





---

# مجلة النص

---

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في  
الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس / الجزائر

---

العدد الثاني

أبريل 2015

ردمك ISSN 2353 – 0219

منشورات

مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية

طباعة

مكتبة الرستاد للطباعة والنشر - الجزائر

هـ: 0561570602

هـ: 0773394265

فاكس: 048546607

---

# مجلة النص

---

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في  
الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/ الجزائر

---

المدير الشرفي

أ د بلوحي محمد

عميد كلية الآداب و اللغات و الفنون

مدير المجلة

إدريس قرقوى

رئيس التحرير

د بخالد فرعون

مسؤول النشر

أ د دين الهناني أحمد

أمانة المجلة

المهندس بلمزوار عبد المجيد

الأنسة : مصابيح خيرة

الهيئة الاستشارية

أ د صبار نور الدين جامعة سيدي بلعباس

د ملوك محمد

د منصورى عبد الوهاب  
أد بلقاسم محمد      جامعة تلمسان  
د مربوح زواوي  
د نادر الفتة      جامعة الكويت  
د منصورى مصطفى  
د هشام عبود      جامعة العراق  
د الأحمر الحاج  
د سعيد الناجي      جامعة المغرب  
د. وراد عباس  
د سامية حبيب      جامعة مصر  
أ خرواع توفيق  
أ/ عبد العزيز العسيري      جامعة المملكة ع.السعودية  
د/ عيسى راس الماء      جامعة وهران  
د/ كريم ولد النبيلة      جامعة سيدي بلعباس



---

# مجلة النص

---

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في  
الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/ الجزائر

---

أبريل 2015

العدد الثاني

## شروط النشر في هذه المجلة.

يشترط في الأبحاث و المقالات المراد نشرها في مجلة النص ما

يلي :

- 1- أن تكون أصلية لم يسبق نشرها .
- 2- أن يكون الموضوع متميزا بالجدية العلمية .
- 3- أن يكون الموضوع مستوفيا الشروط العلمية الأكاديمية ، من حيث سلامة اللغة و الضوابط المنهجية و المادة الخبرية (المصدرية و المرجعية).
- 4- أن يرسل البحث أولا إلى العنوان الأتي:  
و بعدها يقدم في نسختين على وجه واحد من الورقة ، وفي قرص مضغوط .
- 5 -لا يعاد البحث إلى صاحبه
- 6- أن تدرج هوامش الموضوع بطريقة آلية ، و بظبط منهجي متعارف عليه.
- 7- أن تكون الرسومات و الصور و البيانات و الجداول و الملاحق منفصلة عن النص المكتوب ، وفي ملف مستقل و محفوظ في قرص مضغوط.

- 8-ألا يكون البحث قد نشر أو أرسل للنشر إلى جهة أخرى ،أو  
قدم إلى ندوة علمية أو ملتقى علمي.
- 9-تنشر المجلة الموضوعات باللغة العربية و اللغات الأجنبية .مع  
ملخص بالعربية لا يتجاوز 100 كلمة .
- 10-تخضع الأعمال المرسلة إلى المجلة للتحكيم قبل نشرها ،و  
تخبر إدارة المجلة أصحاب الأبحاث بنتيجة التقييم .
- 11-يرفق البحث المقدم لإدارة المجلة بسيرة ذاتية علمية ،مع رقم  
الهاتف ،البريد الإلكتروني.

### المراسلات:

ترسل جميع المقالات إلى العنوان الآتي  
مجلة النص  
مخبر بحث النص المسرحي الجزائري جمع دراسة في الأبعاد  
الفكرية و الجمالية جامعة جيلالي ليابس –سيدي بلعباس

إن جميع الآراء الواردة في هذه المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها  
فقط ولا تعكس رأي المجلة.

# مجلة النص

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في  
الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس / الجزائر

أبريل 2015

العدد الثاني

## المحتويات

	الدراسات المسرحية والسينمائية
11	الثورة في مسرح كاتب ياسين د براهيم إسماعيل
27	آليات التكييف السينمائي في الدبلجة والترجمة أ.رمضاني حمدان صديق
43	الكاريكاتور بوصفه نصا، ملامح عن إجرائية الكاريكاتير بين الأدب القصصي والدرامي والسينما والتشكيل د. بوخوشة إلياس
55	مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري الأستاذ : بحري قادة
65	آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري الحلقة الثانية الصورة المستجدة لشخصية جحا في مسرحية "غبرة الفهامة" لكاتب ياسين أ بوعناني سمير
81	خصوصية النمو عند الطفل، الخصوصية اللغوية جـريو عبد القادر
89	كتابات علولة و تجليات أشكال التراث فيها أ. دحو محمد أمين
101	حضور التراث الشعبي في المسرح العربي: أ. معروف مختارية حنان

109	جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي أ.مقــــــدس نورة
125	الخطاب غير المنطوق في المسرح د.دين الهــــتاني أحمد
137	فلسفة إنتاج المعنى في الترجمة المسرحية د / رأس المــــاء عيسى
<b>الدراسات الأدبية واللغوية</b>	
147	جماليات الأثر في شعر الشاعر الجزائري المعاصر " عبد القادر راجحي" أ.بن جبارة ماجدة
161	أسلوبية الكلمة في النص الشعري الجاهلي جمالية بنية الفعل أنموذجا د.بغداد بــــردادي
179	الأنزياح في النقد الأدبي المعاصر أ. لريــــك حورية
	الكتابة وأنواعها د. عبد القادر عيساوي
195	بلاغة التقديم والتأخير- في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض- د. فــــرعون بخالد
213	تنوع الدلالة واختلافها في تحليل الخطاب القرآني أ.قندسي عبد القادر
231	دوافع المستشرقين من ترجمة معاني القرآن الكريم. أ. عبد الحليم محمد
241	ترتيب الحدود في منطق أرسطو ، مقارنة تاريخية في أصولها ووظيفتها بن بــــوهة أحمد
257	عمود الشعر في النقد العربي القديم د. منصورى عبد الوهاب
265	مواضيع الكتابة الروائية وآليات التلقي د.جلال عبد القادر

## الافتتاحية

يصدر مخبر ( النص المسرحي الجزائري) العدد الثاني من مجلة (النص) التي لقيت ترحابا من الأساتذة الباحثين لكونها منبرا علميا ومناخا معرفيا يؤكد على دور الجامعة في نشر المعرفة والإسهام في تطوير البحث العلمي .

لا تقتصر المجلة في مضمونها على الدراسات المسرحية والسينمائية وإن كانت تلك بمهمتها الأولى وإنما تحتضن كل الإسهامات الأدبية والنقدية واللغوية كما تفتح جانبا للدراسات باللغة الفرنسية والإنجليزية وهي بذلك تتنوع تخصصاتها واهتماماتها.

احتوى العدد الثاني على مجموعة من المقالات المتميزة من أكاديميين وباحثين اتسمت بالأصالة والتجديد والموضوعية في الطرح.

نلتمس من الباحثين أساتذة وطلبة احتضان هذا المولود والوقوف بجانبه حتى يكون حقا منارة تضيء قسم الفنون وغيره.

د فرعون بخالد

عضو بالهيئة الاستشارية للمجلة

## **الدراسات المسرحية والسينمائية**



# الثورة في مسرح كاتب ياسين

د براهيمى إسماعيل

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة جيلالي ليايس سيدي بلعباس

إن الإيديولوجيا في مفهومها العام هي جملة الأفكار والقناعات المؤطرة بنظريات قبلية وخلفيات فكرية تصبو التهذيب والتنظيم والتسيير، ومن البديهي أن تكون هذه القبلية سابقة لسلوك لاحق يحققها، ومن هنا، فإن رجل المسرح أو المبدع يروم بث رسالة عبر ذلك التكامل الدرامي (نص/ عرض)، قد انطلق من جوهر فكري يريد تمريره عبر مسلك العلامات السمعية والبصرية لعرضه، غايته في ذلك التأثير وإقناع المتلقي بذاك الجوهر. ووفق هذا المنظور، فإنه لا يمكن أن نخوض في تراجعديا أو حتى كوميديا مسرحية تخلو من هذا الجوهر الذي نسميه إيديولوجيا "إن كل دراما هي حدث سياسي، لا تخلو من تحريض أو تشريح لسلوك أو فكرة معينة، وكل أنماط السلوك فيها مضامين اجتماعية وبالتالي سياسية... مما يعني أن كل مسرحية تحمل بعدا سياسيا بالضرورة."

ولئن كان مفهوم الإيديولوجية استعمالا، قد حصر في بعده السياسي، فإن مرد ذلك يعود إلى أن السياسة هي الوعاء الذي قد تجتمع فيه كل سلوكيات المجتمع، ومن ثمة، فهي وعاء لكل الصراعات التي تجمع القرائن الضدية للمجتمع (فقير/غني)، (مستبد/عادل)، (الحرية/الرق)، (اشتراكي/ليبرالي)، وقد ينتقل التساؤل هنا، من هل العرض ذو طبيعة إيديولوجية كما يطرحه البعض؟ إلى السؤال: كيف هي إيديولوجية العرض؟ وهل هي خاضعة، أم منافية، أم ثائرة؟

هنا يمكن أن تحدد درجة الوعي السياسي لدى المخرج أو الكاتب، فالمعروف أن السلطة باعتبارها نقيضا أولا لا تغفل عن السيطرة على المسرح باعتباره وسيلة اتصال جماهيري باعتباره القرينة الضدية أو النقيض الثاني (حاكم /محكوم)، فتحاول الضغط عليه بشتى الوسائل المتاحة لتجعله خاضعا لها ولسياستها، فتجعل منه قناة فنية لتمرير خطابها الإيديولوجي، فيصبح المبدع خاضعا لهذه الضغوطات ولا يملك من عرضه إلا الجماليات .

كما أن المبدع قد لا يتوافق مع الاتجاه الإيديولوجي للسلطة، وتضيق من مجاله الإبداعي، فتجده لا يبتعد عن المراوغة والمناورة الفنية، أو راضحا لمطالب السلطة وداعما لإيديولوجياتها.

أما المبدع المتحرر من هذا القيد والذي يستحيل عليه الخنوع لإيديولوجية أيا كان مصدرها، عدا تلك النابعة من قناعاته وفكره، فتجده دائم الرفض والنقد، وهي الحقيقة التي سيتولد عنها صراع مستمر، كما يتولد عنها تعنت وصمود فكري يدفع به إلى الإصرار في ابتداع أشكال فنية جادة يبرز من خلالها تلك الأفكار الرافضة. على غرار المسرح السياسي حيث يسعى فيه ذات المبدع إلى " بلورة العواطف الثائرة في شكل منظم 1 "، فالمسرح الثائر أو المعاكس لنوايا ومطالب السلطة لا يهدف إلى إحداث الفوضى بقدر ما يهدف إلى تحديد رؤياه الإيديولوجية والفكرية، محاولا استجماع القوى الثائرة على الأوضاع وتنظيمها إيجابيا، وجعلها قوة بناء لا هدم، وهذا أكثر ما تخشاه السلطة المستبدة.

إن السياق الزمني الذي وُلِدَ ونشأ فيه المسرح الجزائري حيث كان خاضعا لرقابة ومتابعة حثيثة من المحتل أرغمته على تجنب التمرد الظاهر والمعلن الذي يخشاه المستعمر، كما عمل هذا الأخير من جانبه على توجيه

العروض المسرحية وفق سياساته، "محافظا على العلاقات السائدة والعقلية المهيمنة، لكي تضل عملية التكريس خادمة لمصلحة إيديولوجية للطبقة المسيطرة، التي تتخذ من الفن قناة إعلامية تمر عبرها مسكناتها،<sup>2</sup>. "ذلك أنه كان يدرك كل الدراية أن المسرح أداة فاعلة في تنوير الشعوب وتنقيفها، ويمكنه أن يكون محرزا قويا ضد التواجد الاستعماري. ومن ثمة، فقد حاول المسرحيون وبدءا في إرسال وبث موضوعاتهم التحريضية بشكل مشفر من خلال اللجوء إلى مواضيع ذات صلة بماضي الشعب الجزائري، مثل استلهم قصص لأبطال جزائريين أو الرجوع إلى التاريخ الإسلامي ومظاهر المقاومة، قصد نشر الوعي السياسي في أوساط الشعب والدفع به إلى المقاومة وعدم التخلي عن هويته وقوميته، وهي كلها رسائل سياسية الغرض منها إعادة الاعتبار والاعتزاز للشعب وحثه على تغيير واقعة السياسي .

لقد كتب المدني أحمد توفيق في مقدمة مسرحية حنبل " إلى الشباب المغربي، حامل راية الكفاح، في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن أقدم هذه الرواية التي تحي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين، وفيها عبرة وذكرى<sup>3</sup> "، وهذه دعوة واضحة للشباب الجزائري للإقتداء بالسلف كي يكون خير خلف في الشجاعة والبسالة والإقدام على الثورة وتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية للبلاد، نستشف ذلك من محتوى القول الذي جاء مشبعا بالدلالات السياسية الموجهة إلى المتلقي الذي يعيش تحت نير الاستعمار وويلاته، إنها دعوى إلى المقاومة والانتفاض .

إن استلهم التراث التاريخي الجزائري بملفوظه الفصيح في الأعمال المسرحية الجزائرية قبل الثورة هو عودة إلى الأصول والجذور قصد البحث عن الذات والهوية الوطنية وكذا استرجاع ملامح الشخصية الوطنية التي

حاول المستعمر طمسها بكل الطرق والأشكال، في مقدمتها القضاء على اللغة العربية واعتبارها لغة متخلفة وقديمة ولغة للأهالي (indigènes لا تمت بالصلة إلى الحضارة والعلم والتقدم، وفي ظل انعدام وسائل الاتصال كالتلفزيون والإذاعة وكذا الصحف التي كانت حكرًا على المعمر، "فقد حاول المسرح الجزائري استغلال هذه الجوانب التعليمية في فن المسرح لتحقيق طموحات المقاومة الوطنية، ومنها طموح الدفاع عن اللغة العربية ونشرها في سبيل المحافظة على شخصية الأمة وهويتها".4

ولئن كانت اللغة هي أحد المقومات الشخصية التي سعت الحركة الفنية الإصلاحية على استنباطها من كنه الموروث الشعبي الجزائري، فإنها كانت ترى في المسرح ناقلاً مثالياً لهذه الرسالة " بوصفه مجالا مهماً ووسيلة فعالة لنشر الوعي السياسي والقومي، والتنويه بمخاطر وأبعاد الاستعمار. واتجه حينئذ بعض الكتاب إلى كتابة المسرحية التاريخية لإحياء أمجاد الماضي والإشادة بأبطال وتاريخ إفريقيا القديم طورا، وأبطال الفتوحات الإسلامية طورا آخر، وكان الهدف من ذلك شحذ الهمم وتهيئة الشعب المغلوب على أمره للتصدي إلى الغزو الفرنسي وتحرير الوطن".5

إن استجداء الماضي المشرق للأمة يسوغ له جلب تعاطف وتوحد المتفرج مع مآثره وأمجاده وبالتالي اندماجه مع تاريخه، ومقارنته بواقعه المعاش في ظل واقع بئس فُرض عليه، ومن ثمة يدعوه إلى إعادة التفكير في حاضره المتصدع ومقارنته بماضيه المجيد وتاريخه الحافل بالبطولات والمآثر.

ومن خلال جملة من الأعمال المسرحية، على نحو: مسرحية " بلال" و"صلاح الدين" و"طارق بن زياد" "هارون الرشيد"، "حنبل" القرطاجي،

"يوغرطة" النوميدي، رام الكتاب المسرحيون الجزائريون زرع الاعتزاز والمفاخرة بالسلف، وكذا بث روح المقاومة، فقد جاءت هذه الأعمال موسومة بكنيات وألقاب شخصيات ليس للتاريخ أن يقفز وراء بسالتها وإقدامها. ومن هنا، تضحى هذه العناوين عتبات علامائية ترمى بالمتلقي إلى أغوار التاريخ الإسلامي العربي والمغربي القديم، ومن ثمة فهي تحيي فيه روح التمثل والاقتداء بسيرهم وتشحنه إلى مجاهدة واقع يحاكي ذاك الذي عاشوه هؤلاء .

إن هذا الشكل من النصوص والعروض المشبعة بالمضامين الإيديولوجية والموجهة، تستدعي من الكاتب أسلوبا ذكيا تميزه جملة الانزياحات وعناصر المفاجأة التي تجعله دائم الحضور والانفعال، كما تستدعي من المخرج حنكة ونضجا فنيا يمكنه من دمج العناصر الفنية بما يخدم هدف النص، غير أن ما يمكن ملاحظته من خلال الأعمال السالفة الذكر هو أن الخطاب السياسي المحمل في النص جاء مباشرا، يقتقر إلى البناء الدرامي الواضح، جعلت من المتلقي يشعر وكأنه في حضرة حشد يعتليه منبر سياسي. لقد كان الصراع " بين الإيديولوجية والجمال وبين الواقعية والحدثة في الفن واضحا، وجاء ذلك انعكاسا للاحتدام بين وجهتي نظر إلى هذا العالم ومنهجين فنيين وموقفين جماليين، اجتماعيين يتعارضان تعارضا تاما، كان هناك اصطدام بين المثل العليا والمسؤولية اتجاه الشعب والتاريخ والتقدم وبين الانعزال عن الحياة والنصرة الفوضوية والذاتية للفن، صدام بين فن مهتم بموضوعات اجتماعية منتقاة بدقة، وبين اتجاه متعجرف من الحياة والفن والمتفرج، بين فن يسعى إلى التعبير عن آمال الناس ومطامحهم التقدمية ورؤيتهم الثورية وبين التعبير الذاتي الممعن في ذاتيته<sup>6</sup>"

إن الحكم السالف، لا يعنى الإجماع بما يحمله من إطلاقية على كل الكتاب الذين تأثروا بالتوجهات ذات الأبعاد الإيديولوجية التحررية، ولعل أهم استثناء يستوقفنا، هو النمط الكتابي الذي قدمه كاتب ياسين من خلال جملة من النصوص انمازت بأسلبة متفردة يتقاطع فيها محور التضمين الإيديولوجي والفنية الدرامية، ويتبدى لنا ذلك من خلال أعمال متعددة، تتقدمها "نجمة" و"الجنة المطوقة" وعلى الرغم من أنهما جاءتا باللغة الفرنسية، غير أنه تمكن من التفرد على مستوى الطرح الإيديولوجي والمهارة في إنتاج وتوليد وإبراز المظاهر الجمالية المتوخاة، لقد كانت مسرحياته وحتى رواياته مشبعة بأفكار التمرد، ذات المرجعيات السياسية والاجتماعية المستوحاة من الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري، ولم يتعد مفهوم "نجمة" بكل تظاهراتها الدرامية والفنية من أم وزوجة إلى أخت وبنت، مفهوم الوطن. " فوظيفة المسرح السياسي تتمثل في تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة، وهي من أخطر وظائف الفن<sup>7</sup> حيث يعتمد فيها المؤلف إلى مقارنة مآسيه الشخصية وتمثيلها بالمأساة الوطنية، ومن ثمة، القفز بالعاطفة من مرتبة الشفقة والاستعطاف إلى مرتبة الثورة والغضب، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال إحداث نسقية كتابية وربط فني محكم بين مخيال المؤلف والتجربة الواقعية.

وبالحنكة ذاتها، كان ياسين ينمذج محور الفنية والكتابة، بحسب مضامينه التبليغية، وأبعادها التأثيرية عند المتلقي، فقد جاءت مسرحية "الجنة المطوقة" لترسم الواقع المأساوي للشعب الجزائري إبان فترة الاحتلال، حيث عمد ياسين إلى تعرية وكشف الجانب المظلم من الممارسات الوحشية والاستبدادية للمستعمر، مبرزاً لمشاهد المعاناة والاضطهاد والعنصرية التي كانت تمارسها السلطات الفرنسية آنذاك. وهنا فضل الكاتب أن يركز إلى الخطابات

التحريضية والدعوية الصريحة " يقول الكورس في المسرحية: "أيها المجاهدون، يا أبناء حزب الشعب، لا تتركوا محابثكم ... إن ساعة القتال مازالت بعيدة ... أيها المجاهدون... يا أبناء حزب الشعب إلى الجبال... اعتصموا... التحموا بالفلاحين... اجمعوا قواكم...8" لقد جاء الخطاب واضحا بينا، يزرع الحماسة في نفوس الجزائريين، ويدعوهم دعوة صريحة للرفض والمواجهة، وهذا ما أكسب المسرحية قوة، لأن المتلقي هنا، أخضع إخضاعا للخطاب الأيديولوجي للمسرحية، لأنه كان يرى ذات الشخصية المسرحية "الجنة المطوقة" في ذاته، وهي الشخصية القابعة تحت برائث الفقر والحرمان والحرية المسلوبة، التي تتطلع إلى الانعتاق.

لقد كانت جلّ مسرحياته في تلك الفترة التاريخية العvisية نائرة على الاستعمار والاستبداد والاستغلال، محاولا نشر الوعي في أوساط الجزائريين، جامعا بين الوعي التاريخي والاجتماعي الأيديولوجي اقتناعا منه بانتصار الثورة عاجلا أم آجلا. وفي صلب نفس المؤدى، جاءت "الأجداد يزدادون ضراوة" في شكل ملحمة تاريخية، حيثيدي فيها ياسين موقفا أيديولوجيا يخص قضية الحدود مع المغرب والصحراء، يدعو إلى عدم الحياد عن الذاكرة الجماعية، مستحضرا واقعة الخيانة بين سلطان المغرب والأمير عبد القادر.

لقد التزم ياسين أيديولوجيا بالدفاع عن انتماءه السياسي ونضاله المبرر إلى جانب حزب الشعب، فجاءت جلّ أعماله أثناء الثورة مساندة لآراء الأحزاب الثورية والملتزمة بالقضية الوطنية للقضاء على الاحتلال وجميع عملاءه الجبناء، انطلاقا من قناعة، مؤداها "إن الناقد المفكر هو الذي يكشف لأبناء مجتمعه عن حالتهم الحقيقية حتى يعوا ماهم فيه من شقاء وتحلف9" وكما أسلفنا الذكر، فإن نجمة التي ظهرت في جميع مسرحياته إنما هي رمز للجزائر الأم التي لا يمكن إلا أن تقف إلى جانب أبناءها البررة

وتمنحهم حبها وحنانها كي يصمدوا في وجه الاحتلال، وتثبت فيهم روح السلف الذي ما فتى يقاوم جميع أشكال الاحتلال.

ومن هذا المنطلق، انبنت وتشكلت فلسفة كاتب ياسين المسرحية، القائمة على رفض الأوضاع المزرية للشعب الجزائري أثناء الحقبة الاستعمارية، محاولا توجيه القوى المناهضة للاستعمار، وجمع شتاتها لأن الغاية مشتركة، ومن ثمة، فقد جاءت تعابير نصوصه محرصة ومثيرة ينشد من خلالها حمل الشعب على الثورة، وتغيير المصير.

وتلبية لهذا المسعى، حاول كاتب ياسين العودة إلى مرصوفات الموروث الثقافي المحلي عله يجد فيه ما يخدم فكره وإيديولوجيته، على غرار شخصية "جحا"، بوصفها شخصية تراثية اقترنت بال نوادر والنكت الشعبية، وهو معطى قبلي بين ياسين والمتلقي الجزائري يمكن توظيفه لتحقيق أهداف تبليغية تتوافق مع مبتغى ياسين " فجحا صاحب القصص الشعبية المغاربية، نفس الشخصية التي نجدها باسم قوحا في مصر، ونصر الدين خوجا في تركيا، هو البطل الأسطوري الذي وجد حقيقتنا ولا يزال يجسد غريزة المتمرّد، والنقد اللاذع للطبقات العليا المكونة عادة من ثلاثية السلاطين، والمفتين، والتجار الأغنياء الذين يحضرون فيما بعد أرضية الاستعمار ويضعونه في مراكز القيادة، فمنذ آخر القرون الهجرية لا تزال نفس الشخصية تؤرق شعوب الشرق، ومئات من الرجال تحكي يوميا مغامراته وتضيف إليهما روايات جديدة، إنها تحفة من تصميم جماعي خالص في الزمان والمكان<sup>10</sup>". لقد كانت شخصية جحا هي القاسم المشترك بين جميع طبقات المجتمع بخاصة الدنيا منها، فهي من بناء المخيال الذي أسس له العرف الجمعي لهذه الشعوب، حيث نقلت رواياته ونوادره شفاهيا عبر الأزمان ،

فردات ونقصت وكُيفت حسب الحاجة وحسب أفق توقعها، إنها شخصية نمطية يمكن للمتلقي أن يسقط عليها جميع القراءات التي يراها مناسبة لتوقعاته.

استخدم كاتب ياسين شخصية جحا التراثية في مسرحية "مسحوق الذكاء" (lapoudre d'intelligence) التي كتبها سنة 1954 وأعاد كتابتها سنة 1989 باللغة العامية و" قد أهدمت شخصية جحا العديد من المسرحيين الذي وظفوا هذه الشخصية كل حسب أهدافه واختياراته الفنية والإيديولوجية. وبهذا أعطى كاتب ياسين إلى بطله جحا في مسرحية "غبرة الفهامة" ملامح الشخصية التي ترشد إلى الحقيقة وتبدد الظلال وتفضح الأنظمة 11". ومن هنا، عمد كاتب ياسين إلى توظيف هذه الشخصية لأنها مثلت تلك الشخصية المتحررة في تصرفاتها ومواقفها مع مختلف شرائح المجتمع بما في ذلك السلطة، فتوظيفه لها هو نوع من التمرد على الرقابة الاستعمارية وعلى كل الظواهر الاجتماعية السلبية، باستعمال النقد الساخر والكلمات الفظة لخدش ضمير المتلقي وهزه كي يخرج من الركود والخضوع الفكري المفروض عليه من طرف المستعمر. فكانت أحسن وسيلة لممارسة النقد السياسي والاجتماعي، ونقف هنا، على ما جاء في النص المسرحي "غبرة الفهامة" الذي ينتمي إلى المسرح الهجائي، حيث يسخر جحا من الوصوليين والمنافقين والانتهازيين، وينتقد سياسة الحاكم. إن المسرحية جاءت مليئة بمواقف السخرية والهزل الذي لم يكن يهدف إلى الضحك والترويح بقدر ما كانت تروم إيقاظ التفكير والتأمل والتدبر لدى المتلقي.

وتوافقا مع هذه الرؤية في النهل من التراث، بالارتكاز على الشخصيات الأكثر رسوخا في المخيلة الجمعية للمجتمع الجزائري، لم يكن أمام ياسين إلا الركون إلى توظيف كل القرائن الملائمة لها بدءا باللغة. وهنا وقف كاتب على جملة من الخيارات وهي " إما التخلي عن الكتابة باللغة الفرنسية، وبذلك التضحية بموهبة الكاتب التي كانت له، وإما الاقتراب من

ذويه وبني جنسه. وبدون أي تردد اختار أن يكون قريبا من شعبه 12".  
وذلك بالارتكاز على اللغة العامية في نقل الرسالة الناقمة على الفكر  
الليبرالي والرأسمالي.

لقد آمن ياسين بالفرد وحقه في العيش الكريم، وإثبات الذات، لقد  
كان مشيعا بالفكر الثوري الرافض للهيمنة والاستبداد، وكان يرى في  
المسرح الوسيلة الأوفر حضا في نقل هذه القنوات إلى من يفتقدها من أبناء  
شعبه، شرط الإلمام بالطرائق الكفيلة لتحقيق هذه الغاية لأن "لا يغير المسرح  
نظاما، ولا يصنع وحده ثورة، وكي يكون فعالا لابد أن يكون مسرحا  
للطبقات الشعبية صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير والتي هي وحدها  
القادرة على التغيير وهكذا يتمثل دور المسرح الاجتماعي السياسي في  
تصوير النضال من أجل التحرير والتغيير 13".

وفي السياق ذاته، لم يخف ياسين تأييده وتأثره بالكثير ممن اتخذوا منهج  
الكفاح مذهباً وغايته لهم، يتقدمهم زعيم الثورة الفيتنامية "هوشي مين"،  
والذي جعل منه كاتب ياسين بطلا لمسرحيته "الرجل ذو النعل المطاطي"  
والتي كتبها سنة 1970 باللغة الفرنسية ونقلها إلى الفصحى في العام الذي  
يليه. فجاءت المسرحية بمثابة السيرة الذاتية للزعيم، حيث يعرض ويسرد  
فيها ياسين كفاح الرجل ضد العدوان الفرنسي والأمريكي، فصور لنا  
الفرنسي والأمريكي في مواجهة ثورة آمن روادها بحقهم في الحياة، والعيش  
الكريم، كما قدم ياسين نموذجا لإصرار هؤلاء و استبسالهم في الدفاع عن  
قضيتهم ولذودهم عن حقهم في استغلال خيرات أرضهم وعرضهم بقيادتهم  
ذاك الرجل النحيف صاحب الدراجة والنعل المطاطي "هوشي مين"، لقد نقل  
ياسين هذا النموذج الثوري إلى جمهوره مرسخا فيهم تلك الدعائم الثورية  
وسبل الدفاع عن الوجود، محدثا فيهم جملة من الاستلزمات الدلالية التي قد

يصل إليها المتلقي من خلال مساءلة نفسه كيف لرجل بسيط مثل "هوشي مين" يرتدي نعلا مطاطيا ويقود دراجة هوائية أن يهزم قوتان عالميتان بحجم فرنسا وأمريكا؟ رجل أعزل فقير لا يملك العدة ولا العتاد؟ سوى أنه تسليح بإيمانه العميق بعدالة قضيته وبقينه من أن النصر آت لا محالة؟

إن كاتب ياسين كان يسعى دوما إلى إيقاظ وعي المتلقي نحو قضاياها المصرية، منطلقا في ذلك من آمال وآلام الشعوب المضطهدة، معتمدا في ذلك على الحقائق التاريخية لهذه الشعوب بعد أن يلم بها معرفة أو معايشة، كما كان الحال مع الثورة الفيتنامية التي عايش بعض جوانبها، وكان شاهد عيان على ما حدث لشعبها أثناء القصف الجوي لقوات الفرنسيين والأمريكيين، وهو ما خول له أن يؤسس لمسرح توثيقي حقيقي، يقوم على محاكاة الوقائع التاريخية بموضوعية تمكنه من تثبيت قناعاته الإيديولوجية التي تنهض على مقاومة الإمبريالية الشرسة "فالامبرياليين هم الكسلاء الخاملين عبر التاريخ، إنك لا تستطيع تقويم التلميذ الكسول 14" هكذا يرى كاتب ياسين الإمبريالية التي مثلت عنده الأخطبوط الذي يتغذى من معاناة الشعوب المضطهدة، لذا لا مناص من وجوب مقاومتها وكسرها، فالشعوب هي من تشيد لحضاراتها وقوامها ، لا القلة الحاكمة التي تنصرف في مصائر شعوبها بلا حسيب ولا رقيب.

وإيمانا بنفس التوجه والفكر، وارتكازا على نفس الإجراءات والمنطلق في ضرورة التقصي والبحث والدراية بحقيقة الشعوب، والغوص في أعماق كينونتها قبل الانطلاق في مهمة تحفيزها وتوعيتها، يقدم لنا ياسين منجز "نجمة" الذي لا يمكن أن يكتب بدون انفتاح واسع على الطبيعة البشرية وميولاتها الغريزية في التشبث بالحياة من خلال الدفاع عن كينونتها، مركزا على إثبات هذه الحقيقة عند أكادح الطبقات وعند بني البشر جميعا، فهو لم

يلبث عن تقديم الأعمال التي تخدم هذه القناعة، مبدلاً بين الكتابة والأخرى وبين العرض والآخر من أجل بلوغ غاية إقناع المتلقي الجزائري، فبعدما اقتنع أن مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" لم تلقى التجاوب الذي كان ينتظره لدى الجمهور الجزائري، لأنها كتبت باللغة العربية الفصحى حيث فقدت بعض جوانبها التواصلية، نظراً لعدم تمكن الجمهور من الإلمام باللغة العربية في تلك الفترة، قدم ياسين مسرحية " فلسطين المغدورة" باللغة العامية، عله يجد الصدى المرجو.

وبانتهاج نفس الأسلوب في الطرح، حاول ياسين التأريخ للقضية الفلسطينية فجاءت المسرحية إعلامية ساردة لأهم المخطات والمراحل الكفاحية والنضالية للشعب الفلسطيني، مروراً بالخianات التي تعرضت لها القضية. حيث انطلق ياسين في المسرحية بتشريح الشخصية اليهودية المحتلة، وشرع في تعريتها أمام المتلقي مؤكداً على "أن اليهودي إذا سمح له بالإقامة في قرية ما فإن بضع سنين كافية لأن تصبح كل القرية يهودية، فاليهود شعب محب للهجرة، وقادر على التأقلم في أي مجتمع من المجتمعات، وله القدرة على إخفاء هويته بشكل يدعو للحيرة<sup>15</sup>"، ومن ثمة، انطلق في تصوير الصراع العربي الإسرائيلي والتخاذل والجن والهوان العربي إزاء القضية، رابطاً كل الأحداث بخاصية ببعضها ومذكراً أن هذا الحُبث اليهودي لا ينفصل عن مكر الإمبريالية وتواطئها مع قوى الظلام، وكيف كانت تحرك بعض الضمائر العربية غير الواعية، وكيف كانت تتم عملية إغرائها كي تسهل مهمة المحتل في اختراق البدن العربي بأكمله.

وبالمقابل، فإن ياسين لم يهمل التنويه بالشق الإيجابي لهذه القضية، من خلال الإشارة إلى المواقف الشريفة لبعض القادة الذين كانت لهم الشجاعة في مواجهة الزحف الصهيوني المدعم بالقوى الإمبريالية العالمية، فهؤلاء القادة

كانوا ذوي اتجاه أيديولوجي يلتزم بالولاء للاشتراكية على غرار الرئيس المصري جمال عبد الناصر، فوجد في ذلك ياسين المقاربة التي كان يبحث عنها باعتباره "مناضلا اشتراكيا، وملتزما بمبادئ الحزب إلى النخاع، ولم يتخلّ عن مبدئه<sup>16</sup> " فوجد في هؤلاء القدوة والدليل لتأكيد صدقية أيديولوجيته الشمولية في مناصرة القضايا العادلة ودعم الشعوب المقهورة من خلالهم. محققا بذلك مبتغاه في إيجاد المتلقي الإيجابي الذي يصنع معنى العرض المسرحي، ويتجاوب معه، ويؤثر فيه إيجابا، لا يقع في الإيهام، إنما يبقى يقظا إزاء قضاياها الراهنة، قضايا تتعالق مع واقعه الحالي، واقع تحفه الأطماع من كل جهة، وكلها عوامل تستدعي التهيء الفكري والكيوني للتصدي والمواجهة.

فبالإضافة إلى استعانتته باللغة العامية في المسرحية، عكف ياسين إلى استعمال الأسماء والألقاب ذات الأبعاد الدلالية التي تحيل إلى العرق والمعتقد والصراع حيث نقف على اسم "محمد" مقابل اسم "موسى" في إشارة إلى الندية الإسلامية اليهودية، كما نقف على اسم "هتلر" للتدليل على الصراع النازي اليهودي، وقد يعيب بعض النقاد على ياسين هذا التبسيط في الإعلان عن قرائن الصراع والتي تفرغ البناء الدرامي من عناصره الجمالية، غير أن الهدف التبليغي كان الأكثر حضورا عند ياسين، وكل هذه التنازلات الفنية لم تكن إلا لتخدم العامل الإقناعي للمتلقي بخاصة وتجعل منه متلقيا إيجابيا.

إن طبيعة الصراع القطبي التي امتازت بها ستينيات وسبعينات القرن الماضي بين المعسكرين الشرقي والغربي، جعلت من كاتب ياسين يشعر بأنه طرف في هذا النزاع بحكم انتماءه الإيديولوجي إلى المعسكر الشرقي ونصرته لمبادئه الشمولية التي كان يرى فيها تأييدا للشعوب المستضعفة التواقعة إلى التحرر وكذا الدول حديثة التحرر التي كان لزاما عليها التموقع في عالمها

المتحرر والخروج من الآثار التي خلفها الاستعمار وسياسات طمس الهوية على غرار الشعب الجزائري والفييتامي والفلسطيني. ومن منطلق أنه " ليس ثمة أدب لا يخدم إيديولوجية معينة، مادام منعكسا عن واقع اجتماعي معين، فهو يعبر حتما عن مصالح هذه الشرائح الاجتماعية بالذات 17". فقد كان ياسين يتحرك من موضع المثقف الواعي الحمل بهم وثقل نشر رسالته الثورية والتوعوية لشعبه وباقي الشعوب الكادحة.

إن التشيع الفكري بالتوجه النضالي للشعوب، لم يزد ياسين إلا تمسكا بوطنيته وتشبثا بهويته، فلم يتوقف الرجل عن الخوض في مختلف المسائل التي تثير هذه النزعات لديه، فبعد أن استتبت الأوضاع في معظم أنحاء المعمورة بعد انتهاء النزاعات المسلحة وظفر أغلب دول العالم الثالث باستقلالها حيث انتقل الصراع إلى ثورة إثبات ذات، يقدم ياسين عملا يواكب به هذا التحول عنوانه بـ "محمد خذ حقيبتك" عاجل فيها شكلا آخر من أشكال المعاناة، ومبرزا ملمحا آخر من ملامح الثورة والنضال، نضال المهاجرين في أرض المستعمر من خلال استماتتهم ضد محاولات هذا الأخير في طمس هويتهم بانتهاجه سياسة التجنيس، وقطع أواصر الهوية مع الوطن الأم، ونجد ياسين مرة أخرى يكشف لمتلقيه وجها آخر من أوجه المكر والممارسات اللاإنسانية لعدوه الوجودي "الإمبريالية".

إن المتأمل في عصارة السيرة الفنية والفكرية لصاحب "نجمة" و"الجنة المطوقة"، يقف من ناحية على مدى ارتباط الحركة المسرحية في الجزائر بالسياق التاريخي والاجتماعي، ويتكيف رجالات المسرح معها من ناحية أخرى، ويتجلى لنا بوضوح الأسبقية التي أولاها رواد هذا الفن للنص على العرض، كما أن اعتمادهم في توظيف عناصر متعددة ومتنوعة من الموروث الشعبي جاء تلبية لمطلب تنوع مضامين النصوص، التي تدعو بدورها إلى

أشكال خطابية وأنماط إخراجية يتجانس فيها الموضوع مع البناء الدرامي، وكذا البعد التبليغي بحسب طبيعة المتلقي.

## الهوامش

1. سمير سرحان، المسرح المعاصر، مطبوعات الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 19، 1973، ص 155.
2. ينظر: عيسى رأس الماء. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2008، ص 244 بتصرف.
3. المصني أحمد توفيق، حبل ن المطبعة العربية بالجزائر، الطبعة الأولى، 1950، ص 02.
4. أحسن تلياني، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، مجلة المهرجان الوطني للمسرح اختف 2006، ص 15.
5. ميراث العيد، الهوية التاريخية في النص المسرحي الجزائري، مجلة دراسات جزائرية عدد 8/7، م.س، ص 202.
6. ينظر رمضان الصباغ، الفن والإيديولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، طبعة 2005، ص 125.
7. د. سمير سرحان، المسرح المعاصر، مطبوعات الجديد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد 19، 1973، ص 155.
8. Kateb yacine ;le cercle des représailles (le cadavre encerclé) ;édition du seuil ;paris ;1959 ;p5 .
9. أحمد مندور، كتابات لم تنشر، دار الهلال، القاهرة، 1965، ص 83.
10. Jacqueline Arnaud , la littérature magrébine de langue française ; tom o2 , le cas de kateb yacine , publi sud, 1986, P 181.
11. Voir ahmed cheniki ; le théâtre en Algérie , histoires et en jeux , edi sud-en-Provence, 2002, P 22 بتصرف.
12. Omar mokhtar chaalal , kateb yacine , l' homme libre ; P101.
13. محمد عزام , مسرح سعد الله ونوس - بين التوظيف التراثي والتجريب الحدائي - دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سوريا، طبعة 01، 2003، ص 198.
14. OMAR MOKHTAR CHAALAL ; kateb yacine , l' homme libre , éd casbah , 2003 , Alger ;P. P 129-130.
15. عيسى شتوف، يهود الجزائر 2000 سنة من الوجود، دار المعرفة، باب الواد الجزائر العاصمة، د.ت، د. ط ن ص.
16. Omar mokhtar chaalal , kateb yacine ; l' homme libre ; P71.
17. الجزائري محمد، حين تقاوم الكلمة، وزارة الإعلام العراقية، مطبعة الأديب البغدادية، ط 01، 1971، ص 19.



## آليات التكيف السينمائي في الدبلجة والترجمة

أ.رمضاني حمدان صديق

أستاذ مساعد قسم أ

قسم الفنون

جامعة سيدي بلعباس (كلية الآداب واللغات والفنون)

يشهد عصرنا تطورا جد مهم في جميع المجالات لا سيما المجال السينمائي الذي حضي بعدة تقنيات حديثة سهلت من عمل المخرجين و دفعت بهم إلى الإبداع في أعمالهم بشكل رائع و ممتع، و عندما نتحدث عن المجال السينمائي فإننا بذلك نتكلم عن الإنتاجات المحلية و الأجنبية من الأفلام نرى على سبيل المثال أن الأفلام الأجنبية تحض بالرواج الكبير عبر مختلف أقطار العالم.

مما لاشك فيه أن الحديث عن الفيلم الناجح والجيد يحتاج إلى حديث مواز عن الأسباب التي جعلت هذا الفيلم يصيب النجاح فيما يخفق غيره.. والمشكل يبرز في مسألة التلقي الجمعي<sup>1</sup> للفيلم كرسالة اتصالية ومضمون ومعنى ، ولهذا ينصرف العقل إلى التجميع في النظر للتتابع السمعي البصري الحركي على الشاشة والذي يمثله الفيلم بمعنى أن عقل المشاهد يذهب إلى النظر إلى الفيلم كمنظومة كلية من حوار و مكان و زمان و ديكورات وغيرها، كما أن القراءة النظرية والتحليلية للفيلم تتجه لنفس الهدف في الغالب ،حيث يكون سبب نجاح الفيلم هو نجاح جميع العناصر الجمالية والتقنية والتعبيرية وتضافرها معا لتقديم فيلم ناجح سرعان ما يكرس النجاح إلى المخرج وغالبا ما ينسى العاملين غير المرئيين....وفي الحقيقة أن الجذر الأساس لأي فيلم ناجح ونواته وركيزته هي الفكرة الناجحة والموضوع والمضمون المتميز مقترنة بالمعالجة الدرامية الناجحة، فالنص هو

الولادة الحقيقية للفيلم الناجح قبل أن نتحدث عن جماليات التصوير والموسيقى والمونتاج وما إلى ذلك.

يعتبر النص السينمائي مفتاح النجاح الذي منح كل هذه الأفلام الناجحة مكانتها، ولم تكن لتصيب كل هذا النجاح لولا النص السينمائي<sup>2</sup> المتقن البناء.... ولعله من أحسن القول أن مخرجاً أو جهة إنتاجية مهما أوتيت من إمكانيات تقنية وميزانية ضخمة فليس بالضرورة أن تنجح في تقديم فيلم ناجح ومتميز .

المسألة لا تبتدئ وتنتهي عند الآلة أو الأداة والتقنية ولا البذخ في الميزانية لكي يتحقق النجاح، كل التجارب السينمائية تحكي أولاً قصة ولادة النجاح ابتداءً من السيناريو المتميز والمتقن ، إشكالية الكثير من التجارب السينمائية في العالم هي في السيناريو ، ندرة كتاب السيناريو ، أو وفرة السيناريوهات الفاشلة هي ظاهرة قائمة في كل مكان وفي جميع التجارب السينمائية في العالم .

إن الحديث عن الأفلام الأجنبية يدفع بنا إلى الحديث عن سر نجاحها خارج بيئتها المحلية التي أنتجت فيها بمعنى أننا نتحدث عن مفتاح عبورها من بيئة إلى أخرى وهذا لن يكون سوى عن طريق الترجمة السينمائية التي تعتبر العامل الأساسي في رواج هذه الأفلام، بحيث لا يمكن لأي فيلم أن ينال الرواج إلا عن طريق الترجمة الجيدة والتي تدفع به إلى السفر عبر كامل أقطار العالم.

و نتحدث عن الترجمة السينمائية يعني تلك العملية الرائعة التي يقوم بها المترجم السينمائي ألا وهي تكيف النص الأصلي لخدمة النص الهدف،

والتكييف هنا هو عكس ما نعرفه عن هذا المصطلح بحيث التكيف في حد ذاته وخاصة في المجال السينمائي يعتبر فن من الفنون السينمائية، وهناك عدة أنواع من التكيف منها على سبيل المثال تكييف العمل التشكيلي للشاشة<sup>3</sup> وهنا نتحدث عن نوع من الأفلام التي تسمى بأفلام الفن و تطلق تسمية أفلام الفن على تلك الأفلام التي تتخذ من الأعمال الفنية موضوعاً لها . وقد اختلف المهتمون في تصنيف مرجعية هذا النمط من الإنتاج فمنهم من يرى فيه نوعاً سينمائياً قائم بذاته يضم أشكال وله أساليب واتجاهات خاصة.

والبعض الآخر من يصنفه ضمن أشكال الأفلام الوثائقية انطلاقاً من رؤيتهم للعمل الفني كواقع وحقيقة قائمة، ولقاء الكاميرا مع العمل الفني لا يختلف عن لقائها مع أي حدث أو ظاهرة في الواقع الحقيقي.

إن إنتاج أفلام الفن تطورت بشكل سريع في جميع دول العالم واتسعت مساحة موضوعاته لتشمل الفنون الأخرى كالموسيقى والمسرح والعمارة والفنون الفولكلورية وحتى فن الفيلم نفسه حيث تعتبر الأفلام التي تتناول صناعة الفلم ضمن أفلام الفن.

ونظراً لأهمية هذه الأفلام في رصد الحركة الثقافية والفنية وتوثيقها فقد وجد الكثير من صناع الأفلام في الأعمال الفنية معيناً استلهموا منه موضوعات أفلامهم وتعاملوا مع العمل الفني كواقع قائم بذاته حملوه رؤياهم الذاتية، وعالجوه بلغة الفيلم فكانت الحصيلة أفلام تنوعت في المعالجة والأسلوب والهدف.

يضم تاريخ الفنون التشكيلية العديد من المدارس والأساليب وبالرغم من هذه التعددية فإن جميع الأعمال الفنية تشترك في كون (كل عمل فني وراءه فكرة ورؤية والرؤية التشكيلية هي العلاقة بين الفنان والشاشة والمضمون هو الترجمة الحسية لذلك العمل وعملية تذوق العمل الفني

وإدراك مضمونه يختلف من شخص لآخر . كل حسب ما يمتلكه من مخزون ثقافي ومعرفي بعناصر العمل الفني )<sup>4</sup> ، فالمشاهد على الغالب يفسر المضمون على حدين :

1. إما أن يفسره علمياً حسب ثقافته ومن بعد عاطفي أو العكس.
2. ويوجد من يفسر الموضوع عاطفياً فقط نتيجة لتأثره فنياً بهذا العمل دون أن يكون له الماماً ثقافياً واضحاً.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هل أن جميع أساليب الفن التشكيلي متساوية بدرجة ما من حيث المعالجة السينمائية فلماذا نجد أعمال بعض الفنانين قد عولجت سينمائياً بشكل ناجح أكثر من أعمال فنانين آخرين، عن التساؤل هذا نجد إجابة فهناك بعض الأساليب الفنية قريبة في تكوينها ضمن بنية العمل الفني ولا تحتاج إلا إلى بث الحركة فيها من خلال الفلم لتنشأ صورة مثيرة للاهتمام على الشاشة.

والأساليب الفنية للعمل الفني يمكن حصرها بثلاثة أساليب<sup>5</sup>:

1. أسلوب المحاكاة أو التقليد Reproductive ويتميز هذا الأسلوب بالديناميكية فهو غني بالحركة ضمن البنية الداخلية للعمل الفني.
2. الأسلوب التعبيري Expressionism وهذا الأسلوب هو الآخر غني بالحركة الداخلية ولكن هذه الحركة تكون تعبيرية ذهنية.
3. الأسلوب الشكلي Formalism وهذا الأسلوب يسعى إلى الجمال وبلورة أشكال تتسم بالشفافية والصفاء.

في ضوء هذا التقسيم يبدو أن الأسلوبين الأول والثاني هما أكثر ملائمة للمعالجة السينمائية بسبب اقتراب هذين الأسلوبين من الواقع في تجسيدهما للشخصيات والأحداث والزمان والمكان مما يسمح بحرية أكثر لحركة الكاميرا وتعبيرية الإضاءة وبناء مونتاجي درامي وبقيمة عاطفية للاستخدام الموسيقي.

أما الأسلوب الشكلي فهو أكثر صعوبة في معالجته سينمائياً بسبب تكويناته ذات البنى التنسيقية المتداخلة التي تتسم بالجمود، ولكن الذي يحدد طبيعة الفيلم ليس أسلوب العمل الفني .

وبقدر ما يحدده الهدف من تكييف العمل الفني للسينما، فالهدف يفرض على المخرج أسلوب معيناً يتباين فيه البناء الفني والتقني للفلم من مخرج إلى آخر.

إن الكثير من الفنانين من ينتابهم الشعور بالغبطة المصحوبة بشيء من عدم الرضا عند تناول أعمالهم الفنية سينمائياً إذ يرى هؤلاء أن حرية الفنان في معالجة أعمالهم تشويه للعمل الفني في حالة تقطيعه إلى أجزاء حسب تصور ورؤية المخرج لذاتية الأمر الذي يميل إلى عدم عرض العمل الفني على حقيقته .

أما المخرجون في دفاعهم عن أعمالهم يرون أن الفيلم أيضاً عمل فني له خصوصيته وقوانينه وله الحق في الرؤية والمعالجة والتفسير للموضوع الذي يتناوله فالشكل الذي يعالج به صانع الفيلم عمله هو نتاج عن رؤية وتفسير للعمل الفني وهدف يسعى للوصول إليه، فالأفلام التعليمية تنحني في أسلوب معالجتها للعمل الفني بشكل يختلف تماماً عن أسلوب أفلام

الروبورتاج أو الأفلام التي تحمل وجهة نظر مؤلفها، لذا نجد أن أفلام الفن قد صنفت هي الأخرى إلى أنواع حسب الغاية ونوعية المتلقي.

ومن أشكال التكيف السينمائي للفن نجد هناك خمسة أشكال للتكيف السينمائي للعمل الفني الشكل الأول هو الذي يمثل تدفق إيجائي للوحة يرتبط ببواعث الفيلم الروائي بشكل صور حية أما الشكل الثاني هو توثيق العمل الفني في إطار دراسي أو سيرة ذاتية للفنان، والشكل الثالث إظهار تقنية إنجاز العمل الفني والشكل الرابع هو التكيف الفني الذي يمثل نظرة جديدة على العمل الفني من خلال تقنيات الفيلم وتنوع وجهات نظر الكاميرا وأخيرا الشكل الذي يطلق عليه سينما الرسم التي تتميز عن سينما الرسوم المتحركة إذ أن مشاهدة العمل الفني في المتحف يختلف عن مشاهدته على الشاشة كما تختلف آليات الإخراج.

من كل ما تقدم يمكن أن نوضح ما تشكله المعالجة السينمائية من إضافة إلى العمل الفني من خلال:

1. قدرة السينما على تجزئة الواقع ثم إعادة تشكيله بفضل المونتاج فإن الفيلم يعرض تفاصيل

اللوحة بتسلسل يتفق مع رؤية صانع الفيلم الذي يفرض على المشاهد التفاصيل المختارة

ومن وجهة النظر التي يريد، فالمشاهد يمتلك الحرية في التلقي عند مشاهدته العمل الفني في

معرض أو مكان ما فهو حر في اختيار المسافة والزاوية التي ينظر منها كما هو حر في توجيه

اهتمامه على أي جزء من اللوحة أو العمل هذه الحرية يفدها المشاهد داخل قاعة العرض فهو جالس ثابت في مكانه ومجبر على مشاهدة ما تعرضه الشاشة .

2. يقوم الفيلم بتحرير العمل الفني من الثبات إلى فن زمني ومكاني ومنحه ديناميكية العرض.

3. يعد الفيلم نافذة جديدة على العمل الفني باعتباره خلقاً فنياً تساهم في بناءه عناصر الفيلم التعبيرية من موسيقى وحركة وحوار وإضاءة. وعلى الرغم من تقارب التأثير المتبادل لكلا الفنين إلا انه لكل منهما وسائله التعبيرية الخاصة به والتي تؤكد خصوصية واستقلاليته كوسيط تعبري يختلف في بناءه ووسائله ولغته...

ومن المعروف عن التكيف خاصة هو تجسيد عمل روائي إلى عمل سينمائي<sup>6</sup> كأن نأخذ رواية من الروايات الرائعة و نقوم بتمثيلها على المسرح أو السينما، و يمكن هنا أن نتحدث عن الاختلاف الأساسي و هو أن الأدب يستخدم الكلمات لوصف العالم، بينما في السينما، العالم يظهر نفسه بشكل مباشر.

فالأدب فن يعبر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز أو المواد ذات الطبيعة الرمزية، بينما السينما فن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه.. إذ حتى الرمز هو كيان مادي واقعي في السينما.

وعملية تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر تؤدي بالضرورة إلى خلق عمل جديد تماماً، فعملية التحويل تولد شعوراً جمالياً يختلف تماماً عن ذلك

الشعور الذي تولده قراءة الرواية نظرا لاختلاف اللغة واختلاف  
الإمكانات التعبيرية لكلا الوسيطين.

إن كل شكل فني يولد ويعيش وفقا لقوانينه الخاصة والمستقلة، بالتالي  
فإن اختلاف الوسيطين يستدعي تغييرات جذرية في حالة التحويل، إذ كيف  
تجعل الشخصية التي قد تكون رمزية وتجريدية تبدو مادية ومحسوسة في  
الفيلم وكيف تنقل البناء الزمني كما هو من الرواية إلى الفيلم وكيف تخضع  
المنطق اللغوي إلى المنطق البصري وكيف تستوعب في مدة زمنية محددة، هي  
مدة الفيلم - أحداثا قد تستغرق ساعات، إذن لا يمكن نقل وحدة وبنية  
متكاملة (في الرواية) إلى وسط آخر دون تفكيك تلك الوحدة وهدم - أو  
على الأقل - تغيير تلك البنية.

الإعداد بطبيعته هو تكييف، يستلزم الاختصار والحذف وتركيز البؤرة  
على مظاهر معينة وإغفال مظاهر أخرى، وإعادة ترتيب أو تنظيم عناصر  
السرد القابلة للتحويل أو خلق عناصر جديدة.

الفيلم هو قراءة أخرى للنص الأدبي، تأويل أكثر منه ترجمة سينمائية، و  
يستخدم الفيلم عناصر يقترحها النص ويبدأ في تنميتها وبلورتها عبر لغة  
أخرى، فمسؤولية كاتب السيناريو في إعداد الرواية هي أن يجد البؤرة  
البصرية ويكشفها.

يعتبر الإعداد فعل إبداعي، انه قراءة، حوار، تفكيك، تغيير و تحويل.

لكن المشكلة انه عند تحويل رواية ما إلى فيلم، تظهر كل ضروب  
المطالب بشأن الموثوقية والمصدقية والصحة والإخلاص والأمانة.

مسألة الأمانة - الخيانة هي الأكثر إثارة للجدل، وهي المسألة الأكثر بروزا في البحث النقدي أو عند المتفرج، وقد يحكم على الفيلم بالنجاح أو الإخفاق بناء على مدى اقترابه أو مدى ابتعاده عن النص الأصلي.

عندما نرى فيلما معدا عن رواية قرأناها فإننا نقارن الشخصية التي نشاهدها بتلك التي قرأناها، ونفتقد أحداثا عشناها عبر المخيلة، فالقارئ يتقمص دور المخرج والمصور وربما الممثل أيضا، وعبر شاشة ذهنية يعرض الرواية متحكما في الإيقاع وفي كل العناصر المرافقة، بالتالي، لا يستطيع القارئ المشاهد أن يتجنب المقارنة بين الفيلم والرواية، كما انه يبحث عن التطابق بين الصور البصرية السمعية على الشاشة وصوره الذهنية التي خلقها أثناء القراءة، لذلك هو يهتم بعقد المقارنة، لكن القارئ سوف لن يجد دائما فيلما يشابه الرواية التي قرأها لأن الفيلم المعروض هو من نتاج مخيلة شخص آخر، و لكل قدرة على الإبداع و اتساع في المخيلة.

لابد هنا من ملاحظة أن الصورة الذهنية التي تتشكل في المخيلة تختلف باختلاف نفسية كل قارئ ومستواه الثقافي وحساسيته وتجاربه، وان تأويل قارئ ما لا يتوافق بالضرورة مع تأويل قارئ آخر.

يتعين على السينمائي أن يكون أميناً للنص الأدبي قبل كل شيء أن يكون أميناً للفكرة، للمضمون، للأشخاص، للحوار، للأمكنة و للأزمنة.

الأمانة الحرفية غير ممكنة لاستحالة أن يكون الفيلم ترجمة بصرية دقيقة، وبسبب صعوبة إيجاد مرادفات بصرية لكل ما هو لفظي في النص الأدبي، وحتى الزعم بأن الفيلم أمين لروح أو جوهر النص هو أمر مشكوك فيه لأنها عملية ترتبط بقراءة النص وتأويله الذي يختلف من شخص إلى آخر.

هناك بعض الأفلام التزمت بالنص الأدبي إلى حد كبير، إذ ليس ثمة مبادئ أو قواعد ترشيد السينمائي عند إعداد نص أدبي، وليست هناك شروط محددة تحكم علاقة السينمائي بالمصدر الأصلي، لكن يجب التأكيد على أن فكرة الإعداد نموذج مثالي للتقارب أو التفاعل بين الفنون وفق مفهوم النقد الحديث بشأن النص.

ثمة تصنيفات عديدة لعملية الإعداد، فهناك النقل أو الالتزام بالنص الأصلي مع حد أدنى من التدخل (لمسة المخرج)، وهناك الاقتباس (أو الاستعارة أي توظيف المادة أو الفكرة) والنقاط (وهو نقيض الاقتباس، أي المحافظة على فريدة النص الأصلي والتحويل (وهو تحويل الأصل دون الاعتراف بالأمانة والدقة والتعليق وهناك المصدر الأدبي بوصفه مادة أولية يخلق منها السينمائي عالمه الخاص واضعا بصمته الخاصة عليه.

وهناك الاستلهام بمعنى انه يتبنى مادة أو بيئة كاتب آخر، يمتصها ويمدها بجعلها تتماثل مع تجربته الخاصة، وبهذه الوسيلة يحولها إلى رؤيته الخاصة الفعالة على نحو فريد.

يمكن أن نعتبر التكيف من فن إلى آخر عملية إبداعية تختلف باختلاف مخرجها لأن براعة المخرج هي التي تلعب دورا هاما في مدى نجاح العمل ، لكن موضوعنا هذا يدور حول التكيف السينمائي في الترجمة السينمائية وخاصة على الأفلام المبدلجة، و هذا الموضوع لن يخرج عن إطار التكيف السينمائي بل هو موضوع سينمائي محض بحيث لم نرد أن نبتعد عن هذا المجال الذي مازال يعتبر خصبا نظرا لطبيعته و تماثيه مع العصر .

لقد تبلورت هذه الفكرة من عدة قراءات لمقالات و كتب في مجال الترجمة السينمائية خاصة لـ إيف غامبيي (Yves Gambier) الذي يعتبر السباق في هذا المجال بحيث ذكر في أحد مقالاته عبارة ( l'adaptation )

(créatrice) بمعنى التكيف الإبداعي<sup>7</sup> و يرى بأنه موضوع بحث شيق لمن يريد أن يشتغل عليه، والتكيف كما سبق يعد فن من الفنون لكن في الترجمة السينمائية هو ضرورة لا بد منها، يلجأ إليها المترجم السينمائي من أجل تحويل ما هو غريب إلى مألوف وينقسم التكيف إلى نوعين الأول: تكيف ما هو مكتوب إلى ما هو مقروء مرئي، و هنا فإننا نتحدث عن العنونة (sous-titrage) بحيث يقوم المترجم السينمائي بتحويل ما هو مكتوب على نص السيناريو ثم يقوم بطبعه على شكل حروف و كلمات ليصبح مقروء، أما النوع الثاني فهو: تكيف ما هو مكتوب إلى ما هو مسموع، و يعرف هذا بمصطلح الدبلجة (doublage) بحيث يحول المترجم ما هو مكتوب على نص السيناريو إلى ما هو مسموع من طرف الممثلين أو غيرهم، والدبلجة هي عملية استبدال لغة الفيلم الأصلية بلغة أخرى تقدم بصوت حي وتنقسم إلى نوعين النوع الأول المتعلق بدبلجة الأفلام<sup>8</sup> والمسمى بـ (voice over) حيث لا يمكن فيه من مشاهدة شفاة المتكلمين وهنا يكون عمل المترجم سهلا لأنه لن يقوم بأي تكيفات على نص الفيلم، أما النوع الثاني فيعرف باسم (dubbing) باللغة الانجليزية و يعني الدوبلاج أو الدبلجة وفيه يتم مشاهدة شفاة المتكلمين أو الممثلين كما أن عمل المترجم يصبح نوعا ما معقدا في هذا النوع لأنه مجبر بان يقوم بتكيفات إبداعية تجعل المشاهد وكأنه يتابع الفيلم في نسخته الأصلية، لكن مع ظهور التكنولوجيات الحديثة سهل عمل المترجم لأن هذه التكنولوجيات الرقمية قد مكنت من التحكم في الصور بطريقة مذهلة لاسيما حركات الشفاة وأحسن مثال على ذلك الفيلم الانجليزي Harry Potter المدبلج إلى اللغة الفرنسية التي يمكن اعتبارها نسخة أصلية وقد دبلج الفيلم إلى العديد من لغات العالم، حيث لا يمكن التمييز بين النسخة الأصلية والنسخ المدبلجة من خلال حركات الشفاة التي تشابه إلى حد لا يمكن تصوره، فكل من العنونة والدبلجة لهما محاسن وعيوب متعددة ولكن الشائع بينهما هو أن الأول غير مكلف لكن الثاني باهظ الثمن.

يلجأ المترجم السينمائي إلى التكيف حين يستعص عليه الأمر لتمير الرسالة المراد توصيلها إلى المتلقي الهدف بمعنى أنه يبحث عن المعنى القريب جدا في اللغة الهدف ليجعل معنى الفيلم واحد، أما التحدث عن التكيف الإبداعي فهو شيء آخر لأن في الإبداع ابتكار بحيث إن التكلم عن التكيف العادي هو التحدث عن تلك العملية المتعبة و الشاقة التي تجعل من المترجم في عملية ذهاب و إياب في اختيار المرادفات الملائمة لنصه مع احترام زمن الفيلم و المحافظة على روح الأمانة للنص الأصلي ، لكن الحديث عن التكيف الإبداعي في الترجمة السينمائية فيعني إدخال تقنيات حديثة في هذا المجال منها الرقمية و التزامنية ( numériques et synchroniques)<sup>9</sup> التي ما زالت فية بحث حسن استعمالها قد يرفع من مستوى عمل المترجم و الترجمة السينمائية من المتوسط إلى الجيد أو الممتاز كما هو ملاحظ في بعض الأفلام التي استعملت هذه التقنية بحيث لا يمكن أن نفرق بين الفيلم الأصلي والفيلم المبدلج، و من خلال مشاهدتنا لعدة أفلام من هذا النوع انتابنا الشعور بالفضول أمام هذه التقنية التي اتحدت مع المترجم السينمائي ليتمكن من إعادة تقديم نفس الفيلم في اللغة الهدف دون تفاوت أو تشويه للنص الأصل كما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة لفيلمي: Harry Potter و The lord of the ring وغيرهم.

إن الحديث عن التكيف الإبداعي في الترجمة السينمائية عامة و في الدبلجة خاصة يعني الحديث عن تلك التقنيات الرقمية و التزامنية التي تم إدماجها في هذا المجال و الحديث عن هذه التقنيات يأخذنا إلى استعمال المترجم السينمائي للحاسوب في أعماله، بل إلى شبه تشبته بهذه الوسيلة التي سهلت من مهنته و دفعت بها إلى العالمية.

إن استعمال المترجم السينمائي أو السمعي البصري على وجه العموم للحاسوب<sup>10</sup> يعني تزود المترجم بوسيلة أنجع، فابتكار البرامج الرقمية

والتزامية (logiciels numériques et synchroniques) سمح للمترجم السينمائي بالتدقيق في عمله بحيث أن التقنية الرقمية تدفع بالمترجم إلى استعمال المرادف المناسب في النص الهدف حتى وإن وجد اختلاف كبير في حركة الشفاه عند النطق و يكون هذا خاصة في اللغات التي ليس لها جذر مشترك كاللغة العربية والفرنسية...

أما الحديث عن التقنية التزامية، فهي عبارة عن برنامج حاسوبي يمكن المترجم السينمائي من تقطيع الفيلم المراد دبلجته إلى مقاطع زمنية بحيث يقسم الفيلم إلى فترات زمنية مختلفة و فيها يمكنه أن يجرب عنوانته أو دبلجته و من ثم يضيف ما هو لازم أو يحذف ما هو زائد ليتماشى مع زمن الفيلم، فلن يطيل أو ينقص من ترجمته بل يتماشى و فق الزمن المحدد للفيلم، كذلك يحترم حديث الممثلين إن كان فيلم، ففي السابق كانت هناك بعض العيوب للترجمة السينمائية كأن تسمع صوت المترجم يتكلم و ترى الممثل قد توقف عن الكلام أو العكس، و هذه التقنية تمكن المترجم المكيف من إيجاد زمن مناسب لإدخال اللفظة المناسبة دون غيرها و ذلك من خلال التدخل في زمن الفيلم بحيث يتم إما إضافة ثوان أو حذفها لكي يتماشى النص مع الصورة.

إن موضوع التكيف في الترجمة السينمائية موضوع واسع و لا يخص فيه الحديث عن التقنيات الرقمية والتزامية فقط، بل لا يجب إهمال عامل أساسي في هذه العملية و الذي قلما يتكلم عنه في الترجمة أو بالأخص لا يفند عمله، بل نرى أن كل الدراسات في المجال الترجمي تهتم خاصة بالترجمة مهملة هذا الشخص الذي كرس كل وقته لخدمتها دون غيرها، وموضوعنا هذا سنسلط فيه كذلك الضوء على هذا الشخص المهم في العملية الترجمية ألا و هو المترجم بحيث أنه يمكن تلقيبه بالحرر الثاني ( un deuxième

(rédacteur)<sup>11-12</sup> لأن دوره لا يقتصر على الترجمة فقط، بل على تكييف ما يجب تكييفه والإبداع فيما يحتاج إلى إبداع من أجل إيصال الرسالة على أتم وجه، وبما أن بحثنا هذا يعالج موضوع التكيف الإبداعي في الترجمة السينمائية فإنه لا بد بل يستلزم على المترجم السينمائي أن يكون مترجم مكيف و تقني مختص في هذا المجال كما جاء في كتاب (la traduction technique) لـ: كلود بيدار<sup>13</sup> الذي يدعو فيه كل مترجم مكيف سمعي بصري على أن يكون تقنيا خاصة في مجال التكيف الإبداعي لأن الإبداع يحتاج إلى تقنيات و حده التقني السمعي البصري يحسن استخدامها، لذلك في الدول الغربية لا يتم إدماج المترجمين السمعين البصريين في هذا المجال إلا بعد التخرج من بعض المراكز المتخصصة في تكوين التقنيين السمعين البصريين، ومن هنا سنحاول في بحثنا هذا الكشف عن المؤهلات و الكفاءات التي من شأنها أن تجعل من المترجم مكيف ومبدع و تقني و كذلك عن بعض أسرار هذه المهنة.

إن الحديث عن التكيف الإبداعي في الترجمة السينمائية عامة و في الدبلجة خاصة يعني الحديث عن تلك التقنيات الرقمية و الترامنية التي تم إدماجها في هذا المجال والحديث عن هذه التقنيات يأخذنا إلى استعمال المترجم السينمائي للحاسوب في أعماله، بل إلى شبه تشبته بهذه الوسيلة التي سهلت من مهنته و دفعت بها إلى العالمية.

إن استعمال المترجم السينمائي أو السمعي البصري على وجه العموم للحاسوب يعني تزود المترجم بوسيلة أنجع، فابتكار البرامج الرقمية و الترامنية ( logiciels numériques et synchroniques) سمح للمترجم السينمائي بالتدقيق في عمله بحيث أن التقنية الرقمية تدفع بالمترجم إلى استعمال المرادف المناسب في النص الهدف حتى وإن وجد اختلاف كبير في حركة الشفاه عند النطق و يكون هذا خاصة في اللغات التي ليس لها جذر مشترك كاللغة العربية والفرنسية...

أما الحديث عن التقنية الترامنية، فهي عبارة عن برنامج حاسوبي يمكن المترجم السينمائي من تقطيع الفيلم المراد دبلجته إلى مقاطع زمنية بحيث يقسم الفيلم إلى فترات زمنية مختلفة و فيها يمكنه أن يجرب عنوانه أو دبلجته و من ثم يضيف ما هو

لازم أو يحذف ما هو زائد ليتماشى مع زمن الفيلم، فلن يطيل أو ينقص من ترجمته بل يتمشى و فق الزمن المحدد للفيلم، كذلك يحترم حديث الممثلين إن كان فيلم، ففي السابق كانت هناك بعض العيوب للترجمة السينمائية كأن تسمع صوت المترجم يتكلم و ترى الممثل قد توقف عن الكلام أو العكس، و هذه التقنية تمكن المترجم المكيف من إيجاد زمن مناسب لإدخال اللفظة المناسبة دون غيرها و ذلك من خلال التدخل في زمن الفيلم بحيث يتم إما إضافة ثوان أو حذفها لكي يتمشى النص مع الصورة.

#### قائمة المصادر و المراجع:

- 1-عام عناصر الفن . فرج عبو .بغداد 1982
- 2-دراسات سينمائية. هاشم النحاس .بغداد 1970
- 3-لوي دي جانيتي. ت. جعفر علي بغداد 1981
- 4-زبكيف كافراك. افلام عن الفن .وارشو 1974
- 5-مجلة السينما.العدد 16 و 15 القاهرة 1970
- 6- الحياة السينمائية.دمشق 1981
- 7-Yves Gambier , Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, Presses Universitaires Du Septentrion, 1996.
- 8-Yves Gambier, La Traduction audiovisuelle, Meta vol 4, 2005.
- 9-Pettit, Zoe *Connecting cultures: cultural transfer in subtitling and dubbing*. In: *New Trends In Audiovisual Translation. Topics in Translation . Multilingual Matters*, Bristol, UK,(2009).
- 10-Rollet Sylvie, *Enseigner la littérature avec le cinéma..* Nathan : 1996.
- 11-Demougin, Françoise, *Adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires..* CRDP de Midi-Pyrénées : 1996.
- 12-L'adaptation cinématographique du "Hussard sur le toit". L'Ecole des Lettres. Second cycle, 01/10/1995.
- Bédard Claude et André Senécal, *formation et perfectionnement du traducteur technique*, Ottawa,1980.



# الكاريكاتير بوصفه نصا

## ملامح عن إجرائيّة الكاريكاتير بين الأدب القصصي والدرامي والسينما والتشكيل

د. بوخوشة إلياس

أستاذ بجامعة جيلالي لباس

ولاية سيدي بلعباس تخصص فنون سينمائية

مقدمة:

يمكن الإشارة إلى أن الانسان ومنذ بداية الخليقة اهتم بأساليب التعبير المختلفة، فنجده يرسم في الكهوف التي كان يعمرها رسوما بأساليب وفيئات مختلفة، تلك التي أصبحت بالنسبة للبحاث في القرنين الماضي والحالي مواد وثائقية يمكن اعتمادها لفهم طبيعة ذلك الإنسان، وبيئته، وثقافته، لكن ما يلفت انتباه المُشاهد لتلك الرسومات والمنحوتات القديمة هو الطابع المهيمن عليها، والمتمثل في بساطة الشكل مع التركيز على العناصر التي تبث المعنى الذي أراده الرسّام، فكيف نسمي هذا الطابع المهيمن على الانتاج التشكيلي الذي تركه لنا الانسان الأوّل يا ترى؟ وما هي معالمة واجرائيته؟

تفترض الدراسة ابتداءً أن الفن -حتى الأدب- البدائي كان مقتصدا في التشكيل والتكوين -الفني، مركزا على الفكرة، ومدى إمكانيّة تقديمها في قالب ساهر تارة، وتراجيدي تارة أخرى، ولم نجد لهذا الأسلوب في تاريخ مدارس ومذاهب الفن، إلا فن الكاريكاتير عنوانا له.

ماهية الكاريكاتير بين الآداب وبين الفنون البصرية:

أثبتت تجربة الصحف والمجلات أن الكاريكاتير يمكنه أن يثير اهتمام المُشاهد والقارئ، فمن خلال طرحه القضايا السياسية كانت أم اقتصادية،

اجتماعية أو ثقافية، يعكس الكاريكاتير الافكار الرائجة في المجتمع بسخرية الناقد للمواقف والشخصيات، كما هو حال بقية النصوص المنشورة من أدبية ومسرحية.

يعتبر الكاريكاتير نوعا فنيا خالصا في الفنون البصرية، كما نجده متداخلا مع الأدب، ويمثل إذ ذاك طابع الوصف الساخر للمواقف (لم يُعرف عن الكاتب الروسي المشهور أنطوان تشيخوف أنه مارس الرسم [...]) كانوا يطلبون منه أن يقترح موضوعات أو يعلق على رسوم كاريكاتيرية. فكان تشيخوف يقترح الفكرة فيقوم فنان من العاملين في المجلة برسم الفكرة، أما التعليقات فقد كان تشيخوف يكتب عبارة ما أو نص أدبي أو حتى قصة ويقوم الفنان بتجسيدها كاريكاتيريا.<sup>1</sup> وبتتبع الكاريكاتير عبر شتى الفنون والآداب نجده يمثل خلاصة تراكم التجربة خلال ممارسات هذا الفن الذي آل إلى حرفة كثيرة الإنتشار في جل المجالات السمعية البصرية بما فيها الانترنت، الذي أصبح يُمثل وسيلة اتصال ضرورية في زمننا. أما الميزة الأساسية لهذه الفرجة الكاريكاتورية الثابتة زمكانيا هي سرعة التنفيذ مع التركيز على الفكرة وإعطائها قالباً ساخراً في غالب الأحيان حيث يقول رسام الكاريكاتير بهاء البخاري\*، إن (الكاريكاتير هو فن الاختزال الفني للتعبير عن فكرة ما)<sup>2</sup> نستنبط أن الكاريكاتير ومنذ نشأته عبارة عن فن الانتقاء غير التام شكلاً، والميسر تنفيذا لغرض ممارسة نقد الفكر الإنساني بسرعة تجعله يصاحب الأحداث، أو يعقبها باستعمال نوع خاص من التهكم، وليس هذا الشكل من الفنون، أو بالأحرى من النصوص الفنية البصرية مجديداً على البشرية قاطبة وعلى الجزائر بخاصة، إذ أن (أبرز ما تم العثور عليه هو تلك الرسوم المنفذة على الصخور والتي عُثر عليها بكميات

كبيرة في الصحراء الجزائرية، والتي تتميز السخرية فيها عن السخرية في فنون الحضارات القديمة الأخرى كما يؤكد القس «بريل» الخبير بفن ما قبل التاريخ) 3

ملامح الكاريكاتير في رسم الملصقة السينمائية:

لعل من أبرز التطبيقات المعاصرة المباشرة للكاريكاتير في السمي البصري عموماً، والمسرح، والسينما على سبيل الحصر نجدها في كثير من الملصقات الخاصة بالعروض المسرحية والأفلام السينمائية الكوميديّة، والكرتونية على وجه الخصوص، حيث كانت أول ملصقة في تاريخ السينما هي تلك التي صنعها بريسبوت 1895 لأولى عروض الأخوين لومبار الفيلمية التي شقّت الطريق لميلاد الفنّ السابع الذي له عناصر متقاربة كثيرة مع العروض المسرحية، كما استطاعت الفرجة السينمائية نقل الأدبين المسرحي والروائي على الشاشتين الكبيرة والصغيرة، فجاءت الرسوم الكاريكاتورية التي صبغت ملصقات العروض الفيلمية الأولى للأخوين لومبار، مصقولة بالرسم الشبه الانطباعي المكتمل شكلاً. أما عن الألمان فكانت ملصقة فيلم عيادة الدكتور كاليغاري سنة 1919 ضمن مدرستهم التعبيرية، تلك المدرسة التي تبناها الأسلوب الإخراجي للفيلم كذلك، فكان أول فيلم تعبيري في تاريخ السينما، على غرار اتجاه التعبيرية في الأدب والمسرح آنذاك.

كاريكاتير الملصقة السينمائية من الرسم نحو الفوتوغرافيا:

جاء دور الفوتوغرافيا كشكل تعبيري جديد في الملصقة الاستعراضية للعروض المسرحية والفيلمية فاتحا لفن التصوير الضوئي آفاقاً جديدة،

فاهتمت مدرسة الموجة الجديدة في السينما الفرنسية بإعمال الصورة الفوتوغرافية فيما يخدم الدلالة والفنّ معا، وهنالك بدء تعميق السجال حول الفصل أو الجمع بين المستويين الإعلامي والجماليّ للصورة الأدبيّة والفنيّة، فقد فصل جان كوكتو مثلا بين العلامات الاعتياديّة وبين الأساليب الفنيّة (-فقال- العادات تأخذ على أنّها أسلوب)<sup>4</sup> آخذا بذلك على ما ذهبت إليه نظرية الإعلام في تعاملها مع الإشارة وخلطها بالجمالية، فعلى سبيل المثال كانت ملصقة فيلم بيارو الجنون لمخرجه جان لوك غودار سنة 1965 تعتمد المونتاج الفوتوغرافي بُغية إقحام أكبر عدد من المعلومات عن الفيلم في إطار واحد بدون أن تُهمل جانب التشكيل البصري الجمالي لها، وبهذا فإن الصورة نص يُحاك بأساليب فنيّة تحكمها العادة تارة والتجريب تارة أخرى، ويتمّ الحكم على النسيج الكلّي من طرف النقاد الذين يبحثون عن التعمّق إضافة إلى ذلك المُستهلك المُسمّى بالجمهور البسيط الذي يبحث عن الفرجة والتسلية عند مشاهدته لما يعرض، وهذا ما تنبّه له صناع النصوص البصريّة في الجزائر عندما راحوا يعتمدون مثلا الكاريكاتير في فبركة الملصقة السينمائية لأفلام تحاول إرضاء النقاد وتسلية الجمهور في الآن معا.

#### ملامح من التجربة الجزائرية في الكاريكاتير السينمائي:

تعتبر تجارب المفتش الطاهر الجزائرية في فترة السبعينيات رائدة في هذا المجال، ويظهر ذلك في أسلوب إخراجها المعتمد على الكاريكاتيري في الملصقة -الفيشة- والفيلم بحد ذاته، والذي يُمكن أن نصطلح عليه بفيلم الكاريكاتير -أي أفلام سكاتش بالمصطلح الشعبي عندنا- ولا تزال هذه المدرسة قائمة لحد الآن بفضل سينما المنزل التي تتغذى من الأفلام للفرق الساخرة والهزلية التي تغذّت بمسرح كوميديا ديلارتي الإيطاليّة لتنقله على

الشاشة باعتباره نصا ذا طابع كريكاتيري، نذكر على سبيل المثال لا التخصيص فرقة بلا حدود وثلاثي الأبعاد والساحر لخضر بوخرص وعبد القادر السيكتور وغيرهم من الذين أجادوا في هذا المجال.

مقاربة الكاريكاتير الأدبي الدرامي والكاريكاتير السمعي البصري:

يُمكن إحداث مقارنة لطيفة بين النص الكاريكاتيري الأدبي والبصري، وبين السكاتشات المسرحية والسينماتوغرافية، حيثُ أن السكاتش المسرحي والسينمائي المعاصر يسرد قصصا ينقصها الإنجاز الفني في كل حثيثاتها، لكنها بقالها اللانجازي الهزلي تعكس تناقضات مجتمع مر بمراحل متباينة منذ الاستقلال إلى أيامنا هذه، وهذا ما ذهب إليه كثير من المخرجين مؤلفين كانوا أم موظفين فقط، فأما المخرج المؤلف فهو باختصار ما قصده أحد أبرز مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية فرانسوا تروفو حيث قال (فيلم الغد يشبه من يخرج) 5

المخرج المؤلف: تقني في الإخراج المسرحي أو السينمائي إضافة إلى كونه مؤلفا وفنانا بالدرجة الأولى كما كان رجالات المسرح والسينما الجزائرية مثل عبد القادر علولة و عبد الرحمن كاكبي، وعز الدين مجوبي، ومحي الدين بشطارزي، ومحمد توري، وعثمان عريوات، ومحمد لخضر حمينة، وجمال شندرلي، وأحمد راشدي، ومن كان بدرجتهم أو سار على دربهم، فمن المعلوم أن (- كلمة مخرج تعني - في اللغة الروسية الوجه، وعلى هذا فإننا نستطيع أن نقول إن مهنة المخرج هي القيادة والتوجيه حيث لا توجد عنده وسائل تدل على أن عمله إبداعي) 6 لكن ترى الدراسة أن هذا التعريف ينطبق على المخرج التقني فقط، إذ يقوم في المسرح، أو في السينما، أو

التلفزيون بالتنسيق بين ومع فريقه الفني والتقني، للوصول إلى إخراج الشخصيات الورقية على الركب أو الشاشة الكبيرة أو الصغيرة، مجسدة تنطق بلسان الممثلين (إذا مهمة المخرج مبدئياً تنحصر في إعطاء الرسام والمصور وجهة نظره بالنسبة للتصميم البصري للفيلم) 7 وكي يسهل التواصل بين الموجه القائد وفريقه لابد من توفر شرطين اثنين أولهما قابلية الإدارة حيث يمكن تحسين الصفات الأساسية للقيادة عن طريق الدورات التدريبية رغم أن التدريب وحده لا يكفي فهو لا يعوض العجز في ناحيتي الذكاء والشخصية) 8 وبالوصول على مهارات في التواصل يصل صانع المسرحية أو الفيلم - الذكي - إلى فبركة صورة تحمل نسقا يجمع بين الإرسالية الإعلامية والجاذبية الجمالية، ثم يتركها تؤدي مفعولها الذي يتحول إلى أثر قصير، أو متوسط، أو طويل المدى لخدمة الفكر، والعواطف الإنسانية الموجودة في النص الأدبي الذي ينطلق منه المخرج في مجمل الأحيان، ليرسم صورا ذهنية تكون هي مركز الظاهرة الإخراجية، التي يحاول نقلها إلى فريق عمله عبر الرسومات، والمخططات التنفيذية المتعارف على كيفية إنجازها في مدارس الإخراج العالمية - (قوة التواصل لدى الصورة معروفة من طرف كل سكان المعمورة. وهذا هو سبب استعمالها بكثرة من قبل المتصلين عبر الأزمات والاجتماعات) 9، ولم تُعرج الدراسة على الإخراج إلا لكونه المحور الأساس لعملية اختيار الشكل الفني الذي يكون عليه العمل كاريكاتوريا أو غير ذلك.

تنفيذ الكاريكاتير السينمائي بين التصميم والإخراج:

يتطلب إخراج النص عموما والكاريكاتوري - مجال الدراسة - على وجه الخصوص شرطا مهما يجب أن يتوفر في المخرج ألا وهو، الإلمام بفن الصورة

الإبداعي وطاقتها الإعلامية للمسرحية أو الفيلم في مجمله، وأن يتصوره في مخيلته تاما قبل إخراجها الفعلي فـ(على المخرج السينمائي حين يصور مقطعا ما من الفيلم أن يتصور بعقله الفيلم بكامله، أن يتخيل كيف ستتشعب المشاهد التي لم تصور بعد) 10 وهنا تتجلى ضرورة الرسم المشهدي الذي يُسهّل إيصال ما يريده المخرج من فريقه التقني والفني لإنجاز العمل، فالرسم المشهدي، أو التابع المرسوم والمصور، أو رسم المشاهد والمناظر (Le scénarimage souvent appelé continuité dessinée, story-board (11) المُستعمل في السينما —وهو قابل للاستعمال في المسرح كذلك—، هو تلك الرسوم التي تُجزّ من طرف متخصصين في مجال الرسم خلال مرحلة ما قبل الإخراج، من أجل توصيل التصور الذهني للمناظر، وتيسير إعداد مجموعها، حيث أن الوصف الدقيق لكل تفاصيل الفيلم يُمكن من تجلي قيمته الفنية المُتوقّعة، وميزانيته المادية التقريبية، وبذلك يسهل برمجة تصوير المشاهد السينمائية، أو تصميم لوحات المسرحية، فيصبح التابع المرسوم وثيقة ضرورية إبان إنتاج العرض خصوصا إذا كان هذا الأخير باهظ الكلفة.

يمكن القول بأنّ التابع المرسوم —الرسم المشهدي— شبيه بتقنية إنجاز الكاريكاتير، من حيث كونه يركّز على التفاصيل الهامة، ولا يهتم عادةً بإنجاز الأشكال مفصلة. ويُمكن تقسيم الرسم المشهدي حسب ضرورته الميدانية والأساليب الفنية للمخرجين كالآتي :

نموذج الولايات المتحدة / الشريط المرسوم (12) Modèle états-unien  
:/ Bande dessinée

نموذج مُتداول في الولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص، ويتميّز بكونه يتركب من سلسلة رسوم يشكّل كل واحد منها منظرا —لقطة

سينمائية-، وهذا ما يجعله يبدو كتيبا قصصيا لشريط مرسوم bande dessinée، كما أنه لا يُقدم إلا القدر القليل من المعلومات، مما يجعل منه غير عملي بدرجة كبيرة لكنه يُمْكِّن من إعداد التصوير، وإعطاء فريق العمل فكرة عامة حول المناظر المراد تصويرها، ترى الدراسة أن هذه الإجرائية السينمائية قابلة للاستعمال في الإخراج المسرحي كذلك، ويمكن أن يكون لها آثار إيجابية في التواصل بين فريق العمل، وتسهيل تنفيذ النص المسرحي كما يراه المُخرج فعليا.

النموذج الثاني صيغة منظر بمنظر Modèle plan par plan: نموذج أكثر اكتمالا من نظيره الأول، يضم صفحة واحدة لكل منظر، نرسم في تلك الصفحة رسما يُمثِّل بداية المنظر ثم صورة أخرى تُمثِّل نهاية حركة ذلك المنظر، أو اللقطة، كما يُضاف في أعلى الصفحة تعريف للشخصيات، ووصف لها ولما تقوم به، كما تذكر مواقع الكاميرات وحركاتها إضافة إلى معلومات حول الحوار والمؤثرات الخ.

يُمكن إذن إحداث مقارنة شكلية بين رسم الكاريكاتير وبين الرسم المشهدي، لكن تشمل هذه المقاربة إجرائية الرسم وفنياته فقط، مما يفتح أفقا مهنيا جديدا لرسم الكاريكاتير في كنف حرفة الإخراج المسرحي والسينمائي، فتؤول وظيفته -بعد التنسيق مع مخرج العرض- إلى ناقل للنسق اللساني والرمز الكتابي إلى سَنَن بصري، مستعملا الرسم والتلوين، لتسهيل التواصل رغم تباين الألسن.

دخل الرسم الكاريكاتيري المسرحية والفيلم السينمائي والتلفزيوني من باب آخر واسع جدا ألا وهو مسرح العرائس، وخيال الظل، وأفلام

التحريك الشائبة والثلاثية الأبعاد، التي يُمكن القول أنها كاريكاتير متحركة، فالرسوم المتحركة -الموجودة في المسرح، والسينما، والتلفزيون- تبنت جل المدارس الفنية التشكيلية لصناعتها، من بين تلك المدارس نجد أسلوب الرسم الكاريكاتيري في فيلم وسلسلة عائلة سيمبسون الأمريكية مثلاً، والمتداولة في قاعات السينما والقنوات التلفزيونية الفضائية منذ فترة.

خاتمة:

يمثل الكاريكاتير فنَّ التركيز على فكرة تفرض راهنتيّها، وعمقها، وإظهارها بقلب ساخر لا إنجاذبي، وهو في المسرح والسينما تلك المسرحيات والأفلام ذات التكاليف المنخفضة، والتي ترسم مشهداً بأسلوب تلقائي، ومُبسط، ومرتل أحياناً.

نجد الكاريكاتير في بعض الملصقات الإشهارية المسرحية والسينمائية التي استُعملت بكثافة خلال السبعينات والثمانينات في الجزائر مثلاً.

كما نجد مسرحيات تعتمد الكاريكاتير عبر استعمال العرائس، وخيالات الظل، وأفلاماً سينمائية وأخرى تلفزيونية كرتونية تعتمد أسلوب الكاريكاتير في الرسم.

أما تقنيات الرسم الكاريكاتيري فقد تُفيد الفنان التشكيلي إذ تتيح له أفقاً مهنيّاً مربحاً في المسرح والسينما، عبر إنجاز الرسوم البيانية التي تسبق تركيب المسرحية، أو تصوير الفيلم، لتسهيل تواصل المخرج مع فريقه الفني.

يُنّ مارشال ماكلوهن أن (الكلمة هي الاستمرار التقني للوعي، والتي تمكّنه الانتقال من شيء لآخر بسرعة وبسهولة أكبر وبطريقة أقل التزاماً)

(13) فالكلمة شيفرة إذا ما طابق الرسم استمراريّتها التقنيّة للوعي، يُمكنه إذ ذاك الحديث عن رسالة الشكل المرسوم، وغياب الالتزام يمكن أن يؤول لنقيضه، فيتحوّل الكاريكاتير الساخر إلى الرسم المهين بطابع التهجم، والذي يحيل التأمّل إلى جدلية الضمير الإنساني الواعي ضدّ إباحية التعبير، فتتحوّل حرية التعبير إلى التزام بغاية تبرر الوسيلة بطرح ميكيافلي يفتح المجال واسعا للإساءة والتحقير بدل النقد الإيجابي المنوط بالأدب، فحين يتحوّل الأدب من غاية إلى سلاح يقلّ الأدب بحجة حرية الأدب، وتُداس الأيقونات المقدّسة عبر الكاريكاتير الذي يرى أن له حقّ التصرّف فيها بوصفها رموزاً وليست الأصل.

فالكاريكاتير نص نسيجه مختلط بالفكر، وبالنظر إلى النسيج في كليّته بعد أن نأخذ مسافة عنه لا يشدّنا إليه سوى الجاذبيّة الجماليّة التي تتنوّع خلفها الرّسالة، وكلّما ابتعدنا أكثر استطعنا الحصول على المسافة التي يسميها علماء الأدب وفطاحل الفلسفة بالمسافة النقديّة، فما الفرق بين الرسم الكاريكاتوري وبين النص الأدبي الساخر خلال هذا السياق التحليلي إذن؟

### الهوامش:

\* المعروف في صحيفة الأيام الفلسطينية اليومية

1 [http://www.caripedia.com/studies/study\\_3\\_chekhov/01.html](http://www.caripedia.com/studies/study_3_chekhov/01.html)

2 <http://www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=1132>

3 <http://www.caripedia.com/studies/>

4 FAVROD Charles-Henri, Encyclopédie du Monde actuel, la linguistique, Charles-Henri Favrod 1978, 12Rue Françoise 1<sup>er</sup> Paris .p191

- 5 Fbrice Revault d'Allonnes, la caméra au cœur d'un art animé, des objets font l'histoire, CASTERMAN Belgique. p 41 .
- 6 طماس حمدو، السينما الموسيقى والمسرح، دار المعرفة، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى 2004 . ص29.
- 7 م.ن ص 30
- 8 عويضة الشيخ كامل محمد محمد، علم النفس الصناعي، دار الكتاب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1996 ص 161
- 9 LAZAR Judith , la science de la communication, editions Dahleb,. P86
- 10 طماس حمدو، السينما الموسيقى والمسرح، دار المعرفة، . ص32 .
- 11 (voir) <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9narimage>
- 12 (أنظر) م . س .
- 13 FAVROD Charles-Henri, Encyclopédie du Monde actuel, la linguistique, .p127



# مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري

الأستاذ : بحري قادة

(جامعة سيدي بلعباس قسم الفنون)

## معايير الشخصية الملحمية:

تعتبر الشخصية البطلة في المسرح الملحمي بمثابة "البطل الذي يظل يكافح ويخاطر إلى الأبد، إلى أن يسقط شهيدا في ساحة القدر، ليس لعب في تكوينه أو فجوة في نفسه بل لأن القدر لا بد أن ينتصر"<sup>(1)</sup>. وهذا تأكيد على دراسة الكاتب للطبيعة البشرية للشخصية، وخاصة الجانب النفسي الذي يعتبر ثمرة البعدين الممثلين في الفسيولوجي والسوسيولوجي، وكذا تصوير الصراع الذي تقوده الشخصيات، سواء ما تعلق بشقه الداخلي، أو الخارجي الذي يحدث بين كافة الشخصيات.

وتعد جملة العلاقات الاجتماعية التي تربط الشخصيات فيما بينها بمثابة حقيقة رسمها بريخت من خلال مذهبه الفكري والفني. ويعتبر هذا المذهب نقيضا للمسرح البرجوازي السائد وتفسيراته، هذا المسرح البرجوازي الذي ما عاد الإنسان يستطيع التفريق فيه بين الصدق والكذب، ذلك لأن المتناقضات الاجتماعية الكبيرة فيه تسوى لصالح المتعة والتسلية والأمور السخيفة.

## الشخصية الملحمية ذات الطابع الاجتماعي والسياسي:

كان برتولد بريخت يبحث الشخصيات على التحلي بالنقد واصفا إياه ببذور التطور: "فمن غير نقد لا يحدث التقدم إلى الأمام، وعلينا نحن الممثلين أن نطور في أنفسنا الشوق نحو النقد... ولا يجوز أن ينتقد إلا من لديه اقتراح للتغيير، أم من ينتقد من أجل النقد فليخرس... لأن النقد السلبي يهدم"<sup>(2)</sup>.

ولقد نشأ الجدل من التاريخ لأنه يؤكد عنصر الصراع بين قوى متعارضة، ويقول الدكتور عدنان رشيد حول الديالكتيك: "هو الجدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب... أما الحوار في المسرح فهو العامل الوحيد في رسم معالم الشخصية"<sup>(3)</sup>.

لقد اشتهر بريخت بإهمال الفردية، وإهمال مظاهر العواطف والمشاعر، في حين أنه اعتبر النموذجية قيمة ذات نوعية جمالية، وهو بذلك يوحد في بنائه للشخصية التصميم الطبيعي والقيمة السياسية لها - الشخصية المطلوبة - والملفت للنظر هو أن عملية انقطاع الممثل عن دوره ليحاكي ذاته، أو توجهه بحوارات تحمل نقاشا مع المتلقي تدل على توفر<sup>(4)</sup> وحدة الأساليب المختلفة في بناء الشخصية كما في مسرحية "الإنسان الطيب لسيثشوان". وهذا يختلف مع مدلول الشخصية المسرحية في الواقع، لأنها تقول تجسيدا لهذا الواقع نفسه، بالإضافة إلى أن الكتابة المسرحية تصيف بعدا جديدا للشخصية الإنسانية من خلال تفجير حدودها الذاتية، وقد تتخذ عدة أساليب، من بينها الطابعين السياسي والاجتماعي، وهذا ما يفسر اعتبار الشخصية المسرحية بصفة عامة والملحمة منها على وجه الخصوص رمزا مفتوحا وممتدا.

### الشخصية الملحمية وخاصة الغريب عند بريخت وكاكي:

لا يمكن إغفال الأثر الفني الذي تركه بريخت على فني المسرح العربي، بفضل منهجه الذي نشره على جماهير المسرح، إذ يقول إننا لا نحتاج إلى مسرح تكون مهمته الوحيدة أن يدفع بالانفعالات والنظريات والدوافع التي يتبعها مجال العلاقات الإنسانية إلى حيز الإمكان، بل نحتاج إلى مسرح يستخدم وينتج أفكارا أو مشاعر تلعب دورها في تغيير<sup>(5)</sup> هذا المجال ذاته هذا من جهة، ومن جهة أخرى عمد بريخت في تكوين شخصيته ذات الطابع الملحمي إلى الابتعاد عن

الميزات التي ينادي بها المسرح التقليدي الأرسطي، ولعل أهم هذه الميزات تكمن فيما يلي:

- التخلي عن الحبكة والاعتماد على السرد والرواية
- إبقاء دور المتلقي في خانة الملاحظة والفعل لأجل المشاركة في العرض المسرحي بتحريك نشاطه الفكري
- يلعب المتلقي دور المواجهة في ثنایا المشاهد المسرحية، بالإضافة إلى عمله رعلى تقديم الأدلة والبراهين.
- استقلالية المشاهد المسرحية، وهذه النقطة حزت في نفسية الكاتب المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، واتجه إلى نظام اللوحات كما فعل في ثلاثيته الأجواد، الأقوال اللثام.

بالإضافة إلى أن المجتمع يؤسس من خلال الأسباب لا من خلال المشاعر.

يتبين مما تطرق إليه شكري عبد الوهاب في كتابه النص المسرحي أن بريخت نزع عن المتلقي\* جملة من الفرضيات التي تجعله مثيرا للشفقة، وذلك من خلال عنصر الاندماج بسلسلة الأحداث، أو التكتل مع الشخصيات، ذلك أنه " استخدم في عروضه اللافتات، أو لوحة إعلانية (من خشب أو ورق مقوى) لكي يشير، يحكي، يعلن ويذكر مكتفيا بالإشارة التلخيصية للأحداث - الأم شجاعة عام 1954 - مثلما استعمل أشكال دمی قهریجية إلى جانب شخصيات حقيقية، تعليقات موسيقية أو غنائية - دائرة الطبائير القوقازية عام 1955 -"<sup>(6)</sup>.

ويضيف بريخت في كتابه (الأرجانون الصغیر) معرفا التغريب قاتلا: "... أن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني قبل كل شيء أن تفقد الحادثة أو

الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"<sup>(7)</sup>.

وأكد بريخت من خلال أعماله المسرحي أن الحياة الإنسانية الحقيقية بإمكان الفرد استحضارها في لحظات معينة، كما في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، لما راعى مبدأ التغريب بتجنبه اندماج المشاهد مع شخصيات المسرحية السالفة الذكر، إذ تعتبر فصول المسرحية الخمسة الأساسية برهانا على فكرة المؤلف، والهدف المبتغى تحقيقه.

"إذ تبدأ رواية المسرحية على لسان مغن ينشد مقدمة لأحداث المسرحية

في العصور الخالية

في العصور الدامية

كان في هذي المدينة... اللعينة

حاكم يدعى جورجي أبشفيلي

بذّ قارون ثراء وغنى

وله زوج جميلة

ووليد حسن الشكل سليم

لم يكن في كل أنحاء جورجيا...."<sup>(8)</sup>.

تبدأ مجموعة الشخصيات في التمثيل بعد الانتهاء من أداء الأغنية وتتابع الأحداث إلى نهاية المسرحية حين يردد المغني -وهو شخصية رئيسية في المسرحية قائلا:

وأنتم، يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير، احفظوا حكمة الأقدمين: إن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام، فالأولاد للأمهات

اللواتي يرعينهم خير رعاية، حتى يشبوا ويتعرعروا، والعربات للسائقين الفائقين حتى يكون السير جيدا، والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار"<sup>(9)</sup>.

مما سلف ذكره يتبين أن وسائل التغريب متعددة، وقد تشمل كذلك طرق التصوير الأدبية في النصوص المسرحية، حتى يصبح الحدث بعيدا في درجة غرابته عن ذهن المتلقي، الذي يتسنى له بعد ذلك المشاركة الفكرية والذهنية في نجاح العرض المسرحي، والشخصية الملحمية هي تلك الشخصية التي تصارع قوى الطبيعة التي تعتمد إلى سحقه وفق جملة من العوامل أو العوائق الخارجية. ويتحدث أحد تلامذة بريخت وهو (رودلف بينكا) شارحا مؤثر التغريب قائلا: "إن مؤثر التغريب عنده وسيلة من وسائل النضال الطيفي، فهو يجعل الجمهور يراقب ما يجري على خشبة ويحاكمه، وهنا هو جوهر المسرح الملحمي"<sup>(10)</sup>. لذا من واجب الشخصية المسرحي مساعدة الجمهور لأجل المشاركة في ثنايا العرض المسرحي وهذه المشاركة لا بد " أن تكون فاعلة في التاريخ بدلا من أن تكون مادة له"<sup>(11)</sup>.

ويرتكز المسرح الملحمي على أسس كثيرة دونها بريخت في مذكراته حول العمل المسرحي - الشق المتعلق بالإخراج - نذكر أهمها:

- أ. تصوير الطبيعة الإنسانية كطبيعة قابلة للتغيير
- ب. العمل على تصوير المجتمع من خلال النصوص المسرحية
- ج. تصوير الصراعات بوصفها صراعات اجتماعية.
- د. تصوير الأخلاق وتناقضاتها الحقيقية
- ه. استعمال الملاحظة الجدلية كوسيلة من أجل التغيير<sup>(12)</sup>

وينظر بريخت للعملية المسرحية على أنها إيصال لرسائل وأفكار من لدن الخشبة والفضاء المسرحي، وهذه العملية بمثابة الوسيلة التعليمية والسياسية، " اعتباراً من أن المسرح السياسي أو الملحمي ليس مسرحاً يعتمد على قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي على الخلق"<sup>(13)</sup>.

ويعتبر المسرح الملحمي اتجاهاً آخر لدراما الستينات في الجزائر، نظراً لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية، قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو شكل قصصي لا يتقيد بالزمن، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات الزمن والمكان أو بعقدة أساسية لهذا يمكن اعتبار الشخصية الملحمية عند بريخت بمثابة القاعدة الأساسية بالنسبة للشخصية المسرحية الجزائرية بصفة عامة، والشخصية التراثية عند كاكي بصفة خاصة، كما يتبين أن كتاب المسرح الجزائري عشروا في المسرح الملحمي على بذرتين هامتين هما التغريب، والاتجاه السياسي، بحيث أن البذرة الأولى قريبة من تقاليد المسرح العربي، والتي لا تترك المجال لاتساع الهوة بين الشخصية والمتلقي<sup>(14)</sup>، في حين أن البذرة الثانية دلالة قوية ومعبرة وتكمن في دعم النضال والسير به نحو الحرية والاستقلال بواسطة خاصيتي التأريخ والتفكير.

ولقد كان من بين الأسباب التي جعلت ولد عبد الرحمن كاكي يلجأ إلى التوجه البريختي - في صورة التغريب - بصورة خاصة هي تلك الظروف التي عاشتها الجزائر خلال العهد الاستعماري ومخلفاته بعد الاستقلال، والتي دفعت بالكتاب المسرحيين إلى الاقتناع " بوجوب تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ومنها مراجعة التراث لا من أجل التقديس والانغلاق، لكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة"<sup>(15)</sup>. عبر مقاومة القوى

الاستعمارية التي حاولت فرض كيانها في صورة فرض الثقافة والفكر، إلى جانب محاولات طمس الهوية الوطنية بمسح طال اللغة والتاريخ والدين والعادات والتقاليد.

ويذكر الدكتور إدريس قرقوى: "أن الكاتب المسرحي الجزائري كان إن لم يجد ضالته في الأسطورة سار إلى المعتقد الشعبي أو عاد أدراجه إلى الحكاية، ثم إلى النكتة وهكذا..."<sup>(16)</sup>.

والتغريب من زاوية أخرى هو أسلوب درامي، أراد من خلاله بريخت نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المؤلف وجعله شيئا غير عادي، والسؤال الذي يطرح نفسه هو، هل نجح كاسي في تطبيق هذا الأسلوب؟

لقد استغل بريخت التعبيرية ووظفها بشكل جديد ومختلف، وحاول بعد ذلك تجاوزها بعدما تعامل مع أورين بيسكاتور 1893 الداعي إلى المسرح السياسي، المتجه أساسا إلى الطبقة البرولتارية وإعطاء المسرح وظيفة اجتماعية فاعلة بتحويل المسرحيات إلى بيانات تتدخل بها في الأحداث المعاصرة، وتقتحم معا في الفعل السياسي، وتعامل بريخت مع فرقة المسرح العمالي.

وتمثل هذه النقاط أهم المخططات التي مرت عليها الشخصية الملحمية في مرحلة التعبيرية التي أخذت بمبدأ النقد كمعيار أساسي في معالجة المواضيع السياسية والاجتماعية، كما أولى بريخت أهمية كبرى للشخصية الملحمية التي تتحكم في شمولية العرض المسرحي، إذ يقول: "إن العلاقة بين الممثل والفضاء هي علاقة أساسية في العرض الملحمي، وتحديدًا من خلال الدور المركزي

والحركي في هذه الفرجة... وهذا الممثل يتحول عند بريخت إلى ممثل ملحمي، فإن مهمته على الخشبة تظل قيمة تحفظية، أي أن عمله فوق الخشبة يظل متعدد المستويات<sup>(17)</sup>.

يتبين من خلال نظرة بريخت للمسرح، أن المسرح الملحمي يتسم بمجموعة من القيم التي أثرت على المجتمعات العربية ككل، فالمسرحية الملحمية تؤدي إحدى وظائفها بنقلها الدقيق والأمين للحياة والشخصية، كما تستخدم وسائل تقنية مناسبة تصور العادات المحلية وطرق الكلام وتفصيلات البيئة الاجتماعية. ويدل هذا على أن مجال الاستفادة من التراث الشعبي والأسطورة كمادة لموضوعات المسرحيات على سبيل المثال، ظاهرة ليست جديدة في المسرح العالمي، إذ نشأ المسرح معتمدا على التراث، ففي مصر القديمة ارتبط المسرح في نشأته وتطوره بأسطورة إيزيس وأوزوريس وحوريس وهي أقدم الأساطير، إذ يتجسد الصراع بين الخير والشر في تناول موضوع ذو طابع سياسي<sup>(18)</sup>.

وعلى الرغم من ظهور الاتجاه الواقعي، فإنه لم يكن اتجاها مانعا لاستمرار كتاب المسرح من اعتمادهم على التراث، سواء الفرعوني أو الإغريقي أو الإسلامي، وقصص التاريخ، ومن بين المسرحيات العربية التي اعتمدت على التراث كمادة لها، نجد مسرحية (كليوبترا، قمبيز، عنتره، مجنون ليلى، علي بيك الكبير) لأحمد شوقي، وكتب عزيز أباضة (العباسة، قيس وليلى، الناصر، شجرة الدر، غروب الأندلس، قيصر)، وفي أعمال عبد الرحمن الشرقاوي يتجل التراث سواء التاريخي أو الديني في مسرحياته (الفتى مهران، النسر الأحمر، الحسين شهيدا، الحسين ثائرا)، كما كتب

صلاح عبد الصبور أيضا معتمدا على التراث (بعد أن يموت الملك، ليلي  
والجنون، الأميرة تنتظر<sup>(19)</sup>).

وتتعدد اتجاهات الكتابة المسرحية في دائرة تناول التراث، حيث  
انقسم الكتاب الدراميون العرب في مراحل التأسيس والتأصيل إلى شقين،  
أحدهما يتعلق بالجانب النثري، في حين يتعلق الجانب الثاني بالشعري.

الهوامش :

1. د. نبيل راغب، لغة المسرح عند ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،  
1986، ص 198.

2. رودلف بنكا، منهج العمل لدى بريخت، ترجمة نبيل الحفار، مجلة الحياة المسرحية، وزارة  
الثقافة والإرشاد القومي دمشق، العدد (25/24)، 1985، ص 53.

3. د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1،  
1988، ص 63/62.

\* المتلقي في نظر الألمان يابوس الذي وضع الحجر الأساس لنظرية التلقي، ولابد من أن يمتلك ذلك  
النظام أو الجهاز العقلي الذي يستطيع أن يواجه به أي نص، ينظر بلحالة سهلة، اللغة في المسرح الجزائري،  
بينطبعة النص وجمالية التلقي، 1976 - 1986، رسالة ماجستير، إشراف د. فرقاني جازية، جامعة  
وهران، 2010 مخطوط ص 10.

4. محمد سيف، تولي المخرج سلطة العرض في الإخراج، رغبة في التحرر من ضرورة خدمة  
الإبداع، باريس، 16htm/ ص 8/4 عن الموقع <http://hom.planet.nl/~algabooo>

ذكره عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون،  
الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان ط 1، 1998 ص 427.

5. رودلف بينكا، منهج العمل لدى بريخت، ترجمة نبيل الحفار، مجلة الحياة المسرحية، وزارة  
الثقافة والإرشاد القومي دمشق، العدد (25/24)، 1985، ص 53.

6. أوين فردريك، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون،  
لبنان، 1981، ص 145.

7. فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي. أطروحة دكتوراه، إشراف د  
عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2002/2003، ص 200.

8. ينظر تمارا الكسندوفينا بوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط2، 1990، ص 247.
9. وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط2002، ص 11.
10. إدريس قرقوى، المسرح، المدينة والمواطنة، مجلة فعاليات المسرحية لمدينة الجزائر، 13/14/15 فيفري 2006، ص 91.
11. عبد الحليم المسعودي، الأسطوري والملحمي من خلال تمثيلات الفضاء عند بريخت وآرتو، مجلة المسارح، مجلة ثقافية شهرية، ع25، 2001، ص 10.
12. ينظر هيام أبو الحسن، مسرح المصري القديم ومصادره، مجلة فصول، المجلد الثاني، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 16/17.

## آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري

### الحلقة الثانية الصورة المستجدة لشخصية جحا

#### في مسرحية "غبرة الفهامة" لكاتب ياسين

أ بوعناني سمير

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة جيلالي لباس-سيدي بلعباس

من الطبيعي أن يصنع فضاء الكتابة الذي أسس له علالو رجالات آخرين، انصبوا حول الكتابة المسرحية بأفق أوسع حددتها التطورات الفكرية والثقافية التي مرت بها الجزائر، ولعنا هنا قد نستدرج أذهاننا إلى علم طالما أثار اهتمام وملكت النقد والروائيين والمفكرين المعاصرين في الوطن العربي. أنه كاتب ياسين، فعلى الرغم من العبقرية التي جعلت منه منبرا وقطبا في الأدب العالمي إلا أنه لم يكن في منأى من أن ينطلق في كتاباته من فطرته الشعبية والتراثية وهو ما نحاول أن نتفحص أثره في مسرحية "مسحوق الذكاء" « la poudre d'intelligence » التي وظّف فيها ياسين شخصية جحا.

وجاءت هذه المسرحية باللغة الفرنسية لكنها ظهرت بعنوان آخر مترجم إلى العامية "غبرة الفهامة" لضرورة اقتباسها وعرضها على الجمهور الجزائري والتي عرضت فعلا سنة 1989 بالمسرح الجهوي لسيدي بلعباس.

إن مسرحية "مسحوق الذكاء" تعد إحدى الأعمال الدرامية المكونة لكتاب "دائرة الانتقام" 1 الذي يضم أيضا "الجثة المطوقة" و"الأجداد

يزدادون ضراوة" وقصيدة شعرية بعنوان "الشوحة". ويُعد هذا الكتاب رباعية "Une tétralogie" من أربع مسرحيات مثل التي كان يقدمها الشعراء اليونانيين القدامى في احتفالات ديونيزوس.<sup>2</sup> وقد كتبت هذه المسرحيات باللغة الفرنسية بحكم أن كاتب ياسين مارس الكتابة باللغة الفرنسية.

ولسنا في مقام مناقشة خيارات الكاتب في الكتابة بأية لغة كان يكتب، فهو لم يخرج من حيز الكتاب والروائيين الجزائريين في تلك الحقبة الذين فضلوا الفرانكفونية بحكم التأثير، وبغية منهم لإسماع صوت الجزائر المستعمرة، وحين لجأ ياسين إلى المسرح وإلى اللغة المحلية هاجراً للغة الفرنسية فإنما يقترب أكثر فأكثر من هموم الشعب وقضاياه التحررية.

#### الخلفية الفكرية والثقافية لتوظيف شخصية جحا عند كاتب ياسين:

لقد استلهمت شخصية جحا "العديد من المسرحيين اللذين وظفوا هذه الشخصية كل حسب أهدافه واختياراته الفنية والأيدولوجية. وبهذا أعطى كاتب ياسين إلى بطله جحا في مسرحية "غربة الفهامة" ملامح الشخصية التي ترشد إلى الحقيقة وتبدد الظلال وتفصح الأنظمة".<sup>3</sup>

كما أن الدارس للسيرة الحياتية لكاتب ياسين ومؤلفاته يقف عند حقيقة مفادها أن فكر الرجل كان نتاج لمجموعة من التأثيرات التي صنعتها بيئته والأحداث التي سايرها، فارتباطه الوثيق بقضيته وتوجهه النضالي، ولد لديه خلفية التأصيل وإثبات الذات، ليجعل منها محددات تبعده وتمايزه عن الآخر، ونقصد بالآخر هنا هو الدخيل المستعمر بكل ما حمله من ثقافة وتقليد.

إن التراث عند كاتب ياسين يتعدى مفهومه العام والعادي، فهو محمد صانع لذلك الفارق وذاك الاختلاف، فإذا ما ولجنا إلى كتاباته المسرحية، فإننا ندرك أن ارتباطه التراثي جعله يستلهم ويوظف شخصية جحا في مسرحية "غبرة الفهامة".

لقد عمد كاتب ياسين إلى توظيف شخصية جحا لأنه رأى فيها أحسن وسيلة لممارسة النقد السياسي والاجتماعي، فالنص المسرحي "غبرة الفهامة" ينتمي إلى المسرح الهجائي. إذ يسخر جحا من الوصوليين والمنافقين والانتهازيين، وينتقد سياسة السلطان ويفضح القاضي والتجار.

وفي "مسرحية غبرة الفهامة صنع الكاتب من شخصية جحا، الفكر الناقد في المجتمع مواجهها السلطة"<sup>4</sup> كما أن توجه كاتب ياسين إلى تفعيل شخصية جحا نابع مما تحمله تلك الشخصية من دلالات ورموز في المخيال الشعبي العربي. فهي شخصية متحررة في تصرفاتها ومواقفها مع مختلف شرائح المجتمع. ومن بين الأسباب التي جعلت المؤلف يوظف شخصية جحا هي أنه يمكن اعتباره بطلا لا يتهزم في نضاله. فما فعله كاتب ياسين في مسرحية "غبرة الفهامة" هو نوع من التمرد على الرقابة الاستعمارية وعلى كل الظواهر الاجتماعية السلبية، باستعمال النقد الساخر والكلمات الفظة لخدش ضمير المتلقي وهزه بعنف وإخراجه من الركود الفكري والجمود المفروض عليه. فتوظيف الهزل في هذه المسرحية ليس فقط من أجل الضحك أو الترويح عن النفس للهروب من المشاكل والقيود الاجتماعية وإنما للتديد وإحياء اليقظة والتفكير في التغيير وكيفية الثورة على ما هو ملزم وإجباري وواجب الطاعة.

من خلال نص المسرحية يظهر لنا جليا تأثير كاتب ياسين بالمووروث الثقافي الشعبي العربي، "كما تأثر بالمآثر التي خلفها العرب من قصص ألف ليلة وليلة، وحكايات "جحا" المستلهمة من وحي الذاكرة الشعبية [...] كما أفاده هذا التأثير في نسج عقد مسرحياته وبنائها على أسس متينة".<sup>5</sup>

والملاحظ هو أن كل مشهد من المسرحية هو نادرة أو نكتة تحمل في طياتها مواضيع وأفكاراً، تتقذ الوضع الاجتماعي ونوادير جحا في هذا الجانب " أكثر بأضعاف من نوادره في جانب النقد السياسي أو الفضاء المتصل به، لهذا عمد الكاتب إلى جمع حكايات جحا الشعبية ومسرحتها"6. فالنادرة التي لها علاقة بشخصية جحا هي النادرة الجحوية ويعرفها كمال يونس بأنها " تعبير درامي عن موقف جحا من الحياة، وفيها الغمز واللمز، وللنادرة الجحوية عدة سمات فهي سهلة الألفاظ اللغوية، قريبة الدلالة، شائعة التداول، ممتعة في القصر، وكلما كانت النادرة أقصر كانت أقرب إلى النكتة، وكلما كانت أقرب إلى النكتة كانت أكثر إثارة للضحك. تصاغ نثراً، تدور حول الحياة اليومية، [...] مغطية الأبطال والشخص، وصورة الشخصية تعتمد أساساً على المفارقة وتعرض للمتناقضات من المواقف مثل الذكاء والغباء، والطيبة والغفلة، والجنون والعقل، تجمع بين القول اللاذع وجوامع الكلام."7

إن مسرحية "غبرة الفهامة" لم تخرج عن هذا النطاق وهذا التعريف حيث وجدنا في كل مشهد نادرة جحوية فيها النكتة التي تثير الضحك، تجمع بين القول اللاذع وجوامع الكلام، المواضيع تدور حول الحياة اليومية، وتتسم كذلك بقصر الحوارات واللغز واللمز.

"رئيس الجوقة: أبرد

الجوقة: أملى مات

المفتي: إن لله وإن إليه راجعون

رئيس الجوقة: راه كاين شحال من طريق توصل للجبانة

رئيس الجوقة: الطريق القريبة هي الصعبة

الجوقة: رانا قلنا لكم ما كانش ما أصعب من طريق العرب، فيها

فير الدورات

القاضي: ناخذوا طريق الفرنسيين و فرات  
جحا: ماتداوسوش، لو كنت حي كنا ناخذوا الطريق اللي جات  
أمشات.  
الجوقة تترك جحا و قهر. "8

من خلال هذه الحوارات القصيرة، يتضح لنا أن كاتب ياسين طرح العديد  
من الأفكار والقضايا الهامة والخاصة بمصير الشعب، وقضية الكفاح ضد المستعمر،  
وكيف يفضل القاضي طريق المستعمر "الفرانسييس" على طريق "العرب"، ففكرة  
العمالة واضحة هنا. كذلك عندما همت الجوقة ورئيسها بحمل جحا إلى المقبرة ضانين  
أنه ميت، وإذا بهم يهربون مذعورين عندما وجلوه بينهم، حي يرزق يتجاذب  
أطراف الحديث.

نستشف من هذا المقطع كيف رسم كاتب ياسين صورة الشعب وهو خائف  
أمام الموت، بمعنى أن الشعب لازال لم يزعم إلى خوض معركة الكفاح ضد المستعمر.  
إن اختلاف الجوقة -الشعب- في الطريق الذي يؤدي إلى المقبرة، هو تعبير  
واضح للكاتب على عدم اتفاق العرب حول قضية استعمار الجزائر وكل الأقطار  
المستعمر العربية منها وغير العربية.

كذلك نجد النكتة وهي سمة من سمات النادرة الجحوية:

"عتيقة: شوف هاذ التمرة فيها دودة.

جحا: شفتي واش قتللك، كون سمعني وطفيتي الضوء كتي تاكليها  
كما خوتها لخرين، تمرّة معسلة بدودة فالظلمة"9.

إن استعمال النادرة الجحوية و شخصية جحا العربية في مسرحية "غبرة الفهامة" لدليل واضح على أن مصادر المسرحية هي الحكاية الشعبية الموجودة داخل النادرة والنكتة، ومصدر شخصية جحا هو المصدر العربي الذي أكد عليه الدكتور رجب النجار في كتاب "جحا العربي" على الوجود الحقيقي لشخصية جحا في البيئة العربية.

" [...] أن جحا العربي شخصية حقيقية ذات واقع تاريخي، وإن نسبه ينتهي به إلى قبيلة فرازة العربية... إذ ولد في العقد السادس من القرن الأول الهجري وقضى الشطر الأكبر من حياته في الكوفة"<sup>10</sup>.

ونخلص إلى القول بأن كاتب ياسين بدا متأثراً ومرتبطاً بالثقافة الشعبية والشخصيات التراثية - شخصية جحا - التي أعطته الإمكانية والوسيلة لطرح رؤاه وأفكاره في قالب هجائي ساخر.

مسرح كاتب ياسين نواذر جحا المعروفة وركب بها مسرحيته "غبرة الفهامة"، فهذه النواذر موجودة في العديد من الكتب منها كتاب "نواذر جحا الكبرى" للدكتور درويش جويدي<sup>11</sup>، وكتاب "اضحك مع طرائف جحا" إعداد أوديت النصير<sup>12</sup> و كتاب "جحا الضاحك المضحك" لعباس محمود العقاد<sup>13</sup> وكتاب "جحا المزاح المسروق" باللغة الفرنسية لأحمد خياط<sup>14</sup> وكتاب "جحا العربي" لأحمد رجب النجار<sup>15</sup>.. الخ

#### التجسيد المستجد للنادرة الجحوية في المسرحية:

انطلاقاً من توجه كاتب ياسين الثقافي وانتماءاته الفكرية والإيديولوجية، فإنه بحث عن أسلوب جديد في الكتابة المسرحية يخول له الجمع والمزج بين القالب التراثي، والنمط الكلاسيكي للكتابة المسرحية بشتى أشكاله، ليتفرد بأتمودج جديد قد نقاربه بتقنية المحاكاة<sup>16</sup> Mimesis وغرضه في ذلك الحفاظ على الشكل التراثي للنادرة من مرجعتها الشعبية، بالرغم من أن الممارسة على الركح قد فرضت عليه في كثير من

الوقوفات إن يخرج عن هذه المرجعية بين التارة والأخرى، لا من أجل أن يحدث تنوعاً بل من أجل قبولية نص النادرة وفق منظور أسس الفن المسرحي. وقد تجلت مظاهر هذه المحاكاة في جل مشاهد مسرحية "غبرة الفهامة".

#### توظيف شخصية جحا :

لقد اقتبس كاتب ياسين حكايات جحا "بوعي وبراعة كبيرة و التي أتته وبلا شك من التقاليد الشفوية، (الكل يعرف بالمغرب العربي قصص جحا) ومن المدونات التي يمكن أن يكون قد اطلع عليها بالصدفة"<sup>17</sup>

كما تأثر كاتب ياسين بالواقع المعيشي للشعب الجزائري إبان الاستعمار وبعد الاستقلال. فيقول : "إن وطني وشعبي بالنسبة لي هما العالم الخاص الذي أהל منه" 18 .

أما فيما يخص مصدر شخصية جحا، يقول كاتب ياسين في البرنامج الموزع قبل العروض في (le théâtre de l'Epée de bois) سنة 1967-1968 :

"إن سحابة دخان هي شخصية جحا لا غير، جحا صاحب القصص الشعبية المغاربية. نفس الشخصية نجدها تحت اسم قوحا في مصر ، ونصر الدين خوجا في تركيا وهي معروفة على مر القرون، ليس فقط من قبل المثقفين، وإنما أيضا وخاصة من قبل الحشد الهائل من الناس العاديين ، معظمهم من الأميين، هذا لم يمنع أن تتجول قصص جحا من الأفواه إلى الأذان من المغرب إلى الخليج الفارسي وحتى إلى ما بعد حدود العالم الثالث. وهو البطل الأسطوري الذي وجد حقيقتنا ولا يزال يجسد غريزة التمرد، والنقد اللاذع للمجتمع التجاري القديم، الحافظ لرأس المال، وهذا عبر

ثلاثية مكونة من السلاطين، والمفتين، ومن التجار الأغنياء الذين يحظرون فيما بعد أرضية الاستعمار ويضعونه في مراكز القيادة.

منذ آخر قرون الهجرية، ولا تزال نفس الشخصية توارث شعوب الشرق، ومئات من الرجال تحكي يومياً مغامرات جحا وتضيف إليهم روايات جديدة. إن شخصية جحا هي تحفة من تصميم جماعي خالص في الزمان والمكان.<sup>19</sup>

وظف كاتب ياسين شخصية جحا التوظيف الطردي وهذا حسب ما جاء في تقنيات توظيف الشخصية التراثية في كتاب توظيف التراث في المسرح لعلّي المخلف. "فالتوظيف الطردي يعني ذلك أن تكون السمات المميزة للشخصية الموظفة تنسجم مع ما كانت عليه من صفات. ويكون هذا النوع من التوظيف حين يعتمد الكاتب إلى صفة من الصفات التي وجدت حقيقة في شخصيته ويستخدمها لبث رؤاه وأفكاره المعاصرة".<sup>20</sup> وهذا يستلزم على الكاتب أن لا يغير أي صفة من الصفات التي عرفت بها الشخصية الجديدة أو الموظفة. ففي مسرحية "غبرة الفهامة" نرى سمات شخصية جحا لا تختلف عن سمات وطباع شخصية جحا العربي - المصدر - صاحب النوادر، فهو المواطن الذي يقف إلى جانب المستضعفين ضد الحكم الاستبدادي والظالم، ضد السلطة التعسفية، "يقف إلى جانب الناس ضد السلطان، فيكشف لهم عن مظالمه، وعن حماقة عقله، وسفاهة رأيه، وجور أحكامه في قالب السخر والتندر"<sup>21</sup>، فهو ضمير الأمة العربية وصاحب الحكمة.

"جحا: [...] ومعها وصية تتعين رسمياً أكبر مفكر ولا ربما أعظم فيلسوف أظهر فالقرن العشرين"<sup>22</sup>. إذا هو الشاعر الشاعر، الفيلسوف المتأثر بالفكر الماركسي والمثقف.

يدخل جحا في صراع مع الأقطاب الثلاثة، السلطان والمفتي والعلماء - كما هو معروف في نوادره - الذين يعرقلون نضال الشعب ضد الاحتلال الأجنبي، فيعتمد كاتب ياسين على الصفة الأساسية من صفات

جحا وهي النقد اللاذع والساحر اتجاه السلطة والحكام وطغيانهم باستعمال الحيلة والتظاهر بالحمق وبالغباء.

"جحا: غاية... هي بالذات، درك فالحين نتحقق من تجربتي، ها هو السلطان جاي أسواسوا. رايح أنعت للشعب كفاش السلطان أنتاعنا يتصرف في مسايل الاقتصاد السياسي. يا سيد السلطان [...] علا بالي واش خاصك، راك محروم من ثلث حوايج يديروا سعادة الإنسان، أصغير ولا كبير، مهما كان هما، الفهامة، الذهب والحب. في مايخص الفهامة والحب نشوفوا فيما بعد [...] المهم هو كيفاش أنحصلوا على منجم ذهب اللي يسمح لنا نشروا كل شيء. (ويشير جحا إلى الحمار) "23 على أساس أن الحمار هو الذي سيغدق ذهباً.

إن شخصية جحا التراثية في المسرحية تمثل [...] الكاتب، والفيلسوف الشاعر وأخيراً المثقف في بلد متخلف والذي وجب عليه أن يتحايل مع السلطة التي يقذفها و لأن الشعب لا زال غير قادر أن يسير معه "24.

يظهر تارة فيلسوفاً:

" السلطان: عمري ما صيدت كيما اليوم وجهك ما هوش وجه الشر.

جحا: منعرف شكون جاب الشر لخواه لكن الشر في بعض الأحيان يتحول للخير وهذا الخير بالذات اللي يلزم نحز راسي منو بحيث يقدر يكون مصدر شر لاحقاً (الح) كايين شي بعض من الحكماء بناو

مناهج فلسفية على هاذي العقلية. فالمثال يعني على سبيل المثال، كون  
كاش ولد حرام يزر ملي الحصة، نظريتي تكون يا للأسف صادقي أميا  
فالما"25.

وتارة أخرى شاعرا:

"جحا: بالمهل يا مرقى لعزيرة بالمهل  
يا مرقى من تعود الخبز الصفير  
وشراب الذكر وركوب الشجر  
ما ينوض من المائدة حتى ليكر"26

وأخيرا المثقف:

"جحا: غاية...هيا بالذات، درك فالحين نتحقق من تجريتي، هاهو  
السلطان جاي أسواسوا. رايح أتت للشعب كفاش السلطان نتاعنا يتصرف  
في مسايل الإقتصاد السياسي."27.

لقد وظف كاتب ياسين شخصية جحا في المسرحية على أساس أنها  
شخصية تقدمية رافضة للحكم السائد، ناقمة عن الشعب وسلوكه.

لهذا السبب ظهرت في البداية خطط جحا غير منسجمة، فهو تارة  
ينقد المحكوم وتارة أخرى ينقد الحكام- السلطان، القاضي، العلماء،  
التاجر- وفي نهاية المطاف يظهر مغمورا بالشرف من قبل السلطان، سجيناً  
لتبرعاته، فلم يبق له سوى هدم الحكم من داخله.

"لقد حفظ له كاتب ياسين سمات النكات الجاني: عندما يجامل  
زوجته، وعندما يحلم وهو ينشر الفرع الذي كان معلق عليه تاركا نفسه

للجوقة تأخذه إلى المقبرة [...] أين يكون القمع قوي جدا فالتخيل والحلم هما شكل من أشكال الحرية، وانه علاوة على ذلك، ربما لا توجد أساليب أخرى إلا التعرج والظهور بالحمق. "28 فعندما يريد جحا أن يحرض ويستفز الجوقة -الشعب- حتى تبلغ درجة من الوعي يستعمل ذكاءه و يتظاهر بالحمق :

" جحا: والو...والو. راني حاب نعيش في عالم يكون فيه الناس ولحمير عايشين كل واحد في جهة وتكون للكل جرتومة حكومة وفي كل حومة حمام مجاني"29، فهذا ليس بازدراء لأن جحا يدرك فعلا بأن الشعب مختل ومجنون.

يظهر جحا في موقف آخر محصور بين الشعب الذي لم يفهمه والسلطة التي تعتبره محرض. تارة يبدو سلبيا في نظر الشعب عندما تسبب إليه بعض السلوكات السلبية وتارة أخرى إيجابيا عندما ينتقد عيوب غيره. "جحا كان تعبيراً عن عدم الرضا، تعبيراً رغم التوائه صريحاً، ورغم ظاهرة الفكاهة واخراً، لقد برعت شعوبنا كسواها في هذا الضرب من الاحتجاج، الذي يمكن بسطه على النحو التالي: التعبير الشعبي هو الفكاهة، هو وعي اجتماعي ناضج، باعتباره كشفاً للوضع الاجتماعي، وتعبيراً فنياً عنه، أي تعبيراً آمناً يتجاوز الانفجارات المباشرة أو ردود الأفعال السريعة لكنه من جهة أخرى وعي سلبي لأنه ينمي حالة رواقية تبخر فائض السخط، وتساعد على إيجاد تلاؤم مفقود وصعب. [...] كيف استطاع أن يصنع بدءاً من (جحا) حركة تاريخية متنامية، لا ينقص فيها الوعي ليحقق تلاؤماً مع الحاضر، [...] الشخصية هنا تصنع التاريخ، كما أنها تصحح الواقع"30، فظهرت شخصية جحا في صورة مستجدة في مسرحية "غبرة الفهامة"، إنه الفيلسوف والشاعر و المتمرد والمثقف، هو ضمير الشعب وله ميزات الميال إلى القوضى:

" جحا: حتى أنا تاني سراق أقديم جابد روحي،"31

و"الجنرال: ألقيتو يشوش فالناس وداير أملكما فالساحة العامة"32.

إن شخصية جحا متأرجحة بين المتخلف عقليا والمهرج الضار والمنتم للضعفاء والمظلومين، والذي ينتقد المجتمع، ويندد بالسلطة الاستبدادية، وتواطؤ الدين و سلطان المال. فيتحول إلى "فيلسوف تقدمي"33 يتكلم بلغة ماركسية، فهو يعلم "قانون المضاد الداخلي لرأس المال"34، بمعنى قانون التناقض الداخلي لرأس المال وهذا مبدأ من مبادئ الفلسفة الماركسية. " مبادئ ستالين الذي أعرب ياسين عن امتنانه الكبير له ووصفه بالرجل الفولاذي"35، وهذه إشارة إلى تأثير كاتب ياسين بالفلسفة الماركسية.

ظهرت عبقرية كاتب ياسين في تركيب وتوظيف النوادر التي كتبت كل منها على حدى وفي فترات زمنية مختلفة ذات المواضيع المستقلة، لكن المؤلف استطاع ببراعة أن ينسج منها مسرحية ذات الموضوع الجاد في قالب ساخر هجائي بطلها جحا الذي يصور بطش الحكام وظلمهم، لصبح الناطق بلسان المؤلف والذي وجد فيها أنجع السبل للإدلاء بنظرته للعالم وموقفه وأفكاره مستعملا لغة شعبية يفهمها أغلبية الشعب.

أدرك كاتب ياسين منذ البداية أن عامل اللغة ومتناقضاتها قد يشكل عنصرا فارقا ومحددا لماهية مسرحه، فاللغة التي ترجمت إليها مسرحية "مسحوق الذكاء" هي اللغة العامية، كما صرح كاتب ياسين "المسرح هو الحياة، فيلزمه لغة حية"36 وهي التي أتاحت للكاتب متنفسا آخرًا للتعبير بكل حرية عما يريد قوله من خلال طرح أفكاره ورؤاه. وكما تحدث عمر شعلال عن اختيار كاتب ياسين أن تكون للغة العامية هي لغة إبداعاته المسرحية. " [...] إما التخلي عن الكتابة باللغة الفرنسية، وبذلك التضحية

بموهبة الكاتب التي كانت له، وإما الاقتراب من ذويه وبني جنسه. وبدون أي تردد اختار أن يكون قريبا من شعبة"37.

كذلك تضفي اللغة العامية على المسرحية الطابع الشعبي الذي يصب فيه العمل ككل. فهي لغة تعبيرية تحتوي في طياتها على مقومات الهزل.

إن اللغة الشعبية العامية تلعب بمختلف سجلات الكلام، وتبتكر تعابير وكلمات، وتخلق أمثالا ونكتا وقصصا في تناول جماع الشعب تقريبا، هذه اللغة الشعبية - التي تُنعت تحقيرا بالمبتذلة - كيف يمكن أن تُكتب رواية أو مسرحية تزهو بوصف المجال الحضري لأي بلد بلغة لا يتكلمها أحد؟ لذا "يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية... إنها تجربة التزول باللغة العربية الفصحى، كما يقول إلى أدنى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية، والارتفاع مستوى العامية دون أن تكون هي الفصحى، إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله".38

يتيسر علينا أن ندرك أن شخصية كاتب ياسين الراضية للسياسات البرالية الشرسة، والناقمة على مظاهر اللامساواة، ورغم تشعبه الفكري وموسوعيته الثقافية إلا أنه لم يستطع أن يتخلص من فكره الإيديولوجي في كل أعماله الأدبية والفنية، وهو ما يجعلنا أكثر اقتناعا بأن شخصية جمحا التي دغدغت مخيلة كاتب ياسين، هي تلك الشخصية المشككة من الميزاجات الناقمة على السلطان والنظام، والتي تعبر عن سلوكها هذا بالسخرية والمزاح، والتي ارتآها ياسين أنسب طريقة للخطاب والمواجهة.

فقد اعتمد ياسين طريقة الوسيط والحاكاة في التبليغ وتجنب التوظيف المباشر للشخصية، حتى لا يتداخل المخزون التراثي لدى المتلقي بالإسقاطات التي يقدمها هو فوق الركح.

1. Kateb Yacine. *Le Cercle des Représailles*. Paris, Le Seuil, 1959.
2. معجم عبد النور المفضل. فرنسي-عربي. دار العلم للملايين. 1998. ص 1031
3. voir : Ahmed Cheniki. *Le Théâtre En Algérie, Histoires et Enjeux*. Edisud. Aix-en-provence. 2002. p 22
4. إدريس قرقرة، تجربة كاتب ياسين المسرحية، مجلة ثقافية شهرية، ع 105 عمان 2002، ص 61.
5. حقيقي فضيلة، الالتزام في مسرح كاتب ياسين، مسرحية "فلسطين المغلورة" دراسة تطبيقية. بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في مشروع: المسرح الجزائري تحت إشراف: أ.د بشير بويجرة محمد و د. فرقاني جازية. 2005/2004، ص 23.
6. ينظر: إدريس قرقرة، تجربة كاتب ياسين المسرحية. ص 61.
7. كمال يونس، جريدة العرب العالمية، 13 ماي 2007.
8. مسرحية "غربة الفهامة"، ص 196/195.
9. مسرحية "غربة الفهامة"، ص 191.
10. محمد رجب النجار. "جحا العربي". عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1978 ص 15.
11. درويش جويدي، نواذر جحا الكبرى، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان 2007.
12. أوديت النصير، اضحك مع طرائف جحا، دار الكوثر، دمشق، سوريا 2005.
13. عباس محمود العقاد، جحا الضاحك المضحك، سلسلة دار الهلال، العدد 65، 2001.
14. أحمد خياط، جحا المزاح المسروق، (د ط) (د ت).
15. محمد رجب النجار، جحا العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1978.
16. المحاكاة هي مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه يشكل جوهر العمل الفني والأدبي بالواقع. كذلك هي بمعنى قلد أو اتبع نموذجاً. [...] تعني مضاهاة الشيء ومماثلته، أي الاشتراك معه في الجوهر. [...] عمل إنتاجي وإبداعي له قيمة تخيلية. (ينظر: ماري إلياس، حان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) عربي-إنجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 412.
17. Jacqueline Arnaud. *La littérature magrébine de langue française. Tome 2: le cas de Kateb Yacine*. Publisud. 1986. p. 181

18. *Juquet Jeaque (la révolte) Alger et le parti communiste/Edit le contenais/t3/1977/p : 206.*

19. *Jacqueline Arnaud. La littérature magrébine de Langue française. p 180*

20. حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، ط1، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2000، ص 95.

21. محمد رجب النجار، جحا العربي. ص 93.

22. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 194.

23. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 197.

24. *Jacqueline Arnaud. La littérature magrébine de Langue française. p 358*

25. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 192.

26. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 201.

27. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 197.

28. *Jacqueline Arnaud. La littérature magrébine de Langue française. p 361*

29. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 197.

30. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، سوريا 1966، ص 168.

31. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 194.

32. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 200.

33. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 210.

34. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة. ص 08.

35. *Ben Amar Mediene (pour Kateb Yacine) entreprise nationale du livre Algérien 1990/p:59*

36. *Entretien avec Kateb Yacine, écrivain algérien, sur son expérience théâtrale, Révolution Africaine, mai 1985*

37. عمر شعلال، كاتب ياسين. الرجل الحر، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007، ص 101.

38. توفيق الحكيم، مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر، 1958، ص 158.



## خصوصية النمو عند الطفل ، الخصوصية اللغوية

جربو عبد القادر

### 1-النمو اللغوي:

يبدأ نمو لغة الطفل منذ ولادته انطلاقاً من مناغاة، ومجموعة من بعض الحروف التي يسهل عليه نطقها، بناء على نضج جهازه العصبي المركزي، وتصبح هذه المجموعة من الأصوات كالصراخ، والبكاء تعبيراً عن حاجته للطعام أو تعبيراً عن الألم، لكن غريزة التعلم تجعله يطور لغته على امتداد مرحلة الطفولة، "فالطفولة البشرية أطول بكثير من مرحلة طفولة أي كائن حي آخر والرضيع البشري أكثر اعتماداً على الآخرين من صغار الحيوانات الأخرى جميعاً، والطفل لا يعتمد على غرائز فطرية في سلوكه بل هو قابل للتعلم"1.

تتطور لغة الطفل بشكل سريع وبخاصة خلال السنوات الأولى التي يكون فيها على اتصال مباشر مع كل ما يحيط به، فيثري رصيده اللغوي، ويكتسب مفردات جديدة دون أن يفهمها فهم الكبار، فتراه يوظفها في مواقف ومواقع لا تصحُ ومعنى الكلمة.

وتدخل عدة عوامل في نمو لغة الطفل نذكر منها:

#### أ- بيئة الطفل ومحيطه:

الأسرة هي الفضاء الأول لتدريب الطفل على استعمال الألفاظ اللغوية في التواصل الشفوي، واستعمالها لتبليغ وتحقيق رغباته اليومية المباشرة "وللظروف التي تحيط به في المنزل، والشارع أثرها الفعال في قدرته اللغوية وكثر هم الأطفال الذين يسعلهم الخط، فتتاح لهم فرص لممارسة الخبرات المختلفة، ثم يشجعون على التحدث عن هذه الخبرات في سنتهم الأولى، وآخرون ينشؤون في بيئة قاحلة لا أثر فيها للكتب،

أو الصور، أو القصص أو اللعب أو الرحلات، بل لعلّ منهم من يحلّ بينه وبين التعبير عما يريد فيكتب نموه اللغوي في بدايته "2.

وهذا ما يؤكد على أن أثر العلاقات الأسرية ينعكس إيجاباً أو سلباً على الطفل، فإن وفرّ له جواً ملائماً للكلام، والتعبير عما يحاوجه من دون خوف ودفعه إلى المطالعة أو الخوض معه في حديث عن سفر قامت به العائلة، حيث يعامل بمثل ما يعامل به الكبار في التعبير عن أفكاره بما يشاء دون لوم أو تأنيب، فإن مداركّه العقلية واللغوية تنمو نمواً سوياً، وإن حدث العكس يكتب الطفل، وقد يؤدي ذلك إلى عواقب وخيمة.

#### ب- الذكاء والثقافة:

تختلف نسبة الذكاء من شخص إلى آخر وقد يرجع هذا على حسب رأي بعض علماء النفس ومن بينهم جون بياجيه J. Piaget إلى أثر الوراثة، فالذكاء يورث وهو قابل للتطور والزيادة، فقدرة الطفل على استيعاب الكلام وتركيب الجمل بصفة سليمة دليل على وجود ذكاء لغوي وهو متفاوت من طفل إلى طفل آخر "وتبين البحوث أن الطفل الغبي أبطئ من الذكي في حديثه، كما أنه أقل منه قدرة على التمكن من الكلمات والجمل والتراكيب، ومن أجل هذا كانت للقدرة اللغوية دلالتها على ذكاء الفرد وكثيراً ما نلاحظ أن الطفل القاصر في استخدام اللغة أميل إلى أن يكون قاصراً في ذكائه العام كذلك"3

الذكاء يؤمن توازناً أوسع واستقراراً للمفاهيم التي تجول في عالم الطفل، والتوازن هو دور الذكاء الأساسي والرئيسي في فكر الإنسان وجسمه "فالذكاء قبل كل شيء نظام عمليات حية وفعالة، أكثر سلاسة وديمومة في آن واحد، فهو تكيّف عقلي جدّ متطور، أي جهاز تبادلات ضروري بين الفرد والعالم الخارجي، حيث تتخطى حلقاتها الاتصالات المباشرة وآنية وصولاً إلى العلاقات البعيدة والمستقرة"4.

يركّز "جون بياجيه" على علاقة الطفل بالعالم الخارجي وما يحويه من عقائد وعادات وأخلاق، وهذا يوصلنا إلى أثر الثقافة في نمو لغة الطفل التي عرفها إدوارد

تايلور في كتابه الثقافة البدائية بقوله: "ذلك المركب الذي يشتمل على المعرفة، والعقائد، والفن، والأخلاق، والقانون والعادات وغيرها من القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع"5، فتقافة الأطفال ثقافة نوعية إلا أنه لا يمكننا فصلها عن الثقافة العامة للمجتمع، فهي جزء منها لكن لها خصوصياتها، فهي تنفرد بخصائص أخرى منها القيم والمعايير والعادات والطرق الخاصة في اللعب، والتصرفات والاتجاهات، والمواقف والانفعالات، والأزياء وغير ذلك مما يشكل ثقافة الأطفال، وخصوصية عناصرها وانتظامها البنائي، وهذا دون أن ننسى دور الكبار في وضع القوانين ورضع الطفل إن مسّ بما لا يتوافق مع عادات المجتمع6

## 2- خصائص لغة الطفل:

ترداد ثروة الطفل اللغوية من يوم إلى يوم وترداد مهارته في الكلام وترتيب الأفكار أضف إلى ذلك النطق السليم وإخراج الأصوات، وقد بينت بعض الدراسات أن القدرة اللغوية عند البنات أعلى منها عند البنين الذين هم أقلّ عناية ودقة في تعبيرهم اللغوي وأكثر إهمالاً لقواعد النحو.

وتظهر بعض الخصوصيات في لغة الأطفال نذكر منها:

### أ- التركيز على المحسوسات لا المجردات:

أول ما ينطق به الطفل لا يتجاوز حرفاً أو حرفين مثل "ما"، "با"، "ماما"، "بابا" دون أن يدرك معاني الكلمات فقد يقصد بـ "بابا" أباه، كما قد يقصد به رغيّف الخبز، "فالأطفال عند بدء تعلمهم الكلام يتعرفون إلى الأسماء المحسوسة، أما الأفعال والحروف فظهر بعد ذلك، ويختلف ظهور المعنويات مثل "حب" و"حنان" و"فن" و"نسيان" لأنهما تقتضي خبرات مستمرة في مواقف معينة قميّ للطفل عملية

التعليم"7، لذا نرى الأطفال لا يولون أهمية لبعض الكلمات مثل الشرف أو الحرية فعبثا نحاول الخوض في حديث مع الطفل حول هذه المواضيع.

#### ب- التركيز على الذات:

من بين ميزات الطفل حبّ المفرط لذاته وتملكه للأشياء دون مقاسمتها مع الآخرين وهذا يكمن في خوفه على ألعابه وحبّه في أن يكون هو مركز الانتباه، ونعكس ذلك في لغة الطفل فنجد كلمة "أنا" حاضرة في كلّ كلامه: "وهو ما يؤكد ما ذهب إليه العالم النفساني "بياجية" في كتابه "لغة الطفل وتفكيره"، وذلك فيما سّماه - التمرکز حول الذات - *Egocentrisme* على الرغم مما أثارتها هذه النظرية من خلاف بين الباحثين"8

فمن خلال تجارب بياجيه توصّل إلى أن كلام الطفل غالبا ما يكون موجّها إلى ذاته، فالطفل يتحدث عن نفسه دون أن يقصد التعرف على وجهة نظر الآخرين، والغرض من ذلك إشباع رغبة الطفل في كونه محور كلّ حديث، وتجده عصيبا مع أترابه غير اجتماعي لا يجب أن تُسرق منه الأضواء حين يروي مغامراته التي عاشها حقا أو التي أبدعها من نسيج خياله.

#### ج- البساطة وعدم الدقة في التركيب:

تتسم لغة الطفل بالبساطة والجمال القصيرة، حيث يربط بين كلمتين أو أكثر ليكون جملة ذات معنى دون مراعاة قواعد اللغة، أو حرف جر ويسبق الفاعل الفعل؛ بمعنى أن الطفل يبدأ عبارته الإخبارية عادة باسم المتحدث عنه، أو بما يسمّيه البلاغيون المسند إليه ثم يذكر بعد ذلك المسند سواء كان اسما أم فعلا، فمثلا نلحظ يقول "ماما راحت الدار" أو "بابا راح لوطو" وعادة ما يستعمل الطفل هذه الجمل لوصف عمل أو ظاهرة ما، ولهذا علاقة بتفكيره، "فالطفل عادة يربط بين أشياء وأحداث لا توجد بينها علاقة منطقية في دنيا الواقع ولكنه يربط بينها لتلازم ظهورها أمامه أو لأثارها مشاعر متشابهة في نفسه، تختلط عليه فلا يفرّق بينهما ولا يميزها عن بعضها البعض"9.

والمقصود من عدم وجود علاقة منطقية بين ما يفكر فيه الطفل والواقع هي في الحقيقة لا أساس لها من الوجود إذا فكّرنا بمنطق الطفل لا الراشد، وغالبا ما يعبر عنها بتراكيب لغوية تثير ضحك الكبار وهذا ما ينهي عنه علماء النفس أمثال "نورتون" Norton و "Piaget" فقد يزعم هذا التصرف الطفل أو يجعله يتعمّد الغباء لإثارة ضحك الكبار، زد إلى ذلك أن الطفل إذا استطاع أن يركّب الجمل فهو في مرحلة يكون فيها رصيده اللغوي على حسب "نورتون" حوالي 2500 كلمة وهذا غير كاف لإشباع رغبته في الكلام ومحاكاة الكبار وتقليدهم فيعمد إلى التكرار "وهذه التزعة أكثر وضوحا في التعبير اللغوي حيث إن اللغة من أيسر العمليات التي تبرز فيها قدرة الطفل على محاكاة الكبار، ويلاحظ أن الطفل يستمر في تكرار الكلمات والعبارات في مراحل نموه المختلفة، وإن كان ينجح إلى الإقلال منه كلما كبر، ونمت قدرته الفعلية، واتّسعت أمامه آفاق الابتكار، وازداد محصوله اللغوي من الكلمات والأدوات التي تعينه على ربط الجمل والعبارات"10

والتكرار يفيد الطفل في اكتساب المهارات اللغوية فتراه ينقل كل ما سمعه على لسان الكبار فلذا يجب توخي الحذر فيما نقول أمام أبنائنا، يقول ابن خلدون في مقدمته "يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولا ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم، واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم، هكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلّمها العجم والأطفال"11.

### 3- معجم الأطفال:

للطفل قاموس لغوي خاص يكتسبه في علاقته مع أسرته وعالمه الخارجي، له مفاهيم وتعريف خاصة بعالم الطفولة، فعلى المهتمين بهذه الشريحة السعي في تأليف

معجم لغوي خاص بالطفل يتفق مع مستويات إدراكه، أضف إلى ذلك تحسيس الطفل وتشجيعه على القراءة التي تعد عاملا مهما في إثراء رصيده اللغوي، وذلك قبل أن يصل إلى المدرسة، فميوله إلى القراءة تكون قبل ذلك.

وهذا ما يؤكد الخبراء في مجال القراءة، أنّ الجهود الأولى التي يبذلها الطفل لتعلم القراءة لا تتم عند دخول الطفل المدرسة في الصفوف الأولى من بداية الدراسة الابتدائية، عندما يصل الطفل إلى السادسة من عمره فحسب، بل غالبية الأطفال خبروا المادة القرائية في مرحلة مبكرة من طفولتهم الأولى قبل المدرسة، عن طريق السور القرآنية والكتب والمجلات التي أصبحت جزءا من ثقافة الإنسان، ودلت الدراسات أن هناك دافعا طبيعيا يدفع الأطفال إلى الاهتمام بالكتب وينشأ لديهم في سن مبكرة، ويستمر هذا الدافع معهم حتى يبلغ قمته عندما يتعرف الأطفال على معاني الرموز المكتوبة ويتم ذلك عند وصولهم السادسة من عمرهم تقريبا<sup>12</sup>

بناء على ذلك نجد أن كلمات قاموس الأطفال يشوبها الغموض ويعوزها التحديد، فالقراءة تساهم في إزالة الغموض، لذا يجب تحييب هذه العادة بإقامة المهرجانات والاحتفالات التي تصمم خصيصا لأجل ربط الطفل بالكتابات، "وتوسيع آفاق الذين يعملون مع الأطفال حول أدب الأطفال والقراء الصغار، والمسابقات وغير ذلك من الأنشطة والبرامج التي تهدف أساسا إلى تنمية القدرة على القراءة"<sup>13</sup>

وعليه، توطيد العلاقة بين الطفل والكتاب تنعكس إيجابا على قاموسه اللغوي لكن لا يجب أن نغض النظر عن قاموس اللغوي الشعبي الذي يتلقنه الطفل في أسرته ومحيطه وهي مفردات تختلف من ناحية إلى ناحية، فغالبا ما يتعلم الطفل كلمات من حوار الكبار، فتراه فضوليا يطرح الأسئلة إذا لم يفهم معنى الكلمة فلا يجب على الكبار تفادي أو تجنب أسئلته والإجابة عليها ومنحهم الاهتمام اللازم، وطفل اليوم نادرا ما يتجاوب مع حكايات الجدات التي تحوي كلمات زالت وحلت مكانها جمل وتراكيب جديدة كون اللغة حية، تتغير من حقبة إلى حقبة وتتغذى من لغات جديدة،

وهذا ما نراه في عصرنا الحالي أين دخلت مفردات غربية صارت متداولة عند شريحة الأطفال.

## المراجع

- <sup>1</sup> - هادي نعمان، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة لبغداد، ص13.
- <sup>2</sup> - أبو الفتح أبو معال، أدب الأطفال وأساليبهم وتعليمهم وتنقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص24.
- <sup>3</sup> - أبو الفتح أبو معال، أدب الأطفال وأساليبهم وتعليمهم وتنقيفهم، المرجع السابق، ص24.
- <sup>4</sup> - جون بياجي، سيكولوجيا الذكاء، تر، يولند عيمانويل، عيودات للنشر والطباعة بيروت، لبنان، ص13.
- <sup>5</sup> - عاطف وصفي، الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص80.
- <sup>6</sup> - ينظر، سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال، "أهدافه، سماته ومصادره، رؤية إسلامية"، ص14.
- <sup>7</sup> - هادي نعمان الهيقي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، المرجع السابق، ص26.
- <sup>8</sup> - عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليبهم وتعليمهم وتنقيفهم، ص26.
- <sup>9</sup> - محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي ونفسي)، كلية رياض الأطفال، جامعة الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2003.
- <sup>10</sup> - هادي نعمان الهيقي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، المرجع السابق ص28.
- <sup>11</sup> - ابن خلدون، المقدمة، ص107.
- <sup>12</sup> - ينظر، ماريون مونور، تنمية وعي القراءة، تر، ترجمة سامي ناشد، دار المعرفة، القاهرة، 1975، ص24.
- <sup>13</sup> - Ralphe. Staiger, roads to reading, Paris, UNESCO, 1979, page70.



## كتابات علولة و تجليات أشكال التراث فيها

أ. دحو محمد أمين

أستاذ مؤقت

كلية الاداب و اللغات و الفنون

جامعة جيلالي لباس سيدي بلعباس

يعد المسرح من أهم العوامل المساعدة في تطوير الشعوب و الوصول إلى حالة أفضل عن طريق طرح مضامينه. فالمسرحية تكتب نتيجة لظروف ما، سواء كانت ذات منبع سياسي أو اجتماعي فيكون ذلك النص الدرامي نوع متميز من أنواع الأدب، فهو ممارسة لغوية تتسم بتقنيات خاصة تنتج لنا ما نسميه كتابة مسرحية.

ولم يختلف المسرحيون الجزائريون عن غيرهم العرب، حيث حاولوا مسايرة المستجدات خاصة على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

فكانت بداية المسرح الجزائري تراثيا لان التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبني منه حاضرها و مستقبلها . لذا حاول كتابه الاستفادة من الظواهر و الأشكال التراثية شكلا و مضمونا في سعيهم لتأصيل مسرح عربي أو بالأحرى مسرح جزائري.

ويعد عبد القادر علولة من ابرز الكتاب المسرحيين الذين ترجعوا نصوصهم الدرامية إلى عروض كما استقهاها من التراث الشعبي الذي يعد الملهم الأول , حيث جاء مسرحه وليدا للظروف و القضايا السياسية التي شهدتها

الجزائر فساير بفنه تطورات هذه الظروف في فترة من الفترات ليتأثر بالظواهر والآفات المتفشية إذ حاول إزالة النقاب عن مشاكل المجتمع و الدعوة للتفكير في حلها من خلال أعمال امتزج فيها التراث بتقنيات المسرح العالمي وخاصة المسرح البراحتي.

## 1- مفهوم التراث الشعبي و خصائصه:

لغة: المدلول اللغوي لكلمة " تراث مشتقة من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث و هي ألفاظ عربية مترادفة في اللغة كالكسب<sup>(1)</sup>.

أما في الأدب الانجليزي فنجد ما تشير إلى "ما يتركه الأب المتوفى لأبنائه...ف تكون بذلك كلمة *héritage* و مرادفها شبيهة بالمفهوم العربي من جهة ودلالته اللغة من جهة أخرى<sup>(2)</sup>

اصطلاحا: إن إشكالية تحديد أطر و مجالات مصطلح التراث الشعبي كبير جدا و لذلك لقيمتته الثابتة عند كل الأمم التي تبني حاضرها ومستقبلها.

" فان كلمة تراث تعني الذاكرة الجماعية لمجتمع ما. بكل ما تحمله ذاكرته من عادات و تقاليد و أساطير و خرافات. و هو خلاصة الملامح و السمات التي تقرب جماعة من جماعات و تتميزها عن غيرها"<sup>(3)</sup>

كل مجتمع من المجتمعات له تراثه الخاص و يختلف عن الآخر من منطلق أن كل جماعة لها ثقافتها و عاداتها و تقاليدها و أعرافها التي تتميزها عن نظرائها.

فمن خلال هذه النظرة يرى الباحث "محمد رياض وتر" أن "التراث هو الموروث الثقافي الاجتماعي و المادي المكتوب و الشفوي الرسمي والشعبي اللغوي و غير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب"<sup>(4)</sup>

حيث يبقى مصطلح التراث الشعبي مصطلحا شاملا يبين "عالمًا متشابكا من الموروث الحضاري و البقايا السلوكية و القولية التي بقيت عبر التاريخ... و يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم كما يضم الفلكلور العربي في البيئات العربية المختلفة... و يضم هذا المصطلح أيضا الأدب الشعبي المدون و الشفهي ما هو إلا تراث منقول عبر المكان و الزمان" <sup>(5)</sup> فالتراث الشعبي إذن هو محملة لكل الأفعال الماضية سواء المادية أو المنقولة التي اكتسبتها الشعوب على مر العصور و هي تحتوي تجاربها و خبراتها الحياتية و من ثمة لا يمكن معرفة و فهم حقيقة هذه الشعوب بمعزل من حكايتها و طقوسها، و يعطي لكل مجتمع صيغته الخاصة به، و لا يمكن الاستغناء عنها لأنها تمثل أركان الهوية التي يعرف بها المجتمع و تميز أيضا بين كل جيل و نمطه المعيشي و الثقافي الخاص به.

## 2- التأثيرات الأجنبية في كتابات علولة:

التأثير بريخت: "بروتلد بريخت" هو كاتب مسرحي ألماني ذو نزعة اشتراكية أبدع مسرحا يدعو إلى الثورة و النضال و التحرر من الرأسمالية اعتمد على منهج التقريب لتخطي القواعد الأرسطية "فالتوصل إلى تقريب الحادثة أو الشخصية يعني قبل كل شيء أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي و مألوف و واضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة و الفضول بسبب الحادثة نفسها" <sup>(6)</sup>

اعتنق الكثير من الكتاب العرب و خاصة الجزائريون المنهج البراخي و أعطوه اهتماما كبيرا لما يعالجه من مشاكل سياسية و اجتماعية للتقارب بين تلك النظريات المسرحية التي كان يعالجها بريخت و بين الواقع الجزائري ،تأثير بريخت على المسرح المعاصر تأثير في سائر الأقطار و الأعصار و هو

أكثر من أي إنسان فتح طريقة جديدة في المسرح بعيدا عن الرومانسية والطبيعية فظلا عن تأثيره الإيديولوجي و الفني"<sup>(7)</sup>

و من بين هؤلاء الجزائريين الذين تأثروا ببريخت نجد عبد القادر علولة الذي كان يرمي إلى تغيير الواقع و إصدار الأحكام "فبريخت إنما ينقل كرسي القاضي إلى كرسي المتفرج، و يحول صالة المسرح إلى إقامة محكمة ، و يعلم الناس كيف يصدر الأحكام"<sup>(8)</sup> . أما من جهة أخرى فقد اهتم علولة بأهم شكل عند بريخت و نعني بذلك الشكل الملحمي ليساعده على عكس آراءه.

لأن المسرح الأرسطي في نظره هو مسرح الطبقة البورجوازية، كما أنه لا يتماشى مع التطورات الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية " فالبدل عند بريخت لكي يحمل المسرح رسالته السياسية و الاجتماعية أن يتخلى المؤلفون من محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة و يتجنبوا محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي و أن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف تكون غايته عرض مشاهد و لوحات تروي أحداثا ما تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية"<sup>(9)</sup> اعتبر علولة التغريب قاعدته الأساسية في العمل المسرحي لاعتماده على العقل، و ذلك تيمنا بأفكار بريخت كما نجد ذلك واضحا في مسرحياته حيث تبنى القصة على تتابع الأحداث فتكون مكونة من عدة أحداث مستقلة كما هو الحال في مسرحيتي "الأجواد" و "الأقوال". وجاء توظيف التغريب عن طريق السرد من خلال الراوي.

إن المآسي التي عايشها علولة في ظل المشاكل التي كان يتخبط فيها المجتمع الجزائري جعلت لشخصيته نزعة ملحمية. من حيث مكافحتها للبيروقراطية، و ما تعانيه الطبقة الكادحة من استغلال" إن المهم في درامات

العمال هو أن يبرز حياة طبقة العمال و مشاكلها من الداخل و على أساس واقعي و معاصر حيث تظهر المشكلة حية و معاصرة<sup>(10)</sup>.

إن مسرح علولة المتأثر بريخت يوقظ الفعالية الذهنية فهو يعتمد على العقل دون العاطفة أو الانفعال، فمخاطبة العقول مباشرة دون تزويق أو تنميق تدعوا إلى تغيير العالم و فضح الواقع و عيوبه إذ أمن هذا الإنسان إيمانا صادقا بقضيته، فكتابات علولة كانت موجهة لهذا الغرض "ان علولة مثل بريخت تماما يحطم جماليات المسرح الأرسطي الدرامي، و يتبنى جماليات الملاحم الشفوية كما أن تجربة علولة تكسر جدار الوهم و تطيق أدوات القريب و هو ما فعله بريخت من قبل"<sup>(11)</sup>

نجد مسرحيات علولة تحتوي على قضايا وطنية و سياسية يرصد من خلالها الواقع المعيشي و تعريته أمام المتلقي فهو أراد أن يتحرر من المسرح الأرسطي الذي يأخذنا في عمق النفس و سحر التخيلات و كل ذلك في ظل ما شهدته الجزائر من محاولة الاستعمار القضاء على كل تطورا ثقافي و محاولة الفنان الاشتراكي ترسيخ العدالة الاجتماعية و القضاء على الاستغلال حيث سعى إلى عرض الحقيقة و الواقع المعيش من حيث تصويره تصويرا عميقا بكل أشكاله و ذلك من خلال نشر الوعي السياسي والاجتماعي "فلقد أراد بريخت يارادة جبارة و بنية صالحة أن يغير المجتمع... انه يحمل فضائح هذا العصر في أعصابه في دمه ويشعر شعورا جسديا بما في زمانه من فوضى و عفن و فساد"<sup>(12)</sup>

لقد عالج علولة فكرة الاشتراكية كما نادى بمجتمع حديث تزول فيه مختلف أنواع الاستغلال أساسه الطبقة الفقيرة و ما يمكن أن نصنعه من أجل التغيير الجذري و الحياة الأفضل.

### 3- التجريب عند علولة:

إن علولة من أبرز الكتاب و المخرجين الجزائريين الذين أحدثوا ثورة في المسرح من خلال استلهام التراث و التجريب فيه و تغيير بعض عناصر

المسرح فقد بحث علولة من خلال استلهام التراث و التجريب فيه و تغيير بعض عناصره فبحث عن نوع جديد من المسرح يكون ذا طابع خاص يكرم مفهوم اللغة و يبتعد من خلاله عن المسرح التقليدي حيث قام في بدايته التراثية بتوظيف الحلقة بتقنياتها العفوية و ذلك بحثا عن فضاءات حرية التعبير التي كان يرمي إليها "فكان التجريب يفتح أفقا واسعا أمام هذا النوع المسرحي الذي أطلق عليه البعض اسم مسرح الحلقة ولو أن عبد القادر علولة لا يفضل حصر هذا النوع من المسرح في هذه التسمية وإنما يمكن نعتة ببعض الجوانب التي ينفرد بها عن بقية الأنواع المسرحية"<sup>(13)</sup>

بحث علولة عن شكل مسرحي جديد جعل منه يمزج بين التراث والأشكال التراثية. الحلقة و القوال. من أجل التعبير عن واقع الإنسان ونظرا لتأثره ببريخت و خاصة نظريته الملحمية بدأ بتجريب تقنيات ووسائل التغريب على مسرحياته مثل كسر الجدار الرابع الذي يفصل بين الممثل والجمهور "إن هدم هذا الجدار بين المسرح و الجمهور يلغي الفكرة التي ترى أن الحياة حقيقة في أحد جانبيها و وهم في الجانب الآخر فإن هذه المسرحيات تنص بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان وكيف ينتقل الناس بين الحياة و الفن أو الحياة الخيالية بدون توقف"<sup>(14)</sup>

أراد علولة خلق فضاء الأرسطي فضاء يخاطب العقل و العاطفة و كل ذلك من خلال التغريب و جعل المتفرج يشارك في المسرحية فتوظيف الشكل التراثي جعله يطبق فكرته في تكسير الإبهام و جعل المتفرج جزءا فعالا في العملية الإبداعية حيث يقول علولة "يعتبر مسرحنا مختلف عن باقي المسارح في ثلاثة نقاط أولها القطيعة مع الإبهام في رفض القوال المسرحية التي تعتمد على الفعل المسرحي الخالص لكي يشارك المتفرج من جانبه العملية الإبداعية

وفي صنع العرض المسرحي و ثالثا تميزه برفض كل أساليب التقمص والإيهام و الوهم وهو المعاش و الحقيقة<sup>(15)</sup>

#### 4- التراث عند علولة:

ساير علولة نهج الكتاب القدامى مستلهما التراث استلهاما واعيا يختار منه ما يخدم أعماله أخذوا بعين الاعتبار ثقافة مجتمعه فمسرحه كان يستمد قوته من ينابيع التراث و الفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر "ولعل أكبرهم يشغل بال الكاتب المسرحي عبد القادر علولة هو هم التأصيل لهذا الفن . لأن ظاهرة المسرح في الثقافة العربية انفردت بحياة خاصة تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة"<sup>16</sup> . كان علولة يمثل واقع مجتمعه عن طريق اهتمامه الجاد بالتراث الشعبي و إسقاطه على الواقع المعاش , مضيفا إليه الرموز والحقائق ,و هذا يجعل منه أكثر واقعية , فكان المرجع الرئيسي لأعماله " فالعودة إلى التراث لا توفى للكاتب المسرحي موضوعات لا حصر لها فحسب ,بل إنما أيضا تكسب لغة أصلية لغة ثرية بشراء الفكر التي تعبر عنه . ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة وفجر طاقاتها ,عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار و أساليب التعبير مما يحقق له انجازا كبيرا , هو عنصر أساسي من عناصر الإبداع "<sup>(17)</sup> قد رأى علولة أنه لا بد من التقرب إلى فكر المنفرد لذلك يجب خلق طابع قريب منه ويكون مألوفا, فاستخدم بذلك ظاهرة الحلقة لارتباطها الوثيق بماضي المجتمع

#### أ- الحلقة عند علولة :

تعد الحلقة من الفنون الأدائية التي ظهرت منذ القدم وهي نوع من الأداء المسرحي ذات نمط شعبي مختلفة الوظيفة و الطابع ,حيث يعد علولة من أهم الكتاب الذين استلهموا الحلقة من التراث و جعلها شكلا مسرحيا . حيث أراد بهذه التقنية مخالفة المنهج الأرسطي . كما أراد الوصول إلى فن أصيل أساسه الظواهر التراثية , وإبداع شكل مسرحي يتلاءم مع المجتمع الجزائري

مغاير لأشكال المسرحية الغربية "وخلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي ، فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج -أي تنمية الحوار معه- أي مسرح الحلقة- يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص ....حيث يترك لهم حرية رفض العرض أو تجاوزه"<sup>(18)</sup>

كان هم علولة خلق مسرح مادته التراث ، يعبر من خلاله عن واقع الإنسان الجزائري ،فجعل من مسرحياته فضاء مفتوح للجمهور وكانت ثلاثية "القول" و"الأجود"\*\*\*واللثام\*\*\*خير مثال حاول توظيف هذا الشكل الشعبي .

حيث كان ممثلوه أحرارا في توصيل فكرة المسرحية و عمد علولة إلى إفراغ الحلقة من محتواها السوقي و أخذ الشكل الفرجوي .

و من أجل كسر الإيهام لدى المتفرج الذي يفرضه عليه المسرح ،عمد علولة على توظيف "المداح" أو "القول" لأنه يعتبر من أهم عناصر السرد و كل هذا من أجل إدخال الجمهور داخل مسرحياته ،حيث سمحت له الحلقة بالتحكم في الفضاء المسرحي وتخلصه من قيود شكل المسرح الايطالي .فكان علولة يسعى دوما توصيله خطابه المسرحي للجمهور ، حيث يقوم الراوي " الممثل" بسرد الحكاية للجمهور ، ثم يقوم بقطعها ويدعوهم للصلاة على النبي صلى الله عليه و سلم و طالبا لبعض النقوذ وذكر الباحث المغربي "حسن البحراوي " في هذا الصدد" كانت الدعة المتكررة إلى الجمهور للصلاة على النبي صلى الله عليه و سلم أو التبرك بأحد الأولياء الصالحين سبيلا إلى تحقيق تألق بين الممثلين وجمهورهم"<sup>(19)</sup>

إلا أن علولة لم يختار من التراث الشعبي الجزائري إلا الأشكال الفنية التمثيلية وبالأخص القول ،حيث ورد البعض بصورة لا واعية حسب ما

تقتضيه الضرورة الفنية ، وهو بذلك عكس "ولد عبد الرحمان كاكي الذي اهتم بالقلب التراثي و مضمونه في مسرحه ، ولقد وظف علولة الحلقة في مسرحه ليخدم اتجاهه الإيديولوجي" (20) لأنه كان يعتبرها وسيلة لكي يبلور أفكاره التي تساير المدرسة الواقعية الاشتراكية .

#### 4- اللغة في كتابات علولة:

ان اللغة هي أهم وسيلة للتواصل بين الناس، وذلك كان لازما على المسرح إيجاد لغة مفهومة للتواصل مع الجمهور فاللغة المسرحية أو بالأحرى اللغة الدرامية عبارة توجيهات الكاتب و مشاعره تنطق بها الشخصيات، مستعملة قدرتها على الإقناع " ومن الواضح أن اللغة الدرامية تختلف عن اللغة الحياتية، لأنها تمتاز بدقتها في التعبير و حيويتها في إيراد الدلالات والإيماءات و اصابتها الهدف الفكري بوعي عميق" (21) فاللغة تعبر عن فكرة معينة كما تتميز اللغة الدرامية عن غيرها في كونها لغة مسموعة ومقروءة، لأنها تنقل المعنى و توصله في آن واحد، عن طريق الشخصية ورؤية المخرج ليعبروا لنا عن نظرة نظرة الكاتب " ان اللغة في العرض المسرحي تتحول من حالة نقل معين إلى جانب الكثير من الأدوات و الصور المسرحية التي تشكل جميعا لغة المسرح" (22).

كان استعمال اللغة في المسرح الجزائري اشكالا في حد ذاته ، وذلك للاختلاف الفكري لدى الجمهور و ماهي اللغة المناسبة لمخاطبته ، فاختلعت الأراء حول اللغة المناسبة ، حيث حاول علولة إيجاد لغة تصل إلى جميع الفئات ، لأن الشخصية المسرحية ماهي إلى نموذج مأخوذ من الحياة الواقعية بكل انتماءاتها ويعبر من خلالها عن هموم العمال و الطبقات الكادحة.

إن لغة علولة هي اللغة الثالثة لأنها تناسب التراث و غالبية الألفاظ فصيحة قريبة من العامية، كما نجدها تختلط ببعض المفردات الأجنبية ومن

اهم التعابير المتداولة و التي استخدمها في مسرحياته "ينعلك و يخزيك بالشيطان الحرامي، رسالة موجه ليك يا حضرة المدير، كل ما هو صالح البلاد و في طريق الاشتراكية" (23)، كما تبين لغة علولة الواقع الجزائري بكل صراعاته الموجودة وتدعو إلى الثورة و التغيير، فهي تساير الواقعية الاشتراكية التي نادى بها ، فلقد عالج من خلال مسرحياته مضامين سياسية كثيرة محاولا محاربة الفساد الإداري، وبين دفاع الضعيف عن قضايا مجتمعه.

فعلولة يمتلك ثقافة عالمية واسعة و ذلك يظهر جليا بالمواضيع التي يطرحها وربطها بالقضايا الجزائرية، حيث تطرق إلى حرب الفيتام في مسرحية "الثام" ، كما تحدث عن "خوسي" الاسباني و الحروب الفاشية في مسرحية "الأقوال" مستعملا السرد كأسلوب لتفسير الحوار على القول، ليبين ما تعجز عنه الشخصيات ويعطيها بعدا جماليا يفهمه الخاص و العام.

إن توظيف علولة للحلقة جعلت منه يستعين أيضا باللغة العامية لما لها من خاصية السرد و القول، و كانت هذه اللغة موجهة إلى الطبقة الكادحة، و الفئات الشعبية الفقيرة و العمال والفلاحين، الذين يمتلكون ثقافة شعبية، كما نجد لغة السرد و الحكي في مسرحية "المائدة" سنة 1972 عندما عرضها في القرى الفلاحية، حيث لقيت تجاوبا كبيرا من طرف الفلاحين و كان الاستغناء عن الديكور والإكسسوارات فيه نوع من الارتياح لدى الجمهور الذي يحب مسرح الحلقة ، حيث يقول علولة في هذا الصدد "عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية و مكوناتها التقليدية" (24)، فأوجد لغة جديدة في تجربته و لغة الحكي ذات الطابع التراثي للجمهور الذي ألف سماع قصائد المداح أو القوال و ايقاعه اللغوي المؤثر في سرده للحكايات و الأحداث التاريخية.

قد استطاع علولة التوغل في أعماق المجتمع الجزائري وتصوير معاناة الطبقة الكادحة مستعينا بشكل مألوف لدى المجتمع الجزائري وهو شكل الحلقة و القوال ، ومن التراث نقطة انطلاق إلى ثوابت النفس البشرية ، فكان اهتمامه منصبا حول دراسة الثقافة الشعبية و كذا الفنون الشفوية

وأشكال الاحتفالات و ذلك بعد أن جاب القرى و الأسواق و اخذ بزخم هذا التنوع التراثي و عكس من خلاله واقع مجتمعنا معتمدا في ذلك على تطعيم الحكايات بدلالات رمزية و ايجابية تحمل أبعادا واقعية و تجسيد هموم الطبقة الكادحة كاشفا عن الزيف الاجتماعي فتأثره بالمنهج البراخي كان بمثابة منظار يرى من خلاله عالم المسرح.

و في الأخير يمكن القول أن عبد القادر علولة يبقى رمزا من رموز المسرح الجزائري حيث استطاع أن يثبت مكانته بطرحه لقضايا المجتمع الجزائري و ذلك بمزجه للتراث و كان يمكن أن تولد على يده نظرية جديدة كانت لتتير طريق المسرح الجزائري فعملية استحضار التراث في المسرح الجزائري بشق الروى الإبداعية كان له وقع خاص في مسيرة هذا المسرح لكونها استطاعت أن تنتج أشكالا مسرحية جديدة.

#### قائمة المصادر و المراجع

- 1- ابن منظور لسان العرب بيروت / ط 101 1077 / مادة ورث
- 2- حسن علي المخلف. توظيف التراث الشعبي في المسرح دار بكر للنشر دمشق ط 200 ص 19
- 3- الضمن عبد الجليل، التراث و المعاصرة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، باريس 188-189. 1991. ص 40
- 4- محمد رياض وتر، توظيف التراث و الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 202 ص 21
- 5- فاروق خرشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، مصر ط 1 1992، ص 12
- 6- بروتلد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجميل نصيف، عالم المعرفة، د ت ص 124
- 7- يوسف عبد المسيح تورت، معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية بيروت لبنان، ص 91
- 8- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها منشورات، المكتبة العصرية بيروت لبنان ص 175
- 9- عبد القادر القط، "فن المسرحية" مكتبة ناشرون لبنان الشركة الصرية العالمية للنشر ط 1 1998 ص 419

- 10- كمال عبده، الدراما الاشتراكية دراسة الابتاقها و تطورها في مصر الهيئة القومية للبحث العلمي طرابلس ليبيا ط1 1983 ،ص364
- 11- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطور 1929-1989 منشورات التبيين الجزائر 1998،ص170
- 12- على عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا 1978
- 13- جمال الدين زعتر، عبد القادر علولة الفنان الباحث عن الحقيقة مجلة الطريق العددان 02 و 03 لبنان 1995، ص21
- 14- حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960-1970 دار الادب بيروت 1978ص194
- 15- مقتطف من حوار عبد القادر علولة جريدة horizon بتاريخ 1991/03/03
- 16- مفيدة الحواد، المسرح العربي و مشكلة التبعية ،عالم الفكر الكويتية ،ع40 1987،ص61،
- 17- عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي مجلة أفلام ،ع8، ماي 1979 ص 66
- 18- أحمد بيوض، مرجع سابق ص169
- الأقوال عام 1980
  - الأجواد عام 1985
  - اللتام عام 1989
- 19- حسن البحراوي، بحث في الأموال السوسيوقافي العربي ط1، 1994، ص28
- 20- أحمد هودي، التراث الشعبي و المسرح تجربات من الجزائر مجلة انسانيات مركز البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية وهران، الجزائر ع12، سبتمبر-ديسمبر 2000، ص26
- 21- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العامة للنشر، 1996، ص33
- 22- حسن الأنصاري، التعددية النصية والتوليد الدلالي و اشكاليات التلقي في الخطاب المسرحي [www.masrahean.com](http://www.masrahean.com)
- 23- عبد القادر علولة، "الأقوال"، موفم للنشر وحدة الرغبة، الجزائر، 1997، ص58
- 24-Awri Guouti « Alloula .le goulal (diseur) contemporain conference .oran le 03Aout 1988.p03

## حضور التراث الشعبي في المسرح العربي:

أ. معروف مختارية حنان

عن شخصية أبو الحسن و يخرجها في ثوب جديد، إزبدوا هذه الشخصية في المسرحية شخصية ساذجة، مغفلة ومبذرة خلافا لما بدت عليه في الحكاية الأصل، حيث إنها شخصية واعية و متدمرة من واقعها تنشد تحقيق العدل والحق.

وقد سار على نهج الكاتب مارون النقاش في توظيف التراث الشعبي الكاتب السوري أبو خليل القباني، حيث لجأ إلى التراث الشعبي واستمد منه مضامين للعديد من نصوصه المسرحية منها نص (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) الذي استقى مضمونه من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، ومثله فعل في نص المسرحي (الأمير محمود نجل شاه العجم).

تظهر بعد هاتين التجربتين تجربة الأنضج من نوعها، إنها تجربة الكاتب المصري توفيق الحكيم الذي ألف نصوصا مسرحية مفعمة بعناصر التراث الشعبي إيمانا منه بضرورة التأسيس لقالب مسرحي يكون أشد قربا من ذائقة المتلقي العربي، وأن ذلك لا يتأتى إلا باللجوء إلى التراث الشعبي بأشكاله ومضامينه. وهو موقف أشار إليه في كتابه النقدي (قالبنا المسرحي)<sup>3</sup>، وقد حاول تطبيق ما نظر له في نصوص مسرحية عديدة منها: "نص الصفقة الذي كتبه في منتصف الخمسينات"<sup>4</sup>، حيث استدعى الكاتب في هذا النص بعض الفنون الشعبية المرتبطة بعادات المجتمع المصري كالرقص الشعبي والحكاية الشعبية. كما استحضرت الأغنية الشعبية في نصه المسرحي (يا طالع الشجرة)<sup>5</sup>. ولعل لجوء الكاتب توفيق الحكيم لم

يكن لغرض جمالي أو فني وحسب، بل للدافع أهم يتمثل في التأسيس لمسرح عربي شكلا و مضمونا.

وإذا كان دافع الكتاب المسرحيين من توظيف التراث الشعبي ارتبط بفكرة التأصيل للمسرح العربي في السابق، فإنه مع تطور الأوضاع السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي اتخذ أبعادا جديدة تسير روح العصر وما يحدث فيه من مواقف وأحداث.

فقد ظهرت تجارب مسرحية عديدة أبدع أصحابها في توظيف التراث الشعبي وتحمله رموزا ودلالات جديدة منها تجربة الكاتب ألفريد فرج في نصه المسرحي (الزير سالم) الذي استحضر فيه سيرة شعبية ذاع صيتها في العصر الجاهلي، إنما سيرة الزير سالم التي وظفها الكاتب لدافع سياسيتمثل في الدعوة إلى المصالحة ولم تشمل الأمة العربية، خلافا لما جاء في سيرة "الزير سالم" التي تضمنت دعوة إلى الأخذ بالثأر والقتال حتى الموت.

وبهذا فإن الكاتب ألفريد فرج لم ينقل نص السيرة الأصلي نقلا حرفيا وإنما تصرف في أحداثها ووظفها توظيفا عكسيا يتناسب والدافع السياسي الذي ألفت من أجله المسرحية.

كما تعد تجربة الكاتب السوري سعد الله ونوس الأكثر تمثلا للاتجاه السياسي في المسرح العربي. وقد اتخذ التراث الشعبي الركيزة الأساسية لطرح رؤاه و أفكاره السياسية في نصوصه المسرحية من ذلك نصه المسرحي ( حفلة سمر من أجل 5 حزيران) الذي كان انعكاسا لما حدث للأمة العربية سنة 1967، تلك السنة التي شهدت هزيمة الأنظمة العربية في حربها ضد الاحتلال الصهيوني.

حاول الكاتب من خلال نصه كشف الأقدعة عن صانعيها الشعب والسلطة ويحمل الجميع مسؤولية ما حدث6، كما أراد توصيل رسالة إلى الجماهير العربية تتمثل في ضرورة الوعي بما يحدث من حولها من مؤامرات ودسائس، ومن ثم النهوض من أجل تغيير واقعها المعيشي.

وقد أضاف الكاتب سعد الله ونوس على عمله المسرحي (حفلة سمر من أجل 5 حزيران ) جوا احتفاليا شعبيا شارك في صنعه الممثل والجمهور على حد سواء، حيث قام بإشراك هذا الأخير في صنع الحدث ليصبح عنصرا فاعلا في العملية المسرحية.

كما لجأ الكاتب في نصه (الملك هو الملك) إلى توظيف إحدى ليالي ألف ليلة وليلة، إلا أن توظيفه للحكاية لم يكن نقلا حرفيا لمضمونها وإنما غير أسماء شخصياتها واستبدلها بأسماء أخرى كشخصية "شاهبندر التجار" والشيخ "طه" وشخصية "زاهد وعبيد"7. ولم يكن استلهامه للحكاية لغاية جمالية تخدم الجانب الفني للنص بقدر ما كان الدافع سياسيا يكمن في " تحليل بنية السلطة في ظل الأنظمة الملكية "8. من هنا كان مسرح سعد الله ونوس مسرحا تحريزيا محملا بالرموز والدلالات السياسية التي حاول الكاتب جاهدا توصيلها بكل الوسائل إلى الجماهير العربية ومن أهم تلك الوسائل التراث الشعبي الغني بالرموز والإيحاءات.

إضافة إلى ما سبق ذكره من تجارب مسرحية أبدعت في مجال توظيف التراث الشعبي نجد تجارب رائدة في المغرب العربي تميزت في المجال نفسه – أي في توظيف التراث الشعبي – فعلى سبيل المثال نذكر تجربة الكاتب المغربي

عبدالكريم برشيدالذي أبدع في استلهاهم عناصر التراث الشعبي باختلاف أنواعها .

ففي نصه المسرحي ( عطيل والخييل والبارود) قام الكاتب باستدعاء شخصيات شعبية كرموز للتعبير عن قضايا سياسية واجتماعية كشخصية شهريار هذه الشخصية التي استلهمها من حكايات ألف ليلة و ليلة، كما استدعى شخصية البوهو من الذاكرة الشعبية للمجتمع المغربي. ووظف أيضا الأسطورة و الأغنية الشعبية<sup>9</sup> في عمله المسرحي (سالف لونجة). وقد كان توظيفه للأسطورة الشعبية في ذلك النص لغرض سياسي يتمثل في الدعوة إلى الديمقراطية والحرية ونبد الظلم والعبودية .

كما برع الكاتب الطيب صديقيفي استلهاهم بعض عناصر التراث الشعبي، حيث استحضّر فضاء الحلقة الذي حاول من خلاله إيجاد قالب مسرحي عربي جديد يغنيه للعودة إلى الصيغة المسرحية الأوروبية، كما وظف الحكاية الشعبية والأشعار والخرافات ومختلف مظاهر الفلكلور<sup>10</sup>، والطقوس الاحتفالية الشعبية، فنتج عن ذلك نصوص مسرحية متميزة منها مسرحية ( ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب ) ومسرحية

(الحرّاز ) و مسرحية ( مقامات بديع الزمان الهمداني ) و مسرحية (سلطان الطلبة) وغيرها من النصوص المسرحية.

على صعيد آخر ظهرت تجارب مسرحية في الجزائر أكدت حضورها القوي في مجال توظيف التراث الشعبي، وهي نماذج تركت بصمات خالدة في سجل المسرح الجزائري، ويكفي أن نذكر بعض التجارب التي زخرت نصوصها المسرحية بعناصر التراث الشعبي كتجربة الكاتب علالو

سلالي علي الذي حاول بشق الوسائل الاقتراب من ذائقة الجماهير الشعبية، سواء من خلال استخدامه للغة العامية أو من خلال استحضاره لبعض عناصر التراث الشعبي إما أحداث أو استلهامه لشخصيات تراثية كما فعل في نصه المسرحي (جحا) الذي استحضر فيه شخصية تراثية محببة لدى الجماهير الشعبية لحسها الفكاهي ونعني بذلك شخصية جحا التي اشتهرت بنوارها وطرائفها المسلية.

وقد وظفها الكاتب كقناع ليكشف من خلالها مرارة الواقع الجزائري القابع تحت رحمة الاستعمار الفرنسي، محاولا تمرير خطاب سياسي إلى الفئات الشعبية بأسلوب انتقادي ساخر<sup>11</sup> يجنبه الوقوع في مواجهات مع المستعمر الفرنسي.

وإذا كان الكاتب سلالي علي هو أول من أضاء شعلة المسرح الجزائري فإنرشيد القسنطيني استحوذ على قلوب الجماهير الجزائرية بأسلوبه الساخر والهزلي في طرح القضايا الاجتماعية والسياسية.

لقد كان مسرح رشيد القسنطيني موجها إلى الفئات الشعبية بالدرجة الأولى، ولعل هذا الارتباط الشديد بينه وبين جمهوره هو من دفعه إلى البحث عن كل الوسائل التي تحفظ له تلك الصلة، فكان التراث الشعبي بعناصره ومضامينه الوسيلة الأمثل لتحقيق غايته، فلجأ إلى إحدى قصص ألف ليلة وليلة في عمله المسرحي ( زغيربانوشريطو)، حيث بدا تأثيره بالبناء الفني لليالي واضحا في هذا النص سواء من خلال سرد القصة أو من خلال توظيفه لشخصيات تراثية تحاكي شخصيات ألف ليلة كشخصية زهو الفلا و شخصية بدر السلا.

وقد تفتن كتاب المسرح الجزائري بمدى أهمية التراث الشعبي في تمرير خطابات سياسية إلى الجماهير الشعبية من أجل تعبئتها

ودفعها إلى تغيير واقعها نحو الأفضل لما يحمله التراث من رموز وإيحاءات، وقد تأثر بهذا الاتجاه الكاتب المسرحي كاتب ياسين الذي أبدع تأليف نصوص مسرحية زخرت بعناصر التراث الشعبي، حيث لجأ إلى الأسطورة- أسطورة طائر العنقاء- في نصه (الجثة المطوقة) هذا النص الذي نشر في مجلة الفكر الفرنسية ما بين عامي 1954- 1955، كما استحضّر شخصية جحا الشعبية في نصه المسرحي (مسحوق الذكاء) أو غيرة الفهامة حيث وظف تلك الشخصية الهزلية كرمز لكشف الفساد والظلم الذي يحدث في المجتمع.

زاد اهتمام كتاب المسرح الجزائري بتوظيف التراث الشعبي في أعمالهم المسرحية خصوصا مع تطور الوضع السياسي والاجتماعي للمجتمع الجزائري بعد الاستقلال وهي فترة شهدت ما يسمى بمرحلة البناء والتعمير، وكذا استرداد ممتلكات الشعب من أيدي المعمرين الفرنسيين.

وقد ساد في تلك الفترة النظام الاشتراكي في كافة المجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولأن المسرح شديد الصلة بجمهوره كان لزاما عليه مساهمة ما يحدث في المجتمع من تطورات وأحداث، حيث راح يخاطب الفئات الشعبية ويعالج همومها ومشاكلها اليومية، وحتى يوطد العلاقة بينه وبين تلك الفئة لجأ إلى التراث الشعبي كونه القاسم المشترك بينهما، وقد برز في تلك الفترة كاتب مسرحي ظل ملتزما بفكره الاشتراكي في معظم أعماله المسرحية ونعني بذلك الكاتب عبد القادر علولة صاحب الثلاثية الخالدة (الأقوال، اللثام، الأجواد).

كان مسرح عبد القادر علولة مسرحا نضاليا جماهيريا يخاطب العمال والطبقات الكادحة ويهتم بمشاكلها وما تعانيه من صعاب في حياتها اليومية، ولأنه موجه إلى فئة محدودة المستوى رأى الكاتب ضرورة مراعاة مستوى الفهم لديها سواء من حيث اللغة أو من حيث المضمون، فابتكر لغة جديدة تجمع بين اللغة العامية والعربية الفصيحة.

أما على مستوى المضمون فقد لجأ إلى الموروث الشعبي الغني بالأحداث التراثية والشخصيات وأشكال التعبير الشعبي، فوظف الحلقة الشعبية والقوال والمداح كما وظف الأمثال الشعبية والحكم والحكايات الشعبية إلى غير ذلك من العناصر التراثية التي زخرت بها أعماله المسرحية منها مسرحية الأجواد التي حازت على الجائزة الأولى في المهرجان الوطني الأول للمسرح احترف في سبتمبر 1985، 13 و قد كان يهدف من وراء استفادته من التراث الشعبي إيجاد وسيلة لتمير فكره الاشتراكي، حيث كان يدعوا في نصوصه إلى بناء مجتمع اشتراكي يسوده العدل والمساواة.

كان التراث الشعبي المنبع الأصيل الذي استقى منه كتاب المسرح العربي موضوعات لنصوصهم المسرحية، حيث انطلقوا من التراث الشعبي ليحملوه رؤاهم ومواقفهم تجاه ما يحدث في مجتمعنا العربي من وقائع وأحداث. لما يحمله هذا الأخير - التراث الشعبي - من رموز ودلالات فأقبلوا عليه ينهلون من أشكاله ومضامينه، فوجدوا فيه ما يحرك القلوب ويدخل البهجة والمتعة في نفوس الجماهير الشعبية.

وقد كان اشتغال كتاب المسرح العربي على التراث الشعبي إما بتوظيفه كمادة تراثية مستلهمة من الذاكرة الشعبية أو بتحميله موقفا يعبر به الكاتب عن رؤاه وأفكاره الإيديولوجية، أو يتخذ كقالب فني يحتوي مضمون النص، وهذا ما نجده عند بعض الكتاب المسرحيين الذين وظفوا شكل الحلقة مثلما فعل الكاتب الطيب صديقي في مسرحية (ديوان عبد الرحمان المجذوب)، أو توظيف قالب السامر كما فعل يوسف إدريس في مسرحية (الفراير)، أو توظيف خيال الظل مثلما فعل الكاتب عبد الكريم برشيد في مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح).

ويبقى القول أن اهتمام كتاب المسرح العربي بتوظيف التراث الشعبي كان يركز أساساً على أمل ورغبة في إيجاد هوية خاصة بالمسرح العربي تمنحه التميز والتفرد عن المسارح العالمية وتغنيه للعودة إلى الصيغة المسرحية الأوروبية.

#### الإحالات:

- (1) - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ص.72.
- (2) - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سورية ومصر، ص.77.
- (3) - محمد حسن عبد الله، المسرح اخكي تأصيل نظري و نصوص من التراث العربي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000، ص.86.
- (4) - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب، الكويت، 25 صفر 1400، يناير 1980، ص.12.
- (5) - محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط.1، 1419 - 1999م، ص.105.
- (6) - عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر رؤى و تجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ص.27.
- (7) - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سورية ومصر، ص.246.
- (8) - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سورية ومصر، ص.248.
- (9) - مصطفى رمضان المظاهر الاحتفالية في مسرحيات عبد الكريم برشيد، مجلة طنجة الأدبية، ع.20، نوفمبر 2006.
- (10) - محمد نهير، المسرح المغربي و البحث عن هوية فاعلة، مجلة التأسيس، ع.1، يناير، مطبعة الأنباء، 1987، مكناس، المغرب، ص.34.
- (11) - حسن عطية، الثابت و المتغير دراسات في المسرح و التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص.97.
- (12) - شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص.19.
- (13) - أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1989، منشورات التبيين، الجاحظية، 1998، ص.128.

## جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي

أ. مقدس نورة

قسم الفنون - كلية الاداب واللغات والفنون

جامعة الجليلي اليابس - سيدي بلعباس

يعتبر المسرح فن المشاهدة والرؤية فهو فن باطنه الفكر الذي يعبر عن اتجاهات ويعالج موضوعات وقضايا مختلفة، وظاهره من قبله الجمال المتمثل في رؤية المخرج الفنية الذي هو اساس بناء العرض المسرحي، فالصورة الفنية في العمل المسرحي تلعب دورا جماليا هاما في خلق جو المسرحية الذي يُسهم في تحديد مسار الاحداث الدرامية عبر التقنيات و المكونات الجمالية والفنية .

فالتوظيف الجمالي يتحقق انطلاقا من ابداع المخرج الذي يعتمد على الخيال والإلهام وقدراته الخلاقية، ومن ثمة استثمار عناصر وتقنيات خاصة التي تعد من المكملات الجمالية في العرض المسرحي.

فقيم تتمثل هذه التقنيات الجمالية ؟ وما هي وظيفتها ؟

وهل باستطاعة هذه التقنيات ان تحقق استجابة جمالية و ابداع في للعرض المسرحي ؟

والحق ان جماليات العرض المسرحي ليست من المكملات بقدر ماهي من الضروريات، اذ لا يمكن تجاوز الديكور والاضاءة والموسيقى والازياء والاكسسوار وحتى الماكياج في المشهدية المسرحية، إلا انه تبقى هذه العناصر خاضعة طبعاً للمدرسة الازجائية المتبعة.

في محاولة البحث عن التفاصيل الخاصة بهذه العناصر وبدءاً بالديكور، كيف يتم انسجام هذا الأخير مع العرض ؟ وهل من الضروري توظيف دلالاته الدرامية ؟ وكيف يتم ذلك ؟

الديكور: يُبنى العرض المسرحي على مجموعة من المعايير التي لا يمكن الاستغناء عنها من بينها الديكور الذي يعد من العناصر التشكيلية الهامة في العرض المسرحي، اذ تتنوع وتختلف النظرة اليه من عصر الى آخر فتطورت وظيفته في العملية المسرحية بالاعتماد على معايير مختلفة كشكل المكان المسرحي مثلاً " ففي المسرح اليوناني كانت تستخدم عوارض مرسومة توضع على جدران البناء الذي يقام العرض أمامه ثم اضيفت بعض الوسائل التقنية المستخدمة لتغيير المناظر وتصوير ما يجري داخل القصر وخارجه..."(1)، فالديكور المسرحي في بعض الاحيان كان يكتفي بمنظر واحد حيث كان يشير الى مكانية الاحداث فقط وليس له علاقة بنفسية الممثل او بالحوار الدرامي، إلا ان "آرسطو" اعتبره جزء مهم من عناصر العرض المسرحي فهو " يستخدم لتبرير الفعل الدرامي و كذلك يساعد في زيادة تأثير الكلام و يجعله قابلاً للتصديق، و في بعض الاحيان المناظر تكون بديلة عن الكلام او الحركات، فقد عدت من تجهيزات الخشبة اي احد المكونات الست للتراجيديا" (2) فالديكور المسرحي هو الذي يحدد الشخصيات والمكان والزمان والفعل ويعطي دلالة و تفسير للفضاء وانفعالات جمالية تحقق الرضا النفسي بما تحمله من معنى فني، حيث يعبر عما يحتويه النص اذ يعتمد على فكرة في ذهن المؤلف المسرحي ويصوغها المخرج حسب رؤيته الازعاجية و يسعى الى كشف رؤى جديدة والى تصوير وتمثيل الحدث المسرحي المقصود و يحقق الاليهام .

استطاع المخرجون المعاصرون ان يعطوا دلالات خاصة تحمل فكرة المسرحية وان يخاطبوا فكر وخيال المتلقي عن طريق الديكور، اي انه يساعد المتلقي على فهم العمل الفني حيث انه اول ما يشاهد على خشبة المسرح فيحيل الى زمن الاحداث و مكانها ويحتوي على دلالات تخص تاريخية و بيئة الاحداث كما يحدد مهن الشخصية مثلا من الاغراض الموجودة، فالمتلقي يستقبل هذه الاشارات اي انه يهدف الى تحريك مخيلة المتلقي فهو ترجمة لما يحمله النص من افكار و مفاهيم تتحول الى لغة بصرية في العرض المسرحي، وهذا وفقا لدراسات و قواعد علمية حيث يجعل العرض غنيا بالفرجة الجمالية.

ورغم اختلاف المدارس والاتجاهات في المسرح من طبيعية، واقعية، رمزية وتعبيرية... نجد ان الديكور المسرحي يوحى بالشخصية ونوع المسرحية، فالمسرحيات الكلاسيكية مثلا يمكن للمتلقي ان يميزها عن الاخرى بمجرد رؤية الاعمدة الضخمة التي تتوسط المسرح والفخامة في المنظر، اذ ان للمخرج دور في بناء هذا التشكيل الحركي بتناسق الممثل مع الديكور وبقية عناصر العرض وهذا التشكيل هو الذي ينظم حركة الممثل في فضاء المسرح ويبرز جماليات ودلالات متنوعة ويوحى ايضا بجو المسرحية من الناحية النفسية ومن خلال الالوان والتكوينات حيث يمكن ان تعطي جوا من المرح والسعادة او قلق وغموض وحزن...، وأيضا من الناحية البيئية حيث ينقل الديكور المتلقي الى اجواء البحر او الصحراء او الحروب...، فهو يساهم في اقبال هذه الاجواء الخاصة قبل بدء الأحداث و هذا حسب الاسلوب الازعاجي للعرض المسرحي من خلال خلق جو مناسب للممثل و جعله يندمج مع البيئة النفسية من خلال الزمان والمكان، وانطلاقا

من هذا التشكيل الذي أصبح يملك قيم جمالية في استخدام الالوان والتصميم و أصبحت المناظر هي المعادل التشكيلي لرؤية المخرج " فالديكور المسرحي هو الاطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي، يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي وأسلوب الاخراج ليشكل وحدة فنية متكاملة، لذا يجب ان يتماشى الديكور المسرحي شكلا ومضمونا مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من اداء وإضاءة وملابس وأسلوب اخراج بحيث يخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامي" (3).

ومن التيارات و التجارب المسرحية نجد غوردن كريج(4) الذي يعد "مبدع نظرية خشبة المسرح التشكيلية الجديدة" (5) والذي اعطى دورا اوسع من خلال رؤيته لعناصر العرض المسرحي، فمن خلال التقنيات التي يعتمد عليها المخرج يعبر عن المشهد وعن افكاره بخطاب بصري غني بالدلالات و المعاني لتحريك مخيلة المتلقي وإيصال فكرة المسرحية، فالمخيلة تولد صورا فنية عند المتلقي وكلما تطورت مراحل الديكور المسرحي زادت جمالية التقنيات في المسرح و شددت انتباه المتلقي أكثر، ان كريج صاحب نظريات في الاخراج اراد ان يعطي لفن المسرح احياءا جديدا ليس واقعيا او تقليديا انما رمزيا، فاعتبرت تصميماته هبة يايحائها للمسرح الاغريقي القديم و مسرح القرون الوسطى حيث استغنى عن المناظر المرسومة في عمق المسرح و اتبع اسلوبا عصريا في التصميم فكانت اعماله مدعمة بأفكار جديدة وتصاميم مزخرفة على درجة عالية من الخيال حيث اعطى اهمية كبيرة لما هو حركي على ما هو منطوق و تبني منهجا انتقائيا و استخدم مناظر متحركة

وعمل لمساحات ذات دلالات فلسفية، فكرية وجمالية حيث يكون هناك توافق صوتي و لوني و حركي اي انه ركز على الفرجة الجمالية الفنية.

أما فسيفولود مييرهولد(6) فقد تعامل مع الديكور معاملة مميزة تعتمد على البساطة حيث تمهد للممثل الارضية لأدائه الذي يعتمد على اعضاء جسمه المركبة "الببوميكانيك"، ومن اساليب الاخراج عند مييرهولد هو تكسير الحدود الفاصلة بين المسرح و المتلقي حيث اراد ان يخلق ارتباطا بين الجمهور والممثل ومشاركة الجمهور اثناء العرض، فالممثل يتحرك بحرية، كما اهتم بالحركة و التمثيل الصامت.

فالديكور سواء كان ثابتا او متحركا يعبر عما يحتويه النص و يبين الجو العام للعرض المسرحي و يوضح التفاصيل و الابعاد النفسية للشخصيات و يحمل دلالات رمزية مقصودة و كل هذا حسب تصميم رؤية المخرج الابداعية و الفنية و الجمالية .

الاضاءة: ماهو الدور الذي يمكن ان تؤديه الاضاءة في المسرح ؟

الاضاءة هي احد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي، وتعد من اكثر العناصر المثيرة في العملية المسرحية التي تغني العرض المسرحي بوجودها وكانت وظيفتها الاساسية هي اضاءة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي.

ففي المسرح الاغريقي والروماني كانت تعتمد على الطبيعة حيث كانت المسارح مكشوفة وتقدم العروض في الهواء الطلق، ولم تكن هناك حاجة لاستخدام الاضاءة المصطنعة إلا لخلق الاحساس بحلول الظلام ثم

استخدمت الشموع في العصور الوسطى إضافة الى الضوء الطبيعي، إلا ان الامكانيات المحدودة للإضاءة في تلك الفترة لم تمنع من التفكير باستخدام هذا العنصر بمنحى درامي.

تعد الإضاءة لغة فنية لعدد من الدلالات في فضاء العرض حيث تنقل الأفكار والأحاسيس وتخلق الجو النفسي المطلوب و تكشف عن الحالات الدرامية، فهي اول عنصر بصري يُمكن المتلقي من رؤية خشبة المسرح واول عنصر بصري يعطي إحاء ما للمتلقي فتعد دعامة هامة من دعائم تكوين العرض و في تصعيد المواقف الدرامية و اضاء التشكيل الجمالي على فضاء المسرح .

فكيف تعامل المخرجون مع هذه التقنية وفق الرؤى الإخراجية ؟ من بين المخرجين والمبدعين في هذا المجال نجد ادولف آبيا (7) الذي اهتم كثيرا بالعرض المسرحي اذ يولي أهمية كبيرة للحركة حيث استخدم الإضاءة بأسلوب فني وجمالي وأعطاه أهمية كبيرة وجعل الضوء في معالجته شيئاً أساسياً بانياً للمشاهد المسرحي من خلال تغيير المكان باستخداماته اللون وهذا من خلال قوله " مع الإضاءة الجيدة يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل " (8) .

من خلال خلق تكوين متناسق من الإضاءة وبقية العناصر التقنية للعرض تشكل الصورة التركيبية الجمالية ذات دلالات ومعاني مختلفة، باعتبارها عنصر درامي يساهم في التأثير على المتلقي، كما يؤكد على تأسيس علاقة هرمونية بين الصورة الصوتية و الصورة الحركية ليتحول العرض الى فرجة مملوءة بالحركة، فلإضاءة جماليات من خلال استخدامها

اللون و تمازجه و تفاعلها مع عدة اشكال حيث تتجسد كل تجليات الحالة النفسية وفقا للمتطلبات الدرامية للعرض المسرحي، " ولكي تحقق الاضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح يطالب بمراعاة التباين بين كمية الاضاءة الموجهة الى خشبة المسرح و بين الاشخاص او الديكور او ملحقاته بحيث يعطي لكل من هذه الاشياء قدرا من الضوء يتناسب وأهميته في العمل المسرحي حتى يظهر للمتفرجين وكأنه اقرب الى مظهره الطبيعي "(9)

الاضاءة تختلف باختلاف الاساليب الازحاجية وخيال المخرج وكيفية ايصال افكاره عن طريق استخدام عناصر العرض حيث انما توحى بزمن الاحداث في الخشبة وبمكان الحدث وتبرز تعابير وجه الممثل و الحركة الفردية و الجماعية على الركح فهي تقرب الواقع للمتلقي تساعد على تفسير المعاني و فك الشفرات و الرموز و تقوم بالتاكيد على شكل الممثلين والديكور، اي انما تساهم في جذب انتباه المتلقي الى تفاصيل معينة في العرض المسرحي من خلال اضاءة مركزية التي توجه الى منطقة معينة لتحقيق مؤثرات خاصة، كما نجد هناك اضاءة عامة و شاملة اي تكون موزعة بمستوى واحد تفقد قيمتها الجمالية والفنية كما استعملها برتولد بريخت (10) حيث كان يتعد عن الاضاءة المؤثرة اثناء عملية التمثيل حتى لا يندمج المشاهد في المسرحية لجعل المتلقي يشعر بأنه في جو المسرحية فيضعف التأثير الدرامي للعرض، فقد خالف الفرضيات السائدة و استخدم ضوء الكشافات وقد اكد على "اعتبارات الصدق الواقعي من شأنه ان يخفي رسالة العرض، و استنادا الى هذه الحجة اصبح الضوء الابيض النقي عنصرا اساسيا لتحقيق ما اسماه بالتغريب" (11) فهو يسعى الى ان يبقى المتلقي متيقظا طوال العرض حتى في مشاهد الليل تكون اضاءة شاملة وقد ساهم في تكسير الجدار الرابع وجعل صالة العرض جزءا من العرض المسرحي.

الموسيقى: هي لغة تحاكي المشاعر وتخطب وتتواصل مع الحياة اليومية حيث يتفاعل عنصر الموسيقى مع العرض المسرحي كتقنية اساسية من تقنيات العرض التي تتكامل مع التمثيل والحوار والسينوغرافيا لتشكل وحدة موحدة، فارتبط المسرح منذ نشأته بالموسيقى والغناء والضربات الايقاعية واختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض المسرحي باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ، فمنذ المسرح الاغريقي الذي اعتبرها جزءا اساسيا في العرض المسرحي من خلال الغناء الذي ارتبط بعروض الشعر والاناشيد و الرقصات الجماعية لإحياء الطقوس، والمسرح الروماني الذي اتجه الى الترفيه والمرح والذي كان مسرحا مغنى وكانت المسرحية تكتب بالتعاون مع مؤلف موسيقي، كما لازمت المسرح حتى في العصور الوسطى حيث كانت تمثل الاحداث الدينية من خلال التراتيل والأناشيد الى ان استقل المسرح عن الغناء و الموسيقى في القرن السادس عشر و اخذ طابعا كلاميا وهذا لاهتمامهم بالنص المكتوب الى ان ظهر المسرح الغنائي مع ولادة الاوبرا والاوبريت والأوبرا المضحكة والكوميديا الموسيقية و الميلودراما التي كانت الموسيقى والغناء فيها اهم من العرض المسرحي نفسه.

ومع تطور التقنيات الصوتية والمؤثرات السمعية مع نهاية القرن التاسع عشر اصبحت الموسيقى اختصاصا مستقلا له بعد تقني ودراماتورجي، إلا ان هذه المؤثرات السمعية تكمن في اصدار الاصوات المطلوبة في الكواليس مثلا (جرس اشخاص يتحدثون...)، او تسجيل الاصوات كصوت القطار او القصف الجوي، حيث عليها ان تتأقلم مع الحدث والديكور اي لها وظيفة درامية تبلغ مكان الحدث و وظيفة تعبيرية تدعم جو المسرحية (قلق، غموض، فرح...) اي انها تصبح نوعا من الديكور السمعي يدعم جمالية

العرض وهذا حسب رؤية المخرج، ومع دعوة الالماني ريتشارد فاغنر(12) الى تحقيق اجتماع الفنون في العرض الشامل حيث جعل عنصر الابداع و التطوير ملازما له في الارتقاء بإعماله الدرامية، وتميز بالولوج الى عالم الحداثة و الانقلاب الفني على السياقات التي كانت سائدة آنذاك، فاستطاع ان يجمع بين النص والموسيقى وان يوافق بين الاصوات والآلات الموسيقية حيث يعتبر رائد التزعة الرومانسية في الموسيقى الألمانية كما نجد ايضا انطونان آرتو(13) الذي دعى الى البحث عن لغة جديدة للمسرح و الى استبدال الكلام الى وسائل تعبير تعيد للمسرح طابعه الطقسي مثل الصراخ والضربات الايقاعية .

فالموسيقى المستخدمة في العرض المسرحي تكون مأخوذة عادة من اعمال معروفة او تؤلف خصيصا للعرض المسرحي، وبناءا على رؤية المخرج حيث تكون لها وظيفة تعبيرية كما يمكن ان تكون موسيقى حية تُعزف او تغنى اثناء العرض، كما يجب ألا تكون مجرد موسيقى لملا الفراغ وعلى المخرج ان يجعلها مرافقة لحركات الممثل وذات دلالات ومعاني هادفة، إلا ان الاستغناء عنها تماما في العرض المسرحي هو خيار إخراجي، إلا ان برتولد بريخت اعطى للموسيقى و الاغاني دورا دراميا في تحقيق التغريب من خلال ابراز التناقض بين روحية الموسيقى و مضمون الموقف ضمن مبدأ فصل العناصر عن بعضها.

اذن الموسيقى و المؤثرات السمعية في المجال التقني هي المعادل السمعي للإضاءة التي تساهم في خلق المؤثرات البصرية في العرض المسرحي حيث يجب تحقيق تعاون كامل بين مهندس الصوت و الاضاءة و المخرج للتوصل الى التأثير الجمالي المطلوب.

الأزياء: ان الازياء احدى العناصر الفنية المهمة من عناصر العرض المسرحي والمكملة له ترتبط بغيرها من مكونات العرض و على الاخص القناع و الماكياج و الديكور والاكسسوار بارتباط فني لكي تخلق سينوغرافيا عرض فنية، فالزي المسرحي يعتبر من العناصر التي تحدد جمالية العرض من خلال ألوانه و خطوطه و حجمه اضافة الى تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي، إلا ان الازياء تختلف من مسرحية الى أخرى، من مسرحية كوميدية الى تراجيدية، ومن عصر الى عصر آخر ومن زمن الى آخر حيث كان الاغريقيون المسرحيون يولون اهتماما كبيرا للأزياء والأفئعة في عروضهم التي كانت تعرض في الهواء الطلق حيث كانوا بالأزياء يفرقون بين الشخصيات العادية و الشخصيات ذات العظمة كالآلهة و انصاف آله او ملوك، كما كان يختلف زي الممثل الفكاهي عن الممثل الماسوي.

فالزي يقوم بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل اي انه يرتبط بالشخصية حيث يقدم للمتلقي افكار مباشرة كما يجب ان تتطابق الازياء مع مراكز الشخصية الاجتماعية فهو يحدد عمر الشخصية وجنسها وديانتها ومكانتها الاجتماعية ومزاجها وانتماءها الاجتماعي والاقتصادي والديني، اي انه يلخص مستوى الصورة فالمخرج يتعامل مع الزي وفق المتطلبات الملائمة لسينوغرافيا العرض المسرحي، فهو يحاول ابراز القيم الفنية لتوضيح رؤيته وأفكاره بتناسب شخصيات المسرحية مع الازياء و الالوان .

"المخرج يسعى ان يحسب شكل الملابس ولونها ومادتها ضمن حسابه للحركة والاشارة، وبالتالي التكوين والتركيب للصورة، لان الملابس بألوانها تسهم بعناصر التاكيد والتركيز وتساعد المخرج على عملية العزل" (14) حيث تختلف الالوان من مسرحية الى اخرى ولكل لون دلالة حيث يحقق جمالية اثناء العرض المسرحي وله

دور بارز في تحليل الشخصية كما له دورا احيائيا بارزا فيشير الى الجو النفسي للشخصية، و يعطي للمتلقي العمق في التفكير والتخيل لذا على المخرج ان يكون بدراية بعلم الالوان ودلالاتها.

"لقد تطورت الملابس فأصبحت ثروة تشكيلية تتكيف بالصورة والحركة وبذلك اصبحت قوة دافعة و دخلت في نطاق العمل المسرحي لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح كما ساعدت على ابراز فكرة المؤلف" (15)، فالمخرج يترجم ما جاء به المؤلف الى لغة مرئية و بصرية لها مجموعة من المعاني و الدلالات حيث يخلق جماليات بصرية ذات قيمة فكرية ودلالية وجمالية حيث يسعى الى تجسيد اجواء وابعاد الشخصيات والتعريف بالفترة الزمانية والمكانية، كما يستطيع ان يفصح عن حالة الشخصيات دون استخدام اللغة الناطقة بوصفها لغة بصرية في العرض، فلها طاقة اشارية تفصح عن معاني الاحداث و دلالات الشخصيات.

تعتبر الازياء عند كوردن كريج رمزا وإشارة تفصح عن فكرة معينة يريد المخرج ايصالها للمتلقي حيث يقول: "اذا كنت تريد تصميم الازياء فيايك ان ترجع الى كتب متخصصة (مثل كتب تاريخ الازياء) بل اترك لخيالك العنان و البس شخصياتك حسب ما تمليه عليك قدراتك الإبداعية(16)، فهو يحاول استخدام الخيال في تصميم الازياء دون الرجوع الى المصادر المتخصصة اي انه يعتمد على مخيلته في تصميم وتنفيذ الازياء حيث كان يحمل رؤى ذهنية وجمالية وخيالية واسعة الافاق وشجّع المخرجين على استنطاق العرض واضفاء القيم الجمالية له وتشغيل الخيال والمخيلة لإنتاج مسرح الحركة والرؤية البصرية والفرجة المشهدة المتمعة هذا فيم يخص رؤية كريج للأزياء، إلا اننا نجد ان هناك من لم يعط للأزياء دورا في اعماله ولم يعتمدوا عليها امثال جيزري كروتوفسكي(17) الذي اعتمد

على الجسد بالدرجة الاولى "اعتمد في مسرحياته على الممثل وجسده فقد اهل جانب الازياء ففي رأيه ليست لها قيمة في حد ذاتها و انما تستمد قيمتها من علاقتها بشخصية معينة و ما تقوم به من افعال من الممكن تصويرها امام الجمهور في تناقضها مع الافعال التي يقوم بها الممثل " (18) فمسرحه يكمن في الاستغناء عن اهم ادوات العرض ويعتمد في جوهره على اداء الممثل في الفضاء الذي عرف باسم "المسرح الفقير" فهو يعتمد على مهارات الممثل جسديا ونفسيا، ففي نظره ان الازياء تعيق حركة الممثل على الركح المسرحي وجماليات العرض تكمن في مرونة الجسد والحركات التي يقوم بها الممثل والإيماءات التي تؤثر برأيه على المتلقي، فهو يدعو الى التبسيط لكن بتميز الممثل الذي يستخدم جسده في تجسيد كل امر.

الماكياج: من العناصر المكملة للعرض المسرحي نجد الماكياج الذي يلزم الزي المسرحي والاكسسوار حيث يساهم في تأكيد وابرار ملامح وجوه الممثلين حتى يتفاعل معها الممثل و المتلقي في نفس الوقت "فالماكياج هو احد العناصر التي تساعد الممثل على الانتقال من عالم الواقع الى عالم الخيال، ومن ذاته كشخص الى الدور الذي يؤديه" (19).

كما يختلف الماكياج في الحياة الذي له وظيفة تجميلية عن الماكياج في المسرح الذي له دلالات ووظائف التي توضح معالم وجه الممثل، كونه محاولة اظهار الشخصية التي يمثلها ويجسدها، فقد عرف المسرح في اصوله الطقسية بتلوين الوجه وتلطيف الجسد بالصباغ والرسم بخطوط ملونة حيث كان لها طابع رمزي ودلالي ايضا استعمال القناع في عملية التنكر، إلا انه اصبح من المعتقدات الدينية و الاجتماعية وجزء من الاعراف المسرحية تُظهر للمتلقي الشخصيات حيث انه لكل لون صفة و دلالة محددة الى ان عرف تطورا

مختلفا و ابتعد عن اصوله الطقسية وكان يقوم على تحقيق الاليهام من خلال ابراز معالم وحركات الوجه بالإضاءة المستخدمة لتصوير الواقع، وبتطور فن الماكياج تغيرت معايير انتقاء الممثل للدور الذي كان يتم بناءا على شكل الممثل وسنه وأصبح يساعد على تغيير معالم الممثل ليتناسب مع الشخصية التي يؤديها، وأصبح جزءا من جمالية العرض المسرحي وله بعدا دلاليا فهو وسيلة فعالة لنقل انواع معينة من الدلالات للمتلقي كما يصْدُ مفعول الاضاءة المسرحية ويرسم الشخصية ويساعد على تصوير ملامح وإيماءات الشخصية الى المتلقي.

الإكسسوارات: تعد عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي حيث تستخدم هذه الكلمة للدلالة على كل من مكونات الديكور من اغراض وأثاث، وهي مجموعة من الاشياء لكل منها وظيفتها الخاصة كما يطلق عليها مصطلح "الغرض" فهي ترتبط بالفضاء المسرحي و بالشخصيات كما تعد جزءا مهما في تكامل عناصر العرض المسرحي حيث نجد المؤلف يأخذ بعين الاعتبار دور هذا الاكسسوار في بناء المعنى و المخرج هو الذي يبرز اهميته اكثر ويبين معناه وتحولاته ودوره الدلالي حسب رؤيته الإخراجية كما يختلف استخدامه حسب فكر وفلسفة ومنطق كل مخرج ليترجم الى لغة بصرية مرئية غير ناطقة .

كما نجد ان للإكسسوار دلالات درامية ورموز تصب في معنى المسرحية وتعبر عن اسلوبها وفكرتها ومثال عل ذلك كما جاء في مسرحية "عطيل" لشكسبير فالمنديل هو جزء من الملابس لكن نفس المنديل يمكن ان يصبح غرضا يكتشفه عطيل في حوزة رجل غريب، فيمكنها ان تتحول من مركز ثانوي الى فعل رئيسي يكون النقطة الاساسية التي تبني الفعل الدرامي،

كما تختلف الاكسسوارات من اكسسوار مستهلك كالسجائر والأكل مثلاً وإكسسوار ثابت كالمسدس، العصي، لوحات...، فبعض المشاهد تتطلب هذه الانواع لتحقيق الهدف وتساعد المتلقي على فهم العمل الفني فهي تكتسب دورها الايجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على الخشبة ومدى قربها من عناصر اخرى او بعدها كما تساعد على خلق التأثير العاطفي للمتلقي، فهي جزء مكمل للديكور والأزياء المسرحية ولها ايجاءات ودلالات وإشارات تساعد وتساند المشهد وتحقق الفكرة وتكمل جمالية العرض المسرحي .

يعتبر العرض وحدة عضوية تضم في بنيتها مجموعة من العناصر المتماصة التي يشرف عليه المخرج، فالإضاءة تعتبر لغة معبرة وخطاب بصري و وظيفي تسهم في خلق جو درامي ودلالي وجمالي منسجم حيث يتفاعل المنظر المسرحي مع الضوء واللون لخلق جمالية الشكل الفني، ايضاً الأزياء التي تعبر عن طبيعة الممثل وطبقته الاجتماعية وغط تفكيره، اما الموسيقى تساهم في خلق تواصل فني وجمالي بين الممثل والمتلقي، ولتجسيد شخصية الممثل يلزم تقنية الماكياج التي تعتبر وظيفية حيث تشكل الشخصية بصريا وتعبر عن حالة الممثل النفسية كما يلزم هذا الاخير مجموعة من الاكسسوارات التي تعد مؤشر فني وجمالي لها عدة دلالات ووظائف، اما الديكور يختلف من ديكور ثابت الى متحرك الى كوريغرافي الذي يعتمد على جسد الممثل ويحمل دلالات رمزية مقصودة، و كل هذه التقنيات تجمع فيما يسمى بالسينوغرافيا التي تجمع المكونات البصرية التي تعرض على الركح المسرحي لتحقيق رؤية متكاملة و خلق فضاء خاص للعرض حيث تهم بدرامية الصورة المسرحية وتجمع بين ما هو سمعي وبصري وحركي وتتسم بالجودة الجمالية والفنية.

## الهوامش:

- 1- ماري الياس ، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض - مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت، 2006، ص ص 214 ، 215.
- 2- آرسطو طاليس، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1982، ص 102.
- 3- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دم، 1996، ص 120.
- 4- ادوارد غوردن كريج: (1872-1966) ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصالح ومنظر مسرحي إنكليزي، له تأثير كبير في تطوير فن المسرح في القرن العشرين، سعى الى خلق اتجاه جديد في صناعة العرض المسرحي، اهتم بالعناصر البصرية للعرض وطور القيم الجمالية .
- 5- زيجمونت هنبر، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 229.
- 6- فيسولود مير هولد: (1874-1940) مخرج روسي واحد المؤسسين الكبار للتيار الثوري في المسرح الروسي، تأسس على يده المسرح البنائي، كان يبحث فيه عن تيارات واتجاهات تغذي جماليات هذا المسرح وبينها المسرح المعتمد على الرمز والبالاستكا، وكان من اهم سماته ان لا ينقل الواقع الى المسرح نقلا حرفيا، بل يجسد الواقع تجسيدا مجازيا فمسرحه يوحى بالواقع بأسلوب شرطي مؤسلب، ومن خصائصه ايضا معاداته المركز الطبيعي بتركيزه على المسرح الشرطي وعلى مبدأ الاسلبة وهي ان تؤسلب عصرا او ظاهرة ما يعني ان نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميزة.
- 7- ادولف آبيا: (1862-1928) مخرج ومنظر سوري مبدع في مجال الاضاءة والمناظر في المسرح الحديث، بحث في مجالات مختلفة تتعلق بالمناظر المسرحية والاضاءة والألوان استخدم الإضاءة، كثافة، لونا، وحركة من اجل خلق الجو العام والجو النفسي للمسرحية خالقا مفهوما جديدا في تصميم المشاهد وفي اضاءة خشبة المسرح .
- 8- فرانك م هويتنج، مدخل الى الفنون المسرحية، تر: دريني خشبة، الناشر دار العرفه، القاهرة 1970، ص 327 .
- 9- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، م.س ، ص 169.
- 10- برتولد بريخت: (1898-1956) الماني الأصل كاتب مسرحي، شاعر، منظر ومخرج مسرحي، نظريته تسمى "المسرح الملحمي" و ان جوهر هذه النظرية هو الصراع مع المسرح الاليهامي لأنه يهدف الى ايقاظ فكر المتلقي بواسطة التغريب فأحيانا كان يستخدم الموسيقى

كأداة للتغريب أو الأغاني الأقنعة، أحيانا يعلق عن الاحداث بواسطة الحكواتي أو الراوي، كما استخدم الاضاء كأداة للتغريب .

11- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع، الجيزة، 2000، ص 157.

12- ريتشارد فاغنر: (1818- 1872) مؤلف ومخرج مسرحي وموسيقار وفيلسوف الماني وقائد فرقة موسيقية، جمع بين الدراما الشخصية والموسيقى المثالية، ودعى الى العمل الفني الشامل ومن اعماله "الفن والثورة"، "الهولندي الطائر"، "الايوبرا و الدراما".

13- انطونان آرتو: (1896- 1948) شاعر سريالي وممثل كما أنه ناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي. ساهم في بلورة ما يعرف بمسرح القسوة في كتابة الخاص " المسرح وقرينه " الذي يعد المرجع الأول لتوجهه المسرحي، ويعد أرتو امتدادا طبيعيا لاتجاهات رفض الواقعية والتمرد عليها، ولكنه ذهب إلى مدي أبعد من الذي ذهب إليه أصحاب اتجاهات مناهضة الواقعية، لقد التفت أفكار أرتو مع الكثير من آراء شعراء العرض المسرحي " كريج و أيبا " و لكنه تميز عنهما في قدرته علي صياغة نظرية قائمة بذاتها، بل تستند إلى اسس فلسفية راسخة وهي ما يطلق نظرية القسوة.

14- طارق العذارى، حرفة الاخراج المسرحي، دار الكندي للنشر و التوزيع، 2009، ص 95.

15- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، م.س ، ص 163.

16- سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب، الكويت، 1979، ص 101.

17- جيزري غروتوفسكي (1933 - 1999) مُخرج ومُنظّر ومدرّب مسرحي بولوني، صاحب نظرية "المسرح الفقير"، ومؤسس "المختبر المسرحي"، درس التمثيل في كراكاو وموسكو وبكين، لكنه سرعان ما تحول إلى الإخراج المسرحي، وكان أول أعماله في عام 1957 «الكراسي» ليوجين يونسكو.

18- جيزري كرو توفسكي، نحو المسرح الفقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر و التوزيع، دت، ص 14 .

19- ماري الياس ، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض - م.س، ص 404.

## الخطاب غير المنطوق في المسرح

د.دين الهتاني أحمد

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة الجبالي اليابس - سيدي بلعباس

إنّ المسرح كما يقول إبراهيم حمادة «ليس هو التمثيل و لا النصّ، وليس هو المنظر و لا الرقص، و لكنّه يتكوّن من كلّ هذه العناصر التي تولّف هذه الأشياء من الفعل الذي يُعدّ روح التمثيل الصّميّة و الكلمات التي تُعدّ جسم المسرحيّة، و الخطّ و اللون، و هما خير ما في المنظر و الإيقاع الذي يُعدّ جوهر الرقص»<sup>1</sup>. فالؤلّف و المخرج، و الممثل و مصمّموا الديكور والملابس و الإضاءة و الماكياج و الصّوت يخاطبون حاستيّ عند المتلقّي المشاهد و هما العين والأذن بلغة خاصّة تتناسب مع ما يقوم به من مسؤوليّات في العرض المسرحيّ و على الرّكح. إنّ طبيعة الخطاب المسرحيّ تتطلّب تنوعاً في قنوات التّخاطب مع المتلقّين حيث أنّ التعبير البصريّ على الخشبة و حركة الممثل سوف تُعوّض الكثير من الألفاظ التي كانت تصف الفعل قبل تجسيده، و كذلك بعض الحوارات يتمّ الاستغناء عنها بسبب اندماجها أو تحلّلها ضمن أشكال تعبيرية أخرى يتوفّر عليها فضاء العرض المسرحيّ، فإلى جانب اللّغة المنطوقة نجد الحركة، والصّمت، و الرّقص، و الضّوء والموسيقى و غيرها من العلامات المسرحيّة التي تصبح حاملة للحوار المسرحيّ، فيفقد بذلك المكتوب دوره الدّلالي، و هذا ما أشار إليه رولان بارت بأنّ النصّ المسرحيّ «هو نظام لا ينتمي إلى النظام اللّسانيّ، و لكنّه على علاقة معه»<sup>2</sup>. فالكتاب المسرحيّ يلجأ إلى استثمار أكثر من علامة من خلال المزج بينها لتكون جميعاً قنوات تواصل، فيركّز من جهة على اللّغة المسموعة، و يُراعي الدّواعي السّياقية، فيعمد إلى توظيف

الحركات، أو الصّمت، و قد يعوّض الكلام بتجسيد علامات جسديّة كالإيماء، و تعابير الوجه.

مع ظهور المسرح التجريبيّ في الغرب، و انتقاله إلى المسرح العربيّ، بدأت وظيفة الحوار اللّغوي المنطوق تنهقر حيث فقد وظيفته التّليغيّة لأنّه لا يعقد الصّلة بين المتحاورين و لا يبلغ المتلقّي بآية معلومة، بل يكون في الغالب كلاماً عبثياً.

لقد قلّل مسرح الصّورة\* من دور الحوار، و جعله في المرتبة الثّانية، و أحيانا يخنفي لتحلّ محلّه الإشارة و الإيماء، و الحركة في أداءٍ دراميّ مدعّم بالموسيقى و المؤثرات الصّوتيّة مثل مسرحيّة «فعل بلا كلام» لصامويل بيكيت.

إذاً نستنتج أنّ اللّغة المسرحيّة تتألّف من الملفوظ، و غير الملفوظ، أو من أحدهما، والهدف المنشود منهما الوصول إلى المتلقّي، و جذب انتباهه إلى القضايا المراد معالجتها سواء كانت اجتماعيّة، أو دينيّة، أو سياسيّة. لأنّ القدرة على التّجاوب مع المتلقّي هي التي تجعل الكاتب والمخرج يُخضع الحوار للتّظيم، و دمج الكليّ مع الأنساق البصريّة والسّمعيّة في معنى واحد وهي السّمة التي تُعطي للخطاب جاذبيّته و يُنقل عن طريقه كلّ الفكر الذي يراه صاحب الخطاب و يصبح «هذا الشّيء السّحريّ، الزّهرة المتفتّحة لكلّ ما في المسرحيّة من عناصر»<sup>3</sup>.

إنّ اللّغة غير المنطوقة أي المرئيّة و التي تُسمّى أيضاً باللّغة البصريّة صار لها دور رئيسيّ في الخطاب المسرحيّ الحديث، و هذا ما جعل علماء اللّغة يهتمّون بهذا الجانب، و يدمجونه ضمن الدّراسات السّيميائيّة مثل إيلام كير في كتابه سيمياء المسرح و الدّراما، وألين أستون وجورج ساجونا في كتابهما المسرح و العلامات، فهذه اللّغة البصريّة تظهر في أشكال مختلفة منها:

## الحركة و الإيماء و الخطاب الصّامت:

«تستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة، و تعابير الوجه بعيدا عن الكلام... وكلمة إيماء باللغة العربية تقابل كلمتين مستعملتين في اللغات الأجنبية هما Mime و Pantomime»<sup>4</sup>. وكم هي كثيرة تلك الإشارات و الحركات التي تتفق حولها الإنسانية، إلى جانب التعبير الفيزيولوجي الذي هو أيضاً يكاد يكون موحّد المعالم، أي معالم الوجه.

إذ يُعدّ وسيلة، ووسيطا بين المعنى و الحركة والحدث، وبين اللفظ والإحساس أو ما يطلق عليه فيزيولوجية الانفعال حيث تخضع للمزاوجة بين العاطفة و العضلات لرسم المشاعر والأحاسيس.

يتّضح لنا إذاً أنّ التعبير الفيزيولوجي بالإيماء و الحركة هو خطاب مُكَمَّل للتعبير الصوتي من «حيث الدلالة على الأوضاع الداخليّة، فحين يريد أحد الأفراد التعبير عن الاندهاش تتولّد لديه حركة منسجمة في علاقتهما بكامل أعضاء الجسم و ملامح الوجه، و كثيرة هي الملامح التي يُعبّر بها عن الصّفات في حالة التأثر»<sup>5</sup>.

استخدمت هذه التّقنيّة في العروض المسرحيّة منذ القدم، «فأوّل من كتب نصّاً في هذا النوع هو الشّاعر «إبيكاموس» الذي عاش بين 430-400 قبل الميلاد، فأعطى طابعا أدبيّاً لتلك العروض التّهريجيّة الفجّة والمرتجلة»<sup>6</sup>، وبعد أن لقيت هذه العروض الاستحسان من الجمهور، أصبح الإيماء جزءاً لا يتجزّأ من الكوميديا اليونانيّة. و مع المسرح الأوروبي عرفت هذه المشاهد الإيمائيّة الازدهار حيث وُظّفت في الكوميديا دي لارتيه\*،

والكوميديا الإليزابيثية، فقد أدخل شكسبير عرضاً إيمائياً على مسرحية هاملت. و في المسرح الحديث و بعد ظهور المدارس الإخراجية «بدأت هذه المدارس بإعداد الممثل و بإدخال الإيماء في مناهجها التدريسية، للتوصل إلى الدقة في الحركة والتحكم بالأداء و لتحقيق التواصل مع المتلقي عن طريق لغة الجسد»<sup>7</sup>، لأن المسرح الصامت معروف عنه اعتماده على التعبير الجسدي فقط من دون حوار، و هو مرتبط بالقصة التي تميل إلى الرمزية في فكرها ، أو شخصياتها.

نتيجة لهذا تنوعت التقنيات و الأساليب في فن الإيماء، كما ظهرت نظريات في هذا المجال منها تناول الإيماء كلغة لها قواعدها الخاصة تفكك الحركة إلى مكوناتها الأساسية، وتحليصه من طابعه القديم، و تقديمه كأسلوب تعبيرى جديد، و من هؤلاء النظريين الممثل الإيمائي الفرنسي ديكر (1898). أما التعبير الصامت فهي «تسمية أطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلف البلجيكي موريس ماترلنك (1863-1949) ثم صار مسرح الصمت توجهها مسرحياً تزامن مع ظهور الطبيعة وارتبط بالرمزية»<sup>8</sup>. تلخص مبادئ هذا النوع من المسرح في استخدام الصمت استخداماً دلاليّاً بحيث لا يكون المعنى للحوار الظاهري، و إنما في باطن النص، و ذلك بعدم إكمال الحوار، و ترك الفرصة للمتلقى لاستكمال الفراغات التي يحدثها هذا الصمت، و قد يستعين الكاتب، و المخرج بالصّور أو اللقطات المصوّرة، أو الديكور القادر على التعبير عن المعنى درامياً.

يتّضح ممّا سبق أنّ الإيماء، و الصمت، هما من التقنيات التي استعملت كخطاب إضافي للحوار اللغوي المنطوق. وهما وسيلتان مرتبطتان بالعروض الدرامية التي تأثرت بالمدارس الفنية الحديثة كالرمزية\* و السريالية\*.

إنّ استخدام الجسد في التواصل المسرحي هو طريقة مشفرة لتوليد المعنى، و تفسيرها تفسيراً دقيقاً يحتاج إلى الخبرة و التركيز، لأنها مهمة بالغة التعقيد و الصعوبة «فلا شيء أصعب من الإمساك بأقل إيماءة من إيماءات

الممثل»<sup>9</sup>، لأنّ المتفرّج في المسرح يُواجه بمهمّة قراءة الوجه أو الجسم في حالة مستمرّة من الفعل و التدفّق.

و لكن رغم هذه الصّعوبة يحتاج المتلقّي إلى من يرشده لمعرفة دلالات هذا العمل الدّرامي، فقراءة الجسد هي المهمّة الّتي يواجهها نقّاد المسرح كونها محوريّة بالنّسبة لنظام العلامات وإدراك المعنى، لأنّ الإيماء هو «الوسيلة الأولى الّتي يتحدّد بها مظهر الجسد و اتّجاهاته المكانيّة»<sup>10</sup>. قد يمزج الممثل في خطابه بين النصّ المنطوق، و التعبير بالجسد، فعندما نبدأ المحادثة تدخل تعبيرات الوجه، و الإيماءات باليد أو الوجه، و هكذا، فإنّ هذا المزج يساعد على تثبيت المعنى فكلمة نعم مصحوبة بهزّ الرأس تؤكد دلالة القبول.

خلاصةً لما سبق نلاحظ أنّ الإيماء تقنيّة كانت تستخدم داخل الحوار كوسيلة من وسائل جذب الانتباه إلى العالم الدّرامي، و شخصيّاته، و فعله. و في العصر الحديث بدأت الحركات التجريبيّة في المسرح تسعى إلى استبعاد الكلمة لصالح اللّغة الجسديّة، كما فعل بيبكيت في فصل الخطابين اللّغوي والجسديّ من خلال عرض جمع بين ممثّل يتكلّم، و الآخر يستعمل حركات الجسد، أو غياب الحوار اللّغويّ تماماً، و تعويضه بالأداء الإيمائيّ في فصل واحد بعنوان «فصل بلا كلام» المهمّ أن يقدّم العرض خطاباً يحتوي قيماً، يتجاوب معها الجمهور المتلقّي، و يفهم «رموزها المندمجة بشكل تعاونيّ بين الكلمات و الحركات»<sup>11</sup>.

أمّا الحركة Le geste فهي تعني «وضعيّة الجسد، و حركة أطرافه، وهي كلمة مُحدثة ظهرت في القرن العشرين للدّلالة على نظام تعبيريّ يطلق على حركة جسد الممثل الواحد، و مجموعة من الممثلين على الخشبة، وهي عكس

الثّبات»<sup>12</sup>. تعتبر الحركة إحدى المكوّنات البصريّة الّتي ترسم جماليّة العرض المسرحيّ، كما أنّها جزء من الخطاب المسرحيّ ترافق الكلام أو تكون بديلة عنه كما أنّها تلعب دوراً دلالياً هاماً في التّعبير عن الأفعال والعواطف، والانفعالات.

كما يمكن أن تكون محاكاة لما يحدث في الحياة، و لكنّها تخضع لقوانين ركيّة حيث أنّها مقصودة غير اعتباطيّة، و يتحكّم فيها الطّابع الاقتصاديّ، والرّمزيّ، فقد أشار كبير إيلام إلى أنّ الحركة شكّلت موضوع جدل طويل، حيث تطّلع بعض المنظرين و المخرجين أمثال آرتو (1892-1984) إلى لغة مسرحيّة تسمح بخطاب حركيّ مدعوم، و مستقلّ يستند إلى ثروة نحوية ودلاليّة لا يُستهان بها و جاء بمثال يثبت به صحّة ما جاء به وهو مسرح "كاتاكالي" \* الرّاقص في الهند يستند إلى ثمانمائة وحدة نحوية وأربع وستين حركة للأطراف و تسع حركات للرّأس، و أحد عشر نوعاً من حركات العينين.<sup>13</sup>

الواقع في المسرح الحديث أنّ تدريبات الحركة صارت جزءاً أساسياً من إعداد الممثل خاصّة بعد ظهور المدرستين المشهورتين في الإخراج: الاتجاه التّغريبيّ الّذي أسّس قواعده بريخت، والاتّجاه التّقمّصيّ الّذي أسّسه ستان سلافسكي الّذي أكّد «على ضرورة أن تكون الحركة طبيعيّة وغير مصطنعة لتوحي بالحقائق»<sup>14</sup>، كما أنّ بعض التدريبات صارت عروضاً في حدّ ذاتها، و قد صنّفت الحركات كنظام متكامل «في دراسة أجراها جاك دولاكروز (1863-1950)، بالإضافة إلى دراسة رودولف فون لابان (1879-1958) الّذي سعى إلى تشكيل لغة كوريغرافية\*\* عالميّة»<sup>15</sup>. يقدّم المرسل في الخطاب المسرحيّ نظام علامات من خلال استخدامه المتغيّر للمكوّنات المسرحيّة، و يبقى

بذلك الممثل مهيمناً ومسيطرًا في هذا التدرّج المتغيّر، فصورة الممثل و أدائه تبقى هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات إنّها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل، و صوته، و حركاته. باعتباره الموصل للخطاب، وقاعدة انطلاق نظم العلامات فشخصيته وأدائه يساهمان في عملية نقل الدلالة إلى المتلقي.

#### الإضاءة و الموسيقى:

هي أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية الأخرى وكانت وظيفتها الأساسية قديماً إنارة المسرح، ولكن المسرح الحديث جعل منها علامة من العلامات المميزة للركّح و لها دلالتها التي تختلف باختلاف ألوانها ومكان وقوعها، فقد «تطوّرت الإضاءة تقنيًا بشكل سريع منذ بداية القرن التاسع عشر، و مع التطوّر صارت تستخدم بشكل أساسي لتشكيل البعد السينوغرافي\* للمكان»<sup>16</sup>. فهي من العناصر التي يمكن أن تحدّد حيّز اللّعب المسرحي، و تُخلق مترامنة على الخشبة ومستويات مكانية مختلفة، كما تسمح بتحديد زمان الحدث (ليل-نهار، ربيع-شتاء، صيف-خريف...) كما تساعد على جوّ خاصّ بالأحاسيس (كالرّعب و الهدوء، القلق...). كذلك يبرز تعابير وجه الممثل والحركة على الخشبة، من هذا المنطلق أصبح الكتاب، و المخرجون يهتمّون بدور الإضاءة و«صار ضبطها أحد هموم المخرج الكبرى، لأنّها تساعد الجمهور على الإحساس بالنص و بالجوّ المعنوي المعروض أمامه على الرّكّح»<sup>17</sup>.

إنّ الإنارة شأنها شأن كلّ العناصر المكملّة للعرض المسرحي يمكن لها أن تحقّق أعظم النتائج بأبسط الوسائل. التي لا تحاول أن تجعل من نفسها غاية في حدّ ذاتها، و بالتالي لا تفرض نفسها على الموقف و إنّما الموقف هو الذي يفرض على المتخصّص في الإضاءة ما يتوجّب فعله من درجاتها، و ألوان ملائمة

للموقف. فهي تهدف أساساً لخلق الجوّ العامّ للعرض المسرحيّ، وإضافة دلالات و معاني تُجسّد عناصر العرض الأخرى، و«الهدف في التصميم الضوئيّ ليس في روعته بوصفه قيمة جماليّة، و إنّما في اللّغة الّتي تحملها الألوان، فهي تقول ما لا يستطيع النصّ قوله»<sup>18</sup>.

فالعلامة في المسرح قد تكون بصرية أو صوتيّة، فالألوان والأشكال، والديكورات، والأزياء والأصوات، كلّها علامات لا يصل معناها كاملاً للمتلقّي، إلا بواسطة الضوء، كما أنّ الحدث المسرحيّ يسمح بالانتقال من موقف إلى آخر، و كلّ موقف يحمل لغة بصرية عامّة، كالحركة والإيماءة، لكن هذه اللّغة البصريّة لا يكتمل مدلولها، فتأتي الإضاءة، بوصفها علامة مكتملة لما قام به الممثل على الخشبة و ذلك بالتركيز على مكان معيّن واختيار اللّون المناسب لهذا الموقف. و بذلك يلتئم العنصران معاً لإيصال الرّسالة إلى المتلقّي بصورة دقيقة، فالإضاءة تقنيّة لها القدرة «على تضخيم أو تعديل قيمة الحركة، الديكور، و هذا معناه إمكانيّة إضافة قيمة سيميولوجيّة جديدة، إذ أنّ وجه الممثل أو جسمه، أو أثاثاً أو قطعة إكسسوار لا يأخذ شكلاً إلا من خلال الإضاءة، و كذلك الحال بالنسبة للّون الّذي يشعّه، و الّذي تبرزه الإضاءة فهو أيضاً يلعب دوراً سيميولوجيّاً و بذلك تبين لنا أنّ ألوان الإضاءة تعتبر من أهمّ الأنساق الّتي تشكّل الفضاء المسرحيّ، نتيجة التّرابط الكبير ما بين الفكر، و الفضاء و مفهوم اللّون في الجوّ و الدلالات الّتي تنتج عنه»<sup>19</sup>.

إنّ أوّل شيء يجب أن يقوم به مصمّم الإضاءة قبل إنجاز عمله الفنّي هو أن يحدّد الطّابع الدّراميّ الّذي يميّز الموضوع المعالج في المسرحيّة، إن كان يعبر عن الحزن أو البهجة، وهل طابعه جدّي أو هزليّ؟. «فعلى اللّون أن

يتطابق مع الفعل الذي تؤدّيه الشّخصيّة»<sup>20</sup>، إنّ هذه الأسئلة تفرض على المصمّم أن يختار الألوان التي تتناسب و العرض المقلم، والمعاني والدلالات المراد تبليغها لأنّ أيّ خطأ في اللون سيؤدّي إلى خلل في المعنى. فواجب المصمّم هو إحداث التّناسق بين اللّغة المسرحيّة بشقيّها، و نوعيّة الضّوء، و حسن توزيعه على الخشبة، وبذلك تكون الألوان السّائدة في العمل المسرحيّ مؤثّرة و معبرة تتجاوب و سيكولوجيّة المتلقّي.

خلاصة القول نستطيع الجزم بأنّ الإضاءة تؤدّي دوراً مهماً في العرض المسرحيّ، و لا يتحقّق هذا الدّور إلّا بامتزاجها مع الأشكال الخطائيّة الأخرى، وهكذا فإنّ كلّ شخصيّة مضاءة بطرائق مختلفة، و من زوايا متعدّدة يمكن أن تعبّر عن عواطف، و انفعالات مختلفة، فجوّ احتفاليّ حيويّ يأتي بإضاءةٍ عنيفة قويّة، و تلوين تعبيريّ، أمّا الجوّ المأسوي الكئيب تصاحبه ألوان باهتة، وإضاءة خفيفة، وهكذا تأخذ بعض العناصر أشكالاً مختلفة، ودلالات جديدة، و ذلك عند اتّصالها ببعضها البعض على خشبة المسرح، و هذا ما يؤدّي حتماً إلى تعدّد قنوات الاتّصال بالمتلقّي المنفّرج، و يجعل العرض ثرياً من حيث تعدّد أشكال الخطاب، و بالتالي يكون هادفاً و تُكتب له الدّيمومة. أمّا الموسيقى فإنّها تدخل ضمن المؤثّرات السّمعيّة، و هي تقنياً المعادل السّمعيّ للإضاءة التي تعتبر مؤثّراً بصريّاً، و قد لازمت الموسيقى المسرح قديماً وحديثاً، و تطوّرت دلاليّاً عبر الأزمنة التاريخيّة للمسرح، «ويمكن أن تُسند الموسيقى التي تصاحب المشهد إلى مؤلّف موسيقيّ أو أن تؤخذ من أعمال معروفة، كما يمكن أن تُعرّف أثناء العرض على أن ترتبط بروح المسرحيّة و لحظة العمل المسرحيّ»<sup>21</sup>.

قد اختلف النّقاد و المسرحيّون في الدّور الذي تلعبه الموسيقى في العرض المسرحيّ، فتارةً تعتبر عنصراً عضويّاً يعطي العرض إيقاعه، ففي المسرح اليونانيّ و الرّومانيّ كانت الموسيقى جزءاً أساسيّاً من العروض

المسرحية التي كانت غنائية ترتبط بالشعر و تُرفق بعزفٍ على الناي أو آلة العيثار «كذلك كان النص المسرحي يقوم على التناوب بين مقاطع الجوقة المغناة وبين المقاطع الحوارية الموزونة»<sup>22</sup>، و تارةً تعتبر الموسيقى عنصراً مرافقاً له وظيفة جمالية، و تكون في مقدمة العرض أو نهايته و تسمى بالموسيقى التمهيدية والختامية، و يختارها المخرج ضمن الأعمال الموسيقية العالمية حيث اختار الألماني غوته مقاطع من موسيقى بتهوفن في إنتاج عرض مسرحية «انغموندا» في أواسط القرن الثامن عشر.

و تارةً تعدّ عنصراً درامياً تلعب دوراً في تشكيل المعنى. فقد بدأ المسرحيون في العصر الحديث الالتفات إلى الأشكال الخطائية غير المنطوقة، للتقليل من هيمنة النص المنطوق، وأهمّ من مثل هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي أنطوان آرتو\* الذي دعا إلى استبدال الكلام بوسائل تعبيرية أخرى تعيد للمسرح طابعه القديم، و من هذه الوسائل استخدام الموسيقى والقرع على الطبول، وهذا ما أدّى إلى ظهور نوع جديد أطلق عليه اسم المسرح الموسيقي.

إنّ استخدام الموسيقى كشكل من أشكال الخطاب المسرحي بدأ مع المخرج المسرحي الفرنسي جان كوكتو (1889-1963) الذي استعان بموسيقى (إريك ساتي) و مزجها بمضمون مسرحيته، و جعلها وسيلة تبليغية في إبراز حالات تعيشها الشخصيات و في «بعض الأحيان تؤكّد على الجوّ الذي يهيمن على المسرحية»<sup>23</sup>، و عليه نستطيع أن نؤكّد على الدور التواصلي الذي تلعبه الموسيقى في عمليتي الإرسال و التلقّي في الخطاب المسرحي.

## المصادر و المراجع:

- 1- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، بيروت، لبنان، د، ط/ د ت، ص 07.
- 2- رولان بارث، نظرية النص، ترجمة: منذر عياشي، مجلة العرب و الفكر العالمي، بيروت عدد 15، 1995، ص 93.
- \* مسرح الصورة: هو مسرح صامت يعتمد فيه المخرج على الصور المعبرة، و يُقدّم عادة للضمّ البكم، و أوّل من اعتمد عليه المسرحي الأمريكي روبرت ويلسون 1944 الذي قدّم عرضه الأوّل نظرة الأصم لهذه الفنة من المعاقين سنة 1948.
- 3- دريني خشبة، فنّ الكتابة المسرحيّة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط 1، 1989، ص 96.
- 4- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 87.
- 5- عبد الكريم جدرين الفنّ المسرحي، دار الفنك للنشر دار الطّبع 1993، ص 25.
- 6- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 88.
- \* كوميديا دي لارتيه أي كوميديا الفنّ.
- 7- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 91.
- 8- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 440.
- \* الرّمزيّة: تسمية ابتدعتها مجموعة من الشّعراء و كان شعارهم الفنّ للفنّ، و استخدموا الرّمز للابتعاد عن المحاكاة و عن الواقعيّة
- \* السريالية: هي مدرسة تأثّرت بنظريات سيغموند فرويد الذي فسّر الفنّ بانعكاسات المكبوتات على اللاشعور، فكان فيهم رمزيّاً يتّجه إلى كشف الجانب الغرائزي لدى الإنسان.
- 9- ألين أستون و جورج ساچونا، المسرح و العلامات، ص 163.
- 10- إيلاّم كير، سيمياء المسرح و الدراما، ص 72.
- 11- عبد الواحد محمّد، ترجمة النصوص الدراميّة إلى اللّغة العربيّة، مجلة الآداب الأجنبيّة، اتّحاد كُتّاب العرب 2005 العدد 124، ص 15.
- 12- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي ص 168-169.
- \* كاتاكالّي: كلمة هندية تعني الحكاية الممثّلة و هو نوع من المسرح الرّاقص، تُجمع فيه عناصر العرض الشّامل: الرّقص، والغناء، والإيماء، و الحوار، يرويها المنشدون بواسطة الآلات التقليديّة، و يؤدّيها الرّاقصون بالحركات.

-13

أنظر إيلام كير، سيمياء المسرح و الدراما، ص 40.

-14

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 170.

\* الكوريغرافيا: هي فنّ تصميم الرقصات.

-15

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 171.

\* السينوغرافيا: هي فنّ تشكيل فضاء العرض و الصورة المشهدية، و هي نشاط إبداعيّ فني يفترض معرفة بالرّسم والعمارة و الصّور و الألوان و الأشكال، و بالتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة و هندسة الصّوت).

-16

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي ص 40.

-17

فليب فان تيغم، تقنية المسرح، ترجمه: بهيج شعبان منشورات عويدات، بيروت ط3  
1985 ص 110.

-18

نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان، الناشر، الشركة المصرية العالمية  
لوانجتمان، القاهرة ط1 1996 ص 207.

19- جلال جميل محمّد، مفهوم الضّوء و الظّلام في العرض المسرحي مطابع الهيئة  
المصرية العامة، مصر، ط1 2005، ص 209.

20- إيريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمه: يوسف عبد المسيح ثروت، دار  
الشؤون الشامية العامة، بغداد، ط2 1986، ص 29.

21- فليب فان تيغم، تقنية المسرح، ص 103.

22- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 491

\* أنطوان آرتو: كاتب فرنسيّ من مؤلّفاته Le théâtre et son double.

23- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 492.

## فلسفة إنتاج المعنى في الترجمة المسرحية

د / رأس الماء عيسى

قسم الفنون الدرامية / جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

"إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه، إلا قال

في غده :لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان

يُستحسن، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفضل، ولو تُرِكَ هذا لكان

أجمل .وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء

النقص على كافة البشر"

العماد الأصفهاني

تعتبر ترجمة المؤلفات القديمة والحديثة منها ترجمات تحون المعاني الأصلية، لأن الأهداف المنتظرة من النص تكون قد ضاعت، ونستشعر هذا الإشكال بصورة أفضل عندما يتعلّق الأمر بالنصوص المسرحية، حيث يظهر نجاح ترجمتها أو فشلها مباشرا، لأنها تُعرّض على جمهور مباشر.

ولذلك وُضعت للترجمة تقنيات علمية، تساعد المترجم على تخطي معظم الصعوبات التي قد يواجهها عند ترجمة نص معين، وعلى الوصول إلى أفضل مكافئ للنص الأصلي تبعا لنوع النص، ولطبيعة المشاكل التي ينطوي عليها هذا النوع بالذات من النصوص.

أضحت إشكالية ترجمة النص المسرحي من لغة إلى أخرى، من أعقد التقنيات الفنية الأدبية، فكيف يمكن لهذه الترجمة أن تؤثر على البعد الدرامي في العمل المترجم، وأثر فهم المترجم من عدمه لطبيعة النص المسرحي على سرعة أو بطئ خط الفعل الدرامي و مسميات العناصر المسرحية الأخرى لإنتاج المعنى؟

" يجب أن تتناسب المناحي التعليمية للمسرح شكلا و مضمونا مع الميولات التي تولد في أحضانها "1 إذ يحاول المسرح دوما المشاركة الإيجابية في إصلاح المجتمع من خلال مناقشة الحقائق التاريخية و المعاصرة، وتحليل جوهرها والتعليق عليها، وللترجمة ومناهج التعليمية بالغ الأثر في عملية تعميم المقاصد المختلفة عبر قنوات الإفهام والإعلام، لذا " فإن معظم الأمم العظيمة لم تكن عازمة على أن تهوى المسرح كنسلية، بل لحل العديد من مشاكلها السياسية والسوسيو ثقافية، ومن خلال وظيفته التثقيفية التعليمية، كان يجب المسرح دوما و بكل حرية عن العديد من الاستفسارات، ليحل بها وجهات النظر المختلفة، حتى تتضح كل الميولات المتضادة فيما بينها "2.

يُكتب النص المسرحي بهدف عرضه على جمهور مباشر، لا لكي يبقى حبيس الأوراق، وكل كلمة فيه تحمل بعدا منطوقا، وهذا ما يصنع كل الفرق والخصوصية المتعلقين بالنص المسرحي بالمقارنة مع النصوص الأخرى، فإما أن يترجم حرفيا فيتم الحفاظ على شكله المكتوب، وإما أن يتم التصرف فيه فيحدث أثره المنشود لدى الجمهور الجديد.

لهذا السبب اندرجت النصوص المسرحية ضمن النصوص الأدبية من النوع الخاص، فهي تكتب وتؤلف بهدف العرض، والأصل أن المترجم للنص المسرحي يهدف إلى تقديم نص مسرحي جديد بهدف العرض أيضا، ولكن هل يمكن لأي مترجم غير عارف بسميزات النص المسرحي وتقنيات المسرح أن يترجم نصا مسرحيا عرض على جمهور، إلى نص مسرحي قابل للعرض؟ وأقل ما يتوجب على المترجم هو معرفة ملمة بعلم المسرح وتقنياته وفن الكتابة الدرامية.

يما رس بعض المترجمين عملهم انطلاقا من رؤية خاصة، " فهم يعتقدون أن الأدب الأوربي يمثل تراثا شائعا يستطيعون أن يأخذوا منه ما يحوز على إعجابهم، مهما يكن أصحابه ومستوى كتاباتهم، والمراحل الزمنية التي ظهوروا فيها. "3، سيكتسب هذا

العمل شرعية أكبر إذا استطاع المترجم أن يجري تغييرات في بعض المشاهد أو الفصول، يضيف من عنده أو يقتطع لهدف الإيضاح وتحقيق منهج التعليمية في أوساط مجتمعه، ومن ناحية أخرى، نجد بعض المترجمين يعيرون اهتماما أكبر للحفاظ على طبيعة النصوص التي يشتغلون عليها، فيبدون أكثر أمانة ودقة.

ومنه تعتبر الترجمة أسلوبا ينطلق من نص لغة المتن، يؤدي إلى نص لغة الوصل المكافئ على الوجه الأمثل، وهي تتطلب من المترجم أن يفهم العناصر النحوية

والدلالية والأسلوبية وفهم براغماتية النص الأصلي، ويعني ذلك لجوء المترجم إلى أسلوب ترجمة معين أو أكثر من أجل الاشتغال على النص المسرحي بالذات، دون نسيان أن كل كلمة مكتوبة ستدخل في إطار العرض، فهي ذات بعد منطوق وممثل وحركي، وكل هذه التفاصيل من شأنها أن تحدد طريقة الترجمة للوصول إلى أقرب نص مسرحي مكافئ للأصل، أو بالأحرى للوصول إلى إحداث أكثر أثر مكافئ للأثر الأصلي للعمل المسرحي.

"هناك فئة أخرى من المترجمين يعمدون إلى المزج بين البراغماتية والأسلوبية، بغية الاقتراب أكثر من المتلقي العام وعدم الإطاحة بمعنى النص ولغته"4، فهذا النوع من الترجمات، لا ينطوي إلا على تغييرات بسيطة في فعل الترجمة، ومنه يمكن التساؤل: هل يقوم المترجم أثناء عملية اشتغاله على النص المسرحي، بدراسة مدى قابلية المترادفات الإدراكية للترجمة في العمل المسرحي؟ لأن الألفاظ المترادفة تثير مشاكل مفرداتية ودلالية وثقافية في الترجمة، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالنص المسرحي.

"تفرض التعليمية في المسرح المترجم، إلزامية مراعاة عناصر تقنية مهمة، كالمكافئ الشكلي أو مكافئ الفكرة أو المكافئ الوظيفي، لتحقيق التأثير على مستقبل اللغة الهدف، عبر النص المسرحي"5، فهل حقيقة تراعى مثل هذه العناصر أثناء ممارسة فعل الترجمة المسرحية؟

إذا كان الأمر غير ذلك، فستبقى حتما تلك العناصر الثانوية في الخطاب المسرحي مبهمة، تظهر في شكل صور لغوية مشوهة، هي بحاجة لمعنى صريح، ومنه أضحى لزاما على محترفي فعل الترجمة المسرحية، التدقيق والتمحيص في بعض المقاربات والمقارنات اللفظية والدلالية، قبل التعرض لعملية تحويل النص، وعليهم إدراك الفروق الواضحة بين الترجمة التعليمية والمهنية والترجمة التأويلية في مجال المسرح.

إن المعنى هو الذي يتعين الوفاء به بالدرجة الأولى أثناء الترجمة، والترجمة قبل أن تكون إعادة إنتاج نص أصلي في لغة ثانية، فهي عملية فهم تهدف إلى نقل نفس المعنى بلغة مختلفة. ولذلك لا نستطيع التحدث عن الأمانة للغة المترجم عنها بل الأمانة للمعنى، باعتباره تركيبا غير لغوي يتم بواسطة الإجراء التأويلي. وفي اعتقادنا تقوم الأمانة على أساس ثلاثة عناصر : قصد الكاتب، اللغة المستهدفة والقارئ، وهي لا تنفصل عن بعضها البعض، وإذا اقتضت الأمانة على عنصر واحد فقط منها ويخون المترجم العنصرين الآخرين، فهو لن يكون آمينا للمعنى، وقد بينت العديد من التجارب أن مسؤولية المترجم هي التي تحدد خياراته طبقا لشكل النص الذي بين يديه، وكل نص ينفرد بتجربة خاصة في هذا الميدان تحدد التوازن بين الأمانة والحرية لمترجم ذلك النص.

وبما أن العلاقة بين العمل الأصلي والمترجم ليست علاقة هوية، بل علاقة تكافؤ في الوظيفة والرسالة، فإن ذلك التغيير الذي يحدث أثناء الترجمة بين الأصل والهدف، وذلك الانزياح في الزوايا هو أمر جائر إلى حد ما، وذلك ما يبرر امتلاك النص من طرف المترجم، وهو في نفس الوقت نتيجة قهرية في نوع النصوص المسرحية، وكذلك رخصة تسمح له بالمرور نحو الحرية، في سبيل إحداث نفس الأثر الأصلي في الترجمة.

ويبقى من أهم الإشكالات المطروحة في عملية ترجمة النص المسرحي، كيفية تغادي التكافؤ الأحادي المعنى، بين الدال الأجنبي ومدلوله؟ الأمر الذي يدفع

بالمتلقي مشاهدا كان أم قارنا إلى ممارسة ترجمة ذهنية سريعة، يصعب السيطرة عليها، إذ من الممكن جدا أن تكون مغلوطة، لذلك أصبح من المفيد إعادة النظر في وظيفة الترجمة الإيجابية حينما يتعلق الأمر بتعليمية المسرح، ينبغي علينا والحال هذه، أن نتميز بين الترجمة التعليمية والترجمة بمفهومها الواسع في العملية المسرحية، وتحديد الوظائف والسمات الخاصة بكل نوع، لضمان الحد الأدنى من سلامة الصور التعبيرية المتتالية عبر العلامات الخطية في النصوص المسرحية، لتسخير سبل تسهيل الاندماج الوجداني والتخيلي والجمالي والمعرفي على السواء، ونظرا لصعوبة المهمة، "على المشتغلين في حقل الترجمة المسرحية إجادة لعبة تبديد مخاوف اللّاتواصل، والحذر من انزلاقات تشويش المعنى وقلق العبارة في نقل أحداث النص الدرامي من لسان إلى آخر"6، وانطلاقا من ذلك يجب أن نضع في عين الاعتبار المسار التفسيري والتأويلي الذي يسلكه المترجم لدى ترجمته للنص المسرحي الأصلي، لأن ذلك سيساعده على ابتكار أقرب تكافؤ من الأصل، أي أنه لن يفرق في متاهات لا تؤدي غرض النص بتاتا، لذلك من المهم تقفي أثر السياق النصي والحفاظة على الحبكة، وتجسيدها لكل هذه الاعتبارات، تبقى الغاية المنشودة من ترجمة النص المسرحي هي إيصال نفس الأثر الذي أحدثته النص الأصلي على جمهوره في زمن تأليفه، مع الإشارات الاجتماعية والثقافية واللسانية والنفسية والسياسية التي تكون هذا التأثير، وهنا يمكن الإشارة إلى إشكالية الترجمة الآلية للنصوص المسرحية، بمعنى: هل ما أنجزته التقنيات الحاسوبية، يشفع بالحديث عن ترجمة آلية مكتملة، لها كفاية العبور من التحليل إلى التوليد؟

من الواضح أن بعض المهتمين بشؤون الترجمة المسرحية، لم يدركوا بعد الوظيفة الاجتماعية للمسرح كقيمة، فغيّبوا مفهوم المتعة كقيمة إنسانية أيضا، ولم يربطوا جمال المسرحية بفائدتها، إذا كانت وظيفة المسرح الأساسية في بعدها التعليمي هي في خدمة التعلم.

"هناك من يجزم أن لاقية للفن الذي لا يهدف سوى للتعليم، ويعتقد أنه سيفعل ذلك بالقوة، دون مراعاة الأساليب المختلفة للفنون، وهذا طبعا لن يعلم الجمهور، لأنه عديم المتعة."7

يؤلف النص المسرحي أساسا من أجل عرضه والعرض يحدث أثرا فنيا تتحقق من خلاله المتعة لدى الجمهور، وترجمة النص المسرحي من المفروض أن تؤدي إلى نص جديد بهدف العرض أيضا وبالتالي إحداث نفس الأثر الذي أحدثه النص الأصلي لكن على جمهور جديد، ولهذا الغرض يتعين على المترجم أن يتذكر عناصر عديدة في العمل الأصلي ويسقطها على العمل الجديد حتى يكتمل الأثر لديه، وهذه العناصر هي من يساهم في صناعة الفرجة مثل: التمثيل، الحركات، الإيماءات، الإشارات، الملابس، الديكور، الإضاءة، الحوار، الإيقاع الكلامي، الجمهور، الثقافة، الحضارة، البعد الزماني والمكاني المختلف... الخ.

ولهذه الأسباب تكون ترجمة النص المسرحي بمثابة إعادة إنشاء نص جديد، لأن متلقيه ينبغي أن ينسى أن العمل مترجم، وينبغي أن يفهمه ويتأثر به مباشرة في إطار الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والزمنية والمكانية والثقافية التي يعيش في خضمها، وحتى ينجح المترجم في إعادة إنشاء النص، عليه أولا أن يمتلك النص المسرحي برمته.

"يقوم نقل الأثر المسرحي في الترجمة على الجمع بين الرؤى الفكرية التي يحملها النص في حد ذاته والشكل الفني الذي يقوّل فيه هذا المضمون، ثم نقل هذه الكلمات المترجمة والعبارات الحوارية إلى عرض مسرحي تتألف فيه السينوغرافيا والكوريوغرافيا والنص المكتوب لينتج من الكل عرضا مسرحيا."8

إن الحفاظ على وحدة النص المسرحي في نظرنا، تقوم على احترام عدد من الثوابت والتي تعد غير لسانية بشكل عام، فمن المهم أن يحافظ النص على

شكله المسرحي الأدبي، ووظيفته الجمالية، وأن يكون الأثر الناتج عن اجتماع المعنى والشكل، الهدف المنشود من الترجمة قبل أي اعتبار آخر، ومن المهم أيضا عدم المساس بـ" الخطوط العريضة " في المسرحية كالحبكة والموضوع، حتى يتحقق أكبر تكافؤ في المعنى، ولا يتم استعمال التصرف إلا إذا كان عدم استعماله يؤدي إلى ضياع الأثر المسرحي.

تعتبر الترجمة المسرحية حساسة، نظرا لجانب العرض فيها، فهي تشاهد على المباشر من طرف جمهور يعرف قواعد اللعبة الدرامية، وتُعرض في مكان محدد وتاريخ معين، وبذلك إما ستكون حيّة أو لا تكون، ولذلك اختارت هذه الترجمة المميّزة جدا أن تتصف بالتصريف، في نفس الوقت الذي تكون فيه أمينة ومحترمة الأصل وستبقى دائما الترجمة المسرحية الحقيقية هذا النوع من الترجمة المنسجمة، وفي هذا الصدد يقول جورج مونان " أن ترجمة العمل المسرحي الكبير، ينبغي أن تعاد كل 50 سنة، من أجل التوفيق بين إنتاج أدبي من جهة، والفكر والإحساس والمجتمع واللغة من جهة ثانية، لأن هذه الأخيرة تكون قد تطورت وتغيّرت عبر الأزمنة."9

انطلاقا من رأي جورج مونان، يتضح جليا أن المترجم الذي يهمل بترجمة عمل مسرحي عليه الإلمام بخصائص النص الأصلي وأغراضه، فهو يحتاجها أولا حتى يفهم بصورة أحسن نص المسرحية التي بين يديه، ويصل إلى تفسير أغراض مؤلفها الأصلي، كما يحتاجها ثانيا لإتقان نسيج النص الجديد الذي هو بصدد إنتاجه، وهذا النص الجديد سوف يكون خاضعا لعوامل زمانية ومكانية وثقافية وحضارية مختلفة عن النص الأصلي، ويجدر بالمترجم احترام هذا الفارق الزمكاني والثقافي والحضاري، حتى ينجح نصه المسرحي الجديد في إحداث أثر على جمهوره، مماثل لذلك الذي أحدثه النص الأصلي على الجمهور السابق، والذي

قد يؤرّخ إلى عشرات السنين التي مضت. إن خصوصية النص المسرحي الكامنة في بعده المكتوب والمنطوق، تجعل من ترجمته نموذجاً ترجمياً خاصاً، يأخذ بعين الاعتبار كل النص المسرحي كوحدة للترجمة، وكانت نظرية تحليل الخطاب أقرب وسيلة لتحلل النص إلى مكوناته المرئية وغير المرئية للوصول إلى معناه، وتحديد سياقه الذي يكتمل به المعنى.

وانطلاقاً مما تقدم نخلص إلى جملة من الاستنتاجات العامة حول مسألة تعليمية ترجمة العمل المسرحي، منها أن النص المسرحي نصاً أدبياً من نوع خاص جداً، لأنه نص مكتوب يحمل أبعاداً منطوقة وحركية، يقوم على عناصر فنية وتقنية تدخل جُلّها في إطار بناء سياق النص، ولذلك تعتبر ترجمته خاصة جداً، فالتلقي فيها يكون مباشراً إلى الجمهور، لا يفتح المجال بتاتا للترفسير أثناء التلقي، فالترجمة نفسها من شأنها تفسير كل ما يحتاج إلى تأويل وشرح في النص المسرحي الأصلي، لكي يصل واضحاً إلى متلقيه المباشر، وهذا ما يجعل كل الأمانة في النص المسرحي تتعلق بالتأثير المسرحي المباشر، وعلى أساسه يقوم التكافؤ في الترجمة.

يتوجب على مترجم النص المسرحي، اكتساب قدرة حسية ومهارة وذكاء للوصول إلى لمّ سياق النص، ومن ثمّ توظيف إبداعه الخيالي ودقته التفسيرية والإدراكية، ليصل إلى ترجمة مثالية، تكون عادةً بخلق وضعيات جديدة تماماً؛ والتصرف في حالة النص المسرحي يكون ذا هدف تعليمي في غرضه الإفهام وتحقيق المتعة لخلق المشهدية الفنية لدى المتلقي، وكذا احترام سياق النص المسرحي، والتحكم في الوضعية نفسها التي يكون المترجم بصدد البحث عن مكافئ لها، وتحديد إستراتيجية واضحة تُبعد العرض المباشر الذي يحيط بالترجمة المكتوبة للنص المسرحي.

إن احترام المترجم لهذه العوامل، وانتهاجه أسلوب الدقة المنوط بالعملية التعليمية في الحالات المذكورة، هو ما يجنب المتلقي مشقة التفسير، والسهو عن أحداث العرض المسرحي.

وفي الأخير، يجوز لنا أن نتساءل عن حال المسرح المترجم ببلادنا في الوقت الراهن، فالظاهر أنه تحول إلى شكل كلاسيكي جامد، بحيث أصبح من الصعب علينا تناوله وتوعية جمهور داهمته التكنولوجيا الرقمية وميديا البشاعة والبلادة.

فهل يمكن أن يكون للمسرح فاعليته التعليمية، داخل أمة لا تميل إلى مناقشة مشاكلها في المسرح؟

#### الهوامش :

1- البطاينة، لينا " المسرح في التعليم "مجلة المسرح ، العدد 98 - 90 ، يناير / فبراير 1997 القاهرة.

2- الدسوقي، عمر " المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها " ط 5، القاهرة، 2003 دار الفكر العربي .

3- الزويد، نادر وآخرون " ترجمة التعليم المسرحي " الأردن، 2002. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .

4- القرشي، أمير " المناهج والمدخل الدرامي " القاهرة ، 2001 عالم الكتب

5- اللوح، أحمد " برنامج مقترح في المسرح التعليمي لتنمية مهارات الاتصال الشفوي في ضوء مدخل التواصل اللغوي " رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية البنات ، جامعة عين شمس ، 2004، القاهرة.

6- حسين ، كمال الدين " المسرح التعليمي " القاهرة، 2005، الدار المصرية اللبنانية .

7- عطا، إبراهيم " مناهج الترجمة بين الأصالة والمعاصرة " القاهرة 2005، مكتبة النهضة العربية .

8- فرقاني، جازية، " خصوصية ترجمة النص المسرحي "، مجلة المترجم، العدد 1 - 2001

9- Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Presse universitaires de Lille, Paris,, 1994.

## الدراسات اللغوية والأدبية

## جماليات الأثر في شعر الشاعر الجزائري المعاصر

"عبد القادر رابحي"

أ.بن جبارة ماجدة

جامعة جيلالي لباس-سيدي بلعباس

الشعر الجزائري المعاصر حضور مشع بالدلالات والرموز لا يسعى إلى الإيصال والتبليغ بقدر ما يجسد ويعرض مجموعة من القرائن والرموز التي تومئ إلى المعنى ، مميز برمزية اللغة وبتكثيف المعاني الخفية ذات الدلالات والأبعاد الجمالية في النص، فاسحة المجال الواسع أمام القارئ ليجسد مجموعة من المعارف والتقنيات التي تسمح له باستنطاق الرموز واكتشاف معانيها .

النصّ الشعري وسيلة من وسائل التعبير الإنساني، فعلى غرار أن الشعر يعتمد ويرتكز أساسا على عنصري الوزن والقافية، إلا أنه "يهتم اهتماما رئيسيا بالإحساس، والعاطفة والخيال، ويكون منبع القصيدة قلب الشاعر، ومستقرها قلب المتلقي، ومصدر استلهامها الحياة والطبيعة بكل أبعادها ودلالاتها، ولا سيما النفسية منها"<sup>1</sup> وأداة لغوية مجسدة يخلقها الشاعر المبدع في كل تجربة ، محاولا بذلك تصوير الواقع بأسلوب ما.

### 1- النصّ الشعري وجمالياته:

إنّ الشيء الأساسي في قراءة عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ، والأثر "مبدأ أساسي للكتابة ليس مكانيا ولا زمانيا ، لكنه يتغلق بالمعيش (الذاكرة) ويشكل الأصل المطلق للمعنى"<sup>2</sup>، فمن خلال عملية

التأويل يبحث المتلقي وراء النص ليصل إلى النصّ التحتي subtext الذي هو "النص الغائب" أو "التناص"، ذلك أن «النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، ولكنه يحمل آثار traces نصوص أخرى، إنه يحمل رمادا ثقافيا»<sup>3</sup>، فالشاعر عبد القادر راجحي كان من بين هؤلاء الشعراء الجزائريين الذين مثلوا تدرجات بالغة في مجال الإنتاج الشعري الإبداعي، وبالتحديد على مستوى جماليات القراءة والاستجابة المجسدة للذات المتلقية.

ينبغي التشديد في هذا المضمّار، أن الشاعر تميزت كتاباته بتدخلات النصوص، إذ يصعب على القارئ العادي تمثيلها واستيعابها، فهو مبدع بريشته جسدت إبداعاته قدرة على الإيحاء والتأثير على المتلقي، وجعل أسلوبه يسمو بخصائص فنية جديدة، كان لها الأثر الفعال على مستوى الصورة الشعرية للنص، من بينها خاصية التناص، فهو نوع من تأويل النصّ، ذلك الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ الناقد إلى عناصره الأولى التي شكلته، وصولا إلى فك شفراته، فثقافة المبدع قد تكونت عبر دروب مختلفة لا يستطيع تباينها في كل الأحوال.

بناء على هذا التصوّر، يتبين أن الأثر استحضر الغائب وثرورة على الحضور، حيث "أنّ أصحاب نظرية جمالية التلقي يؤكدون أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة Acte de lecture بحيث لا تقوم له قائمة إلّا بها، وأن جوهره ومعناه لا ينتسبان إلى النصّ، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية مع تصوّر القارئ، ومن خلال اشتغاله به"<sup>4</sup>، وأضحى الأثر فعل القراءة ناتجا عن فعل النصّ، حيث أن الموضوع الجمالي هو بآثره ووقعه وليس بمضمونه، إذ لا بد من اختفاء المعاني الثواني للكلمات كي يكون لها وقع تنبع منه التجربة الجمالية، ومادام النصّ

الإبداعي أثرا لا معنى<sup>5</sup>، فجمالية الموضوع ليس فيما يقال بل تكمن فيما يقع في النفس وهذا هو الأثر الجمالي ، وانطلاقتنا الأولى لتلقي أي نصّ أدبي يجب أن تكون من خلال ذلك الأثر الذي به يبرز فعل الاستجابة أو قيمة الانفعال الجمالي .

2- تجليات الآثار في شعر الشاعر "عبد القادر راجحي":

1-2 الأثر التاريخي والمكاني:

- غورنيكا:

يقول الشاعر :

أُبْصِرُ الْآنَ - فِيهَا مَظَاهِرَةٌ

وَرَصَصَ

وَرَأَيْتُ لِلدَّمِ الْمُتَحَدِّ فِي أَسْفَلِ الْأَحْذِيَّةِ<sup>6</sup>

يجسد اسم غورنيكا إحالة تاريخية هامة إلى مدينة إسبانية تعرضت لهجوم القوات الألمانية « مدينة تقع في إقليم بسكاي في شمال إسبانيا تعرضت في 26 أبريل 1937 لقصف جوي أثناء الحرب الأهلية الإسبانية قامت به طائرات من سلاح الجو الألماني ( لواء الكوندور ) النازي الذي كان مساندا لقوات القوميين الإسبان بزعماء فرانكو ووحدة أفياتريوني ليغوناريا التابعة لإيطاليا الفاشية ما أسفر عن سقوط مئات القتلى<sup>7</sup> » والتي تعرض مأساة الحرب والمعاناة التي تسببها للأفراد وقد صارت معلما أثريا لتصبح مذكرا دائما بمآسي الحروب ورمزا وأثرا مضادا للحروب وتجيديا للسلام .

مدينة آمنة هادئة بعيدة عن صوت المدافع ، تعرضت لقصف وحشي من قبل المدافع الألمانية التي أرادت تجريب نوع جديد من الأسلحة تطلق في الجو على البيوت والسكان والمحلات ....بناء على طلب من الجنرال فرانكو

وقواته المتمردة . جسد الشاعر أثر هذا الحدث التاريخي الهام الذي يحيل الى تلك  
المنجزة التي حولت المدينة الآهلة بالسكان إلى خراب ومات القسم الأعظم منهم .

وبناء على هذا التصوير يجسد أثر غورنيكا في التاريخ قيمة رمزية تحمل وقعا  
تاريخيا، ومن هذه الأخيرة جسد الشاعر مشاعره وما يحمله من آثار الاحتلال  
الفرنسي الاستبدادي للجزائر، أضفاها على مستوى الفرد المتلقي وإثارة ردود فعله  
من خلال قصيدة مقام الشهيد .

قال الشاعر :

إِذْ  
لِلْجِدَارِ الْبَكَاءُ  
وَلِلرَّيحِ نَافِذَتِي الْمَقْفَلَةُ<sup>8</sup> .

أثر ذو وقع جمالي يحيل إلى رمز الشهيد أحد معالم الجزائر العاصمة، فمقام  
الشهيد بني في عهد الرئيس السابق الشاذلي بن جديد عام 1982، نص معرفي جمالي  
تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية، يحوي رياض الفتح مكان سياحي معروف  
بالجزائر العاصمة، مجمع تجاري ثقافي يضم أسواق حديثة ومطاعم وقاعات للسينما،  
ذو دلالة تحيل إلى أثر تاريخي هام يتجسد في متحف المجاهدين الذي يعكس محتوياته  
المراحل التاريخية التي عرفتها ثورة الجزائر الخالدة ، ويمثل هذا المقام رمزا مقدسا  
للشهيد الجزائري.

## 2-2 أثر فني تشكيلي:

حين نتأمل شعر "عبد القادر راجحي" فإننا نلمح نصوصا ذات أبعاد  
فنية وجمالية تفيض بدلالات وإيحاءات موحية، حيث لجأ إلى استخدام تقنية  
الإيماءة أو التلميح. إن هذه الطريقة إشارة غير مباشرة إلى أثر أدبي آخر، أو  
إلى فن آخر، أو إلى شخصيات تاريخية وما أشبه، فالنصوص نسيج من

"الاقبسات والإحالات والأصداء كما يقول بارث"<sup>9</sup>، حيث يتوجه الشاعر المبدع إلى متلقيه ليشاركوه بعض ثقافته و مخزنه المعرفي حتى وبعض تجاربه.

استعمل الشاعر أسماء أشخاص مهمة لها مكانة مرموقة في التاريخ، ولعل نصّ "غورنيكا"، يعد من بين النصوص الراقية التي تطرح اختلافا شديدا في تحديد معنى النصّ فيبقى المعنى يحيلنا إلى مجموعة من الاحتمالات في التأويل، إلى حد أن يحيل المتلقي إلى تحديد الدلالة الحقيقية لمعنى النصّ، حيث يستهل قصيدته بقوله:

لَوْحَةٌ عُلِّقَتْ فِي جِدَارٍ  
غَيَّرَتْ مَنْطِقَ الْفَنِّ  
وَاسْتَنْزَفَتْ سُلْسِيلَ الْمَسَارِ  
لَوْحَةٌ تَتَحَرَّو...  
حِينَ تُبْصِرُ فِيهَا الظَّلَالَ  
تَسْتَقِي شَرَّهَا  
كَيْ تُقْتَشَ عَنْ مَنْبَعٍ دَائِمٍ لِلْقَمَرِ  
لَوْحَةٌ تَنْتَشِرُ<sup>10</sup>.

بناء على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ المتلقي يدرك أن لعنوان قصيدة "غورنيكا" أهمية بالغة لأنه يمثل أول طريق إلى النصّ الأدبي، فهو الناطق باسمه والواجهة التي تظهره وتدل عليه، وأول ما تعانقه عينُ المتلقي حين يشرع في تلقي نص معين، حيث يمثل انسجاما فنياً وإبداعيا بينه وبين مضمون النصّ الدلالي وقيّمته الجمالية، فهو يشكل بالنسبة للمتلقي مدخلا ضروريا للنص ورسم لاحتمالات المعنى.

يدل قول الشاعر ﴿لَوْحَةٌ عُلِّقَتْ فِي جِدَارٍ وَغَيَّرَتْ مَنْطِقَ الْفَنِّ﴾ على حدث هام يستدعي من القارئ المتلقي الفعلي إثارة وجدانه واستدعاء

ذكرياته وإحيائها بالفعل، استحضار أثر حكاية لوحة غيرت مفهوم الفن، فقد استطاع الشاعر القدرة على الإيحاء والتأثير في القارئ، من خلال توظيفه للرموز ولما فيها من وقع جمالي.

أهم ما ميز القصيدة وزاد من جمالياتها هو انتصااص شاعرنا لنصوص غائية و توظيفها في عمله الأدبي، تجسد لدى القارئ المعرفة التي تسمح له باستنطاق الرموز واكتشاف معنى النص، هي لوحة تاريخية تجسد وحشية الحرب و الجرائم البشرية لرائد الفن التشكيلي في القرن العشرين بابلو بيكاسو\* ولما تحمله من قيم ودلالات وآثار مجسدة ووقع في النفوس البشرية، فالفن يتصف بالجمال، و"الجمال يمنح الإحساس بالسعادة ويدعو إلى العطاء والانتماء، فيشيع الدفء في النفوس وينمي العقل ويثريه"<sup>11</sup>، ويساهم أيضا في التغيير الثقافي ويعمل على الاستقرار والتوازن الاجتماعي.

يقول الشاعر:

أُبْصِرُ — الْآنَ — فِيهَا مُظَاهَرَةٌ

وَرَصَاصًا

وَرَائِحَةُ الدَّمِ الْمُتَخَشَّرِ فِي أَسْفَلِ الْأَحْذِيَّةِ...

لَوَحَةٌ غَيْرَتْ مَنْطِقَ الْفَنِّ

ثُمَّ اخْتُفَّتْ فَجَاءَتْ

كَمِيٌّ تُرَابُ تَحْتَ الْحِرَاسَةِ

فِي الْأَقْبِيَّةِ<sup>12</sup>

فإذا كان الفن هو عملية إبداع لأشكال قابلة لإدراك الحسي، فإن مفهوم تلك الأشكال يأخذ قيمة وأهمية كبرى، فالقارئ المتلقي إذا تلقى

النصّ واستوعبه يامعان إيجابيّ، يدرك تماما أن الشكل في الفن، يحمل رموزا ذات معانٍ، وليس مجرد إشارات وانفعالات نفسية لدى الفنان، ومعنى هذا "أن التعبير الفني في أشكال ليس مجرد استجابة لموقف أو انفعال أو حادث واقعي، بل هو بالضرورة لغة > رمزية> تمتد بمعرفتها إلى ما وراء الخبرة الواقعية أو دائرة التجربة الحالية المعيشة، لغة رمزية مركبة محكمة في نسيجها تتشابه في تركيبها الانفعال والإدراك والتصور"<sup>13</sup>، لذلك فهو مرتبط أشد الارتباط بقدر التوازن الذي يحققه الفنان بين الوعي العقلي والشعور الباطني والخبرة الجمالية.

جسدت من خلال تلقي هذا النصّ الشعري تفاعل دهشة جمالية وتأثير شعوري، لما يحمله النصّ الجزائري المعاصر من آثار ثقافات تاريخية وفنية عريقة، وإثراء فكري جمالي لما تجسده غورنيكا فهي بالاسبانية "Gwernica" اللوحة الجدارية للفنان بابلو بيكاسو استوحاها من تحف غورنيكا الواقعة بإقليم الباسك شمال اسبانيا، قيمة رمزية مقدسة لسكانها وبخاصة لابنها بيكاسو.

ارتبطت غورنيكا بحدث تاريخي هام، وقيمة رمزية مقدسة جلييلة لسكانها، فمن خلال إحياءات ورموز الشاعر في نصّه يستلهم القارئ ذلك الأثر وارتباط قصيدته بأثر الفنان بيكاسو وما تحمله من دلالات وقيم، ووقع حزين مجسد و خالد في نفسيته لدرجة أنه في اللوحة غورنيكا استخدم الرموز، واتخذها بطريقة أقرب إلى الصور الكاريكاتورية.

استنبط القارئ المتلقي من خلال تلقيه لأثر وقيمة جمالية للجدارية الزينية (غورنيكا)، أنها لوحة غيرت مفهوم الفن وغيرت العالم، وتحفة الفنان بيكاسو الخالدة ذات وقع حقيقي ألما صارت اليوم رمزا مضادا للحرب وآسيتها،

رمزا احتجاجيا على حقوق الإنسان المسلوقة في كل الحروب، فتحفة الخالدة  
مناضلة ضد الحرب.

## 2-3 أثر في موسيقي:

يتبين أن الشاعر — عبد القادر راجحي — لم يكتف بتميز شعره على أهم  
الأحداث التاريخية والواقع والأسماء وحتى أهم الشخصيات الدينية التراثية، والتي  
يسعى من خلال استحضارها إلى توليد دلالات وإيحاءات جديدة، وباستثناء ثقافته  
الدينية والتاريخية والمعرفية الواسعة، راح يلج باب وثقافة عالم الموسيقى الساحر حيث  
يطير النغم وترن الألحان.

الموسيقي فن وعلم نظرا لقدرتها السحرية في النفوس والتعبير الصحيح عن  
العقل البشري، وقد يستعمل الموسيقى الدرجات الموسيقية السبع للتعبير عن أنغامه  
وألحانه، أما الأديب فيستعمل الحروف بالألفاظ في تكوين المفردات والجمال  
الخطائية، وفي هذا الصدد يدل الجاحظ "الموسيقي كانت بنظر الفرس أدبا، وبنظر  
الروم فلسفة، أما بنظر الأدب فأصبحت علما"<sup>14</sup>، لغة تجسد لغة العواطف والجمال  
الذي نحسه في لحن موسيقي.

لذلك اعتبر هيجل "الموسيقي فن ذو طبيعة خاصة، فهو يرى أن المضمون  
الروحي لهذا الفن ترديد للذاتية، وأنّ الموسيقى فن يثير فينا أنواع لا حصر لها من  
المشاعر والحالات النفسية"<sup>15</sup> وفن تنسجم فيه النغمات في إطار شيق بديع،  
والمصدر الذي تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية.

بناء على هذا التصور جسد الشاعر مقامات موسيقية مشهورة،  
هي نغمات لحنية اشتهرت عند العرب، فاشتهر كل قطر بنغمته المشهورة  
وصارت تعرف لهم.

يقول الشاعر في قصيدة "مقام هانود"

تِلْكَ الْمَرَايَا الَّتِي مَالَتْ عَلَى جَسَدٍ

تَبْكِي مُرَايَاهُ لَوْنَ الرِّيحِ فِي مُدُنٍ

لَمْ تَفْتَحِ الرِّيحُ

مِنْ أَبْوَابِهَا الْأَلْوَا حَ

وَالسُّبُلَا...

لَا تَسْأَلِينِي لِمَاذَا كُنْتُ مِنْ زَمَنٍ

أَفْنِي الْمَسَافَاتِ

وَالْأَوْرَادَ

وَالْقُبُلَا...

تِلْكَ الْمَرَايَا الَّتِي

لَمْ تَكُنْ أَعْرِفُهَا

لَأَوْصَلْتَنِي إِلَيْهَا

قَبْلَ أَنْ أَصِلَا...<sup>16</sup>

القارئ المتلقي يحاول أن يدرك سر أغوار هذا التفاعل وتفجير الطاقة الجمالية الكامنة في النص، فبعيدا عن تاريخ هذا المقام، فإن إحساس هانود هادئ رومانسي وبالغ العذوبة، يجبر أُلحانه بأن تكون راقية ومتدفقة بالذكريات، مقام ذو أثر يعبر عن العاطفة الحقيقية للمؤدي، فكلمات الشاعر ذات أثر نفسي جسدها ضمن هذا المقام الذي يجعل من المؤدي أن يخرج ما بداخله من ألم ونكد وقهر، فهو مقام يجسد ضياع الأمل والتحدث عن المصائب.. والطموح إلى شيء، ولا يتحقق فيفجر المؤدي كل ما بداخله عبر هذا المقام البالغ.



نفسه كمقام الصبا يحمل من حزن، فهو أكثر المقامات شرقية عاطفة وروحانية أي أن نفس الشاعر تَنْصَجُ بالحزن والعاطفة.

الصبا مقام حزين ويوجد عند الإنسان حزنا عند استماعه وفي حالة من الإنذار والبيان يغوص بك إلى عالم آخر من المشاعر الجياشة حيث النغم الحزين وحيث تقف مع ذاتك من استحضار آثار وجدانية ذات وقع حزين.

المتلقي من خلال قراءة المتن ورد فعله، يدرك أن الشاعر لتوظيفه هذا المقام الحزين وعلى مدى العاطفة الموجودة فيه، فقصد المبدع و مبتغاه من وراء ذلك الأثر بأنه إنسان عاطفي مليء بالمشاعر تتحرك بلحن ذات معنى خاصا وأثره العاطفي، والمبدع يدرك تماما بإشارته إلى هذا المقام، أن المتلقي بمجرد سماع لحنه الحزين قادر على إثارة وجدان المتلقي واستحضار ذكرياته ومالها من ارتباطات بالماضي.

يستدرج الشاعر في ديوانه متنا آخر ذو دلالة موسيقية أيضا تتوارد ضمن المقامات، يقول في قصيدته "مقام البياتي":

تَمُرُّ اليَدُ الْمُتَعَبَةُ  
عَلَى جَسَدٍ يَصْطَفِيهِ الْبَيَاضُ الرُّخَامِيُّ  
وَالْفِصَّةُ الْعَالِبَةُ...  
تُـرَى هَلْ سَأَبْكِي مَسَافَاتِهِ  
أَمْ سَأَبْكِي الْمَرَايَا...؟<sup>19</sup>

ينبغي التشديد في هذا المضمار، أن مقام البياتي\* هو أكبر المقامات المستخدمة في القراءة، ويعتبر المقامات الشرقية الأصلية، وفي معناه مقام

"أنس وفرح هادى كالبحر العميق، سهل ممتع، يمتاز بالخشوع والرهبانية ويعتبر من أوسع المقامات من جهة كثرة فروعها، فيه فروع تحمل طابع الرقة والحب وله فروع تعبر عن الرقة والعاطفة"<sup>20</sup>. ومنها ما يجسد في الحب والفرح وأخرى في العظمة والجلال وأخرى في الحزن واللوعة.

المقاصد التي رعى إليها الشاعر، والغاية من ابتغاء تلك المقامات المشهورة، التي يمكن كشفها إلا من خلال قراءة داخلية عميقة تساعد الإيماءات على تحديد القيمة الجمالية التي رعى إليها المبدع من وراء أثره المستحوى "لأن الرغبات الدفينة هي ذاتها عند المؤلف وقارنه فإن هواجس الأول توقف الآخر"<sup>21</sup>. فتلقي وقع الجمالي العاطفي هو أن يجد الفرد المتلقي في نفسه ذات المتعة والطاقة الجمالية النفسية التي أحس بها الشاعر عند الكتابة من أثار ورجوع مليء بالحزن والعاطفة والفرح والشوق والحين...

لذلك "فالمتلقي يلعب دورا مهما إزاء العمل الفني، فلا فن بلا جمهور متلقٍ، سواء كان هذا الجمهور كثيرا أو قليلا، فيتساءل الفنان هل استطاع من خلال عمله التعبير عما هو بداخل جمهوره، وهل استطاع على ما يعانون منه فأظهره في أعماله أو قدم أعمالا تعبر عن ذاته فقط"<sup>22</sup>. والمتذوق لا يستطيع أن يتذوق العمل الفني إلا إذا كان مشاركا مع الفنان.

إذا الفن يرتبط بالمتلقي أو الجمهور، وهذا ما جسده الشاعر عبد القادر راجحي من خلال نصوصه الفنية الموسيقية، على أثر القارئ المتذوق على الأعمال الفنية، فهي بالفعل تعبير الانفعال البشري تلك الموسيقى التي تنساب من قمة الملكات العقلية إلى ملكات حسية، وبالفعل المتلقي منتج ثاني، ومبدع، ومتذوق بملكاته الجمالية والفنية الحضة.

الهوامش:

<sup>1</sup> - عمّار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغبة، الجزائر، 1990، ص 81.

<sup>2</sup> - يوسف وغليسي - إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1429، 2008، ص 365.

<sup>3</sup> - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 366.

<sup>4</sup> - ماجدة ياسين جعافرة، التناص والتلقي - دراسات في الشعر العباسي، جامعة اليرموك، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن - إربد، الطبعة الأولى، 2003، ص 57.

<sup>5</sup> ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من النبوة إلى التشريعية *déconstruction*، قراءة لنموذج انساني معاصر، مقدّمة ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1405هـ/ 1985، ص 289.

<sup>6</sup> - عبد القادر راجحي "على حساب الوقت"، شعر دار الغرب للنشر والتوزيع - وهران، الجزائر، الطبعة 1، 2006، ص 81.

<sup>7</sup> - من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة [www.ar.wikipedia.org](http://www.ar.wikipedia.org)

<sup>8</sup> - عبد القادر راجحي، على حساب الوقت، ص 46.

<sup>9</sup> - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الجامعة العربية الأولى، الإصدار الثاني، 2002، ص 131.

<sup>10</sup> - عبد القادر راجحي، على حساب الوقت شعر، ص 80.

\* بابلو بيكاسو فنان تشكيلي من طراز فريد بل من أشهر فناني القرن بلا منازع وأعلامهم متزلة وأعظمهم قدرة وأكثرهم تنوعاً وأبعدهم أثراً في الإبداع والتجديد، فهو مصور (رسام) وفنان تشكيلي وخزاف مصمم ومزخرف، ولد سنة 1881، ومات سنة 1973، كان متعدد المواهب متواصل النشاط متجدد الرؤية متقلب المزاج وفير الإنتاج، يقدر ما صنعت يده من إبداعات فنية بنحو عشرين ألف عمل منتشرة في كل أرجاء العالم والمتاحف والمصارف والقصور، وكثير من أعماله ما يعرض تحت حراسة سرية وإلكترونية مشددة مثل لوحته الشهيرة "غورنيكا" التي يحتفظ بها مركز الملكة صوفيا الثقافي بمدريد داخل حواجز كبيرة تشبه التابوت، من ألواح الزجاج الذي لا ينفذ منه الرصاص، وهي تحت المراقبة الدائمة طوال ساعات الليل والنهار. من ويكيبيديا الموسوعة الحرة، بابلو بيكاسو الفن التشكيلي في القرن

- العشرين، (1881-1973)، 11 مايو 2009، الموقع العام [www.google.com](http://www.Lena.gieseke.com)، الموقع الخاص <http://www.Lena.gieseke.com>.
- <sup>11</sup> - حنان عبد الحميد العناني، الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال، دار الفكر، الأردن - عمان، ط1، 2007/1428، ص7.
- <sup>12</sup> - عبد القادر راجحي، على حساب الوقت، ص 81.
- <sup>13</sup> - فاروق بيسوي، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، ط1، 1416 هـ - 2005م، ص 11.
- <sup>14</sup> - من ويكيبيديا الموسوعة الحرة، الطبقات الصوتية والمقامات الموسيقية في جلسات الطرب وليالي السمسمية، منتدى رأس غارب (الأقسام الأدبية) للفنون الشعرية، الكاتب Celzaf 2009/06/04، الموقع العام، [www.google.com](http://www.google.com)، والموقع الخاص Powered by ubulletin ® Copyright © 2000-1010, Jels oft enterporisesltd.
- <sup>15</sup> - سيد شحاته محمد سليمان، علم جمال الموسيقى، 2006، دط، ص 129.
- <sup>16</sup> - عبد القادر راجحي، على حساب الوقت، ص 55.
- \* يرجع هذا المقام إلى أهل نھاوند وهي المدينة التي فتحها المسلمون في معركة نھاوند المشهورة ويسمى مقام نھاوند في فارس بمقام اصفهان.
- <sup>17</sup> - صفاء أبو صالح، الحوار المتمدن، العدد: 1970، 2007/7/8، خور الأدب والفن، الموقع العام: [www.google.com](http://www.google.com) والموقع الخاص: [Soulme33@Hotmail.com](mailto:Soulme33@Hotmail.com).
- <sup>18</sup> - عبد القادر راجحي، على حساب الوقت، ص 57.
- <sup>19</sup> - عبد القادر راجحي، على حساب الوقت، ص 36.
- \* البيات منشأه في العراق وينسب إلى عائلة البياتي ذات الأصول التركية وذلك لأنهم أفضل من كان يجيده في منطقتهم فسمي بهم وهم موجودون إلى اليوم ويفتخرون بانتساب هذا المقام العملاق لهم...
- <sup>20</sup> - صفاء أبو صالح، الحوار المتمدن، العدد: 1970، 2007/7/8، خور الأدب والفن.
- <sup>21</sup> - حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد كتاب العرب، 2001، ص 50.
- <sup>22</sup> - هالة محبوب حضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 314.

# أسلوبية الكلمة في النص الشعري الجاهلي

## جمالية بنية الفعل أنموذجا

د. بغداد بردادي

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة سيدي بلعباس

### توطئة: مفهوم الكلمة

عرفت الأسلوبية في بداياتها الأولى منحى ضيقا، ذلك ألما نظرت إلى الكلام من حيث دلالاته التعبيرية العاطفية فقط، كان ذلك مع "شارل بالي" الذي ضيق حقل دراسته، "وجعله حكرا على الناحية الوجدانية، أي أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية"<sup>1</sup>. ثم توسع التحليل الأسلوبي ليضع له قدما في مجال الجماليات، إذ أوجب "أن يكون الكلام ذا مستوى فني معين منذ البدء، وأن يكون متميزا عن الكلام الذي يراد به الاستهلاك اليومي، وقضاء الضرورات"<sup>2</sup>.

وهذا التوصيف يعني به الكلام الإنشائي أو الأدبي بوصفه كلاما يقتضي احتواءه على الجمال في مستوى من مستوياته اللسانية الأربعة التي يشغل عليها الأسلوبيون، إذ فهي مجال بحثهم ودراساتهم كونها بني (صوتية، مفرداتية، نحوية، بلاغية) داخل النظام اللغوي القائم على ثنائية: الدال (وما يمثل بنية من بني النص المذكورة) والمدلول (الفكر الذي يعبر عنه الدال أو المعنى الذي يحمله)<sup>3</sup>.

ولعل أكثر الأسلوبيات اهتماما بجمالية المتلقي هي أسلوبية جورج مولينييه، الذي يركز في كتابه (الأسلوبية)، "وفي معظم أبحاثه النظرية والتطبيقية، على قراءة النص وتأويله، وهو يقول في مواضع عديدة منها إن الأسلوبية هي في نهاية الأمر أسلوبية التلقي"<sup>4</sup> الجمهور المستقبل للرسالة التي يقوم بفهمها وفك رموزها، وكثيرا

ما تكون هذه الرموز في النص الأدبي عبارة عن كلمات أو ألفاظ تلزم المستقبل لها وقفة تأملية لاستيعاب جمالياتها ودلالاتها . وقد يكون هذا المجال البحث في هذا الفصل، وإن فهم مناهج الموضوع ومجال التحليل الأسلوبي يقتضيان منا تحديد ماهية الفكرة ابتداء من حيث تعريفها وذكر أنواعها ليتسنى لنا ولوج المعلقة تحليلًا ودرسًا بالمنهج الأسلوبي لإدراك أسس جمالية الشعر الجاهلي والمعلقة تحديدًا.

الكلمة مصطلح شائع شيوعاً واسعاً في علوم العربية حتى أن لفظة كلمة- لكثرة ترددها في المجال المعرفي- "تكاد تشمل الميادين المنتمية إلى النحو والصرف والبلاغة"5، وهي مرادفة لمصطلح اللفظ. فقد جاء في لسان العرب: "...والكلمة: لغة تميمية، والكلمة: لفظ حجازية، وجمعها كلم،... والكلمة تقع على الحرف الواحد من حروف الهجاء، وتقع على لفظة مؤلفة من جماعة حروف ذات معنى"6.

والكلمة أو اللفظة من حيث تشكيلها اللغوي تنقسم إلى أقسام ثلاثة وهي "الاسم والفعل والحرف، وهي بهذا التقسيم معادلة للتقسيم اللساني الصوتي، فهي عبارة عن وحدة من وحدتين صغيرتين: الوحدة الصوتية Phonème والوحدة اللغوية Monème أو Morphème، وبهذا المعنى يكون أقرب إلى الدال Signifiant منه إلى المدلول Signifié فهو يجيد المادة التي تشكل الوجود الظاهري للعمل الأدبي"7.

إن تناسق الألفاظ تناسقاً جمالياً لا يمكن أن يقع دون استثمار الطاقات الكامنة في اللغة بمعزل عن معانيها التي تحيل عليها هذه الألفاظ، إلا أننا ننوه بظاهر النص باعتبار أن حواسنا أول ما تدرك من الألفاظ المشكلة للعمل الفني الأدبي تدرك جانبها الحسي أي ما يُشعُّه هذه الألفاظ من موسيقى لغوية أو إيقاعية.

ولعل هذا ما يشكل جمالية ظاهر اللفظ العائد أساساً إلى مرجعية البنى الصرفية أو المعجمية، بينما شطر حسنه الثاني، فإنه يتجسد في مستواه الدلالي بصورة

من صور التعبير الصريح أو الإيحائي، "فالكلمة في العربية ذات ظلال وإحاءات كثيرة، وهي أيضا ذات طبيعة علمية، إذ تعبر عن الحقائق كيفما كانت وفي أي اتجاه اتجهت"8.

ولتحقيق الوقوف على جمالية اللفظة قد يكون لزاما علينا الاستعانة بمفهوم السياق *contexte* ضابط الدلالة اللفظة. "فهي خارجة علامة اعتبارية الدلالة، وإنما محدها هو جملة العلاقات التركيبية والترابطية"9 التي يشكلها السياق باعتباره المحيط اللغوي للفظ، ومن خلال اللفظة أو الكلمة تتشكل الجمالية. إذ أن جمال اللفظ قد يكون ذاتيا متضمنا فيها، وقد يكون خارجا، وهذا يعني أن الجمال قد يكون في اللفظة بفعل السياق، أي أن أثر الألفاظ السوابق واللاحق يكون لها تأثير في الكلمة من حيث طبيعة العلاقات التركيبية والترابطية الجامعة بين الكلمة وسياقها. ولعل هذا ما ينجلي من خلال نظرية الوظائف عند جاكسون والوظيفة الشعرية تحديدا، ثم من خلال مبدأ إسقاط محور الاستبدال على محور التأليف. فالكلمة في صيغتها الصرفية تشكل ضمن السياق الأسلوبي نسقا لغويا منتجا لجمالية قد لا نجد لها بديلا أو مثيلا في درجة حسننها وأدائها، والشأن كذلك يذكر في نوع الكلمة (اسم، فعل، حرف) باعتبارها دالا في نسق يتحكم في جماليته ودلالته على مستوى ما ينتج من قيم جمالية يجليها المنهج الأسلوبي بوصفه منهجا "لا يفصل عن تناول الجمالي للنصوص، إذ أن اهتمامه الأول هو النصوص الأدبية الفنية ذات الطابع الجمالي"10.

والذي يهم البحث هو الوقوف على الأسس الجمالية الخاصة بالكلمة بوصفها المستوى الثاني لجال التحليل الأسلوبي الذي من خلال إجراءاته اللسانية وآلياته النقدية يتمكن البحث من بلوغ تلك الأسس. فالأسلوية في نهاية الأمر قد عرفت بأنها منهج نقدي نسقي أو علم يتبع الظاهرة الكلامية الفنية الإبداعية ذات

التأثير الجمالي لمعرفة أصوله، فبالإضافة إلى تقاطع الحضور الإنساني في النص الأدبي الحضور الكلامي، تقتضي الأسلوبية حضوراً ثالثاً وهو الجمالي، لذلك نجد هذا العلم (الأسلوبية) في نظراته الشمولية وتصوره العام يستوجب الاستناد إلى علم النفس اللغوي وفلسفة الجمال للإجابة عن السؤال الأبدى: "هل تكمن نوعية الحدث الأدبي فيما يعبر عنه الأثر أو فيما يوحي به دون أن يعبر؟" 11

وقد يطرح البحث بدوره سؤالاً وجيهاً عن ممكن الجمال وأسنه في كلم القصيدة الجاهلية؟ فهل جمال الكلمة في ذاتها أو في صلتها بغيرها؟ ثم هل هو في صيغتها وشكلها الصرفي أو هو في دلالتها الزمنية أو المعنوية؟ وإذا أردنا أن نلخص السؤال نقول: هل اللفظة الشعرية في القصيدة الجاهلية تحمل جمالياتها في بنيتها الذاتية أم أنها تحقق جمالياتها في صلتها بمشتقاتها، إذ الألفاظ صيغ صرفية وبنى معجمية وحقول دلالية، وكل هذه الصيغ والبنى والحقول إلا وتنتج ضمن أطر السياق اللغوي بعد إعمال المبدع لمبدأي الاختيار والتأليف لتحقيق الوظيفة الشعرية أو المعنوية؟ وإذا أردنا أن نلخص السؤال نقول: هل اللفظة الشعرية في القصيدة الجاهلية تحمل جمالياتها في بنيتها إذن لنبدأ بتحليل خاصية البنى اللفظية لننهي لأسس جمالياتها.

#### جمالية بنى الفعل ومبدأ الاختيار والتوزيع:

إذا أخذنا بمذهب البنيويين القائل بأن النص الشعري بيئة، فإن هذه البيئة تتكون بدورها من بنى تتفاوت في حجمها المستوياتي: "الصوت-الكلمة-الجملة"، وبواسطة طرق التأليف الكلامي بين هذه المكونات يولد النص، وإذا كان الصوت يأتي في مقدمة مكونات النص، فإن الكلمة قد لا تتأخر عن الصوت أهمية وصدارة في نظم التأليف، وذلك من حيث كثافة طاقاتها الجمالية والنغمية والإيحائية الفاعلة والمؤثرة في نفسية المتلقي، وهذا إذا أحسن استثمارها، ومن هذه الكلمات ذات الأثر الجمالي والدلالي في المنظومة الشعرية الجاهلية والمعلقة تحديداً الكلمات التي

تأتي من الأسماء اسما مشققا<sup>12</sup>، ومن الفعل ما يقع ثلاثيا مجردا ورباعيا ومن الحروف ما كان حرف جر أو عطف.

وقد تناول البحث أبنية الاسم المشتق الواقع في العلاقات على وزن فاعل ومفعول، وبالنسبة للفعل ما ورد في أبنية الثلاثي والرباعي، وأما الحرف فقد وقع الاختيار على ما جاء أحادي البنية أو ثنائيا ذلك أن هذه الاختيارات التصنيفية هي من أكبر البنى اللغوية شيوعا في الإبداع الشعري والغنائي منه خاصة. ولعل الكلمة - على وجه التخصيص - بما تحملها من خصائص بنائية تؤدي وظائف صوتية ونحوية وصرفية، ومن ثم تعبيرية وفية... واتصالية... "تكسي جلالا وجمالا ولهذا أكد صلاح فضل أهمية دلالة الكلمة في صلتها بالمستويات الكلامية الأخرى، "إذ أن أي ملمح لغوي لابد أن يتحول إلى دلالة: أي يكون له معنى: خاصة في لغة الأدب التي تتميز كما يقول لوتمان Lotman بأنها تجعل كل عنصر حاملا لدلالة ما"<sup>13</sup>. والدلالة قد تتباين من لفظ لآخر ومن كلمة لأخرى، وهذا يرجع لاعتبارات عدة منها نوع بنية الكلمة وشكل سياقها وطبيعية صلتها بغيرها من الكلمات. فالكلمة باعتبارها صوتا تحمل دلالة أو أكثر، وقد تصنف بجمالية معينة على مستوى اللفظ المفرد ضمن نسق الكلام. فالكلمة بأنواعها (اسم، فعل، حرف) لا تخرج عن بنتها اللفظية والمعنوية، وهي تشتمل على معنى يتغير بتغير سياق الخطاب الشعري وتنوعه. وهذا ما يحاول البحث استيضاحه من خلال الأبنية المختارة على مستوى أقسام الكلام؛ ولنبدأ بقسم الفعل.

#### بنية الفعل:

الفعل في اللغة مصدر التعبير عن أفكار المتحدثين بهذه اللغة، فهو يصور أنشطة الإنسان وكل ما توج به حياته من فكر ووجدان، فهو الحدث المرتبط بالزمن، وإن نظرة سريعة في قواميس اللغة تجلي لنا حقيقة الفعل، فهو يتنوع معنى وزمنا؛ وهذا التنوع الدلالي الذي يعبر الفعل فيه عن معاني كبيرة تتحكم فيها البنية والسياق. وكون مصطلح (فعل) حدثي زمني يخضع لصيغة وسياق كلامي، هو ما جعل النحاة العرب تسمي هذا اللفظ بمصطلح الفعل "وشبيه بهذا التوفيق في اختيار مصطلح ذي

إحياء لمعنى هذا اللفظ النحوي، أي فعل، المصطلح الذي تستعمله اللغات الأوروبية جميعها، وهو لفظ *verb* و *verbe* المستعار من اللفظ اللاتيني *verpuw* ومعناه الكلمة، كأن وظيفة الفعل في الجملة هي الكلمة المعبرة وهي اللفظة المؤدية لأهم معنى في الجملة"14.

ولذلك نجد للأفعال في العربية تنوعا في دلالاتها بين بنية الثلاثي والرباعي المجردين أو المزيدين، وهي تنقسم إلى قسمين تكون منصرفة، وغير منصرفة. فأما المنصرفة، فهي المأخوذة من الحدث الذي لها مضارعا، ويشق من لفظها فاعل وأقل أصولها ثلاثة أحرف، نحو: ضَرَبَ، وَسَمِعَ وَطُرِفَ، وتجيء على أربعة أحرف نحو دَحْرَجَ وَهَمَلَجَ. وهذا البناء الرباعي أقل من الثلاثي، ولا يجاوز الفعل هذا البناء إلا مزيدا وأقصى ما ينتهي إليه الفعل بالزيادة ستة أحرف، ثلاثيا كان أو رباعيا"15.

وأبنية الأفعال بين مجردها ومزيدها تعبر عن معاني كلية ومفاهيم عامة، وهذا يعني "أن صيغة الكلمة أو وزنها عنصر من العناصر الأساسية التي تحدد معناها"16. وقد خاض علماء العربية قديما في معاني أبنية الفعل كما صنع ابن قتيبة 17 مثلا، ولاحظوا ظهور الفعل الثلاثي في الكلام العربي على الرباعي والخماسي، وهذا ما خطه ابن جني في خصائصه قولاً واحداً، "وذلك أن الأصول ثلاثة: ثلاثي، ورباعي، وخماسي، فأكثرها استعمالاً وأعدلها تركيب، الثلاثي"18.

وقد ظهر الفعل الثلاثي المجرد على الرباعي المجرد كما ظهر الثلاثي مفتوح العين (فَعَلَ) على شقيقه (فَعِلَ وَفَعَلَ) ظهوراً بينا ليس وحسب على مستوى الصيغة الصرفية، بل وكذلك على مستوى المعنى. فبنية (فَعَلَ) هيمنت مبنى ومعنى على صيغتي (فَعِلَ وَفَعَلَ) الثلاثية المجردة، "وقد أورد امرؤ القيس هذا البناء اثنتين وثلاثين وثماني مئة مستخدماً إياه في دلالات كثيرة جداً، منها: الثبات والزوال والسير والهدوء والعروض والترع والسكب والماء والطلب والعمل والقول والنظر والإيذاء والبكاء والتحول والجمع والتفريق والدخول والخروج والقيام والقعود والسماح والمنع والحجب والذهاب

والظهور والدنو والابتعاد والأخذ والعطاء والادخار والضر والقهر والغلبة والدفع والرمي والسلب والستر وغير هذه المعاني"19.

وهذه الهيمنة لبنية (فَعَلَ) أكد الصرفيون استخدام العرب لهذه الصيغة لفظاً ومعنى، ولعل السبب يعود لقبول وزن الفعل لكل المعاني حتى لو تباينت ناهيك عن المتشاكل منها "فما كان على (فَعَلَ) فهو على معان، لا تضبط كثرة وسعة، وباب المغالبة مختص ب: فَعَلَ يَفْعُلُ ... و(فَعَلَ) يكثر فيه الإعراض والعلل والأحزان، وأضدادها ك: سَقِمَ، وَمَرَضَ وَحَزَنَ وَفَرِحَ وَجَدَلَ وَأَسَرَ والألوان ك: أَدِمَ وَشَهَبَ وَسَوَدَ؛ وَفَعَلَ للخصال التي تكون في الأشياء ك: حَسُنَ وَقُبِحَ وَصَغُرَ وَكَبُرَ"20.

وقد استخدم امرؤ القيس البنيين في ديونه، فوردت الأولى (فَعَلَ) بهذا البناء ستاً وثمانين مرة (86) وجاءت الثانية فَعَلَ بضم العين مرتين فقط في الديوان، دل امرؤ القيس بهما على صفة ملازمة هي الضعف في قوله: جَبْنٌ، والبعد في قوله: بَعْدُ21. وإن كانت البنية الصرفية للفعل الأول جَبْنٌ في سياق نفي صفة ملازمة الضعف والخور فهي لا تخرج عن إثبات صفة الملازمة أيضاً وهي الشجاعة:

وَمَا جَبْنَتْ خَيْلِي وَلَكِنْ تَذَكَّرْتُ مَرَابِطَهَا مِنْ بَرَبِيعِصَ وَمَيْسَرَ22

أما الفعل الثاني (بَعْدَ) فقد حل سياقها على نأي الأخت دياراً وموطناً.

فَأَسْقِي بِهِ أُخْتِي ضَعِيفَةً إِذْ نَأَتْ وَإِذْ بَعْدَ الْمَرَارُ غَيْرَ الْقَرِيبِ23

فالشاعر يدعو لأخته بالسقيا إذ نأت وبعد مزارها فلا أصل للقائها.

أما بنية الفعل الرباعي "فمجرد ومزید: الجرد على وزن فعلل، ويأتي لازماً ومتعدياً لمعان كثيرة.. والمزید يأتي على (تَفَعَّلَ) للمطاوعة تحقيقاً: تَسَرَّبَلٌ"24. وقد استخدم امرؤ القيس بنية الفعل الرباعي الجرد في خمس مرات كانت لإيقاع الفعل، وهي طَأْطَأَ25، جَرَجَرَ26، فَرَفَرَ27، شَبَّرَقَ28، سَرَبَلَ29.

وقد جاء امرؤ القيس ببناء (إِفْعَلَّ) وهو من الرباعي المزید للدلالة على المبالغة مرتين هما اسْبَكَرَ30، وازْبَارَ31. وبناء على ما تقدم يتضح لنا ظهور الفعل الثلاثي الجرد

على الرباعي المجرد من خلال استخدام امرئ القيس لبنى الفعلين، بحيث أنه استخدم الأول بصورة كادت أن تكون مطلقة مهيمنة DOMINANTE، بينما نجد الشاعر قد قلل من البنية الثانية فعمل بشكل كاد أن يكون مطلقاً إلا ما جاء نادراً. "فقد وردت بنية الرباعي المجرد والمزيد سبع مرات لا غير" 32. وكأني بامرئ القيس ينفر من الاستقلال. والشأن كذلك في المعلقة. فهو لا يختلف في اختيار المعلقين لبنى الأفعال بين ثلاثيها ورباعيها. والجدول التالي يشير إلى قلة الأفعال من بنية الرباعي كما وردت في المعلقة.

الكلمة كما وردت	رقم البيت / الصفحة	قائله	المادة الأصلية للكلمة
استكبرت	ب 41/ص 18	امرئ القيس 33	س ب ك ر
يتجمجم	ب 57/ص 36	زهير بن أبي سلمى 34	ج م ج م
تسريل	ب 74/ص 183	عنبرة بن شداد 35	س ر ب ل
تضعضنا	ب 59/ص 84	عمرو بن كلثوم 36	ض ع ض ع

أول ما يشير إليه الجدول —عند استقرائه— هو ضالة وجود الفعل الرباعي المزيد وغياب تام للرباعي المجرد، وهنا نقف على ضرب من أصالة اللغة الشعرية من حيث توظيفها للكلمة (الفعل) إذ أن الأصل في الفعل العربي ما كان من بنية الثلاثي المجرد، ثم يلحق به ما كان من مزيدة بحرف أو حرفين، وبدلالة ما أشار إليه الصرفيون دلالات بنى الفعل الثلاثي المجرد: "فَعَلَ — فَعِلَ — فَعُلَ" الثرية دلالياً. وبهذه الخاصية الدلالية استغنى الشاعر الجاهلي عن بنية الفعل الرباعي في كثير من مواطن التعبير الشعري عن معنى من المعاني، واكتفأه بالثلاثي —مجرده ومزيدة— ينبئ عن اختيار أسلوبى لتأدية معنى معين بصيغة معينة، وإذا نظرنا في إحصاء مجموع البنى الفعلية المعتمدة من المعلقين —وهي في مجموعها من أصول الثلاثي— وقد بلغت اثنين وتسعين وثلاثة مئة وألف فعل (1392) بين مجرد ومزيد، وقد ورد

الرباعي بأربعة ترددات(04) كما أشار الجدول الأخير، علمنا بأصالة الثلاثي وفرعية الرباعي في الإبداع الشعري المعلقاتي. فمعيارية الأول أمام انزياح الثاني تشكل خاصية أسلوبية قد تطرح استفهاماً أسلوبياً وهو: لما اختار الشاعر الجاهلي الفعل الثلاثي ولم يوظف الفعل الرباعي إلا في القليل النادر؟

وقبل الإجابة على هذا السؤال الخاص ببنية الفعل بين الثلاثي والرباعي قد يطرح سؤال آخر في طبيعة الأول أي أنه سؤال أسلوبى كذلك، وهو لماذا اختار الشاعر الجاهلي كلمة معينة أي فعلاً بعينه دون غيره من تلك الأفعال التي قد تشاكله معنى؟

وهنا يقتضي البحث منا للإجابة على السؤال الأخير إلى ضرورة التمثيل بفعل أو أكثر من فصيلة الثلاثي بوصفه الغالب المهيمن.

#### جمالية بنية الفعل الثلاثي:

لعل من أكثر الأفعال التي تكررت في نصوص المعلقات: فعل (أرى)37 وفعل (علق)38، وعند النظر في سياقها اللغوي النظمي أو الأسلوبى نكتشف أكثر من غائية finalité تجليها أسلوبية الكتابة الشعرية باعتبارها طريقة في نظم الشعر وظاهرة تكرر فعل بعينه في المعلقات ظاهرة ملحوظة ولا شك أنها أثر اختيار جاء لأكثر من مقوم مقومات التأليف، وتلك خلاصة الوظيفة الشعري القائمة على حمل محور الاختيار على محور التأليف. فأما الاختيار la sélection فهو ناتج عن أساس قاعدة التماثل والمشاكلة والمخالفة والترادف، والتغاير اللفظي. وأما التأليف (La Combinaison) فأساسه المجاورة وانطلاقاً من هذا الزوج المصطلحي في اللسانيات البنيوية ضبط جاكسون هذه الوظيفة بقوله: "إن الوظيفة الإنسانية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"39.

فالكلمة (الفعل) التي يقع تكرارها كثيرا ما تنتقي لأساس معنوي في مدلول مضمونها أو دلالة بنيتها 40 أو قد تختار للأساسين معا، شريطة أن يتقاطع هذا الاختيار مع تجانس نسقي، بحيث يجب أن يناسب اللفظ المختار من حيث موقعه تركيبية الكلام الشعري ليؤدي مهمته الأساسية، وهي الوظيفة الشعرية أو الإنشائية "والتي لا تعد الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، وإنما هي الوظيفة المهيمنة فيه" 41. وإذا أخذنا في التمثيل محور الاختيار اللفظي على مستوى الفعل، فالأمر يحتاج إلى بسط نموذج شعري يتضمن هذه الخاصية الأسلوبية، ولعل أمثل نموذج يتقدم سائر النماذج التي يتكرر فيها الفعل ابتداء ويكشف لنا كفاءة إبداعية لدى الشاعر في توظيف اللفظ (الفعل) على مستوى المحورين هو فعل (رأى) كما جاء في معلقة طرفة بن العبد 42.

أَرَى الْعَيْشَ كَثْرًا نَاقِصًا، كُلُّ لَيْلَةٍ	وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالْدَّهْرُ يَنْقُصُ
أَرَى الْمَوْتَ أَعْدَادَ النَّفُوسِ، وَلَا أَرَى	بَعِيدًا غَدًا، مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مِنْ غَدٍ
أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي	عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ
أَرَى الْمَوْتَ لَا يُرْعِي عَلَيَّ ذِي جَلَالَةٍ	وَأَنْ كَانَ فِي الدُّنْيَا عَزِيزًا بِمَقْعَدِ
أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ، بِخَيْلٍ بِمَالِهِ	كَقَبْرِ غَوِيٍّ، فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ

تكررت لفظة (أرى) لمرات خمس، وهو فعل ثلاثي من (رأى) مفتوح العين، "يعد أكثر أبنية الثلاثي وأقواها، لحفته بالفتحة، والحفة مطلوبة في الأفعال، فلما كان الثلاثي المضموم أثقل من المكسور وكانت مواده أقل، ولما كان المكسور أثقل من المفتوح كانت مواده أقل" 43.

والفعل الثلاثي مفتوح العين مثل (رأى) لحفته يكثر استعماله ويتعدى حتى في معناه الرؤية الحسية للرؤية القلبية، كما يشير إلى ذلك النحاة، "ويقع (فعل) على معان كثيرة لا تكاد تنضبط كثرة وهذا أيضا عائد إلى خفته في اللفظ والبناء، واللفظ إذا خفّ كثر استعماله واتسع التصرف فيه، وقل أن تجد فعلا من أبنيتهم غيره له معنى إلا قد استعمل (فعل) فيه" 44.

وكان لأهل اللغة كابن منظور في اللسان أن يَبَيِّنَ معانيه التي تتباين، وإن توحد اللفظ؛ ففعل (رَأَى) مِنْ "الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين: يقال رأى زيدا علما ورأى رأيا ورؤية ورأة مثل راعة. وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب"45، وإذا تدبرنا أبيات طرفة السالفة - والتي تضمنت لفظة (أرى) - وجدنا فعل أرى يفيد المعنيين المذكورين (المعنى الحسي والمعنى العقلي). ففي الأبيات الأربعة الأولى جاءت الرؤية قلبية، وفي البيت الأخير الرؤية حسية، ولو حاولنا أن نستبدل كلمة أرى بمرادف لها لفسد البيت معنى وتركيبا، وقد نجد لفعل أرى بعض الكلمات المرادفة له معنى بالمفهوم القاموسي، ولكن اللفظة لا تستقيم لها دلالة ولا يستقر موضعها إذا استبدلناها؛ "ابصرت، شهدت، أعلم " لأنها ليست من جنسها مفتوح العين (فعل) بينما هذه الأفعال من جنس (بَصُرَ: فَعَلَ، شَهِدَ، عَلِمَ: فَعَلَ). وهي أدنى من أرى رواجاً وخفة وسعة دلالة.

وبناء على هذا نكتشف أن لفظة (أرى) -لا محالة- قد اختيرت دون نظيراتها، ففوق الاختيار عليها ليس مجرد دال على اصطفاء مرتجل، بل إن الاختيار سلوك ذهني واع وعيا تاما بقيمة اللفظة لغويا وأسلوبيا، ثم إن اللفظة لا تختار لجرد الوظيفة التواصلية أو التبليغية، بل إن اللفظة تختار في الإبداع الأدبي لتعبر عن تجربة إنشائية بلغة فنية أسَّها الوظيفة الشعرية، والتي لا يستغني الشاعر في استخدامها عن مبدأي: اختيار اللفظ وتأليف الكلام. فللفظة (أرى) لدى طرفة بن العبد لا تفيد فقط مجرد الرؤية، بل - وكذلك - نوعها حسية كانت أو معنوية، ثم إن كلمة (أرى) تحدد في علاقة الجوار، أي في محور التأليف تعديها إلى مفعول أو مفعولين؛ وفي هذا دلالة

على نوعية الرؤية حسية أو قلبية ناهيك عن أول ما نلمحه من نسق لفظي قوامه تكرار اللفظ، بل وتوقعها من المتلقي بفعل تكرارها. فإن ورودها على الذهن ساعة التلقي السماعي أو البصري لمعلقة طرفة في سياقها الشعري تارك أثرا يوحى بإمكانية تردها في سياق المعنى النقيض كما ورد في البيت الثاني والستين (62)، فرؤية الموت وهي نافذة على العالم الأخرى، ليست كروية العيش أي الرؤية الحسية الدنيوية. "فالسامع الخبير يهتدي بحسه الجمالي السليم إلى اللفظة الأنسب التي قد تتطابق مع لفظة الشاعر نفسها"46.

فاللفظة الأنسب يهتدي لها الحس الجمالي والذوق السليم أو كما قال ريفاتير (القارئ النموذجي). إذا فالشاعر -في العملية الإبداعية- يجاري تركيبة اخورين حتى يدرك اللفظة الأمثل في مناسبة المقاييس التي اختيرت وفقها. "فهي ذات ماهية خاصة على المستويين السابقين، فما تتخذه الكلمة في حالة الأفراد لا تتخذه في حالة التركيب النحوي المباشر وغير المباشر... وهي في نهاية المطاف (مبنى ومعنى): إنما تتخذ لنفسها ماهية متعددة كتعدد السياق الذي تدخل فيه"47. والشاعر ساعة الإبداع يتأرجح فكره بشكل تعاقبي بين عملية الاختيار اللفظي والتأليف الأنساق الصوتية الإيقاعية والصرفية النحوية والمعجمية والدلالية، "وخلال لحظة الإبداع الشعري يوفر المخزون اللغوي للشاعر من إمكانات التنسيق ترتسم في ذهنه على المحور التزامني (الرأسي) [Paradigmatique] والألفاظ المختارة التي تنتج تآلفا فيما بينها على محور النظم [la syntagme] وبهذا تنتقل كل لفظة من دلالتها المعجمية الذاتية إلى دلالة جديدة يحددها اتئلافها مع الألفاظ الأخرى ضمن السياق الجديد"48. ولعل من الأجدى أن نقوم

باختبار هذه النظرية كما تمثلها جاكسون، وقد أخذتها الأسلوبية من اللسانيات من خلال تحليل نموذج ثان تكرر فيه لفظ رأى لمرات ست في قصيدة (سما لك شوق بعدما كان أقصرا) 49 لامرئ القيس، وقد عدت هذه القصيدة من عيون الشعر العربي القديم وسأكتفي بإيراد ثلاثة أبيات منها لغاية التحليل قال امرئ القيس:

بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ      وَأَيُّقِنَ أَنَّا لَأَحِقَانِ بَقِيصَـرَا  
فَقُلْتُ لَهُ: لَا تَبْكْ عَيْنُكَ إِنَّمَا      نُحَاوِلُ مُلْكًا أَوْ نَمُوتَ فَنُعْذِرَا  
وَإِنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتُ مُمْلِكًا      بِسَيْرٍ تَرَى مِنْهُ الْفُرَاتُ أَزُورَا

ذَكَرْتُ كلمة (رأى) مرتين في الأبيات هنا (رأى-ترى) وكلتيهما في نسق صوتي رائئ، وهذا ما يضيف على المعنى الجميل جمالا جديدا، ويعطي للقصيدة إيقاعا موسيقيا خاصا يميزها بنبرة معينة تكون علامة دالة عليها. وهذا ما أشرنا إليه في مبحث سابق وفي هذه القصيدة يشكل المقطع الطويل (رأ) خاصية إيقاعية موسيقية نجدها في قوافي الأبيات كما جدها في فعل رأى، فبالإضافة إلى سعة دلالاته كما ذكرت قريبا وتنوع معناه بين الحسية والقلبية وخفة وقعه، نجد له أثرا موسيقيا، مما يغني فعالية هذا الفعل على مستواه بوصفه دالا، ثم على مستوى جواره في محور التأليف؛ وقد نشفع المثلين السابقين بثالث للنابعة الديباني وهو يصف إقصاص كلبى الصيد عن مطاردة الثور.

لَمَّا رَأَى وَاشْتَقَّ إِقْصَاصَ صَاحِبِهِ      وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدَ 50  
فَالَتْ لَهُ النَّفْسُ إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا      وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصْدِ  
فَتِلْكَ تُبْلِغُنِي النُّعْمَانَ إِنَّ لَهُ      فَضْلًا عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبُعْدِ  
وَلَا أَرَى فَاعِلًا فِي النَّاسِ يُشَبِّهُهُ      وَلَا أَحَاشِي مِنَ الْأَقْوَامِ مِنْ أَحَدِ

ندرك عند مقارنة هذا النموذج الشعري تواتر فعل رأى ثلاث مرات (رأى-لا أرى-لا أرى)، وقد ورد الفعل في البيت الأول مثبتا وفي الثاني والرابع منفيًا، وهذا ما يشكل نمطا من أنماط الاختيار اللفظي الناتج على أساس قاعدة المخالفة، فلما كانت الرؤية الأولى (لما رأى واشق) رؤية عينية بصرية دالة على العجز والخور، حدث النفس واشق بترك ميدان الصراع للثور، وكأني به وحليفه (ضمران) يعلنان ألا طائل في العراك، وأن الإخفاق في الصيد والهزيمة أمام الثور المنتصر تجربة سرعان ما نرى من يطوي صفحاتها وينسيها ببذل مجز وعطاء لا يخشى معه افتقار: فالرؤية السالبة وهي نتيجة الإخفاق في الصيد انتجت رؤية موجبة (لا أرى فاعلا في الناس يشبهه)، أي كأني بالنابغة يجد تسلية في مقدمه على النعمان، ذاك الأمير الذي يراه الشاعر مثالا للسخاء وأنموذجا للصفح والعفو، فالنعمان قد فاق الناس كلهم في النبل والعطاء إلا سليمان النبي، فاختيار اللفظ رأى في هذا المجال وقد وقع بين الإثبات والنفي ينبئ على بنائه وفق مبدأ المفارقة الذي ينتج بنية المخالفة اللفظية، هي أساس من قاعدة الاختيار كما تمثلها جاكوبسون.

وهنا نقف على مسألة جوهرية، وهي أن اللفظ يُختار على أسس ذاتية تخص دلالاته أو إيقاعه من حيث توفيره للمناسبة التي يحققها محور التأليف الموفر لعلاقات الجوار. فهذه الأسس وتلك تعمل على إظهار اللفظ الأنسب لتحقيق جمالية الكلمة، ومثل هذا نلمسه في قول الأعشى 51 من معلقته:

عَلَّقْتُهَا عَرَضًا وَعَلَّقْتُ رَجُلًا	غَيْرِي وَعَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعَلَّقْتُهُ فَنَاءً مَا يُحَاوِلُهَا	مِنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْدِي بِهَا وَهْلُ

وَعَلَّقْتَنِي أَخِيرَى مَا ثَلَاثِي فَأَجْتَمَعَ الْحُبُّ حُبًّا كُلُّهُ تَبَلُّ  
فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْدِي بِصَاحِبِهِ نَاءٌ وَدَانٍ وَمَحْبُولٌ وَمَحْتَبَلٌ

ففاعل (عَلَقَ) وهو من الثلاثي مكسور العين قد تكرر في الأبيات السابقة خمس مرات، ثلاث منها في البيت الأول، والرابع منها في البيت الثاني والخامس قد جاء في البيت الثالث. ولعل أول ما نلاحظ في تكرار اللفظ هو توقيع الإيقاع العيني، فقد كان في وسع الأعشى أن يختار من اللفظ الفعل المرادف نسبيا لفعل علق أحب مثلا إلا أن فعل علق يفيد حُبَّ الرجل المرأة من دون مقدمات أو سابق معرفة أي أن تعلق الرجل بالمرأة يقع فجأة، أو كما قال الأعشى عرضا، ومثل هذا جاء في معلقة عنتره بن شداد العبسي 52:

عَلَّقْتُهَا عَرَضًا وَأَقْتُلَ قَوْمَهَا زَعَمًا لَعَمْرُ أَبِيكَ، لَيْسَ بِمَزْعَمٍ

ومثل هذا التجاوز الزمني على مستوى دلالة فعل (علق) نلمحه في معناه الخاطف السريع الأثر حتى في إيقاع الوزن البسيط 53 المتسارع في أسباب مستفعلن الخفيفة، ثم مجيء الفعل (علق) مبينا للمجهول ما يؤكد اختياره لغاية أسلوبية أو كما "قال النحاة قديما لإقامة النظم" 54.

إن مجموع خصائص اللفظة (أرى-علق) سواء منها الصرفية أو المعنوية الذاتية والنحوية قد تضافي عليها معيارية السياق جمالية أدبية تتشكل أنواعها على مستوى الإيقاع أو الدلالة أو التركيب النحوي. واستنادا إلى هذا نلمح تركيبيية الأسلوب الجميل. فهو لا يحصر في ناحية من نواحي الاستخدام اللغوي دون أخرى، فقد تكون جمالية اللفظة مركبة، لكن الملاحظ أن الاختيار قد يستجيب لضرورة دلالية أو موسيقية أكثر من استجابة لغيرها من الاستجابات الأخرى. "وعليه فليس ثمة ألفاظ شعرية

وأخرى غير شعرية بل هناك ألفاظ متناغمة مع إيقاعات سياقية معينة تتشكل من خلال دقات شعرية لا تلبث أن تنتظم في بنية متكاملة"55.

كذلك الفعل الثلاثي داخل السياق الكلام الشعري سواء كان مجردا أو مزيدا ففاعلية بنيته المهيمنة تجلت في جميع مستويات اللغة أثرا جماليا. وإذا كان هذا الفعل الثلاثي قد ظهر بصورة تكاد تكون تامة الظهور على نظيره الرباعي في المعلقات، إذ أن الرباعي لم يأت إلا في أربع معلقات من عشر، وبأربع تكرارات فقط كما أشار إلى ذلك الجدول السابق. فهذه الصورة الخاصة بندرة الرباعي تشكل خاصية أسلوبية. فإذا كان الفعل الثلاثي - مجردا أو مزيدا - قد تبين بنيته عن أسلوبية المهيمنة في المعلقات مما يجعله سمة أو علامة أسلوبية دالة على طبيعة الفعل المنتخب للوظيفة الشعرية وكأنه شرط معياري لجمالية الإبداع الشعري عند الجاهلي. وإذا كان الفعل الثلاثي كذلك فإن الفعل الرباعي باعتباره تردده الاستثنائي - والذي لا يعادل نصف جزء من المئة - في منظومة أفعال المعلقات العشر. فهذه الصورة الاستثنائية لبنية الفعل في المعلقات ليست إلا خروجاً على النمط المؤلف ضمن بنية العامة لأسلوبية الفعل فانحراف الفعل عن بنية فعلية مهيمنة إلى استثناء انزياح Ecart يشكل رؤية شعرية جديدة بتجدد صيغة الفعل الخارج على أطر الفعل الثلاثي.

الهوامش

<sup>1</sup> بير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 2008، ص57.

<sup>2</sup> أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، دت، ص19

<sup>3</sup> ينظر: بير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص45.

<sup>4</sup> جورج مولينية، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ص21 (النقل من مقلمة المترجم، بسام بركة)

- <sup>5</sup> علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كيفان للدراسات والبشر، دمشق، ط2، 2004، ص: 13.
- <sup>6</sup> ابن منظور، لسان العرب، مادة "كلم"، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، م105/13.
- <sup>7</sup> علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، ص: 14.
- <sup>8</sup> حسين جمعة، في جمالية الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب بالعرب، دمشق، د.ط، 2002، ص: 19.
- <sup>9</sup> ينظر: فردينان دي سوسير، محاضرات في الأسس العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، دط، 1984، ص89.
- <sup>10</sup> مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2011، ص: 10.
- <sup>11</sup> ينظر عبد السلام المسلي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط5، 2006، بغازي، ص: 96-97.
- <sup>98</sup>
- <sup>12</sup> وهو ما أخذ من غيره بأن يكون له أصل ينسب له ويفرغ منه، ولابد في المشتق أن يقارب أصله في المعنى، وأن يشاركه في الحروف الأصلية، وأنه يدل مع المعنى - على ذات أو على شيء آخر يصل به ذلك المعنى بوجه من الوجوه ... والمشتقات الأصلية التي تدل على معنى وذات أو شيء آخر سبقه "عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط11، د.ت، ج3/181 ولقد اختار البحث من الاسم المشتق: اسم الفاعل واسم المفعول، لما هما من حضور دلالي واثري جمالي في البيت والقصيدة كما سيتضح.
- <sup>13</sup> حسين جمعة، في جمالية الكلمة، ص: 22.
- <sup>14</sup> أبو عثمان سعيد بن محمد السرقسطي، كتاب الأفعال، تح: حسين محمد محمد شرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دط، 1992، ج8/1 (من مقدمة: مهدي علام، عضو مجمع اللغة العربية).
- <sup>15</sup> ابن قطان الصقلي، أبية الأسماء والأفعال والمصادر، تح أحمد محمد عبد الدائم، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، دط، 1999، ص97.
- <sup>16</sup> بنعروز زبدة، دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دط، 1989، ص35.
- <sup>17</sup> ينظر: ابن قتيبة، أدب الكاتب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت، د.ط، ص: 367-373.
- <sup>18</sup> ابن جني، الخصائص، ج55/1.
- <sup>19</sup> صباح عباس الخفاجي، الأبية الصرفية في ديوان امرئ القيس، مطبوعات جامعة القاهرة، د.ط، 1978، ص: 294.
- <sup>20</sup> الزمخشري، المفصل، تح: خالد اسماعيل حسان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص: 376-377.
- <sup>21</sup> صباح عباس سالم الخفاجي، الأبية الصرفية في ديوان امرئ القيس، ص: 295.
- <sup>22</sup> ديوان امرؤ القيس - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص: 70.
- <sup>23</sup> ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص: 73.
- <sup>24</sup> أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تح رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1998، ج180/1، 181.
- <sup>25</sup> ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، البيت 49، ص: 38.
- <sup>26</sup> م.ن، البيت 37، ص: 66.

- 27 م.ن، البيت 40، ص: 67.
- 28 م.ن، البيت 12، ص: 104.
- 29 م.ن، البيت 14، ص: 360.
- 30 ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم البيت 41، ص: 18.
- 31 م.ن، البيت 28، ص: 163.
- 32 بعروز زبدة، دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية، ص: 41.
- 33 ديوانه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم.
- 34 ديوانه، شرح أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباقة.
- 35 ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تح: مجيد طراد.
- 36 ديوانه، تح: رحاب عكاوي.
- 37 كما في معلقة امرئ القيس وطرفة والحارث بن حلزة والنابعة.
- 38 كما في معلقة عنترة بن شداد والأعشى (ميمون بن قيس) وطرفة بن العبد.
- 39 أحمد الجوة، الإنشائية إلى الدراسة الأجاسية، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007، ص: 191-192.
- 40 وقد يقع الاختيار لغيابت أخرى كمناسبة الكلمة لغيرها صوتياً، فيكون التجانس الصوتي مقصداً من المقاصد الأسلوبية.
- 41 أحمد الجوة، من الإنشائية إلى دراسة الأجاسية، ص: 191.
- 42 ديوانه، تح: سعدى الضناوي، ص: 107، 108، 109.
- 43 يحيى بن عبد الله حسين الشريف، أبواب الفعل الثلاثي بين المعجم والرأي الصرفي، مطبوعات جامعة أم القرى، مكة، المملكة العربية السعودية د.ط، 2003، ج1/30.
- 44 م.س، ص. ن.
- 45 ابن منظور، لسان العرب، مادة رأى، ج6/62.
- 46 علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص: 41.
- 47 حسين جمعة، في جماليات الكلمة، ص: 22-23.
- 48 علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص: 38-39.
- 49 ديوانه، تح: عبد الرحمن المصطاوي، ص: 96.
- 50 واشق: اسم الكلب، قود: القصاص، أحاشي: أستني.
- 51 الزوزني، شرح المعلقات السبع، تح: طاهر كوجان، ص: 344.
- 52 الزوزني شرح المعلقات السبع، ص: 275.
- 53 البسيط هو وزن معلقة الأعشى.
- 54 الزوزني شرح المعلقات السبع، هامش ص: 344.
- 55 علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص: 38.

# الأنزياح في النقد الأدبي المعاصر

الأستاذة : لريك حورية

من غايات الفن الشعري التأثير في النفوس واجتذاب العقول و يتم ذلك بالأسلوب الذي تجتمع فيه خصائص التعبير الفني من جودة في المضمون، وامتياز في اللغة تشعر المتلقين بأنهم أمام جديد لم ير من قبل وهنا يظهر الإبداع و يفسح فيه المجال للأنزياح عن القديم محققا بذلك التفرد و الامتياز الذي تنشأ من خلاله ما يسمى بالشعرية .

## 1- مفهوم الشعرية Poétiques

" الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، إذ يعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو . "1 حين أطلق هذا المصطلح على كتابه. "PO-ETIKS" فن الشعر " أو " في الشعرية " كما هو شائع في النقد الحديث و المعاصر الذي يحدد فيه الأنواع الأدبية و يصنفها ، و يردها إلى عناصرها المكونة "2.

أما عن مصطلح الشعرية في الدراسات المعاصرة ، فنجد عبد السلام مسدي و هو يترجم المصطلح الغربي "Poétique" يزاوج بين مصطلحين أو بين مفهومين وهما " الشعرية " و " الإنشائية " إذ يقول: "ولعل أوفق ترجمة لها Poétique— أن نقول "الإنشائية " إذ الدلالة الأصلية هي الخلق و الإنشاء .والإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها... "3

ونجد سعيد علوش في ترجمته للمصطلح Poetics— يضع مصطلحا ليس ببعيد عن الشعرية وهو " الشاعرية " Poétique و من المدلولات التي

وضعها لها " ألما درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي "4

## 2— مفهوم الأدبية :

الحديث عن الشعرية يدفعنا لا محال للحديث عن الأدبية " باعتبار أن الأدبية سبقت الشعرية إلى الوجود ، وقامت علاقات عديدة بينهما جعلت كل واحدة منهما توازي الأخرى "5 حيث كان للأدبية وجود في الفكر الشكلايني — الشكلايين الروس — وعلى رأسهم رومان جاكسون ، إذ عدت مصطلحا مقابلا لمصطلح السيميولوجيا " Sémiologie الذي جاء به ديسوسور ، كما وجدت أيضا في دراسات رولان بارت R. Barthes فهو القائل بأن موضوع الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية .

و في النقد العربي نجد عبد السلام مسدي يعرف الأدبية على ألما " لفظ ولید النقد الحديث يطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية. "6

فمن خلال التعريفات السابقة تبرز لنا علاقة الانزياح بالشعرية ، حيث كانت معظم التعريفات تصب في قالب واحد وهو الإبداع والخلق و الإنشاء ، وهذا هو جوهر الانزياح ومبتغاه، حتى أن حسن ناظم عدّ الانزياح نظرية من نظريات الشعرية و ذلك في إطار تحديده لمفهوم الشعرية إذ يقول : "أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع ، و يبدو أننا نواجه — من جهة أولى — مفهومًا واحدًا

بمصطلحات مختلفة ( ... ) تتلخص في مفهوم الشعرية العام (...). أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) ذاته (...). كما هو الحال في نظرية التماثل عند يكبسن و نظرية الانزياح عند جان كوهن<sup>7</sup> التي سيتم الحديث عنها لاحقاً. و بذلك يصبح الانزياح مرتبط بالشعر أكثر من ارتباطه بالنثر لأن الشعرية موضوعها العام هو الشعر ، وإذا عد الانزياح أحد نظريات الشعرية فبالتالي يصبح قرين الشعر .

### الأسلوب و الإزاحة اللغوية :

اهتم الإنسان منذ الأزل بأساليب تعبيره و راح يطور طرقها ، فبعدها كانت مجرد رموز و رسومات على الجدران ، انتقل إلى استعمال لغة للتخاطب وفهم الوجود ، ثم عمل على التفرد بأسلوبه حتى يخالف غيره ، وهذا هو ما امتاز به المبدعون و بالأخص الشعراء ، فاتجهت أنظار الدارسين إليهم لكشف أسرار تفردهم و إبداعهم و توجت هذه الدراسات بالدراسة المعروفة اليوم باسم الأسلوبية، التي قامت في الأساس على ثنائية ترددت كثيرا فيالبحوث اللسانية وخاصة عند العالم اللساني ديسوسور F.D.Saussure ، و هي ثنائية " اللغة " و " الكلام"وهو في تمييزه بين اللغة و الكلام أقرّ بأن اللغة تنتمي إلى المجتمع في حين أن الكلام هو استعمال فردي لتلك اللغة، و بذلك تصبح اللغة عامة و الكلام خاص ، وهذا الأخير هو الذي تبرز من خلاله الأعمال الأدبية التي تميز الأدباء عن سائر أفراد المجتمع ، ويصبح الكلام بذلك انزياح عن لغة المجتمع ، و يعد سوسور " اللغة " و " الكلام " مكونين للسان لأنهما يجمعان المظاهر الفيزيائية و النفسية في النشاط اللغوي<sup>8</sup> . كما أن اللغة عنده يجب ألاّ

تختلط مع الكلام فليست اللغة سوى جزء معين من الكلام وإن كانت أساسه الجوهري،" ولما كانت اللغة نظاما من العلامات الاصطلاحية ، فإن كل شيء في هذا النظام تماثل و تخالف "وإذ أن خاصية اللغة عند ديسوسور هي الاختلاف ، فما يميز العلامة هو الاختلاف الذي يحصل لها داخل نسق التعارضات والتبادلات و التقابلات و بذلك فإن اللغة هي نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة و تتميز بالخصائص التالية :

— أنها شيء محدد بوضوح يستخلص من مجموعة وقائع الكلام المتناثرة

— اللغة تختلف عن المجتمع .

— نجد الكلام متنافر الأجزاء بينما اللغة تتميز في طبيعتها بالتناسق و التوافق .

— ليست اللغة أقل من الكلام في أنها شيء ذو طبيعة محددة .10

ومن ذلك فإن تمييز ديسوسور بين اللغة و الكلام يشير إلى انزياح لغة الفن أو لغة الأدب — الكلام — عن لغة العامة أو لغة المجتمع . و هذه الشنائية — " اللغة" و " الكلام " ، وجدت عند لسانين آخرين أمثال قويم Gustave Gullaume واللغة والخطاب والجهاز و النص حسب ل.هيا لماسف ، و الطاقة و القوة و طاقة الفعل حسب ياكبسن .11

و الذي يهم الدراسة الأسلوبية في مقارباتها للنصوص الإبداعية هو "الكلام" باعتباره اللغة التي تميز الفرد عن المجتمع و تنتج لنا لغة جديدة لها نحوها و مسارها البلاغي و نموذجها التشخيصي ، كما استفادت

الأسلوبية أيضا من مفاهيم الشكلائية الروسية التي كان لها الفضل في التأسيس لنظرية الانزياح حتى وإن كانت مبادئهم غير واضحة المعالم في بداياتها فيما يتعلق بالانزياح إلا أنها أشارت و لو بشكل بسيط إليه ، فقد كانت العادة و الألفة على رأس ما سعت إلى محاربته ، ولا أدل على ذلك من أننا واجدون مبدأ التغريب ، الذي يستعمله الفنان في فنه حتى يزيل الألفة عن الأشياء ، كما أن تصورهم للعملية الإبداعية الأدبية يقوم على " أنها وتر بين القول العادي و الإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقفه أو تغيير صورته "12. كما وضع الشكلايون الفروق الجوهرية بين لغتي الشعر والنثر ، فقد أقرروا بأن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر من حيث نسيجها و رسومها و خواصها التعبيرية و التصويرية ، وهذه الفروق أطلق عليها احدثون الانحراف أو الانزياح .

كما بلورت الشكلائية مفهوما إجرائيا أطلقت عليه اسم " كسر التوقع " وهو " المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية "13

و نجد رومان جاكسون أحد أبرز مؤسسي المدرسة الشكلائية الروسية،الذي عمل على تطوير مفاهيم الشكلائية ، ولم يكتف بذلك بل سعى إلى تطوير مفاهيم ديسوسور اللسانية وخاصة ما تعلق بالنظام اللغوي ، و يرى جاكسون " أن الوظيفة الشعرية La Fonction Poétique التي تؤكد طبيعة العلاقة بين محوري اللغة التأليفي والامثالي،فالوظيفة الشعرية تتحدد هنا بمستوى العلاقة بين المحورين ، فبقدر ما تتعلق هذه العلاقة لعملية إخلال و ذلك بوضع محور فوق الآخر ، بقدر ما تبرز الوظيفة الشعرية "14 وهذا ما سماه جاكسن "بجنية الانتظار" وعبارة جاكسون الإنجليزية Decelevd expectation وهو ما يعني حرفيا "

تلهدف قد خاب" و هذا المفهوم حاول جاكسون من خلاله تدقيق مفهوم الانزياح. 15

و في نظرنا للأسلوب بوصفه انزياحا أو انحرافا فإننا نجد فريمان D.Freeman يضع الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط :

1— الأسلوب بوصفه انحرافا عن القاعدة .

2— الأسلوب بوصفه تواترا أو تكرارا لأنماط لسانية.

3— الأسلوب بوصفه استثمار للإمكانات النحوية. 16، حيث أن الانحراف أو الانزياح بمعناه الواسع " هو الخروج على أصول قاعدية متعارف عليها ، إذ يعتبر خرقا منظما لشفرة اللغة يحاول بناء نمط شعوري آخر بنظام جديد ، محاولا بذلك استحداث لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب الجامدة " 17 . و بذلك فإن الانتهاك هو بمثابة مؤشر نصي على أدبية النصو شعرية ، لأن الخروج عن التسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته يمثل في حد ذاته حدثا أسلوبيا ، ووفق هذا الاعتبار عرّف الأسلوب على أنه مفارقة Départeur أو انحراف Déviation أو انزياح عن نموذج آخر من القول 18 لذلك تكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أسسا تعريفيا للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثل في مفهوم الانزياح 19 بذلك وجد الانزياح أرضية طيبة في حقول الأسلوبية حتى وإن تعددت تسمياته بين مستعمليه إذ عرف عند فاليري " بالانزياح " و "التجاوز" و عند سبيتز "بالانحراف" و عند تيري " بالمخالفة " ، و "بالشناعة " عند بارت 20 ، كما وجد أيضا عند ريفاتير و بالي وازداد نضجا و تطورا مع جون كوهن .

ومن ثم فإن الانزياح اتخذ " أنماطا مختلفة من ناحية تنوعاته أو تحقيقاته العينية في النصوص الأدبية ، كما أن وجهة نظر الدراسة التي تطبق مقولة

الانزياح يمكن أن تتنوع كذلك 21 لذلك سنحاول في الأسطر القادمة الوقوف عند أهم الهياكل النقدية التي أسست للانزياح باعتباره عنصرا أصيلا في التأسيس للأسلوب داخل الأعمال الأدبية ، سواء عند الغرب أم عند العرب أمثال كمال أبو ديب و غيره .

### الانزياح و الهياكل النقدية الفاعلة :

الناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على بعض المفكرين الذين اعتمدوا على فكرة الانزياح ضمن مقارباتهم النقدية ، وسعوا إلى وضع مفهوم محدد له ، وخاصة أن الأسلوبية سعت إلى مدارس الأساليب ومدى تمايزها من " خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيف معجمه الفني من جهة ، ومن جهة ثانية مدى استطاعته التأثير في المتلقي عبر اللغة ، حينما تكون هذه اللغة تحقق انزياحا بشق أنواعها سواء أكانت معجمية ، أم دلالية ، أم نحوية ، أم عرفية ، أم صوتية ،" 22 لذلك عدّ الانزياح مقولة من المقولات الثلاثة التي قامت عليها الأسلوبية وهي : " الاختيار ، التركيب ، الانزياح ."

ومن الأسلوبيين الذين أسسوا لنظرية الانزياح شارل بالي — 1947، 1865— الذي تأثر بلسانيات ديسوسور و خاصة تمييزه بين اللغة والكلام فقام بالي بتصنيف الخطاب إلى صنفين :

— الأول "الخطاب العادي أو المثلي" و هو الحامل لذاته . — الثاني "المستوى الإبداعي" وهو الحامل للعواطف و الخلدجات و بذلك فهي تتركز على ملامح الشحن العاطفي في الخطاب بوجه خاص من حيث استخدام اللغة بشكل جديد مخالف للخطاب النفعي العادي .

كما نجد ليوسيتزر — 1887، 1960 — الذي أضاف على فكر "بالي" البحث في الوقائع الأسلوبية من جانب الإحساس و جانب الفكر ، وحدد الأسلوب بانزياحه أو عدوله عن المعيار السائد في الفترة الزمنية المحددة. وحاول التركيز من خلال الأسلوبية على صاحب الأسلوب في انطباعه الشخصي وكذا النفسي "23 كما اتخذ من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما في منهج استقرائي يصل به إلى مطابقة بين جملة هذه المعايير و ما يسميه بالعبقريّة الخلاقة لدى الأديب. 24

ومن الأسلوبيين أيضا الذين قدّموا إسهاما في هذا المجال ميشال ريفاتير الذي قام بمقاربة المعالم الكبرى للأسلوب الفني منطلقا من فكرة أن النص بنية خاصة تشكل منظورا أسلوبيا ، كما أن مفهوم الانزياح عنده يقصد به الانزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، وهو خرق للقواعد حيناً و لجوء إلى ما نرد من الصيغ حيناً آخر .

و ليصل الأديب و القارئ إلى فهم الانزياح و تطبيقه داخل النصوص الأدبية وضع ريفاتير معادلة حتى تملك تلك النصوص الخاصية الأسلوبية وهي : سياق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبى

و مثل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما ليس من صفاته من مثل القول بأن الشمس سوداء أو الضوء خجول...إخ، فالنسق الأصغر في هذه العبارات هو الاسم الأول من كل منها أما المخالفة أو الانحراف فهو الوصف الذي أعطيه ذلك الاسم. 25

كما اقترح ريفاتير مفهوم الاستعمال بما يسميه السياق الأسلوبى ، وهذا الأخير عند ريفاتير " ليس هو التداعي وليس هو التوالى اللغوي الذي

يُحصر تعدد المعنى أو يضيق إيجاءات خاصة للكلمات ، بل هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع ، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي ، وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي "26 وخاصة أن معنى الكلمة لا يتكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية أي وضعها في سياقات مختلفة ، " فمعظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى و إن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها .27

ومن الذين رسّخوا فكرة الانزياح أيضا في الدراسات الأسلوبية جان كوهن الذي ساهمت دراسته و مقترحاته في توسيع دائرة الانزياح ووضع المعالم الأساسية لما يسميه بشعرية الانزياح و " يبدأ مشروع كوهن من الخطوات التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص.

فالبلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمة بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز. "28 من هذه النقطة انطلق كوهن في وضع أفكاره ومبادئه باحتا عن القواسم المشتركة بين الانزياحات بمختلف أنواعها ، ما يرى في اللغة الشعرية " انزياحان متداخلان : واحد لغوي ، و لآخر منطقي ، وهو يرغب من وراء ذلك لتأسيس نموذج منطقي للصورة الشعرية ، لأن تعدد الصور في نظره إنما يتيح بسبب لعبة التضاد بين المستويين . " 29

و كان حديث جان كوهن عن الانزياح مستفيضا في كتابه \* بنية اللغة الشعرية \* الذي أصدره عام 1966 ، وأورد فيه مصطلحا آخر ليس يبعد عن الانزياح وهو الانحراف Dérivation ، كما زواج بين الانزياح ومصطلحات أخرى مثل : الانعطاف Détour والمخالفة ، والحذف

مستمدا هذه المفاهيم من الأسلوبية الشائعة في فرنسا ،أسلوبية شارل بالي  
،شارل برنو ، ماروزو ...30

كما تمحورت نظرية كوهن حول الفرق بين الشعر و النثر ،  
ورأى كوهن بأن هذا الفرق يكمن في الشكل و ليس المادة أي من خلال  
المعطيات اللغوية المصاغة ، و ليس من خلال التصورات التي تعبر عنها تلك  
المعطيات ، 31 كما أجرى نمذجة شعرية بيّنت النمط الشعري الذي يبي  
نظريته ، فميّز بين ثلاثة أنماط شعرية و الرابع هو النثر الخالص و هذه  
الجدولة هي كالآتي:32

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	—	+
نثر منظوم	+	—
شعر كامل	+	+
نثر كامل	—	—

و بذلك تكون القصيدة النثرية أكثر دلالة من النثر المنظوم الذي  
يحمل السمات الصوتية فقط ، ويكون الشعر الكامل مخالفا تماما للنثر  
الكامل لا من ناحية الصوت و لا من ناحية الدلالة و بذلك يكون  
الشعر مخالفا للنثر ، و متزاحا عنه ، فضلا عن حمله لخواص و سمات مفقودة  
في النثر .

ولأن الاستعارة تعد عنصرا من العناصر التي تحقق الانزياح فإن جان  
كوهن ربط تحقيقها في الشعر بالمستوى الإبداعي ، لأن هذا الأخير يقوم  
بتفجير هذه العلاقات

التركيبية و إحداث تغيرات مفاجئة في بنية التركيب تتسبب في خلق الاستعارة و بالتالي خلق الانزياح ، و للتوضيح أكثر يورد كوهن مثالا يدل على عدم ملائمة المسند للمسند إليه : " الإنسان ذئب لأخيه الإنسان " 33 . و هو هنا يجمع بين كائنين متناقضين في الطبيعة و هما الإنسان العاقل و الحيوان الشرس ، إلا أن لفظة الإنسان الأولى من خلال ربطها بالحيوان فهي تحمل داخلها معنى آخر وهو الإنسان الشرير العدو لأخيه الإنسان ، ووضح كوهن هذا المعنى بمخطط أشار فيه للدال ب ( د ) وللمدلول ب(م) :

د ————— م1 ————— م2

وبذلك فإن الجملة التي تحمل في طياتها الانزياح ينبغي عليها الانتقال من م1 إلى م2 لاستعادة الملاءمة ، فالمدلول الأول يجعل الكلمة منافرة 34 والاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه المنافرة ، إن الانزياحين متكاملان و ذلك لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي ، أما المنافرة فتعتبر خرقا لقانون الكلام ، إنما تتحقق على المستوى السياقي ، و الاستعارة خرق لقانون اللغة تتحقق على المستوى الاستبدالي. 35 فهو بذلك يجعل الانزياح متعلق بالاستعارة مبينا المعيار الذي يتحقق به الانزياح في منظوره و هو خرق قانون اللغة و هذا ما سيتم الحديث عنه لاحقا في إطار الحديث عن " معيار الانزياح " .

وإذا ما اتجهنا إلى الوطن العربي فنجد عددا من الأقلام العربية التي سخرت حبرها للكتابة في هذا الموضوع و لعل عبد السلام مسدي يعد على رأس قمة هرم الدراسات العربية المعاصرة التي تحدثت عن الانزياح ، ففي إطار حديثه عن الخطاب و مصادره و علاقته بالأسلوب أقرّ بأن " جل التيارات التي تعتمد الخطاب أسسا

تعريفيا للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثل في مفهوم الانزياح<sup>36</sup> كما اختار مصطلحا آخر لهذه الظاهرة وهو الاستعمال النفعي حيث يقول : " فكذا لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما، وهذا المسار الأصلي الذي يقع عنه الخروج ، و إليه ينسب الانزياح هو في ذاته متصور رئيسي تذبذب الفكر اللساني في تحديده و بلورة مصطلحه فكل يسميه من ركن منظور خاص ، و قد اصطلاحنا عليه فيما مضى من بحثنا بالاستعمال النفعي للظاهرة اللسانية .<sup>37</sup> معللا بعد ذلك على سبب تسميه " بأن الشيء يسمى بحسب وظيفته العملية و غايته الواعية ."<sup>38</sup>

و في رصدنا للنقاد العرب الذين تحدثوا عن الانزياح نجد كمال أبو ديب الذي تستند شعريته على مفهوم لفجوة : مسافة التوثر الذي يحدها بأنها : " الفضاء الذي نشأ من إقحام مكونات للوجود ، أو للغة ، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه يكسون ( نظام الترميز ) Code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين وهما :

1— علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص و الوظائف العادية للمكونات المذكورة ، و منظمة في بنية لغوية تمتلك الصفة الطبيعية و الألفة

2— علاقات تمتلك خصيصة ألاتجانس أو ألا طبيعية : أي أن العلاقات هي — تحديدا — لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس.<sup>39</sup> و هذه الفجوة عند أبو ديب تشير إلى مفهوم الانزياح كما وضعه كوهن و غيره.

و من خلال حديثنا عن الهياكل النقدية التي تناولت الانزياح ووضعت معالمة ، نلمس من خلال آرائهم و آراء غيرهم الذين لم يتم الحديث عنهم

أمثال تودوروف و غيره ، أنهم يصنفون الانزياح ويحددون معيارا له إلا أن هذا المعيار يختلف باختلاف آرائهم و متركزاتهم و فيما يلي سنحاول التطرق إلى هذه المعايير .

### معيار الانزياح :

شغل البحث عن المعيار الذي يتحدد به الانزياح بال الكثير من الباحثين ، لذلك نجدهم يذهبون إلى أقاويل مختلفة ، فقد يخضع هذا الانزياح لحدودات تاريخية و ربما يخضع للخبرة و المعرفة اللتين تتعلقان بالقواعد و هذه المعايير هي كالآتي :

الأول : يعتبر الانزياح ظاهرة محلية تقاس بمدى انتشارها في النص فالاستعارة يمكن أن توصف بأنها انحراف موضوعي عن اللغة العادية ، أما الظواهر التي تتكرر بمعدلات مرتفعة و التي يمكن رصدها بطريقة الإحصاء فتعتبر انزياحا شاملا 40.

الثاني : تصنيف الانزياحات بالنظر إلى نظام القواعد اللسانية، فتبرز لنا انزياحات سلبية كتخصيص القاعدة العامة، و انزياحات أيجابية كإضافة قيود معينة مثل القافية 41.

الثالث : يصنف الانزياح على أساس العلاقة بين القاعدة و النص المزمع تحليله ويميز فيه بين الانحرافات الداخلية التي تتضح في ظواهر لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في عمومها ، والانحرافات الداخلية لا تفترض قاعدة سابقة للوجود بشكل خارج عن النص ، وإنما يعتمد على البنية اللغوية الداخلية و الانحرافات تتجلى في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة في اللغة المدروسة 42

الرابع : تصنيف الانزياح بالنظر إلى المستوى اللساني الذي يستند إليه ذلك الانزياح أو العدول فيميز لنا بين انحرافات خطية و صوتية و معجمية و نحوية ودلالية 43.

الخامس : تصنيف الانزياحات بالنظر إلى مبدأي الاختيار و التأليف طبقا لفرضية ياكبسون في إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف. فبرز لنا انزياحات استبدالية تحطم قواعد الاختيار كوضع الفرد مكان الجمع و الصفة مكان الموصوف و اللفظ الغريب بدلا من المؤلف 44.

و بالتالي فإن تعدد معايير الانزياح يدل على عدم إلمام الباحثين على معيار محدد واحد لقياسه ومن ثم " فلا قياس لنسب الانحراف في حقل النفس المعنوي ، بل إن اللغة بعدئذ قادرة على استيعاب أقصى درجات الانحراف مهما كانت ، لأن اللغة الشعرية التي هي إحساس ووعي مقصود لذاته، إنما تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها ،

و تعلن عن نفسها بشكل سائر ، و من ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار ، بل أشياء مطلوبة لدوائها ، و كيانها ماديّة مستقلة بنفسها و على هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات 45 غير مقيدة بمعيار محدد يقيس نسبة انزياحها .

وحتى يكون بحثنا مكتمل الجوانب إلى حدّ ما وجب علينا الخوض في فصل تطبيقي لتبيين مستويات الانزياح و أنواعه في إحدى القصائد العربية التي انزاحت عن عادات العرب في قرص الشعر فانتقينا قصيدة " فتح عمورية " لأبي تمام لتكون مادة لتوضيح الصورة حول الانزياح و خاصة أن أبي تمام عدّ رائدا من رواد التجديد في العصر العباسي

#### الهوامش:

- 1— حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994 ، ص 11 .
- 2— جابر عصفور،نظريات معاصرة،مطابع الحياة العامة للكتاب،د ط،د ت،ص219

- 3 الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، ط3، دت، ص171
- 4- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط1 1484هـ، ص 74 .
- 5- المرجع نفسه ، ص 19.
- 6- الأسلوب و الأسلوبية ، ص 132.
- 7- ينظر : مفاهيم الشعرية ، ص 11
- 8- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص51.
- 9 يوسف حامد جابر ، النص الأدبي بين البنيوية و اللسانيات ، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، العدد 288 نيسان 1995 ، ص1.
- 10- ينظر : صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1419هـ / 1998م . ص 20 – 21.
- 11- ينظر: عبد السلام مسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 38.
- 12- صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص40.
- 13- بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001 ، ص 47 14- يوسف حامد جابر ، النص الأدبي بين البنيوية و اللسانيات ، ص 3.
- 15- عبد السلام مسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 164 .
- 16- حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، " دراسة في أنشودة المطر للسياب " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002 ، ص 43
- 17- شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، دت ، ص 129.
- 18 سعد عبد العزيز مصلوح، في النقد الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، ط 3 ، 1422 / 2002 ص 24.
- 19- عبد السلام مسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 97.
- 20- المرجع نفسه ، ص 100 – 101 .
- 21- حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 43.
- 22- محمد بلوحي ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحديثة ، مجلة التراث العربي ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، العدد 95، رجب 1425 / أيلول 2004 ، ص 5 .
- 23- نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، ج 1 ، 1997، ص 16.
- 24- عبد السلام مسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 102.

- 25— أحمد محمد ويس ، نحو معيار الانزياح ، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، العدد 342، تشرين الأول 1999.
- 26— عبد الحميد هندراوي ، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم ، المكتبة العصرية ، — صيدا — بيروت ، لبنان ، د ط ، 2002، ص 85.
- 72— أحمد مختار ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة — مصر — ط 5، 1998، ص 68—69.
- 28— حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 111.
- 29— يوسف حامد جابر ، النص الأدبي بين البنوية و اللسانيات ، ص 7 .
- 30— مولاي علي بوخاتم ، مصطلحات النقد العربي السيميائي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005، ص 273، 274.
- 31— كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي و محمد العمري ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ص 28.
- 32— المرجع نفسه ، ص 12.
- 33— كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، ص 109.
- 34— حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 119 .
- 35— كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، ص 109.
- 36— عبد السلام مسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 97 .
- 37— عبد السلام مسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 98.
- 38— المرجع نفسه ، نفس الصفحة .
- 39— ينظر : أبوديب ، كمال ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية— بيروت — ط 1 ، 1987 ، ص 21.
- 40— عبد الحميد هندراوي ، الإعجاز الصرفي ، ص 36.
- 41— حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 46 .
- 42— مصطفى السعدي،العدول،منشأة المعارف،الإسكندرية،مصر،د ط ، د ت ، ص 36 .
- 43— عبد الحميد هندراوي ، الإعجاز الصرفي ص 146 .
- 44— حسن ناظم، البنى الأسلوبية ، ص 46 .
- 54— ينظر:
- Trence, Hawekes, Structuralism and Semiotics , univ of California press 1977 , p63.

## الكتابة وأنواعها

د. عبد القادر عيساوي

كلية الآداب/ جامعة سيدي بلعباس

بعد أزمان طويلة من عدم التأريخ، اهتدت البشرية إلى الكتابة والتميز، وشرعت كل أمة في التعبير عن أصواتها اللغوية بأشكال ورموز، اصطُلح على تسميتها بالحروف. وتعددت هذه الحروف باختلاف الأمم وتعدد اللغات، وتباين المناطق وتغير الثقافات.

وكغيرها من البشر، عرفت الشعوب السامية، بما فيها العرب، حروفا ذات ترتيب معين، عُرف هذا الترتيب بتسمية الأبجدية.

### مفهوم الكتابة:

الكتابة هي ترجمة الكلام المسموع برسوم وأشكال. أو بتعبير آخر هي تصوير ألفاظ لغة بحروف هجائية.<sup>1</sup> ويُطَلَق على الكتابة أيضا تسميَتَي الرسم و الخط. فالرسم أو الخط العربي<sup>2</sup> هو الكتابة العربية.

وابتكرت الكتابة بعد مضي قرون ساد فيها الكلام أو اللغة المنطوقة، وذلك في ثلاث مواطن حضارية هي الصين والعراق ومصر.<sup>3</sup>

### الكتابة والألفبائية

يُطَلَق أيضا على الكتابة التي تعتمد الحروف تسمية الألفباء أو الألفبائية. وهذان المصطلحان الأخيران يعنيان الحروف.

غير أننا نداوم، في بحثنا الذي بين أيدينا، على مصطلح ألفبائية، بدل ألفباء، مع أن لهما نفس المقصود. وذلك تماشياً مع المصطلح المرادف له (الأبجدية)، من الناحية التركيبية، حيث يُعتبران على التوالي نسبةً إلى ألفباء وأبجد.<sup>4</sup>

### أنواع الكتابة

يمكن تقسيم الكتابة أو الألفبائية إلى ستة (6) أنواع هي: الكتابة الإملائية، الكتابة العثمانية، الكتابة العروضية، الكتابة الصوتية، الكتابة البريلية، أو طريقة بريل، الكتابة المورسية.

#### 1. الكتابة الإملائية

الكتابة أو الألفبائية الإملائية<sup>5</sup> هي الكتابة التي تعتمد على الحروف أو الرموز المعروفة في مختلف اللغات في العالم.

وينبغي في الألفبائية الإملائية أن تُمثّل بصدق النطق السليم، وذلك بأن يوضع لكل صوت واحد حرف واحد، وبالتالي يُكتب فقط ما يُنطق.<sup>6</sup> والكتابة الإملائية قواعد تُمكن من الكتابة الصحيحة والتصوير السليم للفظ بالحروف. وهذا النوع من الكتابات يُعرّف اختصاراً بتسمية الكتابة أو الخط.

فالكتابة الإملائية هي المعتاد استعمالها في كل لغة. ويُقال لها كذلك الكتابة العادية أو الخط القياسي.

وموضوع الكتابة الإملائية رسم الحروف الهجائية بشكلها الصحيح المعروف، ومن ذلك كتابة الهمزة والتاء في اللغة العربية. والفائدة منها معرفة الراجح في الكتابة والبعد عن الخطأ.

وتوجد أنواع كثيرة من الكتابة الإملائية، بحسب تعدد الألفبائيات، حيث أن الكتابة الإملائية تُنسب إلى الألفبائية أو الحروف التي تُكتب بها.

فنقول الكتابة الإملائية العربية بالنسبة للكتابة الإملائية التي تُستخدم في اللغة العربية أو اللغات التي تُكتب بالحروف العربية. ونُطلق تسمية الكتابة الإملائية اللاتينية على الكتابة الإملائية التي تُستعمل في اللغات التي تُكتب بالحروف اللاتينية. وهكذا.

فالمقصود بالكتابة الإملائية العربية تلك الكتابة التي يُكتب بها عادة في اللغة العربية. وهي مثل الكتابة العروضية والكتابة الصوتية العربية، لأن من خصائص اللغة العربية أنها "كما تُنطق تُكتب، وكما تُكتب تُنطق"<sup>7</sup>. ولا تختلف عن هتين الكتابتين إلا في حالات قليلة ومحدودة جداً، ومن هذه الحالات نذكر الحركات المزدوجة (الفتحتان، الضمتان، الكسرتان).

## 2. الكتابة العثمانية

هي الكتابة التي كُتِبَ بها القرآن الكريم في عهد الخليفة عثمان بن عفان. ويقال لها أيضاً الخط أو الرسم العثماني، وهو سنة متبعة. وكلمتا "عثمانية" و"عثماني" هنا نسبة إلى الخليفة عثمان بن عفان، وليس إلى الدولة العثمانية، مع أن الاثنان (الخليفة والدولة) لهما نفس النسبة.

وهذه الكتابة العثمانية خاصة باللغة العربية دون غيرها.

## 3. الكتابة العروضية

تتجلى الكتابة العروضية في الكتابة المتبعة أثناء عملية تقطيع البيت الشعري، ويمكن تقسيمها إلى نوعين:

- كتابة عروضية حرفية: فيها تُعتبر وتُكتب بالحروف الأصوات التي تُنطق، وبالتالي تُغفل ولا تُعتبر الأصوات التي لا تُنطق.

- كتابة عروضية ثنائية الرمز: تتضمن رمزان اثنان فقط هما: الدائرة (0) للحرف الساكن، والخط المائل (/) للحرف المتحرك (سواء كان مفتوحاً أو مضموماً أو مكسوراً).

وتوجد الكتابة العروضية في اللغة العربية فقط.

#### 4. الكتابة الصوتية

الكتابة الصوتية أو الألفبائية الصوتية<sup>8</sup> نظام من الرسم الكتابي للتصوير الدقيق للنطق بواسطة حروف أو رموز خاصة، لا يمكن إدراكه بالألفبائيات الإملائية.

وتوجد أنظمة مختلفة للكتابة، أشهرها نظام الجمعية الصوتية الدولية. وهناك الكتابة الصوتية على مستوى كل لغة، منها الكتابة الصوتية العربية. وأيضاً الكتابة الصوتية الدولية.

وسنقتصر هنا على بيان موجز لهاتين الكتابتين الصوتيتين.<sup>9</sup>

#### أ- الكتابة الصوتية العربية

هي الكتابة الصوتية التي تُستخدم فيها الحروف العربية لكتابة الأصوات اللغوية. ومعروف أن الكتابة الصوتية العربية تتميز بوضع حرف واحد لكل صوت واحد، وهذه ميزة يندر وجودها في الكتابات واللغات الأخرى.

## ب- الكتابة الصوتية الدولية

الكتابة الصوتية الدولية<sup>10</sup> هي الكتابة الصوتية التي تعتمد أساساً على الحروف اللاتينية، وأحياناً على رموز من غيرها من اللغات، مثل اللغة اليونانية، إلى جانب ابتكار رموز أخرى كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

وهذه الكتابة نوعان: واسعة وضيقة.

■ الكتابة الصوتية الدولية الواسعة: يُخصَّص فيها رمز واحد لكل وحدة صوتية (فونيم). فمثلاً صوت الجيم له رمز أو حرف واحد، وصوت النون له رمز واحد، وهكذا. وفيها تُدوّن فقط العناصر ذات الوظيفة اللغوية. ويُستخدم فيها خطان مائلان هكذا / ./.

■ الكتابة الصوتية الدولية الضيقة: تُسجّل فيها تفاصيل كل وحدة صوتية، وهنا قد يكون للصوت الواحد عدة رموز أو حروف بحسب سياقاته. ففيها تدون كل الفروق الملاحظة أو المراد تأكيدها. ويوضع النص الصوتي بين معقوفتين هكذا [ ].

ويسمى نوعا الكتابتين أيضاً على التوالي الكتابة الصوتية والكتابة الفونولوجية.

### 5. الكتابة البريلية

تبدو هذه الكتابة في شكل نقاط متفاوتة الأحجام، للحروف والأرقام وعلامات الترقيم وبعض الرموز الرياضية المشهورة. وكل رمز منها يتكون من ستة نقاط. وهي كتابة خاصة بالعميان.

وقد سُمينا هذه الكتابة بالبريلية نسبة إلى مخترعها الفرنسي لويس بريل (1809-1852). ويُطلق عليها أيضاً طريقة بريل، أو اختصاراً بريل.<sup>11</sup>

## 6. الكتابة المورسية

هذه الكتابة ترميز تلغرافي (تصويري عن بُعد) يتكون من نقاط وخطوط اصطلاحية لحروف الألفبائية وللأرقام، وكذا لعلامات النقط والخطأ وبداية الإرسال ونهايته.

وقد أطلقنا على هذه الكتابة تسمية المورسية نسبة إلى مخترعها الأمريكي صموئيل مورس (1791-1872). وتسمى أيضا شفرة مورس، أو باختصار مورس فقط.

ومنذ أول يناير 1999 تم التخلي عن هذه الكتابة، واستُعمل بدلها نظام فضائي (أي نظام يشغل بالأقمار الصناعية).<sup>12</sup>

---

<sup>1</sup> - يُنظر: د. إميل يعقوب، د. بسام بركة، مي شيخاني. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي - إنكليزي - فرنسي). ط 1. بيروت. دار العلم للملايين. 1987. ص 193.

<sup>2</sup> - يُنظر: الدكتور شايان عبد اللطيف أبو زنادة، تقديم الدكتور رشدي أحمد طعيمة، الخط العربي في التعليم العام: واقعه - تقويمه - تطويره، ط 1، د. م. د. د. 1426 هـ / 2005 م، تقديم الكتاب، ص 12.

<sup>3</sup> - يُنظر: أ.د. كمال بشر. علم الأصوات، م.س، ص 630.

<sup>4</sup> - الأبجدية

تُستهل الأبجدية بحرف الألف وتختتم بحرف الغين، وهي كما يلي: أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ.

فيلغ عدد حروف الأبجدية ثمانية وعشرين (28) حرفا. وهي مجموعة في ثماني كلمات كما يلي: أبجد، هوز، حطي، كلمن، سغفص، قرشت، ثخذ، ضطغ.

ولعل هذا الجمع تم من أجل تسهيل حفظ الأبجدية وتيسير استيعابها.<sup>4</sup>

ويخالف المغاربة في ترتيب الكلمات الأبجدية بعد (كلمن)، فيجعلونها: (صغفص، قرست، ثخذ، طغش).<sup>4</sup> وتُستعمل الأبجدية في ترتيب العناصر، وأيضا في حساب الجُمَّل.

الألفبائية تُعتبر الألفبائية الأساس في أي لغة كانت، حيث هي الشكل الذي تظهر به. وهي تتمثل في الحروف التي تُكتبُ بها هذه اللغة.

ويمكن تعريف الألفبائية، بصفة عامة، بأنها "حروف" لكتابة أصوات لغة، ومُرْتَبَة وفق نظام معين".<sup>4</sup>

وهي تُستخدم في ترتيب مواد المعاجم، وكذا ترتيب العناصر.

ويُعتبر الترتيب الأبجدية في وضع المعاجم أوسع أنواع الترتيب انتشاراً وأكثرها استعمالاً.<sup>4</sup>  
ومصطلح "الأبجدية" يقابله في الإنجليزية والفرنسية مصطلح (Alphabet)، وهو مصطلح ذو أصل يوناني، يتكون من الحرفين الأولين من الحروف اليونانية ألفا (Alpha) وبيتا (beta).  
الأبجدية العربية من أفضل الأبجديات، وتُعتبر نظاماً صوتياً، حيث أن لكل صوت رمزه المستقل.  
وحروف هذه الأبجدية هي كالآتي: أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ك، ل، م، ن، هـ، و، ي.  
وتسهل حفظها، فمنها يجمعها في سبع كلمات رباعية الحروف كما يلي: أَبْثُ، جَحَّخْ، ذَرَزْ، شَصَصْ، طَعَفْ، فَكَلَمْ، نَهَوِي.

وتيسر للنطق، أوردنا الحروف الثلاثة من كل كلمة مفتوحة، والحرف الرابع مجزوماً.  
وهذا الترتيب هو الذي وضعه نصر بن عاصم. حيث جعل الحروف المشابهة في الرسم بعضها قرب بعض.<sup>4</sup>  
<sup>5</sup> ويقال للكتابة الإملائية أيضاً الكتابة التاريخية أو الحالية، التي وصلت إلينا عبر الأجيال.  
يُنظر: د. إميل يعقوب، الخط العربي: نشأته، تطوره، مشكلاته، دعوات إصلاحه، م. س، ص. 77. نقلاً عن: أنيس فريجة، الخط العربي، نشأته ومشكلاته، ص. 102-104.

#### الكتابة الإملائية Orthographic transcription

<sup>6</sup> - يُنظر: أ. د. كمال بشر، علم الأصوات، م. س، ص 630-633.  
<sup>7</sup> - يحسن مراجعة موضوع "خصائص اللغة العربية"، في فصل "عموميات عن اللغة العربية"، من كتابنا: "الوجيز في اللغة العربية وعلومها"، م. س، ص. 36.

<sup>8</sup> - الكتابة الصوتية: Phonetic transcription / Transcription phonétique

الأبجدية الصوتية: Phonetic alphabet / alphabet Phonétique

<sup>9</sup> - يُنظر: مصطفى حركات، م. س، ص. 15.

أ. د. كمال بشر، علم الأصوات، م. س، ص 572 و 625-635.

<sup>10</sup> - الكتابة الصوتية الدولية ك د International phonetic transcription IPT

<sup>11</sup> - يُنظر: د. يوسف محمد رضا، الكامل الوسيط زائد، قاموس فرنسي - عربي، مفصل وموضح بالرسوم، د. ط، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1999، ص 150.  
Petit

Larousse 2008, Braille.

<sup>12</sup> - يُنظر: د. يوسف محمد رضا، الكامل الوسيط زائد، م. س، ص 97 و 150. Petit Larousse 2008,

Morse.

---

## بلاغة التقديم والتأخير

### - في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض -

د. فرعون بخالد

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة سيدي بلعباس

المعروف أن التقديم والتأخير واحدة من أهم الحالات التي تعتري بناء الجملة، إذ تحدث انقلاباً في نظامها الرتبي فيما يتعلق بالمسند والمسند إليه والقيود المرتبطة بهما. من هنا كان اهتمام النحاة بهذه الظاهرة الأسلوبية ضمن العديد من المباحث المتعلقة بال أسماء والأفعال والأدوات. فبينوا مواطنها وحالات الوجوب والجواز وعدم الجواز. ومن هذه الحدود انطلق علماء المعاني مركزين على الجوانب النحوية لمحاولة الوصول إلى الأسباب والغايات والدلالات والمواقف الكامنة وراء هذه الظاهرة الأسلوبية. وفق هذه النظرة فمبحث التقديم والتأخير إلا إذا استحضرت هذه الرؤية المتوازنة، وهو ما حاولنا التعامل به مع الأساليب التي عرضناها للدراسة والتحليل في هذا الشأن.

أ-تقديم الخبر على المبتدأ:

((رائعة الحياة في جبل قاف))<sup>1</sup>، هذه الجملة الخبرية وردت على لسان الشيخ فيما روته عالية بنت منصور، فيما حكمتها بعض الروايات الموثوقة، فالشيخ بعد أن بلغ درجة القطب، ومن عليه بالإشراق، وهب السر الأعظم الذي مكنه من الطيران من جبل العبادة الذي مكث به تسعين عاماً

إلى جبل قاف، فإذا به يستكشف عالماً جديداً بديعاً عبر عنه بتلك الجملة الخبرية الاسمية.

وما يلاحظ على الخبرية أنها اسمية متكونة من المبتدأ والخبر وشبه الجملة والمضاف إليه، إلا أن النظام الذي سبقت فيه الجملة الفعلية ليس هو النظام المعهود في تقديم عناصر الإسناد، إذ تقدم المسند (رائعة: الخبر) وتأخر المسند إليه (الحياة: المبتدأ) وظل القيد المتعلق بطرفي الإسناد في محله أي في المرتبة الثالثة والأخيرة. هذا الخلل في نظام الجملة ليس اضطرارياً، بمعنى أنه من ورائه ضرورة نحوية أو تركيبية ما، إلا أن وراء هذا مسوغات أخرى مرتبطة بالمقام الفكري والعاطفي والمكاني الذي قيلت فيه الجملة، فهناك مسوغات في ذات الشيخ وخارجها هي التي دفعته دفعا وأملت عليه إملاء لتصوير الفكرة بالشعور.

ووفق هذا النمط الأسلوبي الذي عمد إلى خرق نظام الجملة في اللغة العربية فكان الانزياح الذي لم يراع الرتبة التي قررها اللغويون العرب لطرفي الإسناد في الجملة ال اسمية وهما (المبتدأ والخبر). فماذا وراء هذا التقديم للخبر (رائعة) من دلالات ومحمولات؟

- جدة الحياة بمختلف صنوفها ومبارقتها لكل نوع من الحياة في أماكن أخرى غير جبل قاف.
- الروعة والجمال المرتبطة بالحياة في هذا المكان هما من درجة عالية ومتفردة.
- الرغبة العارمة والميل الصريح في ممارسة الحياة والامتلاء بها في هذا المكان وغيره.

- الشعور باللذة والمتعة البالغة في هذه الرغبة الطبيعية المتاحة على غير العادة.

- لو سيق التعبير بطريقة عادية (خير ذوطابع نحوي بلاغي "دلالي" فلا تتم دراسة التقديم والتأخير إلا إذا استحضرت هذه الرؤية مبتدأ + خبر) (الحياة رائعة في جبل قاف). كان ذلك إشارة واضحة إلى روعة الحياة في جبل قاف وفي غيره، لكن ما دام وقع التقديم والتأخير فيكون بموجب ذلك قد خصص وأفرد جبل قاف بالروعة دون غيره من الجبال ومن سائل الأمكنة الطبيعية. وهذا الإحساس بروعة الحياة في هذا الجبل بالذات المستجد في جبل قاف يعني أن الحياة التي كان يمارسها طيلة تسعين سنة في جبل العبادة كان خاليا تماما من كل شعور بالجمال ومن كل إحساس بالسحر والفتنة والبداعة، والفعل العبيدي الذي كان يمارس هناك كان مجردا من كل لذة ومتعة وبعيدا عن قناعة وحب وميل صادقين.

فالروعة في جبل قاف وليس في جبل العبادة، والحياة الغضة الطرية البهية هنا وليس هناك، ولأنس والطمأنينة والسعادة هنا وليس هناك حيث الوحشة والقلق والشقاء.

والذي نسجله حول لفظة المسند إليه المؤخر (الحياة)، أنه جاء مطلقا مجملا غير مقيد ومفصل، فسوق الحياة بهذه الطريقة يجعلنا نفهم أن الحياة المرادة هنا ليست موجهة إلى منحى محدد من مناحيها، وإنما أتى بها وفق هذا النسق التعبيري لتستغرق كل شيء موجود في جبل قاف من جماد ونبات وإنسان، وتشمل كل ما هو مرتبط بالزمان والمكان فيه، وبالأرض والسماء، وبالغيب والشهادة، وبالحسوس والمفكر فيه، المأمول والميؤوس.

ب- تقديم المبتدأ وتأخير الخبر:

((أنتم جميعا في الحقيقة لا تحبونها))<sup>2</sup> ورد هذا السياق في خضم ادعاءات الذين يحاربون ويقتلون ويفسدون ويعتقدون أن كل واحد منهم

يجب عالية بنت منصور: ((أنا أحبها - أنت لا تحبها - أنا أحبها - أنت لا تحبها - أنت لا تحبها وكفى))<sup>3</sup> المدعي هو شيخ بني بيضان والمراد بالنفي وبالجملية الأولى التي سقناها للتحليل من طرف الحاضرين المستترين الراضين لهذا التناقض الجامع بين الحب في المكان الذي يقطنه الشخص والإفساد والهدم فيه. الملاحظ في هذا الرد ((أنتم جميعا في الحقيقة لا تحبونها))<sup>4</sup> أن المسند إليه (المبتدأ: أنتم) في وضعه الابتدائي الطبيعي، والمسند (الخبر: الجملة الفعلية المنفية "لا يحبونها") قد تأخر لأنه يأتي تاليا للمبتدأ الذي حال بينه وبين التقدم للمجاورة المبتدأ ثلاثة عناصر:

- جميعا: التي هي حال منصوبة لأنها بمعنى مجتمعين وليست توكيدا لأنها لو كانت كذلك لتبعت المؤكد.
- في الحقيقة: اسم مجرور بالكسرة الظاهرة سحر الج.

فالجملة الاسمية لو عرضت بدون قيد (الحال) كانت أفادت أن المدعين يعضونها ويكرهونها باستمرار وتواصل، علما بأن الرد (لا تحبونها) كان من جنس ادعاءاتهم ومزاعمهم الباطلة، لكن بحضور القيد المقدم على الخبر نشعر بأن هذا الخلق الخبيث الكره والبغض ليس وليد الصدفة والعفوية وإنما تم عن قصد وبينه بعد اجتماع، ولقطة اجتماع توحى بدورها إلى التواطؤ والاتفاق على الكره والبغض، بمعنى أن الأفعال والسلوك التي يمارسون مدعين بها التقرب إلى حب عالية بنت منصور كانوا يقومون بها بعد تخطيط مشترك وتصميم منتظم وإعداد مسبق.

أبان تقديم الحال عن الحقيقة وكشف الزيف، والتأخير للخبر (لا يحبونها)، نفهم منه أن الحب الذي يصرحون به بعيدا عنهم، عن شخصياتهم، غريب مناقض لأفعالهم.

وفي إطار تقديم الخبر على المبتدأ نسوق هذا المثال: "ومحللة بالشوب الأخضر الأحمر الأبيض أنت"، فنلاحظ في هذه الجملة الاسمية: المسند

المتقدم الخبر المرفوع الخمللة، متبوع بالجار والجرور (بالثوب وهو صفة) ثم سلسلة من الصفات التابعة للموصوف الثوب: الأخضر، الأبيض، الأحمر). المسند إليه المؤخر (المبتدأ الضمير المنفصل المخاطب: أنت).

إن نظام الجملة الذي ساقه الراوي على لسان الشيخ الأغر نفهم منه أول ما نفهم:

أن الشيخ رأى أول ما رأى في عالية بنت منصور سترها ولباسها، فهو لم ير فيها شيئاً آخر من جسدها أو نفسها من مفاتها أو أخلاقها أن اللباس الذي جللت به والثوب الذي تغطت به هو الذي صدم نظره لأول رؤية فأعمى عينيه بشيء آخر فيها واستعمال لفظ مجللة به اختيار واع ليجمع به القائل بين الستر والجلال بما يحمله من معاني العظمة والقداسة والوقار فهو ثوب لم يصبغ صاحبه بالفتنة والدلال ويطبعها بالجمال والإغراء وإنما وسمها بالعفة والطهارة وما قاربهما.

وذكر صفات الثوب يوحي بأن الثوب ما كان ليجذب نظره لأول وهلة لولا أنه كان مزركشا مزينا بالألوان: الأحمر والأبيض والأخضر بالإيجار حصل، والتعلق وقع بسبب الألوان مما يدل على أن الألوان في هذا المقام مجموعة من الأيقونات التي تنبعث من خلالها طائفة مكثفة من المداليل والقيم التي دفعته لاستحضارها الواقع الذي يفتقد في كافة جوانبه إلى ما وراء هذه الألوان.

- فالأخضر: شوق إلى الحياة المليئة بالنعم والخيرات، وتطلع إلى المستقبل عامر ممتلئ بالهبة والعطاء، بالبر والإحسان والنماء، تلهف إلى الجديد المنعش الباعث لتعاطي الحياة بوعي وامتلاء ورفض

- للحياة الحافلة بالشروع والنعم، بالذبول والجفاء ونبذ لكل ما من شأنه أن يعيق الإنسان على النمو والتطور فكل شعورا وروحا.
- والأحر: معانقة للتضحية والفداء، ورفض للجريمة والاعتصاب، وكل ما يشين.
- والأبيض: هو السلام المفقود والأمن المأمول المترجى في داخل الذات وخارجها. إن هذه الألوان الثلاثة تمثل فعالية الرمز للأرض والوطن والحياة يراها هذه الألوان إلى الحياة العامة والسلام الأمن والتضحية الصادقة السديدة.

ج- تقديم المفعول فيه(ظرف الزمان):

المطالع المشهد الرابع وبدرجة أقل المشهد الخامس يلقي ظاهرة تقديم المفعول به تسع مرات في المشهد الرابع وفي المشهد الخامس تكررت مرتين. وهذا التكرار حدث بلفظ بعينه هو "الليلة" ما عدا لفظ الآن الذي ورد بمعنى الليلة.

- الليلة ترونها.
- الآن تضىء بوجهها الكريم.
- الليلة أذنت لكم في الأكل من لحم البقرة لأول مرة ولأخر مرة.
- أما شيخكم فسبيله الليلة إلى شيء آخر إنشاء الله.
- ربوتكم الليلة باتت عاصمة لكل الروابي تجسدها تنظر إليها.
- أنت الليلة عروس، وأي عروس؟
- الليلة تقتله الفئة الباغية الفاسقة.

– الليلة بالذات تفاجأ الربوة الخضراء باغتيال إمامها الأبر.

– قتله الليلة الفئة الباغية القاتلة.

– وأما ليلة الغد فاذهب إلى عرس بالربوة الأخرى.

– أما أنت فاذهب الليلة إلى مسجد الطاغوت.

ونلاحظ في كافة النصوص أن المفعول فيه (الظرف الزمني) الليلة قد تقدم لأنه قيد مرتين تأتي بعد المسند والمسند إليه. هذا التقديم يكشف أن الليل هو الأهم وهو الحاسم وهو الأصل وما عداه هو دونه في الأهمية والحسم والأصالة وأن الفعل والفاعل (المسند والمسند إليه) قيمتهما تأتي بعد، فبدونه لا يقعان قط، فانطلاقتهما وتوقفهما حركتهما وسعيهما مقيد بزمن الليل، هو الأمر وهو المقرر والأذن. لا يمكن لهما أن يتحركا خارجه.

وتقديم الليل إشارة إلى أن الناس كان يتطلعون إلى مجيء الليل لتقع فيه كل ما يمكن أن يقع في الصباح والضحي والزوال والعشي والأصيل والغروب. الليل هو موطن الحزن والخوف، مصدر الهلع والفرع، عين المفاجأة والإغارة، لحظة القتل والهلاك، وفي الوقت ذاته هو موقع الفرح والطرب، وممكن الزواج والآزفة، وقت قضاء الحاجات سرا وعلانية، إنه اللباس والمعاش والسكن والعراء رغبة ورهبة فيه ترتقب الآجال وتعد الحياة والموت وترصد جمال مخاضات الأقدار.

ومن الدلالات الأخرى التي يمكن قراءتها من وراء هذا التقديم المتوالي: إن الليل هنا قد يكون من باب الحجاز المرتبط بالظلم والشر والشقاء والتوحش والافتراس، ويريد أن يصور من خلاله أن الحياة كلها بمختلف أوقاتها كانت تشبه الليل في ظلامه وما ينجر عن هذا الظلام من آثار

ينعكس بالسوء على النفوس والأرواح، نور الأفعال والمعاملات، والذي يعزز مثل هذا الاحتمال العديد من النصوص في الرواية منها:

((والأفق الغربي الذي خذله ضياء الشمس الشاحب، الآن بدأ  
يميل إلى الظلام، يستحيل هذا الليل الطويل إلى ملحمة الظلام. وهو الذي  
سماكم الظلام يلتحفكم بأرديته الصفيقة، لا أحد يرى الآخر، لا أحد يعرف  
الأخر كل يقتل الآخر. . .<sup>5</sup>)) وقال السارد أيضا ((والظلام بدأ يتكاثر،  
وبدأت سدوله ترتخي على الكون لتعمره، بسوادها الصفيق، أعقب السواد  
البياض، نسخ الظلام النور، اشتد الظلام الذي يسميكم الظلام. . . لقد  
غربت عنك الشمس، ربما إلى الأبد بت تتخبط في هذه الظلمات. . .<sup>6</sup>)).

ويبدو لنا جليا أن تقديم الليلة لم يكن عملا اعتباطيا وفعل أسلوبى  
قاصد يتميز بالكثافة والاختزال متنوع الصلات إذ التقديم أضفى على  
النص تميزا معينا وأبان عن بعض مقاصد الناص، ودفع بالمتلقي للقراءة  
المتعنة للبحث عما وراء التقديم من معاني ومواقف، وصور ومشاهد وهذا  
النص دليل على أن الروائي يريد فعلا بالقارئ الوقوف على لفظة الليلة،  
علما بأنها وردت في مكانها غير مقدمة أو مؤخرة:

((وإنها لليلة حاملة صاحبة عامرة باللذة والسعادة والشراب  
والطعام والرقص والعطر والقبل<sup>7</sup>)).

وسيقت هذه الجملة مؤكدة ثلاث مرات: إن(حرف التوكيد +  
الجملة ال اسمية + الخبر (ليلة) المقترن بلام التوكيد، ومن بين مقاصد هذا  
النظام الأسلوبى لدفع القوى لتلي وتمثل الليلة وما تتصف به وما يقع فيها.

وفي آخر هذا المبحث ومن خلال دراسة النماذج التي عرضناه للتحليل نستنتج أن:العمد إلى هذا البناء اللغوي المتميز بالعدول والخرق والإفهام حقق للتركيب خصوصية وثراء دلاليا كما كان ليتحقق لولا أن الروائي لم يلجأ إلى هذا التقديم والتأخير مما يدل أن الروائي كان يعول على البناء اللغوي العميق في الكتابة ورسم المشاهد وتقديم الأفكار وعرض العواطف.

---

الهوامش :

1 - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، دار هومة الجزائر ط1/2001، ص:94.

2 - عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص:81.

3 -المرجع نفسه: ص81.

4 - المرجع نفسه: ص81.

5 -عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 204

6 - المرجع نفسه، ص 68.

7-المرجع نفسه، ص 221

---

## تنوع الدلالة واختلافها في تحليل الخطاب القرآني

قندسي عبد القادر أ. محاضر "أ"

جامعة سيدي بلعباس

تنوع الدلالة في تحليل الخطاب الأدبي:

يُعد مصطلح الدلالة من المصطلحات التي تبلورت مفاهيمها، وتعددت ميادين الدراسة فيها، حتى رصدت ملتقى الاهتمامات بدءا بعلم النفس ثم علم الاجتماع فالمنطق وعلوم الاتصال والإشارة.

ونظرا للصورة التي برز عليها "علم الدلالة" كأساس لعدة معارف حديثة لتقديم درس مكتمل الجوانب، وغزير المادة وسامي الهدف نحويا وداليا.

في هذا المدخل إعطاء ولو ملخص لهذا العلم، بدءا بالتعريف به، ومفهومه عند القدماء والحديثين، ثم تقسيم هذا العلم عند العلماء العرب، لنصل في الأخير إلى مستوياتها اللغوية وأنواعه.

الدلالة في اللغة.

الدلالة مثلثة الدال، مصدر الفعل دَلَّ، وهو من مادة (دَلَل) التي تدل فيها على الإرشاد إلى الشيء والتعريف به ومن ذلك " دَلَّ عليه يَدَلُّ على الطريق، أي سَدَّده" وفي التهذيب دلت بهذه الطريق دلالة: عرفته <sup>1</sup>

ثم إنَّ المراد بالتسديد: رؤية الطريق وتوضيحه "ون المجاز" الدَّال على الخير كفاعله"، ودلَّه على الصراط المستقيم أي أرشده عليه وهداه نحوه وهنا نلاحظ تغيرا داليا من الملموس إلى المعقول.

والدلالة هي " الهداية والإرشاد" <sup>2</sup> وفرّق صاحب الكليات بين الكسر والفتح في المعنى فنخص الفتح، فيما كان الإنسان اختيار فيه كقولنا دلالة الخير لزيد، أي له اختيار في الدلالة على الخير وإذا كسرت فالعنى حيث صار الخير سجية له فيصدر عنه الخير كيف كان، وهي تستعمل مصدرًا بمعنى الهداية والإرشاد فإنها تكون كذلك بالكسر اسما لحرفة الدلال.

كما يراها الراغب الأصفهاني أنّها ما توصلنا إلى معرفة الشيء "كدلالة الألفاظ على المعاني ودلالة الإشارة أو الكتابة" <sup>3</sup> كمن يرى حركة الإنسان فيهم من خلالها أنّه حي.

" إنّ كلمة دلالة "sémantique" اشتقت من كلمة اليونانية " sémaino " (دلّ عني) وهي نفسها مشتقة من كلمة "sema" (دال)، وقد كانت في الأصل صفة تدل على كلمة معنى لأنّ أيّ تغيير دلالي هو تغيير معنوي، وأنّ القيمة الدلالية للكلمة تكمن في معناها، لأننا ننطلق من الكلمة لنطبق القيمة على أي إشارة، لذا نتكلم عن الوظيفة الدلالية للألوان في لافتة ما، كما نتكلم أيضا عن القيمة الدلالية للحركة، والصرخة، أو عن أي إشارة نستخدمها في نقل رسالة ما حين نتواصل بها مع الآخرين" <sup>4</sup>، فمن هنا يتبين لنا كل إشارة نستخدمها لإيصال فكرة أو متعلقة بصورة خاصة بمعنى الكلمات تعتبر من الدلالة.

الدلالة في التراث العربي:

الدلالة " هي كون الشيء بحاله ويلزم من العلم، شيئا آخر والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول" <sup>5</sup> وهذا رأي الشريف الجرجاني.

هذا معنى عام لكل رمز إذا علم، كان دالا على شيء آخر، ثم ينتقل بالدلالة من هذا المعنى العام إلى المعنى الخاص بالألفاظ باعتبارها من الرموز الدالة.

إنّ الدلالة اللفظية الوضعية عنده " كون اللفظ من أطلق أو خيل فهم منه معناه للعلمي موضوعه" <sup>6</sup> وهي منقسمة إلى المطابقة والتضمن والالتزام لأنّ اللفظ الدال بالوضع

يدل على تمام ما وضع له المطابقة، وعلى جزئه بالتضمن، وعلى ما يلزمه في الذهن بالالتزام.

#### دلالة المطابقة:

وهي دلالة اللفظ بالوضع على تمام ما وضع له كدلالة لفظ الإنسان على الحيوان الناطق وسميت دلالة المطابقة لتطابق دلالة اللفظ على تمام المعنى المراد منه.

#### دلالة التضمن:

وهي دلالة اللفظ بالوضع على جزء معناه في ضمن المجموع (كدلالة لفظ الإنسان على الحيوان فقط أو على الناطق فقط).

#### دلالة الالتزام:

هو دلالة اللفظ على المعنى الذي وضع له تصورا، كلزوم سواد الغراب، أي دلالة إلتزامية لمعنى لفظي بحيث إذا ذكر الغراب عرفنا بأنه أسود اللون.

ويشرح ابن سينا الحركة التي تتم بين الصور المحفوظة في الذاكرة للمدلولات المادية أو المجردة، وهي التي تسمى بالأثر والمعاني والألفاظ والكتابة التي هي أدوات دلالية فما يخرج بالصوت يدل على ما في النفس، وهذا ما أطلق عليه "الأثار" والتي في النفس تدل على أمور وهي التي يطلق "المعاني" أي مقاصد للنفس، كما أن الأثار أيضا بالقياس إلى الألفاظ معان، والكتابة تدل على اللفظ إذ يحاذي بها تركيب اللفظ، واختير ذلك للسهولة.

" ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع ارتسم في النفس

معنى<sup>7</sup>

نعرف من خلال ما سمعنا المفهوم المقصود أورده الحس على النفس نفت إلى المعنى المقصود.

وقد انتشر هذا التحليل الدلالي في أوساط الدارسين والفقهاء وعلماء الأصول لإضافة إلى المهتمين بالمنطق والفلسفة، ونشير إلى اثنين من رجال الثقافة العربية الإسلامية، عرفا مكانة تشريح العملية الدلالية وأهميتها، فالغزالي (ت 505 هـ)، يمتلك ناصية اللغة والفلسفة أدوات في مجوته وبنه ضرورة الأخذ بالمنطق ومسائله من أخذ بعض الأساليب الخلية النافعة من كتب هؤلاء ودراساتهم، انفرد الغزالي باحثا في كتابه (مقياس العلم) لبيان رتبة الألفاظ من مراتب الوجود، فيعبر فيه بأسلوب ميسر يدلل ما مررنا به قبل عند صاحب الشفاء (ابن سينا).

وهو يعلمنا أن "المراتب في الأذهان ثم في الألفاظ ثم في الكتابة، فالكتابة دلالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس الذي هو مثال الوجود في الأعيان"<sup>8</sup> ويتردد صدى ذلك عند ابن خلدون (ت 808 هـ)، فما يعني رسوخه وتداوله بين مشرق الأمة ومغربها، إذ يرى من دون هذا الأمر الصناعي الذي هو المنطق مقدمة أخرى من التعلم وهي معرفة الألفاظ ودلالاتها على المعاني الذهنية، وهو بذلك يدعونا إلى أن نتجاوز الحجب عنها إلى الفكر ثم القوانين في ترتيب المعاني للاستدلال في قوالها المعروفة في صناعة المنطق.

لا نكاد نعثر لابن خلدون عن تعريف بين الدلالة، وإثما باستقرار نصوص "مقدمته" نجد دراسات في الدلالة قد تجاوزت الماهية إلى البحث العميق عن جوهر الدلالة وطرق تأديتها واضحة من غير غموض شارحا ذلك "بأن الخط بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني فلا بد لكل منهما أن يكون واضح الدلالة"<sup>9</sup>.

من خلال قول ابن خلدون نرى أنه يسير على نهج الغزالي ليوضح لنا العلاقة القائمة بين المعاني المحفوظة في النفس، والكتابة والألفاظ يحصرها في ثلاثة أصناف:

أ. الكتابة الدالة على اللفظ.

ب. اللفظ الدال على المعاني التي في نفس والضمير "الصورة الذهنية":

وهذه المعاني إن لم تكن مجردة فإنها تدل على الموجود في الأعيان

وعلى هذا الأساس فالصنف الثالث:

ت. المعاني الدالة على الأمور الخارجية<sup>10</sup>.

يعطي ابن خلدون الخط والكتابة أبعاداً مهمة في العملية التواصلية لأنه يعتبرهما أداتين مهمتين من أدوات التعليم، والتعلم عنده هو الذي يشغل كل فكره، فقد " عرف الخط بناء الرسوم والأشكال الحرفية التي تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما يحتاج النفس"<sup>11</sup> فهو يعتبره ثاني رتبة كما اعتبره الغزالي، الخط دال على الألفاظ والألفاظ الدالة على المعاني.

علم الدلالة في اصطلاح المحدثين:

كان علم الدلالة مرتبط بعلوم البلاغة في الثقافة الغربية القديمة، ولم ينفصل عنها إلا بعد أن تبلور المصطلح "علم الدلالة" في صورته الفرنسية sémanitique على يد عالم اللغة بريل Breal صاحب أول دراسة علمية حديثة خاصة بالمعنى... في كتابه 1897 Essai de sémanitique " <sup>12</sup>.

لأنّ الوضع اللغوي الذي تصالح عليه أهل اللغة قديماً، ألقى بظلاله الدلالية على المعنى العلمي وانجرد في الدرس اللساني الحديث فالمصطلح يتشكل مع نمو الاهتمام في أبواب العلم والاحتكاك الثقافي.

" وقد وضع بديل هذا المصطلح sémanitique، ليميز دراسته هذه عن غيرها من الدراسات اللغوية، وليعبر عن علم الدلالة من فروع علم اللغة

الذي يقابله علم الصوتيات phonétics والمصطلح مشتق من الأصل اليوناني semantike المؤنث ومذكره semantikes أي يعني ويدل مصدره كلمة sema وتعني إشارة "13 إلا أن المصطلح الآن يختلف معناه عن المعنى الذي وضعه بريل لأن دراسته كانت حول بحث الدلالة في ألفاظ تنتمي إلى لغات قديمة في الفصيلة الهندية الأوروبية مثل اليونانية واللاتينية، وبالرغم من ذلك فإن دراسته تعد نقطة تحول لها أهميتها في دراسة المعنى.

ومنهج البحث قسمه بريل على مذهبين:

ذهب في بحثه إلى:

الأول: وذهب فيه على تحديد المعاني عبر الزمان.

الثاني: وكان يهدف من ورائه استخراج القوانين المتحركة في تغيير المعاني وتحولها " 14 ومن هنا اكتسب البحث في الدلالة سمة العلمية، واستقل عن علوم البلاغة في الغرب فالمصطلح أصله فرنسي ثم نقله اللغويون إلى الإنجليزية بعد ذلك ففي نظر بالمر Palmer " هو إضافة حديثة في اللغة الإنجليزية، وكانت هذه الكلمة تعني التنبؤ بالغيب، في القرن السابع عشر".

المصطلح semantics أصابه تغير دلالي عن الانتقال الدلالي من الدلالة على التنبؤ بالغيب على المعنى الاصطلاحي الجديد المنتمي إلى فرع علم اللغة.

وعلم الدلالة في العربية " تركيب إضافي يدل دلالة الاسم على مسمى خال من الدلالة على الزمان، وهو يقابل المصطلح الإنجليزي semantics وكلا المصطلحين العربي والإنجليزي يدلان على فرع اللغة يدس العلاقة بين

الرمز اللغوي ومعناه يدرس تطور معاني الكلمات تاريخياً، وتنوع المعاني والجاز اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللغة"<sup>15</sup>.

ومن هذا التعريف يتضح لنا أنّ علم الدلالة يهتم بدلالة الرمز اللغوي سواء كان رمزا مفردا أي كلمة مفردة مثل كلمة نجم التي تدلّ على النجم الظاهر في السماء" أم كان رمزا مركبا، مثل التعبيرات الاصطلاحية i twas، كبيت المال ومجلس الشعب، ومثله التعبير الإنجليزي raining cats and dogs للدلالة على شدة المطر"<sup>16</sup> إذ أنّ مجرد دراسة كلمات هذا التركيب لا يكشف عن معناها فهي تحمل دلالة اصطلاحية خاصة.

وهناك وجهة نظر خاصة بعلماء المعاجم في تعريف علم الدلالة لا يؤيدها البحث فهم يعرفون " علم الدلالة بأنّه ذلك الفرع من علم اللغة الذي يقوم بدراسة المعنى المعجمي "<sup>17</sup>. ولكن هذا التعريف يقصر علم الدلالة على مجال واحد من مجالات اهتمامه إذ أنّ علماء المعاجم ينظرون إلى علم الدلالة " على أنّه يختص بدراسة الألفاظ المفردة دون القضايا أو النظريات المختلفة التي قد يتناولها علماء اللغة عند دراستهم لعلم الدلالة"<sup>18</sup> وهذا التعريف يشير إلى النظرة الضيقة بالأمور السطحية، ولم تأت تجديد في هذا الشأن أكثر من تقديم تسمية جديدة لدراسة قديمة معروفة، هي صناعة المعاجم وما يرتبط بها من تصنيف كلمات اللغة وإعطاء معاني عامة.

تقسيم الدلالة عند العلماء العرب:

تناول العلماء العرب ومن الأصوليين، والمتكلمين ومناطق لغويين، الدلالة بالدرس وهي في اصطلاحهم " أن يكون الشيء بحاله يلزم من العلم به العلم بشيء آخر "<sup>19</sup> وقد قسموا هذه الدلالة أقساما ثلاثة هي :

دلالة طبيعية، ودلالة عقلية (منطقية)، ودلالة وضعية (أي عرفية) ومن خلال تقسيمهم نلاحظ موقفهم من العلاقة بين الرمز ومدلوله.

وهم يوضحون هذه العلاقات والمراد منها:

" المراد من العلاقة الطبيعية من الطبائع، سواء كانت طبيعة اللفظ أو طبيعة المعنى أو طبيعة غيرهما، وعروض الدال عند عروض المدلول"<sup>20</sup> كدلالة " إح إح " على السعال وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضا، والصوت استغاثة العصفور عند القبض عليه فالرابطة رابطة طبع بين الدال والمدلول، وليس منطقية عقلية والدلالة العقلية " هي دلالة تجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه والمطلوب بالعلاقة الذاتية استلزام المعلول للعللة كاستلزام الدخان للنار أو العكس كاستلزام النار للحرارة أو استلزام أحد المعلومين " الحرارة والدخان " للأخر فإن كليهما معلومات للنار"<sup>21</sup> الرابطة هي رابطة عقلية منطقية، قائمة على الاستنتاج المنطقي العقلي المعتمد على الإدراك الذهني للعلاقة بين الظواهر المتلازمة كالدخان مع الحرارة والنار والسحاب الداكن مع المطر.

" أما الدلالة الوضعية: هي كون اللفظ حيث يفهم منه المعنى العالم بالوضع سواء كان يمشی هذه الخط الدال عليه أو بتذكره " <sup>22</sup> وهو جعل اللفظ يازاء المعنى، على أن إذا أطلق اللفظ يفهم المعنى.

وهذه الدلالة بذاتها تنقسم إلى دلالة المطابقة، التضمن والالتزام وما نستنتجه من خلال أنواع الدلالات هو وجود دلالة لفظية وهي دلالة اللفظ المسموع من وراء جدار على الالفاظ، غير اللفظية كدلالة الدخان على وجود النار أو حمرة الوجه على الخجل أنواع الدلالات:

تتنوع الدلالات، بتنوع مستويات الدرس اللغوي، التي قدمها علماء اللغة المحدثون وهي " أربعة مستويات لا يمكنها الانفصال عن بعضها، ولكن قام الدارسون بفصلها وذلك للقيام بتحليل اللغوي وأثناء هذا التحليل يعتمد الباحث في دراسته على معطيات لمستويات أخرى، في تحليل مستوى واحد أو أكثر وهي متمثلة:

1. المستوى الصرفي.
2. المستوى الصوتي.
3. المستوى النحوي.
4. المستوى الدلالي<sup>23</sup>

وقد تصدر علم الدلالة المرتبة الأولى في هذه المستويات، لأنه قمة الدراسات والهدف منه هو إيصال الرسائل اللغوية.

وبتنوع مستويات الدرس اللغوي، تتنوع سمات النظام الرمزي اللغوي، ومن هنا " فإن الدلالة لها جانب صوتي يطلق عليه الدلالة الصوتية، والجانب صرفي يطلق عليه الدلالة الصرفية وجانب نحوي يطلق عليه الدلالة النحوية، وجانب معجمي يطلق عليه الدلالة المعجمية وجانب سياقي يطلق عليه الدلالة السياقية<sup>24</sup>.

وسوف " تعرض " فيما يأتي، لأنواع الدلالات التي لا يستغني عنها اللغوي عند إجراء عملية التحليل الدلالي للخطاب.

من خلال إطلاعنا على أنواع الدلالات اللغوية وجدنا خمسة أنواع من هذه الدلالات ألا وهي:

1. الدلالة الصوتية:

والمراد بها تلك المستمدة من طبيعة بعض الأصوات، فإذا حدث تغير أو إبدال صوت منها في كلمة بصوت آخر، اختلف معنى كل منهما، ويعرف هذا الإخلال الصوتي في علم اللغة الحديث " بالتوزيع التقابلي " حيث استبدلنا فونيم بآخر حصلنا على

معنا مختلف "25 بمعنى إذا أضفنا أو حذفنا صوت في الكلمة، فإن ذلك يؤدي إلى تغيير في معناها تبعا لهذا التغيير الصوتي وهذه الدلالة تستمد من نواح صوتية أخرى كالنبر والتغيم.

التغيم:

" هو إعطاء القول الأنغام المناسبة والفاصل أو الفواصل المناسبة"26 أي يساهم في إيضاح المعنى الذي يقصده المتكلم مثل : عندما نريد الإخبار عن شيء ما، نقول، قرأت الكتاب وإذا المتكلم الاستفهام، طق بنغمة مغايرة للنغمة الأولى، فالمستمع في قوله تعالى مخاطب عيسى ابن مريم عليه السلام ﴿أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّي إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ﴾ فبالرغم من وجود همزة الاستفهام في أول هذا الجزء من الآية، فإنه يحتاج إلى تغيم القارئ نغمة الاستفهام لإيضاح الدلالة المقصودة، فإن لم يستخدم التغيم يضعف معنى الاستفهام.

النبر:

" هو الضغط على مقطع معين من الكلمة من أجل إيضاح هذا المقطع وإظهاره أو على كلمة معينة من الجملة بقصد توكيدها، وتسمى هذه الأخيرة نبرة تقابلية "27 فهو يعرف بدرجة الضغط على الصوت أكثر هما يعرف بأي شيء آخر مثل : هل يستطيع الإنسان فوق سطح القمر العيش عاما كاملا؟ فإذا كان النبر على (سطح القمر) دلّ على غرابة العيش فوق سطح القمر.

## 2. الدلالة الصرفية:

خصص ابن جني باب لدراسة العلاقة بين الألفاظ والمعاني والنباتين المناسبة بينهما وكان تركيزه الأوّل على القيم الصرفية، ودلالاتها فهو يرى في باب إمساس الألفاظ وأشباه هي " الدلالة التي يعبر عنها مبنى الكلمة وتسمى أيضا بالوظائف الصرفية للكلمة وهي المعاني المستفادة من الأوزان والصيغ

المجردة عن السياق فالأسماء تدل دلالة صرفية عامة على المسمى<sup>28</sup> ومعنى ذلك أنّ التسمية هي وظيفة الإسم الصرفي والأسماء تخلو من الدلالة على الزمن وتدخل ضمن أسماء المصدر، وإسم الهيئة، والدلالة الصرفية لهذه الصفات هي دلالة موصوف بالحدث، ودلالة أسماء الإشارة، وضمائر المتكلم، والخطاب تدل على الحضور، وضمائر الغائب والسماء الموصولة دلالتها على الغياب.

وتدل الظروف دلالة صرفية على الحدث والزمن، وعند تقسيمه إلى ماضٍ ومضارع وأمر فإنّ الأفعال جميعاً تشترك في الدلالة على الحدث، إلّا أنّها تتغير في الدلالة على الزمن، فالماضي يدل على انقطاع الزمن، والمضارع يدل على الحالة الحقيقية، وعلى الاستقبال مجازاً، والأمر يدل على الاستقبال، فإذا زيد في المبنى الصرفي للفعل، بدخول حروف الزيادة عليه، أضافت إلى دلالاته دلالات فرعية أخرى، فزيد الثلاثي يأتي بثلاثة أوزان، أفعال، فاعل، وفعل، ولكل زيادة دلالة جديدة، أي أنّ كل تغيير، زيادة لفعل تختلف وزنه وكل وزن عنده الدلالة الخاصة به نفهمها من خلال قراءتنا له.

### 3. الدلالة النحوية:

وهي الدلالة الحاصلة " من استخدام الألفاظ أو الصور الكلامية في الجملة المكتوبة أو المنطوقة على المستوى التحليلي أو التركيبي " <sup>29</sup>. ويطلق عليها أيضاً الوظائف النحوية أو المعاني النحوية وهذه الدلالة في لغتنا العربية على قسمين:

- دلالة نحوية عامة.
- دلالة نحوية خاصة.

والدلالة النحوية " هي التي تجمع بين المعنى الموقعي ومعنى فوق الدلالي، أو التعبيري الكلمة في سياق الجملة وفي موقع إعرابي معيّن تشير إلى دلالة معينة

"<sup>30</sup> أي أنّ الكلمة تكتسب تحديدا وتبرز جزءا من الحياة الاجتماعية والفكرية، وعندما تحل في موقع نحوي معيّن في التركيب وعلاقته الوظيفة الفاعلية، المفعولية الحالية، النعتية، الإضافة، التمييز، الظرفية.

أهمية الترتيب في الجملة العربية، يدعو للكشف عن الدلالة النحوية، فإذا اختل أصبح من الصعب أن يفهم المراد منها فمثلا إذا قلنا " الإنسان هل فوق القمر يعيش سطح " فإنّ السامع لا يستطيع فهم المعنى للمراد، وهذا لاختلاف الترتيب.

#### 4. الدلالة المعجمية:

يعبر علماء المعاجم أنّ الهدف الأول لعلم المعاجم هو الكشف عن الدلالة المعجمية للكلمة أي دراسة المعنى المعجمي، لأنهم يعتبرونه الخطوة الأولى للحديث عن الكلمة ودلالاتها" وقد اعتبرت الدلالات الصرفية والنحوية والصوتية دلالات وظيفية أطلق عليها مصطلح المعنى الوظيفي "<sup>31</sup> أي أنّ لكل دلالة من هذه الدلالات وظيفة خاصة تؤديها، وتساهم بها في توضيح المعنى وتأديته ودراسة الدلالة المعجمية " تتصل بثلاثة فروع انبثقت عن علم اللغة، الحديث وهي :

1. علم الدلالة: Simiotics-Sémontique

2. علم المفردات: lexicologie

3. علم العلامات: Simiologie

4. علم المصطلحات: terminologie

5. علم الاشتقاق: Etymologie

6. علم توليد الكلمات: la néologie

وهذه العلوم الثلاثة تهتم بدراسة دلالية، ويعتبر علم الدلالة أشتمها وأعمها.

يرى علماء المعاجم أنّ المعنى المعجمي يتكون من ثلاثة عناصر رئيسية:

- ما تشير إليه الكلمة في المعنى الخارجي:

ويطلق عليها مصطلح الدلالة المركزية والمراد بها القدر الدلالي المشترك بين أفراد المجتمع للوصول إلى فهم الكلمة، كما أنّها تكون هذه الدلالة واضحة في أذهان بعضهم كما قد تكون عند بعضهم مبهمة " <sup>32</sup> مثال: كلمة البحر فهي كلمة معروفة في وسط المجتمع، بأنّه ذلك الجرى الواسع المليء بالماء المالح، فإذا نطقنا بها يفهمها البعض من الناس كما قد يسمعها فرد تثير في نفسه الخوف، لأنّه قد شاهد في طفولته، غريق أمامه ويسمعها آخر فتثير لديه مشاعر الفرح والسرور لأنّه قد استمع بالنظر إلى البحر، فهنا نسميه، دلالة مركزية لاشتراك أكبر ممكن من الأفراد أو أغلبهم فيها.

- ما تتضمنه الكلمة من دلالات، أو يستدعيه الذهن من معان:

" ويطلق عليها بالدلالة الهامشية وهذا يعني اختلاف مجموعة المعاني التي تختلف من فرد إلى آخر " <sup>33</sup> بمعنى اختلاف المعنى حسب مخزون كل فرد وخبراته وتجاربه كاختلاف معنى كلمة بحر من فرد إلى آخر.

(3) درجة التطابق بين العنصر الأول والثاني:

" وهي درجة التطابق بين الدلالة المركزية والدلالة الهامشية، فإذا أخذنا كلمة الماهية وكلمة الأجر، نجد بينها تطابق في الدلالة المركزية، إلّا أنّ

بينها فرقا يتمثل في درجة التطابق، فالماهية تدلّ على ما تأخذه طبقة من الموظفين كل شهر، أمّا الأجر فهو المبلغ الذي تستلمه طبقة أخرى كل يوم نظير عمل يومي " <sup>34</sup>، هنا فرق دلالي بقياس درجة التطابق، هذا ما يدرسه علماء المعاجم.

#### خصائص الدلالة المعجمية:

تحدث الحدوثون من اللغويين عدوّاً ثلاثة من خصائص المعنى المعجمي، تعد من أبرز خصائص هذا المعنى لأنه: عام متعدد غير ثابت

" الكلمة معنى عام في المعجم، ذلك لأنها ليست في سياق محدد، إذا السياق هو الذي يحدد هذا المعنى العام وبقيدته، وأمّا متعددة ذلك لأنّ تصلح للدخول في سياقات متعددة، فكل سياقات متعددة، فكل سياق يعطيها معنى ومن استخدام النصوص العربية القديمة والحديثة يكتسب هذا التعدد وهو معنى غير ثابت لأنّ دلالة الكلمة تتعرض للتغيير فيصيبها التنعيم والتخصيص أو الانتقال " <sup>35</sup> بمعنى قد تسمو دلالتها وقد تنحط وهذا التغيير يدرسه علماء اللغة تحت ما يسمى بالتغير الدلالي.

#### العلاقة السياقية:

" وهي ما يكون قد طرأ على الكلمة من تطور دلالة بحسب القوانين التي ترصد حركة الألفاظ والدلالات في الزمان المتتابع بين العصور، وفي المجالات المختلفة من علمية واجتماعية وفنية فالكلمة تكتسب أبعاد جديدة، أو تحصر في إطار خاص، أو تنتقل إلى مواقع لم تألفها من قبل مثلاً: إنّ الأزمة الطاحنة في سوق الأوراق النقدية تجعل أصحاب رؤوس الأموال يحجمون عن تداول جزء من أرصدهم فيها " يستوقفنا عند "الطاحنة " وندرك مجازيتها التي

غدت منتشرة دالة دلالة معرفية هي " الشديدة " <sup>36</sup> " إنّ الدلالة السياقية تشير إلى الترابط العضوي بين عناصر الجملة وهو ما يشكل بين اللغة بل إنّ مفهوم الدلالة السياقية يتسع ليشمل مجموع الجمل التي تكون النص، فعند ستيفن أولمن إنّ السياق ينبغي أن يشمل الكلمات والجمل الحقيقة السابقة والملاحقة والقطعة كلها والكتاب كلّ، فما ينبغي أن يشمل بوجه من الوجوه كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات.

" وهي الدلالة التي يعينها السياق اللغوي وهو البيئة اللغوية التي تحيط بالكلمة أو العبارة أو الجملة، تستمد أيضا من السياق الاجتماعي وسياق الموقف، وهو المقام الذي يقال فيه الكلام بجميع العناصر، من متكلم ومستمع، وغير ذلك من الظروف الخيطة والمناسبة التي قيل فيها الكلام والكلمة عندما توجد في جملة أو عبارة، فهي في سياق لغوي وعندما تقال هذه الجملة أو هذه العبارة في مقام معيّن أو موقف اجتماعي محدد فإنه يمثل سياقها الاجتماعي، وهذان سياقان يساهمان في إيضاح دلالة الكلمة " <sup>37</sup>.

ثمّا سبق لنا يظهر جليّا أنّ للدلالة علاقة وطيدة بالسياق، فالألفاظ وضعت للدلالة على المعنى الأصلي، فإذا دلت معان أخرى غير معناها الأصلي الذي وضعت للدلالة عليه لغة وتجاوزته فتلك المعاني مستخرجة من السياق (sens contextuel) ففي قولنا مثلا جناح الجزائر في معرض دمشق الدولي فيتضح من سياق الكلام، دلالة الجناح على الجانب (pavillons) وليس الدلالة الأصلية جناح الطائر " <sup>38</sup> فهنا نرى المعنى مستخرج نطقنا للكلمة في السياق.

تحدثنا بصفة عامة عن الدلالة في هذا المدخل وستتناول تقديم تطبيق لهذه الدلالات في الفصلين اللاحقين ولذا اخترنا كلام الرحمان آيات محكمات لنستخرج دلائل لفظية وأخرى نحوية للوصول إلى الهدف التعليمي المقصود.

- 1- محمد مرتضى الزبيدي (ت7) ت ج العروس من الجواهرات القاموس ، دار مكتبة الحياة والمجلد 1، طبعة الكويت (دلل) ج: 28، ص: 497-498.
- 2- ينظر أبو البقاء بن موسى اللغوي، الكليات تحقيق عدنان درويش، محمد المصري ط1 مؤسسة الرسالة 1412هـ، ص: 439.
- 3- ينظر الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح محمد سيد كلاني، ط1، (1381هـ، 1961م)، ص: 171.
- 4- بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياش، محاضرة في علم اللسانيات، ط1، سنة 1988، ص: 16.
- 5- د.فريد عوض حيدر، علم الدلالة، دراسة نظرية وتطبيقية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 1999م، ص: 11.
- 6- ينظر شريف علي بن محمد الجرجاني (ت 816هـ)، التعريفات، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1995، ص: 104.
- 7- د. فايز الداية، علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1985م، ص: 14.
- 8- د. فايز الداية، علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1985م، ص: 14-15.
- 9- د. عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2001م، ص: 34.
- 10- المرجع نفسه، ص: 34-35.
- 11- د. عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2001م، ص: 35.
- 12- د.فريد عوض حيدر، علم الدلالة، دراسة نظرية وتطبيقية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 1999م، ص: 12.
- 13- ينظر فايز الداية، علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1985م، ص: 06.
- 14- منذر عياش، اللسانيات ودلالة الكلمة، 1990، ص: 24.

- 15- ينظر محمد على خولي، علم اللغة النظري المجليزي عربي، مكتبة لبنان، ط 1982م، ص: 251.
- 16- دفيد كريستل، التعريف بعلم اللغة، ترجمة د. حلمي خليل، 1993م، ص: 119.
- 17- ينظر د. حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، 1980، ص: 129 عن zugusta, manual of l'a
- 18- كمال بشر، دراسات في علم اللغة القسم الثاني، دار المعارف، مصر، 1929م، ص: 153.
- 19- ينظر التهنائي محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تح د د. لطفي عبد البديع، ترجمة نصوص الفارسي، عبد النعيم محمد حسنين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج2، سنة 1969م، ص: 294.
- 20- المرجع نفسه، ص: 286.
- 21- ينظر التهنائي محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تح د د. لطفي عبد البديع، ترجمة نصوص الفارسي، عبد النعيم محمد حسنين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج2، سنة 1969م، ص: 288-289.
- 22- المرجع نفسه، ص: 288-289.
- 23- د. فريد عوض حيدر، علم الدلالة، دراسة نظرية وتطبيقية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 1999م، ص: 15.
- 24- ينظر محمد على خولي، علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، ط 1982م، ص: 58.
- 25- ينظر محمد على خولي، علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، ط 1982م، ص: 58.
- 26- كمال بشر، دراسات في علم اللغة العام للأصوات، 1962 م، ص: 163.
- 27- سورة المائدة، ص: الآية: 116.
- 28- ينظر حلمي خليل الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، 1980م، ص: 29.
- 29- ينظر فاضل مصطفى الساقى، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977م، ص: 209.

- 
- 30- د. عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط 2001م، ص: 68.
- 31- فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 2005م، ص: 48.
- 32- المرجع نفسه، ص: 138.
- 33- ينظر حلمي خليل الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، 1980م، ص: 132.
- 34- د. فريد عوض حيدر، علم الدلالة، دراسة نظرية وتطبيقية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 2005م، ص: 48.
- 35- المرجع نفسه، ص: 50.
- 36- د. فايز الداية، علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1985م، ص: 22.
- 37- ينظر فريد عوض حيدر، علم الدلالة، دراسة نظرية وتطبيقية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 1999 ص: 56.
- 38- محاضرات في علم النفس اللغوي، حنفي بن عيسى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3، ص: 86.

## دوافع المستشرقين من ترجمة معاني القرآن الكريم.

الباحث الأستاذ عبد الحليم محمد

مقدمة:

إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستهديه، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هاديله وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله، صلى الله عليه وعلى آله وصحابه أجمعين، والتابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد:

عمل المستشرقون جاهدين من خلال ترجماتهم للقرآن الكريم على تنصير العالم الإسلامي، ونشر الثقافة النصرانية في المجتمعات الإسلامية. وقد كان التنصير ولا يزال أحد الأهداف الأساسية للإستشراق من خلال الخوض في عملية ترجمة القرآن الكريم.

إن المتطلع على أعمال المستشرقين يعي بكل سهولة الدوافع والأهداف المنشودة لديهم، وكذلك بالرجوع إلى الفترات التاريخية وإلى واقع الدول الغربية قبل أن يبرز نجم الاستشراق وبعد ظهور هذه الظاهرة الاستعمارية الجديدة، إلى جانب النظر إلى الصلة والعلاقة الحميمة بين الاستشراق والتبشير والاستعمار.

تنوعت دوافع الاستشراق في اتخاذهم من الدراسة الإسلامية وبالأخص الترجمات القرآنية مع العلم أن الدوافع تلتقي مع الأهداف،

باعتبار أن الدافع يمثل اخرض النفسي لاتخاذ الوسائل التي توصل إلى الأهداف الغالبة من العمل<sup>(1)</sup>.

يقول تعالى: ﴿فِيمَا نَقَضِهِمْ مِّيثَقَهُمْ لَعْنَهُمْ وَجَعَلْنَا قُلُوبَهُمْ قَاسِيَةً يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ وَنَسُوا حَظًّا مِمَّا ذُكِّرُوا بِهِ وَلَا تَزَالُ تَطَّلِعُ عَلَى خَائِنَةٍ مِنْهُمْ إِلَّا قَلِيلًا مِنْهُمْ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَأَصْفَحْ إِنَّ اللَّهَ مُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾ [المائدة: 13].

النية المبيتة للمستشرقين:

اتخذ المستشرقون الترجمات سلاحا فتاكا لهدم الإسلام<sup>(2)</sup> ووسيلة من وسائل التنصير لتزليل معتقدات النصارى على بعض ما قد يكون متشابها من آي القرآن الكريم تليسا وتضليلا.

ولما كان سبيل الترجمات الاستشراقية لمعاني القرآن الكريم الذي سلكه المستشرقون هو تضليل المسلمين وتحريف وتبديل الحق حتى يُصرف الناس عن كتاب الله، أقدم هؤلاء على دراسة القرآن وعلومه منذ أن وضع القساوسة والرهبان أول ترجمة إستشراقية بالتعاون مع بعض الأبادي اليهودية الخفية.

نندesh أحيانا عندما نرى صنيع المستشرقين في تراث المسلمين، وإقبالهم الشديد إلى ترجمة معاني القرآن الكريم، وخاصة إذا لاحظنا طرقهم في الترجمة وكيفية نقل النص الأصلي إلى لغتهم، سواء باللاتينية أو العبرية كما هو الحال بالنسبة للترجمات الإستشراقية اليهودية<sup>(3)</sup> ونتساءل عن أصل تلك الطبيعة التي توجه ذلك الباحث الغربي (المستشرق) الذي يجهد نفسه في

دراسة عالم غريب عنه، يقطع المسافات البعيدة ويكابد من أجل تعلم لغة هو عنها غني. وربما ترك وطنه وجاهه وماله وأهله في سبيل نيل مخطوطة أو الحصول على نسخة من نسخ القرآن الكريم، أو ترجمة ألفتها الزمان، أو الحصول على نسخة من كتاب الذين يحملون عقيدة ودينا مختلفا تماما عن دين ذلك المستشرق، لما كل هذا؟ وفي سبيل ماذا؟ وإلى ماذا يهدف؟

يقول نجيب العقيقي: "فلو أن أحدهم أي-المستشرقين-انصرف طوال حياته إلى حل الكلمات المتعارضة، أو جمع طوابع البريد النادرة، أو كتابة القصص البوليسية، بدل التحقيق والترجمة والتصنيف، لخرجت به من تلك الجزائر المتعددة التي يعيش فيها المستشرقون إلى العالم الرحب في القرن العشرين، ولعادت عليه برحاء من العيش وشهرة بين الناس وسلامة من النقد"<sup>(4)</sup>.

فروجه سيكون سجن باعتماده على الفلسفة الشرقية<sup>(5)</sup> وسيمون أوكلي انقطع لتدريس العربية في كمبريدج انقطاعا عاد عليه و على أسرته بالإفلاس والسجن<sup>(6)</sup>. والمستشرق الإسباني رايوندوسلولوس الذي ولد في جزيرة مالاكا سنة 1235 أو 1232م، لما أدرك أن المسلمون لن يقدموا له أي تنازل يتناول معتقداتهم، وكان يريد أن يقنعهم بصواب العقيدة المسيحية، فكان لزاما عليه أن يدخل معهم في حوار طويل ومناقشات حامية، ومن أجل ذلك كان لابد عليه أن يتقن لغتهم إتقانا كاملا، فحمله هذا الأمر على تعلم اللغة العربية من قبل رقيق مغربي، وقد أمضى تسع سنوات وهو عاكف على الدرس والتلقي<sup>(7)</sup>.

وهكذا فعدد لا يحصى من هؤلاء الباحثين عان معاناة شديدة في سبيل الاستشراق وطلب علم الشرق، تحقيقا وتأليفا وكتابة وترجمة وتصنيفا، كما يرصده الأستاذ الدكتور علي بن إبراهيم النملة في ملخص بحث له تحت عنوان الاستشراق والمستشرقون.

أكان هدفا علميا أم تجديدا كنسيا:

إن دراسة قضية الدوافع والأهداف المبتغاة من وراء الترجمات الإستشراقية لمعاني القرآن الكريم جزءا لا يتجزأ من الأهداف والدوافع لأبحاث المستشرقين، وأعمالهم. حيث أنها لا تتم كاملة بمعزل عن التبصر بالبنية الفكرية والتركيبة النفسية، التاريخية التي صممت - عن وعي أودون وعي - فلسفة هذه الأهداف واتجاه هذه المرامي لدى هذا الغرب الذي يطلق عليه الآن أوروبا، المنصبة اهتماماتها على الشرق الإسلامي بالذات في تحليلها الإستشراقي.

يعتقد نجيب العقيلي أن الهدف العلمي كان وراء كل الجهود الإستشراقية<sup>(8)</sup>. والواقع خلاف ما يرى العقيلي. يقول بارت<sup>(9)</sup> وهو مستشرق معاصر: "...إننا في دراستنا لا نسعى إلى نوايا جانبية غير صافية، بل نسعى إلى البحث عن الحقيقة الخالصة"<sup>(10)</sup>. يعني هذا أن الدافع العلمي في الحركة الإستشراقية بدا أظهر ما يكون اعتبارا من منتصف القرن التاسع عشر، وهذا ما يؤكد أن معظم الكتابات الإستشراقية قبل ذلك كان يقصها الطابع العلمي.

يقول إدوارد سعيد أنه يستطيع كل باحث عن تاريخ الإستشراق أن يتبين بما لا يدع مجالا للشك أن الهدف الديني كان وراء نشأة الإستشراق ودعم الدراسات الإسلامية والعربية في أوروبا؛ "وقد صاحب الإستشراق طوال مراحل تاريخه - أي الهدف الديني -، ولم يستطيع أن يتخلص منه بصفة نهائية. وحتى القرن التاسع عشر لم يكن الإستشراق قد حرر نفسه من إسار الخلفية الدينية التي اشتق منها أصلا إلا بدرجة ضئيلة."<sup>(11)</sup>

إن للإستشراق دوافع وأسباب وأهدافا يأتي في قمته الدافع الديني بألوانه المتعددة، ثم تأتي في الدرجة الثانية دوافع تقترب أو تباعد من الهدف

الديني<sup>(12)</sup>، منها السياسية والاستعمارية والاقتصادية والتجارية، ولعل الدوافع والأهداف السامية الوحيدة، كما يؤكد ذلك نجيب العقيقي هي الأسباب العلمية التزيهة التي لم يخل الإستشراق منها بأيّ حال، خاصة في عصر التنوير في أوروبا<sup>(13)</sup>. ثم تأتي في المرتبة الثالثة البواعث النفسية والشخصية والخاصة والتاريخية والإيديولوجية غير الدينية كالمستشرقين الشيوعيين الذين تدفعهم إيديولوجياتهم إلى الاتجاه إلى الإستشراق.

بدأ الإستشراق أول ما بدأ من الفاتكان، وكان أول رواده من رجال الكنيسة وعلماء اللاهوت حيث ظلوا المشرفين على هذه الحركة والمسيرين لها حتى القرن التاسع عشر<sup>(14)</sup>. وكان هؤلاء مدفوعين بدافع الإنتصار للنصرانية على الرغم مما قيل بأنهم منصفين. يقول عبد الرحمن بدوي عن سيل: "...وكان سيل منصفا للإسلام، بريئا -رغم تدينه المسيحي- من تعصب المبشرين المسيحيين وأحكامهم السابقة الزائفة"<sup>(15)</sup>.

كان هذا الهدف وراء نشأة الإستشراق، والترجمات الإستشراقية للقرآن الكريم وقد صاحبه خلال مراحل الطويلة.

الخوف من القرآن و تلاشي الأمل:

يقول تعالى: ﴿قُلْ يَتَاهَلْ آلِ كَتَبْ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِّنْ دُونِ اللَّهِ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ

﴿آل عمران: 64﴾.

يظهر مما أسلفنا ذكره بأن حركة الإستشراق التي تدير زمام ترجمات معاني القرآن الكريم إلى اللغات الغربية والأوروبية إنما جاءت إبان وصول أشعة شمس الإسلام إلى سماء أوروبا، ونتيجة للصراع الذي نشب بين الشرق والغرب.

لكن الواقع يشهد أن السبب الرئيس لظهور الترجمات القرآنية هو القرآن نفسه لأنه الكتاب المعجز أبهر وأعجز مخالفيه من يهود ونصارى وقف لهم عثرة أمام انتشار أفكارهم الساقطة فهوينادي أهل الكتاب ويخاطبهم باسمهم ﴿قُلْ يَتَاهَلْ الْكِتَابُ﴾ ولكن الحق أحق أن يتبع، وللدفاع عن الكنيسة وسلطانها ولمواجهة الضغوط الشديدة المتزايدة من المفكرين المتمردين عليها، وهذا إذا علمنا أن الإسلام فتح أبوابه لهؤلاء الراسخون في العلم، فشهدوا بأنه حق من عند ربهم فوجدوا في الإسلام فرصة لتفكيرهم وتخلصا من سلطان كنائسهم التي تحجر على عقولهم.

لقد وجد المستشرقون في تعلمهم للغة العربية مجالا رحبا لدراسة علوم القرآن الكريم ودراسة العالم الإسلامي دراسة عميقة من شتى النواحي، وهم لا يتركون صغيرة ولا كبيرة في عالمنا الإسلامي دون دراستها دراسة تحليلية هذا حتى يتسنى للغرب توجيه مواجهته في محاولة السيطرة وفرض السيادة.

ومع دراستهم للقرآن الكريم زاد علمهم بحقائق القرآن ووصلوا إلى عين اليقين ولكن عمى البصيرة حوهم إلى العناد والمكابرة حتى بدت البغضاء من أفواههم وصدورهم فهبوا لخاربة القرآن بكل ما أوتوا من قوة.

و لاستبيانطرائق وآليات المناهج الموظفة عند المستشرقين عند تناولهم ترجمة معاني القرآن الكريم، يجب متابعة عملهم خطوة بعد خطوة من أجل الوقوف على أهدافهم الحقيقية من وراء الترجمات القرآنية<sup>(16)</sup>.

تكاد تنحصر أهداف المستشرقين من خلال الترجمات القرآنية في أمرين اثنين:

أولهما: خدمة مصالحهم، وتحقيق مقاصدهم المتمثلة في تشكيك المسلمين في دينهم، تمهيدا لاحتوائهم والقضاء على ثقافتهم، ثم إخضاعهم سياسيا وثقافيا واقتصاديا.

ثانيهما: استثمار الترجمات هذه لشن المزيد من الغارات والهجمات الشرسة على الإسلام.

ورغم مانراه أحيانا عند بعض المستشرقين من تظاهر بالتعاطف البالغ مع قضايا الإسلام، واستشهادهم بالنصوص القرآنية مسندين إياها إلى الله تعالى، فهذا لا يتعدى من أن يكون مظهرا جماليا وحضاريا يرجى من ورائه التقرب إلى المسلمين وكسب مودتهم.

وكان السؤال المهم لماذا غني الغرب النصراني بالقرآن وترجمته ودراسته؟ هل المنطلق علمي؟ وهل الهدف سام؟

يجيب أحد الغربيين (يوهان فوك) بكل صراحة ويقول: "لقد كانت فكرة التبشير هي الدافع الحقيقي خلف انشغال الكنيسة بترجمة القرآن واللغة العربية، وكلما تلاشى الأمل في تحقيق نصر نهائي بقوة السلاح بدا واضحا أن احتلال البقاع المقدسة لم يؤدّ إلى ثني المسلمين عن دينهم بقدر ما أدى إلى عكس ذلك، وهو تأثر المقاتلين الصليبيين بحضارة المسلمين وتقاليدهم ومعيشتهم في حلبات الفكر. ثم يتحدث هذا الألماني الغربي عن أول تجربة غربية لترجمة القرآن قام بها (بطرس المبجل) عام 1143م، وكان

رئيسا لأحد الأديرة، وفي زيارته لإسبانيا وإطلاعه على الحرب الدائرة بين المسلمين والإسبان، ومحاولات المسلمين استرداد بيت المقدس.

كل ذلك أوصل هذا البطرس النصراني المتعصب إلى قناعة بأن لا سبيل إلى مكافحة (هرطقة محمد) على حدّ تعبيره - بعنف السلاح الأعمى، وإنما بقوة الكلمة ودحضها بروح المنطق الحكيم للمحبة المسيحية، ثم قال: لكن تحقيق هذا المطلب كان يشترط المعرفة المتعمقة برأي الخصم أولاً، وهكذا وضع خطة للعمل على ترجمة القرآن إلى اللاتينية<sup>(17)</sup>. عمل المستشرقون على مختلف جنسياتهم دفاعاً لمحاربة الإسلام عن طريق ترجمة معاني القرآن الكريم بغية تشويه حقائق الإسلام والطعن فيه، والافتراء عليه بمختلف الأكاذيب لشحن أعداء الإسلام ضده وتنفيرهم منه، ولإثبات للجماهير التي تخضع لسلطانهم أن الإسلام هو الخصم الوحيد للمسيحية وهودين لا يستحق الانتشار، وأن أتباعه قوم همج متخلفون، سراق نياق، سفاكودماء، يبحثون عن المتعة الرخيصة إلى غير ذلك من الأباطيل والافتراءات التي لا تمت للحقيقة بصلة<sup>(18)</sup>.

وهكذا نشأت ظروف الالتفات الغربي للقرآن في بيئة الكنيسة، والهدف محاربة الإسلام وتشويه القرآن ويأبى الله إلا أن يتمّ نوره. فرغم حركة المستشرقين ونشاطهم العلمي، ورغم جهود المنصرّين ونشاطهم ودعمهم للدعوة إلا أنّ محاولاتكم باءت بالفشل، وبات الانبعاث الإسلامي في كلّ مكان وفي كلّ زمان يُدلل على خيبة أمل الصليبيين. بل ربما انقلب السحر على الساحر، فأمن من هؤلاء من كان قصده في البداية الدعوة للنصرانية، كما آمن من قبل سحرة فرعون وقالوا لفرعون بكل صراحة

﴿آمَنَّا بِرَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ [الأعراف: 121] وقالوا ﴿أَقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ إِنَّمَا تَقْضِي هَذِهِ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا﴾ [طه: 72].

الهوامش:

- (1) -عبد الرحمن حسن حنكة الميداني، أجمحة المكر الثلاثة وخوافيها، دراسة وتحليل و توجيه، ط: 8، دار القلم، 1420هـ -2000م، ص 127 و 128.
- (2) -محمد أشرف علي الملياري، أهداف الترجمات الإستشراقية لمعاني القرآن الكريم ودوافعها، من موقع صيد الفوائد <http://www.saaaid.net>
- (3) -عمر لطفي العالم، المستشرقون، دراسة نقدية لمناهج المستشرقين، ط: 1، 1991، ص 121.
- (4) -محمود حمدي زقزوق، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المعارف، القاهرة، 1997، ص 73.
- (5) -ينظر يوهان فوك، تاريخ حركة الاستشراق، تر: لطفي العالم، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط: 2، سنة 2000، قصة سالو مونيغري (1665-1729) الذي تولى في مدرسة يسوعية للتبشير في دمشق، ص 99 و 100.
- (6) -نفس المرجع.
- (7) -يوهان فوك، تاريخ حركة الاستشراق، ص 28.
- (8) -الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، مرجع سابق، ص 73.
- (9) -بارت رودي (Rudi Paret) مستشرق ألماني ولد في سنة 1901 في Wittendorf بجيوب ألمانيا، تلمذ في الدراسات العربية وتوفي في يناير سنة 1983. إرتبط اسم بارت بترجمة القرآن إلى الألمانية في مجلد والتعليق على الترجمة في مجلد ثانٍ. ينظر عبد الرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، ط: 3، بيروت لبنان، ص 62 و 63.
- (10) -الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، مرجع سابق.
- (11) -إدوارد سعيد، ص 265.
- (12) -حمدي زقزوق، الاستشراق، ص 77.
- (13) -المرجع نفسه.
- (14) -عمر بن ابراهيم رضوان، آراء المستشرقين حول القرآن الكريم وتفسيره، دار طيبة للنشر، ط: 1، 1413هـ -1992م، ص 31.
- (15) -موسوعة المستشرقين، مرجع سابق، ص 353.
- (16) -ينظر حسن عزوزي، الدراسات القرآنية في مناهج البحث الإستشراقية المعاصرة، مجلة الوعي الإسلامي، العدد 411، ذوالقعدة 1420هـ -فبراير مارس 2000م، ص 23.
- (17) -يوهان فوك، تاريخ حركة الاستشراق، ص 61 و 62.
- (18) -ينظر حمدي زقزوق، الاستشراق والخلفية الفكرية، ص 82. و آراء المستشرقين حول القرآن الكريم وتفسيره، ص 31.



## ترتيب الحدود في منطق أرسطو ، مقارنة تاريخية في أصولها ووظيفتها

بن بوهة أحمد

جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس

شعبة الفلسفة ، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية

بسط أرسطو نظريته في ترتيب الحدود فيثنايا كتبه المنطقية والفلسفية ، و كانت بمثابة العمل الإجرائي في حقل الفلسفة و العلوم ، ويعود هذا إلى القيمة التنظيمية التي قدّمها هذه النظرية في علوم ذلك الوقت وحتى في عصورنا الحالية ، و نظرا أيضا للبُعد الفلسفي الشامل الذي تُقدمه الحدود في نقل و دراسة حيثيات الوجود ، سواء تعلقت هذه الدراسة بماهية الوجود و جواهره أو تعلقت أيضا بدراسة أوصافه الخاصة و العَرَضية .

عرّض أرسطو موضوع الحدود من خلال عمليات التصنيف خاصة في كتاب "الطبيعة" وكتاب ما "بعد الطبيعة" و كتاب "المقولات" وأيضا كتاب "الجدل"، وهي مشاريع تحمل تتناولو بالطريقة العلمية-حسب ذلك الوقت- موضوع الوجود أو الطبيعة، كما بسطت أيضا الطرق التجريبية والمنطقية في ترتيب تشخيصات هذا الوجود الفردية وأجناسه وأنواعه، وبالمقابل سَطّرت قاموسا في تصنيف مفاهيمه وحدوده اللغوية المُعبّرة عن طبيعته وعن خصائصه، و في سياق نظرية ترتيب الحدود وجذورها المنطقية و الفلسفية، يتوجه موضوع بحثنا نحو دراسة مقارنة وتاريخية، تحاولا لإجابة على سؤال مركزي هو: ماذا تعني نظرية ترتيب الحدود عند أرسطو؟ ثم كيف تشكّلت- هذه النظرية تاريخيا في أعمال أرسطو؟ وماهي وظيفتها وأهميتها المعرفية و الإجرائية الفلسفية ؟

تُمثل العمليات الترتيبية عموماً و عملية ترتيب الحدود خاصة \*

أحد الوظائف العقلية العُلْيَا التي جُبلت بها العقول البشرية بالفطرة ، مع تسجيل وجود فروق هامة و تفاوتات كبيرة بين عقول البشر ، تفاوتات في القدرة على تنظير و تفعيد مفرزات هذه العملية و عَرْضها في شكل { XE "شكل" } مفاهيم و تصوراتو ربطها على أساس نُظْم و علاقات عامة ، تصل إلى درجة القوانين و النظريات ، لذلك تُعتبر عملية ترتيب الحدود و تصنيفها أحد وظائف العقل التي هي بمثابة عملية لإعادة تشكيل الوجود و إبراز قوانينه التي تتناغم في هيرمونيا مع قوانين العقل و التفكير ، فالأشياء -على حسب هاملان Hamelin- تتركب أو تنشأ من خلال عملية فكرية تتمثل في إنشاء العلاقات ، فَوْضُعاللاقات إذن هو أساس صناعة التفكير ، و عليه يمكن استخلاص قاعدة رابطة بين نظام العلاقات و بين الوصول إلى الحقائق المعرفية، تتمثل في وصفٍ تَرَابُطي سببي بين إنشاء العلاقات و ربط أنسجتها و بين الوصول إلى الحقائق المعرفية ، و يكون هذا الربط موضَّحاً وفق العبارة التالية "أن الحقيقة الصحيحة... هي العلاقة La réalité vraie...c'est le rapport " ، ثم ما يَلْحَق مضمون هذه العلاقة و محتوياتها هو تابع أيضاً لِمُرَكِّبات هذه العلاقة ، فالعالم في تشكيلتههو بمثابة تَرَاتُبية من العلاقات = le monde est une hiérarchie de rapports<sup>1</sup>.

يسعى العقل البشري-إذن- بواسطة هذه المَلَكَة الذهنية المتمثلة في القدرة الترتيب إلى تنظيم { XEتنظيم " } المُدْرَكَات الحسية المتمثلة في عالم الأشياء وكذلك تنظيم المُدْرَكَات الذهنية المتمثلة في عالم المعاني { XEالمعاني " } و التصورات ، إذ يعمل على وضعهما في

شكّل { "XE شكل" } أفواج و مجموعات، فالعقل عندما يتّجه إلى الواقع - حسب كانط - تُواجهه أشتاتٌ كثيرةٌ مُبعثرة لا صورة { "XE صورة" } لها (أي من غير معنى) ، لكنه هو الذي يُنظمها طبقاً لقوانينه الخاصة (أي طبقاً لمبادئه ومقولاته ومنها المقولات الكانطية الاثني عشر مثل السببية والحتمية)، وليست المعرفة الإنسانية أو الوعي إلاّ عملية توحيد و تنظيم تشترُكُفيها الحسّاسية (مثل الإحساس بإطارَي الزمان { "XE الزمان" } و المكان)، هذا من جهة { "XE جهة" } ، إضافة إلى إشرَكا لفهمَي الإدراك ، إذ أن المعرفة هي ترجمةٌ لهذه المحسوسات و تحديدها من حلال هذه المفاهيم ،مثل مفاهيم السبب و المسبب، و الجوهر و العَرَض و غيرها من المفاهيم ، و التي تُمثّل أدوات يستخدمها العقل كوسائل للتكيف مع معطيات الواقع، وعلى هذا اعتبر كانط أن قوانين الفكر (أي حدود العقل و المقولات { "XE المقولات" } الخضة) هي التي تُرتّب الوجود لكي تكون معرفته و إدراكه ممكنة<sup>2</sup>. تعود عملية الترتيب إلى نشاط الذهن ، و هو عملٌ عقلي يقوم بالأساس على الملكات الذهنية العليا من إدراك و تحيّل وحتى نشاط الذاكرة بمرافقة الحواس و وظائفها ،عملٌ يقوم على تنظيم الوجود و الحدود معا، فيه ذكاء مناقض لمفهوماً الفوضى ، المسمى بالعمى ،أو التشويش\* Chaos الذي ورَدَ في الكتاب المقلّس، و يعني مُنطلق الخلق والكون ، هذا الخلط الذي تذكّره أيضا الأسطورة اليونانية كحالة مختلطة و مُشوَّشة للمادة قبل خلق العالم ، فترتيب الحدود إذن هو " حالة خاصة { "XE خاصة" } من تقسيم { "XE تقسيم" } المفاهيم تُمثّل كُلاًّ إجمالياً معيّناً من التقسيمات ، حيث تُقسّم المفاهيم إلى أنواع { "XE أنواع" } و تُقسّم الأنواع إلى فصائل..و كلّ تصنيف { "XE تصنيف" } هو نتيجة رسمٍ تقريبي مُعَيّن للحدود الحقيقية بين الأنواع لأنه يبقى دائماً اصطلاحياً ونسبياً"<sup>3</sup>.

اشتغلت المدرسة الفيثاغورية - و هي من المؤسسات التعليمية اليونانية القديمة - على عملية تحديد الوجود وفق مبادئ عامة أعطته صبغة فلسفية تجريدية شاملة و عملت على صياغته وفق مفاهيم وكلمات وحدود تُوحد و تُسهل التواصل اللغوي و الفكري ، و ما يُلاحظ عليها - خاصة في مجال دراسات تاريخ المنطق - أن المدرسة الفيثاغورية عملت على توظيف مفاهيم شرقية خالصة في نظرتها إلى الموجودات وترتيبها ، و لما يُذكر تاريخياً أن هذه المدرسة تميزت بإدراج الوجود و تصنيفه وفق عشر حدود أو مقولات و هو ما يُطابق التقسيمات الهندية عند مدرسة النيايا <sup>\*</sup>Nyâya حيث عَرَضَتْ لحدود أو المقولات { "XE المقولات" } في شكلٍ زوجيٍ يرتبط بتحديدات محسوبة بأطراف القول المتمثلة أولاً في الجوهر وثانياً في أحواله و أفعاله أي بأعراضه ، مثل الحدود و اللامحدود وهي مقولة فلسفية ميتافيزيقية عامة شاملة ، ثم الزوجيو اللازوجيو الوحدة والكثرة وهي حدود ذات طابع حسابي رياضي كمّي ، ثم اليمين و اليسار وهي تحديدات ترتبط باتجاه المكان ، والمذكر والمؤنث هي تصنيفات تخص جنس الجواهر، ثم السكون والحركة و هي مفاهيم مقولاتية تخص الفعل واللافعال، والخط المستقيم والمنحني وهي تحديدات تخص طبيعة المكان الهندسية ، ثم تصور النور والظلام وهي مقولات تخص هيئة المكان و الموجودات وفق حالات إدراكية فيزيائية مختلفة ، ثم مقولة الخيرو الشر و هي حدود قَيميّة أخلاقية ترتبط بتحديدو بأصناف السلوك أو بوضع معايير ترتبط بأحوال الجوهر من الفعل واللافعال أغراضه النفعية ثم أخيراً تعرض المربع والمستطيل وهي حدود تخص طبيعة المكان الرياضية الهندسية <sup>4</sup>، وما يُلاحظ على هذا العرض للحدود أنه يَرِدُ في شكلٍ { "XE شكل" } أزواجٍ متضادة، باعتبارها تصورات عُليا=أي كليات، يكون فيها الحد

الثاني سالباً للحد الأول، ومنهنا تبلورت فكرة الحدود {XE الحدود} و فكرة التضاد و السلب كأحد مؤشرات التأسيس الفيثاغورسي لبعض المفاهيم المنطقية التي يكون لها أثرها الكبير داخل الحقل الثقافي اليوناني، و التي تحولت فيما بعد إلى رصيد في قاموس مفردات الخطابة سواء في عملية تحديد التصور أو في مركبات القضية أو قواعد القياس ، و أيضا في عمليات تحديد الوجود و ترتيبه. تُضيف الفلسفة الهندية\* نسقا آخر من الحدود و المقولات {XE المقولات} الموجودة عند البادرتا Padartha التي تعتبر أن هذه المقولات "كيفيات للوجود = Modalités d'être" وأن أيّ موجودٍ كان ، لابد أن يدخل في أحد هذه المقولات وهي كالاتي :

1- مقولة الجوهر = dravya، إذ أخذ {XE دلالة} الجوهر لا يعني دلالة الحد الميتافيزيقي أو الكُلّي (المثل) لكن له دلالة أخرى، فهي تعني وظيفة الموضوع {sujet} {XE الموضوع} في داخل القضية أو مركبات القولية الحكم = le jugement في منطق العبارات الحملية، ثم تليها 2 - مقولة الملك = guna ، 3- مقولة الحركة = karma، 4- مقولة النوع = samanya ، 5- مقولة الفصل النوعي = viçesa ، 6- مقولة الخاصة = samavaya<sup>5</sup>.

و ما يُلاحظ أيضا على هذا النسق المقولاتي الهندي ، أنه يعرض مركّبات القول في شكلٍ {XE شكل} {يَجْمَعُ بَيْنَ بعض المقولات {XE "المقولات" {الأرسطية من جهة} {XE جهة} } ، وَيَجْمَعُ من جهة أخرى بين الحدود {XE الحدود} {العامة باعتبارها كُليات أو أجناس ، و هو قدرٌ من الاشتراك الصوري الشكلي مع المشروع الأرسطي الذي يؤسس لنظرية الحَمَل = théorie d'attribution من خلال بناء نظام وترتيب {XE نظام} القول وترتيب الحدود ، مع إضافة ملاحظة أخرى

تدور حول تسجيل قدر آخر من التقاطع بين المشروعين في دراسة موضوع الوجود أو الكينونة ، و هو مبحث شامل تتحدّ و تتقاطع فيه جميع الدراسات الفلسفية ، إذ يمثل محورا ونقطة تلاقي بين مجموعة من المعارف الدراسات المنطقية و الفلسفية ، التي تُؤسس لمنظومة متكاملة من المفاهيم المستعملة في تحديد ماهية و جواهر الوجود و أيضا أحواله العَرَضِيَّة المختلفة ، و لهذا الاعتبار كانت أبحاث أرسطو الفلسفية مُصَوَّبَة في البداية نحو هذا المبحث واعتبرته محور للدراسات العلمية الدقيقة أي "البحث في الوجود بما موجود" أو هو البحث في الحكمة التي تُمثل العلم = sciences بالمبادئ الأولى و الأسباب الأولى و هذا ما تصدرته أبحاثه في كتاب الميتافيزيقا<sup>6</sup> و أيضا في كتاب الفيزياء وكتاب المقولات، لكن غرض أرسطو في البحث في الوجود بمنهجية علمية هو الذي دفعها أيضا نحو البحث في العقل و في القول الذي يحمل أحوال الموجودات ، أي البحث في أطر التفكير و حدوده اللغوية و المنطقية ثم ترتيب الحدود بوصفها حاويا لجزئيات الطبيعة و ما يلحقها من أعراض .

كشفت خطاطات هذه اللوحة ومركبات هذا الرسم للحدود عن محاولة أصيلة و تأسيسية هامة في العلم و نظرية المعرفة ، كما عبّرت عن رؤية إدراكية تربية حاولت أن تضع بعض التحديدات للموجودات، سواء كانت هذه الموجودات أساسية مستقلة قائمة بذاتها (أي الجواهر = substances) أو كانت موجودات لاحقة ومضافة (الأعراض = Accidents) ، إذ هي تصورات في منطق وفلسفة أرسطو ، تصورات تتعرض في تركيباتها العامة نسقا مبنيا على مبدأ { "XE مبدأ" } مُحدّد و منظم ، إذ تصبو هذه الأنساق التحديدية والمقولاتية لتحقيق هدف عام يتمثل في

عَرَضَ أوصاف الوجود و تجلياته الإدراكية الحسية و الذهنية ،للتظافر فيما بعدها حدود المقول الخطابي ( اللغة و تراكيبها) التي تُوظَف في ترتيب الخطاب أيضا من أجل غاية عامة هيضبط أدوات و معاني الاتصال من المغالطات، حيث تميّزت بحصر مجموعة من التصورات المستعملة في الغالب كأدوات في التعبير و الخطابة ،وهي موجهة لغرض شامل يتمثل في مواجهة ودحض الفكر السفسطائي الذي عمل على تشويش هذا الترتيب والتصنيف ،ولاستعمالها الصحيح في مجال العلوم ومناهج التدريس، وهو الالتزام الذي اعتنى به أرسطو عند دخوله الأول في مهامه الأولى في تدريس مادة الجدل في أكاديمية أفلاطون، وما يلاحظ أيضا على هذا التأسيس الأولي للحدود و للمقولات الهندية، هو أنه يعرض حصراً وتعدادا بسيطا لكنه أكسيومي(أي تأسيسا أوليا ) لأنساق القول وبناء الحد ، بمعنى أنه يضع لبنة تقديمية لهذا المبحث اللغوي و المنطقي والفلسفي عموما والذي سوف يتطور لاحقا في مسار التفكير الهندي واليوناني معاً ،وبذلك كانت البداية الحقيقية وبشكل واضح في أعمال أفلاطونو نظرتة في حدود الوجود ومقولاته ونظرية المثل ، ومنها تكونت منطلقات أخرى- أيضا - التي سينهل منها أرسطو لاحقا في بناء المنطقي العام المعروف بتسمية الأورغانون ، والذي تتداخل مرجعياته التكوينية والجينية والثقافية بين تراث الهند الفلسفي الصوفيو الكتابات التأملية الحوارية عند اليونان .

بسطتعملية ترتيب الحدود أرضيةً منطقية و تنظيمية خصبة، امتدت من تصنيف الوجود إلى تصنيف المعارف وتصنيف { "XE تصنيف" } العلوم ، أي أنها تتميز بإمكانية الخروج من دائرة البحث في الوجود أحواله إلى العمل على تنظيم هذه المعارف ، إذ يُمثّل التصنيف العلاقة

المتبادلة بين العلوم ومكانها في نسق المعرفة الذي تُعيّنه المبادئ المحددة التي تعكس صفات الموضوعات التي تدرسها العلوم المختلفة والتي تعكس أيضا الصلة بين هذه الموضوعات، وبناء على هذا، اهتم الفلاسفة والعلماء عبر العصور بموضوع التصنيف في مجالات مختلفة كتصنيف العلوم و الحيوان والنبات والنظم الاقتصادية والاجتماعية والكتب ، كما وضّح أيضا هيجل في كتابه "جدل الطبيعة"، المبادئ المادية الجدلية لتصنيف العلوم ، ونفسه الأمر سلكه في تصنيف الموجودات بين المعاني {XE "المعاني" } والحسوسات في كتابه الفنومونولوجيا .يعتبر يوسف كرم أن أرسطو "أول من نظّر إلى العلم في مجموعة ووَضَعَ مبادئ تصنيف تام {XE "تام" } للعلوم يتمثل في مجموعة كثيرة ، فالعلم عنده ينقسم إلى نظري وعملي حسب الغاية التي ينتهي إليها ، فالعلوم النظرية غايتها المعرفة ، أي المعرفة لذاتها أما العلوم العملية فغايتها تدبير الأفعال الإنسانية <sup>7</sup> ، وفي سياق تصنيف {XE تصنيف" } العلوم أيضا، عمل فلاسفة و مفكرون متأخرون على تهذيب هذا الباب ومضامينه مثل تصنيف العلوم عند الفارابي في كتابه " إحصاء العلوم " ونفسه العمل نجده عند ابن سينا و بيرس Pearce و أوجست كونت Auguste comte ، و على هذا النحو ، استفاد أرسطو في بسطفكرة الترتيب للحدود و التصنيف الواردة في كتاب الطبيعة أو الفيزياء و في كتاب ما بعد الطبيعة وفي كتاب المقولاتأيضا {XE المقولات" } إذ هي مشاريع تعقيدية سابقة على فكر أرسطو نفسه ، لها جذورها الممتدة في تاريخ الثقافات القديمة ، فهي موجودة عند المصريين القدامى في تصنيف {XE تصنيف" } النجوم والكواكب و موجودة في الثقافة الهندية التي رتبتوصنّفت للحوار و جعلت له مستويات و درجات أثناء إجراء الخطابة والنقاشات ، كما أن الثقافة اليونانية نفسها

أسست لنظام الترتيب للحدود، وهي التي مهدت بشكل مباشر و فعال في إنشاء عمليات التصنيف عند أرسطو ، حيث نلمس وجود هذا التصنيف عند أفلاطون في محاورته الجدلية مع فيلاب philèbe و في محاوره " السفسطائي " ، حيث يتم توليد = maïeutique مختلف أجناس القول ومراتبه ، ذلك اذا اعتبرنا أن عملية بسط الحدود و تحليلها تقوم على مبدأ إدراك علاقة التشابه وفق مبادئ عامة تربط بين الموجودات المدركات خاصة منها الحسية ، " ففكرة التصنيف في المنطق { }XE المنطق " { توزع مجموعة أشياء على عدد مُعَيَّن من اِجَاميع الجزئية المتناسقة والمتلاحقة والهادفة إلى التقريب بين الأشياء الأشدَّ شَبَهاً طبيعياً وبذلك الإعداد لاكتشاف القوانين " 8 .

عرّضت شبكة الحدود و التصنيفات التي سبقت أرسطو وكذلك الأرسطية وضْعاً للأشياء أو الموجودات وفق نظام { }XE نظام " { ، وترتيب { }XE ترتيب " { أيضاً للمعاني { }XE الحدود " { والكلمات التي هي أداة { }XE أداة " { لوصف طبيعة الموجودات ومختلف أوصافها وأعراضها، و هي أداة إجرائية أيضاً مساعدة للتعبير و لخوض مختلف فنون الحوار والجدل والخطابة . بناء على هذا المستوى ، يُمكن إدراك نقاط تلاقي وتداخل { }XE تداخل " { بين الفكر المقولاتي للحدود الأرسطية و من سبقه في هذا المجال من ترتيبات في داخل الثقافة الهندية وكذلك الثقافة اليونانية التي مثّلت بيئة وعاملاً ذاتياً لحدود أرسطو " خاصة { }XE خاصة " { منها التصنيفات الأفلاطونية و عمليات القسمة بين الصُّور والمثُل التي كان جذورها من إبداع سقراط " 9 ، إضافة إلى هذا التشابه الشكلي الذي يُلاحظ على حدود و مقولات أرسطو على

إنتاج مَن سبقه من الباحثين ، يُمكن أيضا الانتقال كذلك إلى تشابه {XE "تشابه" } آخر يكمن في المستوى المادي لنظرية ترتيب الحدود و القول و للمفاهيم التصنيفية ، وأقصد بالمستوى المادي ما تتضمنه نظرية الحدود التصنيفية من محتوى من مضمون سواء كان ذلك جملة {XE جملة" } أو تفصيلا ، و كمثال على ذلك نجد مقولة الزمان {XE الزمان" } التي استقاها طاليس من المصريين والتي تبلورت كمفهوم فلسفي إغريقي ، صِفَ إلى ذلك فكرة الجوهر و هي حد مفتاحه استعمالات كثيرة ومتداولة في الثقافات المختلفة ، إذ نجد لها مفهوما محوريا داخل فلسفة أفلاطون لغرض بناء نسق نظرية "المُثل" ، و التي استفاد منها بعدُ أرسطو، ثم بعد ذلك انتقدها أرسطو و طوّرها ، و في الأخير أضاف عليها وأعطاه صبغة مذهبية خاصة به، تتمثل في الجوهر المُشخّص أو "المُشار إليه" و هو الجوهر الذي يمتلك ماصدقية extensionalité = مُتعيّنة حسية و فردية.

لقد يَينشُنظرية {XE نظرية" } المعرفة الحديثة وجود مشكلة مركزية تتمثل في التوفيق بين الطبيعة الذاتية {XE الذاتية" } للفكر وبين دعوانا بأننا نَعرف ما هو خارج أفكارنا، وتلك لم تكن مُشكلة بالنسبة لأرسطو، إذ اعتبر أن العقل إنما يكتشف نظاما، كان من قبل موجودا في الواقع، حتى جاء كانط فقلّب الوضع الأرسطي وزعم أن النظام في معرفتنا يأتي من العقل وحده <sup>10</sup> ، ولذلك طغت هذه النزعة الحسية على الفكر المنطقي الأرسطي ومنه مبحث الترتيب للحدود والقول {XE المقولات" } و بالخصوص عمليات التصنيف والتحديدات الواردة فيها، كما استفاد أرسطو من القِسْمة الثنائية {XE القسمة الثنائية" } الأفلاطونية و كذلك الجدل الصاعد و الجدل النازل في تصنيف {XE تصنيف" }

الحدود { "XE الحدود" } ووضعتها وفق ترتيبات ماصدقية والتي يمكن ملاحظتها من خلال تقسيمات أرسطو للجواهر (وهو الموضوع { "XE الموضوع" } داخل الحُكم { "XE الحكم" } ) وهي تقسيمات تترتب وفق النحو التالي: حدود تمثّل الجواهر الأوّل وحدود أخرى تمثّل الجواهر الثواني ، مع ملاحظة أخرى كذلك ما لأرسطو من تميّز و اختلاف عن أفلاطون في ترتيب { "XE ترتيب" } وجود { "XE وجود" } ومعاني وحدود هذه الجواهر، فالجواهر الأرسطي صاعدٌ (من الشخصيات المفردة إلى المعاني الصورية العامة { "XE المعاني" } ) أما الجواهر الأفلاطوني فهو نازلٌ (من المُثُل إلى الأشياء ) .

ينسجم بحث الحدود عند أرسطو مع طبيعة موضوع " اللوجوس اليوناني المتطور في ذلك الوقت ، لوغوس يتجه نحو العقلانية العلمية والدقة ذلك أن معنى " ميتافيزيقا " في القاموس الأرسطي الخاص لا يعني البحث في الإلهيات أو الغيبيات فقط - كما يعتقد البعض - ، بل إن التشريح اللغوي الإيتيمولوجي لكلمة ميتافيزيقا = métaphysique يُفضي إلى استخراج معنيين هامين هما بمثابة الدلالة الحقيقية المتبعة في منهج أرسطو في تناول الوجود و أحواله و لواحقه الفلسفية و المنطقية ومن ثمّ تحديده وفق حدود لغوية ، إذ نستخرج من هذا التقسيم كلمة méta وتعني العمق أو البحث في الأسباب العميقة الأولى للموجودات و كلمة physique تعني الأجسام أو الموجودات أو المادة ، أو هي البحث في الوجود من حيث الوجود توصلاً إلى إدراك الجوهر الثابت وراء الأعراض المتغيرة<sup>11</sup> . بناء على هذا التقسيم اللغوي ، كان أرسطو رجُلَ عِلْمٍ و كان وضعياً أيضاً وبامتياز و متقدّماً عن النهضة الحديثة و التنويرية في معالجة قضايا الوجود

وأحواله و حدوده، حيث سبقت أبحاثه المتأخرين من زعماء الوضعية والوضعية المنطقية المعاصرة ، و من هنا كان البحث في الموجودات أو في الكينونة L'être له الأهمية الكبرى كمبحث في الفلسفة عموما و كمبحث في آليات المنطق و الأبحاث اللغوية الخاصة ، حيث عمل أرسطو على تشخيصهم دراسته دراسة علمية ، فالعلم عند أرسطو يتجه نحو الكليات ، إذ ينتقد أرسطو الفلاسفة الذين يتجهون إلى دراسة العناصر ، فالعناصر تكون حاضرة أو محيثة في داخل الكليات ، إذ لا تعريف ولا علم عند أرسطو إلا بالكليات ، فالعلم هو العلم بالأجناس العليا Genres suprémes، و الأجناس العليا هم الوجود = l'être والواحد = l'Un أو حذف هذه الأجناس هو حذف لمجموع الموجودات وحذف لكل الأشياء لأفهما (أي الوجود و الواحد) هما الأول طبيعيا ، ثم إن العلم بهذه الموجودات يمتلك أعلى درجة من المبادئ التي تصبو إليها الفلسفة الأولى أو الحكمة <sup>12</sup> ، مع ملاحظة أن دلالة الكليات المقصودة عند أرسطو هي مجموع الأفراد المحسوسة التي تُشكّل نسجا عاما داخل الكل وليست الكليات الأفلاطونية التي تعني المثل. لقد احتل "الوجود" إذن ، مرتبة هامة في تحديدات أرسطو وهو أحد أهم موضوعات الفلسفة الأولى الأرسطية ، حيث كان مادة خاما لتوليد المفاهيم والمقولات وضبط الحدود والتصورات ، مثل حد الوجود والحركة و الزمان ثم ترتيبها، ففي كتاب "السماع الطبيعي" أو الفيزياء، عمل أرسطو على وصف الموجودات الطبيعية كما بدت لحدسه الطبيعي ثم اتبع طريقة منهجية من خلال هذا الوصف في وضع الحدود المناسبة لمنطقه وفلسفته ثم توليد المقولات والتصورات في قالب مفاهيمي يقوم على التدرج ، ولعلّ هذا ما أدركه لايبنتز في انتقال متدرج من الأسلوب الجدلي الابتدائي الذي يأخذ شكل

الاستقراء ليرتفع إلى أسلوب التحليل في شكل القياسو البرهان ، هذه الطريقة في بناء المفاهيم على وجه من التدرج تسمح للفكر أن يُعامل المفهوم في مستويات مختلفة ، من المستوى المادي الانطولوجي إلى المستوى الصوري المفاهيمي<sup>13</sup> ، وفي صدد الوجود كموضوع وكمبحث لطلب المعارف، يقول الفيلسوف الفرنسي لوي لافيل L.Lavelle: "المعرفة المجردة من كل صلة بالموجود تكون معرفة" {XE معرفة} { بلا شيء } XE "شيء" {<sup>14</sup> ، حيث أن صلة المعرفة بالواقع هي التي تعطي المعرفة دلالتها ، ولعلّ هذا ما عني به الشاعر الفرنسي فاليري في بيتين من شعره يقول فيهما : "إن المعرفة ليست سوى درجة من درجات الوجود"<sup>15</sup> .

وعلى هذا النحو، عمل أرسطو على بسط نظريته في ترتيب الحدود ونسج أصناف القول و الحمل Attribution وهي نظرية تتألداة في تشريح وترتيب معطيات الإدراك الذي ينتقل من الخسوس إلى المعقول ، أي من الشخص الفرد إلى المعاني و الكليات ، و يُرتب بين الجوهر والعرض و بين الموضوع و المحمول ، و هي نظرية موزعة و متداولة عبر كتب متعددة من أعماله النسقية و الفلسفية ، من بينها كتاب المقولات وكتاب الفيزياء و كتاب الميتافيزيقا، التي رتبت الوجود وفق ترتيب للحدود .

\* - يقول هيجل عن الحدود و المقولات {XE المقولات} { أي عملية التصنيف في مقدمة كتابه المنطق {XE المنطق} الكبير : هل ثمة شيء {XE شيء} { أكثر شيوعا من تحديدات الفكر التي نستخدمها باستمرار والتي تخرج من شفاها من كل حكم {XE حكم} { صدره . أنظر : إمام عبد الفتاح، المنهج الجدلي عند هيجل، المجلد الأول ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1996 ، ص 154 .

---

<sup>1</sup>–HAMELIN, le système du savoir, textes choisis par louis millet, puf, 1956,p.23.

<sup>2</sup>– Alain GRAF et Christine LE BIHAN, Lexique de philosophie, édition du seuil, Paris, 1996, p39.

\* – وردت مادة { "XEمادة" } {عماء = Chaos، وتُشرح بلفظ : الخليط المشوش الوارد في كتاب ديكارت "مقال في الطريقة = Discours de la méthode " فالخليط المشوش هو العماء وهو كل ما ليس مرتباً. أنظر المعجم الفلسفي، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ج2، ص103 ، و أنظر ايضا مادة chaos:

Chaos, dans la théorie de la création du monde établie par les Grecs anciens, gouffre sombre et silencieux ayant préexisté à toute forme de vie.. Comment citer cet article :Chaos." Microsoft® Études 2008 [DVD]. Microsoft Corporation, 2007. Microsoft ® Encarta ® 2008. © 1993–2007 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

<sup>3</sup> – الموسوعة الفلسفية السوفيتية ، ترجمة يوسف كرم ، دار الطليعة بيروت ، ط 5 ، 1985 ، ص 126 .

\* – Ecole Nyâya prenait la sensation comme source première de la connaissance .Dans le sutra n° 1, relatif à la sensation on peut lire « la connaissance irréfutable qui naît du contact des organes des sens avec les choses et qui défie toute détermination plus immédiate s'appelle la sensation .»

أنظر كتاب الروسي الأذربيجاني الأصل :

Alexandre Makovelski, Histoire de la logique, traduit du russe par Geneviève Dupond, éditions du progrès U.R.S.S. 1978, p.34.

<sup>4</sup> - ألكسندر ماكوفلسكي، تاريخ علم {XE علم} "المنطق" {XE المنطق}، ترجمة نديم علاء الدين و إبراهيم فتحي، دار الفارابي بيروت، ط1، 1987، ص 52 .  
\* - يَذْكُر هيجل السمعة القوية التي كانت للهنود في حقل الثقافة اليونانية، فلقد عرف اليونان الغنوصية الصوفية الهندية، وهي ثقافة لطيفة من الناس عند الهنود يتميزون بالورع و يسمون في الهند بالفقراء=Fakirs و يعيشون فرادى أو جماعة في هامش الحياة و في تأمل رافضين كل لذات الحياة الخارجية على شكل وجود تائه و قد شبههم بالمذهب الكلبي عند اليونان أو بالرهبان في المسيحية و هم بهذا الحال -عند هيجل- من الفلاسفة . أنظر كتاب:

HEGEL, leçons sur l'histoire de la philosophie, tome 2, traduit de l'allemand par J.GIBELIN, éditions Gallimard, 1954,p .100 et 101.

<sup>5</sup> - François chénique, éléments de logique classique T.1, L'art de penser et de juger, présentation André- brunet, bordas, paris, 1975, P ,29 et 30.

<sup>6</sup> - Aristote, la métaphysique, tome 1, nouvelle édition entièrement refondue, avec commentaire par j. Tricot, librairie philosophique, j. Vrin, paris, 1991, p.1

<sup>7</sup> - يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم بيروت، ط1، 1977، ص 53 .

<sup>8</sup> - موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، ج1، منشورات عويدات بيروت - باريس، ط2، 2001، ص، ص، 174، و175.

<sup>9</sup> - محمد مهران رشوان، المدخل إلى المنطق {XE المنطق} {الصوري، دار قباء، القاهرة، ط2، 1998، ص61.

<sup>10</sup> - الموسوعة الفلسفية المختصرة، نقلها عن الانجليزية فؤاد كامل، عبد الرشيد الصادق، جلال العشري، مراجعة زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت، دون سنة و دون طبعة، ص138،

<sup>11</sup> - عبدو الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية، المركز التربوي للبحوث والإنماء، الطبعة الأولى، 1994، ص 104.

---

<sup>12</sup> – Aristote, la métaphysique, tome II, nouvelle édition entièrement refondue, avec commentaire par j. Tricot, librairie philosophique, j. Vrin, paris, 1991, p. 579 et 583.

<sup>13</sup> – أرسطو ، الفيزياء ، أو السماع الطبيعي ، ترجمة عن الانكليزية عبد القادر قيني ، أفريقيا الشرق،المغرب ، 1998، ص، 9 .

<sup>14</sup> – دراسات في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مجلة علمية نصف سنوية، منشورات كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة الجزائر، العدد 06، السنة 2004-2005، ص99.

15- المرجع نفسه ، ص 99 .

## عمود الشعر في النقد العربي القديم

د. منصور عبد الوهاب

جامعة سيدي بلعباس

ولّد الصراع الأدبي الجمالي الذي حصل بين القدماء شعراء وأنصاراً، عدّة عائدات على النقد العربي القديم، يمكن ذكر بعضها (اللفظ والمعنى، الطبع والصنعة القدماء واخداثون، السرقات الشعرية). إلّا أن الأصل الذي نراه أساسياً ومركزاً لهذه القضايا، يكمن في قضية (عمود الشعر). فقد وردت كلمة عمود في المعاجم العربية بمعان مختلفة، ففي لسان العرب لابن منظور، تشير مادة (ع،م،د) إلى (قوام الشيء)<sup>1</sup> وهي عند الزمخشري ((عميد قومه وعمود حيّه، أي قوامهم قالت أخت حجر بن عدي الكندي عمة امرئ القيس ترثي حجراً:

فإن تملك فكل عمود قوم\*\* من الدنيا إلى هُلك يصير))<sup>2</sup>

فالعمود هو الركيزة والأساس في كل شيء، بدونها يقع الخلل ولا يستوي أي بناء. فالعرب لا يتعدون مع عمود الشعر عن هذه الدلالات فعندما يذكرونه يشيرون في غالب الأحيان إلى ((مجموعة القيم الجمالية والتقاليد الفنية التي درج الشعراء العرب على الالتزام بها والسير على نهجها في بناء القصيدة. وهي تقاليد أخذت شكلاً جبرياً، بحيث عدّ الخروج عليها نوعاً من البدعة، وضرباً من الإعراب والإحالة...))<sup>3</sup> وهي القواعد الفنية التي استُبطت من القصيدة النموذج.

ارتبطت قضية عمود الشعر بالصراع الذي كان بين أبي تمام والبحري حيث إن الكلام عليه لم يظهر إلّا عندما كان الكلام يدور حول

الشاعرين وبخاصة في كتاب الموازنة للآمدي وكتاب الوساطة للجرجاني ثم أخيراً عند المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة.

فالحديث عن عمود الشعر لا يمكن أن يفهم إلا في إطار الصراع الحاد بين القدماء والمحدثين. إذ أن عمود الشعر كان يسعى إلى الحد من طموح المحدثين من جهة، وربط الشعرية العربية بالقدماء ولشعراء الجاهلية والإسلام تحديداً.

على الرغم من وجود إشارات عابرة وسريعة حول المعنى العام لما أصبح يسمّى بعمود الشعر في كتابات كلٍّ من الآمدي والجرجاني، إلا أن مصطلح "عمود الشعر" ظل يتأرجح بين الملاحظات العامة والآراء الانطباعية إلى أن جمع المرزوقي أشناته ولملم قواعده وأخرجه إخراجاً لم يعد في حاجة بعده إلى إعادة طرحه للنقاش.

#### البدايات الأولى لعمود الشعر:

تحدث كثير من النقاد الأوائل في إشارات عامة لما ينبغي أن يلتزم به الشعراء في قصائدهم وقد لا يتخذ التسمية نفسها فقد أطلق عليه ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء ما سماه بناء القصيدة ((وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين))<sup>4</sup> والأمر نفسه يشير إليه ابن طباطبا عند حديثه عن مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل ما قالته العرب<sup>5</sup> وهذه إشارات عامة لما سيضطلع به عمود الشعر.

يعزى الاستعمال الأول لمصطلح عمود الشعر إلى الآمدي، وذلك في أثناء تفضيله للبحثري، وبخاصة حين رأى ((أن البحثري أعراي الشعر مطبوع،

وعلى مذاهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف<sup>6</sup>) فعمود الشعر عنده يكمن في طريقة العرب في أداء الشعر وإتباع مذاهب الشعراء الأوائل وأساليبهم. ومن ثم كان إتباع طرائقهم والالتزام بها، السبيل الوحيد لمنح الشاعر صفة الشعرية.

يتحدث الآمدي عن محاسن الكلام الذي يصير به الكلام شعرا، فهو لا يخرج ((عند أهل العلم إلا حسن التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرواق إلا إذا كان بهذا الوصف.))<sup>7</sup> ولا شك أن هذه القواعد مستنبطة من الشعر العربي القديم. على هديه رسم العمود وضبط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر لئلا يتعد عن طريقة العرب وأساليبهم ((في اللغة، كاستعمال اللفظة بالمعنى الذي توافق عليه العرب، وعدم إحالة اللفظ عن وجهه، واجتناب الإغراب والتعقيد والمعاظلة والحوشي والعويص — أساليب العرب في البلاغة والبيان، كحسن الترتيب والتناسب واستعمال الاستعارة الموافقة، وتحاشي الحذف بلا مسوغ — وأساليبهم في اختيار الصور الشعرية — وأساليبهم في إقامة الوزن الشعري.))<sup>8</sup> ذلك هو طريق الآمدي الواجب إتباعه، لمن أراد تحقيق الشعرية. وكأنه لا يرى إلا طريقا واحدا التزم به الأوائل ومكنهم من التميز شعرا وما على الشعراء إلا أن يسلكوا الدرب نفسه، وإلا عدوا متمردين، لا يرى في شعرهم ما وصل إليه الأوائل.

يشير القاضي الجرجاني أيضا إلى أن العرب، إنما كانت ((تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته،

وتُسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته.<sup>9</sup> وذلك لا يتنافى مع طريقة العرب في الإبداع، فعناصر الشعر الجيد التي تفاضل بين الشعراء وتقدم وترتبط بدرجة التزام الشعراء بهذه العناصر أو الابتعاد عنها، وهي عنده: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الأصالة في الوصف، المقاربة في التشبيه، الغزارة في البديهة، كثرة الأبيات السائرة والأمثال الشاردة.

تلك هي عناصر عمود الشعر؟ عند القاضي الجرجاني وإن لم يصرح بها مباشرة.

لا أحد إذن من النقاد أعلن صراحة صياغة نظرية عمود الشعر، صياغة كاملة، أو بسبب الظروف التي لم تكن قد قُمّأت بعد، لمثل هذا العمل، فالذي دفع مثلاً ((الآمدي والقاضي الجرجاني إلى تناول عناصر العمود هو قضية الشعر المحدث عامة. كانت الفرصة سانحة للتظير للعمود، ولكن وظائف الإنصاف والدفاع والردّ هي التي طغت على الخطاب النقدي عند نقاد الشعر المحدث. فالصفة العملية قد أبعدتهم عن الطابع التظيري الفلسفي للقضايا التي عالجوها))<sup>10</sup> وهو ما منعهم من الانطلاق من تصور دقيق للنظرية ومعرفة بأبعادها التي يحتاج صاحبها إلى وقت يسمح له بالتأمل والإطلاع بعيداً عن الخصومة وما يصاحبها من هوى وتحيز، تمنعان الناقد من الوصول إلى ضبط آرائه وأفكاره ضبطاً يتماشى مع الموضوعية، حيث من المحال ((التحدث عن الشعر العربي على أنه ذو عمود ثابت أو أنه يقوم على طبع واحد فللشعر طباع يصعب حصرها وله أعمدة تتنوع وتشكل، وقد استعصت على

تصنيفات الدارسين، ويكفي أن نتذكر طبقات ابن سلام الجمحي التي بلغت عشرين طبقة ولم تف يسد غرض الناقد فأدخل بينها تصنيفات أخرى من شعراء القرى وأصحاب المراثي، ولا ريب أن هذا يعني تعدد الطباع وتنوع الأعمدة مما يلغي فكرة وجود عمود واحد أو طبع ثابت في الشعر العربي<sup>11</sup> مما يدل على أن الشعر العربي إبداع متجدد لا يمكن حصره في قوالب ومطالبة الشاعر أن يتدع وفقها لا يحيد عنها أبدا.

### المرزوقي وعمود الشعر:

لم يبدأ المرزوقي معالجته لعمود الشعر من فراغ وإنما كان مطلعا على معظم ما قيل قبله، فقد صاغ تصوره من خلال استيعابه لآراء سابقيه صياغة مكتملة وكان يرى أهميتها وحاجة كل من الناقد والشاعر إليها فمعرفتها به تعين الشاعر على الإبداع المتميز ومعرفة الناقد بها تعينه على تمييز الأشعار والمفاضلة بينها ((فالواجب أن يُتَيَّنَ ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، لِيَتَمَيَّزَ تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ولتُعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيّفوه، ويُعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع وفضيلة الأتيّ السّمج على الأبيّ الصعب))<sup>12</sup> ولا يتحقق في النص ذلك إلا بسبع صفات ((شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف (...)) والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتأملها على تخير من لذيد الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما))<sup>13</sup> وبذلك عدت صياغة المرزوقي وافية لخصائص الشعر

الجيد. إذ حوى كلام المرزوقي سبعة بنود هي عنده العمود: المعنى، اللفظ، الوصف، التشبيه، النظم، الاستعارة، علاقة اللفظ بالمعنى، وهذه البنود يمكن أن تكون في أي كلام شعرا كان أم نثرا جيّدا كان أم رديئا ولذلك فالأوصاف المصاحبة لهذه البنود هي الأساس وهذه الأوصاف هي التي تحقق الشعرية تميز الشاعر عن غيره، لذلك جعل المرزوقي كل بند مصحوبا بوصف ملازم له:

- فالمعنى يشترط فيه الشرف.
- واللفظ يشترط فيه الجزالة والاستقامة.
- والوصف يشترط فيه المقاربة.
- والنظم يشترط فيه التحام أجزائه.
- والاستعارة يشترط فيها مناسبة المستعار منه للمستعار له.

— وعلاقة اللفظ بالمعنى يشترط فيها المشاكلة.<sup>14</sup> أصبح واضحا أن عمود الشعر هو هذه القواعد الشعرية التي يُحاكم من خلالها على تفوق الشاعر أو إخفاقه. لكن هل من الضروري أن تجتمع هذه الصفات كلها في الشعر حتى نسمه بالجميل؟

إن المرزوقي لا يلزم الشعر أن يضم العناصر السبعة مجتمعة كلها، بل يعترف أن مقياس الجودة راجع إلى قدرة الشاعر على تحقيق أكبر عدد من هذه الصفات ((وهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحققها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والحسن المقدم. ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نمجه حتى الآن.))<sup>15</sup> فتصوره إذن يختلف عن تصور الآمدي اختلافا نسبيا.

بقيت الإشارة في الأخير إلى أن التواصل بين مصطلحات التراث العربي القديم ومستجدات الشعر العربي يقتضي ((تجاوز حرفية المصطلح القديم أو إعادة تشكيله كي نقدم رؤية جديدة ترقى إلى مستوى القصيدة المعاصرة التي حملت بين طياتها سمات هذا العصر بزخمه الثقافي وتعقيده الحضاري وعمقه الفلسفي وتجسدت فيه الإيماءات والرموز والصور المتلاحقة التي تجعل الناقد يلهث خلفها كي يحافظ على البقاء وإثبات الذات إلى جانب مراعاة عدم الانقطاع عن التراث كي لا تسقط الهوية التي حملها العربي آلاف السنين))<sup>16</sup> فلا يمكن أن نحاكم شاعر اليوم لأنه لم يتبع الأوصاف التي ذكرها النقاد قديما أو عدل فيها، فكل شاعر يمتلك عموده الخاص.

- <sup>1</sup> - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.
- <sup>2</sup> - الزمخشري، أساس البلاغة، تح عبد الرحيم حمود، دار الكتب المعربة، مصر، 1953، ص. 313.
- <sup>3</sup> - كمال عبد العزيز إبراهيم ، قراءة في مقدمة المرزوقي لشرح الاختيار، جنود، ع22، س9، ص. 121.
- <sup>4</sup> - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح مفيد قمبيحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، 21/1.
- <sup>5</sup> - ينظر ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، 1982، ص. 13.
- <sup>6</sup> - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح محمد محي الدين عبد الحميد، د.ت، ص. 11.
- <sup>7</sup> - الآمدي، الموازنة، ص. 380.
- <sup>8</sup> - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، لبنان، 2000، 59/2.
- <sup>9</sup> - القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد اليجاوي، المكتبة العصرية، لبنان، د.ت، ص. 33.
- <sup>10</sup> - توفيق الزبيدي، عمود الشعر، في قراءة السنة الشعرية عند العرب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص. 57.
- <sup>11</sup> - عبد الله محمد الغنامي، العمودية والنصوصية في النقد العربي، النقد والنقاد، المنهل، جدة، العدد السنوي الخاص، 1996، ص. 134.
- <sup>12</sup> - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003، 10/1.
- <sup>13</sup> - المصدر نفسه، 10/1.
- <sup>14</sup> - ينظر عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، 2000، ص. 344.
- <sup>15</sup> - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، 12/1.
- <sup>16</sup> - عبد الله الغنامي، العمودية والنصوصية في النقد العربي، المنهل النقد والنقاد، ص. 154-155.

## مواضيع الكتابة الروائية وآليات التلقي

د. جلال عبدالقادر

جامعة سيدي بلعباس

تخفّفت الرواية الجديدة في رحلتها نحو مواضيع الكتابة المعاصرة، من سلطة النظريات النقدية التي حاصرت انفتاحها، فأرغمت أكثرها - عنتا - على مواكبة رحلتها، أو التخلف عنها وملاحقة أنواع أدبية أخرى. كان ذلك شأن البنيوية السردية، التي راودت النص الروائي عن حلم الإفلات من رقابة الخطاب السردية، فأوقدت له فوانيس الهداية من سلطة البنية وغلواء النسق، تحاصر بها تطلعه إلى الانفتاح على بنيات أخرى، لكنها متمرّدة - هذه المرة - تتجاوز بعطف ثراء الخبرات الإنسانية، فلا تلغيها، أو تستغني عنها.

حين عرضت الدراسات الأدبية - كما يرى "تودوروف" (T. TODOROV) - مسألة القراءة، فإنها أولت الاهتمام بمنظورين منها فقط؛ ركّز الأول على القراء وتنوعهم الاجتماعي والتاريخي، الجمعي والفردية، (القراء كسلطة لجماعة مؤوِّلة). وركّز الثاني على اعتبار القارئ شخصية من شخصيات القصة، أو "مروياً عليه" (Narrataire). بينما ظلّت منطقة وسطى بين المنظورين لم تكتشف، وهي منطقة القراءة نفسها<sup>1</sup>، أي القراءة كبناء. وهي أكثر الأنماط شيوعاً - بحسب تودوروف - في قراءة النصوص التخيلية. فالعمل الأدبي - والرواية نوع منه - يعلن نفسه بالقراءة لا غير، وبدونها تلتهم الوحدة الكتاب، بل « لا وجود للعمل الأدبي إلا إذا قُرئ »<sup>2</sup>. فالقراءة هي المغتسل الذي تتطهر فيه الكتابة من غواية الالتباس. صحيح أن « الكاتب ينتمي إلى العمل الأدبي، لكن ما

ينتمي للكاتب بالمقابل ليس إلا الكتاب. هذه الكتلة البكماء من الكلمات»<sup>3</sup>، التي تتصارع داخلها رغبة البوح، وغواية الخطيئة. نخل أنفسنا - أحياناً - قادرين على لجم الكلمات الثملى بالتمرد، ولكن - عبثاً - نحاول « فبعض الثورات تحدث على نحو هادئ، بلا بيانات رسمية، ولا لحن عسكري، ولا إنشاد، ولا قلاقل، ثمّة ببساطة، تحوّل في المنظور وطريقة جديدة لرؤية ما كان موجوداً دائماً»<sup>4</sup>. إنها ثورة الكلمات التي تكشف عورة البطولي والملحمي.

إذا كانت الرواية - كما يرى تودوروف - لا تحاكي الواقع، بل تبدعه، فكيف يجعلنا نصّ ما نبني عالماً متخيلاً؟ وأيّ جانب من جوانب النص يحدد البناء الذي ننتجه حين نقرأ؟ وبأيّة طريقة ننتجه؟ حين يجب "تودوروف" عن هذه التساؤلات، يوصي بالتمعن في القضايا الأساسية التالية، والتي يتحقق من خلالها فعل القراءة البانية:<sup>5</sup>

1- الخطاب المرجعي: ويقصد به الجمل المرجعية التي تثير جدلاً، حيث « تستند بعض المفاهيم اللسانية على ظروف خارج-لسانية خاصّة: في هذه الحالة نقول بأنّها تنمّ عن مرجع... ولكن يوجد نوع من الخطاب يُسمّى تخيلاً، حيث تطرح قضية الإحالة بطريقة مختلفة جذرياً، فهي تعني بوضوح أنّ الجمل المنطوقة تصف تخيلاً، وليس مرجعاً حقيقياً»<sup>6</sup>. وبالتالي يغدو من العبث البحث عن الإحالة، لأنّ النص الروائي سيكشف عن كونه عالماً متخيلاً.

2- المرشحات السردية: وفيها يجري ترشيح جُمل مرجعية دون غيرها في بناء العالم الخيالي للنص الروائي، باعتماد ثلاثة مقاييس هي؛ الزمن (Temps)، ووجهة النظر (Point de vue)، والصيغة (Mode).

فزمن العالم الخيالي (القصة) مرتب كرونولوجياً، بينما جهل النص التي يمتزج فيها الماضي والمضارع لا تحترم هذا الترتيب. ولذلك يتولّى القارئ دون وعي، مهمة إعادة ترتيبها زمنياً، بتصنيف أزمنة القصة وأزمنة الخطاب، ثم زمني القراءة والكتابة. يكون هذا الأمر ممكناً على مستوى بناء الهيكل العام للمبنى الحكائي (الخطاب)، أما على مستوى المتن الحكائي (النص)، فلا يملك القارئ حيال ذلك سلطة مطلقة، إذ بدءاً من « اللحظة التي يحرّر الكتاب من صمته بأن يفتحه، يظل القارئ فعالاً تماماً في علاقته بالنص، ولكن حالما يبدأ بالقراءة يصبح سجين وعي المؤلف، لأنه خلال المدة التي يكون فيها ذهن القارئ تحت تأثير ذهن آخر، فإن وعي القارئ بالنص يتلاشى»<sup>7</sup>. فالقراءة بهذا المعنى انتهاك للوعي.

يحاصر "ستانلي فش" الفكرة السابقة بطريقة أخرى، حيث يُغرينا « وجود الكتاب في متناول اليد أو فوق رفّ مكتبة، وإدراج عنوانه في قائمتها... بالتفكير فيه بوصفه شيئاً ثابتاً لا يتحرك. وكذلك عندما نضع كتاباً على المنضدة، فإننا ننسى أنه كان يتحرك ونحن نقرأ (من خلال الصفحات التي تقلب والسطور التي تغازل الماضي بعد كل نظرة). وننسى أيضاً أننا كنا نتحرك معه»<sup>8</sup>. ومع ذلك لا تلغي هذه الحركة جدلية القارئ/النص وأيهما مصدر المعنى؟

لقد كان طرح "فش" حول هذا الجدل مختلفاً -قليلاً- عن غيره. فلكي يفرّق بشكل جدّي بينهما - أي بين النص والقارئ - لجأ إلى تسمية نشاط القارئ بـ "الوهم العاطفي"، ونشاط المؤلف بـ "الوهم القصدي"، ثم راح ينقض من خلال هذا التقسيم، فكرة أنّ النص مكثف ذاتياً بالمعنى، وأنّ التوسع الأفقي في شرحه، والذي أمعنت الشكلائية في

تقديمه قربانا له، تجاهل الخبرة الأدبية<sup>9</sup>. إذ لا غنى عن رؤية القارئ (وجهة نظره) للأحداث. فإذا ما كان مطلوباً منه «أن يبني عالماً متخيلاً من خلال قراءته للنص، فإنّ على النص نفسه أن يكون مرجعياً. وفي أثناء القراءة، ندع خيالنا يشغل ويرشح المعلومات التي نتسلمها من خلال أنماط الأسئلة التالية:

- إلى أيّ مدى يكون وصف هذا العالم الروائي صحيحاً (الصيغة)؟
- متى تقع الأحداث (الزمن)؟
- إلى أيّ مدى تُحرّف (مراكز) الوعي المختلفة القصة من خلال الأشخاص الذين تروى عليهم (الرؤية)؟<sup>10</sup>

يسلك النص - بحسب تودوروف - مسلكين في إثارة الوقائع؛ التدليل والتميز. فهناك وصف المؤلف ووصف القارئ، وهناك العالم الخيالي كما يشره المؤلف، والعالم الخيالي كما يبينه القارئ<sup>11</sup>. وعندما نقرأ، فإننا نمارس الاختزال دائماً، كأن نجمع العلاقات المتقاربة في علاقة واحدة. ثم نحاول أن نعقد نوعاً من المنطق السببي بين الوحدة ونظيراتها عن طريق ربط النتائج بالأسباب، ولهذا فإن عملية التأويل لأيّ نص تخيلي، إنما تبدأ بعد أن يبني القارئ أحداث القصة<sup>12</sup>، حيث يُمكن التأويل بهذه الصفة من بناء هوية الشخصيات، ناهيك عن الأفكار والقيم التي يحتضنها النص.

إلاّ أنّ أهمّ ما في آراء "تودوروف" تلك التي يعقد فيها الفرق بين القراءة كبناء مستند إلى نصّ أدبي، والقراءة كبناء مستند إلى نص مرجعي غير أدبي، حيث لا يرى اختلافاً كبيراً بينهما. صحيح «أنّ القصة بشكل عام، تكون قصة بسبب حدث استثنائي هارب من أشكال الزمن اليومية،

ومن عالم الحقيقة المعتادة، أو ربّما من كل حقيقة<sup>13</sup>. إلّا أن « بناء الشخصيات (من المادة غير الأدبية) [كالذي حصل لنا أثناء قراءة حياة الأمير عبد القادر في متون التاريخ]، مشابه لبناء القارئ (من نص رواية ما). فـ "العمل التخيلي" لا يُبنى بصورة مختلفة عن الواقع. فكلّ من المؤرخ والقاضي يعيد تكوين الوقائع. يفعل المؤرخ ذلك على أساس الوثيقة المكتوبة. والقاضي على أساس الشهادة الشفوية»<sup>14</sup>. ومع إمكانية إشارة النصوص التخيلية إلى الواقع. فإنّ محاولة التدليل على احتمال إشارتها إلى صدق أو كذب ما تروي، يحولها إلى مجرد خبر ليس إلّا.

يحاول القارئ - إذا - أن يبيّن أثناء القراءة الشخصيات في الرواية. وينطلق غالبا من جهل بها إلى تخيلها، ونسج الأوهام من حولها، ثم الثبّت من ملامحها نهائيا - في الغالب كذلك - بانتهاء القراءة. وإذا حدث وأن صادف خللا في بنائها، أو بناء الحدث، فإنّ ذلك «الخلل في بناء القراءة لا يشوّه وجوده على كل حال، فنحن لا نوقف البناء بسبب معلومات ناقصة أو خاطئة. وعلى العكس، يقوّي الخلل، ومثل هذا الخلل فقط عملية البناء»<sup>15</sup> الحقيقية، التي ليست فيما نتوهمه من كمال، بل فيما نكتشفه من نقص. وإنّ ما يسمّيه "تودوروف" - هنا - خللا، سمّاه "إيزر" (W. Iser) "فراغا".

قد نعود في سدّ الخلل إلى الواقع، غير أنّ المسافة بين الواقعي والخيالي، هي المسافة نفسها بين ما نستطيع تفسيره بحكم الملاحظة والتجربة، وما نستطيع تأويله بحكم الاحتمال لاشتباهه على الحسّ. ولهذا يشير "كارل هايتز س." (K. Stierl) إلى أنه « لا يمكن لنص تخيلي - بحكم انزياحه الممكن عن الواقع - أن يُصحّح، وإنما يمكن أن يؤوّل أو يُنتقد فقط»<sup>16</sup>.

لأنّ « السرد لا يقول الحقيقة، ولكنه لا يكذب... إنّ الحكي التخيلي ليس معنيا بإثبات حقائقه، فحقائقه تُبنى خارج مقتضيات التجربة الواقعية، إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، وكل تمثيل هو تأويل في الوقت نفسه»<sup>17</sup>. ولذلك تغدو المهمة الأساسية بالنسبة للقارئ؛ إدراك النص في أبعاده المختلفة، أي التزوّد برؤية ثلاثية الأبعاد، تتيح له إدراك أوجه المعنى المختلفة. ففي النصوص التخيلية وغيرها نجد نقاطاً « نصّية هي الكلمات، مرتبطة بخطوط نصية من الجمل، ومؤلفة مستويات نصّية هي المعنى»<sup>18</sup> يتحكم في تشكيلها استعداد القارئ لإدراك نسيج العلاقات التي تكوّن النص الروائي. فمن جهة يجب التسليم بتناسب القدرة على الإدراك مع الكفاءة على الفهم، ومن جهة أخرى لا يجب الاعتداد بهذه المعادلة دون نظيرتها؛ وهي تناسب الكفاءة مع السياق التاريخي الذي يُتلقي النص في شرطه.

يتحكم في عملية تلقي النص الروائي - حسب ستيرله - مجموعة من التوكيدات التي ترسخ أوهام القارئ (توقعاته)، فالراوي يؤكد القصة بتصديقها، والقصة تؤكد نفسها من خلال التكرار، والتصورات السردية يؤكد أحدها الآخر عن طريق العلاقات المتبادلة والواضحة فيما بينها، والتوقعات التي يثيرها العالم الخيالي، تتأكد عن طريق تحقيقها. وأخيراً تتأكد رؤية القارئ للعالم. إنّ هذا النظام من التوكيدات يمنح القارئ توجيهاً واضحاً. فالنظام يملأ الفجوات حينما يحول القارئ النصّ التخيلي إلى وهم "وهم الواقع"<sup>19</sup>. ولهذا تغدو المرجعية الوحيدة - بحسب هذه الرؤية - للنص الروائي أثناء القراءة، هي وجهات النظر السابقة التي يؤكدها أو يخيبها أفق انتظار القارئ. كما لا يمكن أن يوضع حد لاستيعاب النص، ولا أن تستنفذ العلاقات الكامنة فيه من القراءة الأولى، فقد نتوقف - كقراء -

عن عملية القراءة، ولكن لا يمكننا أن ننتهي منها. إن « عملية التلقي مقيدة فقط بقبالية القارئ على استيعاب العلاقات اللافهمية التي تشكل المعنى المتكامل لنص تخيلي ما »<sup>20</sup>. وعلى الرغم من أن عملية تلقي نص ما لا يمكن أن تُستنفذ، إلا أنه لا معنى للاعتقاد بأن تكون اعتباطية، بل « لا بد لتلقي نص تخيلي ما من أن يتبع منهجا معينا إذا ما أردنا إدراك العلاقات التي ينظمها النص »<sup>21</sup>. ولذلك فإن تأويل العلاقات النصية غير المحددة (الفارغة)، يخضع هو الآخر لضوابط تحد - قليلا - من إطلاق يد "القارئ الضمني" تعبث في النص.

يعترف "ستيرله" بأن مقارنة "إيزر" « مثيرة ومؤثرة، في دقتها وتبصرها الظاهراتي. فمع أن نظريته تمنح أهمية بالغة لفعالية القارئ الإبداعية، [إلا] أنها تبقى نظرية في متغيرات التلقي، وهي تميل إلى الثوابت من جانب النص. ولا يحاول "إيزر" أن يناقش العلاقات الممكنة بين الثوابت والمتغيرات في عملية التلقي نفسها »<sup>22</sup>. ولهذا يجب معاضدة النص السردى بجهاز نظري يمكن من إحكام قراءة الفراغات واللاتماثلات النصية وذلك لتجنب إساءات الفهم الممكنة. ثم إن ما يجعل نظرية "إيزر" في التلقي -فعلا- مثيرة ومؤثرة هو قدرتها على وصف طبيعة التفاعل نفسه (فعل القراءة). ذلك أن «الشريكين في عملية التواصل -أي النص والقارئ- أسهل تحليلا من الحدث الذي يقع بينهما»<sup>23</sup>. ولأننا ندرك الأشياء من تصور سابق - حتى ولو كان بسيطا - لأن «الإدراك الخالص مستحيل تماما»<sup>24</sup>، فإن إدراك المعنى في النص يبدأ من تصورات سابقة عنه وعن غيره. وبما أن النص -كعمل أدبي- رسالة يستلمها القارئ عن طريق تأليفها، وليس عن طريق الكلام وجهها لوجه، فإنه يشكل -أي النص- بنية

ثابتة، بينما يغدو القارئ بنية متحركة، « فلا يمكن لنص ما أن يكيّف نفسه لكل قارئ يتصل [به] »<sup>25</sup>، إذ ليس ثمة إطار مرجعي - كما يرى "إيزر" - يحكم العلاقة بين النص والقارئ، بل على القارئ أن يجتهد في ملء قصدياته الفارغة.

ينشأ التفاعل بين النص والقارئ - إذاً - من النقص (الفراغ)؛ أي من المواقف المتعارضة الخاصة بكل منهما، وليس من المواقف المشتركة (التوافق). إنّ الفراغ الذي يملؤه القارئ موجود في القصديات النصية الفارغة، وليس في مرجعياتها الواقعية. فالنص مادة خام، ولا يكون عمل القارئ إلا كمن يستثمر هذه المادة في اشتقاق أشكال من المعاني الممكنة. ومع ذلك يبقى السؤال التالي جاثماً، يكتّم أنفاس الفهم: كيف يملأ القارئ الفراغ في نص سردي؟

يرى "إيزر" أنّ النص يتكوّن من منظورات متنوعة تُبرز نظرة الكاتب من جهة، وتوجه نشاط القارئ من جهة أخرى. وأهمّ تلك المنظورات؛ منظور الراوي، منظور الشخصيات، منظور الحبكة، ومنظور القارئ الخيالي. وفي أثناء القراءة، تنتقل وجهة نظر القارئ المتجولة بين هذه الأجزاء جميعها<sup>26</sup> معدّلة الآفاق باستمرار، ومكوّنة منظورات يعود إليها القارئ للبناء\*.

تحاول "كريستين بروك.ر." (C.B. Rose) - على أرض محايدة هي النص - أن تجد قواسم مشتركة تتفاوض على أساسها قصدية المؤلف، ونشاط القارئ، وذلك من خلال معالجتها لبعض المسائل البسيطة، في بعض النصوص السردية البسيطة - كذلك - والتي تتخذ ثلاثة أشكال:

- 1- نصوص تكون فيها الشفرة محددة بإفراط Trop déterminer.
- 2- نصوص تكون فيها الشفرة محددة تحديداً أقل Peuxdéterminer.
- 3- نصوص تكون فيها الشفرة لا محددة Indéterminé.<sup>27</sup>

ففي حالة النصوص الأولى، التي تتعدى فيها الشفرة الحدّ المسموح به للمعلومات المقدمة، فإنّ القارئ يكون -هو الآخر- في هذه الحالة، محدداً بإفراط، كأن يُشار إليه بالاسم "أيها القارئ" -مثلاً- ربما لاعتقاد المؤلف أنّ القارئ الذي يتوجه إليه، جاهل بكل شيء، ويجب أن يخبر -أيضاً- بكل شيء. أمّا عندما تكون النصوص محددة تحديداً أقل، فإنّ وظيفة التحديد الأقل هذه، تسعى وراء استثمار الغموض كما هو الحال « في الروايات البوليسية التي يكتشفها الغموض بواسطة التحديد المفرط للمفاتيح الرائقة، والتحديد الأقل للمفاتيح الصحيحة»<sup>28</sup>. أمّا في حالة النصوص التي تكون الشفرة - فيها - لا محددة، فإنّ نشاط القارئ يكون باتجاه معارضة أو مشاركة القيم التي يزخر بها النص الروائي<sup>29</sup>. وكأنّ بهذا النوع من النصوص يقول للقارئ: أنت في حلٍّ من قصيدي ما دمتُ قد غلّقت دونك أبوابها، ولك - ما دامت - الروايات لا تدور فقط حول الكلام والكتابة، وإنما تدور حول القراءة»<sup>30</sup> كذلك - أن تفسّر بالقراءة سلوك الكتابة.

توفر بعض النصوص السردية لبعض القراءات إمكانية التحقق عن طريق:

- فقرات وتعليقات لسانية واضحة لبعض الكلمات والعبارات الواردة في المتن، والتي توضع -عادة- بين قوسين، وكأنّها تجيب عن تساؤل؛ ما معنى هذه الكلمة؟

- ترجمة مصطلح أجنبي إلى لغة النص الأم، لتقريب شفرات التواصل.
- توسيع معنى كلمة مختصرة.
- تعريف أسماء الأعلام الواردة في المتن.

— تحديد دلالات وإيجاءات كلمة اعتيادية<sup>31</sup>.

يمكن أن يُنظر إلى هذه المعطيات، بأنها منظّمات لعمليات التلقي، دون أن نتغاضى عن دور الوصف (Description) كتقنية أساسية بيد النص، يتحكم من خلالها في برمجة نشاط القارئ؛ عن طريق تسريع وتيرة السرد، أو فرض إيقاع معين عليها. إذ أنّ توزيع مقاطع الوصف في الرواية يدل « على تغير في موقف الراوي من المروي عليه، فإذا ما كفّ عن تكوين عبارات لسانية واصفة... فمرّد ذلك إلى أنه أصبح يدرك بأنّ المروي عليه قادر على الاستمرار من دونهما بشكل تام»<sup>32</sup>. لأنه انتقل من موقع ردة الفعل — كما يحدث في كرة التمس مثلاً— إلى توقع الفعل نفسه قبل حدوثه.

وتجاوزاً، ولو بشكل جزئي، لهذه المعاني المحتمة، فلنحاول الاقتراب قليلاً— من الرواية الجديدة التي أبدت عدم احترامها لمبدأ تراتبية الأحداث، واجتهدت في تغيير ملامح بعض المقولات السردية مثل "وجهة النظر" (التبئير)، وتوجيه عناصرها نحو خدمة الخطاب الناشئ من حولها. ولكي نتحاشى عرض هذا الأمر بشكل تقني صرف، انتخبنا رؤية "جون بيير جولدنشتاين" (J.P. Goldenstein)، التي تقدم نفسها للقارئ من خلال هذه « الاستعارة المرتبطة بالطهي، والتي تكون عادة مستعملة لوصف هذا الانحراف— إنّنا "نلتهم" رواية. والتي تشير بما فيه الكفاية، بأنّ النص، قد تمّ تصميمه واختزاله، في أبسط مفهوم؛ وهو استهلاك الحديث الذي يوجهه لنا مؤلف»<sup>33</sup>. أمّا الوجه الآخر لهذه الاستعارة، فهو كيف "نلتهم" الرواية؟

إذا آثرنا البقاء في رواق الاستهلاك، فإننا نختزل مقولات المؤلف والعمل الأدبي عندما نقول: إنّنا نبحث عن منتج السلعة أثناء شرائها، وعن علامته التجارية، ثمّ ننظر في المنتج نفسه هل هو مطابق لمكوّناته. وقس على ذلك ما يكون في أمر الرواية كمنتج ثقافي. فالمهمة الأولى للقارئ هي «

التفكير في الإجابة عن السؤال التالي؛ من يتكلم؟<sup>34</sup> فيها هل هو المؤلف أو الشخصيات؟ فإذا كان من البديهي « أن أيَّ حدث لا يمكن أن يُروى من نفسه، بل تظل به حاجة ماسة إلى وسط سردي يقدمه لنا، لكي نفهم في النهاية من هو الراوي»<sup>35</sup>. إلا أنه لا يمكننا تجاهل حضور المؤلف في كل كتاب، -وإنْ بشكل ضمني - « يخلق وينظم الحكى ولكن فكرة المؤلف تبدو غامضة، هل هو الشخص الحقيقي الذي يوجد اسمه على غلاف الرواية، أم الذي يحمل القلم ويكتب الرواية»<sup>36</sup>، أم هو الراوي الذي يسيطر على مفاسل الحكى؟

يقترح "جولدنشتاين" مصطلح "كاتب سيناريو القصة"، بدلا من مصطلح المؤلف، وذلك حتى « لا نستوعب خطأ الشخصية الحقيقية لهذا الأخير، ونخلط بينها وبين منتج القصة، رجل الكتابة، الذي اختار حضور هذا الحدث أو ذاك، أو هذه الشخصية أو تلك، أو تلك الطريقة التي تسرد بها الحكاية. فرجل الكتابة هو "حامل القلم"»<sup>37</sup>. فالمؤلف إذاً بشكليه؛ الرئيسي الذي يوجد اسمه على غلاف الكتاب، والبدلي الذي تستند إليه مهمة الكتابة، كلاهما حقيقي. أمّا « الراوي فليس في حقيقة الأمر إلاّ صوتا ورقيا»<sup>38</sup>، ولتفادي هذا الالتباس بينه وبين شخصية المؤلف يجب التفريق بين أوجه الاتحاد بينهما، حيث قد يكون المؤلف والراوي تقريبا شخص واحد كما في السيرة الذاتية.

- <sup>1</sup> - ينظر تزييفطان تودوروف: القراءة بناء، ضمن كتاب: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل". سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 87.
- <sup>2</sup> - Alain Trouvé: Le Roman de la lecture, critique de la raison littéraire, éd. Margada, Hayen, Belgique 2004, p 13: « L'œuvre littéraire n'existe que parce qu'elle est lue ».
- <sup>3</sup> - Maurice Blanchot: L'espace littéraire, éd. Gallimard, paris, France, 1955, p 16: « L'écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas meut de mots ».
- <sup>4</sup> - سوزان سليمان وإنجي كروسمان: القارئ في النص، ص 15.
- <sup>5</sup> - تزييفطان تودوروف: القراءة بناء، ص 88.
- <sup>6</sup> - تزييفطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 45.
- <sup>7</sup> - جين ب. تومبكت: نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص 24.
- <sup>8</sup> - ستانلي فش: هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، تر: أحمد الشيمي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط1، 2004، ص 85.
- <sup>9</sup> - ينظر المصدر نفسه، ص 40، 41.
- <sup>10</sup> - تزييفطان تودوروف: القراءة بناء ص 93.
- <sup>11</sup> - ستانلي فش: هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، ص 93، 94.
- <sup>12</sup> - المصدر نفسه، ص 96، 97.
- <sup>13</sup> - Maurice Blanchot: Le livre à venir, éd. du Seuil, paris, p13.  
"Il est vrai que le récit, en général, est récit d'un événement exceptionnel qui échappe aux formes du temps quotidien et du monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité".
- <sup>14</sup> - تزييفطان تودوروف: القراءة بناء، ص 102.
- <sup>15</sup> - تزييفطان تودوروف: القراءة بناء، ص 101-102.
- <sup>16</sup> - كارل هايتز ستيرله: قراءة النصوص التخيلية ضمن كتاب القارئ في النص، ص 105.

17 - سعيد بنكراد: السردية والتجريد المفهومي، مجلة علامات، المغرب، عدد 2012/37،

ص 35.

18 - كارل هايتز ستيرله: قراءة النصوص التخيلية ضمن كتاب القارئ في النص، ص 119.

19 - كارل هايتز ستيرله: قراءة النصوص التخيلية ضمن كتاب القارئ في النص، ص

108-109.

20 - المصدر نفسه، ص 120.

21 - كارل هايتز ستيرله: قراءة النصوص التخيلية ضمن كتاب القارئ في النص، ص 120.

22 - المصدر نفسه، ص 123.

23 - فولفغانغ إيزر: التفاعل بين النص والقارئ، ضمن كتاب القارئ في النص، ص 130.

24 - المصدر نفسه، ص 132.

25 - نفسه، ص 132.

26 - فولفغانغ إيزر: التفاعل بين النص والقارئ، ضمن كتاب القارئ في النص، ص 136.

\* - لأننا بسطنا هذا المفهوم بما لا يدع مجالاً للتكرار هنا، فليعد القارئ إلى بحثنا "جمالية الفراغ في النص السردية"، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2007. (مخطوط).

27 - كريستين بروك: قارئية الإنسان، ضمن كتاب القارئ في النص، ص 146.

28 - المصدر نفسه، ص 162.

29 - ينظر المصدر نفسه، ص 173.

30 - نايمي شور؛ التخيل تأويلا، والتأويل تخيلا، ضمن كتاب القارئ في النص، ص 198.

31 - ينظر جيرالد برنس: ملاحظات عن النص بوصفه قارئاً، ضمن كتاب "القارئ في النص"، ص 268.

32 - ينظر المصدر نفسه، ص 273، 274.

33 - J.P. Goldenstein: Lire le roman, éd. De Boeck université, Bruxelles, Belgique, 8<sup>ème</sup> éd. 2007, p 33. «La métaphore culinaire généralement employée pour qualifier cette dérive (on "dévore" un roman) indique assez qu'alors le texte est conçu comme; et réduit à la simple consommation d'une parole que nous adresse un auteur».

34 - Ibid. p33: « de premier travail consistera... en essayant de répondre à la question: qui parle?».

---

<sup>35</sup> – J.P. Goldenstein; Lire le roman, p 34: «Il est en effet évident qu'un événement ne peut pas se raconter (de) lui-même et qu'il a besoin d'une médiation narrative pour nous être présenté afin de comprendre qu'est le narrateur».

<sup>36</sup> – Ibid., p 35: «à l'origine du livre se trouve toujours, de façon implicite, un auteur qui invente et organise le récit. mais la notion d'auteur est ambiguë... l'auteur est la personne réelle... inscrit généralement son nom la couverture du livre».

<sup>37</sup> – Ibid., p 35: «pour ne pas assimiler abusivement le personnage, réelle de l'auteur; l'homme, avec le producteur de l'écrit, l'homme de lettres, celui qui a choisi la présence de tel ou tel événement, de tel personnage, de la façon dont l'histoire est narrée, c'est-à-dire le "porte-plume". Il est commandé d'employer le terme "scripteur".»

<sup>38</sup> – Ibid, p 35: «le narrateur... si l'on ose dire qu'une voix de papier».





in need of further investigation”, but also remains immature with regards to the “critical and theoretical questioning of Arab women's modes of self-representation and personal narratives” and the political function of their self/selves-writing. Arab women's autobiographical writings provide both to create images of the self through the writing act, and to find a voice—whether private or public—through which to express what cannot be expressed in any other form<sup>12</sup>.

In this paper I have endeavored to stick to a track, which one may expect, will release Arabs from devoting intense interest to the veil discourse and to clear the space for exploring Arab women's voices on their own terms. As a whole, it is fundamental for Western readers to be aware of the brutality that their writers do to third world women, both in real political terms, and through their interpretation of their experience. Westerners’ inference in the collective work of revolution is required to multiply common comprehension among people.

### References

- Abouzeid, Leila. (1989) *‘Am al-fil (Year of the Elephant)*. Trans. Barbara Parmenter. Austin: University of Texas Press.
- Abouzied Leila.(2003) *The Last Chapter*. Cairo Press: The American University.
- Ahmed, Leila. (1992) *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven: Yale UP.
- Boxer Marylyn Jacob (1998) *When Women Ask the Questions in America*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Hourani, Albert. (1991) *A History of the Arab Peoples*. New York: Warner.
- Hiddleston Jane. (2014) *Understanding Postcolonialism (Understanding Movements in Modern Thought)*. New York: Routledge.

confidence that women's voices are a disgrace and shame. There is, as a rule in men's writing, lack of prearranged positions; for example, there are efforts to cope with human troubles in their specificity, i.e. seeking answers that are suitable. Writing, which recommends a split from a gender-determined role, became a vehicle for original ideas. This pioneering stage in women's writings brought an indisputable investigation as it not only protects their particular needs but also makes women powerful. It might confront the patriarchy and support change within the protected spot of the home.

Women played in the past a loyal and fundamental position in all areas of society, even if these roles have frequently been ignored both in education and in well-known ideas. It is not astonishing that religion grants equal chance for all mostly for women. Women were writing in privacy from the standard literary rule and from each other. They have, in reality, been dynamic and converting factors. Their writings were less descriptive, less violent and perhaps less known. Fiction rapidly proliferated inside the Arab world while men and women worked together in the direction of this original literary type. Sustaining their feminism is at the present time the sole chance of an additional purpose for themselves, but a possibility for a special type of world encouraging both men as well as women.

More specifically, these women write to argue against the pressing contexts of war and politics to destroy the rigid beliefs about religious, cultural and social gaps. all in all, one can affirm that these women put in writing their unified and plentiful experiences as their side of legitimacy and their portion of Arab modern gender identity.

### **Conclusion**

It is wise to affirm that the field of Arab women's autobiographical writings is not only "under researched and

It is widely known that writing in French was considered by the Algerian government as a subversive act. Therefore, why does one write in French? In reply, she states that writing in French does not prevent her from rejecting her other mother tongues which are deeply rooted in her black box. She is aware of this fundamental choice as French allows her to express honestly tales and Arab/Berber myths. She was, as explicitly stated in her writings, brought up in a Muslim faith, the one of her ancestors for a great number of generations. She thus writes in French, the language of the former colonizer, which has become certainly that of her thought, while she continues to like, to suffer, also to pray in Arabic, her mother tongue. She believes, moreover, that her native language, that of all Maghreb, is the Berber language.

### General Observations

In literary discourse, these two Maghrebin women writers were vibrating their pains. Why were most women excluded from education? How were women treated in education? Was gender a proper reason? What sorts of literature did they write? It is behind the times to have a word of ‘feminism<sup>11</sup>’ in the Muslim countries, but is it wise to recognize a ‘woman’s voice’, or a remarkably female standpoint in writing by modern women? Did women write about very analogous subjects as men? Were there prohibited subjects for women authors? How does this cultural context influence women’s writing (and reading)?

The women’s motivation for writing seldom gives the impression to be first and foremost literary: it is usually more frankly serious than is common among men writers. It is a consequence rushing from inner needs, more than an artistic or didactic liking. Men writers were throwing out the

---

<sup>11</sup> Boxer Marylyn Jacob defines feminism as “a movement or even a consciousness departed from the perception that there is a discrimination of women all over the world, and an action in order to discharge the imbalance situation both by men or women” (Boxer Marylyn Jacob (1998: 10) in *When Women Ask the Questions in America*.

and of French in relation to the silenced but translated languages that her writing always makes reference to.

An emphasis on language and subjectivity is something of a commonplace in the vast body of criticism that has emerged in response to Djebbar's work. Many critics call attention to how Djebbar 'writes forth' a mode of transcultural bias. According to Jane Hiddleston, Djebbar's literary work describes a non-linear movement throughout a chain of special understandings of subjectivity. This subjectivity always draws a parallel in some way to Algeria, but in no way explicitly<sup>10</sup>.

Her literary works are dominated by consciousness: to position herself between Algeria and France, between Algeria of today and the one during the French colonization, between Berber considered as the native language of all the Maghreb, Arabic, her mother tongue and French. In her narration one has the feeling that she goes back and forth among different periods or between different chronological circumstances giving to her writing a deep breath wherein the narrator plays with these spatio temporal to create a space of freedom and release. Learning the language of the other helps anyone to appreciate his culture

As a women writer Assia Djebbar explores the daily life of the Algerian woman in a straightforward and brave way or yet; at times, in a repulsive or attractive style. Woman writer spokeswoman of imprisoned women, witness writer of a historic period, writer inspiring ancestors' memory and shaking archives, Assia Djebbar is also an architect writer whose sole existence is to make linguistic objects so as to innovate within the field of both semiologic research and also the creation process.

---

<sup>10</sup> French language itself cuts off her from her Algerian fellow citizens and places her in an undecided opinion concerning colonialism and Arabisation.

*African] writers producing a national literature in a foreign language. My intense aversion toward French may explain why I turned to English as my means of communication with the West” (Abouzeid, The Last Chapter 153).*

### **Assia Djebbar the precursor of postcolonial narratives**

Assia Djebbar, one of the most well-known writers that contemporary Algeria has ever known, has long been at the vanguard of postcolonial discussion on gender, identity, as well as literary translation. Her work, embraces a great number of themes related to intimate and personal narratives with national and historical motifs. Throughout half a century, she managed to write famous novels, such as *L'Amour, la fantasia* from 1985 (*Fantasia* in English). It offers a set of distressing accounts of Algerian history - focusing on the French conquest of Algeria in the 1830s and the war of liberation in the 1950s - juxtaposed with an autobiographical narrative of Djebbar's own entry, as a schoolgirl, into the ambiguous world of the French language. Her most recent book, the autobiographical *Nulle part dans la maison de mon père* (*Nowhere in my father's house*, 2007), returns to the late-colonial period and gives yet another, richly textured, account of her French schooling and her negotiation of complex transcultural experiences.

Throughout her work, and not only in “*Fantasia*” or “*Nulle part*”, the subject position from which Djebbar creates through writing is splintered. This due to her unstable and constant wandering shift across different languages, disjunctive cultural positions, conflictual political areas, and mainly because of her “feminine plurality”; i.e. the different feasible (and unfeasible) styles of femininity provided by the Algerian and French societies.

It has often been argued that Djebbar's position relative to her multilingualism and her writing in French changes over time. One can feel this dual transfer between herself as an Algerian woman in relation to French as a literary language

perspective of a woman and exploring issues such as the conflict that often occurs between traditional culture and modernism, the value of a woman in Moroccan society and the true meaning of independence.

Among other Leila Abouzeid's work, one can cite for example her auto-biographical work *"Return to Childhood"* in which she narrates about of her personal family's fights throughout the nationalist struggle for the Moroccan independence. She calls attention to the obscurities and conflicts that a woman has to cope with in this type of conflict situation. Considered by critics as a gifted writer, she managed first to write themes exploring issues such as family struggle and separation, the clash that constantly takes place between customary culture and avant-gardism<sup>8</sup>.

### **Hatred with the French**

Although she has become skilled at three languages-Arabic, French and English, she fervently refuses to make use of French as part of her writings, her radio program as well as her oral dramatic performances<sup>9</sup>. The reason behind this behavior is quite simple: French represents the language of the oppressor. Arabic is not only the real language of the Moroccan society, the sole language of her culture but also the language of Islam. In one of her book *The Last Chapter*, she clearly affirms in the closing chapter called *Afterword* that

*"I was in a private school in Rabat where Arabic and French were the languages of instruction. I loathed reading in French and developed an aversion to using it outside the classroom. This early position against the language of the colonialist proved fortunate, as it kept me from becoming one of the post-colonial Maghrebi [North*

---

<sup>8</sup> Leila Abouzeid's primary focus is to make known for both Western and Middle Eastern readers the significance of a woman according to Moroccan beliefs as well as the loyal importance of independence.

<sup>9</sup> For example, Leila read over the air the well known Malcom X's autobiography<sup>9</sup> after being able to translate the script from English to Arabic.

conscious of themselves and their world, or even of the prevailing repressive customs of patriarchy and colonialism.

With the hybridization<sup>6</sup> of culture resulting from colonialism, native women's bodies have come to mean, within native male beliefs, areas of cultural infection, bodies contaminated by "diseases" of Western influence. In spite of that, these women writers get back women's bodies as sites of conflict to both the deep-seated "diseases" of the patriarchal class organization in addition to the surface "disease" of Western colonialism.

### **Leila Abouzeid as a Literary Innovator**

Leila Abouzeid, an innovator among her Moroccan peers, mostly because of her affinity to write in Arabic instead of French. Her fascinating literary works have been translated into English, Dutch, German and Urdu. After brilliant studies at both the University of Texas and then the Mohamed V University in Rabat, she preferred to be a TV and radio journalist but soon felt the inner necessity to devote the rest of her career essentially on writing fiction.

Her first novel, "*Year of the Elephant*"<sup>7</sup> (1983), tackled common themes in modern Moroccan literature, such as family conflict and divorce. However, Leila Abouzeid took a unique approach to these themes, by looking at them from the

---

<sup>6</sup> According to Bakhtin, Mikhail (1988) hybridization is defined as a combination of two social languages inside the limits of a particular utterance (...) connecting two dissimilar linguistic perceptions, detached from one another by an era, by societal demarcation or by some other aspect.

<sup>7</sup> Her first book called *Year of the Elephant* was published in 1980, and was published in English in 1989 by Texas University. Her book was not translated into French at any point. *Year of the Elephant* was named after a battle in Islamic history. The story of the battle is that during an early religious based battle, a flock of birds came and dropped stones on the enemy elephants, causing them to turn around. She compares this historic battle to the Moroccans battling for independence because they are mere birds compared to the gigantic global power of their French rulers.

Muslim woman, who was born Fatma Zohra Imalayen in Algeria to parents from the Berkani tribe of Dahra (Algeria). She adopted the pseudonym Assia Djebar when her first novel, "*La Soif*" [*"Hunger"*] was printed in France in 1957.

During the Algerian liberation war, she travelled with her husband in 1958 to Tunis, wherein she worked as a reporter, among Algerian refugee camps on the Tunisian border with the Red Cross. In 1962, she went back to Algeria to give accounts on the first days of Algeria's independence. She started teaching at the University of Algiers in 1974. Four years later, she managed to make a film entitled "*The Noubas of the Women on Mont Chenoua*" with an Algerian TV company; which won the critics' prize at Venice. Her second film, "*La Zerda*", won a prize at Berlin in 1983. When terrorism was raging in Algeria, around 1995, she began teaching at the University of Louisiana, Baton Rouge, and in 2002 was given the title of a Silver Chair at New York University. She is both a member of the Belgian Royal Academy and of the Académie Française.

The second writer, Leila Abouzeid, is regarded as an innovator among her Moroccan peers, mostly because of her affinity to write in Arabic instead of French. Her fascinating literary works have been translated into English, Dutch, German and Urdu. After brilliant studies at both the University of Texas and then the Mohamed V University in Rabat, she preferred to be a TV and radio journalist but soon felt the inner necessity to opt for a literary destination.

Writers like Assia Djebbar or the Moroccan Leila Abouzeid converge in particular, on two most important themes: the structure of female spaces or communities and women's exploitation of accessible and evolving literary genres. Their narratives for the most part examine the heterogeneity of third world women's experience since the lower class woman's voice dominates the text, therefore disordering the hierarchy among women. Usually, crucial focus is on texts in which women convey how they are

two famous women writers who are currently extensively known by Western critics and are of interest to numerous academics as well as researchers. Without a doubt, the earlier few decades have been marked by a noteworthy growth of concern in literary works created in foreign languages by Arab female writers who are described either as French speakers or Arabic.

The aim behind this small sample of Arabic fiction by women, throughout modern times is meant to focus on their voices, so as to understand that they are not in agreement with the distressing stereotyping of what some western scholars and non-scholars alike affirm Arab/Muslim women to be. These writers are without a shred of doubt neither docile, nor silent! They are basically making inquiries and questioning by way of their proud and ardent cleverness. All in all, they exist, through their vigorous voices for the simple reason that they are alive.

Interest in modern northern African women writers is becoming slowly but surely documented<sup>5</sup>. It was commonly believed that almost no former women were educated. In spite of that, empirical facts show that women writers who are no longer well-known today played surprisingly varied roles in the literary field throughout national liberation wars. In fact, scholars stress that the importance of attempting to discover and appreciate women's literature today is more visible nowadays than it was two decades ago. The documents collected in this paper deal with two modern female authorships during the twenties, ranging geographically from Morocco to Algeria.

Formerly, a small number of women came to public attention having the status of writers throughout the era mentioned above. Here are some names one may be familiar with. The first writer, Assia Djebbar (أسيا جبار), is a

---

<sup>5</sup> The topic of Arab women's literature is not only poorly explored and reliant on supplementary investigations, but remains underdeveloped as well in view of the "critical and theoretical questioning of Arab women's modes of self-representation and personal narratives and the political function of their self/selves-writing.

# Arab Women's Narrative: Inventing Images of the Self by means of the Writing Act.

Boulenouar Mohammed Yamin  
Maître de conférences « A »  
Université Djilali Liabès de Sidi-Bel-Abbès  
Faculté des lettres, des langues et des arts  
Département d'anglais

## Abstract

*It is vital to call attention to a multiplicity of viewpoints regarding Feminism, religion and personality that are to be made known in French Arab Women's writings. Drawing attention to some major narratives and typical accounts produced by Arab women authors is also necessary due to the fact that Arab Muslim women's autobiographical writings have been portrayed by the West in general as submissive, silenced, dependent and oppressed.*

*This paper demonstrates that Muslim women writers, Assia Djebbar and Leila Abouzeid our selected writers, are active, intellectual feminists who are able to speak up for themselves, instead of being spoken by others, and respect their own religion and culture in diversity of ways.*

**Key Words:** Arab French-speaking women's narratives, minor literature, cultural translation, written discourse, feminism, patriarchy, postcolonial literature<sup>4</sup>

## Introduction

This article attempts to identify narratives created in French by women authors who are Arab or Arab immigrant of postcolonialism<sup>1</sup>. These narratives are merely samples of

---

<sup>4</sup> Postcolonial literature deals with the problems and consequences of the decolonization of a country and of a nation, especially the political and cultural independence of formerly subjugated colonial peoples.



## References

- Dudley-Evans, T., and St.John, M.J.** (*Developments in English for Specific Purposes: A Multi-disciplinary Approach.*'1998). 'Cambridge, England: University Press
- Finch, C.R, & Crunkilton, J.R.** (1999). *Curriculum development in vocational and technical education: Planning, content, and implementation* (5<sup>th</sup> ed.) Boston: Allyn and Bacon
- Gower, R., D. Phillips, et al.** (2005). '*Teaching Practice: A handbook for teachers in training.*' Oxford: McMillan Education
- Rivers, W.M** (1981). '*Teaching Foreign Language Skills.*' Chicago: University of Chicago Press
- Scrivener, B.** (2005). '*Learning Teaching.*' Macmillan: UK
- Hutchinson, T. & Water, A.** (1987). '*English for Specific Purposes.*' Cambridge: CUP
- Hutchinson, T. & Waters, A.** (1984). '*How Communicative is ESP?*'*ELT Journal.*38, 168-113
- Kramsch, C.** (1992). '*Context and Culture in Language.*' Teaching: Oxford
- Leo Van Lier.** (1996). '*Interaction in the Language Curriculum.*'*Awarness, Autonomy and Authenticity.*' Longman Group Limited
- Sartre, J.P.** (1957). '*Being and nothingness.*' London. Methuen
- Widdowson, H.G.** (1990). '*Aspect of Language Teaching.*' Oxford: OUP

one instruction at a time from memory and taking the action called for by each instruction. In this way it controls the flow between main storage and the arithmetic-logical unit. Binary arithmetic, the logical operations and some special functions are performed by the arithmetic-logical unit. The primary components of the ALU are banks of bi-stable devices, which are called registers.

### Questions

1-Find a title to this passage

2-Define the following words from the text: processor /flow / registers/ arithmetic-logical unit

3-Which tense is used in this passage and why? Present, future or past

4-Build sentences with: However/ and/ on the other hand

5-Write a short paragraph about the components of the computer (5 lines), and then plan a chart.You can start as what follows:

The computer



### Conclusion

Generally speaking, materials control the instruction. Materials appropriate for a specific class need to have an instructional approach, method and technique which suit the student's needs. There are components which are important for the process of teaching a language: Students, teachers, materials, teaching methods and evaluation. ESP teachers can modify, delete or add lessons according to the student's expectations; in other words, they can teach without a specific textbook. In fact, what is important is to evaluate the suggested material. We have tried to demonstrate that reading and comprehending authentic texts in ESP is a must in the design of a programme.

1-Reading for the main idea

2-Reading for grasping information

3-Understanding the meaning of words according to their context without the need of using dictionaries

4-Understanding graphics, charts, tables, pictures and diagrams, and to be able to convert them into written texts without reproducing the text

5-Summarizing using simple and complex sentences

In our case, the selected texts should be authentic and related to the subject matter of the students, and the comprehension of texts requires relevant vocabulary practice, grammar focus and tasks based on the comprehension of the selected passages (articles from academic journals). It is necessary to focus on the psychological approach first (Bloor, 1985). This approach will focus on 'what takes place in the mind of the individual reader'. This may be possible at word recognition. ESP students meet unknown words and phrases in a text. In this case, the role of the teacher is to ask them to scan first headings and sub-headings. This fact allows them to set the scene; moreover, using contextual clues is a good technique for deciphering the meaning of the difficult words in a text. Moreover, the linguistic approach seems to be very important (Glendinning and Holmstrom, 1992). This focuses on the level of words and sentences of the text. The ability to read effectively may be achieved when the students can handle the linguistic features of a given text. We can rely on grammatical exercises such as to ask students to summarize a text using their own style or to transfer a chart from the text to a written passage. We will suggest some of these activities in practice.

### **1.6 A Model in an ESP Classroom**

The basic components of a computer, the input, the output, the memory, and the processor operate only in response to commands from the control unit. The control unit operates by reading

audience (Master one students particularly) who have a practical and conceptual knowledge of their field of speciality; however, these students may encounter difficulties in exploiting authentic texts. It is important to note that bottom-up reading should require word recognition, spelling and phonological processing as well as morphosyntax and lexical recognition. In this case, readers should grasp information from the written texts, and identify the meaning of words, and then go to the meaning of larger units such as phrases and sentences. Grammar is usually ignored in the process of teaching reading to ESP students. According to Dudley-Evans (1998), the weaknesses of grammar interfere with comprehension of meaning, and the main problem of the readers is the transfer between L1 and L2, but training students in learning reading strategies can facilitate such transfer. The majority of ESP readers in any questionnaire-based survey cite that reading is not difficult as the other skills; however, the main problem encountered is an ability to read at adequate speed. Another important drawback is the understanding of the meaning of both general and specific terms. Generally, ESP students read for a purpose in order to obtain information. This aspect involves comprehension. The following are the main strategies of reading according to Jordan (1997:143):

- 1-Prediction
- 2-Skimming
- 3-Scanning
- 4-Drawing inferences and conclusions
- 5-Deducing unknown words
- 6-Understanding graphic information
- 7-Understanding text organization

These strategies are the basis of material development in ESP. In our case, the most important points to take into consideration are the followings:

In fact, the comprehension of texts in a specific discipline could be achieved with both knowledge of the subject area and knowledge of the language; however, the systemic knowledge could be the better predictor, in the sense that grammar could be an emergency for the comprehension of texts for general English readers as opposed to ESP readers who need to rely on their background knowledge. Therefore, deficiencies of grammar for ESP students can be solved when they rely on their background knowledge to achieve convergence (negotiation of meaning of the text). In this case, the specificity of a text requires knowledge of the subject. In fact, to know a language (decoding meaning) requires both knowledge of the language and the ability to use it for communication. Furthermore, in order to guess the meaning from discourse, we don't need to focus on form. This does not imply to neglect grammar since knowing the rules of language may help students how to build correct sentences. ESP students should be competent because competence facilitates the comprehension of sentences and should not be denied. Consider the following example: 'When the metallic film is magnetized, it produces bubbles'. The presence or absence of these bubbles represents bits.' A computer science student can understand this sentence since he is familiar with the subject; whereas, an EGP student may encounter difficulties since he is not familiar with the register of this sentence, but he/she can rely on his systemic knowledge to achieve comprehension if he can reach the underlying system. At least, he/she can recognize the grammatical elements (subject, verb). It is crucial to understand that the topic of the text has a reference, and when you read, you found a vacuum that you will fill it with facts from the real world, and the text is supposed to obey the four maxims of Grice. Therefore, the readers can give sense to the text because of their pragmatic meaning, or their background knowledge. ESP teachers in computing science face an

(sentence syntax); whereas, top-down reading suggests that the processing of a text begins in the mind of the reader (meaning-driven process). In this context, comprehension is the basis for decoding meaning (Goodman, 1985) and (Smith, 1994). This model focuses on what the reader brings to the text. Its principle is to proceed from whole to part. Readers can comprehend even if they don't recognize each word, and reading for meaning is the objective of reading rather to identify unknown words. In addition, the amount of information gained through reading is of primary importance in this case. Experienced teachers rely on top-down processing; however, unexperienced teachers rely on the bottom-up processing; for example, the structural approach is bottom-up (from details to generalities, and the communicative approach and task based approach are top-down. It is crucial to understand that the interpretation of discourse and the negotiation of meaning rely on two kinds of knowledge (language as a text, and language as discourse). Therefore, we can rely on the following chart for a better understanding. The forthcoming is the sum up of G.Cook (1989) in his book 'Discourse'.

Language	
As a text	as discourse
Functions of language (formal)	language in context
Systemic knowledge (grammar, lexis, phonetics...)	schematic knowledge
Atomistic approach	holistic approach
Particularities to generalities particularities	from generalities to particularities
It is a bottom-up approach	it is a top-down approach

### 3-Introducing tasks for communication

It is crucial that readers comprehend texts by relying on their prior knowledge. This process requires both bottom-up and top-down processing. According to schema theory, reading comprehension is an interactive process between the text and the prior knowledge of the readers (Rumelhart, 1980). For Anderson et al, every act of comprehension involves one's knowledge of the world. The focus of second language and foreign language is on the construction of language; for example, each well-formed sentence and each well-formed text has a meaning. Generally, failures in comprehension are due to the difficult words that exist in the text. Moreover, schema theory has shown the importance of background knowledge in the comprehension of authentic specialized texts. In fact, our understanding of something is a function of our past experiences or what is called schemata (Rumelhart, 1980). Other terms are used such as frames (Fillmore 1976), scripts (Schank and Abelson 1977), Scenarios (Widdowson). We have schemata for going to the hospital, stadium, etc). Students comprehend texts when they can relate the new experience to an existing knowledge. A high degree of background knowledge can overcome linguistic deficiencies. In our case, students of English for computing science can rely on their background knowledge to facilitate the task of comprehension even if they don't master the language. We can help them by asking the following question: 'What is the main idea of the text? On the other hand, Bloomfield and Baruhart (1961) assert that the first task of reading is learning the code or the alphabetic principle by which written marks conventionally represent phonemes. According to Dechant (1991), bottom-up models operate on the principle that the written text is hierarchically organized (grapho phonic, phoneme, syllabic, morphemic, word and sentence levels), and the reader processes the smallest linguistic units to decipher the higher units

(Anthony, Pearson and Raphael, 1993 p.284)

In fact, reading is not passive since it involves the reader in active interaction. The meaning of a text is constructed by readers. There is a link between a text and the previous knowledge of the readers. This knowledge facilitates comprehension. In addition, reading means to grasp the meaning of any passage. There are objectives for reading, such as reading for extracting information (medical information, computing science information...). This process may depend on a grammatical knowledge, and a previous knowledge of the subject matter of the students.

'If teachers understand the nature of reading comprehension and learning from a text, they will have the basis for evaluating and improving learning environment.'

(Tierney and Pierson, 1994 p.496)

Grabe (1988:56) asserts that 'reading is a dialogue between the reader and the text.' The task of the teacher is to build both formal and content schemata for his/her readers in order to facilitate the act of comprehension. For example, students should be familiar about the rhetorical organization of the text. Moreover, language teachers have to be able to use authentic texts for reading instructions, and point out features which can be incorporated into exercises, and here we refer to the authentic text (genuine text). In ESP, the reading skill is of primary significance since the main objective of ESP students is to extract information for research. Moreover, reading is a process of recognition and interpretation. The main objectives of reading are the following:

- 1-To develop meaningful communication
- 2-The selection of appropriate reading passages

motivating since it does not reflect the real world. It is high time to reconsider our view in designing a syllabus, and to see what the main principles of language abilities are. In the next discussion, we will see the abilities of the students at the four skills.

### **1.4 The Four Skills**

When we refer to English skills, we think about: reading, listening, speaking and writing. Of course other skills such as pronunciation, grammar, vocabulary and spelling all play a role in effective English communication. Each skill will depend on the level of the students and their needs. The aims of language teaching are defined in terms of the four skills. For Widdowson (1978), speaking and listening are related to the aural medium and reading and writing are related to the visual medium. Speaking and writing are productive skills; however, listening and reading are receptive skills. The main aim in language learning is to acquire communicative competence since the acquisition of the linguistic skills does not mean the acquisition of communicative abilities. The skills should be related to use, and this fact involves an understanding of the communicative value of the system of language in context.

### **1.5 Reading:**

Finding authentic material may not be difficult, but finding appropriate materials according to the level of the learner is difficult. We should consider what background knowledge is necessary for a full comprehension.

‘Reading is the process of constructing meaning through the dynamic interaction among the reader’s existing knowledge, the information suggested by the written language, and the context of the reading situation.’

He argues that several years of learning English does not guarantee language communication. He shares the views of Hymes. According to them, learners acquire both knowledge of grammar and knowledge of appropriateness. Thus, we need to teach communicative competence and linguistic competence. Therefore, he comes up with two notions of performance 'usage' and 'use' that we have defined elsewhere in this thesis. Moreover, Widdowson suggests two other important aspects of meaning 'significance' and 'value'. Significance is the meaning that sentences have in isolation from particular situations; on the other hand, value is the meaning that sentences take on when they are used to communicate. Widdowson (1978). Teaching in this case focuses on the acquisition of both kinds of competence by providing linguistic and communicative contexts. Linguistic contexts enable students to select which form of sentences is contextually appropriate; whereas, communicative context focuses on use. In this case, grammar must help the learner to acquire the mastery of language for communicative use. On the other hand, Canale and Swain (1980) assert that the sociolinguistic idea of Hymes is of paramount importance to the development of a communicative approach to language teaching. They focus on social context, grammar and meaning. According to Canale and Swain (1980), rules of use are not enough without usage (grammar). A further model is proposed by Rivers (1972): 'skill getting and skill using'

According to her, skill getting implies that teachers isolate elements of skill, and provide the students to practice them in a separate way. Skill using implies that the students should be on their own and not directed by the teacher. The students at this stage can use anything to express themselves (gestures, drawings). These proposed models can be very useful in the design of effective syllabuses. In language teaching the material presented to the students is not

instrumental music, visual art, that interrelate with speech in the communicative life of a society and in terms of which the relative importance and meaning of speech and language must be assessed.'

(Hymes, 1971, p.284)

Moreover, Hymes focuses on the ability of use for pedagogical purposes as opposed to Chomsky who develops linguistic competence for the study of the language system. Such a theory of communicative competence has an impact on foreign language teaching, and more particularly within the communicative approach. It is also important in the selection and the grading of items to be taught. In fact, we cannot say that Chomsky's view is irrelevant since the study of language is essential. Linguistic competence generated by Chomsky is concerned with the description of language; whereas, communicative competence is generated for educational purposes. In fact, both are complementary. Even if Hymes opposed Chomsky's view, he asserts the following:

'There are rules of use without which the rules of grammar are useless.'

(Hymes, 1971, p.278)

In the context of education, Widdowson (1978) views language learning as the knowledge of the rules of grammar, and the ability to use language to communicate. He asserts the following:

'We do not only learn how to compose and comprehend correct sentences as isolated linguistic units of random occurrence; but also to use sentences appropriately to achieve communicative purposes.'

(Widdowson, 1978, p.57)

meaning which involve the interaction between two or more individuals, and the role of context are essential.

Bachman (1990) states that there are models of CC:

\*Language competence

\*Organizational competence (grammatical competence, textual competence (cohesion and coherence, conversational analysis).

Communicative competence has been criticized by many writers because it concerns native speakers, and sets the impossibility for the learners to become like native speakers since the needs are different. Here, we can refer to Saville-Troike (1989) who points the following: 'the needs vary according to a social context'. We would like to shed some light on the various models proposed. Communicative competence focuses on how foreign or second language learner uses his/her foreign or second language command and what he utters in several settings. The opposition of Hymes to Chomsky's linguistic competence adopts new directions; for example, Hymes criticizes Chomsky's linguistics theory. He asserts that the system of language or linguistic competence has distinct characteristics like 'phrase structures'. He further argues that linguistics competence does not include social aspects of language. According to Hymes, linguistic theory must also take into account performance since it is the only way that can be related to the social aspect of language. In this view, he points out the following:

'The concept of performance will take on great importance, in so far as, the study of communicative competence is seen as an aspect of what from another angle may be called the ethnography of symbolic forms, the study of the variety of genres, narration, dance, drama, song,

-Whether something is actually performed.

Halliday (1971, 72) points the following:

-He rejects the dichotomy of competence and performance.

‘Meaning Potential’ covers both knowing and doing

-He suggests the notion of language function.

-He follows the Firthian view of language. Language is a mode of human behaviour.

-The importance of the context of situation.

Moreover, Widdowson (1978), usage is knowledge of the system of the language, and use is the realization of the language system as meaningful communicative behaviour. For him, an utterance has a communicative value. An utterance with a well-formed grammatical structure may not have a value for communication in a given context. According to Canale and Swain (1980), Canale (1983), there are four components of communicative competence:

-Grammatical competence (mastery of the language system)

-Discourse competence which concerns the mastery of how to combine form and meanings to achieve communication in both forms.

-Sociolinguistic competence which implies the production and the understanding of utterances in different sociolinguistic contexts.

-Strategic competence which implies the mastery of verbal and non-verbal communication strategies (Breakdowns in communication).

On the other hand, for Savignon (1983), the development of learner’s communicative competence is defined as ‘expression, interpretation and negotiation of

In order to answer to this question, one should know first in what specific situational context we are interested. In fact, knowing a language implies to know its rules first and the ability to apply them in real-life. Can students be able to communicate without fear and hesitation? The problem is that learners of English master the system of the language, but when it comes to practice, they fail. Thus, students should be involved in use rather than usage. Yet ESP teachers need to know that all communication has a structural level, a functional level and a discoursal level for successful interactions in a real context. In this sense, there are aspects that help us to understand the components of language ability such as whether to include strategic competence; the treatment of the four skills and the background knowledge. Are all these components necessary for the negotiation of meaning?

In what follows, we will shed light on these concepts to measure the ability of learners to communicate in real life.

### **1.3 Communicative Competence**

One shall take the term communicative competence as the ability to use the language system appropriately in any context. According to Chomsky (1965), 'Competence is the perfect knowledge of an ideal speaker-listener of the language in a homogeneous speech community'. On the other hand, Hymes (1972) points out that Chomsky's competence/performance model does not provide an explicit place for sociocultural features. He also argues that Chomsky's notion of performance seems confused between actual performance and its underlying rules. Hymes suggests the following:

- Whether something is formally possible.
- Whether something is feasible
- Whether something is appropriate.

# **Teaching Reading in an ESP classroom: a Case Study at the department of Computer Sciences**

**Dr Djaileb farida  
University of Oran**

## **Abstract**

In this paper, we will shed light on the importance of teaching reading to ESP students, and more particularly English for Computer Sciences. In fact, reading is very motivating when related to the subject-matter of the students since they will discuss topics related to the field of Computer Sciences such as programming a computer, the processing of data, the operating system, the different memories of a computer, viruses...etc. In addition, we will discuss some of the concepts related to reading such as the schematic knowledge, language in use and both bottom-up and top-down processing.

## **1.1 Introduction**

English is learned best in context, and the topics will provide a context for learning. In a unit for Computer Science, themes such as software, data processing, mainframes, input, output devices, and computer capabilities are all appropriate and relevant for the students since they are familiar with these topics in their content courses. The reading texts are the basis from which classroom activities are developed. It is very important to understand what ESP represents, and can accept the various roles that Practitioners need to adopt to ensure its success. Moreover, authenticity was the main idea behind ESP, and is a skills-based approach to materials development and design in ESP courses. ESP teachers took the learners needs into account to create appropriate ESP teaching materials. Reading was crucial and texts were made more specific to meet these needs.

## **1.2 Communicative Language Abilities**

We should reconsider the following question: 'What does it mean to know a language?'



**Corpus d'analyse :**

MAALOUF Amine, *Le Rocher de Tanios*, prix Goncourt, éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1993.

**Ouvrages de référence théorique et critique utilisés :**

DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Principes de sémantique linguistique, Hermann, 1972.

ELUARD Roland, *Langue et littérature*, Nathan, 1992.

HAMON Philips, *le personnel du roman* : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'EMILE Zola, Genève, Droz, 1983.p180

GENETTE Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.

COGARD Karl, *Introduction à la stylistique*, France, Flammarion, 2001.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Enonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, Librairie Armand Colin, 1980.

**Revues et articles :**

AYADI SabehGhozlami, *Le discours rapporté dans Pot-bouille* d'Emile Zola in « *Les Cahiers de Tunisie* », Revue de science humaine-Tunis, n 188, 2004.

PECHEUX Michel, *Analyse du discours, langue et idéologie*, Langage, Revue trimestrielle, n 37, mars, Paris, 1975.

attestant des attitudes du sujet parlant par rapport à ce qu'il dit (« *jamais* », « *soudain* », « *au contraire* »).

Cette forme du discours permet d'écouter en même temps la voix du personnage et le commentaire du narrateur, de vivre l'état du dedans et du dehors comme si le discours du personnage ne passe que par le biais du discours du narrateur.

Ce dernier étant sur ses gardes, il oriente et guide le discours prononcé. Cependant, il arrive parfois que le discours du personnage soit intériorisé au point qu'il est difficile d'extérioriser les pensées les plus enfouies. Tel est le cas du monologue intérieur aussi présent d'une manière exceptionnelle dans notre corpus d'étude et que nous allons aborder maintenant.

Pour en conclure, nous dirons que Maalouf choisit de faire apparaître la parole des autres sous différentes formes, n'arrivant pas à mettre fin au discours rapporté qui se poursuit au-delà du parcours narratif que l'on avait imaginé au début de l'histoire et, il suffit pour l'exactitude que les dires des personnages manifestent effectivement certains traits saillants de la parole rapportée. Sa position propre se manifeste soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs en les prenant pour représentants, soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative puisqu'ils sont associés à l'histoire dont notre romancier tire un grand profit, même s'il ne s'assimile pas à eux.

celle d'un flambeur qui gaspille une somme dérobée à un être cher ? Je n'irai pas jusque-là ?il me semble toutefois qu'au moment où il entourait le garçon de sa sollicitude, ce n'était pas seulement pas froid calcul, il avait une rageuse envie de sentir que Tanios l'aimait et l'admirer. » p. 225

Le discours I.L est reconnaissable à travers l'emploi des phrases juxtaposées, l'imparfait exclut qu'il s'agisse de discours direct sauf dans la phrase qui est placée après la question où le narrateur intervient d'une manière directe introduisant au passage le style direct.

Encore, l'absence de la subordination excluant également le discours indirect, aussi, le narrateur commente l'attitude du personnage de Roukoz le jour où il a trahi Tanios qui ne l'a jamais considéré comme un fils. Plus loin encore, le narrateur commente un événement comme c'est le cas de l'exemple suivant :

« Demeurent, en tout cas, bien des zones d'ombre que le temps n'a fait qu'épaissir. Et d'abord celle-ci : pourquoi Tanios, après êtres sorte du village en compagnie du muletier, était –il revenu s'asseoir sur ce rocher ?

...., on pourrait même énumérer les raisons qui avaient pu l'inciter à partir et celles, au contraire qui auraient du le retenir.....a quoi bon ? Ce n'est pas ainsi que se prend la décision de partir on n'évalue pas, on n'aligne pas inconvénients et avantages. D'un instant à l'autre, on bascule vers une autre vie, vers une autre mort qui ne dira jamais à la suite de quel regard, de quelle parole, de quel ricanement, un homme se découvre soudain étranger au milieu des siens ? Pour que naisse en lui cette urgence de s'éloigner ou de disparaître. »p.279

Nous remarquons dans cet exemple, l'emploi des marqueurs de modalité (affirmation, « *on bascule vers une autre vie* », la négation « *on n'évalue pas* », « *on aligne pas* », et l'interrogation « *a quoi bon ?* »), ou encore, les adverbes

commenter gaillardement la chose. De la part de « leur » cheikh, ils étaient prêts à bien des caprices, mais cette étrangère, « cette outre de lait tourné »

« Cette femme ronce née du Jord », qui si kfaryabda ne lui convenait pas, elle n'avait qu'à rentrer chez les siens ! »p45.

On a affaire ici à une hybridation énonciative. Ce fragment assumé par le narrateur distancié qu'on appellera *narrateur zéro* selon l'expression de GENETTE commence à la non personne et au passé simple. Le discours indirect est présent, il est placé après le discours indirect libre, reconnaissable à la construction en « *que + si* » à la *présence de lait tourné* », « *cette femme ronce née du Jord* ».)

On peut considérer ces termes comme appartenant au D.I.L. placé à la jointure du récit. Ces termes sont caractéristiques de la vision du monde populaire.

Il est à noter aussi que par rapport aux autres formes du discours rapporté, le discours indirect libre exige du lecteur un acte d'interprétation plus que de reconnaissance. Dans notre corpus d'étude, aucun segment au D.I.L. n'est interprétable de façon univoque. Ce brouillage de niveau se perçoit à peine parce que ce texte change constamment de plan d'énonciation : Tantôt, c'est le discours direct, tantôt, c'est l'indirect ou l'indirect libre y compris le monologue que nous allons aborder juste après avoir fini avec le discours indirect libre. Ce brouillage crée une certaine poéticité à l'œuvre.

En outre dans notre roman, le narrateur a recours au D.I.L. lorsqu'il s'agit de présenter une longue explication entre les personnages ou quand il s'agit de commenter un événement ou une attitude. Ceci pourrait être s'illustrer à travers les exemples suivants :

« Il y'avait chez cet homme le sordide, certes, mais également le pathétique, l'ambition était pour lui ce que le jeu ou l'avarice sont pour d'autres, un vice dont il souffrait alors même qu'il ne pouvait s'empêcher de s'y adonner. Est-ce dire que sa faute, le jour où il avait trahi Tanios, équivalait à

obséquieux, à guetter les ordres de Raad. « Plutôt mourir », se jura-t-il et ses lèvres frémirent »p 88.

Le passage relève du D.I.L : la voix du narrateur est perceptible dans l'emploi de la troisième personne (*son, sa, il*) qui assurent une continuité avec les passages récit. Mais en même temps, elle s'amalgame avec la voix et le ton ferme de Tanios qui ne voulait pas être dans la même position de son père. Dans ce cas on peut être tenté d'interpréter cette phrase comme étant le fait du narrateur explicitant les pensées de Tanios, mais il est plus vraisemblable qu'il s'agisse du D.I.L., ou sont associées la voix de Tanios et celle du narrateur. Les indices sont néanmoins tenus : l'adverbe « *justement* » permet à la lecture de comprendre qu'il s'agit de l'indirect libre, aussi bien la présence des phrases indépendantes. du personnage de Tanios contestant la position de son père, la forme en « *était* » du verbe « *retrouverait* » semble transposer uOutre le fait que ce passage donne la teneur des penséen futur simple qui montre l'intervention du narrateur traduisant ainsi les pensées du personnage.

Cela étant dit, il n'y a pas de frontières claires entre l'intervention du narrateur et les pensées de Tanios, les deux instances sont confondues et le narrateur demeure omniprésent.

### 4.3 L'emprise du narrateur sur le personnage :

Il est à remarquer aussi que dans *le Rocher de Tanios*, le discours indirect libre est dominé par le pôle du narrateur ; quant aux personnages, ils sont à la fois nommés et évalués par le narrateur, sa présence y est constante même s'il reste parfois distancié de par l'emploi du passé simple, l'imparfait et le non personne. De la, nous avons une narration à la fois très homogène (dominée par une instance unique et envahissante) et très « hétérogène » (on a souvent du mal à séparer les différentes voix qui agissent.)

Voici un autre exemple qui montre l'emprise du narrateur sur le personnage :« Les gens du pays ne se gênèrent pas pour

Dans tous les cas, le narrateur prend le dessus en alternant souvent discours direct et discours indirect libre. Aussi, il commence par donner la parole au locuteur de manière directe, et continue par la suite en rapportant le reste du discours ou inversement. D.I.L+D.D. ou D.I.L sont un procédé récurrent dans l'œuvre en question.

Dans l'exemple qui suit, sont réunis à la fois D.D, D.I et discours indirect libre

« Elle se surprit à avoir un sourire attendri. Il n'est pas né celui qui m'entendra gémir avait –il dit. Il croyait parler en homme, mais Lamia se souvenait que son plus jeune frère avait dit la même chose, le jour où on lui avait appliqué des ventouses. Non, difficilement, elle ne parvenait plus à voir le seigneur du village tel qu'il voulait qu'on le voie, ni tel que les autres le voyaient. Et quand, devant elle, on parlait de lui ce qui arrivait à toute heure de la journée, les paroles avaient une autre résonance dans sa tête. Certaines l'irritaient, d'autres la réjouissaient ou l'inquiétaient. »p. 32-33.

Le premier segment relève du discours direct. Le deuxième relève du discours indirect « *se souvenait que son frère lui avait dit* » et dans le reste du passage, s'introduit l'indirect libre dans lequel, le narrateur assume le discours du personnage ou si l'on préfère, le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues. Cette confusion de voix nous pose problème, une double confusion : tout d'abord entre discours prononcé et discours intérieure (monologue) qui relève des souvenirs de Lamia et surtout entre le discours prononcé du personnage et celui du narrateur. L'exemple qui suit pourrait nous éclaircir davantage.

« Tanios approuva discrètement. Les yeux rivés sur le groupe formé par le Cheikh, Gerios, son fils et, un pas derrière eux il se faisait justement la même réflexion, et se demandait surtout, si, dans quelques années, il se retrouvait dans la même position que son l'intendant, courbé,

Gerios croyait déjà entendre l'immense ricanement qui allait secouer kfaryabda ! Où donc pourrait-il cacher sa honte ? » p.49.

Nous remarquons ici que tout le début du texte est une énonciation –récit menée par le narrateur mais, la honte ressentie par Gérrios est si grande, son soupir de détresse qui est exprimé par le discours indirect libre ne surprend pas. Au discours rapporté direct, on aurait : « *où donc pourrai –je cacher ma honte ?* ». En effet, il paraît évident que le contexte constitue un élément intéressant dans la mesure où il permet au locuteur de distinguer entre le discours du personnage et celui du narrateur. Encore, la description menée à la fin de cet extrait « *il n'avait rien d'un père heureux et fier, sa moustache paraissait défaite* » relève des remarques du narrateur qui encadrent les réflexions du personnage.

Ainsi, ce procédé met sur le même plan la narration et la parole du personnage par l'économie de la ponctuation (deux points et guillemets) et de la subordination (absence de verbe introducteur du discours direct).

#### **4. 2 Le fonctionnement du discours indirect libre :**

Quant au fonctionnement du discours indirect libre, il a l'avantage de nous faire découvrir un autre aspect non moins important : L'expression de la subjectivité. Et Catherine Kerbrat- ORECCHIONNI d'écrire à ce titre qu' « analyser l'énonciation, c'est évaluer le poids du locuteur dans l'énoncé, c'est rechercher les procédés par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé et se situe par rapport à lui ».<sup>8</sup>

Sans doute, tous les personnages du roman ou presque ont pris la parole au moins une fois, mais jamais de la même manière. Dans le choix des mots et des procédés se dévoile la capacité de chacun de manier sa stratégie argumentative et à influencer son interlocuteur.

---

<sup>8</sup>ORECCHIONI Catherine Op., Cit. p. 32

au récit à un commentaire du narrateur, mais Ici, c'est à la fois la voix de Gérios qui perce et celle du narrateur. Le fondu enchaîné entre les deux voix produit un effet du réel puissant et vivant et vient appuyer la vision historique de Maalouf, qui entendait avec ce roman donner une atmosphère si particulière à ce récit car si l'on rattache au sens caché des mots, on découvrira les troublantes similitudes entre le personnage du roman et le peuple libanais, entre niveau hiérarchique, entre classes sociales et entre sexes.

#### 4. 1 Modalité d'insertion :

Le discours direct et le discours indirect sont introduits par un verbe de parole. Ce n'est pas le cas du discours indirect libre. Pourtant, il n'arrive pas par hasard dans notre corpus d'étude. Il y'a un contexte qui prépare sa venue .ce contexte apparait clairement dans les trois exemples ci-dessus :

« Pourquoi alors ne réagissaient –ils pas ? Ce n'était certes pas l'envie qui leur manquait. Ce n'était pas non plus la prétendue « intouchabilité des invites » qui les retenait –ah ! Non, ils les auraient embrochés jusqu'à la dernière toute bonne conscience dès l'instant où ces « invités »avaient sciemment enfreint les règles de l'hospitalité ».p.62.

Nous remarquons que le discours indirect libre conserve l'interrogation du texte original comme dans le discours direct mais, le verbe qui serait au présent dans le discours direct est à l'imparfait « *ne réagissaient –ils pas* » Comme dans le discours indirect. De plus, les propositions indépendantes « *ce n'est pas l'envie qui leur manquait* », et « *ce n'était pas non plus la prétendue intouchabilité des invites* »annoncent le discours indirect.

Dans cette phrase, le narrateur fait recours à une figure de construction appelée l'anaphore par extension ; cette figure est appuyé par la négation « *ne pas* » ce qui semble montrer que cet énoncé présente un énonciateur différent du locuteur

Dans un autre exemple nous avons : « Par un seul parmi eux n'aurait jugé anodin que le cheikh put donner à l'enfant de Lamia le prénom le plus prestigieux de sa propre lignée.

«*forme bi vocale*<sup>7</sup> »qui superpose et entremêlent deux voix, alors que, le discours direct et indirect opèrent chacun un partage de voix bien distinct.

La spécificité du discours indirect libre consiste à brouiller la voix du discours citant et celle du discours cité. Le court extrait *du Rocher de Tanios* d'Amine MAALOUF qui suit, mêle ainsi la voix du narrateur et celle du personnage. Il s'agit des deux personnages « *Lamia et Gérios* » qui parlent de l'invitation du Cheikh.

« Et quand Gérios vint lui dire que le maître l'invitait, elle répondit qu'elle n'avait pas faim. Son mari leva une main menaçante :

-Mets un fichu et suis –moi !

.....,Gérios se contentant de promener son regard de l'autre, avec un visage ouvert et un hachement interrompu d'approbation quand c'était le Cheikh qui parlait, mais dès que la bouche ,il se mettait à mordille sa lèvre inférieure comme pour lui dire d'abrégéer ».p.37.

« *Quand Gérios vint lui dire que* », « *→ elle a répondu qu'elle n'avait* »

« *Gérios se contentant d'abrégéer* », ce passage relève du discours indirect libre : la voix du narrateur est perceptible dans l'emploi de la troisième personne (*il, lui, sa*) qui assure une continuité avec le passage du récit. Mais, en même temps, elle s'amalgame avec la voix inquiète de Gérios qui ne voulait pas que sa femme poursuive le dialogue avec le Cheikh.

L'adverbe de temps « *chaque fois* » ainsi que les adjectifs « *ravi* », « *ouvrent* », « *grincheuse* » permettent au lecteur de comprendre qu'il s'agit de l'indirect libre, leur absence aurait levé toute équivoque et aurait rattaché la phrase

---

<sup>7</sup> KOGAED Karl, Op. Cit. p. 249

(Le conteur)

(Le conteur)

Un autre exemple : « Je lui recommandai de prier, et lui promis de faire ce qui était en mon pouvoir » p.109.

« Je conclus en disant que si ces hommes voulaient abolir les privilèges, la bonne manière de procéder ne serait pas de soumettre.....les étrangers » p.145.

Dans ces exemples, le narrateur ne rappelle plus mais, rapporte des paroles dites par lui-même dans une situation donnée. Celui qui l'écoute ignore les informations contenues dans le discours cité. De ce fait, la structure de la phrase est la même :

« *Je* » (narrateur) + « *lui* », son interlocuteur dans une autre situation d'énonciation + verbe qui relève de la subjectivité du narrateur « *Je recommandai* ».

Pour en finir, le discours indirect quoique rare dans notre roman, il relève d'une « énonciation hybride<sup>5</sup> » où on trouve le mélange de plusieurs voix puisqu'on n'a pas affaire à une seule instance narratrice de base, le narrateur reste le médiateur même si parfois, il ne laisse pas les traces de son passage.

Après avoir vu comment fonctionne le discours indirect à l'intérieur du roman, nous passons maintenant à un autre type de discours qui relève d'un schéma fréquent dans le travail de narration de l'auteur puisque souvent le discours indirect se trouve suivi de discours indirect libre. Ce qui n'est pas sans comporter une ambiguïté. A-t-on changé d'instance énonciative ? Est-ce le narrateur qui fait une réplique, voire un commentaire ou est-ce le personnage qui continue sa locution ? C'est ce que nous allons découvrir dans le point suivant réservé au discours indirect libre.

#### 4. Le discours indirect libre : Description.

Il se définit comme un mixte entre le discours direct et indirect à vocation littéraire. « Il s'agit avant tout d'une

<sup>5</sup> KOGARD Karl, *introduction à la stylistique*. p251

<sup>6</sup> BAKHTINE Mikhaïl. Op. Cit. p 95.

Nom propre.

La remarque qui se dégage est la suivante : il y a dans ce discours citant une apparente neutralité de la source d'information (le narrateur). De plus, nous avons la présence de la troisième personne, d'un nom propre qui prend en charge l'information. Mais, le choix du verbe « *prédire* » qui relève d'une modalité appréciative indique la source d'information qui est le narrateur.

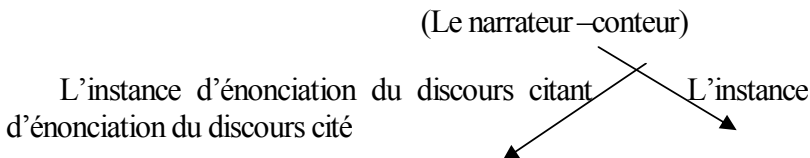
### 3. 5 Le discours cité :

Dans ce discours, les paroles des personnages sont rapportées indirectement par le narrateur qui ne reste pas à l'écart, bien au contraire, il se rapproche beaucoup plus des personnages mêlant sa voix aux siens. Ainsi dans, « *il le pendrait à la corde de l'église* », le narrateur interprète les propos du fils du curé dans la mesure où il s'agit de la corde de l'église, lieu sacré où le personnage du fils du curé pourrait mettre en exécution ses menaces et, puisque *Challita* est le fou du village, il pourrait dans ce cas croire facilement ce qu'on lui dit. De ce fait, nous remarquons une absence de la distance puisque le discours citant et le discours cité se rejoignent. C'est un effacement total du discours cité d'où l'on ne garde que l'information et celle-ci vient de la part du narrateur comme si les deux discours n'en forment qu'un.

Il arrive aussi que le narrateur rapporte son propre discours : dans ce cas, le discours citant et le discours cité émanent de la même instance d'énonciation. Le problème d'interprétation ne se pose pas :

« J'aurais aimé pouvoir dire qu'il s'agit d'un de ses descendants, mais cette homonymie n'est qu'une coïncidence, aucune parenté ne lie les deux hommes. »

Dans cet exemple, nous avons : La source d'énonciation



du personnage qui suspend l'opposition entre vision de l'extérieur et vision de l'intérieur.

Pour plus d'explication, ces exemples montrent bien la distance que prend le narrateur par rapport au discours cité. Aucune marque n'apparente, aucun signe linguistique de la source d'énonciation n'est visible.

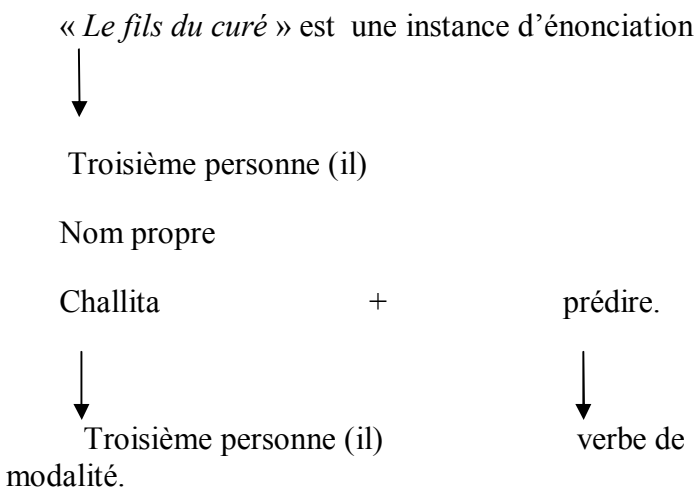
Par contre, on peut citer d'autres exemples du discours indirect où l'instance d'énonciation et les auditeurs sont apparents, la source d'énonciation (le narrateur ne fait que rapporter.)

« Quand le fils du curé s'en fut prédire à Challita que la prochaine fois qu'il le verrait au village, il le pendrait à la corde de l'église, qu'il lui désigna clairement du doigt » p.76.

De cet exemple, on peut dégager la structure du passage qui comporte le discours citant et le discours cité.

### 3. 4 Le discours citant :

Dans ce discours, le narrateur intervient d'une manière directe avant d'introduire le discours cité.



« .... Tanios s'en alla demander au tenancier de l'auberge de lui redonne la chambre,....., il lui raconta sa mésaventure et l'homme à son tour, la trouva amusante. »p207

Nous remarquons encore une fois que le narrateur prend le dessus, fait dire au personnage ce que lui, a envie de dire.

Il est à noter aussi que le discours indirect est présent dans *le Rocher de Tanios* mais, il est beaucoup moins abondant. Le romancier a également évité de recourir trop au discours indirect qui aurait absorbé la parole des personnages dans celle du narrateur effaçant l'altérité langagière des personnages recourant ainsi à des formes hybrides d'énonciation qui assurent la continuité de la narration. Cette continuité est renforcée par l'omni présence de l'imparfait qui couvre aussi bien les fragments du narrateur distancié que les séquences où sont impliquées d'autres voix : L'usage du « on » va dans le même sens. Il continue constamment à affaiblir la frontière entre point de vue du narrateur et point de vue du personnage, position extérieure et position intérieure. On repère donc des glissements, jamais de ruptures, comme s'il s'agissait seulement de modulations à l'intérieur de l'énonciation du narrateur. Mais la narration reste constamment tenue en main par le narrateur distancié : les énoncés au passé simple, l'imparfait et à la non personne constituent la ligne fixe, le repère auquel on revient régulièrement. Ceci nous sert d'illustration :

« On dit qui les agents du trésor extorquaient alors les sommes manquantes à des seigneurs plus dociles. » p.21.

« On dit qu'elle avait à portée de main une corbeille de friandise que les servantes et les visiteuses surveillaient en permanence de peur qu'elle ne vint à se vider.» p.25.

« On lui apprend seulement qui entre le seigneur et son héritier, la relation étaient tumultueuses et que ce dernier pensait même réclamer sa part du domaine comme l'usage l'y autoriserait. » p.133.

Le plus frappant ici, est l'emploi du « on » qui semble fréquent dans le discours indirect. Le « on » permet d'éviter aussi bien le « il » du narrateur distancié, ainsi que le « nous »

subordonnées, mais qu'il les intègre à son propre discours et donc les interprète en son propre style comme c'est le cas des exemples suivants :

« Tanios lui promet qu'un jour ils partiraient ensemble .Une réponse de complaisance ? Peut-être mais au moment où il lui disait « oui » il le pensait de toute son âme d'exilé » p.199.

« Fahim se disait –il appartenait sans nul doute à un réseau secret d'opposants, on avait pu l'informer que le commun des gens ne saurait que le lendemain. » p.210.

« Les deux hommes demandèrent à rencontrer le cheikh qui s'enferma aussitôt dans ses appartements, leur faisant dire que s'ils avaient le moindre respect pour son deuil, ils ne seraient pas venus l'importuner avant le quarantième jour » p.219.

Ainsi, comme on pourrait le constater, le romancier peut glisser ses propres mots :

« *Une réponse de complaisance ?* » « *Peut être* » « *faisant dire* » sans que cela fausse le discours de son personnage. La frontière entre les deux paroles étant absente, il peut donc à loisir restituer une parole tout en bénéficiant de la souplesse et de l'efficacité qui offrent la possibilité d'en référer au plan narratif.

Par ailleurs, nous avons pu déceler que certaines scènes ne comportent aucun échange car elles sont à la plupart du temps transposées au style indirect et là encore une fois, la voix du narrateur s'inclut et prend le dessus manipulant à sa guise l'énoncé linguistique :

« Quand Tanios se présenta, le douanier lui fit signe de patienter encore. Le garçon supposa que c'était à cause de son jeune âge ». p205.

Comme on vient de le remarquer, le discours indirect dépend de celui qui rapporte la parole, de l'instance narrative.

### 3.3 Une inclusion dans la voix de l'énonciateur :

Rappelons que le discours indirect n'interrompt pas le texte d'accueil. Il est pris en charge par lui. On n'entend pas la voix de l'autre énonciateur. On entend toujours celle de l'énonciateur du texte, celui indique une inclusion. Mais si l'on compare le discours original, c'est-à-dire le discours à rapporter et le discours rapporté indirect, on constate que ce dernier adapte le discours original, c'est le prix à payer pour son inclusion dans le texte d'accueil. Mais cette forme du discours ne donne jamais au lecteur aucune garantie et surtout aucun sentiment de cette inclusion syntaxique qui se manifeste à travers les changements de personnes, de temps, de modes et de déictiques : « De retour chez le cheikh, le patriarche lui signifia d'un geste rassurant que l'affaire était pour l'essentiel réglée, mais il demanda à s'isoler d'abord avec Raad » p.169.

Un autre exemple : « Et il jura de prendre des mesures dès qu'il en aurait fini avec les gens de Sahlain. Puis, il ordonna à ses soldats d'avancer à travers la forêt de pins, suivis les hommes de Roukoz » p.229

Néanmoins, il faut signaler qu'avec tout ce changement opéré au niveau du discours indirect, cette forme du discours ne donne jamais au lecteur aucune garantie et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles « réellement » prononcées. La présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation.<sup>4</sup>

Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions

---

<sup>4</sup> GENETTE Gérard, op.cit.p19

devait tenir son rang, au lieu de travailler comme une servante » p29.

Ici, nous avons : narration —→ discours indirect qui commence à partir de « il ne cessait de lui répéter qu'elle devait », aussi, le segment narratif introduit une précision sur le cadre scénique.

« Il lui demanda s'il n'était pas le fils du cheikh. Tanios répondit que non sans penser à mal » p.68.

Ici, se relaient D-I —→ Narration. —→ D.I. —→ Narration

Dans le discours indirect, les indications sur la parlure des personnages disparaissent ainsi que toute expressivité. Cet exemple est particulièrement intéressant dans la mesure où le discours indirect s'y trouve rompu à deux reprises par un segment narratif.

Les expressions « *gambader à son aise* » et « *habiller de neuf* » introduisent une information sur le personnage (il est poussé par curiosité à poser la question à *Tanios* s'il n'était pas le fils du cheikh, vient à la fois justifier la question et analyse implicitement la relation qui s'établit entre les deux protagonistes. C'est à dire que le plus souvent, le narrateur conserve son contrôle sur ce mode de parole rapportée.

### 3.2 Fonctionnement du discours indirect :

La description grammaticale du D.I ne pose pas de problème d'agrammaticalité étant donné que la phrase du discours indirecte a une forme canonique (phrase : SN (sujet) +SV (dire +que p) et que celui qui rapporte ce discours n'est autre que le narrateur. Sur ce plan syntaxique, nous constatons que le discours direct est autonome alors que le discours indirect lui est indépendant. L'exemple suivant en témoigne : « Des gardes du château voulaient se répandre dans le domaine pour appeler les villageois aux armes, mais le cheikh leur dit de se calmer de faire bonne figure. » p.61

pour vérifier s'il avait bien observé les gestes paternels et s'il avait su les reproduire ». p.84.

Ici, le narrateur commente les gestes du cheikh qui voulait montrer à son fils comment se comporter dans une salle d'audience en présence des gens.

Dans un troisième exemple, le narrateur et un organisateur du récit :

« Lorsque Lord Ponsonby s'était penché sur ce minuscule point de la carte, ses collaborateurs ne lui avaient pas expliqué les choses avec tant de détails. Ils lui avaient seulement dit que la communauté druze, hostile à l'émir depuis qu'il avait fait tuer l'un de ses principaux chefs, était prête à se révolter contre lui et contre ses allies Egyptiens.....n'y participaient pas.» p106.

Le narrateur organise ce qu'il dit tout en restant collé à l'instance narrative ne rompant pas le fil énonciatif où chacune des paroles indirectes s'inscrit dans la trame romanesque.

De plus différents schémas d'ancrage du discours indirect dans « *Le Rocher de Tanios* » ont pu être dégagés : du point de vue énonciatif, le discours indirect n'est plus autonome, il dépend de l'instance narrative, les intonations, les embrayeurs ainsi que les modalisateurs permettent aux deux voix de se confondre et de ne référer qu'à un seul locuteur .Les exemples suivants pourraient nous éclaircir dessus :

« Et lorsqu'elle se joignait aux femmes venues travailler au château, qu'elle prenait part à leurs rires, à leurs chuchotements, qu'elle mêlait, ses mains aux leurs, son homme le lui reprochait .Il ne cessait de lui répéter qu'elle

s'effacent cédant la place à la conjonction « *que* » ou « *si* » dans le cas de l'interrogation indirecte :

« Il avait l'habitude dire que le clapotis des graines qui s'entrechoquent procure la sérénité

comme l'écoulement de l'eau entre les pierres et les grésillements du bois dans le feu. » p.40.

Pour l'emploi de « *si* »

« ..... il arriva quelquefois qu'un visiteur, ignorant ou pervers, voyant ce bel enfant habillé de neuf gambader à son aise dans les couloirs du château lui demanda s'il n'était pas le fils du cheikh. » p.68.

Donc, les deux conjonctions de subordination accompagnent systématiquement le discours indirect qui à son tour, n'interrompt pas le texte d'accueil, il est pris en charge par lui. On n'entend pas la voix de l'autre énonciateur, on entend celle de l'énonciation du texte, il n'y a donc pas de rupture mais, une inclusion syntaxique dont nous parlons en détails dans le fonctionnement du discours indirect.

### **3.1 Modalité d'insertion :**

Le discours indirect s'insère dans les énoncés quand la scène dialoguée devient un récit médiatisé par le narrateur et dans lequel « les répliques » des personnages se fondent et se condensent en discours indirect. Aussi, la présence du narrateur y est constante. Il se présente comme un organisateur du récit aussi bien qu'un informateur et commentateur des faits. Nous en contenterons comme illustration d'invoquer la scène suivante : « Il revint en disant que sayyedna était en tournée dans les villages du grand Jord, et qu'il n'avait pas réussi à la joindre » p.95.

Dans cet exemple, le narrateur détient le rôle d'informateur ; dans un autre exemple il agit comme commentateur en disant par exemple : « L'ayant installé à sa gauche pour recevoir les condoléances, il lui disait parfois le nom de ceux qui entraient, et le surveiller du coin de l'œil

« En s'adressant aux gens de son domaine, il disait « yabinté », « mon fils », ou « ma fille », « yabinté »p.20

« C'est la cheikha qui la repris en main, assura une matrone, tout en plaquant la pate sur le feu brulant à l'aide d'un coussin »p.33

Ou encore : «- Que dis -tu, Hajjé ? » p.34

« -Il annonça à voix haute : « Sabi ! » p.76

« [...], on les appelait Hanna-ouzé, Boulos – ghammé.... »p.75

A travers l'emploi des termes arabes, le romancier décrypte le comportement de ses protagonistes tout en sachant pertinemment que ces derniers sont sous l'emprise du milieu dans lequel ils vivent et au moment où ils discutent, les protagonistes dévoilent une part fort important de leur personnalité.

Pour en finir avec le discours direct, nous dirons que cette forme de discours prime sur les autres types du discours rapporté. Il fonctionne comme étant un énoncé descriptif révélant

Ainsi l'identité des différents personnages de l'histoire.

### **3. Le discours indirect : description.**

Le discours indirect repose sur une opération de traduction des propos qu'il rapporte dans des propositions comportant un verbe de déclaration. Ainsi, le locuteur ne cite plus le discours de l'autre comme s'il s'effaçait derrière un locuteur second à qu'il cède la parole : il s'approprie ostensiblement la parole d'autrui qu'il reformule, ce qui indique une configuration différente de celle du discours direct qui s'accompagne d'une interprétation du contenu des propos rapportés. Aussi, les guillemets et les deux points

<p>Le narrateur (première instance d'origine)</p>	<p>En parlant du cheikh, il dit :</p> <p>« Moi-même je dois l'avouer, en découvrant certaines facettes du personnage, je me suis senti devenir un peu moins sévère envers lui, car si « notre cheikh » tenait à chacune de ses prérogatives, il ne faisait pas comme tant d'autres seigneurs, bon marché de ses devoirs. » p 20.</p>
---	--

De ce fait, nous constatons que le discours direct peut être considéré comme étant un énoncé descriptif et vise à donner des informations sur les différents personnages du roman en question. Aussi, il paraît important de dire, qu'en parlant, le protagoniste décline un, voire plusieurs éléments de son caractère. C'est ce que Philippe HAMON nomme description en action<sup>3</sup>. On découvre dès lors cette faculté qu'à la parole de « déshabiller » le personnage. En effet, tout en parlant, ce dernier nous décline son identité. Ainsi, le recours aux termes arabes montre combien MAALOUF tient à sa langue, représentative du comportement des libanais, montrant aussi comment les caractéristiques du personnage, notamment son statut social ou sa profession influent sur la spécification de l'acte de parole car nul n'ignore que les personnages du Rocher de Tanios ne sont pas du même rang social, de même pour le peuple libanais, qui, à l'époque du système féodal, les lois tribales pesaient fort sur les individus. Les exemples suivants pourraient nous confirmer cela :

<sup>3</sup> HAMON Philips, *le personnel du roman* : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'EMILE Zola, Genève, Droz, 1983.p180

<p>Gérios (l'intendant du château et le mari de Lamia).</p>	<p>« Il ne sait faire ni bien ni le mal » se contentait-on de dire avec une parfaite mauvaise foi. » p. 27</p>
<p>Gébrayel (le narrateur conteur et qui a connu de près Lamia)</p>	<p>Il dit en parlant de Lamia : «Il est des femmes, cependant, qui ne parviennent pas à dissimuler leur beauté. ou peut «être est —ce leur créateur qui répugne à les voir cachées ; mais, seigneur ! que de passions autour d'elles ! p 25.</p>
<p>Le cheikh (le seigneur féodal de la montagne et le père de Tanios).</p>	<p>« [.....], nous avons tous des choses à nous reprocher, je ne suis pas saint Marion et tu n'es pas Simenon le stylite. Mais pour ma part, je n'ai jamais délaissé ma femme pour m'entacher de celle de mon garde champêtre, et jamais surtout, je n'ai engrosser une autre femme sous mon propre toit. » p54.</p>

-Discours direct + récit + discours direct ; (le récit représente une incise + une indication temporelle)

-Narration + récit + discours direct + discours indirect libre. Le discours citant et le discours cité sont nettement dissociés, d'où un dédoublement d'énonciation dictée par une situation particulière, Les verbes introducteurs, placés avant le discours cité ou encore en incise, au milieu ou à la fin de l'énoncé, appartiennent à l'instance narrative.

Il y a lieu de constater aussi que la plupart du temps, le discours direct apparaît dans « *Le Rocher de Tanios* » à la suite du récit ou de la narration, auxquels nous revenons d'ailleurs une fois achevée la locution du personnage. En revanche, nous nous sommes rendu compte que les longs passages descriptifs (portraits ou autres) ne précèdent ni suivent le discours direct. Ceci s'illustre à travers les exemples suivants :

Personnages	Discours directs relevant des passages descriptifs
Tanios (personnage principal et fils de Lamia)	<p>« Tanios, j'entendais bien, c'était l'une de nombreuses variantes locales d'Antoine, à l'instar d'Antoun, Antonio, Mtanios, [...], il a seulement dit ce qu'il estimait dire à un enfant :</p> <p>« Tanios était le Lamia. Tu as sûrement entendu parler d'elle. C'était très loin dans le passé, moi-même, je n'étais pas encore né, et mon propre père non plus. » p.10.</p>

le discours cité et qui peut le faire en affichant des doutes sur la fidélité de sa reproduction ou bien au contraire en en attestant la sincérité. Les exemples suivants peuvent nous montrer cela :

« Dans les éphémérides du Pasteur Stolton, on peut lire cette appréciation :

« Tanios .Un immense appétit de connaissance et une intelligence vive, compromis par les soupirants d'une âme tourmentée [...]. Mais en quoi diable, la scolarisation d'un adolescent dans un village de Montagne pourrait -elle revêtir la moindre importance aux yeux d'une puissance européenne ? Je comprends qu'on veuille glousser, hausser les épaules, je m'y étais long temps obstiné moi-même avant de consulter les archives. » pp103-104.

Nous remarquons ici que l'habileté du romancier est de laisser parler le personnage *Stolton* mais tout en encadrant le discours citant par une interrogation qui lui enlève tout crédit. Cette interrogation commente le discours en le disqualifiant. Le discours du personnage *Stolton* repose sur un raisonnement fallacieux sans que le romancier le dise ouvertement car, en fait, *Stolton* est un représentant de la puissance européenne. Donc, il ne pouvait être indifférent à la politique orientale de sa gracieuse majesté.<sup>3</sup>

Cela nous amène à dire que dans l'emploi du discours direct, le romancier se contente de restituer la parole du personnage mais, il est évident que cette «*restitution* » est une reconstitution orientée et engagé contre le personnage lui-même, l'emploi des adverbes (*presque, sincèrement*) et l'adjectif (*indifférent*) fait davantage entendre la voix du narrateur que celle du personnage .On voit donc comment le discours direct se met au service d'une rhétorique de la réfutation particulièrement efficace.

L énoncé précédent se présente sous forme de schéma suivant :

Tout en restituant la situation de communication par l'emploi du style direct, le narrateur est libre d'ajouter tous les signes qui lui semblent utiles pour restituer au maximum les éléments de la situation d'énonciation.

« Alors, Challita, est-ce que la pierre a mes bas ? »p76

« -Pourquoi vous affoler ainsi ? Si nous sommes frère et sœur, quel mal ya-t-il à ce que je la voie nue ?

- Je t'ai fait trop d'honneur en t'appelant mon fils, personne n'as jamais su de qui tu étais le fils, Je ne veux pas d'un bâtard comme fils ni comme gendre.

-Sortez-le d'ici ! Ne lui faites pas de mal mais si l'un de vous le voyait à nouveau roder aux alentours de ma propriété, qu'il lui rompe le cou !p161.

« -Elle m'a vu, et j'ai bien vu qu'elle me voyait. Ce n'est donc pas du vol, c'est du pillage !p117.

A travers ces exemples, le romancier a beau recourir à des palliages externes (*description du timbre et de l'intonation*), sauf que le terme de reproduction n'est pas à prendre trop littéralement, ce qui nous amène à dire que nul conteur ne peut pas produire rigoureusement le timbre d'un de ses personnages.

Certes, il n'y a pas de perte entre le discours tenu une première fois par autrui et sa reprise, mais ce gage d'authenticité et d'objectivité n'est que l'effet produit par la reproduction littérale. S'il peut reproduire exactement le contenu énoncé, le discours citant est en revanche incapable de restituer l'acte d'énonciation.

Rien dans le discours direct ne garantit donc finalement la loyauté du locuteur. En effet, il est toujours possible de faire tenir des propos mensonger, de trafiquer, et de falsifier le discours rapporté. Aussi, faut-il être particulièrement attentif au discours du locuteur qui introduit

la main autour de ses épaules. »

Embrayeur		Déictique de personne	
Embrayeur	Déictique de personne	Le-lui-leur-il.	Ton-tu-elle-moi-qui-vous-mes-nous-notre.
Temps verbaux		S'apprêtait - devança s'était tourné - avais mis.	Délibèrent-Tu te tais Sera revenu - S'entête La ramènerai-avons bavardé -viens.

A travers ce tableau, nous remarquons que le discours citant emploie la troisième personne, le passé simple, l'imparfait qui sont les marques du récit, alors que dans le discours cité, sont employés les pronoms de la première et de la deuxième personne du singulier et du pluriel ainsi que le présent de l'indicatif, de l'imparfait et le subjonctif. Le passé composé et le futur sont les temps du discours. Donc les frontières dont nous avons parlé plus haut sont bien distinctes.

#### 2. 4 Le problème d'authenticité des propos énoncés :

Souvent, nous avons tendance à dire que le discours direct reproduit littéralement les propos cités. Il serait plus exact de dire une sorte de reproduction d'une énonciation antérieure et non une similitude absolue car la reproduction littérale pourrait subir une traduction et dans tous les cas, le « *passage* » de l'oral à l'écrit neutralise presque irrémédiablement les particularités : timbre, intonations, accents etc....

d'interrogation et d'exclamation à se placer avant elle comme pourrait nous le montrer l'exemple suivant :

« [...]»

- pourquoi cela ? Demandai –je naïvement.

-parce que ce jasmin-là sentait la peau de Lamia » p36

-Les femmes !me dit le vieux Gebrayel bans son visage de bise s'allivrement des yeux Carnassiers .p22.

Ceci dit, nous remarquons que le discours direct insère une situation dénonciation dans une autre, les points d'interrogation et exclamation se placent avant l'incise .les deux actes d'énonciation, c'est-à-dire discours citant et discours cité, se trouvent parfaitement disjoints par leurs embrayeurs. Cette disjonction est clairement manifestée à l'écrit par la présence de guillemets qui constituent en quelque sorte l'emblème de la complexité des mécanismes citationnels : leur présence signale un véritable changement de locuteur.

L'énoncé suivant nous montre l'effet de cette coupure entre le discours citant et le discours cité.

« Le cheikh s'apprêtait à répondre, lorsque son liste le devança » discours citant.

Quand ton père et ton mari délibèrent, tu te tais ! Sa fille }  
et sa femme, }

le regardèrent avec des yeux horrifiés. Mais lui, sans leur accorder discours cité

la moindre attention s'était déjà tourné vers son gendre, il avait mis

l'œil rassasié et qui ils ne regardent pas avec envie les femmes des autres » p 59.

Certes, dans cet exemple qui relève de discours rapporté direct, on « entend » la voix de l'autre énonciateur, ce style direct même interrompt le texte d'accueil, il crée une rupture

### **2.3 La rupture de la situation d'énonciation du texte d'accueil :**

Les mots déictiques et les temps employés dans le discours rapporté direct renvoient à la situation d'énonciation du discours rapporté direct et non pas à celle du texte d'accueil :

«.....Va faire une prière à l'église, lui dit son épouse. Si dieu est bon arecs nous, il installera dès demain une mule au château, et un astre au patriarcat ».p95.

Dans cet exemple :

« lui dit son épouse »  
nous, il installera »  
↓

Texte d'accueil  
direct

« si dieux est bon avec  
↓

- Discours rapporté

Lui –son : l'énonciateur

Epouse =Celle dont on parle

Demain : par rapport au jour où l'épouse parlait .Les propos tenus sont envisagés dans un temps futur.

Il est à noter aussi que la proposition d'accueil du discours rapporté direct est située au milieu, on parle alors de proposition incise, Cette dernière exige du point

A travers cet exemple, nous remarquons que le discours direct identifie celui qui parle. Le narrateur nous apporte des éclaircissements sur l'identité du personnage de Lamia, nous rappelant ainsi le fameux dicton dit à propos de cette belle femme, qui non seulement constitue un objet de convoitise, mais aussi « une métaphore de la montagne libanaise » que les puissants entendent s'approprier.

## 2.2 Le discours direct : fonctionnement :

Avant de voir comment fonctionne le discours dans les énoncés, il faut rappeler que le discours rapporté est la forme la plus manifeste de la présence de l'autre dans son propre énoncé<sup>2</sup>.

Le style direct est un discours imité selon l'expression de GENETTE, C'est-à-dire fictivement rapporté, tel qu'il est avoir été prononcé par le personnage. Ainsi, le discours qui est produit chaque fois que l'on parle est une manifestation de l'énonciation.

D'abord, il « *entre* » directement dans le texte d'accueil, car si l'on compare le texte original, C'est-à-dire le discours à rapporter, et le discours rapporté direct, on constate que le discours rapporté direct ne modifie pas le discours original. Il le rapporte comme. « *un bloc* » déposé dans le texte d'accueil.

« Le séminariste commençait tout juste à comprendre l'objet du débat. Il crut utile de déployer ses arguments.

-En France, tous les prêtres sont célibataires, et ce sont de bons chrétiens !

-En France, c'est en France. Ici, c'est ici ! Nous avons toujours eu des curés mariés, et nous leur avons toujours donné la plus belle fille du village pour qui ils aient

---

<sup>2</sup> GENETTE Gérard. *Figures III*. Edition Du Seuil, 1972. p.190

-Oui, oublions le passé, et à l'avenir, veille à tenir ton rang. Mais pour aujourd'hui, notre maître t'a demandé une chose, et tu vas lui obéir.

Lamia saisit alors son homme par les deux manches .ses yeux débordaient de larmes.

-Comprends-moi, je redoute d'aller dans cette chambre ! » p.39

Comme nous pourrions le remarquer ; les paroles rapportées au style direct font référence à la situation d'énonciation du personnage et non à celle du narrateur .Ce dernier faisant comme s'il s'efface derrière un locuteur second à qui il cède la parole, ce qui implique une configuration syntaxique différente de celle du discours indirect qui s'accompagne d'une description des propos rapportés.

En outre, le discours direct est inséré dans *Le Rocher de Tanios* quand un personnage est nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer « les antécédents » ou sur un personnage perdu de vue depuis quelques temps et dont il faut ressaisir le passé récent. (Ce sont les fonctions de l'analepse) .C'est ce que nous allons voir à travers les exemples suivants, en particulier avec le personnage de Lamia, qui n'est pas l'héroïne du roman et n'est pas très présente physiquement dans le récit, mais elle le hante à cause de son acte initial.

« Je tenais pourtant le meilleur bout de fil puisque je connaissais le nom de Lamia. Nous le connaissons tous au pays, grâce à un dicton qui, par chance, a traversé deux siècles pour parvenir jusqu' à nous :

« Lamia, Lamia, comment pourrais- tu cacher ta beauté ? ». p.10

«Il est des femmes, cependant, qui ne parviennent pas à dissimuler leur beauté [...] .L'une des femmes vivait dans mon village en ce temps- là .C'était Lamia, justement celle du dicton. P25.

*sur mon sort* », on voit que les deux phrases n'expriment pas la même attitude à l'égard de ce qu'on dit.

Dans la deuxième phrase, l'énonciateur prend en quelque sorte sa distance à l'égard de ce qu'il avance.

Ceci vu, le discours rapporté n'est pas une simple question de syntaxe. Il correspond à une attitude de l'énonciateur du texte d'accueil vis-à-vis du discours qu'il rapporte. Ainsi, on distingue trois types du discours rapporté :

## **2. Le discours direct : description**

Le discours direct consiste en une reprise à la lettre du discours énoncé, il se caractérise par la présence de guillemets qui encadrent le discours cité et le démarque clairement du discours citant. Ces guillemets sont des Opérateurs citationnels signalant une séquence directement rapportée. Des tirets accompagnent systématiquement le discours direct indiquant ainsi un changement d'interlocuteur.

### **2.1 Le discours direct : modalité d'insertion :**

Cette forme du discours est insérée dans l'énoncé quand le locuteur prend la parole et exprime ses pensées et ses sentiments. Le style direct restitue la nature et le rythme de la parole. Le fil du récit est à un moment donné coupé cédant place au discours direct qui permet de saisir sur le vif un échange verbal :

« Elle balbutiait. Gérios avait lâché la porte du coffre qui il venait d'ouvrir, et s'était tourné vers elle.

-Si tu avais su tenir ton rang, Comme je t'ai constamment conseillé de le faire, le cheikh ne t'aurait jamais rien demandé.

-J'ai eu tort, je le reconnais, et tu as raison. Mais-oublions le passé .....

Dans un autre exemple :

« Tanios m'a dit : « j'ai connu une femme .Je ne parle pas sa langue et elle ne parle pas la

mienne, mais tout au long de l'escalier elle m'attend ».

p180



Enoncé de l'énonciateur-moi.  
l'énoncé d L'énonciateur

Transposition de

(Texte d'accueil.)  
(Discours rapporté).

## 1.2 Le rôle de l'énonciateur du texte d'accueil :

L'énonciateur du texte d'accueil et l'énonciateur du discours rapporté peuvent être une seule et même personne.

« Je me demandais si on ne vous avait pas jeté dans quelque cachot ! » p.247.

« ... Tanios leur avait dit qu'il les rejoindrait dans un moment. » p.277.

« .... voici ce que j'ordonne : « Roukoz sera dépossédé de tous ses biens, qui seront utilisés pour dédommager ceux qui ont souffert de ses exactions. » p.259.

Mais même dans ce cas, il y'a un texte d'accueil et un discours rapporté. Ce n'est pas le même énoncé, la même énonciation, le même énonciateur.

En outre, si l'on compare : « *Pourquoi je me lamente sur mon sort* », et « *on me demande pourquoi je me lamente*

Avant de voir en détail les types du discours rapporté, il paraît important de faire la distinction entre le texte d'accueil qui pourrait appartenir à l'énonciation discours aussi bien qu'à l'énonciation récit comme c'est le cas des exemples suivants :

« Elle se demandait ce qu'on avait bien pu lui raconter »  
p.46

Enoncé du narrateur  
l'énoncé de Lamia.

Transposition de



Texte d'accueil  
rapporté.

discours

Le texte d'accueil peut aussi appartenir à l'énonciation discours :

« J'ai dit à notre émir /que kfaryabda lui enverra plus de volontaires qu'il ne pourrait en lever avec ses recruteurs »  
p.168



Enoncé de l'énonciateur-moi.  
de l'énoncé de l'énonciateur

Transposition

(Texte d'accueil.)  
(Discours rapporté)

De plus, nous avons remarqué peu de séquences au discours indirect qui, lui dépend de l'instance narrative, et permet au narrateur de manipuler à sa guise l'énoncé linguistique, de par l'emploi des modalisateurs pour en faire un commentaire beaucoup plus didactique. A cela, s'ajoute le discours indirect libre, centré d'abord sur la fonction poétique qui donne une forme esthétique à l'œuvre où le lecteur se trouve entraîné dans un labyrinthe où les deux instances qui relèvent du discours citant et du discours cité se trouvent confondues, ce qui nous oblige à rester coller au texte faisant encore une fois appel à la fonction référentielle pour voir quand le discours a été tenu et dans quelles circonstances. Les exemples que nous allons donner ensuite permettront de nous éclaircir dessus.

Avant de voir tous ces détails, nous avons jugé utile de décrire les différentes caractéristiques du discours rapporté pour pouvoir par la suite interpréter les actes d'énonciation.

### **1. Analyse descriptive :**

En traitant de l'analyse du discours, Dominique Maingueneau écrit que celle-ci : « ....a pour ambition d'étudier toute production verbale, d'analyser tous les énoncés en situation, par opposition à l'étude de la langue hors contexte. Sachant qu'un discours est une structure transphrastique, orientée, active et interactive, tous les corpus sont possibles, des conversations à table aux traités eux-mêmes d'analyse du discours<sup>3</sup> ».

A ce titre, il s'agit d'étudier les caractéristiques de chaque type de discours rapporté qui se manifestent dans des ruptures syntaxiques, énonciatives et sémantiques. Ces ruptures sauront peut être nous éclairer sur les motivations qui ont poussé l'auteur à recourir à ce type de discours.

---

<sup>3</sup> MAINGUENEAU Dominique : *Les tendances françaises en analyse du discours*, compte rendu de la conférence donnée à l'université d'Osaka Le 12 novembre 1998. (Document Internet).

## Introduction:

Dans *Le Rocher de Tanios*, Maalouf ressuscite le passé du Liban déchiré par la guerre civile, tentant de concilier vérité et représentation. Par la mise en scène du passé, l'auteur prend un autre acte d'énonciation à partir duquel, les personnages et les événements historiques, sont non seulement mêlés à la fiction mais, jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit. Ce dernier se trouve envahi par différentes formes de discours auxquelles l'auteur fait recours afin de nous éclaircir sur la réalité des choses et inscrit sa propre fiction dans le patrimoine culturel, ancestral en interpellant la légende populaire qui s'associe au récit mythique et fabuleux qu'est *Le Rocher de Tanios*. Nous avons donc opté dans ce travail pour une méthode d'analyse qui pourrait mettre en relief à la fois la création et la sélection dans chaque type de discours pour tous les personnages présents dans *Le rocher de Tanios*.

D'abord, nous avons signalons l'abondance du discours rapporté en style direct. Cette forme du discours est contaminée par des traits de registres lexicaux populaires, qui, dans la suite du texte, permettent au lecteur de procéder au partage des voix. Il est essentiellement centré sur la fonction référentielle caractérisée par le contexte historique qui est concrétisé par le village qui constitue le cadre de l'action.

Dans cette cette étape préliminaire de notre analyse, nous avons commencé par repérer les différentes manifestations du style direct dont la possibilité du dédoublement produit un écho imitatif. Mais, ce qui se voit d'une façon évidente dans le discours rapporté en style direct, c'est qu'il a pour fonction d'informer sur un discours effectivement tenu, mais personne ne peut soutenir que les occurrences mises entre guillemets désignent des entités linguistiques, celles qui ont été réalisées dans le discours original. Il arrive que plusieurs séquences soient guillemetées sans indication d'aucune source énonciative et sans que l'on puisse de ce fait vérifier l'authenticité de la citation.

# Le fonctionnement du discours rapporté Dans *Le Rocher de Tanios* d'Amin Maalouf

Benkazdali Khadidja

Maitre Assistante A

Option : Science des textes littéraires

Centre universitaire de Relizane

## Résumé :

Dans *Le Rocher de Tanios*, les événements de témoignage s'intègrent sous forme de propos rapportés par plusieurs personnages, une multiplicité de voix qui agissent, d'où la difficulté de repérer la source énonciative. C'est ce qui explique l'intérêt que nous portons à l'étude du discours rapporté qui s'intègre au récit, au même titre que l'action, c'est-à-dire comme un constituant immédiat et structural. Grâce à ce procédé que l'auteur nous fait découvrir un roman dont les instances narratives sont souvent hétéroclites. A première vue, notre approche de ce triptyque prendra en compte les échanges conversationnels directs ou rapportés de par l'existence d'actes hétéroclites et de modalités discursives diverses, vu que les soubassements de *Le Rocher de Tanios* reste l'Histoire à partir de laquelle l'auteur prend son inspiration en rapportant des faits historiques réels émanant de la bouche de différents énonciateurs.

**Abstract :** In *The Rock of Tanios*, events testimony fit as saying by several characters, a multiplicity of voices that act, which makes it difficult to pinpoint the source utterance. This is why the interest we bring to the study of reported speech that fits the story, as well as the action, that is to say, as an immediate and structural component. By this method the author introduces us to a novel whose narrative instances are often disparate. At first glance, our approach to this triptych take into account direct conversational exchanges or reported by the existence of disparate acts and various discursive terms, as the foundations of the *Rock of Tanios* remains history from which the the author takes his inspiration in reporting actual historical figures emanating from the mouth of different enunciators.

## Conclusion

It is essential that the teacher knows how "things go on" in his pupils' heads, to identify their learning strategies in order to optimize them. In this new approach, formative evaluation as a pedagogical action is more emphasized, but requires more reforms of other educational aspects like: the teacher training, the programme, and the textbook, timing and different modalities of learning evaluation. It is certainly not an easy task, but a better understanding of this new conception of learning will certainly have positive effects on our teaching and our pupils' learning.

## References

- Foti, S. (2002). *A Comparison of two Electronic Portfolio Models*. Society for Information Technology and Teacher Education 2002 Conference Proceedings, 561.
- Germaine, K. and Rea-Dickins, P. (1992) *Evaluation*, Oxford University Press.
- Perrenoud, P. (1999) *L'Evaluation des élèves de la fabrication de l'excellence a la régulation des apprentissages. Entre deux logiques*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Vygotsky, L. (1978). *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

evaluated. The teacher will have all the opportunity to observe, interpret and intervene. He can do that more easily since he is sometimes member of the group and co-learner. He is no longer the judge who spots every single mistake and "punishes" those who make it (sometimes in front of the whole class), but he is member of (a) small group(s) and acts as an observer, the knower, the adviser, the facilitator, the guide and occasionally the co-learner.

Since project work goes through three different stages (the preparation, the realisation, and the presentation phases) he can easily play these roles in the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> stages. He will play an important role in:

- Selecting the theme with his pupils
- grouping them
- teaching them
- distributing tasks
- Setting the deadline(s)
- Advising about the means to be used and strategies to be adopted

Then in the 2<sup>nd</sup> stage (realization), he will have to:

- evaluate the group as well as the individuals according to the tasks assigned to each one
- regulate his teaching according to the information he has gathered through observation of the group work. This can be done in the form of remedial work or by introducing, consolidating, recycling some of the necessary language forms within the different sequences of a given file, or giving directly/spontaneously/briefly extra information which he can judge as necessary for the realization of the project work and the refinement of the final product which will be presented in the final stage.

It is clear then that formative evaluation is more a formative observation in the service of the teaching process than an assessment of learners' competence. It is more closely related to the development of the learner' sub-competencies than to the evaluation of their global/final competence.

Formative evaluation will certainly need to be strongly recommended as a pedagogical instruction in the Algerian EFLclassroom especially now that the Educational Authorities, and through school reforms are adopting a competency based approach in the teaching of EFL. This approach views learning as a cognitive and socio-constructivist; it permits the learner to learn how to learn, share, cooperate and communicate with others, and these are the main objectives of the project work.

Pedagogically, the assemblage of a project is a classic example of a constructivist activity because the construction of a project enables students to continuously construct and revisit their knowledge, beliefs, and biases about (Foti, 2002). Constructivists believe that teaching is an active and learner centered process. This belief recognizes that students build their own understanding of the world by using what they already know to interpret new ideas and experiences. According to constructivism, learning is an active process and should be whole,authentic, and real. Piaget's theory of cognitive development suggests that learnerscannot be "given" information which they immediately understand and use. Instead, theymust "construct" their own knowledge. They learn by fitting new information togetherwith what they already know. Learners learn best when they actively construct their own understanding. Learning is also affected by the context, beliefs, and attitudes of thelearner. Learners are encouraged to invent their own solutions and try out new ideas andhypotheses. They build their knowledge through experience (Vygotsky, 1978)

Since project work is a pedagogical activity which is process and product oriented, it needs to be observed and

phase, but certainly not an easy task since what is observed is varied and complex: there are too many cognitive and affective aspects to be observed as there are also the materials used, methodology, learners' pre-requisites...

Interpreting what has been observed is equally a crucial phase because it is the results of the interpretation which will determine the appropriate remedial actions to be used in the classroom. In the same way as a doctor examining a patient would first diagnose the illness (through observation and medical tests), then prescribes the necessary medicines, the teacher needs a reliable interpretation to intervene with the right adjustment in the right moment.

Once he has detected his pupils' weaknesses, errors and difficulties, the teacher needs to call on all his skills to adjust his teaching in order to adapt it to his pupils' level and interests. Knowing his pupils' difficulties the teacher can help them learn better by:

- Facilitating his teaching through simplified or different explanations
- Giving other simplified tasks to pave the way to less easy tasks
- giving tasks relevant his pupils' interests and abilities
- Promoting self confidence
- Adapting the rhythm of the teaching unit to the learners' pace
- Rewarding pupils' work, autonomy and responsibility
- Using different materials/techniques
- Avoiding problematic activities.

- The learner does not possess the necessary pre-requisites to perform the learning tasks. --

- Time to do the activities was not sufficient.

-The learner was not exposed to frequent feed back.

The solutions could be:

-Devising remedial work

- Giving more time to do the activities

- Facilitating the instructions of the teaching activities.

So these solutions aim at an adjustment which will enhance the pupils' learning. Formative evaluation includes diagnostic evaluation which will give precious information about the learners' pre-requisites; this, of course, has to be continuous and not concerned with an evaluation at a particular point of the learning process. Information on what the learner "knows" will determine what he can learn, and reveal his mental activity. So formative evaluation has a close link with pedagogy, and relies on it to give answers to anxieties that the teacher can have. The teacher is no longer a "judge" but an "observer" who will use the learner's performance and errors to detect his mental activity and strategies. The results of this observation will perhaps explain the learners' difficulties, and together with an analysis of the teaching activity, will perhaps generate a more efficient strategy. Just as an artist who manipulates an object and observes the result to see if he should adjust his gestures in order to get better results, the teacher's adjustments are guided by the temporary results and obstacles he encounters during his work.

### **3-Implementing Formative Activities**

To be efficient, formative evaluation has to go through three stages:

Observing learners performing learning activities, gathering information through questionnaires, diagnostic tests and informal interviews; carrying out the learning activities with the learners, encouraging interaction between learners and the teacher. This is a very important

-It involves parents whose anxieties can have a negative impact the learners.

-It favors cramming and cheating.

It is beyond the scope of this article to go through the criteria that should be obeyed to design tests/exams, the drawbacks and the risks of relying solely on this type of evaluation. I would like to focus on another type of evaluation: it is formative evaluation, because it is concerned with both the process and the product. It permits to gather information which will help set coherent actions so as to improve learners' production. It is an essential and continuous control of learners' skills at intermediate stages before leading to a final judgement and decision; just as Robert Stakes so rightly compares: "When the cook tastes the soup, that is formative; when the guests taste the soup, that is summative"

To be more objective, summative evaluation should be supplemented by a continuous assessment of learners in order to confirm what the teacher has already observed, and to be more effective, it should be supplemented by a formative evaluation in order to bring about the necessary changes and adjustment for a more efficient learning.

## **2 Formative Evaluation**

It is an integral part of the teaching/learning process because it helps the teacher follow his pupils' learning, and adapt his teaching according to their level and pace of learning. It consists of gathering information on partial learning results and not on competencies; this will allow to identify the objectives which have not been reached, and find the causes of poor learners' performance. The causes may be

That is why tests need to be done effectively and objectively; they should set objective criteria in assessing learners' competence through their performance, and should be served with caution for the following reasons:

- They test far too many things at a time, and then make remedial teaching almost impossible.

- Scoring is laborious, time consuming and biased.

- It is easy to bluff: pupils may memorize a set of sentences to impress examiners.

So this kind of evaluation is never perfect, and the evaluator (the test designer) needs to reduce the biases which may affect it. Biases cannot be completely removed because exams target a group of learners rather than an individual learner. Finally the major drawback of this kind of evaluation is that it is not always congruent with teaching and learning: it does not evaluate all that has been taught in the programme, and what is evaluated has not been necessarily taught. It also comprises some risks like:

- It takes much time and energy of teachers and learners, and does not leave time for innovation, and reduces the time of learning.

- It favors the idea of utilitarianism rather than that of knowledge

- It places the teacher and the learner in opposite camps, and prevents cooperation.

- Learners invest too much on this kind of evaluation which leads to competition, stress, feeling of injustice, fears from the parents, the future, and may affect self image.

# **Using Formative Skills in the Project Work**

**Dr. Ouerrad Belabbas**

**Maitre de conférences**

**Département de langue anglaise**

**Faculté des Lettres, des Langues et des Arts**

**Université Djilali Liabes. Sidi Bel Abbes**

In this article, I would like to consider a very important aspect of the teaching/learning process: it is evaluation. Evaluation is an essential tool and concerns all the different aspects of the teaching/learning context: the syllabus, classroom methodology, teacher development and learners.

Evaluation is an integral and important part of the instruction process. It measures the effectiveness of our teaching and assesses our pupils' achievement. It diagnoses weaknesses and strengths, and helps us select what should be taught or re-taught for remedial purposes

## **1- Summative Evaluation**

We may be more accustomed to summative evaluation which focuses on learners' achievement at a particular point of a teaching unit, a term, a school year. It is part of the teacher's job because of administrative pressures, and also because of the teacher's desire to prepare pupils for exams. The results of this evaluation will be used by the teacher and the institution to take a decision (orientation, awarding a degree a need for remedial work). It is clear then that this kind of evaluation may be crucial for learners' life and career: the scores obtained in tests/exams will determine failure for some learners and success for others.



writing. Further investigations seek simpler ways to teach grammar and enhance writing skills to avoid boredom and frustration in the classroom.

### **References:**

- Harmer, J. 2001. How to Teach English. An Introduction to the practice of English language teaching. Longman
- John, E. 2008. Oxford Practice Grammar. Oxford
- Lawrence, S.M. 1974. Writing as a Thinking Process. Under the Auspices of the English Language Institute at the University of Michigan.
- Mohammed, M. 2004. Foreign Language Teaching Approaches, Methods and Techniques. World Innovation Foundation. (W.I.F) Fellow.
- New Prospects. 2007. Secondary Education. Year Three.
- On the Move. 2006-2007 MS4.
- Penny, U. 1988. Grammar Practice Activities. A Practical Guide for Teachers. Cambridge Handbooks for Language Teachers.
- Raymond, M. 2004. Essential Grammar in Use. Cambridge University Press.

### **Websites:**

[www.impactseries.com](http://www.impactseries.com)  
[www.nclrc.org](http://www.nclrc.org)  
[grammar.about.com](http://grammar.about.com)  
[www.uwplatt.edu](http://www.uwplatt.edu)

writing. A good communication depends strongly on the right use of sentence elements.

## **6- Recommendations:**

Research strongly suggests that the most beneficial way of helping students improve their command of grammar is to use students' writing as the basis for discussing grammatical concepts. Researchers agree that it is more effective to teach punctuation, sentence variety and usage in context of writing than to approach the topic by teaching skills (Calkins, 1980; Distefano and Killion, 1984; Harris, 1962).

When students are writing and revising their productions, the teacher may provide them with grammar instruction that may direct them to identify their difficulties and correct them by asking some questions and drilling to mark time. Further, the teacher could also devote more writing sessions to allow his learners to produce more.

In other words, through practising writing, the learner is offered the opportunity to apply the grammar rules to make his piece of writing clear and avoid at least the fundamental mistakes. Besides, the learner needs to feel self- confident when writing to produce a correct piece of writing, in this context, Lawrence (1974) quoted that” *during a writing session, the teacher should provide a relaxed atmosphere in the classroom to allow his learners to learn how to write.*”

## **7-Conclusion:**

To end up this paper, it is worth noting that grammar teaching is strongly linked to writing. Writing skills won't be developed as long as the grammar problems are raised. Nevertheless, our learners need lightening grammar syllabuses at both middle school and secondary school levels so as to be able to assimilate the lessons. They also need to be provided with more sessions of teaching grammar as well as

them, yet lessons, activities and home works were achieved. Moreover, another sample may be cited: *the food didn't delicious*. The problem that is raised in this sentence is that the learner does not know whether to use the verb "to be" or "did" knowing that "delicious" is an adjective which should be preceded by the verb "to be". The right sentence is: *the food was not delicious*.

There are some students who really fail in constructing sentences notably when it comes to produce personal pieces of writing; either sentences or paragraphs.

Likewise, there are other problems in the grammar context among which one might cite the agreement problem as: *...there is no friends; we visited a beautiful places...*

During their learning process, learners were instructed that the indefinite article "a" is used with singular nouns. However, plural nouns are not used with articles unless they are defined by the article "the" as: the USA. In spite of drills, activities, learners still find difficulties with regard to the use of articles. The correct way of the above sentences will be: either: *there is no friend; or there are no friends*. As for The following sentence: either: *we visited beautiful places; or we visited a beautiful place*.

In this case the student may define the place by giving its name for instance.

After gathering all types of mistakes, the teacher classified them into categories: verb tense, word order, agreement, article use...and did a collective correction with the intention to involve all her learners reminding them each time of the grammar rules.

Following what was stated previously, one can deduce that there may be a lack of motivation in the learning process as a whole on the part of learners or an absence- minded when

## 5- Methodology:

After dealing with the past simple tense: lesson and practice, second year secondary students were required to write a paragraph about how they spent the previous holidays- spring holidays- it is understood that the tense that must be used is: the **past simple** beside other elements as: articles, adjectives, adverbs... Learners still suffer from the misuse of the target tense owing to lack of practice, lack of revision. The examples that may be cited here are as follows:

*When we arrived, the receptionist take us to the room....*

This sentence contains a double problem: the first one is “s” for the third person singular where she/he would say: the receptionist takes us to the room. The second problem is the one of the past simple as we were talking about **last** spring holidays: the sentence should then be: *the receptionist took us to the room.*

The other recurrent problem is the one of the misuse of the infinitive:

*..... to relax and enjoyed; in order to enjoyed.....*

In such sentences, students still hesitate when using the infinitive. This may be due to the lack of concentration when writing sentences or paragraphs. The sentences will certainly be:

*To relax and enjoy; in order to enjoy.....*

The rule states that *and* is a conjunction that shows that something is repeated or continuing.

Another example may be shown:.....*I decide to went.....*, in this sentence, the learner is unable to distinguish between the infinitive and the simple past. He still meets difficulties to use

2- Constance Weaver: Dr. Connie Weaver is a professor of English at Western Michigan University, where she specializes in teaching teachers of language arts (reading, writing and grammar). She is nationally and internationally known as an author, teacher, educator and speaker.

#### **4- The Difficulty of Applying the Grammar rules:**

Teaching English at different levels -Middle school and Secondary school- is meant to combine and complement different objectives in addition to the acquisition of L1, i.e. Classical Arabic, that may not only facilitate the English learning process: pronunciation, vocabulary, grammar, but also make learners autonomous to use their linguistic competencies. However, what is actually noticed at both levels: middle and secondary schools is that the programmes are overloaded, hence, too many grammar rules are assigned within the same unit/file and the time allocated for grammar instruction is not enough: two or three hours throughout the unit. This makes us say that learners will never be able to assimilate all the rules and apply them appropriately notably when writing sentences or paragraphs despite the variety of structures taught.

Let us take some concrete examples: 4<sup>th</sup> year Middle school grammar programme comprises many points as: tag questions, sequencers with imperatives; conditional with: when +if; when + until; as soon as; while; future +conjunctions+ present; used to; didn't use to; if type two; remote possibility and uncertainty. When examining the above grammar aspects, they are actually prominent for building sentences i.e. learners should know how to put those elements in the right order to get grammatically correct propositions. Nevertheless, the majority of the students are unable to assimilate all the grammar structures devised for them in the curriculum above all that the same problem persists at the secondary school. Subsequently, the learners get bored when applying the rules in sentences and paragraphs and some of them definitely refrain from writing.

2- *Few grammatical terms are actually needed to discuss writing.*

3- *Grammar options are best expended through reading and in conjunction with writing.*

4- *Grammar conventions taught in isolation seldom transfer to writing.*

5- *Grammar conventions are applied most readily when taught in conjunction with editing.*

6- *Grammar instruction should be included during various phases of writing.*

7- *More research is needed on effective ways of teaching grammar to strengthen writing.*

Grammar has to be taught correctly from the first stages of the learning process as it helps our learners develop their writing skills. Hence, through writing students may learn more grammar structures to make his piece of writing clear and avoid at least the fundamental mistakes such as verb-tense agreement. Ur (1988) stated that “*grammar should be a long term learning process in order for learners to be able to master the grammar rules and the language as a whole.*”

Be it taught inductively or deductively, our foreign language learners often feel frustrated by the disconnect between knowing the rules of grammar and being able to apply them in listening, speaking, reading and writing.

.....

1- Richards Nordquist, PhD. In English, is a professor emeritus of rhetoric and English at Amstrong Atlantic State University and the author of two grammar and composition textbooks for College freshmen, Writing Exercises (Macmillan) and Passages.: A Writer's Guide ( St Martin's Perss).

*know how to pronounce spoken English appropriately. Part of our job is to give them that skill.*

Harmer (2001: 80)

Furthermore, writing has to be taught for several reasons that are stated by Murray (1973):

*1- Writing is a skill which is important in school and after school.*

*2- Writing for many students, is the skill which can unlock the language arts.*

*3- Writing is thinking.*

*4- Writing is self-discovery. It is an individual process in which each person attempts to find the meaning of his life.*

*5- Writing is an art, and art is profound.*

Murray (1973:1235)

It is obvious that not all students will benefit from the above reasons but according to their needs, they should know how to write letters, how to write reports.....To achieve that, English learners have to use words and put them in the correct order to get good grammatical sentences.

### **3-The Role of Grammar in Developing the Writing Skills:**

Richards Nordquist<sup>1</sup> states Constance Weaver's Principles for Teaching Grammar<sup>2</sup>:

*1- Teaching grammar divorced from writing doesn't strengthen writing and therefore wastes time.*

---

<sup>1</sup> \_  
<sup>2</sup>

## 1- Introduction:

Nowadays, English is considered as the most important language in the world in terms of use; its geographical proliferation is for many observers an on-going process. This prominent position owes certainly much to a number of factors. As the world we live in has grown, particularly with the development of science and technology, the language has 'imposed' itself as a means through which news on almost everything about man and his environment are exclusively communicated. For this reason, our government devotes significant attention to the learning of this language in the educational system.

English language communication won't be understood unless one uses its grammar rules correctly. Grammar is a significant aspect of the language, it is also the most effective way to express any thoughts and concepts that people want to share. Speaking or writing in a grammatically incorrect manner can be just as confusing as trying to understand a foreign language. It is important to use your words properly in order to get your point across effectively and practising good basic grammar can also add credibility to what you say and to what you write. So, the problematic that is raised in this subject is: which problem stands as a handicap behind the difficulty of applying some grammatical rules in a piece of writing? We may hypothesize that: students do not think thoroughly when they produce sentences or paragraphs.

## 2- The Importance of the Writing Skills in EFL Learning:

The writing skill has always been important in education as it has been the core of research of many linguists as Harmer (2001). Writing has to be learnt at school, it is not innate as speaking which is acquired as a result of being exposed to it. Writing has to be taught on the basis of some rules and conventions. Harmer (2001) confirms that learners need:” *to know some of writing's special conventions (punctuation, paragraph construction just as they need to*

# **Grammar: An Important Part in Developing Writing Competencies**

**Mrs. Mouri Chahrazede  
Maitre Assistante « B »  
Faculty of Letters, Arts and Languages  
English Department  
Djilali Liabes University . Sidi Bel Abbes**

## **Abstract:**

Grammar is a branch of linguistics and one of the most important aspects of ELT for learners to learn the target language. Whether it is taught implicitly or explicitly, learners always find it difficult to be assimilated. That is why, one should come back to the previous learning cycles i.e. the middle school and the secondary school ones and see the position of Grammar in the text book curricula and how it influences the learners' writing skills in producing pieces of writing at the end of each file or unit. Time allocated to teaching grammar is also vital to enhance learners' linguistic and communicative competencies. This article will include the importance of the writing skills in EFL learning with relation to grammar and its role in developing those skills. Likewise, some samples of the difficulties in applying grammar rules in writing sentences will be presented. Subsequently, some ideas will be suggested to improve Grammar learning as to reduce the number of grammar lessons per file/unit and increase the number of tasks to allow our learners to practise more grammar structures in writing.

**Key words: ELT- writing- grammar- difficulty-  
competencies- FLL**

# REVUE ENNASS

Revue Académique éditée par le Laboratoire le Texte théâtrale Algérien  
Université Djilali Liabes - Sidi Bel Abbès/ Algérie

N 2

Avril 2015

## Sommaire

الدراسات باللغة الأجنبية	
Grammar: An Important Part in Developing Writing Competencies Mrs. Mouri Chahrazede	3
Using Formative Skills in the Project Work Dr. Ouerrad Belabbas	13
Le fonctionnement du discours rapporté Dans Le Rocher de Tanios d'Amin Maalouf Benkazdali Khadidja	21
Teaching Reading in an ESP classroom: a Case Study at the department of Computer Sciences Dr Djaileb farida	57
Arab Women's Narrative: Inventing Images of the Self by means of the Writing Act. Boulénouar Mohammed Yamin	73

# REVUE ENNASS

---

Revue Académique éditée par le Laboratoire le Texte théâtrale Algérien  
Université Djilali Liabes - Sidi Bel Abbès/ Algérie

---

**N 2**

**Avril 2015**

**ISSN 2353-0219**

**Edition**

**Laboratoire le Texte théâtrale Algérien**

**Impression**

مكتبة الأستاذ للطباعة والنشر - الجزائر







