عن

العلاقات الفكرية التي يعيشها وبهذا تصبح "التناصية" (التنظير للتناص) "تفاعل بين النص وبين نصوص أخرى مجهولة ومنسية في الغالب، أي نصوص شاردة في جيوب الذاكرة التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة من حيث هي نشاط إبداعى مبني على أنقاض أنشطة إبداعية أخرى اندثرت في حيز الذاكرة الذي لا حدود له"⁽³⁾، ولكن ما مصير تلك النصوص التي لا تخلو من القصدية، ولا تأخذ بمبدأ التناسلي، وقد اشترط رولان بارث النسيان في عملية الكتابة "الإبداع" أنا أكتب لأني نسييت.

والتناص هو عملية من عمليات الاستماع والمثاقفة سواء عند المبدع أو عند الناقد الذي يكشف عن هذه الظاهرة عند أديب ما، وهي تمثل مستوى من مستويات القراءة.

وشروح الشعر العربي القديم تمثل إحدى هذه المستويات أيضاً، وقد ظهرت إلى الوجود بعد أن أصبحت لغة التخاطب اليومي لا ترقى إلى مستوى لغة الإبداع، وأصبح الجمهور يجد صعوبة في فهم هذه اللغة، ومعرفة أسرارها، لأن الشرح لغة هو الكشف والإيضاح والتبيين والتفسير⁽⁴⁾، والشرح الشعري هو تلك العملية المعقدة التي تقوم على الغوص في معاني الشعر، وتراكيبه، ومحاولة إخراجها للجمهور سهلة سائغة بألفاظ قريبة يدرك المتلقي مدلولاتها.

لقد كانت النصوص الشعرية التي وقف عندها هؤلاء الشراح آثاراً وسيطة بين العصر الجاهلي والعصر الإسلامي؛ أي أنها كانت توأماً بين عهدين متباينين، "وكل الآثار الوسيطة تقوم على دعامين أساسيين:

1 - التوالد والتناسل. ذلك أننا نجد أثرأ أدبياً أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب السنوة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

2 - التواتر؛ أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف، وبقوتها الإيحائية.

إن هاتين الدعامتين تعنيان أن العمل الأدبي في العصور القديمة، عمل جماعي أولاً وشخصي ثانياً، بل يمكن أن يقال إنهما دعامتا النص الأدبي حينما كان وأيان وجد. وإذا ما أحدث بعض الرواد قطيعة في بعض العصور؛ فإنهم لا يلبثون بدورهم أن يصيروا سلفاً ذا قوة إيحائية ورمزية تحول نماذجهم إلى طرق يسير عليها من بعدهم..⁽⁵⁾.

لقد تعاملت هذه الفئة من النقاد مع هذه الظاهرة تعاملًا فنيًا يكشف عن حس نقدي متطور، وقد استطاع هذا الفريق أن يكشف عن السند المرجعي لتلك الأشعار التي فسرها وأبان عن غريبها، انطلاقاً من أن عملية استيعاب النص لا تتم إلا بالكشف عن هذا النص وتخريج معانيه، وتحديد نصوصه المرجعية. ويكون مسعى النقاد هو التعامل مع النص كشبكة فنية متداخلة، كدائرة متعددة الحلقات، ومن هنا تصبح للنص خصوصية، تتمثل في تشكيل من النصوص الكثيرة، وهذا ما يفتح أمام الناقد آفاقاً واسعة في ممارسته، ويشترط فيه ثقافة واسعة، وإطلاع على النصوص المرجعية للنص المدروس، وتجليات هذا النص في نصوص أخرى.

لقد استطاع الكثير من الشراح التقرب من النص الشعري وفق هذا المنظور، على الرغم من أن هذه الطبقة من الدارسين خصوصاً، والنقاد القدماء عموماً، كانوا يعالجون النص وفق نظرة جزئية لم تتعدّ وحدة البيت الشعري.

يدخل تحت إطار هذا المفهوم إشاراتهم إلى تلك المماثلات والمشابهات بين أقوال الشعراء، والتي تمت بطريقة عفواً لا واعية منهم. وقد تكفل الناقد في هذا القسم باستحضار النص الغائب، أو السند المرجعي للنص الحاضر. فالأصمعي يقف عند قول العجاج(7):

حَتَّى إِذَا مَا مَرَّجَلُ الْقَوْمِ أَقْرَ بِالْغَلِيِّ أَحْمُوهُ وَأُخْبُوهُ التَّيْرُ

ليقول: "... وقوله أحموه أي هيجوه ساعة وأخبوه ساعة، يريد أنهم يسكنون ثم يهيجون.. وإنما هذا مثل قولهم:

وَكُنَّا كَالْحَرِيْقِ أَصَابَ غَابَا فَيُخْبُو سَاعَةً وَيَهِيْجُ سَاعَةً

ويبدو أن الأصمعي لم يستحضر هذا البيت لغرض الشرح فقط، بل للإشارة إلى مكاشفة النص بنص آخر، ليسهل الإبانة عن النص المرجعي للشاعر، ولم يحكم على العجاج بالسرقة، ذلك أن المعنى عام ومشترك بين الشعراء.

ولم يخرج الطواسي عن هذا حين عالج قول لبيد:

فَلَا أَنَا يَا تَيْبِي طَرِيْفٌ بِفَرْحَةٍ وَلَا أَنَا مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ جَازِعَ

فقال فيه: "يقول: لا أفرح بما أستطرف من مال أو شيء يسر ولا أجزع إن نكبتني الدهر وهذا مثل قول طرفة:

إِنْ نَسَلْتُ مِنْفَسَةً لَا تَلْقَانَا فَرَحَ الْخَبْرِ وَلَا نَكَبُوا لَضْرَ(8).

لعل المسوغ لحكم الطوسي هذا هو أن لبيداً استعمل صيغة المفرد بينما عبّر طرفه بصيغة الجمع، ثم إن لبيداً متأخر عن طرفه، وهذا ما يعطي هذا الأخير خصوصية الأسبقية في الوجود، ولكن هل نص طرفه نص مرجعي؟ وهل أن النصوص المرجعية التي أشار إليها الشراح هي فعلاً نصوص مرجعية لنصوص أولئك الشعراء؟..

الحقيقة أنه من الصعب الحكم بذلك، إذ لا يكفي السبق الزمني لإقرار ذلك، فنص طرفه، وإن كان أسبق في الوجود من نص لبيد، واستطاع أن يكون مرجعاً لنص لبيد، قد يكون بعض هذه النصوص شكلاً فضاءً تناسياً لتلك النصوص التي وقف عندها هؤلاء الشراح، ولكن مع ذلك؛ فإنه من الصعوبة بمكان تحديد مرجعية أي نص، على الرغم من الاطلاع الواسع لهذه الفئة من الدارسين على الشعر، ومعرفتها للكثير من نصوصه.

ومع ذلك تبقى محاولاتهم جادة في استحضار تلك المقاربات بين النصوص الشعرية.

وأما الأنباري، فلم يكتف لاستحضار نص واحد، بل نصين اثنين ليكشف عن مدى التقارب بين النصوص الثلاثة، وكان ذلك عندما شرح قول الكلعة العريني:

أمركم أمري بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصي إلا مضتعا

فقال: "أمركم أمري"، يريد أنه أمرهم فلم يقبلوا منه، كما قال الآخر:

ولقد أمرت أخاك عمراً أمراً فأبى وضتعه بذات العجرم

ونحو من هذا قول دريد بن الصمة حين أمر قومه فلم يقبلوا منه:

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى فلم يستبينوا الرشداً إلا ضحى الغد

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد(9).

لقد وفق الأنباري في الكشف عن السند المرجعي للنص الأول، وذهب إلى التشابه الحاصل بين هذه النصوص، فالمعنى واحد، وإن اختلفت الألفاظ بعض الشيء، وكذا الطريقة التعبيرية لدى كل شاعر. خاصة وأن النص الأخير فيه إضافة تتجلى في مناصرة الشاعر قبيلته غزية سواء أغوت أم رشدت، إنه معها على الحق كانت أم على الباطل...

وهذا قمة الانتساب إلى القبيلة والتعصب لها.

وأما ابن الأنباري، فقد استطاع أن يبين تجليات النصوص الغائبة من خلال شرحه نص الحارث بن حلزة:

قبل ما اليوم بيضت بعيون الـ ناس فيها تعيط وإساء

"معناه، قبل اليوم عظم شأنها على الناس حتى أعمتهم وعظمت على أبصارهم. فيقال للرجل لأوصلن إليك مكروهاً يظلم من أجله عليك نهارك، أو شبيهه به قولهم:

لأرينك الكواكب بالنهار... وقال النابغة:

تبدو كواكبه والشمس طالعة لا النور نور ولا الإظلام إظلام.

أي رجعت حسيراً كثيراً قد أظلم عليك نهارك، فأنت ترى فيه الكواكب بعالي النهار بريقاً، ومما يداني هذا المعنى أيضاً قول جرير يرثي عمر بن عبد العزيز:

فالشمس كاسفة ليست بطالعة تبكي عليك نجوم الليل والقمر

معناه الشمس كالكاسفة لشدة ظلمتها، ونصب نجوم الليل والقمر على الوقت كأنه قال: "تبكي عليك أبداً، كأنه قال: طلعت الشمس ولم يكسف ضوءها نجوم الليل والقمر لحزنها وبكائها" (10).

فابن الأنباري ههنا بصدد عملية واضحة، جلية، كشف عنها من خلال استحضاره تلك النصوص المرجعية للنص الأول، فقد عظم الحدث حتى صار الليل نهاراً والنهار ليلاً، ولم يأت الناقد بهذه النصوص للتوضيح فقط، فحين قول الحارث أتى بالنص الغائب ليلاً، المأثور الذي يؤدي معناه ثم بنصوص شعرية، ربما اختلفت في الغرض الذي قيلت فيه، ولا نظنه واحداً عندهم على الرغم من أن كل واحد منهم وصف هول الحدث وتأثيره في الإنسان. وربما كانت المداناة التي قصدها الأشرح هاهنا في مقارنة النص الأول دون الوصول إليه كاملاً؛ لأن النص لم تحكمه الظروف نفسها عند الشعراء.

ومن العمليات التناسية التي وقف عندها الشراح، عملية المناقضة والعكس بين النص الحاضر والنص الغائب فابن جني أشار إلى مناقضة نص المنتبى التالي لنص غائب.

أحبه وأحب فيه ملامة إن الملامة فيه من أعدائه

وقال: "كأنه ناقض في هذا البيت أبا الشيص، وقوله:

أجد الملامة في هواك لذيفة حياً لذكرك فليمني اللوم. (11).

لا نعرف ماذا قصد ابن جني بالمناقضة، فهل هي العكس؟ لأن الأصفهاني يردّ عليه: "أما معنى المتنبّي فيخلاف قول أبي الشّيص، إنما يريد المتنبّي: أني أحب حبسبي واللوم ينهون عنه فكيف نأتلف. وأبو الشّيص يريد بقوله: "أحب اللوم لا لنهي هواك بل لتكرّر ذكرك في تضاعيف الكلام وأثناء الملام". (12).

وإذا كان الذي يذهب إليه ابن جني هو الخلاف أو العكس، فما معنى رد الأصفهاني عليه، وهل هذا تجنّ على ابن جني؟ أو أنه كان يفهم المناقضة بغير ماذهب إليه ابن جني؟ يبدو أن أبا الفتح كان فعلاً يقصد بحكمه ذلك الخلاف والعكس، وبهذا لا يكون وراء ماذكره الأصفهاني كبير فائدة. وقد وقف الجرجاني عند هذين النصين، وعدّ ذلك من لطيف السرقة" (13).

وتبع المرزوقي أثرابه في الإشارة إلى عملية العكس هذه في أماكن متفرقة من شرحه لديوان الحماسة، من ذلك ماذكره حين وقف عند قول سلمى بن ربّعة:

وكان في العينين حبّ قرنفل أو سنبلأ كحلت به فانهأت.

فقال: "ألقت البكاء لتباعدها، فساعدت العينان وجادتاً بإسالة دمعها غزيراً متحلباً واكفاً منهماً فكأن في عيني أحد هذين المهيجين الحالبيين للعيون. وقوله كحلت "إخبار عن إحدى العينين وساغ ذلك لما في العلم من أن حالتيهما لا تفترقان وعلى العكس من هذا قول امرئ القيس:

وعين لها حدره بكرة شقت مآقيها من آخر

لأن امرئ القيس وحدّ في الإبتداء ثم ثبى عند ردّ الضمير، على أنه متى اجتمع شينان في أمر لا يفترقان فيه اجتزئ بذكر أحدهما عن الآخر" (14).

لقد تساءل محمد مفتاح: أليكون التناص في الشكل أم المضمون أم فيهما معاً؟ وذهب إلى "أن ما يظهر — بادئ ذي بدء — أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة "عامة" أو "شعبية" أو يننقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا لا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي إلى تحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك" (15).

ويبدو أن مذكوره هذا الباحث يلتقي كثيراً مع ما ذكره المرزوقي لما وقف عند نص سلمى بن ربيعة، إلا أنه يجب أن نشير إلى أن لا انفصال بين الشكل والمضمون في بناء الصورة الشعرية، ولا في تصورهما لدى المثلقي، وحتى عند تتبعنا لمثل هذه العمليات التناسية، فإننا لا نميز الشكل عن المضمون، ولا المضمون عن الشكل، بل إننا ننظر إلى مبدأ التناسب بينهما.

ولعل مثل هذه العمليات التناسية يدخل في باب التغير الذي عرّفه ابن رشيّق قائلاً:

"وهو أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يصحا، وذلك من افتتان الشعراء وتصرفهم وغوص أفكارهم" (16). وفي هذا الإطار قال عن المنتبي "وكان أبو الطيب لقدرته واتساعه في المعاني كثيراً ما يخالف الشعراء ويغير مذاهبهم" (17).

وتعد المقاربة من العمليات التناسية، وقد ذكرها المرزوقي لما شرح قول المتوكل اللبني:

لسنا وإن أحسابنا كرمت ممن على الأحساب يتكل
تبني ونفعل مثل ما فعلوا تبني كما كانت أوائلنا

فقال: "لا يُقاربه قول الآخر":

أزرى بفعل أبيهم الأبناء" (18).

ولعل المرزوقي ههنا يقصد بالمقاربة المشابهة غير التامة، فالنص الثاني يقارب الأول، لكنه لا يصل إليه، لاختلاف طفيف قد يكون موجوداً بينهما. ولعل ما ذهب إليه المرزوقي شبيه لما ذهب إليه ابن الأنباري. وذكر ابن جني شيئاً آخرأ له علاقة بهذه العملية حين وقف عند نص المنتبي:

ويوماً كان الحسن فيه علامة بعثت به والشمس منك رسول

فقال: "في هذا البيت لمحة من قول الآخر:

إذا طلعت شمس النهار فإنها أمارة تسليمي عليك فسلمي" (19).

وإذا كانت عملية التناص هذه تمت بجزء من النص المرجعي، فإن المرزوقي يشير إلى عملية أخرى تتعلق بالإلمام بالنص الغائب. ويكشف عن بعض النصوص المرجعية التي ألم بها بعض الشعراء في ديوان الحماسة

كوقوفه عند قول العدليل بن الفرخ العجلي:

إذا حملنا حملةً ثبتوا لنا بمرهقة تذري السواعد من صعد
وإن نحن نازلناهم بصوارم ردوا فسي سراويل الحديد كما نردى

ليقول: "أما البيت الأول فقد ألمّ فيه بمعنى قول الآخر:

فلما قرعنا النبع بالنبع بعضه ببعض أبت عيدانه أن تكسرا(20).

فالمعنى واحد بين الشاعرين، إلا أن كل واحد منهما اختار ألفاظاً للتعبير عن هذا المعنى، والإلمام هذا ضرب من النظر"(21)، والذي يعني تساوي المعنيين دون اللفظ.

إن مثل هذه العمليات التناسية هي عمليات فنية خفية يلجأ إليها المبدع لتمرير خطابه إلى الجمهور عن طريق الاستفادة من الشحنات المعرفية لتلك النصوص الإبداعية المرجعية، وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد قد استعملوا مفاهيم محددة للنص على مثل هذا التحاور الذي وقع بين النصوص الشعرية، فإننا نجدهم ينطلقون من أن المعاني هي مشتركة بين الشعراء وتأتي من باب وقوع الحافر على الحافر.

ولعلّ التضمين واحد من هذه التقاطعات التي تقع بين النصوص، وقد وقف عنده الشراح كثيراً وعتوه بعدة أوصاف كـ"الاستزادة" و"الاصطراف"، الذي يقول عنه الحاتمي "وهو أن يصرف الشاعر بيتاً أو أبياتاً إلى إحدى قصائده من شاعر إلى شاعر إلى شاعر آخر لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة"(22)، وذكره ابن رشيق أيضاً تحت هذا الاسم فقال عنه: "الاصطراف أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه من جهة المثال فهو اجتلاب واستلحاق"(23)، وقد كان المقري من الشراح الذين أشاروا إلى هذه العملية التناسية عند وقوفه عند نص أبي تمام:

إذا ذكركم ذكرتني قد نل من ليس له ناصر"

فقال: "هذا من التضمين، الذي يعرفه المحذوثون، كانوا في أول الأمر يسمونه "استزادة"، وهذا المصراع في شعر قديم ينشده النحويون:

قامت تبكيه على قبره من لي بعدك يا عامر
تركتني في الدار ذا غربة قد نل من ليس له ناصر

وقد كان الشعراء في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى التضمين، ومن ذلك أن بني سعد ابن زيد مناة ينشدون لرجل منهم يقال له شقة:

أربيد إن رابتك مني خلية فابعد مني شيمة لك أريب
ولست بمستيق أخاً لا تلمه على شعث أي الرجال المهذب

وهذا البيت مروى في شعر النابغة" (24).

ولقد كان المعري واضحاً، ودقيقاً في اختيار ألفاظه، فقد أرجع هذه العملية التناسلية إلى الشعراء المحدثين، كما نصّ على المصطلح المستعمل، واشترط أن يكون النص الغائب أسبق في الوجود من النص الحاضر، ورأى أن الناص يأخذ النص المشهور ويزيده في نصه، ويسعى من وراء ذلك إلى استثمار الحصيلة المعرفية للنص الغائب حتى يصبح نصه سائراً في الآفاق كالنص المرجعي.

ومما تقدم، فقد كان موقف هؤلاء النقاد من التناص دقيقاً، فلم يقبلوا الظاهرة، ولم يرفضوها، ورأوا أن هذه العملية تحسن حين تتم بطريقة إبداعية، تعطى للنص قيمة فنية لا يمكن الوصول إليها بدونها، كما أنه يربط النص بالموروث الأدبي والثقافي، ويفتح حواراً بين النصوص الأدبية، كما يكسر تلك الثنائية التي تعتمد على الفروق بين الشعر والنثر، وبذلك تسمح بتداخل الأجناس.

ويبدو أن قصد الشعراء كان الاستفادة من القدرة التعبيرية للنصوص الغائبة؛ التي هي في غالب الأحيان نصوص لها طاقات إيحائية وإبداعية من خلال تداول الناس لها، ومن خلال انتشارها بين الجمهور، ومن ثم يسعى الشاعر إليها محاولاً إلحاق نصه بنص معروف من الموروث الشعري أو النثري، حين يضمن لنفسه الوصول إلى ما وصلت إليه تلك الأسانيد المرجعية.

إن هؤلاء الشراح، لما عمدوا إلى الإفصاح عن هذه العمليات التناسلية، فكان قصدهم التأكيد على خصوصية النصوص، والتي تصبح ملكاً لأصحابها، وبوساطتها تم لهم تفسير الكثير من النصوص الشعرية التي وقفوا عندها، فكانت النصوص المرجعية أدوات نقدية في أيدي هؤلاء النقاد، وتم لهم أيضاً الحكم على إبداعية الناص في نصه، وهم إذ يؤكدون تبعية الحاضر للماضي، يبينون التوظيفات الجديدة للنصوص، ومدى فاعليتها في جوها الجديد، ومدى

استفادة الناص منها كأدوات تعبيرية عن معانيه وأفكاره.

لقد تعامل هؤلاء النقاد مع النص الشعري تعاملهم مع الكائن الحي، فإذا ارتاحوا إليه لطفوه، وإذا تقززوا منه خاصموه، ومرجعهم في ذلك ملكتهم التقويمية التي أهلت أغلبهم إلى مثل هذه الدراسة التحليلية، ومن هنا كانت علاقة الشارح بالناصر علاقة ذات وجهين، فإمّا نجده مدافعاً عن الشاعر، ومناصرراً له، وإمّا ناقماً منه وساخطاً عليه، وهو في كلتا الحالتين، يحاول أن يناقش ويعلل بالحجج والبراهين.



■ الاقتباسات:

- 1 – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط II 1986، للمركز الثقافي العربي – المغرب 121.
- 2 – المقدمة 1105.
- 3 – عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص 82 مجلة، علامات في النقد الأدبي ج1 المجلة – مايو 1991 جدة.
- 4 – ينظر لسان العرب – مادة شرح 2: 497 – 498 دار صادر – بيروت.
- 5 – عن فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص 134 – 135 عن: Antoine compagnon: La secondmain. Paris seuil 1979 – 90 p 91.
- 6 – وقد سماه محمد مفتاح التناص الاعتباري الذي يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي 131.
- 7 – ديوان العجاج 1: 62 – 63.
- 8 – شرح ديوان لبيد : 168 – 169.
- 9 – شرح ديوان المفضليات 23.
- 10 – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات 458 – 459.
- 11 – الفتح الوهبي 27.
- 12 – الواضح في مشكلات شعر المتنبي 28.
- 13 – ينظر الوساطة 206.
- 14 – شرح ديوان الحماسة 2: 547.
- 15 – محمد مفتاح تجليات الخطاب الشعري – 129-130.
- 16 – العمدة 2: 100.
- 17 – المصدر نفسه: 2: 102.

- 18 - ديوان الحماسة 2: 733.
19 - الفتح الوهبي .112.
20 - شرح ديوان الحماسة 2: 733.
21 - العمدة 2 : 287.
22 - هراة مشكلة السرقات 109 - عن حلية المحاضرة الورقة 80 - 99.
23 - العمدة 2: 281-282.
24 - التبريزي، ديوان أبي تمام 4: 352 - 353.



3- أسلوبية الانزياح في النص القرآني من خلال مجاز القرآن لأبي عبيدة:

لقد أسهمت ثقافة أبي عبيدة في تشكل رؤيته النقدية، وهي رؤية تعتمد على الكشف عن خصوصية النص القرآني الفنية والجمالية، وهي التي وجهت طريقة تحليل هذا التركيب المقدس، بالإضافة إلى استغراق هذا النص على أفهام الكثير من الناس، ولاسيما الأعجام منهم، وظهور قضية اللحن في نطاق القرآن الكريم.

لقد حارب العلماء هذه الظاهرة فـ"كانوا وهم يلحظون هذا التطور في اللغة لا يهتمهم أن يسجلوه ويقارنوا بينه وبين أصله، بقدر ما كان يعينهم أن يقفوا في وجهه، ويعيبنه ويحاولون إرجاع الناس إلى القديم"⁽¹⁾. وأفوا في ذلك كتباً، ككتاب الفصيح لتعلب (2)، تدرس الخطأ في الأصوات والأبنية والإعراب متناسين أن اللحن - في جوهره - ما هو إلا شكل من أشكال التطور الدلالي في عصر من العصور، ومن هنا نجد أن هؤلاء الدارسين، وبخاصة المفسرين قد تجاوزوا التعامل العاطفي مع النص إلى التعامل الفعلي الذي يقوم على معالجة النص من زاوية التركيب والوقوف عند المستويات الدلالية للألفاظ في سياقها الجديد، وعلاقة كل ذلك بالكلام العربي، كما خاضوا في مباحث بلاغية وأسلوبية، "وإذا كانت الدراسات الأسلوبية المعاصرة لا تفصل بين اللغة والبلاغة وتدخل في صميم عملها جنباً إلى جنب دراسة: موقع اللفظ، التكرار، الوسائل الإيقاعية، والموسيقية، والاستعارة والرمز والصورة"⁽³⁾.

ويبدو أن أبا عبيدة ربط النحو بالأساليب والتركيب "والنحو بالمعنى الذي عناه المتقدمون هو الذي مثله أبو عبيدة معمر بن المثنى بالمجاز عندما سمى كتابه "المجاز في القرآن"، وهو طريق العرب في التعبير عن مقاصدهم وأغراضهم وبيان ما طرأ على الجملة العربية من تقديم وتأخير أو حذف أو نحو ذلك"⁽⁴⁾. وهو يسعى إلى التأكيد على صواب العبارة القرآنية انطلاقاً من هذا الأساس؛ ليكشف عن الدلالة الدقيقة لصيغ القرآن الكريم من ذلك أنه وقف عند الآية الكريمة (كما بدأكم تعودون فريفاً هدى وفريفاً حق عليهم الضلالة)

(5)، ليقول: "تصيبها جميعاً على إعمال الفعل فيهما أي هدى فريقاً ثم أشرك الآخر في نصب الأول، وإن لم يدخل في معناه، والعرب تدخل الآخر المشترك بنصب ما قبله على الجوار، وإن لم يكن في معناه، وفي آية أخرى "يدخل من يشاء في رحمته والظالمين أعدّ لهم عذاباً أليماً" (6).

وخرج فعل الضلالة مذكراً والعرب تفعل ذلك إذا فرقوا بين الفعل وبين المؤنثة لقولهم مضى من الشهر ليلة" (7).

إنه يسعى إلى إخراج النص مخرجاً لا يتعارض وضوَاب المنطق القرآني، ويوظف لذلك طريقة العرب في التعبير، وهو حريص على تبيان معاني الآيات، وهذا ما يدفعنا إلى القول إن كتاب مجاز القرآن هو قراءة متميزة للنص القرآني. إنه قراءة جديدة تتماشى والطرق التعبيرية لهذا النص. وقد تنبه القدماء إلى هذا كابن تيمية الذي يقول:

"أول من عرف أنه تكلم بلفظ المجاز أبو عبيدة معمر بن المثنى في كتابه، ولكن لم يعن بالمجاز ما هو قسيم الحقيقة، وإنما عنى بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية" (8). ولخدمة هذا الهدف؛ فإنه كان حريصاً على التنوع وقفاته عند نماذج النص القرآني، والتي تمثل ألواناً متنوعة في الصياغة والدلالة، وتشمل دراسة الأساليب، ودفعه هذا إلى الكشف عما في الآيات من استعارة وتشبيه وكناية وتقديم وتأخير وحذف وتكرار وإضمار، للوصول إلى الخصائص الأسلوبية للقرآن الكريم خصوصاً، واللغة العربية عموماً، عن طريق الاستشهاد والتمثيل من نصوص هذه اللغة، وقد لمسنا حضوراً قوياً للنصوص الشعرية في هذا المؤلف، حتى إنه لا تخلو صفحة من صفحاته من نص شعري أو قول مأثور.

ويبدو أن الحاجة هي التي دفعت بأبي عبيدة إلى وضع كتابه هذا، حاجة الجمهور إلى من يكشف عن خصوصية التعبير القرآني، وخاصة أولئك الأعاجم الذين دخلوا الإسلام، فكاتب الفضل بن ربيع "هو في الغالب من الفرس المتعربين الذين لا يدركون أسرار التركيب العربي وإن عرفوا مفرداته، وأساليبه الشائعة، ومثل هذا يتوقف أمام التركيب اللغوي الذي لا يتفق والقواعد التي درس على أساسها اللغة".

لقد اهتم أبو عبيدة بأهم الانحرافات المميزة للنص المقدس، وقد كان في تتبعه دقيقاً للكشف عن أسلوبية الانزياح في هذا النص، والتي تقيم على أساس المعيار النحوي (الذي هو، على العموم، اللغة المعيار Standard أو اليومية)، نحواً ثانوياً مكوناً من صورة الانزياح. ويمكن أن تكون هذه الصورة من

طبيعتين: فهي خرق للمعيار النحوي، من جهة، وتقبيد لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية" (9)..

ويبدو أن "مجاز القرآن" جاء ليجسد هذه الخاصية الأسلوبية المهمة، وليقف عند مستويات هذه السمة في نماذج متعددة. ولعل هذا المؤلف هو الذي فتح آفاق هذه المعالجة، والتي تلقفها الدارسون فيما بعد وخاصة البلاغيون ليطوروا هذا المبحث بالإسهام النظري والإجراء التطبيقي. فلقد أدرك البلاغيون مافي هذه المغايرات من انحراف عن القواعد المثالية عند النحاة قصداً لغايات أسلوبية، ونبهوا إلى انتشارها وكثرة حالاتها في كلامهم". ذلك أن الانحراف الذي كشف عنه هذا الناقد كان لأغراض أسلوبية إبلاغية غرضها الإقناع، وهدفها التوكيد على الإعجاز والتحدي.

ويمثل عدم التناسب بين العدد والمعدود سمة من سمات الانحراف وقد وقف أبو عبيدة عند الآية الكريمة (تولوا وأعينهم نفيض من الذم) (10)، ليقول: "والعرب إذا بدأت بالأسماء قبل الفعل جعلت أفعالها على العدد فهذا المستعمل، وقد يجوز أن يكون الفعل على لفظ واحد، كأنه مقدم ومؤخر كقولك: ونفيض أعينهم كما قال الأعشى:

فإن تعهديني ولي لمة فإن الحوادث أودى بها

ووجه الكلام أن يقول: أو دين بها، فلما توسع لتأقية جاز على النكس، كأنه قال: فإنه أودى الحوادث بها" (11)، ويكشف هذا التحليل على النحو المعياري للغة، والنحو الخارج عن المعيار، والموازي له، والمتمثل في النص المبدع؛ لأن الإبداع هو توكيد لهذا الخروج، فقد "لاحظ اللغويون أثر الاستخدامات اللغوية في الانحراف عن المطابقة التي يوجبها نحو العربية" (12)، ولعل أبا عبيدة كان من الأوائل الذين نبهوا على هذه القضية من خلال كتابه هذا في مواضع عديدة منه تحت عناوين متباينة كقوله: "مجاز ما جاء لفظه لفظ واحد والذي له جماع منه ووقع معنى هذا الواحد على الجميع. قال تعالى: (يخرجكم طفلاً) (13)، في موضع أطفالاً (14). أو كقوله: "مجاز ماجاء لفظ خبر الجميع على لفظ الواحد. قال تعالى: (والملائكة بعد ذلك ظهير) (15)، في موضع "ظهراء". وهذا وقد عالج القضية نفسها ابن جنبي في كتابه الخصائص، فقد تحدث عن أفراد الجمع وجمع المفرد وتثنيته، وقد عدها ضروب الحمل على المعنى (16). واهتم بالموضوع ذاته ابن فارس (17).

وقد أرجع العرب أسباب العدول إلى الاتساع والتوكيد والتشبيه، قال ابن

جني في الخصائص "الحقيقة" ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز: ما كان ضد ذلك، وإنما يقع المجاز يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدت الثلاثة تعينت الحقيقة؛ فمن ذلك قوله صلى الله عليه وسلم في الفرس هو بحر، فالمعاني الثلاثة موجودة فيه، أما الاتساع، فلأنه زاد في أسماء الفرس، التي هي: فرس، وطرف، وجواد.. ونحوها - البحر، حتى إنه احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتساع استعمل استعمال بقية تلك الأسماء، ولكن لا يقضي إلى ذلك إلا بقرينة تسقط الشبهة، وذلك كأن يقول الشاعر:

سَلَوْتُ مَطَا جَوَادِكَ يَوْمَ يَوْمٍ وَقَدْ تَمَدَّ الْجِيَادُ فَكَانَ بَحْرًا

وكان يقول الساجع: فرسك هذا إذا سما بغرته كان فجرأ، وإذا جرى إلى غايته كان بحرأ، فإن عري من دليل فلا؛ لتلا يكون إلباساً وإلغازاً - وأما التشبيه فلأن جريه يجري في الكثرة مجرى مائة - وأما التوكيد، فلأنه شبه العرض بالجوهر، وهو أثبت في النفوس منه وكذلك قوله تعالى: (وأدخلنه في رحمتنا)، وهو مجاز، وفي المعاني الثلاثة - أما السعة، كأنه زاد في اسم الجهات والمحال اسماً هو الرحمة، أما التشبيه، فلأنه شبه الرحمة - وإن لم يصح دخولها - بما يجوز دخوله فلذلك وضعها موضعه. أما التوكيد، لأنه أخبر عن المعنى بما يخبر عن الذات" (18).

وتولد هذه الممارسة الإجرائية إشكالاً عند الدارسين المحدثين، لأن خصوم أسلوبية الانزياح يأخذون على هذه "الأخيرة عدم تحديدها لمعيار الانحياز تحديداً مباشراً دقيقاً، وإهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبية بالنسبة للقارئ دون وجود انزياح (19)، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لهؤلاء، فإن أبا عبيدة قد ابتعد عن مثل هذا المآخذ، لأنه خصّ المقولتين بحضور قوي من خلال الحيز الذي أفرده لهما في كتابه.

وقد أكد أبو عبيدة على أن الانحراف في القرآن الكريم هو من جنس الانحراف عند العرب، وذلك من خلال وقفاته العديدة (20). إلا أنه لم يلتفت إلى تلك الانزياحات غير ذات أثر أسلوبية؛ لأنها لا توجد فيما تعامل معه من النصوص سواء أكانت من الكتاب المقدس، أم من القول المأثور، فقد تعامل مع النص من منظور أثره الأسلوبية الذي يحقق التواصل والتفاعل بين هذا النص والمتلقي، على أساس توافق القرآن الكريم وكلام العرب في النحو المعياري أو

النحو الموازي الذي يجسد مراوغة اللغة تجسيداََ فنياََ جمالياََ، فيعطي للنص خصوصيته الإبداعية والإقناعية. فقد وقف عند الآية الكريمة "ولله ملك السموات والأرض وما بينهما"، وقال: "السموات جماع والأرض واحد". فقال: مأبينهما. فذهب إلى لفظ الاثنين، والعرب إذا وحدوا جماعة في كلمة، ثم أشركوا بينهما وبين واحد جعلوا لفظ الكلمة التي وقع معناها على الجميع كالكلمة الواحدة، كما قال الراعي:

طرقا فتلك مُمَاهِمِي أَقْرِيهِمَا قَنَصَا لَوَاقِحَ كَالْقَنَسِي وَحَوْلَا

وقد فرغنا منه في موضع قبل هذا (22).

ويؤكد هذا الناقد على أن التوجه التعبيري كان لغرض أسلوبية، ويكشف بذلك عن حضور المتلقي في هذه المعالجة، ولهذا يحرص على مثل هذا التخرج الذي يعكس طواعية اللغة العربية ومرونتها التي تسمح بمثل هذا الانحراف الذي قد لا يتماشى والنحو المعياري، ولكنه يعبر عن أوضاع دلالية لا يمكن الوصول إليها إلا بمثل هذا التعديل التركيبي.

ثم إن هذا الدارس كان حريصاً على تتبع هذه الظاهرة بوعي وإدراك كاملين، فقد أشار في نهاية المعالجة إلى ذلك حيث قال: "وقد فرغنا منه في موضع قبل هذا"، ويعني هذا أيضاً أنه كان يستحضر هذه القضية ليكشف عن توافق النص المعقّم والنص البشري.

ويبدو أن النظرة ذاتها جاءت لتؤكد على أن "انشقاق صورة البحث اللغوي والبلاغي في تراثنا العربي إلى شقين، يأخذ فيها البلاغيون عن اللغويين ويتلقون قواعدهم المعيارية للغة القياسية بالتأسيس عليها في عرض صورة عن البلاغة والبيان في اللغة الأدبية الفنية. وتبقى الصورة هكذا، لا يكاد يتقدم أحد من النحاة أو اللغويين باختيار قواعده أو مسائله اللغوية من خلال النصوص الأدبية ذاتها، وتكاد هذه الصورة تلتزم في تراثنا، إلا على أيدي طائفة من المفسرين الذين انطلقوا من منطلق لغوي تسانده المعرفة البلاغية الواسعة والذوق السليم والحس المرهف" (23).

ثم إن تفاعل علوم اللغة العربية، وتداخل حقولها الإجرائية هما اللذان جعلتا ذلك ممكن الوقوع والحدوث، والكشف عنه من خلال ممارسة نقدية رائدة، بفعل الأثر الأسلوبية القرآني، وكان أبو عبيدة يريد الوصول إلى أن هذا الكتاب المقدس هو من جنس كلام العرب، وفي الوقت ذاته يتصف

بخصوصية تجعله منفرداً ومتميزاً له أثر قوي على المتلقين، ولهذا اعتنى هذا الناقد باللفظ ومدلوله استناداً إلى الاستخدام المعياري، والانحراف والعدول كالانتقال من الضمير الغائب إلى الضمير المخاطب. فقد قال في الآية الكريمة: "براءة من الله ورسوله إلى الذين عاهدتم" (24)، ثم خاطب شاهداً فقال: "فسيحوا في الأرض" (24)، مجازة: سيروا وأقبلوا وأدبروا، والعرب تفعل هذا، قال عنتر:

شطت مزار العاشقين فأصبحت عسيراً علي طلابك ابنة مخرم (25).

ويبدو أن مثل هذا الانتقال يكشف عن طاقة تعبيرية للغة، وعن وسيلة إبداعية مساعدة لتجاوز حالات فكرية قد يمر بها المتكلم.

ويبدو أيضاً أن في جنس مثل هذا الكلام ما يوحي إلى أنه قد وقع انحراف، وفي هذا الكلام كذلك، ما يدل على المقصود - ذلك أنه من يقرأ بيت عنتره يصل إلى حقيقة هذا الأمر، ويبقى السياق وحده عاملاً هاماً في سبيل توجيه الفهم، والكشف عن هذا المستوى من الالتفات.

وتقوم هذه الظاهرة على أنها مستوى من مستويات خروج الكلام على خلاف مقتضى الحال والظاهر، و"الالتفات نقل الكلام من حالة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخرى، وهو نوع من الخروج على المطالبة في الضمائر" (26). وقد ظهر عند الدارسين العرب القديماً اهتمام كبير بهذه القضية، ولاسيما الفراء (27) والمبرد (27) وابن فارس (28) والثعالبي (29). وكان ابن رشيق من أهم الذين وقفوا عند الالتفات، فعرفه بقوله: "وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، وسبيله أن يكون الشاعر أخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشدُّ الأول... لأن الالتفات تأتي به عفواً وانتهازاً، ولم يكن لك في خلد فتقطع كلامك، ثم تصل بعد إن شئت" (30)، ثم يستوضح كلامه هذا بتعريف ابن المعتز للالتفات، يقول: "وقد أحسن ابن المعتز في العبارة عن الالتفات بقوله. وهو انصراف المتكلم من الإخبار إلى المخاطبة، ومن المخاطبة إلى الإخبار" (31).

إن مثل هذا التحديد يعكس أهمية هذا الموضوع بالنسبة إلى القراءة بحماسة، أو المعالجة النصية، ويعكس أيضاً خصوصية التعبير الذي يعتمد على الانحراف والعدول للوصول إلى حقائق تواصلية لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق هذا المنحى.

وقد اهتم أبو عبيدة بمظاهر انحراف أخرى تتعلق بعلاقة الدال بالمدلول في استخدام الأدبي والفني متمثلة في ظواهر المجاز والاستعارة والتشبيه، وهي من ظواهر الانحراف بالدلالة الحقيقية إلى دلالات أخرى مجازية" (32)، ويمثل هذا الجانب قمة العدول، وتكمن اللغة وطواعية الاستعمال، كما يعد معياراً للتمييز بين الوضع والاستعمال، أو بين اللغة اليومية، واللغة الإبداعية العالية، والواقع أنه كان للغويين إشارات مبكرة تعد بذوراً للبحث في هذه المسألة، ومن هؤلاء أبو عبيدة وابن فارس اللذان بحثا مسألة المجاز من باب الإسناد والتقدير، وباعتبار المجاز - كما يفهم من كلام أبي عبيدة - أسلوباً أو استخداماً مختلفاً عن المؤلف من كلامهم" (33).

لقد أشار الناقد أبو عبيدة في مواضع عديدة من كتابه (34) إلى هذا الاستخدام فقال عن الآية الكريمة: "وأرسلنا السماء عليهم مدراراً" (35)، "مجاز السماء هاهنا مجاز المطر، يقال: مازلنا في سماء، أي في مطر، ومازلنا نطأ السماء، أي أثر المطر، وأنى أخذتكم هذه السماء؟ مجاز، "أرسلنا أنزلنا وأمطرنا" (36)، وبذلك كشف لنا عن عدول في الاستعمال من خلال نقل المعنى وتوسيعه ليشمل المعنى الذي أرادته الآية الكريمة.

وقد نتساءل عن العبرة من مثل هذه الإشارات؟ ولماذا هذا التحير؟ ولعل السبب هو أن أبو عبيدة تخير هذه المستويات لأنها تمثل أعلى مستويات البناء اللغوي، وفي الوقوف عليها كشف للقدرات التعبيرية لهذا البناء، ثم إن دراسة اللغة المجازية "هي أعلى مرتبة لاستخراج قدرات البناء اللغوي من تغيير المعنى ونقله، أو تحريكه في اتجاهات يتسع في بعض منها ويضيق في بعض آخر" (37). ويعكس هذا التغيير العلاقة الحميمة بين الفكر واللغة التي تتسع وتضيق وتنحرف لتشمل مساحات الفكر، وقد تعطى لذلك عدة تفسيرات قد تكون نفسية أو اجتماعية أو أسلوبية فنية جمالية.

إن الاستعمال المجازي هو شكل من أشكال التطور الدلالي للغة، والذي يأتي عن طريق توسيع المعنى أو تضيقه أو نقله (38)، "ولاشك أن تضيق المعنى أو توسيعه يعد ضرباً من المجاز" (39). وقد استفاد القرآن الكريم كثيراً من هذه الطرائق، والتي بوساطتها طوّرت الطاقة الدلالية للغة العربية، عندما أمدها بأوضاع جديدة تعكس النقلة النوعية التي حدثت للعرب بمجيء الإسلام.

وقد أرجع العرب القدماء أسباب العدول عن الحقيقة إلى الاتساع والتوكيد والتشبيه (كما سبقت الإشارة إليه)، وأمكن لهم هذا الحصر؛ لأنهم تعاملوا مع

نصوص محدودة مقيّدة بزمان ومكان معينين، وكذا فعل أبو عبيدة، إذ تعامل مع النص القرآني ضمن إطار زماني ومكاني لم يتعدّه، كاشفاً عن الجوانب الخفية لهذا النص. كقوله تعالى: "فمنهم من يمشي على بطنه" (40): فقال فيه "فهذا من التشبيه؛ لأن المشي لا يكون على البطن إنما يكون لمن له قوائم، فإذا خلطوا ماله قوائم بما لا قوائم له جاز ذلك، كما يقولون: أكلت خبزاً ولبناً، ولا يقال: أكلت لبناً، ولكن يقال أكلت الخبز..." (41).

إن هذا النقل أو التحويل الذي كشف عنه أبو عبيدة ماكان ليحصل لولا التطور الدلالي الذي أصاب اللغة، وماكان ذلك ممكناً لولا المجاورة التي وقعت بين المعاني، بين ماله قوائم، ومالا قوائم له على سبيل التشابه، والذي يعني التداخي لا المطابقة التامة، ويأتي هذا على سبيل افتراض معنى لمعنى لضرورة تعبيرية تواصلية، وانطلاقاً من مثل هذا التحليل وضع هذا الناقد تصوراً عاماً لكثير من علوم البلاغة، فقد "تحدث عن جملة مجازات"، ولم يعطها الأسماء الاصطلاحية، وإنما أدرك الطريقة التعبيرية والنوعية البلاغية، فشرحها ممثلاً لها.

والمجازات التي درسها أبو عبيدة، وأشار إليها في المقدمة تبلغ تسعاً وثلاثين حالة تتنوع على علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع وعلم النحو" (42).

إن هذا الناقد، وهو يبحث في هذه التبديلات، كان يؤسس لنمط إجرائي، ويقنن لتناول النص القرآني بالدراسة والتحليل، لقد كان يتجه نحو التعميد ووضع الأسس، ومع هذا كله فقد لقي كتابه "معارضات شديدة؛ لأنه وضع تصورات المجاز في القرآن الكريم واتسم بالجرأة على التأويل، فاعتبره العلماء من قبيل التفسير بالرأي" (43).

لقد كان لأبي عبيدة رؤية واضحة، في معالجة النص القرآني وقراءته وتحليله من مستوى فني جمالي يعتمد على التأويل، وقدرة كبيرة على التخريج، ولعل هذا هو الذي أزعج بعض العلماء؛ لأنه قد تجاوز، حسب زعمهم، حدوداً لا يمكن تجاوزها، فأظهره هؤلاء في صورة شخصية غريبة في أصلها ومعتقداتها وثقافتها وعطائها العلمي، مدخول الدين، مدخول النسب (44). بل أكثر من ذلك فقد نسب إليه التعصب الشعبي، واللحن المتعمد في اللغة، وكسر أوزان الشعر، وكذا الخطأ في قراءة القرآن نظراً (45).

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل وصل إلى حدّ عدّ عمله هذا تجرؤاً على

كتاب الله، فقد تمنى الفراء أن يضرب أبا عبيدة لمسلكه في هذا التفسير (46)، وحرّم أبو حاتم السجستاني كتابه "المجاز" وقراءته. كما قال بذلك الزجاج والنحاس والأزهري (47)، وهؤلاء كلهم من كبار العلماء الذين بذلوا جهوداً في سبيل الكشف عن خبايا النص وخدمة لغة الكتاب المقدس.

إن ما قدّمه أبو عبيدة يشكّل، في حد ذاته نظرة تطويرية تكشف عن المد الدلالي للنص القرآني، ويكشف في الوقت نفسه عن مستوى من التحليل يتعامل مع النص تعاملاً واقعياً يبتعد فيه عن التعامل العاطفي، بذلك كانت دراسته فتحاً جديداً في مجال الدراسة العربية للنصوص؛ لأنها قدمت تصوراً عاماً للخصائص التعبيرية لدلالة اللفظ في مجالات الاستعمال المتعددة، والتي يمثل القرآن الكريم أرقى هذه المستويات الاستعمالية.

ولقد تحرر هذا الناقد من تلك القراءة السابقة للنص المقدس، وانطلق في فهم هذا النص من منطلق يعتمد فيه على تخير للعبارات التي تحفز على التحليل، وتستدعي الوقوف، وترتكز على المجاز، وقد استعان "بمخزون ثقافته من الشعر العربي لدعم آرائه، وحشد سيلاً من الآبيات الشعرية، مما يؤكد غزارة محفوظاته. وهذا المنهج صرفه عن الاشتغال بالقصص القرآني، وتفصيل القول فيه، كما صرفه عن تتبع أسباب النزول باستثناء إشارات عابرة ونادرة يقتضيتها فهم النص، وأهمل أقوال السلف وملاحظاتهم وشروحاتهم وكان يعمل برأيه في تخريج المعاني (48). ولا أحد ينكر قيمة السياق في تحديد معنى أي نص، الذي لا يمكن قراءته إلا ضمن سياقه، وتعدّ أسباب النزول من أهم عناصر سياق القرآن الكريم، كما تشكل القصص القرآني إطاراً موجهاً لفهم الكثير من الآيات القرآنية.

وعلى الرغم من هذا كله، فإن أبا عبيدة قد وفق في قراءة النصوص التي وقف عندها إذ ربطها بسياقات تعكس التوجه الذي يقوم على إعمال الرأي في تخريج المعاني، وكان بحق، منهلاً للكثير من الدارسين (49) كالبخاري 255 هـ، وابن قتيبة 276 هـ، والطبري 310 هـ، وابن دريد 321 هـ، وابن النحاس 370 هـ، والجوهري 391 هـ وابن حجر العسقلاني، وبهذا كان الرجل نموذج القارئ المتقف المعاصر الفردي، والذي ينطلق من الخصائص الداخلية للنص.

ويقوم أحد الدارسين المحدثين جهد كل من أبي عبيدة والفراء، إذ يقول: "ومع أن أبا عبيدة والفراء وغيرهما من رواد الدراسات البيانية اللغوية والنحوية

قد أبرزوا كثيراً من خصائص التعبير البياني في القرآن خاصة، وكلام العرب عامة؛ فإن أياً منهم لم يرتفع بعملية وضع قوانين لتفسير الخطاب — البيان القرآني — إلى المستوى الذي قفز إليه بها معاصره محمد بن إدريس الشافعي المتوفى سنة 204 هـ لقد كان الإمام الشافعي على معرفة دقيقة باللغة العربية وأساليبها التعبيرية، كما كان على اطلاع على المجادلات الكلامية العقديّة التي عرفها عصره، وكان فوق ذلك فقيهاً تشغله قضايا التشريع والتقنين، أكثر مما يشغله شيء آخر — ولذلك لم يحصر اهتمامه في الجوانب البيانية البلاغية في القرآن" (50).

إن الحقل الإجرائي مختلف بين هؤلاء الدارسين، فأبو عبيدة والفراء كانا يسعيان إلى ممارسة إجرائية تكشف عن خصائص الأساليب القرآنية الجمالية والفنية، وتحدد عناصر التركيب القرآني، وتنهل من نظرة حديثة للنص المقدس لتصل إلى مواطن الإعجاز فيه من خلال الوقوف عند فصاحته وبلاغته وبيانه، فالدراسة هي دراسة جمالية فنية — في حين انطلق الشافعي من أساس شرعي ديني ليكشف عن الأحكام الشرعية، وكيف استطاع القرآن الإبانة عن هذه الأحكام. ومن هنا كان الكتاب، وفق هذا المنظور نصاً يبين عن أحكام ونواه وأوامر.



■ هوامش

- 1 — رمضان عبد التواب 1967: لحن العامة والتطور اللغوي 32 ط/1 — دار المعارف القاهرة.
 - 2 — ثعلب أبو العباس 1985: الفصيح تح: صبحي التميمي — دار الشهاب الجزائر.
 - 3 — نصر حامد أبو زيد 1982: الاتجاه العقلي في التفسير 100 ط/1، دار التنوير، بيروت.
 - 4 — أحمد مصطفى المراغي 1950: تاريخ علوم البلاغة العربية 49 ط/1، مصطفى البابي الحلبي.
 - 5 — الأعراف: 30.
 - 6 — الإنسان: 31.
 - 7 — مجاز القرآن: 231.
 - 8 — شوقي ضيف البلاغة تطور وتاريخ 29 ط/4، دار المعارف مصر، عن ابن تيمية كتاب الإيمان 35.
- مكرر — الاتجاه العقلي في التفسير 855.

- 9 — هنريش بليت 1989 البلاغة والأسلوبية 36 ط/1، تر: محمد العمري — منشورات مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية — الدار البيضاء.
- 10 — التوبة: 92.
- 11 — مجاز للقرآن: 1: 267 ، 268.
- 12 — اللغة والإبداع الأدبي. 16 .
- 13 — غافر: 67.
- 14 — مجاز القرآن: 1 : 9.
- 15 — التحريم : 4.
- 16 — الخصائص 2 : 419 وما بعدها حتى 423.
- 17 — الصاحبي في فقه اللغة 349 — 355 — 351.
- 18 — السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين، المزهري في علوم اللغة وأنواعها: 1.
- 19 — هنري بليت البلاغة والأسلوبية 37.
- 20 — من ذلك ما ذكرناه في كتابه 1 : 237.
- 21 — الزخرف : 85.
- 22 — المصدر نفسه 1: 159، 160.
- 23 — اللغة والإبداع الأدبي 17.
- 24 — التوبة: 1. 2.
- 25 — المصدر السابق 1: 252.
- 26 — اللغة والإبداع الأدبي 15.
- 27 — معاني القرآن 1: 54، 165 تح: أحمد يوسف نجاتي، محمد علي النجاز مطبعة دار الكتب المصرية.
- 27 — الكامل في اللغة والأدب 2: 30 المكتبة التجارية بمصر.
- 28 — الصاحبي في فقه اللغة 356-360 المكتبة السلفية القاهرة 1322هـ.
- 29-1938 فقه اللغة وسر العربية، 337، 338 ط/ 1 تح: مصطفى السقا وآخرين، مصطفى البابي بمصر.
- 30-1981 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 2: 45، 46 ط/ 5 تح: محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل.
- 31 — المرجع نفسه 2: 46.
- 32 — اللغة والإبداع الأدبي 14.
- 33 — المرجع نفسه 15.
- 34 — من ذلك ما ذكرناه في 1: 73، 79، 128، 174، 368.. الخ من كتابه.
- 35 — الأنعام: 6.
- 36 — المصدر نفسه 1: 186.
- 37 — فايز الداية-علم الدلالة العربي 378. ط1 دار الفكر دمشق.

- 38- ينظر فندريس ج- 1950 للغة 256، 258- تر: محمد القصاص عبد الحميد الدواخلي
مكتبة الأنجلو المصرية.
- 39- أحمد مختار عمر 1988: علم الدلالة 126 ط/ 11 معالم الكتب القاهرة.
40- النور: 35.
- 41- مجاز القرآن 2: 68.
- 42- حسن عباس نصر الله مجاز القرآن ولادة علوم البلاغة 141، مجلة الفكر العربي عدد
خاص "بالبلاغة العربية والبلاغيون" العدد 46 يونيو 1987.
- 43- مجاز القرآن ولادة علوم البلاغة 139.
- 44- ينظر ابن النديم الفهرست 79، 80.
- 45- ينظر ابن خلكان وفيات الأعيان 5: 238 والفهرست 79.
- 46- ينظر تاريخ بغداد 13: 255.
- 47- ينظر الزبيدي 125-126.
- 48- ولادة علوم البلاغة 143.
- 49- ينظر مجاز القرآن، مقدمة المحقق 17.
- 50- محمد عابد الجابري 1986، بنية العقل العربي- نقد العقل العربي 17 ط/ 1 للمركز
الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.



١١- في جمالية النص المعاصر

١- الناقد والمبدع :

إلغاء متبادل

يعيش المجتمع الجزائري ثقافة الإلغاء، ويمارسها بطرق مختلفة. ونقص بثقافة الإلغاء ذلك النشاط الفكري الذي يعتمد على إلغاء الآخر، لتأكيد الوجود الذاتي أو الشخصي داخل المجتمع الواحد. وفيه نفي للموضوعي، فالمبدع يشعر أنه مركز العالم، ولا يتحقق وجوده إلا لنفي الآخر، فتتضخم الأنا لديه وهي أنا متعددة الوجوه، أنا الماضي المتشكلة من المورث الثقافي للمبدع، وأنا الحاضر التي تنهل من ثقافة الصراع اليومي المباشر، وأنا المستقبل وهي التي تحدد رؤية المبدع إلى العالم. وقد سعى المبدع عموماً، والشاعر خصوصاً، إلى تضخيم صورته عبر التاريخ، وإلى التأكيد على دوره الفعال في المجتمع، وتحمس كثيراً للدفاع عن نشاطه الإبداعي.

إن تضخم الأنا عندنا ينبع من تأكيد الوجود انطلاقاً من إلغاء الآخر، وربما يردّ هذا إلى الشعور بالنقص، ولهذا يحاول المبدع أن يعوّض هذا الشعور بعدم الاعتراف بسلطة الآخر (الناقد) عليه وينصبّ نفسه نبياً. وفي المقابل نجد أن الناقد شاعر بالنقص، ولهذا لا يعترف بالمبدع. والحقيقة أن القضية قديمة في تراثنا الفكري الذي قام في بعض جوانبه على الإلغاء، فقد سعت الفرق الدينية إلى التعامل مع ثقافة الإلغاء تعاملًا مع العمق، وبشرت ذلك حتى على المستوى الإبداعي(1).

ونجد الأمر ذاته في تراثنا الأدبي النقدي، فرجال الشعر المحدث لم يعترفوا بسلطة الناقد عليهم، ولهذا حاولوا أن يتجاوزوه بخلق طرق إبداعية لا تأخذ بالطروحات النقدية، محاولة خلق عالم لا وجود فيه لهذه الأصنام القديمة،

ومن هنا حصلت القطيعة بين نتاجات هؤلاء الشعراء والجمهور والناقد، واحتاج هذا الشعر إلى فترة زمنية طويلة ليعترف له بالشرعية فيلقت إليه الجمهور. يوم وجد من يخلق التواصل ويلغي القطيعة. ولعل ابن المعتز هو أول من فعل ذلك من النقاد، كما أسهم شراح الشعر المحدث كثيراً في سبيل تقريب هذا الشعر من الجمهور حين قدموا مستويات عديدة لقراءة النص المحدث.

وأما النقاد القدامى فقد ألغوا أبا تمام وأثرابه من دائرة الشعر، ولم يعترفوا لهم بسلطة الإبداع التي تعني في جملة ما تعني الخلق والابتكار. وقد أدى هذا الإلغاء وهذه المصادرة إلى وضع قوانين الإبداع لوضع النص في قوالب ثابتة، وما عمود الشعر الذي أنهى فيه المرزوقي البحث إلا قالب من هذه القوالب. والحمد لله أن الشعراء لم يأخذوا بهذه الآراء النقدية المتأثرة بالمنطق واعتمدوا على حدسهم الإبداعي في تطوير القدرات التعبيرية للنص الشعري وتطور الشعر بفضل الشعراء لا بفضل النقاد، على الرغم من أننا لا نعدم التأثير العكسي الذي أحدثه موقف النقاد من هذا الشعر؛ "والحقيقة أن الحدس الذي هو أساس الفن ومصدره يجنح إلى إيجاد صورة لا كتلة غير منسجمة من الصور، مما يمكن الحصول عليه بتذكر صورة قديمة أو جعل الصورة تتعاقب بعضها في إثر بعض بفعل إرادي آخر كما يضم رأس إنسان إلى عنق حصان لصنع لعبة من لعب الأطفال" (2).

وقد استمرت الحال في المراحل المتلاحقة للأدب العربي، فشوقي وحافظ لم يعترفا بسلطة الناقد عليهما، وإنما جددا يوم وجدا أنه من الضروري تجديد لغة الإبداع لكي تستطيع التعبير عن ما جدّ في حياة العرب من شؤون عظيمة. ولعلنا لا نجانب الصواب إن سحبتنا ذلك على الشعر الحر العربي الذي احتاج إلى فترة زمنية لكي ينال اعتراف بعض النقاد به، وربما حتى مجيء الجيل الذي تربي بين أحضان هذا الإبداع.

لعل من المفارقات العجيبة أنّ النشاط النقدي في المجتمع الغربي هو الذي يوجّه الحركة الإبداعية. ويستمدّ هذا النشاط قوته وسلطته من النشاط الفكري لهذا المجتمع.

فقد خلق الفكر الوجودي، على سبيل المثال، حلقة نقدية نشيطة أدت إلى وجود إبداع يكرس هذا التفاعل العقلي، ولعل تجربة سارتر مفيدة في هذا المجال، فقد كان مفكراً ثم ناقداً ثم أديباً. وأما عندنا فالأمر معكوس، إذ إنّ النشاط الإبداعي هو الذي يوجّه النشاط النقدي. لقد ظهر نموذج أبي تمام فخلق

حواله حلقة نقدية، ثم ظهر المتنبى فخلق نتاجه حلقة نقدية أخرى:
"أنا ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جِراها ويختصم"

وظهر الشعر الحر وكان الأمر سيان. وبمعتى أصح، فإنّ المبدع عندنا يوجّه الناقد بعكس ما في الغرب وكل ذلك في إطار استراتيجيا العالم المهيمن، وعلى الرغم من "أن كل الأعمال الفنية تعبر عن السيكولوجيا الاجتماعية ومعتقدات الناس وموقف الفنانين الجمالي إزاء الواقع، ولكن بصور تعبيرية مختلفة، وهذا الاختلاف هو أساس تصنيف الفن" (3)، فإننا نلاحظ أن هناك في الغرب سلطة الاعتراف بالآخر، انطلاقاً من السيكولوجيا الاجتماعية والمعتقدات والموقف الجمالي بين الغرب والعرب حيث نجد المبدع والناقد العربيين متأثرين بها تأثراً ازدواجياً.

وعلى سبيل المثال فإنّ جملة -صباح الخير يا سيدي- عند الغرب، التي يتلفظ بها الآخر، تجعل الأنا تمارس وجودها وتشعر بفعاليتها من خلال هذه التحية، لأنّ وسائل الاتصال غير مقطوعة بين الأفراد عموماً، وبين المبدع والناقد والجمهور خصوصاً.

وهي تتصف في كثير من الأحيان بالودّ والتفاهم المتبادل، بينما تنعدم عندنا لأن كل فرد يعيش في برجه العاجي ممارساً كل طقوس القطيعة والنفي والإلغاء والخفق.

لقد حاول الشاعر المعاصر شوقي بغدادي⁴ أن يجد حلاً لهذه المعضلة فرأى أنّ السبب يعود إلى السلطة، ذلك أنها لا تتيح للشعر الحر المعاصر التقرب إلى الجمهور، وعدّ نشر المجموعات الشعرية في مطبوعات غير كاف، واقترح لذلك أن تنظم حلقات في التلفزيون تقوم بدور الوسيط بين الإبداع والجمهور عن طريق الكشف عن ميكانيزمات هذا الإبداع وآلياته، ليتمكن الجمهور من بعض مفاتيح النص. وقد كان هذا متحققاً في المراحل الأولى من كينونة شعرنا العربي. وبمعنى آخر، على وسائل الإعلام أن تقوم بالدعاية للإبداع، لأننا نعيش في مجتمع استهلاكي يتعامل مع الإبداع تعامله مع السلع والبضائع.

لقد قدمت فئة الشراح في التراث العربي خدمة كبيرة للإبداع حين قامت بدور الوسيط بينه وبين الجمهور عن طريق الشرح والتفسير للدعاية له وإشهاره وسط الجمهور وإذاعته بين الناس، وقد صرّح الكثيرون بذلك (5).

ويبدو أنّ هذا قريب مما دعا إليه راندال شارل حيث قال: "ولا يوجد النقد إلا ليساعدونا على فهم الأعمال الفنية، ولا يوجد النقد إلا من أجل المسرحيات، والقصاص والقصائد التي ينقدها" (6). وقد علّق رينه ويليك على هذا الزعم قائلاً: "يبدو أنّ شارل لا يعلم بإمكانية وجود النظرية، أو التاريخ الذي لا يكون معه تحسين استمتاع القارئ بما يقرأ" (7). ويبدو أنّ ردّ ويليك يتماشى وحقيقة الأدب الغربي، ولكن ما ذكره راندال شارل يتطابق مع حقيقة الأدب العربي ونقده، لأننا في حقيقة الأمر نعاني كثيراً من غياب التنظير للأدب ونقده. وأما ت. س. إليوت، فقد أوكل للوسيط القيام بتفسير الأعمال الفنية للجمهور، وعدّ التفسير شراً لا بد منه، فقال: "فلو عشنا العمل الفني بشكل تام لما احتجنا إلى التفسير" (8) ولعل المتلقي عندما لا يعيش العمل الفني بشكل تام فهو بحاجة إلى من يوضّح له ميكانيزمات هذا العمل ونحن إن أقررنا بعامل التفسير نطالب، بأن تكون التفسيرات بعيدة عن التعسف، والإخضاع والإسقاط، وأن تراعي طبيعة العمل الفني وظروفه، على الرغم من أنّ التفسير قد يُفسد على القارئ المتخصص الاستمتاع بالنص، لأنه يوجهه إلى مستوى معين من الفهم أثناء ممارسة القراءة، خاصة إذا تأثر هذا المستوى بالاتجاه الفكري للمفسّر فيصبح عمله إجحافاً في حق الإبداع؛ لأنه يخضعه لعمليات قيصرية غير مضمونة الجانب. فقد فسّر بعضهم عمل كل من الصعاليك والقرامطة على أنه أدب ثوري لطبقة كادحة ضد البنية الفوقية للمجتمع العربي. ولعل هذا ما يقودنا إلى السؤال التالي: ما علاقة النقد الأدبي بالشرح (9)، وهل تنحصر مهمة النقد في شرح الأعمال الفنية وتوضيحها للقارئ، أو على الناقد أن ينظر إلى الأدب ونفسه لكي يوجه الإبداع نحو الأحسن، ونحو الكشف عن قدرات تعبيرية جديدة للغة تجسيدا لعلاقات فكرية جديدة يعيشها المبدع والمتلقي على حد سواء.

أي نقد نريد؟

في الواقع، من الصعب الإجابة عن هذا السؤال، خاصة إذا انطلقنا من المرتكز الفكري الذي يحدّد جوهر النقد، لا سيما وأنّ ألبوت، على سبيل المثال، ميّز بين ثلاثة أنواع من النقد: النقد الخلاق، والنقد التاريخي الأخلاقي، والنقد الحقيقي، وهو الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر (10).

وعندما نتحدث عن أزمة النقد، فإننا في الحقيقة لا نفرّق بين هذه الأنواع ولا نحدد أيّاً من النقد نريد؟ أهو نقد خلاق، نقد يقوم على الخلق ليطوّر الإبداع، ومن ثم يطور النقد ذاته، فلا يكتفي بوصف الظاهر بل يخلق منها مشروع

تصور لظاهرة مماثلة. ولعل هذا ما دعا إليه أوسكار وايلد. "فالنقد في نظره إبداع يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد كبدائية لعمل جديد يكتبه الناقد، فلا يكون له أي وجه شبه واضح مع العمل الذي ينقده" (11). وإذا كان هذا مبتغانا، فهل هذا كاف لأن يخلق حركة نقدية عندنا (في الجزائر) تتوالد منها حركة إبداعية جديدة، ومن ثم حركة نقدية جديدة، وهكذا؛ يبدو عند الكثير من المبدعين عندنا أن النقد عندنا لم يرق بعد إلى هذا المستوى، لأنه لم يخرج عن الانطباع والانتقاء الواعي للنصوص التي تساعد على الممارسة النقدية، ومن ثم ليست له القدرة على توجيه المبدع نحو نص فني، وإن فعل، فقد كان على مستوى أيديولوجي، ضمن إطار الخطاب السلطوي السائد في فترة معينة، وجاء بعد إبداع النص، أي متأخراً عن النص المفقود.

ويطمح المبدعون إلى إيجاد نقد يعتمد على نقد الإبداع من أجل أن يخلق الإبداع، ولعل هذا النقد ينطلق من ذات المبدع، وليس من ذات الناقد، وهو نقد يمنع الناقد من التنظير للنقد والأدب، لأنه يجعله مرتبطاً بما يُبدع، لا بما يمكن أن يبدع. ثم إن المبدعين يشعرون بحتمية الدفاع عن نتائجهم، وليس من حق الناقد، في نظرهم، أن يمنعهم من ذلك، ومثل هذا النقد يجعل كل واحد من أطراف العملية الإبداعية (مبدع، ناقد، جمهور) يحتفظ بمكانه متحصناً بمجموعة من الطروحات تجسد ثقافة الإلغاء.

وبعد، هل النقد الذي نريد هو ذلك الذي يعتمد على التقويم، وإصدار الأحكام؟ إن هذا المفهوم قد يتأثر بالتوجه الفكري للناقد، وقد تغلب عليه النزعة الأيديولوجية، ونحن لا نعدم العنصر الذاتي في النقد، ومن ثم قد يغمط هذا النقد الكثير من المبدعين حقهم، ولا يدخلهم في خانة الإبداع لأنهم لم يحققوا تلك القيمة الجمالية للتوجه الأيديولوجي للناقد.

وقد يصل بنا هذا النوع من النقد إلى إصدار أحكام جاهزة قبل قراءة النص، ومن هنا كان بوجدة فاسقا بعيداً عن الأدب في نظر هذا النقد. والعمل الفني تعبير عن ذات المبدع كما العمل النقدي تعبير عن ذات الناقد بمعنى أن الناقد يبحث عن ذاته في العمل الفني المفقود، فيمارس وظيفته انطلاقاً من هذا المفهوم. وقد يكون لهذا الزعم بعض الوجاهة فالكثير من النقود التي مورست (على الأدب الجزائري مثلاً) كانت بحثاً عن ذات الناقد في هذا الأدب، ولعل الكثير من البحوث الأدبية الأكاديمية جسدت ذلك، ومع هذا علينا أن نهمل ذلك النقد الذي قوّم بعض الأعمال الفنية للكشف عن جمالياتها دون أن تكون الذات

حاضرة ذلك الحضور الممل والموجه للنقد خدمة لذات الناقد.

والمبدع عندنا كثيراً ما يشكو من انعدام النقد، فكثيرة هي الأعمال الإبداعية المنشورة التي لم تحظ بالتفاته النقد إلبها (وحتى وإن فعل هؤلاء فلا يغدو عملهم أن يكون انطباعياً بعيداً عن الموضوعية). ويتهم الناقد الإبداع عندنا بالضحالة والعقم، والفقر في المحتوى وبعده مشروع أدب. ومن ثم على النقد أن يتوجه إلى نصوص أكثر غنى وحيوية، وقد يتمثل له ذلك في نصوص تراثية، أو حديثة غير جزائرية، ولا يعود إلى النص الجزائري إلا بدافع النعرة والوطنية. ويرد الناقد على زعم المبدعين بانعدام النقد مؤكداً على وجوده في الجزائر ويستدل بالدراسات العديدة⁽¹²⁾ التي تصدر في الصحف والمجلات المتخصصة، ولعل هذا ما يؤكد المقولة التي كررها شابيرو بـ "أن النقد ينتعش عندما يفشل الأدب"⁽¹³⁾، ويعتقد الكثير من النقاد أن الأدب عندنا قد يفشل، وخاصة الشعر، إذ إننا لا نستطيع الإقرار بوجود شعرائنا، ولكن هل فشل الأدب لينجح النقد؟ الواقع أننا إن قبلنا بمنطق هؤلاء نلغي كل إبداع في الجزائر والحقيقة غير ذلك إذ يكون من حق المبدعين أن يلغوا كل نقد عندنا، أن يلغوا الناقد أيضاً، وينصبوا أنفسهم أنبياء هذا العصر، وهذا ما يوصلنا إلى مطلب شابيرو بـ "أن يفترق الشاعر والناقد"⁽¹⁴⁾.

ومن الحقائق التي نتفادها في ثقافتنا أن الناقد عندنا يعيش حالة إما على الثقافة العربية التراثية أو على الثقافة الغربية، والناقد في المقام الأول مزود بأدوات إجرائية مستمدة من ثقافة غير غربية. وقد وجد بعض الجزائريين حلاً لهذه المعضلة، فالناقد عبد المالك مرتاض تساءل "كيف نفيد من التراث، ونتعلق بالحدائث في الوقت ذاته؟ وهنا تكمن الحكمة، أي هنا تتجلى المشكلة التي تتطلب حلاً يقوم في كيفية حسن تمثيل القطبين والإفادة منهما معاً بحيث يصبحان جدلية الفكر الأصيل المتجدد. ذلك بأن من الناس من يزعم أن الأجداد لم يعرفوا نظريات نقدية يمكن التعويل عليها، أو الانطلاق منها نحو الحدائث على الأقل، ولكننا نعتقد غير ما يعتقد هؤلاء"⁽¹⁵⁾ ولعل ما قصد إليه مرتاض هو محاولة المزوجة بين التراث، الحدائث عن طريق الانطلاق من الحدائث نحو التراث ثم العودة إلى الحدائث ثانية، بمعنى أن نطعم رؤية الناقد للنص الأدبي بأدوات نقدية حديثة دون أن نفصل هذا الناقد عن جذوره وهو طرح جريء لمعالجة هذه الأزمة ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً بأي مستوى نتعامل مع الحدائث؟ ومع أي نوع من الحدائث نتعامل لأن هناك حدائث لا حدائث واحدة. ويبدو أن

مرتاض يؤكد على وجود إبداع شعري، دون وجود نقد حديث يرقى إلى مستواه. يقول: "ولم يحظ الشعر الجزائري قديمه وحديثه جميعه بدراسات نقدية تتخذ منهاجاً تطبيقياً حديثاً، بكل ما يحمل مصطلح الحداثة من معنى الجودة والاستشراف والقلق، يكون قادراً على إلغاء الضياع على هذا الشعر ومن حيث ما ينهض عبره من خصائص وظواهر وأبعاد ورؤى وقيم" (16) وانطلاقاً من هذا الزعم، فقد عدّ هذا الناقد الدراسات السابقة غير راقية إلى مستوى النظرية النقدية وكانت في مجملها رسائل جامعية "لنيل درجة جامعية لاكتساب القوت اليومي، أكثر من ابتغاء التوصل إلى نتائج علمية مثيرة أو تأسيس منهج في الدرس رصين" (17).

ويبدو أن لهذا الرأي الكثير من الوجاهة، ولكنه يحتاج إلى استقصاء كل الدراسات الجامعية، مع العلم أن أغلبها مخطوط مقيد ببعض المكتبات. مع الأخذ بعين الاعتبار أن الجامعة عندنا تعيش مرحلة التشكل، وربما تحتاج إلى فترة زمنية أخرى حتى تصل إلى مرحلة النضج، وقد ينسحب هذا حتى على المجتمع في ما بعد الاستقلال. وتختلف النقد مرهون بتخلف مجتمعنا، لأن: "النقد الأدبي مثله في ذلك مثل أي إيقاع ثقافي آخر مشروط بجملته بيئته العامة...". وهو لا ينمو إلا بعد نمو إجمالي للحركة الثقافية التي تحيط به من جميع الجهات، فلا بد أولاً من أن تتطور العلوم التي يملك النقد الأدبي أن ينبع منها. كعلم اللغة وعلم النفس، وعلم التاريخ، والفلسفة، وما من أحد يجهل أن هذه العلوم لم تتطور بعد في العالم العربي إلى حد النضج، فكيف يمكن له أن ينضج وقد انسَدَ أمامه هذا الأفق الخصيب" (18). ولعل في هذا الزعم رداً على مقولة شابيرو السالفة (ينتعش النقد عندما يفشل الأدب). ونسأل: هل وصل الشعر الجزائري العربي إلى مرحلة النضج؟ قد تكون بعض النصوص وصلت فعلاً ولكن أغلب النصوص الشعرية تبقى محل جدل لدى الجمهور الذي يبحث عن أسلوب تعبيرى يتمشى وطموحه، وقد تكون تلك النصوص بعيدة عن هذا الطموح. ولا شك في أن أدبنا ونقده يعانيان كثيراً من القصور في تأدية رسالتهما، فلا الأدب استطاع أن يضمن ذلك الحضور الفعلي وسط الجمهور ولا النقد الأدبي استطاع أن يكون فاعلاً في الجمهور، وربما يرجع هذا إلى أن كلا من الأديب والناقد يقف موقف الحائر أمام طريقتين، طريق التراث وطريق الحداثة.

وإن ركب أحدهما فإنه لا يضمن لنفسه الوصول وإن حاول المزج واجهته

صعوبة. ذلك أن كل طريق وليد بنية ثقافية مختلفة، فالتعامل مع هذين الطريقين تعاملًا تراثيًا يبقى صاحبه في جميع الحالات متأخرًا عن ركب المجتمع، فهو يتصل بالمعلومات الحديثة بعد أن تصبح في بلدها تراثًا، وبعد أن ترجمت، وفي هذا الاتصال كثير من الإعجاب والانبهاو، يكشف عن استخفاء ثقافي.



■ هوامش وإحالات:

- 1- تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 66-67.
- 2- المجلد في فلسفة الفن ص: 41.
- 3- علم الجمال الماركسي اللينيني ص 90.
- 4- كان ذلك في أمسية شعرية بالمركز الثقافي العربي بحلب 1985.
- 5- ينظر على سبيل المثال أرجوزة أبي للنواس لابن الجني، والواضح في مشكلات شعر المتنبلي الأصفهاني ص5.
- 6- 7- مفاهيم نقدية 416.
- 8- عن المرجع نفسه 419 عن عجلة الستار ص 19 من المقدمة.
- 9- ينظر النقد الأدبي في شروح العربي 45 وما بعدها.
- 10- مفاهيم نقدية ص 408 عن مقالاته بحث موجز في النقد والشعر.
- 11- مفاهيم نقدية ص 410.
- 12- رينى السباح عبد الله بن قرين بحثه الموسوم/ النقد الأدبي الحديث في الجزائر/ على الدراسات الأكاديمية التي تناولت الأدب الجزائري.
- 13- 14- مفاهيم نقدية ص 416 عن دفاعاً عن الجهل ص 31-32.
- 15- 16- 17- 1- ي دراسة سيميائية تفكيكية ص 9. 10. 17. 18.
- 18- النقد العربي أفاقه وممكناته - يوسف سامي يوسف. مجلة الوحدة ص 17.

مراجع:

- 1- 1- ي دراسة سيميائية تفكيكية /إبسن ليلاي/ لمحمد العيد- عبد الملك مرتاض- ديوان المطبوعات الجامعية 1992.
- 2- تفسير أرجوزة أبي للنواس- أبو الفتح ابن الجني، محمد بهجت الأثري- المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا.
- 3- تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري (نقد العقل العربي) مركز دراسات الوحدة العربية ط: 5 مايو 1991.

- 4- علم الجمال الماركسي اللينيني-مجموعة من الأساتذة-ن. جلال الماشطة- دار التقدم موسكو 1981.
- 5-مجلة عالم المعرفة، مفاهيم نقدية، لينييه وبليك ت. محمد عصفور فبراير 1988-الكويت.
- 6-مجلة الوحدة. عدد خاص، النقد والإبداع العربي، رقم 49 أكتوبر 1988-الرباط.
- 7-المجمل في الفلسفة، كروتشيه، ت: الدروبي.
- 8-النقد الأدبي في شروح الشعر العربي، مخطوط جامعة حلب 1989-محمد تحيريشي.
- 9-الواضح في مشكلات شعر المتنبي، أبو القاسم الأصفهاني تح، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر تونس.



2- قراءة الماقبل بالما بعد في الفكر العربي الإسلامي المعاصر:

لقد شهدت أمتنا في العصر الحديث الكثير من المشاريع الفكرية التي قدمت قراءة حدائثة للتراث العربي الإسلامي انطلاقاً من مضامين فكرية وطروحات منهجية، وقد استشرفت المستقبل من خلال مشاريعها.

وقد سعى المفكرون العرب والإسلاميون إلى محاولة التغلب على القصور الفكري والروحي للنظرة التقليدية للإسلام، ومن هنا كانت الضرورة تقتضي طرح مقاربات جديدة أكثر تحملاً عن طريق تبيين العقل في كل قراءة أو تحليل. فقد كان الأفغاني ومحمد عبده في طليعة هؤلاء القراء، وقد استطاعا إلى حد بعيد، تقديم مشروع حضاري للمجتمع يحمل الكثير من الردود على الأسئلة المطروحة في ذلك الوقت، وكان هذا المشروع بالفعل قراءة نموذجية، إلا أن ما يعاب عليه أنه لم يستطع تجاوز زمنه وعصره. يرى هشام شرابي أنه "يجب التشديد منذ البدء على أن حركة الانبعاث الديني التي قادها الأفغاني وعبده لم تضع العقيدة موضع تساؤل. كان الحافز الأساسي للإصلاح نابعاً من التحدي الذي طرحه الغرب على المجتمع الإسلامي. وكان هدف الإصلاح حماية المجتمع الإسلامي بالاستجابة للتحدي الغربي بطريقة إيجابية، لذلك كافح لإعادة تأسيس الحقيقة الإسلامية وتقويمها من دون تعريضها للنقد الحر" (1).

إن القضية قضية صدام حضاري؛ بين الحضارة العربية الإسلامية التي انكسرت، والحضارة الغربية التي انبعثت من جديد لتطرح بدائل جديدة للبناء الحضاري. ولهذا نجد أن الحركة الإصلاحية ركزت على ضرورة العودة إلى التراث لمواجهة هذا القصور اعتقاداً منها أن هذا التراث معيناً لا ينضب، وما زال قادراً على تقديم حلول لرؤية مستقبلية، إنها نظرة تقرأ الحاضر من خلال الماضي لتصور المستقبل.

اهتم الإصلاحيون بإعادة فتح الاجتهاد بداية لحركة الانبعاث ومع ذلك هل فتح الاجتهاد ثانية؟ هل كان ممكناً فتحه؟ ربما إنه لم يمتلك المقومات الأساسية

التي امتلكها سابقاً، وهي في اعتقادي، تخلي المسلمين عن روح قيادة الإنسانية. لقد أصبح لهم دور ثانوي، فالبنية اللغوية عند هؤلاء تقوم على الفعل الماضي، لقد انخدع الفكر العربي الإسلامي، وهو يحارب الثبات بقي أسير الثبات، وإذا ذهبنا هذا المذهب فإننا لا نتهمه بالتقصير، بل إنه استطاع أن يقدم مقاربة رؤية المستقبل، إلا أنها ربما لم تترك أن الغرب شر، وشره أنه لا بد منه، ولعل السؤال المهم كيف لم تنظر باتجاه مزوجة المجهود الغربي والمجهود العربي الإسلامي في إطار مجهود إنساني، لقد بقيت أسيرة الوضع الاحتلالي والاستعماري لمجتمعاتها، أي أنها كانت رد فعل عن وضع سلبي، بخلاف ما كان عليه الفكر الإسلامي الأول رد فعل عن وضع إيجابي، ارتقاء حضاري وفكري قيادي. ومع هذا يجب أن نشير إلى أن الإصلاح لم يكن هدفاً، بل هو أسلوب لتحقيق هدف، يقول محمد رشيد رضا "الإصلاح الحقيقي... مستحيل من دون دمج الإصلاح الديني في الإصلاح الاجتماعي" (2). ومع هذا كله هل كان هذا الأمر ممكناً؟.

إن الفكر العربي الإسلامي على وجه العموم، والفكر الإصلاحي على وجه الخصوص تعامل مع الوضع الجديد الذي طرّخه الفكر الغربي بانبهار شديد أكثر مما كان تفاعلاً داخلياً ورغبة جموحة نابعة من الذات، لقد كان الحافز المنحرك لفكرنا حافزاً خارجياً واقتضى هذا الانطواء على الذات من خلال العودة إلى التراث، فالأفغاني يرى أن "كل مسلم مريض دواؤه في القرآن" (3). ومعنى هذا أن القضية تتعلق بالذات المسلمة الفاقدة للإيمان والمتأثرة في ذلك الوقت بالانحلال السياسي. وذهب أحد الدارسين إلى القول: "أعطى ربط الانحلال السياسي بالانحلال الديني... حركة التغيير" (4).

إن مثل هذا الطرح يقودنا إلى سؤال آخر، لماذا توجه الفكر العربي الإسلامي في رسم المستقبل إلى العودة إلى التراث؟ وكيف يمكن أن نستقرأ المستقبل في الماضي. وهل كانت هذه النظرة نظرة صائبة كل الصواب؟.

والواقع أنها لم تكن عودة واحدة بل عودات إلى التراث صريحة لاستخلاص النتائج وتوظيفها في سبيل الارتقاء بالإنسان نحو غد أفضل. فالتراث معين لا ينضب، وإذا كان كذلك، فهل يرجع هذا إلى أنه اعتمد على تراث سابق أو أنه اعتمد على كتاب سماوي؟ وكيف يمكن أن نقرأ كل تلك المظاهر الحضارية؟.

إن مثل هذا التوجه يطرح أكثر من إشكال؛ لأن استنباط منهج من التراث

العربي الإسلامي قد يجد صعوبة التأقلم والحقاق بالمناهج الغربية لأنه يغمس في التراث وينسى نفسه أو أنه يقدم قراءة مستقبلية لا يستطيع المجتمع استيعابها، فتحتاح إلى فترة زمنية حتى يتكيف معها. ويكون الوقت قد فات.

وإذا كان التراث معين لا ينضب، فهل كان عند المفكرين إرثاً أو عبئاً؟ وهل هو مضمون فكري وثقافي وجزء من رصيد أمة بأكملها، حاو لخبراتها وتجاربهها، أم أنه أصبح عائقاً أمام أي تطور بسبب تلك الحمولة المعرفية التي ارتبطت بالمقدس، فكونت جداراً من الصعب تجاوزه "وما يعيننا، نحن، ليس كذلك التشكيك أو الدس على تراث الأمة من منطلق علمانية وعلموية مزعومة، ولا الدعوة إلى قطع نهائي وانقطاع عن الجذور بدعوة أننا متخلفون عن ركب الزمن وخلصنا لا يمكن أن يكون إلا في تقمص الجذور بدعوة أننا متخلفون عن ركب الزمن وخلصنا لا يمكن أن يكون إلا في تقمص نموذج المدنية المتفوقة علينا. إن مفهوماً مماثلاً للدخول في زمن الحداثة، وبأي ثمن إذا كان في ذلك طريق خلاص، لا يمكن أن يوصف بالعدمية، والاعتراب عن الذات، من نحو، والاعتراب عن الآخر من نحو آخر" (5).

ويقودنا هذا التحليل إلى سؤال آخر، ألم تصبح الحداثة الغربية إرثاً أو عبئاً؟ وأصبحت تمارس فعلاً مساعداً وضاعفاً في الوقت ذاته، وخاصة أننا نتعامل معها على أساس أنها شيء جديد، وفي حين أنها أصبحت تراثاً في بلادها. فمفهوم التراث مفهوم ممتد عبر حقب زمنية طويلة تصل إلى الحديث والمعاصر الذي هو تراث عند الغرب.

لقد خضعت أغلب القراءات العربية الإسلامية المعاصرة إلى مبدأ النخبوية التي سعت إلى تأسيس فكر عربي إسلامي جديد ترقوي إلا أنها لم تستطع تجاوز التراث العبد فبقيت أسيرة عنده.

وفي هذا الإطار يمكن قراءة المشروع الإصلاحية الذي قام على العيش في الحاضر بأدوات الماضي، وذلك بتخير الجهاز المفاهيمي القادر على الإجابة عن أسئلة محددة.

"إن فكر الإصلاح كان قد حكم على نفسه بالبقاء سجين الماضي وخارج زمن التجديد بمجرد اقتراحه، إن لم نقل لمفهوم أصالة مشوشة وقلقة، وهو القلق الذي لم يتوقف إلى اليوم في استعمال الكلمة، وإعطائها من الدلالات ما تحتمله وما تنوء به، ولكن التي تعبر، في العمق، على أن الفكر العربي الحديث قبل مرحلة النقد الأبيستولوجي التي يجريها اليوم بقي يضطرب في مصالحة

مستحيلة بين الماضي والحاضر، ودون أن يعمل على ضبط المحصلة المركزية في التراث، أي الجوهر الأصلي للمعرفة العربية الإسلامية، وربطها بالمعرفة المعاصرة وليس بتحكيماها واعتبارها هي أصالة وسواها نافل، دخيل ومجلوب، وحركة الإصلاح اعتبرت الغرب دخيلاً، فرفضت أن تغترب فيه لتغترب في مساحة معرفية من الماضي، ثم تنتقل أو تنقل، مرة أخرى، تلك المعرفة لتجعلها، بدورها، تغترب في حاضر" (6)،

ما السر في هذا الموقف؟ هل كان نتيجة التوجه النخبوي للفكر العربي المعاصر؟ أو نتيجة من نتائج تفاعل الأنا مع الآخر، فكما تفهقر الأنا تقدم الآخر، وكما انزوى الأنا انتشر الآخر وهكذا دواليك.

ونحن إذ نطرح هذه الأسئلة لا نريد أن نبخس الناس أثمانهم، بل نريد أن نشير إلى "أن حركة الإصلاح الديني لا تتحصر في إصلاح أمور الدين الإسلامي، بل هي أرادت، من هذا الإصلاح إصلاح حال المسلمين، وتطورت لتركز نشاطها في إصلاح وتغيير حال الشعوب العربية، وتقدم إسهاماً فعالاً، خلال تلك الفترة، في تكوين وتطوير الاتجاهات والأهداف الأساسية لحركة التحرر العربية بالذات، وحركة تحرر الشعوب المظلومة" (7).

وهذا منحى سليم إذ تقتضي العلمية والموضوعية أن نقرأ النشاط الفكري ضمن سياقه التاريخي، حتى تسلم هذه القراءة من الإسقاطات المغرضة. إن الفكر الإصلاحي أسهم في إنضاج الفكر التحرري عند هذه الشعوب المستعمرة؛ ولهذا وجدنا الأفغاني لا يطمئن إلى الاستعمار "فلا يمكن أن يصدر عن أعمالهم إلا كل ظلم ولا يمكن أن تكون وسائلهم غير المكر والختل والخديعة. ومن سفة الرأي، أن يطلب الشرقيون من الإنكليز، عدلاً فيهم، أو إنصافاً لهم، إذ معنى المطالبة بهذا، تخلي الإنكليز عن البلاد وتركها لأهلها، وما أبعد؟ وهيهات أن تفعله أو تفكر به دون قوة واتحاد" (8). وبذلك تشكل لدى الأنا صورة فظيعة عن الآخر، صورة سلبية تستمد من القهر والسلب والمغالبة، إنه موقف عدائي ينهل من عدائية الآخر للأنا.

ثم تنبّه هذا الاتجاه إلى ضرورة تكييف مشروعه الحضاري بحسب المعطيات الجديدة في حياة المسلمين "فالفكرة الأساسية التي حكمت كتابات محمد عبده -وعلى الأخص بعد عودته من المنفى- هي فكرة: التطور التدريجي البطيء، بواسطة التربية والتعليم والتنقيف وتنقية الإسلام من الخرافات التي لحقت به، وعدم الاشتغال بالسياسة، بل والتعاون مع سلطات

الاحتلال نفسها لتسهيل أمر إصلاح التعليم في الأزهر ونشر المعارف" (9). لقد شكل التراث العربي الإسلامي مرجعية مهمة للعديد من المشاريع الحضارية التي سعت إلى النهوض بالمجتمع وتطويره. ويعدّ مالك بن نبي صلحاً أفضل مشروع حضاري استطاع أن يصمد فترة زمنية أطول، وكانت مفاهيمه نابعة من قراءة جديدة للتراث العربي الإسلامي، وقراءة واعية للقرآن الكريم حتى إذا أصبح مالك بن نبي مشروعاً إنسانياً لا يرتبط ببيئة بشرية واحدة. وحتى أمكن القول إنه كان متقدماً على عصره برويته الحداثية التي استفادت من الأدوات الإجرائية للمنهج الغربي في تحليل الظواهر ومناقشة القضايا الإشكالية، فالدورة الحضارية، والقابلية للاستعمار، على سبيل المثال من المفاهيم المفاتيح لاستيعاب قراءة مالك بن نبي ومشروعه الحضاري الذي أوجد ارتدادات في الفكر العربي الإسلامي عن طريق قراءات حديثة لهذا المشروع.

ومع هذا كله، فلنا الحق في أن نتساءل، كيف أمكن لمالك بن نبي أن يقدم هذه القراءة لنص مكتوب بلغة عربية فصيحة راقية بأدوات إجرائية أجنبية لها وسائل تفكير مختلفة تماماً عن وسائل التفكير في اللغة العربية. وهل استطاع أن يتخلص من مرجعية المنهج المتبع؟ وما الفرق بين قراءته، وقراءة أولئك المستشرقين أو المستعربين؟ أليست الوسيلة واحدة؟ فكيف قرأ نصاً عربياً بلغة أجنبية، وكيف يدرك نصاً بلغة ثم يكتب عنه بلغة أخرى؟ ألم تكن قراءته قراءة استشرافية؟

يبدو أن مالك بن نبي استطاع أن يجعل اللغة أداة طيعة في سبيل عرض مشروعه، وقد اختار لذلك لغة عالمية وعالمية تكتب له الانتشار والتوسع والوصول إلى عدد أكبر من القراء، ثم إنه طبع هذه اللغة بخصائص مميزة لم تعد معها تلك اللغة ذات الانتماء الواحد، بل انتماءات متعددة بحسب البنية المستعملة، وبحسب التوظيف الفني والجمالي لهذه اللغة. وقد يحتاج المشروع قراءة ثانية ليتكيف مع الواقع الجديد.

إن هذا المشروع -على أهميته- لم يتعرف إليه العرب إلا بعد أن أصبح تراثاً، وبعد أن ترجم إلى اللغة العربية، ومن هنا كان تعاملنا معه تعاملًا ماضوياً، على الرغم من أنه قدّم بدائل تشكّل مناعة طبيعية للعالم الإسلامي من هذا الآخر بمخططاته الجهنمية، لقد تمكن هذا المفكر أن يقدم وصفة للمرض الذي تعاني منه الأمة؛ وبذلك كشف عن أهمية الاجتهاد في حياة المسلمين. إنه لم يفرط في التراث، وفي الوقت ذاته لم يقده كل ذلك التقديس المبالغ فيه، فلم

يكن من أولئك الذين أعجبوا بالتراث بثقة عمياء. لقد قدّم يوسف القرضاوي دراسة مهمة (9) بعنوان: نحو اجتهاد إسلامي معاصر، كشف عن أهمية الاجتهاد، مناقشاً بعض الآراء المقدسة للتراث، يقول: "ربما يذهب بعض المشتغلين بالعلوم الإسلامية- لفرط إعجابهم بترائنا الحافل، وفرط ثقتهم بفقهائنا العظام- أننا لسنا في حاجة إلى اجتهاد جديد" ويرد على هذا الزعم قائلاً: "ونحن لا نقلل من قيمة تراثنا الحافل، ولا من عظمة فقهاءنا، بمدارسه المتعددة ومشاربه المتنوعة وما فيه من اجتهادات واقعية أو افتراضية. ولكن الحق أقول: إنه من المبالغة وتجاهل الواقع، الادعاء بأن الكتب القديمة فيها الإجابة عن كل سؤال جديد".

والواقع أن هذا الرأي هو بداية التوجه الصحيح نحو مناقشة هذه القضية مناقشة جوهريّة، ولا نجانب الصواب إن قلنا إنها ليست بالمهمة السهلة ولا المستحيلة، إلا أنها تستوجب هضماً جيداً حتى يمكن تكيفه مع الأوضاع الجديدة للمجتمع الإسلامي.

ومن هنا يصبح الاجتهاد مطلباً أساسياً في فكرنا المعاصر، ويقضي أن يصبح مؤسسة معرفية مهمة تلعب دوراً طلائعياً في حياتنا اليومية. وفي هذا الإطار وجّه يوسف القرضاوي العناية إلى أن يكون "اجتهاداً جماعياً في صورة مجمع علمي يضم الكفايات الفقهية العالمية، ويصدر أحكامه في شجاعة وحرية بعيداً عن كل المؤثرات والضغوط الاجتماعية والسياسية، ومع هذا لا غنى عن الاجتهاد الجماعي، بما يقتم من دراسات عميقة، وبحوث أصيلة مخدومة، بل إن عملية الاجتهاد في حد ذاتها عملية فردية قبل كل شيء (11)

إن الاجتهاد بهذا المنظور ضرورة وحاجة لتجاوز المشاكل المعاصرة التي تقف عائقاً أمام التطور الاجتماعي والثقافي والفكري والعلمي، ويخفف من حدة التخلف والقصور الفكري. "على أن الاجتهاد لا ينحصر في دائرة المسائل الجديدة، بل له مهمة أخرى مع التراث الفقهي، لإعادة النظر فيه على ضوء ظروف العصر وحاجات الناس لاختيار أرجح الآراء، وأليقها لتحقيق مقاصد الشرع ومصالح الخلق، بناءً على قاعدة تغير الزمان والمكان والإنسان" (12).

لقد ركّز القرضاوي على الجانب العلمي والجانب الاقتصادي، ويعني هذا إهمال الجانب الفكري والروحي ودورهما في كل رؤية مستقبلية؛ لأن المجتمع العربي الإسلامي عرف أوضاعاً جديدة لم يعرفها المسلمون الأوائل، وقد ولد هذا فراغاً روحياً بسبب عدم وجود مدرسة فلسفية لهذا المجتمع المعاصر.

إن نظرتنا إلى المستقبل نظرة تاريخية؛ إذ تقدم نظرة خاصة للتاريخ فنحن ننظر إلى الوقائع في صيرورة تاريخية، وهل يمكن إدراج هذه القضايا في إطار لا تاريخية الوقائع؟ ثم ماذا قدمت تلك المشاريع الأحادية الجانب؟.

لقد وقف حسين مروة طموحاً بمشروع حضاري آخر ينطلق من قراءة مادية للتراث، وبعد مؤلفه "النزعات المادية" ثمرة هذه القراءة التي كشفت عن جوانب من هذا التراث لم يكن الوصول إليها ممكناً من دون المنهج المتبع، وكما أنت هذه القراءة قراءة طموحة تسعى إلى تجسيد ذلك المشروع الحضاري الذي يكشف عن التأثير المادي في الفكر العربي الإسلامي.

والواقع أن هذا المشروع قد وجد له أنصاراً واستطاع أن يكون في فترة زمنية نموذجاً لنظام مجتمع بكامله، ورأى فيه الكثير من الطموحين حلاً لكل الأزمات التي يعاني منها المجتمع العربي الإسلامي. كما وجهت له الكثير من الانتقادات المنهجية في دراسات علمية كتلك التي جمعت في كتاب الماركسية والتراث العربي الإسلامي نشر دار الحدائق.

فإذا كان المشروع الإصلاحي يريد أن يسقط الماضي على الحاضر، فإن هذا المشروع يريد أن يسقط الحاضر على الماضي. يقول علي حرب عن هذه النظرة أنها تحاول أن تكشف في مقالات الماضيين عن مقالها هي. وهي بهذا تقوم بأدلجة التراث وتسييسه بدلاً من تعقله. ثم أننا إذا اعتبرنا الأفكار الحالية أرقى الأشكال وأكملها... فما الفائدة إذاً من العودة إلى التراث وما الغاية من قراءته، ما دام لا يمكن في النهاية تبنيه واستخدامه معياراً للنظر في مشكلات الحاضر؟" (13). لقد سعى هذا المشروع في سبيل البحث عن أصالة ضائعة وأراد التماسها في التراث؛ ولهذا راح يمارس القراءة الإسقاطية والتي كشفت عن أغلب جوانبها علي حرب في دراسته هذه، والتي بين فيها سلبيات هذا المنحى. كما أشار في الأخير إلى أنه من الصعب تقييم تجربة الرجل والحكم عليها بالتركيز على الثغرات ورؤية ما هو سلبي فقط.

وفي الإطار نفسه قدم الطيب تيزيني قراءته للتراث والتي سعت إلى التأكيد على الطرح المادي للمشروع الحضاري لمجتمعنا، استفاد من الأدوات الإجرائية للمنهج المادي في تحليله التراث العربي الإسلامي من خلال عدة مؤلفات منها: من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في التراث العربي، ومشروع رؤية جديدة لفكر العربي من العصر الجاهلي حتى المرحلة المعاصرة. إنه بهذه العودة يريد أن يؤصل للمادية في التراث العربي

الإسلامي، ومن ثم يصل إلى نتيجة مهمة وهي أن المستقبل ينبع من التراث، من الماضي، وبذلك يؤكد على النظرة الماضوية للمستقبل؛ إذ يعتقد أن الاشتراكية العلمية قد نبعت من تراثنا، ومن هنا راح يسأل: "ما هي الاشتراكية التي يمكن الشعب العربي بفنائه المسلمة أن يختارها دون أن يعتققي قيماً أجنبية؟ بكلمة أخرى، هل تتاح لهذا الشعب أن يحقق اشتراكية إسلامية خاصة تتبع من مسار تاريخه الخاص" (14).

يبدو أن المنهج المختار قد حدّ من طموحات هذه القراءة وجعلها تتبع في خانة أحادية التفكير التي تبجل الجانب المادي وتفضله على غيره من الجوانب، وأصبحت قراءة فوقيّة لم تستطع أن تقدم مشروعاً مستقبلياً على الرغم من استفادتها من الجانب العلمي والظروف السياسية العالمية المساعدة. إنها قراءة ألغت مشاريع أخرى واستخفت بها ونظرت إليها نظرة أيديولوجية، وحتى تلك الأدوات الإجرائية التي استفاد منها كانت تراثاً في مجتمعا.

إن ما نسعى إليه هو التأكيد على أن الدراسات المستقبلية عندنا نظرت إلى المستقبل من خلال الماضي، وأظن أن السبب يعود إلى أننا تخلينا عن إنتاج المعرفة وأصبحنا نستهلكها. وإذا كان هدفنا الكشف عن هذه النظرة، فإننا لا نقصد إلى الحط من قيمة رجال الفكر ومن مشاريعهم، فنحن نكن لهم كل الاحترام والتقدير، ويكفيهم فخراً أنهم سعوا إلى تقديم هذه المشاريع.

لقد تقدم الجابري بمشروع حضاري شجاع وأكثر جرأة مستعملاً أدوات إجرائية نابعة من التراث مستفيدة مما وصلت إليه مستويات القراءة ومن قدرات التحليل والمعالجة والاستنباط، واستطاع الجابري أن يقدم إسهام المغاربة في المشروع الحضاري، فقد حلل العقلية العربية تحليلاً علمياً واستطاع أن يناقش مشروعه بصوت عال. إنه قراءة حدثية من دون إهمال خصائص التراث العربي الإسلامي؛ ليكون مشروعه شاملاً ومكماً للمشاريع السابقة والتي بقيت حبيسة عصرها وزمنها، وجاء ليعكس انفتاحاً على الحدثية الغربية من دون الانسلاخ عن الحضارة العربية الإسلامية.

وقد وجه نقد إلى هذا المشروع أيضاً، فقد تتبّع علي حرب هذا الطرح وانتقد وجهة الجابري في قراءته للتراث بروح علمية عالية مراجعة للطروحات والأفكار.

ولعل بصورة هذا التوجه هي لماذا العودة إلى التراث؟ يقول علي حرب "وفي الحقيقة إن الفكر الغربي لم يفتأ منذ الأزمنة الغابرة، أي منذ البداية

اليونانية، عن الرجوع إلى تلك البداية وإعادة النظر بها وتأملها من جديد، سواء كان ذلك امتداداً وتطويراً، أو تعديلاً وتغييراً، أو نقداً ونقضاً. فإنه من الملاحظ، أن كل الأعمال الفلسفية الكبرى والتي هي أعمال تحليلية برهانية، إنما هي عود على بدء ورجوع إلى الأصل، أو استئناف أصيل للأصل نفسه على حد تعبير هايدغر " (15).

ومع هذا كله يبقى السؤال مطروحاً كيف تكون عودتنا إلى التراث؟ وكيف يمكن لنا أن نستفيد مما وصلت إليه الإنسانية؟ وكيف تمكننا تلك المعاول الحديثة في إعادة بناء ذواتنا من جديد؟

يرى علي حرب أن المشكلة تقترب بالقياس بقياس الغائب على الشاهد، يقول: "وبدلاً من أن نبحث فيما هو العقل العربي نبحث فيما ليس هو، وبدلاً من أن ننقب في مناطق هذا العقل ونحفر في بناه نقيسه على عقل آخر. فنقع في آلية القياس نفسها، قياس الغائب (العقل العربي) على الشاهد (العقل الغربي)، فنفكر بالتالي حسب الطريقة التي ننتقدها ونعترض عليها، أي التفكير على مثال سبق" (16).

وقد يكون الحل في الانطلاق من الحدائث نحو التراث والعودة إلى الحدائث، فهل نستطيع أن نحقق هذه المعادلة الصعبة على أرض الواقع؟ وهل سنصل إلى وضع يمكننا من إنتاج المعرفة وتسويقها إلى العالم؟



■ الإحالات

- 1- المتفقون العرب والغرب 37، 38 دار النهار ط II 1987.
- 2- مقدمة تاريخ الأستاذ الشيخ محمد عبده القاهرة 1931.
- 3- كما ورد في كتاب محمد المخزومي، خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني 88 بيروت 1931.
- 4- المتفقون العرب والغرب 39.
- 5- أحمد المديني أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر 24 دار الطليعة ط I بيروت 1985.
- 6- م، ن، 25، 26.
- 7- محمد نكروب دراسات في الإسلام 142.

- 8- عن خاطرات جمال الدين الأفغاني عن الأعمال الكاملة 464.
- 9- م، س 153.
- 10- مجلة الدعوة عدد 109 سنة 1985.
- 11- م، ن 11
- 12- م، ن 12
- 13- الماركسية والتراث العربي الإسلامي 136.
- 14- مشروع رؤية جديدة ... 353.
- 15- علي حرب مداخلات نقدية 26 ط1 دار الحدائق 1985.
- 16- م، ن 29.



3- الترجمة - النص والحمولة المعرفية:

إن الترجمة فعل حضاري يعكس تلاحماً ثقافياً بين نمطين من المستويات الفكرية للنشاط الإنساني، ويعكس أيضاً رغبة أكيدة للاستفادة من التجارب الإنسانية ومحاولة نقلها إلى اللغة الأم للمجتمع من دون المساس بروح النص، وفي الوقت نفسه مراعاة خصوصية اللغة المنقول إليها النص.

وتعدّ الترجمة أيضاً عملية نقل المدلولات من لغة إلى أخرى، إنها عملية عبور للمفاهيم والأفكار بوساطة الدوال الخاصة باللغة المنقول إليها. ويكثف هذا الفعل عن عوامل تحفيزية تتبع من عدم استقلالية الثقافات والتي تقوم على التفاعل وتبادل التأثير لإثراء التجربة الإنسانية، فالحضارات تبنى بالتراكم.

ومع هذا كله، فإنّ هذا الفعل المتواصل غير المنقطع يطرح إشكالاً يتعلق بالحمولة المعرفية للنص المنقول منه، والتي تعكس المستوى الفكري الذي وصل إليه المجتمع الناطق بهذه اللغة، ويتعلق هذا بخصوصية كل نص عن نص آخر، وخصوصية اللغة قياساً إلى مستواها المعياري ومستواها الاستعمالي (الوصفي).

ولو أخذنا اللغة العربية نموذجاً لذلك؛ فإنها تمتلك أبعاداً ثلاثية المستوى، فهناك المستوى التقليدي (النصوص القديمة) والمستوى الحديث (النصوص الإبداعية) ثم المستوى اليومي. وإذا كانت هذه المستويات هي ميزات إيجابية تدل على أصالة هذه اللغة واستمرارها كل هذه القرون؛ فإنها في الوقت ذاته عناصر مثبّطة تشد المترجم وتمنعه من التحرر والسفر البعيد عبر النصوص ليحقق وجوده. إنها قيود قد تنزل النص إلى مستوى غير مستواه.

إنّ كل نص يرتبط بسياق معرفي خاص به، ويصبح أمر نقله إلى لغة أخرى محفوفاً بالمخاطر، فالتقرب من نص لجوليا كريستيفا، على سبيل المثال، يطرح أكثر من صعوبة؛ لأن هذه الباحثة نموذج للتلاحق الثقافي الإنساني، ولذلك يحتاج قارئ هذا النص إلى حمولة معرفية حتى يتمكن من مفاتيح النص وعليه أن يتزود بأدوات إجرائية أكثر نضجاً ورقياً.

وانطلاقاً من هذا الأساس يؤكد أحد الدارسين على أن المفاهيم لا يمكن استيعابها إلا من خلال ما تحمل من دلالات معرفية. يقول أحدهم: "ولا يخفى عليكم أن اللغة العربية أغنى وأكثر عمقاً من كثير من اللغات الحية، فليس هناك لغة أعطت للسيف أكثر من اسم أو صفة كما في اللغة العربية.. فكلية "برلمان" أعجمية دخلت اللغة العربية كنتيجة للاحتكاك الحضاري، وأصبح استعمالها شائعاً صحافياً وليس لعدم وجود مرادف لها، فالشورى بمعنى البرلمان، أما الكلمات التي أوردتها كالمعارضة والأحزاب فهي موجودة في قاموسنا اللغوي بل إن في القرآن سورة الشورى وسورة الأحزاب فهما دليل على ما أول" (1)

نقول أولاً: إن ما ذكره هذا الباحث يحتاج إلى تحليل ومناقشة فلا يسلم به هكذا، فالثراء اللغوي يؤدي إلى التعدد الدلالي الذي يؤدي بدوره إلى الغموض والإبهام وعدم الوضوح، إنه سلاح ذو حدين فهو يمكننا من تحديد الشيء، وفي الوقت نفسه يبعد هذا الشيء عندما يرصد له العديد من المترادفات التي تذهب بالمطلوب. فالقضية ليست قضية ثراء اللغة أو فقرها، إنما قضية فعالية في تأدية الوظيفة وتحقيق التواصل والاتصال بين أفراد المجتمع وفي الوقت ذاته نقل أفكار المجتمع إلى مستوى حسي مدرك؛ إذ لا وجود لمجتمع من دون لغة، ولا من دون تواصل، فاللغة مادة الفكر وهي أيضاً عنصر التواصل الاجتماعي ودورها هو إنتاج الفكر وتوصيله. تقول جوليا كريستيفا: "إن كل الممارسات الإنسانية هي نماذج لغة مادامت تحمل خاصية التحديد والدلالة والتواصل، فعملية تبادل البضائع والسلع، والنساء في الشبكة الاجتماعية وإنتاج التحف الفنية والخطابات المفسرة كالديانات والمعتقدات... الخ. كلها تحقق نظاماً لسانياً ثانوياً بالنسبة للغة، تُشيد على أساسه شبكة تواصلية مع المواضيع التي لها معنى ودلالة" (2).

ونقول ثانياً: إذا ما وقفنا عند المفهومين "الشورى- البرلمان" نلمسنا بكل وضوح موضوع حديثنا، فمفهوم الشورى له حمولة معرفية تعكس نظاماً في الإدارة السياسية.

والسؤال المطروح هل أنه ينبع من حمولة اجتماعية أو حمولة دينية، أي هل أنه مفهوم عرفه العرب قبل الإسلام؟ أو أنه مفهوم جاء به الإسلام كالمؤمن والمنافق والكافر، والتي لم يعرفها العرب بهذه الدلالات من قبل؟ ثم هل أن مفهوم الشورى يقوم على إذابة الذات المفردة داخل ذات المجتمع المتعددة؟ أو أن هذا الاصطلاح يقوم على إذابة الذات المتعددة داخل الذات المفردة؟ وقد

نحتاج للتقرب من هذا المفهوم العودة إلى النص الديني لنكتشف عن الحمولة المعرفية التي توجه هذا الزعم.

ويقودنا هذا التحليل إلى تساؤل آخر فهل أن المشاورة والتشاور استشارة أو إلزام؟ وما علاقة كل هذا بالفضاء للبدوي العربي؟ وفي المقابل نجد كلمة "برلمان" التي تطرح أكثر من إشكال؛ لأنه يرتبط بأكثر من نمط سياسي بدءاً من الإغريق ومروراً بالرومان وصولاً إلى العصر الحديث حيث اكتسب هذا المفهوم خصوصية معرفية تستمد وجودها من الفضاء المدني. ولذلك كان مفهوماً غير كاف بالنسبة لمجتمع ينحدر من أصول ريفية، وأصبح غير قادر على التعبير عن الطموحات والرغبات من وجوده واحتاج هذا المجتمع إلى مفاهيم أخرى تكون أقل إلزامية وأكثر تكيفاً مع الحمولة المعرفية لأفكارهم، واختاروا لذلك ألفاظاً من مثل: المجلس الشعبي والمجلس النيابي ومجلس النواب، إلى غير ذلك من التسميات التي تعكس محاولات متباينة قد تصل إلى حد الخلاف والتوجه والتصادم. واضطروا إلى العودة إلى الكلمة الأم لما اجتمعوا تحت مفهوم "اتحاد البرلمانات العربية" وهذا وحده دليل افتراق وتعددية وتنوع، بينما تواجهنا عبارة "البرلمان الأوروبي" والتي تعكس خصوصية جمالية تنطلق من الأساس المعرفي للتوجه الأوروبي حيث البرلمان برلماناً واحداً. إنها تعددية متباينة تؤدي في آخر المطاف إلى واحدة مركزية، بيتما واحديتنا (اللغة، التاريخ، الدين، المصير المشترك) تؤدي إلى تعددية متباينة غير قابلة للتعايش.

لقد طرحت المجتمعات العربية مفهوم "المجلس" بحمولة معرفية تعكس الخصوصية العربية، ولكنها لم تتمكن منه، ولم تستطع السيطرة عليه فانفلت منها وعاودت الكرة فحاولت تقييده بأوصاف ذات حمولات معرفية، فهناك المجلس الشعبي والمجلس الأعلى والمجلس الأوسط والمجلس الصغير... فما علاقة المجلس بالبرلمان؟

في الواقع إن لكل واحد من المفهومين خصوصية فكرية تتحكم فيه وتوجهه لخدمة أهداف تتبع من الأساس المعرفي للمجتمع، والذي شكّل حقلاً دلاليّاً تدور من حوله مجموعة من الدوال الجزئية، وبعدّ الاقتراب منه قراءة معرفية لنظام معيش تتفاعل في داخله ثلاثة عناصر: الفرد - الجماعة - نظام الحكم.

لقد ولدت هذه الحمولة خصوصية فنية تجسدت آثارها في الخطاب اليومي

للأفراد، فطبعت اللغة بميزة أسلوبية. ذلك أن لكل لغة خصوصيات أسلوبية تميزها عن بقية اللغات، ثم في كل لغة أنماط تعبيرية تعكس أنماطاً تفكيرية للعلاقة الحميمة بين اللغة والفكر؛ مما يولد قيماً دلالية للألفاظ متباينة من لغة إلى لغة أخرى، وكذا بنية الألفاظ وتركيبها ونحوها مختلف بين اللغات.

إن للترجمة علاقة وطيدة بالكتابة والتي تعدّ التجسيد الأمثل للنوعي والمتميز والمختلف من الأنماط التفكيرية، وهي أيضاً خرق للمتواتر والمألوف، إنها لعبة يمارسها المبدع بمتعة وإمتاع وتمتع، إنها تستفيد كثيراً من مبدأ الاختلاف المؤسس لعناصرها سواء على مستوى الكلمة المفردة أم على مستوى التركيب أم على مستوى الأفكار. ولهذا اهتم بعض المفكرين بهذه النقطة الحساسة فأسسوا بما يعرف بفلسفة الاختلاف؛ ووضع جاك دريدا مؤلفه "الكتابة والاختلاف" وأسهم ميشال فوكو بمؤلفه "الكلمات والأشياء".

إن الاختلاف مظهر جمالي يجسد مبدأ الانزياح أو العدول الذي تعتمد عليه اللغة لإبداع نصوص تكشف عن المتباين والمختلف في صورة منسجمة ومتناغمة، ويتم ذلك بمراوغة اللغة بالتقل المتناوب بين الاستعمال المعياري والاستعمال الاستعمالي (الوصفي) كلما دعت إلى ذلك الحاجة بوساطة الانحراف بدلالة الكلمة عن معناها الأصلي إلى معنى مشابه أو قريب أو مضاد. ذلك أن الخطاب يقوم على بنية المراوغة والخداع لتخطي سلطة المعيار، وإذا كان فوكو قد تقصى الاختلافات في الكلام فليكشف "أن المنطوق هو غير ما يدور في الذهن وأن الخطاب هو نتاج العلاقة الجدلية بين الرغبة والقوة، أو بين التحرز والسلطة، فالسلطة، كونها صاحبة القدرة والقوة، هي التي تسمح بما يقال وبما يعبر عنه، وبما لا يعبر عنه، لمن يحق الإفصاح ولمن لا يحق، إلا أن الرغبة تتخفى في المجاز، فالمجاز هو الذي يكشف إن النظام المعرفي لإحدى الحقب التاريخية" (3). ثم تأتي الترجمة لتنتقل هذه النصوص المتباينة إلى لغة ثقافتها متباينة، فالمتباين يقابله المتباين الآخر بحمولته المعرفية. يقول جاك دريدا: "عندما نقول بأن ما هو شمولي أو ما هو كلي هو عديم المعنى؛ فلأن الإدراك عاجز عن الإحاطة به وتصوره حيث الحقل المعرفي ليس سوى المساحة التي تخاض فيها الألاعب. وفي اللعب تعوض المكونات بعضها بعضاً حتى وإن انحصر الحيز عن مجموع مغلق" (4).

إن الاختلاف نشاط فكري يعكس مستوى من مستويات التوجه الإنساني بحسب الأسس الفلسفية المكونة لمثله، وإذا كان الأمر كذلك فهل أن الاختلاف

هو نتاج توحد في نمط المعيش وفي الأسس المكونة للمجتمع الواحد؟ وهل أن الاختلاف هو نتاج اختلاف في هذه الأسس، ثم هل أن الاختلاف يؤدي إلى توحد وواحدية في الطرح (مركزية)، أو إن الواحدية تؤدي إلى اختلاف وتعددية؟.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن ثنائية (نحن- الأخر) ونحن لغة والآخر لغة. يقول الياس لحود: "اللغة الحية تقوى بالحاضر وتغدي منه وحده كمورد بقاء وديمومة أو حد، بكل ما فيه من أصول حية وفروع وروافد، ويجب أن تعيش معه في صراع صاخب لترسيخ العناصر الحية واستتباتها، وتحليل العناصر الميتة وحلها واستخدامها في تغذية العناصر الجديدة.. والثانية أن اللغة المندثرة (الميتة) مهما حميناها بالإجلال والتعظيم والتقدیس والتخوف وهذه حالة ضعف وخوف ومهما حاربنا في سبيلها بالأصول وما تحتها وحولها من شروحات ومقولات مساعدة؛ بل مهما جعلناها في أعلى السلم لتابوياتنا. سنقع (بل وقعت وما تزال) على الحاضر، كل الحاضر تقريباً، مغشياً عليها حتى الانتحار في اللغات واللهجات القريبة أو (العدوة). رغم ما لها من جدران حامية وسدود زمنية واقعية" (5).

وما يؤكد ذلك أن المعجم الغربي معجم مواكب للتطور الدلالي للغته، بينما المعجم العربي متخلف عن الركب التطوري لمجتمعه؛ إذ يتعامل مع الألفاظ في نصوص قديمة وسياقات بالية، وما زال ينظر إلى الاستعمالات الحديثة نظرة شك وريبة وكان سلطة عصر الاحتجاج مازالت جاثمة على صدر التطور اللغوي العربي والذي تراه انحرافاً سلبياً وخروجاً عن المعيار. فنحن لا نملك معجماً جديداً، كما هو حال أوروبا، اللهم إلا المعجم الوسيط الذي أصبح تراثاً قياسياً إلى الزمن الأوروبي، ومجلة اللسان العربي الصادرة بالرباط. أما نشریات المجامع اللغوية العربية فهي غير إلزامية وغير إجبارية فلا تلزم إلا تلك الرفوف التي وضعت عليها.

ويعكس هذا الوضع تبايناً واختلافاً في طريقة التعامل مع اللغة كوسيلة لنقل الأفكار والتجارب. ويجرنا هذا إلى الحديث عن قضية مهمة تتعلق بالسؤال التالي: إذا كانت الترجمة تقوم على نقل المعارف فما هي اللغة العالمية التي تعتمد عليها في الوطن العربي على وجه العموم وفي الجزائر على وجه الخصوص؟.

إننا نفترض، بشكل سبقي، أن اللغة العربية هي لغة علمية قادرة على نقل

الحقائق العلمية والمعارف، ونعترف لها بذلك في موثيقنا الرسمية، ولكننا نسلبها هذا الحق لما نمارس فعل النقل والاستفادة من تجارب الآخرين إننا بحاجة إلى لغة عالمية هي اللغة الأجنبية؛ لأنها تمتلك كل المواصفات الضرورية فهي مطواعة ومواكبة للتطور الحضاري للمجتمع الإنساني، وهي غنية بمفرداتها التي تعكس نمطية التفكير عند الممارسين لها. وعلى النقيض من هذا كله لا نعترف بهذا صراحة ونعلن في الناس أن اللغة العالمية عندنا هي اللغة العربية فقط ممارسين لتقافة الإلغاء والإقصاء، ومن ثم فنحن سبب في ما تعانيه لغتنا من غبن وغربة.



■ الإحالات

- 1- ناطق البياتي حمم البركان 341-342 من كتاب إسلام شريعة من ورق الصادق النيهوم ط2، 1995 دمشق.
- 2- *Julia Kristeva Le Langage cet inconnu une initiation à la linguistique P10 ed Seul 1981.*
- 3- نبيل أيوب علامات المختلف تشكيلات خارج المورث 18 مجلة كتابات معاصرة عدد 29 بيروت.
- 4- عبد العزيز بن عرفة فكر الاختلاف 9 عن كتاب الكتابة والاختلاف، مجلة كتابات معاصرة عدد 24 بيروت.
- 5- نحن لغة والآخر لغة الاختلاف والمصير 4 كتابات معاصرة عدد 29.



١١١- في جمالية النهر السردى

1- جمالية المرأة في العالم الروائى

لعبد الحميد بن هدوقة:

لقد عالجت الكثير من الدراسات موضوع المرأة وفق طروحات منهجية تعكس توجهاً حضارياً للدارسين في سبيل وضع أسس نظيرية. كما قامت منظمة اليونسكو بإعداد برامج للعلوم الاجتماعية والإنسانية، كلفت مجموعة من الخبراء بإعداد بحوث متعددة التخصصات عن المرأة في العالم العربى، تونس ماي 1982. وقد طبعت هذه الدراسات في كتاب بعنوان الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربى، كما قامت المؤسسة العربية للدراسات والنشر بترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية، وقد صدرت الطبعة الأولى منه عام 1984.

ولعل أهم دراسة لها صلة بموضوعنا تلك التي قدمتها كل من فاتحة حقيقي، وكلود تلاحيت بعنوان "دراسات في العلوم الإنسانية بشأن المرأة الجزائرية، والتي تصور المرأة في الجزائر على أنها تنتمي إلى الأسرة التقليدية لما لها من ملامح حضارية محددة، وتشير إلى أن مفهوم الأسرة يعود إلى مركز السلطة الذي يحدد الدين والتقاليد وفق ماض غرائبي. وقد يكون الهدف من هذه الحجة هو سجن المرأة في زنزانة يحكم إغلاقها من الداخل بوساطة التقاليد. "وعلى سبيل المفارقة، ويقدم النموذج الغربى "الحديث" بوصفه الطريق المؤدى إلى التقدم والوسيلة المباشرة إلى تحرير المرأة ومساندتها، ويقدم بدون تردد بوصفه البديل الإيجابى الوحيد" (I). ويصبح تغيير وضع المرأة وتحسينه أحد متطلبات إعادة تنظيم الاقتصاد من خلال امتلاك القدرة على الإنفاق والعيش، وفي ظل هذه الأولوية يمكن للمرأة، التي تود الخروج من وضعها

المشين والصعب، أن تسهم كثيراً في إيجاد الرغبة في التنمية والتطور والتغير نحو غد أفضل.

ولعلّ السؤال المهم، هو هل نعتقد بأن الأوضاع الراهنة للمرأة الجزائرية تتفق مع التطور المرغوب فيه؟ وأن هذا لا يؤدي إلى أية مشكلة من أي نوع؟ خاصة إذا نظرنا إلى الموضوع من خلال ثنائية (التقاليد، المعاصرة). فالمرأة تقدم على أنها الحامية للقيم الأساسية للمجتمع، ويصبح أمر تجاوز هذا الدور أمراً غير مرغوب فيه سواء بالنسبة إلى المرأة أم إلى الرجل. وإذا كان الوضع كذلك، فكيف تسهم المرأة في البناء مستفيدة من الحياة العصرية؟ والتي قد تتعارض مع تلك القيم التي تحافظ عليها، فالتطور في حقيقته هو صراع بين قيم قديمة وقيم جديدة يُنتج قيماً أخرى أكثر جدة من الجديدة، فالقديم يؤدي إلى الجديد الذي يصبح قديماً ليصارع جديداً آخر، قد تصل إلى حد المواجهة العنيفة. (هيجل)

وقد يولد هذا الصراع رغبة وتوقفاً إلى الحرية، يعبر عنها بالسفر أو الهروب، وتأتي الأعمال الإبداعية لترصد هذه الرغبة في التحرر والانعقاد. ولعلّ السؤال المهم ههنا، هل استطاعت هذه الأعمال الإبداعية أن تؤثر على القارئ وتثير مشاعره، أو أنها اكتفت بحد الاستنكار العنيف للأوضاع غير المحتملة؟

ولعل أحلام مستغانمي قد وفقت في مناقشة هذه التساؤلات في رسالتها للدكتوراه، والموسومة "المرأة في الأدب الجزائري المعاصر" بإشراف جاك بريك. ثم إن هذه التساؤلات تحيل على أسئلة أخرى هامة في هذا المجال، فهل أن الاضطهاد هو سبب معاناة المرأة الجزائرية؟ أو أن الظروف الاجتماعية والحضارية التي وضعت فيها المرأة هي سبب الوضع القاسي الذي تعيش فيه ضمن إطار من الصعوبة تجاوزه؛ لأنّ الجزائر المعاصرة تهدف إلى التطور والتنمية والرقي، والعصرنة، مع الحفاظ على قيم الماضي انطلاقاً من ثنائية الرجل والمرأة و"الأرجح أن جذور الاضطهاد لا تنشأ من اعتبارات عربية إسلامية في حد ذاتها بل من كون المرأة حارساً على هذه الاعتبارات" (2).

ثم هل استطاعت المرأة أن تعبر عن وضعها بلغة النساء أو بلغة الرجال؟ فالسياق يلعب دوراً مهماً في توظيف اللغة للتعبير عن المجال الفكري للمتخاطبين. ثم أكانت هذه المرأة المبدعة أنثى في أعمالها، أم أنها رصدت الأوضاع المختلفة للمرأة كما هي في المجتمع الجزائري.

وفي مقام آخر، ، كيف صور الرجل المرأة في إبداعاته، وهل استطاع أن ينتقل بها إلى مجالات رحبة تعكس التوجه الحضاري للمجتمع الجزائري، أو أنه قدمها في صورة باهتة لا ترتقي إلى مستوى الطموحات، فيفشل العمل الإبداعي لفشله في رسم هذه الصورة، على الرغم من أنه قد يربطها بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية على وجه العموم. فإنه قد ينطلق من ذاته فتصبح المرأة هي الزوجة والأم والأخت والأرض والوطن والحياة. "وتبرز لنا هذه البنية الاجتماعية داخل النص الروائي بصورة أجلى في كون النص يقوم على أساس "القصة" بما يحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع المباشر أحياناً كثيرة، ورغم البعد التخيلي المضي على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة. يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية" (3) وتلعب الشخصيات الروائية دوراً كبيراً في هذا التجسيد والتشخيص كما تكون الأحداث والزمن إطاراً لتحركات هذه الشخصيات.

ويعدّ عبد الحميد بن هدوقة من الذين رسموا صورة فنية للمرأة الجزائرية في عالمه الروائي في محيط اجتماعي ونفسي من خلال تفاعلها الخارجي وتفاعلها الداخلي رغبة منه في تغيير وضع المرأة وتحسينه، موظفاً لذلك قدراته الإبداعية. وقد رصد صورة هذه المرأة من خلال رصده لحركة المجتمع الجزائري، فوقف عندها أيام حرب التحرير، وإبان الاستقلال، ووقف عندها في الريف، ثم انتقل بها إلى المدينة رغبة منه. في اكتمال هذه الصورة بشكل طبيعي وفي إطار منطقي، لقد وظفها في بنية اجتماعية متوافقة ومتناقضة.

والواقع أن ابن هدوقة قد جعل المرأة نصاً مفتوحاً على عدة قراءات، يحتمل تأويلاً بحسب مستوى القراءة الذي تنطلق منه، وتمارس -بوساطته- فعل القراءة. والذي يعتمد على مرجعية نصوص هذا الأدب وسياقاتها المتنوعة؛ إذ كان حريصاً على تسجيل موقف مما يحدث في الجزائر في مسيرتها التنموية "فالنص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة" (4).

إن المرأة في رواية "نهاية الأمس" هي امرأة الثورة التحريرية، وقد قدمها الروائي في صورة تجمع بين السلبية والإيجابية، فقد كانت رقية زوجاً للبشير الذي أصبح مجاهداً في صفوف جيش التحرير، والذي تركها لتقهرها المحتوم

بين الصمود والمقاومة بين الأزمة والمعاناة. وتتوالى الأحداث إلى أن يقتحم جنود استعماريون دارها ويعتدي بعضهم على عرضها، وتترك مشردة في العراء. ولم تكن رقية نموذجاً للمرأة المومس بطبيعتها، بل إحدى ضحايا الفعل الاستعماري الذي حاول أن يستلب إنسانية الإنسان من الجزائر، ويرمز هذا الحدث إلى بشاعة المستعمر وهمجيته وهو إداة للوجود الاستعماري.

ثم تلتقي رقية "بالحركي" في الجبل فيقدم لها العون فيتزوج منها ويتبنى بنتها، ويرزق منها بولد، وكانت هي تعتقد باستشهاد زوجها كما كان هذا الأخير يعتقد ما ميتة.

وقد استطاعت هذه المرأة أن تكون محور الأحداث، فامتزجت بالجزائر. وهذه التفاتة ذكية من المؤلف حيث ينتصر للوطنية حين يكشف عن الموقف العدائني لأبناء القرية من الحركي ومن أسرته فقد رجما الزوج، وفرضوا حصاراً وعزلة على أسرته.

وتعود رقية لظهور لما أراد البشير الاستعانة بعجوز لطهي الطعام وتنظيف المدرسة، ولا يتم اللقاء بين الزوجين إلا بعد موت ابنتها فريدة، ويتكفل هو بدفنها وعندما تراه رقية يغمى عليها. ذلك أن فريدة هي الرابطة بينهما، وهي الرابط بين ماضي تولى ومستقبل آت، وبموتها يموت الماضي المجيد والمرغوب فيه ليسيطر الحاضر الأليم.

لقد زواج ابن هدوقة بين رقية والجزائر فكلاهما عانى من الصعاب نفسها ولهذا وضع الروائي نهايتين لعمله هذا، نهاية عادية حيث يلتقي الزوجان، ونهاية مفتوحة بارتحال البشير عن القرية لينشر العدل بين أهل القرى الأخرى. فقد وقف ابن هدوقة لإثارة العطف والحنان عند القارئ تجاه رقية التي تمثل محور الحدث الروائي، فهي صورة للمرأة الجزائرية أثناء الاحتلال، عاشت عيشة كلها معاناة وحرمان لقسوة المستعمر وبطشه وعبثه، ولغياب الأمان والحماية والزوج، ومع ذلك فإنها في الاستقلال امرأة مواكبة لتحولات المجتمع الجزائري في التشديد والبناء.

أما رواية "ريح الجنوب" فقد قدمت صورة عن المرأة أكثر نضجاً من خلال تلك الأبعاد الجمالية التي وظفها الروائي لصالح المرأة ليرصد توجهها ضمن علاقات اجتماعية تحكمها قوانين قاهرة تخيب المرأة، إذ لا يمكن أن نقف على صورة نفيسة إلا بالرجوع إلى أمها كما رسمها الروائي، فهي امرأة خاضعة تلبي رغبات زوجها دون تامل وضجر أو إحساس بالإهمال، وقد نقل

الروائي على لسانها الكثير من العبارات التي تعكس هذا الانصياع من مثل القدر والمكتوب. ولما تهرب نفيسة من البيت يعاقب الزوج الأم بالضرب، لأنها في نظره لم تقم بواجبها أحسن قيام، ولم تراقب ابنتها مراقبة جيدة.

فكان دورها في الحياة هو تنفيذ الأوامر من دون تعديل أو تحوير مع تغيب كلي لشخصها "أبوك بعترم تزويجك" (5).

إن التطلع نحو غد مشرق، والطموح المشروع لتنمية داخلية وخارجية هما اللذان جعلتا نفيسة تنتظر إلى المدينة على أنها الحل والمنفذ والمخرج، ولذلك تقرر الهرب نحوها قسداً وعنوة، فالمدينة تحكمها - حسب تصورهما - علاقات اجتماعية مغايرة عادلة ومطاوعة تحقق لها وجوداً مختلفاً ونوعياً - هكذا كانت تزعم - يشعرها بالأمان والطمأنينة.

وتعد هذه النظرة نظرة فاصدة تتعامل مع المدينة تعاملاً خارجياً فلا ترى في المدينة إلا كل حسن وجميل، بينما الواقع غير ذلك، فعلاقات المدينة هي علاقات أكثر فظاعةً واستغلالاً من تلك التي تحكم الريف، وتتطلب وضعاً أكثر نضجاً للتعامل معها.

لقد كانت رقية تقارن بين وضعها وبين ما قرأته من كتب، أين هذه الحياة من حياة "سيسي الإمبراطورة، والأميرة ثريا، وإيزابيث تايلور وغيرها من الأسماء اللامعة" (6).

وتعكس هذه المقابلة نضجاً مراهقاً غير واع كل الوعي، وما يعكس تطلبها الاجتماعي موقفها من الراعي "رايح" الذي تسلل إلى غرفتها ليلاً، فتواجهه قائلة "أخرج من هنا أيها المجرم، أيها القذر، أيها الراعي القذر" (7).

لقد كانت نفيسة - في نظر ابن هدوكة - صورة للمرأة السلبية التي تنهزم مع كل مواجهة على الرغم من انتفاضها أمام الرعي، أو انتفاضها بالهروب من البيت فقد صورها رهينة وضع اجتماعي متخلف، لأنها لم تدرك تلك العلاقات الاجتماعية إدراكاً تاماً وجيداً يعتمد على التفكير الواعي لأسس هذه العلاقات، بل إنها كانت تبحث عن الحل المرضي لمشكلتها الشخصية، والهروب ليس هو الحل، إنما انهزام وابتعاد عن المواجهة.

وجاءت الرواية الثالثة "بان الصبح" لترسم صورة المرأة في المدينة، لتكون معادلاً موضوعياً لـ "نهاية الأمس وريح الجنوب" وفي الوقت نفسه امتداداً لها. فدليلة في "بان الصبح" طالبة جامعية بمعهد الحقوق، شابة مندفعة

متحررة إلى درجة اللامبالاة والعدمية، منبَظة نائرة كالبركان تعيش في مجتمع تحكمه علاقات اجتماعية متباينة متناحرة عاكسة لواقع جزائري متنوع، فجاءت شخصية نموذجية تحمل مواصفات المرأة التي تتعامل بداخلها مجموعة من المتناقضات التي تكسبها جمالية خاصة، تحكم على الموقف الواحد حكمين مختلفين فلم ترَ عيباً في حملها من البرجوازي على إثر ممارسة غير شرعية في حين تتكر هذا التصرف إذا صدر عن غيرها "لماذا أخي المحترم أحب هذه المرأة الرخيصة التي قبلت أن تأتي معي إلى هذا المكان القذر؟ لماذا تزوج إذا؟ لماذا جاء بها إلى هنا، حيث الأنظار تخذه بكل ما تملك من احتقار؟ لماذا لم تذهب بعيداً حيث لا يراها أحد؟ هذا في الأسرة أعرفاً وولينا بعد أيينا لو كنا في حاجة إلى ولي! معارفه ليست في خلائاه، إنها في جيبه... إنه تافه، حقير.... حقير" (8).

إن دليلة "بان الصبح" هي امرأة أكثر نضجاً وتطوراً ووعياً من نفيسة المستغلة في إطار علاقات ريفية، تنتظر إلى المرأة نظرة خاصة، وترى في وجودها في العاصمة ضماناً للحياة السعيدة، فهل استطاعت هذه المدينة أن تقدم الحلول المناسبة والمرضية للمشاكل التي تعاني منها؟.

لقد جعل ابن هدوقة دليلة صورة عن نفيسة، إذ وضعها في علاقات شجينة لم تسمح لها بالانفلات والتحرر، فإذا المدينة هي المنقذ لنفيسة، فهي واقعياً مكان آخر كالريف تمارس فيه أشكالاً من الاستغلال بطرق مختلفة شكلاً ومختلفة مضموناً. ليصل الروائي إلى أن مشاكل المرأة لا تحل إلا في إطار مجتمع عادي، ولهذا كانت "دليلة" امرأة هامشية لم تستطع الوصول إلا أن مشاكلها مقرونة بمشاكل أخريات أكثر تأزماً وتعقيداً، لأن التطلع الفردي تطلع نهايته الفشل لأنه يهمل كل مجهود جماعي. وما يؤكد على هذه النظرة القاصرة، فإن دليلة تُرى في الرجل منبع كل المشاكل وسبب كل المعاناة ومصدر كل إزعاج، فهي لا تفرق بين كونه مستغلاً وكونه مستغلاً. إنها لم تستطع التخلص من تفكيرها المتناقض والقاصر، فهي تحب كريمو حبا من طرف واحد، ابن الطبقة البورجوازية بعد أن أغراها بادعاءات التحرر والزواج، ولما تقنع وتحمل منه، يتخلى عنها ويتنكر لها، ويقترح عليها الإجهاض، مما يقوي لديها النزوع الذاتي والمنفعة الشخصية.

وتنضج المرأة أكثر عند ابن هدوقة في روايته الموسومة "الجازية والدرابيش" وقد استعمل لذلك الرموز بدرجة كبيرة "والترميز هو بحد ذاته

عملية تقلص المرموز إلى محض بعده كموضوع، بينما يحتكر الرامز أو مؤول الرمز كل الذاتية لحسابه. ومع أن الترميز يفترض أصلاً بالموضوع المرموز أن يكون قابلاً للتشكيل، أي مادة مطاوعة يحدد الآخر مصائرهما" (9).

وإذا كان ابن هذوقة قد نجح في ترميزه الجازية بالجزائر، والجزائر بالجازية فإن ترميزه للشخصيات الأخرى، وخاصة الرجالية منها كان ترميزاً مفضوحاً ومكشوحاً وظاهراً، فأضرت هذه الرموز بالنص كالرموز التالية الأحمر، الأخضر، ولو كان الترميز على المستوى اللغوي (الخطاب) لكان أفيدي.

إن امتزاج الجازية بالجزائر (الوطن) جعلها مطمئناً لكل الدراويش الطامحين في الظفر بها، كل بحسب توجهه الفكري ونظرته إلى الحياة إلا أنها حافظت على استقلالها وبناء شخصيتها بعيداً عن تلك المغريات، إنها اختارت أن ترتبط بالصفصاف رمز السمو والعلو والارتقاء، وفي الوقت ذاته رمز التمسك والثبات واليقين. فكانت بذلك امرأة قريبة من زهرة ميرامار نجيب محفوظ التي كانت "مرأة يرى فيها الآخرون أنفسهم أو تعكس لنا صورهم. لكن أهذا كل دور زهرة؟ الفعل للآخرين والانعكاس لها؟ الواقع أن نجيب محفوظ الذي لا تشف كتاباته... عن نزعة سافرة إلى معاداة المرأة لا يحط زهرة، بترميزها، إلى مستوى الرمز السالب والمنفعل، فزهرة رمز ولكنه رمز حي، متطور، وحيّ فاعل... فإن زهرة التي تملك إلى جانب بعدها الرمزي بعداً واقعياً وعينياً غير قابل للاختزال، والتي تحرص بشراسة على أن تكون هي صاحبة قرارها وصانعة مصيرها، تبدو وكأنها مركز عملية مضادة للترميز ومفككة له" (10)، لقد كانت الجازية محور الحدث الروائي، ومركز استقطاب لفعل المحرك للرمز، وبذلك تمتزج بالجزائر "الأرض والسلطة"، وهي إن كانت تبدي تعاطفاً أو ميلاً نحو درويش من الدراويش، فإنها سرعان ما تحيد عن هذا الميل، ويبقى الأمر مجرد مغازلة تعبير عن الرغبة ولا تسعى إلى تحقيقها، وقد ساعد هذا الوضع ابن هذوقة تقنياً وفنياً إذ أصبحت نصوصه نصوصاً مفتوحة تنتج مجالاً للتأويل والتفكير، في سبيل رسم صور جمالية للمرأة، ولقد استفاد هذا الروائي من تقنيات السرد استفادة كبيرة بطريقة إبداعية تعتمد على التصرف في اللغة وزمن الحكوي ويتجلى انفتاح النص الروائي زمن من خلال البناء عبر اشتغال الكاتب على مادته الحكائية والكتابية (الخطاب) بشكل مختلف عما اعتدنا عليه. فهو يخلخل الصورة المكونة لدينا عن البناء النصي الذي يحمل الدلالة التعينية للمعنى، يتم ذلك من خلال تكسيره لخطبة

الحكي، وممارسته اللعب الزمني الذي رأينا فيه هيمنة المفارقات السردية والمشاهد والتقطيع الزمني" (11) واعتمدت رواية "عداً يوم جديد" على تقنية الاسترداد، فلم تعتمد على اللحظة الدرامية المعينة، فأحداثها أحداث قريبة حاضرة تحيلنا إلى الماضي، ثم إن المرأة، في هذه الرواية، تفكر بصوت عال مرتفع، ترتد إلى الماضي عن طريق السرد تقول: "ابني الشهيد أبوه قدور، هو الوحيد الذي أعرف أباه، أقول كل شيء، كل شيء" "أكتوبر" أنطوني أكتوبر الجزائر... أقول كل شيء ثم أذهب إلى مكة أغسل عظامي" (12).

إن المرأة في هذه الرواية أنثى تحمل مواصفات الإبهار والدهشة والإعجاب. "ورفعت الحجاب ورأيتهما! بدت لي وهي أمامي على مقعدها! كأنها جالسة على الزمن! كل حركاتها الخارجية مفككة، لكن كل حركة منها كتاب مفتوح على الماضي وزهد في متاع الدنيا لا شك أنها رأيت الكثير، عاشت حياتها بكثافة وعمق، لكن ما يشدني أكثر إليها كلماتها. كم هي مستقيمة عذبة" (13).

وبذلك ترتقي هذه المرأة إلى مرتبة النموذج الذي بحث عنه الروائي في أعماله السابقة، إنها الجزائر الوطن في مسيرتها التاريخية، وهي مرتبطة بالمكان الذي تحل به، مما أكسبه جمالية خاصة، وظفها الروائي للكشف عن جماليات المرأة. "إن كل ما من شأنه أن يمنعها من هذا السفر لا تريده، هي لا ترغب في الرجوع إلى الدشرة ولا تريد استئناف الحياة فيها، انتهى كل ذلك الآن. وقد تزوجت بهذا الرجل الذي يعمل بالمدينة إنها لم تتزوج الرجل، تزوجت المدينة" (14).

وما زال الاعتقاد في المدينة، وما زالت المرأة ترى فيها خلاصها وجلاء همومها، والواقع أن القضية ليست قضية مكان، بل إنها قضية علاقات وأنماط معيشية، فقد نعيش في المدينة بعقلية القروي (البدوي) وقد نريف المدن، وهذه هي حال المدن الجزائرية، فلا وجود للمدني (le citadin) إلا نادراً، ويبدو أن ابن هودقة قد انتبه إلى هذا، وإلى دور المكان في بناء الشخصية. يقول على لسان إحدى الشخصيات:

"لو سألتني أين تحيا؟ أقول لها في المدينة والرأس ما زال قروياً والقرية اندثرت لو سألتني وما جنت به عليك المدينة؟"

أقول لها: اعتدت على شرف طفولتي كما اعتدت على شرف شبابك القروي (15) إذن فالقضية قضية نمط تفكير ونظام معيشي. ولهذا سعى ابن

هدوقة إلى رسم حدود الشخصية الرئيسية في نصه بتقنية فنية تتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة. وقد يعمد إلى توضيح بعض تصرفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقاتها على أعمالها" (16).

وبعد، فالمرأة عند ابن هدوقة رمز للمرأة عامة، ورمز لامرأة بعينها، وهي رمز للجزائر، وفي مقام آخر رمز للنجاح والانتصار والنشوة، ورمز للفشل والهزيمة، ورمز للإيجاب ورمز للسلب، رمز للاعتدال ورمز للتناقض، وهي بعد هذا وذاك رمز للمرأة النموذج عند ابن هدوقة بناءً على معطيات نفسية وسوسيو ثقافية.

ويبقى السؤال مطروحاً فهل كان هذا الروائي يصور المرأة في حدود الخطاب الروائي أو خارجها، والتي حددها سعيد يقطين (17) في ثلاثة معايير هي:

- 1- الصيغة: السرد
- 2- الزمن: استيعاب الحكى التقرير
- 3- قصيدة الكاتب

ونحن لا نعدم أن ابن هدوقة قد وفق في الوصول إلى هذه الأسس المكونة للخطاب الروائي، وقد كتب بمقصديّة خاصة تسعى إلى أن تلتقي مع مقصديّة القارئ، وقد تتوافق مع أفق انتظاره، والتي تتشد الاستواء في البناء الجمالي والفني والاعتدال في الموقف الحضاري.

وبعد، أيضاً، فإن ابن هدوقة قد وضع صورة نمطية للمرأة لم تستطع أن تتطور خارج الحدود التي رسمها لها، وهي امرأة تابعة للحدث اليومي تشارك فيه مشاركة نسبية لا تخرج عن حدود المعقول، إن ابن هدوقة يحافظ على المرأة ولا يعريها من الداخل. فالجنس موظف بطريقة عفواً بعيداً عن الإثارة والصناعة والاحتراف، إنه ضرورة بيولوجية، ولهذا ابتعد عن تلك الأوصاف التي تعكس مستوى من المعالجة وموقفاً ما من هذه القضية، وهو بذلك يختلف عن الروائي رشيد بوجدره الذي يكشف عورة المرأة في ليليات امرأة أرق، على سبيل المثال، حيث ينتقل إلى المستوى الجواني للمرأة ويجعله يمارس عملية التعبير، بينما يلجأ ابن هدوقة إلى قراءة المرأة بحسب ما يصدر منها من تصرفات.

وبعد مرة أخرى، فإذا كانت المرأة رمزاً للسلطة فكيف وجدها ابن هودقة بعد التعيين والممارسة؟؟ أظن أنها قضت على الطموح الفني والارتقاء الجمالي.



■ الإحالات:

- 1- فاتحة الحقيقي، كلود تلاحيت- دراسات في العلوم الإنسانية بشأن المرأة الجزائرية ص 161- الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي.
- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1- 1984 بيروت UNESCO-.
- 2- الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي 173- عن المرأة الجزائرية بين القناع والحجاب 5.
- 3- سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي - النص، السياق ط140- 1989 المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء المغرب
- 4- المرجع نفسه 32
- 5- ربح الجنوب 87
- 6- المصدر نفسه 33
- 7- نفسه 108
- 8- بان الصباح 104 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط1980
- 9- جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية 120 ط1-1981 دار الطليعة بيروت
- 10- المرجع نفسه 120
- 11- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير 85 ط1 1989 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء
- 12- عبد الحميد بن هودقة غداً يوم جديد 13
- 13- المصدر نفسه 9
- 14- نفسه 24
- 15- نفسه 165
- 16- فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. 190
- 17- تحليل الخطاب الروائي 49



2- فعل الكتابة عند عبد المالك مرتاض "رواية الخنازير" نموذجاً

إنّ فعل الكتابة عند الروائي عبد المالك مرتاض فعل حي يعيش بالتواصل ويمتد بالممارسة ويقوى بالإطلاع وينتشر بالمعرفة، وتغذيه التجربة اللغوية التي تكشف عن مراس ودربة.

إنّ لغة الكتابة عند الروائي ترتقي وتتمو بالحدث الروائي لترضي المبدع، وترضي القارئ في ممارسته المعرفية، فقد استطاع هذا المبدع أن يتحسس طاقة الكلمة والتركيب في التعبير عن الأوضاع المحتملة للنص لتغطية الحدث الروائي عبر سلسلة من المترادفات والأضداد. فقد كان هذا الروائي يملك للمعنى أكثر من مقابل، وقد استطاع أن يكيف كل ذلك لخدمة النص الروائي مما أوجد نمطية جديدة في الخطاب الروائي الجزائري نمطية مميزة تعتمد على شعرية الكلمة بخلاف عن تلك الأعمال الروائية الجزائرية التي عثقت بلحده على حساب التجربة اللغوية، فكانت أعمالاً بلغة بعيدة عن الفصاحة والغنائية والإشراف المعنوي.

وتتضح خصوصية الكتابة عند عبد المالك مرتاض، في رواية "الخنزير" على سبيل المثال، من خلال عنوانها، والتي حملها الروائي شحنات تعكس مواقف مما يحدث، إنها تتطلق من أساس فكري وحضاري وتكشف عن قراءة جمالية لواقع، إنها قراءة بعيدة عن الإنجذاب الأيديولوجي الفج، والبهرجة السياسية، فالخنزير من الحيوانات التي ترتبط وجودها بالإفساد والتهديم، فكشفت بذلك حقلاً دلاليّاً سلبياً، ومرجعاً مستمداً من التجربة اليومية الإنسانية، والتي تنظر إلى هذا الحيوان نظرة اشمزاز وتقزز وخوف وحذر. ثم جاء الروائي ليضفي عليها تجربة إنسانية جديدة ارتبطت بوضع الجزائر المعاصرة، مستمداً على شعرية الكلمة قبل تقنية الرواية.

إن كلمة "الخنزير" ارتبطت في هذا النص بمفهوم سياسوي يعكس تصرفاً فئوياً يقوم على الإفساد، وهو يعتقد الإصلاح ويقوم على الضرر وهو

يظن الإحسان، ولهذا زواج الروائي بين حمولة النص التراثي وتجليات الواقع المعيش ليشير إلى استمرار الماضي والحاضر، الذي يعكس التواصل بين النص التراثي والنص الروائي من خلال الموقف السياسي، ذلك أن تعامل كتاب الرواية المغاربية مع التراث ينبثق (من منطلق الوعي بتحقيق التحاور من ثم الإضافة للسائد من الأنماط التقليدية الروائية، وخاصة شكلها الواقعي، فضلاً عن وعيهم بضرورة التخلص من إسهام الثقافة الغربية بغية تحقيق التفرد والخصوصية عن مختلف تشكيلات جنس الرواية الغربية لتأصيل الرواية المغاربية في بيئتها العربية عموماً والمغاربية خاصة، وهو ما يجعل النزعة لتوظيف التراث تدخل في إطار التجريب الذي يخوضه الروائيون العرب).

لقد وظف عبد المالك مرتاض "شهرزاد" في هذه الرواية انطلاقاً من مثل هذا التصور، تقول إحدى الشخصيات لسرير أصدق، أخبرتكم، شهرزاد إنه خنزير؟ مستحيل لماذا الكذب؟ مناضلة يخزونها الأبيض أسود، الأسود أبيض. إنما لماذا ترفض الشك؟ كل شيء يجوز.. ليست شهرزاد، لم تعرف شهریان أبوها جان سجنة عدالة، خنزير سرها هذا حكايته عنه، لو افتضت الأمور، لو عرض الناس على حقيقتهم.. كل شخص يصبح بفضيحة، فضيحة نفسها تعريها الفضيحة.. تعرضه بشعاً أنتونة الخنازير بشاعة العري، لا أحد يقترب من أحد كل يعاف نفسه. يعاف غيره، التلاقي ممنوع.. الاجتماع ممنوع، الزواج ممنوع انقرض نهاية لعيشه لو عرفت الحقيقة، إنما القناع الزيف يستر فضائح الناس فضائح عورات تمشي...". السرير ابن الكلب هو السبب، كذب علي دفعني، أوقعتني خنزيرة ذلك "يلائمها ابن الحركي، أحوال متائبة يجتر عقدة أبيه، يجتر عقدة أبيها، أبوها أبوه عدوان للشعب لا يغنيان للثورة، أبوك؟ جرفة السين باعة الحركي دل عليه المظليين أبوه قتل أباك، أبوها؟ يختلس أموالهم أموالك الشعب أنت" (2).

لقد تظاهرت كلمات هذا النص لترسم صورة الخنزير بكل وضوح، وتكشف عن قراءة الروائي الفاحصة للواقع، مع أنه انتهى من كتابتها في أكتوبر، فإنها استطاعت أن تتنبأ بأحداث كثيرة صدقها الواقع اليومي المعيش، مما أعطى للنص حمولة دلالية بشحنات متموجة تهل من حسن تمسك باللغة مع توظيف الحمولات المعرفية التراثية بمنظار حدائي، حيث تلتقي فيه شهرزاد مع الخنزير الذي يتفاعل مع الشعب تفاعلاً سلبياً. وفن الرواية "يحكي العادي واليومي الذي يعيشه الناس كنماذج وأنماط، والرواية العربية، إذ تقول الضد

والمختلف، تضع نفسها في موقع ثورة عميقة، قد تكون السياسة سطحها، لكن أعماقها أبعد من ذلك، لأنها ضاربة فيها وراء السياسي، لأنها قالب للأسئلة الكبرى عن الإنسان والعصر والحياة الاجتماعية" (3).

لقد أراد الروائي أن يسجل موقفه مشرفاً من التحولات، وإن كان مضاداً للتيار السائد آنذاك، والذي أساء إلى رواية "نار ونور" بنقده السلبي والأيديولوجي من دون أن يكلف نفسه حتى حق الالتفات إليها لفاتة أدبية تكشف عن قدرة هذا المبدع على التعامل مع اللغة من موقع العارف لا موقع المتعلم. إن أغلبية هؤلاء النقاد يقفون عند القراءة السطحية التي تقف عند الأحداث كما ترويهما الكلمات المقروءة، أما أن يصعد القارئ بعد هذه الأحداث السطحية إلى ما وراءها - إن كان لها وراء - من أبعاد نفسية ورمزية فذلك ما يتعذر على تلك الكثرة، حتى يتصدى لها قارئ ممتاز، فيدرك الماوراء ثم يكتب لسائر القراء ما قد أدركه فعندئذ يكون هذا القارئ الكاتب ناقداً (4).

إن التمازج الذي أحدثه الروائي بين مفهوم الخنزير ومفاهيم أخرى جعل النص مفتوحاً على عدة تأويلات جمالية حاملة لتنوع دلالي يقوي الإحساس، ويمكن الروائي من الحدث إلى درجة تخطيته والتصرف فيه حتى يغدو لا حدث مكوناً لعلائق إسنادية تبرر وجود الخنازير في مجتمع البشر بما يصدر عنه من تصرفات، فإن ما هاج فعل المنكر وعاث في الدنيا فساداً، فكأن سعادته لا تتحقق إلا في تعاسة الآخرين، إن الخنزير هذا، ليس شخصية روائية تقليدية، إنه بالمعنى الحدائثي مفهوم للتستر والكتمان لقضاء الحاجات غير المشروعة، وقد يصل إلى حد التلطف والتودد، ولكنه في الأخير خنزير بكل ما حمل الروائي هذه الكلمة من دلالات، فهو يجمع بين اللطف والخطف ويميل إلى التدمير، يدعي الطهر وهو يقوم بالمنكر والفساد. وذلك لا يتركه عبد المالك مرتاض من دون محاكمة "الشبهة مجرد شبهة، كيف تصدق؟ لماذا قتلت فرنسا أباك بالشبهة فقط؟ دل عليه الحركي.. بدون محاكمة أعدموه إنما الأمر يختلف. الثورة عادية على الرغم من أنه خنزير.. لا بد من بينه إنما ستجدها.. ستظهر الحقيقة كل الخنازير بجزء.. يجيء يومك يا اللحاس أو الله من العدالة ما تقلت أنت وأصحابك لازم الثورة تطهر منهم المجتمع، لازم" (5).

إن الخنزير خفاش يمتص دماء الآخرين طفيلي، يأخذه ما ليس من حقه، وهو في نظر الآخرين غول يتمنى تمزيق لحمه إرباً إرباً ولكن عبثاً يحاولون، إنه غول، والغول لا يقبض عليه إنه مفهوم وليس شخصاً، إنه الخوف إنه

الفرع، إنه الظلام، إنه متعدد الأوجه والتصرفات، فالخنزير متعددة ومتنوعة لكن هدفها في الحياة واحد، إنها تحافظ على مصالحها بكل شراسة وقوة ، وقد حرص هذا المبدع كل الحرص على أن تبتعد مفاهيمه هذه عن الغرائبية والجنون، إنها مفاهيم واقعية تعيش معها وتتنبأ بالغائب والمسكوت عنه. إنها تنظر إلى الواقع نظرة متيقظة بعيداً عن الدعاية والتشهير، وتمارس كل نشاطاتها بلغة تجمع بين الحب والكراهية، بين الطهارة والتعفن، مستفيدة من الزخم المعرفي للمؤلف، وبذلك كان لها موقف صحيح ومرتزن من الأحداث التي غدت مفاهيم فكرية.

لقد وظف هذا الروائي لذلك لغة تجمع بين المحاباة والعدائية، بين الميل والنفور وقد وفق في ذلك إلى درجة أن الحدث الروائي لم يستطع اللحاق بجمالية اللغة التي حاصرت أيضاً الشخصيات وكشفت أبعادها الجمالية والفكرية، ولنا في "الخنزير" مثال واضح. "على ظهرك حمل أي ثقل، التحمل شاق الكثير ينتظر، واجبك. هو طليق إهانة للعدالة شوه الحقيقة وضع على وجهها قناعاً أسود. أفلح لا أحد رأى وجهها. أبرزها في صورة غول سبعة وجوه، سبعة رؤوس وجه خنزير، رأس غول أي نجاح يكاد يطير"(6).

على الرغم من هذا التعدد في الوجه والرأس، إلا أن الروائي متمكن منه، قابض عليه، ومرد هذا تمكن المبدع من أدواته الإجرائية، ومعرفته بالقدرات التعبيرية للغة العربية التي تأخذ بالاشتراك اللفظي، والترادف والتضاد. ولم يكتف الروائي عبد المالك مرتاض بهذا، بل نهل من مرجعية المبررات الجاهزة ليحمل نصه بعداً فكرياً واجتماعياً يعكس توجهاً ما: "أنت المناضل تعطي بنتك لخنزير مستحيل ونسيت هو مدير الشركة، أوف أي واحد يمكن.. المناصب فقدت قيمتها أي واحد يمكن أي شيء زمان الأكتاف نحن نعرف هذا.. حتى واحد ما يخضعها"(7).

ويعكس هذا النص جمالية تعتمد على استعمال النص الوسطي التي تجمع بين الفصحي والعامية والمحملة بالدلالات المركزة والتي تهمل من مرجعية لغة مناسبة للشخصية فكرياً وجمالياً ثم إن هذا النص يقوم على التقابل الموقفي:

مناضل **خنزير**

زمان الأكتاف **زمان الشطارة**

ولم يكتف هذا الروائي بهذا فقط، بل ضمن النص الأصلي نصاً داخلياً قطع النص الأول، ودل عليه النقاط المستعملة داخل النص، وبذلك تمكن القارئ

من المشاركة في صناعة الحدث، وجاءت رواية الخنازير نصاً مفتوحاً يمارس عليه القارئ فعلية المفكر مما يولد حميمة بينه وبين النص، فيغدو القارئ مبدعاً للنص ومنتجاً له في الكثير من المواطن. وفي مواطن أخرى يخضع إلى سلطة المبدع وطريقته الخاصة في الكتابة والرواية بوصفها جنساً أدبياً تفكر "في نفسها ككتابة، وتساؤل عناصرها البنائية والسردية من خلال السؤال حول البداية التي تفتتح بها الأحداث الروائية، والنهاية التي تختتم بها، وزمن المحكي، ومنح الاستظهار للقارئ الضمني الذي يتصور النص أنه يتلقى الرواية، وكيف يتلقاها، وأيضاً من خلال استحضار الواقع بالمتخيل" (8). ومن الخصوصية الجمالية في هذا النص اعتماده على الحمولة الإيحائية لبعض التعبيرات الكثيرة التداول في المجتمع، فقد حملت الصفحات الأولى من الرواية تنغيمية أمامياً الثورة الزراعية، أمامياً الثورة الزراعية" وهي تنغيمية بمثابة الغمز والهمز، وتكشف عن زمن الحدث وتقيد أبعاده الأيديولوجية وتوجهاته الاجتماعية ومقوماته الفكرية.

ويستمر هذا الأسلوب مع كل الرواية ويتصاعد ويعلو ويرقى إلى درجة قد يسيء إلى صاحب النص، وتقبيده وتمارس عليه التهميش والعزلة، لأنه خطر، ولهذا عانى عبد المالك مرتاض من النقض السيء لـ "نار ونور" الذي اعتمد على الأحكام الجاهزة انطلاقاً من التوجه الأيديولوجي، إنه نقد لم ينصف الرجل، ومن ثم أساء إلى نفسه وأساء إلى الإبداع الجزائري المشرف. إنه نقد لا يتعامل مع الحقيقة، إنه يمقتها. ولكن عبثاً حاول، لأن القراءة الثانية لأعمال عبد المالك مرتاض الروائية تكشف عن جمالياتها المغيبة والمسكوت عنها.

ولم تكف لغة الرواية بحاصرة الشخصيات، بل إنها عرتها وأباننت عليها عندما كشف لها عن مستواها اللغوي.. "أنت فقط تختلس، الاختلاس أصبح مشروعاً. للظروف أحكام.. شرعت الخنازير تجهيزه السابق كان يختلس. لماذا لا أنت؟ (الجبان من لا يختلس..) هذه لغة الخنازير" (9).

إن اللغة عند عبد المالك مرتاض مجال حيوي موظف توظيفاً جمالياً لخدمة بنية النص الروائي، إنه استثمار مريح، وأداة مطواعة في يدي هذا الفنان، فإن أكثر من المترادفات والأضداد فليس على سبيل الزخرف الإبداعي، أو الإسراف اللغوي، بل تفنن وتمكن واقتدار، ذلك أن هذا الروائي يتعامل مع اللغة تفكيراً وممارسة بخلاف بعض الروائيين الذين يفكرون بلغة ويكتبون بأخرى.

إن لغة الجنس عند هذا المبدع لغة تخدم النص الروائي فهي عنصر من عناصر البناء الفني، فالجنس ليس هدفاً في حد ذاته إنما تقنية تدخل في صميم العملية الإبداعية، إنها لغة تقدم الحدث "المفهوم" وهي بعيدة عن الشبكية والشهوانية، وهي أقرب ما تكون إلى اللغة الإنسانية بحسب المقام.

وكما سبقت الإشارة إليه فإن عبد المالك مرتاض يترك مجالاً للقارئ الضمني الذي يتلقى النص الروائي من خلال تقطيع النصوص، وبذلك يقدم عمله هذا كفعل كتابة، إنه منظور حدائثي يستفيد من نظرية السرد بخاصة ومن النظريات الأدبية والنقدية بعامة. ويتحول هذا القارئ إلى كاتب سارد عندما تتشاكل معاناته اليومية مع مفهوم المعاناة داخل النص الروائي، ولعل أهم سؤال يطرح هل أن الكتابة عند عبد المالك مرتاض الهدف؟ أي أنها مقصودة لذاتها؟ أو هل أنه كان يهتم بما هو خارج الكتابة؟ أي كتابة لا تنتهي، كتابة معاودة؟



■ الإحالات:

- 1- بوشوشة بن جمعة المغاربية المعاصرة 106 مجلة كتابات معاصرة عدد 29 ديسمبر 96 جانفي 97
- 2- عبد المالك مرتاض الخنازير 46
- 3- موسى السيد مرجعية الرواية واتجاهات النقد في الثقافة العربية المعاصرة 63 مجلة الوحدة 49 أكتوبر 1988 المجلس القومي للثقافة العربية الرباط المغرب.
- 4- زكي نجيب محمود في الفلسفة النقد ط1 1997 دار الشرق
- 5- الخنازير 97
- 6- م ن 1977
- 7- م ن 95
- 8- محمد التازي مفهوم الروائية 96 مجلة الوحدة عدد 49
- 9- الخنازير 200



الشخصية في رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض

إن رواية "صوت الكهف" رواية جزائرية استطاعت بحق أن تجعل الكثير من النقاد يلفتون إليها، لأنها وفقت في توظيف تقنيات الرواية الجديدة، سنقف عند جمالية الشخصية في هذه الرواية، وربما سمحت لنا فرصة أخرى بالوقوف عند مكونات البنية السردية الأخرى فيها.

لعل من نافلة القول أن نشير إلى أن الرواية الجديدة تعتمد على تدمير تلك الشخصية الروائية التقليدية، وتطرح بديلاً لها. فننتالي ساروت، وهي من مؤسسي الرواية الجديدة، تؤكد في كتابها "عصر الشك" أن الشخصية فقدت شيئاً فشيئاً كل ما يعينها كتشكيل أجدادها، وبيتها المبنى بعناية والمتنوع بالأشياء المختلفة، من قبو البيت مروراً بأدوات الزينة إلى كل ما يملكه هذا البيت.. فقدت ذلك الشيء الثمين الذي تتميز به وهو اسمها. فالشخص كالتكوينات التشكيلية تناهت..

لقد كانت الشخصية في هذه الرواية عنصراً مهماً من عناصر البنية السردية، فقد تم الإعلان عن انتهاء تلك الفرضيات حيث الشخصية نمطية، وطرح بديل لها حيث تلاعب المؤلف بالضمائر لطمس معالم الشخصية وبذلك يضمن للقارئ المشاركة في إبداع النص وبنائه. يقول في (ص11) وأنت تتبخرين عبر الزمان السحيق.

بألف اسم وألف وجه بألف حركة وألف تاريخ. وأنت حاضرة في كل ربوة. وأنت جاثمة في كل هضبة. وأنتم عنها تبحثون. وأصواتكم تتعالى تهز سقف السماء الرحاب. تمزق آفاق الأرض. تملأ الفضاء ضجيجاً وعجيجاً. كلكم يتساءل: أين حدهم؟ فقط أين الصوت الذي يدلنا عليها؟ فقط أين الطريق الذي نسلكه إليها؟ حدهم.. فهل ضاعت منا إلى الأبد؟ فهل اغتصبوا؟ يا ويلتنا كلهم يريد أن يعرفك وهو أنت. وكلهم يريد أن يسمع صوتك وهو مسمعك. وأنت هم فهل تدرين ويدرون؟

ونحن عندما نفصل هذا العمل. نجد الأهالي وهم سكان الربوة، وفئة المستعمرين والقائد، ولدينا فئة ثالثة، وهي فئة العمال، وهي وسط بين الأولى والثانية بين الأهالي والمستعمرين. وفي مقام آخر لدينا الطاهر وبييكو وزينب فكيف استطاع هذا الروائي تقديم الطاهر وبييكو وزينب والفئات الثلاث، شخصية متناهية، شخصية لا اسم ولا أجداد ولا شيء؟

إن هذه الشخصية هي شخصية من ورق، ولم تأت لتقدم حلولاً، بل جاءت لتطرح قضية. لقد قدمها المؤلف في صيغة ثنائية: زينب والطاهر / جاكليين وبييكو، وهي شخصيات ليس لها معالم محددة، فلا ماضي لها، ولا مستقبل لها إلا في إطار البنية السردية، ولا إمكانات مادية، أو بمعنى آخر. ولا وجود للمزاج الندي يملئ عليها أفعالها. فزينب قد تماثل أو تطابق شخصيات أخرى تختلف عنها في الاسم فقط، فزينب هي تارة زوليخة، وتارة هي الطاهر، ورايح الجن قد يصبح ابنه. وصالح الذيب هو صورة أخرى لبييكو. فهذه الشخصيات لا تملك خصائص اجتماعية فكرية وثقافية، وحتى إن وجدت عندها، فهي مشكوك فيها، بل مشكوك حتى في الشخصيات نفسها. فزينب، هذه أتعبت الغدير. هذه مجنونة؟ أتعبتني بحركتها النشيطة؟ أهي سمكة بشرية؟ ماذا أقول لها؟ لا أقوى على دفعها. لا أقدر على ابتلاعها لفسفي، لو أستطيع الاستئثار بها" (ص18) هي أنثى دون أن تكون أنثى، ولعل المرأة هنا لا تمثل إلا وجهاً آخر لزينب، وهي طوراً الأرض، يقول في (ص56-57) لم يكن لديه إلا الأرض الذهب. أعز ما يملك. أغلى ما تملكون. أرض زينب. زينب الأرض، أرضها الخصبة، الجملة، أعز ما تملكون. هل لكم رأي غير هذا؟ أبداً، لا. وهي طورا آخر شيء "خرافي لو شاهدتك حلومة، وأنت تحلقين من فوق الربوة العالية، أو علم الجزائر ملأه واحدة فضفاضة خضراء بيضاء حمراء وهي ما كان ليس إلا أنت مجرد زينب. مجرد مكان تكالبوا عليه. أنت كائن ارتدى لباس البشر (ص؟) فشخصية زينب وإن بدت في البداية بمعالم تكاد تكون واضحة، تفقد في كل وضع كل ملمح محدد ومؤطر لشخصيتها، إنها ذلك الشيء الذي لا يقبض عليه، إنها تتجدد باستمرار. وهذا ما يربك القارئ ويجعل خيوط الرواية تتفلت من بين أصابعه. ذلك أن هذه الشخصية غير محدودة بمعالم وبفكر وبمزاج وعواطف ولها تاريخ وميلاد ومكان وتواجد.

وفي موقع آخر من الرواية يقول السارد: "يا أصحاب الربوة. زينب خرافة العقد خرافة. أنت بالذات خرافة. خرافة في خرافة. هل تفهم؟ هذه هي

الحقيقة" (ص77) فزينب ليست ههنا شخصية إنها وظيفة داخل السرد. وقد سبقنا إلى تحديد مفهوم الشخصية عند الروائي من خلال دراسة لنا حول رواية الخنازير، إلى أن الشخصية عنده هي مفهوم، وكل من تقمص ذلك المفهوم فإنه تلك الشخصية. وكذلك الأمر ههنا، فشخصية زينب هي مفهوم يقوم بوظيفة سردية يستثمرها السارد في تشكيل البناء الفني للعمل. وقد تصبح زينب هذه شخصية أسطورية لا وجود لها فهو بعد أن نكرها وأعطاهها مميزات كاد القارئ أن يصل إلى تحديد معالمها، يمحو كل هذا وينقلب على القارئ، إنها خرافة. وهذا ما يؤكد على أن الشخصيات في الرواية الجديدة هي كائنات ورقية يشكلها المبدع كيف ما شاء، وإذا كان الأمر كذلك فهل تغفلت الشخصية من سلطة المبدع؟ وإلا فإنها قد تصبح لسان حال داخل النص الروائي، ويصبح الكلام والحديث الذي يدور داخل النص السردى ليس حديث الشخصية، وإنما حديث الروائي. إن للشخصية دوراً واحداً، وهو دور السرد، فالوظيفة السردية هي التي تتحكم في كل شيء، وهي التي تجعل الشخصية في مكان معين، ولعل هذا الارتباط هو الذي يسهم في بناء الحدث بالمفهوم الجديد. يقول في (ص21) إنما ماذا تفعل؟ أنت تخادع نفسك. من أنت؟ هل أنت إلا مجرد راع؟ ترعى مواشي أمك.. أبوك؟ ماذا تعرف عنه؟ تسمع الآخرين فقط يتحدثون عنه كالماضي الميت. كالزمن الضائع من قبضة التاريخ، أبوك.. "فهل أن هذا النص يؤكد على مبدأ أن الشخصية هي من كارتون أو من ورق يكيفها الروائي كما يشاء؟ أو أن هناك نوع من الانفلات والتحرر من قبضة الروائي؟ كلنا يعرف أن الرواية الجديدة تدعو القارئ إلى المشاركة في إبداع النص، فهي نص مفتوح على تعدد القراءة. والمبدع يعمل على مشاركة القارئ في العملية الإبداعية، فهو شريك لا يستغنى عنه. ومن هنا فإن توظيف الشخصية يخضع لخصائص سردية حيث يخدم السرد الذي تسير عليه الرواية، وقد صرح الروائي قائلاً "أنت شخصية من ورق، بمعنى أنها قابلة لإعادة التشكيل والترتيب، في حين أن شخصية الرواية التقليدية تأخذ معالم مكتملة وخصائص ومميزات وفكر واجتماع ومن ثم يصعب إعادة تشكيلها مرة ثانية. ومن هنا نقول إن الشخصية في هذا النص السردى هي فرضت أن تأتي على هذه الصورة، إن المقام لا يسمح بالوقف عند كل الشخصيات، ولهذا سعينا إلى أن نقدم صورة عنها.

لقد ارتبط وجود الشخصية ههنا بزمن الثورة الجزائرية، فهل كان الروائي

يقصد من وراء طمس معالم الشخصية التأكيد على أن هذه الثورة هي ثورة أمة ثورة شعب وليست ثورة فرد أو شخص؟ قد يكون هذا سبباً من الأسباب التي جعلت هذا المبدع يختار هذا النوع من التقنية في كتابة هذا النص الذي انتهى من كتابته عام 1982، وطبع سنة 1986 بدار الحدائق بيروت، ويقع في 215 صفحة من حجم 18/12.

3- جراحات الماضي.. تجربة في الكتابة

(قراءة في رواية "ذاك الحنين" للحبيب السائم)

من أين نبدأ؟ وما هي مفاتيح هذا الروائي الذي يصر على التجدد، وهل على هذه المفاتيح أن تنهل من مفاتيح نص "الصعود نحو الأسفل"؟ وهل لها أن تقرر مع القرار؟ أو لها أن تأخذ بزمن نمرود؟ وهل هي مفاتيح قراءة نسقية؟ أو هي مفاتيح قراءة أيديولوجية، أو هي مفاتيح قراءة جمالية؟

لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى أن هذا النص يقترح أدوات إجرائية خاصة به، وإن كنا نفر بأنها تنهل من تجربة هذا الروائي المتمرد الذي بدأ قصصاً فكشف عن قدرات تعبيرية مميزة من خلال تلك الأعمال التي كشفت عن حسن تمكن، وقدرة نوعية.

وارتبط وجود هذا المبدع بما يعرف عندنا بأدب السبعينات الذي أوجد جمالية خاصة في الكتابة الإبداعية تنهل من جمالية المضمون قبل جمالية الشكل، وتغلب الأيديولوجية على الفني.

فهل صعد السائح نحو الأسفل؟ أو أن أعماله هي التي صعدت نحو الأسفل؟ وهل اتخذ قراراً في تجربته في الكتابة؟ وإذا كان قد فعل ألم يتخذ قراراً غيره؟ وهل كان القرار قراراً واحداً أو أنه في الحقيقة قرارات؟

قد يكون من المجانب للصواب إن قمنا بقراءة إسقاطية لنصوص السائح الإبداعية، ولكن ألم تكن نصوصه أعمالاً إسقاطية على الواقع الجزائري؟ وإلا كيف نفسر ذلك الإلحاح على تعرية هذا الواقع وفضحه بطريقة فيها الكثير من المجابهة والعناد والمعاندة؟ ذاك هو الحبيب السائح الهادئ في معاملته الخلق في جلساته، الناثر العنيف في إبداعه، الهائج المنفعل إلى حد الثورة والهجوم المضاد دون هوادة.

أحقق للمبدع أن يكون صورة من هذا التناقض الحاصل في مجتمعنا؟ ومن جهة أخرى ألم يكن هذا المبدع ضحية من ضحايا اتجاه فني في الكتابة الإبداعية؟

لقد أراد السايح أن يكتب نصاً مميزاً، إما أن يكون به أو لا يكون، نصاً يستطيع أن يتجاوز أعماله السابقة من حيث تقنية الكتابة، نص يحتفل باللغة، نص للغة، ونص للغة، ونص من اللغة.

إن ذلك "الحنين" تجربة سردية مارسها السايح بحب وألم وعنف، وهو نص صعب المراس يتحدى القارئ ويهاجمه منذ العنوان بلغة سردية كونت لنفسها جمالية خاصة لا تلتين ولا تقدم نفسها في سهولة ويسر.

ثم لم كان الحنين؟ أهو حنين إلى ماض تولى؟ أو هو حنين إلى حنين آخر؟ هل هو حسرة وألم؟ أو تشفي وانتقام؟ وهل مثل هذا النص لحظة ووعي عند هذا المبدع؟ أو أن السرد هو الذي تحكم في بنية النص؟

يبدو أن السائح الحبيب يجمع بين الكتابة الواعية واللحظة اللاواعية للإبداع ويسعى في مشروعه هذا إلى تقديم رؤية للواقع من حوله، ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً، فهل بقي هذا الروائي وفيما لتلك القدرة الإبداعية التي عرف بها؟ وهل تجاوز أعماله السابقة؟ وإلى أي حد استفاد إيجابياً أو سلباً من صدامية زمن النمرود؟

أعتقد، جازماً، أن "ذاك الحنين" تجربة فنية مميزة استطاع الروائي أن يتجدد فنياً فيها عبر الاستمرارية في الكتابة، ومن خلال الاستفادة من تقنيات الرواية الجديدة، وفي الوقت نفسه نلمس حنيناً إلى تجاربه السابقة، واستثماراً فنياً لها، وتوظيفاً لجماليات لغوية تنهل من حقل دلالي مؤسس على المتناقضات، ويجمع بين شعرية اللغة، وتقنية الخطاب السردية.

إن هذا النص استطاع، إلى حد كبير، تأسيس جمالية سردية قد يكون السائح متميزاً فيها، حيث يتزاوج الفصيح والعامي والدارج في خطاب يعطي دلالات إيحائية للنص. إنه التوالد والإخصاب اللغوي، إنه ينتج نصاً يحمل خصوصية فنية تعود إليه. فهل النص هو السائح؟ أو أن السائح هو النص؟

إن نص "ذاك الحنين" بناء سردي يستحضر جواً أسطورياً، وخرافياً ممزوجاً بواقعية مقرزة، أعطى للمبدع طواعية وحرية أكثر في رسم هذا البناء السردية.

- "سيدتي أبعي أن أجن كيما أقترب من قلبك.

- من يذكر أن الجنون حال عشق؟ لا رغبة لمجنون (الرواية 37).

فهل أن الكتابة لحظة جنون؟ وهل هي انفلات؟ أو تقيد والتزام وارتباط؟

لعل أول مفتاح لهذا النص السردي هو تلك العدائية البارزة تجاه المتلقي من خلال جرأة اللغة في الاهتمام بالطابو والمحرم وتعرية الواقع من الداخل. ولكن ما موقف السارد من هذا النص؟ وهل لهذا النص مرجعية سياقية ما؟

يقول -وغاشها؟

يسمي فيها أهلاً منها الغاشي ويستثنيها فتعبس فتذهب عصفه قلبي تلولبه فيضيع عنه التوازن فيعتر.

- حاشاك سيدتي، الغاشي هم من تجمعهم حلقة خليفة المداح وتفرقهم صفارة البرجي البوليسي.

- الأول صفحة من كتابي المحظور، والثاني سلت خيوطها من عروقي، الأول والزواج اللسان والمسطرة النص: 35.

إن نص "ذاك الحنين ينهل من سياق سيميائي يقوم على المحاسبة والمحاكمة والتشفي، ومن هنا قد نجد السارد في مواقع متعددة من هذا النص متفرجاً أكثر منه صانعاً للأحداث أو مشاركاً فيها. إنه يكتب من موقع القارئ لا من موقع المبدع، فهو يحاسب النص ويشدّ عليه الخناق إلى درجة أن النص عانى من سلطة الكاتب عليه، وما يبرر هذا هو حرص السارد على أن ينتج نصاً بئرياً من موقع القارئ أكثر من موقع المبدع. فهو يتخير مواقف تخدم خطأ سردياً خاصاً، ومن هنا نجد أن البنية داخل النص قد تقفز وقد تتعثر، وقد تنساب في سهولة ويسر.

ومع ذلك ما خصوصية هذا النص؟ ولماذا نقف عنده؟ وهل ما زال الروائي السائح قادراً على إنتاج تجارب سردية جديدة؟ ثم ما الاستراتيجية التي انطلق منها لكتابة هذا النص؟

إن "ذاك الحنين" تجربة سردية تقاوم اللغة باللغة من أجل اللغة، إنها تسعى إلى أن تؤسس خطاباً مميزاً يعتمد على التجديد في الكتابة الروائية، ولهذا كان من الضروري علينا أن نقدم قراءة لهذا النص المتميز وفق رؤية نقدية معاصرة بأدوات إجرائية تمكنا من فك شفرات النص، وتجعلنا نساهم في إبداعه من جديد.

وانطلاقاً مما سبق وجدنا أنه من الضروري أن نبدأ بالحديث عن البنية اللغوية، فهي عماد هذا النص، وفيها تتجلى ملامح التجديد. فيها غامر الروائي صوب تجربة جديدة. إن هذا النص نص يتحدى القارئ بعلائق اسنادية تجمع بين مستويات لغوية متعددة، ويعتمد على مرجعيات سيميائية كثيرة.

وكان من الواجب علينا أن نهتم بهذا المستوى الجمالي، لأن الكتابة الروائية في الأساس تجربة في الكتابة، إنها ولادة نصية تتصارع مع اللغة، لأن المبدع في تحد صارخ مع اللغة، ويبدو أن السائح الحبيب عانى الأمرين من ويل لغة تتحدى الصعاب، وتتحداه هو أيضاً، وكان لزاماً عليه أن يخوض التجربة وكله إرادة في قهر شوكة هذه اللغة، وكان لزاماً عليه أن يعتقد في انتصاره عليها.

بنية النص اللغوية:

لقد استطاع السائح الحبيب بناء النص بناءً خاصاً مزج فيه بين الفصيح والعامي في تدرج لافت للنظر، حيث تتموج اللغة وتسيح في هذه الثنائية في تناسق وانسجام ويكشف على أن المبدع قد واجه اللغة وأراد أن ينتج نصاً تعلن فيه اللغة طواعيتها على الرغم منها، وبذلك استطاع الروائي أن يملأ من لعبته المفضلة على القارئ بسلطة النص المعاند والذي لا يسلمك نفسه بسهولة، إنه نص يقاوم القارئ ويهاجمه ولا يهادن. وقد يشعر المقرب من النص بقدرته على الممانعة والعصيان إلى درجة النفور، وما إن يصل إلى الحد يدعو من جديد في تحد صارخ.

إن البنية اللغوية لهذا النص تتأسس على أساس كتابة نص يكون به السائح أو لا يكون، وأعتقد جازماً أنه استطاع إلى حد بعيد أن ينجح في مسعاه من دون أن يمكنك من الوصول إلى مفاتيح هذا النص، فهو يأبى ويتمنع ويقاوم مقاومة الفتاة العازب لفعل الاغتصاب، وعليك أن تتودد إليه وتقترب منه وتشعر بأنفاسه وبخلجاته، تتمتع وهي الراغبة باستعمال النص للغة وسطى تتأرجح بين لغة الخاصة ولغة العامة تعكس في مستوى لغوي مقصود. نقرأ في الصفحة 53 هنا كانت القشدة وكانت اللعب والدمى المتحركة، وكان المساء وكان الزوال وكانت العطللة وكان الفرح، وهنا كانت صبايا جبل الستين، بعد عشر سنين، ينساق إلى الحزن تباعاً، إلى الغربية، إلى قفر القلب، إلى تعاسة الروح، يكرع من نبع الإهانة، ويقف من مغمس الغصة، شباب كانوا يعشقون،

أو يهجرون، أو يعلقون حبلاً، وصبايا كن يعشقن أو يشربن الجاقيل، وكان كل شيء مجللاً بقديسية الشرف حتى الخطبة، ثم ينتقل إلى مستوى آخر من دون أن نشعر بذلك، إلا بعد حين يواصل ويوم الطعن كروم العوام يا حضار في الظهر بالخنجر الغدار تغيرت حال البلاد وراح السهب يسفي القبلي والغبار، صارت الرجولية والجلال للذكريات وعاد العشق هجرة الزواج منتهى الجنون بعد الثلاثين، وبقي للشرف هامش في حاشية سرد المحنة لا يستوعب فصلاً منها كيما تنسى.. (النص: 53).

وهكذا يعرض النص نفسه بلغة وسطى عزيزة النفس سهلة ممتعة، وهي لغة تكشف عن عذابات المبدع ومعاناته مع هذا النص إنه ولادة ثانية صعب أن يعاد مرتين، وقد يكون قد استنفد طاقة المبدع وأتى عليها، وإلا كيف نفسر هذه السهولة الممتعة، لقد استعصى النص حتى على المبدع نفسه، حيث يبدو السائح في صراع مستمر معه، ولهذا تدرج معه بين لغة فصيحة ولغة عامية لعله يستطيع مراوغته والإنزياح به، ومع ذلك فقد انتصر النص ليبقي المبدع وحيداً، فقد تخلص من سجن الفنان، وانفلت بعيداً أنا ذاهب، أنت راحل، دمرتتا حماقات البشر" (النص: 146) هكذا يتودعان، وهكذا يفترقان.

أمدت العامية، الممزوجة بفواصل مسجوعة، النص بجمالية خاصة تعتمد على الإيقاع الموسيقي في رسم طقوس فنية قد تقترب من عالم الأسطورة والخرافة، وتنهل من المظهر الاحتفالي للحلقة التي تعقد في الأسواق الشعبية كانت الفرجة أيام العز بإحضار، وكان الإنسان يروض الجن والحيوان، سبحان خالقي الجبار، ولما صار الإنسان، وصارت الحكمة للفجار والبلاد معرة للأخيار وتصالحت البومة مع العقاب، وتسالمت الضبع مع الحمار، جاء القبلي ورفع ظل الخضرة غيبها في القفار.. النص 87.

إن كل لفظة من هذا المقتطف تحمل دلالة مكثفة محملة بإيحاءات تعكس حاضر الجزائر، وقد وظف لذلك نصاً يعتمد على بنية النص الشعبي من دون أن يكون منه ونحن إذ نشير إلى هذه الجمالية، فإننا في الواقع لا نريد أن نجتر ذلك الحديث حول العامية في النص الفصيح، لكننا نرغب في أن نكشف عن مدى قدرة المبدع في استثمار القدرات الإيحائية لبنية النص الشعبي، والتي قد تساعد القارئ على إنتاج النص من جديد خاصة إذا وفق المبدع في الوصول إلى الانسجام بين البنيتين (الفصيحة والعامية) كما وقع في هذا المقطع حيث يقول قبله.. ولكن السائق أوضح أن عدداً منهم قد رحل قبل اليوم غير منتظر

دوره في سيرك عمار، وعالج محول السرعة في عصبية. كانت الفرجة..
(النص: 87).

وتقوم هذه البنية من موقع آخر على تناقض فادح ساعد كثيراً على انكسار السرد من خلال تلك التموجات والانحدارات والتمفصلات المتعددة المبنية على عدد من الفصول (18 فصلاً) فإلى أي مدى استطاعت هذه الجزئيات أن ترمم ذات المبدع المتصدعة والمتشظية؟ وإلى أي حد استطاعت أن تملأ ذلك الفراغ؟ أو أن تسود ذلك البياض؟

إن الوقوف عند بنية عناوين جزئيات هذا النص السردية يكشف لنا عن السبع السيميائي الذي رسمه هذا الفنان. إنه ينطلق من الخواء من الخراب من البلاشيء ليرسم لا شيء فليس هناك وجود وليس هناك عدم وليس هناك بداية وليس هناك نهاية إنه الدمار، إنه السراب، إنه التبدد، إنه الضياع، إنه الإبداع الجديد.

وتقوم بنية هذا النص في مقام آخر على تنوع في استعمال الجمل الاسمية والفعلية حتى في عناوين الفصول، حيث جاء أغلبها في صيغة اسمية وهي تفيد الثبات وعدم الحركة وكأنها تريد أن تقاوم. وهي على التوالي: (أي قادر على قهر الدهر، أنت أم الحجر - ريق الفجر من عسل الجنة - الشتاء يفقد ذاكرته - واليوم من أمسه في غده أيل إلى الحسرة - احتراق ظل لفاجعة أحزانه - امرأة من عناد ومرمر - العرابية تحمل قلب أم تموت أيضاً - يوم من أيام الرب الكريم - زمن العشق يعمر الفراش - الخنجر والبولالة، القمبري وقرقابو - نخب لديار المحنة - تلك صحراؤك، وذا الهذيان لا مفر) فقد أخذت صيغة الجملة الاسمية لتشير لتوقف الحركة. في حين نجد أن بقية الفصول قد جاءت بصيغة جملة فعلية لتعبر عن الحركة والتحول والتبدل والتغير وعدم الاستقرار على حال، وهي على التوالي (أبغى أن أجن كيما أقرب منك - إني أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة - قطعت الشجرة كبرت المقبرة وغادرت الشحارير - افتقدت الأعشاش لفاقها ورحلت مادلين - غابت مادلين. أبداً) دالة على الفعل والحدث في حال متحركة. وقد نعلل هذا التباين بين الصيغتين إلى أن المبدع كان متلقياً أكثر منه مرسلأ، إنه كما ذكرنا سابقاً قدم العمل من وجهة نظر المتلقي أكثر من كونه مبدعاً. ولهذا لم يكن متضامناً مع نصه فحاسبه حساباً عسيراً، وكأنه أراد أن يدفع دفعا إلى المشاركة في إبداع النص، لأنه وقف في موقعه.

إن هذه بنية النص اللغوية تحفز القارئ إلى ولوج عالم النص، ولكنها، في الوقت ذاته، تكشف له عن علاقات اسنادية، ربما لم يألفها من قبل، هي بمثابة مستويات فكرية ناضجة أسست هذه البنية، وهي بنية تتحرف وتزاح إلى درجة القلب والارتباب والشك. وهي بنية ترسم لك الشيء وما أن تحاول القبض عليه ينساب من بين أصابعك من دون شعور منك، وقد تحتاج إلى معاودة القراءة حتى ترمم تلك البنية من جديد، ففي الصفحة (33) فصل "أبغى أن أجن كيما أقترب منك" يبدأ في آخر أيام سموم أغسطس كانوا بين السحر وبين الفجر من بلاد البساس، ومن دخلة الولي رقب البلاد فظهر له أنثى تقترب صمتها.. "فيواصل في نظم البنية ويشدك إليه وتحقق أنه سيقدم لك شيئاً ولا تتقبه وإلاً والفصل قد انتهى إلى لا شيء بقوله كانت الشوارع فارغة متعبة ورذاذ من المطر يبلى الإسفلت تنكسر عليه الأنوار عند زاوية زنقة وأخرى، وقطط هنا وهناك تتهارش في القمامة (النص 41) هكذا يمارس السايح غوايته بتقنن وخبث ومكر ليقطع الحبل متى شاء ويردنا إلى نقطة الصفر. إنها بنية لغوية جديدة تؤسس لخطاب روائي جديد. لقد عانى هذا النص من سلطة اللغة ومن سلطة القراءة قراءة المبدع نفسه له، ومن سلطة الكاتب نفسه أيضاً. وعلى الرغم من هذا الاقرار قد نجد صعوبة، في الأخير، في تحديد تموقع السايح بالنسبة إلى نصه، فهل هو مجرد قارئ ممتاز للنص؟

ويأخذ فصل (الخنجر والبولالة، التمبري والقرقابو) بنية لغوية قد تتفرد عن البنية الكلية للنص، وإن كان من الصعب أن تفصل عن النص. أقول إن السايح كان كريماً مع هذا الفصل الوحيد الذي نشعر فيه بإنسيابية اللغة المفعمة بسميائية "الديوان - قرقابو" لقد عاد السايح إلى طفولته إلى ذكريات يحن إليها.

ويكاد هذا الفصل يختص في توظيف تقنية الوصف كعنصر من عناصر البنية اللغوية، وقد أبدع الرجل في نقل المظهر الاحتفالي بدقة متناهية، وبقدرة تصويرية نابغة من معرفة بأصول هذا الخطاب المتميز، والذي يمتزج فيه الأسطوري بالخيالي بالصوفي بالديني بالواقعي، ويكون بذلك قد استثمر هذا المظهر كلياً.

ومن جمالية هذا الفصل أنه يصعب أن نستشهد بجزء ونترك باقي الصورة مشوهة ومع ذلك نقتطف ما يلي ".. ودار دورة طاعة واستسماح في الرحبة خافضاً الرأس، محنياً الظهر على نغم العزف الذي تبدل إيقاعه أخذاً البدايات التي تعطي حركة صدره ورجليه الوزن الموافق لحركة يديه صاعدتين

من حدود فخذيه إلى مستوى بطنه فتلتصق الشفرتان..". (النص 131) هكذا يصف لنا الروائي هذا المشهد وهو متمكن من لغته متصرف فيها حتى يشعر القارئ وكأن هذا المظهر الاحتفالي قائم أمامه.

ومن العناصر المؤسسة لبنية هذا النص اللغوية اعتمادها على التتويج في الضمائر فلم يوظف السايح صيغة واحدة، بل استعمل المتكلم والمخاطب والغائب مما أعطى بعداً آخر وجعله نصاً مفتوحاً على تعدد القراءة، خاصة وأنه لم يستعمل حواراً بالمفهوم الكلاسيكي بل نجد أن الحوار مضمن داخل بنية النص، فهو موجود وغير موجود. "يديك طرية ورطوبة للحنة كما يد واحدة من بلاد التفاح، تعرف بلاد التفاح؟ ماها مشنت وزيتها مشرمل. لم يعلق وسحبها مصطنعاً اغتياً باحثاً عن الرد، ولكن بالغرائب كان مد ساقه المعوقة فارتمت قدمه كأنها ليست مفصلاً منها - عمرك ما نترت الحلفا..". (النص: 49) لقد اندمج الحوار داخل بنية النص ولم يعد العنصر القائم بذاته والذي تفرد له مساحة خاصة في بناء النص السردية، فهو موجود ههنا بحسب ما يخدم بنية النص عموماً، وليؤسس جمالية النص التجديدية.

ومن جمالية "ذاك الحنين" اللغوية سيطرة بعض المفاهيم على النص حتى غدت سمة مميزة، من ذلك مفهوم الخمر، فهو هاجس مسيطر على الكاتب لا يكاد ينفلت منه. قد يكون السايح قد تعامل معه في سياق سوسيو- ثقافي، فهو يمثل الانحدار والانحطاط والسقوط، والهروب من الواقع، إنه لعنة هذا الواقع، جاء فعل الخمر ليؤكد على الشاذ والناشز والمسكوت عنه. وفي موقع كان التوظيف للكشف عن قيم حضارية" .. مثل أمرين إلى الغرفة فرشت بزربية حمراء على أطرافها طولا وعرضا أفرشة صوفية عليها مخدات ومساند صوفية بيضاء وشهباء وقهوية، وفي وسطها مائدة دائرية مرفلة بسماط أبيض مطرز مغشى بقطعة نيلون شفافة عليها كؤوس وبيرة ونبيد وصحون فخارية صغيرة فيها الكاكاو واللوز والجبن والزيتون والبصل وطفاية وعلبة دخان أمريكي وقداحة..". (النص: 94-95) فالخمر جاءت وسط ديكور عام يصف مشهد حمو القط مع شلته في حضرة حسنية الشهرية. ولما تخلو جلسة من جلسات هذا النص من حضور الخمر فيها (.. وبكأس نبيد فشرب ص94) (طالباً إلى الجميع رفع نخب على صحة الصديق، وإذا هموا بالجلوس وفي أيديهم الكؤوس عانقهم حمو القط. بقية من رغبة البيرة عالقة شاربه..ص5) ولعل الكاتب كان يرمي إلى تعرية هذا المجتمع من الداخل بالوقوف عند

لحظات التقاء الوعي مع اللاوعي حيث تمتزج اللذة والرغبة مع العقل والحكمة، ويتوحد الممنوع مع المرغوب فيه مع واقعنا المعيش.

جمالية الزمن:

إنه من الصعب القبض على زمن هذا النص، لأن الزمن قد انزاح كون نفسه جمالية تقوم على تداخل أزمنة وتقاطعها، فالزمن لم يعد زمناً واحداً، إنه مجموعة من الأزمنة تشكل جمالية خاصة تؤسس بنية النص السردية. فقد لعب الزمن في هذا النص السردى دوراً مهماً ضمن الحاضر والماضي والمستقبل، وبذلك يحدد الإطار الخاص للنص بكل مستوياته بحسب تواليها، وبكل أنواع الزمن الخارجية والداخلية والطبيعية، وقد ساعد الزمن كثيراً المبدع في نقل الأحداث إلى القارئ وفق تسلسل زمني وفقاً لمسارات فنية، فيصبح الوقت الذي تستغرقه القصة أو الرواية، كأنه اختصار للوقت الذي استغرقته المغامرة (ينظر ميشال بوتور.. بحوث في الرواية الجديدة 12 تر: فريد أنطونيوس).

ومن جمالية الزمن ها هنا أن السياح اعتمد كثيراً على الذاكرة في العودة إلى السوراء، وخاصة في فصل الخنجر والبولالة، والقمبري والقرقابو". كما اعتمد على ذاكرة الشخصيات في ذلك التقابل بين زمنين متعكسين كذلك كان بوحباكة، لما أراد أن يدمج شيئاً عن تاريخ البلاد يتحرق حيناً إلى زمن جميل، لم يسعفه التذکر إلا على أن يخط شيئاً مرضياً، كالحنين تماماً. هنا كانت سوزان، هنا أصبحت عينونة، وهنا كان متحف، هنا أصبح حماس، هنا كان ورد يسقى على هذه الشرفة، هنا أصبح ولد بوخنونة يعطن، ومن هذه الشرفات كان يرمي أيام الأعياد عدس الورق، ومن الشرفات صارت ترمي القاذورات تلقى وخنز النساء في كاغط يرمي، هنا كانت معطرة، هنا أمسيت مخرأة" (النص 53).

تقوم جمالية هذا النص على أساس أنه جمع بين زمن متقدم وزمن متأخر بوساطة زمن الإبداع الآني، وهذا التداخل هو الذي شكل بؤرة النص. ذلك أن الآن هي اللحظة التي تفصل بين "المتقدم والمتأخر في الزمن.. وتربط بينهما" (يمنى العيد في معرفة النص 12 دار الآفاق الجديدة).

إن الزمن في هذا النص يعتمد على زمن الحنين والتذكر، وعلى زمن التشفي وتعرية الواقع من الداخل، إنه زمن جاء ليرمم الذاكرة الجماعية، وفي الواقع اللازم، ولهذا اجتهد المؤلف في تدميره، فلم يعد هناك زمن، إنه مخرب

مدمر، إنه الخواء، إنه اللاشيء، يقول عن تلك الساعة العجيبة الغريبة المعطلة عن الدوران، والمحملة بالكثير من الدلالات.. "وقد بنى عليها التلقلق البرهوش عشه قبل أن يختفي مخلفاً زقه الأبيض السائل لاصقاً بالأردواز، متوقفاً عند حدود أعلى الساعة الجدارية الوسطى في برج الواجهة ناحية الجنوب بين اثنتين آخرين، المتوقفة في الرابعة بعد الزوال كما قدر بوحباكة، المتأخرة عن الثانية جهة الشرق بساعة وأربعين دقيقة أو متقدمة عليها بعشر ساعات وعشرين دقيقة، والمتأخرة عن الثالثة جهة الغرب بساعتين وتسع وعشرين دقيقة أو المتقدمة عليها بتسع ساعات وإحدى وثلاثين دقيقة، توقفت جميعها يوم توقف الزمان في البلاد، وانكسر زجاجها وتهرشم إطارها واندثرت أرقامها واسودت دوائرها.. "(النص: 78).

إن الزمن ها هنا زمن الضياع، زمن الخراب، لأن آلة الزمن معطلة، وحتى المزولة قد ثمرت، وهكذا يسعى السائح إلى تدمير كل ما يدل على الزمن وكل ما يشير إليه.. "ولا تزال ساعته تتأخر عن الساعة الحقيقية بسبع وثلاثين ثانية، ما دامت الساعة الحقيقية هي التي تحدها الشمس على المزولة، لأنها لا تملك الديمومة الثابتة، لذا فهي لا تكون حقيقية إلا إذا صححت، ولكن البلاد عزف عن أي تصحيح يخرسه الغي ويعميه العجاج فينسى جدول الحساب ويتنازل للخراب يبید ذاكرة الساعة الشمسية.. "(النص: 86).

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يتجاوزه لما يوظف الزمن التاريخي بكل حمولته وسيميائيته. يقول: "كان ينقش بياض ذاكرة المزولة المعروضة للتشردم وشما في ذاكرة زمنه" ثم يقدم نصاً بلغة فرنسية، ويترجمه إلى اللغة العربية بما نصه.. "هذه الساعة الشمسية الدقيقة أقامها السيد الفلكي كرافت الماكير قبطان الجنود الفرنسيين برأي الحكيم ريم، شيخ البلد.. بناها عساكر لاليجون النازلون بسعيدة بفضل وإعانة الحكام وضابط الجنود. سعيدة شهر رمضان إلى شهر ذوالحجة سنة 1353 الهجرية واحتار في أمر اختلاف التاريخين ثم أرجعه إلى أن الرقم الهندي أخطأ زمنه بحوالي ستة قرون، مسافة الميلاد والهجرة، ووطن نفسه على أن كل شيء حساب (جاعل الليل سكناً والشمس والقمر حسبانا) يخجله أن لم يعد قادراً على تحديد الزمن الذي صارت فيه المزولة شيئاً من الأشياء العادية.. "(النص: 83-84) لقد أصبح الزمن ها هنا زمناً مفتوحاً لا يمكن حدّه بحد، فالحد هو اللحد، والنهاية هي اللانهاية، والزمن هو غير الزمن. والنقل بصوت آخر إن الزمن في "ذاك الحنين" هو

زمن السرد ولا شيء غيره، ولعل هذا ما حرص المبدع على التأكيد عليه حتى يضمن للنص انفتاحاً انفتاح الزمن من خلال مبدأ التتابع والتوالي والتعاقب والاستمرارية. لقد أسس السائح نصه على جمالية تعتمد على الزمن حيث خص إحدى صفحات استهلال النص بـ "قراءة المزولة – [هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً وقدرناه منازل عدد السنين والحساب] – Fais comme moi Ne compte que – les heures ensoleillées [جاعل الليل سكناً والشمس والقمر حساباً] الساعة الحقيقية هي التي تسيرها الساعة الشمسية. هكذا يركز المبدع على عنصر الزمن الفعلي الذي يرى الإنسان فيه النور، نور كل شيء، نور الحقيقة، ويكون الزمن فيه زمناً نيراً، وليس زمن ظلامياً.

وكان لا بد على المبدع، حتى يؤسس هذه الجمالية، أن يجعل الزمن ارتدادياً يقبع في ذكريات المحاسبة والمحاكمة لأوضاع المجتمع المبنية على التناقض والمفارقة والتمايز. وأعتقد أن الزمن قد تحكم في التحركات السردية للنص.

بنية الشخصية:

تحدد معالم الشخصية في هذا النص السردية من بنية النص الروائي الجديد وهي شخصية ليست لها معالم محددة، إنها تختلف كلياً عن تلك الشخصية الكلاسيكية التي مجدها الرواية التقليدية. فالشخصية هنا لا ماضي لها ولا حاضر ولا مستقبل، وإنما هي بحسب ما يخدم بنية السرد، وبحسب ما يقتضيه الموقف. فعلجية ولا لا حبرة وسعدية ويسمينة وبوحباكة ومالحة.. وغيرها من شخصيات هذا العمل شخصيات من الكرتون، شخصيات ورقية موظفة في النص توظيفاً جمالياً لا يمدنا إلا بما هو ضروري لخدمة خط الحكي. وقد سعى المبدع إلى طمس الشخصية والقضاء على معالمها المميزة ولبتقي هذا المسعى مع ما ذهب إليه نطالي ساروت إن الشخصية فقدت شيئاً فشيئاً كل شيء، أجدادها، وبيتها المبنى بعناية والخاص بالأشياء المختلفة، من قبو البيت إلى مستودع الحبوب مروراً بأدوات الزينة الدقيقة، فقدت أملاكها، شهادات استثمارها، وثيابها، وجسدها، ووجهها، وبخاصة فقدت ذلك الشيء الثمين الذي تتميز به: طبعها الخاص، وحتى اسمها (Nathalie Sarraute)، (L,ere du soupcon Edition Galimard 1950 p. p 71/72)، فالشخصيات من دون أسماء لها ألقاب فقط كحمو القط بلا اسم، واسمي يانورة

السلور عند نهاية الشتاء، يطل الربيع ينتظره القبلي، تحت نوارات اللوز، بلا مدينة أنا وقلبي المدينة لبلاد بيكيه قلبه، بلا أهل بين نشرهم الأهل وأنا الغريب، أنا ذاكرة الشجر والحجر تذكاري.. (النص 98) هكذا كان حمو القط كائناً حياً يقوم بدور سردي داخل هذا النص. كائناً حياً ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخصية دون أن يكونه (عبد المالك مرتاض تحليل الخطاب السردي 126).

ومن اللافت للانتباه كثرة الشخصيات الموظفة في هذا النص السردي، حتى أن القارئ يجد صعوبة في تتبعها وتذكرها، لقد اقتربت هذه الشخصية من الشخصية المفهوم التي وقفنا عليها عند عبد المالك مرتاض في الخنازير وصوت الكهف، فليس هناك شخصية يمكن الوقوف على معالمها. وكل ما نجده هو عبارة عن تقاطعات لمفاهيم إنسانية تتجسد في أفعال ومواقف. يقف بوحباكة معلناً عن وجود سلمي مقهور يصور اخفاقات المؤلف نفسه، والذي يقرأ النص يشعر بـ "بوحباكة حاضراً وإن لم يذكر اسماً أو صفة. وفي الواقع لا يحمل اسماً إنه يحمل صفة، أو لنقل يعيش وضعا لا يخصه بل يخص كل من مر بمثل حاله. إن بوحباكة قد يتجسد في أي إنسان وقد لا يتجسد، إنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته. وما حملته لهذا الاسم إلا على سبيل التمييز والترميز له. ذلك أن الشخصية تكون بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها (حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي 160- المركز الثقافي العربي بيروت - الدار البيضاء).

فقد كان "مالحة" دالاً من نوع خاص فهو، إن كان ذكراً، فقد صبغ عليه المؤلف صفات الأنوثة بكل ما تحمل هذه الكلمة من شحنات، فاسمه "صفته" مؤنث، وقد فقد ذكورته، غير قادر على الحركة والمناورة حتى وإن كانت لديه إرادة، فهي إرادة غير فاعلة كان مالحة أسر إليه والعجز حزن يدمر فيه ما تبقى في صدره الصغير من حلم مجهض أن برارج الساكن في أعلى الكنيسة إلى يساره خلال عودته مساء الربيع وهو يقلق بعد أن استقر في أعشاشه ينكده برشاقتة.. (النص: 80).

ولعل من جمالية هذا النص أن المبدع قد قدم النص من نظر القارئ، فإنه لا يترك شخصياته حيث يتموقع مع كل نقلة من النقلات السردية، حيث لا يكون واصفاً فقط وإنما نشعر أنه داخل السرد مشاركاً فيه، كما حصل في الصفحة 101 لم تكن تستطيع أن ترى ما يجري ولا أن تتبين باب الغرفة لأن ميمونة كانت استقامت خارج الباب تبحث بعينيها المدورتين عن شيء ما في

عيني الفتاة وفي وجهها بعد أن كشفت عنه إذا فتحت تنقيبة، وحركات جسمها النحيل ترسم دائرة في وقوفها على بابها في وقت تستقبل فيه زبائن، وسألته بصوت فقد أية رخاوة إن كان ثمة أحد سيلحق بها..

هكذا نجد السائح الحبيب يصف لنا هذه الشخصيات وكأنه يرى المشهد أمامه، ويقف لتعريفه من الداخل، وفي الإطار نفسه يرسم صورة قاتمة للمرأة يجعلها في وضع محتمل، وكأنه أراد أن يقول ماذا لو كانت المرأة لذة ومتعة، ماذا لو لم تكن إنساناً؟ ماذا لو كانت شيئاً عادياً بالنسبة للرجل، كأثاث البيت. لقد قدم المرأة في صورة تجمع بين السلبية والقهر والانهازم، قدم المرأة في ذلك الحيز المظلم والذي نتحاشى الوقوف عنده. ولم يكن هذا التوظيف لغرض الإثارة الجنسية لدى القارئ، بل إنه قدم صورة للمرأة لا نتبين الغرض منها إلا بعد الانتهاء من قراءة النص. إن الوقوف عند المرأة في مظهرها السلبي، المرأة السافلة، الساقطة، المرأة اللذة، له ما يبرره فنياً. ذلك أن السائح الحبيب كان يريد أن يشعر بالتمزز والاشمزاز من وضع المرأة الذي كان الرجل سبباً فيه، وكذا الواقع المعيش المبني على علاقات فاسدة غير متكافئة وغير عادلة، ماذا لو كانت المرأة كما وظفها هذا المبدع، ماذا لو كانت المرأة لذة ومتعة؟ وماذا لو كانت مستعدة لأن تتفق كل ما عندها مما خلفه لها زوجها من ذهب ومال دفعة واحدة كي ترحل في سره ناعمة بفحولته، حتى إذا لم تعد إحياءاتها ولا تصاريحها نافعة، وهو يردها، ويهددها بميمونة لطردها، ارتمت في أحضانها ففتح ذراعيه يكاد يسقط لولا الجدار وراءه، يصفها بالمجنونة قبل أن يستوي، كأن لم يسبق له أن شرب، حافراً بنظراته القاسية، بينه وبينها خندقاً لا تتجاوز، وقد أمسكها بيديه المتشنجتين من ذراعيها يهزها ويقطر في أذنها أن ميمونة أهون عليه من لمس عيال رجل يموت، فغشيته رائحة الجيفة فوعت وجرت نحو الكانيف (النص 105).

وتتضح هذه الصورة أكثر فأكثر في فصل "أبغى أن أجن كيما أقرب منك" حيث موقف حاد من المرأة، لأنه يقوم بالكشف عن قضايا يتقزز منها المرء، إنه يركز على الجانب الفظيع في المرأة، فهو يقدمها في صورة هامشية مخبأة في عالم المحرمات والطابو، وهو لا يتعامل معها إلا في هذا الجانب المظلم، جانب الهامس من الحياة، فهل أن الهامشي هو المتن، هو الأصل، هو الصبح، إنه يلجأ إلى هذا العالم كي ما يعري الواقع، وينتقم منه من خلال الوقوف عند مجموعة من النساء في أوضاع متقاربة، وكأن النساء أصبحن امرأة واحدة. إن

السائح يتخير من وضع المرأة ما يخدم استراتيجيته الفنية التي تؤكد على الأوضاع السلبية في مجتمعنا، وقد استثمر لذلك النص الشعبي بكل ما يحمل من سمات دلالية، وقد وظف لذلك شخصية خليفة المداح وهي شخصية قد تكون أسطورية لها دور فعال في أحداث هذا النص السردى، إذ استطاعت أن تزوده بدلالات من خلال ذلك المد المتدفق من شحنات الذاكرة الجماعية المرتبطة بالمورث الشعبي، وتحضر هذه الشخصية لتفعل فعلها في النص، ثم تمر من دون أن نشعر بذلك، وتقدم نفسها بلغة وسطى في حلقة السوق كان خليفة المداح مسد على شواربه وطلب إغلاق الحلقة حتى لا يتسرب سر قصة اليتيمة في السدار الكبيرة، يا حضار، من مقام الفجار جاءتنا الأخبار.. (النص 38) إنه نص مكثف اعتمد على تقنية الوصف والتشويق ليقدم صورة أخرى للمرأة في وضع يثير كثيراً من الشفقة ويكشف عن وحشية الرجل في افتراس ضحاياه والتنكيل بهم. لقد كانت شخصية "خليفة المداح" شخصية غريبة عجيبة. واستطاع المبدع عبرها أن يمرر خطاباً، ربما عجز النص الفصيح عن حمله، وتوصيله إلى المتلقي. فحلقة خليفة المداح تجمع الناس، في حين أن صفارة البوليسي تفرقهم "حاشاك سيدتي" الغاشي هم من تجمعهم حلقة خليفة المداح وتفرقهم صفارة البرجي البوليسي (النص: 35).

إن شخصية خليفة المداح شخصية من ورق، وهي غير محددة المعالم، إنها مفهوم، إنها دور، إنها وظيفة. وإذا نحن حاولنا أن نرصدها، فإننا في الواقع لا نستطيع أن نحددها بحدود، ولا يمكن القبض عليها، هي كبقية الشخصيات الكثيرة في النص، والتي قد تكون سبب في إصابة القارئ بدوار إن حاولنا أن نحدد لها معالم، أو أن نرسم لها حدوداً. ولهذا قد تكون هذه الشخصية معادلاً موضوعياً للمبدع نفسه، وهي تتقاطع كثيراً مع شخصيات بوحياكة. كما تسهم هذه الشخصية في تطوير الحدث في ذلك الزخم اللغوي الممتد، وكم كان السائح موفقاً في توظيف هذه الشخصية في كسر السرد، أو مده بشحنات تعبيرية متدفقة، جعلت النص يفتح على دلالات إيحائية. ثم إن التسمية نفسها "خليفة المداح" علاقة اسنادية تحيل إلى حمولة تتهل من مرجعية (المداح أو القوال) في الأوساط الشعبية. هذا الذي استثمر استثماراً مريحاً في المسرح الاحتفالي ومسرح الحلقة، حيث وجد فيه بعض المبدعين طاقة تعبيرية لا يستهان بها، خاصة إذا وظفت بعناية واهتمام، ولعل طروحات عبد القادر والطبيب صديقي وعبد الكريم برشيد مفيدة في هذا المجال.

وقد أضفى حمر العين مسحة صوفية على النص من خلال رقصته في فصل (الخنجر والبولالة..) في الصفحة 130 وما بعدها، حيث التقاطعات مع حبارة هذه المرأة السحرية، والتي هي عنوان هذا العمل السردي، وإن كان المؤلف قد اختار عنواناً آخر، والواقع أن الحنين كان لهذه الشخصية التي استطاعت أن تسمو بالعمل السردي إلى مستوى العجائبية.. تستحضر كشف حمر العين عن صدره ودخوله حافياً رحبة التوبة حانياً بيديه المطبقتين مقدماً الإجلال والإكبار للشيوخ وللحضور كإفريقي يؤدي الصلاة لطوطمه.. (النص: 130) ويقول بعد ذلك: "أدت حبارة تحية التوبة إعظاماً للشيوخ محنية قليلاً إلى الأمام فانهزت العباءة الطويلة المرصعة التي ترتديها تموجاً مطرداً متواتراً متناغماً كأنما أمواج النشأ والترصيع الممتزجين لا تنتهي إلا لتأتي أختها إحقافاً بالقوام العامر. (النص: 133).

لقد أمد حمر العين - حبارة هذا الفصل بجمالية خاصة تقوم على توظيف الديوان في إضفاء مسحة تبجيلية خاصة على النص، ومكنته من التوحد والذوبان والانسجام والتناغم الحاصل في مجلس الديوان حيث تعوض الحركة اللعة في التعبير، وتكتفي اللغة بدور ثانوي أو مكمل للمشهد، وبذلك يرتقي السرد بتقاطعات في بداية النص، فيتداخل الوصف والحوار، ويستمر السرد لينقطع وينكسر، ثم يرمم ذاته، وأكد أجزم أن السائح في هذا الفصل كان مبدعاً لأن اعتماده على شعرية الكلمة، وقدرته على الانصهار داخل البنية التعبيرية في هذا المشهد. ومما زاد في جمالية هاتين الشخصيتين "حمر العين - حبارة" أنها أوصاف فقط، كبقية الشخصيات، أي أنه لا توجد هناك شخصيات بالمفهوم الفني في الرواية التقليدية، إنها مفهوم، إنها وظيفة ليس إلا، ولهذا لا يقدم لنا شيئاً عن حمر العين أي من خلال رقصته، ونحن لا نعرف شيئاً عن حبارة أيضاً.

ومن جمالية الشخصية في هذا النص، توظيفه لشخصية "الحنين" وتقف مادلين شامخة لتشير إلى زمن ولى وتداعى ورحل إلى الأبد، مادلين سمة تحمل بعداً فكرياً، وحالا من الحضور والغياب، حالاً من الوعي بالذات، وحالا من النسيان والتناس، حالاً من التناقض، حالاً دون حال. وقد أخذت لنفسها مساحتين من الوجود النصي. افتقدت الأعشاش لقاليقها ورحلت مادلين وغابت مادلين، أبداً هكذا كان مصير مادلين محكوم عليها بالرحيل والغياب، وقد اختير لها صيغة الماضي، مسكينة مادلين التي ارتبط وجودها في النص بالأمان والراحة،

ارتبط وجودها بالحسرة والأسف. فهل هناك من يأسف على رحيلها، رحيل فرنسا؟ هل هناك من يحن إلى هذا الزمن المسجي "وأن لا يبقى له من مادلين غير وجد مثل نور شمعة في مهب تيار هواء (النص:78) ولكن ما السر في مشاركة "مالحة" لـ "مادلين" الوجود في هذا الفصل؟ قد يطرح هذا الوجود أكثر من سؤال، لأن ثنائية الحضور والغياب تلعب دوراً منتجاً للبنية السردية، غياب اللهو (مادلين) حضور الأنا (مالحة، حمو، القط، بلغرايب) مادلين الرحيل، مادلين الحنين، مادلين ماض تولى.



١٧- في جمالية النثر الشفوي

بين الشفوية والكتابة:

تعدّ الكتابة مرتبة من مراتب النشاط الإنساني في بناء حضارته، وتقيدتها ضمن حيز معلوم لنقل تجاربه المعيشة. وقد يتبادر إلى الذهن أن الكتابة قد أسهمت كثيراً في القضاء على الشفوية، لما قامت بتدوين النصوص الشفوية للمجتمع البشري لحفظها وصونها من الضياع والإهمال. وكثيراً ما نشير إلى أهمية التدوين في تاريخ الفكر الإسلامي، إذ بوساطته وصل إلينا النص الديني، والكثير من التراث الإسلامي الأول، ونزعم أيضاً أن الكتابة أكثر أمانة من الذاكرة التي تعتمد عليها البشرية في سرد أحداثها ومتغيراتها.

وقد نتساءل عن وظيفة اللغة، فهل تحدد وظيفتها في إنتاج الفكر أو في توصيله؟ يبدو أن اللغة تنتج الفكر وتوصله، ومن هنا تستفيد من الكتابة في إنجاز وظيفتها.

هذا، وقد ذهبت اللسانيات مع دي سوسير إلى الاهتمام بالصوت والاعتناء به وتمجيده على حساب الكتابة، فارتبطت الحقيقة بالصوت وتم تحقير الكتابة، ولكن "غياب الرموز المدونة أو النص المكتوب يجعل من المتعذر القراءة والاحتفاظ بالمقدمات المنطقية وبتنظيمها. وبالتالي يصعب التنظيم المنطقي ويبطل الاستنتاج" (1).

ويبدو أنه لا توجد لغة من دون صوت أو حركة أو رسم (كتابة) وهناك علاقة جد وطيدة بين القوانين التي تحكم المجموعات اللسانية الصوتية والنحوية والأسلوبية والسيمائية، وتنعكس هذه القوانين العلاقات الموضوعية بين الموضوع المتحدث عنه، والحقيقة الخارجية، فالرموز الكتابية هي أشياء يمكن بفضلها أن نعبر عن علاقات الموضوعات المتبادلة، لكنها أشياء تتاولها يكون

أيسر من تناول الموضوعات نفسها، وبذلك فإن كل عملية في الرموز الكتابية تطابق تعبيراً ما في الموضوعات وغالباً ما يكون بوسعنا تجنب تناول الأشياء نفسها خلال العلاج المنهجي إلى نهايته. ذلك أنّ كل نتيجة نصل إليها في الكتابة الرمزية يمكن أن ننقلها إلى موضوعاتها لما بينها من تطابق أثبتناه منذ البداية.. والمعالم أنه كلما كانت الرموز الكتابية دقيقة أعني كلما عظم عدد علاقات الأشياء التي تعبر عنها الرموز، كلما تبينا من عظم منافعها" (2).

وقد يتبادر إلى الذهن أنّ الكتابة قد أسهمت في التخفيف من غلواء الشفوية لما قامت بتدوين النصوص الشفوية للمجتمع البشري، ولكن مع هذا كله، فقد لا نجانب الصواب إن نحن اعتقدنا بحتمية فقدان الكتابة الحرفية قيمتها مستقبلاً بسبب التطورات العلمية التي نتجه إلى استعمال الإشارات الرقمية والرموز الصورية محل الحروف، وقد استفاد الباحثون كثيراً من هذا المستوى لقراءة النصوص التي تبثها الأقمار الصناعية سواء في المجال العسكري أو في المجال الزراعي، أو في مجالات أخرى.

ويبدو أن العقلية العربية لا تحنل بالمكتوب كثيراً بل تولى اهتمامها بالشفوية، ففيما كانت تنتقص من قيمة العالم الذي يعتمد على المكتوب في مجالسه العلمية، أو حلقات درسه وتسميه صحفياً انتقاصاً لقيمه ومصداقته، وكانت تبجل الذاكرة وتقوي من سلطانها. وعندما عاود العرب قراءة هذا التراث الشفوي شكوا فيه وارتابوا في أمره، لأن نصوصه لم تسلم من التشويه والانحراف لتعدد الروايات للخبر الواحد، ذلك أن الرواية استمرت قروناً، ولم تقيد هذه النصوص ضمن مدونات لاستحالة هذا في ذلك العصر.

وفي المقابل نجد أنّ الإنسانية قد استفادت كثيراً من المدونات التي تركها السابقون، وقد استطاعت، عن طريق القراءة التخمينية، أن تفك الكثير من رموز هذه المدونات، وكل اعتراف بأهمية التدوين في نقل العلم والمعارف والتجارب، وحتى نقل تلك الآراء التي تحط من قيمة الكتابة ذاتها، فقد سرد أفلاطون في مؤلفه "فيدروس" اعتراضات سقراط الأربعة على الكتابة (3).

1- إنها تضعف الذاكرة نظراً لاعتماد هذه الأخيرة على دعامة خارجية وإن كان هذا الاعتراض صحيحاً، فإنّ الكتابة قد تعين على التذكر، وربما زادت في القدرة التخزينية للذاكرة حيث تمدّها برموز وسمات جديدة كعلامات لاستحضار المعلومات.

2- تقدم نصاً صامتاً لا غير، على الرغم من وجود كتابات ناطقة، إلا

أننا في الواقع نستتق هذه الكتابات ونسبها ضمن أسفة معينة، وهكذا تسلب السامع القدرة على السفر على أجنحة الخيال لتصور المعاني واستوضح ما هو مكتوب، ويبدو أن هذا الاعتراض، وجيه فالنص الشعري على سبيل المثال، لا يمكن استيعاب كل طاقاته التعبيرية من دون أن ينشد، ولهذا كان أحمد شوقي يتفادى إرشاد الشعر، لأنه لا يجيده، لقد ظلت الكتابة الوسيلة الأكثر نجاعة، عبر التاريخ، للاتصال الثقافي، ولكن هذا لا ينفي كونها، في مجتمعات متخلفة، وسيلة ترف تعني نخبة اجتماعية، ولهذا تتمسك الفئات الاجتماعية الأخرى بالشفوية في أية ممارسة إبداعية، أو نشاط ثقافي . . . أو مظهر من مظاهر الاحتفالية.

وعلى الرغم من معرفتنا للكتابة، وممارستها لها، فإننا لم نستطع التخلص من الشفوية، فهي شيء متجذر فينا، هذه الشفوية التي تتجسد في المخبر لا في المظهر، أي في التفكير طورا، وفي السلوك طورا آخر، وذلك على الرغم من التعلم والتبحر في أصول المعرفة بحكم الوراثة الشفوية التي تظل عالقة بالشخص كالتبيعة اللازمة، والجبلة المتحكمة من وجهة، وبحكم الانتماء العام إلى المجتمع النصف الشفوي من وجهة أخرى" (6).

وربما يعود هذا إلى أن الكتابة لم تمكننا من الاستفادة من جماليات النصوص الشفوية، لأنها عجزت عن نقلها، ذلك أنها لا تتوفر على تقنيات الشفوية التعبيرية لاختلاف المرجعية الثقافية لكل منهما، ثم إن الكتابة لا يمكن أن تشيع إلا في مجتمع مستقر، منظم، متطور، تحكمه علاقات قانونية وضعية، أو علاقات دينية روحية" (7). ومع ذلك، فإنه قد توجد مجتمعات متحضرة تعتمد على الشفوية في ممارستها البشرية لتوفر هذه الأخيرة على وسائل اتصال أكثر نجاعة وأكثر فائدة.

والواقع إذا كانت الكتابة جاءت لترسخ المستوى التقني للمجتمع في مرحلته التطورية، فإن الشفوية أنتجت لها قوانين مؤثرة كثيراً في العملية التواصلية بين البشر، ومن هنا تعجز الكتابة عن نقل جماليات التعبير الشفوية وتقنياتها، مع أننا ندون كل شيء مهم ونسجله، فهل يمكن للكتابة تدوين الشفوية، أو هل نستطيع نقل التراث الشفوي للمجتمع إلى تراث مكتوب؟

لعل ليس بالإمكان أن نقوم بهذا العمل، فالشفوية جماليات صوتية تعجز الكتابة عن نقلها، بالإضافة إلى اختلاف المرجعية الثقافية لكل منهما، كما سبقت

الإشارة إليه فنحن في الواقع نعيش مع عدة مستويات لغوية، بينما تقتضي الكتابة التعامل مع لغة واحدة. ولهذا قد لا نجد مقابلات صوتية لأمر أساسية في الشفوية التي تنهل من الثقافة العامة للمجتمع التي تتعد كثيراً عن الثقافة الرسمية لهذا المجتمع. ثم إن المجتمع الشفوي ينتفع من تقنيات خاصة للتواصل كالإيقاع والأهازيج والرقص والكلام، وكتوحيد الأنماط التعبيرية لجعلها تعتمد على وحدات متكررة كالسجع الذي يركز على تجزئة الكلام إلى تقسيم ثابت للعبارات بحسب الطول والوزن والطبقة الصوتية. ومع هذا كله، فإن المجتمع الأوروبي وفق في هذا المجال فأصل مفاهيم الأدب الأوروبي وصيغة مواده ترجع إلى اليونان حيث تم هناك تدوين أولى الملاحظات الكتابية التي كانت حتى ذلك الوقت شعراً شفويّاً مورثاً. وفيما عدا ذلك لم يحدث في أي مكان آخر نقل ثقافة الذاكرة لمجتمع تسود فيه الشفوية في أرشيف الكتابة مثل هذه الصفة الشمولية" (8) وعلى الرغم من وجاهة هذا الزعم، فإنه زعم مبالغ فيه، فقد تم في مجتمعات بشرية نقل بعض التراث الشفوي، إن لم نقل أغلبه، إلى تراث مكتوب كالمجتمع العربي وأصبح ذلك ممكناً لما تحولت لغته العالمية من الشفوية إلى الكتابة بنزول الكتاب المقدس "القرآن الكريم".

ويبدو أن لا مناص من الاعتماد على تقنيات الاتصال الحديثة حتى تضمن للموروث الشفوي لمجتمعنا الاستمرارية، لأن النص المثبت يمتلك قدرة على الصمود أكثر، وبهذا نعطيه فعالية أكبر ليصور لنا تفاعلات الفئات الاجتماعية، حتى وإن لم يقرأ بعد فترة زمنية لاحقة.

وإذا كان للمجتمع البشري قنوات خاصة لنقل المعارف والتجارب بوسائل وتقنيات، فهل يعتمد على الشفوية أو المكتوب في ذلك؟ لو أخذنا المجتمعات العربية عينة، لوجدناها تمارس الشفوية في أبعد صورها، فالطفل يكتسب لغة في البيت تختلف كثيراً عن اللغة العالمية المعترف بها، ولهذا تجد اللغة العربية صعوبة في أن تكون لغة عالمية بسبب تمكن الشفوية، ثم لأن اللغة الأجنبية هي التي تقوم بدور اللغة العالمية من دون أن نعترف بذلك صراحة، فالإنسان العربي يتعامل مع لغة عالمه في ثلاثة مستويات المستوى العادي الشفوي، المستوى العربي الفصيح، المستوى الأجنبي.

وقد تكون الذاكرة عنصراً فعالاً في هذا المجال، فالإنتاج الشفوي يمثل في كثير من جوانبه الانحراف عن اللغة العادية اليومية، التي تلعب دوراً مهماً في تبجيلها، إلا أنها تسلبها الحياة التي تمنحها الشفوية، فالكتابة تمثل الثابت، في

حين أن الشفوية هي التجدد والتغير، ومن هنا تلعب الذاكرة في هذا دور الرابط بين الماضي والحاضر، ووظيفتها الاجتماعية في القرية، على سبيل المثال، مهمة جداً حيث يسمح للشيوخ باهتمام متزايد إلى درجة أن تصبح اقتراحاتهم أوامر واجبة التنفيذ، لأنهم يمثلون الذاكرة للمجتمع (9)، ومن هنا فعلى الكتابة أن تعود إلى مصادر الشفوية لتثقل هذه المآثر. ونحن نعلم أن هذه المآثر الشفوية كثير منها يقبع في ذواكر الشيوخ والعجائز المستقرين بين الأدغال، أو في الأودية العميقة، أو الصحارى النائية، أو القمم الشاهقة، فهؤلاء الحفظة الرواة حين ستوافيهم المنية ستوافي هذه الثقافات الشفوية، معهم، منية أخرى أقطع وأشنع، فلا يكون الموت واحداً، وإنما يكون مرتين موتاً مألوفاً وطبيعياً للرواية، وموتاً فادحاً يطوي معه إلى الأبد ما كانوا يحملون" (10).



■ الإحالات:

- 1- سامي أدهم، المعلوماتية السبرنطيقا للذكاء الصناعي 50 مجلة كتابات معاصرة عند 28 آب أيلول 1996 لبنان
- 2- عن ارنست كاسيرز: أبجد الفكر نسق العلوم، فيزيقيا وميتافيزيقيا لايبنتز تعريب: أبي يعرب المرزوقي 73
- عن *Characteristica geometrica (10 August 1979) Math v 41* مجلة كتابات معاصرة العدد 28
- 3- ينظر هاينز شلغر، في العلاقة بين الشفوي والمكتوب 64-65 تر: إقبال أيوب مجلة فكر وفن عدد 46، 1987 ميونخ ألمانيا
- 4- عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي 35-36 مجلة تجليات الحدائة العدد الرابع 1996 جامعة وهران
- 5- المرجع السابق 65
- 6- عبد الملك مرتاض، مدخل إلى النظرية الثقافية الشفوية 11، مجلة التراث الشعبي، بغداد ع- 1992
- 7- م، ن 10
- 8- في العلاقة بين الشفوية والمكتوب
- 9- ينظر *youcef nacib 1981 element sur la tradition orale p p 76 sned alger*
- 10- مدخل إلى نظرية الثقافة الشفوية 12



المراجع

- 1- أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات) إشراف سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد
- 2- تربية الصوت وفن الالتقاء - سامي عبد الحميد - مطبعة الأديب البغدادية
- 3- حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي - عبد الكريم برشيد - دار الثقافة - الدار البيضاء ط1-19853
- 4- علم الجمال - داني هويمان، ترجمة ظافر الحسن - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ط2-1972
- 5- فن الالتقاء - عبد الوارث عسر - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982
- 6- الفن والحياة الاجتماعية - بليخانوف - دار التقدم - موسكو
- 7- موجز تاريخ النظريات الجمالية - م. اوفسيانكيون - دار الفرابي بيروت.



الفهرس

- 5.....تقديم
- 8.....في جمالية النص التراثي
- 10.....1- في البنية الثقافية للحماديين:
- 15.....النثر الجزائري على عهد الحماديين
- 17.....نص الرسالة
- 17.....خاصية التقابل والتشاكل
- 19.....2- في البنية اللغوية للنص
- 19.....-البنية الفعلية للنص
- 21.....2- بنية النص الدلالية
- 23.....النص
- 23.....1- في البنية الدلالية للنص
- 23.....أ- المستوى الصوتي
- 25.....ب- المستوى اللغوي
- 29.....خصائص النص الأسلوبية
- 36.....1- ظهور الشروح الشعرية
- 54.....2 - شراح الشعر وحضور النص الغائب
- 65.....3- أسلوبية الاتزياح في النص القرآني من خلال مجاز القرآن لأبي عبيدة: ..
- 77.....II - في جمالية النص المعاصر
- 77.....1- الناقد والمبدع إغناء متبادل
- 86.....2- قراءة الماقبل بالمابعد في الفكر العربي الإسلامي المعاصر:
- 96.....3- الترجمة- النص والحمولة المعرفية:
- 102.....III- في جمالية النص السردي
- 102.....1- جمالية المرأة في العالم الروائي لعبد الحميد بن هدوقة:
- 112.....2- فعل الكتابة عند عبد المالك مرتاض "رواية الخنازير" نموذجاً
- 118.....الشخصية في رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض

121	3- جراحات الماضي.. تجربة في الكتابة.....
121	(قراءة في رواية "ذاك الحنين" للحبيب السائح)
137	IV- في جمالية النص الشفوي
137	بين الشفوية والكتابة:
142	المراجع
143	الفهرس



رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

أدوات النص : دراسة/ محمد تحريشي - [دمشق]: اتحاد الكتاب العرب،
2000 - 144 ص؛ 25سم.

2- العنوان

1- 810.9 ت ح أ

3- تحريشي

مكتبة الأسد

ع- 2000/11/2148-







هذا الكتاب

دراسة فكرية في تركيب الأدب والفن، يتحدث فيها الكاتب عن
الأدوات المكونة للنص الأدبي شعراً ونثراً، مكتوباً ومهموساً، وقد عرض
لبنيات النص من حيث الحوامل المكونة فيه بأسلوب رفيع جزل.

ثمن النسخة، ١٥٠ ل.س. في القطر

٢٠٠ ل.س. في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق