جامعة البحرين

سِمات

Semat

المجلد الأول - العدد الثاني
سبتمبر
2013

شعار اسم سِمَات **بخط :** أحمد علي المناعي (البحرين)
لوحة غلاف العدد للفنان : محمود الملا (البحرين)
المدقق اللغوي : محمد أحمد الزعبي
مراجعة عامة : د. سميرة بن عمو
تصميم غلاف المجلة : ناصر مهدي

سِمَات

Semat

المجلد الأول - العدد الثاني
سبتمبر 2013

للمراسلات

مركز النشر العلمي – جامعة البحرين

ص.ب: ٣٢٠٣٨

هاتف: ١٧٤٣٥١١٣ (٩٧٣+)

البريد الإلكتروني: afidouh@hotmail.com

مجلة علمية محكمة يصدرها **مركز النشر العلمي**
بجامعة البحرين ٣ مرات في السنة

رئيس التحرير

عبدالقادر فيدوح/ كلية الآداب – جامعة قطر

مساعدا رئيس التحرير

محمد عبدالرزاق عبدالغفار/ جامعة البحرين
ضياء الكعبي / جامعة البحرين

هيئة التحرير

محمد حسين إقبال جامعة حيدر آباد – الهند
منجد مصطفى بهجت الجامعة الإسلامية – ماليزيا
عبد الملك مرتاض جامعة وهران – الجزائر
عبد الله العشي جامعة باتنة – الجزائر
حسيب الكوشي جامعة الجديدة – المغرب
بن دوبة شريف الدين جامعة سعيدة – الجزائر
محمد مفتاح جامعة الرباط – المغرب
محمد الداهي جامعة محمد الخامس – المغرب
سعيد بنكراد جامعة محمد الخامس – المغرب
بيير ماريو جامعة تولوز – فرنسا
محمد الخبو جامعة صفاقس – تونس
محمد نجيب العمامي جامعة القاسم – تونس
شريف الجيار جامعة بني سويف – مصر
ضياء الكعبي جامعة البحرين
بوميديني بلقاسم جامعة معسكر – الجزائر
ستيفاني ميشينو جامعة لومان – فرنسا
جاك فونتاني جامعة ليموج– فرنسا
بوميديني جلالي جامعة سعيدة – الجزائر
محمد شوقي زين جامعة اكس مارسيل – فرنسا
عبدالقادر شارشار جامعة وهران – الجزائر

المجلد الأول - العدد الثاني
سبتمبر 2013

فهرس سِمَات Semat

في عمق "سمات"

كلمة التحرير. ..... II-III

المحكي المترابط: نحو آفاق رقمية للرواية رؤية سيميائية

عبدالقادر فهيم شيباني 221-238

الدال والمدلول دراسة في الفكر اللغوي عند ابن جني

محمد أحمد أبو عيد 287-296

نسيج النص: علامات في التفكيك

محمد شوقي الزين 193-200

في إجراء "سمات"

أيقونة الاستعارة وبلاغة القراءة

العربيّ عمّيش 239-268

شعرية الفضاء التناصي وبنية التنوع والتقابل

عبد الوهاب ميراوي..... 269-285

المعرفة بالصورة أو ما العلاقة بين الصورة والمعرفة؟

جون بيير مونييه، ترجمة: صابر الحباشة 211-219

في تضافر "سمات"

استبدال الهوية دراسة تحليلية لرواية "خارج الجسد"

إبراهيم بن محمد الشتوي 297-314

الاقتباس والتناص من القرآن الكريم لدى شعراء مجلة الأدب الإسلامي

منجد مصطفى بهجت والدكتور & أنس حسام النعيمي 201-210

في تجاور "سمات"

نظرة إلى الازدواجية اللغوية في اللغة العربية

نوري العجيلي 338-346

سيرج دوبروفسكي والخيال الذاتي

إيزابيل غريل 326-336

افتتاحية

عبدالقادر فيدوح

مما لا شك في أن الوفاء بالوعد قيمة يلتزم بها المرء مع من عاهده، امتثالا لقول أحدهم: **فلا تعد عدة إلا وفيت بها** ". وقد أشرنا في افتتاحية العدد الأول من مجلة **"سمات"** أن نلتزم منذ البداية بالوفاء لإصدار المجلة بصورة منتظمة، وقد أتممنا وعدنا بما كان في يدنا من دون مَنٍّ، أو تزيُّد، فيما قمنا به من جمع المادة، وتحكيمها، وتصفيفها، غير أن ظروفا ـ لم نضع لها حسابا دقيقا ـ كانت سببا في التأخير، فتريَّث المراد فيما كنا نتمناه، فصرنا على رأي حكيم الشعر العربي:" **تجري الرياح بما لا تشتهي السفن**".

وإذا كنا نعتذر لقرائنا عن تأخر إصدار العدد الثاني، فإن في اعتذارنا، هذا، وفاء، أيضا، اعتقادا منا أن العواصف لا تثبت لها إلا الجبال. وعلى الرغم من ذلك فإننا، هنا، لسنا بصدد إيجاد مبررات تسوغ تأخر إصدار المجلة ـ ورقيا ـ في وقتها المعلن عنه مع الجهات المعنية، ولكن حسبنا في ذلك تفهم المتلقي الحصيف ما نخلص له في تأديته على الوجه الأمثل.

ولئن اعترضتنا بعض العوائق فإن فضيلة " الوعد" تجعلنا قادرين على الصمود، وعلى الرغم من ذلك فإنه ليس باستطاعة أحد ـ أيا كان موقعه ـ أن يقف بنفسه على كل مراميه، ولأن كثيرا من الطموحات تعاني من بعض الاختلالات، أو الكبوات الفجائية، فثمة حاجة إلى طلب تفهم ما نسعى إليه من عمل ذي وجاهة.

من هذا المنظور، تصبح الحاجة إلى معرفة الأسباب المؤدية إلى أي إنجاز مرتبطة بطبيعة العمل، ومواجهة كل الأعاصير؛ لأننا عقدنا العزم أن تكون **"سمات"** وفق طموحاتنا، وألا نستسلم: " **وإنما نحن أهل الحدِّ والحين"**

لم يكن اختيار المادة العلمية المطروحة في هذا العدد أمرًا هينًا، في أي حال، بالنظر إلى وفرة ما وصلنا من دراسات، وإذا كان اختيارنا قد وقع على ما تمت الموافقة عليه؛ فإن غيرها من

الدراسات ـ المرجأة ـ قد توازيها من حيث المعايير العلمية. وتفضيل هذه عن تلك ـ مثلا ـ أمر نسبي، غير أن حجم المجلة، والالتزام بعدد الدراسات المدرجة في كل عدد، وفق المعايير المتفق عليها مع الجهات المعنية، والجِدة في تجربة **"سمات"** هو ما أجبرنا على اختيار ما تم اختياره. أضف إلى ذلك، أن يكون مطلب المرء انتقائيا يعد في نظر الآخر خيارًا غير مسوغ بما يرضاه.

وبعد،

فإنه من بين الجوانب الجديرة بالتنويه هو ما يقوم به المشرفون على مركز النشر العلمي في جامعة البحرين من جَهد مثمَّن، يظل حتما المصدر الأساس للوصول إلى غايتنا؛ وإذا أضفنا إليهم بصمات كل من الأصدقاء الأستاذ الدكتور عبدالكريم حسن، والدكتورة سميرة بن عمو، والأستاذ الدكتور عبدالله العشي، فيما بذلوه من جَهد خاص في تحسين المجلة، فإننا نصبح مدينين لهم، ولكل من أسهم معنا في تقديم يد العون المجزية بالنصح والإخلاص من أجل أن تكون **"سمات"** على مستوى جدارة المتلقي الرصين، والخليق بالاستحقاق العلمي المائز.

رئيس التحرير

البحوث باللغة العربية

Studies in Arabic

Semat
An International Journal

نسيج النص: علامات في التفكيك

محمد شوقي الزين [1] / فرنسا

The Fabric of the Text: Signs of Deconstruction

Mohamed Chaouki Zine

13, rue des Chapeliers.13100 Aix-en-Provence. France, University Aix-Marseille (CEPERC), France
Email: chaouki_zine@hotmail.com

Received: 16 Dec. 2014; Revised: 9 Jan.-20 Feb 2013; Accepted: 2 August 2013
Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: To deconstruct a text, a real, is to aim at finding out why deconstruction is not about destruction but about weaving, about braiding as a method, as a process. It is commonly acknowledged, both in literature and in philosophy, that a text is etymologically and essentially a "fabric" because in order to deconstruct one needs to know how to weave, one has to be a weaver of their own human condition. This paper attempts to follow this intrinsic process of all human activities. For even the real is structured as a text, that is to say that it rests on a plot, a succession of actions with an intelligible meaning. To deconstruct the real is to unravel its texture in order to understand its purpose; it is to unfold a complex system of visions and behaviours.

Keywords: Deconstruction, Text, Real, Language, Writing, Event.

[1] باحث في معهد سيبرك (معهد البحوث في الإبستمولوجيا والنشاطات البشرية المقارنة)، جامعة آكس-مرسيليا.
العنوان الشخصي: 13, rue des Chapeliers.13100 Aix-en-Provence. France
عنوان المعهد: CEPERC. Aix-Marseille Universié. Maison de la Recherche
29, avenue Robert Schuman. 13621 Aix-en-Provence, cedex 1. France
Website: http://sites.univ-provence.fr/wceperc

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

نسيج النص
علامات في التفكيك

محمد شوقي الزين / فرنسا

المقدمة:

يقتضي العنوان الذي اخترته لمقالتي قراءة متأنّية، لأنّه يشتمل على مجمل ما سأتطرّق إليه. فالعنوان يختلط بالنص إذا استعملت فكرة الخليط أو المزيج في الفلسفة الرواقية حيث يمتزج الشيء بالشيء دون أن يفقد من ذاتيته. فالعنوان يمتزج بالنص دون أن يكون النص مجرّد شرح للعنوان. إن العنوان، أيّاً كانت صيغته، هو بمثابة البذرة التي تخرج منها الشجرة، إنّه العتبة الأوّلية والسطحية والأصلية التي ترتفع منها الأبنية النصية والتشاجر المفهومي. ولعل هذا الأمر يفسّر لماذا كان النص في دلالته الاشتقاقية يحيل إلى «النسج»، ويقال في الإغريقية «نسجتُ شيئاً» («تيكسو»، texo)، وهي مسألة أشار إليها رولان بارت في لذّة النص بالاعتماد على القيمة الاشتقاقية، أنّ النص هو نسيج من العلامات[2]، ووضع تحديده في أفق المبحث الذي كان يهمّه وهو السيميولوجيا، لأننا سنجد تعريفاً آخر عند بول ريكور في الأفق الذي اشتغل فيه وهو الهيرمينوطيقا أو فلسفة التأويل عندما اعتبر في كتابه من النص إلى الفعل، أنّ «النص هو خطاب مثبّت بالكتابة»[3] ويشتمل على دلالة أو دلالات تبعاً لما يسمّى بقصدية المؤلّف، أي ما أراد قوله بالكلمات التي قام بتثبيتها في الكتابة. كلّ تعريف للنص ينبغي وضعه في الأفق الذي يشتغل فيه كل فيلسوف أو عالم أو فنّان، وأعتقد أنّ أينشتاين كان له تصوّر مختلف للنص عمّا كان يعتقد فيه بول سيزان في الفنّ أو وودي ألان في السينما. كلّ تعريف للنص له خصوصيته النظرية والأرضية التي ينطلق منها والأفق الذي يبتغيه، لأنّ كل فاعل فكري «ينسج» فكرته عن النص بالأدوات المفهومية المتاحة أو الحبائك النظرية المبلورة.

أقول بأنّ العنوان هو التربة التي تهيّء بروز شبكة من المقولات والمفردات التي تشكّل حقيقة النص. العنوان هو رأس هذا النص، لأنّه يترأس هيكله العام، ويقول باقتضاب ما يقوله النص باسترسال. علاقته بالنص هي علاقة تبادلية، أو كما أسمّيها «لادونية»، كاستحالة فصل الرأس عن الهيكل؛ إذ يبدو العنوان كنص مصغّر والنص كعنوان كبير، أسوة بما قالته

[2] Roland BARTHES, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973. P: 100.
(«النص هو النسيج. فإننا نستطيع أن نعرف نظرية النص بأنها علم صناعة نسيج العنكبوت»، (ترجمة منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، 1992، ص.108-109)

[3] Paul RICOEUR, *Du texte à l'action*. Essai d'herméneutique II, Paris, Seuil, 1998. P: 154.

الكوسمولوجيا العريقة مع نميسيوس (Nemesius) أو إخوان الصفا، أنّ الإنسان هو عالم صغير، والعالم هو إنسان كبير. ولقد كان دريدا يعتبر أنّ «عنونة النص» هو حدث يمنحه قانونه ويجعل منه مؤسّسة نظرية. تتبدّى حقيقة الأشياء بعناوينها (عنوان نص أو كتاب أو رواية أو تحفة فنية أو قطعة موسيقية) ولكل شيء عنوان هو بمثابة إمضاء أو إسم عَلَم، الشيء الذي يطلّ به على الوجود ويمنحه الإيجاد. إذا سألتَ شخصاً ما هو عنوانه، لا تقصد فقط المسكن الذي يقطن فيه، وإنّما أيضاً ما يفعله، وظيفته أو عمله، ألقابه أو شهاداته المدرسية أو الجامعية أو المهنية. فالعنوان بهذا المعنى هويته، ما هو عليه بالذات. وكأنّ العنوان هو اسم المبالغة لما يعنيه الشيء، ما يُبرزه من ذاته، أي أثره. لذا أميل إلى القول بأنّ العنوان هو أفضل وسيلة لنعت الهوية، لأنّ الهوية محفوفة بالنعوت الايديولوجية والرمزية ذات الحميّة الحامية الوطيس، بينما العنوان هو فقط ما يكشفه الشيء في عرائه الفينومينولوجي، ما يبرزه من حضوره أو حاضره، اسمه ونعته، رسمه وإمضاؤه.

النص والتفكيك: ما معنى أن ننسج العلامات؟

يتبيّن أنّ النص هو نسيج من العلامات، وفكرة النسيج تساعدنا على فهم ما المقصود بالتفكيك. لأنّ في حقيقة الأمر، وخلافاً للفكرة الشائعة (والخاطئة في جوهرها) لا يعني التفكيك بتاتاً الهدم، ولكن «التقطيع» (découpage). لنأخذ مثال القماش لنبقى في فكرة النسيج التي هي جوهرية في بنيتها ووظيفتها. عندما نقوم بقصّ القماش فإنّنا نصنع وحدات يمكنها أن تكون نماذج لفساتين أو سراويل يستعملها مصمّمو الأزياء. يتواقت في هذه العملية قطع شيء بتركيب شيء آخر. هذا المراد بالتفكيك في دلالته المبدئية. فهو بشكل من الأشكال تقطيع النص إلى وحدات أوّلية، وما ينقطع عن النص هو نصّ جديد يتمّ تركيبه، مثلما أنّ قصّ القماش ينجرّ عنه قماش آخر مختلف في الشكل والهيئة. ولقد أشار دريدا إلى فكرة النسيج في تقطيع النص بهذه الفقرة من صيدلية أفلاطون: «إنّ حجب النسيج يمكنه أن يستغرق قروناً عديدة في حلّه. ينطوي النسيج على نسيج آخر ويستغرق حلّه قروناً عديدة بإعادة تشكيله كجسم حيّ (...) لا يتعلّق الأمر بالتطريز، إلاّ إذا ما اعتبرنا أنّ معرفة التطريز هي أيضاً أن نتمكّن من متابعة الخيط الممدود»[4]؛ وفي نصّ آخر يشتمل على عنوان فرعي «السرّ الآخر للنسّاج» يكتب دريدا: «ما نسمّيه "التفكيك" يخضع بلا شك إلى مقتضيات التحليل، في الوقت نفسه مقتضيات نقدية وتحليلية. يتعلّق الأمر دائماً بفك أو نزع الترسّب أو حلّ أو تنقيع الرسوبيات والأشياء المصطنعة والفرضيات والمؤسسات»[5]. وبالتالي تعني قراءة النص قطع مساحته إلى وحدات أو أقاليم أو مقاطعات (مثلما نتحدث عن المقاطعات الإدارية في إقليم معيّن)، تحتفظ بنصيّتها الأصلية وتكتسب فرادة جديدة. وإذا كان دريدا يقول بأنّ التفكيك ليس نظرية ولا منهجاً ولا تأويلاً ولا نقداً ولا حتى نقد النقد، فإنّ التفكيك هو في نهاية المطاف «ممارسة» تعمّ كل السلوكيات البشرية على غرار النسّاج في مهارته الذكية في عقد الخيوط وفكّها. وعندما «ننسج» فإنّنا نمارس ولا نتأمّل. الممارسات البشرية كلّها هي «تفكيكات» في شكل عقد وحل، وصل وفصل، ترقيع وتقطيع، تطبيع وتنقيع، أيّاً كانت المواضيع التي تستهدفها.

إذا أخذنا على سبيل الحصر قراءة النص كممارسة، أي كعملية في النسج، فإننا ندرك أنّ ميلاد نص جديد بفعل القراءة هو في حقيقة الأمر تجزيء في مساحة النص المقروء. فنحصل على نص يصدر منه ولكن يختلف عنه. وإذا كان دريدا يعتبر أنّ النص يفتقر إلى

[4] جاك دريدا، «صيدلية أفلاطون»، في كتابه "التشتّت"، باريس، سوي، 1972، ص.79؛ الترجمة العربية لكاظم جهاد، تونس، دار الجنوب للنشر، 1998، ص.13 (ترجمتي معدّلة عن ترجمة كاظم جهاد).

[5] Jacques DERRIDA, *Résistances. De la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996.

هوية، سائراً بذلك على خطى القائلين بنهاية المؤلف مثل رولان بارت في الأدب أو ميشال فوكو في تاريخ الأنساق المعرفية، فلأنّ النص الثانوي الناتج عن النص الأصلي يشتمل على وحدات أصلية لا تنتمي إليه بحذافيرها. مثلاً، عندما نقرأ أيّ نص لكاتب أو فيلسوف فإنّ ما كتبه هو حبائك من الأفكار والمقولات والمفاهيم، بعضها لأسلافه وبعضها لمعاصريه، وبعضها الآخر من ابتكاره. فما يشتمل عليه نصّه ليس أصالة مطلقة، وإنّما تقطيعات من النصوص الأخرى في شكل «تناص» أو «اقتباس». فهناك نوع من «المفارقة» بين كون النص الثانوي ضاحية جديدة من ضواحي النص الأصلي أي قطعة جديدة ومقاطعة مضافة، وكونه مجرّد شبكة من الحقائق والمفاهيم والفرضيات البرّانية. لكن، ليس هذا التناقض الظاهري أمراً سلبياً في حدّ ذاته، بل هو ما يميّز كل ظاهرة أو فكرة. لا شك أنّ دريدا أعاد استثمار الديالكتيك الهيغلي، أو «الأوفيبونغ» (Aufhebung)، حسب معقولية جديدة لا تؤول إلى العلم المطلق باحتواء التناقضات، بل يحافظ دريدا على هذا التشتّت في الظواهر والمظاهر بوصفه أصل الحركة وباعث الإرادة. إنّ الأمور المنتقاة التي تغمر النص وتؤثّث أركانه هي زوائد مقطوعة من النص الأصلي والمزروعة (greffé) في النص الثانوي عبّر عنها دريدا بتعريف مقتضب هو «أكثر من لغة»: «إذا جازفت، وليرعاني الإله في ذلك، بتعريف واحد للتفكيك، تعريف موجز ومضمر ومقتصد ككلمة إشارة، أقول بدون جملة: إنّه أكثر من لغة»[6].

ولقد بيّن جون غروندان[7]، أستاذ الفلسفة في جامعة منتريال بكندا ومتخصص في غادامير، أنّ مقولة «أكثر من لغة» تشتمل على مفارقة لأنّها تعني في الوقت نفسه التعدّد (أكثر من لغة، معناه لغات عديدة) وأيضاً النفي: لأنّ المفردة في الفرنسية (plus de) تعني أيضاً «لا شيء». وبالتالي ينبغي لغات عديدة لفهم معضلة الوجود، وأيضاً ولا لغة يمكنها إدراك هذه المعضلة. فإذا كانت لغات العالم كلّها (على غرار برج بابل) لا يمكنها الوقوف على حقيقة الوجود، فإنّ حقيقة هذا الوجود ليست بالتالي لغوية، بل إدراكه يتمّ بأساليب أخرى غير اللغة، في شكل حدس أو ذوق أو خبرة أو تجربة، أي في شكل ممارسة كالتي تعبّر عنها استعارة «النسّاج». فاللغة، وبالتالي النص والكتابة، ليست مقولات أو لفظيات أو تركيبات نحوية، بل هي مرئيات، هي ما تراه العين، ما تسمعه الأذن، ما يلمسه الجسد. وهنا أنتقل إلى الفكرة التي يتمفصل فيها النص بالواقع وأطرح بعض المشكلات النظرية بشأن التفكيك: إذا كان النص ليس مجرّد لغة بل هو أيضاً واقعة مرئية ومسموعة، هل التماهي بين النص والواقع هو حقيقي أم مجازي؟ معروف عن دريدا مقولته الشهيرة: «لا يوجد خارج–النص»[8] (il n'y a pas de hors–texte) فهل يقرّ بذلك بأنّ الواقع مركّب كالنص، له نحوُه وأسلوبه وإعرابه وإدغامه؟ أليس التماهي بين النص والواقع هو نفي للواقع ذاته ينتهي بالسقوط في النزعة الشكّية أو ربّما العدمية؟

الواقع والتفكيك: ما معنى أن ننتظر الحدث؟

إنّ مقولة «لا يوجد خارج – النص» هي فكرة قديمة قام دريدا بالاشتغال عليها، واشتهرت بالخصوص في العصر الوسيط الذي قام بإسقاط حقائق النص (وأقصد به النص الديني، الأناجيل) على الوجود. فليس الوجود سوى كتاب مفتوح نقرأ فيه الحكمة الإلهية، المتعالية واللامتناهية. هل تستقي فكرة دريدا من هذا التصوّر القائم على التمثّل الذي طغى على العصر الوسيط وحتى العصر الكلاسيكي

[6] Jacques DERRIDA, *Mémoires. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1988, p.38.

[7] جون غروندان، «تعريف دريدا للتفكيك: مساهمة في التقريب بين الهيرمينوطيقا والتفكيك»، "مجلة أرشيفات الفلسفة،" عدد 62، 1999، ص.5-16

[8] Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967. ،p.227. Jacques DERRIDA, *La dissémination, Paris*, Seuil, 1973. P.48.

والنهضة كما حلّله ميشال فوكو في الكلمات والأشياء؟ إنّ «تنصيص» الواقع أو جعله نصّاً نقرأ في صفحاته التراكيب النحوية للسلوكيات البشرية أو التشكيلات النظرية أو التأسيسات السياسية والعملية، هو في حقيقة الأمر، امتداد لنظرية الكتابة عند دريدا التي مَنَحها قيمة أصلية وسابقة على كل أصل (archi-écriture). إنّ الواقع كنص معناه أنّنا لا ندرك الواقع سوى بوسيط الكتابة: لا ندرك الماضي سوى بواسطة المعالم الأثرية والمخطوطات والأرشيفات والشهادات؛ ولا ندرك الحاضر سوى بواسطة القواعد والقوانين والأحكام والعقود؛ ولا ندرك المستقبل سوى بفكّ الشيفرات واستكناه السمات وتأويل الإشارات والعلامات. كلّ علاقة بالواقع تتوسّطها شبكة من الكتابات، أي حبائك من النصوص نحن مقيّدون داخلها على غرار الفريسة في نسيج العنكبوت. والنص هنا أوسع من أن ينحصر في اللغة. بل هو أيضاً رموز واستعارات وإيماءات وسمات، هو أيضاً ما لا تقوله اللغة ويدخل في نطاق المسكوت عنه. إنّه في نهاية المطاف «أكثر من لغة»: نصوص متعدّدة ومتشابكة في النصوص اللاحقة؛ ونفي للنصوص ذاتها بوصفها مرئيات تملأ الواقع في شكل أشياء أو ظواهر أو مظاهر.

إنّنا في ثنائية الواقع – النص أمام شكل شبيه بصورة البطّة – الأرنبة في سيكولوجيا الغشتلت حيث أنّ النظر إلى الواقع يحجب النص والنظر إلى النص يحجب الواقع، فلا يمكن استحضارهما في الحضور نفسه، رغم وجودهما في الحيّز ذاته. إنّ تمفصل النص بالواقع قوامه النظر وأساسه الكتابة. لأنّ الكتابة هي في الوقت نفسه نص وواقع، لغة وظاهرة، رؤية وعلامة. وندرك هنا الأصول العبرانية في تصوّر دريدا للنص لأنّ في الثقافة العبرانية ليست التوراة للتلاوة فقط، بل هي أيضاً محط النظر ومحك المتابعة بالعيون. ننظر لأنّنا ننتظر. في كلّ قراءة للنص ننتظر بروز شيء، قدوم حال، بزوغ معنى، انبجاس حدث. وندرك هنا كيف أنّ سؤال الحدث يشكّل صُلب الاختلاف الأصلي عند دريدا. لأنّ الكتابة هي أصل الحدث، شيء شبيه بما قاله ابن عربي عن الملفوظ «كُنْ» في صيغة الأمر حيث جاز «التكوين» وصدور الكائنات والمخلوقات. في كتابه *التشتّت*، يتوقّف دريدا عند الكتابة بوصفها المقراض الحادّ الذي «يقصّ» الأقمشة و«يقصّ» الحكايات، وآخذ «القصّ» بمفهوميه الواقعي والنصي، قطع ورواية أو تقسيم وحكاية، لأبقى في سياق النسيج الذي أتحدّث عنه منذ البداية. يقول دريدا في قراءته لرواية فيليب سولرس *أعداد*: «إنّ "عملية" القراءة/الكتابة تمرّ عبر "شفرة سكّين أحمر"»[9]. ونعرف أنّ مراسم الختان تركت فيه أثراً نفسياً هائلاً، حيث يمكن نعت فلسفته على أنّها فلسفة في الختان بمقولات تحيل بعضها إلى بعض على شاكلة المرايا المتقابلة: فهناك الأثر، العلامة، القطع، القران، القربان، الجسد، وهي كلها مقولات «ختانية» تمارس على النص وعلى الواقع نوعاً من العنف والقهر.

هناك جرح أصلي يجعل من كل ممارسة في القراءة والكتابة هي «القصّ» بالمعنى المزدوج في قطع الأنسجة ورواية الأحداث، وجهان لعملة واحدة. وهذا الجرح الأصلي هو الفاصل الذي يصاحب كلّ وعي أو ذات أو منظومة أو سياسة، بين التشكيل الاستراتيجي المثقل بالمركزيات والإكراهات والفر التكتيكي القائم على الإزاحات والانتقالات. ويسلّم دريدا بنوع من الازدواجية النصيّة[10]، أي وجود نصيّن في النص ذاته، نص ميتافيزيقي وظاهر مكتوب تحت وطأة التاريخ والإكراه السياسي والحكم الأكاديمي وتحت إملاء البداهة واليقين والحقيقة؛ ونص موازي ومضاهي، شبيه بالشبح المرآوي، لأنّه ليس شيئاً آخر سوى هذا النص الميتافيزيقي في اختلافاته وفجواته، في تناصه وتناقضه. فالنص ينقض

[9] Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967. ،p.365.

[10] Jacques DERRIDA, Marges. De la philosophie, Paris, Minuit, 1972. P.75.

ذاته بذاته من جرّاء الترقيع التأويلي والتنقيع التداولي، أي أنّه يتعرّض لإعادة فك الحبائك، ولغطس داخل السياق الذي يُقرأ فيه. إنّ ازدواجية النص تستلزم عاملين أساسيين وهما: الزمن والآخر. يحيل هذان العاملان إلى الحدث الذي هو بمثابة المحرّك الرئيس للتفكيك في عملية «القصّ»: تنظيم أقاليم المعرفة، ورواية وقائع النص. يتميّز الحدث بالعفوية والغيرية، كشيء سائل وسائر لا ينفك عن العبور وتجاوز الحضور؛ وكشيء مختلف لا ينفك عن غيريته، لأنّ كل مرّة يمرّ فيها الزمن يؤسّس لغيرية دائمة: كل مرّة يمرّ فيها الزمن، لسنا نحن، بل لا ننفكّ عن كوننا آخرين. يقول دريدا: «لا يظهر العفوي كبداية خالصة للحدث سوى شريطة أن لا يكون حاضراً بذاته (...) ندرك هنا مفارقة في الحدث كمنبع لا يمكنه الحضور، أو الحصول. قد لا ينفك الحدث عن الحضور، لكنه يتعارض مع الحضور للذات»[11]. ولهذا الحدث نتيجتان جوهريتان هما نقض المراكز وتفكيك الأنوار، وأعبّر عنهما بالهوامش والظلال لأبيّن بعد قليل المقصود بذلك.

أمكنة وأزمنة التفكيك: الهوامش والظلال.

إنّ الحدث يرتبط بالزمن (حكاية، رواية، واقعة)، فهو الماضي الذي يحلّ ضيفاً على الحاضر، لكن في صيغة الأشباح؛ وهو كل مستقبل يتقهقر نحو الحاضر لكن في صيغة الأطياف. الحدث ينتاب اللحظة الراهنة لأنّه يَمثُل أمام الوعي، أو الوعي يتمثّله، في صيغة أطياف قادمة من الأعماق الزمنية أو من الآفاق المستقبلية ولكن لا يقبض عليها. لهذا قال دريدا بأنّ الحدث هو «المستحيل» (l'im-possible). وتشتمل الاستحالة على مفارقة: فهي تعني في الوقت نفسه «الإمكان» و«عدم الإمكان». الحدث هو المستحيل، بالمعنى الذي يستحيل القبض عليه، وبالمعنى الذي يتحوّل فيه. الاستحالة هي عدم الإمكان وهي أيضاً التحوّل والارتقاء. ليس الحدث هو المستقبل ولكن ما أسمّيه «القابل» بالمعنى المزدوج لما هو "ماثل" أمامنا، أمام أعيننا وإدراكاتنا، ولما هو "مُنتظَر" لكن لا ندري لحظة بروزه أو تفتّقه. وأضيف التاء المربوطة لأتحدّث أيضاً عن «القابلة»، لأنّ الحدث هو أيضاً ولادة جديدة، ميلاد مُفتتِح بالمعنى الذي ذهبت إليه أيضاً "حنه أرندت." يقتضي الحدث نوعاً من القبول لأنّ القابل يستجيب إلى نداء «تعالَ!»[12]، أو «أَقبِلْ!». ولا يُقبل الحدث سوى لأنّه محط الأنظار أي محط الانتظار. فهو الآتي أو الآني في ارتقائه. فليس عجيباً إذا كان دريدا يربط بين العقل والحدث، لضرورة تاريخية تبدّت مع ميلاد «اللوغوس» عند الإغريق كحدث أو كمعجزة؛ وميلاده الثاني مع الحداثة الغربية، أي مع الأنوار.

خلافاً لبعض الأفكار الشائعة والخاطئة لم يكن "دريدا" أبداً ضدّ العقل، بل كان يوظّف ما سمّيته «العقل المضادّ». لهذا السبب أوظّف فكرة الهوامش، وهي أنّ دريدا عكف على قراءة ما أقصته الحداثة الغربية من التفكير، وهو دأب كل أنداده من المعاصرين له مثل "ميشال فوكو" "وجيل دولوز"؛ وما أقصته هذه الحداثة الغربية يقع في الظلال لأنّه يفلت من الأنوار. وبالتالي ما كان ينتقده "دريدا" في الأنوار لم يكن خروجاً على العقل، ولكن كان يتساءل كيف تحوّل العقل خلال 300 سنة من الحداثة الغربية من البحث والاستطلاع إلى البناء والتشييد، وما أعقبه من تصلّب طال الايديولوجيات والمؤسسات السياسية والثقافية، وهي مشكلات عالجها في كتابه *مارقون*[13] حيث أبرزتُ بعض الجوانب منها في دراستي المرافقة للكتاب الجماعي الذي أشرفت

[11] المرجع نفسه، ص.353

[12] Jacques DERRIDA, *Parages*, Paris, Galilée, 1986. P.21.

[13] Jacques DERRIDA, Voyous! Deux essais sur la raison, Paris, Galilée, 2003

عليه[14]. لقد كان الرهان معرفة مآل العقل وتحوّلات الحدث بدءاً من الحداثة الغربية وحتى اليوم. عندما نطرح السؤال «ماذا يحدث؟»، فإنّنا نقصد «كيف نتعقّل؟». في كلّ مرّة نجد أنفسنا أمام ظاهرة مثيرة، تنتابنا أو تستفزّنا، تقلقنا أو تدهشنا، فإنّ ردّ الفعل هو في الغالب محاولة فهم ما يحدث بالبحث عن الدوافع أو الأسباب، أي تعقّل الظاهرة في شكل تساؤل أو استفهام أو استطلاع.

وفي تعقّله للأحداث، فإنّ "دريدا" اختار صيغة الهوامش والظلال لاعتبارات عدّة أهمّها: أوّلاً، إزاحة المركز من شأنها أن تحرّر العقل من المطبّات التي وقع فيها تاريخياً وثقافياً: ونعرف أنّ القيم التي بُنيت عليها الحداثة مثل التقدّم والعقل والحرية تصلّبت بالتدريج كما لاحظت ذلك "حنه أرندت" وأيضاً "مدرسة فرانكفورت"، وانتهت بتشكيل مؤسسات في السياسة والتقنية والعلم هي مجرّد آلات وحسابات تنعطف عليها القوّة وإرادة الهيمنة؛ ثانياً، بالاشتغال على الهوامش، يمكن الوقوف على عقول متعدّدة لها وقائع وتواريخ، وليس على عقل جامع ومانع وقامع كما هو الحال مع "اللوغوس" الإغريقي أو العلم المطلق عند "هيغل". فالمركز يفيد في الغالب الصوت القاهر والنظر الباهر، لأنّ كل ما في المركز، كل من هو في المركز، يجمع بين صوت يقتضي الإذعان (سلطة، نص، عقد، مؤسسة سياسية أو عسكرية..) ونظر يتسلّح بالمراقبة والمعاقبة؛ ثالثاً، العدول عن المراكز نحو الهوامش، هو إذن الابتعاد عن الأنوار نحو الظلال، والظلّ في جوهره لا هو النور المشعّ الذي يُعمي من فرط إشراقه، ولا هو العتمة الحالكة التي ينعدم فيها التمييز. الظلال هي العتبة الوسطى أو الحلبة البينية التي يسهل فيها رؤية الأمور بحصافة ورَويّة.

ولا شك أنّ الابتعاد عن المراكز والتَموقُع داخل الظلال من شأنهما أن يتيحا التفكير ليس بالمفاهيم ولكن بالأطياف. في حقيقة الأمر، كل ما كتبه دريدا يختلف عن المفاهيم التي تتميّز بالمركزية في البنية وبالأنوار في الوظيفة. من "أفلاطون" إلى "هسيرل" مروراً "بديكارت" "وهيغل"، غالباً ما كان المفهوم في المركز، ويدلّ على البداهة واليقين، أي الأنوار. لكن في المسار الفلسفي، العكسي أو المقلوب، الذي اتّخذه "دريدا"، فإنّ المصطلحات التي وظّفها هي هامشية من حيث الهيكل، وطيفية من حيث الهيئة؛ أي أنّه اختار المفردات والمقولات التي تتواجد في الظلال وهي الأطياف. لهذا السبب نألف في كتابته استعمال الاستعارات والأساليب والأوجه البيانية التي لا تستقي من البرهان ولكن من العيان. لم يكن همّه البداهة في شكل نسق أو تطابق، ولكن الباده، والباده في اللغة العربية هو العفوي، السرّي، العابر، الطارئ، أي الحدث. ولكل هذه الاعتبارات يدلّ التفكيك في عمليته المباشرة اقتناص الحدث في عبوره وتعبيره، في واقعيته ونصيّته، في قبوله وإقباله. ولا بدّ أن تساير اللغة الحدث فتكون هي الأخرى عفوية واستعارية، بيانية أكثر منها برهانية، عيانية أكثر منها خطابية، تتحوّل بالحدث وترتقي معه، تحرّره عوض أن تسجنه، تتحرّر به عوض أن تتصلّب بدونه. نفهم أنّ التفكيك ليس شيئاً آخر سوى هذه اللغة التي تجعل من الحدث موضوعها ومحرّكها.

وإذا كان "ماركس" قد تساءل في الأطروحة الحادية عشر من أطروحات حول فيورباخ أنّ الفلاسفة اكتفوا بتفسير العالم، وحان الوقت لتغييره، فإنّ التفكيك يجيب أنّ التغيير ليس مسألة واقع ولكن مسألة لغة، مسألة السؤال الذي ينظر وينتظر، الذي يتدبّر الحدث ويتوقّع مصائره واستحالاته. يقول "دريدا" في *أطياف ماركس*: «إنّ هذا السؤال يأتي، وعندما يأتي فإنّه يتساءل حول ما يأتي في الآتي أو القابل. فهو يتوجّه نحو المستقبل، ذاهب إليه، وصادر عنه، وآتٍ

[14] محمد شوقي الزين، «سؤال العقل في سياسة التفكيك»، في محمد شوقي الزين (إشراف)، "جاك دريدا: ما الآن؟ ماذا عن غد؟" الجزائر-بيروت، منشورات الاختلاف ودار الفارابي، 2011، ص.310-349

منه»[15]. لا يأتي التغيير سوى بالسؤال الذي يقتضي التعقّل، ولا يمكن التغيير سوى باللغة التي تؤثّر في الواقع. وتتّخذ اللغة شكل الكتابة بكل تأسيساتها الثقافية والسياسية والقانونية والأدبية والفلسفية؛ فهي تشتغل على حدث الكتابة بقدر ما تتتبّع حدث الواقع وتربط أحدهما بالآخر. إنّ اللغة هي مسألة تشكيلات تأويلية وتأسيسات سياسية، وبهذا المعنى كان التفكيك وسيكون دائماً، قراءة في السياسة كحدث، في مستقبل الاجتماع البشري، في الآتي من الديمقراطية، في القابل أو المُقبل من العيش المشترك بين الثقافات والهويات. ذلكم هو التفكيك، في النص وفي الواقع، بهوامشه وظلاله، ببوادهه وأطيافه، هو قبل كل شيء وبعد كل اعتبار، نظر في «ما هو الآن؟» وانتظار لـ«ماذا عن غد؟».

المراجع

المراجع العربية:

- بارت (رولان)، **"لذة النص"**، ترجمة منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، 1992.
- دريدا (جاك)، **"صيدلية أفلاطون"**، ترجمة كاظم جهاد، تونس، دار الجنوب للنشر، 1998.
- الزين (محمد شوقي): إشراف، "جاك دريدا: **ما الآن؟ ماذا عن غد؟"** الجزائر- بيروت، منشورات الاختلاف ودار الفارابي، 2011.

المراجع الأجنبية:

- Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Jacques DERRIDA, *Voyous! Deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003
- Jacques DERRIDA, *Résistances. De la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996.
- Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- Jacques DERRIDA, *Mémoires. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1988.
- Jacques DERRIDA, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
- Jacques DERRIDA, *La dissémination, Paris*, Seuil, 1973.
- Jacques DERRIDA, Marges. De la philosophie, Paris, Minuit, 1972.
- Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- Paul RICOEUR, *Du texte à l'action*. Essai d'herméneutique II, Paris, Seuil, 1998.

[15] Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993. P.16.

Semat
An International Journal

الاقتباس والتناص من القرآن الكريم لدى شعراء مجلة الأدب الإسلامي

منجد مصطفى بهجت / أنس حسام النعيمي

Adaptation and Intertextuality in the Poems of the Poets of the League of Islamic Literature

Munjid Mustafa Bahjat & Anas Husam Al-Naimi

International Islamic University Malaysia, P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia.
Email: munjidmb@hotmail.com

Received: 16 April 2013; Revised: 9 July-5 August 2013; Accepted: 30 August 2013
Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: Adapting texts from the Quran is considered one of the necessary requirements of eloquence and fluency for every speaker of the Arabic language and every literary man regardless of whether he composes poetry or writes prose. Adaptation is a phenomenon that is studied and analyzed by the scholars of eloquence and literary criticism. As for Intertextuality, it is one of the poetic styles and artistic techniques, which is commonly used by modern and contemporary poets. Moreover, poets celebrated its use, as a way of creating interrelations between texts, which in turn enriches the text as a whole. This enrichment contributes to the enhancement of the aesthetic structure of the text in the first place. Just like adaptation, intertextuality is also a phenomenon, which is closely studied by contemporary critics, who attempted to define it, identify its types, its different forms, its effect on the text and its analysis and its effect on the listener. This research paper will attempt to define the two phenomena of adaptation and intertextuality. Moreover, the paper will discuss the levels of adaptation and intertextuality among the poets of the league of Islamic literature by analyzing their poetic texts that were published in the magazine of the league starting from its inaugural issue to the fortieth in a period spanning 10 years from 1993 to 2004. The research paper will rely on the inductive analytical methodology and will consist of three parts. The first part deals with the definition of the two terms. The second part will discuss adaptation, its types, levels and some of its examples. The third part will discuss intertextuality, its types, levels and some of its examples.

Keywords: Quran, language, Intertextuality, contemporary, critics, poets.

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

الاقتباس والتناص من القرآن الكريم
لدى شعراء مجلة الأدب الإسلامي

منجد مصطفى بهجت / أنس حسام النعيمي

تأتي هذه الورقة جزءا من مبحث التناص والاقتباس، في دراسة علمية عن شعراء مجلة رابطة الأدب الإسلامي[1]. يعد التناص من الأساليب الشعرية والتقنيات الفنية التي استخدمها الشعراء المحدثون والمعاصرون على نطاق واسع، واحتفوا بها بوصفها ضربا من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراء وغنى، مما يسهم في إعلاء بنيانه الجمالي في المقام الأول، كما إنه "جزء من استراتيجية الانحراف القائمة على مغايرة اللغة الشعرية للخطاب الاتصالي– النثري–"[2]. كما يعد ظاهرة شغل بها النقاد المعاصرون وحرصوا على إعطاء تعريفات لها وبيان أنواعها وأشكالها المختلفة، وبيان أثرها في النص وتحليله وأثرها في المتلقي بما توظفه من أبعاد دلالية تختزلها في داخل النص الشعري الجديد.

وكانت "جوليا كرستيفيا" تلميذة العالم الروسي– "باختين" –، أول من تنبه إلى قضية التناص Intertextuality في دراستها لثورة اللغة الشعرية، حين رأت أن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[3].

ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت الدراسات حول التناص وتوسع الباحثون في تناول هذا المفهوم وكلها لا تخرج عن هذا الأصل، وقد أضاف الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" لذلك أن حدد أصنافا للتناص كالاستشهاد وهو الشكل الصريح للتناص، والسرقة وهو أقل صراحة، ثم النص الموازي، والوصف النصي، والنصية الواسعة وهي علاقة الاشتقاق بين النص القديم والحديث، ثم النصية الجامعة[4].

وقد أضاف النقاد العرب المعاصرون الكثير من الإضافات حول مصطلح التناص، فقد عرّفه "خليل الموسى" بقوله: "مصطلح سيميولوجي وتفكيكي معاً، يذهب أصحابه وفي مقدمتهم "كريستيفا" "وبارت وجينيت"، إلى أن أي نص يحتوي على نصوص كثيرة، نتذكر بعضها ولا

[1] وهي بعنوان:" الالتزام والإبداع الفني عند شعراء مجلة الأدب الإسلامي، من العدد الأول إلى العدد الأربعين، دراسة نقدية تحليلية". الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، 2012.

[2] عبدالعزيز موافي، *قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية*، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004م، ص220.

[3] جوليا كرستيفا، *علم النص*، ترجمة: فؤاد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1991م، ص79.

[4] ينظر: محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته*، المغرب، دار توبقال، ط1، ج3، ص186.

نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكلت هذا النص الجديد، فالكتابة نتاج لتفاعل عدد كبير من النصوص المخزونة في الذاكرة القرآئية، وكل نص هو حتما نص متناص، ولا وجود لنص ليس متداخلاً مع نصوص أخرى"[5].

أما "محمد مفتاح" فيقول في تعريفه: "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[6]. كما يرى فيه ظاهرة لغوية معقدة يصعب ضبطها وتقنينها، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح مع الاعتماد على مؤشرات في النص تجعله يكشف عن نفسه[7].

كما عرّفه "محمود جابر عباس" بإسهاب بأنه "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الاجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين"[8].

ويرجع "ناصر جابر شبانة" التناص إلى صيغته الصرفية ليشتق منها معناه فيقول:"والتناص صيغة صرفية على وزن (تفاعل)، بما تحمله هذه الصيغة الاشتقاقية من معاني المشاركة والتداخل بما يعني تداخل نص في نص آخر سابق عليه، ليمسي لدينا نصان: نص سابق، ونص لاحق، بينهما علاقة خاصة قد تبدأ بالمسّ الرقيق وتنتهي بالتمازج الكلي حتى يبدو الفصل بينهما أمر في غاية الصعوبة"[9].

وتعريفات التناص كما بينها النقاد كثيرة جدا ومتشعبة وكلها تدور حول جوهر التناص الذي يصب في النهاية في كونه تأثر بنص سابق، وبذلك تمسي القصيدة "ليست كتابة بل إعادة كتابة"[10]، وبهذا المفهوم يمسي كل نص يمثل نوعا من التناص "لأن النص الجديد يقوم بهضم النصوص التي سبقته وتمثلها وتحويلها"[11].

ولذلك قالوا بحتمية التناص "إن التناص أمر لابد منه وذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لايفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه"[12]. الغذامي، حصة، إن القائلين بهذا الرأي ينفون أن يكون أي نص نتاجا خالصا للشاعر، أو أن تكون لغته نقية تماما من أثر لغة الآخرين، لأن اللغة هي نتاج تعالق وتواشج مع لغات الآخرين وخبراتهم وثقافتهم.

وعلى الرغم من أهمية التناص كونه يسعى إلى تخصيب النصوص وتلقيحها بثقافات وإشارات تنتشلها من السطحية وتحلق بها في آفاق اعمق من الجدة وذكاء التاويل[13]، إلا أنهم يجمعون على أنه "لا يعني أن يقوم الشاعر بإعادة معاني الشعراء السابقين أو اجترار تراكيبهم، بل عليه أن يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منه جزءا من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة وعنصرا من عناصر نبرته وأسلوبه"[14].

فالتناص في المفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص أو امتداد أفقي لها، وإنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص بهدف توظيفه

---

[5] خليل، الموسى، *قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر*، دمشق، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2000م، ص133.

[6] محمد، مفتاح، *تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"*، الدار البيضاء، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1985م، ص119.

[7] ينظر المصدر السابق، ص121.

[8] محمود جابر، عباس، *استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث*، علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، جدة، شوال 1423هـ، ص266.

[9] ناصر جابر، شبانة، *"التناص القرآني في الشعر العماني الحديث"*، عمان، *مجلة جامعة النجاح للأبحاث "العلوم الإنسانية"*، المجلد21، ع4، 2007م، ص1080.

[10] عبد العزيز، حمودة، "الخروج من التيه-دراسة في سلطة النص"، الكويت، *عالم المعرفة*، ط1، 2003م، ص201.

[11] عبد الستار، الأسدي، "ماهية النص"، *مجلة الرافد*، الشارقة، ع31، 2000م، ص14.

[12] *ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية*، عبد الله، الغذامي، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ط2، 1992م، ص111.

[13] محمد عمّان، الجزائري،*تخصيب النص*، أمانة عمان الكبرى، ط1، 2000م، ص25.

[14] علي جعفر،العلاق، *الدلالة المرئية*، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2002م، ص65.

وإعادة إنتاجه، وربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حد المفارقة[15].

وهناك من النقاد من يخلط بين التناص والاقتباس والتضمين، "فأحمد الزعبي" يعرّف التناص بقوله:" أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[16].

أما "تركي المغيض" فيرى أن التناص يظهر من خلال كل من (الاقتباس، والتضمين)، إذ يجعل من الاقتباس والتضمين شكلين من أشكال التناص.

فالاقتباس عنده: شكل من أشكال التناص، واستلهام وامتصاص لنص قرآني أو تحويل وتغيير لسياقه ونقله إلى سياق ونسق شعري جديدين.

أما التضمين: فيرى فيه شكلاً آخر، ليس شرطاً أن يكون بيتاً أو شطراً وإنما قد يكون جملة شعرية من بيت، يضمنها الشاعر حسب السياق النفسي للموقف والسياق المعنوي للبيت[17].

وهناك فرق بين التناص والاقتباس أو التضمين، فقد "تتعدد أشكال التناص حتى ليتخطى فكرة الاقتباس، ويتفوق عليها، فإذا كان الأول يعني اقتطاع النص السابق والزج به في النص اللاحق دون أن يتفاعل مع جزئياته أو يتحد معها؛ فإن التناص يسعى إلى إنشاء علاقة ما بين النصين فريدة وحميمة قد تبدأ بالإشارة العابرة اللاواعية، وتنتهي عند إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفع به نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء"[18].

ومن هنا فقد فرّق أحد الباحثين بين الاقتباس والتناص فقسمهما إلى[19]:

التناص الظاهر: ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمى أيضا التناص الواعي أو الشعوري.

التناص الخفي: ويكون فيه المؤلف غير واع بحضور نص في النص الذي يكتبه، ويسمى أيضا بالتناص اللاشعوري.

وهذا التقسيم لا يبعد كثيرا عن تقسيم الاقتباس إلى مباشر وغير مباشر، أو نصي وإشاري، ومع تعدد التعاريف والتقسيمات للتناص، يمكننا القول إن التناص ظاهرة شائعة بكثرة في الشعر الحديث والمعاصر، قد تحدث بصورة واعية ومتعمدة من لدن الشاعر، أو تحدث بصورة عفوية غير مقصودة، عن طريق تراكم الخبرات القرائية السابقة، على أن يتم توظيفه بصورة جيدة تخدم النص وتزيد من عمق إيحاءاته. أما التضمين أو الاقتباس، فيتعمدهما الشاعر إذ يوظفهما في شعره لأغراض منها الإيجاز والاختصار عن التطويل–والحليم تكفيه الإشارة–، أو أن يأتي على سبيل التمثيل أو الاستشهاد، لدعم أفكاره ومعانيه.

ولعل التصنيف الأهم للتناص والذي سنعتمده في تحليل نصوص شعراء المجلة، هو ما نبّه إليه أحد الباحثين بقوله:"أحب أن أذكّر بحقيقة مهمة فقد قدم النقاد تصنيفات كثيرة للتناص، فتحدث بعضهم عن التناص الواعي والتناص غير الواعي، وكذلك التناص القائم على التحقيق، وغيره القائم على الخرق، وتناص التضاد وتناص التناقض، لكنهم في كل ذلك لم يفطنوا إلى التصنيف الأهم المرتبط بالبعد الجمالي والتقويم الكلي للنص، وهو ما يدعونا

[15] ينظر: "التناص في القصيدة الحديثة"، عبدالمنعم عجب، الفيا، الكويت، البيان، رابطة الأدباء، ع355، ص36.

[16] أحمد، الزعبي، *التناص نظريا وتطبيقيا*، عمّان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000م، ص11.

[17] المغيض، ينظر "التناص في نماذج من الشعر المغربي المعاصر"، تركي، *مجلة أبحاث اليرموك*، سلسلة الآداب واللغويات، مج20، ع1، 2002م، ص94 وما بعدها.

[18] إبراهيم، خليل، *من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين*، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2006م، ص163.

[19] نجم، مفيد، "التناص بين الاقتباس أو التضمين والوعي واللاشعور"، الشارقة، ملحق بيان الثقافة، *جريدة الخليج*، ع55، يناير 2001م، ص2.

إلى التمييز بين ضربين من التناص هما: التناص الجيد والتناص الرديء"[20].

ومن هنا فقد استخدم شعراء مجلة الأدب الإسلامي التناص والاقتباس في أشعارهم، ومن منطلق الإسلامية في الأدب وكون هؤلاء الشعراء ينتمون للتيار الإسلامي في الشعر، فضلا عن كونهم مسلمين بالدرجة الأولى، فقد كان للإسلام ومصادره دور في ثقافة هؤلاء ونظرتهم للإنسان والحياة والكون من زاوية التصور الإسلامي، لذلك كان من الطبيعي أن يكون للقرآن الكريم والحديث الشريف الأثر الأكبر في تناصهم واقتباسهم، ثم تليهما المصادر الأخرى من الشعر العربي قديمه وحديثه، فضلا عن بعض المقولات التراثية لمشاهير العرب والمسلمين، وهذا ما سنبينه في تحليلنا لظاهرة الاقتباس والتناص عن شعراء المجلة، فمنها ما كان متصلاً بالقرآن الكريم، ومنها ما كان متصلاً بالحديث النبوي الشريف، ومنها ما كان متصلا بالشعر العربي القديم والحديث، ومنها ما كان متصلا بالتراث.

الاقتباس:

فمن الاقتباس من القرآن الكريم قول الشاعر "حسن أحمد الفيفي" وهو يصف رسالة وصلت إليه من صديق فحارت عواطفه وعيناه وفكره فيمن أرسلها فهي تتطلع لما فيها قبل فتحها لتعرف ممن هي:

فحاروا في قراءة منتهاها "فلما استيئسوا خلصوا نجيا"[21]

فهو يقتبس من قوله تعالى:" فَلَمَّا اسْتَيْئَسُوا مِنْهُ خَلَصُوا نَجِيًّا"[22]

ومن الاقتباس من القرآن أيضا قول الشاعر "محمد رشدي عبيد"، وهو يصف الجنة وسحرها[23]:

نأت الأصداء معبّقة
بأريج الزهر!
يا صحب ألا اغترفوا
"إن هذا إلا سحر يؤثر"

فهو يقتبس من قوله تعالى:" فَقَالَ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ "[24]

ومن الاقتباس من القرآن الكريم أيضا قول الشاعر "يوسف عبد اللطيف أبو سعد" وهو يبين وضوح الحقيقة في عداء يهود للمسلمين فيقول[25]:

"حصحص الحق" فلا تنخدعوا كيف ترضون عداكم شركاء؟!

فهو يقتبس من قوله تعالى:" قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الْآَنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ"[26].ومن الشعراء من بالغ في الاقتباس من القرآن الكريم في قصيدته، ومنهم الشاعر "حسن الأمراني" حيث يقول[27]:

والليل بسملة العارجين
إلى "سدرة المنتهى"
و"ناشئة الليل" مصباح أهل النهى
وليلى نداء من الغيب قال لي اقرأ:
"سبحان الذي أسرى بعبده ليلا"
فيا من رضيت العذاب الجميل النبيلا
"قم الليل إلا قليلا"
"وسبحه ليلا طويلا"
فإن "وراءك يوما ثقيلا"

فالشاعر يقتبس عدة آيات من القرآن الكريم على التوالي:

"عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى"[28]، " إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلًا"[29]،"سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه

---

[20] ناصر جابر، شبانة، *التناص القرآني في الشعر العماني الحديث*، مصدر سابق، ص1084.
[21] *المجلة*، ع3، ص96.
[22] سورة يوسف، آية 80.
[23] *المجلة*، ع14، ص70.
[24] سورة المدثر، آية 24.
[25] *المجلة*، ع2،ص105.
[26] سورة يوسف، آية 51
[27] *المجلة*، ع19، ص113.
[28] سورة النجم، آية 14.
[29] سورة المزمل، آية 6.

هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ"[30]،" قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا"[31]،"وَمِنَ اللَّيْلِ فَاسْجُدْ لَهُ وَسَبِّحْهُ لَيْلًا طَوِيلًا"[32]،" إِنَّ هَؤُلَاءِ يُحِبُّونَ الْعَاجِلَةَ وَيَذَرُونَ وَرَاءَهُمْ يَوْمًا ثَقِيلًا"[33].

ولا شك في أن هذه مبالغة مفرطة في الاقتباس من القرآن الكريم، فقد أقحم الشاعر الآيات إقحاما، وزجها في نصه الشعري بما ينسجم مع وزن قصيدته، ممأأدّى إلى إضعاف النص الشعري بكثرة ما اقتبسه من القرآن، فنأى بنصه عن التعبيير الفني، وابتعد به عن الأداء الشعري.

ومثل ذلك فعل الشاعر "عبدالله شرف" في قصيدته التي يقول فيها[34]:

"**والتين والزيتون**"
هل سعد يجالسني؟
وإن جالسوا غمار الماء نعبره
خذي صوتي وآهاتي من نداك الحلو آشرعتي
فمر ننقض أسرابا..
ولا "تبقي ولا نذر"
وقولي:"والضحى واليل "ما في جعبتي سبب
"**سبحان الذي أسرى**"
أعيدي للمدار "الشمس وضحاها"

فالشاعر يكثر من الاقتباسات القرآنية:" **وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ"[35]،" لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ"[36]،" وَالضُّحَى، وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى"[37]،" سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ "[38]،" وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا"[39]**

وهذه الاقتباسات الكثيرة تضعف النص الشعري فلا تثري من إيحائاته، فالشاعر كسابقه لا يقول شعرا بل يرتل آيات متفرقة ومقتطعة من القرآن!!.

وعلينا أن ننبه هنا أننا لا نقلل من فنية الاقتباس في الشعر، كما أننا لا نقلل من بلاغة كلمات القرآن وإيحائاتها، لكننا لا نتفق مع استعمال آيات القرآن بهذه الكثرة المفرطة في النص الشعري الواحد فيفقد النص فنيته، ويفقد الاقتباس قيمته أداةً فنية تأكيدية وتوضيحية.

وكما اقتبس شعراء *مجلة الأدب الإسلامي* من أيات القرآن[40]، نظرا لثقافتهم الإسلامية، فقد اقتبسوا من الحديث النبوي الشريف، ولكن اقتباسهم من الحديث كان محصورا في أحاديث معينة، ويمثل التراث الإسلامي امتدادا طبيعيا لمصادر الاقتباس عن شعراء المجلة فضلا عن القرآن والحديث، فهم يرجعون إليه ليقتبسوا منه كلمات مشعة دوّى صوتها في التاريخ عبر أحداث وشخصيات معروفة كان لها الأثر في عزة الإسلام ونصرته، ولم يكتف شعراء مجلة الأدب الإسلامي بالنهل من هذه المصادر الثلاثة (القرآن والحديث والتراث الإسلامي)، بل تجاوزوها إلى الاقتباس من الشعر العربي قديمه وحديثه، لكننا سنضرب عنها صفحا، لأننا نقتصر في بحثنا على الاقتباس من القرآن الكريم.

وهكذا كان الاقتباس عنصرا من عناصر تأكيد الفكرة والاستشهاد لها، عزز به شعراء المجلة أشعارهم وقصائدهم، فتمثلوا به في أشعارهم وهذه هي وظيفة الاقتباس في الشعر[41].

---

[30] سورة الإسراء، آية 1.
[31] سورة المزمل، آية2.
[32] سورة الإنسان، آية 26.
[33] سورة الإنسان، آية 27.
[34] *المجلة*، ع5، 69.
[35] سورة التين، آية1.
[36] سورة المدثر، آية 28.
[37] سورة الضحى، آية 1و2.
[38] سورة الإسراء، آية 1.
[39] سورة الشمس، آية 1.

[40] وردت عند شعراء المجلة اقتباسات كثيرة من القرآن ومنها فضلا عما قدمنا:"الريح العقيم"، بواد غير ذي زرع"، لا تعد عيناك عنهم"، "ليتني مت قبل هذا"، "عمل غير صالح"، "إن وعد الله حق"، "مغتسل بارد وشراب"، "طعام الأثيم"، فرعون ذي الأوتاد"، "اقرأ باسم ربك"، "رب السماوات والأرض"، "واترك البحر رهوا"، "خير أمة"، "قضى نحبه"، "الكلم الطيب"، "على شفا جرف"، "وأعدوا لهم ما استطعتم"، "أتى الله بقلب سليم"، "وفار التنور"، "فغيض الماء"، "وهل أتاك نبأ الخصم"، "فقال من أنصاري إلى الله"، "أبصر بهم وأسمع"، "حتى تضع الحرب أوزارها"، "يوسوس في صدور الناس"، "متكئين على الأرائك"، "قاب قوسين"، "شفاء ورحمة". ويمكن للقارى الرجوع إلى هذه الاقتباسات في القرآن الكريم.

[41] أطلق علماء البلاغة مصطلح (التضمين) على الاقتباس وقد عرّفوه بقولهم:" هو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم منه، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل". ابن رشيق، القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، ترجمة: عبدالحميد، محيي الدين بيروت، دار الجيل،

التناص:

وكما كان للاقتباس في أشعارهم مكان، كان للتناص مع هذه المصادر الأربعة النصيب الأوفر في أشعارهم؛ لكون التناص يسري في عروق الشعراء ووجدانهم بوعي أو غير وعي، لأنه جزء من ثقافتهم ومن رؤيتهم للإنسان والحياة والكون، ومن هنا فقد كثر التناص في شعر شعراء المجلة وكان تناصهم على مستويين:

تناص لم يضف معنى جديدا، ولم يوفق في تأدية فنية التناص فكأنه فضلة وحشو في النص.

وتناص جيد خدم النص وأثراه وزاد من طاقاته الإيحائية.

فمن أمثلة النوع الأول مع القرآن قول الشاعر "عدنان النحوي" وهو يرثي ابنه في قصيدة يقول فيها[42]:

إلى الله ! إنا له راجعون
فما من مجير ولا معقب
إياد !حنانيك ! والليل ساج
على مهجع بالهدى مرغب
فكم كان جنبك يجفو المضاجع
من رهب بالتقى تحتبي
فتحيي من الليل أجزاءه
فرغت إلى الله قم فانصب

فالبيت الأول يتناص مع قوله تعالى: "**الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ**"[43]. **وفي البيت الثالث إشارة إلى قوله تعالى: "تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ**"[44]. **أما البيت الرابع فهو يتناص مع قوله تعالى: "فَإِذَا فَرَغْتَ فَانْصَبْ**"[45].

إن الناظر إلى علاقة النص الشعري بالآيات القرآنية ليلحظ أن التصرف بالنص السابق لا يتعدى التشكيل اللغوي، فالدلالة ظلت على حالها، والفضاء الديني هو ذاته، بل جاء التوظيف مؤكدا للدلالة، ليبدو تسليط الضوء على النص القرآني أوضح من الإحالة إلى واقع النص، ومثل هذا التوظيف لا ينجح في زيادة إيحاءات النص الشعري، فهو مجرد استعارات لسياقات قرآنية جاهزة يتم توظيفها كما هي، أو بتحوير طفيف في السياق الشعري كما رأينا أعلاه.ومن هذا النوع من التناص مع آيات القرآن، قول الشاعر عصام الغزالي وهو يخاطب القدس[46]:

صوني دموعك فالسياط على البساط سترتمي
وسيسقط الوجه القبيح، ولات ساعة مندم
الغاصبون تلفعوا بدجى .. سيرحل فاسلمي
لا تفزعي منهم، أولئك هم وقود جهنم
والنور إن عرّاهم دوسي، ولا تترحمي
وكذاك أخذ الله إن أخذ الطغاة بماثم

إن النص الشعري يتبنى بالكامل دلالة النص القرآني، ويجعلها مؤكدة للدلالة الشعرية مع تحريف طفيف في اللفظ، ففي قول الشاعر: **(ولات ساعة مندم)**، تناص مع قوله تعالى:"كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ فَنَادَوْا وَلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ"[47]. وقوله: **(أولئك هم وقود جهنم)**، يشير إلى قوله تعالى: "وأولئك هم وقود النار". أما البيت الأخير فهو امتصاص وإعادة صياغة لقوله تعالى: "**وَكَذَلِكَ أَخْذُ رَبِّكَ إِذَا أَخَذَ الْقُرَى وَهِيَ ظَالِمَةٌ إِنَّ أَخْذَهُ أَلِيمٌ شَدِيدٌ**"[48].

ومن أمثلة التناص العقيم مع القرآن أيضا قول الشاعر "محمد ياسين" العشاب[49]:

يفنى الزمان ويبقى وجه خالقه وكل مبتدأ في حكم مختتم
سبحان من خلق الإنسان من علق والفطرة اكتملت في كل منفطم

، ج2، ط4، 1972م، ص84. وانظر: أبو هلال، العسكري *كتاب الصناعتين*، ت:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م، ص47.

[42] المجلة، ع1، ص85.
[43] سورة البقرة، آية 156.
[44] سورة السجدة، آية 16.
[45] سورة الشرح، آية 7.
[46] *المجلة*، ع28، ص31.
[47] سور ص، آية 3.
[48] سورة هود، آية 102.
[49] *المجلة*، ع19، ص45.

إن مثل هذه الإشارات التناصية ضعيفة في قيمتهاالفنية لأنها استدعاء لمفردات قرآنية، وزجها في نص شعري لتأكيد حقيقة أخبر عنها القرآن الكريم، فما هي إلا استعمال توضيحي للتناص، فصدر البيت الأول يتناص مع قوله تعالى: "**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ، وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ**"[50]. **أما البييت الثاني فيشير إلى قوله تعالى:** "**خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ**"[51].

ومن هنا نلاحظ أن الاستعانة بالنص القرآني في البناء الشعري، لا يعني عند هذه المجموعة من الشعراء[52] أكثر من توكيد الدلالة الشعرية للوصول إلى المعنى المركز، "وهو ما يقابله الاستشهاد في النثر، لكنه في الشعر أكثر تركيزا وكثافة، وفيه تصرف، ولو طفيف، بالنص القرآني ليتساوق والنص الشعري"[53]. أما التناص الجيد مع القران الذي دخل سياقا جديدا فمنه قول الشاعر "وليد قصاب"[54]:

ومرّت بك الأربعون
كمر السحاب

إن الشاعر يتناص مع قوله تعالى: "**وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ**"[55]. فالنص القرآني يشير إلى أن الشيء قد يبدو للإنسان بخلاف ما هو عليه، حتى أنه لا يستطيع أحيانا أن يميز حقيقة الشيء، فقد يخدعه بصره فلا يرى الحقيقة إلا بعد حين، فالجبال نراها ثابتة راسية مستقرة، بينما هي في حقيقتها تدور مع الأرض بسرعة، سرعة السحاب الذي نراه يمر في السماء، فالآية هنا تتكلم عن بديع صنع الله وعظمته.

هذا المعنى تمثله شاعرنا ووظفه في بيان أن عمر الإنسان وأيامه تمر بسرعة من غير أن يشعر بها، ومن غير أن يبصر حقيقة الأمر، فكأنه يرى أيامه ثابتة وعمره مستقر لانشغاله بأعباء الحياة ومتعها، حتى إذا وصل سن الأربعين، وبدأ الشيب يدب في هشيم رأسه، تنبه إلى سرعة انقضاء العمر ومرور الأيام، وبذلك يكون الشاعر قد نقل الحديث عن سرعة المرور من وصف الجبال إلى وصف عمر الإنسان، فالتناص هنا قد وظف بشكل فني زاد من إيحاءات النص الشعري وأثراه وفتح له آفاقا رحبة من التأويل والتدبر والتفكير.

ومن التناص الجيد مع آيات القرآن أيضا قول الشاعر سمير مصطفى فراج[56]:

بدمي أرتل سورة البكر التي حملت بجيل
فاجأءها جمر المخاض إلى جذوع المستحيل
فأتت به في كفه الأحجار والثأر النبيل
جيل سيمسح عن عيون مدينتي الليل الطويل

فالشعر يتناص مع قصة مريم عليها السلام في قوله تعالى: "**فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ** "[57].

وهنا تبدو جمالية التناص من خلال المفارقة بين نص الشاعر والنص القرآني، فالنص القرآني يتكلم عن مريم التي حملت بعيسى عليه السلام، والتجأت إلى جذع نخلة حيث تستريح وتستظل، ثم ناداها طفلها عيسى (نبي الله) بأن تهز بجذع النخلة ليتساقط عليها الرطب فتأكل وتشرب وتقرّ عينا. أما نص الشاعر فيتكلم عن مدينة القدس التي حملت في بطنها أبناء هذه المدينة، والتجأت إلى جذوع المستحيل، حيث تنافح من أجل بقائها وبقاء الإسلام على أرضها في معاناة وألم وحرقة مما تلاقيه على يد الصهاينة المجرمين الذين يريدون أن يحيلوا بقاء الإسلام في القدس إلى مستحيل، فلم تسترح ولم تستظل

---

[50] سورة الرحمن، آية 26-27.
[51] سورة العلق، آية، 2.
[52] أمثلة أخرى من هذا التناص عند كل من: "صابر عبد الدايم"، ع7، ص106."والجياد الصافنات المؤمنات".
"أحمد محمد الصديق"، ع14، ص49."لا تعد عيناك عنهم"، "بحبل الله متصل".
"محمد عبد الجواد"، ع1، ص104 "كريح تفنى ولا تلد" (عقيم).
"محمد التهامي"، ع9-10، ص174."وفاتك من دهاق الكأس شرب".
"محجوب موسى"، ع3، ص85."يفرّ هنا الإنسان من كل أهله #فلا أم تجدي أو أب وزن شعرة". وغيرهم.
[53] ناصر جابر، شبانة، مصدر سابق، ص1087.
[54] *المجلة*، ع23، ص27.
[55] سورة النمل، آية 88.
[56] *المجلة*، ع4، ص89.
[57] سورة مريم، آية 23.

ولكنها قارعت المستحيل من أجل أن تلد هذا الجيل من أطفال الحجارة الأبطال، الذين ولدوا وفي كفهم الحجر، وفي نفوسهم الثأر من يهود الحاقدين، فهم الذين سيزيلون ليل الاحتلال ويرجعون إلى القدس نهارها وإشراقتها البهية بالإسلام وأهله.

وهنا نرى حسن توظيف الشاعر للتناص وقد ربط الشاعر بين حدثين لعل الجامع بينهما إنما هو قدسية قصة مريم عليها السلام وقدسية القدس مهد عيسى عليه السلام ومعراج خاتم النبيين عليه الصلاة والسلام. ومن التناص الخفي اللطيف مع القرآن الكريم قول الشاعر "أمين عبدالله سالم" في قصيدته "صرخة في وجه الصمت"[58]:

القوم – يا ولدي – من ناصروك ضحى
عادوا مساءً.. وجروا ذيل مرتعد
وليس ينقصهم ما رمت من عدد وليس يعوزهم ما شئت من عدد!
لكنهم – ويلتي – أغفوا على دعة وأسكرتهم ظلال المربع الرغد
وأخلدوا ..للمنى لكنهم شحبوا وأوجفوا خيلهم... لكن على جسدي!

فعبارة "أوجفوا خيلهم"، فيها إشارة تناصية خفية إلى قوله تعالى: "وَمَا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَى رَسُولِهِ مِنْهُمْ فَمَا أَوْجَفْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ خَيْلٍ وَلَا رِكَابٍ وَلَكِنَّ اللَّهَ يُسَلِّطُ رُسُلَهُ عَلَى مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ"[59]. ولكن الشاعر وظف بذكاء هذه العبارة توظيفا معكوسا لينتقل بها من حالة إيجاف الخيل[60] للعزّة والنصرة إلى حالة الخيانة والتآمر على الله ورسوله وعلى المسلمين، فالله تعالى يخاطب المؤمنين ويذكرهم بما منَّ عليهم من الفيئ ومن غنائم المدينة بعد أن ألقى في قلوب اليهود الرعب فتركوا المدينة من غير أن يوجف المسلمون عليهم بخيل أو ركاب، فقد كفاهم الله شر القتال.

أما الشاعر فيتكلم عن ضعف المسلمين وخيانتهم لبعضم وتقاعسهم عن نصرة إخوانهم، وهو واجب عليهم ومن ضرورات دينهم وضرورات إيمانهم بالله ورسوله، ثم يتبع ذلك بتقريعهم بهذه العبارة: "أوجفوا خيلهم... لكن على جسدي"، فهم لم يكتفوا بالخيانة وعدم النصرة بل سلّطوا قوتهم وخيلهم وركابهم لتقف على أجساد إخوانهم المسلمين، فالعار يلحقهم مرتين: الأولى لتخاذلهم عن النصرة. والثانية لضلوعهم في قتل إخوانهم المسلمين، فيالها من صورة مخزية ويالها من مفارقة بين إيجاف الخيل في الموقفين[61].

وهكذا رأينا توظيف شعراء مجلة الأدب الإسلامي لأسلوب الاقتباس والتناص في أشعارهم على نطاق واسع فمنه ما كان مستمدا من القرآن الكريم، ولم نتوقفلما كان مستمدا من الحديث الشريف، وما نهل من التراث، وما وجد ضالته في الشعر العربي قديمه وحديثه.

كما رأينا تباينا في توظيف التناص عند الشعراء، فمنهم من وظفه بشكل جيد، زاد من إيحاءات النص وفتح أمامه مجالات واسعة من التحليل والتفكر، ومنه ما قصّر عن بلوغ مراده فجاء رديئا عقيما لم يسهم شيئا في إثراء النص، بل جاء مؤكدا وموضحا لا غير.

ووفق هذا التصنيف يتفاضل الشعراء في استعمال هذه التقنية الأسلوبية فيكون أجود أنواع التناص "ما أحدث ضربا من التماهي بين النصين حتى ليتشرب النص المضيف جزئيات النص الضيف ويهضمه في داخله حتى يذوب فيه، أما إذا ظل النص الطارئ طافيا على مياه

---

[58] *المجلة*، ع11، ص44.

[59] سورة الحشر، آية 6.

[60] جاء في *المعجم الوسيط*:"أوجف السائر: أسرع في سيره. وأوجف فلان فلانا: حثّه. ويقال: أوجف فلان دابته: حثّها. ووجف الفرس أو البعير: أسرع"، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص1014.

[61] تنظر أمثلة أخرى للتناص مع القرآن في: ع7، ص107، "مشكاة ضوؤها الدرّي". ع9-10، ص181،"باسم ربك مجريها". ع14، ص49،"بحبل الله متصل". ع26-27، ص191،"يخلف قاعا صفصفا". ع38،ص17،"وما يستوي البحران". ع28، ص34،"زاغت الابصار". ع19، ص117، "الأرض إن ضاقت عليك". ع18، ص55، "ريحنا تلاشت". ع13، ص31، "بجنود مردفين منزلين". ع19، ص109،"وجهت وجهي". ع36، ص13،"لم يرقبوا إلا ولا ذمة". ع37، ص11، "يهيمون في كل واد". وغيرها.

النص، منعزلا عن بنيته فإنه يمسي ضربا من العبء الزائد على النص أو اللغة الفائضة التي يمكن شطبها أو عزلها عن سياقها البنائي"[62].

المراجع:

المراجع العربية:

- ابن رشيق، **القيرواني :العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**،ت :محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 0992 م.
- الزعبي أحمد،: *التناص نظريا وتطبيقيا*، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2000م.
- الغذامي عبدالله،: *ثقافة الأسئلة - مقالات في النقد والنظرية*، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992م.
- بنيس، محمد: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**،المغرب، دار توبقال، ط1د.ت.
- حمودة عبدالعزيز،: *الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص*، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2003م.
- خليل إبراهيم،: *من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين*، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2006م.
- خليل، الموسى: *قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر*، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م.
- عباس محمود جابر: *استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث*، علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، جدة، شوال 1423هـ.
- عبدالعزيز، موافي: *قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.
- علي جعفر، العلاق: *الدلالة المرئية*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002م.
- كرستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فؤاد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م،
- محمد ، مفتاح: *تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)*، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985م.

الجائري، محمد *عابد: تخصيب النص*، أمانة عمان الكبرى، عمّان، ط1، 2000م.

المجلات والدوريات:

- **"**التناص القرآني في الشعر العماني الحديث"، شبانة، ناصر جابر، عمان، *مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية*، المجلد21، ع4، 2007م.
- **"**التناص بين الاقتباس أو التضمين والوعي واللاشعور"، نجم، مفيد، الشارقة، *جريدة الخليج*، ملحق بيان الثقافة، ع55، يناير 2001م.
- **"**ماهية النص"، الأسدي، عبدالستار، الشارقة، *مجلة الرافد*، ع31، 2000م.
- عبدالمنعم عجب: "التناص في القصيدة الحديثة"، الفيا، الكويت، *البيان*، رابطة الأدباء، ع355.
- *مجلة الأدب الإسلامي* الأعداد 1-40، حيث اعتمدت الدراسة في نصوصها الشعرية على هذه الأعداد.

الدوريات:

- المغيض تركي،: "التناص في نماذج من الشعر المغربي المعاصر"، *مجلة أبحاث اليرموك*، سلسلة الآداب واللغويات، مج، 20، ع1، 2002م.

[62] شبانة، ناصر جابر، مصدر سابق ص194.

Semat
An International Journal

المعرفة بالصورة
أو ما العلاقة بين الصورة والمعرفة؟

جون بيير مونييه
ترجمة صابر الحباشة

Knowledge by image

Jean-Pierre Meunier

Translated by Saber Lahbacha

Flat 11, building 2555, road 1849, Hoora, Manama –Bahrain
Email: habacha@gmail.com

Received: 13 Jan. 2013; Revised: 9 Mar.-20 July 2013; Accepted: 19August 2013
Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: Knowledge begins by miming the real perceived. With hierarchy of iconic representations going from basic images (corporal entities) to mental models more and more abstract but nonetheless iconic. The iconic knowledge is knowledge by profile that means that every image or model makes some aspects of phenomena salient and delete others. As much as the knowledge relies on a fundamental activity of assimilation or comparison, it proceeds necessarily by metaphorization and schematization.
Schema is a capital notion that leads to a conception of knowledge as network of schema models embedded into each other, and therefore more or less specifiable. This two "more and less" realizing the knowledge variations according to its degree of systematicity.
The problem is to define the articulation between external signs (especially verbal language and physical images) and the images and mental models which we can consider as internal representations or signs.
This articulation is not just translation. Thinking and its signs don`t develop and then it will be semiotized. I.e. external signs are not means of communication of internal signs. It is, as J. Goody beautiful expression, an "intelligence technology", external tools that their use influences the thinking forms and operations.

Keywords: Knowledge – image – cognition – semiotics – icon – symbol.

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

المعرفة بالصورة،
أو ما العلاقة بين الصورة والمعرفة؟

جون بيير مونييه

ترجمة صابر الحباشة

هذا الفصل تعريب للقسم الأخير[1] من بحث جون بيير مونييه[2]، وهو بحث يتعلق بتبيّن ضروب العلاقة بين الصورة والمعرفة، ويطرح رؤية مختلفة عن النظرة التقليدية للصورة كما جاءت في الأدبيات البلاغية، حيث يُكتفى بتنميط الصورة عبر تسميتها وتقسيمها إلى تشابيه واستعارات، وما تتفرع إليه من تفريعات جزئية...

أمّا هذا البحث فيركّز على النواحي الذهنية والتواصلية لمبحث الصورة، ويدافع مونييه عن فكرة أيقونية الفكر البشريّ، ممّا يعني أنّ الصورة لا يمكن أن يُنظر لها بوصفها زينة وإخراجا، بل هي نفسها فكرة والفكرة صورةٌ.

إنّ البشر يدركون العالم ويُنشئونه في نماذج (...). ويمكنهم كذلك إعادة إنتاج هذه النماذج في الخطاب؛ أي إصدار سلوكات رمزية – عبارات لسانية – تقوم بنقل النماذج من شخص إلى شخص آخر، ومن جهته ينشئ الفرد الذي يفكّ شفرة هذه العبارات اللسانية نموذجا يشبه حالة الأشياء في العالم الذي عرفه المتكلم وحاول نقله[3].

إنّ مفهوم الصورة ضروريّ عند لانغاكير (Langacker)، لنتنبّه إلى أنّ تعابير لسانية مختلفة تعطينا رؤى متنوّعة للوضعية الموضوعية نفسها[4].

ودون أن تكون للنحو بنية مستقلّة لا تتبع توليفاته سوى قواعد صورية، فإنّ النحو يتبع المعنى؛ أي الخيال.

إنّ ما يجهله كثير من السيميائيين أن بياجيه (Piaget) عالم النفس التطوّريّ (développement)، كان يستخدم بشكل مباشر مقولات بورس (Peirce): المؤشّر (l'indice) والأيقونة (l'icône) والرمز (le symbole)، لوصف "الوظيفة الرمزية" على مراحل. وتسمح هذه التوافقات بتوضيح صلات كثيرة بين فئات العلامات الكبرى ومختلف

[1] توجد نسخة (PDF) من البحث المذكور في الهامش التالي على الأنترنيت، وما قمنا بتعريبه يقع ضمن هذه النسخة بين صفحتي 33 و42

[2] Jean-Pierre Meunier, **Connaître par l'image**, *Recherches en communication*, n10, 1999, pp.35-75.

[3] Ph. Johnson – Laird, **L'ordinateur et l'esprit**, Paris, éd. Odile Jacob, 1994.

[4] R. Langacker, **Foundations of cognitive grammar**, vol. 1, Stanford (California), Stanford University Press, 1987.

مظاهر التواصل التي استخرجتها نظريات التواصل المتلاحقة: الدلالة والعلاقة والمعرفة.

على مستوى الدلالة والمعرفة (وهما مستويان متصلان إلى مدى بعيد)، يسمح التقسيم إلى مؤشّر، وأيقونة، ورمز، بإدراك التطوّر في مسارات يمكن أن نصفها بالابتدائية أو قبل المنطقية (التكثيف والنقل، أو الاستعارة والكناية)، من جهة، كما يسمح بإدراك التطوّر في المسارات المنطقية اللغوية، من جهة أخرى.

إنّ الإطار المفهوميّ الذي يمثله الثالوث (المؤشّر، والأيقونة، والرمز) يعدُّ خصبا إلى حدّ مّا، فلقد سمح بوضع شيء تجهله اللسانيات أو تتجاهله: يتمثل في أنّ التواصل يختلف اختلافا ملحوظا باختلاف ضروب العلامات التي تندرج في نطاقه ويكون هذا ضمن مظهر تُجلّيه العلاقة أو الدلالة أو المعرفة.

ومع ذلك، علينا أن نقرّ بأنّ النظريات العرفانية للغة تطرح مشكلا كبيرا على الثالوث البورسي (نسبة إلى بورس Peirce).

إنّ "أيقنة" (icônisation) الفكر، تشوّش، في الواقع، التوافقات القائمة، إذا كانت المَصْوَرة (l'imagerie) تتجاوز ميدانها (التمثيل الأيقوني بأتمّ معنى الكلمة، المتضمّن لصور ذهنية وصور مادّية) لتكتسح مجال التواصل اللسانيّ، فإننا لا نرى بوضوح، كيف يمكن المحافظة على الخصائص المميّزة لكلّ طرف منهما. وثمة حلّ لهذا المشكل يتمثل في تذويب الاختلافات وإرجاع ما هو لسانيّ (رقمي، موقوف على المنطق) إلى ما هو أيقوني، تقريبا، على النقيض مما حاولت السيميائية (sémiotique) فِعله؛ وبذلك لن يُصبح ما هو لسانيّ سوى أداة لما هو أيقونيّ.

إنّ تجنّب أحادية البُعد، يجرّ إلى حصول مشاكل صعبة الحلّ في مجال التفاعل والتوسيط، وإذا سلّمنا بالغائية الأيقونية لما هو لسانيّ، فإنه علينا أن نتفهّم آثار التوسيط التي يمارسها ما هو أيقونيّ.

يرى لانغاكير أن التشبيه مفهوم أساسيّ لتحديد الحياة الذهنية، إذ يقول: "إنّ قدرتنا على مقارنة الأحداث وتسجيل أيّ تقابل (Contrast) أو تعارُض (discrepancy) بينها، لأمرٌ أساسيّ بالنسبة إلى المسار العرفانيّ"[5].

بالنسبة إلى لانغاكير، كما هو الحال بالنسبة إلى بياجيه، لا تتعلق التجربة الذهنية فقط بالمدخل (input)، بل تتعلق أيضا بالبنى التي تفرضها عليها انتظاراتنا والرتابة التأويلية.

إنّ جوهر الاستعارة، كما يرى لايكوف وجونسون، يكمن في كونها تمكّننا من فهم شيء ما، (وأن نكوّن عنه تجربة) باعتماد ألفاظ أخرى[6].

- **نحو سيميائية عرفانية: استنتاجات:**

1. تبدأ المعرفة بنسخ قائم على محاكاة الواقع المُدرَك، وتتطوّر المعرفة بعد ذلك عبر تراتبية من التمثيلات الأيقونية التي تنطلق من الصور في المستوى الأساسيّ (صور الكائنات التي تكون في متناول الجسد)، نحو "نماذج ذهنية" أكثر فأكثر تجريدا، ولكنها مع ذلك تظل أيقونية (وتُفهم بوصفها كذلك، عبر قدرات الجسد القائمة على المحاكاة).
2. إنّ المعرفة عبر الأيقونات هي بالتوازي مع ذلك معرفة عبر المظهر (profil) ممّا يعني أنّ كلّ صورة أو نموذج يُبرز بعض المظاهر ويمحو أخرى.
3. لمّا كانت المعرفة تقوم على نشاط أساسيّ من المماثلة أو التشبيه، فإنها تجري بالضرورة عبر إضفاء الصبغة الاستعارية

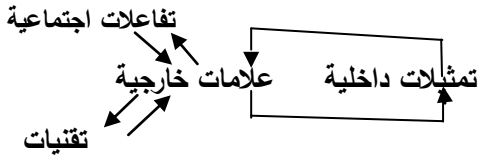
[5] R. Langacker, **Foundations of cognitive grammar**, vol. 1, Stanford (California), Stanford University Press, 1987.
[6] G. Lakoff et M. Johnson, **Les métaphores dans la vie quotidienne**, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

(métaphorisaton) والصبغة الخطاطية (schématisation). إنّ مفهوم الخطاطة (وهي حالة خاصّة من الوضع في بروفايل) قد بدا محوريا ويقود إلى تصوّر للمعرفة بوصفها شبكة واسعة من النماذج الخطاطية، بعضها يتضمّن بعضا، بأقدار تقلّ أو تكثر، فبعضها أكثر قابلية للتخصيص من بعض، وسمتا "القلة والكثرة" هاتان، مردّهما إلى تنويعات المعرفة بحسب درجات الانتظام في النسق (systématicité).

يتمثّل المشكل في تحديد التمفصل بين العلامات الخارجية (اللغة الملفوظة والصور المادّيّة أساسا) وبين الصور والنماذج الذهنية التي يمكن أن نعدّها تمثيلات أو علامات داخلية.

إنّ هذا التمفصل لا يمكن أن يُفهم – عبر المنظور الذي يتبناه مونييه (Meunier) – بوصفه مجرّد ترجمة. إنّ الفكر وعلاماته لا تتطوّر أوّلا لكي تصبح علاميّة بعد ذلك، بعبارة أخرى، ليست العلامات الخارجية مجرّد وسائل تتواصل عبرها العلامات الداخلية، إنها كذلك، حسب عبارة غودي (J. Goody) الجميلة "تكنولوجيات الذكاء"، إنها أدوات خارجية يعكس استعمالها صُوَر التفكير وعملياته[7].

هذه الفكرة يحملها تيّار فكريّ برمّته، يجعل الاشتغال العرفاني مرتبطا بالتوسّط العلاميّ، أو بعبارة أدقّ بالتوسّط السوسيوعلاميّ (sociosémiotique)، بما أنّ العلامات هي نتاج التفاعلات الاجتماعية[8]، في إطار هذا التيار النظري، تتمثّل الفرضية التي يجب اختبارها في وجود **علاقة دائرية** تجعل ما هو سوسيوعلاميّ مرتبطا بما هو نفسيّ والعكس بالعكس.. ولكننا نعلم أنّ مثل هذه الدائرية تطرح بعض المشاكل العويصة منهجيا، لكي نعتقد في الدائرية، علينا أن نفكّك المصطلحات بعض الشيء (وهنا نفكك مصطلحيْ الفكر والعلامات) لكي نستعيد بعد ذلك مشكل التحديد المتبادل. وهذا ما فعلناه هنا بنظرنا بداية في الفكر، وهو اختيار يسوّغه كون الفكر – بالنسبة إلى اللغات – يبدو أوّليّا ومتصلا بصلتنا الجسدية في الأصل (الحسّيّة الحركية) بالعالم. إنه الدور الأساسي للتوسّط الجسديّ في تكوّن الفكر الذي يعطي أفضل الحجج لصالح الحدْس الأيقونيّ المُسبَق للفكر. بقي لنا الآن أن نفحص المصطلح الثاني وآثاره بالعودة إلى أفكارنا – الصور. بقي علينا، بعبارة أخرى، أن نطرح مشكل التحديد المتبادل لهذه الأخيرة عبر التوسّط العلاميّ[9]، فيما يتعلق بهذا الموضوع الشاسع، نكتفي ههنا بتعيين بعض الأسئلة المكوِّنة للإشكالية، وقد يساعد هذا الرسم التأليفي على هذا التعيين:



لقد واتتنا الفرصة للاهتمام باللغة الملفوظة ضمن هذا المنظور، فقد رأينا أنه متى عُرفت الغايات الأيقونية في اللغة الملفوظة، فإنه لن يكون بوسعنا مقابلتها ببساطة مع التماثلية وإسناد خصائص مختلفة جذريا لها.

فلقد قلنا على سبيل المثال: إنّ اللغة الملفوظة لها نحوٌ، في حين أنّ الصورة لا نحوَ لها، ولكن هل يتعلق الأمر بافتقار أو نقص؟ إذا كانت الصورة لا تتوافر على نحوٍ، فذلك يعني، بمعنى من المعاني أنها لا تحتاج إليه. إنّ ما

[7] J. Goody, **La raison graphique**, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

[8] يرتبط بهذا التيار، فضلا عن عالم الأنثروبولوجيا غودي (J. Goodi)، كتاب آخرون مثل عالم النفس التطوّريّ فيغوتسكي (Vygotsky) أو الفيلسوف ليفي (P. Lévy) الذي وطّد أركان هذا التيّار بشكل خاصّ. ويمكننا، على صعيد آخر، أن نلحق به المنظور الوسائطي (médiologique).

[9] إنّ المشاكل المرتبطة بمفهوم الدائرية (circularité) تستحقّ، دون شكّ، فحصا أعمق بكثير.

تبنيه اللغة بواسطة الأسماء والصفات والأفعال والحروف، إلخ، تعرضه الصورة بشكل مباشر[10]. إنّ ما تصوّره في المخيال عبارات من قبيل "فوق"، "تحت"، تُرينا إيّاه الصورةُ، ولعلّ روابط منطقية مثل "إمّا ... وإمّا ..." و"إن ... ف..."، لا تقوم سوى بإعادة بناء عمليات خيالية للمقارنة مع نماذج ذهنية بديلة أو لتعويضها[11]. هل علينا أن نقول إنه يعسر على الصورة التعبير عن المنطق (وهو ما نعتقده، عموما) أو على العكس من ذلك نقول إنّ المنطق يسعى إلى شكلنة عمليات خيالية، قد لا يقدر على الإمساك ببعضها؟[12] ولنترُكْ هذا السؤال معلَّقا، ولْنعتقدْ أنه يتعلق بمشكلة لم تُحلَّ مِنْ قبلُ.

ولكن إذا كانت اللغة تخدم المَصْوَرَة الذهنية (l'imagerie mentale)، التي يستعملها – بمعنى من المعاني – للترجمة وللتواصل، فإنه علينا أن نعترف بأنّ اللغة تحوِّلُ المَصْوَرة الذهنية، وعلينا أن نسعى إلى تدقيق كيفيات هذا التحويل، وقد سبق لنا أن نظرنا في البُعد الذي تُضفيه اللغة الملفوظة بالنسبة إلى العالم المُدرَك، وكذلك بالنسبة إلى التمثيل الداخلي لذلك البُعد.

إنّ علامية عرفانية ستكشف أكثر أغوار التحوّلات التي تُحدثها الكلمات في المَصْوَرة نفسها وستعيد انطلاقا من وجهة النظر هذه، اكتشافَ دي سوسير لمبدأ الاختلاف، لا كما يؤكّده المذهب البنيويّ، بوصفه – أي الاختلاف – أساسَ المعنى الخاصّ، بل بوصفه منبع التمييزات الموضوعة في إيجابية المَصْوَرة (المقولات، المجالات، إلخ) والإمكانيات العرفانية التي تتبع منها. يقول دي سوسير: "إنّ الفكر، الفوضويّ[13] (chaotique) بطبيعته، مُجبرٌ على أن يدقّق ذاته وهو يفكّكها (...)"[14]، وهو ما أعاد برونكارت (Bronckart)، صياغته كما يلي:

"قبل ظهور اللغة، كان يوجد قطعا نشاط نفسيّ عمليّ، ولكن هذا الأخير يرتكز على أشكال تمثيلية، ليست مخصوصة فحسب، بل هي تكوّن خاصّة كتلة مسترسلة وغير منظّمة، هي عبارة عن خليط من الصور لا حدودَ واضحةً بينها بإدخال دوالّ منفصلة، انتظمت أجزاء من الأشكال التمثيلية في شكل مدلولات، (...)، وتحوّلت بذلك إلى **وحدات تمثيلية** بأتمّ معنى الكلمة، محدَّدة ومستقرّة نسبيّا، وهذا **التصوير** (discrétisation) للنشاط النفسيّ يمثّل الشرط النهائيّ لانبثاق الفكر الواعي"[15].

لا يمكننا أن نعبّر عن الفكرة التي يتضمّنها البحث أفضل من القول إنه لا توجد صيغتان مستقلّتان لتمثيل العالم التماثلي والرقمي (أو التمثيل بالجُمل والصورة)؛ بل ثمّة صيغة واحدة هي الصيغة الأيقونية، ولكن ازدواجها مع نظام خارجيّ من الدوالّ يقلّص من إمكانيات التغايُر أو التجريد، إلخ.

يتعلق الأمر إذن بكيفية تأثير العلامة الخارجية التي ضُبطت ضمن النشاط السوسيوخطابيّ (socio–discursif) في أشكال المَصْوَرة الذهنية، في تغايُرها وتنظيمها.

---

[10] كتب ب. ليفي (P. Lévy) عن السينما يقول: "بدل أن نهتمّ بالتأكيد أنّ السينما ليست لسانا لأنها لا تملك نحوًا، يمكننا أن نلاحظ أنّ السينما إذا كانت لا تحتاج إلى نحوٍ، فذلك لأن وظيفة النحو – وهي وصف الجُمل – تؤدّيها اللغة السينماتوغرافية على أحسن ما يرام، وذلك من دون أن تكون ثمة حاجة إلى استدعاء شفرة آلية مساعدة". انظر كتابه: (**L'idéographie dynamique**, p.57)

[11] أعمال عالِم النفس جونسن – ليرد (Johnson- Laird) تقوم على فرضيات تسير في هذا الاتجاه. انظر: "الحاسوب والفكر" (**L'ordinateur et l'esprit**)

[12] يذهب ليفي في هذا الاتجاه الثاني ...

[13] ليست صفة الفوضوية في هذا السياق، ذات مدلول سلبيّ، بل هي تشير إلى نظرية الشواش (Chaos Theory) وهي من أحدث النظريات الرياضية الفيزيائية -وتترجم أحيانا بنظرية الفوضى أو العماء- التي تتعامل مع موضوع الجمل المتحركة (الديناميكية) اللاخطية التي تبدي نوعا من السلوك العشوائي يعرف بالشواش, وينتج هذا السلوك العشوائي إما عن طريق عدم القدرة على تحديد الشروط البدئية (تأثير الفراشة Butterfly Effect) أو عن طريق الطبيعة الفيزيائية الاحتمالية لميكانيك الكم.
وتحاول نظرية الشواش أن تستشف النظام الخفي المضمر في هذه العشوائية الظاهرة محاولة وضع قواعد لدراسة مثل هذه النظم مثل الموانع والتنبؤات الجوية والنظام الشمسي واقتصاد السوق وحركة الأسهم المالية والتزايد السكاني. نقلا عن موسوعة ويكيبيديا.

[14] F. De Saussure, **Cours de linguistique générale**, Paris, Payot, 1916, p.156.

[15] J.-P. Bronckart, **Activité langagière, textes et discours**: pour une interactionnisme socio-discursif, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1996, p.59.

ماذا تعني الآن الصور الخارجية: الرسوم والجداول والأفلام والرسوم البيانية...؟

إنّ المشكل والتمشّي متماثلان، حتى وإن لم يعد الأمر يتعلق بازدواج بين عناصر متنافرة، كيف تتفاعل هذه الصور الخارجية مع المَصْوَرة الداخلية؟

إنّ للصور الخارجية وضعية مزدوجة، فمن جانب لا شكّ في أنها تأتي من المَصْوَرة الداخلية حيث تعدّ تلك الصور ضربا من الإخراج لها، ومن جانب آخر، تعدُّ تلك الصور، مثل الأشياء المُدرَكة، مواضيع خارجية تتمّ إعادة امتلاكها ذهنيا (داخليّا)، ولْننظر على التوالي في هذين المظهريْن المتخاصميْن:

أن تتأتّى المَصْوَرة الخارجية مِن المَصْوَرة الداخلية، أمرٌ يُفسِّر تنوُّعَ تجلّياتها، ومِن ثمَّ تنوُّع مَقُولاتها التي يتمّ تمييزها بالصور. إنّ الصور البيانية البسيطة (الرسوم) تُجري صورا ذهنية بالمعنى الحصري (وقد أقام بياجيه الصلة بينهما بوضوح)، حتى الصور الفوتوغرافية – التي عدّها بارط (Barthes) محض تسجيلات للواقع، في كتابه "بلاغة الصورة" – تمرّ عبر "تذهين" ("mentalisation") المُدرَك، لأنها دائما حصيلة تضبيط في البؤرة يحتوي على وجهة نظر واختيار وإبراز لبعض المظاهر؛ إنّ كلّ صورة هي تثبيت لوضع في مظهر[16].

إنّ الصور الحيّة تتأتّى وتقوم على قدرتنا على القيام بتحويلات على مَصْوَرتنا الذهنية. وكما أنّ الصورة الفوتوغرافية ليست مجرّد تسجيل للمُدرَك، فإنّ الصورة السينماتوغرافية ليست مجرّد تسجيل للحركة الواقعية. إنّ ما تقوم عليه مختلف ضروب التغيّرات في الصور السينماتوغرافية شاهدا هو بالتحديد قدرتنا على تخيُّل التحوّل من مشهد بصريّ إلى آخر أو على تنويع وجهة نظرنا لذلك المشهد، إنّ مختلف حركات الكاميرا التي يميّزها خبراء السينما تنبع من هذه القدرة، على وجه التحديد.

إنّ الصور الأكثر خطاطية – مثل مختلف أنواع التمثيلات البيانية: الرسوم البيانية، الشبكات، الخرائط الجغرافية – إنّما لها إسقاطات لا ريب فيها، على الفضاء الخارجيّ لنماذجنا الذهنية، إنها تتأتى من قدرتنا على استخراج خطاطات الأشياء والمشاهد والعلاقات المدرَكة ثم استخراج خطاطات الخطاطات وجعْل هذه العناصر في عمليات محاكاة (Simulations) ذهنية للواقع على درجات مختلفة من التجريد. إنّ القدرة على استخراج تمثيلات خطاطية تتجلى منذ النتاجات البيانية الأولى، مثلما تبيّن ذلك البحوث المذكورة لدارا (B. Darras). والواقع أنّ المصْورة الابتدائية تحمل السمات الأكيدة لهذه القدرة: تمثل رسوم الأطفال مقولات عرفانية (من ذلك أنّ الزهرة الطرازية تتوفر على خمس بتلات في رأس التويج) ولا تُمثِّلُ أشياء مفردة (الزهور الملموسة)[17]، هذه "الأنواع الأيقونية" ("iconotypes") يمكن أن توضع بعد ذلك في تمثيلات أعقد تبيّن العلاقات بين مقولات الأشياء التي ترمز إليها؛ من ذلك أنّ الزهرة النموذجية المزركشة (stylisé) والمبسّطة، إلى أقصى حدّ، يمكنها أن تمثّل مجموع النباتات في تمثيل العناصر تُبرز صلات تبعية متبادلة أو تحويل بين حالة الأشياء (دورة الفصول، تكاثر النباتات، إلخ.)، نعلم اليوم الدقّة التي توفّرها لنا التقنية لهذا الضرب من التمثيل التصويريّ.

إنّ ما أتينا عليه للتوّ من إسقاط الفضاء الداخلي على الفضاء الخارجي يطرح مسألتين منهجيتين من أجل سيميائية عرفانية:

تتعلق المسألة الأولى بتوضيح القدرات العرفانية الكامنة (sous-jacent) في بلْورة الصور المادّية، هذه الأخيرة يقع اعتبارها عموما من هذه الجهة أو تلك، حسب التحققات

[16] إنّ مشكل المشابهة لا يجب أن يطرح انطلاقا من الواقع نفسه، كما بيّنت ذلك سيميولوجيا الصورة، (فهو واقع لا يمكن الدخول إليه من وجهة نظر بنائية)، ولكن انطلاقا من إدراك الواقع. انظر في هذا الموضوع ما أوردته مارتين جولي (Martin Joly) في كتابها "الصورة والعلامات"، جامعة ناثان، 1994، ص72 وما بعدها.

[17] انظر: B. Darras, op. cit.

المخصوصة التي تسمح بها التقنية (رسم، صورة فوتوغرافية، سينما، إنفوغرافيا...)[18]. إنّ لايكوف وجونسون (Lakoff & Johnson) قد جعلا الصبغة الاستعارية (métaphorisation) شكلا أوّليّا للمَفْهَمة (conceptualisation)، انطلاقا من الاهتمام بالاستعارات التي تحمل اللغة المنطوقة آثارها، وبالمثل، فإنّ الصور الخارجية مثل الخطابات، ينبغي أن تعدّ بوصفها آثارا تذكرنا بنشاط عرفاني، يجب أن تهتمّ به المقاربة الفينومينولوجية، ويبدو من المؤكد، انطلاقا من البحث السريع الذي قمنا به للتوّ، أن نكشف، انطلاقا من مختلف النتاجات الأيقونية، قدرات عامّة كالتشبيه والإسقاط الاستعاري واستخراج الخطاطة ومختلف كيفيات ضبط البُؤرة والقدرة على تصوّر التحويلات، إلخ[19]. إن غرض هذه المسألة ذو طابع نفسي بالأساس، بيد أنّ المقاربة العلامية، تجني فائدة تحديد أفضل لمختلف ضروب الإنتاج التي تقوم بها، وفق التعبير العرفاني.

المسألة الأساسية الثانية هي بمعنى من المعاني، نقيض الأولى، من جهة كونها تُجري انطلاقا من قلْب المنظور الذي تتضمّنه فكرة الدائرية؛ هذه المسألة الثانية تتعلق بتحديد المَصْوَرة الذهنية عبر الصور المادّية، ومن ورائها عبر ما تؤثّر فيه هذه الصور: الثقافة والتقنية، فيما يتعلق بالصور، يمكن أن تُدرَك الدائرية إجمالا، كما يلي: الصور الذهنية (الناجمة عن إدخال العالم الخارجيّ، بما في ذلك الصور المادّية) والعمليات الذهنية المُجراة على هذه الصور، التي يُصار إلى تخصيصها في أشكال خارجية (الصور المادّية ممكنة تقنيا ومراقَبة اجتماعيا، في معظمها)، والتي يتمّ إدخالها بدورها، تحدّد بذلك إلى حدٍّ مّا، المَصْوَرة الذهنية، باقتراح خطاطات عامّة جدّا تتعلق في الوقت نفسه بالأشياء وبطريقة رؤيتها؛ من ذلك أنّ القدرة على وضع بعض مظاهر الواقع المُدرَك في مظهر (بروفايل)، أصبحت ملموسة في لحظة مّا من تاريخ البشرية[20]، عبر تأطير الصورة المادية الذي أصبح، بمقدوره، عبر الإدخال، أن يعكس الشكل العامّ لصورنا الذهنية بإعطائها صورة الإطار الذي تكوّنت ضمنه؛ قدرتنا على الوضع في مظهر (بروفايل) عبر الانتقاء والعزل ستزداد. هذا الأثر الراجع سيكون موافقا أشدّ الموافقة، في العمق، للأثر الذي ينسبه غودي (J. Goody) إلى قوائم الكتابات الأولى لوحاتها، وهي قوائم ولوحات متمايزة الخطوط والخانات، تعزّز الفصل بين الأشياء التي تندرج في نطاقها، وهو ما ينعكس على شكل مفاهيمنا، أي على البنية المُشكَّلة للخطاطات التي توافقها، وذلك تبعا لإدخال صورة اللوحة[21]. لا شكّ في أنّ معاجمنا قد ورثت قوائم ولوحات من الأزمنة الغابرة، لا تؤثّر بشكلها في بنية التعريفات التي وُضعت لها. إنّ الصورة المُدخلة للكتاب (كما تكوّن عبر القرون بمختلف أقسامه: مقدمة، فصول، خاتمة...) هي بشكل طبيعيّ إطار لتشكيل نماذجنا الذهنية النظرية. في كلّ الحالات لنا صور خطاطية تقوم بدور إطارات لصور أخرى. وبشكل أعمّ إذن، فإنّ الثقافة والتقنية تنتجان خطاطات عامّة عبر– ذاتية (transsubjectif) يُدخلها أفراد ويعكسون عبرها مَصْوَراتهم الفردية المخصوصة. في إطار هذه الفرضية، تتمثل أحد الأسئلة الكبرى التي تطرحها التكنولوجيات الحديثة في ما يلي: إلى أيّ حدّ يُدخل الأفراد الصورة المطبوعة لهذه الخطاطات العامّة، على شكل صورة خطاطية قادرة على تصوير مَصْوَرتنا الذهنية (مقولاتنا ونماذجنا وإجراءاتنا على هذه النماذج)؟

إنّ المظهر الكبير الثاني الذي يسم المَصْوَرة المادّية والمُشار إليه أعلاه، والذي يقدّم لنا بوصفه أشياء مُدرَكة، يطرح سؤالا يقع في

[18] هذا الضرب من الأسئلة هو أساس البحث الذي قام به لانغاكير انطلاقا من اللغة المنطوقة. ولمّا كانت هذه الأخيرة على صلة محدودة بالمصْوَرة الذهنية، كما رأينا ذلك، فإنه من الممكن أن نجد لها، انطلاقا من قاعدة الصور المادّية، القدرات العامّة نفسها كالتي اكتشفها لانغاكير انطلاقا من النشاط اللغوي.

[19] هي قدرات ينبغي تصنيفها نسبيا في مكتسبات بحوث علامة كثيرة، اتخذت مرجعا لها مفهوم فرويد للمسار الابتدائي وأبرزت الاستعارة والكناية بوصفهما مسارا وإلاّ بشكل نمطيّ للصورة.

[20] وهي الفترة التي يحددها م. شابيرو (M. Schapiro) بالعصر الليثي الجديد (néolithique).

[21] انظر أعلاه.

تمفصل السؤالين السابقين، ويتعلق هذا السؤال أساسا بالعمليات العرفانية التي تلتمس إدراك الصور المادية؛ إنها بلا شك الأكثر علاميةً لأنها الأقرب من العلامات ذاتها ومن تنظيمها الأكثر أو الأقل نسقيةً، ويمكننا أن نعطي أمثلة للتحقيقات النسقية التي تستوجبها على مستويات مختلفة من التحليل.

يتعلق الأمر، في المستوى الأساسي لإدراك العناصر التي تكوّن صورةً ثابتةً، بفهم كيفية إجراء النظرة تمايُزات وتشابُهات إلى حدّ الحصول على أشكال عامّة، عبر سلسلة من المقارنات بين هذه العناصر المختلفة، عن طريق هذه الأشكال العامّة يمكن للنظرة أن تدخل في علاقة إيمائية (mimétique)[22].

في المستوى الأعلى مباشرة يتعلق الأمر بكيفية تكفُّل هذه الأشكال بالدلالات تبعا لسلسلة من المقارنات الجديدة، تصدُر عن الخبرة الجماعية أو الفردية (المخزّنة في الذاكرة في أشكال أكثر أو أقلّ خطاطيةً) وعن تلك الأشكال نفسها[23].

على مستوى أعلى حيث تُؤَلَّفُ صورٌ مختلفةٌ (مخطّطات الأفلام وصور الرسوم المتحركة وشاشات الوسائط العملاقة ...)، يتعلق الأمر ببيان كيفية إدراج مقارنات جديدة بين صورة وصورة مشابهة واختلافاتٍ تؤدّي إلى تكوين وحدات أهمّ (كمقاطع الفيلم، على سبيل المثال) محتويةً على الصور السابقة ومُضمِّنَةً إيّاها في تراتبيات وحدات دالة.

وهكذا دواليك بالنسبة إلى مستويات أعلى دائما (مقاطع، أفلام، أجناس ...)[24].

هذه الأسئلة العامّة جدّا، والأجوبة التي قد نُعطيها لها، تُعدّ إطارا لأسئلة أخصّ تتعلّق بالخطاطات الملموسة (الشفوية، المكتوبة، السمعية البصرية، أو الآن متعدّدة الوسائط) التي تغطّي النسيج الاجتماعيّ وتُدير كلّ ضروب التمثيلات (الفردية منها والجماعية).

ينبغي أن نضيف إلى تحليل هذه "الخطابات الاجتماعية" إلى سُنَّة (code) وإلى تلفُّظ (énonciation)، تحليلا عرفانيا. إنّ الخطابات الاجتماعية هي أجهزة عرفانية بقدر ما هي أجهزة تلفّظ.

وبقطع النظر عن إنتاجها، فإننا نجد تمثيلات للعالم في نماذج ذهنية أشدّ أو أقلّ تعقيدا، هذه النماذج ليست نُسخا طبق الأصل للعالم الموضوعيّ، ولكنها بناءات تقتضي وضعا في بروفايل يستدعي التجسُّد وعادات متنوّعة، فلْنقُل: الثقافة.

كلّ خطاب يحمل هكذا سمات عمل فرديّ وجماعيّ (وخصوصا جماعيّ وأحيانا فرديّ) لضبط البؤرة والانتقاء المجازيّ والإسقاط الاستعاريّ والتخطيط، إلخ.، وصولا إلى نموذج ذهنيّ معيّن. هذه العمليات الذهنية تندرج ضمن الملفوظات الشفوية أو الأيقونية المكوّنة للرسالة بوصفها نتيجةً أو مسارًا ينبغي القيام به.

على مستوى التقبُّل، يُطوِّرُ المتقبِّلُ هذه الخطابات، وصولا إلى إعادة بناء نموذج ذهنيّ على قدر يزيد أو ينقص من مُوافقة نموذج الباثّ. ويرتكز عمل إعادة البناء هذا على تثبيت مقاصد المُرسِل ونواياه[25] وعلى إتمام عمليات ذهنية مُدمَجة في الخطاب (مقارنة بين الصور، على سبيل المثال، تنتهي إلى إسقاط استعاريّ)

---

[22] يمكن أن نقف عند لانغاكير على تصميم متقدّم لمثل ذلك الوصف للعمليات الأساسية التي تُرافق تثبيت شكلٍ قابلٍ للإدراك. انظر: مرجع سابق، ص101 وما بعدها.

[23] إنّ الدراسات التي تُعنى ببلاغة الصورة التي دشنها قديما رولان بارط (R. Barthes) والتي تتأسس على مفاهيم الاستعارة والكناية، يمكنها توضيح هذا المستوى على شرط إعادة تأويل هذه المفاهيم باعتماد عمليات عرفانية.

[24] في هذا المنظور، تبدو على سبيل المثال، مختلف المركبات التي ميّزها متز (Ch. Metz) ضمن مركّب الرسوم المصوَّرة، نتيجةً جامدةً بفعل رتابة الإخراج، لتفاعُل تقنية مُكرَّسة للتسلسل المتتابع للصور ولبعض العمليات العرفانية التي تستدعيها هذه التتابعية الخطّية.

[25] لقد بيّن سبربر وولسن (D. S perber & D. Wilson) ضرورة أخذ النيّة بعين الاعتبار لفهم الملفوظات الشفوية.
La pertinence, Paris, Ed. De Minuit, 1989.
وقد يكون الأمر على الشاكلة نفسها بالنسبة إلى "الملفوظات الأيقونية".

وعلى عمل استدلاليّ معيَّن يمكنه أن يقع في مستويات عدّة.

إنّ امتحان هذه المسارات يمكن أن يكون مفيدا من زوايا نظر مختلفة؛ نحو التحديد العرفانيّ لأنواع الخطاب مثل خطاب الصحافة والأشرطة الوثائقية ورسائل تبسيط العلوم، إلخ. يجب أن يوفّر هذا الامتحان إذن قاعدة لتقييم الرسائل مُفردَةً، ومن منظور سوسيو تربويّ، وضمن هدف تحقيق الديموقراطية العرفانية، لا يتعلق الأمر بمعرفة كيفية سير الأمور، بل أيضا بتقييم ما إذا كان الأمر يسير جيّدا وما إذا كان بالإمكان أفضل ممّا كان.

المراجع

المراجع الأجنبية:

- D. S perber & D. Wilson, La pertinence, Paris, Ed. De Minuit, 1989.
- F. De Saussure, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1916, p.156.
- G. Lakoff et M. Johnson, Les métaphores dans la vie quotidienne, Paris, Ed. de Minuit, 1985.
- J. Goody, La raison graphique, Paris, Ed. de Minuit, 1979.
- J.-P. Bronckart, Activité langagière, textes et discours: pour une interactionnisme socio-discursif, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1996, p.59.
- Jean-Pierre Meunier, Connaître par l'image, Recherches en communication, n10, 1999, pp.35-75.
- Ph. Johnson – Laird, L'ordinateur et l'esprit, Paris, éd. Odile Jacob, 1994.
- R. Langacker, Foundations of cognitive grammar, vol. 1, Stanford (California), Stanford University Press, 1987.

Semat
An International Journal

المحكي المترابط: نحو آفاق رقمية للرواية

عبدالقادر فهيم شيباني / الجزائر

Hyperfiction: About the prospects of novel digital

Fehim chibani abdelkader

University of mascara, 61 city Maachou abdelkader, Sidi Bel abbes, Algeria.
Email: Otaha80@gmail.com

Received: 6 Feb. 2013; Revised: 9 Mar. -25 April 2013; Accepted: 1 August 2013
Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: This research present a preliminary conception Insights on hypothes of the semiotic approach of numerical narrative text, All which now Seems related together with the cognitive system from a theory of hyperfiction. In fact we are in the process of finding a critical edifice on phemonene of numeric narrative, are basing about the category of tecnotexte.

Keywords: hyperfiction) (interactive fiction) (hyper-novel) (cyberfiction) (interactive fiction) (fictionhypertextuelle) (hypertext fiction) (hypermedia) (participatory writing). (screen page).

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

المحكي المترابط: نحو آفاق رقمية للرواية

عبدالقادر فهيم شيباني / الجزائر

لقد أتاحت الهندسة الوسائطية للنص السردي، مساحة مهمة من التفاعلية بين القارئ والنص، مهدت لتأسيس خطط العملية السردية وفق منظور تمثلي للمقروء، يراعي مبدأ الانغماس، وذلك عبر تصور غير نمطي لوضع كل من السارد والمسرود له. وحيث يمكن لاختلاف آليات القراءة السردية، أن تؤثر على علاقتهما الارتدداية، تصبح الحوارية بين فاعلي الحكي، ذات صلة وطيدة بالوضع القرائي، إذ يمكن لهذه الحوارية أن تحقق طموحات النص السردي، عبر المقوم التفاعلي، في شكل تعاضد كتابي؛ أي قراءة كاتبة، أو إيهام بشخصنة القارئ داخل الحكي، أو بفتح النص على النهائية، كل ذلك يجلى بوضوح، أثر الوسائطية في دعم خيارات الهندسة السردية، بشكل يبسط الفرق بين الدعامة الورقية والرقمية، بوصفهما جوهرا تعبيريا للنص السردي.

1. النص المترابط والوسيط المترابط[1]:

يشكل النص المترابط بحسب تعريف تيد نيلسون (Theodor Holm Nelson)، أسلوبا رقميا خاصا في نظم المعلومات النصية، حيث يمكن لكل مجموعة من المعلومات النصية (عقدة)، أن تجد مايؤلف بينها وبين مجموعات أخرى (عقد أخرى)، حيث تتيح معاينتها إمكانية الانتقال من مجموعة إلى أخرى، عبر تفعيل الرابط الذي يجمع بينهما. تسمى العقد في بعض لغات البرمجة بـ:الصفحةالشاشة – (la page écran). يشمل مفهوم النص المترابط أيضا، الأسلوب المتفرد، في الربط المباشر بين المعلومات النصية والمعلومات غير النصية، على اختلاف الملفات التي تحتويها، حيث يؤسس هذا التعالق وفق قاعدة من الروابط

[1] يعد هذان المفهومان، من المفاهيم المركزية ضمن مجال الأدب الرقمي، تم تطويرهما في مجال الصناعة المعلوماتية بالولايات المتحدة، طرح هذا المفهوم "فانيفار بوش" (Vanevar Bush) ، في عام 1945 في مقال له بعنوان: "كيف يمكن لتفكيرنا أن يكون، قبل ظهور اختراع الحاسوب"، وحيث كان صاحب المفهوم مسؤولا عن البحث العلمي في الجيش، لم يمنع ذلك المهتمين بالمعلوماتيات بالتقاطه، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد انشغل مهندسون وفلاسفة مهتمون بالأدب بتعميق الفهم بتطبيقاته وامتداداته، فراح بعض كتاب الرواية يجربون اعتماده كآلية لكتابة محكيات ترابطية، ويعود الفضل في تعميمه إلى اختراع الأنترنيت والمواقع الالكترونية.

الإلكترونية المضمرة، ويمكن لمستعمل النص المترابط، بالنظر إلى قدرته الاحتوائية الهائلة والمتنوعة (الأيقونات، الألوان، الأصوات وغيرها)، أن يعلم مواقع النصوص التي تتضمن معلومات إضافية، ومن ثم أن يحقق المباشرة في الوصول إليها، من خلال النقر البسيط باستعمال الفأرة. وعليه، فالوسيط المترابط (l'hypermédia)، لايمكنه أن ينفصل عن "النص مترابط"، وذلك لاستحالة الوسائط في ذاتها، مالم تؤسس وفق قاعدة نصية مترابطة، بوصفها نصوصا مترابطة مدعمة بوسائط سمعية بصرية (الأصوات والموسيقى والصور، والفيديو).

ينتظم الترابط النصي في النص المترابط داخل دارة مغلقة أحيانا، أو داخل دارة مفتوحة في أحيان أخرى، والفرق بين الأولى والثانية، أن الدارة المغلقة تتيح لنا إمكانية التصفح المجمل للنص حتى في حالات الانفصال عن الشبكة، أما الدراة المفتوحة، فإن انفتاحها مرتبط أساسا بوجود الشبكة، ووفق طبيعة الدارة، قد يتيح النص المترابط إضافة إلى تمكين القارئ من اختيار مسار القراءة، إمكانية إضافة النصوص أوابتداع روابط جديدة.

يبدو أن أساس الاختلاف الاصطلاحي بين النص المترابط والوسيط المترابط، منوط باختلاف المصادرة المنهجية في تعريف النص نفسه، لأن واضع مفهوم النص المترابط، كان قد استند في بنائه على الفهم السيميائي للنص؛ بوصفه نسيجا من العلامات، غير آبه بالحدود اللسانية في تعريف النص، باعتباره نسيجا من الكلمات. ومن ثم فلا حاجة لإقرار مصطلح الوسيط المترابط بحسب هذا التصور، طالما أن مفهوم النص المترابط يشمل عند واضعه ما أريد له الثاني بالوضع.

يندرج المحكي المترابط، ضمن منحى تلك المحاولات التجريبية الدؤوبة، التي نجحت في تحقيق مبدأ اللاخطية في السرد، عبر الانتظام السردي الذي تقرره الروابط، إذ يستـهدف النص المترابط، بحسب تصور "بارتراند جارفي" (B. Gervais) ونيكولا إكزانتوس (N. Xanthos)، بعدين مهمين في العملية السردية هما: المقطعية والخاتمة، ذلك لأنه لا وجود لخاتمة حكائية بالمعنى الفعلي للقراءة، بينما يتم الاستعاضة عن الحضور المقطعي للسرد، بمنطق اللامقطع. إن هيمنة نشاط القراءة "الاستقطابية"في المحكي المترابط، والتنازل عن نمط النص الطويل، ينعكس في أثناء فعل القراءة على هيئة التفاعل القرائي، فبدل التقدم نحو هدف محدد وحتمي، كغاية لتجربة القراءة نفسها، يعمد المحكي المترابط إلى التركيز على ملأ الفراغ الحاصل بين مختلف المقاطع السردية،حيث يتم تعويض صور التعمق القرائي، عبر مجموع الروابط التي يقيمها النص الشاهد مع السياق الرقمي للنص الجامع.

والواقع أن قارئ الرواية، يعيش عادة على وقع هاجس استكشاف القصة، ومن ثم فهو يمارس فعل القراءة، وفق مبدأ "التعمق". لذلك يرى "كريستيان فاندندورب"[2] (C. Vandendorpe) بأن قراءة الرواية، تفرض على القارئ عقدا خاصا، يضمن من خلاله القارئ حق التنقيب عن آثار المعنى الناتجة عن الأثر؛ عقد يتم تأسيسه في النصوص الورقية على شرط القراءة الكاملة للنص، وذلك ما يناقض النهج الموسوعي في القراءة الامتدادية (la lecture extensive)، حيث تصبح النصوص داخل المحكي المترابط مجالا للاستكشاف فقط.

يعكس مسار تطور أدوات الحكي التقليدية، المنقادة بنزعة تجديد المعنى، نزوعا للثورة على النظام الأجناسي وتقاليد اللغة الأدبية نفسها؛ لذا يضع الفضاء الافتراضي عبر امتيازات الدعامة الرقمية، فرص التطوير التعبيري لتلك الأدوات، موضع الاختبار الفعلي بوصفه حقلا للتجريب الأجناسي. إن اعتماد المحكي الترابطي، على

[2] Cécile De Bary, "Les Blogs. Un effet littéraire?, "*RiLUnE*, n. 5, 2006, p. 91-105.

الدعامات متعددة الوسائط، وجد لتحقيق الإحاطة التفاعلية بالنص المكتوب، وذلك ما يشكل – بحسب المنتقدين – عنصر الضجيج في العملية التواصلية، بما يجعل القارئ أبعد عن متابعة المكتوب النصي (الأدبية الحرفية)، مفتونا ببهرج التمثل الوسائطي. والحقيقة، أن المحكي المترابط، يستحدث بهذا الفعل، نطاقا للتماس بين أدبية النص وفنية الوسائط، حيث تعمل بنية النص المترابط، على تحقيق وضع التنافذ الجمالي، يلتقطه القارئ المتذوق في صورة تمثلات حدسية للعملية السردية، فما يبدو في الظاهر، تمويها بتعديد الوسائط وتجييشا للأنساق الدالة، أو إيهاما للقارئ بالمعنى، وجد في الأصل لتكريس "وهم السطح"، بالنظر إلى فعل الوظيفة المرجعية، وذلك ما يؤسس لمسرحة المكتوب، بكفاءة تعبيرية تقوم على استثمار فعلي لسيميائيات اللغة، وهو استثمار لا يقوم على مبدأ التأثيث التمثلي للمعنى، بل على رسم تخوم رفيعة للغة ولدوائر اشتغال آثار المعنى وفق خطط للتمثل السردي.

2. المحكي المترابط:

المحكي المترابط (l'hyperfiction): هو اصلاح مركب بقاعدة إسمية، منحوت من السابقة الإغريقية (Hyper)، والمفردة (fiction)، للسابقة دلالات كثيرة، من معانيها اللغوية أنها تدل على الفوقية والبعد، ومن إيحاءاتها المبالغة، والبلوغ، والدرجات العلى، وهي تدل في عرف الرياضيين، والمعلوماتيين، على كل ما يتجاوز ثلاثة أبعاد، وإذا ماجاز لنا تبني هذا التخريج الدلالي، فإننا نستطيع أن نعرف المحكي المترابط بوصفه محكيا متعدد الأبعاد، أو نعرفه بوصفه محكيا متعاليا أو فوقيا أومحكيا ممتد. قد تتلائم هذه التخريجات، مع الشكل الذي يبدو عليه المحكي المترابط، باعتباره نصا لابداية أونهاية له، أو بوصفه محكيا يستحيل معه بلوغ مجموع مساراته القرائية، بينما يشمل مصطلح المحكي (fiction)، عديد الأجناس السردية، كالحكاية، والقصة والرواية ورواية الخيال العلمي.

وإجمالا، يعتقد "غابريال أوتمان" (G. Otman)، أن هذه السابقة، ظلت ولازالت محل تداول متكرر بين مصطلحات ومفاهيم مختلفة في اللغة السيبرنيطيقية، غير أنها تدل في الغالب على «حضور الروابط في النص المترابط أو الوسيط المترابط، أو على شيء افتراضي يتعالى عن الموضوع الواقعي الذي ينتجه»[3]. الواقع أن المفهوم لم يشهد تحولا عميقا منذ ظهوره الأول، غير أن تغير البنيات وتبدل الدعامات، كان السبب الرئيس ومصدر كل تحديث، ففي تعريف جامع، "لميخائيل بوهلر" (Michael Böhler)، بدا التركيز بوضوح على أهمية شبكية الإنترنيت ودور النص المترابط كشبكة نصية، في تأسيس مفهوم المحكي المترابط، بمافي ذلك مفاهيم أخرى، على غرار مفهوم اتصالية النصوص، واللاخطية، ومفهومي القراءة والكتابة، أو مفهومي الترابط والتماثل.

يقول "جون كليمان" (Jean Clément): «يطلق على المحكي المترابط أحيانا المحكي النصي المترابط (fiction hypertextuelle)، أو المحكي التفاعلي (fiction interactive) في أحيان أخرى، وهو جنس أدبي ظهر أولا في الولايات المتحدة الأمريكية نحو سنة 1985 [...]، يتيح فرصة القراءات المتعددة للنصوص، عبر طرحها في شكل مقاطع تخضع لمسارات قرائية غير خطية [...] حيث يتألف من سلسلة شبه منتظمة من المقاطع السردية، التي تسمح بسلوك مسارات قرائية متعددة؛ مسارات تتوقف على خيارات القارئ»[4]. يختلف كتاب المحكي المترابط الفرنسيون، في توصيف نصوصهم اصطلاحا، إذ نجد مصطلح الرواية المترابطة (hyper-roman) عند "آن سيسيل برادنبورغ" (A C. Brandenbourger) "وفرانسوا كولون" (F. Coulon)، ومصطلح المحكي السيبرنطيقي (cyberfiction)، والمحكي التفاعلي (fiction

[3] Gabriel Otman., *Les mots de la cyberculture,* Belin, coll.le français retrouvé Paris,, 1998, p.157.

[4] Jean Clément, Hyperfiction, *Encyclopaedia Universalis,* 1997 cf. annexe.

interactive) والمحكي النصي المترابط (fictionhypertextuelle) عند "آلان سيلفدور" (A. Salvatore)، أومحكي النص المترابط (la fiction hypertexte)، ورواية الوسيط المترابط (roman hypermédia) عند لوسي دو بوتني (Lucie de Boutiny).

يتألف المحكي المترابط، في تصور "بيار باربوزا" (Pierre Barboza)، «من شبكة من الوحدات المعلومية، المسماة سردية، هذا المحكي يتطور عبر تدخلات القارئ»[5]، حيث تتدرج تلك التدخلات ضمن مطمع تحقيق القراءة الفاعلة، حيث يمكن للخيارات أن توجه القراءة، وتجيز المسارات المتعددة. يميل محكي "دوبوتني"، الموسوم بعنوان "ليست – رواية"[6] (NON – roman)، للتعبير عن حالة القطيعة السردية، التي تؤسس لها الدعامة الرقمية، ولعله من الأنسب، تجاوز مصطلح الرواية في توصيف المحكي المترابط، لأن ذلك سينأى بنا عن إشكالات الجنس السردي وتصنيفاته الكلاسيكية، بما يثيرنا نحو السؤال عن الأجناس الفرعية (الحكاية المترابطة، القصة المترابطة، وغيرها)، من هنا تتجلى، أهمية عموم مصطلح (fiction) وضبابيته.

على الرغم، من تعدد التعريفات النظرية للمحكي المترابط، فإن هذا الجنس يستعير من الأجناس الأدبية الموجودة على الإنترنيت جهاتياته الخطابية وجهاتياته البنوية. لقد أشرنا سلفا، أن التبصر بمفهوم النص المترابط، يقع على نقطة تماس بين العلوم المعرفية، والمعلوماتيات وتكنولوجيا الدعائم، هذه المستويات الثلاثة، تبدو على قدر كبير من التعاضد. وفي سبيل تحديد تعريف متكامل للمحكي المترابط، وجب تحقيق الفهم بآليات اشتغال النص المترابط وتمظهراته، فبه تتأسس الرؤية العميقة للأشكال السردية، وفي هذا الصدد، يمكننا أن نحصي أربع وجهات تعريفية للمحكي المترابط:

الوجهة الأولى: تعريف المحكي المترابط، كمقابل أو مكمل للنص الأدبي المترابط.

الوجهة الثانية: تعريف المحكي المترابط في ضوء الأدب الرقمي ومفهوم مولدات النص.

الوجهة الثالثة:تعريف المحكي المترابط بالنظر إلى علاقته بالنزعة التفاعلية والكتابة التشاركية (l'écriture participative).

الوجهة الثالثة: تعريف المحكي المترابط بالنظر إلى علاقته بالأدب المكتوب.

تعتقد "هيلين هاستاش"[7] (Hélène Godinet Hustache)، بضرورة التمييز بين النص المترابط السردي (narratif l'hypertexte) والنص المترابط الأدبي (l'hypertexte littéraire)، إذ ترى أن الأول هو ما يمثل المحكي المترابط، أما الثاني فهو مجرد حوسبة للكتاب، تتوافق روابطه في انتظامها مع الانتظام الورقي للفصول والأجزاء، وهو ما يصطلح عليه عادة بالكتاب المترابط (hyperlivre). «إن غاية الكتاب المترابط، أن يمنح قارئه نمطا للتحرك القرائي غير الخطي [...] فهو ليس سوى كتاب رقمي يشتمل على عدد من الروابط النصية المترابط»[8]. يتميز النص المترابط الأدبي، بشبهه بالحواشي، كونه يضع أمام القارئ إمكانية إدراج التعليقات والملاحظات بيسر، بالنظر إلى روابطه الناظمة للعقدة، وذلك مايضمن الحد الأدنى من التفاعلية في نصوصه.

[5] Piesse Barboza, "Sale temps pour la fiction, proposition au sujet d'une hyperfiction", in *La mise en scène du discours audiovisuel*, Dir. Jean Paul Desgouttes, éd. L'harmattan, Paris, 1999, p.126.

[6] Voir: http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/boutiny/index.html

[7] Hefene Godinet-Hustache, *Lire-écrire des hypertextes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion,coll. Thèse à la carte, 1998 p 166-211.

[8] Gabriel Otman, *Les mots de la cyberculture*, Belin, coll.le français retrouvé, Paris, 1998, p.157.

3. السرد بين وظائف علاقات النص المترابط:

داخل المحكي المترابط، تؤدي الروابط وظائف سردية مختلفة، تتغاير بحسب نوعيات المضمون الدلالي للمقاطع المحال إليها، إذ تحيل النصوص المترابطة في بعض الحالات إلى مقاطع وصفية، وبعضها تقحم القارئ ضمن مجموعة من الأحداث المتزامنة، وبعضها تقود القارئ نحو ماضي أو مستقبل الشخصيات السردية. تقوم جل الآثار الأدبية الرقمية، باعتمادها على المترابطات النصية، على فصل المقاطع النصية، وتوزيع استظهاراتها عبر مجموعة من النوافذ المتلاحقة، هذا الانفصال مكرس بفعله، للانفصال الدلالي للنص، وبه يكون النص الرقمي ضديدا للوحدة الكلية، التي تعد قواما أساسيا للنص. صحيح أن هذا التوزيع، يمنح النص سلطة التحرر، من تفاصيله، ولكنه هادم للقيمة الدلالية بالمعنى السيميائي، لأنه نمطي في بناء القيم الدلالية، من خلال علاقة المقارنة، فكل النصوص أو المقاطع أو محتويات النوافذ متكافئة (تقابل تكافؤي)، وكل نافذة توازي النافذة المتفرعة عنها.

لعل من أهم الخصائص البارزة للنص المترابط، نسقه "اللا خطي"، وبالنظر إلى منطق الأفعال، فإن ذلك يعني أن القارئ يجد نفسه، أمام وضعيات خيارية لتحقيق استمرارية القراءة، إذ ينبغي على قارئ النص المترابط، أن يتدخل بعد كل مقطع نصي، لاختيار المقطع الموالي، هذه الخاصية، التي تبرز بوضوح في النص المترابط، نجد لها بعض التجليات في النص الورقي، ذلك أن قارئ النص الورقي، قد يجد نفسه أمام وضعيات خيارية للاستمرارية، كتلك المتعلقة بالإحالات والتعليقات المرتبطة بنصوص، التي تقع في أسفل الصفحة، أو في الملاحق وغيرها، بيد أن النص المترابط، يستجيب بالنظر إلى مكونات الدعامة الإلكترونية، لمبدأ تفعيل الاتصالية (la connectivité)، عبر خطاطات التفرع النصي المعدة سلفا، بما يجعله متفوقا على النص الورقي[9]. إن بنية النص المترابط، لاتستند إلى مركز ناظم ولا إلى خط قرائي قائد. ببساطة، فهي تعمل على مضاعفة عدد التفرعات النصية، عبر مبدأ التكثيف الشبكي، متجاوزة بذلك الاختلاف النمطي بين التفرعات، فلا يوجد خط قرائي أساسي وآخر ثانوي، على نحو يتجاوز الإكراهات الانتظامية للشبكة، عبر مبدأ الاتصالية غير التراتبية. إن تأمل النص الورقي، بعمق يكشف لنا عن وجود خيط موجه، يملي على القارئ نقاط المتابعة، تكون من خلاله التفرعات ثانوية عارضة، ومستوى التعمق العمودي ضعيفا، وذلك ماتكرسه الخطية الحرفية (la linéarité des graphes).

4. الجمالية المادية:

يخضع المحكي في نص "عشرون سنة من بعد"[10] لـ: صوفي كال (Sophie Calle)، للبرمجة استجابة للتدخلات القرائية للقارئ، حيث يقوم النص على فيزيائية الحركة، مستجيبا بذلك لتحركات الفأرة، وعلى هذا النحو يقوم القارئ بتحريك النص، فتمنح هذه التحريكات النص شكلا ماديا مغايرا للأصل. إن آلية الظهور والاختفاء، التي وظفتها الكاتبة في هذا المحكي، تتحقق ماديا من خلال الحركة الفضائية – الزمنية للمستظهر على الشاشة ولتحريكات القارئ. يستمد هذا المحكي جمالياته القرائية، من تحيين الهيأة النصية في شكل بؤرة السردية، موزعة على نقاط ارتكاز مطروحة للتعليم، وهي تعكس برمزية الطواعية المادية للنص أو المسرود، في ضوء سلطة القارئ الاختيارية.

تقترن جمالية المحكي التفاعلي، بجمالية مادة النص، وقد تتجلى الجمالية المادية، في بعض المحكيات التفاعلية، من خلال عناية

---

[9] ذلك أن النص الورقي، مرهون في اتصاليته، بالتسلسل المقطعي ذي النظام التراتبي، حيث يتجسد البعد الشبكي فيه من خلال نظام التراتب، في وقت يسمح فيه النص المترابط، بتعدد وتنوع الروابط.

[10] Sophie Calle, "Vingt ans après", 2001, http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html

المؤلف بالصفحة الواجهة (l'interface)، التي تكافئ وضع الغلاف كعتبة نصية؛ لذا ينشغل بعض كتاب المحكي التفاعلي، بالاشتغال بعناية على الصفحة الواجهة، كما لو كانت عملا فنيا قائما بذاته، وأحسن مثال عن ذلك، مافعله "جون بيار بالب"، في نصه "مسارات"[11]، حيث قام باستدعاء عدد من المصممين، بغرض تصميم صفحة واجهة صوتية بصرية. قد تتقاطع المادية التفاعلية، في بعدها الجمالي مع بلاغة المحكي، ففي نص "ليست – رواية"، يمكننا أن نلحظ بوضوح، كيف يرتبط النظام البصري للتنفيذ (le fenêtrage) بالوظائف البلاغية للروابط[12]، حيث يصبح النزوع الدلائلي للرابط، غير منفصل عن إدارة الفضاء المادي للمحكي، في هذا النص بالتحديد، يستمد الإضمار السردي (l'ellipse narrative) قوته من حالات الإبدال المقطعي، حيث يمكن إبدال مقطع بآخر، ضمن نفس النافذة، دون احتمال العودة للوراء، كما لو أنه قفز على الزمن (علاقة مطابقة)، كما يمكن للرابط، أن يتحول عبر فعل الإحالة المجازية إلى فعل للمطابقة بين مقطعين، ضمن نافذتين متجاورتين (علاقة ضرورة)، أو إلى فعل للاستظهار المقطعي لنافذة مختزلة داخل نافذة بالحجم الاعتيادي (علاقة التزام).

يسعى المحكي التفاعلي، في ضوء هذا النزوع، إلى مساءلة مفهوم الأدبية، وذلك عبر زحزحة مبادئ الجمالية الأدبية، والانتقال من جمالية اللسان إلى جمالية المادة النصية، وبناء على هذا التحول، يمكن للمحكي التفاعلي، أن يعيد مساءلة مفهوم النقد، عبر تحويل مجال اشتغاله من نقد النص نحو نقد دعامة النص، كما يمكن لمعايير القيمة، أن تثمن البعد الإبداعي من خلال استكشاف الأبعاد الدلالية للدعامة الرقمية.

[11] Jean-Pierre, Balpe *Trajectoires*, 2001, http://trajectoires.univ-paris8.fr/

[12] voir: Serge Bouchardon, "Hypertexte et art de l'ellipse, D'après l'étude de NON-roman de Lucie de Boutiny*", Les Cahiers du numérique, La navigation*, vol. 3, Hermès Science Publications, 2002, p.74.

5. قراءة المحكي المترابط: بين العشوائية والانتظام:

يملي المحكي المترابط، تنوعا في صور الفعل القرائي، حيث تشكل استراتيجيات القراءة، حيزا مهما من العملية الإبداعية، ويرتبط تنوع آليات القراءة، بمتغيرات بنية النص المترابط نفسه، ذات الصلة بهندسة التحكم المفترضة، وطبيعة مادية النص بأبعاده البصرية[13]. ففي نص "قصة مابعد الظهيرة" "لميشيل جويس" (Michael Joyce)[14] ، يجد القارئ نفسه – بقصد من صاحب النص– غير قادر كليا على التحكم في مسار القراءة، غير قادر حتى على تحديد مواضع المقاطع أو نسبتها، ولا حتى إعادة قراءة بعض المقاطع السابقة، بل ثمة مقاطع يستحيل بلوغها من دون معاينة مقاطع محددة. وبالنظر إلى طبيعة الحبكة السردية في هذا المحكي، قد تفشل كل المسارات القرائية في تقديم إجابة عن رحلة التقصي[15]. يـــقول "جاي دفيد بولتر" (Jay David Bolter)، معلقا على هذا المحكي: «في واقع الأمر، يمكننا أن نقول أنه لاتوجد قصة على الإطلاق، هناك فقط مجموعة من القراءات»[16]. إن القارئ في هذا المحكي مدعو من خلال فعله القرائي لاستكشاف كون سردي خالص، حيث يمكنه أن ينـــقاد نحو استكشاف عدد من "المدارات القرائية"، من دون أن يقوى على متابعة مجموع المسارات المتاحة، وضمن هذا المنحى، قد يصبح من المتعذر على القارئ، متابعة مجمل التوضيحات السردية

[13] Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexe*, p.131.

[14] يقول "جويس": "لقد أردت ببساطة أن أكتب رواية تستطيع أن تتغير بتتالي القراءات" ينظر:
Michasel Joyce, *of two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, the University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, p. 31.

[15] نشرت الرواية في شكلها الكامل سنة 1987، تدور الحبكة السردية، حول تعرض "بيتر" لحادث مرور، حيث عمد في الصبيحة لتقصي ما إذا كانت زوجته السابقة وابنه من ضحايا هذا الحادث.

[16] Jay David Bolter, *Writing Space, Computer, Hypertext, and the History of Writing*. New Jersey, éd. Lawrence Erlbaum Associates Inc, 1991, Trad Ph. Bootz, p.124.

الممكنة، ويغدو المعنى نفسه متعلقا في انتظامه، بنظام استظهار الصفحات (أو العقد)، بشكل يتيح تعدد أوجه تركيب القراءة الواحدة. يعتمد الاستهلال الحكائي في البداية على نمط القراءة الورقية، حيث يمكن للقارئ أن ينتقل من صفحة إلى أخرى بشكل متتابع، بين خمس وثلاثين صفحة – شاشة، بما يرسم قاعدة للحبكة السردية (موضوع التقصي)، بعد ذلك تتشظى المسارات القرائية، ويتحول السرد إلى متاهة داخل رحلة للتقصى، كما تؤسس استحالة النهاية وتتعدد البدايات، في هذا المحكي (يمكن للقارئ أن يحصي عشرين بداية)، لتعددية الأكوان السردية، حيث يستقل كل مقطع بتقديم صورة عن لحظة زمنية معينة.

على خلاف تصور "جويس" للفعل القرائي في محكيه المترابط، تقترح محكيات أخرى، دليلا موضحا لمسارات القراءة، يستند إلى مجموعة من الاستعارات المعلمية[17]. ولعل المثال الأقرب عن هذا النوع من المحكيات الترابطية، نص[18] "ماتيو ميلر" (Matthew Miller)، حيث يجد القارئ نفسه في أثناء تصفح هذا المحكي، أمام خريطة للولايات المتحدة، وما عليه سوى النقر على واحدة من الولايات، في محاولة لاستكشاف وتتبع خيط الحكي، حيث تؤدي هذه الخريطة دور تحديد مسار للقراءة بشكل منتظم.

إن النصوص الأكثر قابلية للقراءة، في جنس المحكي المترابط، هي تلك النصوص الرقمية التي تستند في مقروئيتها على مبدأ "الانتظام المثير معرفيا"، وإن كانت جل المحكيات المترابطة، تنهض في جانبها الإبداعي الأدبي على أساس اختبار تقني لتطبيقات النص المترابط، كمحاولة لتجاوز شكل الانتظام المعياري في القراءة، فإن الميل لاعتماد الانتظام المعياري في القراءة، يبدو الحل الأمثل لاستمالة القارئ، بما يتوافق مع القدرات العامة للحدس القرائي. يمكن لصفحات المحكي المترابط، أن تنتظم في أثناء القراءة بشكل آلي، على أن تحتفظ بعض الصفحات ببعض الروابط الفرعية، تطرح كخيارات لصالح القارئ. هذا النوع من القراءة الخطية الموجهة، والذي يجسده نص[19] "آدريان ميل" (Adrian Miles)، قد يبدو ضروريا، للأخذ بيد القارئ نحو استمرارية نصية، على الأقل لتمكين القارئ من خلق سياق للتلقي، من شأنه أن يمنحه قاعدة للتحرك القرائي، وذلك ليس من باب الاهتمام بنمطية الحدس البصري للقراءة، بقدر ما يأتي درءا لاحتمال غياب عنصر التحكم القرائي.

نص "حديقة فيكتوريا" (Victory Garden) "لستيوارت مولتروب" (Stuart Moulthrop)، هو مثال آخر عن المحكي الترابطي، الذي يتضمن دليلا قرائيا، يمكن القارئ بيسر من متابعة تفاصيل الحبك السردي، حيث يكون القارئ مدعواً، من خلال تنزهه داخل هذه الحديقة، لاستكشاف العلاقات التي تربط بين أحداث حرب الخليج الأولى (1991)، عبر تقفي تفاصيل العلاقة التي تجمع الشخصيات، وعلى الرغم من أن المحكي، يتضمن عددا من البدايات، إلا أن القارئ يستدرج إلى متابعة التفاصيل السردية، انطلاقا من خريطة للحديقة، يختار من خلالها مدخله السردي، هذه الخريطة الاستعارية لفضاء التحرك القرائي، وجدت في الأصل لتحاكي خطاطة بنية النص المترابط.

5. بوادر تشكل الرؤية النقدية:

6.

يعرف "تيد نيلسون" (Théodore Nelson)، النص المترابط: بوصفه شكلا جديدا من الكتابة غير المقطعية على الحاسوب، تتيح إمكانية بلوغ وحداتها النصية بطريقة تفاعلية، حيث يمكن لتمفصلاته، أن تنظم النص في شكل

[17] Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte, essais sur les mutations du texte et de la lecture*, éd. La découverte, Paris, 1999, p.132.

[18] نشر هذا المحكي سنة 1996، في العدد الأول من المجلد السابع لمجلة ثقافة مابعد الحداثة (Postmodern Culture) ، ثم على شبكة الأنترنيت على عنوان الرابط الآتي: http://www.iat.ubalt.edu/guests/trip/

[19] URL: http://cs.art.rmit.edu.au/hyperweb/

شبكة من المقاطع المتصلة بينيا، ومن خلال هذا الفهم التأسيسي، شرع باحثو "إيست غايت"[20]، في محاولاتهم لبناء نظرية للمحكي المترابط، وذلك عبر الانطلاق من المقاربات النقدية مابعد البنوية للنص ومتصورات حقبة مابعد الحداثة، وذلك ما أسس لانبثاق أول تصور نظري، يتخذ مفهوم النص المترابط أساسا في مقاربة المحكي المترابط.

لقد كان لشيوع استعمال الإنترنيت، بعيد ظهور مقاربات "بولتر" "ولانداو" (1991-1992)، الأثر البارز في إثبات القيمة النصوصية لتقنية النص المترابط، على الصعيدين المعرفي والثقافي. وعلى الرغم من أن الفعالية التقنية، ضمن المقاربة المعلوماتية، قد لا تؤلف بالضرورة شرطا لنجاح أي محكي مترابط؛ فإن وجه الانفصال هذا، يطرح في المقابل، إشكلات أخرى، ضمن الإطارين السردي والسيميائي؛ فعلى الصعيد السردي يمكن للمفاهيم السردية، كالتخييل مثلا، أن تخضع للمساءلة في ضوء علاقتها بمفاهيم الخطية أو الإنغلاق، وعلى الصعيد السيميائي؛ يمكننا تصحيح الوضع المفهومي لدور القارئ. لقد عكست تلك الجهود، الرغبة في ابتداع طرح نظري جديد والتأسيس له داخل النظرية العامة للأدب، عبر دعم مقبوليته الأدبية، باتخاذ موقف دفاعي، يبتغي دعم الظهور التجريبي لهذا الجنس، إذ لم تكشف هذه الرغبة في الظاهر، عن أية محاولة لإدارج موضوع المحكي المترابط، ضمن طروحات الأنموذج التفكيكي، التي هيمنت آنذاك على الدراسات الأدبية الأكاديمية في الولايات المتحدة، والتي مثلت طوق نجاة للتفكير النقدي نفسه.

توصف مقاربة "آيرشيث"[21] (E. Aarseth)، للمحكي المترابط بالمقاربة الشكلانية، كونها تمركزت في التنظير للمحكي المترابط، على توطيد مفهوم النص السيبرنطيقي (cybertexte)، بوصفه "آلة نصية"، يتعلق الأمر، بنهج مرفولوجي، يتجاوز تحليل الآليات السردية للمحكي، ويستند إلى رؤية شكلانية تقوم على مقارنة مختلف الإمكانات النصية بالنظر إلى تباين الدعامات السردية. إن نهج "آيرشيث" المورفولوجي، الذي أسست له انطلاقا من مقارنة أوجه التشاكل والتباين الحاصلة، بين مختلف الوسائط النصية، كانت تهدف في الأساس إلى استكشاف تداخلات التطبيقات الأدبية، بغية تحقيق تأطير نظري، لمفهوم "النص السيبرنطيقي"، ثم مالبث هذا المسعى أن تحول، إلى مدارسة الخصوصية القرائية للنص السيبرنيطيقي وفق مبادئ اللعب التفاعلي، فكانت جهودها بمثابة قواعد لعلم جديد سمي بـــ:"علم الألعاب" (La Ludologie).

تعد جهود "آيليس" (Hayles) نظيرًا لـ: "آيرشث"[22]، في سعيها نحو بناء إطار نظري، للمحكي المترابط، غير أنها اختارت لمسعاها، الاستناد إلى مقولة مغايرة، في محاولة للتأسيس لمقولة النص التقني (Le technotexte)، وهي المقولة التي تنهض على فاعلية المادة النصية للدعامة الرقمية؛ لذلك بدا تركيزها واضحًا حول أهمية مفهومي الوسيط والمادية الرقمية. إن مقاربة "آيليس" النقدية للمحكي المترابط، جاءت لتلفت الانتباه إلى دور الجهازية المادية، في الإنتاج الجمالي للنصوص الأدبية، بوصفها دعامة تقنية، ذات تموجد فيزيائي، وبذلك استطاعت برؤاها أن تضع الإبداعات السردية، المنسوبة إلى الفضاء الرقمي، داخل حيز من التقاطع بين مجالات علمية متعددة، وأن تجمع

[20] ينسب ظهور الشكل التجريبي الأول، لجنس المحكي المترابط لأعضاء مكتبة (Eastgate systems) الرقمية، والتي ضمت باحثين وكتاب من أمثال "جاي د. بولتر" (Jay D. Boiter)، وجورج لانداو (George Landow) "وميشال جويس" (Michael Joyce,)، و"ستيوارت ميلتروب" (Stuart Moulthrop) و"ج. دوغلاس" (J.Y. Douglas).

[21] Espeil Aarseth,. *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature,* John Hopkins, Baltimore, 1997, p.203.

[22] , N. Kalherim Hayles. *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press, 2002, p.224.

بهذه الرؤية بين الدراسات الأدبية وتاريخ الفن على وجه التحديد.

تلفت "موراي" (Murray)، الانتباه للإشكالات الحقيقية، والمهمة في موضوع المحكي المترابط، وتشير إلى آفاق تحولاته النصية؛ إذ تعد مقاربة موراي، من أولى الدراسات التي انشغلت بالتركيز على قضايا المحكي التفاعلي، ذات الصلة تحديدا بخصوصيات المحكي المترابط الخيالي. تعتقد "موراي"[23] أن المحكي المترابط الخيالي، يقوم على مبدأين: مبدأ الانغماس (l'immersion) ومبدأ التفاعلية (l'interactivité)، باعتبارهما أساسًا لكل التمظهرات النصية، التي تجملها الخواص الفضائية، والموسوعية، والإجرائية، والتشاركية للأشكال التخييلية في المحكي الرقمي، ويؤلف مبدئي "الانغماس" و"التفاعلية"، في تصور "راين"[24] (Ryan)، قاعدة لتفعيل مقولة "الواقعية الافتراضية"، بوصفها تجربة انغماسية تفاعلية، يولدها الحاسوب؛ لذلك فهو يذهب بهذا الطرح، نحو المصادرة بأن حالة الانغماس، التي يثيرها المحكي المترابط الخيالي، ماهي إلا تحقق لمقولة الواقعية الافتراضية، حيث يمكن للدعامة التقنية بطاقاتها التخييلية، أن تضع القارئ في حالة من "الضياع" داخل نطاق النص.

امتد استثمار مفهوم "الانغماس" إلى "بولتر"[25]، ضمن تشعيباته النظرية المتعلقة بـ"شفافية الوسيط"، عبر إمكانية تجاوز تحليل الآليات التخييلية في المحكي المترابط، بل وحتى تجنب الخوض في مسألة التخييل بصورة مباشرة، وذلك بالاهتمام بدراسة الوسائط الرقمية، ضمن رؤية تفترض إزالة الحدود الوهمية بين الوسائط، داخل النص الواحد. بالنسبة لنقاد المحكي المترابط، فإن إثارة موضوع أهمية الوسائط، في النصوصية الرقمية، استطاع أن يحدث نقلة في بناء التصورات النظرية المحكي المترابط، من صورية النص المترابط نحو نسقية الوسيط المترابط. لقد أحدث هذا التطور، زحزحة للأنموذج المنهجي في قراءة أو تحليل المحكي المترابط، بالنظر إلى دور الوسائط في ترجيح كفة المقاربات السيميائية، وتخليصها من هيمنة المقاربة اللسانية، فداخل الفضاء الرقمي، ينتظم المحكي المترابط داخل فضاء متعدد الحسيات (multisensoriel). لقد حملت ثورة المحكي المترابط، في طياتها فهما جديدا للنصوصية، عبر موضعة فهمنا للنص في علاقة سجالية مع الأنموذج المفهومي للوسائطية (la médialité)، وفي ضوء الدور المحوري للوسيط المترابط، استطاع تحليل المحكي المترابط، أن يدحض مركزية التحليل للساني، وذلك بالاستناد إلى فهم تقني متعمق لدور الوسائطية في بناء العمليات السردية.

لقد أظهرت المقولات الجديدة للنص، مع بزوغ فجر المحكي المترابط، مدى التطور الذي أضحى يعتري طريقة إدراكنا للنصية، بيد أن جل المقاربات التجربية، لا تزال بعيدة عن تحقيق تحليل متكامل لآليات المحكي المترابط، وإذا ما ثبت بأن هذه النصوص، قد لاتؤلف نصوصا سردية بالمعنى الخالص، وأنها تخضع في انتظامها لقواعد ماوراء نصية – méta) (textuelle، في انبنائها السردي، فإنه يتوجب علينا البحث عن أنموذج منهجي هجين، يمكننا من خلاله تجاوز أسلوب المراوحة في أثناء مقاربتنا لنصوص المحكي المترابط بين النهج السردي ومقومات النص المترابط.

7. حدود المقاربة السيميائية البنيوية:

لايمكننا أن نؤسس مفهوم المحكي، على تعريف عام وشمولي، لأننا بذلك نكون قد صادرنا بثبات آليات الحكي بصورة مطلقة، انطلاقا من

23 H. Murray, *Hamlet on the Holodeck The Future of Narrative in Cyberspace* Cambridge: MIT Press, 1997, p. 324.

[24] Mamie Lanrel Ryan. *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore, London, éd.The John Hopkins University Press, 2001. p. 399.

[25] Jay D. BoIter, et Richcsol Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, éd. MIT Press, Cambridge, 1999, p. 295.

التركيز على أهمية الوحدات السردية البسيطة. وعلى نطاق العالم الرقمي، يبدو المحكي المترابط داخل دائرة من التقاطعات بين مختلف أشكال المواد التعبيرية للحكي، حيث يمكن للمادة التعبيرية، أن يمتد أثرها إلى تحوير منطق الانبناء الجزيئي للوحدات السردية نفسها. لقد أسهمت الجهود التنظرية حول الوسائطية، وأهمية الوسائط كمادة تعبيرية، في استفادة أدباء السرد الرقمي من الوسائطية في تحديث طرق الحكي، وهو ما أوحى بانبثاق إطار نظري خاص بالأشكال السردية، يولي أهمية بالغة للنزعة الفضائية في التعبير السردي، وتلك قضية كان لها سهم واضح في رسم معالم التحول من مفهوم النصوصية نحو مفهوم الوسائطية. لقد وجدت النزعة الفضائية، مجالا رحبا للمطارحة النظرية، داخل نطاق السرديات الفيلمية، وتوسعت أفكارها مع استقلالية سيميائيات الفضاء بموضوعها، بيد أن الفضل في تأسيسها يعود للمقاربات الخطابية التي امتدت على مدار سنوات السبعينيات والثمانينيات، والتي تعد في الأصل امتدادا لمقاربات الشكلانيين.

بحسب الرؤية البنوية، فقد دأب السيميائيون والمشتغلون على السرديات، على تحليل المحكي انطلاقا من العمل على تجريد الوسيط الذي يؤطره، من هنا تبدو سرديات "فلاديمير بروب" (Propp) و"ألجيرداس جوليان غريماس" (Greimas) وتابعيهم، أكثر تركيزا على القصة والأفعال والوظائف والعلاقات بين الشخصيات، باسقلالية عن أشكال التعبير[26]. ولعل "كلود بريمون" كان الأقرب للانتباه، إلى هذا التوجه، الذي يركز على فهم القصة، أو فهم المسرود فقط. يقول "بريمون": «إن بنية القصة تبدو متعلقة بتقنياتها، إذ يمكن تناقلها من دون أن تفقد خصوصياتها الأساسية: فموضوع حكاية يصلح أن يتحول إلى رقصة باليه، وموضوع رواية يمكن أن يتحول إلى المسرح أو الشاشة، يمكننا أن نحكي وقائع فيلم لأشخاص لم يشاهدوه، إنها كلمات نقرؤها، أو صور نشاهدها أوإيماءات نحللها، ولكن من خلالها، سنجد أنفسنا أمام قصة نتبعها، ويمكنها أن تكون القصة نفسها»[27].إن وجه التعالق القائم بين التقنية السردية والمسرود نفسه، يبدو في تصوراتنا الكلاسيكية موثقا بالدور المركزي للمسرود، وذلك على حساب أهمية خصوصيات المادة التعبيرية، التي تسهم كدعامة وسائطية، في تحوير البنية السردية.

لقد انشغل المنهج البنيوي بالبحث عن تحديد أنموذج شمولي للمحكي، بالاستناد إلى المقولة اللسانية، التي تنهض على التمييز بين الكلام (la parole) واللسان (la langue)، وحيث تم اعتماد المبدأ التزامني (synchronique)، في تفسير المحكي، أضحى الزمن خارج لعبة التحليل، مما سهل استنباط العناصر السردية الثابتة؛ وبذا تحولت الخطاطة السردية، إلى أنموذج معياري للمحكي، وهو ما دفع بالبعض إلى تطويرها وفقا للمقاربات المعرفية، فتحولت لتشمل محكيات الوقائع اليومية. ومع ثورة نظريات القراءة، سعت بعض تيارات علم النفس المعرفي بمنهج تجريبي، إلى اختبار فرضية الخطاطة السردية، وذلك لإثبات صدقيتها؛ هذه المقاربات، والتي ميزت حقبة السبعينات والثمانينيات، ظلت وفية لجهود البنيويين ومنظري النحو التوليدي، إلا أنها أرادت أن تسلط الضوء على المسرود (le narré) بدلا عن السرد (le narration)، بوصفه فعلا للتلفظ (acte d énonciation). لقد أخذ هذا الموضوع مع علم النفس المعرفي منحى مغايرا، وذلك بإدراج الذاكرة في تحليل المحكي، حيث أضحى السؤال الأهم، مرتبطا بتحديد المعالم البنوية، التي تستند عليها عمليات إنتاج القصة،

[26] لـ**فلاديمير بروب** الفضل، في التمييز بين البني الثابتة والمتغيرة في محكيات الحكاية العجيبة، ومع اهتمامه الواضح باستنباط الثوابت، إلا أنه أقر بحيز المتغيرات في الحكي، وذلك ما استثنته السرديات البنوية من دائرة الاهتمام التنظيري من بعده. لـ**فلاديمير بروب** الفضل، في التمييز بين البني الثابتة والمتغيرة في محكيات الحكاية العجيبة، ومع اهتمامه الواضح باستنباط الثوابت، إلا أنه أقر بحيز المتغيرات في الحكي، وذلك ما استثنته السرديات البنوية من دائرة الاهتمام التنظيري من بعده.

[27] Claude Brémond, *Logique du récit*, éd. Seuil, 1973, p. 12.

ضمن مظهرها الدلالي[28]. وبغرض إثبات توافق الخطاطة السردية مع البنى الذهنية القاعدية، دأبت بعض المحاولات على استنباط العناصر البنوية، التي تختزل في شكل ملخصات داخل المحكي.

تأخذ هذه المقاربة، في ظاهرها شكل مقاربة "فضائية" (spatiale)، وهي لا تستهدف سوى العلاقات بين الوظائف السردية، في بعدها الدلالي، انطلاقا من تجريد جهاتياتها التعبيرية، إما بالتركيز على طريقة الحكي وإما برصد تأثيراتها على المسرود؛ وفي الحالتين، تبدو المقاربة أبعد عن محاولة فهم الفضاء، انطلاقا من بعده الإدراكي أو المادي، بوصفه "وسيطا" (média) تعبيريا، ولكنها تقوم على تثبيت تلك العلاقات الاستبدالية؛ التي تطرحها مجموع الوظائف السردية ضمن منظور منطقي دلالي، لاستنباط بنياتها العميقة. إن إعمال البعد الدلالي، قرين بفعل عزل المحكي عن بعده الحسي الذي ينظمه في الأصل، بالنظر إلى كيفياته الشفوية، البصرية واللمسية، ولعل الأمر شبيه إلى حد ما، بتلك الخلاصات الوصفية أو الإعلانية للأفلام، فهي على قدر اختزالها للقصة، إلا أنها غير قادرة على مركزيتها على احتواء ذلك الكل التعبيري، ولا أن تصل إلى استنباط ماديته المتغيرة، وكل ذلك يتحكم على صعيد البنية العميقة في طريقة الحكي.

8. سيميائيات السرد نحو جهاتيات التعبير:

تبدو الرؤية الظاهراتية للسرديات، أكثر وعيا بتفرد المحكيات واختلافيتها، حيث عمل منظروها على منح مفهوم الزمانية (la temporalité)، موقعا مركزيا في العملية السردية، وذلك بنقد تلك المقاربات السكونية المنسوبة للنزعة البنيوية، من خلال فضح حيل التحليل التزامني للعلاقات الوظائفية أو اختزال تعقدات الآلة السردية في خطاطات مجردة، والتركيز على العلاقات المنطقية الدلالية التي تقع خارج فعل السردي. يعتقد "بول ريكور" (P. Ricoeur)، أن المحكي يعكس تجربتنا الظاهراتية حول الزمن؛ وعبر وساطته تنتظم الملامح السردية للذات، فهو يستمد جذوره التصويرية، من الأفعال المعاشة للإنسان، غير أنه يسعى إلى تعميقها بالنظر إلى إمكاناته الشعرية، حتى يتمكن من إعادة تصويرها ضمن أطر فعل التلقي.

تؤثر طريقة الحكي بشكل حتمي على المسرود، فتحدد الهوية السردية للذات وتضع معالم التفرد على كل محكي. ويعتقد "جوهان فيلناف"[29] (Villeneuve) أن الإقرار باختلافية طرق الحبك، يبسط المجال لنقد الخطاطة السردية المعيارية، لأن تفرد كل محكي، هو الذي يمنح معنى لسرديته، ففي المحكيات الشفاهية، مثلا، يؤثر نبر السارد وتنغيماته أو إيماءاته على القصة، وحيث يشكل عنصر المشافهة فعلا تفاعليا بامتياز[30]، يجند السارد انتباهه للتساؤلات وردات فعل مستمعيه.

إن الحبك الغائي للمحكي، ماكان له أن يتطور داخل تقاليد المحكي الشفوي، والفضل في تطوره مقرون بظهور الأشكال المستحدثة للمحكي المكتوب؛ عبر وسائطية تقنيات الكتابة. وبحسب اعتقاد "يونغ"[31] (Ong, W. J.) فإن الرواية مع ثورة تقنيات الطباعة في القرن التاسع عشر، تمكنت من تحقيق نقلة نوعية على صعيد التأسيس للشخصية السردية، من مفهوم البطل الملحمي في المحكي الشفهي إلى مفهوم البطل الضديد مع تطور الرواية المكتوبة؛ وهنا تبرز أهمية الوسائطية، في تنميط الخطابات داخل الإمبراطوية السردية.

---

[28] M. Fayol, *Le récit et sa construction: Une approche de psychologie cognitive*. Paris, 1985, p.159.

[29] Johemur Villeneuve, *Le sens de l'intrigue: La narrativité*, le jeu et l'invention du diable. Presses de l'Université Laval, Québec, 2004, p.423.

[30] يعد التفاعل بين الإنسان والآلة، في الأصل شبه - تفاعل (pseudo-interactivité)، إذا ما قورن بالتفاعل التذاوتي.

[31] Walter J., Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London et New York: Methuen, 1982, p. 201.

لقد تأسست طروحات "إيميل بنفنست" (E. Benveniste) اللسانية حول مفهوم التلفظ، بالتركيز على الظاهرة الكلامية بوصفها فعلا، وذلك من خلال التمييز بين الملفوظ (l'énoncé) وفعل التلفظ (l'acte d'énonciation)، وضمن هذا الإطار دأبت اللسانيات التلفظية على تحديد معالم المحطة التلفظية، ورصد تلك الآثار التي تتركها على الملفوظ، وقد كان هذا التصور، بمثابة إعلان عن تحويل النظرية السردية اهتمامها من التركيز على ملامح البنية الدلالية للمحكي نحو تجسدها الخطابي؛ أي نحو الجهاتيات التعبيرية للمحكي التي تعكس البعد الوسائطي للنشاط السردي. وذلك ماتجلى بوضوح، بالنظر إلى أنموذج "جيرار جينات" (G. Genette) السردي، الذي أبدى فيها تركيزا على أشكال التعبير بشكل خاص، عبر دراسة تمظهرات السارد داخل المحكي، وقضايا وجهات النظر، وإشكالات الزمن. لقد سمحت المقاربة الخطابية، بإعطاء أهمية قصوى للوسائطية، والتأسيس لسرديات التعبير، عبر التركيز على "الكيف السردي" (طريقة الحكي)، الذي يستحيل اختزاله في المسرود، وإنما يمتد أثره نحو البنية العميقة؛ وتلك مسألة تبدو على قدر كبير من الأهمية، في المقاربات التحليلية التي تشمل الأشكال البصرية والفضائية للمحكي (السينما، المسرح، الأوبرا، فن العمارة، الوسائط المترابطة)[32].

يعتقد "بولتر" أن المحكي المترابط، ماهو إلا امتداد طبيعي لمسيرة الكتابة الروائية، امتداد يستند في مرجعيته إلى تلك المحاولات الروائية التي كانت تنشد تقويض البنية الكلاسيكية للرواية الورقية، في ضوء تقاليد النزوع التجريبي في الأدب الذي طبع القرن العشرين. وعليه، فإن المحكي المترابط، يشكل بماديته النصية امتدادا للجماليات السردية، التي أسس لها كتاب الرواية الجديدة، ممن أعادوا مساءلة الأنموذج الأرسطي للمحكي، عبر تحديث الجماليات السردية الموروثة عن روايات القرن التاسع عشر. ولعل مقاربة "بولتر" للمحكي المترابط، بدت كمحاولة لفهم مدى إجرائية مفهوم النص المترابط وشموليته، فثمة – بحسب زعمه – تحقق لتقنية النص المترابط في عدد من الروايات الورقية.

لقد دأب كتاب الرواية الجديدة[33]، على محاولة بناء علاقة جديدة بين تجربة القراءة وإدراكنا للبنى التي تنظم النص وتتحكم فيه، حيث تجلى ذلك بوضوح، عبر محاولاتهم لانتهاج نمط الكتابة الطوبوغرافية على الوسيط الورقي، وهو مالم ينسجم بحسب بولتر مع إكراهات الدعامة الورقية؛ ولعل ذلك ما عكس ضراوة الصراع، من أجل تأسيس أشكال جديدة من الكتابة السردية، على دعامة تعيق كل محاولات التجديد، غير أن النزعة الفضائية في الرواية الجديدة، استطاعت أن تبين عن سبق بعض الروايات الورقية في تحقيق نماذج صورية للمحكي المترابط، في شكل بنيات نصية أدبية تحمل مقومات للنص المترابط.

9. الحوارية الإلكترونية:

لقد دأبت هرمونيطيقا "غادامير" (Gadamer)، على استقصاء تحليل موضوع الفهم، في ضوء تجربة الحوار، ذلك أن كل نص – بحسب اعتقاد هذا الفيلسوف – يصطنع لحظيا علاقة حوارية مع القارئ، هذه المحاورة تحدث في تصور "باختين" (Bakhtine)، داخل ذهن القارئ، باعتباره المسؤول عن مساءلة النص المقروء، عبر إعمال معارفه ومعتقداته. إن النص المترابط في مقابل ذلك، يقوم على التحكم بالمعطيات النصية اللسانية وغير اللسانية (الصور، الأصوات، مقاطع الفيديو)، وهو يسمح بضمان تفاعل القارئ مع النص، عبر التنبؤ من خلال المعطيات التي تستعرضها الشاشة بمختلف أنماط ردات الفعل المنوطة بتحركات القارئ التي تجسدها وضعيات الفأرة، ويمكن

[32] للسرديات السينمائية، الفضل الكبير في بيان أهمية الوسائطية، وتأثيرها على طريقة الحكي.

[33] لعل من بين أشهرهم: ريمون كانو في نصه *رواية على طريقتك* (1967)، وجورج بارس في نصه *"الحياة طريقة استعمال* (1985) وبورخيس في نصه *كتاب الرمل*.

للنص المترابط بالنظر لهذه الميزة، أن يؤسس داخل النص لنسق حواري جديد يسميه "بيار لورات "[34] (Pierre Laurette) بـ"الحوارية الإلكترونية".

يمنح المحكي المترابط للسارد، حسب تصور "ياكوب نيلسون"[35] (Jakob Nielsen,) سلطة تصور عالم أو كون سردي، يمكن داخله تحويل الممارسة السردية إلى سلسلة من التطبيقات النصية، حيث يصبح القارئ أو المسرود له في وضع المستكشف لتلك العوالم النصية، وداخل هذا الفضاء الطبوغرافي، من النصوص الترابطية، يمكن للقارئ أن يحدد معالمه القرائية، ويعيد ترتيبها لتخليق المعنى؛ المثير في الأمر، أن هذا الفضاء النصي، لايقدم سردا لقصة مسجلة داخل الزمن، ولا يدعو المسرود له لمتابعة السيرورة السردية إلى ذروتها ومنتهاها، وبهذا المعنى، فإن محتوى النص المترابط، لايمكنه بأي حال من الأحوال، أن يفرض نهاية محددة على القارئ، بل إن النهاية تأتي برغبة من القارئ نفسه، بوصفه واضعا لشروط النهاية،كل ذلك يجعل القارئ في تمام المسؤولية عن قراءاته. ولـ ميشال جويس، تعليق مثير عن نص "قصة مابعد الظهيرة"، حين يقول:«حين تتوقف القصة عن التقدم، وعندما تدور بك دوائرها، وتتعبك مساراتها، فثمة النهاية؛ نهاية تجربتك في القراءة »[36] ، وذلك ما يتقرر في ذواتنا، فمايدعونا لإنهاء قراءة بعض المحكيات الترابطية، ليس مجرد الاقتناع باستكشافنا لمختلف مظاهرها السردية، ولكننا نقرر وضع النهاية، حالما نرضي شيئا ما من اللذة السردية في ذواتنا.

[34] Pierre Laurette, *Lettres et Technè*, éd. Balzac, Québec, 1993, p. 195-215.

[35] Nielsen Jakob, *Hypertext & Hypermedia*, Trad. Ph. Bootz, éd. Academic Press Professional, Cambridge, 1990, p. 180.

[36] Voir: Jean Clément, Afternoon a story: du narratif au poétique dans l'oeuvre hypertextuelle, In Ph. Bootz (Dir.), A*://LITTERATURE.*, éd. Université de Lille 3, 1994, p. 70.

10. الصورة والسرد:

بعيدا عن النظرية السيميائية البنيوية، التي تماثل الصورة السينمائية بالنص؛ ومن ثم بالملفوظ اللساني، يستثمر "دولوز" (Deleuze) جهود "بيرغسون" (Bergson) وسيميائيات بورس (Ch. S. Peirs)، في استقصاء البعد الخطابي في السرديات الفيلمية، فبدل التقاط المعطى الفيلمي بوصفه خطابا، يمكننا استكشاف خطابيته انطلاقا من مفهوم الصورة – المتحركة (l'image–mouvement). إن المادة الفيلمية، تتمركز حول الصورة – المتحركة، التي تولد السردية، وليس العكس. يقول "دولوز": «ليست الصورة–المتحركة، بالفعل التلفظي، ولاهي مجموعة من الملفوظات، بل هي قابلة التلفيظ (énonçable)[...]. فهي، تفسح المجال لجملة من المقومات الحسية – المحركة، لتخليق السرد على النطاق المادي للصورة »[37] . وفي كل الأحوال، تبدو الصورة في وضع متقدم سابق عن السرد.

يسلط مفهوم الصورة المتحركة، الضوء على إمكانات بعض الآليات المادية في تخليق الحكي، من المواد الحسية، ودور الوسائطية وأهميتها في حدوث هذا التخلق، وحيث تجد السرديات الفيلمية، مرجعيتها في الصورة، التي تعد دعامة غير لسانية، يمكن أن يتحول الإجراء الرمزي للاشتغال الأيقوني شيئا فشيئا إلى إطار سردي. لأن العوامل الأولية للإدراك والإثارة، عادة ما تثير المتلقي نحو تأمل المعطيات الكيفية في الصورة ، لتتحول إلى صورة–فعل (image–action)، متخذة شكل فضاء حدثي، يقوم على تحيين الطاقات التعبيرية لتلك الكيفيات في زمن محدد، فيتولد عن هذا التفاعل البذور السردية للفيلم. وعلى نطاق النص الرقمي، يمكن لأي فضاء من الوسائط المترابطة، أن يولد البعد السردي، من دون الحاجة للأنموذج اللساني،

[37] Gilles Deleuze: L'image movement. Cinéma 1: éd. Minuit, Paris, 1983, p.44.

وذلك بتحويل هذا الفضاء غير الخطي، إلى آلة فيلمية تشتغل بدلا عن تحريك الصورة، على تشبيك مثيرات المدرك البصري للصورة، وذلك وفق مبادئ مفهوم "الصورة–الواجهة" (l'image–interface) وتطبيقاته.

11. سرديات الواجهة:

إن تقصي أطوار العلاقة القائمة بين السردية والوسائط المترابطة في مقاربة المحكي المترابط، يملي علينا ضرورة إدراج الخواص العضوية للوسائط في دائرة التحليل، ذلك أن الوسائطية تحدد شكل المحكي وتصقل التجربة السردية. فالأشكال الفضائية للمحكي، تملي على نطاق النص الرقمي ضرورة الانتباه إلى دور الوسيط التعبيري (le média expressif)، حيث يتحول اهتمامنا نحو مقاربة الطرق الفضائية في الحكي.

إن مقاربة المحكي المترابط وفق رؤى "جماليات شفافية التعبير"، لا يمكنه بأي حال من الأحوال، أن يحجب عنا أثر مادية الوسائط في بناء الدلالة، وحيث تختلف القدرة والطاقة التعبيرية من وسيط لآخر، تختلف فعالية كل وسيط في تأدية المعنى. يمتد تأثير خواص الوسائط، على تشكيل السرد والنص والقصة، ويحتفظ كل تعبير وسائطي بطرقه الخاصة في الحكي، التي تنسجم مع البعد المادي والدينامي للوسيط؛ لذلك قد يصبح من المهم، قبل الشروع في تحليل سردية المحكي المترابط، فهم خواص وسائطه المترابطة وأثرها على أسلوب انتظام المحكي.

إن المصادرة السيميائية بتفرد كل وسيط بأساليبه السردية، قد تثير انتباهنا إلى إمكانية الإدعاء بعكس تصور غريماس الأنموذجي للمسار السردي، ذلك أنه على نطاق المحكي المترابط، يعمل المسار السردي بدل استظهار البنى العميقة على الانقياد نحو توليد فضاء حسي من الوسائط، حيث تصبح أهمية دراسة هذه الفضائية، مشروطة بتحليل حيثيات التخلق السردي داخل واجهات (les interfaces) الوسائط المترابطة.

12. التفاعلية:

لقد استطاع المحكي المترابط، أن يقوض البيت الأجناسي للأدب ككل، غير أنه ثمة عدد من النقاد، ممن ينتقدون هجانة الدعامة الرقمية كدعامة نصية، ولعل اجتهاد المحكي التفاعلي لخلق تجانس بين مكونات دعائمية مختلفة، من شأنه أن يعيد مساءلة مفهوم الجنس الأدبي نفسه، عبر صياغة جديدة مقولة الشكل النصي (le format textuel). إن التهجين الذي يطلع به المحكي التفاعلي في سبيل خلق نصوصية رقمية للنص السردي، يقوم في الأساس على خلق تماس بين حقول دعائمية مختلفة (الأدبية اللسانية، الهندسة المعلوماتية للملفات، الفيديو، فن التشكيل الرقمي).

يمثل تأسيس المحكي الترابطي، وفق المقولة التفاعلية لتعاضد الكتابة، واحدا من نبؤات آيزر، حول أنموذجية القارئ. يقول آيزر: «كل نص يحتمل بطبيعته عددا مختلفا من القراءات والإدراكات، ولاتستطيع أي قراءة أن تستنفذ كل الاحتمالات، كل قارئ سيملأ الفرغات بطريقته الخاصة، ومن بين جميع الاحتمالات المتاحة سيقرر هو طريقته في كيفية ملء الفجوات»[38]. إن القارئ النموذجي: هو ذلك القارئ الذي يستطيع استكشاف بياضات النص وفراغاته المقصودة وغير المقصودة، وتلك واحدة من مصايد التفاعلية، إذ إن تفاعل القارئ مع النص، مشروط بحضوره الفاعل من خلال مشاركته في إنتاج معناه، عبر محاولاته الافتراضية بالحذف والإضافة والتعديل، وتلك الغاية التي وجدت لها البياضات أوالفراغات النصية. لقد استطاع المحكي الترابطي، تحويل هذا الفعل القرائي من وجوده بالقوة إلى الوجود بالفعل؛ فالنص الرقمي، يسهل من عملية استكشاف الفراغات وملئها،

[38] فاطمة البريكي، *مدخل إلى الأدب التفاعلي*، ص.155.

حيث يتم الإعلان عنها، عبر دعوات إعلانية توجه للقارئ لإتمام النص وفق رؤاه الذاتية، فتأتي البياضات محددة النطاق، معلمة بالأيقونات المسهلة لفعل الإضافة، مستعرضة كافة الأوامر والإرشادات.

13. التعاضد الكاتب للنص: تفاعليات الكتابة:

تعد رواية "شروق شمس69 "[39] (sunshine69) لـ"بوبي رابيد" (Bobby Rabyd)، واحدة من أهم النماذج التي تعكس، بصورة فعلية، الأدوار التفاعلية للنص الرقمي، في النصوص الأدبية، والتي تراهن على تأسيس الفعل القرائي وفق مقولات القارئ الفاعل، يقوم هذا المحكي، سرديا على جريمة حقيقية، وقعت أحداثها بتاريخ 06-12-1969، تم فيها اغتيال أربعة أشخاص في حفل موسيقي[40]، ويقع رهان السارد، من وراء هذا التأسيس السردي، على بناء رمزية سردية لهذه الجريمة بوصفها خاتمة لنهاية ستينيات الألفية الثانية، ليكون المحكي بوابة زمنية بين الماضي والحاضر.

يمتاز المحكي الترابطي في رواية "بوبي رابيد"، بانفتاحه النصي، الذي يتيح للقارئ إضافة تصوراته السردية الشخصية لبنية النص، حيث يجد القارئ دعوة صريحة في الملفوظ الختامي: «لاتنس إضافة مغامرتك إلى سجل ضيوف رواية 69، هذه فرصتك لتغيير الماضي». يعمد الكاتب، إلى استثمار إضافات القراء ومساهماتهم، لإضافة فصول جديدة للمحكي، ينصهر من خلالها النص الأول (نص المؤلف) مع النصوص الجديدة (نصوص القراء)، داخل نص موحد يتم من خلاله تبادل أدوار القراءة والكتابة بين القارئ والكاتب. يقول "رابيد": «*شروق شمس69*، ليست رواية للكاتب الواحد. فهي تتيح عبر سجلها الذهبي لكل شخص، إمكانية إضافة قصته – المتخيلة أو المتصورة – للعقد الجماعي [...] والنتيجة، هي حصول تعاضد مخيالي بين الكاتب والقارئ، بما يجعل السيرورة الإبداعية أكثر ديمقراطية »[41] . هذه المنظومة الإبداعية الجديدة، التي يكفلها النص المترابط، تفعل حياة النص وانفتاحه، وتدعم المنحى التخييلي وفق رؤى جمعية.

14. تفاعلية القارئ:

تقدم الدعامة الرقمية للمحكي التفاعلي، مجالا واسعا للإبداع في هندسة المادية النصية، حيث يمكن للسارد تشكيل الإجراءات السردية، تشكيلا متفردا، بالنظر إلى الخيارات التي توفرها الدعامة الرقمية؛ ووفق هذا المبدأ، أمكننا اليوم أن ندعم الحس التخييلي المجرد أو التصوري في النصوص السردية، ببعد التخييل المادي، ولعل الأمثلة في هذا الباب، لاحصر لها. لقد كان "جيرار جينات"[42] (Gérard Genette)، يأمل في بعض النصوص السردية الورقية، بعضا من المواصفات التفاعلية، هذه الرؤية، دأب على تحقيقها، المحكي التخييلي التفاعلي، في نص "*ليست–رواية*" لـ "لوسي بوتيني"، حيث يمكن للقارئ أن يصادف بعض الرسائل بين الشخصيات داخل المحكي، بيد أنه بمجرد النقر على الرابط "jesus@"، تنفتح نافذة من برنامج التراسل الالكتروني، فيجد القارئ نفسه أمام إمكانية سحرية لمراسلة شخصية من شخصيات المحكي[43] ، فيكون عبر هذا الخيار مدعوا للمشاركة في إنتاج النص كشخصية واقعية،

---

[39] Voir: http://www.sunshine69.com/noflash.html

[40] وقعت أحداث الجريمة بمدينة آلتمونت، تم فيها تصفية ميريدث هنتر شاب من أصل إفريقي لايتجاوز الثامنة عشر من عمره، على خشبة العرض، من قبل جماعة تسمي نفسها ملائكة الجحيم.

[41] ينظر تصريح "رابيد"، على صفحة أخبار جامعة براون: http://brown.edu/Administration/News_Bureau/1995-96/95-175.html

[42] يقول "جينات": «نحن القراء، لايمكننا بأي حال من الأحوال أن نحدد السارد الداخلي ولا المسرود له التخيلي، إننا لا نستطيع أن نقاطع حديث **"بيكسيو"** [هو "جون جاك بيكسو"، واحد من شخصيات رواية بالزاك Balzac *بيت نوسنجن* 1837] أونتراسل مع السيدة **دوتروفال** [واحدة من أهم شخصيات رواية **"دولاكلو"** Ch. de Laclos، *الروابط الخطرة* 1782]» ، -Gérard Genette, *Figures III*, éd. Seuil, Paris, 1972, pp.406-407

[43] Serge Bouchardon., "Hypertexte et art de l'ellipse d'après l'étude de NON-roman de Lucie de Boutiny", p. 79.

تخضع في تلك الأثناء لحالة من "التحيين التخييلي"؛ إن "التحيين التخييلي" الذي يقع على القارئ من خلال تلك الرسالة الإلكترونية التي يرسلها لواحدة من شخصيات المحكي، يقع بالتعدي على الكاتب أو المؤلف، لأن تلك الرسالة تسلك مسارها نحو البريد الإلكتروني للمؤلف نفسه.

ثمة في واقع الأمر، مجال لتجاوز فكرة "التحيين التخييلي" في المحكي التفاعلي، والتحول إلى إبداع شخصيات تفاعلية مبرمجة على التفاعل المحدثاتي مع القارئ. ولعل ما يجعلنا شبه متيقنين من هذا التحول القريب، هو برنامج جوزيف وايزنبوم (Joseph Weizenbaum) التفاعلي الذي أطلق عليه اسم إليزا (Eliza)، هذا البرنامج قادر على الإيهام بردات فعل ذكية، من خلال الإجابة عن الرسائل التي يتلقاها من مستعمليه، كمحادث نفسي[44]. ولعل العمل على مثل هذه البرامج، المجهزة بقواعد المحادثة الجماعية، كفيل بخلق إيهام بالحضور المتفاعل لشخصيات المحكي مع قارئ المحكي.

المراجع:

المراجع العربية:

- فاطمة البريكي، *مدخل إلى الأدب التفاعلي*، ص.155.

المراجع الأجنبية:

- Espen ARSETH, *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, John Hopkins, 1997

- PieRRe BARBOZ., "Sale temps pour la fiction, proposition au sujet d'une hyperfiction", in *La mise en scène du discours audiovisuel*, Dir.Jean Paul Desgouttes, éd. L'harmattan, Paris, 1999

- Jay David Riihasd BOITER, *Grusin, Remediation: Understanding New Media*, éd. MIT Press, Cambridge, 1999.

- David Jay BOLTER, *Writing Space: Computer, Hypertext, and the History of Writing.* Trad Phitippe Bootz, New Jersey, éd. Lawrence Erlbaum Associates Inc,1991.

- Serge BOUCHARDON., "Hypertexte et art de l'ellipse d'après l'étude de NON-roman de Lucie de Boutiny."

- Serge BOUCHARDON, "Hypertexte et art de l'ellipse, D'après l'étude de NON-roman de Lucie de Boutiny", *Les Cahiers du numérique, La navigation*, vol. 3, Hermès Science Publications, 2002.

- Claude BREMOND, *Logique du récit*, éd. Seuil, 1973.

- Jean Clément, "Afternoon a story : du narratif au poétique dans ofacetextuelle", In Ph. Bootz (Dir.), *A:\\LITTERATURE.*, éd. Université de Lille 3, 1994.

- Jean CLEMENT, "Hyperfiction", *Encyclopaedia Universalis*, 1997 cf. annexe

- Cécile DE BARY, "Les Blogs. Un effet littéraire?", *RiLUnE*, n. 5, 2006.

- Gittes Deleuze, *L'image-mouvement, Cinéma 1*éd. Minuit, Paris, 1983.

- Michel FAYOL, *Le récit et sa construction: Une approche de psychologie cognitive*. Paris,1985.

- Gérard GENETTE, *Figures III*, éd. Seuil, Paris, 1972.

- Jakob NIELSEN, *Hypertext & Hypermedia*, Trad. Ph. Bootz, éd. Academic Press Professional, Cambridge, 1990.

- Hèlène GODINET-HUSTACHE., *Lire-écrire des hypertextes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Thèse à la carte, 1998.

- N. KalheRine HAYLES, *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press, 2002.

- Michael JOYCE, *of two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, the University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

- Pierre LAURETTE, *Lettres et Technè*, éd. Balzac, Québec, 1993.

[44] Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexe*, p.101.

- Jauet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck the Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge: MIT Press. 1997.

- Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London et New York: Methuen, 1982.

- G. Otman, *Les mots de la cyberculture*, Paris, Belin, coll.le français retrouvé, 1998.

- Masie-Lause. RYAN, *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore, London, éd. The John Hopkins University, Press, 2001.

- Joharne VILLENEUVE, *Le sens de l'intrigue: La narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

- Christian VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte, essais sur les mutations du texte et de la lecture*, éd. La découverte, Paris, 1999.

الروابط الإلكترونية:

- Jean-Pierre BALPE, Trajectoires, 2001, http://trajectoires.univ-paris8.fr/

- Sophie CALLE, Vingt ans après, 2001, http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html

http://brown.edu/Administration/News_Bureau/1995-96/95-175.html

http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/boutiny/index.html

http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/boutiny/index.html

http://www.sunshine69.com/noflash.html

URL : http://cs.art.rmit.edu.au/hyperweb/

Semat
An International Journal

أيقونة الاستعارة وبلاغة القراءة

العربيّ عمّيش / الجزائر

Iconic Metaphor and Rhetoric Reading

Amich Larbi

University Hassiba Ben Bouaali – shelf – Algeria
Email: larbi52@yahoo.fr

Received: 16 Dec. 2012; Revised: 9 Jan-20 Feb. 2013; Accepted: 28 July 2013

Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: In its aesthetic and artistic manifestations, the rhetorical linguistic thought is founded on the principle of semantic renovation, or its transfer from stable and preserved images to a value that completes and enriches it. Since the analogical rhetorical structure has been constantly and successfully feeding this trend relaying mainly on a sensual principle founded on permutation and adjustment, and whose rhetorical efficiency is achieved through the involvement of the self that generates the sensual and comprehensive taste. This is done through the concentration on the imaginative activity, who borrows his linguistic auditory regularity starting from the psychological image of speech, the realm of the self before the eclipse of the communicative function of language, where the convergence of the semantic and the structuralist aspect of language. This trend established itself ever since the first compositional attempts that endured in the purity of the rhetoricity of metaphor. Iben El Mouataz's perception of the value of the rhetorical inventiveness of metaphor points to its self containment, being a value in the renewable discourse and not redundant and dedicated in response to the rhythmic context; it was appropriate to the art of semantisation of rhythm proper to metaphors to remain the creative sensibility in search for the values of derivational linguistic renovation. This was enough for the rhetoricity of metaphor to keep the context the emotional and sensual discoveries which is universally related to the human existence. This is the semantic function which required the production of a an artistic behaviour that enjoys an aesthetic artistic culture with preserved procedures, calculated rhythm, appealing to the creative self to endow it with encyclopaedic artistic culture in relation with the different environmental and social substances of denotations.

The semantics of metaphor takes its creative method and its readability from the same methodologies and knowledge values, which have produced the science of semiotics within the limits of denotation or practical context it passes through nowadays. Therefore, metaphor and semiotics have a common conceptual overlap: signified, signifier, symbol, style, projection, structure and what conforms to these rhetorical values of signifiers in relation to the personification of meaning. In spite of the scientific enrichments and changes that effected metaphor by virtue of its pedagogical involvements in teaching programmes, it remains a repository of the linguistic and psychological modulations in the Arabic rhetorical convention. We noticed many intellectual signs in El Djahidia Theory, as a proof, in rhetorics and rhetoricity, El Djahid conceived of metaphor as part of rhetorics according to an aesthetic and artistic perspective. This sensual assessment of the rhetoricity of metaphor was able to enrich the semantic, artistic perspectives of the language of beauty. The authority of grammar and criticism is weakened positively on the process of literary creativity. The priority has been given after to the saturation of the creative self by the values of compositional experimentalism which we consider a lasting creative value.

Keywords: Semiotic, Rhetoricity, Metaphor, Imaginative, Reading, Semantisation.

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

أيقونة الاستعارة وبلاغة القراءة

العربيّ عمّيش / الجزائر

"كلّ الصّيد في جَوف الفرا"، مثل يضرب للمبالغة في تفضيل الشخص على أقرانه، وتقدمته عليهم، وقد قيل أن أبا سفيان قلق من تأخير الرسول صلى الله عليه وسلم الإذن له بالدّخول عليه، فلما عرف الرسول منه ذلك، طمأنه ببلاغة ذلك القول: يا أبا سفيان، كلّ الصيد في جوف الفرا، فكان البعد البلاغي والحكمة المشتمل عليها سبيلا إلى التهدئة من روع أبي سفيان، وتطييب خاطره.

يتباين البلاغيون العرب، وحكمائهم في توثيق هذه الحكمة البالغة، فمنهم من يجعله كلاما مأثورا، تقوم نكتة الفائدة فيه على ما مغزاه أنّ ثلاثة من الناس اصطاد كلّ واحد منهم صيدا متفاوت الحجم، والقيمة الغذائية، فكان لأحدهم أرنب، ولآخر غزال، وأما الثالث ففاق جميع الصّيدين بحظّ اصطياد حمار وحش، وهو ما تستوعب جثته بسعة امتلائها جثتي الصيدين القليلين الآخرين، وإنّ الذي أنطق ثالث الصيادين من أولئك جميعا هو تفاخر الإثنين المقلّين في صيدهم، وتبجّحهم بالأفضلية والتفوّق، وقد طفق كلّ من القليلي الصيد يدّعي التفوّق على الآخر دون أن يحتسبا الصيد الثالث أو يقدرا تضاؤل صيديهما إلى جانب ذلك الهائل، وقد كان مقام التفاخر كافيا لأن يحرّك عواطف الساكت المتفوق المتواضع، والذي هو صاحب الفضل عليهما جميعا مبيّنا لهما أن مجموع صيديهما متضمّن في صيده الأوفر، هذه رواية تجمع بين قوة حكمة المثل، وأما من يجعل الصيغة المفتتح بها هذا المقال توطئة لما سيتوالى من تفصيل في كلية الموضوع، فقراءته على أنه حديث يقول: أخبرنا محمد بن العباس اليزيدي قال: حدّثنا أحمد بن الحارث الخزّاز، قال: حدّثنا المدائني عن مسلمة بن محارب، قَالَ: عن عثمان بن عبدالرحمن بن جوشن، قال: أذن رسول الله صلى الله عليه وسلم يوما للناس، فأبطأ بإذن أبي سفيان، فلما دخل قال: يا رسول الله، ما أذنت لي حتى كدت تأذن للحجارة، فقال له: يا أبا سفيان كلّ الصيد في جوف الفرا.

يتراءى لنا أن البعد الاستعاري في أصوله الانفعالية العربية القديمة يمكنه أن يتلبّس البنيات التعبيرية التي تُعُورِفَ عليها لاحقا في الدرس البلاغيّ، وإن الموقف الحكمي الذي أوردناه مُفتَتَحا لمداخلة أيقونة الاستعارة وبلاغة القراءة تستطيع منهجيته أن تتجاوز الاعتبارات الدّرسيّة، لتبلغ أسباب التفكير الفلسفي التي تنزّل عنها الانفعال البلاغي خلال تجلياته الأولية.

ولو تجرأنا بعض الشيء متسائلين عن أيّ السياقين يَجُبُّ الآخر، سياق بلاغة الاستعارة كما هي متداولة ضمن الزّخم الدلالي الذي زيّن منهجها الإبداعي وأثراه، أم سياق التناهضات المعرفية الحداثية اللاّحقة خاصة التطبيقية منها وتلك المستفادة من البلاغة الترجمية، حيث

السيميائية أحد وجوهه؟ فبتأملنا جدوى الثقافتين: التراث والحداثة، ومحصول ناتج التفاضلات الفكرية والفلسفية التي انسلخت عنها لاحقا، أمكننا الإقرار بكون التناهضات اللغوية الطارئة على المبادئ البلاغية الأولية، والتي هي مقام الحكاية، وتجليها ملابسات المناسبة واقعة جميعها موقع مغزى الصيد من دلالة المثل العربيّ السابق عليها، ووفق السياق القرائي الذي انتظمها، وليس رمز الفراء إذا إلاّ تعبيرا عن المنهج الإبداعي الشامل الذي يؤطّره منهج التفكير البلاغي المتمكن من نفوس الأعراب الذين ابتدعوا التوقيعات الجمالية الفنية الأولية خلال ذلك المضمار الذي استوثق بالمرجعيات البيئية والاجتماعية، حتى كان ذلك الاتساق المعرفي سببا في تعزيز تعلق قلوب الأعراب بخصائصهم الانفعالية، ومنها الانفعال ببلاغة الاستعارة، وإذا كانت بلاغة الاستعارة في نماذجها التطبيقية الدّرْسية ظلّت، بغاياتها التعليمية، محدودة الرؤية اتّساقا مع اعتقادهم أنّ: (... حدود الاستعارة معلومة...[1])، لأن العرب في صميم تفهّمها للنشاط البلاغي تفرّق بين العلم بكيفية العمل، وبين كون العمل ذاته، أي بين نظرية الإبداع ونقده، وبين مزاولة الإبداع ذاته وتعاطيه[2]، وهذه نكتة ينبغي تأملها مليا.

حيث ينبغي لنا الاحتياط في فهم هذا الموقف النقدي، وربما قالوا بهذا التحديد محتاطين مما يَتَغَوَّلُ من الفكر ويشذّ، فقد يتجاذب الشاعر مستغرب المعاني حتى تطوّح غوايتها بفكره في مهالك المحال، والاستغلاق، وأما إذا هذّبها الشاعر وعدّلها بحسب ما تقتضيه بلاغة الإغراب الداخل تحت تفهّم الحسّ، فستكون بلاغة إبهامها مستحسنة تبعا لندرتها، وعلى الأرجح فإن الكيفيات البنائية للّغة لا تكاد تخطّئ تقدير الإحاطة بمسوغات الدّلالة بحسب ما يتحقّق من التراسل التفهّمي الواصل بين الوعيين: وعي الحسّ، ووعي العقل، ولعلّ هذا الوازع البلاغي االمعزّز بروح الإبداع هو الذي نحتمل في ضوء مرونته، لياقته تبعيدات أبي تمام الاستعارية.

التّأطير الرّوحي للسّلوك الدّلالي الاستعاريّ:

ترتسم الاحتفالية الدلالية وفق الغاية الأخلاقية المستحكمة من نفوس الأعراب الذين افترعوا فنونها أول خطرة؛ لذلك فهم يجمعون كل قواهم الروحية تحصيلا لمخترعاتها، وهم يتوسلون بها في كل مراتع الالتذاذ التي يتوخونها، من ذلك استحبابهم مختلف المبالغات في الاستئناس بمؤاكلة الضيوف، فيبسطون من القول والتندر ما يدلون به على سعة الخاطر، وطيْبوبة النفس، ثمّ ما تنفكّ هذه الاحتفالية تقوى وتتمتّن إلى أن تبلغ بهم هذه النشوة من التّعشّق والتّحبّب والتلطّف، مرتبة من السمو الخلقي يتجلى في كون البلاغة، في عرفهم، ضربا من قرى الأرواح[3]، وغذاء الروح هذا هو الذي تجتمع عليه قلوبهم، حتى كأن أفئدتهم تهوي غاوية إلى شعاب كلّ قول جميل تتقرى برواء عيونه النضّاخة، متنسمة زهو الانتشاء، فتدفأ به بعد برد، وتشبع بعد مخمصة تَمْشي الخَيْزَلَى ويدفئها زُخْرُف القول، اعتنى البلاغيون العرب بهذه الآصرة إلى ما قد يفوق درجة العشق ملحقين إياها بدلالة المريدية[4]، وليس ذلك إلاّ لتقديرهم لحميمية التواصل الروحي بين طرفي الخطاب.

ونظرا لشدة تواطؤ أفئدة الأعراب وتوافيها على أسرار التواصل فيما بينها، بحيث تكون تلك الآصرة الروحية فيما بين الناس سببا تميز اللسان العربيّ إلى التميّز في البيان بين الألسنة الاجتماعية الأخرى، من حيث تمتع اللغة العربية بكثرة الإحالة على النشاطات الروحية في كل نزوع إلى التسامي باللغة من كونها مجرّد وسيلة للتواصل الغائي إلى نبرات حميمية، وأصوات لغوية مكيفة ومحسوبة حسيا وفق الكيفيات الانتظامية التي تجعل من سياقها اللساني عبارة

[1] الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، أبي عبيدة الوليد بن عبيد، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، ص: 243.
2 ينظر، ابن خلدون، المقدمة، ج:2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ص:1082.

[3] ينظر، السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، بيروت لبنان، دار المعارف العلمية، ص:86.
[4] ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، بيروت لبنان، دار إحياء التراث العربي 1968، ص: 81.

أدبية، أين يكون لزاما على المرسل أن يبذل زخما عاطفيا، وجهدا حسيا عفويا، هو بمثابة الالتزام الروحي، هو العقد الروحي بين المتراسلين لتحقيق شروط البلاغة.

ونظرا للنشاط الدلالي الذي تتبني عليه سيميائية الاستعارة، التي هي خيمة المعارف اللغوية الفنية الإنسانية جمعاء، فإن الدارسين الذين تحاموا ترسيم قانون الاستعارة ظلوا في حاجة إلى استيفاء شروطها الانفعالية، نستطيع التدليل عليها: هي تلك الفضلة الدلالية الافتراضية التي يحتمل السامع بقاءها غير مقولة في نفس المتكلم، والتي استعصى على لغة الحروف استيعابها، ونحسب أن كتاب أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري قد جاء خصّيصا لقتل الهوية بين المتصور والمعيش؛ لأنه وازن بين المعاني الشعرية وبين ما يقابلها في استعمال العادة والعرف والبيئة والاجتماع.

يمكننا تقدير الجوانب الروحية التي رسّمت الأبعاد الانفعالية للدلالات البلاغية، وما كان لها أن تتّسق لها طقوسها البلاغية إلاّ بعد أن صارت بمثابة الميزان الروحي والنفسي والانفعالي الذي يقبل في ضوئها توقيع الدلالة البلاغية من عدمه، وربما كان مُسْتَمْلى ذلك التقبل من عدمه بالاحتكام إلى الخصوصية البيئية والاجتماعية بكل مستتبعاتها الحسية، والتي تلبسها النموذج البلاغي الأوليّ، إذ لولا تلك القناعات الحياتية لما استوت لهم تلك التعابير، ولولا تقبل الحس لتلك التوقيعات البلاغية لما تولّدت الأساليب.

لقد لاءمت الدلالة الاستعارية هذا المناخ البيئي المفعم بالنشاط الغنائي[5] حيث صادفت الأدبية الاستعارية أشكالا من الانزياح المورفولوجي والتركيبيّ، فقد ترسخ لديها إلف المذاهب البلاغية انطلاقا من التناغم القلبي، والنفاذ إلى أكوان الأشياء التي تقع تحت طائلة ملاحظاتها، وقد استوت لها أساليب وفاقا (.. لغلبة حاجة أهلها إلى التصرف فيها، والتركّح في أثنائها، لما يلابسونه ويكثرون استعماله من الكلام المنثور، والشعر الموزون، والخطب والسجوع، ولقوة إحساسهم في كلّ شيء شيئا، وتخيّلهم ما لا يكاد يشعر به من لم يألف مذاهبهم)[6].

ولا يمكن للغة أن تحل هذا الموقع العزيز من الطبيعة الأعرابية إلاّ بناءً على معايشتهم المستمرة لكل أشكال الانفعال الحسيّ بقيمها التعبيرية إلى درجة التشبّع، وأنهم في بعض المخاطبات يستعينون بدلالة الحال النائبة مناب اللفظ[7]، ولعلّ هذا المَحَزّ من إصابة سيميائية الاستعارة، هو ينقل العينة اللغوية المشحونة بالتسامي الاستعاري من كونها مجرد دليل لغوي إلى قيمة روحية تتجاوز مرتكزات الدلالة اللغوية العادية، وصولا إلى الاعتداد بفاعلية الانطباع الذهنيّ الذي يتجاوز العناصر اللغوية المرقومة المحصاة، واستجابة لهذا التذبذب في تحديد أثر البنية اللغوية في تحديد الدلالات، فقد بدا واضحا على السيميائيين اضطرابهم في تحددي مفهوم الرمز الذي يعني حاجة الحداثة البلاغية الماسة إلى الاستعانة بالسياق التراثي، خاصة حينما يتعلق الأمر بالميثولوجيا العربية.

وبناء على هذا الطموح اللغوي الذي احتملته بلاغة الاستعارة، فإن المزية المحسوبة لبنيتها الدلالية تكمن في مساهمتها في تخليص المعنى من هيمنة القياس النحوي، وبحصول هذه الروح فقد استرجعت اللغة العربية ثراءها التجريبيّ، وقد صار تبعا لذلك الاستعانة بكل دالّ يقع في حسبان الحسّ ليتدالّ لديهم حتى المصمت من المعنى، أي الكون الدلالي المائع السابح في عوالم الحس اللاّصوتية، أي تمثيل المعنى بغير سند لفظي مع المصرح به من المعنى لفظا[8]،

[5] ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، الدار البيضاء أفريقيا الشرق 1999، ص: 85/ 87/86.

[6] ابن جني، الخصائص، ج: 1،، تحقيق: محمد علي النجار، ط: 3 بيروت عالم الكتب، 1983، ص: 215.

[7] ينظر، نفسه،ج: 1، ص: 285.

[8] تعتمد الدلالة في بعض أوجهها سياقا إشاريا يكون معناه مرتبطا بشاهد الحال، ومتطلبات المقام مثل قول الشاهر، هذا الذي تعرف البطحاء

وإن في حذف فضول الكلام والاكتفاء منه بما يحيل عليه من الإشارة والدلّ والتعشق في تمثيل دلالة الخطاب والتثني لهو مما تجتمع إليه تقاليد الأعراب البلاغية، حتى تتلخص قوة ذكائهم في بلوغ الأسباب التواصلية الاستعارية التي يتطلب فكّ إغماضها الدلالي الاحتكام إلى المرجعية الاجتماعية التي قلنا بها (فالتأتي والتلطّف في جميع هذه الأشياء وضمّها، وملاءمة ذات بينها هو خاصّ اللغة وسرّها وطلاوتها الرائقة وجوهرها...)[9].

ونحسب أن الإجراء البلاغي لا يكاد يفرق عن السلوكات الحياتية الأخرى، مشاكلة، وتفهّما، وأساليب، وبناءً على هذا التناغم الوظيفي بين اللغة العربية والمجتمع الأعرابي الذي توقعت عباراتها بمقتضياته، فقد ترسخ في مفهومهم ما هو كفيل بإنتاج مقاييس الانزياح الدلالي التي يهرعون إليها كلما أشكل عليهم التأويل وتشعب، وبالتوافق مع هذه القناعات التواصلية التي استمدّوها من مختلف الوظائف الاجتماعية، فقد حصل لديهم غايتان دلاليتان، واحدة يحتكم فيها بالقاعدة والقياس، وأخرى هي محل اجتهاد وتأويل، صارت مائزة لمختلف إجراءات تصعيد أو ترقية لمستويات الدلالة منذ أن كانت لا تتعدى غاية الإخبار، ثمّ كانت توصيفا، فتشبيها فاستعارة، حيث ظلت هذه التجليات الدلالية متطلبة دقة تمييز وزن الفوارق البلاغية التي بها يستدل على تمهر المنشئ في إصابة المحزّ لدى كل تجريب إنشائي[10].

لقد قاد المنشئين حرصُهم البالغ على تحقيق عذرية الكلام، أي أوليته المُفْتَرَعَة، إلى الاهتمام بكل أساليب التوقيعات البلاغية المؤدية إلى ذلك، يصدّق هذا احتفال العرب بميلاد الشعراء، وقد بات البلاغيون مقتنعين بأن (.. الذي يورده الأعرابي وهو محتذ على غير مثال أحلى في النفوس، وأشعى في الأسماع، وأحق بالزيادة والاستجادة مما يورده المحتذي على الأمثلة...)[11]، ولنا في ما رواه ابن سلام الجمحي[12] من التحايز البلاغي بين الحجّاج بن يوسف، وبين ابن يعْمر – وهو أحد مراجع المشيخة العربية المشهورين إلى جانب صحار المنطيق في إصابة عيون الكلام العربيّ – حين استغرب الحجاج أن يجيء هذا السّمت من الكلام الرفيع والبلاغة الراقية على لسان ابن المهلب بناءً على العبارة منكرا نسبة التفوق البلاغي على لسانه، والمحفوظة في العبارة التالية: إنا لقينا العدو ففعلنا واضطررناهم إلى عُرْعُرَة الجبل، وكان قد أصاب في التقدير، والأسلبة، والتوقيع، وقد كان تشكّك الحجاج في موضعه، قرئا إياها ضمن سياق مستويات الكلام مرتبطة في عرفهم بمستوى طبقة الناس الصادرة عنهم، وبالفعل فإنّ توقيع بلاغة هذا الخطاب الفني الراقية هي من ارتجال ابن يعمر وإنشاءاته الأسلوبية البديعة والتي كان ما بين منشئها وبين الحجاج سابق احتكاك وجدل كما أسلفنا القول فيه.

والعرب تعتمد في إجراءاتها البلاغية دلالات شبه اجماعية، فتتفق على مرجعيات أصول اللون وليس تعليم هذه الحدود، وترسيم القياس المرجعي في مثل هذه الدلالات إلاّ تحسبا منهم لإصابة مصداقية الإلحاق لدى التشبيه أو الاستعارة، نعني تقييم العلاقة بين الناقص والتامّ الذي يقتضيه تعلق المتشابهين، مع إصابة دقائق الإلغاز في تصوير الفروق بينهما، وتحقيق النكت الملذوذ لأنّ (... الفنّ يتغذّى من نفس العواطف التي يتغذّى منها المجتمع...)[13]، واللغة بوصفها قائمة، حتى لدى السيميائيين، على المطلق فهي كل شيء ولا شيء[14]، فقد سبق للجاحظ منذ بواكير التنظير البلاغي أن ارتأى شيئا شبيها بهذا إذا لم نقل مطابقا، حين عمّم وسائل الدلالة، وجعلها تستفيض على كلّ

وطأته... فاسم الإشارة مقترن معناه بالقيمة التسجيلية للحدث الشعري، ولا تستطيع أيه وسيلة دلالية أو إبلاغية أن تنوب منابه.

[9] ابن جني، الخصائص، ج: 2، ص: 125.

[10] المحزّ، توصيف درسي لقيمة التأوّج البلاغي، ودقة الإصابة في إصابة جوهر المعنى في رسم الدلالات الاستعارية المستحلاة.

[11] الآمدي، الموازنة، ص: 24.

[12] ينظر، طبقات الشعراء بيروت دار النهظة العربية للطباعة والنشر، ص: 6.

[13] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، ط: 2 بيروت دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1965،ص:65.

[14] ينظر، قاسم سيزا، نصر حامد أبو زيد، مدخل على السيميوطيقا، ط:2 الدار البيضاء، منشورات عيون، ص: 10.

المكونات المادية والروحية، تسلط على الخارج لاستقراء السمات والأمارات، ويتوسل بها لاستنطاق الغامض والمعمّى، حيث يستعان خلال هذا الإجراء بكلّ ما هو قمين بالدلالة والبيان اللذين يحتاج فيهما إلى (... تمييز وسياسة وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق وتكميل الحروف وإقامة الوزن..)[15]، حيث يمكننا ملاحظة الحراك الوظيفي الذي تتناغم في أدائه جملة من المكونات الدلالية، ليست لغة الصوت سوى أحد علاماته التي تأخذ طابع النشاطات (... لا متناهية في المطلق، غير أنّ مشاريعنا الثقافية تقوم خلال ذلك بتأطير، وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحصورة من الإمكانات...)[16].

والعرب تعتمد، لبلوغ الغايات الدلالية القصية، شبه معجمية ضابطة للتفاعل القيمي بين أكوان الأشياء، حتى كأنها باعتمادها تعليم مقاصد الدلالات تتفادى الوقوع في الإخلاء[17]، ونظرا إلى تفاوت الفهوم في تقدير معنى الفائدة الدلالية، والمنهج الذي ينتظمها، وكيفيات تقييم الظاهرة الدلالية، ثمّ تذبذبها بين الإجراء الذاتي، والسلوك المعرفي الجمعي، كلّ هذا الاضطراب الذي أفرزته فلسفة المعنى قضى بأن يشتهر قول للكندي تداولته كتب البلاغة، يقوم على عدم الأخذ بالفوارق الدلالية النحوية المتقاربة الإيقاع، لذلك قال لأبي العباس المبرد: (... أجد في كلام العرب حشوا، يقولون: عبد الله قائم، ثمّ يقولون: إن عبد الله قائم، ثم يقولون:إن عبد الله لقائم والمعنى واحد...)[18]، فما كان من أبي العباس إلا أبان عن ارتباط كل أسلوب من تلك الثلاثة بهيئة خاصة أنتجته، حيث تفيد الصيغة الأولى مجرد الإخبار، وتزيد عليها الثانية بأن تكون جوابا عن سؤال، وتتفاضل الثالثة عن تينك بأن أفادت إجابة عن إنكار منكر، فالتدرج في المعنى البلاغي مقتضٍ تزايدا في بنية الخطاب، والزيادة في المبنى مفضية بالضرورة إلى الزيادة في المعنى.

لقد سعى البلاغيون إلى تحديد مبادئ الانفعال بالمعنى، واجتهدوا في توضيح بنيتها وتعالقاتها اللفظية، وتفاوت التوقيع المعنوي بين كلّ وجه من وجوهها، فلم يشذّ شاهد أدبي على ذلك التاطير النظري، وتوسموا زيادة على تبين المبدأ ما يمكن أن تقوم عليه النشاطات الدلالية الاستتباعية التي يقود إليها نموّ الدلالات، وثراء الأساليب، لذلك فقد احتاطوا بأن رسموا بعض المبادئ الدلالية القائمة مقام المرجع لدى كل إجراء تفريعي انزياحي يتطلبه توسيع المعنى، فجعلوا على سبيل المثال من خافية الغراب أصلا للون السواد، والقار، إذ هما سقف لا يزاد عليه في إجراء المفاضلات، وقالوا: (... فإذا شبهت شيئا بها كان طلب العكس في ذلك عكسا لما يوجبه العقل، ونقضا للعادة، لأن الواجب أن يثبت المشكوك فيه بالقياس على المعروف، لا أن يتكلّف في المعروف تعريف بقياسه على المجهول، وما ليس بموجود على الحقيقة)[19]، فإذا قاربت بين دلالتي كون شيئين استوجب ذلك مراعاة هذه البنائية المعينة على تحقيق التوقيع الاستعاري للمعاني والدلالات، بحيث تقصد خلال إيقاعك التشبيه والاستعارة تبلغ بها درجة من التمكين لا تترك للنفوس بعدها منزعا تطلبه فوقها، ولقد عملت الفجوة الدلالية التي تطوعوا في توظيف تخليلها السياقات على بثّ أسباب التقبل القرائي (... كانوا يستحبوا أن يدعوا للقول متنفّسا، وأن يتركوا فيه فضلا...)[20]، ومعنى هذا: أن الكتابة العربية ظلت تحتفظ بذلك الحيز التواصلي الذي يطلّ القارئ من خلاله، فيساهم بفضل ذلك الحضور الفعال في إنتاج دلالة الخطاب.

---

[15] الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 14.

[16] ge, Bruxelle, Ed; Labov. 1988, PP 255_256. U. Huco, Le signe ,Histoire et analyse d'un concept; trad, J _M. Klinkenber

[17] الإخلاء أو الغسل في البلاغة العربية معناه خلو الكلام من الفائدة أو الإبداع، ينظر، الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط:5، بيروت دار المعارف، ص: 115.

[18] السكاكي، مفتاح العلوم، ص:74.

[19] عبدالقاهر الجرجاني ن أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة بيروت لبنان، ص: 192.

[20] الجاحظ، الحيوان، تحقيق: يحيى الشامي، ج:1، ط:3، بيروت، دار مكتبة الهلال، 1990،ص: 486.

ولو تأملنا شدة تهافت الشعراء على إصابة الغايات القصوى من المبالغات الاستعارية، وتخْليطهم في مجاذبة أسباب تجريب الإنشاء في سبيل بلوغ توقيعاتها الإطرافية، ألفينا هذا المسعى تتأوّج أسباب البراعة فيه حتى تبلغ درجة التّنْهيج الذي يستقي بكل صدق قواعد مقارباته التمعينية بناء على ما في تقاليد أولئك الأعراب اللغوية وأعرافهم التّمعينية من كيفيات وأساليب، يَتَغوّلُ الشاعر منهم في تطلّب المبالغات والتطوّع فيها بقصد من المشاكلة بين العبارة ومدلولها حتى تلين له شكاة الصعب منها، ويُروَّض له الوحشيُّ من الأساليب النافرة لم يحتسبها، ووفاقا لهذا، فقد تحققت للنابغة الذبياني، والعجاج وابنه رؤبة، وهما من رجاز العرب، مزية افتراع التسميات والانقضاض بتشجيع من النفس على خصوصياتها الإيقاعية الفطرية، حتى ينشأ عن قوة فورة تلك الحماسة والتطوّع فعل اقتراح الأساليب التعبيرية ما سبقهم إليها أحد من الشعراء، وما كان لمكسب الاختراع ذاك أن يتسهل مجيئه على أياديهم لولا ما بلغه هؤلاء الذين ذكرنا من شدة التطوّع في افتطار بلاغات القول، والانقضاض على مبادئ الأشياء في مكامنها الطبيعية[21] حداً من الشعراء.

ولقد اهتم اللغويّون العرب بالكلام الذي ينجم عن مبدأ الانفعال بإلقاء التسميات، واختراع كل جديد مستطرف في مضماره حتى بلغ بابن جني أن خصّه لأهميته[22] بباب أسماه: شجاعة العربية، فالحسّ، حين يتشبّع بروح الابتداع تشتد فورته، ويقوى تهيّجه، فيتحقّق استرواحه المعاني، ويتشجع في احتياش اللغة مقموشة دون تخير، ويزداد اتساق هذا المؤدى المعرفي، ويتدعم حتى يفضي إلى حصول امتياز لغة الشعر بناء على كونها متنزلة عن القوى الروحية والنفسية الطابعة لجرأة الخطاب[23].

ويكون من المنهجيّ جدا أن ندعم هذا المناط برأيين؛ أحدهما لعبد القاهر الجرجاني يؤكّد فيه مدى أهمية الانسجام الذي تسلكه الذات المبدعة بناء على ما تحقّقه من قوة الانخراط في مجاذبة أطراف الحديث في الموضوع المعرض للإنشاء، حيث يكون التهيّؤ لروح التعاطي والتشبع بالإخلاص لطقوس الإبداع كفيلين بإصابة الإتقان البلاغي، يتمثل هذا الإجراء في إرسال المعاني على سجيتها، وتركها حرة في استدعاء الألفاظ الملائمة بين المقام والمقال، ولسني القول والحال، وإنها لو توافرت لها هذه الخصائص الإبداعية، حققت شروط الابتداع، وحازتها بجدارة[24]، وأما ثاني ذينك الرأيين المستعان بهما، فهو رأي الآمدي الذي أعطى أهمية بالغة لمنهج توجيه المعاني، وهو الجانب من الإجراء الدلالي الذي لا تجلّيه الألفاظ، ولا تشخصة العبارات، ولقد أجهد النقاد أنفسهم طويلا في إضناء أنفسهم باستنطاق نوايا الشعراء والمنشئين للبلاغات من غير فائدة تذكر، حيث فاتتهم نكتة تقدير التواصل الفني المقتضية أصلا تنبه المتلقي إلى أساليب توجيه معاني الألفاظ، بعد أن يبطل العمل على تكريس الاحتكام إلى إعنات الفكر في احتمال نوايا الشعراء، فغالبا ما تغرينا سير الشعراء والكتاب حين نقتفي آثارها آملين أن نتوصل انطلاقا من أسرارها إلى فهم أسرار بلاغاتهم المتوارية[25].

وأمام هذا التفهّم الفطري لعملية الإبداع، كما تضمنها التفكير البلاغي العربي منذ أوليات تجلياته، فإن كل نتاج لغوي واقع في مضماره، مستمدّ توقيعه مما قد ترسخ في أعرافهم على شكل جملة من الإجراءات البنائية المقتضاة تجاوبا مع استحبابهم تحكيك المعنى وتهذيبه ومختلف العناية به، وقد قادهم حرصهم الشديد في تحسس المادة اللغوية لسانيا وسماعيا إلى إصابة المقادير التعبيرية التي يصرفون وهمهم إلى تحقيقها، وكراهية الخروج عن التعديل، بحيث يكون قمينا بهذا القانون الذي قوامه الاستواء والتعديل أن يراعي الائتلاف والتوازن والتناغم والتكامل في بنائية الأساليب، وقد كان هذا كافيا

[21] ينظر، ابن جني، الخصائص ج: 1، ص: 369.
[22] ينظر، الخصائص، ج: 2،ص: 360/ 441.
[23] ينظر، نفسه، ج: 2،ص: 188.
[24] ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 10.
[25] ينظر ن الآمدي، الموازنة، ص: 159.

لأن تترسخ قيم توزين الكلام في اعتباراتهم الإنشائية، حتى صار غرضا يتقصد، ومنهجا يحتذى، وهم إذ يحيلون إلى الحسّ في تقدير مستلزمات بلاغة التعبير، إنما يحققون هوية اللاّشعور الباعث على كلّ نزوع إنشائي.

تتأزّم معارفنا البلاغية، وبالتّحديد، حين تتعلق بموضوع الاستعارة، انطلاقا من كوننا لا نستفيد منها لافتراضيتها المطلقة في الحياة العملية، فمعظم الخبرات المعرفية التي يتقنها القارئ، يحصل عليها بناء على نية منه في المساهمة في إعادة إنتاج مكونات الخطاب، وهو لا يقدم على ذلك الفعل الثقافي إلاّ متساندا إلى مصداقية الواقع، ولا يفوتنا أن نعترف بتجاذب كل من الذاتية وموضوعية الواقع وصرامته في اختبار المعرفة والوعي المتنزلين عن الممارسة البلاغية، لذلك وتبيينا لهذه الفكرة يمكننا ملاحظة الجهود التي بذلها الآمدي في تمحيص الآصرة بين استعارات أبي تمام المُمْحِلة وبين طبيعتها الوظيفية في الواقعين: البيئي والاجتماعي العربيين، فقد ظل يقف عند مفردات استعارية بعينها هي بمثابة الأقطاب عارضا إياها على تقبل الذوق الجماعي لها من عدمه، فوقف عند ريح الصبا، وتوصيف المرأة، والأرض وغيرها من المثيرات الدلالية المحورية في البلاغة العربية أسماها أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى.

ونتصور أن النزوع البلاغي يبقى دائما في حاجة ماسة إلى امتلاك المعايير والأدوات، سواء أكانت روحية أم لفظية، والتي يستطيع بفضلها التعامل مع اللاّمعقول، لأن الجانب الأوفى من النزوع البلاغي واقع في طبيعة ذلك التفكير، وقد كانت المعاني تؤجّج أحاسيس أبي تمام فلا يستطيع بفضل قوة الانخراط في مجاذبة المعاني الفكاك من أن يقع في المحال، وإن تلازم الواقع والمحال وتماهى بعضهما على الآخر يفوت على الشاعر ضرورة الانقطاع عند حدود المعقول (.. وقد كان يطلب البديع فيخرج إلى المحال...).

يمثّل تدخل المعرفة التعليمية، بوصفها منهجا شائعا يتطلبه تلقين المعارف في أوليات الحياة، حيزا انتقاليا، يشكّل فيه هاجس التقييم المعرفي الوازع المسيطر، والذي يعطّل بثقافته العامة كل نية للتحرر في سبيل تجديد المفاهيم الفنية والجمالية والتواصلية لبلاغة الاستعارة، إذ ما نزال نتهيب كلّ تحديث يعوّل على اعتماد النموذج الشعري الحداثيّ تفاديا لكل ما من شأنه أن يهز القناعات اللغوية الراسخة فينا، وبديلا عن التشجيع في ذلك الاتجاه، نلجأ إلى النموذج الشعري العربي الجاهلي القديم، ونحاول أن نجد لاغترابنا في زمانه المسوغات لذلك الهروب الوجودي؛ لأننا نحس في أنفسنا، كأننا عاجزون عن رؤية ذاتنا كما ينبغي لها أن ترى.

إن من شأن حصول الانسجام الحسيّ أو الانفعالي بين القلب واللسان[26] أن يلهم الذات المبدعة إنشاء البلاغات المستطرفة، ويكون حاصل الابتداع بناء على التهيّؤ النفسي القاضي بمواطأة قلوب الأعراب ألسنتهم[27]، حيث تؤدي سمة الانسجام إياها بين القلب واللسان إلى تسهيل عملية القبض على صور الأشياء المتدالّة فيما بينها، فلا يكون الإجراء اللغوي المعقول حائلا دون إصابة الغايات البلاغية التوقيعية، وصولا إلى تحقق الإخراج الفني اللاّئق بالموقف التعبيريّ المتوسّم.

ولما كان لابدّ من مرتكز وظيفي يبسط أسباب التقبل البلاغي، فقد سعى البلاغيون العرب إلى الاجتهاد في الإحاطة بأسباب توثيق هذا الاعتماد، منيطين إياه بمبدأ الاستخفاف والاستثقال[28]، الذي هو جانب حسي مهيمن، ناظم لمختلف الانسجامات متمثلا في الجنوح إلى المستخف، والعدول عن المستثقل، وهذا جهد يجمع بين النفساني والجسماني يصدقه الكون

[26] ترجع العرب الجمال تارة إلى النفس، والأدب، واللسان لأنه سبيل التأنق في الكلام والمعاني، ووسيلة للتحبّب، والتأثيرات العاطفية الأخرى، فالمرء مخبوء تحت لسانه، ولسان الفتى نصف ونصف فؤاده، وفي هذه دلائل اكفية عن مدى خطورة اللسان في المفهوم العربيّ.

[27] ينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ط:1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع 2005، ص: 17.

[28] ينظر، ابن جني، الخصائص، ج: 1،ص: 162/161.

الخلقي للإنسان، لذلك صادفنا القول بمثل هذا المبدأ البلاغي معتمدا لدى البلاغيين الغربيين، يسمونه في غالب التقديرات بعمل الجملة العصبية إلاّ أن هؤلاء الآخرين أكثر إبانة لتشريح خصائص هذا الإجراء البلاغي الحسي، فالكلام لديهم (... يكتسب بتأثير التنبيه العصبي قوة وإيقاعا واضحين، فالخطيب إذا تحسّس، رأيته يدخل على كلامه من الوزن والإيقاع ما لم تكن تلاحظه في أوّل الأمر، وكلما ازداد فكره قوة وغنى ازداد كلامه إيقاعا،وموسيقى...)[29]، من هنا، وانطلاقا من هذه الحقيقة الإنسانية التي تصدق توافق السلوك اللغوي الإنساني لدى كل الشعوب، فإن سيميائية الاستعارة تكون بمثابة الامتيازين الأسلوبي والدلالي، وهي معلمة لبلوغ هذا التأوج بالقيم الإطرافية التي تخرق بها حاجز النموذج اللغوي الملخص لكل تجربة أدبية.

لقد ورد في خصائص ابن جنّي[30] ما أفاد ذات الفائدة التي توسمناها لدى الجاحظ في ترسيم علامات التعجيب البلاغي حيث يقول في مطلب تجذّر أسباب التعجيب اللغوي (... إذ ليس غرضنا فيه الرفع، والجرّ والجزم، لأنّ هذا أمر قد فرغ في أكثر الكتب المصنفة فيه منه، وإنما هذا الكتاب مبنيّ على إثارة معادن المعاني، وتقرير حال الأوضاع والمبادي، وكيف سرت أحكامها في الأحناء والحواشي...).

أصبحنا نرى إلى الترقية الدلالية التي تسديها بلاغة الاستعارة، بعد الذي اجتمع لدينا من أسباب التوقيع الإمتاعي للدلالات والمعاني، على أنها مطلب حسي تستفيده الذات المبدعة من ثقافة المجتمع متمثلا في قيم التشبع المعرفي المختصّ بتوليد الدلالات انطلاقا من المعنى الأصلي، فالاتساع في معاني الأشياء مطلب حسي تستفيده الذات المنشئة للقول، متساندة إلى التفنّن في إغناء منظور المبدع إلى معادن قيم الأشياء، ويكوّن ذلك، وإنما لبّ الجدل قائم في تنازل الدلالات، والمعاني الاستعارية متمركزة حول درجة النقلة أو مسافة التبعيد الدلالي المستجدّ من مركز الدلالة النووية[31]، ولعلّ سوء التفاهم بين المنشئ والقارئ على هذا المحل من التداولية هو الذي أوهم الآمدي بأن يضع بابا خص به: تخطيء أبي تمام في المعنى[32]، وصواب ذلك أن المعاني البديعة لا تخطّأ، لأن في هذا الإجراء إقرارا ضمنيا بعدم توافر المستوى القرائي البديع المعادل لمستوى الامتياز اللغوي الطارئ.

ومع أنّ بيرس Pierce، عمل في منظوره المنهجي المقارب بين السيميائية وبين الدرس البلاغي التقليدي سعيا منه إلى ترقية الدلالات اللغوية الكلاسيكية من وظائفها التقليدية إلى مستوى دلالي فلسفي يجعل منهجها أكثر شمولية، وتجاوبا مع روح العصر، فقد ظلت الطاقة الاستيعابية المتمتع به كل نمط بلاغي الفضاء الخاصّ الذي يحفظ لكل نزوع تعبيري هويته المعرفية المبدئية، حيث يُرجَعُ في تقديرها إلى الخصوصية الفكرية التقليدية المحدّدة التي تقرأ في ضوئها، وهي التي عادة ما تستخلص من الأعراف الاجتماعية المحفوظة بحسب مقتضى الحال الموقع للخصوصيات الانطباعية باعتماد رصيد العادات والتقاليد التي يُؤال إليها في تقدير إرسال المعاني وهو ما يدعونه: انعقاد الأسباب[33]، وهكذا يبدو جليا أن الاستعارة تضبط آليات قراءتها التبعيدية بالرجوع إلى التشبع المعرفي الاجتماعي، حتى لتبدو في شكل استخلاصات قيمية يلجأ إليها الوعي في امتلاك مفاتيح الفهم والتفهّم، فالقول البلاغي (... يرشق بالتغيير، والتغيير هو ألاّ يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدّل ويشبّه...)[34]، حيث يلخص التواشج الوظيفي في التشابه الأيقوني بين المشبه والمشبه به، وعلى الرغم من أن الدلالة الاستعارية هي دلالة اعتباطية بامتياز كونها لا تكتفي بالقراءة التأويلية

[29] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ص: 197.
[30] الخصائص، ج: 1، ص: 32.

[31] نعني بالدلالة النووية الدلالة المركزية التي محلها نواة المنطلق من أصل المعنى النحوي أي الأصلي المشاكل لدلالة التسمية.
[32] ينظر، الآمدي، الموازنة، ص: 226/123.
[33] ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 112.
[34] ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، وزارة المعارف العمومية، 1954، ص: 202.

الواحدة، نلاحظ أنّ السمة الدلالية التي مهمتها التقاط العوامل الدلالية المشتركة بين طرفي التشبيه تظل محورية الفاعلية باعتبارها الجانب الثقافي المستعان به في تنهيج أوجه الاستدلال[35].

والاستعارة بناء على خصوصية كونها الدلالي الخارق، لا تكتفي بالاستعمال الطبيعي للغة المستمدّ قيمه التمعينية من التقاليد الاجتماعية السائدة، بل هي تجتهد بكونها الاستعمال الفائق لاستعانتها بكلّ ما أوتيت من الطاقة الروحية الإنسانية، لتتجاوز حد اللّغة، بالغةً ضروباً من الفنية والجمالية هي مؤهلة لأن ندعوها طاقة دلالية فوق لغوية، فالإنسان البارع في المعارف النحوية والصرفية، وحتى اللسانية والصوتية لا توصله إلى بلوغ شروط القراءة الإبداعية الخارقة التي تتطلبها بلاغة الاستعارة، لذلك فإنه مجبر إن ابتغى غاية التطوع أن يستنجد بمختلف الفطن والمهارات الحسية والذهنية المؤهلة لذلك، بل لعلنا لا نخطئ التقدير إذا قلنا: إن سحر التوقيعات الدلالية الاستعارية مرهون تحقيقها بمدى تمهّر المنشئ في تبني التجاوزات اللغوية التي عادة ما ننتظر منها مخالفة النحو، وهو عالم تخييلي وتصويري مفعم بالتجنّن في تطلب المعرفة والشذوذ في مطارفها التي تبدو لنا أول وهلة بأنها هرْطقة وإمْحال، وكذلك كان شأن أبي فقد كان يستهويه طلب البديع فيخرج إلى المحال[36]. وحسب هذا التخبط الذي يشوب استعارات الشعراء أنه يمحو صفة العقل من النفس، ويقذف بالحسّ إلى الانقضاض على المعاني في مكامنها السحرية التي لا نتقبلها عادة لأول وهلة، نظرا لسمات التهوّس والتعمية التي يستوجبها تناهض المعاني الاستعارية على بَوْرِها[37].

لم يستطع الوسط الثقافي التقليدي أن يحافظ على الهدنة المفترض وجودها بين المنشئ والقارئ، من حيث تفوق أبي تمام في تبنيه للاستعارات المستغربة، وتحديه لمنهج العقل في تقييم الإبداع، يؤرخ لمساجلات نقدية، فقد ظلت مساءلات القراء المباشرة تطارد أبا تمام، محاولة ثنيه عن التمادي في تجاوز المعقول، غير أنّ المغامرات الاستعارية ظلت تتوارى عن الظهور، وتتسطح تارة لكي تتهابل أخرى وتتجنّن، ليتكرر ذات الإشكال مع شعرية أدونيس خلال حداثة عصرنا الراهن.

ونستطيع أن نميز بين اللذة الفنية الجمالية التي يفرزها إيقاع التقريب أو التبعيد بين كون الشيئين المتشابهين لدى تصويرهما لغوية، أي بلاغيا، وبين مستوجبات الإحاطة الحسية بقيمهما اللالية إيقاعيا[38]، حيث تكمن النكتة في موضوع المعاينة الذهنية الموازنة في الالتذاذ الحسي الذي يحصل من جراء إعمال القياس الذي بموجبه يحتفظ الوعي بصورتي المتشابهين في آن واحد، ونستطيع تشبيه هذه الحال ما يصادفه المتلقي من التوقيع البلاغي العجيب لدى تأمله حيز الجملة الاعتراضية، فالفهم خلال انشغاله بتخلل الدلالة العرضية المستثناة من سياق التعبير يكون ملزما بالحفاظ على السياق القرائي الذي كان خائضا فيه قبل أن تعترض دلالة الاستثناء الإعتراضي، ثمّ إذا هو فرغ من مجاز الاعتراض عاد مستأنفا الخيطية التي كان خائضا فيها، حيث كفيلا بهذه الانقطاعات والتواصلات الأسلوبية السياقية بأن تحدث لذة بلاغية تكون ناتجة في صميم تجلياتها من تفاعل الحس مع بلاغة الفصل والوصل الذي هو باب مكين في درس البديعيّ، وأما النقلات المفيدة تقليب الرأي بين المتماثلين والمتشابهين فمنطوية على التذاذ بلاغي الناتج من إعمال الوعي في فكّ العناصر التشبيهية الدقيقة، وعلى الرغم من كون هذه الوظيفة مركبة في إجرائها المعرفي نلاحظ أن

[35] ينظر، قاسم سيزا، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص: 95.
[36] ينظر، الآمدي، الموازنة،ص: 21.
[37] الأرض البور هي التي لم يسبق فلْحها، فبقيت عذراء قابلة لكل تسويم.

[38] يمكن مراعاة لذة الإجراء التشبيهي الشديد التقارب بين المتماثلين من خلال: معاينة آيات خلق الله في تشابه التّوأم والتذاذ فعل فكّ اللبس بين شخصيهما، أو طرافة اكتشاف الإلغاز في لعبة الأخطاء السبعة، أو بين مقارنة التحولات السيمائية بين مراحل التحول في حياة شخص بعينه خلال أطوار الحياة من خلال استعراض الصور التي ترسم مراحل تحولاته العمرية، كلّ هذه المعاينات كفيلة بإنتاج معرفة حسية قوية الشحنة الإيقاعية في أنفسنا، نتطلع إلى تجريبها بشغف.

العقل يستعين خلال وعيها بتكامل كلّ من بلاغة التوصيف أوّلا ثمّ التشبيه ثانيا، فالاستعارة ثالثا، إذ تعد هذه الثلاثة قيما بلاغية يهدي سابقها إلى لاحقها حيث لا يكون تشبيه إلاّ بعد تمحيص توصيفي، ولا يكون ثمة إيقاع استعارة إلاّ بعد تمرّس البليغ بإصابة الاستعارات البعيدة، حيث تستعين الذات القارئة خلال تلقي تلك البلاغة بمختلف القوى الحسية والروحية والفطرية، فالأشياء المتشابهة تزداد تعجيبا بلاغتها كلما احتار المتأمّلُ في لمّ شتات المفارقات والتماثلات بين القيم المتداخلة، وخلال ذلك الإجراء يلجأ العقل والحسّ معا إلى عملية الاحتفاظ ببعض القيم والمزايا، إضافة إلى مختلف القياسات والحسابات والتوصيفات وسائر المهامّ التي يحتاج إليها الوصّاف والمشبه في التمييز بين أكوان الأشياء.

وفي خضمّ هذه العملية البلاغية اللغوية في ذات الوقت، يزداد التركيز في أنشطتنا الحسية، مع الاستعانة الضرورية بإعمال الخبرة والمعرفة كلما تعلق الأمر بحاستي البصر والسمع بوصفهما الحاستين الأنفذ في تعاطي قيم الحياة ضمن وظائفها الاجتماعية والبيئية، لذلك قيل عنهما بأنّ تلازمهما الوظيفي مشاكل لتلازم الأنثى والذّكر، ولأن قاعدة التشبيه تقتضي التباين بين الشيئين المشبهين أحدهما بالآخر لا التطابق والانسجام، فإنّ قوة ضمور الشيء الشبيه وخفائه في شبيهه موهم بأن الطرف الثاني من التشبيه المقارب به قيمة، يكاد يندغم إلى درجة من الحؤول تقارب عدميته، لذلك السبب تقع الحيرة، ويحدث التعجيب، وإن فكّ التشاكل بين المتشابهين مقتضً إعمال قوة الملاحظة لتبيّن الجزء المغيب من حقيقة القيمة الدلالية المعرضة للتشبيه، ولعلّ بلاغة قوله تعالى (وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كلّ شيء فأخرجنا منه خضرا نخرج منه حبّا متراكبا ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من أعناب والزيتون والرمان مُشْتبِها وغير متشابه انظروا على ثمره إذا أثمر وينعه إذا أينع إن في ذلكم لآيات لقوم يوقنون) قد أصابت هذا المحزّ البلاغيّ الذي اعتمدناه مناطا لتبيين مدى أهمية قبض الحسّ الفني على خصوصية بلاغة التطابق والتباين بين الشيئين المتشابهين من حيث التذاذ الذات القارئة للفوارق الخصوصيات الملتقطة، دلّ على ذلك النعت بالاشتباه أي التَّماهي والامتزاج، تضمّنته بنية: اشتبه الصرفية المفيدة سرعة انقضاض فعل التقاط صورة الشيئين دفعة واحة تارة، وبالتشابه الذي يفيد التراخي في إدراك تباين المتشابهين على تقارب واعتدال واحتفاظ كلّ طرف من الكونين المتشابهين بهيئة صورته المانعة من التداخل والامتزاج.

ونظرا إلى أهمية المناط الحسي من الإجراء البلاغي الاستعاري، مضافا إلى كل المتعلقات الدلالية به، من توصيف وتشبيه، فقد ألفينا ابن سلام الجمحي، يؤرخ لمبدأ المقاربة بين عوالم الأشياء بإسناده الفطنة الشعرية التي ترتكز حقيقة على مهارة التبلّغ الحسي، لذلك فقد أسند النبوغ في ذات الاختصاص إلى التمحيص الحسي المقارب بين جوهر معادن الأشياء، حتى بلغ به التطوّع في هذا المذهب إلى أن لاءم بين القصيدة والجارية، حتى كأن مواصفات الأناقة والجمال في هذه مستوحى من مواصفات تلك بامتياز[39].

ويتدرج التفكير البلاغيّ الاستعاريّ معتمدا مبدأي الحسّ والعقل، وقد سبق للّغويين العرب أن تداولوا هذا المرتكز الدلالي وتمثّلوه في جدليتي الحقيقة والمجاز من حيث قولهم:إن الاتساع فاشٍ في جميع أجناس شجاعة العربية[40]، يشمل هذا الاعتبار القيم الدلالية الداخلة تحت الوهم، وحقيقة فإن المدلول في عرف البلاغيين الغربيين من السيميائيين كثير الحؤول، شديد التماهي، لا يستقرّ على حال لأنه يستقي ضوابطه المعنوية من أكثر من مؤثر حتى يبلغ درجة ما فوق الدليل فيخضع لنسقية

[39] ينظر، ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص:3.
[40] ينظر، ابن جني، الخصائص، ج:2، ص: 447.

الكلام، ومختلف المؤثرات الدلالية الفاعلة في وعي القارئ[41].

ويتجاذب قطبا الحقيقة والمجاز في حيز التعاطي الاستعاري، ويتغوّل التنهيج لقيم الفن، والجمال حتى قالوا إن أصل الدلالة المجاز، وهو إذا تكرر بعد المبدأ لحق بالحقيقة من كثرة تداوله ومعاودة اعتماده، حيث يتطلب توثيق المعرفة المجازية على كل مستوياتها التقريبية أوالتبعيدية ضبط الدليل كما هو متعارف عليه لدى بيرس (Pierce) حيث تتشكل طبقات الإحالة (... ويعني ذلك أن يخلق دليلا موازيا أو أكثر تطورا في ذهن ذلك الشخص، والدليل الذي يخلقه، أسميه مؤوّلا للدليل الأول...)[42]، لذلك فإن التوقيعات الاستعارية المجراة على موضوع المرأة بوصفها البؤرة المسلط عليها التوصيف ما يزال قادرا على استيعاب الثراء التنويعي المتناهض تباعا على حقله الدلالي المتمتع بقوة نشاط حسي منقطع النظير، إذ ما يزال الشعراء يتحامون تشعير موضوع المرأة فلا يقوون على استغراقه البتّة، والحقيقة أن التنوع البلاغي لا يسلط على ذات الموضوع بقدر ما تكون المسألة مرتبطة بغزارة الأحاسيس المتنوعة الهويات، والتي تتنافس في تفهم إشعاعاته الدلالية النابعة منه.

لقد رسم التفكير البلاغي العربي الإطار المعرفي الذي على القارئ أن يتمتّع به بما يوجب توفية المعنى حقه بتيقظه وتفطنه لما عليه تقلبهم في حاجاتهم، فهذا التحسب هو الكفيل بأن يحقق شروط الاستجلاء، أي الالتذاذ على لغة رولان بارط، والوعي الفني المنتج للخصائص البلاغية هو الناسق الذي يسهم بتنظيم الحراك الانفعالي والحسي من نشاط روحي إلى قيم تلفيظية ترقى إلى مستوى التّوقيع الأسلوبي.

يستمد البلاغيون العرب منهج الاستقصاء الدلالي القائم على المبالغة في البعد الاستعاري انطلاقا من التأطير الفلسفي الذي سعوا جاهدين إلى القبض على خصائصه الفنية، لذلك فقد بذلوا من التمحيص الفكري القدر الذي سعوا به إلى تجذّر المنابع الروحية التي تكتنف الدلالات الاستعارية، حتى أفضى بهم الاجتهاد في توصيف تلك الإحالات القوية التفهّم بقصد تشخيصه، رابطين إياه بتطوّع القوى الحسية في معرفة (... حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور...)[43]، وقد تجاوب هذا المنظور مع ما يدعمه في توصيف ابن جني لمنهجه الذي ارتضاه في البحث اللغوي والقائم على (... إثارة معادن المعاني، وتقرير حال الأوضاع والمبادئ، وكيف سرت أحوالها في الأحناء والحواشي)[44]، ومثلما هو متسق من الرأيين السالفين، رأي الجاحظ ورأي ابن جنّي إذ هما من هما من الرسوخ في نظرية اللغة العربية، لم يُترك هذا التطوّع القرائي هكذا غُفْلا، بل أوكلوا إلى الفطنة القارئة المتفهمة لمقول القول شأن ترسيم المطارب الإغوائية المتوردة بين الناس،أي تلك التي هي محلّ إجماع قيمي، وخصوا بها صفوة من القراء المتفهمين المتسمين بالعلم والحكمة، واعتدال الأخلاط، وقوة المنة، والاعتداد بعدم الميلان مع ما يستميل الجمهور الأعظم والسواد الأكبر، أي بالانتصار للإبداع وليس الإجماع عليه دلالة على حرية قراءة الأثر الإبداعي وتحريره من سلطة التنميط والتنهيج المدرسي[45].

يتفق سياق الرؤية النقدية التي نعتمدها لمداخلة القراءة السيميائية لبلاغة الاستعارة مع ما قال به بيرس لدى الإعلان عن هواجسه التخمينية التي أنشأ عليها منهج التفكير السيميائي، حيث اعتدّ بعامل الفطن الحسية منطلقا لاستنهاض المهارة التداولية في هذا الميدان البحثي المتجذّر لأصول المعارف، خاصة وأن مجمل الإبداعات سواء كانت تقنية تطبيقية أم فنية عامة، تستند جميعها إلى عامل التفوق الخيالي الذي يتناتج خلال تلك الوظيفة الاستدلالية بمنهج التساؤل الديكارتي لاستيعاب

41 ينظر G.Moulin, introduction a lasimiologie, Ed; minuit, Paris , 1970, pp94_104.

42 Pierce Ecrits sur le signe, Op, cit, 2-274, P_ 147.

43 الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1،ص: 66.

44 ابن جني، الخصائص، ج:1،ص: 32.

45 ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1،ص: 66.

المشاريع المعرفية الافتراضية عامة[46]. وهي المبادئ ذاتها التي يعول عليها كلّ شاعر لدى إقباله على تجريب الإنشاء بناء على هاجس ما، استجابةً إلى رؤية إبداعية ملحّة.

وكفيل بهذا الرأي النقدي أن يلهمنا دلالات نقدية محورية تتعلق بمجموع المهارات المعرفية التي توفرها مجموعة من الاهتمامات المعرفية والتي تشعلها في وعينا فاعلية القراءة الذائقة المقرة بوجود القراءات المتعددة الأخرى، بالإضافة إلى سهم حرية التأويل، والقراءة المبدعة، وإن من أبرز ثمار الإبداع الحقيقّي كامن في مدى تحريكه لتحصيل التفاضل التفهمي المتناهض على معاودة القراءات المتتالية لذات الموضوع المبدئي، ومهما تناءت بالإبداع اللغوي أسباب مرجعيته الاجتماعية فإنّ (... الكلام يعدّ رمزا للهوية الاجتماعية، فهو يعكس الخصائص الاجتماعية للمتحدّث أو المخاطب أو العلاقة بينهما...)[47].

ونظرا إلى تراسل المؤثرات الثلاثة: اللّسان والسّمع والقلب في توزين علاقة اللفظ والمعنى، فقد صار كل طرف من الاثنين المتشابهين قائدا لاستدعاء قيم الآخر منهما، كونهما يتماهيان ويتواشجان وظيفيا وإجرائيا إلى درجة التّدالّ المزجيّ المشترك بينهما، إلى درجة من التناجز المعرفي يصير معها جماع نشاط هذه العناية الفائقة، والحسية المركّزة، ولمّا كان هذا المسلك البلاغي الدقيق (... عنوان معانيها وطريقا إلى إظهار أغراضها، ومراميها أصلحوها ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها، ليكون لها ذلك أوقع في السمع، وأذهب لها في الدلالة على القصد...)[48]؛ لذلك فإنّ طرائق الدلالة وفق هذا المؤدى الثقافي يرتدّ ليكون بمثابة المنهج المعرفي الذي هو في حدّ ذاته منظور دلالي، يحتفظ وسط هذا الخليط من العوامل بمرجعيته الدلالية السامية، والتي هي باحتفاليتها الإنشائية تأخذ شكل البعد الفني المنتظر أبدا لدى القراء، وبالتالي فإن طرح إشكالية التناسب بين الدال والمدلول ستظل متشحة بالاعتباطية، لأن الدلالة البلاغية ستظل ضمن طقوسها الاستعارية متطلبة فطنة ووعيا فائقا قد يتجاوز المخطوط والملفوظ.

وتتواشج ثقافتا إنشاء القول، وقراءته متأديتين ضمن الحيز الفكري والروحي والانفعالي الواحد، حيث تتناغم جميع المعارف في منهج اكتشافها البديع، فالمعارف على اختلاف اختصاصتها الحياتية واقعة تحت سقف دلالي واحد، أساسه ترقية المعرفة الإنسانية، وحيازة الامتياز التواصلي، فالمنتجات التقنية التي غالبا ما نفصل نحن العرب بينها وبين المعارف الحسية الأخرى، تكذّب آثارها الواقعية سوء الاعتباط الذي نتشبث به في تحييد سياقاتها المتناغمة في الحياة الإنسانية الواقعية، وبناء على هذا التفهّم التطوّعي، فإن الإبداع الاستعاري سيظل بجموحه ونفوره الطبيعي منعتقا عن سلطة العقل التعليمي، حيث تجتمع الوسيلة اللغوية والغاية الدلالية ضمن المدرك الكوني الواحد، نعني أن التفوق الإبداعي يرتد شرطا لحصول التفوق القرائي، وأن أي إخلال في معادلة الملاءمة بين الإجراءين سيخل بشروط الإبداع، لذلك فإن الإحالات الهامشية المرافقة للإبداع الاستعاري ستظل تنهل من المرجعيات المعرفية الروحية التي تجد هي بدورها ما يعزّزها ويشدّ من أزر منهجها في معجمية اللغة العربية، حتى يفضي جميع آليات التداول إلى إعمال: التأمل القلبي لدى كل قراءة تأويلية لثقافة التصوير الاستعاري[49].

يتبارى كل من الملغز والفاكّ معا لبنية الدلالة الاستعارية بما يشبه لعبة شدّ الحبل بين قوتين، كلتاهما عاملة على إخضاع الطرف الآخر، وتحويله إلى الموقف الذي تقفه، فليست اللعبة متصلة بالحبل ولا بتفوق القوة بقدر ما هي مرتبة بشدة، حرص كل طرف إلى جلب الطرف

[46] ينظر: foz, ed. C.S. Pierce, .1 K, Paris, 1987, PP, Textes Fondamentaux De sémiotique traduction et notes .B. Fouchier-Axelsen et C

[47] جون هيدسون، الأنتروبولوجيا، ترجمة : محمود عياد، القاهرة عالم الكتب، 1989،ص: 188.

[48] ابن جني، الخصائص، ج: 1،ص: 216/215.

[49] ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 87.

الأضعف الآخر إلى الموقف الأقوى، وهكذا فإن المستعير يتربص بالقارئ، ويريد الهيمنة المعرفية عليه، غير أن اللغز المعرفي الاستعاري لا تبطل جدواه بعدم وجود القارئ الساحر، بل إنّ السر كامن كله في قابلية الدلالة الاستعارية على تعدد الفهم والتفهّم، فالاستعارة التي افترعها امرؤ القيس ما تزال حية الجذوة الدلالية، لا تخبو نارها، ولا تتوارى قيمها التوقيعية، لأنها تنهض في وعي القارئ أكثر مما تنهض من لفظ الخطاب الذي احتضن مبدأها أول خَطْرَة.

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضّل[50]

تتداخل كل الدلالات المجازية، بناء على إجراء الإخفاء الذي يعدّ الشرط الأقوى في توقيع إطْرَافِها الدلالي الذي هو عماد بلاغتها، والاستعارة التي هي بمثابة ترقية النزوع التشبيهيّ، يمكنها أن تتواشج وظيفيا مع المجاز والكناية إذ كلها مستويات يتبطن بعضها البعض الآخر، ويتماهى إليه، وليس ذلك إلاّ لأنّ جميعها مما ينجع فيه التأويل والاستدلال، واللغة الفنية إذا غادرت مخطوطها وملفوظها المحقّق لوظيفيتها تبددت ضوابطها المعجمية والدلالية، وتلبست كلّ رأي، ووافقت كلّ انطباع تصادفه مهيأ في حسّ القارئ.

ولعلّ عيب الدرس البلاغي المتعلق ببلاغة الاستعارة كامن في كونه لا يتجاوز البنية الخطابية الجزئية، جملة أوجملتين، ومن ثمة فإن هذه المعيارية البنائية التي ظلت مرتبة بالجملة النحوية لم تستطع تحرير الحسّ الإبداعي من صعوبة التعامل مع الأفكار والمعاني المستفيضة بنيتها اللغوية على الجملة النحوية.

ونخطئ – نحن أهل هذا الزمان – كثيرا حين نعتقد أن الحياة العربية الجاهلية لم تصب من أسباب التنعم على نمط ما هو مسجل بقواه البلاغية في شعر امرئ القيس، فالإتراف والبحبوحة شركة بين أجيال كل الأزمان، لا يتخلف فيها قديم عن محدث، وبما أن الحضارة اللغوية لا تكاد تنفصل عن أوجه الحضارة الأخرى، فقد ألفينا أبا العباس المبرّد يقرّ بتساوي الأجيال على اختلاف أزمانها وبيئاتها في فضل الاهتداء إلى إصابة معينه البلاغيّ، ونحسب أن الإبداع الأدبي المتجليّ في النموذج البلاغي مشاكل لقيم الإبداع الفنّي الأخرى في مسارح الحياة الأخرى، ولكن يُعْطى كلّ ما يَسْتحقّ[51].

يستقي التفكير البلاغي الاستعاري طقوسه الدلالية انطلاقا من التركيز الروحي المفعمة به لغة الخطاب الأدبي الإمتاعي المحقق لغاية الابتداع، والمنشئون بإزاء هذه الاحتفالية اللغوية، يحررون الحسّ كفعل تكيّفيّ من كل قيود التحفظ العقلي التي تكبل طاقاته الإنشائية، لذلك أوكلوا كل التوقيعات الدلالية إلى النشاط الحسي الناظم للأساليب والدلالات، بحيث يغدو لقوة نشاطه الروحي معلما دالاّ على تراتبية العناصر اللغوية لسانيا وسماعيا، ومختلف التوازنات والانسجامات الناسجة للمتواليات الصوتية أو اللفظية، فالحسّ قمين، خلال ذلك إجراء التحسسّي، بتوفير أسباب التغلغل إلى أكوان عوالم العناصر اللغوية الدقيقة السحرية فتقاس ثمة الأصوات بمخارجها وأنغامها والمقاطع بأزمانها وكمها وتسلسلها في اللسان والسمع معا، ليستقرّ الذوق جراء ذلك التذوّق، بعد التغلغل في عوالمها التمعينية، على اعتبارات نظمية تتزن في أنماط أسلوبية هي شبيهة بالأوزان، أو المناويل[52]، إن زادت على الغاية أو نقصت تبينها الحسّ وتفطّن لها[53]، وليس بعيدا عن هذا المغزى أن نجد الضوابط اللغوية، والتمهّر في تجويد الأساليب الإنشائية ترتبط غاية الارتباط بما أسمته العرب مناقلة الكلام المشاكل لمناقلتهم الفرس، حتى يكون هذا التحسس المفرط كفيلا بذوق تعجيبات الأسلبة بحيث يلين كل

[50] امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس،شرح حسن السندوبي، ط:5، بيروت، دار الكتب العلمية، 2004، ص: 116.

[51] ينظر، المبرّد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة المعارف، ص: 18.

[52] يثبت في الاعتقاد أن الوزن الشعري تطور من التوزين الأسلوبي إلى التوزين العروضي، حيث يكون قد استفاد من إيقاع التسجيع، والمنوال، ينظر، ابن خلدون المقدمة، ج: 2، ص: 1099.

[53] ينظر، أبو العلاء المعريّ، رسالة الغفران، تحقيق: علي شلق بيروت، ط:1 دار القلم، 1975، ص:92

عنصر فيها لسياسة البناء، والتشكيل الموكول إتقان ضوابطه إلى التقديرات الحسية العاملة على تركيب ما تآلف من العناصر اللغوية وتفادي ما تنافر منها، حيث يستدعي هذا السلوك اللغوي الدقة في إتقان إعمال الذائقة اللسانية والسماعية، ولقد ترسخ في الأعراف الأعرابية أنهم يعملون الرياضة الروحية القوية النشاط الحسّي فيلائموا بين إتقان بلاغة الكلام وبين الفروسية التي تشكل رصيدا اجتماعيا وثقافيا راسخا في الشخصية الأعرابية، حتى يستوي التفهمان: التّفهّم اللّغوي والتفهّم الفروسي في مصطلح وظيفي هو: تجويد المناقلات[54] بحيث ترتدّ كلتا الرياضتين إلى الاستجابة الفنية لمستمليات الحسّ المرتكزة هي بدورها على تقدير حساب الغريزة.

تتناغم السياقات الثقافية المؤطرة لفلسفة الاستعارة حتى تبلغ ذروتها لدى عبد القاهر الجرجاني في مقولة: معنى المعنى، قبل أن يحتفل بها المفكرون العرب لدى النقاد الغربيين، وقد سعى عبد القاهر الجرجاني إلى توضيحها وفق المنظور التالي: (... وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه من غير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر...)[55]، وإذا سمح لنا الإمام بالزيادة في فضل هذه الدلالة البلاغية الطريفة فإننا نقول: إن المعرج الدلالي الأول هو دلالة المطابقة التي هي الأصلية في كل استدلال توليدي للمعاني المستفادة من كلّ إيقاع استعاري، وأما ثانيتهما التي سماها معنى المعنى فذلك هو المعاني المتبطنة معان أخرى، وهي المنوط تفهّمها بذوي الفطن البلاغية القوية، بوصفها واقعة بخصوصيتها الإيقاعية في حيز التوصيفات المهارية، وإنما هي مدارج بعضها فوق بعض.

ومعنى هذا أن الفكرة تتّسع إلى أن تشمل كلّ ما يدخل تحتها من الدلالات، وكذلك نرى إلى موضوع تعلق كل العلوم اللغوية الحديثة المحققة في ضوء التفكير البلاغي ومنهجه، فإنها جميعها متضمنة في حقل البلاغة الواسع، وهذا السياق هو الذي عناه حازم القرطاجني[56] بقوله: (...ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكليّ في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع...) بحيث يلتقي الأداءان: أداء الحس، وأداء العقل في صياغة الموقف المعرفي المبلور لتفاعل القراءات جميعها.

والعلامة اللسانية التي هي مناط مختلف التخريجات الدلالية للمعاني الاستعارية، لا يمكن إتقان مفاهيمها المتداخلة إلاّ بإتقان إعمال الحسّ الفني القارئ بغية الوقوف على التذاذ مختلف التحديدات التي يجتهد النقاد في التنافس على استكشافها في كلّ إنجاز إنشائي جديد.

ويكون بناء على ما انتظمه سياق بحثنا لموضوع التقاطع الوظيفي بين فنّ البلاغة وبين علم السيميائية، أن جهات التناجز بين كلّ من الحسّ والعقل واضحة المعالم والآثار، حيث تستوجب منا القراءة التفهمية لوظفتيهما أن نراهما متساهمين لا متعاديين، لأن حقيقة الأمر قائمة على استضاءة كلّ طرف من الطرفين بوظيفة الآخر في تكميل المهام اللغوية، حيث يتناوب في مضمارها كلّ من الحسّ والعقل في إعطاء الأحكام بعد إعمال الذوق الحسيّ في كلّ مثير لغوي متميز تطلعه حماسة الإنشاء.

يمنح التفكير البلاغي جانب الحسّ من النشاط اللغوي الأهمية البالغة، حتى يصل بهذا الاعتماد مبلغ أن يكل كلّ صياغة فنية إلى وازع التقدير الحسي الكفيل بتوزين القوى البانية للعبارة اللغوية، ومثلما سلفت الإحالة إلى هذا الجانب من الوظيفة البلاغية، عملا بمبدأ التعديل والاستواء، حيث يضطلع الحسّ، بناءً على

[54] ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1،ص: 40.
[55] عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص: 203.
[56] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، ط: 2، دار الغرب الإسلامي، 1981، ص: 227/226.

جاهزية إعمال قواه الغريزية في ذوق العناصر اللغوية وقياس أبعادها الصوتية السماعية، إلى جانب حساب أزمان الملفوظات، بحيث تتمّ هذه الوظيفة المعقدة الحساسة بصفة آلية يؤديها حساب الغريزة، ويمكن توكيد هذا التوجّه بتأمل مقولة أبي العلاء المعرّي في تعريفه الشعر تعريفا حسيا فارق فيه جميع التعريفات التي تحامت هذا المناط العزيز من الخصوصية الشعرية، حين قال:

ما كان التفكير البلاغي العربي أن يتّسق على هذا النهج الإبداعي، ويستوي على هذه القيم الفنية الجمالية نصا وفكرا لولا تسانده إلى تلك الإحالات الروحية التي أسعفته بروح التطوع في تطلّب الغايات التفهمية المعنوية القصوى، والتي نستوثق في تشخيص فلسفتها بمقولات الجاحظ أبي البلاغة العربية التي أمدّت التفكير البلاغي بسبل الكشف عن أواصر التراسل الحميميّ بين المنشئ والسامع، مبينة عن تلك الأبعاد الخارقة الناظمة لقواعد التواصل اللغوي، فلا يمكن للرسالة أن تحظى بالتفهمات والتأويلات والتخريجات إلاّ إذا توافى قلبا طرفي الخطاب، عبر تواصل ذبذبي روحي رباني، حيث يتساهم الاثنان المنشئ والمتلقي في إنجاز ظروف الإفهام والتفهّم البلاغي[57]، إذ هما بذلك التلاحم الروحي شريكان في الفضل، حيث يقودهما فضل التناتج الروحي إلى تجاوز الدلالة اللغوية التلقليدية إلى ما هو ألطف وأندر، وحتى وإن كان التفكير البلاغي يعطي الامتياز إلى المفهوم أي الباثّ والمنشئ، إلاّ أن التفكير البلاغي العربي تفطّن إلى تشخيص منتهى براعة الإرسال قائلا بالقلبية، ومختلف الفطن والنشاطات الروحية التي يجدر بالخطاب أن يُقْرأ في ضوء مجمل تفاعلاتها المعرفية.

ويكون جديرا بالتراسل القلبي المنتج لحميمية التواصل المعرفي بين المنشئ والمتلقي أن ينتظم طبيعة التواصل الإمتاعي بين طرفي الخطاب أن يتوافى طرفا الخطاب، فيكون أحدهما أكثر استعدادا للتفهّم عن الآخر، بناءً على التواطؤ الروحي بين قلبي المتراسلين، المنشئ والسامع، ولقد ترسخ في الأعراف العربية أن ثمة معالم بلاغية هي بمثابة الموثبات الاستعارية رسمت سقف التأوّج التمثيلي لبعض القيم الاجتماعية، من مثل: كثير الرماد، طويل النجاد، نؤوم الضحى، حتى امتازت بمحورية مرجعيتها الثقافية، انبنى مدلولها الفني على قناعات استمدها الحس الفني من قناعات اجتماعية واقعية.

لقد أدى الاعتبار بهذا المنهج الإبداعي الحرّ إلى جملة من التعزيزات الفكرية، ساندت هذا السعي إلى تحرير الانطباع الفني من الهيمنة العقلية، نعزّز لهذا التوجه برأيين نقديين: الأول منهما للجاحظ[58] قال فيه بتحرير القوى المنشئة للبلاغات، (... فما هو إلاّ أن يصرف وهمه جهة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال الألفاظ انثيالا...)، والثاني من ذينك الشاهدين على مذهب العرب في تحرير القوى المنشئة للبلاغات هو لعبد القاهر الجرجاني القائل: (ولن تجد أيمن طائرا، وأحسن أولا وآخرا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكنس من الأفكار إلاّ ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلاّ ما يزينها...)[59]، حتى تصب فائدة توجيه الإبداعي في ضرورة تجنب الاستكراه في مجاذبة أسباب إنشاء القول الروحية والحسية معا.

إن الثراء الدلالي والنشاط التعجيبي اللذين تتمتع بهما الاستعارة كفيلان بأن يمنحا الأساليب التعبيرية متسعا في التجريب البنائي، خاصة عندما يتخلى التركيب النحوي عن التزامه التراتبي المحيل إلى الدلالات الأصلية؛ أي دلالة المطابقة. والذي يتأمّل فلسفة اللغة العربية يستطيع أن يقف على حقيقة كون المجاز

[57] ينظر، الجاحظ البيان والتبيين، ج: 1، ص: 11.

[58] نفسه، ج:1،ص: 50.

[59] عبدالقاهر الجرجاني، أرسار البلاغة في علم البيان، ص: 10.

بتبعيداته التمعينية إنما هو يفيد التوكيد، وقس على ذلك الدّلالات الاستعارية، فكأن التوقيعات القلبية للمعاني تجعلها تحلّ المحلّ الأوثق من الاعتقاد، لذلك واستجابة لهذا التوجّه الفلسفي فقد أعطي القلب دلالات الوثوق بوصفه المرجعية الإنسانية الأكثر ثباتا على المبدأ الفطري لأنه (... محل المعتقدات فلا يجوز أن يجتمع فيه الشيء وضدّه...)[60].

إن التركح في مجاذبة إبداع البلاغات مرتبط برياضة الفكر، واعتماد الاستئناس في مجاذبة مختلف التوقيعات البلاغية عن طريق الانطباع الفطري بالأساليب التعبيرية، ويكون ذلك بتحقيق خصوصية التميّز والفرادة التي تحفظ للاستجداد اللغوي هويته الإبداعية، وخصوصيته البلاغية بين مختلف التجارب الأدبية المتعايشة، لذلك فإن ثمة سياقات معرفية لا تقوى القاعدة اللغوية على تسميتها إنها متممات البلاغة[61]، وهي مناطات انفعالية لا يستطيع استلهام طاقاتها اللغوية إلاّ من أوتي سلامة الطبع، لأنه بفضل تلك الفطرة يستطيع الاستغناء عن معرفة قواعد القياس[62]، والقول بنحوية اللغة لا تمنعها من أن تتماهى وهي في حيز النحوية إلى مستويات دلالية هي فوق النحو، نستطيع استشفاف هذه الفائدة من الدلالات النحوية المؤثرة في المبنى، وأخرى تلك التي تكتفي بالتأثير في المبنى فلا تتعدّاها إلى الأثر الإعرابي، فهي لذلك حاملة صورة النحو، وليس بالنحو في شيء[63]، فالذي توافر من الشعراء على هذه اللياقة استغنى عن الاستعانة بعلم الأدب لدى إبداعه الشعر، ومن هنا يبدو لنا جليا مدى التلاحم الوظيفي بين البلاغة في أوج تجلياتها الإبداعية، وبين الخصوصيات الإبداعية التي تجعل من العينة اللغوية امتيازا فنيا وجماليا.

هكذا تتوافى الدلالتان، دلالة العناصر اللغوية الصّغرى: أصواتا ومقاطع وهيئات ألفاظ، أي أوزان صرفية، ودلالة المعاني التي يستطيع الوعي المعرفي المساهمة في تحديدها نظرا إلى كونها قابلة للتشخيص أكثر من غيرها من العلامات اللغوية الدالة.

ويتّسق الاعتداد بتلك الوظائف والإجراءات التي أشرنا إليها مع منهج استدعاء الشاهد البلاغيّ التراثي، بالرغم من كون كل التفريعات الدلالية التي توالت تناهضاتها التبيينية في ضوء تأثير الدرس البلاغي والتي سعت جميعها إلى تكريس النمذجة المطلقة، وإنما هي تفريعات إجرائية أملاها التشبع بمعارف العصر الطارئة التي حاولت مغادرة المكرّس، وكذلك شأن البلاغة العربية في مفاهيمها التقليدية بعلم السيميائية الطارئ على سيرورة تحولاتها، إذ هما: البلاغة والسيميائية علمان مشحونان بالفنيات في تساوق متكامل، إلى درجة من التناغم والتدال يستطيع الواحد منهما أن يستضيء بمعارف الآخر، إلى أن يتوطّد انزياح البلاغة إلى هذا العلم المستجدّ في مضماره إلى درجة تضحى خلالها السيميائية هوامش تحليلية وتأملية للقضايا البلاغية التي تحامت المناهج اللغوية الحديثة مقاربة تشخيصها، كاللّسانيات والصوتيات، والبنائية وما جرى مجراها.

ويكون من المفيد جدا، التنبيه إلى أن اعتماد المعرفة الحسية في كل نشاط لغوي بلاغي كان قد أثمر اتساعا في المعرفة الأدبية وتطورا، ففي إطار هذا الاستيعاب الحسي للغة، ظل راسخا أن علم العروض، المتمتع بالأصول الإيقاعية ظل يدرجه البلاغيون ضمن المعرفة البلاغية، تؤكّد معظم الكتب البلاغية الهوية الإبداعية، والتي تترجم الأصول الشعرية، فالتلاحم الوظيفي بين مفهومي البلاغة والشعر يحملنا على إقرار كون الشعر بلاغيا أسبق من القصيدة، لأن مفهوم القصيدة ظل مرتبطا بشرط الوزن، خلافا لما هو عليه اليوم من الاستقلال عن ذلك المنبت اللياقي الحرّ، ندعم هذا الكشف عن تناغم الأصول البلاغية بالنشاط الشعري الحرّ في أوليات الخطاب البلاغي العربي ببرهان إدراج السكاكي

[60] ينظر، الآمدي، الموازنة، ص: 223.
[61] ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، ص:138.
[62] ينظر، ابن طباطبا عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، الأسكندرية، منشأة المعارف، ص: 41.
[63] ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 138.

في مفتاح العلوم لعلم الاستدلال[64] ضمن فروع المعرفة البلاغية، وهو العلم الذي نراه يتلاءم كثيرا مع مكونات الدّرس السيميائي اليوم كونه مدرجا ضمن بلاغة كيفية نظم الدليل[65].

إن تركّز الدرس السيميائي على مراعاة الكيفيات المنتظمة لأدوات الاستدلال[66]، حيث يتمّ توجيه أفكارنا نحو سياق معرفي أو فعل حياتي ما، نستعين به من الخارج في القراءة الإسقاطية، فيحدث ذلك التناجز بين اللغة باعتباراتها الصوتية والزمنية وبين صورها الدلالية المستفادة من واقع الحياة، وكذلك فإنه في الإمكان ملاحظة تلك الإحالات الدلالية التي تستفيدها البلاغة من حياة الأعراب الأولين الذين تنسب إليهم الكثير من النكات الدلالية المتفوقة على غيرها من مناسبات الخطاب البلاغي العربيّ.

يتسق التوقيع الاستعاري للمعاني والدلالات مع الاعتبارات اللغوية الفنية الأخرى، وليس ذلك إلاّ لكون فنّ الاستعارة الأرسخ بين المؤثرات البلاغية الأخرى باعتبار أصولها الحسية، ثمّ لكونها مستوحاة من حقيقة الانفعال الحسي الفطري بقيم الحياة، ولا يعدم مستقرئها أن يلفيها حاضرة في جميع الآداب والألسنة واللهجات فاعلة في تصورات المجتمعات ومعتقداتهم، ولو جئنا إلى المفاضلة بينها وبين علمي الصوتيات واللسانيات، وبين علمي النحو والتصريف، لصادفناها الأنجع في الاستعمالات التواصلية، والأقوى حضورا في تلبية المقاصد الانزياحية التي يتحرونها، ترقية للخطاب، والاستعارة لشدة وظيفيتها، وتمكنها من تلبية التواصل الاجتماعي الخاصّ على اختلاف البيئات والمجتمعات، فإنها بفضل تلك الحاجة الإنسانية إليها تهيمن على أساليب الاستعمال اللغوي المختلفة، فالإنسان شغوف باستعمال الانحرافات الدلالية سواء أكان ذلك حاصلا عن قصد أو غير قصد، ولا مبرّر يقف وراء تفضيل الدلالة الاستعارية إلاّ لكونها – – في نظرنا – أكثر تلاؤما مع متطلبات التنويع في كيفيات إيراد المعاني.

يمكن اعتماد التفكير البلاغي الاستعاري على أنه كفيل بأن يعكس النزوع الحسي البدائي، وقد استوعب منشؤه كل الملابسات الحسية والعاطفية التي اطلعت الأساليب التعبيرية الاستعارية الأولية، ونظرا إلى تمنهج الإبداع البلاغي الاستعاري وفق المقدرات الانفعالية الراسخة في الطبيعة والعرف فقد سعى ابن المعتزّ إلى توثيق هذه المرجعية الانفعالية، حين قال بقدمة فن البديع وتغلغله في التجارب الإنشائية العربية القديمة، لذلك احتاشت نظرية البديع لدى ابن المعتزّ بسعة الرؤية، وفسحة التفكير حتى طالت بلاغة الإنشاد، من حيث هي كيفيات دلالية تسمو على أيقونة اللفظ اللغويّ[67]، ومن ذا الذي يجرؤ اليوم على هرية التهدي هذه التي تمتع بها النزوع البلاغي الأوليّ؟

إن اعتماد الوسيط اللغوي بين فعلي الإرسال والتلقي لا تعفي الوعي من الاستنجاد بعلامات الواقع ورموزه الدالة، حتى كأن اللغة في حدّ ذاتها بتحقّق اعتمادها للواقع تؤكّد في ذاتها هوية انبثاقها؛ لأن في العرف البلاغي إقرارا بشيوع الاعتبار بالدلالة الإسقاطية النابعة من أكوان الأشياء، (... فالدلالة التي في الموات من الجماد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة...)[68]، ومثلما هو بادٍ فإن الاستعارة تعتمد نفس آلية التشخص التي تأتي عرضية غير مرتبطة بمقصدية عقلية معينة، وهي إذ تطرأ على الوعي كذلك فإنها في نظرنا تظلّ متواشجة مع كثير من النشاطات الحسية الدالة بعفويتها، ولعلّ هذا الوازع هو الذي أنضج في فكر الجاحظ قوله بدلالة النصبة التي بقوة نشاطها تستغرق كلّ شيء[69]، وإذا كان هذا شأن استنباط المعاني، والاجتهاد في استرواحها من معادن الأشياء، فما بالنا بالمعاني التي يسهل

[64] ينظر، نفسه، ص:183.
[65] ينظر، نفسه، ص: 183.
[66] ينظر، روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، ص:48.
[67] ينظر، ابن المعتزّ، كتاب البديع، ص: 14/ 16.
[68] ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 59.
[69] ينظر، نفسه، ج: 59.

اللفظ أسباب توسمها؛ لذلك فاللغة بناء على هذه الاستفاضة الفلسفية الشاملة تستفيض حتى تصيب آثارها كلّ شيء فلا يبقى من الحياة شيء إلاّ وهو ناطق بدلالة الهيئة المستفادة من تأمله، والعمل الأدبي، وفاق هذا المؤدى، لا تنهض قيمه الدلالية إلاّ بناء على قوة تشبع الحسّ بمعطيات الواقع، يقوى هذا التدال بين كون الشيء ومختلف الفطن البلاغية المتمتع بها الحس القارئ، حتى تفضي جميع تلك التلازمات الوظيفية إلى التشارك أو التساهم بين اللغة في صورتها اللفظية التمثيلية المُسَمِّيَة للواقع وبين حراك مخزونها المعجمي الدلالي، وإن فهم الخطاب لا يستطيع أن يَنْبَتَّ عن أريج التربة التي أطلعته إلى الوجود فيتلوَّن بها.

يمكن تفهّم المكونات الدلالية لسيميائية الاستعارة في الفكر البلاغي العربي على أنها عبارة عن تلك الطاقة الروحية التي تغلف كلّ إجراء تعبيريّ، فالنحوية أو المعجمية أو الأسلوبية لا تستطيع أن تنفصل عن تلك المؤثرات الخفية السحرية التي ترافق كلّ قراءة، وهي التي عادة ما تتفاوت التسميات في القبض عليها فمرة يسمونها بالوعي وأخرى بالفطنة وأخرى بالإبداع والابتكار، وهي في جميع تلك الأحوال لا تخلو من أن تتصف بتلك القوى الروحية الخارقة الشبيهة بالجهد الباهر الذي نترقبه لدى حرصنا على تتبع الكيفيات التي تتموه بها حركات أيدي السحرة.

تستتعين الدلالة الاستعارية بمكونات تمعينية تقع خارج إطار اللفظ، لأن المتعاطي للمعاني الاستعارية مستوجب عليه التمرّن الذهني على حمل قضيتين معا ذهنيا هما المشبه والمشبه به، يضاف إلى هذه التقنية لعبة الإخفاء والحذف نتيجة لتغييب أحد طرفي التشبيه، المشبه أو المشبه به، وهو النسق الدلالي الذي بموجبه تكون الاستعارة إما تصريحية أو مكنية.

ولْنَنْخرط الآن في مجاذبة أسباب حصول الالتذاذ اللغويّ المترتب على اعتماد إجراء الإخفاء الدلالي، وما يستتبعه هذا السلوك المعرفي الخاصّ من تعجيب النفس في أثر تقدير أوجه الدلالة المستفادة بعد فكّ شفرات الإلغاز والتعمية والإغماض، ويستعان في ذلك إجرائيا باعتماد المحيلات العرفية والتأويلات المناسبة أي التي لا تفرط في إتقان أدوات الاستقراء الدلالي[70].

لقد ظلت دلالة الاستعارة البلاغية تمثل درجة قصوى من المغايرة للمألوف العادي من التعبير أكثر من دلالتها على بنية لغوية بعينها، لذلك وبالرغم من أن الانتظام النحوي لبنية الاستعارة شرط أساسي لقبول الصيغة التعبيرية الاستعارية نلاحظ أن التجاوز الدلالي الذي يتضمنه الامتياز الدلالي لبنية الاستعارة ظلّ يملي علة الانتظام النحوي المعياري كيفيات انتظامية ظلت تخلخل علامات الإعراب، وتنقلها من حيّز الوضوح إلى القراءة التقديرية.

لذلك تبدو الاستعارة بمثابة المخلص للذّات الإنسانية من ضيق الإجراءات التعبيرية العادية بما يفتح للذات الإنسانية مجالا للتسامي، وإن تضايق الإنسان بمحدودية اللفظ يجعله يلجأ إلى تلك الإحالات الانزياحية التي تنقله من ضيق اللفظ وتناهيه إلى سعة المعنى وأساليب التفنّن في تحقيقه، وليس تماهي المعاني إلى العوالم الروحية اللاّمتناهية إلا تأكيدا لروحانية الوسيلة اللغوية وسحريتها؛ لذلك لم يفت البلاغون العرب أن يروا لغتهم الجميلة متواشجة مع الطقوس السحرية التي تكتنفها البيئة الأعرابية، فقرنوها بالقيافة والكهانة، وإن جودة القراءة والتأوّل مرتبطة بالاستدلال البلاغي حذو النعل بالنّعل، والاستعارة بحلولها هذا الموقع من أصول طبيعة التواصل الإنساني في البيئة الأعرابية التي أطلعت الخصوصية البلاغية العربية، قويت على ان تلبي في الإنسان الكثير من المطالب الانفعالية والغايات الفنية الجمالية، حتى كأن منطقه ملزم باعتمادها فلا يستطيع أن يعرى منها البتّة.

[70] ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 158.

يلتقط المكون الدلالي قيم التبديل المعجمي الناظم لتشعبات الدلالة الاستعارية من خلال الارتداد القيمي للموضوع المعبر عنه، والذي يمكن استكشافه من خلال اعتماد كورتاس، وغريماس لمصطلح isotopie حيث تتناغم الدلالتان العامة والخاصة[71]، وهو ما يصطلح عليه في البلاغة العربية بالمشترك والخاص، أين يتمّ الانتصار لتحكيم الذّوق الخاصّ بالمنشئ في تقدير الأساليب والمعاني.

وتعتبر بلاغة الاستعارة المحرض الأقوى على النشاط اللغوي المتصل بقوانين الصوت اللغوي، أو النظام التركيبي للجملة اللغوية النحوية والذي غالبا ما يتحقّق استجابة للرغبة الجامحة في تحقيق الامتياز الأدبي الذي يعني بالضرورة التفوق الأدبي، لا لشيء إلاّ لكون الحسّ بكل توابعه الفطنية هو الذي يسيطر على الإجراء التواصلي بين عامة الناسّ، فما بالنا بالإجراء التواصلي الفني الخاصّ، ونعتقد أن لهذه العواطف المصاحبة للنشاط اللغوي الامتيازيّ، والتي ما فتئ البلاغيون العرب يشيرون إليها من حين لآخر، هي بمثابة العامل الأسلوبي الموجّه للمعاني، والمولد لخصوصيات الدلاليّ، فليس (..العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه..)[72]، لذلك تَرَى المنشئ يحتاط حسيا لتوجيه المعاني فيطبع أساليبها بالكيفيات التوقيعية التي تعين المتلقي على مقاربة أرواح المعاني التي يتضمنها الخطاب الأدبي الفنيّ، فالحلقة الافتراضية الرابطة بين طرفي الخطاب تتضمن مبدئيا ضربا من التراسل الروحي الذي تحفظ لسيرورة الخطاب مجالها الحيويّ بين المتخاطبين.

ذلك وأنّ الابتداع على المبدأ والأولية أعوص من الاستمرار على النسق الفني المكرور، وإذا كان السلوك الشعريّ (..اتّفق في الأصل غير مقصود إليه، على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعيف الكلام، ثمّ لما استحسنوه، واستطابوه ورأوا أنّه تألفه الأسماع، وتقبله النفوس، تتّبعوه من بعد وتعلّموه...)[73]، فإن الابتداع الاستعاري تعتمد في بعض مسالكه الفنية السياق التراكمي لتوزينات أسلوبية بعينها، من مثل الوقوف على الأطلال، والبكاء على الديار، واستيقاف الصحب، كلها غايات دلالية بدأت بالفردية ثم صارت معلما فنيا شركة بين الشعراء؛ لذلك يمكن النظر إلى القيم الدلالية باعتبار وجوديها الموضوعي والذاتي معا، وإن قابلية تحامي الدلالة وتهذيبها وتطويرها مركوز في نسغ اللغة ذاتها[74]، وقد قارب البلاغيون العرب تلك الجهات المضطلعة بتوجيه المعنى[75]، وأحالوا إليها في كثير من شروحهم اللغوية.

تتجلى قوة بلاغة القول، من خلال حصول التحول من حيز الروحانية إلى حيز التشخّص اللفظيّ، حيث يتعلق جميع ذلك النشاط التحويلي بمدى تحمل عضو الكبد من الجسمانية لطاقة معاناة المعنى ومكابدته المصروفة في ذلك النشاط الذي بموجب كلفته العضوية تتحدّد قيم الانسجام والملاءمة بين اللفظ والمعنى، وكذلك رأى الدارسون أن الخصوصية التوقيعية للدلالات والمعاني موصول تحقيقها بحرارة الاعتمالات الروحية التي ينبغي للمنشئ والمتلقّي توافرهما عليها، ثمّ إن العارفين بأحوال الدّلالة الاستعارية التي هي أم المعرفة البلاغية يشترطون استيفاء العوامل والمؤثرات البانية لأوجه الدلالة البلاغية بكل ما تتضمنه أو تنزاح إليه، لا ينفكّون يصلون تلك الفاعلية من النشاطين: الجسماني والروحي في الآن الواحد بالتحرّز من كون اللسان قد يخالف بقوة نشاطة وغريزيته المفرطة في الحركية والذبذبة، مستمليات القلب، وهي التي تتبني على المفاجأة والمباغتة والانقضاض، والبلاغيون تبعا لذلك يرون أن اللسان يكذب من شدّة قابليته للتّخرّص اللفظيّ، والتلوّن الصوتي، فالقلب لا يتضمّن إلاّ الحقيقة[76]، ولننظر بعد هذا إذا كانت

[71] Greimas. Courtes; O.p; P197.

[72] الآمدي ن الموازنة، ص: 159.

[73] الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، ص: 63.

[74] ينظر، نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة ن آليات التأويل، الدار البيضاء المغرب، المركز الثقافي المغربي، ط:4 1996،ص: 21/20.

[75] ينظر، الآمدي، الموازنة، ص: 159.

[76] ينظر، نفسه، ص: 223.

فلسفة لغوية تزيد على هذا الرأي وتعلو عليه إذا ما قورن هذا التفكير بالتجارب الإنسانية في هذا المضمار.

تستعين اللغة، في حيز التعاطي الاستعاري، بجملة من الأبعاد والضوابط الإجرائية التي تحيلنا لدى تأمل نشاطها الدلالي إلى الجوانب المكملة للغة الصوت، إلى درجة من الوثوق بذلك التكامل الدلالي، يصير التلازم بين دلالة الصوت اللغوي ودلالة النحو منبنيا على استملاءات حسية تتناتج فيما بينها، لذلك تظلّ للّغة أصداؤها المالئة لتلك الهوية المتوارية من الإجراء الدلالي الذي عادة ما نقتصر في التعويل عليه، والمتمثل في ملفوظ الخطاب، يتجسد الجهد الاستيفائي للّغة من خلال الإحالات الروحية والانفعالية والحسية المرافقة للدلالات الظاهرة بدءا من أيقونة الخطاب الكلية إلى العناصر اللغوية المتناهية في التخفي والضّمور.

وإذا كانت الدلالة الاستعارية قائمة على ضبط التلازم الدلالي بين قيمتين متباينتين هما: المشبه المعزّز سياقه البلاغي الاستعاري بالمرتكزات السياقية العاملة على نقل سمات دلالية تكسبه القوة بعد الضعف، والانتقال القيمي إلحاقا له بسموّ دلالة المشبه به، وهذا الأسلوب البنائي الخاصّ بنظم لغة الاستعارة يمكنه أن يرقى إلى الوظيفة الوزنية لأنه محسوب الكيفيات والوضعيات، بحيث يرتدّ كلّ إخلال بتراتبية العناصر الدلالية مفسدا في الوظيفة الدلالية اختصاص نشاطها المجازي، وهذه الخاصية هي التي تجعلنا نقول بمشاكلة هذا الجانب الوظيفي في موضوع الاستعارة بما يسميه السيميائيون الوظائف الكبرى والوظائف الصغرى حسبما أشار إليه تشومسكي حين شرح آلية الترابط بين الموضوع: sujet والمحمول: Predicat، حين تتناجز جميع الأدوات الدلالية خدمة لبنية الخطاب العميقة: Stricture Profonde، وقد اشترط تشومسكي توافر بنية الخطاب المركبة كالجملة النحوية أو ما فوقها، من التفاضلات العطفية، والتوكيدات [77]، ونلاحظ أن المناط ذاته هو الذي شرحه ابن جني حين ركز على وظيفة الجملة دلاليا، فالدلالة البلاغية أكثر ما تنجع، وتحصل أسباب الإمتاع فيها (..ومعلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجو، ولا تحزن، ولا تتملك قلب السامع، وإنما ذلك فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه، بعذوبة مستمَعِه، ورقّة حواشيه..)[78].

ولا يحصل ذلك في العرف البلاغي العربي إلاّ بعد سماح الآلية اللغوية التركيبية بحصول ذلك، فالمسوغ الذي تفرزه القاعدة البلاغية، وبناء على المرتكزات البنائية المضبوطة تخول للإجراء البلاغي الاستعاري بممارسة الإجراء، بعد مراعاة الشروط البنائية المشروطة في ذلك، والتي من أهمها البناء التشبيهيّ على مسوّغ التلازم التناسبي بين المشبه الذي هو الأدنى في المعادلة البيانية، وبين المشبه به المتمتع دلاليا بصفة العلو والتفوّق، فإنّ مراعاة تراتبية الاختلاف، والتكامل بين ركني التشبيه هي التي تحدّد قوة الهزة النفسية التي تخلخل حسّ القارئ، حيث لابدّ من توافر أسباب الامتزاج والتباين في ذات الوقت بين قيمة الشيئين المشتركين دلاليا، وكلما استطاع الأسلوب البلاغي إتقان وظيفتي الإخفاء والإبانة من خلال ضبط الأدوات اللغوية العاملة على ذلك كلما حصل التعجيب.

وإذاً، فإن ارتسام الدلالة في آفاق الوعي ليست بالضرورة مرتبطة بالنظام النحوي للّغة بقدر ما هي مرتبطة بكيفيات الإخفاء الدالة هي في حدّ ذاتها على طبيعة تواصلية، خاصة حين يتعلق الأمر بتبادل الوظائف الدلالية بين متلازمين لغويين هما: المكون الدلالي الناقص، والمكوّن الدلالي التامّ، ومثلما هو بادٍ فإن الدلالة الاستعارية تتبنى في عمق وظيفتها البلاغية التأطير المتقن لصورة معنوية مركبة، فهي لا تستطيع استيعاب القيمة المفردة، وإذا تعلق

[77] ينظر: A.Van Dijk, Aspects D'une théoris Generative Ed- Du texte Poétique, Essais de sémiotiqe Poétique. Larousse, P188

[78] ابن جني، الخصائص، ج: 1،ص: 27.

الإجراء التوصيفيّ بالمكون الدلالي الواحد، يوظّف كل المعطيات القابلة للملاحظة الحسية، فإنّ الدلالة الاستعارة في مركوز طبيعتها الدلالية لا تستطيع استيعاب ذوات الواحد، ولا ذوات الثلاثة، لأنّ ما هو كذلك لا يقوى الحس التقديري على التعامل معه، وقد اجتهد علماء السيميائية جميعهم – أولهم وآخرهم – في إبراز القوانين المتحكمة في نظم العلامة بحيث يتأدى (... التأويل الاستعاري في حدود اعتماده علة الأمثلة النموذجية وصفية وعامة، لا يكشف عن وجود مماثلة بين المعاني وإنما يسعى إلى بنائها...)[79]، وللبنية الثنائية رسوخ في العرف الدلالي العربي، منها ثنائية تشطير البيت الشعريّ، واحتمال المخاطبة على التثنية لدى استيقاف الصحب في مطالع القصائد القديمة: **قفا نبك... عوجوا... عوجا**، ويبدو أن للبنية الأسلوبية التشبيهية أصولها البيئية، والاجتماعية التي لا تكاد من شدّة الملاءمة تغادرها[80].

لقد كان جديرا بهذا التوجيه المنهجي النابع من صميم الأعراف، الطالع في أصل التفكير البلاغي العربي أن يهدي إلى القول باعتماد الدلالات الظنية عندما يتعلق الأمر بتفهّم المعاني المجازية التطريبية، ففي حيز التعاطي الجمالي فقط يمكن إئتمان الدلالة الظنّية أو الشكية[81] على كونها غير إثمية، وهي المناسبة التي يُتَنَهَّجُ لدى تركيح الفكر فيها على أنها المبدأ السيميائي القارئ لكل من المنطوق اللغوي بمعزل عن المفهوم الدلالي[82] بالذات والصّفات، والسيميائية بحكم تعلقها بمنهج الإيضاح الدلالي المتفاضل عن المبادئ الأولى للتفكير البلاغي فإنّها، لذلك، متضمنة حتما ضمن المخزون المعرفي للبلاغة العربية دون أن يكون هذا الادعاء تمحّكا أو تمحُّلا.

ولو جئنا على تمحيص علاقة الاستعارة بالشعرية موردين عبارتين اثنتين هما:

صياح الباعة في سوق البصرة: من يشتري باذنجان، والأخرى التي انطبع عفويا بهاجسها عبدالرحمن بن حسان بن ثابت: لسعني طائر، لكانت الأولى ألحق بالدرك الأسفل من البلاغة، ولو نزل الخطاب إلى ما دونها التحق بأصوات الحيوانات، وأما الثانية التي تفجرت بلاغتها بالاستعارات البعيدة فهي أقرب إلى الشعر منها على النثر تبعا للزخم التخييلي الذي شحنت به عبارتها، وليس الوزن أو المعايير الشكلية الأخرى مقدمة شيئا، أو مؤخرة من الامتياز الفني أو من عدمه في الأسلوبين التعبيريين المستشهد بهما على حرارة النكتة من برودتها.

لقد أغنى البلاغيون العرب، مسارب التماس الوظيفة الاستعارية للّغة، بتقوية الآصرة بين طرفي الخطاب، ناظرين إليها على أنها كفيلة ببثّ أسباب الفهم والتفهّم، والذي هو منهج تنجع في مضاميره الدلالات البلاغية، لذلك قال الجاحظ[83] (... كما أنّ النادرة الباردة جدّا قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدّا...)، يثبت هذا الاعتماد النظري في حقيقة هذا المناط الإمتاعي والذي سيشكّل دعامة إجرائية يستفيدها عبدالقاهر الجرجاني لدى كلامه على تفوّق ذهن عبدالرحمن بن حسان بن ثابت في التبعيد الإغرابي لدى توصيفه قصة لسعة الزنبور له، فقد تبناها عبد القاهر الجرجاني محكى خطابيا لتبيين مبنى بلاغة التشعير المجازي للغة، حيث ينصب التمهّر السيميائي في إحاطة التوصيف بتصوير الهيئة المخصوصة لصورة التماثل الكوني بين هيئة الزنبور والالتفاف في بردة الحبرة الذي هو موضة لباس وحياكة ونسيج يجتبى إبانها من حضارة اليمن[84].

يؤدّي استغراق الدلالة الذي يعرف على أنه: (... شمول أمر لمتعدّد، سواء أكان الأمر لفظا، أو غيره...)[85] أو تناصفها وظيفة توازنية بين

[79] U. Eco. Les limites de l'interpretation, trad.M. Bouzaher, Paris, Ed, Gassetet fasquelle, 1992, P.150.
[80] ينظر، الشوكاني، إرشاد الفحول، ص: 38.
[81] ينظر، نفسه،ص: 4.
[82] ينظر، نفسه،ص: 156.
[83] البيان والتبيين، ج: 1، ص: 81.
[84] ينظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 167.
[85] الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحقّ من علم الأصول، ص: 98.

المحسوس والمعقول لدى تقييم الدلالة، تلطّف من سهمي كلّ من العقل والحسّ في رسم أيقونة المعنى، من حيث أهمية هذا الانتظام في تأهيل القارئ واستدعائه إلى المساهمة في التجسيد عن طريق التصرّف؛ أي التحويل الإضافي الخارج عن إطار اللفظ وصولا إلى إقحام العلامة الخاصة المستقلة عن المجسدات الدلالية الأخرى الأكثر تشخّصا، ويتنامى هذا السياق الوظيفي في حيز التمعين البلاغي المستعين بكل دالّ متضمنا فائدة الدلالة النوعية الراقية إلى أن تكون مستنبطة من (...كل خاصية يمكن تأملها بوصفها وحدة مجردة عن تواراتها الخاصّة، فهي عامة ومعقّدة تقبل الإنتاج الفوري، والمتكررة غامضة، ومتداخلة لا يمكن تحديدها، ولا إحصاؤها...)[86]، وبحسب هذا التنهيج المعرفي الراسخ في التفكير البلاغي العربي، تنزع سيميائية التعجيب البلاغي الذي هو شعبة من شعب التوقيعات البلاغية إلى التعلق بكلّ موضوع أدبي تنجع فيه الإسقاطات النفسية والاجتماعية والبيئية مضافا إليها التقاليد الدلالية المحفوظة لمعجمية الموضوع المتداول المعرّض للتنويعات التوصيفية لدى تداول الأدباء له، إلاّ أن عنترة الشاعر العبسي يكون بتشعيره سذاجة موضوع الذباب قبل سارتر منذ الأزل قد أصاب توظيف النكتة الباردة جدّا، فوقع بها بلاغة الإطراف مخالفا إجماع العامة والجمهور الأسود في اعتماد المرتكزات الموضوعية البارزة، ذات الصيت الذي يظنّ به أنه وحده الكفيل بتحقيق الإمتاعية، فالذّباب الذي عادة ما ينفر منه الطّبع، وتستسمجه الأذواق حين قال[87] (الكامل التامّ):

فترى الذباب بها يغنّي...
هزِجًا كفِعْل الشاربِ المُترنّم
غرِدًا يسنّ ذراعه بذراعه
فِعْل المُكِبِّ على الزّناد الأجْذم

وما من علم لغة، حسب استقرائنا لمختلف القراءات السيميائية للأثر اللغوي البلاغي، اختلط بالفنّ، وتأصّلت طقوسه الروحية، متجذّرا حقيقة الفطرة الإنسانية مثلما تجذره فنّ التوقيع الاستعاري، والتفكير الاستعاري بهيمنته على ما سواه من أوجه الإمتاع الدلالي، محتاج في أوج امتيازه الجمالي الفنّي إلى انتظام تَوْزِينِيّ يستمدّ معاييره التقديرية من نباهة الحسّ، وتفطّن الغريزة وحسابها، وذلك ما يقرّبه من إصابة انتظام الدلالة الشعريّة أو يشاكله بها على أقل تقدير، والتماسا لهذا الجانب البلاغي فقد سعى البلاغيون العرب إلى الإبانة عن هوية التمازج هذه بين فاعليتيّ كلّ من الاستعارة في حدود معياريتها البلاغية وبين الشعرية ضمن هويتها الإمتاعية، حتى أحاطوا بذلك الوازع الانفعالي علما فقالوا عن الاستعارة: (...وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني، في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من كلّ جهاتها...)[88].

ولم يستطع التفكير الاستعاري، بوصفه تفكيرا قياسيا أي منطقيا مختزلا[89] – حسب تقديرنا – أن يحدّ من الطموحات البلاغية التالية لها، فالاستعارة تكون بوزنها الدلالي قد سدّت حيزا تفاعليا محدودا، لا يستطيع التجاوب مع المقاصد التعبيرية الواسعة؛ أي الأكثر تركيبا من النص الاستعاري، لذلك فقد واصل الإنشاء التعبيري بعدها فتوحاته البلاغية الاستجدادية، لذلك فقد دأبت الحداثة الأدبية العربية اليوم تلحقها بالأسطورة تارة، وبالصورة تارة أخرى، غير أن نشاطها التوقيعي ظلّ مستمرا لا يكاد يغادر خصائص الابتداع أبدا.

ولدى تمحيص مختلف الأوجه التي تتلبسها شهوة الإغراب في القول[90] المنتجة للذّة الخطاب، وهو النسق الدلالي الذي تفضله المعاني الاستعارية، فإن أصل الانفعال في مضماره يقتضي إعطاء الأهمية البالغة لتحقيق الإغراب

[86] عبدالقادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، ط: 1، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2010، ص: 124/123.
[87] عنترة بن شداد العبسي، ديوان عنترة، تحقيق: محمد سعيد المولوي، القاهرة، الكتب الإسلامي، ص: 135.
[88] عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 20.
[89] ينظر، ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، بيروت دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع 2007، ص: 219.
[90] ينظر، عبدالقاهر الجارجاني دلائل الإعجاز، ص: 297.

الدلالي، بوصفه أنجع وسيلة بلاغية قمينة بحيازة مواصفات الشعرية، لذلك لم يشذّ هذا الفهم عن العرف العربي الأصيل في تقييمهم للشعرية ملحقين إياها في المبالغة في التفضيل، وادعاء نقل الحقيقة بين مختلف القيم المتشابهة[91]، وعلى أساس من هذا الاعتبار، وبناء على السياق الدلالي الذي قرئ فيه انطباع عبدالرحمن بن حسان بن ثابت التّوصيفيّ لمّا أغرب في توصيف الزنبور الذي لسعه، مجريا بلاغة الانزياح مجرى الإمتاع الشعري غير المتّزن عروضيا برهانا على مدى استعداد الذهن لتعاطي الشعرية[92]، وهل بقيت للنقاد اليوم جرأة تضاهي تلك التي تطوّع حسان بن ثابت في توصيف الموقف التعبيري المغرب الصادر عن ابنه عبد الرحمن في توصيفه هيئة الزّنبور حين قال: قال ابني الشعر وربّ الكعبة، لينقلنا في الاتجاه المعاكس كليا لدلالة الحقيقة، فنتفهّم بعد هذه الحادثة أن ثمة فرقا شاسعا بين اللغة المقولة استجابة لمقصدية ما، وبين جمالية اللغة الأخرى المنبثقة عن حرية الانطباع المتلبّس ضروب الإمتاعين، اللساني والسماعي.

إنّ لامرئ القيس فضل التّهدّي إلى مكامن المعاني المستطرفة بناء على أوليتها في تاريخ البلاغة العربية الطويل، والمستحوذ على مزايا الامتياز اللغوي المحقق للشعرية، الراقي من شدّة موافقته للأحوال إلى إصابة الغايات التوقيعية المستحلاة، فالاكتشاف الحسي الذي شخصه هذا الشاعر الأسطوري تجلى في تفجّر قواه الحسية، ونشاطه التخييلي إلى افتطار مقاصد أسلوبية تعبيرية مكتنفة لتوقيعات تمعينية، ساهمت قوة التوافي بين عناصرها المتدالة في تحقيق قوة أثر المزاولة اللغوية في النفس، مضمنة في تلك التّلبّسات المختلفة الطقوس التي تكتنف الذات المنشئة خلال معاناتها تنزّل الخطاب، وبين التمثيل اللغويّ الذي تجسّده أجراس الأصوات اللغوية البانية للتلفيظ اللغوي، المذوقة حسيا وانفعاليا في اللسان والسمع معا، حيث تتشاكل كلّ جهات التّدالّ متناجزة، وتتراسل متوافية من أجل بلورة القيمة الشعرية للموقف البلاغيّ الاستعاريّ المُسْعَفِ باللّفظِ المُونِق، والإشارات الإيحائية الساحرة، وقد كان حسنا بالشعراء الذين تلوا امرئ القيس ألاّ يتبعوه في ورود بديع الاستعارة، ويمضوا في استبداع ما يكون مرادفا لها مستتبعا.

تستمدّ الدلالة الاستعارية هويتها الجمالية انطلاقا من الفضاء الفلسفي الذي رسمه الجاحظ حين قال: (...وليس يعرف حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور إلاّ عالم حكيم، ومعتدل الأخلاط عليم، وإلاّ القويّ المنّة، الوثيق العقدة، والذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم، والسواد الكبر)[93] إنشاء القول، وتبني مبدأ التوقيع[94].

وتتحدّد مستويات القراءة الدلالية بين إنشاء وقراءة ضمن سياقيها، سياق المقاربة وسياق الاستغراق، قال البلاغيون العرب بهذه التداولية وهم مدركون لمتطلبات المرونة المقتضاة لدى كلّ إجراء تأويلي، وقد ألحق ابن جني[95] هذه الغاية حين قال: (...وليس الكلام شعرا فتحتمل له جرأة الخطاب...)، وهذا يعني أن التأطير الشعري لسياق القول قد يكون وحده كفيلا بأن يفرض عليها سياقا قرائيا، فالفورة والحماسة وشدّة الانفعال بالصور الذهنية تصير بمثابة المحفز النفسي إلى ارتجال الأساليب والعبارات، حيث لا يستطيع الشّاعرُ فعلاً، في خضمّ تأوّجه الحسّيّ، تفادي إصابة الامتياز اللغوي الذي يُعتبر التبعيد الاستعاري سقفه الأعلى، والذي يَمْرُنَ قوامه ويَسْلَسَ استجابة لوازع الإمتاع اللغوي الذي تتقصده الذات الشاعر لدى انخراطها في مجاذبة مقامات الإبداع، يضمن خلالها الجهد المبذول للتطوّع في الانفعال بالقيم البلاغية الفنية للذّات الشاعرة فسحة في التأويل، لذلك فإن التلاؤم الدلالي بين الاستعداد النفسي والأدوات اللغوية كلها يستمد مصداقيته من عقد التفاهم الذي

[91] ينظر، عبدالقاهر الجرجاني ن أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 60.
[92] ينظر، نفسه، ص: 167.
[93] الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص: 66.
[94] ينظر، نفسه، ج: 1، ص: 67.
[95] الخصائص، ج: 2، ص: 188.

يصير شائعا متداولا بين الناس، لذلك فإن الهوية الفنية تعمل عملها فينا، وتفرض علينا ضربا من الاستعداد لخصوصية التلقي، وقد توطّد هذا الاختصاص الدلالي متدرجا – حسب تقديرنا – من الصوت إلى المقطع، فاللفظة فالعبارة وهي البنيات الدلالية الصغرى، فإذا تجاوزتها القراءة إلى البنيات الكبرى، أصابت فروقا دلالية أوسع من تلك التي كانت تتعلّق بالجزئيات، حتى كأن بين قراءة النثريّ، وقراءة الشعريّ مثلا شروطا معرفية قمينة بأن تكون وحدها كافية لأن نعتمد أبعادا تفهمية تتلاءم دلاليا مع الخصوصية الإبداعية التي يختصّ بها كل حقل من الحقلين، الشعر والنثر، فَيَنْمَازَ كل منهما بمكوناته العضوية المشخّصة له.

وبإزاء تَطَلُّبِ الوظيفة البلاغية دلالة الاستعارية للمستويات القرائية التبعيدية غير المتناهية، فقد تحسّس البلاغيون العرب هذا المناط، واعين المناسبات الحالية المطلعة لها، فأثروه بالتوجيهات المنهجية المتسقة، المُغَلَّفَة للمبدأ الحاضن لها، وقد باتوا يعتقدون في ذلك مسارب روحية قاربوها بقولهم: (..لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع، وإنما ذلك كنوادر كلام الصبيان، وملح المجانين...)[96].

وبما أن الدلالة الاستعارية تنشد الفضاءات الإيحائية اللاّمتناهية الأبعاد، فإن تبطّن الرأي النقدي السابق بمحاولته تعليم المنازل الحاضنة لمختلف الأبعاد الدلالية القصوى، حيث انتظمها في تراكم التبعيدات المجازية عبر فضاءات: الإغراب، والإيهام، والإطراف، والتعجيب، والإبداع، حيث تبدو جميعها سلما فكريا وفلسفيا تتجلى منه أبعاد ترقية الدلالة، وبما أن الدلالة الاستعارية مطلقة القول وحرة التأويل فإنها كفيلة بأن تستوعب الإشارات النقدية السابقة وزيادة، حيث كان التفكير المعجمي العربي قد استبق إلى توصيف النشاط الاستدلالي لأن أصل الدلالة متضمن (...إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، الدليل الأمارة في الشيء...)[97]، وهذا الذي توسله السيميائيون في معالجة السيميائية الدلالية، التي تعتبر فيها الإحالات العرفية والنفسية المجال الأخصب، لأن المعاني تتجاوز تلبس النحوية إلى ما هو أسمى من مثل التوقيع المعنوي، الذي هو كيفيات أسلوبية لا تستقرّ على طريقة، وإنما هي تتلوّن حسب تكثيف قوى النشاط الإبداعي المتفلتة من كلّ إحصاء.

وهكذا يتراءى لنا أن التفكير البلاغي العربي لم يتحفظ في تقدير دلالة الاستعانة من حيث كونه ينظر إلى نشاطها بوصفه مقرونا بالنشاط الحسي، رابطا إياها بمطارب يصعب حصرها أو تمييزها نظريا، ونرى ذلك الاتساع والثراء هو الذي أملى التفهم المستفيض حتى دخل في اعتبارها تعجيب بلاغات كلام المجانين والصبيان بالرغم من التحفظات الاجتماعية المحيطة بكل ما يصدر عن هذين المخلوقين، إلاّ أن الغاية الإمتاعية ظلّت في كلّ الأحوال المحرض الأقوى في اعتماد مرجعية بلاغية الإمتاع.

لقد ظلت التناهضات الدلالية التفاضلية على جنبات الخطاب الأدبي الفني تمدّ المفهوم الاستعاري بالإحالات الفلسفية والجمالية التي دأبنا على استمدادها من تلك الهوامش التوضيحية والتي ستغفل آثارها عن قصد أو غير قصد لاحقا، تحقيقا لغرض بنائي يمليه ترتيب جهات المعنى في النفس، فقد ظلّ هذا التوجّه السيميائي يستوحي أفكاره ودلالاته حرصا منه على تحقيق التوافي بين صورتي الخطاب النفسية من جهة وصورته اللفظية من جهة أخرى[98]، ولنا أن نتأمل كيفية حصول التّوَافِي القاضي بمبدأ تلاؤم الجهتين؛ لأنّ توسم هذا المنظور يقودنا إلى الأخذ بعين الاعتبار بشاهد الحال، ولحظة الوعي، وملابسات التلقي، فهي جميعها تسهم

[96] الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1،ص: 65.

[97] ابن فارس معجم مقاييس العربية، دار الفكر 1979، مادّة: دلّ.

[98] ينظر، ابن جني، الخصائص، ج:1، ص: 19.

بصورة مباشرة في تحديد مدى ثراء الاستقراء من عدمه.

تحيلنا مجموعة من المقولات النقدية على التّيقّن من مدى تقبل الكون اللغوي على تقبل الهيئات التي ينتظم في سياقها التمعين الاستعاري، فإن لذلك الوثوق ضمانا لآصرة التواصل بين الطرفين المتراسلين، وهي ما تعني في مجملها انفتاح الدلالة اللغوية الإمتاعية أي الملذوذة على تقبل كل استجداد أسلوبي أو بلاغي، فالتشبيه الذي هو أساس الإجراء الاستعاري مفتوح على فضاء التجريب التمعيني الواسع، فهو وفاق هذا المفهوم الجوهريّ، وهو باب كأنه لا آخر له، يستوعب كل مسرح فكر، وتخالج نفس[99]، يتّفق هذا الإطلاق الدلالي للوظيفة البلاغية التشبيهية مع إطلاقهم لموضوع مخارج أصوات حروف اللغة فهي بناء على التفهّم البلاغي غير محدودة لا تحصى ولا يوقف على تعدادها، فهي تنزاح وتتحول تحول المعاني والدلالات المجازية[100].

ومثلما علمت لغة القرآن الكريم عقول الدارسين شؤونا بلاغية جمّة، فقد ورد في الأساليب البلاغية القرآنية ما أسدى إلى التفكير البلاغي المزية المثلى، من منظور أنه أثبت نماذج تصويرية وتخييلية حرّرت قوى النشاط الحسي في الشعراء، فكانت لهم بمثابة المعتق لهم من ربقة الخضوع للتقليد، المستحوذة على إمكان التجاوز الإعجازي للإجراء البلاغي العادي لدى فحول شعراء العرب، نستوضح هذا المناط من تدبر التفوّق البلاغي الكامن في قوله تعالى: ﴿**إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ، طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ**﴾[101]، وقد كان في عرف الأعراب أن يلتزموا بتحقيق إلحاق ناقص بتامّ لدى توزين المعاني الاستعارية، لا يجرؤون على مخالفة هذا المبدأ، ولا يقوون على تجاوز حدوده.

المكونات الدلالية للاستعارة:

تؤدي لعبة الأحيزة في التفكير البلاغي الاستعاري وظيفة بنائية محسوبة المراتب، مقدرة التَّدالّ، فالكيفيات التي يتمّ إثباتها والبرهنة على الحبكة المنتهجة لادّعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، تتلخص في مفهوم ثقافي يجمع بين الفطنة الذاتية القارئة والمُتَفَرِّسَة الفائِفة، وبين اتقاد الذكاء والثراء المعرفي القائد في مجمل تناهضاته النفسية إلى قراءة الأبعاد الدلالية، وحساب العلاقات، والاقترانات بين مختلف المواد البانية لإيقاع المشابهة بين أكوان الأشياء وأشكالها وألوانها وقيمها الموغلة في الخفاء، على أن يحترس الحسّ من انكشاف اللعبة اللغوية ببثّ الموهمات الفنية من جهة، بغية الإبقاء عليها خفية السريان، وتعزيز نية الإطراف والإمتاع، ثمّ يهيّئ لتلك المتلازمات البنائية، بتقدير موضع علامة القرينة من فصول سياق الخطاب، القرينة التي من وظائفها تبرير الإجراء التحويلي للمعنى، والانزياح بها بعيدا عن حسابات العقل، لذلك فقد ظلت القرينة، بكونها مفتاح القراءة الفاكّ للعبة الإلغاز الدلالي، محورية علاميتها تتأطر نقديا بمصطلح: النِّصب أي نصب القرينة الذي يعني: التبييت والتعويل، والقصدية، وتقدير الكمون الدلالي في موضع من الخطاب بعينه دون المواضع العشوائية الأخرى، يحصل ذلك الأثر، وتتحقّق تلك البنية الدلالية بهدف (...منع الكلمة من حملها على ما هي موضوعة له إلى إيجاب حملها على ما هي موضوعة له...)[102].

تستمدّ الدلالة الاستعارية أدواتها السيميائية انطلاقا من الترتيبات البنائية المحيلة إلى مجمل العناصر اللغوية وغير اللغوية البانية للمعنى، مثلما عناه "شتراوس" حين لاحظ الانتقال من الفعل الاجتماعي إلى الظاهرة الثقافية في شكل عناصر دلالية، ولم يحصل للإنسان هذا التحوّل القائم على قناعية حياتية إلاّ بعد أن تنازل عن أنانيته للآخر، حيث يتحول الاجتماعي إلى ثقافي[103]، فالممارسة الاجتماعية التي هي المحكّ الأنجع لصياغة الظاهرة البلاغية، مثلما تتجسد

[99] ينظر، المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج:2، ص:118.
[100] ينظر، الجاحظ البيان والتبيين، ج:1،ص: 28.
[101] الصافات: 64 /65.

[102] السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 157.
[103] C. L. strauss – Les structures elementaires de la parenté Ed- mouton. Paris 1967 ; P73.

في النشاط الدلالي الاستعاري تلتقط مكوناتها الانتظامية بشيء من التناهي في التعليم والتحديد والتوصيف، يتمّ من خلالها صياغة النموذج الذي هو ليس في حاجة إلى إعادة عرض جدواه على النشاط الواقعي للمجتمع[104]، ولعل هذا المناط هو الذي توخّى إمساسه سعيد بنكراد[105] تحت ملاحظة: الهيكل السردي، فالتراتبية التي يسلكها الفعل الدلالي تستوثق بكل (...ما يقوم بملء البياضات والفراغات داخل المتّصل الحياتي)، مراحل النمو الوظيفي للمعنى بلوغا به إلى أسباب التكريس، ونصادف ما هو أكثر تجذّرا للملاحظات التي يمكن اعتمادها في توصيف المكون الثقافي حين حشد أبو حيان التوحيدي المناطات التي تعتمدها فطنة الجاحظ[106] في تشخيص مكوناته الثقافية والفنية حين قال: (...إن مذهب الجاحظ مدبّر بأشياء لا تلتقي عند كلّ إنسان ولا تجتمع في صدر كلّ أحد، بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ...)، ولا مناص لكل خبرة من أن تسلك هذه المراتب، وترتقي هذه المعارج، حتى تتشجع في الاستئناس بما انقشعت آفاقها البلاغية التبعيدية في النموذج القرآني المماثل بين خارقين والمقارب بين مستغربين، فتتعلم منه شجاعة التوقيع، وتستوثق منه بحرية التصوير.

ونعتقد، انطلاقا من تأني تسّهل الموافقات الدلالية البلاغية على اللسان المنشئ للكلام الفني الجميل، والذي يمثل التصوير الفني الاستعاري أعلاه المغدق، أن ذلك راجع إلى تواقع الطبقتين من الكلام ضمن الأيقونة الواحدة: الكلام الجيد، لذلك ألحقوا توصيفات نقدية تسعى للإحاطة بمقدرات الفطنة البلاغية من مثل: فلان جيد الفراسة، أو فائق بخصائص التمهّر البلاغي[107]، أو صانع للمناقلات الحسان، والكلام الرديء (...فإن الأشياء تزداد بيانا بالأضداد...)[108]، لأن في تناجز المستويين المتفاوتين من درجة الإبداع تحقيقا لغاية نقدية مفيدة، تتمثل في كون الذات المبدعة لا تستطيع التحليق مطلقا في آفاق عوالم الإبداع البلاغي بلا فتور ولا كلل، والأعراب تتحسّن مواطن التجويد البلاغي، وتحتفل بذلك مزهوة، يداخلها الفرح والحبور تبعا لما أوتيت من فطرة الاحتفال بالقيم البلاغية، والاغتباط بمظاهر الابتداع كيفما تنوعت مضاميرها الدلالية، وتمييز خصائص أساليبها التعبيرية، لذلك فهم يمدحون بالخفة والرشاقة والرمز الحلو، وتحقيق عذوبة الألفاظ قضاءً للحوائج، (... فكأن العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبجها، وتشيها، وتزخرفها، عناية بالمعاني التي وراءها، وتوصلا بها إلى إدراك مطالبها...)[109]، وقد كانت هذه الغايات الاستشرافية الحريصة على تهذيب الدلالة اللغوية سياقا فلسفيا وفنيا وفكريا، ظلّ يفتش عن كيفيات إثراء الحراك الدلالي الذي تتعلق أسبابه بالدالّ عن طريق توفير السببية، كما هي لدي سوسير (...فالتأتي والتلطّف في جميع هذه الأشياء وضمّها، وملاءمة ذات بينها هو خاصّ اللغة، وسرّها وطلاوتها الرائقة وجوهرها...)[110].

وكفيل بالتوقيعات البلاغية الاستعارية أن تترسم سياقا دلاليا يحرص منشؤه على المجيء به محفوفا بالفرادة، والتميّز، وقد تكون هذه الخصوصية اللغوية والبنائية كافية لأن تحفظ للدلالة اللغوية الاستعارية أجواءها التمعينية، وقد تتطور تلك المعرفة بقواعد بناء الدلالة الاستعارية إلى ما يشبه الاستعداد النفسي، يتحقق للمنشئ كلما توافرت أسباب تشبع الذات المبدعة بقيمه، فما على الخائض سبيل الدلالة الاستعارية (...إلاّ أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، والأى العمود الذي إليه يقصد، فتاتيه المعاني أرسالا، وتنثال الألفاظ انثيالا، ثمّ لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه لأحد من ولده...)[111].

---

[104] ينظر، نفسه، ص: 306.
[105] النصّ السردي، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، ط:1 دار الأمان الرباط 1996، ص: 87.
[106] الإمتاع والمؤانسة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، ص: 66.
[107] ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 71.
[108] عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 24.
[109] ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 220.
[110] نفسه، ج: 2،ص: 125.
[111] الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 2، ص: 50.

ومثلما يختص الانفعال بالقيم البلاغية الاستعارية بأساليب تعبيرية بعينها، فإن اللغة وفق ذلك الانتظام الخاص، تغدو ملتزمة بتلك الطبيعة الدلالية، ويصبح كل كلام في ذات النسق ملذوذا (..لإفادته إياك على مجيئه مجيء ما لا يعوّل في الإفادة عليه، ولا طائل للسامع لديه...)[112] إلى أن يكفل أسلوب الإبلاغ المباغت والفاجئ هذا أسباب الالتذاذ الدلالي الاستعاري، ويهيئ له من النظر النقدي المنهجيّ ما يبرّر كل وظيفة بلاغية تنتهي قراءتها له إلى القبض على خصوصية نشاطه الدلاليّ.

ويكون جديرا بالنظام الدلالي الذي ترسمه آليات تركيب أسلوب الاستعارة البديع أن يوطّد طبيعة تفهمية خاصة تلتقط أدواتها وآلياتها انطلاقا من الإلمام بثقافة التوقيع، تكون قراءتها نابعة من قوة التشبع البلاغي الخاص بتوزين لغة الاستعارة، لذلك فإنك (...تجد أيمن طائرا، وأحسن أوّلا وآخرا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكنس إلاّ ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلاّ يزينها...)[113].

يتبين للمتفكّر أن طبيعة الدلالة الاستعارية مستحوذة في صميم تجلياتها على التزام أدبي، نستطيع أن نتبين ذلك من خلال أصناف الدلالات اللغوية المؤثثة لبنية الخطاب الكلية، وبما أن الاستعارة بنية دلالية تستقي أدواتها الفنية من ثقافة لغوية متكاملة فإنها تغدو في صورتها الابتداعية بمثابة الوزن، أو الشكل أو الأسلوب، يستفيد منه القارئ استفادة المنشئ من استقراء مقوماته في سبيل إصابة مقدراته الانفعالية.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، أبي عبيدة الوليد بن عبيد، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، ص: 243.

ابن خلدون، المقدمة، ج:2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ص:1082.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، بيروت لبنان، دار المعارف العلمية، ص:86.

الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، بيروت لبنان، دار إحياء التراث العربي 1968، ص: 81.

هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، الدار البيضاء أفريقيا الشرق 1999، ص: 85/ 87/86.

ابن جني، الخصائص، ج: 1، تحقيق: محمد علي النجار، ط:3 بيروت عالم الكتب، 1983، ص: 215.

ينظر، نفسه، ج: 1، ص: 285.

ابن جني، الخصائص، ج: 2، ص: 125.

الآمدي، الموازنة،ص: 24 .

ينظر، طبقات الشعراء بيروت دار النهظة العربية للطباعة والنشر، ص: 6.

جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، ط:2 بيروت دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1965، ص:65.

قاسم سيزا، نصر حامد أبو زيد، مدخل على السيميوطيقا، ط:2 الدار البيضاء، منشورات عيون، ص: 10.

الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 14.

الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط:5، بيروت دار المعارف، ص: 115.

السكاكي، مفتاح العلوم، ص:74.

عبدالقاهر الجرجاني ن أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة بيروت لبنان، ص: 192

الجاحظ، الحيوان، تحقيق: يحيى الشامي، ج:1، ط:3، بيروت، دار مكتبة الهلال، 1990، ص: 486.

ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 369.

الخصائص، ج: 2، ص: 360/ 441.

ينظر، نفسه، ج: 2، ص: 188.

عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 10.

الآمدي، الموازنة، ص: 159.

الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ط:1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع 2005، ص: 17.

ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 162/161.

جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ص: 197

الخصائص، ج: 1، ص: 32.

الآمدي، الموازنة، ص: 226/123.

السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 112.

إبن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، وزارة المعارف العمومية، 1954، ص: 202.

[112] عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 14.
[113] نفسه، ص: 10.

قاسم سيزا، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص: 95.
الآمدي، الموازنة، ص: 21.
إبن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص:3.
إبن جني، الخصائص، ج:2، ص: 447.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 66.
ابن جني، الخصائص، ج:1، ص: 32.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص: 66.
جون هيدسون، الأنتروبولوجيا، ترجمة: محمود عياد، القاهرة عالم الكتب، 1989، ص: 188.
ابن جني، الخصائص، ج:1، ص: 216/215.
السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 87.
امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، شرح حسن السندوبي، ط:5، بيروت، دار الكتب العلمية، 2004، ص: 116.
المبرّد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة المعارف، ص: 18.
ابن خلدون المقدمة، ج: 2، ص: 1099.
أبو العلاء المعريّ، رسالة الغفران، تحقيق: علي شلق بيروت، ط:1، دار القلم، 1975، ص:92.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص: 40.
ابن جني، الخصائص، ج:2، ص: 32.
عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 203
منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، ط: 2، دار الغرب الإسلامي، 1981، ص: 227/226.
الجاحظ البيان والتبيين، ج: 1، ص: 11.
نفسه، ج:1،ص: 50
عبدالقاهر الجرجاني، أرسار البلاغة في علم البيان، ص: 10
الآمدي ، الموازنة، ص: 223.
السكاكي، مفتاح العلوم، ص:138.
ابن طباطبا عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، الأسكندرية، منشأة المعارف، ص: 41.
السكاكي، مفتاح العلوم ، ص: 138.
نفسه، ص:183.
ينظر، نفسه، ص: 183.
روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، ص: 48.
ابن المعتزّ، كتاب البديع، ص: 14/ 16.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 59.
نفسه، ج: 59.
السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 158
الآمدي، الموازنة، ص: 159.
الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، ص: 63.
نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة ن آليات التأويل، الدار البيضاء المغرب، المركز الثقافي المغربي، ط:4، 1996، ص: 21/20.
نفسه، ص: 223
ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 27.
الشوكاني، إرشاد الفحول، ص: 38.
نفسه، ص: 4.
نفسه،ص: 156.
البيان والتبيين، ج: 1، ص: 81.
عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 167.
الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحقّ من علم الأصول، ص: 98.
عبدالقادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، ط: 1، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2010، ص: 124/123.
عنترة بن شداد العبسي، ديوان عنترة، تحقيق: محمد سعيد المولوي، القاهرة، الكتب الإسلامي، ص: 135.
عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 20.
ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، بيروت دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع 2007، ص: 219.
عبدالقاهر الجارجاني، دلائل الإعجاز، ص: 297.
عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 60.
نفسه، ص: 167.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص: 66.
نفسه، ج: 1، ص: 67.
الخصائص، ج: 2، ص: 188.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1،ص: 65
ابن فارس معجم مقاييس العربية، دار الفكر 1979، مادّة: دلّ.
ابن جني، الخصائص، ج:1، ص: 19.
المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج:2، ص:118.
الجاحظ البيان والتبيين، ج:1، ص: 28.
الصافات :65/64,
السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 157.
نفسه، ص: 306.
النصّ السردي، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، ط:1 دار الأمان الرباط 1996، ص: 87.
الإمتاع والمؤانسة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، ص: 66.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 71.
عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 24.
ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 220.
نفسه، ج: 2، ص: 125.
الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 2، ص: 50
عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 14.
نفسه، ص: 10.

المراجع باللغة الأجنبية:

ge, Bruxelle, Ed; Labov. 1988, PP: 255_256. U. Huco, Le signe, Histoire et

A. Van Dijk, Aspects D'une théoris Generative Du texte Poétique, Essais de sémiotiqe Poétique .Ed-Larousse, P:188.

U. Eco. Les limites de l'interpretation, trad. M. Bouzaher, Paris, Ed, Gassetet fasquelle, 1992, P:150.

c. L .strauss – Les structures elementaires de la parenté Ed- mouton. Paris 1967; P73.

analyse d'un concept; trad, J _M. Klinkenber

G. Moulin, introduction a la simiologie, Ed; minuit, Paris, 1970, pp94_104.

Pierce Ecrits sur le signe, Op, cit, 2-274, P_ 147.

K, Paris, 1987, PP: 14, foz, ed. M C. S. Pierce, Textes Fondamentaux De sémiotique traduction et notes B. Fouchier-Axelsen et C. Greimas. Courtes; O. p; P197.

Semat
An International Journal

شعرية الفضاء التناصي
وبنية التنوع والتقابل

عبدالوهاب ميراوي / الجزائر

Intertextuality in Poetry of Space
And the structure of diversity and concordance

Mirawi Abdel Wahab

'université d'Oran Es-Sénia, Po Box 1524 - ORAN- 31000 – Algeria
Email: miraouiwahab@yahoo.fr

Received: 1 May 2013; Revised: 9 June-20 July 2013; Accepted: 29 August 2013
Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: This research is about how modern Arabic poetry got rid of the inherited model and eliminating the old methods, which was based on the monotony and repetition. This makes writing modern poetry not disciplined according to certain controls, but according to its own procedures.

The experience of space expression is considered a new style, adopted by the modern poet in creating a text, an experience achieved by writing new aspect of modernity. The poet exceeded the space of classic text through the modern text.

The space poetry is based on symbolic cognitive knowledge, and expressing various topics, in modern human history, because the creative space established for the historical repudiation of vocabulary to turn space into a place of action and movement. The text achieved inclusiveness and diversity, and was able to overcome its ordeal with the descriptive limited language.

Keywords: poetry, creativity, semantics, knowledge, space, text, form.

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

شعرية الفضاء التناصي،
وبنية التنوع والتقابل

عبد الوهاب ميراوي / الجزائر

يبدو أن الشاعر العربي المعاصر، لم يتمثل تجربة التعبير بالفضاء، تمثلا قائما على وعي ما للفضاء من بعد تجريبي، مجسد على المعاينة الشاملة للوجود والإنسان، باعتبار شعرية الفضاء صوغا جديدا مبنيا على تعزيز تجربة القصيدة المعاصرة في بعديها الشكلي والرمزي، ولذلك نلاحظ لحد الآن أن هذه التجربة لم تعد تجربة شاملة كتجربة التعبير بالأسطورة مثلا، أو تجربة القناع، فهي تجربة مقتصرة على بعض الشعراء، والبعض الآخر، الذي تمثلها لم يتمثلها كتجربة إبداعية مفتوحة لها أثرها الفني؛ ولذلك يشير ياسين النصير لتجربة السياب إلى أنها تجربة لم تكن عميقة، فهي ملامسة تمت بصورة لا واعية وبشكل أولي..."[1].

لذلك كله فإنني أحاول في هذا البحث أن أقف على بعض التجارب الشعرية التي عبرت بتجربة الفضاء عن هموم الإنسان وطموحاته، ولعل أدونيس، ومحمود درويش، وسعدي يوسف، ومحمد بنيس، يعدون من الشعراء الذين أعطوا أهمية كبيرة لمسألة التجريب للقصيدة المعاصرة عن طريق الفضاء، ولا سيما أدونيس في ديوانه "الكتاب"، بأجزائه الثلاثة، أين يجاور بين فضاءات متعددة متباينة الأفكار والأشكال والأزمنة، وهو التنوع الفضائي الذي اعتمده الشاعر في قراءة فضاء العصر وما يكونه من أفكار وإبداع، وصراع، واجتماع، وسياسة، وسلطة.

ومن البداية يعلن الشاعر أدونيس عن تنوع فضاء كتابته لديوانه "الكتاب" أمس المكان الآن؛ إذ يحدده في تلك العلاقة الجدلية القائمة بين ماضي الأمة العربية، وبين حاضرها، بحيث لا يمكن فهم الحاضر، ولا التطلع إلى المستقبل، ولا معرفة إلى أين نتجه، إذا لم نفهم ماضينا، وكيف كنا، لذلك يصرح من بداية الديوان "الكتاب"[2] وعلى لسان الراوي قائلا:

لا نعرف من نحن
الآن، ومن سنكون،
إذا لم نعرف من كنا، ولذا
سأقص عليكم
من كنا[3]

وكأن الشاعر يتمزق بين زمنين، ومواقف متعددة، زمن العرب الوضاء المطرز بالعطاء والإبداع المتجاور بالرفض والقتل والنفي والسلب، وبالمقابل الزمن العربي الآني الممزق بال إحباط والانكسار؛ أي بين موقف الرغبة والحنين إلى

[1] ياسين النصير، جمالية المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، 1995، ص18.

[2] أدونيس،الكتاب/ أمس الكان الآن 1، دار ساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

[3] م.ن، ص:10.

تلك المواقف النيرة، ورفض ما يناقضها ويتحداها بالقتل والبطش والتهجير، من مثل ما وقع لبعض الشخصيات عن طريق الاغتيال والقتل والنفي، وبين الرفض والتمرد على ما أصبحنا عليه، من تخلف وقهر وحرمان و إحباط، ومن هذا الإحساس المتعدد للذات، يصبح التاريخ عاملا مهما في إيقاظ الشعور وزيادة الوعي بالماضي والحاضر، وعاملا من عوامل الانتقاء والاختيار، انتقاء الفكر والطريق السليم لبناء الذات، ورفض عوامل التهميش والهدم للكيان، وهي القاعدة الأساسية لبناء الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

بنية الكتاب:

إن ديوان "الكتاب"، تتقاطعه أنواع من الكتابة، بداية من عنوانه، منها ما هو متعلق بالتاريخ ومنها ما هو متعلق بالسيرة[4]، ومنها ما هو متعلق بالكتابة الشعرية، ولذلك فالشاعر يوظف فضاءات كتابية متعددة، ومتداخلة، ليمزج الواقعي بالخيالي في لحمة واحدة، مما يعطي طعما خاصا لكتابته، وحميمية رائعة، يلون بهما الواقعي التاريخي بالشعري، وهو الأمر الذي يجعل "الكتاب" لا يرتبط بالزمن التاريخي في الماضي، أي بما وقع، وإنما تتداخل الأزمنة وتتعانق لتعلن عن مشروع أدونيس المعلن سابقا "إن معرفة الذات ومن تكون وإلى أين تتجه، مرتبطة بوعي ماضيها وفهمه".

إن هذا الإعلان، هو الذي يدعم قراءة العنوان ضمن ارتباطه بالمفهوم الديني لمعنى الكتاب، إذ الكتاب في المفهوم الديني هو الكتاب التام في معناه والشامل في موضوعه، وهي القراءة التي تدعم مشروع هدف أدونيس من عنونته للكتاب، ذلك أنه أراد الوقوف على تاريخ المكان العربي، قديما وحديثا، في شموليته ومكوناته، وإلا كيف نفسر ذلك العنوان الفرعي، المؤسس لاتجاه الكتاب في الزمن، والذي يحتل فضاءً بسمك، أقل من سمك حروف عنوان الديوان "الكتاب"، وهو دون فواصل أو نقاط [أمس المكان الآن].

وكذلك إذا أردنا ربط تأثر أدونيس بالحركة الرمزية الغربية وخاصة منها الفرنسية، فإن هذا التأثر يشفع لنا بأن نربط بُعد مفهوم [الكتاب] عند أدونيس، بما هو عند الشاعر الرمزي الفرنسي ستيفان مالارمي [Stéphane Mallarmé–1842–1898]، الذي مر بتجربة مريرة مرعبة وهو يفكر في ماهية الوجود وحقيقته، فعصف به تفكيره، حينما غلَّب الجانب المادي عن الروحي، فكتب إلى صديقه كازاليس قائلا "نحن لسنا سوى أشكال بلا جدوى للمادة"*[5]، ولم يستطع الخروج من هذه الأزمة النفسية التي دفعه إليها تفكيره إلا بعد اكتشافه لدور الجمال الشعري، فيكتب إلى كازاليس مرة أخرى "سأقول لك أنني موجود منذ شهر في أكثر مبردات علم الجمال صفاء–وأنني بعد أن وجدت "العدم" وجدت "الجمال"– وأنك لا تستطيع أن تتخيل في أية مرتفعات جلية أغامر"[6]،انها فكرة الخلاص التي تتجسد في الشعر، لذلك يقول "لا يوجد سوى الجمال،– وليس له سوى التعبير الأكمل :الشعر"[7]، هو الأمر الذي دفعه إلى التعلق بالمثالية الجمالية والتعبير من خلالها عن واقع يتجاذبه طرفان المادة والروح، فدفعه هذا القلق إلى التفكير في تأليف منجز هام وكبير سماه ب [الكتاب] Oeuvres أو ما سمي بالأثر الكبير،وجاء التفكير في هذا التأليف بعد إدراك

[4] هناك من الباحثين من يعتبر "الكتاب" بأجزائه ما هو إلا سيرة ذاتية للشاعر، وهو امتداد لسيرة ذاتية سابقة أخرى كتبها الشاعر في ديوان "مفرد بصيغة الجمع"، من أولئك الباحثين د/محمد بونجمة في كتابه أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية أين يقول "... قصيدة مفرد بصيغة الجمع" هو مشروع المؤلف النهائي الذي كان يطمح إليه أدونيس وديوانه "الكتاب" أمس المكان الآن "هو تصويب وتنقيح للعمل الأول بشهادة الشاعر نفسه، ومن الطبيعي أن يسعى أدونيس إلى الكتابة عن ذاته في ذلك العمل، وأن ينجز سيرته الذاتية التي يحلم بها تخليدا له وتعويضا عن طفولة لم يعشها بالشكل الذي كان متوقعا أن تعاش"، أدونيس، السيرة الذاتية الشعرية، دراسة، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط1، ص:133.
ويبدو حينما نقرأ قصيدة مفرد بصيغة الجمع و"الكتاب" ذلك التطابق الكبير بين حياة الشاعر ومنهجه وما جاء في مشروعه من تطابق كبير مع حياة أدونيس، حتى ولو خص مشروعه الثاني "الكتاب" لشخصية المتنبي، فإن ما ألح عليه ذلك هو اكتشافه لذلك التشابه الكبير بينهما.

[5] سوزان برنار،قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ترجمة:راوية صادق ،مراجعة وتقديم،رفعت سلام،الجزأ الأول ،دار شرقيات للنشر والتوزيع، د.ط 1998 ص:339. كانت قد اشارت الباحثة زهيدة درويش جبورلهذا في اشارة عابرة في كتابها /التاريخ والتجربة في الكتاب الأدونيس،دار النهار بيروت ط1،2001 ص:20

[6] سوزان برنار، م س:ص،39.

[7] م.ن:339.

مالارمي للعلاقة الحميمية التي تربط الوجود بالجمال الشعري، فأراد بذلك أن يقف ويجسد ويكشف نظام الحياة وعلاقة الأشياء ببعضها، لذلك سيكون الكتاب في نظر مؤلفه "كلي ومطلق، يفسر ويبرر العالم، ترتيل، وانسجام وبهجة للعلاقات بين كل الموجودات"[8]، إنه الكتاب، كتاب كامل،شامل، مطلق، يقف مع مالارمي على حقائق الوجود والكون وعلاقات الأشياء ببعضها، إنها نظرة أدونيس لكتابه [الكتاب]، أين أراد الوقوف على الحياة العربية وجوهر وجودها في تتبع شامل، ووقوف دقيق على أهم المكون الوجود العربي، وذلك بشعرنة التاريخ، أي تقديم التاريخ عن طريق الجمال الشعري، وهو الأسلوب نفسه الذي طمس به مالارمي مأساة نفسه وروحه، فهل لهذا التشابه دافع التأليف والتسمية [العنونة]، عند أدونيس أيضا؟....

إن سيرة المتنبي هي الشهادة الرئيسة التي يقف الشاعر أدونيس من خلالها على إدانة الماضي والحاضر، معتبرا إياها، الشاهد الحقيقي الذي يمكّنه من أن يقف على التردي الذي عاشته الأمة وتعيشه، موظفا بعض أحداث السيرة التاريخية للمتنبي، وبعض مواقفه، مستشهدا بأبيات من شعره، التي تعبر عن ذلك الوعي المأساوي الذي كان يعيشه المتنبي مع نفسه ومع السلطة ومع الواقع العربي المتردي، والذي كان يستشعره لمستقبل أمته، وكأن الشعر عند أدونيس هو الشهادة على زمن لم تعد فيه شهادة الأفراد قائمة.

إن هذا التداخل هو الذي أملى على أدونيس شكل كتابته، بحيث يوزع النصوص ويجاور فيما بينها، بحيث تصبح الأصوات متعددة في جل صفحات الكتاب البالغة 380 صفحة، فهو يجاور بين النصوص في 298 صفحة، أما الباقي والذي عنونه بـ"أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة"[9]، فهو في هذه الصفحات، يتخذ شكلا آخر للكتابة، لكنه دائما مرتبط بمحتوى النصوص السابقة القائمة على المحاورة وتعدد الأصوات **[الراوي، المتنبي، أدونيس، التاريخ]**، وهي أصوات تتصادم وتتعارض ليفضي ذلك الاختلاف إلى المأساة نتيجة إيمان المجتمع بالصوت الواحد.

ويبدو من خلال هذا التجاور بين الأصوات، أن أدونيس لا يغلب حضور صوت على صوت آخر، بحيث يغيب ولا يظهر، أو يبدو عارضا لا أهمية له، وإنما يلجأ أدونيس إلى شكل الكتابة الذي يترجم معنى الحضور، حضور الأصوات، فهو يغلب الجانب الشعري، أو صوت الشعر على أي صوت آخر –كما آمن مالارمي من قبله بذلك– وذلك من خلال دلالة حجم سمك الخط وموقعه في الصفحة، بحيث يحتل موقعا وسط الصفحة بين صوت الراوي، وبين صوت التاريخ، وكأن الشعر هو قلب الأمة، هو الموجه العلمي الحقيقي لصوابها وحقيقتها، وفي الأسفل تأكيد لصوت الراوي، وبهذا فإن الأصوات تستمر مع صفحات الديوان متجاورة ومعلنة حضورها الدائم، وربما بهذا التفاوت أراد الشاعر أن يدعم الحضور الفعلي للشعري على السياسي وكل ما هو سلطوي في الحياة.

على الرغم من هذا التمايز، فإن نصوص الكتاب تبدو نصا واحدا، لأنها تأخذ مسارا واحدا هو نقد الماضي والحاضر، وربما هي الخاصية التي دفعت الباحثة أسيمة درويش إلى اعتبار نصوص الكتاب هي نص واحد بحيث تقول "إن الكتاب نصوص متعددة لنص واحد، أو هو نص الواحد المتعدد، ذلك أن حركية تناصي النص تأخذ طابعا انقساميا، يشبه في نوعه نظام الانقسام الخلوي، بمعنى انقسام الخلية الواحدة إلى العديد من الخلايا الأخرى التي تحمل التكوين والصفات والموروثات نفسها"[10]، أو ما سماه أدونيس "**بالقصيدة الكلية**"[11] وهي القصيدة

[8] م.ن341.
[9] أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص:299.
[10] أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس "الكتاب1"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص:19.
[11] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص:117.

التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا وحوارا، غناء وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين، فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود"[12] أي مرتبطة بما هو عام وشامل، وما يكون الحياة في جوهرها، والشاعر إذ يقوم بذلك، إنما يقوم بإلغاء تلك المسافة الكائنة بينه وبين الوجود ظاهريا والمنصهرة والملتحمة واقعيا مع روحه.

لذلك نرى الشاعر يلتقط بحسه تفاصيل الأمور ودقائق مكوناتها، ويوظفها ويعبر من خلالها عن أزمته ومأساته، لكي يستطيع أن يتجاوز محدودية الرؤية ويعبر إلى اللانهائي الممتد في الزمان والمكان، إنها التجربة التي تتداخل فيها التجربة الفردية بالتجربة الجماعية، وهو التداخل الذي عرفت في إطاره تجربة كتابة ديوان "الكتاب" بأجزائه الثلاثة عند أدونيس تحولا هاما، سواء على مستوى التجربة أو الشكل أو البناء، فعلى مستوى البناء حققت القصيدة البناء الدرامي المتميز والمتداخل المتعدد الأصوات، أما على مستوى الشكل فإنه حقق التنوع والتداخل بين الأجناس سواء في أسلوبه أوبنائه.

وإذا كان أدونيس في ديوانه "الكتاب" يمارس إحالات قائمة على وعي حاد، فإن ذلك يعني أنه وجد في تجربة الآخرين، ما يوافق تجربته ورؤيته، بحيث تعبر تلك التجارب كتاباته لتصبح فضاءات لها ما يبرر حضورها وتداخلها في نصوصه، وعن طريق هذا الامتزاج والتلاحم والاسترسال يوفر للنص رمزيته المطلقة، لا الرؤية الذاتية المقيدة، لذلك نجد الشاعر في تعامله، يتعامل مع ما هو خصب وثري في دلالته وأبعاده وحركته، من ذلك مثلا توظيفه لفضاء المكان، بحيث أصبح المكان هو البؤرة التي يتجاذبها موقعان، التاريخي / الشعري ولذلك نلاحظ أدونيس يركز على الأمكنة التي لها وهجها الخاص تاريخيا وإبداعيا، **[الكوفة، دمشق، حلب، بغداد، مصر...إلخ]**.

تتراصف الأمكنة على اختلاف مواقعها وجهاتها في الشعر العربي المعاصر، وهو التراصف الذي لا يدل على التحديد الجغرافي للمكان، وإنما هو من باب الإشارة التاريخية التي لا تتعلق بالجانب التوثيقي للأحداث والوقائع، بل من باب موقعها التاريخي الرمزي، ولذلك فإن شعرية فضاء المكان التناصي، تنبع من تلك الحمولة المعرفية الرامزة، والتعبير من خلالها والإشارة بها إلى مواقع أخرى، تتناقض في طبيعتها مع نور المكان الشعري، وما أضاف هذا المكان من معارف وأفكار، وما تعرض له من انصهار لتناقضات متباينة في الواقع، متآلفة في بحثها عما هو حميمي وأليف وحقيقي.

من هنا تنبع صورة "الكوفة" وتشع، كفضاء له إيقاعه المأساوي وترصيعه الشعري، إذ الكوفة في التاريخ الإسلامي تعتبر من الأمكنة التي أنجبت وأعطت شعراء ومفكرين، واستطاعت أن تنصهر فيها تناقضات عرقية وفكرية، تتعايش وتتطاحن، أنه فضاء التناقض، التآلف، التناقض في فسيفساء تكونها وبنائها، التآلف بين أعراق وشعوب وأفكار وأجناس، مختلفة الاتجاهات، متباينة الأصول*.

---

[12] م.ن، ص:117.
وهي نفس الصورة التي أعطاه الشاعر لمدنية القاهرة في ديوانه "أبجدية ثانية"، أين يقول في قصيدة "أحلم وأطيع آية الشمس":

بين هيرودوت وشامبليون، بين الاسكندر ونابليون، ترخي
مصر جدائلها على كتفي
المتوسط، -تمنح وجهها لحكمة الريح، وتقرأ سيرة
الموج/ وفي الشوارع التي تهاجر
بين الماضي والماضي، كنت أو اكب سرادِقاتٍ تصل
القلاع بالقلاع، السيف بالسيف، الخيال بالخيال
(محاربون فرسان – قرمز وأرجوان، يخرجون، بعد
استخارة الشافعي،
ويدخلون، يأتون، ويذهبون بين القرافة والمقطم، عرب،
يونان، يهود، أتراك
طولونيون، إخشيديون، أيوبيون، شراكسة، أكراد، بربر.
يتراؤون كمثل
تقاطيع في وجه القاهرة في وقت/ كرسي من الزنبق وكل
يمضغ البلاد بأسنان الآخر
في حمى سلطان في رقائق
من الفضة والذهب
ومن السقوط تسقط ملائكة بزي الجنود

ينظر الديوان، ص23، لذلك يمكن القول بأن الديوان "أبجدية ثانية" يشكل الوجه الأول الذي تناسل عنه ديوانه "الكتاب.الأمس المكان الآن1" إذ نفس التعامل مع التاريخ ومع رؤية الشاعر للزمن والماضي في ديوانه "أبجدية ثانية " تتكرر في ديوانه "الكتاب".

آراميون وفرس، عرب، نسب الواحد منهم
لبني عبس، لبني عبد القيس، لكنده أو
همدان، أكان مقيما أو وافد
كل– كلهم خلطوا بتراب الكوفة،
صاروا طينا واحد
كانوا يرنون إلي ويبتسمون: ثيابي
ليست خزا
لكن كانت آيات تتراءى في وجهي جاءت
من لغة تتخطاني وتوحد بين غد
والأمس،
ضميهم مثلي، مدي زندك واحتضنينا
يا تلك الشمس[13]

ومن هذا الخليط الفسيفسائي، يخرج الشاعر العربي المتميز المتنبي كاستجابة لهذه الفاعلية العرقية،والعلمية،والفكرية،والإبداعية، كنار يتوهج بها فضاء الكوفة شعريا، فتكتسب بذلك غربتها واختلافها وتميزها.

أخبرت جدتي: (والمجنون والأصدقاء يثنون
شيء هوى
ماسحا بيديه
تجاعيد أمي عندما كنت أخرج
من حوضها
بعضهم قال: هذا ملاك
بعضهم قال: شيطانه تراءى
قبل ميعاده
بعضهم آثر الصمت خوفا وتقوى
كانت الكوفة الأليفة تدخل في غربة[14]

إنه فضاء الشخصية العليا التي يتوج بها المكان، نتيجة خصوصياتها ومميزاتها، أنه فضاء الامتلاء والحركة والفعل والحياة، أنه الحس الذي يوحي بالعناية والمتابعة لدقائق الأمور، وهي الصفة التي نورت المكان العربي قديما.

إن وعي الشاعر أدونيس بأفق الفضاء "المدينة النور" الكوفة، يجعله لا يرتبط بطابعها الجغرافي الصامت الميت المحدود في واقعه الجيولوجي، وإنما يدفعها إلى حركة الفعل التاريخي أي إلى ما كانت عليه، ليقوم وعيُه على ماهو كائن، من تدنٍ لأفق الحضور العربي المعاصر، وبما يجب أن يكون، من تطلع واستشراف للتقدم والتحضر.

لذلك كله يكتسي الفضاء المكاني في شعر أدونيس دوره الإيجابي والفعلي، لأنه تخلى عن الفضاء الصورة وتحول إلى فضاء الفعل، الشعر، الحركة، إن أدونيس في توظيفه لفضاء المكان يستقرئ التاريخ من موقع تكونه، لذلك يقف من خلاله على أهم محطات التاريخ العربي والماضي المأساوي.

أسأل الكوفة الآن: من أين أبدأ؟
أين الطريق؟
السماوة صمت، والفرات ودجلة صمت
وفم الكوفة انشقاق:
نصفه باطن
ظاهر باطن
نصفه نائم لا يفيق
حيرتي أن قلبي نبع ورأسي حريق[15]

إن المعطى الرمزي لفضاء الكوفة قائم على ذلك النزوع الدرامي، الذي يريد الشاعر أن يتمثله لتاريخ المكان، من خلال مكوناته العرقية والثقافية والدينية، أنه مكان المحنة الذي يختصر مأساة الإنسان العربي، لذلك فإن وعي التعبير بالفضاء، يعكس ذلك الارتباط الجاد بالتاريخ وسيرورته، لأنه يعكس التكون التاريخي العربي القائم على الإلغاء والتعصب والتدمير، ولذلك يعتبر الفضاء من الأبعاد التي تختصر الذات العربية وتاريخها، فالتعبير من خلاله، تتهاوى معه جملة من الوقائع والشخصيات والأحداث، مما يجعل حضوره يضاهي حضور النص التاريخي ويتعداه، بما يضفي عليه الشاعر من مواقف شعرية تترتب عن تلوين التاريخي بالشعري، والشعري بالتاريخي، فتتعدد مادة الفضاء وتتلون بالأصوات والأزمنة، مما يجعل

[13] أدونيس، "الكتاب" أمس المكان الآن1، ص:17.
[14] م.ن، ص:9.
[15] م.س، ص: 71.

النص الشعري يبتعد عن السرد التاريخي للأحداث ويستشرف البعد الدرامي والمأساوي للذات العربية، إنها المعاينة العمودية الملونة بالوقائع والأحداث والانتماء والأحاسيس.

لم أعرف نفسي حين عرفت الكوفة حقا
وبقيت كأني مشطور: غضب يقصيني عنها
وحنان يصهرني فيها
هل أهل الكوفة جن وبقايا رجم؟
يبنون عروشا من أحلام
ويعيشون سكارى: عرساً قبرا، قبرا عرساً
طقسا للأرض: إمام
يحيا في موت إمام[16]
...
لم تزدني هذه المدينة إلا شكوكاً
لم تزدني إلا نكوصا عن مداراتها
لم تزدني غير التمزق (تنكر نفسي لنفسي)،
وغير الدوار
لم تزدني إلا هبوطاً في جحيمي إلى لا قرار
الماء ملئ برؤوس مقطعة
والصباح قبور: تلك أيامها
ما الذي كان أرضا ما الذي كان فيها
السماء؟
هو ذا نتدثر أوجاعنا
ونخوض في مهمه من دعاء[17]

إن استمرار الوجه المأساوي للكوفة يعمق الشعور بالاغتراب والانكسار لدى الشاعر بالمكان المعاصر، فالكوفة تعتبر قناعا لكل الأمكنة العربية لذلك نلاحظ الشاعر يركز على ما يكسر الذات في المكان الكوفة بين الأمس والآن، المكان العربي المعاصر في تكراره لوجه الكوفة المأساوي، هو الفضاء نفسه للمدينة الكوفة التاريخ **[الشكوك، النكوص، التمزق، التنكر، الدوار، الهبوط، الرؤوس، المقطعة، الصباح قبور، الأوجاع، المهمه...]**

إنها أوصاف تعلن عن فقدان المكان لعذريته وبكارته، وطهارته، وعفته، إنها أوصاف تقف على الحدة المأسوية وتجذرها في المكان بين الأمس والآن، وكأنها مستمرة في حضورها بالمكان، إنها تنكر للحياة ونورها، ورغم هذا فإن الشاعر لا يستطيع أن يتنكر لمكانه، لهويته، لشخصيته، لأنه يشكل حضوره وانتماءه التاريخي، لذلك يبقى يعيش هذه الدراما بين الرفض والقبول، الاعتراف والتنكر.

صوت يعلو: ما أشقى الآباء
ما أفجع ميراث الأبناء
صوت يعلو: الكوفة أرض
يفصلني عنها أني منها"[18]

إن ما أغرى أدونيس في التعبير بفضاء الكوفة يرجع في اعتقادنا إلى أمرين اثنين:
الأول: هو انتماء الشاعر المتنبي إلى هذا المكان "الكوفة"، تربية وثقافة، وهو الشخصية القلقة بروحها وأفكارها وطموحاتها، لذلك كله جاب أمكنة متعددة بحثا عن رغباته الذاتية، وبحثا عن الوجه الناصع للحضور العربي، ولعل ما نختصر به هذا القلق كله هو بيته:

على قلق كأن الريح تحتي
تسيرني يمينا أو شمالا[19]

إن المتتبع لشعر أدونيس يلاحظ ارتباطه بالشخصيات القلقة والمتفوقة والمتميزة، والتي عرفت بخروجها ومروقها وتجديدها وتجددها وانشقاقها وتميزها عن الآخرين، سواء فيما يخص مجال الإبداع الشعري أو المجال السياسي أو المجال التاريخي **[أبو نواس، المتنبي، الديلمي، الحجاج، عبد الرحمن الداخل...إلخ]**.

الثاني: هو ما تحتله الكوفة من فضاء يؤمن بالتداخل والاختلاف، والتناقض وانصهار جنسيات مختلفة متباينة، بحيث أصبحت "قاعدة

[16] م.س، ص:20.
[17] م.ن، ص:21.
[18] م.س، ص:68.
[19] المتنبي، الديوان، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص: 140.

محورية للعلم والعلماء، ولحرية التعدد الفكري على صعيد الأبحاث العلمية، فإلى جانب شهرتها الواسعة بعلوم اللغة العربية، على وجه الخصوص، كانت موطنا للعلماء والفقهاء الباحثين في العلوم الدينية، كعلم الفقه والتفسير والحديث والاجتهاد في التأويل والقياس. وبتعبير آخر، كانت "الكوفة"، هي الجامعة التي يؤمها طلاب العلم، الذين يفدون إليها من جميع الأقطار والولايات التابعة للدولة العربية الإسلامية في امتدادها الواسع حينذاك"[20].

إن ما يلاقي فعالية فضاءه "الكوفة" بالشخصيات الفاعلة المذكورة سابقا وغيرها، هو عدم السكون والثبات، أنه التحرك والتجدد الذي يؤمن به أدونيس وجها للتقدم والتحضر والتباين.

وهي الصورة نفسها التي نلحظها عند الشاعر محمود درويش في ديوانه "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"[21]، وهي صورة قائمة على القراءة القاتمة للمكان، وهي لا تختلف عن قراءة أدونيس إلا من حيث فضاء الموقع.

يلاقي الشاعر محمود درويش بين فضاءات متعددة متشابكة ومتنوعة، بين ما هو ديني وبين ما هو تاريخي (قديم، حديث)، وهي فضاءات دالة على مدى الانكسار في التاريخ العربي (القديم–الحديث)، وما تمر به القضية الفلسطينية من تحول وارتباك، لذلك يستحضر الشاعر قضايا وأبعاد وفضاءات دينية وتاريخية قارئا بها الواقع الذي يستشعر فيه النهاية المأسوية للذات الفردية والجماعية.

إن التجاور والتشابك بين فضاءات متعددة في عنوان الديوان "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"، وتشابك الأحداث والوقائع التاريخية والشخصيات، والإحساس بها في أشكالها المتعددة وتركيبها وهندستها في ديوان كامل، هو الذي يحدد التفرد والتميز الذي تنطوي عليه التجربة الشعرية للشاعر محمود درويش، سواء ما تعلق منها بالعنوان الخارجي ونقصد به عنوان الديوان "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" أو ما تعلق منها بالعناوين الفرعية أو المقطعية، التي أعطاها للمتن الداخلي، المتكون من أحد عشر مقطعا، منها ثمانية مقاطع تتكون من اثنين وعشرين بيتا، وثلاثة مقاطع من إحدى وعشرين بيتا.

إن بناء القصيدة بهذا الشكل المترابط يدخل ضمن ما سماه كمال أبو ديب بالقصيدة المعمارية، وهي القصيدة التي يحدث فيها "تشابك عميق على المستوى التصوري بين الشعر وأنماط التعبير الفني الأخرى، أو بين الفنون بشكل عام، وقد تمثل هذا التشابك في دخول مفاهيم هندسية وموسيقية وتشكيلية في تكوين مفهوم النص وولادة استعارات مشتركة جديدة لتجسيم طبيعة التكوين الفني، وبين أطراف هذه الاستعارات والمفاهيم استعارة الحياة العضوية والنسغ والشرايين والجسد الواحد والمعمار والتناغم والانسجام"[22].

إن نص محمود درويش هو نص واحد مرتبط ومشدود إلى المعنى العام الذي يؤطره عنوان الديوان "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" "لكنه يتخذ صيغة نص شعري ذي أناشيد متعددة أو مقاطع أو متواليات أو فقرات"[23] وهو نفس البناء الذي نلاحظه في قصيدته "أيام الحب السبعة"[24]، أين يقيم تجاور بين سبعة مقاطع، موزعة على عدد أيام الأسبوع، وكل مقطع مكون من سبعة أسطر، مع عنوان فرعي يجاور تسمية اليوم، أين تتداخل المفردات والأوصاف مع فضاءات أسطورية وتاريخية.

---

[20] أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس "الكتاب1"، ص:184.

[21] محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1-2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000، ص:551.

[22] كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، ط1، 1997، ص:101.

[23] م.ن، ص:101.

[24] محمود درويش، الديوان، ص:649.

إن ظاهرة بناء القصيدة على مقاطع شعرية كانت قد ابتدأت مع البياتي في قصيدة "عذاب الحلاج"[25] و"محنة أبي العلاء"[26] و"سفر الفقر والثورة"[27]، وخليل حاوي في قصيدته "وجوه السندباد"[28]، وأدونيس في قصيدته "البعث والرماد"[29] و"أوراق في الريح"[30]، وعبد العزيز المقالح في قصيدته "عندما تبكي الأرض بعيون القمر"[31] و"من حوليات يوسف في السجن"[32] وغيرها من القصائد الأخرى لشعراء آخرين.

لعل ما يشير ويؤطر ويوحد أيقون الانكسار والضياع في فضاء التلاقي بين ما هو ديني، وبين ما هو تاريخي، وبين أحداث معاصرة، في قصيدة محمود درويش "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"، هو ما يتمثل في منابع تلك الأيقونات الدالة على منابعها الانكسارية في الذاكرة الدينية والتاريخية، بالإضافة إلى ما أطر العناوين الفرعية، وما كون حضورها النفسي والتاريخي، القديم والمعاصر، وترابطها بشكل يوحي إلى ذلك التشابك والتجاور بين فضاءات متداخلة دالة على الانصياع والطاعة للآخر، والضعف والانكسار للأنا المهزومة، حتى أننا نحس من خلال دلالتها ما هي إلا عناوين فرعية هامشية، أو هي ملحقات ألحقت بالعنوان المركزي، الأصل (أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي).

مهما تباعدت تلك العناوين في الزمن بين القديم، وبين المعاصر، فإنها تترابط وتتجاور في دلالتها وأبعادها، وتتصل بالعنوان المركز، أنه انشطار دال على تنوع هزيمة الذات في وجوه وسبل، إلا أنها تلتقي وتتوحد في النهاية في عنوان الديوان، مما يوحي إلى أن الشاعر محمود درويش، أسس فكرته على منابع مأساوية، ليكشف من خلالها عن الوجه المأساوي العربي، ولذلك نلاحظ ذلك التفاعل القائم والكائن، بين العنوان المركزي والعناوين الفرعية، ويمكننا توضيح ذلك بعد الوقوف على أهم الإشارات فيها ومدى ارتباطها بالعنوان المركز، (أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي).

إن صيغة "أحد عشر كوكبا"، تستحضر في الذاكرة تفاصيل قصة يوسف عليه السلام، مع إخوته، وبالتالي فإن الشاعر محمود درويش بهذا العنوان، يبطن نفس العلاقة القائمة بين فلسطين وأخواتها من البلدان العربية، ورغم البعد السياقي الكائن بين النص القرآني، وبين النص الشعري، لما جاء بعد صيغة أحد عشر كوكبا، فإن الدلالة تبقى قائمة، ودالة على الخديعة والمكر، ويمكن أن نقدر العنوان، بالصيغة التالية، لتتطابق مع الصيغة الأصلية، **[إني رأيت أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي]**.

إن رؤية يوسف عليه السلام قائمة على اليقين، لأنها رؤيا قائمة على حضور عنصر النبوة في ذات يوسف عليه السلام، وهي الصورة التي حباه الله بها، ولذلك يستعير الشاعر محمود درويش يقينية يوسف ليلون بها رؤيته للمشهد الأندلسي المعاصر (فلسطين)، في ضياعها الآني الذي يرتبط في صورته ومشهده بفضاء ضياع المشهد الأندلسي قديما، ومن هنا يصبح رقم (11) أحد عشر، رمزا للخديعة، من مصدر لا يمكنه أن يكون كذلك "الإخوة" وهي الصورة التي تشير إلى ذلك الفضاء التاريخي والمأساوي في تاريخ الأندلس أين كانت الخلافات بين الإخوة هي السائدة والاتفاق مع العدو لدحر الأخ هي الصورة المأساوية في نهاية مشهد الوجود العربي بالأندلس.

إنها صورة أخرى لما يحدث لفلسطين، أين نلاحظ الخلافات والتمزقات وعدم الاتفاق على

---

[25] محمود درويش، الديوان، ص:649.

[26] م.ن، ص:161.

[27] م.ن، ص:183.

[28] خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص:191.

[29] أدونيس، البعث والرماد، الآثار الكاملة، م ج 1، دار العودة بيروت لبنان، ط1، 1971، ص:249.

[30] م.ن، ص:196.

[31] عبدالعزيز المقالح، الديوان، م.ك، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص: 504.

[32] م.ن، ص: 546.

صيغة واحدة في التوصل إلى حل نهائي لأطول مشكلة في تاريخ هيئة الأمم المتحدة "قضية فلسطين"، مما زاد من مأساوية فضاء المشهد التاريخي لفلسطين، والشاعر محمود درويش بهذا يلاقي ويجاور بين فضاء التاريخ من موقعين، ومكانين متباعدين، زمانيا وجغرافيا، متقاربين ومتجاورين وملتحمين دلاليا وموضوعيا، ولذلك فهو يلاقي بين فضائين متشابهين عن طريق تكرار الصورة والحدث، وكأن العرب لا يستفيدون من ضربات التاريخ، وما يزيد من تقوية عنصر خديعة "الأخوة" كما هي في قصة يوسف عليه السلام فإن الديوان يحتوي على أحد عشر مقطعا، وكل مقطع يحتوي على اثنين وعشرين سطرا ماعدا المقاطع (الثاني والثالث والحادي عشر)، وكأنه بهذا يشير إلى احتمال زعزعة جديدة لخريطة العالم العربي.

إنه بهذا يرمز إلى عدد الدول العربية، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن المقاطع، هي قصيدة واحدة موزعة بين زمانين في صور ومقاطع تلحم المأساتين في مأساة واحدة.

زمن الأندلس ← الماضي ← مأساة الماضي

زمن فلسطين ← الحاضر ← مأساة الحاضر

إن رؤية درويش تكشف عن الواقع العربي الراهن، من خلال فضاءات متداخلة، تاريخيا ودينيا وسياسيا، وعن طريقها يخرق اللعب السياسي العربي المنهار، ليقرأ موته وانهزامه، باعتبار أن البداية هي النهاية، ومهما تباعدت زمانيا، فإنها تترابط، وتتجاور في دلالتها، وتلتحم بالعنوان المركز "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي".

للهزيمة أوجه وسبل، إلا أنها تلتقى وتتوحد في النهاية، مما يوحي بأن الشاعر أسس فكرته على منابع مأساوية ليكشف من خلالها عن الوجه المأساوي العربي الجديد، ولذلك نلاحظ ذلك التفاعل القائم بين العنوان المركزي، والعناوين الفرعية، ويمكننا توضيح ذلك من خلال الترسيمة التالية للعناوين وقراءتها:

أحد عشر كوكبا
على آخر المشهد الأندلسي

في المساء الأخير← عنوان يوحي بمدى الإحساس المؤقت بالبقاء، وبما تبقى من حياة الإقامة **على هذه الأرض**[33] للشاعر على أرضه، وكأنه يتحسس الزمن الضيق للرحيل، الذي لم تعد معه الذات مهيأة لتأخذ معها عدتها، وزادها، وهي الصورة التي توحي بمحاصرة الذات زمانيا، ولذلك الذات تبحث في ارتباك مريب ممزق عن نفسها، وهي تتخلى عن جذورها، وعن كل ما يحييها فتصاب بالتعب...[في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا / عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحمل معنا / والضلوع التي سوف نتركها، ها هنا... في المساء الأخير / لا نودع شيئا، ولا نجد الوقت كي ننتهي/.../ فالليل نحن اذا انتصف الليل،لا / فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخير../شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه / والأسرة خضراء من خشب الأرز، فاستسلموا للنعاس / بعد هذا الحصار الطويل،وناموا على ريش أحلامنا /.../ وسنسأل أنفسنا في النهاية:هل كانت الأندلس ههنا أم هناك؟على الأرض..أم في القصيدة] 30.إن الذات محاصرة زمانيا وموضوعيا، لذلك نلاحظ ذلك التوزع والتمزق والتشظي، على ما تبقى لها من زمن، لم يعد لها عليه حضور وسلطة، وهوكله ظلام لا فجر يعقبه، مصير مظلم قاتل، ولا أمل في انتظار بطل جديد، ولدرويش قدرة ابداعية عمودية في مساءلة الذات والوقوف على نعوتها من خلال مواصفات حادة لأشياء تعتبر من مقومات وجودها، إن مفردة **أسِرَّة** مثلا، وهي جمع **[سرير]**، تتخلى عن وظيفتها المتعلقة بممارسة الروح لجنونها وعلاقتها الحميمية، وهي تنعزل عن العالم للإبداع الروحي، تسلِّم سريرها

[33] م.س، ص:553.

في لحظة انهيار تام وشامل للعدو الغالب، وهي لحظة قاسمة للروح، ولا سيما أن الأسرَة كانت خضراء أي بها يناعة العطاء والامتلاء الفكري، والإبداعي والعلمي، ودرويش هنا يلحم في إبداع راقٍ ما يعطي الذات يناعتها روحيا وماديا، وهي واحدة من النعوت واللحظات التي تنقل فيها الذات من معايشة الواقع الملموس المبني على الحركة والفعل إلى معايشة تاريخها في الأحلام والأوهام(.. وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس / ههنا أم هناك؟ على الأرض...أم في القصيدة ؟)، وكأن ما حدث، يفقد الذات تاريخها ويدفعها إلى الغياب الكلي،أو أن ما حدث، حدث في غياب وعي الذات لمصيرها وتاريخها. أو ما حدث أفقدها صوابها، ولم تعد تميز بين ما كانت عليه وماصارت اليه.

كيف أكتب ← الكتابة هي واحدة من الممارسات التي تضمن الحياة والبقاء، وإثبات الذات ليقينها

فوق السحاب[34] مع عالمها الواقعي، لكن حينما يتحول هذا الواقع إلى وهم وحلم، فإن الكتابة تبقى معلقة، لذلك درويش يضع الذات أمام حصار مرير وشاق، لا تتلمس معه واقعها، لكي تكتب وصيتها، والذات هنا لم يبق لها من وصية توصي بها، لأن الوصية متعلقة بالذات الجماعية المهيأة للرحيل (للموت)، والتي فقدت معه حاضرها ومستقبلها وحياتها، لذلك الشاعر ينفي ويلغي الوصية بمفردة "السحاب" وهي المفردة الدالة على التلاشي والسراب.والموت الذي يقصده، هو عمل أولئك الذين يعملون على هدم ما بنته الذات، والبقاء والتشبث بزمن الرمل، والخيمة،أي حياة البداوة والتخلف، والرجوع إلى زمن الخيانة والاقتتال،(كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي / يتركون الزمان كمايتركون معاطفهم في البيوت،وأهلي / كلماشيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها / خيمة للحنين إلى أول النخل./ أهلي يخونون أهلي / في حرب الدفاع عن الملح. إن النزاعات والحروب والخيانة القائمة بين الإخوة الأعداء،غير مجدية، فهي كمن يزرع في ملح كما يقول المثل العربي.

لي خلف السماء[35]← أنه عنوان شعري غنائي، إنشادي متصل بالذات، يوحي بمدى المد الوجودي

سماء... والجغرافي للذات المحاصرة [لي خلف السماء سماء لأرجع، لكنني/... سأخرج من شجر اللوز قطنا على زبد البحر. مر الغريب / حاملا سبعمائة عام من النخيل. مر الغريب / مهنا، كي يمر الغريب هناك. سأخرج بعد قليل/ من تجاعيد وقتي غريبا عن الشام والأندلس/ هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساء مسائي/ والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصابيح لي، وأنا لي أيضا، أنا آدم الجنتين، فقدتها مرتين/ فاطردوني على مهل، / واقتلوني على عجل، /تحت زيتونتي، / مع لوركا..][36] إنها الذات المحاصرة التي لم يبق لها إلا هذا المساء الضيق، لذلك ترجو الطرد اللين، وهنا الشاعر يقابل الماضي (الأندلس) بالمكان الحاضر (فلسطين)، أين يشابك بين المأساتين، ويجاور بين الجنتين، جنة آدم حينما طرد منها بعد خطيئته مع الله، وجنة العرب (الأندلس) حينما طردوا منها بعد خطيئتهم مع التاريخ، ;ومن مأساة الجنتين تترأى جنة درويش الضمنية المتسترة (فلسطين) كنتيجة مأساوية للمأساتين، مضيفا إلى هذه المآسي مأساة الشاعر الإسباني "لوركا" الطلائعي،وهكذا تتعانق وتتجاور المآسي لتوضح مأساة الروح وتوزعها في ذات فقدت جنَّتها وحقيقتها.

أنا واحد[37] ← إشارة إلى آخر ملوك بني الأحمر "ابن عبدالله الصغير" والوقفة الدرامية التي عاشها

من ملوك النهاية وهو يسلم مفاتيح غرناطة إلى **الفونسو الثاني**، ثم كيف قذف به وبأتباعه إلى جزيرة الزفاريين Les Iles Zaffarines، التي أخذت اسمها من تلك الزفارات التي كان يطلقها

[34] م.س، ص:553.

[35] م.س، ص:554.

[36] م.ن، ص:555.

[37] م.س، ص: 555.

العرب بكاءً على ما تركوا وضيعوا، ويقال بأن عائشة بنت أبي عبدالله الأيسر، الأميرة الأندلسية،وأم أبي عبدالله الصغير،آخر ملوك غرناطة، قالت أبياتها الشعرية المشهورة بهذا المكان. ابك مثل النساء ملكا مضاعا***لم تحافظ عليه مثل الرجال أنه موقف يختصر المسافة بين الدخول والخروج المقدرة بـ (700 سنة). سبعمائة سنة من الحضور التاريخي، والحضاري، والعطاء الفكري، يختصرها عبدالله الصغير في لحظة زمنية درامية موجعة للروح، وهو يسلم كل هذا الجهد وهذا الحضور في لحظة انهزام، وبكاء، وندم، وضياع، وانكسار، وسقوط. (...وأنا واحد من ملوك النهاية..أقفزعن / فرسي في الشتاء الأخير،أنا زفرة العربي الأخيرة/.../ لا أتلفت خلفي لئلا/أتذكر أني مررت على الرض،لا أرض في/هذه الأرض منذ تكسر حولي الزمان شظايا شظايا / لم أكن عاشقا كي أصدق أن المياه مرايا، / متلماقلت للأصدقاء القدامى،ولا حب يشفع لي/ مذ قبلت"معاهدة التيه" لم يبق حاضر / كي أمر غدا قرب أمسي. سترفع قشتالة/ تاجها فوق مئذنة الله.أسمع خشخشة للمفاتيح في / باب تاريخنا الذهبي، وداعا لتاريخنا، هل أنا / من سيغلق باب السماء الأخير؟أنا زفرة العربي الأخيرة.

ذات يوم، سأجلس ← عنوان يشير به الشاعر إلى عاقبة ذات لم تحافظ على ملكها وما يحفظ **فوق الرصيف**[38] لها ذاتها، فالجلوس على الرصيف، وضع مرتبط بالمنبوذين والمشردين والمنفيين، لذلك الشاعر يتوقع ويحتمل هذا الوضع مستقبلا للذات المهزومة، فالرصيف يشكل في واقعه هامشا للسير العام، كما يشكل في واقعه الإشاري والرمزي وهو يتجاوز دلالته المكانية، فضاء المآسي والفواجع، والآلام والتعب والهموم، أي فضاء تجتمع فيه كل هواجس الانتظار والارتحال، مما يوحي إلى فقدان الذات ليقينها وذلك بعد أن سيجتها الخسارات المادية والروحية، أي الرصيف هو المكان الأخير لروح متعبة ومنهكة، سحقت أحلامها وتطلعاتها.

(لم أكن عابرا في كلام المغنين...كنت كلام / المغنين، صلح أثينا وفارس،شرقا يعانق غربا/في الرحيل إلى جوهر واحد. عانقيني لأولد ثانية من سيوف دمشقية في الدكاكين. لم يبق مني / غير درعي القديمة،/...../ والفتيات اللواتي / يتخاطفن ظل الشجيرات فوق الرخام، ويتركن لي/ ورق العمر،أصفر. مر الخريف علي ولم أنتبه / مر كل الخريف،وتاريخنا مر فوق الرصيف... ولم أنتبه إنه خريف العمر لذات رسمت لنفسها هذا المصير المشؤوم، لعدم وعيها وتفطنها لما ستؤول اليه، إنه المصير الذي دفع بتاريخ الذات إلى الهامش في غياب انتباهها ووعيها وفطنتها.

للحقيقة وجهان ← إن انفصام صيغة المفرد "حقيقة" إلى فصين متعانقين (وجهان) يعطي النعتين **والثلج أسود**[39] المتناقضين لحقيقة المأساة التي يجابه بها الشاعر زمانين متباعدين جغرافيا متعانقين موضوعيا ودلاليا، تؤطرهما ذاتان غير متكافئتين في القوة والحضور الفعلي، وهو التفاوت الذي يكدر صفو الحياة في عيني الضعيف، ويتحول النقاء والصفاء إلى سواد، والقوم راحلون إلى نهايتهم المحتومة بعد "معاهدة اليأس "[من سينزل أعلامنا: نحن، أم هم؟ ومن / سوف يتلو علينا "معاهدة اليأس"، ياملك الاحتضار؟/ كل شيئ معد لنا سلفا،من سينزع أسماءنا / عن هويتنا:أنت أم هم؟ ومن سوف يزرع فينا / خطبة التيه /.../ إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار.../ من سيدفن أيامنا بعدنا:أنت..أم هم؟ومن/ سوف يرفع راياتهم فوق أسوارنا أنت.. أم فارس بائس/ من يعلق أجراسهم فوق رحلتنا أنت... أم فارس يائس][40] إن الإجابة المنطقية تتحدد من موقع كل ضمير من حالة وجوده في القصيدة [القوة، الضعف]. والواقع

[38] م.ن، ص: 556.

[39] م.س، ص: 557.

[40] م.ن، ص: 557.

المطرز في الأحلام بالبياض والنصاعة عند الضعيف جوهره سواد وتلاشي وانكسار وهزيمة.

من أنا...[41] ← إشارة إلى ليلة توقيع معاهدة السلام، التي كانت ليلة لا تشبه الليالي في حياة **بعد ليل الغريبة** الشاعر، والفلسطيني، والعربي عموما، لأنها معاهدة قائمة على التسليم والقبول بالشروط، وكأن الذات بهذا دخلت في عالم مجهول ودهاليز مظلمة، ضاع منها وجودها، وهي بذلك فقدت أناتها، لذلك يطرح الشاعر سؤالا يعبر عن متاهة الذات وضياعها لحقيقتها (من أنا... بعد ليل الغريبة)، إنها الليلة التي دفعتها إلى أن تصير محل تساؤل عن كنهها وماهيتها، إنها الليلة التي ضيعت الكيان سابقا، وهي الليلة التي يغمد فيها السيف العربي حاضرا، لذلك الشاعر يجاور بين البحرين الأطلسي والساحل المتوسط (العرب قديما. العرب حاضرا)، [من أنا بعد ليل الغريبة؟ أنهض من حلمي / خائفا من غموض النهار على مرمر الدار، من/ عتمة الشمس في الورد، /.../ حاضرا،خائفامن مروري على عالم لم يعد /عالمي. أيها اليأس كن رحمة.أيها الموت كن/ نعمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من / واقع لم يعد واقعا/.../ وها أنذا/ أخسر الذات والآخرين، حصاني على ساحل الأطلس اختفى وحصاني على ساحل المتوسط يغمد رمح الصليبي في / من أنا بعد ليل الغريبة؟ لا أستطيع الرجوع إلي / إخوتي قرب نخلة بيتنا القديم، ولا أستطيع النزول إلي / قاع هاويتي. أيها الغيب ! لا قلب للحب...لا / قلب للحب أسكنه بعد ليل الغريبة...[42]. أنها الليلة التي سيجت الذات بالخوف وقتلت الأحلام والأزمنة الحميمية في قلب الشاعر، وجعلت الذات محل تساؤل عن كيانها ومصيرها المجهول.

كن لجيتارتي وترا ← أيها الماء[43] إن ذاكرة الماء مرتبطة بما يترتب عنه من حدائق وخضرة وبناعة وحياة، الشاعر هنا يناجي ذلك الماضي. الممتلئ بالعطاء والحضور، ماء الفكر والشعر والسخاء، والتاريخ، والموسيقى، لذلك يناجي هذا الماضي ليرتبط بالذاكرة ليتحول كل ذلك إلى نشيد، ولا سيما أن الشاعر يضع الفاتحين الجدد هم سبب النهاية [كن لجيتارتي وترا أيها الماء، قد وصل الفاتحون / ومضى الفاتحون القدامى. من الصعب أن أتذكر وجهي في المرايا. فأنت ذاكرتي كي أرى ما فقدت...][44] أنه الضياع، أصبح من الصعب معه أن يتذكر الشاعر ملامحه، لذلك يناجي الماضي ليكن ذاكرته، ومرآته، ويستطيع محاسبة نفسه على ما ضيع وانتهى اليه، وفقدان الذاكرة غير محدود ولا ينتهي لذلك الشاعر يضع نقاطا كامتداد للإحساس الدائم والمستمر بالفقدان، وتبدو كل مقاطع القصيدة لها هذه النهاية المفتوحة، سواء بوسطها أو بنهايتها.

في الرحيل الكبير ← أحبك أكثر[45] إن الإحساس بفقدان المكان والاقتلاع عنه، يعطي هذه الصورة المكثفة للارتباط والحب والاتصال، لذلك يقوى الشاعر من الحضور الروحي للمكان في ذاته بعد فقدانه [... لكن قلبي ثقيل / فاتركيه هنا حول بيتك يعوي ويبكي الزمان الجميل، / ليس لي وطن غيره، في الرحيل أحبك أكثر / أفرغ الروح من آخر الكلمات: أحبك أكثر / في الرحيل تقود الفراشات أرواحنا، في الرحيل / نتذكر زر القميص الذي ضاع منا، وننسى / تاج أيامن)[46]. إنها الرحلة الأبدية التي تتعزز الأشياء فيها وتأخذ قيمتها اللانهائية في عقل الشاعر وقلبه فيقوى الارتباط بها ويتعزز أكثر.

لا أريد من الحب ← غير البداية[47] إنها الدورة التي يعطي فيها الشاعر مكانة للماضي وذكرياته وارتباطه بما هو.
حميمي في الحياة، لذلك يود ويلح على طلب البقاء على حلمه في ذلك الحب الذي جسدته

41 م.ن، ص: 557.
42 م.س، ص: 558.
43 م.ن، ص: 558.
44 م.س، ص: 558.
45 محمود درويش، الديوان، ص: 559.
46 م.ن ص: 559.
47 م. ن، ص: 560.

البداية (الانتصار) لا النهاية المأساوية (الهزيمة). إنها المحبة التي يراود بها الشاعر نفسه لذلك الزمن العربي المليئ بالثقة واليقين وقيام الذات على ماهو جوهري في الحياة، (المعرفة، والشعر، والقوة).(في زمن / آخر كنت أعرف عنك الكثير،وأقطف غارديني / من أصابعك العشر.في زمن آخر كان لي لؤلؤ / حول جيدك، واسم على خاتم شع منه الظلام / لا أريد من الحب غير البداية، طار الحمام/فوق سقف السماء الأخيرة، طار الحمام وطار /.../ وقليل من الأرض يكفي لكي نلتقي، ويحل السلام).

الكمنجات[48]← العنوان المقطعي الوحيد الذي جاء اسما وحيدا يواجه العراء، وكأنه صورة لذات تواجه مصيرها واحتضارها في عالم مجهول، لا يمكنها أن تحدد مصيرها فيه إلا بالموت. لذلك يقفل الشاعر درويش القصيدة بهذا المقطع باعتباره تابوتا للذات الميتة (الذات العربية)، وسيمة ذلك، شكل الكمنجة بحيث تحفظ في شكل تابوت، وما نستشفه كذلك من خلال الأفعال الواصفة والناعتة لاسم الكمنجات.

الكمنجات
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس
الكمنجات تكبي على زمن ضاع لا يعود
الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود
الكمنجات تحرق غابات ذاك الظلام البعيد البعيد
الكمنجات تدمي المدى، وتشم دمي في الوريد

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات خيل على وتر من سراب، وماء يئن
الكمنجات حقل من الليل المتوحش ينأى ويدنو

الكمنجات وحش يعذبه ظفر امرأة مسه، وابتعد
الكمنجات جيش يعمر مقبرة من رخام ومن نهوند

الكمنجات فوضى قلوب تجننها الريح في قدم الراقصة
الكمنجات أسراب طير تفر من الراية الناقصة

الكمنجات شكوى الحرير المجعد في ليلة العاشقة
الكمنجات صوت النبيذ البعيد على رغبة سابقة

الكمنجات تتبعني، هنا وهناك، لتثأر في
الكمنجات تبحث عني لتقتلني، أينما وجدتني

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس[49].

ما يمكن ملاحظته على المقطع هو التركيب الهندسي الذي ذهب إليه الشاعر من خلال الترسيمة البصرية لتكرار مفردة كمنجات، وتكرار بعض الأسطر، وتوزيعها الهندسي، مما يقوي الإحساس بشعرية الفضاء والبحث عن دلالته وهو ما يدعم احتمال القراءة وافتراضها.

إنه الشكل الذي يوحي إلى ذلك الانقسام والتوزع والتزلزل للذات التي لا تنضبط في صورة مترابطة متجاورة، مما يقوي الاحتمال أن الشاعر عمد إلى ربط الشكل بالمضمون ليربط صورة الروح بالجسد، أو المعنى بالترسيمة الكتابية، لتأتي لفظة كمنجات كلازمة تلون الفضاء بما تدل عليه وترمز إليه بصفة الجمع الدال على التشتت والانقسام، في حين كان بمقدوره أن يعبر

[48] م. س، ص: 561.

[49] م. س، ص: 561.

بالمفرد "كمجنة" إلا أن المفرد يتناقض مع طبيعة علاقة العنوان بحضور القصيدة، الدال على الشمول والجمع، أي علاقته بالضمير الجمعي للأمة، وما زاد من تعميق الصورة هو التكرار الذي أضفاه الشاعر على المقطع في كل بيت وبصورة الجمع.

إن النهاية التي أعطاها الشاعر لقصيدته بمقطع "الكمنجات" هي ترجمة لنهاية ذات تحتضر موتها، ولذلك يصور الشاعر ويقف على تلك النهاية المأساوية من خلال آخر مقطع في القصيدة "الكمنجات" رمز الندب والبكاء والعويل في نغمتها وما ترمز إليه[50]، كما أن الأفعال التي جاورت اسم المبتدأ "الكمنجات" كلها دالة على البكاء واليأس والقنوط والموت، [تبكي مع الغجر، تبكي على العرب، تبكي على زمن، تبكي على وطن، تحرق غابات، تدمي المدى، تبكي مع الغجر، تبكى على العرب، خيل على وتر من سراب، حقل من الليل المتوحش، وحش يعذبه ظفر امرأة، جيش يعمر مقبرة، فوضى قلوب، أسراب طير، شكوى الحرير، صمت النبيذ، تتبعني... لتثأر مني، تبحث عني لتقتلني، تبكي على العرب الخارجين، تبكي مع الغجر الذاهبين].

إنها الأداة (الكمنجات)، التي يستحضر الشاعر من خلال إيقاعها ونغمتها، وشكلها – الذي يشبه ثابوت الجسد في رحلته الأبدية الأخيرة – الفضاء الجنائزي للذات العربية وسقوط قناعها وتعريتها، وغيابها الكلي عن صنع مجدها وتاريخها المعاصر، أنه فضاء البكاء في جنازة الوطن الميت، ولذلك ينهي القصيدة ببيتين، كان قد شكل الشاعر بهما بداية القصيدة، وهي بمثابة إعلان عن موت وغياب الذات، إلا أن ما كان البداية في ثنائية بيتي البداية، أصبح النهاية في ثنائية بيتي النهاية، وهو ما يوحي إلى تشابك الزمن العربي في الهزيمة سواء في بدايته أو في نهايته، أو أن الهزيمة تلف الذات المهشوشة والمغشوشة من البداية إلى النهاية، أو أنها تابوت مغلق على الذات المهزوزة والمكسورة.

إنها الصورة التي تعلن عن نهاية بداية مجد وتألق وانتصار، ولذلك فحينما نعاين الصورة بين بداية المقطع ونهايته، فإننا نجد الشاعر يقف على ذلك التحرك العربي في التاريخ القائم على المد والجزر كسائر الحضارات في العطاء، أما في نهاية المقطع فإن حركة الذات العربية الآن قائمة على الجزر فقط، ولذلك الشاعر لم يتذكر من هذا الماضي إلا تذكره لمرحلة الجزر كحركة سالبة للذات، فهي دورة حلزونية عوض أن تمتد تتراجع لتنتهي وتذوب لتوحي بمدى جر الذات إلى الخلف، الذي يلغي ويميت مضمون الحضور العربي المعاصر.

كما أن تكرار لفظة "كمنجات" جاء ليضفي على النص تلك الحالة الدالة على رثاء الذات، مما يقوي الإحساس والارتباط بما تثيره من إحساس في المتلقي بين الصوت (النغمة) والمعنى (الإيحاء)، والمادة (الشكل)، ولا سيما أن التكرار جاء مبنيا على إيقاع واحد متواتر وصورة مركزية تتنوع من خلالها البنية الشبكية للصور.

إن التكرار المتكون من الجملة الاسمية "الكمنجات تبكي..."، هو التكرار الذي ينوع موقعه، وصفته، وفعله،وحركته،عن طريق ما جاء بعد الفعل (تبكي)، مما يعطي لحظوره في القصيدة شبكة من الصور والفضاءات المتجاورة والمتنوعة، وهي في جملتها مرتبطة ومشدودة في تعددها وتنوعها بالصورة البؤرة أو الصورة المركز [الكمنجات]، والكمنجات بدورها أصبحت مشدودة إلى ما يمكن أن نسميه (فضاء التكرار)، تكرار العبارة، أو الصيغة المؤكدة للمعنى الكائن في رمزها وشكلها، وهو التأكيد القائم على اليقين، يقين ما جرى وما يجري الآن، ثم التعبير بلفظتي

[50] لقد أعطى الشاعر محمود درويش صورة النواح والانكسار لآلة الكمنجا في مقطع من قصيدة "مر القطار"، الديوان، ص615. أين يقول

تبكي الكمنجات عن بعد
فتحملني
سحابة من نواحيها
وتنكسر.

وهي الصورة والدلالة التي ندعم بها ما ذهبنا إليه باعتبار أن الكمنجات هي رمز الندب والنواح والانكسار والبكاء.

(غجر، عرب) فالغجر حياتهم قائمة على التنقل والانتقال، لا فرصة لهم للتأمل والتفكير، وإقامة مجتمع التمدن والتحضر، وهوالمصير الذي آل إليه العرب حينما فرطوا في ما بناه الأجداد الأقوياء، من إبداع وحضارة وتاريخ، وما يفرطون فيه الآن، وكأن الصورة تتكرر في تحيين عجيب وغريب.

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

ومن هنا يصبح فضاء الكمنجات متعلقا في دلالته بالصورتين المتعاكستين في الاتجاه لحالة العرب [الذاهبين، الخارجين] = [الخارجين، الذاهبين]، هي حالة واحدة انهزام وانكسار.

دخولهم = انهزام
خروجهم = انهزام
خروجهم = انهزام
دخولهم = انهزام

فعلى الرغم من تنوع الحركة في الاتجاه، يبقى فضاء التفجع والحسرة قائما في أقصى صوره، لأنه مرتبط بحالة واحدة (موت الذات)، والشاعر بهذا يقف على النهاية المأساوية للوجود العربي بالأندلس،ومن خلاله على البداية المأساوية للقضية الفلسطينية،وهو بذلك يحذر ويعلن بأن لا يكون الآن بمثل ما كان في التاريخ العربي بالأندلس.

إن التعبير بالفضاء، يعتبر صوغا جديدا اعتمده الشاعر العربي المعاصر لبناء نصه، وذلك لما يتصف به من كثافة واختصار لأزمنة ووقائع وأحداث، مما يكسب النص الشعري الشمول في التعبير والتنوع في الدلالة، والقدرة على احتضان معاناة الشاعر وتجربته.

إنها التجربة التي حققت معها / وبها القصيدة المعاصرة لنفسها أفقا مفتوحا تستوعب من خلاله كل التجارب، وتمتص كل الأساليب، لذلك تعتبر تجربة التعبير بالفضاء، تجربة لها خصوصياتها وأبعادها، استطاع أن يحقق من خلالها النص الشعري المعاصر جانبا من حداثته.

إنه الفضاء الذي أعطى للشاعر فسحة التعبير عن بواعثه وهواجسه النفسية، كما سمح له بأن يجسد طموحه الفكري، ولذلك يعتبر التعبير بالفضاء، عنصرا ديناميا وحيوياً خاضعا للتحول والتغير، مما يجعل حركته وتفاعله، لا تنضبط وفق العلاقة التوثيقية التأريخية، أي علاقة النهاية، بل هو متنوع ومتعدد في أبعاده، مما يتطلب من المتلقي أن يكون وعيه حادا كالشفرة في افتراض واحتمال معنى / معاني لحضوره في النص، أو بتعبير آخر في اقتناص معاني حضور الفضاء الشعري.

إنها الحركة التي تطلب من المتلقي أن ينوع من حساسية حواسه في القراءة، لأن شعرية الفضاء قائمة على ذلك التنوع في مبناه وفي تجاوره وفي صيغه، أي أنه يأخذ معناه من تكونه الداخلي المتجدد والمتحرك، وذلك حسب ما يتعرض له من تجريب وتشكيل مغاير، لا ينضبط وفق نسق كتابي محدد، إنها التجربة التي تدفع الكتابة إلى أن تتصف بالمغامرة ومعاينة المجهول والتساؤل.

ولعل النص الشعري المعاصر حقق عن طريق ما يمكن أن نسميه شعرية الفضاء وهندسة المعنى، بلاغة جديدة قائمة على التحاور وتجاور التنافر، لا بالمفهوم الباختيني الضيق، وإنما بالمفهوم الشعري البلاغي الواسع، المهلهل، القائم على ذلك التفاعل الحار بين أقانيم وأقاليم متنوعة، شخصية، وأسطورية، ودينية، وجغرافية،

وتاريخية، إنها اللحظة التي تتجمع فيها المتناقضات لتتشكل شعريا، وتتجلبب بماء الشعر، فتخرج عن إطارها اليابس والجاف لتكتسب اليناعة والخضرة والحركة.

إذن لشعرية الفضاء دورا في تفضية التأويل، وتحفيز القارئ إلى توظيف سنن جديدة للقراءة والمعاينة، من معاينة المحدود التاريخي للمفردات، إلى معاينة المكون الشعري لها، إنه التعامل الذي ينقل اللغة والمفردة من المحصور المحدود، إلى التأمل في المعنى اللامحدود واللاموصوف، وهو النعت الذي يدمغ النص بحوارية متعالية لها وقعها الخاص، المفردات فيه تجر وراءها فائضا من الأحداث والوقائع والعلاقات والفواجع، ومن هنا يصبح التلقي فاعلية بين قراءة حد الفضاء البصري، وبين فاعلية الاسترجاع، استرجاع ظل النص بكل هوامشه وفواصله، أو ما يمكن نعته بأثر العلاقة القائمة بين جدل الجمالي والمعرفي في بناء المعنى.

المراجع:

- أدونيس: البعث والرماد، الآثار الكاملة، م ج 1، دار العودة بيروت لبنان، ط1، 1971.
- أدونيس: الكتاب / أمس الكان الآن 1، دار ساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس "الكتاب1"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.
- خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- زهيدة درويش جبور: التاريخ والتجربة في الكتاب1 لأدونيس، دار النهار بيروت ط1، 2001.
- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، مراجعة وتقديم،رفعت سلام، الجزأ الأول، دار شرقيات للنشر والتوزيع، د.ط 1998 .
- عبدالعزيز المقالح: الديوان، م.ك، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
- كمال أبو ديب: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، ط1، 1997.
- المتنبي: الديوان، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت
- محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1-2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000.
- ياسين النصير: جمالية المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، 1995.

Semat
An International Journal

الدال والمدلول دراسة في الفكر اللغوي عند ابن جني

محمد أحمد أبو عيد / الأردن

Signfer and Signfied -a study of Ibin Jini's Linguistics Thought

Mohammad Ahmed Abueid

Al-Balqa' Applied University, Irbid College University P.O. box 1293
Email: abueid_mohammad@yahoo.com

Received: 16 Feb. 2013; Revised: 9 Mar.-20 May 2013; Accepted: 1 August 2013
Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: This study aims at revealing "Ibn Jini" linguistic approach in signfer-signfied relationship by studying his book "Al- Khasa'is" and defining the roots of his thoughts that former Arab and human researchers studied of "Ibn Jini". Also, the studies of other researchers whom followed him in order to reveal the status of those thoughts of the modern linguistic subjects.
The study concludes that:

- "Ibn jinni" has no priority in finding out the relationship between signfer and signfied rather than expanding in the subject itself.
- Modern Arab researchers deny "Ibn Jini" layouts about this relationship.
- Researchers' denial derives from thoughts and theories of modern linguistic about signfer and signfied.

Keywords: signfer, signfied, Ibn Jini, Linguistics.

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

الدال والمدلول
دراسة في الفكر اللغوي عند ابن جني

محمد أحمد أبو عيد / الأردن

فاتحة الدراسة:

ذهب كثير من الفلاسفة الأقدمين إلى أن ثمة صلة طبيعية بين الدال والمدلول، وهي صلة شبهت عندهم بالصلة بين النار والاحتراق والخصب والنماء[1]، فالدال، على ذلك، سبب للدلالة، والرابط بينهما، أي الدال والمدلول، رابط طبيعي ذاتي[2].

ومن هذا المنطلق، يصف سقراط اللغة المثالية: بأنها تلك اللغة التي تربط بين الألفاظ ودلالاتها ربطاً طبيعياً ذاتياً، وعلى وجه التعيين، يكون ذلك الربط في الألفاظ المنبثقة، أصلاً، عن أصوات الطبيعة من حفيف وخرير وزفير[3]. وكان أفلاطون تبع أستاذه في ما ذهب إليه[4].

بل إن بعضاً من هؤلاء الفلاسفة ظل منحازاً للقول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، حتى في الحالات التي عسر الكشف فيها عن تلك العلاقة، فذهب إلى أنها، أي العلاقة الطبيعية، كانت جلية في بدايات التكوين اللغوي، وفي مرحلة تالية صارت اللغة إلى حالة من التطور، عسر معها على – قادم الأجيال – أن تقف على حقيقة تلك العلاقة[5].

من جهة أخرى، تَزَعَّم أرسطو طائفة من الفلاسفة، قالت باصطلاحية أو عرفية العلاقة بين الدال والمدلول[6]؛ وعليه، فإن النقاش في العلاقة العرفية أو الطبيعية بين الدال والمدلول في الضفة الأخرى من العالم القديم لم يصل إلى نتيجة واحدة يسلم بها الناس، جميعاً، وهو ما ألقى بظلاله – كما يعتقد الباحث الحالي – على الدراسات العربية المعنية بالموضوع، مع ملاحظة أن ثمة انحيازاً عربياً، يمثله أكثر اللغويين، للرأي الأول، والمتمثل بالقول بطبيعية العلاقة وسببيتها.

يقول السيوطي: "كاد أهل اللغة يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني"[7]، وتجسيداً لذلك، ينقل الأنباري عن الكوفيين قولهم: إن أصل اللفظ "إنسان" يعود إلى النسيان، وعن البصريين ينقل أنهم قالوا: بل أصله، أي اللفظ إنسان، من الإنس، وسمي الإنس إنساً لظهورهم، إذ إنني آنسُ الشيء إذا أبصرته، وذلك على خلاف "الجن"؛ إذ إن اللفظ يأتي من الاجتنان والاستتار[8]؛ فبغض الطرف عن موضع التخالف بين البصريين والكوفيين، يمكن لنا أن نقول: إن الطرفين اتفقا على القول بالعلاقة الطبيعية بين

[1] أنيس، إبراهيم، أسرار اللغة، ط5، مصر، 1975، ص62.
[2] أنيس، أسرار اللغة، ص62.
[3] أنيس، أسرار اللغة، ص62.
[4] هلال، عبدالغفار، العربية، خصائها وسماتها، ط4، 1995، ص274.
[5] أنيس، أسرار اللغة، ص62.
[6] أنيس، أسرار اللغة، ص141.
[7] السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمدأحمد جاد المولى، بيروت، دار الجيل، د.ت، ص47.
[8] الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، د.ت، ص811.

الدال والمدلول، وذلك، وفقاً، لما يفضي إليه تفسير التنازع في المسألة الخلافية تلك.

وفي الإطار نفسه، يجعل الصيمري المعتزلي المناسبة بين الدال والمدلول أمراً مسلماً به، لا على مستوى العربية، فحسب، بل على مستوى اللغات، جميعاً، ومن ذلك ما نقل عنه أنه سئل عن معنى لفظة فارسية "أذغاغ"، فأجاب: بأنه يجد فيها يبساً شديداً، ومن ثم، فهي الحجر[9].

وبغض الطرف، وصرف النظر عن صحة هذهِ الرواية[10]، فإن ما يجدر بنا التوقف عنده، هو ما وصل إليه الصيمري من تطرف بخصوص القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول؛ وهو تطرف أنكره كثير من العلماء العرب، وهم من وافقوه، من حيث المبدأ، على القول بالعلاقة الطبيعية[11].

كان ذلك مهاداً استعرضت فيه الدراسة أظهر المقولات الخاصة بتصور الأقدمين، السابقين واللاحقين لابن جني، من عرب وغير عرب، للعلاقة بين الدال والمدلول، وهو التصور الذي ألقى بظلاله، بالضرورة، على ما جاء به ابن جني من أفكار، حاول بها التوصل إلى فرضية عامة تصف تلك العلاقة وتحللها.

الدال والمدلول عند ابن جني:

عرض ابن جني للعلاقة بين الدال والمدلول في عدد من مؤلفاته، غير أن الجهد الشامل والمركز في الموضوع، جاء في كتابه ذائع الصيت: الخصائص، وفيه توزع العرض لتلك العلاقة على محاور متعددة، تتولى الدراسة تناولها على الشاكلة الآتية:

إمساس الألفاظ أشباه المعاني:

ولعله من أكثر الأبواب إظهاراً للعلاقة بين الدال والمدلول، وفق فرضية ابن جني، فقد انطوى الباب على أفكار عدة، منها:

أ- البنية الصرفية ودلالتها على المعنى:

ومن ذلك بنية المضعَّف، إذ إنها تدل – كما يرى ابن جني – على التكرير، كما في الزعزعة والقلقلة والجرجرة[12]، ومنها بنية استفعل، وتدل على الطلب، من مثل: استطعم واستسقى واستوهب[13]، ومنه أن جعلت العرب تكرير العين في المثال دليلاً على تكرير الفعل، كما في كسَّر، وقطّعَ، وفتَّحَ[14].

ب- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث:

ومن ذلك قول العرب سدَّ وصدَّ، فالسد دون الصد، لأن السد للباب يُسد، والصد للجبل والوادي والشعب، فخصصوا الصد للأقوى دون السين، لأن الصاد أقوى بما فيها من الاستعلاء، ومن ذلك قولهم الوسيلة والوصيلة، فالصاد أقوى صوتاً من السين، لما فيها من الاستعلاء، أيضاً، والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة، وذلك أن التوسل ليس له عصمة الوصل والصلة، بل الصلة أصلها من اتصال الشيء بالشيء ومماسته له، وكونه في أكثر الأحوال بعضاً له كاتصال الأعضاء بالإنسان وهي أبعاضه، والتوسل معنى يضعف ويصغر أن يكون المتوسِّل جزءاً أو كالجزء من المتوسَّل إليه، فجعلوا الصاد، لقوتها، للمعنى الأقوى، والسين لضعفها للمعنى الأضعف [15]، ومنه قولهم خضم وقضم، فالخضم لأكل الرُّطب، والقضم للصلب اليابس من المأكولات[16].

ج- سوق الحرف على المعنى المقصود:

ومنه قول العرب شدَّ الحبل، ونحوه، فالشين، بما فيها من التفشي، تشبه الصوت أول انجذاب

[9] السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص47. السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص47.
[10] عبدالتواب، رمضان، بحوث ومقالات في اللغة، ط1، مكتبة الخانجي، 1982، ص18.
[11] السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص47.

[12] ابن جني، الخصائص، ج2، تحقيق: محمد علي النجار، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990، ص152.
[13] ابن جني، الخصائص، ج2، ص155.
[14] ابن جني، الخصائص، ج2، ص157.
[15] ابن جني، الخصائص، ج2، ص162-163.
[16] ابن جني، الخصائص، ج2، ص159.

الحبل[17]، ومنه، جرَّ الشيء، إذ إنهم قدموا الجيم لأنها حرف شديد، وأول الجر بمشقة على الجار والمجرور، جميعاً، ثم جاءت الراء، وهي صوت مكرر، لتدل على تكرير الجر مرة بعد أخرى[18].

د- تسمية الأشياء بأصواتها:

ومنه قولنا: "غاق" اسماً للغراب، محاكاةً منّا للصوت الذي يصدره، ومنه الخازباز للذباب، إذ سمي بذلك لصوته، وكذلك سمي البط بذلك، لصوته، ومنه قولهم: حاحيت وعاعيت وهاهيت، إذا قلتُ حاءٍ وعاءٍ وهاءٍ[19].

هـ- دلالة الحرف على معنى عام إذا اقترن بحروف معينة:

ومنه أن الفاء إذا ما اقترنت بالدال والتاء والطاء والراء واللام والنون، دلت على الوهن والضعف [20]، وعليه، فإن الدالف للشيخ الضعيف والشيء التالف، والدنف للمريض، ومنه الطرف، لأن طرف الشيء أضعفه، والطنف لما أشرف خارجاً عن البناء، وهو إلى الضعف، لأنه ليست له قوة الراكب الأساس والأصل، وكذلك، فالطنف العيب، وهو إلى الضعف[21].

إن أفكار ابن جني في هذا الباب تتلخص في ما يتلو:

- إن كل زيادة في المبنى تلحقها زيادة في المعنى، وذلك، كما في مبحث البنية الصرفية ودلالتها على المعنى.
- إن ثمة أصواتاً في اللغة تنطوي على معنى محدد يلتصق بها وتؤشر عليه، وذلك من مثل دلالة الراء على التكرار، ودلالة الفاء على الوهن عند اقترانها ببعض الأصوات.
- إن ثمة ألفاظاً في اللغة تحاكي، في أصل وضعها، أصوات الطبيعة، ومن ذلك، ألفاظ من مثل: الغاق والبط والخازباز.
- إن أصوات اللغة، تتوزع على محورين، أما المحور الأول، فيتمثل في الحرف الأقوى، وأما المحور الثاني، فيمثله الحرف الأضعف، وليس الحرف قوياً أو ضعيفاً إلا بما يناظره من أصوات، فالمفخم أقوى من المرقق، والمجهور أقوى من المهموس والوقفي أقوى من الاحتكاكي....

تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني:

ويشتمل الباب على محاور متوالية، لعل أظهرها:

أ- اقتراب الأصول لتقارب المعاني:

كما في: هزَّ وأزَّ؛ وأزَّ أقوى، لأن الهمزة أقوى من الهاء[22]، ومنه العلْب والعَلْم، إذ العلْم الشق في الشفة العليا، والعلْب الأثر، ومنه، الغرْب: الدلو العظيمة، وذلك لأنه يغرف من الماء بها، فذاك من غ ر ب، وهذا من غ ر ف، ومنه جَبَلَ وجَبَنَ وجَبَرَ، لتقاربها في موضع واحد وهو الالتئام والتماسك، ومنه الجبل لشدته وقوته، وجَبُن إذا استمسك وتوقَّفَ وتجمع، ومنه جَبَرتُ العظمَ، ونحوه، أي: قويته[23]، وكذلك العَسْف والأسف، والعين أخت الهمزة، كما أن الأسف يعسف النفس وينال منها، والهمزة أقوى من العين، كما أن أسف النفس أغلظ من التردد بالعسف[24].

ب- تقليب الأصول:

ومن ذلك، كلم وكمل وملك، فتقاربت الحروف لتقارب المعاني، وقد أطلق ابن جني على هذا الضرب من التقليب الاشتقاق الكبير[25].

ج-المضارعة بالأصول الثلاثة:

نحو عصر الشيء، وقالوا أزله، إذا حَبَسَه، والعصر ضرب من الحبس، وذاك من عصر، وهذا من أزل، والعين أخت الهمزة، والصاد أخت الزاي، والراء أخت اللام[26].

---

[17] ابن جني، الخصائص، ج2، ص165.
[18] ابن جني، الخصائص، ج2، ص166.
[19] ابن جني، الخصائص، ج2، ص167.
[20] ابن جني، الخصائص، ج2، ص168.
[21] ابن جني، الخصائص، ج2، ص168.
[22] ابن جني، الخصائص، ج2، ص146.
[23] ابن جني، الخصائص، ج2، ص148-149.
[24] ابن جني، الخصائص، ج2، ص146.
[25] ابن جني، الخصائص، ج2، ص146. ابن جني، الخصائص، ج2، ص146.
[26] ابن جني، الخصائص، ج2، ص150.

ومن ذلك زأر وسعل وصهل[27]، وكذلك السيف والصوب، ذلك أن السيف يوصف بأنه يرسب في الضريبة لحدته ومضائه، ولذلك قالوا سيف رَسوب، وهذا هو معنى صاب يصوب، إذا انحدر[28].

إن ما ذهب إليه ابن جني في هذا الباب ينطلق من افتراض، يقوم على ما تؤشر عليه بعض الأصوات من معانٍ؛ وعليه، فإن دلالة الصوت على معنى محدد، يجعل تلك الدلالة تدور مع الصوت أينما حل، وبغض الطرف عن موقعه في اللفظ، بل إن تلك الدلالة لا تقتصر على الصوت، وحده، بل هي تمتد لتشمل الأصوات القريبة من الصوت؛ سواء أكانت القرابة مخرجية، كما في الهمزة والهاء، والميم والباء، أو كانت قرابة النظائر، كما في الصاد والزاي؛ إذ الصاد هي زاي مفخمة مهموسة؛ وسواء في ذلك كل ما يمكن الوقوف عليه من قرابات بين الأصوات.

قوة اللفظ لقوة المعنى:

ومنه خشن واخشوشن، فمعنى خشن دون اخشوشن، لما فيه من تكرير العين وزيادة الواو، وكذلك أعشب المكان، فإذا أرادوا كثرة العشب فيه، قالوا: اعشوشب، وكذلك الأمر في حلا واحلولى وخلق واخلولق وغدن واغدودن[29].

ومثله فعل وافتعل، نحو قدر واقتدر، فاقتدر أقوى معنى من قولهم قدر[30]، وكذلك قولهم: رجل جميل ووضيء، فإذا أرادوا المبالغة في ذلك قالوا: وَضَّاء، وجُمّال، فزادوا في اللفظ لزيادة المعنى[31].

ومن هذا الباب صيغ المبالغة كالعطَّار وما إليه، ككذَّاب وسَرَّاق، ومنه سكِّين، إنما هو موضوع لكثرة تسكين الذابح به، ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى، العدول عن معتاد حاله، وذلك فُعّال في معنى فعيل، نحو طوّال، فهو أبلغ معنى من طويل، وعُرّاض فإنه أبلغ معنى من عريض، وكذلك خُفّاف من خفيف، وقُلاَّل من قليل، وسُرَّاع من سريع[32].

إن قوة اللفظ والمعنى في الأمثلة المرصودة في هذا الباب لا تأتي، أولاً، إلا من باب التكرار لأصوات محددة، بما ينطوي عليه ذلك التكرار من تكرار لما يؤشر عليه الصوت من معنى، وذلك كما في اخلولق وعطّار، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن قوة اللفظ والمعنى قد يُتحَصّل عليهما بإحداث زيادات على بنية الكلمة كما في اقتدر، وقد يُتَحَصّل عليها بإحداث زيادة مصحوبة بتكرار لصوت بعينه، كما في: وَضَّاء وجُمَّال وما إليها، جميعاً، من أمثلة تؤكد إن كل زيادة في المبنى تحدث زيادة في المعنى، وعليه، فإن كل أولئك لتندرج في إطار، لتؤكد فرضية ابن جني الأساسية بالقول بطبيعية العلاقة بين الدال والمدلول؛ بغض النظر فيما إذا كان الدال صوتاً أو لفظاً.

إن ما عرض إليه ابن جني في الأبواب الثلاثة سالفة الذكر ظل يتمحور، في مجمله؛ حول القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، وإن جاء التمحور على أوجه متعددة، فهو تارة يبحث الأثر الدلالي لصوت محدد من أصوات الكلمة، وتارة يبحث الظلال الدلالية التي يلقيها شكل صرفي ما، وهو "ثالثاً"، يبحث المعنى الواحد في التقليبات المختلفة للجذر اللغوي الواحد، مع الأخذ بعين الاعتبار، ما يطرأ على الجذر ذاته من زيادات في المبنى أو تبديلات لصوت مكان آخر، وما يقود إليه ذلك كله من تغير في المعنى.

دراسة ابن جني للدال والمدلول/ تلقي الأقدمين:

سُبق ابن جني في بعض ما ذهب إليه من طروحات بإشارات كثيرة ومتنوعة للغويين العرب؛ فسيبويه بحث الأمر في أكثر من موضع في

[27] ابن جني، الخصائص، ج2، ص151.
[28] ابن جني، الخصائص، ج2، ص153.
[29] ابن جني، الخصائص، ج2، ص267.
[30] ابن جني، الخصائص، ج2، ص268.
[31] ابن جني، الخصائص، ج2، ص269.
[32] ابن جني، الخصائص، ج2، ص270.

الكتاب؛ انظر إليه يقول: "أما ما كان من الجوع والعطش فإنه أكثر ما يبنى من الأسماء على فعلان، ويكون لمصدر "الفَعْل"، ومنه علهان، طيان، وكلها متعلقة بالأكل[33].

وأشار ابن قتيبة إلى مثل ذلك بتفريقه بين القبض والقبص؛ فالقبض بجميع الكف، والقبص بأطراف الأصابع، وبتفريقه بين الخامدة والهامدة؛ فالنار الخامدة ما سكن لهبها ولم يطفأ جمرها، والهامدة ما طفئت وذهبت البتة؛ كما فصل ابن قتيبة بين الحزم والحزن؛ إذ الحزم من الأرض أرفع من الحزن[34].

وقد وافق ابن جني في بعض ما ذهب إليه نفر من العرب القدماء، منهم ابن فارس، إذ جعل الصوت دليلاً على المعنى في ألفاظ خاصة، أطلق عليها أسماء الأصوات، كما في "أحَّ"، إذ للهمزة والحاء أصل واحد، هو حكاية السُعال، وما أشبهه من عطس وغيظ، وكلُّه قريب بعضه من بعض[35].

وممن وافق ابن جني الثعالبي، إذ عرض في فقه اللغة وسر العربية لكثير من الألفاظ التي تدل أصواتها على معانيها، كالدندنة، إذ يتكلم الرجل كلاماً نسمع نغمته ولا نفهمه[36]، والجأجأة، الصوت بالإبل لدعائها إلى الشرب[37]، والنحنحة، حكاية قول المستأذن، والفخيخ، صوت النائم[38]، والصهيل، صوت الفرس في أكثر أحواله[39].

مع الإشارة، هنا، إلى أن ما عرض له الثعالبي ليس حكراً على العربية، ففي كل لغة ألفاظ تحكي أصواتها معانيها[40]، ولعل مقولات الثعالبي في هذا السياق تكون سبقاً زمنياً لبعض من اللغويين الغربيين الذين قالوا بمحاكاة بعض الكلمات في اللغة لأصوات الطبيعة، كأن يصبح الزئير اسماً للأسد[41]، وهو ما يعرف بمذهب الأناماتوبيا.

والحق، إن هذه المحاكاة ليست مضطردة، إذ إن هذه الألفاظ المحاكية لأصوات الطبيعة لا تكون في كل اللغات على نحو واحد، ولو كانت، أي: تلك الألفاظ، على نحو واحد، لكانت العلاقة فيها بين اللفظ والمعنى علاقة طبيعية[42].

وممن وافق ابن جني في ما ذهب إليه من طروحات: الفارابي، إذ إنه فصل بين الشازب والشاصب؛ فالشازب الضامر من الإبل وغيرها، وأما الشاصب، فأشد ضمراً من الشازب[43].

من جانب آخر، أخذ السيوطي بمذهب ابن جني بالفصل بين الحرف الأقوى والحرف الأضعف؛ إذ جعل العرب، وفق السيوطي، الحرف الأضعف والألين والأخفى والأسهل والأهمس لما هو أدنى وأقل وأخف عملاً، أو صوتاً، وجعلوا الحرف الأقوى والأشد والأظهر والأجهر لما هو أقوى عملاً وأعظم حساً[44].

والسيوطي، وبوصفه امتداداً لطروحات ابن جني، يفترض أن الجهر أقوى من الهمس، والتفخيم أقوى من الترقيق، والإظهار أقوى من الإخفاء، وما إلى ذلك، وهو افتراض يتناقض وما تذهب إليه الصوتيات المعاصرة، فالجهر والهمس والتفخيم والترقيق ومواضع النطق وآلياته وطرائقه، ليست إلا ملامح يتمايز بها صوت عن آخر، ومن ثم، فليس في الملامح تلك خصائص القوة أو الضعف، وعليه، فإننا ننكر القول بالحرف الأقوى أو الأضعف.

ونقد ابن عصفور ما ذهب إليه ابن جني في باب التصاقب بقوله عن تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني: إنه من ابتكار ابن جني، ولم

---

[33] سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مصر، الهيئة المصرية العامة، 1975، ص21.
[34] ابن قتيبة، أدب الكاتب، بيروت، دار صادر، 1967، ص223.
[35] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ط1، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1991، ص9.
[36] الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: سليمان البواب، دمشق، دار الحكمة، 1984، ص220.
[37] الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص223.
[38] الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص226.
[39] الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص227.
[40] وافي، علي، فقه اللغة، القاهرة، دار النهضة، 1975، ص171.
[41] أنيس، أسرار اللغة، ص69.
[42] عبدالتواب، بحوث ومقالات في اللغة، ط1، ص18.
[43] الفارابي، ديوان الأدب، تحقيق: أحمد مختار عمر، القاهرة، 1974، ص345.
[44] السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص53.

يقل به أحد من النحويين إلا ما نقله أبو الفتح نفسه عن أبي علي الفارسي، وهو ضرب من الاشتقاق غير مأخوذ به لعدم اطراده، ولما يلحق به من التكلف لمن رامه[45].

والحق، أن ليس لابن جني في ما ذهب إليه من علاقة طبيعية بين الدال والمدلول في الأبواب الثلاثة، لا باب التصاقب وحده، من أولية في الوضع أو الابتكار، بل أولية التوسع في الفكرة الأساس لدرجة الإسراف والتكلف، فقد سُبق ابن جني في طروحاته حول العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، من باحثين ولغويين كثر، لا على مستوى الثقافة العربية، فحسب، بل على مستوى الثقافة الإنسانية؛ فيونانياً، قال بذلك سقراط وأفلاطون، وعربياً، قال به من قبل ابن جني سيبويه وابن قتيبة، ووافقه كثيرون منهم ابن فارس والثعالبي والسيوطي.

دراسة ابن جني للدال والمدلول/ تلقي المعاصرين:

احتفل بعض المعاصرين العرب بطروحات ابن جني في العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، ولعل أظهر أولئك، محمد المبارك، إذ عرض لما يشبه "الفرضية اللغوية"، وأطلق عليها "القيمة التعبيرية للحرف العربي"، مستلهماً بذلك جملة الأفكار التي جاء بها ابن جني، فزعم أن صوت الغين يدل على الاستتار والغيبة والخفاء، كما في: غاب وغار وغاص وغال، وغام وغمد وغمر وغمز وغرب وغش وغط؛ وزعم أن صوت "النون" إنما يدل على الظهور والبروز، كما في نفث ونفخ ونبت ونزع ونجم[46].

وكذلك ذهب المبارك إلى أن القاف تدل على الاصطدام أو الانفصال، كما في: قدَّ وقرع ودقَّ وشقَّ وطقَّ؛ والسين إنما تشير إلى الليونة والسهولة، كما في: سهل وسلم وسَلَّ، وسال، ومس وملس وسحب[47].

إن الكلمة ثلاثية الجذر، وفق المبارك، إنما تعبر عن معنى محدد، هو حاصل الجمع لمعاني أصواتها الصوامت الثلاثة، كأن نقول، مثلاً: إن "غرق" يُتحصّل على معناها من حاصل الجمع لمعاني الغين والراء والقاف، فالغين تدل على غيبة الجسد في الماء، والراء تدل على تكرار الغياب والاستمرار في السقوط، والقاف تدل على اصطدام الجسد بقعر الماء، وعليه، فإن المعنى المتحصل عليه من اجتماع المعاني الجزئية للأصوات الصوامت، هو معنى اللفظ "غرق"[48]، وهو معنى كلي للفظ.

وفي إطار من التلقي لتلك الطروحات، جاءت قرارات المجامع اللغوية بصياغة البنية الدالة على الحرفة أو شبهها من الوزن "فِعالة"، وبأن يصاغ المصدر على وزن فعلان للفعل اللازم مفتوح العين، إذا دل على التقلُّب والاضطراب، وكذلك يقاس فُعال للمرض، وفعال وفعيل للصوت[49].

أما الوزن فِعالة فمثله من الألفاظ المستحدثة قِبالة وسِمانة وبِرادة، ومما ورد من الألفاظ الحديثة من أسماء الأمراض وجاء على وزن فُعال كُساح وزُكام.

وفي السياق نفسه أفاد المعجميون العرب المعاصرون مما جاء عند ابن جني ومما ورد في قرارات المجامع اللغوية من دلالة البنية الصرفية على معنى محدد، فوظفوا ذلك في ابتكار المصطلحات العلمية، ومن ذلك ما جاء عند واضع معجم المصطلحات الحراجية "لقد اتبعت قرارات المجمع بالقاهرة في قياسية عدد من الأوزان، ومنها فِعالة للحرفة كالغراسة من غرس، والحِراجة من حَرج[50].

ومن البنى التي أفاد منها المعاصرون بنية استفعل ودلالاتها على الطلب[51]، كما في

[45] ابن عصفور، الإشبيلي، الممتع في التصريف، ط1، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، حلب، المكتبة العربية، 1970، ص40.
[46] المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، ط7، دار الفكر، 1981، ص105.
[47] المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، ط7، ص105.
[48] المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، ط7، ص105.
[49] الأفغاني، سعيد، في أصول النحو، ط2، سوريا، مطبعة الجامعة السورية، 1957، ص113.
[50] الشهابي، مصطفى، معجم المصطلحات الحراجية، مطبعة الترقي، 1962، ص6.
[51] هلال، العربية، خصائها وسماتها، ط4، ص281.

"الاستعلامات"، وهي لفظة أصبحت ذات شيوع في مختلف الأروقة والميادين.

إن ربط المعاصرين بين الدال والمدلول في ألفاظ محددة، لا يعني، بالضرورة، التسليم بما ذهب إليه ابن جني، كلاً، فالقول بأن "كسَّر" فيها مبالغة وشدة أكثر من "كسر"، لا يقود إلى القول بالعلاقة بين الأصوات (ك، س، ر) وما تدل عليه من معنى، وبعبارة أخرى، فإن ذلك القول لا يقود إلى القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول.

على أية حال، فإن كثرة من المعاصرين العرب، من ذوي التوجهات اللسانية، وجدت نفسها في حالة تتخالف فيها مع طروحات ابن جني، ذلك أن ما جاء به الرجل من أمثلة تدلل على القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول ليست إلا أمثلة يسيرة، والخروج منها ومحاولة سوق أمثلة أخرى تتساوق معها ليس إلا ضرباً من التكلف والتعسف، ومن ثم، العدول باللفظ عن المعنى الأصلي[52]؛ وعلى سبيل التمثيل، فإننا إذا ما سلمنا، جدلاً، بدلالة القاف على الاصطدام في قدَّ وقطع وما إليها، فإن تصفح المعجم العربي ليزودنا بكثير من ألفاظ تشتمل على القاف ولا تدل على الاصطدام ومعانيه، من مثل قوس وقبة وقلة.

وكثير من الألفاظ التي يبدو عليها التشابه، وبناءً عليه، عدت ألفاظاً مختلفة لجذور مختلفة، ليس الاختلاف بينها إلا ضرباً من التناوب الصوتي، وهو تناوب يعود للاختلافات اللهجية بين القبائل العربية[53]، ولعل الشاهد المكرور في المصادر اللغوية العربية، حكاية عن لسان الأعرابي في قوله: صقر، زقر، سقر، خيرُ ما يؤتى به دليلاً على أن ما ورد من أمثال ذلك عند ابن جني وغيره ليس إلا لاختلافات لهجية يعرفها كل منا في واقع اللهجات العربية المعاصرة. ومن ثمّ، فإن هذه الأمثلة وأضرابها لا ينظر إليها بوصفها كلمات متخالفة ذات دلالات متنوعة، بل هي كلمة واحدة تغيرت بتغير اللهجات، ومن أمثال ذلك مما ورد عند ابن جني (الوسيلة والوصيلة والأسف والعسف وهزَّ وأزَّ).

وعليه، فقد رفض أكثر المعاصرين العرب الفكرة الأساس التي انطلقت منها طروحات ابن جني، وهي الفكرة القائمة على افتراض العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، ولعل أظهر ما اتكأ عليه الرافضون[54]:

– أن اللفظ الواحد في اللغة الواحدة قد يعبر عن دلالات متنوعة، وهو ما يطلق عليه المشترك اللفظي.

– أن المعنى الواحد قد يعبر عنه بعدة من الألفاظ، وهو ما يسمى بالترادف.

– أن التطور اللغوي قد ينتج عنه تطور الألفاظ وتغيرها من جهة الشكل مع احتفاظها بذات الدلالات، وقد ينتج عنه تغير الدلالات مع الاحتفاظ بالشكل الأوحد.

بل إن بعضاً ممن قالوا بمثل هذه العلاقة بين الدال والمدلول من الغربيين، مثلاً، يحذر جمهور اللغويين من المغالاة، إذ يرى أن هذه الظاهرة لا تكاد تضطرد في لغة، والألفاظ، المحاكية لأصوات الطبيعة تفقد صلتها بالمعنى، بمرور الأيام[55].

والعلاقة بين اللفظ والمعنى عند إبراهيم أنيس علاقة مكتسبة، لا سحر فيها ولا غموض، وعليه، فإن القول بالعلاقة الطبيعية ليس إلا من باب التوهم[56].

من جانب آخر، يرى تمام حسان أن ليس في الفكر ما يفرض شكلاً معيناً للرموز الصوتية، فهذه الرموز موضوعة وضعاً اعتباطياً، وليست وظيفة اللغة في هذا أن تخلق وسطاً صوتياً للتعبير عن الأفكار، ولكن أن تقوم بدور الوسيط

---

[52] عبدالتواب، بحوث ومقالات في اللغة، ط1 ص18؛ بكر، يعقوب، نصوص في فقه اللغة العربية، بيروت، دار النهضة، 1970، ص137؛ أنيس، أسرار اللغة، ط5، ص144.

[53] وافي، فقه اللغة، ص179.

[54] أنيس، أسرار اللغة، ط5، ص144.

[55] أنيس، أسرار اللغة، ط5، ص68.

[56] أنيس، أسرار اللغة، ط5، ص78.

بين الفكرة والصوت في حالة تدعو كلاً منهما إلى الآخر، والمعنى بهذا الاعتبار علاقة متبادلة بين الاسم والفكرة تجعلهما يتداعيان[57].

إن اللغويين العرب المعاصرين في رفضهم لطروحات ابن جني وأفكاره، ليسوا إلا امتداداً للرفض اللساني المعاصر، لأي شكل من أشكال العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، وهو رفض يطبق عليه اللسانيون المعاصرون؛ فسوسير المؤسس للسانيات المعاصرة ينكر العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، وبعبارة سوسير نفسها المنقولة للعربية، فإنه ليس ثمة من علاقة طبيعية بين الدال والمدلول، بل إن العلاقة اعتباطية أو ارتجالية[58]؛ إن اعتباطية العلاقة لا تشير، هنا، إلا إلى عدمية العلاقة، ومن ثم، فإن الدال اللغوي (الصوت / اللفظ) غير محمل بأي إشارة للمعنى، فالمتصور الذهني "شجرة" لا تربطه أي علاقة داخلية بالمتوالية الصوتية: "الشين والفتحة والجيم والفتحة والراء والفتحة والتاء".

لقد اقترنت المقولات اللسانية الرافضة للعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، والقائلة باعتباطية العلاقة، بتطور الدرس الصوتي المعاصر[59]، وما حققه من استكشافات لسانية.

يقول ستيف أولمان: "من الواضح أنه ليس هناك علاقة طبيعية بين الصيغة والمعنى...، إذ إن المرء لا يعجز فقط عن إدراك هذهِ العلاقة، بل إنه على فرض وجود علاقة خفية هناك، لن يدري كيف يفسر تنوع الأسماء الموضوعة لهذا الشيء نفسه، وتباين هذه الأسماء في لغات مختلفة، فالتفاحة يعبر عنها بالكلمة apple في الإنجليزية، وbomme في الفرنسية، وmauzana في الإسبانية[60].

وكان فندريس عدَّ القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول قولاً مستمداً من الظروف، بل إن فندريس عدّ القول بذلك، أي العلاقة الطبيعية، لا يثير في يوم الناس هذا إلا الابتسام[61].

من جهتها، أنكرت الدراسات السيكولسانية مثل هذه العلاقة الطبيعية، وأكدت ما ذهبت إليه اللسانيات النظرية؛ إذ إن العلاقة بين الدال والمدلول، وفق هؤلاء السيكولسانيين، لا تعدو أن تكون علاقة آلية مادية تربط ما بين المثير والاستجابة[62].

حاصل التكلم في ما سلف من أوراق، أن طروحات ابن جني في العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول كانت امتداداً للطروحات اليونانية وامتداداً لغير ذلك من طروحات، بما في ذلك طروحات العرب الأقدمين السابقين لابن جني، وعليه، فإنه ليس لابن جني في الأمر أولية الابتكار أو الاكتشاف، بل أولية التوسع والتمدد في المساحة المفترضة للعلاقة بين الدال والمدلول.

وعلى أية حال، يمكن لنا القول إن اللسانيات المعاصرة بمقولاتها العلمية الصارمة، تجاوزت مثل هذه الطروحات، عامة، سواء في ذلك أصدرت عن ابن جني أم صدرت عن غيره من اللغويين.

المراجع:

- ابن جني: **الخصائص**، ج2، تحقيق: محمد علي النجار، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
- ابن عصفور، **الإشبيلي: الممتع في التصريف**، ط1، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، حلب، المكتبة العربية، 1970.

[57] حسان، تمام، مناهج البحث في اللغة، ط2، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1974، ص244.
[58] سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، 1985، ص50.
[59] أنيس، أسرار اللغة، ط5، ص144.
[60] أولمان، ستيف، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، القاهرة، مكتبة الشباب، د.ت.، ص24.
[61] فندريس، اللغة، ترجمة: عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.، ص40.
[62] أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص26.

- ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، ط1، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1991.

- ابن قتيبة: **أدب الكاتب**، بيروت، دار صادر، 1967.

- الأفغاني، سعي: **في أصول النحو**، ط2، سوريا، مطبعة الجامعة السورية، 1957،

- الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، د.ت.

- أنيس، إبراهيم: **أسرار اللغة**، ط5، مصر، 1975.

- أولمان، ستيف: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال بشر، القاهرة، مكتبة الشباب، د.ت.

- الثعالبي: **فقه اللغة وسر العربية**، تحقيق: سليمان البواب، دمشق، دار الحكمة، 1984.

- حسان، تمام: **مناهج البحث في اللغة**، ط2، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1974.

- سوسير: **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة: صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، 1985.

- سيبويه: **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، مصر، الهيئة المصرية العامة، 1975.

- السيوطي: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق: محمدأحمد جاد المولى، بيروت، دار الجيل، د.ت.

- الشهابي، مصطفى: **معجم المصطلحات الحراجية**، مطبعة الترقي، 1962.

- عبدالتواب، رمضان: **بحوث ومقالات في اللغة**، ط1، مكتبة الخانجي، 1982.

- الفارابي: **ديوان الأدب**، تحقيق: أحمد مختار عمر، القاهرة، 1974.

- فندريس: **اللغة**، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.،

- المبارك، محمد: **فقه اللغة وخصائص العربية**، ط7، دار الفكر، 1981.

- هلال، عبد الغفار: **العربية، خصائها وسماتها**، ط4، 1995.

- وافي، علي: **فقه اللغة**، القاهرة، دار النهضة، 1975.

Semat
An International Journal

استبدال الهوية

دراسة تحليلية لرواية "خارج الجسد"

إبراهيم بن محمد الشتوي / المملكة العربية السعودية

Replacement of identity, an analytic study for "out of the body" by Afaf Batayna

Ibrahim Ben Muhammad Alshetwi

Al-imam Muhammad ibn saud Islamic university
Email: alshetwi_dr@hotmail.com

Received: 16 April 2013; Revised: 9 June-20 August 2013; Accepted: 28 August 2013
Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: The studies about identity have development in the recent years. It started with seeking for definition for it till it deconstructs the definition to find a new aspect for it. In the novel: "Out of the Body" the main character experience very bad life with her own family because of customs. When she moved to Europe with her Husband, she found her people brought their customs from their back home as a shelter protects them from influence of the west culture. However, she denied the style of life of Arabs community and went to explore the others' life which she liked and adopted, unless her relatives refused her new life which makes her change her appearance to be not known from them. That means we can`t adopt others 'customs unless be them, that would build dualism of identity based on the dualism: "me" and "you". This is against the rules of the new world.

Keywords: Arabic literature, Arabic novel, Jordanian novel, Arabic women, identity, culture, Arabic culture, feminism, Arabic culture studies, women writing, Arabic society, post identity.

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

استبدال الهوية
دراسة تحليلية لرواية "خارج الجسد"

إبراهيم بن محمد الشتوي / المملكة العربية السعودية

المدخل:

ماهو العربي، وما هو القومي، وما هو ليس العربي ولا القومي؟ ينفتح السؤال مثل جرح ينز بعيد الغور في بناء العقل والجسد الثقافيين، ويستحيل إلى غصة في نفس كل مثقف وكاتب يطمح أن يعيد صياغة الحاضر كما فعل أسلافه من قبل. ذلك أنه بناء على تحديد العربي والقومي وغير العربي، وتحديد ما يستحق أن يكون معبرا عن الذات، يتحدد مفهوم الهوية ومفهوم الذات، ثم علاقة هذه المكونات بالمكونات الأخرى التي لا تنتمي إلى نفس الجماعة إذا كانت لاتتعارض مع المكونات الأصلية ويمكن أن تجتمع دون أن تشكل تعارضا.

إن مسألة الهوية والبحث فيها قد أخذت في العصر الحديث بحثا طويلا، فلم يعد البحث فيها يدور حول مفهوم الهوية، أو كيف نحافظ عليها، أو في أنواعها، بل تجاوز ذلك إلى النظر في معطى الهوية من حيث إنه معطى سياسي[1]، وأن الهدف منه نفعي بالدرجة الأولى[2]، ومن هنا فما المانع من تجاوز هذا المفهوم الحرفي له والجمع بين أكثر من هوية إذا كان ذلك أنفع بما يمكن أن يسمى بالهويات المتعددة، أو ما بعد الهويات.

إن العالم بتداخله وتقاربه، وتطور وسائل الاتصال فيه، والأدوات الناقلة للحضارات والثقافات، جعل أمر الثقافة الخاصة أمرا غير خاص، فليس من الصعب الاطلاع على أدق ما يميز شعبا من الشعوب، وفهمهم وتبني نماذج من ثقافتهم، أو فهمها ومعرفة ما تنطوي عليه من معان. والعكس كذلك والمتمثل بالتخلص من العادات أو المكونات الثقافية التي نرى أن الأجيال قد تجاوزتها، ولم تعد تجدي شيئا ذا بال.

والنص الذي بين أيدينا يناقش هذه القضية بصورة مغايرة، ويسهم في طرح بعض الأسئلة التي تتماثل مع كثير من الأسئلة التي طرحت عن الموضوع حول هذه القضية.

النص:

تمثل رواية "خارج الجسد"[3] إحدى النصوص التي تتناول العلاقة بالآخر، وتعقد مقارنة صريحة به، وهي لا تطرح إشكالية العلاقة بالآخر كما تطرحها كثير من النصوص التي تناولت القضية بقدر ما تطرح إشكالية العلاقة بالذات، من خلال مقارنتها بالآخر، ليس بصورة التفضيل، أوالبحث عن خطاطة ورؤية للأوربي المختلف وإنما للبحث

[1] انظر: حيدر إبراهيم، "العولمة وجدل الهوية الثقافية"، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر-ديسمبر 1999، ص103 .

[2] في كتاب: George Schopflin. Nations Identity Power. (London:HURST & Company, 2000), p20.

[3] عفاف البطاينة، خارج الجسد، الطبعة الأولى، (دار الساقي، لبنان، 2004م).

عن نموذج يتم من خلاله التعرف على الذات ومعرفة التعامل مع مكوناته وطرح رؤية حيال ذلك[4].

تقوم الرواية على شخصية منى التي تعيش في أسرة فقيرة تتحسن معيشتها حين يعمل والدها في الإمارات، الأمر الذي يجعله لا يراها إلا في إجازة الصيف، ولأنه متزوج من أخرى يفضلها وأولادها، فإن هذا يقلل من فرص اللقيا، ويجعلها تتحدد في أوقات قليلة جدا، يتبعها قلة ما يعطي هذه الأسرة في مقابل الأسرة الأخرى، حتى لو أدى إلى ترك بناته المدارس، وخروج الابن إلى العمل مقابل الذهاب إلى المدرسة. الأمر الذي حدا بالأم إلى الوقوف ضد هذا المشروع والتضحية بكل غال حتى يتمكن أولادها من الذهاب إلى المدرسة.

حين بلغت الفتاة السنة الأخيرة في المرحلة الثانوية تعرفت على شاب وعدها بالزواج منه، فذهبت لتلتقيه في المقهى العام، ولأنها تعيش في قرية صغيرة لا تحبذ جلوس البنت مع الأولاد في المقاهي، فقد لاكتها الألسن واتهمتها بعرضها. الأمر الذي جعل أباها يعتدي عليها بالضرب والإهانة والحبس، ويقذفها بأقبح الصفات، ويمنعها من إكمال دراستها في الجامعة بالرغم من تفوقها وحصولها على درجة عالية.

أصرت على الدراسة وأصر والدها على عدمها، ولأن والدها يريد أن يتخلص منها وأن يزوجها أقرب الرجال، فقد زوجها لشاب اسمه محروس، منبوذ في القرية لقبح شكله، وضعفه، وهو ما استغلته لتحقيق مآربها فقبلت بزواجها منه لأجل أن تتمكن من إكمال تعليمها الجامعي، وحين وافق أبوها مرغما على ذهابها للجامعة، وبدأت في إجراءات القبول، بدأت في محاولة التخلص من الزوج بتكليفه ما لايطيق، واتخاذه سخريا في كل موضع تلتقيه فيه علّه يتراجع عن الزواج، وحين لم تجد هذه الوسائل نفعا، تذهب لإخباره مباشرة أنها لا تريد الزواج به، ومع ذلك يصر على زواجه منها، ويتم له ما أراد في حين تصر هي على رفضه والامتناع عنه، ويسعى أن يحل هذه المشكلة بكل الوسائل؛ باللين مرة، والعنف أخرى، والشعوذة ثالثة، والطب رابعة، وحين يشعر بيأسه وعجزه يتفق وإياها على الطلاق دون أن يمسها.

وهو ما يجعلها تعود إلى بيت أبيها مرة أخرى، وعلى إثر خلاف دار حول تنازلها عن حقوقها من الزواج وتشابك بالأيدي مع والدها وإبلاغ الشرطة عنه، تنتقل للسكنى مع عمها الذي يأتي في النص بصورة مغايرة عن والدها، حيث يسعى للوقوف في صفها والدفاع عنها. في هذه الأثناء وقبيل تخرجها على وجه الخصوص، تسعى صديقتها وهي مسيحية إلى البحث لها عن زوج خارج بلادها، وهو زوج عربي مسلم لكنه يعيش في أوسكتلندا، وترتب له لقاء بينهما، ويتم الزواج به وترتحل إلى أسكتلندا.

هناك ينشغل الزوج في أعماله عنها، ولا يكون الزوج الذي يحقق طموحاتها، وهو ما يجعله يتكشف عن شخصية نمطية لأبيها المتعسف العنيف، وحين تصر على أن تغير حياتها هناك خاصة باللقاء ببعض النساء الأسكتلنديات تتمكن من الحصول على عمل، والقيام بمشروع ثم الانفصال عن زوجها، والارتباط برجل أجنبي يقدر حياتها أجمل تقدير، ويلبي حاجاتها المتنوعة، ولا يجد زوجها العربي بدا من القبول بالأمر الواقع خاصة حين يكتشف أنه يعاني مرضا خطيرا قد يودي بحياته في أية لحظة.

في هذه الأثناء يأتيها الخبر عن مرض والدها، وسؤال أهلها حضورها قبل أن يموت، وهو ما كانت الرواية قد بدأت به حيث كانت تجالس والدها وتتذكر الأيام الخوالي وتراقب فرح النساء من حوله بقرب نهايته، ووفاته، مما يجعلها تعود إلى بلدها وتلتقي أباها قبل أن يموت، ثم يموت وهي عنده وتشهد حالات الدفن، واختلاف الأسرة حول الميراث.

تعود إلى أسرتها في أسكتلندا وتعاود قص الحكاية التي تتطور بحوادث فرعية أهمها زيارة عمها سالم لها في منزلها ومعرفته بعلاقتها بالشاب الأجنبي وحملها منه، ورفضه لتلك العلاقة، ثم معرفة أسرتها به، وزيارة أحد أقاربها راغبا في

[4] ينظر مثلا: رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، الذي ظهرت فيها روح المقارنة بشكل كبير في مواقف كثيرة، كما ينظر أيضا طه حسين في رواية أديب التي تعد من أوائل الروايات التي طرحت قضية العلاقة بالآخر بشكل تخييلي، وسعت إلى المقارنة بين أسلوب الحياة الأوربية وأسلوب الحياة العربية، والشواهد على ذلك كثيرة؛ انظر: عصام بهي، الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية، الحديثة، د.ط، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م)، ود.إبراهيم الشتوي، "الموقف من الآخر في السرد العربي"، صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، الرياض، العدد354، تاريخ:2011/12/1/1433/1/6.

القضاء عليها، وهو ما جعلها تخضع لعدد من عمليات التجميل التي تجعلها تغير شكلها. وتعود إلى عائلتها فلا يبقى منها سوى صوتها وذاكرتها الأولى حيال أهلها وقومها، ثم تنخرط بعد ذلك ببرامج هيئة الأمم المتحدة المتجهة للشرق الأوسط مما يمكنها من زيارة أهلها وقريتها والوقوف على أحوالهم ومناقشتها معهم وحصولها على احترامهم بالرغم من أنها هي ولكن بشخصية مختلفة.

من النص إلى المجتمع "تعدد السارد واتحاد الرؤية":

تتولى الساردة منى في النص الروائي تقديم حكايتها بالدرجة الأولى، حيث تبدأ الرواية وهي في منزل أهلها بجوار والدها الطريح على الفراش، تتذكر أحداث عمر مضى، يأتي فيها والدها العنيف الأكبر، وهو يمارس القمع والتسلط على جميع من حوله، ولذا فهي لا تقص أحداث حياتها وحدها ولكنها أيضا تقص حياة أفراد الأسرة المحيطين بها الذين يعيشون معها وهو ما جعل الرواية تمثل نوعا من مسيرة الأسرة البنية الأولى من بنى المجتمع. وهي من خلال ذلك تخرج لتبين لنا المجتمع كاملا بعلاقاته بهذه الأسرة، ولأن الأسرة أصبحوا مسرودين في هذه الرواية فقد جاءوا على النحو التالي – بالاعتماد على كثرة ورودهم في النص الروائي وتأثيرهم على ثيمتها الأصلية–:

منى:

أبرز الشخصيات في النص، وكانت معظم الأحداث تدور حولها، وقد قامت بمعظم السرد الروائي، ولذا فليس بغريب حين نقول: إن الأحداث قد وجهت في أغلب الأحوال من زاويتها، فهي التي نقلت لنا الأحداث ومجريات الأمور، حتى صورة الأشياء كما تبدو لها. فمنذ الصفحة الأولى في النص ومنى تواجهنا بعرض سريع باستخدام تقنية "التلخيص"[5]، يحكي الصورة التي بدت عليها في الرواية حين تقلبت المرأة في صور نساء ثلاث صنعت منها، تحكي قصتها وحكايتها: الأولى: منى، ابنة الريف والحقول الساذجة ثم مسز مكفيرسون التي بعثت من رمادها والثالثة هي سارا ألكزندرا.

هذا التحول وحقيقة النص الذي يواجهنا في التلخيص تفصله منى فيما بعد، فهي تواجهنا بعد ذلك بنقل الأشياء من عدستها: "**وحدي كنت أتحسر عندما أخرجت ثياب أبي وأشياءه من حجرته لتلقى إلى جانب النفايات أو لتوزع على فقراء القرية**"[6]، وهي التي تصف الأشياء أمامها، مكونات المنزل من حيث ما تراه:

"**يتكون بيت العائلة من غرف صغيرة متلاصقة تمتد على جانبي مربع؛ تقع على واحد من أضلاعه حجرة مغلقة معظم الوقت، لا يدخلها إلا الضيوف الغرباء، هي نفسها الغرفة التي تم زواج أم وأبي منصور فيها، وكان يشاركهما ليلتهما الأولى بقرة من أبقار العجوز وشوالات القمح. إلى جوارها حجرة لمعيشة عائلة الجد ومطبخ صغير. على ضلع آخر تقع حجرة عائلة سالم التي يسكنها مع زوجته وابنته. وإلى جوارها حجرة عامر وزوجته. في الطرف الأقصى حجرة عائلة أبي منصور التي تسكنه أم منصور وبناتها الثلاث**"[7].

ثم تواجهنا بصراحة حول ما يمارسه أبوها في المنزل من عنف لا يتصل بها وحدها، ولكنه يتصل بجميع الذين في الرواية وهو ما يجعل الصورة كلها مقدمة عن طريق منى، ولكن ليست منى وحدها كما سنتحدث بعد ذلك:

"**حرم أبو منصور على بناته الوقوف في البرندة أو السير في الحديقة خوفا من أعين أبناء الجيران. كان الجيران أعمام وأقارب أبي منصور لكنه لم يكن يثق بصلات القربى**"[8].

"**الغضب يصعد إلى عينيه ويديه. ولده وبناته يراقبون. بحركة وإشارات خفية يتفقون على الهرب إلى الحجرة الغربية. يقفون وراء الباب ويراقبون. تسكت أم منصور خوفا، لكن أبا منصور يصرخ ويسب ويلعن. تطلب منه أن يهدأ.**

يختفي والدي، وتتصارع أمي مع ثور تعلو حوافره جسدها. أغلق وأخواتي آذاننا. نعرف جيدا أن حوافره ستتجه إلينا بعد أن تسوي جسدها. نسمع وقع ركلاته فوق جسدها. سقط سن من أسنانها حين اصطدم حذاؤه بفمها. تهرب أمي إلى الحجرة حيث نجلس. تمسح بكم ثوبها الأسود

[5] يسميه بعض النقاد بالتلخيص، وآخرون بالمجمل، وهو كما يذكر جيرار جنيت نفسه ترجمة للمصطلح الإنجليزي: Summary ويقصد به –كما يعرفه جيرار جنيت سرد أحداث أيام أو شهور أو سنوات من الوجود في بضع فقرات أو بضع صفحات. انظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الطبعة الثانية، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997)، ص108-109.

[6] عفاف البطاينة، مصدر سابق، ص8.

[7] المصدر نفسه، ص15.

[8] المصدر نفسه، ص18.

الذي لم يعرف جسدها غيره دموعها ودمها. تعيد غطاء رأسها إلى مكانه، تجلس وقد وضعت قطعة قماش في فمها لتوقف نزيف الحياة. وجوهنا يحرقها الخوف. ننظر إلى وجهها حيث العلامات الحمر.

منال ترتعش. سناء مفتوحة العينين والفم تضم يدها إلى صدرها. منصور واقف ويد إلى جانبه وأخرى فوق خده، في عينيه غضب وخوف وعجز في البكاء. تقف منى إلى جانبه" [9] "تهرب سناء قبل أن يمسك بذراعها وتحتمي وراء منصور. تصل خيزرانته، الهدية الخليجية الوحيدة"[10].

ومواضع أخرى حين ضربت منى، وسحقت، وطردت من المائدة لتأكل في المطبخ، وتقضي وقتها في الحمام، ووصفت بأقذع الشتائم، والأوصاف من لدن والدها.

كما أنها نقلت إلينا أيضا المشاهد التي وقع العنف فيها على الآخرين كما في النص السابق، حين ضرب أبوها أمها، وكما فعل في منصور، ومنال وإخوتها في مواقف لاحقة، بل إن مواقف أسرتها من أبيها جاء ووصفهم له أيضا عن طريق منى، فأصبحت رؤيتها هي الصورة التي ظهرت من خلالها آثار عنف والدهم وقمعه، مع إنها ليست هي النصوص الوحيدة التي من خلالها عبرت تلك الشخصيات عن مشاعرها تجاه أبيها ومن يسقط العنف عليها ويمارس التسلط: "**سمع أبو منصور زوجته وبناته وابنه يتمنون موته عدة مرات في الماضي، خاصة بعد كل انتقاصة من حرياتهم وخصوصياتهم وأمانيهم**"[11]."**أقسمت أمي أن تحني بوابة المسجد، وأن تذبح خروفا يوم يموت**"[12]. "**يرتعش صوت أمها وهي تقول:"إنشاء الله بنقبره عن قريب**"[13].

هذا الموقع الذي احتلته منى جعلها مركز الأحداث، وجعل أحداث النص تتطور مع مراحل حياتها، وكأن الرواية حكاية حياتها الشخصية. وليست حكاية متكاملة لأفراد أسرة ومجتمع، فحين ولدت في هذا المنزل وهي صغيرة تشاهد أباها وهو يضرب أمها ويتعسف بمواقفه، ثم أصبحت شابة تعاني من منعه الخروج وتعسفه في الآراء، ومن تقصيره في النفقة، ومسؤلياته، وعدم عدله بين بيتيه[14].

وحين أنهت الثانوية ووقعت في الخطأ الاجتماعي ضربها أبوها، ومنعها من الجلوس معهم، وشتمها بأقذع الشتائم، ثم منعها من الذهاب إلى الجامعة، وحين زوجها من محروس انتقل السرد والقص إلى منزل محروس، وما كانت تلاقيه من تهميش ومنع وتعسف وضرب، وحين انتقلت إلى منزل عمها أصبح السرد مقصورا على بعض الجوانب في الجامعة ومع حكاياتها حتى انتقلت إلى بريطانيا مع زوجها سليمان، وأتمت حكايتها بعد أن انتقلت إلى أسكوتلندا حتى انفصلت عن زوجها وعلاقتها هناك بالعرب والعمل، والزواج من رجل أسكوتلندي، في الوقت الذي غابت فيه الأحداث والسرد عن أفراد العائلة الأخرى، وكأن لا علاقة لهم بالرواية، ولا وجود، وهم لا يظهرون إلا بعد أن يتصلوا بها أو عن طريق أحداث تتصل بها، وهو ما يحجمهم، ويطرح سؤالا عن مدى إمكانية قدرتهم على تولي سرد الأحداث.

أبو منصور:

يمثل أبو منصور الشخصية الروائية الثانية من حيث قيمتها، إذ هو بصورة من الصور، الذي أوقع العنف على أغلب شخصيات الرواية وكان سببا في تعاستهم، فهو الذي كان يضربهم، ويحرمهم من المصاريف، ويمنعهم من الخروج كما يستكثر عليهم أن يعيشوا حياة كريمة جيدة. كما بدا من وجهة نظر منى في المقتطفات السابقة، فهو الذي حرم عليهم الخروج من المنزل، وأجبرهم على البقاء فيه[15]، "**فلم يعودوا يعرفون الحقول ولا الوجوه ولا الهواء، ولا روائح الشجر**" [16] تحول وجوده في المنزل إلى هم ثقيل على نفوس أصاحبه، فقد تحول كل شيء فيه إلى شيء من العدم، وقد أصبح غيابه عن المنزل مصدر فرح لأصحابه يبعث فيهم الحركة والسرور والحياة فيه ومن حوله، والسهر وقضاء الأوقات الجميلة، في حين يمثل حضوره خنقا للحياة بكل صورها[17].

[9] المصدر نفسه، ص21.
[10] المصدر نفسه.
[11] المصدر نفسه، ص10.
[12] المصدر نفسه، ص22.
[13] المصدر نفسه، ص42.
[14] انظر: المصدر نفسه، ص 16-20.
[15] المصدر نفسه، ص18.
[16] المصدر نفسه، ص17.
[17] انظر: المصدر نفسه، ص17.

هذه الصورة تنقلها منى، وهي تجد ما يساندها من حديث الأب نفسه حين يتأمل الناس من حوله وهو على فراش الموت، ويرى زوجته التي يصفها بأنها ذاقت مره أكثر من حلوه، وقد أرهقتها يده ضربا وقهرا[18]، لكنه مع هذا لا يقدم الصورة للأشياء كما تقدمها منى، فهو مع كل ما يبدو عليه من جبروت وقسوة، وضرب، يقدم رؤية مختلفة عن الأشياء من حوله، لا تتفق مع الصورة التي تقدمها منى:

"**ظننت أني لن استمر في أبو ظبي أكثر من ثلاث أو أربع سنوات، أجمع فيها ما يكفيني لأبني لعائلتي مسكنا وما يغطي تكاليف مشروع يكفل لنا دخلا منتظما. مضت السنوات الواحدة تلو الأخرى وأحلامي تكبر يوما بعد يوم، وقناعتي بما جمعته تتناقص. أصبح عمر منصور سبعة عشر عاما لم أعرف عنه أوعن إخوته إلا علامات الشهادات التي يحصلون عليها في نهاية السنة الدراسية.**

حين أرجع، أجد نفسي موزعا بين عائلتين متناحرتين وأم لا تقنع ولا تشبع. الكل يقول "هات"، والأفواه لا تشبع. اتخذت قراري بأن أرجع وأبدأ حياة جديدة مع عائلتي وأقاربي وأهلي. شعرت بفرح غامر حين رجعت وقد اكتمل بناء منزل عائلتي الأولى. كانوا على طول السنوات الماضية محصورين في حجرة واحدة، وكنت أشعر باختناقهم بين الجدران حين لا أجد مكانا لفرشتي حين أقضي ليلتي بينهم. أذكر كيف كان منصور ومنال يذهبان إلى النوم في العريشة كي يتسع المكان لي ولزوجتي"[19].

وبالإضافة إلى مقطع آخر يأتي فيه أبو منصور متحسرا على ما مر من أيام، وعلى مفارقة إخوته ووالدته إياه وتركه وحيدا، نجد حضوره من خلال منى إما بوصفها تسرد الأحداث وتصفها، أو عن طريق نقل حواراته، التي يقولها. هذه المقاطع الحوارية في أغلبها تحكي صورته القبيحة التي رسمتها منى، والتي تتردد بين الشتيمة والقسوة، والفساد، وسوء الظن.

الأم:

وهي الشخصية الثالثة في النص الروائي، فقد قامت بأعباء المنزل كما تولت تربية أبنائها خاصة في ظل غياب أبي منصور مدة طويلة في الغربة وحتى بعد مجيئه، وقد بدا من النصوص والشواهد السابقة مقدار العنف الذي وقع عليها من زوجها كما تصف منى وكما يتحدث الأب، فإلى جانب الضرب، والشتم، والاحتقار، والطرد من اتخاذ القرار، والتغيب بوصفها شخصا مستقلا، كانت تصابر لأجل أن توفر لأبنائها حياة كريمة في ظل شح الموارد، فقد جاءت تتسول الأب أبا منصور حتى يزيد المصروف الذي يعطيه إياها وحين تجد أن المال لا يكفي، فتسعى لأجل أن تحافظ على حق أبنائها وبناتها في الدراسة، وتبعدهم عن المشاكل:

- **مشاكل الدار خلوها علي، أنا بتصرف، إنتوا اهتموا بدراستكوا، ولما بتوخذوا شهادات، يفرجها الله**" [20].

هذه الشخصية الصلبة بدت أولا من خلال موقفها من الأب فيما يتصل بتربية أبنائها وتعليمهم، خاصة حين يكونون في منافسة مع أبناء ضرتها، تقول الأم: "**حين ينطق زوجي بتلك الجملة، أشعر أن نصيب أولادي من التعليم سيكون مثل نصيبي. لم يسمح لي أخي بالذهاب إلى الكتاتيب، وحرمني من فرصة القراءة أوفك الخط. بنات وأولاد حماتي الذين كانوا بمثل سني، كانوا يخرجون إلى المدارس، بينما أقوم أنا بأعباء الخادمة**"[21] حتى زوجها فيما بعد قد منعها من الذهاب إلى محو الأمية:

"**يثور أبو منصور. يضرب ويهين ويسب. عقدت معه صفقة:**

خليهم يروحوا عالمدارس ويلعن عظام جدوده اللي يطلب منك قرش أحمر" [22].

ظهرت أيضا من خلال وصف منى السابق الذكر، وبدت أيضا من خلال حديث زوجها عنها حين ذكر أنها قد ذاقت من مره أكثر مما ذاقت من حلوه، وأخيرا عندما تتحدث هي عن نفسها، مصورة ما قد لقيته من زوجها، ومن أسرة زوجها:

"**زوجني أخي وأنا في التاسعة من عمري ولم أبلغ أو يظهر لي ثدي بعد. توفي أبي وأمي قبل أن أبلغ الرابعة من العمر. عشت خادمة لعائلة زوجي. تضربني حماتي صباحا ومساء. أنهض**

[18] انظر: المصدر نفسه، ص11.
[19] المصدر نفسه، 13.
[20] المصدر نفسه، ص24.
[21] المصدر نفسه.
[22] المصدر نفسه، ص25

قبل الجميع. أخبز العجين الذي أعددته ليلة أمس. قبل شروق الشمس، أحلب الأبقار وأنظف الخان وساحة المنزل وأرشها بالماء قبل أن يستيقظ أهل الدار. ربيت أولاد حماتي الذين كانت تأتي بهم وترميهم بين يدي. أطبخ وأزرع وأحصد، وإن اشتكيت، طالني "قايش" زوجي قبل حذاء حماتي. جاءت حماتي لي بضرة، لتكسر عيني، حين مضى على زواجي أربع سنوات دون أن أحمل طفلا. لا أذكر أني لبست ثيابا مثل ثياب النساء ولا أني فرحت مثلما يفرحن. كلما ضاقت بي الدنيا أرجع إلى بيت أخي، وقبل أن أطلب مساعدته، تكون زوجته قد عبرت عن ضيقها من وجودي فأرجع إلى بيت زوجي ذليلة" [23].

ثم هي تظهر أيضا صورتها من خلال أحاديث منى ليس من خلال وصفها لأفعال والدها سابق الذكر، ولكن أيضا من خلال حديثها عنها، [24]حين لم تزغرد لها كما زغردت لمنصور، أوعندما تنقل بعض الملاحظات حولها حين ترى أنها تدافع عنها فقط لتغيظ جارتها، وكل همها في الحقيقة أن تتفوق على تلك الجارة، "**أكانت تدافع عني أم أنها كانت تريد الوقوف في وجه ابن ضرتها**" [25].

وهي أيضا تمارس العنف ضدها وتحاول أن تقمعها:"**هددتها أمها: – صوتك ما بدي أسمعه من اليوم وطالع، فاهمة؟ ظبي لسانك واحترمي حالك**" [26]، وهنا تلغي كل ما فعلته أمها من تضحية بسبب أنها تحاول أن تغيظ جارتها، وليس لأنها ترى أن هذا صواب أو أنهم أبناؤها.

والد أبي منصور ووالدته، وإخوته:

جاءت صورتهم في النص قريبين بشكل كبير من أبي منصور، فهم يحرضونه على كل ما يقوم بفعله، ويشجعونه على ذلك، من ضرب، واعتساف، فالجدة تقسم أن تسيل دم منى لو كانت إحدى بناتها، وعامر ينصحه بأن يحرقها بشوية كاز، وسعيد ينطلق لقتل صادق، ولا يختلف عن هذا المشهد سوى عمها سالم الذي دافع عنها أمام أبيها، وأخذها في منزله، ثم سارع في تسجيلها في الجامعة وكان يساعدها في مواقفها كلها، وقد بدت هذه الشخصية في مواقف متعددة، شخصية تمثل نوعا من النموذج كما تقدمها منى وقد قدم نفسه متحدثا عن المصيبة التي أصابته حين اتهم ظلما بخيانة وطنه وهو ما جعله يمضي سنوات غير قصيرة من عمره في السجن.

ثم جاء أخيرا حين رغب أن يخرج من المأساة التي يعانيها ففكر في أن يتزوج من فتاة أمريكية حتى يخرج من الحالة التي يعيشها، ليكمل حياته من خلال المال الذي يمكن أن يعطيها أياه، وهو ما لم يرق لمنى، ورأت أنه يلغي عمها السابق، فتساءلت:" **أين عمي الذي كان يقف إلى جانبي ويجبرني على احترامه؟ ماذا أصاب حتى العاقلين من أبناء بلدي؟**" [27].

وقد بدت هذه الشخصيات من خلال وصف منى لهم أو من خلال مقاطع الحوار التي يوردها السارد لهذه الشخصيات، أما فيما عدا سالم الذي تولى بصورة ثالثة عرض بعض من أجزاء حكايته التي شكلته خاصة حينما كان في الجيش وبعد ذلك بقليل.

أخوات منى وإخوتها:

وكان ظهور هؤلاء في الغالب متسقا مع موقع منى في أسرتها حيث كانوا هدفا لقسوة أبيهم وتعنته في التعامل معهم، وقد كان معظم حضورهم في النص من خلال بعض مقاطع الحوار التي ينقلها السارد، أو من خلال الوصف لبعض أفعالهم، وفي الوقت الذي كانوا هدفا فيه لقسوة والد منى فإنهم أيضا قد تحملوا في نفوسهم بعض المواقف تجاه منى خاصة منال التي غارت منها لزواجها قبلها وبررت ذلك بأنها "عاهرة" وهو ما آلم منى وجعلها تشعر بالحزن لظهور هذه الصفة من أختها التي تحبها.

أزواج منى:

تزوجت من ثلاثة أزواج بدا هؤلاء الأزواج في النص الروائي، كان الزوج الأول محروس الذي خطبها من قبل فرفضته، ثم بعد أن تمت مصيبتها قبلت به، كان هذا الزوج شخصية ضعيفة في يد والدته، ليس لديه قدرة على اتخاذ القرار. وقد جاءت صورته كما في بعض الشخصيات السابقة حيث تقدم من خلال حديث السارد، وحديث منى، وحديثه هو بالإضافة إلى المقاطع الحوارية التي تعبر عن شخصيته، وهو على خلاف مع

[23] المصدر نفسه، ص21.
[24] انظر: المصدر نفسه، ص71.
[25] المصدر نفسه، ص72.
[26] المصدر نفسه، ص78.
[27] المصدر نفسه، ص69.

الشخصيات الأخرى التي في النص التي تعتمد على القسوة والعنف، لطيف، مهذب، يميل إلى التأمل، والتحنث، ولذا لم يكن محترما ولا مبجلا من قبل جميع الذين يقتربون منه، وقد قبل به أهل العروس لأنه نوع من الإنقاذ للحالة الطارئة التي يعايشونها، وكان شكله خاصة الخارجي غير مقبول، وتزوجته منى رغما عنها بضغط من أبيها وأمها، وحتى تتخذه طريقا لحياة أكرم، لكنها لم تقدم له شيئا مقابل ذلك.

الزوج الثاني سليمان وكان في أواخر ثلاثينياته، وقد تزوجها يريدها أن تهيء له حياة مستقرة بالرغم من شعوره بعدم مناسبتها، وقد كانت سعيدة فيه في أول الأمر، خاصة وأنه أخذها معه إلى اوسكتلندا، وأعطاها قدرا من الحرية والحركة لا بأس بها، ولكنه بعد ذلك تحول إلى شخصية نمطية مثل والدها وأعمامها الذين عرفتهم في ضربها، والتضييق عليها وعدم تفهمها، مما دعاها إلى هجره أولا ثم طلب الطلاق منه ثانيا.

الزوج الثالث وهو صديقها الأسكوتلندي الذي كان مشرفا على مشروعها فترة من الزمن ثم بعد ذلك عمل معها في المشروع وحين تم إعجابها به تزوجته بعد أن عاشت معه مدة من الزمن بلا زواج على الطريقة الأوربية ثم أنجبت منه طفلا، وقد جاءت صورته بوصفه النموذج الكامل للرجولة والإنسانية من وجهة نظرها والشخص المناسب لها على كل الوجوه. وكان حضوره عن طريق استخدام الطرائق الثلاث الأخرى التي جاءت عليها الشخصيات الأخرى.

وتعتمد تقنية السارد في الأساس على تقديم الشيء الواحد من أكثر من رؤية، مما يعني أن الرؤية الواحدة لا تكتمل ولا تمثل الرؤية الحقيقية التي ستقدمها الرواية، وهو ما نريد أن نقف عليه في هذا النص. حين نتناول كل شخصية مما سبق عرضها من خلال الزوايا المتعددة، نجد أن كل واحدة من هذه الشخصيات من خلال كل زاوية من الزوايا قد احتلت مواقع متباينة، فكما أنها تأتي في حين مضطهدة معنفة، فإنها في الوقت نفسه تأتي وهي تتحدث عن نفسها وقد وقع عليها ظلم، أو أنها لم ترغب أن تقوم بهذا وإنما فعلته استجابة لحالة معينة كانت تعيشها، ويمكن أن نقف عند شخصية الأب الذي مثل العنيف الأكبر في هذا النص، الشخصية التي مارست العنف والقسوة على جميع المستويات، سنجدها بالرغم من هذا وبالرغم من شكاية جميع شخصيات النص إلا أنه لم يكن يرغب في ترك عائلته إلابعد أن تعذر العمل في بلده، وبعد أن رغب في أن يقدم لهم حياة كريمة، فقد سئم أن يعيشوا في منزل صغير لا يتسع لهم، ورغب في أن يقدم منزلا أكبر. وتضييقه في المال عليهم الذي شكوا منه جميعا كان بسبب ضيق ذات اليد أولا، وكثرة عياله ثانيا وطلبات والدته، وهو ما صرح به فلم يكن قادرا على الاستجابة لهذا كله، وكان راغبا في أن يوفر لهم وأن يقوم بمسؤولياته تجاه الجميع. حتى ما قام به فيما بعد من ضرب وتعنيف لمنى بعد أن خرجت مع الشاب كان مرده الشعور بالألم لما تسببت به فعلتها، واستجابة للجو الاجتماعي العام بدليل أن جدتها كانت تطالبه بقتلها، وكذلك إخوته عامر وسعيد، وهو ما يعني أنه ليس وحيدا، ولا مختارا فيما ذهب إليه.

في مقابل ذلك تأتي الأم باعتبارها الشخصية الأولى المعنفة من قبل أبيها وحماتها، التي زوجت رغما عنها ثم وقعت في يد هذا الرجل الذي لا يعرف الرحمة ولا الشفقة، وأمه التي صيرتها شغالة، ثم تحملت مسؤولية الأولاد وتربيتهم ومصاريفهم، بالرغم من شح ذات اليد وضيقها، في هذه الصورة المثالية للشخصية المعنفة المضطهدة الأم، سواء من خلال الفعل الذي يقع عليها، أو من خلال ما تقوله هي عن نفسها من وجهة نظرها. لكن منى لديها وجهة نظر أخرى حين تفسر عملها بأنه ليس رغبة في قضاء الواجب، بقدر ما هو منافسة لضرتها ورغبة في إغاظتها والتفوق عليها عن طريق تفوق أبنائها وهو ما يجعلهم أداة، ويحول فعلها إلى شيء من التشييء المنبوذ، كما يقدمها بصورة عنيفة حين تقف في صف والدها ومحروس ليزوجها منه، وتأمرها بالسكوت، ولذا فقد صارت تدرجها في لعنتها التي تحلها على الجميع عدا عمها سالم، وهو ما يعني أن هذه الشخصية قد تحولت هي أيضا بالرغم من أنها معنفة إلى شخصية عنيفة متسلطة لا تختلف عن الآخرين.

والكلام عينه ينطبق على كل الشخصيات التي في النص في المجتمع فهي تأتي في حالتين من التبئير[28] مرة من خلال السارد، ومرة من خلال

[28] يسمى المنظور، ووجهة النظر أحيانا، وهو يرتبط كما يقول سعيد يقطين: "بأحد أهم مكونات الخطاب السردي"، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، الطبعة الثانية، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 1993)، ص283،

السرد الذاتي وأخرى عن طريق تقنية المشهد[29] الذي ينقل الحوار كما هو، حتى سالم الذي يبدو أنه شخصية متميزة ليس من خلال ما ذكرته منى وحدها، ولكن أيضا من خلال ما ذكره هو من التهمة التي وجهت إليه، وهو ما يجعل الأمر غير واضح.

بل إن منى نفسها التي قدمت في الصورة بوصفها الحالة الكبرى للعنف، والاضطهاد، هي عينها حين نقرأها ونحلل موقفها من الجميع، نجدها قد تحولت إلى ممارسة للعنف حين تعاملت مع محروس معاملة غير جيدة، ورغبت في استغلاله فكانت تعلم أنها لا تريده ومع ذلك لم تر بأسا في أن تستغله وتدفعه لأن يقوم بطلباتها ويقدم ما تريد أن يقدمه.

ومن خلال تقنية السارد المتعدد الذي جاءت الشخصيات كلها مبئرة، ومبأرة في الوقت عينه وهي ساردة ومسرودة، وفي الوقت الذي تكون فيه ساردة للحدث فإنها تقدم الحدث من رؤيتها وتبرر ما نقلته الشخصية الأخرى، وهو ما يجعلنا نخرج بصورة متماثلة نحو شخصيات الرواية. هذه الصورة المتباينة للشخصيات، توصل إلى نتيجة واحدة هي أن هذه الرؤى المتباينة حول الشيء الواحد، تجعل الإنسان مذنبا وبريئا في الوقت نفسه، هي في الحقيقة ترجعنا لنقطة الصفر فيما يتصل بتحديد الشخصية العنيفة البؤرة التي يمكن أن نقول إنها عنيفة وحسب والتي هي الأساس في هذا العنف والقسوة والتعسف، وهو ما يعني أن الجميع مذنبون وبريئون في الوقت نفسه مما سحب دائرة الاتهام من الفرد إلى المجتمع بوصفه هو الذي دفع أفراده إلى هذا السلوك المشين بكل أطيافه، وهو ما يعني أن مع اختلاف زاوية النظر وتعدد السارد، فإن المحصلة النهائية للقضية تكون واحدة بناء على الرؤية التي تؤدي إليها والتي هي هنا مسؤولية المجتمع تجاه ما يحدث.

وحتى تتم هذه الرؤية نجد أن النص الروائي يقدم لنا شخصيتين مغايرتين لما بدت عليه الشخصيات في النص المدروس، فهما لا يتسمان بالتعجل الذي تتسم به غالب الشخصيات، كما أنها لا تعلي من قيمة الأشياء التي تعليها الشخصيات الأخرى، ولا تحتقر الأشياء نفسها التي تحتقرها الشخصيات الأخرى، هاتان الشخصيتان هما: سالم، ومحروس.

قدمت منى سالم بوصفه نموذجاً للإنسان الذي حاول أن يدافع عن وطنه، المخلص له لولا بعض الخونة الذين شعروا بالغيرة منه لأنه محل إعجاب أساتذته وزملائه، ولذا فهو يقبع بالسجن سنين طويلة لا يسمح بخروجه بالرغم من توسط كل الذين توسطوا له مع اختلاف مواقعهم الاجتماعية، إذا الإخلاص والاجتهاد يقابله المجتمع بدخول السجن، وهو في مقابل أخيه أبي منصور الذي لا يتوانى عن الفخر بأنه هرب في حرب 67[30] بل يعد ذلك من مفاخره، مع ذلك لا يستحيي من فعلته ويرى أن فعله عادي بل الأحمق الذي لم يفعل.

الشخصية الأخرى هي شخصية محروس، وهو لم يبد كما جاء سالم ولكنه يمثل نموذجا اجتماعيا آخر. هذا النموذج الاجتماعي يتمثل بالشخص اللطيف، المسالم الذي لا يميل إلى العنف في أي حالة من أحواله، وحين ارتبط بمنى كان يسعى لأن يتعامل معها باللطف، والتفهم، ويستجيب لمطالبها، حتى إنه رفض كل ما كان أبومنصور يطلب منه، وما كانت أمه تطالبه، ووقف سدا منيعا بوجه كل من أراد أن يضربها، وهو ما يعني أنه لم يكن ضعيفا بقدر ما كان لا يؤمن بالمكونات التي كان يؤمن بها أولئك، والسبب في ذلك أنه شخصية متدينة تؤمن بالقيم الفاضلة، ولا ترى منطقا فيما يقومون به من إكراه واعتساف للآخرين.

هاتان الشخصيتان كانتا مرفوضتين في المجتمع الذي تنتميان إليه، يبدو من رفض الشخصية الأولى عدم وجود وظيفة تليق بها عند خروجها من السجن تعيل منه عائلتها وتنقلها من عمل إلى آخر لكسب العيش بالإضافة إلى وصمه بأنه مسجون أو خريج سجون وهو ما يعني أنه أصبح مجرما في نظر المجتمع لا يقيم له وزنا.

ويمكن أن نعرفه كما عرفه جرار جينيت بأنه "الصيغة الثانية لتنظيم الخبر" خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 197. باعتبار أن طريقة وقوعه هي الصيغة الأولى، وواضح من الإيجاز في تعريف جنيت أنه لا يريد أن يختار صورة واحدة من صور النظر إلى التبئير بناء على كثرة التعريفات والتقسيمات التي تناولها به الدارسون.

[29] المشهد هو الذي "يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا" وهو يكون مع التلخيص والحذف والوقفة طرائق تقديم الحدث بعلاقتها مع الزمن. جيرارجنيت، مصدر سابق، ص108.

[30] في عام 1967 التقى العرب وإسرائيل في معركة غير متكافئة، وانتصرت فيها إسرائيل، ووقع في يدها كثير من الأراضي العربية. وتسمى أيضا النكسة، وحرب الأيام الستة. وهي تعد إحدى انعطافات التاريخ العربي المعاصر، وأصابت كثيرا من العرب بالحسرة والانكسار، وكتب فيها الشعراء القصيد. انظر: حرب1967، (المركز الفلسطيني للدراسات، مارس 2021).

وأما الشخصية الثانية فهي محروس والذي ظل موضع سخرية واحتقار من كل من في القرية حتى من منى نفسها الذي رفضته في بداية الأمر نظرا لما يتسم به من سمعة سيئة:"**حين نظرت إلى وجه محروس، كان أكثر غرابة وقبحا مما تخيلت جسده الذي بالكاد يدخل من باب المنزل يجعلني أشعر أنه فيل أو بقرة لا بشر. دفعت ثمن رفضي أمام عيني محروس. ضربني والدي. شتمني وقال إني لا أستحق حتى محروس**"[31] هذه الجملة المفيدة التي في آخر النص المنقول تعطي الانطباع الكامل عن المنزلة التي يحتلها محروس وهي انتهاء الغاية في الانحطاط وسوء القيمة، والأمر اللافت للانتباه هو اتفاق هاتين الشخصيتين في الاسم فالأول "سالم" وهو السالم من كل داء وعيب، والآخر "محروس" وهو الذي حرس من أن يصيبه شيء بالرغم ما تحمله هذه الكلمة من إيحاء بالتقليل من القيمة وتهوين الشأن.

هذا الموقف من المجتمع نحو هاتين الشخصيتين المغايريتين هو نوع من الإدانة للمجتمع ككل، باعتبار أن ما كانت تقوم به شخصيات النص ليس عملا فرديا ولكنه عمل جماعي يقبله المجتمع ويعلي من مكانته بوصفه العمل الصواب، الأمر الذي يدل على فساد ذوق المجتمع الذي يعلي من قيمة العنيفين الفاسدين، ويضع من قيمة المخلصين العفيفين المتقين.

من المجتمع إلى الثقافة إلى الهوية:

يمثل الفعل الذي يتسم به كل مجتمع جزءا من ثقافته[32]، ولذا ليس أمرا غريبا أن يعد ما يدور في هذا النص من فعل عاكسا للثقافة الاجتماعية التي يعيشها، ولذا وجدنا بيئات المجتمع المختلفة تتسم بهذا الفعل، وتبتعد عن الفعل الآخر الذي يمثل المنطق والعقل والحضارة، وهو ما يعني أن فعل العنف، والتسلط، والقضاء على الآخرين والسخرية بهم هو ثقافة المجتمع التي يتسم بها، ويتمسك بها ويوصي بعضهم عليها بعضا بدليل أننا وجدنا "الجامعة" وأساتذتها التي انتقلت إليها منى يقومون بالدور نفسه، فهم يتواطئون ضد الطلاب والطالبات لاستغلالهم ماليا وجسديا، وقد عانت منى من هذه الحالات مع أستاذ العلوم السياسية الذي عرض عليها الدرجة التي تريدها مقابل أن تخرج معه لشرب الشاي، والأمر الأسوء أن يكون عميد الكلية ومدير الجامعة متواطئين معه ويدافعون عنه وهو ما يعطي دلالة عن مدى السوء الذي وصل إليه المجتمع بتورط الجامعة التي ينبغي أن تكون منبع القيم والأخلاق في هذه الرذيلة الاجتماعية.

ومن الممكن القول إن هذه السلوكيات ليست من العادات في شيء ولكنها سلوكيات خاطئة يتخلص المجتمع منها بالوعي، فهي لا تعد في ثقافة المجتمع، ولكن الحقيقة أن هذه السلوكيات أصبحت نوعا من المقدس في المجتمع كما أصبحت تدل عليه كما هو الحال في الجماعة التي تعيش خارج المكان حين يسمها دون غيرها من الأمم، ويصاحبها أينما كانت حتى حين تخرج من الظروف المحيطة بها، وتصبح تعيش ظروفا غير الأولى، فتتصف بالصفات نفسها، وتقوم بالفعل عينه، وهو ما يحول هذه السلوكيات المتخلفة من عادة وثقافة يمكن أن تتغير إلى سمة خاصة بهذه الأمم تعبر عنها وعن تكوينها.

يتمثل هذا بحال المجتمع العربي الذي عايشته منى بعد الهجرة إلى أسكوتلندا، فزوجها سليمان لا يختلف عن أبيها وأعمامها الذين يرون المرأة، والزوجة لقضاء الحاجات الجسدية ولتقوم بأعمال المنزل:"**لم أكن أعرف أن وحدتي كانت تنتهك معايير الزوجة المثالية التي أرادها سليمان. لم أعد خادمة ولا مومسا ولا لعبة، ففشلت في تأدية الأدوار التي تزوجني لها**"[33]، وقد كرر على مسامعها مقولات من مثل:"**ولك المرة شو إلها غير بيتها وجوزها، أنا ما قصرت معك**"[34] "**وحضرتك مين يصرف عليك والا علي أدفع وبس**"[35]، و"**تجوزتك لأنك رخيصة، وبعدك رخيصة ورايحة تظلي رخيصة حتى تموتي، وهذا اللي ابطنك رخيص مثلك ولا يمكن يعيش ويحمل اسمي**"[36]،

---

[31] المصدر نفسه، ص80.

[32] تتعدد تعريفات الثقافة ، فمؤلفو كتاب نظرية الثقافة يعدونها "القيم والمعتقدات المشتركة"، عالم المعرفة، 223، الطبعة الأولى، (الكويت/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997/1418)، ص31، في حين يعد حسين مؤنس الثقافة"ثمرة كل نشاط إنساني محلي نابع عن البيئة ومعبر عنها أو مواصل لتقاليدها في هذا الميدان أو ذاك". الحضارة، عالم المعرفة، 237، الطبعة الثانية، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998/1419)، ص370. فالعلاقة بين االعادات ولتقاليد والثقافة أمر لازم كما العلاقة بين لثقافة والهوية، إلا أن السؤال عما يجعل هذا السلوك من العادة التي تعبر عن الجماعة أم أنه سلوك فردي لا يتجاوز من قام به، ثم عن اتخاذ هذا الفعل دالا على الهوية، وهذا الأمر سواء على مستوى الفعل أم على مستوى النص أمر كما يرى كليفورد غيرتز- سيمياتي، فتحليل الثقافة "يجب ألا يكون علما تجريبيا يبحث عن قانون بل علما تأويليا يبحث عن معنى"، تأويل الثقافات، ترجمة محمد بدوي، الطبعة الأولى، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2009)، ص82، وهو ما سارت عليه هذه الدراسة.

[33] عفاف البطاينة، خارج الجسد، ص242.

[34] المصدر نفسه، ص243.

[35] المصدر نفسه، ص258.

[36] المصدر نفسه، ص249.

بالإضافة إلى الضرب الذي كان يقوم به عند كل سبب حتى إنها بدأت تتذكر أباها وأعمامها:" **الأشياء أصبحت أكثر وضوحا وإيلاما عندما صفعني سليمان. أسمع صوت بكائي بين الجدران وأشعر بالانكسار يحاصرني. أتخيل والدي يضحك وأضع وجه سليمان إلى وجه والدي. ألاحظ أن فارق السن بينهما لم يكن إلا بضع سنوات**"[37].

وحين تضطر للعمل حتى تحافظ على كرامتها من شتائم سليمان، وتكون الاستقلال المادي الذي يحفظها وابنها، فلا تجد إلا مدرسة عربية بأجر زهيد، تجد هذه المدرسة تتواطؤ مع سليمان ضدها وتستغني عن خدماتها، ومدير المدرسة العربي الذي نشأ في أوسكوتلندا يقول لها بصراحة: "**جوزك ما يريدك تشتغلي. كل رجال حر بحرمته. إن كان جوزك ما يريدك تشتغلين، اقعدي في بيتك ولا تجيبيلنا وجع الراس. أنا ما برظيني إنه حرمة تطلع على شور رجلها بسببي**"[38].

وفي هذا المقطع تبدو المؤسسة الوليدة فيما وراء البحار تتبنى قواعد المؤسسة القديمة في المكان الأصلي، فتتحول إلى مؤسسة قامعة لأفراد الجماعة، فتراعي حقوق فئات على فئات بناء على اعتبارات غير منطقية، فهي تؤكد عدم انتمائها إلى المكان المحيط بها بقدر انتمائها إلى المكان البعيد من خلال التمسك بعاداته، باعتبارها هي المكون الشخصي الحقيقي، وهي التي ينبغي أن يتمسك بها لأنها تكون الذات، بعيدا عن ظروف المكان المغايرة تماما والتي تقدم مجالا للحوار، والاختلاف والتسامح.

والمكان الذي تجتمع فيه النسوة العربيات من كل أنحاء العالم العربي، يتدارسن القرآن وبعض قضايا الفقه وأمور حياتهن تجتمع القذارة من حوله من كل جهة والأثاث القديم، والأجهزة الكهربائية التالفة، وفي الداخل يعج بالنساء والأطفال الذين يتقافزون على كل شيء مما حولهم، بل إن الفئران تتراكض تحت الأثاث هاربة إلى إحدى الغرف المقفلة دون أن تثير أحدا من الجالسين.

وهنا نجد أن المجتمع العربي في أوربا لا يختلف عن المجتمع العربي في كل مكان وكأنها لم تفارق وطنها، تقول منى:

"**فتحت أمامي البيوت العربية التي حملت معها كل شيء عربي إلى أسكتلندا. اللغة والطقوس والتقاليد الاجتماعية والحرام والحلال. كنت أشعر بالذنب حين أعد وجبة تتضمن اللحم أو الدجاج المذبوح على الطريقة "الغربية"، والتي إن سئلت عن مكان شرائها، أؤكد أنها من محلات الباكستانيين، وأنها على الطريقة الإسلامية. حتى الأدوار العربية للرجل والمرأة حملت إلى هنا**"[39].

بل نجد أبعد من ذلك حين نجد أن المجتمع العربي هناك يسعى جاهدا لأن يحكم الإغلاق على نفسه فلا يكتفي بنقل كل مكونات المجتمعات العربية، ونظام حياتها إلى بلاد الغرب بل إنه يزيد بعد ذلك من إقامة عداوة مع المجتمع الأصلي يتظاهر أنه يكيد له، ويحاربه مما يمثل حصارا على الذات من التعامل مع الآخرين أو التداخل معه في حين أنه هو الذي استضافه، وجعل له موقعا خاصا في نفسه، وفتح له فرصة العيش والاستقرار، فكيف يتحول إلى عدو يحاربه:

"**حدثت أم منار عن كل ما يدور بيني وبين سليمان. ونصحتني بالهدوء وبررت غياب سليمان وانشغاله بالضغوط التي يتعرض لها من قبل الاسكتلنديين، أو"أولاد الحرام كما وصفتهم**"[40].

والموازنة اليسيرة بين مكونات المجتمع العربي في الوطن والمجتمع العربي في المهجر يجد أن سليمان يقابل والدها، والمدرسة التي تعمل بها تقابل المؤسسة الرسمية التي لا تقبل للمرأة وجودا إلا بإذن زوجها، في حين العادات والتقاليد والعيب وغيرها جاءت بها الأسر معها. أما الدار التي تجتمع بها النساء فهو يقابل الجامعة في البلاد العربية التي تحيط بها القذارات من كل جانب القذارات الحسية والمعنوية، هذا الربط الدقيق والمقصود بين المجتمعات العربية في المهجر وفي أماكنها يدفعنا إلى القول إن الرواية تتجاوز القول بوصف الفساد وتعريته لكشفه وإصلاحه إلى القول بأن عدم الاختلاف بين المجتمع الكبير والمجتمع الصغير الذي انتقلت إليه، وحرص المجتمع الصغير على المحافظة على عاداته، وتقاليده، وقيمه التي جاء فيها يعني أن هذه العادات والتقاليد

[37] المصدر نفسه، ص250.
[38] المصدر نفسه، ص259.
[39] المصدر نفسه، 245.
[40] المصدر نفسه، ص247.

ليست مجرد عادات وتقاليد، ولكنها أيضا ثقافته، وأنه يرى أنه بخسران هذه الثقافة سيخسر تميزه، ثم سيذوب في المحيط الأكبر، وهوما يعني أن هذه العادات والسلوكيات قد تحولت إلى أداة للحفاظ على الجماعة ووجودها في هذه الفئة، الأمر الذي يعني أن هذه الممارسات هي جزء من هويتها، بل يعني أنه يحقق هويته وانفراده من خلال هذه المعطيات الثقافية المحلية، وكأن الرواية تعيد صياغة ما قاله ولتر بين مايكل عن رواية الولد الضاحك:"**حتى تكون من شعب النفاجو، لا يكفي أن تكون ولدت من أبوين ينتميان إلى هذا العرق، ولكن لا بد أن تتصرف كما يتصرفون**"[41] وعلى هذا فحتى تحافظ على عروبتك لا بد أن تتصرف كما يتصرف العرب في أوطانهم، وتعيش كما يعيشون. وحين تكون هذه المكونات جزءا من الجماعة هنا، فإنه يعني أنها جزء من مكونات هويتها في المجتمع الأصلي الكبير.

هذا الحرص على التمسك بالعادات والتقاليد، وكل تفاصيل مكونات الذات التي سبق الحديث عنها، يعني أنه يرفض أن يتحول إلى كائن ذائب، ويظن أن هذه المكونات ستحفظ له نقاءه، وموقفه الأول، وهو ينسى أن المجتع المحيط به يغزوه من خلال وسائل الإعلام، ومن خلال مؤسسات المجتمع الأصلي المحيطة به، ومن خلال الذات حين تمارس عنفا على نفسها، يمثل أكبر الأدوات المهددة لوحدة البنية الاجتماعية وتماسكها من خلال لجوئهم إلى مجتمع الآخر، ومؤسساته الاجتماعية النافذة والنافعة في الوقت نفسه. وهذا ماحصل لشخصية النص هنا: منى حين هربت من عنف زوجها، ومعاملته السيئة لأجل أن تبحث عن الخلاص مما هي فيه من خلال الدخول في مجتمع الآخر، وحين بحثت عن الخلاص ووجدته رغبت فيه لمجتمعها أيضا.

وهنا يأتي السؤال عن الخلاص الذي تطرحه الرواية عن طريق ما فعلته الشخصية الرئيسة منى، ويتصل بمدى إمكانية تغيير هذه الصفات مع الحفاظ على الهوية أم لا بد من تغيير الهوية لنبتعد عن هذه المكونات، هذا أولا ثم عن ملامح هذه الشخصية التي تريد أن يبشر بها النص. جواب هذا السؤال مبني على السؤال الأول الذي ستكشف عنه الدراسة في المبحث اللاحق.

من الآخر إلى الأنا:

رفض سلوكيات المجتمع العربي وما فيه من تخلف في البلاد لايعني القبول بها حين يتغير المكان، لأن الموقف ليس من المكان بقدر ما هو من الفعل، وهذا الذي حدث مع شخصية الرواية فحين تبين لها أن المجتمع العربي هناك لا يختلف عن المجتمع العربي هنا، وأنها لم تعد أن خرجت من مجتمع يتبنى هذه السلوكيات بوصفها حقيقته المكونة له ونابعة منه، إلى مجتمع آخر مشوه، مقلد يحاكي مجتمعا كبيرا متمركزا حول ذاته، وكأنها ذهبت إلى دائرة ضيقة متقوقعة على نفسها تخشى أن تذوب مكوناتها الجوهرية، ولذا فهي تعيش على الهامش وسط القذارات والأثاث القديم المتراكم حتى لا يهتدي إليها إلا من يعرفها، وتعيش حالة صراع داخلي حتى تحافظ على جوهرها وكينونتها:

"**بحثت عن [الدار] طويلا قبل أن أجدها. لم يعرف مكانها أحد حتى أولئك الذين يسكنون بجانبها. لولا وصول إحدى النساء...، لما اهتديت إلى المكان ولا المدخل. الكنيسة التي تحولت إلى [الدار] محاطة بالقمامة، والأثاث القديم والأجهزة الكهربائية التالفة وغيرها مما تقشعر له النفس**"[42].

وهو ما فعلته شخصية الرواية الرئيسة حين رفضت الانضمام إلى تلك النسوة المجتمعات حول القذارة، ورفضت كذلك زوجها سليمان وما يقوم به من أفعال لا تختلف عن والدها، فبدأت ترفض تشييئها، وترفض أن تتحول إلى متاع أو بضاعة وأداة أتى بها لحاجة، وتخرج عن الاستجابة له والرفض وتتحول إلى شخص ند له، فحين يهملها ويهمل في طريقة تعامله، ويحيل المنزل إلى مكان للأكل والنوم، تتوقف هي عن أداء عملها تجاهه، وحين يحتقرها ويشتمها ويضربها ترفض أن تتنازل عن كرامتها وأن تستسلم له ولأفعاله المشينة، ولم تستسلم لمحاولته سلبها من معناها أوتحويلها إلى دمية في يده:

"**رفض أن أخرج...رفض أن أعمل. رفض أن نزور المدن المجاورة، صار يذكرني بالمصاريف وضيق**

[41] Walter Benn Michael, Race into Culture: A Critical Genealogy of Cultural Identity, p.672.

[42] عفاف البطاينة، مصدر سابق، ص244.

الوقت. شعرت أن سليمان يحاصرني من كل اتجاه..تجاهلت اعتراضاته"[43].

كما رفضت توجيهات أم منار الفلسطينية التي لا تختلف عن توجيهات أمها في موقفها من أبيها:
"– **بدك تصبري وتتنازلي شوي.**
قالت أم منار وأنا أنظر إليها غير مقتنعة:
ما تطلعي في هيك، أنا عارفة شو بحكي، كبري عقلك وصالحي جوزك وبلا قلة عقل. المرة ما لها إلا جوزها"[44].

ومثلها مثل سائر النساء العربيات اللاتي كن يوصينها بالوصايا عينها التي كانت أمها توصيها بها، ويكشفن عن السعي لإرضاء أزواجهن، وأن هذا هو الهدف الوحيد من الحياة ويكفيهن لأن يمتلئن سعادة[45].

والدار التي كانت مكرهة على الذهاب إليها لتجد أحدا تتحدث إليه توقفت عن الذهاب إليها بعد أن وجدت من يؤنس صحبتها، وبدأت بالدخول إلى العالم الآخر، وكان ذلك من خلال فصل التدرب على التعامل مع الطفل في المستشفى، إذ قابلت إيلين التي تحضر دروس ماقبل الولادة وأقامت معها صداقةحيث التقت بالمجموعة خارج الفصل لتبادل المشاعر حول الولادة [46]، صارت هي الطريق لدخول عالم الأسكوتلنديين حيث تبع ذلك اتصالات ولقاءات مع نساء المجموعة، تبعها الاتصال بالطبيبة بناء على نصيحة إلين لتشكو إليها حال ابنها الوليد وسبب عدم توقفه عن البكاء، وهو ما أوصلها إلى الإخصائية النفسية التي نصحتها بعد ذلك بالاتصال بمركز نصح العاملين وهو ما جعل علاقاتها بالجانب الآخر تتعزز، وعلى إثره تقل بالنساء العربيات الذي كمل حين انفصلت عن زوجها، وأقامت بمنزل مستقلة مع طفلها وهو ما ترفضه التقاليد العربية التي جاءت على لسان أمها وإخوتها من وراء البحار وصدقته النساء العربيات اللاتي قطعن الاتصال بها وزيارتها بعد استقلالها، وقد صرحت أم منار أن ذلك بناء على طلب زوجها.

في هذا الجزء من العالم الاجتماعي تعرفت على الأشياء من جديد ابتداء بنفسها حين وقفت على حقيقة مشكلتها، فمن خلال لقائها بالطبيبة النفسية وسؤالاتها المهمة أجابتها بحدة وبصراحة عن الأزمة الحقيقية التي تعيشها، فأسرتها ليست هي أزمتها، أزمتها هي أنها لا تعلم ماذا تريد، وهذا الذي أصابها بالاستغراب أن تكتشف حقيقتها، وبناء على هذه المعرفة بدأت تعيد صياغة حياتها، كما بدأت تكتشف وجها آخر للحياة يقوم على النظام والدقة في ترتيب الأشياء: "**في نهاية الشهر الثامن، علمتنا الممرضة كيفية تغيير الحفاظات، وحمام الطفل، وتعقيم زجاجات الرضاعة، وتنظيف وجه الوليد وحبله السري. حدثتنا عن الكريمات التي تقي بشرةالطفل من الحساسية...كدت أضحك وأنا أتعجب لاهتمام هؤلاء بأصغر الأشياء وأدق التفاصيل**"[47]. كما يقوم على الاحترام وذلك من خلال ماتراه من زميلاتها في فصل ما قبل الولادة، "**في رحلة تسوق لطفلينا، سألتني عن زوجي، واعتذرت إن كانت تتدخل في شؤوني الخاصة**"[48].

والحب، وسيادة القانون وحب العمل، والرغبة في مساعدة الآخرين وليس استغلالهم، والبحث عن الحلول العلمية للمشاكل التي تواجهها:"**حدثتني إيلين على زيارة الطبيب وطلب المساعدة حين اضطرت إلى حمل آدم وأنا صامتة أنظر إليه وهو يصيح ويصرخ. رفضت أن تغادر بيتي إلا حين رافقتها إلى العيادة**"[49].

كما يبدو سيادة القانون وحماية الضعفاء من موقف الشرطة المحلية حين اتصلت بهم تستنجد من عنف زوجها سليمان وضربه لها، حيث قامت بحبسه يوما وأخذ تعهد عليه[50] جعله يغير طريقة نظرته لها، وتعامله معها، ويضطر إلى جعل اعتبار لها من خلال تعامله. كما تبدو رغبة المجتمع في مساعدة الناس الراغبين في العمل بعيدا عن الاعتبار لألوانهم أو ثقافتهم من خلال استقبال "مكتب نصح المواطنين" الذي وجهها إلى مركز يقيم دورات لمن يريد أن ينشئ مشاريع خاصة. هذا المجتمع هو الذي تصف أم منار أفراده بأنهم أولاد الحرام في مقتبس سابق.

[43] المصدر نفسه، ص246.
[44] المصدر نفسه، ص247.
[45] انظر: المصدر نفسه، ص287، 295.
[46] انظر: المصدر نفسه، ص262.
[47] المصدر نفسه.
[48] المصدر نفسه.
[49] المصد نفسه، ص269.
[50] انظر: المصدر نفسه، ص258.

كما تعرفت على حب العمل، وطعم النجاح، وقيمة الاجتهاد، فحين بدأت مشروعها أصبحت تسير فيه بخطوات دؤوب، يراعيها السيد المشرف المعين عليها من قبل المركز التجاري للإشراف على مشروعها وتقديم النصائح اللازمة، دون أن تجد منه ما يمكن أن يعد استغلالا لحاجتها، أوالتهوين من كرامتها والرغبة في الاستمتاع بها كما كان يفعل أساتذة الجامعة هناك مستغلين فقرها، وبالرغم مما كان يكنه لها من حب وتقدير وإعجاب، وقضاء الساعات الطوال منفردين فإنه لم يكن يخرج في حديثه عن العمل وظروفه.

والتقت بالوجه الآخر للصداقة الذي لا يقوم على الكذب والغش من خلال صديقتها إيلين التي كانت تجلس معها في كل مكان، وجارتها كارول مع زوجها اللذين أصبحا قريبين لها ولابنها آدم، يشاركانهما كل المناسبات الاجتماعية واليومية، في مقابل زوجها سليمان الذي كان يتمنى لها أن تفشل وأن تسقط كل يوم: "**كان دائم التحذير من اندفاعي وتحملي تكاليف لست أستطيع تعويضها..كنت أدهش حين يسألني عن التكاليف أو الأرباح أو النفقات وأدهش أكثر حين يقول:"الأيام بينا"**[51].

وقد جعلها هذا كله شخصية جديدة مختلفة عما كانت عليه من قبل: "**أحببت المرأة التي صرتها. أحب اعتمادي على نفسي وخروجي إلى مدارات الحياة**"[52].

وعلى الرغم من رفضها لمجتمعها السابق سواء كان ذلك على المستوى الكبير في المشرق أوفي النسخة التقليدية في المهجر، فإن ذلك لا يعدو أن يكون موقفا احتجاجيا لا يعتمد على فهم الأنا ومعرفة مكوناته الحقيقية واتخاذ موقف معين يقوم على فهم الأسباب الدافعة وراء ذلك، هذا الذي حصل من خلال اتصالها بالآخر ومعرفته معرفة قريبة والاطلاع على نموذج جديد للحياة، وطريقة أخرى للنظر إلى الأشياء، كان أول ما ظهر هو معرفتها بنفسها، فليس غريبا بناء على ذلك أن يكون مصدر إعادة تقويمها لنفسها وسبب حزنها، وبؤسها من الإخصائية النفسية الأوسكتلندية التي ذكرت أن أسرتها أو زوجها أو ابنها ليسوا السبب فيما تشعر به، وإنما السبب الحقيقي هو حيرتها وترددها الذي جعلها لا تعرف بالضبط ماذا تريد أن تفعل: "**قد يكون سليمان وآدم جزءا من مشكلتك، الجزء الأكبر هو أنك لا تعرفين ما تريدين. اذهبي وفكري وحددي أهدافك. اعرفي ما يسعدك وما يزعجك وما تطمحين إليه، مشكلتك نابعة من ذاتك**"[53]. ومن هنا جاءت رغبتها في إعادة فهم واقعها الأول ومعرفة الحقائق التي دفعتها إلى ذلك.

وحين عرفت نفسها بتأثير هذه الكلمات ومشكلاتها، انطلقت أيضا تتعرف على ذاتها الكبرى وتشخص مشكلاتها عن طريق المقارنة بين ما تراه أمامها من فعل الأوربين وما يفعله العرب سواء في أوسكتلندا أو في بلادها العربية وذلك واضح في تصويرها المشاهد المتاحة، فمنى العربية لم تختف أبدا وهو ما كشفه ضمير اسم الإشارة حين قالت: "كدت أضحك وأنا أتعجب لاهتمام هؤلاء بأصغر الأشياء وأدق التفاصيل"، فالمقارنة حاضرة في كل مكان ابتداء من حضور أزواج النساء إلى عيادة الطبيب للمراجعة والعمل ثم حضور تدريبات ما قبل الولادة في ظل رفض سليمان للولد منذ البدء، إلى عند ساعة ولادة الطفل وتسميته حين كان أزواج صواحبها حاضرين في الوقت الذي كان سليمان يصر على عدم قبول الولد ويقضي وقته بعيدا عن المنزل وانتقالا بعد ذلك إلى المشاركة في العمل.

هذه المقارنة قد تكون مباشرة كما في المقاطع السابقة، وقد تكون مضمرة وذلك من خلال الوقوف عند التفاصيل الدقيقة الحاضرة في المشهد المنقول من خلال السارد، وهو الغائب في المشهد المنقول في الواقع العربي سواء كان ذلك الأصلي أو في المهجر على طريقة أياك أعني واسمعي ياجارة وذلك فيما يتصل بجوانب الحياة المختلفة كالنزهات أو المسؤوليات، وتعاملهم مع النساء والمرأة على وجه الخصوص مما قد ذكرت وجها منه قبل، وهذا مقطع يبين الموقف بشكل أكبر:

"**في أول المساء، بدأ ستيروت بإعداد العشاء بينما قمت أنا والأطفال بترتيب حجرات المنزل وإعادة الألعاب إلى مكانها. تناولنا العشاء. ساعدني ستيورت على تنظيف أواني العشاء وإعادتها إلى مكانها. لعبنا قليلا مع الأطفال قبل أن أصعد معهم وأعدهم للنوم. طلب منه الأطفال أن يقرأ لهم قصة. دخل كل منهم فراشه. طلب**

[51] المصدر نفسه، ص280.
[52] المصدر نفسه، ص 282.
[53] المصدر نفسه، ص 272.

وليام لعبته "سبوتي" التي ترافقه حيثما ذهب. غطيت الأطفال وانصرفت تاركة ستيورت يقرأ لهم ما شاءوا"[54].

هذه المعرفة للأنا عن طريق الآخر، وحضور الأنا في الآخر جعلها تعيد قراءة الماضي من جديد وتتعامل معه مرة أخرى، بصورة مغايرة لم تكن موجودة لولم تعرف الآخر، وهو ما نجده في ملامح الأنا المذكور في الرواية، فالنص أو الوصف والسرد الذي قامت و قدمته منى كان قد حدث ليس بعد أن انقضى بأزمان وحسب، ولكن بعد أن تعرضت لتجربة مغايرة تمام المغايرة، وهو الأمر الذي أثر على سردها لقصتها منذ البدء فكان موقفها من أبيها بالرغم أنها كانت تسبه وتشتهي أن تقضي عليه، فالنعوت والكلمات والشتائم القذرة التي أطلقها أبوها عليها كانت أكثر بكثير من النعوت التي أطلقتها هي عليه وهي تقص القصص، وتسرد الحكاية، بل إن موقفها من أبيها ومرضه قد تغير بشكل كبير في النص الروائي ليس في أيام كانت في بلادها، وبعد أن عادت وإنما بعد أن عرفت بمرض أبيها من والدتها بعد ولادتها مباشرة إذا كان جوابها: "الله لا يرده"، بعد أن قالت: "**تعجبت من القسوة التي أخذت تجد طريقها إلى قلبي وأنا أسمع صوت أمي وهي تشكو من حالها وحال العائلة**"[55].

بالرغم من ذلك فإنها فيما بعد قد ألحت على أمها لعرض والدها على أطباء، والبحث عن طبيب يعالجه، ويكشف عليه ويساعد في تخفيف آلامه، بل إنها تعهدت لأمها بأنها هي التي ستقوم برعايته إذا جاء إلى المنزل معفية أمها من هذه المسؤولية، ولم تف بما كانت تود أن تقوم به في زمن مضى، هذه الرؤية لأبيها، ولأمها ولمن حولها ما كان لها أن تتعير لولا أنها عاشت تجربة أخرى، وعرفت حقيقة ما يدور، بدليل أن أمها وأخواتها اللائي لم يخرجن لم تتبدل صورته عندهن، وظللن يتمنين أن يموت في كل لحظة ليتخلصن من العذاب الذي سامه إياهن، فقد ظللن ينظرن إلى الموضوع برؤية تقليلدية تقوم على العنف والانتقام وثقافة الثأر التي إذا بدأت لا تنتهي، فلم يكن لها أن تعيد تحليل شخصية والدها وتربطه بهزيمة 67 التي كان واحدا من جنودها البواسل الذين فروا من أرض المعركة وتركوا فلسطين تسقط بأيدي الغزاة، وتحمد الله أن الأمرلم يتجاوزها إلى سائر البلاد العربية[56]، الأمر الذي يجعلها تستخلص أن حالة أبيها هي محصلة حتمية لهذا الانكسار الذي أصاب الأمة العربية ككل، وأنه فقط إشارة إلى جوانب أخرى، وأن الذي تعيشه أسرتها لا يتصل بالغنى والفقر، ولا بالعلم والجهل، ولا بالقوة والضعف، فهو شامل لكل النماذج؛ فالأغنياء يوقعونه على الفقراء، والعلماء يوقعون هذا القبح على الجهال، والرجال يوقعونه على النساء والقائمة تطول، وهو ما يعني أنه يتصل بالعرب أنفسهم.

هذا الانكسار الذي أصاب والد منى بسب هزيمة 67 كان انكسارا للرجولة العربية وقد جاء الربط بين الرجولة والفحولة في حالة محروس زوجها الأول الذي حين رغب أن يغتصبها في ليلة زواجها قصدت علامة الذكورة وأصابته في عاهته جعلته يخاف ويبقى ويتراجع عن كل اتصال إيجابي دليل على العجز من الفعل الإيجابي السليم.

وحين قررت منى أن تبقى في أسكتلندا، وتبدأ حياة جديدة أدركت أن ماضيها وأسرتها لن يقبلوا لها إلا أن تعيش كما هم أو كما يريدون، وهو ما لا تقبله حيث بدأت تخط لنفسها خطا جديدا يقوم على نظام الحياة الأوربية بدليل أنها سمت ابنها آدم وهو الاسم الذي أنكرته عليها أم منار بوصفه اسما غير عربي وقالت: "**وليكن**"[57] وكأن العرب والعروبة آخر ما يمكن أن تفكر فيه. هذا الالتحاق بالحياة الحضارية التي وصفتها من قبل جعلها في صدام مع العرب والعروبة إما أن تختار قومها وطريقة عيشهم أو أن تلتحق بالآخرين وحضارتهم مهما كلفها ذلك، وقد فعلت حين رأت أنها لن تتمكن من ذلك إلا بتغيير شكلها، وصورتها واسمها حتى تصبح امرأة أخرى لا علاقة لها بهم، حتى إنها دخلت منزلهم فيما بعد معنية بشؤون المرأة في العالم الثالث، وأكلت من طعامهم، وشربت شرابهم دون أن يدرك أحد أنها الأولى، وهو ما يعني أنها تبدل هويتها بهوية أخرى أوربية لأجل أن تحافظ على قيم الحضارة والعدل والبناء، وتنجو من قيم التخلف والقهر، وقد كانت بذلك مدفوعة دفعا من خلال شخصيات الرواية وحوادث القتل التي تقع

[54] المصدر نفسه، ص345.
[55] المصدر نفسه، ص270.
[56] انظر: المصدر نفسه، ص60.
[57] المصدر نفسه، ص268.

كل يوم لنساء شرقيات قمن بما قامت به من تحديد خياراتها بنفسها بعيدا عن الوصاية. وكأنها بذلك تضع جوابا للسؤال المفصلي ألا يمكن أن يلتقي العرب وقيم الحضارة؟ أم أن العرب معادل للتخلف والجهل والعنف، والتسلط ولذا لا بد من تغيير الهوية حتى ندرك ذلك، وكأنه هو الجواب الحتمي لمن وسع مفهوم الهوية لتكون شاملة كل تفاصيل الحياة بخيرها وشرها.

وبناء على هذا الجواب يمكن أن نصل إلى الحقيقة الأخرى التي تنبع من إعادة السؤال الذي صاغه فرانز فانون عن الإنسان الأسود[58]، فنقول: ماذا يريد الإنسان العربي أن يكون؟ هل هناك تصور لإنسان عربي جديد من خلال هذه الأدبيات؟ في النص الذي بين أيدينا يبدو الإنسان العربي سواء كان في البلاد العربية أو في المهجر، مسكونا بعاداته الاجتماعية التي تحولت إلى ثقافية، يعدها هي ذاته، وهي حقيقته، ليس له مكون سواها، ولا يريد أن يخرج عنها، ومن هنا وجدناه يدافع عنها في المكان الأصلي باعتبارها "مقدسا"، فنجد مفردات العيب، والحياء، وكلام الناس تسيطر في الرؤية نحو الأشياء في القسم الأول، ونجد الموقف نفسه في المهجر أيضا، وهو ما يعني أن الإنسان العربي ليس لديه تصور حيال نفسه، وما يريد أن يكون عليه، والأمر لا يعدو أن يكون قضايا أيديولوجية يدافع عنها، ف"الأنا" هنا أيديولوجيا تمنعه من التداخل بالآخر، والاتصال به خشية الذوبان، أو التفكك، بالرغم من وجود المكونات المعرفية الحقيقية التي يمكن أن يعتمد عليها في تحديد الهوية دون العادات والسلوكيات الخاطئة المتخلفة.

تشرذم الزمن تشرذم الهوية:

من المعلوم أن الزمن السردي يسير وفق طريقة محددة في الأصل، إذ يبدأ من بداية الحكاية ويسير مع تطور أحداثها. هذا البناء الأصلي للزمن في النص الروائي أصبح أمرا غير معتاد في الكتابة الروائية فأصبحت الرواية لا تلتزم بهذه الطريقة في الزمن، بل كثيرا ما تبدأ من النهاية يعقبه تداخل في زمن القص مع زمن الحدث وتنتهي بعد ذلك إما بنهاية النص أو بنهاية الرواية أجمع[59]. هذا التشرذم على مستوى الزمن يتبعه تشرذم في مستوى الحدث أيضا، فالقارئ/المتلقي تتداخل لديه الأحداث، ولايبدأ بتصور الأحداث المستقبلية، وقد يربط بينها مقترحا أحيانا مجريات للحدث مغايرة لما سارت عليه الرواية. هذا التشرذم في الزمن، وتداخل الحدث يجعل كل حدث ينفصل عن الآخر، ويستقل عنه، ويمثل وحدة سردية مستقلة، فهو ليس مرتبطا بما قبله ارتباطا سببيا، ولا تتابعيا، وإنما مرتبط بناء على ذاكرة المتلقي بأنه وقع بعده، ومراجعة تفاصيله، وهو ما يجعل من هذه المقاطع السردية قسما يعتمد على القراءة والتحليل.

هذه التقنية السردية التي سارت عليها الرواية أكسبتها نوعا من التداخل الذي ضاعت معه ملامح كل جزء. وإذا كنا قد قلنا في وقت سابق أن النص يقيم هويتين منفصلتين، تمثل كل واحدة منهما كيانا مستقلا، له ملامحه وتفصيلاته، وبينهما برزخ لا يبغيان، فإن هذا التشظي[60] في الزمن أكسب هاتين الهويتين نوعا من التمزق، وليس التداخل، التمزق الذي جعل هاتين الهويتين ينظر بعضهما إلى بعض، كل واحدة منفصلة عن الأخرى، وهو ما جعل صورة كل واحدة ظاهرة للأخرى بشكل كبير.

وحين اكتمل هذا المخلوق الجديد الذي قدمته الرواية بوصفه سارا أو إلكسندرا، لنا أن نتساءل بعد ذلك عن حقيقة هذا المخلوق، الذي صارت إليه منى، وتطمح في أن تصير إليه الشخصية العربية، أهو كائن هجين بين الثقافة العربية والثقافة الغربية تولد من تزاوجهما معا أم هو كائن جديد يقابل الكائن الأول في النقاء، وهو الذي يعني أن الهوية المقترحة من لدن منى هي هوية جديدة كل الجدة لا تتصل بالشخصية الأولى بسبب؟ الحقيقة أن هذا الكائن الجديد لا صلة له بما سبق، وقد اختارت الشخصية الرئيسة أن تكون على صورة الشخصية الغربية، وهو ما يعني أن الشخصية بالرغم أنها ترفض الكينونة الأولى، إلا أنها تؤمن بالتباين والتقابل والثنائية، الأنا في مقابل الآخر، ولذا انصرفت مباشرة لأجل أن تكون في حيز الآخر، ولذا فهي لا تختلف عن الشخصية الأخرى التقليدية المتخلفة التي تقبل الذات بكل ما فيها، فهي لم

[58] انظر: هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة ثائر أديب، الطبعة الأولى، (المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006)، ص113.
[59] انظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص45 وما بعدها.

[60] هذا المصطلح يطلق على عدم انتظام الزمن الكرنولوجي / التسلسلي كما سبق الحديث في المتن ومن الدراسات التي كتبت حوله: أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د.ط، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).

تنتج إنتاجا هجينا بين الذات والآخر يجمع كل ما في الآخر من حسنات ومايبقي على الذات ذاتا، وإنما اتجهت نحو الآخر بكل ما فيها فهي تعد كل ما فيه من صفات يمثل التقدم، وهذا القول هو عين التخلف، ولا يمكن أن يعد الاسم الذي اختارته لابنها"آدم" يعد نوعا من التهجين باعتباره مقبولا في الثقافة العربية، والإنجليزية، لأن أمه منى لم تلحظ هذا الجانب، بل لا تحفل به، يظهر هذا من الحوار الذي دار بينها وبين أم منار.

صحيح أن هذا التحول قد جاء رغما عنها حيث إنها لن تستطيع أن تعيش حياتها الجديدة إلا بالتغيير الكلي بناء على تهديد الهوية الأولى ولكن هذا يعني بصورة من الصور أنها لا تؤمن بتحولها الكامل وممارسة حياتها كما تشاء إلا بعد أن تتخلص من هويتها الأولى تماما وتدخل في إطار الهوية الجديدة، وهو ما يؤكد الحقيقة السابقة من أنها ظلت داخل بوتقة التقابل بين الأنا والآخر، ولم تكون كائنا ثالثا عابرا للثقافات. وهو ما يعني أن الشخصية لم تستطع أن تطور نفسها لأن تدخل في مرحلة ما بعد الهوية التي يعني الانعتاق من أن تكون رهينة لزمان أو مكان معينين والاستجابة لما يتناسب مع الشخص نفسه.

وقد يكون السبب هو ارتباط الثقافة بشيء آخر ليكون الهوية، ففي الحالة الأولى، ارتبطت الثقافة بالعرب، فتحولت كما يصفها ولتر بين ميشيل[61] إلى شيء تنطبق عليه صفات الأشياء؛ فيدافع عنه، ويحمى، وقد يسرق، وقد يسعى حفظه وذلك بخلاف الذات حين تكون خالية من الثقافة التي تجعلها قادرة على التنقل بين الثقافات والعبور بينها أو الثقافة التي لا ترتبط بالعرق لا تصبح شيئا محددا، وخاصا، وإنما تستقبل وتعمل على أنها سلوكيات حرة، أو معلومات تعبر عن معرفة الفرد أو سلوكياته ولا تتصل بالجماعة، يمكن أن يأخذ منها أو أن يدع، أو أن يرفضها أو ينقدها كما يشاء دون أن ينعكس ذلك على حس الجماعة. هذه الحالة التي تصبح بها الذات حرة من ثقافة معينة تملكها وتخضع لتأثيراتها، وتصبح فيها الثقافة حرة من ذات تشيئها، وتحولها إلى حدود لا يمكن أن تبدل نظرا لحالة مثالية سابقة مفترضة تشبه ما وصفه باولو في روايته ألف شخصيته الرئيسة وهو يتحدث عن نفسه:

"**بعد أسابيع من السير على الطريق، والاستماع إلى لغة لاتفهمها، واستخدام عملة لا تعرف قيمتها، وتسير في طرقات لم تسر بها من قبل، تكتشف أن "الأنا" القديمة مع كل ما تعلمته من قبل، غير مجد في مواجهة هذه التحديات الجديدة، ثم تدرك أن في نقطة مدفونة بعيدة من لاوعيك وعقلك هناك شخص آخر أكثرجاذبية مغامرة وانفتاحا للعالم وللتجارب الجديدة**"[62].

حين تأتي الرواية من آخرها فإن هذا يعني أن النص قد اكتمل، ويعني استشعار المتلقي / القارئ بأن الشخصية الآن تقوم بتقويم التجربة الأولى، وبناء على إحساسه بإحساس الشخصية حيال ما دار باعتباره جزءا الآن من الماضي، فإنه يستطيع أن يوازن بين التجربتين الأولى والثانية: الهويتين الأولى والثانية، قرب الشخصية منهما. وإذا كان واضحا من خلال النص والنهاية التي صارت إليها الشخصية أنها تنتصر للهوية الجديدة وتميل إليها وتطمح في أن تصير إليها من خلال الجهود التي قامت بها، إلا أن تخفيها خلف هذا الشكل الجديد، والاسم الجديد لم يستطع أن يخفي الهوية الأولى التي بدت من خلال الصوت، من خلال حركات الجسد التي تشي بثقافتها الأولى ومن خلال بعض الإشارات في المقاطع السردية التي أشير إليها من قبل. ذلك الصوت الذي لم يحدد هويتها الأولى ويكشف عنها وإنما وشى بتلك المرأة الأولى المعذبة المملوءة بالعادات والتقاليد، مما جعل أختها تحس بقربها وأنها تذكرها بها، وهو ما يعني تشرذم هويتها بين هوية سابقة تريد الخلاص منها لا تكاد تظهر،وهوية جديدة تريد أن تأتي تصير إليها ولكنها لا تكتمل، وهو ما يوحي ببطلان مشروع استبدال الهوية على الجانب العملي كما بدا في هذه التجربة.

المراجع:

المصادر:
- عفاف البطاينة، **خارج الجسد**، الطبعة الأولى، لبنان، دار الساقي، 2004.

[61] See: Walter Benn Michael, Race into Culture: A Critical Genealogy of Cultural Identity. p.683-684.

[62] Paulo Coelho, Aleph. (London:Harper, 2012), P.11.

المراجع العربية:

- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- جيرار جنيت، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلى، الطبعة الثانية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
- حسين مؤنس، **الحضارة، عالم المعرفة**، 237، الطبعة الثانية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998/1419.
- رفاعة الطهطاوي، **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، تقديم يونان لبيب رزق، د.ط، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، 2005.
- عصام بهي، **الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة**، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م.
- كليفورد غيرتز، **تأويل الثقافات**، ترجمة محمد بدوي، الطبعة الأولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2009.
- مجموعة كتاب، حرب 1967، المركز الفلسطيني للدراسات، مارس 2021.
- مجموعة من الكتاب، **نظرية الثقافة**، ترجمة علي سيد الصاوي، مراجعة وتقديم: أ.د. الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، 223، الطبعة الأولى، (الكويت/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997/1418.
- هومي بابا، **موقع الثقافة**، ترجمة ثائر أديب، الطبعة الأولى، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006.

المراجع الأجنبية:

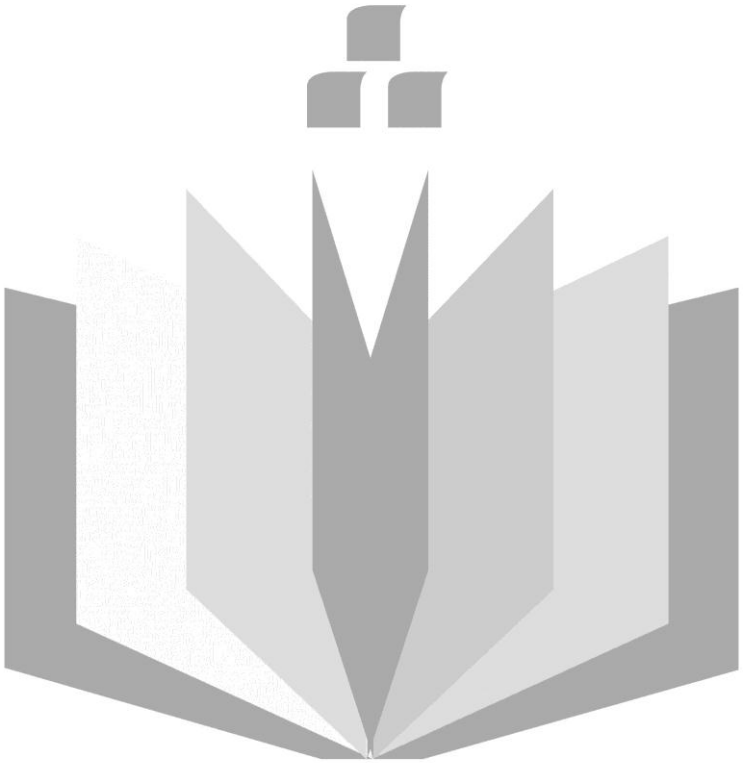
- George Schopflin. Nations Identity Power. (London: HURST & Company, 2000).

- Katharina Notzold. Defining the Nation. (Germany: Frank & Timme, 2006). Paulo Coelho. Aleph. (London: Harper, 2012).

- Walter Benn Michael. "Race into Culture: A Critical Genealogy of Cultural Identity". Critical Inquiry 18.4 Summer, 1992.

الدوريات:

- د.إبراهيم الشتوي، "الموقف من الآخر في السرد العربي"، صحيفة الجزيرة، **المجلة الثقافية**، الرياض، العدد354، تاريخ: 2011/12/1/1433/1/6.
- حيدر إبراهيم، **"العولمة وجدل الهوية الثقافية"**، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر- ديسمبر 1999.



- Ervin-Tripp. Susan (1972) "On Sociolinguistic Rules; Alternation and Concurrence. Direction in Sociolinguistics: *The ethnography of communication.* Eds. John. Gumperz and Dell Hymes. New York; Holt.Rinehart and Winston. pp. 21-50.

- Ferguson, C.(1959) "Diglossia". *WORD 15 :235- 40*.

- Fishman, J. A. (1967) ``Bilingualism with and without diglossia; diglossia with and without bilingualism" *Journal of Social Issues* 23: 2.29-38. Revised and reprinted as ``Societal bilingualism: stable and transitional" In Sociolinguistics: a brief introduction. pp. 78-89. Rowley, Mass.: Newbury House, 1970.

- Fraiha, Anis (1955) *Nahwa Arabiyya Muyassara (Towards simplified Arabic).* Dar Al-Thaqafa,Beirut. Libanon.

- Freeman, Andrew (1996) "*Andrew Freeman's Perspectives on Arabic Diglossia"*

http://www-personal.umich.edu/~andyf/digl_96.htm.

- Fűck, Johann (1955) *Arabyia; researcher sur l'histoire de la langue et du style Arabe.* Dider. Paris.

- Issa, K. M. (1987) *Al-lugha Al-Arabiyya Baina Al-Fusha wa Al-Ammiyya. Arabic (The Arabic Language Between the Classical and the Colloquial varieties).* Ad-dar Al-Jamahiriyya Press.Misurata. Libya.

- Jacob, E.B. (1986) *Fiqh Al-lugha Al-Arabiyya wa Khsaisuha (Philology and Characteristics of Arabic).* Dar el ilm Lil-Malayeen. 2nd edition. Beirut. Libanon.

- Malcolm, Ian (2001) *Language Variation, Part 1: Interlingual Language Variation:- Multilingualism, Diglossia, Pidgins & Creoles, Code switching,* Lecture Notes: http://www.ecu.edu.au/ses/research/CALLR/sociowww/Courseplan.htm

- Mitchell, T. F. (1975) "Some Observations on the Arabic Konic" In Hass. w. (ed) - *Standard language spoken and written. Manchester University Press 1982. (Mont Follick series) (1982).*

- Rubin, Joan (1968) "Language and Education in Paraguay" *Language problems of devoloping nations. Eds.* Fisherman. Ferguson, C and Gupta J. D., New York. John Wiley, 77- 88.

- (1972) `Bilingual usage in Paraguay" In Fishman (ed.), (1972,). *Advances in the sociology of language.*, Vol. II. The Hague: Mouton. pp. 512-530.

- Schiffman, Harol F. "*Diglossia as a Sociolinguistic Situation"*. Lecture notes, University of Pennsylvani. Retrieved from the Internet 25/03/2005 http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/messeas/diglossia/nodel1.html.

- Trudgill, P. (1983) *Sociolinguistics.* Penguin Books. Great Britain.

overcome by simplifying language rules, reforming methods of teaching and improving teachers' standards in the High variety.

Advocates of the low variety ignored the fact that (CA) is a unifying factor of all Arabs, and it is sacred as the language of Quran, Hadeeth (speeches of the prophet Mohammed) and the heritage of the past. If Arabs were to adopt one standard low variety as spoken and written media, this would lead to a child learning another different variety and the problem becomes triglossia. In addition, this would sever the strong spiritual and common linguistic bond that unites all Arabs. Ziada, N. (1992: 51) said in article in "Huna London" magazine that:

The second matter that became firmly established in myself and my conscience at an early time of my life is the importance of Arabic language for it is the strongest bond that unites those who speak it and the source of the feeling that they are Arabs.
(My translation)

Conclusion:

I conclude that a solution to the diglossic situation will not be found unless previous arguments particularly as regards the perception of Classical Arabic as a religious, nationalistic and social bond that unites all Arabs, and the de facto existence of regional dialects are taken into consideration in arriving at a compromise to resolve this pending situation. This is necessary given that the individual arguments are quite limited ; the former argument being largely a sentimental and ideological one ignoring the realities of the low varieties and colloquialisms, and the latter being one which would restrict or impede the expression of philosophical or intellectual concepts. Clearly, the proliferation of regional colloquial dialects is divisive when viewed in the broader Arab context and the promotion of classical Arabic as a universal language permeating all levels of social activity, however, would demand as its prerequisite the remoulding of historically established social attitudes and patterns.

Given these differences and limitations, one wonders whether a problem really exists so long as Arabs are able to enjoy their unique social lives and yet transcend these differences when involved in socio-cultural, intellectual and economic inter-activity, is there really such a serious or over-bearing problem of incompatibility?

Note:

The symbols ued in the phonemic transcription of Arabic are those of the International Phonetics Alphabet (IPA) as well as the following:

X voiceless velar fricative	T voiceless emphatic dental plosive
đ voiced emphatic dental plosive	Š voiceless palato-alveolar fricative
ş voiceless alvolar fricative	θ voiceless dental fricative
ğ voiced uvular fricative	ε voiced pharyngeal fricative
ħ voiceless pharyngeal fricative	? glotal stop
q voiceless uvular plosive	

Bibllography:

- Al-Maaluf, Issa, E. (1902) Luga Al Fusha Wa Al Ammiyya (The classical And the colloquial dialects) *Al Hilal Magazine. Vol. 10 Issue 12.* Beirut. Lebanon.
- Anis, Ibrahim (1972) *Min Asrar Al - luga "Some Secrets of Language"* 4th edition. Anglo-Egyptian Bookshop. Cairo. Egypt.
- Bakalla, M. H (1983) *Arabic Linguistics: An Introduction and Bibliography***.** London: Mansell.
- Blachere, Regis (1952). *Histoire de la Litterature Arab.* Librarie Adrien-Mainsnneuve. Paris.

	back later.

(ii) in expressing the past perfect the (H) variety uses " qad+ the coupla + the past simple form whereas the (L) variety uses only the coupla and the participle as shown in the following examples.

H	kan ar-rajulu qad raħala qabla ?an narahu
L	kan ir-rajil maŠi qabil man nŠufah
	The man had left before we could see him.

Attitudes towards the (H) and (L) varieties:

Sifting through the literature concerning the various views as regards the adoption of the a particular variety of Arabic wether for the purposes of communication or education, it generally appears that the views are oscillating between pros and cons of the (H) and (L) varieties. Proponents of the High variety argue that it must be adopted because it is a factor that unites all the Arabs whereas the dialects are of a divisive nature (nationalistic reasons). Furthermore, the (H) variety is always regarded as more beautiful, more expressive and more logical even by the illiterate.Besides, it is greatly revered by all Arabs and Muslims being sacred as the language of the Quran. They assume that if the regional dialects replace" al-fuṣha", the result will be separate languages and, of course, this will have its political and nationalistic effects. One example would be Maltese, the variety of Arabic which broke off and formed its own language, and most scholars would agree that this happened because the Maltese were Christians and didn't consider Arabic language sacred in the same way as Muslims did. Another example was the emergence of Romance languages which broke away from surperposed Latin. The dialects then became different languages, and the change was so great that an Englishman, for example, would find it difficult to read and understand Shakespeare in the original, whereas Arabs, with little difficulty in the vocabulary, can still read and enjoy poems from the pre-Islamic period.

Proponents of the low variety do not admit that the colloquial is a corrupt form of classic Arabic. They believe it should be adopted for all functions as it is easier and closer to the thinking and feeling of the people. It also makes education easier, in addition to the fact that it is acquired in childhood as a mothertongue. They think that by adopting it the dichotomy will be eliminated. (Al-Maaluf 1902, Assayed 1913, Fraiha 1955).

Both views stated above faced problems. Those in favour of adopting the (H) variety for both spoken and written purposes believe that it will bridge the gap of dichotomy, albeit they may differ on whether the (CA) is to be simplified or left without any modification. What really made their task difficult is the wide use of the colloquials in works of literature and those of artistic nature. Zughoul (1980: 213) believes that the problem mainly lies in illiteracy which contributed to a large extent in widening the gap between the two varieties. By eliminating it the gap will be narrowed and eventually bridged. He views the diglossic situation as a natural phenomenon that occurs in many languages such as English (standard vs. substandard) and French (patois), although he admits that the gap in those languages is narrower. He staunchly supports the use of the high vareity for all functions so that it gradually replaces the colloquial dialects and also linguistic reform through making rules of grammar easier to perceive and use. This, of course, is not new since Arab scholars and academics have always called for this linguistic reform but their efforts are often resisted by the conservatives. Jacob (op.cit, 162) suggests that diglossia, though a natural phenomenon can be

b. Lexical:

The difference can be found in many words such as the following:

High	Meaning	Low
?ayna	"where"	wein
maða	"what"	šinu
yaɛu:d	"to return, come back"	yirawiħ
ɛulba	" a tin"	ħukka

c. Syntactic:

The syntactic differences between the H and L varieties can be shown as follows:

1. The unmarked sentence pattern in the H variety is VOS (verb subject object) whereas the L variety (LA) is SOV (subject verb object).

High	?ata al waladu mina l-madrasati
Low	l-wild je min l-madərsa
Meaning	The boy came from school

2. In negation the (H) variety uses four initial negative markers whereas the (L) variety has only two.

High

ma	ma qumtu biha l-ɛamal
	I didn't do this work.
lam	lam yaqud assayaratu
	He didn't drive the car.
la	la yastamiɛu ila nasṣiħatu ?abadan
	He never listens to advice.
lan	lan yaħḍura haði l-muħaḍaratu
	He will not attend this lecture.

Low

ma	ma šuftiš ħaja
	I didn't see anything.
miš	miš laɛib kura
	I am not playing football.

3. In the interrogative, the H variety mostly uses question words whereas the low variety resorts to rising intonation at the end of the sentence.

High	hal? axaðta dawa?aka haða aṣṣabaħ?
Low	xdeit dwak l-joːm uṣubuħ?
Meaning	Did you take your medicine this morning?

However, when the low variety uses question words, they are different forms.

ɛlaš drabt l-wild iṣğiːr?
Why did you hit the little boy?
minu ftaħ l-bab
Who opened the door
Gidaš dfaɛt ħag issayyara
How much did you pay for the car?

4. The high variety has endings to indicate nominative, accusative, and dative cases, whereas the low variety hasn't.

Nominative	**H**	?akala l-waladu attufaħata
	L	il-wild kle ittifaħa
		The boy ate the apple.
Accusative	**H**	ra?aytu ğazalan
	L	Šuft iğzal
		I saw a deer.
Dative	**H**	sallamtu ɛala ar-rajuli
	L	sallimit ɛle ir-rajil
		I shook hands with them.

5. As far as tense is concerned, the (H) and (L) varieties, although both have two tenses i.e present and past, they employ different verb forms and particles to express the same function. This is illustrated in the following

(i) The (L) variety would use the participle "ism l-faɛil" in contexts where the (H) variety would employ the present simple form with future time reference.

H	sa?aqumu bi jawlatin θumma aɛudu
L	rani dayir dora u jay
	I am going for a walk and will be

authors when writing books,but also spoken language for both the educated and the semi-educated people,and is used extensively on the radio and television, It is the language of administration, of lectures, and of official correspondence.

Some Arab writers refer to it as "luğat-al jarā?id" meaning "the language of newspapers". Others call it " luğat al-muθaqafi:n" meaning the language of the cultured and educated (Fraiha, A. 1955: 181). This variety shares most of its morphology and syntax with the classical language of the Quran and canonical literature of Islam and this, in turn, enhances its prestige as a model of the eloquence and excellence (Mitchell, T.F.1975). MSA is very flexible in its optional representation of the short vowels and endings in the written form and also in its flexibility in the use of foreign idiomatic expressions and loan translations. The following examples, except no 1, are from Anis, I. (1972, p113):

1	Yuɛ Tihi ađđaw? u al-axđar	to give (some one) the green light
2	?inna aħadan la yastaTi: ɛ	nobody can
3	wa huwwa bilašak đaruri	it is undoubtedly necessary
4	đar ar-ramad fil ɛiyu:n	to throw the dust in someone's eyes
5	la jadida taħta aššams	nothing new under the sun
6	alqa al-mas?ala ɛala bisaT al-baħθ	to put the matter to discussion

(My translation)

Furthermore, it uses the common words in the language rather than the difficult and cumbersome ones used in Classical Arabic.

El-Said Muhammed Badawi of the American University of Cairo (quoted in Freeman 1996) has proposed five levels for Arabic linguistic situation. The levels can be translated into English as: the Classical Language of Tradition, the Modern Classical Language, the Colloquial of the Educated, the Colloquial of the Enlightened and the Colloquial of the Illiterate. It adds that this system is hete in this five level model every level includes mixing from all the other elements of the system. This is different from Ferguson's description of diglossia which states that the two forms are in complementary distribution.

Compared with the high variety, the low variety is less complex. The differences between them can be divided into phonological, lexical and grammatical. The low variety cited in the examples below is Libyan colloquial Arabic, (henceforth LA) which is the variety spoken by the author.

a. Phonological:

1-The use of certain consonants

Word	consonant	High	Low (LA)
Near	q	qari:b	gri:b
Eight	θ	θamanya	tmanya
This	ð	haða	hada

2-The use of different vowls, stress, or final pause.

	High	Low (LA)
Different vowel	đaraba" to hit"	dr^ b
Stress	´manaɛa " to prevent, stop"	m´na ɛ
Final pause	mu ɛalimun" teacher"	muɛalim

3- The use of different vowels in the present tense verb form as well as in some other words.

High	Meaning	Low
yarmi	" to throw"	yirmi
yaqtul	" to kill"	yugtəl
ma?un	" water"	maiya

of the tribs that immigrated to these parts during and after the period of Islamic conquests.These tribes kept (al- fusħa) Arabic, the language of the Quran and literature, for reading and writing purposes manifested mostly in poetry and oratory, however, among themselves they would use their own dialect. Another factor that contributed to this difference was that the inhabitants of the places conquered by the muslims had their own languages such as Coptic, Roman, Persian, Berber etc. which intially resisted linguistically but later succumbed to the dialects of Arabic but not before leaving some impact, at least, phonologically, on them.Moreover, the wave of colonialism that swept the Arab world after that added to this difference.

In fact what supports the points above is that a considerable number of words can be traced back to those ancient Arabic dialects, although some of these words went through some semantic change. The word (ħawwiš), for instance, used to mean "to collect" in general, but now it has become specific in Libyan Arabic "to collect money". Issa, M. (op.cit: 64) mentions some examples of some language features used in present day colloquials which can be traced back to ancient Arabic dialects:

- The word "madyun" ' in debt ' which is used now in modern dialects instead of "madeen" belongs to the dialect of Tameem.
- The use of the "i" vowel sound instead of "a" occuring in the prefix of the present tense verb form in Egyptian Arabic as in "yisrif " "to spend " is attributed to the tribes of "Bahra" in "Qudaɛa".

Functional and Structural differences:

By applying the structural and functional criterion to the language situation in Arabic, we notice that Arabic language has two varieties or more which exist side by side with each other and have specific kinds of structural and functional relationships. Firstly, classical Arabic (al- fusħa), also referred to as the high (H) variety, is considered to be the literary, written and formal form. It is also the official language in all Arab countries. It is used in formal, situations including political speeches, lectures, news broadcasts and journalism, highly codified, superposed; used in respected body of literature, learnt through formal education and used for written and spoken purposes. Being the language of the Quran, it is highly respected by all Arabs and muslims and enjoys the prestige of being beautiful and who speaks it impeccably is regarded as cultured, educated and knowledgeable.This attitude which is taken consciously reinforces and gives a special value to this variety.

Secondly, colloquial Arabic (ad-dārija) or (al-ɛammiya), also referred to as the low (L) variety, is everyday spoken form of all Arabs, albeit it can now be written in novels, personal letters and plays. It consists of the spoken regional dialects of the different Arab states within which there exist one or more other distinctive dialects. The difference between the dialects is mainly phonological and lexical.

The binary H-L division of functional differentiation originally proposed by Ferguson can be expanded to include another category i.e.Modern standard Arabic (MSA). This is the contemporary form of classical Arabic which emerged as a result of the rapidly increasing sophistication of modern age, especially in science and technology. Bakalla (1983:11) points out that it is a kind of:

Classical, litrary Arabic, which has adjusted the requirements of modern life and, in particular, arts, science and technology.It is not only a written language employment by the press and

unless individual allowances had already been negotiated. The use of L-variety Tamil by non-Indians is considered inappropriate by many educated Tamilians, who may respond in H-variety Tamil or in English unless the use of L-variety has already been negotiated. The use of the (H) variety German in the German speaking part of Switzerland conversely may be seen as a power-trip designed to put the Swiss speaker at a disadvantage.

Ferguson's binary model of diglossia was extended by Fishman (1967) to encompass dialects or registers. He included the most subtle differences within the one language as well as the most distinctive differences as between two languages. For him, the important factor was that the variety was functionally different, that is, restricted to a particular set of communicative circumstances. One example would be Latin in medieval Europe, which was used for religious, educational, literacy and other such prestigious domains, while another language, the vernacular,of that era was rarely used for such purposes, being only employed for more informal, primarily spoken domains. However, Harold Schiffman of South Asian Regional Studies of the University of Pennsylvania maintains that diglossia is different from Standard-with-dialects. He says that in diglossia, *no-one* speaks the H-variety as a mother tongue, only the L-variety, but in the Standard-with-dialects situation some speakers speak the high variety as a mother tongue, while others speak the low varieties as a mother tongue and acquire (H) as a second syste.

Kloss (1966: 138) quoted in Freeman (1996) adds another dimension to diglossia by proposing the terms 'in-diglossia' for closely related two varieties and 'out-diglossia' for situations where the two languages are unrelated or at best distantly related. This, he says, would be useful in situations found in South Asia, where some L-varieties are associated with H-varieties that are not in fact their closest genetic ancestor. A case in point would be eastern varieties of Hindi (Bihari dialects, etc.) that have long been noted to have descended from eastern apabhramsas but are treated by their speakers as being dialects of standard Hindi. He also includes Sri Lanka Tamil as more closely related to Malayalam than it is to Tami.

This article will seek to examine diglossia with reference to Arabic, the structural and functional relationships which hold among the language varieties and review some of the arguments concerning solutions to this problem. This, I hope, will shed light on this phenomenon and perhaps give some insights into linguistic description, historical linguistics, and language typology.

Historical Background:

Most probably Arabs have known diglossia since Al-Jahili (pre-Islamic) period where at the time every tribe had its own dialect in addition to a common standard dialect, the characteristics of which were derived from the middle and eastern part of the Arab peninsula under the influence of, inter alia, pilgrimage, and trade. Arabs would use their local dialect among themselves and the common standard dialect when communicating with members of other tribes (Blachere, R.1952, pp.79-80). However, the colloquials as we know them today most probably emerged with early Islamic conquests when Arabs mingled with non-Arabs, yet it was only later that they became established and their phonology and syntax matured (see Fück, J.1955, p.11 and p.87)

Issa, k. (1987: 62) tells us that the difference among the colloquial dialects prevailing in the Arab world today can be easily attributed to the different dialects

A Bird's Eye View of the Diglossic Situation in Arabic.

Nuri R. Ageli / Bahrain

Introduction:

Since the term "diglossia", modelled on the French diglossie, was first introduced by Ferguson (1959), it has been used in the description and analysis of diglossic situations in many languages and language varieties as regards their structural and functional relationships. Ferguson (P.235) defines diglossia as:

> A relative stable language situation in which in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety the vehicle of large and respected body of written literature either of an earlier period or in another speech community which is learned largely by formal education and used for most written and formal spoken purposes but not used by any sector of the community for ordinary conversation.

He gives four examples of languages with diglossia i.e Greek (Catharevousa and Dhimotiki), German (Hochdeutsch vs. Weizerdeutsch), Haitian Creole (French vs. Creole Haitian) and Arabic (Classical vs. colloquial). These languages have distinctly superposed varieties in addition to the primary dialects of the language. Other studies (Trudgill: 114) add Tamil (literary vs. Colloquial), as having a diglossic situation.

These varieties are used on a large scale by the community and are assigned definite specialized social functions and no section of the community would use, for example, the high variety as the normal medium of everyday conversation. If this happens, this is felt in Arabic, to be artificial, pedantic, snobbish and even disloyal in Creole. On the other hand, the use of the (L) variety may be seen, as Rubin (1972) puts it, as an expression of solidarity meaning it may not be offered to speakers whose social position is superior or distant. Similarly, the (H) variety may be the only variety appropriate in a given situation because the use of L would imply a solidarity that is only reserved for members of a particular in-group. Rubin also mentions that the use of Black English by white speakers of American English in conversations with African-Americans would probably be considered insulting

Semat
An International Journal

A Bird's Eye View of the Diglossic Situation in Arabic

Nuri R. Ageli

University of Bahrain, P.O. Box 32038
Email: nuriageli@yahoo.com

Received: 16 Feb. 2013; Revised: 9 April-20 June 2013; Accepted: 15 August 2013

Published online: 1 Sept. 2013

Abstract: This article aims to examine diglossia with reference to Arabic; the structural and functional relationships which hold among the language varieties and review some of the arguments concerning solutions to this problem.This, I hope, will shed light on this phenomenon and perhaps give some insights into linguistic description, historical linguistics, and language typology.

Keywords: Diglossia, High variety, Low variety.

© 2013 UOB , SPC, University of Bahrain

Bibliographie

1. Serge DOUBROVSKY «contes et comptes de la mémoire», *Les Temps modernes*, n 611-612, décembre 2000-janvier/février 2001.
2. Serge DOUBROVSKY, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
3. Serge DOUBROVSKY, «Une étrange toupie», *Le Monde des Livres*, n 8231, juillet 1971.
4. Isabelle GRELL Entretien avec Serge Doubrovsky, "*Parcours critiques II* 1959 - 1991, Grenoble, ELLUG, 2006".
5. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Reclam.
6. Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points essais», 1975.

carnet beige de semaine en mois en années rêves écrits restent paroles se sont envolées sans importance (f1659).

Conclusion:

On se souvient que Lévi-Strauss voyait dans la légende d'Œdipe un «instrument logique» pour jeter un pont entre le problème initial: «naît-on d'un seul, ou bien de deux?». Dans l'autobiographie classique, il y a prétention véridique à l'autoconnaissance, la parthénogenèse scripturale: le sujet y naît d'un seul. Mais quand il faut écrire pour deux, faire une sorte de «bi-autographie», quand on est soi-même double, trois, dix, cent, le monde, unique, seul, quand la réalité est «indisable», quand elle n'existe pas, ou, plutôt, quand une certaine réalité s'est volatilisée, que faire? En 1968, S. Doubrovsky a perdu sa mémoire, sa langue, son repos. En 1970, il balbutie, se lance, affolé, dans le langage, à la recherche de son innocence, de la première langue, celle qui se rapprocherait le plus de la pureté perdue. L'encre coule comme les larmes, larmes de deuil, de colère ou comme coule la sueur froide entre les omoplates quand l'angoisse vous prend par derrière. En 1971, Doubrovsky continue à chercher désespérément sa mémoire. Or, il sait qu'il n'y a rien de moins innocent que la mémoire. Si elle dit vrai, c'est toujours en trichant. Mais Serge a un projet, il y tient, se tâte, il ausculte les mots, il fait sa propre Recherche: «*Lorsque je suis complètement perdu […], il y a un endroit où je suis sûr de me trouver: le matin, à ma machine*»[8]. Plus tard dans l'avancement de la rédaction, l'auteur s'avise que ce qui prime, dans l'écriture de soi post-moderne, n'est pas SOI. Pas MOI, c'est le langage. Selon la terminologie de Jakobson, le pouvoir poétique du langage constitue en soi le lieu de l'élaboration du sens. S'il n'oblitère point la référence, il la problématise, dans la mesure où il soumet le registre de la vie à l'ordre du texte. Herder disait: «Der Mensch empfindet mit dem Verstande»[9]. Et si c'était ce jeu avec sa propre intelligence, le besoin de confronter les sensations d'une vie à une langue individuelle qui serait le réel enjeu de l'autofiction? Il est frappant que l'on trouve chez la plupart des auteurs qui se relient à l'autofiction ce besoin de conférer la primauté au langage choisi, utilisé, taillé à leur image; image souvent inquiète, miroir de l'imprévisible chez autrui et en soi-même. Le propre de l'écriture doubrovskienne n'est pas plus la clarté, moins encore la mise en évidence de l'obscurité, ce cache-sottise complice de la mauvaise foi qu'il a en horreur. Le propre de l'écriture doubrovskienne est le remaniement incessant de la recherche. Il s'agit dans son écriture autofictionnelle d'une transparence énigmatique qui déconcerte les habitudes de l'esprit. Ainsi, comme Stendhal, il fait quelques heureux et offense tous les autres.

[8] Serge Doubrovsky, Le Livre brisé, op. cit., p. 253.

[9] Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Reclam, p.86.

écriture autofictionnelle en son lecteur. *Ce faisant il gagne son pari: «Telle est l'astuce. Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j'ai réussi un peu, rien qu'un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne […] En dévorant le roman, il avalera l'autobiographie»*[6]. Serge Doubrovsky veut nous posséder. En cette pirouette méphistophélique qu'on peut rapprocher de ce que l'auteur, en plein dans la rédaction du «Monstre», analysera en 1971 dans «Une étrange toupie», article portant sur une autre biographie dérangeante: L'Idiot de la famille de Sartre[7] où l'auteur nous refile sa personne. Soudainement c'est *nous* qui nous retrouvons sur le banc des accusés, responsables du pire crime contre l'humanité, celui de ne pas assez aimer, d'être de profonds égoïstes, responsables d'un monde qui ne tourne pas rond. Serge Doubrovsky nous accuse à travers une pseudo-auto-accusation et s'en tire par un saut acrobatique sur ses propres épaules, nous laissant perplexe, ici-bas.

Mais Doubrovsky ne serait pas le «dernier écrivain existentialiste», comme l'a écrit Michel Contat, s'il ne nous poussait pas vers une lucidité plus authentique: le sens préétabli d'une vie n'existe pas, rien ne nous donne le droit d'exister à part un incessant travail sur notre situation au sens le plus large. Sauf que Serge Doubrovsky dépasse Sartre (qui est à ce moment en plein déclin physique), en intégrant dans sa réflexion les données psychanalytiques que son aîné, en son temps, refusait d'admettre. De ce qu'il s'agit de reconnaître, Doubrovsky nous donne quelques clés. En déployant avec ingéniosité devant nous son analyse, elle devient la nôtre. Mais attention! Cette intelligence nous est seulement prêtée. Serge Doubrovsky se donne à nous… pour mieux se reprendre et nous laisser nous débrouiller nous-mêmes. Une fois le lecteur infecté du virus de la recherche de vérité sur soi-même, l'auteur se retire. Nous croyions lire une autobiographie fiable ? Nous estimions pouvoir lui faire confiance ? Eh bien il va falloir se détromper. Même sur des faits à première vue peu signifiants, il nous aura menés en bateau:

> mon rêve c'est leur propriété livre du rêve si je l'écris FAUT LEUR REPRENDRE MON RÊVE à moi c'est mon bien dans mon livre j'en ferai ce que je veux je mélangerai l'ordre j'inventerai ma chronologie mon petit faut ranger tes affaires fragments vrais éclats de ma vie les jetterai dans la machine à fantasmes les concasserai triturerai je malaxerai mes malheurs dans la bétonnière à bouquin cimenterai mon édifice littéraire avec mes songes que comme ça qu'on fait du solide avec du vrai faut faire du fictif Rêve du Monstre Elisabeth-qui-sort-de-l'eau-en-Normandie la femme-homme marche en partie ça colle un peu entre dans le rêve y a qu'un malheur CETTE HISTOIRE-LÀ c'est arrivé APRÈS LE RÊVE un an après sans importance entre dedans quand même dates ça s'intervertit dans un rêve livre d'un rêve livre d'une vie sans importance la chronologie y a que LA LOGIQUE qui compte d'un bout à l'autre réglé comme du papier à musique composerai ma chanson avec les notations du carnet beige les emmêlerai les embrouillerai rêves rêvés à deux mois deux ans de distance télescoperai ils s'emboutiront ça aboutira quand même c'est pareil restes diurnes forcé ça se perd

[6] Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 256.

[7] Serge Doubrovsky, «Une étrange toupie», *Le Monde des Livres*, n 8231, juillet 1971, p.16. Commentant la parution de *L'Idiot de la famille* de Sartre, Serge Doubrovsky parle d'une «saga anthropologique», d'une «étrange toupie» où tournoient comme un soleil trente ans d'écriture sartrienne, «tout Sartre». Mais il élève aussi une objection de fond: le «roman vrai» est-il possible?

racines grecques. Ou françaises. C'est un champ. Magnétique. Se repoussent. Aussi. Aussitôt. Faut voir. Mettrai les mots. En liberté. Surveillée (f1302).

5. L'autofiction: une «liberté. Surveillée»:

C'est dans cette perspective qu'il faut envisager, en dernière analyse, que le langage à inventer, le genre qui s'appellera finalement *l'autofiction*, est d'abord caractérisé par sa «liberté surveillée»:

Savoir. Où ils vont. On sait jamais. D'avance. C'est une. Expérience. Ça s'avance. Ou ça s'arrête. Erreur d'aiguillage. On déraille. C'est dingue. Moteur des mots soudain se coince. Il a calé. Impossible à remettre en marche. On repart. Pour aller ailleurs. C'est une. Aventure. Un voyage. On prend les mots. Comme on prend le large. La route. Ça démarre pas. […] C'est capricieux. Les mots. Comme un cheval. Une monture. Fantasque. Comme une belle fille. Pire qu'une femme (f1303).

D'où la nécessité, pour survivre, de se tourner vers un langage qui serait maîtrisable. Celui des collègues, des autres écrivains. Impossible de contourner Stendhal et Sartre, de ne pas se frotter à Proust, Rousseau, à Chateaubriand. Et à cette langue empruntée, il s'agit de donner une empreinte.

Faut écrire. Comme Voltaire. Imiter. Chateaubriand. Les grands modèles. Camus, c'est limpide. Même Robbe-Grillet. Ricardou. Tout le ban et l'arrière-ban. De l'avant-garde. C'est du classique. Ils ont pas. Inventé. Un mot. Ils écrivent. Comme tout le monde. C'est le langage. De chacun. Moi, je veux. Une langue. À moi. Sur mesure. À ma mesure. Si j'écris. Mon autoportrait. Il me faut. UNE LANGUE. À MON IMAGE.

Forcément. Pour apprendre. À parler. Ou à écrire. Il faut. Imiter. Écrivain. Original. C'est un auteur. Qui laisse sa marque. Je commence. Par démarquer. Elle s'écrie. Toi, t'es renversant. Jeu de patience. Jeu de construction. Je mets. Bout à bout. Des expressions. Qui se renversent (f1303).

Admirative. Dès ton plus jeune âge, tu pouvais reproduire tous les mots. Si un perroquet. C'est un oiseau. Tu es un drôle d'oiseau. Qui répète. Tout ce que disent les autres. Un perroquet. C'est jamais. Original… comment faire. Pour être. Un perroquet original. Y a pas. Trente-six façons. Dix manières. Rien. Qu'une. Un perroquet. Si c'est quelqu'un. Qui parle. Comme les autres. Si les autres. Parlent pas. Comme des perroquets. Un perroquet original. C'est quelqu'un qui PARLE. COMME UN PERROQUET. Ainsi. Il parle pas. Comme les autres. Donc il est. Original. C'est logique. Donc. Si j'écris mon livre. A la place. De ma mère. Si je fais. Que la répéter. La reproduire. Dans mon être. Dans mon livre. Faudra. Que j'invente. UN LANGAGE DE PERROQUET. Elle dit. Quand tu parles, j'ai l'impression d'entendre un écho. Si j'entends. Par ses oreilles. Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux. Si je vois. Double. Il faudra. Que j'écrive. Double. Toi et moi, on ne fait qu'un. Je parlerai. En échos. Jeux de mots. Je veux. Que mes maux. Se dédoublent. Mots, maux. Pas moi qui l'ai inventé. C'est banal. Langue. On invente jamais rien. C'est à tout le monde. Calembour traîne. Dans les revues d'avant-garde. Mais si j'écris. Je veux. Que mes maux. Se dédoublent. Ça rentre. Dans mon système. À moi. Ma maladie. Je veux. L'infliger. Au lecteur. Comme à ma mère. Quand il t'arrive quelque chose, c'est comme si c'était à moi que ça arrivait. Je veux. Qu'on s'identifie. À moi. À mes maux. Y a que. Par mes mots. Que c'est possible (f1305).

Voilà le but explicite de l'autofiction: Doubrovsky veut nous infecter, laisser des traces de lui en nous! Il est loin de vouloir se décrire dans une autobiographie et ainsi en exclure le lecteur. Au contraire! Lui étant possédé par sa mère, s'il met sa voix au service de sa mère, si la langue devient dictée, dictature, S. Doubrovsky cherche à renvoyer ses mots en s'insinuant par le biais d'une

si je mets le REVE DE LIVRE dans un livre si j'écris je suis en train de lire que je rêve que je lis un livre dans un livre (f1635).

j'écrirai le LIVRE DU RÊVE
puisque mon livre sera réel
si on lit mon livre

quand on lira je suis en train de lire que je rêve que je lis un livre.
lecture RÉELLE sera la lecture IMAGINAIRE de la FAUSSE lecture d'un LIVRE FICTIF
qui sera le VRAI LIVRE
carnet beige me reflète mon rêve m'avale.
si je mets mon rêve dans un livre si je transporte mon carnet dans mon livre
ce sera l'inverse je retourne la situation MON LIVRE DÉVORERA MON CARNET.

si j'écris assis là sur la banquette rouge carnet beige entre les doigts dos de la main sur le volant je lis je suis en train de lire

j'écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS.

si j'écris la scène que je vis que je vois c'est là c'est solide.

assis là sur littéral c'est vrai c'est littéralement vrai c'est recopié en direct j'écris recta ça tombe pile (f° 1636).

la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue comme

RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos de la main sur le volant suffit que je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve me volatilise j'y suis c'est réel si j'écris dans ma voiture.
mon autobiographie sera
mon AUTO – FICTION (f1637)[5]

4. Définition de l'auto-fiction: «*On y croit, ça dit vrai, mais en fable*»:

Le critique normalien a inventé un terme qu'il définit aussitôt:

[5] Le tiret a été rajouté en feutre noir après relecture. Il serait intéressant de voir quand Serge Doubrovsky accolera les deux termes.

épousailles d'avant-naissance fini terminé me réveille c'était rien qu'un rêve à la place je mets QUOI a book bien sûr substitut c'est pas le produit d'origine c'est pas du vrai c'est de l'ersatz […] mais un livre c'est jamais RÉEL c'est comme un rêve m'inscrire en livre c'est m'inscrire EN FAUX même si c'est vrai vie qu'on raconte c'est qu'une fiction coquecigrues catoblépas y a rien à faire une existence c'est pas plus rattrapable qu'un rêve souvenirs j'ai de bonne références du référent y a du répondant mes échos c'est pas de la blague livre rêve ON Y CROIT ça dit VRAI mais EN FABLE (f1645)

«On y croit, ça dit vrai, mais en fable». Et comment s'invente donc, concrètement, ce style de la fable? C'est simple: En employant des animaux, nécessaires aux fables, ici le crocodile et la tortue du rêve principal. Le monstre, quoi. Inutile d'y revenir ici. Et il y a aussi le pigeon.

Pour écrire. Y a qu'à. Laisser les mots. Se retourner. Contre eux-mêmes. Si on les laisse. En liberté. Surveillée. C'est la langue. Qui devient. Spontanément. L'anti-langue. Mon travail. C'est. Laisser faire. Les mots. Par un règlement. Systématique. De tous les sens. Si j'écris. Elle et moi. Comme deux pigeons. Notre fable. La Fontaine. De jouvence. Notre carte. De Tendre. Pigeon. Raconte. Notre histoire. Pigeon. C'est un tourtereau. Pigeon. C'est aussi. Une dupe. Ma mère nous aime. Elle veut pas. Qu'on profite d'elle. Elle sait bien. Qu'on en profite. Entendre. C'est. Comprendre. Elle. Comprend. Entend. Tu sais, j'ai de bonnes oreilles. Comprendre. C'est. Piger. Piger. Pigeon. Mots. Semblables. C'est presque. Identique. Ça veut dire. L'inverse. Un pigeon. C'est quelqu'un. Qui pige pas. Ma mère. Est un pigeon. Qui pige. Y a qu'à laisser. Parler les mots. Ils racontent. Notre histoire. Jeu de mots. C'est les jeux de maux. Faut se laisser. Guider par eux. Si on donne. L'initiative aux maux. Les mots. Suivent. C'est dans la langue. Qu'on trouve. L'anti-langue. […] Écrivain. Original. C'est quelqu'un qui laisse. Sa marque. Pour (f° 1301) débuter. Je démarque. Pour apprendre. A parler. Ou à écrire. Il faut. Imiter. Je commence. Par la mimique. Langue. De ma mère. Langue. Maternelle. J'épouse. Les moindres détails. […] Des sons. Des sens. S'attirent. Le jardin. Des

mémoire. Une orgie d'écriture. Ce terrorisme de l'écriture, de la conscience ex-jectant l'autre, s'inscrit non seulement dans les réminiscences des lectures de maints écrits sartriens *(Érostrate, L'Âge de raison, L'Être et le Néant : tout se passe en-dehors de la conscience)* mais aussi dans une période où l'expérimentation littéraire était à la mode, les figures de Joyce, de Queneau, de Ionesco, de Beckett donnant une image de l'écriture comme expérience dans laquelle le lecteur n'était pas nécessairement invité à entrer de plain-pied.

> Pourquoi. Pour vivre. Je vis. Pourquoi. Je vis. Pour écrire. Le but de ma vie. De notre vie. Ma mère et moi. On veut. Que je sois écrivain. Elle dit. Je sais, un jour tu écriras un livre. Mon livre. Ce sera. Son livre. Notre. Livre. J'écris. Le Jours S. Corneille et la dialectique du Héros. J'écris. Pourquoi la nouvelle critique. J'arrête pas. D'écrire. Des articles. Des savants, dits savants. Dans les revues. Savantes. Mais je ne sais pas. Aucune idée. Pourquoi. Notre livre. Il tarde. À venir. J'écris. La dispersion. Mais c'est pas. Son livre. C'est mon livre. Elle en est. Exclue. Je parle. De mon père. Mes grands-parents. Histoires de famille. […] Je lui montre. Les soixante premières pages. Elle dit. Tiens, pourquoi je ne suis pas dedans. Ajoute. Ça fait drôle. Notre livre. Il se fait attendre. De pages en pages. […] J'attends. Comme Godot, comme Charles. Le fameux livre. Notre livre. Que j'écrirai. Un jour (f1335).

Serge Doubrovsky rédige des centaines et des centaines de pages. Obstinément. Trois feuillets par jour. Tous les jours. Peu de reprises. Ça coule.

3. Dépassement de l'écriture autobiographique:

Dans ce dossier génétique, on croit parfois, dans l'enchaînement des mots, remonter un fleuve pour rechercher son origine. Puis, soudain, l'écriture, ce long fleuve plus ou moins tranquille, subit le choc d'une rencontre avec un second courant, plus puissant que le premier. Les syllabes se heurtent violemment, l'écriture, le langage explose, éclabousse les feuilles blanches de mots qui ne peuvent plus être contenus. Ils giclent, se déversent, débordent sur d'autres rives. Doubrovsky s'octroie tous les droits, l'écriture se déchaîne, l'écrivain lâche les amarres : non, il N'EST PAS les autres. Il N'EST PAS sa mère. Elle, elle…

> N'ose pas. Rentrer les épaules. Il ne faut pas se faire remarquer. Moi, je me crois remarquable. Je veux qu'on me distingue. Être célèbre (f1047).

Ici me semble être l'équation centrale qui génère l'écriture doubrovskienne. Dans la tension de la rivalité pour l'être qui tourne en lutte pour la suprématie du langage, Serge Doubrovsky gagnera *sa* place en reprenant possession de cette langue qu'on appelle communément «maternelle». La réponse se dessine à l'horizon et elle portera un nom: **autofiction**. Il s'agit de ce genre qui autorise la construction du mythe personnel: exister à plusieurs, à plusieurs niveaux, dans le rêve et la réalité, quelle qu'elle soit. C'est lors d'une réflexion sur la mise en mots de l'analyse de son rêve – ses rêves, car il y en a deux de plus dans le manuscrit–, en traversant un pont, que se place finalement la découverte du terme «auto-fiction»:

> si j'écris que je me lis si j'écris je suis en train de lire que je rêve que je lis un livre.
>
> j'écris si j'écris je suis en train de lire que je rêve que je lis un livre DANS UN LIVRE j'écris DANS QUEL LIVRE.
>
> pages of a book to read le LIVRE DU RÊVE c'est un livre imaginaire un livre FICTIF on peut pas le lire un pseudo-livre un RÊVE DE LIVRE.

cédaient ou non à ses caprices érotiques, développé des cours (peu, par rapport au livre publié), bousculé des collègues, vomi des colères, verbalisé sa dépendance vis-à-vis de son psychanalyste Akeret, sa crainte d'échouer en amour, sont un masque. Ne pouvant nier sa formation de khâgneux et de normalien, l'auteur se pose des questions sur les processus d'écriture engendrés par la rédaction du «Monstre»:

> Y a que moi. Qui puisse écrire. Puisque ma mère. Me manque. Elle dit. Quand je serai plus là, faudra bien que tu te débrouilles tout seul. Je me la donnerai. En rêve. I am with a woman in Normandy. Elle dit. Es-tu sûr d'avoir bien tout pris avec toi. Je serai sûr. De l'avoir prise. Avec moi. Puisque. I am a woman of 30. Je serai. Elle. Puisque le rêve. Est fait. Pour vous donner. Ce qui vous manque. Ce qui me manque. C'est le livre. De ma mère. Je me donnerai. Ma mère. En livre. Puisque mon rêve. Est le rêve. De mon livre. Puisque. Ce qui me manque. Dans mon livre. C'est ma mère (f1343).

L'aboutissement du fantasme doubrovskien serait donc l'invention d'une écriture propre au manque : écrire pour se situer dans un monde du manque en utilisant la langue et sa vie. Se faire exister. Écrire une **autobiographie**, cela, Serge l'avait déjà tenté à plusieurs reprises. Sa première entreprise date de 1948 et il avait 20 ans[4].

> Littérature. C'est. Littéral. Délivrance. C'est un accouchement. Quarante ans. En gestation. Dans moi-même. […] Quarante ans. Sans compter les mois de nourrice. Que je rêve d'écrire. Sans pouvoir. Qu'on rêve. En moi. D'écrire. Sans qu'on puisse. Fiction. J'ai essayé. Une autobiogra- (f° 1314) phie. D'abord. Déjà. S'appelait. L'un contre l'autre. Un beau titre. Mais que le titre. De beau. Tout un programme. L'ai pas accompli. Alors. Ecris. Plus tard. Le Jours S. Roman. Réaliste. Jour. Où on a lancé. Le Spoutnik. Jours S. J.S. C'est mes. Initiales. Julien. Serge. J'ai récrit. L'un. Contre l'autre. Sans le savoir. Sans m'en en douter. Je m'écrivais. Déjà. Sans avoir. Le moindre soupçon (f1315).

Serge Doubrovsky cède avec «Le Monstre» de nouveau à la tentation autobiographique. Il semble même qu'il n'ait pas la maîtrise de ce choix. Toujours est-il qu'il compte vingt-deux ans de plus que jadis, en 1948. Il est professeur, mari, père et… orphelin. La question se pose différemment, aujourd'hui: Comment se libérer de soi-même, comment s'écrire, quand il faut simultanément écrire l'autre. Comment écrire en même temps sa propre biographie et celle de sa mère, lui rendre son dû, sa vie? Nous touchons là, sans doute, à l'essentiel de la douloureuse découverte de l'écrivain lors des années de psychanalyse: on ne s'appartient pas. Même quand on est seul dans sa chambre, devant une machine à écrire, et qu'il n'y a personne pour vous voir, on ne s'appartient pas. L'absurde recherche de soi. La révélation de l'absurde se fait généralement dans l'angoisse : l'angoisse de la dignité chez Camus, celle de la responsabilité chez Sartre. Celle de ne jamais s'appartenir chez Doubrovsky. Seul subterfuge: se reprendre à autrui en se créant dans un langage, remanier le matériau de sa vie, des autres vies, en remplissant le vide en soi par celui du feuillet. Plus donc encore qu'une «auto-contemplation», l'œuvre est auto-genèse dont le point de départ pourrait se formuler comme suit : étant donné qu'on ne peut pas naître seul, s'auto-engendrer, il faut faire parler la mémoire en la réinventant pour soi-même. «Le Monstre» est un excès de

[4] Voir aussi «Serge Doubrovsky: contes et comptes de la mémoire», *Les Temps modernes*, n 611-612, décembre 2000-janvier/février 2001, p. 212.

ce que Roland Barthes appelait par un néologisme savant des «autobiographèmes», Stendhal des «petits faits vrais». Sont intégrées à ces égographies de Serge Doubrovsky les «choses vues» de Victor Hugo, les récits des mondanités universitaires ou éditoriales: cocktails, colloques, congrès. C'est dans ce cadre que Doubrovsky se déboutonne en repensant à ses nombreuses amours éphémères avec des étudiantes. Outre le jeune intellectuel salace cherchant à s'instruire dans le domaine de la génitalité et de l'originalité féminine, se confesse le mari de Claire, l'Américaine, première épouse et mère de ses deux filles. Sont aussi déterrées des passions jamais compensées comme celle de cette femme tchèque (Elisabeth ou, en praguois: Eliska) à qui il avait déjà construit en 1969 un Taj Mahal baptisé *La Dispersion* (Mercure de France, 1969).

Enfin, une troisième figure jaillit subitement devant le lecteur et s'impose à lui par des formules acérées. Cette figure transgresse les lois classiques du roman; déguisée, drapée dans des rêves notés dans un carnet beige de taille moyenne, telle Schéhérazade, elle nous garde éveillés à l'orée de nos propres songes que ses récits alimentent. Sa parole se consume et se reconstruit dans les blancs de phrases déchirées, lacérées, s'examine à la loupe psychanalytique: «Monsieur Cas». Nous y reviendrons.

Ajoutons à ces narrateurs, ces parties d'un homme en plein devenir, le fils d'un père cornélien auquel Serge, adulte, n'osera se confronter qu'à partir de son travail de critique, comme il l'affirme pour la première fois dans un entretien (à paraître):

> Mon père était […] ce que je ne pourrais jamais être. Ce qui m'a fasciné, c'est effectivement ce goût de la rigueur dans Corneille qui m'était le plus étranger mais pas tout à fait étranger car c'est certainement inconsciemment que j'ai réglé mon compte avec mon père. […] Chez Corneille, il y la règle, la loi, la règle de l'État absolu, le héros est dans le rôle d'un serviteur et d'un créateur de cet état et il n'y a pas l'ombre d'un doute que c'était inconsciemment, en rapport avec mon père, certainement, que j'ai choisi Corneille[3].

Tous voulaient avoir leur part dans ce texte auquel Serge Doubrovsky s'était attelé à la demande de son analyste. Tous demandaient à être entendus (par quel destinataire?), tous élevaient leur voix, tantôt – surtout dans les premières centaines de feuillets – à la manière des confessions rousseauistes, tantôt à la manière d'un acteur de théâtre jouant savamment du verbe, de la prosodie, du souffle, tantôt encore comme un génie fou dont la tête est sur le point d'imploser. Chacun d'eux s'exprime sur des thèmes récurrents sans que jamais il n'y ait de redite lassante, les styles choisis répondant chacun à une exigence de restitution d'un contenu, processus dont Serge Doubrovsky est un maître incontestable.

2. Bi-autographie: le masque de l'écriture:

Mais ces centaines de feuillets auxquels Doubrovsky n'avait plus touché après y avoir allongé dans une sorte de graphorrhée antédiluvienne des souvenirs gustatifs de l'enfance, où il avait couché des femmes qui

[3] Entretien d'Isabelle Grell avec Serge Doubrovsky, Parcours critiques II 1959 - 1991, Grenoble, ELLUG, 2006.

manifestent dont une première, celle à partir de laquelle tous les fils s'étoilent. Il s'agit du fruit incontestable d'un amour maternel absolu, de ce fils de Renée Weitzmann, morte en 1968 dans un hôpital parisien sans que son fils unique, émigré aux USA, l'ait revue. En 1970, lorsque Serge Doubrovsky amorce «Monsieur Cas», il ressasse avant tout des souvenirs en partant d'une image phare: celle des seins.

> je n'ai pas pu. Je me suis rallongé contre toi. Lentement, j'ai du tirer le drap sur tes SEINS.

Début énigmatique et protéiforme, ouvrant le champ aux interprétations les plus diverses. Mais Serge Doubrovsky n'entend pas laisser courir l'imagination de son lecteur, il veut maîtriser sa plume et donc le destinataire qui est ici, semble-t-il, lui-même. Il doit la maîtriser pour que les mots ne s'échappent pas trop vite. Il y a trop de choses à dire, à partager, à confier à ces feuillets blancs. Le jeu intellectuel avec son lecteur, la supposition de lui laisser la possibilité de comprendre avant lui, premier concerné, ce qui est inscrit dans ce texte en train de naître, est la moindre des visées de l'auteur. Il préfère, au début, parler de son enfance, relier entre eux les souvenirs les plus divers pour revenir à la source de tout cela: la femme à laquelle il doit sa vie, son corps, son caractère, ses goûts, ses faiblesses, son attirance pour l'écriture. Sont décrits avec précision les petits plats finement préparés de Maman, les promenades confidentielles en tête-à-tête, le moment d'aller au lit et de recevoir un dernier baiser, bref, le besoin viscéral, partagé par le fils et la mère, d'une relation fusionnelle. Dans les premières centaines de feuillets dactylographiés, rédigés dans un style proche des mémoires classiques, il s'agissait avant tout de redonner vie à un garçon amoureux de sa mère. Très tôt, Serge Doubrovsky, a su qu'il faisait partie de cette famille de fils de mères jocastiennes, mal mariées, frustrées, freinées dans leur intelligence et qui misent tout sur leur fils en l'obligeant à vivre avec elles dans une symbiose intellectuelle. Dès le plus jeune âge, Renée Doubrovsky habitue Serge à mettre des mots sur tout sentiment, développant ce faisant son intelligence par le souci qu'elle porte à ses cogitations. Elle fait de son fils un objet d'intérêt inépuisable, le stimule continuellement. L'enfant, qu'il s'appelle Serge-Julien D., Jean-Paul S., Henri B. ou Marcel P., acceptera et même demandera expressément ces preuves d'amour qui lui confèrent une grande sûreté de sa valeur, mais qui vont de pair avec un refus total de tout repos intérieur. Mais, en 1970, Serge Doubrovsky, âgé de quarante-deux ans et éminent interprète – entre autres activités – de l'œuvre romanesque de cet autre fils jocastien, Sartre, refuse de se laisser enliser dans la facilité d'un portrait naturaliste de sa vie antérieure. Rares sont les mémoires plus clairvoyantes et plus impitoyables que la sienne, clairsemées celles qui mettent à nu, non les petits ou grands secrets personnels de l'écrivain, mais, ce qui est infiniment plus difficile et douloureux, les mécanismes mêmes de la mise en branle de la pensée, de l'écriture.

> écrire alors je dois il faut vois plus que ça pour le seul moyen je vois plus d'autre sortie c'est sans issue que je consigne me flagelle que je sauve ma saloperie pour la postérité ma punition éternelle y en a pas d'autre ni paradis ni enfer ailleurs que je frappe où ça me fait mal que je m'ouvre dépotoir que je sois le dépositaire qu'on disparaisse pas sans traces de tout ça ce soit pas en vain dans les ténèbres en silence Akeret c'est pas suffisant de lui raconter ça À LUI il faut que je le dise AUX AUTRES tous ceux qui veulent écouter à tout le monde quand je sombre dans un cri je veux hurler sur les toits exposer ma vie mon vice en public sera ma vidange si je purge ma peine peut-être ça purgera ma passion c'est un calvaire sans fin sans croix catharsis (f1480).

Les quatre-cents premiers feuillets l'inclinent aux souvenirs familiers, à

Serge Doubrovsky and the Auto-fiction Term

Isabelle Grell / France

Introduction:

Le terme d'autofiction a fait son apparition en 1977, parallèlement à la publication d'un livre intitulé *Fils* (Galilée, 1977). L'auteur en était dans les deux cas Serge Doubrovsky. La genèse de ce nouveau *terminus technicus* a une captivante histoire de gestation que nous allons tenter de retracer ici, grâce aux avant-textes que l'auteur de *Fils*, *alias* «Le Monstre» ou encore «Monsieur Cas», avait accumulés depuis 1970, date à laquelle il avait entrepris l'écriture de ce roman proustien postmoderne. Une des grandes découvertes résultant du travail sur le premier état rédactionnel fut la suivante: l'écrivain croyait avoir inventé le terme d'autofiction suite à la lecture du fameux tableau schématique de Philippe Lejeune[1], qui déclarait, en 1975, peu vraisemblable l'hypothèse d'un ouvrage régi par un pacte romanesque explicite, alors que par ailleurs, l'auteur, le narrateur, et le personnage y porteraient le même nom. En fait, l'écrivain l'avait bel et bien déjà inscrit dans le roman au feuillet 1637. Il sera, dans la dactylographie, inscrit avec un tiret pour, justement, éviter l'amalgame encore inconcevable théoriquement entre l'autobiographie et la fiction. Nous allons donc nous interroger ici-même sur le processus réflexif de l'écrivain, en ajustant nos pas sur ceux de Serge Doubrovsky et en n'empiétant sur sa propre parole écrite que dans la stricte nécessité. Trois stades d'écriture (mémoires, bi-autographie, analyse), attelés à des styles rédactionnels hétérogénissimes devront se confronter avant que Serge Doubrovsky ait l'esprit assez dégagé pour relier les trois procédés scripturaux afin de parvenir à cette écriture qu'il appellera *auto-fiction.*

1. Écrire pour (faire) survivre:

Lorsqu'on entame la lecture des 2599 feuillets[2], plusieurs figures se

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points essais», 1975, p. 28.

[2] Depuis la rédaction de cet article, Serge Doubrovsky a retrouvé 1500 feuillets, le début du roman, qui s'ajoutent donc aux feuillets sus-mentionnés.

Semat
An International Journal

Serge Doubrovsky and the Auto-fiction Term

Isabelle Grell

Professeur de littérature allemande Université de Caen 2 rue des Alliés, 14610 Cambes FRANCE
Email: isabelle.grell@free.fr

Received: 16 May 2013; Revised: 1 June-2 August 2013; Accepted: 28 August 2013
Published online: 1 Sep. 2013

Abstract: Serge Doubrovsky gives with "The Monster" again the temptation autobiographical. It even seems that he has no control over this choice. Still, he has twenty-two years older than once, in 1948. He is a professor, husband, father and orphan. The question arises differently today: How to get rid of oneself, how to write, when to write another simultaneously. How to write at the same time his own biography and his mother's? We touch there, no doubt, the painful discovery of the writer during the years of psychoanalysis: it does not belong. Even when one is alone in his room, in front of a typewriter, and there is nobody to see you, you do not belong. The absurd self-seeking. The revelation of the absurd is usually the anxiety: the fear of dignity for Camus, the responsibility for Sartre. The never belong for Doubrovsky. Only subterfuge recover to others by creating a language, revise the material of his life, other lives, filling the void in itself. Even more than "self-contemplation", the work is self-genesis whose starting point could be formulated as follows: given that we cannot be born alone, self-perpetuating, must speak memory for reinventing oneself. "The Monster" is an excess of memory. An orgy of writing. This terrorism of writing, consciousness ex-jectant the other, not only falls in reminiscences written Sartre (Erostratus, The Age of Reason, Being and Nothingness: everything happens outside of consciousness) but also at a time when the literary experiment was fashion, Joyce's figures, Queneau, Ionesco, Beckett giving an image of writing as an experience in which the reader was not necessarily prompted to walk-in.

Keywords: Auto-fiction, writing, autobiography, the writing mask.

© 2013 UOB, SPC, University of Bahrain

Studies in Foreign Languages

Contents

- Introduction…… II-III

1st • Studies in Arabic…….... IV

Hyperfiction: About the prospects of novel digital
Fehim chibani abdelkader ……... 221-238

Signfer and Signfied -a study of Ibin Jini's Linguistics Thought
Mohammad Ahmed Abuei …… 287-296

The Fabric of the Text: Signs of Deconstruction
Mohamed Chaouki Zine ……..... 193-200

Iconic Metaphor and Rhetoric Reading
Amich Larbi ……..... 239-268

Intertextuality in Poetry of Space And the structure of diversity and concordance
Mirawi Abdel Wahab ……... 269-285

Knowledge by image
Jean-Pierre Meunier Translated by Saber Lahbacha ……..... 211-219

Replacement of identity; an analytic study for "out of the body" by Afaf Bataynah
Ibrahim Ben Muhammad Alshetwi …… 297-314

Adaptation and Intertextuality in the Poems of the Poets of the League of Islamic Literature
Munjid Mustafa Bahjat & Anas Husam Al-Naimi ……... 201-210

2nd • Studies in French…… II

Serge Doubrovsky and the Auto-fiction Term
Isabelle Grell …… 326-345

A Bird's Eye View of the Diglossic Situation in Arabic
Nuri R. Ageli…… 338-346

سِمات
Semat

Scientific Journal Published By "Scientific Publishing Center"
in University of Bahrain, 3 times a year

Editor-in-Chief

Abdelkader Fidouh, College of Arts, university of Qatar

Assistant Editor

Muhammad Abdulrazzaq Abdulghaffar,
University of Bahrain, Bahrain

Dheya Abdulla Al-Kaabi,
University of Bahrain, Bahrain

Editorial Board

Muhammed Husain iqbal	Hayder abad University, India
Munjid Mustafa Bahjat	Islamic University, Malaysia
Abdelmalek Mortad	Oran University, Algeria
Abdellah Laachi	Batinah University, Algeria
Habib Alkush	University Eljadida, Morocco
Cherif Eddine Bendouba	Saida University, Algeria
Muhammad Miftah	Rabat University, Morocco
Mohamed Dahi	Mohamed V University, Morocco
Said Bengrad	Mohamed V University, Morocco
Pierre Marillaud	Toulouse University, France
Mohamed Khabou	Safaquas University, Tunisia
Mohamed Najib Laamami	EL Qasim University, Tunisia
Sharif Aljayyar	Bani Swif University, Egypt
Boumedini Belkacem	Mascara University, Algeria
Stephanie Michineau	Université du Mans, France
Jacques Fontanille	Université de Limoges, France
Boumediene Djellali	Saida University, Algeria
Mohamed Chaouki Zine	Aix-Marseille Université, France
Abdelkader Charchar	Oran University, Algeria

Volume 1 - Number 2
September 2013

سِمات

Semat

Valueme 1 - Issue 2
September 2013

All correspondence should be addressed to:
Scientific Publishing Center
P.O.Box: 32038
Tel: (+973) 17 435113
E-mail: afidouh@hotmail.com

Logo of Semat سِمَاتْ **by:** Ahmed Ali Almanai (Bahrain)
Cover tableau: Artist Mahmood Al Mulla (Bahrain)
Proofreed by: Dr. Samira Bin Ammou
Cover Design: Naser Mahdi

University of Bahrain

سِمات

Semat

Volume 1 Number 2
Sept. 2013

مركز النشر العلمي
SCIENTIFIC PUBLISHING CENTER