

# الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو - الجزائر



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 - 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 17

جانفي 2014

أ.د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو - الجزائر

المديرة المسؤولة: أ.د. آمنة بلعلي رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.

## اللجنة العلمية

- |                                 |                                 |
|---------------------------------|---------------------------------|
| أ.د. عبد الله العشي - باتنة -   | أ.د. قادة عقاق - سيدي بلعباس -  |
| أ.د. مصطفى درواش - تيزي وزو -   | أ.د. حميدي خميسي - الجزائر -    |
| أ.د. حبيب مونسى - سيدي بلعباس - | أ.د. مسعود صحراوي - الأغواط -   |
| أ.د. لحسن كرومي - بشار -        | د. ذهبية حمو الحاج - تيزي وزو - |
| أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان -    | د. عمار قندوزي - تيزي وزو -     |
| أ.د. مها خير بك ناصر - لبنان -  | د. أمزيان حميد - تيزي وزو -     |
| أ.د. حسين خمري - قسنطينة -      | د. يحيى راوية - تيزي وزو -      |
| أ.د. بديعة الطاهري - المغرب -   | د. عيني بطوش - تيزي وزو -       |
| أ.د. حاتم الفطناسي - تونس -     | د. العباس عبدوش - تيزي وزو -    |
| أ.د. لخضر جمعي - الجزائر -      | أ. شمس الدين شرقي - تيزي وزو -  |
| أ.د. بوثلجة ريش - تيزي وزو -    | أ. نعمان عزيز - تيزي وزو -      |

- 1- الخطاب مجلة علمية محكمة معتمدة تصدر عن مخبر تحليل الخطاب، بجامعة مولود معمري تيزي وزو - الجزائر.
- 2- تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات تحليل الخطاب في اللغة والأدب.
- 3- يقدم البحث باللغة العربية مع ملخص باللغة الانجليزية، ويجوز أن يقدم بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية مع تقديم ملخص باللغة العربية.
- 4- تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية والإحاطة والاستقصاء، والسلامة من الأخطاء النحوية والإملائية، ومراعاة الإشارات الدقيقة إلى المصادر والمراجع. ويشترط عدم نشرها أو نشر جزء منها في أي مكان.
- 5- ترقم الإحالات في متن البحث بطريقة آلية، automatique، وتكون هوامش الإحالة في نهاية البحث.
- 6- أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على عشرين صفحة.
- 7- تعرض البحوث المقدمة للنشر في مجلة "الخطاب" في حال قبولها مبدئياً على محكمين اثنين من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة من قبل رئيس التحرير.
- 8- تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر.
- 9- ترسل المقالات بواسطة البريد الإلكتروني، في شكل ملف مرفق ( fichier attaché ) شكل وورد Format Word، إلى عنوان المجلة الإلكتروني.
- 10- تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى مجلة "الخطاب" عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.



## كلمة المخبر

في هذا العدد، تقدم مجلة الخطاب مجموعة قراءات لخطابات مختلفة، وبآليات متباينة، لكنها تتضوي كلها، تحت هم واحد، وهاجس، هدفه البحث عن القوانين التي تتحكم في عملية إنتاج هذا الخطاب أو ذلك وطرائق تأويله.

قد يلاحظ القارئ أننا في بعض الأحيان نغض الطرف عما يعتقد أنها شروط ينبغي توفرها في مجلة متخصصة في اللغة والأدب، وذلك راجع لتشعب الحقول المعرفية التي ترتبط بمختلف الخطابات، وهي في الغالب حقول لا تتعلق بمصدر واحد نظراً لتداخل المعارف والاختصاصات، وتشابكها، وزحام الخطابات بعضها لبعض حتى بات من الصعب الحديث عن أنماط بعينها تخص خطابات مخصوصة.

إن هذا التشعب الذي يميّز تحليل الخطاب، يفك عزلة كثير من الخطابات التي لم تحدد انتماءاتها، ولذا، تسعى مجلة الخطاب إلى ربط الصلة بمختلف الخطابات التي تنتمي إلى منظومات معرفية أخرى، لأن الهدف الأساس هو الإجماع حول موضوع الخطاب مهما كانت طبيعته، ما دام الخيط السري قائماً وهو علاقته بالوسيط اللغوي أو الأدبي. أما الهدف الأساس، فيدور حول إستراتيجية تحليلية تبدأ بالوصف وتنتهي إلى التأويل بعض النظر، كذلك، عن المفاهيم الموظفة المستوحاة من هذا الحقل المعرفي أو ذلك؛ فيصبح بذلك تحليل الخطاب جسراً بين التحليل اللغوي والعلوم الثقافية من اجتماعية ونفسية ومعرفية وتاريخية، وذلك من أجل رفع الغبن عن النظرية النقدية التي عدت ولا تزال نظرية أدبية شكلية لا علاقة لها بالمعرفة والثقافة، خاصة أن الحديث عن المنهج النقدي في منظومتنا الفكرية العربية المعاصرة يكتنفه كثير من المزايدات والدوغماتيات وصراع الإيديولوجيات.

وفي هذا الإطار يقدم الباحثون نماذج تحليلية لخطابات إشهارية وشعرية وروائية تخطو بتحليل الخطاب إلى مجال أرحب؛ لأن المهتمين بتحليل الخطاب اليوم، أصبحوا يشعرون بحاجة للفصوص عبر النظام اللغوي إلى معطيات أخرى اجتماعية ونفسية وثقافية؛ حاجة تفرضها رهانات مجتمع الإعلام والاتصال الذي تفرض وسائله على الدارس الأدبي أن ينخرط فيه، كما تفرضه أهداف تأخذ بعين الاعتبار تفسير علاقة الإنسان

بالوجود، وهو سعي شمولي يهدف إلى بلورة عقل قرائي مركب على حد تعبير إدغار موران.

تعد الخطابات، إذن، محور اهتمام المجلة على الرغم من ارتباط بعضها بمجالات معرفية غير متوقعة بالنسبة إلى من تعودوا على الخطاب الأدبي، ولذلك، فإن موضوعا يتحدث عن قصص جنوح السفن في عمان أو الصور الإشهارية، سيثير حتما أسئلة جديدة بالدرس والمساءلة حول خصوصية الخطابات وضيق المنهج. ولكنه في الوقت نفسه يعكس انشغالات مخبر تحليل الخطاب، التي تعمل المجلة على توجيهها وتعميق البحث فيها، وذلك حرصا منها على مسايرة تحولات مجالات البحث وخلق نوع من الدينامية مع مختلف التخصصات لتجاوز ما وضعتنا فيه الدراسات المحايثة من ضيق.

آمل أن يجد القراء في هذا العدد ما يساعدهم على تطوير رؤاهم النقدية بما تثيره مقالاته من أسئلة وبالله التوفيق.

**د. آمنة بلعلی**

**مديرة المخبر**

## كلمة العدد

تعالج مقالات هذا العدد بعض القضايا التي لها صلة بانشغالات مجلة الخطاب. ومن الأهمية الكبيرة بالنسبة للقارئ، أن تطمح المفاهيم التي تثيرها إلى تعزيز إسهام الممارسة النقدية للمجلة في توجيه الاهتمام نحو الإشكاليات النوعية للنظريات والمناهج المعاصرة التي تتسجم مع الإبداع العربي المعاصر في تجلياته الخطابية والسردية.

وتتمثل نوعية المفاهيم الكامنة وراء هذه القضايا، في افتراض أنه لا يمكن توظيف أي حقل معرفي، بما في ذلك الحقول المعرفية التقليدية، إلا إذا أخذنا في اعتبارنا، فضلا عن الأسئلة التي قد تثيرها إشكاليات هذه المقالات، نوعية المقاربة المنهجية، علاوة على طبيعة المصطلحات النقدية التي تستثمرها.

ومن المؤكد أن المفاهيم الكامنة وراء موضوعات هذا العدد، تتناسب بمقدار من التجانس مع الطريقة التي يتم بها تداول مصطلحاتها، والاشتغال بها في القراءات النقدية المعاصرة. والقاعدة النظرية لتلك المقالات أول من يؤسس لإدراك هذا؛ فهذه المقالات في طرحها لطريقة التعامل التطبيقي مع الأعمال الإبداعية، تتصدى لقضايا النشاط الإبداعي بمختلف تجلياته، الأمر الذي جعل من سؤال ماهية التجربة الإبداعية يستوعب تصورات المناهج المعتمدة، ويثبت كفايتها في فقه طرق تشكل خصوصياتها الجمالية والتخييلية والتداولية.

في نظر المشتغلين بخصائص الفهم الذي تمارسه النصوص الأدبية، في مقابل المناهج النقدية الصارمة، فإن الإجراءات الكامنة وراء الكثافة الجمالية والدلالية تقرر، من وجه من الوجوه، بمركزية استيعاب فهم تقليدي مستوعب بصورة جديدة، ونعتقد أن مشكل المقالات المنشورة في هذا العدد، وأخرى منشورة في أعداد سابقة، لا ينحصر في المشكل المنهجي للفكر العربي المعاصر، ولا ينجم عن المناقشات التي تدار في ملتقيات وندوات حول العلاقة القديمة / الجديدة بين المناهج الغربية والنصوص الإبداعية العربية، وإنما هو مشكل ينصب حول كفاءة فحص القواعد والقوانين

العامة للمدونة المدروسة، اعتماداً على المنظورين: الفهم الذاتي والنمط المعرفي والروح المنهجية للكتابة العلمية.

وعلى الرغم من مركوية هذه الكفاءة، وأهمية الاستفادة منها في دراسة النصوص الإبداعية، فإن أبرز ملامح مقالات هذا العدد، هي أننا نعرف أن منطلقاتها النظرية وممارساتها التطبيقية تنتمي إلى سياق معرفي يؤصل لفضاء مفهومي يسعى إلى تحقيق إضافة أخرى، إضافةً توفر أدوات مقارنة تتسع لأنواع المناهج الأكثر راهينية، والتي، وإن كانت لا تستوعب كل الأسئلة التي قد يثيرها القارئ، فإنها، على الأقل، ترسم، بالتأكيد، الخطوط العريضة لما يمكن أن يشكل بالنسبة للمشرفين على المجلة اختياراً استراتيجياً يهدفون من خلاله استشراف آفاق علمية جديدة.

د. بوجمعة شتوان

رئيس التحرير



## من تحليل الخطاب إلى التحليل النقدي للخطاب

د. محمد لطفي الزليطني  
جامعة الملك سعود. السعودية

### ملخص البحث:

تتعلق هذه الورقة من فرضية أساسها العلاقة الوثيقة بين لغة الخطاب بمستوياتها وجوانبها المختلفة وما تعكسه من تفاوت في موازين السلطة والهيمنة داخل المجتمع. فالمواضيع اللغوية كما تتجسد في أنواع مختلفة من الخطاب هي من وجهة نظر لسانية اجتماعية ذات علاقة مزدوجة بمفهوم السلطة<sup>1</sup>: إذ تعكس فروقاً في "موازين القوة والنفوذ" بين المنشئ والمتلقي، من جهة؛ وتتبع من جهة أخرى من علاقات "سلطوية" بينهما لها طابع أيديولوجي خاص تسهم في بنائه وتعزيزه. وتتجاوز علاقات السلطة هذه كلاً من المنشئ والمتلقي لتشمل المنظومة الاجتماعية التي ينتميان إليها، باعتبارها ثمرة تطورات ورؤى ومواقف فكرية يمرّ بها المجتمع.

ولعل الخطاب الإشهاري التجاري مثال نموذجي على تلك الأنواع من الخطاب الموجّه المتسلط الذي ينبنى على خلفيات أيديولوجية صارخة، واللغة فيه مسخرة بأدواتها ومستوياتها المختلفة لتكريس أوضاع اجتماعية راهنة/ مستجدة، وفرض أنماط من السلوك طارئة/ مغايرة، وخدمة قيم وتوجهات فكرية واجتماعية معيّنة هي فيما يبدو جزء من سياسة العولمة. من هنا كان الانتقال الذي تتبناه هذه الورقة من تحليل الخطاب إلى التحليل النقدي للخطاب، أي من تحليل الآليات التي يسخرها المتخاطبون لتحقيق التواصل إلى تحليل

العوامل التي تحكم اختيار تلك الآليات والكيفية التي تستعمل بها لخدمة توجهات معينة، وتكريس قيم ومقاصد تتبني على أيديولوجيات معينة.

### أولاً. لماذا التحليل النقدي للخطاب؟

يقع هذا البحث ضمن إطار الأبحاث الموجّهة إلى دراسة البعد الاجتماعي للخطاب وكيفية تأويله في مختلف سياقات الاستعمال. وهي أبحاث انتشرت منذ أواخر السبعينيات من القرن الميلادي الماضي في أوروبا (بريطانيا خصوصاً) والولايات المتحدة؛ وكان من روادها هاليداي وليفنسون، وفاولر، وكريس، وهودج، وغيرهم؛ وكذلك الأبحاث التي عكف أصحابها على تحليل الخطاب لوضعه في إطار المقام الاجتماعي الفعلي الذي يكتفه؛ ومن هؤلاء براون ويول، وفيركلاف، وفان دايك، وويدوسون، وغيرهم. ومنها أيضاً تلك الدراسات التي نشأت في بريطانيا في الفترة نفسها، وتحديداً في جامعتي بيرمنجهام<sup>2</sup>، وليستر<sup>3</sup>، ويبدو أنها يسارية التوجه، واتجهت إلى دراسة لغة وسائل الإعلام، وكانت صدى لرواية جورج أورويل الشهيرة (1984)، وكتاباته حول لغة الصحافة وأثرها في تشويه الواقع والأحداث أو عرضها على نحو خاص يوحد مواقف خاصة.

ففي كثير من نماذج الخطاب السياسي والإشعاري، كما تبين تلك الدراسات، نجد أنفسنا أمام نوع من الخطاب لا ينطلق الفرد فيه من معاني يريد إيصالها، أو من تجربة يرى أنها مهمة، ولذلك يود إشراك الناس فيها؛ وإنما يرمي إلى توجيه سلوك الآخرين ومواقفهم وعاداتهم، إن بقصد أو من دون قصد، فيمارس عليهم نوعاً من الهيمنة. وهذا في الواقع أمرٌ غير مريح، لأنه يتعارض ومهمة اللغة الحقيقية التي هي التواصل والتعبير عن الأغراض. وقد أدان "أورويل" في مقاله الشهير عن "اللغة الإنجليزية والسياسة" هذا المآل الذي توول إليه اللغة حين يكون فيها "لدى الكاتب معنى لكنه لا يستطيع التعبير عنه، أو يكون

لديه معنى لكن تعوزه الكلمات فيقول غيره، أو يكون لديه معنى لكنه لا يبالي في تقديمه ما إذا كانت كلماته تعبر عن ذلك المعنى أم لا<sup>4</sup>. ويزداد الوضع تعقيداً "حين تجد لغة الهيمنة [هذه] سنداً لها من السلطة القائمة افتراضي عمليات الحذف ومقص الرقابة، وإن كانت صارخة بما تحمله من التسلط والقمع، إلى التعتيم (Mystification) على تلك الهيمنة وإخفاء ذلك القمع"<sup>5</sup>.

تبدو اللغة بأدواتها التعبيرية وسيلة إيصال محايدة، لكن أنماط الخطاب في مثل هذا الوضع، سواء كانت محكية أو مكتوبة، تتحول في واقع الاستعمال إلى أدوات تعبير عن المواقف والظروف الاجتماعية التي تستعمل فيها، مما يجعل علاقة الخطاب بالمواقف علاقة دقيقة ووظيفية. وتتعامل اللسانيات الاجتماعية مع مختلف أنماط الاستعمال اللغوي على أنها انعكاس للبنية الاجتماعية<sup>6</sup>، وتتنظر إلى الأشكال اللغوية على أنها حتمية، وهي جزء من تركيبة اجتماعية معينة ونتيجة لها في الوقت نفسه<sup>7</sup>.

في هذا السياق، ينبه الدارسون مثلاً إلى الكتابة الصحفية وما تخضع له من شروط أو ضوابط، ويبيّنون "كيف أن الصحفيين سريعاً ما يتعلمون القواعد التي تعمل بها الصحيفة المعينة التي يكتبون لها، وطريقتها في التعامل مع موضوعات بعينها. ويكتشفون سريعاً أي المقالات التي تُقبل منهم دون تعديل يُذكر، وتلك التي تُرفض أو تُدخل عليها تعديلات تبعدها تماماً عن شكلها الأصلي. ويتكوّن لديهم نوع من الغرور الوظيفي... يجعلهم يحاولون التنبؤ بما هو مقبول وغير مقبول. وتلك القواعد غير معلنة صراحة لكنها مفهومة ومستوعبة، وسرعان ما يتحول هذا النظام إلى نوع من الرقابة الذاتية التي يمارسها الصحفي على نفسه باختياره وبناء على تقدير ذاتي منه"<sup>8</sup>.

وفي السياق نفسه، ينبه هؤلاء الدارسون إلى تلك المصطلحات المعتمدة المضلّة المتداولة في لغة السياسة، مصطلحات من قبيل "التطهير العرقي" (بدلاً عن

الإبادة الجماعية)، و"تحرير بلد ما" (بدلاً من احتلاله وهدمه)، و"الضربات الاستباقية"، و"العمليات الحمائية" (للتعبير عن قصف القرى والمدن والسكان المدنيين)، وما إلى ذلك من هذه التسميات التي لا تلائم حقيقة ما يجري في الواقع من تشريد وتدمير وتقتيل... الخ. والذين يستعملون مثل هذه المصطلحات في الواقع لا يمكن اتهامهم بالتآمر عن قصد لتشويه الواقع وتحريفه باستعمال اللغة على غير الوجه المطلوب أو المتوقع؛ بل هي مصطلحات باتت متداولة، وصار من الصعب معرفة "التآمرين" الذين وضعوها.

ويتساءل رواد هذا الاتجاه في تحليل الخطاب عن المسؤول عن استعمال اللغة على هذا النحو المضلل المريب، الذي يُبقي الجهل قابلاً على العقول وقيّد الناس بأدوار حُدّدت لهم مسبقاً ضمن المنظومة الاجتماعية والاقتصادية القائمة؟ ويرى أورويل (في مقالته عن اللغة الإنجليزية)<sup>9</sup>، مثلاً، أن مسؤولية ذلك تكمن في المنظومة الطبقية التي يقوم عليها المجتمع. وينسبها (في مقاله الآخر عن السياسة واللغة الإنجليزية)<sup>10</sup> إلى تدهور حضارتنا المعاصرة. فهل الإجابتان مختلفتان أم إنهما متفقتان في النهاية؟

ولعل الأجوبة التي يقدمها أورويل في مقالاته توحى بأن المسألة تتجاوز الفرد، وتتخطى حريته الذاتية، وأنها تبدو مسألة حتمية نحن مجبرون على القبول بها والتسليم بحتميتها لعجز أي منا عن تغييرها أو الوقوف في وجهها. لكن أورويل في روايته المعنونة (1984) يوحى لنا بأننا جميعاً قادرون على تحديّ هذا الوضع وتغييره شريطة أن نفكر ملياً قبل أن نكتب، وأن نترك المجال للمعنى كي يلتبس بالعبارة التي تناسبه وتعبّر عنه كما يجب، وأن نتوخى الوضوح والشفافية فيما نكتب.

وهنا يأتي دور التحليل النقدي للخطاب (Critical Discourse Analysis)، إذ يرمي، حسب تعريف فان دايك، "إلى دراسة أشكال السلطة<sup>(11)</sup> التي تقوم

من خلال الخطاب بين الأجناس والأعراق والطبقات الاجتماعية قصد العمل على تطويرها"<sup>12</sup>. كما يهدف، حسب فان دايك أيضاً، إلى "دراسة مظاهر الأيديولوجيا والتسلط الاجتماعي والهيمنة والتفاوت الطبقي وكيف يمكن لها أن تتجسد وتتجدد وتقاوم من خلال الممارسة اللغوية في سياقاتها الاجتماعية والسياسية. وبمثل هذا النهج التحليلي الواعي، يتخذ رواد التحليل النقدي للخطاب موقفاً صريحاً معلناً في مسعاهاً إلى استيعاب مظاهر اللامساواة الاجتماعية، ومن ثمّ فضحها ومقاومتها"<sup>13</sup>.

ويختلف التحليل النقدي للخطاب عن تحليل الخطاب في أن هدف تحليل الخطاب (Discourse Analysis) هو "دراسة الاستعمال الحقيقي للغة على لسان متكلمين حقيقيين في أوضاع حقيقية"<sup>14</sup>. هو بعبارة أخرى، "دراسة اللغة في سياق الاستعمال"<sup>15</sup>، والربط بين الخطاب وأطرافه والسياق التواصلي الذي يدور فيه؛ إنه الفن الذي يدرس الخطاب باعتباره "استعمالاً للغة لغايات اجتماعية تعبيرية إحالية"<sup>16</sup>. وتحليل الخطاب من جهة أخرى دراسة للخطاب باعتباره منتجاً لوحدات تتجاوز الجمل واستكشاف العلاقات الشكلية والمنطقية والدلالية التي تنظمه وتربط مكوناته بعضها ببعض، فتجعله مقبولاً مقنعاً، وإن كان يبدو مشتتاً في الظاهر. ويندرج ضمن هذا الاتجاه بالتالي تحليل النصوص والحوارات والمحادثات بشتى ضروبها. ويعتمد محلّ الخطاب في استكشاف تلك العلاقات على معرفته بظروف الخطاب ومناسبته، والعلاقة بين أطرافه، والدلالات الخفية التي يتضمنها، وخلفيته عن العالم وخبرته بظواهره. ويتطلب ذلك منه قدرة على التفسير والتأويل واكتشاف المؤشرات الكامنة في الخطاب، التي تساعده على الخروج بافتراضات تداولية حول الخطاب ووظيفته، ومقاصد الأطراف المشاركة في بنائه"<sup>17</sup>. أما التحليل النقدي للخطاب، فذو أهداف أكثر عملية وخطورة، إذ يُقحم الباحثين الأكاديميين في قضايا بالغة الأهمية

هي جزء من الواقع العام غير الأكاديمي، وتربط عمل المحللين بمسألة أخلاقية ذات مغزى أيديولوجي<sup>18</sup>.

وتتحول لغة الخطاب بمفرداتها وقوالبها وخصائصها الشكلية إلى مرآة تعكس قيماً وخبرات معيَّنة<sup>19</sup> وإلى إطار يعكس تصورات معيَّنة عن العالم. على هذا النحو، كثيراً ما نجد أنفسنا أمام خطابين مختلفين يتحدثان عن الموضوع نفسه لكن بطريقتين مختلفتين، من خلال اختيارات معجمية وتركيبية في كل منهما، تقدّم عن الموضوع تصوّرين مختلفين، لكلٍ منهما وجهة نظر خاصة عن الموضوع يريد صاحب الخطاب فرضها وتوجيه المتلقي إلى التسليم بها.

### ثانياً. من أسئلة التحليل النقدي للخطاب:

يطرح المحلل الناقد للخطاب جملة من التساؤلات حول عوامل تشكّل الخطاب بنماذجه ومستوياته المختلفة، وخصوصاً منها المعجم، والتركيب، والأبنية النصية للخطاب<sup>20</sup>، وما إذا كانت تحمل قيماً خاصة أو تحيل إلى أطر تصنيفية أو تثير تحفظات أيديولوجية معيَّنة.

#### 1. على المستوى المعجمي:

قد تحمل مفردات الخطاب إichاءات إيجابية أو سلبية تبعاً للمجال الدلالي الذي تنتمي إليه، وطريقة تعبير كل منها عن الفكرة أو المعنى المنقول. وقد تعكس نوعاً من العلاقات بين أطرافه أو بين أطرافه والموضوع المتحدّث عنه، فتكون إيجابية متعاطفة تارة (مثلاً، جماعة، ثلة، وما شابه)، وعدائية تارة أخرى (مثلاً، عصابة، شرذمة، وما شابه)؛ ومثل هذا الفرق ظاهر أيضاً بين مفردات من قبيل (استشهادي وانتحاري). وقد تأتي المفردات موضوعية في سياق (مثلاً في عبارة "التفسير الأصولي للقرآن")، وتكون متحيزة في سياق آخر (مثلاً، الحركات الأصولية أو الفكر الأصولي). وقد يتضمن الخطاب عبارات

تلطيفية تعريضية (euphemisms) الغرض منها "ترويض" المسائل والتخفيف من توحُّشها. ومن الأمثلة الصارخة على هذا تلك المصطلحات الصحفية التي تخفي وراءها كثيراً من الحقائق المؤلمة عن عمليات القصف والتدمير والإبادة الجماعية التي تستهدف المدنيين العزل زمن الحروب والمعارك، مفردات من قبيل "الأضرار الجانبية" (collateral damages)، و"الضربات الاستباقية"، و"العمليات الحمائية"، و"التطهير العرقي"، وما إليها. وفي جميع هذه الحالات، تعكس مفردات الخطاب مواقف المتكلمين من الآخرين، ومما هم بصدد الحديث عنه، والقيم التي يؤمنون بها ويودون بالتالي فرضها أو إقناع الآخرين بمصادقتها.

وقد يقوم الخطاب على مفردات هي في الواقع مجازات تعكس إدراك المنشئ للوقائع والأشياء التي هو بصدد الحديث عنها، وتقل تلك المفردات من مجال من الاستعمال إلى مجال آخر مغاير. وليست تلك المجازات أدوات زخرفة وزينة تُتخف بها الخطاب، بل هي أدوات تعكس تصوّرات معيّنة عن الواقع، ووسائل نمثل عن طريقها جوانب من تجربتنا من خلال علاقتها بأخرى. ذلك لأن "نسقنا التصوريّ استعاريّ بطبيعته... والاستعارة ليست بلاغية تجميلية"<sup>21</sup>، كما يقرر لايكوف وجونسون، والمجازات بالتالي لا تنحصر في لغة الأدب، كما هو التصور السائد. و من هنا، فكل تجربة من التجارب الإنسانية في هذه الحياة يمكن التعبير عنها من خلال أنواع عديدة من المجازات. والمهم في هذا السياق هو أن العلاقة الممكنة بين مجموعة من المجازات أو الاستعارات البديلة تكتسي أهمية خاصة، باعتبار أن لكل مجاز قيمة معيّنة تعكس تصوّراً إدراكياً معيّناً يختلف عن مجاز آخر بديل. فتمثيل المشكلات الاجتماعية كال فقر، مثلاً، والبطالة والجريمة واللامساواة، وغيرها، على أنها أمراض وأوبئة يجب علاجها ومقاومتها والقضاء عليها، صورة تمثل تلك المشكلات وكأنها أوضاع ساكنة لا مجال للتفاوض معها، وكأنها قدر محتوم يجب

التعامل معه بأسلوب واحد، هو العمل على اجتثائه بشتى الوسائل؛ في حين يكون التفاوض والحوار ممكنين لو تعلّق الأمر بطرف له كيان أو وجود، كأن يكون طرفاً معارضاً أو صاحب رأي مخالف؛ وهذا ما لا نجده في الصورة التي بين أيدينا، صورة المشكلات الاجتماعية الممثلة بالأوبئة والأمراض.

## 2. على مستوى التركيب:

حين نريد الحديث عن فعل أو حدث أو وضع معين، سواء كان حقيقة أو خيالاً، يكون لدينا الخيار بين أنماط عديدة من التراكيب النحوية، وقد يقترن كل نمط تركيبى نختاره بتصورات أو قيم أيديولوجية خاصة من حيث كيفية نقل الحدث والأطراف المشاركة فيه<sup>2 2</sup>.

وبناءً على ذلك، قد يُبرز الخطاب من حيث بنيته التركيبية أو يُبطن خلفيات أيديولوجية معينة، فيكون بالتالي مشحوناً بتصورات ومواقف؛ ويأتي ذلك نتيجة لاختيار أنماط تركيبية معينة، بهدف الإقناع أو التضليل مثلاً، أو تقديم صورة بعينها عن واقع الأمور. وقد يأتي الخطاب في تركيبه موافقاً لما يقتضيه واقع الأشياء ومنطق الأحداث، فيكون بالتالي طبيعياً آلياً.

من ذلك مثلاً اختيار المبنى للمفعول وسيلة لإخفاء هوية الفاعل، وتحويل جهة الخطاب من طرف محدد إلى طرف آخر قد يكون أي شخص وكل شخص في آن واحد. ومن آثار استخدام المبنى للمفعول تحويل بؤرة التركيز من الفاعل الصريح إلى المفعول الذي يصبح مركز الجملة ومحط الاهتمام (يحدث هنا ما يسمى بالتصدير الموضوعي، أو Thematic Prominence)<sup>2 3</sup>. من أمثلة ذلك ما نقرأه في بعض الإعلانات والتعليمات التي ترمي إلى توجيه سلوك الآخرين وتنظيم العلاقات بينهم، والتي تُصدر بعبارات من قبيل ("يُرجى من السادة...")، أو "المطلوب كذا وكذا"، أو "يُفضل" أو "يُحبذ كذا وكذا...". والغرض من خطابات الأنظمة والتعليمات من هذا القبيل هو أن تسيّر الأمور هادئة، وتكون



الأوضاع مستقرة<sup>24</sup>، بحيث يختفي صاحب السلطة ومصدر التعليمات، ويستجيب له الأتباع المنخرطون باختيارهم، فيؤول الوضع بأكمله إلى سكون واستقرار؛ وذلك هو المطلوب. ومن ذلك أيضاً قولنا عن مزهية كسرناها: (كُسِرَتْ أو انكسرت)، وقولنا عن الحقّ المضيّع: (ضُيِّعَ الحقُّ) والحال أننا نحن الذين ضيعناه، وما إلى ذلك.

وعملية الحذف التي يقوم عليها البناء للمفعول تجعل مصدر الفعل أو فاعله غير محدّد، فقد يكون أيّ شخص وكلّ شخص، مما يسبغ نوعاً من الضبابية أو الغموض على الجهة التي قامت بالفعل. وهو غموض لدى المتلقي فقط، وليس لدى مصدر الخطاب، مما يمنحه نوعاً من الهيمنة أو السلطة الناجمة عن "العلم بالشيء"، حتى ولو كان ذلك العلم غير ذي بال في ظاهر الأمر.

وقد تكون هذه العملية في نظر البعض مجرد اقتصاد في بنية التركيب. وهي وإن كانت تبدو كذلك، إلا أن لها أثراً في نقل المعلومات من أحداث صادرة عن جهات فاعلة، إلى أوضاع قائمة أشبه ما تكون بالأسماء الدالة على الذوات والأشياء. ويشير فاولر وكريس في هذا الصدد إلى "أنّ التعبير عن التجربة على هذا النحو باختراع وحدات معجمية خاصة تعبّر عنها أو تدلّ عليها هي ضرب من إعادة الصياغة (Relexicalization) وكثيراً ما يلجأ إليها في صياغة المصطلحات المتخصصة التي تجتمع في أحيان كثيرة لتؤلّف منظومة من المصطلحات المتصلة فيما بينها، أي في تصنيفات مفاهيمية منظمّة"<sup>25</sup>.

وقد تتجه اختيارات المنشئ إلى قوالب نحوية لا تعبّر عن مضامين الخطاب على حقيقتها، كأن يختار المصادر مثلاً للتعبير عن الأحداث، فيحوّل الأفعال إلى أسماء (Nominalization)، أي إلى أوضاع ثابتة لا حركة فيها؛ وهذا قريب من الأثر الناتج عن البناء للمفعول (Passivization). وتحويلات من هذا القبيل

هي في الوقت نفسه "اختزال للتركيب النحوي وإعادة صياغة"<sup>26</sup>، بحيث تختفي الأطراف المشاركة في الأحداث، أو تُحذف، وتتحول الجملة إلى اسم، ويترتب على ذلك تعميم للأدوار الفاعلة. وتذكر مثل هذه التحويلات باللغة البرقية أو التلغرافية وما تتسم به من اختصار وتكثيف يتجليان في مظاهر الحذف الكثيرة التي تعترها؛ وفيها شيء من آثار "مقص الرقابة" الذي يجعل المعنى مخفياً أو ملتبساً لا يمكن التوصل إليه إلا بطرق ملتوية من التخمين. كما يخفي هوية "الفاعل" الكامن وراء تلك الأفعال، والمسؤول عنها بالتالي.

وللتمثيل على الدور التعيمي الناتج عن مثل هذه التحويلات التركيبية، يمكن المقارنة بين عنوانين لخبر صحفي واحد: (جنود الاحتلال يطلقون النار على متظاهرين فلسطينيين ويقتلون منهم ثلاثة)، والثاني: (سقوط نشطاء فلسطينيين في أحداث عنف بالضفة الغربية). ففي الصيغة الأولى لعنوان الخبر، عُرِضت الأحداث صراحةً بناءً على نسق حدوثها، وتحددت فيها الأدوار والمسؤوليات، وتبين الفاعل والضحية دون موارد. أما في العنوان الثاني، فقد تمت "إعادة إخراج" للحدث، نتج عنها تقديم عرض للأحداث تنعكس فيه الأدوار على نحو يخالف ما عليه واقع تلك الأحداث، فإذا بالقتل يتحول إلى "سقوط" لا نعلم عن سببه شيئاً سوى أنه ترافق مع "أحداث عنف" يختفي فيها الطرف الآخر بدوره فلا نعلم عنه شيئاً. وبذلك تتحول الأحداث الحافلة بالحركة والتوتر إلى أوضاع ساكنة لا حراك فيها، أي إلى شكل من أشكال النظام والطمأنينة الساكنة.

ويمكن للخطاب أن يُصاغ في أنواع من الجمل الإخبارية، أو الاستفهامية، أو في جمل أمر طلبية. ففي الجملة الخبرية، يكون صاحب الخطاب مصدراً للخبر، عالماً به، مدركاً لتفاصيله وحيثياته، ويكون المخاطب متلقياً ينتظر من

صاحب الخطاب أن يمدّه بالمعلومة وافيةً. ومن الطبيعي والحال هذه أن يكون الأول مهيمنا على الموقف.

ومثل ذلك في جملة الاستفهام التي يكون السائل فيها متحكما في المشهد ينتظر من المتلقي أن يردّ ويستجيب. فإذا سأل أحدهم شخصا: "من أنت؟" أو "أين كنت؟"، كان على المسؤول أن يردّ فيعرف نفسه أو يشرح أين كان (هذا، بطبيعة الحال، إذا سلّم لمخاطبه بحق مساءلته!). وإذا قال أحدهم لجماعة: "هل سمعتم آخر الأخبار؟" أو "هل علمتم بالخبر؟"، كان ذلك مدخلاً مثالياً له كي يهيمن على ساحة الخطاب، ودعوةً للآخرين كي يتنازلوا فيتحوّلوا إلى متلقين يعولون عليه لتحصيل معلومة يُفترض أن تكون جديدة عليهم<sup>27</sup>.

وتقترن بأنواع الجمل المختلفة سلسلة من الأفعال الكلامية التي تختلف حسب المواقف، وتحمل بالتالي قوة إنجازية خاصة في كل موقف. من أمثلة ذلك قولنا: (الباب مفتوح) بمعنى (أغلق الباب)، وقولنا (جوّ الغرفة حارّ أو خانق) بمعنى (شغلّ التكييف)، وقولنا (لا أسمعك) بمعنى (ارفع صوتك)؛ وجميعها جمل خبرية تخفي وراءها مناورة من صاحب الخطاب يهدف من خلالها إلى توجيه سلوك المتلقي، وحمله على الاستجابة لما يريد منه بطريق غير مباشر.

ومن أنواع العلاقات التي يسهم البناء التركيبي للخطاب في إنشائها بين أطرافه تلك المسحة المتسلطة التي يصطبغ بها نتيجة استخدام قوالب تعبيرية تبدو "بريئة" لأول وهلة، وكأنها من المقدمات اللازمة لأي خطاب تعليمي تثقيفي. من ذلك مثلا ما نسمعه كثيرا في بعض المنتديات الفكرية والإعلامية من خطابات يستهلها أصحابها بعبارات من قبيل: (كلنا يعلم...) أو (لا يخفاكم أن...)، أو (من المعلوم أن...)، وغيرها. فهذه العبارات وما شاكلها تحمل في الواقع جانبا متسلطا خفياً يوحي برغبة لدى مستعملها في الهيمنة على ساحة الخطاب، من

خلال دعوة ضمنية للجمهور إلى التسليم له بصحة ما يقول، من باب كونه عالماً بأمور "يُفترض أن يعلمها الجميع"، وأنها "مفروغ منها ولا تخفى على أحد"؛ والحال أنها ليست كذلك بالضرورة.

ومن ذلك أيضاً تلك الظواهر التي تعكس مواقف أو علاقات من نوع خاص بين المنشئ والمتلقي، كحديث المنشئ عن نفسه بضمير الجماعة "نحن" وما يحمله هذا الاستعمال من معاني تفخيم الذات والسلطة المعنوية.

### 3. على مستوى الأبنية النصية (Textual Structures)

قد يكشف الخطاب في بنائه الشكلي عن علاقات تفاعل بين أطرافه يكون أحد الأطراف بموجبها مسيطراً على الأطراف الأخرى، أو يكون متخفياً لا يظهر إلا من خلال إشارات بعيدة خفية. مثال ذلك هذا الحوار في قاعة درس بين أستاذ وطالبه:

- ما علامة إعراب الفاعل إذا كان اسماً من الأسماء الخمسة؟

- الواو، يا أستاذ؛

- أحسنت، فإذا كان جمعاً مذكراً سالماً؟

- الواو أيضاً يا أستاذ؛

- صحيح!

ففي تعاقب الأدوار عبر هذا الحوار وتسليم الأستاذ في كل مرة بصحة جواب الطالب والثناء عليه وتحفيزه (بعبارات مثل "أحسنت" و"صحيح"، وغيرها من أحكام التقويم) ما يكشف سيطرة الأستاذ على الموقف وتوجيهه لمسار الخطاب. فإذا حدث أن انقلبت الأدوار فسأل الطالب مثلاً:

- لكن يا أستاذ، ما علامة الفاعل إذا كان اسماً مقصوراً؟

- تكون العلامة ضمة مقدرة.

- شكراً، أستاذ.

وفي رد الطالب بالشكر على جواب أستاذه ما يشير إلى علاقات تراتبية متعارفٍ عليها اجتماعياً تتصل بقاعات الدرس فتسمح للمدرّس بأن يكون هو من يطرح الأسئلة ويقوم الإجابات ويقدم المعلومات، من غير أن يكون محلّ شكّ أو مساءلة من طلابه، وتفرض على الطالب أن يشكر أستاذه على ما أفاده من معلومات من باب التأدب واللياقة.

وينطبق مثل هذا عند زيارة الطبيب في المستشفيات والعيادات، حيث يكون للطبيب عادة نوع من السلطة المعنوية تتيح له توجيه الأسئلة وتصحيح الإجابات وتقويمها، وربما أيضاً مقاطعة المريض وتوجيه مسار الحوار معه في اتجاه آخر، أو حتى إنهائه، دون أن يكون للمريض اعتراض على ذلك<sup>28</sup>.

وقد يعكس الربط المنطقي بين جمل الخطاب وأدواته أحكاماً وافتراسات ضمنية تتم عن موقف أو نظرة تقويمية من أحد الأطراف تجاه ما يقال. فلو قلتُ مثلاً: (لم أمارس كرة القدم مع أن المدرب يرى أن لياقتي البدنية تسمح لي بذلك)، فالرابط المنطقي بين الجملتين هنا هو (مع أنّ)، وقد تحلّ محلّه روابط أخرى، فيقال مثلاً: (يرى المدرب أن لياقتي البدنية تسمح لي بممارسة كرة القدم، لكنني لم أمارس هذه اللعبة)، أو يقال: (بالرغم من أن المدرب يرى أن لياقتي البدنية تسمح لي بممارسة كرة القدم، إلا أنني لم أمارس هذه اللعبة). وفي كل من هذه الصيغ التي جاء بها الربط المنطقي في هذه النماذج، يتوقف انسجام الخطاب على افتراض ضمني بأنّ من كانت لديه لياقة بدنية جيدة يُتوقّع منه أن يمارس كرة القدم؛ وفي هذا ما ينمّ عن تصوّر هو بمثابة حكم يؤمن به الناس، ويتوقعون أنه أمر بديهي، وأنه من طبيعة الأمور، وبالتالي يلزمون به الآخرين.

### ثالثاً. السلطة والهيمنة في الخطاب الإشهاري:

يدرس المحلل الناقد للخطاب مختلف نماذج الخطاب المتداول، مع اهتمام خاص بالخطاب السياسي والإعلامي، لما لهما من حضور كبير في الحياة المعاصرة، ولما يقترن بهما من وظائف تتمثل أساساً في توجيه المواقف، وفرض أنماط معيَّنة من التفكير والسلوك، وتكريس البنية الاجتماعية القائمة أو المنشودة ضمن أطر مرسومة محدَّدة. ولعل الخطاب الإشهاري في هذا السياق من أهم أنماط الخطاب التي تُسهم في تحقيق مثل هذه الأهداف؛ فهو يرمي إلى تسويق منتجات وبضائع وخدمات معيَّنة تتدرج ضمن منظومة اقتصادية واجتماعية لها تركيبها الخاصة، وتختلف اختلافاً متفاوتاً من مجتمع لآخر، ولكنها في الوقت نفسه تشكّل جزءاً من منظومة عالمية تجاوزت الحدود بين الأقاليم والبلدان، وصارت عاملاً من عوامل الهيمنة على القيم والسلوك والأذواق.

يتميز الخطاب الإشهاري ببساطته من حيث فعل التلفظ، ويتوخى وسائل بسيطة لحمل الجمهور المتلقي على شراء المنتجات. وهي بساطة تقتضيها مناسبة مستوى الجمهور المستهدف، إذ الغاية الأولى من الإعلان أن يكون مفهوماً، وأن يبقى في الذاكرة، ولا بد لبنائه بالتالي أن يساعد على ذلك، وإلا فشل في تحقيق الهدف المنشود. ويتوخى المنشئ عبر هذه البساطة ردود فعل بسيطة من الجمهور. ولذلك كانت الأفعال التأثيرية (Perlocutionary acts) المصاحبة لفعل التلفظ بسيطة هي أيضاً. وما ذلك إلا لأن "الخطاب الإشهاري يفرض على الجمهور معلومة يقينية يرمي المنشئ من ورائها إلى حمل الجمهور على اقتناء المنتج. ولذلك كانت بساطة الغرض الذي جاء الإعلان لتحقيقه موازية لبساطة الأسلوب أو الآليات اللغوية التي وظفت لتحقيقه"<sup>29</sup>.

ولا يتوخى صاحب الإعلان التجاري من حيث فعل التلطف سوى القليل من الأفعال الضمنية (Illocutionary acts)، حسب مصطلح سيرل، وهي أيضاً قليلة وبسيطة، وتتمثل في التعبير عن اليقين، وعن التحريض أو الإغراء بفائدة اقتناء المنتج المعروض.

وفي التعبير عن اليقين، ينقل صاحب الإعلان يقينه ذلك بشأن المنتج المعروض معتمداً أساليب الإشهار المعهودة، وهي جمل في الغالب لا فعل لها، يُعلن فيها منشئ الخطاب عن المنتج صراحة، أو عن مزاياه واستعمالاته، أو عن تركيبته وشكله. وللإقناع بذلك، يسوق البراهين بأسلوب مباشر تغلب عليه الأحكام المطلقة، ومما يساعد على منحه تلك القيمة المطلقة الدائمة غياب الأفعال (مثال ذلك: "حليب كذا، صحيّ ولذيذ"؛ "الصايف لبن طازج"، وغيرها). وإذا استعملت الأفعال في نص الإعلان، فإنها غالباً ما تأتي في صيغة الزمن الحاضر، مما يمنح الخطاب صبغة الحقيقة المستمرة (مثال ذلك: "الآن، يمكنكم الحصول على غرفة الملابس التي تحلمون بها أيضاً كانت ميزانيتكم").

ولتحقيق غرضه، يوحى صاحب الإعلان برغبته في بيع منتجه باقتراح فعل محدد على المتلقي، ويتم ذلك من خلال وسائل الإيحاء (Suggestion) أو الإقناع (Persuasion) أو التوجيه (Injunction)، وتلتقي جميعها في صيغة الأمر (من أمثلة ذلك: "بادر، لا تتأخر"، أو "فرصتك الأخيرة"، بمعنى لا تتأخر، لكن مع افتراض أن لديك مصلحة في عدم تفويت الفرصة، وإلا فستتحمل مسؤولية ضياع الفرصة). ويكون الإيحاء خفياً حتى لا يستفز المتلقي أو يستثير لديه ردة فعل سلبية. على هذا النحو، يلمح المنشئ إلى استعمال المنتج المقترح وكأنه نصيحة يقدمها صديق إلى صديق دون أن يريد من ذلك التأثير فيه أو فرض قرار عليه.

ويكون أسلوب الإقناع أكثر صراحة من الإيحاء، كأن يُصاغ الإعلان في شكل شهادة مباشرة يصرّح بها أحد الذين استعملوا المنتج، أو أحد الخبراء العارفين بأسراره.

وقد يأتي الإعلان بأسلوب التوجيه، وهو أكثر أساليب التحريض والإغراء صراحة، ويكون خطاب التوجيه هذا شديد الاختصار عادة، لا يتجاوز الكلمات الثلاث أو الأربع، ويتحدد نوع السلوك المطلوب من خلال فعل أمر صريح، دون أي محاولة للشرح أو التبرير. مثال ذلك هذا الإعلان عن أحد أنواع الزيتون: (زيتون كويوليفا، كل زيتون وأنت بخير!).

وقد يأتي الإعلان أخيراً في شكل أمر مصحوب برجاء يخفف من وقعته، أو في مزيج من الأفعال الكلامية، يمتزج فيها التحريض مثلاً مع التقرير (مثال ذلك: "كن الأول واقتن سيارة كذا").

وقد يتوخى الإعلان أسلوب الاستفهام، ويندرج في سياق الخطاب الإشهاري ضمن أفعال التحريض والإغراء، ويتضمن عندئذ رغبة من المنشئ في أن يستجيب المتلقي لسؤاله (مثال ذلك: "هل جرّبت كذا..؟"، أو "ما رأيك لو...؟") وما إلى ذلك.

وقد يتوخى الخطاب الإشهاري لذلك أيضاً جملاً تقريرية قد تأتي بالإيجاب، أو منفية، أو مقترنة بعنصر إحاليّ (باستخدام التشبيه، مثلاً، أو صيغة المبالغة، أو اسم التفضيل، أو صيغة التفضيل المطلق... إلخ). مثال ذلك: ("تستحق الأفضل لأنك الأفضل").

لكن الجانب الخفي في الخطاب الإشهاري، وهذا الذي يهّمنا في سياق التحليل النقدي للخطاب، هو تلك التصورات الفكرية التي يحملها، والقيم التي يرمي إلى زرعها في الجمهور، والتي تتبني على افتراضات ضمنية بوجود أنماط



من السلوك والمواقف والأذواق يُنظر إليها على أنها هي القاعدة، وبها يجب الالتزام والتقيّد. ولعل المناقشة التحليلية للنماذج التالية كفيلة ببيان ذلك.

رابعاً. نماذج تطبيقية: لم يتم البحث عن هذه النماذج من الخطاب الإشهاري أو صنعها لتوافق النتائج التي يُؤمل أن يكشف عنها التحليل، بل هي من واقع حياتنا، نصادفها حيثما اتجهنا في مختلف المواقف اليومية التي نمر بها:

(أ) مثال أول (إعلان عن مياه نستليه):

«عنوان واحد للأمان..  
نستله بيور لايف.»  
-مني راداميس-  
أخصائية تغذية

لأنتي طبيبة، ينصبّ كامل اهتمامي على الصحة والنظافة في الدرجة الأولى، لهذا السبب نستله بيور لايف تكون دائماً في عيادتي وفي منزلي. كل غالون مياه يتم توصيله يحمل ختم الجودة من نستله، وأنا متأكدة أن كل غالون مياه لا يقادر المصنّع إلا بعد أن يعرّضن أعلى معايير ضبط ومراقبة النوعية وذلك لضمان أعلى نسبة نقاء.

أول ما يلفت النظر في هذا الإعلان أن منشئه مركَّب من ثلاثة أطراف هم القائمون على الصحيفة التي نشرته، وشركة الإعلان، والشركة صاحبة المنتج. ويتجسد جميع هؤلاء في الإعلان من خلال حضور متكلم بارز في الصدارة، هي الدكتوراة "منى راداميس"؛ وهي مجهولة لدى المتلقي، ولا يعلم عنها سوى أنها طبيبة أخصائية في التغذية، وهذا المهم، بالنسبة إلى المنتج والمسوق؛ فالمتحدثة عالمة بالموضوع وخبيرة في المجال، فلا سبيل إلى الشك فيما تقول، ولا خيار أمام الجمهور سوى التسليم بصحة ما تخبر به، فالعلم بالشيء شكل من أشكال الهيمنة والسلطة، كما يُقال<sup>30</sup>، أو هو بعبارة أخرى مصدر من المصادر التي يستمد منها المتكلم سلطته على المتلقي.

ومن آثار هذه السيطرة أن المعلومة تسير في اتجاه واحد: مصدرها الخبير المتكلم في الإعلان، ومن ورائه محرّره، والشركة صاحبة المنتج، وأمّا الجمهور المتلقي، فلا يعلم عن التفاصيل إلا بقدر ما يكون المصدر مستعداً لتقديمه. والتفاصيل الواردة موجّهة كلها إلى تأكيد خبرة الطبيبة وهي تعرض المنتج (فهي - كما تقول، أو كما يقول نص الإعلان على لسانها - "طبيبة ينصبّ كامل اهتمامها على الصحة والنظافة")، وهي تعلم - كما تقول هي أيضاً (أن "كل غالون من مياه هذا المنتج لا يغادر المصنع إلا بعد المرور بكل معايير الضبط ومراقبة النوعية ضماناً لأعلى نسبة نقاء")؛ وفي العبارة الأخيرة (أعلى نسبة نقاء")، كما في الإشارات السابقة، مقارنة، والمقارنة ذاتها شكل من أشكال الإحالة الخارجية أو المقامية، وتتضمن تعريضاً مبطناً بالأنواع الأخرى من المياه، وأنها ليست بالجودة نفسها، أو النقاء نفسه.

وكما هو الشأن مع كل إعلان تجاري، فإن كون المتلقي غير محدّد، وهو جمهور الناس عموماً، يطرح تحدياً أمام القائمين على إعداده؛ إذ إن الإعلان سيقراه أفراد، وهم الذين سيقننون الصحيفة التي نُشر فيها أو ربما يقرأونه على

إحدى اللوحات الإعلانية في أحد الشوارع؛ ومن هنا تأتي الحاجة إلى شدّ انتباه هؤلاء القراء الفرادى، كل على حدة، للوصول إليهم وإقناعهم. وللصورة المشاهدة بكل تفاصيلها وجزئياتها دور فاعل في هذا السياق. فهناك أولاً الدكتوراة الخبيرة، وهي سيدة أنيقة حسنة الشكل والمظهر. وهناك الأثاث المعروض بمظهره الأنيق الجذاب، والبياض الناصع الذي يغلب عليه، ومنظر الحديدية التي تظهر في الخلفية من خلال النافذة البلورية النقية التي تزيئها ستائر لا تقل عن التفاصيل الأخرى بياضاً ونصاعة، كل ذلك إنما هو مظهر لنمط حياة حديث يقترن عموماً بأعضاء الطبقة الوسطى. ولا ننسى صورة البراد الحاضر في الخلفية هو أيضاً، والذي يحمل في واجهته ملصقاً عليه صورة المنتج، وفي حضور البراد على هذا النحو دعوة ضمنية إلى التسليم بأن "براد مياه نستليه" بات جزءاً أساسياً من تجهيزات البيت الحديث. وكل هذه التفاصيل إنما جاءت من باب الحرص في تقديم الإعلان على غرس تصورات معينة في أذهان المتلقين. ويمتزج المشهد بتفاصيله هذه كلها بمؤشرات لفظية في نص الإعلان الصادر على لسان الدكتوراة "منى راداميس"، أخصائية التغذية. وتقوم تلك المؤشرات اللفظية على رصيد من المفردات تقترن جميعها بالحياة العصرية الصحية المستوفية لجميع شروط الصحة والنظافة والنقاء، وهي مقومات لا تقل عن مواصفات المنتج المعروض جودة ونقاءً.

#### (ب) مثال ثان (سيارة شفروليه):

صيغة الخطاب في هذا المثال تبدو قائمة على جملة تقريرية قوامها: (س) من الناس يقرّر ويفسر). فمن س هذا؟ يبدو أنه شخص أو طرف مجهول ساق الخطاب. ويبدو أن إغفاله أو اختفاءه من بنية الخطاب السطحية أمر عادي جداً، يحدث في خطابنا بشكل منتظم، حتى إنه يبدو "بريئاً" جداً، وإنه مجرد اقتصاد في الكلام، واستجابة لنزعة نحو الإيجاز والتكثيف في بنية الخطاب. وإذا كان

هذا الاحتمال الثاني قائماً ومبرراً، إلا أن أثره في المتلقي واضح إذ يخفي هوية المصدر، وبالتالي يقطع الطريق على أي مساءلة يمكن أن يتوجه بها المتلقي حول حقيقة الخطاب ومضمونه، ومن يتحمل مسؤوليته أو يكون ملزماً بنتائجه.

CHEVROLET

لأن المتعة تكتمل براحة البال

قسمة تصل حتى  
**15,000** ريال  
تغطى على الإكسسوارات وتكاليف الخدمة والصيانة وغير ذلك الكثير.  
CHEVROLET

تراكس ناهو إكسبريس

لأن المتعة تبقى ناقصة بدون راحة البال، شفروليه تمنحك عند شراء أي سيارة شفروليه سوبربان أو ناهو أو تراكس جديدة قسيمة بقيمة تصل حتى 15,000 ريال\* تغطيها لدى وكيل شفروليه الذي تتعامل معه على:

تمديد الكفالة الخدمة والصيانة الإكسسوارات

وما يلفت النظر في هذا الإعلان أيضاً عنوانه القائم على جملة تابعة فرعية (subordinate): "لأن المتعة تكتمل براحة البال"، وهي جملة تفسيرية متعلقة بجملة سابقة يُترك للمتلقي تخمين مضمونها (أي أن المتعة، متعة اقتناء سيارة شيفروليه فخمة ومريحة، تبقى ناقصة إذا لم يأخذ بنصيحة صاحب المنتج).

ويتحوّل الخطاب بهذه الطريقة إلى نصيحة يسوقها منشئ الإعلان في جملة تقريرية مركّبة، جميع أفعالها في صيغة المضارع (الدال على الحال والاستقبال)؛ وفي هذا الاستعمال ما يوحي بأن صاحب الإعلان واثق، أو يتظاهر بأنه واثق من حقيقة الوضع الذي هو بصدد الحديث عنه؛ كما يمنح الخطاب صبغة الحقيقة الدائمة.

فنص الإعلان إذن يقيم من خلال طريقة بنائه علاقات تفاعل تدل على أن أحد الأطراف (وهو صاحب الإعلان هنا) يسيطر على أدوار بقية الأطراف، وهم الجمهور المتطلع إلى اقتناء سيارة شيفروليه، لما فيها من متعة ستظل ناقصة بدون راحة البال، والسبيل الوحيد إلى تلك الراحة هو العمل بالنصيحة المقترحة. والجدير بالذكر الإشارة إلى أن الجملة، وإن تضمنت معنى النفي (المتعة لا تكتمل ما لم يتم...)، إلا أنها جاءت بصيغة الإيجاب ("المتعة تكتمل...")، أي أنها متعة ناقصة بدون راحة البال المتمثلة في اقتناء سيارة شيفروليه). وهذا يخفف شيئاً ما من حدة نبرة الإعلان ونبرته القاطعة المتسلطة، ويمنحه بعداً إيحائياً خفياً لا يستفز المتلقي ولا يستثيره. وعلى هذا النحو، يلمح المنشئ إلى اقتناء منتج، بالأسلوب المقترح، وكأنه نصيحة يقدمها صديق إلى صديق دون أن يريد من ذلك التأثير فيه أو فرض أي قرار عليه، ويحمل المتلقي على الأخذ بالمقترح وكأنه حاجة أو ضرورة لمصلحته، وليس أمراً مفروضاً عليه.

(ج) مثال ثالث (خزائن ورفوف):

تتحدى  
الأسعار...  
وقارن

- تفيض الأسعار لا يعني المناسبات بالعودة
- ضمان شامل الصيانة لمدة خمس سنوات
- الحل العملي للنسبة إحتياجاتك الأخرى

إذا وجدت أرخص منها ...  
ردها واسترد قيمتها حالاً!

**خزائن ورفوف**  
CLOSETS & SHELVES  
**خزائن لكل بيت!**

طريق الملك عبد الله - حي الورود هاتف: ٢٠٥٠٩٧١ - ٢٠٥٢٧٨١

في هذا المثال أيضاً، نجد أنفسنا أمام خطاب إشهاري تمتزج فيه الصورة بكل جزئياتها وتفاصيلها باللغة وأبنيتها المعجمية والتركيبية، لتقدم لنا تصوراً عن البيت الحديث ومواصفاته. والخزانة الفخمة برفوفها الأنيقة المتعددة، وألوانها المخملية الزاهية، وأرضيتها الخشبية الفاخرة، جزء لا يتجزأ من تلك

المواصفات. وهذا ما يقوله الإعلان، فيما يبدو، حين يضع صورة الخزانة والرفوف في قلب الإعلان. أمّا تكلفة تجهيزات من هذا المستوى الراقى، والتي تمثل تحدياً لميزانية أي مواطن عادي، فهذا ما يضطلع بمعالجته الجانب اللغوي من الإعلان؛ إذ جاء في جمل ثلاث مركزة مختصرة، اختفت فيها الأفعال، أو تحوّلت إلى مصادر (تخفيض الأسعار، عدم المساس بالجودة، ضمان شامل للصيانة، الحلّ العملي...). وجاءت الإشارة فيها لأول مرة إلى ذلك المواطن المحترق أمام إعلان يقدم له هذا المنتج على أنه "تلبية لاحتياجاته التخزينية" التي باتت فيما يبدو جزءاً من ضرورات الحياة.

وتحويل الأفعال إلى مصادر على هذا النحو هو إسباغ ملامح الاسمى عليها، وبالتالي فهو يلغي ملامح الزمن والموجهية (Tense and Modality) في تلك الأفعال، وكل ما يتصل بعنصر الزمن فيها من معاني الحقيقة والصدق والكذب، والاحتمال أو الشك، وما إليها.

بل إن حذف الفاعل أو اختفائه على هذا النحو بتحويل الأفعال إلى مصادر أو تراكيب اسمية، يجعل الأطراف الآخرين الحاضرين في الخطاب غير مهمين مقارنة بالمفعول، وهو المنتج، وسعره المخفض (من خفضه؟ ومخفض بالنسبة إلى ماذا؟ لاحظ أنه لا ذكر لأي أرقام أو أسعار، مما يكشف تركيز صاحب الإعلان على فكرة التخفيض وأن منتجه مخفض، وهذا ما يريد من الجمهور أن يركز عليه). من شأن ذلك أيضاً أن يحوّل الأحداث المتجسدة من خلال الأفعال إلى أوضاع قائمة ثابتة، لا مجال لتغييرها أو تحويلها. وحين تختفي الأفعال من الخطاب على هذا النحو، يصبح الخطاب معممًا (impersonal)، لا صاحب له، وكأنه صادر عن آلة.

لكن مصدر الخطاب سرعان ما يظهر على السطح فجأة، من خلال الجملة الأخيرة، ذات النبرة التوجيهية الصريحة: "إذا وجدت أرخص منها... رُدّها

واستردَّ قيمتها". وتحت صيغة الأمر هذه، يكمن فعل التحدي من صاحب المنتج الحريص على الظهور بمظهر الواثق من قوله، المتحمل لمسؤولية ما يعد به ويصرِّح (نتحدى الأسعار... وقارن). ولعل ما يخفف من وقع صيغة الأمر هذه ونبرتها المتحدية أن فيها وعداً للمتلقي بأن يستعيد ماله لو "وجد أرخص من المنتج" الذي اقتناه (أو قد يفتتبه)؛ لكنه وعدٌ لا سبيل للتأكد من قيمته الإنجازية، إذ القصد منه التحريض والإغراء بالإقبال على المنتج. وهذه هي حال جميع الإعلانات التجارية.

### خلاصة ونتائج: أين الأيديولوجيا والهيمنة في كل هذا؟

يجيبنا فيركلاف عن هذا التساؤل منبهاً إلى أن هذا النمط من الإعلانات مشحون بالأيديولوجيا من حيث إنه يندرج ضمن إطار تصوُّري يعكس خبرة معيَّنة عن نموذج الحياة العصرية وما يجب أن يكون عليه. ولهذا التصور عن العالم والمحيط الاجتماعي قيمة معيَّنة لها علاقة بالأفكار والمضامين والمعتقدات التي يحملها صاحب الإعلان عن العالم والتي يرمي إلى غرسها في الجمهور المستهلك<sup>31</sup>.

ولعل ما يمكن الخروج به من هذا التحليل هو أن هناك علاقات قوية ومتخفية بين خصائص البنية اللغوية والبنية الاجتماعية. وهي علاقات تظهر في أساليب الإعلان التجاري خصوصاً، وشتى أنماط الخطاب الإعلامي والسياسي عموماً. وإن تحليل البنية اللغوية لهذه الأنماط من الخطاب سيبيِّن ذلك التأثير المتبادل بين التركيبية الاجتماعية القائمة بعلاقاتها المتداخلة، من جهة، والنظام اللغوي بمختلف أدواته ومكوّناته، من جهة أخرى. ومن غير أن يكون الأمر عن وعي مقصود، تتحول أبنية الخطاب إلى وسائل لتأطير مظاهر التفكير والسلوك وتوجيهها. ولعل ما يفسر انخراط فئات المجتمع في هذا المسلك أنهم ينتمون إلى المؤسسات وإلى البنى الاجتماعية الاقتصادية التي يقوم عليها مجتمعهم. ويتيسر



عليهم القبول بذلك الوضع ويتعمق في نفوسهم من خلال طرق في الاستعمال اللغوي محمّلة بأيديولوجيات المجتمع. و على النحو ذاته، تتسلل الأيديولوجيا عن طريق اللغة وتصبح معتادة في نفوس متلقين مستجيبين تمّ ترويضهم اجتماعيا على حساسيات معينة تجاه الدلالات التي تحملها أنماط الخطاب" 3 2.

### مراجع البحث

- Brown, G. and Yule, G.** (1983): *Discourse Analysis*. Cambridge University Press.
2. **Charaudeau, P. and Maingueneau, D.** (2002): *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, editions du Seuil, Paris.
- Fairclough, N.** (1989): *Language and Power*. Longman Group. UK limited.
- Fowler, R. and Kress G:** "*Rules and Regulations*", in Fowler & al (1979): *Language and Control*. pp.26-45.
- Fowler, R, Hodge B, Kress, G, and Trew, T** (1979): *Language and Control*. Routledge and Kegan Paul.
- Gee, J.P** (2005): *An Introduction to Discourse Analysis*. Routledge. 2<sup>nd</sup>ed.
- Greven, H. A.** (1982): *La Langue des Slogans Publicitaires*. Presses Universitaires de France.
- Gumperz, J.J.** (1982): *Discourse Strategies*. Cambridge University Press.
- Hodge B. and Fowler R:** "*Orwellian Linguistics*", in: Fowler R. & al. (1979): *Language and Control*. pp.6-25.
- Lakoff, G and Johnson, M** (1980): *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Orwell, G.** (1970): *The Collected Essays*, ed. by Sonia Orwell and Ian Angus, in 4 volumes. The Penguin edition.
- Orwell, G** (1944): "*The English Language*", in: Orwell G: *The Collected Essays*, vol. 3 pp.40-46.

- Orwell, G.** (1946): "*Politics and the English Language*", in: Orwell G: The Collected Essays.vol.4 pp.156-170.
- Schiffrin, D.** (1994): *Approaches to Discourse*, Oxford (UK)/Cambridge (USA), Blackwell.
- Schiffrin D, Tannen, D and Hamilton, H.E** (2004): *The Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell Publishing Ltd.
- Van Dijk, T.E** (ed.) (1985): *A Handbook of Discourse Analysis*, in 4 vol.
- Va Van Dijk, T.E** (1993): "*Principles of Critical Discourse Analysis*", in *Discourse and Society*, 4 (2), pp.249-283.
- Van Dijk, T.E:** "*Critical Discourse Analysis*", in: Schiffrin D & al (2004): *The Handbook of Discourse Analysis*, pp.352-371.
- Whorf, B. L** (1956): *Language, Thought and Reality*, Cambridge Mass, MIT. Press.
- Widdowson, H.G** (2004): *Text, Context, Pretext: Critical Issues in Discourse Analysis*. Blackwell Publishing.

### الهوامش:

- 1- Fairclough, N. (1989): *Language and Power*. Longman Group. UK limited.
- 2 - مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة بيرمنجهام.
- 3 - مركز أبحاث الاتصالات العامة بجامعة ليستر.
- 4 - Orwell, G (1946): "*Politics and the English Language*" in: Orwell, G. (1970): *The Collected Essays*, ed. by Sonia Orwell and Ian Angus, in 4 volumes; see: vol.4.
- 5 - Hodge, B. and Fowler R: "*Orwellian Linguistics*", in Fowler R. & al. (1979): *Language Control*, Routledge and Kegan Paul, p18.
- 6 - Fowler, R. and Kress, G: "*Rules and Regulations*", in: Fowler & al. (1979), p.26.
- 7 - Ibid, p.27.
- 8 - Hodge, B. and Fowler, R: "*Orwellian Linguistics*", in Fowler & al (1979), p.17.
- 9 - Orwell, G (1944): "*The English Language*", in: *Collected Essays*, vol.3, pp.40-46.
- 10 - Orwell, G (1946): "*Politics and the English Language*", in: *Collected Essays*, vol.4, pp. 156-170.
- 11 - مفهوم السلطة في هذا المقام لا يعني ممارسة القمع والهيمنة بالقوة على العباد لاستعبادهم والتسلط عليهم، فذاك واقع له مظاهر عديدة تشهد بوجوده للأسف في مجتمعاتنا المعاصرة؛ وإنما

هي سلطة معنوية تسمح لمن يملكها بتوجيه الأفكار وأنماط السلوك وقولبتها من خلال الممارسة اللغوية في أنواع مختلفة من الخطاب.

12 - Van Dijk, T.E. (1993): "Principles of Critical Discourse Analysis", in Discourse and Society, 4 (2), pp.249-283; quoted by Chareaudeau, P. and Maingueneau, D. (2002): Dictionnaire d'Analyse du Discours, editions du Seuil, Paris, 2002.

13 - Van Dijk, T.E. (2001): "Critical Discourse Analysis", in: Schiffrin, D & al (2004): The Handbook of Discourse Analysis, p.352.

14 - Van Dijk, T.E (ed.) (1985): A Handbook of Discourse Analysis, in 4 vol, p.261.

15 - Brown, G. and Yule, G. (1983): Discourse Analysis, Cambridge University Press.

16 - Schiffrin, D. (1994): Approaches to Discourse, Oxford (UK)/ Cambridge (USA), Blackwell, p. 339.

17 - Brown, G and Yule, G (1983): Discourse Analysis.

18 - Widdowson, H.G (2004): Text, Context, Pretext, Blackwell Publishing, p.89.

19 - يتبنى المحللون في هذا السياق نظرة إلى اللغة ومفرداتها وقولبتها الشكلية قريبة من نظرة عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي وورف، الذي يرى أن اللغة تحدد الفكر وتصوغه، وأن اللغة بهذا المفهوم مجموعة ألفاظ ذات مدلول تفرده وتحدده المداخل المعجمية. انظر في هذا الصدد:

Whorf, B. L. (1956): Language, Thought and Reality, Cambridge Mass, MIT Press.

20 - حول تفاصيل هذه الأسئلة، انظر:

Fairclough, N. (1989): Language and Power. Longman Group. UK limited.

21- Lakoff, G and Johnson, M (1980): Metaphors we live by, University of Chicago Press.

1 - انظر في هذا الشأن: Fairclough, N. (1989) Language and Power, pp. 120-121.

23- Fowler R and Kress G: "Rules and Regulations", in Fowler R. & al (1979), p.31.

24- Ibid, p. 43.

25 - Ibid, p. 33.

26 - Ibid, p. 41.

1 - تجدر الإشارة إلى أن موقف "القوة" الذي نجح صاحب الخطاب في كسبه هنا بطرح السؤال ينطوي في الواقع على مجازفة، فقد يتحول إلى موقف ضعف إذا لم يسلم له المتلقي بحق مساعلته، فيقول مثلاً: "لا يهملك من أنا!" أو "من أنت حتى تسألني أين كنت؟!". وكذلك الشأن إذا كانت الأخبار التي بشر بتقديمها قديمة لا تضيف شيئاً لسامعيه. ومثل هذا ينطبق على رواية النكت

والطرائف، وإلقاء القصائد والأشعار والمحاضرات في المنتديات الثقافية والأدبية، إذا كانت معروفة أو لا تُضحك أو تفتقر إلى الجدة والطرافة.

- 1- انظر في هذا الشأن: Fairclough, N. (1989) *Language and Power*, pp. 134-135.
- 29 - Greven, H.A (1982): *La Langue des Slogans Publicitaires*, p. 150.
- 30 - Fowler, R and Kress, G: "Rules and Regulations", in: Fowler & al (1979), p.27.
- 31 - Fairclough, N (1989): *Language and Power*, pp. 206-207.
- 32 - Fowler, R & Kress, G: "Critical Linguistics", in: Fowler & al (1979), p.185.

## شعرية التضاد في ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني

أ. محمد الأمين سعدي

جامعة سعيدة

يأخذُ التضادُّ في الشعرِ تمظهرات عديدة تجعل منه مرآةً للاحتِمالات الممكنة لتشكُّل القول الشعريِّ. أيُّ أنه يكونُ عنصراً تشكيليّاً يخرق الأساليب المكرورة، ويمنح للشاعر فرصة لإنتاج النص بطرق وأساليب مغايرة. وإذا تحقق للتضادُّ هذا الدورُ في تشكيل النصِّ، يمكنُ له أن يظهرَ على مستوى بنية اللغة الشعرية، وعلى مستوى الرؤيا، وعلى مستوى موسيقى القصيدة البارزة والخفيّة، ويمكنُ أن يتجلّى كذلك متصلاً ببعض أنواع المفارقات الأخرى المرتبطة بالتضاد كالسخرية أو التناقض.

وإذ نسعى هنا إلى التعمُّق أكثر في كشف تمظهرات شعرية التضادِّ في ديوان "رجل من غبار" للشاعر عاشور فني\*، نتخذُ الشعرية سبيلاً لمعرفة خصوصية هذا الديوان وملامحه الخطابية؛ ذلك "لأنَّ الشعرية، كما هي عند تودوروف، بحثٌ في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها."<sup>1</sup> وانطلاقاً من هذا، يكون سعينا هنا إلى كشف اشتغالات الشاعر على مفارقة التضادِّ هو سعيٌّ إلى التعرف على قوانين الخطاب الشعريِّ التي تجعله يتبدى بهذا الملمح الأسلوبيّ أو بغيره. ويكون اقتربنا من ديوان "رجل من غبار" محاولة لتبيان ملامح شعرية المفارقة - ممثلة في التضادِّ - عند واحد من أهمِّ الشعراء الجزائريين المعاصرين، والذي بدأ الكتابة الشعرية منذ نهاية السبعينيات ولا يزال يكتب وينشر إلى اليوم.

## مرايا التضاد المتعارضة (قراءة في العنوان):

تتميزُ بنية العنوان: "رجل من غبار"، بدايةً، بالغرابة، إذ تجعل القارئ في مواجهة مباشرة مع سؤال الكينونة؛ كينونة هذا الرجل الذي هو بمثابة الراوية والمتحدث عنه في الوقت ذاته داخل النص. فالعنوان هنا لا يقدم معرفة أو توجيهها للقارئ صوب فهم مخصوص، وإنما "يضع الذهن مباشرة في مستوى انتظار حالة معينة تتأسس شعريا وفق دينامية فنية"<sup>2</sup> تجعل القارئ في محل الباحث عن تعريف لهذه الحالة التي تعرض لكينونة غير معروفة، وتنتظر من متلقيها أن يعرفها وفق ما توصله إليه آلياته القرائية أثناء تعاطيه لهذا الديوان. وتفتح عليه في الآن نفسه باب المفاجأة وكسر جميع آفاق توقعه لشعرية مسالمة غالبا ما يرسخها السائد من النصوص التي يهملها الإيصال - على أهميته البالغة - قبل أن تهتم بالجمالية الفنية.

وإذا كان لا بدّ من الإشارة، ونحن نتكلم عن التضاد، إلى ما نقصده به، فهو نوع من التعارض "بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر"<sup>3</sup>، حيث يصبح الكلام لا يعبر عن ظاهره بل عن المعنى الخفي الذي يعتمل به باطنه. من هنا تصبح جملة العنوان: "رجل من غبار"، تعرض لمعنيين أحدهما قريب، بسيط، يفهم منه ما تدلّ عليه كلمة "غبار" من أصل خلق الإنسان الذي منه أتى وإليه يكون مصيره الحتمي. وثانيهما عميق، بعيد المآخذ، يمكن أن يفهم بطرائق شتى، وأن تُستخرج منه معاني شعرية عديدة. ونحازُ هنا إلى المعنى الثاني الذي يوحى بحالة من الشتات والغموض، ويستمدُّ مبررات انوجاده، ضمن رقعة الدلالة، من القصيدة الطويلة الواحدة التي يحملها الديوان، وتحمل في طياتها مجموعة من التناقضات والتعارضات التي تملأ داخل هذا الرجل المتحدث عنه في الديوان؛ والذي ينتسبُ بدوره، وبشكلٍ جليّ، إلى كينونة غير واضحة للقارئ تفرض نفسها عليه موضوعا يلحُّ على تفسيره أو تأويله. وهذه الكينونة

متأسسة أصلا على الانتساب إلى الهشاشة وصعوبة الرؤية والتفلت؛ وإلى مختلف المعاني الظاهرة والمضمرة التي تدلّ عليها كلمة "غبار".

انطلاقا مما سبق يضعنا هذا العنوان مباشرة أمام كل دلالات الغموض والإيهام وعدم التبيين، وهي حال تتناسب وطبيعة المقاطع الشعرية الحكيمة التي تنظر إلى الأشياء في نقطة تعارضها وتضادها دون أن يحدث ذلك انشعابا فنيا أو دلاليا فيها. فالشاعر يضعنا بعنوانه هذا مباشرة أمام تساؤلات جورج صاند: "هذا الواضح- الغامض، كيف لا يرسم- إن في ذلك امتيازا للفنانين الكبار- ولكن كيف يوصف؟ وكيف يكتب؟"<sup>4</sup>. من أجل هذا نجد أنفسنا مع عنوان مماثل أمام رجل واضح- غامض، فهو من غبار، غير أن هذا الانتساب إلى مادة هلامية التشكّل والانتشار يفتح باب التساؤل عن كينونة هذا الرجل، وعن المعاني والرؤى الكامنة وراء تقديمه إلى القارئ بهذه الملامح. ولن يكشف سبب التسمية إلا بعد معرفة علاقة متن العنوان بمتن المجموعة ككل، وهذا ما سيتوضّح مع باقي هذه المقاربة.

#### مرآة التضاد بين الراوي والمروي عنه:

يبدأ الديوان بتوصيف شعري لهذا الرجل يؤكد على الكينونة الغامضة التي يظهرها العنوان. ويظهر لنا ذلك التوصيف الرجل في حال متأرجحة بين الظفر والفقد، بين الامتلاك والافتقار، بين صفاء السريرة والظاهر الموصوم بالعار. وإذ يعبر الشاعر عن هذا التوصيف بشكل هادئ وانسيابي نجد مردّ هذا إلى لغته الناهلة من القاموس اليومي لحياة الناس لدرجة تكاد تقترب فيها من قصيدة التفاصيل اليومية، وهي لغة تبدو نابعة من تجربة حياتية حقيقية لا من حياة متخيّلة. ولعلنا نجد تبريرا لما ذهبنا إليه في حوار أجري مؤخرا مع الشاعر عاشور فني أكدّ فيه بأن "التجربة الشعرية، أساسا، هي مكابدة واندماج في مسار حياتي ملموس بوعي جمالي متميز."<sup>5</sup> وكاننا بالشاعر هنا ينطلق من

اليوميّ المعروف جدا بين الناس في حياتهم ليصل إلى المعنى الشعريّ الكامن وراء  
ظاهر الأشياء الخادع:

"قهوةٌ فاسدةٌ"

دسها نادل لا يحب الزبائنُ

وعلى المائدة

ملكٌ في عباءة خائنٌ<sup>6</sup>

وإذ نعتبرُ هذا التوصيف غير واضح المعالم، بل غير مقصود على ما يوهّم به لبؤسه من اللغة، نوكدُ بأنه قائم على مفارقة التضادّ في كل مستويات لغته ودلالته، وهو أيضا متعارضٌ معناه الظاهري مع باطن معناه. فالقهوة فيه غير القهوة، والنادل غير النادل أيضا، وإنما يأخذنا المعنى المختفي في ثنايا النص، والذي يطلُّ على وجلٍ ويستتر، إلى تأويلهما بحالة من الكره والريبة تجاه "الزبائن" الذين يمكن أن يفهموا بطرق عدة أيضا. ولعلّ ما يدفع إلى مثل هذا الفهم هو الفساد الذي جعل وصفا للقهوة، والنادل الذي "لا يحبُّ الزبائن" على حدّ تعبير الشاعر. وهذا ما يتولّد عنه نوعٌ من التضادّ يثيرُ التشنُّج الحاد داخل النص خاصة بعد إدخال عنصر الأنثى/العروس، لينقلبَ به المعنى رأسا على عقب:

"نسيته عروسته مرة واحدة"

في المنام

فطلق كل المدائن<sup>7</sup>

وتصبح العروسُ في هذا السياق لا تدلّ على المرأة/الزوجة، وإنما على المدينة التي كثرت التعبيرُ عنها في الشعر العربي الحديث. وحملها الشعراءُ بمعاني الغربية الضياع، وواجهوها "بالرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة، وعلى الضياع في مدن الأشباح"<sup>8</sup> بين الغربية والانسحاق تحت ثقل المادة. وفي المقطع



أعلاه نجدُ لفظة: "عروسته"، تدل في ربطها بسياق ما تلاها من قول الشاعر: "فطلق كل المدائن"، على مدينة الشاعر، وعلى غربته فيها، وضياعه بين حبه لها وقسوتها، وربما قسوة أهلها، عليه، فهي المدينة التي ترتب عن فقدانها تطلقه لكل المدائن.

إنّ حالة كهذه تورث الغمّ وتجعل صاحبها لا يستطعم حلاوة الأشياء، وكأنه ينظر في كل شيء فيطالعه لون رماديّ قاتم، وربما عمى الألوان على رغم اشتماله على ما يدلُّ عليه اللون في قول الشاعر: "كان يلبس نظارتين ملونتين". ومع هذا لا يرى ما يبتغيه من الألوان التي ترمز هنا لجمال الحياة وما يمكن أن تتصف به من رغد العيش. وهو - المتحدّث عنه في النص - على رغم ارتوائه من الدوالي التي تدلُّ على ما يستقى به الماء، إلا أنه ظلَّ عطشاناً لم تأته غيمة أو فرح" على حدّ تعبير الشاعر. ويدل هذا على حالة من التضادّ ومن فقد رهبة توصل معاني الغربة، وتحصر الشاعر بين رغبته الشديدة في التمتع بالحياة والارتواء من لذائذها، وبين تعدُّ ذلك كله واستحالته:

**"كان يلبس نظارتين ملونتين**

**ولم ير قوس قزح**

**كان يشرب كل الدوالي...**

**ولم تأته غيمة...**

**أو فرح"<sup>9</sup>**

وتشتدُّ حدّة التضادّ في الديوان بين الصوت الأول الذي يقدم لنا وصفا مخصوصا لكيثونة ذاك الرجل، وبين تحوُّله - أي الصوت - إلى رواية عنه، وناقلٍ لكلامه واعترافاته. وهذا ما تبينه العبارات "قال لي/ثمّ قال/وأضاف". وتكمنُ المفارقة هنا في أنّ الصوتين في القصيدة: الراوي والمروي عنه، أو القائل والمستمع، هما في الحقيقة صوتٌ واحدٌ هو صوت الشاعر، وكلاهما يعبر عن

حالة الشتات والضياع التي تعبر عنها جملة العنوان. وكأنَّ حالة الانفصام على شخصيتين هي تأكيد على مفارقة التضاد التي يمكن ملاحظتها على أكثر من مستوى ومن أكثر من زاوية أيضا في هذا الديوان.

فمفارقة التضاد من هذا المنظور قائمة على مستوياتٍ عديدة؛ أولها على مستوى بنية اللغة الشعرية، وثانيها على مستوى الرؤيا، وثالثها على مستوى الصوتين المتحدّثين في القصيدة اللذين يتبادلان الحديث عن كينونة هذا الرجل ونظرته إلى العالم والموجودات، ويمكنُ تفرُّعُ تضادٍ آخر من هذا المستوى الثالث، يكونُ في أشدِّ حالات الحدَّة بينَ داخل الشاعر الذي يبحث عن واقع كأنه الحلم، بل يبحث عن الحلم ذاته، وبين الواقع الحقيقي المليء بالموت والغربة والضياع.

### مفارقة التضاد في مرآة التناص:

تبدو مفارقة التضاد في هذا الديوان متصلة في كثير من الأحيان بالتناص، بل إنها في مواضع شعرية مخصوصة لا تأخذ خصوصيتها داخل النص إلا به. ذلك لأنَّ كل نصٍّ - كما يرى رولان بارت - "هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم (...). فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة".<sup>10</sup> ولكي نوضح ما ذهبنا إليه نأتي بمقطع من المجموعة يتماهى فيه الصوت المتحدّث في القصيدة، صوتُ الرواي، مع استحضار صوت الشاعر العربيّ ديك الجن من التراث الأدبيّ، والذي - ديك الجنّ - سرعان ما يتحوّل إلى رمز شعريّ يدلُّ على فقدان الرغبة في الحياة، والانحصار بين الوجد والذكرى، وهو أيضاً - ديك الجنّ - سرعان ما يتحوّل في النصِّ إلى قناع:

"كان محتقلاً وحده بالرماد  
حينما فاجأته وجوه الأحبّة"

## في آخر الكأس

فاهترُ عرس الحداد<sup>11</sup>

يحيلُ هذا النص مباشرة إلى قصة ديك الجن الحمصي مع "ورد"، ويتمثل فيه الشاعر، بالضبط، بما زعمه داود الأنطاكي وغيره من أن ديك الجن قتل حبيبته وردا بعدَ غيرِةٍ وشكٍّ ثم أحرقها وصنع من رمادها كأساً<sup>12</sup> لا يشرب الخمر إلا فيه. وإذ يتمثل الشاعر هنا حالة ديك الجن في أدقِّ تفاصيلها، يحولُ نصّه إلى "حوارية للرموز، انبنت على الاستحضار الداخلي والكتابي ممتصةً التجارب الموروثة لتعكسها بنظرة معاصرة."<sup>13</sup> فجعلت من حالة ديك الجن لباساً ل: رجل من غبار. بل إنها جعلت هذا الرجل يبدو كأنه ديك الجن وقد جلسَ يشرب في كأسه المصنوع من رماد الحبيبة، تخنقه الذكرى التي لا يستطيع التخلص منها.

وتكمن المفارقة في كون الشاعر صوراً لنا ذاك الرجل محتفلاً بالرماد. ويدلُّ الفعل احتفل هنا على معنيين اثنين: أولهما لغويٌّ محض يعني الامتلاء بالشيء، وهو في الأصل يقال لاحتفال الماء في موضع معين، أي امتلائه فيه. والمعنى الثاني مأخوذ من هذا الأصل، ويدلُّ على الاحتفال بمناسبة معينة، أي على الامتلاء بها فرحاً وسروراً. ويمكن للقارئ أن يقع بسهولة في شرك أفق انتظاره القبليّ فينتظر نوعاً من البهجة في قول الشاعر: "كان محتفلاً وحده بي.....". غير أنه سرعان ما يصاب بخيبة انتظارٍ حقيقية حين يتأكد له بأن الاحتفال هنا هو بالرماد، فيحدثُ عنده التعارضُ بين هذا الحال وبين طبيعة الاحتفالات التي تكون عادة بما يبهج الإنسان.

وإذ يكتشف القارئ كل هذه الخيبة أثناء التلقي يتحوّل النصُّ أمامه إلى نوع من الفضاء المتضادّ ينبني كل جزء منه على مفارقة صارخة. وتدلُّ عبارة: "حينما فاجأته وجوه الأحبة في آخر الكأس"، على موتهم ومفارقتهم للحياة،

وعلى بقائهم ذكرى عالقة لا تغادر ولا تنسى. وقد أدّى هذا- في النصّ- إلى جعل "دوائر الاغتراب تتردد مع تنامي القناع والتماهي بين الشخصيتين؛ لتتشظّي في النص، وتتعدد الدلالات التي تحيل إلى الغربة المتجذرة في القناع بوجهين"<sup>14</sup>؛ وجه ديك الجن بكلّ ما يحمله ويُعبّر عنه من مأساة فقد الحبيبة، بل والتسبب في ذلك الفقد، ووجه الشاعر مختفياً وراء "رجل من غبار". ويحيلُ اجتماع الوجهين في شخص واحدٍ وضمن مقطع واحدٍ من النص على اشتداد المفارقة واشتداد الغربة التي تزدادُ تأجُّجاً مع قول الشاعر: "فاهترّ عرس الحداد". مما يجعل الماتَمَ- بشكلٍ مفارقٍ جداً- يتحوّل إلى عرس. وتستمر حدة المفارقة هنا حين يصوّر الشاعر حالَ رَجُلِهِ وهو "يمحو وجوهَ أحبته"، والمقصد أنه يمحو الذكرى الأليمة المرتبطة بالدمِ وفقَ ما يحيلُ عليه تمثُّلُ حال ديك الجن، والذي يؤكِّد على موت هؤلاء الأقرباء من جهة، وعلى تأنيب الشاعر لنفسه- نظراً لما يرمز له قناع ديك الجن- على رحيلهم، وكأنّ له يدا فيما حلّ بهم أو كأنه لم يتمكن من حمايتهم، وهذا المعنى الأخير هو الذي نرجّحه على غيره باعتبار ما يوجد في الديوان من وصفٍ دقيقٍ لحالات موتٍ عنيفٍ تملأ البلاد، ولا يجد الناسُ مفرّاً منها إلا إلى التحسُّر والبكاء على الراحلين إلى موتهم مرغمين، هاربين من حياةٍ كئيبةٍ سيطرَ عليها وجهُ الموت وكثرت فيها النهاياتُ المعجّلة، القادمة دون سابق إنذار:

"ظل يمحو وجوه أحبته

وهي تطفو على الماء

حتى محا نصف وجه البلاد"<sup>15</sup>

وتكمن مفارقة التضادّ أخيراً في ارتباط محو "نصف وجه البلاد" بمحو وجوه الأحبة، وكأنّ المعنى المقصود هنا هو فقد المكان لقيمته بعد فقدة للأحبة الذين تقاسموا فيه الفرحة والفجيعة على حدٍ سواء. والشاعر في هذا المقطع

بالذات يعيد استثمار قيمة متجذرة في الشعر العربي ترى بأن المكان حين يخلو من أهله يفقد الإنسان الميل إليه والأنس به. فيصبح مجرد ظل فارغ لذكرى عامرة بألم الفراق وحرقتة. وإذ نعرف بأن الأحباب قتلوا نظرا لرمزية "الرماد" و"ديك الجن" تصبح المأساة- في نظرنا- أكبر وأشد.

### التضاد اللفظي: شعرية الكلمات المتناقضة

تتميز لغة الديوان باتخاذ التضاد ملمحا أسلوبيا مهيمنا على جميع العناصر المكونة لشعريتها. فيظهر عنصر التضاد بين الكلمات مكونا رئيسا لفراة التشكيل اللغوي فيها، إذ لا تكاد تذكر كلمة دون أن يأتي الشاعر على ذكر نقيضتها في المقطع ذاته. وكأنه يريد بهذا أن يثبت الوحدة في تفكير يتعاطى مع دلالات موزعة على حضورنا في الكون، هذا الكون الذي لا يستطيع للمته إلا الشعر، مؤسسا بذلك، في داخل لغة كل شاعر، وعلى متنها هيكلًا لوحدة مقبلة.<sup>6</sup> وفي هذا محاولة حثيثة لاستخراج حقيقة الأشياء من التعارض القائم بينها، بل هو محاولة لتعريف الأشياء من خلال ما يختلف عنها أو يناقضها مما يحقق لها الوحدة. وكأن الشاعر عاشور فني يتمثل في هذا السياق ببيت الشاعر القديم:

"ضدّان لما استجمعا حسنا وال ضدّ يظهر حسنه الضدّ"\*\*\*

غير أن المقصد من كل هذا ليس في جمع المتعارضات مع بعضها كيفما اتفق، وإنما هو في التعبير عنها بطريقة مخصوصة تؤدي حتما إلى توليد دلالات جديدة وصور شعرية مختلفة. ويحدث أن يكون لاجتماع هذه الكلمات المتعارضة ضمن نسق واحد "حضور غير متوقع، يثير في القارئ فضول الكشف عن أسرار المفاجأة"<sup>7</sup> التي تكون النهاية الأكيدة لاجتماع نقيضين يساهمان معا، وفي اتصال ببعضهما في صناعة المعنى الشعري النابع من هشاشة الفروق بين ما يبدو عليه التباعد والتضاد. يقول الشاعر:

"كَانَ حِينَ يَجِيءُ الظَّلامُ  
وتغيبُ المدينة في لجة الصمتِ  
يفتح نافذة للحمامِ  
فيغنيّ....

وفي قلبه نجمة لا تمام!!" 18

يشتمل المقطع أعلاه على مجموعة من الكلمات المتعارضة التي تتوزع على مجموعة من الثنائيات الضدية، وينتج عن مقابلة كل ثنائية بما تحمله نسق النص ومعناه الأكيد. بل تتشكّل من اجتماعها مع الرؤيا الشعرية التي تمنح للنص الاختلاف والمغايرة اللذين يظلّ كل شاعر حياته يبحث عن تحقيقهما.

ويمكن توضيح هذه الثنائيات اللفظية المتضادة كما يلي:

يجيءُ \_\_\_\_\_ تغيبُ(ثنائية الحضور والغياب).

الظلام \_\_\_\_\_ نجمة لا تمام(ثنائية الإضاءة والظلمة).

لجة الصمتِ \_\_\_\_\_ يغنيّ(ثنائية السكوت والكلام).

المدينة \_\_\_\_\_ قلبه(ثنائية الخارج والداخل).

ويتأكد لنا- بعد التأمل- بأن هذه المقطوعة- وأغلب مقاطع الديوان أيضا- تأخذ كل كلمة فيها مكانها مقابل الكلمة التي تتعارض معها مما يجعلنا أمام نصوص تحقق كينونتها الإبداعية اعتمادا على منطق الثنائيات الضدية. ويمكن القول في هذا الحال بأن الدلالة تزداد اكتمالا، و"يزداد إشراق الصورة بازدياد التوتّر في الثنائية الضدية" 19 التي على أساسها تشكّلت ملامح بنية اللغة الشعرية في هذا المقطع، وفي بقية الديوان.

شعرية التضاد من "الصورة الشعرية إلى الفضاء"\*\*\*:

ديوان "رجل من غبار" هو عبارة عن قصيدة طويلة جاءت على مقاطع مستقلة على البياض ومرتبطة ببعضها بعض في الآن نفسه. هذه الخصوصية هي

ما جعل كل مقطع منها يكون منفرداً فضاءً شعرياً، ويكون مجتمعا مع غيره الرؤيا الشعرية التي يحملها الديوان بكامله. ولعلنا هنا سنحاول أن نوضح الدور الذي لعبته مفارقة التضاد في تحقيق هذين المستويين اللذين يصبح بهما النصُّ عبارة عن "حلقات من التصور للموجودات داخل البنية الشعرية؛ المتشابكة، والمتصاعدة، والمتضادة، وهي تعزز التصورات، وتضيء الأماكن المعتمة لتفتح مجالات واسعة في فضاء القصيدة"<sup>20</sup>. هكذا يتحوّل النصُّ إلى فضاءٍ شعريٍّ ساهمت السردية التي اعتمداً عليها الشاعر في تشكيكه، واقتضاها وجود صوتين في النص يصنعان في اجتماعهما بؤرة الصراع التي تقوم عليها مفارقة التضاد.

يقول الشاعر:

"ضاقت الأرض من حوله فاتسع

وتساقطت السموات على رأسه... فارتفع"<sup>21</sup>

يمكن القول، انطلاقاً من المقطع أعلاه، بأن الشاعر يحاول أن يكون فضاءً متخيلاً ينهل من الواقع ويختلف عنه. وهذه المحاولة هي ما يسعى كل شاعر حقيقي إلى تحقيقه بالشعر. فالشاعر - على حدّ تعبير أمل دنقل - "يريد تحقيق المعادلة المستحيلة؛ أن يجعل الواقع شعراً وأن يجعل الشعر واقعا، وبما أن الواقع لا يسعف ودائماً هو في درجة تخلف عن الحلم فالشاعر يقف دائماً مع الحلم ضدّ الواقع"<sup>22</sup> ولعلّ هذا بالضبط ما يحاول الشاعر عاشور فني أن يفعله في هذا الديوان. وما يبرر هذا القول هو مفارقة التضاد ذاتها التي تعيد تشكيل الأشياء على عكس ما تبدو عليه في الواقع من التآلف والانسجام. وعن طريق التضاد يمكن للفضاء الشعري أن يتشكّل من مجموع الأشياء المنقولة من الواقع والمحمولة على معانٍ جديدة تتعارض ودلالاتها المعتادة.

وإذ نعود إلى المقطع السابق نجد الشاعر قد شكّل فضاءه الشعري من ثنائية ضدية حادة تتحقق بشكلٍ أفقيٍّ على مستوى كل سطر شعري، وبشكلٍ

عموديّ على مستوى النص بكامله، مما يجعل أساس العلاقة بين الكلمات والعبارات هو مفارقة التضادّ التي أدت إلى احتداد الصراع بين جميع العناصر المكوّنة لهذا النص. ويمكن حصرها - أي الثنائيات الضدية - فيما يلي:

#### أ- التضادّ الأفقي:

1/ ضاقت \_\_\_\_\_ فاتسع

2/ تساقطت \_\_\_\_\_ فارتفع

#### ب- العمودي:

1/ الأرض \_\_\_\_\_ السماوات

2/ من حوله \_\_\_\_\_ على رأسه.

ويتشكّل الفضاء الشعري هنا من حدّة التلاقي بين الأشياء المتباعدة، ومن تحديّ سعة الذات وارتفاعها لضيق الأرض وتساقط السماوات على حدّ تعبير الشاعر. ولقد نجح إلى درجة كبيرة في تشكيل فضاء يمتدّ بين الضيق والسعة، وبين الانخفاض والارتفاع، دون أن يفقد النص دلالاته التي تعبّر عن روح المقاومة التي تمنح الإنسان القدرة على مواصلة العيش في هذا العالم العامر بالقسوة والألم.

وإذ ننظر إلى مجموع الثنائيات الضدية التي بنى الشاعر على أساسها نصّه نوّكّد بأنه انطلق منها باعتبارها "وحدات دلالية - معجمية من شأنه أن يوسعها كما يريد لتشكيل مرسلّة مفتوحة الفضاء" <sup>3</sup> <sup>2</sup> يمكن للقارئ أن يكتشف في مراقبها ما يريده هو أيضا من دلالات ومعانٍ تختبئ وراء التعارض الحادّ بين الشيء ونقيضه، والعاطفة وما يختلف عنها من الحالات النفسية الأكثر تعقيدا.

#### مفارقة التضادّ وأسطرة النص: "رجل من غبار" أسطورة شعرية:

إننا ننطلق هنا من فرضية ترى بأنّ الشاعر قد شكّل لنا في ديوانه هذا ملامح شخصية أسطورية مبتكرة اصطلح على تسميتها ب: "رجل من غبار". ذلك



لأنّ ملامح هذه الشخصية اشتملت على كل ما يمكن أن يتوافر لشخصية ذات أبعاد أسطورية (الغرابية/أقصى درجات الصبر/التناقض...إلخ). ولا نقصد بكلامنا هذا بأنّ الشاعر قد وظّف الأسطورة باعتبارها "قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية"<sup>24</sup>، وإنما نقصد بأنّ الشاعر قدّم نوعاً من الكتابة الشعرية تستلهم كل عناصر الأسطورة لتكون ذاتها أسطورة جديدة.

إذا تأتت لنا هذه الرؤية، فإننا نفترض بأنّ لمفارقة التضاد هنا دوراً كبيراً في تحقيق هذه الكينونة الواضحة/الغامضة كما وصفناها سابقاً استناداً إلى قوله جورج صاند. وإذ ننتقل وراء افتراضنا فإننا نوكد - مع نورثروب فراي - بأنّ "لكل شاعر أساطيره الخاصة أو نطاقه الطيفي، أو تشكيلة الرموز الخاصة به"<sup>25</sup> التي يتخذها وسيلة لتحقيق شعرية التي تُخرج النصّ من كونه مجرد تعبير عن ذاتٍ واحدةٍ إلى التعبير عن الذاتِ الأسطورية التي تأخذ بعداً جمعياً لا فردياً. وهذا ما نسعى إلى كشفه في هذا العنصر.

تأسيساً على ما سبق، يظهر لنا الصوت المتحدّث في القصيدة بملامح غرابية تشبه إلى حدّ كبير ملامح الشخصيات الأسطورية القديمة. وتبرز تلك الغرابية نظراً لعدد التناقضات التي يحملها، وتعبّر عنها رؤيته لذاته وللناس أو للعالم. وتدخل هنا مفارقة التضاد لتمنح لهذا الرجل ملامحه الأسطورية الخاصة به فتبدو من خلالها "تجربة الشاعر وسطاً يتجاوزه إيقاع اليأس وإيقاع الأمل"<sup>26</sup> في الوقت ذاته، وبالدرجة نفسها أحياناً، مما يؤدي إلى امتلاء النصّ بكثير من مظاهر مفارقة التضاد التي يمكن أن تجتمع فيها الحالة الشعورية ونقيضها، كأن يضحك إنساناً من شدة الحزن، أو يبكي من شدة الفرح:

"كان من كثرة النكبات يفتي"

ويحصي صباياته الضائعة

كان يجمع أحلامه الرائعة

ويبعثرها في الرياح

كان يلبس وجه الصباح

ثم يمضي إلى الفاجعة"<sup>27</sup>

ينتصر الشاعر إذن في ديوانه لمنطق الأسطورة العجائبي، فيقدم لنا رجلاً يستحيل أن يكون إنساناً عادياً، وذلك لأنه يعبر عن القيم الكبرى للإنسان وهو يتأرجح بين الحياة والموت، السعادة والفاجعة، الاطمئنان والخوف. ويبدو لنا ديوان "رجل من غبار" متمثلاً بالأسطورة، ومتشعباً "بنظرة جديدة إلى الحياة ترفض التفكير المنطقي وتعود إلى فوضى الخيال الجميلة؛ السديمية الأولى في الطبيعة الإنسانية".<sup>28</sup> وقد ساهمت مفارقة التضاد في تحقيق هذه النظرة التي سرعان ما يكتشف القارئ بأنها رؤيا شعرية عبرت عن الإنسان الجزائري وهو يرى إلى الموت والفاجعة يملآن المدن، وإلى الأحباب يختفون من وجه الأرض إما إلى موت أو إلى تغرب. ونفترض بأن سبب تبلور هذه الرؤيا هو ما مرت به البلاد من مرحلة دموية جاءت على الأخضر واليابس، وحصرت الإنسان بين أمل ذابل ويأسٍ مورق:

"قال لي:

مرّ بي حلزون ولم يتلفت إلى جهة

قلت يا حلزون لم العجلة؟

داس خلق كثير على كبدي

ونمت في تراب يدي بتله

ثم جاء الندى...

والفراشات..،

والقتلة"<sup>29</sup>

هكذا أعطى عاشور فني لرجله ملامح أسطورية خالصة، فهو يتكلم بكلام الخالدين، وينظر إلى الأشياء لا في تنافرها الظاهر، وإنما في انسجامها الباطني. ولعل ما ساهم في تحقيق هذا كله هو السردية التي اعتمدها الشاعر ملازمة للوصف الدقيق، كما استطاع استنادا إلى منطلق الأسطورة أن ينقل متن القصيدة المعاصرة إلى ساحة الدرامية<sup>30</sup>، فظهر في النص تعدد الأصوات واختلاف المشاهد وتأزم الأحداث.

### إيقاعية التضاد: محاولة للتوغل في موسيقى الديوان:

نحاول هنا الانطلاق في معرفة إيقاع القصيدة/الديوان من نظرية د.كمال أبو ديب في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، وهي نظرية في الشعر ترى إلى أسباب تشكّل الإيقاع بطريقة معينة تتراوح بين الهدوء والصخب، أو بين الانتشار والانحصار. فنعرف بها الفرق بين علو النبرة الإيقاعية عند شاعر في بحر البسيط مثلا وخفوتها عند شاعر غيره، وفي البحر الشعري ذاته. وإذ تسعى هذه النظرية إلى ملاحظة تشكّل الإيقاع لا يهملها أن تشغل باكتشاف الوزن كما تفعل الطريقة التقليدية لعروض الخليل، بل ترى إلى النصوص في كيفية استثمارها للإمكانات الإيقاعية الممكنة. وفي هذا يقول د.كمال أبو ديب: "لا يهم أن نسمي البحر، الأهم أن نرى هذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تتشابه فيه عناصر إيقاعية أساسية، ذات قيم مختلفة بعض الشيء، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية، وتحوّل التلاحم النغمي إلى فاعل حيوي شيق في نفسه، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط."<sup>31</sup>

وبالإضافة إلى ما ذهب إليه د.كمال أبو ديب، فنحن نفترض بأن لفارقة التضاد في ديوان "رجل من غبار" دورا كبيرا في تشكيل إيقاع النص بطرائق مختلفة تتراوح بين التصعيد أو الحدة وبين الهدوء وصولا إلى درجة الخفوت الإيقاعي التام. ولعل ما أشرنا إليه من ارتباط الوزن في تشكّله بالدلالة المقصودة

بالتعبير هو قديم عند العرب، و"على هذا كان لابد في الأوزان التي نظم بها العرب من موافقة المعنى في حركاته النفسية للوزن في حركاته اللفظية، حتى يكون هذا قالب ذاك".<sup>3 2</sup> وفي هذا أيضا تأكيد على الدور الذي تلعبه الحالة النفسية في اختيار بحر للنظم عليه دون آخر.

تقوم موسيقى الديوان على تفعيلة المتدارك "فاعلن"، وهي تفعيلة لم ترد في الشعر العربي القديم إلا مخبونة (فعلن). وأول من استخدمها في الشعر المعاصر هي نازك الملائكة إذ تقول: "ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويها جديدا لم يقع فيه أسلافنا. ذلك أننا نحول (فعلن) إلى (فاعلن)".<sup>3 3</sup> ثم كثر استعمال هذه التفعيلة بشكل ملفت للنظر في الشعر الحر إلى اليوم. والملاحظ على التفعيلة (فاعلن) غير المخبونة بأنها قد تثقل من حركية الخبب المتسارعة، وهذا ما يتيح فرصة للتعبير عن الأفكار بسلاسة ويسر.

يقول الشاعر:

"قال لي:

لم أكن عاشقا مثلما كنت يوم لقيتُ الحجرُ

تثني في يدي ناجتِ

وهو يُخرجُ منها نساء البشر"<sup>3 4</sup>

يمكن أن نصف إيقاع هذا المقطع في بدايته بأنه إيقاع هادئ يمنح لصاحبه الوقت للإفصاح عن مقول القول. والذي زاد من خفوت الإيقاع في نظرنا أمران: أولهما التعبير عن رؤيا جديدة تنظر إلى النحت وفعل الخلق. وثانيهما هو اعتماد الشاعر على الوصف وقيامه بدور المصور الدقيق الحريص على تسجيل ما يراه حتى لا يفوت شيئا. ويستمر الإيقاع على سلاسته وهدوئه خاضعا للفكرة البعيدة التي يحاول الشاعر أن يصورها من خلال عمل النحات على استخراج المجسمات البديعة من الحجارة القاسية. وبقدر ما يغري هذا الحال الناظر يضم

وراءه المعنى الحقيقي الذي يمكن تأويله على طرائق شتى. ونكتفي هنا باستخراج معنيين اثنين نجدهما قريبين من بعضهما ومتعارضين في الآن ذاته: فالمعنى الأول يمكن تلخيصه في "إخراج الحي من الميت" كما عبّر عن ذلك القرآن الكريم، ونذهب هذا المذهب باعتبار ما يوجد في النص من تناصّ واضح مع قصة ناقة النبيّ صالح عليه السلام التي خرجت من الصخر/الحجر. ويدلّ المعنى الثاني على قسوة في "نساء البشر"، إذ نسبهنّ الشاعر إلى أصل حجريّ، وهذا معنى واردٌ كثيرا في الشعر العربي حين يكون من المرأة الصدود والهجران فيتعدّب الرجل بذلك، ويزري به البعد والشوق فيصف المرأة بالقسوة وعدم العطف.

ومن حيثُ موسيقى النص نرى بأنّ المعنيين كلاهما كانا سببا في خفوت الإيقاع، وكان التضادّ الحاصلُ بين رقة العشق وقسوة الحجارة، وبين المعنى الظاهريّ للنصّ والمعنى الباطني، مساهما في تشكيل هذا الإيقاع النازع صوب الهدوء والسكينة حتى يتمكّن للشاعر التعبيرُ عن رؤيته بوضوح تام، فارتفع حدّة الإيقاع يكونُ أنسب للموضوعات الوجدانية لا للموضوعات الفكرية. وعلى عكس ما رأيناهُ سابقا نجد مفارقة التضادّ تساهم في مقاطع أخرى من الديوان في تأجيج الإيقاع بصورة واضحة على مستوى السمع. ويمكن إرجاع هذا إلى "الصلة بين علاقة الموسيقى بالانفعالات وعلاقة الأوزان بالمعاني والأغراض(...)" من حيث اعتمادها على أساس واحد هو كيفية تناسب الأصوات في تعاقبها الزمنيّ<sup>35</sup> مع الدلالات التي تحملها، وفي حالة الديوان: تناسبها مع طبيعة الرؤيا والفضاء الشعري. فإذا كانت تلك الدلالات ذات معانٍ متأججة ثائرة، وذات ارتباط بوجدانٍ فرديٍّ أو جماعيٍّ فإنها لا ريبَ ستظهرُ على تشكّل الإيقاع في النص. يقول الشاعر:

"ثم قال:

حملتُ اللوَاءَ بكلتا اليدين

وقاتلتُ حتى تقطعتا في اللهب

فأمسكته - وهو يسقط - بالمنكبين

وقاتلتُ في الحبِّ حتى قُلتُ

فقاتلتُ في الموت

حتى دُفنتُ بمقبرتين

وها أنا أخرجُ كلَّ صباح

أعالجُ قبراً وشاهدتين." 36

يتميز هذا المقطع بحركيته وإيقاعيته الواضحة. ويبدو فيه الإيقاع متصاعداً حاداً متناسباً مع الفعلين: "قاتلتُ/قُلتُ" اللذين يعودان على الصوت المتحدث في النص. ويلاحظ هنا بأن القارئ بمجرد ما يتجاوز بداية النص: "قال لي"، فإن التفعيلة "فاعِلن" تنقلب إلى معكوستها "فعولن" التي تعطي خفة وتسارعا للكلام. ويساعد التصعيد الموجود في النص، والتناص مع الصحابي جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه الذي سماه الرسول صلى الله عليه وسلم بذي الجناحين. يساعدان معا في اشتداد الصراع، ويجعلان من احتدام حالات الفقد؛ فقد اللوَاء، ثم الذراعين، ففقد الحياة، عنصرا دراميا يوجب إيقاع النص ويذهب به صوب التصعيد الموسيقي البالغ الحدّ خاصة حين يتأمل في فقد اليدين من جهة، والإصرار على حمل الراية ومواصلة القتال من جهة أخرى: (قاتلتُ في الحب/قاتلتُ في الموت).

ومن مظاهر الإيقاع الواضحة تكرار حرف القاف في المقطع تسع مرات. والغنة التي توالتت بفضل التزام قافية النون الناتجة عن التشبية غالباً: (يدين/منكبين/مقبرتين/شاهدتين). وقد كان لهذا الروي مسحة شجية سحبها

الشاعر على النص كله، فبدا بذلك - أي النص - متناسبا في موسيقاه وإيقاعه الحزين مع طبيعة الموضوع الذي يعبر عنه والذي يقوم على ثنائية ضدية يعيشها كل إنسان، بل كل كائن حي، هي ثنائية: الحياة/الموت.

#### خلاصة:

لقد جعلنا الاقتراب من ديوان "رجل من غبار" للشاعر الجزائري عاشور فني نكتشف بأن شعرية المفارقة، وبالتحديد مفارقة التضاد، قد مثلت خصوصية أسلوبية في هذا الديوان. إذ يمكن ملاحظتها على مستويات عديدة ابتداءً بالعنوان، ووصولاً إلى الأساليب والصور والرؤى الشعرية. وقد ساهمت مفارقة التضاد هنا في تكثيف بؤر الحزن التي تملأ المجموعة. وجعلت من هذا الديوان - بفضل عنصر السرد - يكون أشبه برواية شعرية عن جرح الإنسان المعاصر وهو يقاوم حدة الموت وهشاشة الحياة. وكأننا نخرج من الديوان بعدة مفاهيم تتصل بالإنسان والوطن والمنفى، بالحياة والنزيف والموت، وهي في أغلبها تؤكد بأن الكتابة الشعرية تأسس لذاكرة ضد النسيان والطمأنينة المريضة<sup>37</sup> التي تجعل الإنسان يوهم نفسه بالخير على رغم وقوعه تحت وطأة كل أنواع الشرور المنتشرة في العالم. لهذا يمكن القول بأن هذا الديوان هو محاولة خلق عالم شعري خالص يستثمر كثيرا من خصوصيات الواقع الجزائري، والظروف التي مرت بها البلاد، ليحقق ملامح شعرية مختلفة تنطلق من جزائرية الإنسان لتصل إلى جزائرية النص.

#### الهوامش والمراجع:

\* صدر للشاعر عاشور فني: زهرة الدنيا(1994)، رجل من غبار(2003)، الربيع الذي جاء قبل الأوان(2004)، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي(2007).

- 1 - الميلود، عثمانى. شعرية تودوروف. منشورات عيون، الدار البيضاء-المغرب، ط؟. ص: 64.
- 2 - بن جلوي، عبد الحفيظ. شعرية التحول في قصيدة "ضوء على الإيقاع.. وتحترق الكشوف" لغالية خوجة. مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد الثالث والأربعون بهد المائة، أيار(ماي)2007. ص: 79.
- 3 - العبد، محمد. المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة. دار الفكر العربي، الطبعة الأولى؛ 1994. ص: 16.
- 4 - باشلار، غاستون. شعلة قنديل. تر: د.خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى؛ 1995. ص: 14.
- 5 - لحرش، نواره. حوار مع الشاعر عاشور فني. مجلة مسارب(إلكترونية)، منشور بتاريخ: <http://massareb.com/?p=187.2012/01/11>
- 6 - فني، عاشور. رجل من غبار. منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2003. ص: 5.
- 7 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 5.
- 8 - أبو غالي، مختار علي. المدينة في الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط؟ 1995. ص: 30.
- 9 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 7.
- 10 - البقاعي، محمد خير. دراسات في النص والتناصية. مركز النماء الحضاري، الطبعة الأولى؛ 1998. ص: 38.
- 11 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 40.
- 12 - ينظر: ديك الجن. الديوان. تحقيق وشرح: أنطوان محسن القوّال. دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية؛ 1994. ص: 13.
- 13 - خوجة، غالية. أسرار البياض الشعري. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، الطبعة الأولى؛ 2009. ص: 173.
- 14 - واصل، عصام حفظ الله. التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر. دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى؛ 2011. ص: 181.



- 15 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 40.
- 16 - فارس، مروان. علم الإبداع (جبران خليل جبران، خليل حاوي، ناديا تويني، صلاح ستيتية). شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى؛ 1990. ص: 5-6.
- \*\* - هذا البيت من القصيدة الدعدية نسبة إلى صاحبها التي قبلت فيها دعد، وقد قيل بأنّ شاعرها مجهول، وهناك من نسبها إلى أبي الشيبص محمد.
- 17 - كموني، سعد. إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي. المركز الثقافي العربي، المغرب-لبنان، الطبعة الأولى؛ 2011. ص: 7.
- 18 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 28.
- 19 - سقال، ديزيره. من الصورة إلى الفضاء الشعري(العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل). دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى؛ 1993. ص: 21.
- \*\*\* - تجب الإشارة بأنّ عنوان هذا العنصر: "من الصورة إلى الفضاء" قد اعتمدها بعد قراءة كتاب ديزيره سقال: "من الصورة إلى الفضاء"، وقد انطلقنا هنا من رؤيتها إلى أنّ الفضاء الشعري هو نتيجة تشكّل الصورة الشعرية بشكل ثنائي، وهذا ما لاحظناه في ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني.
- 20 - مناف، علاء هاشم. فضاء الحدث والقناع الشعري في قصيدة الجواهري(يا أم عوف). الحوار المتمدّن(إلكترونية)، العدد: 2051، 2007/09/27: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=110327>.
- 21 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 47.
- 22 - هذا الكلام للشاعر المصري الكبير أمل دنقل سجّل قبل وفاته بوقتٍ غير طويل، وهو من أرشيف التلفزيون المصري، وقد تمّ بثُّ البرنامج بقناة النيل الثقافية يوم الأربعاء 15 ديسمبر 2010. ويمكن الاطلاع على الحلقة هنا: <http://www.youtube.com/watch?v=SoVr4RPhFsY&feature=related>
- 23 - سقال، ديزيره. من الصورة إلى الفضاء الشعري. ص: 125.
- 24 - صالح، عبد الرزاق. الأسطورة والشعر. دار الينايبع، دمشق-سوريا، الطبعة الأولى؛ 2009. ص: 7.

- 25 - فراي، نورثروب. الماهية والخرافة: دراسات في الميثولوجيا الشعرية. تر: هيفاء هاشم. مراجعة: عبد الكريم ناصيف. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، الطبعة الأولى؛ 1992. ص: 19.
- 26 - المجاطي، أحمد المعداوي. ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الثانية؛ 2007. ص: 109.
- 27 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 27.
- 28 - عوض، ريتا. أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى؛ 1979. ص: 7.
- 29 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 35.
- 30 - حلاوي، يوسف. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. دار الآداب، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى؛ 1994. ص: 345.
- 31 - أبو ديب، كمال. في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن). دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية؛ 1981. ص: 93.
- 32 - الرفاعي، مصطفى صادق. تاريخ آداب العرب. منشورات محمد علي بيضون، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى؛ 2000، ج3. ص: 18.
- 33 - الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، الطبعة السادسة؛ 1981. ص: 134.
- 34 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 61.
- 35 - عصفور، جابر أحمد. مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي). دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط؛ 1978. ص: 403.
- 36 - فني، عاشور. رجل من غبار. ص: 55.
- 37 - الربيع، آمنة. حوار مع الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله. مجلة نزوى، العدد السابع وستون، يوليو 2011. ص: 145.

## أقصوصة "سهرت منه الليالي.." لعللي الدوعاجي مقاربة تحليلية.

د. بشيروسلاني

جامعة سوسة - تونس

- توطئة:

طُرحت مسألة وضعيّة المرأة التونسيّة وعلاقتها بالرجل في فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين في مجالات متعدّدة أدبيّة وفكريّة وسياسيّة، ففي حقل الفكر والحضارة نستحضر ما أنجزه الطاهر الحدّاد (1899 - 1935) في كتابه "امراتنا في الشريعة والمجتمع"<sup>1</sup>، وفي حقل الأدب أنشأ محمد العربي (1915 - 1949) نصوصاً أقصوصيّة جسّمت هذه المسألة<sup>2</sup>، ونحا نحوه بأسلوب قصصيّ مخصوص محمد عبد الخالق البشروش (1911 - 1944) الذي تكاد مواضيع أقاصيصه السبع تتعلّق بالمرأة فحسب<sup>3</sup>، فضلاً عمّا ابتدعه أبو القاسم الشابي (1909 - 1934) من قصائد ترتقي بصورة المرأة ومكانتها<sup>4</sup>.

وفي هذا السياق العامّ المتّسم بالتحوّل والانفتاح الحداثيّ، تندرج أقصوصة "سهرت منه الليالي.." <sup>5</sup> لعللي الدوعاجي (1909 - 1949)، إذ هي تعنى بمعالجة العلاقة الزوجيّة والصلة الجامعة بين رجل مثقّف وامرأة أميّة، وذلك استناداً إلى حوار جرت وقائعه بين شخصيتيّ الخالة والزوجة زكيّة.

والسؤال الذي نروم الإجابة عنه مفاده كيف عبّر الدوعاجي عن هذه القضية الاجتماعيّة والفكريّة ذات الأبعاد المتنوّعة تعبيراً أدبيّاً فنياً..؟ لا سيما أنّ هذا الهاجس، حتّى وإن بدا أمراً مشتركاً بين هؤلاء الأعلام الروّاد، فلا ريب في أنّ طريقة التعبير عنه تختلف من كاتب إلى آخر. ومن ذلك أنّ الدوعاجي، على

وجه التحديد، لم يخصّص جميع أقاصيصه لمعالجة هذه القضية، وإنما تنوّعت المسائل التي طرحها من أقصوصة إلى سواها، .

#### - في انتظام المقاطع:

تمتدّ أقصوصة "سهرت منه الليالي.." على خمس صفحات مقسّمة من حيث الشكل الطباعيّ إلى مقطعين الأوّل مطوّل، والثاني يغلب عليه القصر إذ استغرق حوالي عشرة أسطر فحسب.

ولقد بدا الإخراج الشكليّ لهذه الأقصوصة مساعدا في الظاهر على إيضاح مراحلها وأطوار مسارها السرديّ، إذ تمّ اللجوء إلى طريقة الترقيم الداخليّ الثنائيّ، فقد خصّص الرقم الأوّل لمجمل الفقرات الواردة قبل موضع النهاية، هذا الموضع الذي تمّ إبرازه برقم ثانٍ وبتوزيع مادّته في فقرة بيّنة. وتبعا لذلك تضافرت القراءة البصريّة مع تنامي القصّ بدءا بوصول الخالة إلى منزل زكيّة ابنة أختها، وعقدها حوارا معها تركّز حول الشكوى من تصرفات الزوج، وصولا إلى مآل الأزمة، وقد اتّسم أساسا بالفجائية وبلوغ درجة التوتّر أقصى مداها في الخاتمة التي باغتت الخالة والقارئ في آن معا.

#### - في العنوان:

إنّ اختيار أقصوصة "سهرت منه الليالي.." عنوانا للمجموعة<sup>6</sup> - دون غيرها - قد ينبئ بقيمتها الفنيّة ويشي بمكانتها. ومتى جسنا في دقائق الخطاب، لا نعثر على ألفاظ هذا العنوان داخل الأقصوصة، وإنما هو مستوحى أساسا من معانيها، على غرار قول الزوجة زكيّة متحدّثة عن زوجها: "يجبرني على إيقاد النار وطبخ المشلوش" بعد الساعة الثانية من منتصف الليل" (ص 24)، أو قولها: "رجع ليلة أمس يترنّح سكرا" (ص 25)، أو قولها بالخصوص في آخر جملة: "لقد سهر كثيرا ليلة البارحة" (ص 27).

وانطلاقاً من الصياغة اللغوية، يتبدى لنا أنّ عنوان "سهرتُ منه الليالي.." الوارد جملة فعلية<sup>7</sup>، يتضمّن تقابلاً بين ضميرين: الضمير الأوّل في فعل "سهرت" للعاقل المتلفظ بالكلام، والضمير الثاني في لفظ "منه" قد يكون للعاقل إذا ما تعلق السهر بالإنسان، وقد يكون لغيره. والنصّ وحده كفيلاً بإجلاء الأمر وكشف هويّة الطرفين المستترين في العنوان وتوضيح سبب التضحية وملابساتها إجمالاً. ومن اللافت للنظر أنّنا نتيّن من خلال الرسم الطباعيّ وجود نقاط تتابع في آخر العنوان إعراباً عن وجه ثانٍ من المسكوت عنه، مختزل على نحو مضمّر طيّ هذه النقاط، ممّا يثير فضول القارئ لمعرفة التفاصيل. وعلى هذا النحو بدا العنوان في لبسه وغموضه مشوّقاً، حافظاً على استكشاف المتن ومتابعة الوقائع بحثاً عن استكمال المعنى.

#### . في منطق الأحداث: خاصيّة الاستتباع:

متى اعتبرنا أنّ الأقصوصة الجيدة تنأى عن التمهيد الثقيل وتلج رأساً إلى صلب الحدث، يجوز القول إنّ الدوعاجي قد شرع منذ الجملة القصصية الأولى في نسج خيوط القضية المطروحة، وحبك البنية الملائمة لها.. دونما تباطؤ أو تمطيط. فليس ثمّة إطناب في تقديم شخصية الخالة بل ما أسرع ما يفضي السرد الافتتاحي إلى ظهور شخصية جديدة وبالتالي إلى الحوار... وممّا يدلّ أيضاً على الإسراع ورود وصف الخالة مقترناً بالحدث، لذلك لا نعتبر منطلق القصّ وصفاً خالصاً خالياً من الصبغة الفعلية أي أنّه وصف لم يقترن بوقف للأحداث، وهذا ما نستشفّه من خلال مكوّنات الجملة التي استهلّت بها الأقصوصة: "كانت الخالة امرأة ممثلة الجسم يتحرّك كلّ جزء منها بمفرده، وهي تطلع درج السلم لاهثة.." (ص 23). لقد احتوت هذه الجملة فعلين الفعل الأوّل: "يتحرّك" وهو مرتبط بالوصف، والفعل الثاني: "تطلع" وهو مرتبط بالحدث.

نلاحظ حينئذ قدرة الدوعاجي على صياغة البداية الملائمة والتركيز على العناصر التي تخدم الغرض من كتابة هذه الأقصوصة، وكأننا به يدرك أن وحدة الأثر أو الانطباع لدى المتلقي ينبغي أن تبدأ في التبلور منذ المنطلق... وتتضمن أقصوصة "سهرت منه الليالي.." منطوقاً داخلياً لمسارها السرديّ. وهو منطوق مخصوص بها لأنّ القضية نفسها بالإمكان أن تصاغ لدى قصاص آخر بكيفية مغايرة. والجليّ في انتظام المقاطع ارتكازها على مبدأ الاستتباع، فالزيارة التي قامت بها الخالة أفضت إلى التقاء الشخصيتين، وتفرّسها في وجه الزوجة أدّى إلى ملاحظة آثار البكاء، والاستخبار عن السبب ترتّب عليه انكشاف الخلاف بين الزوجين.. ثمّ يلي ذلك اقتراح الطلاق إلى أن تبلغ الأحداث نهاية محدّدة. والملاحظ أنّ العلاقة بين المقطعين الأوّل والأخير أقيمت على التقابل من حيث البناء والحجم فالأوّل طويل والثاني مقتضب، ومن حيث نسق الأحداث فالأوّل خضع لمنطق التوسّع في الحوار، خلافاً للثاني الذي خضع لمنطق أشدّ سرعة من خلال اختزال الحوار.

وفي تقديرنا أنّ هذه البنية المتّبعة قائمة على مبدأ الإيهام لأنها تحاول أن ترسخ لدى المتلقي فكرة ما، فكرة نفور الزوجة من الزوج المعربد السكير، لكن سرعان ما يقع التراجع عنها... فهي بنية تخدم النهاية المفاجئة.. وهذا يعني بعبارة أخرى أنّ الفجائية المنكشفة في الخاتمة إنّما هي مندسة ضمناً طيّ الجمل القصصية في المقطع الأوّل. وعلى هذا الأساس يبدو أنّ للكاتب برنامجاً سردياً خطّط له منذ البداية.

ومن الخصائص البنائية الأخرى التي تلفت الانتباه في هذه الأقصوصة وبالتحديد في منطوق أحداثها: إحكام الربط بين البداية والنهاية، ممّا جعل الأقصوصة كلاً متكاملًا متماسكًا، ففي الابتداء وقع الاعتماد على جسد

الخالة في حركته الاهتزازية. ثم وُظفَ الجسد مرةً أخرى في النهاية بوصف حركة اهتزازه ثانية.

لقد ورد وصف اهتزاز جسم الخالة على النحو التالي:

أ . في بداية الأقصوصة: الجملة الافتتاحية: "كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم".

ب . وفي آخر الأقصوصة: "وتتحمّس الخالة ويهتزّ كلّ جسمها اهتزازا لا تجيده إلاّ المرأة الشعبية..." (ص27).

وهكذا يطالعنا وصفان لكلّ منهما وظيفته: فالوظيفة الأولى تتمثل أساسا في تقديم الشخصية ووصف هيئتها الخارجية. والوظيفة الثانية تكشف عن تنامي موقفها وتحولها من الهدوء إلى الاضطراب والتوتر. وبناء على ذلك، إنّ التركيز على وصف جسد الخالة منذ افتتاح القصّ لم يكن اعتباريا، بل هو يندرج ضمن إتقان بنية الأقصوصة لدى الدوعاجي وإحكام تصميمها.

ولم يخل ذكر الجسد في البداية من إحياء يعدّ من مقومات هذا الضرب من الأدب المقتضب الحجم. فكأننا حيال نوع من السخرية الخفية من الخالة عند قول الزوجة: "هو ذا المقعد الذي يريحك ويريح شحمك"، ولعلّ هذا الانسجام الظاهريّ بينهما ليس سوى انسجام مفتعل سيؤول في النهاية إلى اندهاش وقطيعة.

ثمّ تتجلى قدرة الدوعاجي الفنيّة على نحو بارز بفضل إتقان صياغة النهاية أو "القفلة الغوركية" نسبة إلى مكسيم غوركي (M. Gorki) الكاتب الروسي<sup>8</sup>. وهي خاصية فنيّة أساسية تميّز بها القصّاص علي الدوعاجي وأجاد استخدامها في أقاصيصه كنحو أقصوصة "مجرم رغم أنفه" وأقصوصة "قتلت غالية". ونرجّح أنّ هذا الإتقان يرجع إلى حسن استيعابه نظرية الأقصوصة وطريقة تركيبها.

وعموما بقدر ما تكون النهاية مستبعدة وغير منتظرة، تكون أكثر إثارة وحفزا على التساؤل والتأويل. وذلك هو شأن أقصوصة "سهرت منه الليالي.." وميزتها الكبرى.. فلقد أطاحت بضعة أسطر في آخرها بكل ما كان انبنى وثبت على امتداد المقطع الأول. لقد دأبت الزوجة في مجمل حوارها مع الخالة على التذمر من سلوك زوجها وعربدته وأوامره، حتى إنها بدت موافقة على الحلّ الذي أصرت عليه الخالة وهو الطلاق، ويتبدى ذلك في قول الزوجة: "الطلاق هو ذاك" (ص 26)، غير أنّ هذا الموقف انقلب انقلابا مثيرا للدهشة في الخاتمة.

وهكذا تلاعب الراوي - ومن ورائه الكاتب - بأفق انتظار المرويّ له معتمدا المخادعة وتحويل وجهة الأحداث، وتبدّل موقف الزوجة من رافضة لسلوك زوجها، مشتكية منه، منددة به، إلى راضية مستكينة، بل إنها عبرت عن رأفتها بزوجها وعدته مسكينا في حاجة إلى الشفقة استنادا إلى قولها مخاطبة الخالة: "دعيه ينام لقد سهر كثيرا ليلة البارحة" (ص 27). ويجدر التنبيه إلى أنّ النهاية لا ينظر إليها من الزاوية الشكلية فحسب، وبكونها لحظة كشف قد تصدم المرويّ له والشخصية في آن، وإنما ينظر إليها من حيث دلالتها ومغزاها. وعلى هذا الأساس يطرح السؤال التالي: لم اختار الكاتب هذه النهاية بالذات، والحال أنّ سبل الاختيار متعددة..؟

لا ريب في أنّ الدلالة المكتنزة في موضع النهاية عميقة الغور، زاخرة بدرجات التعبير، ففيها تتجمّع رؤية الكاتب ويتّضح موقفه من القضية المطروحة، من جهة، وفيها، من جهة أخرى، حفز للقارئ على إنتاج المعنى وتعميق التأويل لأنها نهاية مفاجئة في جانب منها، موحية في جانبها الآخر.

#### - في بناء الشخصية الأقصوصة:

إلى جانب تميّز هذه الأقصوصة بخاصية النهاية المبالغية والقفلة المستجادة الحافزة على التأويل، يطالعنا الدواعي بخاصية فنية أخرى تتمثل في قدرته



على رسم الشخصيات ونحت صورها في الأذهان. فكيف تجسّم هذا الحدق المتعلق ببناء الشخصية؟

تظهر على امتداد الأقصوصة شخصيتان أساسيتان حاضرتان في مستوى سرد الأقوال، ومن ثمّ اتّسمت الشخصيات بقلة العدد، وحتى الشخصيات الغائبة التي تمّ استحضارها في الحوار مثل الزوج والطفل والأمّ، فقد جيء بها لتعضد المسألة المطروحة، وتبلور وحدة الانطباع والأثر، وتساهم في نحت صورة الشخصيتين الحاضرتين.

واستخدم الكاتب جملة من الفتيات الداعمة للمقصد الجوهرية، ومن ذلك أنّ وصف الراوي للخالة بدا وصفا خاضعا للاقتصاد والتركيز. أمّا الاقتصاد، فيتبدّى في الحيز الوجيز الذي استغرقته الجمل الوصفية. وأمّا التركيز، فله صلة بالانطباع العامّ الذي يُرام بثّه لدى المتلقّي في شأن صورة الخالة.

إنّ الوصف المتعلق بها يكاد يجسّمها للعيان سواء في ذكر بدانتها وشحمها المتزايد، أو هيئة لباسها والأساور في يديها، فضلا عن أنّ الكلام الذي تلفّظت به الخالة يجعلها شخصية حيّة نابضة، فلا نشكّ في أنّ الأسلوب أسلوبها وأنّ الرؤية معبّرة عن تفكيرها وتصوّرها المخصوص للأشياء والوجود.

ولقد تعمّد الراوي وضع شخصية الخالة موضع المقابلة والنفور بينها وبين الزوج من جهة بموجب معاملته السيئة لابنة أختها، ثمّ في مرحلة لاحقة بينها وبين الزوجة، من جهة أخرى، تمهيدا للانقلاب الذي سيحصل في النهاية، انقلاب موقف الزوجة، وهو الحدث الذي استقطب صيرورة القصّ ومثّل بؤرته المركزية. ولا ريب في أنّ في المقابلة بين هذه الأطراف حاضرة كانت أو غائبة تميزا لكلّ شخصية من الأخرى، فإذا بنا إزاء نماذج اجتماعية مختلفة متباينة الأفكار ووجهات النظر التي تحملها.

وإلى ذلك، بدت الخالة ذات سلطة معنوية تقليديّة تجسّم حضورها من خلال احتكارها الحوار أكثر من الزوجة، ومن خلال أفعال الأمر التي أُلقت بحملها على زكية. وهو إجراء يدلّ على التناسق القائم بين الشكل والمضمون<sup>9</sup>. ويستمدّ الدوعاجي أبطاله ههنا من الواقع الاجتماعي... وقد ألفيناه يذكر على لسان الراوي بصريح العبارة أنّ الخالة هي نموذج المرأة الشعبيّة، وذلك عند قوله: "وتتحمس الخالة. ويهتّر جسمها اهتزازا لا تجيده إلاّ المرأة الشعبيّة، وهي غضبيّ". (ص 27). وهذا فضلا عن التسميات المسندة إلى الشخصيات مثل زكيّة وحمادي ومنجية، وهي تسميات تجدرّ القصّ في الواقع، وتتظافر مع الأوصاف الناعية للشخصيات كي تؤكد أمر المحاكاة.

ومن المعلوم أنّه يجوز أن تصنّف الشخصيات حسب مقاييس متنوّعة تستمدّ من داخل النصّ وفق شبكة العلاقات الجامعة بينها: ولعلّ أبرز مقياس ههنا يتمثّل في تصنيف الشخصيات حسب الحضور والغياب: فنتبيّن أنّ الخالة والزوجة زكية تمثّلان الصنف الأوّل، في حين تمثّل الشخصيات الغائبة العدد الأوفر وهي الزوج ولم يذكر اسمه، والابن حمادي، والأمّ منجية التي ذكرت في موضعين على لسان الخالة. وقد وقع استحضارها بغية إثارة الزوجة وحفزها على الانفصال وطلب الطلاق<sup>10</sup>. أمّا الطفل فقد أدمج في أحداث الأقصوصة لإظهار مجموعة من الدلالات:

- منها إبراز الروح الفكّهة في الأسلوب بواسطة التلاعب اللفظي في الجملة الاستفهاميّة: "الطفل أم الكتاب؟" (ص 25).

- ومنها أنّ هاجس الثقافة يبدو لدى الزوج أهمّ من المؤسّسة العائليّة. والدليل على ذلك أنّ اللطم شمل الطفل والزوجة على حدّ السواء. ويدلّ إلقاء الطفل للكتاب على إهمال الثقافة وهو ما يخشاه الزوج. ولا ريب في أنّ الزوج شخصيّة غائبة حاضرة.. ولو أحصينا الضمائر والكلمات التي ترتبط به داخل الحوار أو داخل السرد، لألفيناها على درجة من الوفرة والحضور. وتبعاً لذلك

يعدّ الزوج رغم غيابه في الخطاب شخصيّة لا تقلّ قيمة بنائيّة ودلاليّة عن شخصيتي الخالة والزوجة.

وجائز أن تصنّف شخصيات "سهرت منه الليالي.." حسب السنّ، فالزوجة شابة مبتدئة مضى على زواجها عامان، والخالة متقدّمة في العمر خبرت الحياة وجربت الرجال. وهو اختلاف بينهما جسّمته الجملة التالية: "اسمعي يا فتاتي. أنت صغيرة، فافتحي أذنيك إلى نصائح خالتك المجرّبة: لقد زففت إلى ثلاثة رجال. وأنا أعلم الناس بهم." (ص 26).

وينجرّ عن هذه البنية القائمة على التقابل في السنّ والتجربة دلالة مهمّة، فإذا الصراع قائم بين جيلين يمثله الزوج والزوجة وجيل قديم تمثله الخالة. وداخل الجيل الجديد يوجد صراع أيضا بين الأمّي والمثقف (أي بين الزوج والزوجة). فنستشفّ أنّه على الرّغم من قصر هذا النصّ، تشابكت فيه العلاقات بين الشخصيات وحملت دلالات متنوّعة تعكس بصورة ضمنيّة وضعيّة المجتمع التونسيّ في تلك الفترة.. فإذا الصورة المصغّرة في الأقصوصة رمز المجتمع بأكمله.

وهو تأويل يؤكّده أيضا تصنيف شخصيات الأقصوصة حسب مقياس الانسجام والتنافر. وقد لعبت فيه الزوجة دورا لافتا للنظر إذ حولته من قطب إلى آخر: ففي المرحلة الأولى كانت الزوجة منسجمة مع الخالة متعاوضة معها ضدّ الزوج، وقد نعتاه بضروب من النعوت، فهو أحمق وسكّير وفضّ وجلاّد وخبيث... الخ. ثمّ تتخذ العلاقة في المرحلة الأخيرة وجهة ثانية، فإذا بالزوجة تنسجم مع الزوج فيشكّلان معا قطبا مضادا للخالة.

وقد تجسّد هذا التحوّل في مستوى البنية، فتغيّرت أسئلة الخالة من أسئلة استخباريّة رصينة هادئة: "ما أبكى عزيزتي؟ ما أبكى صغيرتي؟ قولي لخالتك الحنون كيف أتبكين في العام الثاني من زواجك؟" (ص 23)، إلى أسئلة احتجاجيّة منفعلة تستبطن التصادم: "لا أرفع صوتي؟ سأرفع صوتي ويدي! لا

أرفع صوتي؟ ولماذا من فضلك؟" (ص 27). ومن ثمّ بدت الزوجة شخصيّة نامية، فقد تطوّرت حالتها من الغضب إلى الرضى والشفقة على الزوج، فنفاجاً في آخر النصّ بانقلاب موقفها رأساً على عقب.

وخلافاً لذلك بدت الحالة شخصيّة ثابتة، فقد تشبّثت بموقف واحد استندت فيه إلى مرتكزات عدّة منها ما هو ذاتي استمدته من تجربتها الشخصية، ومنها ما هو وضعي قانوني متعلّق بالقضاء والمحاكم، ومنها ما هو ديني منزّل اتّفقت عليه الشرائع. واستناداً إلى هذه المقارنة يظهر أنّ الزوجة تمثّل نموذج المرأة المستعدّة للفهم والتأقلم مع المستجدّ بالرغم من أنّها كانت في البداية نموذج المرأة التقليديّة الخاضعة لسلطة العادات إذ تزوّجت دون اختيار منها، فهي تذكر أنّ خالتها هي من ألقت بها في جحيم هذا الزواج، وتمنّت لو زوّجتها أمياً مثلها. وهكذا نستشفّ من صيغة الفعلين: "ألقى" و"زوّج" دلالة الإكراه والإلزام، دلالة تصاغ دون أن يسقط الكاتب في التدخّل السافر و"الوعظ الثقيل".

وبالإضافة إلى ذلك، بدت الزوجة خاضعة لسلطة ثانية هي سلطة الرجل، بما أنّها تنفّذ أوامر الزوج وتلبّي طلباته ولم تكن لتجرؤ على الرفض. وتجلّت الزوجة في النهاية محمّلة بمعاني الاختلاف والمفارقة. فهل هي نموذج المرأة التي يطمح إليها الدواعاجي؟ بما أنّه صوّرها في الخاتمة منشقة عن النموذج السائد. وهل تعدّ سخريته من شخصيّة الحالة علامة رفضه لنموذج المرأة التقليديّة المحافظة والمتمسّكة بالعادات السائدة؟ أفلا تحمل هذه الأقصوصة عندئذ دعوة ضمنيّة لضرورة تثقيف المرأة ورفع أمّيتها؟

لا شكّ في أنّنا نثبت هذه الافتراضات بحكم أنّ الكاتب لم يفصح عن موقفه إفصاحاً مباشراً بل توخّى الإشارة اللطيفة والتلميح الخفيّ... مغلباً الجانب الفنيّ على الجانب الوعظيّ، مجسّماً مبدأ من مبادئ القصّ القصير وهو مبدأ الحياد<sup>1</sup>. وتبرز السخرية من شخصيّة الحالة في أكثر من موضع: ففي سؤالها:

"الطفل أم الكتاب؟" (ص 25)، يظهرها الراوي بمظهر الغيبة ذات الفهم المحدود. وفي قولها: "زُففت إلى ثلاثة رجال" (ص26)، تهكّم من فشلها، فضلا عن وصف شحمها ولحمها.

ومن أمارات التضادّ الذي طبع هذا الأنموذج الأقصوسي، ثنائية الظاهر والباطن وقد جسّدتها شخصيّة الزوجة: تدمر وشكوى من الزوج، مقابل شفقة وحبّ. وهي ثنائية حضرت أيضا في شخصيّة الزوج رمز النموذج المثقف الراض الذي يعيش وضعاً إشكاليّاً: سكر ونوم ومطالعة، مقابل قطيعة وتنافر مع الواقع السائد.

والأرجح أنّ الرؤية التي تجسّمها الخالة منتشرة في المجتمع بل مهيمنة، بينما بدت رؤية الزوج الثقافية مطمحا منشودا.. وتبعاً لذلك، تضاعف ثنائية الموجود والمنشود من تأزّم الزوج وتعمّق قطيعته مع المحيط. لذلك بدا منزويا، منغمسا في عالم آخر: مكوّناته الخمرة والنوم والكتب. كما أنّ رفضه معاشره زوجته دليل على رفضه للمجتمع التقليديّ وللنواميس القائمة فيه.

وأما سعي الخالة إلى الطلاق، فرمز للقطيعة بين مجتمعين متضادين حيث أضحت الثقافة قيمة جديدة تنافس ما هو اجتماعيّ معهود، وصورة ذلك أنّ الكتب أصبحت في مقام الضرائر<sup>1 2</sup>. وبسبب من ذلك يتأكّد التأويل القائل بأنّ العلاقة بين شخصيات هذه الأقصوصة تحتكم إلى نواة أساسية ذات تقابل حادّ طرفاها الأمّي من جهة، والمثقف من جهة أخرى. ومن ثمّة اختلطت المفاهيم والتبست في أذهان الشخصيات، ولا سيما ما اتّصل منها بمفهوم الحمق.

لقد بدا مفهوم الثقافة عند الفئة الشعبية الأمية حمقا، إذ نلاحظ أنّ لفظة أحمق التي نُعت بها الزوج تكرر ذكرها على لسان الزوجة ثمّ على لسان الخالة. بيد أنّ موقف الزوجة الذي اقترن بالنهاية تميّز بعدم تمسّكها بما هو عرضيّ زائل، فالخلاف بين الأزواج مآله الانفصال - وهو الحلّ المرتقب - إلا أنّ

الزوجة أعلنت عن تمسّكها بالجواهر أي بقيمة الوفاء والحبّ. فيضحي أدب الدوعاجي، استنادا إلى هذا النصّ، أدبا إنسانيا لا يعالج المسألة معالجة سطحية مألوفة. أفلا تظن الأبعاد الدلالية عندئذ دعوة خفية إلى التحاب والتسامح؟

على هذا النحو اتّسمت الشخصيات في حضورها وغيابها بالتلاحم من أجل خدمة قضية محورية أو انطباع مركزيّ، ممّا يفضي إلى القول بأنّ هذا التعدّد ظاهريّ فحسب باعتبار أنّ جميع الشخصيات يستقطبها مقصد واحد من أجله ألّفت هذه الأقصوصة.

### - في وحدة المكان:

بالإضافة إلى ما تمّ تدبّره من بنى مخصوصة بالقصّ المقتضب، من الجليّ أنّ هذه الأقصوصة تجسّم مقوماً فنياً من مقومات هذا الجنس الأدبيّ، وبه نعني وحدة المكان.. فالفضاء الذي يدور فيه التبادل القوليّ ينحصر في بيت الزوجة، وبالتحديد في غرفة قبالة غرفة النوم الموصدة، فالأرجح أنّها غرفة الجلوس.. ومعلوم أنّ هذا الصنف من الأمكنة مهياً للتحدث والتحاور ومن ثمّ فالإطار في "سهرت منه الليالي.." يمهد بدوره لجريان الحوار.

ولقد ارتبطت وحدة المكان بوحدة القضية المطروحة في هذا النصّ وبالانطباع الوحيد الذي يُرام تحقيقه. فالقاصّ يبتدع أجواء قصصية تنحصر في حيّز مكانيّ محدّد يساهم في بلوغ المأرب، دون تشتيت الاهتمام أو تنويع الفضاءات. وهو معطى فنّي ينبغي الأخذ به خصوصا أنّ حجم الأقصوصة الوجيز لا يتيح بدوره مجال التوسّع والتعدّد.

وممّا يلاحظ أنّه حصل تناغم بين بناء المكان في "سهرت منه الليالي.." والمسألة التي عالجه الكاتب. فالإطار إطار عائليّ بالأساس داخل فضاء المنزل، والمشكلة محلّ النظر والنقاش بين الزوجة وخالتها متعلّقة بالخلاف بين الزوجين. وإنّ انزواء الزوج في الغرفة المغلقة لدليل على استخدام المكان من أجل الإلماع إلى

العلاقة المتوترة، وقد تمّ توظيف المواقع في صلتها بالشخصيات لإبراز الصدام وقطبيّ المواجهة، كنعو ما يتبدّى في قول الراوي: "... تنظر (الخالة) شزرا إلى باب غرفة النوم الموصود كأنها تسأل قريبتها بعينها إن كان ما زال نائما أم هل خرج لتعرف أيّ طريق تسلك في نقدها له؟" (ص25).

ويضاف إلى هذه السمات جوانب أخرى تشمل الأشياء المؤنثة للمكان والفضاء عامّة داخل المنزل. وقد خضع إيراد هذه الأشياء مثل "الكتب" و"الجرائد" و"الأوراق" للانتقاء والدقّة، تلاؤما مع وحدة الانطباع والأثر وتعميقا للإشكال المطروح. وليس من شكّ في أنّ الفقرة التالية الواردة على لسان الزوجة تظهر حسن التوسّل بالأشياء لبلورة المسألة، فهي تقول متحدثة عن زوجها، مخاطبة خالتها: "... إن صحا فهو للكتب والأوراق. هي ذي تملأ كلّ الغرف. والويل لي إن فقد منها ورقة. ليتك زوجتني أميا مثلي. إن عشرة هذا لا تطاق" (ص25).

### - في بناء الزمن:

مثلما ساهم الإطار المكانيّ في تعميق درجة التوتر وإنتاج وحدة الانطباع والأثر، اقترن الإطار الزمنيّ الذي احتضن الوقائع بلحظة حرجة دقيقة مثلت فترة خاطفة من البوح والشكوى. واستغرقت هذه الفترة وقتا وجيزا لا يتعدّى مدّة المحاورة التي جرت بين الزوجة والخالة. وفي سياق هذا الزمن الضيق تسنّى للكاتب تركيز النظر في أزمة مخصوصة.

وعلى هذا الأساس، نتبيّن أنّ الأحداث في هذه الأقصوصة ما بين نقطة انطلاق القصّ ونهايته أي ما بين وصول الخالة والحوار إلى غاية نهاية النصّ اتّسمت بالتركيز والتكثيف. وقد اكتفى القاصّ بهذه الدقائق المعدودة لأنها كفيلة بأن تبلغه المقصد من التآليف.

وعلى ذلك، نلاحظ أنّ الزمن الداخليّ لم يخل من تركيب فنيّ إذ فضلا عن الزمن الحاضر الذي استقطب الحوار، تمّ الرجوع - في شذرات وجيزة - إلى

الماضي. وبدا الارتداد بدوره مركباً من خلال الماضي البعيد عند قول الزوجة: "لقد كان في أول سكراته يشتمني شتما مقذعاً...، ثم يجبرني على إيقاد النار.." (ص24). ومن خلال الماضي القريب عند قولها: "تصوري أنه رجع ليلة أمس يترجح سكرًا... وعثرت رجله بكتاب.." (ص25). ومقابل ذلك تتوفر الأقصوصة على تقنية الاستباق بالإشارة إلى أن الأحداث قد تحصل في المستقبل وذلك عند قول الخالة: "سنحاكمه، ونطالبه بتعويض، وندخله السجن... ستقومين تَوًّا إلى لمّ أدباشك" (ص26).

والحاصل مما رُكّب تشابك في بناء الزمن داخل النصّ، فالأحداث لا تبقى منحصرة في صبيحة ذلك اليوم الذي يجري فيه الحوار. ونرجح أن الحوار يدور صباح يوم ما لأنّ الزوج تعود ألاّ يصحو إلاّ بعد منتصف النهار.. وقد طلبت الزوجة من الخالة عدم إزعاجه.

أمّا الصنف الآخر من الأزمنة المستوحاة من النصّ فهو ما يسمّى بالزمن التاريخي المرجعي، ونستشفّ بعض أماراته من الجملة التالية: "تجلس الخالة على المقعد، وهي تزيج عن وجهها العصابة السوداء" (ص23)، فالأحداث تنتزل في فترة الأربعينيات، فترة زمن التأليف حينما كانت المرأة التونسية تضع الخمار، وكان السفور وقتها ظاهرة لافتة للنظر<sup>3 1</sup>، بل كانت هناك معركة فكرية تعلقت بقضية الحجاب<sup>4 1</sup>.

وفي الجملة اعتنت الأقصوصة بوضعية المرأة في تلك المرحلة التاريخية.. وموقفها من سيطرة الزوج وعنفه اللفظي والمادي.. وتحليلها - على الرغم من ذلك - بالرضى والتسامح والرفقة<sup>5 1</sup>.

ونروم في الجزء الموالي من تحليل "سهرت منه الليالي.." تدبّر أسلوب قصصي بعينه، وبه نغني الحوار، نظرًا إلى هيمنته واطّراد حضوره قياسًا إلى أساليب القصّ الأخرى. فقد احتلّ الحوار الحيز الأكبر إذ يدلّ الإحصاء على أنّ



تسعة وثمانين سطرا توزعت على النحو التالي: تسعة منها صيغت صياغة سردية، وثمانون سطرا وردت في شكل حوار.

### - في بناء الحوار:

وهو من صنف الحوار الثنائي (dialogue) بين الزوجة والخالة. وجله حوار مباشر أي خطاب معروض يقدم لنا دون تمهيد من الراوي إلا في بعض المواضع التي تجسم فيها ما يسمّى بـ"الخطاب الإسنادي" (discours attributif). ولعلّ أبرزها تدخله في بداية المقطع الأخير: "تخجل زكية.. تُصعد بصرها لباب الغرفة، غرفة النوم، وتصوبه إلى الأرض" (ص27) <sup>16</sup>.

ونرجح أنّ ما يبرز تواتر الحوار يكمن في أنّ الحادثة المسرودة لا تقوم على الفعل والحركة، بقدر ما تقوم على اللفظ والقول. ومن ذلك السياقات التلقظية التالية:

- "قولي لخالتك الحنون كيف" (ص24)..

- "قولي جلادي" (ص24)..

- "أحكي لي الأوّل بالأوّل" (ص24)...

- "خالتي لا ترفعي صوتك" (ص27)..

- "لا أرفع صوتي؟ سأرفع صوتي ويدي!" (ص27).

ومما يقرب هذا الحوار من المشهد المسرحي الشفوي بروز صيغة السؤال في نغمة الصوت وخلو الجملة من حرف الاستفهام: "لا أرفع صوتي؟ سأرفع صوتي ويدي! لا أرفع صوتي؟ ولماذا من فضلك؟" (27). فالحوار هو الذي يقودنا إلى صميم المشكلة، وهو الذي يعمق حالة التوتر، ثمّ يتكفل في النهاية بالكشف عن لحظة التنوير والإبانة عن العطف المستكن في نفسية الزوجة.

ولقد تناثرت في الحوار مواضع أخرى من الخطاب المشفّه القريب من التعبير العادي البسيط كنعو قول الزوجة: "خالتي! سلامتك يا خالتي! تفضلي"

(ص23)، مما يشي بأنّ القصّ يلامس الواقع ويقارب الحقيقة، مثبتا بذلك مقوّمًا فنيًا من مقوّمات الكتابة الأقصوصيّة، وهو شدّة محاكاة الواقع. ومن خصائص الحوار المبنيّ في "سهرت منه الليالي.." أنّه يقرب المسافة بين النصّ والمتلقّي من خلال المعاشية الآنية للأحداث، وبين النصّ والواقع لأنّه يوهّم بأنّه يقطع جزءا منه ويقدمه في شكل مشهديّ.. أي يتحوّل موقع المتقبّل من موقع القارئ إلى موقع "المشاهد". وجميع هذه الطرائق من شأنها أن تضاعف من حدّة الأثر والانفعال.

ومن وظائف الحوار:

دفع حركة القصّ شأنه شأن سرد الأفعال، وتوجيه النصّ نحو لحظة الأزمة، والكشف عن بواطن الشخصيات. واستحضار وقائع حاصلة أو قد تحصل وشخصيات غائبة ولاسيما شخصيّة الزوج محور الحوار في هذه الأقصوصة. وإلى ذلك، يندسّ الوصف داخل الحوار أي أنّه لا يرد بالضرورة في مقطع خاصّ به. فيتجلّى من خلال النعوت. ومثال ذلك وصف نمط الحياة الذي يعيشه الزوج: "إنّه لا يصحو إلاّ بعد منتصف النهار.. كعادته. وإن صحا، فلكي ينام ثانيا!" (ص25)، وكذلك قولها: "رجع ليلة أمس يترّج سكرا" (ص25)، ولو فكنا هذه الجملة لوجدنا نمطين من السرد داخل الحوار: ف "رجع ليلة أمس": سرد أفعال يعرب عن حدث الرجوع، و"يترّج سكرا": سرد أحوال أي وصف.. وبهذه الصورة تجتمع في الجملة الواحدة الأنماط السردية الثلاثة ونعني بها: الحوار والسرد والوصف. وعموما تتميز هذه الأقصوصة بتتالي النعوت الوصفية المندسة داخل الحوار فيوصف الزوج بكونه فظًا، أحمق، سكيّرا، يحبّ مطالعة الكتب... الخ.

- في لغة القصّ:

لقد ارتبطت لغة الأقصوصة بلغة المجتمع لذلك بدت بسيطة مألوفة قريبة من الفهم من قبيل السهل الممتنع، وإن لم تخل من بعض العبارات الجاهزة مثل:

"صبّ جام غضبه" (ص25) (والجام هو الإناء من فضّة، والعبارة تعني أفرغه دفعة واحدة)، كذلك تميّزت بأسلوب الحجاج والجدل ودحض الحجّة بالحجّة، ومن دلائل ذلك توفرّ هذا التركيب: "قلت... قلنا..." المتكرّر في أربع مناسبات. وإلى ذلك، تبدّت اللغة لغة موحية إذ توفرّ فيها الإيحاء والمجاز من خلال القتل المعنويّ والنفسيّ عند قول الزوجة: "وهو يقتل كلّ يوم شيئاً منّي" (ص24)، وبالتالي فاللغة على بساطتها فيّاضة بالمعاني دون تفنّن وتصنّع ودون أن تجلب الانتباه لذاتها. ومن ثمّ ساهم أسلوب الدوعاجي في تقديم نصوص مفهومة مستساغة.

وأما السمة الأخرى التي طبعت اللغة فبالإمكان نعتها باللغة الساخرة ف"سهرت منه الليالي.." أقصوصة تطفئ عليها روح الدعابة سواء أكان ذلك في السرد أم في الحوار. وتندسّ الفكاهة حتّى في المواقف الحرجة المتأزّمة لانتهاج الدوعاجي طريقة المزج بين الجدّ والهزل. وقد تجلّى هذا المنحى في التلاعب اللفظيّ عند قول الخالة: "الطفل أم الكتاب؟" (ص25). وتبرز الروح الفكاهة أيضاً في الوصف، وصف هيئة الخالة وكيف أنّ كلّ جزء من جسدها يتحرّك بمفرده.. كما تبرز في الحوار ولغته وكيفية بنائه وفق صيغة "قلت... قلنا...".

وعلى هذا الوجه كانت ذاتية الدوعاجي الأدبية حاضرة من خلال خاصية الأسلوب الفكاهة الساخر الذي يخلط الهزل بالجدّ. والهزل عنده يؤتى به لا لمجرد الإضحاك فمدلوله ليس سطحيّاً بل هو طريقة مخصوصة بهذا الكاتب في طرح القضايا العميقة. ولا اختلاف في أنّ الدوعاجي يتقن استعمال هذه الخاصية التي لا يكاد يخلو منها مقطع من أقصوصة "سهرت منه الليالي..".

#### - خاتمة:

لقد جسّمت هذه الأقصوصة مقوّمات القصّ القصير، وحقّقت على نحو واف جملة من الأركان التي ينبني عليها هذا الجنس الأدبيّ، ومن ذلك بالخصوص توفرّ مقوّم الوحدة التامة (unicité absolue). إذ توفرّت الأقصوصة

على وحدة المكان والزمن والحدث والموضوع ومحدودية عدد الشخصيات المشاركة في الوقائع. فجاءت مقتضبة مركزة متقنة النسيج والحبك<sup>17</sup>. وتعدّ نهايتها أهمّ موضع يثبت جودتها لا لأنّها كانت مفاجئة فحسب، وإنما لبعدها الدلاليّ، فالمغزى من هذه النهاية معارضة السائد، ورفض الانسياق وراء العادات والتقاليد المألوفة، والتبشير بقيام نمط جديد من العلاقات بين الرجل والمرأة خصوصا، وهو تبشير لا يتمّ الإفصاح عنه على نحو وعظيّ مكشوف مخلّ بشروط الكتابة الفنيّة الأدبيّة.

ومن وجوه المسألة المطروحة، قضية تعنيف المرأة، قضية مجسّمة في مستوى الألفاظ أو المعجم المستعمل: فمتى قمنا بإحصاء، وجدنا أنّ عبارة اللطم، فعلا كانت أو مصدرا، تكررّت سبع مرّات، فضلا عن أنّنا نجد ما شابه معناها مثل: "يضرب امرأته" (ص26)، و"وصلنا لسوء المعاشرة والضرب" (ص26)، وإلى ذلك تجسّمت هذه المعضلة بواسطة المقارنة لإبراز شناعة هذا السلوك، فتعنيف المرأة معادل لفقدان الرجولة: "إنّ الرجل الذي يضرب امرأته ليس برجل" (ص26). كذلك بدت الصفات المسندة إلى الزوج وهي الحمق والفظاظة والسكر والمطالعة جميعها صفات مغفورة ما عدا الضرب، فقد صورته الشخصيّة أعظم إساءة في العلاقة بين الزوجين.

تبدو هذه الأقصوصة في ظاهرها حادثة عابرة بسيطة لكنّها في باطنها تختزل نظامين اجتماعيين متناقضين: نظاما تقليديا، وآخر جديدا أو مناشدا الجدة. ويبدو الدوعاجي. وإن لم يصرّح بذلك - ميّالا إلى النمط الثاني إلى درجة أنّ بعضهم وقد حلّل الأقصوصة تحليلا اجتماعيا اعتبر أنّ شخصيّة "البطل الإشكاليّ تتطابق إلى حدّ بعيد مع الدوعاجي نفسه الذي كان من رواد الحركة الأدبيّة والفكريّة بالبلاد التونسيّة، فهو من مؤسّسي "جماعة تحت السور" الأدبيّة والتي ليست إلّا تكتّلا للانتلجسيا... فكانت هذه الجماعة تعيش

نفس المأساة التي يعيشها هذا الزوج، مأساة الصراع مع مجتمع جاهل، متخلف كان في تلك الفترة في مرحلة انحلال وتحول...<sup>18</sup>.

ويجسّم النصّ عدم انسجام الفئة المثقفة مع الفئة الأمية وقتئذ، ويدلّ سوء المعاملة على أنّ الزوج يرفض المرأة التقليديّة التي لا تفقه شيئاً من الكتب والأوراق. وندرك من القطيعة مع العالم الخارجي معاناة المثقف وتوتر علاقته بالمجتمع.. إذ لم يكن من اليسير تغيير الثوابت في الأفكار والتقاليد.. ويعدّ انزغال الزوج - وإن كان من نسج الخيال والمحاكاة - شبيهاً بوقائع سجلّها التاريخ عن تلك الحقبة وأثبتتها القصائد والنصوص الوثائقية، كنحو نقمة الشاعر أبي القاسم الشابي على شعبه وهروبه إلى الغاب، وإقدام محمد العريبي على الانتحار في شقته بباريس، وموت الطاهر الحدّاد منبوذاً مدحوراً. إنّه انزغال شبيه أيضاً باللامبالاة والشعور بالضالة وانعدام الجدوى لدى الدوعاجي نفسه الملقّب بـ"فتان الغلبة"<sup>19</sup>. وقد تبدّى ذلك من خلال مقولة "عاش يتمنى في عنبة / مات جابولو عنقود..<sup>20</sup>.

### نصّ أقصوصة "سهرت منه الليالي.." لـعلي الدوعاجي:

. 1 .

كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم، يتحرّك كلّ جزء منها بمفرده، وهي تطلع درج السلم لاهتة، شاخرة، تتصبّب عرقاً، وهي تصرخ مداعبة ابنة أختها من قبل أن تراها:

- أين أنت؟ أين؟ ما هذا بسلم! هذا الصراط! أين أنت يا فتاتي؟ لعن الله هذا الشحم الذي يعوقني عن التنفّس.  
- خالتي! سلامتك يا خالتي! تفضّلي. هو ذا المقعد الذي يريحك، ويريح شحمك. لكن دعيني أقبلّك.

- وتقبّلها، وتجلس الخالة على المقعد، وهي تزيج عن وجهها العصابة السوداء. وتتفرّس قليلا في وجه زكيّة ابنة أختها وتساءلها:
- ما هذا؟ ما لعينيك مورّمتين؟ أكنت تبكين؟
- هو ذاك... لا يمكن أن أخفي عنك شيئا يا خالتي.
- ما أبكى عزيزتي؟ ما أبكى صغيرتي؟ قولي لخالتك الحنون كيف؟
- أتبكين في العام الثاني من زواجك؟ هي أخلاق أمك المسكينة، وهي في دار الحقّ ونحن في دار الباطل، تتجلّى فيك. لقد كانت - رحمها الله - ولوعة بالبكاء، احكي لخالتك كيف تعيشين... مع...
- كما وددتني أن أعيش في جهنّم منذ ألقيت بي في جحيم هذا الزواج... هذا زوجك...
- زوجي؟ قولي جلاّدي، فقلبه قلب جلاّد... وهو يقتل كلّ يوم شيئا منّي.
- ستجدينني ميّنة جامدة في زيارتك المقبلة إن لم أذب وأسل دموعا من عيني.
- خفّفي عنك... احكي لي الأوّل بالأوّل ما وقع بينكما...
- إنّه رجل خبيث أحمق، سكّير يسكر كلّ ليلة، ولا يأتي بعد كلّ منتصف ليل إلاّ ليعربد عليّ وعلى طفلي. آه! لو لم يكن حمادي ابننا!... آه يا خالتي، لقد كان في أوّل سكراته يشتمني شتما مقذعا، وينعتني بأقبح النعوت، ولا يسمّيني إلاّ بأخبث أسماء الأسماك والطيور: فأبني "حسب الخمار" بين الطاووس والوطواط، أو بين التّنّ و"النازلي" القبيح الرأس. ثمّ يجبرني على إيقاد النار وطبخ "المشلوش" بعد الساعة الثانية من منتصف الليل، وإلاّ فأبني أستحيل في نعته إلى حمارة لا تجيد الطبخ...
- أعوذ بالله! أعوذ بالله! هذا شيطان!.. وشيطان بذيء القول!..

تقول الخالة هذا، وهي تنظر شزرا إلى باب غرفة النوم الموصود كأنها تسأل قريبتها بعينها إن كان ما زال نائما أم هل خرج لتعرف أيّ طريق تسلك في نقدها له؟

وتجيب زكية:

- إنه لا يصحو إلا بعد منتصف النهار... كعادته. وإن صحا، فلكي ينام

ثانيا!

- ينام؟

- بين الكتب والجرائد التي تأخذ كلّ وقته. فإنه لا يكلمني إلا وهو سكران. فإن صحا فهو للكتب والأوراق. هي ذي تملأ كلّ الغرفة. والويل لي إن فقد منها ورقة. لبيتك زوجتني أميا مثلي! إن عشرة هذا لا تطاق.

- لا تطاق!

- تصوّري أنه رجع ليلة أمس يترجّح سكرًا، ورائحته كرائحة النسناس، وعثرت رجله بكتاب ألقاه الطفل المسكين، ولم أنتبه له، فصبّ جام غضبه على الطفل، ولطمه لطمة كادت تخرج روحه، ووددت افتكاكه منه...

- الطفل أم الكتاب؟

- الطفل يا خالتي!.. حمادي!.. فلطمني أنا بدوري!

- كيف لطمك أنت، ولا تقولين لي هذا من الأوّل؟ آه... إن الأمر أهمّ ممّا كنت أظنّ، كيف؟ أيرفع يده على امرأته وأمّ ولده، هذا لا يطاق... وصلنا إلى اللطم! اسمعيني يا فتاتي. أنت صغيرة، فافتحي أذنيك إلى نصائح خالتك المجريّة: لقد زففت إلى ثلاثة رجال، وأنا أعلم الناس بهم. إنّ الرجل الذي يضرب امرأته ليس برجل (تحتدّ الخالة كلّ الحدة، وتصرخ في ابنة أختها) اسمعي! اطلبي طلاقك منه، وسنحاكمه، ونطالبه بتعويض، وندخله السجن. إنّ القضاء،

وكلّ الشرائع (الخمسمائة دين) لا تبيح لأيّ رجل كان لطم امرأة ضعيفة. اطلبي طلاقك منه! قلت لك... إذ ليس بعد اللطم من معاشرة!  
- الطلاق هو ذاك.

- أتصبرين على معاشرة هذا الفظ؟! قلت: إنّه أحق، قلنا لا بأس ككلّ الرجال. قلت: إنّه يسمّيك بأسماء البهائم، قلنا لا بأس سيغيّر نعوته وتحسن معاشرتك له. قلت: إنّه سكّير، قلنا: لا بأس ستنتفخ كبده ويترك الخمرة. قلت: إنّه يحبّ مطالعة الكتب، قلنا: لا بأس وهي وإن كانت ضرائر لك إلاّ أنّها أخفّ من ضرّة بشرية واحدة. لكن وصلنا لسوء المعاشرة والضرب... اطلبي طلاقك، وأنا الضمينة بحصولك عليه من أقرب السبل.  
- كيف يا خالتي؟

- إن كان دمك هذا دما مثل الذي يجري في عروقي (تقول هذا وهي تنظر إلى معصمها المكتنزين، والتي ضاقت بهما الأسورة الفضيّة) إن لم يكن دمك ماء وسكرا وعصير برتقال، وإن كنت حقا ابنة اللبوة منجيّة أختي - رحمها الله - فستقومين توّا إلى لمّ أدباشك وتخرجين معي الآن. وعليّ أنا الباقي.  
- 2 -

تخجل زكيّة.. تصعدّ بصرها لباب الغرفة، غرفة النوم، وتصوّبه إلى الأرض.  
- خالتي لا ترفعي صوتك!  
وتتحمّس الخالة. ويهترّ كلّ جسمها اهتزازا لا تجيده إلاّ المرأة الشعبيّة، وهي غضبي. وتصرخ:  
- لا أرفع صوتي؟. سأرفع صوتي ويدي! لا أرفع صوتي؟ ولماذا من فضلك؟  
- لئلاّ تزعجي.. تزعجيه!  
- أزعج من؟  
- هو. دعيه ينام... المسكين... لقد سهر كثيرا ليلة البارحة يا خالتي!..



**قائمة المصادر والمراجع:****- المصدر:**

الدوعاجي (علي)، **سهرت منه الليالي...**، تقديم عز الدين المدني، دار شوقي للنشر، 1996.

**- المراجع العربيّة:****- الكتب:**

- الحدّاد (الطاهر)، **امراتنا في الشريعة والمجتمع**، الدار التونسية للنشر، 1980.

- الدوعاجي (علي)، **تحت السور**، الدار التونسية للنشر، 1975.

- بن سلامة (عبد الحميد)، **محمد البشروش حياته وآثاره**، الدار التونسية للنشر، 1978.

- الشابي (أبو القاسم)، **ديوان أغاني الحياة**، دار الكتب الشرقية، ط1، 1955.

- العريبي (محمد)، **الرماد**، منشورات مجلة قصص، ع7، 1986.

- قسومة (الصادق)، **الأقصوصة مقوماتها وعينات من بداياتها**، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2009.

**- المجلات:**

- بكار (توفيق)، **مجلة التجديد**، تونس، السنة الأولى، العدد 5 - 6،

جوان - جويلية 1961.

- الملولي (رضا)، "الدلالة الاجتماعية في سهرت منه الليالي"، **مجلة الحياة**

**الثقافية**، عدد 41، 1986.

**- مرجع باللغة الفرنسيّة:**

Ghazi (Férid), **Le roman et la nouvelle en Tunisie**, Maison Tunisienne de l'Édition, 1970.

## الهوامش:

- 1 — الطاهر الحدّاد، امرأتنا في الشريعة والمجتمع، الدار التونسية للنشر، 1980.
- 2 — محمد العربي، الرماد، منشورات مجلة قصص، ع7، 1986.
- 3 — وردت هذه النصوص ضمن كتاب: عبد الحميد بن سلامة، محمد البشروش حياته وآثاره، الدار التونسية للنشر، 1978، ص ص 153 — 188.
- 4 — نذكر بالخصوص قصيدته: "صلوات في هيكل الحب، وهي في ثمانية وستين بيتاً"، أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار الكتب الشرقية، ط1، 1955، ص ص 121 — 124.
- 5 — علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي..، تقديم عز الدين المدني، دار شوقي للنشر، 1996.
- وليست "سهرت منه الليالي.." أول أقصوصة كتبها الدوعاجي، فقد نشرت بجريدة "الأسبوع" في الحادي عشر من مارس سنة 1946 بعد أن ظهرت قبلها أقاصيص أخرى نذكر منها "جارتني" سنة 1936 و"الركن النير" سنة 1936 و"مجرم رغم أنه" سنة 1945. ونلاحظ أنّ الدوعاجي نشر سنة 1946 خمسة نصوص أقصوصيّة، فمثلت هذه السنة أعزر إنتاجه. ثمّ تليها سنة 1944 إذ أنشأ خلالها ثلاث أقاصيص.
- 6 — لا نعتقد أنّ الدوعاجي هو من اختار عنوان مجموعته الأقصوصيّة، وإنّما نرجّح أنّ جامعها ومحققها عز الدين المدني أنجز ذلك، لأنّ هذه الأقاصيص كانت في بداية إظهارها للقراء متناثرة في الجرائد والمجالات.
- وإلى ذلك، نلاحظ أنّ هذا العنوان يتعارض مع أغنية سهرت منه الليالي لمحمد عبد الوهاب من جهة الدلالة العاطفيّة أو التضحية التي تستوجبها العلاقة الغرامية، أي أنّه يتداخل عموماً مع مجال الغناء، فلعلّ الدوعاجي أن يكون قد استمدّه من المحيط الفنّي الذي كان يحتضنه داخل "جماعة تحت السور..
- وقد قيل في هذا الشأن: "كان مقهى "تحت الصور" يقع بحيّ باب سويقة بالعاصمة. وهو روض شعبي معروف. وقد تهّدّم هذا المقهى اليوم. كان مكان لقاء... واجتماع... فيه كان يتجمع العازفون لإعداد سهرة موسيقية. وفيه كان يستضيف بعض أدباء تونس يومئذ زملاءهم الأجانب للحديث معهم. وفيه كانت تنعقد اجتماعات أدبيّة وفنّيّة...". عز الدين المدني ضمن تقديمه لكتاب الدوعاجي، تحت السور، الدار التونسية للنشر، 1975، ص 7.
- و"سهرت منه الليالي.." عنوان نقله فريد غازي إلى الفرنسيّة وفق الصيغة التالية: A cause de lui, j'ai veillé tant de nuits ، ومنتسقي مما ذكره ما تعريبه: "تأخذنا (الأقصوصة) أخذاً إلى

- 7 - حياة عائلة متوسطة في تونس. زوج وامرأة وطفل بعد سنتين من الزواج"، Férid Ghazi, *Le roman et la nouvelle en Tunisie*, Maison Tunisienne de l'Édition, 1970, p.50.
- 8 - عموماً تقلّ صيغة العناوين الواردة جملةً خلافاً للعناوين في صيغتي لفظ واحد أو مجموعة ألفاظ، ومهما تكن الصيغة المستعملة، يبقى العنوان رهن المتن تابعاً له لأنه يضطلع بإيضاحه وإتمام مقصده.
- 9 - ذكر علي الدوعاجي عبارة "قفلة غوركسية" واعتبرها من صميم الفن الأقصوصي في مقاله النقدي الموسوم بـ "القصة في الأدب المغربي الحديث"، ضمن كتاب *تحت السور*، مرجع مذكور، ص 71.
- 10 - إن لإتقان الدوعاجي تصوير الشخصيات علاقةً بإتقانه الرسم بواسطة الريشة: ومن ثمة يتداخل الرسم بالقلم مع الرسم بالألوان، وتتداخل الفنون لديه.
- 11 - ومثل هذا الرأي يوظف معطيات نفسية اجتماعية من خارج نصّ الأقصوصة.. لأنها متعلقة بحياة الكاتب. فهل يصحّ القول إن استحضار الأم بالذات وتغييب الأب ناجم عن العلاقة الحميمة التي جمعت علي الدوعاجي نفسه بوالدته؟..
- 12 - مبدأ عبّر عنه علي الدوعاجي تعبيراً صريحاً في مقاله النقدي المذكور سابقاً إذ قال مؤكداً وجوب اعتماد الحياد في الخطاب الأقصوصي: "مهمة كاتب القصة... عرض الواقع البحث بكلمات واضحة نيرة، وأن يمسك زمام قلمه عن التعاليق الزائدة، وعن وصف شعوره الشخصي، وعن الوعظ الثقيل"، *تحت السور*، مرجع مذكور، ص 68.
- 13 - تقول الخالة في حوارها مخاطبة الزوجة: "قلت: إنه يحبّ مطالعة الكتب، قلنا: لا بأس وهي وإن كانت ضرائر لك إلا أنها أخف من ضرة بشرية واحدة"، *الأقصوصة*، ص 26.
- 14 - أشار الطاهر الحداد - منذ الثلاثينيات - إلى أنّ "السفور آخذ في الازدياد بلا ريب، سواء تذرنا منه أو لم نذر، وسواء اتجهنا لتعليم وتربية المرأة كما يجب أو لم نتجه"، *امراتنا في الشريعة والمجتمع*، مرجع مذكور، ص 189.
- 15 - تعرّض الطاهر الحداد إلى مسألة الحجاب في حوالي ست صفحات استهلّها بقوله: "ما أشبه ما تضع المرأة من النقاب على وجهها منعا للفجور بما يوضع من الكمامة على فم الكلاب كي (لا) تعضّ المارين"، المرجع نفسه، ص 183.
- 16 - أشار عز الدين المدني في تقديمه للمجموعة القصصية إلى أنّ علي الدوعاجي "احتفل في قصصه بالحبّ احتفالاً كبيراً، وحلّ علاقة الرجل بالمرأة تحليلاً قصصياً رائقاً، وشرّح روابط المرأة بالأسرة المحافظة..."، *سهرت منه الليالي*، مصدر مذكور، ص 17.

16 – لئن كان الدوعاجي كاتباً أقصوصياً، فإنه متمرسٌ بكتابة المسرحيات الإذاعية، ويبرز الأسلوب المسرحي في هذه الأقصوصة من خلال تدخل الراوي قاطعاً الحوار بقوله الوارد بين قوسين: "تحتدّ الخالة كلّ الحدة، وتصرخ في ابنة أختها"، فكأنّ الشخصيات فوق ركح والراوي يعدل أدوارها ولا يتدخل إلا لوصف هياتها وملامحها. والحوار، إذا ما هيمن على النص، فإنه يقربه من المسرح.. ومن ثمة نلاحظ التداخل القائم في "سهرت منه الليالي.." بين الأقصوصة والمسرحية.

17 – تحققت هذه المقومات الفنية على غرار ما أثبتته أحد الدارسين حينما اعتنى بتحليل أقصوصة علي الدوعاجي "مجرم رغم أنه"، إذ انتهى إلى القول: "هكذا نتبين بعض سمات الأقصوصة عند شيخ كتابها التونسيين في مرحلة نشأتها الفنية الجادة، ونتبين مهارة منشئها في الاقتصار على ما هو ذو وظيفة فنية في بناء الأقصوصة وإحكام حركتها والانتهاؤها بها إلى مآل طريف يرجّ القارئ، ويبلغ بإحساسه أقصى درجات الانفعال"، الصادق قسومة، الأقصوصة مقوماتها وعيّنات من بداياتها، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2009، ص190.

18- رضا الملولي، "الدلالة الاجتماعية في سهرت منه الليالي"، مجلة الحياة الثقافية، عدد41، 1986، ص73.

19 – كتب توفيق بكار مقالا وسمه بـ"الدوعاجي "فنان الغلبة""، وظهر جزؤه الأول في مجلة التجديد، تونس، السنة الأولى، العدد 5 – 6، جوان – جويلية 1961. ثم ظهر جزؤه الثاني بالمجلة نفسها بتاريخ نوفمبر 1962.

20 – قول استهلّ به توفيق بكار مقاله هذا، (ص 62)، بينما افتتح جزءه الثاني بقوله: "هو أبو القصة التونسية غير مدافع وأعتقد أن ما من باحث تحرى في بحثه وتثبت إلا وهو مسلم للدوعاجي بهذه الأبوة"، المرجع نفسه، ص4.

## سيمياء الصورة في رواية "سيرك عمار" لسعيد علوش دراسة في التفاعل الأيقوني واللفظي

أ. الحسين أوعسري

جامعة ابن طفيل – القنيطرة – المغرب

أصبحت الصورة تحتل، بفضل الثورتين التكنولوجية والرقمية، مكانة هامة في مختلف مناحي الحياة المعاصرة. فالعالم كله يحيا بالصورة، ويتواصل بها وعبرها، بل إنها أصبحت أداة ناجعة لنشوء الحروب والثورات، وصناعة القيم والأيديولوجيات، والترويج لها بغية التحكم في البنيات الذهنية للجنس البشري لتوجيه سلوكه وثقافته. أمام هذا التنامي الملحوظ للصورة وحضورها اللافت في مختلف المجالات، لم يسلم حقل الأدب بدوره من غزو الصورة لبعض أجناسه، حيث لجأ بعض الروائيين المنشغلين بهوس التجريب، باعتباره بحثا متواصلا عن البدائل، وسعيا حثيثا نحو التجاوز، إلى الصورة التي توسلوا بها لتأثير فصول رواياتهم، ولتحقيق عنصر المغايرة والإبدال في الكتابة الروائية الجديدة كما هو الشأن بالنسبة لتجربة الباحث والروائي المغربي "سعيد علوش" التي نخصص لها هذه الدراسة.

تحظى الصورة باهتمام كبير في تجربة "سعيد علوش" الروائية، فقد عمد منذ رواياته الأولى التي كتبها في السبعينيات من القرن الماضي إلى تذييل روايته "إملشيل" بملحق للصور سماه "محجوزات إملشيل"<sup>(1)</sup>، يحتوي على عدد من الصور (وثائق إدارية، صور أوروبية، بلاغات، إعلانات، نصوص بالعربية وغير العربية...). غير أن الحضور القوي للصورة، سيظهر بشكل أكثر بروزا في

رواياته التي كتبها خلال الألفية الثالثة، إذ سيحرص على إرفاق كل فصل من فصول رواياته الضخمة بملحق للصور لها علاقة مباشرة مع ما يرويها الفصل الذي يسبقها من أحداث نحو ما نجده في الرواية موضوع الدراسة الموسومة بـ "سيرك عمار"<sup>(2)</sup>، التي يبدو توظيف الصورة فيها مقصودا وليس اعتباطيا.

من هنا انبثقت إشكالية هذه الدراسة التي تنهض على فرضية عامة مفادها أن بناء الشخصيات في هذه الرواية، بوصفها علامة فارغة على حد تعبير فليب هامون<sup>(3)</sup>، وتنامي الأحداث في الفضاء والزمان، وتشبيد عوالم هذه الرواية بشكل عام، يتم من خلال التفاعل بين الخطابين النصي(الملفوظ السردي) والبصري(الصورة).

وعندما نتحدث هنا عن الصورة في الرواية، فإننا لا نقصد الصورة بمفهومها البلاغي التقليدي، أي توظيف الصورة الشعرية في الرواية، كما تحدث عنها "ستيفان أولمن" في كتابه "الصورة في الرواية"<sup>(4)</sup>، ولا نقصد صورة الآخر في منجزنا السردي كما تطرق إلى ذلك الباحث المغربي "محمد أنقار" في كتابه المعنون بـ "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية"<sup>(5)</sup>، وإنما نقصد الصور المرئية الثابتة المرسومة بريشة الفنان أو الملتقطة بعدسة الكاميرا.

### 1. الصورة في رواية "سيرك عمار":

تحتوي رواية "سيرك عمار" على ستة ملاحق (annexes)، اختار المؤلف لكل ملحق عنوانا يناسب محتوى الخطاب النصي الذي يسبقه. وفي ما يلي عناوين الملاحق ومحتوياتها:

عنوان الملحق	محتواه
شجرة آل عمار	يتضمن صورة لأبناء آل عمار وكامي أدولف و ماري زوجة حميمو وبعض الوثائق الإدارية الخاصة بالسيرك.
نساء سيرك عمار	يتضمن صورة لبعض النساء اللواتي أثنى فضاء السيرك.
خيمة آل عمار	يتضمن مجموعة من الخيام التي كانت تنتصب في الأمكنة التي تؤدي فيها عروض السيرك، والطائرة التي خصصت لسيرك آل عمار والسفينة التي كانت تقلهم وتقل عتادهم.
بهلونات آل عمار	يتضمن مجموعة من الصور البهلوانية التي كانت تمثل أدوار السيرك، وكذا بعض الصور الأيقونية المعروفة لدى المتلقي.
حمان آل التيس	يتضمن صورة التقطت لحمان آل التيس في حرب لاندوشين التي شارك فيها.
متحف آل عمار	يحتوي على مجموعة من صور و شخصيات وبهلوانات و خيام سيرك آل عمار.

يتبين من خلال تأملنا لهذه الملاحق أنها تنقسم إلى نوعين من الصور: صور فتوغرافية ملتقطة لشخصيات وفضاءات واقعية، وصور أخرى أيقونية مرسومة تحيل على شخصيات واقعية أو متخيلة. سننتقي بعض الصور فقط من هذه الملاحق لمقاربتها، خاصة تلك التي لها علاقة بالشخصيات نظرا لحضورها القوي والمهيمن.

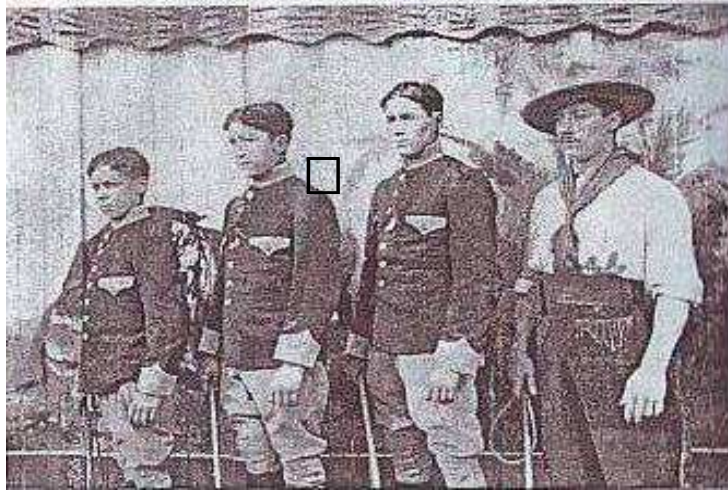
## 2. الصور الفوتوغرافية (Images Photographiques)

### 1.2. الدليل الفوتوغرافي في الجماعي.

كثيرة هي الصور الفوتوغرافية التي التقطت لشخصيات تعد فاعلة في مسار السرد، ونخص هنا بالذكر أبناء "آل عمار" مثلما توضح الصورة أدناه الواردة في الملحق الأول.



Aïssa Aïné, Abdellah, Mustapha et Saïd





**الصورة رقم 1: (أبناء حميمو بن عمار يقدمون بعض عروض السيرك)**

نلاحظ أن هذه الصورة تربطنا أولاً بالحدث، لأنها التقطت أثناء تقديم أبناء "عمار" لعروض السيرك. وتظهر الشخصيات كاملة في الصورة الأولى، أي أنه لم يتم التركيز على جزء معين من أجسامها، بقدر ما تم التركيز عليها كاملة لإظهار ملابسها والحبال التي تمسكها، الشيء الذي يعني أننا أمام شخصيات تتأهب لأداء دورها في السيرك. إن الصورة هنا تشخص ما قرأناه وتخليناه في النص، وبعد انتهائنا من الفصل الأول تطل علينا هذه الصور لتؤكد ما سبق تخيله.

ودراء لأي لبس يمكن أن يحصل لدى القارئ، أرفقت الصورة بإرسالية لغوية مصاحبة تتوسط الصورة الأولى والثانية، وتتضمن أسماء الشخصيات المثبتة عليها. وهي: عمار عيني وعبد الله ومصطفى وسعيد عندما نقرأها من اليمين إلى اليسار في الصورة الأولى والعكس صحيح في الصورة الثانية. ولعل المشترك بين أبناء "حميمو بن عمار" في الصورة هو مواصفة القصر. يقول السارد: "الإخوة في كامل حللهم الأنيقة رغم أن قصرهم جميعا وشحنات وجوههم تشي بقبايلية دزايرية"<sup>(6)</sup>.

ولعل أكثر الملاحظات اللافتة للنظر في هذه الصورة أيضا الوقوف بشكل مرتب من الأكبر إلى الأصغر؛ وهو ترتيب يأخذ بعين الاعتبار أولا القامة مثلما يتضح من خلال الصورة، وثانيا السن، حيث نجد سعيد أصغر من مصطفى الذي يكبره عبد الله، كما أشار السارد إلى ذلك أثناء حديثه عن تواريخ ازديادهم التي ذكرها<sup>(7)</sup>. تسعفنا هذه التواريخ في قراءة الصورة من اليمين إلى اليسار، ولولا هذه القرائن النصية، لوجدنا صعوبة في معرفة الجهة التي سنبدأ منها للتعرف على أسماء الشخصيات داخل الصورة. وهذا يعني أن الخطاب النصي يفسر الصورة ويمكننا من قراءتها قراءة سليمة. الشيء الذي

يؤكد مبدئياً أن هناك تفاعلاً بين ما هو بصري وبين ما هو مكتوب في هذا النص الروائي. بل إن الأمر يتعدى ذلك، في نظر بعض الباحثين، إلى "تأجيل التفاضل بين الصورتين المكتوبة والمرئية، فالصورة الفوتوغرافية المرئية تبدو أقدر من الصورة المكتوبة على التجسيد والإبراز، أما الصورة المكتوبة فتبدو أقدر من الصور المرئية على إثارة المخيلة وإظهار ما وراءها من تفاصيل"<sup>(8)</sup>.

## 2.2. الدليل الفوتوغرافي الفردي.

تسهم شخصية حمان آل التيس في تأنيث عوالم السرد بشكل وافر، في رواية سيرك عمار، خاصة تلك العوالم المتصلة بالجانب التاريخي. فهو شخصية شاركت في حرب "لاندوشين"، لذلك يعد "حمان آل التيس" مؤرخاً شفويًا لما اشتغل جزارا في سيرك الإخوة آل عمار أثناء وجودهم في الرباط، يشكل موضوع رغبة بالنسبة للصحفية الفرنسية "نلسيادولانوي" التي أغرته بكل الوسائل كي يبوح لها بكواليس حرب "لاندوشين" لكتابة روايتها "غبار الإمبراطورية". ومن الوسائل التي أغرت بها حميمو تسجيل صوته والتقاط بعض الصور له ستكون مرفقة بسلسلة الحوارات التي أجرتها معه أثناء نشرها في جريدة "الفيغارو" الفرنسية التي يقرأها المايسترو عمار (أحمد).

هكذا، سنجد هذه الشخصية تشغل حيزاً كبيراً داخل الرواية إن على مستوى النص أو على مستوى الصورة، لأن المؤلف خصص لهذه الشخصية وحدها ملحفاً كاملاً عنوانه بـ "حمان آل التيس"؛ وهذا يعزز حضورها الفاعل في مسار السرد وتحريك أحداثه والربط بين أجزاءه.

وعلى هذا الأساس، فإن التأمل في بعض الصور التي التقطت لحمان في الحرب، سيمكننا لا محالة من إبداء جملة من الملاحظات كما هو الشأن بالنسبة للصورة رقم 2.



### الصورة رقم 2: (حمان آل التيس).

نسجل بخصوص هذه الصورة أن الفوتوغرافي يجعل عين الرائي مركزة على وجه الشخصية وملامحها وملابسها. إننا هنا أمام وضعة أمامية حيث تبدو أنا الصورة في مقابل أنت المشاهد<sup>(9)</sup>. وعندما نعمن النظر في هذه الصورة نلاحظ نوعا من الكآبة والتعب على وجه حمان آل التيس، علاوة على النظرة التي نلمس فيها بعض التذمر من واقع ما، وذلك من خلال الوجه الملتحي الذي ليس هنا رمزا للتعب، بقدر ما هو رمز لعدم الاكتراث بالمظهر ورمز للتضيق في حياة الشخص، فضلا عن قساوة العيش أثناء حروب خاضها رغما عنه. يقول ملخصا هذه المأساة: "لو علم المايسترو عمار كل أهوالي ما شغلني في سيركه..."<sup>(10)</sup>.

ويضيف أثناء حكيه لـ"تلسيا" ما جرى له ولغيره من المغاربة وغير المغاربة في لاندوشين "...مع أن طائرات (الدي سي ثلاثة) كانت تحاول فك عزلتنا

بإسقاط المؤنة داخل موقعنا فقد أخذ جوعنا يكبر وعطشنا يزداد ونحن نرى هلع السنغاليين و الدزاييريين في موقع دوميينيك"<sup>(11)</sup>.

هذه بعض مآسي حمان تعكسها ملامحه كما توضحها الصورة التي التقطت له في حرب "لاندوشين" التي شارك فيها. ونحن لا نعرف أن هذه الصورة التقطت له غداة تلك الحرب إلا من خلال الإرسالية اللغوية المصاحبة للصورة والموقعة بـ(Indochine). هذه العبارة تحيلنا مباشرة على الإطار الذي أخذت فيه الصورة. ومن ثمة، تمكنا من تحديد مكان وزمان التقاط هذه الصورة، والحدث والسياق العام الملازم لها، كما أنها تضع حدا للاحتتمالات الكثيرة اللامتناهية التي يمكن أن يسقطها القارئ على الصورة أثناء مشاهدتها. فنحن بمجرد ما نقرأ تلك العبارات المكتوبة باللغة الفرنسية، نعرف أن الأمر يتعلق بحرب كانت نزاعا بين جمهورية فيتنام الديمقراطية المتحالفة مع جبهة التحرير الوطنية وجمهورية فيتنام الجنوبية مع حلفائها(و.م.أ وفرنسا) بين سنتي 1956-1973. ونعرف، وهذا هو المهم عندنا، أنها حرب استعانت فيها فرنسا بجنود مغاربة وغير مغاربة يعدون بالآلاف، اقتيد أغلبهم لتك الحرب دون أن يحققوا وراءها أي امتياز يذكر. وما امتهان حمان آل التيس للجزارة في السيرك إلا صورة لهذه الفئة العريضة من المغاربة الذين شاركوا في هذه الحرب ونجوا منها، ولم تعترف لهم أي جهة بتضحياتهم.

تعد الصورة الفوتوغرافية، حسب التحليل أعلاه سجلا يؤرخ للأحداث ويوثقها، وسجلا يحيلنا على نصوص الثقافة والتاريخ انطلاقا من حضور هذه الشخصية التي تعتبر عنصرا مشاركا في الحدث المؤطر بالفضاء والزمان السالفي الذكر. لذا، يرى رولان بارث" أن للتصوير الشمسي علاقة بالتاريخ مشابهة تماما للعلاقة التي تربط الوحدة السيرية بسيرة الحياة"<sup>(12)</sup>.

وقد تتأكد هذه الوظيفة التوثيقية للصورة من خلال تأمل الزي الذي يرتديه حمان آل التيس. فالفوتوغراف في هنا يحيطنا علما بالكيفية التي يلبس بها الجنود في حرب "لاندوشين". فهناك قبعة سوداء يرتديها الجميع مثلما يتضح من خلال صورة الشخص الواقف خلف حمان آل التيس. مما يجعلنا نسلم أن الشخصية تؤدي مهمة عسكرية، فهي - الصورة - تعد شهادة على أن هذه الشخصية التي نراها قد وجدت حقا وشاركت بشكل فعلي في الحرب. غير أن هذا الزي، كما يُلاحظ، يخلو من أي شارة تظهر أن حمان كان يتقلد رتبة عسكرية ما، الشيء الذي يعطي الانطباع أنه كان مجرد جندي عادي مؤقت أدى مهمة عسكرية، وعاد ليبحث من جديد عن لقمة عيش في وطنه بعد أن تنكرت له فرنسا. وهذا ينسجم مع وظيفته في السيرك، لأنه لو كانت له رتبة عسكرية مهمة مثل "محمد بن عمر لحرش الخريبيكي"، الذي صار جنرالاً بشطارته ودهائه وليس بمستواه الذي لا يتعدى السنة الأولى ابتدائي<sup>(13)</sup>، لما اشتغل جزارا في السيرك يذبح الحيوانات المتقدمة في السن لإطعام سباعه ونموره "كم وكم شق من أعناق الحمير والبغال والكيادر لإطعام السباع والنمور وكل مفترسات السيرك؟"<sup>(14)</sup>.

وإذا كان السيرك رمزا للحياة قد ينجح فيها المرء إذا كان يقظا فطنا، وقد يفشل إذا كان بليدا ساذجا، فإننا نلاحظ أن الحياة ابتسمت للجنرال الخريبيكي رغم دونية مستواه العلمي، في حين عبست في وجه حميمو نظرا لبلادته وغبائه البادي على محياه. هاهنا، نتوصل إلى ثنائية تكشف عنها الصورة وهي: الذكاء(م)البلادة، تتقاطع مع تلك التي يمكن استخراجها من النص أثناء الاشتغال بما كريماس البنية العميقة. وتبعاً لهذا، يمكن القول إن هناك تقاعلا بين دلالات الصورة والمستوى المحايث للنص الذي هو عبارة عن مجموعة من القيم المتناقضة المجردة المخبأة تحت النص الذي نتبصره.

أما إذا ما حاولنا قراءة ملامح هذه الصورة في علاقتها بالنسق الثقافي، فبمجرد ما ننظر إلى ملامح الشخصية نعرف أنها ليست أجنبية؛ لأنها ملتحية على خلاف الشخصيات الأخرى الماثلة جنبها في الصورة رقم 3.

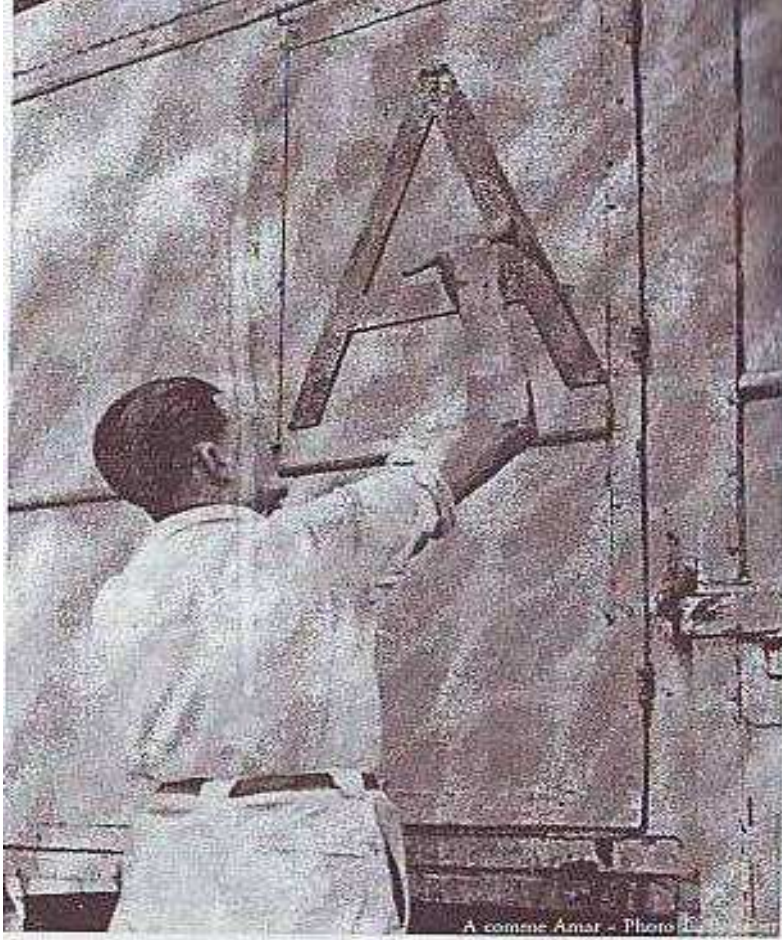


**الصورة رقم 3: (حمان آل التيس في ساحة الحرب إلى جانب جنود آخرين)**  
واللحية هنا لها دلالتان: فهي رمز لحزن الشخصية وتدميرها من جهة، ورمز للخشوع والعبادة المتشددة في ثقافتنا من جهة ثانية. لكن، ما الذي يجعلنا نتبنى الدلالة الأولى عوض الثانية؟ إنه النص. فنحن ندرك من خلال قراءتنا له، ومن خلال سياق الصورة أنها ليست رمزا للعبادة والتخشع، لأن مطاردة حمان لـ"شبهوية الهوبة" طباحة السيرك والتحرش بها ينزع عنه صفة التعبد. بل هي

رمز للتذمر والحزن الظاهر على وجه حمان آل التيس بوصفه أحد قدماء اللفيظ الأجنبي.

إن هذا التحليل الخاص بملامح شخصية حمان آل التيس، تمكننا منه الؤضة التي اختارها الفوتوغرافي للشخصية. لذلك يقول "سعيد بنكراد" في المقدمة التي صدر بها ترجمته لكتاب غوتيي "إن ما يأتي إلى العين هو نظرة تنظر إلى الأشياء لا الأشياء ذاتها"<sup>(15)</sup>، فالؤضة الأمامية تجعل عين متلقي هذه الصورة تركز على الشخصية في حد ذاتها على خلاف الؤضة الجانبية التي تجعل عينه تركز على ما تحمله هذه الشخصية كما هو الشأن بالنسبة للصورة رقم 3، حيث يبدو التركيز واضحاً على السلاح الذي يحمله حمان آل التيس. الشيء الذي يعني أنه شارك فعلاً في حرب "لاندوشين" محارباً ومقاتلاً من خلال وقفته الجانبية المستقيمة حيث نرى اليد اليمنى تحمل البندقية في حين نرى اليد اليسرى غير مرفوعة. هنا يتضح أن الفوتوغرافي لا يركز على الشخصية وملامحها بشكل واضح بقدر ما يركز على الفضاء العام الذي تتحرك فيه، والذي هو ساحة القتال التي أدى التركيز على التقاطها إلى جعل شخصية حمان آل التيس بعيدة شيئاً ما مقارنة مع الصورة رقم 2 التي تم فيها التركيز على وجه الشخصية فقط.

وهناك وؤعة خلفية لا يتم فيها التركيز بتاتا على الشخصية وملامحها نحو ما نلاحظه في الصورة رقم 4.



الصورة رقم 4: (شخصية تتحت لقب عمار على الجدار)

إن الفوتوغراف في هنا لا يعبأ بملامح الشخصية، بل الذي يهمله هو ما تتحتته. فقد لا تكون لها أي علاقة بالسيرك أو بآل عمار. وربما هذا ما يفسر غياب أي إرسالية لغوية تحدد هوية هذه الشخصية التي لا نمعن النظر فيها بقدر ما نمعنه فيما تتحتته. ومن ثمة، يكون التركيز بشكل كبير على الحرف المنحوت في هذه الصورة، حيث يصير دليلاً على عتاقة السيرك وشهرته، ويصير مؤشراً على



لقب عمار الذي ندركه بمجرد ما نلمح الحرف. إنه دليل على حضورهم ووجودهم بعد انقراضهم. ونحن نعلم أن كل ما ينحت غالبا ما تكون له دلالة تاريخية غاية في الأهمية، تخدم حدثا ما وقع في زمن الماضي، ويستحق النحت كي يعرف في الحاضر. لذلك، كثيرا ما ترتبط هذه الواجهة الخلفية، في المقاربات السيميائية التي تهتم بالنسق البصري، بنهاية المسار أو بنهاية القصة أو بنهاية الفعل وتوقفه<sup>(16)</sup>. وهنا نلمس نوعا من التماهي بين وضعية الصورة ودلالاتها لما نكتشف، عن طريق تقدمنا في فعل القراءة، أن هذه الصورة كلها جمعت للدلالة على ما قدمه "آل عمار" من عروض أضحكت الكثير من شعوب العالم في زمن كانت فيه وسائل الفرحة نادرة جدا. إن هذه المهمة الإنسانية هي التي جعلت لقبهم ينحت على الجدران تخليدا لهم من قبل "دومنيك ديننز" الذي حرص على جمع كل ما يتعلق بهم وبسيركهم في متحف أطلق عليه اسم متحف "آل عمار".

### 3. الصور الأيقونية (Images icôniques)

#### 1.3. الدليل الأيقوني الفردي.

تطل علينا الشخصية في شكلها الأيقوني من خلال غلاف الرواية الذي بمجرد ما نتصفحته تلفت انتباهنا بشكل كبير الشخصية المثبتة عليه، كما توضح ذلك الصورة رقم 5 أدناه:



الصورة رقم 5: ( شخصية مثبتة على غلاف الرواية).

تحتل هذه الشخصية مساحة كبيرة من غلاف الرواية، مما يجعلها أكثر بروزا وإثارة. وهذا في نظرنا يعد مؤشرا أوليا على حضور الشخصيات بشكل قوي في هذه الرواية. لكن التأمل في الشكل الفيزيولوجي لهذه الشخصية الذي تمدنا به الواجهة الأمامية، يجعلنا ونحن نحاول بناء مجموعة من الفرضيات للقراءة، نشك في تصنيفها ضمن فصيلة الإنسان. فهي تبدو شخصية بهلوانية أو على الأقل تتقمص شخصية البهلوان، حيث نلاحظ سروالا قصيرا في مقابل معطف عريض ونعل كبير، بل إن الرجل اليسرى ترتدي نعلا في مقابل الرجل اليمنى الحافية. ثم نلاحظ عينا مفتوحة كبيرة ذات حاجب مرفوع نحو الأعلى في مقابل عين صغيرة مغلقة، ذات حاجب منحني نحو الأسفل، علاوة على الأنف الكبير والشعر غير الطبيعي...إلخ. وهذا يشكل نوعا من المفارقة الناتجة عن هذه الثنائيات المتناقضة التي تبعث على الضحك الذي يكشف التحليل على مستوى بنية العوامل أنه قيمة من ضمن قيم نواة أخرى تنهض عليها الرواية.

ويزكي هذا المعطى بعض المؤشرات الأخرى المثبتة على غلاف الرواية نحو الخطوط الثلاثة التي تتدلى من دائرة صغيرة توجد على الجهة اليمنى من صدر الشخصية. فهذه الخيوط تشكل هي الأخرى رسماً أيقونيا يشبه الخيمة، ونلاحظ أن هناك خطان يحدان عنوان الرواية من جهة اليمين ومن جهة اليسار، في حين نلاحظ امتداد الخط الثالث الذي يتوسطهما نحو الجنس الأدبي الذي يؤكد أننا أمام نص روائي عنوانه سيرك عمار. وهنا يكون العنوان، باعتباره "مجموع العلامات اللسانية التي يمكن إدراجها على رأس نص ما لتحده، وتدل على محتواه، وتغري الجمهور بقراءته"<sup>(17)</sup>، قد دل فعلاً على مضمون الرواية وأشار إليه. وتلك وظيفة أساسية من ضمن وظائف ثلاث يؤديها العنوان بوصفه عتبة (Seuil) حسب جيرار جنيت<sup>(18)</sup>. فإذا كان السيرك عبارة عن عروض تقدم في خيمة ما، فإن توريق الرواية وقراءة منتهى النصي والبصري سيكشف لنا أن الأمر يتعلق بخيمة "آل عمار" التي كانت تلقى فيها كل عروض السيرك في مختلف الأقطار التي سافروا إليها. لذلك خصص لها المؤلف ملحماً كاملاً، لأنها تصير علامة أيقونية على حضور ووجود السيرك، ومن ثمة وجود آل عمار باعتبارهم شخصيات أسهمت في تأثيث فضاء الخيمة بالعروض البهلوانية.

إن الخيمة وما ترمز إليه من دلالات متصلة بعوالم الرواية هي التي جعلنا نعتبر الشخصية المثبتة على الغلاف بهلوانية أو تتقمص شخصية البهلوان، لأن وجود خيمة تحتضن عروض السيرك يستدعي بالضرورة شخصيات تشخص هذه العروض. وما دام السيرك يرمز للتسلية والضحك والفرجة؛ فإن شخصياته لا تكون عادية ومألوفة سواء أكانت آدمية أم غير آدمية، سيما وأن الضحك يستدعي لزوماً الخروج عن المألوف. فبمجرد ما تقع عين الرائي على غلاف الرواية سيضحك ولا شك من لباس ووقفه وشكل هذه الشخصية التي لولا الوضعية الأمامية لما نجحنا في استقراء بعض دلالاتها.

وفي إطار مقاربتنا للدليل الأيقوني دائماً، نلاحظ أن المؤلف دأب في رواياته الثلاث الأخيرة (سيرك عمار(2008)، مدن السكر(2009)، كاميكاز (2010)) على وضع صورته على نصف الغلاف الداخلي الخلفي للرواية كما يتضح من خلال الصورة رقم 6.



الصورة رقم 6: (صورة تحيل على سعيد علوش الشخص)

إن التأمل في هذه الصورة يدفعنا إلى طرح سؤالين أساسيين: كيف نعرف أن هذه الصورة الأيقونية تحيل على المؤلف نفسه؟ ولماذا عمد المؤلف إلى وضع صورته بهذا الشكل في نصوصه الروائية عوض وضعها مثلما نجد في بعض

كتبه النقدية غير الإبداعية، وكما هو الشأن بالنسبة للعديد من المؤلفين الذين يفضلون إرفاق كتبهم بصورهم لغايات متباينة؟ لا شك أن هناك قصدية ما من وراء هذا التوظيف الذي ليس اعتباطيا، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن تصميم غلاف الرواية يتم بالاتفاق بين المؤلف والناشر<sup>(19)</sup> أو هكذا ينبغي أن يكون.

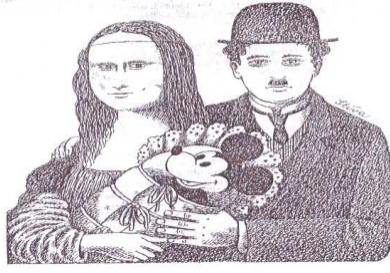
قد نقول بخصوص السؤال الأول: إننا لا نتعب كثيرا في معرفة أن الصورة تحيل على سعيد علوش الشخص. غير أن هذه المعرفة تأتينا من خلال عناصر ومؤشرات مميزة لسعيد علوش وخاصة به. وهي النظارات الدائرية الشكل، والشعر الرطب الطويل، والغليون باعتباره رمزا للإدمان على القراءة لدى العديد من الكتاب والمفكرين. هنا تجدنا، في حقيقة الأمر، أمام دليل أيقونوغرافي<sup>(20)</sup> وليس أيقوني فحسب، لأننا لا نتعرف على موضوع الصورة من خلال الخطوط الطباعية فقط مثل الخيمة التي قلنا إن الخطوط الثلاثة ترسم شكلا هندسيا يماثل الخيمة في الواقع، بل من خلال عناصر أخرى، تستلزم معرفة المؤلف نفسه. فالمؤشرات السالفة الذكر هي التي تسعفنا في فهم دلالة الصورة وفك شفراتها، وهي التي تمكنا من معرفة علاقة التماثل بين العلامة الأيقونية والمرجع الملموس الذي تحيل عليه. فإذا افترضنا أن متلقي هذه الرواية/الروايات لا يعرف المؤلف ولم يره من قبل، فأكد أنه سيتعذر عليه معرفة أن الصورة تحيل على صاحب النص. وهذا ما جعل "أمبرتو إيكو" يرفض رفضا مطلقا فكرة التشابه التي قال بها بورس، إذ يرى أن معرفة ما تحيل عليه الأيقونة يقتضي ما يسميه بـ"سنن التعرف"، لأنه "لا يمكن الحديث عن إدراك، ضمن عالم العلامات الأيقونية، إلا انطلاقا من وجود معرفة سابقة تمكنا من تأويل هذا العنصر أو ذلك وفق انتمائه لهذه الدائرة الثقافية أو تلك"<sup>(21)</sup>.

أما إذا سلمنا أن مشروع "سعيد علوش" الروائي يهيمن عليه عنصر السخرية، التي تتخذ أشكالا متعددة عنده، فإننا نستطيع الإجابة عن السؤال الثاني ونقول: هذا شكل من أشكالها المتعددة في رواية "سيرك عمار" على الأقل، التي تنهض على الضحك بوصفه قيمة مجردة تستدعي تفاعل العديد من المكونات، منها: الصورة التي تلعب دورا كبيرا في إضفاء طابع الهزل على الرواية. فالمتلقي لما يشاهد هذه الصورة سيضحك منها وعليها، تماما كما ضحك من ملفوظات العديد من الشخصيات الساذجة في الرواية (حمان آل التيس...) أو من أفعال بعض الشخصيات وسلوكها المشين في السيرك (القرم شاليمار، عشاقملال...).

ومن جهة أخرى، لا نخفي أن الصورة رغم طابعها الهزلي الساخر، تبقى علامة دالة على حضور المؤلف وتحكمه في مسار السرد واستراتيجياته، بل أكثر من هذا يمكن اعتباره شخصية إشارية حسب تصنيف فليب هامون<sup>(22)</sup> إلى جانب شخصيات أخرى ساهمت بدورها في تشييد عوالم هذه الرواية التي يستدعي تشعب أحداثها شخصيات عديدة، لا يمكن أن يوحد بين أصواتها سوى المؤلف الذي لا يعني احتماؤه بالسارد توقفه عن الحكى، بل تواريه إلى الخلف يجعله يتحكم في الأحداث من بعيد. نعم، قد يكون هذا التواري سببا في وجود صورة المؤلف في آخر غلاف الرواية.

### 2.3. الدليل الأيقوني الجماعي.

سنقتصر في مقاربتنا للدليل الأيقوني الجماعي على صورة واحدة تجمع بين شخصيتين مألوفتين لدى المتلقي. وهما: "شارلي شابلن" و"الجوكندا" (الموناليزا)، وسنحاول البحث عن الغاية من استدعائهما والهدف من الجمع بينهما كما توضح الصورة رقم 7.



الصورة رقم 7: (الممثل الإنجليزي الشهير شارلي شابلن رفقة جوكوندا"

الموناليزا" ملهمة الفنان الايطالي ليوناردو دافنشي).

لعلنا لا نجاة في الحقيقة إذا قلنا إننا لا نجد أية صعوبة في معرفة أن الشخصية يمين الصورة هي "شارلي شابلن"، في حين أن الشخصية يسار الصورة هي "الجوكوندا". علما أن الصورة أعلاه عبارة عن دليل أيقوني فقط، يحيل على شخصيتين مرجعيتين. نعم، نتعرف على "شارلي شابلن" من خلال بعض العناصر المميزة له مثل القبعة التي لا تفارقه والشارب القصير... ونتعرف على "الجوكوندا" من خلال النظرة الغامضة والابتسامة المثيرة والشعر الطويل... وهذا يجعلنا نسلم مرة أخرى أننا أمام دليل أيقونوفاي، لأن الرسم وحده ليس كافيا لمعرفة الشخصيتين، وليس كافيا للبحث عن المشابه لهما في الواقع للوقوف عند المشابهة التي تعتبر ضرورية بين الصورة والمتصور كي نستطيع الحديث عن الأيقونة بوصفها إحالة "قائمة على وجود عناصر مشتركة بين الماثول والموضوع"<sup>(23)</sup>. لكن إذا كنا نستطيع إيجاد ما تحيل عليه الصورة الأولى في الواقع لمعرفة ما إذا كان هناك تشابه أم لا بين الممثل (الصورة) والموضوع (مدلول الصورة)، باعتبار أن شخصية "شارلي شابلن" حقيقية من لحم ودم يعرفها المتلقي جيدا، فهل نستطيع في المقابل إيجاد مرجع واقعي لشخصية "الموناليزا" على اعتبار أنها شخصية متخيلة رسمها الفنان الإيطالي "دافنشي" وبقيت منذ ذلك الوقت تعيش خالدة في قلوب وعقول الناس في كل زمان ومكان؟ فهي شخصية

ما زالت تشير الكثير من الجدل. لذا فهذا يعد في نظرنا أول مدخل لرصد العديد من المفارقات التي تقوم عليها الصورة أعلاه؛ مفارقات ستسفننا في معرفة الغاية من إيراد دليل أيقوني في الرواية، يتألف من شخصيتين متناقضتين. فأين يتجلى هذا التناقض؟

عندما نتأمل الصورة، لا شك أننا سنقف عند مجموعة من الثنائيات الضدية: ذكر(م) أنثى، شخصية متخيلة(م) شخصية واقعية، شخصية تنتمي إلى 16(م) شخصية تنتمي إلى ق19. ومع ذلك، يبدو أن هناك علاقة ما بين هاتين الشخصيتين، يمكن القول إنها علاقة زواج مادام "شارلي شابلن" يعانق "الموناليزا" بيده اليمنى ويمسك بيده اليسرى شيئاً يشبه المولود، تمسكه "الموناليزا" هي الأخرى بيدها اليمنى. فهذه الوضعة كثيراً ما تشير في نسقنا الثقافي إلى فرح الآباء بمولود جديد، إلا أن التأمل جيداً في ذلك الشيء المشترك بينهما يفيد أنه دمية أو بهلوان صغير وليس مولوداً، وكأن الجمع غير الطبيعي بين الشخصيتين ينتج عنه وضع غير طبيعي.

هكذا، يمكننا القول إذا كانت الدمية أو البهلوان الصغير ترمز للعب، فإن هذا يحقق نوعاً من التماهي مع دلالات الرواية التي يشكل السيرك موضوعها العام. فعروض السيرك تشارك فيها البهلوانات، الشيء الذي يضمن الفرجة والضحك. وشارلي شابلن نفسه يقترن اسمه بالضحك والفكاهة لدى القراء، فهو ممثل شهير أضحك ملايين الناس بحركاته وعروضه، وقد يكون هذا سبباً مباشراً وراء استدعاء صورته في هذه الرواية نظراً لتناسب ما يقترن به اسمه مع دلالات الرواية التي يشكل الهزل أحد قيمها المجردة. وكذلك يعرف كل القراء أن لوحة الموناليزا تعد آية في الرسم. فهي صورة لشخصية أثارت وما تزال تشير انتباه العديد من الباحثين الذين لم يكتشفوا بعد دلالات ابتسامتها المفعمة بسحر السر. فمنهم من ذهب إلى أن نصف وجهها يرمز للابتساماة في حين



يرمز النصف الآخر للحزن. كما أنهم اختلفوا في وجودها الفعلي، فمنهم من ذهب إلى أنها شخصية حقيقية لمحا "دافنشي" وأثارته كثيرا فرسمها، ومنهم من ذهب إلى أنها مجرد شخصية متخيلة. ومهما يكن، فإن الذي يهمنا هو الجمع بين هاتين الصورتين المثيرتين للجدل. فالمؤلف يقدم "الموناليزا" في هذه الصورة وكأنها زوجة "شارلي شابلن" حسب ما تشي به الوضعة. من هنا تأتي المفارقة التي تجعل المتلقي يضحك أثناء مشاهدته للطريقة التي ركبت بها الصورة. خاصة عندما يلاحظ تصرف المؤلف الظاهر من خلال مد "الموناليزا" يدها إلى الدمية، وهذا غير وارد في الصورة الحقيقية.

وإذا كانت الصورة الأيقونية تسمح للمؤلف أن يتصرف في موضوعها على خلاف الصورة الفوتوغرافية، فإن ذلك آت من طبيعتها، لأنها عبارة عن رسوم وليست موضوعا حقيقيا مثلما سنوضح في المحور الأخير من هذا البحث.

لقد بات واضحا، من خلال العينة التي قمنا بمقاربتها، أن شخصيات الصورة الأيقونية كلها ترمز للضحك والسخرية والهزل. ورغم ذلك، فإن هذا لا ينفي طابع الجد عن الرواية الذي تمثله صور أخرى وشخصيات أخرى، خاصة تلك المتصلة بعوالم الصورة الفوتوغرافية. إن هذه المزاجية بين الجد والهزل أمر مقصود لجأ إليه المؤلف كي يخفف على القارئ ويجعله لا يحس بالرتابة والعياء. لذلك نجده قد نبه قراءه بهذا الأمر، في الخطاب المقدماتي الذي صدر به الرواية.

#### 4. الصورة وسنن الإدراك في الرواية.

تعد صور الشخصيات التي قاربناها نسقا بصريا مسننا، يحتاج القبض على الأكوان الدلالية التي يحيل عليها تأويلا ما. فبعد تفكيك الصور إلى العناصر الداخلية التي تشكلها، نكون مضطرين إلى البحث عن دلالات هذه العناصر من خلال فتحها على السياق العام الذي يؤطرها. غير أن ما نود الإشارة

إليه بخصوص سنن إدراك هو أن التأويل ينقسم تبعاً لأصناف الصور إلى قسمين: تأويل محدود وآخر مفتوح وغير محدد.

#### 1.4. الصورة الفوتوغرافية والتأويل المحدود.

نلاحظ من خلال المقاربة أعلاه أن ملامسة مدلولات الصور الفوتوغرافية، يستدعي تفكيك العناصر التي تتألف منها أولاً، ثم البحث عن المعادل الدلالي لها ثانياً. وذلك من خلال ربطها بسياق النص، وفتحها على السياق التاريخي والثقافي الذي تمتع منه. علماً أن تأويلنا لهذا الصنف من النصوص يكون شيئاً ما محدوداً ومضبوطاً، لأن شخصيات هذه الصور هي من لحم ودم وليست متخيلة ومشفرة. إنها "تشكل بعبارة بارث" رسالة من دون سنن"، وهي التي تستطيع وحدها - من بين جميع الصور - أن تقوم بوظيفة الإبلاغ دونما حاجة إلى علامات أو قواعد سننية"<sup>(24)</sup>. لذلك غالباً ما يكون فحواها واضحاً لا يرمز للسخرية أو التهكم... مثلما يتضح من خلال الصور الفوتوغرافية التي قمنا بمسائها.

لهذا قلنا إن تأويل هذا الصنف من الصور يكون محدوداً أكثر من النص نفسه. ف"إذا كان التعمق في الصورة الشمسية غير ممكن فالسبب يكمن في قوة بدهتها. في الصورة ينكشف الشيء كاملاً، ورؤيته أكيدة، على عكس النص الذي تقدم إلي فيه إدراكات أخرى الشيء بطريقة مشوشة غير واضحة ومضنة للأخذ والرد محرضة إياي، بهاته الكيفية، على الحذر مما أظن أنني أراه. هذا اليقين راسخ لأن لي متسعاً من الوقت للتمعن بحدة في الصورة الشمسية، ومهما أمعنت في هذه المراقبة فهي لا تعلمني بشيء. ويكمن يقين الصورة في توقف التأويل بالضبط"<sup>(25)</sup>.

#### 2.4. الصورة الأيقونية والتأويل اللامتناهي.

إن الصورة الأيقونية على خلاف الصورة الفوتوغرافية غالباً ما تكون ذات دلالات متعددة ومختلفة باختلاف القراء أنفسهم. كما أنها تكون قابلة لأن توظف في سياقات متعددة، نظراً لكونها مرسومة لتحيل على شيء في العالم الخارجي عن طريق التماثل الذي يحتاج بدوره إلى سنن التعرف، لأن إدراك الواقع عبر العلامة الأيقونية لا يتم انطلاقاً مما تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتها على تجربة واقعية، بل يتم عبر معرفة سابقة<sup>(26)</sup>. فنحن نستطيع رصد مجموعة من الإشارات المميزة لشارلي شابلي وللمونا ليزا، لكن هذا وحده ليس كافياً لمعرفةهم في حالة ما إذا كنا لا نعرف هذه الشخصيات ولم يسبق لنا أن شهدناها. إلا أن الأمر يكون صعباً بالنسبة للصور الأيقونية المفترضة التي لا نجد لها مرجعاً في الواقع، كما هو الشأن بالنسبة للشخصية المثبتة على صورة الغلاف، مما يجعلها مفتوحة على تأويلات متعددة بتعدد الفرضيات التي يقيمها كل قارئ لقراءة النص. هنا يبقى النص وحده القادر على وضع نقطة نهاية لهذا اللامتناهي.

غير أننا نسجل أن النص لم يتحدث كثيراً عن هذه الصور الأيقونية كما هو الشأن بالنسبة للصور الفوتوغرافية التي أسعفنا كثيراً في استنتاج مكنونها، علاوة على أن هذا النمط من الصور في الرواية موضوع الدرس ورد خالياً من أية إرسالية لسانية مصاحبة تضع حداً للتأويل المتعدد وتركز عين الرائي على ما تود الصورة إبلاغه كما هو الشأن بالنسبة للصور الفوتوغرافية، الأمر الذي يجعل شخصيات الصورة الأيقونية تفتح على دلالات متعددة نظراً لغياب خطاب لساني مواز يشرحها.

**5. خلاصة:**

تقودنا هذه الدراسة إلى استخلاص مجموعة من النتائج بخصوص الصورة في الرواية، هذه أهمها:

1- إن عوالم هذه الرواية تكتمل صورتها عند المتلقي انطلاقاً من تفاعل الخطابين المتداخلين النصي والبصري. فالصورة بكل أصنافها المذكورة تسعفنا في الإمساك بكثير من ملامح الشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه، وكذا الزمن الملازم لهذا الفضاء. وفي المقابل يمكننا النص من فك بعض شفرات هذه الصور الغامضة وتحديد السياق العام الثاوي وراء استدعائها. ويتجلى هذا التفاعل بين الأيقوني واللفظي في مستويين اثنين:

(أ)- بين الصورة بكل أصنافها وبين البنية السطحية، إذ نلاحظ أن العديد من مواصفات الشخصيات التي كشفت عنها المتواليات السردية تتماثل مع ملامح بعض صور الشخصيات الفوتوغرافية التي قمنا بمقاربتها.

(ب)- بين الصورة وبين البنية العميقة المحايثة للنص، إذ نلاحظ أن مجموعة من القيم المجردة التي ينهض عليها النص الروائي، تتماثل مع القيم التي ترمز إليها بعض الصور الأيقونية التي قمنا بمقاربتها.

2- تعد الصور بشقيها الفوتوغرافي والأيقوني سجلاً وأداة لتوثيق معطيات تاريخية، وتسهم إلى جانب العملية السردية في تشكيل المعنى وتنامي الأحداث، وتستفز ذاكرة المتلقي القرائية، لذلك فهي تعد عنصراً أساسياً للإبلاغ والإقناع.

3- تعمل الصورة على تكسير رتبة السرد خاصة في مثل هذه الروايات الضخمة التي قد يجد القارئ المحاط يومياً بعشرات الصور بعض الصعوبة في قراءتها بدون توقف. فالصور تتيح له فرصة التوقف والتأمل، وكأن الروائي

يريد أن يطور جنس الرواية ويخرج به من نمط الكتابة التقليدية التي تعتمد اللغة فقط، لا سيما وأن العصر هو عصر الصورة بامتياز.

4- تحرص الصورة على اختزال الحثثيات التي يحتشدها السرد بأسلوب متدفق، فإذا كنا نحتاج قراءة الرواية كاملة لملء بطاقة الشخصيات، فإن الصورة تقدم لنا هذه الشخصيات في ملحق لا يتجاوز أربع صفحات، لذلك فهي تعد أبلغ من اللفظ.

5- جعلت الصورة في هذه الرواية الشكل يهيمن على المضمون، فقارئ هذه الرواية تلفت الصورة انتباهه إلى أشياء بعينها وتصرف نظره عن أشياء أخرى قد يحسبها عارضة وثانوية.

### هوامش:

- 1 - علوش (سعيد): إميلشيل، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء (د.ت).
- 2 - علوش (سعيد): سيرك عمار، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، "ط، 1، 2008.
- 3 - هامون(فليب): سميولوجة الشخصيات الروائية، تر: بنكراد (سعيد)، دار الكلام، الرباط، 1990، ص:8.
- 4 - أولمان (ستيفن): الصورة في الرواية، تر: العيادي (رضوان) ومشبال (محمد)، الناشر: عبد الملك السعدي/منشورات مدرسة الملك فهد للترجمة بطنجة، 1995.
- 5 - أنقار (محمد): بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، 1994.
- 6 - علوش (سعيد): سيرك عمار، ص: 100.
- 7 - نفسه، ص ص: 81-82.
- 8 - عزيز الماضي (شكري): أنماط الرواية العربية الجديدة، سل عالم المعرفة، ع:355، سبتمبر 2008، ص: 200.
- 9 - بنكراد (سعيد): السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء- 2003، ص: 91.

- 10 - علوش (سعيد): سيرك عمار، ص: 292.
- 11 - نفسه، ص: 293.
- 12 - بارث (رولان): العلبة النيرة، تر: القرى (إدريس)، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط 1، 1998، ص: 31.
- 13 - علوش (سعيد): سيرك عمار، ص: 289.
- 14 - نفسه، صص: 382-383.
- 15 - غوتيي (غي): الصورة: المكونات والتأويل، تر: بنكراد (سعيد)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2013، ص: 4.
- 16 - بنكراد (سعيد): السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 92 .
- 1 - 7 Genette(Gérard): Seuils, Editions du seuil, Paris, février, 1987, p : 73.
- 1 8 - Ibid, p: 73.
- 19 - Ibid, p: 20.
- 20 - بنكراد (سعيد): سميائيات الصورة الإشهارية - الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص: 153.
- 21 - بنكراد (سعيد): السميائيات والتأويل، مدخل لسميائياتش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2005.
- 22 - هامون (فيليب): مرجع سابق، ص: 24.
- 23 - بنكراد (سعيد): السميائيات والتأويل، ص: 116.
- 24 - غرافي (محمد): قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر (الكويت)، ع: 1، المجلد 31، يونيو - سبتمبر 2002، ص: 240.
- 25 - بارث (رولان): مرجع سابق، ص: 95.
- 26 - بنكراد (سعيد): السميائيات والتأويل، ص: 118.

## الشعرية "اللونارية" في قصيدة التفعيلة السعودية المعاصرة (شعر محمد الثبيتي أنموذجا)

أ . د . مراد عبد الرحمن مبروك

د . منصور بن محسن ضباب

جامعة الملك عبد العزيز -السعودية

شكلت الصورة اللونارية "اللونية والنارية" بعدا جوهريا في النص الشعري بداية من مرحلة ما قبل الإسلام مروراً بالشعر العربي الإسلامي والأموي والعباسي ونهاية بالشعر العربي الحديث والمعاصر .

والشعر العربي الحديث والمعاصر في السعودية لاسيما شعر التفعيلة منه - شأنه شأن القصيدة العربية في كل العالم العربي - له دور كبير في مسيرة الشعر العربي الحديث بعامة وفي الصورة الشعرية اللونارية بخاصة، نذكر من هؤلاء الشعراء علي سبيل المثال وليس الحصر ؛ غازي القصيبي. ومحمد الثبيتي، وإبراهيم الصعابي وجاسم الصحيح، وعبد الله الخشرمي. وأحمد قران الزهراني وغيرهم. ونقف عند بعض النصوص الشعرية لمحمد الثبيتي على سبيل التمثيل وليس الحصر، لكون الشعرية اللونارية تمثل محورا بارزا في شعره، ونعنى بمعالجة هذه الظاهرة من خلال أربعة محاور تعكس تطور الشعرية اللونارية في قصيدة التفعيلة السعودية عند محمد الثبيتي وهي :

1. المفهوم: ويعني هذا المحور بمفهوم الشعرية اللونارية ومدى اقترانها

بشعر التفعيلة في القصيدة العربية بعامة والشعر السعودي بخاصة

2. **الشعرية اللونارية والنسق التركيبي:** ويعالج علاقة الشعرية اللونارية بالنسق التركيبي المتمثل في سياق الكلمة الشعرية والسياق الاسنادي الاسمي والفعلية للجملة الشعرية وعلاقة هذه النسق بالأبعاد الدلالية للشعرية المكانية .
3. **الشعرية اللونارية والنسق الصوري :** ويعالج علاقة الشعرية اللونارية بالتشكيل الصوري في القصيدة من حيث السياق الدال للصورة أو المدلول السياقي لها .
4. **الشعرية اللونارية والنسق الدلالي :** ويتناول أهم الأبعاد الدلالية التي تطرحها الشعرية اللونارية في القصيدة، سواء كانت دلالات سياسية أو اجتماعية أو حضارية أو ثقافية أو نفسية أو غيرها .

#### أولاً: المفهوم:

لن نقف طويلاً عند مفهوم الشعرية وتطوره عبر العصور فقد عنيت به دراسات عديدة في الدرس النقدي القديم والحديث، فقد ترجم واستخدم تحت مسميات عديدة منها : الشعرية، والشعريات، والشعرانية، والشاعرية، والشعري، والشاعري، وفن الشعر، والقول الشعري، وعلم الشعر، والدراسة اللغوية للشعر، وأدبية الشعر، ونظرية الشعر، والإنشائية، وعلم الأدب، والتأليف، وأصول التأليف، والفن الإبداعي، والجماليات، وعلم النظم، وفن النظم، وعلم العروض، والعروض، والبوايتيك، والبويتيك، والبويطيقا وغيرها.<sup>1</sup>

وتعدد الرؤى والمفاهيم حول هذا المصطلح أفقده خصوصيته وأبعاده، بل إن هذا التعدد يعكس غياب الرؤية النقدية لدى العديد من الدارسين العرب، فضلاً عن عدم وجود فلسفة فكرية ينطلق منها المصطلح النقدي العربي سواء في الترجمة أو التأليف، يضاف إلى ذلك عامل آخر من وجهة نظرنا يتمثل في بعد المصطلح عن المعيارية اللسانية التي تقوم بضبط المفاهيم والمصطلحات. فعندما ارتبط المصطلح باللسانيات في النقد الأوربي أنتج مصطلحا دقيقا من حيث



الرؤية الشمولية والمفهوم العام له وان اختلفت بعض التعبيرات. وقد يرجع هذا أيضا إلى ارتباط المصطلح الغربي بالرؤية الفلسفية التي أنتجته والواقع الفكري الذي أفرزه. أما في نقدنا العربي فقد انعكس واقع الاهتراء الفكري والتشويه اللغوي وغياب الرؤية الإستراتيجية الموحدة علي المصطلح النقدي بعامه والشعرية بخاصة. علي الرغم من وجود تاريخ طويل للشعرية الأدبية .

ونخلص من ذلك إلى أننا نعنى بالشعرية ذلك المفهوم الذي أرادته بعض النقاد من حيث كونه "علم يعني بالقوانين العامة الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته، وهذه القوانين تستمد وجودها من معيارية الخطاب الأدبي واللساني، أي أن " الشعرية Poétique علم عام موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية<sup>2</sup>

أما الشعرية اللونارية فيعنى بها الخصائص النوعية اللونية والنارية التي تتشكل في الصورة الشعرية، وفي هذه الحالة تتشكل من اقتران اللون بالنار معاً في نسيج النص الشعري .

ومن خلال العملية الإحصائية التي قمنا بها لتوضيح التشكيل الدلالي للون وعلاقته بالنار، وجدنا أن اللون الأحمر يعد من أكثر الألوان اقترانا بالنار في القصيدة الشعرية. وهذا أمر بديهي، لأن اللون الأحمر يعد أحد مكونات الصورة النارية في القصيدة الشعرية.

وفي الدراسات النفسية والجمالية كثيراً ما يقترن اللونان، الأحمر والأصفر. أحدهما لون الدم والآخر قريب من لون النار. في شريحة واحدة، وعلى حد تعبير (Max Luscher) فإن هذين اللونين يدلان على الإثارة والانفعال والهجوم والغزو. وهما في التراث مرتبطان دائماً بالمزاج القوى وبالشجاعة والثأر،

ويتناسبان مع المهمات النفسية الكبرى المختصة بالتضحية، كما أنهما يدلان على الدينامية<sup>3</sup>

ولا نعنى هنا باللون والنار في حد ذاتهما، لكننا نعنى بالدلالة التي يشكلها كل منهما من خلال اقترانهما معا، وليس أدل على ذلك من اقتران الدم باللون الأحمر والنار في أغلب القصائد العربية المعاصرة بداية من النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي وحتى الآن، للحد الذي جعل اقتران النار باللون الأحمر يشكل لازمة أساسية من لوازم الصورة "اللونارية" في القصيدة العربية<sup>4</sup>.

ومن ثم تتضح الشعرية اللونية والنارية "اللونارية" عند العديد من الشعراء العرب ومنهم: نازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وفدوى طوقان، وأحمد عبد المعطى حجازي، ومحمد الفيتوري، وأدونيس، ومعين بسيسو، وتوفيق زياد، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وممدوح عدوان، وأمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر، وحמיד سعيد، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وحسن توفيق، وشوقي بزيع وغيرهم.

وفي قصيدة التفعيلة السعودية شكلت الشعرية "اللونية والنارية" بعدا جوهريا في النص الشعري السعودي عند الشعراء الذين أشرنا إليهم لكننا نعنى هنا بشعر محمد الشبتي على سبيل التمثيل وليس الحصر.

#### ثانيا : الشعرية اللونارية والنسق التركيبي :

ويعنى به علاقة الشعرية اللونارية بالنسق التركيبي المتمثل في سياق الكلمة الشعرية والسياق الإسنادي الاسمي والفعلي للجملة الشعرية، وعلاقة هذا النسق بالأبعاد الدلالية للشعرية اللونارية وتشكل الجملة ركنا أساسيا في فهمنا لسياق النص الشعري. فإذا كانت الوحدات الصوتية تشكل الكلمة - وهي أصغر وحدة ذات معنى

للكلام واللغة".<sup>5</sup> - فإن الكلمات المتجاورة والمترابطة والمتضافرة تشكل جملة دالة على معنى في سياق النص الشعري .

"إن الجمل لا يكون لها معنى بالطريقة التي يكون بها للكلمات معنى، فلو تأملنا المعنى بالنظر إلى الإشارة "Reference" بالمعنى الواسع، مثلما نقول شيئاً عن الحياة حولنا. لكان مقبولاً أن نعتقد أن الجمل فقط هي التي يمكن أن يكون لها معنى، ولما كان للكلمات معانٍ إشارية، فإنها تكتسبها إما من خلال كونها أجزاء من جمل، وإما بتحديد أكثر من خلال التعريفات الظاهرية".<sup>6</sup>

ولسنا بصدد العرض التاريخي لمفهوم الجملة عند اللغويين القدامى والمحدثين فهذا مجال الدرس اللغوي لكن ما يعيننا هو كيفية تفجير المعنى الدلالي المتعدد للنص من خلال سياق الجمل وتضافرها في النص الشعري. ونعني بالجملة ذلك المعنى الذي أراده الدكتور إبراهيم أنيس "وهي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر".<sup>7</sup>

وبرغم تعدد آراء اللغويين قديماً وحديثاً حول التقديم والتأخير في ركني الجملة ومتعلقاتها، إلا أن طبيعة الإبداع المعاصر وبخاصة النص الشعري لا تخضع في كثير من الأحيان للتصنيفات التقليدية التي أقرها بعض اللغويين، لكنها تخضع للرؤية الفنية وللحالات الشعورية ولطبيعة التعبير عن الواقع الحياتي المعيش.

كما أنها تخضع لمنطقية العمل الفني، التي هي في الحقيقة مستمدة من منطقية الواقع، فقد تنعكس لا منطقية الواقع أحياناً على التراكيب اللغوية في سياق النص الشعري، والعكس أيضاً ومن هنا يكون تفسير السياق ليس

خاضعا لمنطقية التركيب النحوي التقليدي، لكنه يخضع لمنطق الفن وفلسفة الواقع.

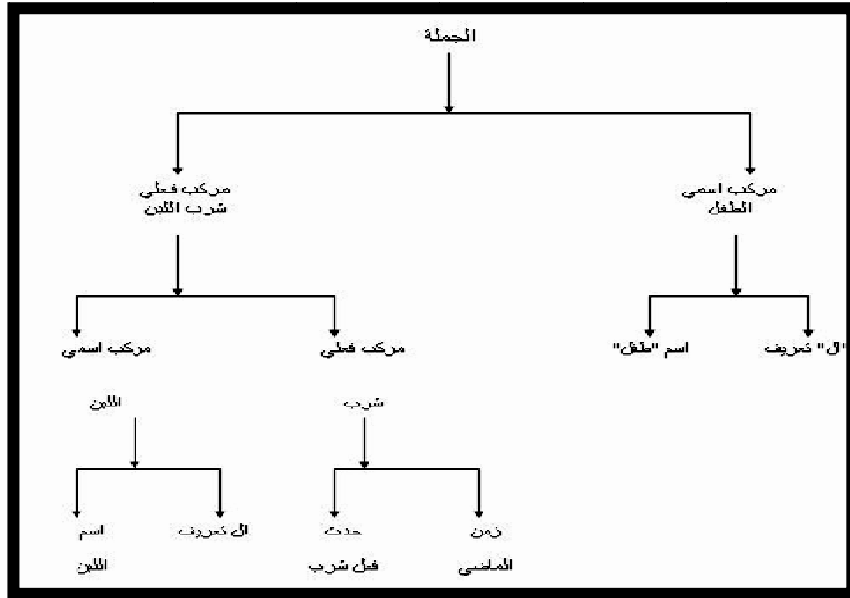
وهذا بدوره يقودنا إلى دراسة تراكيب الجمل وسياقها الشعرى في ضوء صياغة النص ومصداقية الواقع المعيش، والصياغة هنا ترتبط بالحركة الفلسفية المعروفة بالوضعية المنطقية التي أنشأها أعضاء حلقة فيينا في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة، فقد نشط العديد من المنادين بهذه الفلسفة خاصة كار ناب Carnap ورايخنباخ Reichenbach في عملية بناء أنظمة لتحليل اللغة أدت بشكل مباشر تقريبا إلى وضع طرق علم الدلالة الشكلي الحديث، وتكلم رايل Ryle عن نظرية التحقيق فقال: "لقد أسهمت هذه النظرية في كشف حقيقة مهمة ألا وهي أننا نتكلم شيئا معقولا بطرق مختلفة عديدة، كما أننا نتكلم هراء بطرق مختلفة متعددة".<sup>8</sup>

إن الذات تشكل سياق الجملة وفقما يقتضى سياق الموضوع المعبر عنه، فتبدو منطقية السياق أو لا منطقيته تبعا للقضية المطروحة في النص ومدى تفاعل ذات الشاعر معها، وعلى حد تعبير آخر يقول: "تعتبر الجملة ذات مغزى حقيقي بالنسبة لشخص معين فقط إذا عرف هذا الشخص كيف يتحقق من القضية التي تهدف هذه الجملة إلى التعبير عنها".<sup>9</sup>

أي أن الجمل التي تبدو متناقضة ولا معنى لها على المستوى الحرفي يمكن قبولها في إطار المعنى الدلالي للسياقات الكلية في النص الشعرى، ومن ثم رأينا ضرورة فهم النص الشعرى فهما كليا على كل المستويات بداية من النسق التركيبي ونهاية بالنسق الدلالي.

ولذلك ففي تحليلنا لسياق الجملة نعنى بوظيفتها التركيبية من حيث الدلالة والمعنى والأبعاد، ولا يكون التركيب غاية في ذاته مثلما أسرف فيه أصحاب الاتجاه الشكلاني، بل يكون وسيلة لكشف جوانب النص وأبعاده.

وهذه السياقات الدلالية للجملة تتشكل وفقا للأبعاد والقضايا الاجتماعية التي يطرحها النص الشعري. "ومع أن لكل كلمة دلالتها الاجتماعية المستقلة، نلاحظ أنه حين تتركب الجملة من عدة كلمات تتخذ كل كلمة موقفا معينا من هذه الجملة بحيث ترتبط الكلمات بعضها ببعض على حسب قوانين لغوية خاصة بالنظام النحوي، وفيه تؤدي كل كلمة وظيفة معينة، ولا يتم الفهم أو بكمال إلا حين يقف السامع على كل هذه الدلالات ... والدلالة الاجتماعية للكلمات تظل تحتل بؤرة الشعور، لأنها الهدف الأساسي في كل كلام، وليست العملية العضوية التي نقوم بها في النطق بالأصوات إلا وسائل يرجو المتكلم أن يصل عن طريقها إلى ما يهدف من فهم أو إفهام."<sup>10</sup> والشكل التالي يوضح النسق التركيبي للجملة الشعرية في الصورة اللونارية .



من خلال تضافر هذه المركبات تتشكل عملية الارتباط Relational بين الكلمات مكونة جملة ذات معنى "Meaningful" وهذا المعنى يخضع لطبيعة

الموضوع المعبر عنه. وللموقف الذي يقال فيه، أو لنقل يخضع لسياق الحال Context of situation على حد تعبير بالمر. " 11

وتتضح هذه الأنساق التركيبية الكلية للجملية والصورة والدلالة في الجدول التالي جدول الأنساق الدلالية للشعرية اللونارية عند الثبتي على النحو التالي :

(الجدول الإحصائي للأنساق الدلالية للشعرية اللونارية عند محمد

الثبتي)

الديوان	القصيدة	ص	س	النص الشعري اللوناري	الدلالة اللونارية	السياقية
موقف الرمال	تحية لسيد البيد	9	1	- ستموت النسور التي وشمت دمك الطفل يوما	دلالة إيجابية تقترن بانتصار الدماء النارية	
				- إنا نصيناك فوق الجروح العظيمة	الأبية على القهر والاستبداد	
	10	1	- ستموت النسور التي وشمت دمك الطفل يوما	تأكيد الإيجابية لصورة الدم الناري رمز الانتصار والتححرر	الدلالة	
	موقف الرمال موقف الجناس	16	1	- تسري الدماء من العذوق إلى العروق	ارتباط اللون الناري الممثل في الدماء بالضياح والعبثية وتساوي الأضداد	
21		2	- أمتص الرحيق من الحريق	ارتباط الحريق الناري بالميلاد الذي يولد من رحم الموت		

الأعراب	33	3	- أوقدوا نارهم تحت نافذتي - واستراحوا	التطلع لاقتران النار بما يجب أن يكون وليس بما هو كائن
يا امرأة	44	4	- وليل قناديله مطفأة	شروع الظلمه محل الإشراق والحرية
	48	1	- قال الذي مسته نار الصالحين	الاقتران بالخصوبة والتجدد والحياة
	50	4	- فتأججت طريا قبلها لعاب الشمس - فانقلبت حريقا - ففرت من قيظ الشموس	الاقتران بالموت والضياع والحريق والفرار من القهر والهجير الناري
ترتيله البدء	59	1	- جئت عرافا لهذا الرمل	اقتران اللون الأسود بالنار والدماء ويولد منها ميلاد الحياة والخصوبة
		2	- استقصي احتمالات السواد	
		11	- قل هي النار العجيبة	
	61	1	- يا غرابا ينبش النار	ارتباط اللون الأحمر
		4	- تمتد شرايين الطيور الحمر	بالدماء بالنار بغيه تشكيل ميلاد جديد
		7	- يا دما يدخل أبراج الفتوحات	وواقع مرجو
القرين	63	5	- أفاتحه بدمي المستفيق	ارتباط اللون الناري
		6	- فيذرف من مقلتي أدمعه	للدنم بالعقم والضياع

ديوان  
التضاريس  
كتبت  
قصائده  
(1984-  
(1986)

ارتباط اللون الناري لدم بالموت والضياع والاستبداد	1 - أ أ شعلت فاصله الارتياب؟	64	
	2 - دمي مشرع للتحويل والانتصاب		
ارتباط اللون الناري لدم بالتضحية والفداء	1 - يأبي دمي أن يستريح	77	الفرس
	2 - تشده امرأة وريح		
	3 - فرس تناحني غوايات الرمال		
اقتن اللهب الناري بالحزن والآسي	8 - أدر مهجه الصبح ممزوجة باللظى	97	تغريبه النواقل والمطر
	9 - وقلب مواجهنا فوق جمر الغضا		
اقتران اللون بالدم والماء والقمر والحزن، وتعبر عن الموت والضياع حيناً وعن الخصوبة والتجدد والحياة حيناً آخر	1 - ألا يا دمع زرقاء تكتظ بالدما	98	
	2 - فتجلو سواد الماء عن ساحل الظما		
	3 - ألا يا قمرا يحمر في غرة الدجي		
ارتباط الدم اللوني بالتضحية والفداء حتى ينقشع الظلام ويحل نور الحرية	11 - ادر مهجه الصبح	98	
	12 - حتى تين عمود الضحي		
	13 - وجدد دم الزعفران إذا ما امحي		
	14 - أدر مهجة الصبح حتى تري مفرق الضوء بين الصدور وبين اللحي		



التطلع للنور والشروق والحرية	- اسفروا عن وجوه من الآل	2	100	
	واكتحلوا بالدجى	3		
	نظره، نظره	4		
ارتباط اللون بالتجدد والحياة	- تفوحين من حمي شبابي قصيرة	1	109	هوازن فاتحة قلادة
	- أشاطرها لوني وشكل أناملي	2		
التطلع للمستقبل القادم	- فري عن جذوع النخل واعتنقي دما حرا	10	110	
	- صباحا خافقا بالمن والسلوي	12		
ارتباط الدم الناري بالتطلع للفجر القادم	- ساهرة دماء البدو حتى تفرع الأجراس	4	111	
النار ترتبط بالتطهير والخلاص	- تشابكت في داخلي مدن صحار ضاجعتها	4	114	قلب
	- النار فابتردت بماء الغيت	5		
ارتباط اللون الأسود بالجوع والفقر والدم المراق من الأبرياء لكنه يفجر ميلادا جديدا	- في قرية مأهولة بسواد الجوع	8	115	قراءة
	- يا لسواد الجوع ران علي الأرض وطالا	9		
	- رأيت صباحا طافحا بالدم الصافي	10		
ارتباط النار بالحيرة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون	- اقبلوا كالعصافير يشتعلون غناء	1	125	الأسئلة
	- بين نارين أفرغت كأسني	5		

	- ناشدت قلبي أن يستريح	6			
	ارتباط الدم الناري بالانكسار	1	129		
	أري وجهك اليوم خارطة للكاء				
	وعينيك تجري دما اعجمي				
	ارتباط اللون الناري ليليل بالميلاد الذي يتفتق من رحم الموت والليل	13	136	سألقاك يوما	ديوان تهجيت حلما تهجيت وهما
	وصرت وجودا يحرك في الليل				
	أفقا جديدا	14			
	ويخفق أجنحة من لهب	15			
	ارتباط الدم الناري بالانتماء للأرض والوطن والمحبوبة	4	143		
	ورفت عليها دماء القبيلة				
	ويعشقتك النخيل	5			
	والذكريات بسقط اللوي	6			
	عودة الوطن في حاجه	2	144		
	للتضحية والفداء والدم	3			
	من رحله الاشتياق الناري المخلص	4			
	الطويلة				
	ارتباط اللون الناري بالعشق والانتماء	1	147	تهجيت حلما تهجيت وهما	
	يحرق العشق وجهي أثل من نكهة النار	2			
	في رثتي يلتقي زمن والفناء في الوطن والانتظار للأمل القادم	3			
	الفرح المتجهم				
	والانتظار	4			
	بين الأصابع والنار	4	163	أغنيه للرؤيا	
	ارتباط اللون الناري بالخصوبة والحياة فمن	5			
	تشتعلين صباحا				
	مساء	6			

رحم الموت والعذاب والنار يتشكل الميلاد الجديد					
ارتباط اللون الناري للدّم بالتضحية والإصرار علي الميلاد الجديد	11 - أيماننا تتصبب جهدا 12 - تمام 13 - تموت 14 - وترفض موتك نؤارة	164			
	1 - في فم الحوت 2 - لؤلؤه في دم العنكبوت	165			
ارتباط اللون الناري للدّم بالتضحية والفاء بغية النهوض بالوطن	1 - كتبت علي صفحات البيارق 2 - ملحمة من دمي - وألبست أرففه الوطن المتمرد - ثوبا قشيبا من الأرجوان	179	ايا دار عبلة عمت صباحا		
ارتباط اللون الأخضر بدماء الوطن والخصوبة والتجدد والحياة بغية التوحد في عبلة والوطن المرجو	6 - علي ساعدي يورق الجذب 7 - يخضر في ظلّه مولدي 8 - قمي يا ابنة العم 9 - لمي بقايا دمائي 10 - من الوحل 1 - ها أنا أنقع أوردتي في جراح 2 - الليالي 3 - وأصرخ واعبلتاه !!	182			
اقتران اللون بالنار كي	1 - كانت الرؤيا ربيعا من	185	ليله الحلم		

يتشكل واقع جديد بلوري من رحم الموت	جحيم		وتفاصيل العنقاء
	- سندسي اللون	2	
	- مسفوحا علي وجه المدينة	3	
ارتباط اللون الأسود والأبيض بالدماء والوطن بغيه تشكيل واقع جديد	- هبطت زنجية شقراء في ثوب من	1	189
	- الرعب البديع	2	
	- حلقت حول المدينة	3	
	- فصدت شريانها فامتزج الفجر	4	
	- وطوفان المساء	5	
	- وابتدأ رقص الدماء	6	
ارتباط اللون الناري بالحزن والبرق والضياء	- وها أنت	8	194
	- مثخنة بجراح التوهج	9	
	- مملوءة بالصباحات	10	
	- يجتاح أحزانك البرق	11	
اقتران اللون الناري والانتماء والامتزاج	- هاتي يميني يمينك	1	197
	- واستمطريني علي برزخ الضوء	2	
	- في شغف النار	3	
ارتباط اللون الناري بالنور والإشراق والحرية	- وجئت كموال عطر عنيف	3	207
	- تراقص من حولنا وأنار	4	
	- تماذج فيه احتراق الطيوب	5	
ارتباط اللون الناري	- وألوان طيف تلف المساء	1	208

2	- فلون يغير ولون يغار	بالشيء وضده فهو			
3	- ولون ترامت عليه الظنون	يشير الليل والنهار والقوة والضعف بغية الاقتران والذويان في الوطن			
9	- يا موقد القناديل نبض فؤاده	ارتباط اللون الناري للقنديل والموقد بالحذر	223	صوت من الصف الأول	ديوان عاشقة الزمن الوردي
10	- احذر فؤادك واحذر القنديلا	من الواقع المعيش			
3	- فارمي قيودي باللهيب وحطمي	ارتباط اللون الناري بالتحدي والقوه	226		
4	- أسوار روعي واقلعي أوتاري	والمقاومه لكل عنيد			
5	- كالنار كالإعصار قوديني إلي				
6	- قدري ولا تستسلمي لعنادي				
9	بنات الشعر مارسن الولادة صبغن شفاههن بألف لون والغبن الخلاخل والقيادة وارتدن الفنادق والمقاهي	ارتباط اللون الناري بضرورة تعبير الشعر عن الواقع المعيش	256	هوامش حذره علي أوراق الخليل	
2	وكنت الجراح الجراح وكنت العرق	اقتران القصيدة باللون الناري للجراح التي تعبر عن كل مقتضيات الواقع ومتناقضاته	264	مرثبه قصيده	
3	وكنت ربيعا لوهم الزهور				
4	يضم اللهيب ولا يحترق				
1	وقفتُ هناكُ	اقتران اللون بالحب	289	النغم الثاني	أنغام الصحراء

والشوق والعطاء	خلف السراب نحيلة	2	لشوق المهزوم	بوابه الريح
	سمراء في نظراتها إلهام	3		
تعبير اللون الناري للجرح عن الألم والحزن	أنا شاعر والشعر جرح نازف ملأت حقائبها به الآلام	10	290	
ارتباط اللون الناري للدن بالموت وانحسار النور وإحلال السواد والحزن	يستترزف الأمل المشنوق في دمنا	1	294	النغم الثالث ديار سلمى
	حتى مللنا ارتعاش النور	2		
	كأننا في الرمال السمر	10		
	والأشجار	11		
التوحد في القصيدة والانصهار فيها	القصيدة	1	297	القصيدة
	إما قبضت علي جمرها	2		
	وأذبت الجوارح في خمرها	3		
	فهي شهد علي حد موسى	4		
ارتباط القصيدة بالدم الناري للشاعر	ما جردت مقلتها غير سيف دمي وما علي ثغرها إلا تباريحي	9	300	بوابه الريح
اقتران اللون الناري المتنوع بقدسية المكان المكي	ونقشت اسمي في سواد ثيابها	4	304	الرقية المكية
	وغسلت وجهي في بياض حيائها	5		
	وكتبت شعري عند مسجد جنها	6		
	وقرأت وردي قرب غار حرائها	7		
اقتران اللون الشفقي	حين حاصرني وجهك	1	315	قراءات لأحزان فاتحه

بالنزيف والألم والحزن	الشفقي				شجرة
	تساءلت	2			
	كيف مخرت النزيف	3			
	وأنت محمله بالقدر	4			
اقتران اللون الأخضر بالتوحد والخصوبة	يا خضراء	1	319	قراءة أولى	
	يا مدججة بالسراب والعشق	2			
	يا مصلوبة بالفرح علي سهوة	3			
	جواد عربي	4			

وفى الجدول السابق نستطيع أن نحدد الأنساق التركيبية الاسمية والفعلية في الجملة عند الثبتي، فالركن الاسمي يعنى بمعاني الذات الاسمية في سياق الجملة وهي قليلة في شعره، والركن الفعلي يعنى بمعاني الأحداث والأزمان التي يعبر عنها الفعل في السياق، خاصة إذا كانت الأفعال صحيحة، أما إذا كانت ناقصة فيعنى بالدلالة الزمنية دون الحدث، وهي كثيرة في شعره تشكل معظم الأنساق التركيبية في نصوصه الشعرية.

ويتضح من خلال هذا الجدول أيضا شيوع المركب الإسنادي الفعلي في النصوص الشعرية المقترنة باللون والنار في معظم الدواوين الشعرية للشاعر ومنها على سبيل المثال قوله :

▪ أمتص الرحيق من الحريق - أوقدوا نارهم تحت نافذتي - نندب شمسا

تهاوت

▪ وأفقت من وطني فكانت حمرة الأوقات مسدلة - ويبوح باللون البهي

▪ قال الذي مسته نار الصالحين - فانقلبت حريقا - فتأججت طربا -

استقصي احتمالات السواد

▪ قل هي النار العجيبة - جئت عرافا لهذا الرمل - يبست عيون الطير-

أدر مهجة الصبح

▪ تسترسل اللغة الحجرية - تمتد شرايين الطيور الحمر - يأبى دمي أن

يستريح

▪ فاخضر ثوب الحياة عليه - فأسلسل نبعا من النار يجري دما - سنحت

طيور النار

وهكذا حتى نهاية الدواوين الشعرية نجد المركبات الفعلية المقترنة بالتعبيرات الشعرية اللونية والنارية تشكل محورا بارزا في شعر الثبتي بل إنها تطفئ على المركب الإسنادي الاسمي في كل دواوينه الشعرية . وقدر يرجع هذا إلى اقترانها بالأفعال الحركية مما يكسب النص الشعري دينامية وحيوية، حيث يشكل الحدث بعدا جوهريا في بناء النص الشعري يقول في قصيدته " ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء " :

" كانت الرؤيا ربيعا من جحيم

سندسي اللون

مسفوحا على وجه المدينة

المدى يجهش بالأحلام

والجدران أشرأبت من على صدر المدى

الناري

كالبلور تمتد إلى جيد القمر." 12

وهنا نلاحظ اقتران اللون بالنار في صورة واحدة وارتباطهما معا بالتركيب الفعلي للحدث حيث تتحول الرؤيا إلى ربيع جحيمي سندسي اللون، وهي صورة تعبر عن الحدث الفعلي المقترن بالمفارقة اللفظية والدلالية من خلال تحول الربيع إلى جحيم سندسي اللون سفحت دماؤه على وجه المدينة، والكون يجهش بكاء

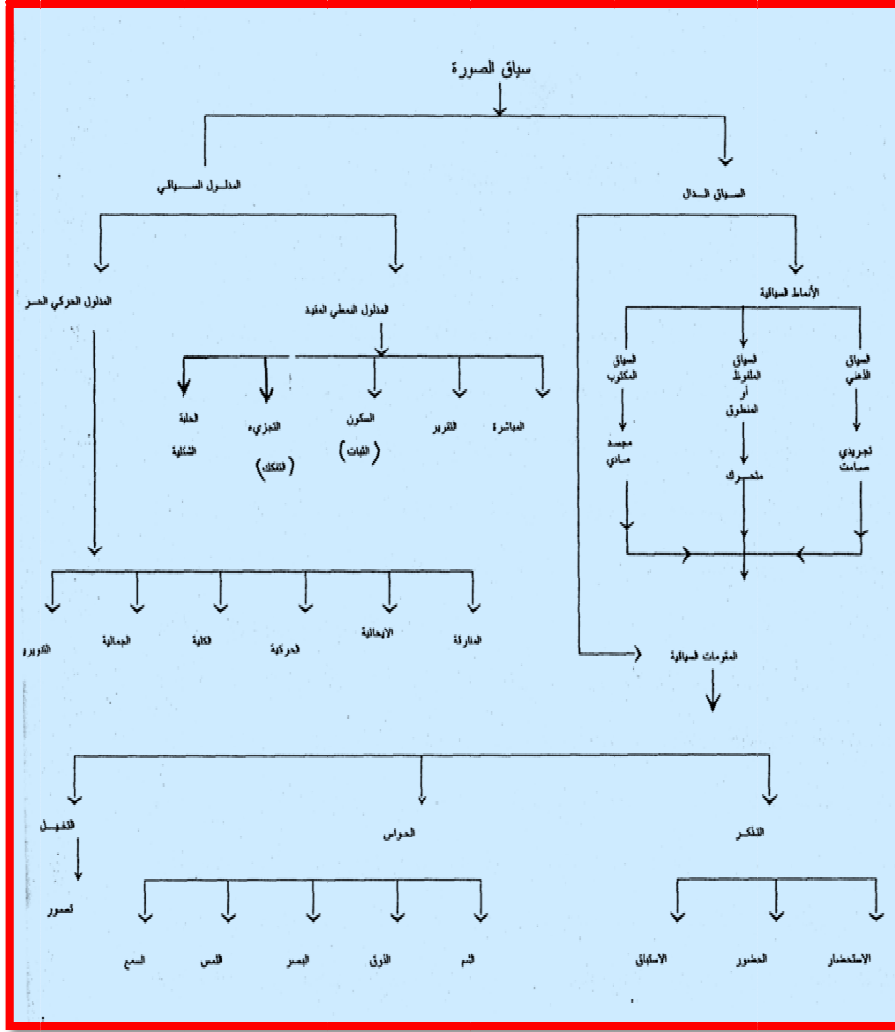


بالأحلام الحزينة التي ارتمت على الجدران في المدى الناري، فتضئ كالبلور الممتد إلى عنق القمر .

هذا التركيب الحركي نجم عن المركب الفعلي الذي استتدت إليه النص الشعري عند الثبتي، ليس في هذا النص فحسب ولكم في كل النصوص الشعرية المقترنة بالمركب الفعلي في الجدول السابق. على أن الملاحظ أن لفظ الدماء والجروح تكرر كثيرا في السياق الشعري عند الثبتي مقترنا باللون والنار وقد يرجع هذا إلى أن اللون الأحمر المشترك بين النار والدم واللون وكلها تتضافر معا لتشكيل النسيج الكلي للنص الشعري .

### ثالثا : الشعرية اللونارية والنسق الصوري :

ويعنى به علاقة الشعرية اللونارية بالتشكيل الصوري في القصيدة من حيث السياق الدال للصورة أو المدلول السياقي للصورة الشعرية اللونارية على النحو التالي .



إن الصورة بهذا المفهوم تأتي مكتملة لسياق الجملة ومتممة للسياق الكلي للنص، الذي بدوره يبيلور الصور الذهنية ثم تتجسد في صور مكتوبة<sup>3</sup>، ومن ثم نرى أن سياق الصورة تمثل في محورين: الأول: محور السياق الدال للصورة، والثاني: محور المدلول السياقي للصورة.

## 1 - السياق الدال للصورة اللونارية :

وهو المحور الذي يعنى بالأنماط السياقية للصورة، والمقومات السياقية لها. أي أنه ينقسم إلى مستويين الأول : مستوى الأنماط السياقية للصورة، ويتمثل في ثلاثة سياقات دالة هي: السياق الذهني للصورة، والسياق الملفوظ "المنطوق" للصورة، والسياق اللغوي المكتوب للصورة. والثاني: مستوى المقومات السياقية، أي مستوى العناصر الجوهرية التي تساعد في تشكيل هذه السياقات، وتتمثل هذه المقومات في الذاكرة والحواس والخيال.

أما علي مستوى الأنماط السياقية فإننا نتعامل مع النص المكتوب للقصيدة وهو يعنى بتضافر الكلمات والتعبيرات والجمل التي تجسد الصورة الذهنية في شكل مكتوب. أي أن السياق اللغوي المكتوب للصورة هنا يشكل النمط السياقي المتمم للصورة في هذا النص .

أما علي مستوى المقومات السياقية للصورة المكانية في النص الشعري فإنها تتمثل في الذاكرة والحواس والتخيل، لأن الذاكرة هي أساس الوعي الإبداعي للصورة الشعرية بعامة والمكانية بخاصة والحواس تقود حركة الوعي الإبداعي للصورة فقد اقترنت الحواس بمفهوم الصورة عند ريتشاردز. يقول: "إن الصورة قد تكون منظرا أو نسخة من المحسوس، وقد تكون فكرة أو أي حدث ذهني يمثل شيئا ما، وقد تكون شكلا من أشكال البيان. أو وحدة ثائية تتضمن موازنة."<sup>14</sup>

وهنا يتضح مدى أهمية الحواس في تشكيل سياق الصورة في الدرس النقدي الحديث، بشتى أنماطه واتجاهاته، إذ أن الصورة تعتمد على هذه الحواس، ومن خلالها تتشكل أنماط الصورة، ويرى برجسون. "أن الحواس وسائط معرفية تقوم بنقل الواقع الخارجي إلى الذات الداخلية، فتتشكل في

الذهن الصور الذهنية، التي تتجسد في ألفاظ منطوقة أو مكتوبة في النص الأدبي<sup>15</sup> "

والتخيل أي التصور يحدد طواعية الوعي الإبداعي للصورة اللونارية وتعد الصور الحسية سواء أكانت اللمسية أو البصرية أو السمعية أو الذوقية أو الشمية مقوما من مقومات الصورة الشعرية بعامة واللونارية بخاصة وذلك على النحو التالي :

• **الصور اللمسية:** تشكلت الصورة اللمسية اللونارية في العديد من مشاهد النص الشعري عند الشبتي في القصائد التي أشرنا إليها في الجدول السابق ومنها قوله في قصيدة "الأجنة" يقول :

" هل أورقت جثث العناكب تحت أجنحة النساء

هل أزهر الجرح القديم على مصاييح الشتاء

سنحت طيور النار فانتهمزوا الولادة

.....

وخيول ليل أمطرت شبقا على البيداء

فاحمرت نبوءات البروج

.....

قد كنت أتلو الأحرف الأنثى

وكان الصيف ميقاتا لنار البدو

كان الصيف ميقاتا لأعياد اليتامى

يا صباح الفتح والنوق التي أرخت

عنان الشمس

يا نجمة قامت على أبوابنا بالأمس<sup>16</sup>

وهنا تتضح الصورة الحسية واللمسية في كل تضاعيف الصورة اللونارية التي اعتمدت على النار واللون الأحمر والجراح الحمراء، وتضافرت معا لتشكيل هذه الصورة. فقد أورقت جثث العناكب تحت أجنحة النساء رمز الخصب والنماء، ومن الجراح القديمة تشكل الميلاد الجديد، وكأن الموت يولد من لحظة الميلاد. والخصوبة تتشكل من لحظات التوحد والامتزاج. وقد تحول الليل إلى خيول تمطر مطر الحياة والغيث والخصوبة على الصحراء العقيمة، فتحيلها نبوءات من الميلاد والشفق الأحمر الذي يشعل ميلاد الفجر الآتي.

وحينما تتلو الذات الشاعرة الأحرف الأنثوية في غياهب الصحراء كان الصيف يرصد ميقات الحياة لدى البدوي القابع في قلب الصحراء، وكان ميقاتا وعيدا لفجر الأيتام الذي يولد من غياهب الظلمات، وتتحول الحياة إلى صباحات مشرقة بشمس الميلاد والحرية، تصل فيها أعناق النوق إلى عنان السماء ابتهاجا بالزمن الآتي. وتتعلق نجوم الحرية وشمس الإشراق بعثبات البيوت المتطلعة للفجر القادم.

وهنا نجد الصورة اللونارية تعتمد اعتماد كلياً على التجسيد والتشخيص وتحويل المجرد إلى محسوسات.

• **الصورة البصرية:** تجسدت الصورة البصرية اللونارية في العديد من الصور الشعرية عند الثبتي من خلال الصور اللونية المباشرة من ناحية ومن خلال التعبيرات الدالة على البصر من ناحية ثانية فعلى مستوى الصورة البصرية اللونية نجدها في كل الصور الشعرية التي وردت فيها الألوان المباشرة وأهمها الأحمر والأزرق والأخضر والأبيض فكلها ألوان بصرية لا تدرك إلا بالعين، ومنها - على سبيل التمثيل وليس الحصر - قوله :

سبيل التمثيل وليس الحصر - قوله :

" رأيت نساء يحتسين الهوى العذري

من منبع الشمس ويفرسن في الطين رجالا  
 مررت بوادي الخوف  
 أتلو كتاب الخوف  
 أطوي نهار غامقا وأشيع الطيب  
 في قرية مأهولة بسواد الجوع  
 يالسواد الجوع ران على الأرض وطالا  
 رأيت صباحا طافيا بالدم الصايفي " 17

وفي هذا النص تتضح الصورة البصرية من خلال التعبيرات اللونية مثل لفظ "السواد" والتعبيرات الدالة على البصر مثل "رأيت" وكل النصوص الواردة في الجدول السابق تعبير عن الصورة البصرية من خلال استخدام الشاعر الألفاظ اللونية.

وتوجد نصوص عديدة أخرى تستخدم القرينة الحالية والدلالية المعبرة عن الإبصار مثل رأيت أو شاهدت أو أبصرت أو لفظ العين .... الخ يقول على سبيل في بعض النصوص الشعرية اللونارية :

" أرى وجهك اليوم خارطة للبكاء  
 وعينيك تجري دما أعجمي " 18  
 ويقول أيضا :

أغرك الحلم في عيني مشتعل  
 لن تعبريه ... فهذا بعض آياتي . 19

ويقول في موضع آخر :

" وألوان طيف تلف المساء

فلون يغير ولون يغار

ولون ترامت عليه الظنون

فأحكم حول الظنون الحصار  
 ولون تسربل ليل الربيع  
 وآخر يسبح فيه النهار  
 ولون يقول ألا تبصرون  
 ولون يقول حذار حذار " 20

ويتضح لنا من خلال هذه النصوص المتواترة مدى اعتماد الشاعر على الصورة البصرية اللونارية في قصائده الشعرية، وأن هذه الصور استطاع الشاعر من خلالها أن يوظف الحواس في تشكيل طبيعة الصورة اللونارية، وبخاصة أن اللون يعتمد إلى حد كبير على عملية الإبصار كما أن النار تعتمد على الأبصار واللمس. وكلها تسهم في تشكيل الصورة الشعرية اللونارية لتجعلها أكثر ثراء. **الصورة السمعية اللونارية:** ونجدها عنده أيضا في العديد من الصور الشعرية اللونارية الواردة في الجدول الإحصائي وكلها تعبر عن دينامية الصورة اللونارية وتفاعلهما في نسيج القصيدة يقول في قصيدة الظمأ من ديوانه "موقف الرمال" على سبيل التمثيل وليس الحصر:

"لله ما تهواه  
 بل لله ما تلقاه في البطحاء  
 إذا غنى بها طير الضحى  
 فتأججت طربا فبللها لعاب الشمس  
 فانقلبت حريقا  
 ففرت من قيظ الشمس  
 إلى صبايات الكؤوس  
 فما ارتوت شفتاك من ظمأ  
 وما أبققت للأقداح ريقا " 21

فيعتمد الشاعر على حاسة السمع في تشكيل الصورة من خلال الألفاظ الواردة في النص في مثل قوله "غنى بها طير الضحى"، "تأججت طرباً" وهي صورة تتوافق والصور النارية التي تتأجج فيها الطير طرباً في وقت الضحى حتى إذا بللها لعاب الشمس انقلبت حريقاً، فتفر الطيور من قيظ الشموس إلى صبايات الكؤوس، ولكن من شدة الظمأ لم ترو الكؤوس الشفاه الظمأى . فالصورة السمعية نكاد نستشعرها من أصوات الطرب والغناء وقرع الكؤوس . وهي تسهم في حركية الصورة وديناميتها .

وهكذا في النصوص الشعرية اللونارية نجد الصورة السمعية تشكل بعدا

كبيراً من أبعاد الصورة اللونارية

• **الصورة الذوقية اللونارية** : تتضح أيضاً هذه الصورة في النص السابق المشار إليه، وفي نصوص أخرى من الصور اللونارية الواردة في الجدول، من خلال حالات الظمأ وارتشاف المشروبات التي تروي الظمأ، وسيل اللعاب وريق الأقداح وغيرها. ويقول في موضع آخر للتعبير عن الصور الذوقية في قصيدة موقف الرمال موقف الجناس :

"أمضي إلى المعنى

وأمتص الرحيق من الحريق

فأرتوي

وأعل

من

ماء

الملام" 22

فتتضح الصورة الذوقية اللونارية من خلال امتصاص الرحيق من الحريق، فقد أصبح طعم الرحيق حارقاً بعد أن تشتت به الوديان والسبل، وتمزقت أشلاؤه



بحثا عن واحة للأمان. أي أن التذوق المتمثل في الارتواء والرحيق يقترن بالنار الممثلة في الحريق، ويتحول الرحيق إلى حريق يلتهب في حلقه ولا يجد غيره ما يروي به ظمأه، ويقول في موضع آخر في قصيدته "المغني"

للجرح بوابتان :

من الخمر والزنجبيل

.....

للجرح وجهان :

من ظمأ نادمته الحناجر<sup>23</sup>

والمتتبع للصور اللونارية عند الثبتي يجد العديد منها معتمدا على حاسة التذوق، مما يعبر عن دور الحواس في تشكيل الصورة الشعرية، فالجرح الأحمر المقترن باللون الأحمر يعبر عن الشيء ونقيضه، عن الخمر التي يرتوي بها الشاعر والزنجبيل الذي يحترق به حلقه بطعمه الحارق والقابض في آن واحد، وذلك للتعبير عن حالات الظمأ الشديد التي تعيشها الذات الحائرة .

وتستمر الصورة الذوقية في اقترانها باللون والنار والحريق والجراح في العديد من الصور اللونارية للشاعر فيقول في قصيدة "أيا دار عبلة عمت مساء":

" قضي يا ابنة العم

ها أنا انقع أوردتي في جراح

الليالي

وأصرخ واعبلتاه

وها أنا ذا

أتمدد فوق بقايا رفاتي

وأصرخ .... واعبلتاه . " 24

وهنا يتحول طعم الحب جارحا من شدة الأسى وقسوة الحياة، وظلمة الليالي ولا يجد الشاعر بدا من إطلاق صرخاته مدوية في الآفاق، بحثا عن عبة التي استلبت منه نتيجة الجور والاستبداد الواقع عليه، ولعله في الوصول إليها يتنفس طعم الحرية بدلا من طعم الجراح، فالشاعر يمزج الصورة الذوقية بالصورة اللونارية لتكون الأولى مقوماً للثانية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش. وهكذا تتوالى الصور الذوقية مقترنة باللونارية في شعر الثبتي لتشكيل النسيج الكلي للقصيدة .

• **الصورة الشمية اللونارية:** وقد اعتمدت هذه الصورة عنده على حاسة الشم، فجاءت الصور الشمية في بعض القصائد الشعرية مقترنة بالصورة اللونارية نذكر منها على سبيل التمثيل قصيدة "مساء وعشق وقناديل" يقول :

ومن حولها يتألق وجه  
 الفراغ  
 ورائحة الشمس والطين  
 تتشق عنها جراح المدينة  
 هنا أيها الزمن المتسريل بالوهم  
 تأتي البراعم مثقلة بالسؤال  
 وتولد كل الرياحين  
 مصبوغة بدماء الطفولة  
 والموت<sup>25</sup>

وهنا نجد الروائح والرياحين تتحلق حول وجه المحبوبة مصبوغة بالموت والدماء والجراح، ومثلما اقترنت الصورة الذوقية اللونارية بالجراح والضياع والاستبداد، كذلك نجد الصورة الشمية اللونارية تقترن بالموت والجراح والضياع أيضا. وكلها مقومات تعبيرية لتشكيل الصورة اللونارية في القصيدة الشعرية

عند الثبتي . حيث تنبعث من رائحة الشمس والطين جراح المدينة، وتولد كل البراعم مثقلة برائحة دماء الأطفال والصفار . وكأن المستقبل القادم يولد مشوها وعاجزا وحزينا وجريحا .

### المدلول السياقي للصورة اللونارية :

"يعنى بالمدلول السياقي للصورة المعاني التي تدل عليها السياقات التصويرية من حيث نمطية المعنى وسكونيته ومباشرة أو من حيث حركيته وتعدد معانية وأبعاده ولذلك نقسم هذا المدلول إلى قسمين: أحدهما: مدلول نمطي مقيد، وثانيهما: مدلول حركي حر. الأول يعنى به المدلول الثابت أو المقيد عند معنى معين هو المعنى المعجمي أو الأحادي للصورة ويتسم مدلول الصورة بعدة سمات أهمها : المباشرة والتقريبية والسكونية، والحلية الشكلية العارضة والتجزئ أو التفكك في تشكيل الصورة اللونارية في النص وفيها لا تطرح الصورة اللونارية أكثر من بعد واحد غالبا ما يكون بعدا معجميا أو مركزيا أحاديا والثاني: المدلول الحر للصورة الشعرية ويعنى به مدلول الصورة الشعرية الذي لا يقف عند معنى واحد، ولكنه يتجاوزه إلى معان عدة. وبالتالي لا يقيد المدلول بجزئية معينه في الصورة لكنه ينساب حرا طليقا من أول الصورة إلى آخرها. لأن الصورة في هذه الحالة تجاوزت جزئيات القصيدة إلى كلياتها، وأصبحت الصورة الكلية تتضافر مشاهدها ولوحاتها تضافراً بنائياً متماسكا، واتسمت بعدة سمات هي المفارقة والإيحائية والحركية والكلية والجمالية والتدويرية." 26

ونجد هذا المدلول الحر للصورة اللونارية الشعرية في النص في أكثر من موضع في قصائد الثبتي ممثلا في الحركية والجمالية والمفارقة من حيث دلالة الأفعال الدالة علي حركية المعنى من ناحية والتعدد الدلالي الدلالي من ناحية ثانية.

### • المدلول المقيد للصورة اللونارية .

نجد هذا المدلول في الصور اللونارية التي تضمنتها قصائد الشبتي، في المرحلة الأولى التي سبقت مرحلة النضج الفني، لاسيما دواوينه الشعرية "عاشقة الزمن الوردي" و"أنغام من الصحراء"، "وبوابة الريح"، و"قراءة لأحزان شجرة". وفيها تسيطر المباشرة على بناء الصورة اللونارية، يقول على سبيل في قصيدته "صوت من الصف الأول":

"فأرمي قيودي باللهيب وحطمي

أسوار روحي، واقلعي أوتادي

كالنار كالإعصار قوديني إلى

قدري، ولا تتسلمي لعنادي" <sup>27</sup>

ويقول في قصيدة "اختناق"

"سمراء

أروقة الشعاع تزاومت

فيها الظلال وغام وجه المشرق

سمراء

سوط الليل يلهب أضلعي

وصهرت في قلب الجحيم دفاتري

ودفعت في لجج المخاطر زورقي" <sup>28</sup>

وهنا يتضح لنا في النصين السابقين اعتماد الصورة اللونارية على المباشرة والإفصاح والإبانة. فالنص الأول يخاطب الشاعر محبوبته خطابا مباشرا، يحثها فيه على تحطيم القيود والأغلال والانطلاق صوب الحرية وبناء الواقع الجديد، ويكون انطلاقها قويا كقوة النار والإعصار ولا تستسلم للأعراف المقيدة للذات والمحطمة للمستقبل. فضلا عن ارتباط الصورة النارية بنسيج النص الشعري

ارتباطا مباشرا. حتى أن صورة النار جاءت مباشرة على مستوى اللفظ والمعنى ولا تحمل أكثر من المعنى المعجمي لها .

وفي النص الثاني جاءت الصورة اللونارية مقيدة أيضا من خلال المباشرة، حيث يخاطب فيها الشاعر محبوبته السمراء التي أحاطت بها الظلمة من كل صوب وتزاحمت من حولها الظلال، وغاب الوجه المشرق فيها، وأصبح سوط الليل يجلده في كل حين، وحرقت دقاته في قلب الجحيم المستعر وقذف زورقه في لجج المخاطر، وهذه الصورة التي امتزج فيها اللون الأسمر بالنار والجحيم المستعر جاءت مباشرة . وهكذا في بقية النصوص الشعرية الأخرى في الدواوين الشعرية التي أشرنا إليها وتمثل المرحلة الأولى للشاعر نجد الصورة اللونارية جاءت في معظمها صورة مقيدة بالمعنى المباشر، الذي يطرحه النص الشعري دون أن يحمل أبعادا إيحائية أو دلالية .

#### • المدلول الحر للصورة اللونارية :

ويتضح هذا المدلول الحر في معظم دواوينه الشعرية، ومنها دواوينه ؛ موقف الرمال، هوازن فاتحة القلب، تهجيت حلما تهجيت وهما، بقايا أغنيات. وتتسم الصورة اللونارية في هذا السياق بالإيحائية والرمزية والجمالية والحركية والمفارقة الشعرية وغيرها من الظواهر المستحدثة في النص الشعري المعاصر . ونقف عند بعض هذه النصوص على سبيل التمثيل ومنها قصيدة "تغريبة القوافل والمطر"

أدر مهجة الصبح ممزوجة باللظى

وقلب مواجعنا فوق جمر الغضا

ثم هات الريابة

**هات الريابة:**

"ألا ياديما زرقاء تكتظ بالدماء"

فتجلو سواد الماء عن ساحل الظما  
 ألا ياقمرا يحمر في غرة الدجى  
 ويهمي على الصحراء غيثا وأنجما  
 فنكسوه من أحزاننا البيض حلة  
 ونتلو على أبوابه سورة الحمى " 29

وهنا تتضح الصورة اللونارية ذات المدلول الحر من حيث الرمز والحركية والتجسيدية والجمالية وغيرها من الظواهر المستحدثة في النص الشعري المعاصر، وتتضح من خلال الموالم الذي يرده الشاعر حيث يطلب ان يناولوه نايه الحزين الممزوج باللظى واللهيب والجمر الناري ويعزف من خلال الربابة موالم الحزين معاتباً الديمة الزرقاء المكتظة بالدماء

متطلعا لجلاء السواد عن السواحل الظمأى، وتعبيرا عن النجوم والغيث اللذين يتساقطان على الصحراء من القمر المصبوغ باللون الأحمر في غرة الدجى، فيكتسي القمر حلة بيضاء من أحزاننا المتوالية.

وهنا يتضح المول الحر للصورة اللونارية، من خلال الأبعاد الإيحائية التي يطرحها النص فالميلاد لا يتشكل إلا من رحم الموت والنار، وكما أن النار رمز للدمار والضياع والموت فهي أيضا رمز للتطهير والحياة والميلاد ذلك أنها تستخدم إلى جانب الحريق والدمار فهي تستخدم أيضا لتطهير المعادن وطهي الكائنات في كل زمان ومكان، حتى تجعلها قابلة لإقامة أود الحياة .

ولذلك حينما يشرق الصباح ممزوجا باللظى واللهيب، وتقلب المواجه فوق الجمرة المتوقد الذي تحول إلى اللون الأسود من شدة اللهيب، حينئذ يولد ميلاد جديد يشرق مع نور القمر الشفقي في وقت الدجى وتتحول الصحراء إلى واحة للغيث والنماء .

وتتضح المفارقة في هذه الصورة اللونارية أيضا من خلال المفارقة لفظيا حينما والصورية في الحين الآخر ومفارقة الموقف في الحين الثالث . فالماء الزرقاء تكتسي باللون الأسود، والقمر الأبيض يتحول إلى الأحمر، والحزن يتحلّى باللون الأبيض .

ومن خلال هذه المفارقات تتشكل جماليات الصورة اللونارية لأنها تطرح معاني غير مألوفة من ألفاظ مألوفة المعنى، يضاف إلى ذلك حركية الصورة اللونارية التي تتبع من حركية الأفعال حينما، وحركية الدلالة في الحين الآخر . ففي النص السابق نجد ألفاظا حركية مثل: "أدر مهجة الصبح، قلب مواجعنا فوق جمر الغضا، هات الريابة، تكتظ بالدماء، تجلو سواد الماء، يحمر في غرة الدجى، يهمي على الصحراء، نكسوه من أحزاننا، نتلو على أبوابه."

وهذه الألفاظ تعبر عن حركية المعنى لأنها دالة على أفعال حركية مما يجعل النص ديناميا، ولعل ما يميز الصورة الشعرية بعامة واللونارية بخاصة عند الثبتي هي الأفعال الحركية أي التي تدل على الحركة . وكلها تكسب النص أبعادا دلالية وجمالية. فضلا عن اعتماد هذه الصورة على التجسيد والتشخيص وهي سمة بارزة في شعر الثبتي بعامة والصورة اللونارية بخاصة. وهكذا في معظم الدواوين الشعرية التي أشرنا إليها نجد الصورة اللونارية عنده تعتمد على الرمزية والإيحائية والتجسيدية والتشخيصية والجمالية وكلها تؤدي جعل مدلول الصورة مدلولاً حركياً حراً .

#### رابعا : الشعرية اللونارية والنسق الدلالي :

وهي الدلالة التي يؤول إليها تفصيل النص وأبعاده، من الناحية السياسية والاجتماعية والنفسية والثقافية والحضارية والفكرية والميثولوجية، وهي المحصلة المضمرة أو المتخفية التي يطرحها النص طرحا غير مباشر، لكننا نتوصل لهذه الدلالات من خلال الرؤية الشمولية المطروحة في النص الشعري، لأن

النص الشعري لا ينفصل عن الواقع الذي أنتجه، بل إن النص في هذه الحالة يكون منتوجاً إبداعياً لهذه الجوانب الحياتية .

وأهم الدلالات التي طرحتها الشعرية اللونارية عند الثبتي هي الدلالة السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية. وتتضح هذه الدلالات في معظم الصور الشعرية اللونارية عنده يقول على سبيل التمثيل في قصيدته "الأوقات":

"وأفقت من وطني فكانت حمرة الأوقات مسدلة  
وكان الحزن متسعاً لأن نبكي فيغلبنا التشيد  
ونسيل أغنية بشارعنا الجديد

.....

فنشعل قبلة أخرى على باب الهوى الشرقي

هذا صباح واقف بالباب

هذا عاشق طفل يباغته الرفاق

مضرجاً بالشهوة الأولى فيقطر

من ملامحه حياء ناصع

ويبوح باللون البهي

ويرتقي شجر الفؤاد .

متعثراً بالجوع والحمى وخارطة البلاد

وجه صباحي وأسئلة وصوت شاحب،

وأصابع سمر يلوها المداد".<sup>30</sup>

وفي هذا النص تتضح الدلالة السياسية والاجتماعية والحضارية من خلال تطلع الذات إلى واقع جديد يمسخ الأحزان والآلام والمآسي ويحل فيه الخير والسعادة والإشراق، وفي هذا الواقع يحل الميلاد محل الموت والضياع، ويحل الخير محل الجوع والفقر، إنه يعبر عن الانتماء الحقيقي للوطن والأرض والتراب



ويتطلع للسواعد السمرء التي تسهم في تقدم الوطن بمداد أقلامها، وتتحدى كل الصعاب التي تقوض بنيان الوطن. ويتطلع للطفل القادم الذي يعيد للوطن بهاء وعزته برغم الدماء والدار والصعاب .

إن ارتباط صورة الدم باللون الأحمر أو الأسمر أو الأزرق وارتباط هذه الألوان جميعها بالنار أو اللهب أو الحريق أو اللظى أو غيرها من صور النار إنما تشكل بعدا جوهريا في الصورة اللونارية عند محمد الشبتي. فيعالج من خلال هذا النص قضايا الوطن والانتماء إليه من ناحية وقضايا الواقع الاجتماعي الذي تتطلع فيه الذات لتحقيق ذاتها. وقضايا الواقع الإنساني والحضاري من خلال الميلاد الذي يتفتق من رحم الموت. والوقوف عند كل الصور اللونارية الواردة في الجدول السابق يبرز أهم الأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي تعالجها الشعرية اللونارية عند الشبتي .

#### المصادر والمراجع العربية :

- أحمد كشك "دكتور" - محاولات التجديد في إيقاع الشعر، القاهرة 1983.
- أحمد مختار عمر "دكتور" اللغة واللون، دار البحوث العلمية، ط 1، الكويت سنة 1982
- إبراهيم أنيس "دكتور" دلالة الألفاظ (6)، الأنجلو المصرية . القاهرة 1981
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994
- زكريا إبراهيم "دكتور": فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة 1966 .
- سعد مصلوح "دكتور": دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، 1980،
- الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب ط (3) 1992
- عبد الرحمن أيوب "دكتور" الكلام إنتاجه وتحليله، جامعة الكويت، الكويت، سنة 1977

- كريم زكى حسام الدين: "دكتور" الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدراسة الصوت ودورة في التواصل، الأنجلو المصرية 1992
- ماهر هلال "دكتور": جرس الألفاظ ودلالاتها. بغداد 1975
- محمد الثبيتي: الأعمال الشعرية الكاملة، النادي الأدبي بحائل، السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2009 ص 45- 46
- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط 1 عالم الكتب، القاهرة ص 86 - 87، وانظر الطبعة الرابعة، النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية 2012 م ص 104 - 105.
- نعيم اليافي "دكتور": تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1983
- المراجع الأجنبية المترجمة :
- جون لاينز: اللغة والسياق ترجمة. د عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987
- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة 1987
- سوزان لانجر: فلسفة الفن، إعداد راضى حكيم، دار الشؤون الثقافية بغداد 1986
- فارس متري ضاهر: الضوء واللون، دار القلم، بيروت 1979
- ف . ر بالمر: علم الدلالة إطار جديد، ترجمة د . صبري إبراهيم السيد دار قطري بن الفجاءة الدوحة 1986
- فردينان دى سوسير: دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح الفرماوي، محمد الشاوش، محمد عجينة الدار العربية للكتاب، ليبيا 1985
- كريستوفرنوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة د . صبري محمد حسن، دار المريخ الرياض 1989
- موريس يورا: الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1977
- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق مطابع سجل العرب، القاهرة 1972.

## بحوث منشورة في كتب ودوريات

- أميرتواكر: "تحليل اللغة الشعرية" ضمن كتاب في أصول الخطاب الجديد، ترجمة أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987.
- تزفتان تودروف "الإرث المنهجي للشكلانية" ضمن كتاب "في أصول الخطاب النقدي الجديد" ترجمة أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987
- جاك ديريدا: البنية، اللعبة، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور فصول مج (11) ع (4) شتاء 1993
- حمادي صمود "دكتور": في مقتضيات التعامل مع النص "ضمن كتاب" علاقات في النقد الأدبي "النادي الأدبي الثقافى بجدة، عدد سبتمبر 1992
- ديفيد سافان: الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس، ترجمة د. عبد الملك مرتاض ضمن كتاب "علاقات في النقد الأدبي، النادي الثقافى بجدة، عدد يونيه 1992
- عبد الكريم مجاهد "دكتور": العلاقة بين الصوت والمدلول "ضمن كتاب المورد (1) " دراسات في اللغة دار الشؤون الثقافية بغداد 1986
- عبد الملك مرتاض "دكتور": التحليل السيميائي للخطاب الشعري "ضمن كتاب علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافى بجده عدد سبتمبر 1992
- علوي الهاشمي: تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، م الوحدة عدد أغسطس 1991
- ف. م بيلكين: حول طابع الكلمات المترادفة في اللغة العربية الفصحى، ترجمة د. جليل كمال الدين، ضمن كتاب المورد (1) دراسات في اللغة "دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986
- لوسيان جولدمان: "الوعي القائم والوعي الممكن" ترجمة د. محمد برادة، ضمن كتاب "البنوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسية الأبحاث العربية، بيروت 1984
- محمد المهدي المقدود: تكون شعرية النص، م، الوحدة، أغسطس 1991
- مراد عبد الرحمن مبروك: اللسانية المعيارية وتشكيل المصطلح النقدي "الشعرية أنموذجا" مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة عدد اكتوبر 2013
- يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة (بحث في حفريات المصطلح) مجلة عالم الفكر المجلد 37 يناير مارس 2009

## المراجع الأجنبية

- Dictionnaire`Raisonne` de la théorie du langage, Hachette Université` Paris, 1993, p 282- Sémiotique française (tome 5 eme) librairie. Grand Larousse de la langue, paris, 1976, Larousse O.Ducrot,T.Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Editions du Seuil, Paris, 1972,.  
Richards, Collerurgeon Imagination, Rutledge & kegan paw, London, 1955

## الهوامش:

- 1 - انظر: د . يوسف و غليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة ( بحث في حفریات المصطلح ) مجلة عالم الفكر المجلد 37 يناير مارس 2009 ص 9  
française (tome 5 eme ) librairie . Grand Larousse de la langue, paris, 1976, p 4392 Larousse  
O.Ducrot, T.Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage ,Editions du Seuil, Paris,1972,p 106.  
وانظر: د . يوسف و غليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة  
Dictionnaire` Raisonne` de la théorie du langage, Hachette Université` Paris, 1993, p A.J.Greimas, J, courte`s Sémiotique 282-283.  
حسن ناظم مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994 ص 11  
وانظر: دراستنا حول اللسانية المعيارية وتشكيل المصطلح النقدي" الشعرية " أنموذجا " مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة عدد اكتوبر 2013  
2 - انظر: د . يوسف و غليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة ( بحث في حفریات المصطلح) مجلة عالم الفكر المجلد 37 يناير مارس 2009 ص 14  
3 - للمزيد أنظر Luscher . the luscher colour Test P. 16-66-68-69 وترجمة عن الألمانية : lan A.Scort pan Books .1969 . وأعتد عليه إلى حد كبير كل من د . أحمد مختار عمر في كتابه اللغة واللون ص 184، وفارس منري ضاهر في كتابه الضوء واللون ص 119 - 120 وترجمة عن الانجليزية د / أنور رياض بعنوان اختيار الألوان وقياس الشخصية ص 62-63  
4 - انظر دراستنا حول الدم وثنائية الدلالة في القصيدة العربية " 1 عالم الكتب القاهرة سنة 1993، ص 345 - 385، ط2 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ص 335 - 374  
5 - أنظر: تعريف ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة 1987، ص 49.

- 6 - ف.ر. بالمر: علم الدلالة إطار جديد، ترجمة د. صبري إبراهيم السيد ص 15
- 7 - إبراهيم أنيس "دكتور" دلالة الألفاظ، الأنجلو المصرية. القاهرة، 1981، ص 260 - 261، ط 3 .
- 8 - انظر: جون لاينز: اللغة والسياق ترجمة. د عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987، ص 116
- 9 - نفسه ص 16
- 10 - إبراهيم أنيس مرجع سابق ص 48-49، وللمزيد حول الشكل التخطيطي النسق التركيبي للجملة الشعرية انظر دراستنا "من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري" ص 69
- 11 - أنظر: ف. بالمر: علم الدلالة إطار جديد. الفصل الثاني من الباب الثالث ص 74
- 12 - محمد الثبيتي: الأعمال الشعرية الكاملة، النادي الأدبي بحائل، السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2009 ص 185
- 13 - للمزيد انظر: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط 1 عالم الكتب، القاهرة ص 73-74، وانظر الطبعة الرابعة، النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية 2012 م ص 104 - 105.
- 14 - Richards , Collerdgeon Imagination , Rutledge & kegan paw , London , 1955 p 33
- 15 - للمزيد حول دور الحواس في تشكيل الصورة عند برجسون أنظر د. ذكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص 21 و ما بعدها )
- 16 - محمد الثبيتي، المصدر السابق ص 93-95
- 17 - المصدر السابق 115
- 18 - المصدر السابق 129
- 19 - المصدر السابق: 203
- 20 - المصدر السابق ص 208
- 21 - المصدر السابق ص 50
- 22 - المصدر السابق: 21
- 23 - المصدر السابق ص 68

- 24 - المصدر السابق ص 183
- 25 - المصدر السابق ص 169-170
- 26 - للمزيد انظر: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط 1 عالم الكتب، القاهرة ص 86 - 87، وانظر الطبعة الرابعة، النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية 2012 م ص 104 - 105 .
- 27 - محمد الثبيتي: المصدر السابق ص 226
- 28 - محمد الثبيتي: المصدر السابق ص 249
- 29 - محمد الثبيتي: الأعمال الشعرية الكاملة، النادي الأدبي بحائل، السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2009 ص 98
- 30 - محمد الثبيتي: الأعمال الشعرية الكاملة، النادي الأدبي بحائل، السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2009 ص 45-46

## الأبعاد الحجاجية في الشعر

### "نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر"

أ. مكناسي صفيّة

جامعة ابن خلدون - تيارت

تمهيد:

قبل أن نفوس في سبر أغوار البعد الحجاجي للشعر<sup>1</sup>، نسلط الضوء في البداية على قضية كانت ولا زالت محل جدل بين النقاد واللغويين، وهي هل بإمكاننا القول أنّ الشعر يحمل طابع الحجاج وهل بإمكان الشعر أن ينضوي على مقومات حجاجية باعتباره يتكئ على التجربة الذاتية، ويعتمد على التخيل، بيد أنّ الحجاج يرتكز على العقل، ويраهن على الواقع المرئي قصد تحقيق الإقناع. نورد في هذا المقام آراءً متضاربة حول القضية.

الرأي الأول يرفض أن يكون في الشعر طابعاً حجاجياً، وقد تبني هذا الرأي فيلسوف العلوم الأمريكية تولى S.toulmin صاحب كتاب "استعمال الحجج" ويمكن تلخيص موقفه في المعادلة الآتية: الشعر ≠ الحجاج

يعلل رأيه هذا بكون الحجاج يتأسس على الابتدال la banalité فليس في رأيه هناك حجاج فردي أو ذاتي، في حين أنّ الشعر يقوم على الرؤية الذاتية والرؤيا الخيالية والتجربة الفردية، أمّا الحجاج فإنه يقوم على المعرفة المبتدلة الشائعة<sup>2</sup>، وحسب هذا الرأي فإنه استحالة ورود الطابع الحجاجي في الشعر أو ظهور سمة الشعرية في الحجاج، وذلك احتكاماً للمعرفة المبتدلة والشائعة التي

يقوم عليها الحجاج، والنزعة الذاتية والتجربة الفردية التي ينبني عليها الشعر، وبالتالي حسب هذا الرأي دائماً فإنّ الشعر يختلف كل الاختلاف عن الحجاج. أما الرأي الثاني فإنّه يخالف سالفه إذا ما عدنا إلى فلاسفتنا العرب والنقاد الذين ارتكزوا على الفلسفة في بناء فكرهم النقدي، أمثال حازم القرطاجي (684هـ)، حيث نجدهم أكثر اعتدالاً في التعامل مع هذه القضية "فالبرغم من أنهم يؤمنون بأن الإقناع والتخييل ما يميز الخطابة من الشعر"<sup>3</sup> إلاّ أنّهم رأوا إمكانية حدوث التداخل والتفاعل بين هذه الوظائف حيث الخطابة قد تستعمل التخييل والشعر قد يعتمد الإقناع، فالقرطاجني يرى أنّه لما كان لهذين النمطين هدف واحد "وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثر لمقتضاه"<sup>4</sup>، جاز توسل بعضهما بوظيفة الأخر لإحداث الغاية المبتغاة عند المتلقّي بكلّ الطرق والحيل اللغوية وغير اللغوية\*. ومن ثمة فقد اشتركا - الخطابة والشعر - في وظيفتي الإقناع والتخييل.

إنّ هذه القناعة أودت بالقول إلى أنّ أي نص أدبي شعري كان أو خطابي ينضوي إلى جانب الوظيفة المهيمنة على وظائف أخرى، مثل الوظيفة الانفعالية والوظيفة التوجيهية الإقناعية التي يعبر عنها بالتعجب والندبة والاستغاثة والأمر والنداء، أو بأسماء الأفعال والروابط التداولية الحجاجية، حيث إنّ النصّ الشعري ليس لعباً بالألفاظ فقط، وليس نقل تجربة فردية ذاتية فحسب، إنّهُ يهدف إلى الحثّ والتحريض والإقناع والحجاج، وهو يسعى أيضاً إلى تغيير الوضعيات والسلوك والمواقف<sup>5</sup>.

قد نجد ما يعضد هذا الطرح المعتدل إذا ما تمعنا في التمييز بين أنماط الحجاج الطبيعي، حيث ينشطر إلى نوعين: الأول يتجسد في كونه تقنيات بلاغية ومنطقية وأصولية وكلامية تنتمي إلى البلاغة القديمة والحديثية والمنطق وفلسفة العلوم وغيرها، أمّا النوع الثاني فيتجسد في تلك الآليات اللغوية المحضّة، وهو ما



يشكل موضوع نظرية الحجاج في اللغة، وبالتالي الحجاج ظاهرة لغوية موجودة في كل قول وفي كل خطاب، سواء أكان الخطاب فلسفياً أو أدبياً أو دينياً. الحجاج بهذا المنظور الأخير- وهو المقصود بالتحليل- نجده في الأسماء والأفعال والصفات والظروف والحروف، كما نجده أيضاً في التراكيب النحوية والصور البلاغية<sup>6</sup>.

من هنا فإنه لا يستبعد وجود الحجاج كظاهرة لغوية في النص الشعري، ومن ناحية مغايرة يكون الشعر حجاجياً إذا انضوى على التواصل والتفاعل، وتحدت فيه المقاصد والمقامات التداولية وصدق المعاناة، حيث "كلما كان الشاعر صادقاً في معاناته ساعياً إلى تبليغ خطاب ما، رامياً إلى التخاطب والتواصل مع الآخرين، له غاية واضحة وهدف محدد يرمي إليه، كلما كان شعره أكثر حجاجية، ثم إن نسبية الحجاج ارتباطه بمقاصد المتكلمين وسياقاتهم التداولية والاجتماعية هو من المبادئ التي تقوم عليها نظرية الحجاج<sup>7</sup>.

### التحليل الحجاجي للقصيدة

يقتضي أي تحليل خطابي الوقوف على معالم معينة قصد كشف العلاقات والروابط التي تحقق انسجام البنية الكلية للنص، ومن بين هذه المعالم نجد العنوان والبنية الهيكلية للنص أو القصيدة، هذه البنية التي تنضوي على آليات بلاغية وأخرى منطقية تحكم وتشد أجزاءها<sup>8</sup>، كالاستعارة والكناية والمجاز كآليات بلاغية تحقق الجانب الجمالي للنص وآليات التكرار والتضاد كقوانين تربط الأفعال اللغوية والأساليب الإنشائية، نحاول في هذا التحليل الوقوف على بعض هذه المعالم الموجودة في القصيدة التي بين أيدينا.

### 1/ دلالة العنوان

يتخذ العنوان بعداً دلالياً في القصيدة باعتباره البوابة التي يدخل من خلالها القارئ أو المتلقي إلى عوالم الإحياءات والإيماءات الدلالية، ونظراً لهذه الأهمية

التي يتخذها العنوان، فإنّ الدّراسات اللّسانية والسيميائية على مستوى التركيب والدلالة والتداول أولت أهمية كبرى لدراسته وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية<sup>9</sup>. نظرا لما يقدمه هذا الأخير من "معونة كبرى لضبط انسجام النّصّ، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هوية القصيدة فهو -إن صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تُبنى عليه<sup>10</sup>.

عنوان القصيدة التي بين أيدينا هي "حب الوطن"، يشير الشّاعر من خلاله إلى مظاهر حب الوطن، وإلى النظرة المنفردة للوطنية في رأيه، حيث يقدّم لنا مظاهر حب الوطن من خلال رؤيته الشخصية وقناعاته الخاصة التي تبرر هذا الحب، فجعل قصيدته في شكل حوار مفترض، ينطلق في كلامه من واقع مرّ وأليم، حيث لا وجود للخبز والوقود، لا وجود للماء والسدود، لا وجود للحم والجلود، لا وجود للنقود في هذا الوطن الذي يحبه ويعيش فيه.

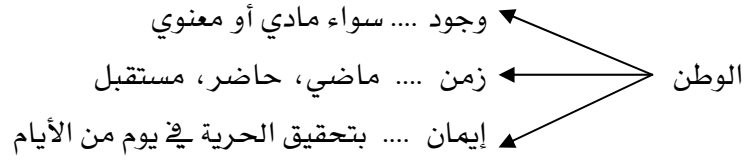
فالوطن في نظر الشّاعر ليست الماديات التي سلبها اليهودي منه، وزعم أنّه صاحب وطن يوتوبي مفترض، إنّما الوطن للعربي الذي يؤمن باسترداده في يوم من الأيام، فالوطن أبدا لن يكون لليهودي الذي استنفذ كلّ خيراته، إنّما الوطن للعربي الذي يعيش فيه محروما من كلّ خيراته، يتحقق مفهوم الوطن في نظر الشاعر من خلال التساؤلات الثلاثة (كيف، أين، فيم)، هذه الثلاثية التي انبت عليها القصيدة.

**سُئل الشاعر: كيف تعيش؟ ← أعيش في حب الوطن.**

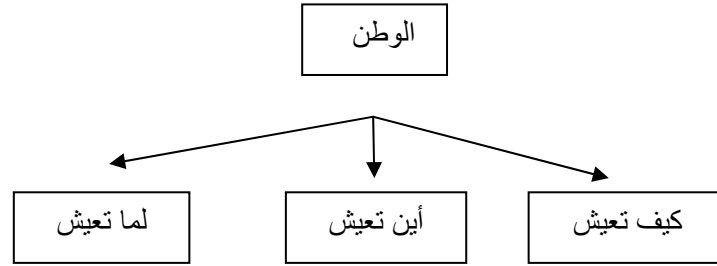
**أين تعيش؟ ← زمن راح، زمن أتى ليس له وجود.**

**فيم تعيش؟ ← من أجل التصدي والصمود .**

ويصبح الوطن في نظر الشاعر يتكون من أقطاب ثلاثة:



الوطن الذي يحدثنا عنه الشاعر هو وطنه المحتل، حيث القطب الأول أسقط منه الجانب المادي وأبقى على المعنوي، أمّا القطب الثاني الذي هو الزمن فأسقط الماضي الذي راح ولن يعود، وأسقط أيضا الحاضر باعتباره ليس له وجود، وسكت عن المستقبل الذي يرجوا تحققه فعلا داخل دائرة الزمن الملموس، باعتبار الماضي والحاضر- في رأيه- خارج الزمن، حيث الزمن الواقعي والحقيقي هو ما ينعم فيه بالحرية وعدا هذا الأمر فإنه يعتبر نفسه خارجا عنه. نستشق من خلال هذا البناء للقصيدة أنّ العلاقة التي تجمع بين العنوان والقصيدة هي علاقة العام بالخاص، علاقة الكلّ بالجزئيات المكوّنة له، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة بالترسيمية التالية:



أمّا الطبيعة الحجاجية لعنوان القصيدة فتتمثل في كون الشاعر يقدمه على أساس أنّه حجة تخدم نتيجة معينة، حيث نجد ضمناً يقدم لنا مفهوم اليهودي للوطن، من خلال نظرته هو للوطن، فإذا كان اليهودي يرى الوطن في أرض سلبها من أصحابها، وخيرات نهبها من ملاكها، وتربة حقيقية شيدها على جماجم أصحابها في زمن حقيقي سلبه من أصحابه، فإنّ الوطن في نظر

الشاعر إيمان بمجئى حريته المغتصبة في يوم من الأيام، وأعتبر نفسه في انتظار مجيء اليوم الموعود خارج الزمن وخارج الحدود والأطر، وتعتبر القصيدة تفصيلاً للعنوان من خلال ثلاثية "الوطن" (كيف - أين - فيم)

## 2/ البنية الهيكلية للنص

يأخذ محلل الخطاب حين تقسيمه البنية الهيكلية للنص في حسابانه عدّة اعتبارات منها القافية المشتركة، الأفعال اللغوية الرئيسة كالأمر والنهي والسؤال، وعدد العلائق الحجاجية التي يتضمنها النصّ مثل (كيف، أين، فيم)، وأشياء أخرى كالأوصاف والوضعيات الموجودة في النصّ، والمعايير السيميولوجية المعروفة مثل البياض ونظام علامات الوقف، وعلى هذه الاعتبارات يمكن تقسيم القصيدة التي بين أيدينا إلى مقاطع أربعة موضحة كالآتي:

المقطع الأول	يبدأ "ماعدنا..... كيف تعيشون؟
المقطع الثاني	يبدأ "نعيش..... أين تعيشون؟
المقطع الثالث	يبدأ "نعيش..... فيم بقاؤكم؟
المقطع الرابع	يبدأ "بقاؤنا..... في مقلة الحسود؟

يدعم هذا التقسيم اعتبارات عدّة منها الحوار القائم بين الشاعر والشخص المحاور له سواء أ كان شخصية حقيقية أو مفترضة من نسج خيال الشاعر، وتقنية السؤال والجواب التي تعتبر فعلاً قولياً محققاً في النصّ، ومن جهة الثانية القافية المشتركة في المقطع الأول التي أحدثت تناغماً صوتياً أضفى على القصيدة جمالية إيقاعية، أمّا المقطع الثاني فقد وحدت أجزاءه آلية التكرار وأيضاً المقطع الثالث، حيث أحدثت كلمة الوطن في المقطع الثاني وكلمة الزمن في المقطع الثالث انسجاماً في بنية المقطعين، أمّا المقطع الرابع فقد حققت وحدته القافية المشتركة بين كلمتي "الصمود والحسود".

مجموع هذه المقاطع الأربعة هو ما يشكل نص القصيدة، نحاول دراسة البنية الداخلية للمقطع الشعري ثم القصيدة بمجملها، حيث البنية النصية تحكمها مجموعة من القوانين الداخلية، هي التي نحاول الوقوف عليها بالإضافة إلى القوانين الخارجية، حيث ينبغي التحليل هنا الوقوف على مدى انسجام النص وترابط عناصره، فالانسجام يعني أن النص مبين بكيفية ما، ويحكمه منطق معين وأنه ليس مجموعة من الجمل التي ضُم بعضها إلى بعض بكيفية اعتباطية وبدون أي نوع من أنواع الربط المعجمي والنحوي والتداولي<sup>1</sup>، وإلا قيل عن أسلوب القصيدة أنه مجرد أسلوب مرمي على عواهنه.

ما دنا في هذا التحليل نتغي الوصول إلى الأبعاد الحجاجية في الشعر المعاصر، فإن الانسجام النصي الذي نبحت عنه هو ذلك الانسجام الذي يخدم البعد الحجاجي أو ما يمكن أن ندعوه الانسجام الحجاجي<sup>2</sup>.

يلعب التركيب النصي دوراً بارزاً في تحقيق انسجام النص على مستوياته المختلفة الصوتي والمعجمي والإيقاعي والدلالي والتداولي، لذا فهو ينضوي على أدوات تضمن تلاحم أجزاء النص وترابطها، وتتمفصل هذه الأدوات إلى نحوية وأخرى تداولية حجاجية. أما النحوية فإنها تتمثل في "الواو" و"الفاء" و"ثم" وغيرها، وهذه الروابط تضمن الانسجام النحوي بين المقاطع والأجزاء وبين الأجزاء فيما بينها والعنوان حتى تتحقق البنية الكلية للنص بشكل عام. أما الروابط التداولية والحجاجية نحو "بل" و"لكن" و"حتى" وغيرها فإن من شأنها خدمة البعد الجاجي في النص من خلال الاستنتاج والاستفسار وتقوية الحجة لخدمة النتيجة المرغوب فيها، وقد تكون الروابط الحجاجية ظاهرة للعيان وقد تكون مضمرة تستخلص من خلال قراءة النص.

تعد "ما" من الروابط الحجاجية التي تحقق انسجام النص و اتساق أجزائه وتلاحمها على المستوى التداولي، وقد تحقق هذا الربط بالتحديد في المقطع

الأول، ولم يحدث تكرار الأداة "ما" ملاً عند القارئ، بل بالعكس أحدث تناغماً صوتياً جعل القارئ متعطشاً إلى استزادة الشاعر، بالإضافة إلى حرف "الواو" الذي حقق الربط بين أجزاء هذا المقطع، ومن جهة ثانية حقق استقلالته عن باقي الأجزاء، أمّا على مستوى نص القصيدة بشكل عام نجد الرابط "إذن" تكرر ثلاث مرات ليحقق الترابط بين قولين أو بين حجتين، أسند لكل قول دوراً محدداً داخل الإستراتيجية الحجاجية العامة<sup>13</sup>. فإذا كان الرابطين الأولين، "الميم" و"الواو" حققتا انسجاماً على مستوى المقطع الأول، فإنّ الرابط الحجاجي "إذن" حقق الانسجام الكلي للقصيدة.

أمّا العلاقات الحجاجية التي تحكم بنية النصّ فإنّها تأخذ مفهوماً شاملاً وواسعاً جداً ينضوي على عدد كبير من العلاقات الدلالية مثل العلية والشرط والاستنتاج وغيرها<sup>14</sup>.

في النصّ الذي بين أيدينا نجد أنّ العلاقة التي تربط أجزاءه هي علاقة الاستنتاج والاستخلاص، بحيث ينطلق الشاعر في وصف المأساة التي يعيشها، فيأتي السؤال المفترض والمتوقع والمستخلص (كيف) ثمّ ينفي وجود وطن حقيقي في الماضي والحاضر، فيأتي التساؤل (أين؟)، ثمّ يؤكد الشاعر على انعدام وطن حقيقي يعيش فيه، فيأتي التساؤل (فيم؟) ويمكن تلخيص القصيدة في المعادلات الآتية:

ما عندنا ..... كيف نعيشون؟

ما عندنا ..... أين نعيشون؟

ما عندنا ..... فيم بقاؤكم؟

يمكن الإشارة أيضاً إلى ظاهرة لغوية أخرى لها دور هام في ضمان انسجام النصّ وتوالده، وتتمثل في التعارض الحجاجي<sup>15</sup>، ونمثل له في هذه القصيدة بالحوار القائم بين الشاعر والشخص المحاور.

ما عندنا      كيف تعيشون؟ .....      نعيش  
 " "      أين تعيشون؟ .....      نعيش  
 " "      فيم بقاؤكم؟ .....      من أجل

←      التعارض      →

إنّ هذا التعارض هو الذي يمثل محور النصّ، ويحقق آلية السؤال والجواب، ومن ثمّة فهو الذي يرسم فضاء النصّ العام، حيث ظلّ الشاعر يقول ويفضي عمّا بداخله ويصف واقعة المرّ، ويفترض شخصاً يجيب عنه، وإن كان يغلب جانب الطرح والجواب عن جانب السؤال، .

لقد كان الشاعر يعيش تمزقاً نفسياً رهيباً فهو لا يملك أدنى مقومات المعيشة، ومع هذا فهو يعيش ويقنن من حب وطنه، الشاعر ضيع وطنه واحتله بالأمس اليهود، ويحتله اليوم اليهود ومع هذا فإنه يعيش خارج الزمن الماضي الذي راح والحاضر الذي ليس له وجود، أما المستقبل فتركه مضمراً ولم يحدثنا عنه، وإنّما أشار إليه من خلال إجابته عن التساؤل "فيم" فالتصدي والصمود هما عملاًتا المستقبل الموعود، الذي سيكون بإذن الله زمنه الذي يعيش فيه، زمنه الحقيقي الذي يحلم به، وفي هذا المقطع الأخير تتجسد قوة الحجاج وصلابته من خلال إيمانه بمجيء الحرية، فحتّى يكون الحجاج أقوى والمشهد أكثر تأثيراً فإنّ الشاعر اختار بعناية تامة كلماته ومفرداته، فقال "نعطي التصدي حقنة ونعش الصمود لكي يظلا شوكة في مقلة الحسود"، فالتصدي والصمود هنا في نظر الشاعر دخلا مرحلة الاستشفاء والتّطبيب، وعليه أن يكون المشرف على رعايتها طبيباً ليتمكننا من العيش والتعمير طويلاً لتحقيق اليوم الموعود، وهو المستقبل المنتظر الذي سكت عنه وتركه مضمراً ما بين أضلعه لكن تنهياته وآهاته وشتت به على مستوى البنية النصّية.

## 3- الاستعارة الحجاجية

تعتبر الاستعارة من الوسائل اللغوية التي تحقق الأبعاد الحجاجية في النصوص والخطابات، وتعدّ في المقام الأول من بين الوسائل البلاغية الأخرى انطلاقاً من كون القول الاستعاري يتمتع بقوة حجاجية عالية إذا ما قورنت بالأقوال العادية<sup>16</sup> وقد اهتم النقاد المعاصرون بمداولة حجاجية الاستعارة\* لتبيان القوة الحجاجية الفاعلة التي تحدثها في النصّ، وإذا ما عدنا إلى النصّ الشعري الذي نحن بصدد تحليله ودراسته، فإننا نجد يتضمن مجموعة من الاستعارات الحجاجية، نحاول الوقوف عليها واستجلاء أبعادها الحجاجية.

نعيش في حب الوطن

نعيش خارج الوطن

نعطي التصدي حقنة

نعش الصمود

إنّ الاستعارات الموجودة بين أيدينا هي من النمط الحجاجي، بحيث ليست مقصودة لذاتها، بل إنّها مرتبطة بمقاصد الشاعر وأهدافه الحجاجية، وهي تساهم بشكل كبير في تحقيق البعد الحجاجي في النصّ، ففي المثال الأول نجد الشاعر ينطلق من مأساة مرّة، بحيث لا وجود لأي شيء في وطنه، ورغم هذا فهو يعيش ويقتات من حب وطنه، فحب الوطن وحده هو من يمهده بأوكسجين الحياة، وحب الوطن وحده هو الذي جعله يعيش من دون وجود أي مقوم حياتي (كالخبز، الماء، الوقود، اللحم... وغيرها)

فحب الوطن والإيمان به هو ما منحه القدرة على مواصلة الحياة رغم صعوباتها، أيضا عندما سُئل عن المكان الذي يعيش فيه والزمن الذي يعيش فيه، أجاب نعيش خارج الزمن، فالزمن الحقيقي أخذه اليهود بالأمس واليوم، ورغم هذا أوجد الشاعر لنفسه مكانا خارج هذا الزمن فقط ليعيش من أجل



مهمة قهر العدو، وقد أجاب عن هذا من خلال التساؤل "فيم بقاؤكم"، فالغاية من العيش هي أن يعطي للتصدي حقنة، فالتصدي وحده هو أمل الشاعر لتحقيق أهدافه وأيضاً الصمود، فالشاعر يعبر عن غايته من الحياة والعيش في إنعاش الصمود وإبقائه حياً ليتمكن من كسر شوكة العدو، أو بتعبير آخر حتى يظل الصمود والتصدي شوكة مغروسة في مقلة الحسود الذي هو العدو.

لقد كان لكلامه هذا من خلال هذه الاستعارات الموظفة قوة حجاجية تبليغية للعدو قبل الصديق أن أرضه ووطنه سيعودان في يوم من الأيام إلى حوزته مهما طال عمر الاحتلال، وقد تعززت هذه القوة الحجاجية العالية أكثر في الاستعارتين الأخيرتين "نعطي التصدي حقنة" و"نعش الصمود".

#### 4- تقنية التكرار

تقنية التكرار من الآليات المعتمدة في تحقيق تلاحم أجزاء النص، وتكرار الروابط الحجاجية أو مفردات بعينها تساهم في جعل النص مترابط الأجزاء على المستوى البناء والتركييب وعلى مستوى التداول والدلالة وحتى الحجاج، والتكرار هنا ليس ذلك المولد للرتابة والملل، أو المولد للهلهله والخلل في البناء، ولكن التكرار المقصود هو ذلك الذي يسمح بتوالد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد ميكانزمات عملية إنتاج الكلام.

التكرار أو التكرير بتعبير القدماء\* له وظائف خطابية عدة، عبّر عنها بالإفهام والإفصاح والكشف وتوكيد الكلام والتشديد من أمره وتقرير المعنى وإثباته<sup>17</sup>، فهو يؤكد على غاية التوضيح وكشف المعنى وتوكيد الكلام، ومن ثمة فهو من الآليات المعتمدة في تحقيق البعد الحجاجي للكلام، وليس التكرار محض وقوع للفظ في الكلام أكثر من مرة، أو صياغة المعنى الواحد أكثر من مرة، إنما التكرار ما يقتضي من الكلام كأن يعاد اللفظ الأول مرة

ثانية ليكون مقارنا لتمام الفصل<sup>18</sup> من هنا فالتكرار لا يؤتى به لذاته وإنما لخدمة خاصة اتساق النص وتوكيد معناه.

والتكرار يكون في اللفظ والمعنى معاً، وقد يكون في المعنى دون اللفظ<sup>19</sup> وقد يكون في الروابط الحجاجية والصيغ التركيبية، ومقاطع معينة من النص أو تكرار مواقف محددة، أما فيما يخص النص الذي بين أيدينا فإن التكرار تمثل فيما يلي:

- في الروابط الحجاجية "ما" و"الواو" و"إذن"
- في ألفاظ بعينها مثل "وقود" "سدود" "جلود" "نقود"
- في مفردات معينة "الزمن" "الوطن"
- أفعال لغوية مثل التساؤل "كيف" "أين" "فيم"

إن تكرار الروابط الحجاجية وبالتالي العلاقات الحجاجية الناتجة عنها من شأنها المساهمة وبشكل كبير في تنامي النص وتشظي دلالاته، فالعلاقات الحجاجية تقوم بينها علاقات تسلسل وترابط وفق مبدأ ارتباط السابق باللاحق، ثم إن العلاقة الحجاجية الجديدة تضيف عناصر حجاجية جديدة للعلاقة السابقة، في المقطع الأول تكرار الرابط "ما" يؤول بنا إلى التساؤل كيف، ثم الإجابة عن السؤال الأخير يفضي بنا إلى تساؤل جديد هو "أين" والإجابة أيضا عن هذا التساؤل تحيلنا إلى تساؤل جديد "فيم" ليكون النص بهذه الشاكلة سلسلة من الأسئلة والأجوبة مرتبطة ببعضها البعض، وهذا التسلسل هو الذي يحقق وحدة النص، ومن ثم انسجام أجزائه ومقاطعته. وأيضا تكرار الرابط الحجاجي "إذن" يشكل محور بناء القصيدة من خلال ضمه لأجزئها الأربعة، وكان يسمح في كل مرة بإنشاء علاقة حجاجية جديدة، وبإضافة عناصر وأوصاف دلالية أخرى لنحصل في النهاية على صورة متكاملة لوضع الشاعر إزاء وطنه.

أما تكرار كلمة الوطن في المقطع الثاني فقد جاءت لتأكيد معنى غياب الوطن الحقيقي، فالوطن الماضي أحتله اليهود، والوطن الباقي أيضا يحتله اليهود، وأيضا كلمة الزمن في المقطع الثالث جاءت لوصف الماضي الذي راح، وتكررت لوصف الحاضر غير الموجود، في حين امتنع الشاعر عن التحدث عن المستقبل، وجاء بكلمة الصمود والتصدي اللتان سيعيش من أجلها لتحقيق المستقبل المرغوب الذي هو النتيجة التي يبغى الوصول إليها بعد كل هذه الحجج المقدمة. وعليه فالقانون الذي يحكم بنية هذا النص الموجود بين أيدينا هو قانون التكرار.

### 5- الحوار والحجاج

تتعدد الحوارات وتتمايز من الصريح إلى المضمّر، ومن الأفقي إلى العمودي والنصّ الذي بين أيدينا أتى كلّ على شكل حوار صريح ومباشر بين الشاعر والشخص المحاور له، ويتضح ذلك من خلال آلية السؤال والجواب والأفعال اللغوية من استفهام وتفسير وتبرير، ويعتبر الحوار من أهم أشكال التفاعل اللفظي وهو المجال الطبيعي الذي يقع فيه الحجاج والمناظرة بامتياز<sup>20</sup>، حيث الشاعر جعل يتحدث عن واقعه الذي يعيش فيه، واقعه الذي فقد فيه كل مقومات الحياة، فيأتي التساؤل في ظل هذا الواقع بـ "كيف" فيجيب بأنه رغم مرارة ما يعيش إلا أنه يعيش، يعيش في حب الوطن، ثم يأتي التساؤل "أين تعيش" يجيب مستعملا حجة أخرى تمثلت في أن العيش ليس فقط داخل الزمن إنما هناك عيش خارج الزمن، ثم يأتي التساؤل ما المغزى من العيش فيقوي الحجة أكثر، بأن العيش جاء من أجل التصدي والصمود لتحقيق وطن حقيقي وزمن حقيقي، حتى يتمكن من استرداد كل ممتلكات وطنه ويعيش بأمان.

نلاحظ هنا أنّ الشاعر في كلّ مرّة يزيد في قوة حججه من خلال الطابع الحوارية الذي أخذه النصّ، هذا الطابع الذي أكسبه بعداً حجاجياً عالياً،

وجعلنا نتبين بوضوح الوظيفة الحجاجية والاقناعية التي هي إحدى وظائف النصّ الشعري والنصّ الأدبي بوجه عام<sup>21</sup>، فالحوار ساهم في تصاعد وتزايد وتيرة التحاج عند الشاعر، فكلما جاء سؤال إلا وقوبل بجواب يحمل حجة أقوى من سابقتها، ليحاول التمرد على الواقع الذي يعيشه ويرسم لنفسه واقعا يرضاه ولو على مستوى أحلامه وتطلعاته.

### 6- البعد الحجاجي في القصيدة

بعد تحليلنا للقصيدة والوقوف على أهم معالم الحجاج فيها تبين لنا أن الحجاج كان ذا طابع مزدوجاً في هذا النصّ ويمكن دراسته على مستويين:

#### - المستوى الخارجي

يشكل النصّ في كليته حجة يقدمها الشاعر لخدمة نتيجة يقصدها ويسعى إليها، وهي نتيجة قد تكون من نمط ضرورة نبذ الظلم ومحاربة الاستبداد، وهي رسالة أخرى من أجل ضرورة توجيه يد العون للمظلومين المستضعفين من بني البشر أينما كانوا، أو هي رسالة إلى الجهات المعنية إلى ضرورة العمل على تحقيق العدل والحرية والمساواة بين بني البشر وهي رسالة أيضاً لتوحيد مفهوم الوطن والمواطنة، فليس كلّ من اغتصب أرضاً تعتبر وطنه، فالنصّ في هذا المستوى الخارجي يشكل أحد أطراف العلاقة الحجاجية في حين تشكل النتيجة المقصودة الطرف الثاني.

#### - المستوى الداخلي

يتعلق الأمر هنا بالحجاج الموجود داخل النصّ، ويتمثل في كلّ مكونات النصّ وأجزائه، بحيث نجده في العنوان والمعجم الشعري والصور البلاغية والعلائق الحجاجية ويمكن تلخيص البعد الحجاجي في العلاقة التي أحدثها الرابط الحجاجي "إذن" والتي شكّلت العمود الفقري للنصّ وأيضاً الحوار الذي جسّد البعد الحجاجي بامتياز.

خلاصة لما قلنا فإنّ الحجاج على المستوى الخارجي للنصّ تواجد في المقصدية التي انطلق منها الشاعر، ومقتضيات الحال التي يعيشها، والشروط التّواصلية والتفاعلية التي حاول استجلابها في المقام التخاطبي العام، أمّا على المستوى الداخلي فإنّه تجسّد في العنوان، والحوار، والمعجم المختار بعناية من لدنّ الشاعر، والروابط التي استعان بها والاستعارات، والآليات البلاغية<sup>2 2</sup> الأخرى التي لم نأت على ذكرها كلها، والأفعال اللغوية والروابط والمبادئ الحجاجية التي بُثت في ثنايا النصّ.

#### خاتمة:

حاولنا جاهدين في هذه الدّراسة تسليط الضوء على التحليل الحجاجي للنصوص واستجلاء وكشف الوظيفة الإقناعية للنصّ الشعري، هذه الوظيفة التي كانت مناط شك عند بعض النقاد كما مرّ بنا ذكره، حيث الشّاعر لا يهدف البتة إلى الإخبار ولا يقصد تقديم معلومات للمتلقّي، وإنّما غرضه التأثير والإقناع، فالشّاعر وفي مثل هذه النصوص يسعى إلى التأثير في متلقيه والدفع بهم إلى اتخاذ موقف ما من قضيته، التي شكّل موضوع القصيدة محوراً العام.

#### الهوامش:

- 1- النصّ الشعري المراد تحليله هنا هو قصيدة "حب الوطن" للشاعر العراقي أحمد مطر، وهو مأخوذ من مجموعة أشعار أحمد مطر، والنصّ مثبت بأخر المقال في الملحق.
- 2- ينظر، أبو بكر العزاوي، "الحجاج والشعر" نحو تحليل حجاجي لنصّ شعري معاصر، مجلة دراسات، الصادرة عن سال، المغرب، العدد السابع، 1992، ص99
- 3- المرجع نفسه، ص99
- 4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسرج الأدباء، تقديم محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1981، ص62
- \*- الحيل غير اللغوية هي تلك الآليات التي تُستجلب قصد الإقناع، وتتمثّل في الشاهد والدليل والمبرر وتكون خارجة عن النصّ.

- 5- ينظر: المرجع السابق، ص100
- 6- ينظر نفسه، ص100
- 7- نفسه، ص101
- 8- نفسه، ص101
- 9- نفسه، ص101
- 10- محمد مفتاح، دينامية النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1987، ص:72
- 11- المرجع السابق، ص:104
- 12- نفسه، ص 104
- 13- أبو بكر العزاوي، اللّغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، ط1، 1426، 2006، ص: 27
- 14- ينظر: المرجع السابق، ص: 105
- 15- ينظر نفسه، ص: 106
- 16- ينظر نفسه، ص: 106
- \*\*- نجد في هذا الصدد عمل طه عبد الرحمن الموسوم حجاجية الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه "اللسان والميزان أو التكرثر العقلي" ص: 304، وأيضا مقاله المعنون "الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج" ومقال ميشال لوغرن "الاستعارة والحجاج" تعريب الطاهر وعزيز، ومقال أبو بكر العزاوي "نحو مقاربة حجاجية للاستعارة" مجلة المناظرة، العدد 4، 1991، ينظر المرجع نفسه، ص106.
- \*- يستعمل ابن الأثير ضياء الدين لفظ التكرير ويريد به التكرار ويضعها مرادفة للتريد والترداد، ينظر المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3/ص20.
- 17- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ط2، 1973، ط2، ج9، ص17
- 18- ينظر، محمد العبد، النصّ والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، ص232.
- 19- ينظر المصدر السابق ج3/ص3.
- 20- ينظر، أبو بكر العزاوي، الحجاج والشعر، ص:110
- 21- ينظر المرجع نفسه، ص:110
- 22- ينظر نفسه، ص114

## المصادر والمراجع المعتمدة:

- 1/ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، تقديم أحمد حوفي وبدوي طبائه، دار النهضة، مصر، ط2، 1973.
- 2/ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981 .
- 3/ محمد مفتاح دينامية النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987
- 4/ أبو بكر العزاوي، اللّغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، ط1، 1424-2006
- 5/ طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي ط1، 1998 .
- 6/ محمد العبد، النصّ والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي القاهرة، ط1، 2005/1426.
- 7/ أبوبكر العزاوي، الحجاج والشعر "نحو تحليل حجاجي لنص شعري" مجلة دراسات الصادرة عن سال، المغرب، العدد 7 1992.

## ملحق:

ما عندنا خبز ولا وقود  
 ما عندنا ماء .. ولا سدود  
 ما عندنا لحم .. ولا جلود  
 ما عندنا نقود  
 كيف تعيشون إذن؟!  
 نعيش في حب الوطن!  
 الوطن الماضي الذي يحتله اليهود  
 والوطن الباقي الذي  
 يحتله اليهود  
 أين تعيشون إذن؟!

نعيش خارج الزمن  
الزمن الماضي الذي راح  
ولن يعود  
والزمن الآتي الذي  
ليس له وجود  
فيم بقاؤكم إذن؟  
بقاؤنا من أجل أن نعطي التصدي حقنة  
وننعش الصمود لكي يظلا شوكة  
في مقلة الحسود

عن ديوان الشاعر أحمد مطر



## قصص جنوح السفن في عُمان: المعاناة والكرم

د. هلال الحجري  
جامعة السلطان قابوس

### مقدمة

لأكثر من ثلاثة قرون، بين ما يعرف بعصر الاكتشاف والذي افتتحته رحلات كولومبوس وبزوغ عصر الإمبراطوريات، كانت روايات السفن الجانحة والمعتمدة على قصص حقيقية واحدة من أكثر الأنواع الأدبية السوقية انتشاراً في أوروبا. فبينما كانت الرحلات الناجحة للاستعمار والاكتشاف تخدم أغراضاً سياسية وعلمية للإمبراطوريات النامية، كانت قصص السفن الجانحة ومغامرات الناجين منها تجد جمهوراً متعطشاً لقراءة كتابات شعبية بسيطة. وفي القرون اللاحقة، فإن قصص الكوارث والمعاناة مثل قصص اكتشاف القطبين، وتصادم الطائرات، وضحايا الكوارث الطبيعية، وغرق السفن، جميعها ظلت مزدهرة في أوروبا وأمريكا مقدمة حكايات مقنعة ومشوقة حول مآثر أصحابها ومعاناتهم. إن كثيراً من فن قصص جنوح السفن نشر بداية في مصنفات مشهورة ومتخصصة في السفر والمغامرات مثل مصنف ريتشارد هاكليت: *الرحلات، والأسفار البحرية، والاكتشافات الكبرى للأمة الإنجليزية (1589-1600)*، ولكنه لاحقاً استقل تدريجياً بذاته في كتب أو كراسات منفردة ( Duffy 25: 1955). وأشهر هذه القصص وجد طريقه للنشر أيضاً ضمن مصنفات أنطولوجية بلغات متعددة شملت الإنجليزية، والفرنسية، والبرتغالية، والهولندية.

ومن أشهر هذه القصص التي كان لها صدى واسع في الفن والأدب الأوروبيين، قصة السفينة الفرنسية ميديوزي Méduse أو قنديل البحر، التي جنحت قبالة شاطئ أفريقي سنة 1816، فكانت كارثة مفرجة. بعد أن جنحت السفينة نتيجة الإهمال في مصب نهر بموريتانيا، أنقذ الريان نفسه ومن معه من الخواص على أحد قوارب النجاة، وبقي الآخرون على ظهر السفينة بأمل ضعيف في الحياة. مئة وخمسون منهم استقلوا طوافة واهية نصف مغمورة مزودين بقليل من المؤن، بعضهم غرق في الليلة الأولى وأغلبهم تشبث بالطوافة رغم الخوف والإرهاق. ثلثة من الضباط والمسافرين حاولوا أن يسيطروا على الانضباط وجعل الطوافة آمنة، ولكنهم فجأة انجروا إلى نزاع مع مجموعة من البحارة والجنود الذين ثملوا بما تبقى عندهم من النبيذ، فتحولوا إلى عدوانيين هاجموا الركاب بالسيوف والسكاكين ورموهم في البحر. نتج عن هذه المعركة موت أكثر من ستين شخصا، وإصابة البقية بجروح بالغة، وفقدان براميل الماء والنبيذ في البحر. نوع من الهدنة تم الاتفاق عليه، ولكن الناجين تحولوا إلى أكلة لحوم البشر. بعد يوم آخر، نشبت معركة أخرى ولكنها هذه المرة بين الضباط الفرنسيين وتحالف جمع الأسباب والطلليان والأفارقة، نتج عنها بقاء خمسة عشر شخصا فقط تم إنقاذهم لاحقا (Huntress 1975: 142-162). قصة هذه السفينة الجانحة أصبحت موضوعا لأشهر الأعمال الفنية مثل لوحات الفنان الفرنسي ثيودور جريكو، كما أنها وظفت في الشعر والمسرح ودور الأوبرا.

إن كثرة قصص جنوح السفن في الآداب الغربية يعكس مدى شيوع تلك الكوارث في البحار والمحيطات؛ حتى أن الإحصائيات تركت لنا أرقاما مهولة عنها في القرون الماضية. يذكر روبرت ماركس مثلا أن حوالي سبعة آلاف سفينة فقدت في مياه نصف الكرة الأرضية الغربية بين عامي 1492 و1825 (Marx 1987: 17). وفي القرن التاسع عشر نجد صحفيا إنجليزيا يقتبس

إحصائيات من "المنظمة الوطنية للسفن الجانحة" تؤكد بأن حوالي 681 سفينة غرقت في المياه البريطانية سنة 1851، بل إن 134 سفينة إنجليزية غرقت في شهر مارس وحده من عام 1850 (Horne 151: 152).

إن المسافرين عبر المحيطات تعرضوا لظروف قاسية تختلف من مكان إلى آخر، منها: الظروف المناخية القاسية، وفيضان الثلوج، والانفجارات والحرائق على ظهور السفن، والملاحة البحرية السيئة، والخيانة والتمرد، وهجوم القراصنة وبعض الشعوب العدائية، ونكسات بعض المحبطين من الركاب الذين انتابتهم نزعات الجوع والعطش نتيجة الانقطاع في البحر فتحولوا إلى مجرمين، وغير ذلك من الظروف. ومن لم يمت منهم بالقتل أو الغرق أثناء الكارثة، واجه رحلة طويلة وقاسية للعودة إلى وطنه. قليلة هي المؤن التي كانت تبقى بعد جنوح السفينة، ومصادر الإنقاذ كانت نادرة؛ وعليه فإن الناجين من كوارث السفن واجهوا موتا بطيئا؛ وغاية ما رماهم فيه القدر هو جزر قاحلة لا ماء فيها ولا حياة، أو سواحل غير آمنة يملكها قطاع الطرق وبعض الخارجين على القانون.

وعليه، فإنه على الرغم من أن ضياع السفن أو جنوحها كان شبه حتمي، كان الحدث الأكثر تأثيرا هو النجاة من تلك الكوارث، وتطلب ذلك رواية قصة النجاة التي كان ينتظرها جمهور متعطش لقراءتها. هذه القصص، ومعظمها بصيغة المتكلم وبعضها مجهول المؤلف، كانت تروى بشكل متكرر خلال رحلة العودة وبعدها قبل أن يكتبها أحد الناجين، أو تُملى لكاتب متخصص، أو يتلقفها أحد الصحفيين المتشوّفين إلى مثل هذه القصص. وأثناء الكتابة، كانت هذه القصص دون شك يؤثر في صياغتها توقعات المتلقي، وأيضا أسلوب هذا الفن من السرد الذي كان قد ترسخ في الآداب الأوروبية منذ اليونان، ولكنها أيضا كانت تخضع لأهمية صدق الأحداث المروية حتى أن بعض الناجين كان يذهب إلى بعض رجال الدين أو الوجهاء في منطقتهم ليشهد له

بالصدق والأمانة، كما أن غالبية المؤلفين والمحريين حرصوا على تصدير كتبهم بملاحظات تؤكد بأن الأحداث صادقة ومباشرة، وإن كنا نلاحظ بأن الأنطولوجيات المتأخرة لقصص جنوح السفن لم تعد تحفل بهذا الصدق، بل إنها أحيانا تتعمد مزج الأحداث بالخيال والأساطير. ورغم أن تعاقب الأحداث الكارثية يختلف بشكل ملحوظ من قصة إلى أخرى، فإن هذه القصص أصبحت بمرور الزمن تعتمد في حبكتها على إحدى البنيتين: إما سلسلة من الأحداث تؤدي إلى الكارثة، ثم الجنوح، ثم الصراع، فالإنقاذ النهائي، أو جنوح أولي يتبعه حكاية معاناة الوصول إلى الشاطئ، مع مزيد من المحن أحيانا تحصل في بعض السواحل المعادية، ثم يعقبها الإنقاذ. ضمن هذه البنى السردية، تتكرر مجموعة من الثيمات، أبرزها: المعاناة الجسدية، والوحشية أو أكل لحوم البشر، إضافة إلى الصدمات النفسية المكبوحه. علاوة على ذلك، فإن هذه القصص تسهب في التوتر والتفسخ المطلق الذي يمس الوضع الاجتماعي على متن السفينة، كما أنها تصف الصدمات الثقافية بين القوميات الأوروبية المختلفة و أيضا بين الأوروبيين وغيرهم من الأمم ( Burch 1994: 27-29).

#### تاريخ جنوح السفن في عمان

إن تتبع تاريخ غرق السفن هو من وظيفة علماء الآثار وهم يعلمون أن حطامها يمكن أن يروي لنا الكثير عن تاريخ البحارة، والزمن الذي جنحت فيه السفن. وتهدف الحفريات الحديثة لبقايا السفن إلى استكشاف ماضيها وتقاليدها الشعوب التي أبحرت عليها، وقد تأسس فروع من فروع علم الآثار مختص بذلك يسمى "علم الآثار البحري" (Maritime Archaeology) (Gibbins and Adams 2001: 279). ورغم أن السفن الجانحة على شواطئ عمان يعود أقدمها إلى القرن السابع عشر فإن الدراسات الأثرية حولها معدومة وليس ثمة مصادر تاريخية أيضا

تعييننا على التوثيق الشامل لجنوح هذه السفن عبر تاريخ عمان الطويل، عدا شذرات متفرقة يمكنها أن تضيء لنا الطريق في هذا البحث.

لعل السفينة الإنجليزية مرتشنت ديلايتس *Merchants Delight*، لصاحبها الكابتن إدوارد سي Edward Say، والتي جنحت على شاطئ جزيرة مصيرة في عام 1684، هي الأقدم في تاريخ جنوح السفن على طول ساحل عمان. كانت مرتشنت ديلايتس سيئة الحظ حين جنحت على شاطئ الجزيرة في الليل؛ فبسبب الظلام لم يتبين ربانها صخرتين قريبتين جدا من الشاطئ، فانجرفت بينهما، ونتيجة لهذا تعبأت بالماء فورا سوى الطوابق العليا منها؛ مما وفر فرصة لنجاة الطاقم الذين بقوا أعلاها حتى صباح اليوم التالي. في الصباح اكتشفوا مجموعة من البدو، يقارب عددهم 500 رجلا، كانوا قد نصبوا خيامهم على مقربة من الشاطئ. أظهر البدو للطاقم نية المساعدة، وكما يصفهم القبطان إدوارد سي كانوا ماهرين في السباحة، فسبحوا إلى السفينة وشدوها بحبل حتى أوصلوها الشاطئ، ونجا طاقمها بسلام. تم إنجاز المهمة بكل سهولة، وساهم في ذلك وجود أحد طاقمها الذي كان يجيد العربية فكان وسيلة للتفاهم. ونظرا لما يصحب مثل هذه الحوادث من هلع وخوف من حالات السطو المرتبطة بالبحر، فقد طمّن البدو الطاقم الإنجليزي بأنهم ما جاءوا لنهبهم أو استغلال النكبة التي حلت بهم، وإنما أتوا لمساعدتهم مقابل رسوم ميسورة، يضمنها اتفاق عادل بين الطرفين. وافق الإنجليزي على مقترح البدو، وكان الاتفاق على أن يتناصف الجانبان كنز السفينة، وبضائعها، وأثاثها، شرط أن يتكفل البدو بنقل الإنجليزي إلى مسقط. وقد تم تنفيذ الاتفاق وبدأ البدو بالعمل على تفريغ كل ما في السفينة ونقله إلى الشاطئ، وقد استغرق ذلك العمل حوالي عشرة أيام، ونقتبس هنا سرد ألكساندر هاملتون، لبقية القصة:

في كل تلك الفترة التي عمل فيها البدو على نقل حمولة السفينة إلى الشاطئ، كان يكرمون الإنجليز بنوع ممتاز من لحم الضأن. ثم نقلوهم وحملوا مؤنهم إلى مسقط. وبعد أن اطمأن الطاقم، ونمت العلاقة بين المترجم والبدو، الذين كانوا كرماء وخيرين، سألم المترجم عن سبب تجمعهم في تلك الجزيرة القاحلة، فأجابوا بأنهم، قبل ضياع السفينة بثمانية أيام، تتبأ لهم أحد الفقهاء، وكان يتعاطى الكهانة في ديارنتهم، بأنه في مثل هذا الوقت، ستضيع سفينة هناك، وحثهم على الذهاب إلى مساعدة أهل السفينة الجانحة، والذين سيكونون سعداء لإبرام عقد معهم، بمناصفة حمولة السفينة، وناشدهم القيام بمسؤولياتهم بإخلاص وأمانة. وقد فعلوا ذلك، استجابة لأمر فقيهم وإلا فإن البدو في بعض الأحيان غدارون، وخونة، وقساة (Hamilton 1930: 41-42).

الحادثة الثانية حصلت عام 1763 لسفينة هولندية اسمها أمستلفين Amselveen، وهي تابعة لشركة الهند الشرقية الهولندية. يوم 16 يونيو 1763 غادرت السفينة مرسى بتافيا في إندونيسيا متجهة إلى جزيرة "خَرْج" قرب البصرة. كان على متن السفينة مائة وخمسة ركاب، وحمولتها تتكون من السكر والبهارات والمعلبات. في البداية مضت رحلة السفينة عبر المحيط الهندي وبحر العرب بسلام، ولكنها انتهت بكارثة قرب "رأس مدركة" على ساحل عمان. ثلاثون راكبا فقط نجوا من غرق السفينة، وسبب الكارثة مازال مجهولا حتى الآن. أحد ضباط السفينة، واسمه كورنيلس آيكس Cornelis Eyks ترك مذكرات حكى فيها قصة رحلته ورفاقه الثلاثين من رأس مدركة مشيا على الأقدام بمحاذاة الشاطئ حتى وصل منهم رأس الحد في أقصى الشمال الشرقي من عمان ثمانية فقط، قاطعين مسافة قدرها 500 كم، ومن رأس الحد ركبوا قاربا محليا ووصلوا مطرح يوم 11 سبتمبر 1763، حيث استقبلهم هناك مندوب شركة الهند الشرقية الهولندية. نشر آيكس مذكراته حول هذه

الكارثة سنة 1766 وظلت مجهولة حتى سنة 1997 حين اكتشفها سائح هولندي في إحدى مكتبات فرنسا. هذه المذكرات اعتمد عليها كلاس دورنبوس في سبك قصة حول غرق السفينة أمستلفين ونشرها باللغة الإنجليزية سنة 2012 (Doornbos 18-19).<sup>1</sup>

الحادثة الثالثة لجنوح السفن في عمان حصلت لسفينة أمريكية من بوسطن، تسمى كمرس *Commerce*، كانت متجهة إلى بومباي في الهند. جنحت يوم 10 يوليو 1792 على الساحل الجنوبي لعمان عند "رأس شربثات"، على بعد 400 كم من صلالة شرقا (Ochs 1999: 115). حدث الجنوح نتيجة لمزيج من سوء الأحوال الجوية والملاحة الرديئة، فكانت المأساة. كان هناك ثمانية عشر ناجيا من غرق السفينة قاموا برحلة برية طويلة إلى مسقط. استغرقت الرحلة أربعة وثلاثين يوما، وعندما وصلت المجموعة إلى مسقط يوم 12 أغسطس 1792، لم يبق منهم سوى ثمانية، وقد قضى الآخرون نحبهم على طول الطريق بسبب الظروف المناخية القاسية في الصحراء، في رحلة طويلة وشاقة، والأهم من ذلك بسبب نقص الغذاء والماء. عند وصولهم إلى مسقط، استقبلهم استقبالا حارا السلطان حمد بن سعيد الذي قدم لهم الغذاء والسكن حتى تماثلوا للشفاء التام. كتب أحدهم، واسمه دانييل ساوندرز، سردا طويلا لهذه المحنة. وقد نشر كتابه *يوميات أسفار ومعاناة دانييل ساوندرز في عام 1794*.<sup>2</sup>

وليام جيفورد بالجريف، أحد المبشرين البريطانيين، أخذ في مارس 1863، سفينة محلية من صحار متجها إلى مسقط، يتكون طاقمها من تسعة أشخاص تقريبا معظمهم من بلدة السويق إضافة إلى عشرة مسافرين آخرين، ولكن السفينة غرقت بالقرب من جزيرة السوادي على ساحل الباطنة، وقد نجا بالجريف وثمانية من ركاب السفينة بالتعلق بقارب النجاة الملحق بالسفينة، وبعد

غرق القارب أيضا، بالسباحة إلى الشاطئ. وقد سار هؤلاء التسعة بعد ذلك مشيا على الأقدام حتى وصلوا السيب، وهناك استقبلهم في قصره السلطان ثويني بن سعيد، الذي أكرمهم وأحسن إليهم وعوض صاحب السفينة الغارقة بسفينة أخرى. قصة هذه المحنة الرهيبة سردها بالجريف بأسلوب درامي أخذ في كتابه حكاية رحلة لمدة عام عبر وسط الجزيرة العربية وشرقها، والذي نشر في لندن، 1865 (Palgrave 1865: 396-417).

في 2 أغسطس 1903، اندلع حريق هائل في السفينة الفرنسية التجارية لامينغال جيدون l'amiral Gueydon، في بحر عمان متجهة إلى الصين، فجنحت إلى رأس حاسك، على بعد 180 كم تقريبا من صلالة. كان طاقم السفينة يتكون من 56 رجلا، ولم يهلك أحد منهم؛ لأن ممثل السلطان فيصل بن تركي، واسمه سليمان بن سويلم، أرسل إليهم قوارب تحملهم إلى مسقط، وحين كانوا في طريقهم بالقرب من "رأس مدركة" التقطتهم الباخرة الروسية تروفرو Trouvor. وبعد هذه الحادثة بعام، أي في 2 أغسطس 1904، اصطدمت باخرة إنجليزية اسمها بارون انفريدل Baron Inverdale بإحدى جزر كوريا موريا في الجنوب الشرقي من عمان، وكانت تحمل على متنها 31 شخصا معظمهم من البريطانيين. اختار ثمانية من طاقمها، وكانوا من اليونانيين، التعلق بحطام السفينة، وكان ذلك سببا في نجاتهم؛ إذ أنهم بعد أسبوعين مرت بهم بارجة إنجليزية أخرى اسمها بروم فأنقذتهم، وأما البقية فقد ركبوا قاربين، أحدهما لم يعرف مصيره وكان عليه ستة رجال، والقارب الآخر وكان عليه سبعة عشر بريطانيا اتجه إلى جزيرة مصيرة، وهناك حسبما يزعم جون لوريمر وغيره من المؤرخين الإنجليز، ذبحهم البدو للاستيلاء على أمتعتهم. يؤكد لوريمر بأن السلطان فيصل بن تركي لم يتوان، بعد علمه بالحادثة، في الذهاب إلى مصيرة بصحبة الوكيل السياسي لبريطانيا في مسقط، العقيد جراي، للتحقيق



في المجزرة، فلم يعثر على دليل يدين الجناة. ولكنه عاد إلى الجزيرة بمفرده في شهر سبتمبر؛ فأحاط بكل تفاصيل الجريمة، وقد رجع إلى مسقط بعشرة من الجناة الذين شاركوا في القتل، واثنى عشر شخصا ممن تستروا على الجريمة، وبعد إدانتهم في مسقط أعيدوا إلى مصيرة وأمر السلطان بإعدامهم رميا بالرصاص. ويضيف لوريمر بأن السلطان أمر بحرق قرية "جدوفة" لقربها من مسرح الجريمة، كما أقيم نصب تذكاري من الرخام على قبور ضحايا السفينة البريطانية ( Lorimer 1970: 474).

### تعامل العمانيين مع الناجين من السفن

سنتناول الآن نموذجين من قصص جنوح السفن في عمان لنتبين السلوك الذي اتبعه العمانيون مع الناجين من غرق السفن أثناء مسيرهم من موقع الكارثة على الشاطئ إلى بر الأمان وهو مدينة مسقط غالبا لكونها العاصمة العمانية والمرقأ التجاري الذي كانت تتوقف فيه السفن العالمية في عبورها من الشرق إلى الغرب أو من الغرب إلى الشرق. والنموذجان اللذان سنتناولهما لهذا الغرض هما السفينة الهولندية أمستلفين، والسفينة الأمريكية كمرس؛ وذلك لأن هاتين الحادثتين نشر عنهما قصة كاملة رواها أحد الناجين من السفينة، أما الحوادث الأخرى فلا نجد لها مصدرا أوليا عدا ما تتناقله كتب التاريخ وعلى نحو موجز جدا.

### السفينة الهولندية أمستلفين

بعد كارثة جنوح السفينة أمستلفين قرب رأس مدركة، يروي لنا كورنيليس آيكس أن ثلاثين راكبا فقط من جملة 105 استطاعوا الوصول إلى الشاطئ بسلام، وأنهم وجدوا البحر قد لفظ بجانبهم من حمولة السفينة بقرة واحدة، وتسعة خنازير، وبعضا من براميل زيت جوز الهند، وبرميلا من اللحم، وبرميلا من الفاصوليا الفرنسية، وبرميلا من الملفوف المخلل، وبرميلا من

النقانق، وبرميلا من الطحين. وهكذا، استعانوا بما خف حمله مما تبقى من حطام السفينة، يكفيهم لثلاثة أيام، وأخذوا رحلتهم حفاة عبر أرض ذات صخور وجروف باتجاه رأس الحد. بدأت الرحلة يوم الثلاثاء 11 أغسطس 1763، وفي اليوم الثالث تخلف أحدهم مفضلاً الموت على المضي قدماً دون أمل في طعام أو ماء.

أول اتصال بالناس يحدثنا عنه آيكس كان في صباح اليوم الثالث، حين التقوا بامرأتين وشابين، وكان المشهد كما يبدو من وصفه غرائبياً؛ إذ لغة التفاهم بين الطرفين كانت معدومة، الهولنديون يسألونهم عن الطريق إلى مسقط وعن بعض الطعام والماء، و"الآخرون" يظنونهم قوما غزاة، فكان لا بد من عدم الثقة. يقول آيكس:

مشينا إليهم، ولكنهم ساروا بعيداً. واصلنا مسيرنا نتبعهم حتى وجدنا ناقة مقيدة، ولما اقتربنا منها أتونا مسرعين. لقد كانت ناقتهم. وكما بدا لو أنهم لم يجروا على الاقتراب، وقفنا قريبين من بعضنا البعض تحسباً لأي شيء. لم يفهمونا ولم نفهمهم، ولكنهم أوضحوا لنا بالإشارة إذا ما تقدمنا فإن رقابنا ستقطع (Doornbos 56).

وبلغة الإشارة استطاع الفريقان التفاهم لاحقاً؛ إذ يخبرنا آيكس بأن العرب سألوا الهولنديين من أين أتوا، فأخبروهم بغرق السفينة وأنهم يريدون منهم بعض الطعام والماء، ولكنهم أخبروهم بأنهم لا شيء من هذين لديهم، وقاسموا الهولنديين قليلاً من "ماء مُغبرٍ من قرية جلدية". ولكن في المساء تعقد الوضع ويذكر آيكس أن ثلاثة رجال قدموا إليهم، ثم انضم إليهم تسعة آخرون:

جميعهم أخذوا يغنون ويرمون نصول خناجرهم إلى الأعلى ثم يقبضونها، وأتوا إلينا بسيوف مسلولة، وتصرفوا كما لو أرادوا أن يأكلونا أحياء. قفزوا من فوق جمالهم وأتوا نحونا، وقد حاول رجل عجوز منهم أن يهدئهم، ولكنهم

أشهروا سيوفهم بشراسة أمامنا وحصبونا بالحجارة. عندئذ، التقطنا بعض الحجارة ورميناها بها بأقصى قوتنا. بذلك أجبرناهم على الفرار. ولكنهم عادوا ثانية ورموني بحجر سبب لي جرحا جنب العين، كما أنهم جرحوا بسيوفهم أحد البحارة لدينا في عنقه. لفنا جرحه بقطعة قماش وأبعدناهم عنا ثانية. تركونا بسلام بقية تلك الليلة (Doornbos 58).

رغم هذا العنف الذي تعرض له الهولنديون، فإنه وعلى نحو غريب يؤكد لنا آيكس بأنه في اليوم الرابع 15 أغسطس أرسل إليهم البدو، أنفسهم الذين اشتبكوا معهم في اليوم السابق، رجلين يحملان قربة من الماء خففت عنهم العطش، بل عرضوا عليهم تزويدهم بالماء والطعام مقابل ترك مقتنياتهم التي يحملونها لهم. لم تحدث هذه المقايضة؛ لأن البدو، كما يزعم آيكس، أخذوا يفتشون ملابسهم أيضا؛ مما أحنق الهولنديين وجعلهم يرفضون سلوك البدو. ولكننا نعلم أيضا أن هذه المناوشات بينهم وبين البدو انتهت بسلام حين اكتفى البدو بقبول بعض الملابس من الهولنديين. لم تقتصر معاناة الهولنديين على مناوشات البدو، وإنما قسوة المكان وشدة الحرارة والإحساس بالضياع ساهمت في تفاقم هذه المعاناة. في اليوم السابع من الرحلة، يذكر آيكس بأنهم كانوا في شدة الإرهاق والعطش، وفي غياب الماء العذب، اضطروا إلى أن يبلوا رمقهم بماء مالح أحيانا وبالبول أحيانا أخرى، حتى أن بعضهم فضل الهلاك في ذلك المكان على مواصلة السير، وهكذا تناقص عددهم إلى 24 شخصا (Doornbos 62-63).

من المشاهد المؤلمة التي يصورها آيكس، وتعكس عمق المعاناة التي تلقاها الهولنديون على يد البدو، هذا المشهد الذي حدث لهم، وهم مرهقون من شدة العطش والجوع، في منطقة، بالقرب من "الدقم"، ساحلية تخلو من أي حجر أو شجر يمكنهم استخدامه للدفاع عن أنفسهم، فكان الخذلان والاستسلام:

قدموا إلينا بشراسة، ووضعوا سيوفهم المسلولة على بطوننا وصدورنا، وخناجرهم المعقوفة على نحورنا، وأجبرونا على خلع ملابسنا عدا السراويل. ومن لم يستجب منا على جناح السرعة، خُلعتْ منه ملابسُه بالقوة. نظر بعضنا إلى بعض بعيون مغرورقة بالدموع، وأخذنا نتأوه، ولكنهم ضحكوا منا. ومع ذلك، حمدا للرب أنه ألان قلوبهم إلى حد ما. أعادوا إلينا أوعيتنا الخالية، وأعطوا أحدنا قميصا، والآخر سترة، والبعض أعطوه قمصانا داخلية. بعد ذلك، وأمأوا لنا بأنه يمكننا الانصراف، ولكنهم ودعونا برشقنا بقليل من الحجارة (Doorbos 65).

ورغم هذه المعاملة القاسية من هؤلاء البدو الذين وصل بهم الأمر أحيانا إلى تجريد الهولنديين من ملابسهم وتركهم عراة يتلظون صهد الشمس في النهار ويعانون شدة البرد بالليل، فإن حسن الضيافة والمعاملة الكريمة التي تلقوها من بدو آخرين ليست نادرة في سرد آيكس لهذه الرحلة. يذكر أنهم في طريقهم رأهم بعض الصيادين فأقبلوا عليهم يسألونهم من أين أتوا و عما حل بهم، فلما أخبروهم بقصتهم أخذتهم الشفقة عليهم واصطحبهم إلى دراهم، وهنا تتجلى لنا معاني الكرم العربي والروح الإنسانية الطيبة في هؤلاء الصيادين رغم فقرهم وعوزهم. يقول آيكس:

تبعناهم، وفورا وصلنا إلى دراهم: عبارة عن شجرة سمر في أرض مستوية، وهي مأوى لنسائهم وأطفالهم وجمالهم وحميرهم وشياهم وكلابهم. أعلى ممتلكاتهم المنزلية يتمثل في وعاء، وصناديق خشبية، وأصداف المحار. رمقتنا نساؤهم بكثير من الشفقة والرحمة، وتأسفن على مظهرنا المزري. سألونا جميع أنواع الأسئلة ثم دعونا إلى أن نشاركهم الطعام، رغم فقرهم. أعطونا زعانف سمك القرش المشوية، وشيئا من لحمه المجفف، وقليلًا من التمر (Doorbos 72).

ويضيف آيكس أيضا بأن هؤلاء الصيادين الفقراء زودوهم إبان رحيلهم بحليب شياهم، وملابس تستر أجسادهم. وهكذا يتبين لنا من وصف آيكس لهذه الرحلة أنهم كلما اقتربوا من الأماكن المأهولة بالناس، وجدوا الكرم والضيافة وحسن الاستقبال. في منطقة قريبة من رأس الحد، لعلها بلدة "الأشخرة"، التقوا بأربعة رجال عائدين من الصيد ولديهم وفرة من الأسماك، فطلب الهولنديون منهم بعض الطعام، ولكن الرجال كانوا كرماء فدعوهم إلى منازلهم. يقول آيكس:

أشاروا إلينا بأن نذهب معهم. فعلنا ذلك، ووصلنا بعد قليل إلى أكوأخهم. تأسفت نساءهم لحالنا، ووعدنا بتحضير الطعام لنا. أعطونا من السمك المقلي، والتمر، والماء، قدر كفايتنا، حتى أنهم كانوا يتمتعون بمراقبتنا ونحن نلتهم الطعام بنهم. كانت نعمة كبيرة أنهم كانوا جدًا أسخياء في إعطائنا الطعام. في ذلك المساء، وجدنا أيضا أناسا رحماء؛ رحبوا بنا بالطريقة ذاتها (Doombos 84).  
 أما حين وصلوا رأس الحد، فلا يذكر آيكس أية مضايقات واجهتهم، بل يؤكد بأنهم التقوا بريان سفينة آواهم في بيته وأطعمهم، ثم حملهم على مركبه إلى صور، وهناك أيضا التقوا بصاحب سفينة أكرمهم ونقل إلى مطرح بأمان.

### السفينة الأمريكية كمرس

بعد جنوح السفينة الأمريكية كمرس على شاطئ ظفار في جنوب عمان، يحدثنا دانييل ساوندرز عن رحلة المعاناة التي ابتدأت منذ أخذهم قوارب النجاة من السفينة واتجاههم إلى الشاطئ، حيث كان هناك في انتظارهم ثمانية من البدو، أو "البرابرة" و"المتوحشين" كما يسميهم هو، ولكنهم لم يقفوا في أيديهم؛ لأنهم ابتعدوا عن الشاطئ بقواربهم. ولكن المعاناة الحقيقية بدأت مع الرياح والأمواج العالية، فعلى الرغم من استطاعتهم أن يسيروا بتلك الزوارق لمدة ثلاثة أيام بمحاذاة الشاطئ عازمين المواصله إلى مسقط، فإن الأمواج العاتية أغرقت بعض زوارقهم فهلك من عليها، ولم ينج منهم إلا ثمانية عشر شخصا خلصوا إلى الشاطئ وآثروا المشي على أقدامهم إلى مسقط.<sup>3</sup>

تبدو لحظة المواجهة مع "المتوحشين" و"البرابرة" في قصة ساوندرز منذ محاولتهم النجاة بزوارقهم إلى "الشاطئ القاسي للجزيرة العربية"، حيث يروي أن قبطان السفينة تقدمهم بقاربه لاكتشاف المكان فوجد حوالي أربعة عشر "متوحشا، أوضحت تصرفاتهم الهمجية عن نزعة عدوانية لاإنسانية" (Saunders 8-9: 1794). وهكذا يمضي ساوندرز ساردا المحن والمشاق التي واجهها ورفاقه حتى وصولهم إلى مسقط، وهو في غضون ذلك أيضا ينوه بمواقف الكرم وحسن الاستقبال التي تلقوها من بعض العمانيين الفقراء الذين مروا بهم في قراهم وأكواخهم. من مشاهد المعاناة التي ذكرها ساوندرز في قصته، هجوم مجموعة من البدو عليهم بعد أن غرقت زوارقهم وأخذوا يمشون على الشاطئ. يقول:

من سوء حظنا في حوالي الساعة الثالثة ظهرا، هجم علينا ثمانية عشر رجلا من الهمج يمتطون جمالهم مسلحين بالرماح، والسيوف المعقوفة، والسكاكين. باغتونا قبل أن نستعد للدفاع عن أنفسنا. ولعدم قدرتنا على ردهم، أخذوا في سرقة كل ما نملك، بل جردونا من قمصاننا التي نلبسها،

وحيث ناشدناهم بالإشارة أن اتركوا لنا شيئاً نقي به أجسادنا من حرارة الشمس، تلكأوا، ولكن بعد اقتناعهم بأنهم لا يستطيعون حمل كل الغنيمة، أعطونا بعض الخرق القديمة التي زهدوا فيها. بعد ذلك فصلوا البيض منا عن السود، واختاروا أفريقيا اسمه جويبا هيل، من بوسطن كان طبياخا للسفينة. أخذوه وربطوه، دون أن نستطيع إنقاذه منهم رغم استغاثته بنا (Saunders 1794: 18-19).

وفي موضع آخر، يذكر ساوندرز بأنهم، وبعد مسيرة أيام من الجوع والعطش، رأوا ثلاثة من البدو يصيدون على البحر، ولما أومأوا إليهم بأنهم عطشى ويحتاجون منهم بعض الماء، أخذهم البدو إلى رفاقهم من الصيادين، وهناك باستخدام "الهرارات" أخذوا يفتشونهم بحثا عن المال، وحين لم يجدوا لديهم مآربهم نهبوا بعض كتبهم وأوراقهم، وأخذوا من أحدهم لحافا كان يستر به عورته؛ فتركوه عاريا، وذهبوا عنهم دون أن يعطوهم شيئاً من الماء (Saunders 1794: 23).

لم تكن مواجهة بعض البدو القساة، والذين من المحتمل أنهم كانوا قطاع طرق، هي العقبة الكأداء في مسيرة أولئك الأمريكان البؤساء الذين لفظهم مصيرهم في تلك المنطقة النائية والموحشة من سواحل عمان، وإنما شدة الحرارة، ووعورة التضاريس، والخوف من الوحوش البرية، والجوع والعطش، والأزمات النفسية من جراء الإحساس بالهلاك والنأي كانت الأشد ضراوةً والأنكى محنةً. يذكر ساوندرز في قصته أنهم ذات يوم، بعد مسير مرهق في النهار، لم يتمكنوا من النوم طوال الليل؛ ذلك أنهم كانوا "مرعوبين جدا من صراخ وعويل بعض الحيوانات البرية، كبنات آوى، وغيرها من الوحوش" (Saunders 1794: 26). أما عن الجوع والعطش، فإن ساوندرز لا يني طوال القصة من وصف تلك اللحظات العصبية التي اضطروا أحيانا فيها، كما فعل

الهولنديون من قبلهم، إلى شرب ماء كدر ومالح، بل وإلى شرب البول أحيانا أخرى. وقد بلغ بهم العطش أحيانا أن حلوقهم جفت حتى لم يتمكنوا من بلع الطعام رغم جوعهم الشديد. يقول: "وجدنا كمية وافرة من صغار السمك في شبكة صيد على الشاطئ، لكن أفواهنا كانت ظامئة وجافة إلى حد أننا لم نتمكن من أكل أي شيء منها" (Saunders 1794: 35). وفي موضع آخر يصور لنا ساوندرز حرارة الشمس وبطشها بأجسادهم بهذه اللغة:

إن الشمس خلال اليومين الماضيين قرّحت أجسادنا، على نحو فظيع جعلنا في حالة يرثى لها؛ حتى أننا لم نستطع المشي، ولا الجلوس، ولا النوم، من فرط العذاب. وفي الصباح لم نقو على النهوض ولا احتمال الذباب الذي ظل طوال الليل يحفر في جلودنا مخلفا بيضه فيها، على نحو مؤلم لا يمكن لأحد احتمالته (Saunders 1794: 60-61).

إضافة إلى هذه المعاناة الجسدية التي واجهها الأمريكان في رحلتهم العسيرة إلى مسقط، فإن المعاناة النفسية والإحساس بالهلاك والضياع كانت وجها آخر من وجوه محنتهم في هذا الرحلة. يصف ساوندرز لحظات مؤلمة في الطريق، حين اضطروا أحيانا إلى ترك بعض رفاقهم، الذين بلغ بهم الإعياء واليأس من النجاة، في الصحراء يواجهون الموت المحتوم دون استطاعتهم على البقاء معهم أو إنقاذهم. يذكر مثلا أنهم مرة تركوا أحدهم وقد خارت قواه وانهارت أعصابه بفعل قسوة الطقس ليلا ونهارا، فقرر عدم المضي في الرحلة معهم وحفر قبره في ذلك المكان الموحش من الصحراء (Saunders 1794: 43).

وعلى الرغم من هذه المعاناة والمحن التي واجهها ساوندرز ورفاقه، فإن مواقف الكرم وحسن الاستقبال التي تلقوها من بعض أهل عمان ليست قليلة في هذه القصة، خاصة حين ابتعدوا عن المناطق الموحشة في الصحراء التي انعدم فيها الأمن وكثر قطاع الطرق. وفي الحقيقة، نجد في قصة ساوندرز مظاهر



اللطف وحسن المعاملة حتى في الأصقاع البعيد عن القرى والأماكن المأهولة بالسكان. يذكر مثلاً أنهم كانوا في غاية العطش وعز عليهم الماء لأيام، وفجأة وجدوا بدوياً يصيد على الشاطئ، وحين فهم من إشاراتهم بأنهم يريدون الماء أخذهم إلى واد قريب من الشاطئ، لم يكونوا يعرفونه. يقول ساوندرز: "لقد كان عطوفاً جداً، فأخذنا إلى واد وجدنا فيه نبع ماء جيد، وبعض الطيور، والأشجار الوارفة؛ فارتويتنا وأخذنا قسطاً من الراحة (Saunders 1794: 41). وفي موضع آخر ليس بعيداً عن هذا الوادي، يذكر بأنهم وجدوا مجموعة من السكان يقارب عددهم حوالي 160 شخصاً، يسكنون في غيضة ذات أشجار وأحراش. ويصفهم بأنهم فقراء لا يملكون أكواخاً ولا سقوفاً يحتمون بها سوى الأشجار يستظلون تحتها، وكانت حقائبهم وأواني طبخهم مبعثرة هنا وهناك، ولكنهم أكرمهم غاية الإكرام. يقول: "أعطونا الكثير من السمك والماء، فأكلنا وشربنا قدر استطاعتنا، كما أنهم زدونا ببعض السمك لنحمله معنا، فشكرنا السماء وهؤلاء المحسنين" (Saunders 1794: 44). وهكذا يظهر من قصة ساوندرز أنهم كلما اقتربوا من الأحياء التي يسكنها الناس، وجدوا استقبالا لطيفاً وضيافة كريمة. يصف لنا مثلاً هذا الموقف:

نزلنا من التلال إلى واد قرب البحر، فوجدنا لحسن الحظ كوخين صغيرين يقطنهما رجل وامرأة عجوزان. قدما لنا كمية وفيرة من السلطعون المطبوخ، فكان وجبة لذيذة. ولكنهما لم نجد لديهما ماء؛ إذ كان النبع بعيداً عنهما. وبعد أن شكرناهما على ضيافتهما الكريمة، ودعناهما وواصلنا سيرنا عبر الوادي حتى مغيب الشمس، ثم التقينا برجلين قدما لنا من الماء حتى ارتويتنا (Saunders 1794: 52).

ويؤكد ساوندرز أن هذين الرجلين عرضا عليهم أن يدبرا لهم قافلة من الإبل تحملهم إلى مسقط بخمسة وعشرين دولارا لكل فرد منهم، على أن يدفعوا لهم لاحقا عند الوصول، فكان عرضا سخيا أنقذهم من الهلاك والضياع في تلك الفيا في القاحلة. وطوال رحلة القافلة إلى مسقط، لم يذكر ساوندرز أية محاولة للإيذاء أو النهب كما حصل لهم من بعض قطاع الطرق سابقا، بل يؤكد أنهم استقبلوا في كثير من القرى العمانية باللطف والكرم، رغم عوز الناس وفقرهم في ذلك الوقت. بل حتى أولئك البدو وقطاع الطرق، الذين وصفهم ساوندرز بـ "المتوحشين" أو "البرابرة" لم يصل إيذاؤهم لضحايا السفينة الأميركية إلى القتل والعنف الجسدي، رغم قدرتهم على ذلك لو أرادوا؛ فقد كانوا مسلحين بالخناجر والسيوف، بينما كان الأميركيان عزلا ومرهقين من الكارثة التي ألمت بهم. وما محاولتهم لسرقة ملابسهم وتفتيشهم لهم بحثا عن المال إلا عن عوز وفقر مدقع كان يقاسيه أولئك البدو في ذلك الوقت. وهذا ما فهمه ساوندرز وصرح به في آخر رحلته. نجده في الملحق الأخير من القصة يقول:

إن علامات الفقر شاهدة عليهم، خاصة أولئك الذين التقينا بهم في بداية رحلتنا. الرجال بشكل عام لم يكن لديهم من الملابس سوى خرق من القطن يسترون بها الجزء السفلي من أجسادهم، وأحيانا يضعون جلد الماعز على رؤوسهم. ويمشون حفاة. حين أعطونا بعض الماء الذي يجلبونه من آبار بعيدة عن مساكنهم، كان أعلى ما لديهم، ولم يكونوا طبعا يعرفون المشروبات الغالية؛ لأنهم زهدوا في قناني النبيذ التي لفظها البحر على شواطئهم بعد جنوح سفينتنا. ولم تكن مساكنهم سوى أكمة من الأشجار يستظلون تحتها، وبعضهم كان يملك خياما. وحين سرقونا لم يمارسوا العنف على أحد منا (Saunders 1794: 2).

### الخاتمة

إن قصص جنوح السفن في العالم مليئة بحكايات عن ضحايا لقوا مصيرا مزريا، إما بالتعذيب، أو القتل، أو الأكل على أيدي بعض الوحوش البشرية من أكلة لحوم البشر. ففي سنة 1701 جنحت السفينة الإنجليزية ديجريف Degrave التابعة لشركة الهند الشرقية في جزيرة مدغشقر، ومعظم الناجين من الغرق "قتلهم بوحشية" أهل الجزيرة (Ballkan 2008: 110). ومن العجيب حقا في هذه القصص أن الناجين من الغرق أنفسهم أحيانا يتحولون إلى وحوش يأكلون بعضهم بعضا. وخصص السفن الغربية الجانحة تزر بحكاية مزرية حول مثل هذا السلوك العدواني. في عام 1618، شب حريق في سفينة هولندية اسمها نيو هورن New Horn عند مضيق سوندا في إندونيسيا، وكان على متنها 260 راكبا. نجا منهم 72 فقط، ولكن هؤلاء، كما يؤكد قبطان السفينة بونتيكو الذي روى حكاية الكارثة، وفي غياب الأكل والبعد عن اليابسة لأيام، تحولوا إلى أكلة لحوم البشر cannibals وقرروا أن يأكلوا الأطفال الناجين معهم على القوارب ( Redding 1833: 20). ومن أفضح القصص التي تروي الوحشية والبربرية التي اتسم بها بعض الأوروبيين الناجين من غرق السفن، قصة السفينة النرويجية دروت Drot التي ضربها إعصار في سواحل فلوريدا بالولايات المتحدة الأمريكية يوم 11 أغسطس سنة 1899، ففرقت وكان على متنها 17 راكبا لم ينج منهم إلا ستة رجال امتطوا عوامة ملحقة بالسفينة. ولكن الكارثة الحقيقية أن هؤلاء الستة لم يبق منهم إلا اثنان تحولوا إلا وحشين وأخذا يفتحان صدور رفاقهم المرهقين بالسكاكين ويخرجان قلوبهم فيشربان الدماء ويأكلان اللحم (McCarthy 1992: 81-82).

وبشكل عام، نستطيع القول بأن الناس في عمان كانوا ودودين مع ضحايا جنوح السفن الأجنبية؛ فقد عاملوهم بلطف، غالبا، موفرين لهم الغذاء

والماء والإقامة أحياناً. كانت الرحلات التي قام بها الناجون من تلك السفن من الساحل إلى العاصمة مسقط طويلة، ومضجرة، وخطيرة. وعلى هذا النحو، توفي بعضهم على طول الطريق بسبب الظروف المناخية القاسية للصحراء؛ فقد كان مسيرهم عبر أراض حارقة وجبال صماء وصخور عارية. بعض الناجين من تلك الحوادث كان يعتمد على أكل النباتات وما يلفظه البحر من أسماك نافقة، ولكن في كثير من الأحيان كان أهل عمان يوفرون لهم التمر والماء رغم غلاء هذين العنصرين آنذاك. القصص التي كتبها بعض الناجين من جنوح السفن تتضمن مشاهد عديدة من الكرم الذي أسبغه العمانيون على أولئك الضحايا. دانييل ساوندرز في قصته يخبرنا عن فتاة صغيرة التقوا بها في الصحراء فعرضت عليهم الذهاب معها إلى قريتها لإطعامهم وتوفير الماء لهم. وعند وصولهم القرية، التقوا برجل آسيوي كان قد نجا من سفينة جنحت على ساحل عمان، وقد اعترف لهم بأنه وجد العمانيين مهذبين وكرماء مما جعله يؤثر البقاء في عمان. وفي قصة السفينة الهولندية أمستلفين، على الرغم من بعض الأوضاع المؤسفة التي حلت بالطاقم، مواقف عديدة أيضاً تثبت أن العمانيين أحسنوا معاملة الهولنديين وأكرمهم رغم عوزهم وفاقتهم في ذلك الوقت. وكما رأينا فإن كورنيليس آيكس روى في صفحات مختلفة من قصته أن 'العرب' أخذوهم إلى أكواخهم، وقدموا لهم السمك المقلي، والتمر، والماء.

الرحالة الإنجليزي جون أوفينجتون، والذي زار عمان سنة 1693، يؤكد

هذا المسلك اللطيف الذي اتبعه العمانيون في تعاملهم مع الغرباء. يقول:

هؤلاء العرب مهذبون جداً في تصرفهم، وفي غاية اللطف إلى كلّ الغرباء؛

فلا أذى ولا إهانة يمكن أن تصدر منهم لأي أحد. ورغم أنهم متشبهون جداً

بمبادئهم، ومعجبون بديانتهم، لا يفرضونها على أحد، كما أن أخلاقهم ليست

مطبوعة على التعصب الأعمى الذي يجردهم من الإنسانية. وبإمكان المرء أن

يسافر مئآت الأميال في هذه البلاد دون أن يواجه أي كلام مسيء أو أي سلوك قد يبدو وقحا (Ovington 1929: 251).

ويؤكد أوفينجتون بأن الغريب في عمان يمكنه أن يحمل نقوده في يده بأمان، دون أن يضطر لحمل السلاح لحماية نفسه، بل يمكنه أن ينام بنقوده في الخلاء، وكأنه "مضطجع في طريق الملك". ويدلل على ذلك بقصة الكابتن إدوارد سي Edward Say الذي، كما يزعم، عاش بين العمانيين في مسقط سنوات عدة، وأنه انتقل إلى أماكن أخرى في عمان، دون أن يتعرض لأذى أو سرقة، مع أنه كان ينام أحيانا في الطرقات، والحقول (Ovington 252).

### قائمة المصادر

- Balkan, Evan. (2008) *Shipwrecked! : deadly adventures and disasters at sea*. New York : Menasha Ridge Press.
- Burch, Julia. (1994) "Sink or Swim: Shipwreck Narratives, Survival Tales, and Postcultural Subjectivity." Diss., University of Michigan.
- Doornbos, Klaas. (2012) *Shipwreck & survival in Oman, 1763 : the fate of the Amstelveen and thirty castaways on the South Coast of Arabia : based on the notes of Cornelis Eyks*. Amsterdam: Pallas Publications.
- Duffy, James. (1955) *Shipwreck and empire : being an account of Portuguese maritime disasters in a century of decline*. Cambridge, Mass. : Harvard U.P.
- Gibbins, David and Adams, Jonathan. (2001) "Shipwrecks and maritime archaeology," *World Archaeology* Vol. 32(3): 279- 291.
- Hamilton, Alexander. (1930) *A New Account of the East Indies*, vol 2. London: The Argonaut Press.
- Horne, Richard. (1851) "Life and Luggage," *Household Words* Vol 4. (8): 152-156.

- Huntress, Keith. (1975) *Narratives of shipwrecks and disasters, 1586-1860*. Ames : Iowa State University Press.
- Lorimer, John. (1970) *Gazetteer of the Persian Gulf, Oman and Central Arabia*. Vol 2. London: Gregg Publishing.
- Marx, Robert F. (1987) *Shipwrecks in the Americas*. New York : Dover Publications.
- McCarthy, Kevin M. (1992) *Thirty Florida Shipwrecks*. Florida: Pineapple Press.
- Ochs, Peter. (1999) *Maverick Guide to Oman*. New York: Pelican Publishing.
- Ovington, John. (1929) *A Voyage to Surat in the Year 1689*. Oxford: Oxford University Press.
- Palgrave, William. (1865) *Narrative of a year's journey through Central and Eastern Arabia, (1862-1863)*. Vol 2. London ; Cambridge : Macmillan.
- Redding, Cyrus. (1833) *A history of shipwrecks, and disasters at sea, from the most authentic sources*. vol 2. London: Whittaker, Treacher.
- Saunders, Daniel. (1794) *A journal of the travels and sufferings of Daniel Saunders*. Salem: Thomas C. Cushing.

---

1 - سنخصص لاحقاً صفحات لدراسة هذه القصة في هذه الدراسة.

2 - سنخصص لاحقاً صفحات لدراسة هذه القصة في هذه الدراسة.

3 - يذكر ساوندرز أن جملة من كانوا على هذه الزوارق 34 شخصاً، ويعددهم بعنصرية واضحة فاصلاً البيض عن السود والآسيويين. يقول: "عشرون من البيض، وثلاثة عشر من البحارة الهنود، وأفريقي أسود" (Saunders 1794: 10).

## مفهوما النقد والتواصل عند يورغن هابرماس

أ. اليامين بن تومي

جامعة سطيف

### الملخص

عملت النظرية النقدية النظرية على إنقاذ العقل من اللاعقلانية وذلك حينما اتخذ: "أصحاب النظرية النقدية من النقد أداة لتغيير المجتمع من جذوره وللكشف عن اللاعقلانية التي تمخضت عن العقل ذاته، لم يكن رفضاً للعقلانية كما قد يبدو ذلك من القراءة السطحية لأفكارهم بل كان في الحقيقة دعوة إلى مزيد من العقلانية التي تدرك التعبير والاختلاف بدلا من الوحدة والتوحد"<sup>1</sup>.

هذا العقل لا يمكن أن ندركه جملة واحدة، وإنما يتم تقصيه من العناصر المتحولة في التاريخي، من طبقات المعنى التي يختزنها، فهو إذا ؛ طبقات تكونت في التراث الغربي، وهو في الناتج التاريخي خزين العصور الإستمية التي صاغت البني الخطابية المتغايرة مركزية وهامشية، وهي بنى منفصلة، عبارة عن صفائح تكتونية، كل مرة تعود الصفيحة/الطبقة المعرفية في شكل جديد من خلال ما سماه هيدجر Heidegger le cercle du principe de maison مجال المبدأ العقلي.

### 1- في نقد العقل الآداتي:

لا شك أن هابرماس في صياغة نظريته التواصلية انخرط في نقاش فلسفي متشعب مع طروحات الفلسفية التي سبقته لأنه كما وصفه أحدهم تميز: "بشراهة متعددة الاختصاصات"<sup>2</sup> هذا التعدد مكن للفيلسوف أن تكون له رؤيته الخاصة الناتجة عن التفكير مع الطروحات وضدها في آن واحد .

ويكون هابرماس في تصور "جورج سيمل" قد استوعب نماذج الفلاسفة الذين جعلهم على أربعة أصناف: (الصنف الأول ينصت إلى دقات "قلب الأشياء" والصنف الثاني فقط إلى دقات "قلب الإنسان" أما الثالث فإنه ينصت إلى "قلب المفاهيم" في حين أن هناك صنف رابع هو صنف أساتذة الفلسفة الذين لا يستمعون إلا إلى "قلب النصوص")<sup>3</sup> ليس من السهل تتبع المسار الفلسفي لهابرماس فقد قدم نقد جذري لكل الأنساق الفلسفية المشخصة في أسماء محددة في تاريخ التفلسف الغربي وفي اتجاه آخر قام باستثمار المنعطف اللساني لتحقيق تلك التوليفة التي سماها: "بنظرية الفعل التواصلية" la théorie de l'agir communicationnel لذلك مر مشروع بنقطتين مرجعيتين :

- الوضع الفلسفي لأسئلته .

- القول الحدائي للفلسفة بتخريجها ضمن فلسفة التواصل .

فهناك في الاعتبار المنهجي مجموعة كتب تأسيسية تتأصل معها هابرماس، نحتكم لها في فهم المسار الفلسفي لهابرماس حيث أن طريق الفيلسوف مشبع بالكفاح الذي أراد أن يتجاوز أو يقوض اليقينييات أو الكليانيات النسقية التي طالما اقتاتت عليها الفلسفة.

وفي هذا المسار كان طرحه مهموما بتلك الآراء التي بسطها فلاسفة المدرسة في الطروحات الكبيرة: جدل العقل لكل من هوركهايمر وأدورنو، الجدل السلبي لأدورنو، الإنسان ذو البعد الواحد لهربرت ماركوز .

وقبل أن يتعاضد مع الطروحات ليخرج نظريته العقلانية التواصلية ، قام بنقاش لأسس المشروع الفلسفي الغربي، لذلك فإن الفلسفة في تصوره لا بد أن تقوم بمهام محددة منها: "أولا أن تناضل داخل العلوم لتشجيع الإستراتيجيات النظرية الأكثر قوة. كانت المناسبة ملائمة، وذلك لمواجهة التجزيئية التجريبية .  
ثانيا: على الفلسفة أن تقوم بعملية كشف ما هو كوني في الفكر الذي يتكون بواسطة العلوم، والذي يستهدف معرفة موضوعية كما هو الشأن بالنسبة



لكونية المبادئ الموجهة للممارسة العقلانية للحياة، والمؤهلة لكي تكون مبررة وليست مشروعة فقط"<sup>4</sup>. لذلك فالفلسفة تعمل دوماً في تصوره على إعادة البناء؛ لذلك يطرح تساؤلاً دقيقاً في كتابه "ما بعد ماركس" قائلاً: "أليست الفلسفة بالأحرى قوة إنتاجية. أم أنها وعي زائف"<sup>5</sup> حيث عملت التغييرات الثقافية البورجوازية في المجتمع الغربي على تغيير دور الفلسفة حيث لم تصبح الفلسفة هي الواجهة الخلفية للتصور، وإنما حل محلها التصور العلمي والتقني يقول: "منذ أن أصبح التطور العلمي-التقني المحرك الحقيقي لتوسع القوي الإنتاجية فرضت التصورات العلمية نفسها بأكثر قوة مثلاً في نجاح الوضعية، لم تمارس الوضعية التقليدية حتى القرن العشرين تأثيراً هاماً على الفلسفة الجامعية فحسب لأنها تطبع أيضاً ماركسية الأممية الثانية"<sup>6</sup>

وذلك لسبب رئيسي أن: "المادية التاريخية كان بوسعها اعتماداً على منهج صارم حل كل المسائل التي كانت آيلة حتى ذلك الوقت إلى التفكير الفلسفي"<sup>7</sup> وتلك الرغبة التي تختزنها العلمية لإحلال العلم مكان الفلسفة، لأن التفكير الفلسفي يحرر العقل من ذاتيته ومن التباسات الأيديولوجية نتيجة النقد المتواصل لكل السلطات السياسية الانطباعية التي تسكن التوجه العلمي، حيث لا يمكن أن ينفك العقل التقني/الأداتي عن مضمونه السياسي: "الفعل العقلاني الهدف هو طبقاً لبنيته ممارسة الضبط. لذلك فإن "عقلنة" علاقات الحياة حسب معيار هذه العقلانية تتساوى بمعناها مع مأسسته سيطرة لا تصبح معروفة بوصفها سيطرة سياسية: إذ لا يتخلى العقل التقني لمنظومة اجتماعية للفعل العقلاني الهدف عن مضمونه السياسي"<sup>8</sup>

فالتقنية عملت للسيطرة على الطبيعة والإنسان، ولذلك فإن العقل التقني /الأداتي هو عقل استبدادي في نظر "هابرماس" بل في نظر فلاسفة فرانكفورت حيث يقول "هاربرت ماركوز": "إن عالم الحضارة الصناعية المتقدمة هو عالم كلي استبدادي يملك القدرة لا على وأد أي محاولة لمعارضته ونفيه فحسب، ولا

على تمييع وتذويب ودمج القوى الاجتماعية التي يمكن أن تعارضه فحسب، بل أيضا على استنفار وتعبئة جميع طاقات الإنسان الجسدية والروحية وجميع القوى الاجتماعية للذود عنه وحمايته وهنا بالتحديد يكمن دور السياسة"<sup>9</sup> يتبين أن "هابرماس" ربط تقدم الفلسفة بربطها بالأفق السياسي للنقد لذلك يضع تصورا دقيقا للفلسفة يقول: "النضال داخل العلوم من أجل تطوير الاستراتيجيات النظرية الأكثر صلابة فيها كلما برزت لمواجهة التجزيئية والاستقرائية. - الكشف عن شمولية الفكر، نقد فلسفة الذات، - تجاوز فلسفة الأصل وتشجيع هوية المجتمع وأفراده"<sup>10</sup>.

إن انتقاد هابرماس لفلسفة الذات / الوعي يصبغ مشروعه بطابع حوارى خلاق يُمَاحِك من خلال تجاوز الإحراج المعرفي للحدثة الغربية التي بناها العقل الأنوارى، وأصبح من سماتها التعصب للذات، وهونوع من التبرير الإيديولوجي الأداة للمركزية الغربية على السيطرة في حين أن هابرماس ينزع إلى تحرير العقل من هذه الأوهام التي ترمي بالإنسان في أوهام الأسطورة ولعل القيمة التحريرية للإنسان تخلصه من آلية السيطرة التي تسكن المعرفة العلمية التي بدأت بالسيطرة على الطبيعة لتنتقل للسيطرة على الإنسان . وعليه فإن القدرة النقدية والتأملية تمكن الإنسان ليس من فهم ذاته وتشكيل رؤية عميقة بها وكذلك الدخول في علاقات اجتماعية تعمق من هذه الرؤية من خلال انخراط الذات مع غيرها .

لذلك فعلاقة المعرفة بالمصلحة عند هابرماس متعددة وهي ثلاثة مجالات: "من أجل ثلاثة مقولات من عمليات البحث يمكن البرهنة على علاقة نوعية من القواعد المنهجية المنطقية ومن المصالح الموجهة للمعرفة . وهذه هي مهمة نظرية علم نقدية تتلمص من أحابيل الوضعية في بداية العلوم التجريبية تدخل مصلحة معرفة تقنية في منطلق العلوم الهرمينوطيقة والتاريخية تدخل مصلحة معرفة علمية وفي منطلق العلوم المتوجهة نقديا تدخل مصلحة المعرفة المحررة تلك التي

تشكل كما رأينا بصورة غير معترف بها أساس النظرية التقليدية"<sup>11</sup>. لذلك حدد على "عبود المحمداوي" علاقة المعارف/ الفواعل وفق التصنيف الهابرماسي والمجال المعرفي لكل حقل على ثلاثة أصناف :

- 1- في مقابل العالم الطبيعي، ينتج الفعل الأداتي /العلوم التجريبية .
- 2- في مقابل العالم الاجتماعي تتجلي فاعليتين عقلانيتين ؛
  - الفاعلية الإستراتيجية
  - الفاعلية التواصلية
- 3- فاعلية التأمل والتحرر.<sup>12</sup>

تمكن العقل الأداتي من الدفع المنهجي للأنوار حيث مجد التنوير العقل وكان هدفه: "تحرير الإنسان من التعصب والخوف ومن السلطة وتجريد العالم من سحره القديم لصالح المعرفة العلمية هذا التنوير أصابته أشكاله ترجع إلى مصدرين:

- 1- النزعة العلمية أو الوضعية التي حددت العلم بوقائع معينة.
- 2- هو العقل الأداتي غير النقدي للعلم الذي اعتمد على الشكلانية، فالعلم كمنهج تحليلي لا يستطيع أن يضفي معنى أو قيمة على شيء غير قابل للقياس وغير خاضع للصيغة الرياضية"<sup>13</sup> فهذه العقلانية الأداتية التي اخترنت دلالة السيطرة والهيمنة دفعت هابرماس إلى إيجاد بديل يتجاوز هذا المطب البنيوي للعقل الغربي لإعادة دفع خطاب المعاقلة نحو مراجعة جذرية لأسئلته الموضوعية ضمن أطروحات الوعي التي تجعل العقل العلمي أساس سلطة القهر الذي مارسها لذلك فالعقلانية الأداتية رسخت عقيدة الذات بقدرتها على توفير السعادة الموهومة التي جعلت الفرد تابع سخيخ لإرادة الآلة ،ونقلت الإنسان من: "مصدر اليقين من الذات المفكرة إلى الذات المدركة حسيا، وفي هذا المجال تمدنا الملاحظة العلمية باليقين وتراجع الوظائف التلقائية للفكر"<sup>14</sup>.

لذلك الذي يكفل المراجعة الجذرية لمفهوم العقل وتخريجه من جديد فهي نقل العقل من النكوص على الذات /اليقين إلى: وظيفة التفاعل والحوار مع العلوم الأخرى، لقد أراد أن يعيد تشكيل النظرية عن طريق إعادة بناء العقلانية الاجتماعية فقدم ما أطلق عليه: "العقلانية التواصلية في مقابل العقلانية الأدائية التي هاجمها الجيل الأول من أصحاب النظرية النقدية"<sup>15</sup>.

وهكذا ينحو هابرماس تجنيب العقل من الوقوع في الأسطورة كما حصل للذين رفضوا التقنية فوقعوا في أحضانها يقول: "وهكذا فإن البشرية وهي تدأب على الابتعاد عن الأصول بسيرة الأنوار على الصعيد التاريخ الكلي، لم تتحرر من التكرار الانفعال للأسطورة إن العالم الحديث المعقلن بشكل كامل، لم يتخلص مع ذلك من السحر الذي يحمل لعنة التشيء الشيطاني والفردية المميته"<sup>16</sup>.

## 2- من نقد الحداثة إلى المنعطف اللغوي :

لذلك حاول هابرماس الوقوف على اللاعقلانية التي باتت تصنع المشهد الحداثي نتيجة سلطان التقنية على العقل، حيث يعتبر أن المجتمعات الرأسمالية تعطل وظيفة العقل لذلك يرى أن فهم طبيعة الحداثة الغربية تجعلنا في أفق الأسئلة الفلسفية للحداثيات الكبرى: هيغل، نيتشه، هيدجر، فوكو، دريدا، غادامير..

يعتبر هيغل في تصور هابرماس أول من رسخ فكرة القطيعة مع الماضي وتشبيته لفكرة الأزمنة الحديثة، وتتميز هذه البنية الزمنية بما يدعو بالذاتية يقول: "أن الحرية هي بشكل عام مبدأ العالم الحديث، واستنادا إلى هذا المبدأ تنمو كل الجوانب الأساسية المعطاة داخل كلية الروحي للحصول على حقوقها"<sup>17</sup>. بل إن أهمية هيغل بالنسبة لهابرماس أن جعل الحداثة تنظر للمستقبل من خلال نزعة الجدة وقيمة الحرية التي تحملها لذلك فالحداثة مع هيغل أصبحت تكتسب خاصية تاريخية لا أسطورية ولاطوباوية وحينما تفتتح الحداثة على الوعي فإنها تعزز قيمة الحب والحياة الحاضرين على الاستمرار مما يجعل الذوات تتخرط في هذا الفعل وتدخل في شبكة من العلاقات التواصلية يقول: "إن هيغل في تصديه المسلطة للعقل

المتركز على الذات يدعو السلطة الموحدة للعلاقة بين الذات والتي تتجلى من خلال مفاهيم الحب والحياة إنه يضع مكان العلاقة التفكيرية بين الذات والموضوع علاقة تواصلية بالمعنى الواسع بين الذات<sup>18</sup>. وهذا ما يحقق المعاصرة أو يدفع التجديد في الحداثة الذي تبقي معاصرة لوعيتها كما أن النزعة النقدية عند هابرماس تأثرت بالصوغ العقلاني "لماكس فيبر" فهي عنده على ثلاثة مجالات: "مجال الواقعية الموضوعية العلمية ومجال المعايير والمشروعية، وأخيرا مجال القيم والدلالات الرمزية وقد حاول هابرماس إعادة صياغة هذا البناء العقلاني الاجتماعي فأصبحت شروط السلوك العقلاني في رأيه لا تقتصر على المستوى معرفي الأدوات بل تمتد أيضا إلى مجال الأخلاق العلمية"<sup>19</sup>.

هذا التفسير الغائي للحداثة من منظور ماكس فيبر جعل هابرماس يتجاوز ذلك إلى إعادة بناء المستخلصات النظرية للحداثة، ولكن بشرط صياغتها وفق مفهوم جديد للعقل التواصلية مما جعله يحدث نقلة مهمة في التوصيف العام للنظرية، وهنا نجد أن هابرماس تخلص من عقدة المفهوم العقلي الذي لم يعد جوهر في ذاته: "إن مفهوم العقل عند هابرماس يسقط من حسابه أية مسألة جوهرية وتعبير آخر إن العقل عنده لم يعد جوهر سواء أكان هذا الجوهر موضوعيا أو آداتيا بل صار محمولا، ذلك أنه ونتيجة لتأثيرات المدرسة التحليلية عليه رأى أنه سيكون من الحكمة البحث فيما هو عقلاني عوض البحث في مفهوم العقل وعليه ينتقل الاهتمام المركز إلى العقلانية بدل التركيز على العقل في شكله المجرد"<sup>20</sup>.

هذا التقسيم لمفهوم الذات والعقل دفع هابرماس حقيقة إلى الوقوف بشكل منهجي متعدد إلى ترميم النظرية النقدية ودفعها باتجاه منعطف جديد، وحاوت النظرية النقدية تحرير العقل من نفسه وبالتالي تحرير الإنسان المقهور من اللاعقلانية الجديدة التي رسخها العقل الآداتي لذلك لم يجد أنصار المدرسة إلا الجمال والفن كمخلص ومنقذ للعقل.

ويعتبر هابرماس العقل الأداتي هو أكبر: "دليل على ظاهرة التمرکز حول العقل العلمي التقني ويبين كيف أن حركة التصور العلمي في عصر الأنوار أدت إلى ظهور هذا العقل ويوضح الأسس التي أدت لظهور العقل الأداتي ومنها الآليات التي وضعها وأرساها النظام الحديث أو بالأحرى المجتمع الحديث"<sup>21</sup>. لذلك يقترح حلا جذريا لهذا التمرکز وذلك بما أسماه العقل التواصلي: "الذي يقوم على تنشيط التواصل وقيمة الإنسان في المجتمع، فالعقل التواصلي هو المخرج من هيمنة العقل الأداتي"<sup>22</sup> وتتطرق نظرية الفعل التواصلي مما يسميه عقلنة المجتمع وعقلنة الفعل وذلك بتحقيق التواصل في العالم المعيش وتفعيل العلاقة البين الذاتية بين المتلفظين الاجتماعيين.

لذلك فالحدثة الغربية من وجهة نظر ماكس فيبر لم تهتم بهذا الجانب بل كانت أداتية"<sup>23</sup> ويعود هابرماس ليحاول استنباط عقلانية تواصلية تضبط الممارسة الأداتية التي أضعفت أو اصر العلاقات الاجتماعية، وهابرماس محق في محاولة البحث عن ما يضبط العقل الأداتي الوظيفي داخل حقله الطبيعي، وهو يري أن المعيارية التي تتبلور صيغها: "في إطار العقلانية التواصلية هي الكفيلة بوأد الهوية السحيقة التي تفصل بين عالمنا والأنساق"<sup>24</sup> فالمراجعة الأخلاقية والاجتماعية أملت على هابرماس ترتيب كل العلائق في الحياة الغربية خاصة بعد أن فقد الدين سيطرته على الإنسان كليا وعليه؛ فالفلسفة باتجاه المنعطف تعمل دوما على تجاوز إخراجاتها الكبرى على تغيير المنظورات نوع من المساءلة الجذرية واللعب على الخيارات المنهجية، وإعادة اختراق للمرجعيات وانتهاك للمدونات لقيام مشروع فلسفي تواصلي يؤسس لمطلب يقوم في عضد تصويب النظرية النقدية ويكون إضافة للصيرورة الفلسفية للعقل الغربي.

وعليه فإن تبيئة النقاش الفلسفي صورة أنطولوجية وحاجة مصلحة عند هابرماس تحقق الفاعل باعتباره أس الظاهرة الاجتماعية فإذا كان الفلاسفة الإغريق أحالوا إلى كونه عاقل والفرنسيون علقوه على كونه مثقف فإن منزع

المنعطف اللغوي أحاله على التواصل والأخير: "أصله لاتيني والتواصل أي كائن في علاقة. ظهر في اللغة الفرنسية في نصف القرن الرابع عشر ودل في تلك المرحلة على "شارك مع" واستمر استخدامه إلى القرن الخامس عشر ليدل على فعل المشاركة، تقاسم اثنين أو أكثر ليتطور تدريجيا مع القرون التالية ليعني وسائل الاتصال سواء النقلية أو الإعلامية"<sup>25</sup> وعليه: "فالتواصل يعني عملية انتقال من وضع فردي إلى وضع اجتماعي وهو ما يفد "اتصل" الذي يتضمن الإخبار والإبلاغ والتخاطب"<sup>26</sup> والتواصل خاصية المجتمع البشري لتحقيق التفاعل والدوران الذي يؤدي إلى تحقيق المصالح وتفعيل الحياة والدال على تعقد العلاقة التواصلية هو الانفجار الرهيب في وسائل الاتصال .

إنه تجاوز للمضمون التقليدي لبنية الكلام، نوع من التدوين الجديد نحو خلق تفاعل جديد للإنسان الرقمي / الافتراضي الإنسان المشارك لغيره هنا تتدثر الرغبة الذاتية لصالح الجماعة المتخاطبة المتحاورة لتعبر عن الكوجيتو الجديد "الفضاء العام" l'espace public من خلال "التواصل مع" أو جعل الفرد يحيا مجتمع التواصل الذي يعكس العلاقات الحوار التبادل<sup>27</sup> . والتواصل لا يكون من خلال تفعيل الأطراف المتحاورة ضمن فضاء محدد مع اختلاف الوضعيات المنظرية التي تؤدي إلى التواصل "وبالتالي لا يمكن أن نفكر داخل المجتمع الحدائي إلا من خلال التواصل ذاته فهو المضمون الكلي للحدائفة لتجاوز الإحراجات التقنية والإحصائية للعقل الأداتي نحو تفعيل إرادة النقد الكامنة في المضمون التاريخي للتطوير الذي انتكس نتيجة تشييء العقل نحو تخارج العقل من خلال فعل التواصل ذاته: "لو حاولنا مبدئيا أن نتبين الإستراتيجية التي يريد هابرماس أن يضعنا على سكتها من أجل استشعار مقاربة ما للتواصلية كما يترسمها فكره، فهي إعادة اكتشاف مسار العقلانية في آفاقها النظرية كما في انتاجاتها الرئيسية عبر المدارس الحديثة والمعاصرة فالتواصلية ليست في النهاية

إلا استراتيجيات تلك المدارس الفلسفية على طريق تحديد لإستراتيجية العقلانية ذاتها لأن العقلانية هي جهد التواصلية لتحقيق ذاتها"<sup>28</sup>.

ولقد استفادت أطروحة هابرماس من المنعطف اللغوي كثيرا ولعل كارل أوتو آبل يقر بهذا المنعطف حيث يقول: "وبهذا المعنى نكون نحن الاثنين ورثة التغيير الألسني التأويلي في الفلسفة المعاصرة"<sup>29</sup> وذلك لأن هابرماس أراد تجاوز الأطروحات التقليدية في العلوم الاجتماعية المتعلقة بالوعي والفعل والممارسة"<sup>30</sup> وبالتالي يقترح تخلص علم الاجتماع من العلاقات القائمة على الوعي إلى تحويله إلى فرع من فروع علوم الاتصال لأن فعل التواصل يعيد ترتيب العالم المعيش القائم على العلاقات البينية للأفراد وهنا يصبح التواصل: "الاجتماعي ضرورة علمية لكل تفكير اجتماعي"<sup>31</sup> وهذا يتطلب ما أسماه هابرماس التداوليات الشاملة وعليه فقد ربط هابرماس بين التواصل والعالم المعيش: "ويرى أنه لكي توجد هذه المعرفة المشتركة لا يكفي أن تكون للفاعلين وجهات نظر متقاربة أو حتى وعي بهذا التقارب ذلك أنه يتكلم عن المعرفة المشتركة حين تكون مكونة لاتفاق ما وهذا الاتفاق يتحدد بالاعتراف المتداوت لادعاءات الصلاحية والقابلية لكي تكون موضوعا للنقد والاتفاق يعني بأن الأشخاص المعنيين يقبلون صلاحية معرفة ما، أي قدرتها على الالتزام التداوتي"<sup>32</sup> هذا التداوت في الحقيقة يتجاوز نسق الذات لأن الذات ترى في عالم أكبر منها في شبكة تبادل لامتناهية وعودة هابرماس على اليومي أو المعيش جاء كرد فعل على البنيويات الوظيفية .

وعليه فإن التواصل لا معنى له خارج العالم المعيش يقول: "سأقوم بشرح ظاهرة العالم المعيش ومن أجل الإجابة عن هذا المطلب يؤسس له من خلال التواصل ليس الاعتبار بتتبع التحليل الشكلي والتداولي للفعل الاجتماعي سآبينه أولا انطلاقا من هذه الظاهرة المحللة اليوم يتطلب كيف العالم المعيش كأفق يبقى دائما يحرك الأفعال التواصلية"<sup>33</sup> فالعالم المعيش عنده مكمل للفعل التواصلية وعليه فإن هابرماس يحاول تقديم رؤية جديدة: "لفهم العالم المعاصر من خلال التعريف الجيد الذي يراه منشطرا إلى عالمين: الأول يخص العالم



المعيش الذي تقوم بنياته على اللغة والتواصل والثاني يخص عالم الأنساق الذي يخضع بالأساس للعقلنة الحسائية التي تتغير بالوظيفة والأدائية والفعالية" <sup>3 4</sup>.  
وعليه حاولت هذه الدراسة الوقوف على الجانب المفهومي في مشروع هابرماس والمنعطف اللغوي الذي عدل من المنحي الفلسفي الراديكالي، واعطي نفسا جديدا لمسار العقل النقدي الغربي .

### الهوامش:

- 1- مجموعة من الدارسين، فلسفة النقد والفلسفة في الفكر العربي والغربي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2005، ص 62.
- 2- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس. أفريقيا الشرق الطبعة الثانية 1998. ص: 49.
- 3- المرجع نفسه. ص: 48.
- 4- المرجع السابق. ص: 55.
- 5- يورغن هابرماس، بعد ماركس ؛ ترجمة محمد ميلاد. ترجمة حسن صقر. دار الحوار سورية. ط1. 2002. ص: 222.
- 6- المرجع السابق. ص: 225.
- 7- المرجع نفسه. ص: 225.
- 8- يورغن هابرماس، العلم والتقنية كـ"إيديولوجيا"، ترجمة: حسن صقر. منشورات الجمل. ألمانيا ط1 2003. ص: 44.
- 9- هابرتماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب. بيروت ط3 1988. ص: 13.
- 10- محمد نور الدين أفاية. المرجع السابق. ص: 54.
- 11- هابرماس، العلم والتقنية كـ"إيديولوجيا". ص: 146.
- 12- علي عبود المحمداوي. الإشكالية السياسية للحداثة. من فلسفة الذات إلى فلسفة التواصل هابرماس أنموذج. منشورات الاختلاف. دار الامان. الجزائر المغرب. ط1 2011. ص: 148 إلى 150.
- 13- مجموعة مؤلفين، فلسفة النقد ونقد الفلسفة. ص: 49.
- 14- هيربرت ماركوز. العقل والثورة. هيغل ونشأت النظرية الاجتماعية. ترجمة فؤاد زكريا. دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر مصر ط. 2000. ص: 349.

- 15- مجموعة مؤلفين. فلسفة النقد ونقد الفلسفة. ص: 59.
- 16- يورغن هابرماس. القول الفلسفي للحدثة. ترجمة فاطمة الجبوشي. منشورات وزارة الثقافة. سوريا 1995. ص: 177.
- 17- المرجع نفسه. ص: 30.
- 18- المرجع نفسه. ص: 50.
- 19- مجموعة مؤلفين. فلسفة النقد ونقد الفلسفة. ص: 59.
- 20- عمر مهيبيل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم. المركز الثقافي العربي. الجزائر. لبنان. المغرب. ط1 2005. ص: 360.
- 21 - أبو النور حمدي أبو النور حسن. يورغن هابرماس، الأخلاق والتواصل. دار التنوير للطباعة والنشر مصر. ط1، 2009. ص: 134.
- 22- المرجع نفسه . ص: 134.
- 23-Jürgen Habermas, théorie de l'agir communication .tome 1 (rationalité de l'agir et rationalisation de la société) édition fayard France 1987. Page : 173.
- 24- حسن مصدق، يرغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية. المركز الثقافي العربي. المغرب لبنان. ط1، 2005. ص: 110.
- 25- مجموعة مؤلفين. فلسفة النقد ونقد الفلسفة. ص 169.
- 26- مجموعة مؤلفين. التواصل نظريات ومقاربات. ترجمة عز الدين خطابي زهور حوتي. منشورات عالم التربية. ط1 2007. ص: 8.
- 27- voire la communication. 8<sup>eme</sup> édition. 2008. page 31.32.33.
- 28- مطاع الصفدي، نقد العقل الغربي. ص: 207.
- 29- كارل اوتو آبل، التفكير مع هابرماس ضد هابرماس. منشورات الاختلاف. المركز الثقافي العربي. الدار العربية للعلوم الجزائر لبنان المغرب. ط1 2005. ص: 23.
- 30- الزواوي بغورة. الفلسفة واللغة، نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة. دار الطليعة بيروت ط1 2005. ص: 209.
- 31- المرجع نفسه، ص: 210.
- 32- المرجع نفسه. ص: 209.
- 33- Jürgen Habermas. Ibid, tome 2. page 130.

## الطاهر وطار بين الخطاب الواقعي والخطاب التاريخي

د. فيصل الأحمر

جامعة جيجل

### • الرواية والتاريخ... تجاذبات وتنافرات

نقف مع الرواية التاريخية على مفارقات عديدة صنعت مجدها، وأدت بها إلى التحول من أحد أشرف الأنواع الأدبية إلى واحد من أهزلها وأبعدها عن التداول الأكاديمي الجاد، قبل أن تصير ميدانا لتجريب روائي - عربي وعالمي - حامل لأكثر من موقع من مواقع الاشتغال الحداثي المسكون بهواجس الجدة والتميز والطرق المستمر على أبواب المعاني التي لا عهد لها بطارق .

المفارقة الأولى تقفز إلى الذهن من خلال تفكيرنا في الربط بين رواية تريد نفسها استعادة للماضي وللمألوف واتجاه في الكتابة يريد نفسه قطيعة مع الماضي وتقويضا لكل مألوف.

إنها مفارقة كبيرة، إلا أن دراستنا للنصوص الآتية أدناه ستبين كيف أن استعادة الماضي في الرواية كانت منذ البدء تهدف إلى خلق لحظة ثالثة فيما وراء الماضي والحاضر؛ الماضي الظاهري الذي يحيل عليه السياق التاريخي، والحاضر المهيمن من خلال إحدائيات المؤلف والتأليف والكتابة نفسها... إن جورجي لوكاتش في بحثه الرائد حول الرواية التاريخية كان يشير إلى أن أبا الرواية التاريخية وولتر سكوت Walter Scott كان منذ نصه الأول مؤرخا غير حافل بالتاريخ وكاتبنا نافيا للحاضر من خريطة كتابته، كان يستعمل الحاضر

للنظر فيما وراءه ويستغل الماضي من أجل وعي أفضل بالحاضر ... وعي " أفضل " أو وعي "متعال " ... أو وعي " حدائثي " ...<sup>1</sup>

يصير لوكاتش على هذه النقطة وهو يشير إلى وجود روايات ذات بعد تاريخي، أو روايات تاريخ يفرق بينها وبين " الرواية التاريخية " عادة الأولى استعادة لذيدة سلبية للتاريخ، أو تموقعا سطحي في الإطار التاريخي الذي يظل إطارا حاما سحريا مهما قلنا، وناظرا صوب الثانية ككتابة جادة تذهب إلى التاريخ ذهابا يقظا هادفا خاضعا لإستراتيجية مبينة واضحة .<sup>2</sup>

المفارقة الثانية تكمن في "النص" الذي يقف على تخوم التاريخ ساعة، وعلى تخوم الرواية ساعة أخرى، فهناك تمام مثير للتأمل بين النصين، أو بين الوظيفتين؛ وظيفة المؤرخ ووظيفة الروائي... تمام يجعل مؤرخي الأدب يقفون مطولا مع الروماني "لوسيان" وهو يكتب " التاريخ الحقيقي " صائغا تاريخ العالم في تلك المنطقة صياغة أدبية مرحة غير عابئة بمحمول الوثائق بقدر ما هي عابئة بمجهول الخيال... فهو "تاريخ" لأنه يسرد الوقائع والأحداث، وهو " حقيقي " من الناحية الأدبية ... وهنا المفارقة التي تفضي على السؤال الأنطولوجي: أين ينتهي التاريخ كي تبدأ الرواية ؟ وأين تتوقف الرواية كي نجد أنفسنا إزاء التاريخ ؟

إن الرواية التاريخية ملتقى جيد للنوعين اللغويين لأنها تقف على التخوم. إلا أن «الرواية التاريخية تبعث في النفس صورا ومشاعر غير الصور والمشاعر التي يبعثها في النفوس الوصف التاريخي الخالص»<sup>3</sup>

أي أن المتلقي في نهاية الأمر هو الحكم على هذه الرقعة متداخلة الماهيات ... فشعورنا هنا غيره هناك . وقد يعن للبعض منا تنظير ذلك من خلال جعل التاريخ لصيقا بالوثائق مثلا إلا أن البعض الآخر سيقول: إن الوثائق معرضة للتهافت، فإذا ظهر بطلان صدق وثائق اليوم تحول تاريخ اليوم إلى روايات في الغد !

ويمكننا اختصارا للجهد وللمطارحات القولية أن نقول مع رأي النقاد الشائع: « يقص عليك التاريخ حياة الجماعات قبل كل شيء، وأما الرواية التاريخية فتصور لك حياة "الفرد" قبل كل شيء ... والناس مولعون بتتبع سيرة الفرد، يسمعون خفقات قلبه، ويراقبون التفاتاته ذهنه، وينظرون إليه ... كيف تغمره الحوادث والظروف فلا يكاد يملك منها ومن نفسه شيئا»<sup>4</sup>، وهو عنصر حبيب إلى الروح الحدائية، إذ أننا سنرى فيما سيأتي التفاف النصوص التي استوقفتنا حول شخصية، أو عدة شخصيات، مركزية لا تحيد عنها. ثم يأتي التاريخ مدعما صدقية النصوص وغير مزعج للرواية من حيث خصائصها، إذ أنها تعمل بطريقة خاصة فتستشير «لذاتك بالصراع، والأزمات وتشوقك إلى معرفة نهاية أبطالها. أما التاريخ فلا موضع فيه للقلق»<sup>5</sup>، وربما تكون هذه العناصر الثلاثة أهم نقاط الائتلاف والاختلاف التي تميز هذه المفارقة الثالثة.

أما المفارقة الثالثة فهي كامنة عند العاملين المتقابلين اللذين يجعلان هذه الروايات مائلة صوب نوع من السكونية ونقص التجديد عموما، ويجعلان إقبال الجمهور عليها كثيرا كبيرا كثيفا، قد يكون غياب التجديد هذا هو تحديدا ما يروق جمهور القراء، الذي هو جمهور لا يحسن التعامل مع الانشطارات الحدائية التي كثيرا ما يصعب على متوسطي الثقافة تتبع مساراتها.<sup>6</sup>

يفسر الناقد لوران فليدر العمل العميق لهذه الروايات، وهو تحديدا العمل الذي يسحر القراء ويجذبنا باستمرار صوب هذه النصوص.

« ولازال القراء منجذبين أكبر انجذاب صوب المعرفة اللذيذة الطريفة لفصول التاريخ المجيدة أو الأليمة، وصوب فتنة العظماء والمشاهير، والطابع البطولي، بمعاركهم وإنجازاتهم وهذا هو ميدان محترفي الرواية التاريخية الذين يستفيدون دائما من وثائق كثيرة جدا يعملون على عدم ظهورها خلف

آثارها، يستغلونها لإعادة اللون والصوت والرائحة إلى الفترات المنسية، ولإعادة إحياء الرغبات والميول التي انطفأت منذ زمن بعيد مثلما يحسب خيالهم»<sup>7</sup> هي "لعبة" إذن، لعبة كشف وإخفاء شديدة التعقيد، كشف للجانب الواقعي من حيوات السابقين وإخفاء للعمل التوريثي الذي يبقى مصدر كل سحر... فالقارئ عموماً يدخل عالماً يحيط به إحاطة سطحية منتظراً اكتشاف جوانب أخرى تخفى عليه، فهو يقرأ رواية هو مؤلف لها جزئياً وهذا الشعور هو الذي يجذب القراء، وهو نفسه المرتكز الذي يدفع المؤلفين إلى الإكثار من هذه التفاصيل الصغيرة إكثاراً دفع الفيلسوف الفرنسي "جول ميشلي" مع فجر نشأة هذا النوع إلى الصراخ غاضباً.

« إنكم تخذعون الجهال، وتزعجون المثقفين، حين تفسدون التاريخ بهذه

الخيالات والأوهام كما تفسدون هذه بالتاريخ»<sup>8</sup>

المفارقة الرابعة الجديدة بالتوقف، وهي علة العلل فيما يتعلق بعودة الروائيين الحداثيين، وحتى الكتاب الذين يندرجون ضمن تيار ما بعد الحداثة، إلى التاريخ يمتحون منه هي المفارقة المناقضة للاتجاه "التداولي"، إنه اتجاه أولئك الذين ينطلقون من مواضع مفادها أن البحث عن الحقيقة التاريخية في الأدب أمر لا طائل من ورائه. لذلك نرى الناقد المهتم بقص ما بعد الحداثة "أحمد خريّس" يتحدث عن استعادة النص التاريخي لعرضه روائياً ولعرضه بطريقة لا تبقى على عهد الوفاء لأشباه جورجى زيدان وولتر سكوت وألكسندر دوما، بل تتخطى بهجتهم الكتابية "الساذجة" إلى نوع من الاشتغال العميق الذي كثيراً ما يصر على المزج بين الحاضر والماضي، معتمداً موتيفاً معروفاً في الأدب العجائبي هو ما يسميه النقاد «الحفلة العابرة للتاريخ»<sup>(9)</sup> Transhistorical party إن هذه النزعة "الحداثية" هي التي بعثت الروح في الرواية التاريخية - بمفهومها الكلاسيكي الاصطلاحي المتعارف عليه - بعدما أصيبت بأنهاك

كبير أنزلها - كما أشرنا - من قمم الأدب إلى المدارج التحتية للأدب الجماهيري ذي الطبقات الرخيصة والقراءات السريعة العابرة (أدب محطات القطار كما يسمى لدى الفرنسيين)، ويحدد أحمد خريس خاصية- سنجدتها حاضرة لدى واسيني الأعرج مثلا - لهذا النوع "ما بعد الحداثي" هو المقولة "المتياقضية" أي حضور التعليق على القص أو وعي عملية القص نفسها، أو وجود «قص شارح»<sup>10</sup> على نمط اللغة الشارحة المنتشر وروود مصطلحها Metalangage في الاستعمال اللساني ... فالقصة القديمة (النص التاريخي) موضوعة في مرآة واقعية تقابلها قصة (= سياق = عملية كتابة) واقعية أو حاضرة أو راهنة .

سندخل باب التحديث إذن من زاويتين : إحداهما زاوية إتاحة إمكانات كتابية أو خاصيات أدبية راهنة يبني عليها الروائي إمكاناته الإبداعية، وهذا ديدن الحداثيين بامتياز.

أما الزاوية الثانية فهذه التي كنا بصددها والتي مفادها حل إشكاليات الإنهاك الروائي بواسطة المزاوجة بين نوعين، أو بالاختيار ما بعد الحداثي الذي مفاده السير ضد تيار تشكل الأنواع، فما كان من السرد مبنيا على وهم الواقعية يصبح مبنيا على واقعية الوهم؛ أي أننا نكشف سراديب الخيال بدلا من إخفائها (وهو ما يفعله الروائيون منذ ميلاد النوع) .

إن هذه الزاوية هي حقا ربط بين طرفين ؛ أحدهما هو المسجل للحياد عن راهن الواقعية وراهن الرواية التاريخية إلى ممكن الالتقاء بينهما، وثانيهما المسجل للحياد عن راهن السرد التخيلي المخاتل والمرتكز ارتكازا تاما كاملا على عامل الإيهام بالحقيقة، سعيا صوب سرد تلاعبى يكذب ويكشف أكاذيبه مرتكزا على إحداث لذة اكتشاف الأكذوبة، واللذة الأكبر التي هي متعة رؤية عمل يتشكل تحت أعيننا وقد تناولنا في الفصل الخاص

بالنصوص الروائية الآتية ضد الرواية مواقع مهشمة للبناء الروائي عموماً، وسنتناول هنا - مع واسيني الأعرج - مواقع تهشيم الكتابة التاريخية.

المفارقة الخامسة التي سنقف عندها هي تلك المتعلقة بالعلاقة المتوترة بين "الواقعية" و"التاريخية"؛ إننا أثناء كتابة رواية نظل نسعى على قدمين لا فكاك منهما؛ أولاهما قدم الأدب نفسه كمرجعية حتمية لكل عمل أدبي، وثانيتها هي الواقع / التاريخ يقف أمامنا على شكل مصالحة بين الأمرين، فهو "الواقع" الذي تحول إلى لغة أو إلى أدب، أو إلى خطاب، كما فصل في ذلك القول ميشال فوكو... الوثيقة التاريخية هي الملتقى غير المتوتر بين "اللغة" و"الحياة"...

كنا مع المفارقة الأولى قد تحدثنا عن جزء الحياة أو الواقع أو البعد الواقعي للتاريخ، من وجهة نظر فلسفية تأويلية بحتة، وها هنا سنتحضر زاوية النظر التي تبرر ميل النص الأدبي وربما الفنون جميعاً صوب ماضي النصوص الأدبية، والتي يعد النص التاريخي، حسب مفكري ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، تابعا لها بشكل ما لأنه يأتي بعد تمام أمرها واستقامة أودها<sup>(11)</sup>.

يصر إدوارد سعيد أثناء الحديث عن التلقيح بالوثيقة التاريخية على وجود نص فحل أو نص مهيمن<sup>(12)</sup> تعد كل كتابة استعادة له، وثيقة تحكم المخيال وتنظم عملية الخلق، وهي وثيقة مستعدة لترك هويتها وخطبتها وسياقها الأصلي لفائدة اللعبة الأدبية، وخدمة لما يود الروائيون قوله.



• "الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي" ... جدليات تاريخية:

يتقدم نص رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي" باعتباره عملاً تخييلياً يصور واقع المجتمع الجزائري في مرحلة تاريخية حرجة، في شكل بناء سردي قائم على مجموعة من الأحداث المفترضة والمتخيلة أو التي حدثت بصورة حقيقية مع درجات في العدول عن الواقع.

يعتمد نص الرواية على خلفية تاريخية مشككة من مجموعة نصوص مأخوذة حرفياً من كتب التاريخ، وهي بهذا نقلت من مستواها إلى المستوى الروائي التخيلي دون تحويل في بنيتها، فهي حاضرة باعتبارها بنى نصية مجاورة لبنية النص الروائي لم يطرأ عليها تعديل أو تحوير، كما تتكئ من جهة أخرى على نصوص تتماهى مع بنية الرواية في سرديتها وفي شخوصها أدرجها الروائي الطاهر وطار لإسقاط بعض الأبعاد والدلالات التاريخية على الواقع ولخلق نمط من التفاعل الحي والإيحائي الذي تقتضيه مجمل الظروف والحيثيات التي انبثقت منها الرواية.

يتواشج المستوى التاريخي مع الروائي ويقدمان توليفة بديعة تصوغ الحاضر بلغة الماضي أو تعيد صياغة الماضي بلغة الحاضر عن طريق لغة السرد التي تقارب لعبة الصياغة هذه من طرفيها، وتقدم حقلاً من الدلالات التي تشتغل فيها الرموز اللغوية/التاريخية باعتبارها مفاتيح دالة تتحرك على مستوى نسيج النص الروائي وتكشف فيه المعاني الموحية.

نتساءل عموماً عن جدوى تعالق المستوى التاريخي مع الروائي وعن مبررات هذا التعالق ونصل إلى أنه «استناداً إلى الطروحات النظرية المتعلقة بعلم السرد يمكن أن نجيب كالتالي:

1- عزل النص التاريخي عن الأنساق الاجتماعية والحضارية التي ولد فيها وربطه بأحداث أخرى وجعله يتفاعل معها، أو ربطه بسياق سردي تتحكم

به السببية الجمالية لأن النصوص التاريخية لا تقدم منفصلة عن النصوص الروائية والأحداث السردية .

2- جعله حيا داخل شبكة من العلاقات الجديدة لأن ما يربط النص الروائي بالنص التاريخي ليس هو المناسبة ولكنه السياق الجمالي»<sup>13</sup>  
انطلاقا من هذه المبررات نستخلص كون ربط النص التاريخي بنصوص أخرى وإدراجه ضمن سياقات جديدة يخدم عملية التفاعل النصي ويثري فضاء اللغة، فاستحضار الأحداث والوقائع التاريخية القديمة يجعل التاريخ حيا وقادرا على التعالق مع كثير من الأنساق (الاجتماعية، الثقافية، السياسية ... الخ) الراهنة وهذا ما ييسر عملية إعادة قراءة التاريخ بهدف التقصي أو الإتمام أو التصحيح أو الاختزال، فالتاريخ لا ينقل كل ما حدث بل أبرز ما حدث، والتاريخ موجه أصلا من قبل من يكتبه. لأنه يكتبه بطريقة تخدم وجهة نظره وتبرهن على صحة آرائه فهو غير محايد مما أوقع التاريخ في مثالب جملة تنقص منه قدرا لا يعالج إلا بإعادة القراءة كأن يعاد تناوله روائيا، فالكتابة الروائية هي بمثابة قوة إضافية للتعلم الراصد المتابع، قوة تسمح له بأن يتجاوز كثيرا من الخطوط التي وقف أمامها المؤرخ مقيدا»<sup>14</sup>.

ولعل ارتباط النص التاريخي بالنص الروائي ودخوله شبكة من العلاقات الجديدة يشكل نوعا من المساءلة الدائمة والمتجددة لبعض الوقائع والأحداث التي سكت دونها المؤرخون وقتلتها الأزمنة، والمتأمل لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" يجد أنها من قبيل الروايات التي اتخذت من أحداث القتل في تاريخ الردة الإسلامي بكل ما يرتبط بها من شخوص وظروف ووقائع مثلما نقلتها كتب التاريخ ممثلة أساسا في كتابي (الصعلكة والفتوة في الإسلام لأحمد أمين) و( تاريخ الردة لأحمد فارق خورشيد) - مثلما أطلعنا على ذلك

الروائي الأديب الطاهر وطار - اتخذت منها إطارا لبث صورة مجتمع راهن تحمله الفتن والحروب إلى خراب لا نهاية له .

تمتخ رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" من الكتابين المذكورين أنفا كثيرا من المقتطفات التي تتوزع على أجزاء عديدة من الرواية تارة في شكل من أشكال الابتلاع ثم الخلق والتماهي، وتارة أخرى في شكل استحضار ميكانيكي يتساءل القارئ إزاءه عن جدواه، وبعد مسحنا فضاء الرواية واستطاقنا عوالم تماهيتها مع النص التاريخي وضعنا أيدينا على هذه النماذج التي سنوضح بعد تحليلها وظائفها الفنية والجمالية ونكشف سر اندراجها - بالطريقة التي وردت فيها في متن الرواية - وهي كالتالي\* :

1- «كانوا قد دخلوا مرارا ولما أخلينا معسكرنا حاول المشركون حمل مجاعة فلا «يستطيعونه لما فيه من الحديد ولأن خيولنا لا تزال تناوشهم» فلما رجعنا ووثبنا عليه لقتله هاتفين " اقتلوا عدو الله فإنه رأسهم وإنهم إن دخلوا عليه أخرجوه".

- أجيريني يا أم متمم .

- أنا لك يا مجاعة، أيها الناس إنني له وهذا جاري بيني وبينه حلف، لئن انتصر أصحابه نجاني منهم وإن انتصر أصحابي فعلت .

- دعوا مجاعة»<sup>15</sup>

2- كانت حنيفة « حملت أول مرة فكانت لها الحملة وخالد رضي الله مريضا على سريرته حتى خلصت إليه فجرد سيفه وجعل يسوق حنيفة حتى ردهم وقتل منهم قتلى كثيرة ثم كرت حنيفة حتى انتهوا إلى فسطاط خالد رضي الله عنه فجعلوا يضربون الفسطاط بالسيوف»<sup>16</sup>

3- «هجم أحدهم يهيم بقتل أم متمم "ورفع السيف عليها فاستجارت بمجاعة فألقى عليها رداءه وقال : إني جار لها ، فنعت الحرة وعيرهم وسبهم وقال : تركتم الرجال وجئتم إلى امرأة تقتلونها "ظل زيد بن الخطاب ينادي وراية خالد بين يديه " أما الرجال فما رجال وأما الرجال فما رجال !  
اللهم إني أعتذر إليك من قرار أصحابي وأبرأ إليك مما جاء به مسيلمة ومحكم بن الطفيل".  
كان يتقدم بالراية في بحر العدو وهو يلج ويضارب بسيفه ويضارب حتى قتل رحمة الله .

اختطفت راية خالد وهتف في المسلمين: "يا سالم إننا نخاف أن نؤتى من قبلك "

"بئس حامل القرآن أنا إذن إن أتيتم من قبلي" قلت : نادى الأنصار ثابت بن قيس حامل رايتهم "ألزمها يا قيس فإن ملاك القوم الراية" . تقدمت أنا وحضرت لرحيلي حتى بلغت أنصاف ساقى معي راية المهاجرين . حضر ثابت لنفسه مثل ذلك ثم لزمنا رايتنا ولقد كان الناس يتفرقون في كل وجه وأنا لقاتمان برايتنا حتى قتلت وقتل أبو حذيفة عند رجلي»<sup>17</sup>

4- « اتفقت الطالبات على أن أم متمم بالإضافة إلى جمالها الذي ربما لم تعرف جزيرة العرب مثله هي صاحبة شخصية قوية فقد تصدت لفرسان المسلمين وصدتهم عن قتل مجاعة، هي التي قتل زوجها شكاً في إسلامه لم تخش أن تتهم بأنها تضمير الشرك وأنها إحدى المرتدات فوق ذلك اكتسبت ثقة خالد بن الوليد بسرعة خارقة إلى درجة ائتمانها على أسير خطير كمجاعة<sup>18</sup>»

5- «بعضهم اهتم بإسلامه وهل كان إسلاما صادقا إلى درجة أن يكون محل ثقة رسول الله - صلى الله عليه وسلم - فبيعه من حملة المصدقين في العرب بمكرمة وحامية بن سبيع الأسدي، والضحاك بن سفيان وعدي بن حاتم وغيرهم وهم صحابة عليهم رضوان الله<sup>19</sup>»

6- «هل يمكن الشك في إسلام مالك إلى درجة قتله؟ لو أن مالكا لم يقتل هل كانت الحرب تتواصل ويسقط من الضحايا ما سقط ثم إن مجاعة نفسه والذي تردد خالد كثيرا في قتله هل كان يحارب كمتهم من أول إلى آخر الأمر؟ حسب زعمه والواضح أن هذا ما انتهى إليه خالد فإنه خرج يبحث عن شخص معين .

بعضهم اهتم بخالد بن الوليد رضوان الله عليه وراح يتساءل عما لو نفذ مطلب عمر بن الخطاب رضي الله عنه وأقيم الحد عليه من يكون الظالم ومن يكون المظلوم؟ ثم كيف هو مريض بالفسطاط ثم يشن هجمة على حذيفة فيدحرها؟ كيف وثق رضوان الله عليه بسرعة في أم متمع وأنزلها تلك المنزلة قالوا مهما كانت بطولة خالد فليس فيها فتوة، لقد كان عسكريا يتصرف كما يتصرف كل عسكري لا يهمه من أمر الحرب سوى كسبها، وسيحكم الله بينه وبين مالك غير أن مالكا ينبغي التسليم في صدق إسلامه تصديقا لعمر بن الخطاب يجب إضافته إلى مصاف من شرب كأس الفتوة ولبس سراويلها<sup>20</sup>»

7- «توقف عن الحفر واقترب من الرأس الذي كان قبل لحظات جمجمة فعل فيها القدم .

- صلي علي فإن قتادة لم يفعل ذلك .

- من أنت؟

- المرتد لا يصلى عليه ولا يدفن في مقابر المسلمين .
- طبق على رأي عمر بن الخطاب
- ما رأي عمر بن الخطاب رضي الله عنه فيك ما أعرفه هو رأيه في خالد ؟

- استخراج الورقة التي بين أسناني

فتح الولي الطاهر الورقة وراح يقرأ " ... قال أبو قتادة: فجئت فقلت: أقاتل أنت هؤلاء القوم؟ قال نعم، قلت: والله ما يحل لك قتلهم، ولقد اتقونا بالإسلام فما عليهم من سبيل ولا أتابعك على قتلهم . فأمر بهم خالد فقتلوا قال أبو قتادة: فشرعت حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر وعظمت عليه الشأن، فاشتد في ذلك عمر وقال: أرحم خالدا فإنه قد استحل ذلك، فقال أبو بكر: والله لا أفعل إن كان خالدا تأول أمرا فأخطأه" <sup>21</sup> .

إن هذه المقتطفات تسمح لنا بوضع اليد على مجموعة من الخصائص، وقد وقفنا عندها لاحتوائها على مادة تأملية حول طريقة مميزة: أي حدثية في التعامل مع التاريخ، تلك هي مجاورة النصوص دون التصرف فيها، أي أن الكاتب لا يعمل على نقل السياق الروائي إلى الماضي أو تحيين النصوص؛ أي وضعها في حيننا، بل يحافظ على المسافة بين النمطين النصيين، وهي طريقة تبين لنا إحدى الطرق التي يشير إليها بول ريكور أثناء حديثه عن إمكانيات التعامل مع المادة التاريخية؛ أي فالكاتب يقوم بإحدى العمليات الثلاث: قراءة الوثيقة معزولة، أو التعليق عليها مع إدماجها أو تفسيرها من خلال إعادة كتابة مضمونها. <sup>22</sup>

إن قراءة هذا النمط من النصوص تجعلنا في مواجهة سؤال جوهرى حول ماهية المعنى الذي نخرج به، أي حول طبيعة التأمل الذي نكون بصدده؛ هل يتعلق المعنى المستخلص بالمسرود الحديث الذي يتناول موضوع الولي الطاهر وهو يعايش العشرية السوداء؟ أم أننا نكون بصدد القفز في التاريخ لأجل العودة بعدتنا الفكرية والمفاهيمية لأجل التعرض للفصل في القضية القديمة التي هي مدى نصاعة ساوك خالد بن الوليد مع مالك بن نويرة؟

يميل النقد الأدبي أن يعتقد بأن قراءة النصوص مزدوجة المستويات كهذه هي قراءة خاصة، من باب أن الصلة بين الأجزاء الروائية ليست صلة سببية تربط المقطع بغيره، بل صلة تفاعلية تجعل هذه الصورة تثير تلك وتحركها من كمونها، وبذلك «فالقارئ يدخل إلى المعنى بالطريقة نفسها التي ينظر بها مشاهد إلى صورة، إذ يرى تفاصيل مركبة متجاوزة ويتلقاها ككل»<sup>23</sup>

إن عمل الطاهر وطار على خلق جوار بين مستويين متباينين من مستويات النص دون انصهار كامل يقترب من عمل الفنان التشكيلي الذي يمزج الألوان دون إذابة بعضها في بعض بحثا عن معنى يتولد من خلال المفارقة التي هي أداة حدائية من باب كونها أداة من أدوات التهجين؛ والمفارقة تحدث كثيرا وعلى مستويات عديدة من بينها ذلك المستوى التمثيلي «أين يصير القارئ بصدد البحث عن نقطة التلاقي بين داخله وخارجه»<sup>24</sup>؛ أي بين تجاربه الخاصة والتجارب العامة المشتركة.

تجري الباحثة وسيلة بوسيس دراسة لهذه الرواية مرتكزة على منهج "السرديات الشكلية" وإجراءاتها، فتنتهي إلى بعض الخلاصات التقنية التي تضيء طريقة إدراج النصوص المنقولة إضاءة مفيدة بالنسبة للباحث عن إجابة

للسؤالين اللذين طرحناهما حول طريقة تعامل القارئ مع الجوار الذي اجتريه الطاهر وطار بين المستويين الدلاليين أو المستويين النصيين، وتخلص إلى ما يلي:

1- تتقدم النصوص التاريخية المصاحبة داخل النص الروائي باعتباره بنية مستقلة وإنما يتمهى في سرد متكامل مع نص الرواية .

2- تنتقل من بنية النص التاريخي/النص الأصل إلى النص المتفاعل/نص الرواية بسهولة ويسر ذلك أن النص الأول لا يعرب عن نفسه داخل النص الروائي باعتباره بنية مستقلة وإنما يتمهى في سرد متكامل مع نص الرواية .

تأتي المقاطع سألقة الذكر إما في شكل خطاب مسرود ينقله الراوي ويدل عليه القوسان ( " ) مثلما هو وارد في الأمثلة 1، 2، 3، أو في شكل خطاب معروض مثل المثال 7 وهما نوعان خاصان لأن مادتهما تاريخية صرفة مأخوذة من كتب التاريخ كما تؤشر على ذلك الأقواس الصغيرة .

«أما باقي المقاطع 4، 5، 6، فقد وردت في شكل خطاب مسرود يقدم مادة تاريخية بحتة لكن دون وضعها بين قوسين، القارئ العادي لا يهتدي بسهولة إليها ويعتبرها سردا روائيا والواقع أن هذه المقاطع عبارة عن بنى نصية تخلق على مستوى النص الروائي نوعا من التفاعل لأنها ذات طبيعة تختلف عن طبيعة البنى النصية الأخرى لأنها تقدم وقائع، وأحداثا تاريخية يكون الروائي الطاهر وطار قد استوحاها من كتب التاريخ ونقلها إلى نسيج نصه دون وضعها بين قوسين.

يمكن توضيح ذلك أكثر عن طريق التحليل التالي :

يتضح من خلال المناصات التاريخية سواء الواردة في شكل خطاب مسرود أو معروض أو التي تقدم مادة تاريخية دون أن تؤشر على طبيعتها أنها بنى نصية



بقدر ما تؤدي وقعا جماليا وبلاغيا تحقق المفارقة والغرابة فالمقاطع 1، 2، 3، وردت منفصلة عن باقي النصوص وقدمها الروائي في شكل سرد تاريخي ينقل فيه مادته الحكائية في أمانة ويضعها بين قوسين إشارة إلى أنها ليست كلامه وفي أحيان أخرى ترد هذه المادة مسرودة في شكل متسلسل غير منقطع يستحضر أجواء التاريخ ويستعير لغته وشعوره بلغة كثيفة تدفع إلى التساؤل عن جدوى هذا الاستحضار المفاجئ المقحم دون مؤشرات رابطة تضمن استمرارية السرد وتحقق سلامته ومنطقه الجمالي، كأن هذه النصوص التاريخية بنية طارئة حضرت دون أن تعرب لا عن دلالتها ولا عن أبعادها الفنية والجمالية داخل النص الروائي وكأنها تشكل إلى جانب النصوص الدينية والأدبية الموجودة في الرواية نوعا من الأوركسترا ومن الأصوات الداخلية المتعددة المحلية على هويات، ومرجعيات مختلفة تسقتي الرواية منها معالمها، وهي في تجاوزها تشكل بنية متعددة الأنساق تتضافر فيها سلطة الدين والتاريخ والشعر والسرد محققة كمالا في التنوع الباعث على الدهشة والتساؤل، ولا تقتصر غير المفارقة الغريبة هدية للقراء المصدومين بهوس التحول والانتقال من بنية نصية إلى أخرى فالرواية في واقع الأمر لا تقدم سيرورة متنامية للأحداث والوقائع وإنما تقترح فضاءا للملصقات مشكلا من صور قديمة منسوخة من تاريخ الردة الإسلامي»<sup>25</sup>

تقدم رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" من خلال تناصها التاريخي برنامجا لغويا متكاملا في كيفية تعامل الرواية مع اللغة، فمجمل الأحداث والوقائع التاريخية لا تشتغل باعتبارها بنيات مجاورة (مصاحبة) مهمتها تسليط الضوء على جوانب معينة من التاريخ أو الاستشهاد ببعض النماذج والشخصيات لما تنطوي عليه من البطولة والكرامة، أو غيرها وإنما تحضر

كنصوص تمتد على كامل نسيج النص ؛ تتداخل وتلتحم معه فلا تتوقف في جزء من الرواية وإنما تتفاعل مع الرواية بكل ما فيها من تفاصيل فتصبح الكلمات نصوصا تتوالد وتتكاثر متحوّلة إلى بؤر مولدة للمعاني والدلالات، وتتحوّل الحادثة التاريخية إلى واقع يضم أشخاصا حقيقيين يعيشون في مكان معروف ومحدد داخل زمان محصور، هذا الواقع هو فضاء المتخيل الذي تقدمه الرواية وتفرضه كعالم ممكن تتحرك فيه الشخصيات بملامح تاريخية وبصمات تاريخية وكلام تاريخي وحضور تاريخي وهي بهذه الاستعارات لا تقدم صورة منسوخة وإنما تفك هذه الملامح وتقرأ ما وراء الصورة مزيجة الغشاء عن مناطق معتمة تعكسها الصورة وكاشفة الستار عن الوجه المتخفي وعن الحقيقة الغائبة المسكوت عنها.

تقدم الرواية مرجعيتها التاريخية على اعتبار «كونها وسيلة سردية كفيلة بالتعبير عن رؤية ذاتية يطرحها الروائي الطاهر وطار ويدافع عنها منذ البداية فهي بمثابة الأداة التي تعمل على إجلاء المخفي وإبراز المسكوت عنه وإسقاطه عن الواقع، فالروائي يتعامل مع التاريخ انطلاقا من هذه الأحداث معاملة تاريخية بعيدة عن الموضوعية التي تقدم التاريخ كما هو دون إضافة أو تعليق فهو يصنع من التاريخ تاريخا آخر يشكل على مقاساته يستعير منه المواد التي يشاء ويبني عالما متحوّلا يفتقر إلى الكمال الذي تقترحه الكتب التاريخية، ولكن يرتقي إلى الكمال الجمالي الذي تصنعه الذائقة الخاصة فتثريه شطحات اللغة فلا يحضر مالك بن نويرة التميمي إلا باعتباره مريدا في مقام الوالي الطاهر يستحم بالذكر والصلوات حينما تصيبه البلوى ويفقد الوعي وفي مواضع من الرواية يتحوّل الوالي الطاهر إلى مالك بن نويرة نفسه وتتحوّل حوادث

القتل إلى أخطاء ترتكب ولا تعلق مسؤوليتها إلى أي طرف كأن حوادث القتل منذ بداية التاريخ هي حادثة واحدة وكل الأشخاص المقتولين خطأ أو عمدا هم مالك بن نويرة التميمي<sup>26</sup> .

إن المسرح الواقعي الذي تحيل إليه هذه الأشياء كلها هي عشرية الدم والخراب التي عاشتها الجزائر عقب انتخابات 92 التي حولت المجتمع الجزائري إلى ساحة فتنة وقتل ودم وتساؤلات.

يقول الطاهر وطار في أحد المقاطع مازجا مختلف مستويات التخيل، وراميا بالعماء المسيطر على الرؤى المعروضة أمام القارئ إلى ساحة الأبطال الذين يأهلون الرواية، كأننا لا نعلم ما يحدث ولا الأبطال متأكدون مما يرونه أو يفعلونه: «ستتضح هذه المسألة في نهاية هذا التحقيق الذي أجري، وسيتجلى ما إذا كان الفيف غضب عنا لسبب أو لآخر فأطلق مكوناته وحرصها على العباد، ربما لا تعدو المسألة كلها أن تكون حالة صوفية بلغناها بالصلاة والذكر والحضرات<sup>27</sup>»، ويواصل الولي الطاهر معاناته مع ذلك، ويظل يبحث في فضاء الفيف عن شيء لا بد أنه موجود يجب أسئلته المحيرة ويمكنه من العودة إلى المقام عودة نهائية وقد صدق القلب ما رأى.

تمارس الرواية في اللعب على أقطاب السرد التاريخي المتعددة نوعا من الدوران الذي يخلخل الجنس الأدبي (الرواية) ويمارس نوعا من المفارقة تجعل الشخصيات التاريخية/الروائية تدور في حلقة متحركة داخل فضاء متاهي لا تفتح لها منافذ إلا لكي تفضي إلى قرار سحيق تدخل فيه مسرلة بالخوف، بالذكر وبالصلوات لتنتهي إلى الغيبوبة التي بعدها القيامة التي ليس بعدها شيء.

يبقى الملمح الحداثي، كما أسلفنا، هو هذه الطريقة الجديدة على ساحة السرد الجزائري، والتي يتم من خلالها خلق حوار بين نصوص تاريخية معروفة في مظانها وسرد تخييلي ينتمي بعناصره إلى الحاضر، والظاهر هو أن هذه النصوص الواردة « تعمل كبطانة داخل بنية النص وهي إذ تقوم بهذه الوظيفة فإنها تعطي الرواية ثراء وتنوعا، فالنصوص المتجاوزة داخل فضاء نصي واحد تعمل كمجموعة من الرموز/العلامات وتتجلى طبيعة العلاقات بين الرموز في صيغة تحولها وتقلها داخل الثقافة أولا ثم بعد ذلك داخل نص الرواية<sup>28</sup>».

### الهوامش:

- 9 - أحمد خريس: العوالم المتياقضية في الرواية العربي، دار أزمنا للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص: 119 .
- 11 - فريديريك غرو: ميشال فوكو، تر: محمد وطفه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008، ص: 54 .
- 12 - حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص 99 .
- \* - اعتمدنا في هذا المبحث على دراسة:
- بوسيس، وسيلة: بين المنثور والمنثور، في شعرية الرواية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2009، الجزائر، صص172-178.

## فعل القراءة في الأدب الإلكتروني

أ. كريمة بلخامسة

جامعة بجاية

لقد عرف النص الأدبي في العصر الراهن حركة انتقالية نوعية غيرت المؤلف، وصنعت الجديد، وذلك عندما استفاد الأدب من التطور التكنولوجي، ومن الثورة التقنية الكبيرة التي شهدها هذا العالم، مع ظهور شبكة الإنترنت وما أحدثته في عالم الاتصال. وكلما تطوّر الفكر البشري وتطورت آليات تفكيره، تغيّرت أشكال تعبيره، ومن ثمّ تغيرت إدراكاته للأشياء والحياة والعالم. ويعتبر كل انتقال حضاري بمثابة انتقال في أسئلة الواقع.

وبهذا انتقل النص الأدبي من مرحلة الورقية والكتابة إلى المرحلة الإلكترونية، وأصبح الحاسوب وسيطاً جديداً للإبداع بين المبدع والمتلقي. وقد أشار "مارك جيميز" في هذا الصدد إلى موضوع الفن بأنواعه، وعلاقته بالتكنولوجيا الحديثة، وكيفية استفادته من هذه الابتكارات العلمية، حيث يرى أنّ «تقنيات الاستنساخ الحديثة قد سمحت... بجعل الأعمال الفنية في متناول جميع الناس، ويعتبر ذلك - حسب بنيامين - ظاهرة جديدة سمحت بتحقيق رغبة الجماهير في تملك الشيء في الصورة والنسخة.. وقد سمح لأكبر عدد ممكن من الناس بلوغ فن متحرر من وظيفته الثقافية، ففي الماضي كان الفن خاصاً بالطبقة التي كانت تتمتع بالامتيازات وبالنخبة البورجوازية...»<sup>1</sup> \*

هكذا احتل الحاسوب موقعاً جوهرياً في العملية الإبداعية، فهو أداة الإنتاج والتلقي في الوقت نفسه، وخلق مفاهيم جديدة للتواصل وشروط أخرى

للإبداع. وبالتالي حدث الانتقال في الآداب الإنسانية «من حضارة الورق إلى حضارة التكنولوجيا والإلكترونيات التي أخذت تتغلغل في مختلف جوانب الحياة دون حدٍّ أو قيد»<sup>2</sup>. وبهذا أفرز عصر العولمة والتكنولوجيا أنواعاً جديدة من النصوص، تختلف في طبيعتها عن النص التقليدي المؤلف، ويفرض هذا «الخطاب الرقمي منطقة وأشكال تجليه بعيداً عن الاستبداد الفكري، وغطرسة الورق، إن الأسئلة التي فجرها هذا الخطاب الأنترنيتي، مقلقة ومشاكسة لنمط التفكير السابق نظراً لاحتساح هذا النسيج العنكبوتي كل المجالات التي يستطيع داخلها ابتلاع كل الأطراف والهوامش، ويتمركز في خطاب دوائر لا يحترم إلا دائرة التلقي»<sup>3</sup>. وكلما تطور الفكر البشري، وتطورت آليات تفكيره، تغيرت أشكال تعبيره، ومن ثمّ تغيرت رؤيته للحياة والعالم.

#### \* الأدب الإلكتروني: مفاهيم في طور التشكل.

ظهر النص الإلكتروني، وحمل معه منظومة اصطلاحية متشعبة ومتنوعة، وهذا ما أنتج ترجمات متعددة، وتسميات مختلفة؛ كمصطلح النص المتفرع\* (hypertexte). ويرى المنظرون أنه يتكون من نسقين: النسق السلبي، وهو النص المغلق الذي لا يستطيع القارئ التعديل فيه، حيث يضعه الخبراء لتقديم مادة مضمونية محددة، مثل الموسوعات، وتاريخ الفن. وتتاح للمتلقي حرية التنقل بين شبكة النصوص والوصلات الرابطة بينها، لكن لا يمكنه إحداث التغيير في الجسم الأصلي للنصوص، أو في طريقة تشكيلها، أو الإضافة إليها أو الحذف منها<sup>4</sup>، وهو بهذا يعتبر نسخة إلكترونية لأخرى ورقية كتابية. نشير إلى جانب هذا إلى "النسق الإيجابي" الذي يمكن أن تنقل فيه عملية تأليف النصوص نقلة نوعية من التأليف الفردي مع المؤلف، إلى التأليف الجماعي، حيث يمكن للمتلقي التعديل في النص، وإضافة زمر نصية أخرى

«وتخرج جماعية النص من نطاق مجموعة المؤلفين إلى نطاق مجموعات المؤلفين ومجموعة القراء المهتمين»<sup>5</sup>، إذ يستعان في هذا النوع من النصوص بأشكال خارجية كالصور والخرائط والصوت، كأن يتابع المتلقي نصاً من النصوص وفق قرص (cd rom) ويستطيع سماع النص أثناء متابعته له، مرفقاً بصور ورسومات توضيحية، وهذا الجمع بين النصوص المكتوبة والأشكال الأخرى تبقى مرتبطة برغبة المؤلف، فهو يمتلك السلطة الكاملة على النص، وتعد الروايات التفاعلية كأحسن مثال لذلك «وهذا النوع من النصوص يسمح للمتلقي/ المستخدم بالتدخل في النص، بالإضافة أو التعديل، أو الحذف، أو غير ذلك، وغالباً ما يكون التدخل بدعوة من المبدع الذي يظل محايداً، ويقدم فصول روايته دورياً، مستفيداً في كتابتها من تفاعل المتلقين، ومن تدخلهم في بناء النص»<sup>6</sup>.

ويتأكد من هنا مبدأ التفاعل الاستراتيجي بين المتلقي والنص، والمتلقي والكاتب، ويبين أن دور المتلقي لا يقل أهمية عن دور الكاتب، وقد أصبح ممكناً أمر «تحيين عناصر الماضي واستحضارها بفضل الإلكترونيك والبرمجة الإعلامية، ويمكننا القول باختصار شديد إن ذاكرات العقل الإلكتروني قد حلت محل ذاكرتنا...»<sup>7</sup>، حيث اتسع مفهوم النص ليشمل الكلمة والصورة (الثابتة والمتحركة) سواء اتصلت هذه العلامات أو انفصل بعضها عن بعض. وهكذا يتشكل غير الخطي الذي لا يجب الالتزام بترتيب ثابت ومحدد أثناء قراءته، حيث يستطيع قارئه التنقل من فكرة إلى أخرى، ويتحرك بدون توقف ودون الالتزام بترتيب محدد مسبقاً سطره المؤلف، ودون الاضطرار إلى قراءة أفكار لا يحتاجها دون أن تفرض عليه طريقة محددة في القراءة. ويتطور مفهوم "النص المتفرع" ويظهر مصطلح "النص الشبكي" (cybertexte)، وهو النص المتناهية، وأول من طرح المصطلح هو "إيسن

أريست" (Epsen Aarseth)، وهو نوع من النصوص الصعبة التي تتطلب من القارئ استحضار كل قدراته لقراءة النص بفعالية و«إن مفهوم النص الشبكي يركز على النظام الآلي للنص، ويحتاج النص إلى مجهود غير بسيط من القارئ المستخدم ليسمح له بالإنفاذ إليه ودخول فضاءاته، وإن الفرق بين النصوص الخطية وغير الخطية مهم جداً في تعريف النص الشبكي بوصفه نصاً مختلفاً ومميزاً عن النصوص المألوفة»<sup>8</sup>.

ينبغي أن نشير هنا إلى أنه لا يمكن تحديد الفروق الدقيقة بين هذا النوع من النصوص الشبكية والنصوص المنفرعة، واعتبار ميزة الصعوبة كمقياس يميّز النص الشبكي أمراً غير منطقي، بحيث ما يصعب على القارئ قد يسهل على قارئ آخر، وبالتالي يمكن القول إن النص الشبكي لا يختلف عن النص المنفرع.

#### \* الأدب التفاعلي:

وهو ذلك النص الذي ينتج عن تقاطع الأدب مع التكنولوجيا الحديثة، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني؛ أي من خلال جهاز الحاسوب. ولا يكون هذا الأدب تفاعلياً إلا إذا أُعطي المتلقي مساحة المبدع الأصلي للنص. وقد عرفه (سعيد يقطين) بأنه مجموع الإبداعات (الأدب من أبرزها) التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صوراً جديدة في الإنتاج والتلقي»<sup>9</sup>.

وقد حددت خصوصيات الأدب التفاعلي مع الباحثة فاطمة البريكي فيما

يلي:

- يقدم (الأدب التفاعلي) نصاً مفتوحاً، نصاً بلا حدود، لكن لا يعني هذا أن العملية عشوائية، حيث يُلقى المبدع بعمله في أحد المواقع على الشبكة.



- إحساس المتلقي بأهميته مع الأدب التفاعلي على الشبكة، ودوره في بناء العملية الإبداعية.

- حرية المتلقي في دخوله عالم النص، إذ يمكن له أن يختار نقطة البدء التي يرغب، حيث إن المبدع يبني نصه على أساس ألا تكون له بداية واحدة ولا نهاية موحدة، فتتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي<sup>10</sup>.  
تتعدد، هكذا، صور التفاعل في الأدب التفاعلي، سواء في الرواية أو المسرح أو الشعر في مقابل محدوديتها في الأدب الورقي التقليدي، فالورق لا يسمح بدرجة التفاعلية\*<sup>11</sup> ذاتها التي يسمح بها الوسيط الإلكتروني.

#### المتلقي المبدع في الأدب الإلكتروني:

لقد أولت نظرية القراءة مع "فولفغانغ أيزر" و"روبرت يابوس" مفهوم القارئ في العملية الإبداعية عناية كبيرة، واهتم "أيزر" اهتماماً كبيراً بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص، من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات، تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل. ويعتبر القارئ مشاركاً إستراتيجياً في بناء معنى النص، وأن «عملية الكتابة تشمل عملية القراءة كلازمة جدلية، وهاتان العمليتان المتلازمتان تتطلبان شخصين مختلفين في نشاطهما. فمن جهود الكاتب والقارئ ينتج الشيء الخيالي المجرد المتعلق بالذهن، فالفن لا وجود له إلا من أجل الآخرين ومن خلالهم»<sup>12</sup>.

وقد عمل "أيزر" في بحثه "فعل القراءة" على وضع رسم دقيق لفعل القراءة، ونشاط القارئ في تجسيد العملية التواصلية، ويبين دور القارئ الضمني\* في قيام النص واكتمال بنائه. لكنه ينبغي أن نشير إلى الخلل الذي سجلناه في النتائج التي حققها هذا الباحث، حيث بقي عمله عبارة عن تجريد لهذه العلاقة التفاعلية التي تجمع الكاتب بالقارئ، ولم يستطع "أيزر" تجسيد هذه النتائج المتوصل إليها على مستوى النصوص الأدبية، وغيببت النماذج التطبيقية التي

تحقق هذه الأفكار التجريدية، وتظهر فعالية القارئ وحيويته في العملية الإبداعية.

وقد رأينا من خلال هذا البحث، ومن الاطلاع على نماذج من الأدب الإلكتروني أن أحسن مثال لتجسيد مفاهيم نظرية القراءة عند "أيزر" وإظهار إنتاجية القارئ في العمل الإبداعي تظهر في هذا النوع الأدبي الجديد، وهو ما اتفق على تسميته بالأدب التفاعلي\* الذي ولد في كنف التكنولوجيا ويصلنا عبر شاشة الحاسوب.

ولأجل إظهار كيفية احتواء هذا النص الأدبي الإلكتروني وترجمته لآليات نظرية القراءة وإستراتيجيات حضور المتلقي في بناء الفعل التواصلي، سنعود إلى بعض النماذج التي وظفتها الباحثة فاطمة البريكي في دراستها للأدب التفاعلي، حيث ترجمتها من اللغة الإنجليزية، وسنبيّن كيفية انبناء هذه النصوص، وكيفية مساهمة المتلقي على شاشة الحاسوب في إتمام كتابتها مع غيره من القراء، والبحث في الآليات التي يوظفها المبدع من أجل فسح المجال لمختلف المتلقين لتلقي عمله، والمساهمة في إكمال كتابته ؟

#### أ - القصيدة التفاعلية<sup>3</sup> \*1

لقد خرج النص الشعري من دائرته التقليدية المعروفة على مستوى الكتابة الورقية، إلى شكل جديد يظهر على مستوى شبكة الإنترنت عبر الوسيط الإلكتروني، وأصبح المبدع يستخدم عدداً من التقنيات التي لا يوفرها النص الورقي؛ كالأستعانة بالصوت والصورة والأشكال وغير ذلك، والتي من خلالها يترك المبدع حيّزاً للقارئ للتحرك في فضاء هذا النص بكل حرية ودون قيود، ويكون ذلك عنصراً مشاركاً فيها، ومتفاعلاً معها.

ومن القصائد التفاعلية نذكر قصيدة (in the garden of recounting) للشاعر كاندل «يمكن تقديم وصف سريع للشاشة الأولى التي سيواجهها

المتلقي بمجرد دخوله عالم هذا النص.. من خلال موقع (Drunken Boat) سيجد المتلقي اسم قصيدة (كاندل) موجوداً في أول الشاشة، وبمجرد النقر عليه تظهر نافذة جديدة ذات مساحة ثانية، لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها، في الجهة اليسرى منها أربع دوائر خضراء مصفوفة بشكل عمودي مكتوب على كل منها كلمة واحدة من الكلمات الأربع التالية وبالترتيب ذاته بخط أسود تخين. وفي الوقت ذاته يتراءى عنوان القصيدة بشكل ضبابي في ما بين ثانياً سحاب كثيف، تتساقط منه بشكل عشوائي مجموعة من الحروف، وتتبعثر في فضاء نافذة النص، وفي أسفل النافذة وتحت الدائرة الخضراء الأخيرة، توجد جملة مكتوبة بخط صغير، وبلون رمادي باهت، تُوجّه المتلقي إلى تحريك الفأرة على الدوائر الخضراء، وبمجرد تنفيذ الأمر، تبدأ بعض الجمل في الظهور، وفي حال تأخر المتلقي في تحريك فأرته على الدوائر الخضراء تأخذ هذه الموجهة بالظهور والاختفاء في مكانها لمرات متتابة في إلحاح عليه بأن يُحرّك الفأرة حتى يدخل عالم النص. وبتحريك الفأرة على الدوائر الخضراء الأولى التي كتبت عليها كلمة (الذكريات) تظهر جملة باللون الأحمر هي: (grow where words) لتشكل مع الكلمة الرئيسية الذكريات (memories)، وبالنزول إلى الدائرة الخضراء التالية والتي كتبت عليها كلمة (تتساقط) تظهر باللون الأحمر (in with story, that swindler who soaks you)»<sup>14</sup>.

ونلاحظ أن تتابع ظهور هذه الكلمات والجمل لا يمكن قصها أو لصقها، إذ تظهر بحركة الفأرة وتختفي بحركة أخرى، ولا يمكن الإمساك بها. ويظهر البعد التفاعلي مع القارئ عندما يحرك المتلقي فأرته على النباتات التي لا يظهر دورها إلا بعد الكشف عما تحويه خلفها عندما تبدأ القصيدة في الظهور والانكشاف بحسب المكان الذي يبدأ فيه تحريك الفأرة، والمكان

الذي يتجه إليه. وتتغير نقطة البداية للقصيدة بحسب النقطة التي ينطلق منها المتلقي، وتختلف من قارئ لآخر.

ونستنتج من خلال هذه الطريقة التقنية البحتة، أن المبدع قد أسس بشكل واضح خطوات المتلقي، وضرورة حضوره على مستوى النص، فطبيعة انبناء النص بتزاوج الكلمة والصورة، والخروج عن النموذج المؤلف، وإحداث الغموض في ثنايا الكلمات، كل هذا يمثل دعوة لإشراك المتلقين في إحداث النص، ومن هنا «فشعرية الأثر المتحول (وجزئياً شعرية الأثر المفتوح) تؤسس نوعاً من العلاقات بين الفنان وجمهوره واشتغالاً جديداً للإدراك الحسي الجمالي، وتؤمّن للمنتج الفني مكانة جديدة في المجتمع، وتقيم في الأخير علاقة غير مسبوقة بين تأمل واستعمال الأثر الفني»<sup>15</sup>.

يتبين لنا من خلال هذا النموذج أن هناك تحطيماً كلياً للقواعد الشعرية المعروفة، للثقافة الأدبية، وأنّ تقنيات الكتابة الإلكترونية قد فرضت نفسها على المبدع، وجّهته وجهة أخرى يستثمر فيها كل الإمكانيات المتاحة على الشاشة من أجل وضع نصه، وفي الوقت نفسه فتحت المجال أمام المتلقي للإبداع، وقراءة النص مثلما يريد عكس المؤلف في الأدب المؤلف الذي كان «يحضر اسمه أو ينقشه في واجهة النص... ليس أسهل هنا من ادعاء ملكية النص المكتوب»<sup>16</sup>، بينما يرسم المبدع على الشبكة الطريق أمام المتلقين لتفعيلهم وتنشيط قدراتهم وتعديل وإضافة ما يمكن ذلك.

#### ب - الرواية التفاعلية:

ينكسر النمط الخطي الذي كان سائداً مع الرواية التقليدية الورقية، وتظهر رواية جديدة يستمر فيها الروائي على الشبكة الإلكترونية كل الخصائص التقنية التي تربط بين النص والصورة الثابتة والمتحركة، والأصوات الحية والأشكال الجرافية المتحركة، والرسومات التوضيحية، والتوصيل بين

القصة، وكل هذه العناصر ليتشكل ما نسميه بالرواية التفاعلية. ومن الأمثلة على ذلك نذكر رواية "شروق شمس" (Sunshine 69) للروائي الأمريكي "روبرت أرلانو".

تحكي هذه الرواية قصة واقعية، وقعت أحداثها في 12/6 /1969، مات فيها أربعة أشخاص في حفلة موسيقية. وبعد أكثر من ثلاثين سنة، لا تزال جريمة القتل تترنّ كنهاية رمزية للمستينات، وهذا العمل بمثابة آلة زمن تصل الحاضر بالماضي. ويدعو المبدع، من خلال هذا العمل الإلكتروني، القراء لإضافة مغامراتهم الافتراضية إلى بنية النص الروائي، وذلك بقوله: «لا تنس لإضافة مغامراتك إلى سجل ضيوف رواية 69، هذه فرصتك لتغيير الماضي».

ويعمد الكاتب، من خلال ما يصله من المتلقين من مساهمات، إلى نشر في كل شهر فصول جديدة تضم مساهمات المتلقين من متن الرواية، ودون أن يفصل بين ما يكتبه هو وما كتبه المتلقون. وبذلك تمتد عملية الخلق النصي، وتفتح الرواية للتوسع. يقول (روبرت أرلانو): «عندما بدأت بكتابة الرواية كان يوجد القليل من المتلقين المتفاعلين الذين يستعملون الوصلات ويذيلون الرواية باقتراحاتهم، وبعد مضي خمس سنوات من تاريخ نشرها أصبحت أستقبل آلاف المساهمات في الأسبوع»<sup>17</sup>.

يتبين لنا من هذه الرواية، وغيرها كيف يشد المبدع الربط مع قارئه، وفي الوقت نفسه يفتح آفاق نصه. ومثلما رأينا «فالأثار المفتوحة والمتحولة تتميز بالدعوة إلى إنتاج الأثر مع المؤلف... وتبقى مفتوحة على توليد دائم لعلاقات داخلية يجب منا اكتشافها»<sup>18</sup>. وبهذا فالأدب الإلكتروني هو النموذج الأمثل لتفعيل علاقة المتلقي بالنص والمبدع، وقد تبين لنا كيف يتحرك النص وينتج على شاشة الحاسوب مع تحرك المتلقين وتنقلاتهم في كل الاتجاهات وتعديلاتهم المتعددة، و«نتيجة لطبيعة تشكل النص الرقمي، فإن قراءته تستلزم امتلاك

نفس آليات الثقافة الرقمية، وهذا يفترض على القارئ أن يمتلك هو الآخر - شأنه شأن المؤلف الرقمي - نفس إمكانيات الثقافة الرقمية، مما يعني أن منتج النص الرقمي ومتلقيه يستعملان نفس التقنيات الرقمية..<sup>9</sup> وكل هذا يفتح المجال أمام أسس وآليات نظرية القراءة تتحقق على الواقع، وتتحقق أفكار "أيزر" على مستوى النص الإلكتروني.

### الهوامش:

- 1 - مارك جيميز، الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، تر: كمال بومنيير، دار الأمان، الطبعة الأولى، المغرب 2012، ص: 92
- \* وقد أشار المؤلف الموسيقي إيانيس كسيناكيس (Iannis Xenakis) الذي قرر استعمال الحاسوب في القطع الموسيقية، واعتبر الأداة وكأنها مجرد قلم لا غير، وكذا ميشال بوتور الذي سئل عن تعدد وسائل الإعلام وقوله "إن الحاسوب هو أداة الشاعر".
- يراجع (مارك جيميز، المرجع نفسه، ص: 94).
- 2 - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 2006، ص: 19.
- 3 - عبد النور إدريس، الثقافة الرقمية من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية الإلكترونية، دفاتر الاختلاف، الطبعة الأولى، المغرب 2011، ص 3.
- \* وهي الترجمة التي وضعها حسام الخطيب في كتابه: "الأدب والتكنولوجيا وحسر النص المتفرع"، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، الطبعة الأولى، دمشق 1996. وقد درس علاقة النص بألبية الحواشي والشروحات في الثقافة العربية التراثية، وأشارت الباحثة فاطمة البريكي إلى اقتناعها بترجمة هذا الباحث، وبالتالي توظيفه، بينما ترجمه سعيد يقطين "بالنص المترابط".
- يعود أصل وضع هذا المصطلح إلى منتصف الستينات من القرن الماضي، وقد ظهر مفهوم النص المتفرع على يد الباحث: "تيودور نيلسون" (Ted Nelson) في 1965، وهو الذي عرفه بأنه النص الذي يعتمد أسلوب الكتابة غير التعاقبية.
- 4 - يراجع حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، ص 90.
- 5 - حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، ص 90.

- 6 - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 25.
- 7 - مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة، تر: كمال بومنيير، ص 97.
- 8 - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 30.
- 9 - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 2005، ص ص 9 - 10.
- 10 - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 53.
- 11\* - تحتل لفظة التفاعلية (Interactivity) موقعاً مهماً في الثقافة الغربية الورقية والإلكترونية، وترى الباحثة فاطمة البريكي أنها لفظة ومصطلح مغيب في مصادر الثقافة العربية. وما يرد في استخدامها يرتبط بالدراسات النقدية المعاصرة، خصوصاً في أوساط المهتمين بجماليات التلقي. وترجع أسباب غيابها في الاستعمال العربي إلى انعدام الحضور العربي على الشبكة، ولا يزال المبدع مرتبباً بالصورة الورقية التقليدية، بينما أصبحت "التفاعلية" عند الغرب مصطلحاً دارجاً يستخدم بكثرة ودون اضطراب. وقد ذهب عدد من العلماء إلى أن هذه اللفظة لا تعني القدرة على التجوال في العالم الافتراضي وحسب، بل تعني قوة المتلقي وقدرته في إحداث التغيير وتشكيل النص من جديد، وبالتالي مشاركة المبدع في الكتابة.
- 12 - فولفجانج إيسر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة (د ب)، 2000، ص 116.
- \* القارئ الضمني «بنية نصية تتوقع وجود منلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل منلق مسبقاً». فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص 27.
- \*\* ينبغي أن أشير هنا إلى أنني سأكتفي باستعمال مصطلح الأدب الإلكتروني للإشارة إلى هذا الأدب الجديد على الرغم من علمي السابق بإمكانية وقوع التداخل مع تلك النصوص الورقية التي وضعت على شبكة الإنترنت. لكن يبقى أن سمة التفاعلية لا تقتصر فقط على النصوص الإلكترونية، بل القارئ يتفاعل مع مختلف النصوص فقط الاختلاف في كيفية الاستجابة والتفاعل لها، فلهذا أرى الإجحاف في حق النصوص الورقية عندما نستعمل الأدب التفاعلي.
- 13 - لم تظهر القصيدة التفاعلية في الثقافة العربية على مستوى المفهوم ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التطبيق حسب الباحثة فاطمة البريكي، فقد ولدت القصيدة التفاعلية في مطلع التسعينات على يد الشاعر الأمريكي روبرت كاندل (Robert Kendall) الذي تحدث عن

- تجربته قائلاً: «في العام 1990 عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة، ولا كان (للشعر الإلكتروني) تسمية اصطلاحية» (مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، أبريل 2004. انظر الرابط [.http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicId](http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicId))
- 14 - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 81 - 83.
- 15 - أمبرطو إيكو، النثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، الطبعة الثانية، سوريا 2001، ص 42.
- 16 - إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى حلب 2000، ص 55.
- 17 - [www.Nisaba.net/3y\\_studies3/hyper.htm](http://www.Nisaba.net/3y_studies3/hyper.htm)
- 18 - إمبركو إيكو، الأثر المفتوح، ص 40.
- 19 - زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة 2008، ص 38.



- Moniot H. (2005), in Chabchoub A. (Editeur), Regards actuels sur les didactiques des disciplines, Tunis.
- Passeron J.-CL. (2002), Logique formelle, schématique et rhétorique, in Michel de Fornel et Jean Claude Passeron dir, L'argumentation preuve et persuasion, Enquête Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris
- Passeron J.-CL. (1991/2006), Le raisonnement sociologique, Un espace non poppérien de l'argumentation, Éditions Albin Michel, Paris.
- Passeron J.-CL. (2001/2009), «La forme des preuves dans les sciences historiques», *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XXXIX-120/2001, mis en ligne le 11 décembre 2009. URL : <http://ress.revues.org/655>
- Prost A. (1996), Douze leçons sur l'histoire, Editions Seuil, Paris.
- Richard F. (2004), Les activités mentales. De l'interprétation de l'information à l'action, 4<sup>ème</sup> Ed, Armand Collin, Paris.

---

1 - Nous verrons d'ailleurs dans le cadre didactique que ce processus de pensée est également présent dans les pratiques historiennes des élèves. « *qui consiste ...à mettre en cohérence différents savoirs pour donner du sens à une information historique* » (Cariou, ibid).

2 - Fabre souligne qu'en vérité et termes scientifiques que rien n'est donné, mais que tout est construit.

- De Ketele J.-M. (1994), Vers des formes de connaissances supérieures, in J.-M De Ketele (dir.). L'école n'est pas toute seule, Bruxelles, De Boeck.
- Grise J.-B. (1992), « *Les analogies ont-elles une fonction de modèle ou un rôle de vulgarisateur?* », Revue Aster, n°14, INRP, Paris.
- Grise J.-B. (2000), « les discours du savoir », Revue européenne des sciences sociales (en ligne)XXXVIII-119/2000, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 11 décembre 2010, URL: <http://ress.revues.org/677>.
- Lani-Bayle M. (1995-1997), Raconter pour apprendre, in Narration et construction des savoirs, Journée du 7 avril 2006, Centre de Recherche en Education de Nantes. Université de Nantes, p.6-11.
- Lautier N. (1997), A la rencontre de l'histoire, Presses universitaire du septentrion Villeneuve d'Asq.
- Lautier N. (2001), Les enjeux de l'apprentissage de l'histoire, Perspectives documentaires, INRP, N°53, p. 81-83.
- Lautier N. (2006), L'histoire en situation didactique: une pluralité de registres de savoirs », In V.Haas (dir), Les savoirs du quotidien. Transmission, appropriation, représentations. Rennes: PUR, p. 71-90
- Lautier N. & Allieu-Mary N. (2008), Note de synthèse, La didactique de l'histoire, Revue française de pédagogie, N°162, Lyon, INRP.- Fabre, M, (2009), Philosophie et pédagogie du problème, VRIN, Paris, p.103-110.
- Laville C. (2001), « La recherche empirique en éducation historique: mise en perspective et orientations actuelles », in Perspectives documentaires en éducation, N°53, p 69-82.
- Leyens S. (2008), La nécessaire articulation de l'argumentation avec la narration, Les vertus d'un modèle « inférentialiste » de la rationalité, in, Argumentation et narration, Groupe de recherche en rhétorique et en argumentation linguistique, Collection philosophie et société, Éditions de l'université de Bruxelles.
- Moniot H. (1993). Didactique de l'histoire .Paris: Nathan

### Conclusion

A l'aune des éléments réunis de l'épistémologie des sciences sociales et de l'historiographie et d'un champ psychologique pluridisciplinaire, nous retenons que le raisonnement historique relevant d'un raisonnement naturel se voit ancré dans une pensée sociale. Par conséquent, la prise en considération de ces spécificités est incontournable en champ didactique, pour un enseignement-apprentissage capable de relever les enjeux.

### Bibliographie

- Bruner, J. (1991), Car la culture donne forme à l'esprit, de la révolution cognitive à la psychologie culturelle, Editions Eschel, 1991, Paris.
- Bruner J. (2008), Culture et modes de pensée, L'esprit humain dans ses œuvres, Editions Retz, Paris
- Bruner J. (2010), Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Le récit, au fondement de la culture et de l'identité, Editions Retz, Paris.
- Busino G. (2003), Métaphores et analogies dans le discours des sciences de l'homme et de la société, *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLI-128, mis en ligne le 11 novembre 2009, consulté le 24 juillet 2010. URL : <http://ress.revues.org/377>.
- Busino G. (2006), « À propos du groupe d'étude « Raison et rationalités », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLIV-133 |, mis en ligne le 12 novembre 2009, consulté le 22 juillet 2010. URL : <http://ress.revues.org/473>.
- Cariou D. (2006), Le raisonnement par analogie un outil au service de la construction du savoir en histoire par les élèves, Atelier National de Reproduction des thèses, Lille.

L'étude de Lany-Bayle (2007) vient renforcer les constats établis, bien que sous un autre angle. Cette auteure montre à la suite d'une étude expérimentale auprès des élèves du primaire, que c'est le récit personnel qui a une fonction-clé dans le processus de l'apprentissage. L'introduction explicite d'une démarche narrative, dans une perspective pluridisciplinaire, a des retentissements favorables sur les différents types de langage oral (explicatif, argumentatif, descriptif, informatif) qui s'articule avec elle. Ainsi la maîtrise de la langue orale « *monologuée ou dialoguée* » entraîne-t-elle la réussite scolaire, voire même des effets bénéfiques sur la personnalité de l'enfant, tels que l'estime de soi. Car l'enfant qui raconte, questionne et se questionne, tente de construire son savoir. Ou pour reprendre des termes plus en vogue sur la scène didactique, devient acteur de son propre savoir.

En revanche, les enfants qui ont des difficultés face à la parole narrative manifestent un état d'échec scolaire. Lani-bayle (ibid) explique cette situation par le fait que le langage orale malgré la reconnaissance de son rôle sur le plan cognitif et communicatif, se trouve minoré en faveur des apprentissages techniques. Les programmes scolaires accordent une part limitée pour « *le récit de vie* » des élèves. Par voie de conséquence, le vécu direct de l'enfant n'est pas efficacement et véritablement investi dans sa fonction de réélaboration de ce vécu et de l'apprentissage.

méthodes scientifiques d'historisation en collaboration avec l'enseignant.

Sur la même lignée, Cariou (2006) s'est penché aussi dans son étude expérimentale sur la fonction cognitive du récit historique en se référant à Bruner (1986) qui considère que le don de raconter des histoires caractérise l'homme autant que la station debout. Cariou, (ibid) s'est intéressé à l'effet de l'introduction d'exercices d'historisation dans le but du contrôle de la pensée naturelle chez un échantillon composé de lycéens. Les résultats ont montré que les élèves formés au raisonnement analogique, en mobilisant les démarches de distanciation, parviennent à un meilleur niveau de contrôle de la pensée sociale. Même si celle-ci « *ne disparaît jamais, elle est seulement plus ou moins bien encadrée* ». (Lautier et Allieu Mary, 2008, p. 109).

En dernier lieu nous évoquerons deux travaux de recherche qui nous apportent des éléments particulièrement pertinents, vue leur portée problématique qui va dans le sens de notre approche. Nous évoquons d'abord l'enquête de Laville (2001) sur les travaux empiriques en éducation historique. Laville fait entre autres une projection sur l'étude élaborée par Broppy (1992) et VanSledright (1997), autour des représentations que se font les élèves du primaire de l'histoire. Ces deux chercheurs ont pointé du doigt des lacunes observées chez ces élèves lorsqu'ils sont interrogés sur les événements historiques. Paradoxalement, quand on leur demande de raconter des événements, les mêmes élèves font preuve de capacités surprenantes, en construisant des intrigues de nature historique.

pratique du genre : « cela me rappelle ». Le mode de compréhension des hommes du passé étant proche du nôtre de notre propre mode (Prost, *ibid*), quand on essaie de comprendre leurs actes et leurs intentions. On mobilise alors sa « théorie de l'esprit » ou sa « théorie de l'humain » dans le sens où va Bruner. Ce qui constitue une connaissance relevant de la pensée sociale ou du sens commun sur le comportement des hommes en société. Le rôle de ce type de raisonnement est de mettre à la disposition d'un groupe sociale un système de catégorisation et d'interprétation du monde environnant pour lui permettre de l'intégrer dans son propre univers de pensée.

Le cadre théorique des représentations sociales s'avère donc incontournable pour mettre en œuvre une grille de lecture des processus mobilisés par les élèves, au moment où ceux-ci procèdent à la transformation du savoir scientifique en un savoir commun (Moscovici et Hewstone, 1984). Des mécanismes impliqués dans ce processus sont mis à l'évidence tels que :

- La personnification : qui consiste à établir un rapprochement entre un personnage connu et une idée ou une théorie.

- La figuration : qui consiste à associer une image à un concept.

- La classification : qui consiste à procéder par la transformation d'un objet complexe en un objet familier issu de l'univers de pensée habituel.

2. Second temps : Le raisonnement naturel est contrôlé ou mis à distance par l'élève en mobilisant quelques unes des

*individualisée. Les réponses retrouvent des références communes récurrentes. La mémoire sociale procure les cadres de pensée, les valeurs partagées fournissent la tension, « le besoin » nécessaire à l'apprentissage-appropriation »* (ibid, p.64 ; Lautier, 2006, p.82).

Une étude expérimentale de Sulin et Dooling (1974) sert aussi d'appui dans ce cadre de recherche de Lautier (1997) en fournissant un exemple qui illustre l'effet de l'ancrage dans les raisonnements des élèves. Les deux chercheurs présentent un texte unique qui décrit les caractéristiques politiques d'un dictateur à deux groupes d'étudiants :

- Au sein du premier groupe le dictateur est désigné d'un nom quelconque, Martin.

- Au sein du second groupe le dictateur porte le nom d'Hitler.

Le texte qui se compose d'énoncés relatif à Hitler est suffisamment général pour s'appliquer pour n'importe quel dictateur. Lautier (ibid, p.76) rapporte que « *Lors de l'évaluation des performances, le deuxième groupe se distingue par un nombre important d'intrusions étrangères au texte si le rapport est immédiat* ». Il est encore plus élevé si le rappel se produisait une semaine après.

Lautier (ibid) propose un modèle intermédiaire d'apprentissage d'histoire qui conçoit le déploiement du processus en deux temps :

1. Premier temps : Les élèves font le rapprochement d'un fait passé à connaître avec un fait déjà connu ou d'un fait émanant de leur vécu social analogue par un raisonnement

*moutonnier des hommes en groupe* » (Lautier, 2001). Ces éléments d'explication positifs ou négatifs ne constituent pas de simples constructions individualisées, mais plutôt des schèmes d'accueil propres à une mémoire collective. En reprenant les propos de Jodelet (1992), elle note (ibid) que l'approche cognitiviste conçoit la mémoire sémantique à travers deux modèles :

➤ Celui qui renvoi au concept de « grenier » qui prône « *l'idée d'éléments morcelés, de reproduction de contenus figés* » (ibid, p.63).

➤ Celui qui renvoi au concept de « générateur » en définissant la mémoire comme une organisation des expériences restituées dans le but de construire du sens au présent.

Par conséquent, une telle conception manque l'occasion de comprendre la médiation entre le niveau intra-individuel et l'environnement social. Vu qu'elle ne met pas en évidence les mécanismes qui expliquent comment l'appartenance sociale fournit les cadres les plus stables à la mémoire individuel. « *Or l'individu pense et se souvient dans son appartenance aux groupes, dans une « co-construction sociale produite au cours des interactions* » (ibid).

Ces phénomènes de médiation entre les niveaux de savoir individuel et le milieu social ont été relevés dans les réponses des élèves en réaction face à des thèmes historiques.

Ainsi quelque soit la nature des réactions enregistrées ; celles qui expriment un sentiment d'attachement ou plutôt celui de révolte, les rapprochements élaborés par les élèves « *ne surgissent pas spontanément de la mémoire purement*



Il en découle d'ores et déjà la portée fondamentale des raisonnements déployés par les élèves dans l'appropriation de l'histoire. Moniot (1993) insiste à cet effet sur la condition de pouvoir donner aux adolescents les moyens de continuer à questionner le passé à partir des nouveautés de demain; elle consiste à prendre en compte impérativement leurs cadres de pensée et les rapports qu'ils ont pu tisser avec l'histoire. D'ailleurs tous les témoignages recueillis auprès des enseignants, s'accordent à reconnaître que Les séquences ressenties comme étant les meilleures réussites pédagogiques, passent par la prise en considération de la nature des processus cognitifs en jeu (Lautier, 2009).

Lautier (1997; Cariou, 2006), s'inscrivant dans la théorie des sciences sociales, montre que les élèves mobilisent divers registres de pensée dans leurs apprentissages historiques. En termes plus précis, une dualité de systèmes cognitifs des élèves en concurrence sont mis à l'évidence et dont l'histoire scolaire se voit devoir assumer le paradoxe. La circulation entre ces différents registres de raisonnement est désignée par Moscovici (1976) sous le vocable de « polyphasie cognitive ». Selon lui « *La coexistence dynamique (...) de modalités distinctes de connaissances correspondant à des rapports définis de l'homme et de son entourage, détermine un état de polyphasie cognitive* » (ibid, p.286).

Lorsque les élèves sont en face du récit historique, ils l'interprètent par le biais de leur monde de théories disponibles : « *la soif du pouvoir* », « *la vanité des hommes* », « *la soif d'argent* », « *la bêtise humaine* », « *le suivisme* », « *l'esprit*

Richard fait un étayage sur les vertus du transfert analogique qui n'ont pas été suffisamment dévoilées, sous l'effet d'une conception négative de certains auteurs à son égard :

*« Le transfert analogique a été considéré sous son aspect négatif par Luchins, qui le voit comme effet de mécanisation de la pensée. Il faut le voir aussi sur son aspect positif : si face à une situation nouvelle mettions systématiquement à l'analyse pour voir si les procédures que nous connaissions peuvent lui être appliquées, nous serions extrêmement lents et il n'est pas sûr que nous ferions mieux, car nous nous priverions des informations apportées par notre action qui sont en général très pertinentes pour faire apparaître les différences entre la situation présente et les situations auxquelles nous empruntons la procédure*

*Le transfert analogique n'est pas l'importation aveugle d'une procédure : il est compatible avec une interprétation possible de la situation » ( Richard, 2004, p.242)*

Pour revenir sur le plan didactique, mais toujours sur la même ligne à Lautier qui souligne que les principales opérations cognitives des élèves dans l'apprentissage de l'histoire, sont les procédures analogiques en gérant « *la tension entre le familier et le nouveau* » (2006, p.81). Elle précise dans le même contexte que « *Les représentations imagées paraissent essentielles dans l'élaboration des marqueurs qui permettent aux individus de construire leurs perspectives temporelles. Elles fournissent des jalons, des structures d'accueil possibles pour organiser le temps de l'histoire* ». (Lautier, 2001, p. 63).

(sélection des informations, figuration, référence à des schèmes familiaux). Les deux catégories mobilisent leur compréhension narrative et leur connaissance du monde vécu. En même temps toutes les deux mettent en œuvre des processus d'historisation ou de mise à distance (contrôle des informations, structuration des temporalités, élaboration des personnages et des entités). Les élèves mobilisent donc une structure narrative sur le modèle d'une compréhension narrative de « *ce qui nous arrive* » (Bruner, 1991).

Comme le raisonnement par analogie est l'un des centres d'intérêt de la psychologie cognitive, nous nous appuyons aussi sur les travaux de Richard qui montrent l'importance des mécanismes du transfert analogique dans les processus cognitifs. Il note à ce sujet :

*« C'est que l'analogie aide à la fois à comprendre et à agir. Le transfert analogique consiste dans le fait que dans une situation nouvelle sont activées des procédures qui réalisent le même but dans un autre contexte ...Le transfert analogique correspond à ce qu'on appelle à l'école de Genève le schème familial (Cellerier , 1987 ; Boder, 1992, lequel joue un rôle essentiel, comme le dit Boder : « Un schème familial est un schème au sens piagétien, qui a la particularité d'être facilement accessible, c'est-à-dire reconnu comme outil privilégié dans un certain nombre de situations...Nous pensons que c'est autour des schèmes familiaux que s'organisent dynamiquement, pour le sujet , la représentation du problème et du but ».*

### 2-3 Une compréhension des élèves par construction de schèmes familial

Trois postulats épistémologiques, qui sont communément admis chez les didacticiens de l'histoire, reprennent des éléments essentiels déjà formulés :

- L'historicité caractérisant les sciences sociales fait que le raisonnement sociologique relève du raisonnement naturel.
- Pour comprendre les hommes et les sociétés du passé, les historiens mobilisent un mode d'explication qui ne diffère pas de l'individu ordinaire. Par conséquent, il ne se distingue pas non plus de celui de l'élève, si ce n'est le niveau de mobilisation de la méthodologie disciplinaire.
- La pensée historienne mobilise une compréhension narrative qui organise les faits historiques selon un schème familial en fonction du changement du cours des choses (Lautier et Allieu Mary, 2008).

Plusieurs études se sont souciées d'expliquer raisonnements des élèves en histoire en prenant en considération ces postulats épistémologiques. Elles montrent la similitude entre les formes de pensée des historiens et celle des élèves. Moniot précise ainsi que la compréhension du passé chez les experts et les profanes s'élabore par la mobilisation du monde vécu; la différence se situe cependant « *à des niveaux plus sophistiqués* » (1993, p123) en ce qui concerne évidemment l'historien. Lautier (2006) lui fait écho en postulant que les modes d'appropriation savante et scolaire ne sont pas complètement étranger l'un à l'autre. Ils relèvent à la fois des processus de la pensée naturelle

frais de vieux défis posés par l'enseignement, tout en rencontrant de plus proprement contemporain (Moniot, *ibid*). De Ketele (1994) a d'ailleurs consacré une analyse intitulée « *Vers des formes de connaissances supérieures* », et dans laquelle ces défis sont en partie soulevés. Cet auteur met l'accent sur les enjeux de l'enseignement de l'histoire aujourd'hui. Cette situation illustre parfaitement les problèmes actuels liés à l'explosion des connaissances, notamment sous l'impact de l'interaction des sociétés universelles et de leurs mutations qui résultent des mouvements de migrations et de la globalisation. Ce qui nécessite inévitablement l'élargissement de « *notre atlas historique mental* ». Par conséquent, L'enseignement de l'histoire ne peut être dissocié d'une formation intellectuelle qui permet aux élèves d'apprendre à situer les informations historiques, à les analyser et à les interpréter.

Dans ce même contexte, Il est également important de se pencher à notre tour sur les études de recherche en didactique d'histoire qui ont apporté des éclairages sur les raisonnements des élèves pour pouvoir cerner leurs modes d'appropriation. La richesse de ces travaux est due particulièrement à leur portée pluridisciplinaire ; tout en s'inscrivant dans le champ de l'épistémologie de l'histoire, ces études se sont nourries d'éléments pertinents provenant des sciences humaines.

argumentation propres au modèle de rationalité formelle en notant : « *elle est...impuissante pour réduire les distances, elle devra s'ouvrir à une autre dimension du jeu de donner et de demander des raisons, une dimension qui laisse une bonne place à la narration (car) C'est dans le registre de la narration que le sens implicite nous fait signe* » (ibid., 183).

## **2. Le raisonnement historique des élèves et leur processus d'appropriation**

### **2-1 La didactique de l'histoire face aux enjeux**

Avant d'aborder les impacts didactiques de ce qui a précédé, nous pensons qu'il serait utile de brosser de façon bien brève, un tableau de la situation actuelle de la recherche en didactique de l'histoire. Cette démarche nous permettrait de mieux déterminer le positionnement de notre approche par rapport à cette situation.

Plusieurs auteurs remarquent que la recherche en didactique d'histoire a connu un véritable essor durant cette dernière décennie. Moniot (2005) souligne que les études de recherche en didactique de l'histoire et la réflexion collective à son sujet ont très sensiblement progressé depuis une vingtaine d'années, en servant efficacement la formation et la pratique des enseignants. Bien que les travaux qui permettraient d'explicitier les formes que doit prendre l'exercice de la pensée critique en histoire, marquent un retard par rapport aux autres disciplines Ce retard s'expliquent en partie, d'après par le fait que la recherche et la réflexion en didactique d'histoire affrontent à nouveaux

*lesquelles se trouve les protagonistes, et qui en même temps laisse une marge de manœuvre à celui qui raconte l'histoire et à ceux qui l'écoutent. C'est « par excellence » l'outil de construction de la culture (...) En outre le récit peut être analysé et décrit en tant que mode « logique » et « scientifique » d'organisation de savoir » (2008, p.7-8).*

Il estime ainsi que nos représentations sont en fin de compte des modèles narratifs que nous utilisons pour donner forme ou donner sens à nos expériences quotidiennes. Bruner se base sur sa propre expérience en notant : « *Et c'est cela qui avait été à peu près complètement négligé par les psychologues (moi y compris)* » (ibid). Ceci le poussera à développer son approche pour conclure dans une nouvelle œuvre qu'il consacrera au récit sous le titre : « *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* » (2010, ibid, p.98) : « *Une chose est maintenant bien établie : raconter des histoires est une affaire bien plus complexe que ce que nous avons toujours cru* ».

Cette vision nous renvoie à d'autres auteurs sur un plan plus épistémologique. A ce propos, Leyens élabore une analyse qui montre la place de la narration dans l'argumentation (2008, p.179) sous un titre éloquent: « *La nécessaire articulation de l'argumentation avec la narration: les vertus d'un modèle "inférentialiste" de la rationalité* ». En s'inscrivant dans l'approche philosophique de Robert Brandom (1994, 2000), il met l'accent sur le fait que l'argumentation qui s'appuie sur la rationalité formelle ne peut accomplir sa mission qui se déploie « *là où une question qui se pose suscite une alternative de réponses possibles* ». Leyens justifie son idée de lacunes en

1. Le caractère documentaire de la pensée historique.
2. Le travail de l'imaginaire dans l'interprétation du donné<sup>(2)</sup>.
3. La réeffectuation du passé.

Il en découle que « *Le caractère ultimement narratif de l'histoire* » forme la première condition de l'intelligibilité de l'histoire qui organise les événements selon un schème familier en fonction du changement du cours des choses (Ricoeur, 1983 p. 165 ; Cariou, 2006, p. 127 ; Lautier et Allieu Mary, 2008).

Des spécialistes en psychologie cognitive, psychologie sociale et culturelle tel que Bruner ont soulevé le renouvellement de l'intérêt envers le récit : « *Depuis dix ou vingt ans, l'intérêt pour le récit, en particulier pour donner forme aux conceptions que nous avons de ce qui est réel ou légitime, n'a cessé de croître. Nous avons ainsi assisté à un véritable « tournant narratif », dans lequel les historiens ont joué un rôle essentiel* » (2010, p. 96). Mais Bruner, ne se limite pas à cette affirmation. Il nous fournira des explications sur les mécanismes qui commandent ce phénomène de narrativité chez l'homme et son ressort sur la pensée en général, voire sur la construction du savoir. Il observe à ce propos :

« *Notre « principal » outil pour mettre de l'ordre dans l'expérience, pour forger une sorte de continuité entre le présent, le passé et le possible, est « le récit », la narration ...Le récit est notre moyen spécifiquement humain de mettre en ordre les événements au fil du temps, de les ordonner de manière distincte qui prenne en compte les états et les circonstances dans*



psychosociologique. Moscovici (1976) nous renvoi à cette occasion au « *principe de compensation* » défini par ce fait inévitable d'établir d'une sorte de consensus, face à une situation conflictuelle qui résulte des divergences entre les expériences et points de vue d'un groupe social. Cette situation qu'il désigne comme « *l'état de tension cognitive* » (ibid, p.268-274 ; Cariou, ibid, p. 42), exige donc au recours à la mise en accord des différents objets pour assurer le rétablissement de l'équilibre cognitif<sup>(1)</sup>.

### **1-2 La pensée narrative des historiens et le ressort du récit**

La compréhension narrative est liée à la capacité dont dispose chaque humain pour suivre le déroulement d'un récit et pour produire le sien. C'est pourquoi le mode de raisonnement des hommes du passé est semblable à celui que nous utilisons dans notre vie quotidienne, en tentant de comprendre ce que les autres ont « *derrière la tête* » pour saisir leurs intentions et les motifs de leurs agissements. Aussi l'historien s'arme-t-il de sa compréhension de l'histoire, pour analyser la logique des hommes du passé par analogie à des situations émanant du passé ou voire même de son propre vécu. Prost (1996, p. 158-160) ira jusqu'à considérer que son explication ne se distingue en rien de celle de l'homme de la rue, à la suite d'un accident de la circulation dont il aurait été témoin. La différence réside néanmoins dans le contrôle de l'historien de son explication en mettant en œuvre des procédures méthodologiques propre à sa discipline qui, de manière très ramassée, se déploient en 3 phases :

Il est également important de rappeler que le sens de logique naturelle est désigné par Grize (1992, p.65) comme « *l'étude des opérations logico-discursives qui permettent de reconstruire une schématisation* »; cette démarche qui se trouve liée à toutes les opérations des sciences socio-historiques. Grize (2000/2009), pour plus de précision remarque par ailleurs que « *L'adjectif "naturel". Il est là pour marquer que la pensée est examinée à travers son expression dans une langue naturelle et non pas à l'aide de langage artificiel de nature logico-mathématique* ».

Carlo Ginzburg a abordé cette dichotomie en termes plus spécifiquement historiographiques en faisant une distinction entre « *les sciences de la nature galiléennes nomologiques attachées au général, des disciplines indiciaires fondées sur l'interprétation d'indices pour remonter dans le temps et établir des conjectures de ce qui s'est passé, à l'image du chasseur qui lit les traces des animaux ou du médecin qui établit un diagnostic à partir de symptômes* (Ginzburg, 1989 ; Cariou, 2006, p.23). Les travaux de Guinzburg se sont d'ailleurs fondés autour d'un noyau qu'il a appelé « *le paradigme indiciaire* ». C'est à ce propos que Busino (2003), par référence à lui affirme que Ginzburg est le seul à traiter la problématique de l'argumentation historique de manière systématique. Il rappelle que son modèle consiste à considérer que si les causes ne sont pas reproductibles, il faudrait les inférer par les indices, les traces, les effets, au moyen des procédures cognitives.

D'autres auteurs se sont souciés d'expliquer les mécanismes du raisonnement analogique sur un plan

*provoquent l'expérience et la contrôle, tandis que l'historien ne fait que constater, regarder et découvrir des combinaisons qui se déroulent d'elles mêmes dans les expériences spontanées offertes par la réalité passée. Ainsi un professeur d'histoire militaire, pour illustrer son cours, ne peut convoquer des centaines de milliers d'hommes et les faire s'entre-tuer pour montrer à ses élèves comment se déroule une bataille » (Bloch 1937, p.32 ; Cariou ibid, p.35).*

Busino (2006) dans une vision proche de celle de Passeron, conçoit que devant l'impossibilité de la comparaison du singulier, les sciences sociales doivent recourir à des raisonnements interprétatifs formulés en langage naturel. Au sein de celui-ci, la conceptualisation ne peut être que typologique et l'unité théorique ne peut s'élaborer qu'avec des métaphores réglées et par confrontation des séries d'observation. Ce processus permet de vérifier la validité de l'opération analogique. C'est pourquoi les concepts et les notions sont souvent métaphoriques et les catégories d'identification et de référenciation sont d'usage analogique. Busino (Ibid) conclue que les sciences sociales ont la tâche de donner du sens et de rendre intelligibles les rapports sociaux gouvernés par des logiques brutes ou naturelles. Pourtant, « *Il peut paraître paradoxal de parler de métaphores pour le langage scientifique qui semble s'ingénier à les chasser* », tel que l'observe Fabre, (2009, p.225). C'est pourquoi l'utilité d'un rappel n'échappe pas à ce philosophe de l'éducation, pour préciser que l'étymologie de la métaphore désigne celle-ci comme transfert de sens (ibid).

*du monde social, comme on le fait dans la vie courante : on comprend une situation nouvelle en fonction d'une situation que l'on connaît déjà ou que l'on a déjà vécue, on compare des phénomènes analogues présentant des caractéristiques communes » (Cariou, 2006 p.36).*

L'argumentation historique est donc basée sur des valeurs de véridicité justifiant le fait qu'une explication historique peut coexister avec d'autres, sans qu'il y ait réfutation ou falsification de l'une par l'autre. Le champ demeure ouvert devant la confirmation, la rectification, l'affaiblissement ou l'amélioration de la véridicité en recourant à de nouveaux constats effectués dans de nouveaux contextes. Il s'agit bien de la forme de généralisation propre aux assertions sociologiques (Passeron, *ibid*) connu chez Weber par le modèle « *idéal-type* » (Passeron, 2006, p. 162).

Un raisonnement sociologique ne peut donc jamais être entièrement réductible au mode d'inférence caractérisant le raisonnement hypothético-déductif au sens stricte du terme. C'est pourquoi les théories des sciences sociales revêtent toujours des formes argumentaires concurrentes entre elles, ne pouvant que les associer au sein d'un raisonnement naturel. Les faits naturels, quant à eux, se constituent de caractéristiques dont la sélection et la reconstruction par l'expérimentation peuvent engendrer l'observation de répétitions régulières; d'où la généralisation par la formalisation de lois scientifiques, comme il a été souligné. D'ailleurs Marc Bloch a fourni depuis plusieurs décennies en exemple qui très illustratif à ce propos : « *si toute science se fonde sur l'expérience, les scientifiques des sciences de la nature*

leurs contraintes méthodologiques communes. Cette parenté méthodologique s'explique par un positionnement épistémologique déterminé par l'objet d'étude en commun ; à savoir l'histoire des sociétés humaines. Passeron (2006, p. 153) note qu'elles ne sont "sociales" que parce qu'elles restent des sciences historiques, vu que «*Une discipline est historique dès que ses énoncés ne peuvent être désindexés des contextes dans lesquels sont prélevés les données ayant un sens pour ses assertions* ».

Le raisonnement au sein des sciences formelles et nomologiques est basé sur les valeurs de vérité, impliquant nécessairement la question de « *tout ou rien* » ( Passeron 2002, p.151-152),. Ce qui renvoi à la thèse de Popper qui prône le principe de la falsification sans laquelle la scientificité d'une théorie ne saurait être garantie. Si les sciences de la nature expliquent les phénomènes par le principe de généralisation, l'historien n'opère pas par construction de lois universelles et invariantes, mais plutôt en mobilisant un raisonnement naturel qui se concrétise par un système de comparaison. Ainsi en établissant des typologies empiriques à partir d'opération analogiques, arrive-t-il à dégager des propriétés communes; c'est à dire par l'établissement de ressemblances ou de différences entre les éléments d'une série d'observations qui se développent en généralisations successives. Celles-ci s'appliqueront à plusieurs objets singuliers non aptes à être pensés isolément. Leur intelligibilité ne peut être que tributaire des processus de comparaison qui ont permis de construire ces « *typologies empiriques par des analogies afin de décrire analyser la réalité* »

méthodologie rigoureuse au même titre que les autres disciplines scientifiques, et « *par la production d'un savoir validé par l'ensemble de la communauté historienne* » (Cariou, 2006, p.37). D'autre part, Sa portée scientifique ne peut effacer son inscription dans un régime de pensée sociale ; bien au contraire puisqu'il contribue à la construction même de ce raisonnement, toujours situé « *sur cette frontière muable entre le donné et le créé* » (De Certeau, 1974, p.17 ; Lautier , 1997,p.8).

C'est la raison pour laquelle l'histoire est une discipline qui revêt une originalité. Car tout en relevant du savoir scientifique, elle se voit en même temps intimement liée à la vie des hommes. De Certeau (ibid) explicite clairement ce rapport particulier : « *L'histoire est en même temps celle que chacun a dans sa tête, « cette mémoire » qui alimente des comportements, qui produit des formes d'identification et de rejet, qui forge du sens et des sentiments. La nature de la discipline- l'étude de la vie des hommes en société en fait un savoir toujours en prise avec les attitudes et les valeurs* ».

De récents travaux de recherche en épistémologie des sciences sociales se sont penchés sur le raisonnement historique en questionnant les méthodes inhérentes à ses disciplines. Passeron, en se préoccupant de comprendre « *comment les sociologues justifient-ils leurs inférences?* » (2001, p.32-33), abouti à montrer que le raisonnement sociologique est un raisonnement naturel. Mais essayons d'abord de suivre le fil de sa pensée le conduisant à cette conclusion. Il s'est intéressé à décortiquer le raisonnement sociologique dans le contexte de la « parenté épistémologique » liant les sciences historiques due à

liant les savoirs enseignés aux savoirs savants ou les savoirs de référence se trouve au centre des débats.

Pour notre part, nous focaliserons notre attention sur la discipline de l'histoire, tout en veillant à garder un regard pluridisciplinaire. Cette approche sera donc abordée à partir de deux volets :

- ✓ Le volet épistémologique
- ✓ Le volet didactique

En premier lieu, nous allons centrer notre attention sur le champ épistémologique des sciences sociales et plus spécifiquement de l'historiographie, à l'aune d'un ensemble de travaux. Ceux-ci nous fourniront les outils nécessaires nous permettant de cerner les caractéristiques et mécanismes du raisonnement historique scientifique.

Nous nous pencherons en second lieu sur les raisonnements historiques des élèves pour pouvoir définir leur mode d'appropriation en cette discipline. Nous prendrons ainsi appui sur les études élaborées en didactique d'histoire, ainsi que sur des travaux en psychologie cognitive, psychologie sociale et culturelle.

## **1. Le raisonnement historique : vision épistémologique**

### **1-1 Le raisonnement historique et la pensée sociale**

Plusieurs études ont suscité le caractère mixte du raisonnement historique, en mettant en évidence son ancrage dans une pensée sociale. D'une part, ce raisonnement relève du régime scientifique en s'inscrivant dans un régime de

## Un nouveau regard porté sur les sciences sociales et ses enjeux didactiques

Zinat Sadaoui

Université Hadj Lakhdar Batna

### Résumé

*Ce présent article tente d'établir un état des lieux des récents travaux en épistémologie et didactique des sciences sociales qui reflètent un nouveau regard porté sur ces disciplines. Pour notre part, nous faisons spécifiquement une projection sur la discipline d'histoire. Il est donc important et de tenir compte de cette nouvelle vision vu ses enjeux en champ didactique de sciences sociales, et en vue des éclairages qu'elle peut éventuellement nous apporter au profit de la recherche éducative en Algérie.*

### Mots clé :

*Raisonnement naturel, pensée sociale, raisonnement par analogie, compréhension narrative, schèmes familiers.*

### Introduction

Un champ de recherche se trouvant aujourd'hui en plein développement, s'intéresse aux raisonnements qui caractérisent les sciences sociales notamment d'un point de vue épistémologique. L'intérêt de ces travaux n'est pas sans enjeux pour la didactique, puisque en parallèle la question de la relation



situation d'une société en pleine régression : la perte des repères identitaires, l'éclatement familial, l'exclusion, la déchéance urbaine, les effets dévastateurs de la modernité etc. Alors que sur le plan littéraire, le texte traite ouvertement de problématique générique : le mélange des genres, l'impureté, l'altérité, l'hybridité etc. Par ce projet de réactualisation du genre policier, Mustafa Benfodil, à l'image de certains écrivains contemporains insurgés face à la rigidité de cette pratique, participe à sa manière à l'émancipation de ce genre en investissant ses marges négligées, notamment sa littéarité.

- 
- 1- Denis MELLIER et Gilles MENEGALDO, *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne, 1998, p.04.
  - 2 - Franck EVRARD, *Lire le roman policier*, Paris, Dino, 1996, p. 72.
  - 3 - *IBID.* p. 56.
  - 4 - Dominique MEYER-BOLZINGER, « *Le savoir en suspens* », La Magazine littéraire, N. 519, Mai 2012, pp. 50- 51.
  - 5- Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (Amoureux)*, édition Barzakh, 2011, et édition
  - 6- C'est un mélange des genres permettant à la fois de constater ce que le romancier n'aurait pas su imaginer et d'imaginer ce que l'enquêteur n'aurait pas pu constater. A charge pour le lecteur de démêler l'un de l'autre. Serge HALIMI, *BHL : « romanquete » ou mauvaise enquête ?*, Le Monde Diplomatique, 11 décembre 2003.
  - 7 - Bernard Henry Lévy, *Qui à tué Daniel Pearl ?*, Paris, Grasset, 2003.

Arrêt cardiaque littéraire. Une virgule-précipice. Overdose littéraire [...] Il avait soulevé trop de couvercles [...] Sorti trop de cadavres des placards [...] Il avait abusé des mots. Eprouvé ses émotions. Crise cardiaque littéraire. Et son cœur s'est arrêté sur une virgule... (ACA. p. 388).

Les notes de l'inspecteur Kamel sont un support idéal pour témoigner de l'anéantissement de la société algérienne, principalement d'une catégorie d'hommes exclus et marginalisés par la société. Le roman policier dans sa conception traditionnelle, purement méthodique, offre ainsi à l'auteur la possibilité d'explorer en toute impunité toutes les pistes qui mènent à la « vérité ». Aussi, sa capacité d'articuler entre le détail, l'insignifiant et le global permet d'ausculter minutieusement les travers et les excès de notre bas monde. Le réemploi de cette pratique sous des formes diverses entraîne une hybridation du genre policier et le glissement vers d'autres problématiques existentielles. C'est d'ailleurs dans cette perspective anthropologique que devraient se lire les notes de l'inspecteur d'autant plus qu'il est possible de situer dans le texte tout un ensemble de questionnements touchant l'individu dans ses différents rapports au monde extérieur. Dans le domaine politique, on retiendra l'engagement de l'auteur en faveur de la cause palestinienne par l'insertion de personnages et de références historiques « Ghassan Kanafani » « OLP », « Yasser Arafat ». Il subsiste aussi une parodie d'une institution militaire algérienne : SM, un corps militaire très puissant infiltré dans toute la société. Une large partie est aussi organisée autour de la

une enquête classique en s'entraînant d'adjuvants secondaires présentés néanmoins sous une image méprisable (agents infiltrés dans la société et au sein des universités). Ce repositionnement conduira l'inspecteur Kamel vers un autre domaine : les nouvelles technologies. Le texte intègre ainsi des références renvoyant à la culture postmoderne à l'image de sites et de blogs «bledchkoupi. Toz» (ACA. p. 344) ou à la boîte e-mail de l'auteur, une : «cave électronique [...] qui ressemble à une grotte gothique avec des figures diaboliques» (ACA. p. 344).

Ce réaménagement du schéma propre au roman policier altère aussi la situation finale découlant de l'achèvement de toute enquête policière. Car si le crime apparaît comme une rupture de l'ordre, l'enquête qui structure le récit vient le rétablir. En s'appuyant sur cette structure classique du roman policier, l'inspecteur Kamel devrait à la fin de son enquête trouver un coupable de manière à ce qu'il parvienne à la résolution du crime et au rétablissement de l'ordre. Néanmoins, les notes de l'inspecteur Kamel ne semblent pas s'accommoder à cette logique pour diverses raisons. D'abord, par l'inexistence juridique de cette enquête. Ensuite, il s'avère que l'enquêteur est incapable de présenter suffisamment de preuves juridiques qui lui permettraient d'inculper une personne bien précise. Enfin, toutes les hypothèses formulées par l'inspecteur sont beaucoup plus de l'ordre de l'imaginaire et de la subjectivité. L'enquête n'est ainsi qu'un prétexte permettant à l'inspecteur d'aborder d'autres sujets et un moyen pour dénoncer les malheurs de notre monde. La résolution de cette « enquête » est d'ailleurs très symbolique d'autant plus que toutes les pistes construites tout au long de l'enquête n'ont finalement servi à rien :

perds, je divague moi aussi. Je fabule. Je me fourvoie dans une autre quête. Autrement plus piquante, il est vrai » (ACA. p. 331) fragilise l'investigation policière qui devient un simulacre d'enquête, « progressant » par un continuuel processus de construction/déconstruction. La première l'hypothèse formulée par l'inspecteur Kamel dans le cadre de son enquête est celle d'un « roman largement autobiographique. Une sorte d'Authoroman » (ACA. p. 326) mais voilà qu'elle est immédiatement abandonnée pour une longue digression d'ordre psychanalytique :

Misogynie suspecte. Risquons une psychanalyse à deux francs. Soit le sujet souffre d'un traumatisme symbolique qui remonte à l'enfance, qui peut être aussi banal qu'un sevrage précoce, soit on déduirait, au prix d'une analyse poussée, que l'auteur souffrait d'un cycle œdipien inachevé. Ce qui expliquerait d'ailleurs sa rébellion contre la loi du père, acteur symbolique fort dans l'Œdipe lacanien. L'absence physique du père aurait dégénéré en homosexualité latente [...] Certains spécialistes considèrent toujours l'homosexualité comme une « perversion destructrice » capable d'engendrer un comportement criminel. (ACA. p. 337)

Après avoir épuisé sans succès tant de pistes imaginaires, l'inspecteur Kamel décide de ne plus se fier aux « élucubrations d'un romancier facétieux » (ACA. p. 382). Il se lance ainsi dans

Dans cet incessant déplacement entre l'enquête policière et la quête littéraire, l'inspecteur Kamel s'appuie dans son investigation moins sur une figure stéréotypée propre à la tradition policière que sur des figures discréditées par la pratique policière. En effet, l'adjuvant qui le secondera et l'orientera dans son enquête est un « Docteur en lettre et enseignant de son statut à la faculté d'Alger » (ACA. p. 326). Cette altérité qui, d'une part remet en cause la rigidité de la forme policière, et de l'autre part ouvre la voie au mélange des disciplines est un fait largement prisé à notre époque. Nous remarquons d'ailleurs que bon nombre de séries télévisées traitant du crime tendent par des variantes contemporaines du genre policier à associer l'enquête criminelle à d'autres disciplines : « Numbers » est une série policière américaine où un agent du FBI demande de l'aide à son frère mathématicien pour résoudre les enquêtes les plus délicates alors que dans la série « Bones », un agent du FBI est entouré d'une équipe de scientifique et d'une experte en anthropologie ainsi que de voyance. Et voilà qu'on se retrouve dans le cas présent, face à une autre variante, un inspecteur qui pour résoudre un crime est dans l'obligation de faire intervenir un expert en littérature. Il est ainsi évident que les trois variantes citées projettent une conception hybride de la pratique policière contemporaine, notamment les notes de l'inspecteur Kamel où l'enquête policière ne s'associe pas à une discipline scientifique ou raisonnée mais à une pratique littéraire dont l'essence est la fiction.

Cette alliance entre la raison et la littérature entraîne le dérèglement de l'enquête qui demeure infiniment suspendue. En effet, la perte d'assurance et de raison de l'inspecteur : « je me

trames et des drames. Des récits noirs. Des  
PV romancés. (ACA. p. 309)

Cette atteinte à la généricité du roman policier infecte tout le récit car l'inexistence judiciaire de l'enquête à laquelle s'attelle Kamel (le procureur avait déclaré que l'auteur est décédé d'une mort naturelle et c'est par cette conclusion que clôturera l'inspecteur ses notes) provoque une rupture de la structure propre à la pratique policière. Aussi, il faudrait signaler qu'au-delà des dires de l'inspecteur qui considère que la mort de l'auteur est tout sauf naturelle, son intention première demeure néanmoins d'ordre littéraire. De ce fait, l'enquête dans sa conception traditionnelle, fondée sur une méthode rigoureuse et des preuves proprement matérielles est reléguée en seconde zone pour laisser place à une quête imaginaire fondée sur des faits proprement littéraires. Et c'est ainsi qu'on assiste à un mélange, hybridation de ses notes, qui d'un côté produisent un anoblissement du genre policier et de l'autre une « banalisation » de la nature systématique de cette pratique. Cette enquête que mène Kamel vacille en ce sens entre deux réalités différentes : d'un côté, elle est basée sur une analyse littéraire des pièces à convictions retrouvées sur le cadavre de l'auteur, qui nous signalons sont toutes des « documents littéraires » (ACA. p. 318-319), et d'un autre côté à une enquête classique menée autour la vie de l'auteur :

La trame du texte est le théâtre du drame et le lieu de son élucidation. C'est donc l'autopsie du texte qu'il faut faire au même titre que celle de son auteur (ACA. p. 319-320) .

La parodie du roman policier, par un affranchissement des stéréotypes propres à l'enquêteur traditionnel, s'exprime aussi par l'obsession que voue l'inspecteur Kamel à la littérature. A chaque passage, il s'adonne à des raisonnements littéraires, à une analyse psychologique des personnages et cela en dépit des railleries de ses collègues :

J'ai toujours été passionné de polars. Ce qui était déjà en soi un sujet de raillerie récurrent à mon endroit. Pour mes collègues, je ne suis pas un inspecteur de police, je suis une caricature de poulet (ACA. p. 300).

Cette obsession d'hybridité, de brouillage des frontières entre l'enquête policière et la littérature proprement dite est d'ailleurs révélée par l'inspecteur qui déclare, qu'après tant d'années passées à résoudre d'une manière raisonnée les crimes, il s'est enfin décidé de donner libre cours à ses divagations, de ne plus se suffire de preuves matérielles, mais beaucoup plus de son intuition, de son imaginaire, de la psychologie des personnages et de tout indice considéré comme insignifiant et marginal :

Ainsi, à la différence de l'époque où je faisais d'une façon raisonnable et raisonnée, dans le seul but d'extirper des aveux aux signes, cette fois, je le faisais avec une intention délibérément dévoyée, voire perverse, mélangeant tout [...] et de ces pièces sans conviction, je faisais des

incarnation de l'individu contemporain en proie aux difficultés professionnelles, aux problèmes personnels ainsi qu'à la fatalité de notre monde contemporain : « Je me mis à boire, et le cliché s'accroissait. Ma femme me quitta. Mes enfants s'éloignèrent de moi, eux aussi. Je devins un « beat » personnage, un vrai, looser et alcoolique » (ACA. p. 306). Ainsi, par l'exploration de la noirceur du monde au détriment d'une quête de vérité, les notes de l'inspecteur Kamel semblent se détacher de la norme policière. Du coup, les sentences méthodologiques propres au genre policier perdent leur pertinence, et l'enquête ne devient qu'un prétexte pour dénoncer les horreurs et la confusion qui règnent dans notre existence :

Durant mes nuits de permanence, je prenais un malin plaisir à éplucher ces milliers de pages dactylographiées, consignants témoignages, dépôts de plaintes et autres déclarations de perte (d'espoir). Je lisais [...] sans scrupules aucun dans ce marécage bourbeux de destins foutus [...] Bientôt, je m'égarais, je mélangeais tout [...] Je ne m'appliquais plus comme auparavant à tripoter cette masse de dossier morbides à l'idée de déconstruire l'acte criminel avant de le reconstruire, le reconstituer [...] Mais seulement avec le désir absurde, macabre de névrotique de me promener dans les bourbiers de l'âme humaine et me délecter de sa déliquescence (ACA. p. 308)



que le penseur français Bernard-Henri Lévy a mise en œuvre dans son texte Qui a tué Daniel Pearl ?<sup>7</sup>.

Avant d'entamer l'analyse de ces notes, il est intéressant d'observer la figure du personnage principal, l'inspecteur Kamel. La première impression qui se dégage de cet inspecteur est sa nature complexe et fantaisiste, par opposition à l'enquêteur dandy et superficiel dénué de toute humanité. La quête que mène cet inspecteur est double, comme l'est sa personne. Dans un premier lieu, elle est d'ordre « criminelle », instituée par le statut du texte (même si l'affaire avait été décrétée comme classée par le procureur), et en deuxième lieu, elle est d'ordre littéraire. En effet, l'inspecteur Kamel semble s'entredéchirer face à deux « Moi », deux visions du monde qu'il ne parvient pas à concilier : « Je voulais extirper le Poète de la peau du fonctionnaire de la sureté que j'étais, ces deux Moi antagoniques qui se disputaient âprement ma schizophrénie » (ACA. p. 306). Ce déchirement qui hante Kamel est identique à la problématique inhérente au genre policier : comment un genre fortement codifié peut-il s'affranchir de ses contraintes, tout en restant toujours représentatif de sa nature ?

L'enquête que mène Kamel ne se limite pas uniquement à une quête de vérité criminelle mais elle ouvre aussi sur des problématiques psychologiques, sociales et surtout littéraires par une mise en abyme qui s'organise autour de l'histoire d'un personnage qui raconte une histoire non pas dans une prétention de vérité, mais afin d'exprimer une mémoire vacillante et une identité incertaine. Pour mieux exprimer ce désenchantement, le personnage Kamel est ainsi dissocié de l'inspecteur modèle caractérisé par la perfection. Il apparaît ainsi comme une

poser certaines questions sur le sens, le signe, la littérature, l'écriture et l'errance.

Roman poste moderne, « Archéologie du chaos (Amoureux)<sup>5</sup> », de Mustafa Benfodil, intègre, en plus du polar, d'autres genres littéraires, tels que l'épistolère, le manifeste, la poésie, l'auto-fiction, voire même la forme figurative.

**Le « romanquete » :**

Le polar apparaît dans le deuxième texte constitutif de la partie « Annexe » du roman, portant le titre : « Les notes de l'inspecteur Kamel qui enquêtait sur la mort suspecte de l'auteur ». Le pacte de lecture propre à ce genre est manifestement déclaré dans le titre par l'usage d'un riche champ lexical spécifique à cette pratique : « Inspecteur, enquêtait, mort, suspecte ». Il n'y a aucun doute ainsi sur la nature du texte, même si le titre paraît peu académique du fait de sa longueur, son manque d'attrait et d'originalité par-rapport au modèle titrologique propre au roman policier. Il se peut toutefois que cela soit prémédité par Benfodil, d'autant plus que ce texte fictif est inséré par l'auteur dans son œuvre de telle façon qu'il permette d'instaurer une forte illusion de réalité, à brouiller les frontières entre celle-ci et la fiction proprement dite. C'est d'ailleurs ce qui expliquerait cette ressemblance entre le titre et les « Notes » en tant que document officiel à but juridique qui ne nécessite aucun artifice littéraire. L'auteur tend par ce dispositif à donner l'impression que ces « Notes » ont été intégrées au texte dans leur forme brute, première, telle que les a rédigées l'inspecteur Kamel. Cette confusion entre histoire (fiction) et enquête (réalité) implique plus ou moins une variante postmoderne du roman policier : « romanquete »<sup>6</sup>, une pratique

les penseurs postmodernes. C'est sans doute pour cette raison que l'on assiste aujourd'hui à une réécriture de la matière policière par des auteurs qui se distinguent par la complexité de leur conception de la littérature à l'image de Nabakov, Robbe-Grillet, Perec, Borges, Amis etc. Ces auteurs tendent à réhabiliter cette pratique, privilégiant sous des formes très diverses les effets d'indétermination du sens, le glissement des points de vue, la pluralité des lectures, la suspension des solutions ainsi que le brouillage des frontières entre réalité et fiction. Les intentions de ces écrivains sont ouvertement déclarées : subvertir le genre en le détournant de la norme. Le mouvement de contre-culture a aussi permis l'abolition des frontières entre littérature générale et paralittérature et depuis quelques années plusieurs écrivains sont passés du roman policier à la littérature générale, refusant un trop fort cloisonnement des genres. On assiste même à une souplesse dans le monde de l'édition. Depuis 1987, aux éditions Gallimard, les romans policiers ne sont plus publiés dans des collections spécialisées comme « Poche Noir » ou « Carré Noire » mais dans des collections de poche générale « Folio ».

L'histoire du genre policier est inséparable du débat concernant ses liens avec la littérature. Les multiples réemplois de cette pratique aujourd'hui témoignent d'un désir de réaménagement de la nature de ce genre en le décomplexant et le situant hors de ses limites génériques stéréotypées. D'une part, le genre policier devient, de par sa nature codifié, un lieu d'interrogation et de transgression inespéré pour les écrivains postmodernes, et de l'autre, il acquiert, de par sa reformulation, une nature nouvelle qui peut servir de manière privilégiée à

# **Métamorphoses du roman policier**

## **Dans «Archéologie du chaos (Amoureux)»**

### **de Mustapha Benfodil**

**Naim Sadi**  
**Université Paris XIII**

Dans son entreprise de légitimation et de hiérarchisation des genres, la critique littéraire n'a pas épargné le roman policier de ses sentences virulentes. En effet, le polar a été longtemps considéré comme un « mauvais genre<sup>1</sup> » faisant partie de la paralittérature, plus exactement de la littérature « Noire<sup>2</sup> », par opposition à la littérature générale « Blanche<sup>3</sup> ». Ce mépris que recouvre ce genre est sans doute lié à la sclérose qui entoure sa conception, à savoir un enjeu qui tient en un seul mot, celui de « *méthode* qui est rationnelle, positive, voire scientifique<sup>4</sup> ». Cette obsession de vérité qui se matérialise à travers l'enquête, infecte profondément le texte qui devient une structure fonctionnelle et fermée. C'est en raison de cette rigidité, manque de poésie et pauvreté de la langue que le récit policier a été considéré comme un genre fortement codifié, et que son statut générique s'est vu enfermé dans le ghetto de la sous-littérature. Cette soumission aux conventions fait du roman policier un texte déterminé par un ensemble de traits stéréotypés et figés : la prédominance du narratif, le recours aux clichés, les figures folkloriques stéréotypées (trafiquants, gigolos, maquerelles, caïds, indicateurs) etc.

Le roman policier se présente ainsi en total contradiction avec les valeurs d'hétérogénéité et d'hybridité, en vogue parmi

## الفهرس

5	كلمة المخبر
7	كلمة العدد
9	من تحليل الخطاب إلى التحليل النقدي للخطاب د. محمد لطفي الزليطني، جامعة الملك سعود. السعودية
37	شعرية التضاد في ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني أ. محمد الأمين سعدي، جامعة سعيدة
59	أقصوصة "سهرت منه الليالي.." لعلي الدوعاجي مقارنة تحليلية. د. بشير وسلاني، جامعة سوسة - تونس
85	سيمياء الصورة في رواية "سيرك عمار" لسعيد علوش دراسة في التفاعل الأيقوني واللفظي أ. الحسين أوعسري، جامعة ابن طفيل - القنيطرة - المغرب
111	الشعرية "اللونارية" في قصيدة التفعيلة السعودية المعاصرة (شعر محمد الثبتي أنموذجا) أ. د. مراد عبد الرحمن مبروك د. منصور بن محسن ضباب، جامعة الملك عبد العزيز - السعودية
151	الأبعاد الحجاجية في الشعر "نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر" أ. مكناسي صفية، جامعة ابن خلدون - تيارت
169	قصص جنوح السفن في عُمان: المعاناة والكرم د. هلال الحجري، جامعة السلطان قابوس - سلطنة عمان
191	مفهوما النقد والتواصل عند يورغن هابرماس أ. اليامين بن تومي، جامعة سطيف

203	الطاهر وطار بين الخطاب الواقعي والخطاب التاريخي د. فيصل الأحمر، جامعة جيجل	
221	فعل القراءة في الأدب الإلكتروني أ. كريمة بلخامسة، جامعة بجاية	
	<b>Métamorphoses du roman policier Dans «Archéologie du chaos (Amoureux)» de Mustapha Benfodil</b> <i>Naim Sadi, Université Paris XIII</i>	5
	<b>Un nouveau regard porté sur les sciences sociales et ses enjeux didactiques</b> <i>Zinat Sadaoui, Université Hadj Lakhdar Batna</i>	17

❖ P<sup>r</sup> : Naceur eddine HANNACHI

Recteur de l'université Mouloud MAMMERI de TIZI-OUZOU - ALGERIE

❖ Amina BELAALA

Directrice de la revue

❖ Boudjemâa CHETOUANE

Rédacteur en chef

## Comité scientifique

Abdellah LACHI- BATNA	Kada AGGAG – SIDI BELABES
Mostefa DROUECHE-TIZI-OUZOU	khemissi HAMIDI – ALGER 2
Habib MOUNSI –SIDI BELABES	Messaoud SAHRAOUI – LAGHOUAT
Lahcene KEROUMI- BECHAR	Dehbia HAMOU EL HADJ -TIZI-OUZOU
Rachid BEN MALEK-TLEMCEN	Amar GUENDOUDI -TIZI-OUZOU
Maha KHEIR BEK NACER- LIBAN	Hamid AMEZIANE -TIZI-OUZOU
Hocine KHOMRI - CONSTANTINE	Raouia YAHIAOUI -TIZI-OUZOU
Badia ATTAHIRI- MAROC	Aini BETOUCHE -TIZI-OUZOU
Hatim ELFATNASSI- TUNISIE	El abas ABDOUCHE -TIZI-OUZOU
Lakhdar DJEMAI- ALGER 2	Chems Eddine CHERGUI - TIZI-OUZOU
Boutheldja RICHE - TIZI-OUZOU	Aziz NAMANE -TIZI-OUZOU

# EL KHITAB

Revue scientifique semestrielle à comité de lecture  
Langue et littérature



Tél fax: 026 21 32 91  
Email: elxitaab.lad@gmail.com

Editions Laboratoire "analyse du discours"  
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou  
Algérie

Dépôt légal: 2006 – 1664  
ISSN : 11-12 7082

N° 17  
Janvier 2014