

---

# مجلة النص

---

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

---

العدد الثالث

يناير 2016

ردمد 0219 - ISSN 2353

منشورات

مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية

طباعة

مكتبة الرسالة 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 ليايس، سيدي بلعباس/ الجزائر

---

المدير الشرفي

أ د عقاق قادة

عميد كلية الآداب و اللغات و الفنون

مدير المجلة

إدريس قرقوى

رئيس التحرير

د الأحمر الحاج

مسؤول النشر

أ د دين الهناني أحمد

رئيس الهيئة العلمية:

د قندسي عبد القادر

أمانة المجلة

الأنسة : مصابيح خيرة

هيئة التحرير:

أ د مبروح زواوي

د شرقي نورية  
د بردادي بغداد  
أ خرواع توفيق  
أ رمضان حمدان صديق

### الهيئة الاستشارية

أ د صبار نور الدين	جامعة سيدي بلعباس
د. ملوك محمد	جامعة سيدي بلعباس
أ د بلقاسم محمد	جامعة تلمسان
د. منصوري مصطفى	جامعة سيدي بلعباس
د. عيسى راس الماء	جامعة وهران
د. سعيد الناجي	جامعة المـغرب
د. كريم ولد النبية	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

---

يناير 2016

العدد الثالث

## 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 الآتي:  
و بعدها يقدم في نسختين على وجه واحد من الورقة ، و في 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 ، و في 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 التقويم .
- 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

# مجلة النص

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

العدد الثالث

يناير 2016

## المحتويات

الدراسات المسرحية والسينمائية		
13	أ. بحري	- الرؤية الفكرية والإخراجية في النص المسرحي الاحتفالي.
31	د. دين الهناني أحمد	- سيميائية الخطاب المسرحي
43	أ. بلحولة سهيلة	- صور الواقع و رؤى العالمية في مونولوج فاطمة
55	د. كريم خيرة	- الاقتباس في المسرح الجزائري
73	البصري د. إلياس بوخموشة	- طبيعة الصوت ولغته في مجال تقنيات السمعي -
83	أ دحو محمد أمين	- ظاهرة الاغتراب في المـــــــونودراما.
103	د: شرقي هاجر	- عنف الإرهاب في فيلم "رشيدة" ليمينة بشير شويخ
113	أ/حساين سهام	- صـــــــوبة ترجمة النص الدرامي
121	فاطمة علواني	- اللغة الألسنية المنطوقة إشكالية اللغة في المسرح الجزائري
135	د/شرقي نورية	مكانة التراث الشعبي في حفظ ذاكرة الأمة

## الدراسات الأدبية والاجتماعية

151	د. سعداني يوسف	- الفضاء المعماري في النص الروائي الجزائري
177	د. عروسي محمد مراد	- النص الهدف بين المعايير الإستراتيجية لإمكانية قبول وملائمة الترجمة
183	أ. حال أحلام	- آليات ترجمة الفيلم الوثائقي
207	أ/ رمضان حمدان صديق	- آليات تكيف ألعاب الفيديو بين الأقلية والترجمة
217	أ. وافي حليلة	- صورة الفرنسي في رواية المرفوضون لسعدي إبراهيم
229	أ. بركة نصيرة	- الاغتراب الاجتماعي عند أبي العلاء المعري
239	د. الأحمر الحاج	- الإيقاع الداخلي للمقامة الهمدانية قراءة الأسلوبية
255	أ. كريمة بن ديمية	- الترجمة بين المقاربات اللسانية و اللسانية النصية
285	د. تيرس هشام	- تفسير النصي والتواصل من المنظور الهرمينوطيقي
291	أ. بلي عبد القادر	- الحذف في القرآن الكريم نماذج من آيات
307	أ. عطوش عتاوية	- شعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة
321	د. فتحي محمد	- المعارضة في الشعر الأندلسي
337	د. نادية لقجع جلول سايع	- المكتبات الرقمية في عصر المعلوماتية بين التطوير والتعميم
353	د. سعيد عكاشة	- جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي
365	أ/ قرقري بدره	- تجليات القراءة الشعرية في نقد محمد بنيس
371	أ. شبحاوي يمينه	- الإلفات العددية في القرآن الكريم
449	أد . ملاح بناجي	- من تقنيات السرد في النقد الروائي الجزائري

## الدراسات الأجنبية

3	Ms.Ali Rabah Nouria.	- A historical view about linguistic competence and students achievements in higher education.
25	Miss Nouar	- The Impact of Students' Self-Confidence on the Developmental Learning Process.
43	Mme Bouteflika Yamina	- quelle formation des enseignants de langues etrangeres ?
55	KHAFAGUE Soumia	-Quelle sémantique pour l'implicite ?



## الافتتاحية

يصدر مخبر ( النص المسرحي الجزائري) العدد الثالث 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 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 الأحمر الحاج

## الدراسات المسرحية والسينمائية





# الرؤية الفكرية والإخراجية في النص المسرحي الاحتفالي

أبحري قادة قسم الفنون

جامعة وهران 1

إن النص المسرحي العربي الاحتفالي ما يزال يبحث عن نفسه عكس النص المسرحي الغربي الذي تعرض لهزات عنيفة على يد مجموعة من المخرجين اتخذوا مواقف متباينة من النص أمثال: غوردن كريج وأودلف آبيا ومايرخولد وأنتونان أرتو وبريخت وبيتر بروك وغروتوفسكي... إلخ، وسنركز على هذه المواقف في الجزء المتعلق بالرؤية الإخراجية ، ومما لاشك فيه أن إعادة النظر في النص المسرحي وفي علاقته بالعرض قد دفعت إلى التفكير في مكان العرض، وأعتقد أنه من التعسف أن ندعو إلى إلغاء النص المسرحي في المسرح الاحتفالي كوننا لم نعثر عليه بعد إذ يصل عمره إلى أقل من نصف قرن بالإضافة إلى أن المهتمين العرب بالمسرح والمتلقي يدركون أهمية التمسك بالكلمة باعتبارها وسيلة هامة وفعالة لتبليغ الخطاب الفكري، وقد تم تناول النص المسرحي الاحتفالي في الفصل الثاني من حيث الخصائص الفنية والجمالية للكتابة الدرامية.

## 1- الرؤية الفكرية والفنية في النص المسرحي الاحتفالي:

إن النص المسرحي في المسرح الاحتفالي يقوم على أساس الارتباط بجوهر الظاهرة المسرحية الذي يشكله الاحتفال باعتباره ظاهرة اجتماعية عامة تهدف إلى تحقيق وإثبات مبدأ الهوية للمسرح

العربي والتي تعتبر - إثبات الهوية - عملية معقدة تحتاج إلى قسط وافر من الأبحاث لاستقراء وضعيته واستشراف تطلعاته، وتعني الهوية ذلك التميز بمعنى وجود الصفات الخاصة التي تجعل من القارئ الأجنبي يلتمس مسرحا عربيا مختلفا عما يراه في بلده، ولا يتحقق هذا التميز إلا بوجود "تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي، وتبرز وجودا عربيا قوميا وإنسانيا، من خلال رؤية فكرية وسياسية معينة"<sup>1</sup>، إذ تعمل هذه الرؤية الفكرية على ترسيخ هذه الهوية والخصوصية العربية في العملية المسرحية بواسطة التواصل مع المتلقي الذي يشارك في إقامة الحفل وفق منظومة من الأبعاد القومية والإيديولوجية والاجتماعية، كون محور الحفل هو الإنسان.

ولم يكن المسرح العربي خارج الحياة العربية لذلك فكثيرا ما نتحدث عن إشكالية تأصيل المسرح العربي، ونحن في الحقيقة نتحدث ضمنا عن إشكالية الحداثة، فالتنظيرات المسرحية التي بدأت مع ثلة من المبدعين المسرحيين العرب منذ بداية الستينات ومحاولات التجريب الدرامية التي استلهمت أشكالا تعبيرية شعبية أو غريبة، كلها كانت "تسعى إلى خلق خطاب درامي حدائي يعكس الهوية الخاصة للذوق الجمالي العام الذي يميز الإنسان العربي عن غيره"<sup>2</sup>، وقد حاول عبد الكريم برشيد استلهام مواضيع لها صلة بالتراث والوجود الإنساني وبلورتها في فكرة مسرحية "(ابن الرومي في مدن الصفيح)" التي تهدف إلى تحرير الإنسان العربي من قيود التبعية للآخر المتمثل في النظام الغربي الذي يستعمل الأنظمة العربية الموالية

لتحقيق أغراضه المتمثلة في السيطرة على البترول ونهب الأموال. في حين نجد في مسرحية امرؤ القيس في باريس من خلال شخصية امرؤ القيس، التي صورها برشيد على أنها مصادرة الفكر لم تجد في باريس غير أساليب اللذة والترف بالإضافة إلى تهريبها من المسؤولية نتيجة تبذيرها الأموال دون تفكير في المستقبل، وبالرجوع إلى الحديث عن المسرحية السابقة (ابن الرومي في مدن الصفيح) نجد الكاتب يعبر عن رؤيته الفكرية والفنية من خلال توظيف شخصية ابن الرومي التي تظل في صراع دائم ومستمر مع شخصيات تمثل السلطة أو الأنظمة الموالية، كشخصية الحاكم ورئيس المجلس البلدي قصد تحقيق مبدأ التحرر من قيودها بواسطة المشاركة الجماعية في الحفل المسرحي، وتصور شخصية ابن الرومي من ناحية أخرى "مأساة المثقف المتروك الحائر في الاختيار نظرا لعدم وضوح الرؤيا"<sup>3</sup> تتصل هذه الرؤيا - حسب ما يعتقد الباحث - بالأساليب المنتهجة من الأنظمة والسلطات العربية التي تستعمل مبدأ القوة والاستبداد تجاه الشعوب لضمان استمرارية أنظمة الحكم، وهي أساليب ورثتها عن القوى الاستعمارية، حيث عملت على التفريق بين أفراد المجتمع لتسهيل مهمة تمرير الخطابات السياسية، ويدعو المؤلف في المسرح الاحتفالي إلى السعي للوصول إلى الحرية والتحرر بواسطة كسر هذه القيود المتعلقة بالاستسلام للأنظمة الموالية للقوى الغربية من خلال تحقيق الوصول إلى الشخصية المتميزة التي تحمل مجموعة الأبعاد الحضارية والنفسية والاجتماعية ... إلخ، التي تهدف إلى استعادة

الإنسان العربي باعتباره كائناً يؤمن بالجماعة، لتوازنه وكيانه المهزوز بفضل التغلب على الانهزامية فكان الأجدد بشخصية امرؤ القيس الاجتهاد لتحقيق الكيفية المثلى لتسيير شؤون وطنه وليس التوجه لأشكال الترف التي تعني استسلامه للآخر.

وتتصل الرؤية الفكرية للمؤلف في المسرح الاحتفالي بتحقيق التواصل بين الممثل والمتلقي، وتتجلى في البعد الاجتماعي الذي يهدف إلى إيصال رسالة خاصة إلى المتلقي، تتمثل في تحمل المسؤولية لتطهير المجتمع والمحافظة على تماسكه وفق عاداته وتقاليده كما تهدف هذه الرسالة إلى "الحث على القيم الإنسانية المتوارثة، وإصلاح ما فسد منها، لتحقيق أهداف أخلاقية من خلال إدخال بعض العناصر الشفوية القيمة والعادات والتقاليد التي تبرز المجتمع في أحسن وأعرق صورة"<sup>4</sup>.

يتحقق المسرح الاحتفالي من خلال مجموعة من التجليات التي تظهر في شكل تقنيات فنية: كالمشاركة والتواصل، والاندماج مع الموقف لتمثل موقف الاحتفالية كنظرية فلسفية قائمة على "مجموعة من التصورات للوضع الإنساني، وهي تصورات قائمة على أساس المحسوس وليس على أساس المجردات الذهنية، إنها ليست مقولات مجردة تم خلقها وتركيبها في الأنايب الذهنية، ولكنها أفكار تكونت وتشكلت من خلال المعاناة الميدانية"<sup>5</sup>.

وتتصل هذه النظرة الفلسفية برؤية المؤلف ومواقفه من الواقع بحيث يعمل من خلال فعل الكتابة على تصوير معاناة الإنسان داخل منظومة الجماعة، وهذا ما يبرر موقف الاحتفالية كنظرية فكرية وفلسفية من الوجود الإنساني ومن السياسة والأخلاق ومن التراث



ويمثل ابن الرومي حسب رؤية برشيد الفكرية مجموعة من المواقف والتناقضات، فابن الرومي يمثل الواقعية الاحتفالية، التي تتحقق مع الرؤية العميقة للواقع من قبل المؤلف المبدع الذي يحاكي الجوانب التي تمس الوجدان الإنساني ومخيلته وفكره وواقعه، ولا تقتصر مهمة المبدع تجاه الواقع بأن يعيشه كما هو وإنما يعمل على تجاوزه "فالإبداع تركيب من خلال أجزاء الواقع وملحقاته لواقع جديد مغاير، فمن غير المعقول أن نكون مؤمنين بعطب الواقع ثم نعمل على استنساخ هذا العطب وعلى تكراره من جديد"<sup>6</sup>.

تتجلى الرؤية الفنية في المسرح الاحتفالي في اجتهاد الكاتب على تغيير حدود الواقع بحيث لا يصبح عمله مرتبطاً باللحظة الراهنة إلا باعتبارها لحظة إبداع ومسرحية ابن الرومي تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية كونها تغوص في عمق العقلية العربية لتبرز أسسها، وتختصر كل المراحل التي تخص الأمة العربية فهي تصور الماضي وتعطي انطبعا عن المستقبل باعتبار الواقع كتلة واحدة، وتغوص في روح الانسان العربي وتحتوي على كل التصورات الذهنية للتأثير عليه والتعبير عن ذائقته الفنية والجمالية.

وتتصل الرؤية الفكرية في المسرح الاحتفالي بأهم المرتكزات النظرية والتطبيقية التي حددها مصطفى رمضاني وهي: "التحدي - الإدهاش - التجاوز - الشمولية - التجريبية - التراث - الشعبية - الإنسانية -

التلقائية - المشاركة - الواقع والحقيقة - النص الاحتفالي - اللغة الإنسانية<sup>7</sup>.

وتمثل هذه المرتكزات مجموعة من الخصائص الفنية والأدوات التعبيرية التي تتصل بالحفل المسرحي الذي يحمل دلالات تتصل بالمشاركة كون الاحتفال ليس بالضرورة مرادفا للتمثيل كما هو الشأن في المسرح الأرسطي والبريختي " فالإنسان العربي الذي يلبس اللباس الغربي ليس غريبا بالضرورة، وذلك لأن وراء اللباس ذاتا لها ارتباط بهذه الأرض، نفس الشيء بالنسبة للمسرح لأن الأساس هو الاحتفال الشعبي، هذا الاحتفال الذي نعيد اليوم هيكلته من جديد، وذلك حتى يكون قادرا على التأريخ للوجدان الشعبي"<sup>8</sup> والتعبير عن قضايا الامة المصرية وترسيخ مبادئ الحرية والاستمرارية.

وترتبط الرؤية الفكرية للمؤلف في المسرح الاحتفالي - إلى جانب تحقيق التواصل - بإشراك الجمهور في الحفل المسرحي لتحرير المتلقي من المشاهدة السلبية بغية تجسيد متعة فنية تتصل بمبادئ الاحتفالية مثل: تحقيق التحرر وهذا ما نقف عليه مع توظيف برشيد لشخصية دنيا زاد التي تحاول في نهاية المسرحية الانقلاب على أفكار أبيها المخايل ابن دانيال، لتجسد مبدأ الحضور في الحفل المسرحي ولتعكس أيضا موقف الكاتب في المسرح الاحتفالي من الصيغ المسرحية التي كانت تسبق هذا الاتجاه في صورة المسرح الأرسطي والمسرح البريختي هذا من جهة، وبمخاطبة دعوة لرجالات المسرح العربي من جهة ثانية. ويقول

محمد صولة متحدثا في هذا الشأن: "إذا كان المسرحيون الآن يعون كل الوعي بأسئلة المسرح ثقافيا واجتماعيا وإيديولوجيا ومعرفيا وفنيا وجماليًا، فإنهم مقتنعون أيضا كل الاقتناع بانخراطهم الطوعي والواعي في تحولات المجتمع، بحيث لا يمكن دراسة أي مجتمع على المستوى السوسيولوجي أو الأنثروبولوجي إلا بتفكيك بنياته الرمزية"<sup>9</sup>.

فالدعوة إلى الاحتفال لتجسيد الظواهر التراثية كفيلة بكسر قيود الشعرية الكلاسيكية والاتجاه البريختي، وذلك لتحقيق التواصل المبني على أسس إنسانية باعتبار المسرح الاحتفالي يركز على أسس جوهرية تتمثل في التلقائية والمباشرة والحيوية من جهة، ويعتمد أيضا على المشاركة التي تولد الفرجة الفنية لدى الإنسان من جهة أخرى ذلك أن "داخل فعل الاحتفال يكون التمثيل لعبة جماعية تشكل خيوط خلفياتها المختلفة أمام المحتفلين، فمن داخل الحفل تتميز مواهب مختلفة سواء في المحاكاة أو الغناء أو الرقص لتؤدي مشاهدا وفواصلا للآخرين، وبهذا يسقط الجدار بين المبدع والمتلقي إذ المشاركة متوفرة ولو في أبسط صورها أي عن طريق التصفيق والتشجيع والضحك والتعليق الفوري"<sup>10</sup>. وهذا ما ندعوه بالمشاركة الإيجابية للمتلقى.

وهذا الاندماج الذي دعا له رواد المسرح الاحتفالي يمثل رد فعل على المسرح الأرستطي الذي يحتكر العرض المسرحي وخيوط نسج النص الدرامي، عازلا بذلك المتفرج عن الحفل. ولقد وجد المؤلف المسرحي في الواقع المعاش دافعا موضوعيا للبحث والتنقيب عن الزمن العربي الضائع والقضايا الإنسانية بمعاناة حقيقية صادقة، هذا بالإضافة

إلى تحطيم القيود وتجاوز النظرة الكلاسيكية للمسرح العربي، وقد كان برشيد يهدف من خلال نموذج ابن الرومي في مدن الصفيح إلى إعطاء "نكهة ومسحة تقف ضد الأشكال القديمة التي تجعل من المسرح وسيلة تخفي الحقائق الإبداعية وتضلل المفاهيم الواقعية للأحداث السياسية والتاريخية الحقة"<sup>11</sup>.

فحقيقة الواقع الراهن كانت تحاول أن تعبر عن الإنسان العربي من خلال تاريخه وتراثه ولغته، وبذلك فإن المسرح الاحتفالي يتجاوز شكل المسرح السائد ليعمل على ترسيخ تصور فكري متكامل يخلخل المفاهيم التقليدية السائدة في المسرح.

مما سبق نستنتج أن دعوة الكاتب عبد الكريم برشيد من خلال المسرح الاحتفالي يدعو إلى تبني مشاركة الفرد المحتفل داخل منظومة العرض الاحتفالي وبالعودة إلى النص المسرحي ابن الرومي في مدن الصفيح خصوصاً في محاولة دنيا زاد الخروج مع الناس للتظاهر، هو بمثابة ثورة المؤلف على المسرح الأرسطي الذي يدعو إلى إحداث التطهير، ودعوة للتمرد على الاتجاه الملحمي الذي يركز على التغريب، وذلك لإحداث الاندماج ولتغيير المنظور السائد للإنسان العربي في علاقته بالواقع والتاريخ وبذاته أيضاً.

إن تقريب المسرح الاحتفالي من طروحات المسرح الملحمي تتجلى في: جعل المتفرج هو البطل كون الملحمية أصبحت "تفرض نفسها

بقوة، وتتدخل بين خشبة المسرح، وبين القاعة التي يجلس فيها جمهور المشاهدين<sup>12</sup>.

مما سبق يمكن القول أنه فعلا يحقق النص الاحتفالي كمشروع للكتابة الاحتفالية متعة القراءة والمشاهدة الحية التي تتسم بالإيجابية لكي تكون مشاركة جماعية بين الممثل والمتلقي والكاتب والمخرج في تحقيق نجاح الحفل المسرحي شرط أن تتسم الرؤية الفكرية للمؤلف بفكرة تعبر عن قضايا الامة كمحاربة الاستعمار والتصدي للأنظمة الموالية، ومن الجانب الفني أن يتميز أسلوب الكاتب بالجدة.

## 2- الرؤية الاخراجية في النص المسرحي الاحتفالي:

يعمل المخرج المسرحي على استعمال عناصر العرض لتوظيفها بكيفية مركزة تتطابق مع الرؤية الفكرية والفنية للمؤلف، و مصطلح الإخراج " يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج<sup>13</sup>، و التي تخدم رؤية المؤلف.

إن أهمية العرض الاحتفالي لا تكمن في القدرة الهائلة من المعرفة الانسانية التي تعبر عن الرؤية الفكرية الفنية، بل أيضا في قدرته - أي العرض - على تحقيق التآلف والاندماج بين البشر على صعيد المستويات الجمالية والاجتماعية، باعتبار العرض المسرحي يساعد على التكامل بين النظرية و التطبيق، فهو يجمع بين الخبرات النفسية و الجسدية من جهة، وبين الخبرات الوجدانية و المعرفية من جهة ثانية، لذا فإنّ

صناعة العرض المسرحي في مسرح الاحتفالي تمر بعدة مراحل أساسية يتبعها المخرج انطلاقاً من اختيار النص الجيد و اختيار فرقة التمثيل والتشكيل السينوغرافي الذي يخضع لمجموعة من المقاييس الهامة.

ويتركز الإخراج في المسرح الاحتفالي على مجموعة من الأدوات التعبيرية الأساسية التالية: (الديكور، الإضاءة، الملابس، الأكسسورات، الماكياج) وهذا وفق منظومة الفضاء (نقل العرض أو الحفل من فضاء الحلقة المفتوحة إلى داخل الحلقة في الخشبة الإيطالية). وتندرج تجربة رواد المسرح الاحتفالي في إطار التحولات التأصيلية للمسرح المغربي بخاصة و العربي بعامة، حيث كانت لهم مساهمة فعالة خاصة في الجانب الذي يتعلق بالكتابة السينوغرافية.

ويعتبر العرض المسرحي الاحتفالي بمثابة ذلك النص الذي يتغير إلى مجموعة من العلامات السمعية البصرية التي تجسد الجانب الجمالي في المسرح الاحتفالي، و تؤكد ماري إلياس وحنان قصاب حسن على أن "مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة.. الخ"، وصياغتها بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية، هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه"<sup>14</sup>. فيما يتعلق بالاعتماد على الادهاش التقني والدعوة إلى نقل العرض المسرحي إلى أماكن تنبع من تقاليدنا المعمارية و التمثيلية و اشراك الجمهور في التمثيل كما حدث في ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب للطيب الصديقي، حيث يبدأ التقديم

بحوار الشخصية المجذوب في مدينة مراكش، يتبعه الراوي 1 والراوي 2  
يشارك الثلاثة في تقديم ديكور المسرحية العام.

حيث من خلال هذا الفضاء النصي الذي تجتمع فيه الارشادات  
المسرحية والحوارات استطاع الصديقي أن ييسجد رؤيته الإخراجية في  
المسرح الإحتفالي، وهو بذلك يعتبر رائد هذا النوع من المسرح على  
صعيد الممارسة الإخراجية، ويرى مصطفى رمضاني أن مسألة "البحث  
عن صيغة جديدة للمسرح العربي كان مثار اهتمام كثير من الدارسين  
العرب، غير أن الإحتفالية هي التي تفردت بنفسها الطويل في التنظير  
من خلال بياناتها وإبداعاتها المسرحية في هذا المجال"15، وهذا من خلال  
جهود عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي الذي كان رائدا في اقتناء  
هذا الشكل الأصيل عبر توظيف وسائل التعبير الشعبية كالحلقة و  
سلطان الطلبة والملحون وغيرها.

و يعتبر الفضاء المسرحي نقطة تحول هامة في مسار المسرح  
الإحتفالي باعتباره يتحكم في باقي المستويات السينوغرافية الأخرى  
كالديكور، و الإنارة، والملابس، والأكسسورات، وغيرها وفي هذا  
الصدد يقول عبد الكريم برشيد متحدثا عن الإخراج الإحتفالي أنه:  
"لا شيء في المسرح يمكن أن يكون خارج المسرح.... لقد كان المسرح  
دائما عبارة عن لعبة سحرية تفترض وجود ستار وكواليس وجدران  
عالية تخفي أسرار اللعبة وخلفياتها المختلفة، فالخشبة لم تكن تظهر من

الصورة غير الوجه فقط. أما بناء الديكور وارتداء الملابس وعملية الماكياج فأشياء كانت خارجة عن الحشية"16.

مما سبق يتبين لنا أنّ المسرح الاحتفالي يركز على تقديم الحفل وفق منظومة اللعب بين الممثل و المحتفل بغية تحقيق فرجة فنية تعتمد على لغة الجسد و أسلوب الحكيم. وكل هذا للوصول إلى ترسيخ التواصل كمبدأ أساسي من خلال إشراك الجمهور، وهذا ما استطاع فعلاً تجسيد الطيب الصديقي إذ من خلال تتابع اللوحات تظهر لنا شخصية الجذوب التي تمثل مرجعية تراثية تتبنى أفكار المؤلف/ المخرج الذي يحاول تصوير الواقع والعلاقات التي تتحكم في سيرورة المجتمع (كحركة التنقل إلى أداء مناسك الحج مروراً بواد صوف و تونس و حجم المعاناة التي لقيها).

إلى جانب هذا يعمل التواصل في العرض المسرحي الاحتفالي على نشر أهداف تحمل أفكاراً إيديولوجية و جمالية و اجتماعية داخل منظومة المجتمع العربي الذي يمثل الإنسان.

ولقد كان سعي رواد المسرح الاحتفالي على رأسهم عبد الكريم برشيد و الطيب الصديقي تأصيل العرض المسرحي من خلال مكوناته السينوغرافية الأساسية إذ " تعتبر الاحتفالية عملية تأصيل الاخراج المسرحي جزءاً من أشكال التأصيل المسرحي ككل... لذلك كانت العملية السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تدخل في إطار الثورة على



الاخراج الأرسطي التقليدي، لأنه يتعامل مع المتلقي كمستهلك للمادة المعروضة في العرض المسرحي"<sup>17</sup>.

واعتمد الطيب الصديقي على تقديم ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب في ميدان الحلقة المفتوحة في ساحة الفنا بمراكش حتى يجسد مبدأ الحيوية و تفعيل المشاركة التلقائية والايجابية من قبل الجمهور المحتفل في العرض، ذلك لأنّ إيديولوجية الاحتفال تتجاوز الخشبة الايطالية و شكل البنية المسرحي التقليدية، و" الحقيقة أنّه رغم إلحاح الاحتفالية على رفض الخشبة الايطالية ، فإنها لم تستطع عمليا أن تقدم عروضها في الساحات و الشوارع و الأسواق و غيرها، باستثناء بعض الأعمال الصديقي و بعض محاولات الهواة التي قدمت في مناسبات خاصة و لجمهور خاص"<sup>18</sup>.

وهذا في نظر برشيد رائد الاحتفالية أنّ الطيب الصديقي لم يكن يشكل خطورة على السلطة وهو يقدم عروضه المسرحية خارج القاعة الايطالية باعتبارها استعراضات محايدة وبرينة لا تشكل خطورة باستثناء التجمهر، ويتحقق التواصل في المسرح الاحتفالي من خلال تلقائية المستويات السينوغرافية الأخرى، ومن أهمها الديكور الذي يعتبر من أهم الوسائل التعبيرية التي ترمي إلى خلق التواصل مع الجمهور المحتفل. وذلك انطلاقا من البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي الذي يؤكد على أنّ "الديكور كتركيب لقطع سينوغرافية مختلفة لا يمكن أن يفصله عن الفاصل المركب"<sup>19</sup>.

مما سلف، تعتبر عملية تركيب الديكور شيئا داخلا في نسيج العملية الابداعي، وهذا ما نلمسه في ديوان المجذوب إذ من خلال

النص نستطيع تصور كامل أجزاء الديكورالذي يوظف تقنيا في إقامة الحفل. ثم إنّ دراسة نص ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب للصديقي كعرض مسرحي مفتوح على اجتهادات فنية جمالية متعددة، فهو من جهة أولى يظهر كمسرح مغاير يتجسد في الاحتفال لأنه يزواج بين النص والعرض، ومن جهة ثانية يمثل طرائق تحضير العمل الفرجوي على مستويات متعددة تشمل الاعداد الدراماتورجي والسينوغرافيا والاخراج و إدارة الممثل، ناهيك عن إنتاج المعرفة المسرحية لحظة العرض. لذلك " تصبح هذه الكتابة المنقولة إلى الخشبة بحثاً فنياً في رمزية الأماكن و الشخصيات و الأشياء، وبالتالي جديدة في انشغالها الحر و التجريبي لأشكال فرجوية محلية وعربية وعالمية"20، بحيث يسعى المخرج من خلال الرؤية الإخراجية إلى تحقيق التوازن لتصوراته مع الرؤية الفكرية والفنية للمؤلف.

نستخلص مما سبق، أنّه قد يكون العرض المسرحي الاحتفالي - في اعتقادي- خالياً من أي استعمال للديكورات غير الفضاء الذي تعرض فيه المسرحية، وهو، أي مكان صالح للتواصل بين الحكواتي والمتحلقين حوله، حيث يجسد ديكوره من خلال حركاته ولغته وطريقة أدائه للحوار21.

والجدير بالذكر أنّ الديكور والاكسسورات لا تسوق دلالاتها الاجتماعية إلى المسرح الاحتفالي، بل تقتصر على ما هو ضروري ويخدم الطفل واللوحات كما هو حال جميع وسائل الابداع في النص و

العرض أين يتوخى المبدع الدقة و التركيز لتشارك حركة الممثلين باعتبارها تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي، كما في ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد إن توحى العربية "التي يجرها المخايل ابن دانيال و ابنته دنيازاد" بموقف الكاتب للجمهور بوجوب التحرر من القيود بواسطة الفعل و الحركة، وهذا ما تحقق في نهاية المسرحية بإقامة الاحتجاج و التظاهر الذي حاولت شخصية دنيازاد المشاركة فيه.

ويرتكز الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي على ضرورة تواجد ثالث الممثل والموضوع والجمهور، وهذا ما ركز عليه الطيب الصديقي فصد إحداث فرجة فنية تعتمد على البساطة والوضوح و قد نجح المخرج في تحقيق التناسق بين التأليف و التمثيل و توقعات الجمهور، وهذا ما يؤكد عليه عبد الكريم برشيد عندما يعرف الإخراج باعتباره " كتابة سينوغرافية.... فهو حوار مباشر وذلك مع أكثر من محاور واحد، فهو أولا حوار مع النص الأدبي و ثانيا حوار مع الممثل الذي هو المبدع الثالث و ذلك داخل العملية الابداعية، فهو لا يمكن أن يكون مجرد أداة للتعبير، وهو ثالثا حوار مع الجمهور، فهو شرط الابداع المسرحي"<sup>22</sup>، ومن هذا المنطلق يكمن القول أنّ الكتابة السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تحاكي جميع المكونات المسرحية و توظفها لبناء فرجات فنية تركز بالأساس على الممثل الذي يتمتع بجرية واسعة لإقامة التمسرح الاحتفالي من خلال البحث عن الشخصية التي

يتمصصها، ويرتكز اللعب الاحتفالي على لغة الجسد استنادا إلى مسرح القسوة الذي ينطلق من الجسد لتجسيد العروض المسرحية.

وكل المستويات السينوغرافية التي تشمل الفضاء والديكور الإضاءة والملابس والأكسسورات والماكياج نتعمل على تحقيق فرجة فنية وفق خاصية التمسرح في ثنايا الحفل حسب ما جاء في المعجم المسرحي على لسان ماري إلياس وحنان قصاب حسن كما أوردناه سابقا، وذلك من خلال تنظيم مكونات العرض خاصة لمجموعة من المقاييس كصياغتها بشكل مشهدي، و لكن الباحث محمد عبد الرحمان الجبوري له رأي مغاير حيث يرى: " أن المسرح الاحتفالي يتميز بسرعة التغيرات في المشاهد المسرحية واتساع مساحة اشتغالات الفعل المسرحي الأمر الذي يؤثر طرديا على واقعية و ثبات سينوغرافيا العرض المسرحي"<sup>23</sup>.

وفي اعتقادي تسهم السينوغرافيا في العروض الاحتفالية ومنها عرض ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب للصديقي في إحداث حالة من التفاعل والاشتراك مع المتلقي و لفت انتباهه بشكل مستمر لمتابعة أحداث العرض المسرحي، وحسب الناقد عبد الرحمان بن زيدان يعتبر " الطيب الصديقي صاحب تجربة لا فئة للنظر في صناعة الفرجة المسرحية بتجريب يوظف التراث العربي والعالمي ليقدمه بأدوات فنية مكتسبة....وأعطى لأسلوبه في صناعة الفرجة حيوية إبداعية تترجمها مهاراته في تحويل العرض المسرحي إلى مجال

خصب يلتقي فيه التراث المحلي بالعالمي، ويقوم بالحفر في المخزون الفرجوي المحلي ليؤسس حواراً مع المخزون البصري العالمي<sup>24</sup>.

يمكننا أن نستخلص من خلال الأسلوب الذي انتهجه الصديقي في صناعة الفرجات المسرحية مجموعة من الخصوصيات التي تتعلق بالثورة الإخراجية أهمها الخروج من الفضاءات المغلقة والعلبة الإيطالية إلى الفضاءات المفتوحة كالمواقع الأثرية بغية تحرير المسرح وجعل المتلقي المغربي يتصل بتاريخه كما في ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب وهذا التواصل يتحقق من خلال الاعتماد على التمثيل التلقائي وتوظيف تقنية الارتجال المسرحي، وذلك بجعل المسرح " عرضاً شاملاً بمسرح شامل يخاطب كل حواس المتلقي باللغة، واللحن، وبالتمثيل، وبالسخرية، وبكسر الإيهام المسرحي، وباللباس الذي تميزت بوضع تصاميمه أخته ماريما الصديقي<sup>25</sup>.

وبهذا استطاع الصديقي في ديوان المجذوب أن يبدع في المزاوجة بين الصنف البصري (العنصر السينوغرافي في علائقته بالإخراج) والسمعي (العنصر الدراماتوري) وربطه بإدارة الممثلين داخل فرجة متوازنة وذلك باعتبار هو المؤلف والمخرج لهذا الديوان الاحتفالي، أي استطاع التوفيق بين الكتابة الدرامية من جهة، والكتابة المسرحية من جهة ثانية، ولقد ساعدته عدة عوامل لتحقيق نجاحه.

## الهوامش :

- (1) بلبل فرحان ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1984.ص157
- (2) مصطفى رمضاني ، علامات في المسرح المغربي ، دراسة ، منشورات ديهيا ، دت . ص14
- (3) عبد المجيد فيش ، دراسة نقدية لمسرحية ابن الرومي ، مجلة أوراق مغربية، ع 7، ديسمبر 1982، ص 09
- (4) بوعلام مباركي ، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي ، أطروحة دكتوراه ، اشراف أ.د عز الدين المخزومي ، جامعة وهران ، 2008/2007 مخطوط.ص290
- (5) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1985 ص175
- (6) عبد الكريم برشيد ، م ن ، ص 179.
- (7) مصطفى رمضاني ، علامات في المسرح المغربي ، دراسة ، منشورات ديهيا ، دت . ص14
- (8) مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994 ص83.
- (9) عبد الكريم برشيد ، المسرح الاحتفالي ، الدارالجمهورية للنشر والتوزيع والاعلان ، ليبيا ، ط 1، 1990/1989. ص141
- (10) محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض، المطبعة السريعة القنيطرة، المغرب، ط 1، 2014، ص05.
- (11) عبد الكريم برشيد بيان المسرح الاحتفالي ، دفاتر مسرحية مجلة التأسيس ، ع 1 ، مطبعة الأنبار ، الرباط ، جانفي ، 1987.
- (12) سميرة السباعي ، الدكتور عبدالرحمن بن زيدان في مرآة التلقي ، مكناس برانت شوب ، المغرب ، 2012.ص14
- (13) عبد الرحمن بن زيدان، من قضايا المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، 1978، ص 106.

## سيميائية الخطاب المسرحي

د. دين الهنّاني أحمد.

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس.

أخذت السيميائية حيّزا واسعا على مستوى الكتابات الروائية، والشعرية، ولكنها بدأت في فترة متأخرة قُتِمَ بدراسة الأعمال الدرامية على مستوى الكتابة، والعرض والإخراج، وهذا راجع إلى الموقف السلبي الذي تبناه المشتغلون بعالم المسرح، سواء في أقسام المسرح في التعليم العالي أو في مجال الاحتراف المسرحي على وجه العموم، وقد وصل هذا الموقف إلى حدّ العداء، فقد كتب بريان هاموند مقالا بعنوان سيميوطيقا المسرح مخطّط أكاديمي لخلق وظائف جديدة سنة 1984، يوحى بالعداء الواضح السيميوطيقا، و هو العداء نفسه عبّر عنه عدد كبير من النقاد والجمهور الذين شاركوا في مؤتمر المسرح الذي عُقد في كلية (كرو و ألساجر) بأمريكا سنة 1983.<sup>1</sup>

سبب هذا الموقف السلبي، والعدائي أرجعه الباحث مارتن ألسن إلى اللغة الغامضة والأسلوب المجرّد الذي عرض به السيميوطيقيون البارزون، النتائج التي توصّلوا إليها. هذا الأسلوب لا يفهمه سوى الأكاديميون والمنظرون فيما بينهم، لهذا أصبحت الدراسات السيميولوجية حول المسرح حبيسة الكتب.

سبب آخر وقف عقبة في وجه تقدّم الدّراسات السّيميولوجيّة في المسرح هو عدم انفصال الدّراما عن الأجناس الأدبيّة أخرى. فإلى وقت قريب كانت تدرس النّصوص المسرحيّة بطريقة تقليديّة معزولة عن العمليّة المسرحيّة.

كما تدرس القصائد و الأعمال التّثريّة الأخرى فيتحوّل النّاقّد المسرحيّ إلى مجرّد قارئ، يتصوّر الفضاء المسرحيّ في مخيلته، ويصدر أحكاماً وفق مقاييس جاهزة لا تخرج عن إطار الشّخصيّات الإنسانيّة في الواقع،

و قد يحلّلهم تحليلاً سيكولوجيّاً ناسياً أنّ العمل المسرحيّ. لا يُقيّم كنصّ مقروء، بل يجب الإلمام بجميع جوانبه كحدث يتجسّد في مستويين: مستوى القراءة، ومستوى المشاهدة.

بمجرّد إرجاع فعل المسرح إلى طبيعته الأصليّة، و هي أنّ الفعل يتطلّب تعاوناً بين المؤيدين منهم الكاتب و المخرج، و الطّاقم الفنّي، وعليه تصبح العمليّة التّقديّة متشعّبة تُمارس على أصعدة متعدّدة تصبّ كلّها في فكّ شفرات الخطاب المسرحيّ، وهذا ما سمّاه كير إيلام «برصد و تحليل كلّ عناصر المرسلات التي تعمل في الآن ذاته لتمكّن في الأخير من القيام بتقطيع متماسك للخطاب المسرحيّ»<sup>2</sup>.

إنّ الدّراسات السّيميولوجيّة للمسرح ظهرت بأوروبا بشكل محتشم في أواسط القرن العشرين فقد شهد المسرح صدور دراستين في تشيكوسلوفاكيا بدّلنا بشكل جذريّ تطلّعات التحليل العلميّ للمسرح



و الدّراما، و هما: علم جمال الفنّ و الدّراما (1981) ل أوتكارزيتش Otkarzitch، وتحليل بنيويّ لظاهرة الممثل ل جان موكاروفسكي Jean Mucarovski<sup>3</sup>. لقد وضع المنظران فرضيّة تقول إنّ كلّ شيء داخل الإطار المسرحيّ هو علامة. و إنّ العرض هو مجموعة من العلامات، و أدركا أنّ «الأشياء العادية على خشبة المسرح تكتسب دلالة، أعظم ممّا هي في الحياة العادية»<sup>4</sup>، كما طرحت الدّراستان الأسس التي انبنى عليها أغنى متن لنظريّة مسرحيّة دراميّة تمخّضت عن العصور الحديثة انطلاقاً من مدرسة براغ اللسانيّة نهاية النّصف الأوّل من القرن العشرين. فقد قام أعضاء مدرسة براغ بتطبيق المنهج السيميولوجيّ على بعض الإبداعات الفنيّة منها على الخصوص المسرح الشعبيّ، و المسرح الصّينيّ، في محاولة جديدة لمعرفة مناطق الاهتمام بالنسبة لهذه الطّريقة غير المألوفة في العمليّة النّقديّة.

كما أنّهم قسّموا رؤيتهم النّقديّة بين النّصّ والعرض، و العلاقة الموجودة بينهما، فقد كتب (جيرري فلتروفسكي) بحثاً بعنوان ( النّصّ الدّراميّ كأحد مكوّنات المسرح) 1976، سعى فيه إلى تتبّع العلاقة بين نظام العلامات اللّغويّ الموجود في النّصّ الدّراميّ، و نظام العلامات الموجود بسياق العرض بالإضافة إلى رصد التّوتر الموجود بينهما.

إذا رجعنا إلى الدّراستين السّابقتين سنلاحظ أنّ الكتاب الأوّل علم جمال الفنّ و الدّراما لم يكن بنيويّاً بشكل صريح غير أنّه أثر في السيميائيّين المتأخّرين مثل كير إيلام، خاصّة في تأكيده على ضرورة

الرّبط بين الأنساق غير المتجانسة، و التي يتبع أحدهما الآخر في العمليّة المسرحيّة. كما رفض أن يُسلّم بغلبة آليّة للنصّ المكتوب، واعتبر أنّه يحتلّ مكانه في التسق العامّ للتمثيل الدراميّ، أمّا الكتاب الثّاني فقد شكّلت التحاليل البنيويّة الخطوة الأولى باتّجاه سيمياء خاصّة بالعرض، فقد صنّف العلامات التي يحتويها المشهد الدراميّ وذكر منها مجموعة العلامات الإيمائيّة<sup>5</sup>.

أمّا في مجال الممارسة المسرحيّة، فقد طبّق برتولد بريخت في أعماله بشكل واضح أفكار وآراء الشكلايين الخاصّة بالتّغريب<sup>6</sup>. فالآليات خلق تأثير التّغريب لدى الممثل و المتفرّج هي مقولة استمدّها بريخت مباشرة من نظريّات الشكلايين الخاصّة بالإبراز أو الإغراب، لقد استفاد بريخت من القالب السّرديّ القائم على عنصر التّغريب، «لأنّ السّرد عند بريخت مقصود من أجل تحقيق هدف التّغريب، ووجود الرّاوي كشخصيّة مستقلّة خارج الحدث المسرحيّ يحقّق ذلك»<sup>7</sup>. كانت طريقة بريخت في كسر الألفة أو ما يعرف بتكسير الجدار الرّابع الذي يعزل المتلقّي عن العرض المسرحيّ، هي طريقة في تنظيم العلامات المسرحيّة، فقد كان يطلب من ممثليه أن يؤدّوا أدوارهم على الخشبة، و هم واعون كلّ الوعي بأنّهم مجرد ممثّلين يعرضون قصيّة ذات هدف، فالممثل الذي يبدّل ملابسه على الخشبة، أو يخرج من دوره ليعلق عليه، و في الكثير من الأحيان «كان بريخت يعقّب على الحدث بتعليق أو يعلن عنه بعرض صور فوتوغرافيّة تصاحبه أو تتداخل معه»<sup>8</sup>.

إنّ اعتماد بريخت على السرد كوسيلة لعرض أفكاره جعلت بعض النقاد يميلون إلى تطبيق نظريات فلاديمير بروب التي صنف فيها بنية الحكاية الشعبيّة معتمدا على وظيفة الشّخصيّة، كما «أنّ مقولة جريماش عن الدّوات الفاعلة كان لها أثر مباشر على الأساليب التي نقرأ/ نرى الشّخصيّة بها منذ تمّ تطبيقها في الدّراسات السّيميوطيقيّة للنصوص الدّراميّة»<sup>9</sup>.

إنّ ما شجّع على ما يبيّن المنهج السّيميولوجيّ في الدّراسات الدّراميّة، وجود حصيلة كبيرة من المادّة المسرحيّة يستطيع المنظرون أن يخضعوها لقوانين و أساسيّات هذا المنهج، وفي الوقت نفسه تزايد الاعتراف بالمسرح كجنس مستقلّ له خصوصيّاته يصلح للدّراسة الجماليّة والنّظريّة، لقد استمرّ العمل السّيميولوجيّ في مجال المسرح في النّقد، وتشير قائمة المراجع التي ذكرها كير إيلاّم سنة 1980 إلى عدد من الدّراسات في هذا الجانب فما بالك بالدّراسات التي أنجزت بعد هذا التاريخ؟

إنّ النّقد المسرحيّ بحاجة إلى دراسات موضوعيّة تفكّك العمليّة الدّراميّة أو المسرحيّة من أجل قراءة ندرك بها الطّريقة التي يُصنع بها المسرح، ويُقرأ كنظام يحتوي الكثير من العلامات المتنوّعة.

إنّ سيميائيّة الخطاب المسرحيّ هي طريقة لتحليل النّصّ، فهي تهتم بطريقة تنظيم العلامات من حيث الشّكل الخاص بالنّصّ، والعرض، وهو تنظيم داخليّ للنّسق الدّلاليّة وديناميكيّتها، وتطوّر المعنى، و

طريقة بنائه مع عدم إغفال العلاقة بين رجالات المسرح (المخرج و الممثلون) والجمهور المسرحي<sup>10</sup>، فلا تقتصر الدراسة السيميائية في مجال المسرح على تعيين المعنى وشرحه، بل تهتم بطريقة بناء شكل المعنى، و مدى تطوّر السياق المسرحي و الذي يبدأ من القراءة الدرامية للنصّ، وينتهي بوضع آليات لتفسير العرض المسرحي، وفق نظام العلامات، فالمنهاج السيميائي حسب (ميشال فوكو) هو «مجموعة من المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز مكان تواجد العلامات و بتحديد العوامل التي تُكوّنها، وقوانين ترابطها فيما بينها»<sup>11</sup>.

إذا كانت طبيعة الخطاب المسرحي تستوجب الانتقال من النصّ الدرامي إلى النصّ المسرحي الذي يستعين بتقنيات متعدّدة ومتعلّقة بالخشبة، وتزخر بالدلائل والعلامات والرموز، فإنّ هذا الانتقال يقتضي اللجوء إلى مقارنة تحليلية تحاول فكّ شفرات العلامات التقنيّة الرّكّحية من خلال تفكيكها، وإعادة تركيبها، لإبراز خصائص الخطاب المسرحي، وعليه، لجأ بعض النّقاد إلى المنهج السيميولوجي حيث وجدوا فيه ضالّتهم للتّخطيط والتّطبيق، حيث برزت عدّة دراسات رصدت الجانبين من الخطاب المسرحي. الجانب المكتوب و الجانب المعروض بالإضافة إلى إيجاد العلاقات بين شقّي هذا الخطاب، وذلك من خلال تحليل الشّفرات المسرحيّة، لكن العمليّة لا تبدو في غاية البساطة و السّهولة، فهي معقّدة نظراً للتّداخل والتّشابك الموجود بين الدلائل والرموز في الخطاب المسرحي فقد ذكر إيلام كبير هذا الإشكال في قوله «هل سنقتصر على استخلاص الدلالات الخاصّة

بمختلف الأنساق المسرحيّة؟ أم سنكتفي بتقسيم هذه الأنساق إلى متواليات ووحدات مسرحيّة صغرى؟ كيف يمكن تحديد خصائص المرسلات المسرحيّة مع العلم أنّها تتحقّق بواسطة قنوات تواصلية متعدّدة؟ هل يمكن تحديد الوحدات السيميائية المسرحيّة النوعيّة انطلاقاً من رصد و تحليل كلّ عناصر المرسلات التي تعمل في الآن ذاته لنتمكّن في الأخير من القيام بتقطيع متماسكٍ للخطاب المسرحي؟<sup>12</sup>.

إنّ بداية تحليل السيميولوجي في المسرح كانت بتحديد طبيعة العلاقة بين النصّ و العرض، لكنّ هذه البداية سبقتها أسئلة جوهرية حول إمكانية أو عدم إمكانية تطبيق الدرس السيميولوجي على النصوص والعروض المسرحيّة، هل يتمّ التحليل انطلاقاً من التراكم المكوّن من هذه العروض، أو من خلال تحديد العلاقات التي تحكم وحدات كلّ مكوّن مسرحي؟ «و لهذا كان من الضروريّ القيام في البداية بحلّ المشكلة الجماليّة المتعلّقة بخصوصيّة الظاهرة المسرحيّة حتّى نتمكّن من بناء سيميولوجيا المسرح»<sup>13</sup>. إنّ التداخل الذي كان يجمع بين الدراما و الأدب، باعتبارها أدباً درامياً، عزّزها عن العمليّة المسرحيّة. «و كان عقبة في وجه تقدّم الدّراسات المسرحيّة ما دامت لا تتأمّل الدراما في سياقها المسرحي»<sup>14</sup>. إذا كانت طبيعة الخطاب المسرحيّ تستلزم وجود مجموعة من القنوات التّواصلية، ضمن شبكة معقّدة تختلف فيها العلامات حسب كلّ مصدر إرسال، فإنّ القراءة السيميولوجيّة لهذا الخطاب يجب أن تُراعي مجموعة من الخطوات الإجرائيّة منها: دراسة النصّ الدراميّ باعتباره مجموعة دالّة، و منتهية، متضمّنة لعناصر

العرض، و دراسة العرض المسرحيّ باعتباره مجموعة دالة أخرى مستقلة، لا يُشكّل النصّ فيها سوى عنصراً سمعيّاً، و تتفاوت أهميته بحسب نوعيّة العرض، وكذا رصد العلاقة بين النصّ والعرض، و محاولة البحث عن الشّفرات التي يتمّ بمقتضاها الانتقال من الأوّل إلى الثّاني شريطة استثمار نتائج الدّراسة الأولى و الثّانية، و إنّ هذه المستويات الدّراسيّة لا تعني الإشارة إلى المظاهر الإخراجيّة لأنّ ذلك يُعدّ عملاً يصطّلع به الممارسون المسرحيّون أنفسهم»<sup>15</sup>.

إنّ الممارسة التّقديّة، وفق هذا المنهج تستوجب العمل في ثلاث اتّجاهات، اتّجاه يرصد النصّ الدّراميّ و ما فيه من علامات لغويّة، واتّجاه ثانٍ يدرس العلامات المتعلّقة بالعرض المسرحيّ، أمّا الاتّجاه الثّالث فيحدّد فيه الباحث العلاقة التي تجمع الجانبين.

إنّ مجرّد الاهتمام بدراسة جانب واحد سيُفقد العمل التّقديّ شموليته، و يُفقد في نفس الوقت، العمل المسرحيّ خصوصيّته، و هذا ما أشارت إليه آن إيرسفيلد في قولها «إنّ النصّ المسرحيّ يوجد داخل العرض في شكل صوت له حضور مزدوج، إنّه يسبق العرض أولاً، و يرافقه ثانياً، ثمّ إذا كنّا سنكتفي بمقاربة النصّ المسرحيّ سيميولوجيّاً على أساس أنّه جنس أدبيّ كالرواية مثلاً، فإنّ هذه المقاربة ستفقد خصوصيّتها و أبعادها الإبداعيّة و الفنّيّة»<sup>16</sup>.

بالإضافة إلى الاتّجاهات الثلاثة التي ينكبّ عليها الدّرس السيميولوجيّ نجد عنصراً آخرّاً لا يقلّ أهميّة ينبغي على الباحث

الاهتمام به، و هو القراءة المنتجة التي يقوم بها المتلقي للعرض المسرحي، لأن المتلقي يُعطي صورة ديناميكية لإنتاج المعنى أو الدلالة و من ثمّ يجب الأخذ بعين الاعتبار «أنّ العرض ليس سيميولوجيًا سكونيًا، و لكنّه يُعتبر سيميولوجيًا في حالة فعل، و يدل ذلك على أنّ المقاربة السيميولوجية ينبغي ألاّ تقف عند حدود الوصف و التصنيف للشقرات المسرحية و لكن عليها أن ترصد كلّ الأشكال التواصلية التي تُنظّم بموجبها عملية إنتاج المعنى الناتج عن تداخل الدلائل والنظم و الأنسقة المسرحية في العرض»<sup>17</sup>.

نستنتج إذاً أنّ قراءة الخطاب المسرحي من الناحية السيميولوجية لا تكون إلاّ إذا اكتملت كلّ عناصر العمل الدرامي، ففي غياب خاصية التمسرح المتمثلة في العرض و الجمهور، و التي تُميّز هذا الخطاب عن بقية النصوص الإبداعية الأخرى، لا نستطيع أن نُقيم هذا النوع من الخطابات المتميزة، و ذلك أنّ هذه الدراسة المتكاملة تفتح أمام القارئ آفاقاً جديدة تُمكنه من تحديد خصوصيات الفن المسرحي في حضورها الأدبيّ قبل أن تُصبح حركة فعلية على خشبة من خلال العرض.

وبذلك يستطيع أن يُصبح هذا الخطاب شكلاً من أشكال التواصل الذي يُساهم في عملية توليد المعنى الحاصل جرّاء عملية التداخل المسرحيين مصادر الإرسال.

## المصادر و المراجع:

- 1- ألين أستون و جورج ساجونا، المسرح و العلامات، ترجمة سباعي السيّد، أكاديمية الفنون، دار الوفاء، مصر، ط1 1996، ص 11.
- 2- كير إيلام سيمياء المسرح و الدّراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافيّ، لبنان، ط1 1992، ص 74.
- 3- المرجع نفسه، ص 12.
- 4- ألين أستون و جورج ساجونا، المسرح و العلامات، م، س، ص 20.
- 5- أنظر كير إيلام، سيمياء المسرح و الدّراما، م، س، ص 11.
- 6- التغريب: هو نوع من الأداء و الإخراج يعتمد فيه المخرج و الممثل على التأثير على المتفرّج من خلال الإيهام و التمثّل، وجعل المؤلف يبدو غريباً لما ينفي التقمّص و الاندماج مع الشّخصيّة، أنظر المعجم المسرحيّ، ص 140-141.
- 7- أخل إيوين جونتاليت، السّارد في المسرح، ترجمة: خالد سالم، أكاديمية الفنون، القاهرة 2003، ص 37.
- 8- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريّات فنّ التمثيل، دار أويا للطباعة و النشر و التوزيع، طرابلس، ليبيا 2000، ص 234.
- 9- المسرح و العلامات لإيلين أستون و جورج ساجونا، ص 18-19.
- 10- أنظر مشهور مصطفى، علم السّيمياء في المسرح، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، مركز الإنماء القوميّ، بيروت ع36، 1985، ص 94.
- 11- M. Foucault, les mots et les choses, Ed Gallimard, Paris 1966, p48.
- 12- إيلام كير، سيمياء المسرح و الدّراما، ص 74.
- 13- حسن المنيعي، المسرح و السّيمولوجيا، منشورات سيكيكي إخوان، المغرب، طنجة 1995، ص 21.



- 14- ألين أستون و جورج ساچونا، المسرح و العلامات، ص 12.
- 15- سامية أسعد، التقد المسرحي و العلوم الإنسانية، مجلّة فصول مجلد 04 العدد 01، 1983، ص 159.
- 16- Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ed : sociales, Paris1988, 2eme édition, p 19.
- 17- يلود بوشايد، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي، جريدة الصحراء 25 أوت 2001، العدد 4601، ص12.



## صور الواقع و رؤى العالمية في مونولوج فاطمة

الأستاذة : بلحالة سهيلة

أستاذة بجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

- قسم الفنون - .

إن العمل المسرحي هو التعبير عن رؤية المبدع للعالم ، عن طريق الإحساس به وتحديد قضاياها من زاوية شمولية العلاقات الإنسانية ، وعلاقة الإنسان بالكون ، وهي رؤية بالرغم من أنها تخص فردا معينا إلا أنها نابعة عن المجموعة وتحددها جزئيتين هما :

- إعادة تنظيم العلاقات الإنسانية .

- المحافظة على البنية الاجتماعية القائمة.

لأن الكاتب يحاول أن يقدم صورة للواقع كما نعيشه من منطلق فهمه لإشكالية العلاقات الاجتماعية التي تحتويها الكتابة المسرحية "فالعملية الإبداعية في النص الدرامي لا يمكن أن تقدم دون استيعاب كامل و دقيق لإشكالية تلك العلاقات القائمة"(1).فهو يستخرج مادته من الواقع العام للمجتمع الذي يعيش فيه ، يحدد مشكلاته لكي تكون له القدرة على الإحساس بالحياة الاجتماعية في مستوياتها المتعددة ، و إدراك قضاياها من خلال رؤية تنشأ فردية ، و لكنها لا يمكن أن تحقق ذاتها إلا إذا خرجت من حدود الفرد إلى المجتمع ، و من الواقع الخاص إلى الواقع العام و تحولت المشكلة في نفس الكاتب رمزا لمشكلة في ضمير الإنسانية .

فالمسرح وجد ليكون قادرا على التقاط عيوب الواقع القائم وإعادة عرضها حاملة أبعادا إنسانية تحول الكتابة لتصبح وسيلة حضارية هدفها تنظيم الفائض من الانفعالات الفكرية عن طريق تصويرها في حالة من الصراع الإنساني الفاعل مع تحديد الزمان والمكان .

"الواقع المادي في تفاعل مستمر مع الأفكار والتغيرات التي تحدث صراع في المجتمع نتيجة التحولات السياسية

والاجتماعية والاقتصادية كلها تؤثر في الوضع الإنساني ، ومن ثم في شكل الدراما

ومضمونها ، وهذا يعني أن المسرح انعكاس للواقع الاجتماعي"(2).

هذه المقولة تدفعنا إلى الإشارة أن الكتابة المسرحية تعبير عن مجموع حالات لدى الكاتب المسرحي إزاء إشكالية الواقع و ترجمة موقفه الأخلاقي منها ، لأنه يعيد عرض مقتطفات من الحياة بجانب من الترتيب وتحديد رؤيته "و لا يكتفي بنقل بضعة من الحياة الإنسانية فوق خشبة المسرح نقلا حرفيا"(3).

فالسلوك الإنساني ضرورة فنية و قاعدة أساسية تخلق في ظلها الكتابة المسرحية ، و هذه الفكرة تؤكد لنا أن "الكاتب المسرحي حينما يصور لنا كائنا إنسانيا كاملا فهو لا يعيد تصويره فقط، وإنما يعيد تصوير المجتمع الذي ينتمي إليه ، و هذا المجتمع ليس إلا ذرة من

الكون ومن ثمة فالمسرح الذي خلق لنا هذا الإنسان يعكس لنا الكون كله "(4). وهذا ما حدث في مونولوج "فاطمة" باعتبار أن المونولوج إحدى وسائل التعبير عن رؤية المسرحي للعالم ، "فهو يمدنا بما هو غير مألوف أحيانا للأشياء العادية و يفتح لنا الطريق نحو فهم معانيها

و إدراك حقيقتها المادية "(5).

و المونولوج بوصفه جهدا فرديا يجمع الكثير من الانفعالات في حالة واحدة تبرز طاقات الكاتب الزائدة في صورة تفرض قيمتها من منطلق طاقات كل فرد يريد التعبير عن نفسه ، عن ذاته شعورا وحركة و الهدف الوحيد هو إعطاء الغير صورة أو فكرة عن واقع ما .

فقد صور لنا محمد بن قطاف من خلال فاطمة بطلة المونولوج وقائع حياتية جسدت تناقضا أساسيا يكمن بين الواقع الإنساني القائم كما نحياه ، و الواقع الإنساني المطلوب تشكيله في المستقبل ، وهذه فرضية سنسعى إلى إثباتها و التحقق من صحتها في مونولوج "فاطمة" .

وذلك من خلال التساؤل التالي :

• إلى أي مدى نجح محمد بن قطاف في تصوير التناقض بين الواقع الحياتي القائم .

وبين الواقع المحتمل ، و هل تمكنت "فاطمة" من بسط كل هذه الجوانب للوصول إلى تلك القمة التي تسمى العالمية ؟ .

نجد محمد بن قطاف قد اتجه على لسان فاطمة إلى تصوير أبعاد ذلك التناقض من خلال طرق ثلاثة:

(1) تصوير الواقع والأوضاع القائمة وكشف سلبياتها وتأكيد استحالة التعايش معها:

يحدد الكاتب لهذا الواقع سمات أساسية ويظهر ذلك حين تشير فاطمة إلى سلبيات الواقع ، وتنطق قائلة :

"... ما هيش السومة اللي تخرج مني آه ... ما هيش ... وماهيش ... الظلم هو اللي يخرج مني الآه... الإهانة و الإحتقار هما اللي يخرجو مني الآه تصغير بن آدم خلقه ربي هو اللي يخرج مني الآه ، الجهل اللي يطمع في الناس هو اللي يخرج مني الآه "(6).

(2) وصف الواقع الممكن قيامه و الذي تتحقق داخله العلاقات الإنسانية التي يمكن المحافظة عليها :

تصور لنا فاطمة و تصف الواقع الأصلي حيث القوة تأخذ مكان الضعف ، و العدالة تأخذ مكان الظلم...

. "فاطمة : على هذا اللي ما نقدرش نتنفس غير فوق السطح ... كأنه ثقل الدنيا و ما حامله من كذب و نفاق تردمو في بير...فوق السطح الحس روجي نجمة...فوق السطح

حس روجي عديت وراء الشمس...من صغري نحب السطح...يمكن على خاطر حتى شيء ما يحجب علي السماء "(7).

حقق محمد بن قطاف على لسان فاطمة تلك الجزئية التي تؤكد أن المونولوج لا يهتم بنقل الحقيقة كما هي ، وإنما علينا إعادة بناء الواقع كي نكتشف من خلاله وجهة نظر الكاتب .

(3) المزاوجة بين الواقع القائم و الواقع الممكن قيامه لإبراز التناقض الكامن بين الواقعيين ،

و محاولة استبدال الواقع الممكن بالواقع القائم :

يجمع هذا الجانب بين تصوير فاطمة للواقع القائم ووصف الواقع الممكن وقوعه وذلك عن طريق المزج بينهما للحصول على تركيبة من ماضي وحاضر ومستقبل المجتمع الذي تؤكد فاطمة أنه حلم ، حلم كل فرد جزائري .

هكذا تتجمع أماننا عناصر الصورة التي رسمها محمد بن قطاف في مونولوج "فاطمة" لتثير معالم رؤيته للعالم و للواقع القائم ، و كأنما في لحظات كثيرة يرفضه و يريد إزاحته

وإقامة واقع آخر قد يكون محتملا أو ممكنا لكنه يبقى في الأخير أنقى من الواقع القائم .

لهذا يمكننا توضيح تلك العلاقة ما بين واقع الكاتب وما يفرضه واقع الحياة من خلال الإشارة إلى أن "العمل المسرحي له واقعه الذي لا يمكن أن يتفق فيه مع واقع الحياة أو مع أي واقع آخر ، وكما أن الحياة لا يمكن أن تخضع إلا لواقعها ، و بالتالي لا يمكن أن نفهمها إلا

من خلال هذا الواقع ، كذلك العمل المسرحي لا يمكن أن يخضع إلا لواقعه ولا يمكننا أن ندركه إلا من خلال هذا الواقع "(8) .

ففكرة مونولوج "فاطمة" نابعة من صميم الحياة التي نعيشها ، ومن هنا كانت أصالة التزامها وشموليتها الفكرية و قيمتها الإنسانية وبعدها العالمي ، فقد احتفظ كاتبها بالعناصر الجوهرية للحقيقة الحياتية ، لذلك اكتسبت قيمة اجتماعية استوحت مضمونها الفكري من خلال تفاعلها الحي مع واقع المجتمع الجزائري وقراءتها لمجموع المآسي والآلام ، الأفراح والآمال و هدفها كان تغيير أسس الحياة ومبادئها المشوهة من منطلق طرح أهم قضايا العصر في جوانبه النفسية المتعددة واتجاهاته الإنسانية العامة ، صورة العصر بآلامه ومآسيه ، شروبه وأطماعه التي تهدد الإنسانية كلها وتحذرنا مما سيلحق بها .

فكان بذلك مونولوج "فاطمة" جسرا متحركا يحمل واقعين متصارعين ، ينفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص في طرح الأحداث ومعالجتها للوصول في الأخير إلى محاولة تغيير الأوضاع القائمة واقتحام الأوضاع الممكن قيامها.

كان جهد محمد بن قطاف منصبا في البحث عن الأسباب التي جعلت المجتمع الجزائري يتعايش مع واقعه على هذا النحو دون محاولة تغيير ما هو قائم لتكون جمالية مونولوج "فاطمة" و ما تحمله هذه الجمالية من دلالات و مواقف تركز على التصور المادي للواقع ، و تبحث عن كرامة الإنسان و حريته و استقلاله ، لتكون ممارسة الكتابة



إذن عن وعي نابع من واقع قائم يتطلب أو يفرض واقعا مغايرا يمكن قيامه و يركز من جهة أخرى أيضا على المسرحية باعتبارها عمل فني آخر يجب أن يكون كلا متناغما بالرغم من تباين أجزائها ، لذلك كان محمد بن قطاف همه الوحيد في الكتابة ليس مراعاة الوحدات الثلاث ، وإنما كان يركز دائما على أهم وحدة وهي الوحدة الفنية التي تعتمد على دقة الإحساس والقدرة على التمييز بين ما هو متصل بصميم الموضوع وما ليس كذلك .

وإذا ما حاولنا الكشف عن مضمون المسرحية وأهدافها الإنسانية سنجد أن أحداثها تحاكي واقعا بكل أوضاعه الاجتماعية ، السياسية ،الاقتصادية، وترسم واقع فاطمة عاملة التنظيف ، وواقع كل فرد جزائري يعاني في مجتمع كثرت ألامه و آماله .

كشف لنا المونولوج عن مواقف إنسانية بطريقة فنية أبرزت الشر ووضحت طبيعته العامة

وحددت زوايا جديدة وعلاقات أضفت خصوصية ، هذه الخصوصية التي أكدها باتريس بافيس حينما قال : "خصوصية النص الدرامي تكمن في عدم خصوصيته ، التي تطرح إشكالية أخرى في طريقة تحليل النص الذي أريد له أن يكون عالميا "(9).

لأنه في الحقيقة علاقة المسرح بواقع الفرد في المجتمع لا يمكنها أن تفرض علينا تلك النتيجة التي تقول أن المسرح الجزائري لا يمكن أن يتطور ما دام المجتمع الجزائري يعاني من مجموع وضعيات اجتماعية ،

سياسية ، ثقافية ، اقتصادية سلبية قائمة ، تجعلنا ننتظر حتى يبلغ مجتمعنا درجة عالية من التطور قبل أن يتمكن مسرحنا من بلوغ درجة متقدمة من العالمية ، و نقول أيضا أن مسرحنا سيرتقي إلى مستويات عالية بمجرد أن يتقدم المجتمع الجزائري ، فهذه الفكرة تضيق فسحة المسرح و لا تخدم تقدمه لأن المسرح تعبير عن واقع الحياة بآلامه و آماله ، بأحزانه و أفراحه و هذا ما حدث بالنسبة لفاطمة التي عبرت عن مآسي الواقع .

فالكثابة المسرحية تستند للواقع القائم فتقتبس منه الكثير من الأحداث ليتم تجسيدها في نصوص مختلفة تهدف إلى تسليط الضوء على الواقع سواء من حيث الاستقرار أو من حيث المعاناة التي يطرحها الكاتب على طاولة النقاش و التحليل من أجل الحصول على من يشاركه الفكرة و يحاول تفعيل الإمكانيات التي تساهم في إيجاد الحل للتخلص من هذه الظروف الصعبة التي يمر بها المجتمع .

"فالمسرح عمل إنساني يخدم الجميع ويتحدث عن مشاعر الإنسان بشمولية ، ولندرك جيدا أنه خلاف حاد وتضاد قاس في الصراع الاجتماعي حتى و هو يمتعنا و يضحكنا و يخاطب مشاعرنا الإنسانية ، بل إنه لن يستطيع المشاركة في المعارك الاجتماعية إلا إذا أمتعنا و أضحكنا و خاطب مشاعرنا الإنسانية"(10).

لأن ارتباطه بواقع الحياة لا بد أن ينتهي بمجرد أن تتم عملية الخلق الفني ...فميلاد العمل المسرحي معناه أنه قد خرج من محيط

الحياة إلى محيط الفن ، فقد استكمل المقومات التي تضمن له الحياة ،  
الحياة كعمل فني له خصائصه الدرامية و مميزاته الإنسانية .

و هذا ما أبدعه محمد بن قطاف في مونولوج "فاطمة" ، الذي  
صور لنا حياة إنسانة تعمل في التنظيف و عانت و ما زالت تعاني  
الكثير من أجل راحة الآخرين ، فكانت تجربتها إبداعا دراميا أضفى  
الكثير من المميزات الإنسانية .

"ليس معنى العالمية أن ينفصل العمل الأدبي عن خصائص بيئته،  
ويسمو فوق مشاكلها،

ويخلق بعيدا عن آفاقها بل من أولى أسباب تفوق العمل الأدبي وعالميته  
أن يكون ابن بيئته ، وأن يصورها بعمق وصدق فني خالص " (11).

وما يعطي لهذه المقولة دفعا هو تحليل باتريس بافيس للعمل  
المسرحي الذي يراد له أن يكون عالميا و إشارته لما قاله ميشال فينافار  
: " لا يمكننا فهم النص المكتوب دون تخيل وضعيته قائمة، تطرح شروط  
إيديولوجية تخص الزمن الذي كتب فيه النص " (12).

فالعالمية إذن تختص بالعمل الذي يجتاز الحدود بين الدول،  
ويترجم إلى كثير من لغات العالم ، و يحقق انتشارا واسعا ، بفضل ما  
يملكه من خصائص فنية ، تتمثل في تصويره بيئته ، وتعبيره عن قضايا  
قمة الإنسان، أو كما عرفها د.محمد غنيمي هلال :

" عالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللغة التي  
كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى ، إما للإفادة منها وورود

مناهلها، وإما لإمدادها بما به تعنى وتكمل في نواحيها الفنية وموضوعاتها "(13).

وهذا التعريف يقودنا إلى مفهوم آخر مأخوذ من الغرب الذي يرى أن كل ما ينتشر في اللغات الأوروبية أدبا عالميا ولا يعترف بحضور الآداب الأخرى غير الغربية إلا إذا أعطاهها هو صفة العالمية لكونه ترجمها إلى تلك اللغات الغربية . كما حدث في مونولوج "فاطمة" التي ترجمت إلى عدة لغات أجنبية الإيطالية و اللغة الإسبانية و اللغة الفرنسية

وشاهدها المتلقي الأجنبي عروضاً في البلدان السابقة الذكر .

لذلك استخدم مفهوم العالمية للدلالة على :

- عدد من المبدعين الذين استطاعوا أن يتجاوزوا حدود مجتمعاتهم لملامسة مجتمعات أخرى .

- عدد من الأفكار أو التيارات التي تشكل عنصراً مشتركاً بين الأعمال الإبداعية في العالم .

- أو مواجهة ما يسمى بالأعمال الفنية المحلية بحيث يتعامل معها على أنها في مرتبة أدنى من الأعمال الفنية العالمية .

لكن في حقيقة الأمر تبقى العالمية كما أسس لها محمد غنيمي هلال في قوله: "عالمية الأدب هي خروج الآداب من حدودها القومية طلبا لكل ما هو جديد مفيد تمضمه و تنغذى به واستجابة لضرورة التعاون الفكري" (14).

وما يترتب عن هذا القول هو ما يخدمنا في مونولوج "فاطمة"، لأن د. محمد غنيمي هلال يواصل تعريفه: "عالمية الأدب تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومي نظرة أعمق، إذ نعهده بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى، يغني بصلاته بها، و ينتهج المفيد من مناهجها، فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبي الحديث بنسبته إليها، ودبنا الحديث لبنة في ذلك البناء الشامخ" (15).

ومعنى هذا الكلام أن مونولوج "فاطمة" كان له هذه الفرصة، بحيث خرج من لغته الأصلية إلى مجموع لغات أجنبية أخرى، و من خلال الترجمة اطلعت الشعوب إلى المضمون الإنساني الذي صورته المونولوج وجسدته فاطمة و هي الإنسانية التي تقف على رأس الطبقة الفقيرة في المجتمع الجزائري، تعاني في صمت دون أن يسمعها الآخرون، وفي هذا الصمت تبرز إنسانية فاطمة.

الهوامش:

(1): فزاد علي الصالحي - دراسات في المسرح - - دار الكندي للنشر و التوزيع - الأردن  
- ط 1 - 1999 . ص 21.

(2):صلاح فضل - مناهج النقد المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة- 1996- ص43.

(3):ابراهيم حمادة- هوامش في الدراما و النقد- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1988- ص125..

(4):لايوس إجري - فن كتابة المسرحية - - تر: دريني خشبة - دار سعاد الصباح - القاهرة - ط1- 1993 - ص 461.

(5): أسامة فرحات - المونولوج بين الدراما و الشعر -الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - د.ت - ص 163.

(6): احمد بن قطاف - مونولوج "فاطمة"- نص مسرحي مخطوط - المسرح الوطني الجزائري - ص21.

(7) : م. ن - ص 35.

(8): د. رشاد رشدي - فن كتابة المسرحية - - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1995- ص 220.

(9) : patrice pavis, l'analyse des spectacles, édition nathan université, paris, p191

(10):فرحان بلبل - مسرحنا العربي واقعه و آفاقه - دار حوران للطباعة و النشر - ط1- سوريا - 2007- ص95.

(11): أ. د صابر عبد الدايم يونس - ظاهرة التلاقي بين الأدب العربي و الآداب الأخرى (جذورها و عواملها ... و ثمارها الحضارية و اللغوية ) - بحث مقدم إلى مؤتمر اللغة العربية ( الواقع و مشروع الأمة الحضاري) - المجلس العالمي للغة العربية - لبنان - 2008- ص1.  
عن محرك البحث : [www. google. fr](http://www.google.fr)

(12):patrice pavis , ibid , p191

(13): د. محمد غنيمي هلال - دراسات في الأدب المقارن - نخبة مصر للطباعة و النشر و التوزيع - القاهرة - د. ت - ص27.

(14): م.ن - ص27.

(15): م.ن - ص28 .

## الاقْتَباس في المسرح الجزائري

د. كريم خيرة

قسم الفنون - كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة جيلالي لباس - سيدي بلعباس

إن أهم مشكلة عانى منها المسرح الجزائري منذ نشأته تتمثل في مشكلة النص، خاصة الجيد منه، و الدارس لظاهرة التأليف المسرحي منذ العشرينيات يتأكد أن النص المسرحي الجزائري، ارتبط ارتباطا وثيقا بالعرض، فلم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح، يكتب من طرف كتاب محترفين، و إنما كان يضطلع بهذه المهمة في غالب الأحيان أعضاء الفرقة من الممثلين، أي أن النص المسرحي في الجزائر كان وظيفيا و ليس أدبيا، و استمرت هذه الظاهرة حتى بعد الاستقلال، كما يقول أحمد منور في هذا الشأن: « إن أزمة النص تطرح نفسها بحدة، و ربما تأتي في مقدمة المصاعب التي يعاني منها المسرح، و يتحمل الكتاب و الأدباء أكبر مسؤولية في هذه الأزمة .. النصوص تفتقر إلى الحوار المتقن، قد يصلح للقراءة، و لا للتمثيل، ولا للتوتر الدرامي الذي يشد المتفرج إليه » 1.

إن العديد من كتابنا اعتمدوا على الترجمة من الفرنسية إلى العربية، و هذا يرجع بالأساس إلى الثقافة الفرنسية التي تشيع منها مثل هؤلاء معتمدين على تمكنهم الجيد من اللغة الفرنسية، زيادة على

اعتقادهم في أنها لغة متطورة وصالحة لهذا الزمان على عكس اللغة العربية التي ليس بإمكانها مسايرة هذه التغيرات، و لعل أشد هؤلاء مغالاة كاتب ياسين حيث « يزعم أن اللغة العربية تبقينا متأخرين »2 .

لقد اتبع الكتاب المسرحيون في الجزائر نهج الكتاب المسرحيين العرب في تقديمهم للمسرح الأوروبي و التأليف على منواله، دون تدقيق أو دراسة أو بحث، و يعود سبب ذلك إلى قسوة الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها المسرحيون في الجزائر جراء الضغوط الاستعمارية و التحولات الاجتماعية، التي لم تحقق الاستقرار للشعب الجزائري.

إن المسرح كغيره من الفنون يبدأ مساره الطبيعي بالتأثر و ينتهي إلى التأسيس والتأصيل، انطلاقاً من المحاكاة ثم ينتهي إلى الابتكار وبهذا الشكل تطورت المسرحية في الجزائر من الترجمة والمعالجة والاقتباس عن المسرح الأوروبي و العربي، إلى مرحلة التأليف وهي المرحلة التي نطمح أن تكون الوسيلة في التأصيل لهذا الفن وذلك لخلق شكل مسرحي مستخرج من عمق العادات و التقاليد الجزائرية .

- الاقتباس:

تعددت المفاهيم و المعاني في ميادين مختلفة حول تقديم تعريف دقيق وشامل للاقتباس، بحيث يضم كل المجالات الفنية والأدبية والفنية لأن لفظة الاقتباس متشعبة من عدة معاني وميادين مختلفة، لذا نجد أن كل المعاجم اللغوية قد تناولت هذه اللفظة من أوجه عدة مشتركة في



بعض النقاط من جهة ومتخالفة من جهة أخرى، و قد تناول المعجم اللغوي لابن منظور الاقتباس أنه جاء من لفظة "قَبَسَ، القَبَسُ، الشعلة من النار و في التهذيب: القَبَسُ شُعلة من معظم، واقتباسها، الأخذ منها"، اذن فالأقتباس هو أخذ الجزء من الكل، أو البعض من المعظم.

الاقتباس لغة: يعني أيضا الاستفادة فنقول "قتبست منه نارا واقتبست منه علما أي استفادته... وفي حديث العرباض: أتيناك زائرين أي طالبي العلم"<sup>3</sup> بمعنى النهل من العلم ما يفيد و ما يجدي نفعا، ومن أخذ من عالم علما فقد اقتبس، و يعني بالإضافة إلى ذلك العلم "و القوا بيس: الذين يقبسون الناس الخير، يعني يعلمون، وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه، أي علمناه، وأقبسنا فلانا فأبى أن يقبسنا، أي يعطينا نارا، و قد أقبسني إذا قال: أعطيني نارا، وقبست العلم وأقبسته فلانا"<sup>4</sup> فكل ما أخذ من معظم الشيء يسمى اقتباس.

يعود تاريخ لفظة الاقتباس على العصور القديمة، وبالضبط في العصر اليوناني لكنه اتخذ معنى مغاير قبس: فلوكس من اليونانية بمعنى القبس و الشعلة، إشارة على شكل التنوير في احد أنواعها وهو القبس الهرمي"<sup>5</sup>، نجد في ميدان الشعر نوعا آخر من الاقتباس ويطلق عليه "العقد ، و هو أن يأخذ الشاعر كلاما منشورا، فينظمه بأن يزيد عليه أو ينقص منه حتى ينطبق على وزن الشعر"<sup>6</sup>، و هذا المفهوم يتطابق مع الاقتباس في مجال المسرح، و ذلك حينما يعمد الكاتب المسرحي إلى النص المسرحي، و يحاول نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية

الأصلية إلى البيئة التي ينتمي إليها الكاتب، و هنا " يقوم المقتبس بتغيير أسماء الشخصيات، وإدخال تعديلات جوهرية على سلوكهم و طبائعهم بما يتلاءم مع الوضع الجديد الذي نقلت إليه المسرحية"7، كما يزيد على الأحداث ويوافق النص، لما يخدم أفكاره وأهدافه، والاقتباس هنا يعني " الأخذ ويجوز للمقتبس أن يوظف ما اقتبس، كما يجوز أن يعدل فيه بالزيادة أو النقصان"8، وذلك نقلا بالتصرف والتضمن، كما يجب على هذا النص المقتبس أن يخدم آراء الكاتب ومتلقيه وزمن العرض ومكانه والأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

- الاقتباس اصطلاحاً: يشكل البحث عن لفظة الاقتباس على مجموعة من المفاهيم المتعددة والمضامين وتختلف من مجال إلى آخر و من قاموس لغوي إلى آخر ولكن ما يهمنا هو ما معنى الاقتباس في المسرح؟ فالأقتباس مصطلح وكلفظ استخدم لسنوات عديدة في مجال الأدب و المسرح والسينما، والكلمة بحد ذاتها قديمة قدم هذا الفن بدليل أن الإغريق هم أول المقتبسين، حيث استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة، التي نبعت من الطقوس والعبادات، وتوالى الاقتباسات وشملت العالم الأوروبي، فالأقتباس كلمة " قديمة في حد ذاتها منذ 1539 يعود مصدرها الأول إلى اسم لاتيني النشأة، واستخدامها بمعنى فعل الاقتباس (اقتبس) جاء متأخرا حتى سنة 1885، و كان بداية لا بد منها، حيث أنه جاء لحاجة و هي التمييز بين الترجمة الحرفية و الترجمة الحرة، فمثلا ترجمات Ducis لأعمال شكسبير تعد اقتباسا" تختلف الترجمة في الكتابة الدرامية عن الاقتباس، في كون الأولى تقوم

على نقل النص الأصلي من لغته الأصلية إلى لغة أخرى " مع المحافظة على الشخصيات الأصلية وطبيعة النص وروحه، و هي عكس الاقتباس الذي يقوم على نقل الفكرة العامة و الأحداث فحسب.

أما عن الاقتباس في مجال الكتابة و التأليف المسرحي فهو يعد من الوسائل الهامة والبارزة التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي قصد تمثيل أفكاره، وبناء عمله الإبداعي انطلاقاً من أعمال غيره، وبيئة أخرى غير بيئته" فالأقتباس هو إعادة ترتيب القصة أو المسرحية وتحويلها لتصلح لزمان و مكان معين أو بلد معين كأن نعيد صياغة مسرحية إنجليزية بلغة عربية، وتحويل الحوادث إلى طابع محلي يتلاءم مع الصيغة الجديدة ويمكن أن نسمي ذلك اقتباساً<sup>9</sup>، فالمقتبس يجب أن يلاءم هذا النص الغربي مع بيئته المحلية، ويجب عليه أن يكيف أفكاره و آراءه مع بيئته هو.

#### - الاقتباس في المسرح الجزائري:

يعتبر الاقتباس أحد القنوات الثقافية الهامة التي عن طريقها تم نقل المسرح العالمي إلى البلاد العربية، و هو ليس بديلاً عن الإنتاج و التأليف المسرحي المحلي، و لكن يشكل في حقيقته أحد الروافد الهامة و الضرورية لكل تطور مسرحي في العالم، و من بين أهم ظواهر التبادل الثقافي بين مختلف الحضارات والعصور، ولقد كانت المسرحية العربية و إن اتخذ هذا التأثير صوراً مختلفة و متعددة نتيجة لطبيعة الاحتكاك

المفروض بين الجزائر و بعض الدول العربية على ظهور بذور المسرح في الجزائر.

كما ظهرت معالم هذا التأثير واضحة في معظم الدول العربية، بداية من حملة نابوليون بونابارت على مصر، أثناء عصر الانحطاط، ومن ثم إلى باقي الدول العربية، فكانت الجزائر إحدى محطات الترجمة و الاقتباس للعديد من النصوص المسرحية الأوروبية من خلال الاحتكاك المفروض أثناء فترة الاحتلال، فاقتبس لموليير و بومارشيه وفيكتور هيجو و آخرون، و أحسن مثال على ذلك عملية الاقتباس التي شهدتها الدول العربية آنذاك عموما و الجزائر خصوصا، اقتباس محي الدين باشطارزي لنصوص موليير، و ولد عبد الرحمن كاكي الذي كان يقتبس من نصوص أجنبية، و يحاول أخذ هيكلها ثم يضمّن هذا الهيكل بقصة شعبية خفيفة من التراث الشعبي<sup>10</sup>.

لقد عرف المسرح الجزائري ظاهرة الاقتباس منذ نشأته، نظرا لأزمة التأليف و نقص النصوص المسرحية، فإذا ألقينا نظرة فاحصة على طبيعة الكتابة الدرامية في الجزائر نجد أنها كانت قائمة على حركة الاقتباس و النهل من النصوص المسرحية الكلاسيكية الأوروبية، ارتكزت أساسا على نصوص المسرح الفرنسي الكلاسيكي آنذاك، حيث اتجه كتاب المسرح الجزائري إلى الاقتباس منذ الانطلاقة الأولى في بداية العشرينات من القرن الماضي، بحكم معرفتهم باللغة الفرنسية التي كانت تعتبر اللغة الرسمية الوحيدة في الجزائر على حساب اللغة

العربية، وأول من فتح مجال الاقتباس "كان محمد منصالي سنة 1922 بمسرحية " في سبيل الوطن " وبعده اقتبس علالو سنة 1926 مسرحية "جحا"، وهي باكورة أعماله عن "الطبيب رغما عنه" وكذلك فعل محي الدين باشطارزي، حينما اقتبس "المشحاح وثري السوق السوداء عن موليير"11، إذ شكل المسرح الفرنسي الكلاسيكي وخاصة الكوميدي منه، نموذجاً أعلى من حيث الذوق الشعبي والخلي البسيط، الذي جذب أنظار الفئة المثقفة، ودفع الكتاب المسرحيين إلى النهل منه و انتقاء المواضيع التي تتناسب والبيئة الجزائرية و تعالج قضاياها.

تعتبر مسرحية " جحا" لعاللو البداية الحقيقية لنشأة المسرح الجزائري الناطق بالعامية ويرى علالو أنه اقتبس مسرحيته عن " طبيب رغما عنه " لموليير وكذا من حكايات " ألف ليلة و ليلة "12 إذ يقول: " أنه بالرغم من أن هناك خيطاً رفيعاً من الشبه يجمع بين مسرحية جحا وبين الطبيب رغما عنه لموليير، و لكنني في الواقع كنت قد استلهمت مسرحيتي، من إحدى حكايات القرون الوسطى العربية، وهي حكاية " القن " وأيضاً من قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة" وقد اقتبس محي الدين باشطارزي عن الكاتب الفرنسي موليير، العديد من المسرحيات منها " المشحاح عن L' avare البخيل، و كذا " سليمان اللوك عن مريض الوهم le malade imaginaire " كما اقتبس بعض المسرحيات من التراث الثقافي العربي كحكايات ألف ليلة و ليلة والملاحظ أن أغلب الاقتباسات التي شاهدتها الساحة المسرحية في الجزائر منذ الانطلاقة الأولى كانت أغلبها مستلهمة من رائد الكوميديا

الكلاسيكية الفرنسي مولير الذي " كان نموذجاً لذوق العصر في الجزائر نظراً لأسلوبه الخفيف و المرح و المبني على تقديم أحداث ومواقف مضحكة مستلهمة من مواضيع ملتصقة بالواقع الاجتماعي وبحياة الإنسان اليومية.

يرى أحمد بيوض أن عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس " فهو بالنسبة إليه إبداع، إذ كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقاً من مواقف وعادات جزائرية عربية وإسلامية" 13 و توالى حركة الاقتباس على يد رشيد القسنطيني عندما اقتبس مسرحية " يا حسراه " عن مسرحية لمارسيل بانيول و كذا مسرحية " ابن عمي السطنبولي" عن مسرحية " ابنة عمي القاطنة في فرسوفيا للويس فيرانوي" 14 لتستمر رحلة الاقتباسات من المسرح الفرنسي والإيطالي و الجزائري إلى يومنا هذا.

شكل عامل الاقتباس منعرجاً حاسماً في الحركة المسرحية في الجزائر، باعتبار أن الساحة الفنية كانت تعاني أزمة في التأليف المسرحي من حيث المحتوى و المواصفات الفنية و"رضا حوحو" بدوره قد انطلق في خلق نصوصه على أساس الاقتباس من اليرتوار العالمي بما فيه المسرح الكلاسيكي والواقعي الفرنسي و في "النسيج الدرامي لنصوصه المقتبسة نلمس جانباً من التداخل و التناص مع التراث الشعبي العربي الإسلامي و التاريخي الذي أضفى فيها جانباً من التأصيل و القداسة بحيث يشعر المتلقي بنبوة بيئته الجزائرية من خلال طبيعة

الشخصيات التي تنتسب إليه واللغة العامية التي تمثل كيانه كما تعلق على محيطه الاجتماعي<sup>15</sup> لم يتوسع رضا حوحو في أجل أعماله المقتبسة إلى مختلف الاتجاهات المسرحية العالمية المعروفة منها كالمسرح الإيطالي و الإنجليزي و الروسي، إذ أنه اكتفى بريرتوار المسرح الفرنسي الكلاسيكي الرومانسي منه والواقعي لأنه الأقرب إلى واقع المجتمع الجزائري و بيئته الاجتماعية، و القريب من الثقافة بالنسبة للكاتب و المقتبسين الجزائريين، و لعل تكوين الكاتب الثقافي و تأثيره الواضح، من خلال اطلاعه الواسع على الأدب الفرنسي، و المسرح ضمنه بمختلف توجهاته و بحكم معرفته باللغة الفرنسية هو الدافع الذي ولد في نفسه الرغبة في النهل منه و انتقاء مواضيع تعالج واقع المجتمع و همومه و تتناسب و ذوقه العام، "وبعد هذا اتجه رضا حوحو إلى المسرح الفرنسي لتلبية حاجة الفرقة من النصوص واقتبس عدة أعمال منها "عنبسة أو ملكة غرناطة"، "بائعة الورد"، "سي عاشور والتمدن"، "البخيل سي شعبان"، النائب المحترم"، و ظلت تعرض لعدة سنوات إلى غاية استشهد الكاتب سنة 1956<sup>16</sup>.

و لقد تأثر رضا حوحو كثيرا بموليير و كتاباته التي وجد فيها النموذج المثالي الذي ينطبق مع تصوراته و أهدافه، و يعكس أفكاره التي تتناسب مع تفكيره الإصلاحية والتربوي من خلال المواضيع التي يعالجها بطريقة انتقادية تسخر من التقاليد الاجتماعية والسياسية البالية فرأى حوحو منها الوسيلة الفعالة التي يتم بها معالجة واقع مجتمعه، وإلى جانب الريوتوار الفرنسي، فإن الكاتب كذلك قد نهل من منابع

الثقافية العربية، و ذلك بالعودة إلى الموروث الشعبي العربي، مستلهما بذلك من التاريخ الإسلامي والقصص العربية الغنية بالمواقف و العبر، " إن معظم أعمال حوحو المسرحية هي مقتبسة، ، و هي إما مقتبسة من نصوص عربية تراثية تاريخية مثل " صنيعة البرامكة " التي اقتبسها من كتاب العقد الفريد لابن ربه، و هي تروى واقعة القضاء على أسرة بني برمك على يد هارون الرشيد، و مسرحية " أبو الحسن التيمي " التي اقتبسها من ألف ليلة و ليلة<sup>17</sup>، و جدير بالذكر أن رضا حوحو لم يذكر مثل كثير من المقتبسين العرب، المصادر التي أخذ منها .

تعد ظاهرة الاقتباس عند رواد الكتابة الدرامية في الجزائر من المصادر الهامة لتجاوز مشكلة غياب النص المحلي الذي كان مطروحا خلال تلك الفترة، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي كانت تعاني منها الجزائر قبل و بعد الاستقلال، ولابد من معرفة أن " رحلة البحث عن العلاقة بين المسرح و المجتمع، أدى بالمقتبس إلى إعادة النظر في النص الأصلي، فاقتباس موضوع المسرحية ليجعل منه نصا جزائريا خاصة على مستوى الأحداث والشخصيات<sup>18</sup>، والمقتبس يحاول جاهدا من خلال الاقتباس، خلق نوع من الارتباط والتوافق بين النص المقتبس والمتلقي، وذلك عبر بعض التعديلات على مستوى العناصر الأساسية المشكلة للنص الأصلي.

يهتم المقتبس في غالب الأحيان على نقل الوسط الذي تدور فيه أحداث المسرحية الأصلية إلى وسط محلي مثلما هو الشأن في المسرحيات التالية )



الممثل رغم أنفه - سلاك الواحليين- سي قدور المشحاح ) حيث يكتفي المقتبسون بترجمة الحوار بل ذهبوا في غالب الأحيان إلى تغيير عناوين المسرحيات و أسماء الشخصيات الأجنبية، و استبدلوها بأسماء شخصيات جزائرية حتى تسقط الغرابة التي تحملها هذه الشخصيات بعد عملية الاقتباس<sup>19</sup>، و بالتالي فإن هذه الاقتباسات هي مجرد ترجمة و نقل حرفي من لغة إلى لغة مع تغيير بسيط في أسماء الشخصيات، يفسر علال المحب طبيعة الاقتباس عند كتاب المسرح الجزائري بأنه " يتم اقتباس مسرحية كوميدية تجري أحداثها في القرن السابع عشر، بحذف بعض المشاهد وتعويضها بمشاهد أخرى، و حذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدنا، وعاداتنا، فكان الهدف ترجمة مسرحيات موليير حسب قيمنا و مشاعرنا، التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر عنها موليير ، قيم ذات منحى إنساني"، ذلك أن ظاهرة البخل مثلا لا تقتصر على مجتمع دون آخر، فهي موجودة في كل مكان و زمان، فقط تختلف طريقة معالجتها حسب ما تقتضيه الظروف السياسية و الاجتماعية الخاصة بتلك البيئة.

و تصف أرليت روث Arlette Roth طريقة الاقتباس التي يتعامل بها كتاب المسرح الجزائري من المسرح العالمي بأنهم " استطاعوا تقديم مجموعة من المسرحيات في طابع جزائري من حيث المواقف والأحداث و الشخصيات، فرشيد القسنطيني ومحي الدين باشطارزي ابتكر شخصيات و مواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحياتهما<sup>20</sup> و أحيانا تتجاوز حد الاقتباس من خلال إعادة النظر في هيكل المسرحية و إعادة كتابتها من جديد حتى تظهر

وكأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا ، كما تجسدت هذه التجربة عند كل من باشطارزي ورشيد القسنطيني، وأحيانا يكتفي المقتبس بأخذ الفكرة العامة من النص الأصلي و ينطلق منها في خلق نصه على المنوال الذي يرى فيه المقتبس صورة مجتمعه وقضاياها بشكل واضح، بحيث يختار منه زاوية معينة تمثل نقطة صراع و خلل فيحاول تسليط الضوء عليها لمعالجتها، لذلك فالفكرة تمثل اللبنة التي يبنى على أساسها عمل المقتبس لأن " نقطة البداية لاقتباس ما ومادته الأولية قد تكون فكرة"بعدها يعيد المقتبس سبك عمله من جديد و يتناول منفرد عن العمل الأصلي.

يشكل الاقتباس من المسرح العالمي أحد مصادر الكتابة عند عبد القدر علولة، بحيث أثرى به تجربته المسرحية باستعانهه بالتقنيات العالمية في التأليف، وقد هدف من خلال اقتباسه للمسرحيات العالمية إلى مسايرة النهج الاجتماعي ومتغيراته بفعل تأثيرات الظروف، و عمل على التفاعل معها"لأن الهدف الأول للمسرح هو نقل الحياة الاجتماعية و صراعاتها بشيء من الصنعة الفنية و الضبط المتقن في سنة 1967 باشر علولة الاقتباس، فاتجه إلى المسرح الصيني باقتباسه مسرحية " دنانير من ذهب " للكاتبشوسوشان،و قد كانت مترجمة إلى الفرنسية و عنونها بـ " سكك الذهب " .

لقد اعتمد علولة على تقنية السرد في عملية التأليف، كما عمد إلى شد عواطف المشاهدين بطريقة السرد الغني بالألغاز الإيحائية التي تخيلنا على مرجعيتنا الثقافية على الرغم من أن النص أجنبي .

إن الاقتباس الحقيقي ليس حذف مشهد أو شخصية أو تدريج حوار، إنما هو عملية إنتاج نص ثان و بطريقة جديدة تختلف عن النص الأصلي، و ذلك من خلال أخذ الفكرة و إسقاطها على الواقع المعيش شرط الاحتفاظ بالإيحاء للمسرحية الأم كأمانة علمية، وما عدا ذلك فهو سطو على ملكية الغير، و ترجمة لنصوص مسرحية، لكن هناك من يتعداه إلى حد طمس المؤلف الأصلي بعد التحويل الكامل للمسرحية الأصل، و لكن هناك من برع في الاقتباس مثل ولد عبد الرحمن كاكي، الذي استطاع أن يظهر نصه المقتبس و كأنه تأليفه بعد إسقاطه في قالب جزائري و بروح جزائرية محتفظا بقيمته الأصلية، حيث اقتبس كاكي مسرحية " القراب و الصالحين " عن " الإنسان الطيب في ستشوان " لبرتولد بريشت.

التي هي الأصل الأسطورة صينية قديمة تتناول نزول ثلاثة من الآلهة إلى الأرض، و محاولة اختبار البشر، و ترى الباحثة روزلين بافي ROSCLYNE BAFFRT أن الكاتب ولد عبد الرحمن كاكي أراد من المسرحية أن يقتبس شيئا يتلاءم مع الجزائر، خير من الترجمة الحرفية " للإنسان الطيب في ستشوان " فقد أغنى الكاتب مسرحية " القراب و الصالحين " بجو من الخرافة الشعبية و عناصر المجتمع الجزائري، مركزا

على جوانب مختلفة كالطبية و الثقة بالنفس"21، فقد طرح الكاتب في هذا النص فكرة الصراع الأبدي بين الخير والشر، النور و الظلمة و تكون بذلك الحكاية الشعبية النسيج الذي يجمع عناصر المسرحية " و قد سعى كاكي إلى توظيف الحكاية الشعبية في مسرحيته على اعتبار أن لنا تراثا قصصيا يمكن تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لنا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي و فهم متميز لمطالب المشهد والموقف والشخصية وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية و ليس الحوار" لأن الحكوي هو الأسلوب الرائج في تلك الفترة.

كما قام كاكي كذلك بتحويل الآلهة في نص بريخت " الإنسان الطيب في ستشوان" إلى الأولياء الصالحين في مسرحية " القراب والصالحين"، لأن توظيف الأولياء الصالحين له دلالة دينية وعقائدية ليكون له أثر في وجدان المتلقي " فلحضور شخوص الأولياء الصالحين في المسرحية دور و دلالة في ترميز رؤى الكاتب المسرحي وآراءه و أفكاره لما تلفيه شخصية الوالي الصالح من إيماءات على الجو العام للمسرحية و تأثير في الجمهور، كذلك في نصه "كل واحد وحكمه" أين مزج بين نصين الأول لبريخت " لوكولوس" للكاتب "بيرانديلو" وبعنوان " لكل شيخ طريقته"، واستغل ما يخدم فكرته، حتى أن الذي لا يعرف النصين الأصليين، يعتقد أنه تأليف صرف. فولد عبد الرحمن كاكي، لم يتمسك في أعماله المسرحية التي تنتمي إلى الاتجاه الملحمي (كل واحد و حكمه والقراب والصالحين وبني

كليون)" بحرفية الاتجاه و لم يصبح بوقا يردد ما توصل إليه بريشت في مخالفته لقواعد أرسطو في فن الشعر ... لأن التغيير يبدأ من المضمون ليصل إلى الشكل الفني المعبر عن هذا المضمون"22 وهذا هو الاقتباس الذي يجعل الكاتب ابن بيته بإسقاطه للفكرة على الواقع المعيش و كذا محافظته على فكرة الكاتب الأصلي فالأقتباس مبني على أن نأخذ فكرة لنكتب مادة نص جديد يستطيع أن يتناقض حتى مع الفكرة الأصلية، و لكن لا ينفى بل يحافظ على الإيحاء إليها.

أما الاقتباس في المسرح الجزائري، و في أغلب الأحيان لا يتعدى أن يكون جزأرة إلى أقصى الحدود أو ترجمة، و تكون الترجمة في الغالب رديئة، و يكتب الاقتباس لغرض مادي، إذ لا يبقى للمسرحية الأصل بعد جزأرتها سوى عقده المسرحية أو هيكلها، فلم يبق من مسرحية طعام لكل فم لتوفيق الحكيم التي اقتبسها علولة إلا فكرة الجدار. بينما يتحول كل شيء، و في بعض الأوقات لا يوجد ضرورة لوضع اسم الكاتب الأصلي في المسرحيات المقتبسة.

إن الاقتباس، و إن كان على يد علولة و كاكي بطرق أقل ما يقال عنها أنها أمينة و فنية، فإنه أصبح عند كتاب آخرون مجرد احتيال للحصول على المال، بعدما تطورت الكتابة، و أضحى كل شيء يقدم على أنه اقتباس، فيقوم الكاتب بالترجمة من نصوص باللغة الفرنسية في الغالب، هذه اللغة التي يتقنها الجزائريون لعوامل استعمارية، و يكتب

بدل الترجمة اقتباس، لأن الترجمة لا تعود بالفائدة المادية على صاحبها مثل الاقتباس.

إن الاقتباس في الجزائر ليس كتابة إبداعية ثانية كما يشترط فيه أن يكون، بل هو عبارة عن ملء فراغ غياب النص المبدع حيث شكل عامل الاقتباس منعرج حاسما في الحركة المسرحية في الجزائر كغيرها من الدول العربية، باعتبار أن الساحة الفنية كانت تعاني أزمة التأليف المسرحي من حيث المحتوى و المواصفات الفنية، ففي مرحلة الاستعمار عرفت الساحة المسرحية على يد محي الدين باشطارزي توجهها كبيرا نحو الاقتباس، و تواصلت مع علالو، كاكوي و علولة و لم تتوقف ههه الحركة في المسرح الجزائري، بل واصل الجزائريون الاقتباس عن الآداب الأجنبية الأخرى، كالمسرح الصيني، الإسباني، الإيطالي و غيره، لتتواصل سلسلة الاقتباسات إلى يومنا هذا.

الهوامش:

- 1- ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد و تصنيف: يوسف الحياط، دار لسان العرب، بيروت، المجلد 3، ص 38.
- 2- عبد المالك مرتاض، فمضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" 1954/1952، ص 27
- 3- ينظر: سوني رحمة، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرح وهران نموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة وهران 2005، ص 01.
- 4- بوعلام رمضاني: "المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر"، ص 38.
- 5- يوسف الحياط، معجم المصطلحات العلمية و الفنية، عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ص 518
- 6- بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ط2، ساحة رياض الملح، بيروت 1987، ص 211
- 7- مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، دراسة في سوسولوجيا المسرح الجزائري و مصادره، ص 11
- 8- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع، ط2، 2000، ص 317.
- 9- حمد الزغبى، التناص نظريا و تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص 12
- 10- عبد الستار جبر الأسدي " ماهية التناص" (قراءة في إشكاليته النقدية) أنظر موقع [www. Fikrwafan. aaljabriabed. Net/21](http://www.Fikrwafan.aaljabriabed.Net/21)
- 11- محمد عزام" الكوميديا الساخرة في مسرح عبد الفتاح ، قلعة جي، مدينة من قش، نموذجاً ينظر الموقع: 44، [www. Awu.dam. orglbook/ind/ study. Htl](http://www. Awu.dam. orglbook/ind/ study. Htl).
- 12 -فيد نجم، الوعي اللاشعور و التناص بين الاقتباس و التضمين ، ينظر الموقع [www.albayam.co.ae/albayan/2001/usue56/attaque/3.htm](http://www.albayam.co.ae/albayan/2001/usue56/attaque/3.htm)
- 13- حمزة تلايلف، الاقتباس فن قائم بذاته، جريدة الشعب، العدد 7720-20 أوت 1988، ص 13.
- 14- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب/ كامل المهندس، مكتبة لبنان 1984، ط02، ص 56.
- 15- ينظر: الأدرع الشريف، المسرح العربي و الاقتباس، مجلة أضواء، 07 جانفي 1988، ص 15.

16- احمد المنور، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دار هومة/ الجزائر، ط1/2005/ ص 92.

17- مخلوف بوكروح، نزهة المشتاق و عضه العشاق في مدينة طرياق بالعراق، ، ص 32/31.

18- أحمد منور، الاقتباس و طرقه في تجربة أحمد رضا حوحو، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة/ محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف دورة 2006/ ص 46.

19 - Mohamed Aziza .Regards sur le théâtre Arabe Tunis Ate,1970 p 16.

20- Arlette Roth, Le théâtre Algérien, Paris ,Maspero ; 1968 p16.

21 Roger Bousingot ; Encyclopédie du Cinéma, Tome 01 ,France , Bordas, 1967 ,p09.-

22- لخضر منصوري التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، لخضر منصوري، رسالة ماجستير، إشراف، د فاتن الجراح، جامعة وهران، 2002/2001، ص 67.



# طبيعة الصوت ولغته في مجال تقنيات السمع البصري

د. إلياس بوحوشة

أستاذ بقسم الفنون الكلية الآداب واللغات والفنون  
جامعة جيلالي لياس ولاية سيدي بلعباس الجزائر.

مقدمة

يسبق السمع البصر في ترتيب الحواس التي تتناسب مع الفكر الإنساني استيعابا وإنتاجا، فالسمع يرتبط بالإقناع، فيؤثر هذا الأخير على العقل الذي من ميزاته التحليل والتمحيص، بينما يرتبط البصر بالانبهار، ويؤثر الإبهار على القلب الذي هو خزان الأحاسيس في مفهوم عموم الناس البسطاء، بينما يرى العلم أن الإحساس أكثر تعقيدا من ذلك، وبذلك يُنتج النظام السمعي البصري خطابا شاملا للإبهار والإقناع، يحتاج فيه الفكر لتحليل معطيات الواقع بعمق، وبالتالي يحتاج عمله إلى الاستغراق في الزمن لينتج فكرا عميقا وناضجا، وللأسف نعيش عصر السرعة الذي يحتل الأماكن ليجعلنا نتنقل فيها بسرعة بحكم التكنولوجيا، لذلك جاء ارتباط الزمن بالسمع، وارتباط البصر بالمكان، والفضاء هو المكان والزمان معا، لكن أصبح المكان أهم من الزمن منذ الثورة الصناعية، فلا يهم التاريخ -تاريخ الأمم والحضارات-، بل الأهم هو التمكن من الرقعة الجغرافية التي نحقق فيها الأحلام -مثل "الحلم الأمريكي"-، وبذلك أصبح الاستغراق في الشرح والتعليم غير ممكنا لأن قابلية الاستماع غائبة،

حيث آل المتلقي إلى مستهلك منبهر بالصورة -أي بالمكان-، ولم يعد مستعدا للاستماع، سماع حكايات الأجداد -الجدّة تروي-، وأصبح التلفزيون هو الذي يُبهر كما أرادوا له أن يكون عصر الصورة البراق الذي يحتوي القلب الضعيف المنبهر، والسطحي، والتقنية المعتمدة خفة اليد وسحرها، فما المطلوب إذن؟

المطلوب الإجابة في تطوير السمع والبصر معا، فعصر من يجيد السمع والطاعة فقط قد ولى، ومن يعتمد البصر فقط هالك لا محالة لأن الانبهار بالصورة لا يشبع البطن ولا العقل، ومن يجمع بين الشكل والمضمون أي الصورة والصوت معا هو الذي يستطيع إدراك عالمنا الحالي بتناقضاته، لذلك جاء هذا البحث الموغل في التقنية التي لا مفر منها لمن يريد استيعاب فيات صناعة وتحليل السمعي البصري، الذي يمثل أغلب النصوص المعاصرة التي تصل كل الناس في كل المعمورة، نصوص سمعية بصرية سينمائية، وتلفزيونية، وغيرهما سواء كان منشؤها الأدب أم غيره، وسواء ميزت بين المقدس وبين المذنب أم خلطتهما في كوكتال جديد يسمى جزافا الفن المعاصر، ولا شك في أن الصوت هو أول العناصر الملفتة حسب التحليل الذهني السالف، ومنه فإن البحث الحالي هو دراسة فيزيائية وتقنية من جهة، ومحاولة في رصد ميكانيزمات اللغة السمعية البصرية المنبثقة من الأعمال الحسن لهذه التقنية من جهة أخرى.

## الطبيعة الفيزيائية للصوت:

يستوجب الصوت ثلاثة عناصر كي يحقق كينونته وهي:

جهاز التقاط الصوت (طبيعي أو اصطناعي) + رجة سطح ما +

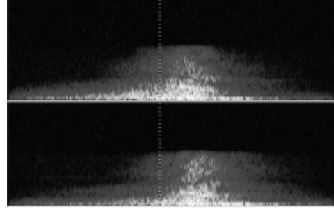
هواء = سماع صوت

فـ (الصوت طاقة مُتنقلة تصدر من رجة جسم ما، حتى ولو لم نستطع مشاهدة رجته بالعين المجردة، تنتشر الموجات السمعية بسرعة 331 م/ثا (1194 كلم/سا) (1) فللصوت سرعة انتقال تقل عن سرعة الضوء الذي تصل سرعته إلى ما يقارب 300000 كلم/ثا، بمعنى أنّ الصورة تسبق الصوت في الوصول إلى أعيننا وآذاننا، وهذا ما نلاحظه جليا في ظاهرة طبيعية مُتكررة ألا وهي البرق والرعد، فلا يمثل هذا الأخير إلا صوت البرق، ويصل متأخرا بحكم سرعة انتقاله في الهواء (الأثير) بخلاف الضوء. وللصوت قوة وهي حجم الصوت volume كما أن له كثافة وترددًا، وله رفعة وخفض حيث أن (الصوت الذي تصدره أية آلة موسيقية يُنتج عن رجّة Vibration يرتبط ترددها fréquence باختلاف النوتة، وتحسب عدد الرجات بالثانية (تردد الموجة) fréquence de l'onde فإذا كانت كبيرة والنبرة مرتفعة فإنها تتجه نحو الصوت: الرقيق l'aigu ، أما إذا كان التردد ضعيفا، والنبرة منخفضة فنحن نسمع إذا إلى الصوت الغليظ grave (2)، حيث يُقاس تردد الموجة بوحدة الهرتز Hz (Hertz) (بالنسبة لأذن الإنسان، فسمعه محصور بين حدي 20 إلى 20000 Hz، كما يوجد من

الحيوانات من لهم حساسية سمعية أكثر امتدادا كالحفافيش، والكلاب على سبيل المثال لا الحصر (3)، نستنتج بأن الصوت طاقة يمكنها التأثير في الانسان إيجابيا، وحتى سلبيا فقد يُؤدّي إلى إيداءه، وذلك برفع كثافة الصوت التي تتعرّض لها أذنيه خلال مدة زمنية معتبرة حيثُ (ثقاس كثافة الصوت بالديسيبل dB Le décibel) عن طريق مقياس الصونومتر (4) والديسيبل وحدة قياس مُستعملة في فيزياء الصوت، والإلكترونيك معا فـ (إذا عُرض الإنسان لـ 100 db لمدة طويلة نسبيا يمكن أن يفقد قدراته السمعية) (5)، ثم أن الصوت يُقاس بوحدات خاصة كما سبق وهو قابل للتحليل المخبري، ومنه يُمكن مختبريا التمييز بين الصوت الطبيعي، وبين الصوت المزيف (الإلكتروني الصّنع مثلا)، ويكون ذلك عبر وسائل خاصة أو برمجيات معدة لذلك، يجري تحويل الصوت فيها إلى تشكيل بصري، فيسهل مُعالجته وتفكيك شفراته (الشكل 1) (6)



## برنامج متخصص لتحليل ومعالجة الصوت



تشكيل ذو صبغة أخرى للصوت

(الشكل 1)

كما أن للصوت تشكيلات تناظرية Symétrique على غرار التناظر البصري، فعلى سبيل المثال نجد اللازمة الغنائية والموسيقية التي توازن المعزوفة بصناعتها تناظرا سمعيا، مثلها في ذلك مثل القافية الشعرية، أما بخصوص مجمل الفنيات السمعية البصرية التي راكمت جماليات أخرى -لا يسع ذكرها خلال هذا البحث- نجد أصعبها القدرة على نقل ثقافة الآخر إلينا وتصدير ثقافتنا إليه عبر الترجمة التي تسمى تقنيا في السمع البصري بالدبلجة، وهي مصطلح دخیل على اللغة العربية فرضه عالم التقنية الذي نعيشه رغما عن أنوف بعضنا.

دبلجة الصوت Doublage Son: تقنية تتم بترجمة حوار الفيلم الناطق من لغة (مصدر) إلى لغة أخرى (هدف)، باستعارة أصوات ممثلين محترفين مختصين، وبذلك يُمكننا الحصول على نسخة أصلية لصوت الفيلم V.O Version Originale كما نحصل أيضا على نسخة مدبلجة (بلغة أخرى) (7).

ولكي يتجسد التقاط الصوت عند الانسان والحيوان وُجدت الأذن التي تحاول التكنولوجيا جاهدة محاكاة وظيفتها بتطوير أجهزة الميكروفونات، فما هو الميكروفون ياترى؟

الميكروفون Un microphone: إذا اعتبرنا الأذن آلة طبيعية تؤدي وظيفة السمع عند أغلب الكائنات الحية، فإن الميكروفون بأنواعه المتعددة هو ذلك الجهاز الذي يُحاكي الأذن الطبيعية عبر ترجمة الموجات السمعية إلى شحنات إلكترونية، فتصبح هذه الأخيرة ذات قابلية للمعالجة والتسجيل الصوتي، والميكروفونات أنواع كما سبقت الإشارة، فمنها الحساس إلى الدرجة التي لا تُمكنه من التسجيل الجيد للصوت إلا إذا كان مُثبتاً بإحكام، ومنها ما يسمح بالتسجيل أثناء حركته، كما أن للميكروفونات حقولا متباينة يمكن أن تلتقط الصوت من خلالها، مثلما هي حقول الكاميرا مع اختلاف طفيف، كما يمكن لبعضها تقريب الصوت البعيد أو إبعاد القريب، وبعد التقاط الصوت المراد التقاطا جيدا يمكن مراجعته - في مرحلة ما بعد الإنتاج - ودمجه مع الصورة لأداء وظيفته السمعية البصرية. ومن خلال هذه العصاره يمكننا الاستنتاج بأن الصوت يُنتج كما تُنتج الصورة (8) فما في مخرجات هذا الإنتاج التقني في المجال السمعي البصري؟.

## مخرجات جديدة للغة قديمة بوسائل معاصرة:

نجد في غالب الممارسات الإخراجية السينمائية والسمعية البصرية التي تعتمد الأسلوب الواقعي كمنطلق لها، تربط سلم الصوت بسلم اللقطات البصرية، حيث أنه لا يُعقل أن تجد في منظرا كبيرا لشخص يظهر وجهه فقط، نسمع صوته وكأنه في منظر شامل، أي يقع في وسط غابة يبدو صغيرا جدا بين أشجارها مثلا، فهذا النوع من الممارسات يُعطي للمتلقي إحساسا بوجود زيف سمعي بصري يكسر المنطق الواقعي للأشياء التي اعتادها في حياته اليومية.

نحو موسوعة عربية لفنيات الصوت:

صوت الأجواء (الضوضاء) Les bruits: هو كل صوت لا يكون مصدره إنسان، سواء حَمَل أم لم يحمل دلالة محدّدة.

ويتمّ ترتيب الأصوات Les voix في السمعي البصري كآلاتي:

صوت داخل Voix in: حيث يُمكننا مشاهدة المُتحدّث.

صوت خارج الحقل Voix hors champ: لا نشاهد من يتحدث، ولكن يأخذ الصوت معناه المنطقي والطبيعي عبر اللقطة التي تسبقه أو تليه، مثل ما يحدث كثيرا: (بين لقطتي المجال وعكسه (Champ contre champ).

هناك صوت بدون مصدر مرئي Voix off : وهو كل صوت غير مُصاحب وليس بمتزامن، بمعنى أن الراوي يتواجد خارج إطار اللقطة، مثل ما يحدث في التعليق (في الفيلم الوثائقي والراوي الذي لا نشاهده في الفيلم الروائي).

الموسيقى La musique: باختلاف مصادرها سواء كانت نفخية أو وترية أو طبل - أي إيقاعية - أو إلكترونية، فإنها تنفرّع إجمالاً وفق التقسيم الآتي:

موسيقى مُصاحبة Diégétique: عندما تكون الموسيقى مُصاحبة للزمن والفعل الذي تؤدّيه الشخصية (شخصية تستمع للراديو المتواجد داخل إطار الصورة طبعاً).

الموسيقى غير المُصاحبة Extra-diégétique : وهي الموسيقى التي تُضافُ للفيلم، مثلما كانت عليه الأفلام البدائية الصامتة - أو الصماء كما يفضل ميشال شيون تسميتها - التي تُعرض مصحوبة بموسيقى تُؤدّى أثناء عرض الفيلم في القاعة.

كما يمكن للموسيقى غير المُصاحبة أن تكون مُرافقة redondante وذلك عندما تُرافق نبرة الفيلم (الموسيقى الخزينة في المشاهد الخزينة مثلاً) كما يمكن للموسيقى المُصاحبة أن تكون مُضادة contrepont أيضاً، عندما تُقدّم لحناً يُعاكس ما تعرضه الصورة (مثل المشهد الحزين مع الموسيقى الهزلية) (9). ولا تعتبر هذه المصطلحات إلا جزءاً يسيراً جداً من المصطلحات الكثيرة المتواجدة في مجال السمع



البصري، والتي تُلزم الباحث والطالب ادراك معناها، وموقعها داخل خريطة  
الدرس السينمائي والسمعي البصري في بعده النظري والمهني.

#### خاتمة

بغض النظر عن الطابع الموسوعي الذي ذيلنا به البحث الذي فرضته  
طبيعة الدراسة إلا أن الاشتغال على موضوع تقني في الصوت وصولاً إلى  
البحث في دلالات الممارسة التي تنتج عن التوظيف المتمكن للتكنولوجيا  
السمعية المعاصرة لا يخلو من المغامرة بالنسبة للأكاديمي بحكم أن التكنولوجيا  
في تطور مستمر، والدمج بين الدراسات النظرية والتكوين التقني للسمعي  
البصري لا يزال في بداياته بالجامعة الجزائرية، ولا ضرر من محاولة تذويب  
الجليد الذي يقف حاجزاً بين الأكاديمي والمهني، ولا ضير في أن للوزارة  
الوصية جهود حثيثة في التقريب لما نصبو الاشتغال عليه في هذا النوع من  
المقالات العلمية، أي ردم الهوة بين الجامعة، وبين القطاعات الاقتصادية  
والتجارية في البلد، ولا شك في أن غياب التكوين التقني بالاشتغال المباشر  
على الوسائل التقنية الحديثة والمتطورة لا يقدم قيد أنملة المسار المهني للطلاب  
الطموح للاشتغال في الميدان مباشرة بعد تخرجه بكل حرفية لأدائه واجبه نحو  
مستقبله الشخصي، ومستقبل وطنه المحتاج إلى جهوده في شتى الميادين، ولا  
ريب في أن نظام الألامدي محاولة جادة من الوزارة الوصية لتفعيل هذا الحلم،  
والهدف الوطني الطموح.

(1) Les sciences, l'Univers en couleurs, Larousse, rédacteur en chef, MITCHELL James assisté de WALLIS Frank, page 72 .

(2) م.س ص 74 .

(3) م.ن ص 74 .

(4) م.ن ص 72 .

(5) Les sciences, l'Univers en couleurs, Larousse, rédacteur en chef, MITCHELL James assisté de WALLIS Frank, page 72 .

(6) Adobe Audition Copyright© 2003 Adobe Systems Incorporated. All rights reserved. Adobe Audition User Guide for Windows.

(7) (voir) LE CINEMA ART DE NOTRE TEMPS, cours n°6, Institut culturel Français, services administratifs, page 13.

(8) (voir) <http://fr.wikipedia.org/wiki/Microphone>

(9) (voir) [http://www3.ac-clermont.fr/pedago/lettres/rtf/cine/ana\\_film.rtf](http://www3.ac-clermont.fr/pedago/lettres/rtf/cine/ana_film.rtf)

# ظاهرة الاغتراب في النودراما

الأستاذ: دحو محمد أمين

قسم الفنون - كلية الآداب واللغات والفنون

## 1- النودراما:

يعتبر مصطلح النودراما من أكثر المصطلحات تشعبا وتعددا، حيث حاول الباحثون والمنظرون إعطاء تفسير أو تعريف صحيح له، فإذا رجعنا إلى أصل كلمة نودراما فهي كلمة يونانية، تنقسم إلى قسمين Mono وتعني وحيد، و Drama أي تعني الفعل، ومن هنا نستطيع القول أن النودراما معناها وحيد الفعل أي يقوم بتشخيص الفعل المسرحي ممثل واحد فقط لإيصال رسالة المسرحية و دلالاتها جنباً إلى جنب مع العناصر المسرحية الأخرى، ولكن رغم ذلك فقد اختلفت المعاجم الدرامية و المسرحية في تحديد وتعريف و شرح المصطلح، رغم أننا نجد اتفاقاً عاماً في بعض النقاط الأساسية.

نجد أن النودراما كمصطلح لم يعثر على استخدام لها قبل القرن 19 حيث "استعمل الشاعر اللورد تنيسون Alfrad Lord Tennyson هذا المصطلح واصفاً لقصيدة طويلة اسمها مود Moud - 1855 - تبدو في شكلها قصة حب، يستعملها الشاعر ليعبر عن انطباعاته في الحياة العامة"<sup>(1)</sup>، و كما أشرنا سابقاً أن

هناك اختلافا كبيرا في تحديد مفهوم وترجمة للمونودراما، فمنهم من رأى أن المونودراما هي عبارة عن دراما الممثل الواحد، و منهم من أعطى تعريفا وشرحا آخر وحددها بالمسرحية ذات الشخصية الواحدة، كما نجد نقادا آخرين خلطوا بين المعنيين، إذ يعرف الناقد و الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد المونودراما بأنها "المسرح الخالص الذي يقوم بالأساس على الممثل وحده، هذا الممثل الذي لا يملك إلا خياله و عواطفه و ذاكرته و جسمه"<sup>(2)</sup>، ومن هنا يمكن القول أن المونودراما عبارة عن مسرح فردي يعبر من خلالها الممثل على عواطفه، كما يقول أيضا برشيد: "أن فقر المؤسسة المسرحية اقتصاديا قد أدى بالمقابل إلى اختصار الممثلين"<sup>(3)</sup>، و لكن يبقى هذا التعريف الأخير ناقصا، لأنه ليس بالضرورة فقر المؤسسة المسرحية يؤدي إلى تقلص الممثلين، فالفردية تقتنر بطبيعة الإنتاج المسرحي فيحددها النص المسرحي أو الإخراج و ليس بطبيعة الحالة الاقتصادية للمؤسسة المسرحية.

يعرف سمير عبد الرحيم الجلي في معجمه الخاص بالمصطلحات المسرحية أن المونودراما هي "دراما الممثل الواحد، المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر التي يؤديها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، ويقدم فيها دورا واحدا يتقمص من خلاله أدوارا مختلفة"<sup>(4)</sup>، ولكن من خلال التدقيق في هذا التعريف نجد بعض الاضطراب و الخلط في المفاهيم فهناك

تعبيرين، الأول هو الممثل الواحد، أما التعبير الثاني هو الشخصية الواحدة، معنى ذلك أن ممثل واحدا يقوم بأداء شخصية واحدة في العمل المسرحي، و يرد في ماهية التعريف أن الممثل في المونودراما يقدم دورا واحدا أو يتقمص أدوارا مختلفة، فالتقمص في فن التمثيل معناه أداء دور واحد، أي الدور الأصلي و الأساسي للممثل، أما الأدوار المختلفة فالقصد بها هنا استحضار و محاكاة شخصيات أخرى من خلال مونولوجي درامي، أي أن الممثل في المونودراما يلبس وينغمس في أداء شخصية واحدة ثم يدخل في صراعات داخلية من خلال أداء شخصيات أخرى لتكون المسرحية متكاملة العناصر، حيث تكون هذه الشخصيات أقل عمقا وأقل إيهاما عن الشخصية الأساسية.

كما يرد في الموسوعة المسرحية الروسية أن المونودراما " تطلق على تلك المسرحيات المبنية على نوع المونولوج الدرامي يؤديها ممثل واحد"<sup>(5)</sup>، وهذا ما يؤكد التعريف السابق بأن المونودراما يؤديها ممثل واحد عن طريق أداء شخصية واحدة وإدخال مونولوجات لبيّن الشخصيات الأخرى.

كما يربط البعض المونودراما بالميلودراما حيث نجد في Oxford Companion أن " في بعض الأحيان تسمى المونودراما بالميلودراما حيث ترافقها موسيقى، هذه المقطوعة القصيرة

الفردية لمثل واحد أو لمثلة واحدة مستندة بشخص صامتة أو بكروس، تبلورت في ألمانيا بين 1773-1780 بواسطة الممثل برانديز<sup>(6)</sup>، و لكن من الغريب أن يربط التعريفان مع بعض، وتكون الميلودراما رديفة للمونودراما، فهناك بون شاسع بينهما من حيث الشكل و المضمون الدرامي، فالميلودراما تعتمد على المبالغة الكبيرة في المشاعر و الإفراط في العنف، كما تعطينا دائما تلك النهاية السعيدة للبطل، و بالرغم من وجود بعض النقاط المشتركة و إن كانت منعدمة و لا تكاد تذكر، إلا أن التعريف لم يتطرق للمونودراما من حيث تطورها الفني والفكري.

كما أننا نجد فرقا بين عبارتي الشخصية الواحدة والممثل الواحد حيث نجد مسرحيات متعددة الشخصيات ولكن يؤديها ممثل واحد، و هذا ما يسمى ب Monopolylogue التمثيلية المتعددة الأدوار، وحيدة الممثل و هي " تمثيلية يقوم فيها ممثل واحد بجميع الأدوار"<sup>(7)</sup>، أو كما يعرفها الجلبي بأنها " التمثيلية المتعددة الأدوار التي يؤديها الممثل نفسه"<sup>(8)</sup>، من هذين التعريفين نستخلص أن الممثل بإمكانه تجسيد مسرحية كاملة متعددة الشخصيات وحده، كما يتحكم الإخراج المسرحي في كيفية أداء هذه الشخصيات، فقد يستعين الممثل بأقنعة أو تتعدد الأزياء و يتنوع المكياج، و هذا كله من أجل التمييز بين الشخصية الأساسية والشخصيات الأخرى، وإعطاء لكل

واحدة منها - الشخصية - بعدها النفسي والاجتماعي و الفيزيولوجي حيث قدم " الفنان سعد يونس وحده مسرحية جلعامش التي أعدها من النص الاصلي للملحمة، فقد قام منفردا بتجسيد شخصيات الملحمة ( جلعامش - أنكيدو - البغي - هبابا... الخ ) مستخدما أزياء متعددة و أقنعة مختلفة تمثل شخصيات الملحمة"<sup>(6)</sup>، وهذا يؤكد ما جاء سابقا بأن الممثل باستطاعته تجسيد مسرحية كاملة بمفرده، حيث يتبين الفرق واضحا بين الممثل الواحد والشخصية الواحدة من حيث الأداء، لأننا نجد في بعض الأحيان مسرحية كتبت بشخصية واحدة و لكن يؤديها ممثلان أو أكثر، و ذلك للضرورة الإخراجية، و لإعطاء مجموعة من الكيانات التشخيصية التي تعبر عن الأجزاء المنشطة للشخصية المونودرامية.

فالمونودراما بوصفها شكلا دراميا و أدبيا فهي تقترب من الممثل الواحد الذي يمكنه أن يؤدي أكثر من شخصية، فهو يستطيع على سبيل المثال أن يؤدي مسرحية (هاملت) بكاملها وحده، و لكن وفقا لقدراته و مهاراته الأدائية و الرسم الإخراجي. كما أن التعاريف السابقة أهملت الجوهر السيكلولوجي و الفلسفي للشخصية المونودرامية و كذلك للنص الدرامي الذي يرتبط بعزلة الشخصية، فقد فصلت هته التعريفات بين الشكل الفني للمونودراما أي أحادية الشخصية و إنفراديتها في مساحة النص الدرامي، وبين ذلك المعزل

الفلسفي (الاغتراب) للشخصية المونودرامية، فهو يدفع هذه الشخصية إلى العزلة و التوحد و الانفصال غالباً عن الشخصيات الأخرى.

كما نجد خلطاً بين مصطلح المونودراما و المونولوج فهما مختلفان، و هذا ما تشرحه الموسوعة البريطانية Encyclopedia Britannia و هو "حديث مطول لشخصية مسرحية، فالمونولوج الدرامي Dramatic Monologue هو أي حديث توجهه شخصية لشخصية أخرى في المسرحية، بينما المناجاة Soliloquy هي نوع من المونولوج الذي يقوله الممثل للجمهور مباشرة، أو يفصح عن أفكاره و ما يجول بداخله بصوت مسموع حيث يكون وحيداً أو حين يكون بقية الممثلين صامتين" (١٥)، فالمونودراما نوع مستقل من أنواع المسرح، بينما المونولوج هو جزء من المسرحية، لذا يصح للمونودراما أن تمتلك خصائص و نظريات خاصة، لكنها تبقى عبارة عن تركيبة درامية من المونولوج و المناجاة، حيث تأسست هذه البنية على شكل صراع نفسي يدور داخل شخصية واحدة متعددة المواقف و الأصوات الداخلية لحياة الشخصية المونودرامية نفسها، محمولة على صوت واحد و هو صوت تلك الشخصية نفسها. فالمونودراما بطبيعتها تذهب نحو الدراسة النفسية، فهناك رحلة داخل أعماق النفس، و هو نوع من الإبداع



الدرامي يستعرض مهارة الممثل، و في نفس الوقت يقدم متعة فنية منفردة، فالشخصية تكون محور الأحداث الرئيسية، وتتطرق إلى باقي الأحداث بمونولوجات تعبر عن وجدان الداخلي.

تتخذ المونودراما بعدا جماعيا و ذلك من خلال صيغة تركيبة واضحة تبعتها عن الطبيعة الفردية التي تتميز بها، فحسب برشيد، إن المونودراما " ليست مسرحا فرديا، لأن الجماعة حاضرة و هي التي يشكلها الجمهور، إذ أن الفرد المتطوع هو جزء من الجماعة، وبالتالي فإنه لا يمكن أن ينفصل عنها ليسبح في الفراغ"<sup>(11)</sup>، فهذه الجماعة أي الجمهور تدخل في سباق الممثل أي الشخصية من خلال الإيهام الذي يكون، فتجد نفسها بشخصية الفرد و ما تمثله تلك الشخصية (المفردة).

## 2- مفهوم الاغتراب:

يرد الاغتراب بوصفه مفردة في معظم اللغات، " فقد اشتقت كلمة alienation الانجليزية، و كلمة aliénation الفرنسية و اللتان تعنيان الاغتراب من الكلمة اللاتينية alienatio و التي تستمد معناها من الفعل اللاتيني alienare بمعنى

ينتقل أو يحول أو يسلم أو يبعد، و هذا الفعل مأخوذ من كلمة لاتينية أخرى هي alienus التي تعني الانتماء إلى الآخر<sup>(١٢)</sup>.

كما جاء استخدام كلمة غربة في المعاجم العربية، ففي لسان العرب ورد "غرب أي بعد، و في الحديث أنه أمر بتغريب الزاني، أي نفيه عن البلد الذي وقعت فيه الجناية، و التغريب: البعد"<sup>(١٣)</sup>. أما إذا نظرنا إلى الدراسات العربية الحديثة فقد شاع استخدام كلمة الاغتراب للدلالة على الأثر النفسي والاجتماعي، أكثر من مجرد الانتقال الحسي، فهي في الموسوعة الاجتماعية تدل على "ضياح المرء وغربته عن ذات النفس أو عن المجتمع الذي ينتمي إليه، أو عن الهيمنة على العمليات الاجتماعية و الاقتصادية"<sup>(١٤)</sup>.

و هذا ما يؤكد السياق النفسي و الاجتماعي حيث إن الاغتراب "يتعلق بما يصيب الفرد من اضطرابات عقلية ونفسية أو غياب للوعي أو ما يستشعره الإنسان من غربة في المجتمع، ناتجة عن ترهل علاقته بالآخرين"<sup>(١٥)</sup>، فالجانبيين النفسي والاجتماعي في غالب الأحيان لا ينفصلان عن بعضهما، "حيث إن الاضطرابات النفسية و العقلية للفرد قد تبدو أثرا من أثر نبذ المجتمع له أو تجاهله أو تهميشه و عدم شعوره بالانتماء إليهم"<sup>(١٦)</sup>، فالجانب النفسي هو المتعلق بالاضطرابات الشخصية وعلاقتها بالموضوع، و وفق هذا يحيا الإنسان حياته.

وقد ظهرت في العصر الحديث تباينات في استخدام معنى الاغتراب، و ذلك ناتج لتعدد النظريات الفلسفية.

فدرس أصحاب النظرية المثالية الألمانية الاغتراب من الجانب الفلسفي الميتافيزيقي، و من أبرز أصحاب هذه النظرية كانط (1724-1804)، حيث طرح العديد من التساؤلات و لعل أبرزها: " هل يمكن أن يصل العقل إلى قوانين عامة تمكنه من التحكم في الواقع و تنظيمه؟....وقد انتهى كانط إلى أن ثمة هوة مخفية بين الأشياء و الموضوعات، والواقع من جهة، و العقل الإنساني من جهة أخرى، و لأن الموضوعات الخارجية أصبحت مستقلة عن العقل، فهو عاجز عن السيطرة عليها، على الرغم من أنها من إنتاجه و إبداعه"<sup>(١٧)</sup>، فالشعور بالاغتراب يأتي من انعدام العقل على الموضوعات التي ينتجها.

تعتبر نظرية العقد الاجتماعي المصدر الفلسفي الرئيسي الذي استخدم مفهوم الاغتراب و ذلك قبل هيجل، حيث: "تقوم هذه النظرية على مبدأ تعاقدي (التنازل أو التخلي)، فتنشأ عملية تعاقد بين الأفراد (الطرف الأول) و سلطة (الطرف الثاني)، يتنازل الأفراد في المجتمع المدني عن بعض أو كل حقوقهم الطبيعية - مثل حريتهم في أخذ حقوقهم و القصاص ممن يعتدي عليهم كما كان حاصلًا في المجتمع الإقطاعي - ، بحيث يوكل هذه المهمات للسلطة أو الجماعات السياسية، مقابل حصول الأفراد على النظام والأمن و الحرية والمساواة، ففكرة "العقد" التي تنص على تنازل الأفراد عن بعض حقوقهم الطبيعية للسلطة هي في أصلها قائمة على

الاغتراب، لكنه اغتراب طوعي بإرادة الإنسان، لأن فيها حفظ أمنه، و حرّيته من خلال السلطة، و يرى توماس هوبز Hibbes (1588-1679) أن هناك نزعة فطرية للعدوان عند الإنسان تصارعها نزعته للعيش في رفاهية و سلام، فيتوجب أن يتنازل الفرد عن هذه الخصائص الجوهرية إلى الجماعة السياسية فتكون بالتالي أحكامها ملزمة<sup>(18)</sup>، إن أصحاب هذه النظرية يعطون الاغتراب إطار الفلسفة السياسية، بمعنى آخر المواطن و السلطة فهما قطبي الصراع في المجتمعات المدنية الحديثة التي يشترط في قيامها التوافق بين الطرفين، فالإخلال بنود هذا الاتفاق قد يؤدي إلى استلاب الحرية، و ضياع الأمن و التهديد في المجتمع.

كما ناقش ماركس Marx (1818-1883) فكرة الاغتراب، فقد تطرق إلى العقل المغترّب و فلسفته التأملية و نقلها إلى نظرة اقتصادية تاريخية، فماركس " يشدد على أن حياة الإنسان السوية مرهونة بوجود عنصرين جوهريين هما: الوجود برفقة الآخرين، و الحياة الحسية للأفراد، أي إشباع وإمتاع الحواس"<sup>(19)</sup>، فالعمل من وجهة ماركس يبدو غريباً عندما لا يعكس شخصية العامل و اهتماماته، فيقع هذا العمل تحت إرادة و سيطرة شخص آخر (صاحب الرأسمال، أو السوق)، وهذا ما يعرف بالتسليم عند هيجل أي تسليم طاقة الفرد للآخر، فيحدث انفصال بين عمل الإنسان الذي يمنحه وقته وطاقته مما

يشعره بعدم الانتماء إلى هذا العمل، و يتمنى الخلاص منه متى أتاحت له الفرصة.

أما هيجل فقد استخدم مصطلح الاغتراب استخداما مزدوجا، أحدهما سلبي بمعنى الانفصال و الثاني إيجابي بمعنى التسليم "و يقصد بالمعنى الأول أن الفرد لديه انتماء فوري وتلقائي للإتحاد بما يسميه البنية الاجتماعية، و لكن هناك ظروفًا و صراعات توقف من اندماج الفرد العفوي إلى البنية الاجتماعية.... مما يجعل له وجودا مستقلا .... و على الرغم من ايجابية هذا الاستقلال لتحقيق الطبيعة الجوهرية للفرد، إلا أن الاستغراق في الاستقلال الذاتي على البنية الاجتماعية قد يؤدي إلى وجود تنافر حياله، و بالتالي الانفصال عنها.... حيث ينظر لها على أنها شيء مستقل و غريب عن ذاته، فبنشأ بذلك ما يعرف بالاغتراب بمعناه السلبي"<sup>(20)</sup>، فالشعور بالاغتراب يأتي من توحيد الذات و انفصالها على نحو كلي عن البنية الاجتماعية.

### 3- الدراما و الاغتراب:

هناك تساؤل مهم لا بد من طرحه وهو، هل يعتبر الاغتراب حالة مرضية؟ إذا اعتبرناه كذلك فسيكون من الصعب تحديد الإنسان السوي في العصر الحديث، لأن الاغتراب أصبح فيه السمة الجوهرية لكل وجود إنساني، فانعكاس شعور الإنسان

بالاغتراب من خلال إرهاباته الفنية و العلمية و الفكرية،  
أحاله إلى غربة تحاصره عبر مختلف النشاطات، فكان توجه  
الإنسان نحو النشاط الفني محاولا التواصل مع الطبيعة و التكيف  
معها، "فمعظم الفنانين هم شديدي الغربة كدافنشي و مايكل  
أنجيلو و رينوار و دوستوفسكي على سبيل المثال، و ذلك  
بسبب طبيعة الفنان الانعزالية"<sup>(21)</sup>، نتيجة عدم رغبة الفنان في  
التواصل مع الآخرين و البنية الاجتماعية التي تمثل العقل  
المتوضع المغرب عنه. فالفن هو عبارة عن صيغة من أجل  
التواصل و تكيف الإنسان مع الطبيعة.

وجد الإنسان من ابتكار الدراما منفذا يوجه له الاغتراب،  
فكانت كتابات أسخيلوس و سوفوكليس و يوربيدس زاخرة  
بالشخصيات المغتربة عن ذاتها أو عن ماضيها، فتعتبر شخصية  
أوديب التجسيد الحقيقي لنموذج الاغتراب في انفصاله عن  
ذاته و عن ماضيه و عن جوهره و حتى عن الآخرين، أما عند  
شكسبير فنجد اغتراب هاملت هو الاغتراب الأعظم الذي  
يعبر عن اغتراب الإنسان في هذا العصر، فهاملت و أوديب  
يمثلان صورة حية للاغتراب ف"مسرحية هاملت تقدم كافة  
الأشكال التي يعتقد بوجودها للاغتراب بصورة تقريبية،  
فهاملت ينظر إلى نفسه و رفاقه و المجتمع الذي يعيش فيه بنوع  
من المقت، و وجدت أجيال من القراء أن حالته تنطبق عليه"<sup>(22)</sup>،  
فاغتراب الإنسان في عصر شكسبير هو نفسه الاغتراب في

العصر الحالي، ليس من الغريب أن نجد شكسبير يدفع بهاملت إلى العزلة عن محيطه و أقربائه بل على أقرب الناس إليه حبيبته، وكل ذلك من أجل تأكيد حالة الاغتراب التي دفعت هاملت نحو الانفصال عن الآخرين، فاغتراب هاملت من جانب عدم الثقة بالآخرين (أمه و عمه و أصدقه و حبيبته) أدى به إلى الهروب من الذات ومن الآخرين و الانطواء على نفسه وانفراذيته و عزلته.

لم يقتصر الاغتراب عند شكسبير في هاملت فقط بل تعداه ليصل إلى مكبث الذي يجمع بين البطولة و الندالة، فيبتعد عن وحدته الداخلية و توافقه مع ذاته ليدمر في النهاية نفسه، فشكسبير يجعل من مكبث يعيش غربة تشعرنا بالأسى عليه، فهو يصفه لنا إنسانا مستوحدا منفصلا في ذاته بين الفعل و العمل، فهناك إرادات خارجية تضغط عليه و يحاول التخلص منها، و لكن هي التي تقوده إلى تدمير ذاته المغتربة، ويبين لويس فيوير أن كلمة الاغتراب تستخدم لوصف الطابع الذاتي لتجربة مدمرة للذات، حيث يقرر أن "اصطلاح الاغتراب يستخدم لنقل الحالة الانفعالية التي تصاحب أي سلوك يجبر الشخص على التصرف بشكل مدمر للذات"<sup>(23)</sup>.

أما بريخت فقد استخدم الاغتراب لينقل الفعل من الشخصية الدرامية إلى المتفرج، فتقنية التغريب التي استعملها

أدت إلى حدوث اغتراب عند الجمهور، فهو يهدف من خلالها إلى "إبراز الاغتراب من خلال توظيف اجتماعي يحدد وعيا اجتماعيا لدى المتفرج من خلال أيديولوجيا معينة تعالج الاغتراب من زاوية محددة"<sup>(24)</sup>، فقد قام بريخت بإزالة الاغتراب وفقا لنظريته الملحمية، من خلال التأثير على المتفرج وإخراجه من عالم الخيال والإيهام، "فالمفرج يكتشف اغترابه و يكتشف نفسه كمغترب، وهذا يجعله يتخذ موقفا يهدف إلى التغيير و رفع الاغتراب"<sup>(25)</sup>، فجوهر الاغتراب عند برخت هو جعل المؤلف غير مألوف لغرض التحليل و التأمل، فاللاوعي يحقق الاغتراب. فهو يحاول تحقيق التطهير الفكري الذي من شأنه أن يقوده إلى العمل والفعل، من خلال وعي اجتماعي مع ضرورة التغيير.

كذلك نجد سارتر وموضوع الإحساس الذي حاول معالجته من خلال مسرحياته، حيث تناول شعور الإنسان "فيصبح العالم منفي لا مفر منه، فقد فيه الإنسان ذكرياته ولا يقوى على الأمل و هذا الانفصال بين الإنسان و منفاه الاضطرابي بين الممثل و خشبة المسرح، يسبب الإحساس بالعبث"<sup>(26)</sup>، فالعبث نوع من أنواع الاغتراب حيث يعطي إحساسا بالالاجدوى من الحياة و من الأشياء الموجودة، فيكون الاغتراب بنوعين اغتراب مع النفس و آخر مع الآخرين، فمسرح اللامعقول أو العبث يعزز شرعية الشخصية المستوحدة



أي المونودراما، فهو يتداخل معها في بعض الخصائص، "ولو فحصنا الكثير من أعمال مسرح اللامعقول لوجدناها تنطوي على مواقف مونودرامية خالصة، خاصة بعد أن تكف الشخصيات المسرحية عن التواصل و الحوار الفعلي، مقتصرة على حوارها الذاتي المونولوجي المقطوع عن الآخر"<sup>(27)</sup>، فعدم التواصل بين الشخصيات في مسرح العبث و مشاكل الإنسان داخل المجتمع، أرست قواعد لظهور المونودراما الحديثة وتمهيد الطريق لها.

#### 4- اغتراب الشخصية في المونودراما:

تعيش الشخصية المونودرامية حالة من التوحد، و هذا وفقا لمعنى الأحادية (مونو) في المونودراما، فهي تعيش الغربة والاستلاب، حيث يشكل الاغتراب العنصر الأساسي في النص المونودرامي، لأنه يشكل الأزمة الحقيقية و يعطي الصراع مستويات متعددة، فالانفصال و الانعزال الذي يحدث بين الفرد و الأشياء الأخرى أو مع ذاته فتتضح معالمه من خلال طبيعة المكان التي توجد فيه الشخصية المونودرامية. فهذا المكان يحمل دلالات نفسية تجعل منه إطار للغربة فهو ليس مكانا واقعيا، فبحده ينحصر بين السجن، بيت مهجور، غرفة النوم... الخ فينتج عنه عدم الاندماج النفسي و الفكري بين الشخصية و المجتمع، فعالبا ما تشعر هذه الشخصية بأنها أقل إنسانية "لأنهما أخفقت في إقامة نوع من العلاقة الإيجابية مع الآخرين و أحيانا

ذاتها أو بعض ذاتها<sup>(28)</sup>، فالشخصية المونودرامية تحاول تحقيق الذات و الوصول إليها، حيث تحاول تجاوز العجز الذي يرافق البحث عن المثالية أو تحقيق الحلم.

كما يأخذنا الاغتراب في المونودراما إلى انعدام الثقة وعدم القدرة على المواجهة، فهو يدفع بالشخصية إلى العزلة والهروب من الآخرين أو من ذاتها، فانعدام الثقة يولد فقدان الهدف المرجو تحقيقه من الحياة، فتصبح هذه الشخصية غريبة عن العالم، فيخلق في ذاتها عدة تساؤلات فيأتي على لسانها "أن العالم كموضوع للمعرفة هو شيء غريب، أنني أقف على مبعده منه، و هو بالنسبة لي آخر، إنني موضع لامبالاته. و لا أشعر بالأمن فيه لأنه لا يتحدث لغة شيء غريب مني، و كلما اقتربت منه يحسم على صعيد معرفي شعرت بالضياع في هذا العالم الذي يبدو لي قفرا كآخر، و كآخر فحسب"<sup>(29)</sup>، فالشخصية في المونودراما تعيش و تشعر بالضياع من خلال محاكاة الواقع بأحداثه، فكلمة اغتراب تصف لنا حال الذات المدمرة حسب لويس فيوير، فهو يرى أن "اصطلاح الاغتراب يستخدم لنقل السمة الانفعالية التي تصاحب أي سلوك يجبر الشخص في إطاره على التصرف بشكل مدمر للذات"<sup>(30)</sup>، فالشعور بالاغتراب هو السمة الانفعالية التي تغلب على حديث و هذيان و سلوك الشخصية المونودرامية، إذ تعترف من خلال تجربتها و محاكمتها للذات و الوقائع بأنها تصرفت بما يفضي بها من أجل تعذيب و تدمير ذاتها.

استعمل الاغتراب بمختلف أنواعه في المونودراما، و لكن يبقى الاغتراب الجماعي هو الأكثر تداولاً في النصوص الحديثة كالتى كتبها تشيخوف و بريخت و سترند بيرج، و كذلك استعمل الاغتراب السياسي خاصة عند العرب "وهنا نشير إلى التجربة المونودرامية الرائدة للكاتب الفلسطيني الشاعر توفيق فياض في مسرحية -بيت الجنون- و مسرحية -الناس و الحجارة- لعبد الكريم برشيد، و مسرحيات المغربي عبد الحق الزروالي"<sup>(31)</sup>.

كما يحاور الاغتراب الجنون لاعتباره أهم المراحل للوصول إلى الانعزال و الانفصال عن الحياة، لتشكيل الشخصية عالمها الخاص المغلق، فيعطي جمالا تعبيريا تفجر من خلاله هذه الشخصية الطاقة الكامنة بداخلها، و كان عنصر الجنون حاضرا في المسرح منذ الدراما الإغريقية، فهو يكشف عن القيمة النفسية و الفكرية، و يعبر عن الصراعات الداخلية و الخارجية، كما كان واضحا في جنون أوليفيا و الملك لير و كاليجولا، حتى ادعاء هاملت للجنون كان وسيلة للدفاع و صراع الآخرين، "فالكلام الحقيقي المنطوق للمجنون، هو في تضاعيفه سمات اجتماعية، تاريخية، لكنها محتجبة، باحتجاب العقل متعثرة، و قل متشظية بفعل غياب النظام المنسق بين الكلام، و بين مرجعيته اللغوية الاجتماعية من جهة، و التاريخي الذي يستقبل الرسالة من جهة أخرى"<sup>(32)</sup>.

فيعتبر الجنون و ما يحمله من طاقة تعبيرية و مميزات جمالية مشروعا للشخصية المونودرامية المغتربة، فالمونودراما تعتمد على السرد و المونولوج للبوح عن الحقائق الداخلية، "فالسمة الرئيسية الفاعلة للمجنون في المساردة، هي أنه صاحب كلمة و بلاغ، و الجنون ذاته حالة تتيح قولاً، و تهياً لكلام يشير إلى الحقائق و يكشف المغيب و المستور، بينما يهبط الصمت في بزوغ العقل"<sup>(33)</sup>، فالموقف السليبي للجنون هو الانسحاب من العالم الخارجي احتجاجاً لما يحدث فيه إرادياً و لا إرادياً، حيث يجعل من المونودراما قائمة بذاتها، وذلك يجعل الشخصية المونودرامية المستوحدة تتمركز حول ذاتها المنفصلة عن الآخرين، ف"لكلمة المجنون تأثيراً تحويلياً سحرياً مباشراً على الأشخاص و مواقفهم، بل وعلى الطبيعة"<sup>(34)</sup>، فالمونودراما هي الوعاء الدرامي الأمثل والأعمق لاحتواء صوت المجنون الاغترابي الناطق بالمضمّر، والمعبرة عن الذات المغتربة المقموعة و المستلبة.

## قائمة المصادر و المراجع:

- 1- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، دراسة في تحديد و تحديث المصطلح، إصدار دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط1، 2012، ص24.
- 2- عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1، 1982، ص86.
- 3- المرجع نفسه، ص85.
- 4- الجلي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة و النشر، 1993، ص86
- 5- ب.أ.ماركوف، الموسوعة المسرحية، موسكو، 1964، ص906.
- 6-Hartnoll.Phyllis.sd.The Oxford Companion to the Theatre(London . Oxford Univesity Press.
- 7- وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، لبنان، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص330
- 8- الجلي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، مصدر سابق، ص86.
- 9- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق ص27.
- 10- www.britannica.com
- 11- عبد الكريم برشيد، مقابلة صحفية، مجلة الرولة، قطر، ع4، شتاء 1985، ص68.
- 12- رجب محمود، الاغتراب، سيرة المصطلح، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1993، ص31، 32
- 13- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3، 1993 -غرب-، ص639
- 14- مان ميشيل، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل الهواري، سعد مصلوح، بيروت، مكتبة الفلاح، 1994، ص47، 48.
- 15- رجب محمود، الاغتراب، سيرة المصطلح، مرجع سابق، ص36
- 16- المرجع نفسه، ص36
- 17- المرجع نفسه، ص91، 92
- 18- اسكندر نيل، الاغتراب و أزمة الإنسان المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988، ص48، 49.

- 19- شاخت ريتشارد، الاغتراب، تر، كامل يوسف حسين، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1980، ص131
- 20- المرجع نفسه، ص102، 105
- 21- د.حسن علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق، ص114.
- 22- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص32
- 23- المرجع نفسه، ص61
- 24- حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية و التطبيق ، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص150.
- 25- المرجع نفسه، ص17
- 26- نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه و جذوره و أعلامه، في مسرح العبث، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف و النشر، المطبعة الثقافية، 1970، ص398.
- 27- فاضل ثامر، مونودراما لعبة الشاطر (تعقيب نقدي) في أحمد فياض المفرجي، مهرجان بغداد للمسرح العربي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1991، ص209.
- 28- المرجع نفسه، ص209
- 29- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص260
- 30- المرجع نفسه ، ص61
- 31- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق، ص126
- 32- محمد حيان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، لندن-قبرص، الريس للكتاب و النشر، 1993، ص69
- 33- المرجع نفسه، ص74
- 34- المرجع نفسه، ص80

# عنف الإرهاب في فيلم "رشيده" ليمينة بشير شويغ

الدكتورة: شرقي هاجر  
قسم الفنون جامعة مستغانم

## قصة الفيلم:

يحكي الفيلم قصة معلمة شابة تدعى "رشيده" تعيش مع أمها المطلقة، التي ترفض الرضوخ لمطالب جماعة إرهابية، تمثلت في وضع قبلة في المدرسة التي تعمل بها، ونتيجة لرفضها تتعرض لمحاولة اغتيال من طرف الجماعة فتسجى منها بأعجوبة.

تقرر أم رشيده وبمساعدة مديرة مدرسة ابتدائية إبعاد ابنتها عن المكان الذي جرت فيه المأساة " العاصمة " إلى بلدة صغيرة مجهولة الاسم والاستقرار بها ،غير أن ما سيحدث في البلدة أفزع بكثير مما حدث في الجزائر العاصمة، حيث ترتكب جماعة إرهابية ناشطة في المكان عينه مجزرة مريعة في نهاية الفيلم، وعلى وقع أنغام عرس فتاة من سكان البلدة تحتطف، ويغتال أهلها وأهل المنطقة لتسجى رشيده صوب المدرسة التي أحرقت، وتدون "عنوان الدرس" على السبورة وينتهي الفيلم بصور المدرسة المخربة عن آخرها(1)

## مظاهر العنف في الفيلم:

صنف فيلم رشيده ضمن الأفلام التي تعالج موضوع الإرهاب بالجزائر، غير أن المخرجة زاوجت بين موضوعين مشيرة لوضعية المرأة

أثناء الأزمة السياسية الجزائرية، ومعاناتها من تلك الأزمة لتخلص إلى أن المجتمع يحوي النساء والرجال، وكل ما حدث فيه مس الطرفين لكنها تركز على عينة من المجتمع الجزائري التي عانت ويلات رعب الإرهاب وبطشه هي فئة النساء وتحديدًا في شخص رشيدة التي فرت من الإرهاب لتقع في بؤرته، فبعد الهجرة من العاصمة اعتقدت رشيدة وأنها أُنما قد نفذتا بجلدهما، وأخذتا يسمعان أخبار التطرف، والعنف عبر شاشة التلفزيون كحادثة مقتل الرهبان السبعة التي ركزت عليها المخرجة، وفي محاولة منها لنسيان ما عانته تقرر رشيدة الخروج للعمل أين تصادف أناسا متطرفين، وتكاد تموت رعبا عندما تشاهد شابا يحمل مسدسا فتفر هاربة عائدة للمزل.

تحكي المخرجة قصة نساء مضطهدات في الفيلم، مثل قصة الفتاة التي تغتصب من طرف الإرهابيين، وترجع إلى القرية أين يتبرأ منها أبوها فتأويها أختها(2)، وفي مشهد بالغ الأثر في النفس "مشهد الحمام"(3)، نشاهد الفتاة المغتصبة وهي تحاول غسل العار الذي لحق بها جراء فقدانها لشرفها، وحملها لطفل بريء لم ير النور بعد.

كما يصور الفيلم قصة العروس التي تزف لعريس غير الذي تحب، وتختطف في نهاية الفيلم على يد الإرهابيين، ففي قصة العروس تفتح المخرجة قوسا لتحدث عن بعض تقاليد المجتمع الجزائري الإيجابية والسلبية معا، تتمثل الأولى في التحضير لجهاز العروس التي تحضره أم رشيدة الممثلة: "بجية راشدي" من الجزائر العاصمة ثم الاستعداد لاستقبال العرس من خلال "مشهد الحمام" والمشهد الكوميدي المتمثل في



مشهد: "ذبح الحروف" (4)، إذ يفر هذا الأخير ويلاحقه الأطفال فهذا المشهد ورد من أجل التخفيف من الفعل التراجيدي وإبراز بساطة المواطن الجزائري وعفويته.

أما ما هو سلبي في هذه القصة هو قمع العروس، وعدم زفها للشخص الذي أحبه ورضوخها لرغبة الأب الذي قرر تزويجها لشخص آخر ما عدا الشاب الذي أحبها وواجه أبوها في عدة مرات، وعليه فإن قصة الفتاة جاءت لتعبر عن ظلم العادات، والتقاليد التي جاءت مخالفة للشرع والدين، عنف نفسي مارسه الأب على ابنته.....

لقد كانت المشاهد السالفة الذكر بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة فليلة العرس، ليلة الفرح تتحول إلى مأتم حين تمجّم الجماعة الإرهابية (5)، وبعواء كعواء الذئاب تقتل وتبطش وتختطف، فحتى الأطفال لم ينجو من تلك الليلة البائسة.

ترتكب الجماعة الإرهابية مجزرة جماعية في حق سكان البلدة في ليلة فرحهم، فتسمع رشيدة أمير الجماعة، وهي محتفية وراء الأشجار حاملة لرضيع تاه وسط الزحام يطلب من أحدهم البحث عن المعلمة الجديدة (6).

لقد لاحق الإرهاب "رشيدة" في كل مكان ذهبت إليه، وهي إشارة من المخرجة أن كل مكان في الجزائر كان فيه البطش، والقتل إنه بمثابة الطاعون الذي لحق بنا.

تصور المخرجة مخلفات ما تركه الإرهاب من تقتيل وتخريف صباح اليوم التالي، حيث تمّى جثث الشهداء من الأطفال والنساء أمام

مقبرة البلدة ويقراً عليها القرآن قميئاً لدفنها(7) إنه تعبير صريح عن  
عنف همجي أعمى لا دين ولا ملة له، فبأي حق يغتال هؤلاء؟

في مشهد الختام تخرج رشيدة من بيتها ومحفظتها بيدها متجهة صوب  
المدرسة، فيلحق بها من نجا من المجزرة من التلاميذ حاملين لحافظهم أيضاً،  
وتدخل قسمها المخرب كلياً وتكتب درس الحصة الذي يحمل عنوان  
النهاية(8).

إن المتمعن في مغزى هذا المشهد، والمغزى العام للفيلم قد يجوز له أن  
يتساءل:

- لماذا المدرسة ؟ ولماذا استهداف الأطفال ولماذا بنيت قصة الفيلم على  
امرأة تدعى: " رشيدة " وسمي الفيلم باسمها؟

إذا عدنا لتصفح تاريخ الجزائر، نجد أن الاحتلال الفرنسي كافح من  
أجل تجهيل الشعب الجزائري وتفقيره، ليكون تابعا لفرنسا الاستعمارية وبحاجة  
إليها دائماً لتحقيق مطامعه في هذا البلد، حيث كافح الجزائريون وتجلى دور  
الزوايا واضحا من خلال الوظيفة التعليمية والعقائدية، إنها نفس القصة تعاد من  
جديد لكن في ثوب آخر حاملة في طياتها نفس الإيديولوجية، هي معادلة صعبة  
تحمل في كنفها فكرة: "من ليس معي فهو ضدي" ترجمت بعبارة: "إما أن  
نكون حاملين للفكر المتطرف أي إرهابيين أو نباد جميعاً".

إنها نفس الطريقة التي استعملتها فرنسا الاستعمارية، فالإرهابيون  
بفكرهم المتطرف حاولوا تجهيل الشعب بحرق المدارس وترويع الأطفال

حتى لا يذهبوا للمدارس، ويحاربوا الفكر المتطرف - كما فعلت فيما مضى منظمة "O.A.S" - تحت غطاء الشريعة والإسلام البريء منهم براءة الذئب من دم سيدنا يوسف عليه السلام.

وظفت المخرجة قصة وضع القنبلة في المدرسة بالجزائر العاصمة لقتل البراءة والقضاء على المدارس، لأنها بنظر الإرهابيين تنشر الفكر الغربي، ثم صورت تخريب المدرسة وحرقها بالبلدة النائية التي أقامت فيها رشيدة، ففي الفيلم جماعتان إرهابيتان ناشطتان الأولى بالعاصمة والثانية بالبلدة كلتاهما حاربتا العلم نصرة للجهل، والتخلف، والأمية والرباط بين المدرستين هو المعلمة "رشيدة" نموذج للمرأة الجزائرية الشجاعة التي لقت فرنسا فيما مضى درسا لا ينسى، فالجزائر التي أنجبت بالأمس (جميلة بوحيرد) و(حسيبة بن بوعلي) لا زالت تنجب نساء يواجهن التحدي.

لقد أعطت رشيدة درسا في الإنسانية، والوطنية بموقفها الجريء في بداية الفيلم وفي نهايته عندما حملت محفظتها وشقت طريقها - المخضب بدماء الشهداء المصطفين انتظارا لموارثهم الثرى بالمقبرة - نحو المدرسة والقسم بالتحديد وهي محاطة ببعض الأطفال ممن لم تنل منهم أيدي البطش والغدر مدونة بذلك نهاية القصة، معلنة عن قهر الخوف، والرعب وعن بداية قصة التحدي رفقة تلاميذها حاملة شعار لا للخوف ونعم لمد الجزائر بجيل لا يعرف الرجوع إلى الوراء.

## "رشيدة" بين الإسلام و التطرف:

حاز فيلم "رشيدة" على أزيد من 15 جائزة عبر العديد من المهرجانات العربية والدولية، حيث تحدثت مخرجه: يمينة بشير شويخ في تظاهرة: بانوراما الفيلم الثوري 2013 بعد عرض الفيلم وافتتاح النقاش حوله أنه ومنذ كتابة السيناريو وهي تكافح لإخراج هذا الفيلم علما أنها كتبتة سنوات التسعينات أيام العشرية السوداء أما إخراجة تم في الألفية الجديدة .

ضمنت المخرجة فيلمها مواقف تدافع فيها عن الإسلام وتبترأ من التطرف والتعصب الأعمى وفي هذا الصدد تقول: "صورت الأم وهي تعبر عن سخط، وغضب واضحين في الفيلم، حيث تتحاور النساء الثلاث: المدير والمعلمة والأم، ويرآن الإسلام من القتل والبطش الذي تقوم به الجماعات المسلحة(9)، فقد وصلت الرسالة عبر هذا المشهد، لكنه جاء مغرقا في الوعظ مباشرة في حواراته، وما دامت المخرجة قد اختارته للحديث عن الإسلام والإرهاب، فهي أكدت عبره على فكرة أن الإرهاب لا يعادل الإسلام إطلاقا.

لا شك أن للصورة سحرها في التعبير عما نشاء من المواضيع، كما أن الإلحاح الإعلامي بأسلوب المس السريع والمتكرر لأي فكرة هو من أنجح الأساليب الإعلامية، وأسرعها تأثيرا فلم تكف السينما الغربية عن تصوير العرب والمسلمين بأنهم مجموعة همج و جهلة وإرهابيين(10)،

وما أن يأتي ذكر الإسلام حتى يتخذ ذريعة للنيل من العرب، والقول بأنه بداية تاريخهم تارة، وبأنه السبب في تخلفهم تارة أخرى" (11).

ظهرت بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 العديد من الدراسات الشارحة، والخللة، والمتحدثة عن السينما والأدب، وعلاقتها بأحداث نيويورك مازجة بين ما أفرزته السينما الأمريكية منذ سبعينيات القرن الماضي من أفلام العنف، والجريمة، والإرهاب، وبين هجومات 11 سبتمبر على اعتبار أن "النص الأدبي (رواية أو قصة) يمكنه (أن يدمج متلقيه في تركيبة ملامحه) اعتمادا على رأي (جوليا كريستيفا) في كتابها علم النص، التي تبين أن السينما تلعب دورا محوريا في توجيه سلوك الأفراد، وهي وسيلة فعالة لتوجيه أهدافهم، واتجاهاتهم داخل المجتمع" (12)، وتجدر الإشارة أن مئات الأفلام التي أنتجت، وتنتج سنويا تتسم بالعنف ولعل أخطر ما في الأمر كيفية تلقي هذه الأفلام، وحدث التماهي بين النص أي ( السيناريو) - وبالتالي الفيلم - وبين المشاهدين، وما ينتج عن هذا هو حدوث تراكم، واستجماع لمعلومات موضوعية بوجهة نظر صاحبها، أو محررها، أو كاتبها، وبالتالي يقدم فيلما على مقاسه وحسب إيديولوجيته يوجه به الرأي العام.

تجدر الإشارة إلى أن النقاد الأمريكيين قد أعلنوا أن هوليوود أنتجت ما يزيد عن 150 فيلما يسخر من الإسلام والعرب منذ 1986 (13) على غرار أفلام مثل: قرار إداري - أكاذيب حقيقية - الحصار - طائرة السيد الرئيس - رحلة الرعب - محاكمة إرهابي - درع الرب - يوم الاستقلال، وغيرها ممن تناولت العرب والمسلمين

بصورة سلبية ومسيئة للغاية، ففي حين كانوا ينبذون العنف في أفلامهم ليلصقوه بغيرهم، مارسوا عنفا فكريا متطرفا في حق المتلقين.

إننا بمحدثنا عن التصوير الغربي المتطرف للإسلام في الأفلام المقدمة خاصة الأمريكية منها منذ فترة السبعينات ،أوردناه لنقارن بين النظرة الخلية ونظرة الآخر، ففي هذا الصدد يرى الناقد:جان الكسان بخصوص تصوير المخرجة :يمينة بشير شويخ للإرهابيين في فيلمها رشيدة على أنها : "وقعت في خطأ شائع ومتمعد في الفكر الغربي حيث يخلط بين التيار الديني المتشدد، والعصابات الإجرامية التي تعيش عليه وترتزق منه، فتسقط فحوى الخطاب الديني المتشدد وتطوي دوافعه وأسبابه، وتضفي عليه الكثير من طبائع الفايكينغ والتتار"(14).

إن ما يثير في النفس الرعب في فيلم "رشيدة"، هو تصرفات الإرهابيين التي تنوعت من بطش، وقتل، واغتصاب، وذبح وليس شكلهم، كما أن المخرجة لم تعتمد على الزي الأفغاني واللحية في تصوير الإرهابيين وإنما اعتمدت على تصوير تصرفاتهم الإجرامية، ولعله جاء مبررا، فاللحية خصوصا والزي الأفغاني يوحي لدى الآخر بالانتماء للإسلام، وبالتالي الإرهاب لأنهما يشكلان نفس المعتقد بنظرهم.

خلاصة القول أن المخرجة أرادت محو صفة الإرهاب عن الإسلام، فالإرهابيون أشخاص يمثلون عقيدة الدم، والقتل، ولا علاقة

لهم بدين الإسلام الحنيف الذي حاول الكثيرون وصمه بالعنف،  
والتطرف، والإرهاب.

الهوامش:

Yamina Bachir chouikh, Rachida ,Production : Film de

(1)Paradoxe .2003

(2) Yamina Bachir chouikh, Op.cit (59M:00).

(3)Yamina Bachir chouikh, Ibid. (01h :11) .

(4)Yamina Bachir chouikh ,Ibid. (01h :07).

(5) Yamina Bachir chouikh, Ibid . (01h :16).

(6) Yamina Bachir chouikh , Ibid. (01h :19) .

(7)Yamina Bachir chouikh, Op.cit (01h :23).

(8) Yamina Bachir chouikh, Ibid. (01h :30)

(9) مقابلة مع المخرجة:يمينة بشير شويخ بمناسبة تظاهرة بانوراما الفيلم الثوري ،بدار الثقافة  
ولد عبد الرحمان كاكي، الطبعة الثانية للتظاهرة، مستغانم من 25 إلى 29 ماي 2013.

(10)عزت عزت ، صورة العرب و المسلمين في العالم ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ،  
الطبعة الثانية ، 2003 ، ص183.

(11) عزت عزت ، م .س .ص22.

(12) رضوان بلخيري ، صورة المسلم في السينما الأمريكية ، مكتبة عراس ، 2012 ، ص  
95.

(13) رضوان بلخيري ، م.ن ، ص 98 .

(14) جان الكسان ، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة  
العامة للسينما، دمشق، 1999، ص 289-290.





## صعوبة ترجمة النص الدرامي

الأستاذة: حساين سهام

أستاذة مساعدة قسم (أ) جامعة وهران أحمد بن بلة

معهد الترجمة

تشمل الدراما عددا كبيرا من المجالات ذات الأهمية الكبرى، وتمثل كل واحدة منها وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري. فالدراما هو نوع من النصوص الأدبية التي تؤدي تمثيلا في المسرح أو السينما أو التلفزيون أو الإذاعة.

إن " الدراما هي عملية ترجمة ". و لأنها تشكل جزءا من كل متكامل، فإن هناك مطالب كبيرة على عاتق المترجم من ناحية قابلية الترجمة للأداء، مما يزيد من التنافس بين الحاجة لإرساء علاقات بين النص المترجم والنص الأصلي من جهة والحاجة لصياغة نص في اللغة المنقول إليها من جهة أخرى. و لم تحظ ترجمة النص الدرامي حتى الآن إلا بالقليل من الانتباه من جانب الباحثين، ربما بسبب المشاكل الخاصة التي تقابل مترجم المسرح على عكس ترجمة الرواية أو الشعر. فإن الشائبة الكامنة في فن الدراما تتطلب لغة تربط المشهد المسرحي بالصورة المرئية والمسموعة. لذلك فالمترجم يقع في مأزق الاختيار بين رؤية الدراما على أنها نوع أدبي أو كجزء من إنتاج مسرحي، إذ يمكن أن يتعامل المترجم مع المسرحية كعمل أدبي عندما يقوم - مثلا - بترجمة الأعمال الكاملة لكاتب مسرحي ما. و لكن نرى أن الكلمات

التي يقولها الممثل على المسرح تشكل عنصراً واحداً فقط من الإنتاج المسرحي إلى جانب عناصر أخرى مثل الإضاءة والديكور والملابس والموسيقى.

إن ترجمة النص الدرامي يسعى المترجم فيه إلى هدف جمالي من خلال أشكال متعددة للتعبير. و اللغة السينمائية هي تفاعل مثمر بين النظر و السمع، أي بين الصورة و الصوت كبنية تحمل فوقها لبنات الفن السينمائي، الإخراج، التمثيل، المونتاج، الموسيقى والصوتيات، والتشكيل متمثلاً في الديكور و الإكسسوارات والألوان وخلافه<sup>1</sup>. كما أن لغة النص الدرامي حافلة بعناصر الجاز والتشبيه والكناية، سواء من خلال استخدام اللقطات و تجاوزها و تركيبها، أو استخدام الجزء بديلاً عن الكل أو العكس. فاستخدام اللقطة المكبرة تمثيلاً للكل من خلال الجزء أو العكس. أو استخدام العرض البطيء أو السريع، و حتى تحركات الممثلين أنفسهم تعمل في أغلب الأحيان على خلق إيحاءات و تعبيرات خاصة.

إن مترجم النص الدرامي يتمتع بقدر كبير من الحرية في التعامل مع النص الذي يترجمه. وهو وإن كان يراعي الدقة في الترجمة، يستطيع التصرف في النص بطريقة ما، فيحذف شيئاً هنا ويضيف شيئاً هناك، بل إنه يستطيع إعادة كتابة النص في صياغة جديدة دون أن

---

<sup>1</sup> - سعيد شيمي، التصوير السينمائي تحت الماء (رؤية إبداعية لعالم خلاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1996، ص 76.

تترتب عن ذلك أية آثار سلبية من الناحية العلمية. لكن هذا لا ينفي انه يحتاج إلى معرفة اللغة الهدف معرفة عميقة، كما يحتاج إلى خيال خصب، شأنه في ذلك شأن الأدباء عامة. فالنص الدرامي غالباً ما يكون مكتوباً بلغة تصويرية صعبة بعيدة عن المستوى العادي للغة وأشكال الصياغة المألوفة، مما يتطلب من المترجم كفاءة عالية وحساً فنياً ومعايشة للعمل الذي يترجمه، وانسجاماً مع مضمونه لكي يتمكن من نقل الأصوات والكلمات والجمل والصور، واتساق حركة فتح وقفل الشفاه للممثل الأصلي مع مخارج الألفاظ باللغة الجديدة وذلك لاختلاف النطق وحركة الفم والشفاه ومخارج الأصوات بين اللغتين<sup>2</sup>، وكل ما في النص الأصلي من عناصر جمالية بأكبر قدر ممكن من الأمانة. فالمترجم الناجح يشبه الممثل الناجح إلى حد كبير، فكما أن نجاح الممثل يقاس بمدى تمكنه من تقمص ملامح وسمات الشخصية التي يلعب دورها، بحيث لا نحسّ نحن المتلقين أو المتفرجين بوجوده كممثل، فإن نجاح المترجم يقاس بمدى التوفيق الذي يصيبه في تغليب صوت من يترجم له على صوته الخاص.

في حين إن معرفة اللغتين لا تكفي لترجمة النص الدرامي، فشمولية المترجم وثقافته وقدرته على الإحاطة بتاريخ وحاضر وثقافة كل من اللغتين ضرورية لمعرفة خبايا النص وفهم سياقه، لذلك ينبغي

---

<sup>2</sup> - سيربازيل بارتليت : تأليف التمثيلية التليفزيونية ، ترجمة عزت النصيري ، مراجعة تماضر توفيق ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1980 ، ص 53-55

أن يتشبع المترجم بمفاهيم الثقافات التي ينقل عنها وينقل إليها.<sup>3</sup> فالبيئة الجغرافية والمناخ لهما تأثير واضح على اللغة. كما أن المترجم ليس محاصر فقط بلغة العصر الذي يترجم له، ولكن بمجموعة من العناصر ذات نسق خارج لغوي، إيديولوجي، سياسي وجمالي. وتعتبر الفترة الزمنية التي تمت فيها الترجمة، بمثابة معيق على مستوى اختيار الطريقة الموظفة في الترجمة. فأهمية النص ونوعيته مهمة في الرغبة في الترجمة للنص، فكل فترة تستوجب تحيينا للترجمة، فعندما يكون النص الدرامي قديما فإن المسافة التي تفصله عن زمن الترجمة تضاعف من مشاكل الترجمة. وذلك لأن لغة النص المصدر قديمة ويمكنها أن تطرح عدة صعوبات في الفهم. ولهذا نجد دائما تأويلات مختلفة وحلولا عديدة لتقريب النص من القارئ كما أن هناك صعوبات تاريخية تعود إلى حالة اللغة في فترة زمنية معينة. و بالتالي نظرا لجهل المترجم للسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي للنص الدرامي، فقد تأتي ترجمته مكتظة بالأخطاء على المستوى الحضاري وحتى على المستوى اللغوي.

وتعدّ مهمة مترجم النص الدرامي مهمة في غاية الصعوبة ولا يجني من ورائها الشكر في معظم الأحيان. فحين يرتكب المترجم خطأ بسيطا ينتقده الناس بشدة، وحين ينجح في عمله لا يلقى إلا امتداحا لا يذكر، إذ غالبا ما تسوده قناعة لدى الجميع بأن أي شخص يعرف لغتين يكون بإمكانه عمل ما قام به المترجم الذي عانى أشدّ المعاناة

<sup>3</sup> - رشيد برهمون، الترجمة و رهانات العولمة و المناقفة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، المجلد

31، يونيو-سبتمبر 2002، ص137.

لإنتاج نص مكافئ. فرغم ضرورة إلمام المترجم بحصيلة لغوية ثرية وعريضة ومتنوعة، إلا أن هذا ينبغي أن يكون مقدمة للتخصص في مجال معرفي بعينه (الميدان الدرامي مثلاً). وهذا التخصص هو الذي يوفر للمترجم بتراكم الممارسة والخبرة لائحة ضخمة من المفردات والمصطلحات التي تضمن السرعة والدقة والفاعلية في إنتاج النص المترجم.

إن ترجمة النص الدرامي يجب أن تكون أمينة للنص الأصلي بحيث يتوهم قارئها أنه أمام الأصل لا الترجمة. و عليه فإن المترجم الجيد هو الذي يطرح الأسئلة التالية خلال قيامه بترجمة النص الدرامي:

- هل سيفهم أغلب القراء هذا المصطلح أو هذا التعبير؟
- هل هذا المصطلح أو هذا التعبير سيؤثر سلباً على المعنى العام للنص أم أن سياق النص كفيل برفع اللبس؟
- هل سيفهم المتلقي المصطلح المستحدث أم هناك حاجة لإرفاقه بجملة تفسيرية؟

- ما هو المستوى اللغوي الذي سيفهمه المتلقي؟
- هل هناك حاجة لتغيير أسلوب النص الأصل أم لا؟
- أي تركيبة (مضمّر-مفصّل عنه) ستمكّن القارئ من فهم الترجمة؟...إلى غير ذلك.

و هكذا فالمطلوب أولاً الأمانة في نقل روح النص الدرامي وبيئته من خلال لغة تترجم وتنقل لغة الآخر من أجل تذوق اختلاف مفاهيمها وثقافتها، وليس من أجل تعريب مفهوماتها و أسلوب تعريبها وطريقة انفعال أصحابها. فاللغة جزء من بناء أي عمل فني، وهدفها ليس التوصيل فقط أو رواية الأحداث فحسب، بل هي تعبير عن نمط تفكير و أسلوب حياة، وجماليات بناء حوار ينقل الحساسية الدرامية وخلق مستوى تعبير.<sup>4</sup>

يجمع دارسو الترجمة وممارسوها على أن من أعظم مشاكل الترجمة هي عجز المترجم - أياً كان - في توصيل المعنى الدقيق لأية مفردة في النص الذي يريد نقله إلى لغة أخرى، وترجع هذه المشكلة إلى عدة عوامل، أهمها:

- أن كل لغة تحمل في طياتها العديد من المرادفات التي تختلف في معانيها اختلافاً طفيفاً عن بعضها البعض، ويقول الكثيرون بأنه لو لم يختلف المرادف (أ) عن المرادف (ب) لما وجد الاختلاف في شكل الكلمة ولا هيئتها.

- إن كل لغة لا بد وأنها تنتمي إلى ثقافة معينة، وبالتالي فإن المترجم قد ينقل الكلمة إلى لغة أخرى ولكنه لن يستطيع أن ينقل ثقافة هذه الكلمة بشكل فعال، بحيث ينقل تصوّر صاحب الكلمة الأصلية

---

<sup>4</sup> - George Mounin, linguistique et traduction, ed Gallimard France, 1 ère édition 1976, p61.

إلى اللغة المستهدفة في الترجمة. وقد تؤدي تلك الاختلافات اللغوية (أو حتى اللهجية) على مستوى المفردة إلى إشكاليات كبيرة.

تلتبس الدراما موضوعها من الحياة ذاتها، بكل جوانبها " فهي ترتبط بالحياة الإنسانية والإنسان ومشاكله كلها ، والدراما في تطورها تحاول أن تجد نوعاً من التفسير لهذه الحياة التي ما زالت بعض أسرارها مغلقة على الإفهام، هذا التفسير الذي يهدي الإنسان إلى جوهر هذه الحياة ". وعلى الفن الدرامي أن يقدم المادة للناس في صورة مركزة ومنتقاة من بين كثير من الأفكار، ومرتبطة ببعضها البعض ارتباطاً منطقياً بحيث لا يكون مؤلف الدراما سارداً لأمور الحياة في إطناب ممل، وإنما يختار ويركّز الأفكار التي تتطور حول الصراعات الموجودة في الحياة. فالصراعات الموجودة في العمل الفني الدرامي لا يمكن اعتبارها صراعات إلا إذا كانت بين أمرين متوازنين أو متوازيين، بمعنى أن يكون الصراع متكافئاً، ويتناول مثلاً الصراع بين الإنسان ونفسه كما في هاملت، أو بين الإنسان والمجتمع وهكذا.

إن من يقرأ تاريخ الفن يمكنه أن يعرف أن النهضة الفنية في أثينا كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوعي الدرامي الذي كان موجوداً حينئذ، وأن هناك صلة طردية بين الجمهور والمادة، فكلما ازداد اهتمام الجمهور كلما ارتفع مستوى المسرح، وكلما ارتفع المستوى الفني للمادة كلما ازداد اهتمام الجمهور بها.

و أخيراً، للترجمة أصول معترف بها في جميع أنحاء العالم وعلى الرغم من اجتهادات كثيرون حول هذه الأصول إلا أن الاجتهاد دائماً

يهدف إلى الجودة وليس إلى التحقق من عبء الدقة. إلّا أنّ هناك أخطاء عديدة يقع بها عديد من المترجمين إمّا عن قصد أو عن دون قصد.

إنّ عمل الترجمة هو عمل شاق وصعب، ويجب على من يعمل فيه أن يكون خبيراً. فهي عمل يتطلب ترجمة وإعداد وقدرات تشغيل الحواس والمشاغل عند الممثل إذ يجب أن يستعمل الرؤية والسمع مع الصوت وهذه القضايا مهمة جداً. و بالتالي إن الترجمة حين يتولى أمرها من ليس أهلاً لها، فإنها تجر في أذيالها آثاراً سلبية لا تخطئها العين المبصرة. وفي كل حال من الأحوال إن الترجمة السمعية البصرية عامة و النص الدرامي خاصة وسيلة اتصال بين الحضارات، يساهم في تفاعل وفي تعزيز تراكم العطاء الإنساني، لذا يجب الاهتمام به وفهم جوانبه المختلفة.

قائمة المصادر و المراجع المعتمد عليها:

<sup>1</sup> - سعيد شيمي، التصوير السينمائي تحت الماء (رؤية إبداعية لعالم خلاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1996.

<sup>2</sup> - سيربازيل بارتليت : تأليف التمثيلية التلفزيونية ،ترجمة عزت النصيري ،مراجعة تناصر توفيق ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1980 .

<sup>3</sup> - رشيد برهمون، الترجمة ورهانات العولمة والثقافة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، المجلد 31، يونيو-سبتمبر 2002، ص137.

<sup>4</sup> - George Mounin, linguistique et traduction, ed Gallimard France, 1<sup>ère</sup> édition 1976, p61.



# اللغة الألسنية المنظورة

## إسكالية اللغة في المسرح الجزائري

فاطمة علواني

قسم الفنون - كلية الآداب واللغات والفنون

تشكل اللغة من بين أهم وسائل التعبير لأنها تنقل الأفكار للآخر وبها يتمّ التواصل بين الأفراد في إطار اجتماعي يسمح بقراءة ما يعتمل في ذهن الغير من أفكار يتم بثّها زمن الاستماع إلى ما يضح به لسان المتكلم من كلمات، و عبارات تترجم فكره، وتفضح شفرات مخيله.

بهذا التفسير الواضح نكون أمام قناة تواصلية يمكن أن تظل مندرجة في مساحة الإبهام، والتساؤل قبل استقبال الكلام المنطوق على مستوى مسامعنا، سواء كان النص المسموع بخطابات مباشرة مباشرة، أو كان متخفيا خلف شفرات ورموز نفهمها عبر آليات التفسير والتحليل العقلي. هذا بالنسبة للغة في مفهومها الواسع، هنا نتساءل:

— ماذا نقصد إذا باللغة المسرحية ؟

— وما هي الخصائص التي تميزها عن غيرها من اللغات؟

من الإجابات التي يمكن تقديمها عن السؤال المطروحين نقول: (يصطلح على اللغة في مفهومها الشائع تلك الألفاظ التي ينطق بها اللسان وتسمعها الأذن، غير أنها في المسرح تحمل معان أخرى نبدأها

باللغة الصامتة التي ترى ولا تسمع، أو ما يصطلح عليها باللغة  
البصرية<sup>1</sup>

هذا يعني أن اللغة المسرحية لا تقف عند حدود المنطوق، ولا  
تتقيد باللسان، وإنما تتجاوز ذلك لتفتح المجال للتعبير حتى عن طريق  
الصمت حيث يعتبر الميم، والبانتوميم، غمطا لغويا — أيضا — وحركة  
الممثل لغة، ووضعية الديكور لغة، والملابس والإكسسوارات والأضواء  
والموسيقى لغة — أيضا — مادام الهدف الأساس من التواصل هو إيصال  
المعنى بطريقة سليمة إلى مجموع المتلقين للعمل المسرحي أثناء طقس  
المشاهدة، (ذلك أن من المعروف أن الفرد يندمج باللغة وحدها فيما  
يتلقى تراث الأمة الفكري والشعوري والأخلاقي والاجتماعي المنحدر  
من قرائح الكتاب والشعراء والمفكرين السابقين والحاضرين باللغة  
ندفع بأفكارنا إلى الأجيال القادمة)<sup>2</sup>

لا ينحصر اندماج الفرد هنا زمن العرض في مجرد ما يواجهه  
مسمعه، وإنما يتجاوز ذلك إلى الاندماج فيما يواجه بصريا وهذا ما  
يتمثل في الصورة التي تختزل في طياتها جميع العناصر التي تخاطب دائرة  
عينها وتحمل تفسيرات مختلفة.

---

<sup>1</sup> \_ شكري عبد الوهاب. النص المسرحي. مؤسسة حورص الدولية، الاسكندرية. ط2  
2001 ص99

<sup>2</sup> \_ شكري عبد الوهاب، م س، ص 93

ولكن إذا ما عدنا إلى مسألة اللغة في صورتها المنطوقة والتي تتشكل في المقاطع الحوارية التي ترد على لسان الشخصيات معبرة عن قيمتها ومواقفها، نجد أنها محاطة بإشكالية النوع حيث وقف المبدعون والباحثون المسرحيون في الوطن العربي عامة والجزائري خاصة على محالة الإجابة على السؤال التالي :

— ما هي اللغة الأنسب للمسرح والمتلقي الجزائري ؟

(إن مشكلة اللغة في المسرح قد عرفته اللغة العربية قبل الجزائر منذ نشوء المسرح في العالم العربي والصراع بين رجال المسرح حول هذه المسألة، البعض منهم فضل العامية، والبعض الآخر فضل الفصحى)<sup>3</sup>.

وإشكالية اللغة المسرحية تستدعي البحث في نوعية اللغة المصاحبة للمسرح مع نوع المتلقي الذي تجعله في مواجهة العمل المسرحي بوصف المسرح فنا جماهيريا يشكل فيه المتلقي نقطة البداية والنهاية في الوقت نفسه، فمنه يبدأ المسرح، وإليه ينتهي، فالحوارات التي يدرجها الكاتب على لسان شخصه تعبيرا عن مواقفه، و كشفها عن قيمها تكون موجهة — أساسا — للمتلقي باعتباره متلقيا للعرض بكل مكوناته اللغوية، والعلاماتية تستدعي من كاتب النص أن يكون فاهما لمكونات المتلقي.

<sup>3</sup> — مخلوف بوكروح ، المسرح والجمهور ، دار الغرب ، دط ، الجزائر ، 2002 ، ص20

ومن هذا المنطلق على هذا الكاتب أن يكون دقيقا حاذقا في انتقاء عباراته التي ستنطقها الشخصوس، ويعتمد في ذلك على أسلوب التركيز، وتكثيف الأحداث، والتلميح، لأن المسرح في حد ذاته يعتبر فناً انتقائياً، تركيبياً، لا يختار من الحوادث إلا ما يناسب سياقاته حتى يسهم في بناء الفعل، وينجح في تسلسل الحدث بشكل مُشوق يوفّر المتعة والإمتاع..

لكن استعمال اللغة المناسبة للكتابة المسرحية ذات الصفات العربية الأصيلة، والملائمة للمتلقي تبقى موضوعاً إشكالياً تشعبت حوله الآراء، وطرحت في سؤال حول موضوع الجنس اللغوي الذي يصلح للمتلقي، وهو نتج عنه الاختلاف بين من هو مع اللغة العامية، أو من هو مع اللغة الفصحى. و للفصل في هذا الموضوع يمكننا في البداية أن نستهل الحديث عن الفريق الذي ينتصر للغة العامية المتعارف عليها بين أفراد المجتمع، وحببتهم في ذلك هو أن الثقافة المحلية للمجتمع تقف لصالح العامية كأداة لغوية للمسرح، حيث أنها تحمل في طياتها ما يعزز هوية المتلقي الذي يجد نفسه في مواجهة قضاياها فوق الركح، فالشخوس المسرحية تتحدث بلغة، وتطرح قضاياها، ثم أن العامية سهلة الوصول إلى ذهن المتلقي حيث لا يحتاج إلى الوقوف دقيقة واحدة للتفكير من أجل فهمها، فلا مصطلح غريب، ولا لفظ بعيد عن حياته اليومية، ولا عبارة تضع هوة بينه وبين العرض المسرحي .

ومن الباحثين الأوائل الذين نادوا بالعامية كلغة للمسرح الجزائري نجد ("علالو" في مسرحيته "جحا" التي كانت بمثابة انطلاقة للمسرح الجزائري على الرغم أن مسرحياته لم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح، بل كانت إعدادا مسرحيا، يعتمد في مادته الخام على حكاية جحا الشعبية وعلى قصص ألف ليلة وليلة)<sup>4</sup> ، إضافة إلى "رشيد قسنطيني" و"محي الدين بشرطي" الذين اعتمدا على العامية كطريق مختصر لبعث القسط من قاعة العرض إلى صالة الجماهير (فاللغة العامية تكون أقدر على تسوية بعض الحالات النفسية، أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية، أو ما يسمونه بواقعية الأداء)<sup>5</sup>.

مع اللغة العامية يجد المتلقي معاناته في الضفة المقابلة معه دون قناع أو حاجز، هذا المتلقي الذي كان محاصرا بالجهل، والأمية، وهما عاملان يحسبان لصالح الفريق المنتصر للعامية حيث يعود السبب في ارتباط المسرح آنذاك بهذه (العامية) إلى الهوة الشاسعة بين المجتمع الجزائري، واللغة العربية الفصحى، فقد تعرض المسرح الجزائري إلى معركة شرسة وقوية تعد هذه المعركة من العوامل الإيديولوجية في المسرح آنذاك. فهي السبب الرئيس في إفشال مشروع اللغة العربية الفصحى أيام قدوم "جورج أبيض" ، حيث ضرب حصار عسكري على كل الأماكن الثقافية مثل أماكن التعليم، والعبادة من أجل إحلال

---

<sup>4</sup> \_ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،

الكويت، ط2 أوت 1999، ص474

<sup>5</sup> \_ محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي، دار النهضة مصر ، 1995 دط ، ص79

اللغة الفرنسية محل اللغة العربية لتصير هذه الفرنسية لغة رسمية في التواصل، وفي الإدارة، مما سيفضي تدريجيا إلى القضاء على الهوية الوطنية .

عرفت مرحلة ما بعد الاستقلال ضعفا لإيدولوجيا أدى إلى ضعف في القواعد التنظيمية العليا التي تحسم الصراعات الداخلية، وهذا الضعف هو الذي حاولت معالجته مختلف المؤتمرات لجهة التحرير من مؤتمر الصومام إلى مؤتمر الجزائر. وركزت محاربة الاستعمار الفرنسي على الثقافة الجزائرية، والمعلم الجزائري، كونها تدرك أنه البنية الأساس في بعث الوعي في المجتمع الجزائري.

يتضح لنا من كل هذا بان اللغة العامية أخذت مجراها في وقت خاص له ضرورياته وحتمياته، ولكن التغيير الاجتماعي صار يفرض تغييرا في اللغة التي يبنى عليها الحوار، فالهيكل الاجتماعي اليومي يختلف عن سابقه، ولا أحد ينكر تلك المكانة التي اكتسبتها اللغة العربية الفصحى، فهي لغة التعليم من الابتدائي إلى الجامعي، وهي لغة المؤسسات الرسمية، ثم إن العامية لغة محلية تختلف باختلاف الأقطار ولا تملك صلاحية أكبر من أن تجدد منطقة واحدة وذلك بسبب تعدد اللهجات، ليس على مستوى الأمة العربية — فحسب — وإنما حتى على مستوى المجتمع الجزائري نفسه وفي المقابل نجد الفصحى تقف موقف الموحد لجميع بقاع الأمة العربية على اختلاف بلدانها، إضافة إلى أن العامية تطمس المواهب الشعرية حالها حال الواقعة القديمة فيما

تشكل الفصحى لغة الإفصاح والتعبير، إنها لغة الشكل والمضمون معا، لغة القلوب والعقول معا فهي تخاطب متلقيها على جميع مستوياته الوجدانية والعقلية كما أنها لغة القرآن بوصف الإسلام ديناً يجمع أفراد المجتمع الذين يشتركون في ثقافة إسلامية، فاللغة العربية الفصحى تحمل قابلية الاستمرار، والتوسع في نطاق عربي شامل، بالإضافة إلى أنها تمثل اللغة الأصل ( الفصحى هي لغة أدبنا الرفيع على مر العصور وان العامة بأزجالها وقصصها إنما هي في جمهور ألقاظها فصحى محرفة) 6 .

ليس من الأجدر بنا أن نعود إلى الأصل بدل اللجوء إلى النسخة الخرفة له بعامة تأتي في كثير من الحالات مبتذلة وكان كاتبها حملها مباشرة من واقعة يومه دون أن يكلف نفسه حتى جهد بلورتها بما يناسب المسرح كفن، فالمسرح ليس نسخة طبق الأصل للحياة وإنما محاكاتها بمعايير فنية، فالداعون إلى توظيف الفصحى يرون أنها أكثر ثراء، وتنوعاً من العامة (فاللغة العامة لا تصلح أداة للتعبير في القصة ولا في المسرحية، ولا في السرد، ولا في الحوار، وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة) 7 ، ولأن الاستعمار الفرنسي حاول بكل جهده طمس الشعب الجزائري، والقضاء على الهوية، إعتبر أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الكتابة بالفصحى وقوفاً في

---

<sup>6</sup> \_ سامي كريم عن شوقي ضيف، الحرب بين العامة والفصحى، مجلة الجيل، المجلد 20،

يوليو العدد 70 لبنان 1999

<sup>7</sup> \_ عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري \_ دراسة نقدية \_ الجزائر

عاصمة الثقافية العربية ، ص 124 ، 2007

وجهه، ولكن رغم نضج المسرحيات الجزائرية المكتوبة بالفصحى مثل مسرحية "بلال" "لمحمد العيد آل خليفة" و "حن بعل" لـ "احمد توفيق المدني" و "يوغرة" لـ "عبد الرحمن ماضوى" إلا أنها لم تلق نجاحا مثل المسرحيات المكتوبة بالعامية، وذلك بسبب سيطرة المستعمر على المدارس الثقافية التي أدت إلى انتشار الأمية فكان الفكر آنذاك ضعيفا ولم يستطع الشعب الجزائري أن يعبر عما يخالجه من أفكار وإبداعات فنية، وبعد الانتهاء من هذه الفترة التي عانى الشعب من ويلاتها جاءت أمرية 76 أثناء رئاسة الرئيس " هواري بومدين " للجزائر بعد الاستقلال والتي تنص على تأسيس المدرسة الأساسية سنة 1976 فأصدرت قرار أن اللغة العربية هي لغة رسمية وأساسا في التدريس، أما اللغة الفرنسية فتدرس كلغة ثانوية ، ومنه أراد الرئيس الراحل " هواري بومدين" الذي له الفضل في إصدار ذلك القرار وتفضيل دور اللغة العربية لمواجهة الثقافة الفرنسية ، فالابتعاد عن لغة الآخر يعني الابتعاد عن ثقافته، هكذا كان الرئيس محبا لوطنه أراد محاربة كل ما يميز الثقافة الفرنسية خدمة للثقافة الوطنية التي تصب في وعاء الثقافة الإسلامية الوطنية .

إننا في وطن واحد تختلف لهجة كل منطقة عن الأخرى في كل الجهات، وقد تعدت اللغة الواحدة في الجزائر إلى اللغة الأمازيغية التي تحمل ثقافة إسلامية و أخرى مسيحية ، ولكن حتى الثقافة الوطنية الأمازيغية ترجع إلى الثقافة الوطنية الإسلامية وتعبر عن ثقافتها في البلد الواحد، فكل دولة من الدول العربية تراها تتخاطب بهذه اللغة



الأساسية العربية الفصحى وهي لغة الإسلام لتتواصل مع بعض رغم اختلاف الديانات، فمثلا يوجد الكثير من مسيحيي العرب أبا عن جد كالأقباط في مصر تجدهم معربون بامتياز، كما نجد الكثير من النسخ باللغة العربية للإنجيل، وفي دراسة أجراها بعض الباحثين والفلاسفة يعتقد "غرابار" Grabar أن لقب الفن الإسلامي يأخذ مفهوما خارجا عن الإطار الديني ، ذلك أن ثمة فنا يهوديا إسلاميا مارسه على ارض الإسلام أقلية يهودية، وثمة فن مسيحي إسلامي، أو قبطي إسلامي نراه في الشام ومصر، ومعنى هذا أن التسمية هو انتساب الفن إلى ثقافة، أو حضارة ارتبط بها من يؤمن بالإسلام ديناً، وأن الفن الإسلامي يختلف عن الفن الإسباني وعن الفنون الأخرى فلكل أرض شعبها ولغتها الخاصة ( إن الحديث عن الإنسان والأرض لا يؤدي بالضرورة إلى الحديث عن الأمة ... ثم إن الحديث عن اللغة وهي الحد المادي والجغرافي هما الطريق إلى القومية)<sup>8</sup> ومنه فالعودة إلى اللغة الأصلية المتداولة عند العرب هي اللغة العربية الفصحى وهي اللغة الموحدة وهكذا كانت وحدة اللغة هي العامل القومي الأساس الذي يؤكد وحدة الأمة العربية على هذه الأرض.

إن العصر الذي غزته التكنولوجيا والسينما أدت إلى توصيل وتقريب الثقافات، حيث أصبح الإنسان مثقفا بما تنقله اخطات التلفزيونية، فمثلا نرى المسلسلات المكسيكية، وكذا التركية،

---

<sup>8</sup> \_ عفيف مهنسي ، جمالية الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة فبراير

والكورية، وغيرها من المسلسلات المترجمة، تترجم إلى اللغة العربية الفصحى لنشر ثقافتها، وحقيقة أنها حققت نجاحا باهرا في مبيعاتها إذ صار الكل يتقمص شخصياتها ويقلد تقاليدها ولباسها الذي تشهره عبر هذه المسلسلات .

— فهل بالفعل اللغة العربية وعاء للدين؟

— وهل اللغة العربية وعاء للثقافة الوطنية؟

لا نبتعد كثيرا عن الوطن، فبعض الأطر كالمسارح الوطنية كانت جل ما تعرضه من مسرحيات بالدارجة، إلا أن الانفتاح على السوق العربية جعلتها تعيد النظر في استعمال اللغة العربية، أو عرض مسرحيات للنصوص باللغة الفصحى من أجل مصلحة تجارية كعرضها خارج الوطن، كما نجد من جهة أخرى مؤيدين للتعدد ومنفتحين على إيجاباته، ومن هذا المنطلق يتضح أن اللغة العربية الفصحى، وعاء للثقافات الإسلامية، فهي وعاء — أيضا — لثقافات أخرى كالمسيحية واليهودية والماركسية.... الخ

وهناك من وازن بين الفصحى والعامية وهم مسرحيون وظفوا لغة ثالثة أقرب من الفصحى لكنها ليست الفصحى في حد ذاتها، ونزعوا عن العامية شوائبها، ونأخذ على سبيل المثال كل من "عبد القادر علولة"، و "عبد الرحمن كاكي" حين زاوجا بين العامية والفصحى، وهذا ما نوضحه بالقولة التالية: (لقد اختار الكتاب اللغة الممزوجة بين الفصحى والعامية فتجارب كاكي، وعلولة هي التي تبين

ذلك، وبالنسبة لكاتب ياسين مثله مثل عبد القادر علولة، وعبد الرحمن كاكي، وسليمان بن عيسى، محمد بن قطاف، وعمر فطموش، اختاروا الخطاب المسرحي في عروضهم، واستخدم علولة اللغة العامية الشعبية، وهي لغة السرد، والحكي التي تتم في شكل حلقة، وهذا ما نجده في مسرحية الأقوال و الجواد واللاثام<sup>9</sup>

على سبيل المثال اختار علولة الفصحى المدرجة من أجل إيصال أفكاره، و رؤيته الاجتماعية إلى المتلقي الجزائري ، ونستشهد بذلك ببعض ما كتب في مسرحية " الاجواد":

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس حين يصلح قسمته ويرفد وسخ  
الناس  
على الشارع الكبير زاهي حواس باش يمدح بعض الشقا يهرب شوية  
و سواس<sup>10</sup>

إن المشكلة التي وقع فيها كتابنا المفرنسين هي تأثرهم البالغ بالثقافة الأخرى الغير وطنية ويمكن اختصارها بمصطلح الغيرية • التي

---

<sup>9</sup> \_ Ahmed chenniki \_ Le Théâtre algerien \_histoire en jeux\_ édition-edi sud france- 2002\_ p 76

<sup>10</sup> \_ عبد القادر علولة ، مسرحية الاجواد، من مسرحيات علولة، الأقوال ، الأجواد ، اللثام ، موفم للنشر 1997 ، ص 79

• تعتبر " الغيرية" مثلها مثل اللهجة وليدة علاقات القوة ، كان المغاربة يكتشفون مهمتهم الغامضة وبأنهم قد حكم عليهم باستعمال لغة وشكلا لا ينتمون اليه عن اعتقاد

اكتشفها عالم الاجتماع "محمد عزيزة" رغم عدم تبنيها في علاقة التبادل نظرا لما تسببه من الشرخات الفظيعة .

لقد فرض على الجزائريين رغما عنهم إعادة إنتاج الأشكال المختلفة للنماذج الغريبة في ظل محطات تاريخية عرفت حالة ضعف كبير، مجبرين إياهم التخلي عن نماذجهم الشخصية، وتأثروا سياسيا واجتماعيا لدرجة أنه وجدوا أنفسهم قد ابتعدوا عن مجتمعاتهم التي كانت في البداية تعج بأغلبية ساحقة من الأميين. ومن هذا المنطلق نأخذ كمثال بعض الكتاب وهو " كاتب ياسين" في إحدى الحصص التلفزيونية حيث كان لازال في ريعان شبابه معلنا أنه يؤيد اللغة الفرنسية بدليل أنه وجب مخاطبة الآخر بلغته حتى يوصل له معاناته وثقافته، بينما يقول العكس في حصة أخرى تلتها بسنوات عدة حيث تحدث عن مجاهدة الثقافة العربية، مما أدى إلى جهل بين التناقض، فقد يكون السبب ضعفه في استعمال اللغة الوطنية، وسيطرة لغة المستعمر عليه، وكل حسب رأيه ، وليس من باب الصدفة أن احد شخصيات كاتب ياسين في رواية "نجمة" تجرأ بالتلميح في جملة " أن كل كلمة فرنسية كنت أتعلمها كانت تبعدي أكثر عن أمي" هذا ما جعلنا نخاف على هويتنا وإهمال لغتنا .

إن مسألة اللغة المسرحية التي غالبا ما تطرح كإشكالية بين المسرحيين المثقفين في الملتقيات ، هل هي لغة عادية كلغة الحياة اليومية أم هي لغة خاصة كلغة الشعر(غير عادية) تغزوها الصورة والإيحاءات والرموز فتمتع المتلقي وتدهشه، أم هي لغة لا عادية ولا غير عادية،

تبقى دائما أوسع وأشمل لدى أهل المسرح كون هذا الأخير تتعدد فيه اللغات إلى المنطوقة ولغة الإشارة ولغة تعابير الوجه ولغة الجسد وكذا لغة الضوء والظل ( اللغة السيميائية ) وكل هذه اللغات تجتمع في فن واحد وهو فن المسرح حيث تشكل جزء لا يتجزأ منه ، وفي الأخير نستخلص أن اللغة ما هي إلا أداة تواصل .

الهوامــــــــــــــــش :

1. عبد القادر علولة ، مسرحية الاجواد، من مسرحيات علولة، الأقوال ، الأجواد ، اللثام ، موفم للنشر 1997
  2. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي. مؤسسة حورص الدولية ,الاسكندرية .ط2 2001.
  3. عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الادب الجزائري \_ دراسة نقدية \_ الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، 2007
  4. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ط2 اوت 1999
  5. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي، دار النهضة مصر ، دط ، 1995
  6. مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دار الغرب، دط ، الجزائر ، 2002
  7. عفيف بمنسي: جمالية الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة فبراير 1979
  8. سامي كريم عن شوقي ضيف، الحرب بين العامة والفصحى، مجلة الجيل، المجلد 20، يوليو العدد 70 لبنان 1999
- \_ Ahmed chenniki \_ Le Théâtre algerien \_histoire en jeux\_ édition-edi sud france- 2002\_ p 76



## مكانة التراث الشعبي في حفظ ذاكرة الأمة

د شرقي نورية

قسم الفنون - جامعة سيدي بلعباس

يشكل التراث مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري و الحضاري في الحياة الإنسانية ،فهو ذلك المخزون الثقافي المتنوع المتوارث من قبل الآباء والأجداد و المشتمل على القيم الدنية ، والتاريخية والحضارية و الشعبية ، يحيا به ويموت به و تموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده ، لذلك تنبتهت الدراسات الأدبية لجماليات التراث الشعبي وفنونه المختلفة بعد أن ظل بعيدا عن اهتماماتها فترة طويلة من عمر الأدب العربي ذاته ، و أخذت تفتش في وجدان الأمة عواطفها و أحاسيسها في محاولة للوصول إلى طبيعة التعبير عنه ووسائله . إذ أخذت تصنف فنون التراث الشعبي ، و تحاول الكشف عن خصائص كل فن منها على حدة مستعينة بأحدث ما ظهر من دراسات في مجال النقد والأدب.

يعد موضوع توظيف التراث الشعبي في النصوص الأدبية العالمية عموما العربية خصوصا ، و الجزائرية على وجه أخص من الإشكاليات المطروحة حاليا في الساحة النقدية، إذ يولونها اهتماما وعناية بالغين ، للكشف عن أسبابها الموضوعية و الفنية

الجمالية التي جعلت الكتاب ينبهرون أمام محموليتها الثرية ، ودلالاتها العميقة ، فقد ظل الموروث الشعبي الشفوي منه و المدون مادة خام ، يغترف منها الفنان ، مستلهما ما يناسب موضوعاته، على اختلاف الطبائع الميول الفكرية و الجمالية بين الأدباء و الكتاب و حسب قدرات تطويع هذه المصادر الشعبية الثرية، إذ يطرح مصطلح التراث الشعبي إشكالات عديدة في تحديد أطره ومجالاته، وذلك لشساعة حيّزه الحضاري الذي يركن عليه، وتشابك مجالاته الكثيرة التي ينطوي عليها، كما أن له علاقة وثيقة بوجود الإنسان من خلال ماضيه وحاضره ومستقبله.

ويعرفه أحد الباحثين على أنه "مصطلح شامل [...] نعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان"<sup>1</sup> ، ومن هذا المنطلق يتجلى التراث الشعبي في كونه يشمل جميع ما أبدعه الإنسان لنفسه وتراكم عبر العصور، وانتشر عبر البيئات، فهو يضم عناصر متشابكة، لدرجة لا يمكن فصل أحدها عن الأخرى، فالممارسات التراثية العربية على سبيل المثال، تعد بحق ممارسات تراثية، ترسبت في الذهنية العربية قبل ظهور الإسلام، ثم امتزجت بالممارسات الدينية الإسلامية، واصطبغت بتعاليمه فلم يعد بالإمكان عزلها عن بعضها البعض<sup>2</sup>. حيث أن الحضارة العربية الإسلامية "قد عرفت العديد من الظواهر المسرحية التي تعد دون شك الحصيصة الشعبية المتبقية من



الممارسات الشعبية لأبناء هذه الأمة سواء منها ما تبقى من ممارسات شعبية عرفتها شعوب المنطقة قبل الإسلام أو ما تم ممارسته بعد الإسلام"3.

يعد القصص القرآني في الإسلام، بما يتضمنه من أساليب حكاية وأخبار عن الأنبياء والرسول -عليهم السلام- ورجال التاريخ، وحياة الشعوب، نقطة بارزة في بلورة مثلاً مفهوم الحكاية الشعبية التي يتضمنها التراث الشعبي العربي، حيث أسهم القرآن الكريم بشكل أو بآخر، في إعطاء صبغة جديدة، تجلت في استنساخ أسلوبه، ومضامينه، من أجل إعادة صياغتها في أسلوب شفاهي، مثلما جرى مع حكاية النبي "يوسف" -عليه السلام- إذ أنها رويت بطرق شتى على يد القصاصين<sup>4</sup> لهذا ليس من السهل فهم نمط تراثي، دون المرور بإسهامات الأجيال أو الوقوف على علاقته بباقي الأنماط التراثية الأخرى، كما أن مصطلح التراث الشعبي وفقاً لما وضعه الدارسون هو الموروث الشعبي -على- مدى الأجيال، من أفعال وعادات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات، والحفاظ على العلاقة الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة، والاحتفال بالمناسبات التي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية .

غير أن الباحث "محمد راتب الحلاق" يرى أن ثمة فرقا بين التراث الشعبي والموروث الشعبي فبالنسبة إليه يتوضح الأول على أنه

"الثابت-نسبيا والعام والكلي"5 ، ويقابله الثاني بتعريفه على أنه "كل متحول متغير"6 والحال أن الموروث الشعبي، مفهوم أشمل من التراث الشعبي، بل إنه يحتويه، ذلك "يضم كل ما أنجزه الأسلاف، وكل ما فكروا فيه"7. منه ما اندثر وتلاشى مع مرور الوقت، وبتأثير الظروف، مثلما هو الحال بالنسبة لتلك الطقوس التعبدية العقائدية عند الفراعنة واليونانيين، وغيرهم ، ومن هم مابقي ومازال يمتلك مفاعيل تأثيره في المجتمع وهو التراث ويظهر ذلك في أنواع شتى من المظاهر التراثية مثل الأعياد الدينية وظواهر التمثيلية وحكاية الغيلان حيث أن "العودة إلى دراسة هذه الظواهر وإعادة انبعائها مرة أخرى يعد أمرا هاما يؤكد لنا ولغيرنا أن المسرح في المنطقة العربية قد نشأ معتمدا على جذور دينية وشعبية"8. فمثلما كانت البدايات الأولى للمسرح الفرعوني أو الإغريقي أو الروماني معتمدة على التراث في أساسها، اعتمدت البدايات الأولى للمسرح العربي على التراث الشعبي والديني والأسطوري.

إن معظم الدارسين والباحثين يركزون جهدهم الاستقصائي على التراث من ناحية علاقته بالمجتمع، ذلك لأن روحه مازالت باقية فينا، تحرك عقليتنا، وتضع نمط حياتنا و"التراث الشعبي يتسع ليشمل كل شيء العادات والتقاليد والأزياء والطقوس المختلفة في المناسبات كطقوس الزواج والميلاد والسبوع [...] بل يستع ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية وانتقال "الأصول" من جيل لآخر [...] وتنتقل هذه "الأصول" مع بعض إضافات من جيل لآخر"9، كما أن

التراث الشعبي يظهر هنا العامل الأهم، الذي يعطي لكل مجتمع صبغته الخاصة، بل لكل جيل من ذلك المجتمع، نمطه المعيشي والثقافي الخاص به، لأجل ذلك فإن قواعد التراث الشعبي ومبادئه وكمالياته ومنطلقاته، لا يمكن لأي مجتمع، بأي حال من الأحوال، الاستغناء عنها لأنها تمثل أركان الهوية التي يعرف بها.

### أقسام التراث الشعبي:

إن إسهامات المجتمعات في بلورة حيزها الثقافي أفضى إلى تقسيم التراث الشعبي بين ما هو مادي، وبين ما هو روحي، وذلك تبعاً لسلوكياتها الإسهامية فيه، فالتراث يعبر عن مجتمع ما يخص الإنسان العربي مادياً ومعنوياً، بل هو جزء من مكونات الإنسان العربي ونفسيته، فيشمل بذلك "التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون [...]" إنه جزء أساس من موقفه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي<sup>10</sup>. ويمكن إدراج كذلك جوانب أخرى مما يتسم به التفكير العربي أو ما تتطلبه حاجات التطور في الواقع الجديد الذي نعيش فيه، وهو ينقسم إلى

#### 1- التراث المادي :

يتضمن التراث المادي العديد من الجوانب المختلفة التي خلفها الإنسان من وراءه، فهي تدل على فلسفة عصر من العصور أو نمط عيش مجتمع ما، بكل أبعاده وتجلياته، ويتضمن التراث المادي فن

العمارة، والمخطوطات المتبقية التي خلفها الأسلاف من مفكرين وأدباء وغير ذلك<sup>11</sup>

إن هذا القسم من التراث الشعبي، يضم تلك الجوانب من الإبداعات المادية التي اختفت باختفاء مجتمعاتها، وحتى وإن بقيت فإنها لا تؤدي وظيفتها التي من أجلها أبدعت إنما سجينة ماضيها، ويأخذ التراث الشعبي في هذا القسم بعدا إحيائيا، لكن دون أن يحدث بعدا إحيائيا في حاضر الشعوب.

## 2- التراث الروحي:

يمثل قسم التراث الروحي تلك المنظومة من القيم والتقاليد والعادات والتراث الشفاهي من أمثال وحكم وأقوال مأثورة، ودلالات لفظية متميزة، وأشكال تعبيرية وتمثيلية، وحكايات وأساطير ونكات، تتميز بما بقعة جغرافية ما، ويعيش عليها مجتمع بشري معين، في فترة زمنية مقررة<sup>12</sup> فالتراث شامل لكل الأنواع، الشفوي والمكتوب يتعلق بالإنسان بوصفه إنسانا بغض النظر عن جنسيته أو عقيدته أو وطنه "فالتراث هو كل ما ورثه الخلف عن السلف أو ما تركه الجيل السابق للجيل اللاحق"<sup>13</sup>، وتتألف عناصر التراث الشعبي الروحي من أساطير وملاحم وروايات وقصص وحكايات شعبية وأشعار وأغان وحكم وأمثال شعبية.

ويعتبر هذا القسم من التراث الشعبي جزءا من حياة المجتمعات الواصلة بين ماضيها وحاضرها حيث إنه بكل ما يحمله من مضامين،

وأشكال وعناصر ما يزال باق حتى يومنا، وهذا ما يبرز جليا من خلال الحكم والأمثال الشعبية العربية مثلا، والتي توارثتها الأجيال شفهيًا، وهي باقية، مازالت تحافظ على معانيها التي اكتسبتها منذ فترة بعيدة .

يحمل التراث الشعبي العديد من الخصائص التي تميزه، تتمحور كلها حول علاقته الوثيقة بالمجتمع الإنساني، ومن بين هذه الخصائص نجد:

#### 1- التراث الشعبي ذاكرة الشعوب:

يعتبر التراث الشعبي بكل ما يحمل من أشكال ومضامين، بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات بمختلف أجناسها، لكونه يمثل ذاكرتها الجماعية، التي يحتـزها في ذهنه، ويمارسها عن طريق سلوكه، وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترباطها<sup>14</sup>. فالتراث الشعبي لا يعبر عن وجدان فردي واحد وإنما يعبر عن وجدان جماعي لأنه يحمل تراث أمة بأكملها فيصبح بذلك ضميرها الحي ووجدانها المعبر عن موروثاتها وأمالها وآلامها.

#### 2- قابلية التأثير:

تتأثر الأمم ببعضها البعض في جميع الجوانب الحياتية، وهذا لا يعد انسلاخا من التجدر الثقافي، المغروس في الأمة بقدر ما هو إفادة لها من أجل تكامل أفضل يوطر المرتكزات التراثية لديها ، ويشترط "محمد غنيمي هلال" أن يكون استفادة التراث الشعبي من باقي الثقافات العالمية مقرونا بأصالة الأفراد والمجتمعات المتأثرة، وأصالة

قوميتهم، كي يتمكنوا من إصباغ النماذج الثقافية الواردة إليهم، بأسلوبهم السلوكي الخاص الذي يتميزون به، دون الولوج إلى شبهات التقليد الأعمى الذي يحجب الخصوصية الثقافية في تحليلها السلوكي لأولئك الأفراد<sup>15</sup>.

### 3- خاصتي المرونة والتطور:

لقد أسهمت الأجيال المتعاقبة عبر تاريخ الأمم والجماعات الإنسانية في إثراء كتلتها التراثية على مر الزمن، دون أن تفسد محتواها أو تتلفها، فتحملت تلك الكتلة التراثية على مر الزمن متناسقة الأجزاء والعناصر، غير متنافرة، وهذا ما يعطي التراث الشعبي ميزتي المرونة وقابلية التطور<sup>16</sup>.

### 4- مجهولية المؤلف:

إن التراث الشعبي بكل ما يحمل من إبداعات فردية أو جماعية، يعتبر إسهام الأجيال الإنسانية عبر العصور، على اختلافها، فلم يكن للتراث الشعبي يوما ما مبدعا معيـنا، ذلك أن قصص "ألف ليلة وليلة" و"بقرة اليتامى"، لم تنسب قط إلى مؤلف معين وهذا ما جعلها تنظم إلى المنظومة التراثية الشعبية<sup>17</sup> لأن كل ما هو معلوم مؤلفه يدخل في "الأدب العامي"<sup>18</sup>.

### التراث الشفهي:

إن التراث الشعبي يشمل ما تراكم خلال الأزمنة من موروث أمة مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وفنون وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد، ويقصد به تلك العناصر الثقافية التي تتوارثها الأجيال عن بعضها البعض في مختلف الطبقات الاجتماعية ويتوقف مدلولها على السياق الذي توظف فيه، ويتصف التراث الشعبي بعدة سمها أهمها: الشفهية والعراقية، والواقعية، كما أنه يتدخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى. 19 ، ويرى "قاسم عبده قاسم" أن الموروث الثقافي الذي يتجلى في طابعه الخطابي الشفهي يعتبر نواة تاريخية بالأساس، إذ يفسر - من وجهة نظره، أحداث التاريخ برؤى وآليات شعبية، تحمل من الخيال والرموز ما تحمل، لتخدم أهدافا وقضايا اجتماعية وثقافية مزدوجة. 20

يمثل التراث الشعبي في طابعه الشفهي، تفسيرا من المنظور الشعبي، و"تعييرا عن الواقع النفسي والاجتماعي" 21 عند الشعوب الإنسانية، فالحكاية الشعبية التي تروي الملاحم والأبطال ومغامراتهم، ما هي في الواقع غير حكاية تحمل نظرة الأفراد لواقع تاريخي معين، مثلما هو الحال في بطولات "سيف بن ذي يزن" أو "عنتر بن شداد العبسي" أو "الظاهر بيبرس"، وغيرهم فقد نسجت عنهم المآثر الأسطورية، في حين أن حياتهم من الناحية التاريخية، لا يمكن أن تتخطى حدود الواقع

إن هذه التفسيرات الشعبية للتاريخ في تمظهرها، من خلال الحكايات والأساطير والنكات متشعبة بالترعة الذاتية في معالجة حياة الأبطال وبلورة سلوكاتهم، وذلك لأنها "لا تسعى إلى كشف حقائق التاريخ، التي وقعت في الماضي، وإنما إلى تفسير التاريخ لصالح الجماعة"<sup>22</sup> ويظهر هذا بصورة واضحة في ملاحم الأبطال القوميين وما تدوّنه حكاياتهم من مغامرات تتجاوز الواقع نحو الخيال، وذلك تلبية للحاجات الاجتماعية والثقافية والنفسية لأفراد ذلك المجتمع، الذي ينتمي إليه هؤلاء الأبطال ، من جانب آخر تعد الأسطورة باعتبارها أحد الأنماط الشفهية الشعبية، تحمل الطابع الذاتي في صياغة مضامينها، وذلك لأنها تفسر بمنطق الفعل البدائي ظواهر الكون والطبيعة.<sup>23</sup> فغيايب الجانب الموضوعي في تفسير ظواهر الكون والطبيعة، والقائم على العلم، جعلت الإنسان يلجأ إلى خياله، ليبرر ما يحدث من حوله، عن طريق تجاربه الأولى مع الطبيعة واحتكاكه بها ومن هذه النقطة تظهر الأهمية البالغة التي يحملها التراث الشفهي عند المجتمعات الإنسانية.

يعتمد التراث الشعبي الشفهي على "الرواية والحفظ" في انتقاله من جيل لآخر ومن عصر إلى عصر و"قد روت كتب تراث الأدب قدرا كبيرا مما انتقل شفاهة عبر العصور العربية القديمة إلى عصر ما قبل الإسلام مباشرة وما تضمنته من قصص حول بدء الخلق وحياة الإنسان على الأرض وتوزع القبائل وعلاقتها وحروبها وأبطالها وأيامها والتي كانت نواة العديد من القصص القصيرة والملاحم



الشعبية"<sup>24</sup>، إن طرق الرواية أو الحفظ للموروث الشعبي كانت وراء تغير بعض عناصره وفقاً لطبيعة المتلقي كذلك الذي يستحسن موقفا يدفع "الـراوي" إلى المبالغة فيه والإعادة أو التطويل اجتلاباً لمزيد من الاستحسان.

إن هذا الموروث الشعبي الشفوي لا ينتقل من عصر إلى عصر دون تغير ولكنه ينتقل مصحوباً بظواهر مؤثرة قد تكون مغيرة في حركة الموروث الشعبي ودلالاته، بكل ما يتضمن من أنماط تعبيرية لغوية وتمثيلية متعددة حيث "أن هذا الموروث الشعبي الشفوي لا يمكن أن ينتقل عبر أجيال متعاقبة وعصور متلاحقة دون تغير على صعيد المفردة اللغوية في الأغاني الشعبية أو في القصص الشعبي مثلاً"<sup>25</sup>، إن هذه المتغيرات التي تطرأ على الموروث الشعبي، عبر الأحقاب قد تضيف إليه أشياء في محاولة إثرائه، ومن ثم تطبعه بسيرة العصر، لتقدمه إلى العصور القادمة فتضع هي الأخرى طابعها وتصبغه بصبغتها، فمثلاً المداح أو القوال في حلقاته قد يسعى إلى تغيير بعض السير الشعبية وفقاً لطبيعة الجمهور المتلقي الذي يدفعه إلى المبالغة والزيادة سعياً وراء التجادل مع النص المروي.

التراث الشعبي كائن حي يتنفس ويعيش في المواضيع التي يحسن فيها استعماله، حيث يشع بتدفق الزخم الرمزي والدلالات الموحية إلى المعاني المتجددة، المتوالدة والتي ترمي في أغلبها إلى إضاءة الجوانب المظلمة في حياة الإنسان، وهو بذلك ليس صورة جامدة جاهزة

تستعمل لاستكمال ملامح مشهد فحسب ، ولكنه عالم قائم بذاته  
يأجاءاته التعبيرية الدالة على جميع أعراض الحياة التي جربها الفرد ومر  
بها سواء كانت سياسية او اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية، والتي إذا  
أحسن الفنان استعماله للموروث الشعبي ، فإنه يجعل منه أداة طيعة  
تساعده إبداع عمل أدبي يعبر من خلاله عن أمته و شعبه أخذا رموز  
تعبيريته الموحية المتجاوزة لعنصري الزمان و المكان وذلك لأن  
الجزئيات التراثية الشعبية ، لاتزال محافظة على رونق جمالها ، وقوة  
مضمونها الانساني رغم تعاقب الأجيال ن ومرور الأحقاب .

- 01- فاروق خورشيد "الموروث الشعبي" دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص12.
- 02- ينظر: م ن، ص23.
- 03- أحمد صقر "توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي"، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، (د ت) ص19.
- 04- ينظر: ابن الجزي "نليس إبليس" دار الفكر للطباعة والنشر، مكة المكرمة، (د ط) ص112.
- 05- ينظر، حلمي بدير "أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث" دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر إسكندرية، ط1، 2003، ص15
- 06- محمد راتب الحلاق "نحن والآخر" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص46.
- 07- م ن، ص46.
- 08- م ن، ص46.
- 09- أحمد صقر، م س، ص19.
- 10- عبد النور جبور "المعجم الأدبي" - دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص22.
- 11- ينظر: محمد قجة "الحداثة والتراث"، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع، 14، ص50.
- 12- ينظر: محمد قجة، م س، ص50.
- 13- حلمي بدير، م س، ص13
- 14- حسن علي المخلف، م س، ص21.
- 15- ينظر: نبيلة إبراهيم "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1991، ص04
- 16- ينظر: محمد غنيمي هلال، "الأدب المقارن"، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980، (د ط)، ص106.
- 17- ينظر: حسين جمعة "الذاكرة الشفاهية بين العرب والصهانية" مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع423، تموز 2006، ص75

- 18- ينظر: بلحيا الطاهر "التراث الشعبي في الرواية الجزائرية" منشورات التبيين الجزائر (د ط)، 2000 ص12
- 19- ينظر: حلمي بدير، م س، ص16.
- 20- ينظر: بن ذهيبة بن نكاع، م س، ص11.
- 21- ينظر: "قاسم عبده قاسم" "القراءة الشعبية للتاريخ"، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع493، ديسمبر 1999، ص362.
- 22- عبد الحميد بورايو، "البطل الملحمي والبطللة الضعيفة في أدب الشعوب الجزائري"، ديوان المطبوعات الجامعية (د.ط) 1998، ص21.
- 23- عبد الحميد بورايو، م س، ص37.
- 24- ينظر: "قاسم عبده قاسم" "القراءة الشعبية للتاريخ"، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع493، ديسمبر 1999، ص362.
- 25- ينظر: "قاسم عبده قاسم" "القراءة الشعبية للتاريخ"، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع493، ديسمبر 1999، ص362.

## الدراسات الأدبية



## الفضاء المعماري في النص الروائي الجزائري

د. سعداني يوسف

جامعة جيلالي ليايس/سيدي بلعباس

يعد الفضاء من المكونات المركزية والحاسمة في النص السردي، ليس فقط لأنه حيّز تتحرك فيه الشخصيات، وإنما لتوفره على نظام معقد ومؤثر في سيرورة الحكيم. ثم إنّ علاقته المتفاعلة مع الأحداث، والزمن، والشخصيات تمنحه دورا فاعلا في تشييد الفضاء الروائي. ونعتقد كذلك أنّ محاورته للفنون الفضاءية ستخصّب شعريته، وتنوّع وظائفه وآلياته.

لاريب أنّ القارئ ضمن هذه الاستراتيجية سيبدع، هو الآخر، فضاءه الخاص. وفي الواقع، هذه الدينامية، داخل الحكاية وخارجها، هي التي تنجز فضائيتها. "هكذا، يشكل المنهج الفضائي، بمعنى دراسة الفضاءية في الرواية، مقارنة نقدية ملازمة يتعيّن عليها إدماج عدة حقول تتضمن النظرية الأدبية والفكر العلمي والممارسة الفنية الفضاءية والبحث الفلسفي. من ثمة يتعين علينا دراسة الفضاءية في الرواية في سياق الفضاء كما في سياق الأدب: ومادام الفضاء ليس خاصية الأدب فحسب، وإنما خاصية العلم والفن أيضا، فعلى دراسة الفضاء في الرواية أن تكون بالتالي إدماجية."<sup>1</sup> وعليه، هذا السياق الجدلي، هو الذي نجد تجلياته في مضمون الحكاية وشكلها.

بهذا المعنى، يمكننا القول أنّ الفضاء قد رسّخ فاعليته في الخطاب الروائي، وتميّزه عن المكان بامتداده، وحركيته، وشموليته، وشسايعته. "لنقل إنّ المحكي لا يتاح له أيّ تحقق استيقني إلاّ بهذا السند (support) الأساس للعمل السردّي: الفضاء. هنا حيث تتحوّل الأشياء من هندسة النقاط البسيطة الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابك والمناهة".<sup>2</sup> غير أنّ أهميته البالغة لا تحجب، ولا تعطّل وظيفة العناصر التي تتضمنها الفضائيّة الهندسيّة في الرواية، وذلك من خلال "التأكيد على النقطة والخط، والمستويات المترابكة... تشكل النقطة الفضائية جوهر الشكل الروائي... [أما] الخط... ينعته هنري جيمس الخيط (ficelle) وشكلوفسكي التضييد (enfilage). أما تأكيد تودوروف على التوازي والنقيض فيوضح كيف أنّ مثل هذا الخط الهندسي جوهري لدى الروائي... كما أنّ تصور تودوروف لفعل القراءة بوصفها مستويات مترابكة عند إشارته للتأويل النقدي بما هو فضائي، يوحى بقوة المستويات المترابكة فضائيا في "دون كيشوت" سرفانتيس".<sup>3</sup> وقد تصبح الدينامية الفضائية أكثر إنتاجية حينما توثق صلتها بمكونات النص السردّي، وتتفاعل من جهة ثانية مع الفنون والمتلقي فيغدو الرواية مشيدة كتابة وقراءة.

إذا كانت شعريّة الفضاء الروائي تراهن في إنجاز انفتاحها الجمالي على استراتيجية التلقي، وبالأخص على المتلقي المتجسّد في المروي له حيناً، والقارئ حيناً آخر؛ حيث يتحوّل الفضاء المتخيّل إلى فسيفساء فضائيّة انطلاقاً من التلقي الداخلي والخارجي على حد السواء؛ فهي أيضاً، ومن جهة أخرى، تحاول أن تحاور الفنون الفضائيّة لعلها تستطيع أن تلامس آفاقاً أبعد، وأغواراً



أعمق. ولأريب أنّ هذا التفاعل سيمكّن القارئ من اختيار  
البياضات، والفراغات الكامنة في الفضاء. وبالمثل، قد نجد تجلياً  
لخصائص الفنون الزمنية (الموسيقى، الرقص) في الرواية. وهنا يمكن أن  
نشهد انبثاق المعنى المدهش، والمختلف من عمق هذه الحوارية المتعدّدة  
الأقطاب.

ومع ذلك تكشف لنا التجليات الجمالية للفنون الفضاءية في  
الرواية عن حضور مؤثر في الحكاية. ومن ثم فهي تشيّد معمارها بكثير  
من التنوع والتلوين، فتبدو عوالم متحوّلة داخل عالم واحد. كما يمكن  
أن تتعدّد الخطابات، والأصوات في هذا الفضاء المتخيّل. وبالفعل، هذا  
ما تنجزه النصوص السردية الحداثيّة. ومّا يسترعي الانتباه أنّ هناك  
تضافراً بين الرسم والمشهد، بين الشخصيات والنحت، وبين البنية  
السردية وفن العمارة.

وفي هذا السياق، نلاحظ أنّ الرواية ومن أجل أن تحقق تواصلًا مع  
فن الرسم، تتزعّج نحو إنجاز مشروعاتها ضمن فضاءية ما. ثمّ إنّ ما يجعل  
من فن الرسم فناً للفضاء، ليس لأنّه يمنحنا تصويراً للامتداد، ولكن لأنّ  
هذا التصوير نفسه ينجز عبر الامتداد، امتداد آخر هو امتداد فن  
الرسم بخصوصيته.<sup>4</sup> وعلى هذا النحو، تبتكر اللغة فضاءيتها  
الخاصة، وهو ما يفضي بها إلى عرض المشهد عرضاً بصرياً كما هو، أو  
كما يمكن أن يُتخيّل تجسّداً، وتلويناً، وإيحاء. وهنا يغدو فضاء النص  
السردية فضاء مفتوحاً. لذلك فالتعاقد بين خطاب الحكاية وخطاب

الرسم يعزز فاعلية المتلقي الذي يخرق حواريتهما، وفي الوقت نفسه ينتهك تعالق اللفظي بالبصري فتنبثق شفرات النص السردى المحجوبة بالمطابقة.

## أ\_ الفضاء المعماري/معمارية الحكاية:

ولعل الفن المعماري أكثر الفنون الفضاءية تأثيراً في الرواية؛ لاسيما من حيث البنية، والعناصر، والآليات. وهكذا يمكن أن نعتبر أن "فن العمارة هو فن الفضاء بامتياز، حيث إنه لا يتكلم عن الفضاء، وإنما من الأصح القول إنه يجعل الفضاء يتكلم، من أن نقول إنّ الفضاء هو الذي يتكلم من خلاله." <sup>5</sup> وعلى هذه الصورة، ستشيد الرواية ببنيتها الفضاءية. بيد أنّ القراءة قد تكشف لنا بنى خفية. ولكنّ البنية المضمرّة لن تقوّض ما بنته استراتيجية الكتابة؛ وإنما ستساعد على كسر النموذج الجاهز الذي يحكم بنية القصة.

وفي هذا الصدد، نجد أنّ جوزيف كيسنر (Joseph kestner) يحدّد مجموعة من العناصر، والمبادئ التي يتحقق من خلالها التقاطع بين فن العمارة، ومعمارية الرواية. "وسواء كان الفضاء المعماري في عمارة أو في رواية، فإنّه قائم بذاته، ومع ذلك معبر عن العالم الذي يحيط به" إنه محيط كامل مرئي "...يكمن العنصر المركزي لفن العمارة في هذه العلاقة للخارجي بالداخلي." <sup>6</sup> وهذا يعني من جهة أخرى أنّ الرواية تشيّد للعالم الخارجي.

ولهذه الغاية، أوضح أيضا، أنّ ميشال بوتور (Michel Butor) حينما تحدث عن "الكتاب كمادة"<sup>7</sup>، إنّما عمل في الحقيقة على وضع تصوّر تكون فيه الرواية بناية. وإن كان ذلك يحيل على الأرجح إلى الفضاء النصي بوصفه فضاء الكتابة. وفي هذه الحالة، يتأكد أنّها "فن معماري مكتوب، وعمارة بالمعنى المجازي يدخلها القارئ ويتجوّل في أرجائها ثم يغادرها، ليعيد بناءها بحسب تصوراته وخلفيته الثقافية." <sup>8</sup> وهنا يصبح القارئ نفسه معماريا؛ حيث يترقّى التفاعل بين المتلقي والحكاية من طور إنتاج المعنى إلى طور بناء حكاية خاصة به.

وفي الوقت ذاته، سيكتشف جوزيف كيسنر معمارية الحكاية من خلال طرائق تشييدها؛ وبخاصة مقارنة تودوروف للسرد بوصفه قصة بخلاف الشكلايين الذين اهتموا بالسرد من حيث هو خطاب. ولهذا قد يخضع ترتيب الحكايات المتعدّدة داخل الحكاية الواحدة إلى التسلسل (L'Enchaînement)، والتناوب (Alternance) والتضمين (L'Enchassement). <sup>9</sup> ويقوم التسلسل على تجاوز قصص مختلفة، حيث تبدأ القصة الثانية بعد انتهاء الأولى مع الحفاظ على تشابه البناء. في حين يتمثل التضمين في إدخال قصة داخل قصة أخرى، وأنموذج ذلك حكاية شهرزاد. أمّا النوع الثالث فيسمّى بالتناوب، وينهض على حكي حكايتين، في الآن نفسه، مع إيقاف الأولى حيناً، والثانية حيناً آخر؛ ثم العودة إلى الأولى، والثانية، وهكذا دواليك. ومن ثم تشابه "هذه الأفكار مع مبادئ الفن المعماري واضح. فالتكرار، والتوازي، والإخضاع، والتبطيء، والتدرج، والتأطير، وال

نقيضة كلها تتكلم إلى حد بعيد وسط أقدم المبادئ المعمارية. على أن ما له أهمية خاصة هي مفاهيم الوحدة، والمقياس، والإيقاع، والنسبة، والمتتالية.<sup>10\*</sup> ثم إن هذا لا ينفي أهمية الاشتغال الزمني على مستوى النص السردى؛ وذلك ما تنطوي عليه المفارقات الزمنية التي تحدث إما بالاستباق أو الاسترجاع. وقد يقتضي الإيقاع الزمني للسرد نوعاً من التسريع (الخلاصة)، أو ضرباً من التعطيل (الوقفة الوصفية). وإلى جانب ذلك، ترتبط الزمنية السردية، من منظور جيرار جينات (Gérard Genette) بما يسميه الحذف (تسريع السرد)، والمشهد (إبطاء السرد)<sup>11</sup>. ومن هذه الزاوية، يتّضح لنا أن البنية الزمنية تنطوي على حركة داخلية. والحق أنها ذات تأثير مباشر على المعمار الحكائي؛ وبالأخص حينما يتكسر السرد، ويجنح الراوي إلى التعمية على الفضاء، وطمس ملامحه تالياً.

وعلى هذا الأساس، نلفي رواية "الزلال"<sup>12</sup> للطاهر وطار تشتغل على معمارية المدينة/الذاكرة، إذ تنهض هندستها على سبعة فصول، وكل فصل هو عنوان جسر من جسور قسنطينة السبعة: 1\_ باب القنطرة 2\_ سيدي مسيد 3\_ سيدي راشد 4\_ مجاز الغنم 5\_ جسر المصعد 6\_ جسر الشياطين 7\_ جسر الهواء<sup>13</sup>. ثم إن هذا الشكل الفضائي/ النصي ليس مجرد زخرفة هندسية أو محاكاة فجّة للمجال القسنطيني، وإنما هو متاهة لتحولات شخصية "بولرواح". ولذلك تتماهى نهايته (الجنون والانتحار) مع خاتمة الفصول: جسر الهواء، فضاء الزلال. بل إن هذه الاستراتيجية تتعزز

بالاستثمار الفضائي للوادي والصخرة التي أسست عليها مدينة  
قسنطينة.

وفي هذا الصدد، قد تتفاعل اللوحة مع فضائية الجسور، فتقيم  
حوارا مع الحكاية إلى درجة استحالة الفصل بينهما. ثم إنّ  
اللوحة، وعلى صعيد آخر، قد تتجاوز حدود الحكاية، فتخترق بياضها  
وقيد الزمن لتكتب رسما قبل آونها. وهذا ما ينسحب على لوحة  
"قنطرة الحبال/حنين" في رواية "ذاكرة الجسد" <sup>14</sup> لأحلام مستغانمي  
حيث تغدو استباقا زمنيا لقصة محجوبة في الغيب؛ ولا سيما أنّها  
تستشرف تفاصيل حكاية سوف تولد بعد ربع قرن من عتمة  
الانتظار. "أدري أنّ ذلك كان جنونا. ولكن أليس في الحياة مصادفات  
مدهشة كتلك اللوحة التي رسمتها ذات ايلول من سنة 1957، وبقيت  
تنتظر ربع قرن دون أن أدري أنّها كانت لك... بل أنّها كانت  
أنت." <sup>15</sup> وعلى هذا الأساس، فإنّ اللوحة والحبيبة توأمان ميلادا  
وهوية <sup>16</sup>.

وضمن هذا التماهي يمكن أن نلاحظ التعاضد بين فن الرسم  
والفضاء المعماري، إذ إنّ أحلام/حياة <sup>17</sup> هي الجسر المائل في  
اللوحة. وبهذا المعنى تكون هذه البؤرة الفضائية/السردية منطلقا للتشبيد  
الحكائي. غير أنّ التفاعل بين اللوحة والحكاية في "ذاكرة الجسد" يأخذ  
شكلا مغايرا، فبقدر ما تتجلى الحكاية وتقبل على نهايتها، تتراجع  
اللوحة إلى الخلفية. حدث هذا مرتين في النص السردية. ففي البداية

كانت الصدارة للوحة "حنين" ثم انكفأت لتتبوأ الواجهة إحدى عشرة لوحة<sup>18</sup> تمتح موضوعها من صورة الحبوبة/قسنطينة. غير أنّها سرعان ما تنسحب إلى الخلف، وذلك لأنّ خالدا قد وهبها لكاترين<sup>19</sup>. وهكذا تغدو اللوحات جسور أحلام معلقة، وخالدا مثلها معلق بين اتجاهين<sup>20</sup>. ومن ثم لا يكتمل عبوره إلّا بالعودة إلى الوطن والانفلات من قدر الحلم الوهمي؛ جسر الحنين المستحيل.

وبناء عليه، فالتجلي الجمالي للوحة لا ينجم فقط من الاشتغال البصري على اللون، بل هو أيضا نتاج تورطها في مغامرة الحكاية. وهذا ما سيجعل المتلقي يراجع كل التحديدات المسبقة حتى يشق طريقه إلى غابات السرد والمعنى.

وفي هذا السياق، نجد الروائي الجزائري جيلالي خلاص يتوسل بتعددية الضمائر لإنجاز البنية السردية لروايته "هائم الشفق"<sup>21</sup> \*، غير أنّ هذه الحوارية تمتد إلى بنية الفضاء، فالمدينة خرافية البناء المعماري، وأسطورية البياض<sup>22</sup>. ثم إنّّه أيضا يحوّل الأبواب والسلالم والقبب والأقواس والصوامع والأسوار والألوان إلى علامات رمزية. وإذا تأملنا أبواب المدينة الخمسة<sup>23</sup> التي بناها المحتل نجدها تؤثر على زمن القصة، إذ كل باب بني وفتح بمناسبة مرور قرن على الاحتلال. وهنا يتوحد التاريخي والأسطوري والواقعي والتمثيل.

وتتعرّز دينامية الفنون الفضائية في "هائم الشفق" لما تشغل مجتمعة، فيتوحد الرسم والفن المعماري، ويتعالق النموذجان التشكيلي

والسينمائي، فنكون أمام لوحات سردية ووصفية تتنوع بتنوع المنظورات المؤطرة للمشهد.

وفي هذا المضمار، تغدو اللوحة أكثر أهمية، فتصبح منتجا عضويا للحكاية. بل سيكون من الصعب الفصل بينهما، وبخاصة إذا تأملنا التجسيد الأسطوري لفضاء المدينة. وهذا ما يظهر بوضوح من خلال لوحة "بياض"<sup>24</sup> التي يقدمها لنا الراوي العليم كشيء منجز قائم على الماضي/الذاكرة، ولكن في الوقت نفسه يعمل على ترهينها سرديا. فيتبدى، أولا، البحر أزرق اللون ساكنا، غير أنه متحول حيث يصبح مرآة عاكسة لأشعة الشمس. ومن ثم سينطوي الشفق، هو الآخر، على دلالة الزوال. ويقترن ذلك، أيضا، بالصياد المتربص/المجهول عند سفح الجبل.

وعلى هذا النحو، تكتسب اللوحة سمعة الانتشارية فتتوسع الحركة تدريجيا من البحر (الشساعة/السلام) إلى السماء/ الغروب فسفح الجبل/الخطر. وتأسيسا على ذلك، فجمالية الفضاء، حتى الآن قائمة على الحركة من الأعلى إلى الأسفل، وعلى الشساعة المتغيرة. ثم نرى الراوي يؤكد على مركزية البحر فيجلي الخدوش الوهمية السواد المرتسمة على زرقته. ومعنى ذلك أن هناك انسحابا للنهار/البياض أمام الليل/السواد. وبعضد هذه الدلالة "السفن الشراعية السوداء أو الرمادية بأشرعتها البيضاء المتطاولة إلى السماء عنوة... وقد راحت آخر النوارس تبدو رمادية تارة ودكاء الذهبية تارة أخرى بينما هي تحوم فوق أعمدة السفن الراسية المادة أشرعتها البيضاء المتربة بفعل انعكاس الأشعة الشمسية الحمرة في بداية الغسق الآتي".<sup>25</sup>

من الواضح، إذن، أن الزرقة قد بدأت تتعرض للاستهلاك، تماماً مثلما حدث للبياض. ثم إنّ الراوي سيعرض المشهد نفسه، ولكن بصورة بانورامية، إذ نعين اللوحة بكاملها، فيتبدى التقاطب بين الأعلى والأسفل، بين النور والظلام، بين البياض والسواد، والثبات والتحوّل. وهكذا، سيتدرج الوصف البصري بدءاً من احمرار الشفق فالغسق القادم النازل من قمة الجبل إلى المدينة/ البيضاء الرابضة في سفحه، فنوافذها ذات الفتحات الحالكة المضاءة، فحمرة الشفق ثانية، إذ تسهم من جهة في إزاحة البياض، ومن جهة ثانية تطبع سكان المدينة بدموية أبدية مغرقة للأعداء، وتاليا نلمح عن يسار ويمين التجمع السكاني المتراس صخوراً أرجوانية (حمراء) مدببة للتأشير على الترهيب والتوعد. ومن هنا، أيضاً، نلمس في اللوحة زمنية متحوّلة واستشرافاً معلقاً (الليل الحالك الذي سيرنس فضاء المدينة/ استشراف ثان).

وإذا كانت الحركة البصرية الأولى للراوي/الرائي تتواصل مع الحركة الثانية، فإنّ الحركة الثالثة، هي الأخرى، تفصح عن تعاضدها البصري بالحركتين السابقتين، ومن ثمّ أضحت اللوحة تركيباً تشكيمياً لرؤية تتراوح بين التأمل الجمالي والقراءة التأويلية للمرئي/المكتوب.

لذلك، فإنّ الرؤية/الحركة البصرية الثالثة هي التي ستحقق التشكل النهائي للوحة من خلال علاقة التضمّن، والتزاوج بين عناصر الحركات الثلاث. وينبغي أن نشير ههنا، إلى أنّ الحركة الثالثة تبدأ من الأسفل، وبالتحديد من سفح الجبل الداكن الغارق في الضباب الحليبي، والموسوم بحفريات دقيقة ومتعرجة إلى ما لا نهاية، وسيتولد



عن هذا الحفر والتعرج لونا جديدا يكسو مشارف "البيضاء"، وفي الآن ذاته، ستتخذ الرؤية المتحركة للوحة اتجاهها معاكسا، فتتطلق من الأعلى/أعالي الجبل إلى القعر المترّيب\* ذي الأشكال العجائبية، غير أنّ المنظورين الأفقي والعمودي سيتكسران بواسطة خط/حركة مائل، فتبرز لنا البيوت المقببة المتراسة وهي تتزل تدريجيا مجسّدة انحدارا يرى فيه الراوي صورة عن السيل الهدّار الدال على القوة. غير أنّ مؤشر الهبوط ينطوي على التضاد، وبخاصة على مستوى تنازع الألوان. فالسواد/الليل الذي أوّله احمرار/الشفق يبدد البياض/المدينة والزرقاء/البحر وهو نازل من الأعلى، وفي المقابل، الغزاة متربصون بالمدينة "البيضاء" عند سفح الجبل، في الأسفل.

ومن ثمّ المراهنة على عنوان اللوحة "بياض" سيفضي حتما إلى خيبة توقع، فالسواد هو اللون الطاغي، وبالأحرى هو الذي سيحجب الفضاء، ومع ذلك نلقيه يخترق الالتحديد الذي أضفاه عليه التكبير، فنكون إزاء بياضات متعددة: بياض النهار، بياض المدينة، بياض الضباب، بياض الثلج، بياض النوارس والأشعة، بياض البحر آخر ما علق بذهن الرسّام، وبياض اللوحة التي لا تكتمل إلاّ بلوحات لاحقة.

1\_ لوحة "الحذب": فضاء المدينة، في هذه اللوحة، موسوم بالتحذّب، بيد أنّ هذه السمة، هنا، تتّراح عن دلالة التشوّه لتؤشّر على الاستنفار الدائم، والاستعداد للحرب القادمة. وينشأ، أيضا، عن النظر إلى هذه اللوحة الفضائية من عرض البحر معاني الجلال والرّهبة، إذ تجسّد الهندسة المعمارية صورة غول عملاق.

2\_ لوحة "اللي اخرج منا ما يعود الا لينا": في هذه اللوحة يستمر الحوار بين فن الرسم والهندسة المعمارية للمنحنيات والأقواس والقبب، إذ تصبح الأمطار المنهمرة أقواسا ممتدة من أقصى السماء إلى أدنى الأرض، ثم ينتشر الطوفان ويغدو امتدادا للبحر. إذن، نحن، إزاء لوحة سماوية ترتبط فيها القبة بالسماء والمطر بالخلاص ارتباطا حميما.

3\_ لوحة "مصارين": تنأى هذه اللوحة عن المظهر الخارجي للمدينة، فترسم داخلها، وبالتحديد الأزقة المتعرجة والمدرجات الملتوية الصاعدة النازلة من قمة الجبل إلى سفحه فقعر الجهول (العدم/الوهم)<sup>26</sup> المتوسط لبطن المدينة/اليضاء. ومن ثم أضحت لوحة "مصارين" معبرا إلى الأحشاء، إلى العمق. وفي الوقت نفسه، يسهم التناظر بين الداخل والخارج، والتناغم بين العلوي والعميق في ترسيخ جمالية الفضاء العجيب والجليل.

4\_ لوحة "الفيضان المعطاء": تتشاكل هذه اللوحة، من الناحية الفضائية، مع اللوحة الثانية. وينهض هذا التماثل على دلالة الثورة الجسدة في الطوفان. ولكن هذه المرة ستكون الحركة مادية جسدية، إذ ستندفع أجساد الكواعب عارية<sup>27</sup> من الجبل إلى سفحه فتغطيه بسواد شعورهنّ، بينما الشمس متعالية، ضاحكة، ومباركة للزحف هادم الأسوار والقصور والحصون الهارب أصحابها بسمنتهم إلى البحر، فينحشرون بين طوفانين، فيضان الأجساد وموج البحر.

5\_ لوحة "صبح الخلاص": تشكل هذه اللوحة جزءاً مكملًا للوحة "الفيضان المعطاء" من حيث التشكيل الفضائي، فكأنّ هذه الحركة الثانية هلال يروم الاكتمال من خلال الالتئام مع الحركة الأولى، فيشكلان دائرة مغلقة. وسنلاحظ، هنا أيضاً، أنّ الحركة مادية جسدية، غير أنّها تستطلق من البحر/الأسفل، إذ تظهر الأجساد الأثوية عارية\* في صورة غيوم شفافة حيناً، وفي صورة أسلاك ذهبية حيناً آخر، وفوقهنّ الشمس مبتسمة، وتحتهنّ البحر الأزرق، ولكنها مع ذلك، سيرها الرائي حشداً ناري الألوان.

نتبين من خلال ما تقدم أنّ لوحة "بياض" هي اللوحة الإطار، وغيرها من اللوحات تفريع وامتداد لها. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ الراوي "اعتمد على أسلوب تقنية الترابط الذي ينهجه الفن السينمائي من جهة تقنية التركيب، ومن ثمّ ورد التفريع وهو يخضع لتراتبية تمارسها تقنية السينما في إنتاج الصورة." <sup>28</sup> كما يمكن أن نلاحظ حضوراً لهذا الأسلوب على مستوى الرواية، حيث اعتمد جيلالي خلاص في تشكيل عوالمه الروائية على السينما وبخاصة تقنية المونتاج، لما تتيحه من تقطيع وإصاق للّقطة. إذ "إنّ خطاب السينما فضاء سيميائي يتألف من وحدة دنيا وهي اللّقطة التي تتمتع بقدر من الحرية بمثل ما تتمتع به الكلمة في اللغة الطبيعية؛... وكذلك [يتألف] من وحدة كبرى وهي الصورة التي يتمثل مجاهاا الرحب في التعبير الإيقوني وعن طريق المحكي récit مع استدعاء أنساق سيميائية أخرى مثل الإضاءة والموسيقى ولغة الجسد." <sup>29</sup> فضلاً عن المشهد المتحرك بفعل العين/الكاميرا التي تحكي ما ترى من زوايا مختلفة.

قد يبدو، في ضوء ما تقدم، أنّ الخطاب البصري للوحات الفرعية/اللاحقة يبني على الانفصال، غير أنّه في العمق يقوم على تفاعل دلالي وفصائي مع اللوحة الأم "بياض" المفتحة على لوحة لم ترسم بعد، فكأنّ بياضها نص خارق للمرئي والمسطور؛ نص حدوده الجدارية/اللوحة التي يستشرف الراوي إنجازها<sup>30</sup>. ولذلك، اصطناع الراوي ضمير المخاطب هو امتداد لدينامية الحضور والغياب نفسها. وكأنّ هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم؛ فإذا لا هو يحيل على خارج قطعاً، ولا هو يحيل على داخل حتماً؛ ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم. " <sup>31</sup> وضمن هذه الاستراتيجية يتأطر الحكّي في "هائم الشفق" بزمنين: الماضي والحاضر. ولذا نجد أنفسنا أمام حكايتين متجاورتين: حكاية بوجيل وزوجته الجوهر في الزمن الماضي، وحكاية الرسام وجيلة المهندسة المعمارية في الزمن الحاضر.

## 2\_ العنوان: الفضاء المضاعف

لا نكاد نتفحص رواية البيت الأندلسي<sup>32</sup>، وقبل الولوج إلى عوالمها، يطالعنا العنوان الرئيسي بموضوعها الدينامي، وكأنّه يحدّد سلفاً للمتلقّي طبيعتها الفضائية. ومع ذلك، فإنّ البيت الأندلسيّ لن يكون فقط علامة إيقونية تستدعي ما هو غائب فضائياً فقط، بل سنلفيه يتحقق، أيضاً، بالحو. فالهدم، في حد ذاته، هو محو للفضاء الحاضر والغائب؛ فضاء الذاكرة وفضاء الواقع.

والذي نلاحظه في هذه الرواية، هو أنّها ثنائية العنوان. فثمة عنوان رئيسي، وآخر فرعي شارح له. فالأصلي، يتصدّر الواجهة، ويتركب من لفظين، أوّلهما خبر مبتدأ محذوف، والثاني صفة له. وأمّا العنوان الفرعي فيتكوّن من لفظ واحد محصور بين قوسين معقوفين فحسب، ويمكن أن يكون خبراً لمبتدأ محذوف، أو بدلاً من العنوان الرئيسي. وقد يفتح على تأويلات نحوية أخرى، وإن كان كلمة لاتينية<sup>33</sup> الأصل عصيّة على علامات الإعراب. وسوف تسوقنا دينامية الحذف في التركيب النحوي إلى معاناة الدلالات الكامنة في الإضمار. ولذلك، يتعيّن علينا أولاً أن نستحضر العنوان:

البيت الأندلسي

[Mémorium]

يحيل العنوان الرئيسي على الفضاء والزمن، وأمّا العنوان الفرعي الشارح فيؤشر على الزمن الماضي. وبناء على هذا، يفترض أن يستقبل المتلقي نصاً فضائياً. وعندما نرجح هذا المكوّن، فليس القصد القفز على عنصر الزمن، فهما في الجوهر متلازمان ومتفاعلان، بل من الصعب التمييز بينهما، ولكنّ الزمن هاهنا، ينهض في الأساس بوظيفة تعيينية، فهو يخصص الاسم السابق عليه، ويسم الموصوف بالماضوية. وهذا ما يمكن أن نجسده في الترسّمة التالية:

البيت الأندلسيّ

فضاء + فضاء + زمن مستعاد (تخصيص)



## [Mémorium]

↓  
الذاكرة

↓  
الماضي

زمن مستعاد (تعميم)

واضح أنّ العنوان الرئيسي ينطوي على فضاءين، الأول خاص وهو البيت، والثاني عام وهو الأندلس. ويعني ذلك أنّ الدليل (الأندلسي) الذي يؤشر على الزمن الأندلسي مرتبط تركيبيا ودلاليا بالدليل الذي سبقه (البيت). وأمّا العنوان الفرعي المركب من دليل واحد (Mémorium)، فإنه ينصرف إلى الماضي، غير أنّ هذا الزمن المنقضي يتحدد بفضاء البيت، ولو عزلناه عنه لأصبح زمنا هلاميا وبلا معنى. وبناء عليه، نستطيع القول بأنّه زمن غير خالص، فالفضاء المضمّن (البيت الأندلسي) هو الذاكرة نفسها، وهو الذي يضيف الديمومة على الزمنية الماضية. ولعل ذلك، ما جعلنا نتبيّن المفارقة في استراتيجية العنوان المخاتلة؛ إذ تحوّل الفرع إلى أصل انسجاما مع تدرّج العنوان المضاعف من التخصيص إلى التعميم. هذا يعني أنّ البيت الأندلسي سيغدو النواة المركزية للحكي. وعلى الأقل، قد يبدو هذا التوقع مؤشرا على أنّ النص السردي سيستعيد فضاء تاريخيا أليفا. و"لا بد من الإشارة في البدء إلى أنّ مفهوم "العودة إلى البيت" هو مفهوم استعاري في الدرجة الأساس، يتحوّل البيت بمقتضاه من مكان جغرافي إلى مكان ثقافي. ولحسن الحظ فإنّ كلمة بيت في العربية تنطوي

على كثرة من المعاني، فهي: المنزل والوطن والعائلة والمعبود. هكذا تسمح هذه الكلمة في حركيتها بأن تتموج في فيض من الحقول الدلالية المتقاربة التي تدل جميعاً على المكان الثقافي الأثير والقريب من النفس.<sup>34</sup> وفي هذا الأفق، سينجز البيت الأندلسي الافتراضي بأبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية.

بيد أننا لن نكون في الرواية إزاء كلمة "البيت" وحدها، إذ تستعمل، أيضاً، كلمة "الدار" التي تصوّرها أوسع فضائياً، وأثرى دلالياً، فهي ليست للإقامة الليلية فقط، بل للإقامة الليلية والنهارية معاً. ولذا، فإن اصطناع اللفظين في النص السردى انطلاقاً من مبدأ المشابهة بينهما، قد يعد المتلقي بوقوع تحولات ما، وبخاصة أن الدار "في اللغة معناها محل الحركة والتحول، من مكان إلى آخر، أو من حالة إلى أخرى... كما أنها تعني حركة الإنسان ودورانه، في هذا المكان... والدار هي أيضاً مكان دوران الأيام على الإنسان".<sup>35</sup> ومن ثم، يبدو أن الرواية ستقوم على استراتيجية التحول/ الحو. وذلك، فعلاً، ما يومئ إليه المناص الداخلي المكوّن من ملفوظين، الأول مجتزأ من النص السردى بعينه، والثاني للشاعر أبي البقاء الرندي:

"إنّ البيوت الخالية تموت يتيمة."

غالبيلو الروخو (سيدي أحمد بن خليل)

"وهذه الدار لا تبقي على أحد"

ولا يدوم على حال لها شأن<sup>36</sup>

أبو البقاء الرندي

في الواقع، يفصح الملفوظان السابقان عن مفارقة تتمحور حول فعل البيت/الدار؛ فمن جهة، يموت فضاء البيت يتيما إذا ما خلا من الإنسان، ومن جهة ثانية، يتأكد أنّ الدار هي التي تصنع الفناء بالقوة، وهي أيضا متحوّلة. ولا ننسى، في هذا الصدد، ارتباط بيت أبي البقاء الرندي بسياق تاريخي علامته المميزة: الأرض الضائعة، ومأساة الإنسان الأندلسي.<sup>37</sup>

وفي السياق نفسه، نجد العنوان الفرعي لا يشرح العنوان الرئيسي فقط، وإنّما يحتويه كما أشرنا إلى ذلك سابقا. ومن زاوية النظر هذه، يصير فضاء البيت ذاكرة. غير أنّ الوظيفة التفسيرية ليست سوى تجلّ للمستوى السطحي للعنوان الفرعي، فهو أيضا ينهض بوظيفة إيجائية لما فيه من تكثيف تاريخي؛ ثم لا يلبث أن يتحوّل إلى مؤشر أجناسيّ حينما يحيل ضمنا على جنس السيرة الذاتية. وبذلك، يصبح مفتوحا على الوظيفة الإغرائية التي تربك أفق توقع المتلقي الذي قهيا لا استقبال نص من جنس الـ"رواية" انطلاقا من هذه الكلمة المكتوبة على صفحة الغلاف، وبالتحديد أسفل العنوان الفرعي الذي يعلوه العنوان الرئيسي، فاسم المؤلف. ومن ثم، فإنّ صيغة العنوان التي يتماهى فيها جنس الرواية وجنس السيرة الذاتية، ستجعل القارئ يعتقد أنّه بصدد تلقي نص ملتبس الهوية السردية.

من الواضح، إذن، أنّ استراتيجية العنوان في رواية "البيت الأندلسي" تقوم على بنيتين أساسيتين؛ وهما بنية التحوّل وبنية



الزوال. وفي الواقع، لا يمكن فصلهما عن فضاء البيت الأندلسي وذاكرته؛ إذ لا يمكن معاينة التحوّلات المتبدّدة إلّا من خلالهما.

والآن، آن لنا أن نعين حدود التفاعل بين العنوان والنص. وعلى هذا الأساس، فإنّ معمارية رواية "البيت الأندلسي" ستقودنا إلى رصد بنية الزوال في المقدمة الأولى (استخبار ماسيكا)، والأمر هنا لا يتعلق بضياغ المخطوطة فحسب؛ بل أيضا بهدم البيت الأندلسي، وموت وريثه الأخير. وفي النطاق نفسه، نقف في المقدمة الثانية (توشية مراد باسطا) على اخو الذي طال مبكرا الذاكرة والحاضر، كما نلفي مراد باسطا يستشرف رحيله القريب. وفي الفصل الخامس المعنون بـ "لمسة سيكا الناعمة" نتبين خاتمة معلقة، ولكنها على الرغم من ذلك، تنجز الزوال المتجسّد في احتراق البيت الأندلسي، وهدمه. وسنلاحظ، أيضا، أنّ المخطوطة قد تعرضت إلى الحرق الثاني، وإن أنقذتها ماسيكا مؤقتا.

وإذا ما تفحصنا المقدمتين والفصول الخمسة والأوراق الاثني عشرة، فسنجد البيت الأندلسي والمخطوطة بؤرتين مركزيتين للحكي، بل إنهما في الأصل نواة واحدة منها يبتدئ السرد، وإليها ينتهي. ولذلك، تضمّن البيت الأندلسي، على الدوام، المخطوطة. وحينما أخرجت منه ضيّعت، وهدم مأواها. ولن يكون من العسير أن نستخلص ممّا تقدم أن التضمن متبادل بينهما.

وفي هذا السياق، سيستقبل المتلقي أربعة بيوت أندلسيّة، وليس بيتا واحدا مثلما هو مؤشر عليه في العنوان. ومن ثم، سينطوي العنوان

الرئيسي على إضمارين، الأول نحوي، والثاني دلالي. وهكذا، نبيّن التفاعل بين الدليل المكثف/العنوان، وتعددية الفضاء الواحد. وهذا ما سنراه بشكل جليّ من خلال المعطيات التالية:

1\_ البيت الأندلسيّ الأصلي ← غرناطة: هضبة حي البيازين.

2\_ البناية الشبيهة بالبيت الأندلسيّ ← غرناطة: زمين فرانكو.

3\_ البيت الأندلسيّ ← الجزائر: هضبة القصبة المحروسة.

4\_ دار الجزائر الشبيهة بالبيت الأندلسيّ ← فرنسا<sup>38</sup>

وبهذا، فإنّ الفضاءات (2، 3، 4) ترتبط بالفضاء الأصل (1) بعلاقة المشابهة، حيث إنّها تمتلك خصائصه الطبوغرافية، ولكنها تقدم، في نهاية الأمر، جميعها. ولا يمكن لهذه النهايات أن تحيل إلّا على بنية الزوال؛ ويبدو أنّ باني البيت الأندلسيّ سيدي أحمد بن خليل المدعو "غاليليو الروخو" كان يعلم مسبقا ما سيكون؛ إذ نلّفي وصيته تنبى بما قد يحدث. ولذا، فهو يصر على حفظ البيت بالبقاء فيه، ولو صار أهله خدما أو عبيدا. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الاستباق/الوصية قد تواتر في النص السردي أربع مرات من خلال الملفوظ التالي: "حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا." <sup>39</sup>

يبدو أنّ الإقامة في بيت الخدم لم تكن كافية لحفظ البيت الأندلسي من التدمير، والمخطوطة من الضياع. ولعل هذا ما جعل الكتابة منقذا للذاكرة، غير أنّها في هذه الوضعية تعددت\*، وكأنّها تتقصّد مراوغة الخطر الذي يتهدّد بها حفاظا على حكاية غير تامة؛ حكاية بعضها مسروق، وبعضها مدفون، وبعضها محو، وبعضها مسكوت عنه.

تأسيسا على ما سبق، نستطيع القول أنّ الحوار بين العنوان والنص هو في الآن ذاته تفاعل بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية؛ وبخاصة أنّ اشتغالها يتحدّد من خلال سياق تاريخي تتماهى فيه الذاكرة مع الفضاء. بمعنى ما، لا وجود للمخطوطة خارج البيت الأندلسي، ولا يمكن عزله عن المخطوطة؛ بل إنّهما يتشاركان في دينامية الغياب (الضياع/ الهدم) والحضور (الانكتاب). ومن هنا نجد أنّ العنوان الفرعي جاء شارحا وموضحا لعنوانه الأصلي، وموجها لكيفية قراءته وقراءة الكتاب ككل كاشفا هو الآخر عن مضمون عمله، فالعنوان الأصلي والعنوان الفرعي... هما في تعاضد نسقي وانسجام... ويحركهما في ذلك مفهوم الدينامية، دليلنا على ذلك تعالق العناوين الداخلية للكتاب مع عنوانه الأصلي والفرعي من جهة وفصوله من جهة أخرى.<sup>40</sup> والحال أنّ تواشجا كهذا لا يؤكد فقط حوار العنوان الرئيسي مع نصه في رواية "البيت الأندلسي"، وإنّما يفتح، أيضا، أفق توقع المتلقي على فاعلية العناوين الداخلية؛ ولاسيّما تأطيرها لشكل الرواية. ومن هذه الزاوية، تحدّد استراتيجية العنونة عند واسيني الأعرج مسالك الكتابة والقراءة.

هكذا، إذن، ومن خلال ما تقدم نلاحظ أنّ دينامية الفنون الفضائية تأخذ مداها الأقصى حينما تشتغل متضافرة في النص السردي ، وبخاصة لما تنخرط في مغامرة إنجاز الحكاية وصياغة خطابها. وهذا بالطبع يجعلنا أمام نص روائي مفتوح. وعلى هذا الأساس سيكون للرسم والنحت والفن المعماري دورا خلاقا يتيح لفعل القراءة ملامسة شغاف الكتابة.

### الهوامش

<sup>1</sup> جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2003، ص. 13.

<sup>2</sup> حسن نجمي، شعرية الفضاء السردية (المتخيّل و الهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 2000، ص. 69.

<sup>3</sup> جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 100.

<sup>4</sup> Gérard Genette. Figures 2, ED Seuil, paris, 1969, p.44.

<sup>5</sup> Ibid, p.44.

<sup>6</sup> جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص. 159.

<sup>7</sup> ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط. 2، سنة 1982، ص. 108.

<sup>8</sup> لحسن احمامة، مقدمة شعرية الفضاء الروائي، جوزيف كيسنر، ص. 9.

<sup>9</sup> تزيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، محور طرائق السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8-9، سنة 1988، صص. 44، 43.

<sup>10</sup> جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص. 162.

\* "لا يؤكد مفهوم الوحدة على مجرد سلامة البنية نفسها وحسب، ولكن على أهمية التوحد مع وعي الملاحظة، بين كل الفنون، يأخذ الفن المعماري الملاحظ في الاعتبار، أي ضرورة مواجهته مع كلية البنية. ويسهل المقياس "توجيه الملاحظ فيما يتعلق بالبنية". أما الإيقاع من حيث هو عنصر زمني في فن العمارة، فيتم تصويره بشكل خاص كتكرار (متضمنا التوازي)... من جهة ثانية، تهتم النسبة، أي "تفاعل الأجزاء الأساسية التابعة" بالنتيجة المركبة للوظيفة، بالمواد ومقياس الموضوع، وبالزمن، فيما تتعامل المتتالية مع ضبط المرور، والنحو، والداخل، والعبر والمين، "ليس مجرد المسافة ولا حتى الزمن المقاس، وإنما كم المدة التي يبدو أن كل حدث استغرقها". وتختص المتتالية بشكل خاص بالتقدم العقدة. "جوزيف. إ. كيستر، شعرية الفضاء الروائي، ص. 162.

<sup>11</sup> ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 3، سنة 2003، صص. من 101 إلى 122.

<sup>12</sup> الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 2، سنة

1976

<sup>13</sup> المصدر نفسه، صص. 9، 38، 69، 141، 168، 190، 210.

<sup>14</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، سنة 1993، صص. 71، 72.

<sup>15</sup> المصدر نفسه، ص. 143.

<sup>16</sup> المصدر نفسه، صص. 73، 79، 112، 134، 135، 234.

<sup>17</sup> المصدر نفسه، صص. 42، 127.

<sup>18</sup> المصدر نفسه، صص. 183، 216، 228.

<sup>19</sup> المصدر نفسه، ص. 475.

<sup>20</sup> المصدر نفسه، صص. 91، 238، 449.

<sup>21</sup> جيلالي خلاص، هائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1986.

\* تبني رواية "هائم الشفق" على ثلاثة عشر فصلا، وكل فصل يحمل عنوان

ضمير "أنا، أنت، هو، هي، نحن، أنتم، أنتما، هما، هما، أنتم، أنتن، هم، هن".

22 المصدر نفسه، صص. 14، 70.

23 المصدر نفسه، ص 195.

24 المصدر نفسه، ص. 26.

25 المصدر نفسه، صص. 26، 27.

\* استعارة لونية من الحليب الرائب.

26 جيلالي خلاص، هائم الشفق، صص. 36، 37.

27 المصدر نفسه، صص. 202، 203، 204.

\* لا يؤشر العري هنا على الانكشاف الجسدي فحسب، بل أيضا على الحرمان

والفقر والتمرد.

28 سطمبول ناصر، بصريات الفضاء الشعري المعاصر، مجلة سيميائيات، جامعة

وهران، الجزائر، العدد الأول، السنة الأولى، سنة 2005، ص. 150.

29 أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات)، منشورات

مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة

والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ط. 1، سنة 2004، ص. 122.

30 ينظر جيلالي خلاص، هائم الشفق، ص. 209.

31 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 240، ديسمبر/كانون

الأول، سنة 1998، ص. 189.

32 واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، منشورات الفضاء

الحُر، الجزائر، ط. 1، سنة 2010.

33 يرى عبد الله شطاح أنّ ولع واسيني الأعرج بعنوانه رواياته بمفردات أجنبية

هو استلاب فكري في المقام الأول، واستلاب لغوي في المقام الثاني؛ بل ذهب إلى

أبعد من ذلك، إذ عدّ الإغراء الذي انطوت عليه هذه العناوين تجلياً لهذه العقدة اللغوية. غير أننا نعتقد أنّ هذا النمط من العنونة يمثل اختياراً فنياً، وبخاصة إذا ما قرأناه في علاقته بمضمون الحكاية وبنيتها. ثم إنّه، فضلاً عن ذلك، يشكل الاستثناء لا القاعدة. ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، التخيل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، سنة 1433هـ، 2012 م، صص. 159، 160.

<sup>34</sup> سعيد الغامّي، خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 2004، ص. 217.

<sup>35</sup> شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 1994، ص. 137. .

<sup>36</sup> واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، ص. 5.

<sup>37</sup> ينظر، محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1989، صص. 179، 183.

<sup>38</sup> ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، صص. 316، 355، 161، 162، 179، 182،

<sup>39</sup> المصدر نفسه، صص. 202، 147، 43، 31.

\* ينجز رواية البيت الأندلسي كتابة أكثر من كاتب، ويمكن أن نذكر منهم: سيدي أحمد بن خليل، مارينا، سلينا، حفيد لالة سلينا، مراد باسطا، ماسيكا، و دون كيشوت.

<sup>40</sup> عبد الحق بلعابد، دينامية النص، بين عتبات التنظير وعلامات الإنجاز، ضمن محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ، جمال بندحان، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، سنة 2009، صص. 177، 178.





## الهدف بين المعايير الإستراتيجية لإمكانية قبول وملائمة الترجمة

د. عروسي محمد مراد

تتعلق هذه الدراسة بالإجراءات المتبعة من قبل المترجمين أثناء صياغتهم للنصوص وتثبيت حدود معينة لها مثل تأثير لغة معينة في ترجمات النصوص إلى لغة أخرى.

ينطبق مفهوم المعيار على الدراسات المتعلقة بالترجمة ومن مناهيز مختلفة، وفي هذا البحث تمت مواجهة المعايير داخل سلم ينطلق مما هو معتاد من نصوص وينتقل بعد ذلك إلى المعايير لينتهي إلى وضع قواعد وقوانين معينة، و يمكننا أن نلاحظ أن هذه المعايير هي عبارة عن ثوابت تجبر السلوك اللغوي للمترجم، وحسب الدراسات التي قام بها توري<sup>1</sup> في الأعوام 1980 و 1995 فإن المترجم يعمل على وضع نصه ضمن سلم يقع بين إمكانية القبول و الملائمة. ومن الممكن قياس النقطة الأخيرة طبقاً لاحترام المعايير المتعلقة بالنظام المتعدد. حيث تميل الترجمة إلى التمسك بمعايير العمل الأصلي وكذلك الاهتمام بمعايير اللغة الأصل. وربما يعني هذا الاتجاه أو يسبب نوع من الملائمة للنص المترجم مع المعايير اللغوية للنص الهدف. أما فيما يتعلق بدرجة إمكانية القبول فإنه من الممكن أن نأخذ بعين الاعتبار النظام المتعدد للنص الهدف الذي يسمح بتعريفه. ولهذا تكون الترجمة مقبولة بدرجة أكبر

---

<sup>1</sup> Toury, Gideon (1995) Descriptive Translation Studies and Beyond, Amsterdam, John Benjamins, 312 p

من قبل المتلقي خاصة عندما تتصف بالأمانة فيما يخص نظام النص  
الهدف المتعدد وعلى العكس من ذلك فإن الترجمة ستكون أقل قبولاً  
من قبل المتلقي الذي يحترم النظام التعدد الأصل.

فيما يخص المسعى الذي يبذله المترجم نقترح هنا تصنيفاً للمعايير  
يقع في ثلاثة مجاميع تركز المجموعتين الأوليتين على نظرية كريستينا  
شافنر<sup>1</sup> أما الثالثة تركز على شايسترمان<sup>2</sup> تعرف شافنر معايير الإنتاج  
الطرائق و الاستراتيجيات التي بواسطتها يستطيع المترجم أن يتوصل  
إلى إنتاج صحيح ومناسب في حين يذهب شايسترمان إلى تعريف  
معايير الإنتاج والاستراتيجيات حيث يستطيع المترجم الوصول إلى  
نص دقيق ومناسب. ويتم تنظيم ذلك عن طريق احترام المعايير  
القواعدية والمصطلحاتية والنصية المتعلقة بعلم اللغة الاجتماعي. ومن  
الممكن مقارنتها مع المعايير العملية لتوري.

أ-

تم إقامة معايير التوقع بصورة ضمنية من قبل الجمهور الذي يتم توجيه  
النص إليه. وهذا ينسجم مع نظرية شايسترمان وهذا بدوره يؤثر  
بصورة حتمية على النص الذي تم إنتاجه من قبل المترجم.

ويستحق هذا التأكيد المزيد من التوضيح لأن نتائجه تتمتع بأهمية  
خاصة.

<sup>1</sup> Christina Schäffner - Discourse Approaches to Politics, Society and Culture. 1997. pp 205.

<sup>2</sup> Andrew Chesterman – the spread of ideas in translation theory - 1997. vii, 219 pp

وبصورة إجمالية يمكننا أن نوافق على أن المتلقي لديه توقع معين حول استعمال اللغة يؤثر على نقل الرسالة. وتجد هذه النظرية مسوغها في الدراسات الخاصة بعلم اللغة النفسي الذي يوضح الدور الرئيس للمتلقي في الإنتاج. وعلى سبيل المثال هنالك بعض التغيرات الخاصة بانسيابية الرسالة (مثل التوقفات والإطالة في بعض المقاطع) وهذه تغزى إلى رغبة مقدم الرسالة لكي يتم فهمه من قبل المتلقي. وفي الحقيقة تعمل هذه التوقفات المتعمدة على تسهيل الرسالة بالنسبة للمتلقي.

و طالما أن الترجمة نشاطا تواصليا فإنه من الممكن نقل هذا السلوك في العلاقة بين المترجم والمتلقي. و لذلك فإنه من الملائم أن نعترف بأن محاولات الجمهور المتلقي أثار على الخيارات اللغوية للمترجم.

حيث أن لهذا الأخير اتجاه نحو تكييفه للاستعمالات اللغوية لجمهوره وهذا بدوره يعد انعكاسا للتقاليد الموجودة ضمن المجاميع السكانية وقيمها. وتشير المعايير التوقعية إلى ما تتوقعه المجموعة البشرية للغة الهدف ويدخل ضمن ذلك الجوانب القواعدية الملائمة والأسلوب والنص والأعراف المتفق عليها بخصوص الصيغة أو الخطاب بصورة عامة. وتؤكد معايير التوقع على إنتاج المترجم لا يعتمد فقط على النقل اللغوي بين لغتين وإنما يعتمد أيضا على الوقائع الخارجة عن اللغة التي توجه خياراته أثناء قيامه بالترجمة. إن للحقيقة

الاجتماعية والسياسية تأثر كبير على الاستراتيجيات الترجمانية وعلى نوع اللغة التشكيلية والمعارية.

ويجب أن نلاحظ أن معايير الإنتاج والتوقعات تتجلى من خلال الخيارات اللغوية للمترجم وتستجيب للثوابت التي تشخص الاستعمال المعاري للغة. إن مفاهيم الإنتاج والتوقعات تسمح بدراسة الانزياح بين الاستراتيجيات المتبعة من قبل المترجمين للنص الهدف الأول والنص الهدف الثاني.

وتوضح المقارنة الاختلافات الموجودة بين اتجاهين في لغة واحدة ينطق بها في مكانين جغرافيين مختلفين كالإسبانية اللاتينية و الأوروبية على سبيل المثال، وتعزى الاختلافات وبدرجة كبيرة إلى الأمانة لكل مترجم فيما يخص النص الأصل وهكذا نجد أن معايير الإنتاج يتم تنظيمها من قبل معايير التوقع. وحسب التيار الفكري الكلاسيكي بخصوص المتزمين بالنص الأصل مقابل النص الهدف يمكننا الاعتقاد أنه كلما زاد احترام معايير التوقع كلما ابتعد المترجم عن النص الأصل وبالمقابل سوف لا يكون المترجم أميناً لدرجة كبيرة لمعايير التوقع ولذلك يقترب النص الهدف من النص الأصل. وتوضح دراستنا أن ذلك لا يمكن أن يكون الحالة الاعتيادية بصورة دائمة ونلاحظ أن كلما احترمت المترجم النص الهدف الأول كلما اقترب من النص الأصل وقبل توضيح ذلك من الضروري التطرق إلى الوضع الاجتماعي والسياسي واللغوي الذي يتسم به النص الهدف الثاني.

وهنا نشير إلى أهمية الأخذ بعين الاعتبار المعلومات الجغرافية، السياسية و الديموغرافية للغة من أجل فهم هذا الوضع اللغوي.

وباختصار يوضح النص الهدف المفردات الدلالية والتركيبية أنها أقرب إلى النص الأصل أكثر من النص الهدف الثاني وكذلك لوجود تراكيب نحوية تم جلبها للنص الأصل الذي يشير إلى ترتيب الكلمات في لغة الأصل مع تلك الموجودة في اللغة الهدف. وعلى العكس من ذلك فإن النص الهدف الثاني يميل إلى استخدام كلمات يبتعد معناها عن الكلمات المستعملة في النص الأصل إذ أنه لديه نظام كلمات أكثر حرية ولذلك يستعمل تعابير مصطلحية.

وكاستنتاج يعتبر النص الهدف الأول أكثر أمانة على كل الأصعدة مع النص الأصل. ولكي نستعمل المصطلحات التي استعملها توري فإن النص الهدف رقم اثنين يبدو أكثر حساسية للمعايير الخاصة بالنظام التعددي. ونتيجة لذلك هنالك معاناة حول التراكيب وهنا أيضا نجد أن هناك عاملان مهمان لإمكانية القبول والملائمة.



## - آليات ترجمة الفيلم الوثائقي

أ. حال أحلام

معهد الترجمة

جامعة أحمد بن بلة - وهران 01 -

يطغى اليوم الفيلم الوثائقي التلفزيوني على نظيرة الموجه للسينما ، بحيث أصبحت الأفلام الوثائقية التلفزيونية في الواجهة نظرا لقوة إنتاجها وتنوع المواد التي تعالجها، وكذلك التقنيات العالية التي باتت تستعمل في هذه الأفلام.

### 1.1 - مفهوم الفيلم الوثائقي:

لقد تعددت تعاريف الفيلم الوثائقي عبر مراحل تطور السينما في العالم منها التعريف الذي قدمه الاتحاد الدولي للأفلام الوثائقية عام 1948: "كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة يتم عرضه إما بوسائل التصوير المباشر أو بإعادة بنائه بصدق وعند الضرورة. وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية(01) "

ولا يخلو أي كتاب يتناول الوثائقيات من إيراد التعريف المشهور للمنظر جون جريسون (John Grierson) الذي يعرفه كالآتي : "المعالجة الخلاقة للواقع(02) " هذا ما يعني أن الأفلام الوثائقية تستخدم الحياة الواقعية كمادة خام يقوم ببنائها الفنانون والتقنيون من

خلال رصد الواقع عبر معالجة خلاقية ، بحيث يعالج الفيلم الوثائقي كل المواضيع سواء الماضية أو الحالية ، أو المستقبلية ، شريطة أن يعتمد صانع الفيلم على وثائق موثوقة المصدر، فإذا أراد مخرج على سبيل المثال تناول ظاهرة المخدرات في بلد كالجائر وعرضها على شكل فيلم وثائقي، نجد أن القضية حقيقية ، وفي سياق حقيقي ، ويتناول أشخاص حقيقين كذلك (الذين أدمنوا على هذا الفعل) أو يستعين بأشخاص ليسوا حقيقين بغية إيصال الرسالة. هذا ما يدرج الفيلم الوثائقي في خانة الأفلام الحقيقية التي تعالج قصصا حقيقية بخلاف الأفلام الروائية والدرامية التي نجدها مبنية على الخيال والتي تصنف على أنها مصنعة.

يتضمن الفيلم الوثائقي تسجيلا لشيء ولكي يتم هذا الشيء يجب أن يكون موجودا في الواقع و حقيقيا بمعنى أن يكون واقعا ملموسا وليس مجردا ، وهذا ما أكده دافيد شاناي David (Cheney) قائلا (03) "إن الفيلم الوثائقي هو قصة تتنازل عن الجانب الخيالي"

ولتوضيح الفكرة: "إن الفيلم الوثائقي جنس سينمائي أو تلفزيوني يعتمد على توثيق وتسجيل وعرض الواقع دون أي تدخل أو تزيف ، وهو ما يميزه عن الفيلم الروائي الذي يملك صانعه كل الصلاحية لنسج أحداثه الواقعية منها والخيالية حسب رؤيته (04)".

إذا الفيلم الوثائقي نوع من الأفلام غير الروائية التي تأخذ مادتها من الواقع ولا تعتمد على الخيال.



واستطرادا في الحديث نعرض مفهوم الفيلم الوثائقي على حسب رأي الصحفي والإعلامي المغربي عزيز باكوش أثناء الحوار الذي أنجزه معه المخرج العراقي سمير الرسام قائلا: " أعتقد بغير قليل من اليقين أن الفيلم الوثائقي هو تلك الوسيلة السمع بصرية التي تقرب الكائن المسمر أمام الشاشة من حياة ... من الواقع، من تاريخ أو مجتمع ما . لنقل صور ومشاهد لا دخل للخيال فيها إلا نادرا ، إنه وثيقة عينية ترصد نشاطا بشريا بلا مساحيق تضعه نصب أعين التاريخ الضارب في الأبد بلا هوادة(05)"

وعليه إن الفيلم الوثائقي برنامج سمعي بصري ذو خاصية تعليمية وثائقية يعرض الدلائل والحقائق والشهادات.

## 1.2 - ظهور الفيلم الوثائقي وتطوره:

لقد استخدم الفرنسيون مصطلح ( le film documentaire ) منذ اختراع لويس لومير لجهاز التقاط و عرض الصور السينمائية المتحركة سنة 1895، وتم ذلك أثناء تصوير فيلم الرحلات ، حينها كان المصورون يقومون بذلك لتوثيق أوجه نشاطهم ، وتسجيل مادتهم لإعادة عرضها على الأهل والأصدقاء(06)، وظل تصنيف هذا الفن الحديث مبهما بسبب محدودية التقنيات آنذاك ، لأن هذا المفهوم ظهر في فرنسا ولم يتم تقبله بعد في العالم بحيث سمي بالعرض الوثائقي سنة 1907، وكانت أولى الأفلام الوثائقية خلال تلك الفترة مقتصرة على قصص المعارك والحروب، وظهر هذا المصطلح

في فن التصوير الفوتوغرافي سنة 1920 كفن حديث(07)، بحيث عالجت الأفلام الوثائقية في فترة العشرينات مواضيع الطبيعة الحيوانات ، بينما تعتبر سنة 1923 المرة الأولى التي استعمل فيها مصطلح الفيلم الوثائقي للتعبير عن فيلم يستمد مادته من الواقع(08). وفي عام 1926 قام رائد السينما التسجيلية في العالم جون جريسون (John Grierson) باستخدام مصطلح السينما التسجيلية أثناء استعراضه لفيلم أخرجه شاعر السينما التسجيلية روبرت فلهرتي الذي حمل كاميراته لتصوير حياة الناس اليومية في الأصقاع النائية، فقدم دراسات كاملة بالكاميرا عن حياة الاسكيمو، وعن حياة السكان في البحار الجنوبية ، ومنذ أن استخدم جريسون مصطلح الفيلم التسجيلي شاع استخدامه بعد ذلك لتسمية جميع الأفلام غير الروائية، ولكن انتشر هذا الفيلم بكثرة مع ظهور التلفزيون وتعدد مجالات استخدامه(09)

عرف الفيلم الوثائقي تراجعاً كبيراً من الفنون، وعاد بقوة مع بداية الخمسينات، وظهرت عدة أفلام تروي قصصاً وأحقاب تاريخية ، وبدأ بعدها الفيلم الوثائقي يأخذ أبعاداً كعلم مستقل بذاته وكفن له مبدعون(10)، وفي أواسط الخمسينات اعتبر الفيلم الوثائقي التلفزيوني نوعاً جديداً بحيث ابتدأت راديو بلد السويد في هذه الفترة بتعيين موظفين من أجل إنشاء تلفزة سويدية، ومن هنا ابتدأت جذور الفن السينمائي التلفزيوني، وعليه تزاوجت كل أشكال الأفلام الوثائقية وبسرعة كبيرة. فجراء معالجة مواضيع الطبيعة والحيوانات حرزت

التلفزة السويدية على مكانة خارج البلاد، وفي عام 1957 حاز برتيل دانيلسن (Bertel Danielson) على أول جائزة للفيلم الوثائقي بمهرجان دولي للتلفزة من خلال تصويره لقصة رائعة للعصافير (11).

وبهذا تطورت الأفلام الوثائقية عبر التاريخ، واستمرت الوثائقيات في معالجة مواضيع الحيوانات والرحلات والتقاليد، والحياة اليومية. ومع تطور التقنيات والوسائل تنوعت المواضيع التي تعالج الأفلام. ومع فترة الثمانينات وبداية التسعينات أصبح للفيلم الوثائقي مكانة وقيمة كفن راقي ذو حمولة ورسالة مهمة، واقترن هذا التطور مع الثورة الإعلامية التقنية، ومع ظهور عدد كبير من شركات الإنتاج. و منه لقد غطى الفيلم الوثائقي عددا كبيرا من الموضوعات في مختلف المجالات الثقافية، السياسية، التعليمية، الإعلامية، الاجتماعية، الفنية، رغم وجود تعليل وتعريف جديدين في كل فترة بحيث نجد من يقول الفيلم الوثائقي المبني على وثيقة، ومن يقول الفيلم التسجيلي لأنه يسجل الواقع.

### 1.3 - أنواع الفيلم الوثائقي:

هناك أنواع كثيرة من الأفلام الوثائقية تختلف في طبيعة مضمونها ولكن هدفها واحد وهو المعالجة الفنية للشكل والمضمون باعتبار الفيلم الوثائقي كأي نوع من الأفلام السينماتوغرافية لأنه شاهد على حقيقة معينة بمعالجة إشكالية اجتماعية وسياسية أو فنية،

بحيث يميز (جين ماري مولو أو لين) بين نوعين من الأفلام بصفة عامة  
(12):

1- الأفلام المفعمة بالحياة: ( Les films d'animation )

يزخر هذا النوع من الأفلام بالنشاط والحياة باستعمال عدة تقنيات الاعتماد على بعدين اثنين (الرسم والتصوير الفوتوغرافي).

2- الأفلام التجريبية: ( Les films expérimental )

يطغى هذا النوع من الأفلام على السينما القصصية كالتخيل والوثائقيات بحيث يراعي المخرج في هذا النوع الجماليات والرسيمات بالاعتماد على منهج محدد برصد المحتوى سواء كان سياسيا أو معرفيا.

و يميز قبي قشي (Guy Gauthier) بين نوعين من الأفلام الوثائقية (13):

1- الفيلم الوثائقي التفكير: ( Le film documentaire de réflexion )

ويتطلب هذا النوع تفكيرا كبيرا من قبل السيناريست، والمخرج بحيث يكون مخرجه مفكرا وفنانا.

2- الفيلم الوثائقي الإبداعي (Le film documentaire de création):

يمزج في هذا النوع من الأفلام الوثائقية الإبداع والمعرفة بمعنى إبداع المخرج باستعمال زاده أو حقله المعرفي وإتقان عمله.

وتنقسم الأفلام الوثائقية حسب أحد مؤسسيها جون جريرسون (John Grierson) إلى مستويين (14):

1- المستوى الأعلى: وهو المستوى الذي يكون فيه صانع الفيلم قادرا على التحليل والخلق ويلتزم في فيلمه بكل قواعد إخراج الفيلم الوثائقي ووسائله المحددة، وتشكل هذه الفئة الأفلام المرجعية في السينما الوثائقية.

2- المستوى الأدنى: تدخل فيه التقارير والأفلام التعليمية والريپورتاجات بحيث يتحرر مخرجه فيه من كثير من قواعد الفيلم الوثائقي مثل مدة الفيلم، إطار الفيلم، تقنيات الصوت و المونتاج، اللغة.

وعليه قد اختلفت الرؤى حول تصنيف الأفلام الوثائقية فنجد من يصنفها على حسب الموضوع الذي تعالجه، فان كان الموضوع اجتماعيا فيعتبر الفيلم فيلما وثائقيا اجتماعيا، وإذا كان الموضوع تاريخي يكون الفيلم بالضرورة فيلم وثائقي تاريخي، ونجد كذلك من يصنف الفيلم الوثائقي على حسب القيمة أمثال شيخة المزيبي التي ترى نوعين من الأفلام الوثائقية (15):

1- أفلام ذات قيمة إعلامية: وهذا النوع هو النوع الأصح للتلفزيون، وتتم كتابة السيناريو فيه بشكل أقرب إلى الصيغة النهائية قبل المونتاج، لأن منفذه ومخرجه يعرف مسبقا أماكن التصوير، وطبيعتها، ويقوم بكتابة وبناء الموضوع لما يحقق الهدف الإعلامي المطلوب من تصوير هذا الفيلم .

2- أفلام ذات قيمة ثقافية: والهدف من هذا النوع كشف الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي، بحيث لا يكتب سيناريو هذا الفيلم مسبقا بل تكتب الفكرة ويكتب تصور عام للبناء، فيستهدف هذا النوع الى زيادة المعرفة بحقيقة ما يدور ليساعد في التوصيل إلى إيجاد الحلول والتفاعل مع الواقع.

#### 4.1- خصائص الفيلم الوثائقي:

حدد جين جريرسون (John Grierson) ثلاث خصائص لا بد من توافرها لكي يصبح الفيلم تسجيليا حقيقيا(16):

1- اعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة و ممثلة في بيئة مصطنعة، وإنما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية.

2- أشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الإستديو.

3- مادة الفيلم التسجيلي تختار من الطبيعة دون تأليف، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة و واقعية من المادة المألفة و الممثلة.

هذا ما يدل على أن أدوار الأشخاص تكون حقيقية وليست مفبركة لأن الفيلم الوثائقي يستمد مادته من واقع الحياة، ويتم تصويره في واقع المكان، فيجب أن تنظم وترتب هذه المادة وتقدم للمتلقى بأسلوب فني بمعنى الوصول إلى المعالجة الخلاقة للواقع.

واستطرادا في الحديث لا بد من الإشارة إلى أن الفيلم الوثائقي يهتم بتحقيق أهداف من النواحي التعليمية و الثقافية، أو حفظ التراث والتاريخ بمخاطبة مجموعة معينة من الجمهور بأسلوب يتسم بالجدية وعمق في الدراسة.

### 1.5- صناعة الفيلم الوثائقي:

تبدوا صناعة الفيلم الوثائقي أسهل شيء بحيث يرى بعض الناس أن صناع الأفلام يمشون إلى المكان الذي يدور فيه حدث مهم، ويشغلون آلة التصوير ويسجلون، بل أن صناعة الأفلام الوثائقية تتطلب أكثر من ذلك، ولصناعة أي فيلم وثائقي يتم الاعتماد على مراحل أساسية(17):

1- مرحلة ما قبل الإنتاج: تعد مرحلة حاسمة في نجاح الفيلم الوثائقي، وتشمل هذه المرحلة معالجة كل من الفيلم، والسيناريو، والميزانية، والتخطيط للإنتاج، ووضع الجدول الزمني وكيفية التعامل مع الطاقم، ولا يتم ذلك إلا بعد توافر الفكرة والبنية أي تعاقب منظم للصور والأصوات، بحيث أن أهم شيء في الفيلم الوثائقي هو التخطيط المسبق.

إن معالجة الفيلم هي الوثيقة الأساسية التي يعتمد عليها صانع الفيلم، فيجب أن يشرح السيناريو ما سيتم انجازه مع توافر النص المكتوب فهو بمثابة المسودة، أما عن معالجة الميزانية فيقصد بها تكاليف الفيلم الوثائقي لما لها من تأثير على المعالجة، لأن المبلغ هو الذي يحدد طبيعة الصور المستخدمة فيه (صورة حية أم سيعتمد على أرشيف)، ويقول في هذا الصدد الشباني في مقاله الموسوم بالفيلم الوثائقي:

"تعتبر مرحلة معالجة تلك المعلومات من أهم مراحل بناء الفيلم الوثائقي، لأن مستوى المخرج وقدراته على المعالجة الإحترافية التي تصنف تلك المعلومات إلى مستويات ودرجات تستهدف تحقيق الهدف من الفيلم بأسلوب يلقي تجاوب وقبول من المشاهدين. وفي هذه المرحلة يبدأ تأثير فكر وموقف صانع الفيلم على المادة التي جمعها بحيث يصبح التعامل بموضوعية ومصداقية ودون تزييف المعلومات(18)".

يبدأ العمل الحقيقي بعد الانتهاء من كتابة السيناريو، و دراسة الميزانية أي الاستعداد للتصوير، وهنا تأتي مرحلة الإستطلاع حيث يتوجب على المخرج والمصور معرفة الأمكنة التي سيصورون فيها، ثم تأتي مرحلة اختيار الممثلين، واتخاذ القرار حول تصوير الفيلم الوثائقي على شريط سينمائي أو على شكل فيديو.

2 - مرحلة الإنتاج: يتطلب من صانع الأفلام الوثائقية أن يكون على معرفة بالتكنولوجيا التي سيتعاملون معها كالكاميرات، ومعدات التصوير، والإضاءة، والصوت، والمونتاج. لأن "حجم الإضاءة المتوفرة يؤسس لوجود صورة على شريط الفيديو أو شريط السينما، وإذا غابت الإضاءة لا يكون هناك صورة(19)". كما أن الصوت جزء هام في الفيلم الوثائقي الحديث "خطط لتسجيل الصوت بالعناية التي تخطط فيها لعمل الكاميرا(20)"



كما يجب إدارة الناس من غير الممثلين وقيادتهم لأن توجيههم يتطلب خطة إنتاجية تأخذ بعين الاعتبار، بحيث يتعامل صانع الفيلم الوثائقي مع ممثلين أثناء صناعة فيلم وثائقي تاريخي، ويجب الانتباه كذلك لعنصر بالغ الأهمية ألا وهو المقابلة وكيفية إجرائها بالتركيز على النقاط التالية :

- ما هو الدافع وراء المقابلة ؟
- لماذا المقابلة أصلا ؟
- عما سيتحدث مع هذا الشخص ؟
- مكان جلوسه ... الخ ، وتختلف المقابلة من موضوع لآخر.

3- مرحلة ما بعد الإنتاج : بعد الانتهاء من كل ما سبق تأتي مرحلة ما بعد الإنتاج التي يتطلب فيها حماية الشريط بإجراء نسخة احتياطية مع وضع المسميات على الأشرطة، وإذا كان الفيلم الوثائقي يعتمد على نص مكتوب، فعلى صانعه أن يقرر البدء بتسجيل التعليق النهائي بعد الانتهاء من مرحلة المونتاج الذي يعتبر الحصلة النهائية لما يريد مخرج الفيلم الوثائقي عرضه. ويتم وظيفة التعليق إما في ملئ الفراغ الذي قد تتركه المشاهد أو لإثراء الفيلم بمضمون أكثر قد لا تستطيع الصورة وحدها تقديمه، كما يمكن الاستثناء عن هذا العنصر.

إن الشيء المهم في الفيلم الوثائقي هو أهميته وهدفه، وكيفية التأثير في الجمهور، ولكن كيف يمكن نقل هذا الأخير من لغة إلى أخرى .

## 1.2 آليات ترجمة الفيلم الوثائقي:

تكمن الغاية الأولى من الترجمة في التواصل ونقل المعرفة بكل أبعادها، فلا يتم إسقاط المعاني الثانوية والاحتفاظ بالمعاني الجوهرية إلا نادراً، بحيث تكتب الترجمة السمعية البصرية للرؤية والسمع بمعنى المتحدث ومستمع وليس لقارئ وتخضع هذه الأخيرة لعدة قيود نذكر منها(21):

1- الخصائص اللغوية لأية لغة كالإيحاءات الصوتية والرموز الرنينية، والاتفاقيات المرفولوجية، وترتيب الكلمات، البلاغة والتكرار الناتج عن مشكلة وجود معنى واحد لعدة كلمات، فلا بد الإلمام بخصائص اللغة المصدر واللغة الهدف لإنتاج رسالة مقبولة، ولأن البعد الدلالي يلعب دوراً رئيسياً في عملية الترجمة، "فالكلمات التي لها أكثر من دلالة في إحدى اللغات قد لا يكون لها نفس الانعكاسات المؤثرة في لغة أخرى (22)" لذلك يجب التوصل إلى حرفية المعنى وليس حرفية الشكل.

2 - الرقابة التي تفرض من طرف السلطة الحاكمة في البلاد أو الناشر أو المنتج أو الرقابة التي تكون بسبب واجب أخلاقي. وتعني الرقابة في الترجمة السمعية البصرية المشاهد الذي يمنع عرضها على المشاهد كالأفلام المخلة بالحياء والشتائم التي يتطلب إخضاعها لقواعد رؤية على الشاشة.

تشمل الرقابة السياسية التي تفرضها الهيئات المسؤولة لغاية أو هدف لا علاقة له بالترجمة، و إنما خدمة لأغراض معينة كحماية المجتمع من فكرة دخلية عليه أو صونه من التأثيرات الخارجية، لذلك

يطلب من المترجم أو من يشرف على العمل تعديل الترجمة، وحذف المفاهيم التي لا تتناسب مع تقاليد المجتمع و قيمه، فبالرغم من حساسية هذا الموضوع إلا أن التعرض لنص بهذا الشكل يخل بأحد مبادئ الترجمة وهو الأمانة العلمية(23) ، ويقول إيف غامبي (yves Gambier) في هذا الصدد : " إن الرقابة في الميدان الثقافي السمعي البصري ممثلة في الأموال والقيم الإيديولوجية ، ويقسمها إلى ثلاثة أنواع(24) :

- الرقابة التي تفرضها السلطات العمومية بمنع قاطع إلى غاية التنظيم المؤسسي.

- الرقابة الذاتية : والتي تكون بسبب واجب أخلاقي.

- رقابة الأموال: بمعنى الحاجة إلى المال.

3 - الأخذ بعين الاعتبار الوسائل السمع البصرية المتوفرة لدى المترجم.

4 - الميزات الزمانية والمكانية التي تشمل الخصائص المطبعية : عدد الأحرف والأسطر، مكان و وقت التمرير على الشاشة ، تمرير العناوين الفرعية أثناء الترجمة والمزامنة أثناء الدبلجة.

5 - عقيدة وأخلاق وبيئة وقدرات ومعارف المترجم التي تلعب دورا كبيرا أثناء الترجمة ، كما يشمل هذا العنصر مبادئ المترجم أثناء النقل ، بمعنى التزامه بالأمانة مراعيًا بذلك الصدق والوفاء والصراحة والحيادية أو خيانة العمل.

تكمُن الأمانة في الترجمة السمعية البصرية في تلقي المشهد وفهمه ومعايشته بأخذ الحرص على تأدية المعاني بدقة وأمانة ، وعلى عدم إضافة أي معلومات جديدة أو إسقاط معلومات من الكلام أو تحوير أي شيء (25)، فإذا اعتمدنا على مقولة إن الترجمة المرئية جزء من مفهوم الترجمة الشامل الذي يعتمد على ركنين أساسيين وهما الدقة والموضوعية ، الأمانة والصدق أثناء النقل، هذا ما يجعلنا أمام وجوب نقل الترجمة بشكل موضوعي وأمين مهما كان سوء أدبها وفحش ألفاظها، ودناءة تعابيرها، وإذا ما رفضنا ذلك لابد أن تخضع الترجمة لمعايير تهذيبية أو تأديبية، فعلى المترجم أن لا يقيس الأمور من منطق فردي واحد أو حتى من منظور طبقة ثقافية معينة لأن قنوات الإنتاج الأصل يستطيع مشاهدتها الصغير قبل الكبير، وغير المتعلم قبل المتعلم ، فيقع من يقوم بالترجمة التلفزيونية في إمكانية ترجمة كل الكلمات بما تحمل من خروج عن الآداب العامة بمعنى أنه لابد عليه أن يكون أميناً في استخدام المعنى الحرفي والمداول المعرفي للكلمة ، وإذا ما اصطدم بتغييرات غير قابلة للتداول في الوطن العربي يجب أن ينحاز للقيم الأخلاقية بوضع كلمات بديلة عن تلك التي تخرج عن النسق الأخلاقي والديني للمجتمعات العربية(26)، ويقول علي محمد الدرويش عن إشكالية الأمانة والخيانة:

"على المترجم أن يلتزم بالأمانة العلمية، وإن عرض عليه عملاً فوق طاقته يعتذر عن القيام به، ويشرح أسباب اعتذاره بكل صراحة وصدق وأمانة (27)"

في حين يقول باسكال بوشاز (pascal bouchez) في هذا  
الصدد(28) :

" الخيانة حتمية "

إن الحيادية عنصر مهم في الترجمة السمعية البصرية بمعنى دون الإنحياز إلى  
أي طرف و بدون تفسير المعلومات أو تأويلها لصالح أو ضد أي طرف  
بمقابل أو بدون مقابل و بدون كسب معنوي أو مادي(29).

6-المتلقي: يجب معرفة تاريخ، عادات، تقاليد، ثقافة المتلقي، و حتى  
العلاقة بين مجتمع اللغة الأصل و مجتمع اللغة الهدف .

يجب أن تحيب الترجمة السمعية البصرية على حاجيات ثقافة المجتمع لأن  
الهدف الأساسي يتمحور حول عرض برامج مترجمة بطريقة جيدة، بحيث أكد  
ألبار ايرتادو(Albir Hurtado) سنة 1990 بأن الحكم على العمل المترجم  
يكون أثناء انهاء نظرا لمتطلبات الجمهور المتلقي(30) ، فإذا تعاملنا مع فيلم  
كوميك يتطلب منا الاحتفاظ بهذا الشكل في النسخة المترجمة، و عليه إن  
البعد الاجتماعي للترجمة السمعية البصرية يتطلب معرفة جيدة لحاجيات  
وقدرات المشاهد، بحيث يخضع الإنتاج السمعي البصري إلى ثلاث مستويات  
ألا وهي(31): الإدراك باعتباره رد فيزيولوجي، والمعرفة المتمثلة في الإجابات  
الفيزيولوجية و العقلية، و الإيقاع السوسيوثقافي .

يشاهد الجمهور العربي منذ عدة عقود بكل مستوياته العمرية  
والثقافية واللغوية البرامج الأجنبية بلغاتها المختلفة مما يدفع للتمييز  
بين مستويين في الترجمة السمعية البصرية(32):

1-المستوى اللغوي بالفهم والتحليل اللغوي وإدراك المعنى الثقافي، ثم صياغة الترجمة لغويا إلى اللغة العربية.

2-المستوى الفني ويتعلق هذا المستوى بطريقة تقديم الترجمة لغويا على الشاشة العربية.

يشكل الجهل بالمستوى الثقافي و الاجتماعي و التاريخي خطورة لأن صعوبة الترجمة تكمن في الثقافة، و قد لا يقوم المكافئ في اللغة المنقول إليها بنقل أو توصيل الرسالة المكتوبة نفسها في اللغة المصدر، لذلك يؤكد الدارسين في هذا الحقل على مراعاة المتلقي، و ثقافته بوضع أنفسنا مكانه ويقول كل من أدريانا ساربان (Adriana serban) وجين مارك لافور (Jean marc Lavaur)(33)

" يجب تخيل كل ما هو غامض بالنسبة للسامع على حسب ما هو معقول ومقبول، أثناء ترجمة الفيلم الوثائقي لأنه من غير الممكن ترك مقطع متزامن دون ترجمته"

هناك عدة طرق لترجمة الفيلم الوثائقي تخضع كل طريقة من هذه الطرق لعدة قيود تقنية كتقنية العرض على الشاشة التي تتطلب عددا كبيرا من الأحرف في المترجمة و العناصر الصوتية في الدبلجة ( ضوضاء - ضجيج .....)، و لكن تبقى المدونة الخاصة لترجمة الفيلم الوثائقي العمل الأصلي الذي ينجزه المترجم أو المذبلج(34)

يقترح مجموعة من الباحثين و الدارسين في حقل الترجمة السمعية البصرية النقاط التالية أثناء ترجمة الفيلم الوثائقي(35):

- الإيجاز: و هي الخاصية المعترف بها عند أغلب المسترجين نظرا لسرعة ترميز العناوين الفرعية مما يتطلب تلخيصها في سطرين.
- التوضيح و التوسع في الشرح بإضافة معلومات.
- التبسيط المعجمي باختيار مصطلحات سهلة شائعة متداولة، وإعادة بناء النص.
- الإضافة و الحذف لأن ترجمة الفيلم الوثائقي تتطلب إضافة بعض الكلمات أو حذف البعض منها أو قطع بعض المشاهد أثناء المونتاج.
- الإبدال: إبدال مصطلحات بمصطلحات أخرى تخدم الموضوع.

و عليه تم ترجمة الأفلام الوثائقية بأربعة مراحل (36):

- 1- تقطيع المشاهد و استخراج الكلمات التي تتطلب توفير مكان للعناوين الفرعية.
- 2- تقنية التكيف التي تعتبر عملية دقيقة و فردية، و تعتبر ترجمة حرة ترجع للمترجم الذي بإمكانه تغيير عنصر شريطة إيصال المعلومة التي تم تكيفها على حسب المتلقي.
- 3- مشاهدة الفيلم المستخرج والمبدلج حتى يتمكن المترجم من التصحيحات النهائية.
- 4- طباعة الفيلم.

### 1.3 دور المترجم السمعي البصري أثناء نقل الفيلم الوثائقي

من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف:

يختص مترجم وسائل الإعلام في سترجة و دبلجة الأعمال  
السينماتوغرافية أو التلفزيونية لذلك يجب توافر عدة شروط في المترجم  
السمعي البصري نذكر منها(37) :

- إتقان اللغتين ( اللغة الأصل و اللغة الهدف).
- إتقان الوسائل السمعية بصرية.
- تكوين شامل في المصطلحية.
- يجب أن تكون لديه خلفية ثقافية.
- معرفة كيفية استعمال آلات الحوسبة.

و لعل هذه الشروط تتوافق مع الشروط التي وضعتها ماري إغون  
(Marie Héron)(38) :

1- الكفاءات (les compétences): بمعنى أن يتميز المترجم  
بمستوى جد عال في إتقان اللغات و القدرة على التحرير، و تحليل  
العلاقات بين النص والصورة مع ضرورة معرفة طرق التكيف  
السينماتوغرافي.

2- الصفات المطلوبة (Les qualités requises): وتتمثل في  
القدرة على البحث و الدقة و معرفة خطورة العمل.

يبسط المترجم أثناء نقل الفيلم الوثائقي من لغة إلى لغة أخرى  
العبارات و الجمل، و يتجاوز المشاكل المصطلحية، و بإمكانه كذلك  
إحداث تغيير في المشهد إن تواجد في الفيلم الوثائقي فارق زمن بين  
النص الأصل و النص الهدف مع الأخذ بعين الاعتبار القيود التي  
يخضع لها هذا المترجم، والوسائل المتاحة له، و التركيز على قدرات  
المتلقي على القراءة و تفاعله مع الحوار والصورة(39)، ولذلك يتطلب



من المترجم السمعي البصري اختيار المنتج السمعي البصري ، وأخذ قرارات صارمة كالحذف أو الاختصار شريطة المحافظة على المحتوى، ونقل كل ما يدور بين الشخصيات من سمات ضرورية معبرة للكلام و لغة الجسد لذلك يقول "جستان بريان" (Justun Brien):

" على المترجم ألا يترجم أبدا أي شيء لا يثير إعجابه ، فيجب أن تتواجد ألفة بين المترجم وبين ما يترجمه بقدر الإمكان(40)".

يستعمل المترجم السمعي البصري تقنية التكيف أثناء ترجمة الفيلم الوثائقي، وهي تقنية ضرورية للعاملين في حقل الترجمة السمعية البصرية، ويتم ذلك بكتابة نسخة مسترجة أو مدبلجة مع الأخذ بعين الاعتبار العناصر الآتية(41):

- القيود الخاصة بأي نوع من أنواع الترجمة السمعية البصرية المراد الاشتغال عليها كالوقت، الرؤية، مزامنة حركة الشفاه بالصورة.

- الحوار الشفهي المراد ترجمته.

- الصورة الملازمة مع العناصر الملفوظة في العمل.

- المتلقي الذي يتوجه إليه العمل.

ويتيم ذلك بترجمة السيناريو وفقا لما يدور في الفيلم، وليس ترجمة الكلمات وباحترام اللغة المنقولة مع مراعاة الاتساق والانسجام بين مفردات اللغة، وإعادة الصياغة بأسلوب صحيح واضح مع إضافة تعليقات جانبية ومحو التكرار، فإذا تم إعطاء معلومة للمشاهد من غير المعقول تكرارها في ظرف خمس دقائق.

وعليه تخضع ترجمة الفيلم الوثائقي لعدة قيود وتقنيات نظرا لإعتماده على الواقع ومعالجته لهذه المادة بطريقة جيدة، ويقول ريتشارد ماكان في هذا الصدد : " إن أصالة الفيلم الوثائقي وقيمه لا تتبع من إعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع أصالة و توثيق هذه المادة الواقعية بمعنى أن الوثيقة هي الأهم عندما تعبر بصدق عن الواقع (42) "

ويتطلب من مترجم هذا النوع من الأفلام أن يكون فنانا نظرا لقيود كل من السترجة والدبلجة الممثلة في اللغة، الوقت، الفراغات، الموسيقى، مزمنة الصوت والصورة، والدور الذي يلعبه هذا الفيلم في تعديل و تغيير السلوكات الاجتماعية من خلال توعية هذه المجتمعات نحو قيم تربية وأخلاق حسنة .

ويجب على المترجم السمعي البصري أن يأخذ بعين الاعتبار أبعاد الرسالة نظرا لإختلافات ثقافة الجمهور المتلقي، و يجب عليه كذلك أن يضع نفسه مكان هذا المتلقي مراعيًا بذلك الإختلاف في السن، والحالة الصحية للمتلقي فان كان شخصا كبيرا في السن لا يستطيع تتبع سماع صوت المتحدث في اللغة الأصل و المترجم في آن واحد، ولا يستطيع كذلك قراءة العناوين الفرعية التي يتم تمريرها بشكل سريع ومتابعة الصورة في الوقت نفسه، ولا يمكنه التأقلم مع أي مستوى من مستويات اللغة عكس الشخص المراهق أو الذي يتمتع بكامل قواه الذي تتمكن عيناه من الجري وراء العناوين الفرعية

ومتابعة كل ما يدور في الفيلم، لذلك يتوجب على المترجم السمعى البصري توافر الكفاءات اللازمة و الإلمام بشروط الترجمة للشاشة.

#### المراجع:

01- محمد سامي عطا الله، الفيلم التسجيلي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1995، ص09

02- تركي الشهري، الصورة الوثائقية، موقع سلسلة دروس الوثائقيات.  
02- <http://www.docupicture.com2011/05/what-is-the-doc-film>

03- David chaney, Lorsque Clio s'empare du documentaire, Vol2, Ed Harmattan ,paris – France, 2011, p18.

04- شباني، الفيلم الوثائقي، موقع ستارتايمز  
<http://www.startimes.com/?t=305/1151>

05- عزيز ياكوش، أسئلة حول الفيلم الوثائقي للمخرج العراقي سمير الرسام، الحوار المتمدن، العدد 3110، 08/201030.

06- بدايات، تحديد مفهوم الفيلم الوثائقي، موقع بدايات.  
[www.Bidayyat.org/ar/opinionous\\_article.php?id=65#42IZA6#KGZO](http://www.Bidayyat.org/ar/opinionous_article.php?id=65#42IZA6#KGZO)

- شباني، الفيلم الوثائقي، مرجع سابق. 07

08- بدايات، تحديد مفهوم الفيلم الوثائقي، مرجع سابق.

09- محمد سامي عطا الله، الفيلم التسجيلي، مرجع سابق، ص 09-10

10- بدايات، تحديد مفهوم الفيلم الوثائقي، مرجع سابق.

11- Roger Odin, l'âge d'or du documentaire: Europe années cinquante. Tom2. Ed Harmattan, Paris –France 1998.p170-171.

12-Jean- Marie Mollo O linga, élément d'Initiation à la créatique cinématographique, Ed Harmattan, Paris – France. 2012. P91

13 - fanny Etienne, films d'art films sur l'art, Ed Harmattan, paris-France 2002 p27

14- شباني الفيلم الوثائقي، مرجع سابق.

- شيخة المزيني ، أنواع الفيلم الوثائقي موقع دو كينقس. 15

<http://www.docskings.com/forums/thereads/1157>

- محمد سامي عطا الله، الفيلم التسجيلي، موقع سابق، ص 10. 16
- 17- ناصر ونوس، صناعة الأفلام الوثائقية من الفكرة إلى الشاشة، موقع الجزيرة الوثائقية، ص 01-08.
- شباني، الفيلم الوثائقي، مرجع سابق. 18
- 19- ناصر و نوس، صناعة الأفلام الوثائقية من الفكرة إلى الشاشة، مرجع سابق، ص 05.
- المرجع نفسه. 20

- Yves Gambier, le sous titrage une traduction 21 sélective, Op .cit, p56-58.

- 22- د. جودت حقمقحي ، مقدمة في الترجمة، كلية اللغات و الترجمة، جامعة الملك سعود، الرياض - السعودية، 2006، ص 11 .
- 23- علي محمد الدرويش، أزمة اللغة و الترجمة و الهوية في عصر الأنترنت و الفضائيات و الإعلام الموجه، مرجع سابق، ص 165.
- 24- Yves Gambier, Les censures dans la traduction audio visuelle, Vol 15,n°= 02, 2002, p203-204.
- <http://www.erudit.org/opropos/utilisation.html? Lang=en>.

- علي محمد الدرويش، دليل الترجمان في مبادئ الترجمة الشفهية، شركة رايتسكوب 25 المحدودة مليون - أستراليا - 2003، ط 01، ص 194-195.

26- عبد الرحمن السلطان، تأملات في الترجمة التلفزيونية - السريحة أنموذجا- موقع المتلقي.

<http://www.elmoltaka.com/vb/showthread.php?79508>

- 27 -علي محمد الدرويش، دليل الترجمان في مبادئ الترجمة الشفهية، مرجع سابق، ص 195-
- 28-Pascal bouchez, Filmer l'éphémère: réécrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons, presse universitaires septentrion, Paris-France, 2007, p127.

29- علي محمد الدرويش، دليل الترجمان في مبادئ الترجمة الشفهية، مرجع سابق، ص 194195-

30- Adriana Serban et Jean Marc- Lavour, traduction et medias audio visuelle, Op cit, p 65.

31-Yves Gambier, Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations, Eds Elisabeth lavault – olleon, Bern Peter Lang SA, France 2007, p160.

33 - محمد يحي جمال، نقد جودة الترجمة المرئية إلى اللغة العربية، موقع الجمعية العلمية السعودية للغات و الترجمة.

<http://www.atida.org/forums /archive/Index.php/t-1567.html>

34- Ibid. p72-78.

35- Yves Gambier, le sous titrage une traduction sélective, op cit, p 58-66.

36- Adriana Serban et Jean Marc Lavour, traduction et media audio visuelle, Op cit. p21

37- Safar Hayassam et André clas, l'environnement traductionnel: la station de travail du traducteur de l'an 2001, Presse de l'université du Qubeb, 1992. P 352.

38- Héron, les metiers de l'image, Ed Carnot Amazon-France, 2000, P80.

39 - Yves Gambier, le sous titrage une traduction sélective, op.cit,P 58-62.

40- جودت جقمقجي، مقدمة في الترجمة، مرجع سابق، ص 11.

41- موقع آتا الفرنسي.

<http://atta.fr/blog/tog/cinéma-documentaire>

42- شيخة الميري - ظهور الفيلم الوثائقي وتطوره، موقع دو كسكينغس.



# آليات تكيف ألعاب الفيديو بين الألفية والترجمة

« Les mécanismes d'adaptation des jeux de vidéo entre localisation et traduction »

الأستاذ: رمضان حمدان صديق

أستاذ مساعد قسم (أ)

معهد الترجمة - جامعة أحمد بن بلة - وهران 1 -

تعتبر ألعاب الفيديو من أهم وسائل الترفيه لمختلف فئات المجتمع عبر سائر العالم، فالطلب الكبير على هذا النوع من وسائل الإعلام الترفيهية دفع بمنتجها إلى اللجوء للترجمة من أجل إحتكار الأسواق العالمية كونها مصدر ربح هائل أكثر من غيرها من المنتجات الأخرى.

إن الحاجة الماسة لتصدير هذه الألعاب تطلب من الشركات الرائدة في هذا المجال مثل (Microsoft, Xbox, Nintendo, Sony) إلى الرجوع للترجمة السمعية البصرية قصد الرواج.

تعتبر الترجمة السمعية البصرية لألعاب الفيديو أكثر تعقيدا عن غيرها من الترجمات نظرا للطبيعة المعقدة لهذه الألعاب وفي هذا الصدد يقول فرننذر كوستالس (Fernandez Costales):

« Video games create a polysemiotic and multimodal environment where the player interacts with the game system via different communication channels 1 »

وهذا يعني أن ألعاب الفيديو تنبثق عن بيئات سيميائية متعددة أين يكون اللاعب فيها متفاعلا مع طبيعة اللعبة من خلال قنوات التواصل المختلفة.

واستطرادا في الحديث يرى جل الباحثين في حقل ترجمة ألعاب الفيديو أن مصطلح الأقلمة (localization) هو المصطلح البديل لمصطلح الترجمة كونه يحمل بين طياته أقلمة أو توطين الثقافة على حسب بيئة المجتمع المتلقي في اللغة الهدف وفي هذه النقطة تضيف إيليزابيث بيسهاوس (Elizabeth Bushouse) مصرحة:

« Considering the extended role of the translator in Video game translation, and the amount of non linguistic changes made during the process, most people would be calling it localization instead, according to the western view of translation 2 »

بحيث أن المترجم يتعامل مع ما هو غير لغوي لهذا فهو يبحث عن أقلمة ما هو غريب عن ثقافة المتلقي ما يدفعه إلى الاعتماد على مختلف الأساليب لخلق نفس الجو المعاش لدى المتلقي الأصل، فهذا النوع من الترجمة السمعية البصرية فرض نفسه كتخصص حديث العهد وذا أهمية كبرى نظرا للطلب الهائل على هذا النوع من وسائل الترفيه ويؤكد غرانال (Granel) موضحا:

« The creation of new field of specialization within translation studies, Video game localization (VGLOC) a modality of audiovisual translation which shares a number of features with other specialized translation and localization modalities 3 »



لقد أصبحت ترجمة ألعاب الفيديو ميدان تخصص يندرج ضمن الترجمة السمعية البصرية ولهذا فإنه يخضع لنفس قيود وآليات كل من المترجمة والدبلجة والصوت الأجهري، فالحقيقة أن المترجمة أخذت منها حصة الأسد فقد تكون ألعاب الفيديو وسيلة ترفيهية وتعليمية في الوقت نفسه، فجل هذه الألعاب توفر خدمة المترجمة بنوعيتها وبعدها لغات تمكن اللاعب من فهم مجريات الأحداث وفك ألغاز هذه الألعاب و تحديدا في هذه الفكرة جاء على لسان فرنندز كوستالس

:(Fernandez Costales)

« Modern games include the option of turning subtitles on at any given point. Intralingual subtitles (subtitle in the same language of the dialogues of the game allow the deaf and hard of hearing to fully enjoy the gameplay, while interlingual subtitles address those people who do not speak the language of the title they are playing 4 »

فالنوع الاول من المترجمة هو ضمن اللغة الواحدة ذو خاصية تعليمية للصغار وكذا الأشخاص الصم البكم أما الثاني فهو بين اللغات وقد سلفنا الذكر في هذه النقطة وقلنا أن مصطلح الأقلمة localization يكون أفضل بكثير لأننا نتعامل مع ثقافة مجتمع هدف

لهذا فإنه من الضروري مراعاة كل الجوانب السوسيوثقافية والسوسيولسانية الخاصة به.

تتم عملية الترجمة لألعاب الفيديو وفق جدول زمني محدد وهذا نظرا لتحديد تاريخ تنزيل اللعبة في الأسواق العالمية فقد يكون هذا التاريخ كحدث هام لمتبعي وهواة هذه الوسائل الترفيهية مما يدر أرباح طائلة على الشركات الرائدة في هذا المجال، وقد اعتمدت جل هذه الشركات على تكثيف عمليات الترجمة إلى عدة لغات مختلفة في تاريخ محدد لاغير عبر ما يسمى في مجال ترجمة ألعاب الفيديو بـ (Sim-Ship) وهي إختصار لـ simultaneous shipment بمعنى التزليل أو التحميل الفوري لهذا نجد أن هناك منافسة كبيرة بين هواة ألعاب الفيديو لاقتناء اللعبة الجديدة في اليوم الذي يتم تنزيلها في الأسواق أو تحميلها على شبكة الأنترنت حتى أن بعض ألعاب الفيديو نالت الشهرة لتصبح أفلاما سينمائية ناجحة ومثال ذلك لعبة ( tomb Raider /Lara Croft) التي نالت العالمية لتتحول من شخصية إفتراضية إلى تقمص الدور من طرف ممثلة حقيقية أدت هذا الدور بروعة ألا وهي Angelia Joulie.

تعد ترجمة ألعاب الفيديو من أهم أنواع الترجمات السمعية البصرية وأصعبها ترجمة لهذا فإن مترجم هذه الوسائل الترفيهية

الجماهيرية ملزم بالتدقيق والحرص على حسن اختيار المكافئات و ما يزيد الطين بلة هو ان هذه الألعاب تميز بين ما هو تقني ولغوي ومن أهم مراحل إعداد الترجمة لألعاب الفيديو مايلي:

لقد جاء على لسان المنظر الإسباني فرنندز كوستلس أن ترجمة ألعاب الفيديو تتم عبر إستراتيجيات خاصة وهي كالآتي:

1) التوطين والتغريب Domestication and foreignization :  
يلجأ مترجم ألعاب الفيديو إلى الإعتماد على إستراتيجية التوطين أثناء ترجمته لألعاب الفيديو بمعنى جعل اللاعب بالقرب من الثقافة الهدف وفي هذا يقول فرنندز:

« Domesticating strategies aim to bring the game closer to the target culture 5 »

وتعتمد إستراتيجية التوطين على التكيف والإبداع لخلق جو ملائم وثقافة المتلقي خاصة في بعض الحالات كالعبارات الاصطلاحية والمزاح مثل ما جرى في لعبة ماريو كارت Mario Kart التي نالت الرواج العالمي من خلال تعدد اللغات المترجمة إليها.

فيما يخص إستراتيجية التغريب فهي أسلوب خاص بالحفاظ على جو ونكهة اللعبة في لغتها الأصل حتى وإن تم الاعتماد على ترجمتها إلى

لغات العالم، فالمترجم بطبيعة الحال يحافظ على بعض الخصوصيات الاصلية للعبة كإبقاء أسماء الشخصيات في لغتها الأصل و الأماكن وغيرها كما حدث في لعبة Assassins Creed أين تم الحفاظ على الثقافة الإيطالية من حوارات باللكنة الإيطالية.

ويؤكد فرنندز على أن أسلوب التغريب مرغوب بكثرة لأنه من الأفضل أن تلعب هذه الألعاب في لغتها الأصل وفي تعريفه للتغريب يضيف:

« Foreignization strategies are intended to keep the look and feel of the original game and transfer the atmosphere and the flavor of the source culture into the target locale 6 »

(2) عدم الترجمة non translation: نفهم من عدم الترجمة الحفاظ على الأسماء والعبارات والأماكن في لغتها الاصل دون اللجوء إلى ترجمتها أو إيجاد مكافئات لها كالألعاب الأساطير التي تحتوي على أحداث إنجيلية مثل ما حدث في لعبة Medal of honor.

(3) الترجمة الإبداعية Transcreation: يكون هذا النوع من الترجمات في ألعاب المغامرات التي تحتوي على حوارات سردية أين يظهر عنصر الإبداع لدى المترجم في تكييفه لهذه الحوارات حسب

ثقافة المتلقي، فالترجم المكييف هو مبدع بالدرجة الأولى وذلك من أجل الحفاظ على عنصر التشويق في ألعاب الفيديو.

(4) الترجمة الحرفية Literal translation: يتم الاعتماد على الترجمة الحرفية أثناء التعامل مع ترجمة ألعاب الفيديو التي تختص بالمصطلحات التقنية كألعاب سباقات السرعة التي تمتاز باستعمالها لمصطلحات تقنية خاصة بميدان مكننة السيارات مثل: Cockpit, Spoiler, Flaps, Catalyser وغيرها من المصطلحات التقنية التي تعرفها معظم ألعاب الفيديو لسباقات السيارات مثل لعبة: Gran Turismo, Test Drive وغيرها

(5) الأمانة أو النزاهة Loyalty: بعض ألعاب الفيديو مستنبطة من قصص كانت في الاصل أعمال أدبية أو أفلام كلعبة Harry Potter, Star wars, Ages of Empires، فعند التعامل مع ترجمة هذه الألعاب المقتبسة عن أعمال فنية أخرى تكون مهمة المترجم المكييف جد حساسة فعنصر الأمانة لا بد أن يتم بشكل نزيه للمحافظة على الجو العام للعبة خاصة أن متبعي هذه الوسائل الترفيهية ذواقين جدا وأية خيانة على مستوى الحكمة أو الجو العام للقصة ينقص من قيمتها بمعنى خسارة كبيرة للشركات المنتجة لهذا فإن هذه الشركات تشترط من هؤلاء المترجمين تكييفها أميناً.

(6) فقدان المعنى وإستراتيجيات التعويض Loss of meaning

:and compensation strategies

يبحث مترجم ألعاب الفيديو عن المكافئ الوظيفي لتعويض ما قد يتم فقدانه من معنى أثناء الترجمة كأن يتبنى أسلوب التكيف الإبداعي أثناء ترجمته لبعض عبارات السخرية والمزاح داخل الحوارات بين شخصيات ألعاب الفيديو مثل ما جرى في لعبة Ready to rumble.

(7) الرقابة Censorship: بما أن معظم ألعاب الفيديو موجهة للأسواق العالمية فإن الدول المستوردة لهذه المنتجات لابد من أن تفرض رقابتها قبل إدخالها هذه الألعاب السمعية البصرية للأسواق المحلية من أجل مراعاة ثقافتها المحلية إلى جانب عدم المساس بأحاسيس ومشاعر وإرهافات متلقي هذه البرامج مع وجوب احترام سن الشخص اللاعب فكل لعبة موجهة لفئة معينة من المجتمع وعلى سبيل المثال نجد أن ألمانيا هي الدولة الوحيدة التي طلبت من الشركات المنتجة لهذه الألعاب بأن يستبدلوا اللون الاحمر للدم باللون الأخضر لتفاد صدم الأطفال الصغار والحفاظ على براءتهم من العنف وفي هذا يؤكد البرتو قائلا:

« Games depicting gore or violent scenes have to be modified to comply with the German national laws that also demand to remove blood or turn it green 7 »

ليس هذا فقط بل يجب كذلك احترام المعتقدات والديانات وعدم المساس بها خاصة وانه في بعض الألعاب التي تدور أحداثها في الأوطان العربية أين يتم تحرير الرهائن الاجنبية من بعض العصابات المختطفة كما جرى في لعبة Kakuto Chojin أين تم وضع مقاطع من القراءن والتي أفاضت موجة من الغضب والابتزاز لدى اللاعبين المسلمين مما أدى إلى إزاحتها من الأسواق واستبدالها بألعاب أخرى وفي هذا تشير إليزابيت مفصلة:

« Other games have had to edit out chanting from the Quran from their music files to avoid upsetting Muslims; failure to pay attention to these kinds of details can be disastrous for a game 8 »

إن هذا النوع من ألعاب الفيديو لابد من أن يحظر تسويقه كونه يثير التطرف والعنصرية بين المجتمعات، فالحقيقة أن ألعاب الفيديو ما هي إلا وسيلة ترفيه وتسلية ومن الضروري الحفاظ على هاذين العنصرين وعدم التعد على حريات المعتقدات والديانات.

يمكن القول بأن الخوض في مجال ترجمة ألعاب الفيديو ليس بالأمر الهين فهي تستدعي من المترجم كفاءات ومهارات لغوية عالية إلى جانب التمكن من التقنيات الحاسوبية كالبرامج الرقمية وغيرها وتبقى الأبحاث ضئيلة في هذا المجال الخصب من الترجمة السمعية البصرية.

#### المراجع:

- 1-Alberto Fernandez Costales, Exploring translation strategies in video game localization, universidad de oviedo, Spain, Marti 4, 2012, p390, p395, p392.
- 2- Ibid. p391
- 3- Ibid. p395-392
- Elizabeth Bushouse, the practice and evolution of expanding the definition of translation, University of Massachusetts, 2015, p81, p 27, p 28
- 4- Ibid. p41
- 5- Ibid. p27-28
- 6 - Ximo Granell, teaching video game localization in audiovisual translation courses at university, the journal of specialized translation, Issue 16, July 2011, p185
- 7-Pilar Orero, Topics in audiovisual translation, Benjamins translation library, Amesterdam/Philadelphia, 2004, p55
- 8-Jorge Diaz Cintas and Gunilla Anderman, Audiovisual translation;language transfer on screen, Palgrave macmillan, UK, 2009, p 189.



## صورة الفرنسي في رواية المرفوضون لسعدي إبراهيم

أ. وافي حليلة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات والفنون

شكلت الثورة التحريرية منهلاً غزيراً، اغترف الأدباء الجزائريون منه لإنتاج أعمالهم الإبداعية، التي بدورها بينت عظمة وقدسية الثورة وثوارها، الذين بذلوا النفس والنفيس من أجل نيل الحرية وتخليص الوطن من المستعمر الغاشم.

إذ أصبحت حرب التحرير الجزائرية " تشكل تراثاً يستند إليه الأدباء ويستوحون منه كتاباتهم..... إذ يستحضر الكاتب الحرب بوصفها صراعاً بين الكتلة الوطنية من الجزائريين والكتلة الإستعمارية من الفرنسيين.... فقد عدت معلماً بارزاً في تاريخ الحركة الوطنية، بل أنها تشكل أكبر منعرج في تاريخ الجزائر"<sup>1</sup>.

ويعد الإستقلال وإستقرار الأوضاع مال الكتاب إلى الفن القصصي، فظلت صورة الحرب تلاحق الكتاب سواء من باب الإستحضار فالحنين فالوصف أو من باب الحنين فالنقمة فالنقد<sup>2</sup>.

فالأديب الجزائري ناضل بقلمه من أجل نزع الحرية والإستقلال " فلم يتخلف ولم يتخل قط عن طبيعة سكان هذا الوطن المعروف بالنضال والمقاومة من أقدم العصور والأزمان.... فكيف يشذ عن

طبيعة هذا الشعب في النضال والمقاومة أبنأؤه الأدباء والمثقفون.... هم النخبة الواعية المفكرة في كل شعب هم إكسير الحياة والعامل المحرك لنهضات الشعوب"<sup>3</sup>.

ومن ضمن الأعمال الروائية التي برزت بعد الإستقلال وشكلت الشخصية الأجنبية وبخاصة الفرنسية منها جزءا من أعمالهم الروائية ومادة لها رواية "المرفوضون لسعدي إبراهيم"، فسنلقي الضوء عليها محاولين إستخراج الشخصيات الفرنسية وكيف نظر سعدي إبراهيم لهاته الشخصيات؟.

#### أ - رواية المرفوضون "سعدي إبراهيم":

تعد رواية المرفوضون أولى تجارب لسعدي إبراهيم في ميدان الكتابة الروائية ، ومهما كان نوع العمل، فهو إضافة للساحة الأدبية ورقما جديدا إلى خانة الكتاب الروائيين الجزائريين<sup>4</sup>.

تقع الرواية في مادتين صفحة من الحجم الصغير، مقسمة إلى ثمانية عشر فصلا، يعرض كل فصل جانبا من المضمون"، حيث إستطاع الكاتب توفير رابط بين هذه الفصول جميعا فجاء الفصل السابق فيها يقود الفصل اللاحق"<sup>5</sup>.

أما غلاف الرواية جمع بين اللونين الأسود والأبيض، أما الأرضية فيضاء خالية من أي رسوم عدا خطين متوازيين، وعنوان كتب بالأسود وبالحظ العريض، وكلا اللونين هما مبعث الحزن الألم

والإستياء والرفض، فاللون الأسود يضع حاجزا بينك وبين الآخرين"<sup>6</sup>، أما الأبيض فهو لون مزدوج الدلالة الفرح الحزن وقد يبعث في النفس القلق، فكثيرا ما يذكرنا بلون الكفن مبعث الحزن، وهو لباس الحداد في الأندلس<sup>7</sup>، وهذا ما عبرت عنه رواية بعنوانها "المرفوضون" جمعت بين اللونين لتخلق دلالة معينة هي الإنتهاك بأنواعه الأخلاقي، السياسي، الفكري، والمكاني....

#### ب- مخلص الرواية:

أحداث الرواية تجري على أرض أوروبية وبالضبط في فرنسا، تحكي الرواية قصة المهاجر الجزائري وما يعانيه من مشاكل ومتاعب وظلم وإنتهاك ورفض في كل مكان سواء العمل، المسكن، المقهى، المتجر، الحديقة العامة، وهو موضوع جدير بالإهتمام لإرتباطه بالواقع الجزائري المعاصر من جهة، ومن جهة أخرى لتوفر عنصر الصراع الطبقي والحضاري، وهنا طرحت الرواية معاناة جزء من الشعب الجزائري فرضت الظروف عليه الهجرة والعيش خارج الوطن<sup>8</sup>، يتقاسم الرواية مجموعة من الشخصيات الفرنسية والجزائرية، في مقدمتها " أحمد" الشخصية المحورية وماري لينا وجان وعيس بربوش وغيرهم.

أحمد الذي هاجر إلى فرنسا مع بداية ثورة أول نوفمبر 1954 وعمره آنذاك خمسة عشر عاما ، ثم عاد إلى جزائر بعد الإستقلال ليتزوج ، ليعود إلى فرنسا تاركا زوجته ورائه، باحثا عن لقمة العيش

له ولعائلته ، يفقد ابنه الوحيد البالغ من العمر سنتين، ثم زوجته، تشتد معاناته الداخلية في الغربة وتتفاقم عليه المشاكل الخارجية، فيجد ف الخمر وترك العمل وعدم الإهتمام بالنفس مخرجاً له بخاصة بعد إحساسه إنسان غير مرغوب فيه" كان يتسبب في إنتشار القمل والبراغيث .. صار سكيراً مدمناً"<sup>9</sup> لتكون نهايته الموت، حيث يلتقي عند خروجه من الحانة كالعادة قل منتصف الليل بقليل بفتاة هاربة من الشرطة يساعدها على الهروب وتوصيلها إلى حيث أرادت، وبعد عودته يلتقي الشرطة التي لخته وهو يهرب الفتاة فيشبعونه ضرباً وركلاً ، ليعود بعد ذلك إلى بيته وتكون هناك نهايته دون أن يعلم به أحد إلا بعد مرور مدة زمنية.

فالرواية "تصور بذلك المصير الرهيب الذي يترصد كل عامل جزائري، ذلك المصير الذي يصل إلى إزهاق الأرواح بكل بساطة دون أن يعتبر ذلك من الجرائم ودون أن يثير ضجة تذكر، وكثيراً ما يلف السكوت والصمت تلك الجرائم ضد العمال في فرنسا من طرف جهات تحقد على كل ما هو جزائري، ذلك السكوت غالباً ما يكون بتواطؤ سافر من الشرطة نفسها ويبقى الجرم بدون عقاب"<sup>10</sup>.

وللكشف عن الرفض الفرنسي للجزائري ونوعه وحتى سببه سننظر في علاقة الشخص ببعضهم البعض من خلال رصد سلوك الشخصيات في الرواية، وكيف تصور الكاتب الآخر وتعامله مع الجزائري ، خاصة وإن الرواية تزخر بتواجد العنصر الأجنبي حتى

تكاد تكون كل الشخصيات أجنبية، إذ خاف الكاتب الروائيين الجزائريين، أنه أبقى على شخصياته في بيئتها الحضارية وصور علاقتها وتفاعلها مع الجزائري<sup>11</sup>، ومن أبرز الشخصيات الأجنبية التي تطلعا عليها رواية المرفوضون شخصية ماري وجان لإستقطابهما على أحداث الرواية .

#### 1- شخصية ماري:

ماري في الرواية جارة أحمد الجزائري وخطيبة برنار الذي قتل في حرب الجزائر 1954، مازالت متعلقة بخطيبها المقتول، تعيش وحدها مع كلبها الذي أسرف الكاتب في حديثه عنه، حيث تعرض لأصله ومرضه ووفاته ومكانته عند ماري وغير ذلك، مازالت ماري متعلقة بخطيبها وتحمل أحمد مسؤولية مقتله مادام جزائريا، فقد أصبحت ترى في كل ما هو جزائر بصورة لقاتل خطيبها، حتى وإن كان لا يحمل من الجزئر سوى الاسم .

تدخل الشخصية أحداث الرواية ابتداء من الفصل الثالث يقدمها الروائي " بقوله " أترعت ماري من جديد قدحها بالخمير، وسألت صديقتها لنا ألا تريدين حقا"<sup>12</sup>، فخوفها من أحمد وعدم ثقتها فيه دفعها لمعاقرة الخمر كوسيلة للهروب من عقدها النفسية، فقد صورها الروائي أنها تعيش صراعا داخليا ومعقدة تحقد على كل ما هو عربي"، رفعت قدح الخمر وأفرغت جزءا في جوفها تقول بصوت ثمل : كل هذا بسبب العرب..... سيهلكون بدوننا جوعا، لأنه لا يوجد عندهم

قمح" <sup>13</sup>، والعرب عندها لا يفكرون سوى في الجنس، وهو أدنى مرتبة منهم فمعيار الجودة عندها قائم على جنس والحضارة" هل تعرفين أن هؤلاء لا يفكرون سوى في الجنس.... أليس هذا أمرا مروعا" <sup>14</sup>، إذ وصل بها الكره إلى درجة العنصرية والتعصب تقول لجان" إن مدير المأوى منصب لا بأس به، وإن كان الذي كنت تشرف عليه هو مأوى للعرب" <sup>15</sup>.

وهكذا ماري ترفض أن يجاورها أحمد في المسكن، فهي تخافه لأنه عربي، وبخاصة جزائري كانت تردد على مسامعه قولتها: " فأنا خاف منك..... أخاف أن تقتحم بيتي ذات يوم أنا لا أثق فيك" <sup>16</sup>، فالنص قدم ماري شخصية عدائية في نفس الوقت تمقت كل ما له صلة بالعرب، تصب أحقادها عليهم ويظهر جليا عندما سقطت ماري على الدرج، وصادف ذلك صعود أحمد الجزائري الذي حاول مساعدتها للوقوف لكنها صاحت في وجهه " إنزع يدك القدرة هذه عني..... سأشتكي للبوليس سيطردونك من هنا كالكلب.... سيقتلك جان" <sup>17</sup>.

فالشخصية حقدها وخوفها وعقدها النفسية وشكها في كل من حولها جعل الناس يهجرونها، وعليه الروائي حصرها في بيتها، ولم يدخل عليها أحد سوى لينا التي إمتنعت في النهاية على زيارتها، حتى جبرأها تخلو عنها، حيث كانت تدق الأبواب وتصرخ. أما سبب هذه الصورة العدوانية، والعقد النفسية يرجعها الكاتب إلى موت زوجها

في حرب التحرير، هذا الأمر دفعها إلى ترديد جملتها لأحمد" لقد حطمتهم حياتي..... أنت وأمثالك .... لقد قتلتم زوجي"<sup>18</sup>، فهي تتهمة بقتل زوجها وإرتكابه للجريمة، فقط لأنه جزائري، وتصر الشخصية على المدافعة على حقها وتقر بمشروعيتها، هذا الحقد فاق كل الوصف "إنهم متوحشون، حاولت دفعهم إلى مستوى الحضارة... لكن لا يمكن أن تحول الوحش إلى إنسان"<sup>19</sup>. وعليه فقد مارست الشخصية كل أشكال النبذ والحقد والعدوان ضد أحمد الذي يمثل في نظرها كل الجزائريين صبت عليه مشاعر الكراهية والإزدراء .

## 2-شخصية جان:

هو صديق برنار وقد شارك في حرب الهند الصينية معه وحرب الجزائر ، وبعد أن جرح عين مديراً للمأوى خاص بالعمال العرب والأفارقة، سرعان ما ترك العمل لرفض العمال المهاجرين إدارته للمأوى الذي يسكنون فيه، بسبب شعورهم بكرهه لهم عامة وللجنس العربي بخاصة، لتكون نهايته في الأخير على أيدي الثوار الأفارقة، حينما جاءهم مع مجموعة من المرتقة انضم إليهم قصد غزو بلد إفريقي" سألتحق بفرقة مرتقة.... وسأحصل على رتبة عالية وعلى أجر كبير جداً..... سأصبح غنيا...."<sup>20</sup>، بعد مدة تقرأ ماري نبأ موته مع هؤلاء المرتقة، فتحزن لهذا الخبر، إذا كانت تجمعهم صداقة مع زوجها وكان يكثر زيارته لها مناقشا معها بعض القضايا وإعادة ذكريات الماضي.

ولم تختلف صورة الشخصية عن شخصية ماري فقد قدم النص جان شخصية تحتقر الغرباء، تنظر إليهم نظرة إزدراء وإستخفاف، ويتجلى في قوله

متحدثا عن الجزائريين المغتربين في فرنسا"، يردون أن تغير لهم الأغطية مرتين كل شهر وألا ينام أكثر من واحد في حجرة واحدة لأنهم يدفعون أجورا مرتفعة كما يقولون... هؤلاء البلهاء نسوا بأنهم كانوا ينامون في الشوارع حينما كانوا في بلادهم، وبأنهم يكرهون الماء كالسرطان، والآن يردون أن يعطوا لنا دروسا في النظافة"<sup>21</sup>، فالشخصية تظهر حقداء وعنصريتها ليس على العرب فقط بل على كل ما هو إفريقي، فقد وضع ممدو السنغالي وأحمد الجزائري في مرتبة واحدة ويعاملها معاملة الإحتقار.

هذا الحقد والرفض والسلبية للجنس العربي والإفريقي أوصلوا جان إلى التخلي عن منصبه الذي كان يشغله، وهو منصب مدير مأوى لا شيء فقط للإضراب الذي قام به سكانه مطالبين بتغير الأغطية مرتين في الشهر وتحسين ظروف العمل، وذلك حتى لا يضطر لتلبية مطالبهم، لقد تعلموا كيف يتحدثون عن الحقوق وعن... لقد كانت المسألة بالنسبة لي مسألة مبدأ، فماذا يبقى لنا إذا كانوا يفرضون علينا قانونهم هنا؟ هذا لا يمكن أن يحدث معي أبدا لقد كان إقتراحي هو إستدعاء البوليس وتنقية المكان من وجودهم لكن المعنيين فضلوا التزول إلى الحضيض.... فقدمت إستقالتي"<sup>22</sup>.

كما قدم النص الروائي هذه الشخصية ضعيفة جبانة المواقف الخطرة لا تقوى على المواجهة إلا من خلال حملها للسلاح" فهو لا يقوى على مواجهة عربي، إلا إذا كان متيقنا بأن الغلبة ستكون إلى جانبه"، فهو لا يتعامل مع العرب وبخاصة الجزائريين إلا من خلال الرشاشة التي تحميه أو من خلال حماية السلطة عندما غدى مديرا للمأوى



العرب" الآن يجد نفسه في موقف جديد أعزل عن أي سلاح لم يسعه سوى أن يضطرم بحقد عاجز<sup>23</sup>، هكذا هي شخصية جان هشة وضعيفة.

ولتصوير الشخصيات الرواية إعتد الكاتب على الوصف الذي يعتبر من أهم التقنيات في الكتابة القصصية الحديثة ومستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة يتداخل مع بقية المستويات السردية من حوار ومنولوج والسرد التي تتداخل البناء أفني لأي عمل روائي، إذ هو وسيلة ناجمة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات، وإبراز ملامح الإنسان<sup>24</sup>، وهذا ما نجده عند إبراهيم سعدي الذي رسم لوحات لسلوك الناس في روايته عن طريق وصف الحالات النفسية للشخصيات " فأنا أحببت برنار إلى حد الجنون وموته خرب حياتي كلها"<sup>25</sup> فقد لجأ الكاتب إلى الإستقصاء في الوصف، وذلك يتبع الأثر والوصف الدقيق للأشياء والأشخاص"، وذلك لرسم الشخصية أو تحديد الفكرة أو إبراز وجهة نظر أو نقش لإنطباع في نفس القارئ يتمثل في معاناة المغتربين...."<sup>26</sup>، إذ ذكر الكاتب على وصف الجوانب النفسية، وأهم الجوانب الشكلية فالشخصية الفرنسية عنده تعيش مخاوف وصراعات وتشوهات نفسية فرضت عليها إعتبار الغريب وبخاصة الجزائري يحمل لها السوء وينوي لها الشر، لذلك فالفرد الفرنسي يتخذ الإجراءات بغية حماية نفسه من الهاجس الذي يصنعه في نظره الغريب وحده"<sup>27</sup>.

وقد ربط الكاتب هذه المخاوف والعنصرية والعقد النفسية بالحروب التي خاضتها فرنسا ضد الشعوب في الهند الصينية وإفريقيا وما خلفته من آثار سلبية على المجتمع جعلت من الإنسان الفرنسي مستودع سلبيات<sup>28</sup>.

بناء على ما ذكر نجد أن الشخصية الفرنسية في الرواية المغاربية وبخاصة الجزائرية منها أخذت حصة الأسد" إذ أسندت لها دورا بارزا في تعقيد الأحداث وتطورها وفي نمو الشخصيات<sup>29</sup> مع إختلاف التمثيلات لها عند توظيفها في الأعمال سواء كانت امرأة أو رجل، فالمرأة صورت مرة قمة في الأخلاق والنبيل ومرة قمة في الكره والعنصرية أما الرجل أخذ صورة الخبث والشذوذ.

#### الهوامش:

<sup>1</sup> مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، ص65.

<sup>2</sup> م، ن، ص72.

<sup>3</sup> مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، نصيرة زوزو، الشخصيات الثورية في رواية اللاز للظاهر وطار، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ع7، 2001، ص68/67.

<sup>4</sup> ينظر مجلة الثقافة، قراءة أولى لرواية المرفوضون، عمار زعموش، ع71، ديسمبر، أكتوبر، 1982، ص93.

<sup>5</sup> م، ن، ص94.

<sup>6</sup> أحلام مستغني: ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993، ص419.

<sup>7</sup> اليامين بن تومي سميرة بن حيلس: التفاعل البروكسمي في السرد العربي، قراءة في دوائر التقرب، ابن نديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط2012، ص70.

<sup>8</sup> ينظر مجلة الثقافة، ص94-95.

<sup>9</sup> رواية المرفوضون، سعدي إبراهيم الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر — 1981، ص9.

- 
- <sup>10</sup> الرواية ، صفحة الغلاف .
- <sup>11</sup> ينظر بشير بويجرة: بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط2، 2006، ص195.
- <sup>12</sup> الرواية، ص34.
- <sup>13</sup> الرواية، ص36.
- <sup>14</sup> الرواية، ص94.
- <sup>15</sup> الرواية75.
- <sup>16</sup> الرواية، ص158.
- <sup>17</sup> الرواية100.
- <sup>18</sup> الرواية، ص155.
- <sup>19</sup> الرواية، ص156.
- <sup>20</sup> الرواية، ص86.
- <sup>21</sup> الرواية، ص75.
- <sup>22</sup> الرواية، ص76.
- <sup>23</sup> الرواية، ص105.
- <sup>24</sup> الرواية، ص، ن.
- <sup>25</sup> ينظر م، س، ن80.
- <sup>26</sup> الرواية، ص52.
- <sup>27</sup> ينظر اليامين بن تومي، سميرة بن حيلس، م، س، ص79.
- <sup>28</sup> ينظر بشير بويجرة / م، س، ص199.
- <sup>29</sup> م، ن، ص، ن .



## الاغتراب الاجتماعي عند أبي العلاء المعري

أ. بركة نصيرة -

كلية الآداب واللغات والفنون -

جامعة سيدي بلعباس

يقوم الاغتراب أساساً على غياب العلاقات الإيجابية مع الآخرين مما يؤدي إلى تفكك للقيم وللمعايير الاجتماعية فيصبح الإنسان غير قادر على التّجانس مع الآخر والتّحكم في انتمائه للمجتمع، فإذا تمرّد الإنسان عن القيم ورفضها ينفصل اجتماعياً عن مجتمعه ويكون الاغتراب هنا هو الحالة التي [يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة، حيث العلاقات الشخصية غير ثابتة وغير مرضية]<sup>1</sup>.

فغياب المعايير الاجتماعية في العصر العبّاسي زعزع العلاقات الإنسانية فشااع الكذب واللّهو والتّفاق وكثر التّحزّب لكل شاعر والانتماء لكل عقيدة ففقدت العدالة الاجتماعية وانتشر الظلم فثار الشاعر ساخطاً وغاضباً فقد رأى فيما يصنعون ابتذالاً ورأى تعفّفاً عن هذه المزالق فيما يشعر هو به، والمتصفّح لدواوين المعري يلمس أشكالا عديدة من الاغتراب الاجتماعي الذي بناه على أساس فلسفة خاصة، فعاش يصارع أفكارهم وتصرفاتهم محاولاً تصحيحها بالتلميح مرات وبالتصريح مرات كثيرة.

يقول لك أنعم مصبحاً مُتودّد إليك وخيرٌ منه أغلبُ أصبحُ

رَجَوْتُ بِقَرَبٍ مِنْ خَلِيلِكَ مُرَبِّحًا وَبَعْدَ مِنْهُ فِي الْحَقَائِقِ أَرْبَحُ<sup>2</sup>

[ويُرى مِلْفًا سِيْمَانُ أَنَّ هَذَا النُّوعَ مِنَ الْإِغْتِرَابِ هُوَ شَعُورٌ بِالْغَمُوضِ أَوْ نَوْعٌ مِنَ الرِّفْضِ لِلْقَوَاعِدِ وَالتَّعْلِيمَاتِ الَّتِي يَفْرَضُهَا الْمُجْتَمَعُ وَيُمْكِنُ أَنْ نَرْبِطَ بِهَذَا التَّوَقُّعِ الْقَوْلَ بِأَنَّ أُنْمَاطَ سُلُوكِهِ غَيْرُ اجْتِمَاعِيَّةٍ يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ ضَرُورِيَّةً لِتَحْقِيقِ غَايَاتٍ هَامَةٍ فِي حَيَاةِ الْفَرْدِ]<sup>3</sup>.

وَأَكْثَرُ مَا رَفَضَهُ الْمَعْرِيَّ مَا فُرضَ عَلَيْهِ مِنْ رِجَالِ الدِّينِ الَّذِينَ أَبَدُوا التَّزَمُّتَ وَأَفْرَطُوا فِي التَّظَاهَرِ بِالْوَقَارِ وَالْوَرَعِ لَكِنْ مَا يُبْدُونَ فِي نَظَرِ الْمَعْرِيَّ غَيْرَ مَا يُبْطِنُونَ، فَأَبَتْ نَفْسُهُ أَنْ تَجَارِيَهُمْ فِي مُمَارَسَاتِهِمْ فِي مَنَاسِكِهِمُ الدِّينِيَّةِ، فَصَاحَ لِنَفْسِهِ قَنَاعَاتٌ خَاصَّةٌ وَبَنَى لِنَفْسِهِ مَعْتَقَدَاتٍ قَوَامُهَا الْعَقْلُ الَّذِي رَأَى فِيهِ الْخَلَاصَ. فَالْعَقْلُ وَسِيلَةٌ تَطْهِيهِ الدِّينَ مِمَّا لَحِقَهُ مِنْ شَوَائِبٍ وَثُرَّهَاتٍ وَخِرَافَاتٍ.

هِيَ غُرْبَتَانِ فَعَرْبَةٌ مِنْ عَاقِلٍ ثُمَّ اغْتِرَابٌ مِنْ مُحْكَمٍ عَقْلِهِ  
وَالطَّبْعُ يَنْبُتُ كَالْهَضَابِ وَمَنْ يَرُمُّ ثَقْلًا لَهُ يَعْجِزُ وَيَعْيُ بِنَقْلِهِ  
وَالْعَقْلُ يُثْقِلُ كُلَّ غَاوٍ وَظَالِمٍ وَأَخُو الدِّينَانَةِ مَا يُحْسُّ بِثِقَلِهِ<sup>4</sup>.

فَعَرْبَةُ عَقْلِهِ هَذِهِ الَّتِي تَمَيِّزُهُ عَنْ بَنِي جَنْسِهِ، وَهَذَا التَّمَيِّزُ يَجْعَلُهُ يُمَعِّنُ النَّظَرَ وَيَكْثُرُ التَّفَكُّرَ وَيَسِيرُ فِي رِكَابِ عَقْلِ يُوَجِّهُهُ وَيَسِيرُهُ وَهَذَا مَا أَكَدَّهُ الْعَقَادُ أَيْضًا فِي قَوْلِهِ: [ فَهَذَا الْحَكِيمُ الَّذِي عُرضَ عَلَى فِكْرِهِ كُلِّ أَصْلٍ مِنْ أَصُولِ الْحِكْمَةِ وَكُلِّ مَذَاهِبِ الدِّينِ، فَلَمْ يَقْبَلْ مِنْهَا إِلَّا مَا ارْتَضَاهُ بَرَهَانُهُ وَلَمْ يَتَّخِذْ لَهُ إِمَامًا غَيْرَ الْعَقْلِ لِصَحْبَتِهِ وَمَسَائِلِهِ... ]<sup>5</sup>.

فاعتماده على العقل إنما كان وسيلة يحارب بها ما تفشى من ظلم وقهر وفساد وعقيدة وزيف مودّة بين الناس.

فإذا كان الإنسان من أكثر الكائنات حاجة إلى الآخرين أثناء مراحل طفولته وشبابه من أجل تلبية حاجاته الأساسية يجب عليه أن يستجيب لأوامر ونواهي من يساعده على تلبية هذه الحاجات، لكن المعري لم يعايش حقيقة الاندماج الاجتماعي فرأى نفسه غير ملزم بمكافأة الناس لما علّموه إياه لأنّه اعتمد على نفسه في أغلب الأحيان وإن [ التنشئة الاجتماعية التي يراها علماء الاجتماع عملية ديناميكية فيها التفاعل وتبادل التأثير والتأثر بين الفرد والحيط ]<sup>6</sup>. كانت تنشئة متزعزعة فيها انحراف يصل إلى درجة التطرف أحياناً، فلم يكن المعري يحسن الظنّ بالناس فكان يميل إلى العزلة ويكثر من التطير والقلق والشك:

فأيُّ الناس أجعله صديقاً وأيُّ الأرض أسلكها ارتياداً  
ولو أنَّ النجومَ لَدي مال نَفْت كفاي أكثرها انتقاداً<sup>7</sup>.

وكثرت النزاعات والخصومات واشتدّت المشاحنات بين رجال الدين والفكر فيوجد من اعتبر هذا الصراع إذكاءً للنشاط الفكري وثراءً له لكن المعري وجدّه تفسخاً عقائدياً وبعداً عن سلطان العقل الذي يُقنّن أسس الحياة ويلجّم الأهواء:

وجدت الناسَ في هرج ومرج عوأةً بين معتزلٍ ومرجي<sup>8</sup>

وقال:

واعلم أنّ ابن المعلّم هازلٌ بأصحابه والباقلاني أهزلٌ  
وكم من فقيه خابطٍ في صلالةٍ وصحبته فيها للكتاب المترل<sup>9</sup>.

اغترب أبو العلاء عن هذه الفئة من الناس التي سخّرت الدين لمصالحها وأفنت بما يثلج صدرها ويوعز صدر الناس فأمعن ينظر في مصادر ثقافتهم وتبين في معتقداهم فتأكد له بأنّ العرقية والانحراف الفكري في المذاهب أساس ثقافتهم المتطرفة فكان شاعرنا يرجئ مرة أخرى الحكم للعقل حتى يميّز بين الإيمان الصحيح من الزائف وطالما ربط بين أسس الدين وأخلاق المجتمع ودعا إلى التدبر في هذا الدين الذي أصبح في العصر العباسي تقليداً موروثاً يتعاقب عليه الأبناء بعد الآباء دون تحكيم للعقل.

عاشوا كما عاش آباءُهم سلفوا وأورثوا الدين تقليداً كما وجدوا  
فما يراعون ما قالوا وما سمعوا ولا يبالون من غيٍّ لمن سجدوا<sup>10</sup>

فسفينة أبو العلاء المعري الاجتماعية واجهت رياحاً سياسية وأعاصير دينية وعواصف طائفية، وقد سعى هذا الرُّبان جاهداً ليصل بسفينته إلى برّ الأمان مواجهاً الأمواج حيناً وساخطاً على هذا القدر الذي آل إليه حيناً آخر.

وكان يرى الشاعر في سجايا الناس غدر وخيانة ونفاق ثمّ ولّد لديه الشعور بالمرارة والألم:



أَمْسَى النِّفَاقُ دُرُوعاً يُسْتَجَنُّ بِهَا

مِنَ الْأَذَى وَيَقْوَى سِرْدَهَا الْحِلْفُ<sup>11</sup>.

وربط المعري بين الدين والأخلاق إيماناً منه بأنهما ركنان أساسيان في بناء مجتمع سليم، فالحياة الاجتماعية تقوم على الصلات المتينة والعلاقات المحكّمة بين أفراد الأسرة والمجتمع على حدّ سواء، وعلى سياسةٍ سليمةٍ وعدالةٍ قويمَةٍ ونظامٍ اقتصاديّ متين، وأيّ خللٍ يمسّ ركناً من هذه الأركان يُقَوِّضُ بناء المجتمع ويهدم كيان الأسرة لذلك وجدناه ينبّه الناس إلى خطر المفاصد ويحثهم على فعل الخيرات:

عَلَيْكَ بِفِعْلِ الْخَيْرِ لَوْ لَمْ يَكُنْ لَهُ مِنْ

الْفَضْلِ إِلَّا حُسْنُهُ فِي الْمَسَامَحِ<sup>12</sup>.

صيححات لم تجد صداها في المجتمع العباسي، فاعترب أبو العلاء عن هذا المجتمع لما لمست فيه من انحراف وفساد وتحلّل من القيم ومجانية للمعايير الأخلاقية بعدما شحّن أشعاره بمشاعر الحزن والتشاؤم وصدق صوته بصيحات النصّح والإرشاد.

فَقَدْ فُقِدَ الصَّدِيقُ وَمَاتَ الْعَدُوُّ      وَاسْتَحْسِنَ الْغَدْرُ وَقَلَّ الْوَفَاءُ  
وَاسْتَشْعَرَ الْعَاقِلُ فِي سَقْمِهِ      أَنَّ الرَّدَى مِمَّا عَنَاهُ الشِّفَاءُ<sup>13</sup>.

تصدرت المرأة المشهد الشعري منذ فجر الإبداع، وحضور الأنثى في الشعر عموماً حضوراً قوياً لكنّ أبا العلاء المعري نظر إلى المرأة نظرة فيها تناقض وسلبية لأنه ما فتئ يصوّر جمالاً أحسنّه وتحسّسه ببصيرته

فقط وكان ظلام ليله بفقدان بصره يقف دائماً أمام اكتشاف نور  
الجمال الأنثوي.

سَرَتْ بِقِوَامٍ يَسْرِقُ اللَّبَّ نَاعِمٍ  
إِلَى مُدْلَجٍ تُلْقَى الْبَرَا أَخْتِ مُدْلَجٍ<sup>14</sup>.

فللمرأة عند أبي العلاء صورتان: صورة الأم وصورة الأنثى.

أول امرأة عرفها الشاعر هي أم فتحت عينيه ليراها تسقيه من نبع  
حبها وتزيده من ثراء عطفها، أم ما زالت تنير له درب ليل طويل:

الْعَيْشُ ماضٍ فَأَكْرَمُ وَالِدَيْكَ بِهِ وَالْأُمَّ أَوْلَى بِأَكْرَامٍ وَإِحْسَانٍ  
وَحَسْبُهَا الْحَمْلُ وَالْإِرْضَاعُ تُدْمِنُهُ أُمْرَانِ بِالْفَضْلِ نَالَا كُلَّ إِنْسَانٍ<sup>15</sup>.

فالمرأة الأم عند الشاعر رمز للتقديس والترفع تركت كبير الأثر  
في تكوينه ومساعدته على قضاء حوائجه وتبيين طريقه، وبفقدانها فقد  
الأمان وفتحت له باب الاغتراب على مصراعيه، رحلت أم المعري عن  
الحياة وبرحيلها اعتزل الشاعر الدنيا وما فيها، هذه الأم صنعت قرارا  
آخر برجليها عندما رمت به في غياهب حبس اعتزل فيه الناس،

سَمِعْتُ نَعِيَهَا صَمَّ صَمَامٍ وَإِنْ قَالَ الْعَوَاذِلُ لَا هَمَامَ  
وَأَمْتَنِي إِلَى الْأَجْدَاثِ<sup>2</sup> أُمَّ يَعْزُّ عَلَيَّ أَنْ سَارَتْ أُمَامِي  
وَأَكْبُرُ أَنْ يُرْتِيَهَا لِسَانِي بَلْفِظٍ سَالِكِ طُرُقِ الطَّعَامِ<sup>16</sup>

أحدث فراقٌ غربةً موحشةً في نفس الشاعر وهو لم يتجاوز السابعة والثلاثين وظلام حالك زاد على الظلام الذي عرفه وتعايش معه سابقاً.

أما الصورة الثانية للمرأة عند المعري فهي صورة المرأة الأنثى الذي لا يُعْرَكُ حضورها في بعض المقدمات الغزلية، هذا الحضور الذي قد يبدو إعجاباً لكنّه في باطن الأمر اقتفاءً لأثر من سبقه من الشعراء في تأثيث وتشكيل القصيدة لا أكثر.

علاقة المعري بالمرأة ناشئة من علاقته بالوجود بكل ما فيها من امتناع وسلبية وعزوف وتشاؤم، فربط بين الأنثى والدنيا وبين الأنثى والأفعى لما يجمعهم من قواسم مشتركة كالغدر والنفاق والتضليل. فهذا الشاعر في علاقته مع المرأة نائر منتفض يرمقها بعين الاحتقار ويراهها مصدراً لإنتاج الخطيئة لأنّها الحور الأساسي الذي يدور حوله تجدد النسل واستمرار البشر:

عَروسُكَ أَفْعَى فَهَبْ قُرْبَهَا وَخَفْ مِنْ سَلِيلِكَ فَهُوَ الْحَنَشُ<sup>17</sup>.

وقد تمكّم الشاعر من المرأة التي ساءها العقم ورأى أنّها لا تميز بين النافع والضار،

قد ساءها العقم لا ضمّت ولا ولدت

وذاك خير لها ولو أعطيت رشداً<sup>18</sup>.

وبنى المعري نظرتَه للمرأة الأُنثى على أساسٍ من السلبية والتشاؤم  
فالعالم تحفة السعادة والطمأنينة لو لم توجد فيه امرأة:

بدءُ السعادة أن لم تخلق امرأةٌ وهل تودّ جمادى أنّها رجبٌ.

وتعليم المرأة يزيد في غطرستها ويفتح أمامها أبواب المجون فهي  
رمز الإغراء والإغواء، يجبّد الشاعر لو تكتفي هذه المرأة بتعلم الغزل  
والنسيج وتبتعد قدر الإمكان عن تعلم القراءة والكتابة..

علّموهنّ الغزل والنسج والردن وخلوا كتابة وقراءة.  
فصلاة الفتاة بالحمد والإخلاص تجزي عن يونس وبراءة  
تَهتك الستر بالجلوس أمام الستر إن عنت القيان وراءه<sup>19</sup>.

دعا أبو العلاء الرجال إلى توخي الحذر في تعاملهم مع النساء  
أو إلى الاستغناء عنهن تماماً لأنّهن سبب البلاء وأساس كل داء لا يميز  
فيهن بين البكر والأيم.

توق النساء على عفةٍ ليجزيك الواحد القيم  
فأبكارهنّ ابتكار البلاء وأيمهنّ هن الأيم<sup>20</sup>.

فكيف لرجلٍ مثل المعري أن يتزوج ويكون أسرة وبني مجتمعاً  
وهو يرى الغواية كل الغواية والفساد كل الفساد في هذه الأنثى التي  
لطخت شرفها بوحل الرذيلة في العصر العباسي، فاعتزاله للمرأة  
اعتزال للمجتمع وعزوفه عن الزواج عزوف عن إقامة علاقات  
اجتماعية وتعزيز لأواصرها، فعندما ماتت أمه ماتت حاجته للمرأة

أيضا وقد تنامت عقدة الشك عند المعري اتجاه المرأة في عصره فلم يأمن على نفسه منها ولم يجد عندها السكن أو الوطن - وهو الضير - مما قوى إحساسه بالاغتراب في مجتمع عباسي متناقض غاص بالمفاسد والمعاصي فظلام ليله وسواد نهاره أيسر عنده من فتن السياسة وتفسخ الأخلاق وضلالة الدين وغدر المرأة.

لم يكتف المعري بالعزوف عن الزواج فقط بل أساء الظن بالمرأة أيضا وسوء الظن هذا ناتج عن نظراته السلبية إلى الخُلقة على وجه العموم جعلته يتمنى العدم لجميع الأشياء حتى النجوم والشمس والقمر.

فليث السماكَيْن \*\* لم يَطْلَعَا وليث المنيرين \*\*\* لم يُخْلَقَا<sup>21</sup>

غلبت صورة المرأة الأم على حياة المعري فحملت بعض ملامح الإيجابية، أما صورة المرأة الأنثى فلم ينظر لها الشاعر إلا بعين الإحباط والتقليل.

الهوامش:

<sup>1</sup> - بسام خليل خريجة، "الاغتراب في أدب حلیم بركات"، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 1، 1983، ص 209.

<sup>2</sup> - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص 1/ 257، تقديم وشرح: وحيد كباية، حسن محمد، دار الكتاب العربي، 1997.

<sup>3</sup> - خير الله عصار، "مبادئ في علم النفس الاجتماعي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 180.

<sup>4</sup> - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص 1/ 271.

- 5 - عباس محمود العقاد، "رجعة أبي العلاء"، دار فُهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، 1984، ص 10.
- 6 - السيد محمد عبد العال، "المدخل إلى علم النفس الاجتماعي"، ط3، شركة سعيد رأفت للطباعة، القاهرة، 1985، ص49.
- 7 - المعري أبو العلاء، ديوان سقط الزند، ص 61.
- 8 - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص1/ 248.
- 9 - المصدر نفسه، ص1/ 162.
- 10 - المصدر نفسه، ص1/ 249.
- 11 - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص2/ 58.
- 12 - المصدر نفسه، ص 43.
- 13 - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص1/ 68.
- 14 - المصدر نفسه، ص 243.
- 15 - المصدر نفسه، ص 2/ 507.
- 16 - المعري أبو العلاء، ديوان سقط الزند، ص 166.
- 17 - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص2/ 668.
- 18 - المصدر نفسه، ص1/ 324.
- 19 - المصدر نفسه، ص2/ 61.
- \* - الأيم الثانية: الحية الرقطاء.
- 20 - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص 342.
- \*\* - السماكان: برجان من النجوم.
- \*\*\* - النيران: الشمس والقمر.
- 21 - المعري أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، ص2/ 105.

## الإيقاع الداخلي للمقامة الرهذانية

### قراءة الأسلوبية

د.الأحمر الحاج - جامعة سيدي بلعباس .

#### مقدمة

إن المبدع يمتلك المقدرة على نقل الأفكار في طرق متنوعة ، حيث أثارت الخاصية اللغوية انفعالات متعددة تبعا للسياق التي ترد فيه ، وينتج عن ذلك أن نفس الانفعال أثارته تلك الوسائل أسلوبية متعددة . إن الهمذاني أفاد من موروث الكدية و من الموروث الحكائي العربي في إبداع نوع سردي جديد سماه المقامة ، حيث وضعت في شكل حوار قصصي، يمتد الحوار بين عيسى بن هشام الرازي و أبي الفتح الاسكندري بطل المقامة.

المقامة ليست نوع سرديا مغلقا على نفسه، حيث استجابت منذ نشأتها إلى التفاعلات نصي متنوعة وأنواع سردية وشعرية. فالقارئ المتلقي للمقامة حتى ينبرى له بكل أحاسيسه وأفكاره وتجاربه الذاتية مما يجعله مستعدا لمواصلة هذا العمل الأدبي بإبداع .

ولما كان الإيقاع إحدى هذه الوسائل التي غدت ذاك الإحساس المستحب لدى القارئ المتلقي في استعمال الاسجاع والجناس وسواها من الوسائل صائنة والتي تجعل المتلقي في إقبال وانشداد كبيرين نحوى المقامة .

الإيقاع الداخلي من المستحدثات في التعامل مع النص الأدبي ، بحيث تركز على المقاطع الصوتية الداخلية و مدى انسجامها والتناغم الذي تحدثه في الأذن والنفس على السواء، فهناك في كل نص إيقاعات داخلية تفجر المكبوت النصي بوعي أو بلا وعي، بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالية و أبعاد جمالية من حيث وظيفة الإشارة.<sup>1</sup>

تجاذب الإيقاع الداخلي تعريفات عديدة تنم في مجملها عن شجاعته و توسعه في أحيان كثيرة، إذ عرفه "عبد الحميد جيدة" قائلاً: " الإيقاع الداخلي هو جرس اللفظة و وقوعها على السمع الناشئ من تأليف أصوات حروفها و حركاتها و سكناتها و مدى توافقه مع دلالة اللفظة"<sup>2</sup>.

وعليه فالإيقاع الداخلي هو ما زاد عن الإيقاع الناجم عن الوزن والقافية في الشعر، و بمعنى آخر " الإيقاع الداخلي هو حركة توليد داخل النص، و هو جزء هام من عنصر الموسيقى، و هو حركة تنمو وتولد الدلالة"<sup>3</sup>.

وبتوظيف الإيقاع في العملية الإبداعية، تطفو على النص المقامي تلك البنية الجمالية التي تستمد شرعيتها من إقتناص ألوان البديع أو من التكرار، وتسخير ذلك في بنية العمل الأدبي.

وقصارى القول إن مظاهر تجلي الإيقاع الداخلي هو منطوق اللغة بوجه عام، فالأصوات اللغوية إيقاعية بالقوة، وإيقاعية بالفعل، إذا



انتظمت وحايثت في انتظامها و توزيعها في النص انتظاما وتوزيعا صوتيا ينتج الإيقاع.<sup>4</sup>

من الخصائص الإيقاعية في المقامات ذبوع ظاهرة الجناس كأداة من أدوات الترجيع الصوتي، ذلك أن الجناس والسجع والترديد ورد الأعجاز على الصدور، و ما شابه ذلك من أدوات الترجيع الصوتي المقصود التي يمكن رصدها في المنظوم كما في المنشور.

أكثر "الهمداني" من استخدام الجناس بنوعيه التام و الناقص كما في المقامة القريضية في قوله:

"...قلنا فما تقول في جرير و الفرزدق و أيهما سبق فقال: جرير أرق شعرا وأغزر غزرا و الفرزدق أمتن صخرا و أكثر فخرا و جرير أو حج هجوا وأشرف لوما و الفرزدق روما و أكرم قوما"<sup>5</sup>.

يتمثل الجناس في هذا المقطع في رصد بعض الألفاظ ذات وقع مؤثر في النفس، حاملة لمسة إيقاعية داخلية أوجدتها نسبة التشابه في الحروف من جهة و قرب المسافة بين المفردة و جنيستها من جهة أخرى.

أغزر ————— ← غزرا  
صخرا ————— ← فخرا  
روم ————— ← قوما

ففي هاته المفردات نجد أن هنالك تعادل في عدد الحروف من جهة، و تقارب في النسيج الصوتي بين الحروف من جهة أخرى.

ففي المفردتين "روما" و "لوما"، نجد تقارب في النسيج الصوتي بين حرفي "الراء و اللام"، و كل منهما "مهموس رخو" و هما من الحروف الذلقية، ذلك أن حرف "الراء" هو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكراره و انحرافه إلى "اللام"، و إن كان "الراء" في كلمة "روما" أملا من اللام في كلمة "لوما".

شكل الجناس مقدارا ضخما في المقامات فهو يكاد يكون في المرتبة الثانية بعد السجع، فكل كاتب مقامي كلف به و استخدمه بكميات وافرة فيما كتب.

والتجنيس مهما اشتد الإكثار منه فإنه قليل نسبيا في مقامات الهمداني بالقياس إلى بنية السجع، أما عند كتاب المقامات من بعده، فقد كانوا يكثرون من الجناس في مقاماتهم، ذلك أن العثور على لفظين متشابهين أو متفقين في الحروف التي يتشكلان منها مختلفين في المعنى، في نفس الوقت مما يعسر الظفر به باطراد حتى في أغنى اللغات بالمترادفات و الأجراس العربية.<sup>6</sup>

هناك كلمات تختلف في اللفظ و تشترك في المعنى وهناك ألفاظ أخرى تشترك في اللفظ مع الاختلاف في المعنى لكن معظم الدارسين الغربيين يكاد يسلمون بأن الجناس بأنواعه المختلفة، يعزز الصلات المعنوية التي تربط بين الوحدات المعجمية.<sup>7</sup>

وإذا أمعنا النظر في مقامات "الهمذاني" نجد أنه لم يكن يطلب الجنس بالخاص، وإنما كان يقع له عفواً، لذلك كان في مقاماته قليلاً كقوله: "بلغت الوطن، وقضيت الوطر"<sup>8</sup> فإنه لو قال: "وقضيت الحاجة أو الأرب أو المأرب مثلاً لجاءت موسيقى الجملة الثانية ثابتة قلقة بإزاء الأولى".

فهذه التجنيسات ليست تامة وإنما هي ناقصة كما هو واضح، إذ اتفق اللفظان "الوطن و الوطر" في "الواو" و"الطاء" و اختلفتا في "النون" و"الراء".

وكقوله في المقامة المضيرية: "لكنها أوسع مني خلقاً، وأحسن خلقاً"<sup>9</sup>

فبالرغم من أن هذه التجنيسات تامة، فإنها لا تدل على أن البديع أعنى نفسه ليأتي بها، فهي قد تقع للناس جميعاً بدون تكلف ما .

ثم يضيف قائلاً و هو يتحدث عن مجنون: "ما هذا! والله إلا شيطان، في أشطان"<sup>10</sup> و كقوله أيضاً و هو يتحدث عن بشر ابن عوانه: "وحلف لا راكبا حصانا، و لا تزوج حصانا"<sup>11</sup> فإنما يريد بالحصان بكسر الحاء الجواد، و الحصان بفتحها المرأة الحرة.

ليس كل ما نجده عند "الهمذاني" من الشعور بهذا التحول هو استخدامه للجناس على النحو، حيث نجد مظاهر أخرى لعل من أهمها جنوحه للغريب في نشره، كأن الغريب غاية يسعى إليها الكاتب لتحقيق

ضرباً من الجمال في صناعته، و أكبر الظن أنه كان للجناس واهتمامه به أثر في استخدامه لهذا الغريب.

وبعد دراستنا لإيقاعية الجناس و ذبوعها في مقامات الهمداني، ارتأينا أن نبرز أهمها جاء فيها من خلال الجدول الآتي لبين من خلاله أنواع الجناس التي وظفها الهمداني في مقاماته، فكان أن توفر لنا منها ما يلي:

#### أ- النموذج الأول:

##### المقامة الأهوازية

"كنت بالأهواز في رفقة متى ما ترق العين فيهم تسهل، وليس فينا إلا أمرد بكر الآمال، أو مخطئة حسن الإقبال، مرجو الأيام والليال، فأفضنا في العشرة نكيف نضع قواعدها، والأخوة كيف نحكم معاقدها، و السرور في أي وقت نتقاضاه، والشرب في أي وقت نتعاطاه، والأنس كيف نتهاداه هو فائت الحظ كيف نتلافاه، والشراب من أين نحصله، و المجلس كيف نرتبه..."<sup>12</sup>

#### - جدول بعض البنى الجنسية -

نوع الجناس	العبارة
جناس ناقص	1- كيف نضع قواعدها، و الأخوة كيف نحكم معاقدها جناس ناقص
جناس ناقص	2- السرور في أي وقت نتقاضاه، والشرب في أي وقت نتعاطاه جناس ناقص
جناس ناقص	3- الأنس كيف نتهاداه هو فائت الحظ كيف نتلافاه جناس ناقص

جناس ناقص	4- الشراب من أين نحصله، والمجلس كيف نرتبه.
-----------	--

ب- النموذج الثاني:

المقامة البلخية

"...و لقيني من البر في النساء، بما زدته في الشاء، ثم قال: أظعنا تريد، فقلت إي والله فقال: أخصب رائدك ولا ضل قائدك، فمتى عزمت فقلت: غداة غد فقال

صباح الله لا صباح انطلاق وطير الوصل لا طير الفراق

فأين تريد قلت الوطن - فقال بلغت الوطن و قضيت الوطر، فمتى العودة قلت القابل، فقال طويت الريط، و ثنيت الخيط فأين أنت من الكرم، فقلت بحيث أردت... فقال: اذا ارجعك سالما من هذا الطريق فاستصحب لي عدوا في بردة صديق من نجار الصفر يدعو إلى الكفر، و يرقص على الصفر، كدارة العين يحط ثقل الدين وينافق بوجهين .<sup>13</sup>

جدول بعض البنى المجنسة -

نوع الجناس	العبارة
جناس ناقص	1- و لقيني من البر في النساء، بما زدته في الشاء
جناس ناقص	2- أخصب رائدك ولا ضل قائدك
جناس ناقص	3- بلغت الوطن و قضيت الوطر
جناس ناقص	4- طويت الريط، و ثنيت الخيط

5- فاستصحب لي عدوا في بردة صديق من نجار الصفـر يدعو إلى الكفر، و يرقص على الصفـر، كدارة العين يحط ثقل الدين.	جناس ناقص
--	-----------

وقد وجدنا الهمداني أنه جعل من الجناس بعض محسنات مقاماته، فنجده أنه لم يسرف في ذلك، و اقتصر على ما يسمى بالجناس المضارع أي الجناس الغير التام.

وعليه فإن ورود الجناس في كلمات متناظرة الوزن يكسبه ميزتين يعسر توفرهما له بدونه وهما: التردد الدوري، وقوة الوقع في السمع.

السجع من الإيقاعات التي تتحقق في الكتابة النثرية الفنية، و هو وسيلة لمعرفة تجليات الإيقاع الداخلي وجاء في تعريفه انه : "اتفاق بعض الجمل في النص و المقاطع في الجملة الواحدة في النثر في الحرف الأخير منها"<sup>14</sup>، أو هو "تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا معنى قول السكاكي "الأسجاع من النثر كالقوافي في الشعر، و هو ثلاثة أضرب مطرف و متوازي و مرصع..."<sup>15</sup>

أما في اصطلاح البلاغيين هو: "تواطؤ الفاصلتين أو الفواصل على حرف واحد أو على حرفين متقاربين أو حروف متقاربة أو هو توافق الحروف الأخيرة في نهاية الجمل و يقع في الشعر كما يقع في النثر"<sup>16</sup>.  
ترجع بلاغة السجع إلى أنه يؤثر في النفوس تأثير السحر، ويلعب بالإفهام لعب الريح بالهشيم، لما يحدثه من النغمة المؤثرة، والموسيقى القوية التي تطرب الأذن و تهنأ لها النفس فتقبل على السماع من غير أن يداخلها ملل، أو يخالطها فتور، فيتمكن المعنى من الأذهان، ويقر في

الأفكار و يغر لدى العقول، و سر جماله أنه يمنح الكلام جرسا وإيقاعا يجذب السامع و يزيد من تأثير الكلام في نفسه.<sup>17</sup>

إن أكثر كتب الأدب و البلاغة، متفقة على تعريف السجع بأنه حسب عبارة ابن الأثير: "تواطؤ الفواصل في الكلام المنشور على حرف واحد"<sup>18</sup>. و من شروطه أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة، رخوة، تابعة للمعنى، و تؤلف كل واحدة من السجعات على معنى مغاير لأختها، ويأتي على أربعة أضرب: " المتوازي، المشطر، المطرف، المرصع"<sup>19</sup>.

إن السجع القصير هو أن تكون كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة، كما جاء في المثل السائر - لابن الأثير - فإنها تشير في تعريفها للسجع بأنه ليس النثر المقفى فحسب بل المزدوج أيضا، كما يخضع السجع و هو النثر الموقع لقانون النفس وقد رأينا أن مقامات الهمذاني تستجيب لهذا القانون في أغلب الحالات.

كان بديع الزمان الهمذاني مضطرا بحكم ظروف عصره ومؤثراته العامة إلى الانصرار في بوثة هذا التيار الشكلي الجارف، الذي كان ق أخذ يستبد بالنثر الفني العربي نحو عشرة قرون.

استقبل كتاب المقامة فن السجع استقبالا حسنا، فكان من أجل ذلك هو أخص خصائص أساليبهم، ورد في مقامات الهمذاني خفيفا، رشيقا، مقبولا، ذلك أنه استطاع أن يعبر عن أغراضه وأفكاره في مقاماته بأسلوب مسجوع غالبا، دون أن يحول السجع بينه و بين تصوير ما كان يبتغي تصويره من معان و أفكار، و هذه صفة عالية لم تقع لكتاب المقامات من بعده، بمن فيهم الحريري فكان الهمذاني إذا

تناول تجاربه بالكتابة تيسر له التعبير عنه، فيكون أسلوبه أخف وأحلى،  
لأنه صادر عن صدق الشعور، وحرارة العاطفة.<sup>20</sup>

ومن أروع مقاماته المسجوعة قوله في المقامة الوعظية: "أيها الناس،  
إنكم لم تتركوا سدى، إن مع اليوم غدا و إنكم و أردوا هوة، فأعدوا  
لها ما استطعتم من قوة و إن بعد المعاش معادا، فأعدوا لها زاداً.

ألا لا عذر، فقد بينت لكم المحجة، و أخذت عليكم الحجة:  
من السماء بالخبر، و من الأرض بالعبر. ألا و قد نصبت لكم الفخ،  
ونثرت لكم الحب: فمن يرتع يقع و من يلقط يسقط، ألا و إن الفقر  
حلية نبيكم فاكتسوها و الغنى حلية الطغيان فلا تلبسوها.

كذبت ظنون الملحددين بالدين، و جعلوا القرآن عضين، إن  
بعد الحدث حدثا، و إنكم لم تخلقوا عبثا، فحذار حر النار، و بدار  
عقبى الدار..."<sup>21</sup>

ورد أسلوب المقامات مسجوعا حيث عدت كل سجعة تؤدي  
معنى خاصا بها، و لم تكن السجعة الثانية خاضعة للأولى في معناها،  
فالسجع هنا لم يسبب عناء، ولم يعقد ولم يحل بيننا وبين تتبع الفكرة  
العامة للمقامة بدون دوران و لا ضياع بين أسجاع هائمة، بل إن  
المعاني كانت تنساب هادئة مطمئنة لا قلق فيها ولا اضطراب.

نجد مقامات الهمداني في معظمها لم تعد صفات السجع السهل  
العذب الخفيف على النفس المعبر عن المعاني بصدق وقوة وقد كان  
"الهمداني" أحيانا يتسامى بسجعة إلى ذروة الكمال<sup>22</sup>. وتتجلى روعة  
هذه الأسجاع التصويرية في المقامة المصرية بوجه خاص.



جاء في قوله: "يا مولاي لو رأيتها و الخرقه في وسطها، وهي تدور في الدور من التنور إلى القدور، و من القدور إلى التنور تنفث فيها النار، و تدق بيديها الأبرار و لو رأيت الدخان و قد غير في ذلك الوجه الجميل، و أثر في ذلك الخد الصقيل لرأيت منظرا تحار فيه العيون"<sup>23</sup>.

فلو تأملنا مثل هذه الأسجاع البديعية لوجدناها آية في البيان و القوة و الصدق، لأن صاحبها لم يتكلف فيها القول تكلفا و لم يعن نفسه بحثا عن الصور التعبيرية التي تترجم عن مشاعره و أفكاره و إنما إهمالت عليه أرسالا.

إن تكرار بعض ألفاظ هذه الأسجاع لا ينقص من قيمتها شيئا، بل لعل ذلك هو الذي يثبت لها هذه القيمة و يدل عليها، لأن التكرار جاء تعبيرا نفسيا عن الحركة المادية التي كانت السيدة تتصف بها و هي ذاهبة آبية، بين القدور و التنور. و السجع هنا لا يشعر به القارئ مطلقا لأنه لا يحول بينه و ما يريد إدراكه من معاني هذه التعابير<sup>24</sup>.

وردت التعابير مسجوعة في داخل الجمل و في خارجها من أجل ذلك تترهن عن صفة السجع المتكلف الذي يكون فيه المعنى خادما له، فيضيع بين أجراسه المتبخرة.

فلو أردنا أن نكتب معاني هذه الفقرة نفسها بصور تعبيرية أخرى غير مسجوعة لوجدنا هناك ثقلا و برودة في التعبير، فبأي

تعبير نبدل مثل قوله: "لو رأيتها و الخرقه في وسطها" وهو تعبير مسجوع إلا أن نقول: "لو رأيتها و في وسطها الخرقه" فهذا تعبير في غاية البرودة و الثقل.

ولو قال قائل: "وهي تدور في الدار من التنور إلى القدور" لكان قوله ابرد الأقوال بالإضافة إلى أن الهمذاني كان يريد من وراء استخدام الدار في صورة الجمع، تصوير ضخامة الدار و فخامتها وسعتها ولذلك وضعت ألفاظ هذه الأسجاع في مواضعها، كأحجار البنيان المرصوص فلو أردنا تغييرها أو العدول عنها إلى سواها، لتداعت الصور الفنية وضوّلت قيمتها الأدبية و ربما انعدمت.<sup>25</sup>

وعليه فإن أسجاع البديع لم تكن باردة و لا ثقيلة و لا ركيكة، بحيث تتعثر بها المعاني و تدور دورانا عقيما و تضطرب اضطرابا مزريا، بل أنها كانت معبرة قوية تخدم المعاني و تنسجم مع انسيابها في الكلام. كما أن الألفاظ التي تأتلف منها هذه الأسجاع كانت موضوعة على قدر المعاني لا تزيد و لا تنقص. ففي قوله: "لو رأيت الدخان وقد غير في ذلك الوجه الجميل، و أثر في ذلك الحد الصقيل لرأيت منظرا تحار فيه العيون" نجد أن هناك تعبيرا قويا تتدفق منه الحرارة والحياة، ومما يزيد تعبيره قوة و حرارة فعند عزوفه عن السجع إذ لم يحاول أن يقرن الجملة الأخيرة و هي في قوله: "لرأيت منظرا تحار فيه العيون" بجملة أخرى مسجوعة لأن المعنى اكتمل له بهذه الجملة على خلوها من السجع، فما شأنه بالثانية؟ وفي هذا براءة له من بعض التكلف الشديد.<sup>26</sup>

وعند مقاربتنا لمقامات الهمداني وجدناها ترفل في بنى موقعة، تستند على ألفاظ منتقاة، وتصطنع جملا مسجوعة متماثلة الصيغ - في الغالب - متوازية بعضها بعض في البناء و طرائق الإخراج.

نلمس إعلانا صريحا على الولع بالبديع، وإرضاء ذكيا للحاسة السمعية و اجتنابا فطنا لعوامل نفسية من جراء تتابع إيقاعي متمثل في تكرار حرفين في نهاية كل دفقة صوتية، والحرفان هما: " الدال والألف الممدودة/ الجيم و التاء المربوطة"، بالإضافة إلى تنغيم التشديد الذي تستشعره عند نطق حرف الجيم علما بأن " وجود التشديد في اللغة العربية يؤدي إلى تكرار صوتين يساوي كل منهما في طوله وحدة صوتية تقريبا"<sup>27</sup>.

خضعت مقامات "بديع الزمان الهمداني" للوقفين فانتقينا منها نماذج ذات لغة مسجوعة على وتيرة من الائتلاف والانسجام، وتعد بتواجد نفحة من الإثارة الإيقاعية و ذلك ما سنسلمه في المقامة البغدادية:

"...ظفرنا والله بصيد، و حياك الله أبا زيد، من أين أقبلت و أين نزلت، و متى وافيت، و هلم إلى البيت"<sup>28</sup>، "...، فعند رصد صيغ السجع في هذا النموذج نلاحظ ستة فواصل:

أ- الفاصلتان الأوليتان المنتهيتان بحرف "الدال":

ظفرنا و الله	بصيد	←
و حياك الله أبا	زيد	

وردت جملتان موحدتان من حيث التركيب، في مقابل سجتين من حيث الصياغة، و وردتا متقاربتين من حيث الميزان، تبئان عن طبع صاف حقيقته بنية الانسجام بين الجملة الأولى و الثانية:

ب- فاصلتان تنتهيان بحرف "التاء":

من أين أقبلت  
و أين نزلت

فلاحظ هنا توازنا في الفاصلتين: "أقبلت، نزلت".

ج- فاصلتان تنتهيان بحرف "التاء" كذلك من نفس الجملة.

و متى وافيت  
و هلم إلى البيت

الخاتمة :

يتضح من خلال تتبع الإيقاع الداخلي المرتكز في المقامة على ملامسة عناصر السجع و الجناس المكتنز بالموسيقى ، أضفت على النص توقيعا ينضاف إلى مقومات الموسيقى الأخرى، تبني الإيقاع الداخلي نمودجا نثريا متميزا ،

حيث عدت هذه العناصر- السجع و الجناس - من الخصائص الإيقاعية الأكثر شيوعا في المقامة ، حاولت مساءلتها من خلال القراءة المركزة

أدت إلى الوقوف على العلاقة الخفية بين الإيقاع الداخلي والدلالة وقد استغل  
الهمذاني مقاماته استغلال يدل على وعيه بالإمكانات الإيقاعية في تحقيق أهدافه  
، حيث عملت على شحن نصوص المقامات بطاقة الإيقاعية كثيرة تجلى  
صداها في الأفكار وناصر القص .

### المصادر

- 1- الهمذاني بديع الزمان المقامات ص131 .
- 2- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشعر، المطبعة البهية، مصر، 1312هـ، ص 74-96.
- 3- الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 1992، ص 160.
- 4- بديع الزمان الهمذاني، المقامات ( أثار أدبية) ص.97.
- 5- بديع الزمان الهمذاني، المقامات ( أثار أدبية)، المقامة البلطية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1988، الجزائر، ص 19.
- 6- بسيوني عبد الفتاح علم البديع دراسة تاريخية و فنية لاصول البلاغة و مسائل البديع ص 132.
- 7- الخطيب القزويني الإيضاح في العلوم البلاغة ،دار اجياء العلوم بيروت ط1. سنة 1988 ص 362.
- 8- ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللساني، بيروت، ج1، ط2، 1981، ص 52.
- 9- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة نوفل.
- 10- عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ط1، 1993، ص 54.
- 11- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 448.
- 12- علي زكي صباغ ، البلغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين للجاحظ، ط1، بيروت ، 1417-1997م، ص262.

- 13- مختار جبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ص27.
- 14- المرجع نفسه 440.
- 15- المرجع نفسه 440.
- 16- المرجع نفسه، ص 256
- 17- المصدر نفسه، المقامة البشرية، ص 258.
- 18- المصدر نفسه، المقامة المارستانية، ص 125.
- 19- المصدر نفسه، المقامة المصرية، ص 159.
- 20- ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص 14.
- 21- الهمذاني المقامات آثار الأدبية موفم للنشر 1988 سلسلة أنيس الجزائر صفحة 06.
- 22- الهمذاني المقامات الاهوازية ص 85.
- 23- الهمذاني المقامات البلخية ص 12.
- 24- الهمذاني المقامات ص 106، 107.
- 25- يمى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص105.
- 26- يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق و المغرب ص435.
- 27- يوسف عوض فن المقامات بين المشرق والمغرب ص 430 و431.
- 28- يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق و المغرب، ص 439.

## الترجمة بين المقاربات اللسانية و اللسانية النصية

الاستاذة: كريمة بن ديمية

استاذة مساعدة قسم الترجمة

جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس

كلية الاداب واللغات والفنون

شهدت الترجمة تطورا متزامنا مع تطور الدراسات اللسانية في القرن العشرين فقد أولى اللسانيون اهتماما كبيرا بها وراحو يطبقون نتائج أبحاثهم النظرية و مقارباتهم التي توالى خلال هذه الفترة. وأهم المقاربات اللسانية نجد البنيوية والتوليدية و اللسانيات التطبيقية وأخيرا اللسانيات المقارنة ، حاولت كل مقاربة و انطلاقا من مفاهيمها الخاصة، التقرب أكثر و الخوض في العملية الترجمة.

بينت هذه المقاربات أن العلاقة وطيدة بين الترجمة و اللسانيات وهي علاقة معقدة يلخصها "Mathieu guider" في اتجاهين اثنين حيث يمكن تطبيق نتائج و مكاسب اللسانيات أثناء ممارسة الترجمة أو نستطيع تطوير نظرية لسانية الترجمة انطلاقا من الممارسة.

تطورت الدراسات في الاتجاهين خلال القرن العشرين إلا أن الأمور أصبحت أكثر وضوحا الآن، حيث إنحصرت اللسانيات في الإهتمام باللغة و اللسان بينما علم الترجمة أخذ على عاتقه الإنشغال بمسائل المترجمين و الترجمة، لقد إنقطع الحبل الرابط بينهما أخيرا<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> : Voir, Mathieu Guider, Ibid p 42.

يعد "André Federove" اندريه فيديروف" أحد أهم المنظرين اللسانيين في الترجمة بل هناك من يصفه أنه أول من نظر للترجمة لسانيا وهو صاحب مؤلف عنونه بـ"مدخل إلى نظرية الترجمة Introduction à la théorie de la traduction 1953"، يسعى هذا المنظر إلى بلوغ دراسة نظامية للترجمة متبنيا طريقة الاستبدال اللساني لأنه مقتنع أن كل نظرية للترجمة يجب أن تقحم في مجموع التخصصات اللسانية، تكشف هذه النظرية المكتفية في الترجمة بعملية الاستبدال رغبة "فيديروف" في عزل العملية الترجمة من أجل التأسيس لدراسة علمية للترجمة و خلق ما يسمى بعلم الترجمة une science de la traduction، و في السياق نفسه يرى "فيديروف" في الترجمة علما دقيقا له تقنياته و مسائله الخاصة به<sup>2</sup>.

ينظم إلى صف المنظرين اللسانيين الكنديان "داربناي Darbelnet" و "فيني Vinay" بمساهمتهما المشهورة بمؤلف عنونه بـ"Les stylistiques comparée du Français et de l'anglais"، يرى العديد من العارفين في مجال الترجمة أنه الطريقة الأسبق والجادة في التأسيس لإسهام اللسانيات في الترجمة. يدعو "فيني ودرايليه" إلى إدخال الترجمة في إطار اللسانيات بل الأكثر من ذلك أن الترجمة ستؤول إلى ممارسة و تطبيق الأسلوبية المقارنة، ثم يدلي "جورج مونان" أيضا برأيه في هذا المجال حيث يرى أن المسائل النظرية للترجمة لا يجب أن تحل إلا في إطار علم اللسانيات<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> : Voir, George Mounin, Les problemes théorique de la traduction, Paris Gillimard, 1963, p 13.

<sup>3</sup> : Voir, Mathieu Guider, Ibid p 43.



و فيما يلي نسرد أهم المقاربات اللسانية التي تناولت موضوع الترجمة بالدراسة و التحليل و محاولة التطبيق و الممارسة.

### م1. قاربة الأسلوبية المقارنة L'approche stylistique comparée:

يقترح "Vinay" و "Darbelnet" مقارنة يحاولان فيها ربط علم الترجمة باللسانيات، فشكلت هذه المقاربة آنذاك تجديدا في مجال الدراسات الترجمة و لم تتوانى عن الإستفادة من نتائج اللسانيات و إيجاد مبادئ عامة للترجمة بإختصار هي منهجية للترجمة<sup>4</sup>.

يبين "Vinay" و "Darbelnet" هدفهما من هذه الدراسة هو إيجاد « نظرية للترجمة تعتمد على البنية اللسانية وعلى سيكلوجية مستعملي اللغة<sup>5</sup> » ، فهما بذلك يكملان الإتجاه اللساني المعتمد على الأسلوبية باللجوء إلى "علم النفس"، تقوم العملية الترجمة في نظرهما على سبعة أساليب يُقسَمانها إل طريقتين: فأما الأول تسمى الترجمة المباشرة حيث تضم الإقتراض، والحاكاة و الترجمة الحرفية وأما الطريقة الثانية فإنها تشمل على أربع أساليب غير مباشرة و هي الإبدال و التطويع المكافئ و الإقتباس.

يؤسسان نظريتهما على نوعين من الخيارات في إيجاد المكافئ، الخيارات المفروضة les servitudes و الخيارات الحرة option بمعنى أن النوع الأول

<sup>4</sup>: Voir, Mathieu Guider, Ibid p 43.

<sup>5</sup> : Vinay, Darbelnet, Stylistique comparée du Français et de l'anglais, Didier Paris, 1958 p 26 « Une théorie de la traduction reposant à la foi sur la structure l'inguistique et sur la psychologie des sujets par la !!!!! ».

يكن في قلة إيجاد المكافئات في اللغة الهدف أما الثاني فيشمل خيارات أكثر و بدائل تفسح المجال للمترجم في اتخاذ قرار الترجمة.

وحدات الترجمة: تطبيقا لهذه الأساليب السبعة، حدد "فيه و درابنيه" ما يسميانه بـ: "وحدة الترجمة" حيث يعرفان هذا المفهوم على أنه « الجزء الأصغر من الملفوظ حيث تتسق فيع العلامات المراد ترجمتها إتساقا لا يمكن فصله معه<sup>6</sup> » .

أنواع الوحدات الترجمة:

أ-

لوحدة الوظيفية Les unités fonctionnelles: هي الوحدات ذات الوظائف نفسها في اللغتين المصدر و الهدف.

ب-الوحدات الدلالية Les unités sémantiques: هي الوحدات التي تحمل المعنى ذاته.

ج-

لوحدة الجدلية Les unités dialectiques : هي الوحدات التي تضمن التسلسل الفكري<sup>7</sup>.

نقد وحدات الترجمة: تنتقد المدرسة الفرنسية الوحدات الساكنة التي جاء بها "Vinay و Darbelnet" و بدل ذلك تقترح "وحدة

<sup>6</sup> :Vinay, Darbelnet, Opcit p16 « le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément »

<sup>7</sup> : Voir, Vinay, Darbelnet, Opcit pp37-38.

المعنى "Unités de sens" التي تسمح بإيجاد ترجمة ديناميكية « فوحدة المعنى هي أصغر عنصر تسمح بخلق مكافئات في الترجمة (....) تتواجد وحدة المعنى على مستوى الخطاب، و لا تختصر في كلمة أو متلازمات لفظية أو مقطع، إنها تمثلات عقلية، تتوافق والمستوى النفسي (....) إنها تبدو كنتيجة لترابط المعارف اللسانية والمعارف ما وراء اللسانية<sup>8</sup> » .

إنتهت المقاربة الأسلوبية المقارنة و أفل نجمها و تخلص عنها الكثيرون لأنها كانت موجهة نحو المرامزة Le transcodage أي نحو مقابلات إفتراضية للكلمات، بدل البحث عن مكافئات المرسله كما أنها تؤسس لتصنيف مسبق لإنزياحات و صعوبات الترجمة الموجودة بين اللغتين الإنجليزية والفرنسية بهذا تكون قد ابتعدت عن التكافؤات النصية التي تشكل الأساس في المسار الترجمي<sup>9</sup> » .

## 1.

قاربة اللسانيات النظرية (اللسانيات البنيوية) Linguistiques :théorique

خص "جورج مونا George Mounin" اللسانيات كإطار تدرس فيه الترجمة، حيث إنطلق في كتابه المعنون بـ: "Les problèmes

<sup>8</sup> : Marianne Lederer, La traduction aujourd'hui, Hachette, 1994, pp27.28, « l'unité de sens est le plus petit élément qui permette l'établissement d'équivalence en traduction (....). L'unité de sens n'existe qu'au plan du discours, elle ne se confond pas avec des mots, des syntagmes, de collocation ou des figements, représentation mentale, elle correspondant au plan psychique (....) elle apparait comme le résultat de la jonction d'un savoir linguistique et d'un savoir extra-linguistique ».

<sup>9</sup> : Voir, Mathieu Guider, Ibid, p45.

théoriques de la traduction" من فكرة يرى فيها أن الترجمة هي احتكاك اللغات و تواصلها un contact de langues وفعل ازدواجي اللغة un fait de be-linguistique <sup>10</sup> تصنفه Marianna lederer على أنه منظر بنيوي structuraliste و« فعل الترجمة بالنسبة لـ"جورج مونان" هو احتكاك بين اللغات والترجمة هي عملية لغوية محضة <sup>11</sup> » .

سيطر على "جورج مونان" هاجس علمية الترجمة la scientificite مما جعله يطرح إشكالية هامة و هي هل الدراسة العلمية للعملية الترجمة يمكن أن تكون فرع من اللسانيات؟.

حدد "ج.مونان" طريقة في دراسة الترجمة دراسة علمية باستغلال اللسانيات البنيوية من أجل إثبات أنها الفرع الذي تنطوي تحته كل الدراسات الترجمة و بذلك يرى أنه لا وجود لسبيل في دراسة الترجمة دراسة علمية إلا بالمرور عبر اللسانيات، أهم قضية طرحها "ج.مونان" هي "إمكانية الترجمة أو عدمها" L'intraduisibilité إلا أن الإجابات التي قدمها إعتبرها Mathieu Guider أنها متباينة ويستشهد على ذلك بسرده قوله « الترجمة ليست دائما ممكنة (...) تكون كذلك في إطار معايير و حدود معينة، وبدل إيجاد وتحديد هذه المعايير الدائمة و المطلقة

<sup>10</sup> : Voir, Mathieu Guider, Ibid, p45.

<sup>11</sup> : Marianne Lederer, la traduction aujourd'hui, lettres moderne minard, caen, 2006 p72 «Traduire est pour G mounin un contact entre les langues et la traduction une opération linguistique».

وجب تحديدها في كل حالة (من حالات الترجمة) و وصف حدودها بدقة<sup>12</sup> » .

« La traduction n'est pas toujours possible....elle ne l'est que dans une certaine mesure et dans certaines limites, mais au lieu de poser cette mesure comme éternelle et absolue, il faut dans chaque cas déterminer cette mesure, décrire exactement les limites ».

## 2.

### قاربة اللسانيات التطبيقية:

تتّهم اللسانيات التطبيقية بمجال الممارسة التطبيقية للغات بدل العموميات النظرية للسان، إحتلت منذ مدة طويلة الترجمة مكانة هامة في هذا الفرع اللساني و خير مثال على ذلك هو ما ألفه "Catford" كاتفورد" و سماه بـ: "A linguistic theory of translation" سنة 1965 و خصه بعنوان فرعي يرفع كل غموض Essay in applied linguistics ، ركز كل إهتمامه و جهده في إيجاد و التأسيس لنظرية عامة و كافية للترجمة تكون ملائمة للتطبيق على جميع أنواع الترجمة، يبرر إتجاهه اللساني بقوله: « بما أن الترجمة هي أحد مميزات اللغة فإن تحليل ووصف المسار الترجمي لا بد أن يلجأ إلى وصف اللغة<sup>13</sup> » .

<sup>12</sup> : G.Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard Paris 1963, p273.

<sup>13</sup> : Catford, A linguistic theory of translation, London, Oxford university press, 1965, p7, in Guider, Ibid, p46 « Comme la traduction a trait au langage, l'analyse et la description des processus de traduction doivent

يرى "كاتفورد" أنه توجد نظرية عامة للغة و الترجمة لا تشكل إلا جزءاً أو حالة خاصة منها، إنها علاقة ما بين اللغات تتأسس على عملية إستدلال النصوص، حيث يقول « تتم عملية الترجمة على مستوى اللغات، إنها إستبدال نص بنص آخر من لغة أخرى و الأمر واضح أن تستلهم نظرية الترجمة من نظرية اللغة أي من نظرية اللسانيات العامة<sup>14</sup> » .

يقسم "كاتفورد" الترجمة إلى أنواع، هذه الأخيرة يشكلها في مجموعتين:

- لترجمة الكاملة مقابل الترجمة الجزئية.

- لترجمة الكلية مقابل الترجمة المنحصرة.

أ.

لترجمة الكاملة مقابل الجزئية: تتم على مستوى تراكيب و ليس على مجرد مستوى الكلمة المنفردة.

---

recourir essentiellement aux catégories mises en ouvre pour la description des langues ».

<sup>14</sup> : Catford, A linguistic theory of translation, p1 « Translation is an operation performed on languages : a process of substituting a text in one language for a language, a genaral linguistic theory ».

ب.

لترجمة التامة مقابل المنحصرة: تهتم بمستويات اللغة ولا تلغي  
من إهتماماتها الإستعمالات النادرة و الخاصة<sup>15</sup>.

نقد Catford:

ينقد "كاتفورد" في نقطتين هامتين أولهما تخص الترجمة الكلية  
(التامة) لأن منطري الترجمة يرون بعدم وجود ترجمة تامة كاملة في  
الواقع لا يوجد إلا ترجمات جزئية، و ثانيا إن هذه المقاربة لا  
تعكس سوى الرؤية اللسانية آنذاك و تُغيب البعد الديناميكي<sup>16</sup>.

النقد العام للسانيات: ترفض المدرسة الفرنسية بزعامة  
Lederer و Seleskavich رفضا قاطعا التوقع في مجال اللسانيات  
من أجل دراسة الترجمة» فمهما كانت إنجازات اللسانيات (...)  
إنها تعجز عن شرح العملية المعقدة للترجمة (...). يبدو أن  
اللسانيات البنيوية و التوليدية تغيرت و صمتت لأنها تظهر اليوم  
كعقدة نقص مقارنة بالعلوم الدقيقة، بذلت جهدا في تجميد اللغة  
حيث جعلت منها شيئا موضوعيا قابل للملاحظة، أرادت أن  
تدرسها علميا و تحددتها إلى معايير و تجعل منها قابلة للقياس و

<sup>15</sup> : Voir, M.Guider, Ibid p 47.

<sup>16</sup> : Voir, M.Guider, Opcit, p46.

العدد و التنبؤ، درست على وجه الخصوص اللغة من ناحية الإستعمال في وضعية ما قبل الفاعل<sup>17</sup> .

ينتقد "ج.دوليل" النظريات اللسانية بأكملها كونها حصرت نفسها في دلالة المفردات la signification و لم يحاول اللسانيون البحث عن المعنى le sens الذي يتطلب تحيين العلامات l'actualisé des signes إستنادا إلى معايير مرجعية و سياقية بعيدة عن الجانب اللساني.» ومن أجل فهم العملية الترجمية يجب أن تتخلى عن الدلالات وتتجه نحو دراسة الخطاب وعلاقته بالفكر (...). ولبلوغ ذلك علينا التمييز و التفريق بين قواعد تحليل اللغة التي تختلف تماما عن قواعد تحليل الكلام<sup>18</sup> .

شهدت نظرية الترجمة تأخرا في البروز إلى عوالم البحث العلمي مقارنة باللسانيات و يعلل "ج.دوليل" هذا التأخر بخصوصية موضوع "الترجمة" بوصفها مجال للبحث العلمي يتخذ من "المعنى"

<sup>17</sup> : Lederer, Ibid, 1994, 92 « quels qu'ai entêté les mérites de la linguistique (....) elle ne peut prétendre explique la complexité de la traduction (....) les linguistes structurale et génératives ont été mues par ce qui nous apparait aujourd'hui comme un complexe d'infériorité à l'égard de la science exactes, elles se sont efforcées de façon ??? obsessionnelle de réifier la langue. En faisant un objet observable du façon objective, elles se voulaient scientifiques. En se limitant en mesurable, quantifiable et prévisible, elle ont sacrifié l'essentiel du langage son emploi en situation par un individu pensant »

<sup>18</sup> : J.Delisle, Ibid, p96 « pour vraiment expliquer l'opération traduisant, la linguistique se doit de dépasser les significations verbales et d'aborder l'étude de discours et ses rapport avec la pensée (....). S'il doit en être ainsi, c'est que les lois de l'analyse de la langue ne sont pas tout a fait celles de l'analyse de la parole »



محور للدراسة، ينتج المعنى عن أفعال الكلام للفرد و يخرج عن دائرة الوصف الدقيق الذي جاءت به علوم اللغة. و بوجه عام، تجمع النظرية الخاصة بالترجمة ثلاث مميزات كالتالي:

-1

ذف النظرية هو معنى المرسلة.

-2

توقع نظرية الترجمة على مستوى الخطاب لا على مستوى اللغة.

-3

لإهتمام بديناميكية العملية الترجمة بدل التركيز على النتائج فقط<sup>19</sup>.

من دراسة النظريات اللسانية، يمكن أن نعتبر أن هذه الأخيرة لم تقنع "ج.دويل" و غيره ممن فضل الإشتغال على النص أثناء الترجمة، فالإكتفاء بمجرد الكلمات و الجمل المعزولة توقع صاحبها في فخ دلالة المفردة و الإبتعاد عن المعنى الذي يشكل حجر أساس في العملية الترجمة، فالمعنى هو الهم الذي يحمله المترجم ليكشف عنه أثناء عملية القراءة الكلية للخطاب/النص. فالقراءة تكون كلية على مستوى النص/الخطاب لا جزئية مكتفية بكشف الأدوات اللغوية من كلمات و جمل إستعملها صاحب النص.

<sup>19</sup> : Voir, J.Delisle, Opcit, p96.

لا أحد ينكر دور المعارف اللسانية Les connaissances linguistiques أثناء عملية القراءة لأنها المادة المحسوسة التي توصلها لدخول و بلوغ أفكار النص، لكنها وحدها تبقى ناقصة وجاءت النظرية التأويلية La théorie interprétative لتكمل هذا النقص و نادت بإدخال معارف غير لسانية Les connaissances extra-linguistiques كالسياق و الوضعية الإتصالية و معارف موضوعاتية حول النص المراد ترجمته، هي الطريقة التي أوجدها أصحاب الإتجاه النصي الذي جعل من الترجمة عملية أكثر حيوية تتعامل مع روح النص و روح الدلالة أي المعنى لا على عناصر لغوية مجردة، فعلى من يحمل على عاتقه العمل الترجمي أن يكون على درجة من الوعي أي أن المترجم يجب أن يتمتع بقدرة على تحليل ثم فصل الأفكار في الخطاب بمعنى أن يتبع الأشكال اللغوية للأفكار و الترجمة التأويلية هي التي تشكل مساراً للنص الأصل قادر على تتبع المسار الفكري كلما درست اللغة في إطار وظائفها أثمرت نتائج مفيدة للترجمة و بحوثها أكثر مما تقدمه لها دراسات اللغوية المقارنة<sup>20</sup>.

التأويل و الفهم هما الأساس الذي تبنى عليه الترجمة التأويلية في إطار اعتبار النص هو نقطة بداية و نهاية العمل الترجمي.

### المقاربات النصية للترجمة:

<sup>20</sup> : Voir, J.Delisle, Opcit, p97.

تأخرت الترجمة في إيجاد رواق نظري لها في أروقة العلوم، إذا لم تتحرر فعليا من الدراسات الادبية و اللسانية إلا مؤخرا في ستينيات القرن الماضي، أين إستطاعت أن ترتقي بنفسها وأرست مبادئها وأصولها النظرية، فنجمت عن الدراسات النظرية للترجمة العديد من المقاربات التي درستها من زوايا نظر مختلفة سواءا من الناحية اللسانية فتضم المقاربات اللسانية كل من مقارنة الأسلوبية المقارنة ومقاربة اللسانية النظرية ومقاربات اللسانيات التطبيقية، أما من المنظور السوسiolساني فنجدده يحوي العديد من المقاربات أهمها المقاربة التأويلية والمقاربة الإيديولوجية والسيمائية والمقاربة النصية\*.... وغيرها، هذه الأخيرة تجاوزت حدود الدراسات اللسانية التي تقوَّعت على نفسها و إكتفت بترجمة الجمل و الكلمات منعزلة عن سياقها و موقفها الإتصالي مستلهمة بذلك مبادئها من الدراسات اللسانية اللغوية المحضة و حاولت توسيع وحدة الترجمة لمستوى أعلى و أكبر قد تصل إلى الفقرة و الخطاب و النص، ترى هذه المقاربة أن كل عملية ترجمة لا تتم إلا على مستوى نصي بغض النظر عن نوع النص فالهم في الأمر انه يتمتع بتماسك و انسجام يحققان له نصيته و يحددان معناه.

تفترض الترجمة بهذا المعنى أن ترجمة النصوص لا الكلمات والجمل المنفردة، تفترض عملية التحليل قبل التحويل، إذ تسبق كل عملية ترجمة، مرحلة تحليل النص/الخطاب و ذلك من أجل ضمان عملية فهم النص الأصلي و القدرة على تأويله تأويلا صحيحا ومناسبا، تلك هي النقطة المشتركة بين جميع المقاربات الترجيمية التي تتخذ من النص

---

\*: تصنيف جاء به Mathieu Guider في مؤلفه Introduction à la traductologie.

موضوعا لها وأساسا للترجمة و تبقى زوايا نظر التحليل مختلفة بحسب  
إختلاف الرؤى التحليلية التي تحدد عملية الترجمة، هذه العملية  
تتحكم بها عوامل نجد منها: نوع النص، وظيفته، إيديولوجيته و إطاره  
العام و غيرها، نسردها كما يلي :

-1

وع النص وطبيعته يحددان الترجمة.

-2

دد وظيفة النص عملية الترجمة.

-3

دف النص يحدد نوع الترجمة.

-4

عنى النص هو المسؤول عن عملية الترجمة.

-5

لسياق والإطار العام عاملان هامان في تحديد عملية الترجمة.

-6

لنص و ترجمته يتحددان بفضل إيديولوجيته<sup>21</sup>.

النص/الخطاب هو أحد المبادئ التي تقوم عليه العملية الترجمة لا سيما  
في النظرية التأويلية حيث ترى Marianne Ledrer أن الفعل الترجمي  
يتمثل في فهم النص كمرحلة أولية ثم إعادة صياغته في المرحلة الثانية  
بلغة أخرى فالنص بالنسبة لها يستحق عناء الإهتمام في بداية الأمر قبل

<sup>21</sup> : Voir, Mathieu Guider, Introduction à la traductologie, 2<sup>eme</sup> ed, de  
boek, Bruxelles, 2010, p55.

مرحلي الفهم وإعادة الصياغة لأن كلاهما لا يتمان إلا مرجعية إليه، فالنص هو سبب في وجود وبقاء الترجمة<sup>22</sup>.

و من زاوية نظر نفسها يقترح "ج.دوليل" طريقة في الترجمة تتأسس على تحليل الخطاب وقد أفرد لذلك مؤلف عنوانه بـ "L'analyse du discours comme méthode de traduction" وحصر عمله على النصوص التداولية التي يعرفها على أنها « كتابات تسعى إلى حمل معلومة محددة حيث يقل الطابع الجمالي » ومن ضمن هذه النصوص الصحفية و الإشهارية.

يرمي "ج.دوليل" من خلال مقاربتة المؤسسة على تحليل الخطاب إلى تأسيس نظرية نصية علمية "Textologie" حيث ترقى بتحليل الخطاب و تجعل منه الوسيلة الأسلم في ديناميكية و نشاط الترجمة عكس اللسانيات التقليدية<sup>23</sup> هكذا يتحرر المترجم من النظريات اللسانية القائمة على دلالة الكلمات في إطار اللغوي الخوض ليلج عالم "المعنى" في الإطار السياقي و التواصل.

يرتكز تحليل الخطاب حسب "ماتيو فيدار" على "المعنى" و ذلك بالتطرق إلى مستويين هامين أولهما النوع و هو الذي يضمن طريقة تحرير نص ما حسب نوعه (رسالة، رواية، مقال صحفي....) أما

<sup>22</sup> : Voir, Marianna Lederer, La traduction aujourd'hui, lettres modernes Minard, France 2006, p5.

<sup>23</sup> Voir, J.Delisle, Opcit p24.

المستوى الثاني فيمكن في النص بوصفه وحدات بلاغية مكونة من مقاطع مترابطة و متكاملة كالجمل

و الفقرات<sup>24</sup>.

شرح "ماتيو فيدار" أهم مبادئ النظرية التي تعتمد على تحليل النص/الخطاب في الترجمة وهي مظاهر عاجتها قبل الترجمة لسانيات النص ونجد منها التناص ونوع النص/الخطاب وسياق الإتصال حسب الطبقات الإجتماعية التي ينتمي إليها النص و ظاهرة الإستعارة.

التناص: ظاهرة نصية يجب على المترجم إكتشافها من أجل بلوغ ترجمة ملائمة و صحيحة، تهتم هذه الظاهرة بالعلاقات الضمنية والصريحة بين النصوص مثل التكرار والمحاكاة والمعارضة والاستشهاد.

المترجم مطالب بمعرفة هذه العلاقات حتي لا يترجم إلى نشر ما كان بيتا شعريا مثالا دون مراعاة مرجعيته الشعرية.

-

خطابات المصاحبة: تنطوي تحت ظاهرة التناص ظاهرة أخرى ألا وهي الخطابات المنافسة (المصاحبة) Discours concurrents و يتعلق الأمر باستعمال سجل لغوي معين في سياق غير سياقه (استعمال عبارات ذات مستوى لغوي أدنى مبتذل و شائع في نص ذو مستوى عال).

<sup>24</sup> : Voir, Mathieu Guider, Ibid p 56.

فمهمة المترجم هنا هو قدرته على التمييز بين المستويين اللغويين و  
يراعي ذلك أثناء عملية الترجمة بنقل كل عبارة حسب ما يناسبها.

-

وع (صنف) الخطاب: تضم أنواع الخطاب المختلفة (شفوي أو كتابي)  
أنماط تعبيرية إجتماعية تختلف من مجموعة بشرية إلى أخرى و في بعض  
السياقات (مثل المحاكم) تكمن أهمية معرفة أنماط تعبيرية في القدرة على  
الدفاع أو الإهتمام. فعلى المترجم أن يتمتع بمهارة و إنتباه يلتزم بهما في  
إطار مسؤوليته و أخلاقيات المهنة.

-

لأمانة السوسيولسانية: يعكس الخطاب وجهات نظر و رؤى للعالم  
مختلفة و متنوعة حسب المجموعات الإجتماعية، و في هذا الإطار  
الحساسية السوسيولسانية للمترجم تكون مهمة و سابقة و ينتبه إنتباها  
شديدا لتلك العبارات الكثيرة التكرار كجمل الأداب و عبارات  
الإحترام حسب السياق و الثقافة.

-

لنصوص (اللغة) المتخصصة: يوضح تحليل الخطابات المتخصصة أهمية  
الأثر الثقافي للمصطلحات و كمثال على ذلك ترجمة كتاب أو مقال  
طبي من الفرنسية إلى العربية، فإن الأمر يتطلب القدرة على الإنتقال  
من طريقة مجردة في التفكير و الكتابة إلى طريقة ملموسة ، كما  
يراعي الاختلاف في الأنماط و السجلات اللغوية، ثم أخيرا إنه يحتاج  
إلى إختيار دقيق للمفاهيم و الإستعارات الطبية الملائمة للثقافة العربية.

لإستعارة: تشكل الإستعارة أحد المظاهر البارزة في تحليل الخطاب، تبدو الإستعارة كأحد المظاهر الثقافية والإيديولوجية، التي تشكل شبكة من الدلالات الصعبة أثناء العملية الترجمية، لأنها ليست مجرد أداة بديعية تصفي جمالا على النص بل إنها أحد المؤثرات التي لها وقعها على المستقبل/القارئ. تختلف الإكراهات الخطابية من لغة لأخرى، و على عاتق المترجم مسؤولية تكييف رؤيته و طريقته في الترجمة في إطار الخطاب الذي يواجهه<sup>25</sup>.

## 1.

### لمقاربة التأويلية:

أدت الترجمة دورا هاما في تعليم اللغات، بل كانت الطريقة المثلى في ذلك، و لمدة طويلة من الزمن اعتبرت وسيلة تخدم لاكتساب لغات جديدة، ثم تغيرت بعد ذلك النظرة إليها، و أصبحت ممارسة في مقارنة اللغات و صار معنى الترجمة منحصر في استبدال أجزاء لغوية من لغة الأصل إلى اللغة الهدف و هو ما جعل الترجمة مجرد مرآة Transcodage أو إيجاد مقابلات لغوية des correspondances هذه المقابلات بين اللغات تقضي ترجمة النص/الخطاب لأن هذا الأخير تحوي أفكار تبرز بفضل التكامل بين المعارف اللسانية و المعارف اللسانية المشتركة بين الكاتب و القارئ بيد أن اللغة بوصفها نظام لا تحوي ذلك.

<sup>25</sup> Voir, Mathieu Guider, Opcit, p56.



إن الترجمة هي ترجمة نصوص و خلق تكافؤ بينها « و أفضل سبيل لذلك هو العملية التأويلية التي تركز على الأفكار المعبر عنها في شكل ملفوظات بدل التركيز على الملفوظات أنفسها<sup>26</sup> » .

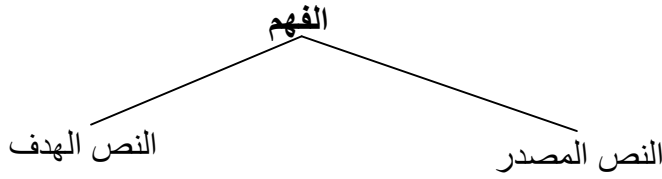
و تذهب "Lederer" إلى أبعد من ذلك إذ تحكم على الترجمة أنها الخطاب نفسه قائلة « إن كل من يساوي بين الترجمة و المرامزة لا يعني أن الترجمة هي ذاتها الخطاب، و لا يدرك أن اللغة لا تحوي إلا دلالات سابقة للمعنى في حين أن الخطاب يصبح هو الحامل للمعنى<sup>27</sup> » .

« ce que confondent transcodage et traduction ne voient pas que la traduction est discours et que la langue ne contient que des significations antérieurs au sens, alors que le discours et sens en devenir ».

تبني إحدى متبني هذه النظرية و هي "كرستين ديريو" هذه المقاربة على مرحلتين أساسيتين: « في المرحلة الأولى نفهم المعنى الذي يحمله النص الأصلي و في المرحلة الثانية نعبر عما فهمناه باللغة الهدف، و لا يضيرنا أن نكرر مرارا أننا لا نترجم لنفهم و لكن نفهم لترجم، الفهم يتمتع في الحقيقة بأسبقية على عملية الانتقال إلى اللغة الهدف، و لا يمكن لإعادة التعبير الصحيحة الواضحة أن تكون إلا لما سبق و فهمناه، و هذه آلية يمكن تصويرها بالشكل التالي:

<sup>26</sup> : Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, Interpréter pour traduire, 4<sup>eme</sup> ed, Didier, 2001, pp 07-08, « pour fournir des équivalences au texte, il faut une opération interprétative qui se concentre sur les idées, exprimés par les énoncés plutôt que sur les énoncés aux mêmes ».

<sup>27</sup> : Danica Selskovitch, Marianne Ledere, Op cit p60.



يبدو شكل الصورة المثلث مناسباً لأنه يظهر جيداً أن الفهم يسمح بالخروج و النص الأصلي و الوقوف على مسافة منه<sup>28</sup>.

يسبق جهد الفهم في هذه المقاربة عملية إعادة التعبير باللغة الهدف على المحتوى النص الأصلي، بل تتزامن عملية الفهم و عملية القراءة أثناء تكوين صورة كاملة للنص الأصل و ذلك من أجل إستخلاص معنى الرسالة.

يتعامل المترجم مع النص بكلية و ليست كلمة بكلمة أو جملة تلو الأخرى و الغرض من ذلك إنما يكمن في إتباع الخيط المنطقي و عدم ترجمة جمل متتالية الواحدة بمعزل عن الأخرى ثم إعادة رصفها الواحدة بجانب الأخرى<sup>29</sup>.

تلخص "كريستين ديريو" عملية الترجمة في بعض المبادئ أهمها:

<sup>28</sup>. كريستين ديريو، أسس تدريس الترجمة التقنية، تر هدى مقتص، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2007، ص 65.

<sup>29</sup>. كريستين ديريو، م ن، ص 66.

• لا وجود لترجمة مثالية و كثيرا ما يمكن التعبير عن المعنى ذاته بطرائق مختلفة.

• نحن لا نترجم كلمات متتالية و لكن مرسله فهمنا معناها قبل أن نترجمها.

• لا ينتج معنى المنطوق عن مجموع معاني الكلمات المتتالية التي تكونه و التي تؤخذ عن واحدة منها على حدى.

• نحن لا نترجم حتى نفهم و لكن نفهم حتى نترجم.

• يأتي الفهم في مرحلة تسبق إلى اللغة الهدف<sup>30</sup>.

من أجل التعامل مع هذه المبادئ تعاملنا صحيحا تضع أيضا طريقة تفكيرية تقترحها و تجعلها مقاربة للنص:

مقاربة عامة:

• قراءة.

• إستخراج المعنى العام.

• إستخراج المفاصل.

• إعادة صياغة النص.

• إعادة الوضع في السياق العام<sup>31</sup>.

تتعامل هذه النظرية مع الترجمة على أساس ترجمة نص متماسك متكامل تتسلسل أفكاره.

<sup>30</sup>: كريستين ديريو، م ن، ص 70.

<sup>31</sup>: كريستين ديريو، م ن، ص 224.

أصل "جون دوليل Jean Delisle" للترجمة من خلال إيجاد طريقة ناجحة في تأسيس مبادئ تدريسها، يشكل "le sens" المعنى أهم مبدأ تدور حوله تمارين الترجمة، ولكن تعد عملية إستخراج المعنى عملية مركبة ليست بسيطة المراحل، تُستهل عملية الترجمة بالتحليل ثم إعادة بناء العلاقات الدلالية. تحتاج كل مرحلة من هاتين المرحلتين نقاشا مستوفيا و تسمى هذه العملية بـ "المسار التأويلي une démarche interprétative" و يدعوها أيضا بتحليل الخطاب و تكمن هذه العملية في فعل ذهني يتعدى أن يكون مجرد تقابل نظاميين لسانيين بل إنها تتطلب جهدا كبيرا للفهم مصحوبا بقدرات على إستخدام (توظيف) اللغة<sup>32</sup> manier la langue.

#### مبادئ توظيف (إستخدام) اللغة:

تتم عملية الترجمة على مستوى الخطاب/النص لا على مستوى الكلمات و الجمل و انطلاقا من ذلك فإن ممارسة الترجمة تقضي من مبادئها كل عملية وصف و مقارنة لنظاميين لسانيين. تهدف عملية الترجمة إلى تحليل تفصيل و ترابط أفكار المرسل و إعادة صياغتها في اللغة الهدف. يقصد بالتوظيف اللغوي أو الإستعمال اللغوي: التحكم في كفتين مزدوجتين و يتعلق الأمر بكفاءة الفهم compétence de compréhension تمكن هذه الأخيرة المترجم من بلوغ مراد القول le vouloir-dire لصاحب النص الأصلي (التفسير)، أما ثاني كفاءة هي

<sup>32</sup> : Voir, Jean Delisle, Ibid, p 24.

كفاءة إعادة التعبير compétence de réexpression و تسعى هذه الكفاءة إلى إعادة تشكيل النص من جديد و لكن في قالب اللغة (تقنيات التحرير). و تُحتِم هاتين الكفاءتين على المترجم أن يتحكم في مهارتين متكاملتين و هما: مهارة التأويل و الأخرى خاصة بالتعبير.

أثناء عملية الترجمة لا يتعامل المترجم بالطريقة نفسها مع مختلف أقسام الكلام، من أجل إيجاد المكافئ، من أجل ذلك أوجد "ج.دوليل" أربع مبادئ للإستعمال اللغوي و هي على الشكل التالي:

1. مواضع الكتابة.
2. التفسير المعجمي.
  - أ. نقل الكلمات الاحادية المعنى.
  - ب. إعادة تفعيل الأشكال المستخدمة في النظامين اللسانيين.
  - ج. إعادة الصياغة السياقية (إعادة الإبداع السياقي).
3. تأويل الشحنة الأسلوبية.
4. عضوية النص<sup>33</sup> . Organicité de texte

نظرية بيتر نيومارك PETER NEWMAR

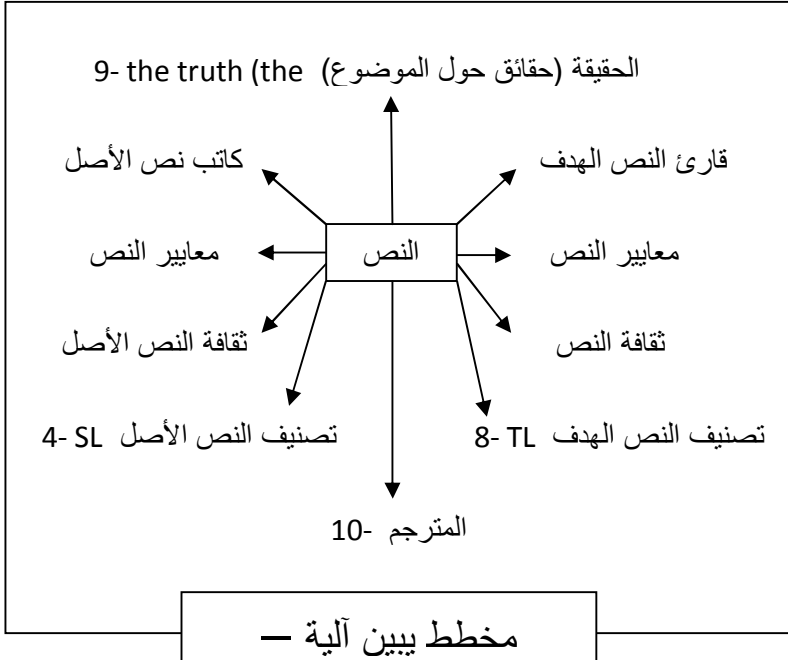
مبادئ عامة:

تتميز مقارنة "بيتر نيومارك" بالحيوية و الديناميكية نظرا لأنها مقارنة تعتمد على النص، فالترجمة بالنسبة إليه إعادة معنى نص ما في لغة

<sup>33</sup> : Voir, J.Delisle, Opcit p 98-99.

الأصل إلى نص في لغة أخرى (الهدف) و قد أخذ على عاتقه الكشف  
عن العلاقة بين المعنى و اللغة و الثقافة و الترجمة.

تتمحور العملية الترجمية حول النص كما يبرزه المخطط الذي وضعه:



ينطلق تعريفه للترجمة من منظور ان الترجمة ممارسة تتم على المستوى  
النصي متجاوزا بذلك المستوى اللغوي.

فيتساءل عن ماهية الترجمة و يجب أنما إعادة معنى نص ما إلى لغة  
أخرى بطريقة يحافظ على مقصدية النص الأصل، للوهلة الأولى يبدو  
الأمر سهلاً، يُقارنُ بعملية التأليف في اللغة الواحدة، فكما يمكننا أن  
نكتب في لغة ما، فإنه يمكننا التعبير في لغة أخرى، ولكن الأمر عكس

ذلك تماما بل أكثر تعقيدا، بمجرد أن تكتب لغة غير لغتك فإنك ستبدو شخصا آخر غير أنت.

ثم يلخص ما يجب أن يقوم به المترجم و كيف يتعامل مع النص الأصل الذي يجب أن يستوقفه:

1- متى يجب المحافظة على الأسلوب الذاتي للكاتب الأصل أو تغييره و التعديل فيه.

2- المواضع و الإتفاقات النحوية و المعجمية المستعملة في نوع معين من النصوص و يتوقف على موضوع و وضعية السياق.

3- مضمون العبارات الخاصة بثقافة النص الأصل.

4- شكل الكتابة النص: كتاب، دوريات، جريدة كما هو متفق عليه حسب تقاليد الكتابة.

5- مراعاة مستوى القراء، حيث يأخذ المترجم في الحسبان المستوى المعرفي للجمهور و اللغة التي يستعملها تكون في متناول الجمهور الكبير فلا يترجم بمستوى أدنى أو أعلى من القارئ.

6- و يطبق التعليمات الثلاثة 2،3 و 4 نفسها على نص اللغة الهدف.

7- ما يتم وصفه و تدقيقه يكون مستقلا عن اللغة المصدر والنص وتوقعات القراء.

8- تنبؤات و نظريات و أحكام المسبقة للمترجم، يمكن أن تكون شخصية و ذاتية أو يمكن أن تكون إجتماعية و ثقافية تحتوي عوامل وفاء المترجم

لجموعته، و التي يمكن أن تعكس جنسية المترجم و تراكمات قيمه الوطنية و الاخلاقية والدينية و طبقته الإجتماعية و جنسه<sup>34</sup>.

يقر "بيتر نيومارك" بإمكانية الترجمة المقبولة و المرضية و لكن المترجم لا يرضى دوما بترجماته و لهذا يسعى دوما لتطويرها و تحسينها، فلا وجود لترجمة كاملة مثالية و صحيحة.

يحاول المترجم أن يوسع معلوماته و تحسين أدواته التعبيرية فتراه دوما يتتبع الدقائق و الكلمات فهو يعمل على أربع مستويات:

أولها الترجمة بوصفها علم حيث تستوجب معرفة وتدقيق الحقائق واللغة التي تصفها. وفي هذه الحالة يمكن التعرف بسهولة على الأخطاء.

ثانيها الترجمة هي مهارة فتستدعي اللغة الملائمة والمناسبة للإستعمال.

ثالثها الترجمة هي الفن التي تميز ما بين الترجمة الجيدة والسيئة، الإبداعية و الحدسية.

أخيرا الترجمة هي ذوق تنوع الترجمة يعكس الاختلافات الفردية<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> : Voir, Peter Newmark, A textbook of translation, First ed, Hall international, 1998, UK, pp 5-6.

<sup>35</sup> : Voir, opcit p 06.



يجد "بيتر نيومارك" أن الترجمة مجال تطور وتطورت معه المناهج فسُطرت له نظريات توجهها وتحدد مبادئها. سبلا ليسلكها ممارسي الترجمة والباحثين فيها، وأن مهمة مناهضة لنظرية الترجمة هي تعريف مشاكلها وتحديدها ثم بذل الفكر في إيجاد حلول لهذه المشاكل وتزويدها بمجموع الإجراءات الترجمة، وأخيرا تقديم الإرشادات للترجمة والترجمة المناسبة<sup>36</sup>.

ثم يضع نقطتين هامتين بمثابة أعمدة إرتكاز تعتمد عليها نظرية الترجمة ألا وهي :

- الإنطلاق من التطبيق العملي.
- دراسة العوامل الداخلية و الخارجية للنص.

« فلا معنى لنظرية الترجمة إذا لم تنبع من مشاكل الترجمة العملية ومن الحاجة إلى التفكير والإهتمام بكل العوامل الداخلية للنص والخارجية قبل إتخاذ القرار<sup>37</sup> »

يرى هذا المنظر الكبير أن تطور الترجمة جعل منها الحرفة القديمة المتجددة، حيث أصبحت أكثر شمولية و إتساعا، تشعبت فروعها فإزدادت الحاجة إلى إستقلالها بذاتها بإعتبارها علم مستقل، و أهم العناصر الجديدة في حقل الترجمة هي كما يراها "بيتر نيومارك":

<sup>36</sup> : Voir, P.Newmark, opcit p 09.

<sup>37</sup> : Peter Newmark, opcit p 09 « Translation theory is pointless and sterile if it does not arise from the problems of translation practice, from the need to stand back and reflect, to consider all the factors, within the text and out side it, befor coming to a decision ».

- 1- التأكيد والحرص على القارئ ونوع النص وهذا ما يستلزم طبيعة النص وسهولة الفهم و كذا السجل الملائم. وذلك حسب ما تكون هذه العوامل مناسبة.
- 2- عدم الإقتصار على الموضوعات الدينية والأدبية والعلمية وتجاوزها إلى المواضيع التكنولوجية و التجارية و الأحداث الجارية، والإشهار و الدعاية بل وإلى كل المواضيع التي تتطرق لها الكتابة.
- 3- الزيادة في تنوع النصوص وأشكالها بدءا من الكتب إلى المقالات والأبحاث والعقود والقوانين والإعلانات والتعليمات والدعاية والإعلان، ووصفات الطهي والرسائل والتقارير وطلبات العمل والوثائق، صار الإقبال على ترجمة هذه الأنواع أكثر من الإقبال على ترجمة الكتب.
- 4- توحيد ومعايرة المصطلحات.
- 5- تشكيل فرق المترجمين والإعتراف بدور المراجعين.
- 6- تأثير اللسانيات والسوسيولسانيات ونظرية الترجمة والتي ستجلى أهميتها عندما ينجح من المعاهد و الجامعات.
- 7- تُستغل الترجمة الآن في نقل المعرفة وخلق التفاهم بين الأمم بقدر استعمالها في نشر الثقافة<sup>38</sup>.

أخيرا نخلص إلى أن الترجمة تخلصت من المجال الضيق للسانيات وخرجت إلى الأفق الرحب للسانيات النص وتغيرت معها طرائقها، فمن مجرد استبدال لغوي آلي بين نظامين لغويين إلى نشاط فكري يحترم النص المراد ترجمته بوصفه كيانا يحمل شحنات نفسية واجتماعية

<sup>38</sup> Voir, P.Newmark, opcit p p 09-10.

يجب مراعاتها أثناء عملية النقل ولا يتأتى ذلك إلا بالتعامل مع النص  
باعتباره كلا منسجما و متناسقا يحتاج إلى القراءة و الفهم.





# التفسير النصي والتواصل منه المنظور الهرمينوطيقي

د. تيرس هشام

أستاذ محاضر (قسم أ) بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة الجبيلي ليايس بسيدي بلعباس

إذا كانت معجزة التواصل تكمن في أن مغزى التجربة أو مضمونها ينتقل من معانيها إلى المتلقي، فإنّ المدار في ذلك كلّه إنّما يكون على الوسيط الذي يسمح بمعاشتها ويخرجها من دائرة الأنا إلى الآخر، إنه النص الذي يثبت التجربة التي في "حالة تخلّقها في تعبير موضوعيّ تتجاوز إطار ذاتيتها، وذلك لأنها تتجسّد من خلال أداة موضوعيّة هي اللغة في حالة التعبير الأدبي".<sup>1</sup>

إنّ الالتفات إلى التجربة لا يعني إهمال الوسيط أو النص من حيث هو بنية لغويّة، ولا يعني كذلك تتبّع مدى مطابقته لها، إذ لا تمّ التجربة إلّا من حيث أنّ النص ينقل مغزاها من الواحدية إلى الآخريّة أي من حيث هو أداة للتواصل، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ التجربة الواقعة لا تختلف كثيرا عن أية مواصفات أخرى تُنتج فيها مادّة التدليل (النص، اللوحة، إلخ...)، ولهذا "تساوى عندريكور -من الوجهة الهرمينوطيقيّة- التصوص الأدبيّة والأساطير والأحلام، طالما أنّ هذين الأخيرين قد تجسّدا في شكل لغوي".<sup>2</sup>

إنّ السّيرورة التي تنتهي بتحقيق النصّ في رموز كتابيّة أشبه ما تكون بالرّؤيا وسردها، وذلك إذا ماثلنا الرّؤيا (أي ما يراه النائم)

بالتجربة وسرّد صاحبها لها بالنّص، وعلى ذلك كان "إطلاق لفظ «حديث» على الحلم في سياق التأويل يرجع إلى أنّ المفسّر أو المؤلّ لا يقوم بتأويل الحلم ذاته ، بل يقوم بتأويل « الحديث » الذي يقصّه صاحب الحلم عن حلمه، بمعنى أنّه يقوم بتأويل العبارات اللّغوية التي يصوغ بها صاحب الحلم الصّور التي رآها في التّوم، فيكون التّأويل هنا منصّباً على الصّور من خلال وسيط هو « الحديث »".<sup>3</sup>

أمّا النّص الأدبيّ فإنّه يستحيل أن يحيط بكلّ تفاصيل التجربة وبكلّ المعطيات الفكرية التي تصاحب عملية إنتاجه، ومع ذلك يظلّ به حدّ أدنى أمين ما يكفي لنقل التجربة أو لنقل مغزاها إلى الآخر كي يعيد خبرتها من جديد، وفي إعادة الخبرة هذه تتمّ عملية التّواصل.

غير أنّ النّص وهو نظامٌ ثانٍ يشتغل على اللّغة التي لا تقتصر على إيصال معطى قبليّ دون أن تحتويه في منظومتها؛ لا يكفي بنقل مغزى تجربة أو نقل بعض تفاصيلها دون إخضاعها لنظامه الخاصّ، وإذا كان بعد تصرّفه فيها موجّها بالدرجة الأولى إلى متلقّ، أي إلى قارئ، فإنّ قدرته على التأثير في الواقع الذي أوجد التجربة، أي بمعنى ما الواقع الذي أنتجه تتجسّد هاهنا.

من المعلوم أن الواقع القبليّ الذي يخلق النّص يحوي أنماطاً من التّفكير مختلفة وقيماً متضاربة تتفاوت في الزّمان وفي المكان درجات شيوعها أو هيمنتها « فالواقع - أي واقع كان - يحتوي في بنائه الثّقافي نمطين من القيم: النمط السائد المسيطر، ونمط القيم النقيض

الذي يكون ضعيفا خافت الصّوت، لكنّه يسعى لمناهضة نمط القيم السّائد»<sup>4</sup> ومن ثمّ فالتّصّ الذي لا يصدّم التّمط السّائد من القيم -أيّا كانت - تكون قدرته على التّأثير أو التّغيير ضئيلة إن لم تكن منعدمة بعكس التّصّ الذي يكسر السّائد ويؤسّس لنمط جديد من التّفكير ومن القيم ومن الدّوق.

ولتوضيح الرّؤية، سنسعى إلى فحص هذه الفكرة من منظور القارئ الذي يشرع في قراءته وهو حائر على موسوعة قبلية تشمل من ضمن ما تشمله المدار (الطّوبيك)، وعلى ذلك يناظر المدار المهيمن على فكر القارئ التّمط المسيطر من القيم، بالرّغم من وجود تخمينات تتّسع أو تضيق كلّما توغلّ في القراءة، ونعطي على ذلك مثلاً تجسيدياً بسيطاً: ذكر قارئ فعلي ( امبريقيّ) أنّه شرع في قراءة قصّة الرّجل الذي رافق السيّدة أمّ سلمة رضي الله عنها زوج الرّسول صلّى الله عليه وسلّم من مكّة إلى المدينة زمن الهجرة، فهاله وهو يقرأ فضائله وخصاله وأهمّها الوفاء في مرافقة أمّ المؤمنين -رضي الله عنها - أن يكون قد مات على شركه (ولم يكن قد قرأ بعدُ بأنّه أسلم)، ومن ثمّ ازداد تطلّعاً لمواصلة فعل القراءة والبحث حتّى انتهى إلى خبر إسلامه واستقرّ بذلك على دلالة ما، والشّاهد هنا أنّ مدار القارئ إنّما يكون كذلك نمطاً سائداً من الأفكار حول التّصّ، وهي أفكار تُؤكّد أو تُنفى حسب بنيته وما تقتضيه.

إنَّ ما تقتضيه البنية يتجلى من خلال التعامل الحايث كما تقدّمه الحلقة الهيرمنيوطيقية عبر ثلاثيّتها: الفهم والتفسير والاستيعاب، فيكون التفسير أنسبَ لمقاربة جوانب موضوعيّة تفحص بناء موضوعيًا لا ينحصر في قصد الكاتب كما لا يفتح لأية قراءة كيفما كانت.

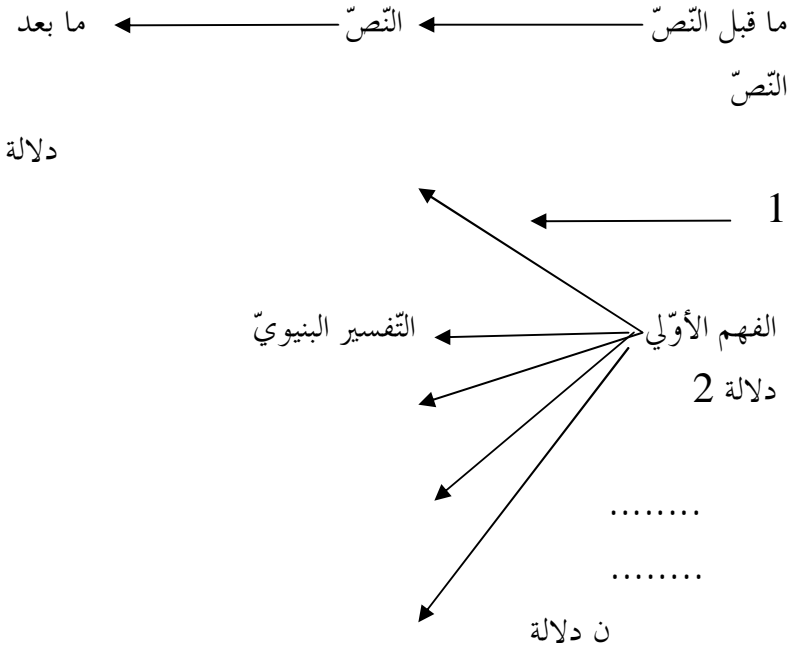
كما أنَّ مرحلة التفسير تُعدُّ خطوة أساسية تضمن انسجام الرؤية الهيرمنيوطيقية وتحول دون إغراقها في الجانب الدّاتيّ، بل إنّها تُعدُّ من منظور ما تحدّيّا ترفعه الهيرمنيوطيقا لتعضيد مناهج العلوم الإنسانية (علوم الرّوح) في مواجهة نظيرتها في العلوم الدّقيقة، وقد أشار "ريكور" إلى أنّ التفسير لم يعد "رهين العلوم الطّبيعيّة وإنّما أصبح آليّة جامعة تنطبق على النّماذج الّلّسنية"<sup>5</sup>.

إنّ هذا لا يعني أنّ وسم هذه المرحلة عند الهيرمنيوطيقين بمرحلة التفسير البنيويّ أو بالمرحلة البنيويّة هو مصادرة للبنيويّة في مفهومها التّاريخي الصّارم الذي أفرزته لسايتات العالم السّويسري "دوسوسير"، وإنّما البنيويّة تعني هنا الفحص الحايث الذي تفرضه هذه المرحلة على تتابع ما للعلامات (النّص)، مما يعلّق ولو بشكل مؤقت إشكاليّة المرجع أو الواقع.

غير أنّ التفسير بوصفه نشاطا محايثا لا يتأسّس على القطعية الجذريّة مع مرحلة الفهم القائم على التّحيّزات والتّصوّرات المسبقة، وإنّما تدخل المرحلتان في فعل تكامليّ ضمن نشاط القراءة "ذلك أنّ التفسير، بوصفه تنصيذا وموافقة بين العلامات، أي باعتباره سميوطيقا،



إنّما يتشيد على قاعدة من فهم ذي درجة أولى ينصبّ على الخطاب بوصفه فعلا غير قابل الانقسام وقادرا على التجديد<sup>6</sup> ويمكننا أن نتصور الفهم ضوء أبيض يخترق موشورا (مرحلة التفسير البنيوي) فتنتج عنه دلالات مختلفة في آخر مراحل القراءة (الاستيعاب):



إنّ مرحلة التفسير الحايث في القراءة الهيرمنيوطيقية لا بدّ أن تستند إلى مرجعية إجرائية تدعمها بآليات الفحص الداخلي لبنى النصّ دون أن تنحرف عن مسار القراءة العامّ الذي لا يبعد المرجع أو الماحول في تناوله لمادّة القراءة، ولعلّ أهمّ مبحث يحوز توفيقا لافتا بين سلطة الحايثة وتحديّ الخارج أو المرجع هو مبحث السيميوطيقا في طروحاتها التأويلية.

## الإحالات:

- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط4، 1996، ص 26 .<sup>1</sup>
- <sup>2</sup> - المرجع السابق، ص 47 .
- <sup>3</sup> - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط4، 1998، ص 227 .
- <sup>4</sup> - المرجع السابق، ص 60 .
- <sup>5</sup> - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 69 .
- <sup>6</sup> - بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، مكتبة دار الأمان، المغرب، ط1، 2004، ص 17 .

## الحذف في القرآن الكريم نماذج منه آيات

أ. بلي عبد القادر

قسم اللغة والأدب العربي - المركز الجامعي - عين تموشنت

أساليب اللغة العربية من التنوع... وألوان التعبير فيها من الدقة... ولا يزال الفصحاء والبلغاء يتخيرون فيها اللفظ للمعنى والمعنى للفظ، والسياق للمقام، والدلالات للمواضع، ويظهرون حين تكون للإظهار ضرورة، ويضمرون حين يكون للإضمار لزوم، فلا يكون الإظهار إطنابا، ولا يكون الإضمار عيا، ولا يقول القائل لهذا: لم حذف؟ ولهذا: لم قدرت؟ ويجيزون العبارة حين تكون الكثرة تقلا وإرهاقا، ويكثرّون مفرداتها حين يكون في التكرير فسحة وسعة، ويقدمون ويؤخرون، ويعرفون وينكرون... وينوعون ما شاء الله لهم أن ينوعوا في طرق الكلام... حتى ما يستطيعوا الاستواء على طريق واحدة، ولا إحصاء ما يمكنهم إحصاءه في فنّ القول... وقد صدق وأجاد من قال على لسان اللغة العربية: (أنا البحر في أحشائي الدرّ كامن O

ولا يزال دارسو اللغة العربية قديما وحديثا يقفون فيها عند كلّ عبارة، لهؤلاء القوم، في شعرهم ونثرهم، وينظرون في كلّ جملة، ويدققون في كلّ مفردة في سياق، ويعجبون ما شاء الله لهم أن يعجبوا لطرق التعبير المتنوعة التي امتازت بها هذه اللغة التي اختارها الله تعالى للقرآن الكريم...

ولما نظر هؤلاء العلماء في القرآن الكريم لغته وأساليبه وآياته ومفرداته، كان إعجابهم وانبهارهم أبعد مما كان عليه إعجابهم وانبهارهم بلغة الفصحاء والبلغاء من العرب، ووجدوا في لغته وأساليبه ما في لغة العرب وأساليبهم وزيادة، مع امتياز الإعجاز والتعجيز...

إنّ الحذف هو أحد هذه الأساليب الكثيرة التي في القرآن الكريم واللغة العربيّة، يرد كلّما اقتضى المقام ذلك في القرآن، وكلّما دعت إليه دواعي التعبير في العربيّة، وكان أبلغ في الأداء من التّصريح. والحذف أو الاستغناء، ظاهرة لغويّة مطّردة يكاد لا يخلو منها باب من أبواب الكلام في العربيّة. وهو وسيلة من وسائل الاقتصاد اللّغويّ، والميل إلى الإيجاز. وكلّما كان الحذف، كان التّقدير، لفهم الإعراب والمعاني والدلالات، والوقوف على مواطن الإعجاز في الكلام.

لقد نظر العلماء في أسلوب الحذف في القرآن الكريم وفي اللغة العربيّة، فوجدوه حاضرا بمقدار حضور كلّ أساليب العربيّة الكثيرة المتنوّعة الأخرى، وقلّبوا النّظر في جهل كثيرات وتعابير مختلفات، فأدركوا ضرورته في الأداء وفي التعبير عن المعاني الجيدة. يقول عبد القاهر الجرجاني عن الحذف:

"هو باب دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر، إذا لم تنطق،

وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تب<sup>1</sup>؛ أي ينمّ عن قدرة فائقة في تركيب التصوص ونظمها، يُلجأ إليه بترك جزء من الكلام لتحقيق الإبانة والإفهام، بدل الذكر والتشيت. ويقول عنه في موضع آخر: "ربّ حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد"<sup>2</sup>، لما له من الأثر البالغ في تأدية المعنى البليغ. "والعرب لا يحذفون ما لا دلالة عليه ولا صلة إليه؛ لأنّ حذف ما لا دلالة عليه منافٍ لغرض الكلام من الإفادة والإفهام، وفائدة الحذف تقليل الكلام وتقريب معانيه على الأفهام"<sup>3</sup>. وأكد ابن السّراج - أيضا - بأنّ حذف جزء من الكلام لا يقع إلّا إذا بقي ما يدلّ عليه، فيقول: (فإنّهم لا يحذفون شيئا إلّا وفيما أبقوا دليل على ما ألقوا)<sup>4</sup>. وإلى مثله ذهب ابن جنّي في كتابه (الخصائص) في باب ما سمّاه (شجاعة العربية) حين يقول: (قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلّا عن دليل عليه، وإلّا كان فيه ضرب من تكلف علم الغيب في معرفته)<sup>5</sup>. وأمّا الإطالة في الكلام فتؤدّي إلى خلل في المعنى وفساد ترفضه البلاغة العربيّة<sup>6</sup>.

إنّ الحذف أنواع كثيرة ذكر ابن هشام منها أكثر من خمسة وأربعين نوعا في (مغني اللبيب<sup>7</sup>). وذكر صاحب كتاب (الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع الحجاز) تسعة عشر نوعا، وذكر لها شواهد من القرآن الكريم<sup>8</sup>:

1 - حذف المضافات، مثل قوله تعالى: ﴿فَبَطُلْمْ مِّنَ الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ طَيِّبَاتٍ أُحِلَّتْ لَهُمْ وَبِصَدِّهِمْ عَنِ سَبِيلِ اللَّهِ كَثِيرًا﴾<sup>9</sup> أي: حرّمنا عليهم أكل طيّبات أو تناول طيّبات<sup>10</sup>. "والطّيّبات التي حرّمت عليهم: ما ذكره في قوله: ﴿وَعَلَى الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا كُلَّ ذِي ظُفْرٍ﴾<sup>11</sup>،

وحرّمت عليهم الألبان، وكلّما أذنبوا ذنبا صغيرا أو كبيرا حرّم عليهم بعض الطّيّبات في المطاعم وغيرها<sup>12</sup> كانت حلالا لهم. والمضاف المحذوف هو أَكَلَ أو تَنَاولَ. والتناول أولى ليدخل فيه شرب الألبان لأنّها من جملة ما حرّم عليهم<sup>13</sup>. وحذف المضاف كثير، "وهو سائغ في سعة الكلام، وحال الاختيار، إذا لم يُشكَل. وإنّما سوّغ ذلك الثّقة بعلم المخاطب، إذ الغرض من اللفظ الدلالة على المعنى، فإذا حصل المعنى بقرينة حال، أو لفظ آخر، استغني عن اللفظ الموضوع بإزائه اختصارا. وإذا حذف المضاف، أقيم المضاف إليه مقامه، وأعرب بإعرابه"<sup>14</sup>. ومثل الشّاهد السّابق قوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾<sup>15</sup>، والمراد: أهل القرية، فلمّا حذف المضاف أعرب المضاف إليه إعرابه لوقوعه موقعه، ومباشرة العامل، فالقرية محفوضة (مكسورة) فلمّا حذف المضاف، أقيم المضاف إليه مقامه، فباشره العامل، فانتصب انتصاب المفعول به، وإن لم يكن إياه<sup>16</sup>. وفي قوله تعالى: ﴿وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ﴾<sup>17</sup>، وقوله تعالى: ﴿وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ اتَّقَى﴾<sup>18</sup>، المراد: برّ من، وإن شئت قلت: ولكنّ ذا البرّ من اتقى. لأنّ (البرّ) حدث (من اتقى) جنة، فلا يصحّ أن يكون خبرا عنه<sup>19</sup>. وأمّا حذف المضاف إليه فأقلّ في الاستعمال وأبعد قياسا في الكلام؛ لأنّ الغرض منه التعريف والتّخصيص، وإذا حذف، كان نقضا للغرض، وتراجعا عن المقصود<sup>20</sup>.

2 - حذف المفعولات مثل قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ يُخَيِّ وَيُمِيتُ﴾<sup>21</sup>، الفعلان متعدّيان للمفعول، والأهم في هذا المقام هو الفعل وليس المفعول، فإنّ الأمر كلّه بيد الله تعالى؛ قد يحيي المسافر والغازي، ويميت المقيم والقاعد، وإنّ قضاءه لا يتبدّل<sup>22</sup>. وفي الآية ردّ على الكفّار الذين

رَأَوْا فِي الْجِهَادِ سَبِيًّا لِلْمَوْتِ وَفِي الْقَعُودِ سَبِيًّا لِلْحَيَاةِ، قَالَ تَعَالَى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ كَفَرُوا وَقَالُوا لِإِخْوَانِهِمْ إِذَا ضَرَبُوا فِي الْأَرْضِ أَوْ كَانُوا غُرًى لَوْ كَانُوا عِنْدَنَا مَا مَاتُوا وَمَا قُتِلُوا لِيَجْعَلَ اللَّهُ ذَلِكَ حَسْرَةً فِي قُلُوبِهِمْ وَاللَّهُ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾<sup>23</sup>. وقوله تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّى . وَالَّذِي قَدَّرَ فَهَدَى﴾<sup>24</sup>. خلق كل شيء، وسواه، وقدر لكل حيوان ما يصلحه فهداه إليه وعرفه وجه الانتفاع به<sup>25</sup>، وهدى الإنسان والحيوان.

3 - حذف الموصوفات مثل قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا رُجِعْتُ إِلَىٰ رَبِّي إِنَّ لِي عِنْدَهُ لَلْحُسْنَىٰ﴾<sup>26</sup>. تقديره: إن لي عنده للمثلة الحسنى<sup>27</sup>. ومثله قوله تعالى: ﴿وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عَيْنٌ﴾<sup>28</sup> أي: حور قاصرات<sup>29</sup>. وقوله تعالى: ﴿وَأَلْنَا لَهُ الْحَدِيدَ. أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ﴾<sup>30</sup> أي: دروعا سابغات<sup>31</sup>.

4 - حذف الأقوال مثل قوله تعالى: ﴿وَالْمَلَائِكَةُ يَدْخُلُونَ عَلَيْهِمْ مِنْ كُلِّ بَابٍ. سَلَامٌ عَلَيْكُمْ﴾<sup>32</sup>. تقديره: يقولون سلام عليكم<sup>33</sup>.

5 - حذف الشُّروط أو جمل الشُّروط وهو مطَّرد بعد الطَّلَب<sup>34</sup> مثل قوله تعالى: ﴿فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ﴾<sup>35</sup>. تقديره: فإن اتَّبَعْتُمُونِي يحببكم الله<sup>36</sup>، أو فإن تبعوني يحببكم الله<sup>37</sup>. كما ورد بدون الطَّلَب في مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّ أَرْضِي وَاسِعَةٌ فَإِيَّايَ فَاعْبُدُونِ﴾<sup>38</sup> أي: فإن لم يتأتَّ إخلاص العبادة لي في هذه البلدة فيأيي فاعبدون في غيرها<sup>39</sup>.

6 - حذف أجوبة الشُّروط أو جمل أجوبة الشُّروط مثل قوله تعالى: ﴿فَإِنْ كَذَّبُوكَ فَقَدْ كُذِّبَ رَسُولٌ مِّنْ قَبْلِكَ﴾<sup>40</sup>. تقديره: فتأسَّ بمن كذب قبلك من الرُّسل أو فاصبروا كما صبروا<sup>41</sup>. ومثله قوله تعالى: ﴿وَإِنْ تَجَهَّرَ بِالْقَوْلِ

فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى ﴿٤٢﴾ ، تقديره: وإن تجهر بالقول فاعلم أنه غني عن جهرك فإنه يعلم السرَّ ﴿٤٣﴾ ، وقوله تعالى: ﴿وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَتْ رُسُلٌ مِّن قَبْلِكَ﴾ ﴿٤٤﴾ ، أي: إن يكذبوك فتصبر ﴿٤٥﴾ .

7 - حذف جواب "لو"، وقد جمعه ابن هشام في المغني مع التوع السابق، مثل قوله تعالى: ﴿أَوَلَوْ كَانَ آبَاؤُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ شَيْئًا وَلَا يَهْتَدُونَ﴾ ﴿٤٦﴾ . تقديره: لا تتبعوهم ﴿٤٧﴾ ، وقوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرَآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ﴾ ﴿٤٨﴾ ، أي: لما آمنوا به ﴿٤٩﴾ ، وقوله تعالى: ﴿لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ﴾ ﴿٥٠﴾ ، أي: لا ترتعدتم وما أهلككم التكاثر ﴿٥١﴾ ، وقوله تعالى: ﴿وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾ ﴿٥٢﴾ .

8 - حذف جواب "لولا"، وقد جمعه ابن هشام في المغني مع التوع السادس أيضا، مثل قوله تعالى: ﴿وَلَوْ لَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ رَوْؤُوفٌ رَّحِيمٌ﴾ ﴿٥٣﴾ . تقديره: لعاجلكم بالعقوبة ﴿٥٤﴾ ، أو لهلكتم ﴿٥٥﴾ .

9 - حذف القسم أو جملة القسم. كثير جدا وهو لازم مع غير الباء من حروف القسم، فإذا لم يذكر القسم فثم جملة القسم مقدرة ﴿٥٦﴾ ، مثل قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ عَلِمْنَا الْمُسْتَقْدِمِينَ مِنْكُمْ وَلَقَدْ عَلِمْنَا الْمُسْتَأْخِرِينَ﴾ ﴿٥٧﴾ . تقديره: والله لقد عرفنا المستقدمين منكم ﴿٥٨﴾ . وقوله تعالى: ﴿لَأَقْطَعَنَّ أَيْدِيَكُمْ﴾ ﴿٥٩﴾ . تقديره: فبعزتي لأقطعن أيديكم ﴿٦٠﴾ . ومثل قوله تعالى: ﴿لَأَعَذَّبَنَّكَ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لِيَأْتِيَنَّ بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ﴾ ﴿٦١﴾ ، وقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ صَدَقَكُمُ اللَّهُ وَعْدَهُ﴾ ﴿٦٢﴾ .

10 - حذف جواب القسم مثل قوله تعالى: ﴿ص وَالْقُرْآنِ ذِي الذِّكْرِ﴾ ﴿٦٣﴾ . تقديره: لنهلكن أعداءك ﴿٦٤﴾ .



11 - حذف المبتدأ مثل قوله تعالى: ﴿إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَقَارُونَ فَقَالُوا سَاحِرٌ كَذَّابٌ﴾<sup>65</sup>. تقديره: هذا ساحر كذاب<sup>66</sup>.

12 - حذف الخبر مثل قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ وَرَسُولُهُ أَحَقُّ أَنْ يُرْضُوهُ﴾<sup>67</sup>. تقديره: والله أحق أن يرضوه، ورسوله أحق أن يرضوه<sup>68</sup>. ومثل قوله تعالى: ﴿أُحِلَّ لَكُمْ الطَّيِّبَاتُ وَطَعَامُ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ حِلٌّ لَكُمْ وَطَعَامُكُمْ حِلٌّ لَهُمْ وَالْمُحْصَنَاتُ مِنَ الْمُؤْمِنَاتِ﴾<sup>69</sup>.

وقد فصل ابن يعيش في حذف المبتدأ والخبر فقال: "اعلم أن المبتدأ والخبر جملة مفيدة تحصل الفائدة بمجموعهما؛ فالمبتدأ معتمد الفائدة والخبر محل الفائدة، فلا بدّ منهما إلاّ أنّه قد توجد قرينة لفظية أو حالية تُغني عن التّلق بآحدهما يُحذف لدلالتها عليه لأنّ الألفاظ إنّما جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم المعنى بدون اللفظ جاز أن لا تأتي به ويكون مُرادا حكما وتقديرا، وقد جاء ذلك مجيئا صالحا فحذفوا المبتدأ مرّة والخبر أخرى"<sup>70</sup>، لما كان في الكلام ما يدلّ على كليهما ويغني عنهما.

13 - حذف بعض حروف الجرّ وهو غالب مع (أن) و(أنّ) مثل قوله تعالى: ﴿يَمْنُونُ عَلَيْكَ أَنْ أَسْلَمُوا﴾<sup>71</sup>. أي بأن أسلموا<sup>72</sup>. ومثل قوله تعالى: ﴿وَاخْتَارَ مُوسَىٰ قَوْمَهُ سَبْعِينَ رَجُلًا﴾<sup>73</sup>. أي من قومه<sup>74</sup>.

14 - حذف الأفعال العاملة مثل قوله تعالى: ﴿قَدْ أَنْزَلَ اللَّهُ إِلَيْكُمْ ذِكْرًا . رَسُولًا﴾<sup>75</sup>. تقديره: وأرسل رسولا<sup>76</sup>. ومثل قوله تعالى: ﴿فَاجْمِعُوا أَمْرَكُمْ وَشُرَكَاءَكُمْ﴾<sup>77</sup>. أي وادعوا شركاءكم<sup>78</sup>.

15 - حذف المفاعيل التي يغلب حذفها كمفعول المشيئة والإرادة والإفساد مثل قوله تعالى: ﴿فَلَوْ شَاءَ لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ﴾<sup>79</sup>، ومثل قوله تعالى: ﴿وَلَوْ شَاءَ لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ﴾<sup>80</sup>. أي: ولو شاء هدايتكم كلكم لهداكم أجمعين<sup>81</sup>. ومثل قوله تعالى: ﴿وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا اقْتُلُوا﴾<sup>82</sup>، أي: ولو شاء الله ألا يقتلوا ما اقتتلوا<sup>83</sup>.

16 - حذف ضمائر الموصولات مثل قوله تعالى: ﴿وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ﴾<sup>84</sup>. أي: وما ذراه لكم في الأرض<sup>85</sup>. ومثل قوله تعالى: ﴿إِنَّكُمْ وَمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ﴾<sup>86</sup>. تقديره: إنكم وما تعبدونه أو تعبدوهم من دون الله<sup>87</sup>.

17 - حذف فعل الأمر مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أُمِرْتُ أَنْ أَعْبُدَ رَبَّ هَذِهِ الْبَلَدَةِ﴾<sup>88</sup>. أي: قل: إِنَّمَا أُمِرْتُ أَنْ أَعْبُدَ رَبَّ هَذِهِ الْبَلَدَةِ<sup>89</sup>. ومثل قوله تعالى: ﴿أَفَغَيْرَ اللَّهِ أَبْتَغِي حَكَمًا﴾<sup>90</sup>

18 - حذف الجملة مثل قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ﴾<sup>91</sup>. تقديره: فقلنا اضرب بعصاك فضرِب فانفجرت<sup>92</sup>. ومثله قوله تعالى: ﴿إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنْ يَضُرِبَ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْبَجَسَتْ﴾<sup>93</sup>. أي: فضرِب فانبجست<sup>94</sup>.

19 - حذف الجمل الكثيرة استغناء عنها لدلالة السياق عليها مثل قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا اذْهَبَا إِلَى الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَبُوا بِآيَاتِنَا فَدَمَّرْنَاهُمْ تَدْمِيرًا﴾<sup>95</sup>. تقديره: فأتياهم فبلغا الرسالة فكذبوهما فدَمَرْنَاهُم تدميراً<sup>96</sup>. ومثله قوله تعالى: ﴿أَنَا أَنْبِئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ﴾. يُوسُفُ

أَيُّهَا الصَّدِيقُ ﴿٩٧﴾. أي: فأرسلوه فأثابه فقال: يوسف أَيُّهَا الصَّدِيقُ <sup>98</sup>. والآيات في كلِّ مقام كثيرة كثيرة..

إنَّ أغلب التَّقديرات الَّتِي اقترحها المفسِّرون والعلماء والتَّحويُّون لم تخرج عمَّا في السِّيَاق، وما يقتضيه المقام.

لقد خاطب القرآن الكريم أناسا فصحاء بلغاء، كانت اللِّغة الرَّاقيَّة شأنهم الأوَّل والبيان اهتمامهم الأوحد، فخاطبهم بما امتازت به لغتهم العربيَّة من خصائص في التَّعبير مثل: الحقيقة والمجاز، والإطناب والمساواة والإيجاز، والذِّكر والحذف، وغيرها من أساليب الكلام. راعى المخاطبين، ومدى استقبالهم الخطاب الَّذي يُلقى عليهم ومدى فطنتهم ونباهتهم ومقدار علمهم بالنَّصِّ اللِّغويِّ.

يلجأ المتكلِّم إلى الاستغناء عن ذكر أجزاء من الكلام اختصارا واقتصادا؛ حين يجد أنَّ الكلام وافٍ محقِّق الفائدة المرجوة منه، فإنَّ كلَّ ما هو مفهوم عند السَّامع يجوز حذفه؛ لأنَّ ذكره لا يحقِّق آية فائدة، فبوجود القرينة في الجملة يفهم الجزء المحذوف وتنهض القرينة بديلا مناسباً من ذلك الجزء <sup>99</sup>؛ فالمخاطب يستعين بهذه القرآئن ولا يكلف نفسه عناء التَّخمين لفهم المعنى الَّذي رسم بوساطة الأدوات اللِّغويَّة الَّتِي استعان المتكلِّم <sup>100</sup>.

إنَّ المتكلِّم في كلِّ الأحوال يُراعي الوضع الَّذي يكون عليه المخاطب ويعنى بنفسه وطريقة استقباله النَّصِّ، ويحاول أن يُبعد كلَّ ما من شأنه أن يحقِّق سأمًا أو مللا عند السَّامع لكي تصل الفكرة إليه.

فإدراك المتكلم بأن المخاطب متواصل معه في فهم الفكرة، والإحاطة بتفاصيلها أصبح مسوغاً لحذف جزء من الكلام يمكن الاستغناء عنه<sup>101</sup>.

ويوجد نوع آخر من الحذف أو التجاوز أو - كما أسماه سيد قطب - الفجوات، يقع ما بين المشاهد في القصة القرآنية، لأن النص القرآني يتجاوز كثيراً من المشاهد والأحداث التي هي في عداد التافلة. يقول سيد قطب في مقام حديثه عن الخصائص الفنية القصة القرآنية: "وثالثة الخصائص الفنية في عرض القصة: تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم المشاهد و(قص) المناظر، مما يؤديه في المسرح الحديث إنزال الستار، وفي السينما الحديثة انتقال الحلقة، بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق. وهذه طريقة متبعة في جميع القصص القرآني على وجه التقريب"<sup>102</sup>.

لنتأمل هذه الآيات ونبحث عن مشاهد محذوفة في قصة أهل الكهف. قال تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا (19) إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذَا أَبَدًا (20) وَكَذَلِكَ أَعَثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرُهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَىٰ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا (21)﴾<sup>103</sup>.

كيف خرج بعض الفتية من الكهف بالورق - ما بين نهاية الآية 20 وبداية الآية 21 - لينظر أزكى طعاما ورزقا بحيث لا يعرفه

أحد من القوم؟ ما بين مشهد الاستيقاظ والنظر بعضهم إلى بعض والحوار الدائر ما بين الفتية ومشهد العثور عليهم. كيف خرج مَنْ خرج من الكهف؟ كيف حاول التّخفّي؟ كيف انتبه إليه القوم؟ وكيف عرفوهم؟ "وهذه طريقة متّبعة في جميع القصص القرآنيّ على وجه التّقريب" 104.

### الإحالات:

- 1 - دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. لبنان. بيروت. دار المعرفة. ط 1422/3هـ - 2002م. ص 107.
- 2 - دلائل الإعجاز. ص 110.
- 3 - كتاب الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع الجواز. أبو محمد عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام الشافعيّ (ت 660هـ). لبنان. بيروت. دار المعرفة. بدون طبعة. بدون تاريخ. ص 2.
- 4 - الأصول في النحو. أبو بكر محمّد بن سهل بن السّراج التّحويّ البغداديّ (316هـ). تح: عبد الحسين الفتلي. لبنان بيروت. مؤسّسة الرّسالة للطّبعة والتّشتر والتّوزيع. ط 1417/3هـ - 1996م. 2/ص 254.
- 5 - الخصائص. أبو عثمان بن جنيّ. تح: محمّد علي التّجّار. لبنان. بيروت. دار الكتاب العربي. بدون طبعة. بدون تاريخ. 2/ص 362.
- 6 - ينظر مراعاة المخاطب في التّحو العربيّ. بان الخفاجي. لبنان. بيروت. دار الكتب العلمية. ط 2008/1. ص 182.
- 7 - ينظر مغني اللّيب عن كتب الأعاريب. جمال الدّين ابن هشام الأنصاري (ت 761هـ). بيروت. لبنان. دار الفكر للطّباعة والتّشتر والتّوزيع. ط 1426/1هـ - 2005م. ص 569 - 609.
- 8 - ينظر كتاب الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع الجواز. أبو محمّد عزّ الدّين عبد العزيز بن عبد السّلام الشّافعيّ (578 - 660هـ). لبنان. بيروت. دار المعرفة. بدون طبعة. بدون تاريخ. ص 2 وما بعدها.
- 9 - النساء/160.

- 10 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص2-3.
- 11 - الأنعام/146.
- 12 - الكشاف. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي. مصر. القاهرة. المكتبة التوفيقية. ج1/ص672. وينظر تفسير القرآن العظيم. الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير. ط6/1404هـ/1984م. لبنان. بيروت. دار الأندلس. ج2/ص448.
- 13 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. 3، وينظر مغني اللبيب عن كتب الأعراب. جمال الدين ابن هشام الأنصاري (ت761هـ). بيروت. لبنان. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. ط1/1426هـ - 2005م. ص579.
- 14 - شرح المفصل. موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلية (ت643هـ). لبنان. بيروت. دار الكتب العلمية. ط2/2011. مج2/ص192.
- 15 - يوسف/82.
- 16 - ينظر شرح المفصل. مج2/ص195.
- 17 - البقرة/177.
- 18 - البقرة/189.
- 19 - ينظر شرح المفصل. مج2/ص192.
- 20 - ينظر المصدر نفسه. مج2/ص201.
- 21 - آل عمران/156.
- 22 - ينظر تفسير البحر المحيط. أبو حيان الأندلسي (ت745هـ). لبنان. بيروت. دار الكتب العلمية. ط2. 2007م/1428هـ. مج3/ص101-102.
- 23 - آل عمران/156.
- 24 - الأعلى/2 - 3.
- 25 - تفسير البحر المحيط. مج8/ص453.
- 26 - فصلت/50.
- 27 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص12.
- 28 - الصفات/48، ص52.
- 29 - ينظر مغني اللبيب. ص583.
- 30 - سبأ/10 - 11.
- 31 - ينظر مغني اللبيب. ص583.
- 32 - الرعد/23 - 24.

- 
- 33 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص13.
- 34 - ينظر مغني اللبيب. ص605.
- 35 - آل عمران/31.
- 36 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص13.
- 37 - ينظر مغني اللبيب. ص605.
- 38 - العنكبوت/56.
- 39 - مغني اللبيب. ص605.
- 40 - آل عمران/184.
- 41 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص13.
- 42 - طه/7.
- 43 - ينظر مغني اللبيب. ص607.
- 44 - فاطر/4.
- 45 - ينظر مغني اللبيب. ص607.
- 46 - البقرة/170.
- 47 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص14.
- 48 - الرعد/31.
- 49 - ينظر مغني اللبيب. ص606.
- 50 - التكاثر/5.
- 51 - ينظر مغني اللبيب. ص606.
- 52 - الكهف/109.
- 53 - النور/20.
- 54 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص14.
- 55 - ينظر مغني اللبيب. ص607.
- 56 - ينظر المصدر نفسه. 604.
- 57 - الحجر/24.
- 58 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص14.
- 59 - الأعراف/124، طه/71، الشعراء/49.
- 60 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص14.
- 61 - النمل/21.

- 
- 62 - آل عمران/152.
- 63 - ص/1.
- 64 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص15.
- 65 - غافر/24.
- 66 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص15.
- 67 - التوبة/62.
- 68 - الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص15.
- 69 - المائدة/5.
- 70 - شرح المفصل. ج1/ص94.
- 71 - الحجرات/17.
- 72 - الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص16.
- 73 - الأعراف/155.
- 74 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص16.
- 75 - الطلاق/10 - 11.
- 76 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص16.
- 77 - يونس/71.
- 78 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص16.
- 79 - الأنعام/149.
- 80 - النحل/9.
- 81 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص17.
- 82 - البقرة/253.
- 83 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص17، وينظر مغني اللبيب. ص591.
- 84 - النحل/13.
- 85 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص18.
- 86 - الأنبياء/98.
- 87 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص18.
- 88 - النمل/91.
- 89 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص18.



- 90 - الأنعام/114.
- 91 - البقرة/60.
- 92 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص18.
- 93 - الأعراف/160.
- 94 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص18.
- 95 - الفرقان/36.
- 96 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص18.
- 97 - يوسف/45 - 46.
- 98 - ينظر الإشارة على الإيجاز في بعض أنواع المجاز. ص18.
- 99 - ينظر مراعاة المخاطب في النحو العربي. ص181.
- 100 - ينظر المصدر نفسه. ص182.
- 101 - ينظر المصدر نفسه. ص182 - 183.
- 102 - التصوير الفتي في القرآن. سيد قطب. لبنان. بيروت. دار الشروق. ط7/1402هـ/1982م. ص187-188.
- 103 - الكهف/19 - 21.
- 104 - التصوير الفتي في القرآن. ص187-188.

#### قائمة المصادر والمراجع:

- 1 - الأصول في النحو. أبو بكر محمد بن سهل بن السَّرَّاج التَّحَوِّي البغدادي (316هـ). تح: عبد الحسين الفتلي. لبنان بيروت. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. ط3/1417هـ/1996م.
- 2 - التصوير الفتي في القرآن. سيد قطب. لبنان. بيروت. دار الشروق. ط7/1402هـ/1982م.
- 3 - الخصائص. أبو عثمان بن جني. تح: محمد علي التَّجَّار. لبنان. بيروت. دار الكتاب العربي. بدون طبعة. بدون تاريخ.
- 4 - الكشاف. أبو القاسم محمود بن عمر الزَّحَّشَرِيّ الخوارزمي. مصر. القاهرة. المكتبة التوفيقية.
- 5 - تفسير القرآن العظيم. الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير. لبنان. بيروت. دار الأندلس. ط6/1404هـ/1984م.

- 
- 6 - دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. لبنان. بيروت. دار المعرفة. ط3/1422هـ-2002م.
- 7 - شرح المفصل. موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلّي (ت643هـ). لبنان. بيروت.
- 8 - كتاب الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز. أبو محمد عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام الشافعيّ (ت660هـ). لبنان. بيروت. دار المعرفة. بدون طبعة. بدون تاريخ.
- 8 - مراعاة المخاطب في النحو العربيّ. بان الخفاجي. لبنان. بيروت. دار الكتب العلمية. ط2008/1.
- 9 - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. جمال الدين ابن هشام الأنصاري (ت761هـ). بيروت. لبنان. دار الفكر للطباعة والتشريع. ط1426/1هـ - 2005م.

## شعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة

بن عطوش عتاوية

أستاذة تعليم ثانوي (اللغة العربية وآدابها) متحصلة على شهادة ماستر تخصص :

النقد الأدبي الحديث والمعاصر

وفي صدد تحضير شهادة الدكتوراه تخصص :تحليل الخطاب وعلم النص

طالبة بجامعة الجليلي ليايس سيدي بلعباس

### شعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة

مرت اللغة الروائية بمراحل و في أولى مراحلها امتازت بالبساطة و الوضوح لاسيما عندما ارتبطت بالواقعية ، خاصة و أن هذا الجنس الأدبي موجه إلى مختلف شرائح المجتمع . و من ثمة فهي تعبر عنه باللغة السهلة البسيطة مسجلة بدقة وتفصيل التحولات الطارئة في المجتمعات سواء العربية أو الغربية.

إن هذه الرواية من خلال لغتها و اكتب موجة التطور الحاصل سياسيا واقتصاديا و ثقافيا ، وما أن ظهرت ما يعرف حاليا بالرواية المعاصرة حتى تعرض الكيان الروائي إلى هزة قوية قلبت موازين هذا الإبداع الذي اتسم بالمباشرة والوضوح ليقفز قفزة قوية نحو لغة الغموض و الغرابة ، لغة الرمز و الإيحاء و تعدد الدلالة و الانزياح إنها اللغة الشعرية التي جعلت الرواية الجزائرية المعاصرة تخترق عالما جديدا بهجرانها للتقليد ورفضها للسكونية ، فغزت بذلك الروح الشاعرية مختلف الفنون لتتميز وتتغرز هذه الرواية بلغة الانسجام

والتناغم والنظام مقتحمة بجلتها الجديدة عوالم التجريب ، هذا التجريب الذي ساهم في انتعاش و ترقية الإبداع الروائي و سنحاول من خلال هذه الدراسة أن نكشف جماليات اللغة الروائية في بعض الإبداعات الجزائرية التي تجملت و تزينت بتلك الروح الشعرية.

### اللغة الروائية :

إن اللغة أداة من أدوات التعبير و هي وسيلة في إيصال الأفكار إلى القارئ و تعد من أهم مكونات الخطاب الروائي وهي شفرة ووسيلة بين المبدع و المتلقي لما تحمله من أفكار و مضامين للنص بكل أبعاده فهي قادرة على تصوير الواقع و الإحساس به عن طريق تنوع لغتها دلالة و رؤى كما إن التنوع « الشكلي للغة الروائية يعد من نتائج التشخيص الأدبي ( لكلام الآخرين ) لأن حضور هذه الخطابات ... يثري الشكل الجديد و يمنحه أصداء خاصة و يحول الرواية إلى نص ثنائي الصوت »<sup>1</sup> فالتنوع اللغوي في الرواية ميزة خاصة و تذكرنا جهود مخائيل باختين بأهمية التنوع اللغوي في الرواية إذ يعتبرها « ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار و يتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية ، فقد تشكلت الرواية و تمت بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية و الخارجية »<sup>2</sup> ومن هنا

<sup>1</sup> محمد سالم محمد الأمين الطلبة ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر

( دراسة نظرية تطبيقية في سينطفا السرد ) ، الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 2008 ، ص32.

<sup>2</sup> زياد العوف ، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي ، مؤسسة النوري للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 1993 ، ص168.

نكتشف أن اللغة مرتبطة بالواقع الاجتماعي و تختلف لغتها باختلاف  
فئاته و هي القلب الذي يحمل إلى المتلقي الفكرة أو العاطفة أو  
الجمال ، الحامل لرؤية الكاتب الإنسانية إن هذه اللغة قادرة على جعل  
الماضي واقعا معيشا و الحاضر مشحونا بتوقعات مستقبلية ، «فهي  
ليست فقط تركيبا نحويا أو صرفيا يخضع لقواعد أو هي مجرد اختبار  
جمالي يزيد من شاعرية النص أو تلاعب بالألفاظ دون إعطاء أهمية  
لدلالاتها الخفية ، ألها في العمق تجربة و بعد إنساني في حياة  
الإنسان»<sup>1</sup> هي كريحة الرسام التي ترسم لنا الواقع بكل ما يحمله من  
مفاهيم و مبادئ وتجارب و أحاسيس و هي في الرواية الوعاء الذي  
يحمل جميع العناصر الروائية كالزمان و الزمان ، و الشخصيات و  
السرد و الحوار و الوصف، و تعتبر من أهم مكونات الخطاب  
الروائي من خلالها تتجدد الأحاسيس اللطيفة ، و المعاني الشريفة و  
يخترق النظام التركيبي للغة نفسها إذ « لا تلتزم اللغة بضوابطها بل  
هناك تمدد واتساع على مستوى المعنى ، أي ليس هناك تطابق  
بين شكل لغة السرد و المعنى الذي يصاحبها »<sup>2</sup> إذ يختفي المعنى الحقيقي  
للكلمة وراء المعنى المصرح به ألها لغة الإبداع تتغير و تتطور

---

<sup>1</sup> ينظر جوادي هنية ، التعدد اللغوي في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " للأعرج  
وسيني ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، قسم الأدب العربي ، جامعة  
بسكرة ، العدد الخامس ، ص 315 .

<sup>2</sup> يوسف الأطرش ، الخطاب السردى و مكوناته من منظور رولان بارت، مجلة السرديات ،  
جامعة منتوري قسنطينة ، العدد 1

باستمرار ودائما هي خاضعة لمتغيرات الحياة التاريخية و السياسية و الاجتماعية و النفسية .

### اللغة الشعرية :

إن اللغة في الرواية ميزتها البساطة و الوضوح لأنها خطاب موجه إلى كافة شرائح المجتمع انتقلت هذه اللغة من التقليد إلى المعاصرة بخرجوها عن المألوف فأضفى عليها جمالية خاصة قفزت بها من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية التي تعني « كل ما ليس شائعا أو عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة »<sup>1</sup>.

فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النشر ومشاكسته المألوف وتنهض أساسا على الانزياح وبتطرقنا إلى الفرق بين اللغة الشعرية و اللغة الغير شعرية فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي أما الشعرية كسرت رتابة التقليد المألوف بمعناها الواضح المعلوم إلى معاني أخرى غير مألوفة يقول أدونيس : « إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر و مواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله ، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة ، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة ، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح فالشعر هو

<sup>1</sup> جون كوين ، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا ، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة مصر 2000 ، ط4، ص 35.

بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»<sup>1</sup> و مفهوم الشعرية بحد ذاته فرض نفسه بقوة في الساحة النقدية الحديثة واختلفت الآراء حوله و كان الاتفاق على مفهوم واحد مستحيلا وشاع بين القراء أن مفهوم الشعرية مرتبط بالشعر فأثبتت الدراسات زيف ما قيل في هذا المجال و يؤكد " تودوروف " ذلك بقوله : « تتعلق كلمة الشعرية ... بالأدب سواء كان منظوما أم لا ، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية »<sup>2</sup> فالعمل الأدبي قد يكون شعري دون الالتزام بخصائص الوزن فالنثر يحقق الإيقاع الشعري دون أن يكون شعرا فيأخذ من الشعر موسيقاه الداخلية التي تحقق جمالية السرد ، وشعرية اللغة هي خروج لغة النثر عن المؤلف وعن المعنى الواضح إلى معان أخرى يدعو غموضها إلى الدهشة ، تمر شعرية اللغة عبر الاهتمام باللغة الروائية و الانتقال بها من المستوى العادي التبليغي إلى المستوى المجازي وفي الوقت نفسه خرق قانون اللغة العادية بإقامة علاقات غير متوقعة بين المفردات و الألفاظ بالاستفادة من تقنيات بلاغية من تشبيهات و استعارات و رموز... الخ و بالتالي الاستثمار الفعال لـ«مكونات العمل... من الألفاظ والصور والخيال وعاطفة و من الموسيقى»<sup>3</sup> وقد أصبحت اللغة الشعرية سمة الرواية

<sup>1</sup> أدونيس ، مقدمة الشعر العربي، دار العودة بيروت، 1979 ص125-126

<sup>2</sup> ترفيطان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ط2، 1990، ص23 .

<sup>3</sup> سعيد الورقي ، لغة الشعر الحديث ، مقوماتها الفنية و طاقتها الإبداعية دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ، لبنان ط3، ص67.

الجديدة التي حققت التجديد وتألفت إبداعيا و سعت إلى تطوير متنها الحكائي و لم تكنف بخصالها الشعرية و تقنياتها الروائية فحسب بل اقترضت من الشعر بعض خصائصه لشري رصيدها لهذا عرفت الرواية على أنها « قصيدة القصيدة »<sup>1</sup> و سنحاول من خلال دراستنا لشعرية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة الانفتاح على بعض عناصر اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغامي و رواية الرماد الذي غسل الماء للروائي عز الدين جلاوجي والتوقف عند بعض المخطات التي حققت هذا الخرق الغير مألوف في اللغة روائية : الانزياح الدلالي:

يعد توظيف اللغة الشعرية في الخطاب الروائي سمة الحداثة في الرواية الجزائرية و الاهتمام باللغة الروائية كفضاء للإبداع ظاهرة تتكرر مع الروائين الجزائريين المابعد حدثين من بينهم الروائية أحلام مستغامي التي اعتنت بلغتها الروائية اعتناء يفوق كل توقع إذ تميزت كل رواياتها ببلاغة السرد و شعرية اللغة و ثراء الأسلوب ، فكل مقاطع نصوصها في ذاكرة الجسد كانت لغة شعرية اقرب إلى الشعر منها إلى النثر و من بين الخصائص الشعرية التي وظفتها خاصة الانزياح الدلالي « فالانزياح الدلالي هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر ووظيفته خلق الإيحاء»<sup>2</sup> وخرق ما هو معتاد و من أمثلة ذلك ما ورد في ذاكرة الجسد .

<sup>1</sup> علي جعفر العلق ، الشعر و التلقي، دار الشرق للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ط 1 ،

1997، ص 171

<sup>2</sup> خليل الموسى ، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر دمشق ، مطبعة الجمهورية ، ط 1 ،

1991، ص 80 .



لقد وظفت " أحلام مستغانمي طاقتها اللغوية لهذا الإبداع الروائي بصبغته الشعرية ، فانفتحت لغتها على فضاء دلالي سمته الانزياح مخترقه بذلك عالم المألوف. إن ذاكرة الجسد عنوانا مراوفا يجلب القارئ ويصبه بحسرة وتساؤل فيجبره على قراءة النص لفك شفرته ، اقترنت الذاكرة بالجسد فشوشت فكر القارئ فالعنوان هو الذي « يسم النص ويسميه بل ويشرف كما لو انه ثريا تضيء العتمة فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق مرايا متعددة للعناوين بحيث يتحول إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول :انه صوت حوارى<sup>1</sup>» منفتح على النص و على المتلقي في آن واحد ،ومن هذا لمنظور تبين خرق عنوان ذاكرة الجسد للمألوف محققا ذلك الجمال الفني بلغة شعرية ولدت الحيرة والتساؤل في نفسية القارئ فدفعته إلى محاولة كشف خبايا النص ، فعلاقة العنوان بالنص تكاملية الأول يعلن و الآخر يفسر فتمثل الخرق الدلالي في عبارة ذاكرة الجسد من خلال التناقض الذي يربط بين كلمتين متنافرتين دلاليا و اذ وردت البنية التكوينية لذاكرة الجسد على شكل جملة اسمية مكونة من كلمتين "ذاكرة" كلمة مكتفية الدلالة و التي تحمل دلالات متنوعة مثل ، الماضي، الغياب ، وتعلق بالذهن أما " الجسد " كذلك مكتفية الدلالة ، والجسد هو " الجسم " كجسم الإنسان المعروف والذي يحمل مجموعة من الدلالات كالحضور ، الحس ، و يتعلق بكائن مادي وملموس

<sup>1</sup> أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي ، مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"، دار الأمان ، الرباط ، ط1، 1417هـ / 1996، ص 22.

فهاتين الكلمتين لا تمت كل منهما للآخر بصلة فالذاكرة لا تنحصر في الجسد لأنه كائن عضوي و الذاكرة محصورة في بوتقة النفس و هذا ما يدفع بالقارئ إلى ولوج أغوار النص لكشف دلالاته العميقة .

إن دلالة كلمتي ذاكرة والجسد دلالة إستعارية إذ أسندت وظيفة التذكر للجسد فجاء العنوان استعارة شبهت فيها الكاتبة الجسد بالذهن الذي يتذكر فذكرت المشبه الجسد و حذفت المشبه به " الذهن و أبقت على لازمة من لوازمه " الذاكرة" فأسندت " الذاكرة للجسد بدلا من الذهن على سبيل الاستعارة المكنية .

و هذا الخرق الدلالي أضفى على العنوان جمالية خاصة و من أمثلة الانزياح في النص : « تزحق موسيقى تيدوراكيس نحوي،وتخترقني نغمة...نغمة.. جرحا.. جرحا»<sup>1</sup> فالانزياح في : تزحف الموسيقى و تخترق ، الزحف يكون في الأرض و الموسيقى تسمع بالأذن الزحف معناه البطء أو ربما من كان يسمع كان شاردا فيفاجأ بالاختراق الذي كان نغمة... نغمة معناه التأكيد على عبور الموسيقى و اختراقها الأذن ، هذا الانزياح كذلك يظهر في قولها : « يا شجرة التوت تلبس الحداد وراثيا كل موسم »<sup>2</sup> الفعل تلبس نسب للشجرة و هي شيء جامد و اللباس ليس للشجر بل هو للبشر و لكن ماذا تلبس الشجرة ؟ إنما تلبس الحداد الذي يدل على الحزن نتيجة وجود موت هذا خروج

<sup>1</sup> أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، دار الآداب ، بيروت، ط13، 1999 ص469.

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 17

عن المؤلف لتحقيق شعرية اللغة إذ المقصود من هذا التركيب امرأة تلتحف السواد لوجود علاقة بين الحداد و السواد فالتوت أسود اللون فشبهت المرأة القسنطينية و هي تلتحف ملايتها السوداء بشجر التوت فعلا لقد شحنت الكاتبة ذاكرة الجسد بطاقة شعرية أكسبتها ذاك التألق الإبداعي .

### السرد العجائبي في رواية "الرماد الذي غسل الماء"

للارتقاء من اللغة العادية الى الشعرية يوظف الكاتب تقنيات و آليات شعرية من بينها تقنية السرد العجائبي فاحتوت رواية "الرماد الذي غسل الماء " لصاحبها عزالدين جلاوجي هذه التقنية التي تداولها الأدباء في كتاباتهم و تناولها النقاد بعدة مفاهيم و لم يجدوا لها مفهوما جامعا مانعا ، إذ نجد " بيار جورج كاستيكس /- **Piere- Goerges Gastex** " هوأول من طرح مسألة العجائبي ، فعرفه على انه " الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخيل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعيا أشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل"<sup>1</sup> و بتعريفه هذا ، فانه يحول كل ماهو منطقي إلى أسطورة ، وكل ما هو حقيقي إلى خيال.

أما " كايوا روجي" فيرى أن العجائبي هو « فوضى .. وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف و تقريبا غير محتمل في العالم الحقيقي

---

<sup>1</sup> بيار جورج كاستيكس، نقلا عن الخامسة علاوي : العجائبية في ادب الرحلات : ابن فضلان نموذجا منشورات جامعة منتوري ،قسنطينة ،2005، ص38

المألف(...)) انه قطيعة للانسجام الكوني انه المستحيل الآتي إلى الفجأة ، كما يؤكد "كاياوا" على ضرورة حضور الفوق طبيعي<sup>1</sup> و من هنا نستشف أن العجائبي هو « فوضى » و مخالفة للمألف ، وانتقال من الواقع إلى اللاواقع و من العالم الحقيقي إلى المتخيل ، وهو هروب من الكون العادي إلى الدهشة و الغرابة والمفاجأة التي تهمز العالم الواقعي ، انه «ابن المخيلة الشرعي الذي يمتلك شهادة اعتراف من القانون الطبيعي والذي يحمل في داخل رحمه القانون الفوق طبيعي فهذا الحنين ما هو إلا ازدواج و مزوجة بين العالم الطبيعي / المؤلف / الواقعي الفيزيائي والعالم الفوق طبيعي / اللامألف / الخيالي / الميتولوجي<sup>2</sup>» إذن العجائبي هو تحول من الطبيعي الى اللاطبيعي مما يترك أثرا في المتلقي و يجذب انتباهه لدرجة الدهشة و الغرابة .

ويمكن القول إن العجائبي هو قناع يرتديه المبدع و يخفي وراءه حقيقة هي من المخطورات أو المسكوت عنها ويمكن أن يكون محاولة للارتقاء بلغة السرد إلى السمو الفني و الجمالي و يقول عز الدين جلاوي : « إن ارتياد عوالم العجائية و الاتكاء على الرمز و عي التلميح هو يقصد خلق عوالم متخيلة ، هو السعي للتحرر من المباشرة ما استطعت إن الإبداع ينطق من الواقع دون شك ،

<sup>1</sup> شعيب حليفي ، الرحلة في الادب العربي ،التجنس ، اليات الكتابة ، خطاب المتخيل ، رؤية للنشر و التوزيع ، 2006، ص24.

<sup>2</sup> نجاح منصوري ، سحر العجائبي في " رواية وراء السراب ... قليلا " لابراهيم درغوثي ، مجلة المخبر ، - جامعة محمد خيضر - بسكرة ، العدد الثامن ، 2121، ص148.

ولكنه يسمو عليه و يتعالى ، وانه ارقى من الواقع و هو ما  
يضمن له الاستمرار و الديمومة ، أتصور دوما أن الأدب يكون  
ناجحا إذا حقق الصدق الفني و الجمالي بالأساس و هذا الصدق  
يتجلى في مستويات كثيرا منها خلق عوالم غرائبية تخيلية»<sup>1</sup> من هنا،  
سنحاول مقارنة تجليات السرد العجائبي في رواية " الرماد الذي غسل  
الماء " أين سلكت الكتابة طريقا غير معهود سبب للقارئ  
الخيرة و التساؤل .

و قد صرح الراوي بعجائية النص بقوله : «هم واحد مازال  
يلح عليا حتى غدا لي كابوسا مرعبا ..هو أن انقل إليك حكاية المدينة  
بعد ان غادرتهما ...وهي حكاية عجيبة لا تحتاج إلى السرد فحسب  
...ولكنها تحتاج للتأمل أيضا ...فما رأيت اغرب منها  
ولا أعجب ...»<sup>2</sup>. وهي إذن حكاية لا يجد لها القارئ تفسيراً لغرابيتها  
فيطوف بمخيلته شرقا وغربا عله يجد جوابا لحقيقة هذه المدينة الذي  
كبلته ليقف أمامها مشدوها متعجبا وكل شوق لمعرفة حقيقتها  
ويتمادى السرد من جديد في كشف هذه الخيرة عندما رفع خبر  
رجوع المقتول إلى الحياة عبر هتافات الصغار : « و كان الصغار يلهبون  
الفضاء يهتكون صمته بأصواتهم العصفورية : مقتول يرجع للحياة...

<sup>1</sup> نؤارة لحرش ، حوار مع الكاتب و الروائي عز الدين جلاوي موقع جريدة  
النصر اليومية الإخبارية الوطنية

الموقع الالكتروني : <http://www.annasronline.com>

<sup>2</sup> عز الدين جلاوي ،الرماد الذي غسل الماء،دار هومة ، الجزائر، ط1 2005.

مقتول يرجع للحياة»<sup>1</sup> ونلمس سحر العجائية الذي كسر رتبة المؤلف بيعث تلك الروح الشاعرية في النص راسما لوحة فنية يتداخل فيها الواقع و اللاواقع و المؤلف و اللا مؤلف .

و يدخلنا الراوي في متاهة العجائية من جديد في مقوله : « قيل إن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة ، و أن منيع العين تدفق رمادا أسود حارا الأيام و الليالي حتى ردمها ، وقتل كل من فيها ، و لم ينج منها إلا من نجاه الله إذن ،هو ضرب من الأفعال الخارقة للعادة كيف بيعث الولي الصالح إلى الحياة ؟وكيف تتدفق عين الرماد رمادا أسود حارا بعدة أيام حتى أهلكت أهلها ولم ينج منها الا من نجاه الله.إن عالم العجائية الساحر وليد مخيلة الروائي المبدع الذي امسك بحبل الابداع الشعري وحبل الكتابة الروائية ،ليحدث متعة الشعر وجمالية السرد الروائي حيث جسد هذا المقطع السردى المفارقة من خلال صورتين متعارضتين ، فمن جهة هناك صورة البعث التي تمثلت في عودة الولي الصالح إلى الحياة ، فضلا عما يرمز إليه من قداسة و نقاء و صلاح و من جهة ثانية هناك صورة الخراب و الدمار التي تبدت من خلال صورة مركبة ظاهرها الحياة و باطنها الموت ، إذ بدل من أن تتفجر العين ماء بوصفه مؤشرا على الخصب و الانبعاث تدفقت رمادا يجمع بين السواد و الحرارة و الردم و القتل.

<sup>1</sup> عز الدين جلّاجي ،الرماد الذي غسل الماء ص44

إذن هناك فضاء ينبعث ، ولكنه يموت في الوقت نفسه ، وهذا يكشف البعد المأساوي في هذا المشهد ، وفي هذا الإطار ، إذا تأملنا الأفعال ، ونلاحظ أن بعث الولي الصالح قد ارتبط بالزمن الماضي المتحقق فعلا " قد بعث " في حين ارتبط ما يتعلق بالعين بالزمن المضارع " تدفق في حالة واحدة ، بالزمن الماضي " ردم ، قتل " في حالتين ، وهذا تأكيد على أن الهلاك متحقق ، و بطبيعة الحال ، هكذا مشهد هو تجسيد للعجائبي الذي يحمل المتلقي في حالة تردد دائم.

و خلاصة القول أن اللغة الشعرية لغة مكثفة مشحونة باليات شعرية كالانزياح و العجائبي الذي تطرقنا إليه في دراستنا شعرية اللغة الروائية المعاصرة و أخذنا نماذج روائية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي و رواية " الرماد الذي غسل الماء " لعز الدين جلاوجي فحاولنا الاقتراب من ملاح الانزياح اللغوي الذي عرفته الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال هذه الدراسة اكتشفنا أن اللغة الروائية متحولة و متغيرة و قد يكتنفها الغموض و الإبهام وقد ارتقت بلغتها حينما أخذت من القصيدة الشعرية جمالياتها باستخدام الرمز الثقافي الموحى ، واستعمال التصوير الفني من خلال الوصف واستعمال الانزياح و الغموض الذي يزيد الرواية شاعرية و تبقى شعرية اللغة في الرواية لها امتدادات أوسع وأعمق.





## المعارضة في الشعر الأندلسي

د. فتحي محمد

جامعة جيلالي ليايس - سيدي بلعباس -

وردت كلمة عَرَضَ في لسان العرب بمعنى المقابلة ، عارض الشيء بالشيء معارضة قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وترد بمعنى القوة والقدرة وإن الرجل لذو عارضة أي ذو جلد وقدرة على الكلام ، وعرض الرجل صار ذا عارضة والمعارضة قوة الكلام وتنقيحه والرأي الجيد، ومنه فلان يعارضني أي يباريني، وعارضته في السير أي سرت حيله وحاذيته، وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل ليس على سبيل التقليد والاحتذاء أو استناد اللاحق على طاقات السابق ، بل يظهر الطاقات والكفاءات الفنية والإبداعية من الشاعر المعارض ، لأن المعارضة شكل من أشكال المنافسة والمفاخرة (دون أن تكون صريحة وععلانية، ولا يكون فيها تجريح بالشاعر الأول ويحرص اللاحق على أن يأتي بمعان أو صور إزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل أو جمال التمثيل ، وتفتح آفاق جديدة في باب المعارضة الشعرية)<sup>1</sup> وتضفي على الشعر العربي صفة الديمومة والاستمرارية وتحقق نوعاً من الاتصال مع التراث واستحضار الماضي في الحاضر .

شكلت المعارضة ظاهرة فنية لافتة في الشعر العربي ، فلم يخل عصر من عصور الأدب العربي من وجود معارضات يعتمد إليها الشعراء لشحن

الملكات وإثبات الذات ، لأنها قد تكون مقياس النجاح أو التفرد بالكمال من الشاعر المعارض، من ذلك فلم تكن بدعوى الإتياع أو التقليد، بل طلباً للإجادة والإتيان والتفوق ،ومن هذا المنطلق (تكون المعارضة من أكثر التقنيات فعالية في عالم الإبداع الشعري، لوجود علاقة جماعية بين الخطاب الحاضر والخطابات الغائبة، على مستوى الأفراد، وعلى مستوى التركيب ، وعلى مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون)<sup>2</sup>، ومن هنا تنشأ المعارضة إلى الماضي انشدادها إلى الحاضر والمستقبل، لأن المعارض يريد أن يظهر لمعاصريه فحولته الشعرية وعلى تحطى سابقه في مجالي الفن والإبداع .

تكشف لنا المعارضات الشعرية عن موقف الشاعر من تراثه الأدبي، إذ يترصده بالبحث والتنقيب والتحليل بالوقوف عن فروق الفاظه وتباين أساليبه، وما بينها من تشابه وتمايز فيمزجها بطرائق عصره، ما يزيد الرؤيا الشعرية وضوحاً وثراء، وهذا يعني أن المعارضة ذات قيمة فنية عظيمة يمزج فيها الشاعر بين التقليد والتجديد والولوج إلى الابتكار والإبداع والتفوق .

يُظهر الشاعر من خلال المعارضة فحولته الشعرية وتفوقه على من عارضه، حيث أبدى علقمة تفوقه على امرئ القيس، حين جرت بينهما منافسة شعرية في وصف الفرس، العنصر المشترك بين الشعارين، حيث فضلت أم جندب شعر علقمة على شعر زوجها امرئ القيس، وفق رؤيتها الموضوعية التي جعلتها ترصد ملامح التفوق بين الشعارين، فكانت الحُكم العدل فيما تفاضلا فيه الشاعران على أساس الصورة الشعرية، فلم يستنجد كلا الشعارين بطاقات سابقه، لأن المنافسة التي هي ضرب من المعارضة كانت آنية حيث أبدى كل شاعر قدرته في التفوق

(فإن العربي إذا قويت فصاحته وسمت طبيعته تصرف وارتجل ما لم يسبقه أحد قبله)<sup>3</sup> في أحداث معنى بديع بألفاظ تتسم بالجزالة والدقة عليها مسحة الابتكار والتميز تؤكد قدرته الشاعرية في البراعة والإبداع الفني .

تقتضي المعارضة في أصلها الجدة والابتكار، فهي شكل من أشكال المنافسة الإبداعية، لم يستخف بها القدماء ولم يهملها المحدثون ، فهي من وسائل توليد الطاقات الدلالية لفن القول نظمته ونشره ، وليست تقليد شاعر لشاعر في زمانه أو لاحق لسابق، في قصيدة من قصائده أو مقطع من مقاطعها، لينسج على منوالها في الوزن والقافية وفي الموضوع نفسه أحياناً امتثالاً لشروط المعارضة، سواء للإعجاب والإجلال والتقدير، أو الاعتداد بالنفس بغية إثبات قدرة التفوق للخروج من دائرة المحاكاة والتقليد، المسعى الذي سلكه بعض أدباء وشعراء الأندلس .

يرى الناقد الأندلسي ابن شهيد ، أن المعارضة نوع من التفوق الشعري وليس إتباعاً وتقليداً، بل هي ضرب من إثبات الذات الأدبية وأمانة من أمارات التفوق والإجادة ، (إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تراكيبه وأرق حاشيته فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض الذي تقدم إليها ذلك المحسن لتشط طبيعتك وتقوى منتك)<sup>4</sup> فهي أداة لشحن القريحة وصقل المواهب وقده زناد الشاعرية وإثراء الحركة النقدية .

يعقد الناقد مقارنته بين النص المعارض والمعارض بإظهار التفوق من المخفق في مبناه ومعناه ، فاتخذها النقاد معياراً للبراعة والإجادة، والشعراء مطية لمعرفة عظمة عبقريتهم وقياساً لجودة

أشعارهم ومحكاً لقرائهم التي لا تعرف الذبول أو الجفاف في عصر دون غيره ، فهي خصبة معطاءة يزيد بها التقارب والاحتكاك مع الشعراء عطاء وغناء وإثراءً ، لأن المعارضة هي إنشاء نص غير النص الأول، بحيث إذا لم يكن للقارئ سابق معرفة بالنص المتقدم لم يدرك معنى النص اللاحق.

ليست المعارضة استنساخاً لنص سابق أو محاذاة نص لنص أو محاكاة على علامته وإيجائياته أو إعادة كتابة على كتابة مماثلة، بل ثمة تخالف وتفارق وفق إمكانية النص وصاحبه، فلكل خصوصياته وسماته الثابتة فيه التي لا تسمح أن يحل النص المعارض محل النص المعارض وأن العلاقة بينهما كما يرى todorov ليست نوعاً من التكافؤ البسيط ولكنه تحولاً كبيراً<sup>5</sup> فلكل نص سماته الموضوعية والفنية .

لا نسوغ لأنفسنا الاعتقاد أن أدباء وشعراء الأندلس كانوا عالة على غيرهم يتلقفون كل ما هو مشرقى على علامته، — كما صور ذلك كثيراً من النقاد العرب<sup>6</sup> — ، كأنهم لا يمتلكون حساً فنياً أو ذوقاً أدبياً وملكة شعرية التي هي موجودة بالجيلة في كل نفس بشرية (الشعر موجود بالطبع في أهل كل لسان، لأن الموازين على نسبة واحدة في إعداد المتحركات والسواكن وتقابلها موجودة في طباع البشر)<sup>7</sup> على اختلاف خلائقهم .

تعكس المعارضات الشعرية مدى اطلاع شعراء الأندلس على تراث أمتهم الذي لم يكن غائباً عن وجدانهم، فتمثلوه سلوكاً في ثقافتهم فاستوعبوه بعمق ، فرصدوا ظواهره الفنية وصوره الشعرية في قصائد مبتكرة مماثلة في شكلها وموضوعاتها رغبة في الإبداع والتفوق

مما أكسب المعارضة قيمة فنية وأعطاهها مشروعية التفاعل والتجدد بين النصوص .

والتي قد تتآلف في حالة تهيج الوجدان شعورياً أو لاشعورياً مع الموروث المكتسب في صور بديعة، فالنص الفني متداخل مع غيره من النصوص شاء المبدع أم أبي في اللفظ أو الصورة، فالنصوص شجرة نسب يسقيها المبدع بأريج صورته لتفوح بعطر شذاها في سماء الفن والإبداع .

ولع أدباء وشعراء الأندلس بمعارضة نظرائهم المشرقيين شعراً ونثراً، كان عبد الرحمن بن أبي الفهد (غزير المادة واسع الصدر حتى أنه لم يكذب يُقَيَّ شعراً جاهلياً أو إسلامياً إلا عارضه وناقضه)<sup>8</sup>، فكان جواداً جامعاً لاين ولا يقصر في ميدان الشعر الأمر الذي يعكس مدى شيوع الشعر المشرقي في بلاد الأندلس وسعة تأثيره في الأوساط الأدبية (ومدى اطلاع "هذه الأوساط" على التراث المشرقي واستيعابه بعمق)<sup>9</sup> فتفشى فن المعارضات الشعرية في الأندلس .

يكشف هذا الموقف الإيجابي عن نشاط الحركة الشعرية التي اتخذت من المعارضة محور نشاطها وحفزت الهمم، لا في مجارة الآخر والسير وفق خطاه والاقتصار على الاعتراف من بحره والاعتماد على فكره، بل جعلتهم في كفتي ميزان واحدة تحذوهم رغبة التجاوز والتفوق بإجادة ما يجيده الغير .

وقف شعراء الأندلس من الشعر العباسي موقف إعجاب وتقدير فأمعنوا في معارضته والنسج على منواله، ففاسوا أشعارهم على متون لها حضورها

القوي في ذهن القارئ العربي، ومن ثمة توجب على الشاعر الأندلسي أن يعتد بنفسه من خلال إعادة بناء النص وتجديده لإظهار البراعة الفنية والمقدرة على مجازة فحول الشعر العباسي، وبذلك قدم شعراء الأندلس شهادة ميلاد جديدة للنصوص التي عارضوها وساهموا بهذه الحركة الفنية دون أدنى ريب في ربط الماضي بالحاضر وفي ازدهار الحركة الشعرية في الأندلس .

وفقاً لهذا المنظور يمكن القول أن المعارضات الشعرية مثلت ظاهرة لافتة عند كثير من شعراء الأندلس حتى أضحت ظاهرة عامة في الشعر الأندلسي، وهل كانت آلة إتباع وتقليد أم تمايز وإبداع، ذلك ما نحاول استجلاءه من خلال معارضة القرشي الأموي لأبي تمام، وتلافياً للإطالة سأقتصر على تنف من قصيدته البائية الشهيرة.

### القرشي الأموي القرطي<sup>12</sup> / أبو تمام

عارض الشاعر القرشي الأموي الأندلسي بائية أبي تمام الشهيرة ، التي مدح بها الخليفة العباسي المعتصم بالله بمناسبة انتصاره في معركة عمورية، والتي مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ - فِي حَدِّهِ الْحَدَّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ<sup>13</sup>

بقصيدة في مدح الخليفة الموحي عبد المؤمن بن علي، بمناسبة عبوره مضيق جبل طارق سنة خمسمائة وخمس وخمسين هـ وحلوله بالأندلس تأهباً لمنازلة نصارى الأسبان، التي مطلعها:

مَا لِلْعِدَا جُنَّةٌ أَوْ قِي مِنَ الْهَرَبِ - كَيْفَ الْمَقْرُ وَخَيْلُ اللَّهِ فِي الطَّلَبِ<sup>14</sup>

تقاطعت القصيدتان في الموضوع ، في التنويه بالشئ والمدح على خليفة المسلمين بانتصاره في أحسم المعارك، أشاد أبو تمام بالانتصار الفعلي الذي حققه الخليفة المعتصم بحد السيف في معركة عمورية متحدياً المنجمين ومسفهاً ادعاءاتهم وما أقرته كتبهم بعدم التمكن من ذلك ، إلا أن الشاعر الأندلسي عبر عن الانتصار لممدوحه في جانبه الفني، لأنه لم يتحقق بعد، بل شرع في التهيؤ له، فاستشرف الغيب بالتعبير من الدلالة على الحال إلى الدلالة على الاستقبال، يجعل الانتصار في الفعل المحقق المنجز، وهو لم يتحقق بعد، الشيء الذي يبين اختلاف تجربة الشاعرين ، فلكل محيطه التميز ما حدا بالنصين إلى التشابه والاختلاف والتمايز أحياناً، ويتفقان في الموضوع المشترك وهو المدح ، فتجانست القصيدتان في الوزن وهو البحر البسيط وكذلك الروي ويشترك الشاعران في هذه الأبيات المدحية في عنصر الخوف والهرب للعدو من ساحات الوغى .

يتعرض أبو تمام إلى هذا المعنى في قوله<sup>15</sup> :

وَلَيْ وَقَدْ لَجِمَ الْخَطِيئُ مَنَظِقَهُ - بِسَكْنَةٍ تَحْتَهَا الْأَحْشَاءُ فِي صَحْبٍ

أَحْذَى قَرَابِينَهُ صَرَفَ الرَّدَى وَمَضَى - يَجْتَثُّ أَنْجَى مَطَايَاهُ مِنَ الْهَرَبِ

مُوكَّلًا بِقَاعِ الْأَرْضِ يَشْرُفُهُ - مِنْ خِفَّةِ الْخَوْفِ لَا مِنْ خِفَّةِ  
الطَّرَبِ

إِنْ يَعُدُّ مِنْ حَرِّهَا عَدَوَ الظَّالِمِ فَقَدْ - أَوْسَعَتْ جَا حِمَّهَا مِنْ كَثَرَةِ  
الْحَطَبِ

يصف أبو تمام إدمار قائد جيش البيزنطيين "نوفل بن ميخائيل" وتوليده يوم الزحف في صمت ورعب من هول الهزيمة خاضعاً لإرادة السلاح، فجنبه وضعفه جعله لا يرفع صوته وعقيرته في صفوف المدبرين، على الرغم من دوي أحشائه صخباً، فتعلم على نفسه دون كلام مفضلاً النجاة بمفرده تاركاً الأصحاب والخلان قادة ومقودين وراء ظهره يتلظون في ذل الهزيمة منكسري الأجنحة، ضعيفي الإرادة على القتال، أنختهم جيوش الممدوح بالجراح وأوسعتهم قتلاً وسبياً .

فبدأت قدما القائد المنهزم من شدة الفرع في خفة وحركة مسرعة لا تطيقها الأرض لتزايد ارتفاع حرارتها، التي اشتعلت من تحتها ناراً بفضل قوة جيش الممدوح الذي أتى على الأخضر واليابس، فصور الشاعر قائد الروم في هربه كأنه منتشياً طرباً بالرقص، لعدم ثبوت قدماه على الأرض لتطور سرعته لا من شدة الطرب والرقص، بل من شدة الخوف وحرارة الأرض التي اشتعلت ساحتها ناراً فزاده وهج المعركة نفاراً، ويتعرض الشاعر الأموي القرطبي<sup>16</sup> إلى المعنى ذاته في الأبيات التالية :

مَا لِلْعِدَا جُنَّةٌ أَوْقَى مِنَ الْهَرَبِ - كَيْفَ الْمَفْرُوحُ وَخَيْلُ اللَّهِ فِي الطَّلَبِ



لو بُدِّلُو قَدَمًا زَلَّتْ بِقَادِمَةٍ-لَأَصَحَّ الكَلَّ طَيَّارًا مِنْ  
الرُّعْبِ

وَأَيْنَ يَذْهَبُ مَنْ فِي رَأْسِ شَاهِقَةٍ- إِذَا رَمَتْهُ سَمَاءُ اللَّهِ بِالشَّهْبِ

يستهل الشاعر قصيدته بتصوير فرار العدو ونهاية أمره في صدر البيت الأول، قبل وقوع أحداث المعركة وأن الهرب هو السبيل الأنجي للنصارى الأسبان قبل مواجهتهم المصير الختوم ، ثم يستدرك الشاعر في أسلوب استفهامي تكملي تنكري استحالة الهرب والخطر يحذر بهم من كل جانب، فجيش الممدوح تدعمه في الأرض قوة إلهية تساهم في مطاردة جيش الكفر ودحر شوكته ، وإن هو حلق في السماء فجيوش الله تحرقه بالشهب فسدت عليهم الأفق وتملكهم الرعب فأوقعهم الخوف في مأزق نفسي لا تطيقه مقومات طبيعتهم البشرية.

إن هذا الاضطراب النفسي والعجز المادي في مواجهة جيش لا قبل لهم به حتم عليهم التفكير، في الخروج من آدميتهم إلى فصيلة الطيور ليستبدلوا أقدامهم بأقدامها، علّها تمكنهم من الطيران للإفلات من ساحات القتال المتربصة بهم، لكن هيهات أنى لهم ذلك؟ فالأرض مطوقة والسماء محروسة بالشهب الحارقة .

اختلف فعل الهرب بين الشاعرين في دلالاته النسقية ، أقصره المرواني على المستوى الفني ولم يجسده الواقع في أرض المعركة ، أما عند أبي تمام فكانت علة انتصار ممدوحه في اعتماده على إرادته البشرية واتكائه على مرجعيته الدينية التي لا تخول له الاعتقاد بأقوال

المنجمين (كذب المنجمون ولو صدقوا) ، في حين أن ممدوح المرواني، استمد قوته من قوة الله بإضفاء نوع من القداسة على أفعال الممدوح الذي يمثل إرادة الله في الأرض وفق المذهب الشيعي، وبذلك تمكن الشاعر من تغيير بنية النص المعارض على المستوى الدلالي في تغيير مقصديته في جانبه التراثي والفني، باستلهاهم طاقات سابقه التراثية وتوظيف بعض معانيها المشتركة، فأضفى عليها طابع الجدة والإبداع، وفق محيطه وما ينسجم مع رغبة ممدوحه.

نخلص مما تقدم أن الشاعر الأندلسي كان ينهل من تراث أمته عن روية وبصيرة بترسم خطى أسلافه في ممارسة تجربته الشعرية ، يتبع ويبدع بتأمل وبعد نظر، فلم يكن يترسم هذه الخطى ترسم المقود لقائده، وإنما بحسن فكر وإجالة نظر ووعي وتدبر، فيأخذ منها ويترك، حسب ما تمليه تجربته الخاصة، باعتماد أصول شعرية لا تتعارض وهذه التجربة النابعة (من صميم التجارب الشعرية في أي زمان ومكان وبعيد النظر في بعض العناصر المكونة للقصيدة المشرقية، فيضيف إليها ما يضيف ويحذف منها ما يحذف حسب ما تمليه التجربة الشعرية نفسها، وما تفرضه التقاليد الفنية، وتستلزمه الملبسات التاريخية والحضارية)<sup>17</sup> لكل مبدع في تفاعله مع بيئته وتواصله مع تراثه الذي يمثل المخزون الثقافي المشترك، فالمعارض لا يلغي النص الموروث وإنما يعيد خلقه من جديد في ثوب غص نظر يحفظ له الجدة والديمومة ، ما يكسب المعارضة قيمة فنية ويعطيها مشروعية وحيوية وتفاعلاً في دينامية تداخل النصوص الشعرية فتجدد الكلمة وترداد القيمة الجمالية للنص المعارض، بازدياد الفنون وحضور الذوق في طلب و إبداع الصورة الشعرية .

وفي السياق ذاته يستوقفنا الشاعر ابن دراج القسطلبي الذي  
لمع نجمه قي سماء الأندلس وتفاخرت به أعلامها ، قال عنه ابن حزم (لو  
لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج لما تأخر عن شأو  
حبيب والمتنبى)<sup>18</sup> ، لعل هذه الميزة التي شعر بها القسطلبي نفسه كانت  
من أهم العوامل في دفعه إلى معارضة المتنبى في قصيدته التي مدح بها  
ابن العميد والتي استهلها :

بَادِ هَوَاكَ صَبَرْتُ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا - وَبَكَاكِ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أَوْ جَرَى<sup>19</sup>

فعارضها القسطلبي بقصيدة مماثلة مدح فيها يحيى ابن المنذر  
صاحب سرقسطة فتصدرها قوله:

بُشْرَاكَ مِنْ طُولِ التَّرْحُلِ وَالسُّرَى - صُبْحِ بَرْوَحِ السَّفَرِ لَاحَ  
فَأَسْفَرَا<sup>20</sup>

يظهر من خلال استقراءنا لديوان ابن دراج أنه وقف شعره  
على فن المديح ، إلا فيما ندر من بعض الآثار المبثوثة في شعره لشدة  
فقره وكثرة عياله ، فاشتدت حاجاته إلى الأموال فتردد على أبواب  
الأمراء والخلفاء مستجدياً بشعره لسد عوزه المتزايد، في حين كان  
مديح المتنبى يوحى بروح من الاستعلاء والشموخ على الرغم من  
استرزاقه بشعره أحياناً .

يلاحظ أن ابن دراج طرق الموضوع في قصيدته المدحية دون  
مقدمات تقليدية وذلك بمخاطبة يحيى بن المنذر صاحب سرقسطة بصفة

مباشرة ولعله استعاض عن ذلك بعلاقاته الطيبة بممدوحه، في حين استهل المتنبي قصيدته بالنسيب ثم خلس إلى ابن العميد، قد يوحي هذا الأسلوب إلى نوع من المنافرة بين النصين، على الرغم من إيلافه في قصائد أخرى للمتنبي .

ومن الملامح المشتركة بين القصيدتين كلاهما في المدح على وزن بحر الكامل وعلى روي حرف الراء، وكلا الشاعرين ذكر اسم ممدوحه صراحة، وأن ممدوح المتنبي لا ينتمي للعروبة إلا بثقافته العربية الغزيرة فهو فارسي الأصل، أما ممدوح ابن دراج فهو عربي الأرومة، للضيق المجال وطول القصيدتين نكتفي ببعض الأبيات نستشف من خلالها أوجه المعارضة بين الشاعرين.

يقول المتنبي :

صُعْتُ السَّوَارِ لَأَيِّ كَفٍّ بَشَّرْتُ  
كَبَرًا<sup>21</sup>  
-بَابْنِ الْعَمِيدِ وَأَيِّ عَبْدٍ  
مَنْ مُبْلِغِ الْأَعْرَابِ أَنِّي بَعْدَهَا - جَالَسْتُ رِسْطَالِيْسَ  
وَالْإِسْكَندَرَا  
وَمَلَلْتُ نَحْرَ عِشَارِهَا فَأَضَافَنِي - مَنْ يَنْحَرُ الْبَدْرَ التُّنْضَارَ  
لِمَنْ قَرَى  
وَسَمِعْتُ بَطْلِيمُوسَ دَارِسَ كُتْبِهِ - مُمْتَلِكًا مُتَبَدِّيًا  
مُتَحَضِّرًا

يستدعي المتنبي في هذا النص شخصيات تاريخية أعجمية لها صيتها في البعد المعرفي والبناء الحضاري، وقد لا يقل مقام ابن العميد عن هؤلاء الأعلام في سعة العلم ورجاحة العقل وسعة الأفكار المشفوعة بالحكم النيرة، وقد تشير هذه الأوصاف إلى رعايته للحياة الفكرية والعلمية وعلى تقديره للعلم والعلماء، تلك سجية فيه فهو من كبار الأدباء، فقد آل إليه علم المنشور بعد عبد الحميد الكاتب، وإذا كان المتنبي مدح ابن العميد بالعلم والحكمة، فإن ابن دراج عارض نهج المتنبي في مدح يحيى ابن المنذر بالرفع من نسبه وإرجاعه إلى ملوك اليمن وحمير، فهو خير خلف لخير سلف، يؤكد ذلك ابن بسام في قوله: (أراه احتذى في هذه الأبيات الأخيرة حذو أبي الطيب في ابن العميد)<sup>22</sup>، وفي ذلك يقول ابن دراج:

وَتَقَاسَمْتُ أَلَا تَسِيغُ حَيَاتَهَا — دُونَ ابْنِ يَحْيَى أَوْ تَمُوتَ  
فَتَعْذُرًا<sup>23</sup>

وَلَقَدْ وَرَدَتْ مِيَاهَ مَأْرَبَ حُقَّالَا — وَأَسَمْتُ خَيْلِي وَسَطَ جَنَّةِ  
عَبْقَرَا

وَنَظَّمْتُ لِلْعِيدِ الْحِسَانَ فَلَا تَدَا — مِنْ تَاجِ كِسْرَا ذِي الْبَهَاءِ  
وَقَيْصَرَا

كَأَلَا وَقَدْ آنَسْتُ مِنْ (هُودٍ) هُدَى — وَلَقِيتُ يَعْزُبَ فِي  
الْقُيُولِ وَحَمِيرَا

وَأَصَبْتُ فِي سَبَاٍ مُورَثَ مُلْكِهِ — يَسْبِي الْمُلُوكَ وَلَا يَدِبُ لَهَا  
الضَّرَا

فكأنما تابعتُ تُبَعِّعَ رَافِعاً — أَعْلَامَهُ مَلِكاً يَدِينُ لَهُ  
الوَرَى

يعكس النص سعة ثقافة الشاعر في توظيفه للتاريخ مثلما فعل المتنبي، واتخذ مصدرًا لمادته الشعرية بإيراده لأسماء القبائل والأعلام والمواقع ذات المعالم الحضارية، فكان عليمًا باللغة والخبر والنسب، مما حمّله على معارضة المتنبي، كان ابن دراج (بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام وهو أحد فحول الشعر وكان يجيد ما ينظم ويقول<sup>24</sup>) وفي ذلك تأكيد على نضج الشخصية الأندلسية.

ويلاحظ على الشاعر أنه لم يذكر بلد ممدوحه بالاسم ، بل استعار له أسماء أماكن عربية "مأرب، عبقر، يمن، حمير، " تضرب بجذورها في أعماق الحضارة العربية ليؤصل نسب ابن المنذر وليؤكد أن ملكه ضارب في القدم ، وقد ترمز هذه الأسماء للخصوبة والنبوغ الفكري، وفي ذلك إشارة إلى أرض الكرم والسخاء وقيم العروبة التي حل بها الشاعر في كنف ابن المنذر ، وبذلك يكون ابن دراج استمد صورة ممدوحه من الذاكرة العربية ذات الجذور التاريخية، خلافاً للمتنبي الذي استمد ها من الحضارات القديمة ولم يلتفت للعنصر العربي إلا في كلمة متبدياً ولعل في ذلك تباين الشاعران في مرجعية صورة الممدوح ، أخيراً لا يمكنني القول أي وفيت الموضوع حقه، فهو أكبر من هذه القراءة المتواضعة، إن أصبت فبتوفيق من الله، وإن أخفقت فذاك تقصير مني.

## الإحالات

- 1- ينظر أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر بيروت ، 7 / 1997 ، مادة عَرْضَ
- 2- أحمد الشايب : تاريخ النقائض في الشعر العربي ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 3 1998، ص7
- 3- رفعت سلام : هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997 ، ص 61-62.
- 4- ابن جني عثمان : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، القاهرة ، 1999، ص 27 .
- 5- ابن بسام علي : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت ، د ، ت ، ص 1 / 287 .
- 6- ينظر محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقارنة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت ، ط1، 1979، ص 252 .
- 7- أمثال شوقي ضيف ، أحمد أمين ، عباس محمود العقاد وغيرهم
- 8- ابن خلدون عبد الرحمن : العبر وديوان المبتدأ والخبر، دار الكتاب اللبناني بيروت ، 1 / 1983، ص1124
- 9- أبو محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي : جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس ، تحقيق روية عبد الرحمن السويقي دار الكتاب العلمية بيروت، ط 1، 11997 ، ص245.
- 10- علي الغريب محمد الشناوي : المعارضات في الشعر الأندلسي ، القصيدة العباسية نموذجاً ، مكتبة الآداب ، القاهرة ط 1 ، 2003 ص 3
- 11- من أسرة أموية سكنت الأندلس، ويعرف بالطليق ، وهو حفيد الشاعر الشريف الطليق ، عايش الدولة الموحدية ومدح ذويها من أهل الجاه والسلطان، ولم نثر على تاريخ ميلاده أو وفاته
- 12- أبو تمام : الديوان ، ضبط وشرح ، شاهين عطية ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط 3 2003 ، ص 18

- 13- ابن صاحب الصلاة عبد الملك : تاريخ المن بالإمامة على المستضعفين ، تحقيق عبد الهادي تازي ، دار الأندلس ، بيروت ، 1964، ص 120
- 14- أبو تمام : الديوان ، شرح وضبط ، شاهين عطية ، ص 1 2
- 15- ابن صاحب الصلاة عبد الملك : تاريخ المن بالإمامة ص 160
- 16- محمد أمين المؤدب: الإتياع والابتداع في الشعر الأموي، القصيدة المادحة أنموذجاً، الرباط ط 1، 2002 ص 128، 129.
- 18 - أشرف علي دعور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلبي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د، ت، ص 96 .
- 19 - ديوان المتنبي : ناصف اليازجي دار الجليل بيروت ، 2 / 1995 ص 980
- 20 - ابن دراج : الديوان ، تحقيق ، م ، ع ، مكي ، دمشق ، 1964 ص 120
- 21 - نفس المرجع ص 989
- 22 - علي ابن بسام: الذخيرة ص 75 .
- 23 - ابن دراج القسطلبي : الديوان ، ص 124 .
- 24 - أبو منصور الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، ج 2 / ص 103 .



# المكتبات الرقمية في عصر المعلوماتية بين التطوير والتعميم

د. نادية لقجع جلول سايح / أستاذة محاضرة

جامعة سيدي بلعباس

تمهيد:

عصرنا ليس كباقي العصور المتعاقبة... عصرنا تَفَجَّرَتْ فيه المعارف، وتزاحمت على حوافه التكنولوجيات المتطورة، وتراكم في آفاقه زخم الابداع العلمي، فبات يلحُّ على الحركة القصوى والانبعاث المتجدد للآلة التي أضحت عصب الحركة عند الانسان، إن هذا التزاحم، وهذا التراكم وهذا الانبعاث.. بحاجة ماسة للتحليل والتنظيم والمعالجة، والذي عجز أمامه العقل البشري في أن يسهل احتواء كل هذا الفيض المعرفي، ولأن الحاسوب قد صاحب مراحل التطور، فحريٌّ بالإنسان أن يطوِّعه ويطوِّر أدواته على قاعدة اللغة العربية التي تلج معه بدورها فضاء التقنيات الحديثة، مكتسبة بذلك الوسائل العلمية التي تجعل منها أداة عملية في ميدان النشر الالكتروني.

ساعدت مصادر المعلومات الإلكترونية حصول المرء على المعلومات التي يرغب فيها، بغض النظر عن مكان تواجده، في السيارة، في المقهى في البيت، في العمل... بكل سهولة ويسر لعدم تطلبها وسائل ضخمة، فهي لا تحوي سوى على التقنيات والأجهزة، ومنافذ الاتصال ومعداته لربط المستفيد بقواعد وشبكات المعلومات أينما كانت.

## المكتبات الرقمية Digital Library :

إن التجديد التربوي يعد ضرورة تقتضيها متغيرات العصر الحديثة، ويهدف هذا التجديد إلى تحسين نوعية التعليم وتطويره شكلاً ومضموناً، طريقة ومحتوى. ولا يتم ذلك بطريقة عفوية بل لابد أن يتم على ضوء البحث العلمي المسخر لخدمة التعليم وعلاج مشكلاته ومشكلات المجتمع، لذلك يجب التركيز على أهم الأبحاث والتجارب والمشروعات التربوية التي تهدف إلى التجديد وتقديم العديد من الابتكارات الحديثة. فالإفادة من هذه الأبحاث يستلزم نظاماً تربوياً يسعى ويصبوا إلى التقدم والتطور. فالهدف الرئيسي من التجديد التربوي، هو تطوير النظام التعليمي وزيادة إنتاجيته، وفاعلية مخرجاته<sup>1</sup>.

تأثرت المكتبات الرقمية بالتكنولوجيا الحديثة، وأصبحت وسيطاً بين المستفيد ومصادر المعلومات الإلكترونية ، فالحواسيب وتقنيات الاتصال عن بعد، المتاحة في العديد من المكتبات الإلكترونية، تيسر كثيراً على مستخدميها الحصول على ما يآربهم من المصادر المتوفرة في قواعد البيانات، وشبكات المعلومات المحلية والخارجية.

### مفهوم المكتبة الرقمية:

المكتبة الرقمية مجموعة من المصادر الإلكترونية والإمكانات الفنية ذات العلاقة بإنتاج المعلومات ، والبحث عنها واستخدامها ، وهي امتداد ودعم لنظم تخزين المعلومات واسترجاعها وإدارة المعلومات الرقمية.

وهناك تعريف شامل طرحه محمد فتحى عبد الهادى: المكتبة الرقمية تلك التى تقتنى مصادر معلومات رقمية، سواء المنتجة فى شكل رقمى، أو التى تم تحويلها إلى الشكل الرقمى، وتجرى عمليات ضبطها ببيوجرافياً باستخدام نظام آلي، كما يتاح الوصول إليها باستخدام الحاسبات الآلي أو عبر شبكات محلية أو موسعة أو الإنترنت.<sup>2</sup>

مع بداية التسعينات من القرن العشرين، أخذت المكتبات تتجه نحو التحول أو الانتقال من المكتبات التقليدية إلى ما يعرف الآن بالمكتبة الرقمية library Digital. وقد ساعد على ذلك ظهور شبكات الانترنت. صحيح أنها لا تزال في بداياتها تواجه تحديات كبيرة وعديدة سواء من الناحية الإدارية أو التنظيمية أو حتى من ناحية الغموض الذي يحيط مفهوم المكتبة الرقمية. إلا أن تيار التكنولوجيا المتدفق والسريع سرعان ما جعل منها مصدراً إلكترونيا لكل شرائح المجتمع.

يمكن تحديد العلاقة بين شبكة الانترنت، والمكتبة الرقمية حيث أن الانترنت وما يحتويه من مصادر ضخمة للمعلومات، أو ما يعرض على WWW لم يصمم لحزن واسترجاع المعلومات عن الأدب المنشور وفق نظم المكتبة، وإنما يمكن تصوره بأنه عبارة عن مخزون غير منتظم لتتاج جماعي ولما ينشره العالم من منشورات رقمية، وباختصار شديد فإن الانترنت ليست هي المكتبة الرقمية.<sup>3</sup>

هناك من عرفها بأنها مجموعة من المعلومات الإلكترونية منظمة للاستخدام على المدى الطويل. وقد ذكرت "منى الشيخ" تعريفاً علمياً للمكتبة الرقمية

الذي يبعد المكتبيين عن الغموض والالتباس هو أن نفترض أولاً أن المكتبة الرقمية هي مكتبة تقليدية من حيث المفهوم والأداء والأهداف، ومن حيث المهمات المكلفة بها من اقتناء الجوامع، وحفظها، وتطويرها، والتحليل الموضوعي لها، وإعداد البليوغرافيات، والكشافات، وخزن واسترجاع المعلومات والخدمات المرجعية الأخرى، وخدمات المستفيدين بشكل عام<sup>4</sup>.

قارن "عبد الوهاب أبو الخيل بين المصطلحات المختلفة" على الرغم من أن هناك من يعتقد أن مصطلح المكتبة الرقمية قد يستخدم كمترادف لمصطلح المكتبة الإلكترونية، إلا أن ثمة اختلافاً بينهما، لأن المكتبة الإلكترونية تحتوي على مصادر معلومات إلكترونية كالمصادر المتاحة على الخط المباشر للاتصال بقواعد معلومات عالمية ومحلية، ولكنها قد تحتوي في الوقت نفسه على مواد أخرى تقليدية. بمعنى آخر، أن وجود مواد إلكترونية في أي مكتبة أو حتى استخدامها بشكل موسع، لا يوجب تسميتها بمكتبة رقمية. فالمكتبة الرقمية تعتمد اعتماداً كاملاً على الشكل الإلكتروني الرقمي فقط، أي ليس للمواد التقليدية أي وجود بها.

ثمة تقارب شديد بين مصطلح المكتبة الرقمية Digital Library والمكتبة الافتراضية Virtual Libaray . فالمصطلحان مترادفان ويستخدمان ليقصد بهما تلك القواعد الإلكترونية للمعلومات التي يتم الوصول إليها في أي وقت ومن أي مكان. فالحقيقة إن المصطلحان متداخلان ومتربطان بشكل يصعب معه الفصل بينهما، وهذا أحد أسباب الغموض الذي يعتري مفهوم المكتبة الرقمية.

وما زاد من غموض هذه المصطلحات وتداخلها، هو أنها مصطلحات حديثة العهد في تخصص المكتبات والمعلومات. فمن وجهة نظر مرحلية أو تاريخية فقد وُجدت: المكتبة التقليدية ثم المكتبة الإلكترونية ( التي يمكن أن يندرج تحتها المكتبة الافتراضية والمكتبة المهيبرة ) ثم أخيراً المكتبة الرقمية.<sup>5</sup>

### مميزات المكتبة الرقمية:

من خلال ما سبق يتضح أن هناك العديد من التعاريف للمكتبة الرقمية، وقد ذكرت رابطة مكتبات البحث **Association Of Research Libraries** بعض العناصر الشائعة التي ميزت هذه التعاريف وهي:

- ليس للمكتبة الرقمية كيان واحد.
- تتطلب المكتبة الرقمية تقنية لربط مصادرها العديدة.
- تربط بين العديد من المكتبات والمعلومات الرقمية حتى انتهاء المستعملين.
- الهدف من المكتبات الرقمية هو الوصول والربط بين المكتبات الرقمية، والخدمات المعلوماتية في أنحاء العالم.
- مجموعة المكتبات الرقمية لم تحدد فقط لتوثيق البدائل، بل امتدت أعمالها إلى أعمال رقمية التي لا يمكن أن تمثل في صيغ مطبوعة.
- ويمكن تأييد ذلك بما وضعته "مبنى الشيخ" من مواصفات للمكتبة الرقمية وهي:

• المكتبات الرقمية D.L. هي الوجه الرقمي Digital face للمكتبة التقليدية والتي تضم مجاميع رقمية بالإضافة إلى المجاميع التقليدية ، وتضم كذلك مجاميع إعلامية أخرى ثابتة . فهي تضم مصادر إلكترونية وأخرى مطبوعة.

• المكتبات الرقمية D.L. تضم مواد رقمية أخرى تتواجد خارج الحدود الإدارية التي تعنى بها المكتبة الرقمية.

• المكتبات الرقمية تضم كل الإجراءات والخدمات التي تشكل العمود الفقري الأنظمة المكتبات ، ومع ذلك فإنّ هذه الإجراءات التقليدية لا بد أن يعاد النظر فيها وتصعيدها ضمن مفهوم المكتبات الرقمية لإسعاف متطلبات المواد الرقمية Digital media والمواد التقليدية الثابتة Fixed media.

• المكتبات الرقمية تقدم منظوراً عاماً متناسقاً لكل المعلومات التي تحتوي عليها المكتبة بصرف النظر عن شكلها وتصميمها.

• المكتبات الرقمية سوف تخدم مجموعة محدودة أو تابعة لها من المستخدمين، كما تفعل المكتبات التقليدية في الوقت الحاضر بالرغم من أن هذه المجموعة قد تنتشر وتتداخل بشكل واسع.

• يتطلب من المكتبات الرقمية الجمع بين مهارات مكتبية ومهارات أخصائيي الحاسوب<sup>6</sup>.

أغراض المكتبة الرقمية وأهدافها:

- تعجيل التصوير المنظم لتجميع وتخزين وتنظيم المعلومات والمعرفة في صيغة رقمية، وذلك لتوفر في مجموعة المكتبات الرقمية.
- إيصال المعلومات الاقتصادية والمعلومات المهمة إلى الجميع.
- تشجيع الجهود المتعاونة التي ترفع من استثمار مصادر البحث واستخدام الحاسبات وشبكات الاتصال.
- تقوية التعاون والاتصال بين مجالات البحوث والأعمال والحكومة وأيضاً المجتمع التربوي.
- المكتبات الرقمية تأخذ دور قيادي للجيل، ونشر المعرفة في المناطق المهمة والاستراتيجية.
- المساهمة في إعطاء فرص دائمة للتعليم.
- سمات المكتبة الرقمية:

في أثناء بناء المكتبة الرقمية ينبغي أن يراعى الجمع بين المواد التقليدية، ونصوص الوثائق في شكلها المحوسب، كما يراعى التصميم التكنولوجي الذي يستند إلى بناء شبكة اتصال عالية السرعة، وارتباط سريع بالإنترنت، مع ضرورة إعداد قواعد بيانات متعددة الأطراف، قادرة على تخزين وتنظيم وإتاحة المصادر الإلكترونية بمختلف أشكالها، مع توفير مداخل خاصة لاسترجاعها وتقديم خدمات الإنترنت المعروفة، وأهمها البريد الإلكتروني، وإنزال الملفات، وتصفح المواقع ونقل الملفات، وتراسل المعلومات، وإدارة الملفات والمصادر الإلكترونية مثل الكتب والدوريات الإلكترونية، وقواعد البيانات البليوغرافية، والأدلة والمراجع المحوسبة،

والفهارس، والكشافات، والمستخلصات، ووسائط الميديا Multimedia ،  
والنصوص وغيرها. وهناك سمات أساسية للمكتبة الرقمية وهي<sup>7</sup>:

- 1- قدرة النظام الآلي على إدارة مصادر المعلومات.
- 2- القدرة على ربط متعهد المعلومات بالمستفيد من خلال القنوات الإلكترونية.

3- قدرة العاملين على التدخل في التعامل الإلكتروني عندما يعلن  
المستفيد عن حاجته إلى المساعدة للوصول إلى المعلومات.

4- القدرة على تخزين المعلومات وتنظيمها ونقلها إلكترونياً، واستيعاب  
التقنيات الجديدة المتاحة في عصر الإلكترونيات لدعم قدرتها على تقديم  
خدمات جديدة متطورة.

إن نجاح المكتبة الرقمية وضمان فاعلية خدماتها يعتمد بشكل  
أساسي على كفاءة العاملين فيها، ومدى قدرتهم على التعامل مع وسائل  
تخزين وتنظيم وبث المعلومات، واستثمار التقنيات المستخدمة في مختلف  
مراحل التشغيل.

فوائد المكتبة الرقمية:

- تمكن الباحث من الوصول إلى محتويات المكتبة ومصادرها من أي  
مكان يتواجد فيه كمزله أو مكتبه الخاص أو أماكن أخرى خارج مبنى  
المكتبة، دون الحاجة للذهاب إلى المكتبة، بل إن المكتبة الرقمية تأتي بالمكتبة  
إليه.

- تعطي المكتبة الرقمية القدرة لعدد من الأشخاص والباحثين (ولو  
تباعداً في أماكنهم) على استخدام نفس مصادر المعلومات في المكتبة  
والبحث فيها في الوقت نفسه.



• إمكانية تحديث المعلومات في المكتبة الرقمية، حيث إنها تحتوي على مصادر معلومات تحتاج إلى تحديث: كالموسوعات والأدلة وغيرها من المراجع، حيث تُضاف التعديلات الجديدة التي يدخلها الناشر آلياً إلى قاعدة المعلومات في المكتبة.

- تمكن من وصول الباحث إلى مصادر المعلومات في أي وقت يشاء.
- تقلل من الحجم المحسوس لتخزين المعلومات بشكل فعال .
- تقلل من التعامل الفعلي من الأشياء بنفسها كأن تستخدم الكتاب نفسه دائماً ولمرات عدة حتى يلى.
- توفر الفرصة لاستثمار أفضل للأموال المصروفة، وتحقيق أفضل مما يعني فاعلية الأموال المصروفة.

#### مكونات المكتبة الرقمية واحتياجاتها:

إن تأسيس أو بناء مكتبة رقمية يطرح تحديات جدية، لأن تحويل المواد الرقمية إلى تقليدية لن يكون بالأمر السهل والمباشر كما هو الحال عند دخول التقنيات السابقة إلى المكتبات كالفديو والأسطوانات وغيرها، إذن لكي ننشئ مكتبة رقمية لابد من توفر بعض المكونات والاحتياجات وهي:

- انتقاء المعلومات التي يمكن بثها.

- إدخال المعلومات بأشكال مختلفة، بمعنى أن يكون قادراً على التعامل مع أوعية المعلومات شكلاً ومضموناً.

- مهارات في نظم الاسترجاع، وهي ذات أبعاد تكنولوجية وموضوعية في آن واحد<sup>8</sup>.

1. احتياجات قانونية وسياسة تنظيمية، وهذا يأتي في المرتبة الأولى حيث تحدد الحقوق والواجبات للهيئة أو المؤسسة التي يمكن من خلالها بناء استراتيجية واضحة وتحديد الأبعاد والأهداف من هذا المشروع.
2. احتياجات من أجهزة تقنية خاصة بتحويل مواد المعلومات من تقليدية إلى رقمية، بالإضافة إلى أجهزة الحاسب والاتصالات.
3. احتياجات من برامج وبروتوكولات الربط واسترجاع المعلومات، لاسيما المتعلقة بتعريب نظم الحاسبات.

4. احتياجات بشرية مهمة بالتخصص الموضوعي في النقاط الثلاث السابقة، ونقصد بها الأمور القانونية والتكنولوجية فيما يخص الحاسبات والاتصالات والبرامج. هذا بالإضافة إلى أخصائي معلومات متمرس قادر على إنجاز المهام. إنَّ من أهمِّ احتياجات بناء المكتبة الرقمية هو بناء مجاميع رقمية بحجم يمكن أن يجعلها ذات فائدة حقيقية<sup>9</sup>.

#### أهمية المكتبة الرقمية في التعليم والبحث العلمي:

مادامت المكتبة الرقمية تعتمد على المصادر الإلكترونية، فإن الطالب هنا سيتمكن من الحصول على ما يريدده وهو في بيته أو مدرسته أو مكتب عمله، إن مرّاصد البيانات الإلكترونية والكاشفات تكفل للمستفيد القدرة على البحث في كميات هائلة من المعلومات بسرعة.

تقدم المكتبة الرقمية السرعة في الوصول إلى المعلومات، والاستفادة من الكميات الهائلة من المعلومات حيث تكون المكتبة متصلة بمكتبات أخرى.

تعد المكتبة الرقمية من التجديدات الحديثة المستخدمة في الدول المتقدمة كالولايات المتحدة الأمريكية مثل مكتبة الكونجرس، مكتبات ستانفورد الرقمية The Stanford Digital Libraries Project والتابعة لجامعة ستانفورد، مشروع المكتبة الرقمية التابعة لجامعة كاليفورنيا في بركلي California at Berkely Of University ، المكتبة الرقمية التابع لجامعة ميتشجن University of Michigan ، ومكتبة جامعة كولومبيا Columbia University التي نفذت عددا من الخطوات أو المبادرات من أجل المكتبة الرقمية. أما بالنسبة للملكة المتحدة فقد قامت بمشروع مكتبة بيوولف الإلكترونية البريطانية British Library's Electronic The Beowulf Project الذي يوفر للباحثين صوراً رقمية للمخطوطات وبعض الوثائق الأخرى.<sup>10</sup>

وقد شرعت المنظمة العربية للتنمية الإدارية في إنشاء أول مكتبة رقمية عربية بالقاهرة، وأنها تعد الأولى من نوعها في مصر والعالم العربي، والتي تستخدم الباحثين العرب في مجال الإدارة، ويمكن التعامل مع المكتبة عبر شبكة الإنترنت الدولية.

يمثل مشروع المليون كتاب حجر الأساس لتلك المكتبة، والذي أطلقتته مكتبة الإسكندرية منذ سنوات بالتعاون والتنسيق مع أكثر من عشرين معهدا وجامعة ومؤسسة لتكنولوجيا الحاسبات في الولايات المتحدة والصين، وتضم تلك المكتبة 300 مليون صفحة تم حفظها إلكترونيا على مدى 500 يوم، فالمشروع يطمح إلى تحويل جميع الكتب المنشورة إلى الشكل الإلكتروني، وذلك لإيجاد مكتبة رقمية عالمية.<sup>11</sup>

يمكن تطبيق هذا التجديد من خلال الاستفادة من هذه المشاريع والأبحاث التي سبق أن أجرت تجارب عليها، ولكن يحتاج إلى الجهد والوقت لتنفيذه من قبل المختصين بالمكتبات، والمختصين بالتربية والتعليم. وقد ذكر "عبد اللطيف صوفي" أن المكتبات الجامعية تقف في هذا العصر الرقمي أمام وظائف جديدة، ومطالب متغيرة، تقوم أساساً على استخدام الوسائل الإلكترونية، والمعلومات الرقمية عبر الشبكات المحلية وربطها بالدولية. ويحتاج ذلك إلى تعاون جدي بين المكتبات الجامعية، ومراكز البحث، والوسائل، وتطوير تقنيات الحاسوب<sup>12</sup>.

ومن أجل تطبيق المكتبة الرقمية لابد من إتباع ما يأتي:

- توعية المؤسسات العلمية المتخصصة، بضرورة إنشاء قواعد معلومات تضم بيلوجرافيات عن البحوث التي تم تنفيذها والجاري تنفيذها، وذلك لتجنب ازدواجية عمل البحوث وتكرار إجراءاتها بين الهيئات على المستويين المحلي والدولي.

- العمل على إنشاء قطاع مركزي يتولى تأمين أوعية المعلومات الرقمية، والتنسيق بين المكتبات لإتباع الأسلوب الأمثل للمشاركة في استخدامها.

- التأكيد على ضرورة التقييم الدوري خلال مراحل الإنشاء.

- الاهتمام بتدريب الموجه للكفاءات على الأساليب الحديثة في التخطيط والتقييم، والاهتمام بتطوير الموارد البشرية حيث ذكر "سالم السالم" أنها تحتل قائمة الأولويات في خطط التنمية السعودية وذلك بغرض تعزيز الإنتاجية،

ورفع مستوى العاملين، وتحسين قدراتهم، ومساعدتهم على تحقيق الأهداف المنشودة<sup>13</sup>.

• زيادة دعم نظم الاتصالات بين المشروع والمكتبات المناظرة.

• التوعية بضرورة عمل فهرس آلي للاتصال المباشر لكل مكتبة، ويكون موحد يضم المكتبات المتخصصة بهدف التعرف على مقتنيات كل مكتبة على حدة.

• الاتفاق على طريقة موحدة تتيح مرونة الاتصال بين المكتبات ومراكز المعلومات على المستويين المحلي والعالمي.

خاتمة:

إن ما تقدمه المكتبة الرقمية من مصادر إلكترونية وتقنيات رقمية، لابد أن يكون لها فائدة كبيرة في مجال التعليم، سواء كان التعليم العام أو الجامعي، ولها فائدة أكبر في البحث العلمي. بحيث تسهم في إثارة تحديات جوهرية بالنسبة لمستقبل نشاط مكتبات البحث وقوقها وحيويتها.

لا زالت هناك آراء تنادي بعدم التخلي عن النشر التقليدي، مقابل إفساح المجال للنشر الإلكتروني، والسيطرة الكاملة على سوق المعلومات، وعلى حركة تراسل المعلومات عالمياً<sup>14</sup>، فلا يمكن تصور مستقبل الشعوب بدون مكتبات تقليدية مخلّدة لمسيرة الورق ورسالته، أو بدون مكتبات رقمية تواكب تكنولوجيا العصر ومتطلباته.

هوامش البحث:

<sup>1</sup> الخطيب، محمد. التجديد التربوي في المملكة العربية السعودية، دار الخريجي، الرياض، 1413هـ/1993م. ص. 452.

<sup>2</sup> عبد الهادي، زين. مكتبة الأطفال الرقمية: بحث مقدم في المؤتمر الحادي عشر للاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات، أغسطس، 2000

<sup>3</sup> الشيخ، منى. المكتبة الرقمية D.L "المفهوم والتحدي"، مجلة العربية للمعلومات، إدارة التوثيق والمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، المجلد 21، العدد الأول، 2000م. ص. 87.

<sup>4</sup> الشيخ، منى. المكتبة الرقمية D.L "المفهوم والتحدي"، مجلة العربية للمعلومات، إدارة التوثيق والمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، المجلد 21، العدد الأول، 2000م. ص. 88.

أبا الخيل، عبد الوهاب. المكتبة الرقمية (الالكترونية) بين النظرية والتطبيق، دراسات عربية في المكتبات وعلم المعلومات، دار غريب، القاهرة، المجلد السابع، العدد الثاني، 2002م. ص. 45<sup>5</sup>.

الشيخ، منى. المكتبة الرقمية "المفهوم والتحدي"، مجلة العربية للمعلومات، إدارة D.L المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، المجلد 21، العدد الأول،<sup>6</sup> التوثيق والمعلومات، 2000م. ص. 88.

<sup>7</sup> داوولين، كينيث. المكتبة الإلكترونية: الآفاق المرتقبة ووقائع التطبيق؛ ترجمة حسني عبدالرحمن الشيمي. - الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، عمادة البحث العلمي، 1995م، 75.

أبا الخيل، عبد الوهاب. المكتبة الرقمية (الالكترونية) بين النظرية والتطبيق، دراسات عربية في المكتبات وعلم المعلومات، دار غريب، القاهرة، المجلد السابع، العدد الثاني، 2002م. ص. 57<sup>8</sup>.

<sup>9</sup> الشيخ، منى. المكتبة الرقمية D.L "المفهوم والتحدي"، مجلة العربية للمعلومات، إدارة التوثيق والمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، المجلد 21، العدد الأول، 2000م.

<sup>10</sup> أبا الخيل، عبد الوهاب. المكتبة الرقمية (الالكترونية) بين النظرية والتطبيق، دراسات عربية في المكتبات وعلم المعلومات، دار غريب، القاهرة، المجلد السابع، العدد الثاني، 2002م. ص. ص. 52-55

- 
- أحمد يوسف حافظ أحمد، النشر الإلكتروني ومشروعات المكتبات الرقمية العالمية والدور  
11 العربي في رقمنة وحفظ التراث الثقافي، دار النهضة، مصر، ط. 1، 2013، ص 121.
- 12 صوفي، عبد اللطيف، المكتبات الجامعية والبحث العلمي في مجتمع المعلومات، المجلة العربية  
للمعلومات، إدارة التوثيق والمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس،  
المجلد 21، العدد الثاني، 2000م
- السالم، سالم محمد. تطوير الموارد البشرية في قطاع المعلومات في البيئة الالكترونية، مجلة عالم  
13 الكتب، الرياض، 2002، ص. 475
- أحمد يوسف حافظ أحمد، النشر الإلكتروني ومشروعات المكتبات الرقمية العالمية ص.  
14 243.





## جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي

د. سعيد عكاشة.

جامعة سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

يعتبر الإيقاع خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية، فهو ليس قالباً جاهزاً، وإنما هو مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر، فيأتي بطيئاً أو سريعاً أو قصيراً، فليس هناك إيقاعاً موسيقياً معيناً، يفرض نفسه على الشاعر، بل هو حرّ في صياغة شعره على النحو الموسيقي الذي يتناسب وخلجان نفسه ودفقان مشاعره. « يثير ويستفز المستمع، فيجعله معجباً ومنفعلاً بالأثر وداخلاً إلى عالمه من جهة إيقاعه ونبره ولا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عنها»<sup>1</sup>. وكأنه يستكمل به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر.

انطلاقاً من هذه الفكرة يمكن أن نقول إن الإيقاع مكوّن جوهري في بنية النص الشعري، يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر في نسق من التتابعات والإرجاعات ذات الطابع الزمني والموسيقي، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه، وما يجسد هذا النسق هو الأوزان الشعرية التي تتكون «من مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»<sup>2</sup>

تنتهي بأصوات متماثلة هي القافية، حيث تنخرط هذه الأوزان العروضية في إطار النص الشعري لتتفاعل مع عناصر لغوية مشكلة الإيقاع المنجز.

وهكذا اعتبرت مسألة الإيقاع صورة من صور انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع الخطابات، حيث اهتم النقاد - قديما وحديثا - بالبعد الإيقاعي وعدوه عنصرا قاراً في كل خطاب شعري، ومن هنا تم الإلحاح على أنّ الشعر « هو تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي»<sup>3</sup>، فأشاروا عند وصف مراحل تشكل العمل الشعري إلا أنّ الشاعر إذا أراد أن يؤلف قصيدة « يخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، ويعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي والوزن الذي يسلس له القول عليه»<sup>4</sup>. ويبدو مرجع ذلك إلى أن القدامى قد أعطوا عناية خاصة لعملية الإبداع، وبردود الفعل التي تصاحب عملية التلقي.

ومعنى هذا إذا قارنا بين «الكلام المنثور والكلام المرصوف المسمى شعراً لا يفضل أحد القسمين صاحبه. ولكن صاحب الكلام المرصوف أحمد لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية»<sup>5</sup>، ولكن هذا لا يعني أن الشعر مجرد وزن وقافية، بل إنّ هذا التصور يتضمن وعيا صريحا بأنّ الشعر كلام متفرد. إنّه ليس وجها من وجوه اللغة، بل إنّه اللغة وقد أضيف إليها من صميمها عنصرا آخر غير لغوي أجبرها على التشكيل وفق ما يتطلبه من إبدال وتحويل للنمطية المألوفة في تعريف الكلام.

ولذلك فإنّ الأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، وهي بهذا تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكلّ، وما يؤكد ذلك أن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفعيلات العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، أمّا الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج<sup>6</sup>. ولن يبلغ الإيقاع الشعري ما يرجوه الشاعر له من نجاح إلا بتوثيق علائق القربى ووشائج الصلة بين إطار الوزن من ناحية وجرس الحروف من ناحية أخرى، وهو ما يحقق في النهاية المحافظة على الخصائص الصوتية لكل جانب منهما، وبلورة الشخصية الموسيقية للقصيدة.

أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموجبة والحركات العقلية، والإيقاع هو الذي يلون كل قصيدة بلون خاص فالأقرب إلى طبيعة الشعر أن يكون إيقاعيا ولا وزنيا، أمّا العروض فلا يفرق بين الفتح أو الضم أو الكسر، وهذا تأكيد ضمني بأنّ الشعر غير موجود بذاته، إنّهُ يتولد عن التزاوج الذي يحصل بين نظامين؛ أحدهما إيقاعي والآخر لغوي، إنّهُ نتاج عملية بناء وتآزر. وجماليته وفرادته إنّما تنبثقان أساسا عن عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي، « حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»<sup>7</sup>،

ثم تستمر عملية التناسق هاته بالتناغم الصوتي-الدلالي إلى المنتهى، وبذلك تصبح عملية المزاوجة بين البنيتين الإيقاعية واللغوية بمثابة القانون التوليدي المركزي الذي يسهم في بلورة الحدث أو القول الشعري، وعلى هذا فإنّ الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، إنّه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا للمعنى، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإجاء بالصراع داخل بنية القصيدة.

يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً، لأنّ الكلمات التي تبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذا قال "بوب": « إنّ الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى»<sup>8</sup>، وليس صدى « لتكرار التفعيلات، بل يصبح بعداً آخر في اللغة لا يلتقطه السمع وحده، ذلك أنّه يغزو الإدراك في نفس اللحظة، ومعنى آخر إنّ الإيقاع لا يتولد عن الصورة الصوتية فحسب، بل انبثق أيضاً عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها»<sup>9</sup>. ويتضح لنا من كلّ ما سبق الإشارة إليه أن التشكيل الإيقاعي الحديث « قد أصبح، بفضل حرية المبدع، يمتلك دلالاته الخاصة به، وأنّ مجرد قولنا عن عنصر ما أنع عنصر دال يعني يمتلك نظامه الذي يمكنه من إنتاج الدلالة، ولكنها بنية صغرى تندرج ضمن علاقات أوسع مع عناصر أخرى، أو لنقل بنيات أخرى - صغرى كذلك - لتتشكل من جماع العلاقات التي بين كلّ عناصر العمل الشعري ما نطلق عليه البنية النصية الكبرى أو البنية الدلالية»<sup>10</sup>، وقد ترتب على ذلك أن انفتح أمام الشاعر كثير من

الأبواب التي كانت محرمة في التراث الإيقاعي واستقرت حرمتها في الذائقة السمعية للمتلقى العربي.

إنَّ الإيقاع الشعري واحد من مكونات النص الدلالية، فقد اتسم هو أيضا بالسمة التي أفردت شعر الحداثة مما هو سواه من شعر، فصار إيقاعا غامضا لا يتميز بذاته وإنما يندمج بنائيا في البنية النصية الكبرى حاملا نصيه من دلالتها، ومن ثم أصبحت القصيدة قانون نفسها، ولذلك فهي تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضراوتها البنائية وعليه صار الإيقاع إشكاليا إلى حد بعيد في شعر الحداثة، فهو يتولد عن أرضية لم يعد فيها الوزن المحك الرئيسي لشعرية القصيدة.

فالعلاقات داخل النص الشعري عقلية حسية لا تكفي الحواس لإدراكها، بل تحتاج كذلك إلى الفكر، فالكلمات نفسها هي مبنية بناء مزدوجاً « إنها أصوات تعتبر رموزا للمعاني، وهي أيضا تعتبر أصواتا»<sup>11</sup>. هذه الأصوات بمعانيها بطريقة غير عادية هو ما يقدم لنا الشعر، وفي داخل النظام (الإيقاع) ليس هناك اتجاه ثابت بل أكثر من اتجاه، اتجاه يحافظ على أسس النظام ويدعمه، واتجاه يثور على هذا الدعم ويحطمه، فجوهر النظام الشعري هو الصراع بين عناصر الثبات والتغير، النظام والانظام، بل والأكثر من ذلك « أن البنية الشعرية لا تبدو في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلو خاصية التناقض

الداخلي في ظواهر الحياة واللغة والأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه»<sup>12</sup>. ولهذا الشكل من أشكال العلاقة بين التقابل الصوتي والصلة الدلالية أهمية كبرى في التلقي، لا نبالغ إن قلنا أنها تفوق الشكلين الآخرين، فمثل هذا التقابل يؤكد الجدلية التي يتعاضم تأثيرها في تلقي النص الشعري، جدلية بين تماثل وتواصل دلالي، وتقابل صوتي، ولعل في مثل هذا التوظيف ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذا التقابل قد يؤدي بالمتلقين إلى فهم مغاير جديد لهاتين المتماثلتين.

إنَّ الحركة التي يسلكها الإيقاع عبر النص الشعري هي حركة خفيفة كحركة الروح في الجسد، ولما كان الإيقاع راجعاً إلى الإدراك الجمالي فإنه يصعب تحديد الكثير من إشكالاته، بل أنه لا يمكن أن يقوم إلا بمعايير جمالية، وبما أنَّ هذه المعايير نسبية هي الأخرى لا تضبطها ضوابط محددة، فإنَّ الإيقاع يصبح في حد ذاته قضية من أبرز القضايا التي يؤدي فيها قانون النسبية دوره كاملاً.

#### الموسيقى والمعنى:

يبدو أنَّ الإيقاع الموسيقي أقوى عناصر الجمال في الشعر، فالمتلقي غير العربي يطرب للشعر العربي في جرسه وإيقاعه، وهذا معناه أنَّ الموسيقى (الإيقاع) عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يتم بقية العناصر ويسندها في الوقت نفسه، والموسيقى إذا ولا سيما

الموسيقى الناضجة المثقفة لا تقوم على التشابه والتكرار فقط بل تقوم على المخالفة والتناقض.

غير أنّ الذي ربط بين موسيقى الشعر ومعناه هو "حازم القرطاجني"، « فalcروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سبابة وطلاوة، وتجد للكمال جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة»<sup>13</sup>. وقد خصّ أيضاً القافية باهتمام زائد إلى جانب الأوزان فجعلها من خصائص أشعار العرب، وعلّل استعمالهم للقافية برغبتهم في تحسين كلامهم وراحة المنشد والمستمع.

وقد تابع "ابن دريد" هذه القضية أيضاً في كتابه (الاشتقاق)، فربط بين أسماء القبائل في الجزيرة العربية ومعانيها لذلك نجده يقول: « فهذيل من الهذل وهو الاضطراب، وقضاعة من انقطع الرجل عن أهله إذ بعد عنهم، أو من قولهم نقطع بطنه إذا أوجعه»<sup>14</sup>. وتتطور هذه القضية، فتأخذ بعداً أكثر عمقا عند "ابن جني" وبخاصة في كتابه (الخصائص) من خلال أربعة فصول وهي:

— تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني.

— الاشتقاق الأكبر.

— تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني.

— إمساك الألفاظ أشباه المعاني<sup>15</sup>.

ويرى "ابن جني" أنّ العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كان بينهما تماثل صوتي، لذلك يقول: « واستعملوا تركيب (ج ب ل) و(ج ب ن) و(ج ب ر) لتقاربهما من موضع واحد وهو الالتئام والتماسك، منه الجبل لشدته وقوته، وجبن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبر، العظم ونحوه أي قوته»<sup>16</sup>. من الواضح أن "ابن جني" سعى إلى الرباط بين الصوت والدلالة معتمدا على تقارب الألفاظ وتماثلها.

ويولي الجاحظ وظيفة الصوت أهمية أكبر في أكثر من موضع يقول: « والصوت هو آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف. ولا تكون حركات اللسان لفظا وكلاما موزونا لا منشورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف»<sup>17</sup>. كما أنه يعد في مقدمة الدارسين الذين اهتموا بتأثير الدلالة الصوتية على النص الأدبي وبخاصة في الخطابة، فيذكر "الجاحظ" أنّ الياء واللام والألف والراء أكثر الحروف ترددا من غيرها والحاجة إليها أشد لذلك يقول: « واعتبر ذلك بأن تأخذ عدة وسائل وعدة خطب من جملة خطب الناس ورسائلهم. فإنك متى حصلت جميع حروفها وعددت كل شكل على حدة علمت أنّ هذه الحروف الحاجة إليها أشد»<sup>18</sup>. فهي حروف تتسم بقدرة هائلة على النهوض بعبء الإيحاء بالجو النفسي المسيطر.

وقد فطن "ابن القيم الجوزية" لأهمية الصوت، في معرض حديثه عن السماع، فالسماع أصل العقل وأساس الأمان الذي انبنى عليه، وهو رائده وجليسه ووزيره، مباح، مأذون فيه، فحكمه حكم سائر



المباحات: من المناظر، والمشام، والمطعومات، والملبوسات المباحة. فقال: « وَأَنَّ الْبَطْنَ يَسْكُنُ إِلَى الصَّوْتِ الطَّيِّبِ، وَالْجَمْلُ يَقَاسِي تَعَبَ السَّيْرِ وَمَشَقَّةَ الْحَمُولَةِ، فَيَهْوَنُ عَلَيْهِ الْخَدَاءُ، وَأَنَّ الصَّوْتِ الطَّيِّبِ نِعْمَةٌ مِنَ اللَّهِ عَلَى صَاحِبِهِ، وَزِيَادَةٌ فِي خَلْقِهِ، وَأَنَّ اللَّهَ ذَمَّ الصَّوْتِ الْفَظِيعَ، فَقَالَ: ﴿ إِنَّ أَكْثَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ ﴾ (لقمان 19)، وَأَنَّ اللَّهَ وَصَفَ نَعِيمَ أَهْلِ الْجَنَّةِ فَقَالَ فِيهِ: ﴿ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ ﴾ (الروم 15)، وَأَنَّ ذَلِكَ هُوَ السَّمَاعُ الطَّيِّبُ»<sup>19</sup>. وهذه القيمة الصوتية يصاحبها قيمة دلالية، يمكن أن تحدث أثراً على المتلقي.

لا ريب في أنَّ هذه العناية من قبل علماء اللغة والأدب والنحو والتجويد بالدلالة الصوتية، وما تحدثه من أثر نفسي في المتلقي، تجعلنا نتأكد بأهمية الدلالة الصوتية في النص الأدبي، على الرغم من أنَّ جهودهم لا يمكن أن تكون منصبة نحو النص الأدبي باستثناء الجاحظ، لكنها تجعلنا نرى أنَّ اللبنة الأولى لدراسة النص الأدبي تنطلق من دراسة الصوت اللغوي، وفهم أبعاده ومعايره الدلالية بداية من تراثنا اللغوي والنقدي وصولاً إلى الدراسة الصوتية المعاصرة.

وقد تعددت الآراء في الدراسات العربية والأوروبية وكلها تعني بالمؤثرات الصوتية النوعية نذكر منها كتاب "بنية النص الفني" لـ"يوري لوتمان"، وبخاصة الفصل السادس<sup>20</sup>. ومجمل رأيه أنَّ البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيراً خاصاً بها من حيث تبديل بعض

الكلمات وإحلال أخرى محلها، وأنّ للبحر نوع من التوجيه إلى الغرض المقصود والمعجم المعين.

في حين أن "بورس" أشار إلى أهمية دراسة الصوت الموسيقي في النص الأدبي عندما أشار إلى مصطلح الأيقونة « ويعني به استحضار شيء بعيد أو غائب أو متعذر بما يشبهه، نظرا وذوقا وشما وسمعا ولمسا»<sup>21</sup>.

وهكذا نجد أنّ الإيقاع الموسيقي (الصوتي) بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الأساسية للنص وخاصة الشعري منه، لأنّه يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت هذا النص، وذلك أنه عند سماع هذا الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب، بل أنّ الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية ومدى قدرة الأذن على إدراكها<sup>22</sup>.

ليس صعبا على أي إنسان والحال هذه أن يربط بين الشعر والموسيقى، إذ يكفي أن نتذكر أنّ الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وأنّ هذه العلاقة تمتد في مفهوم الشعر نفسه، والموسيقى لا تتولد فقط في الأوزان الشعرية المتداولة، بل تجد شرط تولدها كذلك وبصورة مغايرة في تقطيعات وتوازنات لا متناهية، تجده في التفاعل والتشاكل والتكرار على أنواعه؛ التكرار لحروف بذاتها أو لكلمات، وقد يكون المعنى هو القاسم المشترك بينها، وذلك يظهر في التشكيل الهندسي للقصيد الشعري، فثمة تقنيات

لتوليد الموسيقى، وثمة تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي، وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي، والموسيقى ليست مجرد أصوات جوفاء أو زينة عارضة أو زخرفة ثانوية أو ظاهرة كمالية إنما هي شرط أساسي في البناء الشعري على مختلف عصوره واتجاهاته، لكن التطور وطبيعة العصر جعل لكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته، فلقد كانت حركة تطور إيقاع هذا العصر تتطلب التخلي عن التفعيلات التي هي أساس الإيقاع الشعري القديم، واستبدالها بمجالات سمعية جديدة ساهمت في تكييف بنية النص وتكوين عناصره.

## الهوامش

1. إدريس بلمليح، الرؤية الليانية عند الجاحظ، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1984، ص. 157.
2. غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 462.
3. Milino Tamin, Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, presses universitaires, paris, 1982, p. 08.
4. ابن طباطبا، معيار الشعر، ص. 05.
5. المبرد، الرسالة العذراء، تح: زكي مبارك، القاهرة، ط2، 1932، ص. 60.
6. ينظر عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص. 376.
7. الجاحظ، البيان والتبيين، ج/50، 51.
8. عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، مج.4، العدد 02، 1984، ص. 56.
9. مصطفى اللوزاني، جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جنور، العدد 27، 2009، ص. 67.
10. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، القاهرة، ط.2، 2002، ص. 94.
11. ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، ص. 38.
12. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فراح أحمد، ص. 70 و71.
13. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 269.

14. ابن دريد، الاشتقاق، تح. عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1958، ص ص. 176 و576.
15. ينظر هذه الفصول في الخصائص، ج.2.
16. ابن جني، الخصائص، 151/1.
17. الجاحظ، البيان والتبيين، 58/1.
18. الجاحظ، البيان والتبيين، 21/1.
19. ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، تح: رضوان جامع النجار، القاهرة، مؤسسة المختار، ط.1، 397/1.
20. Youri Lotman, La structure de texte linguistique, paris, Gallimard, 1973, pp/ 148- 277.
21. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائية للخطاب الشعري، جدة، علامات في النقد، سبتمبر 1992، ص. 162.
22. ينظر عبد الرحمن أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعات جامعة الكويت، 1984، ص. 229.

## مَجَلِيَّاتُ الْقِرَاءَةِ الشَّعْرِيَّةِ فِي نَقْدِ مُحَمَّدِ بْنِ سِيسٍ

الأستاذة قرقرى بدر

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة جيلالي ليايس - سيدي بلعباس

ارتبط مفهوم الشعرية بلفظة الشعر، وهو نابع منها وكامن فيها عبر التاريخ حيث تعود أصول تواجد هذا المفهوم إلى كتاب الشعر لأرسطو الذي اعتمد نظريته المحاكاة كأساس نظري لشعريته التي كان يحلو للكثير تسميتها شعرية المحاكاة التي قعد لها أرسطو، ويبتغي منها أن تكون مدعاة (للتطهير) وأنموذجا للمجتمع المثالي الذي تتطلع إليه الحضارة اليونانية وإن أتينا إلى ما يميز " الشعر لوجدناه يعتمد مبدأ التخييل الذي يعد جوهره الأساسي بحيث يزوده بصفة الحسية والشعور بالمدرجات التي أعيد تشكيلها".<sup>1</sup>

فشعرية النص من هذا المنطلق تعني كل ما يحسن اللغة العادية ويجعل منها قطعة شعرية جذابة ومؤثرة، ذات وقع خاص على النفس، وهي كذلك ما يصنع في النص فريدة العمل الأدبي أي اكتساب الأعمال الأدبية خصائص فريدة من نوعها يمكن أن تكون في اللغة وتراكيبها نحواً أو صرفاً أو بلاغة أو في استعمالها للوصف أو في توظيفها لخصائص الجنس الأدبي أو في الخصائص الفنية للنص وغيرها..... فتكتسب النص خاصية تميزه عن غيره من الكتابات الإبداعية فهذه الصورة الفريدة نسميها شعرية النص.

وقد حدد رومان ياكسون ذلك: "إذ تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد الشيء المسمى ولا انبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتراكيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"<sup>2</sup>.

ويؤكد على هذا التعريف تودوروف: "لقد رأينا منذ البداية أن الشعرية تحدد من حيث هي علم الأدب وهي في ذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية التي لها سمة الأدب ولكنها ليست بحلم"<sup>3</sup> وبضيف "لقد أطلق ياكسون سنة 1919 هذه المقولة التي أصبحت منذ ذلك شهيرة ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً"<sup>4</sup>.

فالشعرية أو الأدبية بحسب رومان ياكسون تمكن الخطاب الأدبي من تجاوز الأعمال الأدبية العادية ليخترق حدود المعتاد ليوصل النص الأدبي إلى حدود الانفتاح من خلال وظائفها التأثيرية والجمالية والانفعالية.

شعرية محمد بنيس:

يعتبر "محمد بنيس" الناقد المغربي الذي أثار مكاناً جديدة في النص وبالأخص في الشعر المغربي، الذي نظر إليه نظرة مزج بين السياق والنسق وذلك من خلال مؤلفه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وقد اعتمد المنهج البنيوي التكويني كقراءة تكوينية أهم ميزة فيها هو الأعمال الإبداعية والأدبية، التي تقوم عليها تستفيد من ما يتطلبه المنهج فهذه القراءة تعتمد على مبدئين أساسيين أحدهما مكمل للآخر، فيتجسد الأول في القراءة

الداخلية للنص الأدبي والثاني يمس ما هو خارج النص ومرتبطة به وقد أكد محمد بنيس على تجسيد هذا المنهج القراءة التكوينية التي بحث بها مكامن الشعرية وتظهرها في العديد من النصوص الأدبية المغربية "واستنادا إلى هذه القناعة الجوهرية حاولت أن أرتبط بالقراءة التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة ومن المادة التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية، والاجتماعية عملا بنصيحة تروتسكي في نقده لشكلايين الروس ومعتمدا على البنيوية التكوينية"<sup>5</sup> وبهذا فقد بحث محمد بنيس عن شعرية النصوص الشعرية المغربية بتبنيه المنهج التكويني.

فمحمد بنيس يرى أن النص لا يقتصر فقط على اللغة: بل هو مرتبط بصاحب النص ومحيطه الاجتماعي وفكره وثقافته، وبالتالي فالنص يحمل لنا رؤية للعالم وهذه الرؤية متصلة بشكل مباشر بصاحب النص،

" فلقد اقتنعت مرحليا بالبنيوية التكوينية كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث أن كل قراءة علمية بنيوية تكوينية للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع ما دام الفكر والابداع جزء من الحياة الاجتماعية وما دامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية، إن هو جواب فرد ينتهي الضرورة لفئة اجتماعية محددة تاريخيا يهدف إلى تغيير وضعية معطاة قي اتجاه طموحات الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها"<sup>6</sup>.

فخطى محمد بنيس أثناء بحث عن شعرية النصوص الأدبية المغاربية خطوات اعتمدت على التأني في اعتماد المنهج "فخص الباب الأول للقراءة

الداخلية للمتن الشعري عن طريق تفكيك المتن إلى البنية السطحية التي تشتمل بنيات الزمان والمكان، وبلاغة المضمون والبحث عن البنية العميقة، أما في الباب الثاني فقد وضعه لقراءة المجال الأول من البنيات الخارجية للمتن، وهو الحال الثقافي والشعري، أما في الباب الثالث فقد تطرق إلى إدخال كل من البنية الداخلية للمتن والخارجية الثقافية والشعرية أي بنية أكثر اتساعاً، وهي الاجتماعية والتاريخية، واشتمل هذا الباب على الواقع الاجتماعي التاريخي للبرجوازية المغربية ثم المقارنة بين قراءة المتن للواقع نفسه<sup>7</sup> وهذه الخطوات كانت ذات التوفيق في الكثير منها في المقاربة التي اتخذها محمد بنيس أثناء بحثه عن تشكل شعرية النصوص الأدبية.

فقد بحث في المتون الشعرية عن سر خلودها في ملازمة البحث فيها وارتباط بما يحيط الشاعر أو الظروف الخارجية للنص والجمع بين ثنائية الداخل الخارج، "إنّ كل إهمال لهذا الخارج بمفهومه التاريخي الجدلي يعد محاولة تشخيص هذه الظاهرة الشعرية المتميزة في تاريخنا المعاصر هو قمة السقوط في الوهم ومن ثم فإن القراءة الواعية للمتن لا يمكن أن تكون موضوعية وعلمية إلا إذا أدخلت هذه البنيات الداخلية الدالة للمتن في إطار الصراع الاجتماعي والسيروية التاريخية"<sup>8</sup> وهو يبعد المنهج الذي تتبناه البنيوي التكويني عن قواعد وقوانين النظرة الماركسية يمكن أن تثير اللبس وتضعب التمييز بين المعلومات الصحيحة أو الخاطئة وعلى هذا الأساس يقول: "أننا عندما نتعرض للعلاقة الموجودة بين العالم الشعري والعالم الواقعي تكون في مواجهة الواقع الاجتماعي وبالتالي الدراسة الاجتماعية أي هناك نقطة أساسية لا يمكن التغافل عنها وهي أن العمل الأدبي ليس تجربة اجتماعية



فقط، ولكنه تجربة إنطولوجية كذلك كمفهوم ميتافيزيقي ولكن لتجربة ذاتية محددة هي الأخرى بشروط اجتماعية تاريخية".<sup>9</sup>

لقد انتقل محمد بنيس في هذه القراءة إلى التبعية أي أن تكون محاولة للكشف على تمظهر الجمال الشعري الغير الخاضع لأي منهج انطباعي مثل الماركسي وربط فرادة الحدث الأدبي في النصوص الشعرية المغاربية بمنهج يبحث في داخل النص وسر تجانس الألفاظ والعبارات وارتباط ذلك بالظروف الخارجية ومحدثاتها التي يمكن أن تؤثر على النص إما تعثره أو تصوبه.

وبهذا يكون محمد بنيس قد أضاف للدراسات النقدية الأدبية متنا ورؤية يمكن أن تكشف منهاجا آخر يمكن المضي عبره أو اتخاذه كدليل للبحث عن شعرية النصوص الأدبية والسر في إنفرادها بجماليات خاصة.

## الهوامش

- <sup>1</sup> إحسان عباس : فن الشعر، (د،ن) بيروت، 1959 ،ص 210
- <sup>2</sup> رومان ياكسون: قضايا الشعرية، ت: محمد الوالي ومبارك حنون، ط1 ،ص 19 ، سلسلة المعرفة الأدبية، 1988
- <sup>3</sup> ت. تودوروف: الشعرية، ت شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ط1، دار توبال، 1987 ،المغرب ، ص 24
- <sup>4</sup> ت. تودوروف : المصدر السابق ، الصفحة السابقة
- <sup>5</sup> محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة تكوينية) دار العودة ، ط1، بيروت، 1979
- <sup>6</sup> محمد بنيس: المرجع نفسه ،ص 12
- <sup>7</sup> محمد بنيس : ظاهرة الشعر العربي المعاصر (مقاربة تكوينية) ،ص 28
- <sup>8</sup> محمد بنيس: المرجع نفسه ،ص 334/333
- <sup>9</sup> محمد بنيس: المرجع نفسه،ص 335

## الإنفغات العددي في القرآن الكريم

أ. شبحاوي يمينة

كلية الأداب واللغات و الفنون

جامعة جيلالي ليايس (سيدي بلعباس)

لقد تداولت المعاجم اللغوية تعريفات كثيرة للإنفغات تتفاوت في مدلول كلمة "لفت" ومشتقاتها.

فالإنفغات في اللغة من مادة "لفت" و وَرَدَ في لسان العرب "لأبن منظور": لفت وجهه عن القوم أي صرفه، من اللفت والفتت إلى الشيء وتلفت إليه إنفغات، أي صرف وجهه إليه. (01) و في هذا المعنى جاء قوله تعالى (( قالوا يا لوط إنا نرسل ربك لن يصلوا إليك فأشِرْ بِأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح وألئت الصبح بقريب ). (سورة هود: 81).

ففي هذه الآية الكريمة يأمر الله تعالى نبيه لوط - عليه السلام - ومن تبعه من قومه بترك الإنفغات بوجههم كي لا يروا ما نزل بالكافرين من عذاب , لكن إمرأته كانت من العصاة لأن ربها والفتت بوجهها , فكان هلاكها بحجر من السماء وورد في كتاب الله الحكيم قوله تعالى: (( اجتنبنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا )) (سورة يونس 87). قال أبو عبيدة : ( أي لتصرفنا عنه وتميلنا وتلوينا عنه (02) )

وورد في الحديث النبوي الشريف لفظ الالتفات بمعنى اللي والصرف يقال صرف الوجه يمينا ويسارا في الصلاة أي " التـفـت " .

فعن عائشة - رضي الله عنها - قالت: سألت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - عن الالتفات في الصلاة، فقال هو : ( اختلاس يختلسه الشيطان من صلاة العبد ) (03)

ويقال لفته عن رأيه أي صرفته وفلانا يلفت الكلام لفتا يرسله على عواهنه لا يبالي كيف جاء , ولفت اللحاء عن العود قشره(04)، ومن معانيه أيضا، المباحة النفسية للسلوك الإنساني، ومن ذلك حديث الرسول الأكرم - صلى الله عليه وسلم - إذ ورد فيه : ( لا تتزوجن لفتوتا ) (05)

واللفوت من النساء ،الكثيرة التلفت ، و المرأة النمامة ومن معاني الالتفات في اللغة :

الليّ يقال : لَفَتَهُ ، يَلْفِتُهُ، لَفْتًا ، أي لواه على غيره وجهته ومنه قوله عليه الصلاة والسلام : (إن الله يبغض البليغ من الرجال الذي يلفتُ الكلام كما تلفت البقرة الحلي بلسانها ) أي يلوي الكلام بلسانه مبالغا في إظهار بلاغته ،وفصاحته. (06)

"والألفت الرجل الأعسر، ويقال لَفَتَ الرجل بكسر الفاء لفتًا: حَمَقَ وعمل بشماله دون يمينه، واللفتاء: الحولاء، واللفوت من

معانيها أيضا الناقة الضجور عند الحلب تلتفت فتعص الحالب  
،واللفتة: الغليظة من العصائد لأنها تلفت أي تلوى". (07)

ونجد من معانيه أيضا الإصغاء أي إلتفاتك للإصغاء لمن يحمل لك خبراً ،  
ومن المعاني أيضا القتل ،وقَتَلَ هو مقلوب لَفَتَ ويحمان المعنى ذاته، يقال لَفَتَ  
الشيء وقتله، ومعناه القبض أيضا ،قال الفراهيدي: اللفت لي الشيء عن جهته  
كما تقبض على عنق إنسان فتلفته" (08)

مما تقدم ذكره نجد أن المادة اللغوية أو المعجمية الإلتفات تدور في  
عمومها حول محور دلالي واحد هو الصرف والليّ و التحول عن الجهة  
المستقيمة و الطبيعية، ثم أطلق بعد ذلك على الفن البلاغي الذي نحن  
بصدده دراسته.

### تعريف الالفتات اصطلاحاً :

في موروثنا البلاغي طائفة من المصطلحات والتعاريف التي تواردت  
مع مفهوم "الالفتات" وقد أرجع الدارسون ظهوره إلى القرن الثاني  
الهجري، ونحن إذا تأملنا مسيرة هذا المصطلح في مؤلفات ومصنفات  
هذا الموروث نجده يختلف عبر العصور، ويتأرجح بين علمي المعاني  
والبديع.

فأقدم إشارة لهذا المصطلح في تراثنا هي تلك التي يرويها أبو اسحاق الموصلي  
عن الأصمعي (ت213هـ) إذ يقول: قال لي الأصمعي : أتعرف إلتفاتات  
جرير؟ قلت: وماهي؟ فأنشدني.

أتنسى إذ تودعنا سُلَيْمَى      يعود بشامة سَقَى البشام(09)

ثم قال: "إما تراه مقبلا على شعره إذ إلتفت البشام فدعا له ". هذه الرواية التي تداولتها كتب التراث تدل على أن مصطلح الإلتفات. (10)

كان معروفا بالفعل منذ القرن الثاني الهجري ، ومن جهة أخرى تدل على أن مفهومه آنذاك كان يختلف عن مفهومه الذي إستقر عليه لاحقا ,وهذا ما يبدو جليا في بيت جرير السابق، وفي تعليق الأصمعي عليه، إذ أن دعاء جرير للبشام بعد الإقبال على شعره إنما هو مجرد تحول عن معنى إلى معنى آخر و لعل الأصمعي بهذه الإلتفاتة قد سبق غيره إلى وضع إسم "الإلتفات" دون أن يذكر له تعريفا محمدا.

لقد ورد مفهوم الإلتفات البلاغي عند ابن المعتز(ت296

فقال : "هو إنصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى مخاطبة وما يشبه ذلك ومن الإلتفات الإنصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر (11)

وقد مثل ابن المعتز مفهومه للإلتفات بيت اختاره لجرير يقول فيه:

طرب الحمام بذى الاراك فشاقي      لا زلت في غلل وأيك ناضر (12)

فقد إنتقل الشاعر من أسلوب الغيبة في قوله(طرب الحمام)إلى مخاطبة في قوله (لا زلت)، وفي الوقت نفسه إنتقل من المعنى الذي كان اخذا فيه من ذكره الحمام الى الدعاء للحمام بالرى والطعام. (13)

أما قدامة بن جعفر (ت337هـ) فعرفه بقوله: "ومن نعوت المعاني الإلتفات، و بعض الناس يسميه الإستدراك، وهو أن يكون الشاعر آخِذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا على ما قدمه فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يجلب الشك فيه" (14)

وبمقارنة مفهوم الإلتفات عند قدامة بن جعفر ومفهومه عند ابن المعتز يتضح أن هذا فرع من ذاك فهو داخل تحت الجزء الأخير من تعريف ابن المعتز، ولئن كان هذا الأخير يجعله إنصرافا من معنى إلى غيره فإن قدامة يؤكد على أنه رجوع على المعنى نفسه لتأكيد أو ذكر السبب أو إحالة الشك فيه.

ولم ينفرد قدامة وحده بهذا المفهوم عن الإلتفات بل نجد أن أبا هلال العسكري (ت:395هـ) يجعله أحد الضرين فقال :

(الإلتفات على ضربين : فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره، والضرب الثاني أن يكون الشاعر آخِذا في معنى و كأنه يعترضه شك و ظن أن رادا يرد قوله أو سائلا يسأله عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يزيل الشك عنه). (15)

بتأمل هذين الضرين في تعريف العسكري نجده يتفق مع ابن المعتز في الجزء الأخير من تعريفه للإلتفات و لو أنه كان أكثر دقة ووضوحا حيث أشار الى الصلة الوثيقة بين المعنى الذي يكون فيه الشاعر و المعنى

الذي ينصرف في حين يتفق مع قدامة بن جعفر في الجزء الثاني من تعريفه.

وإذا خطونا قدما نحو القرن الخامس الهجري يطالعنا أبو علي حسن بن رشيق القيرواني (ت: 456هـ) في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآرائه".

بآراء و شواهد يذكر أنه نقلها عن السابقتين , ثم بعد تمحيص لها امثال ابن المعتز و قدامة و العسكري.

عرف الالتفات فقال: "وهو الاعتراض عند قوم ،وسماه آخرون ،الإستدراك حكاه قدامة وسبيله أن يكون الشاعر أخذاً في معنى ثم يعرض عن الأول إلى الثاني فيأتي به.

ثم يعود إلى الأول من غير ان يخل في شيء مما يشد الأول". (16)

والملاحظ أن ابن رشيق لم يعترض على أية تسمية سابقة بل نجده يستحسن بعضها مثل قوله: "و قد احسن ابن المعتز في العبارة عن الالتفات بقوله: هو انصراف المتكلم...". (17)

وأما أبو منصور الثعالبي (ت: 429هـ) فقد أفرد لموضوع الالتفات فصلاً خاصاً في كتابه: "فقه اللغة و سر العربية" وكان تعريفه له كالآتي: "هو ان تذكر الشيء و تُتم معنى الكلام به، ثم تعود لذكره كأنك تلتفت إليه". (18) أما الخطيب التبريزي (ت: 502هـ) صاحب كتاب "الوافي"، يعرف الالتفات فيقول: "وقيل الالتفات. أن يكون



الشاعر في الكلام فيعدل عنه إلى غيره ،قبل أن يتم الأول ،ثم يعود إليه فيتمه ،فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول و زيادة حسنة".(19) وأما الزمخشري (ت:538هـ)قد صرح بأن هذا الأسلوب يسمى الإلتفات في علم البديع ،و ذكر أنه يكون من الغيبة إلى التكلم و الملاحظ أنه أول من عني ببيان القيمة الفنية لتلك الظاهرة وقد سايه فيما ذهب إليه في هذا الصدد كثير من البلاغيين الذين جاؤا بعده أمثال السكاكي و القزويني والعلوي و غيرهم.

أما الفخر الرازي (ت:606هـ) فتحدث عن الإلتفات في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز" فيقول: "هو العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس أو هو تعقيب الكلام بجمللة تامة ملاقية إياه في المعنى ليكون تميما له في المعنى على جهة أو غيره".(20)

أما ضياء الدين ابن الأثير(ت:637هـ)فقد عرف الإلتفات في كتابه"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"وذلك ضمن القسم الخاص بالصناعة المعنوية ومما أضافه تعريفه للإلتفات تعريفاً لغوياً فقال:"هو مأخوذ من إلتفات الإنسان عن يمينه و شماله فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا ثم يربط التعريف اللغوي بالتعريف البلاغي فيقول:"وكذلك يكون هذا من الكلام خاصة،لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة،كإنتقال من خطاب الحاضر إلى الغائب،أو من خطاب غائب إلى حاضر ،أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل ،أو من مستقبل إلى ماضٍ أو غير ذلك".(21)

وبهذا جعل للإلتفات ثلاثة أقسام: الأول من الغيبة إلى الخطاب والعكس والثاني الرجوع من فعل المستقبل إلى فعل الأمر، والثالث في الإخبار بالماضي عن المستقبل، وكان ابن اللّائثير بذلك قد وسع دائرة الإلتفات مما أثر على بعض البلاغيين الذين درسوه بعده و يتجلى ذلك على سبيل المثال في تعريف يحيى بن حمزة العلوي (ت: 849هـ) للإلتفات قوله: "هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول". (22) أما حازم القرطنجي (ت: 684هـ) في كتابه "مناهج البلغاء وسراج الأدباء" فيعرف الإلتفات بقوله: "...وهم يسامون الإستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله تاء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة يجعله كافاً، فيجعل نفسه مخاطباً وتارة يجعله هاء، فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير المتكلم والمخاطب لا يستطاب، وإنما يحسنُ الإنتقال من بعضها إلى بعض، وهو نقل معنوي لا لفظي، وشرطه أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى الملفت عنه". (23)

ويعترف بدر الدين الزركشي (ت: 894هـ) في كتابه "البرهان" للإلتفات فيقول: "الإلتفات هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر تطرية وإستدراراً للسامع وتجديداً لنشاطه، وصيانة لحاظه من الملل والضجر، بدوام الأسلوب الواحد على سمعه". (24) و يشير الزركشي إلى أن مما يقرب من الإلتفات التحول في المجال العدد

ثم يتتبع أقسامه المتحصلة عن الانتقال من كل حال من أحواله الثلاث  
v (الإفراد، التثنية، الجمع) إلى الحالين الآخرين.

### أقسام الالتفاتات:

نود أن نحدد أبرز المجالات والأقسام التي تحقق فيها الالتفات و أبرز  
مجالاته في القرآن الكريم هي:

### أولاً: الصيغ

يتحقق الالتفات في هذا المجال كلما تخالفت صيغتان في (نسق  
واحد) من مادة معجمية واحدة من ذلك مثلاً، مخالفةً بين صيغ الأفعال  
(الماضي، المضارع و الأمر) أو بين صيغتي نوع واحد، أو بين صيغ  
الأسماء، أو بين صيغة من صيغ الإسم و أخرى من صيغ الفعل أو ما  
إلى ذلك مما لا يتمثل في اللغة الفنية عامة وفي لغة القرآن إلا لمرامي و  
أسرار بيانية يفتقدها السياق لو لم تكن تلك المخالفة، ونجد إلتفاتاً من  
هذا القبيل في القرآن الكريم بين صيغتي (نزل وأنزل) و (نبأ و أنبأ)، (   
اسطاع و إستطاع)، (نجى وأنجى)، ثم بين صيغتي الإسم: (ضلال  
وضلالة)، (الحياة والحيوان)، (أبناء وبنى)، (شاكراً وكفوراً)، (مشتبه  
و متشابه).

يقول صاحب المثل السائر: "اعلم أيها المتوشح لمعرفة البيان إن  
العدول من صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع  
خصوصية إقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز

الفصاحة والبلاغة الذي إطلع على أسرارها ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه أشكل ضروب علم البيان وأدقها فهما، وأغمضها طريقا". (25)

### ثانيا: الضمائر

إن القارئ المتأمل للقرآن الكريم تستوقفه وتثير تأملاته تلك المغايرة الواردة في الضمائر ، فإذا ما تعمق في فهمها أدرك أنها مغايرة مقصودة وليست عفوية، ومن أمثلة الآيات الكريمات التي تستوقف القارئ قوله تعالى: "عبس وتولى\* أن جاءه الأعمى\* وما يدريك لعله يزكى". (سورة عبس 3، 2، 1)

وقوله: "...أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء". (سورة النور 31) ، والآيات الثماني الأولى من سورة الأعلى.

وهو على ستة أقسام بحسب الضمائر الثلاثة (التكلم، الخطاب والغيبة) وهي كالآتي:

#### 1/ الإلتفات من الغيبة إلى التكلم:

ومن أمثلته قوله تعالى: "ولقد أخذ الله ميثاق بني إسرائيل و بعثنا منهم إثني عشر نقيبا" (سورة المائدة 12)، فحوّل الكلام من الغيبة إلى التكلم في قوله (أخذ الله) إلى التكلم في قوله: (بعثنا)، وبحسب مقتضى السياق الأول يكون القول: "ولقد أخذ الله ميثاق بني إسرائيل و بعث منهم إثني عشر نقيبا".

ومثله أيضا قوله تعالى: "والله الذي أرسل الرياح فتثير سحباً وسقيناؤه..." (سورة فاطر 9)، وفي هذه الآية الكريمة فإن فائدة الالتفات أنه كما كان سوق السحاب إلى البلد إحياء للأرض بعد موتها بالمطر دالاً على القدرة الباهرة والآية العظيمة التي لا يقدر عليها غيره، عدلَ عن لفظ الغيبة إلى التكلم لأنه أدخل في الاختصاص، وأدل عليه وأفخم. (26)

ومن أمثلة قوله تعالى: "فقضاهن سبع سماوات في يومين وأوحى في كل سماء أمرها وزينا السماء الدنيا بمصابيح". (سورة فصلت 10)

فهنا عدل عن الغيبة في (قضاهن) و(سواهن) إلى التكلم في قوله (زيننا) فقال الزركشي: "للاهتمام بذلك، والإخبار عن نفسه، بأنه جعل الكواكب زينة السماء الدنيا و حفظاً، تكذيباً لمن أنكر ذلك". (27)

## 2/ الالتفات من التكلم إلى الغيبة:

وهو من الأنواع التي وردت كثيراً في القرآن الكريم ومن أمثلته قوله عز وجل: "إنا أعطيناك الكوثر فصل لربك وإنحر". (سورة الكوثر 1، 2) فحول الكلام من المتكلم (أعطيناك) إلى الغيبة في قوله: (فصل لربك) وفي هذا تعظيم لجلالته وإفراد العبودية والتوحيد

ومما ورد في هذا النوع من الالتفات قوله تعالى: "وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل لا تعبدون إلا الله وبالوالدين إحساناً وذي القربى واليتامى والمساكين وقولوا للناس حسناً وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة ثم توليتم إلا قليلاً منكم وأنتم معرضون". (سورة البقرة 83)

فانتقل من التكلم (اخذنا) إلى الغيبة "الله" ولو تتبعنا السياق الأول  
لكان القول (لا تعبدون إلا إيانا)، وفي هذا التحول دلالة على العظمة  
هذا ناهيك عما تحويه الآية من دعوة للإمتثال والإنهاء حيث قال "لا  
تعبدون" ولم يقل :

"أعبدوا". لأنه التعبير بالخبر للأمر أبلغ من صيغة الأمر. (28)

### 3/الإلتفات من التكلم إلى الخطاب:

ومن أمثلته قوله تعالى: "وما لي لا أعبد الذي فطرني وإليه ترجعون"  
(سورة يس 22) والأصل: "وإليه أرجع" فإلتفت من التكلم إلى الخطاب  
، وفائدته أنه أخرج الكلام في معرض مناصحته لنفسه ، وهو يريد نصح  
قومه تلطفا وإعلاما، ثم إلتفت إليهم لكونه في مقام تخويفهم ودعوتهم  
إلى الله.

ومثل هذا النوع أيضا قوله عز وجل: "قل إن هدى الله هو الهدى  
وأمرنا لنسلم لرب العالمين\* وإن أقيموا الصلاة و إتقوه وهو الذي  
إليه تحشرون". (سورة الأنعام 71، 72) ، فهنا إلتفات من صيغة التكلم  
(لنسلم) إلى صيغة المخاطب (وأقيموا الصلاة و إتقوه)، يقول أبو بكر  
الرازي: فإن قيل: هب أن المراد ما ذكرتم، لكن ما الحكمة في العدول  
عن هذا اللفظ الظاهر والتركيب الموافق للعقل إلى ذلك اللفظ الذي  
لا يهتدي العقل إلى معناه إلا بالتأويل ؟ قلنا : وذلك لأن الكافر ما دام  
يبقى على كفره كان كالأغائب الأجنبي، فلا جرم إن يخاطب بخطاب  
الغائبين فيقال: "و أمرنا لنسلم لرب العالمين" وإذا أسلم وآمن ودخل في  
الإيمان صار الحاضر، فلا جرم إن يخاطب بخطاب الحاضرين ويقال

له: "وإن أقيموا الصلاة واتقوه وهو الذي إليه تحشرون" فالمقصود من ذكر هاذين النوعين من الخطاب، التنبيه على الفرق بين حالتي الكفر والإيمان، وتقديره أن الكافر بعيد غائب، والمؤمن قريب حاضر و الله أعلم. (29)

#### 4/ الالتفات من الخطاب إلى الغيبة:

ومن أمثله قوله تعالى: "حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم"، (سورة يونس 22) "و فائدة العدول عن خطابهم إلى حكاية حالهم لغيرهم. لتعجبه من فعلهم وكفرهم إذ لو إستمر على خطابهم لفاتت تلك الفائدة" (30)

ومثل هذا الالتفات نجده في قوله تعالى: "و لئن أتيت الذين أوتوا الكتاب بكل آية ما تبعوا قبلتك وما أنت بتابع قبلتهم وما بعضهم بتابع قبلة بعض ولئن إتبع أهواءهم من بعدهم ما جاءك من العلم إنك إذا لمن الظالمين \*الذين أتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وأن فريقا منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون"، وفي هذين الآيتين خاطب المولى عز وجل رسوله:

(أ) أتيت، قبلتك، أنت، إتبع، جاءك، إنك) ثم عدل عنه إلى الغيبة (يعرفونه)، قال أبو حيان الأندلسي: (انه لما فرع من الإقبال عليه بالخطاب، أقبل على الناس فقال: "الذين أتيناهم الكتاب" و إختارناهم لتحمل العلم و الوحي، يعرفون هذا الذي خاطبناه في الآية السابقة و أمرناه ونهيناه، لا يشكون في معرفته، ولا في صدق أخباره، بما كلفناه من

التكاليف التي منها نسخ بيت المقدس بالكعبة، كما في كتابهم من ذكره  
ونعته). (31)

#### 5/الإلتفات من الغيبة إلى الخطاب:

ومثله قوله تعالى: "لو لا إذ سمعتموه ظن المؤمنون والمؤمنات بأنفسهم خيرا وقالوا هذا إفــــــــــــــــــــك مبين" (سورة النور 12) ، في هذه الآية الكريمة عدول يتمثل في قوله عز وجل (ظن المؤمنون) حيث أسند فعل الظن إلى الإسم الظاهر، و (الإسم الظاهر من باب الغيبة) لا إلى الضمير المخاطبين الملائم لظاهر السياق "ظننتم".

وهو عدول يؤدي دوره في تجسيد المبالغة في عتاب الله عز وجل للمخاطبين ، ففي التحول عن مخاطبتهم "سمعتموه" إلى الإخبار عنهم "ظن المؤمنون" إشعار لهم بأنهم حين أفاضوا في هذا الحديث المؤذي للرسول صلى الله عليه وسلم، ولم يبادروا إلى نفيه أو يجاهرُوا بتكذيب مروجيه، قد تنكبوا -وهم مؤمنون- النهج الأمثل الذي تقتضيه صفة الإيمان (32) ، ومن ثم كان إخراج هذه الصفة فيهم مخرج الشك مبالغة في هذا العتاب وتحذيرا من الإرتكاس في مثل هذا المسلك، وذلك في قوله سبحانه بعد ذلك في سورة النور: "يعظكم الله إن تعودوا لمثله أبدا إن كنتم مؤمنين". (33)

ومن أمثلة هذا النوع من الإلتفات قوله تعالى: "إتخذ الرحمن ولدا ،لقد جئتم شيئا إذا"، (سورة مريم) ولم يقل (لقد جاؤا) للدلالة على أن من قال مثل قولهم ينبغي أن يكون موبخا عليه منكرا عليه قوله، كأنه يخاطب به قوما حاضرين.

#### 6/الإلتفات من الخطاب إلى التكلم :



ومثله في القرآن الكريم قوله تعالى: (قل الله أسرع مكرا إن رسلنا يكتبون ما تمكرون)، على أنه سبحانه وتعالى أنزل نفسه منزلة المخاطب، فالضمير في "قل" للمخاطب وفي "رسلنا" للمتكلم، وإن كان العلماء قد إتفقوا على أنه لم يرد شاهد في القرآن الكريم على هذا النوع من الالتفات و إكتفوا بالتمثيل لهذا النوع بقول علقمة الفحل (34)

طحا بك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان المشيب  
تكلفني ليلي و قد شط وليها \_\_\_\_\_ و عادت  
بيننا عواد و خـ \_\_\_\_\_ طوب.

فقد إلتفت الشاعر من الخطاب (بك) في البيت الأول إلى التكلم (تكلفني) في البيت الثاني و مقتضى السياق أن يقول (تكلفك)

والإمام الزركشي عد قوله تعالى: "فأقضي ما أنت قاض إنما تقضي هذه الحياة الدنيا، إنا أمنا بربنا ليغفر لنا خطايانا وما أكرهتنا عليه من السحر والله خير وأبقى" إلتفات و رأى أنه إنما يتمشى على قول من لم يشترط أن يكون المراد بالإلتفات واحدا، فأما من إشرطه فلا يحسن أن يمثل به (35)

ثالثا: إلتفات العدا \_\_\_\_\_

يحفل القرآن الكريم بالعديد من مواطن الإلتفات في مجال العدد (الإفراد، التثنية و الجمع) و نود أن نتوقف إزاء بعض هذه المواطن في كل صورة من الصور الثلاث التالية:

أ/ بين الإفراد و الجمع

ومن ذلك أفراد السمع وجمع الأبصار والقلوب في مثل قوله تعالى في سورة البقرة "ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة" (سورة البقرة 07)، فلقد جاءت لفظة "سمعهم" مفردة تتوسط جمعين "قلوبهم وأبصارهم" وهي بذلك تشكل في نسق الآية الكريمة تحولين: أ ولهما عن الجمع إلى الافراد، والثاني عن الأفراد إلى الجمع.

و من مواطن الالتفات عن الأفراد إلى الجمع قوله سبحانه وتعالى: "و اتخذوا من دون الله آلهة ليكونوا لهم عزا" \* كلا سيكفرون بعبادتهم و يكونون عليهم ضدا"، ففي الآية الثانية جاء إسم يكون -العائد على الآلهة- ضمير جمع، ثم جاء الخبر عنه مفردا "ضدا" عدولا عن "أضداد" التي يقتضيها السياق، وهو عدول يحقق غايتين:

الأولى: التوافق الموسيقي بين فواصل الآيات، والثانية هي الدلالة على "توحيد" موقف الآلهة يوم القيامة في معادة هؤلاء الكفار الذين عبدوهم من دون الله، فتوحيد الضد هو - كما ذكر المفسرون - لتوحيد المعنى الذي تدور عليه مضادة هؤلاء الآلهة للكفار ، إذ أنهم يتفقون على هذه المضادة فيكونون كالشيء. (36)

#### ب/ بين الأفراد والتشنية:

ومن أمثلته قوله تعالى: "يخلفون بالله لكم ليرضوكم والله و رسوله أحق أن يرضوه إن كانوا مؤمنين" (سورة التوبة 62)

فهنا عدول عن التثنية الضمير "يرضوهما" إلى إفراده "يرضوه" فالضمير في "يرضوه" عائد على الله والرسول (ص) وإن في تثنيته دلالة على توحد الرضاء ين وإشعار بأن إرضاءه صلى الله عليه وسلم هو في الوقت ذاته إرضاء للخالق عز وجل، إذ في ذلك دون ريب دعم لموقفه وسلوان له في ما تحمله من أذى هؤلاء المنافقين بشأن الإرضاء في توحيده في تلك الآية الكريمة هو شأن الطاعة التي وحدها عز وجل في قوله تعالى: "و من يطع الرسول فقد أطاع الله من تولى فما أرسلناك عليهم حفيظاً". (37)

### ج/بين التثنية والجمع:

من المواطن القرآنية التي تحقق فيها تحول عن التثنية إلى الجمع قوله سبحانه وتعالى: "و هذان خصمان اختصموا في ربهم"، (سورة الحج 19) حيث أسند فعل الاختصام إلى ضمير الجماعة "اختصموا" لا إلى ضمير التثنية "اختصما" الملائم

لظاهر السياق، يقول الزمخشري في تفسيره لهذه الآية: (...الخصم صفة وصف بها الفوج أو الفريق فكأنه قيل: هذان فوجان أو فريقان مختصمان و قوله "هذان" للفظ و"اختصموا" للمعنى كقوله: ومنهم من يستمع إليك حتى إذا خرجوا... ولو قيل: هؤلاء خصمان أو إختصما جاز-يراد المؤمنون والكافرون-). (38)

الالتفات العددي في القرآن الكريم —  
جمع و دراسة — :

كما سبق وأن أشرنا فقد مر مصطلح الالتفات البلاغي بتغيرات كثيرة ، وظهر عند البلاغيين على صور متعددة ، ويرتضي كثير من

دارسي البلاغة المعاصرين أن يعرفوا الالتفات وعينهم على أسلافهم  
:"بأنه الانتقال في الكلام من صيغة إلى أخرى ن أو من أسلوب إلى  
آخر على خلاف ما يقتضيه الظاهر " (39)

ويضيق مفهوم الالتفات عند عدد من العلماء والدارسين ليقصر  
على الانتقال في الضمائر (40) ، ويتسع قليلا عند آخرين ليشمل  
الانتقال في الأفعال إلى جانب الضمائر (41)، ويتسع أكثر عند غيرهم  
ليشمل الانتقال في العدد أيضا (42)، ويمتد سعة ليشمل التذكير  
والتأنيث (43)، والتعريف والتنكير (44) ، ويجعله بعضهم يتسع  
ليشمل "كل تحول أو انكسار في نسق التعبير لا يتغير به جوهر المعنى  
أو البنية العميقة " (45).

ويعد ابن وهب من أوائل من جعلوا الانتقال في العدد من باب  
الالتفات وسماه الصرف ، يقول : " وأما الصرف فإنهم يصرفون القول  
من المخاطب إلى الغائب ، ومن الواحد إلى الجماعة " (46)

وجعل ابن الأثير في " الجامع الكبير " الالتفات في ثمانية أقسام منها  
الرجوع من خطاب التثنية إلى خطاب الجمع ، ومن خطاب الجمع إلى  
خطاب الواحد " (47)، ورأى الزركشي أن : " مما يقرب من الالتفات  
الانتقال من خطاب الواحد و الاثنين والجمع إلى خطاب آخر ، وهو  
سنة أقسام :

الأول: الانتقال من خطاب الواحد لخطاب الاثنين كقوله  
تعالى: « أجنبتنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا وتكون لكما الكبرياء في  
الأرض » [ سورة يونس : 78 ]

الثاني : خطاب الواحد إلى خطاب الجمع كقوله تعالى: « يا أيها النبي إذا طلقتم النساء [سورة الطلاق : 01]

الثالث : من الإثنين إلى الواحد كقوله تعالى: « فمن ربكما يا موسى » وقوله : « فلا يخرجكما من الجنة فتشقى » [ سورة طه : 49 ، 117 ]

الرابع: من الإثنين إلى الجمع كقوله تعالى : « وأوحينا إلى موسى وأخيه أن تبوأ لقومكما بمصر بيوتا واجعلوا بيوتكم قبلة وأقيموا الصلاة وبشر المؤمنين » [ سورة يونس : 87]

وفي انتقال آخر من الجمع إلى الواحد ، فإنه ثنى ثم جمع ثم وحّد توسعا في الكلام ، وحكمة التثنية أن موسى وهارون هما اللذان يقرران قواعد النبوة ، ويحكمان في الشريعة ، فخصهما بذلك ثم خاطب الجميع باتخاذ البيوت قبلة للعبادة ، لأن الجميع مأمورون بها ثم قال لموسى وحده (وبشر المؤمنين) لأنه الرسول الحقيقي الذي إليه البشارة والإنذار .

الخامس: من الجمع إلى الواحد كقوله تعالى: « وأقيموا الصلاة وبشر المؤمنين»[سورة يونس :87]

السادس : من الجمع إلى التثنية كقوله تعالى: « يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا » [سورة الرحمن : 33 ، 34 ] (48)

أما بالنسبة لتعريف الالتفات العددي فقد اتفق جل من تناول ظاهرة الالتفات بأنه : "العدول بين المفرد والمثنى والجمع من الألفاظ ."

وأودّ أن أشير قبل عرض نماذج مختلفة من إلتفات العدد في القرآن الكريم  
أنها جاءت في مجملها في سياق الحديث عن الذات الإلهية ، وقد جاءت على  
صورتين غالبا من صور الالتفات الست وهما : الإنتقال من المفرد إلى الجمع ،  
والإنتقال من الجمع إلى المفرد .

ولعل أبرز الدلالات التي تتركز حولها أمثلة الالتفات القرآنية المتعلقة  
بالذات الإلهية هي وحدانية الله سبحانه وتعالى ، عظمته والقرب منه ، أو البعد  
عنه ، والقوة والشدة أحيانا ، وقد يجتمع عدد من هذه الدلالات في النص  
واحد .

#### أولا : الالتفات من الواحد إلى المثنى

جاء في محكم التنزيل قوله تعالى : « وقالت اليهود يد الله مغلولة غلّت  
أيديهم ولعنوا بما قالوا بل يداه مبسوطتان » [سورة المائدة : 64]

فلقد جاءت لفظة اليد مشاة في دحض تلك القرية بعد أن ذكرت مفردة  
السنة أصحابها و مردّديها لعنهم الله ، وجاء في تفسير هذا العدول على  
لسان بعض المفسرين : أن اليهود قد جعلوا قوهم " يد الله مغلولة " كناية  
عن نسبة البخل إلى الله جلّ وتّره عن ذلك ، فأجيبوا على وفق  
كلامهم - أي بطريق الكناية - ففـيـل :

" بل يداه مبسوطتان " بتثنية اليد ليكون ردّ قوهم وانكاره أبلغ في  
الدلالة على إثبات غاية السخاء له سبحانه وتعالى أي ليس الأمر على  
ما وصفتموه من البخل ، بل هو جواد على سبيل الكمال (49)

وكقوله تبارك وتعالى : « قالوا أجئتنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا وتكون لكما الكبرياء في الأرض وما نحن لكما بمؤمنين » [سورة يونس : 78]

فضمير المفرد يعود على موسى وضمير المثنى (لكما ) يعود على موسى وهارون

ثانيــــــــــــــــا: الالتفات من الواحد إلى الجمع

كقوله تعالى:« ألم تعلم أن الله له ملك السموات والأرض ومالكم من دون الله من ولي ولا نصير »[سورة البقرة : 8-10]

الالتفات في هذه الآية المباركة في تحول الخطاب من المفرد في قوله تعالى (تعلم ) إلى خطاب الجمع في قوله تعالى ( مالكم ) وسر هذا التحول هو كون الخطاب في (تعلم ) خطاب عام لكل فرد ولهذا عطف عليه قوله تعالى (ومالكم ) بصيغة الجمع قال فيه أبو حيان : " انتقل من ضمير الأفراد في الخطاب إلى ضمير الجماعة وناسب الجمع هنا لأن المنفي بدخول من عليه صار نصا في العموم فناسب كون المنفي عنه يكون عاما أيضا " (50)

حتى لو كان الخطاب خاصا بالنبي صلى الله عليه وسلم كما أورد ابن كثير إلا أنه يتعداه بالتبليغ إلى كل فرد في الأمة وفيه قدر كبير من الإلزام بنشر العلم والمعرفة خاصة ما يتعلق بأمور العقيدة وهذا ما حدا بالأسلوب إلى صيغة الجمع مع ثبات العقيدة في الولاية والنصرة فهي راسخة في نفس المخاطب الأول " تعلم " وليست

كذلك في نفوس بعض أفراد الأمة ولهذا ناسب الالتفات إلى الجمع مع ذلك الأمر الخطير (51)

وقوله تعالى: «مثلهم كمثل الذي استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون» [سورة البقرة: 17] قال البيضاوي: "لما عدّد الله تعالى فرق المكلفين أقبل عليهم بالخطاب على سبيل الالتفات هـ———— زى للسامع وتنشيطا له واهتماما بأمر العبادة وتفخيما لشأنها ، وإنما كثر النداء في القرآن الكريم ————— بـ " يا أيها" لإستقلاله بأوجه من التأكيد ، و كل ما نادى الله له عباده من حيث إنها أمور عظام من حقها أن يتفطنوا لها ويقبلوا بقلوبهم عليها " (52)

ومن مواطن الالتفات من المفرد إلى الجمع ما جاء في قوله تعالى: «والذين كفروا وكذبوا بآياتنا أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون» وذلك بعد قوله تعالى: «فإما يأتينكم مني هدى» [سورة البقرة: 39، 40]

فالالتفات في قوله تعالى(بآياتنا) بضمير الجمع بعد ضمير المفرد في قوله تعالى (مني) وكان مقتضى الظاهر - بأيأتي - بدل - بآياتنا - قال أبو السعود: " وإيراد (نا) العظمة لتربية المهابة وإدخال الروعة وإضافة الآيات إليها لإظهار كمال قبح التكذيب بها . (53)

والآيات هنا الكتب المنزلّة على جميع الأمم أو معجزات الأنبياء عليهم الصلاة والسلام أو القرآن الكريم أو دلائل الله في مصنوعاته ، ولهذا أضافها المولى العليّ القدير إليه بضمير العظمة ليدل على أن جميع تلك الآيات التي أقامها الله سبحانه وتعالى هي نعمة عظيمة على العباد



تستوجب دوام الشكر ، والتفكير فيها للوصول بها للصراط المستقيم  
ولهذا ظهرت نون العظمة في (آياتنا ) وكان  
الالفات هـو الأبلغ (54)

وجاء قوله تعالى : « قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها فولّ وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره وإن الذين أُوتوا الكتاب ليعلمون أنه الحق من ربهم وما الله بغافل عما يعملون » [سورة البقرة : 144]

تحقق فيها التفات عددي في قوله تعالى : ( وما الله بغافل عما تعملون ) ففيه عدول عن لفظ المفرد إلى الجمع ، وقد يحقق هذا النوع إشارة إلى وحدة المسلمين بقلبهم ، أنهم يشار إليهم بقائدهم محمد - صلى الله عليه وسلم - وأن استقبال القبلة سبب وحدة المسلمين ، وفي هذه القراءة بشارة بحسن العاقبة وعظيم المثوبة وجزيل الأجر ، فلتشتبوا على ما أنتم عليه ولتصبروا غير مباليين بما تلاقون ، ولن يضيع الله لكم مثقال ذرة (وما الله بغافل عما تعملون ) ، فالله تعالى ليس بساهٍ عن أعمالكم ولكنه مُحصِيها لكم حتى يجازيكم بها يوم القيامة (56) ، وذكر الألوسي ، في قوله تعالى (وما الله بغافل عما تعملون ) فيجازيكم بذلك أحسن الجزاء فهو وعيد للمؤمنين ، وقُرئ (يعملون ) على صيغة الغيبة فهو وعيد للكافرين (57)

قوله تعالى : « سَأَصْرِفُ عَنْ آيَاتِي الَّذِينَ يَتَكَبَّرُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَإِنْ يَرَوْا كَلَّ آيَةٍ لَا يُؤْمِنُوا بِهَا وَإِنْ يَرَوْا سَبِيلَ الرُّشْدِ لَا يَتَّخِذُوهُ سَبِيلًا وَإِنْ يَرَوْا سَبِيلَ الْغَيِّ يَتَّخِذُوهُ سَبِيلًا ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَكَانُوا عَنْهَا غَافِلِينَ »

### [ سورة الأعراف : 146 ]

يبدو أن الانتقال إلى الجمع قد حمل دلالة تعظيم الذات الإلهية ليعظم ما اقترفه المتكبرون بتكذيبهم بآيات الله، أما استخدام الأفراد في ( آياتي ) وما يدل عليه الأفراد من القرب فيشير إلى عظم ما خسره الذين صرفوا عن القرب من الله تعالى (58)

ولا يعني ماسبق ذكره أن الأفراد يحمل دلالة القرب والجمع يحمل دلالة التعظيم دائما ، إذ يبدو الانتقال من المفرد إلى الجمع قي قوله تعالى : « فذرني ومن يكذب بهذا الحديث سنستدرجهم من حيث لا يعلمون وأملّي لهم إن كيدي متين » [ سورة القلم : 44 ، 45 ]

لافتا مشيرا للدهشة ، " فذرني " التي تحمل دلالات القوة والعنف صيغت بالمفرد ، وأما الإستدراج الذي لا يحمل دلالة القوة المباشرة صيغ بالجمع ويبدو لنا أن الأفراد في " ذرني " حمل دلالة أقوى وأكثر إنسجاما للتعبير عن هول إنفراد الذات الإلهية بالمكذبين ، وهي الدلالة نفسها التي تحملها العودة إلى الأفراد في "أملّي " ، ففي الأفراد تعبير عن تدخل الله المباشر بهذا الأمر وليس من خلال أي من جنوده ، وفي ذلك تعظيم لذنب المكذبين (59)

إن الحديث عن الدلالات التي تتركز حولها أمثلة الالتفاف القرآنية و المتعلقة بالذات الإلهية ووحداية الله سبحانه وتعالى عظمته والقرب منه ، أو البعد عنه ، والقوة والشدة قد تجتمع في النص الواحد ، فلو نظرنا - على سبيل المثال - في قوله تعالى من سورة الكهف « افحسب الذين كفروا أن يتخذوا عبادي من دوني أولياء إنا اعتدنا جهنم للكافرين نزلا » [ سورة الكهف : 102 ]

يمكن أن نرى في الأفراد " عبادي ، من دوني " تعبيرا عن وحدانية الله ، ثم يأتي الجمع "إنا اعتدنا " مؤكدا عظمة الذات الإلهية وما يصدر عنها من أفعال بعد أن أزال شبهة الشرك حين أفرد ، وبذلك استطاع الانتقال من المفرد إلى الجمع أن يحمل دلالة عظم ما أعده الحق - تبارك وتعالى - من عقاب للكافرين ، ويحافظ في الوقت ذاته على تأكيد وحدانية الله تعالى (60)

و مما هو جدير بالملاحظة أن الالتفات من المفرد إلى الجمع يأتي في بعض الآيات المبدوءة بالقسم ، ومن أمثلة قوله تعالى: « فلا أقسم برب المشارق و المغرب إنا لقادرون على أن نبدل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين » [سورة المعارج : 40 ]

وقوله تعالى : « لا أقسم بيوم القيامة ، ولا أقسم بالنفس اللوامة يحسب الإنسان ألن نجمع عظامه [سورة القيامة: 01 - 03 ]

وقوله تعالى : « لا أقسم بهذا البلد وأنت حلٌ بهذا البلد ، ووالد وما ولد ، لقد خلقنا الإنسان في كبد [ سورة البلد : 01 - 04 ]

يظهر أن الأفراد في القسم جاء في مثل هذه المواضع لأن الذات الإلهية أرادت إظهار شدة تأكيد ما تقسم عليه ، فالأفراد يحمل هنا دلالة أقوى لأنه يؤكد على انفراد الذات الإلهية بالقسم ، ووحدايتها ، وبعد ذلك الجمع فيحمل دلالة تعظيم أفعال الله تعالى (61)

ومن أبرز المواطن التي نجد فيها انتقالا من المفرد (الواحد) إلى الجمع في سياق الحديث عن قدرة الله تعالى آيات تتضمن حديثا عن إنزال المطر ، وإخراج الزرع ومن أمثلة ما ورد من التفات عددي ، في هذا المجال قوله تعالى : « وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا منه حباً متراكباً » [ سورة الأنعام : 99 ]

وقوله تعالى : « الذي جعل لكم الأرض مهذا وملك لكم فيها سبلا وأنزل من السماء ماء فأخرجنا به من نبات شتى » [ سورة طه : 53 ]

وقوله تعالى : « وأنزل لكم من السماء ماء فأنبثنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها أله مع الله بل هم قوم يعدلون » [ سورة النمل : 60 ]

وقوله تعالى : « ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلف ألوانها » [ سورة فاطر : 27 ]

إذ يلاحظ أن إنزال الماء من السماء يأتي بضمير المفرد في حين يأتي "الإخراج" و"الإنبات" بضمير الجمع ، ويحمل الأفراد دفعا لأي شبهة من ارتباط نزول الماء بغير الله سبحانه وتعالى ، واختصاصه به (62)

وبعد تأكيد ذلك يأتي الجمع فيحمل تعظيماً للخالق وفعل الخلق ،  
فإنبات النبات ، وإخراجه من الأرض شاهد من شواهد العظمة  
المباشرة على القدرة الإلهية

ثالثاً: الالتفات من الاثني عشر إلى  
الواحد

جاء في محكم التنزيل قوله تعالى : « يخلفون بالله لكم ليرضوكم  
والله ورسوله أحق أن يرضوه إن كانوا مؤمنين » [سورة التوبة : 62]  
لقد اختلف النحاة والمفسرون في تحديد مرجع الضمير في الفعل  
"يرضوه"

— ف قيل : إنه يعود على الله ورسوله ، وإنما أفرد لتلازم الرضاءين

— وقيل أيضا : إنه يعود على الرسول فحسب ، لأن الكلام في  
إيذائه — صلى الله عليه وسلم — وإرضاءه

— وقيل كذلك : إنه عائد على الله — عز وجل — فقط والتقدير  
: والله أحق أن يرضوه والرسول — صلى الله عليه وسلم —

كذلك (63)

فعلى الرأي الأول تتضمن الآية الكريمة عدولاً عن تشية الضمير "  
يرضوهما " إلى إفراده "يرضوه" ، فهؤلاء الذين تخبر عنهم الآية الكريمة  
عن حلفهم للمؤمنين كي يرضوهم عن فئة من المنافقين (64) كانوا

يتعمدون الرسول — صلى الله عليه وسلم — بالإيذاء ويقولون عليه الأقاويل ، وهذا ما أخبرت به الآية السابقة على تلك الآية مباشرة في قوله سبحانه وتعالى : « ومنهم الذين يؤذون النبي ويقولون هو أذنٌ قل أذنٌ خير لكم يؤمن بالله ويؤمن للمؤمنين ورحمة للذين آمنوا منكم والذين يؤذون رسول الله لهم عذاب أليم » [ سورة التوبة : 61 ]

وفي ضوء هذا السياق يرجح القول بأن الضمير في "يرضوه" عائد على الله والرسول — صلى الله عليه وسلم — وأن في توحيده عدولاً عن تثنية دلالة على توحد الرضائيين ، وإشعاره بأن إرضاءه — صلى الله عليه وسلم — هو في الوقت ذاته إرضاء للخالق — تبارك وتعالى — ، إذ في ذلك دون ريب دعم لموقفه وسلوان له فيما تحمله من أذى هؤلاء المنافقين (65)

ومن مواطن الالتفات عن المثني إلى الواحد ما ورد في سورة الكهف قوله تعالى: « واضرب لهم مثلاً رجلين جعلنا لأحدهما جنتين من أعناب وحففنا بنخل وجعلنا بينهما زرعاً كلتا الجنتين ىت أكلاها ولم تظلم منه شيئاً وفجرنا خلالها نهراً وكان له ثمر فقال لصاحبه وهو يحاوره أنا أكثر منك مالا وأعز نفراً ودخل جنته وهو ظالم لنفسه قال ما أظن أن تبعد هذه أبداً » [ سورة الكهف : 33 — 35 ]

الآيات تتحدث عن تلك الجنة التي وهبها الله لأحد المتحاورين ، لكنّها بدأت بالتثنية لما يحمله ذلك من مفارقة ن فالذي حاز الجنتين كان واجبا عليه الشكر والإمتنان ، ومن لم يحز جنة كان من الطبيعي

أن يحسد الأول ويساوره إحساس بعدم تحقق العدل ، فلماذا لا تكون له جنة ولصاحبه جنة ؟ لكن ما حدث أن الأول كفر بنعمة الله ، والثاني لم يزد ما رآه إلا إيمانا واحتسابا .

فاللنفات هو الذي أظهر المفارقة ، فحين عبر عن الجنتين بصورة المفرد دفع المتلقي إلى التساؤل عن دلالة التثنية في أول الآيات (66)

ومن مواطن التحول عن التثنية إلى الأفراد كذلك قوله — عز وجل — مخاطبا موسى وهارون عليهما السلام «فأتيا فرعون فقولا إنا رسول رب العالمين » [سورة الشعراء : 16]

حيث وردت لفظة "رسول" مفردة مع أن ظاهر السياق يقتضي تثنيها (فقولا إنا) .

لقد تساءل المفسرون عن سر أفراد تلك اللفظة هنا وتثنيها في سياق آخر للقصة ذاتها في سورة طه في قوله تعالى : «فأتياه فقولا إنا رسولا ربك فأرسل معنا بني إسرائيل » [سورة طه : 47]

فأجاب بعضهم بأن لفظة "رسول" من الألفاظ والأوصاف المشتركة ، فهي تعني المرسل أو متحمل القول حيناً ، والرسالة أو القول المتحمل حيناً آخر ، فهي بالمعنى الأول في سورة طه وبالمعنى الثاني في سورة الشعراء ومن ثمّ تثبت في الأولى لأنهما رسـولان ، وأفردت في الثانية لأنها رسـالة واحدة (67)

وللدكتور حسن الطبل تفسير آخر ، إذ يرى أن التشية في لقد تداولت المعاجم اللغوية تعريفات كثيرة للالتفات تتفاوت في مدلول كلمة "لفت" ومشتقاتها.

فالالتفات في اللغة من مادة "لفت" و وَرَدَ في لسان العرب "لإبن منظور" : لفت وجهه القوم أي صرفه، من اللفت والفت إلى الشيء وتلفت إليه : إلتفاتاً، أي صرف وجهه إليه. (01) و في هذا المعنى جاء قوله تعالى (( قالوا يا لوط إنا رسل ربك لن يصلوا إليك فأشرب بأكلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح وألئت الصبح بقريب ) . (سورة هود 81)

ففي هذه الآية الكريمة يأمر الله تعالى نبيه لوط - عليه السلام - ومن تبعه من قومه بترك الالتفات بوجههم كي لا يروا ما نزل بالكافرين من عذاب , لكن إمرأته كانت من العصاة لأمر ربها والتفت بوجهها , فكان هلاكها بحجر من السماء وورد في كتاب الله الحكيم قوله تعالى : ((جئنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا)) (سورة يونس 87)

قال أبو عبيدة : ( اي لتصرفنا عنه وتميلنا وتلوينا عنه ) (02)

وورد في الحديث النبوي الشريف لفظ الالتفات بمعنى اللي والصرف يقال صرف الوجه يمينا ويسارا في الصلاة أي " التــــــلفت " .



فعن عائشة - رضي الله عنها - قالت: سألت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - عن الالتفات في الصلاة، فقال هو: (اختلاس يختلسه الشيطان من صلاة العبد) (03)

ويقال لفته عن رأيه أي صرفته وفلاتًا يلفت الكلام لفتًا يرسله على عواهنه لا يبالي كيف جاء ، ولفت اللحاء عن العود قشره (04)، ومن معانيه أيضا ،المباوحة النفسية للسلوك الإنساني،ومن ذلك حديث الرسول الأكرم - صلى الله عليه وسلم - إذ ورد فيه : (لا تتزوجن لفتوًا) (05)

و اللفوت من النساء ،الكثيرة التلفت ، و المرأة النمامة ومن معاني الالتفات في اللغة :

الليّ يقال : لَفَتَهُ ، يَلْفِتُهُ، لَفْتًا ، أي لواه على غيره وجهته ومنه قوله عليه الصلاة والسلام : (إن الله يغيض البليغ من الرجال الذي يلفتُ الكلام كما تلفت البقرة الحُلَى بلسانها) أي يلوي الكلام بلسانه مبالغًا في إظهار بلاغته ،وفصاحته. (06)

"والألفت الرجل الأعسر، ويقال لَفَتَ الرجل بكسر الفاء لَفْتًا: حَمَقَ وعمل بشماله دون يمينه، واللفتاء: الحولاء، واللفوت من معانيها أيضا الناقاة الضجور عند الحلب تلتفت فتعض الحالب ،واللفيته: الغليضة من العصائد لأنها تلفت أي تلوى ". (07)

ونجد من معانيه أيضا الإصغاء أي إلتفاتك للإصغاء لمن يحمل لك خبراً ، ومن المعاني أيضا القتل ، وقَتَلَ هو مقلوب لَفَتَ ويحملان المعنى ذاته، يقال لَفَتَ الشيء و قتلته، ومعناه القبض أيضا ، قال الفراهيدي :الفت لي الشيء عن جهته كما تقبض على عنق إنسان فتلفته"(08)

مما تقدم ذكره نجد أن المادة اللغوية أو المعجمية الإلتفات تدور في عمومها حول محور دلالي واحد هو الصرف والليّ و التحول عن الجهة المستقيمة و الطبيعية، ثم أطلق بعد ذلك على الفن البلاغي الذي نحن بصدد دراسته.

### تعريف الإلتفات اصطلاحاً :

في موروثنا البلاغي طائفة من المصطلحات و التعاريف التي تواردت مع مفهوم "الإلتفات" وقد أرجع الدارسون ظهوره إلى القرن الثاني الهجري، ونحن إذا تأملنا مسيرة هذا المصطلح في مؤلفات ومصنفات هذا الموروث نجده يختلف عبر العصور، ويتأرجح بين علمي المعاني والبديع.

فأقدم إشارة لهذا المصطلح في تراثنا هي تلك التي يرويها أبو اسحاق الموصلي عن الأصمعي (ت213هـ) إذ يقول: قال لي الأصمعي : أتعرف إلتفاتات جرير؟ قلت: و ماهي؟ فأنشدني.

أتنسى إذ تودعنا سُلَيْمَى      بعود بشامة سقى البشام(09)

ثم قال: "إما تراه مقبلا على شعره إذ إلتفت البشام فدعا له ". هذه الرواية التي تداولتها كتب التراث تدل على أن مصطلح الإلتفات. (10)

كان معروفا بالفعل منذ القرن الثاني الهجري ، ومن جهة أخرى تدل على أن مفهومه آنذاك كان يختلف عن مفهومه الذي إستقر عليه لاحقا , وهذا ما يبدو جليا في بيت جرير السابق، وفي تعليق الأصمعي عليه، إذ أن دعاء جرير للبشام بعد الإقبال على شعره إنما هو مجرد تحول عن معنى إلى معنى آخر و لعل الأصمعي بهذه الإلتفاتة قد سبق غيره إلى وضع إسم "الإلتفات" دون أن يذكر له تعريفا محمدا.

لقد ورد مفهوم الإلتفات البلاغي عند ابن المعتز (ت296) فقال : "هو إنصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى مخاطبة وما يشبه ذلك ومن الإلتفات الإنصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر (11)

وقد مثل ابن المعتز مفهومه للإلتفات ببيت اختاره لجرير يقول فيه:

طرب الحمام بذي الاراك فشاقي لا زلت في غلل وأيك ناضر (12)

فقد إنتقل الشاعر من أسلوب الغيبة في قوله (طرب الحمام) إلى مخاطبة في قوله (لا زلت)، وفي الوقت نفسه إنتقل من المعنى الذي كان اخذا فيه من ذكره الحمام الى الدعاء للحمام بالرى والطعام. (13)

أما قدامة بن جعفر (ت337هـ) فعرفه بقوله: "ومن نعوت المعاني الإلتفات، و بعض الناس يسميه الإستدراك، وهو أن يكون الشاعر آخِذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا على ما قدمه فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يجلب الشك فيه" (14)

وبمقارنة مفهوم الإلتفات عند قدامة بن جعفر ومفهومه عند ابن المعتز يتضح أن هذا فرع من ذاك فهو داخل تحت الجزء الأخير من تعريف ابن المعتز، ولئن كان هذا الأخير يجعله إنصرافا من معنى إلى غيره فإن قدامة يؤكد على أنه رجوع على المعنى نفسه لتأكيد أو ذكر السبب أو إحالة الشك فيه.

ولم ينفرد قدامة وحده بهذا المفهوم عن الإلتفات بل نجد أن أبا هلال العسكري (ت395هـ) يجعله أحد الضربين فقال :

(الإلتفات على ضربين : فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره، والضرب الثاني أن يكون الشاعر آخِذا في معنى و كأنه يعترضه شك و ظن أن رادا يرد قوله أو سائلا يسأله عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يزيل الشك عنه). (15)

بتأمل هذين الضربين في تعريف العسكري نجده يتفق مع ابن المعتز في الجزء الأخير من تعريفه للإلتفات و لو أنه كان أكثر دقة ووضوحا حيث أشار الى

الصلة الوثيقة بين المعنى الذي يكون فيه الشاعر و المعنى الذي ينصرف في حين يتفق مع قدامة بن جعفر في الجزء الثاني من تعريفه.

وإذا خطونا قدما نحو القرن الخامس الهجري يطالعنا أبو علي حسن بن رشيق القيرواني (ت: 456هـ) في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآرائه".

بآراء و شواهد يذكر أنه نقلها عن السابقتين , ثم بعد تمحيص لها امثال ابن المعتز و قدامة و العسكري.

عرف الالتفات فقال : "وهو الاعتراض عند قوم ، وسماه آخرون ، الإستدراك حكاه قدامة وسبيله أن يكون الشاعر أخذاً في معنى ثم يعرض عن الأول إلى الثاني فيأتي به.

ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول ". (16)

والملاحظ أن ابن رشيق لم يعترض على أية تسمية سابقة بل نجده يستحسن بعضها مثل قوله : "و قد احسن ابن المعتز في العبارة عن الالتفات بقوله: هو انصراف المتكلم...". (17)

وأما أبو منصور الثعالبي (ت: 429هـ) فقد أفرد لموضوع الالتفات فصلاً خاصاً في كتابه: "فقه اللغة و سر العربية" وكان تعريفه له كالآتي: "هو أن تذكر الشيء و تُتم معنى الكلام به، ثم تعود لذكره كأنك تلتفت إليه". (18) أما الخطيب التبريزي (ت: 502هـ) صاحب كتاب "الروافي"، يعرف الالتفات فيقول: "وقيل الالتفات. أن يكون الشاعر في الكلام فيعدل عنه إلى غيره ، قبل أن يتم الأول ، ثم يعود إليه

فيمته ،فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول و زيادة حسنة".(19)  
وأما الزمخشري (ت:538هـ)قد صرح بأن هذا الأسلوب يسمى  
الإلتفات في علم البديع ،و ذكر أنه يكون من الغيبة إلى التكلم و  
الملاحظ أنه أول من عني ببيان القيمة الفنية لتلك الظاهرة وقد سايره  
فيما ذهب إليه في هذا الصدد كثير من البلاغيين الذين جاؤا بعده  
أمثال السكاكي و القزويني والعلوي وغيرهم.

أما الفخر الرازي (ت:606هـ) فتحدث عن الإلتفات في كتابه " نهاية  
الايجاز في دراية الإعجاز "فيقول:"هو العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو  
على العكس أو هو تعقيب الكلام بجملة تامة ملاقية إياه في المعنى  
ليكون تميمًا له في المعنى على جهة أو غيره".(20)

أما ضياء الدين ابن الأثير(ت:637هـ)فقد عرف الإلتفات في  
كتابه"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"وذلك ضمن القسم  
الخاص بالصناعة المعنوية ومما أضافه تعريفه للإلتفات تعريفاً لغوياً  
فقال:"هو مأخوذ من إلتفات الإنسان عن يمينه و شماله فهو يقبل  
بوجهه تارة كذا وتارة كذا ثم يربط التعريف اللغوي بالتعريف البلاغي  
فيقول:"وكذلك يكون هذا من الكلام خاصة،لأنه ينتقل فيه من صيغة  
إلى صيغة،كإنتقال من خطاب الحاضر إلى الغائب،أو من خطاب غائب  
إلى حاضر ،أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل ،أو من مستقبل إلى ماضٍ أو  
غير ذلك".(21)

وبهذا جعل للإلتفات ثلاثة أقسام: الأول من الغيبة إلى الخطاب والعكس والثاني الرجوع من فعل المستقبل إلى فعل الأمر، والثالث في الإخبار بالماضي عن المستقبل، وكان ابن اللّائثير بذلك قد وسع دائرة الإلتفات مما أثر على بعض البلاغيين الذين درسوه بعده و ينتجلى ذلك على سبيل المثال في تعريف يحيى بن حمزة العلوي (ت: 849هـ) للإلتفات بقوله: "هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول". (22) أما حازم القرطنجي (ت: 684هـ) في كتابه "مناهج البلغاء وسراج الأدباء" فيعرف الإلتفات بقوله: "...وهم يسامون الإستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله تاء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة يجعله كافاً، فيجعل نفسه مخاطباً وتارة يجعله هاء، فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير المتكلم والمخاطب لا يستطاب، وإنما يحسّن الإنتقال من بعضها إلى بعض، وهو نقل معنوي لا لفظي، وشرطه أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى الملتفت عنه". (23)

ويعترف بدر الدين الزركشي (ت: 894هـ) في كتابه "البرهان" للإلتفات فيقول: "الإلتفات هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر تطرية و إستدراةً للسامع وتجديداً لنشاطه، وصيانة لخاطره من الملل و الضجر، بدوام الأسلوب الواحد على سمعه". (24) و يشير الزركشي إلى أن مما يقرب من الإلتفات التحول في المجال العدد ثم يتبع أقسامه المتحصلة عن الإنتقال من كل حال من أحواله الثلاث (الإفراد، الشبهة، الجمع) إلى الحالين الآخرين.

أقسام الإلتفات: \_\_\_\_\_

نود أن نحدد أبرز المجالات والأقسام التي تحقق فيها الإلتفات و أبرز مجالاته في القرآن الكريم هي:

### أولاً: الصيغ

يتحقق الإلتفات في هذا المجال كلما تخالفت صيغتان في (نسق واحد) من مادة معجمية واحدة من ذلك مثلاً، مخالفةً بين صيغ الأفعال (الماضي، المضارع و الأمر) أو بين صيغتي نوع واحد، أو بين صيغ الأسماء، أو بين صيغة من صيغ الاسم و أخرى من صيغ الفعل أو ما إلى ذلك مما لا يتمثل في اللغة الفنية عامة وفي لغة القرآن إلا لمرامي و أسرار بيانية يفتقدها السياق لو لم تكن تلك المخالفة، ونجد إلتفاتاً من هذا القبيل في القرآن الكريم بين صيغتي (نزل وأنزل) و (نبأ و أنبأ)، ( اسطاع و إستطاع)، (نجى وأنجى)، ثم بين صيغتي الاسم: (ضلال وضلالة)، (الحياة والحيوان)، (أبناء وبني)، (شاكراً وكفوراً)، (مشتبه ومتشابه).

يقول صاحب المثل السائر: "اعلم أيها المتوشح لمعرفة البيان إن العدول من صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية إقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي إطلع على أسرارها ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه أشكل ضروب علم البيان وأدقها فهما، وأغمضها طريقاً". (25)

### ثانياً: الضمائر



إن القارئ المتأمل للقرآن الكريم تستوقفه وتشير تأملاته تلك  
المغايرة الواردة في الضمائر ، فإذا ما تعمق في فهمها

أدرك أنها مغايرة مقصودة وليست عفوية، ومن أمثلة الآيات  
الكريمات التي تستوقف القارئ قوله تعالى: "عبس وتولى\* أن جاءه  
الأعمى\* وما يدريك لعله يزكى". (سورة عبس 3، 2، 1)

وقوله: "...أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء". (سورة  
النور 31) ، والآيات الثماني الأولى من سورة الأعلى.

وهو على ستة أقسام بحسب الضمائر الثلاثة (التكلم، الخطاب  
والغيبة) وهي كالآتي

### 1/ الإلتفات من الغيبة إلى التكلم:

ومن أمثلته قوله تعالى: "ولقد أخذ الله ميثاق بني إسرائيل و بعثنا  
منهم إثني عشر نقيبا" (سورة المائدة 12)، فحوّل الكلام من الغيبة إلى  
التكلم في قوله (أخذ الله) إلى التكلم في قوله: (بعثنا)، وبحسب مقتضى  
السياق الأول يكون القول: "ولقد أخذ الله ميثاق بني إسرائيل و بعث  
منهم إثني عشر نقيبا".

ومثله أيضا قوله تعالى: "والله الذي أرسل الرياح فتثير سحبا  
وسقيناؤه..." (سورة فاطر 09)، وفي هذه الآية الكريمة فإن فائدة  
الإلتفات أنه كما كان سوق السحاب إلى البلد إحياء للأرض بعد

موقها بالمطر دالاً على القدرة الباهرة والآية العظيمة التي لا يقدر عليها غيره، عَدَلَ عن لفظ الغيبة إلى التكلم لأنه أدخل في الاختصاص، وأدل عليه وأفخم. (26)

ومن أمثلة قوله تعالى: "فقضاهن سبع سماوات في يومين وأوحى في كل سماء أمرها وزينا السماء الدنيا بمصابيح". (سورة فصلت 10)

فهنا عدل عن الغيبة في (قضاهن) و(سواهن) إلى التكلم في قوله و(زيننا) فقال الزركشي: "للإهتمام بذلك، والإخبار عن نفسه، بأنه جعل الكواكب زينة السماء الدنيا و حفظاً، تكذيباً لمن أنكر ذلك". (27)

## 2/ الإلتفات من التكلم إلى الغيبة:

وهو من الأنواع التي وردت كثيراً في القرآن الكريم ومن أمثلته قوله عز وجل: "إنا أعطيناك الكوثر فصل لربك وإنحر". (سورة الكوثر 1، 2) فحول الكلام من المتكلم (أعطيناك) إلى الغيبة في قوله: (فصل لربك) وفي هذا تعظيم لجلالته وإفراد العبودية والتوحيد

ومما ورد في هذا النوع من الإلتفات قوله تعالى: "وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل لا تعبدون إلا الله وبالوالدين

إحسانا وذوي القربى واليتامى و المساكين و قولوا للناس حسنا وأقيموا الصلاة وأتوا الزكاة ثم توليتهم إلا قليلا منكم وأنتم معرضون". (سورة البقرة 83)

فإننتقل من التكلم (اخذنا) إلى الغيبة "الله" ولو تتبعنا السياق الأول  
لكان القول (لا تعبدون إلا إيانا)، وفي هذا التحول دلالة على العظمة  
هذا ناهيك عما تحويه الآية من دعوة للإمتثال والإنتهاء حيث قال "لا  
تعبدون" ولم يقل :

"أعبدوا". لأنه التعبير بالخبر للأمر أبلغ من صيغة الأمر. (28)

### 3/الإلتفات من التكلم إلى الخطاب:

ومن أمثلته قوله تعالى: "وما لي لا أعبد الذي فطرني و إليه ترجعون"  
(سورة يس 22) والأصل: "وإليه أرجع" فإلتفت من التكلم إلى الخطاب  
، وفائدته أنه أخرج الكلام في معرض مناصحته لنفسه ، وهو يريد نصح  
قومه تلطفا وإعلاما، ثم إلتفت إليهم لكونه في مقام تخويفهم ودعوتهم  
إلى الله.

ومثل هذا النوع أيضا قوله عز وجل: "قل إن هدى الله هو الهدى  
وأمرنا لنسلم لرب العالمين\*و إن أقيموا الصلاة و إتقوه وهو الذي  
إليه تحشرون". (سورة الأنعام 71، 72)، فهنا إلتفات من صيغة التكلم  
(لنسلم) إلى صيغة المخاطب (وأقيموا الصلاة و إتقوه)، يقول أبو بكر  
الرازي: فإن قيل: هب أن المراد ما ذكرتم، لكن ما الحكمة في العدول  
عن هذا اللفظ الظاهر والتركيب الموافق للعقل إلى ذلك اللفظ الذي  
لا يهتدي العقل إلى معناه إلا بالتأويل ؟ قلنا: وذلك لأن الكافر ما دام  
يبقى على كفره كان كالأغائب الأجنبي، فلا جرم إن يخاطب بخطاب  
الغائبين فيقال: "و أمرنا لنسلم لرب العالمين" وإذا أسلم وآمن ودخل في

الإيمان صار الحاضر، فلا جرم إن يخاطب بخطاب الحاضرين ويقال له: "وإن أقيموا الصلاة وإتقوه وهو الذي إليه تحشرون" فالمقصود من ذكر هاذين النوعين من الخطاب، التنبيه على الفرق بين حالتي الكفر والإيمان، وتقديره أن الكافر بعيد غائب، والمؤمن قريب حاضر و الله أعلم. (29)

#### 4/الإلتفات من الخطاب إلى الغيبة:

ومن أمثله قوله تعالى: "حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم"، (سورة يونس 22) "وفائدة العدول عن خطابهم إلى حكاية حالهم لغيرهم. لتعجبه من فعلهم وكفرهم إذ لو إستمر على خطابهم لفاتت تلك الفائدة" (30)

ومثل هذا الإلتفات نجده في قوله تعالى: "و لئن أتيت الذين أوتوا الكتاب بكل آية ما تبعوا قبلتك وما أنت بتابع قبلتهم وما بعضهم بتابع قبلة بعض ولئن إتبع أهواءهم من بعدهم ما جاءك من العلم إنك إذا لمن الظالمين\* الذين أتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وأن فريقا منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون"، وفي هذين الآيتين خاطب المولى عز وجل رسوله:

(أ أتيت، قبلتك، أنت، إتبع، جاءك، إنك) ثم عدل عنه إلى الغيبة (يعرفونه)، قال أبو حيان الأندلسي: (انه لما فرع من الإقبال عليه بالخطاب، أقبل على الناس فقال: "الذين أتيناهم الكتاب" و إختارناهم لتحمل العلم و الوحي، يعرفون هذا الذي خاطبناه في الآية السابقة و أمرناه و نهيناه، لا يشكون في معرفته، ولا في صدق أخباره، بما كلفناه من التكاليف التي منها نسخ بيت المقدس بالكعبة، كما في كتابهم من ذكره ونعته). (31)

### 5/الإلتفات من الغيبة إلى الخطاب:

ومثله قوله تعالى: "لو لا إذ سمعتموه ظن المؤمنون والمؤمنات بأنفسهم خيرا و قالوا هذا إفـــــــــــــــك مبين"(سورة النور 12) ، في هذه الآية الكريمة عدول يتمثل في قوله عز وجل (ظن المؤمنون) حيث أسند فعل الظن إلى الإسم الظاهر، و (الإسم الظاهر من باب الغيبة) لا إلى الضمير المخاطبين الملائم لظاهر السياق "ظننتم".

وهو عدول يؤدي دوره في تجسيد المبالغة في عتاب الله عز وجل للمخاطبين، ففي التحول عن مخاطبتهم "سمعتهم" إلى الإخبار عنهم "ظن المؤمنون" إشعار لهم بأنهم حين أفاضوا في هذا الحديث المؤذي للرسول صلى الله عليه وسلم، ولم يبادروا إلى نفيه أو يجاهرُوا بتكذيب مروجيه، قد تنكبوا- وهم مؤمنون- النهج الأمثل الذي تقتضيه صفة الإيمان (32)، ومن ثم كان إخراج هذه الصفة فيهم مخرج الشك مبالغة في هذا العتاب و تحذيرا من الإرتكاس في مثل هذا المسلك، وذلك في قوله سبحانه بعد ذلك في سورة النور: "يعظكم الله إن تعودوا لمثله أبدا إن كنتم مؤمنين". (33)

ومن أمثلة هذا النوع من الإلتفات قوله تعالى: "إِتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا، لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا"، (سورة مريم) ولم يقل (لقد جاءوا) للدلالة على أن من قال مثل قولهم ينبغي أن يكون موجها عليه منكرا عليه قوله، كأنه يخاطب به قوما حاضرين.

## 6/الإلتفات من الخطاب إلى التكلم :

ومثله في القرآن الكريم قوله تعالى: (قل الله أسرع مكرا إن رسلنا يكتبون ما تمكرون)، على أنه سبحانه وتعالى أنزل نفسه منزلة المخاطب، فالضمير في "قل" للمخاطب وفي "رسلنا" للمتكلم، وإن كان العلماء قد إتفقوا على أنه لم يرد شاهد في القرآن الكريم على هذا النوع من الإنشآت و إكتفوا بالتمثيل لهذا النوع بقول علقمة الفحل

(34)

طحا بك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان المشيب  
تكلفني ليلي و قد شط وليه \_\_\_\_\_ و عادت بيننا  
عواد و خط \_\_\_\_\_ وب.

فقد إلتفت الشاعر من الخطاب (بك) في البيت الأول إلى التكلم (تكلفني) في البيت الثاني و مقتضى السياق أن يقول (تكلفك) والإمام الزركشي عد قوله تعالى: "فأقضي ما أنت قاض إنما تقضي هذه الحياة الدنيا، إنا أمنا بربنا ليغفر لنا خطايانا وما أكرهتنا عليه من السحر والله خير وأبقى" إلتفات و رأى أنه إنما يتمشى على قول من لم يشترط أن يكون المراد بالإلتفات واحدا، فأما من إشرطه فلا يحسن أن يمثل به

(35)

ثالثاً: إلتفات

العدد

يحفل القرآن الكريم بالعديد من مواطن الالتفات في مجال العدد (الأفراد، التشية و الجمع) و نود أن نتوقف إزاء بعض هذه المواطن في كل صورة من الصور الثلاث التالية:

### أ/بين الأفراد و الجمع

ومن ذلك أفراد السمع وجمع الأبصار والقلوب في مثل قوله تعالى في سورة البقرة "ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم و على أبصارهم غشاوة" (سورة البقرة 07)، فلقد جاءت لفظة "سمعهم" مفردة تتوسط جمعين "قلوبهم وأبصارهم" وهي بذلك تشكل في نسق الآية الكريمة تحولين: أ ولهما عن الجمع إلى الافراد، والثاني عن الأفراد إلى الجمع.

ومن مواطن الالتفات عن الأفراد إلى الجمع قوله سبحانه وتعالى: "واتخذوا من دون الله آلهة ليكونوا لهم عزا" كلا سيكفرون بعبادتهم ويكونون عليهم ضدا"، ففي الآية الثانية جاء إسم يكون - العائد على الآلهة - ضمير جمع، ثم جاء الخبر عنه مفردا "ضدا" عدولا عن "أضداد" التي يقتضيها السياق، وهو عدول يحقق غايتين:

الأولى: التوافق الموسيقي بين فواصل الآيات، والثانية هي الدلالة على "توحيد" موقف الآلهة يوم القيامة في معادة هؤلاء الكفار الذين عبدوهم من دون الله، فتوحيد الضد هو - كما ذكر المفسرون - لتوحيد المعنى الذي تدور عليه مضادة هؤلاء الآلهة للكفار، إذ أنهم يتفقون على هذه المضادة فيكونون كالشيء. (36)

## ب/بين الأفراد والتشنية:

ومن أمثلته قوله تعالى: "يخلفون بالله لكم ليرضوكم والله ورسوله  
أحق أن يرضوه إن كانوا مؤمنين" (سورة التوبة 62)

فهنا عدول عن التشنية الضمير "يرضوهما" إلى أفراد "يرضوه"  
فالضمير في "يرضوه" عائداً على الله و الرسول (ص) و إن في تشنيته دلالة  
على توحد الرضاء ين وإشعار بأن ارضاءه صلى الله عليه وسلم هو  
في الوقت ذاته إرضاء للخالق عز وجل، إذ في ذلك دون ريب دعم  
لموقفه وسلوان له في ما تحمله من أذى هؤلاء المنافقين فشأن الإرضاء في  
توحيده في تلك الآية الكريمة هو شأن الطاعة التي وحدها عز وجل في قوله  
تعالى: "و من يطع الرسول فقد أطاع الله من تولى فما أرسلناك عليهم  
حفيظاً". (37)

## ج/بين التشنية والجمع:

من المواطن القرآنية التي تحقق فيها تحول عن التشنية إلى الجمع قوله سبحانه  
و تعالى: "و هذان خصمان اختصموا في ربهم"، (سورة الحج 19) حيث أسند  
فعل الاختصاص إلى ضمير الجماعة "اختصموا" لا إلى ضمير  
التشنية "اختصما" الملاحم

لظاهر السياق يقول الزمخشري في تفسيره لهذه الآية: (...الخصم صفة  
وصف بما الفوج أو الفريق فكأنه قيل: هذان فوجان أو فريقان مختصمان وقوله  
"هذان" للفظ و"اختصموا" للمعنى كقوله: ومنهم من يستمع إليك حتى إذا



خرجوا...ولو قيل:هؤلاء خصمان أو إختصما جاز-يراد المؤمنون  
والكافرون-). (38)

الالتفات العددي في القرآن الكريم —  
جمع ودراسة —:

كما سبق وأن أشرنا فقد مر مصطلح الالتفات البلاغي بتغيرات كثيرة ،  
وظهر عند البلاغيين على صور متعددة ، ويرتضي كثير من دارجي البلاغة  
المعاصرين أن يعرفوا الالتفات وعينهم على أسلافهم : "بأنه الإنتقال في  
الكلام من صيغة إلى أخرى ن أو من أسلوب إلى آخر على خلاف ما  
يقتضيه الظاهر " (39)

ويضيق مفهوم الالتفات عند عدد من العلماء والدارسين ليقصر  
على الإنتقال في الضمائر (40) ، ويتسع قليلا عند آخرين ليشمل  
الإنتقال في الأفعال إلى جانب الضمائر (41)، ويتسع أكثر عند غيرهم  
ليشمل الإنتقال في العدد أيضا (42)، ويمتد سعة ليشمل التذكير  
والتأنيث (43)، والتعريف والتنكير (44) ، ويجعله بعضهم يتسع  
ليشمل "كل تحول أو انكسار في نسق التعبير لا يتغير به جوهر المعنى  
أو البنية العميقة " (45).

ويعد ابن وهب من أوائل من جعلوا الإنتقال في العدد من باب  
الالتفات وسماه الصرف ،يقول : " وأما الصرف فإنهم يصرفون القول  
من المخاطب إلى الغائب ، ومن الواحد إلى الجماعة " (46)

وجعل ابن الأثير في " الجامع الكبير " الالتفات في ثمانية أقسام منها الرجوع من خطاب التشية إلى خطاب الجمع ، ومن خطاب الجمع إلى خطاب الواحد " (47)، ورأى الزركشي أن : " مما يقرب من الالتفات الإنتقال من خطاب الواحد و الاثنين والجمع إلى خطاب آخر ، وهو ستة أقسام :

الأول: الإنتقال من خطاب الواحد لخطاب الإثنين كقوله تعالى : « أَجئْنَا لَتَلْفِتْنَا عَمَا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا وَتَكُونُ لَكُمَا الْكِبْرِيَاءُ فِي الْأَرْضِ » [ سورة يونس : 78 ]

الثاني : خطاب الواحد إلى خطاب الجمع كقوله تعالى:« يا أيها النبي إذا طلقتم النساء [سورة الطلاق : 01 ]

الثالث : من الإثنين إلى الواحد كقوله تعالى:«فمن ربكما يا موسى وقوله: « فلا يخرِجَنَّكما من الجنة فتشقى » [سورة طه : 49 ، 117 ]

الرابع: من الإثنين إلى الجمع كقوله تعالى : « وأوحينا إلى موسى وأخيه أن تبوأ لقومكما بمصر بيوتا واجعلوا بيوتكم قبلة وأقيموا الصلاة وبشر المؤمنين » [ سورة يونس : 87 ]

وفي انتقال آخر من الجمع إلى الواحد ، فإنه ثنى ثم جمع ثم وحّد توسعا في الكلام ، وحكمة التشية أن موسى وهارون هما اللذان يقرران قواعد النبوة ، ويحكمان في الشريعة ، فخصهما بذلك ثم خاطب

الجميع باتخاذ البيوت قبلة للعبادة ، لأن الجميع مأمورون بها ثم قال لموسى وحده (وبشر المؤمنين) لأنه الرسول الحقيقي الذي إليه البشارة والإنذار .

الخامس : من الجمع إلى الواحد كقوله تعالى : « وأقيموا الصلاة وبشر المؤمنين » [سورة يونس :87]

السادس : من الجمع إلى التثنية كقوله تعالى : « يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا » [سورة الرحمن : 33 ، 34 ] (48)

أما بالنسبة لتعريف الالتفات العددي فقد اتفق جل من تناول ظاهرة الالتفات بأنه : "العدول بين المفرد والمثنى والجمع من الألفاظ ."

وأودّ أن أشير قبل عرض نماذج مختلفة من إلتفات العدد في القرآن الكريم أنّها جاءت في مجملها في سياق الحديث عن الذات الإلهية ، وقد جاءت على صورتين غالبا من صور الالتفات الست وهما : الإنتقال من المفرد إلى الجمع ، والإنتقال من الجمع إلى المفرد .

ولعل أبرز الدلالات التي تتركز حولها أمثلة الالتفات القرآنية المتعلقة بالذات الإلهية هي وحدانية الله سبحانه وتعالى ، عظمته والقرب منه ، أو البعد عنه ، والقوة والشدة أحيانا ، وقد يجتمع عدد من هذه الدلالات في النص واحد .

أولا : الالتفات من الواحد إلى المثنى

جاء في محكم التزويل قوله تعالى : « وقالت اليهود يد الله مغلولة  
غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا بل يداه مبسوطتان » [سورة المائدة :  
64]

فلقد جاءت لفظة اليد مشناة في دحض تلك القرية بعد أن ذكرت  
مفردة السنة أصحابها و مردّديها لعنهم الله ، وجاء في تفسير  
هذا العدول على لسان بعض المفسرين : أن اليهود قد جعلوا قولهم "  
يد الله مغلولة " كناية عن نسبة البخل إلى الله جلّ وتّزه عن ذلك  
، فأجيبوا على وفق كلامهم - أي بطريق الكناية -  
فقيـل :

" بل يداه مبسوطتان " بتشنية اليد ليكون ردّ قولهم وانكاره أبلغ في  
الدلالة على إثبات غاية السخاء له سبحانه وتعالى أي ليس الأمر على  
ما وصفتموه من البخل ، بل هو جواد على سبيل الكمال (49)

وكقوله تبارك وتعالى: « قالوا أجئتنا لتلفتنا عما وجدنا عليه  
آباءنا وتكون لكما الكبرياء في الأرض وما نحن لكما بمؤمنين » [سورة  
يونس : 78]

فضمير المفرد يعود على موسى وضمير المثني (لكما ) يعود على  
موسى وهارون ..

ثانيًا: الالتفات من الواحد  
إلى الجمع

كقوله تعالى: «ألم تعلم أن الله له ملك السموات والأرض ومالكم من دون الله من ولي ولا نصير» [سورة البقرة : 8-10]

الالتفات في هذه الآية المباركة في تحول الخطاب من المفرد في قوله تعالى (تعلم) إلى خطاب الجمع في قوله تعالى (مالكم) وسر هذا التحول هو كون الخطاب في (تعلم) خطاب عام لكل فرد ولهذا عطف عليه قوله تعالى (ومالكم) بصيغة الجمع قال فيه أبو حيان : " انتقل من ضمير الإفراد في الخطاب إلى ضمير الجماعة وناسب الجمع هنا لأن المنفي بدخول من عليه صار نصا في العموم فناسب كون المنفي عنه يكون عاما أيضا " (50)

حتى لو كان الخطاب خاصا بالنبي صلى الله عليه وسلم كما أورد ابن كثير إلا أنه يتعداه بالتبليغ إلى كل فرد في الأمة وفيه قدر كبير من الإلزام بنشر العلم والمعرفة خاصة ما يتعلق بأمور العقيدة وهذا ما حدا بالأسلوب إلى صيغة الجمع مع ثبات العقيدة في الولاية والنصرة فهي راسخة في نفس المخاطب الأول " تعلم " وليست كذلك في نفوس بعض أفراد الأمة ولهذا ناسب الالتفات إلى الجمع مع ذلك الأمر الخطير (51)

وقوله تعالى : « مثلهم كمثل الذي استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون » [سورة البقرة : 17]

قال البيضاوي : " لما عدّد الله تعالى فرق المكلفين أقبل عليهم بالخطاب على سبيل الالتفات هـ———— زـا للسامع وتنشيطا له واهتماما بأمر العبادة وتفخيما لشأنها ، وإنما كثر النداء في القـــــرآن الكريم هـ———— بـ " يا أيها " لإستقلاله بأوجه من التأكيد ، و كل ما نادى الله له عباده من حيث إنها أمور عظام من حقها أن يتفطنوا لها ويقبلوا بقلوبهم عليها " (52)

ومن مواطن الالتفات من المفرد إلى الجمع ما جاء في قوله تعالى :  
«والذين كفروا وكذبوا بآياتنا أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون  
» وذلك بعد قوله تعالى :«فإما يأتينكم مني هدى» [سورة البقرة: 39، 40]

فالالتفات في قوله تعالى ( بآياتنا ) بضمير الجمع بعد ضمير المفرد في قوله تعالى ( مني ) وكان مقتضى الظاهر - بأياتي - بدل - بآياتنا - قال أبو السعود : " وإيراد (نا) العظمة لتربية المهابة وإدخال الروعة وإضافة الآيات إليها لإظهار كمال قبح التكذيب بها . (53)

والآيات هنا الكتب المنزلّة على جميع الأمم أو معجزات الأنبياء عليهم الصلاة والسلام أو القرآن الكريم أو دلائل الله في مصنوعاته ، ولهذا أضافها المولى العليّ القدير إليه بضمير العظمة ليدل على أن جميع تلك الآيات التي أقامها الله سبحانه وتعالى هي نعمة عظيمة على العباد تستوجب دوام الشكر ، والتفكير فيها للوصول بها للصراط المستقيم ولهذا ظهرت نون العظمة في (آياتنا ) و كـــــان الالتفات هـ————ات هـ————و الأبلـــــغ (54)

وجاء قوله تعالى : « قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره وإن الذين أُوتوا الكتاب ليعلمون أنه الحق من ربهم وما الله بغافل عما يعملون » [سورة البقرة : 144]

تحقق فيها التفات عددي في قوله تعالى : ( وما الله بغافل عما تعملون ) ففيه عدول عن لفظ المفرد إلى الجمع ، وقد يحقق هذا النوع إشارة إلى وحدة المسلمين بقبلتهم ، أنهم يشار إليهم بقائدهم محمد - صلى الله عليه وسلم - وأن استقبال القبلة سبب وحدة المسلمين ، وفي هذه القراءة بشارة بحسن العاقبة وعظيم المثوبة وجزيل الأجر ، فلتثبتوا على ما أنتم عليه ولتصبروا غير مباليين بما تلاقون ، ولن يضيع الله لكم مثقال ذرة (وما الله بغافل عما تعملون ) ، فالله تعالى ليس بساهٍ عن أعمالكم ولكنه مُحصِيها لكم حتى يجازيكم بها يوم القيامة (56) ، وذكر الألوسي ، في قوله تعالى (وما الله بغافل عما تعملون ) فيجازيكم بذلك أحسن الجزاء فهو وعيد للمؤمنين ، وقُرئ (يعملون ) على صيغة الغيبة فهو وعيد للكافرين (57)

قوله تعالى : « سأصرف عن آياتي الذين يتكبرون في الأرض بغير الحق وإن يروا كل آية لا يؤمنوا بها وإن يروا سبيل الرشدا لا يتخذوه سبيلا وإن يروا سبيل الغي يتخذه سبيلا ذلك بأنهم كذبوا بآياتنا وكانوا عنها غافلين » [سورة الأعراف : 146]

يبدو أن الانتقال إلى الجمع قد حمل دلالة تعظيم الذات الإلهية ليعظم ما اقترفه المتكبرون بتكذيبهم بآيات الله، أما استخدام الأفراد في

( آياتي ) وما يدل عليه الأفراد من القرب فيشير إلى عظم ماخسره  
الذين صرفوا عن القرب من الله تعالى (58)

ولا يعني ماسبق ذكره أن الأفراد يحمل دلالة القرب والجمع يحمل  
دلالة التعظيم دائما ، إذ يبدو الانتقال من المفرد إلى الجمع في قوله  
تعالى: «فذرني ومن يكذب بهذا الحديث سنستدرجهم من حيث لا  
يعلمون وأُملي لهم إن كيدي متين» [سورة القلم : 44 ، 45 ]

لافتا مثيرا للدهشة ، " فذرني " التي تحمل دلالات القوة والعنف  
صيغت بالمفرد ، وأما الإستدراج الذي لا يحمل دلالة القوة المباشرة  
صيغ بالجمع ويبدو لنا أن الأفراد في " ذرني " حمل دلالة أقوى وأكثر  
إنسجاما للتعبير عن هول إنفراد الذات الإلهية بالمكذبين ، وهي الدلالة  
نفسها التي تحملها العودة إلى الأفراد في "أُملي " ، ففي الأفراد تعبير  
عن تدخل الله المباشر بهذا الأمر وليس من خـلال أي من  
جنوده ، وفي ذلك تعظيم لذنوب المكذبين (59)

إن الحديث عن الدلالات التي تتركز حولها أمثلة الالتفاف القرآنية  
و المتعلقة بالذات الإلهية ووحدانية الله سبحانه وتعالى عظمتة والقرب  
منه ، أو البعد عنه ، والقوة والشدة قد تجتمع في النص الواحد ، فلو  
نظرنا - على سبيل المثال - في قوله تعالى من سورة الكهف »  
افحسب الذين كفروا أن يتخذوا عبادي من دوني أولياء إنا اعتدنا  
جهنم للكافرين نُزلا « [ سورة الكهف : 102 ]

يمكن أن نرى في الأفراد " عبادي ، من دوني " تعبيرا عن وحدانية  
الله ، ثم يأتي الجمع "إنا اعتدنا " مؤكدا عظمة الذات الإلهية وما يصدر  
عنها من أفعال بعد أن أزال شبهة الشرك حين أفرد ، وبذلك استطاع



الانتقال من المفرد إلى الجمع أن يحمل دلالة عِظم ما أعدّه الحق -  
تبارك وتعالى - من عقاب للكافرين ، ويحافظ في الوقت ذاته على  
تأكيد وحدانية الله تعالى (60)

و مما هو جدير بالملاحظة أن الالتفات من المفرد إلى الجمع يأتي في  
بعض الآيات المبدوءة بالقسم ، ومن أمثلة قوله تعالى: « فلا أقسم  
برب المشارق و المغرب إنا لقادرون على أن نبدل خيرا منهم وما نحن  
بمُسبوقين » [سورة المعارج : 40 ]

وقوله تعالى : « لا أقسم بيوم القيامة ، ولا أقسم بالنفس اللوامة  
أحسب الإنسان ألن نجمع عظامه [سورة القيامة: 01 - 03 ]

وقوله تعالى : « لا أقسم بهذا البلد وأنت حلٌ بهذا البلد ، ووالد  
وما ولد ، لقد خلقنا الإنسان في كبد [ سورة البلد : 01 - 04 ]

يظهر أن الأفراد في القسم جاء في مثل هذه المواضع لأن الذات  
الإلهية أرادت إظهار شدة تأكيد ما تقسم عليه ، فالأفراد يحمل هنا  
دلالة أقوى لأنه يؤكد على انفراد الذات الإلهية بالقسم ، ووحدانيتها  
، وبعد ذلك الجمع فيحمل دلالة تعظيم أفعال الله تعالى (61)

ومن أبرز المواطن التي نجد فيها انتقالا من المفرد (الواحد ) إلى  
الجمع في سياق الحديث عن قدرة الله تعالى آيات تتضمن حديثا عن  
إنزال المطر ، وإخراج الزرع ومن أمثلة ما ورد من التفات عددي ، في  
هذا المجال قوله تعالى : « وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا منه  
حبا متراكبا » [ سورة الأنعام : 99 ]

وقوله تعالى: «الذي جعل لكم الأرض مهذا و سلك لكم فيها سبلا وأنزل من السماء ماء فأخرجنا به من نبات شتى» [سورة طه : 53 ]

وقوله تعالى : « وأنزل لكم من السماء ماء فأنبثنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها أإله مع الله بل هم قوم يعدلون » [سورة النمل : 60]

وقوله تعالى : «ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلف ألوانها » [سورة فاطر : 27 ]

إذ يلاحظ أن إنزال الماء من السماء يأتي بضمير المفرد في حين يأتي "الإخراج" و"الإنبات" بضمير الجمع ، ويحمل الإفراد دفعا لأي شبهة من ارتباط نزول الماء بغير الله سبحانه وتعالى، واختصاصه به (62)

وبعد تأكيد ذلك يأتي الجمع فيحمل تعظيما للخالق وفعل الخلق ، فإنبات النبات ، وإخراجه من الأرض شاهد من شواهد العظمة المباشرة على القدرة الإلهية

ثالثا: الالتفات من الاثنى عشر إلى الواحد

جاء في محكم التنزيل قوله تعالى : « يخلفون بالله لكم ليرضوكم والله ورسوله أحق أن يرضوه إن كانوا مؤمنين » [سورة التوبة : 62]

لقد اختلف النحاة والمفسرون في تحديد مرجع الضمير في الفعل  
"يرضوه"

— ف قيل : إنه يعود على الله ورسوله ، وإنما أفرد لتلازم الرضاهين

— وقيل أيضا : إنه يعود على الرسول فحسب ، لأن الكلام في  
ايدائه — صلى الله عليه وسلم — وإرضاءه

— وقيل كذلك : إنه عائد على الله — عز وجل — فقط والتقدير  
: والله أحق أن يرضوه والرسول — صلى الله عليه وسلم — كذلك  
(63)

فعلى الرأي الأول تتضمن الآية الكريمة عدولاً عن تشية الضمير "يرضوهما" إلى إفراده "يرضوه"، فهؤلاء الذين تخبر عنهم الآية الكريمة عن حلفهم للمؤمنين كي يرضوهم عن فئة من المنافقين (64) كانوا يتعمدون الرسول — صلى الله عليه وسلم — بالإيذاء ويقولون عليه الأقاويل ، وهذا ما أخبرت به الآية السابقة على تلك الاية مباشرة في قوله سبحانه وتعالى : « ومنهم الذين يؤذون النبي ويقولون هو أذنٌ قل أذنٌ خير لكم يؤمن بالله ويؤمن للمؤمنين ورحمة للذين آمنوا منكم والذين يؤذون رسول الله لهم عذاب أليم » [ سورة التوبة : 61 ]

وفي ضوء هذا السياق يرجح القول بأن الضمير في "يرضوه" عائد على الله والرسول — صلى الله عليه وسلم — وأن في توحيد عدولاً عن تشية دلالة على توحد الرضاهين ، وإشعاره بأن إرضاءه — صلى

الله عليه و سلم — هو في الوقت ذاته إرضاء للخالق — تبارك وتعالى — ، إذ في ذلك دون ريب دعم لموقفه وسلوان له فيما تحمله من أذى هؤلاء المنافقين (65)

ومن مواطن الالتفات عن المثني إلى الواحد ما ورد في سورة الكهف قوله تعالى: « واضرب لهم مثلا رجلين جعلنا لأحدهما جنتين من أعناب وحففنا بنخل وجعلنا بينهما زرعاً كلتا الجنتين تمت أكلها ولم تظلم منه شيئا وفجرنا خلالهما نهرا وكان له ثمر فقال لصاحبه وهو يحاوره أنا أكثر منك مالا وأعز نفرا ودخل جنته وهو ظالم لنفسه قال ما أظن أن تبید هذه أبدا » [سورة الكهف : 33 — 35]

الآيات تتحدث عن تلك الجنة التي وهبها الله لأحد المتحاورين ، لكنّها بدأت بالثنية لما يحمله ذلك من مفارقة ن فالذي حاز الجنتين كان واجبا عليه الشكر والإمتنان ، ومن لم يجز جنة كان من الطبيعي أن يحسد الأول ويساوره إحساس بعدم تحقق العدل ، فلماذا لا تكون له جنة ولصاحبه جنة ؟ لكن ما حدث أن الأول كفر بنعمة الله ، والثاني لم يزد ما رآه إلا إيمانا واحتسابا .

فالالتفات هو الذي أظهر المفارقة ، فحين عبر عن الجنتين بصورة المفرد دفع المتلقي إلى التساؤل عن دلالة الثنية في أول الآيات (66)

ومن مواطن التحول عن الثنية إلى الأفراد كذلك قوله — عز وجل — مخاطبا موسى وهارون عليهما السلام « فأتيا فرعون فقولا إنا رسول رب العالمين » [سورة الشعراء : 16]

حيث وردت لفظة " رسول " مفردة مع أن ظاهر السياق يقتضي تثنيتهما (فقولاً إنا) .

لقد تساءل المفسرون عن سر أفراد تلك اللفظة هنا وتثنيتهما في سياق آخر للقصة ذاتها في سورة طه في قوله تعالى : « فأتياه فقولا إنا رسولا ربك فأرسل معنا بني إسرائيل » [سورة طه : 47]

فأجاب بعضهم بأن لفظة "رسول " من الألفاظ والأوصاف المشتركة ، فهي تعني المرسل أو متحمل القول حيناً ، والرسالة أو القول المتحمل حيناً آخر ، فهي بالمعنى الأول في سورة طه وبالمعنى الثاني في سورة الشعراء ومن ثمّ تثبت في الأول قوله تعالى (رسولا ) موافقة لما بدأ من خوف الإثنين (موسى وهارون) ، فالتأكيد لعلّيهما رسولا ن يمنحهما حماية من بطش فرعون ن ويبعث في نفسيهما الطمأنينة والسكينة (68)

ولانبرح سورة طه حتى يشد انتباهنا التفات آخر في قوله تعالى : «فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى »[سورة طه : 117]

ففي إسناد فعل الشقاء إلى الضمير المفرد ( المستتر ) العائد على آدم عليه السلام عدول عن إسناده عن ضمير التثنية الذي يقتضيه ظاهر السياق ( لك و لزوجك فلايخرجنكما ) ، وقد ذكر المفسرون في تحليل هذا العدول رأيين

— الرأي الأول : أن في ضمان شقاء الرجل — وهو قيم أهله — شقاءهم ، كما أن في ضمن سعادته سعادتهم ن فاختص الكلام

بإسناده إليه دونها ، وفي فـلـك هـذا الرأى يـدور  
قول أبى حيان الأندلسى : " وأسند الشقاء إليه وحده بعد  
اشتراكه مع زوجته في الإخراج من حيث كان هو المخاطب أولا  
والمقصود بالكلام ، ولأن ضمن شقاء الرجل شقاء أهله ، وفي سعادته  
سعادتهما ، فاختصر الكلام بإسناده إليه دونها " (69)

— الرأى الثانى : أن المراد بالشقاء التعب في طلب القوت ،  
وذلك على الرجل دون المرأة (70)

ومن الآيات الكريمات التي نجد فيها عدولا من الآتين إلى الواحد  
أيضا قوله تعالى في شأن المنافقين: « وإذا دعوا إلى الله ورسوله ليحكم  
بينهم إذا فريق منهم معرضون » [سورة النور : 47]

وفي قوله تعالى: « إنما كان قول المؤمنين إذا دعوا إلى الله ورسوله  
ليحكم بينهم أن يقولوا سمعنا وأطعنا وأولئك هم المفلحون » [ سورة  
النور : 51 ]

حيث أسند الفعل " يحكم " إلى ضمير الأفراد المستتر لا إلى ضمير  
التثنية " ليحكم " كما يقتضى السياق ، وفي ذلك دلالة على توحيد  
الحكم ، وإشعار بأن ما ينطق به الرسول ت صلى الله عليه وسلم —  
هو بعينه حكم الله — عز وجل — ، أن هذا الذي يدعى الناس إلى  
الاحتكام إليه فيعرض عنه من طويت نفسه على النفاق ، ويدعن إليه من  
استضاء قلبه بنور الإيمان ، إنما هو منهج واحد شرعه العليم الخبير ، وينفذه  
ويحكم بمقتضاه رسوله الأمين (71)

## رابعاً : الالتفات من الاثنيين إلى الجمع

من هذا الباب وجدنا آيات قرآنية تحدثت عن آدم و زوجته فبدأت بالثنى وانتهت بالجمع من مثل قوله تعالى : « فَأَزَلَهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانُ فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ » [سورة البقرة : 36]

وقوله تعالى: « قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ، قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ » [سورة الأعراف : 23 — 24]

وقوله — عز من قائل — : « قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى » [سورة طه : 122]

فهذا الالتفات يحمل دلالة الانتقال من فعل خاص وقع من آدم و زوجته إلى تعميم نتائجه على جميع الجنس البشري ، لأنه كما قال الزمخشري : " كما كان أصل الإنس و متشعبهم جمعاً كأنهما الإنس كلهم " (72)

ومن أمثلته قوله تعالى: «وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى وَأَخِيهِ أَنْ تَبَوَّءَا لِقَوْمِكُمَا بِمِصْرَ بَيْوتًا وَاجْعِلُوا بُيُوتَكُمْ قِبْلَةً أَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ » [سورة يونس : 87]

ورد الالتفات في قوله : ( وَاجْعِلُوا بُيُوتَكُمْ قِبْلَةً وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ ) بصيغة خطاب الجمع وذلك بعد خطاب التشية في قوله تعالى : (إلى

موسى و أخيه وأن تبوءا لقومكما ) ، فإنه توسع في هذا الخطاب فثنّى ثم جمع ثم وحّد ، فخطب موسى وهارون عليهما السلام بالتبوء والاختيار في ذلك ثم ساق الخطاب لهما ولقومهما باتخاذ المساجد وإقامة الصلاة لأن ذلك واجب على الجمهور ، ثم خصّ موسى بالبشارة التي هي الغرض تعظيما له وتفخيما لأمره ، لأنه الرسول على الحقيقة (73)

وقال ابن عطية : " الخطاب في قوله تعالى ( وأقيموا الصلاة ) لبني إسرائيل و واقع الآية هو تعميم الخطاب لكافة المؤمنين في كل زمان ومكان وذلك بدليل قوله تعالى ( وبشر المؤمنين ) " (74)

وجاء في قوله تعالى : « و داوود وسليمان إذ يحكمان في الحرث إذ نفشت فيه غنم القوم و كنّا لحكمهم شاهدين » [ سورة الأنبياء : 78 ] فانتقل من الإخبار بالثنائية في بداية الآية (و داوود وسليمان إذ يحكمان ) لأن " داوود وسليمان " حكامان ، إلى الإخبار بالجمع " لحكمهم " لأن الحكم يشمل الكل أي الحاكمين و المتحاكمين معا (75) ومثل هذه الآية قوله تعالى في سورة الشعراء « قال كلاً فاذهبا بآياتنا إنا معكم مستمعون » [ سورة الشعراء : 15 ]

فانتقل الخطاب من الثنائية إلى الجمع "إنا معكم " ففي الثنية كان المخاطب هو " موسى وهارون " عليهما السلام ، أما في الجمع فيشملهما كما يشمل فرعون وقومه .(76)

ومن مواطن الالتفات من الثنية إلى الجمع قوله — عز و جل — : «هذان خصمان اختصموا في ربهم » [ سورة الحج : 19 ]



حيث استند فعل الاختصاص إلى ضمير الجماعة (اختصموا) لا إلى ضمير الشبهة (اختصما) الملائم لظاهر السياق .

يقول الزمخشري عند تفسيره للآية الكريمة: الخصم صفة وُصف بها الفوج أو الفريق فكأنه قيل : هذان فوجان أو فريقان مختصمان ، وقوله " هذان " للفظ و"اختصموا" للمعنى كقوله (ومنهم من يستمع إليك حتى إذا خرجوا ....ولو قيل : هؤلاء خصمان أو اختصما جاز ————— ي راد المؤمنون والكافرون — (77)

إن الخصمين المشار إليهما في الآية الكريمة هما في الأصل تلك الفرق أو الملل المختلفة التي حددتها الآية السابقة ، وعلى ذلك فإن الشبهة في " هذان خصمان " هي للدلالة على أن تلك الفرق سوف تستحيل يوم القيامة (وبعد أن يفصل الله بينها ) إلى فريقين — مؤمنين وكفار — فحسب ، أما الجمع في "اختصموا" فمنظور فيه إلى الحال التي كانت عليها تلك الفرق في الدنيا من تعدد التسميات ، واختلاف المذاهب ، وتضارب المسالك في قضية العقيدة وتصور الألوهية (78)

ومن تلك المواطن قوله تعالى: « ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لهما وللأرض ائتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين » [سورة فصلت : 11]

فتزيل السماء والأرض في الآية الكريمة منزلة العقلاء في توجيه الأمر إليها و وصفهما بالاستجابة والانقياد يقول عنه الزمخشري :

سر وصفهما بالطاعة بصيغة جمع المذكر العاقل (طائعين) عُذْلًا عَنْ صيغة المثني المؤنث (طائعتين) التي يقتضيها السياق (قالتا) وعن صيغة جمع المؤنث (طائعات) الملائمة لما لا يعقل (79)

والملاحظ أن القيمة التعبيرية لهذا العدول تتجلى في ملاءمتها للسياق الذي وردت فيه تلك الآية ، ففي صدر هذا السياق كان الأمر موجهاً إلى الرسول صلى الله عليه وسلم — بمواجهة الكفار بحقيقة كفرهم في قوله تعالى : « قل أَنتَ كُفَرْتُمْ بِمَا كُنتُمْ تَعْبُدُونَ » [سورة فصلت: 10،9]

وفي نهايته كان أمره عليه السلام بإنذار هؤلاء الكفار بسوء العقبي وفداحة المصير إذ أعرضوا عن الهداية قوله تعالى : « فَإِنْ أَعْرَضُوا فَقُلْ أَنْذَرْتُكُمْ صَاعِقَةً مِثْلَ صَاعِقَةِ عَادَ وَثَمُودَ » [سورة فصلت : 12]

وبين هذين الأمرين جاء توجيه الأمر إلى السماء والأرض في الآية التي بين أيدينا ، وجاء الإخبار عن طاعتها متضمناً هذا العدول عن صيغتي الشبهة وجمع غير العاقل عن طاعتها متضمناً هذا العدول عن صيغتي الشبهة وجمع غير العاقل إلى صيغة جمع العقلاء عن ( طائعين ) وفي ذلك تعريض هؤلاء الذين ضلّت عقولهم ، فتردت بهم سفاهتهم في هوة الشرك فكأن الآية بتضمنها هذا العدول تُجسد المفارقة الواضحة بين الجمادات التي لا تملك إلا الطاعة و الانقياد لجبروت

الخالق — عز وجل — ، وبين هؤلاء الملاحدة من بني البشر (العقلاء) الذين تعطلت عقولهم. (80)

ومن مواطن العدول بين التشية والجمع كذلك قول الحق تبارك وتعالى: « وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما» [سورة الحجرات : 09]

نجد النفاتا في التشية إلى الجمع في قوله تعالى (طائفتان — اقتتلوا) ثم تحول عن الجمع بالعودة إلى التشية (اقتتلوا — فأصلحوا بينهما ) ، وفي هذين التحولين إشارة إلى المفارقة الشاسعة بين داعي الصلح و دواعي الاقتتال ، أي بين توحد الكلمة في كل من الطائفتين — في حال الصلح — وتشتت الآراء وتطاير شرر النفوس وانقسام الصف الواحد — في كل منها — إلى صفوف في حال الاقتتال ، وهذا ما ذهب إليه الفخر الرازي في تفسيره لدلالة هذين التحولين في الآية الكريمة إذ يقول : " عند الاقتتال تكون الفتنة قائمة ، وكل أحد برأسه يكون فاعلا فعلا فقال (اقتتلوا) .... وعند العود إلى الصلح تتفق كلمة كل طائفة، وإلا لم يكن يتحقق الصلح فقال (بينهما) لكون الطائفتين حينئذ كنفسين " (81)

#### خامسا: الالتفات من الجمع إلى الواحد (الإفراد)

من روائع هذا اللون من الالتفات قول الله تعالى : « قلنا اهبطوا منها جميعا فإما يأتينكم مني هدى فمن تبع هداي فلا خوف عليكم ولا هم يحزنون » [سورة البقرة : 38]

الالتفات المقصود هنا في قوله تعالى (مني) بضمير المفرد و ذلك بعد ضمير الجمع في قوله تعالى (قلنا)

قال فيه أبو حيان الأندلسي: " وهذا شبيه بالالتفات لأنه انتقل من الضمير الموضوع للجمع أو المعظم نفسه في (قلنا ) إلى الضمير الخاص بالتكلم المفرد ، وحكمة هذا الانتقال هنا أن الهدي لا يكون إلاّ منه وحده تعالى فناسب الضمير الخاص كونه لا هادي إلاّ هو تعالى فأعطى الخاص الذي لا يشاركه فيه غيره الضمير الخاص الذي لا يحتمل غيره تعالى وفي (مني ) إشارة إلى أن الخير كله " (82)

وهذه اللفظة الصغيرة (مني) التي يمكن فيها الالتفات فيها ما فيها من الرحمة بهذا العبد الخارج من الجنة دار النعيم الدائم إلى دار البلية الموحشة دار التعادي والحزن ، فكانت (مني) هي الصلة بين الإله الرحيم و العبد التائب الحزين ، لقد هبط آدم إلى الدنيا وهو متمسك بجبل من النجاة يزيل عنه الخوف ويصله بالأمل الذي يعيده إلى دار الخلد ، فكان هذا الهدي الذي هو من عنده سبحانه مشعلاً يضيئ طريق العودة ، ثم إن هذه اللفظة على صغر حجمها حجة دامغة لدحض المكابرين الذين ينكرون الكتب السماوية أو بعضها ، فما هذا الهدي إلاّ هؤلاء الرسل وما أنزل عليهم من كتب ومن أعظمهم محمد — صلى الله عليه وسلم — وكتابه القرآن الكريم (83)

وجاء في محكم التزويل قوله تعالى: « وا تخذوا من دون الله آلهة ليكونوا لهم عزّا كلاًّ سيكفرون بعبادتهم ويكونون عليهم ضدّا » [سورة مريم : 81، 82]

ففي الآية الكريمة الثانية جاء اسم يكون القائد على الآلهة ضمير جمع، ثم جاء الخبر عنه مفرداً (ضدًا) عدولاً عن (أضداد) التي يقتضيها ظاهر السياق ، وهو عدول يحقق في الآية الكريمة غايتين :

الأولى : اطراد الإيقاع الموسيقي بين فواصل الآيات ، إذ بصيغة الإفراد (ضدًا) تتوازى فاصلة الآية مع فواصل الآيات السابقة لها واللاحقة في سورة (مدا، عزا ، ضدًا... إلخ)

والثانية : هي الدلالة على (توحد) موقف الآلهة يوم القيامة في معاداة هؤلاء الكفار الذين عبدوهم من دون الخالق أو أشركوهم في عبادته — عز و جل — فتوحيد الضد موقف هو كما قال المفسرون : لتوحد المعنى الذي تدور عليه مضادة هؤلاء الآلهة للكفار ، إذ أنهم يتفقون على هذه المضادة فيكونون كالشيء الواحد (84)

ففي التحول إلى الإفراد عن الجمع — إذن — إبراز للمفارقة بين موقف الكفار من آلهتهم في الدنيا ، و موقفها منهم يوم القيامة ، فتلك التي توزعت أهواءهم و أذلوا أعناقهم لها من دون الله أملا في التعزر بها ، سوف تتناصر يوم القيامة على تكذيبهم ، وتتحد على مضادتهم و التنكر لهم .

وقد يأتي الالتفات العددي في الانتقال من الجمع إلى المفرد حاملا دلالة القرب ، من ذلك ما نجده في قوله تعالى : « إذ تمشي أختك فتقول هل أدلكم على ما يكفله فرجعناك إلى أمك كي تقر عينها ولا

تخزن وقتلت نفسا فنجّيناك من الغم وفتّناك فتونا فلبثت سنين في أهل  
مدين ثم جئت على قدر يا موسى واصطنعتك لنفسى » [سورة طه :  
40 ، 41]

إذ تبدو دلائل عظمة القدرة الإلهية بارزة في ضمير الجمع لإنجاء  
موسى من الغم بعد قتله نفسا من قوم فرعون ، أما إخلاص موسى من  
أن يشارك فيه أحد فعلاقة فردية مباشرة بين موسى وربّه ، أوضح  
ضمير المفرد عظمتها وخصوصيتها ، ففي العلاقة المباشرة الخاصة بين  
الله العظيم الجليل و واحد من مخلوقيه من التعظيم والتكريم ما فيه  
(85)

ومما يمكن أن يحمل دلالة القرب وخصوصية العلاقة بين العبد وربّه  
قوله تعالى : « فأوحينا إليه أن اصنع الفلك بأعيننا ووحينا فإذا جاء  
أمرنا فاسلك فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلّا من سبق عليه القول  
منهم ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون » [ سورة المؤمنون :  
27]

فالجمع في قوله تعالى : " أمرنا " يفيد بيان عظمة الأمر ، وعظمة  
صاحبه ، وهول ما سيقع بقوم نوح من العقوبة والهلاك ، وأما حين  
خاطب نوحا انتقل إلى الأفراد " ولا تخاطبني " ويبدو جمال الأفراد أن  
المولى تعالى أراد — وهو يرفض أمرا سيخاطبه فيه نبيه — أن يظهر  
رفضه وهذا لا يعني أنه لا يكرم نبيه وإنما هو أمر يتصل بإرادة الله التي

لا رادّ لها، لذلك جاء الأفراد للدلالة على قرب نبيه منه ، رغم رفض ما سيطلبه منه (86)

ومن لطائف الأمثلة في هذا المجال قوله تعالى : « و وصينا الإنسان بوالديه حملته أمه وهنا على وهن وفصاله في عامين أن شكري و لوالديك إلي المصير » [ سورة لقمان : 14 ]

فاستخدام ضمير الجمع في الكلام على وصية الله للإنسان بوالديه فيه دلالة على عظم الموصي والوصية، وتبقى بعد ذلك الاستجابة وتبعاتها أمرا فرديا بين العبد وربّه في علاقة مباشرة ، لذلك يأتي الضمير في التعقيب على الوصية مفردا لخصوصية الفعل وتعبيره عن القرب بين الله وعبده (87)

ويأتي الانتقال من الجمع إلى المفرد ليحمل دلالة القوة والشدة ومن أمثلته قوله — عز وجل — : « كلوا من طيبات ما رزقناكم ولا تطغوا فيه فيحل عليكم غضبي ومن يحلل عليه غضبي فقد هوى » [سورة طه:81]

فالجمع في الفعل (رزقناكم) يحمل دلالة عظمة الرزاق وشمول رزقه للخلق أجمعين ، أما الأفراد

في ( غضبي ) فيحمل دلالة العنف و القوة والمباشرة في إيقاع العقوبة دون وسائط مما يجعله أعظم هؤلاء في نفوس الطاغين ، وأقوى لهم درعا (88)

ومن صور الالتفات العدد في القرآن الكريم ما نجده في آيات يستخدم الجمع فيها في الحديث عن أفعال الله تعالى تعظيما لها ، تنتقل إلى الأفراد حين يصل الأمر إلى الحديث عن وحدانية الله تعالى وعدم الشرك به ، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى : « وما أرسلنا من قبلك من رسول إلا نوحي إليه أنه لا إله إلا أنا فاعبدون » [سورة الأنبياء : 25 ]

فالجمع في الإرسال والإيحاء يحمل دلائل عظمة المرسل والمُوحى و عظمة الفعل نفسه لصدوره عن العظمة المطلقة ، أما الأفراد في قوله تعالى : (لا إله إلا أنا فاعبدون ) فجاء لأن المعنى اقتضاه فالحديث عن وحدانية الله تعالى.

وشبيه بذلك قوله تعالى:« وإذ بوأنا لإبراهيم مكان البيت أن لا تشرك بي شيئا وطهر بيتي للطائفين والقائمين والركع السجود» [ سورة الحج :26]

فالجمع في قوله تعالى (بوأنا )يحمل دلالة تعظيم الفعل ، وما يدل عليه ذلك من قداسة المكان وكرامة النبي ، ولكن حين وصل الحديث إلى وحدانية الله تعالى وعدم الشرك به جاء الأفراد (89)

وفي سورة الحج نجد عدولا آخر عن الجمع إلى الأفراد قوله تعالى : « ثم نخرجكم طفلا » [ سورة الحج :05 ]



حيث وردت لفظة الحال بصيغة المفرد (طفلا) لا بصيغة الجمع (أطفالا) الملائمة لضمير الجمع العائد على المخاطب في (نخرجكم) ، لقد توقف غير واحد من المفسرين لتوجيه هذا العدول، فقليل — في رأي — إن الغرض هو الدلالة على الجنس وقيل — في رأي آخر — إن لفظة "الطفل" في الأصل مصدر و المصادر لا تُجمع ، وفي — رأي ثالث — إن المعنى : نُخرج كُل واحد منكم طفلا. (90)

أما ابن جني فقد نحا في تفسيره هذه الظاهرة منحى آخر يختلف عن مثل هذه التخریجات اللغوية العاجزة عن تفسيرها في نظره فهو يقول : "... فحسن لفظ الواحد هنا لأنه موضع تصغير لشأن الإنسان وتحقير لأمره فلاق به ذكر الواحد ذلك لقتله عن الجماعة ... وهذا مما إذا سئل الناس عنه قالوا : وَضَعَ الواحد موضع الجماعة اتساعا في اللغة، وأنسوا حفظ المعنى لتقوى دلالته عليه ، وتنضم بالنسبة إليه "

سادس : الالتفات من الجمع إلى  
التثنية

ومثل ذلك قوله تعالى: «فانتقمنا منهم وإني ليامام مبین»  
[سورة الحجر : 79]

فجاء الخطاب بصيغة الجمع (منهم) والمقصود قوم شعيب ثم تحول إلى التثنية في قوله (وإني ليامام مبین) ومقتضى السياق قوله تعالى (وأنهم) يقول فخر الرازي : " وقوله (وإني ليامام مبین) فيه قولان :

القول الأول : المراد قري قوم لوط عليه السلام و الأيكة والقول  
الثاني : الضمير للأيكة و مدين لأن شعيبا عليه السلام كان مبعوثا  
إليها فلما ذكر الأيكة دلّ بذكرها على مدين ، فجاء بضميرهما

وقوله : ( ليأمام مبين ) أي : بطريق واضح معلوم (91)

ومن مواطن هذا الالتفات ما ورد في قوله تعالى : ( إذا دخلوا على  
داود ففرع منهم قالوا لا تخف خصمان ) [سورة ص : 22]

## الإحالات

- 01- محمد ابن منظور - لسان العرب , ج 2 , دار صادر , بيروت , ط 01 د ت
- 02- أبو عبيدة معمر بن المثنى , مجاز القرآن ج 01 , ص 270 د ط , د ت  
الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله , البرهان في علوم القرآن ج 05 , دار المعرفة  
بيروت , د ط , د ت ص 310- 03
- 04- الزمخشري : أساس البلاغة " مادة لفت " تح د/ عبد الرحيم محمود , دار المعرفة للطباعة  
والنشر , بيروت لبنان د ط , د ت , ص 411
- قال أبو السعادات الجزري : اللفوت هي ذات الولد من زوج اخر فهي لا تزال تلتفت اليه و  
تشتغل به عن الزوج . - 05
- 06- أنظر مادة "لفت" في "لسان العرب" و "تاج العروس" و "القاموس الخيط
- 07- الخليل بن أحمد الفراهيدي , كتاب العين ج 08 , تح د/ مهدي المخزومي , د/ ابراهيم  
السامرائي , دار مكتبة الهلال , د ط , د ت , ص 121
- 08- ابو هلال العسكري , الصناعتين , تح محمد أبو الفضل ابراهيم , المكتبة العصرية ,  
صيدا , بيروت , 1986 , ص 438 ,

- 09- ابن رشيقي القيرواني-العمدة ج 02، تح محمد محي الدين عبد المجيد دار الجيل، بيروت  
دت، ص46
- 10:عبدالله بن المعتز، البديع، مكتبة المفتى، بغداد، ط 02، 1979، ص59،
- 11:الغلل:المكان الخصب الذي يجود بالغلة
- 12:أ:نظر معجم البلاغة العربية، د/بدوي طبانة ص48
- 13:::قدامة بن جعفر -نقد الشعر-تح:د/محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب  
العلمية، بيروت-لبنان، دط، دت، ص150، وكذا بديع القرآن لابن ابي الاصبع المصري،  
تح:د/حنفي محمد شرف ص421.
- 14:ابو هلال العسكري، الصنائع، ص48
- 15:ابن رشيقي القيرواني-العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج01، دار الكتب العلمية بيروت،  
ط 01، 2001، ص380
- 16:القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ج6، شرح وتح د/عبد المنعم محمد خفاجي، دار الجيل  
بيروت، لبنان ط 3، دت، ص158
- 17:ابن رشيقي القيرواني -العمدة-ج1، ص158.
- 18:الثعالبي-فقه اللغة وسر العربية-تح:د/مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وشبلي -  
دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص387.
- 19- احمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان ناشرون بيروت-  
لبنان-ط2، 2000 م ص175
- 20-فخرالدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تح د/إبراهيم السمراي ود/محمد  
بركات، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، دط، 1998م، ص146-147.
- 21:ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:د/أحمد الحوفي و د/بدوي  
طبانة، ج02، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط 01، 1960، ص171.
- 22:نجي بن حمزة العلوي، الطراز، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1970، ص132.
- 23:حازم القرطنجي، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح:د/محمد الحبيب بن خوجة، طبعة  
تونس 1966م.

- 24: بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: د/محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، دار الجليل، بيروت ص314.
- 25: ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 168-169
- 26- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص321
- 27- الفخر الرازي- تفسير مفاتيح الغيب، ج13، طبعة عبد الرحمان محمد، المطبعة البهية المصرية، ط1، 1938م، ص31.
- 28- حسن الطبل، الإلتفات في البلاغة القرآنية ، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1998 ، د ط ص160،
- 29: أ بو حيان الأندلسي، البحر احيط، دراسة وتعليق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود و الشيخ علي محمد عوض بمشاركة د/ زكرياء عبد المجيد النوني، ج02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص33.
- 30- أ نظر المثل السائر، ص168، تفسير البيضاوي: ج04، تح محمد عبد الرحمان الرعشلي، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، ط01 ، ص46 وأنظر البرهان في علوم القرآن ج03، ص319.
- 31- أنظر شروح التلخيص، ج1، ص462، البحر احيط ج1، ص24.
- 32- أ بو القاسم الزمخشري، الكشاف في حقائق التزييل وعيون الأفاويل في وجوه التأويل، ج03 ، ص 65 .
- 33- ديوان علقمة الفحل- دار الصادر، بيروت، ص58.
- 34: الزركشي- البرهان في علوم القرآن، ج3، ص317.
- 35- أ نظر الكشاف الجزء2، ص 423.
- 36- أ نظر تفسير البيضاوي، ج3، ص83، البرهان في علوم القرآن ج4، ص31، الإلتقان في علوم القرآن، ج01، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994، ص187
- 37- أبو القاسم الزمخشري، الكشاف، ج3، ص29.

- 38: ينظر أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية ، ج01 ، ص294 ، وينظر محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ، 1997، ص392 ، وينظر د/ حفي محمد شرف ، التصوير البياني ، مكتبة الشباب ، 1970 ، ص428 .
- 39: ابن البناء المراكشي المالكي ، الروض المريع في صناعة البديع ، تح رضوان بن شقرون ، الرياض، 1405هـ ، ص98 ، وينظر الحسن بن عثمان المفتي ، خلاصة المعاني ، تح د/عبد القادر حسين ، الناشر العرب ، ط01، 1993، ص98 .
- 40: ابن الأثير ، المثل السائر، ص169 ، وينظر الجامع الكبير في صناعة الكلام من المنظوم والمنثور ، تح مصطفى جواد ، مطبعة الجمع العلمي ، 1375هـ ، ص101.
- 41: د/عبد العزيز قليقطة ، البلاغة الإصطلاحية ، دار الفكر العربي القاهرة ، 1987 ، ص344 .
- 42: يوسف بن علي السكاكي الحنفي ، مفتاح العلوم ، تعليق نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت، ط02 ن 1987 ، ص415
- 43: د/ اسامة البحيري ، تحولات البنية في البلاغة العربية ، دار الحضارة للطبع والنشر ، مصر ، 2000 ، ص293 .
- 44: د/ حسن الطبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، ص63 ، وينظر إبراهيم محمود علان ، البديع في القرآن أنواعه و وظائفه ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، 2002، ط01، ص238 .
- 45: ابن وهب، البرهان في وجوه البيان ج01 ، تح د/ حفي شرف ، مكتبة الشباب القاهرة ، 1969 ، ص152،
- 46: ابن الأثير ، الجامع الكبير ، ص101
- 47: الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ج03، ص334 ، 335
- 48: ينظر أبو حيان الأندلسي ، البحر المحيط ، ج03، ص524، وينظر الزمخشري ، الكشف ، ج01، ص351،
- 49: ينظر أبو حيان ، البحر المحيط ، ج01، ص245

- 50 : ينظر تفسير ابن كثير ، ج01، تح محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط01، 1419 هـ ، ص152
- 51: ناصر الدين عبد الله بن عمر البضاوي ، أنوار التنزيل وأسرار التأويل ، ص 120
- 52: ينظر أبو السعود ، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم ، تح عبد القادر أحمد عطا، مكتبة الرياض الحديثة ، ص80،
- 53: ينظر البضاوي ، أنوار التنزيل ، ص60
- 54: ينظر د/ فضل حسن عباس ، القراءات السبع من الوجهة البلاغية ، ص23
- 55: أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، جامع البيان في تأويل آي القرآن ، المكتبة التوفيقية ، مصر (القاهرة) ، 310 هـ ، ج02، ص28
- 56: شهاب الدين محمود الألوسي ، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والبيع المثاني ، ج01، ط02، ص409
- (01) 57: ينظر العلوي ، الطراز ، ص102، وكذا الكشف ، ص200
- (02) 58: ينظر أبو حيان الأندلسي ، البحر المحيط ، ص07 ، وتفسير روح المعاني ، ج5، ص21
- (03) 59: ينظر مجاز القرآن / لأبي عبيدة بن المشي ، ج 01 ، ص102 ، تح محمود فؤاد سركين ، وينظر المعاني في ضوء أساليب القرآن ، د/ عبد الفتاح لاشين ، ص260
- (04) 60: ينظر البرهان في علوم القرآن ، الزركشي ، ج03، ص89، وكذا روح المعاني ، ص 27، وينظر الكشف ،
- (05) 62: ج02، ص223
- 61: ينظر الكشف ، ص56، وينظر، حسن الطبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، ص100
- 62: ينظر تفسير أبي السعود ، ج04، ص78، وكذا الكشف ، ج02، ص160 ، وينظر تفسير البضاوي ، ج03 ، ص 73، وينظر البرهان في علوم القرآن ، ج04، ص31
- 63: ينظر الالتفات في علوم القرآن ، ج01 ، ص 187

64: ينظر جلال الدين السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974، ص 189 ، وينظر القرطبي في الجامع  
لأحكام القرآن ، ج01، ص 30 ، وينظر د/ حسن الطبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة  
القرآنية ، ص 118

65: ينظر الألوسي ، روح المعاني ، ص 200

66: ينظر أبو القاسم برهان الكرمان ، أسرار التكرار في القرآن ، تح عبد القادر أحمد عطا ،  
تعليق أحمد عبد التواب عوض ، دار الفضيلة ، ( د - ت ) ، ص 140 ،

وينظر الكشف ، ج03، ص11، وينظر تفسير البيضاوي ، ج04 ، ص 101 ،

67 : د/ حسن الطبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، ص 95 — 96

68: ينظر أبو حيان الأندلسي ، البحر المحيط ، ج06 ، ص 863

69 : ينظر المرجع السابق ، ص 284 ، وينظر تفسير أبي السعود ، ص 45

70: ينظر الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 37 ، وينظر تفسير البيضاوي ن ج04،  
ص115

71: ينظر الزمخشري ، الكشف، ج01، ص 274 ، وينظر البيضاوي ، أنوار التنزيل ، ج03 ،

ص 155 وكذا القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، ج01 ، ص 373 ، والألوسي

، روح المعاني ، ج10 ، ص 128 ، وينظر حسن الطبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة

القرآنية ، ص 117 ، وإبراهيم علان ، البديع في القرآن ، ص 245

72: ينظر الفوائد لابن القيم الجوزية ، تح محمد عزيز شمس ، ط 02 ، 1973، ص 147 —  
149

73: ينظر ابن عطية ، الخور الوجيز ، تح عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية ،  
بيروت، 1422 هـ-3، ص 139

74: ينظر أبو حيان الأندلسي ، البحر المحيط ، ج01، ص 272

75: المصدر نفسه ج01 ، ص 276

76: ينظر الزمخشري ، الكشف ، ج03، ص 29

77: ينظر معاني القرآن للفراء ، ج02، ص 22 ، وتفسير البيضاوي ، ج04 ، ص 52

- 78: ينظر الكشف ، ج 02، ص 385، وينظر تفسير البيضاوي ، ج 05، ص 45
- 79: ينظر البرهان في علوم القرآن ، ج 03، ص 305 ، 306
- 80: ينظر الفخر الرازي ، التفسير الكبير ، ج 27 ، ص 127 ، 128
- 81: ينظر البحر المحيط ، ج 01، ص 272، وينظر الصابوني ، صفوة التفاسير، دار الصابوني للطباعة والنشر
- والتوزيع ، القاهرة، ط 01، 1997 ، ص 37
- 82 : ينظر تفسير النسفي ، ج 01، دار الكلم الطيب ، بيروت ، ط 01، 1998 ، ص 43
- 44،
- 83: ينظر الكشف ، ج 02، ص 423 ، وينظر روح المعاني ، ص 305
- 84: ينظر روح المعاني ، ص 303 ، وتفسير البيضاوي ، ص 180
- 85: ينظر الكشف ، ج 02، ص 400
- 86: ينظر الزمخشري ، الكشف ، ج 01، ص 274
- 87: ينظر البحري ، تحولات البنية ، ص 338
- 88: ينظر تفسير البيضاوي ، ج 04 ، ص 27 ، وكذا البحر المحيط ، ج 06، ص 200
- 89: ينظر الزمخشري ، الكشف ، ج 02 ، ص 423 ، وتفسير البيضاوي ، ج 04 ، ص 15،
- البحر المحيط ، ج 06، ص 215
- 90: فخر الدين الرازي ، مفاتيح الغيب ، ج 20، ص 204

---



## مِه تَقْنِيَاتِ السَّرْدِ فِي النِّقْدِ الرَّوَائِيِّ الْمَجْرَائِيِّ

أ. د. ملاح بناجي

قسم اللغة العربية وآدابها جامعة

جِيلَالِي لِيَابِس سِيدِي بِلْعَبَاس

في إطار دراستها النقدية " الفن الروائي عند أحلام مستغانمي " تناولت الناقدة حرز الله شهرزاد في الفصل الثالث بعد البناء الروائي والمكان الروائي الزمن الروائي، وكان التطبيق في هذا الشأن منطويا على المباحث التالية: نظام زمنية الرواية، الزمن السردية، تقنيات المفارقة السردية، وتقنيات الحركة السردية. اخترنا من ذلك كله متابعة الناقدة في مبحثين هما تقنيات المفارقة السردية، وتقنيات الحركة السردية .

أولاً : تقنيات المفارقة السردية : تتأسس رؤية الناقدة في هذا المبحث على أن الروائية (( في كثير من الأحيان ما تلجأ إلى كسر التسابع المنطقي للأحداث، فتُغيّر مجرى السرد، إمّا بالرجوع إلى الوراء لاسترجاع أحداث وقعت في الماضي، أو على العكس من ذلك تفقز لاستشراف ما هو واقع، أو ما هو متوقع من الأحداث)1 فالكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي لا تسير وفق خطّ نمطي من البداية حتى النهاية، بل نحضرها عدّة منعرجات تارة ترتدّ إلى الوراء، وتارة أخرى ترنو إلى الأمام المتقدّم رافعة بصرها تنظر إلى أمور محتملة، وعلى قضايا أخرى ممكنة الحدوث .

1 — الاسترجاع : في مضممار تقنيات المفارقة السردية وقفت

الناقدة في البداية عند تقنية الارتداد ( الاسترجاع )، في الروايتين " ذاكرة الجسد " وفوضى الحواس " ألّفت الناقدة الروائية أحلام مستغانمي قد أكثرت من توظيف هذه الآلية في رواية " ذاكرة الجسد " قياسا برواية " فوضى الحواس "، (( ظلّ خالد في ذاكرة الجسد يلتقط صور الماضي لكي تمنحه الاستمرارية والحضور، وعادت إليه الكاتبة في فوضى الحواس للغوص في عمق الأشياء التي تحيط بها طفولتها، وتعلّق أمّها بالأشياء القديمة التي تعكس عقليتها الأولى، كما تذكرت المجاهدة جميلة بوحيرد، هذه المرأة المتنكرة في زيّ فرنسي التي فجّرت مقهى بأكمله؛ وعادت الكاتبة بذاكرتها إلى الأمير عبد القادر المؤسس الأول للدولة الجزائرية، ))<sup>2</sup>، إن الارتداد إلى الماضي لم تلجأ إليه الروائية لجرد التنويع في الأساليب السردية، وإنما سعت إليه — حسب ما تذهب إليه الناقدة — من أجل ردّ الاعتبار لبعض الشخصيات التي لم يسعفها الحظ، ولم يكسبها الحاضر احترام الآخرين، ومن أجل إبراز ما في فكرها من تجارب اتجاه الكائنات الصامتة والناطقّة، وبغية الإعلان عن مكانة المجاهدة في نفسها، وفي ماضيها وحاضرها، والإفصاح عن تقديرها السياسي الكبير للأمير المجاهد الأمير عبد القادر .

لا شك أن هذا الاسترجاع مقصود من قبل الروائية، فهو موظف لتحقيق عدة غايات، ويكشف (( عن سد لكثير من الثغرات التي قد يطرحها السرد الحاضر، لكن الحقيقة أن العودة إلى الماضي خاصة في ذاكرة الجسد قد ساهم كثيرا في تفسير دلالة الأحداث الحاضرة،

وقدمت لنا الكاتبة من خلاله شخصيات مهمة كشخصية سي الطاهر والأم الزهرة . هذا إلى جانب أنها عادت إلى الماضي لإحياء ماضي بعض الشخصيات القريب مثل سي شريف، سي مصطفى، حياة، خالد ... ))3 ، وهنا تبدو روعة عملية الاستكشاف، التي من شأنها أن تضاعف الأحداث والوقائع، وتخلق فضاءات روائية جديدة مفارقة لتلك المرتبطة بالحاضر، وتحضر شخصيات جديدة، وتبعث ما توارى من ماضي شخصيات أخرى، وتمدد من مساحات المكان الروائي، وتعدد مستويات اللغة، وتكشف من مظاهر الأزمنة وماينجم عنها من صراعات وعلاقات .

2 — الاستشراف : التقنية الثانية هي الاستشراف، تريد به الباحثة ذلك الاستباق الزمني (( لأحداث سابقة أو ممكن حدوثها، وتحقق هذا الاستباق عندما ألحت الكاتبة لمصير شخصية حياة في البداية التي انتهت بزواجها في ذاكرة الجسد ... هذا ونلمس في فوضى الحواس استباقاً مميزاً تعدنا فيه الكاتبة بوصف كل ما وقع لها في رواياتها القادمة، وتحيلنا هذه الفقرة إلى ذلك في قولها: [ بل لم أحاول بعد ذلك أن ألتفت خلفي لأشاهد لآخر مرة ذلك المنظر الذي لن يتكرر بعد ذلك أبداً، والذي بالإمكان بعد الآن أن أصف في روايات قادمة وقعه على نفسي، لأنه حدث بالفعل ] ))4، فالملتقي للنص الروائي يستشعر وهو يرتقي في أحضان المستقبل الجهول بلذّة التطلع إلى الأمام، والرغبة في استكشاف المستور، والميل للاندماج اللامتناهي مع النص، والإسهام التخيلي التلقائي في صياغة الأحداث المستشرقة

المتوقعة بتقلّباتها من مختلف الزوايا المرتبطة بالمكان أو الشخصية أو الأحداث . والمؤكد (( أن مثل هذه الاستباقات قد ساهمت في خلق نوع من التوقع و التنبؤ والتشوق في مستقبل الحدث والشخصية ... وتبقى هناك مسألة مهمة تجب الإشارة إليها وهي أن الاستشراف أقل ظهورا من الاسترجاع في النص ))<sup>5</sup>، وتظل هاتان التقنيتان عاملين مهمين في نفث روح أخرى في النص جمالا وقراءة، وفي المتلقي اهتزازا وخفقانا .

ثانيا : تقنيات الحركة السردية : تتبع الناقدة للروائيتين أفضى بها إلى أن الحركة السردية فيها تراوحت بين التسريع في تقديم الأحداث وتسييرها من جهة، والتبطئة في بسطها والإبطاء وتفصيلها من جهة أخرى . فيما يتعلق بالتقنية الأولى من تقنيات الحركة السردية والموسومة بالتسريع فإنها تتجلى في مستويين هما: التلخيص والحذف

— التلخيص : فيما يخص موضوع " التلخيص " فإنه يفرض (( المرور على الأحداث والسنوات في فقرة سريعة . ومن خلال هذا النموذج سوف تعمل الخلاصة على تسريع السرد وتقديم شخصية جديدة لم يتسع السرد لعرضها بصورة تفصيلية، ] وكان يزيد من إحراجي كل ما قام به روجي لمساعدتي منذ سنوات عندما وصلت إلى باريس لأستقرّ بها، فقد كان له من الصداقات والوساطات ما يمكن أن يسهل علي — دون أن أطلب منه ذلك — كثيرا من المعاملات والمشكلات التي رجلا في وضعي [ ))<sup>6</sup> ، هذا إلى جانب مقاطع

تلخيصية أخرى لا يمكن حصرها كتلخيص خالد لفترة كفاحه مع سي الطاهر والتحاقه بالجبهة عندما كان عمره ستّة وعشرين سنة حيث لخص فترة أحد عشرة سنة ، دامت من ستّ عشرة إلى ستّ وعشرين سنة ... أما في فوضى الحواس فقد تم تلخيص الأحداث السياسية الكثيرة بعد استقالة شاذلي أي بتولي محمد بوضياف للسلطة ((7 وهذا الضرب من الاقتصاد الفني في تعامل الروائية مع الأحداث ممثلا في التلخيص يجعل من المقاطع الروائية التي حضر فيها أهلا للقراءة البناء المتكررة والمتابعة الواعية المتدبرة، وأهلا لفسح المجال للقارئ لينشئ بواسطة خياله صورا ومناظر مختلفة، وليطلق العنان لفكره وثقافته لممارسة قدر واسع من التأويل اللامتناهي، وإرسال موجات جمة من التساؤلات والاستفسارات التي تزيد من ارتباطه العميق بالنص الروائي، فالزمن هنا يتسم بالكثافة المفتوحة، والاختزال المترامي الأطراف .

2 — الحذف يلي " التلخيص " تقنية زمنية ثانية ضمن الحركة السردية هي الحذف (( التي تعمل على تسريع السرد، ويسمى بالحذف أو الإخفاء الذي يقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث ((8، والحذف هنا ليس حذفاً نحويّاً واجبا أو جائزا، وليس بالحذف البلاغي المنتمي إلى علم المعاني، وإنما طي زمني طويل مستغرق مشحون بأحداث ووقائع ارتأت الروائية إغفالها وإقصاءها خدمة للعمل

الروائي، وإعانة للمتلقي، فهو عمل مؤسس على القصد والانتقاء، لا على الاعتبار والارتجال .

تتفرّع آلية الحذف إلى أنواع، هي الحذف المعلن والضمني والافتراضي؛ فالمعلن هو (( الذي يصرح فيه السارد بحجم المادة المحذوفة، من ذلك مثلاً مرّ شهران ... مرّ أكثر من أسبوع ))<sup>9</sup>، إن التصريح بالزمن بهذا الشكل يسهم إسهاماً إيجابياً في تنقل المتلقي بذهنه وتقلبه بفؤاده من زمن إلى آخر تارة منشرحاً وتارة منقبضاً، فلا بدّ من الانتظار والتوقع، ولا مفرّ من التطلّع والتحسّب، ولا مناص من الترقب إلى جديد من شخصية، وإلى جمال من مكان، وإلى بريق من زمان، أو طارئ من الأحداث .

والحذف الضمني هو (( الذي لا يعلن فيه السارد عن حجم المدة الزمنية المحذوفة ))<sup>10</sup>، لكن القارئ الماهر المتمرّس بما أوتي من ذكاء وافر، ومن فطنة عالية تمكنه من حسن التتبع لأطوار أحداث الرواية تجعله يحسّ بأن ثمة مدة زمنية مقتطعة، قد تكون طويلة أو قصيرة، مثيرة أو باهتة .

أما الحذف الافتراضي فهو (( يشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن دالة على تحديد مكانه وزمانه... والظاهر أن الكاتبة استعانت بالحذف الافتراضي في "ذاكرة الجسد" عندما حذفت الكثير من الوقائع والأمور التي تتعلق بانفصال كل من خالد وحياة عن بعضهما البعض، لتفاجئنا بعدها بزواجها برجل غير، وبالتالي الذهاب

لحضور مراسيم الزفاف، وتكون الكاتبة هنا قد قفزت على الفترات الميئة من القصة، أما في "فوضى الحواس"، فإنها أغفلت الحديث عن حياة شخصية الرجل، فليس لدينا أي معلومات عنه سوى أنه صحفي، وطبيعي أن هذا يحدث فجوة زمنية كبيرة وموهة، ذلك لأن الكاتبة تحاذر الكشف عن حياة الرجل، وعمدت التستر عليه بمختلف الأساليب الفنية المتاحة ليتسنى لها مفاجأنا بجها شخص آخر ((11، هاهنا ضرب من الحذف اتجهت إلى توظيف الكاتبة الروائية — كما ترى ذلك الناقدة — لأن الفترات الزمنية خالية من الأحداث المثيرة المؤهلة لتكون ضمن الوقائع الروائية الأخرى، ومن كل الشخصيات التي يمكن أن تكسب النص الروائي غنى وخصوبة . فالحذف الافتراضي ضرورة لتجنب كل حشو لا قيمة له ولا طائل من ورائه، بخاصة إذا كانت التفاصيل والجزئيات تنفر المتلقين من الشخصيات التي تريد الروائية أن تقدمها محبة جميلة مغرية .

الحذف المقرون بتقنية البياض وتظهر في شكلين، الأول في النجيمات (\*\*\* ) بسبب انقطاع السرد عن متابعة التسلسل أحداثهن، والشكل الثاني في النقط المتتابعة ( ... ) للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر12، لا يختلف الحذف بالنجيمات أو بالنقط المتتابعة عن باقي أنواع الحذف السالفة، إلا أن الشيء المميز فيه التصريح عن طريق ترك الأثر الدال على الحذف، هو معن لكن ليس بالتصريح المباشر بالمدّة، ولكن برموز معبرة تدفع

بالمتلقي للاجتهاد والبحث والاحتمال والاستنتاج المعتمد فيه على قرائن من النص الروائي .

في مقابل تقنية تسريع السرد بفرعيه ( التلخيص والحذف ) رصدت الناقدة تقنية ( تبطنة السرد )<sup>13</sup> التي وظفت من قبل الروائية، وقد تجلت بدورها في مظهرين هما المشهد والوصف . أما المشهد فإنه يقوم (( على حساب حركة السرد الروائي، إلا أن الإبطاء الفني في حركة الزمن قد ساهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية للمتحاورين . وقد تم المشهد الحواري في الروائيتين بطريقة متناوبة بين الشخصيتين، كما أن حديث الشخصيات عن نفسها وعما يحيط بها من أمور قد ساعد المتلقي على فهمها ))<sup>14</sup>، استشهدت الناقدة بالمشهد الحواري الذي يفسح الزمن على مصراعيه، إلا أن المشهد حسب ما نرى، وما يظهر في النص الروائي يمكن أن يتمثل في مشهد مكاني يستحضر في النص الروائي لتبليغ معان ما، سواء كان متناثرا أو منسجما، جميلا أوقيعحا، مألوفاً أو موحشا؛ ويمكن أن يتشكل في مشهد زماني يراد منه الإعراب عن موقف فكري أو حالة شعورية، ويمكن أن يتبدى في مشهد صراعي مشحون بالأصوات والحركات، ويمكن أن يصاغ في مشهد لشخصية تتكشف في مظهرها أو باطنها، في ماضيها أو حاضرها أو مستقبلها، في مشاعرها أو فكرها، فألوان المشاهد الزمنية عديدة، المهم فيها كثافة الصور، وتداخل المواقف، وتزاحم المصالح، وتشابك الروابط .



وقد ساقّت الدارسة مثالا اقتبسته من ذاكرة الجسد: قلت:  
فليكن إذن ... كل هذه اللوحات لك . صاحت: أنت مجنون . كيف  
تبنى كل هذه اللوحات، إنها مدينتك، قد تحن إليها يوما . قالت: لم  
يعد هنالك من ضرورة للحنين إليها بعد اليوم، أنا عائد إليها، أهبها  
لك، لأنني أدري أنك تقدرين الفن، وإنها معك لن تضيع . قالت  
كاترين وصوتها يأخذ نبرة جديدة من الحزن وفرح غامض: ...  
سأحتفظ بها جميعا ... فلم يحدث لرجل أن أهداني يوما شيئا كهذا ...  
قالت : لا يمكن أن نفترق هكذا، كاترين دعينا نفترق على جوع، لقد  
حكم علينا التاريخ ألا نشيع من بعضنا تماما ... ولا نحب بعضنا تماما  
... لأكثر من سبب، إنك تملكين اليوم أكثر من نسخة مني ... علقي  
على جدرانك ذاكرتي حتى ولو كانت ذاكرة مضادة ... لقد كنت  
طرفا فيها ... ))15، اقتبست الناقدة هذا المشهد الحواري من رواية  
"ذاكرة الجسد"، تريد أن تبرز بواسطته ما جلّاه الحوار من غطاء عن  
المتحاورين، فإذا بنا أمام صور عديدة شاهدها المتحاوران منها صورة  
التهادي ، صورة الحنين إلى الوطن، و صورة الرغبة في العودة، وصورة  
التقدير والاحترام، وصورة الفرح والحزن، وصورة الغربة والدهشة،  
وصورة الفراق، وصورة القلق والاضطراب بعد قرار الافتراق، (( إن  
هذا الحوار يكشف عن علاقة الشخصين، ونظرة كل منهما للآخر  
على مستوى علاقتهم الشخصية والتاريخية . وفي كثير من الأحيان  
يطرح الحوار حقائق جديدة، كما يعمق الموقف الذي وصله النص ...  
هذا إلى جانب أن السرد يقوم بالكشف عن بعض الجزيئات والتفاصيل

((16، فالتبطئة في التعامل مع عنصر الزمن من خلال المشهد الحوارى السابقه ساقى لنا الروائية بفضلله أموراً جديدة غير سابقة فى السرد تتعلق بالصلاى البشرية، وتصور كل طرف للآخر على المستوى الذاتى العاطفى، والمستوى والموضوعى المتعلق بالزمن التاريخى الماضى والحاضر والمستقبل .

الوصف (( هو التقنية الثانية إلى جانب المشهد الذى يعمل على إبطاء السرد، وتقدم لنا الكاتبة تفاصيل تتعلق بالشخصيات وبالمكان على مدى فترات محدودة ... كما يحقق الوصف إيهاماً بالواقع الذى يكسبه وجوداً فاعلاً )) 17، فآلية الوصف باعتبارها وسيلة من وسائل التبطئة السردية إلى جانب المشهد يمكن اعتبارها كالضوء تنبر وتجلي، تكشف وتبين، تنفض وتزيل، تشبع الفضول، وتسكت التطلع، تقدم الموصوفين وتستبطن بناهم الداخلية والخارجية، وتستكشف صلاقم وهمومهم العاجلة والآجلة، وفضلاً عن ذلك فالوصف بما يمنحه للكاتب الروائى من فسحة زمنية يزين الأشياء والكائنات، كما يمكن له أن يقبّحها وينفّر.

الفقرة التالية من رواية "فوضى الحواس" تسوقها الناقدة شاهداً على قيمة عنصر الوصف وأهميته، (( أحببت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، وحديثه الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون، تغرينى بالجلوس على مقعد حجرى، تظللّه ياسمينه مثقلة، فأجلس وأستسلم للحظة الحلم ... هذا البيت يشبهنى، نوافده

لا تطل على أحد، أثاثه ليس مختاراً بنية أن يبهر أحداً، و ليس له من سر يخفيه على أحد، كل شيء فيه أبيض شاسع، لا تحدّه سوى خضرة الأشجار أو زرقاء البحر والسماء، بيت لا يغري سوى بالحب والكسل، وبما الكتابة، أتساءل وأنا أتأمله، من ترى سكن هذا البيت، ومن مرّ به قبلي ليؤثنه ويعتني بحديقته إلى هذا الحد... ((18، إن البعد الجمالي من هذا الوصف السردي وأمثاله واضح جلي يشدّ القارئ إلى التمتع باللغة وما تحتوي عليه من دوال حية شاخصة، ومداليل عميقة متلونة . والجانب التفسيري من وراء هذا الوصف لا مرأى فيه، فكل منظر فيه يحدث تجاوبا، وينتج إثارة، ويفضي إلى ردود أفعال .

أما العنصر الإيهامي المتبادر من الوصف هو الجانب المثير والحساس من وراء تقديم الأشياء الموصوفة، فهي تبدو واقعا جديداً فوق الواقع الروائي والواقع الطبيعي قد تولد منهما، (( إن وصف هذا البيت قد كشف عن أبعاد الشخصية النفسية التي تشبهها البيت، كما أفادنا ببعده الاجتماعي عكس الطبقة التي تنتمي إليه البطلة، وأعطانا صورة واضحة عن المعالم الهندسية لبيوت سيدي فرج... ولا يقف الوصف عند أحلام مستغانمي على البيوت، بل يشمل الطرقات، الشوارع، المعالم، المقاهي، والشخصيات كذلك ((19، هذا ما استخلصته الناقدة بتعبير موجز جامع عما توصلت إليه من وراء توظيف الناقدة لأداة الوصف في تقديم معالم البيت وتعالقه مع البنية الشعورية للشخصية، والتقابل بين الوضع الاجتماعي، والطابع المعماري للبيوت الموصوفة، وفي الأخير أكّدت الناقدة أن الوصف عند

الروائية لا ينحصر في وصف البيوت، بل يتعدّها إلى كافة الأمكنة والشخصيات كذلك . القضية المهمة التي تسجلها الناقدة هي أن بعض الروائيين عندما يوظفون الوصف يقعون في مأزق فني يتمحور في الانقطاع الذي يحدث بين أحداث الرواية والذي ينتقل إلى ذهن القارئ وحسّه، فإذا بالرواية مجموعة من المقاطع السردية التي تفتقد للترابط الفني، لذلك فإذا (( كان الوصف يحدّ من سرعة السرد، إلا أنه في الروايتين لم يعط ذلك الانطباع الذي يوهم القارئ بأن الزمن قد توقف عن الحركة والنمو، كما هو الشأن في الروايات التقليدية ذات المقاطع الوصفية الطويلة ))<sup>20</sup>، وإنما يعطي انطبعا مختلفا عن الآخر قوامه أن هناك انسجاما كبيرا بين الوصف والعناصر السردية الأخرى المكونة للعمل الروائي، وهنا يبدو الفرق واضحا جدا بين الوصف عندما يستعمل كتنقية فاسحة المجال للزمن بسيولته وما تحتضنه من أحداث وصراعات وتناقضات للكشف والتصوير والتحليل، وبين الوصف عندما يوظف توظيفاً منفرداً غير محسوب، لا يراعى فيه الانسجام المطلوب الذي يجب أن يتحقق مع المكان بفصائله والزمان بمظاهره، والشخصيات بمستوياتها السردية ووظائفها الحديثة .

الهوامش:

- 1 ، 2 ، 3 . شهرزاد حرز الله . الفن الروائي عند أحلام مستغانمي . دار الغرب الجزائري . 2010 . ص 192 .
- 4 — المرجع نفسه . ص 194 . والمقطع الروائي المستشهد به من رواية أحلام مستغانمي " فوضى الحواس " . ط 6 . دار الأديب . لبنان . 1997 . ص 363
- 5 — المرجع نفسه . ص 195
- 6 — أحلام مستغانمي . رواية ذاكرة الجسد . المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية . الجزائر . 1993 . ص 152
- 7 — المرجع نفسه . ص 195 ، 196
- 8 ، 9 ، 10 المرجع نفسه . ص 196
- 11 — المرجع نفسه . ص 197
- 12 ، 13 ، 14 — ينظر المرجع نفسه . ص 198
- 15 ، 16 — المرجع نفسه . ص 199
- 17 — المرجع نفسه . ص 200
- 18 — أحلام مستغانمي . رواية فوضى الحواس . ص 140 ، 141
- 19 ، 20 — شهرزاد حرز الله . الفن الروائي عند أحلام مستغانمي . ص 202

الدراسات باللغات الاجنبية

- Forget, D. (2000) *Figures de pensée, figures de discours*. Coll. Langue et pratiques discursives. Québec: Nota bene.
- Gardes-Tamine, J. (1992), *La stylistique*. Paris: Armand Colin.
- Guiraud, P. (1961) *La stylistique*. (Première édition: 1954) Coll. Que sais-je? , no 646. Paris: Presses universitaires de France.
- Hagege, C. (1986), *L'homme de paroles*, Fayard, Collection Folio/Essai, Sarthe.
- Jakobson, (1963) *Essais de linguistique générale*. Les éditions de Minuit, Paris.
- Labov, W. (1976), *Sociolinguistique*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Matthey, M. (1997). *Les langues et leurs images*. Lausanne : Loisirs Et Pédagogie.
- Kerbat- Orecchioni C. (1977), *La Connotation*, P.U.L. Lyon.
- Kerbat-orecchioni, C. 1980, l'Enonciation. De la subjectivité dans le langage, Paris: Colin
- Paillé, P., Mucchielli, A. (2003) *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Pottier, B. (1976), *Sémantique et logique*. Jean-Pierre Delarge, éditeur, Paris.
- Rey-Debove, J. (1978), *Le métalangage*. Le Robert, Paris,
- Tamine, G, J. (2011) *Pour une nouvelle théorie des figures*. Presses Universitaires de France.

#### Sitographie :

- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2001.b) : « Oui, non, si : un trio célèbre et méconnu » in, *Marges linguistiques* revue de sociolinguistique en ligne : [http://www.revuetexto.net/marges/marges/Documents%20Site%2004\\_ml112001\\_Kerbrat\\_o\\_c/04\\_ml112001\\_kerbrat\\_o\\_c.pdf](http://www.revuetexto.net/marges/marges/Documents%20Site%2004_ml112001_Kerbrat_o_c/04_ml112001_kerbrat_o_c.pdf) [consulté le 05 juillet 2014].
- Figure de style et vocabulaire littéraire, In : Etudes Littéraires <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/metaphore.php>

du non-dit n'est rendue visible que par la description du décalage perspectible entre le dit et le vouloir dire dans la parole comme dans l'écriture. On peut par une comparaison convenue, dire de l'implicite qu'il est à l'explicite ce que l'inconscient est au conscient : la part émergée de l'iceberg de l'énonciation. La pragmatique, l'Ecole française d'analyse de discours, les études sur le dialogisme ou l'inter-discours ont toutes comme postulat que le sens d'un énoncé excède son contenu représentationnel, et traquent toutes, par les points de vue différents, ce qui est à l'œuvre sans être dit au sein de l'énonciation. Certaines formes linguistiques ont cependant, plus que d'autres retenu l'attention des chercheurs, et été identifiées comme supports privilégiés de l'implicite.

## Bibliographie :

- Anscombe, J-C et O, Ducrot (1983) l'argumentation dans langue. Bruxelles, Editions Mardaga
- Barth, B.-M. (1987) *L'apprentissage de l'abstraction*. Paris: Retz.
- Berrendonner , (1981) *éléments de Pragmatique linguistique*. Editions de Minuit, Paris, p. 35-58
- Bertheliet, M., R. Lancrey-Javal et. Vassevière. L. (2001) *Des mots au discours*. Paris: Institut national de recherche pédagogique.
- Boyer, H. (1996). *Eléments de sociolinguistique : Langue, communication et société*. Paris : Dunod.
- Boyer, H. (2001). *Introduction à la sociolinguistique*. Paris : Dunod.
- Chomsky, N. (1971) *Aspects de la théorie syntaxique*, traduction de Jean-Claude Milner, éditions du Seuil, Paris
- Cogard, K. (2001) *Introduction à la stylistique*. Paris: Flammarion.
- Grice, P.(1989) ,*Studies in the way of words*. Cambridge., MA; Harvard Universitypress
- Grice, JC. (1996), *Logique naturelle et communication* .Paris Presse Universitaires de France.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Herman
- Ducrot, O. (1969). *Présupposés et sous-entendus*, école pratique des Hautes études,
- Eco, U. (1988) *Sémiotique et philosophie du langage*. P.U.F Paris,
- Fontanier, P. (1977) *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.



a) Une première catégorie d'implicature pas en effet être dérivé en étendant simplement le modèle d'accessibilité de Recanati à des processus primaires. Dans l'exemple classique de Grice, (en réponse, *je n'ai plus d'essence* :) *il ya un garage en tournant au coin de la route*, la réponse constitue la mineure d'un syllogisme, dans la majeure (*dans un garage, on trouve de l'essence*) est activée par la mention de *essence* et de *garage*, le lien entre les deux étant évoqué par l'activation des deux concepts. la conclusion du syllogisme constitue le sens voulu : *vous pouvez trouver de l'essence dans le garage en question*.

b) d'autre implicature nécessite l'intervention d'un principe d'inférence au niveau de syllogismes permettant de les reconstruire : à partir de *il a le doigt cassé*, on comprend que si un accident plus grave s'était produit, le locuteur l'aurait dit, et que, donc, il n'a rien de plus grave (exemple emprunté à Recanati 2010).

D'autre part, le recours à un postulat de pertinence ou de coopération est nécessaire à un autre niveau : pour interpréter un énoncé difficile ou obscur, l'allocutaire doit parfois consentir à faire un effort conscient, en partant d'un tel postulat. C'est en outre le cas de métaphores qui ne sont pas tout de suite limpides (*Sally est une fine pluie de printemps*).

## Conclusion

Les différentes formes d'implicite rencontrées dans les langues et les discours ont connu dans les dernières années de nouvelles approches qui, de la rhétorique à la pragmatique, ont permis de rendre compte de multiples facettes de cet objet toujours à redéfinir pour les sciences du langage et de la communication. La dimension cachée

dit » pour Recanati) est loin d'être consensuel. Si les rhétoriciens considèrent que les tropes révèlent naturellement du premier, les pragmaticiens s'accordent tous pour l'analyser autrement, suivant des définitions qui leur sont propres. A partir du postulat que pour définir le sens explicite ou littéral des énoncés, il est nécessaire de fixer la référence des éléments, ils incluent les tropes au sein de ce sens : il n'est pas possible de reconstruire la proposition logique correspondant à l'énoncé *le loup de wall street*, c'est *John Belfort* sans comprendre que le loup en question est un loup métaphorique. Cet exemple illustre le fait que la distinction entre implicite et explicite est certainement plus discutable qu'on ne l'avoue habituellement, et que plutôt que de vouloir délimiter la frontière entre les deux manières arbitraires, il peut être plus productif d'analyser comment le sens se construit et s'interprète.

Les théories néo-griciennes postulent que les formes linguistiques utilisées par les locuteurs sous-déterminent le sens explicite, véhiculé (« ce qui est dit ») par ces formes. Dans la théorie de la pertinence, le principe éponyme est revendiqué pour déterminer ce sens (Carston 2002). A contrario, Recanati évoque des processus pragmatiques primaires invoqués pour se faire, par opposition aux principes pragmatiques secondaires qui reposent sur les maximes de Grice (qui développent son principe de coopération). Dans les deux cas toutefois, ne serait-ce que pour déterminer le sens implicite, un principe d'inférence est mis en avant, qu'il s'agisse de coopération ou de pertinence. Ces principes ont été maintes fois critiqués, notamment en ce qu'ils proposent une vision trop irénique de la communication (Lecercle, 1990, 1994).

exclusivement contextuelle, mais où le contexte n'apparaît pas en discours.

Ces conditions, réunies, sont propices à créer des énoncés à contenu implicite, que l'on peut caractériser comme des énoncés de « lyrisme indirect ». Le lyrisme indirect parvient à communiquer le quale d'une expérience cognitive là où le lyrisme direct en est capable.

La métaphore lexicale est un cas linguistique connu de lyrisme indirect. La métaphore grammaticale est également pertinente, comme le montrent certaines études cognitives récentes [Langacker 2009] : A chaque fois, une forme de décatégorisation temporaire des catégories linguistiques permet au contenu implicite d'émerger. Dans les métaphores lexicales, l'absence de trace énonciative explicite et la fausseté patente énoncée par la métaphore (*Juliette n'est pas le soleil*) conduisent à rechercher un sens au-delà du discours.

Dans une approche cognitive et phénoménologique, l'implicite apparaît donc comme l'expression non sémiotisée d'une expérience « évidente » pour le sujet parlant –cette qualité, paradoxalement, est difficile à exprimer, et nécessite un discours où le sens loge non pas dans les mots, mais « sous les mots » ( Flaubert parlant du style dans une lettre à Feydeau datée du 15 mai 1859)<sup>3</sup> ou, selon l'expression de Merleau-Ponty, dans les « rapports internes de signe à signe » [1960 :55].

### **L'implicite et principe d'inférence**

Le premier constat que l'on peut dresser concernant la délimitation entre implicite et explicite (« ce qui est

---

<sup>3</sup> Pléiade, Tome ,3 page 22

présupposés d'un discours dont parle Kerbrat-Orecchioni [1998 :6] (choses dites à « mots couverts », « arrière-pensées sous-entendues entre les lignes »)- mais on désigne le phénomène linguistique selon lequel la signification de la phrase excède le sens lexical, c'est-à-dire la non-lexicalisation du sens. Est implicite un signifié dont aucun signe à la surface du discours ne rend compte. Aucun décalage n'existe alors entre le dit et le vouloir dire; au contraire, les deux sont en adéquation car le sujet parlant modèle le dit en fonction de la particularité énonciative du vouloir dire. Le dit oriente l'énonciataire vers le sens symbolique des catégories lexicales ou grammaticales.

Ces conditions d'émergence sont à rechercher dans une situation d'énonciation « type » répondant aux critères suivants :

1) Motivation cognitive du sujet parlant, ce qu'on appelle son « implication » ; elle est la plus forte dans les situations du type « sentimental » (« sentiment » étant défini avec Damasio [2003:86] comme une certaine représentation mentale d'un état du corps). Elle consiste à vouloir (consciemment ou non) transmettre le qualé<sup>2</sup> d'une expérience cognitive (perçue comme unique).

2) Implication énonciative résultant de cette motivation forte. L'appropriation du langage par le sujet parlant n'est pas visible, aucun marqueur linguistique explicite ne signale cette implication. Ainsi, l'énoncé *Juliette est le soleil* emprunte la syntaxe banale d'une assertion directe, en apparence valable hors contexte. Il s'agit pourtant d'un énoncé dont la vérité est

---

<sup>2</sup>Propriété de la perception et généralement de l'expérience sensible.

d'un message, de sorte que des procédés inférentiels sont nécessaires à partir de l'énoncé explicite et de son contexte pour récupérer l'intention du locuteur. Les présuppositions, au contraire, tout en exprimant le contenu que l'énoncé doit transmettre, dissimulent le fait que le locuteur en est responsable, en prétendant qu'il se limite à le rapporter sans en être la source. C'est à dire la difficulté pour le destinataire d'y appliquer un "défi" cognitif qui puisse aboutir au doute sur sa vérité.

Autrement dit, en présence de contenus présupposés, le destinataire est poussé à traiter sa valeur de vérité comme indiscutable. Cela dépend de la capacité qu'à le supposé de détourner l'attention de son contenu, poussant le destinataire à se focaliser sur d'autres parties du message. Tandis que en présence d'une implicature, le destinataire peut reconstruire non seulement le contenu mais aussi qui en est la source, en présence d'une présupposition, le contenu est directement disponible, mais on n'est pas autorisé à en tenir le locuteur responsable, puisqu'il se présente seulement comme quelqu'un qui rapporte une opinion déjà partagée.

Les fonctions pragmatiques qu'on vient de mentionner se trouvent de façon massive dans les textes persuasifs, qui sont donc un terrain fertile pour leur analyse systématique, aussi en perspective statique.

### **L'implicite : implication cognitive et implication énonciative.**

Les conditions d'émergence d'un contenu implicite sont importantes dans la mesure où cet implicite peut être ou ne pas être transmis (ce que Lecerle [2009] appelle les « conditions de félicité » d'un discours). Par « implicite », on entend non pas les sous-entendus ou les

Moeschler, KerbratOrrecchioni..) citant l'exemple des humoristes qui exploitent ce phénomène pour créer des scènes où les mots sont les outils fabriquant des décalages servant l'humour, certes, mais permettant également une forme de falsification du langage.

La dimension communicative du mot n'est pas que linguistique mais peut aussi reposer sur d'autres paramètres que ne partagent pas souvent les deux instances communicatives. Le mot donc sera pragmatisé tel que l'utilise le texte dans un but d'être soit élément ambiguïquant (Fuchs, 1996) soit élément fonctionnant implicitement pour aiguiller le sens (Ducrot, 1983).

### **L'implicite comme moyen de persuasion**

Les différents types d'implicites caractérisent la communication humaine de façons différentes (Ducrot 1972). Les implicatures<sup>1</sup> transmettent leur contenu par la contextualisation de signifiés littéraux différents, et les présuppositions présentent une information comme appartenant aux connaissances partagées par les participants. Il s'agit donc de formes différentes d'implicites, portant sur le niveau du contenu (implication du contenu énonciatif), ou bien sur le niveau de la responsabilité (implication de responsabilité énonciative). Les implicatures "cachent" le contenu

---

<sup>1</sup>Grice distingue entre le sens conventionnel, objectif, d'un énoncé, et son sens subjectif, selon ce que le locuteur voulait dire. Il distingue alors deux types d'implicatures: l'implicature conversationnelle dépend du contexte de la conversation, tandis que l'implicature conventionnelle dépend de l'énoncé lui-même<sup>1</sup>. Celle-ci fait donc référence à la sémantique, celle-là à la pragmatique. Ainsi l'échange:

– Vas-tu à la fête ce soir?

– Non, je travaille. Cet énoncé a une implicature conversationnelle: la réponse « non, je travaille », veut dire que je n'irai pas à la fête. (Tiré de Wikipédia) mise à jour 15 mars 2014.

non plus. Il faut donc favoriser la notion de sens et de sémantique afin de gérer l'intercompréhension.

### **L'implicite et la fonction expressive**

C'est à l'essor des travaux de Bally et de Meillet que la notion d'expressivité a connu une double mutation au cours du 20<sup>ème</sup> siècle :

« Modification de son contenu, tout d'abord qui s'est trouvé moins associé à la dimension communicative, à la problématique de l'interaction, pour renvoyer essentiellement à la subjectivité, à l'attitude du sujet parlant vis à vis de sa propre production, modification du statut du concept, ensuite, qui s'est vu en quelque sorte restreint, dans la théorie du changement, au rôle plus secondaire, ou du moins différent, d'outils de l'analyse linguistique » (Combettes 2013,29)

Ainsi, en outre des types de modalités qui ont déjà fait l'objet de nombreux travaux (épistémique, déontique, aléthique, dynamique) l'expressivité serait une modalité de nature pragmatique. Nous suivrons (Amme 2007,63) quand il propose « quel que soit la "fonction" (la valeur illocutoire) d'un énoncé, sa dimension émotive ou expressive doit constituer une variable obligatoire de son analyse ». Il se propose d'utiliser la négation « expressive » en tant qu'opération de mise en relation entre explicite et implicite à des fins discursives précises.

### **Implicite et ambiguïté**

Le problème de sens est souvent perçu autrement que ne le souhaite l'instance productive. Nombreuses sont les causes de ce "hiatus", causes débattues en grande partie par la pragmalinguistique (Grice, Martin, Ducrot,

inférentiels qui ne sont pas nécessairement encapsulés dans le code, contrarie la possibilité pour le linguiste de s'appuyer sur des observables : comment peut-il saisir à l'aide de marques linguistiques ce qui n'est pas dit, ou ce que le locuteur communique à l'aide d'une phrase signifiant tout à fait autre chose ? En plus, on constate que ce que nous offre la réalité empirique, ce ne sont pas des énoncés qui indiquent "idéalement" la présence d'un acte illocutoire déterminé mais plutôt des énoncés sur lesquels se superposent plusieurs actes de langage, parfois en divers points de la séquence linguistique.

### **Implicite, sémantique et sens.**

Quelles processus linguistiques et psycholinguistique étaient à l'œuvre dans la compréhension des implicites dans les interactions verbales ? De nombreux actes en linguistique (Pottier1992, Recanati 2007) en psychologie (Caron2008, Le Ny 2005) sur l'interprétation de l'implicite. Les travaux en linguistique tendent à imposer un schéma de la compréhension du langage en plusieurs étapes, avec une première lecture "littérale" à laquelle l'interprétant ajoutait un sens "non-littéral" et une restriction ou une couverture en fonction du contexte pragmatique dans lequel l'énoncé a été produit. Ces différentes théories ne semblent à première vue pas très compatibles. D'une part l'implicite se définit par opposition à l'explicite : ce qui est implicite n'est pas explicite et vice versa. Or si on pose que tout matériau sémantique ou sémiotique peut être interprété alors qu'il ne véhicule pas de sens explicite (quel est le sens explicite d'un objet ? D'une préposition ? D'une intonation ? De n'importe quel mot ?) Alors la notion d'explicite n'est plus opératoire. Et si celle-ci n'est plus opératoire, son opposé, la notion d'implicite, ne l'est plus



communiqué. Elle mérite cependant d'être abordée de front, justement parce que l'on ne saurait définir la pragmatique que par référence à la sémantique, quitte à remettre en cause ultérieurement la distinction entre plusieurs disciplines qui tentent de mettre le point sur le phénomène de l'implicite.

### **L'implicite : entre absence de signes linguistiques et récurrence**

Etymologiquement, la notion d'implicite signifie « qui peut être impliqué ». Accorder au sens le statut d' "implicite", c'est donc admettre l'existence de deux strates de la signification, dont l'une serait "impliquée" par l'autre :

-Le premier qu'on le qualifie de "sens littéral" (Ducrot, 1979) de "sens propre" (Lehmann, 1998) de "sens profond" (Anscombe 1995) de "signification" (Ducrot, 1979) et de "signifiante" (Slakta, 1975), ne ferait appel qu'aux seules compétences linguistiques de l'interlocuteur (processus de décodage) ;

- Le second qu'on le qualifie de sens "communiqué" (Grice, 1975), "dérivé" (Anscombe, 1977), "figuré" (Lehmann, 1998) ou "indirect" (Searle, 1975), mobiliserait les compétences cognitives de l'interlocuteur pour être interprété (processus inférentiels : Moeschler et Reboul, 1998). Ainsi l'accès au sens émergerait de la mise en relation entre données linguistiques, encyclopédiques et contextuels.

La difficulté que ce sens « implicite » pose en analyse de discours est la question de son traitement. En effet, l'« implicite », dont l'une des déclinaisons est l'acte de langage indirect parce qu'il ne peut être associé à une forme spécifique et qu'il émerge de processus

# Quelle sémantique pour l'implicite ?

**KHAFAGUE Soumia.**

**Maitre-assistante A, Université de Sidi Bel Abbas**

**Faculté des Lettres, Langues et Arts**

**Département de Langue Française**

## **Résumé :**

Cet article vise à confronter différents préceptes sémantiques sur lesquelles est fondée la théorie de l'implicite (cartel 2011, 2012), issue de la théorie de l'argumentation dans la langue (Anscombe et Durot 1983). Cette confrontation tient pour fait observable que certains aspects au moins du sens des énoncés sont de nature argumentative, leur présentation sémantique étant donnée sous la forme "d'enchaînements argumentatifs". L'une des hypothèses les plus essentielles, en matière de sémantique, est que la signification conventionnelle des mots lexicaux contient des "schémas argumentatifs" qui permettent de produire et d'interpréter de tels enchaînements.

Mots-clés : sémantique, figuré, implicite, sens, pragmatique.

## **Introduction**

Quelle est la sémantique la plus appropriée pour décrire les phénomènes d'implicite ?

La sémantique étant étendue comme un ensemble d'hypothèses sur la signification conventionnelle des expressions linguistiques, qui restent identiques d'un contexte à l'autre, cette question peut paraître de prime abord quelque peu saugrenue, du moins pour d'aucuns qui prétendront que l'implicite relève plutôt de la pragmatique qui s'occupe du sens effectivement

## BIBLIOGRAPHIE :

### OUVRAGE :

- De Landsheere, V. (1992). *L'éducation et la formation*. Collection première cycle. Paris: PUF
- Pelpel, P. (1996). *Guide de la formation tutorale*. Les guides du métier d'enseignant. Paris : Les éditions d'organisation.
- Porcher, L. (1995). *Le français langue étrangère. Enjeu du système éducatif*. Paris : Hachette Education.

### Articles de revues :

- Beacco, J.-C. (1980). « *Compétences de communication : des objectifs d'enseignement aux pratiques de classe* ». In *FDM*, n° 153, pp 35-40.
- Beacco, J.-C. (1992). « *Formation et représentations en didactique des langues* », le français dans le monde, recherches / applications, numéro spécial, août-septembre 1992, pp 44-47.
- Besse, H. (1980). « *Enseigner la compétence de communication ?* » In *FDM*, n° 153, pp 41-47.
- Brassart, D.-G., Reuter, Y. (1992). « *Former des maîtres en français. éléments pour une didactique de la didactique du français* ». *Etudes de linguistique appliquée*, n°87, pp 11-24.
- Brassart, D.-G., Reuter, Y. (1992). « *Former des maîtres en français. éléments pour une didactique de la didactique du français* ». *Etudes de linguistique appliquée*, n°87, pp 11-24.
- Bérard, E., Atienza Merino, J.L. (1992). « *Disciplines, sciences de l'éducation et ou didactique : quels rapports ?* » In *FDM*, numéro spécial. Coordonné par Simone Lieutaud. Paris : EDICEF, pp 78-83.
- Castelloti V., De. Carlo, M. (1995). « *les enseignants face aux difficultés des élèves* » IN. *FDM*, numéro spécial, juillet, pp30-35.
- Lang, V. (1987). « *De l'expression des besoins à l'analyse des pratiques dans la formation des enseignants* ». In *Recherche et formation*, n° 2, pp 37-49.
- Puren, Ch. (1991). « *Innovation et variation en DLE* ». In *FDM*, n° 244, pp 39-47.

changements dans le domaine de l'éducation ? Comment peut-on mettre à profit les compétences de l'enseignant pour orienter son enseignement ? Comment est-ce qu'on peut développer l'autonomie créative de l'enseignant en l'exerçant à se donner des objectifs spécifiques à chaque étape de sa démarche pédagogique ? Quel aspect donner aux stages de formation continue en Algérie ?

Qui impliquer dans cette formation pour la rendre pratique et rentable ? Cristin (op.cit) pose d'autres questions que nous trouvons également pertinentes pour notre propos, parmi les quelles :

Peut-on (a-t-on le droit) de s'inspirer des démarches, réflexions, recherches venues d'ailleurs ? Cela veut dire dans notre cas essentiellement de ce qui est préconisé pour l'enseignement du FLE en France ou dans les pays francophones. Il ne peut sembler-t-il rien y avoir de valide qui ne soit réapproprié activement à l'aune de notre culture.

Nous aimerions voir continuer l'étude sur cette situation à travers un corpus peut-être plus étendu, des enquêtes à la fois orales et écrites auprès des personnes concernées pour permettre des réactions plus spontanées et variées.

Il est vrai que la classe de langue fournit des conditions idéales pour la recherche dans le domaine de la didactique, mais nous n'oublions pas que ce domaine est en lui-même plus vaste qu'il n'y paraît. Une bonne focalisation au niveau des objectifs pourrait permettre de pousser la recherche plus loin.

- L'évaluation du dispositif de formation, bien que nécessaire, ne devrait pas être une fin en soi, mais devrait permettre au stagiaire de se situer par rapport à ses objectifs de départ.

- Pour exiger un certain comportement de la part de ses élèves, un enseignant doit savoir anticiper et même se préparer pour le stimuler, puisque le bon déroulement du cours dépend dans une grande mesure de cette préparation et de la réaction escomptée.

Nous proposons de clore notre recherche sur quelques questions qui, pour nous devraient susciter des réflexions de la part des éventuels lecteurs et en tout cas prolongeront la nôtre:

1- Au niveau de la formation, quels changements apporter aux programmes proposés pour répondre aux besoins que nous avons cernés chez les étudiants/maîtres, les enseignants et les élèves en classes de français ? quelle place donner à certaines pratiques que nous avons proposées dans notre travail, notamment l'observation de classe et l'utilisation de la vidéo comme outils d'observation ?

2- En ce qui concerne l'enseignement du français : compte tenu de sa place dans le paysage linguistique, vers quel but orienter son enseignement/apprentissage ? Tous facteurs confondus, ne faut-il pas repenser les objectifs d'enseignement ? en ce qui concerne l'apprenant, comment apprendre à analyser ses besoins, compte tenu de leur complexité (d'abord faudrait-il définir ce qu'est un besoin langagier).

3- Compte tenu des diverses conditions qui se présentent sur le terrain, comment venir en aide aux enseignants ? Comment les aider à mieux s'adapter aux

Quant à Besse (1980 :46), il met en garde contre ce que font la plupart des enseignants qui privilégient l'approche communicative.

Selon lui, quand on cherche à recentrer l'apprentissage sur l'apprenant, on a tendance à s'occuper trop de ce qui lui manque et pas assez de ce à partir de quoi il apprend une langue étrangère. Ainsi, on néglige « *les potentialités d'apprentissage...au profit des finalités qu'on prête à cet apprentissage* ». On propose parfois à l'apprenant des tâches qui exigent des capacités qu'il ne possède pas, le privant ainsi des moyens de maîtriser son apprentissage et par conséquent, le place dans une totale dépendance à l'égard du maître.

Au-delà de nos hypothèses de départ, nous avons relevé quelques points que nous considérons essentiels et qui méritent plus de réflexion (réflexion que nous mènerons dans des publications ultérieures).

- La formation professionnelle a comme devoir non seulement d'opérer une transformation chez le futur-maître mais de le préparer à affronter d'éventuelles exigences sur le terrain qui vont avoir un impact sur sa personnalité.

- Les enseignants ont leurs représentations sur ce qu'est enseigner et n'importe quelle tentative visant l'introduction de changements à ce niveau là doit tenir compte de ce fait. Ces représentations sont, comme toutes les représentations (voir par ex. Moscovici, (1996) et (1999), Abric, (1992) ou Jodelet, (1999), assumées individuellement mais formées et maintenues collectivement ; elles sont le fruit d'une culture, d'un héritage, d'un vivre-ensemble sur lesquels il faudra s'interroger.

l'évaluation, la plupart ont recours au travail écrit parce qu'ils ignorent qu'il existe d'autres formes d'évaluation. Or, une connaissance de ces possibilités est très importante puisque c'est souvent au moment de l'évaluation que l'enseignant peut découvrir les difficultés des élèves. Bien entendu, certaines difficultés sont plus subtiles et ne peuvent être dévoilées que par un enseignant consciencieux. En plus des difficultés des apprenants auxquelles nous avons fait allusion (cf. Chapitre VI), Castelloti et De Carlo (1995 :32), en signalant d'autres qui sont en relation avec les précédentes. Il s'agit par exemple des blocages psychologiques nés de la représentation que l'apprenant se fait de la langue à apprendre, le fait qu'il considère sa première langue comme « *naturelle* ». Pour cette raison, il essaie toujours d'approcher et d'aborder la nouvelle langue en la comparant à la L1. Certains sont dans une situation telle qu'ils sont incapables de dire ce qu'ils ont à dire et où ils ont peur de se ridiculiser. Ils ont du mal à accepter ce que Castelloti et De Carlo décrivent comme « *le fossé entre la richesse des idées à exprimer et la pauvreté des moyens linguistiques* » (op.Cit). Cela explique les silences et hésitations que nous avons nous-mêmes relevées chez les observés.

En ce qui concerne la question de la communication en classe de langue, différents didacticiens et chercheurs à propos de ce sujet expriment des positions différentes. Selon Beacco (1980 :37), pour que les pratiques communicatives puissent être véritablement mises en œuvre dans la classe, le matériel didactique ou, dans un sens plus large la méthodologie, doivent se concevoir sur des analyses qui rendent compte de la réalité des interactions langagières sans en donner une image affaiblie.

*de langue est amené à faire dans sa classe et à préciser son rôle ».* Autrement dit, un modèle de formation ne s'improvise pas : c'est la suite d'un projet concret répondant aux besoins précis. Ce que proposent Berard et Merino c'est de prévoir déjà le rôle que l'enseignant aura à jouer et de l'intégrer dans le processus de formation. Le champ didactique, selon Puren (1991 :39), est complexe en termes de pluralité, d'hétérogénéité, de variabilité et enfin d'interactivité.

Dans une situation d'apprentissage, un observateur ne peut pas sous-estimer la question de rapport : enseignant/élèves et élève/élève, mais aussi formateur/étudiants-maîtres. Il s'agit dans cette relation, d'un échange : dans le cas de la formation, il s'opère entre un ensemble de connaissances de la part de l'enseignant /formateur et l'expression de leurs attentes et de leurs expériences de la part des futurs-maîtres. Dans le cas de l'enseignement, cet échange devrait se dérouler de la même façon, responsabilisant en même temps les apprenants à l'égard de leurs propres apprentissages. Malheureusement, cela n'est pas toujours le cas, et nos enquêtes ont révélé une tendance à minimiser la place de l'apprenant (que ce soit dans le cas de l'étudiant-maître ou de l'élève).

Nos enquêtes auprès des enseignants ont montré que les carences en formation initiale ne se limitent pas aux pratiques de classe : en effet, l'enseignant est tout simplement mal préparé pour affronter la tâche qui l'attend dans toutes ses dimensions. A cet égard, certains enseignants ont déploré le manque d'intérêt chez bon nombre de leurs élèves. A notre avis, les pratiques d'enseignement que nous avons abordées ne sont pas de nature à susciter cet intérêt chez les élèves. Puisque le programme de méthodologie ne traite pas la question de



questions, prennent des notes, et à la fin de la séance, ils s'en vont rejoindre un autre cours. Un enseignant qui n'a aucune réflexion sur ce qu'est enseigner une langue étrangère ne pourra pas être sensible à une attitude négative de la part de ses propres élèves. Or, les élèves comme le dit Pelpel (1996 :109), sont « *attentifs aux caractéristiques des situations qu'ils vivent et particulièrement aux enseignants auxquels ils sont confrontés* ».

Nous savons que dans certains systèmes, des responsabilités en ce qui concerne l'enseignement/apprentissage sont accordées aux apprenants. Nous ne disons pas que c'est la meilleure façon de rendre les enseignants plus conscients de ce qu'ils font, mais les données de nos observations indiquent qu'il y a un manque de réflexion sur la question fondamentale de l'enseignement d'une langue étrangère. Très liée à cette dernière, il y a la question de motivation que nous abordons à deux niveaux : il y a d'abord la motivation de l'étudiant-maître qui est indispensable pour réussir la formation. Ensuite il y a la motivation des élèves débutant qui est influencée non seulement par la situation scolaire mais aussi par la situation en dehors de l'école, notamment dans la famille. On oublie que la classe de langue réunit des personnes à part entière : du côté des enseignants, mais aussi celui des apprenants. Si chaque enseignant a sa façon de jouer son rôle, les apprenants ont tous leurs façons de l'observer et d'évaluer ses gestes.

Nous avons dans notre travail parlé de l'importance de l'évaluation continue des programmes de formation mais selon certains didacticiens parmi lesquels Berard et Mérino (1992 :72), avant de tracer un modèle de formation il faut se demander « *ce que l'enseignant*

Les données de nos enquêtes ont révélé que ces éléments ne sont pas toujours pris en compte d'abord au cours de la formation, ensuite dans les pratiques d'enseignement. Nous retrouvons ici la question des objectifs de formation et d'enseignement qui ne sont pas toujours bien définis. Nous sommes amenées à poser la question des objectifs et de l'analyse des besoins par les institutions de formation elles-mêmes. Selon Porcher (1992 :19), cela réduit les besoins des publics en formation « *aux besoins qu'elles (institutions de formation), sont capables de satisfaire* ». C'est une situation que nous connaissons bien : Les destinataires de la formation sont ainsi dépossédés de leur propre responsabilité de définir eux-mêmes les besoins qu'ils ont eu en formation. A Porcher (op.Cit) de préciser :

*« On a relégué la professionnalisation de la formation en éducation en réduisant le rôle même de l'enseignement qui est de préparer des compétences utilisables à l'extérieur de l'école ».*

Les besoins de tous les concernés (futurs enseignants, éventuels apprenants et la société en général) sont relégués au second plan. Le manque de prise de conscience des objectifs par l'enseignant au niveau de la formation, et plus tard de l'enseignement, a des effets sur l'enseignement/apprentissage. Si le futur enseignant n'est jamais amené à s'interroger sur ce qu'il fait sur ses motivations au cours de la formation, il ne verra peut-être pas la nécessité d'une telle pratique dans les cours qu'il devra donner à l'avenir, d'où la ritualisation des cours. Les élèves et le maître se présentent donc dans la classe souvent parce qu'il faut qu'ils soient là, à ce moment précis (plutôt que dans un autre cours). Quand le cours est ennuyeux, les élèves jouent le jeu. Ils écoutent le maître, répondent à des

propre expérience en tant qu'élève. Dans une telle perspective, *l'enseignant a besoin d'une formation pour la pratique* et non *d'une formation pratique*, comme précisent Brassart et Reuter (op.Cit). D'après eux, faciliter l'appropriation d'une langue étrangère à des apprenants dans un contexte donné suppose plusieurs choses :

- Que l'enseignant connaisse cette langue et culture qui en fait partie intégrante, dans ce qu'elle représente comme réalité différente par rapport aux autres langues et cultures, mais en particulier par rapport à la langue et culture maternelle des apprenants. Dans notre travail nous avons fait allusion à l'hétérogénéité des apprenants, la présence de langue arabe et d'une langue maternelle qui véhiculent une culture différente.
- Que l'enseignant connaisse l'apprenant non seulement en termes de besoins ou d'attentes, mais aussi en termes de bagage culturel, de démarches cognitives, de capacités linguistiques et métalinguistiques, de structures socio-affective et de capacités à décoder les discours pédagogiques. L'apprenant est loin d'être un cobaye sur lequel on expérimente : il a lui aussi quelque chose à apporter à son propre apprentissage s'il a l'occasion de le faire. La question que l'enseignant doit se poser est comment apprend-on ? Plutôt que comment mieux enseigner ?
- Que l'enseignant puisse analyser le contexte et se situer par rapport à ce contexte pour utiliser les contraintes qui interviennent sur les contenus à enseigner et sur les rapports entre les différents acteurs de l'interaction pédagogique.

notamment en ce qui concerne l'importance de la formation aux pratiques de classe. Nous sommes d'accord avec De Landsheere (1993 :108), que la formation pédagogique ne consiste pas seulement à fournir aux jeunes gens un savoir et un ensemble de techniques. Elle doit aussi développer chez eux « *certaines attitudes favorables à l'établissement de relations* » qui sont des éléments essentiels de la situation éducative. Nous avons centré notre recherche sur l'enseignement en situation scolaire mais n'oublions pas que l'appropriation d'une langue étrangère peut s'effectuer en dehors des institutions éducatives. La langue est en elle-même un *outil* de communication et celui qui apprend à l'utiliser a besoin de savoir *comment* et *quand*, puisque les situations de communication évoluent, les besoins langagiers aussi. Lang (1987 :43) :

« *Le métier d'enseignant ne se réduit pas à la maîtrise de quelques compétences strictement définies : elles évoluent en fonction de choix et de besoins sociaux, et l'instruction n'est pas la somme de savoir-faire techniquement isolables et rigoureusement déterminés* ».

Nous ne nions pas le fait que sans une bonne formation initiale en pratiques de classe, les enseignants débutants auraient tendance à se réfugier, comme le disent Brassart et Reuter (1992 :23), « *dans la sécurité des pratiques qu'ils ont vécues élèves* ». Or, il y a plus dans l'enseignement que ce que nous avons vu faire les enseignants. Dans le cas de la L.E, d'autres facteurs interviennent, bien que les compétences linguistiques et méthodologiques soient nécessaires, un enseignant a besoin d'autres compétences. Il doit par exemple, non seulement savoir s'auto-évaluer, mais aussi savoir comment s'apprend une langue pour évaluer efficacement le progrès de l'apprenant, sans se fier à sa

changer grâce à une excellente formation. Dans le contexte des institutions, les futurs enseignants que nous avons rencontrés ont beaucoup d'attentes et des représentations par rapport à leur futur métier. S'agissant de l'enseignement du français, une partie de ces attentes est relative à la méthodologie de l'enseignement elle-même et non à ce qu'il y a à transmettre. Pour certains étudiants-maîtres, la préoccupation principale, d'après leurs discours est leur manque de compétence à la fois linguistique et méthodologique. Il ne faut pas oublier qu'avant de devenir enseignant, on a été élève et c'est ce contact avec des « *méthodologies* » qui, selon Beacco (1992 :46), « *déclenche la création de représentations sur les démarches d'enseignement réputées efficaces* ».

Le futur-maître lui, croit en ce qui est important, c'est ce qu'il a lui-même apprécié chez son professeur. Une maîtrise du français et une compétence en pratique de classe, sans tenir compte des autres conditions de travail qu'il faudra affronter. Ce qui est donc important, c'est pour les formateurs /enseignants de savoir que dans la formation initiale, on ne part pas de rien, mais de convictions premières souvent bien établies et légitimables qui constituent une « *résistance* » au changement. Avant de passer eux-mêmes devant la classe en tant qu'enseignant, les futurs-maîtres ignorent par exemple, la pression qui accompagne l'enseignement d'une langue étrangère : Le fait qu'il y a un cadre temporel contraint dans lequel il faut travailler, des objectifs à atteindre qui ne sont pas toujours réalistes ou bien formulés, le manque de matériel pédagogique des apprenants peu ou pas motivés, etc.

Nous avons eu l'occasion au cours de notre recherche de repenser et même de modifier certaines hypothèses qui nous étaient apparues acquises au départ,

## **QUELLE FORMATION DES ENSEIGNANTS DE LANGUES ETRANGERES ?**

**Mme Bouteflika Yamina  
Maître de conférence A  
Faculté des lettres langues et arts  
Département de français  
Université Djillali Liabès Sidi Bel Abbès**

Donner une meilleure formation aux maîtres est une chose, en maintenir la qualité en est une autre. D'abord faut-il savoir ce qu'est une bonne formation. En Algérie, les programmes des années 60 et 70 étaient sans doute bien adaptés au système éducatif de l'époque. La politique d'éducation avait alors pour objectif la croissance quantitative : former le plus d'algériens possibles pour répondre aux besoins du secteur de l'éducation. Aujourd'hui la formation des enseignants se fait dans et pour une société différente de celle des années 60 : Les enjeux ne sont plus les mêmes, les perspectives non plus. Notre étude a révélé, par exemple, que les besoins de l'apprenant ne sont plus les mêmes, ceux de l'enseignant non plus. Avec l'avance technologique dans toutes les sphères de la vie, ni l'école, ni l'université ne peuvent rester à l'écart : L'apprenant a accès aux renseignements qui ne lui auraient jamais été disponibles il y a quelques années.

Nous savons que l'efficacité de l'action éducative dépend non seulement du niveau de qualification de l'enseignant, mais aussi de leur degré de motivation. Nous n'oublions pas toutefois, que la formation des enseignants n'est pas le seul facteur qui intervient dans l'efficacité de l'école. Nous ne voulons pas non plus laisser entendre que l'enseignant est seul responsable de la situation dans l'enseignement et qu'il peut tout

- Durham, K and Bochner, S .2003: *Self esteem Confidence and Adult Learning*. Australia: Thomson Press.
- Harmer ,J.. 2000: *The Practice of English Language Teaching*. U.K. Longman Press.
- Harter, K.(2003): *Developing Self Esteem and Positive Attitude*. New York: Random House.
- Haynes, J. (2007): *Getting Started with English Language Learners: How Educators Can Meet The Challenge*.USA: Association for Supervision and Curriculum Development.
- Huitt, W. (2001): *Motivation to Learn* .Valdosta, GA .Valdosta State University.
- EL Fiky, I. 2008.*Ten keys for Success*. Egypt. Al Raya Press.
- Jame, Kathryn and Nightingale , Christine (2005): *Self Esteem, Confidence and Adult Learning*. Great Britain. Langbank Press.
- Sayre, K. (2001): *Unstoppable confidence*. Portland, Oregon. Elroy Carter.
- Korteniemi, P. and Huovinen. (2008): *Self-esteem ,Motivation and meaning*. Albany. State University of New York Press.
- Mark, K. 2004: *Total Self Confidence in 7 days*. Georgia. Anastazi Press.
- Miller and Dollard (2004): *Theories of Personality: Understanding Persons* New York. Prentice Hall. Armin, Falk.
- Alexander ,P. 2011: *Educational Experiences*. University of Maryland. Department of Human Development.
- Rosenberg, M. 1998: *Society and the adolescent self-image*. Princeton, NJ: Princeton. University Press.
- Susan.E, 1994: *Learning and Higher Education*. New York. *Educause Press*.
- Hedge.T. 2000: *Teaching and Learning in the Language Classroom*. U.K. Oxford University Press.
- Tomaka J. (1991): *Measures of personality and social psychological attitudes*. San Diego, CA. Academic Press.

positive results. Further, the impact of these motivation methods are ostensible in the improvement of students task interest, collaborative learning, academic self-concept, self-confidence, motivation to learn, and the performance has shown an improvement as well. The results also revealed that this inspiration emphasizes on using only positive words and avoidance of using any “negative words, criticism, reprimand, and punishment” because these are the contributing factors that motivate students to perform better. However, the study could not ascertain which skill is the most effective in motivating low learners. Nevertheless, the findings of this study also reveal that extrinsic motivation works well with low learners. So as a conclusion, the researcher confirms her hypotheses and states that students’ high confidence has a deep impact on their developmental learning process.

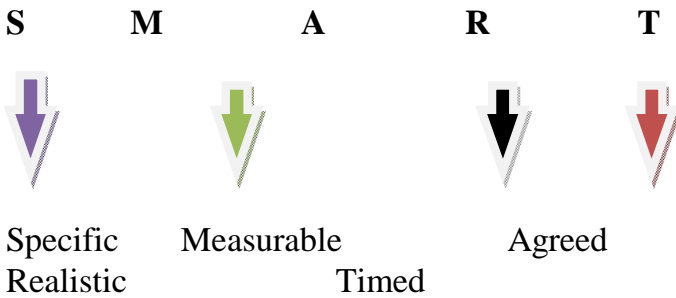
## References:

- Bagozzi, R. P., & Heatherton, T. F. (1994). A general approach to representing multifaceted personality constructs: Application to self-esteem. *Structural Equation Modeling*. the American Psychological Association.
- Bandura, A.(1987): Self-efficacy, Toward a Unifying Theory of Behavioral Change, *Psychological Review* 1977, Vol. 84, No. 2, 191-215.
- Bandura, A. (1992).: Exercise of Personal Agency through the Self-efficacy Mechanisms. Washington, DC: Hemisphere.
- Bandura, A. (1995): Self-Efficacy in Changing Societies. Cambridge University Press.
- Brown , A. 1997: The advancement of Learning. U.K. Harvard University.
- Chaney, A.L., and T.L. Burk. (1998): Teaching Oral Communication in Grades K-8. Boston. Allyn &Bacon.
- Cooley, C. H. (1902): Human nature and social order. New York. Charles Scribner & Sons.
- Lawrence, D.(2007): 365 Steps to Self Confidence. United Kingdom. Spring Hill House.
- Huffman , D. Uwe, S. (2006): Self Confidence and Search. Germany. University of Bonn.



### 11.2.6.Be Intelligent in Pointing Out Your Goals:

Generally speaking, goals have to be pointed out accurately. Worthwhile, the main objective of L2 students is to acquire a language with proficiency. Diligent students have to indicate goals so that they can achieve them. The investigator may indicate an international technic in achieving aims and which is called SMART.



In other words, The SMART technic is an organized way reaching goals which obliges the learner to specify his aim which has to be measurable and realistic at first as well as he has to pay attention to the time that will take him to achieve his purpose.

### 12. Conclusion:

The present study was embarked to find solutions to solve the problem of low self-confident students. Congruent with the mission of building L2 students' self-esteem, we have examined and analyzed data extracted from EFL students and teachers to develop techniques to motivate low achieving students. The techniques used to raise students' confidence and help them to express themselves freely were tested on 28 low learners. The results of this study demonstrate that the techniques used by EFL teachers to motivate L2 learners really achieved

### **11.2.3.Dump The Critic:**

David Laurence (2007) stated that learners have to know how to control themselves and earn their emotions so that they can know how to dump the critic which would be produced by those who are around them. Peers, teachers and even parents may commit a mistake and start criticizing them the fact that may attack them harshly then destroys their self-confidence. However, as they learn how to dump these negative comments and messages, they would be stronger and more secure.

### **11.2.4.Silence The Inner Critic:**

The Inner Critic is that pernicious little voice inside the students' head that constantly carps, complains and condemns. It is the voice that sows doubt. It is very interesting to mention that it would all go wrong, it always does! If the students let thoughts such as these control them. Because this latter would decrease their power, destroy their confidence and lower their self-esteem. Thus, the learner must learn how to shut it down. Then change the thoughts to something positive.

### **11.2.5.Have a Confident Body Language:**

It is assumed by many psychologists that body language is one of the most important factors that contribute in gaining self-confidence. When the learner moves confidently and carries his body confidently, he does not only feel more confident but others assume that he is. It is worth mentioning that only 7% of the information transmitted, by the learner, to others is in the language he uses. In other words, we might be allowed to say that one gesture may hold thousands of words, that's why learners has to pay more attention to how they react when using the language

Patricia Alexander, Elliot Aronson assured that once the students enter inside classroom, with either a positive or negative feeling that are created by people around them. That is why it is advisable for teachers to enhance positive thinking in the classrooms since L2 learners always hold an inner anxiety which drives them negatively. Teachers are meant to enhance positive and optimistic thinking in their learners' minds.

## **11.2. Learners' Recommendations For Building Their Own Self Confidence:**

### **11.2.1. Learn to Challenge Yourself:**

L2 Learners cannot develop their character or become a better person *without* adversity or challenges for the reason that these are gymnasium where learners sculpt their characters. When adversity arises, L2 students' intelligence and skills would increase as well as their self-confidence. Once the person starts learning how to challenge himself, he would know how to get the easiest road towards success.

### **11.2.2. Change Your Behavior:**

Students' behavior is very important in the zone of his success for the reason that people around us always judge us from our behaviors. As a result, it is advisable for students with low self-confidence to change their behaviors inside and outside the classroom so that they can affect others' treatment. This means that students by themselves are the responsible for others treatments towards them. Once the teacher and the peer see a positive behavior like challenge, trust, and daring, they would certainly show respect that would give a push to this learner to be stronger and more confident.

### **11.1.2. Give Good and Positive Compliments:**

Compliments are one of the most extraordinary components for improving students' self-confidence. Ann Brown (1997) stated: “ *if compliments are given right, they would create so much positive energy that would make things happen almost as if by magic.*” They ease the atmosphere around two people and kindly dispose people to each other. Students consider them as little gifts of love from their teachers. That is why teachers are asked to offer their students, pieces of compliments when the opportunity arises.

### **11.1.3. Make Them Feel Free:**

Leaving with L2 learners for one whole year as being an instructor made the researcher understand the real source of their achievement. Once the learner feels free and comfortable

inside the classroom, he can act freely and without any embarrassment. Feeling relaxed makes the learner more creative inside the classroom as well as it builds on his desire to learn more and to produce additionally. Then teachers should give the opportunity to their learners to see into what extent they are creative.

### **11.1.4. Support Creative Students:**

Understandably, teachers' support has a great impact on his students' progress since L2 learners view their teachers as a model that they should follow. I.e. teachers' sustain leads learners to become more energetic, active and creative the fact that would help them to do more activities with pleasure.

### **11.1.5. Enhance Positive Thinking:**

perspective, the role of the teacher is to set an anxiety free atmosphere to enhance motivation in his learners.

## **11.Recommendations:**

The following recommendations are based on information, perspectives and insights gathered during the course of the study and are framed in the context of feedback from the investigation. They reflect the conclusions from the analysis and the ambitions expressed by experts, practitioners and professionals. The recommendations are expressed into two sections; teachers' recommendations as well as students' ones.

### ***11.1. Teachers' Recommendations***

Teachers' behaviors are of a huge importance inside the classroom, that is why it is advisable for the teacher to give much more credit to his behaviors when teaching, that is because being good to others, guarantee their love and respect to what you present.

#### **11.1.1.Keep Smiling:**

We tend to think that "good people tend to do good things." But in reality it is the person's intrinsic "goodness" and personality that influences their behavior. This can be resumed in a simple smile. After *Gueguen & De Gail, 2003* have done their experiments; they have found that a simple smile could change a person's behavior, i.e. research has shown that students respond naturally in a friendlier manner to someone who is smiling for the reason that it is a matter of reciprocal altruism. In other words, teacher should always hold a simple smile during the session because it changes too many students' destinies through their learning process.

## **9. The Importance of Self Confidence in The Learning Process:**

Worthwhile, it has been agreed by many scholars that confidence is very vital in the process of learning a language for the reason that the student finds himself in a situation which is obliging him to speak and to take actions. Then from this perspective, Scientists in the Educational Psychology field pointed out that confidence is the difference that makes the difference. For the reason why students consistently take action and make the appropriate course corrections, they get massive result and achieve all their goals. However, if they lack that kind of self-confidence, they would stay stuck and it will not make sense whether they have dreams that they want to achieve inside the class or not because, totally they haven't taken risks to pursue them. In other words, having self-confidence, especially in the context of having the ability to communicate, is absolutely essential. Without it, L2 learners cannot communicate effectively. The more they are confident and communicate well with others, the more they will succeed in their educational life. It is directly proportional to the degree they will experience a rewarding and fulfilling their knowledge.

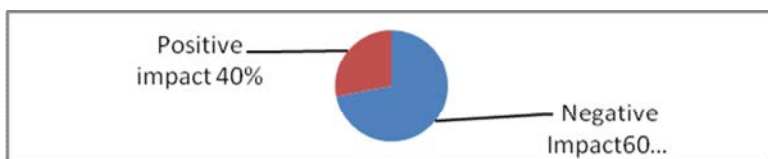
## **10. Discussion:**

The analysis affirms that students' self-confidence is an effective, decisive factor that promotes motivation which encourages learners to use the language, thus, develops their oral production. Especially those who are risk takers. Yet this does not mean that introverts are less able than extroverts. Even though the former are believed to be shy and inhibited, they can reach a good level of fluency in English language. Hence from this particular

themselves. And here is one of the sources behind their low Self- Confidence.

### 8.3. *The Impact of The Environment (Peers/Teachers) On The Students' Performance:*

Wondering about the sources of students' self-esteem has been one of the major important researches that scholars were interested in. The fact that they have reached the point that self-esteem has two sorts of derivation. An internal and an external one. While the former can be limited under the framework of ideas, beliefs, practices or behaviors that reside within the individual, the latter can be stated under the stretcher of the students' environmental factors that have a great impact on his personality, self-esteem, efficacy then after all Confidence. In other words, growing up in an environment conducive to a healthy sense of self-worth greatly increases the chance that a person will have an appropriate level of self-esteem.



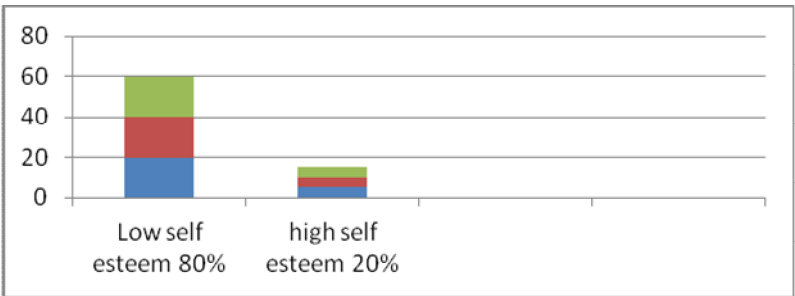
***Figure.3: The Extrinsic Negative Effects on the learners' performance.***

The recent Figure shows that the majority of L2 learners give credit to what is told to them especially when it is negative. This means that this negative comment contributes a lot to decreasing from the students' self-confidence the fact that would impact their Oral performance negatively.

recent analysis, we may assume that the majority of these Students are captured by the vicious feeling of anxiety the fact that prevents their way of speaking.

### 8.2. *Students’ Psychological View of Themselves:*

Understandably, having a positive or a negative view about the self has a strong string with either success & failure. Speaking about the issue of success and relating it with the learning process would give credit to how students look at themselves; i.e. having a positive view about the self would drive many students to be thriving, prosperous, and successful. Whereas, viewing the self pessimistically, would drive many students to be anxious the fact that impacts their learning process negatively. From this latter, it is worth mentioning that people’s perceptions about their different qualities consist of several different self-images. This is called self-perception.



**Figure.2 : Students’ rate of Self-Esteem.**

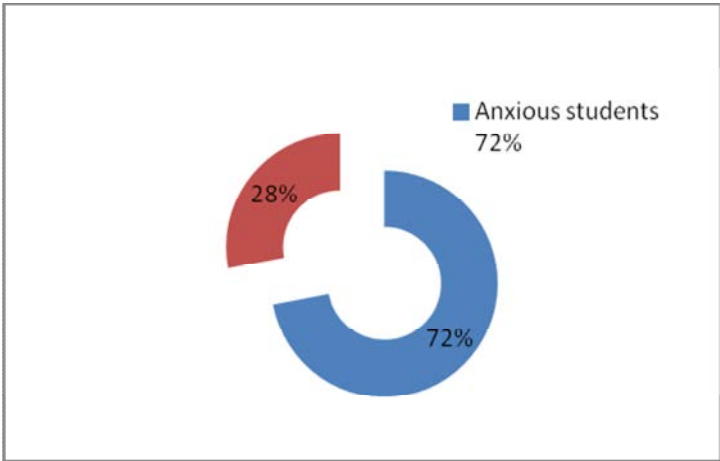
Here the researcher may claim that accepting the self with its negative and positive sides is one of the most important criteria that self-confidence is built on. The above diagram reflects that the majority of students (80%) have something that they do not accept about



communication in English will be improved. To confirm this, this part of the current study investigation was devoted to reinforce the idea that has been suggested at first.

**8.1.        *The Rate of Anxiety When Using English.***

Individual variations can be attributed to cognitive and affective sides of language learning. In other words, there are many aspects that affect the language learning such as; emotions, feelings, attitudes of the learner and so on. This latter may affect the process of the language learning for the learner either positively or negatively. From this panorama, the researcher may be allowed to assume that anxiety is one of the most negatively influential affective variables, which prevents learners from successfully learning a foreign language.



***Figure 1: The Students’ Level of Anxiety.***

A quick look at this figure shows that (18) participants, who make up (72%), feel anxious when using English. Whereas, only few participants (7) making up (28%) who feel more comfortable when using it. Then from the

the corpus of questionnaires delivered to both EFL teachers and learners, the researcher has kept a journal of observation to study and analyze the main reason behind Second year Master Student less participation in the class. The former tool explored various psychological aspects like motivation, anxiety, personality traits, extroversion, introversion...et while the goal remains to show whether high self-confidence impacts positively the learning process or not.

## **7. Participants:**

The target population of the recent study concerns Second Year Master Student of English Language at Djilalli Liabes University. The researcher has chosen her own students for the current study for the reason that the observation of a less participation in the class was mainly coming from the impression that they have given her. Understandably, Even though 2<sup>nd</sup> Year Master Students are good enough in English, they could not neither speak nor interact with teachers. It's worth mentioning that these students are formed of 90% of girls and 10% of boys knowing that it is only the minority of the girls who participate rarely inside the class and with merely some modules. This choice of the present study has fallen on this target for the reason that these students tend to show clearer anxiety and negative emotions and behaviors and less self-esteem once they want to present their works orally.

## **8. Data Analysis:**

Plausibly, the experiment is done with the aim of confirming the study's hypotheses. The hypotheses claim that if the students' self-confidence is raised, then the level of learners' participation; interaction and

It is a truism to state that university-level educators are challenged to rethink and revise some of the approaches and goals in teaching English and more precisely from a psychological angle in order to effectively prepare L2 learners to successfully be fluent in English. The study was designed as an action research descriptive case study. The researcher anticipated her role of participant-observer due to the fact that she was almost living the experience with her classmates, in addition to observing and collecting data. Assuming the role of participant-observer enabled her to examine the learners' speaking skill hindrances and challenges.

### **5. Aim of The Study:**

The major aim of this research is to shed light on the EFL teaching strategies through reconsidering and promoting teachers-learners sociability in academic settings, as a practical way to fully exploit the learners' oral potential competence and capacities with the minimum rates of anxiety, heighten the rate of self Confidence then better academic oral performance. In other words; the current study is conducted by the following objectives. The first one aims at identifying and exploring the real meaning of self-confidence which presents the genesis of having a strong personality. The second one aspires to show the interrelation between self-confidence and the learning process. And the third one seeks to improve students' self-confidence so that they would be successful in their learning process.

### **6. Data Collection:**

In order to test the above hypotheses and build validity and triangulation into qualitative study, the researcher has used a variety of data collection tools. In addition to

confidence. Generally, L2 students do not participate inside the classroom because of two major reasons. Either because they are captured by their negative innate feeling of anxiety, fear, shyness, nervousness, or because of the teachers' behavior like negative comments, interruption, or ridiculing them. Then from this perspective, the researcher worked as much as possible to find out a solution for this serious problematic.

#### **4. Thesis Statement and Hypotheses:**

It is worth mentioning that the motivation behind going through this academic research is a training session of seven days that was under the supervision of the Canadian Teacher, Dr. Fetouha Said who is specialized in the field of Human Development. This instruction meeting, which was about building peoples' and kids' self-confidence, has impacted us deeply and intensely because it touches hugely our personalities and hearts. As the main topic of this research is about self-confidence and its relation to the learning process, the present work is an attempt to answer the following questions;

- 1. How can students' self-confidence affect the learning process?*
- 2. Can students' self-confidence be built once it is lost?*

Reasonably, two hypothetical scenarios are envisaged.

- 1. The students' self-confidence plays a great role in the achievement of the learning process, and the students' accomplishments are mainly due to its positive impact.*
- 2. Self-confidence is a set of skills that can be learned as well as built on again.*

become successful for the reason that the picture that they have about themselves is not enough to lead them to success. Subsequently, it is worth mentioning that Self Confidence encompasses Beliefs and emotions such as triumph, despair, pride, and shame. Armin Falk et.al (2006) stated that;

*"The self-concept is what we think about the self; self-confidence is the positive or negative evaluations of the self, as in how we feel about it."*

Then from this latter Self Confidence is also known as the evaluative dimension of the self that includes feelings of worthiness, pride and discouragement. Understandably, confidence cannot come from nowhere. Sometimes, students are confident enough to do things but less confident in doing other things. This is exactly what happens with "L2 Master Students" of Djilalli Liabes Univesity inside the classroom. The researcher observed that there are too many students who are brilliant, clever, and intelligent enough, however, because of that bad feeling; they cannot really express themselves loudly in front of everybody for the reason that they are afraid of committing a mistake when speaking in English. As a researcher, through the process of doing the investigation, many brilliant students admitted that they do not dare to participate inside the classroom even if they are sure of the answer. When the investigator wondered for the reason, she was surprised of the different answers that she had heard. And the final result that she got from their responses was that though they are good enough, they just had low self-confidence. There were students who lacked confidence only inside the class and there were others who lacked it even outside the classroom. Evidently, this goes back to many psychological factors that impact the students' self-

the rate of self Confidence then better academic oral performance.

## **2. The Psychological View of The Self:**

Understandably, the word *itself* suggests its definition. Each one of us has a particular view about himself which leads him to either success or failure. Speaking about the issue of success and relating it with the learning process would give credit to how students look at themselves; i.e. having a positive view about the self would drive many students to be thriving, prosperous, and successful. Whereas, viewing the self pessimistically, would drive many students to be anxious the fact that impacts their learning process negatively. From this latter, it is worth mentioning that people's perceptions about their different qualities consist of several different self-images. This is called self-perception. Self-images are divided into physical, social and psychological self-image which may be positive or negative and which would have a great impact on either being successful in the field of their education or failures.

## **3. Definition of L2 Students Self-confidence:**

Essentially, self-confidence is the belief in one's ability to succeed. According to many psychologists, students with self-confidence believe that success is inevitable. It means being ready and willing to face new situations and accomplish difficult tasks. Self-confident students are usually eager, assertive, motivated, willing to accept criticism, emotionally mature, optimistic, and productive. Self-confidence is extremely important in almost every aspect of the learning process, yet so many students struggle to find it. Sadly, this can be a locked circle: Students who lack self-confidence can find it difficult to

built her inquiry upon the interrogation of what is the main reason behind students' less participation/interaction (oral performance) inside the class. Data analysis revealed that the focal challenge to speak English fluently is their lack of Self Confidence.

**Keywords: Classroom interaction, motivation, oral performance, self-confidence, self-esteem.**

### **1. Introduction:**

Understandably, it is an important attempt to rethink about the assumptions and backgrounds of the current didactic world which we, as teachers and learners, are living in. In other words, the educational psychology system is built on too many psychosomatic factors that play a great role in either making FL students successful or failures. This may sound weird for many, however, having a strong personality, high motivation and less anxiety makes the learning process almost perfect. This may be included under the umbrella of self-confidence. Having poor self-assurance or low self-esteem can make many things really difficult. Conversely, when students have self-confidence that is solid and reliable, most things become easy and fine as well. From this panorama, the researcher may say that good self-confidence allows students to achieve the real goals in their educational life whether they have to do it with their classmate relationships, teachers' relationships and even being comfortable with themselves. Without self-confidence, it is difficult to fulfill their potential in any area. In other words, the researcher's major aim in this research is to shed light on the EFL teaching strategies through reconsidering and promoting teachers-learners sociability in academic settings, as a practical way to fully exploit the learners' oral potential competence and capacities with the minimum rates of anxiety, heighten

**The Impact of Students' Self-Confidence on the  
Developmental Learning Process.  
The case of Second Year Master Students of  
English  
at Djillali Liabes University.**

Miss Nouar Assia.

Faculty of Letters, Languages, and Arts. Djillali Liabes University,  
SIDI BELABESS.

Department of English.

**Abstract**

The idea that confidence is crucial to a successful scholastic path has been agreed by too many Educational Psychologists. Generally speaking, self-confidence influences our success at work, family life, relationships and leisure activities. In other words, this latter affects our performance not only in Education but in everything we do. Then from this perspective, one might be allowed to state that the belief in oneself is without doubt the greatest asset of all. The present study aims at showing that Students' self-confidence has a great and a huge impact on their learning process, the fact that it can be used as a good pedagogical affective strategy to develop not only the learners' speaking skill, but also to foster their capacities to generate and create new ingenuity. The current inquiry has been conducted with thirty eight EFL university students (Master Degree) taught at the level of Djilalli Liabes University in the Department of Foreign Languages section of English. The investigator has discovered that most EFL learners are pushed by the motivation of learning English for the sake of being fluent in using it. As a matter of debate, the researcher



2. ELT articles. 2008. What is CBA? Retrieved from <http://www.ELTArticles.com>

3. ELT articles. Introducing the CBA. Retrieved from <http://www.ELTArticles.Com>

4. Lobanova,T and Shunin , Y. ( 2008) Competence-Based Education- a Common European Strategy. Retrieved from <http://www.Competence-based education.com>

Web sites

1.Wide Web: <http://www.antiessays.com/free-essays/Linguistic-And-Communicative-Competence-547449.html>

2. ELT articles. 2008. What is CBA? Retrieved from <http://www.ELTArticles.com>

Articles . com

([www.criticalreading.com](http://www.criticalreading.com), Accessed on 26/12/2009)

<http://www.fileqube.com/shared/mnMFuBCGU150929> accessed 18 January 2010

3.Wide Web: <http://www.antiessays.com/free-essays/Linguistic-And-Communicative-Competence-547449.html>

4. <http://www.ukessays.com/essays/english-language/developing-communicative-competence-in-foreign-language-students-english-language-essay.php#ixzz339DKtwWp>

Articles

1. L'educateur,(2007).Revue algérienne de l'éducation(num9)  
L'enseignement des langues étrangères.Centre national de documentation  
([http://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism\\_learning\\_theory](http://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism_learning_theory),  
Accessed on 23/12/2009)

## References

### Books

1. Bachman, L. F. (1990). *Fundamental Considerations in Language Testing*. Oxford: Oxford University Press.
  2. Canale, M.; Swain, M. (1980). "Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing". *Applied Linguistics* (1): 1–47. Retrieved September 29, 2013.
  3. Coleman, H. (2010). *The English language in development*. London, UK: The British Council.
  4. Clegg, J. (2005). Recognizing and countering linguistic disadvantage in English-medium Africa. In H. Coleman, J. Gulyamova & A. Thomas (Eds.), *National development, education and language in Central Asia and beyond* (pp. 78-92). Tashkent, Uzbekistan: British Council. Retrieved from <http://www.filecube.com/shared/mnMFuBCGU150929> accessed 18 January 2010
  5. Hammond, J. (ed.) (2001). *Scaffolding. Teaching and Learning in Language and Literacy Education*. Newtown, Austr.: PETA.
  6. Hymes, D.H. (1966). "Two types of linguistic relativity". In Bright, W. *Sociolinguistics*. The Hague: Mouton. pp. 114–158.
  7. Robert Henry Robins (1997). *A Short History of Linguistics*. London: Longman
  8. Harris, R., et al. (1995). *Competency- Based Standards in the professions*. NOOSR Research Paper No. 1. Department of Employment, Education and Training: Canberra.
  9. Chomsky, Noam (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: M.I.T. Press.
  4. O'Grady, W., et al. (1997). *Contemporary linguistics an introduction*, Pearson Longman
  5. Robert Henry Robins (1997). *A Short History of Linguistics*. London: Longman.
  6. Widdowson, H. (1979) *The communicative approach and its application*. Oxford: Oxford University Press.
- Articles
1. L'enseignement des langues étrangères. Centre national de documentation pédagogique

idealized capacity from performance. For him, competence is the ideal speaker's listener's knowledge of his or her language. The mental ability is a responsible agent for all those aspects of language. Chomsky separates competence and performance; he describes 'competence' as an idealized capacity that is located as a psychological or mental property or function and 'performance' as the production of actual utterances. In short, competence involves "knowing" the language and performance involves "doing" something with the language. The difficulty with this construct is that it is very difficult to assess competence without assessing performance.

## **7. Conclusion**

This present communication sheds light on Educational reforms in many parts of the world that deal with terms of competencies in order to develop learners abilities whether in high education or other levels. Learner's excellence is viewed through the specific skills to go hand in hand with the world's change. As a consequence learners should mobilize strongly their values, knowledge, attitudes and behavior in a personal way to address the challenges successfully. The appropriate approaches and measures to education are those which place learner's enquiries before other concerns and look for effective and adequate means.

language teaching, it has become widely accepted that communicative competence should be the objective of language education.

## **5.Communicative competence and Teaching**

Communicative competence should be acquired in different areas in speaking,reading,listening and writing. For that, teachers contribute to rise pupil's communicative abilities and strategies. In order to analyze how communicative competence is implemented in school, the focus is on tasks based method which is a contribution of communicative language teaching. The task based language teaching is a method based on tasks whose primary purposes is to make learners use the foreign language. These tasks rely on authentic events where authentic language is used. So, accuracy will be gained when practicing the L2 in an accidental way. What learners really acquire is the implicit knowledge. Tasks differ from activities, they focus on meaning than on form. To create one's language instead of reproducing the language given to them. This will make them eager to continue if even out of the class.

## **6.What makes difference between competence and performance**

The ideal speaker listener is the one who knows language perfectly and is not affected by irrelevant conditions as memory limitations,distractions,shifts,interest and errors. Chomsky differentiates competency which is an

for change, focusing on what learners need to know and be able to do so that they can participate in a changing world. It is concerned not only with what they learn but also how they learn and the context of their learning.

#### **4.Competency use in education**

The notion of communicative competence is one of the theories that concern the communicative approach to foreign language teaching especially in some areas as the case for speaking competencies because it is considered as valuable assets for pupils in the secondary school. In this paper, the focuss is on the use of competency based-approach for developing learner's competency that is needed in oral communication. The word communication comes from a Latin word *communicare* which means that something becomes common no matter what people are going to do when they meet. whether it is to dine, play or work, they communicate. They do it by using gestures, signals, looks, intonation and words. The process is unavoidable. Communication includes many things such as influences. It constitutes an important social process, a tool for contact and transfer of ideas. Canale and Swain(1980) defined communicative competence in terms of three components: grammatical components: words and rules. Sociolinguistic competence: appropriateness strategy competence: appropriate use of strategic communicative strategies. Discourse competence. Cohesion and coherence were included through the influence of communicative

responsibility for managing their own lives that they are able to interact in heterogeneous groups.

A significant interest in innovative educational development has been given to education for change. Traditional educational approaches are generally teacher-centered, moving from a situation where the teacher exercises power and control over the learner to where teaching becomes the facilitation of learning and the learner develops control and responsibility of learning.

increasing a learner-centered focus requires to understand and accept that learning is a very individual experience. Learners have individual learning styles and are

motivated by their own unique values and circumstances and bring to the learning situation their own personal experiences and world view. Redefining education with learner focus requires commitment to innovate and find an alternative approach.

As already mentioned, educational experience in many countries shows that one way of updating the content of education is through the implementation of CBA as it is based on socio-constructivism, it encourages the development of self-direction in learning independent learning skills, critical thinking. learning in all subjects areas involves inventing and constructing new ideas. A constructivist approach is recommended to be used to create learners who are autonomous, inquisitive thinkers who question, investigate and reason. CBA emphasizes education

### **3.4The Competency-Based Approach in Higher Education**

The fields of social activity and existence are concerned by the transformational processes observed nowadays especially the field of education a fundamental component of the formation of a person's world outcome. Over the last decades quick progression have been influenced by, disintegration of states, changes in the geopolitical map of the world, scientific discoveries and their implementations.

new values and technologies, new geopolitical relation, new life styles and communication are forming the world and that reflects the re-formation of educational objectives in both the developed and developing countries. That's why education is a subject to great changes taking place in modern society. Actually, The development of education is influenced by such features of social development as globalization, democratization, disintegration of the union of the nuclear power blocs and the formation of a unified information space.

A wide range of tools for interacting effectively with the environment is needed by students, both physical information technology, and socio-cultural ones such as the use of language

In an increasingly interdependent world, students need to be able to engage with others and since they will encounter people from a range of backgrounds, , students need to be able to take

contributes to his or her ability to use a constructivist approach. Paradoxically, a constructivist approach contributes to our ability to observe and listen in the classroom. Thus, the process is circular. Teachers have to carefully watch them and listen to them. This kind of watching and listening may contribute to teacher's ability. A complete integration will be done since The classroom provide the learners with an ability to create contextualized and meaningful lessons.

### **3.3Competency-Based Approach and learner's role**

The learner should go through a process of personal appropriation, questioning his own convictions. This leads the learner to revise his prior knowledge and its scope to compare his own representations with those of his classmates, to search for information and validate it through consulting various sources of documentation and people in possession of information. In doing so, the learner will appeal to cognitive, affective and motivational strategies in order to set a balance between his previous knowledge and his newly acquired knowledge. The reflection of the learner will operate on his own learning processes, assure the quality of his acquisition and facilitate his retention. It is also necessary to note that negotiation is an important factor in a constructivist classroom. It unites teachers and students in a common purpose . Another quality of a constructivist classroom is its interactive nature .



know-how to be reproduced in vitro. Finally and most importantly, the CBA is a cognitive approach which is indebted to Bloom's taxonomy.

CBA expands on the communicative approach, it is in the sense that it seeks to make the attainment visible, i.e., concrete through the realization of projects .It also makes co-operate learning a concrete reality and opens new avenues for action interaction and the construction of new knowledge. In short, it is only through carrying project work that teachers and learners can live basic principles of CBA.

### **3.2Competency- Based Approach and teacher's contributions**

Teachers' subservience is not required in CBA. It requires dynamic teachers who will draw on their professional skills in subject matter, methodology, how to make decisions in skill to enable the learners to be achievers. This also requires a style based on reflection on what, why and how to teach. The objectives will be fixed and traced to join teaching strategies to learning strategies.

The process of language acquisition is made through the development of appropriate learning like hypothesis making or hypothesis testing. It is already said that the teacher in a classroom is a researcher ; a fundamental aspect of his job is watching, listening and asking questions in order to learn more about how they learn so that teachers may bring great help to students. The ability to observe and listen to students and their experiences in the classroom

hypotheses and drawing conclusions. However, in most cases they try to disregard performance factors (the inevitable speech errors, incomplete utterances, and so on) and focus on consistent patterns in their study of linguistic competence. Some would agree that the differences in the values of different systems of education are what is worth exploring rather than historical details because we need to make values explicit. Values are, however, relative things and one person's construction of the inherent values of any educational system or curriculum offering may not ring true for another.

CBA developed in ways that were influenced by more than one narrow approach to learning.

In the 1970s CBA teaching was related to five approaches. These were: mastery learning, criterion-reference testing minimum-competency testing competence in education and programmed learning. These movements shared three things in common: modules design and assessment around a list of observable behaviors and the concept of

### **3.1The main characteristics of Competency-Based Approach**

CBA a problem-solving places learners in situations that test and check. their capacity to overcome problems and obstacles. As a consequence the learner becomes an effective competent user in real life situations outside the classroom.

In other words, learning is not concerned with the transmission of pre-determined knowledge and

used. So, accuracy will be gained when practicing the L2 in an accidental way. What learners really acquire is the implicit knowledge. Tasks differ from activities, they focus on meaning than on form. To create one's language instead of reproducing the language given to them. This will make them eager to continue if even out of the class.

### **3. A historical view on Competency-Based Approach**

linguistics have focused on language competence. The main objective is to understand exactly how this system develops and the mechanisms people use when they use it. Being a universal grammar or ideal language system. It represents innate knowledge and ability to use a language's syntax, grammar, and vocabulary. That might provide some explanations for certain types of speech disorders or make it easier for people to learn additional languages. Most people are linguistically competent in their native language. Because of the clues it might provide for solving language disorders or aiding language acquisition, linguists are very interested in competence. Linguistic performance is quite similar: speech usually contains lots of mistakes and hesitations, but that doesn't mean that the competence underlying that speech is flawed. Since competence can't be observed directly, linguists use linguistic performance as a basis for making

friendly teaching and learning strategies, could lead to a sheer memorization to the development of higher order intellectual skills and life skills, including communication, social and emotional and other relevant skills .

Competency-based education is based on learners expectations of learning. It refers to an educational movement that advocates defining educational goals in terms of precise measurable descriptions of knowledge, skills and behaviours students should possess at the end of a course of study.

## **2.2 COMMUNICATIVE COMPETENCE IN TEACHING**

Communicative competence should be acquired in different areas in speaking ,reading ,listening and writing. For that teachers contribute to rise pupil's communicative abilities and strategies when dealing with the four skills..In order to analyze how communicative competence is implemented in school, the focus is on tasks based method which is a contribution of communicative language teaching. The task based language teaching is defined as a method based on tasks whose primary purposes is to make learners use the foreign language. These tasks rely on authentic events where authentic language is

distinction between competence and performance. Hymes agreed to be responsible from ethnographic exploration of communicative competence that included communicative form and function in integral relation to each other, to follow Chomsky's abstract opinion on competence.

## **2.1 Competency- Based Approach in education**

Curriculum has witnessed a variety of developed models and assessing knowledge. The competency based approach consists of teachers basing their instructions on concepts expecting to foster deeper and broader understanding. CBA is a very popular approach which focuses on measurable and useable knowledge, skills and abilities. Competency-based approach is about organizing the content of a curriculum in terms of the development of competencies using specific pedagogical practices that correspond to the main orientations. This new step in education doesn't focus only on input, but also on learner's outcomes and results. Such results don't belong to academic requirements based on student's prefabrication of knowledge. The competency-based approach claims that learners should mobilize their values, knowledge, skills, attitudes and behaviors in a personal, independent way, to address challenges successfully. CBA curricula fostering learner-

witnessed by commerce and business, technological increase and so on. it is defined as 'a cluster of related abilities, commitments, knowledge and skills that enable a person ( or an organization) to behave effectively in a job or a situation in comparison to competency (ies) which refers to a cluster of abilities relating to excellence in a specific activity'. The former is the quality of being well qualified physically and intellectually, or the ability to do something well measured against a standard, especially the ability acquired through experience or training.

Competence indicates sufficiency (state of being good enough) of knowledge and skills that enable one to act in a variety of situations because each level of personality has its own requirements.

between competence and performance. Linguistic competence deals with using the right grammar, vocabulary, and general tone that are dealt with in a particular discourse community. For that, Communicative competence refers to knowing what speech is appropriate in a given social situation. Many scholars have found communicative competence as a superior model of language following Hymes opposition to Chomsky's linguistic competence. Many discussions have occurred with regard to linguistic competence and communicative competence in the second and foreign language teaching. the term linguistics was invented By Dell Hymes in 1966 showing that he dislikes the idea of Noam Chomsky(1965) that was about using the

how this system develops and the mechanisms people use when they use it. Linguistic competence is described as a sort of universal grammar or ideal language system. It represents innate knowledge of and ability to use a language's syntax, grammar, and vocabulary. That might provide some explanations for certain types of speech disorders or make it easier for people to learn additional languages. Most people are linguistically competent in their native language, and what are perceived as deficiencies in language knowledge often are simply problems with performance, not in understanding .Because of the clues it might provide for solving language disorders or aiding language acquisition.

Linguistic performance is quite similar: speech usually contains lots of hesitations and hesitations, but that doesn't mean that the competence underlying that speech is flawed. Since competence can't be observed directly, linguists use linguistic performance as a basis for making hypotheses and drawing conclusions about what competence must be like. However, in most cases they try to disregard performance factors (the inevitable speech errors, incomplete utterances, and so on) and focus on consistent patterns in their study of linguistic competence.

## **2.The Notion of Competence versus Competency**

Competence and competency has been a great subject of interest around the world. Changes

linguistic skills may inhibit the development of communicative abilities

Canal and Swain (1980) believe that the socio-linguistic work of Hymes is important to the development of a communicative approach to language learning. Hymes says that there are values of grammar that would be useless without rules of use, Canal and Swain maintain that there are rules of use that would be useless without rules of grammar. They strongly believe that the study of grammatical competence is as essential as the study of socio-linguistic competence. Knowledge of language alone does not adequately prepare learners for effective and appropriate use of the target language. They must have knowledge which involves what is expected from them socially and culturally. As Bachman (1990, pp.87-88) defines, grammatical competence comprises the competencies involved in language use, while textual competence includes the knowledge of joining utterances together to form a unit of language by applying the rules of cohesion and rhetorical organization. All this can be generalized as linguistic competence. The discussion of communicative competence is mainly based on the recent version from Bachman (1990). He divided communicative competence into: organizational competence, pragmatic competence and strategic competence. Organizational competence consists of two types of abilities: grammatical and contextual. Since linguistics constitutes a universal grammar, linguistics have focused on language competence. The fundamental objective is to understand exactly



would enable learners to communicate at an early stage through functions such as apologizing, requesting, etc. and notions such as time, frequency, designed to help beginner adult learners to achieve basic communicative competence by teaching vocabulary, grammar and other skills alongside their functional and notional use.

### **1.3The historical background of linguistic competence**

The idea of communicative competence is originally derived from Chomsky's distinction between competence and performance. By competence Chomsky means the shared knowledge of the ideal speaker-listener set in a completely homogeneous community. Hymes (1972) finds Chomsky's distinction of competence and performance too narrow to describe language behaviour as a whole. He points out that the theory does not account for socio-cultural factors. Hymes deems it necessary to distinguish two kinds of competence, linguistic competence that deals with producing and understanding grammatically correct sentences, and communicative competence that deals with producing and understanding sentences that are appropriate and acceptable to a particular situation. Widdowson (1978) strongly suggests that teachers have to teach communicative competence along with linguistic competence. He distinguishes two aspects of performance: 'usage' and 'use', communicative abilities have to be developed at the same time as the linguistic skills; otherwise the mere acquisition of the

made messages. It must enable us to produce and understand new words, phrases and sentences as the need arises. In short, human language must be creative-allowing novelty and innovation in response to new thoughts, experiences and situations.

O'grady(1997)

Broadly speaking, The need for foreign language learning was created after World War II, changes in educational systems created the need to learn English for varied purposes, such as further education or vocation .The introduction of Foreign languages begun in secondary schools in the 1960s and 1970s. This created. the need for new methods to meet the learners' needs for communication; old methods such as GTM and ALM merely focused on structural aspects of the language. To be able to communicate a learner needs what Hymes (1972) calls 'communicative competence', where knowledge of language entails more than knowledge of its grammar and vocabulary; they also require knowledge of how to use the language appropriately in different situations. Canale and Swain (1980) tried to specify what communicative competence entails and suggested the four competencies: grammatical, discourse, sociolinguistic and strategic competence. Not only methods but syllabuses were also affected by the movement towards communication and there was also a realization that structural syllabuses were no longer adequate to achieve communicative competence. There was a need for a syllabus that

aspect that learning is assisted in a purposeful, real situation where activities are achieved with the teacher's guidance. The definitions also hint that in order to carry out CLT successfully particularly in the EFL context;EFL teachers need to improve communicative competence, and need to have knowledge about the culture of the foreign language. students English proficiency, beliefs, attitudes will affect the implementation of CLT.

## **1.2 Background Of Communicative language teaching**

Communicative language teaching came into existence in the 1970's as a result of Hymes influence on the development of CLT .CLT's roots can ultimately be traced back to Chomsky's criticism of structural linguistic theory (1966). the innate knowledge of the linguistic system of the language, called Audio Lingual Method (ALM) into question based on the idea that learners know more about the language than what they could have learned if they depended only on the input they are exposed to. Hymes (1972) view that communicative competence and socio-cultural context must also be considered in addition to linguistic competence formed the basis of CLT,O'grady points out that:

The scope and diversity of human thought and experience place great demands on language because communication is not restricted to a fixed set of topics, language must do something more than provide a package of ready

formation of the abilities to quickly respond to the demands of the time.

### **1.1 Communicative competence**

Communicative competence is the capability to discuss and command apposite social behaviours, it needs the active commitment of the learner in the construction of the target language (Canale and Swain 1980; Celce-Murcia et al 1995; Hymes 1972). Four dimensions of communicative competence are recognized; the knowledge of grammar and vocabulary (Linguistic competence); the how to begin, insert, add to, and extend a conversation, and the capability to do this in a regular and logical manner (discourse competence); the capability to communicate effectively and recover difficulties caused by communication collapse (strategic competence) Terms usually used to point to aspects of CLT contain 'process oriented,' 'task-based,' 'group work and discussion' and 'learner-centered' teaching. Communicative Language Teaching addresses to both processes and objectives in classroom learning

Language teaching is communication. It is seen as a social tool which all speakers use to make meaning; speakers communicate about something to someone either orally or in writing. So, it can be seen as a way of teaching in which the application of communicative activities and the foreign language attempts to advance students' competence of knowing and sharing different knowledge. It centers on the

## 1.Introduction

One of Globalization characteristic on society is a rapid change and modernization in all spheres. The first change has touched economy an industrial increase, That transformation affects widely international relations so the impact was on education . The concept of a learner's competency is a very important subject because it determines learner's readiness, let him/her contribute in the social development;Moreover,It brings guidance and orientation to the modern labor market, providing learner's with the ability to depend on themselves in finding solutions to problems. The last years, the developed countries aimed at equipping the person with the essential knowledge, competency and various skills to make him or her interact with the a rapid developing technological society in harmony. Being with a large experience, the developed countries started orientating and updating education, promoting of the training programs towards competency-based approach. It is essential to understand the very concept of 'competency' and the principles of the competency-based approach and how it is implemented in educational institutions because it has been proved that knowledge, skills, working habits acquired by young people would enable intellectual progress of an individual and the

# **A historical view about linguistic competence and students achievements in higher education**

*Ms.Ali Rabah Nouria  
Maitre Assistante A  
Department of English  
Dr.Moulay Tahar University (Saïda)*

## **Abstract**

Education in Algeria has undergone different reforms and a set of changes especially in English language teaching at nearly all levels. When being introduced, competency-based approach find some obstacles in Algeria that was not the case for European countries which find interests in higher education. This research paper aims to speak about ‘competence’ and ‘competency’ before examining the competency-based approach as an approach which provides a shift from the traditional focus learning outcomes and learner-centred educational objectives to a more sophisticated one. It will also show this approach as an important step reform in education in addition to life enquiries and future job opportunities for students.

**Keywords:**competence-reform-orientation-communication collapse-linguistic performance



