دراسات أدبية عربية[1]

بقلم: جوزيف ميشال شريم

Il s'agit dans ce dossier intitulé « ***Etudes littéraires arabes*** », de deux articles concernant les romans d'Emilie Nasrallah, écrivain libanaise originaire du Sud-Liban qui a consacré la plupart de ses écrits aux problèmes de ses concitoyens dans le cadre d'une dialectique opposant deux entités et véhiculant une infinité de symboles et de problèmes sociologiques identitaires notamment : le village/la ville. Le troisième est consacré à la manière dont l'arabisant André Roman a abordé la notion de style dans les écrits des rhétoriciens arabes. Le quatrième et dernier article se situe dans ce que l'on peut appeler « le printemps arabe » du point de vue d'un journaliste écrivain libanais, Riad Najib El-Rayyess qui n'a de cesse de fustiger les idées reçues et les fausses idéologies. Voici en tout cas la traduction des titres de ces articles :

- Le Style dans les romans d'Emilie Nasrallah
- La dimension novatrice dans les romans d'Emilie Nasrallah
- André Roman et les questions du style
- L'écriture désespérée et la prise de conscience arabe

[11] - أنجز هذا الملف بالكامل في 27 آذار/مارس 2013.

الأسلوب في روايات إملي نصرالله[2]

بقلم جوزيف ميشال شريم

"لا يجدي المرء نفعاً أن يتنكّر لحقيقة

أنّ أفضلَ المؤلّفات بهاء يولد ميتاً إذا

كان يفتقر إلى الأسلوب" (شاتوبرايان)

كلما أعدتُ قراءة روايات إملي نصرالله – وخصوصا "**طيور أيلول**" و"**الإقلاع عكس الزمن**" و"**الجمر الغافي**" –أطرح على نفسي السؤال الأتي: ما الذي يدفعنا اليوم إلى مطالعة هذه الروايات؟

نعم ، في وجود الشاشة الصغيرة التي تغزو المنازل وتقدّم برامج متنوّعة بتنوّع المحطات المحلية والعربية والأجنبية، وفي ظل انتشار وسائل الاتصال المتعددة الأشكال ، عن طريق الحاسوب والإنترنت وإلى ما هنالك ، ما الذي يدفعنا اليوم إلى مطالعة الروايات عموما وروايات إملي نصرالله خصوصا؟

أهو القَصَص الذي تحتويه هذه الروايات؟ بالطبع؛ ولكنّني لا أعتقد ذلك ، فقد يكون عرضها مملا وفاشلا أحيانا كثيرة؛ بالإضافة إلى أن " القصص ماثل في الميثة والأسطورة والمثل الخرافي والحكاية والملحمة والمأساة والدراما والملهاة والتمثيلية الإيمائية واللوحة المرسومة والزجاجية والسينما والرسوم المتحرّكة وأخبار الصحف المتفرقة والأحاديث؛ والقصص ماثل في كل زمان ومكان ومجتمع. والقصص يسخر من الأدب الجيد أو الرديء"[3].

---

[2] -أنجزت هذه الدراسة في 15 آذار/مارس 2010.

[3] _

Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in ***Poétique du récit***, Collection Points, n° 78, Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 7-8.

أهو تحويل الواقع إلى خيال؟ لا شك في ذلك ، لأن القارئ في أحيان كثيرة بحاجة إلى أن ينسى واقعه أو إلى أن يرى كيف يصوره له الآخرون ومنهم الكتّاب المشهورون.

ولكن الدافع الحقيقي والأهم هو الأسلوب الذي يميز هذا الكاتب عن ذاك وهذه الرواية عن تلك.

وما أدرانا ما هو الاسلوب؟

ثمة عشرات التحديدات التي تناولت الأسلوب[4]؛ ولكنها تختصر كلها بكلمة واحدة : الأسلوب هو الإنسان. والإنسان الذي يهمنا اليوم هو إملي نصرالله. كيف لنا أن ندرس أسلوب رواياتها؟

ثمة مقاربات أسلوبية كثيرة ومتعددة بتعدد الدارسين والباحثين. ولكنني أعتقد أن هذه الدراسة قد تتم ، كما في العلوم الطبيعية الجيولوجية[5] ، من خلال سبر طبقات تترابط وتتداخل لتؤلف بنيانا متكامل الأجزاء. وهذه الطبقات هي: النص والجملة والكلمة والصوت اللغوي الفنولوجي، كما أشار متري بولس إلى ذلك صراحة: "الألسنية تنطلق من مفهوم المستويات، معتبرة اللغة ظاهرة متعدّدة التراكيب. فمن مستوىً إيقاعي، إلى مستوى صرفيّ يتناول خصائص المفردات، إلى مستوى دلالي يعبّر عن المعاني، إلى أنماط من البيان تبتعد عن النمط العام في استعمال اللغة كوسيلة اجتماعية للتفاهم بين الناس على الحاجات غير اللغوية"[6].

_ 4

Pierre Guiraud et Pierre Kuentz, ***La stylistique***, Initiation à la linguistique, Klincksieck Linguistiques, Série A 1, Lectures, Paris 1975, p. 4 : « On ne s'étonnera donc pas de rencontrer du style les définitions les plus variées, souvent même contradictoires ».

_ 5

Idem, ***Ibidem***, pp. 192-198 , cit. Dolozel, 1966.

6 – متري بولس: **أبحاث في الألسنية العربية**، AGATE، بيروت 1988، ص 77.

أوّلاً: النص (أو البناء السرديّ)

على مستوى النص، تحكي روايات إملي نصرالله سلسلة من المواجهات والانتصارات والانهزامات[7] تطاول شخصيات كل رواية من هذه الروايات.

ففي رواية "**طيور أيلول**"[8] ثمة مواجه بين "منى" والقرية، بين "مرسال" و"راجي"، بين "مريم" وفواز ، بين ليلى وسمعان وبين نجلا وكمال. والانتصار بالتالي هو من نصيب القرية وسمعان. أما في الحالات الأخرى، فالهزيمة تصيب الفريقين المتنازعين[9].

في "**الاقلاع عكس الزمن**"[10]، المواجهة الأساسية قائمة بين "رضوان" الآتي من "جورة السنديان" في جنوب لبنان وعالم المدينة والعالم الغربي المتمثل بكندا. إنها تشبه المواجهة

---

[7] – بشأن هذه المواجهات والانتصارات والانهزامات، راجع:

André Niel, ***L'analyse structurale des textes***, *Littérature, presse, publicité*, Jean-Pierre Delarge Mame, Paris, 1973, pp. 31-32 : « C'est dans le champ du conflit inévitable des Images absolutisées de l'homme, qu'il apparaît une fracture de l'être social de ce dernier. En effet, dans le champ des relations entre identifiés à l'Absolu, l'union par synthèse créatrice n'est plus possible ; mais la *pulsion U étant irrépressible*, elle fonctionne dès lors comme pulsion de négation et de destruction à l'égard des *hommes négatifs*, dans le but de restituer l'unité perdue. L'Autre n'est plus alors le complément naturel du Moi, c'est l'*homme négatif à détruire ou à réduire*./ On aura déjà remarqué que le schéma de la relation sociale conflictuelle impliquant la négation d'autrui se retrouve tel quel dans le schème universel du récit : A ≠ B. On découvre en quelque sort, une situation pathogène généralisée. Dans le récit, comme dans la guerre et dans tous les rapports conflictuels, le combat et la destruction visent à procurer un instant l'illusion du retour à l'unité ».

[8] – إملي نصرالله : **طيور أيلول**، (الطبعة الثانية)، دار المكشوف، بيروت، 1976.

[9] – متري بولس: **كما في الكتب**، AGATE، بيروت 1999، ص 31–43.

[10] – إملي نصرالله : **الإقلاع عكس الزمن**، (الطبعة الأولى)، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.

القائمة في رواية "بلزاك" بين "الاب غوريو"[11] وأهل بيته والمجتمع الباريسي في القرن التاسع عشر. وهي تؤدي في كلتا الحالين إلى هزيمة "الشخصية الأساسية" في الرواية. والفارق هو أن "الأب غوريو" قد هزم بسبب رفض الآخرين له؛ بينما هزيمة رضوان في "الإقلاع عكس الزمن" هي نتيجة رفضه الإرادي لهذا المجتمع الغربي الغريب عنه وتشبثه بأرضه وبلده، على الرغم من الحروب العبثية التي كانت تعصف بالوطن. وبالتالي، قد تكون هزيمته هي ظاهرية وانتصار الآخرين هو في الحقيقة هزيمة فعلية.

أما في "**الجمر الغافي**"[12] ، فالمواجهة بين "ليّا" ، الفتاة الجبلية البريئة الطاهرة وزوجها ليوم واحد "عبد الله" ذلك الرجل الكهل الناجح ماديّا في دنيا الاغتراب والعاجز جنسيا، تؤدي إلى هزيمة "ليا" وانتصار "عبد الله" الذي أشاع زورا أنها لم تكن بكرية ليلة زفافها. ومن ثم المواجهة بين عبدالله وزوجته الثانية ، "نزهة" الفتاة الطموحة ذات الشخصية القوية، التي آلت إلى انتصار "ليّا". ولكنه انتصار مزيف يشبه انتصار "مدام بوفاري" على زوجها في رواية "غوستاف فلوبير"[13]، حيث ساقها مصيرها إلى السقوط والانتحار بتناول السم. إن انتصار نزهة كان يخبئ لها الفشل في استعادة حب "جبران" الصادق وفي تحقيق زواج مصلحة من شاب يصغرها بسنوات عديدة هو "ديب بو عبسي"، وحتى في تبني "رمزية ابنة سلمى"، وهي فتاة معدمة لا معيل لها سوى والدة أرملة تقوم بخدمة المنازل.

إن هذه السلسلة الطويلة من الموجهات والانتصارات والانهزامات لا تنقلها إملي نصرالله بأسلوب السرد المسطح الذي يصل إلى حد الرتابة. ولكنها توظّف جميع قدراتها الكتابية لتسيطر على الزمن ، عن طريق الاسترجاع والاستباق والاختصار[14]. وهذا ما عبّرت عنه

---

[11] - Honoré de Balzac, ***Le père Goriot***, Paris, Livre de Poche, n° 757, 1961.

[12] – إملي نصرالله : **الجمر الغافي**، (الطبعة الأولى، مؤسسة نوفل، بيروت 1995.

[13] - Gustave Flaubert, ***Madame Bovary***, Paris, Livre de Poche, n° 713, 1983.

[14] – بشأن تقنيات السرد هذه (الاستباق والاسترجاع والاختصار)، راجع:
Gérard Genette, ***Figures III***, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 82 sq.

بكل وضوح في "الإقلاع عكس الزمن" بعد أن وصفت لنا زيارة رضوان إلى السفارة الكندية للحصول على جواز السفر والتأشيرة، إذ كتبت تقول: "صحيح أن الخطوة الأولى بدأت بالقنصلية الكندية في بيروت، إنما لكل بداية ن بداية أخرى. وقد جاءت البداية الأولى مع رسالة مضمونة معنونة باسم "رضوان أبو يوسف" والرسالة من ابنه البكر نبيل..." (صفحة 18).

إن هذا الأسلوب ألاسترجاعي ألاستباقي ألاختصاري يبرهن أن الزمن بماضيه وحاضره مستقبله أداة طيعة بين يدي إملي نصرالله تبرهن من خاله أنها تتحكم بأحداث الرواية وشخصياتها. وهذا جليّ تماما في الجمر الغافي" إذ استطاعت في برهة لا تتجاوز الأربعة أيام _ أي بين هدير سيارة الزائرة الأميركانية نزهة زوجة عبد الله التي قصدت الجورة نهار الجمعة وبين هدير السيارة تؤذن بمغادرة نزهة عائدة إلى بلاد المهجر، نهار الثلاثاء التالي – أن تنبش من بين رماد الأيام جمرا بقي غافيا ثلاثين سنة وأكثر.

ولا بدّ لهذا البناء السردي النصي المتماسك ، من أن يقابله بناء آخر متماسك الأجزاء على مستوى الجملة[15].

منذ الصفحة الأولى في طيور أيلول وحتى آخر صفحة في الجمر الغافي، يلاحظ القارئ أن إملي نصرالله اعتنت عناية خاصة بالجملة التي جاءت تشبه "الجملة الدورية" في اللغات الأجنبية[16]، كما في المثل الآتي: "عندما يحلّ أيلول، تاسع أشهر السنة، تمرّ فوق قريتنا أسراب كثيرة من طيور كبيرة الحجم، قوية الجناحين، يعرفها السكان ب "طيور أيلول"." (طيور

_ 15

André Roman, ***Systématique de la langue arabe***, Tome I et 2, Université Saint-Esprit de Kaslik, Kaslik-Liban, 2001, p. 45.

_ 16

Marcel Cressot, ***Le style et ses techniques***, Paris, Presses Universitaires de France, (6ème édition), 1969, 264 sq.

أيلول، صفحة 7). فالقارئ يؤخذ حالا بهذا التناسق الثنائي أو الثلاثي بين أجزاء الجملة. والعملية تتكرّر إلى ما نهاية.

والبرهان على أهمية الجملة في روايات إملي نصرالله، هو أن الكاتبة حولت جملتها، بكل ما فيها من قوة وعنف، في مواضع كثيرة إلى مقطع، وحولت المقطع إلى جملة ، إلى درجة حولت معها الرواية ، على طريقة الرسامين الانطباعيين من أمثال "غوغان" و"فان غوغ" وغيرهما[17]، إلى لوحة انطباعية كبيرة مكونة من لمسات ملونة متناسقة، هي هنا الجمل، كما في الجمر الغافي (صفحة 77): "ألوان الخريف الرائعة./ و"طيور أيلول" تتناجى فوق أغصان الشجر أو تتجمّع أسرابا تتبادل أسرار الرحيل./ ورحلته باتجاه الشرق.". إن الأمثلة على ذلك لا عد لها ولا حصر، ومنها ما ورد في الجمر الغافي (صفحة 118): "الشائعة وحش أسطوريّ.(جملة مقطع) نبات فطر يلتهم المساحات. (جملة مقطع)".

وقد تتحول هذه الجملة المقطع في بعض الأحيان إلى كلمة واحدة تحمل الكثير الكثير من المعاني، كما في الإقلاع عكس الزمن (صفحة 102) حيث يقول رضوان لزوجته بخصوص مضيفة الطيران التي اهتمت بهما: "أنها تذكرني بلمياء"؛ فتجيبه زوجته: "لمياء لا يشبهها أحد في الكون". ومن بعد هذا الجواب القاطع ، تأتي الكلمة –الجملة–المقطع: "لمياؤها".

يضاف إلى ذلك أن إملي نصرالله طعمت الجمل الإخبارية بجمل إنشائية، ومنها الجملة الاستفهامية والجملة التعجبية[18].

الجملة الاستفهامية ، التي لا تتطلب أي جواب، تعبر عن المبالغة في التقدير" لمياء، أين نجد لها مثيلا؟" (الإقلاع عكس الزمن ، صفحة 103)؛ وقد تحمل في طياتها الشك والاحتمال المعاكس: "هكذا عاشت معه، مطمئنة، هادئة، سعيدة./ هل كانت سعيدة؟" (الإقلاع

_ 17

Alberto Martini, ***L'impressionnisme***, Paris, Editions Tête de Feuilles, 1976, p. 9 sq.

18 – فكتور الكك وأسعد علي: **صناعة الكتابة**، (الطبعة الثالثة)، بيروت، دار غندور، 1977، ص494.

عكس الزمن ن صفحة 103). وقد تعبر عن إعجاب الإنسان بمن يحب: "من أين لها ذلك السحر كله؟ وكيف، كيف تسنّى لها أن تتقن تلك الفنون، ابنة القرية الساذجة؟" (الجمر الغافي، صفحة 47).

أما الجملة التعجبية، فهي كثيرة أيضا في روايات إملي نصرالله، وهي تحمل الكثير من المعاني، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر في رواية "طيور أيلول":

- الاستفظاع: " يا لقبح الصورة! " (صفحة 53)
- الغيظ: "لكم كان قاسيا! " (صفحة 54)
- الإعجاب: " أمي! مصنع الأطايب كانت! " (صفحة 57)
- الحشرية: " ياللغد! يا لسحره وشوقنا أبدا إلى استعجال قدومه! "(صفحة 60)
- الدهشة: " أبوه! ... أبو راجي! " (صفحة 77)
- الأسى والقنوط:

ثالثاً: الكلمة (أو البناء الدلالي)

ألف: الكلمة–الموضوع

من البديهي القول إن الجمل تتألف من كلمات وإن هذه الكلمات تحمل فكر إملي نصرالله في جميع أبعده. ولكن المهم هنا أن نحدد هذا الفكر، قدر المستطاع، بطريقة علمية موضوعية وليس بطريقة انطباعية.

لذلك انطلقت بداية من إحصاء 795 مفردة تؤلف معجم طيور أيلول وتتواتر مجتمعة 11170 مرة. ثم حددت الكلمات المواضيع والكلمات المفاتيح التي تتواتر أكثر من غيرها والتي يتمحور حولها فكر إملي نصرالله. ولقد تبين لي أن المواضيع التي تطرقت إليها الكاتبة في روايتها هذه هي، على سبيل المثال لا الحصر التالية: القرية، البقاء، الحياة، الحب، الأهل،

الوحدة، العودة، الأرض، الهرب، الحلم، الوجود، التراب، الناس، الموت، الغربة، الانتظار، إلخ[19].

ولما رحت أطالع "الإقلاع عكس الزمن" وثم "الجمر الغافي"، تبين لي أن هذه المواضيع تتكرر هي هي في هاتين الروايتين.

ها هو رضوان في "الإقلاع عكس الزمن" يعيش على الأحلام: "كان رضوان، على امتداد سنيه السبعين، يتجوّل في دنيا الأحلام./ أحيانا تجيء الأحلام كوابيس./ وفي أوقات الرضا يعيش في الحلم، أروع لحظات الهناء./ وها هو يعود إلى الأحلام الهانئة. (...). لا يصدق أنه الآن، في حالة اليقظة./ إنه يستعيد أحد الأحلام السعيدة الماضية... / ولكن أنى للحلم أن يملأ القلب بهذا الفرح الغامر".

ولكنّ الحلم الكبير هو حلم ليا في الجمر الغافي(صفحة 339)، حيث استعادت في نومها وعلى شكل رؤيا غريبة عجيبة حياتها بكاملها تقريبا: "لا تذكر ليا في أية حالة من أحوال اللاوعي كانت، حين شعرت بيد تمتدّ إليها وتلامس جبينها. ثم سمعت صوتا عذبا يناديها بلطف، يهدهدها ويعدها بالفرح السعادة، مؤكدا أنه يفهمها ، ويعرف كم هو مرّ عذابها... عذاب المظلومين، المقهورين... ثم يدعوها لتتبعه، لتخرج من سواد ليلها لتسير، فوق خط من نور (راح ينتصب في الحال، أمام عينيها) أرفع من قامتها."

وقد يتخذ هذا الحلم شكل الهرب من واقع الحياة، كما هي حال رضوان في "الجمر الغافي" : "هو هارب حقا! هارب وجبان، ويبحث عن زاوية يواري فيها جبنه وتردده" (صفحة 250) و "يملك جبران قدرة عجيبة على الاختفاء، ساعة يشاء. يدخل شرنقة ذاته، ويتوارى. ولا يعود يسمع أو يرى" (صفحة 320).

يكفي أن نستعيد في "طيور أيلول"، جميع تواترات الفعل "هرب" والمصدر "هرب/هروبا" واسم الفاعل "هارب/هاربة" لندرك كم أن هذا الموضوع أساسي في روايات إملي نصرالله[20]:

---

[19] – جوزيف ميشال شريم: "المفردة في القصّة/ دراسة أسلوبية–دلالية: نموذج ميخائيل نعيمه وإملي نصرالله" في **مجلّة الآداب والترجمة**، جامعة الروح القدس– الكسليك، كلية الآداب، العدد 3، الكسليك– لبنان، 1997، ص 78.

- إنها تهرب من أذى الصقيع(صفحة 9).
- تهرب من نفخ العواصف الثلجية(صفحة 9).
- هربت من جو الغرفة الضيقة(صفحة 16).
- هربت إلى المصطبة بغلالة النوم(صفحة 16).
- لم أهرب من عينيه كما كنت أفعل(صفحة 29).
- هربت من الغرفة المظلمة إلى الطريق(صفحة 33).
- هربت من العرس(صفحة 44).
- هربت الدموع من عيني(صفحة 50).
- هربنا من بؤرة الشقاء(صفحة 52).
- أهرب إلى مكان آخر(صفحة 57).
- يهرب سمير من الباب(صفحة 59).
- دفق كلامه يهرب من آذان الناس(صفحة 74).
- تهرب مذعورة من الصقيع(صفحة 90).
- هربت تحتمي من حرب مدمرة(صفحة 100).
- هربت مني(صفحة 111).
- هربت منها(صفحة 112).
- هرب إلى العربة(صفحة 124).
- يهرب من الرصاص(صفحة 127).

_ 20

Joseph-Michel Chraim, ***« Les oiseaux de septembre », d'Emilie Nasrallah, Introduction – Etude Stylistique – Traduction – Lexique de concordances***, (Texte dactylographié), Tomes I et II, Université de Provence – Centre d'Aix, Institut de linguistique générale et d'études orientales et slaves (I.L.G.E.O.S.), 1979, t. 2 – Lexique.

- أن تهرب منه(صفحة 158).
- تعالي نهرب إلى أبعد أطراف الدنيا(صفحة 158).
- تهرب من هول تجربة(صفحة 160).
- هربت من البيت(صفحة 164).
- كان راجي يهرب(صفحة 236).
- تهرب في دروب لا حدود لها(صفحة 171).
- نهرب من الفراغ(صفحة 178).
- نهرب من العمل إلى المتعة(صفحة 178).
- الشبح الذي طالما هرب منه(صفحة 179).
- يهربون(صفحة 198).
- أهرب من الصفعات القوية(صفحة 245).
- منفذ تهرب منه(صفحة 219).
- تهرب الأمهات بأطفالهنّ من دربهم(صفحة 168).
- أهرب من التفكير بمصيري(صفحة 202).
- ثم تهرب(صفحة 219).
- تتحفزان إلى الهرب(صفحة 62).
- السبيل الوحيد للهرب من هنا(صفحة 177).
- بعض الناس ينجون في الهرب(صفحة 178).
- استجابة لرغبة الهرب(صفحة 178).
- الهرب من الفكرة(صفحة 179).
- إن طاقة الهرب ضيقة(صفحة 179).
- تتوق إلى الهرب من القرية(صفحة 179).

- تاقت نفسه إلى الهرب(صفحة 187).
- عاقب نفسه بالهرب من دنيا العاقلين(صفحة 199).
- في هربه يؤكد أنه يتمنى لو يبقى(صفحة 59).
- كلنا نعيش في هرب دائم(صفحة 178).
- أن يعدّ سبل هربه(صفحة 178).
- الثمن هو هربي من هنا(صفحة 209).
- كان العلم دافعي إلى الهرب(صفحة 228).
- بحاجة قصوى إلى الهرب(صفحة 228).
- في دوامة من الحيرة والهروب(صفحة 104).
- أصوات الفراغ والهروب (صفحة 231).
- اندفع هاربة في سبل جديدة(صفحة 13).
- تسجل الصور الهاربة بين المنحدرين(صفحة 99).
- كالعصفور الهارب من العاصفة (صفحة 226).

أما الهروب الأقسى والأعنف فهو "الموت" الذي تمناه "أبو راجي" في "طيور أيلول" عندما قرر ابنه أن يهجر البلاد: " أنا لا أخاف الموت يا بنيتي ولا الحفرة الصغيرة المظلمة. لا أخاف ملاصقة التراب. سوف يسعدني الموت، إن هو أقبل ليحول جسدي إلى ذرّات تغني تربة حقلي." (صفحة 82). وهو الموت الذي اختاره "رضوان بو يوسف" في "الإقلاع عكس الزمن" إذ وجد جثة هامدة (صفحة 363)، بعد أن كان قد غادر إراديا كندا عائدا إلى بلاده التي تتخبط في الحرب وقد ودع أولاده وأحفاده: "قبلهم جميعا، قبل أحفاده مرارا، وبكى بكاء محرقا، مرّا. احمرت عيناه. وارتعشت شفتاه، وأحس صقيع كندا يربض فوق كتفيه. وأولاده كانوا يتأملونه في تجربته الفريدة، ولا يدرون كنه ما يجري. شعروا بأن يدا خفية، ارتفعت أمام أنوفهم، ونثرت ذرّات غامضة، خدرتهم، وسيرتهم على متن اللحظات، وأوقفتهم حيث يقفون

الآن، تماثيل حضرت للشهادة، ولتسجيل إيقاع الزمن./ ويمد زمانهم يدا خفيّة، تخطف من بينهم الرجل الذي زارهم مثلما يزور الطيف في الأحلام" (صفحة 362).

باء: الكلمة–الصورة

إن هذه الشبكة الدلالية المؤلفة من الحلم والهروب والموت، وغيرها من الشبكات – من أمثال القرية والمدينة ودنيا الاغتراب؛ وكذلك الرحيل والعودة، إلخ – قد سكبتها إملي نصرالله في قوالب تحولت معها الكلمات إلى صور والصور إلى كلمات.

نعم، لقد تعاملت إملي نصرالله مع الكلمات على أنها رموز وصور، لا بل كائنات حية، وذلك ابتداء بالعناوين؛ فـ "**طيور أيلول**" ترمز إلى الشباب المهاجر أبداً، و"**الإقلاع عكس الزمن**" يرمز إلى الناس الذين يتصرّفون على عكس ما يفعله الآخرون؛ أما "**الجمر الغافي**" فهو خلاصة جميع المشاكل التي يعيشها سكان "جورة السنديان" منذ عشرات السنين، والتي حاولوا أن يتناسوها، فجاء من يحركها من تحت الرماد.

ابتداء بأول صفحة من كل رواية من الروايات، وانتهاء بآخر سطر منها، لجأت إملي نصرالله إلى جميع أنواع الأساليب البيانية لتجسد فكرها. ومن بين هذه الأساليب **التشبيه:** "وقبل أن أغيب عن أعين القرية، وقفت ألقي عليها نظرة وداع، وقد أفلت الزمام من يدي، وبت كرة طائرة بين مدينة تمسخني وقرية تنكرني./ وقفت هناك، أمدّ ساعديّ للريح: بطلة خائرة في حلبة الصراع، نقطة استفهام على جبين الأرض" (طيور أيلول ، صفحة 245).

وهناك أيضا **الاستعارة،** وخصوصا **الاستعارة التمثيلية:** "ليس لديه ما يقدمه إلى أولاده أفضل من العمل في الأرض. وأرضه تزداد شحا سنة بعد سنة. وعدوى الهجرة تفشت بين الشباب، فتحولت القرية إلى مشتل، يحضن الغرسات إلى حين، حتى عندما نما الساق وقويت الجذور، طلبت الغرسة أرضا أرحب، ومناخا أفضل" (الإقلاع عكس الزمن، صفحة 94).

وإملي نصرالله لم تهمل **الكناية** التي قرنتها بالاستعارة لتقدم صورة مكتملة اكتمال اللوحة الزيتية: "وراحت الشائعات تتصعد يوما بعد يوم، فترتفع درجة الغليان في عروق الجورة. ولم يعد ينفع انعزالها داخل البيت في إطفاء النار. حتى صمت الدار كان يرسم إشارات تؤكد إن " لا دخان بلا نار" وأن الحقيقة ستعلن" (الجمر الغافين، صفحة 93).

رابعاً: الحرف (أو البناء الموسيقيّ)

إن هذا الصرح الأسلوبي المتين، لا يتم بناؤه بالكامل، إلا إذا تحوّلت معه الأصوات اللغوية إلى أنغام موسيقية تسيطر على أحاسيس القارئ ومشاعره وترافقه على مدى النص بكامله. ومن المعروف أن البعد الموسيقي ينبغي أن يكون حقيقة ظاهرة في الكتابة الشعرية[21]. فهل هو كذلك في روايات إملي نصرالله النثرية بالدرجة الأولى؟

إن الجواب هو بالإيجاب. فعلى الرغم من أننا نتعامل مع نص نثري روائي، فإننا نلحظ في بعض مراحل الرواية تكرارا موسيقيا للأصوات اللغوية ولبعض الكلمات والمقاطع[22]. ولقد أضفى هذا التكرار على النص نغمية ناعمة تدخل إلى أعماق القارئ.

فتكرار الأصوات – وخصوصا السين والنون والراء – ظاهر في الجملة التالية من "طيور أيلول": "تظللهم أغصان سنديانة جبارة، غرستها السواعد السمر منذ مئات السنين" (صفحة 19).

وهناك تكرار للكلمات، كما في المقطع الآتي من "الإقلاع عكس الزمن"، يعبّر عن حالة نفسية ضاغطة: "منذ سافر نبيل، وهو في حالة انتظار. ينتظر الرسائل، وينتظر أخبارهم، ينتظر وعدهم بالمجيء لقضاء الصيف، أو الوعود الأبعد للعودة النهائية" (صفحة 96).

وثمة كلمات تتكرر في بداية الجمل فتحمل صرخة لوعة وأسى: "خرب! هذا ما تبقى من منازلهم./ (...) خرب! / ثم عدت أرى راجي... طموح راجي يقهقه فوق تلك الخرب..."(طيور أيلول، صفحة 87).

وقد يأتي التكرار في نهاية الجمل ليعبر عن الترقب:" تجاوزت خجلها، وتقدمت نحوه./ حنت رأسها، وتقدمت نحوه./ أمسكت الوصايا والإرشادات شموعا تنير لها الطريق، وتقدمت

_ 21

Aron Kibedi-Varga, ***Les constantes du poème***, La Haye, 1963, p110.

_ 22

Jean-Pierre Chausserie-Lapré, « Pour une étude des organisations sonores en poésie : les leçons de la rime », in ***Etudes stylistiques***, n°1, 1977, p. 61.

نحوه" (الجمر الغافي، صفحة 97). أو ليعبر عن التململ إزاء وضع شاذ: "أبوها، مع الكاهن يقرران مصيرها./ عبدالله، وأخته، ونفوج، يقررون مصيرها./ أهل الجورة، "عن بكرة أبيهم" يقررون مصيرها." (الجمر الغافي، صفحة 111)

وثمة عبارات تتكرر في بداية الجملة–المقطع، لتوحي مثلا بأن الإنسان لا يستطيع التهرب من الواقع الذي يحيط به: "إلى الغرب يسافر رضوان، والست أم نبيل، إلى الغرب! "(الاقلاع عكس الزمن، صفحة 19).

خامساً وأخيرا: حدود الدراسات الأسلوبية

في إحدى المقابلات الصحافية[23] وفي ردّ على الآتي: "في "الجمر الغافي" يلاحظ المرء أنّكِ تدخلين في شريط الذكريات، لكن بتقنية جديدة تعتمد على تيّار الوعي والمونولوغ، بينما في الروايات السابقة كان الأسلوب سرديّاً؛ فهل هذا من تأثير قراءة الأدب الغربيّ؟"، تشير إملي نصرالله إلى ما يلي: " دائماً كنت أقرأ الأدب الغربي والشرقيّ، وطبعاً تأثّرنا كثيراً بالرواية الغربية والشرقية وتأثّرت تحديداً بالأدب الروسي المترجم والأدب المعاصر الإنكليزي أو الأميركي أو الفرنسي المترجم إلى الإنكليزية أو العربية. وعندما قرأتُ فرجينيا وولف، أحسست بأن الكاتبة هي أنا؛ ما كنت بدأت اكتب الرواية، لكنّني تعاطفت مع أسلوبه. وقلت هذا هو الأسلوب الذي سأعتمده في كتاباتي. وأنا من سيكتب هنا وليست هي. أحببت أسلوبها كثيراً على الرغم من أنّه ليس سهلاً أن تحبّ روايات فيرجينيا وولف. لكن قد يكون هناك شيء ضائع أو مفقود تبحث عنه إلى أن تضع إصبعك عليه؛ فقد وجدته. أتذكّر أنني بدأت قراءتي في الرواية بفرجينيا (sic) وجيمس جويس فأحببتها أكثر منه، لأنني وجدت فيها عفويّة أكثر؛ فموضوعها هو الذي يجذب، أمّا هي فتروي".

الخلاصة

وخلاصة القول إن هذا الحوار الداخلي (Le monologue intérieur)، لا بل الحوارات الداخلية التي تتكون منها كل رواية من روايات إملي نصرالله والتي تقترب من

---

[23] – جوزيف باسيل: "إملي نصرالله من "طيور أيلول" إلى "الجمر الغافي": لم أفِ المكان الأوّل حقّه وجذورنا في قرية الطفولة" في صحيفة **الحياة**، الأربعاء 17 أيار 1995، ص 20.

الحوارات الداخلية التي اشتهرت بها كتابات جايمس جويس وفرجينيا وولف، لم تكن لتتم لولا مقومات البناء الأسلوبي الذي ذكرت للتو خطوطه العريضة.

لقد هدفت إلى البرهنة على أن دراسة أسلوب نص ما ، لا تقتصر – من باب رفع العتب ومن دون أن تقدم أو تؤخر – على ترداد عبارات عامة من أمثال "أما الأسلوب فقد اتسم بالظرف والطلاقة، كما امتاز بفصاحة اللفظة ومتانة السبك والعبارة المرصوصة"؛ وأمثال: "أما الأسلوب، فقد كان سهلا لا صعوبة فيه، ولا غرابة في مفرداته، كما لا تعقيد في تعابيره"[24]. وهي عبارات تنطبق على أي نص أدبي من دون تمييز.

لقد أردت أن أبرهن أن دراسة الأسلوب تتم بواسطة تقنيات بدأت مع الدراسات البلاغية البيانية التي اشتهر بها اللغويون العرب في القرن التاسع والعاشر خصوصا، ومن بينهم الجرجاني[25] وابن رشيق[26]، والتي تطورت في القرن العشرين بفضل الألسنية والأسلوبية والسيميولوجية الغربية[27]. ومشكلتنا اليوم أننا نفتقر، في إطار الدراسات العربية إلى مجموعة من المصطلحات التقنية الحديثة التي يقبل بها الجميع، والتي تمكننا من التحاور حول نص أدبي ما، وأن نتخطى العموميات لندخل إلى أعماقه.

ولكن، مهما ادعينا وقلنا وحللنا، يبقى الأسلوب ذلك المجهول، طالما أن الإنسان يبقى مجهولا، على حد قول "ألكسيس كاريل"[28].

---

[24] - جوزيف الهاشم وآخرون: **المفيد في القراءة والأدب**، بيروت، مؤسسة بدران، 1974، ص 104.

[25] – الجرجاني (الإمام عبد القاهر – متوفّى سنة 471 هجرية): **أسرار البلاغة في علم البيان**، صححها على نسخة الإمام الشيخ محمد عبده رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1402 هجرية – 1982.

[26] – ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي – 390–456 هجرية): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 1–2**، حقّقه وفصّله وعلّق على حواشيه محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، 1972 (الطبعة الرابعة).

[27] – جوزيف ميشال شريم: **دليل الدراسات الأسلوبية**، (الطبعة الثانية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 8.

[28] -

Alexis Carrel, ***L'homme cet inconnu***, Paris, Livre de Poche, n° 2056, 1984.

مصادر الدراسة ومراجعها

المصادر

نصرالله (إملي) : **طيور أيلول**، (الطبعة الثانية)، دار المكشوف، بيروت، 1976.

- : **الإقلاع عكس الزمن**، (الطبعة الأولى)، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.
- : **الجمر الغافي**، (الطبعة الأولى، مؤسسة نوفل، بيروت 1995.

المراجع العربية

ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي – 390–456 هجرية): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 1–2**، حقّقه وفصّله وعلّق على حواشيه محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، 1972 (الطبعة الرابعة).

باسيل (جوزيف): "إملي نصرالله من "طيور أيلول" إلى "الجمر الغافي": لم أفِ المكان الأوّل حقّه وجذورنا في قرية الطفولة" في صحيفة **الحياة**، الأربعاء 17 أيار 1995.

بولس (متري): **أبحاث في الألسنية العربية**، AGATE، بيروت 1988.

- : **كما في الكتب**، AGATE، بيروت 1999.

الجرجاني (الإمام عبد القاهر – متوفّى سنة 471 هجرية): **أسرار البلاغة في علم البيان**، صححها على نسخة الإمام الشيخ محمد عبده رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1402 هجرية – 1982.

شريم (جوزيف ميشال): **دليل الدراسات الأسلوبية**، (الطبعة الثانية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

- : "المفردة في القصّة/ دراسة أسلوبية–دلالية: نموذج ميخائيل نعيمه وإملي نصرالله" في **مجلّة الآداب والترجمة**، جامعة الروح القدس– الكسليك، كلية الآداب، العدد 3، الكسليك– لبنان، 1997.

الكك (فكتور) وأسعد علي: **صناعة الكتابة**، (الطبعة الثالثة)، بيروت، دار غندور، 1977.

الهاشم (جوزيف) وآخرون: **المفيد في القراءة والأدب**، بيروت، مؤسسة بدران، 1974.

المراجع الأجنبية

BALZAC, Honoré de :

Le père Goriot, Paris, Livre de Poche, n° 757, 1961.

BARTHES, Roland :

« Introduction à l'analyse structurale du récit », in ***Poétique du récit***, Collection Points, n° 78, Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 7-8.

CARREL, Alexis :

L'homme cet inconnu, Paris, Livre de Poche, n° 2056, 1984.

CHAUSSERIE-LAPRÉ, Jean-Pierre :

« Pour une étude des organisations sonores en poésie : les leçons de la rime », in ***Etudes stylistiques***, n°1, 1977.

CHRAIM, Joseph-Michel :

« Les oiseaux de septembre », d'Emilie Nasrallah, Introduction – Etude Stylistique – Traduction – Lexique de concordances, (Texte dactylographié), Tomes I et II, Université de Provence – Centre d'Aix, Institut de linguistique générale et d'études orientales et slaves (I.L.G.E.O.S.), 1979.

CRESSOT, Marcel :

Le style et ses techniques, Paris, Presses Universitaires de France, (6ème édition), 1969.

FLAUBERT, Gustave :

Madame Bovary, Paris, Livre de Poche, n° 713, 1983.

GENETTE, Gérard :

Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1972.

GUIRAUD, Pierre et Pierre Kuentz :

La stylistique, Initiation à la linguistique, Klincksieck Linguistiques, Série A 1, Lectures, Paris 1975.

KIBEDI-VARGA, Aron :

Les constantes du poème, La Haye, 1963.

MARTINI, Alberto :

L'impressionnisme, Paris, Editions Tête de Feuilles, 1976.

NIEL, André :

L'analyse structurale des textes, *Littérature, presse, publicité*, Jean-Pierre Delarge Mame, Paris, 1973.

ROMAN, André :

Systématique de la langue arabe, Tome I et 2, Université Saint-Esprit de Kaslik, Kaslik-Liban, 2001.

البعد التجديدي في روايات إملي نصرالله[29]

بقلم: جوزيف ميشال شريم

لمّا عقدتُ النيّة على مقاربة البعد التجديدي في روايات إملي نصرالله، انتابني شعور خفيّ بالحرج والخوف في الوقت نفسه. الحرج من أن أكرّر نفسي، وقد درستُ هذه الروايات منذ كنت أنجز أطروحة الدكتوراه[30]، ومن أن أستعيد ما قاله كثيرون – وعددهم لا يحصى– عنها. والخوف من ألاّ أوفّيَ الموضوعَ حقّه. يكفي للتدليل على ما أقوله أن أكتب اسم إملي نصرالله على صفحة "الغوغل"، لأجدَ أنّ هناك (121000) معلومة بشأنها في اللغة العربية و (155000 معلومة) باللغات الأخرى.

الحقيقة أننا أمام أدب حيّ، هو أدب إملي نصرالله التي توجّه إليها ميخائيل نعيمه، ذات يوم، قائلاً: "أدبك سيّدتي، معرض فنيّ للقرية اللبنانية في شتّى مظاهرها. ولولا أن ترابك من تراب القرية، ثمّ لولا أنّك تملُكين قسطاً كبيراً من رهافة الحسّ وسلامة الذوق ودقّة الملاحظة وعمق الشعور بالقيم الكلامية والإنسانية والجمالية، لما تأتّى لكِ أن تصوّري القرية، ذلك التصوير البديع"[31]...

---

[29] أنجزت هذه الدراسة في 6 كانون الأوّل/ديسمبر 2011

[30] - Joseph-Michel Chraim, ***« Les oiseaux de septembre », d'Emilie Nasrallah, Introduction – Etude Stylistique – Traduction – Lexique de concordances***, (Texte dactylographié), Tomes I et II, Université de Provence – Centre d'Aix, Institut de linguistique générale et d'études orientales et slaves (I.L.G.E.O.S.), 1979.

[31] - ميخائيل نعيمه: "إلى إملي نصرالله" (رسالة حرّرت سنة 1962)، في **نصوص نقدية عن طيور أيلول** ، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، 2005.

وعليه أعتقد أنّ أدب إملي نصرالله عموماً ورواياتها خصوصاً لوحات من الفنّ الانطباعي[32]، تصوّر المجتمع اللبناني، بما فيه مجتمع القرية، بجميع أبعاده ورموزه وتناقضاته.

بدأ هذا الأدب مع "طيور أيلول"، ولمّا يتنهِ مع "الجمر الغافي" وغيرها من روايات إملي نصرالله. وأفضل طريقة لسبر أغوار هذا الأدب هي أن نستمع إلى ما تقوله الأديبة نفسها في أدبها أو في مقابلات صحافية؛ إذ هي تبحث باستمرار عن الجذور: "نحن سكّانَ القرية، نختلف عن بقيةّ الناس. فأنا أعتقدُ أنّنا مشدودون، برغم إرادتنا، إلى القرية، وفي ذلك نشبه النباتاتِ والأشجارَ... وحتى لو اقْتُلِعَتْ جذورنا، فهي تبقى مخلصةً لتربتها تحِنُّ إليها".

أدب إملي نصرالله يتمحورُ إذا حول العلاقة الجدلية بين الإنسان وقريته (وهي رمز التقاليد) والمدينة (وهي رمز الغربة والضياع والفشل)[33].

لقد عالجت إملي نصرالله هذه العلاقة الجدلية بكثير من رهافة الحسّ التي نجدها في أدب ميخائيل نعيمه، والثورة والتمرّد اللذين طبعا كتابات جبران خليل جبران؛ كما أشارت إلى

---

[32] – والانطباعية هي هذه المغامرة الآنية من الانفعالات التي يعيشها الكاتب أو الكاتبة عند الاحتكاك بالحياة ونقلها شعرا غنائيا على لوحة الكتابة:

Alberto Martini, ***L'impressionnisme***, Paris, Editions Tête de Feuilles, 1976, p. 9 : « L'impressionnisme […], c'est l'aventure instantanée des émotions vécues au contact de la vie et fixées lyriquement sur la toile ».

[33] – زينب جمعة: **صورة المرأة في الرواية/ قراءة جديدة في روايات إملي نصرالله**، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، 2005، ص 278 : :وأودّ أن أشير إلى مسألة العلاقة بالمدينة، التي تشكّل أزمة محورية عاشتها الكاتبة، وتسلّلت إلى جميع أعمالها الروائية تقريباً. [...]. وربما لأنها مسالمة وليست هجومية بطبعها، اتخذ الصراع بين القرية والمدينة لديها جانباً خفيّا – وليس مباشراً – وربّما لا واعياً".

ذلك في إحدى المقابلات الصحافية: "أعجبتُ بجبران في تمرّده، فوجدته مثلي، فكأنّه يؤكّدُ أنني على حقٍّ وصواب"[34].

يضاف إلى ذلك أنّ أدبَ إملي نصرالله محلّي في شكله، عالميّ في جوهره. وأكبر دليل على ذلك ما ترجم من رواياتها، وخصوصاً "الإقلاع عكس الزمن"، إلى الإنكليزية والألمانية والدانمركية. أمّا رواية "طيور أيلول" فقد كنتُ البادئ بترجمتها إلى الفرنسية، مع أنّ ترجمتي هذه بقيت حتى الساعة من دون نشر[35]. والدليل الآخر على هذا البعد العالمي هو أن موسوعة "لاروس" الفرنسية وفي "قاموس الآداب العالمي" قد أفردت لكاتبتنا نبذة، ولو مقتضبة، عن سيرتها الذاتية جاء فيها ما ترجمتُه: "روائية لبنانية ولدت في بلدة "الكفير" في جنوب لبنان، وبعد دراسة الآداب في الجامعة الأميركية في بيروت، انتقلت من التعليم إلى الصحافة في مجلّة "الصياد" ومن ثمّ إلى تأليف الروايات والأقاصيص، فصوّرت واقع المجتمع الريفي الجبليّ اللبناني بأسلوب بلاغيّ شاعريّ غنيّ (طيور أيلول، شجرة الدفلى، الرهينة، تلك الذكريات، إلى آخره"[36]. ولقد أوردت الموسوعة نفسها اسمها إلى جانب اسم كلٍّ من جرجي زيدان وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمه وتوفيق يوسف عوّاد وحليم بركات وكرم ملحم كرم وسهيل إدريس وجميل جبر وميّ زياده ووردہ اليازجي وليلى بعلبكي وكوليت سهيل[37].

---

[34] - جوزف باسيل: "إملي نصرالله من "طيور أيلول" إلى "الجمر الغافي": "لم أفِ المكان الأوّل حقّه وجذورنا في قرية الطفولة"، في صحيفة "**الحياة**"، الأربعاء 17 أيار 1995، العدد 11773، ص 20.

[35] _ Joseph-Michel Chraim, ***Ibidem***.

[36] _ Emilie Nasrallah, in Encyclopédie Larousse, www.larousse.fr/encyclopédie/.../Nasarralh/ 171873.

[37] _ Liban - *Encyclopédie Larousse* *www.**larousse**.fr/**encyclopedie**/litterature/.../17487...* -

أدى هذا البعد المحلّي العالمي في الأدب، ببعض من امتهنوه، إلى الشهرة، أذكر من بينهم "اسحق سنجر"[38] الكاتب البولندي الأميركي الذي حصل على جائزة نوبل للآداب في العام 1978.

نعم، لقد اتخذ أدب إملي نصرالله بعدا عالميا من خلال الترجمة ومن خلال تأثر أديبتنا بالكتّاب العالميين، وهي تقول بهذا الشأن: "دائما، كنت أقرأ الأدبين الغربيّ والشرقيّ، وطبعاً تأثرنا كثيراً بالرواية الغربية والشرقية؛ وتأثّرتُ بالأدب الروسي المترجم والأدب المعاصر الإنكليزي أو الأميركي أو الفرنسي المترجم إلى الإنكليزية أو العربية. وعندما قرأت فرجينيا وولف، أحسستُ بأن الكاتبة هي أنا، ما كنت بدأتُ أكتب الرواية، لكنّني تعاطفت مع أسلوبها. وقلتُ هذا الأسلوب هو الذي سأعتمده في كتاباتي. وأنا من سيكتب هنا وليست هي. أحببت أسلوبها كثيرا، على الرغم من أن ليس سهلاً أن تحبّ روايات فرجينيا وولف. لكن قد يكون هناك شيء ضائع أو مفقود تبحثُ عنه إلى أن تضعَ إصبعك عليه، فقد وجدته. أتذكّر أنني بدأت قراءاتي في الرواية بفرجينيا وولف وجيمس جويس، فأحببتها أكثر منه، لأنني وجدتُ فيها عفوية أكثر..."[39].

---

[38] -

« Singer étend ensuite sa réflexion littéraire sur la notion d'identité, faisant de l'individu un être constamment en proie aux doutes, déchiré entre le respect de ses traditions et la volonté d'assouvir ses passions dans une société où il cherche à s'imposer sans jamais avoir de place. Mais l'auteur, dans ses écrits tardifs, outrepasse le simple cadre communautaire pour évoquer les doutes et les névroses de l'Homme dans le monde contemporain »,

(cf. *Isaac Bashevis Singer* : biographie et tous les livres *www4.fnac.com › ... › Roman Yiddish* - Ses romans les plus connus sont 'Le Magicien de Lublin' (1960) et 'Amour tardif' (1980). *Isaac Bashevis Singer* reçoit le *prix Nobel* en 1978. (Source Evene) ...

[39] – جوزف باسيل: **المرجع نفسه**، ص 20.

يتأثّر نتاج إملي نصرالله الروائي، الذي يتّخذ شكل الرواية القصيدة[40] الانطباعية والذي شيّد أساساته على موضوع "الزمن" بنظريات بروست وجايمس جويس، وفرجينيا وولف إذ هي ترى في حياة الإنسان "هالة برّاقة وغلافاً شفّافا إلى حدّ ما، يحبس نفسه في داخله منذ نشؤ وعيه وحتّى مماته"[41].

تجمع إملي نصرالله، انطلاقا من رفضها التقاليد الاجتماعية والتزامها التام بنشاطها الإبداعي، رموزاً متنوّعة مختلفة وتُشابِكُ دلالاتٍ مختلفةً كي تبتكر ما قد نسمّيه "حالة من حالات التجلّي"[42] لبعض الصفات الحميمة الخاصة بهذه الشخصية الروائية أو تلك، وبهذا الواقع أو ذاك. وهي تبرز في رواياتها مشاعر شخصيات فردانية، في علاقاتها العائلية والعاطفية، في خضمّ أوضاع صعبة عاشها بلدنا وعاشتها قريتنا ومدينتنا، على طول القرن العشرين وحتى الآن.

---

[40] -

Jean-Yves Tadié, ***Le récit poétique***, Paris, Gallimard (Tel, no 240), 1994, pp 6-7 : « Tout roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est, à quelque degré, récit ».

[41] – على غرار ما قيل بشأن فيرجينيا وولف:

Le petit Robert 2, 3ème édition, 1977, article W00LF (Virginia Adeline, née STEPHEN) : « Appréhendant la vie comme « un halo lumineux, une enveloppe à demi transparente où nous sommes enfermés depuis la naissance de notre conscience jusqu'à la mort », [Virginia Woolf] s'attacha à écrire des « romans-poèmes » […] fondés sur le thème du temps ».

[42] -

« La transfiguration poétique est la métamorphose du langage à travers la poésie. Le poète se sert des mots comme d'un matériau malléable, il joue avec ceux-ci, capture leur essence originelle pour ensuite l'exprimer à travers l'écriture » (cf. *La transfiguration* poétique - Études *littéraires www.etudes-litteraires.com/.../topic29847-la-transf...*).

وبالتالي، فإنّ أدب إملي نصرالله الروائي ينطلق من ذاتيتها ويحكي عن ذاتيتها ونفسها.

وبكلام آخر، تبرز روايات إملي نصرالله الواقع الخارجي، من خلال مصفاة الشخصانية الذاتية المتغيّرة، فتترجم هذه اللحظات المتتابعة من الحياة النفسانية، أدباً يزخر بالرموز والصور والاستعارات، وخصوصا بمناجاة داخلية[43] نابعة من أعماق الوعي، فلا تعود الشخصيات مجرّد دمى متحرّكة، بل هي إلى حدّ ما أشخاص حقيقيون نتعامل معهم من خلال ما يعتمر في داخلهم من مشاعر وأحاسيس وعواطف وأفكار.

ما يميّز كتابات إملي نصرالله، هو خصوصاً هاجس الزمن. يكفي، للتأكّد من ذلك، أن نستعرض في "طيور أيلول"، مثلاً، الحقل المعجميّ الذي يتكوّن من "الزمن" و"الزمان":

زمن الوجود، وجود الإنسان منذ الولادة وحتى الفناء والموت ("الذي نخاف منه، فيقلّص الوجود ويخيّم على كلّ شيء").

الزمن في أوقاته ولحظاته وفتراته

زمن الربيع ("بشمسه وبسماته وعطره وحكاياته التي تعيش في عينينا") والصيف ("الهادئ وبابه الواسع) والخريف و("بواكير غيومه وهبّات رياحه") والشتاء ("وعواصفه وبرده").

زمن الماضي ("الذي نحاول العودة إليه وإلى لحظاته النادرة") والحاضر ("الذي بين أيدينا") والمستقبل ("الذي تخبّؤه لنا الحياة").

---

[43] - و"المناجاة الداخلية" مفهوم مستوحى من كتابات جايمس جويس الذي حوّله إلى أداة استثنائية للوصف السيكولوجي":

« Dans cette œuvre de maturité, Joyce exploite avec une maîtrise absolue le technique du monologue intérieur, dont il parvint à faire un exceptionnel instrument de description psychologique ».

(cf. notamment : Edouard Dujardin, ***Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce***, R. Bussière, 2007).

زمن ألأمس (" وما كنّا عليه فيه") واليوم ("الذي يمرّ ويمرّ") والغد ("المجهول الذي نعيش دائما فيه ونحلم به ونبحث عنه")

زمن الطفولة ("البريئة التي تتموّج في عينيّ كلّ واحد منّا") والشباب ("شباب الإنسان والأرض؛ الشباب بوهجه وحيويّته وأحلامه ورونقه وحرارته وذكرياته وأفكاره") والكهولة والشيخوخة ("التي تتوق إلى أيّام الشباب")

لهذا الحقل المعجمي، خصوصاً، بعد فلسفي وجودي، من خلال العلاقة الوثيقة بين الزمان والمكان، وحركية الرحيل والعودة، ثمّ الرحيل والعودة إلى ما لا نهاية.

ومع ذلك، يبقى أدب إملي نصرالله أدبَ الحياة بامتياز، الحياة في معانيها كلها، الحياة منذ أن نفتح عينينا عليها، الحياة في فصولها، في ربيعها وخريفها الحياة في ألغازها، الحياة في حركتها ورتابتها، في لحظاتها النادرة أو لحظاتها الضائعة الشريدة، في وداعتها وصخبها وجنونها في آن، وفي علاقتها الوثيقة بالحب ، (وهي تقول عن المحبوب: "كان نفحة الحياة في حياتي، كان كلّ حياتي")، الحياة بكلّ كمالها، بأناشيدها وترانيمها، الحياة بكلّ متطلّباتها في القرية أو في المدينة أو في المهجر، الحياة في دروبها وشعابها وسبلها الوعرة، الحياة في اندحارها وارتباطها بالموت).

وخلاصة القول أنّ التجديد والتحديث هو في ربط واقع محلّي نعيشه في كلّ لحظة، بانفتاح على آداب عالمية لها مقوّماتها وأبعادها ورؤاها، من خلال أسلوب دائم التجدّد، يقارب السهل الممتنع.

مصادر الدراسة ومراجعها

باسيل (جوزف): "إملي نصرالله من "طيور أيلول" إلى "الجمر الغافي": "لم أفِ المكان الأوّل حقّه وجذورنا في قرية الطفولة"، في صحيفة "**الحياة**"، الأربعاء 17 أيار 1995، العدد 11773، ص 20.

جمعة (زينب): **صورة المرأة في الرواية/ قراءة جديدة في روايات إملي نصرالله**، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، 2005.

نعيمه (ميخائيل): "إلى إملي نصرالله" (رسالة حرّرت سنة 1962)، في **نصوص نقدية عن طيور أيلول** ، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، 2005.

CHRAIM, Joseph-Michel :

« Les oiseaux de septembre », d'Emilie Nasrallah, Introduction – Etude Stylistique – Traduction – Lexique de concordances, (Texte dactylographié), Tomes I et II, Université de Provence – Centre d'Aix, Institut de linguistique générale et d'études orientales et slaves (I.L.G.E.O.S.), 1979.

DUJARDIN, Edouard :

Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce, R. Bussière, 2007.

MARTINI, Alberto :

L'impressionnisme, Paris, Editions Tête de Feuilles, 1976.

TADIE, Jean-Yves :

Le récit poétique, Paris, Gallimard (Tel, no 240), 1994.

ملحق

"البعد التجديدي في روايات إملي نصرالله"

هذه بعض من تواترات الزمن وحقوله المعجمية في "طيور أيلول":

زمن/زمان

1. تسجل نقطة جديدة في دائرة الزمن
2. حيثُ جمعتنا عربة الزمن
3. إن الزمن ينزلق على صخورها
4. الساعة تسجّلُ كرّ الزمن
5. تطرق أبواب الزمن
6. مرحلة حاسمة من مراحل الزّمن
7. الزمن يمشي
8. صريعة الزمن
9. بطء سير الزمن
10. قوّة الزمن الذي يبري كياننا
11. يسمع دبيب الزمن
12. تضمّ غليها لحظات الزمن
13. أخضعها الزمن ليسلطته
14. الزمن يقولب شكله.
15. عاش في الظلال زمناً طويلاً
16. في مكان حدوثها وزمانه
17. نسي فيه مكانه وزمانه
18. حبّنا رهن بذلك المكان والزمان
19. متجاهلين الزمان المتربّص بهم
20. ما عاد كتب من زمان
21. إلو زمان هالقمر بام بان
22. رزق الله عا أيام زمان

23.جدران الصمت الزمني الرهيب

24.في تلك اللحظات الزمنية

وقت/أوقات

1. هي أسعد أوقات نهاري
2. أوقات الصباح حافلة بالحركة والنشاط
3. في الأوقات الحرجة
4. تأخّرت أمّي بعض الوقت
5. ظلّ طول الوقت يتحدّثُ
6. يغرقان الوقت في ذكريات الشباب
7. من وقت إلى آخر
8. تردّد من وقت إلى آخر
9. لم تضع كثيراً من وقتها
10. بقيت وقتاً طويلاً
11. في هذا الوقت من كلّ عام وقت الغرس

لحظة/لحظات

ملك اللحظات النادرة التي عشناها في الماضي

هذه اللحظات المختصرة في الصباح هي أسعد أوقات

تجتاح كياني في تلك اللحظة

في تلك اللحظة بالذات

لقد اعتدت هذا الصوت في كلّ لحظات عمري

وصلت مرسال في تلك اللحظة

لبثَ لحظات يحادث أبي

أخشى أن تنتهي هذه اللحظات الهانئة

أرهن حياتي من أجل لحظة واحدة ألقاه فيها

هل عشت لحظة من دون حبّ

يمتدّ جسراً يربطني بتلك اللحظات المختصرة من عمرنا

إنها مثلهم ملك تلك اللحظات الغابرة

يعاودني جمود الجهالة في تلك اللحظات

أقوالهم وسمت كلّ لحظة من لحظات عمري

يقف الحادون لحظات

تمنيّتُ في تلك اللحظة

في اللحظات المقفرة

في هذه اللحظة

لقد أنقذني من تلك اللحظة

يشغل اللحظات التائهة

في كلّ لحظة

تسمرون لحظة قصيرة

في كلّ لحظة من لحظات حياته

في كلّ لحظة من لحظات عمرها

في كلّ لحظات يومي

وجودهم رهم بتلك اللحظات التي انطفأت

في تلك اللحظة

أعيش لحظات نشوة

كانت تلك اللحظة الوحيدة التي جمعتني بـ

استغلّ تلك اللحظة

شاطروه الحياة في تلك اللحظات الزمنية

قبل تلك اللحظات

في هذه اللحظات

اقتلاعه من تلك اللحظات الموجعة

أعدّ اللحظات

ظلّت اللحظات تزحف

كانت تلك لحظات قاسية عنيفة

في تلك اللحظات النادرة

تجري اللحظات خفيفة منعشة

في كلّ لحظة من لحظات الوجود

يغتنم كلّ لحظة

كيف تموت اللحظات في المدينة

تضمّ إليها لحظات الزمن

في لحظات انتصارها

في لحظات قهقهاتها

في لحظات اليأس

في لحظات تأمّلها

نجلا، لحظة يا نجلا

في لحظة لمعت أفكار كثيرة

عشت حياتي من أجل لحظة كهذه

في هذه اللحظات لم تلتفت إلى ما حولها

علّقت مستقبلي على تلك اللحظات

دام هذا الشعور لحظة واحدة

في هذه اللحظات من النشوة

عاش لحظات عميقة في تفكيري

في لحظات دافئة

يستمتع باللحظات الدافئة

ظلّت لحظات تحدّق إلى...

طوال لحظات عمره

حتى تلك اللحظة

مضت اللحظات الأولى من الزيارة

نبتت لها في تلك اللحظة

كانت تلك اللحظة هي الباقية لنا

خلاصة تلك اللحظات الثمينة التي عشناها

رفضتني لحظة انسحبت من وجودها

نتقابل في لحظة

ألجأ إليه في كلّ لحظة

عشقته في تلك اللحظة

أذكر تلك اللحظات الضائعة من حياتي

لو أعود إلى لحظة من لحظات الطفولة...

أذكر تلك اللحظات الشريدة من حياتي

أعود إلى تلك اللحظات النادرة من حياتي

حبّي كان وليد تلك اللحظات

أن أجرّ اللحظات خارج حدودها

الناس يحيون اللحظة

تؤرق لحظاتها

فترة/فترات

1. الذين عاشوا معي فترة من العمر
2. فترة راحة يا صبايا
3. عشت فترة طويلة من الانتظار

العمر

1. عاشوا معي فترة من **العمر**
2. أقوالهم وسمت كلّ لحظة من لحظات عمري
3. في الثمانين من العمر
4. من لحظات عمرها
5. يقطع معنا مراحل العمر
6. اعتدت هذا الصوت في كلّ لحظات عمري
7. بتلك اللحظات المختصرة من عمرنا
8. كل عمرو عايش بالزقاقات
9. لم يعرفوها، عمرهم

10.مرحلة من العمر

11.طوال لحظات عمره

12.يصبح رفيق العمر

13.مدى العمر

14.رفيق عمرك

15.تحسب الأيام الباقية من العمر (عمر = حياة)

16.طوال عمري

17.كان في السابعة عشرة من العمر

18.لن أعود إلى تذوّقها عمري

19.العقد الخامس من العمر

الموت

كان الموت يخيّم على كلّ شيء

بسط **الموت أجنحته**

بين عالمي الموت والحياة

وجوه قلّصها الموت

أنا لا **أخاف الموت (موضوع الخوف من الموت)**

سوف يسعدني الموت

داهم الموت الوالد

*موت المرا مثل لطمة الكوع

تلفظ أنباء الموت: موت شقيق

رائحة الموت تفوح من التراب

تضمّخها بعبير الموت

كيف بدت مريم بعد الموت

لم يعرف أحد بوفاته

حتى الذين ماتوا

مات الشعاع في وجه مسال

مات الأمل الأخضر في عينيّ

*من حظ أمو انها ماتت قبل ما يكبر

ماتت أمّه بعد وضعه بساعات

ماتت

مريم ماتت

ماتت مريم

من يموت في الصقيع ألف مِيتة

تموتون على وجهها ألف مرّة

مات أبو منصور أتعلمون كيف مات

انهار جسده فوقه و...مات

لن أموت مثل أبو منصور

مات في قدمي التحفّز والنشاط

أمّك ستموت

مات النور في عينيها

*ليتني مت قبل هالساعة

*أشرف لها أن تموت

من أصابع ماتت فيها العزيمة

كيف تموت اللحظات في المدينة

هل يموت الحب

مات المعطف فوق ركبتيها

مات الإشراق في عينيّ

إن الحبّ لا يموت

لم يمتِ الحبّ في صدري

الماضي

1. كلّما حاولت عودة إلى الماضي
2. اللحظات النادرة التي عشناها في الماضي
3. أبحث عن وجه من الماضي
4. حكايات الماضي والمستقبل
5. بقايا الأجيال الماضية
6. ذكريات الأيّام الماضية

المستقبل

1. أمامك مستقبل سعيد
2. الحياة التي يخبّئها له المستقبل
3. تخاف كثيراً على مستقبل وحيدها
4. لا تقتلوا مستقبل الصبي
5. علّقت مستقبلي كلّه على تلك اللحظة
6. *لازم تفكّري بمستقبلك

7. حكايات الماضي والمستقبل
8. تقتل مستقبلها

الحاضر

1. *الحاضر والغد بين أيديكم
2. بقي الغد أكبر من الحاضر

الغد

1. أجّلنا القطاف. غداً
2. يا للغدِ
3. أنا أقرّر غدي
4. يحلم بالغدِ
5. كان غده غامضاً
6. أتبحثين عن الغد
7. كنت أبحث عن الغد
8. غداً صباحا سينزل إلى بيروت
9. ليبنوا فيه صروح غدهم
10. أتطاول نحو عتبة الغد
11. تجرح قدميّ سبل الغد
12. ترعبني فكرة الغد
13. صباح غد
14. في صباح الغد
15. اسم زوجك بعد غدٍ
16. بعد غد تصبحين وإيّاه جسماً واحداً
17. كان الغد سحابة تائهة في سماء حياتي
18. نظرة الجد إلى الغد المجهول
19. كنا دائما نعيش في الغد
20. أحاديثنا عن الغد

21.بقي الغد اكبر من الحاضر

22.إذا ما عدتُ في الغد إلى أحضان قريتنا

23.طموحي وآمال غدي

24. *الحاضر والغد بين أيديكم

الوجود

الصمت الحزين يعصر وجودنا

يدقّ شوق ملحّ أعصاب وجودي

أرسم ظلاّ لوجودي التائه

ألوّنها بالشعاعات الدافئة التي يبثّها وجوده

حرارة الشمس تصلي وجودي

ترنّمها في ىذان الوجود

الدروس المتهالكة على وجودي

نظريته القاسية إلى الوجد والإنسان

أن يثبت وجوده بينهم

تسلخ وجوده من كيانها

أنت حيّ في وجود الناس

تكوّم وجودي في عينيّ

وجد الصبايا يقلب وجوده

في هذا الوجود

تخزّ وجودي

نصبت بيني وبين وجودها ستارا

يستقرّ في وجودهم

حفر وجوده في كياني

نقطة منسية في دنيا الوجود

خلعها من وجوده

أثمن ما في الوجود

في كلّ ذرّات وجودي

في كلّ وجودي

في كلّ لحظة من لحظات الوجود

أطبق على وجودهم صمت ثقيل

تجد نفسها للمرّة الأولى منذ وجودها

لينصبَّ وجودُه في شفتيه

تصلنا بالوجود

تحسس وجودي المستقلّ

زاغ الوجود في عينيها

تطلّ على الوجود من خلال عينيه

لا تشعر بوجوده

تثبت وجودها في ربيع الحياة

إن قيمة الواحدة ووجودها الإنساني يتوقّفان على عدد الأولاد

شقّت صرخاتي صمتَ وجودها

صوت المدير وخبط الحروف، هذا وجودي كلّ وجودي

انسحبت من وجودها

كان وجود الصبايا يقلب وجوده

كان وجودهم رهنا بتلك اللحظات

تثبت وجودها

أضحى وجود الزوج يضايق

تنبهني على وجودها زقزقات مرحة

أثار وجودها موجة من الذهول

سيزداد المتاع بوجودك

غبت فيها عن الوجود

الحياة

تسطرها أمامي الحياة

أفكّر في استمرار الحياة العنيد

الحياة الزاخرة هنا في هذه الحظيرة البشرية

لون جديد يحطّم رتابة الحياة البطيئة

راجي هو الأمل النضر الذي يشدّني إلى الحياة

أرهن حياتي من أجل لحظة واحدة ألقاها فيها

أن تخطّ فصولاً طويلة في حياتي

تمارس حياتها

معاصر العنب تعجّ بالحياة في فصل الخريف

لأعيد إليها حرارة الحياة

لم أكن بحاجة إلى درس في الحب والحياة

كنّا نعيش الحياة كلها

فوّاز عاش حياته دون عطف الأنثى

انعكست الصورة على حياتي أنا

يرنّمون أناشيد الحياة

إلى حيث اندحرتِ الحياة

حيث تشدّك الحياة إلى صدرها

بين عالمي الحياة والموت

تنسّمَ الحياة

يشاركونهم وداع الحياة

إن الحياة تدعوكِ لتتقدّمي

في سبل الحياة الوعرة

على عجن الحياة بين يديك

تمثيل دورها في حياتنا

سوف أبني حياتي

أن أحبّ فيها الحياة

لغز مبهم في حياتي

في شعاب الحياة

مذ أطلّ على حياتي

جذوة الحياة

عند منعطف حياتي

أطلّ على حياة المدينة

تعدّها لكم الحياة

لا يعرف لون الحياة

في كلّ لحظة من لحظات حياته

فتح عينيه على الحياة

*يدفن حياته هون

عرفت هي حياة المدينة

في مطلع حياتها

كلّ ما تطلبه الحياة في القرية

زادتها حياة الحرمان

مشاركة زوجها في حياته وأفكاره

*الحياة في أميركا غير هون

خُتمتْ حياة أم راجي

دور كلّ منهما في الحياة

الذين شاطروه الحياة في تلك اللحظات

الحياة تحيا حياتها الطبيعية

حول ينبوع الحياة

للمرّة الأولى في حياتها

مدى الحياة

لتعيش حياة وادعة

لم يكتب عن حياتها الجديدة

طاحونة الحياة تدور برحاها

يدعو الناس إلى الحياة

المرأة التي خبرت الحياة

عشت حياتي من أجل لحظة كهذه

شفتاه تسكبان الحياة في شفتيها

تحملان آثاره مدى الحياة

تتجمّع الحياة كلها في هذه اللحظات

يبادل الأرض الحياة

برهان الحياة والفِناء

حوّل حياتي

فقدت الحياة قيمتها

أضعت دروب حياتي

الحياة كلّها جنون

تفتح لها الحياة صدرها من جديد

من أبراج الحياة

تاقت نفسه إلى حياة اعتادها هناك

رسمت لحياتها مخطّطاً

دبّت الحياة في السمكة المتحجّرة

تثبت وجودها في ربيع الحياة

من دنياهم الزاخرة بالحياة

انبسطت القرية ملتهبة بالحياة

كانت حياتها مستمدّة من حركتها

حياتي موزّعة بين رجلين

نتابع رحلتنا في دروب الحياة

تألف حياته بدونك

حكم يدون مدى الحياة

تقلب حياتي كلها إلى جحيم

تصون حياته

كان نفخة الحياة في حياتي، كان كلّ حياتي

لأنّ حياتك وقف على إتقان هذا الدور

أتعلم معنى الحياة

أرميه في بئر الحياة، الحياة الكبيرة

تلك اللحظات الضائعة من حياتي

الغد سحابة تائهة في سماء حياتي

أذكر تلك اللحظات الشريدة من حياتي

أهرق في تياره دمي وماء حياتي

يرنّم أناشيد الحياة

تحوّل جديد في حياتي

إنها المفتاح لحياة أخرى

إلى تلك اللحظات النادرة من حياتي

ينذر حياته كلها لرأس المال

عبر جسر الحياة

حليب لم تفوّره نيران الحياة

يبقى عبداً له مدى الحياة

فقدت نظرة الجدّ إلى الحياة

عاشت حياتها على الرسائل

الاستمرار في الحياة

أندري رومان وقضايا الأسلوب في اللغة العربيّة[44]

بقلم : جوزيف ميشال شريم

مقدمة

مَنْ أراد الإطلاع على أهم مؤلفات أندري رومان[45]، تبين له أنه لم يتطرّق إلى قضايا الأسلوب إلا في كتابه الأخير الذي نشرته جامعة الروح القدس الكسليك – لبنان، وقد يظنّ أن أندري رومان دخيل على الأسلوبية وقضايا الأسلوب، أو أنه لم يكتب فيها إلا من باب رفع العتب وكي لا يقال إنه خاف أن يعاب عليه هذا النقص أو إنه لا يهتمّ إلا بمسائل الألسنية العربية البحتة. ولكن من دقّق في جميع ما نشره أندري رومان، تيقّن أنه بدأ حياته العلمية بالدراسات الأسلوبية، من خلال عدد من الأبحاث نشير إلى بعض منها[46].

---

[44] – أنجزت هذه الدراسة في 28 شباط/فبراير 2009.

[45] – خصوصاً:

- *Etude de la phonologie et de la morphologie de la* koinè *arabe ;*
- *Grammaire de l'arabe ;*
- *La création lexicale en arabe/Ressources et limites de la nomination dans une langue humaine naturelle ;*
- *Systématique de la langue arabe;*

[46] – خصوصاً:

- « A propos des vers des yeux et du regard dans l'œuvre du poète aveugle Bassâr b. Burd » ;
- « L'expression du *Je* dans la langue arabe révélée » ;
- « Un poème « ouvert » de Bassâr b. Burd » ;
- « Etude stylistique du *Kitâb at-Tawahhum*, le Livre de la Vision des Fins Dernières d'al-Mu**h**âsibî » ;

الحقيقة أن أندري رومان لم يتوقف قط عن التفكير في قضايا الأسلوب، وها هو اليوم يعود إليها بعد أن أرسى نظامية اللغة العربية على أسس متينة سليمة، واضحة المعالم.

والأسئلة التي تطرح في هذا الصدد والتي أنوي الإجابة عنها بشكل مختصر انطلاقاً من القسم الثالث من "**نظامية اللغة العربية**"[47] (من صفحة 605 إلى صفحة 671)، هي الآتية: ما هي القضايا الأسلوبية التي تطرّق إليها؟ ما هي المنهجية التي اتبعها؟ ما هي المراجع التي اعتمد عليها؟ وما هي النتائج التي توصّل إليها؟

1 – وقائع الأسلوب

اكتشف الإنسان حرّيته من خلال تساوقاتِ لغته ونظاميتها الثنائية والعلاقة المزدوجة المؤسسَة للجملة والمتساوقة الترتيب. وهو بالتالي أكد هذه الحرية عندما ابتكر سببَ الجمال وأنشأ المعيار العادي ونقيضَه، أي الأسلوبَ ومجازاته المختلفة.

وعليه يكون فنُّ الأسلوب وليدَ طموحٍ إلى الجمال. ولقد نشأ في التقليد كوسيلة تعرُّفٍ إلى منابع المؤثرات التي تخرج عن المألوف.

فنُّ الأسلوبِ الذي لا يرتبط بالمرجع، لا مادَّةَ له سوى الأصواتِ والعَلاقات الخاصّة باللغة. وهو ألّف تساوقات أصوات اللغة؛ وأعاد توزيع العلاقات بين الأسماء والأشياء التي تطلقُ عليها هذه الأسماءُ. وهو قلَبَ العلاقات التي تؤسِّس الجملة؛ وابتكر من ضمن هذه العلاقات المتساوقة، الغريبَ والفارقَ وغيرَ المألوف في المعيار القائم.

أمّا فنُّ الأسلوب المرتبط بالمرجع فهو فنُّ المعنى. وهو يتخيّل ويصوّر حقيقة مغايرة، إمّا عن طريق تعظيمها أو إعادة خلقها بواسطة "المجاز المرسل" التي تُفْقِد الحقيقة صوابها، أو بواسطة "الاستعارة" أو "التعوّض" اللذين يحطّمان العلائق القائمة مع هذه الحقيقة.

---

47 -

André Roman, ***Systématique de la langue arabe***, Tome I et 2, Université Saint-Esprit de Kaslik, Kaslik-Liban, 2001, pp. 605-671.

كل واحدة من الصور التي يتمّ خلقها هكذا، تعيد ابتكار ظاهر وحدات التسمية؛ أو تعيد ابتكار هويّة هذه الوحدات.

والصورة تنشأ تهذيبا وتنميقا وتنقيحا أو توسعاً أو مقارنة، إذا انطبقت على ظاهر الأشياء.

أمّا إذا انطبقت على هوية الأشياء، فإنها تغيّرُ حيّز العلاقة المزدوجة التي تقوم بين وحدات التسمية، فيُعاد استعمالُ الاسم مع هُوِية أخرى؛ وهذا هو "التضاد"؛ أو يُطلقُ اسم آخر على الهوية الواحدة، من باب "الاستعارة" أو "المجاز المرسل". أو إنها تقلب العلاقة التواصلية فيتمّ حذفُ مكونٍ من مكونات الجملة أو يتمّ ربْطُه بسند ليس في الواقع سنده. وهذا هو "الإضمار البنيوي" أو "التعوّض".

2 – حيّز المحسنات

حيِّزُ المحسنات هو الجملة، لأنها وحدَها حيّزُ جميع العلاقات الممكنة.

في داخل الجملة، تُعبّر اللغةُ العربيةُ، بطريقة منتظمة، عن الظاهر، أو عن الهوية بواسطة العلاقات التطابقية التماثلية: أي العلاقة المزدوجة "↔"؛ أو بواسطة العلاقات الفردية التبعية "↑"، النعتية والمفعولية.

أمّا علاقة العطف "+" فيمكن أن تربُط بين ركنين من أركان جملة واحدة، أو أن تربُط بين جملتين. في هذه الحالة الأخيرة، تتحقق المحسنات عن طريق "التكرار" الشكلي والدلالي.

بعيداً عن أيّ تحويل، يتمّ التعبير عن الظاهر أو عن الهوية، في نظامية اللغة، عن طريق العلاقة المزدوجة القائمة بين الركنين المكوّنين للجملة أو عن طريق الاتساع النعتي؛ ويتمّ التعبير عنهما في البلاغة عن طريق "التشبيه" أو "المجاز المرسل".

وإلاّ، فهما يخضعان لعملية تحويل، فيعبَّرُ عندئذٍ، في نظامية اللغة، عن ظاهرهما الجديد، بواسطة الاتساع المفعولي، وفي البلاغة، بواسطة "التعوض" و"الاستعارة".

3-محسنات الظاهر (Les figures de l'apparence)

لا تطاول محسنات الظاهر إلا عارضاً من عوارض الأشياء التي تصوّرها. وهي بالتالي تجد تعبيراً لها بواسطة صيغ زمنية مشتقة أو صيغ اسمية لا ترتبط بزمن، أي الصفات. وقد تجد تعبيراً لها، بطريقة غير مباشرة، بواسطة أصوات اللغة وألفاظها التي تخضع لتنسيق خاص.

أوّلاً: التكرار (La répétition)

التكرار، في اللغة، طريقة جلية تندرج في إطار محسنات النطق. وثمّة أنواع من التكرار نذكر منها:

آ- تكرار المصوتات

إن تكرار المصوتات، وهي في العربية ثلاث ولها ثلاثة أجراس (Timbres) فقط، ليس طريقة من طرائق الأسلوب، إلاّ إذا جمعت في جُزء واحد من أجزاء بيت الشعر، أو ما شابه، كما في القول المأثور التالي: "**إن الهوى شريكُ العمى**".

ب - تكرار الصوامت

قد يتم هذا التكرار في حيّز الكلمة الواحدة، والمثل على ذلك لفظة "**سواسية**"، حيث التكرار يدل على التساوي بين جهتين.

ولكن تكرار الصوامت يتخطّى غالبا الكلمة الواحدة، كما في الآية الآتية من القرآن الكريم: "**أينما تكونوا يُدْرِكُّمُ الموتُ**"، حيث تكرار "الكاف" يدلّ على أن الموت يقف للإنسان بالمرصاد.

ج - وثمة تكرار للصِيَغ المفعولية وجِذْر الكلمات، كما في هذا البيت لبشار بن برد (714-784): "**تلاعبُ تيّار البحور وربّما/ رأيتَ نفوسَ القومِ من جَرْيِها تجري**".

د – وهناك تكرار للاسم الواحد وحتى للجملة الواحدة، كما في سورة الرحمن من القرآن الكريم: "**فبأيّ آلائي ربّكما تكذّبان**"، حيث تتكرّر إحدى وثلاثين مرّة.

ثانيا: الانسجام البلاغي(Le nombre)

الانسجام البلاغيّ قائم هو أيضاً في إطار الجملة. وهو يتحدّد من خلال التكرار الإيقاعي للوحدات اللغوية المتشابهة كمّاً أو نوعاً، لدرجة يشعر المرء معها بما تردّده هذه الوحدات من أصداء.

أمّا تكرار المعنى في العربية فهو في آن سبب آخر من أسباب السجْع ونتيجة له.

والسجع مغاير للشعر، خصوصاً أنّه يفتقر إلى الوزن والقافية. وهو وليد البِنيان المقطعي في اللغة العربية. والملاحظ أنّه يساعد الذاكرة على الحفظ، وهو يرد خصوصاً في الأقوال والأمثال.

وما يدعّم الانسجام البلاغيّ في الجملة هو النسق.

ثالثاً: النسق(L'ordre)

يكون نسقُ مكوناتِ الجملة لافتاً للانتباه، عندما يخالف المعيار السائد في النظام اللغوي، كما في هذا الشطر من بيت شعر للمتنبي (915–965)، حيث المفعولُ يتقدّمُ الفعلَ: "**أحُلْماً نرى أم زماناً جديداً**"؛ وكما في المقطع التالي من "**كتاب التوهّم**" للمحاسبي (781–857): " **وتَوَهّمْ تخطّيَكَ الصفوفَ طائرٌ فؤادُكَ منخلعٌ قلبكَ**"، حيث الخبر يتقدّم المبتدأ؛ وكما في هذا البيت لذي الرُّمة (توفيّ نحو 735):"**ألا رُبَّ مَنْ قلبي له اللهَ ناصحٌ *ومَن قلبُه لي في الظباءِ سوانح**"؟؛ حيث القلب قائم بين مجرّد الفعل "ن ص ح" ومجرّد الفعل "س ن ح"؛ وهو رمز لحبّ الحبيبة في الشطر الأول، الذي يتحوّل إلى حبّ الحبيبة للحبيب في الشطر الثاني.

رابعا: الوصف (La description)

لا يُعدّ الوصف من المحسنات ، وخصوصاً من محسنات الظاهر، إلاّ إذا أعطى عما يصفه صورةً تبرز السمة التي يلتقطها فيزيد من وقعها، كما في هذا البيت للمتنبيّ: "**كفى بجسمي نحولاً أنّني رجلٌ * لولا مخاطبتي إيّاك لم ترني**"، حيث يتوقّف الشاعر متردّدا في الشطر الأول عند نحول جسمه، فيوهم بأنه لا يستطيع التعبير عن ذلك؛ وكما في هذين البيتين لتأبّط شرّاً (توفيّ نحو 530): "**يا عيدُ، ما لكَ من شوقٍ وإيراقِ *ومرِّ طيفٍ على الأهوال طرّاقِ / يَسْري على الأينِ والحياةِ محتفياً * نفسي فداؤك من سارٍ على ساقِ**"، حيث الحُلْمُ يتلاعب بالواقع.

4- محسنات الهوية (Les figures de l'identité)

تتناول محسنات الهوية كينونة الأشياء التي تصفها، وهي بالتالي تجد تعبيراً لها في الصيغ الاسمية التي لا ترتبط بزمن. وهي التشبيه والتضاد والمجاز المرسل والاستعارة والتعوّض.

وتبدو هذه المحسنات الأساسية مستقلة عن البنى الخاصّة باللغات.

أوّلاً: التشبيه (La comparaison)

من بين محسنات الهوية المختلفة، وحدَه التشبيه يتمّ التعرّف إليه في اللغة، خارج إطار المرجِع.

ويمكن تحديد التشبيه بأنه التعبير عن هوية شيء بالإعلان عن التماثل الجزئي المبتكر، بينه وبين شيء آخر.

ويمكن لهذا التماثل أن يُعبَّرَ عنه في العربية بواسطة اتساع إضافيّ، يبدأ بإحدى أدوات التشبيه الخمس (**الكاف وكأنْ/كأنَّ وشبْهَ ومثْل والمصدر بتقدير الأداة**)، كما في هذا البيت لبشّار (توفي سنة 784 أو 785): " **ضنّتْ بخدٍّ وجلتْ عن خدٍّ * ثمّ انثنتْ كالنفَس المرتدِّ**"؛

أو بواسطة أحد المفاعيل، كالمفعول المطلق في قول الحجاج (توفي سنة 714) في البصرة: "**ما أُغْمَزُ تغمازَ التين**".

ويمكن للتشبيه أن يمهّد الطريق للاستعارة، كما في هذا البيت لابن شرف القيرواني (1000–1068):"**غيري جنا وأنا المعاقبُ فيكم * فكأنني سَبّابَةُ المتندِّمِ**".

ثانيا: التضاد (L'antanaclase)

يعيد التضاد استعمال اسم الشيء المتصَوّر في سياق يغيّر معناه تماماً، كما في هذه العبارة لجبران خليل جبران (1883–1931):"**ويل لأُمّةٍ كلٌّ قبيلةٍ فيها أمّةٌ**".

ومن الضروري أن يتحقّقَ التضاد من خلال استعمال آني مباشر لاسم الشيء المتصوَّر؛ وأمّا خارج هذا التزامن، فيتحوّل إلى استعارة.

أمّا تكرار المعنى من دون اللفظ الواحد، فيدخل في باب الترادف، كما في هذه العبارة من "**البيان والتبيين**" للجاحظ (775–868): "**ظعنوا بأعمالهم إلاّ الحياةِ الدائمةِ وإلاّ خلودِ الأبدِ**".

ثالثا: المجاز المرسل (La métonymie)

المجاز المرسل تعبير عن هويّة الشيء من خلال التماثل القائم بينه وبين شيء آخر.

وهو أن نطلق على شيء ما اسم شيء آخر يقيم معه علاقةً بُنيوية، كأن نقول "**كرسيّ الملك**"، أي "عرشه؛ أو علاقةً وجودية، كأن نطلق اسم لويس السادس عشر على كرسيّ مشابه لذلك الذي كان يستعمله.

والاسم الذي يُطْلَقُ هكذا على الشيء هو اسم جديد، لأنه وليد انقطاع دلالي، كما في هذه العبارة لعمر بن الخطاب (توفيّ 644)، التي يذكرها الجاحظ (نحو 775–868) في "**البيان والتبيين**": "**أوَ كلُّ البيوتِ بنيتْ على الحبِّ**"، حيث يُقْصدُ بـ"البيوت" "الأزواج" و"العائلات".

يشار إلى أنَّ العلاقة البنيوية التي نجدها في أساس المجاز المرسل هي في الغالب علاقةُ مشاركة، كما في البيت الآتي لعمر بن أبي ربيعة (644–712): "**فلم ترَ عيْني مثلَ سِربٍ رأيتُه * خَرجْنَ علينا من زُقاقِ بن واقفِ**".

وعليه يكون المجاز المرسل مكمّلاً للاستعارة، لأنه يصوّر علاقةً ما، وهذا ما لا تؤدّيه الاستعارة.

رابعا: الاستعارة (La métaphore)

الاستعارة تعبير عن هويّة شيء من خلال التماثل المبتكَر بينه وبين شيء آخر. وهي، – بطريقة مخالفة للكناية التي تتناول مباشرة المرجع فتطلق عليه اسماً يعود إليه نوعا ما أو حتى يستطيع المطالبة به، من جرّاء انتمائه إلى كيان ما أو من جرّاء علاقته بهذا الكيان –، تطاول، بالواسطة، المرجِع فتسمّيه: والاسمُ الجديد هو نتيجة عملية تحويل تتمّ بالكامل على المستوى الثقافي.

وعليه فإن الاستعارة هي أن نسميَّ شيئاً باسم شيء آخر سيمثله هو أيضاً، لا لأنّه يشكّل بالكامل أحد مكوّناته أو أحد ظروفه، بل لأنّ إحدى سماته أو أحد مكوناته يعُمُّ الشيءَ الذي يعطي "الاسم" والشيءَ الذي يطلق عليه هذا الاسم. وهذه المطابقةُ هي القناة التي تمرّ فيها الاستعارة. والمثل هو أن يُدْعَى الرجلُ الشجاعُ أسداً. وهكذا تبدو الاستعارة وكأنها الوسيلة الأخرى الممكنة لتسمية مرجعية.

والمثل على ذلك، هذا البيتُ لعنترة (نحو 525–615): "**سيأتيكُمُ منّي وإن كنتُ نائياً * دُخانُ العلندى حول بيتي مذْوَدُ**"، حيث "دخان العلندى" يصوّر هجاء الشاعر.

وهناك أنواع من الاستعارات، نذكر منها ما يلي:

آ– الاستعارة التي تطاول اتساعاً مفعوليّا

إن الاتساعَ المفعولي وسيلةٌ فعّالة من وسائل [خلق] الاستعارة، كما في العبارة التالية: "**يُضرَبُ زيدٌ سوطاً**" ، حيث المفعول به الثاني للفعل "**يُضرَبُ**"، يحوِّل التعوّض إلى استعارةٍ تماثِلُ بين "زيد" و"السوط".

ب- الاستعارة التي تطاول الصيغة الزمنية المشتقّة

يمكن للاستعارة أن تُستقرأ في صيغة اسمية غير مرتبطة بزمن، بواسطة صيغة زمنية مشتقّة، تصلح في الواقع لصيغة اسمية أخرى غير مرتبطة بزمن، كما في هذه العبارة المأخوذة من "**المقامة التبريزية**" للحريري (1054-1122): "**ما أَسْجُنُ عنه لساني**".

ج- الاستعارة التي تطاول المجاز المرسل

وبمقدور الاستعارة أن تطاول المجاز المرسل، فتحوّل معناها إلى معنى آخر؛ وهذا ما أطلق عليه عبد القاهر الجرجاني (توفيّ 1078) عبارة "**معنى المعنى**"؛ كما في هذا البيت لأبي العتاهية:"**وراكبُ الأيّام يجري عليها * وله منهنّ يومٌ حَرونُ**"، حيث "الأيام" كناية عن "الحياة".

خامسا: التعوّض (l'hypallage)

حدُّ التعوّضِ أن تلتقط صيغةٌ اسميةٌ غيرُ مرتبطة بزمن هُويّةَ صيغة اسمية أخرى غير مرتبطة بزمن هي أيضاً، تكون أساسها المرجعيّ، كما في هذا الشطر من بيت شعر للعجّاج (توفيّ 717):"**كأنَّ نسْجَ العنكبوتِ المُرْمَلِ**"، حيث الصفة "مُرْمَل" متعلّقة هنا بـ"العنكبوت" وليس بـ"النسج".

ويمكن لهذا الاتساع أن يكون اتساعا نعتيّا، كما في المثل السابق. في هذه الحال، يَرِدُ الاتساعُ والأساس الذي أعطى والأساس الذي أخذ في الجملة الواحدة.

ويمكن له أن يكون اتساعا مفعوليّا؛ في هذه الحال، يرد الأساس الذي أعطى في جملة أخرى، كما في المثل التالي:"**زيدٌ رائعٌ حقّاً**"، حيث الأساس هو:*"**أظنّ حقّاً أنّ زيداً رائعٌ**".

سادساً: التلميح (Le « jeu de mots »)

التلميحُ هو أن تتحوّل كلمة إلى تضمين، أو أن تفقد تماميّة دالها وبالتالي تمامية معناها.

والمثل على ذلك هذا البيت لابن أبي ربيعة:"**وخُفِّضَ عنّي الصوتُ أقبلتُ مِشْيَةَ * الحُبابِ وشخصي، خشيةَ الحيِّ، أزْوَرُ**"، حيث كلمة "حُباب" (التي تعني "الحيّة") تلميح إلى الشخص المحبوب.

سابعا: الإضمار البنيوي (L'ellipse)

إنّ الإضمار البنيوي اللغوي، أي غياب عنصر من عناصر الجملة، على الرغم من ضرورته البنيوية، يبدو وكأنه انقطاع في زمن الفعل يعجّل في حدوثه، كما هي الحال عند استعمال "إذا" الفجائية. والمثل على ذلك هذه الجملة من "**تأريخ الرسل والأعيان**" للطبري (توفيّ 923):"**فنظر إلى أبياتنا؛ فإذا هو لا يرى إلا حَطَباً تلتهبُ النارُ فيه**"، والمضمر هو : "**فإذا هو [نظر] لا يرى إلاّ حطباً**".

ويمكن للإضمار اللغوي أن يطاول الشخص الذي يدور الكلام حوله، كما في هذا البيت للنابغة الذبياني (توفيّ نحو 604):"**تيّمَ القلبَ حبُّكَ البدْرَ لا بلْ * فاق حسناً من تيّمَ القلبَ حُسْنا**"، والمضمر هو: "**تيّمَ القلبَ حبُّك [امرأةً تُشبِهُ] البدرَ**".

وهذا ما أدّى بأندري رومان في نهاية المطاف إلى تناول موضوع البلاغة العربية.

5 – في البلاغة العربية

سيبويه والخليل

إن الفقيهين اللغويين العربيين اللذين عاشا في القرن الثامن الميلادي واللذين أسّسا لعلوم المعاني العربية – أي **سيبويه** (توفيّ نحو 796)، صاحب أوّل كتاب قواعد، هو "**الكتاب**"؛ و**الخليل** (توفيّ نحو 786)، صاحب أوّل قاموس عربي، هو "**كتاب العين**" – لم يتطرقا إلى علم البلاغة.

لا شك في أن نموذجاً أسلوبياً قد تأكد باكراً، إنما كأصل من أصول "الذوق" العربي وليس من أصول البلاغة.

وهكذا يبدو أن العرب قد استساغوا "الإيجاز"، لأنهم كانوا يرون فيه، لربما، مهارة قصوى. ولطالما استمروا فيّ التمييز بين محسنات لفظية هي: "**المجاز المرسل**" التي تنقل عن العالم صورة مرجعية مُحَقَّقة مُثْبَتة؛ و"**المجازُ**" الذي ينقل عن العالم صورة مرجعية من صنع الخيال؛ وبين محسنات "**الجمل**" (أو "**المعنى**") التي تصف واقعاً رائعاً.

ابن المعتزّ

أمّا أوّل كتاب مُحَقَّقٍ في البلاغة وصل إلينا فهو "**كتاب البديع**" الذي ألفه في سنة 887، الأميرُ **ابن المعتزّ** (816 – 908) – وهو شاعر ومنظّر في الشعر. و"**كتاب البديع**" الذي ألفه صاحبه بعد مرور قرن على كتابيّ سيبويه والخليل، يحدّدُ الواقع الأسلوبي على أنه بداية دراسة أثرية لمعطى من معطيات اللغة.

ويعتبر ابن المعتزّ، "**البديع**" من أصل اللغة فيقول: "لقد أوردنا في بداية فصول كتابنا (**البديع**) بعضاً من الأمثلة التي وجدناها في القرآن وفي اللغة وفي حديث رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم – وفي خطاب أهل الصحابة وعرب (البادية) وكذلك في شعر الأولين، كأمثلة على (محسنات) الخطاب، التي أسماها (الشعراء) المحدَثونَ البديع. وهذا ليعلمَ المرءُ أنّ بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن استوحى شعرهم وسار على خطاهم، لم يكونوا من السباقين إلى هذا الفنّ الخاص. ولكنّ شعرهم قد لجأ الناس إليه مراراً وتكراراً لدرجة أنه عُرف في أيامهم كما هو، ولدرجة أنه يُسمّى بهذا الاسم الذي أطلق عليه بوضوح منذ ذلك الحين".

وما دور الإنسان إذاً إلاّ أن يبتكر البديع في اللغة. ولكنّ هذا التعبير مبهم نوعاً ما. فمَنْ يرى في اللغة مؤسسة إلهية يشعر بالرضا؛ ومَنْ لا يقبل بذلك، لا يعترض عليه؛ ذلك أن عبارة ابن المعتزّ شمولية. وهي تطاول المحسنات غير اللغوية التي تنشأ عن نظرة ثانية إلى العالم، ومنها الاستعارة والمجاز المرسل.

فالبديع الذي ابتكره الإنسان في النظم موجود في باطن اللغة.

كذلك البيان – أي الصفاء الإلهي – موجود في باطن اللغة ويفرض نفسه مصدراً للفكر. وفيه يبتكر الإنسان ثقافته الدنيوية – أي الأدب.

ابن فارس

من جهته، بدأ **ابن فارس** (توفيّ سنة 1004) فصله حول سموّ اللغة، بهذه الآيات القرآنية من سورة الشعراء:"**وإنه لتنزيلُ ربِّ العلمينَ نزَلَ به الروحُ الأمين على قلبكَ لتكون من المنذِرينَ بلسانٍ عربيٍ مُبين**". وبما أن اللغة محققة، فالفكر محقق، موضوعيا، بواسطة هذه اللغة، طالما أن عدد الأسماء قد تحقق وهذا ما ورد في الآيات الأربع الأولى التالية من سورة الرحمن: "**الرحمن (1) علَّمَ القرآنَ (2) خلقَ الإنسانَ (3) علَّمَ البيانَ (4)**". فالآيتان الأولى والثانية من هذه السورة تربطان فعلاً بين الدين واللغة. و"البيان" الإلهي الموجود في باطن اللغة، هو بيان تام؛ إنه "البيان" الوحيد والكامل الذي ينير ("يبين") الإنسان. وفي إطار هذا الإيمان بمؤسسة اللغة الإلهية، لا يمكن للنحو إلا أن يكون انعكاساً للنحو الإلهي.

قدامة بن جعفر

من جديد **قدامة بن جعفر** (توفيّ سنة 948)، الخطيب البغدادي الذي توُفِّي في الثلث الأول من القرن العاشر الميلادي، أنه اقترح ائتلافا لأسباب الشعر الأربعة الوحيدة: اللفظ والمعنى والوزن والقافية. ولقد أشار إلى أن القافية التي لا يمكن فصلها عن اللفظ وعن الوزن، لا يمكن أن تأتلف معهما؛ وهكذا فإن الأسباب الممكنة التي يحيط بها حد الشعر هي ثمانية؛ منها أربعة أسباب مفردة: اللفظ والمعنى والوزن والقافية؛ ومنها أربعة أسباب مزدوجة: اللفظ والمعنى، واللفظ والوزن، والمعنى والوزن، والمعنى والقافية.

هذا ما قاله قدامة بن جعفر حرفياً في "**كتاب نقد الشعر**": إنه لما كانت الأسباب المفردة التي يحيط بها حدّ الشعر، وهي اللفظ والمعنى والوزن والتقفية، وجَبَ بهذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف، إلاّ أنني وجدتُ اللفظَ والمعنى والوزن تأتلف. ولم أجد للقافية مع

واحد من سائر الأسباب الأُخَر ائتلافا... إذ كانت لا تعدو أنها لفظةٌ كسائر لفظ الشعر المؤتلف مع غيره (...) فصار ما حدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعضٍ أربعة وهي ائتلاف اللفظ مع المعنى وائتلاف اللفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن وائتلاف القافية مع المعنى".

ولكن هذا الائتلاف ليس ائتلافاً إبداعيا، بل هو يساعد على إطلاق الأحكام. نلاحظ في هذا السياق أنّ التعرّف إلى عدد من الإئتلافات لم يؤد إلى اكتشاف مفهوم الائتلافية التوافقية، وهو مفهوم يحمل عددا من الانقطاعات، على عكس ما هي الحال في أوروبا، كما يقول "أمبرتو أكو":"**مع هنريش كورنيليوس اغريبا فون نتشين (1486–1535)، لاحظ الناس لأوّل مرّة إمكانية أن يستعيروا في آن من "القبلانية" و"اللولية" التقنيةَ الصرفة لتآلف الحروف، وأن يستخدموها في كتابة موسوعة تكون صورة لعالم منفتح متسع وحتى لعوالم متنوعة ممكنة، وليس لعالم القرون الوسطى المنتهي**".

محمّد بن طباطبا

من جهته، اقترح **محمّد بن طباطبا** (توفيّ سنة 934)، وهو من مدينة أصفهان ومن معاصري قدامة بن جعفر، في "**عيار الشعر**"، بالإضافة إلى عرض دقيق ونقدي للمعنى، ائتلافاً آخر للتشابيه، سكبه في مختلف قنواته الممكنة: أي الشكل والهيئة والدلالية والحركة واللون والصوت. من هنا تحديده للاستعارة على أنها تشبيه قائم على تجريد دلالي؛ فيصبح "الكريم" "بحراً" أو "حيا" (مطراً): "وأمّا تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة، فهو كتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحيا، وتشبيه الشجاع بالأسد".

عبد القاهر الجرجاني

ثم في القرن العاشر الميلاديّ، أي بعد ثلاثة قرون على صدور كتابيّ سيبويه والخليل، ألّف **عبد القاهر الجرجاني** (توفيّ سنة 1078) "**دلائل الإعجاز**" و"**أسرار البلاغة**" ولقد حرّرهما تحت سقف القرآن وأعاد ابتكار البلاغة العربية وقلب الدراسات البلاغية في الشرق رأساً

على عقب. وهو حدد المعنى على أنه نوع من الترتيب: هذا الترتيب لا يشمل القصيدة بكاملها، بل يقتصر على المقطع فقط، وهذا المقطع هو المصدر الأساسي للبلاغة؛ ومن دونه لا يمكن التعرّف إلى المحسنات التي تُعرف بهذا الاسم. وهكذا وصل مفهوم النظم إلى نهايته: "والنظم والترتيب في الكلام عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلام لا في ألفاظها"، حيث الاستعارة انقطاع مرجعي.

ينبغي الإشارة إلى أن ما كتبه الجرجاني في "**دلائل الإعجاز**" خصوصاً، يدخل من ضمن"الكتابة النحوية"، أي كتابة معلّم في النحو، يستنفد، أحيانا بطريقة غير مألوفة، ما يمتلك من موارد نحوية. ويبدو أن الجرجاني الذي تعرّف إلى قواعد اللغة وبالتالي إلى ماهية اللغة وإلى أنها المكان الوحيد للبلاغة، قد أدّى به الأمر إلى اقتراح بلاغة نحوية.

الباقلاني

إن الإعجاز يدلّ على الخاصية العجائبية الفريدة للقرآن الذي يعجز المرء عن تقليد أيٍّ من صفاته وخصوصاً أسلوبه، الذي هو أثر من حُبِّ العرب للغتهم حتى الهيام. وإعجاز القرآن، الذي يقرّ به العرب عموماً، هو إعجاز لغويّ. ولقد وجد له تعبيراً فريداً في كتاب "**إعجاز القرآن**" للباقلاني (توفيّ سنة 1013) الذي يعتقد أنّ تعرّف المرء إلى موارد القرآن الأسلوبية لا يمنحه أبداً القدرة على إنتاج نصٍّ مشابه له من ناحية الأسلوب: "والوجوه التي نقول إنّ إعجاز القرآن يمكن أن يُعْلَمَ منها، فليس مما يقدر البشر على التصنّع له والتوصّل إليه بحال من الأحوال". يضاف إلى ذلك أن الباقلاني قد رسم في الحال حدوداً لنظم القرآن لا يمكن لأحد أن يتخطّاها: "فأما شأو نظم القرآن فليس له مثال يُحْتَذى عليه ولا إمام يُقْتَدى به".

وثمة تشابه بين الأسلوبية الانطباعية و"الإعجاز".

الواقع أن البلاغة هي إعادة خلق.

وعليه فإن الشاعر المبتكِر لا يُدْعَى "مُحدِثا" لأن هذا المصطلح لا ينطبق إلا على الله البديع الوحيد، بل هو يُدْعَى مُحْدَثا، وهو مصطلح ينطبق على الجمال الذي خلقه الله ومن ثم على الشاعر خادم الله الذي يكون قد اكتشفه في صنيعه،

عن طريق التعوّض.

6 – منهجية أندري رومان

من الناحية المنهجية، يمكن القول إن اندري رومان، شانه في ذلك شأن جميع البلاغيين المعاصرين، ومن بينهم "جيرار جونيت" الذي يتكلّم على "بلاغة محصورة"[48]، و"ميشال لوغورن"[49] الذي اكتفي بمعالجة دلالية الاستعارة والمجاز المرسل، يختار اختصار أبواب البلاغة ويحدّ من عددها، بعد أن كانت تقارب مئة وخمسة وعشرين باباً في تحرير التحبير لابن أبي الاصبع[50]، وما يقارب ثمانية وثمانين باباً في كتاب "بيار فونتانييه" " Les Figures du discours"[51].

وكما رأينا، يقسم قضاياه إلى قسمين: الأول ينضوي تحت أنظمة اللغة وينتمي إلى "محسّنات الظاهر"، أي التكرار والانسجام البلاغي والنسق والوصف؛ والثاني ينتمي إلى

---

[48] - Gérard Genette, ***Figure III***, Collection Poétique, aux Editions du Seuil, 1972. « La poétique restreinte », pp. 21-40.

[49] - Michel Le Guern, ***Sémantique de la métaphore et de la métonymie***, Collection « Lange et Langage », Larousse Université, Paris, 1973.

[50] - ابن أبي الإصبع المصري: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق الدكتور حفني شرف، القاهرة، 1963.

[51] - Pierre Fontanier, ***Les figures du discours***, Paris, Flammarion, 1968 (le traité des « ***Figures du Discours*** » a été publié pour la première fois de 1821 à 1830).

"محسنات الهُوية"، أي التشبيه والتضاد والمجاز المرسل والاستعارة والتعوّض والتلميح والإضمار البنيوي.

ولقد برر موقفه الاختزالي هذا قائلاً: إن باقي المحسنات التي يمكن الاهتمام بها – كالتشخيص مثلاً – كما في هذا البيت لأبي نواس: **في مجلس ضحك السرور به/عن ناجزَيْهِ وحلّتِ الخمرُ** – فهي ليست إلا حالاتٍ خاصة من المحسنات الآنفة الذكر[52].

مقاربته لقضايا الأسلوب هي قبل كل شيء مقاربة مصطلحية[53] قائمة على تحديد كل باب من الأبواب البلاغية التي تطرّق إليها، انطلاقاً بالطبع من مفهومه لنظامية اللغة العربية. وهذا ما يفسّر تحديده للاستعارة، مثلا، على أنها "تعبير عن هويّة شيء من خلال التماثل المبتكر بينه وبين شيء آخر، وهكذا دواليك" ، لا علاقة له بتحديدات البلاغيين العرب، كما وردت في "معجم المصطلحات البلاغية" للدكتور أحمد مطلوب: "الاستعارة مجاز لغويّ عند أكثر البلاغيين وإنْ كان عبد القاهر الجرجاني قد تردد فيها فجعلها مجازاً عقلياً مرّة ومجازاً لغويّاً تارة أخرى. [...] ولعلّ الجاحظ أوّل من عرّفها بقوله: " والاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا أقام مقامه"..."[54]. وتحديد أندري رومان للاستعارة لا علاقة له أيضاً بالتحديد الذي أورده مثلاً

---

[52] - André Roman, ***Systématique de la langue arabe***, Université Saint-Esprit de Kaslik, Faculté des Lettres, Kaslik – Liban, 2001.

[53] - Henri Béjoint et THOIRON Philippe Thoiron, « Modèle relationnel, définition et dénomination », in ***Autour de la dénomination***, sous la direction de Claude Boisson et Philippe Thoiron, Travaux du C.R.T.T., Presses Universitaires de Lyon, 1997, pp. 187-204.

[54] - أحمد مطلوب: **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**/ عربي–عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996(الطبعة الثانية)، صفحة 82 وما يتبعها.

"بيار فونتانييه في كتابه "Les Figures du discours": "تقوم مجازات التشابه على تقديم فكرة من خلال فكرة أبرز أو أشهر لا ترتبط بها، إلاّ على أساس التطابق والمماثلة"[55].

ومقاربة أندري رومان لقضايا الأسلوب هي ثانياً مقاربة وظيفية بدأت مع رومان ياكبسون[56] وميخائيل ريفاتير[57]؛ أي إنه لم يكتف بذكر الأبواب البلاغية تباعا، بل حلل وظيفتها في مختلف السياقات التي وردت فيها؛ وهذا ظاهر تماما في باب التكرار: نعم لكل واحد من التكرارات وظيفة أسلوبية لا يتوانى عن إبرازها وتحليلها، كما هو منهجه بالنسبة إلى جميع الأبواب البلاغية التي يتطرّق إليها. والملاحظ أنّه يشدّد على الوظيفة السياقية لكل سبب من أسباب الأسلوب.

يبقى أن نشير إلى أنّ أندري رومان، وفي إطار طرحه لقضايا الأسلوب، انتقى بكثير من الذوق والدراية الأمثلة التي حللها من النتاج الأدبي العربي، نثرًا وشعراً، بدءا بالجاهلية وإنتهاءً بالقرن العشرين، بالإضافة إلى الآيات القرآنية التي أبرزها.

_ 55

Pierre Fontanier, ***Les figures du discours***, p. 99 sq. :" Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connu, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie".

_ 56

Roman Jakobson, ***Essais de linguistique générale***, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Editions de Minuit, Paris, 1963, « linguistique et poétique », pp. 209-248.

_ 57

Michaël Riffaterre, ***Essais de stylistique structurale***, présentation et traduction Daniel Delas, Nouvelle bibliothèque scientifique dirigée par Fernand Braudel, Flammarion, Paris, 1971, « le contexte stylistique », pp. 64-94, et « la fonction stylistique », pp. 145-158.

وهذا ما يدفعنا إلى طرح السؤال حول مجمل المراجع التي كانت في أساس منهجيته الأسلوبية.

من خلال مقاربة كمية إحصائية – مع العلم أن النوع قد يتخطّى الكم أحياناً كثيرة – تبيّن لنا أنه يعتمد أوّلاً على مراجع في اللغات الأجنبية وخصوصا الفرنسية والإنكليزية والألمانية والإيطالية والإسبانية، تقارب الواحد والسبعين مرجعاً، والبارز من بينها هو كتاب بيار فونتانييه، "Les Figures du discours" الذي يرجع إليه أربع مرّات، وكذلك كتاب "ميشال لوغورن"، "Sémantique de la métaphore et de la métonymie"، الذي يرجع إليه خمس مرّات.

نستغلّ هذه الفرصة لنشير إلى أن أندري رومان لم يتوانَ يوماً عن الاقتباس ممن هم على علاقة مباشرة به من الباحثين، نذكر، على سبيل المثال وليس الحصر، أهيف سنو ومتري بولس وجوزف ديشي وحسن حمزه وأنور لوقا ورولان مينه وعبد القادر مهيرى وجان مولينو وجويل تمين وكاتيا زخريا. وهو لم ينس السبّاقين ومنهم رجيس بلاشير والأب بول نويا والأب ميشال آلار.

أمّا المراجع البلاغية العربية، فقد أحصينا منها في "نظامية اللغة العربية" ما يقارب الستة وثمانين مرجعاً، والأبرز من بينها هي الآتية، وقد أوردنا بين هلالين عدد المرات التي يرجع إليها: "البيان والتبيين" للجاحظ (23 مرة)، "كتاب" سيبويه (12 مرة)، "كتاب البديع" لابن المعتز (7 مرات)، "كتاب نقد الشعر" و"كتاب نقد النثر" لقدامة بن جعفر (10 مرات)، "الجامع" للقرطبي (9 مرات)، "شرح ديوان المتنبي" لعبد الرحمان البرقوقي (12 مرة)، "خزانة الأدب" لعبد القادر البغدادي (9 مرات)، "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني (9 مرات).

المرجع المعجمي الأبرز الذي اعتمد عليه أندري رومان هو "لسان العرب" لابن منظور وقد ذكره ثلاثاً وثلاثين مرّة.

المراجع النثرية الأهم التي استقى منها أمثلته هي الآتية، وقد أوردنا بين هلالين عدد المرات التي يرجع إليها: "كتاب الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني (3 مرات)، "السيرة" لابن هشام الأنصاري (3 مرات)، "الصاحبي" لابن فارس (4 مرات)، "مقامات" الحريري (8 مرات)، "مقامات" بديع الزمان الهمذاني (3 مرات)، "كتاب التوهم" للمحاسبي (8 مرات)، "مجمع الأمثال" للميداني (8 مرات).

وهناك دواوين الشعر التي تقارب الأربعة والخمسين التي حلّل العديد من أبياتها، وخصوصاً ديوان إمريء القيس (7 مرات)، وديوان النابغة الذبياني (12 مرّة)، وديوان عنترة (5 مرات)، وديوان بشار بن برد (16 مرة) وديوان المتنبي (12 مرة).

أمّا المرجع الذي ميّزه عن المراجع الباقية، فهو من دون منازع القرآن الكريم الذي استشهد بآياته ثمانٍ وسبعين مرّة في ما لا يتعدّى ستاً وسبعين صفحة.

وهذا ما يفسّر قوله إن القرآن والشعر هما في أساس الآداب العربية والدراسات البلاغية البيانية[58].

وخلاصة القول إن أندري رومان يتوجه بالدرجة الأولى إلى القراء الفرنكوفونيين، ليعرّفهم على غنى البلاغة العربية وأصالتها، وليقول لهم إن هذه البلاغة هي في أساسها إعادة خلق يلبّي طموح الإنسان إلى الجمال والحرية التي اكتشفها في لغته ومن خلال تساوقات جملته.

---

58 -

Jean Molino, Françoise SOULIN et Joëlle TAMINE, « Présentation : problèmes de la métaphore », in ***Langages***, 12è année, revue trimestrielle, numéro 54, Didier-Larousse, juin 1979, p. 21.

مصادر الدراسة ومراجعها

المصادر

ROMAN André:

- ***Etude de la phonologie et de la morphologie de la* koinè *arabe,*** Publications de l'Université de Provence – Jeanne Laffitte, Aix-en-Provence – Marseille, 1983, 2 volumes.
- ***Grammaire de l'arabe***, Paris, PUF, 1990, collection « Que sais-je ? », n° 1275.
- ***La création lexicale en arabe/Ressources et limites de la nomination dans une langue humaine naturelle***, Presses Universitaires de Lyon, 1999.
- ***Systématique de la langue arabe/ Le binarisme – La phrase – Les faits de style – L'évolution de la langue***, Université Sait-Esprit de Kaslik, Faculté des Lettres, Kaslik-Liban, 2001, 2 tomes.
- « A propos des vers des yeux et du regard dans l'œuvre du poète aveugle Bassâr b. Burd », in ***M.U.S.J.***, tome XLVI/ 31, pp. 481-514, Beyrouth 1970.
- « L'expression du *Je* dans la langue arabe révélée », in *Bulletin des Etudes Orientales*, tome XXVII, Damas, 1974, pp. 7-18.
- « Un poème « ouvert » de Bassâr b. Burd », in ***B.E.O.***, tome XXX, pp. 185-196, Damas, 1978.
- « Etude stylistique du *Kitâb at-Tawahhum*, le Livre de la Vison des Fins Dernières d'al-Mu**h**âsibî », in ***B.E.O.***, tome XXXI, Damas, 1979, pp. 167-267.

المراجع العربية

ابن أبي الإصبع المصري: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق الدكتور حفني شرف، القاهرة، 1963.

مطلوب (أحمد): **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**/ عربي–عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996(الطبعة الثانية).

المراجع الأجنبية

BEJOINT Henri et THOIRON Philippe :

« Modèle relationnel, définition et dénomination », in ***Autour de la dénomination***, sous la direction de Claude Boisson et Philippe Thoiron, Travaux du C.R.T.T., Presses Universitaires de Lyon, 1997, pp. 187-204.

FONTANIER Pierre :

Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1968 (le traité des « ***Figures du Discours*** » a été publié pour la première fois de 1821 à 1830).

GENETTE Gérard :

Figure III, Collection Poétique, aux Editions du Seuil, 1972.

JAKOBSON Roman :

Essais de linguistique générale, traduit de l'anglais et préfacé par nicolas Ruwet, Editions de Minuit, Paris, 1963, « linguistique et poétique ».

LE GUERN Michel :

Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Collection « Lange et Langage », Larousse Université, Paris, 1973.

MOLINO Jean, Françoise SOULIN et Joëlle TAMINE :

« Présentation : problèmes de la métaphore », in ***Langages***, 12è année, revue trimestrielle, numéro 54, Didier- Larousse, juin 1979.

RIFFATERRE Michaël :

Essais de stylistique structurale, présentation et traduction Daniel Delas, Nouvelle bibliothèque scientifique dirigée par Fernand Braudel, Flammarion, Paris, 1971.

ROMAN André :

Systématique de la langue arabe, Université Saint-Esprit de Kaslik, Faculté des Lettres, Kaslik – Liban, 2001.

الكتابة اليائسة والوعي العربي[59]

بقلم: جوزيف ميشال شريم

أفترض أن أساليب الكتابة متعدّدة تعدد أفراد البشر الذين يتوسّلون القلم تعبيراً عن أفكارهم وأحاسيسهم ومشاعرهم وإلى ما هنالك. ومن بين تلك الأساليب، ما أريد تسميته بـ "الكتابة اليائسة" التي لمّا أردت التطرّق إليها، اعتقدتني أكتشف نمطاً أسلوبيا جديداً أكون السبّاق إلى معالجته. ولكنّني سرعان ما اكتشفت أن كثيرين قبلي قد تطرّقوا إليه وأبرز هؤلاء هو بيار ميشال في كتابه "الوعي واليأس والكتابة" الذي صدر سنة 2001، من ضمن منشورات جامعة أنجيه الفرنسية[60]. وفيه طَرَحَ صاحبُه الأسئلةَ عن العلاقة بين هذه المفاهيم الثلاثة، وفيه يرى اليأسَ يعكس رؤية عدد من الكتّاب المعاصرين إلى عالمنا اليوم وما فيه من تطوّرات أكثرها تطوّرات مأساوية دراماتيكية، على جميع المستويات الأخلاقية والسياسية والفنية والاجتماعية، إلى ما لا نهاية له.

أما أنا شخصيّا، فقد خطرت لي فكرة معالجة موضوع الكتابة اليائسة، عندما رحت أقرأ "**زمن السكوت/ خيبات الصحافة والسياسة والثقافة**"، لرياض نجيب الريّس[61]، الذي سيُشَكِّلُ مدوّنةَ بحثي الحالي.

مقاربتي لهذه المدوّنة، هي مقاربة تحليلية للمضمون، انطلاقاً من إطار نظري، وجدته خصوصاً في كتاب "ماري كريستين دونروغ": "**تحليل مضموني**"[62]. وقد جاء فيه "أنّ إشكالية

---

[59] - أنجزت هذه الدراسة في 15 أذار/مارس 2012.

[60] _

Pierre Michel, ***Lucidité, désespoir et écriture***, publié par la Société Octave Mirbeau et les Presses de l'Université d'Angers, 2001.

[61] – رياض نجيب الريّس: **زمن السكوت/ خيبات الصحافة والسياسة والثقافة**، رياض الريّس للكتب والنشر، (الطبعة الأولى)، كانون الثاني/يناير 2011.

[62] _

التحليل المضموني لا تقتصر على طرح أسئلة تقنية، بل هي على ارتباط وثيق بالكلام التخاطبي الذي يميّز بين القول وفعل القول، وأن الآراء والمواقف والتصوّرات هي مضامين موجودة قبل الفعل الكلاميّ الذي يترجمها إلى أقوال محسوسة، وأن ما يميّز الكلام التخاطبيّ لا يعود إلى التصوّرات الذهنية للعالم الذي نعيش فيه، بل إلى نظام من الأفكار والمعتقدات نسمّيها عادة الأيديولوجيا، وإلى نظام من الافتراضات والخيارات الفكرية ترتبط بالزمان والمكان والقِيَم. وبالتالي، فإنّ المتكلّم (أو الكاتب) يتموضع في نظام اجتماعيّ محدّد يقوده إلى اتخاذ ما ينبغي من المواقف المنطقية إلى حدّ ما"[63].

أقول مباشرة إن الهدف من دراستي هذه، هو أن أبيّن أن أسلوب الكتابة اليائسة الذي توسّله رياض نجيب الريّس – وقد يتوسّله من يشأ من الكتّاب والصحفيين والمفكّرين والفلاسفة، إلى آخره – يشكّل نوعاً من التحدي للقارئ العربي والشعوب العربية كي تعيَ أوضاع بلادها في

Marie-Christine d'Unrug, ***Analyse de contenu et acte de Parole/ de l'énoncé à l'énonciation***, 2ème édition, Encyclopédie universitaire, Jean-Pierre Delarge, éditeur, Paris 1974.

_ 63

Idem, ***Ibidem***, p. 228 : « La **problématique** de l'analyse de contenu ne se réduit pas à des questions techniques. Elle est solidaire d'une **interrogation** sur le discours. Son examen montre l'importance de la distinction ***énoncé-énonciation***, et l'intérêt du détour par celle-ci, même lorsqu'il s'agit simplement de **décoder** un message. On pense en général que les « **opinions** », les « **attitudes** », les « **représentations** » sont des contenus préexistant à l'acte de parole, qui les traduit en énoncés transparents ou quasi transparents. Il s'avère, en réalité, que **le discours** doit être envisagé comme **acte (ou processus) d'élaboration** (à creuser). Ce qui caractérise chaque discours particulier n'est pas de l'ordre de la *représentation* (si, par « représentation », on entend une image constituée d'un objet, ou du « monde ») mais de l'ordre de l'*idéologie* : système d'idées et de croyances, mais, faut-il ajouter, système de présuppositions, d'options et d'investissements, impliquant à leur tour un rapport au temps, à l'espace, aux valeurs. Tout cela découle de la situation du locuteur dans un système social précis et détermine des attitudes à l'égard des objets qui l'entourent ».

هذا العقد الثاني من الألفية الثالثة، وتعيَ ما يجري حولها من تغيّرات، ينبغي أن تتمثّل بها للتخلّص في الوقت المناسب مما تشكو منه باستمرار.

تتبدّى الكتابة اليائسة في "زمن السكوت" وفي غيره من المنشورات والكتب والمقالات والتحليلات التي تناولت الأوضاع العربية الراهنة وما تعرفه من تغيّرات متسارعة، من خلال مستويات متعدّدة منها الموضوعات، وطريقة فهم الماضي، وتحليل الوضع الراهن واستشراف المستقبل، واستعمال الصور البلاغية البيانية على تنوّعها.

أما المواضيع، فتعكسها العناوين، وخصوصاً عنوان الكتاب الأوّل، وهو غنيّ عن التفسير والشرح: "**زمن السكوت وخيبات الصحافة والسياسة والثقافة**"، على امتداد عقود كاملة من الأزمات الفكرية والسياسية في العالم العربي. وفي هذا العنوان، نداء إلى الكاتب والشاعر والمسرحي والروائي والصحافي، كي يضعوا حدًّا لمن يتاجر بالديمقراطية، ويستغلّ الحريّة ولا يرى في التعددية والليبرالية سوى سبيل إلى الوصول إلى غايات شخصية، أقلّها الاستئثار بالسلطة إلى ما لا نهاية له.

وتتوالى العناوين بأفكارها الصاخبة الهادرة في وضوحها:

"الحياة في زمن التفاهة"(ص 13)[64]: وفيه إصرار على رفض هذه التفاهة، كي يصبحَ الحلم [حلم التغيير] أكثر واقعية.

و"الكتابة بغضب" (ص 19)، وفيه غضب المتسائل عن يأس الإنسان العربي من الحرية، قبل أن يصل إلى مشارفها، ويأسِه من الديمقراطية قبل أن يدرك مفاهيمها...

"سقوط الزمان العربي" (ص 27)، هو اليوم أشدُّ وقعاً من سقوط غرناطة وضياع الأندلس، حين تكون الأرض خرابا ويكون الرجال جوفاً.

---

[64] – تشير الأرقام التي وضعت، في كل مرّة، بين هلالين إلى صفحات كتاب "**زمن السكوت**"، في طبعته الأولى، 2011، التي أشرت إليها .

وزمن "الأسئلة الصعبة" (ص 33) عن مدى إحساس الجماهير العربية بالإرهاق من الواقع الحالي والأزمة الناتجة من العلاقة بالعصر وتحدياته، واتساع الهوّة بينها وبين كتّابها ومثقّفيها.

و"نظام العصور الجديدة" (ص 43) الذي يضع العرب في مأزق لا مثيل له من قبل في التاريخ، إذ إنهم عندما يقلّبون النظر في أحداث عالم اليوم [...]، يشعرون بحنين لا ينقطع إلى "النظام العالمي القديم" الذي عاشوا في وهم أمنه.

و"شراكة المصير الواحد" (53) وفيه سؤال حول نظرة الرجل العربي المسلم إلى المسيحية وإلى المسيحيين الذين يعرفهم ويتعامل معهم؛ وفيه أيضاً أن لا مجال للخلط بين علاقة الانتماء إلى العروبة وعلاقة الانتماء إلى الإسلام...

و"أيقونات الثقافة العربية" (ص 69)، حيث صار المشهد الثقافي في الوطن العربي صحراء قاحلة، بعد أن دَمّرتِ الأنظمةُ – على اختلاف توجهها السياسي – الحياة الثقافية العربية، بتسطيحها جميع القيم الفنّية، واعتبارها الثقافة من لزوم ما لا يلزم، وأوحت بأن الثقافة كلمة قذرة يجب وقف تعميمها والحدّ من انتشارها، وتشجيع التصحّر في بنيتها، خصوصاً أن الثقافة أمر نخبويّ والنخبة لم تعد تخيف أحداً.

و "حملة الأخبار السيئة في عصر الجهل" (ص77)، كلما جيء على ذكر ضآلة ما يكتب في الوطن العربي اليوم؛ من هنا التساؤل بشأن الطليعة العربية: هل إنّ ربع قرن كان كافيا لتدجين أجيال من الأدباء العرب، بات من الصعب إدخال الماء والهواء إلى أقلامهم من دون أن ترتجف أناملهم؟ والجواب أنه زمن الخيبة من الكتّاب العرب، وزمن التجهيل العربي؛ فلا الخبر يصل ولا صاحبه، لذلك لم تعد الطليعة العربية تجد ضرورة لأن تقول "لا".

و"أزمة الثقافة المزوّرة" (ص 81)، وفيه تساؤل عن كيفية إعادة التاريخ العربي، بعد أن أصبح الإرهاب الفكري الذي يمارسه بعضُنا على بعض (قبل أن تمارسه الأنظمة علينا) والتراجعُ الحضاريُّ الذي نتباهى به، هما وحدهما المقياس لتقدّم وهميّ.

وأخيراً "الكاتب الأعزل والقارئ المسلّح" (ص 89)، وفيه اقتباس لقول المخرج السينمائي الراحل الإسباني الأصل، لويس بونويل : "إنني أعطي حياتي لأي إنسان يبحث عن الحقيقة، لكنّني على استعداد لأن أقتل أيّ إنسان يعتقد أنه وجد الحقيقة".

أما على مستوى الأسلوب – ولا بد من القول مباشرة إن أحداً لا يمكنه التفريق بين مضمون الكلام وأسلوبه – فإن الظاهرة الأبرز هي التكرار[65] عموما، والتكرار الاستهلالي خصوصاً من ضمن العلاقة التواصلية بين المتكلّم (أو الكاتب) من جهة، والمستمع أو القارئ من جهة أخرى؛ وما يستدعيه من وظائف كلامية.

25. **التكرار الاستهلالي الأوّل يؤدّى وظيفة التعبير الانفعالي عن غضب الكاتب عندما يقول (ص 19–25):**

- "أكتب إليكم بغضب العربي الذي يقف على أبواب القرن الحادي والعشرين، والعالم الذي عرفه ينهار من حوله، فلا يحرّك ساكناً"

---

[65]– وهذا ما جاء على لسان "جويل غارد تمين" ملخصاً: "فيما يتعلّق ببناء النص، نذكر التكرار وجميع أشكاله، من تكرار الكلمات (بما فيها الترادف أو الجناس) أو تكرار مجموع الكلمات، في مواضع معيّنة من الجملة أو المقطع أو محاور النص؛ ويكون التكرار هكذا إما استهلالا وإمّا اختتاما؛ والأهمّ هو الوظيفة التخاطبية التي يؤدّيها هذا التكرار"، راجع:

Joëlle Gardes-Tamine, ***La rhétorique***, Cursus, Armand Colin, Paris, 1996, pp. 148 : « En ce qui concerne cette fois la construction du discours, on citera la répétition sous ses diverses formes. Elle peut naturellement être interne aux phrases, mais elle a surtout l'avantage de créer des liens entre elles. On dira de la répétition qu'elle peut porter sur des mots ou des groupes de mots, et qu'on en distingue diverses variétés selon que ce qui est mis en jeu est une expression intégrale, ou seulement son sens (synonymie) ou encore seulement sa forme (homonymie ou paronymie). La place des éléments répétés intervient également. De même qu'en poésie, les figures interviennent à l'intérieur des unités métriques, vers ou hémistiches, dans le discours elles occupent différentes places dans les unités rhétorique que sont les phrases et les membres de phrases, les cola./ On ne citera que quelques cas particuliers, l'anaphore, qui consiste à répéter un élément en tête d'unité (…), l'épiphore, qui à l'inverse apparaît en fin d'élément (…) ».

- "أكتب إليكم بغضب من يخشى لعنة التاريخ..."
- "أكتب إليكم بغضب المتسائل عن يأس العربيّ من الحرّية قبل أن يصل إلى مشارفها، ويأسه من الديمقراطية قبل أن يدرك مفاهيمها أو يمارس أيّاً منها"
- "أكتب إليكم بغضب مَنْ فقد القدرة على الإحساس بزلزال الناس العاديين، الذين فقدوا القدرة على متابعة ما يجري في العالم والتأثّر به، كأنهم مخدّرون"
- "أكتب إليكم بغضب على جميع أوثان العقائد السائدة التي يطوح بها الإيمان الجديد بالحريات، من دون أن يطاول عقائدنا المحنطة الخارجة على الزمان والمكان..."
- "أكتب إليكم بغضب المؤمن بأنّ خلاص أمّته، الحقيقيّ لن يأتيَ إلا من طريق أبنائها، ولكنّ أبناءها هم أبناء الفرص المضيّعة والارتجال الدائم لقضاياها. أبناء المنابر المزيّفة والكلمات الجوفاء، أبناء القطرية الضيّقة ودجّالي الوحدة، أبناء الانفصالية والعزلة ودعاة التشرذم، أبناء الطائفية المستترة ودعاة الإيمان الباطل".

26. **أمّا التكرار الاستهلالي الثاني، فيؤدّي وظيفة ندائية تحريضية استفزازية إلى حدّ ما، من خلال التوجّه إلى القارئ بهذه العبارة المكرّرة (ص 27-32):**

- "وسّعوا صدوركم واسمحوا لي بلغة سقطت من التداول منذ أكثر من ربع قرن وبالكاد تدرّس اليوم في مدرسة مدارس الوطن العربيّ..."
- "وسّعوا صدوركم أكثر واغفروا لي إن حدّثتكم بلغة لم تعد متداولة اليوم في أوساط الحكام ولا في أوساط الشعوب"
- "وسّعوا صدوركم؛ فبلغة التصريح ولا بلغة التلميح، كنّا نحذّر دوماً من الوقوع في عصر الظلمات الجديد، ونحن نخوض في كلّ ما نُشر فيها حرباً عبثيّة ضدّ طواحين هواء النيو-جاهلية"
- "وسّعوا صدوركم؛ في لغة التعصّب من الممكن أن نرفع أيدينا ونتّهم؛ وإذا بنا كلّنا متهمون بلغة الصوت العالي وبلغة الهمس معاً"

- "وسّعوا صدوركم؛ فمن بين مفردات اللغة المنقرضة سؤال يضاف إلى هجمة هذه الأسئلة كلها: هل سيكون للعرب... أيُّ مكان في هذا الوطن الذي هو وطنهم؟"
- "وسّعوا صدوركم؛ لأنّ الأسئلة التاريخية الجوهرية لا تندثر، خصوصاً إذا كانت قادرة على التحريض على ثقافة عربية جديدة لها صلة مباشرة بفكر الناس العاديين. هذا التحريض الذي يجب أن يخلق ثقافةً تُجَارِي العصرَ وتُسْهِمُ حضاريّا في جميع مجالاته".
- "وسّعوا صدوركم؛ فالأرض خراب، والرجال جوفٌ، والمشاعل العربية مطفأة".

27. **والتكرار الاستهلالي الثالث والأخير، يتوجّه إلى "غائب" ليتّهمه ويفضحَ أقوالَه وتصرّفاتِه (ص 24):**

- "حدَّثونا عن المستبدّ العادل، فأخذوا العدل وأبقوا على الاستبداد
- "حدَّثونا عن الخبز مع الكرامة، فحرمونا الخبز واستباحوا الكرامة.
- "حدَّثونا عن حريّة القول والكلمة، فصادروا الكلمة واغتالوا القول والقائل.
- "حدَّثونا عن حريّة العمل السياسيّ، وأنشأوا المزيد من السجون.
- "حدَّثونا عن الرخاء والرفاه، فنشروا الفقر في عصر النفط والمال المستباح.
- "حدَّثونا عن الحرية، فلم نجنِ سوى الخوف.
- "حدّثونا، حدّثونا، حدّثونا. وكان الكلام مباحاً فصار اليوم محظوراً"

أكتفي من الأساليب البلاغية بهذا، لأطرح السؤال الآتي مع رياض نجيب الريّس: هل تؤدّي هذه الكتابة اليائسة إلى التغيير أم لا؟ الحقيقة التي لا لبس فيها أننا كلّنا مسؤولون عن هذا التغيير، شرط أن نؤمن بأن الحياة عمل صعب وشاقّ ومضْنٍ، وبأننا لسنا بصدد نهاية التاريخ، بل في بدايته، شرط أن نستقلّ قطاره من محطّة الحريّة.

مصادر الدراسة ومراجعها

الريّس (رياض نجيب): **زمن السكوت/ خيبات الصحافة والسياسة والثقافة**، رياض الريّس للكتب والنشر، (الطبعة الأولى)، كانون الثاني/يناير 2011.

D'UNRUG, Marie-Christine :

Analyse de contenu et acte de Parole/ de l'énoncé à l'énonciation, 2ème édition, Encyclopédie universitaire, Jean-Pierre Delarge, éditeur, Paris 1974.

GARDES-TAMINE, Joëlle :

La rhétorique, Cursus, Armand Colin, Paris, 1996.

MICHEL, Pierre :

Lucidité, désespoir et écriture, publié par la Société Octave Mirbeau et les Presses de l'Université d'Angers, 2001.