تعدد الأصوات والرؤية الحجاجية في الخطاب الشعري عند عزالدين ميهوبي

زيار فوزية

Polyphony and Argumentative aim in Azzedine Mihoubi's poetry.

Fouzia Ziar

جامعة وهران1 أحمد بن بلة/ الجزائر

fziar84@gmail.com

إشراف أ. د عبد الحليم بن عيسى

الملخص:

انطلاقا من أن النص الشعري ليس فيه صوت واحد، بل هناك أصوات متعددة ومتقابلة ومتعارضة، هذا التحاور والتجاور بين النصوص أدى إلى بروز علاقات جديدة داخل متن النص أحالت على أحداث أراد ميهوبي من خلالها تقديم رؤيته للواقع وبيان موقفه من الأحداث، فكان عليه أنه يقيم حججا وأدلة يمارس بها تأثيرا على المتلقي، ولكن السؤال المتبادر إلى الذهن لم لمْ يقل الشاعر كلامه مباشرة؟ لماذا لجأ إلى تمرير كلامه من خلال تلك الشخوص التي استدعاها في خطابه؟، ثم ما الدور الذي أضفته هذه الأصوات، وهل أسهمت في تعزيز الوجهة الإقناعية للخطاب؟

وكيف تم تضمين خطاب الآخر أو وجهة نظره في خطاب الشاعر كجزء لفظي أو نصي، وكيف تم ربطه بالمكونات اللغوية والنصية في خطاب الشعري؟.

الكلمات المفاتيح: الخطاب الشعري؛ تعدد الأصوات؛ الحجاج؛ الرؤية الحجاجية؛ المتن النصي.

Abstract:

The poetic text is rather polyphonic, where multiple voices juxtapose and contradict each other. This exchange between texts gives rise to new relationships in the textual corpus referring to events that reflect the position of Azzedine Mihoubi towards reality. He was therefore obliged to present his arguments to convince and influence his receiver, here arises a problematic: why did the poet choose to formulate his ideas implicitly? For what reason he bequeathed his word to the characters he evoked in his speech? What contribution is ensured by this polyphony? Did it really consolidate the persuasive aspect of the speech? Finally, how did the poet incorporate the discourse of the other into his own discourse, how did he reconcile it with the linguistic and textual components of his poetic discourse?

It seems that the author did not want to exert a tyranny on his reader; on the contrary, he left a good margin to convince himself by using polyphony.

Keywords: poetic discourse؛ polyphony؛argumentation؛ argumentative aim؛ textual corpus

تمهيد:

تنتمي أغلب قصائد ميهوبي إلى شعر التفعيلة الذي يعتمد الإيقاع الداخلي والخارجي في بنيته التشكيلية باستثمار ألوان من المحسنات البديعية كالجناس مثلا، والإيغال في المجازات، وكذا التكرار فكان التجديد في كل شيء بالغموض والبعد عن المألوف، أما من حيث الأسلوب فنرى الشاعر بحكم المواضيع التي عالجها في لغته أقرب إلى السرد، فغلف معانيه في قالب من المحاكاة الساخرة من الواقع بأسلوب درامي حكائي، فالشاعر ينسج في أكثر من عمل خطابا شعريا سرديا يطغى عليه الحوار، إذ يستحضر الشاعر أصوات شخصيات دينية، وأدبية، وحتى التاريخية والأسطورية جسدت سلطة الإقناع الأمر الذي يجعل خطابه متعدد الأصوات وهذا ما سنحاول التفصيل فيه، ولكن قبل ذلك لابد من تقديم للعلاقة بين الحجاج والشعر.

1- حجاجية الخطاب الشعري:

يذهب كثير من الدراسين إلى اعتبار الحجاج مستقلا عن الشعر منهم تولمين *Toulimin* في مؤلفه استعمالات الحجاج *les usage de l'argumentation* (1958)، ذلك أن الحجاج يقوم على الابتذال، أما الشعر فيصدر عن رؤية فردية[1] وذهب جورج فينو *G.vigneaux* المذهب نفسه حينما نفى السمة الحجاجية عن الخطابات الشعرية واعتبر أن " الخطاب الحجاجي خطاب غائي، وينفي أن يكون كل خطاب غائي حجاجي بالضرورة، لأن هناك خطابات ذات غاية شخصية لا تهدف إلى إقناع الآخر، فالخطاب الشعري، وبعض أنواع السير الذاتية، والمذكرات الحميمية أمثلة لخطابات غائية ليست حجاجية"[2]

وإذا كان الشعر يخاطب العقل، ويعتمد على التخييل، فإن لغة الحجاج تستعصي أن تلج الشعر، ذلك انها تخاطب العقل، فالشاعر متى كان مدافعا عن قضية أو ناشرا لمذهب أو مفتخرا بأمة صار دائرا في فلك الخطابة بعيدا عن رحاب الشعر، انجر عن هذا التفريق بين جنسي الأدب الشعر والخطابة، إلا أن الجاحظ يرى ومن خلال ما ورد في أمهات الكتب ومتون الأدب قديمها وحديثها أن هنالك تداخلا بين الشعر والخطابة " فمن الخطباء من يكون شاعرا أو يكون إذا تحدث أو وصف أو احتج مقوما بيّنا وربما كان خطيبا فقط وبيّن اللسان فقط، ومن يجمع بين الشعر والخطابة قليل"[3]

وعلى هذا المنوال دأب القدماء في تقسيم الأدب إلى شعر قائم على التخييل بعيد عن العقل والاستدلال وسائر أصناف القياس، وكلما تلون بلون الجدل وأضرب الحجج سلب معاني الشعر وكان أقرب إلى الخطب.

ومرد هذه النظرة القاصرة هو ارتباط الحجاج عند القدماء بالاستدلالات العقلية، وانحصاره في ميادين ثلاث كما ورد عند أرسطو " فجعلوا الجدل ركيزة الرياضية ومناظرة الجمهور والعلوم النظرية... والخطابة تنطلق كنص إقناعي من مقدمات تفضي إلى نتائج، وتبنى أحيانا كثيرة على القياس لإبطال وضع أو حفظه، أما الشعر فينبني على التخييل الذي لا يستدعي الفكر والروية"[4]

في حين انفتح المحدثون على كافة الخطابات وأدرجوا الحجاج اللغوي ضمن اهتماماتهم حين يتوسل آليات نابعة من اللغة تروم أسر المتلقي واستمالته، لقد استعان الحجاج بسائر أضرب الحروف والتراكيب وأساليب البيان والتأثير، ذلك أنه متجذر في اللغة، أضحت الأقوال فيه أفعالا موجهة قصد إحداث التأثير، وعلى هذا الصرح قامت نظرية الحجاج في اللغة التي أرسى دعائمها ديكرو *Ducrot* وجون كلود أنسكومبر *J.C. Anscombre*، وإذا كانت هذه النظرية تهتم بالوسائل اللغوية التي يمتلكها المتكلم بقصد التأثير في المتلقي، فإنها تتعارض مع كثير من التصورات والنظريات الحجاجية الكلاسيكية التي تعد مجال الحجاج منتميا إلى البلاغة الكلاسيكية (أرسطو)، أو البلاغة الحديثة (برلمان وتيتيكا)، أو منتميا إلى المنطق الطبيعي (جون بليز غريز...)[5].

1-1 الحجاج والتخييل:

حد الخطاب " أنه كل منطوق به موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصودا مخصوصا مع تحقيق أهداف معنية"[6]، والشعر بوصفه خطابا يرتكز على القيمة الأدبية، ويعتمد لغة راقية ابتدعها الشعراء ليحلقوا في عالم الخيال، وليعبروا عن خلجاتهم النفسية، وليؤسسوا لعالمهم الخاص، تعددت تعاريفه وتباينت غير أن صياغة مفهوم قار من الصعوبة، بما كان، وإن حاول نقادنا القدامى تقديم تعاريف جامعة له، والحديث في هذا المقام يطول ويتسع، إلا أن المميزة في كل ذلك هو إجماعهم على أهمية الوزن وصفة النظم، وجودة المقصد، وهذا ما نراه ماثلا في كلام الجاحظ حين قال " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الشبح وجنس من التصوير"[7]

فالمعاني تعبر عن تجارب إنسانية قد يمر بها أو يعايشها الشاعر ولكن المزية في كل ذلك في حسن تخير اللفظ المعبر والمناسب لتلك المعاني، فالصنعة الشعرية بحاجة إلى صياغة أساسها الوزن وقوامها اللفظ، وإذا كان هذا هو حال أغلب النقاد، فإن الكثير من النقاد الذين عرفوا بالنزعة الفلسفية والعقلية، وفلاسفة المسلمين قد نظروا إلى الشعر بوصفة كلاما قائما على التخييل - كابن رشد (520 ه- 595ه) وابن سينا (370ه-427ه)، وحازم القرطاجي (684ه)- قد يمتد تأثيره إلى النفوس، فيستميلها، و صرحوا بأن الشعر نفاذ في عمق أغوار النفس، فيحدث فيها من التأثير ما يشبه السحر[8]، لأنه فن ممتع لذيذ، يمتلك قيما جمالية متميزة.

فالشعر يثير المشاعر النبيلة الخيرة، فيحمل النفس على الطرب للفضيلة، والانقباض من الرذيلة، ثم يتعدى كل ذلك إلى انتهاج سلوك عملي، واتخاذ موافق فعلية، يُحمل فيها المتلقي على خلاف ما كان عليه فيسخى بعد الشح ويشجع بعد الجبن، ويستبشر بعد انقباض، وقد يقتنع بعد اعتراض.

فالشعر كلام مخيل "والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق"[9]

أي أن للتخييل قدرة على إحداث التأثير في النفس، وقوة استجابتها حبا وكرها، رغبة أو رفضا، فالشعر عند حازم القرطاجني " كل كلام موزون مقفى من شأنه أن يجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبة أو الهرب منه ..."[10]

فخير الشعر ما حرك المشاعر واستمال النفوس، وكل هذا يتحقق بالتخييل الذي هو قوام الشعر، يقول ابن رشد "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة"[11] فالخيال أهم ميزة في الشعر، لأنه يؤثر في المتلقي ويستميله ويجعله يذعن دون حاجة إلى النظر إلى صدقه أو كذبه، وهذا ما جعل ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) في مؤلفه عيار الشعر يتخذه معيارا في تعريف الشعر يقول الشعر " كلام منظوم بائن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهة الأسماع، وفسد الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذف، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[12]. فحد الشعر هاهنا قائم على التأثير الذي يحدثه في نفس المتلقي، فيقبل أو يرفض.

وأكد حازم القرطاجني على أن " التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التئام تلك الأوصاف وموصوفاتها، ونسب بعضها إلى بعض ... والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض"[13] هو الكفيل باستمالة المخاطب والتأثير فيه وبالتالي تغيير قناعاته، وهذه المعايير التي اشترطها النقاد وأكدوا على وجودها من شأنها أن تحقق المتعة في النفوس وأن تشد الانتباه فـ " لغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يكمن قولها بشكل آخر، لأن الشعر ذو طبيعة ملكية فإما أن يكون وحده صاحب السيادة والريادة وإلّا فإنه يتنازل عنها ببساطة ... إنه لا يقبل الخوض في المعمعة ووظيفته أنّه لا يسرد ولا يصف ولا يعلّم ولا يتضمن حقائق ثابتة، إنه ينطق بلسان العالم دون أن يكون حالا من أحواله المجردة أو وجه من وجوهه، يقرأ إذا قرئ لذاته، يوفر متعة جمالية خالصة وخاصة به، إن الشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم"[14].

فالشعر رؤية للعالم لا حدود لها يستمد مقوماته من الخيال وما يتركه من أثر في نفسه المتلقي، يقول ابن رشيق في تعريفه للشعر " إنما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرك المشاعر"[15]، يأخذ مفهومه بالنظر إلى ما يحدثه في نفوس متلقيه، فالشاعر "لا يخلو من أن يكون مثبتا لشيء أو مبطلا له أو مسويا بين شئين أو مباينا بينهما أو مرجحا أو مشككا"[16].

وإذا كان للشعر سلطة تأسر متلقية وتؤثر فيه، فإنه كثيرا ما يصطبغ بسمات إقناعية تلقى رواجا وفهما من لدن المتلقي.

والشعر يحدث في المتلقي سحرا وأثرا يسلب لبه، وتبعا لمقدار هذا السحر، يحدث الانفعال "وكلما كانت الإثارة الشعرية التي يحدثها التخييل أقوى وأعلى درجة، وبقدر ما حصل الإمتاع في نفس السامع، بقدر ما حصل تجاوبه وانفعاله واتفاقه"[17]

والخطاب الشعري بوصفه خطابا تواصليا يقتضي باثا (شاعرا) ومتلقيا، مع توافر مقصدية التأثير، خطاب تداولي أي " التسليم بدخوله حقل التواصل والتفاعل، الأمر الذي يستدعي توافر عناصر معنية وتحقق وظائف محددة"[18].

والإقناع إحدى هذه الوظائف التي يحققها الشعر بعد الامتاع، الأمر الذي يؤكد حجاجيته.

وعن علاقة الحجاج بالشعر يروي الجاحظ أن رجلا من الأعراب هجر زوجته، لأنها كانت تلد له البنات و" كان يقيل ويبيت عند جيران له حين ولدت امرأته بنتا بخبائها، وإذا هي ترقصها وتقول:

مَا لِأَبِي حَمْزَةَ لَا يَأْتِينَا يَظَلُّ فِي البَيْتِ الَّذِي يَلِينَا
غَضْبَانَ أَلَّا نَلِدَ البَنِينَا تَا اللهِ مَا ذَلِكَ فِي أَيْدِينَا
وَ إِنَّمَا نَأْخُذُ مَا أُعْطِينَا وَنَحْنُ كَالأَرْضِ لِزَارِعِينَا
نُنْبِتُ مَا زَرَعُوهُ فِينَا

قال: "فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبل رأس امرأته وابنتها"[19].

يسوق الجاحظ في هذه الأبيات حججا قدمتها المرأة، نفت بها عن نفسها مسؤولية انجاب البنات، ولما سمع زوجها ذلك اقتنع بخطئه وعاد الى بيته، ويمكن ترتيب الحجج كالآتي:

ح1: "تا الله ما ذلك في أيدينا"

ح2: "وإنما نأخذ ما أعطينا"

ح3: "نحن كالأرض لزارعينا ننبت ما زرعوه فينا"

والنتيجة التي انتهى إليها الزوج أن الأمر ليس بيد زوجته، واقتنع في الأخير.

فالحجاج ليس سوى فعل لغوي وبنية نصية قد تشمل الخطاب ككل، وتشتغل كاستراتيجية خطابية إقناعية[20].

وما دام " كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم"[21] فإنه سيترتب عنه آثار امتاعية وحتى إقناعية لا تترك أما الملتقى سوى الإذعان، فالخطاب الشعري يقوم على عملية فرض لجملة من المعطيات والنتائج الموجهة حواريا بصفة حتمية لا تترك للمتلقي، أي خيار، بل هو مطالب بالاقتناع بصحة ما توصل إليه بفعل القراءة أو السماع من الناتج عن الوضعية المضمنة في الملفوظ أكثر أثرا في المتلقي منها إذا كانت مباشرة لشعوره العميق، يعني أنها من بنات أفكاره، فهو إذن مطالب بقبولها بدافع نفسي.[22]

2-1 التصور التداولي للشعر:

يرى ابن طباطبا أن للشعر تأثيرا قويا في المتلقي أو السامع، وميز إذ ذاك بين نوعين من التأثير[23]:

أولهما التأثير الانفعالي:

ويتألف من مرتبتين، مرتبة ينفعل بها المتلقي ابتهاجا بالشعر، ومرتبة يؤيد فيها انفعاله بحيث يتعلق بالشعر تعلق العاشق ولتحقيق كل ذلك يشترط في صانع الشعر معايير يحددها ابن طباطبا في

قوله:" فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه"[24]

ثانيهما التأثير الفعلي:

الذي يتجاوز إثارة انفعالات السامع إلى التأثير في نفسيته وتغيير سلوكه وتبديل طباعه وأخلاقه، إلى حد يجعل الشاعر يسلب السامع عقله فيدعه يتصرف فيه ويوجهه كيف يشاء، ولا شك أن هذا التأثير يعود بالدرجة الأولى إلى السحر الذي يأسر به الشاعر المتلقي، بحيث يجعله مندمجا في المجال السحري للشعر، يقول ابن طباطبا "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، والحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته... "[25]

وهذا الأثر العميق للشعر، وتغلغله في نفسه ، كفعل الخمر في شاربها، وما ينجر عنه من حمل للمتلقي على أخلاق أو أفعال لم يكن يألفها، هو أعلى الأدوار التي يضطلع الشعر بأدائها، ولأجل ذلك كان له عند العرب مكانة لا يزاحمه فيها غيره.

لقد أجاد ابن طباطبا في وصفه وتحليله للأثر الشعري القائم على توجيه أفعال السامع وتغيير مواقفه، وكل ذلك يشير إلى الطبيعة التداولية للشعر ومدى قدرته على تحقيق الإقناع، إذن لقد أبان تصور ابن طباطبا وكشف عن الآثار الحجاجية للشعر، الأمر الذي يؤكد على إمكانية وجود الحجاج في الشعر فـــ" الأقاويل الشعرية لغوية أساسا، ولغة الشعر قادرة على احتضان الحجاج وإجرائه على صفات وطرائق مختلفة "[26]، فاللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية، مؤشر لها في بنية الأقوال نفسها، وفي المعنى وفي كل الظواهر الصوتية والصرفية، والمعجمية والتركيبية، ويذهب طه عبد الرحمان الى اعتبار الحجاج قائما على خاصية الالتباس[27]، وهذه الخاصية هي التي تحقيق الشعر، ومنها يستمد قوته التخييلية فتجعل المتلقي يحلق في فضاء رحب من المعاني، وهذا الأمر طبيعي في كل خطاب يحاول تلمس الطاقات الإقناعية وايصالها الى المتلقي بأحسن طريقة، ذلك أن اللغة الطبيعية هي أصل لكل غموض دلالي ومجال لكل انزياح لساني، فـ"التخييل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول والتصديق إذاعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه عليه ، والتصديقات محصورة ومتناهية، أما التخييلات فلا تعد و لا تحصى"[28].

ما يمكن أن ننتهي إليه هو أن الشعر وإن كان يوصف بأنه خطاب يكتفي بإبراز الجانب اللفظي والجمالي من اللغة، قد تترتب عنه آثار حجاجية، وتتحقق هذه الوظيفة كلما تم التركيز في الخطاب على الرسالة في حد ذاتها، ولعل هذا التركيز على المقومات الشعرية لا ينبغي له أن ينفي عن الخطاب سمته الحجاجية، فلا يمنع ذلك من التداخل ما بين الشعري الجمالي والحجاجي الإقناعي، طالما أنه يرمي إلى تعديل موقف ما أو ترسيخ مفهوم أو أحساس، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى إبداء موقفه من العالم أو من الوضع ككل.

وفي هذا السياق يؤكد الدكتور جابر عصفور على الطاقات الحجاجية الكامنة في النصوص الشعرية من خلال الوظيفية التي تؤديها بقوله "وعندما يهدف الشعر الى جانب المنفعة المباشرة، فإنه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقي موافقته وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينية أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي، أو الدعاية لحاكم أو طبقة، وأوضح ما يتجلى ذلك في المديح والهجاء وما يتفرع منهما [29]"

ومنه يمكن القول أنه كلما كان الشاعر أكثر صدقا في معاناته، وساعيا الى تبليغ رسالة ما إلى الآخرين ودفعهم إلى تبني سلوكات ما، أو تغيير قناعاتهم وكسب تأييدهم، كان الشعر أكثر حجاجا، ذلك أنه " ليس لعبا بالألفاظ فقط، وليس نقل تجربة فردية ذاتية فحسب، إنه يسعى إلى تغيير أفكار المتلقي ومعتقداته وإلى دفعه إلى تغيير وضعيته وسلوكه ومواقفه "[30].

2- تعدد الأصوات في الخطاب الشعري الميهوبي:

ارتبطت ظاهرة تعدد الأصوات *polyphonie* بنظرية التلفظ والحجاج عند ديكرو وترجع جذورها إلى حوارية *Dialogisme* ميخائيل باختين *M. Bakhtine* عندما درس رواية دوستويفسكي *Dostoïevski** ، ونعتتها جوليا كريستيفا *Julia Kristeva* بالتناص أو المتعاليات النصية باصطلاح جيرار جينات *G. Genette*، أي حين تتداخل النصوص مع بعضها البعض، فكل نص ما هو إلا حصيلة تقاطعات لنصوص سابقة، فيصير المتكلم فيها متعددا إذ ثمة صوت الكاتب، وصوت الشخصيات التي استحضرها، يفسح لها المجال لتتكلم في خطابه وتأخذا دورا ما، إلى درجة " أن أصبح النص الأدبي نصا حواريا بوليفونيا مهجنا، تتعدد فيه اللغات والأساليب والأصوات والرؤى الإيديولوجية والملفوظات اللسانية التي تعكس تنوعا واقعيا واجتماعيا وطبقيا"[31]

1-2 مفهـــوم تعدد الأصوات البوليفونيـــة: Polyphonie

يقصد بالبوليفونية *Polyphonie* -لغة- تعدد الأصوات وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، على أساس أن البوليفونية عبارة عن انسجام أو اتساق بين مجموعة من أصوات العزف المختلفة، وتآلفها فنيا وجماليا ضمن وحدة نغمية هارمونية نسقية. وبعد ذلك، انتقل المصطلح من مجال الموسيقى إلى ميدان الأدب والنقد واللسانيات[32].

ولا يمكن الوصول إلى كل هذا دونما الاستعانة بالتأويل فهو الوحيد الذي يمكننا من التعرف على الأصوات داخل أي خطاب وتمييزها عن صوت صاحب النص.

أما فرانسواز أرمنكو، فتعرف الحوارية أو البوليفونيـــة بأنها "مكون لكل كلام، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لحظتين تلفظيتين توجدان في علاقة حالية، ويقدم المبدأ الحواري من خلال الحدود التالية: كل تلفظ يوضع في مجتمع معين لا بد من أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يترسون على ثنائية الإصاتة وثنائية العرض، على حد تعبير فرانسيس جاك، وإن كل كلام له مالكان تقريبيان، وربما كان من المضبوط القول بأن سيدة الكلام الحواري هي العلاقة التخاطبية ذاتها"[33].

يميز الباحثون بين عند ثلاث أنواع من البوليفونيات في مقاربة الملفوظات والنصوص والخطابات هي: البوليفونية الأدبية، والبوليفونية اللسانية، والبوليفونية التأويلية، وما يهمنا هنا البوليفونية اللسانية التي تهتم بالتركيز على تعدد الأصوات في بعض الملفوظات، واستخلاص وجهات النظر، وتحديد الذوات التخييلية، واستجلاء الحوارية التلفظية داخل الملفوظ المعطى.

وإذا كانت البوليفونية الأدبية مع ميخائيل باختين قد ظهرت في ثلاثينيات القرن العشرين، فإن البوليفونية اللسانية لم تظهر إلا في سنوات السبعين من القرن نفسه. وبعد ذلك، تطورت مع مجموعة من الباحثين اللسانيين أمثال ديكرو *Ducrot*، وإذا كان باختين قد تعامل في حواريته مع النصوص الأدبية فإن ديكرو قد اشتغل على الملفوظات اليومية متأثرا في ذلك بمفاهيم جيرار جينات *Genette G.* الذي قسم الأطراف التواصلية إلى ثلاثة عناصر: الكاتب، والسارد، والشخصية. وإذا كان جينات قد ميز بين الكاتب والسارد والشخصية، فقد فرق ديكرو بدوره بين الذات المتكلمة (الكاتب)، والمتكلم داخل الخطاب (السارد)، والمتكلم باعتباره شخصية سردية أو جزءا من العالم التخييلي.

ويتجلى الحضور البوليفوني عند ديكرو في مجموعة من الآليات التلفظية والحجاجية، مثل: السخرية، والأسلوب غير المباشر الحر، والنفي، ووجهات النظر المختلفة، والخطابات الحوارية المعروضة، وآليات الربط والاستدلال والتضمن، لقد تعامل ديكرو مع البوليفونية في ضوء رؤية تلفظية لسانية، انطلاقا من أن النص ليس فيه صوت واحد، بل هناك أصوات متعددة ومتقابلة ومتعارضة، مثل: الذات المتكلمة، والمتلفظ، والمستمع. فالذات المتكلمة هي الذات الفيزيائية الحسية التجريبية التي تنتج الملفوظ، مثل: الكاتب أو المبدع. أما المتلفظ، فهو ذات لسانية ورقية داخل الخطاب. وينطبق هذا على المتلقي كذلك.

وعلى هذا الأساس، فإن البوليفونية اللسانية أو التلفظية نظرية دلالية (دلالات الملفوظ)، ونظرية خطابية (متعلقة بالخطاب ككل)، ونظرية بنيوية (تدرس أجزاء الخطاب)، ونظرية تعليمية بامتياز؛ إذ تزودنا بآليات الفهم، وكيفية تأويل المعنى المعطى إنها بوليفونية تداولية وتلفظية[34].

يشتغل التأويل في الخطابات الأدبية لإبراز ظاهرة تعدد الأصوات فيكشف عن "العلاقات الضمنية بين المؤلف وشخوصه والأصوات المجهولة التي تعمل على التصريح بأشياء على لسان المؤلف أو الكاتب دون الإعلان عن نفسها"[35].

2-2 تعدد الأصوات في الخطاب الميهوبي:

إن من يقرأ ديوان "**أسفار الملائكة**" يلفي حضورا كبيرا ومكثفا لأصوات تتداخل بطريقة تجعل المتلقي يشعر بأن أصواتا أخرى غير الشاعر ترغب في مخاطبته، هذه الأصوات على الرغم من تناصها مع خطاب الشاعر، إلا أنها تحيل أول الأمر على الثراء الفكري والثقافي للشاعر، كيف لا وقد استقاها من منابع مختلفة فثمة الصوت الديني، والتاريخي، والفني الأدبي، وحتى الأسطوري، ما يوحي بموسوعية صاحبها.

ثم إن استحضار الشاعر لهذه الأصوات يعزز موقفه فكأنها لسان حال الشاعر تعينه على شرح رؤيته للأشياء دون أن يمارس أي قهر على المتلقي، الأمر الذي يجعل المتلقي يستمع إلى أكثر من صوت ووجهة نظر، إن خطاب الشاعر ليس مفروضا على المتلقي ولكنه يعزز كل ذلك فيفسح المجال لشخصيات أخرى لتدلي بدلوها في الأمر، ثم إن كل صوت يحيل إلى شخصية أو واقعة ذات صلة بالموضوع المطروح، يعزز الاقتناع.

فالخطاب الميهوبي غني بظاهرة تعدد الأصوات ويحمل في بنيته صوت الثقافة والمجتمع والإنسان والشاعر في آن واحد.

يقول عزالدين ميهوبي في قصيدة "**قمر الكلام**":

المسافات بكاء الخطوة الأولى
وأصوات قديمة
شجر يلتف حول الظل
أسماء على الماء
وأحجار كريمة
يوسف الطالع من بئر الكلام
يحتفي بالشعر مثلي
وينام
المساءات مسافة
والمسافات مساء[36]

تعرض هذه المقطوعة مثالا للنص المتعدد الأصوات، فهي وإن كانت تخلو من أي حوار، إلا أن ثمة صوت الشاعر الحامل للواء المقاومة والصمود في زمن المحنة، الجهر فيه بصوت الحق والبوح بالرأي جريمة ومدعاة للخطر، فاستحضر الشاعر قصة النبي **يوسف عليه السلام*** الذي رماه إخوته في الجب حسدا وغيرة لإبعاده عن والده، فالشاعر يرفض هذا الواقع ويتوق إلى الخروج من هذا البئر، ليصدح بصوت الحق دون أن يخشى أحدا، ومع هذا الإصرار والتحدي يعلن أنه لن يتخلى أبدا عن مبادئه، سيفعل مثلما فعل "يوسف عليه السلام" وسيصبر على الأذى ويتحمل.

وهكذا يظهر صوت آخر على غرار صوت الشاعر يحمل بعدا دينيا وإيديولوجيا يتمثل في رفض الشاعر صمت الجبناء والاستسلام للأمر الواقع والبحث عن التغيير، فكان إذن رمز "النبي يوسف عليه السلام" رمز التحدي والانتصار والصبر.

وفي نموذج آخر يستحضر الشاعر أحداثا وشخصيات تاريخية يقول في قصيدة "**روما**":

شوارع روما
تجردني من غبار الخريف
ومن أدعياء السياسة

وأخوض في كل شيء
ومن صحف تتغذى من ثرثرات الرصيف
سأنسى قليلا ...
وأترك خلفي الذي ليس يتركني
وأجلس في مقهى
معي دفاتر حساب الكلام الذي
لم أقله هناك
مثل طير يروح بعيدا
ويعرف أن نهايته في الشباك
سأشرب قهوة روما
يسمونها " كابوتشينو"
وأقرأ كل الوجوه التي
ليتها عرفت أنني شاعر عربي الملامح
في ضوء عينيه يصحو ملاك
هنا حنبعل يتابع أخبار بورصة قرطاج
يسأل عن طقس روما
ويبصق حين يرى قلعة لم تنلها يداه
وفي الركن نيرون ينفث دخان سيجارة
هو يخفي الناس فعلته[37].

يبدو تعدد الأصوات في هذه القصيدة واضحا فهناك صوت التاريخ المتمثل في استحضار شخصيات "حنبعل، نيرون"، فالشاعر يرفض أن يكون حنبعل ولا سفاحا كنيرون يجهر بالقتل ويتلذذ بإيذاء شعبه، وهذا يشبه ما يمارسه بعض الحكام وأدعياء السياسة من نفاق وكذب على شعوبهم، وسلب للحريات واضطهاد واحتقار، ونهب للثروات.

فنيرون حاضر في هذه الدول في صورة هؤلاء الحكام الذين لا يختلفون عنه في شيء، فصوت الحسرة الصادرة عن الشاعر جراء ما اقترفه أبناء الوطن في حق بعضهم البعض (المأساة الوطنية)،

يؤكد الشاعر أن التاريخ يعيد نفسه الأخطاء نفسها والعنف ذاته والتسلط والأنانية تقود دائما إلى الهاوية.

ثم نراه في مقطع آخر يستحضر شخصية تاريخية أخرى كان لها باع طويل في إعلاء راية الإسلام في الأندلس، "طارق بن زياد" يقول:

لأنك وحدك تمشي
وتسأل هذه الشوارع
عن أي شيء
يسمونه أندلس
الصباح الذي فر من أمسه
كان كالظل يتبعني
وأنا أسأل الظل عن شمسه
هو لا يستحي
مثل طفل تكاسل عن درسه
المدينة تمنحني وردتين
وإسورة من رماد
هي آخر ما تبقى من ابن زياد[38].

يقابل شخصية نيرون بـــ "طارق بن زياد" الفاتح فخر العرب، فيتذكر أيام عز العرب وقوتهم، لكنه يأسف لحالهم اليوم، وزوال مجدهم في الأندلس، فمثلما أضاع العرب ملكهم فهم اليوم في طريق التفريط في كل شيء، مادام أنهم يسيرون عكس التيار يوم فرطوا في مقدساتهم وعرضهم وشرفهم وتقاعسوا عن رد اعتبارهم ، فالشاعر يستحضر صوت البطل ابن زياد الذي لم يستطع العرب الحفاظ على إنجازاته فأضاعوا كل شيء، وفي هذا تأكيد على أن العرب اشتغلوا بالتفاهات وتحقيق المطامع وتركوا الأهم وتقاعسوا عن رد مكانتهم التي لم يستطيعوا الحفاظ عليها، فأضاعوا كل شيء وخارت العزائم واستمرت التنازلات (الأندلس، فلسطين، لبنان ، الجولان...).

نلاحظ أن قصائد الشاعر جاءت مفعمة بالتصورات التي تعبر عن التناقضات والمفارقات التي أضحى العربي يجترعها ولا يكاد يحرك ساكنا، إنه يعاني من الخنوع والكسل والحيرة والقلق، وهذا ما يتوق الشاعر إلى تغييره.

وظاهرة تعدد الأصوات تحضر في أغلب أعمال الشاعر إذ نراه في ديوان "**عولمة الحب..عولمة النار**" يستحضر أصواتا أدبية وأخرى دينية ليعزز بها موقفه يقول في قصيدة "**مناجاة ملاك الغائب**":

أنتِ القصيدة يا زليخة

لست يوسف...

لا ولا حتى العزيز...

ولست أكثر من فتى...

في صدره دفء الحروف[39].

وجه الشاعر هذه القصيدة إلى روح الأديبة "**زليخة سعودي**"، إذن ثمة حضورا لصوت آخر استحضار قصة "**النبي يوسف عليه السلام والعزيز وزليخة**"، غير أن الشاعر ينفي أن يكون يوسف أو العزيز، إن ما يجمع بين الشاعر والراحلة هو الكتابة لا غير، إن الاستشهاد بقصة الإغواء الذي مارسته زليخة على سيدنا يوسف عليه السلام عندما همت به كان جسديا في حين أن الإغواء الذي مارسته الأديبة كان فكريا فهي بنظر الشاعر قامة من قامات الأدب الجزائري، ولا شك أضاءت بإنتاجها الأدب وتربعت على عرشه فهي واحدة من أديبات الجزائر اللامعات، فحتى بعد موتها لا زال لصوتها صدى وأثرا.

فالنفي *négation* حسب نظرية ديكرو يعبر عن تعارض بين موقفين متضادين يعزى الأولى إلى المتلفظ (1) وهو الإثبات ويعزى الثاني إلى المتلفظ (2) وهو عادة المنفي، أما ناطق الجملة فيتبنى الموقف أو الرأي الثاني وهذا ما يعبر عنه الشاعر.

فالنفي "يدل على تعدد الأصوات، إذ يسمح للمتكلم بالتعبير المتزامن عن الصوتين المتقابلين، الصوت الذي يتبنى جانب الإثبات، وصوت المتكلم المتبني للنفي، فالنفي يشير إلى إثبات ضمني ويرد عليه"[40].

اما المقطوعة الموالية فتعد مثالا آخر لظاهرة تعدد الأصوات يقول الشاعر:

أبصرت شمعة

وطفلا وآنية ودمعة

وسيدة في الملاءة

تسبح لله...

تجدل من قلب أيوب عمرا جديدا...

وتعجن في سورة الصبر فاكهة للبراءة[41]

استحضر ميهوبي صوت النبي أيوب عليه السلام، لما ابتلاه الله تعالى بالمرض وفقدان الأهل فقابل كل ذلك بالتسبيح والتضرع لكي يزيح الله عنه هذه المصائب ويعوضه عن كل ذلك، لقد أضحى صبر النبي أيوب عليه السلام مثالا يحتذى به في التجلد والصبر على المحن، حتى يحين الفرج وتكلل كل ذلك بأن أثابه الله بعمر جديد، فالحياة بتقلباتها حلوها ومرها تقتضي الصبر وقوة التحمل، وينطبق هذا على واقع الشاعر الموبوء، فكأنه يواسي نفسه ويذكرها بوجوب الصبر الذي سيأتي بالفرج لا محالة لهذا الوطن المكلوم، فقد يكتب له عمر جديد وتزول المحن.

وهذه القصة عبارة عن نص مختزل وراء القصيدة يساعد المتلقي على تفسير النص، والوصول إلى فهم أكثر عمقا لكل من القصيدة وحالة الشاعر النفسية.

وتظهر تقنية تعدد الأصوات في عمل آخر للشاعر ديوان **"في البدء.. كان أوراس"**

يقول ميهوبي:

وا ذل قدس في أعرابها ذلوا.. وضلوا.. أصبحوا خبرا

أين الشموخ العنتري وهل كل الذي كانا... رؤى وكرى[42].

نرى في هذه المقطوعة صوت الشاعر الذي يتأسف على الحال التي آل إليها العرب وذلهم وانكسارهم فالقدس تستغيث فهل من منقذ؟، ويرد الصوت الثاني المتمثل في استحضار بطولة **"عنترة بن شداد"** رمز الشموخ والعزة والإباء، يحاول استنهاض النفوس المتخاذلة التي سكنها الخوف والخنوع، ويلوح في سماء هذه المقطوعة صوت ثالث صوت العرب المنهزمين والمتخاذلين الذين لا يحركون ساكنا، الذين يخاطبهم الشاعر ويتمنى أن يستجيبوا لندائه.

وفي مقطوعة أخرى يقول ميهوبي:

تجيء الخيول..

لتعلن فتحا من المستحيل..

وتزرع في البحر أن لا رجوع

وأن لا سوف تهاجر بحثا

عن الشمس في كف طارق...

وتغلق أبوابها الأندلس..

...

ألا فابك مثل النساء....

تحطمت يا أنت والأندلس.

ألا فابك وحدك ملكا مضاعا

ففردوسك الآن قد تداعى

وسافرت الأندلس[43].

في هذه المقطوعة يستحضر الشاعر قصة فتح الأندلس وانتشار الإسلام في أوروبا من بوابة الأندلس، فهذا الذي كان يبدو مستحيلا قد تحقق على يد البطل "**طارق بن زياد**"، ولكن للأسف لم يحافظ العرب على نصرهم وأضاعوا كل شيء، ويرد الصوت الثاني متمثلا في البيت المشهور الذي ردده آخر ملوك الأندلس متحسرا وهو يغادر "ألا فابك مثل النساء..." * ، وصوت ثالث صوت الندم ولكن بعد فوات الأوان.

تظهر هذه النماذج الشعرية ظاهرة تعدد الأصوات والتي تشير إلى أن الخطاب رغم انه خالٍ من أي حوار عبارة عن نتاج لخطابات سابقة، فالخطاب الشعري في هذه الأمثلة يظهر جلياً الاستخدام الأسلوبي والتمثيل لواقع معين ناهيك عن (التناص) الذي يخلق حالة المألوف واللامألوف عند المتلقي حينها يبدو الخطاب أكثر تأثيرا وإقناعا.

هوامش البحث وإحالاته:

[1] ينظر، العزاوي، أبو بكر، الخطاب والحجاج، ط1، (بيروت، لبنان، مؤسسة الرحاب الحديثة،2010م)، ص36.

[2] محمد طوروس النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، م س، ص40.

[3] الجاحظ (أبو عمر عثمان)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط7، (القاهرة، مكتبة الخانجي، 1418ه، 1998م، ج1)، ص 45.

[4] ينظر، الدريدي، سامية، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه ط1،(إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث،1428ه، 2008م)، ص54.

[5] ينظر، العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ط1، (الدار البيضاء، المغرب، دار العمدة، ، 1426ه، 2006م)، ص17.

[6] الشهري، عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الحجاج، مقاربة لغوية تداولية ط1،(بيروت لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004م) ، ص39.

[7] الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، (بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، ج3)، ص 131، 132.

[8] أشار ابن رشيق إلى سحر الشعر والبيان ودوره في استمالة المتلقي مستدلا بقول الرسول الله (صلى الله عليه وسلم) " إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما " "فاقتران البيان بالسحر، يخيل للإنسان ما لم يكن للطافة وحيلة صاحبه، وكذلك البيان قد يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق ، لرقة معناه، ولطف موقعه " ينظر، ابن رشيق (أبو علي الحسن المسيلي القيرواني)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، (بيروت، لبنان، دار الجليل، 1401 ه، 1981م، ج1)، ص27.

[9] أرسطو طالس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا، وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي،(مكتبة النهضة المصرية، 1953م)، ص161.

[10] ينظر، القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ط3،(بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1986م)، ص71.

[11] أرسطو طالس، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، م س، ص201.

[12] ابن طباطبا، أبو الحسن محمد أحمد، عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، (منشأة المعارف الإسكندرية، 1984م)، ص 5، 6.

[13] ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص38.

[14] عبدالله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، دار هومة، ط1، ديسمبر 2001م، ص195، 196.

[15] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، م س، ص 128.

[16] القرطاجي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص12.

[17] بوجادي، خليفة، الشعر من (الفعل القول) إلى (مبدأ التعاون) نحو منحل تداولي، (مجلة الن(ا) ص جامعة جيجل، العدد العاشر، ديسمبر 2011م)، ص 215.

[18] ينظر، السعدية، نعيمة، الخطاب الشعري بين سلطة القصد وفاعلية القراءة، استنطاق لنص، "أمير من مطر ... وحاشية من غبار" محمد الماغوط، مجلة المخبر، (جامعة بسكرة، العدد 07، 2001م)، ص 249.

[19] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 186.

[20] ينظر، طروس، محمد، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، م س، ص152.

[21] عصفور، جابر مفهوم الشعر، ط 2، (بيروت، لبنان،المركز الثقافي العربي للثقافة والعلوم، 1982م)، ص 232.

[22] بوقرة، محمد شطاح، تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق، ط1، (مكتبة الآداب، 1427ه، 2006م)، ص 145.

[23] ينظر، ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، عبد الجليل هنوش،(حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الكويت، الرسالة 168، الحولية الحادية والعشرون، 1422 ه، 2001م)، ص 84.

[24] ابن طباطبا، عيار الشعر، م س، ص 203.

[25] نفسه، ص23.

[26] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، م س، ص 56.

[27] ينظر، طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م، ص 229، 230.

[28] ينظر، أرسطو طالس، فن الشعر، م س، ص 162.

[29] عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2،(بيروت، لبنان،دار التنوير للطباعة، 1983م)، ص 331.

[30] ينظر، العزاوي، أبو بكر، الخطاب والحجاج، م س، ص 37.

* يقول باختين:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى"، باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1،(الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر 1986م)، ص59.

[31] حمداوي، جميل، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، *http://almothaqaf.com/index.php/readings/898547.html*

[32] نفسه.

[33] أرمنكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، (الرباط، المغرب، مركز الإنماء القومي، 1986م)، ص112

[34] ينظر، حمداوي، جميل، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، م س.

[35] بلخير، عمر، تعدد الأصوات وتداخلها في قصص عبد القادر بن سالم، مجلة الخطاب، (منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر ، العدد 1، ماي 2006م)، ص69.

[36] ميهوبي عزالدين ، أسفار الملائكة، د. ط،(الجزائر، منشورات البيت، 2008م)، ص 31.

* استحضر الشاعر قصة النبي يوسف عليه السلام من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ(10)﴾ وقوله تعالى: ﴿ وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ(19) ﴾ سورة يوسف.

[37] أسفار الملائكة، ص19.

[38] نفسه، ص22.

[39] ميهوبي، عزالدين، عولمة الحب..عولمة النار، ط1،(منشورات دار أصالة، 1998م)، ص31.

[40] فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص،(الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 164، أغسطس، 1992م)، ص94.

[41] عولمة الحب..عولمة النار، ص 56.

[42] ميهوبي، عزالدين، في البدء.. كان أوراس، ط1. (الجزائر، دار الشهاب للطباعة والنشر، 1985)، ص195.

[43] نفسه، ص204، 205.

* إشارة إلى سقوط الأندلس وفرار آخر ملوك الطوائف أبو عبد الله محمد الثالث عشر (1494 - 1444) محمد بن سعد بن علي بن يوسف المستغني بالله بن محمد بن يوسف بن إسماعيل بن فرج بن إسماعيل بن يوسف. من بني نصر أو بني الأحمر المنحدرة من قبيلة الخزرج القحطانية، يعرف بالزغل ولقبه النصارى الباسل . لا يعرف متى وأين ولد وتوفي. حكم مملكة غرناطة في الأندلس بين عامي (1486 - 1485) م/ (892 – 890) هـ (وقالوا خمس سنين ثم دخل في صراع مع ابن أخيه أبو عبد الله محمد الثاني عشر كان سببا في إضعاف المملكة الإسلامية وجعلها فريسة لمملكتي قشتالة وأرجوان .وفي سنة 895هـ وقع عهدا مع ملك قشتالة بارح بموجبه الأندلس قاصدا الجزائر.جاز سنة 895 لوهران، ثم لتلمسان، واستقر بها، وبها نسله إلى زمان المقري التلمساني يعرفون ببني سلطان الأندلس. *https://ar.wikipedia.org/wiki/*