



# مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالميا تصدر دوريا عن مركز جيل البحث العلمي

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX - [www.jilrc.com](http://www.jilrc.com) - [literary@journals.jilrc.com](mailto:literary@journals.jilrc.com)



ISSN 2311-519X - DOI Prefix: 10.33685/1317 2026 مارس - العدد 107 - الثالث عشر - العام



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا



Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX - www.jilrc.com - literary@journals.jilrc.com

المشرفة العامة: أ.د. سرور طالبی

مدير التحرير: أ.د. جمال بلبكاي

## هيئة التحرير:

أ.د. أحمد رشاش (جامعة طرابلس، ليبيا)

أ.د. أمين مصري (المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر)

أ.د. دين العربي (جامعة الدكتور مولاي الطاهر، الجزائر)

أ.د. عبد الرحمن الأغبري (جامعة أديامان، تركيا)

رئيس اللجنة العلمية: أ.د. عاصم شحادة علي (الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا)

## اللجنة العلمية:

أ.د. عبد الوهاب شعلان (جامعة محمد الشريف مساعدي، الجزائر)

أ.د. ضياء غني لفتة العبودي (جامعة ذي قار، العراق)

أ.د. محمد جواد حبيب البدراني (جامعة البصرة، العراق)

أ.د. مداني زيقم (جامعة سوق أهراس، الجزائر)

أ.د. منتصر الغضنفری (جامعة الموصل، العراق)

د. الحسين محمد ال مهديه (جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية)

د. سعيد علي (جامعة نغاونديري، الكاميرون)

د. ظلال سعده (جامعة أنقرة للعلوم الاجتماعية، تركيا)

د. كريم المسعودي (جامعة القادسية، العراق)

د. مأمون التجاني حسن الدالي (جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية)

م.د. نزار راهي خصاف (المديرية العامة لتربية محافظة واسط، العراق)

## أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د. الطاهر رويينية (جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر)

د. إدريس بن خويا (جامعة أدرار، الجزائر)

د. محمد تحريشي (جامعة بشار، الجزائر)

د. مسعودي فضيلة (المركز الجامعي مغنية، الجزائر)

د. هاني إسماعيل رمضان (كلية الإلهيات، جامعة جيسون، تركيا)

د. وداد عوض الكريم محمد سعيد القرشي (جامعة الجزيرة، السودان)

## التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالميا تصدر دوريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

DOI Prefix: 10.33685/1317

## اهتمامات المجلة وأبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيو ثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضوعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف. وإيماناً منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

## الأهداف:

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرآني حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترونية.



# مركز جيل البحث العلمي

## مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

### شروط النشر



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث باللغة العربية والانجليزية.
- اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتمي إليها باللغة العربية والانجليزية.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12 باللغة العربية والانجليزية.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص باللغة العربية والانجليزية.
- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكون البحث خالياً من الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:
- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.
- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة: [literary@journals.jilrc.com](mailto:literary@journals.jilrc.com)

## الفهرس

### الصفحة

- الافتتاحية 07
- الفجوات الصرف-معجمية أفعال الصيرورة أنموذجا؛ سمير جلولات (جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب) 09
- سَرْدِيَّةُ الخطاب الشعري: قضايا نظرية ومنهجية؛ عبد العزيز ضويو (جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال، المغرب) 27
- تحليل الخطاب الروائي: رواية الغريب لألبير كامي نموذجا؛ أحمد بوقجيج (جامعة عبد الملك السعدي- تطوان- المغرب) 51
- النقد الثقافي: دراسة في المفهوم والآليات؛ صلاح الدين أشرقي (المغرب) 67
- استراتيجيات الخطاب الإشهاري في الأزمات؛ سفيان الضاوي (جامعة محمد الخامس بالرباط، المغرب) 91

## الافتتاحية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين. أما بعد،

يُطلُّ العددُ (107) من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية على قرائه الكرام، في لحظةٍ معرفيةٍ تتقاطعُ فيها الأسئلةُ اللغويةُ مع التحوُّلاتِ الدلالية، وتتجاوزُ فيها الرؤى النقديةُ مع انشغالاتِ الخطابِ الأدبي في أبعاده النظرية والتطبيقية. وهو عددٌ يُجسِّدُ، في جوهره، هذا الوعي المتنامي بضرورة إعادة قراءة النصوص، لا بوصفها كياناتٍ مغلقة، بل باعتبارها فضاءاتٍ مفتوحةً على التأويل، تتداخلُ فيها البنيةُ مع السياق، والدلالةُ مع الاستعمال.

لقد جاء هذا العددُ حافلاً بدراساتٍ نوعيةٍ تُلامسُ صميمَ الدرس اللسانيِّ والنقدي، حيثُ تفتتحُ المعالجةُ على قضايا الصرْف والمعجم من خلال تتبع أفعال الصيرورة وما تنطوي عليه من فجواتٍ دلاليةٍ تكشفُ عن دينامية اللغة العربية وقدرتها على التجدد والتوسع. كما تتعمقُ بعضُ البحوث في سردية الخطاب الشعري، محاولةً مساءلةً منطلقاته النظرية وأدواته المنهجية، في أفقِ بناءِ قراءةٍ أكثر اتساعاً ومرونةً لهذا الجنس الأدبي المتحوِّل.

كما يواصلُ الخطابُ الروائيُّ حضوره من خلال تحليلٍ دقيقٍ لنصِّ روائيِّ عالميٍّ، يبرزُ كيف تتشكَّلُ الدلالةُ عبر تفاعلِ البنية السردية مع أبعادها الفلسفية والإنسانية.

ولا يغيبُ عن هذا العددِ الاشتغالُ على النقد الثقافي، بوصفه مقارنةً تتجاوزُ حدودَ النصِّ إلى مساءلةِ أنساقه المضمره، كاشفةً عن علاقته بالبنى الاجتماعية والثقافية، ومؤكدةً على دورِ النقدِ في تفكيكِ الخطابات وإعادة بنائها.

كما يتناولُ هذا العددُ استراتيجيات الخطاب الإشهاري في الأزمات، مبرزاً كيفية تكيف الرسائل الإعلانية مع الظروف الاستثنائية من خلال توظيف آليات الإقناع ومراعاة البعد الاجتماعي.

وختاماً، فإنَّ هذا العددَ يظلُّ دعوةً متجددةً إلى إعادة التفكير في اللغة والأدب والفكر، بوصفها مجالاتٍ حيَّةً لا تنفكُ تُعيدُ تشكيلَ ذاتها، وتُسهمُ في بناءِ وعيٍ إنسانيٍّ أكثر عمقاً واتساعاً.

**مدير التحرير: أ.د. جمال بلكاي**

**تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية  
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز  
© جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي**

## الفجوات الصرف-معجمية أفعال الصيرورة أنموذجا

### Morphological-lexical gaps inchoative verbs as a model

د. سمير جلولات (كلية اللغة العربية، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب)

Dr. Samir JLOULAT, Faculty of Arabic Language, Cadi Ayyad University, Marrakesh, Morocco

#### Abstract:

Inchoative verbs derived from nominal or adjectival roots, or even those that lexicalize adverbials of time or place, have posed a challenge to many generative theories due to their lack of abstract alternations in the form of (cvcvcv/faala). Some lexical approaches have considered these morphological-lexical gaps as strong evidence of the lexical nature of these verbs. Some syntactic approaches have proposed the idea of generating affixes that mark the noun (or adjective) from which these verbs are derived, along with roots within the lexicon, and generating affixes that transform the noun (or adjective) into a verb within the structure. Other analyses have rejected the existence of a morphological component independent of the syntax.

In this paper, we adopt this latter concept, relying on the theory of distributed morphology to answer the following two questions:

- Why do morphological-lexical gaps appear in some verbs and not others?
- How are these complex verbs derived from their nominal, adjectival, or adverbial roots? What are the restrictions that prevent them from being derived directly from their roots?

**Keywords:** lexical gap, inchoative, categorization, impoverishment, unconcatenative morphology.

### مستخلص:

شكّلت أفعال الصيرورة المشتقة من أصول اسمية أو وصفية أو حتى تلك التي تمعجم ظروف الزمان أو المكان تحديًا للكثير من النظريات التوليدية بحكم افتقارها إلى متناوبات مجردة على صورة (فَعَلَ)، إذ اعتبرت بعض المقاربات المعجمية هذه الفجوات الصرف-معجمية من الأدلة القوية على الطبيعة المعجمية لهذه الأفعال. بينما اقترحت بعض المقاربات التركيبية فكرة توليد لواصق وسم الاسم (أو الصفة) الذي اشتقت منه هذه الأفعال مع الجذور داخل المعجم، وتوليد اللواصق التي تحوّل الاسم (أو الصفة) إلى فعل داخل التركيب. في حين رفضت تحاليل أخرى وجود مكون صرفي مستقل عن التركيب.

نتبنى في هذه الورقة هذا التصور الأخير، ونستند إلى نظرية الصرف الموزع وذلك للإجابة عن التساؤلين الآتيين:

- ما سبب ظهور الفجوات الصرف-معجمية في بعض الأفعال دون أخرى؟
  - وكيف تشتق هذه الأفعال المعقدة من أصولها الاسمية أو الوصفية أو الظرفية؟ وما القيود التي تمنعها من أن تشتق مباشرة من جذورها؟
- الكلمات المفتاحية: الفجوة المعجمية، الصيرورة، المقولة، الإفقار، الصرف اللاسلسلي.

### تمهيد:

يقصد بالفجوات المعجمية كلمات من المحتمل أنها لا تتجسد في المعجم، وتعد هذه الكلمات غير الواردة فيه، بمثابة فجوات (gaps) أو ثغرات (holes) في نظام اللغة<sup>1</sup>.

وقد فرّق تشومسكي<sup>2</sup> وهالي<sup>3</sup> Chomsky & Halle (1965)، بين نوعين من هذه الفجوات:

- فجوات نسقية (systematic gaps): وهي وحدات لا يتوقع وجودها أصلاً لأنها تنتهك قواعد اللغة.
- فجوات عرضية (accidental gaps): وهي وحدات غير موجودة لكن يمكن توقع وجودها بشكل مقبول.

1- Bentivogli, L., & Pianta, E. (2009). Looking for lexical gaps. Retrieved from <http://www.itc.it/paper/wordnet-euroalex2000>.

2- Chomsky, N. (1965). Aspects of the theory of syntax. Cambridge, MA: MIT Press., pp. 1-66.

3- Chomsky, N., & Halle, M. (1965). Some controversial questions in phonological theory. Journal of Linguistics, 1(2), 171.

في العديد من الأعمال اللاحقة<sup>1</sup>، عُرفت "الفجوات العرضية" بمصطلح "الفجوات المعجمية"، وتم رصدها إما داخل اللغة الواحدة، وإما عبر العديد من اللغات الطبيعية، وظهرت داخلها تصنيفات جديدة:

- فجوات صوتية (Phonological gaps): تهتم الوحدات المعجمية التي تقصى من المعجم بسبب قواعد صوتية كتلك التي تمنع التأليف بين صامتتين من المخرج نفسه أو من مخرج متقاربة لصعوبة النطق بها، من قبيل الجذور التي يتماثل فيها مخرجا الفاء والعين أو العين واللام مثل (1) و(2) على التوالي:

$$(1) \text{ [لهأر.ر.]}، \text{ [خ.غ.س.]}، \text{ [م.ب.ح.]}، \text{ [ز.ص.ح.]} \sqrt{\quad}$$

$$(2) \text{ [رهأ.ر.]}، \text{ [س.خ.غ.]}، \text{ [ح.م.ب.]}، \text{ [ح.ز.ص.]} \sqrt{\quad}$$

- فجوات دلالية: اقترنت بعدم وجود وحدات معجمية للتعبير عما يريده المتحدث<sup>2</sup>، وقد تكون بسبب توافر بعض الوحدات المعجمية في لغة يستخدمها مستعملوها، لكنها غائبة في لغة أو لغات أخرى.

- فجوات صرفية-معجمية: على الرغم من أن القواعد الصرفية تسمح من حيث المبدأ باشتقاق وحدات معجمية إلا أن هذه الوحدات غير موجودة في المعجم<sup>3</sup>.

نسعى في هذا الورقة إلى دراسة هذا النوع الأخير من الفجوات، ونروم رصدها في طبقة مخصوصة من الأفعال هي أفعال الصيرورة، وذلك من منظور وجاهي يستحضر وجيحي المعجم-تركيب، والصرف-تركيب، ويستلهم

1- راجع أعمال: مورافيوف (1975) Muraviyov ، كاك (1977) Gak، زهليفيس وآخرون (1979) Zhelvis & al، بينتيفوغي وبيانتا (2000، 2009) Bentivogli & Pianta، يانسن (2004) Janssen، سفيليكاييت (2006) Cvilikaitė، وانغ (2017) Wang، مونترافيتا (2018) Montraveta، ساكنكارافيلايودان (2018) Sankaravelayuthan.

2- Lehrer, A. (1974). Semantic fields and lexical structure. Amsterdam: North-Holland Publishing Company. pp. 225.

3- Kerstens, J., Ruys, E., & Zwarts, J. (Eds.). (2001). Accidental gap. Lexicon of Linguistics. Utrecht Institute of Linguistics OTS.

نظرية الصرف الموزع كما هي عند مرنتز وهالي<sup>1</sup> (1993) Halle & Marantz ، ومرنتز<sup>2</sup> (1997) Marantz ، ويتخذ من تحليلي أراد<sup>3</sup> (2003) Arad ، وبيكر<sup>4</sup> (2003) Baker إطارا عاما للاشتغال.

### 1. ما سبب ظهور الفجوات الصرف-معجمية في بعض الأفعال؟:

إذا قارنا بين الأفعال الواردة في الأمثلة (3-4)، و(5-6) أدناه:

(3) أ. نَزَلَ الْقُرْآنُ.

ب. أَنْزَلَ اللَّهُ الْقُرْآنَ.

(4) أ. خَرَجَ أَحْمَدُ.

ب. أَخْرَجَ زَيْدٌ أَحْمَدَ.

(5) أ. أُورِقَ الشَّجَرُ.

ب. \*وَرِقَ الشَّجَرُ.

(6) أ. أَتَمَرَ النَّخِيلُ.

ب. \*تَمَرَ النَّخِيلُ.

نلاحظ أن الأفعال في (3-4) جاءت على صورة (فَعَلَ) لازمة ولها مقابلات متعدية، بينما جاءت لازمة في (5-6) على صورة (أَفْعَلَ) وليست لها مقابلات متعدية على صورة (فَعَلَ)، وهو ما يفسر عدم مقبولية الأمثلة ((5-6)ب)،

1- Halle, M., & Marantz, A. (1993). Distributed morphology and the pieces of inflection. In K. Hale & S. J. Keyser (Eds.), *The view from Building 20*, pp. 111–176. Cambridge, MA: MIT Press.

2- Marantz, A. (1997). No escape from syntax: Don't try morphological analysis in the privacy of your own lexicon. In A. Dimitriadis, L. Siegel, C. Surek-Clark, & A. Williams (Eds.), *Proceedings of the 21st Annual Penn Linguistics Colloquium*, UPenn Working Papers in Linguistics, 4(2), 201–225. Philadelphia: University of Pennsylvania.

3- Arad, M. (2003). Locality constraints on the interpretation of roots: The case of Hebrew denominal verbs. *Natural Language & Linguistic Theory*, 21(4), 737–778.

4- Baker, M. (2003). *Lexical categories: Verbs, nouns, and adjectives*. Cambridge: Cambridge University Press.

ويدعم افتراض وجود فجوات صرف-معجمية<sup>1</sup> تحول دون أن تكون لهذه الأفعال متناوبات متعددة، ويؤشر على أنها لا تشتق بالطريقة نفسها التي تشتق بها الأفعال المتناوبة الواردة في (3-4).

وحسب أراد<sup>2</sup> (2003) فهذه الأفعال ترتبط بتأويل الأسماء التي اشتقت منها: "وَرَق، تَمَر"، لذلك فهي لا تصل مباشرة إلى الجذور، بل تشتق من الأسماء المصهرة فيها، والمشتقة بدورها من الجذور: [لورق√]، [ت.م.ر√] بخلاف الأفعال الواردة في (3-4) فهي تشتق مباشرة من الجذور.

ولا تختص هذه الفجوات الصرف-معجمية بأحد متغيري التناوب دون الآخر، فكما يتولد عنها أفعال لازمة لا تملك مقابلات متعددة مثل: أَيْنَعَ، أَلْبَنَ، أَثْمَرَ، أَثْقَلَ، أَصَافَ، أَشْتَى، أَرْبَعٌ.. قد ينتج عنها أيضا، أفعالا متعددة لا تملك مقابلات لازمة، نحو: أَسْرَجَ، أَلْجَمَ، سَلَّحَ، وأفعالا نفسية مثل: شاقَ، هاجَ، راقَ الواردة في (8) أدناه:

(7) أ. أَسْرَجَ زَيْدٌ الْفَرَسَ

ب. أَلْجَمَ الشُّرْطِيُّ الْحِصَانَ

ج. سَلَّحَ الْقَائِدُ الْجُنُودَ

(7) أ. \*سَرَجَ الْفَرَسُ

ب. \*أَلْجَمَ الْحِصَانُ

ج. \*سَلَّحَ الْجُنُودُ

(8) أ. شاقَ السَّفَرُ الرَّجُلَ

ب. هاجَهُ الْحَنِينُ

ج. راقَهُ الْمَشْهَدُ<sup>3</sup>

(8) أ. \*شاقَ الرَّجُلُ

1- يؤكد ذلك غياب هذه الوحدات المعجمية عن المعاجم العربية.

2- Arad, M. (2003). Locality constraints on the interpretation of roots: The case of Hebrew denominal verbs, 27(4), 757.

3- الأمثلة الواردة في (8) مأخوذة من كتاب الفاسي الفهري، عبد القادر (1990). البناء الموازي نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، ص. 48.

ب.'هاج الحنينُ

ج.'راقه المشهدُ

كما لا تقتصر الفجوات الصرف-معجمية على هذه الصور الصرفية، بل تمتد لتشمل صوراً أخرى مثل الواردة في الأمثلة:

(9) أ.عَجَزَتِ الْمَرْأَةُ وَتَيَّبَتْ وَعَوَّتَتْ (فَعَلَّ)

ب.تَحَجَّرَ الطِّينُ (فَعَلَّ)

ج.اسْتَنْسَرَ الْعُرَابُ (اسْتَفْعَلَ)

د.إِسْوَدَّ الْقَمِيصُ (إِفْعَلَّ)

هـ.إِبْيَاضَ الثَّوْبُ (إِفْعَالَ)

و.تَمَسَّكَ الرَّجُلُ (تَمَفْعَلَ)

ولا تختص هذه الفجوات بالأفعال المشتقة من أصول اسمية، بل تهتم أيضاً بالأفعال المشتقة من أصول وصفية كما في (10)، أو من أصول تمعجم ظروف الزمان أو المكان كما هو مبين من الأمثلة (11-12) أسفله:

(10) أ.أَثْقَلَتِ الْمَرْأَةُ

ب.أَبْقَلَ الْحَقْلُ

(11) أ.أَشْتَى الدُّبُّ

ب.أَزْبَعَتِ الْأَرْضُ

ج.أَصَافَ الْفَلَّاحُ

د.أَحْصَدَ الْحَقْلُ

(12) أ.أَشَامَ يَوْسُفُ

ب.أَعْرَقَ الرَّجُلُ

ج.مَصَّرَ عَمْرُو

## د. تَمَغْرِبَ المَشْرِقِيُّ

ولعل أهم ما يجمع بين هذه الأفعال هو أنها تفرض قيودا صارمة على موضوعاتها، إذ تعبّر عن أحداث لا يمكن تصوّرها إلا باعتبارها أحداثا تقع داخلها، فمثلا "أُورِقَ الشَّجَرُ" في (5)، لا دخل للشجر في توريقه، لأن الحدث يقع بشكل عفوي ودون تدخل إرادي للشجر، وإن كان ناجما عن سقي الفلاح وعنايته أو عن تهطل المطر وتوافر شروط نموه. كذلك الأفعال "أَثْمَرَ، أَيْنَعَ، اسْوَدَّ، أَيْبَضَّ، تَحَجَّرَ" تقع دون مراقبة خارجية، ولا تتحدأبدا مع الرأس الذي يسقط موضوعا خارجيا، مما يمنعها من الدخول في التناوب مع أفعال متعدية وهو ما يشكل فجوات صرف-معجمية.

وتتميز هذه الأفعال بالدلالة على تحوّل الفاعل من حالة إلى أخرى سواء أكان هذا التحول من مكان إلى مكان كما هو الشأن في الأمثلة (12) التي تفيد الصيرورة والدخول إلى الشام والعراق ومصر والمغرب أو الصيرورة والدخول في زمان كما في الأمثلة (11) التي تعبر عن الدخول في وقت الشتاء والربيع والصيف والحصاد في (11). قد شكّلت هذه الأفعال تحديا للكثير من النظريات التوليدية التي حاولت البحث في قضية التناوب بين التعدي واللزوم عن وجود ارتباط اشتقائي بين البنيتين، مما أسهم في ظهور تصورات متباينة، وظف بعضها هذه الأفعال لدعم حججه ودحض البحث في الأصل والفرع. بينما نحا البعض الآخر نحو البحث عن محل اشتقاقها، وتبلور عن ذلك بروز تيارين، يرى أحدهما أن الاشتقاق يتم في المعجم، في حين يفترض الآخر أنه يكون في التركيب، إذ اعتبرت هذه الفجوة المعجمية إلى جانب حصول هذه الأفعال على تأويل دلالي انطلاقا من الأسماء أو الصفات أو الظروف التي اشتقت منها من الأدلة القوية على طبيعتها المعجمية.

هذا ويمكن كيفية بناء هذه الأفعال انطلاقا من تحليلين أحدهما معجمي لأراد (2003)، والآخر تركيبى لبيكر (2003).

## 2. كيف يتم اشتقاق الأفعال من أصول اسمية؟:

### 1.2. تحليل أراد (2003) للأفعال المشتقة من أصول اسمية:

تقترح أراد<sup>1</sup> (2003) تبعا لهالي ومرنتز<sup>2</sup> (1993)، ومرنتز<sup>3</sup> (1997) أنه بمجرد دمج الجذور في محيط رأس الإسناد المقولي الأول، تُعطى تأويلا يتم تنفيذه طوال عملية الاشتقاق. وعليه، فإن الأفعال المشتقة من أصول اسمية لا يمكنها أن تصل مباشرة إلى الجذور؛ فبمجرد دمج جذر مع رأس المقولة الأولى (المؤسّم)، يتم إرسال الناتج إلى مستويات الواجهة، وتأويل مخرجاته من الناحيتين الدلالية والصوتية بوصفه "اسما". وعملا بمبدأ انغلاق المرحلة الوارد في عمل تشومسكي<sup>4</sup> (1999)، فإن كل ما يأتي بعد المرحلة الأولى لا يندمج مع الجذر مباشرة، بل مع العنصر الذي تم تأويله في واجهة الصورة المنطقية (LF)؛ أي مع "الاسم".

وإذا كانت جذور الأفعال المشتقة من أصول اسمية تمقول في مرحلة الجذر "أسماء"، ولا يمكنها الرجوع إلى الوراء في المجال المغلق للتأويل، فكيف تصير هذه الأسماء أفعالا؟

تقترح أراد (2003) بناء على معطيات من اللغة العبرية\*، أن إضافة السابقة /mi- إلى الجذر الساكن [√<sub>sgr</sub>] ينتج عنه الاسم "misgeret" "إطار" في مرحلة الأولى من الاشتقاق، ثم يغير هذا الاسم مقولته الاسمية، ليصير فعلا "misger" "أطر". وطالما أن هذا الأخير لا يمكنه الوصول مباشرة إلى الجذر، فإن التعديل الوحيد الممكن قد يكون هو إضافة رأس فعلي إلى الاسم؛ فوق مجال الجذر، كما يظهر من التمثيل الشجري:

1- Arad, M. (2003). Locality constraints on the interpretation of roots: The case of Hebrew denominal verbs, 21(4), 739.

2- Halle, M. & Marantz, A (1993). Distributed Morphology and the pieces of inflection. pp. 111-176.

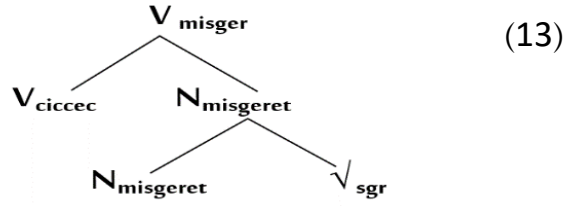
3- Marantz, A (1997). No escape from syntax: Don't try morphological analysis in the privacy of your own lexicon. In: A. Dimitriadis, L. Siegel, C. Surek-Clark, y A. Williams (eds.), Proceedings of the 21st Annual Penn Linguistics Colloquium, UPenn Working Papers in Linguistics. Philadelphia: University of Pennsylvania, Vol. 4.2, pp. 201–225.

4- Chomsky, N. (1999). Derivation by phase. MIT Occasional Papers in Linguistics, 17, 1–52. Cambridge, MA: MIT . pp. 1-52.

\*- تشير أراد (2003:749) إلى وسم العديد من الأفعال المشتقة من أسماء في اللغة العبرية بالسابقة الاسمية /mi-، ومنها: (mixzer, mixer, mixšev, missed, mider) والمشتقة من الجذور: (√<sub>xzr</sub>, √<sub>sxr</sub>, √<sub>xšb</sub>, √<sub>ysd</sub>, √<sub>dwr</sub>). وتقابل هذه الأفعال في اللغة العبرية: (قسّم، أسس (من المؤسسة)، حوسب (من الحاسوب)، أّجر، دَوّر (إعادة تدوير)).

●- هناك تحاليل أخرى تعتبر أن السابقة الاسمية جزء من الجذع المعجمي، وليست صرافة منفصلة. ينظر على سبيل المثال:

\_ Bat-El, O. (1994). Stem modification and cluster transfer in Modern Hebrew. Natural Language & Linguistic Theory, 12, 571–596.



ولا يحمل الفعل المشتق من الاسم الحروف الساكنة الموجودة في الجذر فقط؛ بل يحمل أيضا صُرْفَة وسم الاسم /mi-/، التي يتم نقلها من النمط الاسمي "miccecet" إلى النمط الفعلي "ciccec".

وتشير أراد (2003) إلى أنه غالبا ما يتم نقل السابقة /t/ إلى الفعل المشتق من أصل اسمي في صور صرفية متنوعة، وتدعم ذلك بمعطيات من العبرية (ticcocet, tacciciya, taccuca, taccic)، إذ ترى أنه غالبا ما تأخذ الصور الفعلية هذه السابقة، كما في الفعل "tiqšer" (تَوَاصَلَ) المشتق من الاسم "tiqšoret" (تَوَاصَلْتُ) الذي اشتق بدوره من الجذر (√<sub>qsr</sub>)، ونظير ذلك الأفعال ("tašes") (صَنَّعَ)، "taram" (تَبَرَّعَ)، "tifqid" (تَوَظَّفَ)، "tiqcev" (وَزَّنَ)) المشتقة من الأسماء ("tašasiy") (صناعة)، "truma" (تَبَرَّعَ)، "tafqid" (وَضَيْفَةُ)، "taqciv" (ميزانية)) المشتقة من الجذور (√<sub>qcb</sub>, √<sub>pqd</sub>, √<sub>rwm</sub>, √<sub>ash</sub>). ففي حالة الاسم "misgeret" "إطار" الوارد أعلاه، يتم أخذ هذه السابقة التي ترمز الفعل في النمط الفعلي، بينما يتم حذف اللواحق الاسمية<sup>1</sup>. ويبدو أن بناء هذه الأفعال المشتقة من أسماء في اللغة العبرية؛ قريب إلى حد ما؛ من بناء "تَمَفَّلَ" المطاوع في اللغة العربية.

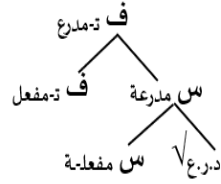
### 1.1.2. بناء "تَمَفَّلَ" في اللغة العربية:

استنادا إلى تحليل أراد (2003)، نفترض أن بناء الأفعال من صورة "تَمَفَّلَ" في اللغة العربية، يتم بالطريقة نفسها التي تبني بها الأفعال المشتقة من أصول اسمية في اللغة العبرية، وذلك عبر مرحلتين:

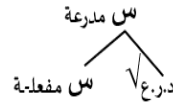
- مرحلة أولى (داخل مجال الجذر): فيها يتم تكوين الاسم، إذ يدمج الجذر (أدْرَعُ [√<sub>دْرَعُ</sub>] مثلا) مع سابقة الميم /م/ ولاحقة التاء /ة/ بالرأس المؤسم فيمقول اسما من نمط "م-فعل-ة"، وتتم تهجيته على أنه اسم (مَدْرَعَة).
- مرحلة ثانية: فيها يتم تكوين الفعل (تَمَدَّرَع) خارج مجال الجذر، حيث يدمج الاسم (مَدْرَعَة) في رأس المفعل الذي يسقط سابقة التاء /ت/، وتحذف اللاحقة الاسمية /ة/، فيصير فعلا، كما هو موضح في التمثيل أدناه:

1- Arad, M. (2003). Locality constraints on the interpretation of roots: The case of Hebrew denominal verbs, 27(4), 750.

ب. بناء الفعل تَمَدَّرَع



أ. بناء الاسم مَدْرَعَةٌ



(14) أ.

وإذا كان هذا الفعل موسوم صرفيا بصُرفة الميم /م/ الدالة على نوع الاشتقاق، فكيف يمكن تمييز الأفعال الموسومة بلاصقة صرفية لا تعكس بشكل شفاف طبيعة الاشتقاق من الأصل الاسمي مثل صُرفة الهمزة /أ/ أو التضعيف أو صرفة الضمة في أفعال مثل: "أَوْرَقَ، أَتَمَّرَ، عَجَّزَ، مَصَّرَ" الواردة في (5-6)أ، و(9)أ، و(12)ج على التوالي.

### 2.1.2 بناء "أفعل" من أصول اسمية :

إذا كان بناء (تَمَفَّعَل) قد اشتق من كلمات تتضمن لاصقة الميم التي تسم الأسماء، فإن بناء (أفعل) قد اشتق من أسماء مجردة، وهو ما يجعل هذه الأفعال ملتبسة بالأفعال المشتقة من الجذور. فإذا قارنا الأمثلة الواردة في (3-4) بالأمثلة (5-6) الواردة أعلاه، نلاحظ أن الجذر [ن.نزل] في (3) يمكن أن يشتق منه الفعل "نَزَلَ"، والاسم "نَزْلٌ" دون أي لاصقة تسم أحدهما صرفيا، وهو ما يسوغ للقول إن "أَنْزَلَ" الجعلي مشتق مباشرة من الجذر، إذ يضم هذا الأخير إلى رأس مَمَقُول (مُفَعِّلٌ) فيصير فعلا "نَزَلَ"، أو إلى رأس مؤسَّم فيصير اسما "نَزْلٌ".

بينما جذور الأفعال الواردة في (5-6)أ يمكن أن تشتق منها أسماء مجردة "وَرَقٌ، تَمَّرٌ" دون الأفعال الثلاثية، وهو ما يفسر عدم مقبولية "وَرَقٌ، \*تَمَّرٌ" في (3-4)ب).

ولا يختلف اشتقاق هذه الأفعال عن بناء "فَعَّلٌ" في (9)أ إلا في تضمن هذه الأخيرة للاصقة التضعيف التي تعد بديلا صرفيا لسمة الفعل الخفيف "صار" الدال على الصيرورة، ولا عن أفعال الصيرورة التي لا تعرض أي سابقة صرفية، مثل: "مَصَّرَ" الوارد في المعطى (12)ج إلا في كيفية تحقق سمة الفعل الخفيف "صار" عن طريق صُرفة الضمة الحركية /ُ/ عوضا عن الهمزة في (أفعل).

وعلى الرغم من وجهة التحليل المعجمي الذي قدمته أراد، والمنسجم مع طبيعة الاشتقاق في لغات الجذور ذات النظام السلسلي، مثل اللغات الهندو-أوروبية: الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية، التي تُدرج صُرفها في ترتيب معين يضبط مقولاتها الوظيفية ويحدد ترتيبها، إلا أنه لا قد لا ينسحب على لغات الصرف اللاسلسلي

ومنها اللغة العربية التي تبدو الكلمة فيها وكأنها تبني عبر مرحلة واحدة من الاشتقاق، كما يظهر من التباس الفعلين "أَنْزَلَ، أَخْرَجَ" في (3-4) المشتقين من جذور بالفعلين "أَوْزَقَ، أْتَمَرَ" في (5-6) المشتقين من أسماء؛ كما بينا أعلاه. بالإضافة إلى أن هذا التحليل لا يوضح الكيفية التي يتم بها التحول من الاسم إلى الفعل، لذلك نقترح تحليلاً آخر يفترض أن هذه الأفعال يتم بناء جزء منها في المعجم، قبل أن تعاد مقولتها في الواجهة الصرف-تركيبية لتكمل بناءها في التركيب.

## 2.2. تحليل بيكر (2003) للأفعال المشتقة من أصول اسمية أو وصفية :

قدّم بيكر تحليلاً تركيبياً للأفعال المشتقة من أصول اسمية. وبحسب هذا التحليل، يتم بناء الفعل "أَوْزَقَ" مثلاً من خلال إسقاط الاسم "وَزَقَ" تحت جذر الاسم [و.ر.ق.√]، وصُرفه الهمزة /أ/ تحت عجرة الفعل، وينتقل الاسم للاندماج مع هذه الصرفة. وقد أثير حول هذا الاشتقاق نقاش حاد في الأدبيات اللسانية التوليدية، بسبب ما طرحه على الواجهة الصرف-تركيبية من تحديات، فقد اعترض المعجميون على هذا التحليل بحجج، أهمها: أنه ينتهك المبادئ التركيبية للإسقاط، بالإضافة إلى غياب تطابق مقولي بين مقولتي الاسم والفعل المسقطتين تحت عجرة الفعل (ف)، إذ يُفترض أن يحتفظ الاسم بهويته الاسمية ومؤشره الإحالي بعد الإسقاط، مثلما يحتفظ الفعل بهويته الفعلية، لكن الأفعال المشتقة من أسماء تفقد فهرسها المرجعي المميز لهويتها الاسمية فتصير مهمة، لذلك يقترح هؤلاء المعجميون أنه لا يجب تمثيلها تركيبياً بمحمولين، بل معجمياً وبمحمول واحد (محمول الفعل)، خاصة وأن تمثيلها بمحمولين سيجعلها ملتبسة بالأفعال الجعلية المتعدية إلى مفعولين.

ولتجاوز هذه التحديات؛ وانسجاماً مع خصائص الصرف الموزع، اقترح بيكر أن الأفعال المشتقة من أصول اسمية لا تولد جذورها الاسمية عبر عملية الدمج المعجمي في مجال الجذر، بل من خلال عملية خاصة من الدمج يسميها بالمزج (Conflation)<sup>1</sup>.

يقصد بيكر (2003) بالمزج نوعاً معيناً من الدمج (دمج جذر الاسم مع فعل خفيف فارغ)، ويكون قبل الإدراج المعجمي، ويؤدي إلى إعادة المقولة، إذ يتم بموجبه إزالة المصفوفة الصوتية الفارغة للرأس الفعلي (ف) من

1- Baker, M. (2003). Lexical categories: Verbs, nouns, and adjectives. p. 168.





### خلاصة :

خلصنا من خلال هذه الورقة إلى أن بعض الفجوات الصرف-معجمية تقترن بأفعال الصيرورة المشتقة من أصول اسمية أو وصفية أو ظرفية، وهي أفعال لا تملك متناوبات متعدية على صورة (فَعَلَ). وبينا أن بناء هذه الأفعال يتم بطريقة مختلفة عن الأفعال المشتقة من جذور، إذ يتم عبر مرحلتين:

- مرحلة أولى: يتم فيها مقولة الجذر اسما أو صفة أو ظرفا.
- ومرحلة ثانية: تتم فيها مقولة ناتج المرحلة الأولى فعلا بدمجه في المحمول الفارع "يكون" الذي يتخذ لام الملكية فضلة له، ثم يصعد الكل إلى محمول الفعل الخفيف [صار]، ويصهر للدلالة على الصيرورة.

### قائمة المراجع :

#### العربية :

1. تورابي، عبد الرزاق (2015). صرف-تركيب اللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.
2. جلولات، سمير (2024). بناء الكلمة في اللغة العربية من منظور نظرية الصرف الموزع. المجلة العربية لعلم الترجمة، 3(7)، 86-106.
3. حجاج، عبد الإله (2018). الخصائص الصرف-تركيبية لصور الفعل الثلاثي المزيد دراسة في ضوء نظرية الصرف الموزع، إشراف الرحالي محمد، جامعة ابن طفيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القنيطرة، المغرب.
4. الفاسي الفهري، عبد القادر (1990). البناء الموازي نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1.

#### الأجنبية :

1. Arad, M. (2003). Locality constraints on the interpretation of roots: The case of Hebrew denominal verbs. *Natural Language & Linguistic Theory*, 21(4).
2. Baker, M. (2003). *Lexical categories: Verbs, nouns, and adjectives*. Cambridge: Cambridge University Press.

3. Bat-El, O. (1994). Stem modification and cluster transfer in Modern Hebrew. *Natural Language & Linguistic Theory*, 12.
4. Bentivogli, L, & Pianta, E. (2009). Looking for lexical gaps. Retrieved from <http://www.itc.it/paper/wordnet-euroalex2000>.
5. Bentivogli, L, Pianta, E., & Pianesi, F. (2000). Coping with lexical gaps when building aligned multilingual wordnets. In *Proceedings of the 2nd International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2000)*, Athens, Greece.
6. Borer, Elizabeth T., et al. (2014). Finding generality in ecology: A model for globally distributed experiments. *Methods in Ecology and Evolution*, 5(1) . Wiley, doi:10.1111/2041-210X.12125.
7. Chomsky, N. (1999). *Derivation by phase*. MIT Occasional Papers in Linguistics, 17. Cambridge, MA: MIT
8. Chomsky, N. (1981). *Lectures on government and binding (Studies in Generative Grammar 9)*. Dordrecht: Foris.
9. Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, MA: MIT Press.
10. Chomsky, N, & Halle, M. (1965). Some controversial questions in phonological theory. *Journal of Linguistics*, 1(2).
11. Cvilickaitè, J. (2006). Lexical gaps resolution by functionally complete units of translation. *Darbai ir Dienos* 2006.45.
12. Doron, E. (2003). Agency and voice: The semantics of the Semitic templates. *Natural Language Semantics*, 11.
13. Gak, V. G. (1977). *Comparative typology of the French and Russian languages*. Leningrad. department.
14. Hale, K., & Keyser, S. J. (1993). On argument structure and the lexical expression of syntactic relations. In K. Hale & S. J. Keyser (Eds), *The view from Building 20*. Cambridge, MA: MIT Press.

15. Halle, M., & Marantz, A. (1993). Distributed morphology and the pieces of inflection. In K. Hale & S. J. Keyser (Eds.), *The view from Building 20*. Cambridge, MA: MIT Press.
16. Harley, H. (2005). How do verbs get their names? Denominal verbs, manner incorporation and the ontology of verb roots in English. In N. Erteschik-Shir & T. Rapoport (Eds.), *The syntax of aspect*. Oxford: Oxford University Press
17. Harley, H. (1994). Hug a tree: Deriving the morphosyntactic feature hierarchy. In A. Carnie & H. Harley (Eds.), *MIT Working Papers in Linguistics 21: Papers on phonology and morphology*. Cambridge, MA: MITWPL.
18. Harley, H., & Noyer, R. (1999). Distributed morphology. *GLOT International*, 4(4).
19. Harris, J. (1997a). Why n'ho is pronounced [li] in Barceloni Catalan. In B. Bruening, Y. Kang, & M. McGinnis (Eds.), *MIT Working Papers in Linguistics 30: Papers at the Interface*. Cambridge, MA: MITWPL.
20. Janssen, M. (2004). Multilingual lexical databases, lexical gaps, and SIMuLLDA. *International Journal of Lexicography*, 17(2).
21. Kerstens, J., Ruys, E., & Zwarts, J. (Eds.). (2001). *Accidental gap*. *Lexicon of Linguistics*. Utrecht Institute of Linguistics OTS.
22. Lehrer, A. (1974). *Semantic fields and lexical structure*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
23. Marantz, A. (2000). *Roots: The universality of root and pattern morphology*. Paper presented at the Conference on Afro-Asiatic Languages, University of Paris VIII.
24. Marantz, A. (1997). No escape from syntax: Don't try morphological analysis in the privacy of your own lexicon. In A. Dimitriadis, L. Siegel, C. Surek-Clark, & A. Williams (Eds.), *Proceedings of the 21st Annual Penn Linguistics Colloquium*, *UPenn Working Papers in Linguistics*, 4(2). Philadelphia: University of Pennsylvania.
25. Montraveta, A. F. (2018, February). *Contrastive lexical analysis*. Oberta UOC Publishing, SL.

26. Muraviyov, V. L. (1975). Lexic lacunae (on the material of French and Russian). Vladimir.
27. Sankaravelayuthan, R. (2018). The cause and the consequence of lexical gaps in translation.
28. Steriade, D. (1988). Reduplication and syllable transfer in Sanskrit and elsewhere. *Phonology*, 5(1).
29. Wang, Q. (2017). Lexical gaps: Their filling and impacts. *Journal of Literature and Art Studies*. 7(6).
30. Zhelvis, V. I. (1977). On the character of Russian and English lacunae. In *National cultural specificity of verbal behavior*. Moscow: Nauka.



## سردية الخطاب الشعري: قضايا نظرية ومنهجية

Narrativity of poetic discourse :Theoretical and Methodological Problems

الأستاذ عبد العزيز ضويو (جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال، المغرب)

Abdelaziz Douiou/Sultan Moulay Slimane University, B.Mellal, Morocco

### Abstract:

The present study aims to re-examine the issues of narrative analysis in Arabic lyric poetry. The hypothesis of this study is that the assumed "narrative" of poetry differs from the "narrative" of narrative discourse in general. While it is always possible to distinguish between the poetic and narrative genres – despite modern theory's emphasis on the absence of boundaries between them – transferring procedural concepts crystallized in "structural narratology" to poetic narrative analysis risks the emergence of a methodological compulsion that subjects the narrative rhythm of the lyric poem to concepts that are inconsistent with its aesthetic composition. Nevertheless, this methodological caution does not imply an absence of narrative concepts; rather, it signifies the necessity of contemplating the narrative essence of poetry. Consequently, this study identified several components that the narrative of poetry shares with the narrative of the story, including the enunciator's self, the narrative path, the event, the narrative sequence, and time. In order to reveal the different functions of these elements within the lyrical poem, it relied on monitoring the process of the formation of the narrative of poetry in light of the narrative nature of the story, strengthening that with an analysis of models of Arabic poetry.

**Keywords:** Discourse, Genre, Poetry, Narrative, plotting.

## مستخلص:

تسعى هذه الدراسة إلى إعادة التحقق في قضايا التحليل السردى للشعر الغنائي العربي، وقد انطلقت من فرضية كون "السردية" المفترضة في الشعر تختلف عن سردية الخطاب الحكائي بشكل عام، فإذا كان ممكنا التمييز دوما بين النوع الشعري والنوع الحكائي، رغم تأكيد النظرية الحديثة على انتفاء الحدود بينهما، فإن نقل مفاهيم إجرائية تبلورت في "علم السرد" البنيوي إلى تحليل سردية الشعر يخاطر «بقسرية» منهجية، تخضع الإيقاع السردى للقصيدة الغنائية لمفاهيم لا تلائم تكوينها الجمالي. غير أن هذا الاحتراس المنهجي لا يعني تجنب توظيف المفاهيم السردية، بقدر ما يفترض أن توسلها يحتاج إلى مراعاة طبيعة السردية في الشعر. وعليه فهذه الدراسة توقفت عند بعض المكونات التي تشترك فيها سردية الشعر مع سردية الحكاية، مثل ذات المتلفظ، والمسار السردى، والحدث، والتوالي السردى، والزمن، وقد اعتمدت في الكشف عن الاشتغال المختلف لهذه العناصر داخل القصيدة الغنائية على رصد صيرورة تكوّن سردية الشعر على ضوء قصصية الحكاية، معززة ذلك بتحليل نماذج من الشعر العربي.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، النوع، الشعر، السردية، التحبيك.

## مقدمة:

تزايد الاهتمام في الآونة الأخيرة بمقاربة الخطاب الشعري بمفاهيم عديدة تبلورت في الفلسفة، و"علوم السرد"، والفن المسرحي، والسينما، والمعمار... ولا شك أن لهذا الاستثمار قد أوثق بقوة علاقة الشعر بالفنون الأخرى، خاصة تلك التي تشترك معه في لغة التشخيص، وبناء العوالم التخيلية، كما وسّع أفق تلقي الشعر ودراسته. ولا يخفى أن دعوات نظرية عديدة ظهرت، في هذا السياق، إلى محو الحدود بين الأنواع الأدبية، والقول بنوع أدبي واحد، متعدّد في أشكاله وضروبه. ومن ثم تظل أهمية توظيف المفاهيم، بغض النظر عن مهد ظهورها، مرتبطة بما تسهم به في كشف الظواهر البنائية والدلالية للخطاب الأدبي. غير أن تحوّلات منهجية تفترض الحذر من تعميم إجرائية آليات مفاهيمية يبقى الكثير منها لصيقا بالحقل المعرفي الذي نشأت فيه. فلما نسمع مثلا بالإيقاع فإننا نفكر في الشعر، وعند ما نذكر الرؤية السردية والتبئير السردى فإننا نفكر في السرد، وعندما نسمع بالصراع الدرامي نفكر في الخطاب المسرحي. وحتى المفاهيم ذات الاستعمال المشترك بين الأنماط الأدبية،

فالنظريات التي تناولتها عمّقت البحث فيها، وصاغت على نحو جعل توظيفها مختلفا من حقل إلى آخر، كاللغة والفضاء والزمن والصيغ الخطابية.

ويعدّ الشعر السردى من أقدم فنون الكلام، مثل الملاحم الإغريقية، والكثير من الأجزاء في السير الشعبية، وما اصطلح عليه بالشعر القصصي. وعلى الرغم من إمكانية حدوث تغيير في جماليته وطرقه، فإن الجانب الشعري فيه لا يمس سرديته، كما أن الشعر لا يمس بتاريخية التاريخ كما يقول أرسطو<sup>(1)</sup>. فالملمحة تظل سردا وقصة حتى وإن قيلت شعرا، والتراجيديا والمهابة تظان مسرحا ومحاكاة للأفعال حتى ولو قيلتا شعرا. أما ما نحن بصددده الآن ففضية جوهريّة مختلفة، إن الأمر يتعلّق بشكل شعري نوعيا و"جينيا"، وإذا ما صيغ نثرا سيتبدّد.

لقد تناولت دراسات عديدة حضور السرد في الشعر، نذكر منها على سبيل المثال، كتاب قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية لمحمود ابراهيم الضبع (2003)، ومقال "البنية السردية في الخطاب الشعري"، مجلة جامعة دمشق، لهدى الصحنائي (2013)، ومقال "البناء السردى في الخطاب الشعري عند تيسير سبول"، مجلة كلية الآداب جامعة الطائف، لأسماء ابراهيم العمري (2015)، ومقال "تقنية السرد في الخطاب الشعري عند ابن المقري"، مجلة المسار لعلا علي الحوثي (2021)، ومقال "الرؤية السردية في الخطاب الشعري عند المثقب العبدى"، مجلة بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية، لمحمد كامل الشرقاوي (2024).

والحال أنه يمكن مواصلة جرد هذه الدراسات حول "سردية الشعر"، نظرا لتزايد اهتمام الدارسين والباحثين بهذا الموضوع. ولأن المقال لا يتسع للحديث عن قضاياها وفرضياتها وطروحاتها بشكل عام، نكتفي بالقول إنها دراسات عالجت سردية الشعر بمفاهيم السرديات البنيوية التي بنت مفاهيمها انطلاقا من دراسة النصوص السردية. وهو ما جعل الكثير منها ينتقي ما يسوغ به فرضياته وتحليل نماذجه دون الأخذ بعين الاعتبار المرجعية الإبستمولوجية للنظرية، ولتكامل فروعها، ولصعوبة فصل المفاهيم بعضها عن بعض. ومن ذلك أن دراسات عديدة خلطت بين المنهج الشعري البنيوي، والمنهج البنيوي السيميائي،<sup>(2)</sup> ونقلت إلى الشعر بشكل خاص مفاهيم

1. "وواضح مما قلناه إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع.

والأشياء الممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي يمكن أن تقع" أرسطوطاليس، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 26.

2. «مع التطور الزمني صارت السرديات علما محدد المعالم ومختلفا عن علم آخر ولد معه في الحقبة البنيوية، وهو السيميائيات الحكائية (Sémiotique narrative). كما صار السرديون مختلفين عن السيميائيين رغم كونهم يشغلون معا بموضوع واحد هو السرد والسردية" سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردى، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012، ص. 27.

سردية تبلورت بعيدة عن حقله. ومن ثم فالقول إن للشعر بنية سردية هو تحصيل حاصل تبعاً لنظرية السيميوطقا السردية كما بلوراه، أما تحليله بمفاهيم "علم السرد" كما تشكلت ضمن النظرية الشعرية للخطاب، فيخاطر بقسرية منهجية لا تتعامل مع الظواهر وفق مسوغات ابيستمولوجية تحافظ لها على خصوصيتها وخصوصية بناءاتها التركيبية والدلالية.

وعليه، ليس غرضنا من هذه الدراسة ثني المقاربات على استعارة مفاهيم من فروع معرفية أخرى، إنما هو الكشف على أن تناول ظاهرة أدبية ما يقتضي إدراكا واضحا بالمكونات النووية التي تميز الأنواع حتى وإن تمسخت بأنواع أدبية أخرى أو امتزجت بها.

ثم إن ثقافة المتلقي وتقاليد الأدبية تسهم في صوغ فهم خاص للنوع يكاد يفرد له وجودا "مستقلا"، وكما أن عامل الزمن وحجم ظاهرة ما ووجود مواكبة نقدية تكون وسائط تداولية لتطوير هذا الوعي لتقبل تحويرات وتغييرات شكلية. ومن ثم، فالنوع الشعري الذي نشغل به هنا هو الشعر العربي الغنائي بمختلف صيغه، سواء الشعر الذي ألفتة أذن العربي وعيونه لقرون عديدة بأوزانه وإيقاعاته وشكله العمودي المشطور، أو الشعر الذي اصطلح عليه بالشعر الحديث أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة، أو الشعر الذي اصطلح عليه بقصيدة النثر التي ما تزال تشهد في هذا المحفل أو ذاك نقاشا حادا حول مشروعيتها الأجناسية.

بناء على ذلك تتمثل فرضية هذه الدراسة في صعوبة التسليم بإمكانية تحليل "البنية السردية" المفترضة للخطاب الشعري الغنائي ببلغة السرد وشعريته كما تبلورت في "علم السرد"، خاصة أن عدم اهتمام هذا العلم بحكاية الشعر، واكتفائها بالتخصص في المحكي، لا يساعد في ضبط نقل المفاهيم من حقل إلى آخر. غير أن هذه الصعوبة لا تلغي إمكانية النظر في بلورة الشعر لسرديته بطرائق أخرى تختلف عما عهد في المحكيات.

يتضح أن القضية المطروحة هنا تكمن في استقدام مفاهيم نظرية من علم السرد (النراطولوجيا) لوصف وتحليل خطاب شعري لم يكن ضمن اهتمامات المؤسسين لهذا العلم. وإذا ما سلمنا بإمكانية هذا الاستقدام، فهل يمكن تجاوز معطى ابيستمولوجيا يرتبط بوثاقه المفهوم مع الحقل الخطابي التي ولد فيه وأخذ منه قيمته الإجرائية؟. ذلك ما نسعى إلى التحقق من مداه في هذه الدراسة من خلال خطة منهجية تنبني على أولا: استجلاء حجم انشغال النظرية السردية بالنص الشعري، وثانيا عل تحديد النمط الشعري المفترض دراسته، وثالثا تحديد أهم المفاهيم التي التول بها لدراسة سردية الشعر، ورابعا اقتراح إطار تحليلي عام في التعامل مع خصوصيات النص الشعري التي تختلف في نوعيا عن النص السردية.

## 1. حول "سرديّة" الخطاب الشعري و"قصصيته" (أو حكايته):

### 1.1. حضور الشعري في نظرية سرديات الخطاب:

يحيل مصطلح الخطاب في معنى بديهي ومتداول كما حدّته شعريات الخطاب بشكل عام على مجمل المظاهر والخصائص الشكليّة التي تتكفّل بتقديم مادّة أدبية. أما مفهوم السردية التي تقابلها في اللغة الفرنسية (Narrativité)، فتنبني فرضيّة هذه الدراسة على تمييزه عن مفهوم علم السرد (Narratologie) التي يعد كما ذهب إلى ذلك تودوروف: فرعا من أصل كبير هو الشعرية (Poétique) بصفتها "تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"<sup>(1)</sup>. وما أطلق عليه تيزفطان تودوروف "علم السرد" لتمييزه عن السيميائيات السردية يرتبط عند جيرار جونيوت بدراسة "المحكي" بصفته موضوعا للسرد وعرضا للحكي، فميّز بين مظاهر ثلاثة يتوجب على متن ما جمعها حتى يكون متنا حكايا أو قصصيا. ومن ثم فموضوع علم السرد عند جونيوت هو المحكي (récit) الذي يرهن وجوده بوجود القصّة والسرد معا، فتكون القصّة هنا سردا "الأحداث واقعية أو متخيلة تؤسّس لموضوع الخطاب (السردية) ومختلف علائق التسلسل: التعارض، التكرار، إلخ، ويعني تحليله إذن دراسة مجموع الأفعال والوضعيات منظورة في ذاتها..."<sup>(2)</sup>.

والحال أن كل نظرية أدبية تسعى إلى وضع إطار نظري ملائم لوصف الأنواع الأدبية، خاصة تلك التي تشترك في خصائص شكلية. وإذا كانت الشعرية، منذ أرسطو، تنظيرا للجنس الأدبي بمختلف أنواعه وأنماطه، فإن البنيوية، وبالرغم من إطارها التجريدي، فقد نزعته أكثر إلى تضيق مجال اشتغالها الأدبي، فظهر بعض من نماذجها مهتما بالشعر، والبعض الآخر مهتما بالسرد بشكل عام. إلا أن البنيوية الدلالية، أو السيميائيات السردية ذهبت في منطلقاتها الإبيستمولوجية إلى وضع منهج بنيوي "علمي" يستطيع وصف جميع أشكال الخطاب، ومنها الخطاب الشعري، على اعتبار أن السردية في هذا الإطار النظري لا تعني القصصية، أي الطابع الحكائي للنوع، بل هي صيرورة خطابية تنتج الدلالة في المجتمع وفي الثقافة بشكل عام. أما إذا حصرنا الموضوع في الخطاب الأدبي، فهذه السردية تتحقق، وقف تعبير أن هينو "حين يصف نصّ، من جهة، حالة بدئية في شكل علاقة حيازة موضوع قيمة

1. تيزفطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوتي ورجاء بن سلامة، ط2/ دار تيقال، 1990، ص.23.

2- Cerard Genette, nouveau discours du récit; ed. Seui; Paris; 1983; p.11.

أو فقدانه، ومن جهة أخرى من خلال فعل أو سلسلة من الأفعال منتجة لحالة جديدة، عكس الحالة البدئية تماما<sup>(1)</sup>.

بناء على ذلك تظل النظرية السيميائية ملائمة للشعر بجميع أنماطه، على اعتبار أنها تهتمّ بمسار تكون الدلالة وانبثاقاتها من بنى سردية عميقة إلى البنى السطحية، وهو ما منحها تجريدية أكبر، ودينامية أقوى في تحليل جميع الخطابات. وفي مقابل ذلك يكون "علم السرد" ملائما فقط إضافة إلى النصوص السردية. للنصوص الشعرية ذات بنى سردية واضحة، كالملاحم، والقصص الشعري، وكل أنواع المحكيات الموزونة. ومن ثم فكون كل خطاب شعري خطابا لغويا يبلور نموذجا دلاليا، لا تعني سرديته اكتسابه «الحكاية» بصفته خصيصته النوعية، بل هي خطأ مجردة لتتابع حالات وتحولات على المستوى الخطابي بغض النظر عن نظامه السيميائي أي أجناسيته. وبعبارة أكثر وضوحا لا ترتبط السردية بالحكاية الرواية أو القصة، بل هي صفة للخطابات البشرية بشكل عام. ولذلك سيكون من النافل الإشارة إلى عبارة رولان بارط (1966) في مقاله: "مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات"، حول اشتغال كل الأنظمة السيميائية على بنى سردية<sup>(2)</sup>.

بناء على ذلك، لا يجوز المزج بين الصفة النووية للسردية داخل الأنساق الثقافية لغوية وغير لغوية، وبين السردية التي تختص بها الأنواع السردية كالحكاية والرواية والقصة القصيرة، ونحتفظ لها بمصطلح القصصية تثبिता لصفاتها وتمييزا لها عن السردية الأولى... ذلك أن المحكي، كما رسخته تقاليد سردية قديمة، ينبني على وجود قصة تنتظم ضمن مسارات سردية انتظاما زمنيا، ويصدر عن سارد داخلي أو خارجي يحكم إنتاج الخطابات وإسنادها إلى ساردين آخرين، كما يمكنه أن يقرأ دواخل الشخصيات ووعيمها، ويعرض أحداثا وأقوالا وحوارات داخلية... إلخ... من هنا، فالشعر الغنائي، وبالرغم من احتوائه على إيقاع حكاية، خاصة في ما اصطاح عليه بقصيدة النثر، فيظل محتفظا بنواته الغنائية التي لا تستطيع إخفاء نوعيته الأدبية، كما تظل قصصيته المفترضة متقطعة، تفتقد إلى الشروط النوعية التي تجتمع في الأقل في ثلاثة أطر، وهي الإطار المكاني الذي تتبلور فيه

1. A. Hénault, Les enjeux de la sémiotique, PUF, 1979, p. 145.

2. "محكيات العالم لا حصر لها. إنه تنوع مذهل في الأنواع التي تتوزع ذاتها في مواد مختلفة، كما لو أن كل مادة كانت مناسبة للإنسان لكي تمنحه محكياته: يمكن للمحكي أن يكون محمولا بواسطة اللغة المنظمة، مكتوبة أو شفوية، والصورة الثابتة أو المتحركة، والحركة، أو من بواسطة مزيج من هذه المواد. كما أن لمحكي حاضر في الأسطورة، الحكاية الخرافية، الحكاية، القصة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، الدراما، الكوميديا، المسرحية الإيمائية، اللوحة المرسومة، الرسم على الزجاج الملون، السينما ومجالس الشعب، الوقائع المختلفة، والمحادثة..."

R.Barthes ; analyse structurel des récits ; communications ; n :8 ; 1966- ; p.1.

الشخصيات والأشياء، والإطار الزمني الذي تتوالد ضمنه الأحداث وفق ترتيب ما، ثم إطار انتظام هذه الأحداث وفق روابط سردية ظاهرة أو خفية.

## 2.1. حول الشعر الغنائي:

يجمل أرتو كزاس استنادا إلى فيرنر وولف، خصائص الشعر الغنائي في تسعة عناصر تميزه عن الشعر غير الغنائي<sup>(1)</sup>، وهي: 1. الاقتضاب، 2. الطابع الشفهي المحتمل، 3. توظيف اللغة بعيدا عن الاستعمالات العادية والمواضيع الخطابية، 4. التنوع في العناصر السمعية البصرية، وتوظيف الخصائص الصوتية في اللغة. 5. تحقق ما سماه الإحالة الذاتية والانعكاسية الذاتية (auto-référentialité et autoréflexivité)، ومعناها أن الشعر لا يحيل على مرجع خارجي، 6. المونولوجية (أحادية صوت الشاعر)، 7. أفق شعوري لا يركز على الموضوع، بل على الذات ورؤيتها، 8. غياب التجربة الخارجية، أو الحبكة السردية، 9. الطابع التجريدي للملفوظ الغنائي، وعدم إحالته إلى مرجع غير ذاته.

وليس الغرض من التأكيد هنا على وجود اختلاف نوعي بين الشعر والسرد، بل إبراز كون حضور السرد في الشعر يتساق مع خصوصياته النوعية التي تظل لصيقة بما نعتة محمود إبراهيم الضبع، "بالمكوّن النووي الشعري"<sup>(2)</sup> الذي يتشكل من خاصية نوعية إذا ما غابت يتلاشى النوع الشعري، ذلك أن اللغة تحيل على ذاتها، ولا يوجد مرجع لها إلا مرجعها التخيلي أو "العالم الممكن"، وهو "على هذا الأساس عالم متخيّل، تحال إليه العلاقة اللغوية بجمالها وبنائها التي لا يقبلها العالم الواقعي..."<sup>(3)</sup>.

ومن ثم، فالسمة السردية التي تعدّ الموضوع الأثير لشعرية الخطاب بشكل عام تتمثل في النظر إلى سردية الشعر من منظور غنائية، حيث يكون الشعر الغنائي تعبيراً عن المشاعر والحياة الداخلية للذات الشاعرة، وحيث "السردية" صورة ذهنية تحرص دوماً أن تصور شيئاً لا أن تحكي قصة. وهذا التركيز الغنائي في الشعر، يجعل العناصر السردية، غير قابلة للنظر والفحص مثلما تحضر في المحكيات بشكل عام. وهو ما سيتم تناوله في المستويات الآتية:

1. Casas, Arturo. «La poésie non lyrique: énonciation et discursivité poétiques dans le nouvel espace » public». Traduit par Julie Botteron. Lausanne, octobre 2020 <https://doi.org/10.26034/la.tdl.2020.997>.

2. محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، دار النشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003، ص. 186.185.

3. نفس المرجع، ص. 198.197.

## 2. مقومات التحبيك في تصور علم السرد:

يرتبط التحبيك (Intrigue)، كما تحدّد في أصوله الإيستمولوجيّة، بالصوغ الخطابي للمادّة الحكائيّة المستعادة، وما يجعل نصّا ما نصّاً حكائياً، كما ذهب إلى ذلك أرسطو، هو صوغ حبكة تنتقي الأحداث والأفعال المسرودة وترتّبها سببياً في حكاية كاملة لها بداية ووسط ونهاية. وهو الفهم الذي تبناه بول ريكور واستخرج مفهومه للتحبيك بحسب: "الحبكة مجموع التنسيقات التي تتحول من خلالها الأحداث إلى الحكاية، أو هي التي تتيح استخراج حكاية من الأحداث. إن الحبكة هي الوسيط بين الحدث والحكاية. وهذا يعني أن لا حدث هناك إن لم يسهم في توالي الحكاية نفسها"<sup>(1)</sup>. وواضح أن بول ريكور يتحدث عن البنية السردية الكلاسيكية، أما البنى السردية التي خضعت للتجديد والتجريب في ما عبر عنه جون ريكاردو بالمرور "من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة"<sup>(2)</sup>، فتتجاوز الخطوط التقليدية لأنواع. غير أن ما يخضع في هذه "المغامرة الخطابية" للتجديد والقلب إنما هو طرائق التحبيك، أما فكرة التحبيك ذاتها فتظل السمة النوعية الخاصة بالخطاب السردى، مثلما يكون للشعر سمات نوعية تشي للقارئ بشعريته حتى حين تتقوض بنيته التقليدية. ولذلك، تكون السببية حسب تودوروف هي تلك الرابطة المنطقية بين المتواليات السردية والزمنية هي جوهر القصصية، إلا أن هذه السببية تظل "على ارتباط وثيق بالزمنية، حتّى أنه يسهل الخلط بينهما (وفوستر) قد افترض أن الإثنين متوقّران في كل رواية، وأن السببية تكوّن الحبكة. أما الزمنية فتكوّن القصة"<sup>(3)</sup>.

وارتباطاً بذلك، درس علم السرد مظاهر حكاية عديدة، وبنى عليها تحليله البويطقي لبنية الخطاب السردى، وخاصة مستويات الرؤية السردية، وصيغ الخطاب، والانتظامات الزمنية. ولما كانت القصيدة في نوعها الغنائي تركز على الذات فإن تنويعاتها لصيغ الخطاب لا تدرج، بشكل عام في استراتيجية خطابية كتلك التي نجدها في الخطاب "الحكائي"، بل تظل تنويعاً لصوت السارد ولحركته الاستبدالية في استحضار أصوات أخرى. ولهذا سنركز في استجلاء بويطيقا (شعرية) الخطاب على محور الرؤية السردية، والانتظامات الزمنية، وعملية التحبيك، وهي عناصر خطابية يكون انتفاؤها في القصيدة الشعرية الغنائية أو ضعفها اختياراً جمالياً يصعب الاعتماد على مفاهيم "علم السرد" في استجلائها.

1. بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث في التأويل، ترجمة محمد بردة. حسان بورقية، منشورات عين للدراسات، القاهرة / 2001، ص. 9

2. J.Ricardou ; Problemes du novea roman ; ed.seuil ; Paris ; 1967 ; p.P111

3. تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص. 59.

### 3. الرؤية السردية:

يصدُر النصّ السّردي عن راو رئيسي يحتل مواقع سردية متباينة، يمكنه استبدالها وفق الخيارات الخطابية والجمالية للمؤلف، وقد احتشدت شعريّة السرد بأطاريح عديدة، استثمرت بشكل خاص ما نحته جون بويون في السنوات الأربعين من القرن الماضي. ولأنّ المقام لا يحتمل الإفاضة في هذه الطروحات، نكتفي بالقول إنها خصّصت اجتهاداتها للخطابات ذات بنيات حكاية، فتناولت قضايا الرؤية السردية التي يبئر من خلالها السارد مادته الحكائيّة.. ومن ثم، تختلف وضعيات السارد من محكي لآخر، وفق ما إذا كان مشاركا داخليا في محكيه أم يكتفي بالنقل والتشخيص، علاوة إلى مستويات معرفته بمادته الحكائيّة، خاصة دواخل الشخصيات ووعيمها. ولعلّ هذه المستويات السردية التي تحتضن طبيعة الرؤى الحاكمة للخطاب تفترض سياقاً سردياً متعدد الأصوات والصيغ الخطابية، حيث يحدث أن يتخلى السارد الرئيسي لساردين آخرين عن مواقع الرؤية، فيسند السرد إلى رواة آخرين يتشاركون في المستوى السردية الأول الذي دأب السارد الرئيسي احتلاله، وهو ما نجده في الروايات التجديدية التي تتداخل فيها أصوات الرواة، وتنقل المادة الحكائيّة من موقع سردي إلى آخر.

والحال أن نقل مثل هذه التصورات إلى دراسة الشعر الغنائي غالبا ما يخلط بين صوت "الأنا" الشعري. قابلها البعض بالأنا الأوطوبيوغرافي. وبين السارد الأول بضمير المتكلم. غير أن مفهوم "الرؤية السردية" التي تبلورت ضمن علم السرد ليست مجرد صوت يبسط مادة حكاية، بل هي جماع استبدالات صوتية لا يوفرها النوع الشعري الغنائي، ونعني هنا بتعدد الأصوات السردية تلك "الحوارية" التي تبلورها الرؤى السردية المتشابكة، وتسهم فيها أيضا أصوات الشخصيات. إنما يحدث أن تتضمن القصائد الشعرية حوارا بين الأنا والأنت، كأن تنقل "الأنا" أصواتا أخرى، مثل "قال لي..."، "نبس..."، "همس..."، لكن هذه "الحوارية" تخدم الصوت الرئيسي، أكثر ممّا تتقصد فسخ المجال لصوت آخر قد يحدّ من بروز صوت الأنا المتمركزة على ذاتها.

### 4. صوت المتلفظ في الخطاب الشعري:

ميّز علم السرد البنيوي بين المؤلف الحقيقي والسارد الداخلي، فحسب السارد صوتا محايا للخطاب، يمكن تتبّع تموقعاته انطلاقا من مفهوم "التبئير السردية". غير أن السرد الأوطوبيوغرافي (السير ذاتي)، أعاد طرح اندغام صوت المؤلف مع صوت السارد في تحديد نوع الخطاب ذاته. وقد حدّد فيليب لوجون لذلك شروطا عامة ونوعية اعتمادا على درجات هذا الاندغام ذاته، حيث يحدث النظر إلى المحكي من جانب مطابقتة للواقع المرجعي للكاتب،

فتكون الحقيقة معيارا للحكم على هذه المطابقة. ويشترط فيليب لوجون وجود النوع الأوتوبيوغرافي باشتراك المؤلف والسارد والشخصية الهوية ذاتها<sup>(1)</sup>.

ولعل هذا الصوت المتمركز على "الأنا" في الشعر يوحى بالنظر إلى الشعر في صورة المحكي الأوتوبيوغرافي، غير أن الشاعر، ينشغل في تمركزه على ذاته على توصيف مشاعره وأحاسيسه، وهو ما يجعل التحقق من ذلك بالعودة إلى حياته، كما في السرد الأوتوبيوغرافي، غير ممكن. ومن ثم فإن نقل نتائج الدراسات السردية المرتبطة بالسارد الأوتوبيوغرافي لمراقبة "الأنا" الشعري لا يضيء إشكال صوت الشاعر سواء كان بضمير الأنا أو "نحن" أو "الأنث" المفترض. وقد يأتي اعتراض بهذه الصدد كون الشعر قد يكون سيرة لجماعة، وفي هذا الحال، فإننا لا نحسب هذا الشعر شعرا غنائيا، بل هو شعر قصصي أي محكي صيغ شعرا. ثم إنه يلزم الكثير من التحققات بين السيرة والمرجع الواقعي لحياة الجماعة المستعادة حتى نقول إنه شعر سيري. وبمئنا في هذا السياق القول إن الصوت الشعري حتى عندما يسرد فإنه غالبا ما يسرد انطباعات وأقوالا ومواقف وصورا غير مرتبطة ارتباطا سببيا كما يفترض في القصة. وما دمنا بصدد الشعر الغنائي، "فالذات الغنائية"، كما وصفها أنطونيو روديريغيز، حتى حين تستعيد أحداثا، "فهي لا تبوؤها صدارة انشغالاتها، بل هي تبدو في سردية تائهة، وضجرة، ومبتذلة"<sup>(2)</sup>.

##### 5. صيغ انتظام عناصر الخطاب:

يُعدّ مكوّن الزّمن من أكثر المكوّنات المطروحة في دراسة الشعر والسرد لكونه مفهوما متعدد الدلالات والمرجعيات الفلسفية والأدبية والأسطورية. غير أن طرحه في سياقنا هذا يعود إلى اعتباره أحد ركائز علم السرد البنيوي، به يضيء نظام المحكي وتراتبية عناصره الحكائية من أحداث ومشاهد ومواقف، وكذا إيقاع السرد وتواتر مكوّناته، إلى غير ذلك من المفاهيم التي تناولها جيرار جونيت (1983) في كتابه أوجه، ثم إن العبور بها إلى الشعر جعل بعض الدراسات التي تناولتها تؤول سردية الشعر كما حدّدناه أعلاه إلى متواليات سردية يمكن ترتيبها والتوقف عند حركاتها تماما كما في المحكي عامة. غير أن لكل نوع منطقته الزمني الخاص الذي يوائم طبيعة انتظام مكوّناته.

1 .Ph.Lejeune ; le pacte autobiographique :Seuil, collectio poétique , 1975 ; p.15

2 ; "Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine." - Antonio Rodriguez ; Études littéraires; Volume 39, numéro 1, automne 2007

يجدر التمييز بين الزمن بصفته تجربة إنسانية يعيشها الشاعر ويتمثلها في منظومه، وبين الزمن بصفته بنية تنظم توارد الخطاب ومكوّناته، غير أن ما يهّمنا في هذا الصدد، ونعود مرة أخرى إلى تودوروف، هو أن انتظام عناصر الخطاب الشعري تخضع لمنطق آخر يختلف عن المنطق الزمني الحكائي، وهو منطق نعته بـ"النظام المكاني"، ويعرفه بأنه وجود ترتيب معين لوحداث النص مطرد بشكل متفاوت. وتصبح العلاقة المنطقية أو الزمنية في مرتبة أدنى، وقد تختفي. إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام..."<sup>(1)</sup>.

يفترض في القصيدة الشعرية بلورة زمنية تلفظية تنظم عناصر ضمن ترتيب زمني شعري، غير أن ميل الشعر إلى المطلق أو الديمومة الزمنية، يجعل الترتيب هنا معنياً مبدئياً بنظام حضور الصور والمشاعر والمشاهد والمواقف التي تحملها أفعال وأقوال في سياقات تلفظية مختلفة. ذلك أن الشعر يخضع لمنطق ترتيب عناصره مكانياً، فيكون قياس تواردها في زمن الخطاب حسب الموقع التي تحتله في القصيدة، لا وفق ترتيبها في زمن التجربة أو الواقع كما يحدث في القصة. وهو ما يؤدي إلى تشكل نظام الخطاب الشعري من تراتب عناصر إيقاعية متعددة، بعضها صوتي وبعضها معجمي وتركيبى وصوري، كما يمكن للمتواليات السردية في القصيدة الغنائية أن تنبثق من توالٍ إيقاعي للسكنات والحركات، وتواتر أو تكرار الألفاظ المعجمية، والمترادفات وتعارضها، ثم توالي الصور وترتيبها، وتوالي المواقف، المشاهد، وحتى الأفعال. فإذا كان مفترضاً أن نتحدث عن زمنية السرد في الشعر بشكل عام، حتى وإن كان شعراً حكاياً، فإن ذلك لا يتجاوز الخاصية النوعية للخطاب، كما لاحظ روني ستيلاً عن شعر دانتي "فإذا لم يتم مراعاة الكرونولوجيا بشكل صريح، ولذلك أسبابه الحقيقية، نحن نتعامل مع شعر دانتي بصفته نظاماً، حيث الدلالة تنبع من السانكرونية وليس من الدياكرونية"<sup>(2)</sup>.

ومعنى هذه الملاحظة أن للشعر زمنية خاصة تميزه عن الأنواع الأخرى، فحتى إذا أمكننا عدّ اللحظات في بعض الأحداث والمواقف، فذلك لا يندرج ضمن دياكرونية تعاقبية، وإنما ضمن مشهدية تزامنية. ولعل هذه الخصوصية الزمنية للشعر الغنائي تجعل من باب التبسيط المفهومي استقدام أدوات إجرائية، مثل الاسترجاع، والاستباق، والحذف والتلخيص، والوقف، والمشهد، وأخرى ترتبط بالتحريك السردية مثل نظام والخطاب، وتراتب عناصره

1. تيزفطان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص. 6463.

2. Stella René. La critique narrative de la poésie dans le Purgatoire ; revue Arzanà ; 2001 ; PP. 91-110. P.104

لتحليل زمنيّة خطاب شعري يشيّد أدبيته كما يقول رومان جاكبسون على استراتيجية التوازي بصفته مكونا من "بنية تطريزية في عمومها، والوحدة النغمية، وتكرار البيت والأجزاء العروضية..."<sup>(1)</sup>.

على أن شكل حضور هذه السمات النوعيّة يختلف من نمط شعري إلى آخر، فالتوازي العروضي في القوافي مثلا يختفي أو يخفت في شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وغالبا ما يعوض بتوازيات أخرى تكون البنية الإيقاعية في النص الشعري ويبنيها الشكل الطباعي على الصفحة، إذ لا يخفى ما لهذا الشكل من بصرية تخضع النص لتقطيع زمني ومكاني، لا يتوفر عادة في الكتابة السردية، ومن ثم كما تقول غوليت غرينر، إن كان "البياض" لا ينتهي إلى النص، فهو جزء من تطوره. وعلى الرغم من بصرية إدراكه، ليس مجرد "مساحة": بل هو الجزء البصري من القول في بعده الزمني، أو إن شئت، الجزء الزمني من القول، والذي يتمرأ نصيا في فضاء الصفحة"<sup>(2)</sup>.

نستخلص من هذا البسط المقتضب لمكوّنات انتظام الخطاب أن أي مشروع نظري لسردية الشعر الغنائي يقتضي مقارنة جديدة تراعي الخصوصيّة النوعيّة التي تشعر القارئ أنه بصدد الشعر وليس السرد أو المسرح. فحتّى حين تنتفي الحدود بين الأنواع الأدبيّة وتتداخل عناصرها، تظلّ إجرائية المفهوم رهينة بحجم انسجامها مع الظاهرة الأدبيّة، وما تسهم به في استجلاء أبعاد القضية المدروسة، وبلورة الفرضية المطروحة.

#### 6. أنماط التحقّق السردّي في القصيدة الغنائية:

لا ندعي في هذا المقام تقديم منهجيّة واضحة لرصد اشتغال السمات السردية في الشعر، بقدر ما نسعى إلى التأكيد على أهميّة ربط سردية النصوص الأدبيّة بخصوصيّاتها البنائيّة والدلاليّة، على اعتبار أن منهج الكشف عن هذه السردية الشعريّة يقتضي الانطلاق من طرائق انتظام العناصر البنائية في القصيدة، أكثر مما تميل إلى تطبيق مفاهيم نشأت في بيئة أدبيّة غير بيئة الشعر. وفي هذا الصدد نقترح النظر في أربعة نماذج شعريّة نرى أنها تمثّل حساسيّات شعريّة قديمة وحديثة يفترض احتواؤها على ظواهر سردية متعدّدة. ويكون التوقف عندها تحديدا لإطار تحليلي يمكن إغناؤه عند التوسع في الحديث عن النصوص الشعريّة.

#### 1.6. في القصيدة العربية التقليدية:

نقترح أنموذجا لسردية الشعر الكلاسيكي قصيدة "بم التعلل" لأبي الطيب المتنبي ومطلعها:

1. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار تيقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 108.

2. Colette Grynier; le temps lyrique; Potique 178; PP197-212; p.203

بم التعلّل لا أهل ولا وطن / ولا نديم ولا كأس ولا وطن.

نُظمت هذه القصيدة ضمن البحر البسيط، ويظهر من مطلعها أنها انطلقت على إيقاع استبعاد حالات ووضعيّات تشكل عصب حياة الشاعر ومسوّغات وجوده. حيث يسهل متابعة توالي حركات عطف الوحدات المعجميّة بعضها إلى بعض، إضافة إلى ما تراكم من إيقاعيّة مضاعفة آتية من تكرار أداة النفي "لا"، دون إغفال إيقاعيّة الحركات والسكنات المنبثقة من التفعيلات. وهو ما تمخض عنه تشكيل صورة وجدانيّة بدئيّة في القصيدة تستدعي التحقّق من تواتراتها في القصيدة إبدالاً أو تعارضاً.

تجلي القراءة الأفقيّة للقصيدة تموقعات "الأنا" المتلفظة ضمن سلسلة خطابية يحكمها إيقاع سردي في إنتاج الصور والمواقف والمشاهد، وبسط الحالات النفسيّة والوجدانيّة. غير أن حديثنا عن "الأنا" / السارد، لا يعني السارد القصصي الذي يتموقع في موقع رؤيوي، يمكنه تغييره بتموقعات جديدة تتيحها مرونة "التبئير"<sup>(1)</sup>، إنما هي "أنا" شعريّة مركزيّة ثابتة، منها يبدأ القول وإليها ينتهي، إذ تبدو القصيدة بوحا داخليّاً، أقرب إلى حوار داخليّ مسرود يغدو فيه ضمير المخاطب أنت ضمير أنا ذاته:

لا تلق دهرك إلا غير مكترث // ما دام يصحب فيه روحك البدن.

أما ضمير "أنتم" فيظل بدوره مرتبطاً باستراتيجيّة الحوار الداخلي هاته، وكون فيه اللّوم والعتاب بصوت مرتفع، تعضيداً لعزلة الشّاعر وغربته. فإذا لم نعد للظرف الخارجي لنظم هذه القصيدة، ف"أنتم" هاته تظهر ذات سلطة ونفوذ، انفرط الآن رباط الشاعر بها. ومن هنا تحضر شخصيّة الأنا شخصيّة مركزيّة في القصيدة، وتحضر الشّخصيّات الأخرى خادمة لمسارها، وكاشفة لوضعها الاعتباري.

ولننظر إلى هذه الصور المتوالية التي لا يرتبط بعضها ببعض سببياً، وإنما تصاديا وانعكاساً، وهي استحالة تحقيق الأمان، والإصرار على تحدي الزمان والتشديد على مواصلة السير إلى النهاية، وأهمية الخبرة في تحمل أعباء الحياة والتعامل مع منعطفاتها الحادة... والموت يلحق بالجميع، والحياة تعكس الأمان، وصاحب السلطة يمزج النعم بالأذى. لا كرامة لمن جاور صاحب السلطة، وأنفة الشاعر وكبرياؤه فوق كل عطاء مؤذ، قدرته على المحن وتجاوز كتبة الفراق، وعثوره على ضالته عند صاحب السلطة الموصوف بباب المسك.

1. التبئير حسب جيرار جونيت (1972)، هو "تضييق لخلق الرؤية، أي فرز الاخبار السردية لما يسميه التقليد بالمعرفة الكلية" ويشتمل ذلك على ثلاثة تقسيمات: التبئير الصفر، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي". أنظر Nouveau discours du recit، مرجع سابق، ص. 49 و ص. 207.206.

إن هذا الانحلال للروابط السببية بين المتواليات الشعرية، بصفتها إحدى شروط حضور "القصصية" في الخطاب الأدبي، قد فسح المجال لحضور "سردية شعرية" قوامها تواليّ صور وانتظام مشاهد تنتقمها الذاكرة أو يشكلها التخيل خدمة للحمة مفترضة، ذلك أن ارتباط الأبيات بعضها ببعض ليس ارتباطاً عضوياً، تدعمه بنية حديثة (حكائية)، إنما هو علاقة تعاضد أبيات شعرية تنفرد بمعانها الخاصة، دون استبعاد دور السياق العام في تزويدها بمعان جديدة. فقول الشاعر في البيت الثاني:

أردت من زمني أن يبلغني // ما ليس يبلغه الزمن نفسه.

يؤسس لمعنى عبثية مطالب الشاعر ومساعيه، لكن ربطه بسياق القول الشعري العام يفترض صدوره من صورة البيت الأول: وضعيّة التشرّد والضياح والعزلة. مما يشكل صورة نوية تعمل الأوجه البلاغية في القصيدة على صوغ تفرعاتها الدلالية. ذلك أن كلّ بيت شعري يبسط صورة وجدانية، تتشكل أحياناً من أفعال سردية، وتربطها بالصورة البدئية علاقة وثيقة، وهو ما جعل القصيدة سرداً لصور وليس لأحداث.

يحيل حاضر التلفظ في القصيدة على تجربة زمنية انصرمت، لكن تداعياتها ظلت هاصرة للنفس والوجدان. في البدء تحدث مساءلة الذات استنكارياً، وهي لحظة خواء، وانغلاق الدائرة، ثم تنخرط الذات الشاعرة في استعادة مشاهد وصور ومواقف في أماكن وأزمنة متعددة تظل مجهولة، ما لم نستعن لتقريب ملامحها بسيرة الشاعر، وظروف كتابته لهذه القصيدة. وهنا لا يمكن القول، كما في القصة، إن الشاعر بدأ قصته من نهايتها، لكن الأجدر القول إن شعره استعادي وحفر في ذاكرة مجروحة، قد تفرز بعض الحكم التي تخترق القصيدة مثل هذا البيت الشعري:

ما كل ما يتمنى الأمر يبلغه ... تجري الرياح بما لا تشتميه السفن.

وليس اقتصاد هذه الصور إلا تركيبية من متواليات سردية تحكم وجدان الذات الشاعرة، فلسنا بصدد بنية قصصية، يمكن من خلالها فرز الأحداث وترتيبها، إنما هي بنية سردية لحالة وجدانية انبثقت في البدء من صورة نوية، ثم عملت الأفعال والأقوال والأساليب البلاغية على تشعبها وتنوع صيغها تبعاً. ومن ثم فهي بنية لا تقوم على مسار سردي يمكن كشف تحولاته، بقدر ما هي تراكم استعادي لرؤى الشاعر، ورغباته، وآماله، ومواقفه.

## 2.6. سردية قصيدة التفعيلة:

يفترض أن تتأسس سردية ما اصطلاح عليه بالشعر الحرّ أو الشعر الحديث، أو شعر التفعيلة، ضمن شعريّة جديدة لا تركز بشكل خاص، كما في الشعر التقليدي، على سردية الصوّر الآتية من التداييم والبلاغيّة والمجازيّة والجماليّات العموديّة المعهودة، بقدر ما تتأتى من خصائص بنائية ودلاليّة تتساق مع النفس الإيقاعي الجديد، والنزوع إلى قول التجربة بسماوات لغوية مغايرة، ديدنها الانزياح والتصوير التجريدي.

وللاقترب من طبيعة هذه السردية الغنائية الجديدة نتوقف عند قصيدة "السقوط" لمحمد المعداوي المجاطي من ديوانه الفروسية<sup>(1)</sup>.

تنتمي هذه القصيدة إلى مدوّنة الشعر الحديث الذي ربط جماليّته بمستويات تحلّله من نظام التفعيلة التقليدية. فقد انتظمت في بحر الرّجز، بتفعيلات إيقاعية تتأرجح بين التثنية والتخمس، لذا يلزم النظر إلى سطورها على فضاء الصفحة لاستصدار معاني طرق تجسدها وانتشارها التركيبي والإيقاعي.

تضعنا «الأنا» الشاعرة، منذ انطلاق القصيدة في ما سمّاه صبحي حديدي في دراسته التي تذيّلت ديوان الفروسية بـ"التجربة كما تتكون في نفسه (الشاعر) لحظة ولائها"<sup>(2)</sup>، تجربة زمنية حيّة وطازجة اختبرتها الذات انكشافا جوانيا، وتحققت مسارا سرديا كرونولوجيا لا تتكشف نهاية إلا في نهاية القصيدة ذاتها.

فعلى مستوى مسار الإيقاع، تمت إعادة توزيع السّطور الشعريّة لقصيدة "السقوط" في ديوان الفروسية حتى بلغت واحدا وخمسين سطرا، بينما كانت فقط خمسة وعشرين سطرا حين نشرت لأول مرة في مجلة آفاق. ولعل ذلك ينمّ عن حسّ سردي أعاد تمثيل التوالي التفعيلي بصريا وزمنيا، حيث خضع التقطيع الإيقاعي لاستراتيجية "تسريد" النفس الموسيقي في استحضاره لدور البياض في تشكيل انسيابية الخطاب. وهو ما استدعى تفاوتاً في طول السّطور الشعريّة، بعضها لا يتّسع أحيانا لأكثر من وحدة إيقاعيّة. وكل وحدة هي نتفة من تجربة انفعاليّة ووجدانيّة انطلقت شرارتها زمنيا وقت الغروب، ثم اندفعت إلى الأمام مكوّنة مسارا سرديا لتجربة وجدانيّة، تكون بدايتها لحظة التوتر، وذروتها لحظة اشتداد ونهايتها لحظة انطفائه.

فزمنيا، تحدد الأنا بدقة لحظة بداية تجربتها:

1. أحمد المجاطي: الفروسية، دار النشر المدارس، ط2، الدار البيضاء، 2001.

2. صبحي حديدي، "ما الحدأة؟" ضمن ديوان الفروسية، لأحمد المجاطي، المرجع نفسه / ص.123.

تلبسني الأشياء

حين يرحل النهار

ثم تأتي لحظة انخطافها: لحظة الفجر،

لم تبق إلا ساعة

ويقبل النهار،

وأخيرا تحل لحظة نهاية كل شيء.

في اللحظة الأخيرة

إذ تلاشى اللَّيْلُ

في سَلْعَتِهِ الضَّرِيرَةَ

يرفُضُ أن يغسلني الفجرُ

وأن تَشْرِبني الغَمَامَةَ.

تظهر ترابعية هذه المحطات أن كل لحظة تصب في اللحظة التي تعقبها، فتكون حالة الشاعر الأخيرة حصيلة اللحظتين السابقتين، مما يرسم خطأ زمنيا كرونولوجيا أشبه بقصة قصيرة. غير أن هذا العنصر "القصصي" الظاهر لا يخفي غنائية السرد، بقدر ما هو إبراز لكرونولوجية خادعة يعمل النفس الشعري الحاد على إعلاء رنينها. ومن ثم، ليس الغرض من تراتب لحظات القصيدة سرد أحداث متتالية، كما في القصة القصيرة، إنما بسط تجربة وجدانية مكثفة في الزمن والمكان، وحيث إن دينامية الأفعال الآتية من التصريف الزمني الحاضر لا تضارع حركة خارجية فقط، بل تضارع أيضا توالي حالات كاشفة للحال والمأل، من لحظة تصاعد التوتر وتفاقمه إلى لحظة الإحساس: تلبسني. أسكن. أحي. أبحر. أصالح. أخرج. أراقب. تسعفي. ولا تسعفي. أقول. شربت. أغمس. أقيم. أقول. يغسلني. أبقى... ومن ثم فالنفس السردية الذي يخترق الخطاب الشعري هو حصيلة وضع التجربة في مسار الزمن الفيزيقي (من رحيل النهار حتى الفجر). والحال أن البنية الإيقاعية تكثف هذا الشعور بسردية التجربة التي سعى الشاعر إلى نقلها إلى المتلقي مما جعل الركود الداخلي يتحول في الخطاب الشعري إلى فوران لغوي عملت تفعيلات بحر الرجز بزحافاتهما وعللها وتناوب حروف الروي على تعضيد حركية سرديتها.

بناء على ذلك، فبالرغم مما قد يشي بنهاية القصيدة/ بعبارتها الأخيرة "ملقى على ظهر الثرى/ ملقى بلا قبر ولا قيامة" .. من معاني الانهيار والموت الاستعاري.. فلنا أن نستثمر سياق هذه التجربة ذاته، وارتباطها بكؤوس المدام، لنستخلص أنها تجربة نقل لداعيات انشاء وجودي متوتر.. لا تروم سرديته نقل حدث ثم وانتهى، بقدر ما هي نقل لحالة وجدانية تلبست الشاعر وأشعرته بمرارة الانهيار.

### 3.6. سردية قصيدة النثر:

ليس من مرامي هذه الدراسة استعادة نقاش نظري قديم حول قصيدة النثر، من حيث أجناسيتها الشعريّة بشكل خاص، بل يهتّمنا التحقق من كون أوضاع الأنماط الشعرية في استبطان الايقاع السردى. ولهذا نكتفي بتعريفين لقصيدة النثر، يظهر خصوصيّتها البنائية دون أن يمنع ذلك من النظر في سرديتها بعيدا عن النقاش الأجناسي الذي لا يزال محتدا حولها.

في التعريف الأول نعود إلى سوزان برنار التي أصّلت للمفهوم في النظرية الشعرية الغربية، فحسبت قصيدة النثر: "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور (إنها) بناء حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إحياءاته لا نهائية"<sup>(1)</sup>.

وفي التعريف الثاني، نحيل إلى تمثّل الدارسين العرب لهذا الضرب الشعري، وكيف حدث تكييفه أجناسياً مع شعر التفعيلة. وفي هذا الصدد يقول عبد القادر الغزالي: "إن قصيدة النثر.. خلاصة شعرية لمحاولات التجريب والتجديد الشعري العربي والعالمي، تكتسب مشروعيتها النظرية والإبداعية من نقض ثنائية شعر. نثر بإشكالياتها وتفريعاتها"<sup>(2)</sup>.

وعليه، يكون هذا الشّكل (المتمرّد) شكلاً شعريّاً يمزج بين مواصفات الشّعر ومواصفات النثر خاصة النثر السردى منه. لتتأسس صيغة شعريّة جديدة تتركّ التّصنيفات التقليديّة التي تبحث عن خصوصيات بنائية وجمالية تميز النوع الأدبي. وقد استثمر بعض الدارسين المزج بين هذه الخصائص النوعية، فطفقوا يتحدثون في مقارباتهم الشعريّة عن الرؤية السردية والزمن، والصيغ الخطابية، وغيرها من مفاهيم علم السرد، ونظروا إلى قصيدة النثر كما لو كانت قصّة قصيرة. لكن انشغالنا بذلك لا يقتصر على كشف سرديّة قصيدة النثر، فهذا

1. سوزان برنار - قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغماس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993، ص. 16.

2. عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، الاسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة ترفة، بركان، 2007، ص. 68.

أضحى بديهيًا، بل هو الكشف عن طبيعة هذه السردية وموضوعها، وكذا طرائقها التي تختلف عن طرائق السرد القصصي. وللاقترب أكثر من هذه السردية نقترح التوقف عند قصيدة "جنازة نسر"<sup>(1)</sup> لمحمد الماغوط في ديوانه: حزن في ضوء القمر.

تستمدّ هذه القصيدة طابعها النثري/ السردية من تحللها من الإيقاع التفعيلي بصفته سمة من سمات الشعر الحديث. وقد عوّضت ذلك ببنية إيقاعية تترك هذه النثرية ذاتها، دون أن تخضع لطابع أجناسي مغاير. وهو ما يظهر من تباين امتدادات السطور، وطرائق انتشارها في فضاء الصفحة، ومن طبيعة التراكيب اللغوية، والنفس الإيقاعي المتمخض عن ذلك. وهي كلها عناصر شعرية توهم باستعمالها تراكيب سلسلة ومعجما لغويا بسيطاً بنثرية الخطاب، بينما هي تعمل على الحفاظ له بنغمة شعريّة محايدة.

ويبدو لمتتبع مسار تشكّل حالة اغتراب الذات الشاعرة والتباسها عن ذاتها أنه مسار ينطلق من عنوان القصيدة ذاته، وينتهي بإشهار حالة حزن مزمن. لتكون عبارة "جنازة نسر" علامة لغوية مجازية، تنبئ بالإخبار عن وقوع أحداث ضمن متواليات شعرية/سردية يفترض أن تكون إجابة لسؤال: ما قصة هذا النسر الذي نَفَقَ وأقيمت له جنازة؟

تحضر الذات المتكلمة عاملاً فعلياً في رسم الحالات والتحوّلات داخل القصيدة، فكل شيء يصدر عنها ويؤول إليها. أما المتواليات الشعريّة/ السردية فتأتي لتبني معالم هذه الحركة الشعورية التي تعتمل في دواخلها، ممهورة في الظنون، والهواجس، والرؤى، والأحلام، والقلق على المآل الحزين.

هكذا يبدأ هذا المسار السردية عن شيء تراه الذات الشاعرة/ المتلفظة/ الساردة في الأفق، قادما من الوطن نحوها، ربما هو سحابة أو طفلة، أو عيون، أو نيران..).

أظنّها من الوطن

أظنّها من دمشق

هذه الطفلةُ المقرونةُ الحواجب

هذه العيونُ الأكثرُ صفاءً

1. محمد الماغوط، "جنازة نسر"، ضمن ديوان حزن في ضوء القمر، الأعمال الكاملة، دار المدى، للثقافة والنشر، دمشق، 1998، ص. 16.

### من نيران زرقاء بين السفن

لنعتبر ذلك صورة نووية تجريدية تجلّت في الأفق، وشكلت الحدث المنطلق في القصيدة، ثم نتبع توالي الانزياحات التي تعيد صياغة هذه الصورة، وما يرتبط بذلك من صور ومشاهد أخرى استعارية شكلت مادّة حكاية تحكّمها شروط القول الشعري. ليظهر أن فعلا حدث في البدء أشبه بانقشاع رؤيوي، إلا أن الشاعر/ الذات المتلفظة لا تعقبه بفعل آخر تربطه به علاقة منطقيّة تسعى إلى تثبيت بنية حكاية كما هو الأمر في بناء القصّة.

إنما هو صوغ لشحنة وجدانية أو عاطفية قدحت زناد البوح في اتجاه صوغ حالات أخرى تشي بوجود بنية حديثة في القصيدة. فما يمكن حسبه عملية تحريك قصصي، ليس إلا إعادة قول إحساس فادح بالمرارة، متعددة الأوجه والصفات. ولذلك، فالمتواليات الشعرية لا تنقل القارئ من فعل إلى آخر بمعناه السردي، بل تنتقل به من حالة وجدانية إلى أخرى. وعلى هذا الهدي، يمكن فهم الأفعال الذي تشي بوجود الحدث/ مثل: ضمّني، يشعل، تقف، ألمس، بصفها كشفا لمواقف تتشرها الجمل الإسمية المهيمنة على النص، فتكثف الحالات الوجدانية أكثر مما ترغب في استعادة فعل تم وانقضى. ومن ثم، لم يكن غرض هذه السلسلة من الحالات المترتبة زمنيا هو تحريك قصة أو تحريكها إلى الانعقاد أو الحل، فهذا من خصائص القص والحكاية، بقدر ما تبدو وصفا لميلاد تجربة نفسية، طبيعتها التوتر والقلق، فتكون الأفعال في ذلك نقلا للتوتر الذي يعتري الذات، كيف تشكل من حنين للوطن، ثم كبر وصار هواجس، ثم خبا الأمل والرجاء وسيطرت المرارة.

إن سردية القصيدة مسار سردي لأمل لاح في الأفق ثم تراجع، مسار شيء يشرع في تبديد الحزن لكنه يخبو، ولهذا فجنّازة نسر، هي استعارة لصعوبة الحلم والتحليق عاليا كالسحب وكالنجم في سياق يقتل كل شيء ينمو أو يبادر إلى الحياة.

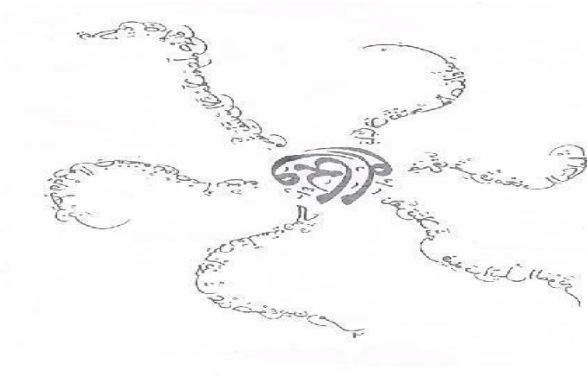
#### 4.6. حول السردية البصرية في الشعر الحديث:

أورد محمد الصفرائي في كتابه التشكيل البصري في الشعر الحديث العديد من الأشكال الهندسية التي وظفها الشعراء في تشكيل الأبعاد البصرية لقصائدهم. وأعزى تشكل هذا المنحى وتبلوره إلى نزوع تجديدي يرغب في قول المعنى بطرائق لم تكن معهودة في الشعر الحديث. وأعزى ذلك إلى كون "المزج بين الفنون والأشكال التعبيرية وسيلة تمنح الشعر طاقة جديدة وقدرة على إنتاج الدلالة تُجاوز قدرة الكلمة وتستجيب لمتطلبات حضارة الصورة"<sup>(1)</sup>.

1. محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص. 6.

وضمن هذا الاتجاه التجريبي، تحضر قصيدة محمد بنيس "الدم"<sup>(1)</sup> من النماذج الشعرية التي بسطت مادتها الشعرية في سردية بصرية مختلفة عن سردية التوالي المقطعي، حيث جاء شكل صياغتها شكلا دائريا، يقترح للولوج إليه مداخل قراءة متعددة، مما يفرض مقارنة جديدة لسرديته المفترضة مغايرة لتناول السرديات الأفقية والمقطعية.

وتتضمن الشكل الطباعي الأصلي لقصيدة "الدم" كالآتي:



أما إذا فككنا هذا الشكل الهندسي إلى سطور أفقية فتصبح القصيدة كالآتي:

والدم: وحش يفترس الأحلام على صخرة أرض تبيكي.

والدم: فرس أخضر من منخفض الوديان يطير بنا

والدم: كفن يتسلق عينا تبحث عن ضوء من رمال

والدم: نهر تتلاشى فيه تراتيل الموتى

والدم: خرق تحرق معنى الكلمات

والدم: باب لا تفتحه أصداء نحيب.

وخلافا للقوائد السالفة، لا يمكن الاقتراب من قصيدة "الدم" دون التّحديق في تعرجاتها، فهي ليست سطورا شعريّة يختلف حجم امتدادها على الصفحة (التسليم بالخط الأسود على صفحة بيضاء) أو حتى أشكال هندسيّة يمكن تصورها: مربّعات، ومستطيلات، ودوائر، ومعينات مثلا، إنما هي "رسم كاليغرافي" يفترض قراءة بصرية

1. محمد بنيس، الأعمال الكاملة / مج 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002، ص. 291.

(سيمولوجية) تهتم بصيغة التثبيت على السطح، وامتدادات السطور، وشكل تعالق الحروف، وحجم تكتلها أو امتدادها.

إن سردية هذا النص الشعري تنشأ بحركة العيون وهي تتابع تواليًا خطوطًا متعرجة تتمطط إلى الأعلى أو إلى الأسفل حسب زاوية النظر.. وهو شكل بصري يفترض من المتلقي "تدوير" الصفحة (حامل المتن) يمينًا وشمالًا، ثم تقريبها وإبعادها لإيجاد المسافة الجمالية الملائمة للتحديق في الخطوط والتدقيق فيها. ولعلّ هذا الشكل البصري الشعري أقرب إلى رسم تشكيلي كالغرافي معطى في كليته، يستمد جماليته من أسلوب تحقق مادته أكثر مما يستقيها من مضامينها.

ولذلك، لا تُجدي محاولة تحديد خطّي أو أفقي لمسار السرد في قصيدة "الدم"، فكل فروع الشكل، (السطور الشعرية)، تصلح أن تكون بداية ونهاية له في آن واحد. ومن ثم فهذه السردية التي يشترك في تشكيلها الحامل والصورة والمادة الشعرية لا تتأسس من عناصر تقليدية، مثل توالي الصور، والمشاهد، والأحاسيس، بقدر ما هي تمثيل لحركة متواترة في قلب الصيرورة الزمنية الفيزيائية، أي أن زمن القراءة يقذف بك فيزيائيا إلى الأمام، لكن ضمن دائرية تعيدك إلى زمن الانطلاق. ومن هنا تكون سرديته مبنية على ما يشبه متاهة رولان بارط، حيث «النص مجرة دوال، وليس بنية من المدلولات فهو لا بداية له، إنه عكوس، قابل للانقلاب. يمكن الولوج إليه من شتى المداخل، دون الإدعاء على وجه اليقين أن هذا المدخل أو ذلك هو الرئيس»<sup>(1)</sup>.

إن تلك الدائرة الهندسية في قلب الشكل (القلب الحي) تستدير على كلمة "الدم"، فتستعير منه دورانه، بل طريقة انبجاسه، حتى أننا يمكن أن نتصور ذلك اندلاقا للدم على جدار أبيض مشكلا خطوطا متعرشة ذكّن لونها مع مرور الزمن. ولسنا هنا بصدد التأويل الاستعاري والرمزي الغني في هذا الشكل، ولكن يمكن أن نبسط صورا تمرّق أمام النواظر ما أن نحرك الدائرة أن نديرها كأننا بصدد آلة عرض الصور الشفافة (Diapositive).

ومن ثم، فالسردية التي تعتمل في القصيدة تأتي من حركة انصباب المعنى من النواة في تمثّل لانصباب الدم في الشرايين. فتكون كلّ سردية مفترضة في هذا النص الشعري صيرورة محتملة لتشكّل المعاني، تمثل نقطة انطلاقه فعلاً اختيار جمالي عفوي أو قصدي. حيث يمكن أن يكون كل سطر بداية ممكنة في هذا الاتجاه أو ذاك، ولا شك

1. رولان بارت، س / ز، ترجمة: محمد بن الراهه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2016، ص. 37.

أن اختيار اتجاه ما يستتبع ترابجا جديدا لعناصر الدائرة، وما أن نختر سطرًا آخر نقطة انطلاق المسار حتى تنتضد الصور وتنتال وفق انتظام جديد.

واضح أن دائرة "الدم"، هي منبع التفرعات الدلالية، ولذلك تحضر هنا في القصيدة رحما نصيبا، يمتد نسغه داخل شرايين القصيدة، مما يؤسس لطرق جديدة لتبني المعنى ضمن صيرورة متواليات تخييلة / الدم وحش / الدم فرس / الدم كفن / الدم نهر / الدم خرق / الدم باب. على أن السردية المنبثقة من هذه المتواليات الشعرية، ترتبط باختيار مشهد "الدم وحش" نقطة الاندفاع على سطح الدائرة، لكن عند اعتماد ترتيب مغاير، تتكون استبدالات دلالية جديدة، مما يحيل على سردية دائرية تناغم الشكل البصري الدائري للقصيدة مع رؤيتها الدلالية.

#### خاتمة:

لعل هذه اللّحة إلى سردية الشعر الغنائي تحيل على أهمية الاحتراس المنهجي في نقل مفاهيم سردية ارتبطت بتحليل النصوص الحكائية. فإذا كان احتواء النص الشعري الغنائي على مؤشرات زمنية تنتظم مقاطعه، أخرى خطابية تظهر نفسه الحكائي، يغري بالانفتاح على مفاهيم علم السرد في تحليل بنيته السردية، فلا يفترض إغفال خصوصية الشعر الغنائي بصفته تمثالا لغويا واستعاريا ومجازيا لعالم متخيل، مثلما لا يتوجب النظر إلى مرجعيته مثلما النظر إلى الحكاية أو القصة التي تركز كثيرا على معرفة المتلقي للعالم الواقعي / الخارجي.

وبذلك لا يغدو التوسل بالمفهوم السردى مماثلة البنية السردية في الشعر بالبنية القصصية، بقدر ما هو إدراك لاختلاف العناصر المشتركة بين هاتين البنيتين مثل المتكلم / المتلفظ، الزمن، الفضاء، الصيغة الخطابية. ولا شك أن الوعي المنهجي بهذه الفروق النوعية سيفتح المجال لاجتهادات نظرية تستجيب لطموح تحليل الشعر بمفاهيم السرد دون محو الفروق النوعية التي تعد علة وجودهما، وأساس إنتاج جماليتهما.

#### قائمة المصادر والمراجع :

1. أرسطوطاليس، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
2. بارت رولان، س/ز، ترجمة: محمد بن الراهه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2016.
3. بنيس محمد، الأعمال الكاملة، مج 1، دار تيقال لنشر، الدار البيضاء، 2002.

4. بيرنار سوزان، قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغماس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993.
5. تودوروف تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوتي ورجاء بن سلامة، ط2/ دار تبقال، 1990.
6. جاكسون رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
7. الصفرائي محمد، التشكيل البصري في الشعر الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
8. الضبع محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، دار النشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003.
9. الغزالي عبد القادر، قصيدة النثر العربية، الاسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريفية، بركان، 2007.
10. الماغوط محمد، حزن في ضوء القمر، الأعمال الكاملة، دار المدى، للثقافة والنشر، دمشق، 1998.
11. أحمد الجايطي: الفروسية، دار النشر المدارس، ط2، الدار البيضاء، 2001.
12. ريكور بول، من النص إلى الفعل، أبحاث في التأويل، ترجمة محمد بردة، حسان بورقية، منشورا عين للدراسات، القاهرة، 2001.
13. يقطين سعيد، السرديات والتحليل السردية، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012.
14. Arturo Casas «La poésie non lyrique: nonciation et discoursivité poétique dans le nouvel espace public». Traduit par Julie Botteron. Lausanne, octobre 2020  
<https://doi.org/10.26034/la.tdl.2020.997>
15. Brian McHale. « Beginning to Think about Narrative in Poetry ». Narrative 17 ;2009
16. Barthes.R ; analyse structurel des récits ; communications ; n :8 ; 1966.
17. Genette Gerard ; nouveau discours du recit ; seuil ; Paris ; 1983.
18. Gryner Colette ; le temps lyrique ; Potique 178.
19. Hénault . A, Les enjeux de la sémiotique, PUF, 1979.
20. Lejeune . Ph; le pacte autobiographique ; Seuil, collectio poétique ;1975

21. Ricardou Jean ; Problemes du nouveau roman ; seuil ; Paris ;1967.
22. Rodriguez Antonio ; « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine » ;  
Etudes littéraires:Volume 39, numéro 1, automne :2007
23. Document généré le 11 oct. 2024 .
24. Stella René. La critique narrativisée de la poésie dans le Purgatoire ; revue Arzanà ; 2001.

## تحليل الخطاب الروائي: رواية الغريب لألبير كامى نموذجاً

Narrative Discourse Analysis: Albert Camus' The Stranger as a Model

د. أحمد بوقجيج (جامعة عبد الملك السعدي- تطوان- المغرب)

Ahmed Boukjjij/Abdelmalek Essaâdi University-Tetouan- Morocco

### مستخلص:

يتوقف البحث على دلالات الخطاب وتحليل الخطاب والخطاب الروائي وما يضمه من توجهات ونزوعات، من خلال نموذج الرواية الفلسفية ممثلة في رواية الغريب لألبير كامى، عبر شخصيته الرئيسية التي أبانت ليس عن حس أدبي وجمالي فحسب، ولكن أيضاً عن النزعة العبثية التي عرف بها الفيلسوف الفرنسي، حيث جعل العمل الروائي سبيلاً للتعبير عن توجهه الفلسفي الذي قد لا تفلح الكتابة الفلسفية الصارمة في التعبير عنه كما هو الحال مع النص الروائي.

الكلمات المفتاحية: تحليل الخطاب، الخطاب الروائي، الرواية الفلسفية، رواية الغريب.

### Abstract:

The research centers on the semantics of discourse, the analysis of discourse in general, and narrative discourse in particular, along with their implicit orientations and tendencies, through the model of the philosophical novel represented by The Stranger by Albert Camus. This is examined through its main character, who reveals not only a literary and aesthetic sensibility, but also the absurdist tendency for which the French philosopher is known. Camus made the novel a vehicle for expressing his philosophical vision-one that strict, formal philosophical writing might fail to convey as effectively as the narrative text.

**Keywords:** Discourse analysis, narrative discourse, philosophical novel, The Stranger.

## مقدمة:

قبل ولوج رحاب عالم الخطاب الروائي قصد تحليله، ينبغي التوقف عند تحليل الخطاب، وقبل ذلك عند الخطاب ذاته. ثم بعد ذلك رصد أهم مقاربات تحليل الخطاب قبل الانغماس في نموذج روائي وتحليله ضمن إحدى تلك المقاربات. لذلك سينصرف البحث إلى الخطاب لمعرفة طبيعته وبدايته، ثم من خلال إضافته إلى التحليل للوقوف على دلالاته، ووصله بالسرد والرواية كاختيار منهجي يروم دراسة نموذج روائي يمكن تصنيفه ضمن الرواية الفلسفية. والرواية ليست بعيدة عن مفهوم الخطاب؛ فقد شكل السرد، كما أشار إلى ذلك بعض الباحثون، أول أنواع الخطاب الذي خضع للتحليل والدراسة أكثر من غيره<sup>1</sup>.

فما المقصود بالخطاب؟ وتبعاً لذلك: ما مفهوم تحليل الخطاب؟ وما طبيعة الخطاب الروائي ودلالاته؟ وكيف يمكن قراءة الغريب وفق هذا المنحى؟

## 1-الخطاب وتحليل الخطاب:

لا تسمح مساحة هذا البحث لتفصيل القول في دلالات الخطاب وتتبع تجلياته في السياق العربي والغربي. لكن يمكن الإشارة إلى أن الخطاب ومعه تحليل الخطاب قد صار تناولهما مشكلة، بل إحدى الإشكالات المركزية التي تتعدد في دلالاتها الأنظار، وتحتاج إلى جهد تصوري لمقاربتها<sup>2</sup>؛ فزواج الخطاب في النصوص والمناظرات العلمية جعله أحياناً مفهوماً غامضاً، وإن استعمل بمعاني أكثر دقة، لكنها مختلفة إلى حد ما في سياقات مختلفة<sup>3</sup>. ولا يمكن هنا إغفال تعريف ميشيل فوكو الذي انشغل بل وعرف بمركزية هذا المفهوم في فكره وفلسفته؛ فالخطاب بالنسبة إليه هو "مجموعة من الأقوال بوصفها تنتهي إلى التكوين الخطابي ذاته"، حيث "يتكون من عدد محدود من الأقوال، يمكن أن نعين لها مجموعة من شروط الوجود. فالخطاب بهذا المعنى ليس شكلاً مثالياً متعالياً على

1 Anna De Fina and Barbara Johnstone, "Discourse Analysis and Narrative", in Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton, and Deborah Schiffrin (ed.), *The Handbook of Discourse Analysis* (Oxford: Blackwell Publishers, Second edition, 2015), V 1, 152: "Narrative was one of the first discourse genres to be analyzed, and it has continued to be among the most intensively studied".

2 "غدت مشكلة الخطاب وتحليل الخطاب إحدى الإشكالات المركزية التي يدلي فيها كل باحث بوجهة نظره، ويقدم اقتراحاته وإجراءاته للإسهام في بلورة تصور مناسب لمفهوم "مائع" ومتعدد الدلالات"، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 1997)، 20.

3 Marianne Jorgensen and Louise Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method* (London: SAGE Publications, 2002), 1.

الزمن"، بل "هو في كل أجزائه تاريخي"<sup>1</sup>، أي لا يمكن فصله عن التاريخ. وينظر إلى الخطاب كما يرى أحد الباحثين "باعتباره نمطا من الإنتاج الدال، [الذي] يحتل موقعا محددًا في التاريخ، ويشغل علما بذاته"<sup>2</sup>. أما بالنسبة لتحليل الخطاب، فهناك أيضا تعريفات كثيرة<sup>3</sup>، حيث نهت إحدى الباحثات إلى أن هناك صعوبة لإيجاد تعريف مناسب، لأن لفظه "الخطاب" نفسها، تحيل على مجموعة من المناهج والتخصصات؛ فالدراسون للخطاب سيختلفون في المقاربة نظرا لاختلاف خلفياتهم الفكرية؛ فالذي يحلل الخطاب مثلا من وجهة نظر سوسولوجية يختلف عن ذلك الذي ينطلق من خلفية سيكولوجية، مما يعني أن تعدد الخلفيات واختلافها وتنوعها مع تعدد أنواع الخطاب يعني تنوعا واختلافا في التعريف عند مقارنة تحليل الخطاب<sup>4</sup>، لذلك تقترح تعريفا لتحليل الخطاب باعتباره الدراسة الوثيقة للغة واللغة حالة الاستعمال كمظاهر دالة على جوانب المجتمع والحياة الاجتماعية<sup>5</sup>. ولإسناد هذا الرأي خصصت الباحثة الفصل الثالث من كتابها لسوق أمثلة متنوعة من الخطاب تتمحور حول الصحة والمرض؛ وأشكال التحيز والعنصرية التي تجمع بين التاريخ والعلوم السياسية وعلم النفس الاجتماعي، ومشكلة النوع<sup>6</sup>، للتوصل بعد ذلك إلى أهمية تحليل الخطاب بالنسبة للعلوم الاجتماعية. ولتوكيد ذلك عرضت في الفصل الرابع حججا وأدلة لاستعمال تحليل الخطاب في هذه العلوم<sup>7</sup>. ولعل أقرب تعريف يجلي هذا المفهوم أن يقال: "إن تحليل الخطاب هو بالضرورة تحليل للغة في استعمالها"<sup>8</sup>. ويورد مانغونو تعريفات أخرى يرى أن أكثرها اتساعا هو اعتبار تحليل الخطاب تحليلا للغة عند الاستعمال<sup>9</sup>، أو يطلق على "العلاقة بين النص والسياق"<sup>10</sup>. وقد ميز أحمد المتوكل الخطاب عن الجملة لاندراجة في حيز "الإنجاز"، ولاتخاذ موضوعا لدرس

1 Michel Foucault, *Archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, 1969), 153.

2 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992)، 98.

3 Nelson Phillips and Cynthia Hardy, *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction, Qualitative Research Methods V. 50* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2002), 3.

4 Stephanie Taylor, *What is discourse analysis?* (New York: Bloomsbury Academic, 2013), 1.

5 *Ibid.*, 7.

6 *Ibid.*, 29-43.

7 *Ibid.*, 53-66.

8 Gillian Brown and George Yule, *Discourse analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 1: "The analysis discourse is, necessarily, the analysis of language in use".

9 Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours* (Paris : Éditions du Seuil, 1996), 11.

10 Dominique Maingueneau, "Analyse du discours", in Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (ed.), *Dictionnaire d'analyse du discours* (Paris ; Editions du Seuil, 2002), 42: " On rapporte plutôt l'analyse du discours à la relation entre texte et contexte".

لساني منفصل سمي "لسانيات الخطاب" أو "تحليل الخطاب" في مقابل لسانيات الجملة<sup>1</sup>، بينما يعتبر محمد خطابي كل مقارنة تتخذ وحدة لغوية أكبر من الجملة كموضوع للوصف تحليلًا للخطاب<sup>2</sup>. لا بد من الإشارة إلى أن "تحليل الخطاب" موضوع حديث نسبيًا<sup>3</sup>. وقد ورد أول مرة عند زليغ هاريس Zellig Harris (1909-1992) في مقالة نشرت سنة 1952<sup>4</sup>. وهذا ما جعل بعض الباحثين يجعل هاريس هو أول من أبدع تعبير "تحليل الخطاب"<sup>5</sup>. لكن هناك من يرى أن بيسونس Eric Buysens (1910-2000) هو أول من طرح مسألة الخطاب في الدراسات الألسنية سنة 1943<sup>6</sup>. مع أن هناك من يشير إلى أن ثمة دراسات سابقة على أعمال هاريس، لكنها "كانت متناثرة ومحدودة بشكل لا يسمح بمتابعتها بدقة"<sup>7</sup>. ومهما يكن فقد "جاء تحليل الخطاب كرد فعل على الشكل التقليدي لللسانيات"<sup>8</sup>.

أما بالنسبة لمقاربة تحليل الخطاب؛ فقد تعددت هذه المقاربات في أوروبا منذ نهاية ستينيات القرن الماضي؛ حيث يمكن التمييز بين ثلاثة اتجاهات نظرية رئيسية في تحليل الخطاب متمثلة في المدرسة الفرنسية مع البنيوية وما بعد البنيوية، ثم الاتجاه الأنجلوسكسوني مع التحليل النقدي، والاتجاه الألماني<sup>9</sup>. لذلك يشير بيشو إلى أن مصطلح تحليل الخطاب طريق آخر في البحث خاص بالفضاء الفكري الأنجلو-أمريكي<sup>10</sup>، لتمييز المدرسة الفرنسية

1 أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية: دراسة في الوظيفة والبنية والنمط (الجزائر- بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010)، 21-22.

2 محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991)، 47.

3 Mangueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, op.cit., 41.

4 Zellig S. Harris, "Discourse Analysis", in Language, No. 1 Vol. 28 (Jan.-Mar., 1952), 1-30.

ترجمت المقالة إلى الفرنسية ونشرت سنة 1969، ينظر:

Zellig S. Harris, "Analyse du discours", traduit par Françoise Dubois-Charlier, in Langages, 4<sup>e</sup> année, n°13 (1969), 8-45.

5 Marie-Anne Paveau et Georges-Elia Sarfati, Les grandes théories de la linguistique : de la grammaire comparée à la pragmatique (Paris: Armand Colin, 2003), 154: "C'est Harris qui invente l'expression analyse du discours".

كتب سعيد يقطين: "يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على زيادة زليغ هاريس باعتباره أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب"، يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 17.

6 André Jacob (sous dir), Encyclopédie Philosophique Universelle : Les Notions Philosophiques, tome 1 (Francfort : Éditions Peter Lang, 1990), 19.

عن الزواوي بغورة، الخطاب: بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 2015)، 70.

7 سعيد حسن بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1997)، 18.

8 Sara Mills, Discourse: The Critical Idiom (New York: Routledge, 1997), 135.

9 Simone Bonnafous et Malika Temmar, Analyse du discours et sciences humaines et sociales (Paris : Editions Ophrys, 2007), 9.

10 Michel Pêcheux, "Sur les contextes épistémologiques de l'analyse de discours", Mots, n°9, (octobre 1984), fin 1, 7.

في تحليل الخطاب عن المدارس الأخرى. ولعل أول من أبدع مصطلح تحليل الخطاب، أي هاريس، قد اختار أن يقوم مشروعه على "التحليل الصوري للنصوص، والتحليل الاجتماعي للإنتاجات اللفظية"<sup>1</sup>. نموذج الخطاب الذي سيقاربه البحث هو الخطاب الروائي، "وموضوع تحليل الخطاب الروائي ليس الرواية ولكن الخطاب. وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية"<sup>2</sup>. ولتحليل الخطاب الروائي، هناك من وقف عند الزمن والصيغة والرؤية السردية<sup>3</sup>. ولعل رواية الغريب لألبير كامو، بخضوعها للتحليل البنيوي من خلال الكشف عن المضمرة والرؤى الثاوية خلف شخصيتها يمكن أن تكون مثالا لذلك.

## 2- الخطاب الروائي والمذهب الفلسفي والإيديولوجي:

لم تعد النصوص الأدبية مجالاً للإمتاع والمؤانسة، وملاذاً للانغماس في خيالات جامحة تسرح بقارئها في عوالم حاملة وفضاءات رحبة، تحررهم من واقعهم الموصول بأفكار ورؤى وأنماط عيش يتعب العقل في ملاحقتها وإرواء غليله منها. بل صارت هذه النصوص الأدبية، مع ما تحمله صفة الأدب من عاطفة وخيال وتعال على التجريد والصياغة المفهومية، مجالاً رحباً لبث الأفكار والرؤى والتصورات، والدعاية لاتجاهات وتيارات فلسفية. ويمكن تبعاً لذلك مجاوزة النظر إلى العمل الأدبي كواحات وارفة الظلال مبتوتة الصلة بما يوجّه الإنسان والعالم، بل صار العمل الأدبي هو الآخر رؤية إلى العالم مزاحماً النص الفلسفي والفكري.

لذلك يذهب بعض الباحثين إلى أن الذين بشروا بعصر الأنوار لم يكونوا هم الفلاسفة فقط بل أيضاً الأدباء. يقول ميلان كونديرا: "إن مؤسس الأزمنة الحديثة ليس ديكارت فقط بل كذلك سرفانتيس"<sup>4</sup>. وإذا كان ديكارت René Descartes معروفاً بكونه أحد مؤسسي الفلسفة الحديثة، فإن ميغل سرفانتيس Miguel de Cervantes هو صاحب العمل الشهير دون كيشوت Don Quichotte de la Manche الذي أسس به لنمط جديد من الحياة تنأى عن البطولات الفارغة للإنسان المهووس بعقلية الفارس البطل إلى إنسان العصر الحديث المعتد بعقله وذاته. ذلك أن المتن السردى مؤهل أكثر من غيره لتوصيل رؤى وأفكار وبناء نظم معرفية وقيمية.

ويكفي استحضار بعض الأعمال الروائية لمعرفة ما تختزنه شخصياتها وفضاءاتها من توجهات ونزوعات تتقصد بناء رؤية إلى الذات وإلى العالم وإلى القيم الواجب تجسيدها بين هذه العناصر. ويمكن الذهاب بعيداً عند الحديث

1 Paveau et Sarfati, Les grandes théories de la linguistique, op.cit., 154.

2 يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 7.

3 نفسه، 76.

4 Milan Kundera, L'art du roman, (Paris, Gallimard, 1986), 14 : "Pour moi, le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantès".

عن أعمال روائية نظرت للحرب أو الهيمنة والاستعمار كما هو الشأن مثلا مع هاريت ستو Harriet Beecher Stowe (1811-1896) في روايتها *Cook's Cabin* العم توم أو حياة المعذنين على الأرض *Uncle Tom's Cabin* التي قال عنها الرئيس الأمريكي آنذاك أبراهام لنكولن Abraham Lincoln (1809-1865) بمبالغة لا تخلو من الحقيقة: "أنت المرأة الصغيرة التي كتبت الكتاب الذي أشعلت به هذه الحرب الكبيرة"<sup>1</sup>.

أما نموذج العمل الأدبي الذي مهّد للهيمنة والاستعمار واستطلاع أحلام الأوربيين في البحث عن الثروة والأرض والعمالة الرخيصة، فيمكن التمثيل له برواية روبنسون كروزو *Robinson Crusoe* لدانيال ديفو Daniel Defoe (1660-1731) الإنجليزي الذي شكل عمله الروائي النموذج الواقعي الحديث الذي لم تكن كتابته عرضاً، وإنما جاء كتنبؤ لعمل استعماري مجسد من خلال أوروبي يحلم أن يجعل لنفسه إقطاعية على جزيرة غير أوروبية<sup>2</sup>. ففي نظر إدوارد سعيد (1935-2003)، لا يمكن تصور عمل دانيال ديفو خلوا من أي نزوع استعماري يتماهى مع مطامع بلاده آنذاك في البحث عن مناطق جديدة في إفريقيا وتلك الواقعة على المحيط الهادي والأطلسي<sup>3</sup>.

ولكن، هل تنحصر وظيفة العمل الروائي في الهيمنة والاستعمار وإشعال الحروب؟ ألا يمكن الحديث عن عمل أدبي يسعى صاحبه من خلاله إلى عرض مذاهب وأفكار؟ ألا يكون العمل الأدبي أبلغ في توصيل تلك الرؤى المجردة في لبوس أكثر إغراء وتشويقاً؟

لقد سبق الحديث عن أهمية المتن الأدبي وخاصة الروائي في عرض الآراء الفلسفية، نظراً لرحابة الأسلوب الأدبي وتحرره من الضبط المنطقي والاستدلالي؛ فحسب راسل Bertrand Russell (1872-1970)، يمكن عن طريق العمل الروائي عرض التأمّلات بشكل أفضل<sup>4</sup>. لذلك وجد فلاسفة يجمعون في الكتابة بين العمل الفلسفي الصارم والعمل الأدبي كسارتر Jean-Paul Sartre (1905-1980) وكامي Albert Camus (1913-1960) وأدباء ضمنوا أعمالهم الأدبية رؤى ونزوعات فلسفية دون أن يتركوا أي عمل فلسفي مباشر كالروائي الروسي دوستوفسكي

1 Joan D. Hedrick, Harriet Beecher Stowe: A Life, (Oxford: University Press, 1995), vii: "So, you're the little woman who wrote the book that started this great war".

2 Edward W. Said, Culture and Imperialism (New York: Vintage Books, 1994), xii: "The prototypical modern realistic novel is Robinson Crusoe, and certainly not accidentally (...) creates a fiefdom for himself on a distant, non-European island".

3 Ibid., 64: "the colonial territories are realms of possibility, and they have always been associated with the realistic novel. Robinson Crusoe is virtually unthinkable without the colonizing mission that permits him to create a new world of his own in the distant reaches of the African, Pacific, and Atlantic wilderness".

4 Bertrand Russell, Wisdom of the West (Macdonald, 1959), 304: "The literary medium of the novel provides the perfect vehicle for reflections on the human predicament".

Fiodor Dostoïevski (1812-1881) إلى حد اعتبار بعض الباحثين مثل هذه الأعمال الأدبية "فلسفة دون فلاسفة"<sup>1</sup>. وقد تأثر بروايات هذا الأديب الروسي فلاسفة ومفكرون مشهورون كنييتشه Friedrich Nietzsche (1844-1900) وفرويد Sigmund Freud (1856-1939) وهايدغر Martin Heidegger (1889-1976) وليفيانس Emmanuel Levinas (1906-1995) وريكور Paul Ricœur (1913-2005)<sup>2</sup>.

ويمكن التمثيل لهذا النزوع الأدبي، نحو بلورة اتجاهات وأفكار ورؤى، بكتابات ألبير كامى الأدبية، خاصة روايته الشهيرة الغريب.

### 3-رواية "الغريب" لألبير كامى:

حظيت رواية الغريب لألبير كامى (1913-1960) بما لم تحظ به أعماله أخرى؛ حيث شكل هذا العمل ظاهرة أدبية جديدة بالدراسة إلى درجة اعتباره "العمل الأفضل في جيله"، و"أحد الأساطير الكبرى في ذلك القرن"<sup>3</sup>، مما دفع البعض إلى الحديث عن العصر الكامى (نسبة إلى ألبير كامى)<sup>4</sup>. فكيف كان وقع هذه الرواية لدى النخب الفكرية؟ وما هي القضايا التي تضررها؟ وأي الرسائل تريد إيصالها للقارئ وللمجتمع الثقافي عموماً؟ وهل تبقى الغريب مجرد رواية عابرة تقرأ وتطوى لتنسى بعد ذلك؟

لم يكن تلقي رواية الغريب واحداً، بل كان متنوعاً ومختلفاً؛ بين منوه بهذا العمل ورافعه إلى مستوى الأسطورة، والظاهرة الأدبية الفريدة كما مرّ؛ وبين من اعتبره عملاً مسكوناً بهاجس استعماري متخفّ وراء الكلمات، وبمن رآه صورة معبرة عن نظرة ألبير كامى للإنسان وللوجود وللعالم. وبما أن النقد الثقافي يسعى إلى كشف ما وراء النص من أنساق مضمرة واتجاهات إيديولوجية، فستكون رواية الغريب مجالاً رحباً لكل ذلك. بل صارت قراءة الغريب عند البعض أشبه بالطقوس التي تبدأ منذ التنشئة حتى مرحلة البلوغ لتساعد على اكتشاف الأسئلة الوجودية الكبرى<sup>5</sup>.

1 Pierre Macherey, À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire, (Paris : PUF, 1990), 98.

2 Michel Eltchaninoff, Dostoïevski : roman et philosophie, (Paris : PUF, 1998), 11-12.

3 Cf. Brian T. Fitch, L'Étranger d'Albert Camus : un texte, ses lecteurs, leurs lectures, étude méthodologique (Paris : Librairie Larousse, 1972), 11.

4 Cf. Anne Durand, Le cas Albert Camus : l'époque camusienne (Paris : Fischbacher, 1961).

5 Alice Kaplan, Looking for The Stranger: Albert Camus and the Life of a Literary Classic (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016), 1.

#### 4- شكل الرواية و أقسامها:

تتكون رواية الغريب من 172 صفحة من الحجم المتوسط، مقسمة إلى قسمين. في القسم الأول ستة فصول، وفي الثاني خمسة. صدرت في طبعها الأولى سنة 1942 بمنشورات غاليمار الفرنسية<sup>1</sup>، وتابعت الطبعات بعد ذلك في نفس الدار وأحيانا بصفحات أكثر<sup>2</sup>، وبدور نشر فرنسية أخرى. كما ترجمت الرواية إلى لغات مختلفة منها العربية التي ظهرت في زمن متأخر<sup>3</sup>، والإنجليزية التي ظهرت أول ترجمة في حينها<sup>4</sup>، والإسبانية التي ظهرت بعد عشر سنوات<sup>5</sup> وغيرها من اللغات.

#### 5- مستخلص الرواية:

تدور أحداث الرواية على أرض الجزائر، بطلها مورسو الذي يأتيه خبر موت أمه بدار للعجزة، فيسافر لحضور جنازتها. وعند عودته يقضي بقية يومه على الشاطئ، ثم يرافق فتاة شابة إلى السينما. وعلى شاطئ الجزائر العاصمة يردي عربيا بمسدسه. ليحاكم في آخر الرواية بالإعدام. تبدأ الرواية بالموت وتنتهي بالموت، وبين البداية والنهاية تدور أحداث الرواية حول شخصيتها الرئيسية مورسو بصيغة المتكلم.

#### 6- دلالة الرواية على فلسفة العبث:

لم يكن ألبير كامى مجرد روائي أو أديب يريد إمتاع القارئ وتوسيع خياله، بل كان صاحب مذهب فلسفي. وقد ارتبط اتجاهه الفكري بوجودية سارتر الذي جمعته به صداقة عمرت عشر سنوات<sup>6</sup>، وبمذهبه الذي التصق به، وهو المذهب العبثي على اختلاف في الترجمة، حيث ترجم أحد الباحثين كلمة "absurde" "المحال"<sup>7</sup>، كما ترجمها عبد

1 Albert Camus, L'étranger (Paris : Gallimard, 1942).

2 أعادت منشورات غاليمار طبعها مرات، مع اختلاف في عدد الصفحات، وسيتم البحث على طبعة 1957. كما طبعها منشورات فوليو سنة 1972 ومنشورات أخرى.

3 أقدم ترجمة عربية تعود إلى سنة 1980 لسهييل أيوب دون تحديد دار النشر أو مكانها، ثم ترجمة عايدة مطرجي إدريس سنة 1990 نشرتها دار الآداب ببيروت، وترجمة محمد آيت حنا سنة 2014 نشرتها منشورات الجمل ببيروت أيضا.

4 Albert Camus, The Stranger, Tran. by Stuart Gilbert (New York: Vintage Books, 1946).

5 أقدم ترجمة إسبانية تعود إلى سنة 1958 ليعاد نشرها لنفس المترجم إلى سنة 1991 التي تغير فيها المترجم: El Extranjero, Trad. de Bonifacio del Carri (Madrid : Cid, 1958) ; El Extranjero, Trad. de Valentín Arias (Vilaboa, Pontevedra : Edicions do Cumio, 1991).

6 Ronald Aronson, Camus and Sartre: The Story of a Friendship and the Quarrel that Ended It (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004), 2.

7 عبد الغفار مكاوي، ألبير كامى: محاولة لدراسة فكره الفلسفي (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1964)، 19.

الرحمن بدوي "اللامعقول"<sup>1</sup>، الذي ربط ميته بحادث سيارة. كتب بدوي: "كان مصرع ألبير كامى خير مصداق لمذهبه في الوجود! مات ميتة "لا معقولة" ذلك الذي رأى أن كل ما في الوجود "لامعقول" وإن لم ينقطع "رجاؤه في الإنسان". مات ميتة "استسلام" ذلك الذي نادى دائما "بالتنمرد" و"الثورة" و"المقاومة"<sup>2</sup>. وقد ارتبط تبعا لذلك اسم كامى بالعبث والتنمرد<sup>3</sup> والثورة واللامعقول<sup>4</sup>.

الغريب أول روايات ألبير كامى، وهي رواية قصيرة، ولكنها مكثفة لعمقها الفلسفي، بل تعبر عن نزوع كامى الفكري والفلسفي أي عن العبثية والاعتراب؛ فقد عبرت أصدق تعبير عن نزوعه العبثي الذي شكل فلسفته الخاصة حتى كتب عنها ساتر: "إن هذه الرواية نفسها غريبة الغريب. فقد أتت إلينا من الطرف الآخر، من الجانب الآخر من البحر"<sup>5</sup>. لذلك فاختيار الأدب من خلال العمل الروائي لم يكن غايته الأدب ذاته، وإلا لاعتبر كامى ضمن الأدباء والروائيين خاصة لا الفلاسفة. كتب أحد الدارسين لفكره: "يبدو أن كامو كان يطالع كتب الفلاسفة كما يطالع الأدب، أي طلبا للنور الذي قد تلقيه على تفكيره"<sup>6</sup>، إلى درجة التماهي بين فلسفة العبث والعمل الأدبي. وكأن قراءة هذه الرواية تفسير صريح لتلك الفلسفة كما حمل لواءها ألبير كامى<sup>7</sup>. بل إن هناك من اعتبر هذه الرواية مظهرا واضحا لفلسفة العبث كما جسدها الشخصية الرئيسية "مورسو"<sup>8</sup>.

وهناك من فسر لجوء كامى إلى العبث كتفسير للحياة وللعالَم إلى تجربة المرض التي قربته من الموت. وكان مرضه الذي رافقه طوال حياته بمثابة تذكير دائم بأن كل شيء بلا معنى. هذا الوعي بيقين الموت هو ما يميزه عن الناس من حوله الذين يمارسون حياتهم متجاهلين موتهم. أما بالنسبة لكامى، فقد كان الشعور بالعبث هو غاية في حد

1 عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1980)، 200.

2 نفسه، 200.

3 فؤاد زكريا، "الثورة والتنمرد" ضمن آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط.1، 2004)، 421-431.

4 عبد الرحمن بدوي، "ألبير كامى: أديب الثورة واللامعقول"، ضمن دراسات في الفلسفة الوجودية، 200-229، كتب: "مذهب ألبير كامى يقوم على فكرتين سائنتين: اللامعقول والثورة؛ الأول منهما قد عرضهما من الناحية الفلسفية في كتابه أسطورة سيزيف والثانية في مجموعة أبحاث جمعها في كتاب الثائر"، نفسه، 205.

5 "ce roman était lui-même un étranger. Il nous venait de l'autre côté de la ligne, de l'autre côté de la mer.", Jean-Paul Sartre, Situations I: essais critique (Paris : Gallimard, 1947), 92.

6 جرمين بري، ألبير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981)، 212.

7 Cf. Rubén Maldonado Ortega, Absurdo y rebelión : una lectura de la contemporaneidad en la obra de Camus (Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2010), 105.

8 Cf. Oscar Villalvazo Sánchez, "El extranjero de Camus: algo más que el absurdo", Revista de Filosofía y Letras, Año XIX, No 68 (2015), 76.

ذاته ولن يكون تجاوزا بل قبولاً واحتضاناً<sup>1</sup>. ورواية الغريب مع الطاعون توضحان الأفكار الفلسفية التي تم الدفاع عنها في أسطورة سيزيف<sup>2</sup> والرجل المتمرد<sup>3</sup>.

ولعل الكلمة الدالة على شخصية مורسو هي الاغتراب؛ فالنهاية التي وصل إليها مورسو "ليست احتجاجاً على ما عاناه الإنسان بمفرده من اغتراب وضياع، وإنما هي احتجاج على الاضطهاد الذي يعذب الإنسانية قاطبة"<sup>4</sup>. إن اغتراب البطل العبيثي- وإن كان مرتبطاً بأحوال الوجود الإنساني- لا ينفصل عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية والدينية التي يعانها مجتمعه الذي يوظف إيديولوجيته لقمه واستلاب ذاته. إنه- بالرغم من رد فعله المحدد- يعبر عن اغتراب المثقف ورفضه للظروف المتردية التي تنفي وجوده وتناقضه<sup>5</sup>. وكأن الاغتراب تعبير "عن روح سجينه وتعطي دائماً معنى الانقلاب وتصور الوقائع بصورة تشعرك أن مؤلف القصة نفسها يعاني الأسر ويتألم من الحبسة"<sup>6</sup>، وحتى زمن الرواية المعتمد كان دالاً على التقطع وعدم الاكتمال، حيث اختار كامي الماضي التام الذي يعبر عن حدث مكتمل ومُنته، وكأنها "سلسلة آتات"<sup>7</sup>. لذلك بدت الغرابة في علاقة مورسو بمحيطه على كل المستويات؛ فهو "غريب عن المجتمع، لأنه يرفض أن يهادن أعرافه وطقوسه. فهو لا يرى أية صلة بين موت أمه وبين ذهابه لمشاهدة فيلم هزلي بعد ذلك بيومين، ولن يقيم أية صلة بينهما"<sup>8</sup>. إنه "رجل قنع من الحياة بالعيش ولا يسأل أية أسئلة. يقتل إنساناً فيدان: إنه مجرم. ولكن لم؟ المدعي العام، والمحامي، والكاهن، يجيبون على السؤال بالمصطلحات الغريبة التقليدية، بعضها اجتماعي وبعضها ديني. إلا أن هؤلاء الموظفين إنما يمثلون كيانات تجريدية، ولا تعني أجوبتهم شيئاً لمورسو"<sup>9</sup>.

1 Said, Culture and Imperialism, op. cit., 169.

2 الطاعون وأسطورة سيزيف والرجل المتمرد هي على التوالي:

La Peste, Le Mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde, L'Homme révolté.

3 Céline Huyghebaert, "Morale et esthétique chez Camus" in Jean-François Payette et Lawrence Olivier (dir.), Camus : Nouveaux regards sur sa vie et son œuvre (Québec : Presses de l'Université de Québec, 2007), 62.

4 علي العزيمي، "الاغتراب: تجلياته ووظائفه في روايتي "الغريب" لألبير كامي و"اللعن والكلاب" لنجيب محفوظ": الجزء الثاني، قصص، المجلد 36، العدد 143 (2008)، 108.

5 نفسه، 111.

6 عبد الفتاح الديدي، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985)، 147.

7 Sartre, Situations I, op.cit., 108.

8 جرمين بري، ألبير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981)، 130.

9 نفسه، 129.

وبالرغم من انتمائه إلى وطن مستعمر، فإن حنين كامي كان دوماً إلى القوة الاستعمارية فرنسا؛ لذلك ربط إدوارد سعيد عمل كامي بالتجربة الاستعمارية في وصل بين الثقافة والإمبريالية، وهو عنوان كتابه الذي كشف فيه النزوع الإمبريالي في الكثير من الأعمال الروائية المشهورة<sup>1</sup>؛ فكامي بالنسبة إليه لا يعدو أن يكون شخصية إمبريالية لها جذور في الاستعمار المنسي<sup>2</sup>. واختياراته في رواية الغريب تنم عن هذا النزوع حسب إدوارد سعيد؛ فاختيار الجزائر كمسرح لسردياته كما في الغريب ليس اختياراً بريئاً، كما أن اختيار المحاكمة تسويغ لا واع للحكم الفرنسي<sup>3</sup>. بل إن هذه الرواية، وقد كتبت زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر، تبدو "غير معنية بالقضايا الشائكة في المجتمع الجزائري ككل، في تلك الفترة التاريخية، والناجمة عن الوضع الاستعماري"<sup>4</sup>، مما يجعل القارئ يتساءل عن جزائرية ألبير كامي في رواية الغريب، وي طرح سؤالاً غريباً: "هل كان كامي مستعمراً أم مستعمراً؟"<sup>5</sup>.

#### 7- شخصية مورسو:

العنوان الأبرز في شخصية الغريب هو نفسه مورسو، بل هو ألبير كامي ذاته، هو هذا الغياب الكامل للمعنى والحضور الطاغي للعبث بكل ما يعنيه من "تبدد القيم وتغريب المعنى. فالبعد الإنساني غائب أو بالأحرى مفقود في العلاقات بين الشخصية الرئيسية والآخرين، كما يدل على ذلك موقفه إزاء موت أمه، وكذلك تجاه ماري؛ إذ يبدو مورسو عديم المشاعر، خالياً من الأحاسيس النفسانية"<sup>6</sup>. شخصية لا تخضع للعالم بل هي من تخضع له، مورسو يحضر جنازة والدته كغريب<sup>7</sup>، ولا يعرف متى كان ذلك، وكأنه لا يريد أن يعرف، ولا يتفاعل مع الخبر الذي يفترض أنه كان أليماً، مما يعني عبثية الحياة.

مورسو إنسان محاط بالألغاز، لا يعرف اسمه الشخصي، ولا عمره، ولا ماضيه، لا نعرف فقط إلا أنه عامل في مكتب في الجزائر العاصمة. يلتقي بامرأة تسمى ماري، تظهر أنها مغرمة به، دون أن يبادلها نفس الشعور، يطلب منها الزواج. لا يعرف شيئاً، فهو دائماً لا يعرف ما يجري بالضبط. وحتى حين يُسأل: لماذا؟ يجيب بأنه لا يعرف؛ في

1 Oliver Gloag, Albert Camus : A Very Short Introduction (Oxford : University Press, 2020), 38-39.

2 Said, Culture and Imperialism, 172: "He is a very late imperial figure who not only survived the heyday of empire, but survives today as 'universalist' writer with roots in a now forgotten colonialism".

3 Ibid., 174.

4 ليليان غصن سويدان، "قراءات ثلاث لرواية الغريب لكامو"، الآداب، السنة الثامنة والثلاثون، العدد 201 (1990)، 35.

5 David Carroll, Albert Camus the Algerian: colonialism, terrorism, justice (New York: Columbia University Press, 2007), 1.

6 سويدان، "قراءات ثلاث"، 35.

7 Bernard Djoumessi Tongmo, Art littéraire et existence (Paris: Connaissances et Savoirs, 2016), 185.

مطلع الرواية، يتساءل عن زمن وفاة أمه، فلا يدري متى كان ذلك<sup>1</sup>. وحين اقترح عليه فتح التابوت لينظر إلى وجه أمه لآخر مرة، لم يبد قبولا، وحين سئل عن السبب ودون عتاب أجاب: لست أدري<sup>2</sup>. وفي قتله للعربي، سأله القاضي: لماذا أطلقت خمس رصاصات على جثة؟ لماذا أطلقت الرصاصة الأولى وانتظرت قليلا لتطلق بقية الرصاصات الأربع؟ لكنه لا يجيب عن أي سؤال، بل يلزم الصمت<sup>3</sup>. كانت إجابته أكثر إلغازا.

فهو لا يعرف إن كانت لديه أفكار مضبوطة عن بعض المسائل. وقد كان يعتقد صحتها ردحا من الزمن<sup>4</sup>. وفي الأخير يحس كأن شيئا ما قد انفجر في داخله، لكن لا يدري ما هو<sup>5</sup>.

حتى في حديثه عن أمه، هو حديث طفل: يستعمل أمي بدل والدتي<sup>6</sup>. إنها كلمة طفل. مورسو ما زال طفلا، لأنه لم يدخل في اعتباره التقاليد الاجتماعية، هذه التقاليد هي الوساطة بيننا وبين العالم. هي لباس تصرفاتنا. هو لم يفعل لأنه يعتبر ذلك تنكرا وتزويرا، لذلك فهو يتصرف بتلقائية، فهو إنسان تلقائي. هذه التلقائية نجدها في نفسيته. الرواية كتبت بضمير المتكلم. المفروض أن القارئ يغوص في وعي وتفكير مورسو. لكننا لا نعلم عن تفكيره شيئا كما لو لم يكن لديه أفكار. ومع ذلك ليس الأمر صحيحا بإطلاق. فمورسو له أفكار. فمثلا عندما نظر إليه الحاكم بطريقة غريبة استشعر كما لو هو الذي من ألهمه<sup>7</sup>.

إنه غريب، غير قادر على أداء دوره كما هو متعارف عليه. يقول ما يشعر به، لا ما يريده الناس. وهذا في حد ذاته يطرح مشكلا، لأن المجتمع لا يقال فيه كل شيء. المجتمع يقدر أن هناك أشياء لا تقال. هناك علاقات وتفاعل. يعني لا بد أن نتظاهر حتى لا نزعج الآخرين. يعني أن نمر عبر وسائط حتى نعيش بسلام. مورسو يرفض هذه الوسائط. هو لا يرفض، بل هو كذلك. رفضه لا ينبني على خطاب أو فكر، بل هي حالة فيزيولوجية؛ حين وصله خبر وفاة أمه استعد للذهاب لحضور الجنازة دون أي رد فعل عاطفي. مع مديره قال ليست غلطتي. إنه جواب طفل لا يعرف أن في مثل هذه الوضعية لا أحد يمكنه الاعتراض، لكن مورسو كان غريبا عن هذه الوضعيات<sup>8</sup>.

1 Camus, L'étranger, op.cit., 7 : "Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas".

2 Ibid., 12 : "...et il m'a demandé : Pourquoi ? (...) J'ai dit : Je ne sais pas".

3 Ibid., 100.

4 Ibid., 163.

5 Ibid., 175.

6 Ibid., 7 : "maman est morte".

7 Camus, L'étranger, op.cit., 94 : "Il m'a regardé d'une façon bizarre, comme si je lui inspirais un peu de dégoût...".

8 Ibid., 145 : "je n'avais rien à faire avec une société dont je méconnaiss les règles les plus essentielles".

#### خاتمة:

تختزن رواية الغريب جملة من الرؤى نظرا لمنحها الفلسفي؛ لذلك تعددت المقاربات في تحليل خطابها المثقل بالرموز والإيحاءات، والمنهك بالتاريخ والجغرافيا، فكان عليها تبعا لكل ذلك أن تخضع لعمليات تفتيت جزئي أو كلي؛ فيرى فيها البعض إعادة للاستعمار الفرنسي كتكريس لواقع شارف على الأفول، لتلميع صورته وتصويره كحامل مشعل الحضارة والرقى ولو عبر القتل كتعبير عن نهاية الهمجية وصعود الأنوار الباريسية، في إشارة للقتل غير المبرر لذلك الجزائري الذي ينبغي أن ينمحي في التاريخ الذي سيبدأ مع المستعمر في إشارة إلى المحكمة الفرنسية في الرواية.

#### قائمة المصادر والمراجع:

1. بحيري، سعيد حسن. علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1997.
2. بدوي، عبد الرحمن. دراسات في الفلسفة الوجودية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1980.
3. بري، جرمين. ألبير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.
4. بغورة، الزواوي. الخطاب: بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 2015.
5. خطابي، محمد. لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991.
6. الديدي، عبد الفتاح. الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
7. زكريا، فؤاد. آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة. الإسكندرية: دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، ط.1، 2004.
8. فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992.
9. المتوكل، أحمد. الخطاب وخصائص اللغة العربية: دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. الجزائر- بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010.

10. مكاي، عبد الغفار. ألبير كامى: محاولة لدراسة فكره الفلسفي. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1964.
11. يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 1997.
12. سويدان، ليليان غصن. "قراءات ثلاث لرواية الغريب لكامو"، الآداب، السنة الثامنة والثلاثون، العدد 201 (1990).
13. العريزي، علي. "الاغتراب: تجلياته ووظائفه في روايتي "الغريب" لألبير كامى و"اللس والكلاب" لنجيب محفوظ": الجزء الثاني، قصص، المجلد 36، العدد 143 (2008).
14. Aronson, Ronald. Camus and Sartre: The Story of a Friendship and the Quarrel that Ended It. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.
15. Brown, Gillian and George Yule. Discourse analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
16. Camus, Albert. L'étranger. Paris: Gallimard, 1957.
17. Carroll, David. Albert Camus the Algerian: colonialism, terrorism. Justice. New York: Columbia University Press, 2007.
18. Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau (ed.). Dictionnaire d'analyse du discours. Paris ; Editions du Seuil, 2002.
19. De Fina, Anna and Barbara Johnstone. "Discourse Analysis and Narrative", in Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton, and Deborah Schiffrin (ed.), The Handbook of Discourse Analysis. Oxford: Blackwell Publishers, Second edition, 2015.
20. Eltchaninoff, Michel. Dostoïevski : roman et philosophie. Paris: PUF, 1998.
21. Fitch, Brian T. L'Étranger d'Albert Camus : un texte, ses lecteurs, leurs lectures, étude méthodologique. Paris : Librairie Larousse, 1972.
22. Foucault, Michel. Archéologie du savoir. Paris : Gallimard, 1969.
23. Gloag, Oliver. Albert Camus: A Very Short Introduction. Oxford: University Press, 2020.
24. Hedrick, Joan D. Harriet Beecher Stowe: A Life. Oxford: University Press, 1995.

25. Huyghebaert, Céline. "Morale et esthétique chez Camus" in Jean-François Payette et Lawrence Olivier (dir.). Camus : Nouveaux regards sur sa vie et son œuvre, Québec : Presses de l'Université de Québec, 2007.
26. Jacob, André (sous dir). Encyclopédie Philosophique Universelle : Les Notions Philosophiques. tome 1, Francfort : Éditions Peter Lang, 1990.
27. Jørgensen, Marianne and Louise Phillips. Discourse Analysis as Theory and Method. London: SAGE Publications, 2002.
28. Kaplan, Alice. Looking for The Stranger: Albert Camus and the Life of a Literary Classic. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016.
29. Kundera, Milan. L'art du roman. Paris, Gallimard, 1986.
30. Leitch, Vincent B. Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism. New York: Columbia University Press, 1992.
31. Macherey, Pierre. À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire. Paris : PUF, 1990.
32. Maingueneau, Dominique. Les termes clés de l'analyse du discours. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
33. Mills, Sara. Discourse: The Critical Idiom. New York: Routledge, 1997.
34. Ortega, Rubén Maldonado. Absurdo y rebelión : una lectura de la contemporaneidad en la obra de Camus. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2010.
35. Paveau, Marie-Anne et Georges-Elia Sarfati. Les grandes théories de la linguistique : de la grammaire comparée à la pragmatique. Paris : Armand Colin, 2003.
36. Phillips, Nelson and Cynthia Hardy. Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction. Qualitative Research Methods V. 50, Thousand Oaks: Sage Publications, 2002.
37. Russell, Bertrand. Wisdom of the West. Macdonald, 1959.
38. Said, Edward W. Culture and Imperialism. New York: Vintage Books, 1994.

39. Sartre, Jean-Paul. Situations I : essaies critique. Paris: Gallimard, 1947.
40. Taylor, Stephanie. What is discourse analysis? New York: Bloomsbury Academic, 2013.
41. Sánchez, Oscar Villalvazo. "El extranjero de Camus: algo más que el absurdo", Revista de Filosofía y Letras, Año XIX. No 68 (2015).
42. Pêcheux, Michel. "Sur les contextes épistémologiques de l'analyse de discours", Mots, n°9, (octobre 1984).

## النقد الثقافي: دراسة في المفهوم والآليات

### Cultural criticism: A study of the concept and mechanisms

د. صلاح الدين أشريقي (المغرب)

Dr. Salaheddine Acharki /Morocco

#### Abstract:

This study seeks to examine cultural criticism in terms of its concept and mechanisms. We start from a central idea that cultural criticism is an intellectual field established within a knowledge structure that is open to other disciplines, which makes it difficult to reduce it to a single definition. Therefore, we have sought to take into account this openness and diversity by exploring multiple concepts of cultural criticism, in harmony with its characteristics of plurality and inclusiveness.

This diversity makes it challenging for the cultural critic to find procedural tools that assist in cultural analysis. Accordingly, we have clarified some of these mechanisms and how they can be employed in analysis. However, it should be noted that these mechanisms are not comprehensive; rather, they are suggestions that illustrate possible methods for conducting cultural analysis of discourses.

**Keywords:** Cultural criticism, The concept, Mechanisms, Cultural analysis, Historical mechanism.

## مستخلص:

تسعى هذه الدراسة إلى النظر في النقد الثقافي من حيث مفهومه وآلياته؛ حيث تنطلق من فكرة محورية مفادها أن النقد الثقافي حقل معرفي تأسس في بنية معرفية منفتحة على حقول معرفية أخرى، مما يصعب اختزاله في مفهوم أحادي، لذلك تحاول الدراسة أن تراعي هذا الانفتاح والتعدد، فتبحث عن مفاهيم متعددة للنقد الثقافي انسجاماً مع سمته المتمثلة في التعدد والشمولية، وهذه السمة تُصعب على الناقد الثقافي أن يجد آليات إجرائية تساعد في التحليل الثقافي، وعليه فقد تم توضيح بعض الآليات وكيفية توظيفها في التحليل؛ لكن ما يجب التنبيه عليه أن هذه الآليات ليست شاملة، فهي اقتراحات تبين طرائق التحليل الثقافي للخطابات.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، المفهوم، الآليات، التحليل الثقافي، الآلية التاريخية.

## مقدمة:

هناك اهتمام كبير بالنقد الثقافي في النقد العربي المعاصر، ونرى أن من أهم أسباب هذا الاهتمام انفتاح هذا النقد على حقول معرفية متعددة، مما يجعل نظرتة إلى القضايا التي يعالجها، والخطابات التي يحللها نظرة رحبة، على عكس بعض نظريات النقد الأدبي التي كانت تنطلق من نظرة ضيقة تركز على قضية معينة، ويمكن أن نُمثّل بالبنوية التي اهتمت بالنسق الداخلي للنصوص، وبالنسق اللغوي خاصة الذي لم تتجاوزه إلى أنساق أخرى ثقافية، واجتماعية، في حين أن النقد الثقافي يحاول أن يحلل الخطابات تحليلاً يقترب من الشمولية، وما يمنحه هذه الميزة بنيته المعرفية المنفتحة؛ حيث يستثمر مختلف النظريات التي يمكنها أن تمدّه بمفاهيم التحليل وآلياته، وعليه فقد وجد النقاد العرب في النقد الثقافي حلاً لإشكال التحليل الضيق للخطابات.

لكن على الرغم من هذه الإيجابيات، فإن النقد الثقافي يطرح بعض الإشكالات المتمثلة في المفهوم والآليات، فالمتصفح للمؤلفات النقدية العربية التي تناولت هذا النقد سيلاحظ بأن أغلبها وظف المفهوم الذي اقترحه الناقد عبد الله الغدامي؛ أي أنهم ينظرون إلى النقد الثقافي بوصفه نقداً للأنساق الثقافية المضمرة القبيحة، إلا أن النقد الثقافي لا ينحصر في هذا المفهوم فحسب؛ حيث إنه مفهوم متشعب تتعدد معانيه بتعدد المرجعيات المعرفية التي أسسته. ومن الإشكالات الأخرى أيضاً صعوبة إيجاد آليات واضحة ومحددة يمكن الاشتغال بها للقيام بتحليل ثقافي لخطاب ما، لذا فإننا سنحاول أن نبين بعض هذه الآليات، وكيف يمكن توظيفها في تحليل الخطابات.

## 1 مفهوم النقد الثقافي:

لقد نشأ النقد الثقافي في مرحلة ما بعد الحداثة، ويشكل هذا المعطى عنصرا موجها؛ حيث إن أهم خاصية تميز النقد الثقافي انفتاحه على حقول معرفية متعددة، إذ يستثمر مختلف النظريات التي يمكنها أن تمدّه بآليات تحليل الخطابات، وبمعنى أدق فإن النقد الثقافي لا يناصر التخصص؛ بل يُبقي نفسه منفتحا على كل الحقول المعرفية الأخرى، وعليه فإنه: "مزيج من المنهجيات والرؤى النظرية المستمدة من التاريخ، والأنثروبولوجيا والجغرافية الثقافية ونظرية السينما وعلم الاجتماع والفلسفة القارية والنظرية الأدبية، وهذا على سبيل المثال فقط لا الحصر".<sup>1</sup>

يُبين لنا هذا النص الخلفية المعرفية المركبة للنقد الثقافي، إذ إنه يفتح على حقول معرفية متعددة تُزوده بآليات الاشتغال، غير أن ما يهمننا في هذه الفقرة هو انفتاح النقد الثقافي على النظرية الأدبية واستفادته منها، مما يؤكد الارتباط الوثيق بين النقد الثقافي ونظريات الأدب، فالنقد الثقافي لا ينفصل عن النقد الأدبي ولم يأت ليُعوّضه كما ذهب إلى ذلك مجموعة من النقاد العرب<sup>2</sup> الذين خاضوا في هذا المفهوم؛ بل بالعكس فالنقاد الثقافيون يمارسون التحليل الأدبي، وهذا ما أكدّه فنسنت ليتش في قوله: "وتمكّن مثقفو نيويورك بفضل ميلهم لربط الأدب بصورة وثيقة مع الثقافة من أن يمارسوا أشكالاً عديدة من البحث تتراوح من السيرة الفكرية إلى تاريخ الأفكار ومن دراسات النوع الأدبي ذات القاعدة العريضة إلى التحليل النفسي بدون أن يتخلوا لا عن الشرح النصي الدقيق ولا النقد التقييمي ولا التحليل الاجتماعي"<sup>3</sup>، وعليه فإن المكون الجمالي الأدبي غير مقصي، لذا يصعب أن نتحدث عن مفهوم النقد الثقافي دون أن نربطه بالنقد الأدبي الذي هو المسؤول الأول عن تحليل جماليات الأدب

1 Castle, Gregory and others, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, wily black well, 2011, P: 1014.

2 ومن أهمهم عبد الله الغدامي في كتابه "النقد الثقافي"، إذ يرى أن النقد الأدبي غير قادر على كشف الخلل الثقافي، مما جعله يعلن عن موت النقد الأدبي وتعويضه بالنقد الثقافي، ص: 8، فهو يفصل بين النقادين (الأدبي والثقافي)، عكس ما ذهب إليه النقاد الثقافيون الغربيون الذين استثمروا نظريات الأدب ولم يتخلوا عنها، وبالإضافة إلى الغدامي نجد مجموعة من النقاد الآخرين الذين تبنا نفس توجه الغدامي، ومن بينهم سمير خليل الذي يرى في كتابه "النقد الثقافي: من النص إلى الخطاب" أن النقد الثقافي يتعد عن الأدوات المنهجية المستعملة في النقد الأدبي، وهي أدوات تبحث في بنية النص وفي ما هو بلاغي/جمالي أما النقد الثقافي فيبحث في الأنساق المضمره للخطاب ويتعامل مع النص الأدبي بوصفه حادثة ثقافية كغيرها من الحوادث الثقافية، ص: 7، وهناك نماذج نقدية عربية كثيرة فصلت بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، مثل أحمد الشرماني في كتابه "دينامية النسق الثقافي"، وهذه النماذج النقدية كلها اتبعت طرح الغدامي في هذا الشأن ولم تنتبه إلى أن مفهوم النقد الثقافي في أصله هو مفهوم متشعب لا تتجلى وظيفته في نقد الأنساق المضمره فحسب، كما أنه يستعير مجموعة من آليات التحليل من النظرية الأدبية، مثل السيميائيات.

3 ليتش، فنسنت، النقد الأدبي الأمريكي: من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة، محمد يحيى، مراجعة وتقديم، ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2000م، ط1، ص: 104.

وهو الذي يمد النقد الثقافي بآليات التحليل الأدبي للخطابات، لذا فإن النقد الثقافي لم يبلغ النقد الأدبي؛ بل سعى إلى تجاوز التحليل الأكاديمي الضيق الذي ساد في نظريات النقد، وهذا ما أشار إليه إدوارد سعيد الذي قسّم ممارسات النقد في الغرب إلى أربعة أقسام:

الأول هو "النقد العملي"، مثل مراجعة الكُتب، والثاني "التاريخ الأدبي الأكاديمي"، والثالث "التقويم والتأويل من زوايا أدبية"، والرابع "النظرية الأدبية"<sup>1</sup>، ويرى سعيد أن هذه الممارسات النقدية الأربع اعتمدت على مبدأ التخصص، مما جعلها تغفل مجموعة من القضايا والإشكاليات في تحليلها للخطابات، وهذا التخصص يؤدي إلى قيام، ما يسميه إدوارد سعيد، "بعبادة الخبرة" التي هي عبارة عن خدمة تُسدى وتُباع للسلطة المركزية في المجتمع<sup>2</sup>، وعليه فقد جاء النقد الثقافي من أجل أن يُلغي التخصص والخبرة وذلك من خلال وضع الخطابات ضمن إشكاليات أوسع ثقافية، سياسية، واجتماعية، لذا يمكن القول إن النقد الثقافي هو طريقة تفكير مختلفة، إذ يرى النقاد الثقافيون أن الخطابات تتفاعل مع الحياة اليومية للمجتمعات وتكشف عن أنساق خفية وعلاقات بين: المركز والهامش، السلطة والمعرفة، الأنا والآخر، وتُشكّل هذه العلاقات مركز اهتمام النقد الثقافي.

يتجلى تجاوز النقد الثقافي للممارسات النقدية السابقة في طريقة نظرته إلى النصوص؛ حيث يرى أن: "النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من الخطابات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التكرار لذلك كله"<sup>3</sup>، والنصوص، من خلال هذا المنظور، ليست بنيات مغلقة كما نجد في بعض نظريات الأدب، مثل "النظرية البنيوية" التي تعاملت مع النص تعاملًا سكونيًا؛ حيث أقصت التاريخ، والثقافة، والمجتمع وركزت على بنيات النص الداخلية، لذلك سعى النقد الثقافي إلى إعادة الحياة للنصوص من خلال مساءلة الظروف المحيطة بالنص، لكن ليس من أجل إثبات استحواذها على بنيات النص الداخلية، وإنما من أجل تحليل ما يُفصح عنه النص وما يُخفيه من معطيات ثقافية، وتاريخية، واجتماعية خاصة، لذلك فإن مهمة الناقد الثقافي تتمثل أساسًا في التنقيب والاكتشاف، ولتحقيق هذه المهمة يعتمد الناقد على مجموعة من الإجراءات المتعددة والمختلفة؛ حيث إن النقد الثقافي ليس محددًا أو ثابتًا مثلما نجد في نظريات تخصصية أخرى، فهو يناهض التخصص ويلجأ إلى انتقاء

1 سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة، عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص: 5.

2 المرجع نفسه، ص: 6.

3 المرجع نفسه، ص: 8.

الآليات التي تكون ملائمة للخطاب الذي يُحلّله الناقد، مما يجعلنا نقول إن النقد الثقافي هو طريقة تفكير وليس منهجا أحاديا مكتفيا بذاته؛ حيث إنه يتنصّل من المنهج الأحادي الذي هو ضد طبيعته المفتحة والمُتكيفة مع مختلف النظريات.

وما يُعطي لهذا النقد مرونته وتكيفه مع مختلف الخطابات هو ما يمكن أن نسميه بالفحص الذاتي لطرائقه وتصوراتها، إذ يواكب دائما تغيرات المجتمع وأنظمة التعبير الثقافي المختلفة، ويسمح له هذا النقد الذاتي بالتجدد والتطور المستمر من حيث أدوات الاشتغال، وربما هذه الخاصية هي التي تجعل من الصعب العثور على طريقة محددة في التحليل الذي يقدمه النقد الثقافي، وهو ما يدفعنا إلى أن نكون حذرين في النظر إلى النقد الثقافي بوصفه "منهجاً"؛ حيث إن المنهج لديه شروطه ومعاييرها ومن أهم هذه المعايير الانسجام، وهذا ما أكدّه محمد الدغمومي في قوله: "ومعنى هذا أن المنهج لا يكون منهجاً وهو يشمل ممارسات مختلفة في المنطلقات والإجراءات والإدل ذلك على تعميم لا جدوى من استخلاص محتواه النظري".<sup>1</sup>

فالمنهج بنية شاملة ومتجانسة وينبني على خلفيات فلسفية ومعرفية محددة، والمتأمل في النقد الثقافي يجد عكس هذا الأمر؛ حيث يغيب الانسجام بين عناصره وبين الخلفيات المعرفية والفلسفية التي أسهمت في تشكّله، لذلك من الصعب أن نقول إنه منهج؛ بل هو ممارسة للتفكير في قضايا متعددة، وهذه الممارسة تستفيد من نظريات مختلفة وتستثمرها في التحليل والتفسير وذلك ضمن ما يسمى بالتكامل المعرفي.

وكما أن للنقد الثقافي مصادر معرفية متعددة في التحليل، فإن له معاني مختلفة أيضاً، بمعنى أنه لا وجود لمفهوم أحادي للنقد الثقافي، وإنما هناك مفاهيم متعددة بحسب الخلفية المعرفية التي ينطلق منها الناقد الثقافي، وبناء على ذلك تتعدد طرائق التعامل مع الخطابات كما تتعدد المواضيع والقضايا، ومن معاني النقد الثقافي أنه نقد للأنساق الثقافية، والاجتماعية، والسياسية المُضمرة، ونقد للهيمنة في مختلف تجلياتها سواء أكانت في خطابات أدبية أم في خطابات سياسية سلطوية، وهو بذلك استراتيجياً مُقاومة ورافضة للهيمنة والمركزية وكاشفة لمقاصدها وأهدافها الخفية، ونجد هذا المفهوم عند نقاد ما بعد الكولونيالية الذين سعوا إلى دراسة ما وراء الخطاب الظاهر، وإدوارد سعيد، على سبيل المثال، قدّم دراسات مهمة جداً في هذا الجانب عندما حلّل الخطاب السردي الروائي الغربي خاصة؛ حيث لم يهتم بجمالياته الأدبية فقط كما كان مألوفاً في الدراسات النقدية التي

1 الدغمومي، محمد، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، المغرب، 1999م، ط1، ص: 136.

انحصرت في التحليل الأدبي الخالص؛ بل تجاوزه من خلال ربط الروايات بسياقاتها الثقافية، والرمزية، والإيديولوجية، بمعنى أنه نَظَرَ إلى السرد الروائي بوصفه:

"علامة دينامية يتم فصل وفق نظام ترميز مزدوج أدبي. ثقافي يعكس رهانات الاستراتيجية السردية، حيث تستحضر سياقات الهوية والمتخيل والتاريخ وتجاذبات المعرفة والقوة من أجل فرض تصور معين للعالم، أو التحيز لتمثيلات على حساب تهميش تمثيلات أخرى"<sup>1</sup>، ونلاحظ أن النقد الثقافي، وفقا مرجعية ما بعد الكولونيالية، يُعد استراتيجية استكشافية تسعى إلى الغوص في البنيات العميقة والكشف عن المسكوت عنه، وتبيان التحيزات الموجودة في الخطابات.

وهذا المعنى لا نجده حاضرا بشكل قوي عند النقاد الثقافيين الذين تبنا المرجعية الماركسية، أمثال تيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر...؛ حيث اهتم هؤلاء بقضايا أخرى ترتبط بخطابات الثقافة الجماهيرية التي هي نتاج للنظام الرأسمالي الاحتكاري، وعليه فقد حللوا أشكالاً مختلفة من الثقافة الجماهيرية وربطوها بالعامل الاقتصادي خاصة، وخلصوا إلى أن النظام الرأسمالي الجديد حوّل الثقافة إلى صناعة وإلى سلع تجارية، مما أسهم في ظهور أشكال ثقافية بسيطة وساذجة همها الوحيد هو الربح الاقتصادي، وهذا الأمر أدى إلى هبوط قيمة الثقافة وحوّلها من ثقافة راقية وهادفة، مثل الشعر، والمسرح، والرواية...، إلى ثقافة سوقية وهابطة، ويتضح لنا بأن مفهوم النقد الثقافي عند بعض النقاد الثقافيين الماركسيين، نقاد مدرسة فرانكفورت خاصة، يسعى إلى محاربة الهيمنة الاقتصادية من خلال تحليل الوسائل الثقافية التي تُرسّخ هذه الهيمنة وتُعززها.

ويمكن أن نتحدث عن مفهوم آخر للنقد الثقافي في مرجعية التاريخانية الجديدة؛ حيث نجد مجموعة من الإشارات عند التاريخانيين الجدد التي يمكن من خلالها أن نُحدد مفهوم النقد الثقافي عندهم، ونأخذ على سبيل المثال ميشيل فوكو الذي أثار تأثيراً فعالاً وكان سبباً أساسياً في ظهور التاريخانية الجديدة انطلاقاً من مفهومه حول الخطاب وعلاقته بالسلطة، والتصوير الجديد الذي جاء به حول التاريخ<sup>2</sup>، وينصب اهتمام عمل ميشيل فوكو حول

1 بوعزة، محمد، سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، المغرب، 2014م، ط1، ص: 37.

2 غرينبلات، ستيفن وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، ترجمة، لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، المغرب، 2018م، ط1، ص: 7.

التاريخ: "الذي يمكن معاينته وفقا للثقافة الحديثة، ولقوى السلطة والمعرفة السائدة، على أنه يشمل الأحداث المؤثرة في أفراد زمن معين، وليس فقط في الطبقات الحاكمة<sup>1</sup>.

لقد قام فوكو بدراسة حفرية لتاريخ الثقافة الغربية باحثا عن الوسائل التي توظفها السلطة لفرض الهيمنة على أفراد المجتمع، ويختلف التحليل الثقافي الذي مارسه فوكو في كونه لا ينطلق من عنصر محدد في الدراسة، فهو تحليل مُرَكَّب ينظر إلى القضايا التي يُعالجها من منظور منفتح على عوامل متعددة، وهذا ما أكده في تبيانه كيفية النظر إلى قضية السلطة وتحليلها، حيث يقول: "فالأمر لا يتعلق بتفعيل السلطة مفهومه كهيمنة وكتحكم في الذات، كمعطى أساسي، وكمبدأ وحيد للتفسير أو للقانون الذي لا مفر منه. بالعكس يلزم أن نعتبرها دائما كعلاقة داخل فضاء متداخل. يلزم أن نُفكر فيها داخل علاقة غير مفصولة عن أشكال المعرفة، كما يلزم التفكير فيها دائما بشكل يجعلنا نراها مرتبطة بمجال لإمكانية، وبالتالي لمعكوسية ممكنة"<sup>2</sup>، ومن هنا يتضح بأن التحليل الثقافي الذي مارسه فوكو تتفاعل فيه مجموعة من العناصر وينفتح على عوامل متعددة.

لقد تبني فوكو تصورا مختلفا للتاريخ لا يفصل بين الماضي والحاضر؛ بل بالعكس يرى أن الحاضر ليس إلا صورة للماضي الذي لم يمض فعلا؛ بل إنه يُوجِّه الحاضر، وهذا ما أوضحه عندما تحدث عن اختفاء مرض الجذام وظهور أشكال أخرى من الحالات المرضية التي حلّت محله ومُورِس علمها نفس القمع والإقصاء الذي مورس على مَرَضَى الجذام، ويقول فوكو: "اختفى الجذام، وتوارى المصاب به أو كاد من الذاكرة، إلا أن بنياته ستستمر. فستشهد الأماكن ذاتها نفس لعبة الإقصاء قرنين أو ثلاثة بعد ذلك. فقد حلّ الفقراء والمشردون والخاضعون للإصلاح والمَرَضَى عقليا محلّ المصاب بالجذام، وسنرى أي نوع من الخلاص سيقود إليه هذا الإقصاء للمُقَصِي وللمَقْصِي. لقد استمرت الأشكال حية بإحالات دلالية جديدة وضمن ثقافة مختلفة، خاصة تلك المتعلقة بالفصل الدقيق الذي يُعد إقصاء اجتماعيا، ولكن يُنظر إليه باعتباره إدماجا روحيا"<sup>3</sup>.

يتبنى فوكو تصورا جديدا للتاريخ؛ حيث يرى بأن أشكال القمع والإقصاء التي تعرّض لها الإنسان الغربي في القرون الماضية لم تزل بشكل تام؛ بل ظلت موجودة في التاريخ الحاضر بأشكال مختلفة، إذ إن لكل حقبة تاريخية أشكالها الخاصة من القمع والإقصاء والعنف التي توظفها السلطة للهيمنة على الأفراد، وقد أثرت هذه الأفكار

1 وشنو، روبرت وآخرون، التحليل الثقافي، ترجمة، فاروق أحمد مصطفى وآخرون، مراجعة وتقديم، أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2009م، ص: 203.

2 فوكو، ميشيل، ما هو النقد؟ تليه نصوص حول ثقافة الذات، ترجمة، محمد أزويتة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2018م، ط 1، ص: 60.

3 فوكو، ميشيل، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م، ط 1، ص: 26.

بشكل قوي في نقاد التاريخانية الجديدة الذين اهتموا كثيرا بقضية السلطة في مختلف أشكالها السياسية، والمعرفية، والخطابية؛ حيث ركزوا على هيمنة هذه السلطة على الماضي وكيف يُعاد إنتاجها في الحاضر بوسائل وطرائق مختلفة<sup>1</sup>، وعليه لم يعد الماضي زمنا مقدسا وحقيقة تاريخية غير قابلة للشك أو النقاش، وقد تعامل التاريخانيون الجدد معه بوصفه سرديات ومرويات يتم استرجاعها ضمن خطاب إيديولوجي مؤسساتي<sup>2</sup>، وعليه فإنه يخضع إلى مجموعة من التعديلات، مثل إضافة بعض الأحداث غير الواقعية وإقحامها داخل تلك المرويات، أو حذف وقائع معينة حقيقية لعدم موافقتها لإيديولوجيا السلطة، لذا فقد تم إعادة النظر في التاريخ بصفة عامة وفي الزمن الماضي بصفة خاصة؛ حيث حلل التاريخانيون الجدد التاريخ الماضي وبحثوا عن مدى موضوعية المعرفة التي يُنتجها، كما ربطوه بالحاضر الذي يُعد امتدادا له، فالنقد الثقافي في مرجعية التاريخانية الجديدة يهتم بدراسة التاريخ دراسة حفرية لا تستسلم للمرويات التي يسردها المؤرخون؛ بل تقوم بفحصها وربطها بسياقاتها المتعددة وبالسلطة خاصة، وكشف دورها في توجيه التاريخ وتمير خطاباتها تهدف إلى الهيمنة على الأفراد وإخضاعهم لقبضتها.

ومن مفاهيم النقد الثقافي أنه دراسة لوسائل الاتصال وللثقافة الجماهيرية؛ حيث يواكب هذه القضايا الجديدة، ويسعى إلى التعامل معها بوصفها خطابات تستلزم البحث عن خصائصها ووظائفها في المجتمع، ونجد هذا المفهوم في المرجعية الأنجلوساكسونية الأمريكية خاصة. وبالمقابل نجد مفهوما آخر مخالف يتجلى في المرجعية الماركسية وفي مدرسة فرانكفورت خاصة؛ حيث يتجه النقد الثقافي في هذه المرجعية إلى نقد وسائل الاتصال المعاصرة والثقافة الجماهيرية، وينظر إليها بوصفها تمارس عنفا رمزيا على المتلقي وتؤسس نمطا سلبيا من الاستهلاك، وقد انتقد مجموعة من أشكال هذه الثقافة الجماهيرية، مثل الموضة، والموسيقى الهابطة التي تجعل أذواق الناس بسيطة وساذجة، إذ تحوّلت الثقافة إلى صناعة تشبه المواد الاستهلاكية الأخرى، وبذلك فإن النقد الثقافي هنا هو نقد لسياسة الرأسمالية والخطابات الجديدة التي أفرزتها، وهو بذلك يختلف بل ويتناقض مع المفهوم الذي نجده عند النقاد الثقافيين الأمريكيين.

يتميز النقد الثقافي بالتنوع والتعدد والاختلاف لذلك من الصعب أن نتحدث عن مفهوم محدد له، وهذا راجع إلى طريقة تشكُّله ونشأته؛ حيث يعسر علينا أن نُصنّف النقد الثقافي ونحدده في مفهوم محدد نظرا لطبيعته التي

1 غرينبلات، ستيفن وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، ص: 9.

2 المرجع نفسه، ص: 8.

تتميز بالحركية الدائمة التي لا تثبت عند نموذج معين، وإنما هي دائمة الصيرورة، ونظرا إلى تعدد الحقول المعرفية التي أنتجته والتي تنتمي إلى تخصصات مختلفة، وكل هذه العوامل تجعل من النقد الثقافي "استراتيجية" مفتوحة على إمكانات تحليلية عديدة وعلى قضايا متشعبة لا تقتصر على مجال الأدب فقط، كما نجد في نظرية الأدب على سبيل المثال؛ حيث إنه لا ينحصر: "حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول الثقافة، في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، بوصفه دورا يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط، بل لأنه يُشكل كذلك النظم والأنساق والقيم والرموز، ويصوغ وعينا بها"<sup>1</sup>، وارتباط النقد الثقافي وانشغاله بالثقافة يجعله دائم التطور والتحوّل، إذ إن طبيعة الثقافة متغيرة لا تستقر على وضع محدد فهي نظام مُعقد تتشابك فيه عناصر عديدة وتؤثر فيه عوامل متعددة، لذا فمن الصعوبة أن يعتمد النقد الثقافي على أفكار ثابتة وعلى منهجية صارمة في دراسة الثقافة والتنقيب في أعماقها، وعليه فإنه يعمل بمبدأ أساس وهو تطوير آليات اشتغاله؛ حيث كلما طوّرت الثقافة من وسائلها ومكوناتها يستثمر آليات اشتغال جديدة وأفكار متطورة تواكب تطور الثقافة وتحوّل أشكالها. إن مفهوم النقد الثقافي الغربي منفتح يتسم بالحركية، لذا لا يمكن أن ننظر إليه إلا بهذه النظرة الشمولية التي تتوافق وأصل نشأته وطبيعته تشكُّله، وعليه فإن أي محاولة لجعل مفهوم النقد الثقافي مفهوما متخصصا تُعد محاولة متعسِّفة واختزالية.

## 2 آليات النقد الثقافي:

نسعى في هذا المحور إلى تبيان بعض الآليات التي يعتمدها النقد الثقافي في تحليل الخطابات؛ حيث هناك صعوبة في إيجاد آليات محددة يمكن الاشتغال بها في إنجاز تحليل ثقافي لخطاب ما، وهذا راجع إلى كيفية نشأة النقد الثقافي، إذ تأسس في بنية معرفية رحبة مما يصعب على الناقد الثقافي أن يعثر على طريقة محددة في التحليل، وعليه فإن الحديث عن الآليات في هذا المحور لن يكون شاملا؛ بل إنه من باب تقريب التحليل الثقافي للمتلقي وتبيان بعض طرائقه فحسب؛ أي إن هذه الآليات ليست شاملة ولا نهائية.

### 1.2 الآلية التفكيكية:

تعد التفكيكية من الآليات التي يعتمدها الناقد الثقافي في تحليل الخطابات، ويجب التنبيه على أن التفكيكية المقصودة هنا تختلف عن تفكيكية جاك دريدا العدمية الانفصالية التي تفصل بين النص وأي عامل خارجي يحيط

1 بعلي، حفناوي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: المنطلقات المرجعية المنهجيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م، ط1، ص: 15.

به، وذلك تماشياً مع مبدأ دريدا وهو أنه لا يوجد شيء خارج النص، في حين أن آلية التفكيك في النقد الثقافي هي آلية اتصالية تربط بين النص وعالمه الخارجي، مثل الثقافة، والتاريخ، والسياسة....، وقد ظهرت هذه الآلية مع نقاد ما بعد الكولونيالية بشكل أساس.

تسعى الآلية التفكيكية إلى ابتكار خطاب نقيص؛ حيث يعتمد الناقد الثقافي إلى تحليل تقنيات الهدم وإعادة البناء التي يُوظفها الروائي في السرد المضاد ما بعد الكولونيالي على سبيل المثال، هذا السرد الذي يُفكك رؤى الثقافة المستعمرة وتمثيلاتهما، ويكشف عن زيف ادعاءاتها ويبتكر تمثيلات بديلة، فالتفكيكية هي آلية تاريخية، وثقافية، واجتماعية، وسياسية...، وتحضر بقوة عند إدوارد سعيد، ففي كتابه "الثقافة والإمبريالية" ربط الخطاب الروائي الغربي بالإمبريالية وبرغبة الدول الغربية بريطانيا، وأمريكا، وفرنسا إلى احتلال دول ما وراء البحار؛ أي الدول غير الغربية، إذ رأى إدوارد سعيد أن الروايات الغربية كانت متورطة في الإمبريالية، لذلك سعى إلى تفكيك هذه الروايات وإعادة بنائها من جديد من خلال المسألة التاريخية، والثقافية، والسياسية لها، وكشف أنساقها المضمر، وفي هذا الصدد يقول سعيد: "إن قدراً كبيراً من بلاغيات النظام العالمي الجديد الذي أعلنته الحكومة الأمريكية بعد نهاية الحرب الباردة. بكل ما فيها من تهنئة للنفس فوّاحة، وانتصارية مكشوفة، وإعلانات جلييلة للمسؤولية.

يمكن أن يكون قد كُتب من قبل هولرويد، شخصية كونراد: نحن الأولون، الرقم واحد؛ من المحتم علينا أن نَقود؛ نحن رمز الحرية والنظام، وما إلى ذلك. وليس ثمة أمريكي واحد يتمتع بالمناعة ضد هذه البنية من المشاعر، ومع ذلك فمن النادر أن يتم تأمل التحذير المبطن الذي تحتويه صور هولرويد وغولد، ذلك أن بلاغيات القوة تُنتج بسهولة بالغة وهماً بالأريحية حين تُستخدم في إطار مشهد إمبريالي"<sup>1</sup>، ويقول إدوارد سعيد أيضاً: "إن كل ما يستطيع كونراد أن يراه هو عالم خاضع كلياً للغرب الأطلسي، عالم لا تُؤدي فيه أية معارضة للغرب إلا إلى تأكيد قوة هذا الغرب الخبيثة الماكرة. وما لا يستطيع كونراد أن يراه هو البديل لهذه الجملة التي لا تُضيف شيئاً. فهو لم يكن قادراً على أن يفهم أن للهند، وإفريقيا، وأمريكا الجنوبية أيضاً حيوات وثقافات لها تكاملتها التي لا تُسيطر عليها سيطرة كاملة الغرينغو (الأمريكيون) الإمبرياليون ومُصلحو العالم، أو على أن يسمح لنفسه بتصديق أن حركات الاستقلال المناهضة للإمبريالية لم تكن كلها فاسدة وعميلة يُمولها السادة المحركون للدمى في لندن وواشنطن."<sup>2</sup>

1 سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة، كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، 2014م، ط4، ص: 62.

2 المرجع نفسه، ص: 63.

لقد فكك إدوارد سعيد أنساق الخطاب الروائي الغربي وكشف عن المركزية الغربية والاستعلاء الثقافي الغربي والرغبة في السيطرة على باقي الدول الأخرى سياسيا، وثقافيا، واقتصاديا، وآلية التفكيك عند سعيد لم تقف عند مرحلة الكشف عن الأنساق المضمره فقط؛ بل أعاد بناء الخطاب الروائي لكونراد، إذ أدرج بعض المعطيات التي تم تغييرها قصدا من قبل كونراد في روايته، مثل امتلاك الهند ودول أمريكا الجنوبية ثقافات خاصة تُعبّر عنها، وبين أن حركات الاستقلال المناهضة للإمبريالية كانت حرة ومستقلة عن المستعمر، وعليه اقترح سعيد خطابا بديلا للخطاب الرسمي الكولونيالي، إلا أن ما يجب الإشارة إليه أن الأمر لا يتعلق بإحلال خطاب محل خطاب آخر، فالخطاب البديل أو النقيض ليس إحلالا لشيء محل شيء آخر، بل: "إن الخطاب النقيض يسعى إلى تفكيك دوال السلطة والقوة الفاعلة داخل النص المُعتمد، كما يسعى إلى تحرير التمثيل Representation من قبضة هذا النص"<sup>1</sup>، ويختلف الخطاب النقيض عن التناص؛ حيث إن التناص لا ينطوي بالضرورة على إعادة الكتابة؛ بل قد يُوظف من أجل تبيان تأثير نص ما على نص آخر، في حين أن الخطاب النقيض: "يعمل بشكل فاعل على زعزعة بنيات القوة التي يقوم عليها النص الأصلي، وليس مجرد الاعتراف بتأثير هذا النص."<sup>2</sup>

إن آلية التفكيك هي محاولة لمقاومة ادعاءات السرد الرسمي الكولونيالي حول التفوق الثقافي وتسيير شؤون الآخرين بدعوى عجزهم عن تدبير أمورهم الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، مثلما نجد في خطاب الاستشراق الذي يُعتبر أسلوبا غربيا لفهم الشرق والشرقيين فهما ذهنيا تخيليا مصطنعا وليس موضوعيا وعلميا كما يدعي بعض المستشرقين، وعليه فإن الناقد الثقافي يقوم بتفكيك الخطاب الأصلي من أجل أن يُعيد تمثيله وأن يكشف عن أنساقه العميقة، مثل نسق الاستحواذ على الشرقيين ثقافيا، واقتصاديا، وسياسيا في خطاب الاستشراق، لذا يمكن القول إن الآلية التفكيكية تسعى إلى إعادة التاريخ والأحداث المغيبة والمهمشة.

كما تسعى أيضا إلى إعادة الاعتبار للثقافات المحلية التي كانت خاضعة للاستعمار، غير أن الناقد الثقافي عندما يفكك نصا كولونياليا لا ينطلق من مفهوم ضيق للثقافة، كما أنه لا يُعبّر عن هويته الأصلية؛ بل إنه يُحاول أن يُقوّض التصور الأحادي الذي ترسخه خطابات المستعمر من أجل التأسيس لتصور جديد للثقافة يكون منفتحا ويستوعب مختلف ثقافات الأمم الأخرى، وهناك مجموعة من الدراسات التي فككت الأنساق الإيديولوجية

1 جيلبرت، هيلين، وتومكينز، جوان، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ترجمة، سامح فكري، مراجعة، سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون، مصر، 2000م، ص: 23.

2 المرجع نفسه، ص: 23.

المضمرة للخطاب الكولونيالي المتعالي والمستحوذ على الآخر، مثل الدراسات التي اهتمت بموضوع العرق، ونذكر هنا الدراسات التي اهتمت بموضوع الزُّنوج خاصة، وفي هذا الصدد ينتقد أشيل مبيمي طريقة التعامل مع العرق، وطريقة تمثيل الإنسان الأسود.<sup>1</sup>

ينتقد أشيل مبيمي العنصرية التي تتسم بها الكتابة عن موضوع العرق وعن الزنجي خاصة، إذ يرى أن الكتابة مارست إقصاء وتهميشا ضد السود منذ العصور القديمة إلى العصر الحديث، وقد أسهم الخطاب الكولونيالي في تشكيل صورة مزيفة وعنصرية، وترسيخ اسم الزنجي الذي يدل على المهمش والغريزي والعاجز عن التفكير، وعليه فإن هدف أشيل مبيمي هو تفكيك هذه الخطابات التي قللت من شأن السود وذلك من أجل أن يطرح خطابا آخر يكون فيه الأسود مثل الأبيض ويؤسس لمفهوم الاختلاف.

تتحقق الآلية التفكيكية بوسائل أهمها إعادة كتابة النص الأصلي الكولونيالي وسد الثغرات التي يتركها هذا النص، وتحضر هذه الطريقة في النص المسرحي خاصة؛ حيث: "إن تقديم صياغة مسرحية staging لنص مسرحي مُعتمد في حالته البكر قد يكون بمثابة خطاب نقیض يؤدي إلى تشكيل مناطق توتر بين النص الأصلي الإنجليزي وعملية تجسيد هذا النص في إطار محلي، وهذا التوتر ينشأ من خلال العرض المسرحي الذي يعمل على مراجعة النص، وإعادة كتابة الشخصيات والسردية والسياق، والجنس الأدبي للنص المعتمد هو بمثابة وسيلة لمساءلة الإرث الثقافي للإمبريالية، وبمثابة تشكيل فرص متجددة للاشتباك مع هذا الإرث من خلال الفنون الأدائية؛ ورغم ذلك فهذه لا تُمَثِّل استراتيجيات إحلال، إذ إنها ليست مجرد محاولة لإحلال التناول النقیض محل النص المعتمد"<sup>2</sup>، ويعتمد كتاب ما بعد الكولونيالية إلى وسيلة أخرى لتفكيك ادعاءات الخطاب الكولونيالي، إذ يوظفون بعض الشخصيات المحلية التي أدت دورا حاسما في الوقوف ضد الاستعمار؛ حيث: "هناك استراتيجية خاصة تتبعها التواريخ التي تقوم بعملية المراجعة (..) في كلٍّ من مستعمرات الاحتلال ومستعمرات المستوطنين ألا وهي استعادة شخصيات ذات طابع معارض وتقويضي وتحويلهم إلى أبطال. وهكذا نجد شخصيات من قبيل قائد تمرد ضد قوات الاستعمار أو شخصية عُرفت تاريخيا بأنها شخصية شريرة يتم إعادة بنائها في المسرح ما بعد الكولونيالي لتلعب دورا بارزا للغاية في عملية الصراع من أجل التحرر من الحكم الإمبريالي."<sup>3</sup>

1 يُنظر، مبيمي، أشيل، نقد العقل الزنجي، ترجمة، طواهرى ميلود، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2018م، ط1، ص: 23.

2 جيلبرت، هيلين وتومكينز، جوان، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ص: 23.

3 المرجع نفسه، ص: 168.

إن الهدف الأساس من ممارسة الآلية التفكيكية، عند النقاد الثقافيين، هو كشف الهيمنة الثقافية ورفض ادعاءات التفوق والتميز الثقافي من أجل ترسيخ مبدأ الاختلاف، وفي هذا الصدد لجأ كُتاب ما بعد الكولونيالية إلى عنصر اللغة باعتباره من العناصر الأساسية لكشف الهيمنة وتفكيكها.

لقد شكلت اللغة وسيلة أساسية وحاسمة في كتابة ما بعد الكولونيالية، إذ بعدما سيطر المركز الغربي على إمكانات اللغة والكتابة من خلال فرضه نموذجاً محدداً للتعبير ولغة معينة للكتابة غير متناقضة مع المقاصد الإيديولوجية الغربية والتي تتجلى في التمرکز الثقافي، والهيمنة الثقافية، والاقتصادية، وكذلك امتلاك الحق في تمثيل الآخرين وتصويرهم، فاللغة التي طرحها المركز الغربي قيّدت الدول المستعمرة وحددت لها قالباً لغوياً لا يمكن الخروج عنه.

إلا أن مرحلة ما بعد الكولونيالية التي تحررت من قيود المستعمر أسست لغة جديدة عن لغة المركز، وإن كانت بعض الدول المُستعمرة أبقت على نفس اللغة الاستعمارية إلا أنها أعادت صياغتها ومنحتها استخدامات جديدة جعلتها تؤسس لغة أصلية تُعبّر عن مشاكلها وهمومها الثقافية، والسياسية، والتاريخية، والاعتماد على اللغة الأصلية ليس معياراً على التعبير عن الهموم والصراعات الداخلية والمحلية، وفي هذا الصدد نجد جابر عصفور يُعطي مثالا بالأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية؛ حيث عارض القائلين بأن هذا الأدب لم يُعبّر عن الهوية العربية وإنما عبّر عن هوية اللغة المكتوب بها (الفرنسية)، فهو يرى أن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية كان أدب مقاومة ضد الاستعمار وأنه كان زاخراً بالهموم والمشاعر المحلية<sup>1</sup>، وعليه فقد أدت اللغة وظيفة أساسية في التحرر من الهيمنة الغربية من جهة، وفي ترسيخ الاختلاف الثقافي من جهة ثانية.

غير أن ما يجب الإشارة إليه أنه ليس كل آلية تفكيكية للثقافة الغربية وللآخر الأجنبي هي آلية تنبني على الاختلاف؛ بل هناك بعض الدراسات التي أنجزها نقاد ومفكرون ينتمون إلى الدول المستعمرة تبنت تصوراً ضيقاً للثقافة الغربية وللآخر الغربي، مثل الدراسة التي أنجزها حسن حنفي في كتابه "مقدمة في علم الاستغراب"؛ حيث أبان عن استعلاء واضح للآخر وإقصاء للآخر، إذ لم يُفكك خطاب الاستعمار الذي يتجلى عنده في الاستشراق والذي ردّ عليه بخطاب الاستغراب؛ حيث يرى أن: "الاستغراب هو الوجه الآخر والمقابل بل والنقيض من الاستشراق"<sup>2</sup>، وقد أعاد حنفي نفس أساليب خطاب الاستشراق في تصوير الآخر واختزاله في صور مشوهة، لذلك رأى جابر

1 عصفور، جابر، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، دار الشروق، مصر، 2010م، ط1، ص: 90.

2 حنفي، حسن، مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، امصر، 1991م، ط1، ص: 29.

عصفور أن الاستغراب عند حنفي هو ثار إيديولوجي وهو الوجه العدواني من الاستشراق<sup>1</sup>، فإذا كانت الثقافة الاستعمارية التي سادت خلال فترة طويلة تحت عنوان وحدة العالم وثقافته، قد تعاملت مع الثقافة الوطنية تعاملًا دونيًا؛ حيث همّشتها واعتبرتها مجرد ديكور أو فلكلور<sup>2</sup>، فإن حسن حنفي قلب هذا الوضع ومجّد الثقافة الوطنية وجعلها أحادية لا تستوعب الآخر الأجنبي؛ بل تدخل معه في صراعات عدائية إيديولوجية، وعليه فإن دراسة حنفي لخطاب المستعمر لم توظف الآلية التفكيكية، لكونها تنطلق من مفهوم ضيق للثقافة وللآخر الغربي، في حين أن النقاد الثقافيين يرفضون هذا الأمر، إذ إن غايتهم من ممارسة التفكيك هي تأسيس تصور منفتح للثقافة ولعلاقة الأنا بالآخر، لذا فإن أهم شرط لممارسة آلية التفكيك أن تتأسس على معيار الاختلاف.

## 2.2 الآلية التاريخية:

تُعد الآلية التاريخية من آليات التحليل في النقد الثقافي، غير أن التاريخ هنا يُنظر إليه نظرة مختلفة عن تلك التي نجدها في التوجّه التاريخي التقليدي، وهو ما يتضح في نظرية التاريخانية الجديدة التي اقترحت مفهومًا جديدًا للتاريخ وآليات مختلفة لتحليله وتفسيره، لكن قبل أن نتحدث عن تصور التاريخانية الجديدة للتاريخ يجب التطرق إلى التصور التقليدي للتاريخ؛ حيث إن: "التاريخ، بالنسبة لمعظم المؤرخين التقليديين، سلسلة أحداث لها علاقة خطية (Linear)، وسببية (Causal): حدث أ يُسبب حدث ب، وحدث ب يُسبب حدث ج، إلخ... فضلًا عن ذلك يعتقدون أننا قادرون بشكل تام، عبر التحليل الموضوعي، على إمطة اللثام عن الوقائع حول الأحداث التاريخية، وبوسع هذه الوقائع أن تكشف أحيانًا روح العصر، أي رؤية العالم التي تحمل الثقافة المحيلة عليها هذه الأحداث."<sup>3</sup> يتضح من خلال هذا النص أن التاريخ هنا يُقدم لنا معرفة موضوعية حول الأحداث التاريخية التي مرّت، وأن دراسة هذه الأحداث دراسة موضوعية تجعلنا نستنبط روح العصر، وبذلك يتبنى المؤرخون التقليديون مفهوم "الحقيقة التاريخية"، إذ إن تلك الأحداث التي مضت هي أحداث حقيقية ويجب اعتبارها كذلك بمعنى لا يمكن الشك في مصداقيتها وموضوعيتها، وعلى النقيض من هذا التصور، يرى التاريخانيون الجدد أن تلك الأحداث التاريخية المستعادة ليست حقيقية فلا وجود للحقيقة التاريخية أصلاً، إذ إن تلك الأحداث هي مجرد "تأويلات"

1 عصفور، جابر، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، ص: 54.

2 منيف، عبد الرحمن، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007م، ط4، ص: 23.

3 غرينبلات، ستيفن وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، ص: 133.

يصعب الوثوق بصحتها أو اعتبارها موضوعية؛ حيث غالبا ما تتدخل ذاتية المؤرخ في سرد الأحداث، ومن هنا فقد تم اعتبار التاريخ مثله مثل النص الأدبي مُتحرك وقابل لأكثر من تفسير.<sup>1</sup>

إن النظر إلى التاريخ بوصفه نصا مثل النص الأدبي هي نقلة نوعية في مفهوم التاريخ، وعليه فإن هذا التحول يستدعي بالضرورة نقلة أخرى تتجلى في آليات دراسة هذا التاريخ، وهذا ما نجده عند التاريخانيين الجدد الذين توجهوا في تحليلاتهم نحو النصية؛ أي اللغة والتمثيل الأدبي بوصفهما ركائز التحليل التاريخي، لذا فقد اتجه دُعاة هذا التيار نحو التاريخ، وسعوا إلى تحليله بوصفه صياغة نصية، ونظروا إلى المواقع التاريخية والثقافية المحددة التي تشغلها النصوص الأدبية.

كما أنهم سعوا إلى استكشاف ما تحتويه تلك المواقع من صراعات وتناقضات واصطدامات بين القوى التاريخية والتيارات السياسية والإيديولوجية<sup>2</sup>، ومن هنا يظهر لنا التحول الذي طرأ على علاقة التاريخ بالخطابات الأدبية؛ حيث رفض هذا التوجه الجديد الفصل بينهما، هذا الفصل الذي أحدثه التيار التاريخي التقليدي الذي رأى بأن التاريخ يُحدد الأدب من الخارج، كما نجد هذا الفصل أيضا عند مجموعة من تيارات النقد الأدبي كما هو الشأن في البنيوية الشكلانية التي ركزت كثيرا على ما يُشكّل أدبية النص، لذلك لم تهتم بما هو خارج عن النص؛ بل إنها نظرت إلى النصوص الأدبية بوصفها مستقلة عن التاريخ، أما في الآلية التاريخية الجديدة فلا وجود لنصوص مستقلة، وإنما: "نصوص يُحددها التاريخ وتُحدده، فيما يُمكن نعتة بتاريخية النصوص ونصية التاريخ."<sup>3</sup>

إن السبب الحقيقي الذي جعل الآلية التاريخية الجديدة ترفض الحقيقة التاريخية وتُنظر إلى التاريخ نظرة نسبية بوصفه نصا كغيره من النصوص ناتج عن التأويل، هو ارتباط تلك الأحداث التي يستعيدنها المؤرخ بالسلطة التي تحتفظ بنوع محدد من الأحداث وتُقصي أحداثا أخرى تُهدد استمراريتها، وبذلك يُصبح التاريخ مُوجها نحو وجهة معينة، لذا فإن المعرفة التي يُنتجها التاريخ حول الوقائع الماضية هي معرفة غير موضوعية ولا تعكس الحقيقة الواقعية، إذ تتدخل ذات المؤرخ في اختلاق بعض الأحداث أو تأويلها تأويلا لا يُطابق حقيقتها في الواقع ويكون منسجما مع أهداف السلطة ومصالحها، وتبعاً لهذه الممارسات يتم الإبقاء على تفسير أحادي للتاريخ ويكون

1 المرجع نفسه، ص: 8.

2 المرجع نفسه، ص: 10.

3 المرجع نفسه، ص: 10.

هذا التفسير "حقيقيا" ويجب اعتباره كذلك، لكن من المنظور التاريخي الجديد: "لا يوجد خطاب بوسعه أن يُفسر بنفسه وبشكل ملائم الديناميات الثقافية المعقدة للسلطة الاجتماعية.

لأن لا وجود لروح مُتراصة (Monolithic) (مفردة، موحدة، كونية) لعصر ما، ولا وجود لتفسير مُجمل (Totalizing) كاف للتاريخ (تفسير يمد بمفتاح مفرد لكل مظاهر ثقافة معطاة). بل هناك تفاعل دينامي وغير ثابت وسط الخطابات: إنها دائما في حالة جريان، تتداخل وتتنافس فيما بينها.<sup>1</sup>

ترفض الآلية التاريخية الجديدة وجود تفسير مطلق وموضوعي للتاريخ؛ حيث ترى بأن هناك دائما تواريخ محذوفة لا يتم الإفصاح عنها كي لا تُشنت تلك الوحدة التي تُنتجها التأويلات المتحيزة للتاريخ من قِبَل المؤرخين والتي ينتج عنها الهيمنة والاستحواذ، وما يؤكد الاهتمام بتاريخ المهمشين قول لويس تايسن:

"إن بوضع السرود التاريخية المحذوفة، سرود الجماعات المهمشة، في الصدارة. مثل النساء، والفقراء، والطبقات العاملة، والسجناء، ونزلاء المصححات العقلية، إلى غير ذلك. فقد فككت التاريخانية الجديدة السرد التاريخي للذكر الأبيض الأنجلو أوروبي لكشف نصه الفرعي الخفي والمشوّش: تجارب أولئك الناس الذين اضطهدهم بُغية الحفاظ على الهيمنة"<sup>2</sup>، وعليه فقد جاءت هذه الآلية التاريخية الجديدة لكي تُعيد دمج هؤلاء المهمشين الذين تم إقصاؤهم وإدراجهم ضمن السرد التاريخي، ومن هنا يتضح بأن التاريخانيين الجدد يرفضون السرد التاريخي الانتقائي غير العادل، إذ إن هذا النوع من السرد:

"يُروى من وجهة نظر ثقافة واحدة تتجراً، مع ذلك، على تقديم النسخة الصحيحة والوحيدة للتاريخ، (...). إننا لا نزال، حتى هذه المرحلة، غير ممتلكين لتمثيل عادل للسرود التاريخية من جميع الجماعات. وحتى لما تكون السرود التاريخية عن بعض الجماعات في تزايد مثل تلك التي عن النساء، فإن هذه السرود لا تلقى عموما نفس الانتباه الذي تلقته السرود البطيركية الأنجلو أوروبية في حجرات الدراسة، التي يتلقن فيها معظمنا التاريخ. وعليه تسعى التاريخانية الجديدة إلى تدعيم تطور ولفت الانتباه إلى تواريخ المهمشين."<sup>3</sup>

يتضح من خلال النص الأنف أن الآلية التاريخية الجديدة هي آلية مُقاومة، وتتجلى هذه المقاومة في رفضها للتاريخ الأحادي الذي يُمَثَل أحداثا محددة وجماعات معينة ويُقصي جماعات أخرى ويُدرجه ضمن المهمشين،

1 المرجع نفسه، ص: 138.

2 المرجع نفسه، ص: 142. 143.

3 المرجع نفسه، ص: 143.

ومن بين هذه الجماعات جماعة المجانين مثلا، إذ إن المجنون، في التاريخ المتمركز والأحادي، هو تعبير عن: "لا إنسانية غير مقبولة ومنزوعة عنها أية قيمة نموذجية، لذا يجب إخفاؤه. إذ لم يعد معترفا به بوصفه فاعلا، وإنما كشيء تُمارس عليه سلطة ما"<sup>1</sup>، وبذلك فإن التاريخانية الجديدة تُرد على هذا الفعل الإقصائي من خلال الاهتمام بالمهمشين وإعادة الاعتبار لهم، ويمكن النظر إلى هذه الآلية التاريخية بوصفها آلية تصحيحية، إذ تسعى إلى كشف النزعة المهيمنة للتاريخ الأحادي المتمركز ومقاومة الأنساق المضمررة التي يهدف إلى ترسيخها، وقد أكد إدوارد سعيد على احتواء ما يسميه بـ "بلاغيات التاريخ" على أفكار إمبريالية<sup>2</sup> أسهمت في تأسيس الإمبريالية الغربية وتحقيق الهيمنة على الدول غير الغربية.

ويأتي هذا التحول في التاريخانية الجديدة من خلال التصور الجديد الذي تبنته حول التاريخ وأحداثه، إذ: "لا تهتم بالأحداث التاريخية من حيث هي أحداث، وإنما بالطرق التي تم بها تأويل هذه الأحداث، وبالخطابات التاريخية، وبطرق رؤية العالم وصيغ المعنى. بالفعل، وكما رأينا آنفا، لا ينظر التاريخانيون الجدد إلى الأحداث التاريخية كحقائق يتعين توثيقها ولكن كنصوص يجب قراءتها بهدف مساعدتنا على تأمل الكيفية التي فهمت بها الثقافات البشرية، في لحظات تاريخية متنوعة، نفسها وعالمها"<sup>3</sup>.

وانطلاقا من هذا التصور الجديد الذي يزرع عن الأحداث التاريخية صفة الحقيقة والموضوعية، طرح التحليل التاريخاني الجديد بعض الأسئلة التي لم تكن مطروحة في السابق، مثل ما هي الطريقة التي تم بها تأويل التاريخ؟ وهل هذا التأويل مطابق لواقع تلك الأحداث التاريخية أم إنه يخضع لتوجيه من قبيل السلطة؟

ومن خلال هذه الأسئلة يتضح بأن التاريخ أصبح مثله مثل النص الأدبي، حيث انتزعت منه تلك القدسية التي كان يتمتع بها وتحول إلى مجرد تأويلات لأحداث مضت، وبذلك أضحت المعرفة التاريخية معرفة نسبية ناتجة عن تأويلات لا يمكن الوثوق بها منذ الوهلة الأولى، بل يجب دراستها دراسة شمولية؛ بحيث يتم ربط تلك التأويلات بشبكة من العوامل التي أنتجتها وفي مقدمتها السلطة، وعليه فإن الآلية التاريخية الجديدة هي آلية استكشافية

1 لوغوف، جاك وآخرون، التاريخ الجديد، ترجمة وتقديم، محمد الطاهر المنصوري، مراجعة، عبد الحميد هنية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2007م، ط1، ص: 465.

2 سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ص: 174.

3 غرينبلات، ستيفن وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، ص: 156.

أيضا لا تقف عند ظاهر الخطاب التاريخي فحسب؛ بل تنفذ إلى أعماقه لكي تهدم تلك الأنساق الخفية المهيمنة التي يتضمنها، وتؤسس أنساقا بديلة مقاومة، كما تفعل في اهتمامها بالفئات المهمشة والمنسية في الخطاب التاريخي. تعتمد الآلية التاريخية، في دراستها للتاريخ، على نفس الوسائل الموظفة لتحليل نص أدبي، ومن هذه الوسائل اللغة والتمثيل بوصفهما ركائز التحليل التاريخي، ومن هنا انتفت تلك الثنائية التي نجدها في التصور التاريخي التقليدي بكون التاريخ يحدد النص الأدبي ويختلف عنه، مما يستدعي أن تكون الوسائل المعتمدة لتحليل نص أدبي تحليلا تاريخيا مختلفة عن تلك المعتمدة في التحليل الأدبي؛ حيث تم تجاوز هذه الثنائية وأضحت العلاقة بين النص الأدبي والتاريخ علاقة تداخل، إذ لا انفصال بينهما فكل واحد منهما يُحدد الآخر.

وقد رأى هذا التيار الجديد إلى التاريخ بوصفه: "صياغة نصية أولا، ونظر إلى المواقع التاريخية والثقافية المحددة التي تشغلها النصوص الأدبية، ومُستكشفا ما تحتويه تلك المواقع من صراعات وتناقضات واصطدامات بين القوى التاريخية والتيارات السياسية والأيديولوجية. وعليه يصير النص مجالا يسمح بالتعرف على الخصوصية الزمانية لنص محدد، وعلى الوظيفة المحددة لذلك النص في سياق تاريخي محدد."<sup>1</sup>

يكتسي التحليل التاريخي الجديد أهمية بالغة في النقد الثقافي؛ حيث يُعد من أهم الآليات التي منحت إمكانات تحليلية فعالة لدراسة الخطابات، وهذه الإمكانيات جعلته يفتح على إشكاليات أخرى لم تكن مطروحة من قبل، مثل إشكالية الحقيقة التاريخية وقُدسية الأحداث الماضية، إلى جانب النظر إلى التاريخ بوصفه سردا يخضع إلى التأويل وإعادة البناء، ثم الانتباه إلى الانتقائية الموجودة في الخطاب التاريخي الذي يُقصي مجموعة من الفئات الاجتماعية ويُدرجهم ضمن المهمشين لكونهم لا يتماشون مع سياسة السلطة، مما يؤسس مفهوم التاريخ المتجانس والموحد الذي لا يعكس التنوع الحاصل بين مختلف طبقات المجتمع؛ بل إنه يُمَثِّل صوتا واحدا وأحاديا وهو صوت السلطة المهيمنة، لذا فقد سعت الآلية التاريخية إلى استعادة تلك الأصوات المغيبة وإدراجها في السرد التاريخي، وهذه الاستعادة هي مُقاومة لسياسة الصوت الأحادي الذي رسَّخه التصور التقليدي للتاريخ.

### 3.2 الآلية الطباقية:

إن القراءة الطباقية (Contrapuntal Reading) هي من ابتكار إدوارد سعيد الذي دعا إلى قراءة متنوعة وشاملة للإمبريالية؛ حيث يقول: "حين نعود بالنظر إلى سجل المحفوظات الإمبريالية، نأخذ بقراءته لا واحديا، بل طباقيا،

1 المرجع نفسه، ص: 10.

بوعي متآين للتاريخ الحواضري الذي يتم سرده ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها ومعها أيضا الإنشاء المسيطر. في النقطة الطباقية للموسيقى العريقة الكلاسيكية الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوعة إحداها مع الأخرى، دون أن يكون لأي منها دور امتيازي إلا بصورة مشروطة مؤقتة؛ ومع ذلك يكون في التعدد النغمي الناتج تلاؤم ونظام، تفاعل منظم يُشتق من الموضوعات ذاتها، لا من مبدأ لحني ميلودي صارم أو شكلي يقع خارج العمل. هذا ونستطيع بالطريقة ذاتها، أن نقرأ ونؤول الروايات الإنجليزية، مثلا، التي يتشكّل تعالقها (المجموع عادة إلى درجة غالبية) مع، لنقل، جزر الهند الغربية أو الهند، بل لعله أيضا يتحتم ويتقرر، بالتاريخ المحدد للاستعمار، والمقاومة، وأخيرا القومية الأصلانية.<sup>1</sup> إن الآلية الطباقية متنوعة وشاملة تبتعد بشكل كبير عن الانحياز؛ حيث يدعو إدوارد سعيد إلى تحليل الإمبريالية الغربية تحليلا متنوعا لا ينطلق من تصورات قومية ضيقة تستهدف انتقاد هذه الإمبريالية، ومن هنا فإن الأمر يتعلق بتحليل يمكن أن نقول عنه بأنه ديمقراطي لا يؤمن بالرأي الواحد؛ بل يتأسس على تعدد الرؤى واختلافها.

يقول إدوارد سعيد موضحا كيف يجب أن يشتغل التحليل الطباقى: "والنقطة التي أثيرها هي أن القراءة الطباقية ينبغي أن تُدخل في حسابها كلتا العمليتين: العملية الإمبريالية، وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه بالقوة."<sup>2</sup>

يهتم التحليل الطباقى بكشف كل ما هو مهمش ومقصى من قبل الإمبريالية التي سعت إلى السيطرة على الدول غير الغربية ومحو كل خصائصها قصدا، ويتجلى هذا البحث عن ما هو مقصى في دراسة إدوارد سعيد للروايات الغربية، وقد مثل برواية "الغريب" التي أخفت التاريخ السابق لاستعمار فرنسا الجزائر وتدميرها، كما عبّرت عن معارضتها لظهور دولة جزائرية مستقلة<sup>3</sup>، ولا يمكن كشف هذا المهمش في النص دون تبني تحليل يربط بين عناصر مختلفة وعوامل متعددة؛ حيث يجب استحضار الرؤية التي يتضمنها النص لكن دون إغفال الرؤى الأخرى التي تتداخل معها وتتعارض أيضا، لذا فإن الآلية الطباقية تستحضر أطروحة النص ونقيضها أيضا، وفي هذا الصدد يقول سعيد: "في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفتحه لما اندرج فيه ولما أقصاه مؤلفه عنه أيضا. إن كل عمل ثقافي هو رؤيا للحظة ما، وعلينا أن نُقحم هذه الرؤيا تجاوريا مع الرؤى التنقيحية المتنوعة."<sup>4</sup>

1 سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ص: 118.

2 المرجع نفسه، ص: 135.

3 المرجع نفسه، ص: 135.

4 المرجع نفسه، ص: 135.

نجد في الآلية الطباقية الصوت الإمبراطوري المهيمن وأصوات ضحايا المهيمن عليهم؛ حيث: "يحضر المركز إلى جانب الهامش في عملية مواجهة خطابية وسردية تتواجه فيها أصوات المركز والهامش ومنظوراتهما"<sup>1</sup>، وهذا بخلاف التحليل الكولونيالي الأحادي الذي يتحيز إلى الصوت الغربي المسيطر ويُقصي كل صوت مختلف معارض، وعليه فقد سعى سعيد من خلال هذا الاقتراح التحليلي الجديد إلى تأسيس طريقة جديدة في التعامل مع النصوص ودراستها، ولا تخرج هذه الطريقة عن مبادئ ما بعد الكولونيالية، وأهمها مبدأ الاختلاف.

إن النص . بحسب الآلية الطباقية . هو فضاء لصراع رؤى وتصورات مختلفة ومتنوعة، ويُعد هذا المنظور من أهم الإبداعات التي جاء بها إدوارد سعيد في هذا الصدد، وقد أثر هذا المنظور على طريقة التحليل أيضا التي لم يعتمد فيها الناقد على أدوات محددة بعينها، ففي البداية انتقد طريقة تأويل النقاد الغربيين الثقافة الغربية، إذ رأى أن هذه الطريقة دعمت الرؤية الإمبريالية وأسهمت في ترسيخها وتفعيلها أيضا؛ لأنها كانت تنطلق من البيئة التي انبثقت منها هذه الإمبريالية، ولتجاوز هذا الأمر طرح سعيد سؤالا حول البديل الذي يمكن اعتماده ليحل محل هذا التأويل المتحيز إلى الغرب، إذ قال: "لكن كيف يمكن لذلك النمط الخاص من الشهادة والدراسة ما بعد الإمبرياليتين، المتروك عادة على هوامش الإنشاء النقدي، أن يُدخل في اتصال فعّال مع الانشغالات النظرية الراهنة؟"<sup>2</sup>

غير أن إجابته عن هذا السؤال لم توضح للقارئ الآليات التي يمكن اتباعها لممارسة هذا النوع الجديد من التحليل الذي دعا إليه؛ حيث اكتفى بالقول بأنه يجب قراءة النص من خلال فهم ما هو مشبوك<sup>3</sup>، كما نجد إشارة أخرى لديه في قوله: "وإضافة، فإن على المرء أن يربط بنيات القصة المسرودة بالأفكار، والتصورات، والتجارب التي منها تستمد الدعم"<sup>4</sup>، ونلاحظ من خلال هذه الإشارات القليلة التي تحدث فيها الناقد عن آليات التحليل الطباقية أنه لم يقترح وسائل واضحة يمكن الاهتداء بها مما يجعلنا نقول إنه تحليل تفاعلي متشابك يحاول قدر الإمكان التخلص من قبضة التحديد ومن تلك الدراسات الأحادية التي تنطلق من تصورات مسبقة تحاول الدفاع عنها.

وفي محاولته ابتكار تحليل جديد للنص الروائي الغربي لم يتجاهل سعيد قضية تنوع النصوص وتفردتها بخصائص محددة، وهذا ما أكده كمال أبو ديب عندما رأى أنه كان على: "درجة عالية من الوعي بخصوصية النتاج

1 بوعزة، محمد، تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، 2018م، ط1، ص: 146.

2 سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ص: 134.

3 المرجع نفسه، ص: 135.

4 المرجع نفسه، ص: 136.

الأدبي، وعبقرية كل عمل فرد، وبأهمية التقنية، واللغة، والتشكيل البنيوي الكلي<sup>1</sup>، لذا فقد حاول سعيد أن يجمع بين أنماط متعددة من تقنيات التحليل وأن يتجاوز تلك النظريات التي اهتمت بالنص فقط، أو تلك التي ركزت على ما هو تاريخي واجتماعي في النص دون الاهتمام بالنص في حد ذاته.

غير أن اهتمام الناقد هنا بالجوانب الأدبية يختلف؛ حيث لا يستحضرها من أجل استقصائها أو الاحتفاء بها؛ بل لكي يُظهر تشابكها مع المطامع التوسعية الغربية<sup>2</sup>، وهذا ما يظهر في قوله: "إن المنتجات العظيمة للثقافة هي منتجات محسوسة واستثنائية؛ وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنه يمكن لهذه المنتجات أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال وأن تضم في الوقت نفسه. وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح: وجهات نظر تسليخ الإنسانية عن غير الأوروبيين، وتُبرز شعوباً وأصقاعاً بأسرها خاضعة ودونية، جاعلة إياها مُقتضية حكم الأوروبيين. والمثال على أعمال كهذه رواية كيم لكبلنغ، وهي رواية عظيمة، وعمل إمبريالي بعمق."<sup>3</sup>

تسعى الآلية الطباقية إلى كشف الأنساق الخفية في النصوص، إلا أنها: "تُبنى تأويلها على فهم عميق بخصوصية النص، وعلى تحليل نصي لبنياته السردية يحفظ لهذه الأعمال قيمتها الجمالية"<sup>4</sup>، وقد عبّر سعيد عن هذا الطرح<sup>5</sup>، وعليه فإن هذه الآلية النقدية الجديدة تبتعد عن الاختزال المخل الذي طبع مجموعة من الدراسات السابقة، مثل الدراسات النقدية التاريخية التي كانت تختزل النص الأدبي وتنظر إليه بوصفه وثيقة تاريخية، أو الدراسات الاجتماعية التي اعتبرت الأدب مجرد انعكاس مباشر للمجتمع دون الوعي بخصوصية النص في ذاته، وبذلك يكون إدوارد سعيد قد اقترح طريقة مختلفة في التحليل ترفض الأحكام الاختزالية المتسارعة والجاهزة، وتدعو إلى التعامل مع النصوص دون التقييد بآليات محددة مسبقاً ما عدا حديثه عن بعض الطرائق التي تُوجّه الآلية الطباقية، مثل الشمولية، والأخذ في الحسبان عمليتين اثنتين: الإمبريالية ومقاومتها.

1 المرجع نفسه، ص: 21.

2 وقد أوضح إدوارد سعيد كيف تمكنت رواية "قلب الظلام" لكونراد أن تدخل إلى حلبة الصراع من أجل إفريقيا انطلاقاً من توظيفها هذا الجانب الجمالي السردية الذي يُخفي أنساقاً عميقة يجب اكتشافها، ينظر، سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ص: 136، لذا فإنه يدعو إلى عدم النظر إلى هذا المستوى الجمالي البنيوي بوصفه تجريداً؛ بل لابد من ربطه بالجوانب السياسية، والاجتماعية، والثقافية؛ حيث يشتبك معها، بخلاف ما ذهبت إليه النظريات النصية، مثل البنيوية التي فصلت المستوى الجمالي الداخلي للنصوص عن كل ما له علاقة بالخارج، وبذلك فإن الآلية الطباقية لا تنظر إلى الخصائص السردية للنص الروائي نظرة بريئة بوصفها مجرد مكونات تجريدية تُبني العالم الداخلي للنص، وذلك تماشياً مع طبيعة رؤية إدوارد سعيد، وهي رؤية شمولية تعتمد على الربط بين عناصر متعددة ضمن تحليل واحد منسجم.

3 سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ص: 10.

4 بوعزة، محمد، تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، ص: 150.

5 ينظر، سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ص: 10.

#### خاتمة:

إن المدخل المناسب للنقد الثقافي هو النظر إليه بوصفه حقلاً معرفياً أسهمت في تأسيسه حقول معرفية متعددة؛ حيث إن تبني هذه الرؤية سيجعل أي محاولة لاختزال النقد الثقافي في مفهوم محدد هي محاولة متعسفة تتناقض مع سمته الأصلية التي تتمثل في الرحابة والانفتاح، وهذا ما سعت هذه الدراسة إلى تبيانها؛ حيث أظهرت معاني مختلفة للنقد الثقافي، ولم تحصره في مفهوم أحادي.

أما آليات التحليل في النقد الثقافي فيسري عليها ما يسري على المفهوم؛ حيث لا وجود لآليات محددة ونهائية، فالمحلل الثقافي يمتلك خيارات متعددة بحسب الخطاب الذي يحلله ونوعية التحليل الثقافي الذي يريد أن يُنجزه، وما قدمناه من آليات في هذه الدراسة ليس من باب التحديد؛ بل من باب توضيح بعض الآليات وطريقة الاشتغال بها في التحليل الثقافي.

#### قائمة المراجع:

1. بعلي، حفناوي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: المنطلقات المرجعية المنهجيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م، ط1.
2. بوعزة، محمد، تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، 2018م، ط1.
3. بوعزة، محمد، سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، المغرب، 2014م، ط1.
4. جيلبرت، هيلين، وتومكينز، جوان، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ترجمة، سامح فكري، مراجعة، سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون، مصر، 2000م.
5. حنفي، حسن، مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، امصر، 1991م، ط1.
6. خليل، سمير، النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، العراق، 2012م، ط1.
7. الدغمومي، محمد، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، المغرب، 1999م، ط1.
8. سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة، كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، 2014م، ط4.
9. سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة، عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
10. عصفور، جابر، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، دار الشروق، مصر، 2010م، ط1.

11. الغدامي، عبد الله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005م، ط3.
12. غرينبلات، ستيفن وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، ترجمة، لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، المغرب، 2018م، ط1.
13. فوكو، ميشيل، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م، ط1.
14. فوكو، ميشيل، ما هو النقد؟ تليه نصوص حول ثقافة الذات، ترجمة، محمد أزويطة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2018م، ط1.
15. لوغوف، جاك وآخرون، التاريخ الجديد، ترجمة وتقديم، محمد الطاهر المنصوري، مراجعة، عبد الحميد هنية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2007م، ط1.
16. ليتش، فنسنت، النقد الأدبي الأمريكي: من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة، محمد يحيى، مراجعة وتقديم، ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2000م، ط1.
17. مبمبي، أشيل، نقد العقل الزنجي، ترجمة، طواهي ميلود، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2018م، ط1.
18. منيف، عبد الرحمن، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007م، ط4.
19. وشنو، روبرت وآخرون، التحليل الثقافي، ترجمة، فاروق أحمد مصطفى وآخرون، مراجعة وتقديم، أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2009م.
20. Castle, Gregory and others, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, wily black well, 2011.



## استراتيجيات الخطاب الإشهاري في الأزمات

### Advertising Discourse Strategies in Crises

سفيان الضاوي (المدرسة العليا للأساتذة، جامعة محمد الخامس بالرباط، المغرب)

Soufiane Daoui /E.N.S, University Mohammed V – Rabat/Morocco

#### Abstract:

This research paper attempts to trace the presence of the crisis in advertising discourse and its manifestations at the level of its communication and argumentative strategies, searching for the pace and degree of this discourse's coexistence with the crisis, and asking: Has advertising discourse coexisted with the Corona crisis through advertising links that contain a kind of guidance and awareness of the seriousness of the situation and the repercussions of the crisis? Or has it maintained its commercial objective of selling and nothing but selling? Has advertising discourse absorbed and adopted the tragedy, poverty, and weak purchasing power? Or has it not cared about that and continued to postpone people's encounter with their reality through advertising strategies that push people to enjoy the paradise of consumption and their happiness in a framework of no tragedy, no sadness, no poverty...?

**Keywords:** strategies, discourse, advertising, argumentation, crises, coronavirus.

## مستخلص:

تحاول هذه الورقة البحثية تتبع حضور أزمة كورونا في الخطاب الإشهاري وتمظهراتها على مستوى استراتيجياته التواصلية والحجاجية، باحثاً عن وثيرة ودرجة تعايش هذا الخطاب مع الأزمة، ومتسائلة: هل تعايش الخطاب الإشهاري مع أزمة كورونا من خلال وصلات إشهارية فيها نوع من التوجيه والتحسيس بخطورة الوضع وتداعيات الأزمة؟ أم حافظ على غايته التجارية المتمثلة في البيع ولا شيء سوى البيع؟ هل استوعب وتبنى الخطاب الإشهاري المأساة والفقر وضعف القدرة الشرائية؟ أم أنه لم يكثر لذلك وواصل تأجيل لقاء الناس مع واقعهم من خلال استراتيجيات تواصلية حجاجية تدفع الناس إلى الاستمتاع بجنة الاستهلاك وسعادتهم في إطار لا مأساة لا حزن لا فقر...؟

الكلمات المفتاحية: استراتيجيات، الخطاب، الإشهار، الحجاج، الأزمات، كورونا.

## تقديم:

يمكن اعتبار الاستراتيجية مجموعة عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معينة، أو هي تدابير موسومة من أجل ضبط معلومات محددة والتحكم بها فهي إذن ذات بعد تخطيطي تأخذ بعين الاعتبار الظروف المحيطة لتحقيق الهدف العام وباعتبارها "المسلك الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللغوية وغير اللغوية وفقاً لما يقتضيه سياق التلفظ بعناصره المتنوعة، ويستحسنه المرسل".<sup>1</sup> فإنها تتبوأ مكانة هامة في الخطاب الإشهاري وتؤكد بأن هذا الخطاب فعل مخطط له وموجه لتحقيق أهداف معينة.

إذا كان الخطاب الإشهاري خطاباً مؤثراً في المجتمع ومتأثراً به، فإن المجتمع المغربي قد عرف انتشار فيروس (كوفيد-19)، وبالتالي كان من الواجب التواصل قبل الاجتماعي والإنساني أن يتبنى ولو بشكل محتشم لكي يحقق غاياته التجارية ويضمن استمراره الاقتصادية، من هنا نتساءل هل انفصل الخطاب الإشهاري بشكل مطلق عن الوضع الصحي وتداعياته الاجتماعية، النفسية، الاقتصادية؟ أم تبني الأزمة بشكل كلي؟ أم كان بين هذا وذاك واستغل تبني الأزمة لتحقيق غاياته التجارية؟

1 عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب المتحدة 2004، ص 62.

في ضوء هذه التساؤلات سنستعرض الاستراتيجيات التواصلية التي طبعت الخطاب الإشهاري أثناء انتشار فيروس كورونا، مع رصد الأساليب الحجاجية في بعض الوصلات الصور الإشهارية في تلك الفترة، وقبلها سنتحدث عن طبيعة الإقناع في الخطاب الإشهاري.

مشكلة الدراسة: كيفية تموقع الخطاب الإشهاري في الأزمات بصفة عامة وأزمة كورونا بصفة خاصة.

#### أهداف الدراسة:

- رصد وتتبع صيرورة تطور الخطاب الإشهاري.
- رصد وتتبع تموقع الخطاب الإشهاري في الأزمات.
- رصد وتتبع تموقع الخطاب الإشهاري في أزمة كورونا في المغرب.
- وصف وتحليل مسوغات هذا التموقع.
- وصف وتحليل الآليات والاستراتيجيات الحجاجية المستعان بها في هذا التموقع.

منهج الدراسة: وصفي تحليلي.

#### 1. الإقناع المباشر في الخطاب الإشهاري:

لا يختلف اثنان حول الغاية الاقتصادية للإشهار، والمتمثلة في البيع من أجل الربح، إلا أن هذه الغاية لا تكشف نفسها بشكل صريح وإنما يتم السعي نحو تحقيقها من خلال تشكيل وضعية تدعو إلى فعل الشراء، ولا نقصد بأن الإشهاري يقول اشترؤ المنتج (x) فهو أجدى لكم، وأنفع لحياتكم.

يمكن أن يقول الإشهاري: هذه عائلة معينة فيها الأب والأم والأطفال ويستخدمون المنتج بمعنى بناء وضعية عامة يمكن لأي مستهلك أن يتماهى معها.

مثال: جاء في وصلة إشهارية بالتلفزة المغربية هذا المتن: "كل أم تحب طفلها تختار له منذ شهره الرابع طعاما لذيذا"، أو يقوم الإشهاري باستجواب الناس حول منتج معين، فيمدحون المنتج ويذكرون خصائصه ومميزاته، ولماذا يستخدمون هذا المنتج دون غيره، بناء وضعية تبشر المستهلك بأن المنتج مجرب من مستهلكين قد خبروا استعمال المنتجات ويستطيعون التمييز بين أجودها وأردئها، ويمكن القول إن الاستهلاك هنا يتحدد بحسب تماهي المتلقي مع الوضعية المعروضة عليه.

فالمستهلك يعرف أن المنتج (x) هو موضوع الاقتناء، وهدف الإشهاري طبعاً، لكن هذه الحقيقة لا تظهر بشكل صريح، ولا يظهر المنتج بشكل مادي محض، يحضرنا في مثل هذا الصدد إحدى الواصلات الإشهارية: "الضحى أحسن عنوان" فهذه الوصلة لا تتطلب من المستهلك على مستوى التلقي المباشر، مجهوداً فكرياً وذكاءً كبيراً، لكي يدرك أنها تمدح مجموعة عقارية كونها تقدم وظيفة أفضل من كل المجموعات العقارية الأخرى.

والجدير بالذكر أن الإشهاري هنا يستعين بمكونات لغوية تتجسد في أقوال ذات صيغ تقريرية تظهر في جمل قصيرة مجموعة في باقة إشهارية، تتأرجح بين الاستفهام والخبر والتعجب والإقرار، ناهيك عن تجنب الإشهاري للجمل الطويلة والألفاظ الغريبة أو التي تحمل دلالات لغوية متشعبة، فالإشهار يسعى دائماً إلى توظيف معان جاهزة وألفاظ واضحة في صيغ لا يتسرب إليها الشك أو الظن أو التأويل.

هذا وإن كانت رسالة الإشهار الأولى مباشرة لا تتطلب كثيراً من الذكاء ولا التأويل فإن رسالته الثانية تتسرب في غفلة من المستهلك، وتخاطب اللاشعور قصد الاستمالة. والخضوع للرسالة الإشهارية. إذ لا يمكن للصورة الإشهارية أن توفى بالغرض الاقتصادي إلا بتحسين الصورة لتجمع بين الدلالة التقريرية التصريحية والدلالة المقصدية الإيحائية.

## II. الإقناع الخفي في الخطاب الإشهاري:

إن الغاية من الدعاية الإشهارية هي الربح، ووضع المستهلك المفترض على سكة تقود إلى "الشراء ثم الشراء والمزيد من الشراء"<sup>1</sup>. إنها حقيقة بديهية وواضحة وضوح الشمس في النهار، وعلى الرغم من بدها هذه الغاية، وعلى الرغم من أننا نعرف هذه الحقيقة، فإنها لا تكشف عن نفسها بشكل علني صريح. "فلن نعثر أبداً على وصلة إشهارية تقول لنا علانية: اشترُوا المنتج "س" فهو أنفع لكم وأجدي لحياتكم، فتلك حقيقة لا تساعد على البيع، لأنها تعزل المنتج عن محيطه القيمي وتحوله إلى مادة استهلاكية بلا قلب وروح"<sup>2</sup>.

مثال: "سيدتي تناولي المنتج (x) فإنه سيساعدك على الهضم"<sup>3</sup>، لن تمر هذه الرسالة على الإطلاق، رغم أنه ملفوظ يتضمن طاقة إقناعية غير مرئية، ولكنه لن يمر لسبب بسيط، لأنه بقي في حدود المشترك النفعي الذي يصدق على كل الناس. لكن إذا قلنا: سيدتي تناولي المنتج (x) فإنه يتضمن فيتامين (y)، الفيتامين (y) سيساعد

1C.R. :Pratique de la publicité, éd bordas, Paris, 1988, p.199.

2 سعيد بنكراد، مثال أورده أثناء حوار في برنامج مشارف.  
3 نفسه.

نسيجك على مقاومة الزمن، أنذاك ستقلب الأمور نهائيا لسبب بسيط: الخوف من الزمن، مقاومة الزمن، الخوف من الشيخوخة، والرغبة في أن يحتفظ وأن يبقى الإنسان شابا.

فالصيغة الإشهارية الثانية لم تقم بوضع المنتج للتداول باعتباره منتجا ماديا نفعيا، بقدر ما قامت بتشديد فضاء للرغبة، وتزكيته باستراتيجية خطابية قوامها الإغراء والإغواء، بمعنى تحريك واستدعاء كل الحواجز النفسية العميقة لتشكيل صورة على المنتج وكذا استغلال خوف داخلي لا شعوري عند النساء، لا يرى بشكل مباشر ولا تحياه بشكل مباشر. على عكس الصيغة الأولى التي لن تمر الرسالة الإشهارية فيها إطلاقا، لأنها ظلت حبيسة مظهرها الإخباري المباشر قصد الإقناع فحسب. ذلك أن المنتج ليس كيانا ماديا معزولا ومنفصلا عن العالم الاجتماعي الثقافي للإنسان. لذلك نجد الوصلات الإشهارية تضع يدها على اللاشعور الثقافي الذي لا يمكن للفرد أن ينكره أو يخرج عنه، بل إن الخروج عنه يعتبر خروجا عن القيم التي بواسطتها يدرك الفرد هويته الحضارية ومجتمعه وثقافته وعاداته وتقاليده أو ما يسمى بالإرث البشري.

إن الاقتصار على الدعوة الصريحة إلى شراء المنتج واستعماله، لا يحقق الغاية الاقتصادية، بل يعتبر جهلا أو تجاهلا لخصائص المستهلك المفترض، هذا التجاهل يحول دون تحقيق فعل التواصل، على الإشهاري إذن أن يستدمج خصائص المستهلك وميولاته في صورة تستوعب ذلك لكي تمر الرسالة الإشهارية لأن المستهلك ينشغل أكثر بالصور التي تتكلم عن عالمه الداخلي والخارجي، تتجاوب مع أحاسيسه الخاصة، وتجسد حاجاته الاجتماعية، فهي تمسه وتخصه شخصا، وإذا نجحت الصورة الإشهارية في ملامسة الأحاسيس والحاجات، فإن المستهلك سيشعر بأنه جزء لا يتجزأ من هذا الإشهار، وأنه يعنيه هو دون غيره، بل سيولد له شعورا بالمتعة مما سيجعله أكثر انجذابا وخضوعا وانصياعا للرسالة الإشهارية، فتتحقق الغاية الاقتصادية، تتجسد الإرسالية الإشهارية في معنيين، الأول مباشر كما ذكرنا سابقا، والثاني إيحائي متوار خفي، لا يرى إنه يتسلل خلسة إلى اللاشعور، ويلعب هذا المعنى الثاني دورا بالغ الأهمية في تطبيع المعنى الأول، وإضفاء نوع من البدهة عليه.

إن الإرسالية الإشهارية بهذا المعنى تعتمد على استراتيجية في صياغة مضامينها، إذ لا تقتصر على عرض المنتج، بل تستفرد بالمستهلك الفرد، وتعزله عن غيره ليعيش في عالم فريد، فهي "تشكل بينه وبين أمثاله وضعا تنافسيا إنها تقول له كن أكثر غنى، أكثر حظوة، أكثر سعادة، كن محبوبا أكثر، أبيض أكثر، كن أحسن من أي كان"<sup>1</sup>.

1 Olivier ReboulK, Le slogan, éd complexe, p 93.

وبذلك "يصبح اقتناء هذا المنتج أو ذلك، هو اقتناء لقيم بعينها، وهو أيضا التصريح بالانتماء إلى طريقة في العيش تتضمن نوعا من التصنيف"<sup>1</sup> بمعنى أنه عندما نستهلك منتجا دون غيره فنحن نرسم صورة علينا، وعلى نمط عيشنا، وطريقة تفكيرنا، ووضعنا الاجتماعي والثقافي، ولن نبالغ إذا قلنا أن فعل الشراء هو مرآة المستهلك. وعلى هذا الأساس فإن الإرسالية الإشهارية المتمثلة في الصورة، تنقل المستهلك من حياة نمطية كثيبة إلى حياة مليئة بالأحلام والمسرات، ويشعر بالسعادة وكل القيم والأحاسيس والمشاعر التي لا ندرك منها عادة سوى مفاهيم مجردة عامة مفصولة عن تحقيقها ولو لثوان محدودة، ولحظة عابرة، فيدفعه هذا الشعور إلى احتضان اللحظة من خلال فعل الشراء "فما تقدمه الإرسالية الإشهارية ليس منتوجا، بل إنه انتماء إلى قيم تحدد للفرد وضعها اجتماعيا يميزه عن الآخرين ويوهمه بذلك"<sup>2</sup>.

وعلى هذا الأساس فالقوة الضاربة للوصلة الإشهارية لا تتحدد في طبيعة ما تقدمه للاستهلاك المباشر، بل تتحدد في قدرتها على القذف بالمتلقي داخل إحساس غامض، لا يستطيع أن يدرك كنهه إلا بشراء ذلك الإحساس وتلك القيم عن طريق شراء المنتج، فالإشهار يوهم بوجود ذلك الإحساس وتلك القيم داخل المنتج، ولا يتأتى للمستهلك ذلك إلا بشراؤه، فيتحول المستهلك إلى بؤرة تستوطنها فضاءات الرغبة في امتلاك ذلك الإحساس والإمساك بتلك القيم وتلك هي لحظة الإقناع.

إن الصورة بتأثيراتها ومدلولاتها ومرجعها السوسولوجي والثقافي تنقل المتلقي من حالة إلى حالة شعورية أخرى تنتقي وسطها الحالة الأولى بشراء المنتج، ولا تسعى الصورة إلى إشباع حاجات المتلقي الاستهلاكية، لأن "الإشباع ليس غاية، فالغاية لحظة فارغة، إنما يشكل اللغة هو الاستمتاع بحالات التوق إليها. إن الرحلة أهم من غاياتها"<sup>3</sup>، فالوصلة الإشهارية "لا تستجدي الذات المستهلكة ولا تخاطب ودها، كما يبدو عليه الأمر في الظاهر، إنما تشرطها وتكيفها بشكل مسبق من خلال التحكم في انفعالها" فيتحول فعل الشراء من شراء لمنتج إلى شراء لقيم تم صياغتها في وضعيات مثالية معينة. "فإن ما تقدمه الإرسالية الإشهارية ليس المنتج، إنما تبشر بانتماء إلى قيم تحدد للفرد وضعها اجتماعيا يميزه عن الآخرين أو يوهمه بذلك"<sup>4</sup>.

1 سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص 12.

2 سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، ص 10.

3 كتاب جماعي، آليات الخطاب الإشهاري ورهاناته، ص 17.

4 سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، ص 13.

ويذكر جاك سيغيلا أنه ذهب في بداية عهده بصناعة الوصلات الإشهارية إلى السيدة باطا، وكانت امرأة في الخامسة والستين من عمرها وعرض عليها مشروع وصلات إشهارية تركز على الأحذية بعيدا عن كل الإيحاءات التي يمكن أن تثيرها الأقدام. ولم يعجبها الأمر ونظرت إلى وصلته نظرة ازدراء، ويقول سيغيلا معلقا على موقفها هذا، بعد أن نظرت تلك السيدة مليا إلى المجسمات التي وضعتها بين أيديها قالت لي: "اسمع أيها الشاب لا يمكنني أن أتعامل معك أبدا، فبائع الأحذية لا يبيع أحذية، إنه يبيع أقداما جميلة"، ويضيف سيغيلا قائلا: "لقد أدركت تلك السيدة سر اللعبة، لقد كنت مخطئا، ولم أفطن إلى ذلك إلا لاحقا، حين اتضح لي أن المنتج لا يقود في غالب الأحيان إلى الشراء"<sup>1</sup>.

ويمكن القول بكثير من الاطمئنان بأن "المنتج الذي لا يوحي بشيء آخر غير نفعية لا يمكن أن يكون مصدرا للذة"<sup>2</sup> ولا يمكن أن يشكل حالة الحلم والتوق إليها.

هذا وتتجسد الإرسالية الإشهارية في معنيين، الأول مباشر نفعي مادي كما ذكرنا سابقا والمعنى الثاني معنى إيحائي متوار، خفي، لا يرى وإنما يتسلل خلسة إلى اللاشعور ويلعب هذا المعنى الثاني دورا بالغ الأهمية في تطبيع المعنى الأول وإضفاء نوع من البدهة عليه.

### III. بلاغة الصورة الإشهارية:

بقي الدرس البلاغي منحصرا في نماذج نثرية وشعرية مبتورة ومعزولة؛ لا تخدمه بشيء ليدخل بعد ذلك في حلقة مفرغة، لم يستطع الخروج منها، مستسلما للجمود والتكرار اللذان أفقدها قيمته. استمرت هذه الوضعية الخطيرة إلى أن اقترن الدرس البلاغي بأسماء جديدة كشايم بيرلمان (Chain Perlman) وأولبرخت تيتيكا (Olbrechts-tyteca) وتودوروف (Todorov) ورولان بارث (Roland Barthes) وغيرهم ممن أزالوا على الدرس البلاغي الطابع التعليمي المحض وألبسوه ثوبا علميا وصبغيا جديدا، من خلال توسيع دائرته ليشمل كل الخطابات ذات الطبيعة اللغوية دون استثناء، على اختلاف أجناسها (شعر، مسرح، رواية... إلخ) والانفتاح على مختلف أشكال الخطابات على اختلاف وسائلها (صورة، حركة، إشارة... إلخ) باعتبارها أنماطا تعبيرية تواصلية تجانب اللغة وتستوعبها.

1 ينظر سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثيلات الثقافية، ص 10-11.

2 نفسه.

وبذلك "لم تعد البلاغة ذلك التراث المنحط المحكوم عليه بالموت واللااهنية المطلقة أو التعاسة، بل بزغت البلاغة البصرية لتفك العزلة عنها وتحررها من إطارها البديعي الضيق وتعيد إليها مفهومها الواسع المتجلي في نظرية الخطاب المرتبط بالسياق الثقافي الذي تطورت ضمنه، بمعنى آخر امتدت دراسة أشكال الخطاب القضائي والسياسي والنثر الفني إلى دراسة أشكال الخطاب التواصلي وخطاب وسائل الاتصال الجماهيري"<sup>1</sup>.

هكذا وتعتبر الصورة الإشهارية شكلا من الأشكال التي انفتحت عليها البلاغة لتخرج من قوقعة الجمود، خاصة وأن الصورة الإشهارية في دلالتها تقوم على الإقناع، ولكي تحقق دلالتها لابد من اعتمادها على مكونات لغوية بلاغية، قصد التأثير في المتلقي ومحاولة إثارة فضوله المعرفي، وزعزعة بعض المفاهيم، المعتقدات، الأحكام السابقة والمواقف الثابتة لديه، ومحاولة تمرير الخطاب المراد إيصاله.

على هذا الأساس تمتد الصورة الإشهارية لتحقيق الإقناع بفعل الشراء، بالدرجة الأولى، هذا الإقناع الذي يقوم أساسا "على أساليب لا تدركها العين المجردة، ولا يكشف سرها الإدراك الواعي، إنها تختفي في ثوب الإيحائي والاستعاري والضماني. إلى عالم اللاشعور حين تُعَشِّش الصورة النمطية التي تحدد لنا في غالب الأحيان ردود أفعالنا وأنماط سلوكنا التي تبدو لنا ولغيرنا، أنها على جانب كبير من العقلانية"<sup>2</sup>، بمعنى أن الصورة الإشهارية في امتدادها الوظيفي تستعين بالأساليب البلاغية، لذلك نلفي أن دراسة الصورة الإشهارية اقترنت عند رولان بارت بالبلاغة، بل اعتبر أن دراسة الرسالة اللغوية، والصورة التقريرية وبلاغة الصورة، هي أساس مقارنة الصورة والوصول إلى أبعادها وإحياءاتها.

هكذا وقد تصاغ الصورة الإشهارية في قالب بلاغي بأساليب عديدة ومتنوعة تدخل في قالب إيحائي، استعاري ضمني كالتشخيص، والتشبيه والاستعارة، والأيقون والأسطورة والرمز، والكناية والمجاز، والسجع والتوازي والطباق والجناس والتورية والتكرار والمقابلة والتضاد، كذلك الصوت، حيث يتم تقطيع الجمل نبرا وإيقاعا وتنغيمًا ولحنا... إنه يساهم في إضفاء طابع جمالي وتكوين جرس موسيقي يساعد على تمرير الرسالة الإشهارية بشكل واضح. إذ يستعين الإشهاري بهذه المفاهيم في بناء العنصر اللغوي داخل الصورة ليجعله عنصرا مؤثرا في المتلقي.

1 Tzveant todorov , la poetique, p99.

2 سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، ص 14.

#### 1V. أزمة الإشهار وإشهار الأزمة:

سنستعرض هنا مدى تأثير الخطاب الإشهاري بأزمة كورونا بشكل عام وفي شهر رمضان خاصة إذ "لم يستثن فيروس "كورونا" قطاع الإشهار في شهر رمضان، الذي اعتبر على الدوام شهر الذروة في إنفاق الشركات لميزانية التواصل والإشهار"<sup>1</sup>.

إذ الإذاعات أكبر متضرر من هذا التراجع في استثمارات الإشهار بنسبة 50%، مقارنة بالفترة نفسها من عام 2019، وسجل العالم الرقمي انخفاضا بنسبة 45%، والتلفزيون بنسبة 35%، والصحافة بنسبة 33%، أما الملصقات فانخفضت بنسبة 25%.

ويعتبر شهر رمضان أهم فترة تشهد ارتفاع الطلب على الإعلانات، وترتفع نسبة الاستثمارات، لكن أزمة كورونا أرغمت جميع المستثمرين على تقليص ميزانيتهم حتى المستثمرين الذين لم تتأثر منتوجاتهم أو خدماتهم بتداعيات كورونا "كما هو الحال بالنسبة لشركات الاتصال، فقطاع الاتصالات، الذي لا يزال أكبر مستشهر، خفض ميزانيته الإعلانية بنسبة 18%".

#### 1V. استراتيجيات الخطاب الإشهاري في زمن كورونا:

##### 1. الاستراتيجية التوجيهية:

لم ينفصل الخطاب الإشهاري عن المجتمع بشكل مطلق، بل سلك مسلك الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي، حيث تبنت الأزمة معظم الشركات الإنتاجية والإشهارية، ونستحضر هنا بعض الصور الإشهارية على سبيل المثال لا الحصر:

1 سموكفي، عبد الرحيم (2020): "كورونا" يضرب الإشهار، مقال إلكتروني منشور بتاريخ الأحد 03 مايو، تاريخ الزيارة: 28 مايو 2020، على الربط التالي:

<https://ar.telquel.ma/%D9%83%D9%88%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%A7-%D9%8A%D8%B6%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B4%D9%87%D8%A7%D8%B1-%D9%88%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B4%D9%87%D8%B1%D9%88%D9%86-%D8%AC%D8%AF%D8%AF-%D9%8A%D8%B8/>



## 2. الإيظوس وحجة السلطة في الخطاب الإشهاري:

إذا كان تغيير أفكار وقناعات المتلقي، وإعداده لتقبل ما سيقال له في الخطاب، ودفع سلوكه في اتجاه دون آخر يقتضي تحسين صورة المرسل، فإن الخطاب الإشهاري باعتباره أنموذجا تواصليا لا يمكنه إغفال هذه الاستراتيجية الحجاجية، ونستحضر هنا بعض الصور الإشهارية على سبيل المثال لا الحصر:



وبهذا يظهر جليا محاولة الإشهاري في خطابه تأكيد مكانته وأهمية خدماته ومنتجاته وإثبات فعالية ما يقدمه من أجل استقطاب مستهلك مفترض، ودفع زبائنه إلى مزيد من الاستهلاك والحفاظ على استمراريته وديمومته داخل سوق المنافسة التجارية

## 3. الحجاج بالقيم:

يستعين الخطاب الإشهاري دائما بهذا النوع من الحجاج بشكل ملفت وكبير، "إن اللغة المخيالية هي أسطورية للغاية منها الحديث عن منتج طوباوي من أجل الإيحاء للمستهلك بصورة مثالية عن أناه. وتتكون اللغة الرمزية من وحدات تقريرية دالة على أنماط حياتية، ومن أخرى إيحائية رمزية دالة على معايير وقيم ونماذج اجتماعية"<sup>1</sup>.

1 بيرانار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 2012، ص 142.

وقد استمر في توظيف ذلك حتى في ظل أزمة كورونا، إذ أن القيم من الحجج " التي يعول عليها في جعل السامع يذعن لما يطرح عليه من آراء، والقيم نوعان: قيم مجردة من قبيل العدل والحق، ومحسوسة من قبيل الوطن"<sup>1</sup>، نستدل هنا بحضور استراتيجية الحجج بالقيم في بعض الصور الإشهارية:



وبالتالي نلاحظ استثمار قيم اجتماعية متعلقة بالمصاحبة والمرافقة من خلال لفظة "مع"، في الصورة الأولى، وأخرى متعلقة بالسخاء والزيادة في السخاء في الصورة الثانية من خلال لفظة "المزيد من السخاوة"، ثم استثمار قيم وجدية متعلقة بالاستمرار في المصاحبة مما يحيل على مفهوم الديمومة، من خلال لفتي "كل يوم" و"تبقاو ديما" ذلك أن النجاح الفعلي في الميدان التجاري لا يمكن في الواقع المباشر الذي يؤدي إلى سباق في الإبداعية، المتجددة والدائمة حسب مبدأ "أدهشوني"، فهذه استراتيجية مفلسة من الناحية الاقتصادية، وتائية اجتماعيا بالنسبة للجمهور الذي يتلذذ بنسيان "من يتكلم"، و"عن ماذا يتكلم" داخل سجل الأفكار اللامعة. إن الإنجازات الإشهارية الأكثر إبداعية هي مفاهيم حقيقية: أفكار قوية لقيم مضافة، وهي من طبيعة تخيلية وليست نفعية فقط. بل إن النجاح الإشهاري التجاري هو هو مفاهيم دائمة ومرتبطة بتيارات سوسيو-ثقافية صلبة تتماهى مع أساليب حياتية مهيمنة وقارة"<sup>2</sup>.

فإذا عدنا إلى الملفوظ اللغوي: "معاكم كل يوم" نجد الإشهاري يتوجه بصيغة الجمع اعتمادا على عنصر تركيبى: ضمير المخاطب وهو يقترن بالوحدة المعجمية "معا" التي تحيل على كل مظاهر التعاون، المرافقة والمصاحبة. ويتضمن هذا الملفوظ اللغوي جملة من الأبعاد توجي تأتي في صورة المصاحبة:



1 عبد الله صولة، نظريات في الحجج: دراسات و تطبيقات، ميسكيلباني للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص25.  
2 بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص52.

- الاستمرارية.

- الخدمة.

- الوفاء والإخلاص.

- الديمومة.

#### 4. الاستراتيجية التضامنية:

لقد دعا الخطاب الإشهاري أيضا إلى استحضار القيم الوطنية النبيلة وخاصة التضامن، وأكد في أكثر من وصلة إشهارية على ضرورة التضامن من أجل تكثيف الجهود بين المؤسسات والشعب وبين أفراد الشعب نفسه، إيماننا من المنتجين والمعلنين بأهمية التضامن على مر تاريخ الأزمات التي مر بها المغرب، واستكمالا لما تبناه الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في إطار هذه الاستراتيجية، ونستحضر هنا بعض الصور الإشهارية التي تؤكد هذا.

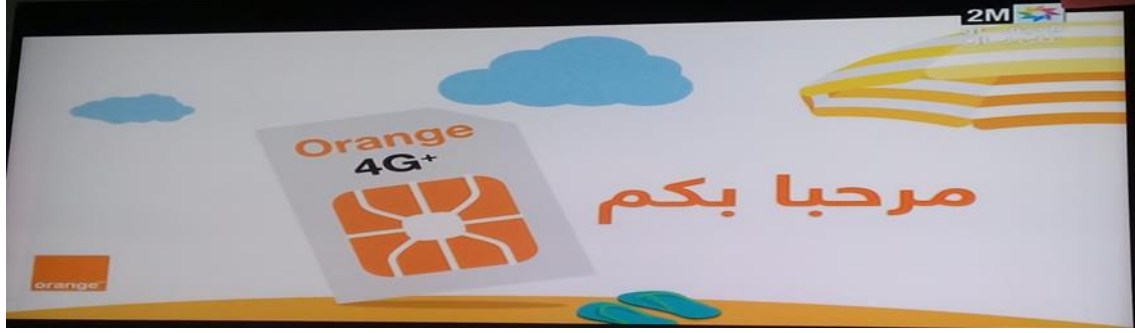
#### 5. الاستراتيجية التوجيهية التجارية

لم ينس الإشهار -وهو يحاول أن يتبنى الأزمة- غاياته وأهدافه الاقتصادية التجارية، لذلك سرعان ما لجأ إلى توجيه الناس نحو سلوك معين، تكون للإشهاري منفعة ربحية في حدوثه، ويكون السلوك مرتبطا بخطوة شرائية، على سبيل المثال نذكر:



#### 6. الاستراتيجية التجارية:

إن غاية الخطاب الإشهاري هي البيع ولا سيء سوى البيع، ويسعى للوصول إلى هذه الغاية بكل الأدوات، ويجند كل الآليات اللغوية والأيقونية، ويخاطب كل الحواس للوصول إليها، وضمان استمرارية الربح وديمومة الاستهلاك، وبالتالي لم يتبنى الأزمة إلا لغاية في نفس الإشهاري، لذلك سرعان ما سيكشف عن رسائله وتراجع استراتيجياته الأخرى على حساب استراتيجيته الأولى والأخيرة وهي الاستراتيجية التجارية، وهي حاضرة بقوة في كل الصور والوصلات الإشهارية منذ بداية انتشار فيروس كوفيد-19 نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:



## 7. الألوان والأشكال وتعزيز الاستراتيجية التجارية:

### (أ) الألوان :

تعتبر الألوان لغة الصورة وتحديد دلالاتها لا يتأتى إلا بتحديد دلالات الألوان الموظفة فيها "إن لغة الصورة أيضا الألوان حسبما كانت متوائمة أو متنافرة مشعة أو خابية الوهج وحسب ما إذا كانت مركبة أو بسيطة"، بل تعتبر -الألوان- نافذة مفتوحة على نفسية صانع الصورة ومفتوحة على المعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي، ذلك أن معانيها ودلالاتها مرآة عن الثقافة النابعة منها.

### • الأزرق:

إذا أخذنا هذه الصورة لشركة "orange" نجد حضور اللون الأزرق حاضرا. فلماذا اللون الأزرق؟ اللون الأزرق لا يتعلق بشعار هذه الشركة إطلاقا، لكن استعماله في هذه الفترة "الحجر الصحي" كان له غايات وأهداف، لأن هذا اللون دال على كل ما نراه فسيحا وممتدا وشاسعا، لذلك كان قرين البحر والسماء، رمز الامتداد والشساعة والجلل اللامتناهي، تبتغي من ورائه الشركة عينها الامتداد عبر الزمان والمكان، والوصل بين أزمنة وأمكنة، وأناط في الوجود والقيم والإيديولوجيات، وكل ما ينتمي إلى الكون الإنساني عموما<sup>1</sup>.

إنه يدل على:

- الصدق.
- النزاهة.
- الهدوء.
- الراحة.
- السمو.

1عبد المجيد العابد، نفسه، ص 50.

- الثقة.

- المسؤولية.

كل هذه المواصفات تسعى شركة "orange" أن توفرها لزبائنها، خاصة الثقة والصدق في خدمة زبائننا. فحضور الأزرق في أيقونة "السحاب" وفي "النعل" الموضوع على الرمال الذهبية لم يكن اعتباطيا لأنه يوحي بالانشراف وعودة الناس إلى الحياة، كل هذا تحقيقا لغاية المنتج الافناعية.

#### • الأصفر الذهبي:

حضر اللون الاصفر الذهبي في الصورة في الرمال وفي المظلة، وهي أيقونات بصرية تحيل على البحر، على ذلك المكان الذي يقصده الناس للتحرر من متاعب الحياة وهمومها، يقصده لاكتساب طاقة جديدة بعيدا عن نمطية البيت أو العمل، فهو يدل على:

- لون الخير.

- لون الذهب.

- لون القمح (السنابل).

- الدفاء.

- السطوع.

إن الإشهاري يحاول أن ينتشل الجمهور من الكآبة ويرمي بهم في جو الخير والانشراف والسرور والاطمئنان، خاصة وأن اجتماع وتقابل اللونين الأزرق والأصفر الذهبي "يعد واحدا من أفضل تجمعات الألوان وأكثرها إسعاداً"<sup>1</sup>.

#### ب) الأشكال:

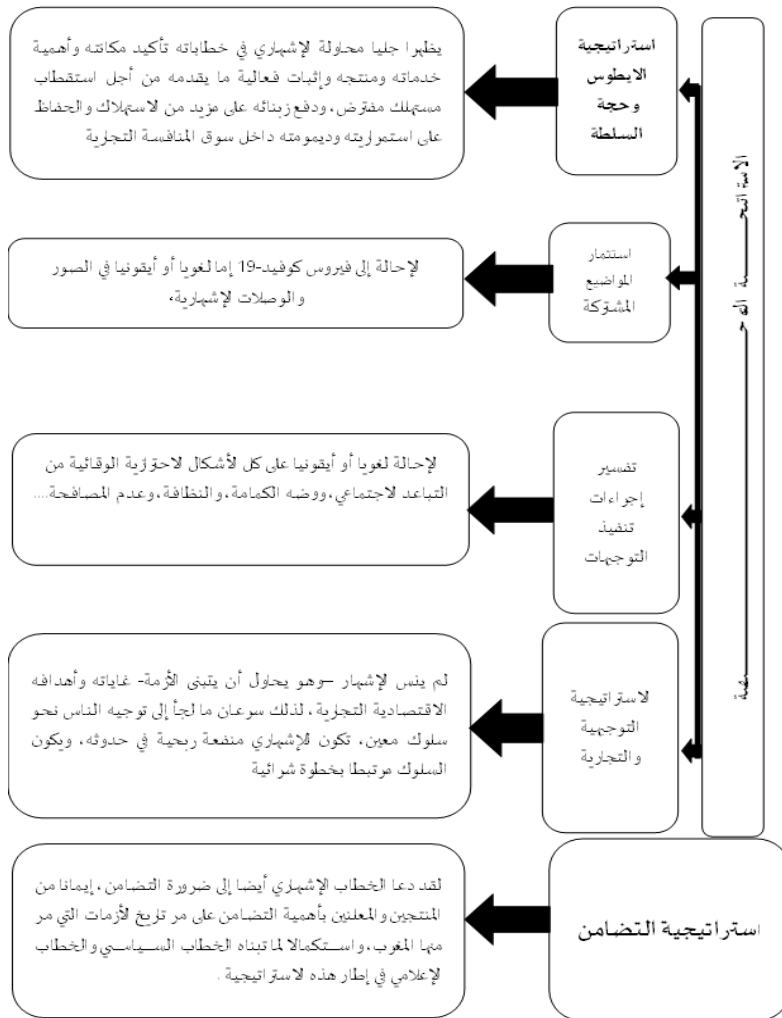
إن الأشكال تدل في الصورة كلغة تترجم انفعالات، فهي تستوعب المعاني والأحاسيس والسلوكات التي يسقطها الإشهاري في الصورة عن وعي أو عن غير وعي. "إن الأشكال تدرك باعتبارها ملفوظا، أو باعتبار حالتها كتلفظ. في الحالة الأولى يكون الشكل تحقيقا لنوع ثقافي: تعتبر الدائرة والمربع والمثلث، حالات لهذه الأشكال ذات العمق الثقافي"<sup>2</sup> نجد حضور في الصور خلال زمن كرونا تركيزا كبيرا على الأشكال التي تبعث بالانشراف والأريحية والسرور.

1 أحمد مختار عمر ط2، عالم الكتب القاهرة، ص138.

2 سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص105.

فعلى سبيل المثال في صورة شركة orange شكل الرمال الذهبية وصفاء السماء يحيلان على امتداد روحي وسعادة لا حدود لها لامتناهية، فأن يكون للصورة وقع على المتلقي معناها أن تعبر عن حالات تنتمي إلى عالمه. لذلك فمن يصنع الصورة الإشهارية يصنع معها وجدان مجتمع ما، ويودع فيها حالة مثلى من السعادة، ويجعلها تجيب عن كل الأسئلة الاقتصادية والسيكولوجية... التي يمكن أن يطرحها المتلقي، فالأشكال كباقي العناصر الأخرى (الألوان، الإضاءة، الملفوظات...) هي ذات أبعاد ثقافية وسيكولوجية.

وبهذا نخلص إلى القول إن "للألوان والأشكال والخطوط والتأطير والتركيب أهمية كبيرة في بناء معاني الصورة. فهذه العناصر هي وحدات داخل لغة بصرية لها قواعدها التركيبية والدلالية وليست مجرد متغيرات أسلوبية"<sup>1</sup> وبذلك فلغة الصورة هي اجتماع هذه المكونات بكيفية تسمح بتركيبها داخل معنى يكسبها وقعا وتأثيرا وبعدا حجاجيا عاليا. إذ يمكن أن نجمل استراتيجيات التواصل في الخطاب الإشهاري أثناء انتشار وباء كورونا في الخطاطة التالية:



1 سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 93.

### خاتمة:

لم نسجل حضور حجج الترهيب والتخويف في الخطاب الإشهاري مما يدل على أن الإشهار لا يسعى إلى زعزعة نفسية المتلقي وتحسيسه بالخوف، "لأن الإشهار بطبيعته متفائل ويعبر عن دينامية ويعبر عن دينامية وفرح لا يضاهيه فيهما أحد، فبينما وصلت التوترات السياسية أقصى درجاتها، وتباعت الكوارث من كل الأنواع، وبينما أصرت كل الوسائط على كشف مآسي العالم، ظل الإشهار وحده يشكل بر الأمان والسلام. إنه يقدم لنا أشخاصا سعداء ويتمتعون بصحة جيدة وأذكىاء، لا يعرف بطالة ولا انخفاضاً في القدرة الشرائية، وحيث الأحلام مباحة وممكنة، بما في ذلك الحلم بشباب أبدي".<sup>1</sup>

وإنما يسعى إلى بناء وضع قيمي مليء بالمتعة والحياة، ويأتي بوصلات وصور إشهارية لأناس يعيشون في جنة الاستهلاك مستمتعين بلحظات اقتناء المنتج، ففي أزمة صحية عالمية شعارها الموت يأتي الإشهار بشعار الحياة ويرمز إلى ذلك بكل الأشكال اللغوية والأيقونية، له "القدرة على التطبيع وتزع فتيل التهويل"<sup>2</sup> يلقي بالمتلقي في جو من السعادة والفرح غير عابئ بالحزن، ويحيل على متعة أريحية المستهلكين. "الإشهار يستلنا ويلقي بنا في صورة رمزية تمثلنا أو نتوهم أن تفعل ذلك، يلقي بنا في صورة عن "أنا الهاربة في المظاهر والصور والأحكام الاجتماعية والماندفة نحو عوالم هيدونية كل شيء فيها دون حساب: المتعة والصحة والسعادة والرقى وأيضاً البياض والنظافة والنعومة والطرارة والمتانة والسرعة"<sup>3</sup>.

### النتائج:

- الخطاب الإشهاري أنموذج تواصلية.
- يسعى دائماً إلى الإقناع والتأثير.
- يصنع الخطاب الإشهاري رسائل إشهارية تهدف إلى توجيهه أو إعادة توجيهه المتلقي نحو سلوك معين يكون هو غاية الرسالة الإشهارية وهدف المنتج والإشهاري معا.
- الخطاب الإشهاري مؤثر في المجتمع ومتأثر به.

1 بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 2012، ص 28.

2 نفسه ص 53.

3 نفسه ص 3.

- يستهدف الخطاب الإشهاري المتلقين على اختلاف مستواهم المعرفي والثقافي، وتباين انتمائهم الجغرافي والديني، وتنوع عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم وتاريخهم.
- الخطاب الإشهاري خطاب إقناعي يتأسس على إطار نظري وجهاز مفاهيمي يستثمر مواقف معينة لدعم وجهة نظر محددة والعمل على الإقناع بها بشتى الوسائل.
- يساهم الخطاب الإشهاري في تهوين الأزمات.

#### التوصيات:

- ضرورة تدريس الخطاب الإشهاري في المدارس.
- ضرورة استيعاب الكيفية التي ينتج بها الخطاب الإشهاري رسائله.
- استيعاب الآليات والاستراتيجيات التي يتوسل بها الإشهاري لتبليغ رسائله.
- ضرورة استثمار الإشهار في الخطاب السياسي.
- ضرورة مواكبة الخطاب الإشهاري واستثماره في الأزمات.
- تكوين السياسيين في خصائص الخطاب الإشهاري.

#### قائمة المصادر والمراجع:

1. غرماوي طارق (2017): المراهق والإشهار التلفزيوني، مجلة علوم التربية، عدد 69، شتنبر.
2. السعودي، حكيم (2011): الإتصال الإشهاري استراتيجية الإقناع، ط1، الرباط: دار القرويين.
3. بنكراد، سعيد (2016): سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط.
4. غرماوي، طارق (2017)، المراهق والإشهار التلفزيوني، مجلة علوم التربية، عدد 69، شتنبر.
5. الداوي، محمد وآخرون، (2011): كتاب جماعي، آليات الخطاب الإشهاري ورهاناته، منشورات دار التوحيد.
6. راجح، محمد (1999): الخطاب الإشهاري، بابل للطباعة، ط1. بيزنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 2012.
7. عبد الله صولة، نظريات في الحجاج: دراسات و تطبيقات، ميسكيليانى للنشر و التوزيع، ط1، 2011.

8. عبد الحلیم سعید، هناء (2000): الإعلان، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط2.
9. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولي، دار الكتاب المتحدة 2004.
10. سموکني، عبد الرحيم(2020): "كورونا" يضرب الإشهار، مقال إلكتروني منشور بتاريخ الأحد 03 مايو ، تاريخ الزيارة: 28 مايو 2020 ، على الربط التالي:  
<https://ar.telquel.ma/%D9%83%D9%88%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%A7-%D9%8A%D8%B6%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B4%D9%87%D8%A7%D8%B1-%D9%88%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B4%D9%87%D8%B1%D9%88%D9%86-%D8%AC%D8%AF%D8%AF-%D9%8A%D8%B8/>
11. GENEVIER, CORNU(1992), "sémiologie de l'image dans la publicité, édition Paris, collection EO sup.
12. Haas. R.Claude (1988):Pratique de la publicité, éd bordas, Paris.
13. ReboulK, Olivier (1975): Le slogan, éd complexe.
14. Todorov,Tzveant (1980): la poetique, Seuil,1 novembre.



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

[ISSN 2311-519X](#) - DOI Prefix: 10.33685/1317

© جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي