دولة ليبيا

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الزاوية

إدارة الدراسات العليا والتدريب

كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها

التقنيات الحجاجية وتوظيفاتها في الخطاب الروائي "روايتا قابيل أين أخوك هابيل؟ لإبراهيم الكوني وأنا يوسف لأيمن العتوم أنموذجا"

(دراسة في السرد والتداول)

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللّغة العربية / تخصص أدبيات

إعداد الباحث: محمد صالح إبراهيم صالح

الرقم الدراسي: 2211022

إشراف الأستاذ الدكتور:

قاسم حسن القفة

2025-2024

﴿ وَتِلْكَ حُجَّتُنَا ءَاتَيْنَـٰهَا إِبْرَٰهِيمَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ نَرْفَعُ دَرَجَـٰتٍ مَن نَّشَآءُ ۗ إِنَّ رَبَّكَ حَكِيمٌ عَلِيمٌ ﴾

سورة الأنعام، الآية 84

الإهـــــــداء

الحمد لله والشكر له سبحانه و تعالى على إنجاز دراستي هذه.

إلى روح أبي رحمة الله عليه ، قدوتي في الحياة، صاحب الفضل الأول والأخير في مسيرتي العلمية والعملية .

إلى أمي الغالية ،أمد الله في عمرها، التي ساندتني بكل ما تملك .

إلى روح أختي الغالية فائزة صالح أبو أبركة رحمة الله عليها

إلى زوجتي الحبيبة قمري المُنير التي تحمَّلت معي عبء الحياة، فهي لم تبخل عليَّ بالاهتمام والرعاية والدعم المعنوي الكبير.

إلى فلذتي كبدي ولدي (إياد وأشرف)

إلى أخوتي وأخواتي الأعزاء

أهدي لهم عملي هذا راجيا من الله سبحانه التوفيق والسداد

الشكر والتقدير

من لا يشكر الناس لا يشكر الله ، لذلك أتقدم إلى كل من قدم لي يد العون في إنجاز عملي العلمي هذا ، أخوتي و أخواتي الذين ساعدوني ودعموني بكل ما يستطيعون إلى زملائي ورفاق الدرب ، كما أتقدم بالشكر للدكتور قاسم القفة الذي لم يقصر في تقديم يد العون لي في أطروحتي هذه .

أقول لهم من أعماق قلبي شكرا لكم جميعا

الباحث

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الآية	أ
الإهداء	ب
الشكر والتقدير	ج
قائمة المحتويات	د
قائمة الأشكال	ز
المقدمة	ح
مشكلة الدراسة	ل
أسئلة الراسة	ل
أهداف الدراسة	م
منهج الدراسة	م
الدراسات السابقة	ن
الباب الأول: الحجاج الماهية والنشأة والتمثلات في الخطاب والنص	**1**
الفصل الأول: الحجاج (النشأة والمفهوم والبناء الحجاجي والتلقي)	**2**
المبحث الأول: الحجاج المفهوم والنشأة.	3
المطلب الأول: الحجاج نشأته وتعريفه وأنواعه	3
المطلب الثاني: الحجاج عند العرب والغرب	7
المطلب الثالث: تعريف الحجاج ومفهومه	12
المبحث الثاني: الخطاب وتقنيات التلقي	19
المطلب الأول: ماهية الخطاب	19
المطلب الثاني: تقنيات التلقي	26
المبحث الثالث: تقنيات البناء الحجاجي	33
المطلب الأول: المغالطات المنطقية واللغوية	33
المطلب الثاني: دور المغالطات المنطقية في الحجاج	39
المطلب الثالث: أنواع المغالطات المنطقية	41
المطلب الرابع: السلالم والروابط والعوامل الحجاجية	45
نتائج الفصل الأول	49

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الثاني: الحجاج في الخطاب الروائي	**51**
المبحث الأول: بنية الخطاب الروائي (الراوي والروائي والنص)	52
المطلب الأول: الراوي ودوره في النص الروائي	52
المطلب الثاني: تمثلات الروائي في الرواية	59
المطلب الثالث: الخطاب الروائي وبنائه	64
المبحث الثاني: بلاغة الحجاج في تكوين الخطاب الروائي.	68
المطلب الأول: البلاغة وعلاقتها بالحجاج	68
المطلب الثاني: البلاغة وعلاقتها بالسرد الروائي	72
المطلب الثالث :الانزياح الأسلوبي	79
المبحث الثالث : تقنيات السرد الروائي.	83
المطلب الأول: بنية المكان والزمان في الرواية	84
المطلب الثاني: بناء الشخصيات الروائية	90
المطلب الثالث: التناص وعلاقته بالسرد	93
المطلب الرابع: العتبات النصية والسيميائية	96
نتائج الفصل الثاني	102
الباب الثاني: التقنيات الحجاجية وتطبيقاتها في روايتي (قابيل أين أخوك هابيل؟ وأنا يوسف)	**103**
تمهيد	105
الفصل الأول : التقنيات الحجاجية في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟	**106**
المبحث الأول: تقنيتا الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في الرواية	107
المطلب الأول: الزمان ودوره الحجاجي في الرواية	108
المطلب الثاني: المكان ودوره الحجاجي في الرواية	121
المبحث الثاني : تقنية بناء الشخصيات في الرواية	125
المطلب الأول : الحوارية الحجاجية بين شخصيات الرواية	126
المطلب الثاني: تقنية الموجهات والأسئلة والمغالطات المنطقية واللغوية حجاجيا	130
المطلب الثالث: توظيف أساليب الحجاج والجدل في الرواية	132
المبحث الثالث: العتبات النصية والتناص ودورهما الحجاجي في الرواية.	141
الفصل الثاني : التقنيات الحجاجية في رواية أنا يوسف إعادة صياغة	**162**

الموضوع	رقم الصفحة
المبحث الأول: تقنيتا الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في الرواية	163
المطلب الأول: الزمان ودوره الحجاجي في الرواية	163
المطلب الثاني: المكان ودوره الحجاجي في الرواية	175
المبحث الثاني: تقنية البناء الحجاجي لشخصيات الرواية.	182
المطلب الأول: حجاجية الشخصيات الإنسانية	182
المطلب الثاني: حجاجية الشخصيات غير الإنسانية	198
المبحث الثالث: العتبات والتناص ودورهما الحجاجي في الرواية .	204
المطلب الأول: العتبات النصية ودورها الحجاجي في الرواية	204
المطلب الثاني: التناص القرآني ودوره الحجاجي في الرواية	210
الخاتمة	224
قائمة المصادر والمراجع	226

قائمة الأشكال

الرقم	عنوان الشكل	رقم الصفحة
1	شكل السلّم الحجاجي	**48**
2	صورة غلاف رواية قابيل أين أخوك هابيل؟	**143**
3	صورة غلاف رواية أنا يوسف	**208**

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد، أما بعد:

فمن خلال سنة التدافع التي غرست في بنى البشر، فقد فرضت الطبيعة البشرية الجدل والحجاج، منذ خلق الإنسان ولد معه الاعتراض والرفض، فأول من حاجج ربه هو أبوالبشر آدم عليه السلام ، فالإنسان، بطبيعته، مخاصم ومجادل، وقد اتخذ الإنسان وسائل عديدة للرفض والاعتراض، منها وسائل جسدية ونفسية ولغوية، فعندما يعترض الإنسان فأنه يستخدم الحرب والقتال، وربما اعترض نفسيا مثل الغضب والحزن والبكاء وغيرها، وقد يعترض لغويا بواسطة استخدام اللّغة وأدواتها، فيجادل ويخاصم ويعترض بواسطة الكلام.

تجادل الناس وتحاججوا عبر تاريخهم المديد، بواسطة الحديث المتضمن البراهين والأدلة لكل طرف منهم، فقد يكون الخصوم أفرادا أو جماعات أو فرقا أو مجتمعات وربما تكون دولا وأقاليم .

نشأ مصطلح الحجاج أول مرة عند فلاسفة اليونان ثم البيئة العربية التاريخية ثم أوربا، فقد تمرحل هذه المصطلح في ثلاث مراحل، مرحلة اليونان القديمة، ومن ثم مرحلة التراث العربية المتمثلة في علماء العرب القدامى، وآخرها المرحلة الحديثة بشقيها الغربي والعربي.

ودراستنا هذه ترصد جانبا من جوانب البحث اللغوي والأدبي الحديث عند اللغويين والأدباء والشعراء والروائيين وغيرهم، وهو مصطلح الحجاج ، فقد تلقف الكتاب هذه المصطلح القديم الحديث.

ودراساتنا الموسومة بـ: **(التقنيات الحجاجية وتوظيفاتها في الخطاب الروائي "روايتا قابيل أين أخوك هابيل؟ لإبراهيم الكوني وأنا يوسف لأيمن العتوم أنموذجا" (دراسة في السرد والتداول))**

وهي منصبة على تتبع مصطلح الحجاج ومفاهيمه في الجانب الأدبي، وخاصة الجانب السردي الروائي العربي، حيث ترصد الدراسة وجود مصطلحات الحجاج كالجدل والحجة والدليل والبرهان وغيرها .

كما تستحضر الدراسة تقنيات الرواية كالزمان، والمكان، والشخصيات، والحوار، والحبكة، والراوي، والروئي، وغيرها كتقنيات حجاجية من حيث البناء للقص السردي.

تضمنت الدراسة التعريف بالحجاج ومفاهيمه وأبرز منظريه قديما وحديثا، العربية والغربية، وكذلك أبرز الكتاب الذين تطرقوا لهذا المصطلح قديما وحديثا عبر بحوثهم ومقالاتهم وكتبهم التي أثرت المكتبة العربية والغربية على حد سواء، والتي تناولت الحجاج نشأته، وأنواعه، وتقنياته، وتمثلاته اللغوية والأدبية، والنقدية في النص عامة والنص الروائي خاصة .

وفي الدراسة تناولت الخطاب والنص والفرق بينهما، وقد رجحت في الدراسة مصطلح الخطاب الروائي، فهو المقارب والمتناغم مع الكتابة الروائية السردية، كما هو واضح في كتابات العلماء العرب الذين استخدموا لفظة خطاب، إضافة إلى ذلك الرسائل والأطاريح والأبحاث العلمية الأخرى، فمصطلح الخطاب هو الذي يتموضع الحجاج والحوار والمجادلة، كونه ينطلق من الحديث والتلقي، كما وضحت الدراسة آليات التلقي من خلال نظرية التلقي لإيزر وياوس، حيث استخدام مصطلحات نظرية التلقي مثل القارئ الضمني وملء الفراغات وأفق التوقع، إضافة إلى ذلك التأويل والتفسير والتحليل، فهو وسائل مهمة للكشف عن مضمرات النصوص وكنهها.

تتناول الدراسة –أيضا– تقنيات تكوين الخطاب وآلياته التكوينية تناولا عاما وشاملا لكل مستويات الخطاب ، حيث رصدت الدراسة مجموعة من هذه التقنيات منها المغالطات المنطقية واللغوية التي تُشكِّل الخطاب الحجاجي في إطاره العام، إضافة إلى ذلك السلم الحجاجي والروابط والعوامل الحجاجية ودورها في تكون الخطاب الحجاجي.

ثم انتقلت الدراسة إلى الحديث عن تقنيات الخطاب الروائي، داخل الجنس السردي الروائي، حيث يتكون الخطاب الروائي من الراوي، والروائي، والنص السردي، فقد

كان هناك تنوع أشكال الرواة داخل النص الروائي، كذلك الكاتب الروائي وعمله داخل المتن الروائي وخارجه، والنص كونه إحدى ركائز الرواية.

وكذلك علاقة بلاغة الحجاج في تكوين الخطاب الروائي من خلال علاقة البلاغة بالحجاج، فالبلاغة لها نمطان الأول هو نمط البلاغة المعيارية المتعلقة بعلوم البلاغة (المعاني والبديع والبيان) خاصة الاستعارة والكناية والتشبيه والسؤال إضافة إلى الانزياح والتكرار، والنمط الثاني هو البلاغية الفنية الجمالية وهي الخاصة بجمال الأسلوب والسياق ودقة الوصف وحسن التنظيم .

ومن ثم تناولت الدراسة تقنيات السرد الروائي مثل حوارية الشخصيات وحديثها، والراوي وأنماطه المختلفة، والمكان، والزمان، والحدث، والحبكة، والسياق وغيرها، حيث بينت الدراسة دور هذه التقنيات في العملية السردية، وتطرقت الدراسة العتبات النصية والتناص، فالعتبات النصية والتناص لهما دورهما الفاعل في تكوين الخطاب الروائي، فالعتبة تعد المرجلة الأولى التي يطؤها الباحث أو القارئ للولوج للنص موضوع القراءة أو البحث، كما يعد التناص نمطًا مهمًا في بناء النص والخطاب الروائي .

أما الباب الثاني فقد تناول الجانب التطبيقي، حيث رصد عناصر السرد الكبرى، المتمثلة في تقنيات بناء المكان والزمان وبناء الشخصيات وبناء الحوار، بالإضافة إلى العتبات النصية والتناص وتوظيفهما توظيفا حجاجيا، من خلال روايتي قابيل أين أخوك هابيل للكاتب إبراهيم الكوني، وأنا يوسف للكاتب أيمن العتوم .

فجرى تقسيم الباب إلى ثلاثة فصول، كل فصل تناول ثلاثة مباحث شكَّلت تكوين التقنيات الحجاجية، وفق كل رواية ، فالمبحث الأول في الفصل الأول تناول تشكيل الزمان والمكان في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ والمبحث الثاني تناول تقنية بناء الشخصيات في الرواية، أما المبحث الثالث فتناول العتبات النصية، والتناص ودورهما في بناء الحجاج.

والفصل الثاني تناول بناء التقنيات الحجاجية في رواية أنا يوسف ، وهي نفسها في مباحث الفصل الأول، فالمبحث الأول تناول تشكيل الزمان، والمكان في الرواية. وقد

تناول المبحث الثاني تقنية بناء الشخصيات في الرواية، أما المبحث الثالث فكان عن العتبات النصية، والتناص في الرواية ودورهما الحجاجي .

وقد تم تقسيم الباب التطبيقي بهذا الشكل بسبب كبر حجم الروايتين، وتنوع أساليب وتقنيات بناء الروايتين من حيث البناء الفني لهما، فكل تقنية من تقنيات السرد تحتاج إلى عدة نماذج تطبيقية من الروايتين كل على حدة.

وجاء التقسيم الشامل لخطة الأطروحة على النحو الآتي:

تضمنت الخطة مقدمة مشتملة على هدف ومشكلة ومنهج وأسئلة الدراسة، كما اشتملت على إهداء وخاتمة لكل فصل من الدراسة تضمنت أبرز النتائج ، ومن ثم نتائج كلية للدراسة، ومن ثم قائمة بالمصادر والمراجع .

وقد قسَّمت خطة الدراسة إلى بابين: نظري و تطبيقي، اشتمل الباب الأول على الحجاج الماهية، والنشأة، والتمثلات في الخطاب والنص، وقُسِّم إلى ثلاثة فصول هي الفصل الأول الحجاج (النشأة والمفهوم والبناء الحجاجي والتلقي)، من خلال ثلاثة مباحث هي:الأول الحجاج المفهوم والنشأة والتعريفات وأبرز علماء الحجاج عربا وغربيين قديما وحديثا. والمبحث الثاني تناول تقنيات البناء الحجاجي في إطاره العام.

أما المبحث الثالث فتناول تقنيات التلقي ومفاهيمها ومصطلحاتها كالقارئ الضمني، وأفق التوقع، وملء الفراغات.

أما الفصل الثاني فتناول الحجاج في الخطاب الروائي وطرق بنائه وتشكله في الجنس السردي والقصصي. وتضمن هذا الفصل ثلاثة مباحث هي:المبحث الأول: بنية الخطاب الروائي من خلال الراوي والروائي والنص، وتشكلهما في النص السردي ، أما المبحث الثاني فتناول بلاغة الحجاج في تكوين الخطاب الروائي من خلال البلاغة المعيارية القديمة كالكناية والاستعارة والتشبيه وغيرها، أو الخطابة الحجاجية المتمثلة في المتكلم والرسالة والمتلقي. أما المبحث الثالث فتناول تقنيات السرد الروائي ودورها في تكوين الحجاج.

أما الباب الثاني فقد تناول التقنيات الحجاجية وتطبيقاتها في روايتي (قابيل أين أخوك هابيل؟ وأنا يوسف)

من خلال فصلي الفصل الأول التقنيات الحجاجية في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ وقد قسم الفصل الأول إلى ثلاثة مباحث الأول تناول تشكيل الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ للكاتب إبراهيم الكوني أما المبحث الثاني فتناول بناء الشخصيات وأشكالها وطبيعة تقنية الحجاج في الرواية، أما المبحث الثالث فخصَّ بالحديث عن العتبات النصية والتناص ودورهما في بناء الحجاج في الرواية.

أما الفصل الثاني فتحدث عن التقنيات الحجاجية وتوظيفاتها الحجاجية في رواية أنا يوسف، من خلال ثلاثة مباحث الأول هو تشكيل الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في الرواية. والمبحث الثاني تناول تقنية بناء الشخصيات في الرواية وتوظيفاتها الحجاجية، والمبحث الثالث رصد دور العتبات النصية والتناص في الرواية وطرق توظيفها الحجاجي .

مشكلة الدراسة:

هي البحث عن تقنيات الحجاج وإبراز استكناه طرقها وتقنياتها وتوظيفاتها داخل الجنس السردي الروائي المتمثل في روايتي قابيل أين أخوك هابيل؟ للكاتب إبراهيم الكوني وأنا يوسف للدكتور أيمن العتوم، وتسعى الدراسة تبيين دور مصطلحات السرد الروائي في الروايتين، ومدى تأثيرها كتقنيات حجاجية على المتلقي أو المستمع .

أسئلة الدراسة:

تطرح الدراسة العديد من الأسئلة عن الحجاج ومصطلحاته ونشأته، وآلياته وتقنياته، وعلاقة الحجاج بجميع فروع المعرفة الإنسانية، وما يهمنا هنا علاقة الحجاج بالسرد الروائي، وتقنياته الموظفة داخل النص الروائي والقصصي .

ما تقنيات الحجاج ؟وما العلاقة بين الحجاج والسرد ؟ وكيف وظف الحجاج في الرواية ؟ هل تقنيات السرد ومصطلحاته تعد تقنيات حجاجية؟ هل يشكل الزمان والمكان والشخصيات والحوار والحبكة صورا حجاجية؟ وهل شكلت روايتا قابيل أين

أخوك هابيل؟ لإبراهيم الكوني وأنا يوسف لأيمن العتوم الحجاج وتقنياته داخل الروايتين.

أهداف الدراسة:

تعنى الدراسة في البحث في استخراج تقنيات الحجاج وتوظفياتها في روايتي قابيل أين أخوك هابيل لإبراهيم الكوني وأنا يوسف لأيمن العتوم ، حيث تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي:

1- البحث في تقنيات الحجاج وإبراز آلياته وتوظيفاته داخل الجنس السردي الروائي، متمثلاً في روايتي الكوني والعتوم.

2- تبيين دور عناصر السرد الروائي في الروايتين، وكيفية اشتغالها كتقنيات حجاجية مؤثرة في المتلقي.

3- التأصيل النظري لمصطلح الخطاب الروائي ودوره في احتضان آليات الحجاج والتلقي.

4- الكشف عن الأبعاد الحجاجية الكامنة في البنى السردية واللغوية للروايتين المختارتين.

منهج الدراسة:

المنهج المعتمد في الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي، حيث يعد هذا المنهج المعتمد في مثل هذه الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى حين تقتضي الحاجة لها في بعض الفصول أو المباحث.

الدراسات السابقة:

1- دراسة عمران بن محمد الأحمد وهي أطروحة دكتوراه مسجلة في جامعة القصيم في المملكة العربية السعودية سنة 2023 ، بعنوان (أساليب الحجاج في جمهرة خطب) العرب لأحمد زكي صفوت (دراسة بلاغية) .

تبدأ هذه الدراسة بتمهيد عرف الباحث من خلاله بالحجاج وبأهم مدارسه، ثم عرف بالمقصود بأساليب الحجاج، ليختم هذا التمهيد بالتعريف بالمدونة المدروسة، وعلى إثْر هذا التمهيد فقد تناولت الدراسة الأساليبَ في مستوياتٍ ثلاثة؛ فعنيت في فصله الأول بأشهر الأساليب اللغوية الإقناعية التي توخاها الخطباء، فظهر هذا الفصل في أربعة مباحث تناولت: الروابط والعوامل والتوكيد والتكرار، أما الفصل الثاني فجاء مهتما بأهم الأساليب البلاغية التي اختارها الخطباء طريقًا إلى النتائج المقصودة؛ فمن خلال ثلاثة مباحث فإن هذا الفصل قد درس الأساليب البلاغية في مستوياته الثلاثة: الكلمة، والتركيب، والصورة، في حين كان الفصل الثالث مقصورًا على الأساليب المنطقية؛ بحيث تناول في ثلاثة من مباحثه: الحججَ شبه المنطقية، والحجاج بالسبب، والحجاج بالسلطة، وإلى جانب اعتناء هذه المباحث بالأساليب الحجاجية المنطقية الثلاثة فقد درس المبحث الرابع من هذا الفصل الأثر الترتيبي لمفردات هذه الأساليب. استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

2- الحجاج في كتاب البيان والتبيين للجاحظ أطروحة دكتوراه جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، إعداد الطالبة ليلى جغام، إشراف الدكتور محمد خان ، سنة 2013م.

تناولت الدراسة ملامح الحجاج وتقنياته في كتاب البيان والتبيين لأحد أهم كتاب العصر العباسي وهو المؤلف الموسوعي أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، من خلال البناء الحجاجي داخل الكتاب، وطريقة بناء الخطاب الحجاجي في الخطب والرسائل ، والصور الحجاجية التي تضمنتها ، حيث قسمت إلى ثلاثة أنواع هي القياس والمثال والشاهد ، ثم الجانب الصوتي لفقرات الخطب والرسائل، ورصدت الدراسة حجج الجاحظ في الرد على مزاعم الشعوبية وتمثيله لتنوع الفئات الاجتماعية في عصره، عبر أمثال الشعراء والخطباء والعباد والنساك والمجانين والنوكى في

العصر العباسي ، ومن ثم تناولت الدراسة استراتيجيات الحجاج في الكتاب ، حيث تطرق إلى عناصر بناء الحجاج وهي التحاجج في بناء الرسالة ، ومقامات الرسالة والحجاج وتعدد آلياته وطرقه في الكتاب ، اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي.

3- البعد الحجاج في الأعمدة الأدبية، مجلة دبي الثقافية إنموذجا " رسالة ماجستير إعداد جليلة بنت سعيد بن سليم القاسيمية ، جامعة نزوى- سلطنة عمان ، إشراف الدكتور صلاح الدين بوجاه سنة 2016.

تناولت هذه الدراسة موضوع البعد الحجاج في الأعمدة الأدبية ، باعتماد نماذج أدبية من مجلة دبي الثقافية. وقد قامت الدراسة على مدخل وثلاثة فصول، حيث جاء المدخل مستعرضا تطور الأدب عبر الصحافة بدءا من صفحات مبثوثة تفردها الصحيفة للأدب وفنونه، ووصولا إلى الصحافة الأدبية المتخصصة. كما سلطت الدراسة الضوء على الأعمدة الصحفية من خلال الوقوف على تعريفها وسماتها وأنواعها بما في ذلك الأعمدة الأدبية التي كثيرا ما غفل عنها دارسو الأدب والنقد، اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي والمنهج الحجاجي كمنهج يُعنى باستخراج التمثل الحجاجي الكامن في الأعمدة الأدبية.

4- "التناص القرآني في رواية أنا يوسف لأيمن العتوم مقاربة في التوارد والتوظيف " رسالة ماجستير إعداد الطالبتين إشراق بن سالم و راضية بن أسعيد جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج ، الجزائر، إشراف الدكتور عبدالسميع موفق

رصدت الدراسة مواطن التشابه والاختلاف بين قصة يوسف كما وردت في القرآن وبين المتخيل التاريخي في الرواية، ومعرفة كيف تجلى الخطاب الديني على مستوى الرواية شكلاً ومضموناً، رغم أن القرآن لم يقصر في نقل قصة سيدنا يوسف والتي هي من أحسن القصص كما ورد فيه، لكن كان من الممتع قراءتها في قالب سردي مختلف.

تناولت الدراسات السابقة الحجاج وآلياته وتقنياته وأساليبه البلاغية واللغوية والأدبية ، أضف إلى ذلك بناء الأساليب والتقنيات الحجاجية في النص العربي قديما

وحديثا ، وقد حددت كل دراسة النماذج التطبيقية موضوع دراستها ، حيث كانت الدراسة الأولى أساليب الحجاج في جمهرة خطب العرب لأحمد زكي صفوت من خلال الدراسة البلاغية ،وفي الدراسة الثانية تناولت الحجاج في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، أما الدراسة الرابعة رصدت الدراسة البعد الحجاج في الأعمدة الأدبية، مجلة دبي الثقافية إنموذجا ، وفي الدراسة الخامسة فقد تناولت التناص القرآني في رواية أنا يوسف لأيمن العتوم مقاربة في التوارد والتوظيف، فقد اتفقت هذه الدراسات مع دراستي الموسومة " بالتقنيات الحجاجية وتوظيفاتها في الخطاب الروائي "روايتا قابيل أين أخوك هابيل؟ لإبراهيم الكوني وأنا يوسف لأيمن العتوم أنموذجا" (دراسة في السرد والتداول)" ، متعلقة بالحجاج وتقنياته بمفهومه العام ، واختلفت دراستي عن الدراسات السابقة في تطبيق تقنيات الرواية كبناء الزمان والمكان، وكذلك بناء الشخصيات، والتناص وتوظيفه، والعتبات النصية كتقنيات حجاجية ضمن نسيج النص الروائي.

البـــــاب الأول

الحجاج الماهية والنشأة والتمثلات في الخطاب والنص

الفصل الأول : الحجاج (النشأة والمفهوم والتقنيات)

الفصل الثاني: الحجاج في الخطاب الروائي

الفصل الأول

الحجاج (النشأة والمفهوم والبناء الحجاجي والتلقي)

المبحث الأول: الحجاج المفهوم والنشأة.

المبحث الثاني: الخطاب وتقنيات التلقي

المبحث الثالث: تقنيات البناء الحجاجي

المبحث الأول

الحجاج النشأة والمفهوم.

للحجاج مفاهيم وأشكال وتمظهرات عدة، من حيث المعنى والماهية والمفهوم، ومن حيث مجال الاشتغال المتعلق بكل علم من علوم المعرفة الإنسانية كالفلسفة والدين والتاريخ واللغة والأدب وغيرها من العلوم الثقافية والفكرية والعقلية، ومن هذا المنطلق يتشكل بعدان لمعرفة الحجاج من خلال النشأة والتعريف، ومن ثم استلحاق أشياء أخرى بهذين البعدين الرئيسين هي أنواعه وأنماطه ومجال توظيفه وتطبيقه، وغيرها .

وبطبيعة الحال في كل مصطلح يتطلب الأمر توضيح النشأة، والبدايات الأولى لنشأته وأسباب هذه النشأة والهدف منه، ومن ثَمَّ المفهوم والمعنى الذي يعنى بالمعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للحجاج .

وستكون البداية بما يلي:

المطلب الأول: الحجاج نشأته وتعريفه وأنواعه:

يتمظهر الحجاج في كل الأنماط الكلامية والخطابية والصورية تقريبًا، كما يتمثل في أنماط التواصل اللغوية، وغير اللغوية التي يستخدمها البشر للتعبير عن أغراضهم الحياتية والدنيوية، التي يسعون من خلالها إيصال أفكارهم وأغراضهم بعضهم لبعض، فكل صورة أو كلمة هي عبارة عن أسلوب أو آلية حجاجية لتوصيل فكرة ما يراد تموضعها في سياق معين، فمع نشأة اللّغة نشأ الحجاج معها، فالإنسان –بطبيعته – يستخدم اللّغة لإقناع الطرف الآخر بفكرته حول موضوع ما يريد تمريره وتوصيله.

نشأة مصطلح الحجاج:

منذ أن دب البشر على الأرض، ونشئت التكتلات والتجمعات البشرية بدأ الحوار والنقاش فيما بينهم في موضوعات عدة، ومن خلال اللّغة انطلقوا يدللون على أفكارهم وغايتهم وما يدور في أذهانهم من آراء عن كثير من الأمور الخاصة والعامة، ونتيجة للطبيعة البشرية التي تعارض في الغالب كثيرا من آراء الآخرين

نتج الحجاج والجدل لإثبات حجة الآخر، وقد ارتبط الحجاج والجدل بظهور الوعى الإنساني وتطوره الفكري والمجتمعي، فبطبيعة الإنسان تكون لديه رغبات وأفكار وميولات ذاتية ونفعية عديدة يسعى بكل جهده للوصول إليها، فالرغبات والميولات هي عبارة عن انبعاث يحاول الإنسان قدر الإمكان تحقيقه بكل ما لديه من وسائل وطرق، اللّغة بطبيعتها هي عبارة عن حجاج ، وهو ما عرف "بنظرية الحجاج اللغوي التي أرسى دعائمها اللغوي الفرنسي (أزفالدو ديكروAzvaldo Decro) والتي يسعى من خلال إثبات فكرة عامة مفادها أن اللّغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية. وإن الحجاج متجذّر في اللّغة ولصيق بها التصاق وجهي العملة الواحدة التي لا يمكن فصل أحد وجهيها عن الآخر، فاللغة تحمل في جوهرها مؤشرات ذاتية تدل على طبيعتها الحجاجية[1].

فالتواصل اللغوي سوف يُولِّد فكرة الآراء والأفكار المضادة التي تستلزم الاختلاف – بطبيعة الحال – ومن ثم تظهر آلية التدافع والحجاج لتدعيم الفكرة المراد طرحها أو إمرارها للمتلقي أو المستمع.

فالحجاج عبارة ظاهرة اجتماعية، ذو وجود فعلي، لأنه ليس ممارسة تأملية، وإنما هو عملية تسعى إلى خلق تأثير في الآخرين، فهو يعتمد على التبرير والتعليل كوسيلة له، ولا يتم ذلك إلا بواسطة اللغة[2].

فللحجاج أنماط عدة للنشأة، الحياة الاجتماعية فرضت حجاجا خاصا بها، من خلال اللّغة في إطارها العام، وفرضت العلوم الأخرى أنماطا أخرى للحجاج كالفلسفة والدين والمنطق وإن كان منطلقها الرئيس هو استخدام اللّغة ؛ولكنها اللّغة الأكثر تخصصا . فالحجاج ليس ظاهرة فكرية حديثة، بل له امتدادات قديمة خاصة عند علماء اليونان والرومان والمسلمين[3] .

---

[1] – ينظر: نظرية الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكرو وأنسكومبر، جايلي عمر، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع3، ص194.

[2] – ينظر: الحجاج مفهومه ومجالاته دارسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، حافظ إسماعيل علوي، ج 4، ص300.

[3] – ينظر: من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، جميل حمداوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص10.

فهي ظاهرة مهمة جدا للبشرية جمعاء، فلا حياة اجتماعية بدون حجاج وخصام وجدال في شتى العلوم الإنسانية وغيرها من النقاشات والحوارات، "فينبني الحجاج في طابعه العام على طرح الدعوى والدعوى المضادة، واستعراض الحجج والأدلة والأمثلة لإفحام الخصم، بغية الوصول إلى نتيجة قد يقتنع بها المتلقي أو لا يقتنع"[1].

مر مصطلح الحجاج بعدة مراحل مهمة منها: المرحلة في الحضارة الهندية القديمة وكذلك عند اليونان "إذ نلمحه بشكل بارز في حضارة الهند القديمة وعند اليونان؛ حيث كانت تجرى المنافسات والمحاججات في مجالس الملوك والقضاة"[2].

حيث استخدم السفسطائيون هذا المصطلح في الفكر اليوناني القديم، هذه الحركة التي ظهرت في القرن الخامس قبل الميلاد، تميزوا بالكفاية اللغوية البلاغية وبالخبرة الجدلية، كانوا يمارسون الحجاج للحصول على سلطة المجتمع، غايتهم كانت تعليم طلبتهم البلاغة والإلقاء والقدرة على الجدل حتى يستطيعوا أن يواجهوا كل مسألة تتعرض لهم إما بفكرة صحيحة أو التلاعب بالألفاظ لإفحام الخصم[3].

فبداية الحجاج كانت عند السفسطائيين، حيث السلطة بالمدينة، وفي القول ومآتيه ونازلهم أبوا الفلسفة الغربية (أفلاطون وأرسطو)، فكان بين هذين نوعان من الحجاج: حجاج بحجاج في مسائل فلسفية مختلفة، وحجاج في ما به ينبغي أن يكون به الحجاج ، خطابين متقابلين ناشرين لنظرتين مختلفتين إلى وضع القول في علاقته بمسألتي المعرفة والقيم الحاضنة للاجتماع الإنساني[4].

ومن ثم جاء أفلاطون ليسير على منهج أستاذه سقراط في الحجاج والجدل خاصة في محاورته الشهيرة مع جورجياس، الذي يعد من كبار السفسطائيين الذين حاورهم، وكان موضوع المحاورة يدور في فن البيان، حيث يرى أفلاطون: إنه فن إقناع

---

[1] – من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، المصدر السابق نفسه، ص11.

[2] – الحجاج بين الدرس البلاغي العربي والدرس اللساني الغربي دراسة تقابلية مقارنة، نور الدين بوزناشة، أطروحة دكتوراه، جامعة لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016، ص7.

[3] – ينظر: البنية الحجاجية في البيان والتبيين – دراسة في نماذج مختارة، رسالة ماجستير، نور الهدى طالبي، عماد بوخاري، جامعة محمد الشريف مساعدية، أهراس، الجزائر، سنة 2021.ص 23.

[4] – ينظر: فريق البحث في البلاغة كالحجاج، نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، حماد صمود، سلسلة آداب، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، منوبة، تونس، د ت، ص51.

الناس بالحق والعدل لا بالباطل والظلم، ولكن السفسطائيين يشوهونه بالمنطق الزائف كيما يخدعوا السامع[1].

يعد أرسطو من الفلاسفة اليونانيين الأوائل الذين نظروا للبلاغة نظرة حجاجية، ومن ثم يعد الأب الروحي لنظرية الحجاج، فهو المرجع الرئيسي لمن جاء بعده غربيون أو عرب. فقد أرسى معالم الدرس بمؤلفاته خاصة كتاب "الخطابة"، حيث عدَّ الحجاج على أنه فن الإقناع أو مجموعة التقنيات التي تحمل المتلقي على الاقتناع او الإذعان[2].

فأرسطو قد قام بتقنينها وضبطها ضمن كتابه "الخطابة" الذي يمثّل لبنة الدرس الحجاجي الغربي وأساسه؛ لأنّ آراءه امتدت إلى العصر الحديث، وهذا ما نجده عند بيرلمان و ديكرو من خلال نظريتهما؛ "نظرية الحجاج والحجاج في اللّغة "[3].

يميز أرسطو الحجاج من خلال ثلاث تمثلات هي: الإيثوس(Ethos) هو الباث، يصف الخصائص المتعلقة بشخصية الخطيب.: الباثوس (Patho)هو المتلقي، يشكل مجموعة من الانفعالات التي يرغب الخطيب في إثارتها لدى المستمع.

اللوغوس:(Logos) هي الرسالة، تمثل الحجاج المنطقي في جانبه العقلاني المتجلي في السلوك الخطابي، فيرتبط بالقدرة الخطابية على الاستدلال والبناء الحجاجي[4].

ومن جانب آخر نجد بعدا إضافيا لنشأة فكرة الحجاج، من خلال ما يقدمه لنا رولان بارت من خلال السردية الآتية لنشأة مصطلح الحجاج: لقد قام طاغيتان هما: جيلون وهيرون (سنة 485 ق.م)من صقلية بنفي وترحيل السكان ونزع ملكيتهم من أجل تعمير سراكوزا وتقسيم الأراضي على المرتزقة، وعندما أُسقطا من طرف انتفاضة شعبية تم رجوع الأهالي إلى مناطقهم، وكانت هناك دعاوى لا حصر لها

---

[1] – ينظر: محاورة جورجياس، أفلاطون، ترجمة محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1970، ص6–7

[2] – ينظر: الحجاج في الشعر العربي بنيته واساليبه، سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011، ، ط2، ص17–18

[3] – الحجاج بين الدرس البلاغي العربي والدرس اللساني الغربي دراسة تقابلية مقارنة، نور الدين بوزناشة، ص2.

[4] – ينظر:النظرية الحِجاجِية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، محمد طروس، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1426ه/2005م، ص18.

لأنّ حقوق الملكية كانت معتمة، هذه الدعاوي كانت ذات نمط جديد؛ فهي تعيين لجان شعبية كبرى، ويجب من أجل الإقناع أن يكون الشخص الماثل أمامهم فصيحا[1].

لا يمكن الجزم مطلقا بامتلاك أمة أو مجموعة لفكرة الحجاج ؛ بل لكل أمة من الأمم أساليب وآليات حجاجية تستخدمها لتمرير أفكارهم وغايتهم التي يريدون التعبير عنها من خلال لغتهم، فأي لغة بطبيعتها مضمنة مسبقا لفكرة الحجاج، فاللغة هي الحجاج والحجاج هو اللغة، لقد تدرج الحجاج زمانيا بواسطة أشكال ومحددات ووسائط متعددة دينية، واجتماعية، ونفسية، وفكرية، مكانية، وزمانية، كما يكون للمكان دور مهم في وسائط وطرق الحجاج، فالتقدم والتأخر الزمني له آليات وأساليب معينة للحجاج، هدف الحجاج الرئيس هو الإقناع، ولذلك يلزم لكل عصر وسائله الحجاجية الخاصة به.

المطلب الثاني : الحجاج عند العرب والغرب:

1- الحجاج عند العرب المتقدمين:

هذا فيما يتعلق بظهور ونشأة هذا المصطلح في الفكر الغربي القديم، أما عن ظهور هذا المصطلح (الحجاج) في البيئة العربية "فيتجلى الحجاج واضحا في ثقافاتنا العربية الإسلامية في علم الكلام والفلسفة وعلم الأصول والنحو والمناظرة والمنطق والخطابة"[2]، فنجد ظهوره في المنجزات والمدونات العربية من مثل: كتاب البيان والتبيين للجاحظ المتوفى سنة (255ه) يتحدث في عدة مواضع من الكتاب عن الحجاج وركائزه، فنجد في الفصل الأول من الكتاب مجموعة من الركائز الأساسية المتمثلة في إطار مفهوم البلاغة والفصاحة والإيضاح، فورد في إحدى الرسائل المنتمية إلى الهند القديمة ما يلي" أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة. وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة. ويكون في قواه فضل التصرف في كل

---

[1] – – ينظر: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارث، ترجمة، عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص15.

[2] – من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، جميل حمداوي، دار أفريقيا، ط2014، الدار البيضاء، المغرب، ص10.

طبقة"[1]. فالجاحظ المعتزلي انطلق من خلفيته المعتزلية التي تبنت مفاهيم الحجاج والجدل من خلال الدفاع عن أطروحاتهم الدينية والفكرية والفلسفية ضد بقية الفرق الإسلامية الأخرى، فقد تصدر للدفاع عن الفرقة التي كان ينتمي إليها، ولهذا كانت النشأة العربية الأولى لهذا المصطلح في أحضان المعتزلة.

ونجد –كذلك– من العلماء العرب الذين تحدثوا عن الحجاج من خلال ربطه بالشعر (أبو هلال العسكري) في كتابه (الصناعتين): "ما تعطف به القلوب النافرة ويؤنس القلوب المستوحشة وتلين به العريكة الأبية المستصعبة ويبلغ به الحاجة وتقام به الحجة فتخلص نفسك من العيب ويلزم صاحبك الذنب من غير أن تهيجه وتقلقه وتستدعي غضبه وتستثير حفيظته"[2] .

وقد ربط العسكري العاطفة وهي إحدى ركائز الحجاج عامة وفي الشعر خاصة، حيث ينبني الشعر على العواطف والأحاسيس والمشاعر، التي يرمي الشاعر إلى استثارتها في نفسه أولا وفي نفس المتلقين ثانيا، فلكل تجربة شعرية عاطفة تستثار بها، فللحب عاطفة، وكذلك للهجاء وللرثاء وغيرها.

ومن خلال المنتج العربي تعددت مصطلحات الحجاج مثل: مصطلح الجدل الذي وجد براحا له في المدونة العربية القديمة، وكذلك في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، ومن المصطلحات المرادفة لهذا المعنى عند العرب القدامى: الاستدلال والمفاخرة والمناظرة والبرهان الخصام والنزاع والمراء وغيرها، وقد استخدم القرآن الكريم مجموعة من هذه المصطلحات .

2– الحجاج عند الغربيين المعاصرين:

وفي الخمسينيات ظهر –في أوربا –مصطلح الحجاج مرة ويمكن أن نقول بإنها هي الموجة الثانية لهذا المصطلح وآلياته وتقنياته وتوظيفاته من خلال مؤلفي " كتاب أوجه استعمال الحجاج ستيفان تولمان وكتاب رسالة في الحجاج – البلاغة

---

[1] – البيان والتبيين، الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1988، ج1، ص91.

[2] – الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم

الناشر المكتبة العصرية 1986م، بيروت، لبنان، ج1، ص51.

الجديدة أو (كتاب مصنف في الحجاج – البلاغة الجديدة) الذي ألّفاه شاييم بيرلمان والبرخت تيتكا[1].

فكتاب بيرلمان وتيتكا منصف في الحجاج – البلاغة الجديدة يعد جماع تصانيف المؤلفين وزبدة أبحاثهما المتفرقة في مقالات وكتب أخرى لهما، وهو أكثرها شهرة واكتمالا وإلماما بقضايا الحجاج، وقد ظهر هذا المصنف سنة1958 ، وطبع عدة طبعات أخرى لأهميته الكبيرة، فمن هذه الطبعات 1970- 1976-1988-1992[2].

عمل الباحثان في هذا الكتاب على تخليص الحجاج من التهمة اللائطة بأصل نسبه وهي الخطابة، وكذلك تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطب به في وضع ضرورة وخضوع واستلاب كما قال المؤلفان[3] . فالاستدلال عامل رئيس ومهم في الحجاج وكذلك المخاطبة المبنية على التأثير في المتلقي باستخدام عدة تقنيات وآليات ومن بينها العاطفة طبعا.

مدار الحجاج عند المؤلفين هو معقولية وحرية، وهو حوار من أجل حصول التوافق بين الأطراف المتحاورة[4].

يقول ليبرلمان وتيتكا في غاية الحجاج : هي "إذعان العقول بالتصديق لما يطرحه المرسل، أو العمل على زيادة الإذعان هو الغاية من كل حجاج، فأنجح حجة هي تلك التي تنجح في تقوية حدة الإذعان عند من يسمعها وبطريقة تدفعه إلى المبادرة سواء بالإقدام على العمل، أو الإحجام عنه، أو هي على الأقل ما يحقق الرغبة عند المرسل إليه في أن يقوم بالعمل في اللحظة الملائمة"[5].

---

[1] – ينظر: الحجاج في درس الفلسفة، مليكة غمار –أحمد أمزيل– محمد روضٌ– علي أعمور، دط، 2006، ص 59.

[2] – ينظر: نظرية في الحجاج، عبدالله صولة، الشركة التونسية للنشر، تونس، ط1، 2011، ص11.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص 11.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص11 –12.

[5]– تجليات الحجاج في سورة يوسف أنموذجا، رسالة ماجستير، حياة دحمان، عزالدين صحراوي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013، ص36.

فالحجج القوية والمؤثرة والطريقة التي تمرر بها تدفع بالمتلقي إلى قبول الطرح سواء بعمل الشيء المراد أو الاحجام عنه، أي أن الحجج قد أثرت تأثيرا كبيرا في المتلقي، مما جعله يذعن مقتنعا بما أرسل له الباث أو المتحدث .

ومن بعد بيرلمان وتيتكا ظهر دور مجموعة أخرى من البحاثة الغربيين اهتموا بمصطلح الحجاج ودراسته من أمثال تولمين وديكرو وانسكومبر .

3- الحجاج عند العرب المعاصرين:

ومن العلماء والبحاثة العرب نجد عدة كتاب أجلّاء درسوا مصطلح الحجاج في عديد من كتبهم وأبحاثهم مثل: عبدالله صولة وصالح صمودي وطه عبدالرحمن وأبوبكر العزاوي وغيرهم .

عبدالله صولة:

من الباحثين العرب الذين تناول مصطلح الحجاج بالدراسة عبد لله صولة من خلال بحثه عن الحجاج وتحليل ودراسة الخطاب في القرآن الكريم، فمفهوم الحجاج -عنده- بأنه يأتي مرادفا لمصطلح الجدل القرآني وكذلك في اللغة، كما يتموضع الحجاج بين الجدل والخطابة[1].

ويضيف-صولة- أن في الخطاب القرآني اشتمل على آليات وتقنيات حجاجية منطلقة من خلال اللّغة والصور والتراكيب، وجماليات التراكيب ومراعاة قواعد اللّغة والنحو -كما يقول الجرجاني- من خلال نظرية النظم[2].

ويحدد ، صولة، ماهية الخطاب القرآني بأنه خطاب حجاجي مقنع بوجه من الوجوه، من خلال الأبواب الثلاثة في الكتاب المعجم القرآني: خصائص كلماته وحركتها الحجاجية، التركيب في القرآن الكريم: خصائصه ووجوه الحجاج فيه – الصورة في القرآن: خصائصها ووجوه الحجاج فيها تقود إلى نتيجة واحدة ووحيدة هي أن الحجاج في القرآن الكريم هو حوار دائر بينه وبين متلقيه، أو هو بالأحرى حوارية معتبر فيها حضور الطرف المتلقي حضورا فاعلا [3].

---

[1] – ينظر: الحجاج في القرآن، عبدالله صولة، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط2، 2007.ص10-17.

[2]– ينظر: الحجاج في القرآن ، ص40-45.

[3] – ينظر: الحجاج في القرآن ، ، ص47.

أبوبكر العزاوي:

ومن الباحثين العرب الذين درسوا الحجاج أبوبكر العزاوي فقد تجلت في عدة مساهمات علمية منها: كتاب الخطاب الحجاج، وكتاب اللّغة والحجاج، الذي يرى أن نظرية الحجاج في اللغة، والتي وضعها الفرنسي ديكرو هي نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية وبإمكانيات اللّغة الطبيعية التي يتوفر عليه المتكلم، وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما، تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية، منطلقة من الفكرة القائلة :إننا نتكلم بقصد التأثير، فهي تبين أن اللّغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية[1].

فالعزاوي يرى –مستندًا بطبيعة الحال – إلى نظرية ديكرو القائلة بأن اللّغة هي البؤرة الرئيسة، والمنطلق الأساس للحجاج، فالحجاج محركه اللّغة واللسان، فعندما يتكلم فهو في الغالب يقصد التأثير في المتلقي، ولا يتم التأثير إلاَّ بوسائل الإقناع وأهم وسيلة من وسائل هي الإقناع الحجاج، وللحجاج وسائله كالاستدلال والبرهنة والتدليل والبرهنة، فلا حجاج بدون لغة ولا لغة بدون حجاج.

وتحدث العزاوي عن أهم مصطلحات الحجاج مثل: الحجة، النتيجة، الروابط والعوامل الحجاجية، التوجيه، السلم الحجاجي، المبادئ والمسلمات الحجاجية[2].

ومن البحاثة العرب الذين درسوا الحجاج نجد كذلك جميل حمداوي في كتابه (أنواع الحجاج ومقوماته من حجاج أرسطو إلى حجاج البلاغة الجديدة)، حيث يتحدث عن تعريف الحجاج وأهم مفاهيم الحجاج النظرية وهدف الحجاج وهو التأثير والإقناع والاقتناع والبرهنة والاستدلال، ويرى أن الحجاج ينصب على الإقناع العقلي والاقتناع والتأثير العاطفي والوجداني والاستدلال البرهنة، ورصد الباحث مجموعة من مؤطرات الحجاج واشتغالاته أسماها المقاربات الحجاجية مثل: المقاربات الحجاجية الجدلية والحجاجية الكلاسيكية والحجاجية الحديثة والحجاجية التداولية والحجاجية اللغوية والحجاجية الفلسفية والمنطقية والحجاجية الخطابية.

---

[1]– ينظر: الحجاج واللغة، أبوبكر العزاوي، دار العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص13.

[2]– ينظر: الحجاج واللغة، أبوبكر العزاوي، ص 11.

ويتطرق الكاتب إلى مفهوم حجاجية القرآن الكريم، الذي يتجلى عنده-، بصفة خاصة، في بناه التركيبية، والأسلوبية، والمعجمية، والبلاغية، واللسانية، والتداولية[1].

ويتحدث عن الحجاج من الناحية التاريخية لنشأته عند اليونان وتمثلاته في حديثهم وخطبهم ووسائل إقناعهم للخصوم كأرسطو والسفسطائيين ، ويرصد مجموعة من أنواع الحجاج وهي: حجاج التأثير وحجاج التغليط وحجاج الإقناع وحجاج الجدل وحجاج الاقتناع وحجاج اللّغة وحجاج المنطق الطبيعي وحجاج الخطاب وحجاج السؤال وحجاج السياق وحجاج الأسلوب.

وقد حدد آليات وطرق عمل هذه الأنواع وأساليبها وتمثلاتها، التي منها ينبثق ويتشكل وفق تمظمرات لغوية وتداولية وأسلوبية وبنيوية توليدية، تروم التأثير والإقناع في نفس المتلقي والقارئ .

كما تحدث عدد من البحاث العرب عن الحجاج مثل: طه عبدالرحمن الذي خصص بابا كاملا باسم الحجاج في كتابه اللسان والميزان أو التكوثر العقلي تحدث فيه عن الحجاج وتعريفاته وأنواعه وأصنافه، كما أفرد فصلا خاصا عن السلم الحجاجي .

المطلب الثالث: تعريف الحجاج ومفهومه:

تشهد المصطلحات القديمة والحديثة تنوعا من حيث المعنى اللغوي والاصطلاحي، وذلك راجع لعدة أسباب منها: اختلاف فكرة المصطلح من مؤلف لآخر، وكذلك الترجمة من لغة إلى لغة، إضافة إلى ذلك الزمان والمكان اللذين لهما الدور في المصطلح، وهذا ما نراه في مصطلح الحجاج الذي تعددت الآراء فيه وفي تعريفاته، وكذلك المصطلحات المرادفة له، فلم يطلق القدماء من عرب وعجم مصطلح حجاج عي تلك المناقشات بل أطلقوا ألفاظا أخرى مثل: المناظرة والجدل والخصام والاستدلال وغيرها.

تعددت تعريفات ومفاهيم مصطلح الحجاج وهو ما نحاول توضيحها فيما يأتي:

---

[1]- ينظر: الحجاج واللغة، أبوبكر العزاوي، ص18.

أولا: الحجاج لغة:

للحجاج في المعجمات العربية معانٍ ومفاهيم عدة، فقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور عن مفهوم مصطلح الحجاج في مادة (حجج) قوله" يقال حاجَجْتُه أُحاجُّه حِجاجاً ومُحاجَّةً حتى حَجَجْتُه أَي غَلَبْتُه بالحُجَجِ التي أَدْلَيْتُ بها ... والحُجَّة البُرْهان وقيل الحُجَّة ما دُوفِعَ به الخصم ... وينقل ابن منظور قولا للأزهري يوضح فيه معنى آخر للحجاج وهي الحجة فيقول " وقال الأَزهري الحُجَّة الوجه الذي يكون به الظَّفَرُ عند الخصومة ... ومن معاني الحجاج أيضا الجدل "وهو رجل مِحْجاجٌ أَي جَدِلٌ والتَّحاجُّ التَّخاصُم وجمع الحُجَّةِ حُجَجٌ وحِجاجٌ وحاجَّه مُحاجَّةً وحِجاجاً نازعه الحُجَّةَ وحَجَّه يَحُجُّه حَجّاً غلبه على حُجَّتِه"[1] .

فمدار مفهوم الحجاج عند ابن منظور حول مفاهيم الحجة والجدل والبرهان، ومن طرف خفى أشار إلى بعض اللوازم المؤطرة للحجاج وهي الخصومة والمنازعة والغلبة والتفوق على الخصم وهزيمته.

والحُجَّة عبارة عن اسم مرة يأتي مرة واحدة للتدليل على فكرة أو قضية ما، حيث الحجة –بطبيعة الحال– دفقة من دفقات الحجاج ولكنها ليست كل الحجاج، وعنصر يعمل داخل الحجاج كأحد أطره غير المكرورة داخل الفكرة أو القضية الحجاجية، وبالمقابل فهي مكرورة ومعادة في كل الأفكار والقضايا والظواهر مدار الحوار والنقاش والحجاج .

وظهر معنى القصد والعمد إلى إتجاه معين، فقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور مادة (حجج): "الحَجُّ القصدُ حَجَّ إِلينا فلانٌ أَي قَدِمَ وحَجَّه يَحُجُّه حَجّاً قصده وحَجَجْتُ فلاناً واعتَمَدْتُه أَي قصدته ورجلٌ محجوجٌ أَي مقصود وقد حَجَّ بنو فلان فلاناً إِذا أَطالوا الاختلاف إليه"[2].

فالحج هنا هو القصد –في قول ابن منظور– إلى مكان فيزيائي واقعي موجود بالفعل، فهو حضور الشخص أو مجموعة أشخاص أو قدومه أو قدومهم إلى مدينة أو قرية أو غيرها، يترتب على الحضور حوارا أو نقاش أو طلبا لشيء، وقد دار النص

---

[1] – لسان العرب، ابن منظور الأفريقي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج2، مادة (حجج).

[2] – لسان العرب ، ج2، مادة حجج.

القرآني في إتجاه هذه الفكرة، حيث الحج بمفهومه الشرعي يشمل بعض المنافع الدنيوية والأخروية على حد سواء:﴿ وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ (27) لِيَشْهَدُوا مَنَافِعَ لَهُمْ﴾[1].

والمعنى المنزاح يتأطر داخل الإتجاه القصدي إلى حجة أو دليل أو برهان، المنفعة المتمثلة هي عبارة عن التوجه بقصد التأثير أو التأثر سواء أكان هذا التأثير ماديا أو معنويا.

وجاء في معجم تاج العروس للزبيدي مادة (حجج): الدَّلِيلُ والبُرْهَانُ، وقيل: ما دُفِعَ به الخَصْمُ وقال الأَزهريّ: الحُجَّةُ: الوَجْهُ الذي يكون به الظَّفَرُ عند الخُصومة . وإِنما سُمِّيَت حُجّةً لأَنّها تُحَجُّ أَي تُقْصَدُ ؛ لأَنّ القَصْدَ لها وإِليها وجمعُ الحُجّة حُجَجٌ وحِجَاجٌ. " والمِحْجاجُ " بالكسر: " الجَدِلُ "[2].

فالدليل والحجة والبرهان والاستدلال من أسلحة الحجاج، حيث لازم على المحاجج التسلح بهذه الأسلحة –اللغوية طبعا– للدخول في الحوارات والنقاشات والمناظرات وغيرها.

وفي القرآن الكريم يتمظهر لنا الحجاج في عدة مصطلحات منها تجادلوا في قوله تعالى: ﴿وَلَا تُجَادِلُوا أَهْلَ الْكِتَابِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِلَّا الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْهُمْ وَقُولُوا آمَنَّا بِالَّذِي أُنْزِلَ إِلَيْنَا وَأُنْزِلَ إِلَيْكُمْ وَإِلَهُنَا وَإِلَهُكُمْ وَاحِدٌ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ﴾[3] .

ومن المفاهيم القرآنية الحجة، قال الله تعالى: ﴿فإن حَاجُّوكَ فَقُلْ أَسْلَمْتُ وَجْهِيَ لِلَّهِ﴾[4]

﴿وَحَاجَّهُ قَوْمُهُ قَالَ أَتُحَاجُّونِّي فِي اللَّهِ﴾[5] .

فكلمة حاجه ترد غالبا في القرآن في باب المخاصمة والتدافع بالباطل – كما يقول الطاهر بن عاشور في تفسيره " حاج لا يستعمل غالبا إلاَّ في معنى المخاصمة قال

---

[1] – سورة الحج، الآية 27، 28.

[2] – ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني الزبيدي، تحقيق مجموعة من المحققين

الناشر دار الهداية، مادة (حجج)، ج5، ص464.

[3] – سورة العنكبوت، الآية 36.

[4] – سورة آل عمران، من الآية 20.

[5] – سورة الأنعام، من الآية 80.

تعالى: ﴿وَإِذْ يَتَحَاجُّونَ فِي النَّارِ﴾، فالأغلب أنه يفيد الخصام بباطل... والآيات في ذلك كثيرة. فمعنى الذي حاج إبراهيم أنه خاصمه خصاما باطلا في شأن صفات الله رب إبراهيم[1].

وكذلك مفردات مثل: البرهان والجدل والخصام وغيرها التي وردت في القرآن الكريم وهناك أسلوب آخر في الحجاج القرآني وهو جعل الرافض أو الخصم يتأمل في الكون وما فيه من التراكيب والصناعة والإبداع ما يجعله يقنع ويتقبل فكرة المحاجج "فالمتتبع للحجاج في القصص القرآني يجد أنه يتميز ميزة التأثير في القلوب أولا، واستمالة النفوس ثانيا، دون التغلغل في التدقيقات، والجزئيات التي لا يفهمها غالبية الناس، فنجد المحاجج يجعل الطرف الآخر يتأمل في ملكوت السماوات والأرض، واستعراضه لهذا الحشد الذي لا يحصى من الأشكال والأنواع، ليرتقي معه إلى درجة التعاون في إنشاء معرفة مشتركة في التواصل، ملتزمة أساليب معينة لتحقيق الإقناع، متخذا الحجة القرآنية منهجا له"[2].

ثانيا: الحجاج اصطلاحا:

تعددت تعريفات الحجاج بحسب كل علم من العلوم، ففي الفلسفة عرف بشكل وفي اللّغة يعرف بشكل مختلف نوعا ما، فله مجال مختلف عن غيره من العلوم من حيث التعريف والدلالة، ومع ذلك قد تجد خيطا يربط الحجاج في هذه العلوم وغيره بعضها ببعض ، فهو "مفهوم عائم يصعب حصره والإحاطة به؛ فهو يتميز بكثرة الحقول إذ نجده متواترا في الأدبيات الفلسفية والمنطقية، والبلاغية المعرفية التي تتناوله ... في الدارسات القانونية والمقاربات اللسانية والنفسانية والخطابية المعاصرة"[3].

---

[1] – ينظر: التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»، الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر – تونس، سنة النشر: 1984 ه، ج3، ص 32.

[2] – السلالم الحجاجية في القصص القرآني، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، ، 2014–2015، فايزة بوسلاح، بن عيسى عبدالحليم، ص30.

[3] – النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، محمد طروس، دار الناشر للثقافة، مطبعة النجاح .ط1، 2005، الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص6 .

ومن أبرز تعريفات الحجاج ما يأتي:

يقول بيرلمان وتيتكا في أنه: " درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[1].

الحجاج هو: "الخطاب الذي يسعى إلى تعديل أو تثبت موقف أو سلوك المتلقي بالتأثير فيه بالخطاب، أي بالكلام، سواء كان ذلك الكلام يغترف من معين العقل أو معين العواطف والانفعالات"[2].

وبتعريف آخر للحجاج: " إنه كل منطوق به موجه للغير لإفهامه دعوى مخصوصة حُقّ له الإعتراض عليها"[3].

ويعرف اندرسن ودوفر الحجاج بقولهما: هو طريقة لاستخدام التحليل العقلي والدعاوى المنطقية[4].

من خلال التعريفات السابقة يتضح: إن مفهوم الحجاج عبارة عن سلسلة من الأحاديث والخطابات الموجّهة من مرسل إلى مستقبل، فهي تدافع كلامي مصحوبة بتقنيات وآليات تهدف إلى إقناع المتلقي بالفكرة المرسلة التي رام المتحدث إيصالها إلى المستمع أو القارئ.

أنواع الحجاج والغاية منه:

للحجاج أنواع عديدة تمارس من خلال طبيعة الحوار والسياق المراد طرحه، ومن أنواع الحجاج ما رصده جميل حمداوي وهذه الأنواع هي: حجاج التأثير، وحجاج التغليط، وحجاج الاقناع، وحجاج الجدل، وحجاج الاقتناع، وحجاج اللّغة،

---

[1] – في نظرية الحجاج، عبدالله صولة، ص13

[2] – مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم برلمان، محمد الوالي، عالم الفكر، العدد 2، المجلّد 40، أكتوبر ديسمبر
2011، ص 17

[3] – اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1998، ص226.

[4] – ينظر: النص الحجاجي دراسة في وسائل الإقناع، محمد العبد، ، مجلة فصول العدد60، ص43.

وحجاج المنطق الطبيعي، وحجاج الخطاب، وحجاج السؤال، وحجاج السياق، وحجاج الأسلوب.

ونلفي الحجاج متمثلا في مختلف الخطابات الإنسانية، مثل: الخطاب الفلسفي، والخطاب الإشهاري، والخطاب اللساني، والخطاب البصري، والخطاب الشعري، والخطاب الديني، والخطاب القرآني، والخطاب البلاغي، والخطاب السياسي، والخطاب السردي، والخطاب القضائي وخطاب الأمثال، والخطاب الخَطابي، إلخ...[1].

وكون "الحجاج ظاهرة لغوية ولسانية وبلاغية وخطابية ومنطقية بامتياز. ومن ثم، فهو يرتكز على مجموعة من العمليات المنطقية أو القضايا الاستدلالية المختلفة لتثبيت الحق، وتمييزه عن الباطل. و قد ينبني أيضا على مجموعة من الروابط والمبادئ والبرامج والاستراتيجيات لإقناع المخاطب واستمالته والتأثير فيه"[2].

فهو يتمظهر داخل أي خطاب أو نص يرمي إلى تقديم حجج وأدلة وبراهين على ما يحاول إقناع المستمع أو القارئ بفكرته التي يسعي لها، ويحاول الوصول إلى هدفه (أي الحجاج) وهو الإقناع أو الاقتناع.

فالحجاج القوي أو الناجح هو ما يجعل "العقول تذعن لما يطرح عليها من آراء، أو يزيد في درجة ذلك الإذعان. فأنجح الحجاج ما وفق في جعل حدة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب إنجازه أو الإمساك عنه، أو هو ما وفق على الأقل في جعل السامعين مهيئين للقيام بذلك العمل في اللحظة المناسبة"[3].

فلكل علم أو مجال حجاجه الخاص الذي يحكمه السياق الذي يتمظهر فيه، وبالمقابل يخضع كل مجال لأدوات حجاج معينة، فالحجاج الديني له أدواته الخاصة وكذلك الحجاج الفلسفي والسياسي والإعلامي وغيرها من المجالات العلمية والفكرية .

فللحجاج مجموعة من الأطر التي ينبني عليها وينطلق منها، وهي مجموعة من الأطر كما بيَّنه بيرلمان وتيتكا وهي: البرهنة والحجاج، واتصال الأذهان، الخطيب

---

[1] – ينظر: أنواع الحجاج ومقوماته من حجاج أرسطو إلى حجاج البلاغة الجديدة، جميل حمداوي، مطبعة Rive بتطوان، المملكة المغربية، ط1 2020، ص8.

[2] – أنواع الحجاج، جميل حمداوي، ص7.

[3] – أنواع الحجاج، جميل حمداوي، ص10-11

ومستمعه، والمستمع باعتباره بناء الخطيب، وتوافق الخطيب مع المستمع، والإقناع والاقتناع، والمستمع الكوني، الحجاج أمام سامع واحد، والتشاور الذاتي، وآثار الحجاج، والجنس الاحتفالي، والتربية والدعاية، الحجاج والعنف، الحجاج والالتزام[1].

وغرض من الحجاج وغايته هي، وكما قال كل من بيرلمان وتيتكا، هي: "إثارة مستمع ما واستمالته نحو الدعاوي المراد تزكيتها، أو زيادة تلك التزكية، وليس استنباط النتائج من بعض المقدمات، فأنها لا تدور أبدا في فراغ، إنها تقتضي تماسا فكريا بين الخطيب والمستمع ينبغي لخطاب ما أن يكون مسموعا ولكتاب ما أن يكون مقروءا. إذ بدون هذا يغدو تأثيرهما صفر"[2].

فهي الدفع بالأدلة والبراهين العقلية والنقلية من أجل دعم فكرة المتحدث أو الكاتب، من خلال نص مسموع أو مكتوب أو هما معا، بغية الوصول لنقطة معينة يهدف منها المتحدث أو الكاتب لإيصاله للمستمع أو المتلقي.

---

[1] – ينظر: مصنف في الحجاج (الخطابة الجديدة، شاييم بيرلمان ولوسي أولبرخت تيتكا، ترجمة محمد الولي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2023، ص99– 153.

[2] – مصنف في الحجاج ، ص49.

المبحث الثاني

الخطاب وتقنيات التلقي

تشكِّل اللّغة –بطبيعتها المنطوقة– أهم ركن في العملية التواصلية، فلا تواصل بدون لغة، فاللغة تعد وسيلة التواصل والتفاهم فهي : "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1].

فاللغة عبارة عن تداول وتعاطي العبارات والكلمات والرموز متفق عليها بكونها لغة، وكل هذه الأشياء يتم نقلها من شخص لآخر أو مجموعة أشخاص لآخرين، فهي آلية حوار وتخاطب بين بنى البشر في شكل خطاب ونصوص يتبادلونها فيما بينهم بغية الوصول إلى هدفهم التواصلي أو الإقناعي أو الاقتناعي، ومن خلال اللّغة يُوَلَّد مصطلحا الخطاب والنص والتباين فيهما .

المطلب الأول: ماهية الخطاب:

تعددت الآراء عن الفروق بين النص والخطاب ومن هذه الفروق ما يأتي:

فقد ظهر مصطلح الخطاب قبل مصطلح النص بوقت كبير، وقد ورد لفظة الخطاب في القرآن الكريم من خلال عدة آيات قرآنية قال تعالى ﴿أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾[2] ، وقال تعالى أيضا ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[3] .

فيما لم تذكر كلمة النص في القرآن الكريم، فكلمة الخطاب تضم في ثناياها النص وآلياته.

وما يهمنا هنا: الجانب الأدبي والنقدي ، فنجد هناك: "تداخلا في الخطاب النقدي الحديث إلى حد يصعب التفريق بينهما، مما دفع بمحرري المعجم الموسوعي للسيمائية إلى معالجة المفهومين في فقرة مشتركة"[4].

---

[1] – الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، عالم الكتب – بيروت، تحقيق محمد علي النجار، ج1، ص33.

[2] – سورة ص، الآية23.

[3] – سورة ص الآية20.

[4] – اللّغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي والحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 1994، ص75.

ومع هذا فإنه هناك فروقات مفاهمية بين المصطلحين وقد تتفق أحيانا، نحاول تبيينها واستجلاءها في الصفحات القادمة.

ومن هذا المنطلق نتلمس تداخل النص مع مصطلح الخطاب، فيظهر النص على أنه: هو كل خطاب تمّ تثبيته بوساطة الكتابة[1].

يرى محمد عزام أن: الخطاب يختلف عن النّص في أن الأول وحدة تواصلية إبلاغية، متعددة المعاني، ناتجة عن مخاطب معين، وموجهة إلى مخاطب معين، عبر سياق معين. وهو يفترض وجود سامع يتلقاه، مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سامعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب. أما النص فهو التتابع الجملي الذي يحقق غرضاً اتصالياً، ولكنه يتوجه إلى متلق غائب، وغالباً ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومة. ولهذا تتعدد قراءات النصّ، وتتجدد، بتعدد قرائه، وتعدد وجهات النظر فيه، وحسب المناهج النقدية المتعددة[2]...

لا يمكن –في الغالب– نعدَّ مصطلح النَّص نقطةَ خلافٍ رئيسة في الدَّرس اللِّسانيِّ الحديثِ بين المنشغلين في علم النص، فهو يتداخل مع مصطلح الخِطاب تداخلًا شائكًا إذ يجعله بعض اللِّسانين مصطلحًا مرادفًا للخِطابِ، فقد ذهب الحميري إلى تأكيد ذلك غير أنه يسوق موقفين مختلفين في النظر إلى المصطلحين من حيث التقارب والتمايز، فيجعل أحدهما ينهض على عدم التمييز بينهما، واستخدامهما بمعنى واحد، أو الدلالة على شيء واحد، وهو العمل الأدبي الذي ما فتئ أصحاب هذا الموقف يطلقون عليه تارة مصطلح "خطاب" وتارة مصطلح "نص"، أما الموقف الثاني فهو يقوم على التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى مختلف أو الدلالة على قيم ومعانٍ نوعية مختلفة، ينطوي عليها أو يترتب على أساسها العمل الأدبي[3].

---

[1] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2001، ص22.

[2] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي ، ص46.

[3] – ينظر: فضّ الشّراكة المفاهيمية بين النص والخطاب، إبراهيم أحمد محمد شويحط، عبد القادر مرعي خليل العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 43، ملحق4، سنة 2016، ص1802.

ففي هذا الرأي نجد أن هناك موقفين: الموقف الأول لا يفرق بين المصطلحين من حيث الاستخدام من دون تمييز بينهما، فكلاهما مصطلح واحد، والرأي يفرق بين المصطلحين في المضمون والدلالة.

فكل من النص والخطاب عبارة عن سلسلة من الملفوظات اللسانية والقولية التي تتركّب لتكون خطابا أو نصا معينا يتصف بخصائص صوتية ونحوية ولغوية وتركيبية، فيصير إلى وحدات نصية ذات علاقات فيما بينها شريطة احتمالها لنص دلالي واضح.

ونجد سعيد يقطين يرصد في كتابه تحليل الخطاب الروائي فرقين أساسيين بقوله إن: الخطاب مظهر نحوي يتم بواسطة إرسال قصة، والنص مظهر دلالي يتم من خلاله إرسال المعنى من لدن المتلقي[1].

فمقصود يقطين هو الحديث عن مفهوم الخطاب والنص وفق المنظومة النقدية والأدبية، خاصة الروائية، التي ينطلق يقطين منها لتحليل ودراسة النص والخطاب من خلال ما يمليه النقد الأدبي وتحليل مصطلحاته الخاصة.

يقول التهانوي عن النص: والنَّصّ بالفتح والتشديد هو في عرف الأصوليين يطلق على معانٍ، الأول كلّ ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسّنّة سواء كان ظاهرا أو نصا أو مفسرا حقيقة أو مجازا عاما أو خاصا اعتبارا منهم للغالب، لأنّ عامة ما ورد من صاحب الشرع نصوص، وهذا المعنى هو المراد بالنصوص في قولهم عبارة النّصّ وإشارة النّصّ ودلالة النّصّ واقتضاء النّصّ، والثاني ما ذكر الشافعي فإنه سمّى الظاهر نصّا فهو منطلق على اللغة، والنّصّ في اللّغة بمعنى الظهور... والثالث وهو الأشهر هو ما لا يتطرّق إليه احتمال أصلا لا على قرب ولا على بعد كالخمسة مثلا فإنّه نصّ في معناه لا يحتمل شيئا آخر[2].

فشروط النص عند التهانوي هي: أن يكون خاصا بالقرآن الكريم وبسنة الرسول محمد –صلى الله عليه وسلم– بأي حال من الأحوال سواء أكانت ظاهرة أو

---

[1] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط3، 1997، ص32.

[2] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، التهانوي، تح علي دحروج، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ج2، ص 1695–1696.

حقيقة أو مجازا والشرط الثاني أن يكون متعلقا بعلوم الآلة وهي اللّغة العربية الواضحة السليمة، والشرط الثالث هو عدم تطرق الاحتمال أو التشكيك، فالنص يكون واضحا لا لبس ولا موارية فيه.

انطلق التهانوي في ماهية النص ودراسته وتعريفه من خلفية دينية بحتة ، حيث وضعت فكرته في إطار الفكري الديني والإرشادي والوعظي.

ومن خلال قول التهانوي السابق نجده يحكم فكرة الترابطية التي تضمن تماسك وترابط عناصر النص الديني الذي يرى فيه نصا مقدَّسا وجبت حمايته عن طريق وضع قاعدة قوية له من حيث اللّغة تضمن قوته وحمايته ممن يريد التقليل منه أو المساس به بسوء، عبر أحكام نسجه وتماسكه .

يقول الأزهر الزناد في هذا الإطار: فالنص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض. هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد وهو ما نطلق عليه مصطلح (النص)[1].

النص عبارة عن رصف الكلمات مع ترابطها مع بعضها البعض – كما قال الزناد– وهذا الرصف والنظم هو مراعاة قواعد اللّغة النحو والصرف والإملاء، وكذلك مراعاة طرائق الكتابة والتدوين، وهذا الأمر هو ما تؤكده نظرية النظم الجرجانية.

فترابط النصّ وانسجامه هو التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنصّ، وهو نتيجة للعناصر اللغوية التي تصل بين أجزاء النصّ، والمتمثلة في الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وأسماء الشرط، ووسائل الربط كالعطف والجر... الخ[2].

يرى "جاك ديريدا تصوراً جديداً للنصّ يعتمد على تاريخ الفلسفة، وذلك بإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع. فالنصّ عنده (نسيج لقيمات)، أي تداخلات. وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن. والنصّ لا يملك أباً واحداً، ولا جذراً واحداً، وإنما هو نسق من الجذور، وهو يؤدي –في نهاية الأمر– إلى محو مفهومي النسق والجذر.

---

[1] – ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1993، ص12.

[2] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، ص22.

إن الانتماء التاريخي لنصّ ما لا يكون أبداً في خط مستقيم، فالنصّ دائماً من هذا المنظور التفكيكي –كما يرى ديريدا– له عدة أعمار"[1].

وفي مفهوم النص الأدبي ينقل محمد عزام عن جوليا كريستيفا: النصّ الأدبي هو أكثر من مجرد قول أو خطاب، وأنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدّ بها على أساس أنه ظاهرة عبر لسانية (أي مكونة بفضل اللغة)، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها[2].

والنص –عندها– يتموضع في عملية إنتاجية تتشكل في أمرين:

1– علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

2– يمثل النصّ عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية (تناصّ)، ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه[3].

هذا فيما يتعلق بالنص والخطاب بصورة عامة، ونضيف هنا مجموعة من الفروقات بينهما بصور مجملة:

من الصعب التفريق بين النص والخطاب، ولكن هذا لا يمنع وجود فروق –ربما تكون دقيقة – ومن هذه الفروق، الخطاب عمل جماعي تواصلي تداولي بين ملقٍ واحد أو عدة ملقين أو متحدثين، وقد يكون الخطاب مدونا أو غير مدون ومن هنا يمكن القول: إن كل نص خطاب وليس كل خطاب نص.

فتعتمد فيه العبارة (أي الخطاب)، أي الكلمات والمعاني المستخدمة فيها على الموضع الذي ألقيت فيه هذه العبارة، وعلى الشيء الذي كانت موجهة له[4].

---

[1] – المصدر السابق نفسه ، ص 16.

[2] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 17.

[3] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص18.

[4] – ينظر: حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، رشيد حليم، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد6، ماي 2007، ص97.

نجد آراء مجموعة من العلماء الغربيين فيما يأتي:

- الخطاب مصطلح مرادف للكلام بحسب رأي سوسير اللساني البنيوي .

- الخطاب وحدة لغوية ينتجها الباث(المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة، بحسب هاريس.

- الخطاب وحدة لغوية تفوق الجملة يولد من لغة اجتماعية بحسب بنفنيست.

- الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية، إذ يرى روادها أن النظر إلى النص بوصفه بناء لغويا يجعل منه ملفوظا، أما البحث في ظروف إنتاجه فيجعل منه خطابا.

- وهو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللّغة بحسب تودوروف

- الخطاب منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ أو مستمع، وعند الأول فيه نية التأثير في الآخر بطريقة معينة كما يقول بنفنيست[1].

والخطاب عند ميخائيل باختين خطابان: خطاب شعري وخطاب نثري، حيث انطلقا من لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محددتين، فيولد الخطاب داخل الحوار -وفي الغالب يكون الخطاب الروائي- ... ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الأخر، بداخل الموضوع. فالخطاب يفهم موضوعه بفعل الحوار[2].

وهذه الحوارية المفهمة للجنس الروائي، من خلال التفاعل وتحريك الحكي داخل الرواية هو ما يؤطره مصطلح الخطاب، فكل شخصيات الرواية من السارد والشخصيات والزمان والمكان تشترك أو تؤدي حوارا تفاعليا فيما بينها.

فهو (أي الخطاب) أسير، مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات، والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الأخرين . موجها نحو موضوعه، فيرتاد الخطاب تلك البيئة المكونة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاته المعقدة، منصهرا مع البعض ومنفصلا عن البعض الآخر[3].

---

[1]- ينظر: حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، رشيد حليم، ص98.

[2] - ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، ط1987، ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ص52-53-54.

[3] - ينظر: الخطاب الروائي ، ص52.

وبناء على هذه الآراء نجد: إن مفهوم الخطاب أعم وأشمل من النص، فكل خطاب نص وليس كل نص خطاب، فالخطاب مصطلح مرادف للكلام، وهو لغة اجتماعية تفوق الجملة ولديه القدرة على التفاعل والإنتاجية، فهو فعل منطوق تفاعلي بين راوٍ ومستمع، ومن ثم تحول السامع إلى راوٍ والراوي إلى سامع، وقد يكون الخطيب مفردا والمستمع متعدد.

فالخطاب كمفعل روائيا أو سرديا، يتأثر بمستويات السرد، فهناك خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات ... ومن هنا درج الدراسون على تحديد مستويات الخطاب بأربعة مستويات هي: الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، والخطاب المسرود، والخطاب غير المباشر الحر[1].

ومن خلال دراستنا هذه نختار مصطلح الخطاب لأسباب عدة :

1- تناسب هذا المصطلح مع الدراسات النقدية والأدبية خاصة في مجال الرواية والسرد موضوع الدراسة .

2- تعدد السارد والشخصيات في الرواية، حيث الخطاب أو الحديث ليس مختصا بصوت واحد، بل هناك تعدد الشخصيات داخل الروايتين موضوع الدراسة، من حوارات واحاديث فيما بينها، وهذا ما يؤطره مصطلح الخطاب.

3- تعدد الدراسات النقدية والأدبية ضمن مفهوم الخطاب مثل: تحليل الخطاب الروائي للكاتب سعيد يقطين، وكتاب الخطاب الروائي ل(ميخائيل باختين) .

4- النظرية التخاطبية جاءت تطويرا للنظرية التواصلية الإبلاغية، وتذهب هذه النظرية إلى أن النص الأدبي تخاطب وتداول يجمع بين المرسل المتكلم، والمرسل والمتلقي، من خلال التخاطب (الإرسال والاستقبال معا).

---

[1] . ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ط1، 2022، مكتبة بيروت، لبنان، ناشرون، ص89. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ط1، 2003، ص47 – 48-61.

المطلب الثاني : تقنيات التلقي:

من خلال هذا الجزء ترمي الدراسة إلى تحليل دور تقنيات التلقي ودورها في فاعلية الخطاب بصفة خاصة ولا سيما الخطاب الأدبي موضوع دراستنا، وهو الخطاب الروائي، فما هي آلياته ومجالاته التواصلية، ومن هذا المنطلق لابد من الحديث عن نظرية التلقي لرصد آليات التلقي ومعرفة آلياتها في هذه النظرية الحديثة في الدرس الأدبي والنقدي على حد سواء.

برزت أو ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا عام 1966 م من خلال مدرسة كونستانس على يد الباحثين (روبير ياوس ووفولفغانج إيزر)، وهي من أهم نظريات ما بعد الحداثة، التي تقوم على جوهرٍ أساسي يقوم به القارئ، وهو عملية امتصاص المعنى ، وتبيان معناه، قد يكون المعنى الثاني مطابقاً للمعنى الذي اودعه المؤلف في النّص، وبذلك يفقد النص قابليته على التأثير الذي يحمله وإحداث الدهشة لدى المتلقي المؤلف وليس معنى ذلك أنه لا قيمة تذكر له، وإما إذا كان مخالفاً لقصد المؤلف وللمعنى المباشر أو المعنى العام اللغوي، فإنه يحِدث الدهشة، وتظهر قيمة النص ويحدث كسر لأفق التوقع عند القارئ والجمهور[1].

حيث حددا مجموعة من الآليات والركائز لهذه النظرية، وهذه الركائز: الأولى هي أفق التوقع أو أفق الانتظار، فطبيعة هذا المصطلح يقتصر من الناحية العملية على الإشارة بشكل جماعي على ما يطلق عليه العوامل للسياق دون أن يتعمق على أي نحو في بنية هذه العوامل نفسها، ومن ثم فإن الثقافة التقليدية تقيم أفق التوقع الذي يقوم القارئ بنفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها[2]. وملء الفجوات هذه هي الركيزة الثانية من أركان نظرية التلقي التي أوجدها (ياوس).

فالعقل البشري –بطبيعته– لا يمكن تحديد أو تأطير تفكيره، فهو ينفلت إلى إتجاهات تفكيرية عدة، فلا محدودية له، فهو ميال إلى استحداث نصوص معينة أو إعادة قراءة تلك النصوص وفق ما تمليه عليه نفسه وعقله ومنطقه، وهذا المنطق الخاص يشكله

---

[1] – ينظر: مفهومات نظرية القراءة والتلقي، ، خالد علي مصطفى ورُبي عبد الرضا عبدالرازق، مجلة ديالي 2016، العدد التاسع والستون، ص159.

[2] – ينظر: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، عبدالناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002، ص15–19

الجزء الثاني من نظرية التلقي وهو ملء الفجوات و الفراغات، فالقارئ يعبئ تلك الفجوات النصية بما يتوافق مع فكره ومنطقه.

ومن الركائز الرئيسة في هذه النظرية (التلقي) مفهوم القارئ الضمني الذي ظهر على يد (إيزر) ، وأهم ثلاثة أشياء منها: أفق التوقع القارئ الضمني وملء الفراغات.

فالقارئ الضمني كاستراتيجية رئيسة لنظرية التلقي يوظف أو يدمج جزئية ملء الفجوات أو الفراغات، وهدف هذه النظرية بالمجمل نقل النص للمتلقي، فهي تجديد التاريخ الأدبي وتفعيله، ونقل مركز الاهتمام من مبدع العمل الفني ومن عملية إنشائه إلى المتلقي[1] .

فالمتلقي له دور فاعل ومهم في فهم وتفسير وتأويل النص المرسل أو إضافة ما يراه موافقا له وفق ثقافته وفكره الذي يدفع به نحو تبني قيمة إضافية للنص من خلال ثقافة متلقي الخطاب المرسل، فتعدد المرجعيات الفكرية والثقافية يفضي –في الغالب– إلى تعدد الخطابات والرؤى لمنتج النص أو الخطاب على حد سواء، فالخطاب أو "المعنى يتيح لنا تأويلين يعكسان الجدل الرئيس بين الواقعة والمعنى . إذ يعني المعنى ما يعنيه المتكلم، أي ما يقصد أن يقوله، وما تعنيه الجملة أي ما يتيح عن الاقتران بين وظيفة تحديد الهوية ووظيفة الإسناد"[2].

ولكن معنى أو مقصود المتكلم –غالبا– قد تعاكسه رؤية أو قراءة المتلقي لمضمون أو مقصود منشأ النص أو الخطاب أو المتكلم .

فالمتلقي يقع تحت مجموعة من المؤثرات الاجتماعية والنفسية والدينية والثقافية، تجعل منه يخضع لتصورات وأفكار فكرية وثقافية وأدبية معينة، يشكل من خلاله وجهة نظره تجاه النص أو الخطاب الموجه له، فحجاجه النصي الخاص المتخلق داخله سواء أكان داخليا أم خارجيا، حيث يروم أو يوظف المعنى النفسي للكلام "فتكلم الإنسان بكلمات ذهنية وألفاظ مخيلة يرتبها في الذهن على وجه إذا تلفظ بها

---

[1] – ينظر: أفق التوقع عند المتلقي في ضوء النقد الأدبي الحديث، مسلم عبيدي الرشيدي، ص555.

[2] – نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص39.

بصوت محسوس كانت عين كلماته اللفظية، ومعناه الثاني هو هذه الكلمات الذهنية والألفاظ المخيلة المرتبة ترتيبا ذهنيا منطبقا عليه الترتيب الخارجي"[1].

بمعنى انبناء فكرته المدافعة عما يريد إقناع نفسه بها أولا ، أو توجيه حجاجه إلى ملتقٍ أخر عله يقتنع بما يبغي تمريره من فكرة، من خلال الحجج والبراهين التي يبني عليه فكرته النصية التي يرمي إلى ترميمه للنص الثابت الذي تلقاه من المبدع الأول، فالنص الثاني الذي يبدعه الملقي من خلال ملئه لفراغات أو مناطق الغموض الواقعة في النص أو أفق التوقعات التي يضع المتلقي لنص منطلق من ثقافته الدينية أو الفكرية أو الأدبية وغيرها...

ومن جانب أخر تتجلى آلية التأويل لتدخل فارضة نفسها على الخطاب بصفة عامة وفي الخطابين الأدبي والنقدي بصفة خاصة، فهو أمر لازم لمتلقي النص أو الخطاب، حيث يسعي المتلقي إلى إعادة تأويل وتحليل النص وفق عدة تحليلات منها: أفق التوقع أو ملء الفراغات، أو تأويل المعنى بآليات أخرى.

فالتأويل أو ما يعرف بمفهوم الهرمينوطيقا في الثقافة اليونانية القديمة اهتم بثلاثة أشياء (الفهم والتفسير والتطبيق) وما يتصل بها من البحث عن الدلالة أو المعنى، وقد أدت هذه المشاغل في علم التأويل إلى العناية بالقارئ في ملء فراغات النص التي يتركها المبدعون عمدا بهدف تحفيز المتلقين على التأويل والتفسير حتى تحقق أبلغ لحظات التواصل النقدي الفني بين نصوص المؤلفين والنصوص المؤلفة لروافد القراء[2].

تحقق التواصل الفني والنقد ي هو من غايات الخطاب الأدبي والنقدي، من خلال التأويل والتفسير وفق مبادئ معينة، تجعل من تأويل الخطاب الأدبي متسعة جدا بحكم السمة الخيالية للنص الأدبي، بعكس النص الديني الذي تضيق فيه حدود التأويل والتفسير قليلا بحكم واقعية النص الديني وقداسته.

---

[1]– روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، شهاب الدين الألوسي، تح علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج1، ص11.

[2] – ينظر: حجاجية التأويل، محمد ولد سالم الأمين، كتاب فضاءات مجلة للفكر والنقد والثقافة، العدد8، ط4، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، الجماهرية العظمى، 2004، ص23.

يقول إيكو عن التأويل بأن: الكلمات يمكن أن تفعل أمورا متعددة من خلال الوسيلة التي يتم تأويلها بها، فالتأويل سبيل لحل رموز النص كعالم والعالم كنص[1].

فالتأويل وسيلة مهمة لفهم النصوص والكشف عن مضمراتها، فهو طريقة داعمة ومؤكدة للمفهوم المقصود، كما يدعم الاهداف والأغراض الحجاجية الرامية إلى توصيل الفكرة أو إقناع المتلقي بها، فالتأويل -كما يقول ابن تيمية- احتمال يعضده دليل[2].

يخضع المتلقي لعدد من القواعد الفكرية والثقافية والدينية والاجتماعية والنفسية، التي يبني بموجبها فكرته الخاصة به في النص، فالمتلقي ذو الخلفية الدينية مثلا يخضع الخطاب أو النص لمفاهيمه الدينية، عبر التأويل أو التفسير لهذا الخطاب أو النص بما يمتلك من خلفية معينة.

ويخضع المتلقي -كذلك- إلى اللّغة ووظائفها، والتي تتأطر من خلال الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية وغيرها، فاللغة تنبعث-كما قال ابن جنى- من البشر المشكلين للمجتمع، حيث هي عبارة عن علامات يعبر بها المجتمعون عن أغراضهم وأفكارهم وحاجاتهم .

فهي ليست وسيلة اتصال فقط بل وسيلة اتصال وتواصل، والفرق بين الاتصال والتواصل كبير؛ لأن الاتصال يكفي لحدوثه إرسال من طرف واحد، وليس كذلك التواصل[3] .

إضافة إلى ذلك أن التواصل ينطوي على قدر كبير من القيم الاجتماعية والإنسانية، عرفنا انهما مختلفان جملة وتفصيلا، ففي حياتنا قدر كبير من التصرفات والأقوال التي نعبر بها عن مشاعرنا ونتلقى بها مشاعر الآخرين، فنعطي ونأخذ، ونرسل ونستقبل، فيكون بذلك المرسل باثا ومستقبلا، ويكون كذلك حال المستقبل[4] .

---

[1] – ينظر: حجاجية التأويل، محمد ولد سالم الأمين، ص23.

[2] – ينظر: البعد الحجاجي للتأويل في الخطاب الديني – نماذج من تفسير الشعراوي، سفيان لوصيف و عبد الحليم ريوقي، مجلة طبنة، العدد2، م ص 995.

[3] – ينظر: اللسانيات المجال، والوظيفة، والمنهج، سمير شريف استيتية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2، 2008، ص 676

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص676.

فالبشر في تمثلهم اللغوي وتواصلهم يتبادلون مع الآخرين مشاعرهم وأفكارهم واقتراحاتهم . ويكون التواصل لا الاتصال وحده سبيل ذلك. وتكون اللّغة هي الأداة التي تحدث ذلك وتؤديه[1].

فالمشاعر والأفكار واقتراحات الناس، تحتاج إلى مجموعة مقومات ووسائل مساندة تسهم في توصيل تلك الأفكار والمشاعر والاقتراحات، فليزم على من يقوم بعملية التواصل توظيف أو استخدام مثل: العاطفة، وطرق الحجاج، والاستدلال وآلياتهما، واتخاذ طرق بلاغية وإيضاحية عدة لسلامة اللّغة وبلاغتها، وتوضيح الفكرة والمعنى والدلالة المراد إيصالها، وكذلك البصر بالحجة -كما قال الجاحظ- حيث التمكن من أدوات اللّغة ووسائل الإيضاح فيها.

فوظيفة البلاغة عبارة عن وصف الطرق الخاصة في استعمال اللّغة وتصنيف الأساليب بحسب تمكنها في التعبير عن الغرض يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في المتكلم ،أو إقناعه بما نقول، أو إشراكه في ما نحس به، وغايتها مد المستعمل بما تعتبره أنجع طريقة في بلوغ المرام[2].

والبلاغة والإيضاح، والإفهام، والإقناع، والحجاج هي أمور مهمة ورئيسة في التواصيل والاتصال البشري، ومن هذه المنطلقات تظهر أمور مهمة في اللغة، وهي وظائف اللغة، فوظائف اللّغة أمر لا مناص منه، ومن وظائف اللّغة إضافة -كما قلنا – التواصل والاتصال، وهي مجموعة من الوظائف التي حددها (هاليداي ورقية حسن) وهي على النحو الآتي:

الوظيفة النفعية (الوسيلة) – الوظيفة التنظيمية- الوظيفية التفاعلية- الوظيفة الشخصية- الوظيفة الاستكشافية – الوظيفة الإخبارية أو الإعلامية – الوظيفة الرمزية[3].

ويرصد رومان جاكبسون أربع وظائف للغة وهي: الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية – والوظيفة الندائية – والوظيفة المرجعية- ووظيفة إقامة اتصال[4].

---

[1] – ينظر: اللسانيات المجال، والوظيفة، والمنهج، سمير شريف استيتية، ص676.

[2] – ينظر: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس عشر، حمادي صمودي، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص47.

[3] – ينظر: سيكولوجية اللّغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، سلسلة عالم المعرفة، 1990، ع 145، ص20-22.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص23.

ويحدد حمادي –كذلك– لوظائف اللّغة وهي: وظيفة خطابية – جملة من الوظائف لا يمكن تحديدها – وظيفة الفهم والإفهام[1].

ومن خلال هذه المحددات لوظائف اللّغة التي قام بها هؤلاء الباحثون، وقد تلاقت وتماهت هذه الوظائف فيما بينها، تفيد أغلبها التواصل والاتصال، وإيصال الموضوع للطرف الأخر، وهكذا يتعاطى المتحدثون أفكارهم عبر الإرسال والاستقبال، والإرسال والاستقبال ينطلق من منطقتين في الدماغ، وهاتان المنطقتان هما:

1– المنطقة الأولى هي بروكا المرسل للغة

2– منطقة فيرنيكا المستقبلة للغة

حيث يكمن دور المنطقتين في عملية المثاقفة وزيادة المحصلة العلمية والفكرية والثقافية لهما، فالإنسان –بطبيعة الحال– يمتلك هاتين المنطقتين، ويتباين الناس في التلقي والقبول بما يرسل لها، من خلال المنطقتين.

وبحسب الثقافة والمعرفة من المرسل والمتلقي، ومدى المثاقفة والاطلاع، وامتلاء هاتين المنطقتين بالفكر والمعرفة والثقافة المدخلة فيهما، مما جعل المتلقي والمرسل في تباين وتنوع في الأخذ والرد بصورة فكرية عالية أو منخفضة في التعاطي مع ما يرسل ويستقبل من الأفكار والمعلومات والأطروحات.

مع مراعاة –إضافة إلى منطقتي بروكا وفيرنيكا – ومستوى التلقي والإرسال فيهما، ينبغي أو يلزم بالجانب النفسي والاجتماعي، فمن المعروف أن اللّغة كسلوك معقد تتميز بأنها محكومة بقواعد محددة ومجالها يتدرج من الخصائص الفيزيقية المتصلة بالسمع إلى الجوانب النفسية الاجتماعية للتفاعل بين الأفراد وتحاول الدراسة النفسية للغة كنظام أن تستكشف العوامل السيكولوجية المعرفية والإدراكية المتضمنة في ارتقاء واستخدام اللغة[2] .

وما طرحناه سابقا من بعض ركائز نظرية التلقي كملء الفراغات وأفق التوقع والقارئ، وكذلك التأويل والتفسير والتواصل والاتصال، والبلاغة ولإيضاح والإفهام، ومستوى الإرسال المتمثل في منطقة بروكا المسؤولة عن إنتاج الكلام ومستوى

---

[1] – ينظر: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس عشر ، ص94–187– 193.

[2] – ينظر:سيكولوجية اللّغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، ص56.

المتلقي المتمثل في منطقة فيرنيكا المسؤولة عن تلقى الكلام وبحسب البنية الفكرية والثقافية لهما معا(بروكا- فيرنيكا)، ركائز أساسية ومهمة في وظيفة اللغة، ومن خلال اللّغة تنبني استراتيجيات الحجاج وتقنياته الرامية إلى الإقناع والإفهام.

المبحث الثالث

تقنيات البناء الحجاجي

للحجاج بناؤه وتقنياته وأسسه وأطر يقوم عليها، من أجل بنائه بناء سليما وثابتا، فهو يحتاج لمجموعة أسس ينبني عليه، مثل الحجج والأدلة والبراهين والمغالطات المنطقية واللغوية، وفيما يأتي نبين أهم تقنيات البناء الحجاجي وهي المغالطات المنطقية واللغوية، والسلالم الحجاجية والراوبط والعوامل الحجاجية .

المطلب الأول: المغالطات المنطقية واللغوية:

لا تخلو أي لغة من مجموعة من التقنيات أو الآليات التي توظفها اللّغة للوصول للهدف المنشود من الخطاب أو النص الملقى، من أجل الإقناع أو الادحاض، وهذه التقنيات قد تكون مغالطات أو أسباب معينة توظف لصالح فكرة المتحدث، فالمغالطات – بطبيعة الحال– هي لازمة ضرورية لكل متحدث، فأي متحدث سوف يقع بطريقة ما في مغالطة أو ربما عدة مغالطات، عبر حديثه أو إلقائه أو كتابته، فنستطيع القول إن المغالطات هي عبارة عن انزياحات لغوية معاكسة للغة، وهذا المفهوم هو ما تؤكده اللغة.

1– مفهوم المغالطة لغة واصطلاحا:

المعنى اللغوي للمغالطة كما جاء في لسان العرب مادة (غلط) بأن:" الغَلَطُ أَن تَعْيا بالشيء فلا تَعْرِفَ وجه الصواب فيه وقد غَلِطَ في الأمر يَغْلَطُ غَلَطاً وأَغْلَطَه ... وقال الليث: الغَلَطُ كل شيءٍ يَعْيا الإِنسان عن جهة صوابه من غير تعمد وقد غالَطَه مُغالَطةً والمَغْلَطةُ والأُغْلُوطةُ الكلام الذي يُغْلَطُ فيه ويُغالَطُ به ومنه قولهم حَدَّثْتُه حديثاً ليس بالأَغالِيطِ"[1].

وجاء في معجم تاج العروس للزبيدي في مادة (غ ل ط) الغَلَطُ محرَّكةً: "أَنْ تَعْيا بالشَّيْءِ فلا تَعْرِفَ وَجْهَ الصَّوابِ فيه كذا في المُحكمِ وزادَ اللَّيْثُ: مِنْ غيرِ تَعَمُّدٍ وقد غَلِطَ كفَرِحَ يَغْلَطُ غَلَطاً في الحِسابِ وغيرِه أَو غَلِطَ بالطَّاءِ: خاصٌّ بالمَنْطِقِ وغَلِتَ

[1] – لسان العرب، ج7، ص363.

بالتَّاءِ الفوقِيَّةِ: في الحِسابِ غَلَطاً وغَلَتاً كما نَقَلَهُ الجَوْهَرِيّ عن العَرَبِ وبعضُهم يجعلُها لُغَتَيْنِ بمعنًى وبعضُهُم يقول: الغَلَط: في الحِسابِ وفي كلِّ شيءٍ" [1].

وجاء في معجم مقاييس اللّغة في مادة (غلط): "وهي الغلط وخلاف الإصابة: يقال غلط يغلط غلطا: وبينهم أغلوطة أي الشيء يغالط به بعضهم بعض"[2].

فالغلط لغويا كما جاء في المعجمات السابقة يتراوح لغويا بين عدة معان وهو الخطأ غير المقصود أو المتعمد، أي من غير تعمد أو قصد مبيت، ويأتي بمفهوم –كذلك– خلاف الحقيقة والدقة، وأيضا يأتي بمعنى عدم معرفة وبيان الصواب والدقة.

2– المغالطة اصطلاحا:

لا يمكن تحديد معنى واحد لمفهوم المغالطة، فكل علم أو تخصص يعرفها بشكل يقترب أو يبتعد عن المعنى في فكر العلم أو التخصص، وهذا الكلام وفقا للمعنى اللغوي يعد مخالفة أو مغالطة، فالجذر أو مصطلح (غ ل ط) لا يعني الرأي الفاسد أو الساقط بل يعني –من ضمن معانيه– المخالفة.

فالغلط أو المغالطة عبارة عن انزياح لغوي، حيث صعوبة معرفة وجه الصواب في المراد أو الفكرة المطروحة، أي أمر متعلق بعدم تحديد أمر معين، فالمعنى لا يفيد الخطأ المطلق بل هو أمر مخالف لوجهة نظر المقابل للمحاور أو المتحدث المحاجج أو المخالف.

ولهذا حدد الغلط في درس البدل في النحو بثلاثة أنواع: غلط صريح محقق، حيث تريد قول شيء معين فتغلط فيه فتذكر شيئا آخر بدله، وغلط نسيان وهو أن تنسى المقصود فتعمد ذكر ما هو غلط ثم تداركته بذكر المقصود، ، وغلط بداء وهو أن تذكر المبدل منه عن قصد ثم تتوهم[3].

وبهذا يكون الغلط هو نوع من المخالفة، وبالمقابل يتموضع الغلط في إطار موضع غير سليم أو غير الملائم للوضعية السليمة والصحيحة في الغالب فهُو" وضع الشَّيْء فِي غير مَوْضِعه وَيجوز أَن يكون صَوَابا فِي نَفسه ... وَلَيْسَ الْغَلَط مَا يكون

---

[1] – تاج العروس، الزبيدي، تحقيق، مجموعة من المحققين، دار الهداية، ج19، ص517.

[2] – معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر ط 1979م، ج4، ص390.

[3] – ينظر: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، التهانوي تحقيق: د. علي دحروج، نقل النص الفارسي إلى العربية، عبد الله الخالدي، ترجمة جورج زيناني، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط1 – 1996م.، ج، ص317.

الصَّوَاب خِلَافه بل هُوَ وضع الشَّيْء فِي غير مَوْضِعه قَالَ بَعضهم الْغَلَط أَن يسهى عَن تَرْتِيب الشَّيْء وإحكامه"[1].

فالغلط والحقيقة أمران نسبيان إلى حد كبير، يختلفان باختلاف التفكير والرؤية والهدف، فالاختلاف والاتفاق لازمة اجتماعية بل لازمة إنسانية لا محيد عنها، أي تشمل الجماعة والفرد على حد سواء ، هو جانب مؤثر في إحداث فكرة المغالطة، وقد "ذهب السفسطائيون إلى أن الحقيقة هي تناقض ونزاع، فكل إنسان يرى الحقيقة حسبما تقتضيه مصالحه وشهواته"[2].

ولهذا تجد الاختلاف والخلاف في الجدل والمناظرات والخصام، مستحضرين الأدلة التي تؤيد معتقدهم وفكرهم، معززة بأساليب لغوية وبلاغية وحجاجية يحاولون فيها جذب الانتباه إليهم، أو إقناع الخصم بفكرتهم، أو دحض وتسفيه فكرة المجادل أو المحاجج، فالمغالطة أو المخالفة هو ديدن بني البشر في نقاشاتهم وحواراتهم، سواء على صعيد الفرد أم الجماعة.

فالمغالطة اصطلاحا هي: حجة تبدأ بمقدمتين صادقتين وتؤدي إلى نتائج مرفوضة رغم مطابقتها لقواعد الاستدلال الصورية[3].

يأتي جميل صليبا بتعريف آخر عن مفهوم الغلط والمغالطة وهو: "الغلط هو الخطأ و الضلال، تقول: غلط في الأمر، لم يعرف وجه الصواب فيه، و منه الغلط في الحساب، أو في المنطق"[4].

ويؤكد على "إن أسباب الغلط، على كثرتها ترجع الى أمر واحد، و هو عدم التمييز بين الشيء و اشباهه. وهي تنقسم إلى ما يتعلق بالألفاظ، وإلى ما يتعلق بالمعاني و إذا وقع الغلط في الاستدلال سمي ذلك الاستدلال استدلالا زائفا أو كاذبا و هو مرادف للمغالطة (أي السفسطة)"[5].

---

[1] – الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ج1، ص55.

[2] – مهزلة العقل البشري، علي الوردي، ط2، 1994، دار كوفان، بيروت، لبنان، ص155.

[3] – ينظر: المعجم الفلسفي، مراد وهبة، ، دار قباء الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ط5، ص610.

[4] – المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1982، ص727.

[5] – المصدر السابق نفسه، ص727.

ويضيف قائلا:"إن الفرق بين الغلط والمغالطة في الاستدلال أن المغالطة تتضمن معنى التمويه على الخصم، على حين أن الغلط لا يتضمن ذلك"[1].

فالمغالطة هي: عبارة عن نمط لغوي يتمظهر في تجليات نصية أو خطابية معينة، يجنح المتحدث أو المغالط إلى إظهار الحجة أو الفكرة المطروحة من وجهة نظر الطرف المخالف للطارح المقابل، بغية إقناع الخصم بها، ومن هنا يظهر إمكانية صحة المغالطة المطروحة من عدمه.

والمغالطة

تتجلى في إتجاهين إتجاه سلبي، وإتجاه إيجابي تنطلق منهما وتوظف في كل واحد منهما على حدة.

3- ماهية المغالطات وطبيعتها:

يمكن تصنيف المغالطات إلى نوعين المغالطات المنطقية، والمغالطات اللغوية، صحيح أن هاتين المغالطتين تستخدمان اللّغة في تشكلهما، لكن هناك فرقا واختلافا في أن المغالطات المنطقية تستخدم الجانب الاجتماعي والنفسي والمنطقي، أما المغالطات اللغوية فهي تستخدم اللّغة بكل دقة من بلاغة وبيان وفصاحة ونحو وصرف وعروض وصوتيات ووضوح في أدلتها وبراهينها .

فالمغالطة تتجلى في الحقلين الفكريين الفلسفي واللغوي، فتتمثل المغالطات في علمي المنطق واللغة ، حيث بدأت أو قل وظفت فيهما أولا ومن ثم انطلقت المغالطة إلى بقية العلوم الفكرية والدينية والثقافية التي تجعل من الحجاج والمناظرة والمجادلة ميدانا تتمظهر فيه وتعمل من خلاله .

ومن هذا المنطلق نجد العديد من المغالطات المنطقية، واللغوية الموظفة في الحجج والبراهين، والأدلة في الكلام ،والخطابات، والنصوص، والحوارات، وقد أرتأينا الحديث أو دمج المغالطات المنطقية مع المغالطات اللغوية ؛ لأن الفصل بينهما أمر ليس سهلا، حيث إن المغالطات المنطقية هي لغوية في الأساس، فهي منطلقة من اللّغة وفيها تتمظهر وتتجلى.

---

[1] – المصدر السابق نفسه، ص727.

صحيح أن اللّغة في الغالب لا تخضع في جانبها التقعيدي للمنطق العام في مفهومه الفلسفي، بل للغة منطقها الخاص ، ومن هذه القواعد الخاصة بمنطق اللّغة الإفراد والتأنيث، وكذلك تجمع أشياء لا مفرد لها من جنسها كلمة نساء، ونفرد أشياء لا جمع لها من جنسها ككلمة امرأة، ونستعمل كلمة قدم ونقصد بها المثنى(قدمين)، وقد نستعمل المثنى(قفا نبك) ونقصد به المفرد...[1]

4- المغالطات في التراث العربي:

نجد في التراث البلاغي العربي ما يرمي إلى فكرة المغالطات المنطقية اللغوية، من خلال بعض العلماء القدامى مثل: عبد القاهر الجرجاني، حيث يتحدث عن إمكانية تعدد المعنى للفظ الواحد فيقول: "فقد اتَّضح إذاً اتّضاحاً لا يدعُ للشكِّ مجالاً أنَّ الألفاظَ لا تتفاضَلُ من حيث هي ألفاظٌ مجرَّدةٌ ولا من حيثُ هي كلمٌ مفردةٌ . وأن الألفاظَ تَثْبتُ لها الفضيلةُ وخلافُها في ملاءمةِ معنى اللفظةِ لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريحِ اللفظ . وممَّا يشهدُ لذلك أنك تَرى الكلمةَ تروقُك وتُؤنسك في موضعٍ ثم تَراها بعينِها تثقلُ عليكَ وتُوحشكَ في موضعٍ آخر"[2].

فمن شأن تعدد معاني الكلمات والألفاظ، أن يجعل من المتحدث يأتي بلفظة أو كلمة معينة تعطي معنى مخالفا لما قد يراد، بغية التعمية والغموض واللبس سواء بقصد أو بدون قصد، فكلمة معينة قد تثقل على المستمع -كما قال الجرجاني- ويصعب عليه فهمها أو أنها تعطي معنى آخر موحشا أو تربكه من خلال تعدد معانيها ودلالتها.

وتعدد معاني الكلمة الواحدة هي ظاهرة لغوية رصدها العرب في مؤلفاتهم اللغوية والمعجمية والنقدية والأدبية، فتجد اللفظة الواحدة تعني عدة معانٍ، بل وأحيانا تعني المعنى وضده في لغة العرب طبعا.

ومن باب التعمية والتلغيز والإغماض مظهر بلاغي كبير اسمه الإيهام أو التورية، فالتورية هي: "أن يَذكُرَ المتكلّم لفظاً مفرداً له معنيان، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل الحقيقة والمجاز، أحدهما ظاهر قريبٌ يَتَبَادَرُ إلى الذهن وهو غير مراد،

---

[1] – ينظر: المغالطات اللغوية، عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2018، ، ص 78-88.

[2] – دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1، 1995، تحقيق.محمد التنجي، ص 54.

والآخَرُ بعيد فيه نوع خفاءٍ وهو المعنى المراد، لكن يُورَّى عنه بالمعنى القريب، لِيَسْبِقَ الذهن إليه ويَتَوهّمَهُ قبل التأمّل، وبَعْدَ التأمّل يَتَنبَّه المتلَقِّي فيُدْرَكُ المعنى الآخر المراد. وأصل التورية في اللّغة : إرادةُ الشيءِ وإظهارُ غيره إيهاماً، وقد جاء في كتب السيرة النبويّة أن الرسول – صلى الله عليه وسلم–كان إذا أراد غزاة أو سفراً إلى جهةٍ ورَّى بغيرها، ليعمّي الأخبار، حتَّى لا يترصَّد له الأعداء"[1].

وقد جاء في سيرة النبي محمد –صلى الله عليه وسلم– في هذا المعنى ففي صحيح البخاري ورد الحديث الآتي برقم(3699) عندما خرج رسول الله –صلى الله عليه وسلم– مهاجرا مع سيدنا أبي بكر الصديق –– رضي الله عنه–– فيقول: "أقبل نبي الله –صلى الله عليه وسلم– إلى المدينة وهو مردف أبا بكر وأبو بكر شيخ يعرف ونبي الله شاب لا يعرف قال فيلقى الرجل أبا بكر فيقول يا أبا بكر من هذا الرجل الذي بين يديك فيقول هذا الرجل يهديني السبيل . قال فيحسب الحاسب أنه إنما يعني الطريق وإنما يعني سبيل الخير"[2].

فهي تعد نمطا مغالطا أو مخالفا للفكرة الرئيسة للفظ، وهي أن يكون اللفظ وفق المعنى الدارج والمتعارف عليه، فالكلمة تحتمل معنيين معنى بعيد والآخر قريب فالقريب هو المتوقع انصراف الذهن إليه، فهو معنى متركز في ذهن السامع ولا يمكن انصراف ذهن السامع إلى معنى أخر غالبا، فمن الصعوبة توقع المعنى البعيد إلاَّ بعد جهد جهيد.

ومن الأساليب الطريفة التي تجنح لمفهوم المغالطة اللغوية أسلوب الكناية في بعدها الإيهامي التلغيزي التوروي (من التورية).

---

[1] - البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، لبنان، ط1، 1996 م، ج2، ص373.

[2] – صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، لبنان، ط3، 1987، تحقيق مصطفى ديب البغا، ج3، ص1423.

فالكناية هي: "ترك التصريح بذكر الشيء على ما ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور على المتروك كما نقول: فلان طويل النجاد لينتقل منه على ما هو ملزوم وهو طول القامة"[1].

والكناية بموازاة من ذلك: "هي الوسيلة الوحيدة التي تيسر للمرء أن يقول كل شيء، وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطره حراما كان أو حلالا، حسنا كان أو قبيحا، وهو غير محرج أو ملوم. وتلك مزية للكناية على غيرها من أساليب البيان"[2].

فالتلغيز والرمز والإيحاء عبارة تعبيرات خاصة يريدها المكني، للوصول إلى هدف خاص يرمى إليه أو رهبة أو رغبة في أمر يريد بيانه وتوصيله إلى المستهدف، وهذا أسلوب أو آلية مغالطية منطلقة من اَلإضمار والتلغيز والإيحاء، تحتمل معاني وأفكارا وغايات عدة، وكذلك احتمالية تعدد المعنى واردة ورودا كبيرا في فكرة التورية، فتعدد المعنى تعد فكرة إيهامية لا تستقر ولا تثبت في معنى معين، ومن هنا تتمظهر فكرة المغالطة في مفهومها الإيجابي الحجاجي.

المطلب الثاني: دور المغالطات المنطقية في الحجاج:

تشكل المغالطات المنطقية دورا بارزا في بناء الحجاج اللغوي بشكل عام، فقد تحدث المخالفة والاختلاف بين المتحدثين في الفكرة أو الرأي ، وقد يكون أمرا غير مقصود فعله وهو المقصود بمفهوم المغالطة .

وقبل الولوج إلى مصطلح المغالطات المنطقية كمصطلح مكون من كلمتين، نعرف علم المنطق الذي تكونت منه الكلمة الثانية من مصطلح المغالطات المنطقية، فعلم المنطق هو عبارة عن: " علم معياري يتعامل مع المعايير التي يتم التمييز بها بين الأحكام الصحيحة والأحكام الفاسدة، يتكون من جزئين رئيسين، جزء عام يسمى المنطق الصوري، يتناول المبادئ المعيارية أو الكلية التي يجب أن يتفق معها كل

---

[1] – مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1987 م، ص402.

[2] – علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1982 م، ص226.

فكر سليم، وجزء خاص يسمى المنطق التطبيقي، أو علم المناهج، يتناول معايير الفكر وطرق تطبيقها على المناهج الخاصة المستخدمة في العلوم المختلفة"[1].

فالمنطق هو مراعاة طرق وآليات التفكير السليم والدقيق؛ لتوضيح الصحيح من الفاسد من الأحكام، عبر الاستدلال والحجج والبراهين المتفقة مع الفطرة السليمة والتفكير الصحيح، وسلامة الفكرة السليمة، فالمنطق هو العامل الرئيس في بيان وتوضيح الفكرة السليمة من الفكرة الفاسدة .

أما جملة المغالطات المنطقية والمتكونة من كلمتين هما (المغالطات- المنطقية)، وهذه الجملة مركب وصفي مكونة من صفة وموصوف ،فالمصوف هو المغالطات وكلمة المنطقية هي الصفة ، فكلمة المغالطات متنوعة المعنى -كما قلنا- فهي ليست خطأ على طول الخط، وكذلك ليست صحيحة مطلقا.

فكلمة المنطقية أكدت معنى المعنى السليم الموافق للمنطق والصحيح، فكلمة المنطقية مأخوذ من علم المنطق الذي يعد الدراسة المنهجية لشكل الاستدلال الصحيح، وقوانين المعرفة الحقيقية الأكثر شيوعًا، فصيغة المصدر الصناعي المنطقية) والمشتقة من مصدر أصلي هو المنطق، تفيد معنى الصحة والدقة المنهجية والاستدلال السليم والصحيح .

وبهذا فقد اكتسبت كلمة المنطقية المضافة إلى كلمة المغالطات معنى الدقة والاستدلال القائم على الحجة والدليل والبرهان .

ومن خلال صوابية معنى المغالطات المنطقية، لا يكاد يخلو أي كلام بشري من المغالطات المنطقية، وقد رصد عادل مصطفى في كتابه المغالطات المنطقية التي تستخدم في الكلام والأحاديث الرسمية وغير الرسمية، فيقول إن: المغالطات المنطقية متَفَشِّية في واقعنا اليومي، وطغيانها على تفكيرنا كله، حقيقٌ بأن يَرُدَّ إلى نظرية المغالطات أهميتَها الأولى ويُعيدَها إلى الصدارة[2].

---

[1] – مبادئ المنطق، جوزايا رويس، ترجمة أحمد الأنصاري، المجلس الأعلى للثقافي، ط1، 2002، القاهرة، مصر ص27.

[2] ينظر: المغالطات المنطقية، عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي للنشر، 2019، ص20

فكشف المغالطة وتسميتها وتحليلها من شأنه أن يقصي الحجة الباطلة من ساحة الجدل إقصاءً نهائيا ولا يكتفي بإضعافها أو تحجيمها، ذلك أن الخصوم المتمرسين بالجدل والمِراء لديهم من الخبرة والمهارة ما يُمكِّنهم من إنعاش حجتهم الجريحة وإعادة تجنيدها في حلبة الصراع... وليس الجميع ملمين بفقه المغالطات وسبل كشفها وإقصائها، ومن ثم فإن عليك أن تتقن فن التعامل مع المغالطات وكشفها وإقصائها ؛حتى لا تفشلَ حملتُك وتأتي بعكس المرجو منها وتجعلك غرَضًا للتهكم والسخرية، عليك باختصار أن تجعل ردَّك جزءًا من مساق الحديث، غير ناشزٍ أو مُستغرَب[1].

يقترح عادل مصطفى إقصاء المغالطات المنطقية الضعيفة أو المنتهية الصلاحية الحجاجية إقصاء تاما من الجدل والحجاج، أو إنعاش الحجة الجريحة وتجنيدها من جديد والدفع بها في حلبة الجدل والحجاج مرة أخرى.

لزم على عادل مصطفى بيان المغالطة الضعيفة والفاشلة المراد إنعاشها من جديد، يظهر أن القصد ليس تجديد المغالطة وإنعاشها بقدر ما يدفع بمغالطة أقوى، تقوم بما لم تقم به المغالطة السابقة في خضم الحجاج والجدل .

وقد حاول بعض الكتَّاب والبحاثة رصد المغالطات المنطقية واللغوية في الأحاديث والخطابات والنصوص، ومن خلال رصد هؤلاء البحاثة للمغالطات، فقد ثبت صعوبة حصر كل المغالطات التي ترد في النص أو الخطاب أو الأحاديث العادية.

المطلب الثالث: أنواع المغالطات المنطقية:

رصد الدكتور عادل مصطفى مجموعة من المغالطات المنطقية التي ترد في النصوص والخطابات من خلال كتابه المغالطات المنطقية حيث ذكر مجموعة مغالطات وصل إلى ما يزيد عن خمس وثلاثين مغالطة نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر ما يأتي:

1- المصادرة على المطلوب:

هي أن يجعل المغالِط النتيجة التي يريدها في المقدمة نفسها، فهو لا يبرهن عليها بل يفترض صحتها بإعادة صياغتها في النتيجة بطريقة توهمنا بأننا حصلنا

[1] – ينظر: المغالطات المنطقية ، ص19-20.

عليها كنتيجة للمقدمة. مثال: يقول أحد مؤيدي النظـــام الاســـتبدادي «إن الثـــورة المســـلحة تعني سفك الـــدماء، وإن ســـفك الـــدماء جريمـــة، إذن فـــالثورة المســـلحة ليســـت ســـوى جريمة:

الاستدلال الدائري:

هو أن يضع المغالِط حجته في حلقة مفرغـــة، فالمقدمـــة التـــي يطرحهـــا لا يمكـــن إثباتها قبل إثبات النتيجة. وهي مغالطة شـــائعة جـــدا وتأخـــذ أشـــكالا عـــدة فـــي الإعـــلام المؤدلج، حيث يتعمد المغالِط إيهام الناس بـــأنهم يصـــدقونه بتقـــديم ادعاءاتـــه علـــى أنهـــا مسلّمات وأنهم لا يشككون فيها، فيضطر المتلقي تحـــت تـــأثير الـــوهم للتصـــديق، وربمـــا يعتقد لا شعوريا بأن الجميع من حوله يصدقون.

مثال: يقول كاتب مؤيد للنظام الاستبدادي:الإعلام الحكومي أنكـــر أنـــه يكـــذب، وبمـــا أنـــه إعلام نزيه فلا بد أن نصدق إنكاره هذا.

2- التعميم المطلق:

يرتكب البعض هذه المغالطة عندما يصـــر علـــى تعمـــيم حكـــم مـــا ليشـــمل كافـــة العناصر المعنية به دون السماح بأي استثناء، وهذا غير مقبـــول منطقيـــا ولا علميـــا، فقـــد يكتشف الإنسان يوما ما في المستقبل وجود استثناء للقاعدة.

مثال: يقول كاتب لاديني:إن حرية التعبير تعني حـــق الجميـــع بالإفصـــاح عـــن قناعـــاتهم، وأنا مقتنع بأن المقدسات الدينيـــة ليســـت ســـوى خرافـــة، إذن يحـــق لـــي أن أشـــتم تلـــك المقدسات بما أشاء وعبر وسائل الإعلام.

هذه عينة من المغالطات المنطقية اللغوية التـــي لا يخلـــو منهـــا أي حـــديث أو خطـــاب أو نص، ونظرا لعدم الإطالة سوف أرصد بعضـــا مـــن المغالطـــات المنطقيـــة دون توضـــيح تعريفها وماهيتهـــا، ومـــن أراد المزيـــد مـــن هـــذه المغالطـــات عليـــه مراجعـــة كتـــاب المغالطات المنطقية لعادل مصطفى وكتـــاب المغالطـــات المنطقيـــة فـــي وســـائل الإعـــلام لأحمد دعدوش.

وأبرز المغالطات هي التعميم المتسرع ومغالطة رجل القـــش ومغالطـــة الرنجـــة الحمـــراء ومغالطة التأثيل ومغالطة اســـتدرار الشـــفقة ومغالطـــة الاحتكـــام إلـــى الســـلطة بنوعيـــه السياسي وسلطة العادات والتقاليد ومغالطة الاحتكام إلى العامـــة ومغالطـــة الاحتكـــام إلـــى

القوة ومغالطة الاحتكام إلى النتائج ومغالطة الاحتكام للجهل ومغالطة الاحتكام للقديم (العادات والتقاليد) ومغالطة الشخصنة ومغالطة الألفاظ الملقمة ومغالطة السؤال المشحون ومغالطة المنحدر الزلق ومغالطة الإحراج الزائف ومغالطة الالتباس ومغالطة التركيب والتقسيم ومغالطة التحريف ومغالطة تجاهل القضية ومغالطة المنشأ ومغالطة التجريم بالتبعية ومغالطة الاحتكام إلى الحداثة ومغالطة الأبيض أو الأسود ... وغيرها .

ولو ذهبنا نرصد أنواع المغالطات المنطقية اللغوية لما انتهينا منها إلاَّ بعد صفحات كثيرة، فقد ألفت في هذه المغالطات كتب ودراسات في هذا الصدد .

من خلال ما سبق: يرى المطلع أن الكلام –أيا كان نوعه– المكتوب أو المنطوق لا يخلو من وجود المغالطات المنطقية اللغوية داخل أي كلام أو نص، وقد يتراوح وجود عدة مغالطات في النص أو الخطاب الواحد، فلا يكاد يخلو خطاب أو نص من عديد المغالطات ذات الأثر الحجاجي الرامي إلى إقناع المستمع بفكرة أو رؤية ما، فحديثنا المكتوب والمنطوق عبارة عن مغالطات منطقية لغوية، وأقول منطقية لغوية لأن توظيف اللّغة في هذه المغالطات أمر لا مناص منه، بل هو الأمر الأول والرئيس الذي ينبني عليه أي حوار.

هناك وسائل وآليات ضرورية ومعينة من خلالها "يحتج المناظرون والمستدلون بأنواع من الحجج والأدلة: "فمنها ما يفيد اليقين الجازم وهي (الحجة البرهانية) ومنها ما دون ذلك. فإن كانت ملزمة للطرف الآخر المناظر أو المعروض عليه الدليل، باعتباره مسلما بمقدمات الحجة لشهرتها شهرة مقاربة لقوة اليقين، أو لأنها هي مذهبه، فهي الحجة الجدلية. وإن كانت غير ملزمة للطرف الآخر المناظر أو المخاطب، لكنها تفيد ظنا راجحا مقبولا، فهي (الحجة الخطابية) . وإن كانت دون ذلك إلاَّ أنها تتلاعب بمشاعر المخاطب، فيستجيب لمضمونها ويتأثر بها، ولو كان عالما بعدم صحتها، فهي (الحجة الشعرية)"[1].

[1] – ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال، عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني، ط1، 1975، دار القلم دمشق– بيروت، ص305

وهناك حجة خامسة وهي الحجة الكاذبة أو المرفوضة وهي القائمة على مقدمات كاذبة، أو فيها ما هو كاذب غير صحيح [1].

وللحجج اللغوية سمات تميزها، منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

1- إنها سياقية: فالعنصر الدلالي الذي يقدمه المتكلم يؤدى إلى عنصر دلالي آخر، فإن السياق هو الذي يصيره حجة، وهو الذي يمنحه طبيعته الحجاجية.

2- إنها نسبية:فلكل حجة قوة حجاجية معينة، فقد يقدم المتكلم حجة ما لصالح نتيجة معينة، ويقدم خصمه حجة مضادة أقوى منها بكثير، وبعبارة أخرى هناك الحجج القوية والحجج الضعيفة والحجج الأوهى والأضعف.

3- إنها قابلة للإبطال: فالحجاج اللغوي نسبي ومرن وتدريجي وسياقي بخلاف البرهان المنطقي والرياضي الذي هو مطلق وحتمي[2].

وهذه الحجج بطبيعة الحال لها مجالات محددة ومخصصة لكل منها، فهناك المجال اليقيني الذي لا مجال فيه لتوظيف الحجة الشعرية مثلا، أو الحجة الشعرية التي لا مجال لتوظيف الحجة اليقينية، وهكذا.

فالحجة الخطابية تصلح في التعليمات والخطابات، وتصلح للإقناع بوجهة نظر صاحب الحجة، أو للإقناع بعذره فيما ذهب إليه من مذهب فقهي، أو حكم قضائي، أو فيما انتهى إليه من نظرية علمية، أو فيما قرره من رأي سياسي، أو إداري، أو اجتماعي، أو غير ذلك من شؤون الحياة الاجتماعية[3].

فهي حجة ظنية غير يقينية، فهي راجحة من وجهة نظر من يحتج بها، أو يستثمرها في حديثه وخطاباته.

فهذه الحجج بطبيعة توظيفها اللغوي، تحتاج إلى أدلة وبراهين داعمة لها في الدفع بها لساحة الحجاج والحوار والمجادلة، فمن يسوق الحجة والبرهان من أحد المتحاورين، فليزم من المحاور المقابل تقديم ما يدحض به حجة الخصم المخالف له، ويأتي بما يدعم به حجته من أدلة تؤكد قوله وتثبته، فلو أخذت أي حوار أو حديث فسوف تجده

---

[1] – ينظر: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال، ص305.

[2] – ينظر: اللّغة والحجاج، أبوبكر العزاوي، ص19-20.

[3]– ينظر: اللّغة والحجاج ، ص309.

محملا بالمغالطات المنطقية واللغوية، التي يحاول الخصوم التغلب كل منهم على الآخر، بكل ما يحمل حجاجهم من مغالطات منطقية ولغوية لتثبيت رأيه وبز خصمه وهزيمته أو إقناعه أو إسكاته وإخراسه.

توظف المغالطات في الحجاج فلا يكاد يخلو أي حجاج من بعض المغالطات، وهذه المغالطات باتت لازمة لأي حوار أو قضية، فكل المغالطات المنطقية موظفة كلها – تقريبا– في الحجاج .

وعلى العموم فالحجاج يوظف كل المغالطات المنطقية –تقريبا– ففكرة الإقناع والإدحاض تحتاج لعدة أساليب وآليات لإيصال الفكرة أو القضية، تمكن من الوصول للهدف، والمغالطات المنطقية واللغوية من أهم هذه الأدوات أن لم تكن أهمها على الإطلاق.

المطلب الرابع: السلالم والراوبط والعوامل الحجاجية:

تشكل السلالم والروابط العوامل الحجاجية ركائز أصيلة في البناء الحجاجي لأي حديث أو خطاب أو نص، فلا يمكن بأي حال من الأحوال إغفالها أو التغاضي عنها، فالبحث في البنية الحجاجية لأي نص يقود أساسا إلى البحث في بنية النص، وهذا يطرح إشكالية البنية وعلاقتها بالنص، وبالحجاج خاصة، فالبحث في أسلوب النص هو البحث في بنيته التركيبية والدلالية، وكذلك في خصائصه الألسنية واللغوية[1] .

وسنوضح في السطور القادمة مفاهيم هذه المصطلحات:

1– السلالم الحجاجية:

نشأت نظرية السلالم الحجاجية في أحضان الغرب وخاصة فرنسا، وكان ظهورها على يد اللساني ومؤسس نظرية الحجاج في اللّغة أزفالدو ديكرو، حيث رأي أن التدرج في سرد الحجج في الخطاب أمر لازم ومهم في بناء النص أو الخطاب .

[1] – ينظر: عبد المالك مرتاض: النص من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص64.

فالسلم الحجاجي هو: " علاقة تراتبية للحجج، المنتمية إلى فئة حجاجية واحدة، بحسب القوة الحجاجية لكل حجة، ومعلوم أن الحجج اللغوية متفاوتة في قوتها الحجاجية . فهناك الحجة الضعيفة والحجة الأضعف، وهناك الحجة القوية والحجة الأقوى"[1].

وبتعريف أخر للسلم الحجاجي، فيمكن تعريفه بأنه: عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة تراتبية موفية بشرطين هما: الشرط الأول، إن كل قول يقع في مرتبة ما من السلم يلزم ما يقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه، والشرط الثاني هو كل قول كان في السلم دليل على مدلول معين كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه[2].

ويتسم السلم الحجاجي بسمتين:

1- كل قول يرد في درجة ما من السلم، يكون القول الذي يعلوه دليلا أقوى منه.

2- إذا كان القول (أ) يؤدي إلى النتيجة (ن) فهذا يستلزم أن (ب) أو(ج) الذي يعلوه درجة إليها، والعكس غير صحيح[3].

ويمكن تمثيله بما يأتي:

- حصل زيد على الإجازة (الليسانس).
- حصل زيد على الماجستير.
- حصل زيد على الدكتوراه.

فهذه الجمل الثلاث هي عبارة عن جملة متدرجة في سلسلة حجاجية، تحدث من الأسفل إلى الأعلى، فلا يمكن حدوث حصول الطالب على الماجستير دون حصوله على الليسانس، وكذلك لا يمكن حصولك على الدكتوراه دون الحصول على الماجستير في بعض المؤسسات العلمية ، فلو قلنا مثلا حصل زيد على الدكتوراه، فهذ متضمن حصوله على الماجستير والليسانس أيضا، ولكن لو قلنا حصل زيد على الليسانس فهذا يعني حصوله على الليسانس فقط دون الماجستير وهكذا.

---

[1] – السلميات الحجاجية، أزفالدو ديكرو، ترجمة أبوبكر العزاوي، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، ط1، ص19

[2] – ينظر: استراتيجيات الخطاب، عبدالهادي بن ظافر الشهري، ص500.

[3] – ينظر: السلميات الحجاجية، أزفالدو ديكرو، ص20.

ومن جهة أخرى تنتمي هذه الجمل الثلاثة:"إلى نفس الفئة الحجاجية وتنتمي إلى نفس السلم الحجاجي، فكلها تخدم نتيجة مضمرة هي: "مكانة زيد العلمية أو كفاءته المعرفية أو غير ذلك من النتائج المحتملة، والجملة الأخير وهي حصول زيد على الدكتوراه هي التي ستكون في أعلى درجات السلم الحجاجي، وهي تتضمن أقوى دليل، وأقوى حجة على مكانة زيد العلمية"[1] .

للسلم الحجاجي ثلاثة قوانين رئيسة وهي كما حددها ديكرو:

1- قانون النفي: ومفاده أنه إذا كان قول ما(أ) يخدم نتيجة معينة (ن) فأن نفيه (لا – ن) سيكون حجة لصالح النتيجة المضادة (لا–ن) ونمثل لهذا بالقولين:

- زيد مجتهد، لقد نجح في الامتحان.
- زيد ليس مجتهدا، إنه لم ينجح في الامتحان.

فأذا كان (أ) يودي إلى (ن)، فإن نفيه أي(لا–أ) يؤدي إلى (لا– ن)

2- قانون القلب: ومضمون هذا القانون، إن السلم الحجاجي للأقوال المنفية هو عكس الأقوال الإثباتية، فما كان أقوى في الأقوال المثبتة يصبح الأضعف في سلم الأقوال المنفية، والعكس صحيح.

فحصول زيد مثلا على شهادة الدكتوراه هو أقوى حجة، وأقوى دليل على مكانته العلمية، وكان حصوله على البكالوريا(الليسانس) حجة ضعيفة، وهذا في سلم الأقوال الإثباتية، فإن العكس هو ما نجده في سلم الأقوال المنفية، فإن عدم حصوله على شهادة الدكتوراه وهي أعلى شهادة جامعية، هي الحجة الضعيفة، أما الحجة الأقوى على ضعف مكانته العلمية، فهي عدم حصوله على شهادة البكالوريا(الليسانس).

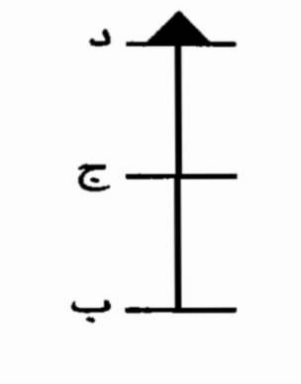
3- قانون الخفض: وهذا القانون يبين ويؤكد الفكرة التي ترى أن النفي اللغوي الوصفي هو مساوٍ للعبارة(Moine pue) فعندما نسمع أقوالا مثل:

- الجو ليس باردا .
- لم يحضر كثير من المدعوين إلى الحفل.

[1]- ينظر: السلميات الحجاجية ، ص21.

وسيتم أبعاد التأويلات التي ترى أن البرد قارس، بالنسبة إلى المثال الأول، أو أن كل المدعوين حضروا إلى الحفل، بالنسبة للمثال الثاني [1].

فالسلم الحجاجي يرتكز في الخطاب على مبدأ التدرج في استعمال وتوجيه الحجج والأدلة، لأن الحجاج بوصفه استراتيجية لغوية لا يرتبط بالمضمون وما يحيل إليه من مرجع، وإنما يرتبط أيضا بقوة وضعف الحجج ومدى خضوعها لمنطق الصدق والكذب. فالمرسل ينظّم حججه أثناء التواصل وفق ترتيب تتحكم فيه معطيات متعددة، منها مرتبة المرسل وطبيعة المرسل إليه، والسياق المحيط بالخطاب الحجاجي، لهذا يمكن القول إن: السلّم الحجاجي هو علاقة ترتيبية للحجج" تتجسد وفق الشكل الآتي[2]:



الشكل رقم (1) يبين شكل السلّم الحجاجي

فشكل الخطاطة يبدأ من حروف (ب- ج – د) متدرجة من ب وهي حصول زيد على الإجازة (الليسانس) ومن ثم التدرج للمحطة الثانية وهي (ج) حيث حصول زيد على الماجستير- ثم المحطة د – وهي حصول زيد على الدكتوراه، وهذه المحطات الثلاث تصل إلى نتيجة متثملة في المنطقة(ن) وهي هنا: المكانة أو الكفاءة العلمية العالية.

فهذا الترميز المتسلسل (ب، ج، د) هي عبارة عن حجج وأدلة تخدم النتيجة (ن).

---

[1] – ينظر: السلميات الحجاجية، أزفالدو ديكرو، ص21-22-23-24.

[2] – ينظر: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، حكو النقاري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص59.

ولكن القول الأخير وهو حصول زيد على الدكتوراه هي التي ستكون في أعلى درجات السلم الحجاجي، وهي تتضمن أقوى دليل، وأقوى حجة على مكانة زيد العلمية[1].

الروابط والعوامل الحجاجية:

تتمثل الروابط الحجاجية في كونها عامل رئيس في المنظومة الحجاجية، فهي تلك المتلازمة الرابطة "التي تربط بين قولين أو حجتين على الأصح أو أكثر، وتسند لكل قول دور محدد داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة ويمكن تمثل الراوبط بالأدوات التالية: بل، لكن، حتى، لاسيما، إذن، لأن، بما أن، إذ، إلخ[2].

أما العوامل الحجاجية، فهي لا تربط بين متغيرات حجاجية (أي بين حجة ونتيجة أو بين مجموعة حجج)، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما، وتضم مقولة العوامل أدوات من قبيل: ربما، تقريبا، كاد، قليلا، كثيرا، ما، إلاَّ، وجل أدوات القصر[3].

نتائج الفصل الأول:

وقد توصلت الدراسة في الفصل الأول إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

1. الحجاج مفهوم عام ظهر منذ العصور الأولى لظهور البشر على الأرض، وأول ما ظهر عند اليونان وفي حضارة الهند القديمتين. وتشكل مفهوم الحجاج بمفهومه الجدلي عند السفسطائيين وأرسطو وسقراط وأفلاطون وغيرهم
2. ظهر الحجاج في البيئة العربية من خلال علم الكلام والفلسفة والحوارات الدينية والعقدية.
3. بدا مصطلح الحجاج حديثا عند (بيرلمان وتيتكا) وقد تلقفه بعده علماء الغرب والعرب على حدا سواء ووضعوا له أطر وتعريفات ومفاهيم جديدة.
4. يصعب التفريق بين مصطلح النص والخطاب في الدراسات الأدبية والنقدية، وتبقى بينهما فروق قليلة ودقيقة. وأن كان مفهوم الخطاب أعم وأشمل من

---

[1] – ينظر: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه ، ص60.، والسلميات الحجاجية، أزفالدو ديكرو، ص21.

[2] – ينظر: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، حمو النقاري ، ص64.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص64.

النص، فكل خطاب نص وليس كل نص خطاب، فالخطاب مصطلح مرادف للكلام، وهو لغة اجتماعية تفوق الجملة ولديه القدرة على التفاعل والانتاجية.

5. الخطاب مصطلح يناسب الجانب الروائي نظرا لتعدد المتحاورين داخل النصوص الروائية، ومصطلح النص يناسب وجود نص مكتوب، فهو لا يضمن مبدأ الحوار .
6. للخطاب آليات تلقي وتفاعل وتحليل عديدة منها أفق التوقع وملء الفجوات والقارئ الضمني وغيرها من آليات نظريات التلقي، وكذلك التفسير والتأويل الهرمينوطيقي، التي تسهم في تلقي النصوص والخطابات وتحليلها.
7. المغالطات المنطقية واللغوية والسلم الحجاجي والروابط والعوامل الحجاجية دور فاعل ورئيس في تكوين البناء الحجاجي والتواصلي ، فلا يخلو أي نص من المغالطات المنطقية واللغوية، فهي ليست عيبا كما هو اسم المصطلح، فمن معاني المغالطة الخلاف والاختلاف وغيرها.
8. المغالطات المنطقية واللغوية تظهر في عديد العلوم التي تتخذ من الحجاج أسلوبا للإقناع أو الإدحاض، وأن كانت متباينة في الاستخدام قلة وكثرة .
9. قضية المغالطات ظهرت بصورة أو بأخرى في التراث العربي، وعبر كتب وأبحاث العلماء كعبد القاهر الجرجاني.
10. استخدمت البلاغة العربية القديمة عدة مصطلحات كانت متضمنة لمفهوم المغالطات مثل الإضمار والتلغيز والإيحاء والإيهام والتورية والكناية، وغيرها.

الفصـــــــل الثـــــاني

الحجاج في الخطاب الروائي

المبحث الأول : بنية الخطاب (الراوي والروائي والنص).

المبحث الثاني: بلاغة الحجاج في تكوين الخطاب الروائي.

المبحث الثالث : تقنيات السرد الروائي.

المبحث الأول

بنية الخطاب (الراوي والروائي والنص)

يتشكل الخطاب الروائي من خلال أنماطه السردية التواصلية التخاطبية، ذات المنطلق السردي الروائي، حيث تتمثل بنية التكوين السردي من جزئيات الراوي والروائي والنص.

فهو أي" الراوي هو من يخلق شخصيات ويضعها في وضعيات درامية من اختياره."[1]

المطلب الأول: الـــــراوي ودوره في النص الروائي:

لعملية السرد بنية خاصة من حيث طبيعة الراوي، فالراوي هو الذي يقود وينظم عملية السرد داخل النص السردي ويسمى جواني الحكي ، وقد يكون الراوي أحد شخوص الرواية، وقد يكون خارج إطار الشخصوص أي أنه يروي من خارج النص ويسمى براني الحكي، من حيث موقعه السردي طبعا.

ففي أي رواية أو حكاية، مهما قصرت، متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به. هذا المتكلم هو الراوي أو السارد . لا حكاية بلا راوٍ يرويها[2].

ويمكن تحديد ماهية الراوي بأنه: "هو واحد من شخوص القصة، إلاَّ أنه قد ينتمي الى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها و يقوم بوظائف تختلف عن وظائفها و يسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها و مكانها"[3].

وظائف الرواي:

للراوي مجموعة من الوظائف السردية التي يقوم به، انطلاقا من وظائف اللغة، وهذا الوظائف هي:

---

[1] – صنعة كتابة الرواية، دايانا داو بتفاير، ترجمة د.ت، ص51.

[2] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص95.

[3] – الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006 . ص17.

أ- الوظيفة الأولى تختص بالحكاية: وهي الوظيفة السردية، فالرواي يروي الحكاية.

ب-الوظيفة الثانية وهي مختصة بالنص، وهي وظيفة تنظيمية، فالراوي يبين من خلال تعليقاته على نص حكايته ما في هذا النص من علاقات وتفاصيل وارتباطات . أي تنظيمه الداخلي.

ت-الوظيفة الثالثة وهي المختصة بالحالة السردية وهي متعلقة بالتحقق بالاتصال وخلق التأثير المروي له.

ث-الوظيفة الرابعة تختص بموقف الراوي من النص الذي يرويه، وهي وظيفة الشهادة والإقرار.

ج- الوظيفة الخامسة تختص بموقف الراوي من الحكاية وهي الوظيفة التأويلية أو الإيديولوجية، فالراوي يتدخل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية[1].

يحدد جيرارجينيت ست وظائف من وظائف السارد وهي:الوظيفة السردية، وظيفة التوجيه، وظيفة التواصل، وظيفة الشهادة (السارد يشهد بصحة الحكاية، الوظيفة الإيديولوجية (السارد يفسر الوقائع انطلاقا من معرفة عامة)، الوظيفة الإنجازية للسرد[2] .

وعلى كل فقد "تختلف طبيعة الراوي وموقعه ورؤيته وصوته باختلاف الوظائف التي يقوم بها، وبالمقدار الذي تحظى به كل منها في النص، لأن هذه الوظائف هي نفسها العلامات التي تحدد نموذج الراوي وتضبط موقعه وتصنع قوامه العقلي والجسدي والوجداني، وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم المحيط به، وفي طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم"[3].

ومن خلال أنماط الرواة داخل النص، فكما قال جيرار جنيت إن هناك تنميطا سرديا يتمثل في ثلاثة مصطلحات سردية لطبيعة الراوي وهي:

---

[1] - ينظر:معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص96-97.

[2] - ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، دار الخطابي للطباعة والنشر، ص101-102.

[3] - الراوي والنص القصصي، ص77.

أ. أولها ما يسمى في النقد الأنجلوساكسوني بحالة الراوي العليم بكل شيء. ويطلق عليه النقاد الفرنسيون الرؤية من الخلف. ويرمز له بعضهم بالشكل التالي الراوي الشخصية. حيث نرى الراوي يعلم أكثر من أية شخصية، أو بطريقة أدق أكثر مما تعلم أية شخصية[1].

فهو راوٍ يمتلك زمام الحكي، فهو يعلم كل شيء في النص، وهو ما يتمثل في الراوي أو السارد من خلال الرؤية من الخلف "فيكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، أي أنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال . وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس بها وعي هم أنفسهم[2].

ينقسم الراوي العليم إلى قسمين:

الأول: هو الراوي العليم المنقح وهو ذلك الراوي الناقد، أو الراوي المعلم، أو الراوي الواعظ، وهو راو لا يكتفي بنقل جميع جوانب الحدث، ولا يكتفي بتلخيصه أو تمثيله بأسلوبه الخاص، بل يتدخل تدخلا مباشرا ليظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، أو سخريته منه، أو عدم تصديقه له، أو يعمل على التقليل من شأنه، والتحذير من مخاطره، أو يدعو إلى الاعتبار به والاتعاظ بما حدث لفاعليه[3].

الثاني: هو الراوي العليم المحايد وهذا الراوي وعلى الرغم من ظهور صورته في العمل القصصي والروائي، وعلى الرغم من معرفته الكاملة بكل شيئ، فإنه سلبي لا موقع ولا رأي له[4].

ب. والثاني حالة الرؤية مع ونجد العلاقة فيه هكذا: الراوي= الشخصية أي أن الراوي لا يقول إلا ما تعرفه هذه الشخصية. وهذه هي القصة التي لها وجهة نظر أو نقطة رؤية طبقا لبعض النقاد أو أنها ذات مجال محدود طبقا للبعض الآخر.

---

[1]– ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل. عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص284.

[2] – ينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص47.

[3]– ينظر: الراوي والنص القصصي، ص109.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص115.

ج. أما الحالة الثالثة فالعلاقة فيها هكذا: الراوي الشخصية؛ حيث نجد الراوي يقول أقل مما تعرفه الشخصية، وهي تسمى أحيانا القصة الموضوعية أو السلوكية ويطلق عليها اصطلاحا الرؤية من الخارج.[1]

فالراوي، كما قالت يمني العيد، هو عنصر مهيمن، وهو من عناصر العمل السردي الروائي، فهو يشكل مع عدة عناصر أخرى تكوين العمل السردي، فالراوي، كما نعلم، صوت يختبئ خلفه الكاتب .لذا، فهو في علاقته بما يروي، عنصر مميز مختلف الوظيفة. فهو الذي يمسك بكل لعبة القص، وهو الكاتب-الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث إن هذا المنطق هو منطق القول[2].

وتحدد يمنى العيد نمطين من الرواة:

1- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل .

2- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج[3].

فالراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل، وفق يمنى العيد، ينقسم هو الأخر إلى نوعين:

الأول: هو البطل الذي يروي قصته بضمير الأنا . وهو بهذا المعنى هو راو حاضر. الثاني: راو يعرف كل شيء . إنه راو كلي المعرفة رغم أنه غير حاضر[4].

كما تقسم يمنى العيد الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج إلى نوعين:

الأول: راوٍ شاهد وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل.

الثاني: راوٍ يروي ويحلل . إنه ينقل، لكن بواسطة، وهو بهذا المعنى غير حاضر[5].

وقد يكون الراوي هو البطل نفسه، ففي حالة حضوره، كما تقول العيد، يحكي قصته فيحلل ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي ... فهو حاضر لكنه لا يتدخل، وفي عدم حضوره يمكن أن يكون عالما بكل شيء فيتدخل محللا ومسقطا المسافة بينه وبين ما

---

[1] – ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص284.

[2] – ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمني العيد، ص157-176.

[3] – ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص137.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص137-138.

[5] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص138.

يروي، وذلك لا بكونه مجرد شاهد، بل بلجوئه إلى رواة آخرين ثانويين، أو شخصيات تروي، أو مصادر أخرى سماعية أو مكتوبة ينقل عنها[1].

وهناك راوٍ من نوع أخر وهو الذي يكون ظاهرا أو متخفيا، فالراوي الظاهر هو الذي يظهر ظهورا قويا إلى درجة تطغى صورته على العمل القصصي الذي يرويه، ويعلو صوته على جميع الأصوات فلا ترى إلاَّ صورته، ولا تسمع إلاَّ صوته[2].

وهذا الراوي اتخذ في القص العربي المعاصر أشكالا متعددة، وقام بأدوار مختلفة، فمرة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم معبرا عن موقعه صراحة، ومرة أخرى يتحدث بضمير الغائب مبرزا تفاصيل الأحداث، ومرة يستخدم الفعل الماضي ليفرق بين زمان الأحداث وزمان القول، ومرة يستخدم الفعل المضارع المفرغ من الزمان ليجعل قارئه يعيش الأحداث[3].

أما الراوي المتخفي فهو ذلك الراوي المختفي في النص القصصي أو الروائي، الذي يتضمن علامات دالة على ملامح صورة الراوي وعلى صوته ولهجته، وتبقى فقط العلامات الدالة على موقعه ورؤيته، وهنا يظهر الفرق بين الراوي الظاهر والراوي المتخفي، فالأول ذو موقع ورؤية، والثاني موقع ورؤية فقط[4].

فالراوي في الرواية يتخذ عدة أنماط داخل أي جنس سردي خاصة، فيكون روايا يعرف ويعلم بكل تفاصيل الرواية من شخصيات وما يصدر عنها من أعمال وأفعال وكذلك صفاتها الجسدية والنفسية وغيرها، كما أنه يعرف بالقصص والأحداث داخل الرواية، ويعرف الرواي بأن الراوي العليم أو الراوي كلي المعرفة، فهو يروي ويحلل وينقل كل شيئ ، و يكون غالبا، إحدى شخصيات الرواية، ويكون سرده بضمير الأنا ويكون الراوي بصيغة المعرفة الكلية أما بطل العمل السردي فقد هو راوي السرد من الداخل أو الكاتب الذي يروي أحداث الرواية من الخارج.

قد يكون هناك رواة عدة داخل النص السردي، حيث يتناوب فيه أبطال الرواية وشخوصها الأخرى على رواية الوقائع واحد بعد الأخر، ومن الطبيعي أن يختص

---

[1] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص139.

[2] – ينظر: الراوي والنص القصصي، ص79.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص79.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص88.

كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الأخرون...إن تعدد الرواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة[1].

ويكون الراوي في آلية الرؤية مع، يساوي الشخصية أي أن الراوي لا يقول إلا ما تعرفه هذه الشخصية. كما يتخذ الراوي آليتي الظهور والتخفي، فالظاهر هو الذي يتطغى صورته وحضوره وصوته على بقية العمل السردي الذي يرويه، والخفي هو ذلك الراوي الذي لا يظهر في النص ظهورا جليا واضحا، فيتضمن ملامح صورة الراوي صوته ولهجته ويظهر الفرق بين الراوي الظاهر والراوي المتخفي، فالأول ذو موقع ورؤية، والثاني موقع ورؤية فقط.

موقع الراوي السردي:

لا يستطيع الراوي أن ينفلت أو يهرب من تموضعه داخل الرواية، فالمتكلم عامة والراوي خاصة يصوغ تعبيره، أو ينطق ويقول، من منطلق علاقته بموضوع كلامه، أي من منطلق رؤيته، أو حاجته، أو تقديره، لهذا الموضوع . ومن ثم فهو أي المتكلم منحاز بهذا التعبير لما يراه أو يحسه، أو يقدره[2].

فهو بطبيعة الحال لديه وجهة نظر معينة، وهو ما عرف بمصطلح زاوية الرؤية أو وجهة النظر، فموقع الراوي يشكل أحد أهم نمطين من طبيعة القص الراوئي العربي المعاصر، كما ترى يمنى العيد، فالنمط الأول: هيمنة موقع الراوي البطل الذي يحكم منطق بنية النص، وهذا النمط يعتمده القص العربي غالبا، فهو في غالبيته قص الراوي البطل، أو البطل القضية، فالراوي هنا منحاز إلى بطله:الشخص أو الرمز . منحاز في موقع له هويته . منه ينطلق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو بإتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانيا عالم قصه[3].

والنمط الثاني يتميز بالخروج على مفهوم البطل الراوي الذي يروي من موقع واحد مهيمن إلى قص يصدر عن راويين بطلين لهما موقعان متصارعان.ليس من موقع

---

[1] – ينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص49.

[2] – ينظر: الراوي والموقع والشكل، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط1، ص24–25.

[3] – ينظر: الراوي والموقع والشكل، يمنى العيد، ص83.

واحد، في هذا النمط، يحكم أصوات الشخصيات، بل موقعان متناقضان .بالصراع بينهما. ينمو فعل القص[1].

الموقع أو مكان الرواي أو زاوية الرؤية ينفتح في النص الأدبي عامة وفي النص القصصي خاصة، كما تقول يمنى العيد، على مواقع الشخصيات المختلفة، فيكون عليه، إذ ذاك، أن يتقن ممارسة اللعب الفني وإبداع أدواته[2].

وزواية الرؤية هي الانطلاق من جزئية محددة في السرد، وهي ما تعرف بالتبئير، فالتبئير:هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، لأن السرد يجرى فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره . فالتبئير سمة من السمات الأسياسية من سمات المنظور السردي[3].

فالتبئير بهذا الشكل هو حصر لمعلومات الراوي حول ما يجري في الحكاية، وله ثلاثة أصناف، فإذا كان الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية كان التبئر غير موجود، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخليا، وإذا كان الراوي يعلم مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا[4].

يحدد نورمان فريدمان وجهات النظر داخل العمل السردي إلى مجموعة من الرؤى وهي:

1- المعرفة الكلية للكاتب:حيث وجهة نظر الكاتب غير محدودة، ولكنه في المقابل لا يتحكم فيها بشكل جيد.وتتميز وجهة النظر هاته بتدخلات الكاتب .

2- المعرفة الكلية المحايدة: وهي التي لا يتدخل فيها الكاتب بشكل مباشر، ويتحدث بشكل لا شخصي وبضمير الغائب، وفي الوقت نفسه تقدم الأحداث وتحلل بطريقة يراها فيها الكاتب.

3- الأنا كشاهد هي وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم حيث يختلف السارد عن الشخصية .

---

[1] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص82-83-84.

[2] – ينظر: المصدر السابق تفسه ، ص33.

[3] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص40.

[4] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص41.

4- الأنا كمشارك وهي حالة الرؤية بضمير المتكلم[1].

للراوي حالات متعددة داخل النص الروائي، فهو من يتحكم في زمام الحكي داخل أي نص ولا سيما النص الروائي، حيث يكون للراوي منطلقات عدة، فيتخذ شكل الراوي الذي يعلم كل شيء أو يعلم جزئيات وتغيب عنها جزئيات أخرى، وقد يكون إحدى شخصيات الرواية نفسها، وربما كان شخصية الكاتب نفسه، ويكون الراوي في حالة الروي بضمير المتكلم الحاضر أو الغائب.

المطلب الثاني: تمثلات الروائي في الرواية:

يمكن تعريف الروائي بأنه:" هو الذي يبدع روايته، ولكن طبيعة الإبداع السردي التخييلية تدفعه إلى بناء مجتمع روائي يُوهِم بالمجتمع الخارجي الحقيقي، وتجبره على ألا يُحرِّك هذا المجتمع بنفسه ،بل يتركه للسارد ليتصرَّف فيه كما يشاء الروائي، مما يجعل السارد جزءاً من اللعبة الروائية التخييلية"[2] .

فهو يعد العنصر الثاني من عناصر بنية الخطاب الروائي هو الذي يعد مهما في تكوين النص القصصي والروائي معا، نبين في هذه الفسحة الراوئي ودوره في البناء الروائي والقصصي .

فلكاتب النص الروائي دور حيوي ورئيس في بناء النص السردي، فهو من يشكِّل نوع النص السردي من حيث البنية وهو الذي يبني الحبكة ويقترح الشخصيات وشكلها وعددها وأنواعها وأنماطها النفسية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية وكل ما يتعلق به، وكذلك الزمان والمكان والحدث والحبكة وترابط الأحداث والقصص وترتيبها وتسلسلها داخل النص الروائي، فالكاتب أو الروائي هي تلك الشخصية الحقيقية التي تنبي النص الراوي من خلال بنات أفكارها.

للكاتب الروائي وظيفة مهمة وهي وظيفة التأليف، أو كما يقول توما شفسكي، التحفيز التأليفي، وقوام هذه الوظيفة يعتمد على تحويل الحياة الفجة إلى صورة فنية،

---

[1] – ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص14.

[2] - الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا - 2003، ص160، ص36.

عن طريق رؤية الراوي وصوته، فبواسطة هذا التحويل يسوق الكاتب هذه الحياة، في صورة يمكن إدراكها مجتمعة[1].

فالكاتب يعمد إلى إعادة تدوير ما في الحياة من رتابة وواقعية، حيث الحياة بكل ما فيها من مشاكل وصعوبات، وتعب وراحة، وحزن وسعادة، وخوف وأمن، وحب وكره، فيعمد إلى تحويله إلى جنس فني سردي متلاعبا بأحداثه ووقائعه على لسان الراوي أو الشخصيات الروائية.

فيندمج الكاتب مع الراوي في النص التاريخي والسيرة الذاتية الحقيقية والرحلة. فالراوي /الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شاهدها أو سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة [2].

وينفصل الكاتب عن الرواي في النصوص المتخيلة التي تروي أحداثا لم يشهدها الكاتب ، أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع، أو الأسباب، أو النتائج، أو الأماكن، أو الزمن، أو أسماء المشاركين فيها، أو علاقتهم أو أحاديثهم[3] .

وبغض النظر عن اندماج الكاتب أو انفصاله عن الراوي، فإن كلمة رواية في التعريف التجنيسي لها، فهي جنس تخييلي يعطي الأريحية للكاتب في وضع قصص أو أحداث على القصص والأحداث الواقعية كالقصص التاريخية والدينية وبعض القصص الاجتماعية، فإذا لم يضع الكاتب بصمته المتخيلة على روايته فسيكون سرده واقعيا تاريخيا، وبالمقابل قد تكون بعض الشطحات الموضوعة موهمة للبعض ومخالفة للقصة الواقعية، فكلمة رواية التجنسية قد تجلي الأمر، فالكتابة، كما قالت يمنى العيد، تنهض على مستوى المتخيل[4].

رصدت يمنى العيد دور الكاتب في الرواية من خلال نمطين في نوعية السرد الروائي، وهما: النمط الأول هو استحضار الكاتب لشخصية الراوي التي يختبئ خلفها الكاتب، فهو الصوت الذي يتمترس خلفه الكاتب لبث ما يريد ويرغب في

---

[1] – ينظر: الراوي والنص القصصي، عبدالرحيم الكردي، ص65.

[2] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص95.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص95.

[4] – ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمني العيد، ص27.

قوله، فهو لا يباشر القول والسرد من نفس الكاتب بل يتخذ الراوي ستارا وترسا ينطلق منه[1].

النمط الثاني هو العنصر المتخيل فالكاتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل ما يرتسم في ذهنه، أو في مخيلته، من صور تخص الواقع، أو تمثله وتعنيه . وهذه الصور المرتسمة هي صور مفهومية تعادل معاني، أو تشكل معان، لأنها صور مرتسمة من موقع الرؤية الكاتب لها، فليست هي الواقع ذاته، وكذلك علاقات أخرى هي غير علاقات الواقع نفسه، فعملية الكتابة هي صياغة من مفهومي الواقع والمتخيل[2] .

الكاتب هو في الأساس موجد النص وبانيه، فهو واضع الحجر الأساس في العمل المؤلف، فهو من يتحكم في توجيه النص وفكرته كما يريد، حيث يسعى لبث فكرته التي يسعى إلى إيصالها إلى المتلقى أو القارئ.

فهو أي الكاتب هو الشخص الموجود أو الذي وجد بلحمه ودمه في عالمنا ... فالمؤلف نفسه يمكنه كتابة رواية عن طريق اختيار راوٍ ذكر أو أنثى، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل[3].

إضافة إلى ذلك فإن الكاتب الروائي له الدور الرئيس والمحوري، فهو حصر عليه فقط، وهو النص الموازي أو العتبات النصية، كنوع النص وعنوان النص والعناوين الفرعية داخل النص ، وكذلك الألوان والصور والرسومات سواء في غلاف النص أو داخله، والإهداء العام والخاص وغيرها فيما يتعلق بالعتبات النصية، فقراءة الغلاف تعد توجها سيميائيا، ويمثل عنصرا حجاجيا ضمنيا من خلال قراءة سيميائية، وما تحويه من نص موازٍ يحيط بالنص.

كل نص روائي له طريقة معينة في طبيعة الكتابة واللغة التي يصاغ بها، فالرواية التاريخية أو الدينية تحتاج إلى اطلاع المؤلف على كثير من الكتب والمراجع والدراسات والتفاسير، فمرجعية الرواية التاريخية تكون، في الغالب، واقعية حقيقية، والرواية العجائبية تحتاج إلى آلية أخرى مثل: عدم واقعية الفكرة أصلا كروايات

---

[1]– ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمني العيد، ص27.

[2] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص27.

[3] – ينظر: مدخل إلى تحليل الرواية، أيف روتير، ترجمة شانتال جرجس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2024، ص40.

الحيوانات أو الكائنات الفضائية وغيرها، والرواية الاجتماعية ترصد ظاهرة اجتماعية معينة في مجتمع معين.

فالروائي عندما يكتب "أي رواية، فهو الذي يكتب، وهو الذي يُنشئ الشخصيات، وهو الذي يتخذ لروايته ساردا، في بعض الأطوار السردية، لكن المؤلف يظل حاضرا في العمل الروائي، فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبجه ... فالمؤلف يتخذ له أقنعة مختلفة في الكتابة الروائية تبعا للتقنيات السردية التي يتبناها"[1].

فالمؤلف أو الكاتب يكتب رواية مؤلفة من عدة حكايات، وشخصيات ؛وهو الذي يضع كل مكوناتها السردية، وهو الذي يعبر عنها بلغته الخاصة ...فالشخصيات ليست المؤلف، كما أن المؤلف ليس الشخصيات. فهو السارد من الخلف في الشكل السردي القائم القائم على استعمال الغائب[2].

والكاتب أو المؤلف نوعان هما:

1- المؤلف الواقعي: وهو الكاتب الحقيقي الذي يعيش حياته خارج النص، ويمثل حقيقة ثابتة وشخصاً محدداً[3].

فهو الذي يبني فكرة النص ونمطه من حيث الشكل والبناء والتركيب، وكذلك إنشاء واقتراح نوعية السرد، والشخصيات وعددها، وشكلها النفسي والاجتماعي والتاريخي، يوزع أدوار الشخصيات ونوعيتها فهي شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، وحوارها وتفاعلها داخل النص السردي، وأفعالها وأقوالها وأفكارها الصادرة عنها، كما يتحكم في نوعية النص من حيث الطول والقصر، كما أنه يختار الحبكة ونوعية القصص أو الأحداث داخل الجنس السردي، ويقوم، أيضا، بوضع شكل نهاية الرواية

---

[1] – في نظرية الرواية، عبدالملك مرتاض، ص207.

[2] – ينظر: في نظرية الرواية، عبدالملك مرتاض، ص208.

[3] – ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات، ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق– سوريا، 2003، ص126.

2. المؤلف الضمني: هو المؤلف الذي ينتمي إليه النص دون أن يوجد فيه وجوداً مباشراً بالضرورة، فهو الوسيط بين المؤلف الواقعي والعمل الأدبي، حيث حدد (واين بوث) المؤلف الضمني ، فهو صورة الكاتب الحقيقي الذي يكتب النص[1].

فالمؤلف الضمني يواصل من خلال هذا الكتاب كتابة يومياته أو مذكراته أو بكلمة أدق سيرته الذاتية. وبذلك تتوارى شخصية المؤلف الحقيقي وراء هذا المؤلف الضمني فيعفي نفسه إعفاءً تاماً من التدخل في السرد ويبسط أمام المؤلف الضمني مساحة كبيرة للتأمل في تفسير الأحداث وتتابع الوقائع. ويجعل إمكانية التعبير عن عالم البطل الداخلي إمكانية أكبر، والعمق فيه أظهر، وأبين، وأوضح[2].

ويميز تودوروف بين الكاتب الضمني والكاتب الحقيقي، بأن الكاتب الضمني موجود داخل النص، أما الكاتبي الحقيقي فهو خارجه ، ويرفض جيرارجينيت وظيفة الكاتب الضمني، ويعد أن للحكاية كاتبا حقيقيا يكتبها وراويا وهميا يرويها ... ولا يوجد ثالث بينهما[3].

فيكون السارد الذي هو المؤلف الضمني للرواية، فهو حريص على تذكيرنا بهذا الواقع. فكلما كاد زمام الحكاية ينفلت منا، ونظن أنفسنا قد خضعنا لخيالات أنطونيو غالا عاجلنا المؤلف الضمني. بما يذكرنا بحقيقة أنه هو الذي يحكي الوقائع ويروي الحوادث ويحللها، ويفسرها، تحليل من هو متورط فيها، وتفسير من يراها عن كثب[4].

فهناك معايير أيديولوجية تفرضها اللّغة وتنحصر في العقيدة الفكرية التي يحملها المؤلف والتي يمكن أن تتجلى على لسان السارد في العمل الإبداعي، أو الشخوص الروائيين، أو من خلال الرؤية الفكرية العامة التي تسود العمل الإبداعي[5].

---

[1]- ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات ، ص126، وينظر: معجم نقد مصطلحات الرواية، لطيف زيتون، مكتبة ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2002 ص136.

[2] – ينظر: ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، إبراهيم خليل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق – سوريا – 2000، ص117.

[3] – ينظر: معجم نقد مصطلحات الرواية، لطيف زيتون، ص136.

[4] – ينظر: ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، إبراهيم خليل، ص122.

[5] – ينظر: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمّد الباردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق – سوريا– 2000، ص172.

فاللغة هي التي تؤطر الكتابة في إطـــار إيـــدلوجي، فـــالراوي أو المؤلـــف المفتـــرض، يأخـــذ معنى مختلفا تماما حين يُدخل بوصفه حامـــل أفـــق لغـــوي، إيـــديولجي كلمـــي خـــاص، وجهـــة نظر خاص إلى العالم والأحداث، تقويمات ونبـــرات خاصـــة، خاصـــة بالنســـبة إلـــى المؤلـــف، إلى كلمته الفعلية المباشرة، كما بالنسبة إلى السرد وإلى اللّغة الأدبية [1].

يمكن القول إن الكاتب الروائي من خلال كتابته السردية يتخذ لغـــة أدبيـــة معينـــة للكتابـــة، فـــلا كاتب بدون لغة يستبطنها وينطلق منها في نصه، فالناثر الروائي، كمـــا قـــال بـــاختين، لا يخلـــص مقاصد الأخرين من لغة عملـــه فـــي أنماطهـــا الكلاميـــة، ولا يهـــدم المنظـــورات الإيديولوجيـــة الاجتماعية، التي تتكشف وراء لغات التنوع الكلامي، بل يـــدمجها فـــي عملـــه، فالنـــاثر يســـتخدم الكلمات المأهولة بمقاصد اجتماعية غريبة، ويجعلها في خدمة نواياه الجديدة[2].

فالكاتب يسهم مساهمة فعالة ومهمـــة فـــي تطـــور الجـــنس الســـردي الراوئـــي، فهـــو يطـــور الرواية من خلال تعميـــق الحواريـــة وتوســـيعها وإحكامهـــا، وبـــذلك يـــتقلص عـــدد العناصـــر المحايدة، الصلبة التي لا تدرج في الحوار، فيتغلغل الحـــوار مـــن ثـــم إلـــى أعمـــاق الجزئيـــات وأخيرا إلى الذرات في الرواية[3].

وهو أي الكاتب، يسعي من خلال كتابته الروائية إلى قصد معـــين يســـعى ويرمـــي إليـــه، فهـــو يروم إيصال فكرته من خلال لغتـــه الاجتماعيـــة التـــي يـــدون بهـــا نتاجـــه الســـردي، فيســـوق أفكاره موزعة بين السرد أو الحواريـــة بـــين شخصـــيات روايتـــه التـــي يقترحهـــا، أو وصـــفه للأحداث والمحطات داخل روايته، فهو بذلك يستحضر عـــدة صـــور حجاجيـــة ســـواء بـــالحوار بين الشخصيات أو بالسرد والوصف وغيرها.

المطلب الثالث: الخطاب الروائي وبنائه:

لا يمكـــن أن يتصـــور كتابـــة أو تركيـــب جمـــل مترابطـــة خـــارج نطـــاق الـــنص أو النصوص، فهو مجموعة التراكيب بين أجزاء الكـــلام، أدت فـــي المجمـــل إلـــى تكـــوين فكـــرة معينة أراد منشئ النص إرسالها وتوصيلها للمتلقي .

---

[1] – ينظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزراة الثقافة، دمشق– سوريا، 1988، ص81.

[2] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص60–61.

[3] – ينظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ص61.

فالنص لغة كما جاء في معجم لسان العرب حيث جاء في مادة ن ص ص قوله: النَّصُّ رفْعُك الشيء نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً رفَعَه وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ، وقال عمرو بن دينار ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ يقال نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نصَصْتُه إِليه ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها رفَعَتْه ووُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور والمَنَصَّةُ ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى[1].

فالنص بهذا المعنى يجمع بين الظهور والشهرة والوضوح والعلو وبين الفضيحة والتشهير، فهو أمر ظاهر جلي للجميع، فلا يمكن بحال تجاهل حضوره أو وجوده.

ونرى في جزئية النص اللغوية قوله نص الحديث أي رفعه، ولا يوجد رجلا أنص من الحديث من الزهري، أي أرفع سندا، ورفع نص الحديث هو مصطلح خاص بعلم الحديث الشريف، وهو الحديث المرفوع عن رسول الله –صلى الله عليه وسلم– وهو أحد أركان أو أنواع الأحاديث التي حددها علماء الحديث الشريف .

والحديث المرفوع نصه: ما أخبر فيه الصحابي عن قول الرسول – صلى الله عليه وسلم– أو فعله. أي أنه ما أضيف إلى النبي – صلى الله عليه وسلم–من قول أو فعل أو تقرير أوصفة ... وكأنه استفيد من رفعة المقام[2].

وكتعريف إجرائي للنص –كما قال الأزهر الزناد: هو إظهار أو ظهور مكونات الشئ وتشكله، فهو كائن لغوي، فهو يطلق على ما به يظهر المعنى أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي عندما يترجم إلى المكتوب[3].

أما التعريف الاصطلاحي لمفهوم النص تعريفات عدة منها: نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض . هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد متباعد هو ما نطلق عليه مصطلح(نص)[4].

تُعرَّف جوليا كريستيفا النص بأنه عبارة عن:" جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه.فالنص إذا إنتاجية[5].

---

[1] – ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج7، ص97.

[2]– ينظر: تحرير علوم الحديث، عبد الله الجديع، ملتقى أهل الحديث، ط1، المكتبة الشاملة، ص16.

[3] – ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص12.

[4] – ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد ، ص12.

[5] – ينظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21.

للنص بصفة عامة، والنص الروائي بصفة خاصة آليات بناء معينة، يفترض توافرها فيه، حتى يكون بناؤه سليما متناسقا .

وهاتان الآليتان متحددتان ضمن مستويين هما: البناء على مستوى النص الداخلي، والثاني البناء على المستوى الخارجي ... فالنص شكل لساني للتفاعل الاجتماعي، فالمعاني منتخبة من صنع المتكلم ومن الخيارات التي تشكل المعنى نفسه[1].

فالمستوى الداخلي زمن الكتابة أو النص يتداخل فيه زمني القصة /الخطاب ويتشكل التفاعل الخاص بين زمني القصة والخطاب وزمن النص ، أما المستوى الخارجي فيتجلى من خلال القراءة ،فيتم عبر التفاعل مع زمن النص أي بناء مجسد في النص، فالتفاعل يتم عبر على المستوى الخارجي، عن طريق إنتاج دلالة النص من لدن القارئ[2] .

النص الروائي يبنى من خلال عدة ركائز منها، ركائز مهمة و هي اللّغة، والراوي، وأنواعه ،والشخصيات، والزمان، والمكان، والحبكة، والحوار، وطريقة السرد، والعقدة، والفكرة، والأسلوب، والتناص، والنص الموازي أو العتبات .

تحدد سيزا قاسم في كتابه الموسوم (بناء الرواية): بناء الرواية والجنس السردي من خلال الزمن وأنواعها مثل الماضي، والحاضر، والمستقبل، والاسترجاع، والاستباق، والافتتاحية الروائية، وتشير كذلك إلى طبيعة الزمن الطبيعي والزمن النفسي في الرواية، وترصد -كذلك -الزمن الروائي من منطلق السرعة والبطء، عبر تقنيات التلخيص، والوقفة، والثغرة، والمشهد .

وتشير سيزا قاسم إلى المكان وكيفية تمظهره من خلال أهميته في بناء النص الروائي، وقالت: إن المكان يتمثل في وصف المكان، وطبيعة الوصف، ووظيفة الوصف.

وتتحدث كذلك عن المنظور الروائي، عبر وجود نمط القص، الذي تعده ظاهرة لغوية تقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع، راوٍ ومتلقٍ، حيث هناك رسالة يراد تمريرها من المتكلم، أو الراوي إلى المستمع، أو المتلقي .

---

[1] – ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي، ط2، 2001، الدار البيضاء– المغرب، ص10 – ص50.

[2] -– ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص50–51.

يذكر سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب السردي ثلاثة محددات رئيسة –من وجهة نظره– للجنس السردي الروائي متمثلة في الزمن والسرد والتبئير، وكذلك يرتكز الخطاب الروائي من وجهة نظره على الزمن والصيغة والرؤية السردية، ويضيف أن المكونات السردية التي يقوم عليها الخطاب الروائي من خلال تقاطبية الراوي والمروي له.

لكل كاتب نمط معين في بنائه النوعي لجنسه السردي فهناك من يكتب الرواية الرومانسية، أو الخيالية، أو الواقعية السحرية، أو رواية الخيال العلمي، أو التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو رواية المغامرات وغيرها.

وكل رواية من هذه الروايات يتطلب من الكاتب التبحر في مجالها وأفكارها وطرق كتابتها، وهنا لا بد من الخلفية المعرفية للكاتب .

يرى عبدالله إبراهيم: إن النص السردي ينبني على ركائز منها: " الروائية المتمثلة في توافر العناصر الفنية من حدث وشخصية ومكان وزمان ومن طريقة قص لنسج تلك العناصر، وتقديمها بصورة فنية وعلى الركيزة الأولى يطلق متن الرواية وعلى الثانية أسلوب السرد"[1].

فالعمل السردي يحتاج للكثير من الإمكانات التي يتوجب على كاتب النص الاضطلاع بها، فهو بطبيعة الحال يروم بنصه توجيه المتلقي أو المستمع وجهة معينة من أجل إقناعه برسالته (نصه)، فهو يسعى إلى استمالة المتلقي لما يريد تمريره له، فيبدأ نصه من العنوان، ثم اسم المؤلف، ثم اختيار الأشكال والألوان، مرورا بمقدمته لعمله ثم متن روايته وخاتمته، وشخصياته، وحوارها، وحبكة روايته، ثم بناء الزمن، والمكان داخل عمله السردي، وتوظيف لغته بغية الحجاج بها، سواء أكانت على مستوى الراوي، أو الروائي، أو الشخصيات فيما بينها.

[1] – المتخيل السردي، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، الدار البيضاء، المغرب، ص115.

المبحث الثاني

بلاغة الحجاج في تكوين الخطاب الروائي.

عندما نرغب في الحديث عن تقنيات الحجاج وطرقه ومنطلقاته اللغوية، والبلاغية، والنقدية التي تِسهم في تشكل الخطاب داخل النص الروائي، فيستلزم الأمر الولوج أولا في اللّغة العنصر الأساس والرئيس الذي يتمظهر فيها الحجاج ومنها ينطلق ويتبلور، فلا حجاج بدون لغة ولا لغة بدون حجاج -كما قال ديكرو- فهذا القول هو ركيزة الحجاج .

المطلب الأول: البلاغة وعلاقتها بالحجاج:

للبلاغة دورها المهم في الحجاج ؛ بل إن الحجاج هو ما يعرف بالبلاغة الجديدة، فبلاغة الخطاب الحجاجي أمر فرض نفسه على الدراسات والمجالات العلمية والفكرية والثقافية، فلا ينفصل عن الكلام وخاصة الكلام الفني والأدبي، وليس الكلام العادي، وإن كان الكلام العادي يخضع لمعايير بلاغية، وإن لم يكن موضوع الدراسة الفنية والعلمية للخطاب والنص.

والبلاغة بمعناها العام: "من قولهم بلغت الغاية إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري ومبلغ الشيء منتهاه والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته فسميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه وسميت البلغة بلغة لأنك تتبلغ بها فتنتهي بك إلى ما فوقها"[1].

وعندما نتحدث عن مفهوم البلاغة فإننا نعني ثلاثة أمور أو أحوال ، الأول هو ما يعني مفهوم جمال الكلام والعبارات وسلاسته وعذوبته، الثاني هي علوم البلاغة المعروفة (المعاني- البديع والبيان) والثالث هو بلاغة الحجاج وما قد يشمله من الأمرين الأخرين والعكس صحيح، فقد يشمل الأمران السابقان الحجاج كذلك.

---

[1] – كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت- لبنان.، ج1، ص6.

وقد تناول العرب القدامى البلاغة بمعانيها السابقة في كتبهم ومؤلفاتهم ودرسوها دراسة متأنية وفاحصة، ومن هؤلاء العلماء، الجاحظ، وأبو هلال العسكري، وابن وهب وغيرهم.

فلعلوم" البلاغة آثارها الحسية والنفسية التي تتصل اتصالا مباشرا بمناحي الحياة المتعددة؛ دينية كانت، أو اجتماعية، أو سياسية، ذلك أن البيان هو السحر الحلال... والبلاغة هي التي تمكن المتكلم أن يأسر المخاطبين حينما يخترق ببيانه وأسلوبه ألبابهم وقلوبهم "[1].

فالنظرية الحجاجية لا تكتمل إلاَّ بالبلاغة، فلا حجاج بدون بلاغة ولا بلاغة من غير حجاج .

يحدد الجاحظ شروطا عدة للبلاغة فيقول: وليس-حَفِظك اللَّه- مضرَّةُ سلاطة اللسان عند المنازعة، وسَقَطات الخطل يوم إطالة الخُطبة، بأعظمَ مما يحدُث عن العيّ من اختلال الحجّة، وعن الحَصَر مِنْ فوت دَرَك الحاجة، والناس لا يعيِّرون الخُرس، ولا يلومون مَن استولى على بيانه العجز، وهم يذمون الحَصِرَ، ويؤنِّبون العيّ، فإن تكلّفا مع ذلك مقاماتِ الخطباء، وتعاطَيَا مناظرة البلغاء، تضاعف عليهما الذمّ وترادَفَ عليهما التأنيب[2].

فالحجاج -بطبيعة الحال- له علاقة بجميع أنواع الخطاب، وهو أي (الحجاج) يلزمه المحسنات والتجميل اللازم لإخراجه سليما قويا مقنعا، أو داحضا لأفكار المحجاج المخالف.

فمن أجل الوصول إلى حجاج بلاغي ناجح، يحدد الجاحظ ثلاثة معايير وشروط للحجاج البلاغي المؤثر وهي:

1- المعيار الأول الانتهاء إلى الغاية في التبيين والإفهام بأسلوب عالٍ.

2- المعيار الثاني الكلام البليغ نفسه بما يتضمن من أصناف وأجناس.

---

[1] - البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 1985، ص13.

[2]- ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص4.

3- المعيار الثالث يدل على حسن الكلام وجودته، ووضوح معناه[1].

في الخطاب الحجاجي "تتقاطع حقول عدة ومنها البلاغة القديمة، هو ضرب من التحليل الذي يراد به-إلى جانب اضطلاعه بتحليل حجاجي دقيق للنصوص المفردة- القبض على متون أوسع لاستخلاص سماتها المميزة"[2].

يولى الحجاج اهتماما خاصا بثلاثة أمور مهمة -كما قال أرسطو- وهي اللوجوس(الكلمة) والباتوس(المستمع) والأيتوس (الخطيب وأحواله)، هذه العناصر مهمة جدا للحجاج، فلكل منها دور مهم جدا في تشكيل الخطاب الحجاجي .

لا يمكن التخلي عن البلاغة في الحجاج، فلا حجاج بدون بلاغة ولا بلاغة بدون حجاج، وهذ ما أشار إليه (بيرلمان) بمصطلح البلاغة الجديدة (الحجاج)، فمن مستلزمات الحجاج إضافة إلى الأمثلة والتشبيهات والأدلة والبراهين وغيرها، فنجد الاهتمام بها بوصفها (أي الاستعارة) وسيلة بلاغية ذات حمولة حجاجية ... فقد أعاد (بيرلمان) الدور للاستعارة وتحريرها من بلاغة المحسنات وإعادتها إلى بلاغة الحجاج، مع بيان ما للاستعارة من دور كبير في العلوم والآداب والفلسفات... فالاستعارة من العناصر الأساسية واللازمة في الحجاج[3].

وليست الاستعارة فقط تعد مؤطرا حجاجيا بل هناك التورية والكناية، وغيرهما من علوم البلاغة، كما أشرت إلى ذلك في المبحث الثالث من الفصل الأول في هذه الدراسة والموسوم ب: المغالطات المنطقية، واللغوية ودورهما الحجاجي.

تحدثنا في السطور السابقة عن البلاغة بمعناها الاصطلاحي وبعلومها الثلاثة عند العرب، وقد تدخل هذه العلوم الثلاثة أو مجموعة من أركانها في الخطاب الحجاجي في النصوص الأدبية.

يدخل في النص الأدبي – وخاصة الروائي- جوانب أخرى بلاغية جمالية من خلال السياق وجمال الأسلوب والتقديم والتأخير، وفصاحة الحوار والأسلوب وغيرها من العوامل المقوية للنص من النواحي الإقناعية والجمالية.

---

[1] – ينظر: الحجاج في كتاب البيان والتبيين، اطروحة دكتوراه، إعداد الباحثة ليلى جغام، إشراف محمد خان، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، سنة2013/2012، ص62

[2] – البلاغة وأنواع الخطابات، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، ، القاهرة، مصر، ط1، 2017، ص10

[3] – ينظر: بلاغة الحجاج، حسن المودن، دار كنوز، عمان، الأردن، ط1، 2022، ص66- 67.

ومن جانب آخر مراعاة حالات الخطيب وأنماطه وأفكاره وطرقه في توصيل المعنى المراد من خلال أحواله وإلقائه

حيث "رأى أرسطو أنه لزم من توفر شروط وخصائص معينة في المحاجج أو الخطيب، من أجل الوصول إلى الهدف المنشود، ومن هذه الشروط: الفضيلة والفطنة والتلطف للسامعين ويوحي بالثقة لمن يسمعونه ... فيجب على الخطيب أن يعرف الأحوال العاطفية لمستمعيه، من غضب ورحمة وخوف، وما يحبها من لذة وألم حسب الأعمار والطبقات"[1].

وفي الحجاج البلاغي نجد مجموعة من الآليات التي يوظفها السارد أو الروائي داخل النص المسرود، وهذه الآليات عبارة عن إتجاهات حجاجية بلاغية تتجسد من خلال آليات صريحة تسهم في توجيه المرسل والمرسل إليه، مثل أساليب الأمر والنهي الصريحين والتحذير والإغراء[2].

إضافة إلى ذلك أساليب السؤال، والتهكم، والاستهزاء، والتشبيه، والاستعارة، والتورية، وغيرها من الأساليب البلاغية المعيارية التقليدية التي تؤدي أدوارا حجاجية.

ومن هنا تتقاطع البلاغة الأرسطية المتمثلة في مراعاة حال السامعين وأحوالهم، وكذلك مراعاة أعمارهم ومستوى ثقافاتهم وحالاتهم العاطفية وطبقاتهم، والبلاغة المعيارية التقليدية العربية المتمثلة في علوم المعاني والبديع والبيان.

ينزع السرد إلى توظيف التساؤلات، والأسئلة، والتهكم، والاستهزاء، والتشبيهات، والتورية، والمبالغات، والاستعارة، وغيرها من آليات البلاغة، وفق منظور حجاج بلاغي يروم إقناع المتلقي أو دحض حجته وفكرته المضادة لفكر السرد كرسالة يبعث بها المرسل السارد إلى المتلقي الخارجي(القارئ) أو المتلقي الداخلي (شخوص الرواية) .

---

[1] – في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002 ص31.

[2] – ينظر: استراتيجيات الخطاب، عبدالهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص20.

ومن أساليب الحجاج البلاغي الاستعارة، وهي تأتي على نوعين الاستعارة الحجاجية والاستعارة البديعية (أو على حد تعبير كونراد الاستعارة اللغوية)[1].

ويضيف العزاوي محددا الفرق بين الاستعارة الحجاجية والاستعارة البديعية: فالاستعارة الحجاجية، هي التي تقوم بدور حجاجي، حيث تدخل ضمن الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم بقصد توجيه خطابه، وبقصد تحقيق أهدافه الحجاجية، فالاستعارة الحجاجية هي النوع الأكثر انتشارا لارتباطها بمقاصد المتكلمين وبسياقاتهم التخاطبية والتواصلية، فنحن نجدها في اللّغة اليومية، وفي الكتابات الأدبية والسياسية والصحفية والعلمية[2].

أما الاستعارة غير الحجاجية أو البديعية، فإنها تكون مقصودة لذاتها، ولا ترتبط بالمتكلمين وبمقاصدهم وأهدافهم الحجاجية . وإنما نجد هذا النوع من الاستعارة عند بعض الأدباء والفنانين الذين يهدفون من ورائها إلى إظهار تمكنهم من اللغة، فالسياق هنا إذن هو سياق الزخرف اللفظي والتفنن الأسلوبي وليس سياق التواصل والخطاب[3].

يرى الباحث: إن الاستعارتين لهما علاقة ببعضهما البعض ولا يمكن بحال من الأحوال الفصل بينهما فهما متداخلتان، فالاستعارة الحجاجية تحتاج إلى الزخرف اللفظي والتفنن الأسلوبي من أجل التواصل والتخاطب، وبالمقابل محاولة الوصول للهدف الحجاجي الذي تحاول الاستعارتان إثباته، فلا يمكن توجيه خطاب بدون الاستعارة الحجاجية أو اللغوية والاستعارة البديعية، فمن الصعب إدراك حجاج بدون تفنن لفظي وزخرف لغوي وبلاغي. فالهدف بينهما واحد.

المطلب الثاني: البلاغة وعلاقتها بالسرد الروائي:

يمكن القول: إن البلاغة الحجاجية في السرد مؤطرة تأطيرا شبه كلي في الاستعارة، والسؤال الإنكاري، والتشبيه، إضافة إلى قطب جديد كما قيل هو قطب بلاغة

---

[1] – ينظر: اللّغة والحجاج، أبوبكر العزاوي، ص108.

[2] – ينظر: اللّغة والحجاج ، ص108.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص108–109.

العبارة، وكذلك البلاغة الحديثة المتمثلة في الأسلوبية، والانزياح، وكذلك بلاغة العبارة .

فبلاغة الرواية متصلة بميدان أوسع، وهو الأسلوبية بمعناها الوظيفي ...فالرواية ككل يمكن النظر إليها، هي نفسها باعتبارها استعارة تمثيلة كبرى ...إن الطابع الأسلوبي للرواية يتحدد بزاوية نظر الراوي، مما يكون له أكثر مباشرة على تحديد هوية الرواية[1].

فلا يمكن حصر البلاغة في إطار ضيق أو محدد في جانب اللّغة والنحو، "فإلزام البلاغة حدود الجملة وما شابهها، قد حرمها من أبحاث ضرورية للفن الأدبي، ضروري لصناع القول من الكتَّاب والشعراء، ضرورية لجعلها بحثا في الحسن القولي مؤديا ثمرته"[2].

1- الاستعارة في السرد:

تُعرَّف الاستعارة الحجاجية بكونها: تلك الاستعارة التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي، وهو ما يود المرسل تحقيقه... فقوة الحجاج في المفردات تبدو في الاستعمالات الاستعارية أقوى مما نحسه عند استخدامنا لنفس المفردة بالمعنى الحقيقي إن للاستعارات ذات الدور الحجاجي خاصة ثابتة، فالسمات الدلالية المحتفظ بها عملية التخيير الدلالي الذي تقوم عليه هذه الاستعارات قيمية[3].

عند الحديث عن الاستعارة في الرواية نجد لايكوف وجونسون يقولان إن: الاستعارة تغزو نسقنا التصوري العادي، فيما أن عددا كبيرا من التصورات المهمة

---

[1] – ينظر: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحميداني، منشورات دار سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص51.

[2] – ينظر: تطور النقد الأدبي الحديث في مصر، عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المعرفية للكتاب، القاهرة، مصر، 1977، ص432.

[3] – ينظر: استراتيجيات الخطاب، عبدالهادي بن ظافر الشهري، ص495.

لدينا هي أما تصورات مجردة، أو غير محددة بوضوح في تجربتنا مثل: المشاعر، الأفكار، الزمن، ...إلخ[1].

فالسرد الروائي يلزمه –بطبيعة الحال– الاستعارة وتوظيفها في النص، فالنص الروائي لا يخلو من الاستعارة، وهي (أي الاستعارة) –كما يقول أبو منصور الثعالبي– " فمن سنن العرب، وهي أن يستعيروا للشيء ما يليق به، ويضعوا الكلمة مستعارة له من موضع آخر كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان: رأس الأمر، رأس المال، وجه النار، عين الماء، حاجب الشمس، أنف الجبل، أنف الباب، لسان النار، ريق المزن، يد الدهر، جناح الطريق، كبد السماء، ساق الشجرة. وكقولهم في التفرق: انشقت عصاهم، شالت نعامتهم ... وكقولهم في اشتداد الأمر: كشفت الحرب عن ساقها، أبدى الشر عن ناجذيه، حمي الوطيس، دارت رحى الحرب"[2].

وللاستعارة نوعان: الأول لغوي، والثاني غير لغوي، والسرد الروائي يوظف الاستعارتين في مجاله السردي، وإن كانت الاستعارة الروائية المتمثلة في استعارة الشخصيات واستعارة الأماكن والأزمنة واستعارة الأشياء واستعارة الأحداث والمواقف، هي أهم الركائز التي تنبني عليها الاستعارة غير اللغوية الموظفة في السرد الروائي[3].

فالاستعارة في السرد هي تقنية أدبية تستخدم لتعزيز وتجميل اللّغة وإيصال المعنى بطريقة مشوقة وجذابة. تعتمد الاستعارة على استخدام كلمات أو عبارات مجازية تشبه معنى المقصود بدلاً من التعبير عنه بشكل مباشر. يتم استخدام الاستعارة في السرد لإثارة الشعور والتأثير في القارئ وتوجيهه نحو فهم أو تجسيد أفضل للأحداث أو الشخصيات. يمكن استخدام الاستعارة في الوصف، وصف الشخصيات، ووصف

---

[1] – ينظر: الاستعارات التي بها نحيا، جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة عبدالمجيد جحفة، در توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص101.

[2] – فقه اللّغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، تحقيق عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ، ص92.

[3] – للاطلاع أكثر على الاستعارة غير اللغوية ينظر: في الاستعارة الروائية في دراسة بلاغة السرد، رسالة ماجستير ، جامعة الحاج خضر، بانة، الجزائر، إعداد الباحثة وسمية مزدوات، إشراف الدكتور عبدالله العشي.

الأحداث، وتوصيف المشاعر وغيرها من جوانب السرد لإضفاء عمق وتأثير إضافي على النص.

وقد وظفت الاستعارة في الجنس الأدبي بصفة عامة والجنس النثري الروائي بصفة خاصة، فقد استعاروا" «الطيران» لغير ذي الجناح، إذا أردت السرعة، و «انقضاض الكواكب» للفرس إذا أسرع في حركته من علوّ، و «السباحة» له إذا عدوا كان حاله فيه شبيها بحالة السابح في الماء. ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعدو كلها جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق"[1].

فالاستعارة تزيد المعاني قوة وإثارة، فهي تزيد المعنى المراد قوة وجمالا، فلغة السرد تقتضي استعارة الجناح في السرعة والطيران لغير ذي الجناحين، حيث الانقضاض بقوة وسرعة نحو هدفه الذي يريده.

2- الكناية ودورها السردي:

الكناية من أبرز الأساليب البلاغية المستخدمة في النص السردي، فلا يمكن لأي راوٍ أو سارد أن يتجنب الكناية في روايته أو نصه، فهو أسلوب من أبرز الأساليب البلاغية، فالكناية: "هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى ردفه في الوجود فيومئ إليه، ويجعله دليلًا عليه، مثال ذلك قولهم: طويل النجاد، كثير الرماد، يعنون بذلك أنه طويل القامة، كثير القِرى. فلم يذكروا المراد بذكره الخاص به، ولكن توصلوا إليه بمعنى آخر هو رديفه في الوجود، ألا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد؟"[2].

فهي من هذا المعنى "ترك التصريح بذكر الشيء على ما ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور على المتروك"[3].

---

[1] – أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1 – 2001، ص47.

[2] – خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار، بيروت، لبنان ط 2004م، ج2، ص263.

[3] – مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2– 1987 م، ج1، ص402.

فالكناية عبارة عن تقنية لاستخدام كلمة، أو عبارة بديلة للإشارة إلى شخص أو شيء بدلاً من ذكر اسمه الحقيقي. يمكن استخدام الكناية لأسباب مختلفة، مثل: الحفاظ على الخصوصية أو إضفاء طابع غامض على النص.

الكناية متلازمة لغوية توظف من قبل المتحدث أو الملقي، حيث يلجأ أي متحدث أو حديث أو سارد، ففي الجنس الراوي توظف الكناية، من خلال لغة السارد وفق ما يرغب في الحديث عنه.

فالكناية تعد من أهم وسائل الحجاج وتقنياته البلاغية، فقوة الكلمة البليغة تأتي من خلال العدول عن التصريح وتركه، حيث ينزع المتكلم إلى استخدام ألفاظ وعبارات ذات طبيعة إيحائية وبدلالة غامضة غير تصريحية، فالسارد أو "الباحث يجد في فن الكناية أقوالا كثيرة متناثرة في مصادر متنوعة أسهم فيها جمع غفير من العلماء ،والمفسرين، واللغويين، والنحويين، والأدباء، والبلاغيين، أسهموا جميعا في تطوير الدلالة للكناية، بدلالتها الاصطلاحية حتى استقرت عند البلاغيين المتأخرين، والكناية عند اللغويين والنحاة تعني كل عدول عن صريح اللفظ، إلى ما دل عليه من الضمائر والكنى وأسماء الأشباه والأعداد"[1].

3- **التكرار:**

يعد التكرار تقنية بلاغية سردية أداة تنظيمية للحكي، فبقطع النظر عن تشابه المقاطع السردية من حيث حركة الشخوص ومسارهم ومصيرهم، فإن السارد كثيراً ما يلتجئ إلى تكرار المشهد عند الوصف ويكفي أن نشير إلى أربعة مشاهد أساسية تتكرر أكثر من مرة أثناء السرد وهي المشهد الطبيعي المتمثل في البحيرة وما يحيط بها، ومشهد الولدين، وهما يمرحان على شاطئ البحيرة، ومشهد الصندوق، ومشهد الأغراب الذين يأتون غزاة مع النواة. وظاهرة التكرار توحي بأن السرد لا ينمو مع الزمن بقدر ما ينكفئ على ذاته[2].

---

[1] – الكناية في القرآن الكريم، موضوعاتها ودلالتها البلاغية، أحمد فتحي رمضان الحياني، ، 1435 ه، دار غيداء للنشر –

. والتوزيع، 2014 م، ط 1، ص 21.

[2] – ينظر: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمّد الباردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص237.

التكرار أنواع عدة منها: السرد أنواع تكرار الحدث، والتكرار الزائف، وتكرار السرد، فتكرار الحدث هو عبارة سرد يقدم مرة واحدة، حدثا تكرر وقوعه في الزمن ... والتكرار الزائف هو: مشاهد يقدمها الكاتب بصيغة تكرارية، خصوصا من خلال استخدام صيغة الاستمرار في الماضي(كان يفعل .. وتكرار السرد هو عودة السرد إلى حدث واحد[1].

فالتكرار – من وجهة نظر النقاد والدارسين– يعد تقنية أسلوبية تحدث في مستوى النص فتشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة و هذا ما يجعله يمتاز بالفنية و الجمالية، وهذه الظاهرة تعد أحد أهم عناصر التحليل الأسلوبي إذ تتجاوز البنية اللفظية لتنتج بنى أخرى داخل العمل الفني[2].

فالتكرار له دور محوري في تثبيت الفكرة المطروحة، فهو تأكيد للفكرة، ففي "حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو–بهذا المعنى– ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[3] .

ومن جماليات التكرار في القصة أو الرواية أو حتى الشعر أنه يتضمن " دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بالموضوع يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيرا أو شرا، جميلا أو قبيحا و يستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان و ملكاته و التكرار يصور مدى هيمنة المكرر وتحقيق البلاغة في التعبير[4].

---

[1] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2002، ص60–61.

[2] – ينظر: التكرار في رواية "بعد أن صمت الرصاص" لسميرة قبلي، رسالة ماجستير، إعداد بوثينة بوعيشة، إشراف الدكتورة:

هنية مشقوق، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2015–2016، ص5

[3] – قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، ص276.

[4] –ينظر: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1، 1980 . ص 41.

فالتكرار عنصر بلاغي أسلوبي مهم ينطلق من فكرة الانزياح، يؤدي إلى جمالية في النص، فهو يؤكد ويثبت ما يريد الراوي أو الشاعر طرحه للقارئ أو المستمع، فهو –وكما تقول نازك ملائكة– عن أن أسلوب التكرار لم يكن محورا مهما في البلاغة القديمة، فتقول: فقصارى ما نجد حوله أن أبا هلال العسكري يتحدث عنه حديثًا عابرًا في كتاب "الصناعتين" وكذلك يصنع ابن رشيق في "العمدة"[1].

وتضيف نازك الملائكة عن فكرة تنوع اشتغالات مصطلح التكرار فتقول ففي" كتاب البديعيات الذكية فقد اعتبروه فرعًا ثانويًّا من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لمامًا. ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود وإنما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانويًّا في اللّغة إذ ذاك، فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقويم عناصره وتفصيل دلالته"[2].

وقد نشأ مصطلح التكرار –حسب نازك الملائكة– في نهاية الحرب العالمية الثانية "وقد جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزًا يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحيانًا حدودًا متطرفة لا تنم عن اتزان. وهذا النمو المفاجئ يقتضي ولا شك نموًّا مماثلًا في بلاغتنا التي لم تعد تساير التطور الجديد في أساليبنا التعبيرية"[3].

صحيح أن نازك الملائكة تتحدث في التكرار في الشعر، ولكنها في الوقت نفسه تتحدث عن آراء علماء البلاغة العرب القدامى مثل:أبو هلال العسكري وابن رشيق القيرواني ودورهما في فنون البلاغة.

تقول عن أسلوب التكرار بأنه " يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. إنه في الشعر مثله في لغة الكلام"[4]

والإمكانيات التعبيرية موجودة في الشعر، وكذلك متضمنة في النثر والفنون القولية الأخرى، فالشعر مثله مثل الكلام.

---

[1]– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 275.

[2] – المصدر السابق نفسه ، ص275.

[3] – قضايا الشعر المعاصر ، ص275.

[4] – المصدر السابق نفسه ص263.

المطلب الثالث: الانزياح الأسلوبي:

تعد البلاغة الحديثة المتمثلة في الأسلوبية من أهم نتاجات العقل البلاغي الحديث، وخاصة ركنها ومنتجها الرئيس وهو الانزياح، حيث اهتمت الدراسات النقدية والأدبية، وبوصفه –أيضا– حدثا لغويا في تشكيل الكلام، وصياغته، والانزياح هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة[1].

يبين ريفاتير أن الأسلوب، هو إظهار يفرض عناصر المتوالية الكلامية على اهتمام القارئ، فإن الوصف اللغوي لنصّ ما، ليس قادراً على الكشف عن الأسلوب، مما يستلزم إيجاد معايير خاصة، من بين وقائع اللّغة المكونّة للنصّ، لإبراز المميز منها أسلوبياً، أي التي تدهش عند القراءة. وليس الأسلوبية، عند ريفاتير، سوى نتيجة هذه التأثيرات المفاجئة التي يحدثها اللا متوقع في عنصر من السلسلة الكلامية. وهذا تعريف بنيوي للأسلوب، لكونه لا يربط القيمة الأسلوبية بالكلمات نفسها، وإنما بعلاقاتها السياقية. ويقوم على مفهوم (الانزياح)[2].

فالكاتب أو الروائي يمتلك أدوات الكتابة اللازمة، ليجعل من نصه يتطور ويتجلى ويظهر في أحسن حلة، ومن هنا يلجأ إلى عدة أنماط فنية تضفي الإثارة والتشويق والمتعة، حيث يجعل من المتلقي يتفاعل مع نصه بدرجة عالية، فهو يقدم ويؤخر في الجمل، ويقترح قواعد جمالية للغته لا تنصدم بالقواعد اللغوية الرئيسة، ويضيف لنصه صفات الأسطورية والعجائبية واللامتوقع، وكذلك استنطاق الحيوانات والجمادات ومخالفة القواعد الثابتة سواء كانت اجتماعية أم جغرافية أو لغوية.

تعريف الانزياح ومفاهيمه ومجالات اشتغالاته:

تعدَّدت وتنوعت مفاهيم الانزياح بشكل موسع بين الغرب من جهة وبين العرب من جهة ثانية، وبين العرب القدامى من جهة والمحدثين من جهة أخرى،

---

[1]– ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، اطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، أحمد غالب النوري الخرشة، ، زهير المنصوري، 2008، ص5 .

[2] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمّد عزّام، ص36.

فهو: " مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن بعض أنواعه جماليا والبعض الآخر ليس كذلك"[1].

فجمالية الانزياح ذات نكهة خاصة وقفت في عدد من أساليب البلاغة كالتعريف والتنكير، والذكر، والحذف، والتقديم، والتأخير... ولا سيما حين يتجلى الانحراف في معيار النسق اللغوي والإتجاه به إلى التعبير عما يجري في النفس، وعما يرمي إليه المتكلم من مقاصد وفق مراعاة مقتضى الحال والمقام.... وهذا كله يحدد معيار فصاحته وبلاغته في إطار الجوار والاختيار[2].

الانزياح –كما يقول عبد السلام المسدي– مصطلح عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية ... فعبارة الانزياح ترجمة حرفية للفظة(Fcart) على أن المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز[3] .

ويضيف –عبدالسلام المسدي– موجها باستخدام لفظة عربية كانت مستخدمة عند البلاغيين العرب القدامى، وهي عبارة العدول .. ومن الناحية العلمية يعد الأسلوبيون أنه كلَّما تصرف مستعمل اللّغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية، فقول المولى عز وجل:﴿ فَرِيقًا كَذَّبُوا وَفَرِيقًا يَقْتُلُونَ﴾[4]، فيحوي انزياحا أو عدولا عن النمط الأصلي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا كذبتموه)[5].

ويبين المسدي: قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى قارٍّ بين: اللّغة والإنسان هو أبدا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية إشكالية كمعطى "موضوعي ما ورائي" في

---

[1] – بنية اللّغة الشعرية، جان كوهن، ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص15.

[2] – ينظر: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، .حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 ص29.

[3] – ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي. الدار العربية للكتاب، ط3، القاهرة– مصر. ص162.

[4] – سورة المائدة ، الآية 70.

[5] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص162–163.

الوقت نفسه بل إنه عاجز عن أن "يحفظ" اللّغة شموليا، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية ليصل في الختام إلى اعتبار الانزياح احتيال على صور ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا ، وما الانزياح إلا مستويين: الأول احتيال الإنسان على اللغة، والثاني احتيال الإنسان على نفسه وذلك حين قال سوى احتيال الإنسان على اللّغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا[1].

تعريف الانزياح ومفاهيمه:

ينبعث الانزياح من مفهوم عام هو الأسلوبية، لذلك قيل فالأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية[2].

وبتعريف أخر الانزياح هو: استعمال المبدع للغة مفردات، وتراكيب، وصورا استعمالا يخرج به عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد أو إبداع وقوة جذب وأسر[3].

فالانزياح يرتبط بعلم الأسلوب، ويعني الخروج عن أصول اللّغة وإعطاء الكلمات إبعادا دلالية غير متوقعة، ولهذا المصطلح في اللّغة العربية عدة مترادفات، فهو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته [4].

فالكلمة أو الجملة –خاصة في الجنس السردي– لم تعد تلك اللفظة الميتة، فهي ليست ثابتة بدون حراك لها داخل النص، بل أصبحت تحتمل عدة دلالات ومعان، فينفتح مجال معانيها واسعة، فالتحليل يعطي دلالات لهذه الكلمة أو تلك.

فالانزياح هو التلاعب باللغة، ونعني بذلك اللعب في محتويات الجملة، وإعادة ترتيب ألفاظها المنقولة بمعانيها الأصلية سعيا وراء إحراز الدلالة المطلوبة، تلك الدلالة التي تستدعي أن تمثل كل كلمة في الجملة دورا في تتمة المراد، لا باستيفاء

---

[1] – ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، ص106–107.

[2] – ينظر: بنية اللّغة الشعرية، جان كوهن، ص16.

[3] – ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد غالب النوري الخرشة، ص9.

[4] – ينظر: الانزياح في القواميس العربية والفرنسية ، زكية يحياوي، ص63.

هذه الكلمات شروط البناء فحسب، وإنما بتفاعلها في هـذا البنـاء، فتسـتقر حيـث يتطلـب المعنى وتستدعي الدلالة[1].

ينقسم الانزياح إلى مستويين: الانزياح الاستبدالي وهو: ما يكـون فيـه الانزيـاح متعلقـا بجوهر المادة اللّغوية، والثاني الانزياح التركيبي فهو يتعلـق بتركيـب هـذه مـع جاراتهـا في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر[2].

للانزياح الأسلوبي عدة مصطلحات نرصدها فيمـا يـأتي مـع بيـان صـاحب المصـطلح وهي:

الانزياح والتجاوز فـاليري، الانحـراف سـبيزر، الاخـتلال لويلـك ووارين، الإطالـة باتيار، المخالفة تيـري، الشـناعة بـارت، الانتهـاك كـوهين، خـرق السـنن واللحـين تودروف، العصيان أرجوان، التحريف جماعة مو... كذلك الباحثـة خيـرة حمـرة العـين أوردت عددا من المصطلحات المرادفة للانزيـاح فـي كتابهـا شـعرية الانزيـاح دارسـة في جمالية العدول والتي استخلصتها من شتات كتـب النقـاد والنحـاة والبلاغيـين منهـا: الضرورة والتقدير، الاتساع، التحويل كذلك تعرف عليه العـرب عليـه بالعـدول، ونعـت بالخروج، والرمي بوصفه آفة ... وكذلك أورد محمـد ويـس أوصـاف أخـرى للانزيـاح يمكن أن تضاف إلى ما مضى مثل الانكسار، انكسـا ر الـنمط، التكسـير، الكسـر، كسـر البناء، الإزاحة، الانحراف، الانزلاق، الاختـراق، التنـاص، المفارقـة و التنـافر، مـزج الأضداد، الاخـتلال، الخلـل، الانحنـاء، التغريـب، الاسـتطراد، الأصـالة، الاخـتلاف وفجوة التوتر[3].

---

[1] – ينظر: مختار عطية: التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ص 59.

[2] – ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس:، ص: 111

[3] – ينظر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عيد الله خضر محمد عالم الكتـب الحـديث، أربـد – الأردن ، ط1، 2013، ص42 . وكذلك شعرية الانزياح دارسة في جمال العدول، خيرة حمر العين مؤسسـة حمـادة للدارسـات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، ص 11 –12.

وكذلك الانزياح من منظور الدارسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص33 .

المبحث الثالث

تقنيات السرد الروائي

إن أي قصة أو رواية تتمثل فيها مجموعة من التقنيات السردية، مثل حوارية الشخصيات وحديثها، والراوي وأنماطه المختلفة، والمكان، والزمان، والحدث ،والحبكة، والسياق وغيرها .

فهناك تقنيات حجاجية متنوعة، فلكل تخصص أو مجال تقنياته الحجاجية الخاصة، فللغة تقنياتها الحجاجية، وللسرد الروائي أساليبه وتقنياته الحجاجية، التي تناسبه وتتمظهر في مكونات الحجاج السردي .

وتطرقت الدراسة إلى الحديث عن السرد من خلال سرديات الخطاب المتمثلة في الزمن، والمكان، والشخصيات، والصيغة السردية، والرؤية، الموازي، والتناص.

إضافة إلى ذلك السياق وغيرها من التقنيات التي تؤدي أدوارا حجاجية فعالة داخل النص السردي، من خلال توظيف أشكاله في نسيج الروائي، وهذه التقنيات هي متلازمات الكتابة الروائية، حيث يسعى الكاتب أو الروائي إلى توظيفها أو رسمها في الذهن أو العقل .

فللسرد تقنياته الكتابية " فالكتابة، كل كتابة، تنهض على مستوى المتخيل. بمعنى أن الكاتب، حين يكتب، لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته، من صور تخص هذا الواقع، أو تمثله وتعنيه. وهذه الصور المرتسمة مفهومية تعادل معاني، أو تشكل معاني، لأنها صور مرتسمة، من واقع رؤية الكاتب لها، في إطار ليس هو إطار الواقع ذاته"[1].

فهذه الصورة الذهنية المتخيلة المعبرة بشكل أو بأخر عن الواقع، فهي تشكل أفكارا ومعاني، يدفع بها الكاتب أو السارد إلى مسرح الأحداث، حيث تشكل جزءا كبيرا من الكتلة السردية التي يريد الكاتب أو السارد سوقها للمتلقي في شكل أساليب وأنماط حجاجية ذات طابع سردي لتمرير فكرة ما يراد إيصالها للمتلقي أو القارئ .

---

[1] – تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص27.

هناك العديد من التقنيات السردية التي تشكل الجنس السردي -كما أشرنا سابقا- مثل الزمان والمكان والشخصيات، إضافة إلى الراوي وطبيعته والقص السردي والمشهدية والحوارية، والتناص والنص الموازي والعتبات، هذه التقنيات توظف هي وغيرها لبناء الأجنلس السردية داخل الرواية، وفي هذا المبحث نتحدث عن بعض هذه التقنيات السردية في العمل الروائي، وأبرز تقنيات السرد وهي على النحو الآتي:

المطلب الأول: بنية المكان والزمان في الرواية:

تتموضع في السرد الروائي تقنيات وآليات مهمة جدا، تشكل الحجر الأساس لأي رواية، فلا تخلو الرواية من هذه الأركان الرئيسة، تتعدد هذه الأساسيات لتشمل المكان والزمان، هي من ركائز الجنس السردي، ونفصل القول في هذين الركنين كل على حدة:

1- الزمن: يدخل هذا المصطلح -على الرغم من سهولته الإجرائية- في دهاليز متفرقة، ونقاط غموض وإغراق، فمن الصعب تأطير هذا المصطلح وفق أطر معينة، أو تحديد ماهيته في اتجاه واحد دقيق مقنن.

حيث ما يزال الزمن يثير الكثير من الاهتمام، وفي مجالات معرفية متعددة، سواء في الإطار الفلسفي أو الكوني أو الانطولوجي، أو المجالات الفلكية أو السيكولوجية أو المنطقية أو الإطار الفيزيائي (الفعل الماضي، الفعل المضارع، فعل الأمر) ، أو الإطار اللغوي واللساني، حيث تمثل الزمن من الخطاب أو النص، حيث ارتبط الزمن باللغة واللسانيات[1].

وهذا الزمن الذي يرد في الخطاب أو النص يعرف بزمن الحكاية، الذي غالبا ما يكون مرتبطا بزمن الخطاب، حيث تم التركيز على الجانب الخاص بضبط العلاقات بين زمن الأحداث وكيفية سردها من حيث الترتيب والمدة ودرجة التوتر، مما يجعل

[1] - ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص61-62-63.

التحليل قائما بالضرورة على التمثل لمعطى زمني وحدثي يقوم الراوي باعتماده والتصرف فيه وفق رؤية محددة[1].

ولزمن الفعل قسمان: قسم يربط الحدث بفعل السرد، ومن ثم بالمتكلم ... وقسم آخر لا يربط زمن الحدث بفعل السرد، بل بزمن حدث آخر وهو الذي يستخدمه الأدب السردي[2].

وينقسم الزمن داخل الجنس السردي إلى عدة أنواع منها: الاستباق والاسترجاع وأنواعه، ترتيب التردد، إبطاء السرد وتعطيله ، تسريع السرد، والخلاصة والحذف وأنواعه.

الاستباق هو: مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر لحكاية، وذكر حدث لم يحن ذكره بعد، وللاسترجاع أنواع عدة منها:

- الاستباق التام وهو الذي يمتد داخل زمن السرد ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة.
- الاستباق الجزئي: وهو الذي يتناول حدثا محددا في الزمن.
- استباق داخلي: وهو الذي يقوم على خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني
- الاستباق الخارجي: وهو الذي يتجاوز زمن حدوث الحكاية[3] . أما الاسترجاع فهو: مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق . وهو ينقسم إلى أقسام عدة منها:

– الاسترجاع التام وهو الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطع.

–الاسترجاع الجزئي: وهو الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأولي، وهذا الاسترجاع يغطي جزءا محدودا من الماضي..

–الاسترجاع الداخلي: وهو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.

–الاسترجاع الخارجي: وهو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية[4].

---

[1] – ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وأخرون، ط1، 2010 ، دار محمد علي للنشر والتوزيع ، تونس، ص230.

[2] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص103.

[3] – ينظر: معجم نقد مصطلحات الرواية، لطيف زيتون، ص16.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 19–20.

والزمن في الجنس السردي نوعان: الزمن التاريخي وهو زمن خارجي والزمن الحدثي وهوزمن داخلي[1] .

هناك العديد من تجليات الزمن في الرواية، تتمظهر في أنواع كثيرة، مثل أشكال الاسترجاع العديدة عدا التي أشرنا إليها سابقا منها الاسترجاع التكراري والاسترجاع التذكري، والاسترجاع المزجي، وكذلك الاستباق الإفرادي، والاستباق التكراري .

ومن الزمن يأتي الإيقاع الزمني وتقنياته السردية – بحسب جيرار جينيت- فتتمثل تقنيات السرد الزمنية في الخلاصة والحذف والقطع والوقف والاستراحة، والمشهد[2].

وللزمن وظائف عدة داخل الجنس السردي، حيث يقوم الزمن بدور فاعل ورئيس داخل الرواية والقصة بتنظيم وترتيب أنماط السرد داخلها، لتأطير الحبكة ومن ثم الوصول إلى العقدة ولحظة التنوير والحل .

فالزمن –كما قال موبسان- موضحا دوره وأهميته في الرواية: إن النقلات في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة[3].

وتكمن أهمية الزمن في:

أ- إن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.

ب-أن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن .ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه.

ج- أنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرج من النص مثل الشخصية والأشياء أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية[4].

---

[1] – ينظر: الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب ، حسين خمري. منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق- سوريا – 2001، ص67.

[2] – ينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص76-77-78.

[3] – ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص37.

[4] – ينظر: بناء الرواية ، ص38.

للزمن في العمل الحكائي ثلاثة أبعاد:

- زمان القصة، وفيه نبحث عن البنيات الزمانية لكونها إطارا لأفعال الفواعل، وموضوعا للإدراك أو التصور من خلال الفواعل، لأنهم وهم ينجزون أفعالهم في الزمان، ينطلقون في ذلك من وعي أو رؤية خاصة للزمان.
- زمان الخطاب، وفيه الوقوف عند البنيات السردية في علاقتها بزمن القصة.
- زمان النص، ويهمنا فيه الكشف عن مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة وهي تحقق من خلال علاقة الإنتاج والتلقي[1] .

2- المكان: يردف المكان الزمان في السرد، فهما عنصران متقابلان إذا وجد الأول فلا مناص من وجود الثاني، فهما مكملان لبعضهما البعض، في السرد الروائي، فلا تكاد تخلو رواية من هذين العنصرين المهمين .

والمكان عبارة عن "اسم مشتق يدل على ذاته، أي ينطوي معناه على إشارة دلالية ممتلئة تحيل إلى شيء محجم ماثل، ومحدد له أبعاده ومواصفاته، ولفظة المكان مصدر لفعل الكينونة، والكينونة هي الخلق الموجود والماثل للعيان الذي يمكن تحسه وتلمسه"[2].

وللمكان عدة تجليات: منها المكان الفلسفي والمكان الجغرافي والمكان النفسي والمكان الأدبي وهو ما يهمنا في مجال دراستنا هذه، حيث المكان الذي يظهر ويتأطر ضمن الجنس الأدبي(الشعر، النثر الفني طبعا).

يتوزع المكان ويظهر -كما يبين غاستون باشلار – في عديد المجالات والتخصصات، والأنماط السردية وغيرها من الأنماط، فيقول باشلار: ما كنت أفهمه من مصطلح المكانية قبل قراءتي لهذا الكتاب هو المكان الأليف ..... وعندما قرأته تبين أن المكانية تذهب لأبعد من ذلك ..... إنها تتصل بجوهر العمل الفني أعني به الصورة الفنية في تقسيم المكان [3].

---

[1] – ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1997.، ص163.

[2]، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي – بادىس فوغالي، عالم الكتب الحدىث للنشر والتوزىع، الأردن، اربد، ط 2008، 1، ص 16.

[3] – ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط2– 1984، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ص6.

للمكان – عند غاستون باشلار– مستويان هما: معمارية المكان التي تعني الأبعاد الهندسية و الجغرافية للمكان، إذ يتجلى : للمكان ويميز بينهما المكان – في المقام الأول – بوصفه كيانا هندسيا و اقعيا. بحيث يعد البعد الجغرافي للمكان ممثلا لأبعاده المميزة له. وشاعرية المكان التي تظهر و تجسد لنا المكان الأليف أو بيت الطفولة الذي يتسم بقيم الحماية و الأمان و الاحتواء، أي المكان الأليف[1].

فالمكان –كما يقول حسن بحراوي، لا ينفصل ولا ينفك عن السرد، فيقول: " لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث و الروايات السردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات و الصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[2].

فالرواية الحديثة، خاصة منذ بلزاك، قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة[3].

إن المكان يعد من أهم المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكر الكاتب وتحليل شخصياته النفسية، لأن إدراك الإنسان للمكان المباشر والحسي وصراعه معه ما هو إلا تأكيد لذاته وتأصيل لهويته، فبقدر إحساس الإنسان بالمكان تكمن أهمية وجوده لا تجافى الحقيقية، إذا قلنا: إن المكان يضيف بحياة الإنسان مثل الزمن تماما لأنه وجوده في المكان سيستمر معه طول حياته، فلا تكسب الذات أهميتها إلا من خلال تفاعلها مع المكان الموجود فيه[4].

يندرج هذا المصطلح تحت ثلاثة مفاهيم: وهي الحيز، والفضاء، والمكان، فهناك من يقول بمصطلح دون الآخر، ومن يقول إن الفضاء أعم وأشمل من المكان (حميد لحميداني) فهو يوضح أن مصطلح الفضاء وأعم وأشمل من المكان إن الفضاء في

---

[1] . ينظر: غاستون باشلار جماليات الصورة، ، غادة أمام، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 291، بيروت، لبنان، ط 1، ص 291 .

[2] – ينظر: بنية الشكل السردي، حسن بحراوي، ص26

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص27.

[4] – ينظر: جماليات السرد في الخطاب الروائي "غسان كنفاني، صبيحة عودة زعرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2006، 1 ، ص 9.

الرواية هو: أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي ...والمكان بهذا المعنى هو مكوَّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعد مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل كل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية ... فالفضاء – وفق هذا التحديد– شمولي[1].

تكمن أهمية المكان في الجنس الروائي بشكل مؤثر جدا، فلا سرد بدون زمان ومكان، فالمكان هو المؤطر الأخر للسرد بعد الزمن، فهو عنصر لازم لبناء السرد داخل الروايات والقصص وغيرها.

حيث يجعل المكان من الأحداث الرواية بالنسبة للقارئ احتمالية الوقوع ... فهو يقوم (أي المكان) بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة مع المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور إلاّ ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني... وتكمن أهمية المكان –كذلك– في أنه هو الذي يؤسس الحكي . لأنه يجعل الرواية المتخيلة [2].

فالأمكنة تعد محركا لمشاعر الإنسان ولذاكرته فهي تعيده إلى الماضي تدغدغ عواطفه، فتفتح له المجال واسعا لخياله، ولهذا يمكن أن تتحرك أحداث الرواية انطلاقا مع تعلق الشخصيات بذلك المكان، فالإنسان مثلا عند رؤيته لجدران المنزل القديم الذي ولد فيه وهي منهارة، وأن هذا المنزل بقي أطلالا فإنه يسترجع حتما ذكريات الطفولة[3].

وهذا ما نراه حتى عند شعراء الجاهلية الذين يبكون الأماكن وديار محبوبتهم التي فارقتها، فيقف ليبكي ويستبكي رفيقه، ويبدأ في ذرف الدموع والوله والشوق لصاحبة تلك الديار التي كانت فيها تلك المحبوبة يوما ما.

---

[1] – ينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص63.

[2] – ينظر: المصدر السابق نفسه، 65.

[3] – ينظر:الفضاء المتخيل والهواء في الرواية العربية ، حسن نجمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 2000.، ص 140.

فللمكان أو الفضاء أهمية قصوى في تشكيل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته منذ مراحله المبكرة . ومن هذا الارتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدد[1].

فالمكان في الخطاب الواقعي الوصفي ومن ثم في هذه الرواية النموذجية يُسمى، أي أن السارد لا يتعامل معه لكونه مجرد فضاء تتحرك فيه مجموعةٌ محددة من الشخصيات بل إنّه يتعامل معه تعامل الموثق أو التوبغرافي الذي يقف عند الحدود ويضع النقاط ويجسُ النتوءات والمنخفضات فلكلّ موقعٍ تتحرك فيه الشخصية اسم محدد وسماتٌ وتاريخْ فمنذ الجمل السردية الأولى يجابه القارئ بمجموعة من المواقع[2] .

المطلب الثاني: بناء الشخصيات الروائية:

من متلازمة أي رواية الشخصيات أو الشخوص، فلا تخلو أي رواية مهما قصرت من الشخصيات، وشخصيات الرواية تنقسم إلى نوعين شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية ، فالشخصية في الرواية هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل سيكون جزءا من الوصف، فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها[3].

فهي تمثل(أي الشخصية) تمثل مع الحدث عمود الحكاية الفقري .لذلك تدرس في إطار الحكاية. إلاّ أن هذ الدرس قد تعثر طويلا ولم يحقق نقلة نوعية إلاّ لما أعادت السردية في طابع الشخصية النفسي حيث خصرها النقد التاريخي وعاملها على أنها معطى جاهز[4].

الشخصية الروائية –كما يقول عبدالملك مرتاض– عالم معقد شديدة التركيب، متباين التنوع...تتعدد الشخصية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات

---

[1] –– ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص241..

[2] – ينظر: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمّد الباردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق – 2000، ص37

[3] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص113–114.

[4] – ينظر: معجم السرديات، ص270.

والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود[1].

تعد الرواية (المجتمع الكتابي)، فهي الناقلة والمصورة للبشر وطبائعهم وأخلاقهم، وما يمر عليهم من أحداث ووقائع، ففي الناس: الفقير، والغني، والقوي، والضعيف، والصغير، والكبير، والمرأة، والرجل، واللئيم، والكريم، والشهم، والدنيء، والعالم ،والجاهل، والصادق، والكاذب، والسفيه، والحليم، والمتشدد، والمتسامح... وما لا يحصى من الطباع والخلال ... فأرادت الرواية ... أن تنهض بعبء وصف هذه النماذج البشرية العجيبة التركيب، والغريبة الأطوار[2] .

تنوع شخصيات أي مجتمع بشري، بين الشخصيات المجتمعية العديدة والمتنوعة بين السلب والإيجاب، وكون الكاتب أو المؤلف يرصد شخصياته من هذا المجتمع أو ذاك، فهي شخصيات واقعية من خلال صفاتها، فهو يقترض طبائع هذه الشخصيات من المجتمع الذي يعيشه المؤلف، ومن ثم يسقطها على أنماط شخصية الروائية.

اختلفت النظرة إلى الشخصية بحسب الأجيال الروائية، فالرؤية التقليدية من الروائيين القدامى أعلت من الشخصية، وجعلت منها كل شيء تقريبا، أما الروائيون الجدد فلم يفتأوا ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي إلى أن وجد كافكا. أحد المبشرين بجنس روائي جديد. يجتزئ في روايته "المحاكمة" بإطلاق مجرد رقم عللا شخصيته[3] .

فالشخصية عبارة "عن دور والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة، فالشخصية تكون رئيسية، أو صورية، حاضرة أو غائبة متطورة أو جامدة ... أو جامدة ... فمعايير الشخصية لا حصر لها من خلال طبيعة علاقتها بدائرة الأحداث"[4].

تتبني أغلب الروايات على شخصيتين أو عدة شخصيات، شخصية رئيسية ، وغالبا ما تكون البطل والبطلة والبطل المضاد، وهم الأبطال الذين تدور حولهم الأحداث أو معظمها، فليس المقصود بالبطولة في القصة شجاعة البطل، بل المقصود تعلق

---

[1] – ينظر: في نظرية الرواية، عبدالملك مرتاض، ص73.

[2] – ينظر: في نظرية الرواية ، ص74.

2– ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص76–77.

[4] – المصدر السابق نفسه، ص114.

أحداث القصة وغايتها النهائية بشخصه، فبطل القصة هو الشخصية المحورية فيها. وشخصيات ثانوية وهي شخصيات عديدة تسهم في بناء وتطور الحبكة الروائية، وهم الذين يقومون بأدوار ثانوية لها أهميتها في إكمال الإطار القصصي للرواية[1].

وهي التي تقود الفعل وتدفعه الى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية [2].

والشخصية من جانب التطور ومن عدمه تنقسم إلى قسمين: الشخصية المدورة، والشخصية المسطحة، فالشخصية المدورة هي:هي التي الشخصية المعقدة والمركبة والمكثفة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار؛ فهي في كل موقف على شأن ...إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة... والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، تؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر؛ تؤثر في سواها تأثيرا واسعا، والشخصية الثانية هي المسطحة: فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة[3].

وليس معنى هذا أن الشخصية الرئيسية أو المركزية عبارة عن فرد بل ربما تكون فردين أو ثلاثة أو حتى أربعة، وكذلك الشخصية المسطحة، ربما كانت عدة أفراد .

والشخصية الثالثة هي: الشخصية الهامشية: هي عبارة عن شخصية غير مؤثرة في الجنس السردي، تأتي لسد فراغ ما داخل النص، وهي قليلة الظهور سريعة التلاشي، فهي كائن ليس فعالا في المواقف والأحداث والمرويات[4].

للشخصيات في الجنس السردي –كما في الحياة – عدة تشكلات من حيث البعد الجسماني، والاجتماعي، والنفسي، والديني، والتاريخي، والفلسفي، والفكري، وغيرها من الأبعاد والأطر، المشكلة لطبيعة الشخصيات حياتيا وروائيا.

---

[1]– ينظر: التحرير الأدبي، حسين علي محمد حسين، مكتبة العبيكان للنشر والتوزيع، ط5 – 2004، ص297.

[2] – ينظر: جماليات السرد في الخطاب الروائي، صبيحة عودة زغرب، ، ص 131.

[3] – ينظر: في نظرية الرواية، عبدالملك مرتاض، ص87–88–89.

[4] - ينظر: جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قصر النيل، مصر، ط 1 . 2003، ص 151.

المطلب الثالث: التناص وعلاقته بالسرد:

بدأت انطلاقة مصطلح التناص من خلال الباحثة جوليا كريستيفا، تحت عدة ترجمات كالتناص والتعالق النصي والنصوصية، أو التناصية، أو التداخل النصي، أو التفاعل النصي، وكلها تُشير إلى ذات المعنى، حيث لم يظهر هذا المصطلح " إلاَّ بعد النصف الثاني من القرن العشرين على يد الناقدة (جوليا كريستيفا) مستفيدة من أبحاث الناقد الروسي (باختين) حول أعمال(دستوفسكي) الذي درس أعماله الروائية، مؤطّرا لمصطلحي تعدد الأصوات والحوارية، الذي استخدمه للدلالة على العلاقات بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى"[1].

فالكلمة في كل نص تقيم حوارا مع نصوص أخرى، وهذه هي لب الفكرة التي استعارتها (جوليا كريستيفا (من باختين)، لتعبر على أن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصا جديدا[2] .

وقد استفادت (جوليا كريستيفاJ.KRISTEV) من السيميائية ومن النظرية التحويلية في اللسانيات التي تبلورت على يد (شلوفسكي CHLFESKEY) فهي تنظّر إلى النص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها، وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في نطاقه ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة[3].

فالنصّ مجموعة من النصوص المتداخلة. والنصّ –عند جوليا كريستيفا– هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى[4].

---

[1] – تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1996، ص 121 _ وكذلك، التناص في رواية اليأس خوري باب الشمس، إعداد أمل أحمد عبد اللطيف، إشراف، عادل الأسطة، شبكة المعلومات الدولية، ص5.

[2] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص63، وكذلك كتاب التناص ذاكرة الأدب، تيفين ساميول، نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 10.

[3] – ينظر: مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، بشير تاوريريت، ص150، وكذلك ينظر: حميد الحمداني، التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد، ج40، مج، 10، 2001 ص69.

[4] – ينظر:النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمّد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص16

فأي نص لها تداخل مع نصوص كثيرة تطوره وإنشاء نصا جديدا، ويعيد ترتيب نصا مختلفا نوعا ما على النص الأصلي، فالناص أو الكاتب يستحضر عدة نصوص سابقة لنصه، من أجل تذهين خلفيته المعرفية والفكرية لكتابة نص جديد.

فالتناص أو التعالق النصي يظهر في أي نص سواء شعريا أم نثريا، وما يهمنا في هذا الصدد التناص في الجنس النثري وخاصة الرواية، وسوف نسلط الضوء على علاقة التناص بالسرد.

تتمتع أي رواية –في الغالب– بفضاء واسع قادر على استيعاب النصوص عديدة ضمن نصها، فهي تستوعب كل ما يتصل بحياة الإنسان وبفكره، من لغة وتاريخ ودين وفلسفة، وجغرافيا وأساطير وسياسة واقتصاد وغيرها، ما يجعلها فسيفساء من تلك الحقول المتجاورة والمتداخلة والمنسجمة، رغم تعارضها أحياناً، ويجعلها أيضاً تفرض نفسها فناً أدبياً مهيمناً على المرسل والمتلقي في آن معاً.

يجد قارئ الرواية علاقة وطيدة بالحياة الاجتماعية وبالواقع المعيش، لأنها تحاول رصد قضايا المجتمع الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والدينية، والتراثية، وقضايا العنف والقتل، والسرقة، والجنس، وغيرها، وأخرى تخص جماليات الخطاب السردي، من مثل: التناص، والتهجين، والتضمين وغيرها، حيث نجد السارد أسيرا لنصوص من التراث الإنساني عامة، والتراث العربي الإسلامي خاصة. وعليه: فإن الخطاب السردي على استدعاء بعض الأزمنة والحوادث والشخصيات التاريخية والدينية والتراثية والأسطورية، وهذا الاستدعاء بحسب الرواية ونوعها، قد تكون هذه الاستدعاءات قلة وكثرة.

مما يضفي على التحليل طابعاً دينامياً يفرض مجموعة من إجراءات التحليل التي تكشف عن التأثيرات الداخلة في نسيجه (التّناصّ)، حيث تتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للنصوص[1].

[1] – ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمّد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا – 2001، ص17.

فتعدد النصوص داخل النص السردي أمر حتمي ولازم، حيث يشير إلى التوظيف المرتبط بعدة جوانب منها خاصة الاجتماعي كما يوضح باختين "فتظهر بصماته (باختين) المهمة في الدراسات الأدبية في نظريته (تعدد الأصوات) في الرواية حيث ينطلق فيها من (سيطرة الاجتماعي على الفردي). والتغييرات الشكلية للجنس الروائي عنده مرتبطة بالتبدلات الاجتماعية. وبهذا فإنه يحافظ على عدم الفصل بين الشكل والمضمون. ويتحدث باختين عن خصائص الزمن والفضاء في كل جنس أدبي، ويرى أن كل نصّ يرتبط بنصوص أخرى سابقة له، بوساطة ما سماه (علاقة حوارية).وتبدو الرواية، من خلال هذا المبدأ، منظومة حوارية من الصور واللهجات والأساليب والوعي المجسد لا تنفصل جميعها عن اللغة"[1].

فالتناص سلسلة تبدأ أولى حلقاتها في القرن التاسع عشر، دون أن يضمّ القرن العشرون ما يدلُّ على انقطاعها. فقد حاكى الروائيون العرب، أوّل الأمر، روايات معرَّبة وملخَّصة ذات بناء فنيّ تقليديّ[2].

هذا على الصعيد العام للجنس الروائي في الروايات الغربية ترجمة وكتابة، وعلى الصعيد الخاص فقد حاكى الروائيون بعضهم ، من خلال استدعاء نصوص أو أحداث أو شخصيات غيرهم في نسيج نصوصهم الروائية.

فالتناص الروائي العربي –كما يقول عبدالملك مرتاض– يحتاج إلى باحثين ذوي معرفة وموهبة وقدرة على تحليل العلاقة بين النصوص العربية الروائيّة السابقة واللاحقة. ومسوّغ هذا الاقتراح هو اعتقادي بأن التناص عامل من عوامل استمرار الروائيين العرب في إنتاج نصوص روائية ذات بناء فني تقليديّ محدَّث[3].

ويتابع مرتاض قائلا: وفي إبقاء هذا البناء التقليديّ حياً متألِّقاً في أحايين كثيرة، وفي تشجيع الروائيين الجدد على التقيُّد بنهجه والإبداع في حدوده، تبعاً لتوافر الوضوح والتماسك فيه، وهما عاملان يستجيبان للذائقة العربية الراغبة في الفهم والتواصل مع المقروء، فضلاً عن الإيمان بوظيفة الرواية في المجتمع. وهذا الشعور

---

[1] – النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي ، ص30.

[2] – ينظر: الرواية العربية البناء والرؤيا، .سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا – 2003، ص4.

[3] – ينظر: الرواية العربية البناء والرؤيا ، ص6.

الثقافيّ الجمعي ليس هيِّناً ؛ لأنه أعاق انتشار الرواية الجديدة، وقصر الإفادة منها على تقنيات عزّزت البناء التقليديّ وقوّت جذوره، وساعدته على أن يستمر في الحياة زمناً لا يعلم مداه أحد[1].

فمصطلح التناص يتوزع داحل السرد، فهو عنصر رئيس وفاعل داخل أي جنس سردي، فهو يتظمهر بعدة وجوه منها: الديني، والتاريخي، والأسطوري، والفلسفي والثقافي، من خلال نصوص أو شخصيات أو أحداث تاريخية أو غيرها.

وتتجلى أشكال التناص في نمطين اثنين كبيرين –أشار إليهما الناقد ليون سُمفل – وهما: التناص المباشر، والتناص غير المباشر.

ويمكن أن نلحظ: إن كثيراً من المصطلحات التناصية إنما تعود في أصولها إلى البلاغة العربية وإن اتجهت إتجاهاً نقدياً جديداً. ويشتمل التناص المباشر على ... الاقتباس والتضمين والأخذ والاستعانة والمعارضة، والحل والاستشهاد والتغاير.. وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية. أما التناص غير المباشر فإنه يدخل فيه المجاز والتلميح والتوليد والإيحاء والتلويح والكناية والرمز[2].

توظف الرواية من عدة نصوص متعددة سابقة لها ومعاصرة في الوقت نفسه، وهذه النصوص تكون شعرية أو نثرية، كما توظف الرواية شخصيات وأحداث عديدة، من أجل تشكيل عدة قصص واحداث صغيرة ومنفصلة، ومن ثم تسهم في بناء القصة الرئيسة داخل الرواية، فاستدعاء كل ما سبق وصهرها وتضمينها في السرد.

المطلب الرابع: العتبات النصية والسيميائية:

تمثل المداخل والمقدمات إتجاهات حديثة لدراسة الروايات والقصص وغيرها من النتاج الكتابي، عامة فقد بدأ الاهتمام بالعتبات النصية، أو النص الموازي، كالعنوان، واسم المؤلف، وسنة النشر والطباعة ولون الغلاف، والمقدمة وغيرها،

---

[1] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص6

[2] – ينظر: المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق، سوريا– 2003، ص185.

حيث تُسهِّل العتبات القراءة والتحليل، والفهم والشرح، فالمتلقي أو القارئ يستطيع استيعاب وفهم النص فهما جيدا، وتقوم العتبات بشد انتباه القارئ وإشعال رغبة القراءة والاطلاع .

العتبة في اللّغة هي خشبة الباب في كل باب:فهي أُسْكُفَّةُ البابِ التي تُوطأُ... وعَتَبُ الدَّرَجِ مَراقِيها[1].

والعتبات في الاصطلاح فأول من أشار إلى مصطلح العتبات النصية هو الناقد (جيرار جينيت) فيقدم له تعريفا له بقوله: " مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلدة، كلمة الناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات، المكلف بالإعلام، دار النشر"[2].

وبتعريف آخر للعتبات هي عبارة عن:مجموع النصوص التي تخفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي و كل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره[3].

فهو مجموعة من النصوص الغلافية السيميائية ذات دلالات ومعان محيطة مثل:النص المحيط وهو: الذي يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، والعنوان، والعنوان الفرعي، والإهداء، والاستهلال[4].

فلكل عتبة دورها المهم والفعال في النص وفهمه وتحليله وسبر أغواره ومفاهيمه، فهي دلالة سيميائية لموضوع أو فكرة ما ، فمثلا اسم الكاتب، كذلك ومكان كتابته ولون الكتابة الذي كتب به ونوعية الخط .

واسم الكتاب أو الجنس الروائي تحديدا وكونه اسم زمان، أو مكان، أو اسم علم، أو اسم نبات، أو اسم حيوان، أو اسم جماد، فهو مدخل يحمل عديد المعاني والأفكار،

---

[1] – ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (عتب)، ج1، ص576.

[2] – عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار
العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص44.

[3]– ينظر: مدخل إلى عتبات النص، دارسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرازق بلال، تقديم إدريس نقوري، أفريقيا الشرق،
. المغرب 2000، ص21.

[4] – ينظر: عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص49–50.

وعلامة سيميائية دالة على النص ومعناه، فهو بهذا المعنى "المدخل الرئيسي للعمارة النصية، إنه إضاءة بارعة وغامضة، لكونه سؤالًا إشكاليا، يتكفل النص بالإجابة عنه، فالعنوان يعلن عن طبيعة النص، ومن ثمة يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، إنه البهو الذي ندلف من خلله إلى النص[1].

يحدَّد جيرار جينيت عدة وظائف للعنوان منها: التجنيسية، الإغرائية، والتعيينية ،والتضمينية [2].

اقتصرنا الحديث عن العنوان بشكل عام، لأن العتبات النصية كثيرة جدا تحتاج إلى دراسات خاصة، حيث رصدت العتبات النصية في عدد من الدراسات من خلال الشعر والرواية.

للعتبات النصية عدة تسميات منها: النصي الموازي، المتعاليات النصية، النص المصاحب، التوازي النصي، موازي النص، النص المحاذ، المناص، المناصصة، النص المؤطر، وغيرها[3].

للعتبات النصية دور حيوي ومهم في قراء الرواية، فهي توفر حمولة فكرية ومعرفية كبيرة عن أفكار الرواية ومعانيها، التي تدور داخل الجنس السردي، في (أي العتبات) مؤطرة لأفكار النص الرئيسية فحسب، بل ربما تسهم كذلك في تحليل وتجلية حتى العديد من الأفكار الثانوية داخل النص.

فهذا بخصوص العتبات أما بخصوص السيميائية، فهذا المصطلح ذو مجال فسيح ورحب في الأعمال الأدبية، وخاصة الجنسي السردي والروائي .

تُعرَّف السيمياء أو العلامة عند بورس بأنها: هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما وبصفة ما[4].

من حيث النشأة والبدايات " يُرجع بعض الباحثين نشأة السيميائيات إلى قدم فلاسفة اليونان الذين اهتموا بقضايا العلامة وإشكالية المعنى والتأويل، ويشيرون إلى

---

[1] – ينظر: التحليل السيميائي والخطاب، نعيمة سعدية، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2016، ص34

[2] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، ص126.

[3] – ينظر: التحليل السيميائي والخطاب، نعيمة سعدية، ص 25-26

[4] – ينظر: حقول سيميائية، محمد التهامي العماري، مكتبة الأدب المغربي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللّغة والأدب مكناس، المغرب- 2007، ص7

مساهمات المفكرين المسلمين في العصر الوسيط وتأملاتهم بخصوص الدلالة، لكن تنبغي الإشارة إلى أن هذا الاهتمام سواء عند قدماء اليونان أو عند العرب لم يكن مؤسسا تأسيسا علميا واضحا، تحكمه رؤية منهجية مضبوطة، بل اتخذ صورة تأملات مبثوثة في ثنايا علوم مختلفة كفلسفة اللّغة والبلاغة وعلم النحو وعلم الفراسة وغيرها... وبناء عليه لا يمكن الحديث عن السيميائيات بمعناها العلمي الدقيق إلاَّ مع مطلع القرن عندما قام دوسوسير وتشالرزس ساندرز بيرس بوضع أسسها[1].

فعلم السيمياء يتنازعه من حيث النشأة والبداية تياران، الأول لساني ويمثله (دوسوسير)، والآخر فلسفي ويمثله (تشالرزس ساندرز بيرس)، عرف دوسوسير السيمياء بأنها: علم يدرس حياة العلامات الاجتماعية ... وقد ارتبط علم السيمياء وتطوره بتطور اللسانيات والبنيوية، واختلطت السيمياء الأدبية عموما بالتحليل اللساني للنصوص، فساهمت في إفادة فتح النصوص الذي كانت البنيوية قد أغلقته[2]

.

يقول سعيد بنكراد عن السيميائية: بأنها تحتل في المشهد الفكري المعاصر مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته، ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية .إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثربولوجيا (ومن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها)، كما أن موضوعها غير محدَّد في مجال بعينه، فالسيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني[3].

فالسيميائية في معناها العام هي نظرية العلامات ... تهدف السيميائية، وخاصة السيميائية السردية بالبحث عن التجليات السردية ودلالاتها . ذلك أن السيمياء انطلاقا من سائر الخطابية الممكنة – كالقصص المكتوبة والشفوية والأقاصيص ووقائع

---

[1] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص5.

[2] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص111-112.

[3] – ينظر: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، منشورات ضفاف، ط1، 2015، دار الأمان، الرباط، المغرب، ص17.

الحياة اليومية والأفلام- تسعى إلى تحديد مجمل القوانين التي تفسر جزئيا هذا العنصر المركزي في حياتنا وهو فعل الحكاية[1].

يؤكد بعض الباحثين أن السيميائيات ينبغي أن تدرس الأنساق التواصلية فقط، أي تلك التي يكون القصد من توظيفها هو التواصل أساسا كبرييطو وبيوزنيس ومونان وغيرهم ... وذهب آخرون إلى ضرورة توسيع مجال البحث السيميائي ليشمل كل الظواهر الثقافية الدالة، مثل بارت، وكريماص، وكورنيس، وغيرهم[2] .

تعددت مترادفات هذا العلم، فهناك مصطلح السيميولوجيا والسيميوطيقا والعلامة، وكذلك تعددت صوره اللفظية اللغوية وغير اللفظية مثل الصور والرسوم والأيقونات، فالصورة -كما يقول ماتز- إن الرسالة البصرية مثل الكلمات، فالصورة علامة أيقونية [3].

وفي الآونة الأخيرة تعددت وتنوعت مجالات السيميائيات وخاصة الأدبية وبالأخص السيميائيات السردية التي تعني بالجنس الروائي في عديد الإتجاهات كسيميائية المكان والزمان والشخصيات، الغلاف والعنوان، واللون والأهواء وغيرها.

ويعنى هذا التيار (أي السيميائيات السردية) بسردية الخطاب، من خلال عنايته بدلالاته، قاصداً الوقوف على البنى العميقة التي تتحكم به، ومتجاوزاً المستوى اللساني المباشر، ويهدف هذا التيار إلى تقديم قواعد وظائفية للسرد [4].

اشتغال السيميائيات في الرواية بشكل فعال ورئيس، فبراح الرواية أوسع وأشمل من غيرها من مجالات العلوم الاجتماعية والثقافية الأخرى، وكذلك تتمايز الرواية عن جنسها الأدبي الآخر ألا وهو الشعر، فهي (أي السيميائيات) تتمظهر أكثر منه، فهناك رسوم وصور وعناوين رئيسية وفرعية، واسم المؤلف والخط ونوعه، وطريقة كتابة اسم المؤلف وكذلك اسم الرواية، وطريقة الألوان، إضافة إلى ذلك دار النشر والإهداء والغلاف والجلادة، وكذلك المكان والزمان في الرواية، والغضب

---

[1] - ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وأخرون، ص268.

[2] - ينظر: حقول سيميائية، محمد التهامي العماري، 2007، ص19-20.

[3] - ينظر: التحليل السيميائي والخطاب، نعيمة سعدية، ص29.

[4] - ينظر: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، . عبدالله أبوهيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، دمشق، سوريا، ص10.

والحزن والفرح، والحيوانات والنبات والأشجار والجماد، والأماكن الجغرافية من أماكن ضيقة وأماكن واسعة، وكذلك البحار والأنهار والمحيطات والعيون والآبار، والنجوم والقمر والشمس والرياح والحر والبرد والبراكين والزلازل وغيرها، كل هذه الظواهر وغيرها تلزم دراسة سيميائية تحليلية لكل نمط منها، فهي متوفرة في الجنس الروائي أكثر من الشعر وغيرها من العلوم الاجتماعية.

وهذه المفاهيم الثلاثة (التناص- والعتبات – والسيميائية) تعمل في بعضها البعض، فهي تتداخل تداخلا كبيرا، يصعب إخراج كل منهما من الأخر، فهي مصطلحات مؤطرة لفكرة النص، ضمن نسيجه القائم أو الماثل، فهي اخترقت الحدود الكتابية والقرائية فيما بينها، فغالبا ما يلحق التناص والعتبات بالسيميائية .

نتائج الفصل الثاني :

تناول الفصل الثاني مجموعة النتائج تمثلت في النقاط الآتية

1. تتشكل بنية الخطاب الحجاجي الروائي من خلال الراوي وأنواعه والروائي (أي الكاتب) والنص الروائي داخل الرواية.
2. للراوي وظائف سردية عدة مستوحاة من وظائف اللغة ، ومن ثم للراوي أنواع عدة منها الراوي العليم، والراوي المشاهد، والراوي المحايد .
3. قد يكون الراوي هو البطل وربما يكون إحدى شخصيات الرواية ، كما يكون للراوي مواقع معينة داخل الرواية.
4. للروائي مهمة رئيسة وهي وظيفة التأليف والحكي وتنظيم السرد وتقنياته ، وقد يكون الروائي مستحضرا لشخصية الراوي فيختبئ الكاتب أو المولف خلفها .
5. النص هو تشكيل بنية الرواية ، حيث تتشكل الرواية من خلال مستويين خارجي، وداخلي ، هذان المستويان يشكلان البنية الرئيسة للرواية .
6. للرواية مكونات عدة تسهم في تكوينها منها : الشخصيات ،والزمان، والمكان والحدث، والحبكة، والقصة، والعقدة ،والتناص، وغيرها . وهذا التكوين السردي يؤدي دورا حجاجيا مهما.
7. الحجاج له علاقة بالسرد الراوئي أولا ومن ثم له علاقة بعلوم البلاغية القديمة كالاستعارة، والكناية، والانزياح، والتورية، والسؤال، وغيرها .
8. السرد الروائي يتمظهر في تكوينه الشخصيات، والزمان، والمكان، والتناص، والحبكة، والقصة، والحوار، وغيرها.
9. العتبات النصية أو ما يعرف بالنص الروائي والسيمياء يشكلان في عناصر الرواية نمطا مهما من أنماط الحجاج في النص الروائي.

البـــــاب الثـــــــاني

الحجاج وتطبيقاته في روايتي (قابيل أين أخوك هابيل؟ وأنا يوسف)

الفصل الأول: التقنيات الحجاجية في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟

الفصل الثاني : التقنيات الحجاجية في رواية أنا يوسف

تمهيد :

للحجاج تقنياته المميزة له وهي ذات الطبيعة السردية ، ترمي إلى التأثير في القارئ أو المتلقي سواء باستمالته إلى قراءة النص أو الاقتناع بما يرد في النص المكتوب، فالأصل في تقنيات الحجاج تقنيات السرد كالزمان والمكان والحدث والوصف والشخصيات ...إلخ ، والموظفة داخل النص السردي توظيفا فنيا وسرديا.

وهذه التقنيات الحجاجية السردية موضحة في المباحث الآتية:

المبحث الأول: تقنيتا الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟

المبحث الثاني: تقنية بناء الشخصيات في الرواية

المبحث الثالث: العتبات النصية والتناص ودورهما الحجاجي في الرواية.

ملخص الروايتين:

أولا: ملخص رواية قابيل أين أخوك هابيل؟

تحدثت الرواية عن الصراع بين الأخوين يوسف باشا القرمانلية وأخوه حسن. فقد أطّر الكوني روايته في زمن الدولة القرمانلية في ليبيا، فرصد الصراع الذي نشب بين يوسف باشا القرناملي و أخيه حسن البك؛ حيث قتل يوسف حسن سيدي يوسف أخاه حسن البك؛ المرشح لخلافة والده الباشا على المملكة. إنّ رواية "قابيل أين أخوك هابيل؟" رواية خيالية، توظِّف قصة قابيل وهابيل- وهما الشخصيتان الشهيرتان في الأديان السماوية- لكشف الصراع السياسي بين أبناء يوسف باشا القرناملي، وهو الصراع الذي بلغ ذروته حين قتل الأخ أخاه من أجل السلطة . فأحداث الرواية تدور حول العلاقة المعقدة بين الأخوين، والصراعات التي دارت بينهما. فالرواية، من وجهة نظرنا، تصلح أنْ تكون مصدر إلهام لاستكشاف موضوعات مثل: الغيرة، والحسد، والعنف الأسري.

ثانيا: ملخص رواية أنا يوسف:

تتحدث الرواية عن قصة سيدنا يوسف عليه السلام، فتناولتها من منظور فني أدبي؛ حيث صور الكاتب أحداثاً متكاملة ومترابطة وتفصلية، فبنى قصة لها بداية ونهاية، وفي ذلك لم يخرج عن أصل القصة كما جاءت في القرآن الكريم. لقد بنى

الكاتب قصة تمتلك كل مقومـــات القصـــة الناجحـــة؛ حيـــث تعـــدد الشخصـــيات، وتنـــوع الأحداث والحوارات، وتماسك الحبكة وبراعة الأسلوب إلخ.

الفصل الأول

التقنيات الحجاجية في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟

المبحث الأول: تقنيتا الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟

المبحث الثاني: تقنية بناء الشخصيات في الرواية

المبحث الثالث: العتبات النصية والتناص ودورهما الحجاجي في الرواية.

المبحث الأول

تقنيتا الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟

للسرد الروائي مجوعة من العناصر والتقنيات التي تشكل طبيعة الجنس الروائي، فلا توجد رواية إلا بوجود مجموعة من هذه المحددات التي يجب الأخذ بها لبناء الجنس السردي.

تلعب التقنيات السردية دوراً حجاجياً مركزياً؛ حيث تعمل على إقناع القارئ والمتلقي بعدة أفكار، أو دحض فكرة يراد إبطالها أو أبعادها، "فهو تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثل في إنجاز متواليات من الأقوال، بعضها بمثابة الحجج اللغوية، وبعضها الآخر بمثابة النتائج التي تستنتج منها. وكون اللغة لها وظيفة حجاجية يعني أنّ التسلسلات الخطابية محددة؛ لا بواسطة الوقائع المعبر عنها داخل الأقوال فقط، ولكنها محددة أيضًا بواسطة بنية هذه الأقوال نفسها، وبواسطة المواد اللغوية التي تم توظيفها وتشغيلها"[1].

تمثل تقنيات السرد العماد الأساس الذي تستند إليه جميع الأعمال السردية، ولا سيما القصة والرواية، ومن جهة أخرى يمثل الحجاج بعداً جوهرياً في السرد، ويختلف البعد الحجاجي باختلاف الأعمال السردية، لذا فهناك عدة تقنيات حجاجية متنوعة، فلكل تخصص أو مجال تقنياته الحجاجية الخاصة، فللشعر تقنياتها الحجاجية، وللسرد الروائي أساليبه وتقنياته الحجاجية، التي تناسبه وتتمظهر في مكونات الحجاج السردية .

ففي هذا المبحث من الدراسة سوف نتطرق إلى دراسة تقنيات السرد الحجاجية، وذلك من خلال سرديات الخطاب المتمثلة في الزمان والاسترجاع والاستباق وإبطاء السرد وتعطيله والمكان، والشخصيات وأدوارها الحجاجية .

كذلك يلعب السياق، وغيره من التقنيات، أدواراً حجاجية فعالة داخل النص السردي، وذلك من خلال توظيف أشكاله في نسيج النص الروائي، وهذه التقنيات هي

---

[1] – اللغة والحجاج، أبو بكر العزاوي، دار العمدة في الطبع، ط2006، الدار البيضاء، المغرب، ص16–17.

متلازمات الكتابة الروائية، حيث يسعى الكاتب أو الروائي إلى توظيفها أو رسمها في الذهن أو العقل .

هذا- وللسرد تقنياته الكتابية " فالكتابة، كل كتابة، تنهض على مستوى المتخيل. بمعنى أن الكاتب، حين يكتب، لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته، من صور تخص هذا الواقع، أو تمثله وتعنيه. وهذه الصور المرتسمة مفهومية تعادل معاني، أو تشكل معاني، لأنها صور مرتسمة، من واقع رؤية الكاتب لها، في إطار ليس هو إطار الواقع ذاته"[1].

إنّ الصورة الذهنية المتخيلة المعبرة عن الواقع- تشكل أفكاراً ومعاني يدفع بها الكاتب أو السارد إلى مسرح الأحداث، حيث تشكل جزءا كبيرا من الكتلة السردية التي يريد الكاتب أو السارد سوقها للمتلقي في شكل أساليب؛ وأنماط حجاجية ذات طابع سردي؛ لتمرير فكرة ما يراد إيصالها للمتلقي أو القارئ .

وفي روايتي قابيل أين أخوك هابيل؟ للكاتب الليبي إبراهيم الكوني وأنا يوسف للكاتب الأردني أيمن العتوم- نجد مجموعة من هذه التقنيات الموظفة توظيفاً حجاجياً، وهي تقنياتٌ ترمي إلى إيصال أفكار معينة، أو ترمي إلى تقنين قواعد وآليات السرد الروائية، وتوظيفها توظيفاً جمالياً في نطاق الرواية أو القصة .

يعد الزمن عاملاً رئيساً في تشكيل السرد الروائي، وهو يلعب دورا مهما في تشكيل حبكة الروايتين، وسوف نرصد الزمن ودوره الحجاجي في نسيج النصين

المطلب الأول : الزمان ودوره الحجاجي في الرواية.

يُعد الزمن من أهم العناصر المشكلة للأجناس السردية، فالزمن عنصر سردي بنيوي في منظومة السرد، حيث لا يمكن الاستغناء عنه ، يقول جيرار جينيت: من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي نروي فيه، بينما يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل

[1] – تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص27.

السرد؛ لأن علينا روايتها إما بـزمن الحاضـر وإمـا الماضـي وأمـا المسـتقبل، وربمـا بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه[1].

إنّ الزمن الروائي عبارة عن "صيرورة الأحـداث الروائيـة المتتابعـة وفـق منظومـة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالـة الزمنيـة بغيـة التعبيـر عـن الواقع الحياتي المعيش، وفق الزمن الواقعي أو السيكلوجي أو الفلسفي[2] .

الزمان ودوره الحجاجي في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟:

نسعى في هذا المبحث، إلى توظيف الـزمن السـردي خـلال روايـة قابيـل أيـن أخوك هابيل؟ لإبراهيم الكوني، وبيـان دوره الحجـاجي. تتحـدث الروايـة مـن الناحيـة الزمنية عن حقبة تاريخية وهي فترة الدولة القرمانليـة فـي ليبيـا، وهـي حقبـة شـهدت تقلبات سياسية راوحت بين الثورات والانقلابات، حيث تقاتـل الإخـوة علـى الحكـم فـي طرابلس، فسقط حكمهم ولجاؤا إلى تونس، وظلوا هناك حتى تـمّ إرجـاعهم مـرة أخـرى لحكم طرابلس بواسطة الـوالي العثمـاني. تتحـدث الروايـة عـن تغييـرات اجتماعيـة وسياسية واقتصادية كبيرة قد حدثت في تاريخ ليبيا فـي ذلـك الوقـت، فتـرة المـؤامرات والدسائس والقتل بين من يسعى للحكم.

ينقسم الـزمن، مـن ناحيـة الحكايـة، إلـى زمنـين: المـتن الحكـائي والمبنـى الحكائي، فـالمتن الحكـائي هـو نظـام الأحـداث نفسـها، أي، تسلسـل الأحـداث قبـل صياغتها في خطاب فني، أما المبنى الحكائي فهـو نظـام الأحـداث نفسـها لكـن داخـل الخطاب الأدبي الذي هو الرواية[3].

وما يهمنا هو زمن السرد المتمثل في المبني الحكـائي، وهـو تركيبـة وبنـاء الحـدث داخل الرواية، وتأثيره في المتلقي مـن خـلال أدلتـه الحجاجيـة، ومـن خـلال نوعيـة الأفعال المستخدمة في الآلية السـردية التـي اسـتخدمها الـراوي، وحـوار الشخصـيات داخل الرواية، وطبيعة السارد وما يتخذه من أفعال وضمائر لسرده.

---

[1] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص103.

[2] – –ينظر: بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص10

[3] – – ينظر: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، إدريس بودبية، منشوارت جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط، 2000، ص 100.

يمسك السارد العليم بزمام السرد في الرواية، فلا يستغرق زمنا طويلا في وصف ما حدث ، من هروب شخصية (سيدي حسين) إلى القنصلية الإنجليزية؛ خوفاً من أخيه الذي حاول قتله، فاستخدم السارد الفعل الماضي المؤكد لما حدث ، حيث ترد مجموعة من الأفعال الماضية في مقطع سردي قصير لا يتجاوز أربعة أسطر: تسلل سيدي حسين خارج صور القلعة؛ وذلك بعد أن دفع للعسس عشرين محبوبا، وفي الخارج تحرر من لباسه في أحد أركان البنيان، ثم انطلق عبر الزقاق المؤدي إلى قنصلية الإنجليز ملفوفا في البرنس؛ حتى أن حارس القنصلية أنكره بجفاء عندما أدرك باب القنصلية[1].

تبدأ افتتاحية الرواية بعدة أفعال ماضية وهي: (تسلل – دفع – تحرر– انطلق – أنكره– أدرك)، ولقد وظّف الكاتب الخلفية البلزاكية (نسبة إلى بلزاك) لإدخال القارئ في عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، حيث منح هذا العالم خلفية عامة، ومنح خلفية خاصة لكل شخصية؛ ليربط الخيوط والأحداث التي ستنسج فيما بعد. وتتكون الافتتاحية من عنصرين مهمين هما: الماضي والمكان[2].

إنّ الماضي هو الزمن الثابت الذي لا تغيير فيه ولا تبديل، حيث يشير إلى حدوث الأمر وتحققه بصورة نهائية وغير قابلة للمراجعة أو الإلغاء، فهو نمط حجاجي يلزم الطرف الأخر (المستمع أو القارئ) على الرضوخ والاقتناع بما ألقي عليه من أقوال وعبارات متضمنة السرد بالفعل الماضي. إنّه زمن (أي الفعل الماضي سرديا) مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتجدد بواقع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها، وليس العكس ... فيتداخل مع الحدث[3]. مشكلا نمطا حجاجيا داخل النص الروائي.

ويستمر الراوي في سرده بالفعل الماضي، حيث يحشد مجموعة من الأفعال الماضية، وهي على النحو الآتي: أبى– **داعاه**– فتح له الباب–فاندفع– لبث– علت – انطلقت– وجد– استشعر– أخذه– مضى– أجلسه– أومأ[4].

---

[1] – ينظر: رواية قابيل أين أخوك هابيل؟، إبراهيم الكوني، ص11.

[2] – ينظر: بناء الرواية، ص43–44.

[3] – ينظر: الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي ، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ط 1، ص12–13.

[4] – ينظر: رواية قابيل أين أخوك هابيل، ص12.

وهكذا في كل صفحة–تقريبا– من صفحات الرواية تجد عددا من الأفعال الماضية؛ نذكر منها هنا على سبيل الاستشهاد لا الحصر(*).

إنّ الروي بالفعل الماضي قد جعل من الزمن السردي، في رواية الكوني، بعدا ارتداديا، فالزمن الماضي حمل دلالة حجاجية ماضوية أكّد بموجبها ثبات المعنى المراد وتأكيد الفكرة المرصودة في الرواية

إنّ الزمن السردي – وبصفة عامة– يشكل وظيفة مركزية في السرد، أما في الرواية فهو أحد العناصر البنيويّة في تكوينها ، ومن جهة أخرى فهو أحد أهم الآليات التي يوظفها الراوي لبناء عالم تخييلي من شخصيات وافعال وأقوال وأمكنة؛ بقصد إيصالها إلى ذهن المتلقي.[1]

–**إبطاء السرد :** تشكل تقنية إبطاء السرد من أبرز تقنيات السرد الروائي ، فهي تعمل على إبطاء تقدم حركة السرد نحو العقدة، وله تقنيتان مهمتان هما: المشهد والوقفة الوصفية .

ففي المشهد يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها ويقل الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل والى استخدام أفعال الماضي الناجز[2].

لا يأخذ الراوي وقتا طويلا في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ بل يدخل مباشرة إلى صراع الشخصيات وتداخل الأحداث، فبعد أربعة سطور فقط من الرواية تدخل المشهدية الحوارية بين حارس القنصلية الإنجليزية؛ عم محمود وسيدي حسين، فيحاول الحارس منع سيدي حسن من الدخول إلى مبنى السفارة فيقول له وهو في غاية التعب والإعياء: أنا سيدي حسن يا عم محمود . لا بد أن أتحدث إلى القنصل في الحال

فيرد عليه الحارس بارتياب : سيدي حسن

فتدور هذه المشهدية بين الحارس وسيدي يوسف، ثم بين سيدي وأحد الخدم الذي حاول استيقافه، وبين سيدي يوسف والقنصل. وبعد مشهد دارمي بين المنع والإيقاف

(*) للمزيد من رصد الافعال الماضية يرجع للرواية ومنها ص:13–14–15–16–17–18–19–20–21–22–23–24–25 – 26– 27– 28–29– 30. وغيرها من الصفحات.

[1] –– ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص35.

[2] – ينظر: معجم نقد مصطلحات الرواية، لطيف زيتون، ص155.

من قبل حراس القنصلية يجد نفسه أمام القنصل ووصوله والحديث معه عن قتل البك من طرف يوسف باشا، والخوف الشديد وهروبه للقنصلية، ومن ثم استخفاف القنصل به وبالمملكة الطرابلسية، بكى سيدي حسن بشدة كطفل وحكى للقنصل منظر البك وهو غارق في دمه طأطأ القنصل رأسه متعاطفا معه، بعد عدم مبالاة القنصل قرر المغادرة حاول منعه لكن رفض وغادر المكان[1].

وتحدث السارد قائلا: حجاجه القنصل وهو يسعى خلفه : تتكلم إلى آيات الكتاب وتنسى الآية الأخرى التي تنهى المؤمنين بألا يلقوا بأنفسهم إلى التهلكة [2]. فمن خلال الحوار والمشهد تأتي لفظة حجاجه لتوضح فكرة المحاججة والمحاورة .

وتدور المشهدية هنا من خلال الحجاج، فنجد لفظة الحجاج وحجاجه وتحاجه وتقليباتها، وكذلك كلمة الجدل والمجادلة في عدة مشاهد حوارية بين شخصيات الرواية. **ومن خلال تتبعنا للرواية** وجدنا عدة مواضع للفظة حاجج والجدل وتقلباتهما على النحو الآتي : التحاجج فعليا في نقاش اليهودية إستير مع الزنجية زهرة، وفي حضور البك أو الباشا، فتحتج إستير ص81، والنقاش حول غيبوبة الذرية والإنجاب: احتجت إستير، ص84. وما هي حجة إستير، ص88. تدفع إستير بحجتها فتقول : شهوة الرجل تعادل تسعة أضعاف شهوة المرأة. سوف تتحججون بهذه القشة ص128

علقت على حجتها ص200. احتجت فانتهرها ص223. متحججا بان انقلاب كهذا عمل لا اخلاقي ص226. احتج البك ص229. تمتم الفطيسي قبل أن يحاجج ص238. حاجه سيدي سليم كبير التجار ص257. استخدمت الجارية هذه الحجة مرتين263. يستنكر الولد ليعلن عن احتجاجه ص39. احتجت للاَّ حواء ص39. حاججها ص44. وحجتها ضرب من جنون ص264. لم يحتج أحد على هذا الفعل ص266. أنت تضيع وقتي كعادتك في الجدل ص269. القنصل الهولندي واحتاججه ص277. فهل تملك حجة لإقناعه ص279. الحجة حجة مولاي لا حجتي. حاججه الفطيسي ص316. رئيس حرس علي باشا القرناملي" جادله مرة بحجة" ص339.

---

[1] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص12-16.

[2] – ينظر:قابيل أين أخوك هابيل، ص16.

جادله الأب بلهجة استخفاف ص341 أما الوزير فاحتج ص346. احتج سيدي يوسف368. أعلم ستحججين ص383.

نقاش الأخوين وجادلهما ص370. لم أرسل في طلبكما للجدل ص 112 .ما جدلته يوما إلاَّ وخرجت منه مهزوما ص229.

إنّ ألفاظ الحجاج والجدل الموجودة أعلاه تعطي دلالة على وجود التدافع الحواري من خلال الأدلة التي يحاول السارد بثها من خلال الحوارية المشهدية، فإبطاء السرد في الحواريات السابقة يفضي بدور الشخوص في حجاجها ومجادلتها للوصول إلى العقدة في الرواية، ومن ثم الوصول إلى لحظة التنوير في الرواية.

فالراوي، وفي كل جنس سردي تقريبا يحاول إعطاء الشخصيات مجالاً للتعبير عن أفكارها داخل الرواية، وهذه الأفكار تندرج تحت الجوانب الاجتماعية والنفسية والدينية والفكرية والثقافية وغيرها مما هو موجود في المجتمع الإنساني . ومن هذا القول يتناسل الحجاج من لدن السارد، إذ يعطي للشخصية السردية بعدها الحركي، ويمكنها من التعبير عما تعتقده من خلال القرائن الحجاجية والشواهد التي توظفها الشخصية من خلال القسم والتأكيد.[1] أو استخدام أسلوب سياقي حجاجي متضمن العاطفة: كالبكاء أو الصراخ أو الفرح أو الخوف أو غيرها.

فمن خلال النماذج الحوارية السابقة بين شخصيات الرواية والذي أشرنا إليه ضمن ألفاظ الحجاج والمجادلة، تم الجمع بين إبطاء السرد وتعطيله من خلال الحديث والحوار بين الشخصيات .

ومن خلال لفظتي الحجاج والمجادلة ومشتقاتهما عند الكوني، نجد أنّ لفظة الحجاج ومشتقاتها مثل: حاججه احتج وحجة وغيرها- قد وردت في أكثر من خمسة وعشرين موضعا داخل الرواية ، وهو دفع للكلام في إتجاه دون مخاصمة المستمع ومجادلته، ودون إرجاع الحديث للطرف الأول. أما الجدل فيرد في ثلاثة مواضع في الرواية، وهي قد عبرت عن مخاصمة وجدل ومدافعة وعدم تسليم للطرف الأخر، فهي مغالبة كلام يخرج منها طرف بالانتصار.

---

[1] – ينظر: تجليات الحجاج في رواية " في رواية عين التينة" لدى عبدالملك مرتاض ملجة جسور المعرفة، م8، ع1، سنة2022، ص444.

ومن التقنيات السردية الحجاجية المتعلقة بالزمن السردي : المفارقة الزمنية المتمثلة في الاسترجاع والاستباق، فهي نوع من التلاعب بالنظام السردي الذي لا حدود له، وذلك أن السرد قد يبتدئ في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانه الطبيعي في ترتيب زمن القصة، وهو ما يعرف بالاسترجاع. وهناك إمكانية استباق الأحداث في السرد؛ بحيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها، فالمفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث سابقة[1].

أولا- تقنية الاسترجاع : هو مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق[2] . "فهو يملأ الفجوات التي يخلفها الحاضر الروائي وراءه، حين يقدّم معلومات عن ماضي الشخصيات، أو يستدرك حوادث ماضية، أو يذكّر بحوادث مرّت ليكررها، أو يغيّر دلالة بعضها أو يطرح تفسيراً جديداً لها"[3].

وفي متن الرواية تظهر عدة أنماط استرجاعية، منها على سبيل المثال: قصة سيدنا معاوية – رضي الله عنه – وحربه ضد سيدنا علي – رضي الله عنه–، كذلك قصة البطل القرطاجني هانيبال وحروبه وانتصاراته وهزائمه." سكت سيدي يوسف . قال بعد قليل: يقال إن هانيبال لم يتسبب في هزيمة قرطاجة لو لم يفوّت على نفسه فرصة احتلال روما بعد أن هزم جيوشها في أعظم المعارك، ومعاوية لم يكن ليستطيع أن يؤسس إمبراطورية إسلامية لو لم يمهد لسلطانه بحربه ضد علي"[4].

إنّ هذه الشخصيات (علي ومعاوية وهانبيال) وقصصهم- تحمل موجها حجاجيا من خلال استرجاع قصصهم وأحداث خلافهم ومعاركهم، ومن خلال ما فعلوه وما حدث معهم في حياتهم للوصول إلى أهدافهم الدينية والدنيوية.

---

[1] – ينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ص74.

[2] – ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

[3] – بناء الرواية، سيزا القاسم ، ص40– 42، و أيضاً بنية الشكل الروائي حسن بحراوي، ص121– 122 وهو يستعمل مصطلح"السرد الاستذكاري".

[4] – قابيل أين أخوك هابيل؟، ص38.

وهذه الأحداث الدينية والتاريخية التي مرَّت بها الشخصيات تنطلق من نوعي "الحجة وهي الحجة النقلية المتمثلة في القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة والكتب الدينية المعتبرة ذات المصداقية في نقل الوقائع والأحداث، والحجة العقلية أساسها العقل والمنطق والذهن"[1].

فالقرآن الكريم الذي وردت فيه هذه القصة –وفي غيرها من القصص والأحداث طبعا– "فأسلوب القرآن حامل حجاجيا، وحجاجه مجسد في أسلوب...فالحجاج في القرآن لا يمكن إلاَّ أن يكون حجاجا خاصا به دون غيره من سائر الخطابات"[2] .

ومن المحطات الاسترجاعية في الرواية قوله " لقد أمر للاَّ حلومة أن تستقبل قابيل هذا الزمان هاشَّة باشَّة في البيت نفسه الذي زهق روح ابنها هابيل"[3].

فهو يسقط على القاتل سيدي يوسف شخصية قابيل الذي قتل أخاه هابيل، وهابيل هنا هو حسن البك، الذي قتل أخوه ظلما وبهتانا، كما حدث مع القاتل الأول الظالم قابيل الذي قتل المظلوم الأول هابيل .

وتستمر الرواية في سرد نمط الأحداث الاسترجاعية ذات الإطار الحجاجي، ومنها قصة أصل الشيخ الفطيسي، فهو (أي الفطيسي) رجل من سليل رجل طرده الفرنجة من بلاد الأندلس منذ قرون ليشترك في غزو الصحراء مع الشراذم الذين اقتحموها في تلك الآونة طمعا في كنوز الذهب . ولم يهنأ لهم بال حتى استوطنوا ليؤسسوا في رحابها المدينة المعروفة اليوم باسم "مرزك"، بعد أن اتخذوها عاصمة لملكهم. فكان "شلم" الملقب ب "بلون اللعنة" سلفا لهذا الفطيسي الذي نشر الخراب في تلك الأنحاء؛ هو وسلالته من بعده، وها هو يفيض بشروره على الشمال، في شخص خلفه هذا لينال على يديه نصيبه من الشرور أيضا!"[4].

فسيرة الفطيسي، وفق ما استرجعه السارد من قصة أصله المطرود من الأندلس على يد الفرنجة، فتحول هذا الطريد إلى مقاتل يشارك في حروب عدة ظالمة،

---

[1] – حجاج الخطاب بين النظرية والتطبيقية، جميل حمداوي، دار الريف، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2021، ص34.

[2] – الحجاج في القرآن الكريم، عبدالله صولة، ص53.

[3] – قابيل أين أخوك هابيل؟، ص49.

[4] – قابيل أين أخوك هابيل؟، ص50.

فأصبح قاطع طريق، حيث بث الشرور والقتل والدمار والسرقة في الصحراء ضد الآمنين، وهذا ما فعله نسلهم المتمثل في الفطيسي من حرب ودمار في الشمال. ففي هذه الجزئية يلجأ السارد إلى تقنيات حجاجية متمثلة في المحدد السردي في سياق هذه القصة المعبرة عن الفطيسي وسلفه.

يستخدم السارد عدة موجهات حجاجية يقينية، فمن ضمنها توجيه يقني للإثبات... فهو –بذلك– يثبت القضية ويوجبها، ويقيم في الوقت نفسه الحجة على المخاطب ويلزمه به.[1]

وفي هذا القصة الاسترجاعية، يظهر الموجه اليقيني واضحا، فيحاول السارد في هذه القصة سرده لتلك القصة ملونا إياها بفكرته التي يريد تمريرها من سرده، فهو يستخدم عبارات وجُملاً يقينية تأكيدية مثل: لون اللعنة، طرده، مع شراذم، نشر الخراب، يفيض بشروره، ونصيبه من الشرور.

فالسارد هنا يوظف خاصية الالتباس الحجاجية، أو ما يعرف عند المناطقة بالمغالطات، فهو يوظف شخصية جد الفطيسي على أنه مطرود من الأندلس، حيث نشر الخراب والدمار، وهو يشير إلى المسلمين من خلال استحضار تلك وكأن المسلمين ونسلهم قتلة ومجرمون وأشرار .

ترصد الرواية حروب الدولة القرمانلية ودعم الاتراك لها حينا، وتركها حينا أخر، ومن ثم دعم أفراد الأسرة ضد بعضهم البعض، فهو استدعاء لقصة حقيقة حدثت في حقبة تاريخية معينة في تاريخ ليبيا، فنمط سردها التاريخي في إطار الجنس السردي، ومن خلال آليات الاسترجاع، جعل من النمط الحجاجي المبني على المتغير التاريخي يسهم في إقناع المتلقي والقارئ بالنص كليا، وهو ما يؤطره الحجاج الذي يعد الإقناع أحد أبرز أهدافه التي يسعي إلى الوصول إليها.

نستطيع القول: إن الاسترجاع يضمن خاصية التشويق والإثارة، فيما تطرح من قصص استرجاعية ذات علاقة بقصة الرواية العامة، فطبيعة المسترجع، سواء كان

---

[1] – ينظر: الحجاج في القرآن الكريم، عبدالله صولة، ص320.

* لمزيد من الأحداث الاسترجاعية في رواية قابيل أين أخوك هابيل تراجع الصفحات ، 51– 54–55–57–58، وغيرها.

التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي أو الطبي والصحي يجعل من الحبكة الروائية العامة تقوى وتتعزز وتتماهى لوصل لعقدة الرواية

ثانيا- تقنية الاستباق : يقول جيرالد برنس في تعريفه لمصطلح تنبؤ أو استشراف :هو التقنية أو الأداة الفنية التي يشار من خلالها إلى حد المواقف أو الأحداث مقدما[1].

فالاستباق- وكما قال- حسن بحراوي، هو: "القفز على فقرة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"[2].

فالحكاية أو القصة أو أحد شخصيات الرواية التي يقفز الراوي إلى تضمينها أو استحضارها في نسيج سرده في الرواية، تعد تقنية ووسيلة حجاجية، حيث يبني عليها الراوي نصه لإيصاله للقارئ أو المتلقي، فالنص الاستشرافي يكون-غالبا- نصا له سلطة على المتلقي، وذلك من خلال قيمة هذا النص المستدعى .

وفي الرواية عدة نصوص استباقية، فمنها عنوان الرواية (قابيل أين أخوك هابيل؟)، فهو يحيلنا إلى دلالة قصة ابني آدم قابيل وهابيل، وتحديداً إلى حادثة قتل قابيل لهابيل، فهذه القصة وردت في الديانات السماوية الثلاثة (اليهودية والنصرانية والإسلام)، وتوظيفها بمثابة إحالة خارجية لتلك القصة، فهو نص حجاجي يحمل الخاصية الدينية، فلا مجال للتشكيك في هذه القصة أو نكرانها، فهو نص قطعي الدلالة والثبوت، فلا مناص للمتلقي إلاَّ التسليم بحدوثه وحصوله حتما، وعلى الرغم من أن الرواية لا تتحدث عن قصة ابني آدم تحديداَ- فإنها تتحدث عن قصة قتل يوسف باشا لأخيه أحمد باشا القرناميليين. وفي ذلك تأكيدٌ للصراع بين الخير والشر الذي بدأ منذ آدم واستمر إلى الدولة القرمانلية .

ففي الرواية نجد ثيمة استباقية متمثلة في عنوان رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ وهي تحيلنا إلى قصة ابني آدم قابيل وهابيل، فالعنوان يستدعي بعدها الديني المتمثل في القرآن، وتحديدا في لآية 27 من سورة المائدة التي يسرد فيها المولى عز وجل

---

[1] – ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص73.

[2] – بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص132.

حادثة قتل قابيل لأخيه هابيل، فقال تعالى ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾[1].

وفي مستهل الرواية ثيمة دينية لها علاقة بقصة ابني آدم في " (وَكَلَّمَ قَايِينُ هَابِيلَ أَخَاهُ. وَحَدَثَ إِذْ كَانَا فِي الْحَقْلِ أَنَّ قَايِينَ قَامَ عَلَى هَابِيلَ أَخِيهِ وَقَتَلَهُ. فَقَالَ الرَّبُّ لِقَايِينَ: «أَيْنَ هَابِيلُ أَخُوكَ؟» فَقَالَ: «لاَ أَعْلَمُ! أَحَارِسٌ أَنَا لأَخِي؟» فَقَالَ: «مَاذَا فَعَلْتَ؟ صَوْتُ دَمِ أَخِيكَ صَارِخٌ إِلَيَّ مِنَ الأَرْضِ. فَالآنَ مَلْعُونٌ أَنْتَ مِنَ الأَرْضِ الَّتِي فَتَحَتْ فَاهَا لِتَقْبَلَ دَمَ أَخِيكَ مِنْ يَدِكَ. مَتَى عَمِلْتَ الأَرْضَ لاَ تَعُودُ تُعْطِيكَ قُوَّتَهَا. تَائِهًا وَهَارِبًا تَكُونُ فِي الأَرْضِ». فَقَالَ قَايِينُ لِلرَّبِّ: «ذَنْبِي أَعْظَمُ مِنْ أَنْ يُحْتَمَلَ. إِنَّكَ قَدْ طَرَدْتَنِي الْيَوْمَ عَنْ وَجْهِ الأَرْضِ، وَمِنْ وَجْهِكَ أَخْتَفِي وَأَكُونُ تَائِهًا وَهَارِبًا فِي الأَرْضِ، فَيَكُونُ كُلُّ مَنْ وَجَدَنِي يَقْتُلُنِي». فَقَالَ لَهُ الرَّبُّ: «لِذلِكَ كُلُّ مَنْ قَتَلَ قَايِينَ فَسَبْعَةَ أَضْعَافٍ يُنْتَقَمُ مِنْهُ». وَجَعَلَ الرَّبُّ لِقَايِينَ عَلاَمَةً لِكَيْ لاَ يَقْتُلَهُ كُلُّ مَنْ وَجَدَهُ) (التكوين (16، 8:4)"[2].

فجملة : فَقَالَ الرَّبُّ لِقَايِينَ: «أَيْنَ هَابِيلُ أَخُوكَ؟» هي العنوان الذي بنى عليه الكوني عنوان روايته، فعنوان الرواية تشكل من خلال القصة اليهودية والإسلامية لحادثة القتل التي قام بها قابيل لأخيه هابيل، فالرواية استرجاع لتلك القصة الدينية والتاريخية في آن واحد، وهذا الاسترجاع يشكل بعدا حجاجيا أسهم ويسهم في تأطير الفكرة النصية الروائية المراد بثها ونشرها للقارئ الذي يتلقى النص ويستوعبه، فاستيعاب الفكرة هي مقدمة للخطاب الحجاجي، ومن ثم التدرج حتى الوصول إلى الاقتناع والإقناع، وهذا من صميم أهداف الحجاج .

فلقصة قابيل وهابيل داخل النص الديني المقدس إسلاميا ويهوديا ومسيحيا دورها الحجاجي المؤكد والقاضي بحدوث هذه القصة واقعيا، فلا مماراة في إنكار القصة في الكتب الدينية سواء الإسلامية أو اليهودية أو المسيحية .

---

[1] - سورة المائدة ، الآية27.

[2] – قابيل أين أخوك هابيل؟، إبراهيم الكوني، ص7.

وفي الإطار السردي يوظف الراوي الحرب والقتال الذي حدث بين الأخوة في الدولة القرمانلية توظيفا للثيمة الدينية (قابيل وهابيل)، حيث ساد الظلم والقتل والاعتداء، فالظالم تجاوز الحدود في اعتدائه وجبروته وجوره. وهو المحدد الاستباقي الذي بينت الرواية على قضية قتل الأخ لأخيه، حيث الظالم المعتدى الذي يزهق روح أخيه المظلوم من أجل شهوات الدنيا من استئثار وسلطة ورغباتها، فحمل الاستباق في هذا الإطار نمطا حجاجيا أسهم في تطور السرد للوصول إلى العقدة السردية، ومن ثم للوصول للنقطة الحل ولحظة التنوير.

ومن خلال الرواية نجد الاستباق يتمثل في الحرب التي يزعم شنها على أحد المدن الليبية، حيث يقفز اسم المدينة في حوارية بين شخصيات الرواية

ترصد الرواية استباقا زمانيا متمثلاً في ذكر وتاريخ ووقت عقد اجتماع مهم في مدينة الآستانة التركية، وكان الوقت صيف1793، وفي هذا الزمن الاستباقي رصد فيه اجتماعا سرياً بين قادة كبار من أجل مهام عسكرية في طرابلس، ثم يجلي الراوي تلك الشخصيات، فهم القبودان باشا قائد أسطول الإمبراطورية العثمانية، والشخصية الأخرى هي حاكم طرابلس العثماني علي برغل، حيث رصد الراوي الاجتماع ووضحت فيه غاية الاتراك من هذا الاجتماع، وما يحاول فعله هؤلاء المجتمعون من خلال عدة ترتيبات معينة مدعومة من الأسطول التركي للسيطرة على طرابلس باتباع عدة أساليب وطرق لذلك[1].

من خلال هذا الاستباق، رصد الراوي حادثة زمنية حدثت فيه حوارية حول فكرة السيطرة على طرابلس، وقد جرت الحوارية وفق مؤطر حجاجي تمثل في حجج المتحاورين، وهي الحجة وطرفا الحجة " فطرف يساند الاطروحة أو الفكرة، وطرف ثان يعارضه .

فالنص الروائي –أي نص في الغالب – يحمل في ثناياه خاصة طبيعته الحوارية، فالحوار بين شخصيات الرواية، يتمظهر فيها الحجاج والمخالفة، فلا يمكن أن يسير السرد في بوتقة واحد، فلا بد من ظهور الاختلاف حتى ينمو السرد ويتطور، وهنا تظهر الرؤى والأفكار المختلفة، وبناء عليه ينشأ نوعان من الحجج.

---

[1] – – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل؟، إبراهيم الكوني، ص49–55.

تحدد سامية دريدي نوعي الحجة وهما :نصير الحجة المعروضة ونصير الحجة المرفوضة أو المدحوضة[1]

تستمر الرواية في رصد الاستباق من خلال ذكر تاريخ معين ومدينة أو جهة معينة، ومن ثم حدوث حوادث معينة، وعلى سبيل الذكر لا الحصر نذكر منها : حقول جنزور غرب طرابلس16يناير1795ص351.السراي الحمراء ص379. غزة ص390.

ومن الاستباقات في الرواية قصة يوسف باشا وحيلة الدمية الشبيهة، حيث ذهب يوسف باشا القرناملي إلي سوق الحدادين؛ متنكرا في ثياب الدراويش للبحث عما يصنع له دمية تشبهه، ليقع على حداد عجوز كبير وأحدب، فيتفق معه على صناعة تلك اللعبة، حتى يجعلها في مكان معين لتكون طعماً يستطيع بموجبها القضاء على أخيه[2].

تسرد الرواية بحث يوسف القرناملي عن شخصية فوجد ضالته بعد بحث طويل، قبل أن يقع اختياره على حداد عجوز أحدب... طلبه على انفراد واختلى به ... وكشف للعجوز عن هويته، فكاد المسكين يقع مغشيا عليه من فرط الدهشة[3].

ومن ثم يستمر السارد في الكشف عن طلبه؛ وهو صناعة الدمية الشبيهة، فيتجاوب مع الحداد العجوز ويسأله عن طبيعة هذه الدمية: أهي من عاج أم من حديد، فيجيب يوسف القرناملي: المهم هو الشبه وليس المعدن[4].

كانت حيلة للإيقاع بعدوه البك، وضعت الدمية في مكان مكتظ بالأشجار والزروع، تقدم الفرسان والفرق الموسيقية لتطويق سيدي يوسف، ولكنهم صدموا بأن شخصية سيدي يوسف ما هي إلأ دمية، حيث جعلت من المتآمر ضحية[5].

---

[1] – ينظر: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، سامية دريدي، ص28.

[2] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص377.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه ؟، ص377.

[4]– ينظر: المصدر السابق نفسه، ص378.

[5] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص380–385.

المطلب الثاني : المكان ودوره الحجاجي في الرواية

يشكل المكان دورا مهما في السرد، فلا يكاد يخلو جنس سردي من المكان، فهو (أي المكان) يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية...فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث ... فهو تقديم الأشياء من خلال الوصف[1].

فالمكان محدد سردي رئيس في الجنس الروائي والقصصي فهو :لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث و الروايات السردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات و الصّلات التي بقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[2].

وفي رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ عدة أنماط من الأمكنة، حيث تجسدت طبيعة المكان في عدة أنماط سردية لها سمات وإتجاهات حجاجية، فالمكان الضيق والمكان الواسع ، إضافة إلى ذلك دلالة المكان اجتماعيا ودينيا وسياسيا وتاريخيا .

فالمكان مؤطر حجاجي في الرواية فيجعل: "أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور و الخشبة و المسرح، و طبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معين، ولذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني[3].

ومن خلال المؤطر السياسي للمكان نجد بداية الرواية تتحدث عن عدة أمكنة ضيقة وهي القنصلية الإنجليزية وسور القلعة والزقاق ، من خلال الفرار إلى القنصلية الانجليزية، حيث لجوء أحد الحراس الشخصيين (سيدي حسين)لأحمد باشا القرناملي عندما قتله أخوه يوسف باشا، فتظهر جمالية الوصف المكاني من خلال تسلل سيدي حسين خارج سور القلعة عبر الزقاق المؤدى إلى القنصلية الإنجليزية[4].

---

[1] – ينظر: بناء الرواية، ص106.

[2] – ينظر: بنية الشكل الروائي، ص26.

[3] – ينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص65.

[4] – ينظر: قابل أين أخوك هابيل ؟، ص11.

هذه الأمكنة المرصودة في هذه الجزئية من قصة حادثة القتل والهروب (القلعة وسورها- الزقاق – القنصلية الإنجليزية)- شكّلت مع السرد جملة حجاجية لجعل القارئ يعيش مرحلة الهروب عبر هذه الأمكنة، فالراوي يتسلسل بصورة سردية ليجعل من المتلقي يعيش ويقتنع بانسيابية الأحداث الحاصلة في هذه الحادثة .

فهذه الواقعة السردية من "الوقائع* تشكل نقطة انطلاق ممكنة للحجاج، فهي تعد بمثابة عنصر مشترك بين جميع الناس، أي أن هذه الأخيرة لا تكون عرضة للدحض أو الشك، ونجد أنها تنقسم بدورها إلى نوعين يتمثلان في وقائع مشاهدة معاينة ووقائع مفترضة، والميزة الأساسية لكليهما أنهما يكونان متطابقين مع بنى الوقائع التي يسلم بها الجمهور[1] .

لقد وقعت حادثة القتل في طرابلس في زمن الدولة القرمانلية، في القلعة التي يوجد بها القصر الذي تحكم به البلد من قبل هذه العائلة، وكذلك سقوط حكم هذه الدولة، ومن ثم رجوعها للحكم مرة أخرى، حيث انبنت هذه الرواية على عنصر التاريخ، حيث قيام عدة أحداث ووقائع تاريخية وفق عدة أمكنة كبيرة وواسعة منها: طرابلس وجنزور وتاجوراء وفزان ومصراتة والمنشية والسراي الحمراء والاندلس والأستانة وغزة وتونس وقرطاجة وكذلك البحر، إضافة إلى ذلك الأمكنة الضيقة كالقلعة والقصور والبساتين والغرف والردهات والأزقة والشوارع والطرق والأسوار والعرش والشمس وموقع غيابها. فبعض هذه الأمكنة احتضنت عدة حوادث تاريخية حدثت أغلبها بالفعل، وهو ما يعرف بمقدمة حجاجية تعرف بالحقائق، وهي عملية الربط بين الوقائع ومدارها يكون على حقائق علمية وتاريخية وفلسفية [2].

هذه الأماكن الجغرافية كانت حقيقة موجودة في طبيعتها الواقعية، وبالمقابل هناك أماكن عدة تذكر في الرواية، وهي الأماكن النفسية أو المتخيلة، وهي التي لا يصرح

---

[1] – ينظر: في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبدالله صولة، ص24 .

* الوقائع والحقائق والافتراضات والقيم والهرميات تشكل مقدمات الحجاج، في نظرية الحجاج، عبدالله صولة ص24-25-26

[2] – ينظر: في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبدالله صولة، ص24 .

بذكرها في جنس السرد، فالسارد يروى حدث أمـر دون التصـريح بمكانـه مثـل : يـوم التقى الشقيقان بعد مفاوضات عسيرة استمرت أياما[1].

فلا يعلم مكان المفاوضـات ولا مكـان التقـاء الأخـوين، فهـو (أي السـارد) يَضـمر ويغيب المكان في الحادثتين، فهو يكتفى بفكـرة المكـان النفسـي المتخيـل؛ ليقـوي مـن حجة الهدف، وهو المفاوضات الطويلة واللقاء بين الأخوين .

فللمكان تجليه الحجاجي وتأثيره في المتلقي، فله: "أهمية كبيـرة عنـدما نعـرف أنـه هـو الذي يكوّن لنا صورة الفضاء الروائي المتسع الذي يحتوي على مجموع الوقائع"[2]

ومـن الأمـاكن الضـيقة فـي الروايـة (الـركن والجسـد) فجـاء فـي المقطـع الآتي:"وقفت في الركن وهي تلهث بعد أن أعيتها الوسيلة في النيل منه في الجسد"[3].

وفي الرواية رصد السارد مكـانين متباعـدين تاريخيـا ، لكنـه يـربط بينهمـا ربطـا محمكا ، وهما قصر السمؤال وقصر يوسـف باشـا فـي المنشـية، فالمكانـان يحـيلان على الوفاء والأمان والحماية.

ويستمر الرواي في رصد المزيد من الأماكن، ففـي المقطـع الآتـي يستحضـر مكانـا ضيقا سيئا كريها مقيدا للحرية، وهو السجن فيقـول" ... بإنقـاذي مـن أيـدي المـالطيين عنما زجوا بي في غياهب سجونهم الرديئـة.أوه يـا عزيـزي جيوفـاني أنـت لا تتخيـل مدى فظاعة سجون هؤلاء الأوباش!"[4].

فالمكان السردي ، وببعديه النفسي والـواقعي، لا يقـف عـن حـدود تخييـل الواقـع وحسب كما يذهب البنيويون الشكلانيون ، بـل يعمـل علـى إبـراز العلاقـات الواقعيـة للأماكن ، فالتخييل نفسه عمل واقعي عند جماعة ما ، وأن هـذا الأسـلوب الروائـي يعـد من أبرز سمات الإتجاه الواقعي في عموم الأدب ، وهـو يفـتح آفـاق السـرد لاسـتدعاء أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، الذي تؤديه الأمكنـة الواقعيـة ، ويمـارس تـأثيرا كبيـرا في القارئ ؛على الرغم من كونها أماكن متخيلة[5].

---

[1] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل ؟، ص40.

[2] – بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص65.

[3] - قابيل أين أخوك هابيل ؟،ص56.

[4] - المصدر السابق نفسه،ص62.

[5] – ينظر: بنية النص السردي، ص66.

فالحجاجية المكانية في رواية قابيل أنا أخوك هابيل متركزة كشـــاهد وحجّـــة تاريخيـــة أو اجتماعية أو نفسية، حيث يتحوّل المكان إلى وثيقة أو دليل مادي يثبت أو يدحض فكرة معينة. فيصبح المكان نفسه حجة ضد الظلم أو الفقر أو العنف أو القتل ، ويدفع القارئ إلـــى تبنّـــي موقف أخلاقي أو فكري أو ديني، فالمكان يعد رمزا أيـــديولوجيا أو ثقافيـــا يكتســـب دلالات تتجاوز وظيفته الوصفية لتصبح حاملة لأفكار ومواقف فكرية أو أيديولوجية.

المبحث الثاني

تقنية بناء الشخصيات في الرواية

الشخصيات أو الشخوص في الرواية، هي المسير لأحداث السرد للوصول إلى العقدة، ومن ثم إلى لحظة التنوير، فهذه الشخصيات رئيسية وثانوية، وطبيعة هذه الشخصيات من كونها مدورة أو مسطحة، نامية أو ثابتة. وكذلك الراوي الذي يعد من شخصيات الرواية، فهو الذي يسير السرد من خلال تقنيات عديدة : كالوصف والحوار والتبئير من الداخل أو من الخارج وغيرها، حيث يمسك الراوي أو الكاتب بزمام الشخصيات من خلال السرد، فيوزع الحوار بين الشخصيات ، أو هو الذي يدير السرد متخذا جزئية سردية ينطلق منها، ولا سيما في الوصف والتبئر .

قد توزعت شخصيات رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ ما بين شخصيات رئيسية وثانوية، شخصيات وظفت في السرد بأسمائها وصفاتها وحضورها ومجال اشتغالها في النص، وهناك شخصيات تم استدعاؤها وتوظفيها دون وجودها حقيقة، شخصيات حاضرة وغائبة، تاريخية ودينية واجتماعية وسياسية وغيرها.

تتمظهر الشخصيات في حجاجها التداولي، من خلال تقنيات: الحكي والحوار والوصف والتبئير إلخ ، ومن هذه الوجهة فهي ذات طبيعة حجاجية بامتياز ؛ كونها تستند إلى ثنائية المتكلم/ المتلقي، فضلا عن عملية التلفظ التي ترتبط بالمقصدية من جهة، والسياقات من جهة أخرى، أي أن النص يتضمن، في طياته، أطاريح ورسائل ومعتقدات واقتناعات وقيما وأهواء ومعارف متنوعة ومختلفة؛ يريد المتكلم أن يوصلها إلى المتلقي من أجل التأثير فيه . وبهذا تكون التداوليات حوارية من ناحية، وحجاجية من ناحية أخرى[1].

إنّ رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ لم تخلُ من الحوارية المستندة إلى ثنائية المتكلم والمتلقي ذات الطبيعة الحجاجية، وقد رصد الباحث حواريات عديدة تخللتها الحوارية الحجاجية، وقد تضمنت هذه المواضع لفظة الحجاج والجدل، منها:

---

[1] – ينظر: أنواع الحجاج، جميل حمداوي، ص238.

المطلب الأول : الحوارية الحجاجية بين شخصيات الرواية:

حيث جرت حوارية حجاجية يتداخل فيها الراوي مع شخصيتين من شخصيات الرواية ،

وهاتان الشخصيتان هما : الباشا وللا حلومة، فيكون الحوار على النحو الآتي :

بعد القيلولة أمر الباشا باستدعاء للاَّ حلومة . كان يتمدد على الأريكة، يتلذذ بالقهوة، عندما دخلت للاَّ الكبيرة .ركعت عند قدميه وهي تقبل يديه قبل أن يحدق في عينيها بنظرة ذات معنى، قال:

كيف حال المرأة!

طأطأت المرأة . تمتمت : انتظرت أن تسألني عن حال البنات لا حال المرأة !

حاججها:

اعترف لكِ بأن الشرور التي تأتي من المرأة أهون مائة مرة من الشرور التي تأتي من البنات ومن الأبناء !

زفر ثم أضاف:

الأبناء لعنة!

انكمشت للاَّ حلومة حول نفسها ملفوفة في لحافها .تمتمت:

لقد انكسر قلبي يا مولاي حتى أيقنت بخلو جوفي من القلب!

أنت تجنين ما زرعت يداك . لقد جاهدت ببسالة لئلا تغرقيني بأفواج هؤلاء الأعداء، ولكنك كابرت

ماذا أفعل يا مولاي إذا كان الخالق هو الذي خلقنا نساء!؟

امرأة بلا ولد ليست بامرأة ولا برجل!

ترصدها بنظرة ماكرة قبل أن يسأل:

أما زالت للاَّ فاطمة ترفض الزواج من فارس جورجيا؟

نكست المرأة رأسها لتخفي عينيها. قالت:

أنت أعلم بحقيقة للاَّ فاطمة.

ستقولين إني المذنب لأني دللتها في طفولتها . لا أنكر أني أحببتها أكثر مما أحببت أخواتها وربما أكثر مما أحببت أخوتها أيضا.

ولكني لم أضع في رأسها الاستهانة بنواميس الأسلاف!

تسألت للاَّ حلومة بصوت مكتوم :

الاستهانة بنواميس الأسلاف؟

ماذا نسمي لهفتها لنيل زوج من أبناء الرعية إن لم يكن ذلك استهتارا بناموس ورثناه أبا عن جد!

ما كل ما نتمناه نجده. أنت تعلم.

استهتارها لم يتوقف عند الاستهانة بناموس السلف، ولكنها تستهين بناموس الله أيضا!

استنكرت للاَّ حلومة :

ناموس الله؟

هل تظنين أني أجهل غرامها بسيدي يوسف؟

عضّت المرأة على شفتها السفلى بقسوة. قال الباشا:

لقد بلغني أنها قامت بتهريب الألبسة في المنشية برغم التحريم.

سكتت للاَّ حلومة . أضاف الباشا :

لم تُخف عليّ رسائلها إليه. إنها جاسوس لرجل يرفع السلاح في وجهي ويقصف دياري!

المرأة لم تنبس، فأعلن الباشا:

إما أن تختار الرضوخ لمشيئتي وتحترم أسراري، إما أن تلتحق بهذا الشقي المنشية!

جاهد الباشا لينهض إيذانا بإنهاء المقابلة قال مودّعا:

تذكري يا امرأة، أنَّ عدوي في الظهر أسوأ ألف مرة من عدوي في الضاحية![1].

في هذا النص نجد عدة تمظهرات حجاجية منها: الحوار الذي دار بين الباشا وللاَّ حلومة. فشخصية الباشا تسعي إلى الحفاظ على الحكم الذي ورثه عن أجداده ومن ثم العمل على توطيد أركانه، بينما شخصية للاَّ حلومة شخصية جريحة مكلومة بسبب فقد ابنها. فكلاهما يواجهان محنة الفقد والخوف؛ فقد السلطة وفقد الابن، وإن كان الباشا يكاد يكون المتكلم الأكثر تحدثا وحجاجا ؛ ففي الحجاج الذي كشفه الحوار السابق يبرز دور الباشا المهيمن والموجه للحوار ، فهو من يمتلك سلطة الكلام

[1] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل؟، ص243–246

والحوار بوصفها قوى عليا تمنحه التفوق والريادة ، وتضع المتلقي (للاَّ حلومة) في مرتبة دنيا؛ تستقبل مجموعة الأوامر لتنفيذها بطريقة ميكانيكية، فهي لاتمتلك حق المناقشة والاعتراض أو الرفض ، وهذا النوع من الحجاج يسمى التواصل التوجيهي[1].

ففي هذا الجزء من الرواية يتدخل السارد ، في تسيير الحوار بين الباشا وللاَّ حلومة من خلال تدخلات عدة، ومن أبرزها ما حدث بعد القيلولة ، وذلك عندما أمر الباشا باستدعاء للاَّ حلومة . كان يتمدد على الأريكة، يتلذذ بالقهوة، عندما دخلت للاَّ الكبيرة. ركعت عند قدميه وهي تقبل يديه قبل أن يحدق في عينيها بنظرة ذات معنى، وقوله طأطأت المرأة، انكمشت للاَّ حلومة، تسألت للاَّ حلومة، ترصدها بنظرة ماكرة، عضّت المرأة على شفتها السفلى . حاججها: اعترف لكِ بأن الشرور التي تأتي من المرأة أهون مائة مرة من الشرور التي تأتي من البنات ومن الأبناء ! [2].

فقد تدخل السارد من خلال وصف ما دار بينهما من حوارية، وبهذا فالحوارية عبارة عن صورة حجاجية يقودها السارد في بعض جزئياتها، وفي جزئها الأخر يقودها الباشا، والعنصر الثالث هو للاَّ حلومة وهي أضعف العناصر الثلاثة، فالباشا يسيطر بموجب مغالطة السلطة، فهي مستسلمة، وتحاول في ردها عليه الحذر الشديد، ولا تستخدم ردوداً عنيفة بل حاولت التأثير فيه من خلال مغالطة استدرار العاطفة؛ فقد بكت أمامه، وقبلت يديه ورجليه، وبينت حالها الحزين بقولها: لقد انكسر قلبي يا مولاي حتى أيقنت بخلو جوفي من القلب!.

أمّا الباشا فضغط عليها محاججا لها : أنت تجنين ما زرعت يداك . لقد جاهدت ببسالة لئلا تغرقيني بأفواج هؤلاء الأعداء، ولكنك كابرت.

أما للاَّ حلومة فتعمد إلى توظف مغالطة استدرار العاطفة مجددا، وذلك من خلال طرحها لسؤال استنكاري : ماذا أفعل يا مولاي إذا كان الخالق هو الذي خلقنا

---

[1] – ينظر: أنواع الحجاج، ص268.

[2] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل؟، ص243–244.

نساء!؟[1]. وتستمر للاَّ في مغالطة استدرار العاطفة بقولها: وامرأة بلا ولد ليست بامرأة ولا برجل!

فالحجاج بناء لغوي، والمبدعون –ولاسيما– الروائيون يوظفون الكلمات والألفاظ للتعبير عن مقاصدهم المباشرة وغير المباشرة، فيستميلون أساليب عدة كالتضمين والتلميح والتلغيز والترميز وغيرها، فيمنحنون الأدب بعدا جماليا إيحائيا يؤثر في المتلقي تأثيرا عميقا . أما المتلقي فيتعامل مع النص الأدبي بوصفه علامات ورموزا وإشارت وإيقونات تحمل في ثنياها دلالات ظاهرة أو مضمرة ، وهي التي تدفع به إلى استكشافها ، سواء أكان ذلك عبر قراءات استبطانية ظاهراتية أو من خلال توظيف آليات التفكيك، والتشريح، والتقويض، والتأجيل، والتأويل[2] .

ومن هذه الوجهة فإن المتلقى في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟– يوظف استراتجيته التأويلية في الحجاج الذي ميز تلك الرواية ، ومن أبرز الكلمات والعبارات الحجاجية في الرواية استعمال ضمائر الشخوص ، وأسماء الإشارة، وظرفا المكان والزمان، وصيغ القرابة، والصيغ الانفعالية الذاتية[3].

والزمانية منها: بعد القيلولة، والضمائرية، ضمير مخاطبة أنت تجنين، ضمير مخاطب أنت تعلم.، وضمير متكلم شخصية الباشا وللاَّ حلومة، وأسماء الإشارة مثل وهي تقبل يديه.

إنّ الكلمات و التعابير و الروابط و الوحدات اللغوية –معينات وقرائن إشارية تميز الملفوظات الكتابية والشفاهية على السواء ، وهي تحدد الظروف الخاصة للتلفظ، وتبين الشروط المميزة لفعل القول ضمن سياق تواصلي معين. ومن ثم، لا يتحدد مرجع هذه القرائن، والمعينات الإشارية دلاليا وإحاليا إلاَّ بوجود المتكلمين في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل[4].

اسما الباشا وللاَّ حلومة مكوَّن اسمي يحيل إلى المتكلم، لكنه ليس متكلماً معينا؛ لأن المكون الاسمي لا يشكل معينا إشاريا. في حين، يحيل ضمير المخاطب إلى

---

[1] – قابيل أين أخوك هابيل؟، ص244.

[2] – ينظر: أنواع الحجاج، جميل حمداوي، ص269.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص254.

[4]– ينظر: أنواع الحجاج، جميل حمداوي، 256.

المخاطب" أنتِ وأنت"، وتحيل متلازمة المكان المتمثلة في قوله: على أريكته، ودخلت عليه على سياق تواصلي مكاني، بينما تحيل جملة" بعد القيلولة " على سياق تواصلي زمني. ومن هنا: لابد من استحضار السياق المكاني والزماني والشخوصي لتحديد المعينات والمؤشرات اللغوية؛ لذا يستلزم الحديث عن المعينات وجود أطراف التواصل، وفعل التلفظ، والمعينات، ووجود السياق[1].

المطلب الثاني : تقنية الموجهات والأسئلة والمغالطات المنطقية واللغوية حجاجيا:

وفي حوار حجاجي بين السارد والباشا وللاَّ حلومة- نعثر على مجموعة من الموجهات الحجاجية ومن أبرزها تلك التي جاءت في صيغة جملة ، مثل:

جمل : بعد القيلولة ، دخلت للاَّ الكبيرة ، ناموس الأسلاف .

إنّ هذه الجمل الثلاثة تعطي دلالات معينة، فجملة بعد القيلولة تعطي دلالة على وقت الراحة والسكينة، وهي فترة زمنية له وضعها الخاص، وما بعدها له دلالة على وقت آخر، يحيل إلى الحركة والنشاط والعمل، فانتهاء وقت القيلولة يؤذن ببدء العمل.

وجملة دخلت للاَّ الكبيرة توجه الذهن إلى مكان محدد، وهو مكان الباشا الذي يقوم بعمله منه، وكذلك تشير إلى مرحلة عمرية متقدمة، فلفظة كبيرة قد حددت وبينت تلك الفترة العمرية المتقدمة.

وجملة (ناموس الأسلاف) هي موجه حجاجي ذي قيمة تاريخية مقدسة في نظام أسرة الباشا، فهو القانون الذي يسيرون عليه ويتبعونه في حياتهم الماضية والحالية، فيرفض كل من يكسر هذا النمط المعيشي – كما فعلت للاَّ فاطمة.

ومن الأسئلة الحجاجية في هذه الحوارية:" تعدد الأصوات في الرواية، تعدد القصص ورواية أو سرد عدد من الشخصيات لقصص ذاتية وبضمير المتكلم، ومن مظاهرها أيضاً التناوب في سرد هذه القصص بين شخصية أو أكثر"[2]. ومن خلال التناوب السردي وحوار الشخصيات داخل النص الروائي تتأجج الشخصيات وتتجادل، وذلك من خلال طرح الأسئلة، "فالسؤال –أي سؤال هو إشكال، أو بعبارة

---

[1] – ينظر: أنواع الحجاج، جميل حمداوي ، ص257.

[2] – قراءات في الأدب والنقد، شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999 . دمشق، سوريا، ص251.

أخرى أن السؤال والإشكال يتماهيان، فإذا بالسؤال يحيل على صعوبة معرفية أو على ضرورة اختيار وإذا بالسائل متى طرح سؤالا دعا المتلقي إلى اتخاذ قرار... ومن هنا ندرك أهمية المساءلة من الناحية الحجاجية إذ لمّا كان الكلام إثارة السؤال أو استدعاء له فإنه يولّد بالضرورة نقاشا ومن ثم حجاجا، فإذا بالكلام والحجاج متصلان على نحو عميق، وإذا بالحجاج ماثل في كل نوع من أنواع الخطاب"[1].

ففي حوارية الباشا وللاَّ حلومة يتأطر السؤال في حالتين، حالة التعجب وحالة السؤال الاستفهامي والسؤال الاستنكاري :

فالسؤال التعجبي قوله كيف حال المرأة!

فبوضع علامة التعجب، ينزاح السؤال من هدفه الاستنكاري أو الاستفهامي، والسؤال الاستنكاري قول للاَّ حلومة : "ماذا أفعل يا مولاي إذا كان الخالق هو الذي خلقنا نساء؟"[2].

فهي تحاججه بسؤالها الاستنكاري، فتحيله إلى طبيعة النساء، فتلجمه الحجة بأن الله خلق كل النساء بهذه الطبيعة التي خلقت عليها المرأة .

وكذلك تساؤلها حيث" استنكرت للاَّ حلومة :ناموس الله ؟

وتساؤل الباشا مستنكرا فعلها : هل تظنين أني أجهل غرامها بسيدي يوسف؟

فهما يستنكران في صيغة سؤال لا يتطلب إجابة

والسؤال الاستفهامي قول الباشا :

ترصدها بنظرة ماكرة قبل أن يسأل :

أما زالت للاَّ فاطمة ترفض الزواج من فارس جورجيا؟[3].

إنّ هذه الأسئلة التعجبية والاستنكارية والاستفهامية، تسهم في تنامي الحجاج والتدافع الكلامي من خلال إثارة الفكر، واستحثاث الأفكار والحوارات. ولما كان الاستفهام أسلوباً لغوياً أساسه طلب الفهم، فإنه يتجه لتحريك آراء المتلقي ومعتقداته التي تكمن في ذهنه، فالمرسل حينها لا يبتغي الفهم وحسب، إنما يريد أن يفرض

---

[1] – الحجاج في الشعر بنيته وأساليبه، سامية الدريدي، ص141

[2] – قابيل أين أخوك هابيل؟، ص244.

[3] – قابيل أين أخوك هابيل؟، ص244-245.

سلطته الإفهامية على المتلقي ؛ لذا فالاستفهام ملفوظ إنجازي يرتبط بسلطة المُرسِل ، وذلك ضمن المتداول في حيز الفعل الإنساني[1] .

ومن التقنيات الحجاجية المستخدمة في هذا النص المغالطات المنطقية، ومن هذه المغالطات التي وظفت في هذا النصي الحواري مغالطة السلطة بنوعيها: السياسية والاجتماعية المتمثلة في سلطة الآباء والعادات والتقاليد:

فقد وردت في النص عدة احتكامات، منها كلمة الناموس التي جاءت في قوله: ناموس الأسلاف – ناموس الله . فعبارة الناموس، في حوارية الباشا مع للاَّ حلومة، تحيل إلى الاحتكام لقوانين الآباء والأجداد، كما تحيل إلى الاحتكام للسلطة والسطوة ، ومن تجليات سلطة الناموس ركوع للاَّ حلومة خاضعة ومنكسرة وذليلة أمام الباشا. ومن ذلك تجنبها وتهربها من الإجابة عن أسئلته ؛خوفا من إغضابه أو إثارة سخطه ، فقد بذلت جهدا كبيرا لتتجنب الصدام معه.

المطلب الثالث: توظيف أساليب الحجاج والجدل في الرواية:

وفي نص آخر من الرواية نجد شخصيات تشترك في حوارية سردية في جو ساده الحجاج والجدل والنقاش الحاد، وذلك حول مصير طرابلس بعد إعادة قوات الوزير التونسي أسرة القرمانلية لحكم طرابلس، وفي نشوة انتصارهم يدور الحوار عن مصير سكان طرابلس وتجارها وزبانية القائد العثماني علي برغل بعد فراره من طرابلس، فتبدأ حوارية حجاجية بين ثلاث شخصيات: الوزير التونسي خوجة ويوسف باشا والبك. وقد اختفي الراوي من المشهد تماما، ونهضت الشخصيات لإدراة الحوار بنفسها، وقد كان الحوار يدور حول مصير أهل طرابلس وتجارها .

يبدأ النص بين الثلاثة: بتدخل سيدي يوسف: دعونا الآن من الحديث عن البلية، وأفيدونا عن الطريقة التي سننحر بها زبانية نبي الزور برغل.

استغرب البك:

ننحرهم؟

سيدي يوسف: ننحرهم بالطبع. أم أنك تريدنا أن نكافئهم

---

[1] – ينظر: أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، مثني كاظم صادق، منشورات كلمة للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1، 2015، ص139–140.

البك : لن ننحرهم ولن نكافئهم أيضاً!

سيدي يوسف: ماذا تريدنا أن نفعل بهم إذا لم ننحرهم ولم نكافئهم!

البك: سنعفو عنهم!

أطلق سيدي يوسف ضحكة عالية. تدخل الوزير:

أنا أرى أنَّ العفو عنهم أجلب للفائدة من القصاص منهم!

احتج يوسف بالاحتكام إلى الكتاب:

ولكم في القصاص حياة! أم أنكم نسيتم؟

حاججه الوزير:

هل يرضيك أن تقول الأجيال أنكم ارتكبت مذبحة في أناس توسلوا بالرحمة؟

اعترض سيدي يوسف:

لم يتوسلوا بالرحمة لأنهم هُزموا!

قال البك:

الرحمة سر الملك!

تضاحك سيدي يوسف باستخفاف:

بل الرحمة آفة الحكم! بالرحمة استخف الخلق بأوامر الباشا فنصروا عليه لقيطا آثما لفظته الآفاق!

ساد الصمت. زفر الوزير يأسا. تبادل مع البك نظرة . قال:

يبدو لي أن لا مفر من الاحتكام إلى التصويت!

اعترض سيدي يوسف:

بل لا مفر من اللجوء إلى ساحة القرعة لا أصابع التصويت!

قال البك: لن أحُكَّم القرعة في أمر بعد اليوم!

زأر سيدي يوسف:

من أنت حتى تحرم حكم القرعة؟

تطلَّع إليه البك طويلا قبل أن يعلن:

أنت تنسى أني الملك!

قهقه سيدي يوسف عاليا. قال:

وأنت تنسى أنك لم تصبح ملكا إلاَّ بفضلي!

حدجه البك باستنكار:

بفضلك؟

بفضل جيشي الذي يرابط خارج الأسوار منتظرا إشارة منـــي كـــي يقـــتحم المدينـــة لينـــال نصيبه من الغنيمة!

تبادل البك مع الوزير خوجة قرأ فيها الأخير طلبا للنجدة.

أضاف سيدي يوسف : لا يجب أن تغفر تحالفها مع السفاح!

غزت وجنتي البك سحابة شحوب . وقال:

أنت لا تريد أن تغفر لهذه المدينة تحالفها معي، لا تحالفها مع السفاح!

هبَّ سيدي يوسف واقفا:

لولا وعدي لهؤلاء الفرسان باستباحة المدينة لما جلست الآن في بلاط القلعة!

البك : تستباح المدن المعادية، لا المدن الموالية!

سيدي يوسف : الموالية؟ ومتى كانت هذه المدينة موالية؟

البك: هذه المدينة كانت موالية لك أيضا ولم تتخل عنك إلاَّ عندما خذلتها!

سيدي يوسف : خذلتها؟

البك: لم تخذلها فحسب، ولكنك خنتها!

تدخل الوزير خوجة:

لا يجب يا رفاق إننا خضنا حربا لتحرير الوطن، لا حربا لانتزاع أسلاب!

صاح البك:

لن أسمح بأن تعامل طرابلس بمنطق الغزاة!

زأر سيدي يوسف في وجهه :

وأنا لن أسمح بأن يُستهان بوعد قطعته على نفسي!

البك: بأي حق تعد جنودك باستباحة المدينة؟

بحق النصر الذي انتزعوه بسيوفهم!

البك: هل جنودك أبناء قبائل تنتمي إلى لحمة هذا الوطن، أم أنهم مرتزقة أغراب؟

سيدي يوسف: لا يروق لكم أن تنسبوا أبنـــاء القبائـــل إلـــى لحمـــة هـــذا الـــوطن إلاَّ فـــي أزمان البلاء، ولكنكم لا تلبثوا أن تنكروا انتماءهم للوطن ما أن يسود الرخاء!

البك: إذا أبحنا استباحة المدينة فقد سمحنا باستبدال محتل بمحتل!

سيدي يوسف: جنودي لا ينوون أن يحتلـــوا، ولكـــنهم يريـــدون أن ينـــالوا نصـــيبهم مـــن غنيمة اغتصبها منهم تجار هذه المدينة على مرَّ السنين!

تدخل الوزير مرة أخرى:

أظن أنَّي توصلت لحل يرضي الجميع!

تطلع إليه الأخوان بلهفة . أضاف:

إذا كانت الغاية من إباحة المدينة هي النهب ولـــيس التخريـــب أو التقتيـــل فبوســـعي إقنـــاع الأعيان بدفع الفدية نقدا!

ساد سكون تبادل فيه الشقيقان النظرات. قال البك:

أخشى أن الأعيان لن يجدوا ما يمكن أن يُدفع لا مـــن خـــزائن التجـــار، و لا مـــن جيـــوب الأهالي، بعد أن جردهم اللوطي برغل حتى من أثمان أكفانهم بفنون التعذيب!

قال سيدي يوسف:

لا يُعدم وجود ما يُدفع إذا لم يُعدم وجود ما ينهب!

أعقب عبارته بضحكة خبيثة فتكلم الوزير:

سيدي يوسف لم يخطئ . في تونس مثل يقـــول:" إذا انقطـــع الـــذهب مـــن الـــدنيا، ففـــتش عنه في بطن طرابلس !"، وطلاب الكنوز يؤكـــدون أن هـــذه الرابيـــة التـــي تقـــوم عليهـــا القلعة الآن ما هي إلاَّ أنقاض مدن زالت أبنيتها مع مـــن زال مـــن أهلهـــا، ولكـــن كنوزهـــا لم تزل بزوالها!

سخر البك:

لا إخالك تريدنا، يا جناب الوزير، أن نفـــتش تحـــت بنيـــان الســـراي عـــن كنـــوز الأمـــم الزائلة لكي نشتري حريتنا من جنود يوسف!

أطلق سيدي يوسف ضحكته الهازلة في حين تساءل الوزير خوجة:

هل تثق بي؟

أجاب البك:

أنا أثق بك، لكن الأهم من ثقتي هو ثقة يوسف بك!

لا أفهم؟

أعني أننا يجب أن نفوز بموافقة يوسف أولا قبل أن نتدبر أمر الفدية!

قال سيدي يوسف:

هذا يعتمد على قيمة الفدية التي تنوون تحصيلها!

قال الوزير:

بوسعنا تحصيل ما لا يتجاوز المائة ألف قطعة ذهبية !

فزَّ البك واقفا:

مائة ألف قطعة ذهبية؟!

أطلق سيدي يوسف ضحكة مكتومة. التفت إليه الوزير بسؤال:

أيقبل جنودك التنازل عن نواياهم بمبلغ مائة ألف قطعة ذهبية !

أجاب سيدي يوسف: المبلغ يرضيني، ولكني لا أثق في قدرة البك على تخصيل كنز بهذا الحجم !

نهض الوزير أيضا: أخذ البك من يده ومشى به عبر ردهات القصر المهجور . قال بعد أن قطع مسافة في الطريق المؤدي إلى الديار الخاوية التي كانت يوما أجنحة للحريم :

سوف نحصل نصيبا من المبلغ من الأهالي وتجار المدينة، وسوف نحصل على النصيب الآخر كسلفة من قناصل الدول الأجنبية.

سأبدأ بالقنصل الفرنسي لأنه الحلقة الأضعف في محفل القناصل!

وعندما تساءل البك عن معنى عبارة "الحلقة الأضعف"، أجاب الوزير:

لأن القنصل الفرنسي صديق قديم، وأستطيع أن أعتمد عليه في إقناع بقية القناصل!

ثم ابتسم ليقول:

لم نعجز في استرجاع عرش أسلافك بالدم، فكيف يعجزنا أن نشتري حرية مدينتك بالمال؟![1].

[1] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل؟، إبراهيم الكوني، ص368 إلى ص374

ينطلق هذا المقطع السردي الحجاجي من حديث يوسف باشا على الطريقة التي سيتم اقتراحها لمعاقبة طرابلس وتجارها على تعاونهم مع حاكمها العثماني على برغل، هكذا يقدم السارد، ومن خلال شخصياته، مشهدية حوارية ذات طبيعة حجاجية، تدور أحداثها حول مسألة العفو أو الانتقام من أهل طرابلس .

يبدأ يوسف باشا القرناملي في الحديث عن الطريقة التي سيتم بها الانتقام من أتباع حاكم طرابلس العثماني على برغل، فيعرض فكرته الانتقامية عن طريق آلية الحجة المعروضة، مستحضرا مغالطة المأزق المفتعل، أو الإحراج الزائف، حيث يسعى إلى إجبار محاوره على تقبل خيارين فقط ، وهذا ما يسمي في الحجاج بمغالطة التأطير وهو العمل على تعزيز فكرة واحد من الفكرتين المطروحتين أمامه.

يقول يوسف باشا : "دعونا الآن من الحديث عن البلية، وأفيدونا عن الطريقة التي سننحر بها زبانية نبي الزور برغل"[1].

فيوسف باشا يحشر البك في زاوية ضيقة ، حيث وضعه أمام خيار واحد في التعامل مع أهل طرابلس وهو قتلهم دون ترو ، فالقتل هو الحكم الصادر عنهم ، والخيار الذي أتاحه لمحاوره هو كيفية قتلهم، وهذا ما أثار استغراب البكً عند البك واستفهامه ، قصاح متسائلا: ننحرهم؟!، فرد سيدي يوسف ، وهو يدافع عن رأيه، : ننحرهم بالطبع. أم أنك تريدنا أن نكافئهم، فيعترض البك : لن ننحرهم ولن نكافئهم أيضاً![2] .

يستمر سيدي يوسف في رفضه طريقة التعامل مع اتباع علي برغل: ماذا تريدنا أن نفعل بهم إذا لم ننحرهم ولم نكافئهم! فيرد البك: سنعفو عنهم![3] .

وسيتمر يوسف باشا في نبذه لفكرة العفو : "أطلق سيدي يوسف ضحكة عالية. يتدخل الوزير التونسي خوجة: أنا أرى أنَّ العفو عنهم أجلب للفائدة من القصاص منهم! فيرفض يوسف باشا الفكرة ويحتج يوسف بالاحتكام إلى قول الله تعالى : ولكم في القصاص حياة! أم أنكم نسيتم؟ ولكن الوزير التونسي يحاججه قائلا: هل يرضيك أن

---

[1]– قابيل أين أخوك هابيل؟ ص368.

[2] – ينظر:المصدر السابق نفسه، ص 368.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص368.

تقول الأجيال أنك ارتكبت مذبحة في أناس توسلوا بالرحمة؟ . اعترض سيدي يوسف: لم يتوسلوا بالرحمة لأنهم هُزموا!"[1].

يدير السارد حوارية بين ثلاث شخصيات، فيجعل الشخصيات تتناقش في جو ساخن وغير ودي، ولا سيما ذلك النقاش الذي دار بين الأخوين في طريقة القتل والنحر، وزهق النفوس، فيوسف يريد القتل والنحر، والبك يرفض هذه الدموية غير المبررة، فالحديث دار حول عرض فكرة تدافع وتخاصم فيها طرفان، فيظهر في الحوار نصير الحجة المعروضة ونصير الحجة المرفوضة أو المدحوضة – كما قالت سامية دريدي–، سيدي في طرف والبك والوزير في طرف.

صور السارد جوا واقعيا مشحونا بالصراعات، حيث الخلاف والتنازع الشديد، فمن خلال سياق الحوارية نجد خلافات حادة، حيث تظهر في الحوارية كلمات مثل: ننحرهم – نبي الزور برغل– لم يتوسلوا – هزموا– زأر– حدجه باستنكار– السفاح– الاستباحة– خذلتها وخنتها– انتزعوه – السيوف– اغتصاب– التعذيب. وغيرها .

وظف السارد في هذه الحوارية عدة محددات ذات طبيعة حجاجية مثل: السؤال والاستهزاء والاستنكار والتعجب .

ورد في النص السابق من رواية قابيل أين أخوك هابيل؟، الذي كان قبل هذا النص، وذلك بخصوص السؤال كمؤطر حجاجي، والسؤال، من خلال حوارية الرجال الثلاثة داخل هذا النص السردي.

ظهرت عدة أسئلة استنكارية تعجبية من خلال الحوار الدائر بين يوسف باشا والبك والوزير التونسي خوجة، وهذا الأسئلة هي:

استغرب البك : ننحرهم؟

سيدي يوسف: ننحرهم بالطبع .أم تريدنا أن نكافئهم؟

استغرب البك: ننحرهم؟

سيدي يوسف ننحرهم بالطبع. أم أنك تريدنا أن نكافئهم؟ : لكم في القصاص حياة ! أم أنكم نسيتم؟

---

[1] – قابيل أين أخوك هابيل؟ ، ص369.

يتدخل الوزير خوجة محاججا: هل يرضيك أن تقول الأجيال القادمة إنك ارتكبت مذبحة في أناس توسلوا الرحمة؟

هذا – وفي غير ذلك من الأسئلة ، تأطرت ماهية التعجب والاستنكار في السرد؛ لتوضح فكرة الرفض والاستهزاء من تصرفات الطرف المقابل، فهي تساؤلات موضحة لطرح الطرف المضاد .

الاستنكار والسخرية والتعجب في حجاج الشخصيات :

يمثل الاستنكار والسخرية والاستهزاء والتعجب مؤطرات حجاجية، كونها توظف من قبل الشخصيات للاستنكار والسخرية والاستهزاء والتهكم والتعجب؛ لإيصال فكرة أو صورة معينة للمتلقي، وهو ما يحاول السارد في المقطع السابق ترسيخه، حيث رصد الباحث عدة تمظهرات للسخرية والاستهزاء والتهكم .

فالاستهزاء والسخرية مؤدى تعارضي حجاجي " فإثارة السخرية نافذ في الجدال. وسقراط غالبا لا يتردد في استعماله في جدله .و" سيكون مثيرا للسخرية أيضا من خلال سلوكه، وهو مضطر إلى التسليم بتعارض، أنه يتملص من الاختيار أو معالجة التعارض بواسطة تسويات"[1].

فالسخرية والاستهزاء في الرواية جاءت معززة للعملية الحجاجية التي مثل الباشا سلطتها العلية ، وقد تنوعت أساليبها بين الاستفهام والتعجب والاستشهاد بالنصوص المقدسة ، ومن أبرزها :

- ماذا تريدنا أن نفعل بهم إذا لم ننحرهم ولم نكافئهم؟!
- هل يرضيك أن تقول الأجيال القادمة إنك ارتكبت مذبحة في أناس توسلوا الرحمة؟
- لكم في القصاص حياة ! أم أنكم نسيتم؟!

ففي هذه النماذج من الرواية تبرز سلطة الخطاب من خلال عدة استراتيجيات صريحة ومضمرة ، وهي تتجلى من خلال الحوارات التي جرت بين الشخصيات ،

---

[1] – الامبراطورية الخطابية صناعة الخطابة والحجاج، شاييم بيرلمان ، ترجمة الحسين بنو هاشم ، دار الكتاب المتحدة ، ط1 ، 2022، ص131.

حيث قام الراوي بتوزيع الحوار بينهم ، فنجده يتدخل وينظم الحوار بدرجات مختلفة[1].

المتحدثون الثلاثة ، ومن خلال حجاجهم في هذا النص الذي انبنى على فكرة الكلمة القويمة، كشفوا أن الحوارية مبنية على أساس الحكم الأخلاقي وغير الأخلاقي، الحسن والقبيح، حيث مفهوم الاستحسان والاستقباح بمعناه القرآني – كما قال عبدالله صولة– وأن كان هذا المعنى (الحسن والقبيح) كما يوجد في الخطاب القرآني[2] .

يمثل الحجاج ركيزة أساسية في أي خطاب ؛ ولاسيما الخطاب الروائي، وهذا ما كشفه المقطع السابق من رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ حيث اتضحت الحوارية الكيفية التي فُرِضت للتعامل مع سكان مدينة طرابلس وتجارها بعد الاستيلاء عليها مرة أخرى.

حوار الشخصيات وحجاجهم :

يوظف السارد ألفاظ الحجاج والجدل في عدة مواضع من الرواية، وردت على لسان شخصيات الرواية، وأهمها :

- حاججه سيدي سليم كبير التجار ص257.
- استخدمت الجارية هذه الحجة مرتين263.
- أنت تضيع وقتي كعادتك في الجدل ص269.
- لم أرسل في طلبكما للجدل ص 112 .
- ما جادلته يوما إلاَّ وخرجت منه مهزوما ص229.

---

[1] – ينظر: كتاب تحليل الخطاب سرديا وتطبيقيا، عبدالحكيم المالكي، دار تالة، دار الكتب الوطنية بنغازي، ليبيا، ط1، 2023، ص17. وكتاب تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص187.

[2] – ينظر:الحجاج في القرآن، عبدالله صولة، ص152.

المبحث الثالث

العتبات النصية والتناص ودورهما الحجاجي.

من التقنيات الروائية المستخدمة (العتبات النصية، والسيميائية، والتناص) في رواية قابيل أين أخوك هابيل ؟، لهذه التقنيات دور حجاجي في أي نص روائي، وفي هذه الرواية بصورة خاصة . وفي هذا المبحث نستجلي هذه التقنيات داخل الرواية :

المطلب الأول: العتبات النصية ودورها الحجاجي في الرواية:

تشكل العتبات النصية أو النص الموازي دورا مهما في إيضاح النص ومعناه، وما يدور داخله من أحداث وأفكار تسهم في فهم النص وأفكاره، والعتبات النصية تشمل كل ما يحيط بالنص من عنوان، واسم المؤلف، وتاريخ النشر، والطبع ،والصور، والألوان وغيرها.

تتأطر العتبات النصية كتقنيات خطابية حجاجية تهدف إلى استمالة المتلقي أو القارئ للكتاب أو الرواية أو القصص... إلخ. التي تعرض عليهما[1].

وما يهمنا من هذه العتبات النصية العنوان واسم المؤلف وطبيعتهما، وشكل ولون كتابته، والصور، والرسوم، وكذلك اللون، وتحديد جنس العمل المكتوب، فهي لها دلالات حجاجية تجعل من المتلقي أو القارئ يذعن وينصت.

تعريف العنوان: هو أول سمة للعمل الفني أو الأدبي الأول... فهو مرتكز دلالي يجب أن يتنبه إليه فعل التلقي، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة... ومن ثم فالعنوان يشكل نقطة مركزية ورئيسة في المنجز القرائي، ويكون كذلك نقطة تأسيس بكر ينطلق منها للعبور إلى النص وفهم معانيه وفك رموزه وأحداثه[2].

وللعنوان دلالات عدة منها :

1- العنوان سمة الكتاب أو النص ووسم له وعلامة عليه وله.

---

[1] – ينظر: مجلة فصول النقدية، النص الحجاجي العربي دراسة في وسائل الإقناع، الهيئة المصرية للكتاب، ع 60، ص44.

[2] – ينظر: سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، ط1، 2001، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ص37.

2- الإشارة إلى مقصدية العنوان، ففي العنوان مقصدية من نوع ما، ربما تقود هذه المقصدية إلى مرجعية ما: ذهنية، أو فنية، أو سياسية، أو غيرها.

3- العنوان ظاهر بارز معترض، فهو أول لقاء مادي(فيزيقي) محسوس بين القارئ والكاتب.

4- للعنوان دلالة مستمدة من الصور البصرية والأيقونية والرسوم وغيرها[1].

وأول العتبات الحجاجية هي العنوان والمؤلف، فالعنوان هو أول عتبة نصية يطؤها القارئ أو المتلقي، فالعنوان مؤطر حجاجي يساعد المتلقي أو القارئ نحو استراتيجية تحليلية تتوافق وإتجاهاته .

فالعنوان يتحدد من خلال وظائف عدة يؤديها للمتلقي أو القارئ منها: الوظيفة الإيحائية والتناصية، والإحالة، والوظيفة التحريضية، والوظيفية التأسيسية، والوظيفة الإغرائية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الاختزالية، والوظيفة التكثيفية، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة البصرية والوظيفة الأيقونية، والوظيفة الوصفية[2].

تمثل العتبات النصية في قابيل أين أخوك هابيل؟ مدخلا مهما لمقاربة فهم الرواية، وخاصة العنوان وما حواه من دلالات ومعان عدة، كما حوى اسم المؤلف هو الأخر من دلالات ومفاهيم، كما الصور والرسوم والألوان في غلاف الرواية . وتركيزنا في الدراسة سيكون مركزا على اسم المؤلف، واسم الرواية، واللون، والصور الموجودة في غلاف النص، أي سيكون موضوعا عن عتبة الغلاف، ودورها في الحجاجية، أي كونها تقنية حجاجية، ففي روايتنا ثلاث عتبات رئيسة لها دور حجاجي كبير وهي: اسم المؤلف، واسم الرواية، والصور، واللون الذي ينطوي عليه كلا من اسم المؤلف ،واسم الرواية، والصور، والأيقونات.

---

[1] - ينظر: سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، ص31.

[2] - ينظر: المصدر السابق نفسه، ص51-52. وكذلك كتاب عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد ص74-75-76.

الشكل رقم(2) صورة غلاف رواية قابيل أن أخوك هابيل؟

إنّ أول عتبة تقابلنا في الرواية هي اسم المؤلف بصيغتين: إنجليزية وعربية، فحروف اسم المؤلف باللغة الإنجليزية جاءت في أعلى الصفحة مفرقة ومشتتة وغير متناسقة، وقد كتبت باللون الأخضر وبخط صغير، ومن ثم يقابلنا اسم المؤلف في وسط الصفحة من الأعلى مكتوب بخط أحمر كبير، فقد أعطت ووجهت القارئ إلى قراءة الاسم والاطلاع عليه .

فاسم الكاتب يعد من بين العناصر المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته؛ لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية[1].

بالإضافة إلى ذلك فاسم المؤلف يشير إلى القيمة من حيث الرقي العلمي والفكري، أو التدني العلمي أو التوسط العلمي أو الفكري، وهنا يشير اسم المؤلف إلى قيمة فكرية وأدبية وروائية كبيرة، فذكر اسم إبراهيم الكوني ليس بالأمر الهين، بل هو قامة روائية كبيرة، لها وزنها بين الروائيين الكبار في العالم الروائي من خلال مؤلفاته التي تجاوزت الستين مؤلفاً، وترجم الكثير منها إلى عديد اللغات، حيث لاقت

[1] – ينظر:عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، ط1، 2008، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، ص63-64.

كتبه ورواياته رواجا كبيرا لما يمتلكه من قدرة عالية ومميزة في كتابته، وقد حصل على عديد الجوائز، وكرم عدة مرات في بلدان ومدن عدة.

فالاسم له دور حجاجي مركزي وفاعل، واسم إبراهيم الكوني من الأسماء التي ذاع صيتها، فهو كاتب كبير ومؤثر في حقل الرواية والدراسات الثقافية بعامة ، بل لقد تجاوزت شهرته محيطه المحلي إلى الساحة العالمية . ومن هذه الوجهة فإن اسم الكوني يمثل نصا حجاجيا يفرض سلطته على القارئ ، من خلال قراءة نصوصه الأدبية والثقافية فور وقوع بصره عليه.

يطالعنا اسم إبراهيم الكوني باللغة العربية كبيرا باللون الأحمر، ومكتوب بخط النسخ الواضح أمام الجميع، معلنا عدة وظائف حجاجية هي :

- وظيفة التسمية، وهي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه .
- وظيفة الملكية، وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكاتب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
- وظيفة إشهارية، وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه[1].

فهو بهذه التأطيرات الثلاثة (التسمية والملكية والإشهارية) يكون الاسم عنوانا أوليا للكتاب الذي يصادفه القارئ عندما يلتقي مع الكتاب أول مرة، فهو المعترض الأول في رواية الكوني .

ففي رواية (قابيل أين أخوك هابيل؟) يتموضع اسم إبراهيم الكوني، باللون الأحمر، أعلى صفحة الغلاف . فاللون الأحمر يحيل إلى القوة والمنعة والإثارة، فهو عنصر جذب وشد، وله قدرة كبيرة على التأثير في وجدان القارئ أو المتلقي.

تعد العتبات ، في الرواية، من أقوى استراتجيات الحجاج وتقنياته في المنتج الروائي ، وهي معادل بلاغي للمقدمات أو المطالع في النصوص الشعرية ، فاللون والصورة ، ولا سيما في الرواية ، عتبات تفتح "الحجاج البلاغي أمام عود الخطاب ورجوع وظيفة الإقناع والتأثير في صيغة لم نعرفها من قبل، وأصبح الخطاب يعتمد

[1] – ينظر:عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص64–65.

في إنجاز تلك الوظيفة، وإحداث التأثير- أساليب متنوعة؛ منها ما يقوم على بلاغة الصورة"[1].

ففي الغالب لا تكتمل قيمة الصورة ولا فكرتها الحجاجية إلاَّ بحضور اللون؛ كون اللون من أقوى المؤثرات النفس البشرية ، فباللون يكتمل المشهد ، وتبرز جمالية الصورة .

ففي رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ تشكل صفحة الغلاف أهم عتبات الرواية، وهي تشمل اللون واسم المؤلف واسم الرواية ، فاجتماع هذه العناصر هو الذي يشكل القيمة الحجاجية للنص، حيث يُنظر إليها بوصفها كتلة لغوية صورية متكاملة.

فصفحة الغلاف وسم للكتاب ، فيها مقصدية تمثل مدخلا مهما لقراءة الكتاب ، وربما تتتحول إلى مرجعية ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو أيدولوجية إلخ. وبهذا فإن صفحة الغلاف تمثل ظهورا وبروزا يعترض رحلة القارئ، فهي أول لقاء مادي(فيزيقي) محسوس بين القارئ والكاتب أو القارئ بالكاتب، فكأن العنوان يبرز ويعترض ويظهر أمام القارئ معلنا عن نفسه ... فهو دلالة بصرية أو أيقونية تبرز للقارئ [2].

فاسم الرواية هو: قابيل أين أخوك هابيل؟ وهو عتبة تحوي ثلاثة أبعاد مهمة لها دلالاتها الحجاجية، أولها اسم الرواية قابيل أين أخوك هابيل؟، العنصر الأول هي الناحية اللغوية حيث ينبني اسم الرواية من جمله اسمية، وهي قابيل وهي عبارة عن منادى حذفت منه أداة النداء ياء، وهي أداة خاصة لنداء البعيد، حيث يدخل في هذا النداء مفهوم الانزياح، فهو ينادي قابيل الذي لا يسمعه ولا يبصره، فالراوي نادى على القاتل قابيل مستفهما عن مكان هابيل، وهو غير حاضر أمامه، فالمنادى من سماته الحضور والاستماع، والمطلوب من المنادى الإستجابة للنداء ، ومن تمظهرات ذلك ، في رواية الكوني، النداء الخفي في عنوان الرواية (قابيل أين أخوك هابيل ؟) أي يا قابيل أين أخوك هابيل، نداء ما لا يجيب ولا يسمع فقد انتهى الموضوع من آلاف السنين، فالراوي في هذه العتبة لا يتحدث- بطبيعة الحال- عن

---

[1] – أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي ، ص47.

[2] – ينظر: سيمياء العنوان، ص31.

قابيل ابن آدم، بل يتحدث عن من يحمل صفات قابيل القاتل الأول، فهو مصدر الشرور والقتل، فهناك العديد من جرائم القتل التي يقوم بها بعض البشر كل يوم ضد إخوتهم.

والعنصر الثاني في العنوان هو علامه الاستفهام؛ وهي العلامة التي تبين وتوضح أنّ هناك استفهاما، وأن هناك من يطلب الفهم والمعرفة حول هذا الموضوع أو هذه القضية.

أمّا العنصر الثالث فهو اللون الذي كتب به اسم الرواية، وهو اللون الأحمر، الذي يحمل عدة دلالات فهو: أحد الألوان الطبيعية، وهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة، ومن جهة أخرى هو لون البهجة والحزن، وهو لون العنف ولون المرح، ومن أقوى سمات هذا اللون الأحمر الارتباط بالدم والقتل والحروب والقوة والحياة والحركة.. إلخ[1].

فاللون الأحمر في صفحة غلاف الرواية (قابيل أين أخوك هابيل؟) يشير إلى الإثارة والمتعة والتشويق، فهو يشد المتلقي بمجرد وقوع البصر عليه، وهو عاملا مؤثرا ومحفزا للمتلقي، حيث يحيل المتلقي إلى أجواء العنف، والدم، والقتل، والحروب، والفتن.

كذلك من دلالات اللون الأحمر، في الرواية، البهجة والفرح والسرور، وذلك من خلال الظفر بما سعى إليه أبطال الرواية، حيث انتصارات بعضهم، وإخفاق بعضهم الآخر.

وبجوار صفات اللون الأحمر تلك– تتمظهر العاطفة الجياشة المتمثلة في الشوق والحب والرقة والحزن ، فطبيعة اللون الأحمر ودلالاته ليست محصورة في فكرة واحدة أو معنى واحد، بل هو متعدد المعاني والمفاهيم .

ولا تتوقف قيمة العتبات في صفحة الغلاف عند حدود دلالات عناصره المباشرة بل تكمن قيمتها في ما تحيل إليها وتستدعيه فعبارة (قابيل أين أخوك هابيل؟) تستدعى

[1] – ينظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط2، 1997، ص211–214.

فكرة دينية قديمة، حيث تظهر قصة قابيل وهابيل في الديانات السماوية الثلاثة (اليهودية والنصرانية والإسلامية) .

فعتبة العنوان، والمتمثلة في اسم المؤلف واسم الرواية واللون، تُعدّ تقنية حجاجية بارعة، فدلالة الخطاب العنواني متمظهرة في ثلاثية العنوان الروائي، وهي: (إبراهيم الكوني بالصيغتين العربية والإنجليزية للاسم، واللون، وقابيل أين أخوك هابيل)، فهذه الثلاثية تنضوي –كما قال عبدالهادي بن ظافر الشهري– تحت تقنية الحجاج التلميحي[1].

فعنوان الرواية ، وبجوار اللون واسم المولف ينبه عين القارئ ويشدَّها إلى القراءة ، فقد شكلت وظيفة العنوان الإغرائية مؤطرا حجاجيا ، حيث يُبرز الدور الحجاجي التلميحي بعداً جمالياً مغرياً للقارئ ، ومحرضاً على القراءة. فعنوان الرواية أبرز بعدا حجاجيا هادئا يوظف الوسائل الإظهارية والتبيينية والتوضيحية، بشكل غير معتمد على أساليب وأدوات الحجاج الساخنة المتمثل في الحجج والبراهين والأدلة؛ بغية الوصول إلى هدفه الإقناعي أو الإدحاضي أو التأثيري.

المطلب الثاني : التناص ودوره الحجاجي في الرواية:

انبنت رواية الكوني على صور عدة من التناص، فهناك التناص الديني والتناص التاريخي والتناص الأدبي... إلخ . وتظهر للمتلقي صورتان تناصايتان أمامه ، فتتمثل الأولى في عنوان قابيل أين أخوك هابيل؟، فهي صورة دينية قد وردت متكررة في الديانات السماوية الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام)، وجميعها تشير إلى قصة قتل قابيل لأخيه هابيل والصورة الثانية صورة تاريخية متمثلة في فكرة الدولة القرمانلية وسقطوها في طرابلس؛ وإعادة حكمها مرة ثانية، وما تخلل ذلك من أحداث: كقتل يوسف باشا لأخيه حسن بيك، وطرد أخيه أحمد إلى مالطا، ومن مجيء علي برغل حاكما على طرابلس بعد سقوطها، وما فعله من جرائم بشعة بحق الليبيين، وهروبه عندما أُعيد حكم الأسرة القرمانلية مرة أخرى عن طريق مساعدة تونس للقرناملي.

[1] – ينظر:استراتيجيات الخطاب، ص476.

وظهرت صور تناصية عدة داخل الرواية، تمثل بعضها في التناص الديني وبعضها الآخر أدبي، وكذلك التناص التاريخي، وغيرها.

فالتناص القرآني هو: استحضار الروائي لبعض الآيّات القرآنية، أو الإشارة إليها، أو توظيفها في سياق النص؛ تعميقًا وإثراء لرؤية فكرية فنية يراها بشكل ينسجم مع النص. فقد كان القرآن، ولا يزال، باعثا على حركة فكرية ولغوية وشعرية نشطة؛ تمثل ركيزة في الثقافة العربية الإسلامية، إذ أصبح مادة للدرس اللغوي والثقافي والاجتماعي والديني والعلمي، ولمجالات المعرفة المختلفة[1].

لقد شكلت القصة في الخطاب القرآني مساحة واسعة، فقد شكلت القصص في القرآن الكريم جزاء كبيرا منه، وصلت إلى ثمانية أجزاء من القرآن الكريم من أصل ثلاثين جزء منه ... فالقصة في القرآن الكريم لم تأت لتقرر هدفا واحدا ؛ بل إنّ هذا القصص. كانت له أهدافه الكثيرة وغاياته المتعددة؛ فعلى سبيل الإجمال يهدف القصص القرآني إلى تربية نوع الإنسان تربية تضمن له خير المسالك [2].

ولهذا استلهم الأدباء والكتاب والروائيون القصص القرآني من خلال نتاجهم الأدبي والروائي، ووظفوه بشتى الصور والأشكال في سردهم، ومن هؤلاء الروائيون أيمن العتوم في روايته أنا يوسف .

يعد أدب أيمن العتوم عامة، والروائي خاصة، نصاً ذا طبيعة دينية إلى حدٍّ بعيد؛ نظرا لنشأته الدينية، حيث اعتمد، في كل رواياته، على النصوص الدينية، وخاصة القرآنية، وقد استلهم، في كل رواياته تقريبا، عناوين من القرآن الكريم، فكانت عنواناته مستوحاة من النص القرآني عبر صور التناص العديدة في نسيجه الروائي، فقد تعامل العتوم مع نصوص قرآنية كثيرة؛ سواء في عنوان روايته أو على صعيد النص الروائي أو على صعيد العناوين الفرعية، فبعض النصوص القرآنية وظفت في نسيج النص الروائي، ومنه ما وظف بشكل غير مباشر في النص الروائي.

---

[1] – ينظر: آليات التناص في الرواية المعاصرة رواية أرض الإله أنموذجًا-- لأحمد مراد، رسالة ماجستير، إعداد الطالبة وهيبة حنفي، إشراف حامد بلحاجي، جامةع أبوبكر بلقائد، الجزائر، ص25

[2] – ينظر: القصص القرآني إيحاؤه ونفحاته، حسن عباس فضل، دار الفرقان، عمان – الأردن، ط1، 1987، ص 10.

فالتناص، وكما تقول جوليا كريستيفا، لوحة فسيفسائية: "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1] . ومن ثم فهو عبارة عن ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، وبمعنى آخر إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى[2].

هذا عن مفهوم التناص بشكل عام، أما التناص الديني والقرآني تحديدا فهو استدعاء آيات القرآن الكريم، وجعلها من ضمن النص الماثل، وسواء كان توظيفاً بشكل مباشر، أو غير مباشر في ثنايا النص .

وسوف توضح الدراسة بعضا من هذه الأنواع فيما يأتي:

1- التناص الديني (القرآني): إنّ التناص الديني أو القرآني هو نمط أو إتجاه حجاجي يستعمل اللغة وفق التوظيف القرآني للقصة أو اللفظة المراد استدعاؤها، وهو وسيلة مهمة في عملية التأثير والإقناع والانتهاض بالعمل؛ شأنه شأن أي حجاج، إلا أنّ ما يميّزه عنها أنّه يتخذ من النصوص الدينية، وبما فيها من أقوال العلماء، حججا ترفع في وجه المخاطَب؛ بهدف الإقناع والإفحام والتأثير المباشر في تناول أية قضية في النص القرآني[3].

ففي رواية قابيل أين أخوك هابيل تداخلت عديد النصوص الدينية عند الكوني، وهي تحيلنا إلى مدلولات دينية عميقة ارتبطت بالنص الروائي وبسياقاته. فمن خلال حديثنا عن العتبات ، ولا سيما العنوان (قابيل أين أخوك هابيل؟) ، فإن تجليات التناص تبدو واضحة في العنوان نفسه ؛ حيث استبطن إحالات إلى نصوص تناثرت بين القصص الدينية بل نجد جذورها في الكتب السماوية المقدسة ؛ إذ لا تقتصر تجلياتها في القرآن الكريم والقصص المرتبطة بالتراث الديني الإسلامي، بل

---

[1] – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، ط 4، الهيئة المصرية، القاهرة، ص326.

[2] – ينظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ت، فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21 – 26.

[3] – ينظر: الاستدلال الحجاجي في الخطاب الديني المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، إعداد الطالبة منصف دقاشي، إشراف عمر بلخير، ص56.

نجد ظلالها في كتب الديانتين اليهودية والمسيحية، .فتناصات العنوان لا تستهدف المتلقي المسلم وحسب، بل تتعداه إلى أتباع الديانتين اليهودية والمسيحية، وما يؤكد رؤيتنا أنّ الكاتب قد أثبت وفي بداية الرواية نصا من الكتاب المقدس[1]. فالتناص الذي جاء في عنوان الرواية مثل أسلوبا حجاجيا يهدف إلى التأثير في الملتقي ، وقد تجلى التناص القرآني ، داخل الرواية، في أسلوبين بارزين هما:

أولا: توظيف الآيات القرآنية، ويأتي ذلك في سياقات تكشف التشابه أو المفارقة بين السياق الروائي والسياق الديني المرجعي، وقد برزت آيات سورة يوسف مثالا حيا لمرجعية التناص في الرواية، ومن أبرز الآيات القرآنية الكاملة التي وظفتها الرواية- قوله تعالى: ﴿قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا﴾. فقد وردت الآية ضمن سياق سردي متماسكٍ، وحوار حجاجي دار بين سيدي حسين والقنصل الإنجليزي المستر تولّلي، وذلك عندما قرر سيدي حسين الخروج من القنصلية التي لجأ إليها هاربا من جريمة القتل التي ارتكبها، فاستوقفه القنصل قائلا:

ولكن أعوان سيدي يوسف بالمرصاد!

أجاب دون أن يلتفت :

قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا!

حاججه القنصل وهو يسعى خلفه:

تحتكم إلى آيات الكتاب وتنسى الآية الأخرى التي تنهي المؤمنين بألا يلقوا بأنفسهم إلى التهلكة[2] .

ففي الحوارية الحجاجية السابقة التي استحضرت النص القرآني- عمد المتكلم إلى تعزيز موقفه بحجج لا يرقى إليها الشك من قبل السامع، حيث حاول كل طرف إقناع الأخر بوجهة نظره، مستحضرا الآية القرآنية التي تخدم هدفه الحجاجي. فأسلوب القرآن يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة؛ فإذا

---

[1] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص7.

[2] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص15.

بالمعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا بالحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا بالأنموذج الإنساني شاخص حي، وإذا بالطبيعة البشرية مجسمة مرئية. وأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة[1].

كذلك من أبرز صور التناص القرآني التي وردت في الرواية- قوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا زَحْفًا فَلاَ تُوَلُّوهُمُ الأَدْبَارَ﴾[2]. فسياق الآية يحيل إلى الجبن وخيانة الرفاق والخذلان، ففي النص القرآني يتوجه الخطاب إلى المسلم، حيث يطلب مناصرة المؤمن لأخيه المؤمن في الحروب، والثبات وعدم الفرار من المعارك، وفي هذا الشأن يرى ابن كثير أن معنى الآية الا " تفروا وتتركوا أصحابكم"[3].

فهي خيانة للإسلام وللمسلمين بترك قتال الأعداء، فهو عمل منكر وقد عدَّه رسول – صلى الله عليه وسلم–من السبع الموبقات، وهو التولي يوم الزحف.

لقد وظف الراوي هذا المفهوم، فدارت الحوارية المتمثلة في سردية الخيانة والقصاص والعقاب عليها، وهي حوارية البك والباشا والشيخ الفطيسي .

التفت البك إلى الباشا بسؤال:

–ما جزاء الخونة الذين يتسللون إلى السراي متنكرين في أردية المرابطين يا مولانا؟

أجاب البك على الفور:

جزاء الخيانة الموت دوما!

هيمن السكون من جديد .تبادل الثلاثة النظرات.

في نظرتيهما قرأ الفطيسي التصميم فأرتج ونزَّ من جبينه العرق. تمتم:

ولكن لقصاص الموت أحكام يعاقب الله من خالفها!

تساءل الباشا:

عن أية أحكام تتحدث أيها الشقي[4]؟.

---

[1] – ينظر: التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط17، ص36

[2] – سورة الأنفال، الآية 15.

[3] – تفسير ابن كثير، ص178.

[4] – قابيل أين أخوك هابيل، ص185.

ففي هذه الحوارية توظف وتستدعى آيات قرآنية حاجج بها كل طرف من الأطراف الثلاثة؛ مدافعاً عن فكرته وهدفه الذي يريد الوصول إليه وتمريره، فالباشا يدحرج فكرة معينة واصفا إياها بالخيانة، ويعزز فكرته بإطلاق حكم يرى من خلاله أن جزاء الخيانة الموت مطلقا، فهو يستخدم مغالطة التعميم في حكمه، فأي خيانة أو غدر هدفه الموت عنده وفقا لغايته الدنيوية .

فالباشا يوظف حكم الخيانة في القرآن لخدمة هدفه، متجاهلا أن القرآن قد حددها في المعارك مع الكفار خاصة، ولهذا يعارضه الشيخ الفطيسي قائلا بأنّ هناك أحكاماً معينة لقصاص الموت حددها المولى عز وجل ولا يمكن مخالفتها .

ولكن الباشا يردعه؛ مهددا له بسؤال استنكاري عن إيَّة أحكام تقصدها؟

ومن تناصات القرآن المستدعاة والموظفة في سياق الرواية قوله: ... ولكن الباشا أراد أن يقطع الشك باليقين خشية أن يُفهم خطأ:

- أردت أنْ أقول إنّ الموت بيد الأغيار دائما أهون من ميتة تنالها بأيدينا، لأنّ الموت بأيدينا في عرفنا كفر، أمَّا الموت بيد الأغيار فهو الشهادة![1].
- فهو يستدعي في حواره وصايا الشرع الحنيف المتمثلة في القرآن الكريم، وسنة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، فيحذر من الانتحار الذي يُعدّ كفرا بواحا، وهو ما يحذر منه المولى عز وجلَّ بعدم إهلاك المسلم لنفسه، ورمى نفسه في مهالك ومعاطب تودي بالنفس والجسد، فقال تعالى: ﴿ وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾[2].

فتوظيف الآيات القرآنية في سياق النص، يضفى "تعميقًا وإثراء لرؤية فكرية فنية يراها بشكل ينسجم مع النص، فقد كان القرآن ولا يزال باعثا على حركة فكرية ولغوية وشعرية ناشطة؛ تمثل ركيزة في الثقافة العربية الإسلامية؛ إذ أصبح المادة

---

[1] – قابيل أين أخوك هابيل، ص190.

[2] – سورة البقرة، من الآية195.

للدرس اللغوي والثقافي والاجتماعي والـديني والعلمـي ومجـالات المعرفـة المختلفـة"[1]

.

ومن خلال حوارية الباشا مع المفتـي تتأكـد فكـرة الانتحـار، حيـث يسـتدعى الباشـا رأي المفتي ليعزز فكرته عن موضوع الانتحار، فيستدعى النص الآتي:

ثم التفت إلى المفتي ليستكشف رأيه:

–أم أنّ لفضيلة الشيخ رأيا آخر؟

تململ المفتي في جلسته بروح الفخـر، لأن سـعادة الباشـا اصـطفاه باهتمامـه مـن دون أكابر المملكة جميعا بهذا السؤال. قال:

– ليس ديننا وحده، يا مولاي، الذي يرى في الانتحـار كبيـرة كبـائر، بـل كـل ديانـات التوحيد[2].

إنّ فعالية النص القرآني في النص السابق جلية وواضحة، فتشـكلت صـورة فنيـة مـن خلال المفردات والألفاظ والأفكـار، والمعـاني والصـور القرآنيـة المتشـكلة فـي ذهـن الراوي، ومن ثم توزيـع الـراوي لتلـك المعـاني والأفكـار والصـور علـى شـخوص الرواية، وخاصة بين المفتي والباشا في الحوارية السابقة.

فالراوي، ومن خلال تناصه مع القرآن، أسقط صـوره وأفكـاره فـي نسـيج الروايـة، ووظف مخزونه اللغوي مـن ألفـاظ وعبـارات فـي صـياغة نصـه الإنسـاني؛ بغيـة الوصول إلى حجاج يسقط خصمه في المنازعـة، فلـم يجـد لـذلك أقـوى مـن الـنص القرآني لدعم حججه، ومن هذا الباب يمكننا قـراءة التنـاص القرآنـي فـي روايـة قابيـل أين أخوك هابيل؟ بوصفه نصا حجاجيا.

فالنص الغائب المتمثل في القرآن الكـريم المعبـر عنـه هنـا فيمـا يتعلـق بالانتحـار وإهلاك النفس، يسـتدعيه الـنص الماثـل، وذلـك مـن خـلال المسـتوى الامتصاصـي للتناص، فهو "يقف موقف الحياد إزاء النص الغائب، فـلا يمدحـه ولا يذمـه، إنمـا يأخـذ

---

[1]– التناص، نبيل علي حسنين، دار الكنوز المعرفية العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط: 01، 1431 ه– 2010 م، ص 216.

[2] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص190.

على عاتقه مهمة تطويع النص وإعادة صياغته وفق المتطلبات التي كتب فيها النص الحاضر؛ ولم يعشها النص الغائب في مرحلة التي كتب فيها"[1] .

ومن صور التناص في الرواية ما ورد في توظيف قصة ابني آدم (قابيل وهابيل)، وحادثة الخلاف على الأخت، ومن ثم حادثة القتل التي قام بها قابيل ضد أخيه هابيل

قال الله تعالى : ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[2]. فجاء في الرواية ما نصه " الآن سوف يستعيد قابيل هذا الزمان سيرة قابيل تلك الأزمان بالاستيلاء على الأخت"[3].

وكذلك قوله:" لا تصدقي أن قابيل قتل أخاه هابيل غيرة من رضوان الرب" ويضيف "حشرج بفحيح مريب قبل أن يضيف: لم يقتل قابيل أخاه هابيل إلاَّ غيرة على أختٍ فاتنةٍ لهما أحبَّت هابيل وأنكرت قابيل..."[4].

جاء في تفسير الطبري أنّ قابيل وهابيل قربا قربانين، فقابيل كان صاحب غنم فقدم أجود غنمه عن طيب نفس منه، أما قابيل فكان صاحب حرث فقدم شر حرثه عن غير طيبة نفس منه، فتُقبل من هابيل ولم يُتقبل من قابيل، فغضب قابيل وقتل أخاه[5].

وفي قول تفسيري أخر: وكان لا يولد لآدم مولود إلا ولد معه جارية، فكان يزوّج غلام هذا البطن، جاريةَ هذا البطن الآخر، ويزوج جارية هذا البطن، غلامَ هذا البطن الآخر. حتى ولد له ابنان يقال لهما: قابيل، وهابيل. وكان قابيل صاحب زرع، وكان هابيل صاحب ضَرْعٍ. وكان قابيل أكبرهما، وكان له أخت أحسن من أخت

---

[1] – آليات التناص في الرواية المعاصرة رواية أرض الإله أنموذجًا– لأحمد مراد، رسالة ماجستير، إعداد وهيبة حنفي، جامعة أبوبكر بلقايد، الجزائر، ص10.

[2] – سورة المائدة ، الآيات 27–28–29.

[3] – قابيل أين أخوك هابيل، ص206–207.

[4] – المصدر السابق نفسه، ص206–207.

[5] – ينظر: تفسير الطبري، جزء10، ص203.

هابيل. وإن هابيل طلب أن ينكح أخت قابيل، فأبى عليه وقال: هي أختي، ولدت معي، وهي أحسن من أختك، وأنا أحق أن أتزوَّجها! فأمره أبوه أن يزوِّجها هابيل، فأبى[1].

ومن هذين القولين التفسيريين لحادثة قتل هابيل يلاحظ أنّ الراوي يأتي بالقولين اللذين ذكرهما مفسرو القرآن الكريم عن سبب حادثة القتل على لسان إحدى شخصيات الرواية، وهي شخصية سيدي يوسف، ولكنه يرجح الرأي القائل إن سبب القتل هو الأخت التي أراد كل منهما الزواج به .

فكأن الراوي يشير إلى وسيلة من وسائل الفتن التي تسيطر على البشر ومنها السلطة، وكأن المرأة الموظفة هنا تعني فتنة السلطة التي سيطرت على أصحاب الكراسي في حكومة القرناملي.

لقد وظف الراوي قصصاً قرآنية لعدة شخصيات؛ منها أنبياء وقتلة، وما حدث في قصصهم في القرآن الكريم. يقول الراوي على لسان البك: كأني بك تريد أن تقول إن سيرة قابيل من أولها إلى آخرها ما هي إلاَّ أحجية في غفران ما لا يغتفر ... هابيل كان وحيا تشبه بهابيل، كما تشبه إسماعيل بين يدي سيدنا إبراهيم لينقلب كبشا، وكما تشبه سيدنا عيسى بين يدي جلاد آخر، ويضيف: قابيل هو الخالد [2].

فالروائي يستدعي قصة فداء المولى عز وجل لسيدنا إسماعيل بكبش عظيم؛ عندما همَّ سيدنا إبراهيم بذبحه كما رأى في منامه، قال تعالى على لسان سيدنا إبراهيم عليه السلام مخاطبا سيدنا إسماعيل عليه السلام :﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾[3].

فالروائي، في النص السابق، يستدعي هذه الشخصيات التي لها في القرآن الكريم قصص ذات طبيعة صعبة ومؤلمة، حيث القتل والتعدي والظلم الذي قام به قابيل ضد أخيه هابيل، وهنا ما يشير إليه الراوي مما حدث من يوسف باشا وقتله لأخيه حسن،

---

[1] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ج10، ص207.

[2] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص133.

[3] – سورة الصافات، الآية102.

فسياق هذه القصة في الرواية يجعل من القتل عملاً شيطانياً لا يغتفر، فهو خطيئة جسيمة في حق المولى والبشر، فيكاد الراوي أنْ يعرض بفعل يوسف باشا وقتله لأخيه.

أمّا القصة الأخرى الموظفة في هذا السياق، فهي قصة سيدنا عيسى ابن مريم وحادثة الصلب، فيقول المولى عز وجل في هذا الصدد ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾[1].

ثانيا: توظيف الكلمات والعبارات القرآنية ؛ لها معانيها ودلالاتها المؤثرة في المتلقي.

هذا على صعيد التناص القرآني وفق السياق في نص الرواية، أمّا على صعيد المفردة أو الكلمة فتبرز عديد الكلمات ذات الطابع القرآني داخل نص الرواية، فالراوي يوظف العديد من الكلمات القرآنية، حيث كان لهذه المفردات أثر كبير في توجيه النص، وفي تحديد مضامينه وأفكاره، فللمفردة، ولا سيما الكلمة القرآنية، دور مهم في الحجاج والإقناع . وهذا ما يسميه ناصر الحباشة بحجاجية المفردة، ويوضح ذلك بأن دلالات المفردة لا تفهم بمعزل عن أخواتها[2]. فللمفردة، ومن حيث نمطها، دلالات متأطرة في ذهن القارئ، ومن هذه الوجهة فإنّ المفردة القرآنية من أقوى المفردات العربية التي لها القدرة على إخضاع المتلقي لسلطتها، فالقرآن قد جرى على أساليب العرب الفصيحة[3]، ورغما عن ذلك قد أثر تأثيراً في بيئتهم الروحية والمادية.

هذا– وقد لعبت المفردة القرآنية دورا مركزيا في تشكيل الثيمة التناصية في رواية الكوني، حيث انتظمت المفردات القرآنية في النص الروائي بطريقة دقيقة حتى صارت جزءا من فضائه، وقد جاءت المفردة القرآنية معبرة عن أبعاد حجاجية عميقة ، فأسهمت في تقرير المعنى، وتوجيه دلالته وجهة تؤثر في فكر المتلقي أو

---

[1] – سورة النساء، الآية157.

[2] – ينظر: التداولية والحجاج، ناصر الحباشة، دارصفحات للتوزيع والنشر ط1، دمشق – سوريا، 2028، ص59.

[3] – ينظر: التداولية والحجاج، 59–60.

القارئ، فالمفردة القرآنية لها طاقة بديعة في توجيه النص، كما تسهم في تأطير السياق المراد تبيينه وتوضيحه.

للمفردة القرآنية دور حجاجي مهم، فالكلمة القرآنية تؤثر تأثيرا عميقا في نفس المتلقي والقارئ، وقد أورد الراوي عددا كبيرا من المفردات القرآنية في سرده، سواء عن طريق حديثه السردي، أو عن طريق شخصياته الروائية، كون القرآن يمثل سلطة مقدسة فهو معجز، وله قوة حجاجية مذهلة وناجزة، وفي ذلك قال الباقلاني: "فأما نهج القرآن ونظمه، وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتضل دون وصفه"[1].

ومن الألفاظ القرآنية الموظفة في الرواية لفظة العرش ومتقلباتها، وقد وردت في أكثر من مكان في الرواية، وقد جاءت في النص الآتي: المسبحة تلويح بالتنازل للقاتل عن العرش! ... وقوله أيضا: والقتلة ينالون العروش مكافأة! ... وقوله كذلك: العرش من نصيب القتلة دائما![2].

وقوله :لو كنت أريد أن أنصبه على العرش لفعلت[3]. وقوله: استرخى في عرشه[4]. وقوله: ... لأن لا أحد يستطيع أن يضمن لي أنك لن تسبقني فتتنازل له عن العرش[5].

فكلمة العرش وتقليباتها السابقة في نص الرواية يعطي دلالة للملتقي بفكرة الثبات والبقاء والدوام والقوة والقدرة والسطوة؛ سواء في حق المولى أو في حق الملوك والبشر، فللفظة حمولة ذهنية وفكرية، تجبر أو تفرض على المتلقي أو القارئ أنْ ينصاع لديمومية هذه اللفظة القرآنية، ولثباتها ولدلالاتها الموحية، فالكلمة القرآنية لها أثرها الحجاجي في النفوس. حيث وردت كلمة العرش في القرآن الكريم بعدة أشكال وأنماط، فجاءت بالتعريف عشرين مرة، وكلمة عرش وردت مرتين، وكلمة

---

[1] – إعجاز القرآن، أبو بكر الباقلاني تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط5، 1997، ج1، ص79.

[2] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، ص26.

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص30.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص26.

[5] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص36.

عرشك مرة واحدة، وكلمة عرشه مرة واحدة، فالكلمة القرآنية لها سحر بلاغي وروعة ودقة، وتتسم بالوضوح والتأكيد الشديد.

ومن الكلمات القرآنية التي وظفتها الرواية، فاكتسبها بعدا حجاجيا متماسكا، اسما قابيل وهابيل وردا تلميحا وليس تصريحا في قوله تعالى:﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾، وسيدنا آدم الذي ورد اسمه في خمسة عشر موضعا[1].

ومنها- كذلك- توظيفه لكلمات قرآنية أخرى مثل: كل الممالك تقاد من وراء الحجاب[2]. فهو استدعاء للنص القرآني المتمثل في قوله تعالى:﴿ فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ ﴾[3].

ويستمر الراوي في توظيف الألفاظ القرآنية، حيث وظفت لفظة القصاص وتقليباتها، فجاءت لفظة القصاص مرتين وكلمة، قصاصه مرة واحدة في النص الآتي:

نبصر الرب في القصاص... إلاَّ في قصاصه الناتج عن الجريمة. وفضيلة القصاص في أننا نحب الرب إن لم نره[4].

يستدعي الراوي لفظة شجرة الزقوم فيقول:... فلا يكون أمامنا إلاَّ أن نلتقم فاكهة شجرة الزقوم[5].

وتوظيف ألفاظ قرآنية أخرى مثل ما جاء في الرواية مثل: وفجأة تزلزل، تزلزل بشرر[6].

حيث وظفت آيتان قرآنيتان هما: الأولى في سورة الزلزلة ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا﴾[7]. والآية الثانية من سورة المرسلات ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ﴾[8]

---

[1] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل، من صفحة الغلاف "العنوان"، وفي الصفحات الآتية، 27، 32، 33، 37.

[2] – ينظر: قابيل أين أخوك هابيل؟ ، ص32.

[3] – سورة ص، الآية 32.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص33.

[5] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص33.

[6] ينظر:المصدر السابق نفسه، 154.

[7] – سورة الزلزلة الآية 1.

[8] – سورة المرسلات الآية32.

فمعجم الراوي ممتلئ بعديد الآيات القرآنية ذات البعد الحجاجي، حيث قام بتوظيفها في مواضع عدة في نصه الروائي . فالمعجم القرآني ينزع إلى إرساء بعده الحجاجي بواسطة الكلمات التقويمية القرآنية؛ حيث يترتب عليه توجيه الحوار القرآني وجهة حجاجية[1].

فكلمات النص القرآني لها أبعادها الحجاجية التي تكتسبها في الخطاب القرآني بناء على الخصائص والقيم التداولية التي تتمظهر في استعمال العرب إياها، فهو أمر لا قبل لنا به في بعض المقامات والمواقف[2].

إنّ الحجاج بالقرآن الكريم وكلماته وتعابيره، يمثل إحدى تقنيات الحجاج القوية وهي الحجاج بالسلطة، فالقرآن الكريم ذا مرتبة حجاجية كبيرة يؤثر في المسار الحواري

والنقاشي عامة والمسار السردي خاصة، فللقرآن سلطة حجاجية وإقناعية عميقة.

نتائج الفصل الأول:

1. تقنيات الحجاج في رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ جاءت من خلال تقنيات الرواية مثل: الزمان
2. والمكان والشخصيات وتوظيفاتها داخل الرواية.
3. الزمان الروائي تمثل في الاسترجاع والاستباق وإبطاء السرد، فقد رصدت الرواية نماذج عدة لها.
4. توزع المكان في الرواية في عدة نماذج سردية، فكان المكان الضيق والمكان الواسع ببعديه النفسي والواقعي .
5. الرواية تتحدث عن قصة تاريخية تناولت تاريخ ليبيا الحديث؛ تمثلت في حكم الأسرة القرمانلية لطرابلس في فترتين، من خلال سقوطها وعودتها

[1] – ينظر:الحجاج في القرآن الكريم، عبدالله صولة، ص131.

[2] – ينظر: المصدر السابق نفسه، 156.

مرة أخرى، حيث كانت صراعات بين الأسرة الحاكمة فيما بينها، وبين الأسرة مع قوى خارجية وداخلية من جانب أخر.

6. ظهرت في الرواية عدة شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية شكلت دورا حجاجيا واضحا داخل النص الروائي، وبعضها له وجود تاريخي وبعضها الآخر متخييل .
7. تنوع السرد بين الراوي والروائي، وكذلك حوار الشخصيات والوصف والحوار والأحاديث .
8. حضرت مفردة الحجاج وتقليباتها في متن الرواية، من خلال الراوي أو الشخصيات بصورة واضحة في عملية السرد، عبر وصف حوار الشخصيات فيما بينها.
9. العتبات النصية أو النص الموازي والسيمائية لهما دور مهم في الرواية، من خلال العنوان واسم المولف والصور والإيقونات والأشكال والرسومات، وكذلك الألوان ودلالاتها، فهي تشكل جميعها تقنيات الحجاج الضمني في نطاق السرد الروائي
10. إنّ التناص، وخاصة القرآني، جاء متمثلا في سياق الحادثة أو القصة القرآنية، الموظفة في السياق الروائي .
11. اللفظة القرآنية وما تحويه من دور حجاجي يوجه المتلقي أو القارئ توجيها فكريا وثقافيا، وقد ورد على لسان الراوي أو الشخصيات عبر السرد والحوار، وأيضا توظيف الشخصيات القرآنية التي جاء ذكرها في القرآن الكريم مثل: قابيل وهابيل وآدم وغيرها.

تنبيه مهم

اقتصرت الدراسة عن التناص القرآني، وقد اشتملت الرواية على العديد من أنواع التناص وصوره؛ سواء أكان دينيا أم أدبيا أم تاريخيا، وقد وقع اختياري على التناص القرآني تحديدا للأسباب الآتية:

1- قوة النص القرآني حجاجيا، فتوظيف النص القرآني لـه أثـره فـي نفـس المتلقـي والقارئ، حيث يرسخ الفكرة المراد بثها من قبل السارد فـي نصـه، فيجعـل مـن القارئ يذعن للفكرة المبثوثة في الرواية.

2- فكرة الأطروحة متعلقة بالحجاج وليس بـأنواع التنـاص، فلـو تطرقـت الدراسـة لموضوع التناص بصورة عامة، فسـوف يتطلـب إطالـة كبيـرة فـي الدراسـة وتحولت الدراسة إلى دراسة فـي التنـاص ولـيس الحجـاج، فهـو أي التنـاص يدخل في جزئية حجاجية محددة، لذا كـان للقـرآن الكـريم دورا حجاجيـا يتـأطر ضمن تقنية حجاجية وظفت توظيفا سرديا روائيا.

3- تُعلي الرواية من فكرة حجيـة القـرآن الكـريم، حيـث نجـد عنوانهـا وعتبتهـا النصية الأولى (قابيل أين أخوك هابيل؟) معبـرا عـن اسـمي ابنـا آدم، ومـا ورد من قصتهما التي وضحها القرآن الكريم وبينها.

4- وليس معنى التطرق إلى التناص القرآني فقط خلو الروايـة مـن أنـواع التنـاص وصوره الأخرى مثل اليهوديـة أو النصـرانية، أو اسـتدعاء وتوظيـف التنـاص الأدبي أو التاريخي أو غيره.

الفصـــــــل الثـــــــاني

التقنيات الحجاجية في رواية أنا يوسف لأيمن العتوم

المبحث الأول: الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في رواية أنا يوسف.

المبحث الثاني: تقنية بناء الشخصيات في الرواية.

المبحث الثالث: العتبات النصية

والتناص ودورهما الحجاجي في الرواية.

المبحث الأول

الزمان والمكان ودورهما الحجاجي في رواية أنا يوسف.

المطلب الأول: الزمان ودوره الحجاجي في الرواية.

يشكل الزمن في رواية أنا يوسف بعدا تكوينيا مهما ، حيث كان للزمن حضورا محوريا مهما في بناء حبكة الرواية، فهو من أهم العناصر المشكلة للجنس السردي .

ينقسم الزمن الحكائي إلى نوعين في رؤية الشكلانيين الروس وهما:المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو نظام تسلسل الأحداث قبل صياغتها في خطاب فني، أما المبنى الحكائي فهو نظام الأحداث داخل الخطاب الأدبي الذي هو الرواية[1]. فالزمن السردي داخل الرواية يتمثل من خلال المبني الحكائي، ويتجلى ذلك من خلال استعمال الأفعال وحوار الشخصيات، وبذلك يتأكد البعد الحجاجي في السردية.

تبدأ رواية أنا يوسف حكايتها بواسطة السارد العليم الذي يمسك بزمام السرد، وفرش قصة الرواية وأحداثها وشخصياتها، عبر وحدات لغوية متتابعة يبين ما يحدث في الرواية ويوضحها من قصص ومحطات حكائية .

فالسرد المتمثل في اللغة وكلماتها عبارة عن وحدات مستقلة متمايزة حتى عندما تكون دلالتها غائمة، وتتدرج في مجموعات مستقلة متمايزة، وتتبع الواحدة منها الأخرى في رتل أًحادي حسب القوانين المعتمدة الصارمة لنظامها وتتابعها. فاللغة إذا واسطة تتألف من وحدات متتالية ...تخضع لخصائص الزمن الثلاث، الزوال، والتتابع، وعدم العكس[2].

وتقسم تقنيات سردية حجاجية إلى ثلاثة أقسام هي:

أ- الزمن السردي الفعل الماضي:

يبدأ زمن الرواية أثناء فصل الشتاء، وفي ليلة مظلمة دامسة، يلفها البرد القارس والظلام المطبق والرياح العالية، فقد ضل الراحلون وتاهوا في صحراء

---

[1] – ينظر: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، إدريس بودبية، منشوارت جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط، 2000، ص 100.

[2] – ينظر:الزمن والرواية ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ص40.

مترامية الأطـــراف، حيـــث الخـــوف والـــذعر والارتبـــاك الـــذي ســـيطر علـــى القافلـــة وأصحابها، وأدلاء القافلة قد ضاعوا، وصوت رُغاء الجمال يعلـــو فـــي المكـــان، حيـــث لا ضوء غير بعض النجوم التي تومض هنـــا وهنـــاك، وامـــتلاء المكـــان بالـــذئاب العاويـــة. ويظهر هذا في المقطع الآتي :"ظلام كثيف، ليل عميـــق، بـــرد قـــارس... الحُـــداة ضـــلوا، العارفون خُدعوا ...ورُغاء الجمال في القوافـــل الســـيارة لـــم يعـــد مســـموعا، لا صـــوت غير صوت الريح، الموت يمشي حافيـــا، الـــذعر بـــلا قـــدمين. العتمـــة ســـيدة الأشـــياء، وحدها النجوم الخجلى كانت تتراقص ... في تلـــك الليلـــة تـــذاءبت الـــريح حتـــى أصـــبح عزيفها عواء الذئاب"[1].

فالسارد ، في النص الروائي السابق ، يجعل من القـــارئ أو المســـتمع يعـــيش فـــي ذلـــك الوقت والزمن العصيب، حيث البرد والظلام والخوف والضـــياع والتشـــتت، فيكـــاد ينقلـــه لذلك الوقت والزمن، والتيه، والضياع الحقيقـــي، فيصـــور زمنـــا قاســـيا وصـــعبا وغيـــر أليف وموحشا ومفزعا –كما يقول غاستون باشلار (المكان الأليف وغير الأليف)[2].

ومن زاوية الســـارد أو الـــراوي العلـــيم، تـــأتي أحـــداث الروايـــة والأفعـــال والأقـــوال متسلسلة ومرتبة ومتتابعة ، وتمضي الروايـــة فـــي خطهـــا الســـردي، فتتشـــعب الأحـــداث والقصص الفرعية داخل الرواية، فكل هذه الأحداث تقـــع، أو يقـــوم بهـــا أشـــخاص تـــربط ما بينهم علاقات، وتحفزهم لفعلهم حـــوافز، إنمـــا هـــي أحـــداث، أو أفعـــال تتـــوالى فـــي السياق السردي تبعا لمنطق خاص يجعل وقـــوع بعضـــها مترتبـــا علـــى وقـــوع الـــبعض الآخر[3].

تبدأ الرواية بقافلة للبشر تمر بوقت ليلي شـــتائي قـــارس وعصـــيب، ومـــن ثـــم قصـــة اجتماع الذئاب الذي برئت فيه الذئاب مـــن الخيانـــة والقتـــل والظلـــم الـــذي اتهمهـــم بـــه البشر[4] .

يستحضر السارد الفعل الماضي في زمن سرده، فهو يقدّم فعـــلا حجاجيـــا تأكيـــديا لمـــا حدث في زمن مرَّ، إلاَّ أن أثره مازال باقيا ومؤثرا في المتلقي أو القارئ.

---

[1] – رواية أنا يوسف، أيمن العتوم، ص5.

[2] – ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ص42–43–44.

[3] – ينظر: تقنية السرد الروائي، يمنى العيد، ص43.

[4]– ينظر: أنا يوسف أيمن العتوم، ص6–7–8.

إن بنية العمل السردي حكاية تخييل أحداثا وقعت ، وأشخاصا يفعلون ، لكنهم يرتبطون بالحياة الواقعية المعاشة ، أي بمرجعياتهم[1]. وفي رواية أنا يوسف انبنت الحبكة ، ومعها تقنيات سردية أخرى، على تقنية زمنية (الماضي والمضارع والمستقبل) وما يهمنا حجاجيا هو السرد بالفعل الماضي ، ومنها على سبيل المثال:

صعد العسعاس الجبل

ركض في خط مستقيم

كانت كل الذئاب

سابق الريح

وصلت من بعده

أتت إليه

ذئاب الزرقاء جاءت

شهدت الموقعة

وفد إلى الموقعة

وتسربت من كل جهة

كانوا كالنمل

برزت أنيابه[2].

فالتقنية الماضوية ذات الطبيعة السردية المعتمدة على صيغة الماضي التي تسرد بها أحداث القصة، يحولها القارئ ، وفي الغالب، إلى مضارع تخيلي، بينما يشعر بأن المادة المعروضة واقعة في الماضي، فرواية أنا يوسف تعد من روايات تيار الوعي التي تُعنى ، وبصورة رئيسة، بماضي الشخصيات، حيث تكشف ذلك الماضي على أنه الحاضر القصصي لتلك الشخصيات[3].

فإعادة صياغة الماضي في الحاضر يسهم في تمرير الفكرة وتثبيتها للقارئ أو المتلقي، فيما يتعلق بأحداث الرواية وقصصها وشخصياتها، بغية الوصول إلى الهدف

---

[1] – ينظر: تقنية السرد الروائي، يمنى العيد، ص41–42.

[2] – ينظر: أنا يوسف، ص5–6.

[3] – ينظر: الزمن والرواية، ص112.

المراد إيصاله إلى المسرود له، فالخطاب التواصلي بين الطرفين (السارد والمسرود له) تضمن تقنية حجاجية تداولية بين الطرفين .

فالسرد ، ولا سيما بالصيغة الماضوية، يستبطن الحجاج ويتضمنه ضرورة ، وذلك من خلال التواصل في الأحداث التي يسردها السارد، وهو أيضا يصبح متضمنا له، وإذا أمعنا النظر في الحجاج نراه سردا يراد به التبادل والتواصل بين الأشخاص؛ ليس هذا وحسب، بل يظهر في شكل قول الحجج التي تعتمد على السرد، أو إيراد الحجج بصيغة سردية[1].

ب- المشهد الحواري :

ومن التقنيات السردية الزمنية المشهد ، ف"المشهد هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حيث تقدم الشخصيات في حال الحوار المباشر ... ففيه يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقل الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز"[2].

وفي الرواية تبرز المشاهد الحوارية المتنوعة، ومن أبرزها ما أتى بصيغة الفعل الماضي، ومنها حوار يعقوب النبي وأخته فائقة ، وذلك عندما " طرق الباب بشدة، وعض على شفتيه يستعجلها أن تفتح. لفت منديلها على رأسها وخرجت فزعة .سألها بشفتين مُزرقتين كمن يتوسل: أين يوسف؟. ردت مستغربة وهي لا تزال تعقد المنديل من الخلف، إنه نائم .بكي من الفرحة. أُريد أن أراه .هدِّئ من روعك .ما الذي حدث؟ . أمر جلل. أُريد أن أطمئن عليه إنه بخير. أُريد أن أراه . وبكى ثانية"[3].

ويستمر الراوي في إدارة حوارية الأب يعقوب مع أخته فائقة إلى أن "جذبته من يده، وأشارت إليه بأصبعها: لا تبكِ هل يبكي الأنبياء؟ ثم تقدمته تمشي على رؤوس أصابعها، أزاحت الستارة بهدوء، ورنت بطرفها إلى السرير : انظر أنه نائم، رأى

---

[1] – ينظر: الخطاب الحجاجي في اليرد الجزائري المعاصر قراءة مقطوعة من رواية مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي، معاذ مراد مقري، مجلة التحبير مج2، ع3، ص51.

[2] – معجم مصطلحات نقد الرواية، ص -154- 155.

[3] – أنا يوسف، ص22

وجه ملاكه الساحر... أمسكت بذراعه: لا تزعجه أنه نائم . أُريد أن أُقبله . ليس الآن قد يستيقظ، والليل مقمر!"[1].

فالحوار كان ذا طبيعة حزينة غلب عليه الحزن والشوق والبكاء، وقد اعتمد في ذلك على المغالطة العاطفية ، ولا سيما الحزن والبكاء، وهذا ما زاد يعقوب حزنا وخوفا على ابنه يوسف.

ومن نصوص الرواية المشهدية قوله: " نظرت في عيني يوسف : أبوك يحبك . وأنا أيضا. هل تشك في ذلك؟ هزَّ رأسه بالنفي. هل أنت مرتاح عندي؟. هزَّ رأسه بالموافقة. وأنا أُريدك أن تبقى عندي. أنا وحيدة وقد هرمتُ. عمتك تحتاج إليك. كان يُدرك ما تريد!"[2].

فالزمن المتعطل في المشهد الحواري هو الذي أطر زمن الحاضر في الرواية فترتيب سرد الأحداث كان أولوية لدى السارد، وجزءا أساسا من تشكيل الرواية فنيا[3].

ومن المشهد الحواري في الرواية ما جاء على لسان روبيل عندما أراد أن يطمئن عن أخيه يوسف وهو في البئر:" ما بك يا أخي؟ سأله يوسف . لا شيء فقط شعرت بالشوق إليك فجأة . أنا معك"[4].

ج- الوصف :

يقول ابن رشيق القيرواني عن الوصف : "إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات"[5]. والسائد في الوصف هو التصوير الحسي الذي يراد منه إدراك الموصوف بإحدى الحواس، ومن المعروف أن الأشياء الحسية أقوى ظهورًا، وأسرع

---

[1] – المصدر السابق نفسه، ص22

[2]– أنا يوسف، ص29.

[3] – ينظر: بناء الرواية، ص43.

[4] – أنا يوسف، ص59.

[5] – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تح محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل، ط5 ، ج2، ص294.

إدراكًا، وأقرب منالًا، ولا تحتاج في إدراكها إلى تعب عقلي[1]. فالوصف عامل رئيسا في تشكيل أي جنس أدبي وخاصة السردي.

هذا- وقد اشتملت رواية أنا يوسف ، ومن خلال التسلسل السردي على أشكال وصفية عدة، ومن تلك النماذج الوصفية ما يلي:"كان الطحل رمادي اللون في جسمه كله، إلاَّ عنقه وبطنه وفكيه، فكانت شديدة البياض، كان طويل الأطراف، حادَّ المخالب، مُتدلي الذنب إلى العقب، قليل الفراء إلاَّ فيما جاوز العنق، نحيل الجسم، ضامر البطن، مستقيم القوائم، غليظ الرأس، قصير الوجه، أذناه صغيرتان منتصبتان، ممدود الخطم، أفطس الأنف، عريض الجبهة، عيناه الخضراوان كحلاوان، ولولا أنهما لوزيتان، لكانتا عيني إنسان"[2].

ففي هذا الأنموذج دقة وصفية عالية ، فلا يكاد يترك شيئا في وصف الذئب إلاَّ جاء به، وهذا ما يجعل القارئ كأنه ينظر إلى الذئب مباشرة، حيث تنتقل الصورة إلى المتلقي بكل تفاصيلها، ومن هنا يكتسب الوصف طبيعة حجاجية إقناعية مؤثرة في استجابة القارئ.

ويستمر الراوي في استخدام تقنية الوصف في مواضع عدة من الرواية، وفي المشهد الوصفي الآتي، فيصف الراوي حال إحدى الشخصيات وهي في حالة من الضياع والتشتت والحزن والارتباك، فينقل للقارئ صورة فتوغرافية عن ذلك المشهد، فيقول: "ركض روبيل .كان يهرب من أخوته. كان يهرب من كلماتهم، من الرعب الذي تسببه تلك الكلمات. تعثر في الطريق . سقط. نهض وهو يلهث. ركض من جديد. سقط. لهث. وقف. ركض. سقط .تأوه .وقف. نفض رأسه. ركض. أسرع. قصد غرفة أخويه. سقط رابعة. بكى .لماذا يسقط كُلَّما وقف. اشتد بكاؤه. توقف عن الركض. مدَّ عنقه إلى السماء كراهب في صومعة لم يبق له من الدنيا شيء. وهتف لماذا؟"[3].

---

[1]- في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، مكتبة دار التراث، ص363.

[2] - أنا يوسف، ص9.

[3] - أنا يوسف، ص57.

فقد جاء الوصف أشبه بالصورة الفوتوغرافية، فالسارد ينقل بدقة ما دار من أحداث في ذلك الموقف الذي تعرضت له إحدى شخصيات الرواية، حيث صوره من جميع نواحيه، فلم يترك شيئا إلاَّ ووصفه بدقة.

د- تقنيات المفارقة الزمنية في الرواية:

لقد برع الكاتب في رواية (أنا يوسف) في توظيف تقنية المفارقة الزمنية ، وقد تجلت براعته في تقنيات الاستباق والاسترجاع والتلخيص والحذف:

1- تقنية الاستباق:

تشكل تقنية الاستباق أحداثا عديدة داخل رواية أنا يوسف، عنصرا مهما من عناصر الزمن الروائي، وقد حفلت الرواية بعديد المشاهد الاستباقية للاستباق منها: المشهد الافتتاحي للرواية ، وقد استهلت الرواية بمفتتح سردي مستلهم من الواقعية السحرية، حيث ولج الراوي إلى اجتماع الذئاب المصيري الذي عقدته من أجل تحديد معالم حياتها ، وذلك حين كان قائدهم العسعاس على وشك الموت.

وقد بدأ المشهد بصعود العسعاس الجبل ومن خلفه الذئاب بأعداد كثيرة ، فخطب فيهم خطبة طويلة عن افتراء البشر وظلمهم، ومع صعود الطحل وهو ذئب قوي وشجاع إلى أعلى قمة بجانب العسعاس، ومن ثم مات العسعاس وهو متكئ على جسم الطحل[1] .

هذه القصة الاستباقية المتمثلة في الذئاب واجتماعهم، قصة رئيسة ومهمة في بناء الحبكة الأساسية للرواية، فهي ، بجانب ضياع يوسف ونجاته من الموت وتملكه على مصر ثم ما حدث له من سجن وظلم ولقائه بأخوته ثم أبيه بسبب القحط والجوع ، تشكل حجر الأساس في الرواية، وهو ما سوف تبرزه القصة فيما بعد من خلال الافتراء على الذئب (الأطحل)الذي أتهم بقتل النبي يوسف ، أو بالحري دور الذئاب في جريمة قتل النبي يوسف، حيث أفترى أحد أبناء سيدنا يعقوب بأن الذئب الطحل هو الذي أكل يوسف .

---

[1] - ينظر: أنا يوسف، ص5-14

ومن مشاهد الاستباق أيضا في الرواية عن قصة حلم سيدنا يوسف ، وهو طفل، وذلك عندما رأى في حلمه أن الكواكب والشمس والقمر والنجوم تسجد له، فهذا المشهد يمثل استباقا لما حدث ليوسف في أصل القصة وفي النص السردي[1].

فنمط الاستباق هنا نمط قرآني، حيث وردت هذه القصة في سورة يوسف، وهي انطلاقة مهمة ذات بعد استرجاعي لقصة سردية داخل الرواية، من أجل تحقيق الهدف الحجاجي .

ومن الاستباق الروائي ما جاء في حادثة رمي يوسف في البئر، فهذه الحادثة أعطت دلالات وإشارات استباقية أساسية في الحجاج، فهي تُعد نقطة تحول مهمة في النص السردي التخييلي، وفي النص الأصلي وهو القرآن الكريم. فقد رسم إخوة يوسف خطتهم لرميه في بئر بعيدة ومهجورة و مليئة بالعقارب والأفاعي، ظنا منهم أنه إذا لم يمت غرقا في مائها سيموت عطشا وبردا [2] . فهذه القصة في الرواية شكلت عقدة القصة، ولكن هذه البئر كانت مفتاح الفرج فيما بعد، فهي استباق سردي تضمن محنة، ولكنها في نهاية المطاف قد تحول إلى منحة ليوسف عليه السلام.

ومن صور الاستباق، كذلك، في الرواية ما جاء في حلم عزيز مصر الذي حلم بسبع بقرات عجاف يأكلهن سبع بقرات سمان كما ، وسبع السنبلات اليابسات- قول الراوي:" وما آب إليَّ رشدي ولا رجع إليَّ عقلي إلاَّ عندما تداعي كبير الكهنة مع جوقته إلى الملك ليفسروا له رؤاه...أفلا تسمع الرؤيا أولا؟!. قد سمعت . فماذا تقول: البقرات السمان والسنبلات السبع الخضر هي سبع سنوات مُخصبات، وأما البقرات السبع العجاف والسبع السنبلات اليابسات فسبع سنوات مُجدبات"[3].

واستمر الراوي في سرد الحلم الاستباقي في قصة سيدنا يوسف ، فاستغرق خمسة عشر عاما، حيث بُينت هذه الحبكة الاسترجاعية في مدة زمنية طويلة نوعا ما، ولكنها كانت ركيزة سردية مهمة في العملية الحجاجية .

---

[1] - ينظر: أنا يوسف، ص17-18-19-20-21.

[2] - ينظر:أنا يوسف، ص69.

[3] - أنا يوسف، ص276.

إن هذه الاستباقات ، وغيرها، مما جاء في الرواية قد شكلت بناء الحبكة الدرامية للرواية، فهي جزء محوري وأصيل في بنائها وتسلسل أفكارها، وفي محطات تسلسل أحداثها وأزمنتها . ومن جانب آخر فقد أسهمت في تأطير البنية السردية للرواية من خلال التاريخ والدين والأدب والجغرافيا، وفي بناء إيقاع سردي متناسق ومنتظم .

إن الاستباق، بطبيعته الحجاجية، يرمي أو يؤطر لخلق توقعات معينة عند القارئ أو المتلقي، فهو يتيح للمتلقي فرصة الاندماج في النص ، فيحرك بذلك القارئ ليجعل منه مشاركا في بناء فكرته الخاصة ، أوفي توقعه لما سيأتي، فالاستباق يستخدم لتعزيز صحة التوقعات من خلال تعزيز سمته الحجاجية .

والسرد في رواية أنا يوسف ، في جزئيته الزمنية المؤطرة في تقنية الاستباق، تمثل في زمن داخلي من خلال حركة الشخصيات والأحداث، وفي انحلال الحدث الذي تباطأت معه حركة الزمن، فأدى إلى تعدد موضوعات الرواية، فتعدد موضوعات الرواية حسب موير، تعدد مظاهر اشتغال الزمن في السرد[1].

لقد انبنى الاستباق في رواية أنا يوسف على تكوين درامي فاعل، وهو ما أطر للحادثة الاستشرافية المتحققة لا محالة، فالاستباق –بطبيعته – تبني فيه القصة أو الفكرة السابقة على فكرة لاحقة تخدم بناء القصة وتسلسلها، ونستطيع كذلك القول: إن قصة الرواية هي قصة تاريخية دينية، حيث ذكرها القرآن الكريم كاملة، فالقصة القرآنية قد وفرت للراوية المادة الخام الأصلية، من خلال الأحداث والمحطات المهمة فيها، والشخصيات الرئيسية والثانوية سواء في النص السردي أو في القصة الأصلية كما جاءت في القرآن الكريم.

2- الاسترجاع:

لا تخلو أي رواية من تقنية الاسترجاع، وهو يعد من التقنيات المهمة للجنس السردي، فالاسترجاع يذكر بحدث قد مر، حيث يبني عليه الراوي فكرة أو حدث جديد، أو يبرر به حدثا قد وقع لغرض تأكيده، ومن ثم التمهيد لتقديم حدث جديد أو تبريره، ومن هذه الوجهة فالاسترجاع آلية مهمة لربط أحداث الرواية بما حدث في الماضي. فهو يعزز تسلسل القصة وترتيبها، ويصنع توازنا بين الماضي والحاضر

[1]– ينظر: بنية النص السردي، ص76.

داخل الرواية، كما يعزز الاسترجاع الجانب الدرامي من خلال العودة إلى اللحظات المؤثرة والحزينة ، أو اللحظات الحاسمة في حياة الشحصية السردية، والتي تمثلها شخصية سيدنا يوسف في رواية أنا يوسف ، فتقنية الاسترجاع من الآليات التي ترتبط بالتوتر العاطفي والحزن والشجن، وهو ما يؤدى إلى تعميق تفاعل القارئ مع الرواية وأحداثها.

ففي رواية أنا يوسف هناك العديد من الاسترجاعات التي تضمنتها أحداث الرواية، ونستطيع القول: إن رواية أنا يوسف تشكل نمطا استرجاعيا وذلك من خلال معاناة يوسف في البئر والسجن، ومن خلال معاناة أبيه بسبب فقده، فالرواية – ومن حيث أنماط الاسترجاعات– جاءت مبينة لحالة الصراع النفسي والاجتماعي الذي عاشته عائلة سيدنا يعقوب ، حيث الحقد والحسد والكره الذي حمله أبناء يعقوب ضد أخيهم يوسف ، فهذه الاسترجاعات قد كُشفت للقارئ طبيعة الصراع العائلي الذي مثل أحد المحاور الأساسية للرواية.

ومن أبرز نماذج تقنية الاسترجاع في الرواية ما يلي:

أ- **رحلة أولاد يعقوب إلى مصر:** يقول الراوي :"ومروا في رحلتهم على البئر ؛ذات البئر التي ألقوا فيها يوسف، وهتف روبيل :نرتاح قليلا على هذا النشز، ونريد أن نشرب من البئر . فرد يهوذا وهو يحرك عنقه بعيدا عن الجهة التي يقع فيها البئر : اشرب منها وحدك، أنا لا أقدر علي ذلك .لم؟ .إنني أحس أن نبالا تنغرز في قلبي كلما تذكرت ذلك اليوم . فسخر منه روبيل: ماذا؟ أجاءتك الصحوة بعد السكرة ؟ . يا أخي لا تقسو علي، كنت في ميعة الشباب، فائر الدم، سريع الغضب، ولا أدري كيف فعلنا ما فعلنا، الآن بعد ما يقرب من أربعين عاما تقول هذا؟"[1].

قد أعاد الراوي سرد رحلة أبناء يعقوب إلى مصر عندما حلَّ بهم القحط، وحركة الرحلة تمثل استعادة لحدث قديم مؤلم مر عليه أربعون عاما ، وهو بهذه الاستعادة يوقظ الماضي في حاضر القراءة ومن خلال ذلك يتحول الحدث القديم إلى بعد حجاجي وظفه الراوي للتأثير في المتلقي.

---

[1] – أنا يوسف، ص295.

ب–**لقاء يوسف بأخوته** : يقول الراوي: " وأما الثاني عشر فقد فقدناه، خرج إلى البرية ليلعب معنا فأكله الذئب. فشهق يوسف ، وسمعوا شهقته ، فسأله روبيل وهو يحني رأسه:هل أحزن العزيز أمرنا أم أمر أخينا الذي أكله الذئب؟!.فقال: بل أمر أخيكم...ولكن كيف تركتموه يأكله، ألم يكن الأجدر بكم أن تحموه؟! فوجموا ، وتبرع يهوذا للإجابة :لقد كان شقيا كثير الحركة ، ما أقام معنا كما أمرنا، ولا حرس أمتعتنا كما طلبنا، وانفلت منا فعرض نفسه للوحش"[1].

يستمر الراوي في إعادة سرد الآلية التي فقد بها الأخوة أخاهم يوسف ، فقد استرجعوا كذبتهم الأولى التي تقول إن يوسف قد أكله الذئب. فتوظيف سردية حادثة الفقد وأكل الذئب ليوسف شكلت بعدا تساؤليا حجاجيا، ويجسد هذا البعد محاولة يهوذا إقناع العزيز بضياع أخيهم يوسف، وذلك من خلال أسئلة العزيز ورد يهوذا عنها.

ت– **شخصية يعقوب:** يقول الرواي:" وقال يعقوب لبنيامين :لن يصلوا إليك مادام لي جفن يطرف، إنني أحس النغمة نفسها التي سمعتها قبل أكثر من أربعين عاما حين قالوا أرسله معنا"[2].

فعلى صعيد شخصية يعقوب عليه السلام يسترجع الراوي ، على لسانه، تلك الحادثة التي أسهمت في حزنه العميق وألمه المرير بسبب فقده حبيبه يوسف، فيقول يعقوب مخاطبا إخوة يوسف بعد طلبهم منه إرسال ابنه بنامين معهم كما أراد يوسف، فيقول لهم مستحضرا ومسترجعا حادثة الفقد، حيث رجعت به الذاكرة أربعين عاما. ويتمثل التأثير العاطفي في هذا المقطع ، وهو أحد أهم آليات الحجاج المستعملة في هذه الرواية.

يجدد الراوي من خلال هذا الاسترجاع ذاكرة الحزن والألم، فهو يبني عليه استمرار السرد متصلا من خلال ربط الحاضر بالماضي، ومن جانب أخر يستبقي الراوي عاطفة الحزن والألم متوقدة؛ لتزيد لدى المستمع الرغبة في الاستماع.

---

[1]– أنا يوسف، ص 299 –300.

[2] – أنا يوسف، ص303.

ج- الحذف والتلخيص:

من التقنيات الزمنية الحذف والتلخيص، وهما تأطيريان حجاجيان يرتبطان بتسريع حركة السرد، فالتخليص والحذف تعتمدان في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، يتم اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة، دون التعرض للتفاصيل، أو يتم تجاوز بعض المراحل الزمنية دون الإشارة إليها، فيكتفى الراوي، مثلا، بالقول: مرت سنتان ، انقضى زمن طويل .إلخ، وقد يكون الحذف أو التلخيص ضمني وهو الذي لا يصرح به الراوي[1].

إن الحذف والتلخيص تقنيتان أساسيتان في السرد القصصي، وذلك لصعوبة الإتيان بكل التفاصيل في متن الرواية أو القصة، فالراوي لا يستطيع الإحاطة بكل تفاصيل الشخصيات والأحداث في السردية ، ولهذا يلجأ إلى تقنية الحذف والتلخيص في الخطاب الحكائي.

فمن الحذف والتلخيص في روايات أنا يوسف ، وبشكل مجمل، عدم ذكر حياة بعض الشخصيات الثانوية المتمثلة في إخوة سيدنا يوسف عليه السلام، وكذلك بقية السجناء الذين سجنوا مع سيدنا يوسف، ومن ذلك أيضا عدم التعرض إلى ذكر شخصيات القافلة والعزيز وزليخا .إلخ ، فالراوي، في رواية أنا يوسف، لم يرصد الحياة الخاصة لبعض الشخصيات من نشأة وتوجهات وعلاقات اجتماعية وغيرها، ولا الظروف النفسية والاجتماعية التي نشأوا فيها ، على أن حذف فترة سجن سيدنا يوسف عليه تعد أبرز أنموذج لتقنية الحذف . فالرواية تجنبت التوسع في التفاصيل اليومية لحياة يوسف سواء عن نشأته الباكرة أو خلال وجوده في بيت العزيز أو خلال فترة سجنه. فقد اختصر الكاتب كل هذه الفترات، واكتفى بالإشارة إلى ما يسهم في تطور القصة، وبهذا الحذف قد عمل على تسريع وتيرة الأحداث، فلم يقحم القارئ في تفاصيل الحياة اليومية لشخصيات الرواية بقدر ما يركز على المحطات

---

[1]- ينظر: بنية النص السردي، ص76.

المهمة لشخصياته، مثل :دخول يوسف السجن، وتفسيره للأحلام، وخروجه من السجن[1].

ومن أبرز نماذج التلخيص والحذف في رواية أنا يوسف قول الراوي:" الساقية تدور ؛من يوقف الساقية؟ العمر ينسرب كأنه ماء تسلل من تحت شق صخرة ؛من يجمع الماء؟[2].

فالسارد يقص ويطوي فترة بلوغ يوسف مرحلة الشباب في مصر، والتي بلغت عشرين عاما، حيث اقتصر فترة عشرين عاما في صفحات لم تتجاوز العشرين صفحة.

وعلى صعيد التسلسل الزمني رصدت الرواية تسلسل قصة سيدنا يوسف كما جاءت في القرآن الكريم ، فبدأت الرواية بحلم سيدنا يوسف ، ثم انتقل إلى مؤامرة أخوة يوسف عليه السلام ، وتدرج السرد حتى بلوغ حادثة الجب، ثم ينتقل مشهد القافلة والتقاطها ليوسف من البئر، ثم إقامته في كنف عزيز مصر وقصة امرأة العزيز، ثم السجن، وتأويل رؤيا الملك، ثم امتلاكه خزائن مصر، ثم لقاء يوسف بأخوته ، وأخيرا لقائه بأبيه مرة أخرى.

إن تقنية الحذف والتلخيص لعبت دورا حجاجيا مؤثرا في توجيه حركة السرد وفي دفع المتلقي إلى متابعة مشاهد القصة، وهو ما يدفعه إلى التضامن مع يوسف الذي يمثل الصدق والإخلاص من جهة وإلى النفور من أخوة يوسف وامرأة العزيز بوصفهم نماذج للغدر والخيانة ، وبهذا يدخل التلخيص والحذف ضمن تقنيات السرد الحجاجية، لأنه يجعل القارئ ملتصقا بصفحات الرواية حتى نهايتها.

المطلب الثاني : المكان ودوره الحجاجي في الرواية:

يعد المكان من أهم ركائز السرد الروائي ، ولقد احتل مكانة بارزة بين عناصر السرد الأخرى داخل راوية أنا يوسف ، حيث حفلت الرواية بأماكن عدة، منها: المكان الواسع ، والمكان الضيق، والمكان المفتوح ، والمكان المغلق إلخ .

---

[1] – ينظر: أنا يوسف في عدة مواضع من الرواية، وذلك لأنها في عدة مواضع يصعب تحديد صفحات بعينها في الرواية.

[2] – ينظر:أنا يوسف، ص161.

تستحضر الرواية ثلاثة أماكن رئيسة أسهمت بشكل فاعل في صناعة السرد، وتحريك حبكة الرواية في إتجاه العقدة، ومن ثم إلى لحظة التنوير أو الحل وهي:

- **البيت** : يعد البيت من الأماكن الضيقة في السرد الروائي، والمكان الضيق -بشكل عام- يحتمل أن يكون مكانا للراحة والطمأنينة والأمان ، ويمكن أن يكون مكانا لتقييد الحرية والقهر والظلم . وقد أوردت الرواية ثلاثة بيوت هي، بيت فائقة عمة سيدنا يوسف، وبيت يعقوب، وبيت العزيز.

فالبيت الأول وهو بيت فائقة يمثل مصدر الأمان والراحة والطمأنينة للنبي يوسف عليه السلام ، حيث عاش فيه طفولته المستقرة أما البيت الثاني بيت أبيه يعقوب، وهو البيت الذي انتقل إليه بعد موت عمته فائقة ، وهو مكان الأمان والراحة ، لكنه ، وفي ذات الوقت، مثل أماكن المؤامرات والمخاوف والمكائد وهي ما عبر عنها يعقوب في الحلم المزعج الذي دفعه للقلق على ابنه يوسف والبيت الثالث هو بيت العزيز وهو بيت المؤامرات والتحولات الكبرى في حياة يوسف ومصير أخوته ووالديه.

ومن دلائل هدوء البيت الأول وأمانه وراحته بالنسبة ليوسف قول فائقة ليعقوب عندما جاءها فزعا من الحلم المزعج: "انظر؛ إنه نائم". رأى وجه ملاكه وهو يرقد بهدوء لم يمسسه سوء"[1].

فهو مكان آمن ومريح لم يكن فيه مضايقة أو تهديد، حيث عاش فيه سيدنا يوسف أجمل لحظات عمره الأولى في سلام وأمن، فقد عبر السارد عن المكان الأليف الوديع الذي لا تهديد فيه ولا حقد ولا مؤامرات، أما بيت أبيه فقد كان مناصفة بين الأمن والراحة والطمأنينة، وكذلك كان بيت العزيز وزليخا، فهما مكانان قلقان فيهما من الحسد والحقد والبغضاء الكثير، كما فيهما من الحب والعشق والوله الكثير أيضا.

فبعد موت عمة يوسف (عاتقة) انتقل يوسف إلى بيت أبيه، فوجد ، في أول الأمر، الأمان والراحة في البيت ، حيث الرعاية والاهتمام ، وهو فيه مكان الحلم الجميل الذي غير مسار حياته، الحلم الذي كان يمثل إشارات النبوة وعلاماتها الأولى، وعن ذلك يقول الراوي: "نظر يوسف في الأفق كان ليلا، دُهش وهو يرى صفحة السماء

---

[1] – أنا يوسف ، ص22.

بلا نجوم، ليس بها ما يخفف ولو قليلا الظلام الجارح، العتمة تلقي بسربالها عليها فتبدو حالكة السواد، تساءل :أين ذهبت النجوم، فكر فيما إذا أنطفأ نورها، أو سقط خلف القبة السماوية، أو غاصت في سجفات الأفق"[1].

ومن جهة أخرى: هناك المؤامرات التي كانت تحاك ضده من أقرب المقربين؛ وهم أخوته، حيث التخطيط للتخلص منه ، فنسجت الحيل الماكرة وأُحكمت ، والتي انتهت بالاتفاق على أبعاده أو فصلها عن أبيه، وذلك بقتله أو رميه بعيدا، وأنتهى الأمر بالأخوة العشرة إلى ما جاء في قول الراوي:" قد أتموا اجتماعهم . لم دعوتنا يا يهوذا؟ سأل روبيل أكبرهم. رد دان: لكي نبحث أمر يوسف. نظر روبيل مستغربا، لكنه لم يقل شيئا. أردف جاد: لقد جاوز الحد هذا الصغير. أراد روبيل أن يقول له: إنك لست أكبر منه بكثير، لكن صوت يشجر أتاه من خلف ظهره: ليس منا من يرى نفسه علينا ... يجب أن نبعد يوسف عن أبينا...تحمس شمعون: كلنا متفقون على إبعاده عن أبينا، بقيت الوسيلة"[2].

فالبيتان: بيت يعقوب وبيت العزيز، قد تضمنا الحب والاهتمام والرعاية، على الرغم من أن بيت يعقوب قد تخلله الحسد الذي تحول إلى حقد وضغينة وفي النهاية إلى مؤامرة بذل الأخوة جهدا كبيرا لإحكام سرديته المكذوبة. إن هذه الأمكنة قد أسهمت ، وبشكل فاعل ورئيس، في إحكام البناء السردي في الرواية، وفي تحريك الأحداث برشاقة . أما بيتا يعقوب والعزيز فينطلقان من تقاطبية مكانية صارخة، وأبرز حضورها في المكان السردي في الرواية من خلالها بعدا الخير /الشر، أي المعنى وضده في الوقت نفسه.

فبيتا يعقوب والعزيز حملا ثنائية عدة ثنائيات أبرزها الأمان/ الخوف ، الراحة /القلق ، الحب/الكره إلخ . وهذه الثنائيات تمثل أبعادا حجاجية مركزية في الرواية ، فخلف كل ثنائية تقف سلطة بأدواتها واستراتيجيتها التي تبرر سرديتها، ففي المقطع السردي التالي ، تبرز بعض أشكال التقاطبيات المعززة للمواقف الحجاجية، من خلال الحوار الذي دار بين يهوذا وأبيه يعقوب: " ويسأله يهوذا قبل أن يخرج: بيتك

---

[1] – المصدر السابق نفسه ، ص17.

[2] – أنا يوسف، ص53–54.

أكثر دفئا وأمانا من هذه الخرابة، لو أنك ترضى أن تعود. كل البيوت سواء يا بني ... لم يعد من بينها من فرق بعد فراق يوسف ... البيوت من دون سكانها موحشة، فكيف إذا كانت من دون يوسف...!!"[1] .

فتبرز في هذا المقطع ثنائية الدفء والأمان / الاغتراب والخوف، الأُلف/الوحشة ، الحضور /الغياب.

لقد أبرزت الثنائية المكانية المستحضرة في السردية ، ومن خلال حملوتها العاطفية، جماليات السرد في رواية أنا يوسف ، وعززت القيمة الحجاجية للرواية، حيث تقف خلف كل نبرة حزن أو قلق أو خوف سردية وحجاج عميق يبررها كحجاجية يعقوب لتبرير حزنه على يوسف وتعلقه به (في قوله السابق كل البيوت سواء) و(لم يعد من بينها من فرق بعد فراق يوسف) و(البيوت من دون سكانها موحشة) و(فكيف إذا كانت من دون يوسف) . من خلال هذا التحليل تبرز الكيفية التي يتحول به المكان السردي إلى بعد حجاجي مؤثر في تماسك البناء السردي وهو ينطلق من علاقة تمازج وجودية بين الإنسان والمكان والذاكرة وهي العلاقة النقيضة للعلاقات التقاطبية فبدلا من وجودها في تقاطبية (مكان/إنسان) فإنها تتجلى في علاقة تمازجية (مكان/ إنسان). وبذلك يكون وجود الإنسان في المكان الخلفية التي تتجلى في سطحها تحولات العاطفة البشرية ما بين الحب /الكره ، الخير/الشر، الجمال/القبح. إلخ ، ومن هنا: يتخذ المكان دورا مركزيا في السرديات الإنسانية التي يبنيها والاستراتيجيات الحجاجية التي يوظفها في بنائه السردي.

والمكان الثاني الذي شكل نقطة التحول المركزية للشخصيات الرئيسية والثانوية في الرواية- هي حادثة البئر، فالبئر هي نقطة التوتر الرئيسة في الرواية، فهي مكان مغلق وغائر في الأرض ومظلم وموحش؛ تغشاه القوافل أحيانا، يزخر بالماء خلال موسم المطر وعند توقفها يجف، فيتحول إلى مكان أشبه بالسجن ، ولهذا كان هو المكان الذي شكل البؤرة السردية لرواية أنا يوسف كونه يتعلق بمصير يوسف والتحولات البنيوية في مسيرة شخصية يوسف عليه السلام المرجعية والسردية ،

[1] - أنا يوسف، ص114.

فالبئر مكان مركزي في تجربة شخصية يوسف وهي تجربة اضطر يوسف لخوضها وحيدا؛ صغيرا مبعدا عن مكان طفولته.[1].

فرمي أخوة يوسف لأخيهم في البئر يقع في دائرة /القرب/ الإبعاد ضمن الاستراتيجيات الحجاجية الموظفة في رواية أنا يوسف، لهذا اضطر أخوة يوسف إلى بناء سرديتهم في علاقة مع البئر بوصفها البؤرة المركزية لأحداث الرواية ، ومن خلال هذه السردية تدخل البئر ضمن دوائر الحجب والإخفاء للدليل، فتستبدل بمكان أخر هو بطن الذئب ليكون الدليل الحجاجي الذي قدم ليعقوب عن غياب يوسف، لأن بطن الذئب تحول الدليل أو تشوهه أو تطمس آثاره . فالبئر ، واستنادا إلى التجربة البشرية ، ترتبط بثنائية التجلي /الخفاء ، وفي الرواية جاءت مكانا مناسبا للحجب والإخفاء ، ومن هنا تكتسب موقعها بوصفها بؤرة مركزية داخل السردية، ولكنها لا تصلح دليلا حجاجيا؛ لأنها، ورغما عن دورها في الحجب والإبعاد، لا تستطيع تحويل الأثر أو الدليل كما يفعل بطن الذئب؛ لذا جاءت البئر في السردية كموقع للإبعاد، وجاء الذئب موقعاً للإبعاد والتحويل، والطمس. لكل ذلك تظهر البئر داخل الدائرة الحجاجية ضمن علاقات الحجب والإبعاد والتحويل، فهي دليل حجاجي من وجهة نظر التلقي، كونها تشكل لها مكاناً أو موقعا مقنعاً لتغييب يوسف، وفي ذات الوقت تغيب كدليل حجاجي لدي يعقوب داخل السردية، لذلك استبدلوها بالذئب كدليل حجاجي ليعقوب .

لقد شكلت البئر –وبوصفها مكانا– بؤرة سردية ألتقت عندها الأدلة الحجاجية وأفترقت من خلال جدلية النص/التلقي ؛ فهي تحضر كدليل حجاجي في موقف التلقي وتحجب من الأدلة الحجاجية في سردية أخوة يوسف ، كما تشكل مفترق الطرق للتحولات الكبرى لبطل الرواية ، لهذا فالبئر تمثل مركز التنوير بتسلسل أحداث الرواية وصراع الشخصيات عبر الأمكنة التي اتخذت بعدها الحجاجي في بناء سرديتهم ، فحادثة البئر التي شكلت نقطة التحول للأحداث وبطن الذئب التي تحولت إلى مكان لطمس الأثر ، جميعها تشكل أدلة ضمن الاستراتيجيات أو الآليات الحجاجية التي تعزز مواقف الشخصيات أو تبرر أفعالهم وحركتهم داخل المكان ،

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص67– 77–78–79–80.

وجميعها تكتسب شحنات عاطفية مكانية مؤثرة في طبيعة الأدلة الحجاجية الحاضرة في سرديات شخصيات رواية أنا يوسف . فالبئر ، على سبيل المثال، تتحول من كونها مكانا للعطاء في مجرى أحداث الطبيعة إلى مكان للحجب داخل بناء سردية أخوة يوسف.

ومن توظيف المكان السردي في الدائراة الحجاجية لرواية أنا يوسف –السجن، فالسجن قد برز في الرواية كموقع للحجب والتجلي أيضا ، فهو المؤطر لكل الأدلة الحجاجية التي ساقتها شخصيات السجن في بناء سردياتهم ، ومن أبرز مواقع الاستراتيجيات الحجاجية التي ارتبطت بالسجن قصة سيدنا يوسف ، فهو مكان للإبعاد استنادا إلى دليل حجاجي مخادع وهو قصة الكذبة التي ساقتها زوجة العزيز فعلى الرغم من أن الدليل الحجاجي في سردية امراة العزيز دليل مزيف فإن النتيجة التي ترتبت عليه هو بروز السجن ضمن السردية كونه موقع الإبعاد الذي يقابل موقع القرب الذي يمثله بيت العزيز ، ولذلك لم يصدق رفقاء يوسف في السجن أدلته التي ساقها لتبرير وجوده في السجن كمكان ، إذ لم يصدقوا التحول من موقع خادم الوزير الأول إلى سجين وذلك كما في قول الراوي : "...قال له أحدهم : من أنت؟ . أنا يوسف . ومن تكون ؟ . كنت خادم العزيز . خادم الوزير الأول؟ ويزج بك في السجن. جناية لم أجنها. فضحك السجين من أعماقه كلنا نقول ذلك"[1].

كذلك تبرز الأدلة الحجاجية الاستشرافية التي ساقها يوسف لتمييز نفسه عن المجرمين ، وذلك كما في قصة تفسير الحلم ، فتفسير الحلم الذي قدمه يوسف دليل حجاجي ومرافعة ضد التهمة المنسوبة إليه ، فهي مؤشرات النبوة التي تتناقض والجريمة المنسوبة له ، ومن هنا يبرز السجن بوصفه مكانا تأطيريا لقصة الحلم بمجملها .

إن تحولات حياة يوسف من البيت إلى البئر إلى السجن إلى القصر، تستبطن أدلة حجاجية مكانية ففي كل مكان من هذه الأمكنة سردية معززة بأدلة حجاجية ذات صلة قوية بالمكان ، فبطن الذئب مثلا بوصفه مكانا للحجب دليل زائف ضمن مرافعة أخوة يوسف أمام حزن أبيهم ؛لتبرير تخلصهم من أخيهم ، فهم مطالبون بالدليل

[1] – أنا يوسف ص228.

الحجاجي على سرديتهم ، ولم يجدوا مكان مناسبا لدليل يصعب العثور عليه إلا بطن الذئب ، والمتلقي ، وبعاطفته الإنسانية، لم يقبل دليل أكل الذئب ليوسف ، لأنه ، وخلافا ليعقوب، يعلم أن سردية القتل لا تتماشى مع غريزة العلاقات الإنسانية ، لذلك فأبعاد يوسف في البئر دليل مقنع في صدقية السردية .

ومن هنا تحضر الأمكنة بوصفها مؤطرات للحجاج لأن لكل سردية ، واستنادا إلى طبيعة المتلقي، أمكنتها التي تناسبها للحادثة الواحدة ، فحادثة إبعاد يوسف ، مثلا، ارتبطت بمكانين مختلفين لاستراتيجتين سرديتين مختلفتين، فسردية أخوة يوسف لأبيهم ربطت غياب يوسف ببطن الذئب وسردية الراوي للمتلقي ربطت إبعاد يوسف بالبئر.

هذا وقد جاء توظيف المكان في الدائرة الحجاجية ، في رواية أنا يوسف، توظيفا عميقا ، وقد كشفت الرواية أن المكان عنصر بنيوي في عملية التواصل البشري، فسلوك الشخصيات مع محيطهم الاجتماعي والنفسي والثقافي والفكري ، في الرواية، قد شكل قيمة حجاجية في عملية التواصل، وقد ارتبط المكان ارتباطا وشيجا بالأدلة الحجاجية التي ساقتها الشخصيات في بناء سردياتهم ؛ تعزيزا لمواقعهم أو تبريرا لمواقفهم أو إقناعا لمخاطبيهم .

ومن هذه الوجهة التحليلية فإن رواية أنا يوسف قد حفلت بعديد الأمكنة وجميعها ذات ارتباط وثيق بالحجاج السردي ، سواء أكانت مؤطرات حجاجية أو استسراتيجات أو أدلة ومن أبرز هذه الأماكن: البادية والصحراء والحضر، والمدن والقرى والكهف والجبل والسجن والبيت والبئر وسوق العبيد ونهر النيل ...إلخ .

المبحث الثاني

البناء الحجاجي لشخصيات الرواية

لا يتحرك السرد أو الأحداث داخل أي رواية إلاَّ بوجود عنصر الشخصيات، فهي من أهم ركائز بناء العنصر الروائي. ومن هذه الوجهة تحفل رواية أنا يوسف بعديد الشخصيات؛ سواء أكانت شخصيات رئيسية أم فرعية، وهي شخصيات تراوح تمظهرها بين شخصيات روايات تيار الوعي وبين روايات الواقعية السحرية، فذكرت الرواية الشخصيات البشرية كيوسف ويعقوب وإخوة يوسف بأسمائهم، وعمته فائقة، والعزيز وزليخا والسجناء والملك والوزير أو الكاهن المصري، ونساء مصر الشاهدة على زليخا. وكذلك وجود شخصيات غير بشرية مثل الذئاب، والبقرات السمان والعجاف، والفراشة، والطيور والجمال وغيرها.

المطلب الأول: حجاجية الشخصيات الإنسانية:

غالبا ما يقصد بالشخصيات في الرواية الشخصيات الإنسانية أو البشرية، وهي التي تحرك السرد بصراعاتها وحواراتها وحديثها وتفاعلها، سواء أكان ذلك مع بعضها البعض أو مع نفسها؛ وهو ما يعرف بالمونولوج الداخلي، ومن خلال تدافع الشخصيات وصراعاتها تعمل على تعزيز مواقعها، فتدخل في حوارات تستعمل فيها كل ما لديها من براعة حجاجية للإقناع أو التأثير أو الهيمنة، وهذا ما نحاول توضيحه في (رواية أنا يوسف) من خلال ما يلي:

أولا: حجاجية المغالطات السردية بين الشخصيات:

لقد وظف الكاتب، ومن خلال الراوي، الشخصيات لبناء رؤيته للعالم، فمن خلال الراوي برزت الشخصيات والمغالطات المنطقية في حوارات ووصف وسرد وتبئير إلخ، حيث كشفت، ومن خلال تجاذب الحديث والحوارات والنقاشات، الكثير من تلك المغالطات السردية، ومن أبرز تلك المغالطات: مغالطة استدرار العاطفة، ومغالطة السؤال المفخخ، ومغالطة رجل القش، ومغالطة المصادرة، على المطلوب وغيرها، ويتضح ذلك من خلال المغالطات الآتية:

مغالطة استدرار العاطفة، حيث غلب على شخصيات الرواية النقاش والحجاج والحوار فيما بينها، جيث برزت، ومن خلال تفاعلاتهم وأحاديثهم، العواطف الجياشة والغضب والحزن وغيرها، إذ لم تخلُ أي حوارية من حوارية تلك الشخصيات من الحجاج العاطفي الذي استهدف التأثير في المحاور أوالمجادل .

فدور الشخصيات الحجاجي –وخاصة البشرية منها– فاعلٌ بقوة في رواية أنا يوسف، ومؤثر تأثيراً بارعا في تحريك السرد، حيث ظلت الشخصيات البشرية للرواية في حركة حجاجية دائمة، وتوجيه مستمر للأحداث والأفعال، ومن بدايات الرواية تدور رحى الحجاج بوصفه عماد السردية؛ وذلك من خلال حوارية يعقوب وأخته فائقة حول رؤيته التي غرست فيه خوفاً كبيراً، أي حول ذلك الحلم الذي رآه، وكذلك الحوار عن أمكانية أخذ يعقوب لابنه يوسف إلى بيته، وكذلك حوار يعقوب مع أبنائه عن ذهاب يوسف معهم؛ ليلعب في البرية، ومن ذلك أيضاً حوارية يوسف مع أخوته عندما رموه في البئر، وحوار زليخا مع زوجها عمّا أرادت بيوسف، وغيرها طبعا.ومن أبرز النماذج الحجاجية للشخصيات في راوية أنا يوسف :

الأنموذج الأول: تنطلق شخصيات روايات أنا يوسف، في حوارها، من خلال منطلقات وتوجهات عدة، وخاصة مغالطة استدرار العاطفة حزنا وفرحا، كرها وغضبا حبا وكرها. لقد سيّرتْ هاتان العاطفتان أغلب أحداث الرواية تقريبا، ولعل ذلك بسبب أن لكل شخصية تكوينها العقلي والفكري، والشخصيات الروائية لا يختلف منطق علاقاتها عن الشخصيات الواقعية؛ لذا فهي قد تتفق مع غيرها في الأفكار والتوجهات وقد تختلف، وفي رواية أنا يوسف يتجلى الاتفاق بين يعقوب وفائقة في حبهما ليوسف، وكل منهما يحاول الظفر به، فيبرز الحجاج والجدل بينهما للفوز بيوسف، وهو نمط طبيعي في العلاقات الأسرية الدالية، فقد وصل الأمر بعمة يوسف فائقة أن تحتال على يعقوب ويوسف؛ وذلك من أجل إبقاء يوسف معها لمدة يومين فقط، فقد احتالت في بقائه عندها بحيلة سرقة يوسف لحزام إسحاق الذي كان من نصيب العمة فائقة والقميص الذي كان من نصيب يعقوب[1].

[1] – أنا يوسف، من ص 24 إلى ص 36.

يبدأ المقطع السردي من مجيء يعقوب فزعا خائفا على يوسف، وهو في بيت عمته فائقة أخت يعقوب .

قال يعقوب لفائقة بعدما استبد به الخوف والحزن على يوسف : أين يوسف؟. ردت مستغربة ...: إنه نائم، بكى من الفرحة أريد أن أراه. هدئ من روعك . ما الذي حدث؟. أمر جلل . أريد أن أطمئن عليه. أنه بخير. أريد أن أراه. وبكى ثانية[1].

تتجلى عواطف عدة في هذا المقطع من الحزن والجزع والبكاء والخوف والرهبة، ففي هذا المقطع تجرى عملية الأسئلة والأجوبة بصورة عجلى بين شخصيتي الأب والعمة عن يوسف وحاله، فيأتي السؤال مباشرة، ويعقبه الرد بسرعة؛ وبصورة مباشرة. فشخصيتا الأب والعمة، في الرواية، لا مجال لهما للمماطلة في السؤال أو الجواب، فالموقف موقف خوف ورهبة وحزن، فلا وقت لتطويل الحوار والسرد بينهما.

فالحمولة العاطفية المتعلقة بشخصيات الرواية لها ذات التأثير الحزين والخوف من ابتعاد يوسف عن الأب والعمة في الواقع العملي، فمن المنطقي أن سيطرة الخوف والقلق من قبل يعقوب وعاتقة على يوسف دفعتهما إلى طرح الأسئلة المباشرة والسريعة، وذلك من أجل وصول الطرفين إلى غرضهما الحجاجي الذي أراداه.

ويأتي دور الراوي ليوزع الحديث بين شخصياته الروائية بصورة متقنة، فكل شخصية لها دورها الذي تتأطر فيه، فالشخصيات الرئيسة لها مجالها في السرد، وكذلك الشخصيات الثانوية، حيث يمسك الراوي بزمام السرد ويوجهه كيفما يريد ويشاء، ومن ثم يقدم صورة واضحة للشخصيات وطبائعها وأسمائها، وصفاتها النفسية والاجتماعية، ليقدم سردية تمثل قوة حجاجية تستهدف القارئ أو المتلقي الذي يعيد إنتاج السرد عبر التأويل، فيحدث له التعاطف والتفاعل والانفعال بذلك الحوار المتخيل من قبل الراوي. وبهذا تصبح الرواية ذات طاقة حجاجية مزدوجة، أولاه الحجاجية الداخلية؛ وهي المتمثلة في الاستراتيجيات والحجج المنطقية التي تسوقها شخصيات الرواية وهي تندفع في خط السرد وتتابعه، وأخرى خارجية، وهي التي

[1] – أنا يوسف، ص22.

تستهدف المتلقي من قبل الكاتب، أي ما يريده الكاتب من سردي يقنع القارئ والراوي بمدى متعة سرده ومقبولية شخصياته المخيلة، وحبكته المتماسكة التي بناها من خلال البناء اللغوي.

لقد حفلت رواية أنا يوسف بمقاطع حوارية وحجاجية كثيرة جرت على ألسنة شخصياتها، وقد كان الراوي ينظم ويشرف على ترتيب الحوار والخصام والحجاج بين الشخصيات؛ حيث عمل على تقديم الشخصيات وتهيئتها للحوار والحجاج، فوزع الحوار بينها حسب رؤيته للفكرة المطروحة في النص، و من خلال تبادل النقاش والحجاج .

ومن خلال الرؤية السردية لرواية أنا يوسف- فقد غلب على شخصياتها الاجتماع والالتئام والحوار فيما بينها، وتأزم مواقفها النفسية والاجتماعية، حيث عقدت اللقاءات العديدة التي هدفت إلى معالجة موضوع ما أو قضية ما، على الرغم من أنّ القضية المحورية الغالبة على شخصيات الرواية هي شخصية يوسف، وتدور حركة الشخصيات الأخرى من خلال قربها وبعدها من يوسف، وتترابط هذه العلاقات من خلال منطق محسوب، فمنها المؤيد والمحب ليوسف، ومنها الكاره والناقم عليه؛ والراغب في التخلص منه.

فجاء في الرواية ما يأتي : "قال يهوذا لأخوته وهم مجتمعون بعد يوم طويل شاق في الحقول : أخونا يتردد على بيت عمتنا كثيرا !! " .ردّ عليه لاوي: وليكن ماذا تريد أن تقول من وراء هذه العبارة"[1].

اجتماعات، فحوار، فخصام، ومناقشات، وحجاج، وجدل، وأسئلة، وأجوبة حول يوسف، فتنزع شخصيات الرواية إلى استخدام حجاج العاطفة أو مغالطة استدرار العاطفة.

ومن ذلك، أيضاً: المقطع الذي ذهب فيه يوسف مع أخوته إلى البرية، حيث دبروا خطتهم الجهنمية للتخلص منه. فعندما أطمأن الجميع على غياب أبيهم يعقوب وحال بينهم وبينه حائل- رماه يهوذا بقوة على الأرض... ثم ركله على بطنه حتى كاد الدم ينفر من فمه، فصرخ يوسف وهو يضع كلتا يديه على بطنه من الوجع، ثم عاجل

[1] - أنا يوسف، ص37.

بالنهوض، ولجأ إلى لاوي يستغيث به، فصفعه صفعة كادت تذهب بعينيه، فأخذته الدهشة، فلم يفق منها إلاَّ على صفعة ثانية، فغطي وجهه بيديه، وصرخ من الأذى :إني أخوكم... ثم لجأ إلى شمعون : يا شمعون، إنني بك أستجير، فرد عليه، استجر بالأحد عشر كوكبا التي رأيتها في منامك. ثم وكزه بجمع يده على صدره حتى كاد ينقطع نفسه[1]. ويستمر الراوي في سرد مشوقٍ للمشهد العنيف؛ مستحضرا مغالطة استدرار العاطفة الحزينة، حيث الضرب والصفع واللطم والشتم والسب والعذاب، إذ كلما لجأ يوسف إلى أخ من أخوته وجد الغلظة والضرب والركل، فلجأ في الأخير إلى أخيه الكبير روبيل، لعله يحميه ويدفع عنه العذاب، فاستغاث به، وحضنه، ولف ذراعيه حول وسط أخيه، وهو يتوسل : يا روبيل لم يبق لي سواك ... وأنت المسؤول عني .أجرني من العذاب الذي أنا فيه. وأجهش بالبكاء . فدفعه روبيل عنه، وأشاح بوجهه ...فأيقن بالعذاب الأليم، لكنه قرر أن يحاول محاولة أخيرة، حيث هوى على يد أخيه الأكبر يقبلها: يا أخي. ارحم ضعفي وعجزي وحداثة سني، وارحم قلب أبيك يعقوب ... فحن له قلب روبيل، ورق له، حتى بكى [2].

في هذا المقطع الروائي، سرد الراوي تفاصيل تلك الحادثة في مشهد مليء بالشدة والغلظة والحزن والبكاء، حيث شخصية يوسف التي تعرضت للعذاب والضرب والركل، وكلما لجأت إلى وسيلة ظنت أنها ستحميها- وجدت الشدة والغلظة والقسوة، فأخوته قد عزموا على تعذيبه. والخلاصة: إنّ توسل يوسف واستجداءه وبكائه وتألمه- لم يجد نفعاً مع أخوته، وأخر محاولاته مع أخيه روبيل لكنه لم يرحم ضعفه وحداثة سنه، لم يرحم قلب أبيه يعقوب الذي استدعاه يوسف في حجاجه للتأثير في إخوته؛ علهم يرفعون عنه التعذيب ويكفون عن مؤامرتهم. ففي المقطع توظف العاطفة بوصفها استراتيجية حجاجية مؤثرة في المتلقي، فجاء البكاء وإظهار الألم، كما جاء استدعاء صلة القربى من قبل يوسف لرفع العذاب عنه، ولإخوة يوسف أيضا توظيفاتهم الحجاجية لمقاومة تأثير العاطفة فيهم، فوظفوا مبدأ العدالة واختلالها حجة لما يقومون به، والسخرية على ما لم يجر في المشهد العام في الحياة البشرية

---

[1] - ينظر: أنا يوسف، ص64، 65.

[2]- ينظر: أنا يوسف، ص65.

للتقليل من مكانة يوسف، وأنه شخص غير سوي؛ لذا ينبغي تعذيبه، وذلك كسخريتهم بالكواكب الأحد عشر آآها يوسف، أي أن يوسف غير منطقي في حديثه، لهذا فتعذيبه واجب. أما من جهة البناء فقد جاء السرد، وبتشويقه، كاستراتيجية للكاتب للتأثير في القاري باستراتيجية بناء الشخصية التخييلية التي تخيل ما هو واقع في ثوب سردي عجيب.

وفي مقطع أخر نجد توظيف العاطفة المتمثلة في حجة إخوة يوسف التي سوف تبرئ ساحتهم، وذلك من خلال بناء سردية القميص الذي مزقه الذئب، حيث الكذب أحد الاستراتيجيات التي اتبعها إخوة يوسف لإقناع أبيهم، فيعقوب يحتاج برهانا مقنعا لغياب يوسف، وإخوة يوسف في حاجة لتبرير فقدان أخيهم الصغير أمام أبيهم. فجاءت كذبة القميص والذئب والقميص الملطخ بالدماء كآليات حجاجية مقنعة.

فيقول: شمعون صارخا على يهوذا "القميص يا يهوذا . القميص . نعم، إنه قميص جدنا إسحاق، وإن أبانا الذي يدعي العدل كساه به دوننا، وإنا لن ندعه يهلك معه، وإننا محتاجون إليه في الحجة التي نقف بها أمام أبينا"[1].

فقميص إسحاق هو الحجة ذات التأثير العاطفي، فهو الذي يشكل حجتهم لتبرير مؤامرتهم على يوسف، كونهم ورثة وأن العدالة تقتضي ألا يأخذه يوسف، ومن جهة أخرى كان هو الدليل والحجة التي ساقوها أمام أبيهم يعقوب، فكونه القميص يحمل دم يوسف، فهو الذي ينجيهم، في رأيهم، من اتهام أبيهم لهم بقتل فلذة كبده، فهم يوظفون مغالطة العاطفة من أجل تمرير خطتهم القاضية بقتل يوسف وإبعاده عن وجه أبيه.

ومن مغالطة عاطفة الحب التي عصفت بقلوب شخصيات الرواية- تلك المتثملة في ثلاثة شخوص رئيسة في الرواية وهي: شخصية يعقوب، وشخصية يوسف، وشخصية زليخة.

كان حب يعقوب حبا عفويا أبويا صادقا ليوسف، وهو ما انعكس في عاطفته الجياشة من بداية الرواية حتى العثور على يوسف وألتقائه به مرة ثانية، حيث جاء هذا الحب قولا وفعلا من قبل يعقوب، ومما جاء في الرواية في هذا الصدد قول

---

[1]- أنا يوسف، ص77.

يعقوب لأخته فائقة بعدما رأى حلمه الـذي أقلقـه علـى يوسـف "...أنـا أعـرف ذلـك ؛ لكنني أحبه ولا أطيق على بعاده صبرا... قلبي معلق به ... ويقـول لأختـه فائقـة بعـدما قالت له "... في بيتك نيران كثيرة، وبيتي هـادئ ... وقلبـي ... إنـه (أي يوسـف) إنـه حل في الشغاف يا فائقة، وأنا أخاف عليه من نسمات الهواء"[1].

وكذلك ما صرحت به بعض شخصيات الرواية عـن حـب يوسـف، يقـول يهـوذا موجها كلامه لروبيل أكبر أخوة يوسف؛ مشـيرا بقولـه إلـى أن يعقـوب يحـب يوسـف أكثر منهم فيقول: "... إن يوسف قد ملأ عليه حياته، وملك عليـه فـؤاده إنـه يحبـه أكثـر منا"[2].

يبدو توظيف العاطفة في السردية جلياً، بـل تكـاد تكـون الاسـتراتيجية الحجاجيـة الأكثر فعالية لدى شخصيات الروايـة، وتسـيطر عاطفتـا الحـب والكـره علـى ثنائيـة الصراع الذي يخلق التوتر السـردي، ويـدفع بالروايـة إلـى تماسـك حبكتهـا، فعاطفـة الحب تتمركز حول يعقوب وحزنه العميق، وكذلك بكائه المسـتمر علـى فقـدان يوسـف، فمن شدة حبه له بكى عليه حتى ابيضت عينـاه وأصـيب بـالعمى " وصـاح يعقـوب: وا أسفا على يوسف، ولم تخف له دمعة، ولم تبرد له عـين ... وهتـف فـي نفسـه : كيـف يطلع الصبح على هذا الحي وليس فيه يوسـف ... وكـان شـحوب المكـان دلـيلا علـى خفوت نور عينيه"[3].

حب يوسف مستدعى في الرواية من شخصـية يوسـف النبـي الـذي اجتبـاه الله – سبحانه وتعالي– فهو وحسب طبيعة تكوينـه، شخصـية خيـرة محبـة للخيـر، كارهـة للشر والحقد والبغضاء، ولكون شخصية يوسف الروائيـة هـي شخصـية سـيدنا يوسـف –عليه السلام– فلا يمكن أن يكون حاقدا كارها للخير وللحق، إنمـا عكـس ذلـك هـو مـا يحدث فعلاً .

تمثلت عاطفة الحب عند زليخة في شكل شهواني محرم، حيـث سـعت إلـى نيـل حاجـة شهوانية طلبتها من يوسف، فتحت عنوان (هيت لك) يفتـتح الـراوي خطـة زليخـة التـي

---

[1] – أنا يوسف، ص23.

[2] – أنا يوسف، ص37.

[3] – أنا يوسف ، ص107.

حاولت بموجبها إيقاع يوسف في فخها، فقد طلبت منه الدخول إلى حرمها، ثم غلقت الأبواب كلها، وأرادت ممارسة الفحشاء وغنجت: هل يكون بين حبيبين ستر!!. أنا لست حبيبك ولكنك حبيبي. ثم كشف عن صدرها، وتقلبت قبل أن تهتف :لقد حللت لك ثيابي، ولم أفعل ذلك لأحد من قبلك[1].

في شخصيات رواية أنا يوسف نجد الراوي قد رسم تموضع الشخصيات من خلال صور الشخصيات الثلاثة كما حددها الروائيون وهي : الأول الأسلوب التصويري: حيث يرسم الروائي الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها، أو مع غيرها؛ راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي. والثاني هو العالم الداخلي، حيث ينعطف الكاتب إلى العالم الداخلي للشخصية الروائية، موظفاً ما جادت به كشوفات علم النفس الحديث، ولا سيما مجال اللاوعي؛ حيث يوظف الكاتب، ومن خلال السارد، تقنية الاستبطان، والمناجاة، والمونولوج الداخلي للشخصية. والثالث هو أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث، ويحللها[2].

هذا- وقد جمعت رواية أنا يوسف هذه الأساليب الثلاثة في رسم شخصياتها: فقد جاء الأسلوب مصوراً عوالمها الخارجية، وتفاعلها، وصراعها مع نفسها؛ أو مع غيرها من الشخصيات، وكذلك تمظهر جانب من الأسلوب الاستبطاني الذي صور العوالم الداخلية للشخصيات، وصراعها النفسي، وحزنها وبكائها، وغضبها وحقدها وألمها، وجاء الأسلوب التقريري الذي حلل وعلل الأحداث والشخصيات، ووصف حالها، وحال عواطفها وما مرت به من وقائع، وما ينتظرها من مصائر.

ثانيا : حجاجية السؤال الاستنكاري والسؤال الاستفهامي:

ومن تقنيات الحجاج التي وظفتها الرواية- تقنية الحجاج بالسؤال، حيث استخدمت الشخصيات السؤال بنوعيه: الاستنكاري ، الاستفهامي. وقد لعب هذا

---

[1] - ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص168-187.

[2] - شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق – سوريا، 2005.، ص18.

الأسلوب دوراً مهما في توجيه السرد، حيث نجد هذه التقنية عند الراوي الذي يستحضر السؤال الاستنكاري، وكذلك عند الشخصيات التي تستخدم السؤال بنوعيه.

يرى ميشيل مايير: إن الحجاج هو جواب عن سؤال يطرحه المخاطب أو المتلقي؛ ليواجه به المتكلم مالك سلطة القيم. ويعني هذا أنّ الخطيب يقدم مجموعة من الأجوبة الواقعية أو المحتملة لأسئلة افتراضية وحجاجية يتصورها السامع. ومن هنا: لابد من اختيار جواب مقنع يرتضيه السامع، وترتكز الحوارية الحجاجية، في مجمل النصوص والخطابات؛ ولاسيما الفلسفية والأدبية منها، على تبادل الأسئلة والأجوبة، وربط الكلام اللغوي بالسياق التداولي، أو المقاصدي، أو الوظيفي، أو السياقي[1].

وفي رواية أنا يوسف جرت هذه المستويات من الأسئلة الحجاجية على ألسنة الشخصيات، حيث دارت على ألسنة شخصيات رواية أنا يوسف، بما فيها الرواي المتحكم في توزيع الأدوار، عديد الأسئلة الفلسفية والبراغماتية التداولية، وجميعها تحمل أبعاداً حجاجية تعزز من خلالها مواقعها الرافضة المستنكرة أو الراغبة في المعرفة، فمنها ما كانت استنكارية، ومنها ما جاءت استفهامية وتعجبية تقريرية، ومن هذه الأسئلة ما يلي:

قد ورد في الرواية، وعلى لسان الراوي، عدة أسئلة استنكارية، منها على سبيل المثال: من أين يخرج الذئاب؟ كيف تولد؟ من أين لها هذه القدرة على التكاثر الجنوني؟ كيف يختبئ ذئب خلف كل صخرة؟ كيف ينقادون للعساس بهذه السهولة؟ ألاّ يخالفوا أمره ولو مرة واحدة؟![2] .

ومن أسئلة الراوي الاستنكارية التي يستحضرها الراوي قوله: "رقص الصغار من جديد، لم يعد هناك يوسف . نقص الإخوة واحدا ؛ هل نقصوه أن نقصهم؟! ظل الذئب قريبا، إنه يرى أكثر مما يرون. هل يبقى البيت بيتا إذا انهدم الركن ؟! كيف يعيش من فقد قلبه؟! كيف لنسيج أن يتماسك وقد انحل الخيط الناظم فيه؟!"[3].

---

[1] – ينظر: أنواع الحجاج، جميل حمداوي، ص207.

[2] – ينظر: أنا يوسف، ص5.

[3] – أنا يوسف ، ص81

يندرج الحجاج ويتأطر- كما يقول ماير- في قسمين: صريح وضمني[1] . فالحجاج، وبطبيعته الحوارية، لا يخرج من هذين الإتجاهين، والإتجاهان يدخلان تحت جوانب حجاجية أخرى، فمثلا إذا أردنا إدخال الحجاج الضمني والصريح ضمن حجاج السؤال، فسوف يندرج الحجاج الضمني ضمن مصطلح السؤال الاستنكاري، لأنه لا يتطلب جواباً أو حواراً ونقاشاً يتطلب اقتناعاً تسليماً وإذعاناً، أما الحجاج الصريح فهو يندرج ضمن حجاج السؤال الاستفهامي، لأنه يريد أجوبة ومن ثم نقاش وحوار وجدل.

فأسئلة الراوي في المقطع الروائي السابق لا تتطلب إجابة من السامع أو القارئ، بقدر ما تنزع إلى إقناعه بواسطة الأسئلة الإلزامية؛ والمسكتة لكل متلقٍ تصله بصيغتها الاستنكارية، فكانّها أسئلة ليس لها إجابة.

فما بين أسئلة الراوي وأسئلة الشخصيات، راوحت الأسئلة، في رواية أنا يوسف، بين الأسئلة الاستفهامية والاستنكارية، إذ لا تكاد تخلو صفحة من الرواية من سؤالٍ أو أكثر، فتحمل قضاياها وهمومها وأسئلتها الاستفهامية والاستنكارية، ومن ذلك: يا أخي نحن نعاني !! أمعقول أنك لا تعاني مثلنا؟ ألم تنجبك الرحم التي أنجبتنا؟ ألست واحداً منا؟ فلماذا تتظاهر بأنه لا يصيبك ما يصيبنا؟ لماذا كل هذه المكابرة؟[2].

وتبقى الأسئلة الاستنكارية تترى في الرواية مثل قوله : "من ينام في ليل الشك؟! من يهجع في ليل الجريمة؟! وهل ينام من كان في قلبه شوك، وفي جنبيه شوك؟!"[3].

وتستمر شخصيات الرواية في طرح أسئلتها الاستفهامية المتبادلة، أو في طرح الأسئلة والردود الاستفهامية حتى نهايتها. ومن بين أبرز الأسئلة تلك الأسئلة المسكتة للمحاور، على الرغم من أنها تتطلب إجابة، حيث يكون السؤال عللى سبيل الاستنكار أو السخرية أو الاستخفاف والازدراء إلخ. وذلك كما جاء في سؤال شخصية الأب يعقوب لزوجته ليا عندما سألته قائلة : هل هناك أسرار تخفيها علي يا يعقوب؟ فيرد عليها قائلا: أسرار النبوة لا غير يا ليا. لا تكوني غيرى، فقالت له:

---

[1] – ينظر: أنواع الحجاج، جميل حمداوي، ص207.

[2] – أنا يوسف، ص39.

[3] – أنا يوسف، ص59.

قل؟ فرد عليها : إنه حلم، هل تحكم على أبنائك بالأحلام؟ . لم أتوقع هذا من نبي حكيم، ولا من رجل حصيف، أيكون الهرم قد أنساك، وأذهب بعقلك؟! بل أنساك يا امرأة ؟ ... فنظرت في عينيه: هل رأى رؤيا؟!. نعم[1] .

ومن ذلك، أيضاً، حواره مع أخته فائقة وسؤاله عن حال ابنه يوسف، فيقول لها: "ما أخباره اليوم؟ . إنه بخير، ويستمر في طرح أسئلته قائلا: هل يأكل جيدا؟، فتجيبه قائلة : لقد سألتني هذا السؤال أكثر من عشر مرات مذ قدمت[2].

ومن الأسئلة ذات المنطلق التساؤلي الاستفهامي- ما جاء على لسان شخصيتي يوسف وعمته فائقة في الحوار الآتي: ألا نتسابق يا عمتي؟ نتسابق؟ هل تهزأ مني يا بني؟[3].

ومن الأسئلة الاستفهامية الحجاجية التهكمية ما جاء في الحديث الآتي: قال قطفير ليوسف :اتبعني . إلى أين ؟ إلى سيدتك... ما هذه التماثيل؟ . فأجابه : آلهة. تعبدونها؟ بالطبع... وسأله قطفير: وماذا تعرف أنت عن الآلهة ؟!. وأجاب : ما يكفي من أجل الحقيقة[4].

هذا- وحفلت الرواية بنوعي الاسئلة التي ذكرناها: الاستفهامي والاستنكاري، وفي الحجاج "قد تكون تلك الأسئلة صريحة واضحة مباشرة، أو قد تكون تلك الأسئلة مضمرة متوارية، يمكن للمتلقي استكشافها وتحديدها بشكل دقيق. ومن ثم، تكمن حجاجيتها في البعد الحواري لتلك الخطابات"[5] .

ومن الأسئلة الحجاجية في الرواية ما يأتي في صيغة سؤال ذي طبيعة سردية ذاتية؛ ومنه ما جاء على لسان إحدى أبرز شخصيات الرواية؛ وهو يعقوب، متخذاً من المونولوج إطاراً تساؤليا، فيدور الحوار بين الشخصية ونفسها عن ماهية الشخصية التي كانت قد تسللت وسمعت حوار يعقوب مع زوجته عن يوسف وحلمه، فمن هذا المتسلل :" كان هناك شبح يولي هاربا بسرعة، إنه أحد أولادي ... حدَّ

---

[1]- ينظر: المصدر السابق نفسه، ص40-41.

[2] - ينظر: المصدر السابق نفسه، ص44.

[3] - ينظر: المصدر السابق نفسه، ص45.

[4] - ينظر: أنا يوسف، ص155.

[5] - أنواع الحجاج، أبوبكر العزاوي، ص208.

نفسه، وكرر: إنه أحدهم لا ريب، ولكن من يكون، إنه يبدو أشدهم قوة، لا .. كلهم شديدو القوى، لكنه يبدو أطولهم، فمن يكون يا ترى؟ ربما لاوي؟! لا. شمعون؟! ربما .بل روبيل؟ كلا ليس سريعا إلى هذا الحدّ!! يهوذا ؟! قد... لكن[1]. فمثل هذه الأسئلة، غالباً، ما تأتي مصحوبة بالحيرة أو الشكل أو التأمل، فالذات هنا تحتاج إلى إجابات مقنعة لما تراه أو تعتقده، فتتكفل هي نفسها بصياغة السؤال الذي يجيب عن حيرتها أو يملأ الفجوات التي تستشعرها، وهي، غالباً، ما تستعمل آليات الدفاع التحريفية؛ لتقنع نفسها أنها بخير وتسيطر على الأمور.

يندرج السؤال والتساؤل كمؤطر أو تقنية حجاجية تحت تقنيات الحجاج وأساليبه وآلياته، فالسؤال– وكغيره من استراتيجيات الحجاج وتقنياته– عبارة عن وسائل لفظية يشكلها الكلام، وذلك لغرض التأثير في المخاطبين، والسعي إلى حملهم على الإذعان للدعوى المطروحة أمامهم، وتغيير أو دعم التمثلات والآراء التي تنسب إليهم. وفي المجمل فالسؤال، وكونه تقنية حجاجية، يعمل على توجيه الطرق التي ينظر بها المتحاورون إلى تفاعلاتهم وتضامنهم وسيطرتهم، أو يثيرون بها الأسئلة حول مشكل معطى[2].

ثالثا: الحلم والرؤية :

الحلم عنصر محوريّ ومهم في الرواية، فهو يلعب دورًا أساسيًا في تشكيل الأحداث، وفي توجيه مسار القصة داخل النص السردي. فالحلم وبوصفه قصة منامية "هو نص مثله في ذلك مثل أي نص ينتجه الإنسان .وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه حامل معنى، غير أنّ نص الحلم من طبيعة مختلفة . إنه يتراءى في حال النوم، ويتخذ نسقا خاصا ومختلفا"[3].

وفي رواية أنا يوسف تتجلى الأحلام في مراحل مختلفة من حياة يوسف عليه السلام، وهي تُعبر عن رؤى مستقبلية تُفسر، لاحقًا، في سياقات مختلفة من مسار الأحداث السردية. فمن خلال الأحلام في رواية أنا يوسف "نجد أنفسنا أمام ذاتين

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص42.

[2] – ينظر: أنواع الحجاج، أبوبكر العزاوي، ص181–182.

[3] – السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، ط1، 2012، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ص201

(الرائي- والمتلقي)، وموضوعين (الرؤيا- والتأويل) يتفاعلان بتحول الذاتين إلى راو ومؤول، وتقوم الذات الثانية بنقل الموضوع الأول من مستوى الكمون إلى التجلي بواسطة السرد، وتضطلع الذات الأخرى بنقل الموضوع المتلقي إلى الإنجاز بواسطة التعبير"[1].

هذا- وينقسم الأحلام من جهة الحالم في أي رواية، ولا سيما رواية أنا يوسف، إلى فكرتين أو عالمين؛ يتكون كل عالم من مجموعة عناصر، فالعالم الأول يتكون من الرائي والراوي والرؤيا، والعالم الثاني يتكون من المتلقي والمؤول والتأويل[2].

وقد تركزت رواية أنا يوسف عبر ثلاثة أحلام رئيسة وهي: حلم يوسف الذي رأي فيه أنّ الكواكب والشمس والقمر تسجد له، وهو الحلم الذي أثار قلقه وتساؤلاته وحيرته[3]، وزرع الخوف والقلق في نفس أبيه، وحرّك، أيضاً، غيرة ليا (زوجة أبيه) ووالدة إخوته غير الأشقاء، حيث جادلت يعقوب في أمر يوسف وحلمه، حيث حاولت معرفة ما حدث مع يوسف حتى جعل أباه يعقوب يخاف ويجزع عليه، فتقول مستفهمة منه: "قل؟!. إنه حلم. هل تحكم على أبنائك بالأحلام، لم أتوقع هذا من نبي حكيم، ولا من رجل حصيف، أيكون الهرم قد أنساك، وأذهب عقلك؟! . بل أنساك يا امرأة، أليست رؤى الأنبياء حقا... نظرت في عينيه : هل رأى رؤية ؟!. نعم. قل لي بربك ماذا رأى؟!... لقد رأى الشمس... كانت تحني جذعها ... وتسجد أمامه!!... لقد رأى القمر معها ! قمر يسجد لقمر، يا لجمال النبي ... الكواكب... أحد عشر كوكبا"[4].

إنّ هذا الحلم النبوي الذي يحمل في ثناياه غايتين: غاية تبشيرية، وأخرى إنذارية- قد حمل رسالة رمزية تتراءى للنائم، والمؤول هو وحده القادر على فك شفرة هذه

---

[1] - المصدر السابق نفسه، ص209.

[2] - ينظر: السرد العربي مفاهيم وتجليات ، ص209.

[3] - ينظر: أنا يوسف، ص17-18-19.

[4] - المصدر السابق نفسه، ص40-41.

الرسالة، والكاشف عن محتواها التبشيري أو الإنذاري الذي يتوخى تغيير سلوك الرائي أو المؤول له، ونقله من حال إلى آخر[1].

فالراوي في هذا الحلم هو كاتب النص، والرائي هو يوسف، والمؤول هو يعقوب. فالحلم، في الرواية، شكل تأطيراً لحجاج له محركاته، واستعملت ليا، وبسبب الغيرة، أسلوباً تهكميا، وذلك لتصرف اهتمام يعقوب بابنه دون أبنائها منه؛ لذا جاء حوارها مع زوجها يعقوب محاولا منع ما يترتب عليه من مواقف قد يتخذها يعقوب، فتؤدي إلى تمييز يوسف دون إخوته، فحاججته موبخة ورافضة ما سيترتب على هذا الحلم من تغيير بنية العلاقات داخل الأسرة، فقد أتهمته بأنه يحكم على أبنائه وعلى الأمور بمجرد حلم، وكذلك أتهمته بالكبر وفقدان العقل. وبالمقابل يتعمل يعقوب حجة مسكتة بصيغة التساؤل الاستنكاري، أي يحمل ما هو معلوم لدى ليا، فيقول لها: أليست رؤى الأنبياء حقا؟ فتجد ليا نفسها محاصرة في دائرة يصعب الخروج منها دون هدم مجموعة من المسلمات، أو القبول والتأمين وهذا ما يجعل من سؤالها سؤالا طفوليا. فقد وضعها يعقوب أمام خيارين: إما أن تنكر أن تكون أحلام الأنبياء حقاً، وعندها ستثير مشكلة كبرى تترتب عليها قضايا اعتقادية أساسية في حياة زوجها، أو تجيب بالإثبات وعنده لا خيار أمامها سوى الصمت وتقبل حالتها النفسية المتوترة بسبب الحلم؛ وهي الغيرة، الإقرار بأن إرهاصات النبوة والوراثة ليعقوب لن تكون من أحد أبنائها، أي من ابن ضرتها، وهو يوسف.

فالحلم، في الرواية، ارتبط بالنبوة والوحي، لذا فإنه جرى في الرواية بوصفها استراتيجية حجاجية مسكتة للمستقبل، فالحلم أحد أبرز صور نزول الوحي على الرسل والأنبياء، فقد حدث ذلك لسيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم–في بداية الوحي، جاء في صحيح البخاري: " حدثنا يحيى بن بكير قال حدثنا الليث عن عقيل عن ابن شهاب عن عروة بن الزبير عن عائشة أم المؤمنين أنها قالت أول ما بدىء

[1]– ينظر: السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، ص206.

به رسول الله صلى الله عليه و سلم من الوحي الرؤيا الصالحة في النوم فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح..."[1].

جاء مؤول الرؤية أو الحلم، في الرواية، مختلفا عن الرائي أو الحالم، فالرائي هو يوسف والمؤول هو يعقوب عليه السلام، والمؤول والحالم من داخل النص، فيعقوب فسر ووضح لزوجته بأنّ رؤية وحلم يوسف دلالة على نبوته وبعثته من الله سبحانه وتعالى.

والحلم الثاني هو حلم السجينين أثناء وجود يوسف عليه السلام في السجن، فالأول يرى أنه يصنع خمرًا ويعصر العنب، والثاني رأى أنه يحمل خبزًا فوق رأسه وتأكل الطير منه. وتفسير يوسف للحلمين يُثبت حكمته وعلمه ونبوته، وهو ما كان سببًا في خروجه من السجن؛ وذلك بعد أن وصلت سمعته إلى الملك[2]. فالراوي هو كاتب النص والرائي هما الفتيان والمؤول هو يوسف.

والحلم الثالث هو حلم الملك عن البقرات والسنابل: يُشكّل هذا الحلم بؤرة مهمة من بؤر رواية أنا يوسف، حيث يرى الملك في حلمه سبع بقرات سمان تأكلهن سبع عجاف، وسبع سنابل خضر وأخرى يابسات. فيُفسر يوسف هذا الحلم بدقة، مما يؤدي إلى إنقاذ مصر من سنوات القحط والجفاف، ويصبح مستشارًا للملك[3]. فالراوي هو كاتب النص والرائي هو الملك والمؤول هو يوسف

الأحلام الثلاثة في رواية أنا يوسف ليست مجرد أحداث عرضية أو هامشية فقط، بل تعكس رؤى رمزية تُعبّر عن حال لشخصيات وطبيعة حضورها داخل الرواية، من خلال تداخل الغيب مع الواقع. وفي تداخل الغيب الواقع يكمن الاستدلال والإقناع، وهو ما يبرز دور الحلم في الحجاج، فيوسف لم يخرج من السجن ببراءة استناداً إلى أدلة حجاجية ملموسة، إنما رأس مال رمزي هو الحلم، فالحلم هو دليل البراءة، فالقدرة الكاشفة لما هو غائب في المستقبل مؤشر على النبوة، وفي السياق الثقافي الاجتماعي الذي عاش فيه يوسف مقدمات بمثابة المسلمات في علاقة الحلم

---

[1] – الجامع الصحيح المختصر المعروف بصحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، دار ابن كثير، بيروت – لبنان، ط3 1987، ، تحقيق، مصطفى ديب البغا، ج1، ص4.

[2] – ينظر: أنا يوسف، ص253–261.

[3] – ينظر: أنا يوسف، ص269–275.

بالنبوة، ولما كشف يوسف عن قدرته على تفسير الأحلام قدم دليل براءته من التهم التي أدخلته السجن، فقد أثبت للمجتمع أنه نبي، والتهم الموجهة له موقعان متناقضان فقد سقطت عنه تلك التهم؛ كونه يستحيل الجمع بين تلك التهم والنبوة. ومن هنا يدخل الحلم، في السردية، في مقام الدليل الحجاجي، وبهذا المسار التحليلي نجد أن رواية أنا يوسف قد وظفت الرؤية في مسار البناء السردي في معظم فضاء الرواية، بل قد يكون هو التأطير الذي يشد أطراف السردية من حيث عناصرها وتقنياتها.

لقد مثلت الأحلام أدواتاً إلهية للتوجيه والإلهام في الرواية، وذلك ما أبرزه أيمن العتوم من خلال الرواية، فالأحلام وسيلة ومدخل مهم لفهم بنية النص السردي وأحداثه وأفكاره المبثوثة والمطروحة، وهي تقع في دائرة تناصية مع النص القرآني الذي يمثل المصدر المعرفي لقصة النبي يوسف عليه في رواية أنا يوسف، وهو مصدر يكشف ما حدث مع يوسف من بداية حلمه الخاص برؤيا الشمس والقمر والكواكب ساجدة له وطائعة؛ إلى حلم الفتيان، وصولا إلى حلم الملك بالبقرات والسنابل، حيث تنوعت الأحلام بتنوع شخصيات الرواية التي تمثل نصاً موازيا للقصة الأصل .

فنص الأحلام داخل في النص الروائي في رواية أنا يوسف، وهو مايضع الرواية في حافة الحلم، كون النص يكتبه كاتب روائي، ويرويه الراوي على لسان شخصيات الرواية، فهو نص خاضع لسياق النص السردي داخل الرواية، فشخصيات الرواية شخصيات تحاور وتناقش وتتحاجج فيما بينها أو بينها وبين نفسها، والهدف من ذلك إيصال فكرة معينة أو بناء الرواية بنية تصل بها إلى العقدة ومن ثم إلى لحظة التنوير، ومن جانب أخر لرواية أنا يوسف خصوصية دينية معينة، حيث رصدت الرواية قصة سيدنا يوسف عليه السلام من خلال القرآن الكريم، فالرواية لم تترك كل ما مر به في النص الكريم، والأحلام الثلاثة في الرواية هي نفسها التي رصدتها سورة يوسف بدون قص أو إغفال، فلزم ذكرها في الرواية كما هي دون تغيير أو قص أو اجتزاء. ومن هذه الوجهة يكتسب الحلم، في رواية أنا يوسف، بعداً حجاجيا يراوح بين التأطير والدليل والاستراتيجية؛ حيث وظف في سياقات مختلفة، وكل استعمال أو توظيف له أتي متسقاً مع الأحداث والمقام الذي يستوجبه؛ حتى إنه يشكل

مفصل الرواية وإطارها أو فضاءها الذي يتحكم في حركتها؛ بدءا من بؤرة الحدث في رؤية يوسف الطفل للحلم إلى توظيف سيدنا يعقوب، إلى الغيرة والحسد ومن ثم المؤامرة، إلى إبراز النبوة إلى البراءة، إلى الدليل المسكت لعزيز مصر ولزوجه.

المطلب الثاني: حجاجية الشخصيات غير الإنسانية:

لا يقتصر مفهوم الشخصية داخل الرواية على الشخصيات البشرية وحسب، بل هناك شخصيات أو شخوص غير إنسانية متمثلة في الحيوانات والطيور والحشرات وغيرها، ففي رأي فيليب هامون، وغيره من نقاد الرواية الحديثة: كجيرالد برنس، إنّ الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، وأن رولان بارت يعرف الشخصية بأنها "نتاج عمل تأليفي"[1].

فالشخصية الروائية، سواء أكانت إنسانا أم طائرا أم حيوانا، تدخل في فكرة التركيب الذي يقوم بها الكاتب أو الراوي أوالقارئ، فجميع الفاعلين ، حسب قول فيليب هامون، يسهمون في تطور تقنيات السرد وآلياته الفنية والحجاجية معا. وبذلك يكون رأي بارت أن الشخصية نتاج عمل تأليفي يشمل كل شخصيات الرواية؛ من إنسان أو حيوان أو طائر أو جماد أو نبات أو حشرات إلخ. فلا تقتصر الشخصيات على الإنسان فقط، بل تشمل –كما قلنا سابقا – الإنسان والحيوان وغيرهما، فهي تشمل كل فاعل يحضر داخل العملية السردية.

ومن أبرز شخصيات رواية أنا يوسف الحشرات والحيوانات: كالفراشات والبقر والنوق والذئاب والطيور وغيرها، فقد شكلت تلك الشخصيات أنماطا سردية حوارية ذات بعد حجاجي، فالفراشات مثلا حضرت داخل النص السردي متحدثة محجاجة ومحاورة لأخوة يوسف، فقد ردت على حديثهم الذي دار بينهم دون أن يسمعوها.

كما حضرت شخصية الذئب كأيقونة سردية رمزية من قبل الراوي، حيث استدعي الذئاب والذئب داخل الرواية من خلال اجتماعهم وحديثهم عن مواضيع عدة، حيث وظفت شخصية الذئاب ببعدها الفاعل، فهي رمزية للقتل والفتك بالبشر عامة والنبي يوسف خاصة؛ لذا كان الذئب هو الدليل الحجاجي المختلق لإقناع يعقوب بموت يوسف.

---

[1] – شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ص11.

شخصية الذئب :

تبدأ الرواية بانعقاد اجتماع كبير للذئاب، حيث أُعلن عن هذا الاجتماع من قبل أحد الذئاب، وكان اسمه العسعاس، فبدأت الذئاب تتداعى من كل حدب وصوب من الأردن وفلسطين، ومن كل بقاع المعمورة إلى هذا الاجتماع المصيري المهم الذي سوف يناقش قضايا مهمة للمجموعة[1].

ناقشت الذئاب وتحدثت عن طبيعة هذا الاجتماع، ف"قال كل ذئب لأخيه: العسعاس سيقول اليوم حكمته، فامض بنا إليه نسمع منه، فما من أحد عركته الأيام مثله، وما من ذئب عاش ما عاش، وما عرف منا أحد من الدنيا شيئا إلاَّ به، ولا فهم ذاته إلاَّ فيه، وما صدر عن رأي إلاَّ عنه، ولا أدرك الغاية من وجوده إلاَّ بسببه ؛أفمن يقضي عمره في تدبر أسرار هذا الكون كمن يمر عليها وهو عن آياتها من الغافلين"[2].

فالراوي من خلال شخصيات الذئاب يرصد شخصية القائد المتمكن الذي خبر الدنيا وعركته تجاربها، فقد مضى العسعاس حياته المديدة للدفاع عن قيم المجموعة ووحدة صفها، فهو عليم بخفايا الأمور وبواطنها، وهو متدبر في أسرار الكون والحياة.

ومن ثم يسرد الراوي طريقة الاجتماع والهدف منه، فهو اجتماع مصيري لمجموعة الذئاب. اجتماع مهم تكلم فيه أكبر الذئاب سنا وأكثرهم خبرة؛ وهو الذي ترأس الاجتماع، حيث عوى وظل يعوي وعوت معه الذئاب الموجودة، وبعد هذا العواء المتواصل سكنت كل الذئاب...[3].

فقد "تشوفت الذئاب إلى الذئب الأغر لتسمع . قال: ما قتلنا أحدا ريبة، فهرت صدور القوم مؤمنة على القول، ثم تابع: ولا خنا عن عهد، ولا نكصنا عن ميثاق، ففيم يكذب البشر؟"[4].

يستدعي الراوي، من خلال الذئب ورمزيته، مظلومية الذئب في كونه رمزا على القتل والفتك والخيانة، وكأن الراوي يستدعي قصة إخوة يوسف وقولهم بأن الذئب

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص5-6-7-8-9.

[2] – المصدر السابق نفسه، ص6

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص6-7.

[4] – المصدر السابق نفسه، ص7.

أكل يوسف وفتك به، فيضع الراوي على لسان الذئب المستنطق دفع تلك التهمة الكاذبة.

بعد أنْ ألقى الذئب الشيخ العسعاس خطبته الخاتمة على الذئاب التي أحست بدنو أجله، فقد كاد يسقط على الأرض لولا أن الطحل قد أسنده، وهو الذئب الوريث لعرش الذئاب، حيث نزل معه "لكنه ظل ممسكا بالعسعاس حتى لا يهوي .همس في أذنه: رافقني إلى النهايات، إلى بطن الوادي، لدي أسرار أريد أن أبوح بها لك وحدك. رد عليه الطحل :أخشى أن يثير ذلك خائنة الأعين وما تخفي النفوس . سيفعل . ولكن لا بد مما لا بد منه. اتبعني[1] .

هذا الحوار الرمزي من قبل الراوي الذي أحدثه على لسان الذئبين الطحل والعسعاس، حيث طلب العسعاس من الطحل الانفراد به لإعطائه بعض الأسرار- يمثل حجاجية تختبر واقعة الكذب، والتوظيف الانتهازي للسياق في بناء السرديات. وهو ما دفع الرواي إلى بناء قصة الذئاب في دائرة المظلومية، فالراوي/ الكاتب يستبطن وعي القارئ، كون القارئ يعلم براءة الذئب من دم يوسف، وهو ما دفع الراوي إلى جعل مجتمع الذئاب يُتهم من البشر بالحقد والكراهة، وهو ما يتطلب من الذئاب أن تبرز علاقتها بتسرب الكره والبغضاء لها، فرد بالقول إن ذلك سيحدث المهم الآن هو أن تتبعني.

ومن توظيف الدور الحجاجي للشخصية غير الإنسانية- شخصية الفراشة في حقل أبناء يعقوب، حيث وضع الراوي على لسان الفراشة أقوالاً حاجج بها الراوي الشخصيات البشرية المتمثلة في أبناء يعقوب .

فقد وردت شخصية الفراشة في حوارية إخوة يوسف عن ما حدث لعمتهم فائقة التي ماتت ورجع بعدها يوسف إلى بيت أبيه، حيث زاد غضب الإخوة على يوسف، وهم في حالة من التعب الشديد، فالعرق يتصبب منهم، فقد "كانت الشمس لاسعة . العرق ملأ صدورهم، وبلل ثيابهم .الساقية تدور . خير من أن توقفوا الساقية، أن

[1] - ينظر: أنا يوسف، ص13-14

تنعموا بمائها الذي تهبه للجميع لعله يخفف شيئا من عطشكم، قالت فراشة عابرة هذا الكلام، تعلمت أن تأخذ من الماء حاجتها لتطير إلى أعلى[1].

وفي أثناء حوارهم السردي هذا تتدخل الفراشة مرة أخرى قائلة: "إذا بقيتم على ثرثرتكم هذه فإن الماء الذي في قلب أبيكم سوف يجف تماما، سيصبح قلبه بالنسبة لكم بئرا مهجورة . ردت الفراشة ذاتها عليهم"[2].

يستدعي الراوي الفراشة وحديثها غير المسموع مع إخوة يوسف؛ ليقحم القارئ في النص، وليقيم حجة على الإخوة المتآمرين على أخيهم، فحقدهم عليه سيجعل من قلب الأب حزينا لا ماء ولا حياة فيه.

ومن جانب أخر فللفراشة دلالة رمزية في النص الروائي، فهي تحمل دلالات عدة منها :النبل والرقة والجمال والأمومة، فحديثها جاء حاثا على النبل والأخلاق الكريمة، فهي تحاورهم وتدلهم على الخير والنبل. ومن قول الراوي (لتطير إلى أعلى) دلالة على السمو والعلو والارتقاء .

فالراوي أراد أن يقيم نصا حواريا حجاجيا مفتعلا بين الفراشة والإخوة، حيث افتراض حوارا قائما بين إخوة يوسف والفراشة، فوضع على لسان الفراشة حوارا حجاجيا مع إخوة يوسف، لتحثهم على العمل والمثابرة، وعدم توقيف ضخ الماء من خلال الساقية التي تدور، وبدلا من الثرثرة والكلام الذي لا طائل منه، فسوف تجعلون من قلب أبيكم جافا وحزينا وكئيبا.

يتجاوز الكاتب أو الراوي حوار الشخصيات فيما بينها، إلى حوار بين الراوي والمتلقي، فهو يترك الشخصيات وخاصة الفراشة لتتحدث إلى الإخوة، ولكنهم لم يسمعوها بطبيعة الحال.

يتموضع هذا النص في تقنية حجاج السياق من خلال النظرية التخاطبية؛ كما ذهب جميل حمداوي ، فمن وجهة نظره القائلة إن النص الأدبي خطاب وتداول يجمع بين ثلاثة أطراف وهم: المرسل المتكلم الذي قد يكون كاتبا أو مؤلفا أو ساردا أو

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص50.

[2] – المصدر السابق نفسه، ص50.

شخصية، والمرسل إليه الذي قد يكون شخصا مخاطبا؛ كأن يكون قارئا أو متلقيا أو شخصية مقابلة للشخصية المتكلمة، والخطاب التداولي أو الرسالة المرسلة[1].

فظاهر خطاب الفراشة متوجه إلى الإخوة، ولكن في مضمونه وحقيقته متوجه إلى متلقي النص وقارئه، حيث أراد المؤلف، ومن خلال شخصية السارد، إقحام المتلقي أو القارئ في استقبال النص .

إنّ رمزية الطير والطيران تظهر في نص أخر من الرواية، حيث يحمل في ثناياها دلالة العلو والسمو والارتقاء، وذلك من خلال حلم الخباز الذي أخبر به يوسف في السجن، فهو أحد الحالمين اللذين حلما بحلمين مختلفين في السجن، فقد جاء حلم الخباز بأنه قد صنع خبزا "رأيت كأني اختبزت خبزا في ثلاثة تنانير...حملتها على رأسي وقصدت بها قصر الملك ...وفي الطريق، حط طير ضخم أسود اللون على رأسي فأكل الخبز... وطار وهو ينعب، ثم ما لبثت أن مشيت قليلا حتى حط طير أخر فأكل ما في السلة الثانية... فأسرعت أسابق الزمن، فوقع بعض الخبز على الطريق، فأكلته صغار الطيور من العصافير، فلما صار باب القصر على مرأى مني رأيت أسرابا من الغربان تملأ الجو نعيقا"[2] .

قد يكون الطير دلالة على الخير والصلاح وربما يكون دلالة على الشر والأذى، فالراوي يضع على لسان الخباز حلمه الذي رأى، حيث رأى طيورا صغيرة وهي العصافير، فالعصفور دال على الخير والصلاح فالعصافير لم تهاجمه وتخطف خبزه بل أكلت ما تساقط منها، وقد رأى غرابا واحد ينعب وهو دلالة على الشر والأذى، فقد سطا هذا الغراب على إحدى سلال الخبز التي يحملها وأخذت الطعام منها، ومن ثم تعاوده الغربان مجتمعة مرة أخرى لتسطو على سلته الثالثة أخذت منها ما تبقى من خبز.

ومن الرموز الحيوانية المستدعاة في رواية أنا يوسف، رمزية البقرات الأربعة عشر، سبع عجاف وسبع سمان، هذه الرمزية الموظفة في سياق الرواية من خلال حلم العزيز الذي أخبر به يوسف في السجن من أجل تفسيره له، فنجد فك شفرات

---

[1] – ينظر: أنواع الحجاج، جميل حمداوي، ص236–254.

[2] – أنا يوسف ، ص255–256.

هذا النص من كونه حلما أولا ومن ثم كونه نصا رمزيا ثانيا عند شخصية النبي يوسف، حيث أزال له رمزية هذا الحلم وغموضه، من كون البقرات السبع العجاف هي سنوات قحط وجفاف وجوع ونقص في الثمار والزروع، أما البقرات السمان فهي سنوات الخير والراحة وزيادة الأرزاق والثمار والزروع[1] .

ظهرت شخصيات رواية أنا يوسف وتوزعت بين الشخصيات الإنسانية والشخصيات غير الإنسانية، فالإنسانية منها الرئيسية مثل: يوسف ويعقوب وأخوته وزليخا وعزيز مصر، ومنها الشخصيات الثانوية مثل: الساقي والخباز وصاحب القافلة والنسوة وعاتقة وليا وغيرها، والشخصيات غير الإنسانية المتمثلة في الحيوانات والطيور مثل: شخصية الذئاب كالأطحل والعساس، والبقرات والفراشات والغربان والعصافير والإبل وغيرها، ويمكن القول: إن في هذه الشخصيات- وأقصد غير الإنسانية- شخصيات رئيسية مثل: الذئاب والبقرات، وشخصيات ثانوية مثل: الفراشة والثوار، ولكن لكل هذه الشخصيات، سواء الإنسانية أم غيرها، دور في بناء الرواية سرديا وحجاجيا داخل النص الروائي.

[1] - ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص269-278.

المبحث الثالث

العتبات النصية والتناص

نتناول في هذا المبحث جزئيتي العتبات النصية والتناص القرآني كتقنيات حجاجية في رواية أنا يوسف، فلهاتين التقنيتين دور حجاجي مهم في إيصال المعلومة والتواصل والإقناع والاقتناع، وذلك من خلال العنوان واسم الرواية واللون، وكذلك استدعاء النصوص القرآنية الموظفة في نصوص الرواية، حيث تم اختيار النصوص القرآنية المستدعاة في الرواية، وذلك لعدم الإطالة في موضوع التناص بشكل عام، لأنّ موضوع الأطروحة ليس خاصة بالتناص، ولأن التناص القرآني أقوى وأدعى للإقناع وإيصال الفكرة للمتلقي من غيره من التناص، وقد قسمنا هذا المبحث إلى قسمين: الأول قسم خاص بالعتبات النصية، والقسم الثاني عن التناص القرآني.

المطلب الأول: العتبات النصية ودورها الحجاجي في الرواية:

تشكل العتبات النصية دوراً حجاجياً محورياً في الرواية، حيث تبدأ الرواية بعنوان لافت للنظر متمثل في اسمها (أنا يوسف)، فهذا العنون ليس مجرد رصف لكلمتين تشكلان جملة اسمية مكونة من مبتدأ هي كلمة (أنا)، وخبر هي كلمة (يوسف)، بل هو عنوان مختزل مكثف ملئ بالدلالات والمعاني والأفكار، فجملة أنا يوسف هي عتبة نصية ذات خلفية قرآنية، حيث وردت هذه الجملة في سورة يوسف ﴿قَالُوا أَإِنَّكَ لَأَنْتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَا يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾ الآية90، حيث هذه السورة عن ما حدث للنبي يوسف عليه السلام في حياته من أحداث ووقائع.

يعتمد أيمن العتوم في أغلب رواياته، تقريبا، المكون القرآني في العناوين، فعنوانات رواياته مكونة من آيات قرآنية، من أجل التثقيف وأخذ العبر من هذه المكونات النصية ذات الطبيعة الدينية، فهذه الرواية اسمها أنا يوسف، إضافة إلى ذلك رواية يسمعون حسيسها، ورواية صوت الحمير، ورواية يا صاحبي السجن، ورواية ذائقة الموت، ورواية نفر من الجن، ورواية هذه سبيلي، ورواية تسعة عشر،

ورواية مسغبة، ورواية حديث الجنود وغيرهـا، فكمـا تـرى فهـي مـأخوذة مـن آيـات قرآنية.

فالكاتب يدرك مغزى العنوان في نتاجه الأدبـي، حيـث يـرتبط عنـوان الروايـة بمضمونها، فهو يطرح اسم روايته أنا يوسف، لينطلق مـن خـلال هـذه الجملـة القرآنيـة إلى سرد قصة النبي يوسف عبر محطات حياتـه المهمـة الـواردة فـي سـورة يوسـف، بطريقة سردية متسلسلة في أحداثها الدرامية المشوقة.

فاختيار الراوي لعنوان روايته، لا يتم عفـو الخـاطر، إنمـا هـو مسـألة تحتـاج مـن الروائي إلى نظر وتأمل دقيق؛ قبل أن يغامر ويطرح اسـم مولـوده الجديـد أمـام المـلأ، فدور العنوان مهم وحيوي في الكتابـة الروائيـة تحديـدا، حيـث طـرح مجموعـة مـن الكتاب والروائيين أهمية اختيار العنوان في الجـنس السـردي مـنهم : محمـد البـاردي، وجبرا خليل جبرا وواسيني الأعرجي وإدوار الخراط... وغيرهم[1].

تتأطر العتبات النصية في رواية أنا يوسـف فـي ثلاثـة مـؤطرات هـي، عتبـة اسـم المؤلف، وعتبة اسم الروايـة، وعتبـة اللـون فـي الغـلاف، فجميعهـا تتمـاهى أحيانـا وتتداخل، وفي بعض الأحيان نجدها تتباين وتختلف عن بعضها البعض.

1- اسم المؤلف :

يعد اسم المؤلف من أبرز العتبات النصـية، حيـث يشـكل العتبـة الأولـى للـنص الروائي أو غيره من النصوص الكتابيـة الإبداعيـة الأخـرى، فاسـم المؤلـف لا يـربط النص باسم معين للإخبار عنه بوصفه مؤلفاً وحسـب، بـل إنهـا أيضـا وسـيلة لخدمتـه بإعطائه هوية أو شخصية على حد تعبير ج. جينيت[2] .

وكذلك يتموضع الاسم كعتبة نصية، حيث "يفيد إذا كـان اسـم المؤلـف حجـة فـي تخصصه، وفي هذه الحالة، سيكون له وظيفـة الإثـارة والجديـة والمصـداقية واختمـار الرأي، مما يساعد على حسم التردد في شراء الكتاب[3].

---

[1] - ينظر: العنوان في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، ط1، 2011، دار محاكاة للدراسـات والنشـر والتوزيـع، دمشق – سوريا، ص45-46.

[2] - ينظر: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسـي، الـدار العربيـة للعلـوم، ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، ص60-61.

[3] - ينظر: المصدر السابق نفسه، ص113-114.

فأوّل ما يطالعنا في غلاف الرواية اسم المؤلف باللغة الإنجليزية، فنجد اسم المؤلف الأول مكتوب بصورة متباعدة فيها حروف اسمه عن بعضه البعض بمسافة طويلة نوعا ما، ونجد اسم الثاني بصورة التباعد نفسها، وكلا الاسمين منفصلين عن بعضهما بمسافة أطول من حروف كل اسم على حدى.

واسم المؤلف بالصيغة العربية نجده بعد عنوان الرواية، حيث فصل عنوان الرواية أنا يوسف بينه وبين صيغة الاسم باللغة الإنجليزية، فجاء الاسمان منفصلان بفاصل العنوان، وهو ما يشير إلى دلالة الانقطاع والاختلاف والتشرذم، حيث يمكننا القول إنّ هناك حالة من التقاطع وعدم التواصل والتشظي داخل الرواية، فقد توحي طريقة الكتابة هذه إلى شكل من حالات نفسية عدة من البغض، والكره، والحسد، والمؤامرات بين شخوص الرواية، حيث شكل نص الرواية باسم المؤلف جزئيات من الرواية، تشكل بموجبها بعدا تقاطعيا سلبيا أفضى إلى التباغض والتآمر من قبل بعض الشخصيات على شخصيات أو شخصيات عدة.

2- اسم الرواية:

يتمظهر اسم الرواية أنا يوسف للعتوم مكونا الجزء الثاني من أهم العتبات النصية، حيث "يشكل العنوان ثاني أهم عتبات النص بعد اسم المؤلف، وقد تزايد الاهتمام بدراسته وتحليله في الخطاب النقدي الحديث لكونه يمثل مكونا داخليا ذا قيمة دلالية عند الدارس، فهو سلطة النص وواجهته الإعلامية"[1].

تأتي الرواية باسم أنا يوسف، حيث تتكون هذه الجملة من مبتدأ وخبر، فهي جملة أسمية ثابتة مؤكدة على عنوان مؤكد وثابت في ذهن القارئ، وهي جملة غير مرنة أو قابلة للتأويل، هذه الجملة هي آية قرآنية مختزلة ومقننة ومحددة، فبمجرد وقوع العين عليه فسوف تجعل من ذهن القارئ أو المتلقي يتذكر قصة يوسف النبي وما حدث له من أحداث عدة؛ من طفولته إلى شبابه، فهذه الجملة تربط العنوان بمضمون القصة الواردة في الكتب السماوية الثلاثة (القرآن، والتوراه، والإنجيل) .

فالعنوان هو نظام سيميائي ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة لفك شفراته، حيث أولى البحث السيميائي واللساني جل عنايته

[1] – عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، ص61.

بالعنوان دراسة وتحليلا من عدة نواح: تركيبية ودلالية وتداولية، فالعنوان هو أول عتبة يطؤها الباحث السيميائي؛ قصد استنطاقها واستقرائها بصريا ولسانيا، وأفقيا وعموديا[1].

فجملة أنا يوسف في إطارها العنواني الروائي يحمل دلالة على ثبيت الهوية الشخصية للبطل؛ دون موارية أو تملص من حوار شخصيات الرواية الأخرى معه، وقولهم له أنت يوسف، فيرد عليهم بقوله أنا يوسف، ليميط اللثام عن فصل كئيب من المعاناة، والظلم، والتعدي، والمؤامرة، والإبعاد، والإقصاء.

جاءت جملة أنا يوسف مكتوبة بشكل عمودي، كلمة أنا فوق وكلمة يوسف تحتها مباشرة، كما هو مبين في الصورة أمامك، فهي دلالة على التفرقة والتشتت، حيث التفريق بين الحضور والغياب، تفريق لا يد للبطل فيه، بل كان بإرادة خارجة عنه، وبقوة شديدة سعت بكل قواها لذلك الإبعاد والإقصاء.

هذا الترتيب العنواني، وبشكله العمودي، يدل على نفس متعبة حزينة ظلمت من أقرب الناس إليها، وهم أخوته، وكأن الكاتب يموضع الشخصية تحت تأثير الحزن العميق، فيجعل من نطقه والإبانة عن شخصيته يلتقط أنفاسه المتعبة، حيث يشعرك بحمل عبء ثقيل استمر لسنوات الفراق والإقصاء.

ومن جهة ثانية يحمل العنوان دلالة زمنية تاريخية ودينية على حد سواء، فيشير عبدالصمد زايد إلى طبيعة الدلالات البنيوية الزمنية في العنوان، من خلال تطبيق هذه الآلية على رواية حديث عيسى ابن هشام للروائي محمد المويلحي[2].

فاسم الرواية (أنا يوسف) يشير لحادثة تاريخية قديمة؛ ذكرت في كتب دينية عدة مثل: التواره والإنجيل والقرآن الكريم، حيث حدثت هذه القصة مع أحد الأنبياء الذين أرسلهم رب العزة لهداية البشر للطريق السليم، فقد حدثت هذه القصة قبل ميلاد المسيح عليه السلام ب1590- 1444 ق.م[3].

---

[1] – ينظر: سيمياء العنوان، بسام قطوس، ص33.

[2] – ينظر: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، عبدالصمد زايد، الدار العربية للكتاب، ط1، سنة 1988، ص27-28.

[3] – ينظر: الموسوعة الحرة (ويكيبيديا).

وقد ذكر الله سبحانه وتعالى هذه الحادثة في القرآن الكريم ؛ ليبين ويوضح، من خلالها، معاناة هذا النبي الكريم؛ يوسف عليه السلام من أخوته وكيدهم له، ومحاولة قتله والتخلص منه نهائيا، بسبب حسدهم وكرههم له، حيث رموه في بئر عميقة، ومن ثم نجاه المولى عز وجل، ومكنه من تولي منصب مهم في مصر .

الشكل رقم(3) صورة غلاف رواية أنا يوسف

3- دلالة اللون :

تنقسم دلالة اللون في العتبات النصية في رواية أنا يوسف إلى قسمين : الأول في اسم الكاتب والرواية والثاني في صورة الغلاف، وهذا ما سنوضحه في كل جزئية على حدة:

أ- دلالة اللون في اسم المؤلف واسم الرواية:

نجد لونين في اسم المؤلف والرواية هما اللون الأسود والأبيض، فبينما كتب اسم الاسم الانجليزي للمؤلف باللون الأسود، فإنّ الاسم العربي للمؤلف، وكذلك اسم الرواية، قد كتب باللون الأبيض. فاللون الأسود، وفي الغالب، يحيل إلى حقبة من الظلم والعسف والقهر، بينما يوحي اللون الأبيض بالصفاء والنقاء والحب.

فاسم المؤلف باللغة الإنجليزية ولونه الأسود يحمل دلالة على حقبة يوسف أثناء محنته القاسية مع أخوته؛ وحسدهم وظلمهم له، حيث بداية الضرب والركل والطرد من وجه أبيه، ومن ثم رميه في الجب ومحاولة التخلص منه، لقد مثل الاسم، بلونه الأسود، حقبة مؤلمة قد واجه فيها البطل آلاماً ومحناً كثيرة، وكأنّ الاسم، وبلغته الإنجليزية، طريق للعجمة والخرس والصمت المؤلم، أي، لا إبانة ولا إفصاح، إنها التيه والقلق والمستقبل الغامض والكئيب.

تنتهي حقبة الظلم السوداء مع لحظة التنوير التي تشير إليها العتبات النصية؛ متمثلة في اسم الرواية بين الاسمين، وذلك من خلال تداخل اسم الرواية في قوله (أنا يوسف) المكتوبة باللون الأبيض الذي أزاح اسم المؤلف الإنجليزي بلونه الأسود، ليحل محله اسم المؤلف باللغة العربية؛ ليزيح، هو أيضاً، حقبة مقلقة ومعذبة؛ وتحل محلها حقبة بيضاء سعيدة، وهي لحظة انكشاف الحقيقة الواضحة؛ دون خوف أو وجل أو تردد من أحد .

وهو ما يتضح من خلال حجم الخط، فحجم الخط في اسم المؤلف كتب بخط رفيع جدا، لتدل على حقبة قاسية أُراد البطل (يوسف) نسيانها؛ أو بالأحرى تناسيها، على الرغم من قسوتها وصعوبتها، فيما جملة (أنا يوسف) قد كُتبت بخط أبيض كبير؛ ليدل على سطوع الحقيقة والحق، وكتبت صيغة اسم المؤلف باللغة العربية وبخط متوسط، لتدل على استمرارية حقبة الراحة والاستقرار النفسي.

ب-دلالة اللون في صورة الغلاف:

تمثلت صورة الغلاف في رواية أنا يوسف في أرض وجبال وجمال، وشخص واقف ممسك بخطام الناقة أو الجمل، فجاءت جميع مكونات الصورة بلون رمادي، وبدرجات متفاوتة من هذا اللون، منها الغامق مثل: صورة الأرض القريبة من بداية الصورة والرجل والإبل، فالأرض تبدأ من بداية الصورة من الأسفل، ثم تبدأ درجة اللون بالتراجع، فيتحول من الدرجة الغامقة إلى الفاتحة كلما اتجه القارئ نحو منتصف الصورة، حيث وقوف الرجل والجمال، لينفتح اللون الرمادي أكثر؛ باستثناء شكل الرجل والجمال اللذين يحافظان على لونهما الرمادي الغامق، ويبقى اللون فاتحا في ما بين الرجل والجمال وبين الجمال وبعضها، وصولا إلى ما وراء الجمال،

حيث الجبل الواقع خلف الجمال في أعلى الصورة، إضافة إلى ذلك زوبعة الريح ذات اللون الرمادي الفاتح بسبب الغبار المرتفع، والتي بدأت من مكان وقوف الرجل في منتصف الصورة إلى الجمال، حيث غطت المسافة بين الرجل والجمال ومن بداية الصورة من اليمين إلى اليسار.

وهو لون استخدمته العرب في خانة الغبرة، وعدم الوضوح بفعل الغبار المتطاير، فجاء في معجم لسان العرب لابن منظور قوله:"والأَرْمَدُ الذي على لون الرَّماد وهو غُبرة فيها كُدرَة، ومنه قيل للنعامة رَمداءُ، وللبعوض رُمْدٌ. والرمدة لون إِلى الغُبْرَة ونعامة رَمْداءُ فيها سواد منكسف كلَون الرّماد"[1].

فاللون الرمادي، وبدرجتيه الغامقة والفاتحة، قد شكل غموضا وعدم وضوح في موقع الرجل الواقف في المنطقة الفاصلة بين اللون الغامق والفاتح، فهي صورة تمثل التيه والضياع والمستقبل المجهول، كما أنّ الريح ذات الغبار بلونها الرمادي الفاتح تشير إلى ضياع الرؤية وعدم استبانة القادم، فالريح تهب بقوة، حيث تقوم بتحريك ثيابه يمنة ويسرة؛ محدثة قلقا نفسيا ومصيريا للبطل، فهو يقف حائرا مشتتا.

المطلب الثاني: التناص القرآني ودوره الحجاجي في الرواية:

وقبل الحديث عن التناص المباشر وغير المباشر ينبغي الإشارة إلى أنّ رواية (أنا يوسف)- إعادة كتابة لقصة النبي الكريم يوسف؛ في شكل أدبي وسردي من خلال الكاتب أيمن العتوم، فهي تحكي قصة يوسف في شكل سردي مشوق، مستندة إلى قصة النبي يوسف الواردة في القرآن الكريم، وتفاسيره، وكل ما كتب عنه في الكتب السماوية السابقة؛ مع إضفاء الجانب السردي الروائي على القصة من جانب الكاتب .

لذا فالرواية كلها تناص قرآني تقريبا، فقد وظفت قصة النبي يوسف كاملة في الرواية، إضافة إلى ذلك الأسماء، سواء أكانت إنسانية أم غير إنسانية، وكذلك الأماكن والأحداث والقصص الفرعية وغيرها .

لقد انقسم التناص القرآني في الرواية إلى تناص مباشر وتناص غير مباشر، حيث مس التناص المباشر روح النص القرآني، حيث تم استدعاء آيات النص القرآني كما

[1] – لسان العرب، ابن منظور، ج3، ص185، مادة (ر م د).

هي؛ دون تغيير أو تحويل وامتصاص، أما التناص غير المباشر فهو تحوير فكرة الآيات وتوظيفها في النص الروائي بما يرغبه الراوي أو الكاتب: وهو ما سنوضحه في السطور الآتية:

1- التناص القرآني المباشر في الرواية:

التناص المباشر –كما رأينا- هو نقل آيات القرآن الكريم بنصها دون تغيير؛ أو بتغيير طفيف جدا، وأول ظهور لهذا التناص كان في عنوان الرواية (أنا يوسف)، فهي أول نقطة متناصة مع النص القرآني الحكيم، وقد تكررت هذه الجملة القرآنية مرات عدة داخل الرواية[1] .

وقد كان لإدخال هذه الجملة القرآنية وقعها التأثيري الخاص على المتلقي، فهي جملة تأكيدية وغير قابلة للتردد أو النكوص.

وهذه الجملة- ذات الأثر التأكيدي- مأخوذة من قوله تعالى ﴿قَالُوا أَإِنَّكَ لَأَنْتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَا يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ ﴾[2].

فوردت هذه الجملة على لسان الكاتب أولا، ثم على لسان أحد السجناء، ثم مرة ثالثة على لسان أخوة يوسف عندما بيّن لهم شخصيته التي كانوا يجهلونها، فتكرار هذه الجملة عدة مرات، ومن كونها جملة قرآنية، تجعل من القارئ يتماهى ويمتزج معها دون شك أو تردد، ففي صيغ ورودها أشارت إلى حجاج تأكيد لا مناص من قبوله والإقرار به.

وقد وردت صورة أخرى من التناص القرآني المباشر، حيث جاءت أحد عناوين الرواية الفرعية داخل النص الروائي بعنوان (هيت لك)[3] .

وهو ذلك القول الشبقي على لسان زوجة العزيز زليخا، والتي شغفها جمال يوسف، وألهب حبه قلبها، وقد حاولت فعل الفاحشة معه، بمحاولة إغرائه بتعريها أمامه.

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، أيمن العتوم، ص228-229-335.

[2] – سورة يوسف، الآية 90.

[3] – ينظر: أنا يوسف، ص186.

وهو من القول المأخوذ من قوله تعالى:﴿ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴾[1].

حيث يستحضر الكاتب النص القرآني في الرواية، فيرسم الحادثة كما وردت في النص القرآني بالضبط دون زيادة أو نقصان، فكأن الكاتب يلتقط هذه الحادثة بآلة تصوير فوتوغرافية، مصورا الحادثة بصورة دقيقة واضحة. مصورا حالة المؤامرة الزليخية على يوسف، حيث أعدت مكان اللقاء الغرامي به من خلال تغليق النوافذ والأبواب السبعة واحدا خلف الآخر، وجهزت السرير والعطور والوسائد والأطعمة والأشربة، وكشفت عن ساقها وقالت: هيت لك، وحاولت ارتكاب الفاحشة معه، ولكنه رفض رفضا مطلقا، فغضبت بشدة عليه[2].

إنّه تصوير مشهدي مؤثر يقوم به الراوي؛ مصوراً صورة وضع يوسف وحالة زليخة، فيوسف وهو في حالة اختبار، مصوراً صبره وصموده أمام كل هذه الإغراءات القوية، ولكنه رفض واستعصم عندما رأى برهان ربه ماثلا أمامه، فاستحضار هذا المشهد، في سياق الرواية، يجعل من النص يصل إلى درجة عالية من المصداقية والقناعة لشخصية النبي يوسف في سياقه النبوي الروائي.

أما زليخة، زوجة العزيز، فهي في حالة شوق وحب وشهوة وشبق، حيث جنون الشبق والشهوة قد أخذا منهما كل مأخذ، فالشهوة أعمت بصرها وبصيرتها، حيث تحولت حالتها النفسية الشهوانية الطاغية، و بعدما رفض ذلك، إلى غضب وحقد عميقين عليه.

وتظهر كذلك تناصات عدة؛ منها ما نجده في الرواية، وهو عبارة عن عنوان فرعي آخر باسم (بضاعتنا ردت إلينا)[3] .

فقد ذكر هذا العنوان بنصه من القرآن، فهو نص مأخوذ بحذافيره من قوله تعالى :﴿وَلَمَّا فَتَحُوا مَتَاعَهُمْ وَجَدُوا بِضَاعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ قَالُوا يَاأَبَانَا مَا نَبْغِي هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا وَنَمِيرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ ذَلِكَ كَيْلٌ يَسِيرٌ﴾[4].

---

[1] – سورة يوسف، الآية 23.

[2] – ينظر: أنا يوسف، ص186-187-188.

[3] – ينظر: أنا يوسف، ص302.

[4] – سورة يوسف، الآية 65.

فهو نص مضمن قرآني بغية الحجاج والإقناع، من أجل محاججة والدهم وإقناعه، فقد ردت بضاعتهم لهم، ومن ثم نأتي بالطعام إلى أهلنا من عزيز مصر، كما نرجع بأخينا ونحفظه من الاستعباد والاسترقاق، ونزداد في الكيل والطعام والميرة.

ومن صور التناص التي وردت كذلك في الرواية قصة البقرات الواردة؛ مستحضرة تناصا قرآنيا من خلال السبع العجاف والسبع البقرات السمان، والسنابل الخضراء واليابسات، وتفسير يوسف لهذه البقرات العجاف والسمان وللسنابل الخضراء واليابسات [1] .

فقد جاءت هذه القصة في سورة يوسف، في قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَاأَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾[2].

يوظف الكاتب هذا النص من خلال نصه الروائي، محاولا إعطاء القارئ جرعة من الأمل بعد الضيق والألم الذي يمر به الإنسان على الصعيد الشخصي أو الجمعي على حد سواء، فهناك قلق وحزن شخصي وبشكل عام جمعي، فحياة الإنسان تتراوح بين السعادة والتعاسة.

لم يكن توظيف الكاتب للآيات يقتصر على سورة يوسف، فقد وسع الكاتب مجال التناص؛ ليشمل سور قرآنية عدة مثل: ما ورد في الرواية :" فقال اصبروا وأبشروا، فإن الفرج قريب .وكادوا يكفرون به: أي فرج والموت أقرب إلينا من حبل الوريد!"[3] .

ومن التناص الوارد في الرواية-أيضا- حوار الملك مع يوسف، فقد دار الحوار بين الملك ويوسف، فيقول له بعد الحوار عن تأويل الحلم، فيقول الملك إن تأويل حلمه لا يمكن إلا أن يكون رجلا من أهل الصلاح والإيمان، فهو من دار الباقية وليس من دار الفانية، فيجيبه يوسف عليه السلام : إنها النبوة أيه الملك، فيرد الملك عليه: فبأي إله جئت، بالله الواحد الأحد . إنك تدعو إلى توحيد الآلهة إذاً مثلي؟

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص269–278.

[2] – سورة يوسف، الآية43.

[3] – أنا يوسف، ص231.

. إنني أدعو إلى الله لا إلى توحيد الآلهة. الله الذي خلق كل شيء وقدره تقديرا. الله الذي أضاء الشمس . وأضاء كل شيء . الرواية، " وأنا آمنت بما آمنت به[1].

فهذا المقطع الروائي يتناص مع عدة آيات من سور قرآنية عدة من قوله تعالى: ﴿فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنْتُمْ بِهِ فَقَدِ اهْتَدَوْا وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾[2]. وكذلك مع قوله تعالى :﴿ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا﴾[3]. وقوله تعالى :﴿ هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً ﴾[4].

فالكاتب جمع بين كل هذه الآيات في فقرة قصيرة، ففي هذا المقطع يوضح الراوي شخصية يوسف النبي، ومن ثم يوظف آيات قرآنية ليقنع محاوره الملك، وكذلك المتلقي/ قارئ النص، وذلك من خلال سرديته الموظفة لآيات القرآن الكريم في ثنايا نصه السردي .

2 – التناص غير المباشر:

يشكل التناص غير المباشر مساحة كبيرة في رواية أنا يوسف، فهناك عدة تناصات غير مباشرة في الرواية، حيث لجأ الكاتب إلى توظيف عدة نصوص قرآنية بطريقة غير مباشرة داخل نصوص الرواية، منها على سبيل الذكر لا الحصر.

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص281.

[2] – سورة البقرة، الآية 137.

[3] – سورة الفرقان، الآية 2.

[4] – من سورة يونس، من الآية 5.

حادثة الذئب :

تبدأ الرواية بذكر اجتماع مهم للذئاب، حيث تجمعت الذئاب في ليلة مظلمة يقودها ذئب مسن اسمه العسعاس، ليوصيهم وصيته النهائية بعدما أحس بقرب أجله، وليسلم القيادة لمن بعده، حيث أوصاهم بعدم الغدر والكذب والخيانة ومساعدة بعضهم البعض، ثم سلم للقيادة من بعده لذئب آخر اسمه الطحل[1].

تناولت الرواية في عدة صفحات اسم ذئب والذئاب، وكذلك اسم العسعاس والطحل، كما جاء في الرواية في حلم يعقوب أنه حلم بالذائاب تحيط بيوسف، وهو يصرخ ويحذره منها:"الذئاب يا يوسف، الذئاب يا بني"[2].

ويتابع الراوي سرد حلم يعقوب فيقول: "كان أبوه مازال يصرخ، وصلت الذئاب العشرة إليه وأحاطت به"[3].

فذكر الذئب بصيغة المفرد أو الجمع، هو توطئة سردية من الراوي، لما سيحدث من تفاصيل قادمة تشير إلى خوف يعقوب على ابنه من أن يأكله الذئب، فهو استباق سوف يحدث لا حقا، وهو ما صرح به في قوله: أخاف أن يأكله الذئب[4].

فهو تناص غير مباشر مع قوله تعالى: ﴿قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ ﴾[5].

ويأتي رد أبناء يعقوب، فقد حاججهم بعدم القدرة على حماية يوسف، وهم عنه غافلون، فسوف ينقض الذئب عليه ويأكله في هذه الغفلة، فيرد الأخوة واحدا وراء الأخر بالضحك والاستهزاء من هذا القول، فقالوا كيف يأكله الذئب ونحن جميعا أقوياء، فأصغر أخ فينا وهو دان قادر على الفتك بعشرة ذئاب لوحده مجتمعة، فما بالك بنا جميعا[6] .

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص 5–16.

[2] – أنا يوسف، ص16.

[3] – المصدر السابق نفسه، ص19.

[4] – ينظر: المصدر السابقة نفسه، ص60.

[5] – سورة يوسف، الآية13.

[6] – ينظر: أنا يوسف، ص60.

وهو تناص مع قوله تعالى على لسان أخوة يوسف عندما احتجوا على أبيهم، لو أكله الذئب وهم مجموعة :﴿ قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ﴾[1].

ثم تبدأ السردية لحادثة البئر ورمي يوسف فيها، حيث أجمع الأخوة على رمي يوسف في بئر الأردن، فقد ركزوا خطتهم عليه، بدلا من قتله، وقد تم رميه في تلك البئر الموحشة البعيدة [2] .

فهو تناص غير مباشر مأخوذ من قوله تعالى :﴿قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ﴾[3]. وكذلك من قوله تعالى :﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾[4].

حادثة القميص :

شكلت حادثة قميص يوسف تبئيرا سرديا من قبل الراوي، حيث وظف هذه الحادثة لكونها زاوية سردية، انطلقت من خلالها لحظة تنوير للقصة الموظفة داخل النص الراوئي، فهي الوسيلة المنجية لأخوة يوسف من لوم أبيهم على تراخيهم والتهائهم عن حماية يوسف، وهذه الحادثة وظفت قرآنيا، حيث ذكرت قصة القميص في ثنايا قوله تعالى﴿ قَالُوا يَاأَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ (17) وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[5].

وجاء في الرواية النص الآتي" وزج بالساقي والخباز في السجن "[6] . وقولهما : "وقال الخباز: إني أرى. وقال الساقي:إني أرى"[7]. فهذا القول يتناص مع قوله تعالى﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي

---

[1] – سورة يوسف، الآية 14.

[2] – ينظر: أنا يوسف، ص69–70–71–72–73–74– 75–76.

[3] – سورة يوسف، الآية 10.

[4] – سورة يوسف، الآية 15.

[5] – سورة يوسف، الآية ص17–18.

[6] – أنا يوسف، ص242.

[7] – أنا يوسف، ص244.

أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾[1].

فالراوي يوظف قصة دخول الخباز والساقي إلى السجن، ومن ثم يسرد حلمهما على يوسف في السجن، فقد وظف الراوي النص القرآني في سرده، حيث وصف دخول الساقي والخباز للسجن، وقصهم لحلمهما ليوسف .

فالخباز حلم بإعداد الخبز وقد أكلته الطيور والغربان، والساقي عصر العنب عصيرا، وذهبا ليوسف لتفسير حلمهما، وقد فسر لهما حلمهما، فالخباز قد صلب، والساقي خرج وسقى الملك [2].

فالراوي استدعى شخصيتي الخباز والساقي من النص القرآن، وقد فصل فيهما تفصيلا كبيرا، بعكس ما ورد في الآيات الكريمة عن قصة هذين الفتيين، فقد توسّع الكاتب في وصف طريقة عمل الخبز وحمله له، وكذلك عمل الساقي على لسان الراوي.

التناص القرآني مع الشخصيات والأماكن:

تضمنت رواية أنا يوسف شخصيات وأماكن عدة تم ذكرها، بعضها ذكر صراحة بأسمائها، وبعضها الآخر ذكر بدون تصريح في القرآن، فقد جرى ذكرها في القرآن الكريم وتحديدا سورة يوسف، حيث رصدت سورة يوسف القصة الكاملة لقصة النبي يوسف عليه السلام، وما حدث له مع أخوته وأبيه، ودخوله مصر وتمكنه من الظفر بمنصب مهم عند ملكها، ومن ثم رجوعه لأبيه وعفوه وصفحه عن أخوته.

1- تناص شخصيات الرواية:

من الشخصيات التي ذكرت في الرواية باسمها في الرواية، وكذلك ذكرت صراحة في القرآن هي شخصية النبي يوسف وشخصية أبيه النبي يعقوب والعزيز، ومن الشخصيات التي ذكرت في القرآن بدون تصريح أخوة يوسف وزوجة العزيز

---

[1] – سورة يوسف، الآية 36

[2] – ينظر: أنا يوسف، ص253–260.

والملك والسجناء ومنهم الخباز والسقاء وأخوه الصغير ونسوة مصر وصاحب السجن وغيرهم.

فقد وظفت الرواية هذه الشخصيات في سياق القصة القرآنية، فقد ذكرت الرواية بنوع من التفصيل أسماء إخوة يوسف مثل: يهوذا ولاوي وشمعون وروبيل[1]. ودان وجاد ويشجر[2]. ونفتالي [3]. وأخ يوسف الشقيق بنيامين، وإسحاق [4] .

أولا- شخصية يوسف:

يوسف هو الشخصية الرئيسة الأولى في الرواية، فهو محورها الأساس، حيث انبنت الرواية على قصته وما حدث له من أحداث فيها، فيمكن القول إن الرواية شكلت تناصا قرآنيا مباشرا وغير مباشر، فمن أول كلمات الرواية يطالعنا اسم يوسف فيها (أنا يوسف) وقد ذكر اسم يوسف داخل الرواية مرات كثيرة، سواء في السرد من خلال الراوي أو من خلال الحوار بينه وبين الشخصيات الأخرى[5].

فاسم يوسف ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى في عدة مواضع وسور، فقد ورد في سورة يوسف عشرين مرة، في الآية﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ﴾[6] وورد اسم يوسف في ﴿لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلسَّائِلِينَ﴾[7].

وهناك الآيات التي ذكر فيها اسم يوسف تصريحا وهي الآيات رقم:

(8-9-10-11-29-46-51-58-69-77-80-84-85-87-90-94-99).

ثانيا – شخصية يعقوب :

ورد اسم يعقوب في رواية أنا يوسف في عدة مواضع منها الاسم، حيث ورد في "فرد يعقوب بسرعة"[8] . وكذلك صرحت الرواية باسم يعقوب صراحة، فقد جاء

---

[1] – ينظر: أنا يوسف، ص37.

[2] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص53

[3] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص75.

[4] – ينظر: المصدر السابق نفسه، ص29 -51 -52.

[5] – ينظر: أنا يوسف، غلاف الرواية، ص16-17-20-26-47. وغيرها .

[6] – سورة يوسف، من الآية 4.

[7] – سورة يوسف، الآية7.

[8] – أنا يوسف، ص29.

جاء على لسان أخته فائقة قولها متساءلة : "أين أنت يا يعقوب؟" وكذلك " ماذا بقى من أبينا يا يعقوب؟"[1].

وهو توظيف لاسم النبي يعقوب من القرآن الكريم، حيث قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُمْ مَا كَانَ يُغْنِي عَنْهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا وَإِنَّهُ لَذُو عِلْمٍ لِمَا عَلَّمْنَاهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾[2].

فقد وظف الراوي اسم يعقوب في ثنايا النص الروائي في مواضع عدة، منها الصريح مثل: ما سبق من الرواية وغيرها من المواضع، ومنها الاسم مضمنا كقول (أب أو أبي أو أبانا أو أباه أو أخي) .

ثالثا- شخصيات الإخوة :

تمثلت شخصيات أخوة يوسف في الرواية في الغيرة والحسد والغيرة والكره والبغضاء، فكانوا يغارون من حب يعقوب ليوسف وبنيامين، وخاصة حبه ليوسف، مما يجعلهم يشعرون نحوه بالكره والبغضاء، ومحاولة ترتيب خطة للتخلص منه، وهي رميه في البئر، وقد حاولوا تقديم دليل على فعلتهم تلك من خلال قميصه الملطخ بالدم كدليل كاذب على موته. ومن ثم توبتهم وندمهم على ما فعلوه سابقا بيوسف وكيدهم له، بعدما اتضحت لهم قوة يوسف وسلطانه وحكمته، حيث طلبوا الصفح والمغفرة من يوسف وأبيه[3].

فقد استدعى الكاتب عدة نصوص وآيات قرآنية في هذا السياق، فالغيرة والحسد جاءت في قوله تعالى: ﴿ إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾[4] .

وفي خطة التخلص منه برميه في البئر جاء في قوله تعالى:﴿ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ﴾[5].

---

[1] – أنا يوسف، ص34.

[2] – سورة يوسف، الآية 68

[3] – ينظر: أنا يوسف، ص44-69-70-71-72- 77-78.

[4] – سورة يوسف، الآية8.

[5] – سورة يوسف، الآية10.

وفي تقديمهم لدليل كاذب على صدقهم- جاءوا بقميصه ملطخاً بالدم من قوله تعالى:﴿ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[1].

وفي توبتهم وطلبهم الصفح من يوسف وأبيهم جاءت في قوله تعالي :﴿ قَالُوا تَاللَّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللَّهُ عَلَيْنَا وَإِنْ كُنَّا لَخَاطِئِينَ (91) قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ ﴾[2].

وفي قوله تعالى -أيضا- :﴿ قَالُوا يَاأَبَانَا اسْتَغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا إِنَّا كُنَّا خَاطِئِينَ (97) قَالَ سَوْفَ أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِّي إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾[3].

قد وردت الكثير من الأسماء الإنسانية في السردية، كما وردت أسماء غير إنسانية مثل: الذئب والذئاب، والطيور والطير، والبقرات، فقد وردت هذه الشخصيات، وقد تناصت مع القرآن الكريم في سورة يوسف .

2-تناص الأماكن في الرواية:

شكل المكان جزءً كبيراً من رواية أنا يوسف، وقد تروح بين المكان الواسع والمكان الضيق، وقد وردت عدة أماكن، في الرواية، كان لها أثر واضح في تشكيل السرد والقص في الرواية، ومن هذه الأماكن أماكن ذكرها القرآن الكريم، وقد وظفها الراوي في نصوص الرواية، ومن هذه الأماكن:

البئر أو الجب: جاء ذكر البئر أو الجب في عدة مواضع في الرواية، حيث هو مكان المؤامرة الرئيس، الذي شكل بؤرة سردية أسهمت في تشكيل وجهة سردية متشكلة داخل النص السردي في الرواية، فالجب مستدعى روائي من النص القرآني، وظفها الراوي من أجل تكوين الحبكة الروائية .حيث جاء في الرواية: "هتف يهوذا وهو ينظر إلى صفحة سيفه الذي أخرجه من الغمد: أتعرفون الجب؟ سأل لاوي: الجب؟! ... وأين يقع هذا الجب؟"[4].

---

[1] - سورة يوسف، الآية18.

[2] - سورة يوسف، الآيتين 91-92.

[3] - سورة يوسف، الآيتين 97-98.

[4] - أنا يوسف، ص69.

فقد تناص مع القرآن في ذكر هذا المكان (الجب)، كما جاء ذلك توضيحاً في رسم خطة المؤامرة التي جهزها أخوة يوسف، فجاء في الرواية على لسان أحد شخوص الرواية، وهو قول أخ يوسف يهوذا: "...سنلقي يوسف في البئر ..."[1].

وهو تناص مع قوله تعالى:﴿قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ﴾[2].

ومن قوله تعالى﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ﴾[3].

البيت:

جاء مشهد مراودة زليخا ليوسف في بيتها بعد أن غلقت سبعة أبواب بيتها ونوافذه، وذلك من أجل إغرائه، حيث وردت هذه الحادثة بعنوان فرعي في الرواية باسم هيت لك، ومحاولة فعل الفاحشة معه؛ لكنه رفض رفضا مطلقا وقاطعا[4].

وهذا القول تناص مع قوله تعالى:﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾[5].

السجن:

للسجن في رواية أنا يوسف حضوره الأيقوني الرئيس، حيث شكل بؤرة سردية انبنت عليها قصة يوسف في السجن ومعاناته الأليمة فيه، فقد أرغم على كبح حريته ورميه في السجن لجعله ينصاع ويخضع راغما لما تريده زليخا وبقية نسوة مصر. فقد خيرته زليخا بين فعل ما تريد أو السجن فاختار السجن "... حتى صارت أمامه، سألته: فما تختار؟ فرد دون أن يتردد: السجن أحب إلي"[6]. وهو توظيف لقوله تعالى:﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾[7].

---

[1] – أنا يوسف، ص70.

[2] – سورة يوسف، الآية 10.

[3] – سورة يوسف، الآية15.

[4] – ينظر: أنا يوسف، ص186–191 .

[5] – سورة يوسف، الآية23.

[6] – أنا يوسف، ص211–212.

[7] – سورة أنا يوسف، الآية 33.

فالتناص القرآني في رواية أنا يوسف لا يمكن بحال من الأحوال حصره أو تحديده في جزئيات محددة، سواء على صعيد السرد والقص، أو الشخصيات، أو الأماكن، والأحداث، فالرواية هي كتابة قصة النبي يوسف عليه السلام القرآنية بشكل روائي سردي، فقد أعاد الكاتب صياغة القصة القرآنية بشكل فني روائي شائق.

نتائج الفصل الثاني

1. رواية أنا يوسف هي صياغة لقصة نبي الله يوسف عليه السلام الواردة في القرآن الكريم بشكل روائي سردي ، ولكنه يعمد إلى كتابة بعض آيات القرآن الكريم بنصها وفصها مضمنا إياها في سرده. مع ذكر بعض الوقائع والأحداث والأسماء والحوارات للقصة من خلال القصة القرآنية، أو من خلال كتب التفسير، أو الديانات الأخرى: كاليهودية والنصرانية .

2. شكل الزمان بعداً محورياً في رواية أنا يوسف، فقد حضرت تقنيات الزمان الروائي من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع، فطرحت الرواية نماذج عدة للاسترجاع والاستباق، إضافة إلى تقنيتي الحذف والتلخيص.

3. تجلى المكان في الرواية تجليا واضحا، حيث ذكرت الرواية عدة أمكنة مهمة، وقد تضمنت أماكن ضيقة وأخرى واسعة، حيث شكلت هذه الأماكن دوراً محورياً في بناء النص الروائي الحجاجي، مثل: البيت والبئر والسجن كأماكن ضيقة، والمكان الواسع الذي تضمن الصحراء ومصر وفلسطين والأردن وغيرها.

4. ذكرت الرواية شخصيات بشرية أو إنسانية؛ بأسمائهم أو صفاتهم، ومنها شخصيات يوسف النبي ويعقوب وفائقة عمة يوسف وأخوة يوسف بأسمائهم، والعزيز وزوليخا والسجان والفتيان الحالمان ونساء مصر وغيرها. وقد وظفت الشخصيات من قبل الراوي توظيفاً حجاجياً؛ منطلقة من المغالطات المنطقية في إطار سردي، بالإضافة إلى توظيف الأسئلة بنوعيها: السؤال الاستفهامي والسؤال الاستنكاري، وكذلك توظيف الحلم.

5. هناك شخصيات ظهرت في الرواية، وهي الشخصيات غير الإنسانية مثل: الذئاب الفراشة والجمال والثور والبقرات وغيرها، شكلت جزاء من البناء السردي للقصة.

6. تمثل جزئيتي العتبات النصية والتناص القرآني تقنيات حجاجية في رواية أنا يوسف، وقد بدأ اسم الرواية واسم المؤلف وصولا للون والشكل والصور والأيقونات، وكذلك التناص، وخاصة التناص القرآني في الرواية، فلهاتين التقنيتين دور حجاجي مهم في إيصال المعلومة والتواصل والإقناع والاقتناع.

الخاتمة

تناولت الدراسة مجموعة من النتائج أهمها

1. يعد الحجاج مفهوما عاما؛ يشمل كل العلوم الإنسانية، ولكل فرع من هذه العلوم تقنياته الحجاجية الخاصة به التي ينطلق منها، ويبني عليها فكرته الحجاجية.

2. للحجاج عدة تعريفات ومفاهيم، كما له العديد من المصطلحات مثل: الجدل والحوار والحجة وغيرها. وقد مر الحجاج بثلاث مراحل هي: المرحلة اليونانية القديمة، ثم المرحلة العربية القديمة، ثم المرحلة الحديثة المتمثلة في المنجز الأوربي والمنجز العربي الحديثين.

3. ينقسم الحجاج إلى قسمين: الأول هو بناء الحجاج في إطار عام، ويشمل، في الدراسة، المغالطات اللغوية والمنطقية والسلم الحجاجي والروابط والعوامل الحجاجية؛ ودورها في بناء النص الحجاجي وتقنيات التلقي. أما الثاني فهو بناء النص الراوئي من خلال بناء الراوي والروائي والنص وبلاغة الحجاج ودورها في تكوين الخطاب الروائي، إضافة إلى تقنيات السرد الروائي ودورها في تكوين الحبكة الروائية.

4. تشمل تقنيات السرد تقنية بناء الشخصيات وحواره داخل السرد، وبناء الزمان والمكان، والحوار والسرد بضمير الغائب وغيرها. وهي عبارة عن تقنيات حجاجية موظفة في روايتي قابيل أين أخوك هابيل ؟ للكوني وأنا يوسف لأيمن العتوم.

5. الزمان الروائي تمثل في الاسترجاع والاستباق وإبطاء السرد، فقد رصدت لها نماذج عدة. توزع المكان في الروايتين في عدة نماذج سردية، فكان المكان الضيق والمكان الواسع ببعديه النفسي والواقعي .

6. الروايتان شكلتا قصتين تاريخيتين ودينيتين، تتحدث رواية قابيل أين أخوك هابيل؟ للكوني عن قصة تاريخية من تاريخ ليبيا الحديث؛ خيث تمثلت في حكم الأسرة القرمانلية لطرابلس في فترتين من خلال سقوطها وعودتها مرة أخرى، حيث كانت صراعات بين الأسرة الحاكمة فيما بينها، وبين الأسرة مع قوى خارجية وداخلية من جانب أخر. والثانية عن قصة نبي الله يوسف وأبيه وأخوته

7. ظهرت في الروايتين عدة شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية شكلت دورا حجاجياً واضحاً داخل النص الروائي، بعضها له وجود تاريخي، وبعضها الأخر متخيّل، كما تنوع السرد بين الراوي والروائي. كذلك حوار الشخصيات، إضافة إلى مهمة الوصف والحوار والأحاديث .

8. حضرت مفردة الحجاج وتقليباتها في متن رواية قابيل أين أخوك هابيل؛ من خلال الراوي أو الشخصيات بصورة واضحة في عملية السرد، عبر وصف حوار الشخصيات فيما بينها.

9. العتبات النصية أو النص الموازي والسيمائية لهما دور مهم في الروايتين، وذلك من خلال العنوان واسم المولف والصور والإيقونات والأشكال والرسومات، وكذلك الألوان ودلالاتها، فهي تشكل جميعها تقنيات الحجاج الضمني في نطاق السرد الروائي، إضافة للتناص وخاصة القرآني جاء متمثلا في سياق الحادثة أو القصة القرآنية الموظفة في السياق الروائي.

10. اللفظة القرآنية وما تحويه من دور حجاجي يوجه المتلقي أو القارئ توجيها فكريا وثقافيا، وقد وردت نماذج كثيرة على لسان الراوي أو الشخصيات عبر السرد والحوار، وأيضا توظيف الشخصيات القرآنية التي جاء ذكرها في القرآن الكريم مثل قابيل وهابيل وآدم وغيرها.

11. رواية أنا يوسف صياغة لقصة نبي الله يوسف عليه السلام الواردة في القرآن الكريم بشكل روائي سردي؛ مع ذكر بعض الوقائع والأحداث والأسماء والحوارات للقصة من خلال القصة القرآنية، أو من خلال كتب التفسير، إضافة إلى ذلك كتب الديانات الأخرى كاليهودية والنصرانية.

12. تجلى المكان في الروايتين تجليا واضحا، حيث ذكرت عدة أمكنة مهمة داخل الرواية، وقد تضمنت أماكن ضيقة وأخرى واسعة، حيث شكلت هذه الأماكن دوراً محورياً في بناء النص الروائي الحجاجي للروايتين.

13. شخصيات الرواية البشرية أو الإنسانية ذكرت بأسمائها أو صفاتها في رواية أنا يوسف، منها شخصية يوسف النبي ويعقوب وفائقة عمة يوسف وأخوة يوسف بأسمائهم، والعزيز وزوليخا والسجان والفتيان الحالمان ونساء مصر وغيرها.

14. وظفت الشخصيات من قبل الراوي توظيفاً حجاجياً؛ منطلقة من المغالطات المنطقية في إطار سردي في الروايتين، إضافة إلى توظيف الأسئلة بنوعيها: السؤال الاستفهامي والسؤال الاستنكاري، وكذلك توظيف الحلم.

15. هناك شخصية ظهرت في رواية أنا يوسف وهي الشخصيات غير الإنسانية مثل: الذئاب الفراشة والجمال والثور والبقرات وغيرها، شكلت أجزاء من البناء السردي للقصة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم ، رواية حفص عن عاصم.

1.إستراتيجيات الخطاب ، عبدالهادي بن ظافر الشهري ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004.

2.أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ط1 – 2001.

3.أسلوبية الانزياح في النص القرآني ، اطروحة دكتوراه ، جامعة مؤتة ، الأردن، إعداد أحمد غالب النوري الخرشة، إشراف د. زهير المنصوري، 2008.

4.أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عيد الله خضر محمد عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن ، ط1، 2013 .

5.أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، مثني كاظم صادق، منشورات كلمة للنشر والتوزيع ، بيروت– لبنان ، ط1، 2015.

6.أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ، حميد لحميداني، منشورات دار سال ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

7.إشكالية المكان في النَّص الأدبي (دراسات نقدية)، ياسين النصير، ط2، 2020.

8.إعجاز القرآن ، أبو بكر الباقلاني تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر، ط5، 1997.

9.إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، محمّد الباردي ، منشورات اتحـــاد الكتّـــاب العرب ، دمشق – 2000 .

10.انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي، ط2، 2001 ، الـــدار البيضـــاء– المغرب.

11.أنواع الحجاج ومقوماته من حجاج أرسطو إلى حجاج البلاغة الجديدة ، جميل حمداوي ، مطبعة Rive بتطوان، المملكة المغربية ، ط1 .2020

12.الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل، بيروت ، لبنان، ط 1980.

13.الاستدلال الحجاجي في الخطاب الديني المعاصر، أطروحة دكتوراه ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ، إعداد الطالبة منصف دقاشي، إشراف عمر بلخير.
14.الاستعارات التي بها نحيا ، جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة عبدالمجيد جحفة، در توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط، 2009.
15.الاستعارة غير اللغوية ينظر في الاستعارة الروائية في دراسة بلاغة السرد ، رسالة ماجستير ، جامعة الحاج خضر ، بانة ، الجزائر ، إعداد الباحثة وسمية مزدوات ، إشراف الدكتور عبدالله العشي.
16.الأسلوبية والأسلوب ، عبدالسلام المسدي. الدار العربية للكتاب ، ط3، القاهرة- مصر.
17.الامبراطورية الخطابية صناعة الخطابة والحجاج، شاييم بيرلمان ،ترجمة الحسين بنو هاشم ، دار الكتاب المتحدة ، ط1 ، 2022.
18.آليات التناص في الرواية المعاصرة رواية أرض الإله أنموذجًا-- لأحمد مراد ، رسالة ماجستير، إعداد الطالبة وهيبة حنفي ، إشراف حامد بلحاجي، جامعة أبوبكر بلقائد ، الجزائر.
19.البعد الحجاجي للتأويل في الخطاب الديني – نماذج من تفسير الشعراوي ، سفيان لوصيف وعبد الحليم ريوقي ، مجلة طبنة ، العدد2.
20.البلاغة العربية ، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني ، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1996 م.
21.البلاغة فنونها وأفنانها ، فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، المملكة الأردنية الهاشمية ، ط1 ، 1985.
22.البلاغة وأنواع الخطابات ، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، ، القاهرة ، مصر، 2017.
23.البنية الحجاجية في البيان والتبيين – دراسة في نماذج مختارة ، رسالة ماجستير ، إعداد الطالبة نور الهدى طالبي، إشراف عماد بوخاري ، جامعة محمد الشريف مساعدية ، أهراس، الجزائر، سنة 2021.
24.البيان والتبيين ، الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، لقاهرة، مصر ، ط7 ، 1988.
25.بلاغة الحجاج ، حسن المودن ، دار كنوز ، عمان ، الأردن، ط1 ، .2022

26.بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل. عالم المعرفة ، الكويت، .1992

27.بناء الرواية ، سيزا قاسم ، مكتبة الأسرة ، القاهرة- مصر، .2004

28.بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية للكتاب، .1998

29.بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات ، ناهضة ستار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق- سوريا ، .2003

30.بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين، ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، .1986

31.بنية النص السردي ، حميد لحميداني ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1991، الدار البيضاء ، المملكة المغربية.

32.تاج العروس من جواهر القاموس ، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني الزبيدي ، تحقيق مجموعة من المحققين الناشر دار الهداية.

33.تجليات الحجاج في رواية " في رواية عين التينة" لدى عبدالملك مرتاض مجلة جسور المعرفة ، م8، ع1 ، سنة.2022

34.تجليات الحجاج في سورة يوسف أنموذجا ، رسالة ماجستير ، إعداد حياة دحمان ، إشراف عزالدين صحراوي ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر، .2013

35.تحرير علوم الحديث ، عبد الله الجديع، ملتقى أهل الحديث ، ط1 المكتبة الشاملة.

36.تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب، ط3، .1997

37.تحليل الخطاب سرديا وتطبيقيا، عبدالحكيم المالكي، دار تالة ، دار الكتب الوطنية بنغازي ، ليبيا، ط1، 2023.

38.تزفيتان تودروف ، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة ، فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط .1996

39.تطور النقد الأدبي الحديث في مصر، عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المعرفية للكتاب ، القاهرة ، مصر، .1977

40.تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد، دار الفـــارابي، بيـــروت ، لبنان، ط3، 2010.

41.التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه ، حمو النقاري، كليـــة الآداب والعلـــوم الإنســـانية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، .2006

42.التحرير الأدبي ، حسين علي محمد حسين ، مكتبة العبيكان للنشـــر والتوزيـــع ، ط5 – 2004.

43.التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير ، لعقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»، الطاهر ابن عاشور ، الدار التونسية للنشر – تونس ، سنة النشر: 1984 هـــ ، ج.3

44.التحليل السيميائي والخطاب، نعيمة سعدية ، عالم الكتب الحديثة ، أربـــد ، الأردن، ط1، 2016 .

45.التداولية والحجاج ، ناصر الحباشة ، دار صفحات للتوزيـــع والنشـــر ط1 ، دمشـــق – سوريا، 2028.

46.التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب ، دار الشروق، القاهرة ، مصر ، ط17.

47.التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس عشر ، حمادي صمودي ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981.

48.التكرار في رواية "بعد أن صمت الرصاص" لسميرة قبلي ، رسالة ماجستير، إعداد بوثينة بوعيشة ، إشراف الدكتورة : هنية مشقوق، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر 2015– 2016 .

49.التناص ، نبيل علي حسنين، دار الكنوز المعرفية العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط: 01 ، 1431 ه– 2010 م.

50.التناص ذاكرة الأدب ، تيفين ساميول، نجيب غزاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2007.

51.التناص في رواية اليأس خوري باب الشمس، إعداد أمل أحمد عبد اللطيـــف ، إشـــراف، عادل الأسطة ، شبكة المعلومات الدولية.

52.جماليات السرد في الخطاب الروائي "غسان كنفاني ، صـــبيحة عـــودة زعـــرب ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط 2006 .

53.جماليات السرد في الخطاب الروائي، صبيحة عودة زغرب. د.ت
54.جماليات الصورة ، غاستون باشلار، غادة أمام، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 291 ، بيروت ، لبنان ، ط 1.
55.جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، ط2- 1984، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان.
56.جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية) ، .حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا ، 2005 . الحجاج بين الدرس البلاغي العربي والدرس اللساني الغربي دراسة تقابلية مقارنة ، نور الدين بوزناشة ، أطروحة دكتوراه ، جامعة لمين دباغين ، سطيف ، الجزائر ، .2016
57.الجامع الصحيح المختصر المعروف بصحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي ، دار ابن كثير ، بيروت – لبنان، ط3 1987، ، تحقيق ، مصطفى ديب البغا.
58.الحجاج في الشعر العربي بنيته واساليبه ، سامية الدريدي ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن، ط2، .2011
59.الحجاج في القرآن ، عبدالله صولة، دار الفارابي ، بيروت- لبنان، 2 ط ، .2007
60.الحجاج في درس الفلسفة، مليكة غمار -أحمد أمزيل- محمد روضٌ- علي أعمور، دط، 2006.
61.الحجاج في كتاب البيان والتبيين ، اطروحة دكتوراه ، إعداد الباحثة ليلى جغام ، إشراف محمد خان ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر، سنة2013/2012.
62.الحجاج مفهومه ومجالاته دارسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة ، حافظ إسماعيل علوي ، ج .4
63.الحجاج واللغة ، أبوبكر العزاوي، دار العمدة في الطبع ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2006.
64.حجاج الخطاب بين النظرية والتطبيقية ، جميل حمداوي ، دار الريف ، تطوان ، ط1، المملكة المغربية، ط، 2021.

65.حجاجية التأويل، محمد ولد سالم الأمين ، كتاب فضاءات مجلة للفكر والنقد والثقافة ، العدد8 ، ط4 ، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر ، طرابلس ، الجماهرية العظمى ، .2004

66.حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، رشيد حليم ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر ، العدد6 ، .2007

67.حقول سيميائية ، محمد التهامي العماري، مكتبة الأدب المغربي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب، مكناس ، المغرب- .2007

68.حميد الحمداني ، التناص وإنتاجية المعاني ، علامات في النقد ، ج40 ، مج ، 10، 2001.

69.خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجة الحموي ، تحقيق عصام شقيو ، دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار، بيرو الخصائص ،أبو الفتح عثمان بن جني ، عالم الكتب - بيروت ، تحقيق محمد علي النجار.

70.الخطاب الحجاجي في اليرد الجزائري المعاصر قراءة مقطوعة من رواية مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي ، معاذ مراد مقري، مجلة التحبير مج2، ع.3

71.الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة محمد برادة ، ط1987، ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة - باريس.

72.الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي ، ط 4 ،2004 م ، الهيئة المصرية، القاهرة ، بيروت- لبنان.

73.دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق.محمد التنجي، دار الكتاب العربي - بيروت، ط1، 1995.

74.روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، شهاب الدين الألوسي، علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ، ط1.

75.الراوي والموقع والشكل، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان ، ط1.

76.الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2006.

77.الرواية العربية البناء والرؤيا ، سمر روحي الفيصل منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا – 2003.

78.الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، إدريس بوديبة ، منشوارت جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط ، 2000.

79.الزمان والمكان في الشعر الجاهلي – بادىس فوغالي ، عالم الكتب الحدىث للنشر والتوزىع ، الأردن ، أربد ، ط 2008، ط1.

80.الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي ، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ط 1.

81.الزمن والرواية ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي ، جمعة سيد يوسف ، سلسلة عالم المعرفة ، 1990، ع 145.

82.سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، ط 1،2001، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن.

83.السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، ط1، 2012، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر.

84.السلالم الحجاجية في القصص القرآني ، اطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، الجزائر ، 2014-2015، إعداد الطالب فايزة بوسلاح ، أ.د بن عيسى عبدالحليم.

85.السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،سعيد بنكراد ، منشورات ضفاف، ط1، 2015، دار الأمان ، الرباط ، المغرب. شعرية الانزياح دارسة في جمال العدول، خيرة حمر العين مؤسسة حمادة للدارسات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

86.شعرية الخطاب السردي، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق – سوريا، 2005.

87.الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر المكتبة العصرية 1986م ،بيروت، لبنان.

88.صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي ، دار ابن كثير، اليمامة ، بيروت، لبنان، ط3، 1987، تحقيق مصطفى ديب البغا.

89.صنعة كتابة الرواية، دايانا داو بتفاير، د.ت.

90.ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال، عبدالرحمن حسن حبنكة الميـــداني ، ط1 ، 1975، دار القلم دمشق- بيروت .
91.ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، إبراهيم خليل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب -دمشق - سوريا - 2000.
92.الظاهرة الشعرية العربية -الحضور والغياب ، حسين خمري. منشورات اتحاد الكتـــاب العرب ، دمشق- سوريا - 2001.
93.عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريســـي، الـــدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت- لبنان، ط1.
94.عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد ، تقـــديم ســـعيد يقطـــين، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، .2008
95.علم البيان ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1982 م.
96.علم النص ، جوليا كريستيفا ، ت فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1997.
97.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تح محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل، ط5
98.العنوان في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، ط1، 2011، دار محاكـــاة للدراســـات والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا.
99.فضّ الشّراكة المفاهيمية بين النص والخطاب ، إبراهيم أحمد محمد شويحط، عبد القـــادر مرعي خليل العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 43 ، ملحق4 ، سنة 2016 .
100.فقه اللغة وسر العربية ، أبو منصور الثعالبي، تحقيق عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002م.
101.في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري ، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط.2002
102.في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي ، مكتبة دار التراث.

103.الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري ، تحقيق محمد إبراهيم سليم ، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر.

104.الفضاء المتخيل والهواء في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2000.

105.القصص القرآني إيحاؤه ونفحاته، حسن عباس فضل ، دار الفرقان، عمان – الأردن ، ط1 ، 1987.

106.قال الراوي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط، 11997.

107.قاموس السرديات، جيرالد برانس ، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قصر النيل، مصر، ط 1،2003.

108.قراءات في الأدب والنقد، شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999 . دمشق ، سوريا.

109.قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارث، ترجمة، عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ، .1994

110.قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة ،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، ط5.

111.الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزراة الثقافة ، دمشق- سوريا، 1988.

112.الكناية في القرآن الكريم، موضوعاتها ودلالتها البلاغية، أحمد فتحي رمضان الحياني، ، 1435 ه، دار غيداء للنشر – والتوزيع، 2014 م، ط1.

113.اللسان والميزان أو التكوثر العقلي ، طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1998.

114.اللسانيات المجال ، والوظيفة ، والمنهج ، سمير شريف استيتية ، عالم الكتب الحديث ، أربد، الأردن، ط2، 2008.

115.اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي والحديث ، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط4،1994.

116.اللغة والحجاج، أبو بكر العزاوي ، دار العمدة في الطبع، ط2006، الدار البيضـــاء ، المغرب.

117.اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة – مصـــر، ط2، 1997.

118.لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر – بيروت – لبنان ط1.

119.مبادئ المنطق، جوزايا رويس، ترجمة أحمد الأنصاري ، المجلس الأعلى للثقافي ، ط1 ، 2002، القاهرة ، مصر.

120.مجلة فصول النقدية ،النص الحجاجي العربي دراسة في وسائل الإقناع، الهيئة المصرية للكتاب، ع 60.

121.محاورة جورجياس، أفلاطون، ترجمة محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1970.

122.مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم برلمان، محمد الوالي، عالم الفكر، العدد 2 ، المجلّد 40، أكتوبر.

123.مدخل إلى تحليل الرواية، أيف روتير، ترجمة شانتال جرجس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا، .2024

124.مدخل إلى عتبات النص، دارسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرازق بلال، تقديم إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب 2000 .

125.معجم السرديات، محمد القاضي وأخرون، ط1، 2010 ، دار محمد علي للنشر والتوزيع ، تونس.

126.معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتون، مكتبة لبنان، ناشرون ،ط، 2002

127.معجم مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ط 1979م.

128.مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي ، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1987 م.

129.مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة ، عبدالصمد زايد، الدار العربية للكتاب ، ط1، سنة .1988

130.مفهومات نظرية القراءة والتلقي، خالد علي مصطفى ورُبي عبد الرضا عبدالرازق ، مجلة ديالي 2016، العدد التاسع والستون.

131.من الحجاج إلى البلاغة الجديدة ، جميل حمداوي، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب، .2014

132.مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية ، بشير تاوريريت.

133.مهزلة العقل البشري ، علي الوردي ، ط2، 1994، دار كوفان ، بيروت، لبنان.

134.موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، التهانوي ، تح علي دحروج ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت، ط1 ، 1996، ج2، ص 1695-1696.

135.المتخيل السردي، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1990، الدار البيضاء، المغرب.

136.المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص) ، حسين جمعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا- 2003.

137.المصنف في الحجاج (الخطابة الجديدة ، شاييم بيرلمان ولوسي أولبرخت تيتكا ، ترجمة محمد الولي ، دار الكتب الجديدة المتحدة ، بيروت- لبنان، ط1، 2023.

138.المعجم الفلسفي ، كمال صليبا، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان ، 1982 .

139.المعجم الفلسفي، مراد وهبة ، دار قباء الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، 2007، ط5.

140.المغالطات اللغوية ، عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع ، القاهرة- مصر، 2018.

141.الموسوعة الحرة (ويكيبيديا).

142.النص الحجاجي دراسة في وسائل الإقناع محمد العبد ، مجلة فصول العدد60.

143.النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي ، محمد مفتاح منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سوريا ، 2001.

144.النص من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية ، عبد المالك مرتاض: ، الجزائر، 1983.
145.النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية ، محمد طروس ، دار الناشر للثقافة ، مطبعة النجاح .ط1 ، 2005 ، الدار البيضاء ، المغرب .
146.النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، عبدالله أبوهيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م ، دمشق ، سوريا.
147.نسيج النص ، الأزهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1993.
148.نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة كالحجاج، ، حماد صمود، سلسلة آداب، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، منوبة، تونس، د ت.
149.نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ن المغرب ، ط2 ، .2006
150.نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، عبدالناصر حسن محمد ، دار النهضة العربية ، القاهرة، مصر، .2002
151.نظرية الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكرو وأنسكومبر، ، جايلي عمر ، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع.3
152.نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين ، ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، دار الخطابي للطباعة والنشر
153.نظرية في الحجاج ، عبدالله صولة، الشركة التونسية للنشر ، تونس، ط1 ، 2011.