

إشكالات في اللغة والأدب



إشكالات
في اللغة والأدب

دورية محكمة سداسية - تصدر عن معهد النداب واللغات بالمركز الجامعي
لتامنغست (الجزائر) تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية باللغة العربية والنجبية



من مواضيع العدد

-الهنفى للاغترابي.. قراءة في رواية كريماتوريور سوناتا
لواسيني الأعرج . أ.د/ عبد الوهاب بوشليحة
-بنية الزمن في رواية اللاز للظاهر وطار . أ. منيرة شرقي
بنية اللغة الشعرية عند مصطفى سند .
أ.د/ مهود درابسة
-جمالية التكرار في شعر ابن دراج. د. مهود الرقيبات
-الجهود اللغوية للإمام الشريف. د. إدريس بن خويا
-الهفول به .. دراسة تركيبية. أ. عيسى قيزة
- تشكل الهكان وطبيعة النخر في مذكرات شاهد
للقرن". د. شاكر لقمان

-La Quete D'ue identite chez Malika MOKADDEM.
Par : Khalida BELKHEIR

منشورات المركز الجامعي لتامنغست - الجزائر

ربيع أول 1436

العدد المصغر

ديسمبر 2014

ربيع أول 1436

العدد المصغر

ديسمبر 2014

REVUE
des études linguistiques & littéraires
ISHKALLET

Centre Universitaire de Tamanghasset

إشكالات
في اللغة والأدب

ISSN : 2335-1586

العدد السادس

ربيع أول 1436هـ - ديسمبر 2014

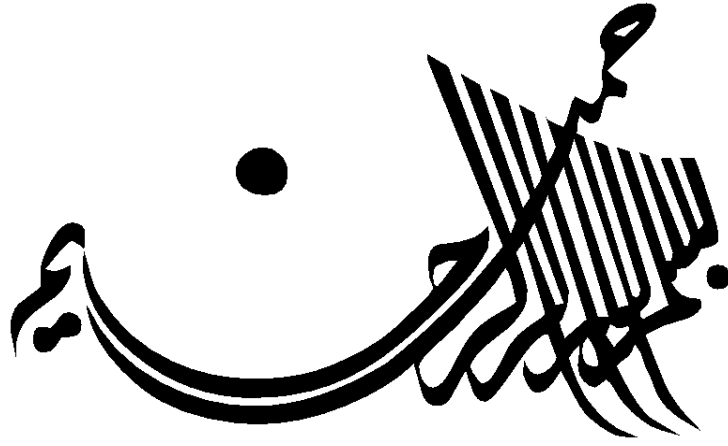
المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم رئاسة التحرير إلى :
ص.ب 10034 سرسوف - تهنراست . الجزائر
الفاكس / الهاتف : 029-30-04-56 - (213)

[E-mail:\(ichkalatmag@yahoo.fr\)](mailto:ichkalatmag@yahoo.fr)

رقم الإيداع القانوني: 169-2012
Issn :2335-1586

منشورات المركز الجامعي لتاهنغست



(قواعد النشر في المجلة)

- ترحب المجلة بمشاركة الباحثين من كل الجامعات ومراكز البحث الجزائرية والأجنبية، وتقبل الدراسات والبحوث المتخصصة في قضايا النقد الأدبي والدراسات اللغوية وفقا للقواعد الآتية:
- أن يتسم البحث بالأصالة النظرية والإسهام العلمي.
 - أن يكتب على ملف برنامج (word) بحظ (Traditional Arabic) حجم (14) للمتن و(12) للحواشي، بما لا يتجاوز (18) صفحة ولا يقل عن (08) صفحات بحجم (24×16)..
 - يجب أن يتصدر البحث ملخص موجز ومركز بالعربية في حدود ثمانية (8) أسطر ومثله بلغة أجنبية.
 - يجب أن يبدأ البحث بتمهيد أو مقدمة أو مدخل، وينتهي بخاتمة أو نتائج.
 - تخضع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي قبل نشرها.
 - البحوث التي يتم نشرها في المجلة لا يجوز إعادة نشرها بدورية أخرى، إلا بموافقة خطية من هيئة التحرير. ولا تكون قد نشرت من قبل أو عرضت للنشر في أي مطبوعة أو نشرية.
 - لهيئة التحرير تعديل ما تراه ضروريا من غير مساس بالمضمون، ودون الرجوع إلى صاحب المقال.
 - ضرورة التزام المحرر بالأمانة العلمية، وحسن التوثيق بذكر المصادر والمراجع من خلال التهميش الأكاديمي في الصفحة الأخيرة من المقال.
 - يرسل البحث حصريا عن طريق البريد الإلكتروني للمجلة ولا يقبل بغير ذلك.
- البريد الإلكتروني: (ichkalatmag@yahoo.fr)

يتحمل صاحب المقال مسؤولية محتوي مادته العلمية.

خاصة إذا تعلق الأمر بالسرقة العلمية في أي شكل من أشكالها

(الهدير الشرفي للمجلة)

أ.د/ بلخير دادة موسى (مدير المركز الجامعي)

(رئيس التحرير)

د. رمضان حينوني

(مدير المجلة)

د. محمد بكادي

(هيئة التحرير)

أ. أحمد بناني / أ. محمد بلواقي / أ. أحمد حفيدي / د. فتحي حدوش
أ. سالمي السايح / أ. سالم فرحات / بالطير بومدين / أ. عبد القادر بختي

(الهيئة الاستشارية)

أ.د. الحبيب مونسي (جامعة سيدي بلعباس) / د. عبد المهدي هاشم الجراح (الأردن)
د. فضيل دحو (جامعة ورقلة) / أ.د. محمد محريشي (جامعة بشار)
أ.د. مشري بن خليفة (جامعة ورقلة) / أ.د. عبد القادر سلامي (جامعة تلمسان)
د. محمد خرماش (جامعة فاس - المغرب) / أ.د. أحمد عزوز (جامعة وهران)
د. د. شعيب مقنونيف (جامعة تلمسان) / أ.د. محمد بن منوفي (جامعة الجزائر 2)
د. مصطفى الطويبي (جامعة أغادير - المغرب) / د. صالح خنور (جامعة ورقلة)
د. عز الدين كشيظ (الم. الج. لتامنغست) / د. مراد مزعاش (الم. الع. لل. قسنطينة)

(الهيئة العلمية)

أ.د. الطيب بودربالة (جامعة باتنة) / أ.د. سعاد بسناسي (جامعة وهران)
د. نور الدين صدار (جامعة معسكر) / د. محمد الأمين خلادي (جامعة أدرار)
أ.د. عبد الجليل منقور (الم. الج. عين تموشنت) / د. يمينة بشي (جامعة الجزائر 2)
د. بلقاسم دكدوك (جامعة أم البواقي) / د. لقمان شاکر (جامعة أم البواقي)
د. مليكة بن بوزة (جامعة الجزائر 2) / أ.د. عبد الوهاب بوشليحة (م. ج. تامنغست)
د. يـوسف وسطاني (جامعة سطيف 2) / د. عادل بوذيوار (جامعة تبسة)
د. إدريس بن خزيا (جامعة أدرار) / د. عادل مقراني (ج. الأمير - قسنطينة)
د. بوحوش مرجانة (جامعة أم البواقي) / د. عزوز قربوع (جامعة سكيكدة)
د. طـارق ثابت (جامعة باتنة) / د. حميد قبائلي (جامعة منتوري قسنطينة)
د. رضـوان جنيدي (الم. الج. تمنغست) / د. فايزة دخير (المركز. الج. لتامنغست)

Jan-Henrik Opdenhoff (Univ. Grenada) Espagne

Esperanza Alarcon (univ. Grenada-esp) Espagne

Larasi HAIDAR (univ. grenada) Espagne

فهرس الموضوعات

ص	الكاتب	الموضوع
7	أ.د/ عبد الوهاب بوشليحة	المنفى الاغترابي (قراءة في رواية كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسين الأعرج)
20	أ.أمال كبير	شعرية الأنا بين تداعيات الواقع والتاريخ (قراءة في رواية " معركة الزقاق " لرشيد بوجدره)
37	أ. منيرة شرقي	بنية الزمن في رواية اللان للطاهر وطار
60	د.بسناسي محمد	ترجمة البعد الاجتماعي/الثقافي في رواية لجل الفقير
74	أ.د/ محمود درابسة	بنية اللغة الشعرية عند مصطفى سند
97	د. عبد القادر شارف	القيمة الموسيقية للتكرار في شعر البحري
112	د. المير بومدين	الإيقاع في الشعر العربي الحديث
125	أ. حليلة بولحية	غناء الموت وسر الكتابة في جدارية محمود درويش - دراسة سيميائية موضوعاتية-
141	د. رضوان جنيدي	جمالية الانزياح التزكيبي في الشعر المغربي القديم : أسلوب الحذف في شعر الحصري الضرب
161	د.محمد الرقيبات	جماليات التكرار في شعر ابن دراج
169	د. بلقاسم دكدوك	تجلي الإبداع في التجربة الشعرية الحديث
188	أ.عبد الرحيم البار	مظاهر الفكر اللساني الغربي في اللسانيات العربية الحديثة
205	د. إدريس بن خويا	الجهود اللغوية للإمام الشريف التلمساني (ت771هـ)
232	أ.زكرياء توناني	علم المعاني في تفسير العلامة ابن باديس: دراسة بلاغية لأسلوب الوصل والفصل
254	أ.عيسى قـيـزة	المفعول به .. دراسة تركيبية
270	د. شاكر لقمان	تشكل المكان وطبيعة الآخر في " مذكرات شاهد للقرن " للمفكر مالك بن نبي.
291	أ.طارق بوحالة	تطور نظرية النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر
1	Khaldia Belkheir	LA QUETE D'UNE IDENTITE CHEZ MALIKA MOKEDDEM.

كلية العدد

ها هو العدد السادس من إشكالات بيد القارئ، يحمل إليه باقاة مما توصل إليه البحث اللغوي والأدبي والنقدي عند مجموعة من الباحثين الجادين. وإذا كان من جديد على مستوى مستقبل هذه المجلة الفتية، فهو وصول صداها إلى خارج البلاد، فقد أسعدتنا جدا في هيئة التحرير مراسلات من أساتذة جامعيين عرب يعلنون فيها عن استحسانهم لمجلتنا وخطها العلمي، ويظهرون استعدادهم للمساهمة في إنجاحها كتابةً ومُحكِما.

إن خروج مجلتنا من دائرة الوطن يعود أساسا إلى توفر مادتها في موقع المركز الجامعي في شكل إلكتروني قابل للتحميل، ونسعى من خلال ذلك إلى أن تتحول "إشكالات" إلى مجلة دولية، وأن تدخل دائرة الاعتماد الرسمي في قائمة المجلات العلمية. كما أسعدنا في هيئة التحرير أن يؤكد لنا كثير من الباحثين الذين نشروا أبحاثهم بمجلتنا أنهم ناقشوا بها رسائلهم، أو سواها بها ملفات ترقياتهم، وهذا في حد ذاته إنجاز؛ ذلك أن الهدف الأسمى للمجلة العلمية إضافة إلى القراءة والاستفادة العلمية، هو مساعدة الباحث على تطوير مساره العلمي، وبقدر ما يكون العمل جيدا تكون النتائج طيبة.

ولا يفوتنا أن نعتذر عن التأخر الذي يلاحظ على مستوى إصدار الأعداد أحيانا، فهو خارج عن نطاقنا في أغلب الأحيان، ذلك أننا نسعى جاهدين إلى إعداد الأبحاث واستكمال إجراءاتها في الوقت المحدد، لكن عقبات معينة قد تعيق هذا المسعى. نرجو أن يكون هذا العدد إضافة علمية وليس فقط إضافة عددية، كما نأمل أن تكون للمجلة امتداد عربي ودولي، وليس ذلك صعبا إذا تعززت بثقة القارئ وإصرار طاقمها على الارتفاع بها إلى المستويات المأمولة.

رئيس التحرير

د. رمضان حينوني

المنفى الاغترابي

(قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج)

أ.د/ عبد الوهاب بوشليحة

المركز الجامعي لتامنغست

الملخص:

Abstract

In his novel Crimtorium, Wassina Elaerj considers a new situation in the writing of Arabic novel. It aims at providing a deep insight about the essence of man and its relation to exile and alienation. The novel in this sense, is a special experience with a narrative rhetoric expressive of historical, effective and epistemic consciousness. Therefore, wassini Elaerj wrote his personal history before standing in front of truth and listening to its hurting questions.

يقيم واسيني الأعرج في روايته- كريماتوريوم- حالة جديدة في كتابة الرواية العربية، تسعى إلى تعميق السؤال حول جوهر الإنسان وصلته بالمنفى والاعتراب. والرواية بهذا المعنى هي التجربة الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي والمعرفي والوجداني لهذه المرحلة التاريخية الجديدة. ما يعني أن واسيني الأعرج كتب تاريخه الخاص، قبل أن يقف أمام الحقيقة ، وينصت إلى أسئلتها الجارحة.

مقدمة

يقيم واسيني الأعرج في روايته- كريماتوريوم- حالة جديدة في كتابة الرواية العربية، تسعى إلى تعميق السؤال حول جوهر الإنسان وصلته بالذاكرة- الاعتراب- المنفى- المجهول-الموت. فهي إذ تقودنا إلى اكتشاف العالم والوقائع بإضاءاتها للجانب الخفي فيها والمستتر واللائهائي ومحاولة الوقوف على هذا الجانب، ترمي في الوقت ذاته الكشف عن المسكوت عنه، الذي يتحكم في منطق تمثلاتنا للتاريخ-الهوية-والمغايرة للحقيقة والوهم.

والرواية بهذا المعنى، هي التجربة الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي المعرفي الوجداني لهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بل ما يتسم به هذا الوعي التاريخي من اتساق وعمق وتراكم والتباس، وإشكالية تأزم، وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة (1) فالرؤية المعرفية التاريخية الجديدة بوصفها عاملاً أساسياً من عوامل البنية الروائية الجديدة، تغوص في أعماق ما يدور بين الظاهر والباطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والأحداث والوقائع الجزئية العامة، والأوضاع النفسية والاجتماعية والقومية والكونية، لتكون أخيراً وليس آخراً التاريخ الإبداعي المتعدد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعي نفسه، وإن اقتصر في أغلب الأحيان على جانب جزئي أو فردي أو مجتمعي أو قومي حقيقي ومتخيل في هذا التاريخ (2)، ومن ثم تعبر عن هذا كله، سواء من حيث الدلالة الإيديولوجية أو الرؤية التاريخية والإنسانية والكونية، وتقتحم مساحات الفعل السياسي والثقافي للفئات العامة والمثقفة، وتعبر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنساني الإشكالي المتدفق. (3)

سؤال الكتابة:

تبدو تجربة واسيني الأعرج عند هذه اللحظة بما كتبه أساساً من روايات تاريخية، احتكمت إلى تنوع في الشكل والموضوع وتصور الحقيقة التاريخية التي انتقلت إلى المستوى الإنساني الذي يجعل من سرد التاريخ إمكاناً لتأمل المصير الجديد لأزمة الواقع وتحولاته. هكذا يصبح الحدث التاريخي عنده -أي واسيني- مقترناً بتمثل عوامل تخيلية واعتماد بناء سرد يعيد توليد أسئلة الماضي والحاضر.

فالروائي عندما كتب عن القضية الفلسطينية استولد تاريخه الخاص قبل أن يقف أمام الحقيقة، وينصت إلى أسئلتها الجارحة، طالما أن المشكلة ليست في الحقيقة وإنما في أجزاءها المظلمة " فالمشكلة لا تتضمن حقائق غير معروفة، بل طرائق غير معروفة في التعامل مع الحقائق" (4). فعندما تنطلق كتابته الإبداعية من داخلها - رؤيتها - تصل إلى اكتشاف المعرفة الراهنة من أجل تأسيس معرفة الذات. فليس أمامها سوى أن تعلن انفصالها من كل الأجهزة وسلطتها. فالكتابة التي لا تشير إلى أزمة القضية وتاريخها، وضرورة التخلص من علاقات المواربة المتواطئة مع السلطة والمخيل السياسي، لم يعد لها أي مكان لأنها اجترار لما كان، وما هو كائن .

هكذا بيني واسيني الأعرج القضية الفلسطينية في تصور مغاير لغيره، وفي هذا تكمن أبعاد رؤيته. فالنص -كريماتوريوم- ذاكرة إنسانية والذاكرة المكتوبة لا تكون ذاكرة إلا إذا استظهرت تاريخاً جديداً يختلف عن التاريخ الذي سبق. أي أن البحث عن صياغة جديدة للذاكرة التاريخية وما رافقها من همّ في البحث عن القضية الفلسطينية ومعانيتها معالم تشرذم الكتابة التاريخية العربية- التاريخ الرسمي- يعني أن الروائي اتجه إلى جذور المشكلة انطلاقاً من نتائجها الإنسانية-واقع الفلسطيني في واقع غير إنساني " ومن سمات -الفن الروائي- في هذه التجربة كما أشار -جيمسون- تحويل الواقع إلى صور ذهنية، وتفطيت الزمن إلى سلسلة من الحاضر المستدام فيغدو الفن شيئاً حسياً يركز على الإحساس أي على التأثير المباشر والفوري للشيء المحسوس الذي يفتقر للقوام" (5) والرواية بهذا المعنى الدقيق تطرح سؤال الذاكرة- المنفى- الاغتراب- الموت. وهذا الأمر يفرض التمييز بين العناصر التي تطفو فوق سطح الرواية، وبين الإشكالية الفعلية الصادرة عن تمازج العناصر، وإن كان في الرواية ما يحيل إلى زمان ومكان محددتين، كأن يتجسد الزمان عام 1948 والمكان القدس. فالرواية عامة، وهي قيمة جمالية تلغي التاريخ ولا تحتاج إلى المكان. لأنها تشتق تاريخاً متخيلاً من الفلسطيني، أو تجعل من الفرد الذي لا نظير له مرجعاً للتاريخ ومهداً له.

في ضوء هذا المعطى، فالأمر يتعلق بجذر مشترك بين فلسطين/الفلسطيني الوطن/الذات. فالفلسطيني الذي يختار المنفى، يختاره المنفى كذلك في عملية التبادل، تتحول فيها الحقيقة برمتها إلى كتابة ما بعد التاريخ عند واسيني الأعرج الذي خلق علاقة حميمة بين هموم الوطن والذات، وهموم المثقف الفكرية الإبداعية، ليصبها في بؤرة القضية، لتطرح هذه الدائرية الديناميكية الحية في تقاطعها مع هموم الإنسانية في الخير/الشر، في العدالة والحرية والمعرفة.

والرؤية الفكرية عند واسيني لا تطرح مباشرة في صور البيان، بل إن رؤيته صيغت، وتغلغلت في كل موقف وفي كل لفظة استخدمها متفاعلة مع كافة معطيات النص. لذلك يتعرض الروائي للاغتراب والمنفى بداية من أبسط التفاصيل والعلاقات البسيطة، حتى يصل إلى المفهوم الفلسطيني الكبير الذي يجسده من خلال جدل الاتصال

والانفصال في تجربة ممتلئة بالروح الفلسطينية، لتصبح كتابته تعبيراً رمزياً عن معاناة الفلسطيني بشكل عام، معاناة الوجود الإنساني وسعيه لتحقيق أشواقه في تاريخ النص. فالتجربة الأساسية للروائي، تمحورت حول طرح الصراع المعقد بين الحرية وأقصى طموحات الإنسان من جانب، والحتمية المفروضة بشكل قذري على الإرادة الإنسانية من جانب آخر. ومن خلال ذلك نكتشف الثنائيات الضدية المتفاعلة التي لا تنتهي في الرواية بين المطلق والنسبي المحدود، ومفردات الواقع وأحداثه ليصوغها في شبكة شديدة التعقيد، يطرح من خلال رؤية خاصة، تاريخه الخاص. فلسطينيته الخاصة.

سؤال الذاكرة:

طرح إذن واسيني إشكالية الذاكرة الفلسطينية ضمن رؤية إبداعية، ومبنى ثقافي له خصوصيته. فالذاكرة الفلسطينية مثقوبة أمام انهيار كل الطروحات التاريخية التي تحيل الشعوب وقضاياها إلى مجرد ذكريات تاريخية في المتاحف حيث خطر الإبادة الشاملة أو الإبادة التاريخية. لكن الكتابة الجديدة تراهن على سد الثغوب، فتستبدل القضية القديمة، بقضية جديدة والإشكالية بأخرى.

فسؤال الذاكرة كما قرره الروائي في "كريماتوريوم" يقوده إلى عقد موازنة مضمرة داخل البنية الروائية، بين فلسطين التي أرهقها ثقل الذاكرة العربية، وفلسطين التي يحلم بها جيل ينتسب إلى شرفها.

وفي هذه الرؤية لا يساوي الروائي بين الذاكرة العربية وذاكرة جيل جديد وقف على مأساة القضية كتجربة تاريخية لا تزال تكشف تناقضاتها، مما يعني أن سؤال الجيل - سؤال الذاكرة هو أكثر جرأة عن ذاكرة فقدت خطها التاريخي والثقافي العام. فهل كشف هذا الجيل بشكل ملموس وبالتجربة الفعلية، أن الذاكرة العربية دخلت لحظة العتمة؟ هل الاستنجاد بذاكرة صيغت في الماضي لا علاقة له بها، مما يعني مزيداً من الاغتراب؟ هل ماضي الذاكرة العربية هو في التحديد الأخير خضوع للتهميش التاريخي؟ تقول مي " أشعر أحياناً بأني مطالبة باسترجاع أرض سرق منها اللون قبل أن تسرق تربتها، متشظية في الأعماق بين أوطان متعددة. وطن كان اسمه فلسطين فاستعير له بالقوة اسم آخر لا علاقة له بوجداني" (6)

" بلادنا ضاقت، ولم يعد بوسعنا البقاء فيها، جزء منها أخذ بالقوة والجزء الآخر سيؤخذ بالسياسة والتقسيمات، وسيشرد السكان على المعمورة" (7)

أعادت الذاكرة الجديدة- ذاكرة مي- خلق فلسطين، ممتدة الأبعاد، يساوي حلمها القائم كينونتها وصيرورتها، ومن هذا التصور كان على الجيل الجديد، وهو الجزء من الواقع العربي أن يلغي ذاكرة بأخرى، وهذا الاستبدال لم يجر على أرض الواقع، بل كان يجري في الذاكرة، وإذا حددنا فلسطين بوصفها ذاكرة " ففي هذا التحديد تكون خلاصة تكتيف لتجربة تاريخية، والتكتيف هو جزء من الصراع بين القوة الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كي يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل." (8)

تتبع إشكالية الرواية إذن بذاكرة جيل اشتق وعيه الفلسطيني أثناء وبعد الهزيمة، والرواية بهذا المعنى تطرح منظورا جماليا جديدا يرفض الأحادية التي تعايشت في فكر وإبداع الكتابة العربية منذ بداية الأزمة والتي وضعت الأنا في مقابل الوجود الإسرائيلي، وقصرت الرؤية الفنية على هذه المعادلة القاصرة التي لم يعد الواقع- الجيل الجديد - يكتفيها في ظل وضع جديد.

يتطلب هذا التصور الجدلي الذي خلق التعدد في الرؤية، فلسفة إنسانية وجمالية جديدة، بمعنى آخر، أن الرؤية الجديدة هي جديد الكتابة العربية عند واسيني الأعرج، لا تستفيد من تاريخ وإبداعات الكاتب فحسب، بل وصلت خبرته إلى الدرجة التي تجعله قادرا على امتصاص ثيمات القضية الفلسطينية ورؤاها، ليعيد صياغتها داخل منطلق رؤيته، مما يمثل تناسلا وتفاعلا حيا مع تاريخ الإنسان الفلسطيني، وبالتالي قدرته على إيقاظ شهوة القضية داخل ظروف إنسانية شديدة التدني، أي أنه يخلق دوامة دائمة للحركة تجرف الأماكن، والزمان والطفولة، واللحظة الحاضرة بحسيتها وثقل وطأها، ليخلق من هذا كله إيمانه باستمرار الوجود وحركيته المتصلة بين الحياة والموت.

وفي هذا السياق يقدم الروائي صيغة فنية تحتضن أزمة الذات، فالمكان - الجغرافيا- ثقافة إنسانية تلغي تاريخ السياسي كله لصالح تاريخ مكثف بذاته، هو ثقافة المكان ومكان الثقافة (9) وبالتالي فتسليم الروائي باستقرار المكان وثباته، ووعيه بديمومته النسبية واستمراره من القضايا الأساسية التي تكسب الرواية حساسية جديدة في التركيز على أهمية المكان بوصفه بعدا شديدا للثراء والخصوصية، فهو لا يتعامل مع المكان كموقع

للحدث أو حتى بعدا جغرافيا، وإنما كجوهر أو محور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة بالصورة التي تصبح معها المكان هو النص، والبطل الرئيس وتكتسب الشخصيات أبعاد فنية فلسطين الجديدة، ويتحول إلى عنصر فاعل يضيف على الشخصية دلالات وإيحاءات جديدة (10) أي أن اختزال سؤال الذاكرة في المكان يحيل على انفتاح سؤال الهوية عند الروائي بوصفه مرآة لوعي يتجاوز وعي القضية في طروحاتها التقليدية.

و بالتالي يجعل الروائي - أي واسيني - مدينة نيويورك البديل الموضوعي للذاكرة التاريخية المفتقدة والتي ميعتها الأحداث وعمليات التزييف، وإذ تصبح المدينة التي تعيش فيها الشخصية -مي- علامة على واقع اجتماعي وثقافي وحالات نفسية، وأحداث سياسية، فهي تشكل الوقت ذاته نوعا من التحول في الزمن والتجربة الفلسطينية.

في ضوء هذا المعطى، يعدّ المكان - نيويورك - معادلا اجتماعيا لميلاد مي، أي خروجها من رحم القدس إلى فضاء العالم الخارجي القاسي، وهو في التحديد الأخير معادلا فضائيا لحالة من الوجود ولنمط من الرؤية، وجزءا أساسيا من تجربة الحياة نفسها.

هنا بالذات يمثل المنفى أقصى درجات الوضوح بوصفه موقف المواجهة أمام الآخر الذي يجسد الرغبة في القتل والإبادة، وبالتالي لا تستمد الذات المنفية -مي- حضورها الكامل لحكيها سوى من تجربتها التي تستدعي سلفا حكيا بنوع من التركيب الحكائي الذي يستعيد الزمن ويحسه في آن " فالإنسان الذي اضطلع - المنفى - يعلم أنه لم يغادر التاريخ بالرغم من الفاصل المرعب الذي يعيش فيه، بل عاش - فقط - التاريخ كفراغ - وهو - قيد الإنجاز والتحقق (11) أي أن مي، ذاكرة لا تقبل الانطفاء، وحوار مع ذاكرة تاوية في الوعي، فتحويلات المنفى وشرطه الإنساني يقوم على إعادة تشكيل المنفى - المكان - وفي هذا التصور لن تكون نيويورك إلا وجهها آخر للقضية الفلسطينية، طالما أن مي الفلسطينية الأمريكية سيرة إنسان يرسم حوارا بين ماضي تولى ومستقبل مرغوب " مي... أنت تهربين من عالم ينام فيك وكلما استيقظ، شعرت به جرحا عميقا. كنت أفكر أن ندخل من هنا إلى إسرائيل، أو فلسطين لا تهم التسميات وكنت أتمنى أن تري أهلك وتلمسي طفولتك ". (12)

" لا أحد لي هناك إلا القبور، ولا أريد أن أرجع لكي أزور القبور فقط ثم أنزوي مع أشبأحي وأبكي. أريد أن أرجع نحو مدينة تمنحني الحياة وتغطي في طفولتي الجميلة. كيف سأتعامل مع من طرد من أرضي و قتل أمي وأهلي؟ لست حقودة ويمكنني أن أغفر وأنسى، ولكن الألم ما يزال حيا والجرح مفتوحا". (13) من هنا انبثقت إستراتيجية الرواية في رسم حدود شخصية مي التي تتحمل عبء تشخيص الثنائيات المجردة: الظاهر/الباطن - السري-العلي - الحياة/الموت وكل ما يمكن أن يقود إلى تفجير المحتمل والممكن في مسارات تصويرية تحضر من خلالها الحياة بوصفها ممارسة ملموسة.

إن الرواية من هذه الزاوية " مبنية وفق نمط يستجيب للخطاطات السردية التي توزع الفعل على خانات، حيث يتميز الإنسان وتفسر أفعاله من خلال وجود رغبة في الحصول على شيء ما، مع الرحلة المصاحبة للبحث على موضوع الرغبة " (14) بتعبير آخر تطرح مي القضية في وجهها الجديد، ويتأكد الخيار بين مكان وآخر، وتأكيد لمبدأ الاختلاف الذي تطرحه الحركية التاريخية بين الأجيال، ومن ثم لا تكون مي إلا شاهدة تحمل شهادتها بالأسئلة الحارقة، لأنها في التحديد ليست إلا تلخيصا مكثفا لرؤية جيل في تناقضاته وأزماته، فمأساة مي، هي مأساة جيل من الفلسطينيين في المنفى الشامل، لوعة الزمن، قسوة الاختيار فالاختيار المستحيل فرض عليها بداية جديدة في مرحلة من عمرها، ومن هنا يساوي المنفى كما شكله الروائي الفاجعة التي تفصل بين الإنسان وحلمه، فلا يمكن التحرر منه، ولا يمكن إدراكه. والشرط الوحيد هو البحث عن الذات وفيها " في المطار سألني الشرطي وهو يقرأ جواز سفري: مي... فلسطينية؟ أحبته بلا تردد: أمريكية . نظر إلي بعينين حادتين: أسألك عن أصلك قلتك أمريكية . ولا أدري إذا ما كنت أنتقم منه أم من نفسي، أمريكية نعم؟ تلك أرضي ولا أعرف غيرها، ولا أدري إذا كنت بالفعل صادقة ولو جزئيا، أم أني كنت أعبر عن صراخ ظل مدفونا في أعماقي، وعن نداءات لم يسمعها أحد(15) ".

تضع مي سؤال الهوية من وضع تبحثه الأحاسيس الحادة، فيلبس عليها وضعها الذاتي المتناقض، فلا تتمكن من معرفة وجهها الحقيقي. بتعبير آخر، يندرج سؤال الهوية عند مي انطلاقا من فلسطينيتها وأمريكيتها لأن " ما يميز - هوية- ماء، هو أنها لا

تتطابق مع ذاتها بتاتا. وهذا يستدعي قضية تمس كل هوية أي لا توجد علاقات مع الذات، ولا تعيين ذاتي للهوية بدون ثقافة، لكنها ثقافة الذات بوصفها ثقافة الآخر، ثقافة التعليق المزدوج والاختلاف مع الذات(16) " ينطرح إذن بين الفلسطينية/ الأمريكية جدل الثقافة - الاختلاف - الهوية، التي هي بالضرورة ثقافة تمارس بوصفها اختلافا: اختلاف في الذات واختلاف مع الذات.(17)

هكذا ترسم إشكالية الذات/الهوية في عالم مي. والمعالم الأولى لهذا التشكل تبدى في هذا المسعى الحثيث لاستيعاب وضع ماض يظهر وكأنه شديد الالتباس، لكنه عميق التأثير، بحيث يسيطر على وضعها في الحاضر فيكاد يبلغه. وفي هذا الوضع يبدو الحوار بين: مي، الشرطي، المحور الأساسي للحدث الذي يحدد وجهة الأسئلة المتلاحقة، فكأن الحوار حدد الإشكال الأنطولوجي والثقافي الذي تتصدى له مي منذ البداية. نعم أنا لا أملك إلا أرضا، ومع ذلك فأمریکا ليست أرضي*، فرؤية مي هي في النهاية شكل المكاشفة التي بدأت مع المنفى لتستعيد بها تاريخها وحياتها التي لا تتحقق إلا بمحاورة الآخر-الشرطي - الذي تطل على داخله وأسئلته بآراء واستنتاجات، وكذلك باختلافات جوهرية في المنظور، تجعله-أي الشرطي- يراها عبئا قبل أن يضطر إلى الانسجام مع مساءلته لطبيعة التشظي داخل المخاطبة-مي- التي ينبغي ألا تركز إلى ما هو افتراضي في حياة متقلبة يصعب فيها جمع أرضين على مصير واحد. بمعنى، أن مي في بحثها عن أرض ثابتة تطرح نموذج الإنسان الضائع الذي يعيش حالة التمزق والبحث عن سر غير مرئي. أي النموذج المتطلع إلى امتلاك قيمة إنسانية مفقودة في عالم تسوده القسوة والحرمان والاستيلاء وبالتالي فالصراخ هو خلاصة صراع قائم بين دواخل الذات والوجود الخارجي الذي يحيط بها، والمتشابك بتفاعلاته الساخنة، من هنا كان الموقف الذي يشكله السرد موقفا إنسانيا شاملا يهدف إلى كشف وتحليل الصراع الإنساني من الداخل بما فيه الخوف والارتداد من ناحية، وكذلك التمرد والاندفاع والقوة من ناحية أخرى عبر تعامل حاد ودقيق مع جدل التاريخ المتغير، والأنا المتغيرة.

محنة المكان:

إن اغتراب مي عن العالم وانفصالها عنه، هو في الوقت ذاته شكل خصوصيتها كإنسان وخصوصية رؤيتها ووجدانها. صحيح أن الانفصال يفقد الإنسان ذاته، والفقدان

هنا مزدوج: إما أن تفقد الذات ذاتها الأصلية وسط الأشياء وتستحيل إلى شيء، وساعتها تقترب من القطب الآخر للاغتراب وتتحجر ويفقد الإنسان إنسانيته.، وإما أن تفقد الذات ذاتها الضائعة وسط الأشياء ويكون الفقد كسبا للذات الأصلية وهو المعنى الأصيل الذي نجده عند الصوفية حيث تستعيد النفس البقاء بعد حال الفناء.(18)

فالاغتراب عن النفس هو افتقاد المغزى الذاتي والجوهري للعمل الذي يؤديه الإنسان وما يصاحبه من شعور بالفخر والرضا، اغتراب الإنسان هو اغتراب تاريخي مرتبط بعلاقته بالوجود مرت بمراحل صراع مختلفة أراد الإنسان فيها انتزاع حريته، لذا فإن تاريخ اغتراب الإنسانية هو تاريخ بحثها عن الحرية، ولكي لا يشعر الإنسان بالاغتراب تجاه تاريخه فإنه ملزم بتحرير التاريخ من الاغتراب، بمعنى إحداث تغيير في مجرى التاريخ، وهذا يتم بأن يدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ ويتحرك به ومعه.(19)

وإزاء فعل الاغتراب، فإن الشيء الأكثر أهمية ليس على وجه الدقة طبيعة الطريقة التي تعايش بها ذاتها، وإنما حقيقة المعنى الصحيح لشعورها بذاتها المغترية. على هذا النحو، فهي تحس بصورة حقيقية بمقولة إنني ذاتي، وبالتالي فهي تعايش ذاتها ككيان فردي، متفرد، ينفرد في معاشة هويته في زخم خصوصيتها وتفردا كذات غير قابلة للتكرار. فالشعور بالذات ينبع من معاشتها لنفسها كقضية وفكر وموقف، وبالتالي فالاغتراب عملية جدلية ممتلئة زخما خصبا في كونه المجال الذي يتم عبره اختصار واقع مي واستعادة الماضي والرجوع إلى الذكريات، وتدقق الأحداث العابرة في ذاكرتها لإعطائها البنية التاريخية والنفسية الخاصة، في وحدة كيانية تستقيم فيها المواقف ودلالاتها " أشعر بنفسي على هذه الأرض وبين هؤلاء الناس الطيبين الذين منحوني كل شيء، ولكني عاجزة أن أرد لهم جميلهم".(20)

إن الرغبة في الوصول إلى أعمق نقطة في الذات هي التي تفسر طبيعة العلاقة بالمكان -أمريكا- التي تفرض حركة في الزمان والمكان. ذلك أن التوق نحو الذات يفرض التوجه نحو فضاء التغيير والتحويلات، وتنبثق هذه الاستراتيجية التي انبت منذ البداية على ما غييه زمن المنفى، الأمر الذي سيتحكم في رسم شخصية مي التي تتحمل عبء تشخيص جدلية الحضور والغياب وكل ما يمكن أن يقود إلى تفجير المقول والمسكوت عنه في مسارات تحضر من خلالها حياة المنفى/الاغتراب. بتعبير آخر، في الاغتراب والمنفى

عرفت مي اغترابها ومنفاها، مما جعلها ترى فيه محنة إنسانيتها فهي تقابل بين ماضيها وحاضرها، وتفسر وضعها بالسابق منه، وتسقط السابق على اللاحق في علاقة متشابكة ومعقدة الأطراف، مما يعني أن مي أصبحت بالفعل مدججة في الأبنية العميقة لأمريكا بدرجة تفوق ما اعتادت تصوره. فارتباطها بالمكان تمارس ضغوطها وتفرض حدودها، ولا يمكن الخلاص منها إلا بمعاناة الألم الشديد في الذات، " أنا مريضة بوالدي وهو مريض بي وكلانا مريض بأرض سرقت من فراشه. لا أنا استطعت لأن أتركه، ولا هو استطاع أن يضرب صفحا عني وينسى أنه أنجيني وجاء بي نحو مدينة لا أنا اخترتها ولا هو اشتهاها. أعرف جيدا أنه لو خير للحظة واحدة، لأختار أن يموت على تربة القدس على أن يعيش داخل هشاشة مفرطة اسمها " نيويورك". (21)

" ما جدوى العودة إلى أرض لا تعرفك ولا تعني لها أي شيء، وتترك أرضا يتنفس جلدك تربتها؟ أقول هذا الكلام وأنا لا أعرف سر هذا الحزن كلما انتابني أرضي الأولى، مثل المرض العضال والخوف الذي لا نعرف له مصدرا، مع أنني قضيت حياتي كلها في هذه المدينة في مقاومة هذه الفكرة التي تتجشأ بالأشباح". (22)

يعدّ المكان -نيويورك- معادلا فضائيا لحالة من الوجود ولنمط من الرؤية، ولتجربة من التجارب الإنسانية في مواجهة العالم الخارجي المفروضة على الإنسان بوصفه جزءا أساسيا من تجربة الحياة نفسها. فقرار الهجرة إلى العالم الخارجي، هو الفعل الأول للوجود، وهو المعادل الاجتماعي والثقافي للميلاد بوصفه - هو الآخر - خروجاً من رحم بيروت إلى فضاء قاسي اسمه نيويورك التي تحولت إلى متاهة تجسد تجربة التيه التي تعيشها مي في هذه المرحلة من حياتها. لتطرح جدلية المنفى/الاغتراب عند مي، بين تصوراتها المختلفة عن الواقع، وبين ما تتوهمه وتكشف عنه حركتها في الواقع من ناحية أخرى. مما يعني أن المكان هو العنصر المحدد لرؤية العمل والمفسر لبنيته معا، وهو الذي يكسب فلسطين/نيويورك قدرة على التحول في النص إلى معادل لفضاء العالم ولتجربة الوجود. فالنص المقدم بضمير المتكلم، هو نص مي الذي تحتل وحدها صدارة الحكيم وتستولي على منظور الرؤية، وحتى تكتسب الأنا - مي - بعدا استراتيجيا ولا تكون مجرد حالة فردية يتوغل يوبا في صوتها لتبني حلقة جديدة من المنفى/الاغتراب بينهما.

" لم أكن أريدك أن تهزم هويتك بمهويات مليئة بالأشباح والحرائق والأشواق الدفينة، ولكن يبدو أن المشكلة أكثر من رغبتني البسيطة . اعذرني ربما كنت ساذجة ولكن كنت صادقة في إبعادك عن كل ما يهز يقينك بالمكان الذي منحك الحياة والحب والفن والحرية". (23)

" أنت محظوظ يا يوبا أنك ولدت في مكان منحك الحياة والحرية على الرغم من الخيبات. الحياة بدون خيبات ستكون مسطحة وبلا معنى. ينقصك شيء من الشرق لم أعرف كيف أمنحه لك. حرمتك منه لأني كنت أخاف عليك من أن تظل معلقا بين سماءين: أعطيتك بالقدر الذي لا يؤذيك. مازلت شابا وقد تمنحك الأقدار شرقا تشتتته بقلبك وعقلك". (24)

تتضح ذروة المأساة في سؤال مي في البحث عن المخرج بمفاهيم: النفي - الاغتراب، العجز عن الاختيار. بل رأت أن مأساة جيلها في النفي الشامل ولوعة الزمن وقسوة الاختيار، ورعب اللامتوقع والاختيار المستحيل. إنها تقترب أكثر من درامية الموقف، وهي درامية تختلط فيها تجربتها الذاتية بمنظور للمكان المحدد، وتتمازج فيها الثقافة بماضي ذي أسرار غامضة. إنها محطة لزمان ومكان وتجربة - لذلك تحيل رؤيتها الدرامية يوبا على فلسفة تستلهم منها ذاته مسارها.

إنها تعيد صياغة كينونة يوبا بوعي يتكون من عناصر يتجاوز بها الوطني والذاتي والجغرافي، ومن تمّ تمتزج العناصر جميعها تتحول إلى عنصر جديد يتضمن العناصر المكونة لهوية يوبا الجديدة. بهذا المعنى فإن مي تعيد إنتاج الهوية بتصور إنساني خالص يحتضن العهد الجديد، لجيل يتجاوز مأساة الغربة والاغتراب ليكون طاقة تواجه قبح العالم وشروبه. مما يعني أن الرواية وزعت الحلم الفلسطيني في ضوء الوعي وتحولاته بما يحتم العناية بالمنظورات التاريخية لمثل هذه التحولات، والتي تسقط لغتها بقوة على تمثيلات الشخصيات والمواقف، وكذلك على مفاهيم الأجيال: جيل مي - جيل يوبا وليس غريبا أن تتبدى الرواية مقترنة بالتحولات الجارية في الوعي الثقافي والإنساني لشخصية يوبا.

الإحالات:

- ¹ محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمنها مقارنة مبدئية عامة ، فصول المجلد الثاني عشر. ع/1 ربيع 1993. ص 14
- ² (المرجع نفسه : ص 15-16
- ³ (المرجع نفسه : ص 16-17
- ⁴ (ت.ي.أ. بيرك أدب الفانتازيا. تر: صار سعدون سعدون . دار المأمون. 1989. ص 32.
- ⁵ (مايك فيدسون: الثقافة الاستهلاكية والاتجاهات الحديثة تر : محمد عبد الله المطوع دار الغرابي . بيروت. ط 1 . 1999 ص 29.
- ⁶ (واسيني الأعرج : كريمتوريوم سوناتا لأشباح القدس منشورات الفضاء الحر الجزائر 2008، ص 153.
- ⁷ (المصدر نفسه ص 177.
- ⁸ (الياس حوري : الذاكرة المفقودة: المركز الثقافي العربي، ط 2002، ص 24.
- ⁹ (فيصل دزاج : ذاكرة المغلوبين، المركز الثقافي العربي . ط 1 2002 ص 24.
- ¹⁰ (أحمد ريان: صوت صارخ في الشوارع، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص 251.
- ¹¹ (مصطفى الحسناوي: كتابات للأحياء - نحو ثقافة أكثر إنسانية - الشاطئ الثالث ط 1 2006. ص 44.
- ¹² (واسيني الأعرج : كريمتوريوم . ص 377.
- ¹³ (واسيني الأعرج : كريمتوريوم ص 377 .
- ¹⁴ (سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى. المركز الثقافي العربي. ط 1 2008. ص 135.
- ¹⁵ (واسيني الأعرج : كريمتوريوم ص 315
- ¹⁶ (حاك دريدا : لغات وتفكيكات في الثقافة العربية - لقاء الرباط. تر : عبد الكريم الشرفاوي دار توبقال . ط 1 1998. ص 41
- ¹⁷ (المرجع نفسه : ص 41
- * طرحنا هذه المقولة قياسا على مقولة حاك دريدا (نعم انا لا أملك إلا لغة واحدة ومع ذلك فهي ليست لغتي *Oui je n ai qu' une langue. or ce n'est pas la mienne.* يراجع: حاك دريدا. أحادية الآخر اللغوية: تر. عمر مهيل. منشورات الاختلاف.
- ¹⁸ (مجاهد عبد المنعم مجاهد: الاغتراب والتشويخ، المعرفة ع/ 9 كانون الثاني 1977. ص 83.
- ¹⁹ - محمد عبد الرضا شياح ، الاغتراب في الإبداع الأدبي ، الحوار المتعدد - العدد: 1516 - 2006 / 4 / 10 - 04:54 ، المحور: قراءات في عالم الكتب والمطبوعات <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=61785>.

- ²⁰ واسيني الأعرج : كريما توريوم . ص 25.
²¹ واسيني الأعرج : كريما توريوم . ص 36.
²² المصدر نفسه : ص 46-47.
²³ واسيني الأعرج : كريما توريوم . ص 95.
²⁴ المصدر نفسه : ص 95.

شعرية الأنا بين تداعيات الواقع والتاريخ (قراءة في رواية " معركة الزقاق " لرشيد بوجدره)

أ.آمال كبير

جامعة تبسة - الجزائر -

Boudjedra a donné un texte romancier sociable, car c'est un texte riche de sentiments et de visions dans lesquels le mémoire joue le rôle du médiateur entre l'histoire de la victoire algérienne enregistrée sur le colonisateur français et l'histoire de la création humaine de l'adolescence à l'âge adulte. Dans un mouvement révisionniste qui mélange tantôt entre la conscience et l'inconscience, tantôt entre la perception et l'absence des données dont l'écrivain en fait allusion et les place dans le cercle des histoires cachées, ainsi que par le jeu du scepticisme de l'histoire arabe qui avait des repères de bataille de l'allée que combattu Tarek IbnZiad, est un arrière-plan symbolique pour arriver à un résultat nihilisme qui fait l'égalité entre le destin de l'humain et l'individu avec le destin de toute l'humanité à la fin du roman. Il est un symbole de restauration de la mémoire dans l'ego individuel "le corps" et l'ego collectif "la patrie", "la nation".

الملخص بالعربية:

قدم رشيد بوجدره في روايته: "معركة الزقاق" نصا روائيا مؤنسنا ينبض بالمشاعر والرؤى التي تعمل الذاكرة فيها دور الوسيط بين تاريخ الانتصار الجزائري على المستعمر الفرنسي، وتاريخ التشكل الإنساني في حركة استرجاعية تمزج بين الوعي واللاوعي، وبين الإدراك والتغيب لمعطيات لمح الكاتب إليها ثم وضعها في دائرة المسكوت عنه، وكذا عبر لعبة التشكيك في التاريخ العربي الذي كانت له معالم معركة الزقاق التي خاضها "طارق بن زياد" خلفية رمزية للتوصل إلى نتيجة عدمية تساوى معها مصير الإنسان والفرد مع مصير الإنسانية جمعاء في نهاية الرواية، التي تعد رمزا لاستعادة الذاكرة في الأنا الفردي "الجسد"، وفي الأنا الجمعي "الوطن، الأمة".

Résumé :

"Maarakat Ezzékak" (la bataille de l'allée) de Rachid

تمهيد:

تفتحم رواية "معركة الرقاق" المجال البصري للذات القارئة منذ الجملة الأولى التي تستهل بها الرواية، وهي جملة شاحبة ((صفراء فشهباء، ثم صفراء: تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي))¹، ثم ينتقل البصر إلى جملة من الموجودات والأشكال التي لا يربط بينها إلا حركة العين وهي تصطدم بتلك الألوان والأشكال عبر اللغة الواصفة ((تشق طريقها في كبد النسيج السمائي، فكأنني بما تفصله أشكالا مربعة وتفتقه مثلثات ومربعات وحلقات، وتمسح الفضاء بجناحها المتحرك الآلي، صفراء فشهباء... حتى إذا ما أغلقت العين بدت سوداء))²، ومن خلال هذا التمازج والتقاطع بين كل تلك الموصوفات الظاهرة للعين المجردة يشيع جو عام معلن داخل الرواية تمتزج فيه صفرة شاحبة يصاحبها سواد قائم لجنازية ذاتية تستمر في عرض خيبتها وانكساراتها حتى آخر الرواية، إذ نجد الجملة نفسها تتكرر في الأسطر الأخيرة ((كانت الرافعة الصفراء مستمرة في حركتها السرمدية، أخذت وصفة بيضاء، كتبت عليها" أيها الناس، أين المفر؟))³، كما يبدو أن الاختلاف الوحيد يكمن في استبدال اللون الأسود باللون الأبيض وذلك كإعلان عن الأمل الكامن في نفس الإنسان الحي مهما كانت الظلمات، إلا أن الانتهاء إلى سؤال المصير يجعل الشخصية تنتهي بدورها إلى الاقتناع بضياح التاريخ، وبالتالي ضياح مصير الأنا الإنسانية بمختلف أبعادها.

1- فشل الأنا وانتصارات التاريخ:

إذا كانت الرواية هي الوعي بالأنا الفردي والأنا الجمعي، فإن رواية "معركة الرقاق" تقدم الأنا من خلال تداعيات الذاكرة الفردية وتجمعها بالذاكرة الجمعية لتنتهي إلى نص مأنسن بانسحاب التاريخ إليه، وبانسحابه اللاواعي إلى ذلك التاريخ الذي كان سببا مباشرا في تشكيل الذات؛ ((كانت الحرب، أين طفولته اختبأت وكيف يقص عن غسق يصاحبه إلى باب الكتاب؟ يقول أكتب. كتب الحروف والجروح، والأموات، والمدبوحين، والكلمات المنقوشة على الجدران، وحتى على سطح منزله. w. fln. ... التاريخ يدخل بين طيات جسمه السمين الربيل الحادر))⁴، وكأن هذه الفقرة هي تلخيص لمجريات التاريخ داخل الذاكرة المسيطرة على ملمة شتات الأحداث المبعثرة داخل

الرواية وما تستدعيه من خارجها اعتمادا على معرفة الكاتب؛ من حيث صنعه للأحداث دون المشاركة في روايتها.

ويبدو أن المعطيات الأولى للأنا الرواية تشكلت بفعل التداعي الذي أسس لكل أفعالها وفق أكثر من رمز، لتجعل من ((العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محضة وغير معللة؛ فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاوز... فالرمز هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة))⁵، وهو هنا يجيل إلى حركة انكسار داخلية تعانيتها الأنا الفاعلة في الرواية والتي تزوج فاعليتها بمفعولية مستكينة مستلبة؛ حيث إن "طارق" أحد الرواة قام رفقة صاحبيه "شمس الدين بن عمه"، و"كمال صديقهما"، بعملية فدائية ضد جنود الاحتلال الفرنسي، ونجحوا فيها، لكن الخوف الذي كان يعانیه "طارق" بسبب تربية أبيه القاسية سيطر عليه، فتحول الخوف إلى نهم وشره مبالغ فيه إلى أن أصيب بسمنة مفرطة، وصار محل سخرية الأولاد، والجنود الفرنسيين.

ومن ثم نستشف محاولة الكاتب إسقاط فشل "الأنا" على معركة الزقاق التي قام بها "طارق بن زياد" من خلال التشكيك في نسب "طارق بن زياد" إلى البربر أو إلى الفرس، ومدى نسبة الخطبة الشهيرة إليه وهو حديث عهد بالعربية، ثم زيارة "طارق" الشخصية المحورية في الرواية للمدينة التي تم فتحها ومواجهة الجذب، والحرب، وغرابة الناس وعدم إتقانهم للغة العربية فيها، ويحاول الراوي "طارق" أن يسيطر على هذا الإسقاط المتكرر من خلال سرد بعض الأحداث التاريخية الجزائرية كعمله الفدائي رفقة صاحبيه، وخروج النساء في مظاهرات وبينهن أمه... مما يجيلنا إلى فكرة أن الرمز الذي استخدمه الكاتب تعدى إشارته الدلالية إلى حالة سيكولوجية تسيطر عليها المشاعر بفعل اللغة، ((وعندما ترتبط إشارة معينة بشحنة شعورية متكررة نجد أن دلالة الرمز قد تحطت عالم التجربة الحسية البسيطة إلى عالم النفس، والمعاني المجردة، وأصبح تحديدها أكثر صعوبة، هنا لا يصبح الرمز تدليلا على عالم الحواس وإنما وسيطا بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر؛ أي يصبح أداة للإيجاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأي صورة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعاني الثابتة خلف المظاهر الحسية الزائلة أو المتغيرة))⁶، ومن خلال هذا المفهوم تتعزز رمزية الثورة الجزائرية في الرواية تدريجيا من فعل واقع إلى فعل

معنوي يقصد إلى تكريس فعل الجهاد والإصرار على فعل الانتصار، من أجل خلق حالة من التوازن الظاهري داخل الشخصية المحورية التي لا تنفك تعود واقعيًا ومعنويًا إلى "الرواية" و(السمنة المفرطة بدنيا وفكريًا من خلال كمية المعلومات التي يريد الأب أن يملأ بها رأس طارق) و(الخنوع لسلطة الأب بالانصياع والصمت) و(صورة الأم الشفافة والمستكينة والصامتة أيضًا) ... ((رأى الغزاة يطوفون حول الجزيرة الخضراء، وغزاة آخرين يجومون حول الجزائر.. وهو يبدأ عراكًا طويلًا مع جسمه المتشحم المتفايض بمنة ويسرة .. عراك طويل مع الجسم إلى مدى عتبة الشباب وتمتة المراهقة .. كانت الحرب الفحشاء، أين طفولته، انتسبت لمحتها وعقدتها، هو المقصى من عتبات أترابه لكثرة سمته، وأهله لكثرة تناقضاتهم))⁷، وانطلاقًا من حالة الإقصاء القسري التي يعانها البطل تشكل ملامح شخصية مشتتة، تحتر إحباطاتها وتصنع منها مسارا لنجاح تتبدد قيمته بسبب إفراغه ضمينا من محتويات التغيير؛ ذلك أن "طارق" الذي صار بعد الحرب طيبيا لا يزال يجتر ماضيه المنتسب إلى الفشل والضعف.

وعلى الرغم من أن الكاتب يستحضر التاريخ عبر تداعيات ذاكرة الشخص في الرواية إلا أنه لا يحترم سيروية الزمن الفيزيائية بما يخدم التاريخ الذي يتقدم آليا نحو فضاء مستقبلي يرسم معالم الانتصار بالخروج من فعل الغزو في الرواية إلى فعل الفتح الإسلامي بمفهومه التاريخي الواسع، وبالخروج من فعل الثورة في "حرب الجزائر" إلى فعل الاستقلال وبناء جزائر حرة ترمز إليها الرافعات التي يظل "طارق" يتتبع حركتها من بداية الرواية إلى نهايتها في ورشة البناء المقابلة لعيادته الخاصة، غير أن اسم الرافعة المكتوب باللغة الفرنسية يرمز ضمينا إلى أن الجزائر بعد الثورة والاستقلال تبني نفسها بيد المستدمر الذي كان سبب دمارها، إلا أن المفارقة النفسية التي يعانها البطل "طارق" والذي لم ينتصر على أنه الحزينة الخائفة على الرغم من كل التقدم العلمي الذي وصل إليه تتضخم في الحركة الفيزيائية المتكررة والرتيبة أمامه باستمرار، فيكون التداعي ((من التقدم في الأفكار بطريقة معقدة ممثلة بخليط من المجازات التي يراد منها أن تنقل شعورا ذاتيا خاصا))⁸، يعبر عن اللحظة التاريخية التي تنقلها الذاكرة، ويجمعها باللحظة الواقعية الآنية التي تتخبط فيها الأنا.

من هنا يبدو أن لحظة الرواية الأولى والتي هي نفسها اللحظة الأخيرة توحى بتوقف الزمن الإنساني الواعي عندها، لتصبح الذاكرة بتداعياتها الاستراتيجية المتكررة هي المحرك الوحيد لفعل التاريخ من خلال تفاعل الأنا مع ما تراه من حركة الارتفاعات بلغة واصفة مكثفة لم تفارق جو الرواية بأزميتها المتخيلة المنسحبة والمتداخلة، لتؤكد ((غاية الكتابة التي تسعى إلى التمهيد وإلى تقديم الذات الكاتبة والأنا التاريخية إلى ذات أخرى ... وكأن الذات الكاتبة تهدف إلى عرض قضيتها ... على أطراف مشروعات أخرى))⁹، وهو ما يجلبنا إلى استحضار الفصول الأخيرة من الرواية؛ حيث تبدأ الشخصية المحورية في مناقشة تفاصيل المنمة القديمة، وتحليل الكثير من القضايا العالقة بمعركة الرقاق، بدءاً بالتشكيك في نسبة الخطبة إلى "طارق بن زياد"، ووصولاً إلى الحالة التي وصل إليها هذا الفاتح على أيدي العرب من قواد وخلفاء؛ ((وكتب طارق إلى موسى بالفتح وبالغنائم فحركته الغيرة ... وكتب الوليد بن عبد الملك إلى موسى بن نصير يحذره من التوغل بالمسلمين في دروب مجهولة ويأمره بالعودة))¹⁰، وكأن التاريخ يفتح أبواباً موصدة عبر دلالات مختلفة تفيض بها اللوحة، ليكشف عن قوته أمام مسارات الزمن التي قد تمحو خطوط اللوحة ولكنها لا تمحو خطوط الذاكرة، لتكون اللغة الفضاء الزمني الوحيد الذي تدور فيه كل الأحداث التاريخية والواقعية، وبهذا ((التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبير))¹¹، والفصل بين معطيات اللغة التي تنشأ لذاتها وبين اللغة التي تنشأ مخبراً عنه بين طياتها.

ويبدو أن التخيل الذي يجيل إلى اللاوعي يتماهي داخل الوعي الروائي للشخصية البطلة؛ بحيث يتشكل أفق واسع يمر عبر حالة من الانتشاء البلاغي، واللوازم السردية المكثفة للأحداث، وكأن الرواية تفرض يقظة على المجال الذهني للمتلقى من خلال التزاوج الدلالي المفروض لتوازي وتداخل حركة الواقع والتاريخ مما يجيل إلى سؤال جوهرى يحتاج إلى دراسة ثانية حول هدف الكاتب من هذه المزاجية المقصودة والتي تبدو وفقاً لبنائية العمل السردى تشكيلاً لاواعياً لبنى الواقع والتاريخ، فهل كان الكاتب يريد إعادة صياغة الوجود والتاريخ من خلال حالة الشخصيات أم أنه تعمد الإشارة إلى الخزي النفسى الذي تعانیه الشخصية، ثم السكوت والانتقال إلى عرض أفقى للأحداث دون أن يكلف نفسه عناء إعادة صياغة الواقع؟

إن الإبداع المتجاوز للتواتر في عرض فكرة الرواية يميل إلى رفض غامض لمعطيات تاريخية قد لا تبدو عند القراءة الأولية للرواية، فـ"معركة الزقاق"؛ وهي الحدث التاريخي العربي الإسلامي يتم تقديمها من خلال منمنمة أو لوحة زيتية باهتة الألوان معلقة على جدار مكتب الأب الرطب، ومن خلالها يقيم البطل بداخله لوحة تاريخية تقوم على تدقيق العلامات البصرية لتفاصيل اللوحة، لدمج العلاقات الكائنة بين الرسام والموضوع وبين الأشكال، والألوان، والجنود "الإنسان" والخيول "الحيوان" والشعارات المكتوبة على الرايات ... ويسهم من خلالها في توضيح بعض الأبعاد الغامضة على مستوى السردية التاريخية التي لا تحدد رأياً واضحاً حول موضوع اللوحة تاريخياً ((في شكل ومضات تتخلل المقاطع الدالة على الماضي القريب، إذ تتداخل معها لتكملها دلاليًا، باعتبار تقاطعها معها في الإشارة إلى الإخفاق، والدم، وانغلاق الأفق. وهي العلامات الدالة المقترنة بثورات ... المسلمين في الأندلس مغرباً، بسبب الجاه والسلطة))¹²، فهو هنا لا يعبر عن فكرة واحدة بل يحتفظ ((بانتهانها منصبا عليه في الوقت الذي يشغل به حساسيتنا بتغطية الفكرة وحجبها، ويقول مختصر محل محلها، وبالتالي يمنعها من بلوغ منطقة الوعي))¹³ الواضح، فالبطل يتجاوز تأمل اللوحة إلى تحديد العلاقات القائمة بين الجنود، والخيول، والقائد الفاتح "طارق بن زياد" والقائد الأمر "موسى بن نصير"، من خلال الاستناد إلى النص المدرسي، وربط الحالة النفسية للقائد الأمر بعد غيرته من فتح "طارق بن زياد" للأندلس بحالته المشابهة بسبب غيرة "طارق" من صديقه الوسيم "كمال" الناجح ثورياً، في رمز إيحائي إلى الثورة الجزائرية مع تفاوت في درجة التقديس يرحح الكفة فيها لتاريخ الجزائر .. ((صفراء مثل تلك الخيول التي تظهر على المنمنمة والمثلة لطارق بن زياد ومجموعة من القواد وهم واقفون أمام سهل شريش. المجموعة العسكرية لا تتجاوز العشرة أنفار، كل شخص يمتلك صورة ذهنية واحدة، فريدة من نوعها، تلعب دور الهاجس المحرك لكل حياته ... وتكون هذه الصورة غير موعى بها من قبل الإنسان الذي يبلى بها))¹⁴، وليس في هذه الإشارة تعريف بمجهول بقدر ما هو تنبيه لمعلوم يمتلك في حدود الفن علامات إيحائية خاصة تتفاوت في مدلولاتها عما هي عليه في منظور التاريخ.

ولأنَّ ارتباط الأنا بالتاريخ في الرواية يتشكل ضمنيا من خلال العلاقة الرمزية للزمان والمكان المختارين، فإن كلا منهما لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، بل يتشكل في منظومة مكثفة من العلاقات الحكائية في الشخصيات، والأحداث، والرؤية التي لا تقصد إلى تقديم القيم المعروفة كما هي بل ((القيم التي يحملها المجال الكاشف للذات أو للذوات التي تتوزع على المجالات الزمكانية، والتسلل إلى الذات الأخرى، الذات المسكوت عنها والتي تتحكم ... في مسار الذهنيات، في تشييد الرؤى، وإعادة إنتاج عناصر المخيلات الفردية "طفولة الراوي"، والجماعية "المخيال العربي"¹⁵)، انطلاقا من أهداف الثورة الجزائرية التي كانت آنذاك قد دعت إلى حل المنظمات السياسية، والانتقال الفردي إلى صفوف المجاهدين باعتبار جبهة التحرير المفاوض الوحيد للثورة، غير أن تقنية الحدث الفردي الذي جاء في الرواية يصور القيمة الجهادية دون قوانين الهيئات الرسمية الفاعلة في الثورة، إذ إن المشاركة في العمل الثوري هنا كان من أجل ((تحسس الذات في الشروع إلى تحقيقها، فرغم أن القوة العسكرية تقع في دائرة الجيوش النظامية، فإن موقف الفدائي يجد تأييدا مطلقا له من الجميع))¹⁶، ويظهر ذلك من خلال تقديم "شمس الدين" الذي شارك في العمل الفدائي وعمره لا يتجاوز الثالثة عشر فتحدى الجنود وبصق في وجوههم وأذلم في عقر داره على السطح، فالسطح هنا مكان مكشوف على الفضاء وفيه رمز للحرية المطلقة التي كانت الثورة الجزائرية تهدف إليها.

وعلى السطح كذلك الطفل الذي كان يربي الطيور والتي أمرها بالتبول على رؤوس الجنود ففعلت، مما أدى إلى قطع رأسه الصغير، يوم تظاهرت النساء بطريقة عفوية لا تخضع لأي سلطة سياسية أو حزبية ((يقول بدون تبجح ولا غطرسة: لقد قرنا ذبحهم بدون استشارة أحد. ما كنا نعرف كيف نتصل بالمسؤولين. دخلنا الحانة. كانت غاصة بجنود اللقيف الأجنبي. تفاعلنا السكر. كنا جالسين بالقرب من المرحاض لكثرة ما ازدحمت الحانة بالزبائن. دخلت عدة مرات للتقيؤ، تحاشيا أن يؤثر الخمر في ... غريبة حقا هذه التفاصيل. لم يرشح منها إلا التافه ... لم تبق إلا الجزئيات التي لا معنى ولا أهمية لها... نسيت التفاصيل))¹⁷، وفي نسيان التفاصيل تظل الأنا تقرن حركة الحياة الواقعية بحركة التاريخ، وذلك من خلال الإلماح إلى حركة الرافعة التي يبدو الحديث عنها باستمرار حديثا مقحما في الرواية، إلا أن الانتباه إلى تشبيه حركتها بالطيور، وكذا تصوير

حركة الطيور من حولها وعلاقتها بالشمس التي في الغالب ترمز إلى الحرية، فإننا نلاحظ أن المشهد يتكرر إيحائياً كلما استرجعت الذاكرة حادثة المظاهرات والطيور التي تتبول على رؤوس الجنود وقطع رأس الطفل الصغير صاحبها، في حركة التحام لاواعية بين الواقع والتاريخ؛ ((فكان هناك طفل يلعب على أحد السطوح بقفص مليء طيور الكناريا يعطي إشارة بالتبول. الشرطة حاولت حصر المتمرد البارح في تعليم الموسيقى، الطيور الصفراء رفعت عقيرتها بالنشيد الوطني. تعلمته على ذلك الطفل بحنكة بالغة ففصل العساكر رأس تربه عن جسده ... والحرب ضارية أطنابها تفور رفاف الرمال بالرؤوس قطعت غدرة ومازال يذكرها على رسومات الفاتحين ... وجثث طيور الكناريا أيضا القفص تجزأ إلى آلاف الشظايا الشمس أيضا من خلال زجاج النافذة المقوس... يتجزأ نهر التاريخ إلى زمنين))¹⁸، لا ينفصلان حتى بفعل الموت.

إن استخراج عناصر الفكر الإنساني من خطاب أدبي لا يتم ((انطلاقاً من عناصر البناء الجمالي للرواية، وإنما اعتماداً على تأويل طروحات ومواقف وشخصيات الرواية))¹⁹، من خلال حركتها داخل أحداث تتفاوت في وقعها على القراء، خاصة وأن أحداث هذه الرواية يتمازج فيها التاريخ القديم " زمن الفتوحات " بالتاريخ الحاضر " ثورة الجزائر " ((وإذ هو واقف أمام النافذة ونظرتة تنفلت منه وتحاول الانغراس في الورشة، فتدخل الممرضة وتقول له شيئاً لا يفهمه، لكنه يطأطئ رأسه ويستمر واقفاً. مشدوهاً. مذهولاً. كأنه لا يفهم، لماذا لا يرى شيئاً من العمل الذي يجري في المبنى سوى هذه الرافعات الصفراء... أين طفولتي. اختبأت حين طاردني الأطفال زاعقين ورائي بابا عجيبة وكال الطمينة))²⁰، فالذهول الذي يعانیه " طارق " وهو يشاهد حركة الرافعات يحيل إلى فعل البناء الذهني داخل الذات الإنسانية المحركة للزمن الروائي، غير أن هذا البناء يعاود حركة التقهقر والانسحاب من خلال الهدم الداخلي لعناصر الواقع بالعودة إلى التاريخ، وذلك بفعل السؤال الحائر الذي لا يقصد إلى السؤال بقدر ما يمهد للانقلاب والعودة غير المبررة إلى مشاهد الحرب وما يصاحبها من انفعالات الفشل، ((ولم يزل غبش الفجر أو نسق الغروب؟ يتباطأ في انتشاره عبر المحيط كله فيحرق النافذة بعد لحظات... أما قوائم الأحصنة المتماثلة على المنمنمة فكانت تعطي وتقدم للناظر انطبعا وهمياً يضيفي أو يوحي بحركة لا نظير لها لتعدد المواقف التي اختارها الرسام المجهول))²¹،

فالحركة المصاحبة للتذكر تتفاعل مع حركة الرافعات الممثلة للواقع وكأتهما تأتيان من زمن وتاريخ يمثلان الوعاء ((الذي يشكل المرجع الأكبر للخطاب الروائي، خطاب يدشن وينسج تلك العلاقة المحورية بين النص والتاريخ، بين الأدب والموطن، بين الخطاب والوطن، بين الذات المبدعة))²² وكل ما يحيطها من تفاصيل الواقع التي يقف الكاتب عند أسطها قولا وأعمقها دلالة.

2- إحياء الشخصيات وفعل التاريخ:

تتوفر الرواية ككيان لغوي على شبكة متداخلة من الدلالات التي تربطها ببعضها خيوط متصلة من العلاقات تكاد أن تكون نظاما اجتماعيا أو إنسانيا قائما بذاته، وفي رواية "معركة الزقاق" تشكل الشخصية فاعلية دلالية، ورمزا إيحائيا يتماشى مع عنصر التاريخ، وتشكل بها بناء متكامل بوصفه قانونا داخليا يخضع لتفاعلات الشخصية مع محيطها السردية من جهة ومع محيطها الدلالي من جهة أخرى، فالدلالة ((لا تخص الإنسان بل تمتد إلى المكان والزمان وكل الأشياء. الأمر الذي لا يجعل الوصف مقصودا لذاته، ولكنه يكتسب بعدا وظيفيا يتحرك ضمن رقعة محورها الأساسي هو الصراع الذي يعيشه الإنسان))²³، وبهذا تتشكل صورة "الأب" وفق منظور القوة والسلطة تماشيا مع السلطة والقوة الفرنسية المفروضة على الشعب الجزائري، ومع السلطة القيادية والخلافة الإسلامية المشار إليها في علاقتها الفوقية ضد "طارق بن زياد".

ينطوي عالم الأب داخل ذاكرة البطل على وهج من الآلام والأحزان، انطلاقا من المخزن المظلم الرطب الذي يمثل كيان الأب وواقعه الخاص، ويمثل في الوقت نفسه الكيان الاستدماري وواقع الشعب الجزائري في مرحلة استدمارية حولت علمه إلى ما يشبه السجن الهائل، وبالتالي فإنه لا يمكن إغفال علاقة الأب بالاستدمار من جهة، وبالابن من جهة ثانية، على أساس أن العلاقة الأولى تتأسس تاريخيا بفعل وعي سردي تام بينما تتأسس إنسانيا من خلال إسقاط لا واع للعنصر الأول نفسه على الأنا المقهورة المتمثلة في الأم أولا والطفل ثانيا حيث ((يقوم السرد مرة أخرى بإعادة إنتاج المعالم الإنسانية لهذه الشخصية بواسطة منطوق شخصية أخرى، هي شخصية [طارق] ويحاول هذا الوصف أن يضيف طابعا واقعا على الشخصية، فيصور أبعادها الجسمانية أو هيئتها الخارجية مع إبراز طابع الصرامة، والحسم، والدقة، والجدّة في إنجاز الأعمال))²⁴، لذلك

نجد أن استحضار التاريخ الأبوي مرتبط دائما داخل الرواية باستحضار التاريخ الإسلامي في معركة الزقاق عبر الإشارة إلى اللوحة الزيتية المعلقة على جدار مكتب الأب حيث كانت دروس الترجمة تتم بطريقة قسرية مشبعة بالعنف والتأنيب محاكاة لفعل الجنود عند اعتقال "شمس الدين" وتعذيبه داخل مدرسة مجهولة.

وفي لقاء الأب واستحضار صورة الأم ورائحتها تفتح بوابة الذاكرة لتتراكم عبرها وقائع تاريخ ملئ بالقهر داخل عالم ضيق بين جدران مكتب الأب، والذي لا يتسع إلا بفعل الذاكرة ((يقول أبي يوم اكتشف في كراسي هذا النص لابن خلدون وقد كنت مطالبا بترجمته: ترجم يا ولد!... وأنا أرتعد خوفا. وهو يصيح في وجهي: ألا ترى أن ترجمتك الحرفية بليدة للغاية، لا معنى لها؟ أفصل الحمق بك إلى هذا الحد؟ وأتركه أنا يتخبط في غيظه. أبقى جاثما أمامه. لا أبدي حركة... يضرب الشيخ ضربا مبرحا، يقول أبي: لا تحاسبني إلا بالجلد والعظم والدم))²⁵، هذه القسوة التي كان يعانها "طارق" تداخلت ضمينا مع الجو التاريخي للرواية، فصنعت من صورة الأب صورة للقهر التاريخي بكل أبعاده ومستوياته، إذ يتضح أن الشخصية المحورية كانت خاضعة تمارس أسئلتها، ورغبتها في الحياة بصمت من خلال التشكيك في كل شيء ((ملأ اسمه كتب التاريخ وهو اجس صاحب القرار. سماني طارق. هنز كياني هذا الاسم بثقله. وحوانيت التاريخ اكتظت سلعا مزيفة مغشوشة. هل خطبته هي أم لا هل زنائي أم همداني. هل غار منه موسى كما غار من موسى سليمان بن عبد الملك. حجز أبي الكراريس. كراس التاريخ وكراس الترجمة وكراس الرياضيات))²⁶، هنا يتم اكتشاف مكان الدلالة في شخصية الأب متعدد الزيجات ظلما، وكأن الرغبة في استئناف الحياة واستمراريتها على حساب الأم. الزوجة الأولى. وإهمالها إلى أن تموت، صورة لمحاولة الاستدمار الفرنسي الاستمرارية في الجزائر واستغلالها قهرا وظلما، فالبطل هنا يحاول التنفيس ((عن الكبت والقهر والاستغلال والرغبة في تغيير الواقع المر، والبطل هنا لا يعبر عن تجربة ذاتية بحتة، بل يعبر عن تجربة عامة، عن الإنسان))²⁷، وبهذا فإن تقديم شخصية الأب لم يكن تقديما إخباريا بقدر ما كان تقديما تمثيلا من خلال العلاقة بينه كشخصية مشبعة بالدلالات داخل العمل الروائي، وبين الأنا المحورية المتمثلة في شخصية الابن "طارق"، إذ يتضح أن هذا الأخير جعل شخصية الأب تنبع من ذاته وتخلق من داخله المهزوم، كتبرير للانحزام

التاريخي الإنساني من خلال معركة "طارق بن زياد" التي هي معركة الأنا ضد كل السلطات والانتكاسات التي بدت حصيلتها النهائية في حالة السمنة والتمرد المخبوء ضد عناصر دلالية أخرى داخل الرواية، تمثلت في صورة شيخ الكتاب المرتبط ارتباطا وثيقا بصورة الأب من جهة، وصورة الجد الشيعوي من جهة أخرى.

ويعد تناول الشخصية ضمن الأحداث المحيطة بما تفعيلا للعلاقات الإنسانية، فالكاتب هنا يقصد إلى انشطارية الشخصية المحورية في صور دالة يتم التعبير عنها كفكرة مستقلة بذاتها من خلال عرضها في قالب شخصيات خاصة تكون لها علاقة التأثير والفاعلية على الشخصية البطلة ((يصوغ الشيخ أخص القدمين من رنين العصا، والحرف، والحرب، وجلبابي يلف الركبتين لخته يختار لي حبلا، وعودا، وعصا، وقصبا يقول اكتب. اكتب كلمة جرح بالسماق الأحمر ثم أمشي... لا أريد إزعاجها أُمي... مذاق عطر ماء الورد السابجة قهالاته في ماء زمزم أتى بما أبوها عامل السكة الحديدية الفقير رأيته يبيع جرائد الحزب السرية في القطارات... جاء الجنود فمسحوا الأرض شبرا شبرا... ومن ينكر أن بقايا أُمي انحرفت في جب واستنقعت في مائه الرديء بعد أن كرس حياتها للاحتفاظ بقارورة صغيرة مملوءة ماء زمزما ملأتها ببتلات الورد، وأضافت قطرات زيت الزيتون المسنة والمهملة في مؤخر البستان ولم يزرر أغصانها أحد منذ وفاة الجد الشيعوي))²⁸، وبهذا يتضح أن الشخصيات الأخرى في الرواية ليست شخصيات حرة، بل هي موصوفات تعبر عن رؤى وأفكار الشخصية المحورية في صور دالة، أو هي بنى تتشكل وفق ما أراد لها البطل.

فهي لا تقدم نفسها بنفسها ولا تقدم نفسها وفق ما يملبه عليها الوعي أو الحدث بل تخضع لتداعي الذاكرة فتستحضر ضمن إطار التذكر والتداعي ((من أين هذا الكتاب؟ إنه كتاب نصوص الترجمة المكتظ صورا ومنمنمات، فأترجمها حرفيا... ويرفض أن أُلجأ إلى القاموس: ترجم، هل أنت حمار فتستعين بالقاموس؟ أترجم ترجمة حرفية في عقر داره حيث تطاردني رائحة الموت، رائحة موتها هي أُمي ورائحة الأموات القوطة والفرنجية والجلالقة، وتختلط الروائح ويختلط الأموات. ما علاقتها بهؤلاء الإفرنج؟))²⁹ ولا علاقة للأم الميتة بهؤلاء الأموات ظاهريا، إلا أن علاقتها بالأب تعطي دلالة عميقة للقوة الطاغية التي تخلقها الحرب عبر التاريخ الإنساني، وبهذا تعمل شخصية الأم على ((تفسير

الوجود الاجتماعي وظواهره السياسية المختلفة التي تنفيا الرواية تصويرها، وتمثل الواقع التاريخي كما يبدو في المخيال الروائي))³⁰ صورة للقهر والفشل المعنوي الذي حظي به "طارق بن زياد" بعد فتوحاته بمواجهة قائده له بالعقاب، تتفجر على إثرها دلالة موازية في صورة الأب الذي لا يرضيه شيء، وتقابلها صورة الأم الصامتة التي لا تحتج، وفي موتها موت لمعاني التاريخ البطولي في ذاكرة "طارق" الابن الذي لم يعد يشم بعدها سوى رائحة الموت.

كما ارتبط الموت ارتباطا وثيقا بالأب وحدد العلاقة بينهما بعد ذلك خاصة وأن "طارق" صار يشم رائحة الموت في كل مكان تعود الأب التواجد فيه ((ومنذ يوم وفاتها لم تفارقني رائحة الموت، وقد اعتدت استنشاقها كلما دخلت المنزل القديم وحتى حجرتي ... ولعل رائحة الموت التي ادخرتها ليس فقط في غرفتها ... بل وأيضا داخل مخمل النسيج الذي منه فصلت ملابسي، وبين مسام بشرتي، وفي قعر أحلامي))³¹، وحين أعلن الكاتب عن توغل فعل الموت داخل ذاكرة الشخصية المخورية، تحولت الدلالة المسيطرة على الفعل اللاواعي إلى قناعة ذاتية . لتلك الشخصية . بالفشل المفتوح على الزمان والمكان الواقعيين، والسرديين على السواء، خاصة وأن البطل لم يعد يشم رائحة الموت في كل مكان؛ لأن الموت أصبح فعلا ينبع من مساماته، وبهذا فقد صار مأزوما بفعل الموت الذي يتقاطع دلاليا مع فعل التاريخ العربي من جهة والتاريخ الجزائري من جهة أخرى، في حركة الإلماح المقصودة لموت الحزب الشيوعي "موت الجد" دون أن يقدم دوره في الثورة خاصة بعد محاربة أعضائه على أساس أنهم كفار يجب التخلص منهم، ((لماذا لم يبادروا بالعمل المسلح؟ هل فاتتهم طبيعة الاستعمار؟ هل سبب هذا الخلل الهائل كان عدم وجود طبقة عاملة قوية وواعية؟ هل لا بد للثورة الوطنية من مرحلة انتقالية تقودها البرجوازية الصغيرة وأحزابها))³²، إلى أن فقدت الرائحة المعهودة كنهها ((وهي بالأحرى عبارة عن مزيج من الفطر المستنقعة والعرق العابق من أجساد قراء القرآن ذوي الأجسام النحيفة، والأسمال البالية، والأصوات المتخنخة، والكافور الزافر من الكفن الأصفر مثل لون الخيل المصطف أمام خليج الزقاق؟))³³ فتحوّل الأحداث بمحملها إلى إحساس باهتراء التاريخ وأزمة الإنسان الصانع لذلك التاريخ حيث تتمحور اللاجودي ويتحول الفعل المحسوب إلى فعل غير منجز من خلال سيطرة العدم على كل شيء، ((

والفرمول المتصاعد من الحمام العربي الكائن تحت المنزل حيث استحوذت الغسالات على جسمها النحيل ذي البشرة الشفافة والعيون التي انغلقت انغلاقاً نهائياً والقسم المشيم بكمامة ربطت من أسفل ذقنها حتى أعلى جمجمتها وكأنها رفضت السكوت عند مماتها ففغرت فاهها بعد أن لازمت طيلة حياتها الصمت والسكوت، وكأنها لاذت بالفرار من هذا المستنقع المخضوضر، وقد أصبح هو أيضاً شبحاً جنائزياً فقد كل شيء عدا وقاره وهيمنته³⁴، فيبدو الموت وكأنه كان رغبةً محبوباً في نفس "طارق" الذي عجز عن الهروب منها طيلة سنوات طفولته، فانعكست على سنوات عمره الباقية بصورة مفعجة ارتسمت بفعل المتخيل الروائي في صورة التاريخ الواقعي الذاتي والتاريخ السردى الموضوعي.

ومن خلال دلالة الموت الحقيقية والرمزية في الرواية واعتماداً على ما سبق عرضه من مقاطع سردية لفعل الموت في علاقته بالتاريخ وبالشخصيات نستنتج أن الصورة الثانية التي ترسخت في الذاكرة الذاتية للبطل وارتبطت كذلك بالموت وهي صورة "الشيخ" المكلف بالعقاب، فنجد أنه مرتبط ضمناً بثلاث دلالات رئيسية: أولاً: دلالة التسلط والقوة والبشاعة المسيطرة وعلاقتها المحورية بالأب والاستعمار الفرنسي. ثانياً: دلالة الطهارة والقداسة والضعف وعلاقتها المحورية بالأم والشعب الجزائري. ثالثاً: دلالة الحزب الشيوعي الممتد تاريخياً كأغصان الزيتون القديمة الممتدة في البستان بلا جدوى وعلاقته المحورية بالجد، والاستعمار، والشعب معاً، ((ولكن الصورة المستمدة من الواقع لا تعدو أن تكون كيانا فنياً مكتفياً بذاته، مادته الأولى مبدولة في الحياة، ولكنها بعد أن تشكل في الرواية تفقد صلتها المباشرة بالعالم الخارجي لتصبح صلة رمز لغوي يعبر عن رؤية أدبية ولا يقرر حقيقة حرفية الواقع.))³⁵

وعليه تركزت رمزية الشخصيات في علاقتها بفعل الموت وصورته، وكأن الكاتب أراد أن يعبر عن الشعور بالخوف ((من هذه اللحظة التي يعود فيها إلى الذات بعد الاستقلال، وهو خوف ناتج عن سنوات طويلة من النضال ضد المستعمر، حيث يحذر بعدها ألا تتحول إلى العودة إلى الذات العربية ... وهذا الخوف...))³⁶ هو الذي أسس لجو الغربة الذي طبع صراع الشخصية المحورية في تداعياتها، خاصة من خلال علاقتها

التشكيكية المباشرة بكل ماله علاقة بالذات العربية في معركة الزقاق، وكذا سيطرة الاستعمار الفرنسي ومحاولة سلبه الهوية الوطنية.

وبهذا يرسم الكاتب معالم إنسانية متعلقة بالتاريخ، ويعتمد فيها على حركة الشخصيات التي شكلت فضاء رمزيا بين الواقع والتمثيل، بدرجة من التقارب يطبع الحدث في ذاكرة المتلقي على المدى البعيد ((بالإشارة بوضوح إلى قيم ودلالات إنسانية رفيعة القيمة في الكشف عن حقائق النفس وقوة الفكر وتطور الوعي الإنساني في هذه))³⁷ الشخصية التي لم تقدم القيم في الرواية من خلال وجودها بل من خلال غيابها (الأبوة، الحزب الشيوعي) وهذا ما أهّل النص ليكون على درجة فريدة من الجمالية والخصوصية والتفرد الإبداعي.

وبناء على حركة الأنا داخل الرواية تتشكل الكتابة السردية التي ((توقع الفوضى في كل القوانين والتقاليد التي قد تعطيها شكلا ومعنى محددين))³⁸؛ لأن الكاتب هنا قدم الذات ضمن فضاءها الداخلي حتى في علاقتها بالخارج، ولذلك فإن الحكم على التاريخ يفرض نفسه من خلال تقديم الشخصية له، ولا تظهر العلمية فيه إلا من خلال معارف الكاتب نفسه أو ما يريدنا أن نعرفه ونصادفه بين الأحداث، خاصة وأن الشخصية المحورية تعد طرفا فاعلا في تلك الأحداث المختارة للعرض السردية، ((فتكون الافتراضات بالتالي أمورا لا تخص ولا تعد، نظرا لما في أمر الحروب من أهمية تجعل من كل تفصيل ومن كل جزئية ومن كل شكلية شيئا له أهميته الكبرى، خاصة وأنه من البديهي احتمال وجود الكثير من الأفخاخ والحيل والخدعات الحربية في مثل هذه الظروف الدقيقة))³⁹، مما يحيل بدوره إلى تخييب أفق الانتظار، والانتظار إلى آخر الرواية ليتفاجأ القارئ بحجية النهاية المفجعة وكأنه كان يقلب الصفحات في حركة دائرية تعود به إلى البداية كل مرة في تكريس واع لعنصر "السؤال" الذي يقوم عليه العمل الفني عادة، غير أن تقسيم الرواية إلى فصول ساعدت الأنا على استجماع شتات الذاكرة، وساعدت الكاتب على استرجاع النفس السردية للسيطرة على الغياب المطلق الذي طبع الجو النفسي للرواية بفعل ((خطاب ينادي خطابا، تاريخ ينادي تاريخا، مكان ينادي مكانا، هكذا يجب النص الروائي في محوره الوصفي التأملي فيعطي الروائي لذاته المبدعة حرية شعرية تتوجه من حين لآخر رداً فعل مزاجية))⁴⁰ تتدخل في كيان الرواية لتجعلها مركزا لإقامة

أساسيات المجتمع الإنساني في أكثر حالات وعيه حضورا وهي حالة الحرب، وهو ما يجعل من هذا العمل الروائي الذي تشكل رمزيا ودلاليا من خلال اللغة، لا يمكن القارئ من أن يخرج منه بقراءة معرفية فعلية أو أحكام قاطعة؛ لأن الأنا تتقاطع مع التاريخ في هذا النص لتجعل من الذاكرة فضاء لحركة دائرية تصنع من الوعي قوة للتسرب إلى أبعاد إنسانية تتجاوز وصف التاريخ أو التغني ببطولاته، إلى مناقشته وطرح التساؤلات الكاشفة لأسراره، ذلك أن الكاتب استطاع بفعل اللغة أن يحقق نشوة الكتابة، بإخضاع العناصر الواقعية البسيطة لمنطق السرد المعقد وليس العكس، حيث نجد أن الشخصيات في الرواية تفاعلت وانتقلت من كونها كائنا حيا، إلى كونها كائنا تخيليا ورمزيا، وأن تفاعلها جعل الكاتب ينجح في توسل التراث بطريقة رمزية لطرح أبعاد إنسانية متفاعلة مع الحدث من حيث هو عمل فني من جهة، ومن حيث هو تاريخ إنساني من جهة أخرى.

الهوامش:

- 1 - رشيد بوجدر، معركة الزقاق "رواية"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ورشة أحمد زبانه، الجزائر، 1986، ص 07.
- 2 - الرواية، ص 07.
- 3 - الرواية، ص 184.
- 4 - الرواية، ص 22.
- 5 - سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 34.
- 6 - نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص 11.
- 7 - الرواية، ص 24، 25، 26.
- 8 - إحسان عباس، فن الشعر، ط 4، دار الشروق، عمان، الأردن، 1987، ص 62.
- 9 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، مجلة اللغة والأدب، العدد 15، جامعة الجزائر، 2001، ص 133.
- 10 - الرواية، ص 135، 149، 169.
- 11 - بن جمعة بوشوشة، جماليات بنية الخطاب السردية في رواية "تماسخت دم النسيان"، مجلة دراسات، الجزائر، العدد 26، 2006، ص 34.

- 12 - بشير تاويريت، عبد الله حمادي، السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة علامات في النقد، عدد57، النادي العربي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، سبتمبر2005، ص211.
- 13 - أمية حمدان، الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1981، ص24.
- 14 - الرواية، ص37، 39، 40، 45.
- 15 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، ص150-151.
- 16 - مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، مجلة عالم المعرفة، عدد 188، الكويت، جويلية 1994، ص79.
- 17 - الرواية، ص32، 33.
- 18 - الرواية ص26.
- 19 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، ص135.
- 20 - الرواية، ص82.
- 21 - الرواية، ص71.
- 22 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، ص15.
- 23 - مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص82.
- 24 - أحمد شعث، الشخصية في رواية "الحواف"، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد05، العدد02، فلسطين، 2010، ص08.
- 25 - الرواية، ص102، 103، 123.
- 26 - الرواية، ص125.
- 27 - عبد القادر خليفي، دور الأدب الشعبي في المقاومة الوطنية، سلسلة منشورات الجيب، من إصدار المجلس الأعلى للغة العربية، أكتوبر، 2005، الجزائر، ص16.
- 28 - الرواية، ص46، 47، 48.
- 29 - الرواية، ص11.
- 30 - أحمد شعث، الشخصية في رواية "الحواف"، ص08.
- 31 - الرواية، ص09.
- 32 - رشيد بوجدر، التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، (د.ت)، ص172.
- 33 - الرواية، ص09.
- 34 - الرواية، ص10.

- 35 - عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الحدائث، بيروت، 1986، ص09.
- 36 - مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، ص74.
- 37 - أحمد شعث، الشخصية في رواية "الحواف"، ص07.
- 38 - مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص32.
- 39 - الرواية، ص152.
- 40 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجيا الأدب، ص141.

بنية الزمن في رواية اللّاز للطاهر وطار

أ. منيرة شرقي

جامعة تبسة - الجزائر

chergui.mounira@gmail.com

temps normal chez l'être humain. Il se divise en deux : le temps historique et temps universel. Le roman a apporté des événements historiques qui remontent à la révolution Algérienne. Il a également apporté des indications diachroniques liant le personnage et son action. Le second traite le temps textuel, c'est-à-dire un ensemble de techniques temporelles qui régissent l'entité du texte. Il s'agit de la formation du temps, les analepses, la durée ainsi que la fréquence et la cadence. L'écrivain a défini le temps du roman dans un parcours circulaire et il a employé des analepses qui ont comblé les vides du texte et cinq techniques narratives qu'ont permis d'évaluer la durée même s'il s'agissait d'une manière relative ; l'omniscience et l'ellipse accélèrent la narration, la pause et la scène ainsi que le monologue ralentissent la narration, et la fréquence avec laquelle nous comparons les faits du conte avec les faits de narration en termes de répétition.

ملخص:

بنية الزمن في رواية اللّاز للطاهر وطار؛ دراسة تشتمل على عنصرين أساسيين؛ يهتم الأول بالزمن الطبيعي الذي يعني الوقت المألوف لدى الإنسان، وينقسم إلى زمن تاريخي وزمن كوني، حيث طرحت الرواية أحداثا تاريخية ترجع إلى زمن الثورة الجزائرية، كما قدمت إشارات زمنية تربط بين الشخصية وفعالها.

يعالج العنصر الثاني الزمن النصي، ويعني مجموعة من التقنيات الزمنية التي تتحكم في كيان النص، هي التشكيل الزمني والاسترجاعات والمدة والتواتر، فقد رسم الكاتب زمن الرواية في مسار دائري، واستخدم استرجاعات سدت ثغرات النص، وخمس تقنيات سردية مكنت من تقدير المدة ولو بصورة نسبية؛ الخلاصة والحذف تسرعان السرد، والوقف والمشهد والمونولوج تبطئ السرد، ثم التواتر الذي به تقارن وقائع القصة مع وقائع السرد من ناحية التكرار.

Résumé:

La structure du temps dans le roman de EL LAZ de Tahar WATTAR est une étude qui englobe deux éléments essentiels. Le premier traite du temps naturel qui veut dire le

مقدمة

يعتبر الزمن عنصراً هاماً في بناء الرواية، اهتمت به رواية اللاز للظاهر وطار وأولته العناية الكبرى في بناء أحداثها، حتى أنه طغى بصورة لافتة للانتباه عن العناصر السردية الأخرى، الأمر الذي جعلنا نطرح التساؤل: كيف حضر الزمن في رواية اللاز؟ وما دوره في بناء الرواية؟

تهدف الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات، وفق منحى منهجي يقوم على تتبع الزمن في أشكاله المختلفة (التاريخي والكوفي والنصي)، ومقارنته مع صورته الموضوعية له قبل الولوج في كيان الرواية، والتأثيرات التي منحتها الرواية له.

1- ملخص الرواية

رواية اللاز كبة من الخيوط المتشابكة التي يصعب فرزها، أو العثور على واحد منها هو خيط المسار السردية، لأنه اختلط مع خيوط الاسترجاعات الكثيرة. تجري أحداث الرواية في إحدى قرى الجزائر التي يسكنها العديد من الثوار، و"اللاز" واحد من أبطالها؛ لقيط وطائش وشرير وصاحب طباع سيئة، حلمه الوحيد هو أن يكون له أب كباقي البشر، وحين تحقق له ذلك، انعطف مسار حياته، وبدأ من جديد، فالتحق بصفوف الكفاح، واهتم بتهدئة المجندين الجزائريين، إلا أن خائناً وشي به، مما استدعى إلقاء القبض عليه أمام الملاء من قبل الجيش الفرنسي، حينها استطاع أن يومية إلى المناضل قدور بالفرار، فهرب هذا الأخير والتحق بالقائد زيدان ومن معه. لقي اللاز حتفه من التعذيب داخل الثكنة، وتمكن من الفرار بعد عناء طويل، وخلص معه الجنود الجزائريين، ثم التحقوا كلهم بزيدان (أب اللاز). تعرض زيدان لنزاع مع جبهة التحرير الوطني بسبب الاختلافات الإيديولوجية، ونتيجة رفضه التخلي عن الحزب الشيوعي تلقى الذبح عقاباً له، شاهد اللاز عملية ذبح أبيه فدخل في حياة اللاوعي.

ترسل الرواية فروعها على مر الصفحات، وكأنها أخطبوط يمد أطرافه رغباً في إمساك كل شيء، فهي تحاول لم شتات الأحداث من كل جهة والتي تمس شخصياتها، فتسرد ما حدث مع قدور منذ حياده من الثورة إلى غاية استشهاده، وبعطوش منذ أن كان راعياً للعجول حتى أصبح خائناً ثم فدائياً، وزيدان منذ علاقته بمريم "أم اللاز"، حتى

ذهابه إلى باريس وعودته متشعبا بالفكر الشيوعي ومساهمته في الثورة إلى غاية ذبحه... وغير ذلك.

2- الزمن الطبيعي في رواية اللّاز

يعد الزمن الطبيعي مفهوما عاما وموضوعيا، يتمثل في الوقت الذي يألفه الإنسان من الزمن الشائع، ويعتبر المقابل الخارجي الذي يسقط عليه الروائيون عالمهم التخيلي¹. سمي الزمن بالطبيعي بهذا الاسم لما له من وجود فعلي تتحكم فيه الظواهر الطبيعية.

الزمن الطبيعي خاصة موضوعية من خواص الطبيعة، ولهذا الخاصية جانبان هما: الزمن التاريخي والزمن الكوني².

2-1- الزمن التاريخي في رواية اللّاز

شرح تريفيتان تودوروف Tzvetan Todorov الزمن التاريخي - حين أشار إليه كعنصر خارجي ذي علاقة مع النص - بقوله: «أي الزمن الذي يخلق موضوع التاريخ بما هو علم»³، ولا يعد استحضاره نقيضة ف«سواء أراد الكتاب أم لم يريدوا، فإنهم من نوع حقبة تاريخية ومن نوع أنظمتها التشخيصية»⁴، مما قد يعكس في كتاباتهم. إن دراسة الأدب من جانبه التاريخي يفضي إلى فهم الدوافع والمؤثرات في نشأة الظواهر والاتجاهات الأدبية المتصلة بالمجتمع انطلاقا من فكرة "الإنسان ابن بيئته".

استدعى الطاهر وطار أحداث التاريخ في روايته اللّاز، فاستلهم من الثورة التحريرية قضايا سياسية واجتماعية أكسبت الرواية الجزائرية حلية جديدة، أو كما قال واسيني الأعرج: «تعالج الرواية [أي اللّاز] عن قرب، موضوعا شائكا. وربما يحدث هذا لأول مرة في الرواية الجزائرية. يعني تلك الإشكالات المعقدة التي صاحبت الثورة الوطنية بكل خلفياتها التاريخية، وطبيعة التحالفات التي طرحت على مختلف القوى التي كان يهيمها استقلال الجزائر أولا»⁵.

يتسم الزمن بالتغيير لأنه يتجه إلى الأمام، فيتقدم صاعدا نحو التقدم والتطور والنمو، وإما هابطا نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط؛ مما يعني أن التغيير في الزمن يحدث إما إلى أفضل أو إلى أسوأ⁶. تحدثت رواية اللّاز عن فترة الثورة، وسارت شيئا فشيئا إلى الأمام حتى وصلت إلى زمن الاستقلال، وإن لم تُبد محاسن هذا التغيير - إذ تم

التركيز على مساوئه فقط- فإن هذا التطور في الزمن يُعد ذا بعد إيجابي. وما جسد الكاتب هذا الزمن التاريخي الذي اختاره إلا حين استحضّر وقائع تاريخية، كانت حجر الزاوية في بناء هذا الزمن؛ وعليه، يدرس هذا العنصر "الزمن التاريخي" بالإجابة عن تساؤلات محددة: ما هو الزمن التاريخي الحاضر في النص؟ أو ما هي الفترة التاريخية الماثلة في الرواية؟ ما الذي حدث فيها؟ ما هي جماليات الزمن التاريخي؟

2-1-1- زمن ما قبل الثورة التحريرية

حضر زمن ما قبل الثورة في شكل استرجاعات خارجية*، وكأنه سيزيل لبسا معينا، ربما هو كيفية العيش في هذه الحقبة السابقة لأحداث الرواية، خاصة وأن الكاتب ربط هذا الزمن بحياة الشخصيات حتى اتضح التغيير بين الفترتين (قبل الثورة وزمن الثورة)؛ فصور مثلا همجية وتهور اللّاز، وكذلك انشغال حمو وقدر بأمر العشق... كما أورد قولاً للسارد يبين حال الوضع في هذه الحقبة: «لم تكن الثورة آنذاك، مندلعة، ولا حتى تحظر ببال أمثال قدور، كان الجو، أشبه ما يكون بالمرآة، قبل أن تسقط وتتهشم، تبدو صافية لامعة، ولو كانت بما عشرات الخدوش، والوجود الاستعماري، لا يستشعره أحد، إلا كما يستشعر مريض، داء مزمن، لولا أزماته من حين لآخر، لتوهم بل لاعتقد، سلامته»⁷، لعبت اللغة هنا الدور الفعال في إحضار التاريخ في ثوب فني جميل، فقد رمى هذا التعبير في تركيبه التمثيلي إلى مبتغى القول، ودل على الهدوء والاطمئنان العام، رغم سوء الوضع؛ فالناس كانوا يسهرون إلى أي وقت شاءوا، دون وقت لحظر التجول، كما لم يكن السفر برقابة...

جاء في المقطع السابق أن وجه الجزائر يعاني من خدوش عديدة، فقد سببتها أزمات ونوبات مباغتة، كالتّي حدثت في الثامن من ماي عام الخمسة والأربعين بعد التسعمائة والألف، مجازر تركت أثرا وخيما في نفوس الجزائريين، وكلما جاء خير أموات كان الخوف من يوم مشؤوم كذاك؛ فقد بقي الحدث هاجسا محفورا في الأذهان، وقدور يتذكر جيدا «كيف كانت الطائرات تقذف مئات القنابل تنفجر هنا وهناك وفي كل مكان، وكيف كان هو وكل أفراد دواره يتراكضون في الحصائد كالجنانين، والنيران تلتهب من تحتهم ومن فوقهم...»⁸، فصارت الشخصية في رواية اللّاز شاهدا على الأحداث التاريخية، وتلك طريقة فنية يعتمدها الروائيون في نصوصهم، حيث اعتبرت سيزا قاسم

إشراك الشخصية في الوقائع التاريخية سمة بارزة من سمات الرواية الواقعية، ولولا هذه الوقائع والأحداث، لما كانت الرواية قريبة جدا من القارئ⁹.

2-1-2- زمن الثورة

تعتبر الثورة الجزائرية محور أحداث رواية اللّاز، فقد حضرت صورها ومشاهدها، وتجسدت تناقضاتها لتعكس الواقع بوجهيه الإيجابي والسلبي... لرسم كل ذلك، جند الكاتب كل الإمكانيات التي تتيحها طاقته الإبداعية، بدءا من اختيار القرية مسرحا لمشاهد تاريخية تعنى بهذه الحقبة؛ فيها تكنة للفرنسيين يحكمها ضابط نذل ومتعنت، يستغل النفوس الضعيفة لإشباع رغباته القدرة، وجعلها طعما في معركته الفاشلة... كانت القرية فضاء صالحا لرصد روح النضال في المعركة الثورية المصيرية، فمما جرى فيها: «ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي، عائدة مغبرة دكنا، من ميادين العمليات»¹⁰، وكثيرا ما عجت بأحداث تنبئ بالطوارئ، ك«موعد منع الجولان يقترب أكثر فأكثر»¹¹.

لا يخفى على القارئ أن الثورة الجزائرية هي الهاجس المركزي الذي شكل رواية اللّاز وأحال على مرجعية الأحداث¹²، ففي غمار الوقائع الحربية انعكست الطريقة التي اتحدت بها جهود الجزائريين لإخراج العدو الفرنسي من البلاد، فقدمت الرواية للقارئ فكرة عن تنظيم الثورة من حيث توزيع المهام؛ فقدور وهو مكلفان ب«شراء الأدوية، والأحذية، والمواد الغذائية، وإرسالها»¹³، وبممارسة نشاطات أخرى غير ذلك؛ فهو رئيس المسبلين، واللاز مهرب الجنود نظرا لخبرته بالمنطقة، أما زيدان فهو قائد لتعلمه وخبرته، كما أن هناك مسؤول مالي ومسؤول سياسي وقائد فرقة... وأن على القائد إعطاء الأوامر، والتدبير لشؤون الحرب، فحدث أن «جمع زيدان وحدته على بعد بضع مئات أمتار من كوخ سي الفرحي، ثم قسمها إلى أربع فرق صغيرة، ثلاث تتكون كل واحدة منها من سبعة جنود»¹⁴، وألزم كل فرقة بمهمة معينة من حيث تحطيم المركز الكهربائي، وذبح الخونة، وقطع الأعمدة الهاتفية، وزرع الألغام بالجبال... أما الفرقة الرابعة فتتكون من عشرين جنديا، وكان عددها كبيرا لقيمة المهمة، وهي معنية ب«شن هجوم في الناحية الشرقية على المركز العسكري بمحطة القطار، حتى تتمكن قافلة السلاح القادمة من الحدود، من المرور، دون أن يتفطن إليها العدو»¹⁵.

زيدان هو نموذج البطولة والجهاد في سبيل الوطن، وغالبا ما يكون «البطل الجهادي يتمتع بصفات مثالية: الشرف، النبيل، الشجاعة، الروح الوطنية، التفاني في الإخلاص، الصدق، الذكاء، الانتصار»¹⁶، هذا ما انعكس على شخصية زيدان، فقد انشغل كثيرا بموم وطنه ولم يدخر جهدا في سبيله، حتى أنه كان قائدا ناجحا في عمله الثوري، وها هو يذكر إنجازاته: «العمل يسير على أحسن ما يرام. كمائن، هجومات، اشتباكات، ذبح، اغتيال، غنم متواصل»¹⁷، يعد قوله لمحة عامة عما أنجزه رجال الجزائر إبان الحرب.

أمور أخرى بينت توحيد جهود الجزائريين، منها ما رصدته الرواية من صور التخطيط، كأن يتغيب أحد ويترك من يخلف مهامه من بعده؛ فمثلا تغيب حمو فخلفه قدور، وتغيب زيدان فخلفه قائد الوحدة الأولى... وككل الحروب، لا بد من التستر والكتمان، فكان للشوار كلمة سر متفق عليها، هي: «ما يبقى في الوادي غير حجاره»¹⁸، تقال ثلاث مرات، ولعل ما يلاحظ عليها أنها برزت بشكل لافت للانتباه من شدة تكرارها المتعمد، هي في الرواية مثل شعبي محمل بشحنة تاريخية، تلك الحمولة هي أن البلاد لن يبقى بها إلا أصحابها وأهلها الجزائريون، فهذا هو سبب انتقاء المثل دون سواه من التعابير، إذ أن الإيمان به إيمان بالانتصار والاستقلال، كما جاء على لسان حمو: «الصُح. الصُح... لا يبقى في البلاد غير الصُح»¹⁹.

بينت الرواية كذلك كفاءات التكتيك لعمليات الهجوم، ولم تدخر جهدا في تسليط الضوء على الحوافز الدافعة للنضال بهذا الشكل الحاد، فأشارت إلى الأزمات الاجتماعية التي ما انفكت تخز أجساد وأرواح الجزائريين، وهو المتشعب بمبادئ الجهاد من أخيه زيدان «يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس، وعري، وجهل، ومرض، وظلم، وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه»²⁰، وهذه إيديولوجيا سياسية متأتية من إيديولوجيا اجتماعية، كون المجتمع لن يتخلص من معاناته ومشاكله إلا بالانتفاض والتحدي، فيستوجب الوضع المتردي توحيد كل فئات وأصناف الشعب، لأن المأساة تكاد تعم، والمصير واحد... هذا هو منطلق زيدان المخالف للجهة.

عاجلت رواية اللاز الصراع الإيديولوجي الذي عصفت داخل المؤسسة الثورية وكاد يهز أركانها، فقد ضرب كاتبها مثلا عما حدث بين طرفي "الحزب الشيوعي

الجزائري" و"جبهة التحرير الوطني"، وجعل الأول ممثلاً بشخصية القائد زيدان الذي رأى وحدة الجزائريين كإمانة في الهدف السامي الذي يفرضه الوضع الراهن، ألا وهو إخراج المستعمر الفرنسي، ومادام المصير واحداً، فلا بد من الاتحاد وترك مسائل الاختلاف في الانتماء الفكري والحزبي إلى ما بعد الحرب، لكن هذا ما أبته الجبهة، فخبرته مع شيوعيين آخرين بين الانسلاخ عن الحزب أو الذبح، بحجة «حل الأحزاب جميعها وتكوين جبهة موحدة»²¹، وذلك ما لم يعجب زيدان لأنه يعامل كخائن رغم مساره النضالي الشريف، وما رأى موقف الشيخ (ممثل الجبهة في الرواية) إلا تصفية لحساب مضى، وما تأسيس جبهة من أفراد لا من أحزاب إلا نتيجة لخلافات مع قادة الأحزاب. رفض زيدان ومن معه تغيير منطلقهم الإيديولوجي، لأن الشيوعية حسبهم «ليست رداء نزرعه في الوقت الذي نشاء»²²، فلقوا عقاب الذبح على ذلك. من خلال إبراز هذا الصراع الحاد، فتح الكاتب الستائر عن الذاكرة المهمشة، وقدمها لجمهوره وفق دقة وعناية في اختيار الممثلين.

من هذا المنطلق كانت رواية اللّاز تنتصر للشيوعية من خلال الترميز لها بزيدان، هذه الشخصية التي برز دورها كثيراً في المتن، تريد النهوض بالجزائر والدفاع عنها رجاء تحقيق النصر.

صورت الرواية تناقضاً آخر مس المؤسسة الثورية، على اعتبار أن أصحابها بشر ذوو طبائع مختلفة، فكان منهم المخلص الفدائي لبلده، وذلك هو قدور، فقد تعلم أسباب الجهاد على يد صديقه حمو، وكانت قضيته تعكس أزمة البطل الثوري الذي ترك دواعي وجوده وسعادته (الوالدين والقرية والحبيبة) فإرا بنفسه من خطر فرنسا المحقق به، ناضل قدور معرضاً حياته للخطر، حتى استشهد وجسد نموذجاً في التضحية. من الزاوية الأخرى المظلمة، نجد الشامبيط وبعطوش، خاصة هذا الأخير، فهو تلك الشخصية التي ساندت فرنسا في أعمالها الدنيئة، حيث خان الثورة وكشف للضابط أمر تهريب العساكر من الثكنة، كما لى جرائم في حق إخوانه الجزائريين، فحظي بترقية جراء خدماته... وبعدها تفتن لخطيئته فتدارك الأمر بعمل بطولي، وذلك لما فجر الثكنة وأخرج الأسلحة والمسجونين، فأنجى نفسه وغيره من ظلم فرنسا القابع.

استحضرت الرواية سياسة التقتيل التي انتهجتها فرنسا عبر الصور المرعبة لمجازر الثامن من ماي، ولم يتوقف الأمر هنا، إذ حضرت مشاهد تقشعر لها الأبدان من شدة وحشية المستعمر في انتهاجه لسياسية التعذيب الأخرى، فقد طرأ التعذيب على شخصية اللّاز الشجاع الذي لم يهب فرنسا وجبروتها، واعترف في لحظة غضب أمام الضابط بأنه: «مجاهد، مجاهد. مسبل، مناضل. فلاق»²³، لكن بسالته كلفته الجلد فوق منضدة تثبت على سطحها مسامير حادة تبعث الألم والعذاب في الجسد والنفس، وتذكر رواية اللّاز ما يتبع المرحلة إن لم يُفَشِّ الأسير الأسرار، قال اللّاز محاورا ذاته ومخبرا القارئ: «الغطس في الماء مع الكهرباء. وإن لم أعترف أثناءها، جاءت العملية الشاقة... اقتلاع الأظافر»²⁴. رغم كل المعاناة، تشرف الجزائري بملامسة وتذوق أدوات التعذيب لأنها لم تكن إلا لأمثاله الأبطال، وقد ذكر الكاتب صور التعذيب ليبين بشاعة وعنف المستعمر من جهة، وشدة معاناة جزائري الثورة من جهة أخرى، فعمد إلى الإتيان بحقائق تاريخية مرفقة بشخصيات خيالية وهمية، لكنها تحمل صفات حقيقية، وكأنها وُجدت فعلا.

2-1-3- زمن الاستقلال

لم يفت رواية اللّاز التغني بالشهيد وتمجيد مساره البطولي، فجعلت من شخصية قدور تلعب الدور من خلال إبراز تضحيته وفراقه لأهله وأحبائه، وإسهامه بالمال الكثير من أجل تحرير البلاد، ثم ربه الأرض العزيزة بدماثة الطاهرة التي لا يضاهاها ثمن... كما قامت الرواية بإبراز السليبات التي آل إليها الشهيد بعد الاستقلال، فقد غدا مجرد بطاقة توضع في الجيب، وتُستعرض أمام مكتب المنح مرة كل ثلاثة أشهر، فذهبت ذكره يوم استشهاده، وصار لا يُذكر إلا تباهايا أمام الطوابير الطويلة:

«- إيه إيه إيه الله يرحمك يا السبع

- سيد الرجال.

- عشر رصاصات، ومات واقف.

- يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم ويعيط "زغردي أمي حليلة زغردي"»²⁵.

هناك فقط يتذكر الأهل مساره النضالي وإنجازاته الضخمة، فيأخذون قصته منجى في قتل وقت الانتظار، ثم تُطوى هذه الذكرى «مع دريهمات في انتظار المنحة

القادمة»²⁶، كي يعاد سردها مرة أخرى أمام الملاء، لكن الرؤيا هنا مكسوة بنظرة تشاؤمية، لم تر إلا ما هو سلمي.

يتوجب على الرواية إخضاع الخطاب التاريخي لسيطرتها، وتقديمه بطريقة جديدة تتناسب وطبيعتها²⁷، وفي رواية اللّاز لم تنقل الوقائع بصورة حرفية، إذ ليست الرواية وثيقة تاريخية إنما مستفيدة من التاريخ فقط.

2-2- الزمن الكوني في رواية اللّاز

يتوجب على كتاب النصوص الروائية الربط بين الحقة التاريخية وحيات الشخصيات، ويكون ذلك عن طريق إشارات زمنية تفعل فيها الشخصية شيئاً، وهذا ما خلق ما يسمى بالزمن الكوني²⁸. يخلق الزمن الكوني انسجاماً في بنية الرواية، ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه مرتبط بأفعال الشخصيات.

يعرف الزمن الكوني بأنه إيقاع الزمن في الطبيعة، يتحقق بتحديد الشهور وأيام الأسبوع أو تحديد الفترة الزمنية من النهار (صباح، ظهر، عصر، مغرب...)، وغير ذلك من التحديدات التي تبين الوقت²⁹، ويسمى هذا الزمن أيضاً بالزمن الفلكي.

خضعت وقائع رواية اللّاز إلى زمن كوني بغية إشعار القارئ بمدى واقعية الأحداث المسرودة، وكأنها موجودة فعلاً؛ ف«النهار يوشك أن يمر كغيره من الأيام.. خاصة وأن موعد منع الجولان يقترب أكثر فأكثر»³⁰، مما يحقق الربط بين حياة الشخصيات والأحداث التاريخية، ويعطي إحساساً لدى القارئ بانسجام وقائع الرواية، لأن الزمن الذي تعيشه الشخصية في هذا القول هو آخر النهار، ويصادف أن له علاقة بحدث تاريخي، هو منع فرنسا الجولان في هذا الوقت المتأخر، وقد نجح الكاتب في خلق مصداقية للزمن، لأن الوقت هنا مرتبط باعتقال اللّاز، وعنه قال قدور: «الوقت الرابعة، ما يزال هناك بعض متسع.. لكن ينبغي أن أخرج قبل أن يسارعوا لإلقاء القبض علي..»³¹، ف«النهار يوشك أن يمر» قد يعادل الساعة "الرابعة" مادام هناك تجاوز لمنتصف النهار.

من الإشارات الزمنية الأخرى: «إذا جاء يوم الأحد بادر إلى الملعب شاهراً خنجره في وجوه الصغار حتى ينزلوا عند إرادته»³²، هذا عن اللّاز وما يفعله كل يوم أحد، ويهدف الكاتب من توظيف الإشارات الوقتية إلى إعطاء القارئ شعوراً باستمرارية

الزمن، كالقول الآخر: «كامل يومها، تقضيه في تتبعه، تتقصى أخباره»³³، عن أم اللاز التي تراقب ابنها باستمرار، وفي ذلك بيان لإيديولوجيات اجتماعية: التشرد والعنف وقلق الأم.

قد يكون الزمن الكوني مشارا إليه دون تحديده وضبطه، وهذه أمثلة تبين ذلك³⁴؛ القول عن الشهيد: «يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم ويعيط "زغردى أمي حليلة زغردى"»، وقول زيدان: «يوم التحقت بالثورة لم أستشر أحدا»، وقول السارد عن المعركة التي يشنها اللاز في صباه، فقد تمتد لأيام من حياته: «وإن استمرت عدة أيام»، وقول قدور في نفسه عن صديقه حمو الذي تغير وأصبح همه هو الثورة والحرب فقط: «لم يعد يكشف لي خبايا قلبه، كما كنا قبل أشهر بل قبل أسابيع قلائل»، كلها إشارات تضيء واقعية على الإبداع وتسهم في سرد الوقائع وتقريبها للمخيلة.

قد يكون الزمن الكوني بصورة أخرى معلوما بالتقريب، وهذه أمثلة³⁵؛ قول زيدان: «اللقاء قبل مطلع الشمس في مركز السبعة شهداء»، وتنبه اللاز له: «الضابط. سمعته البارحة يتحدث عنك ويضعك في رأس القائمة. سيلقون عليك القبض خلال هذا الأسبوع»، وهذه الأقوال: «قبيل الفجر اقتربت الفرقة الثانية من مكان الموعد»، «بعد العصر، وقف بعطوش أمام الضابط»، «كان الناس على الأقل، أحرارا في أن يسهروا إلى أي وقت شاءوا، وأن يسافروا في الليل أو النهار، بلا أية رقابة، أو مضايقة». ما يتضح من القول الأخير هو الربط بين الزمن الكوني وفعل الشخصية والحدث التاريخي، فهناك تحديدات وقتية مرتبطة بحياة الشخصيات والتاريخ، مما يحقق تضافرا وتآلفا داخل الرواية. من التحديدات الزمنية الأخرى المعلومة بالتقريب، نجد قول حمو لقدور: «الإخوان اقتربوا، البارحة ذبحوا خمسة إخوة، وحطموا مدرسة وجسرا»³⁶، ذلك ليرسخ في ذهنه وعيا سياسيا، يتمثل في ضرورة الجهاد، والسعي لوضع أفضل، والقول: «فر وعاد إلى القرية ليلة أمس»³⁷، عن الجاسوس الذي هرب ليلة القبض على اللاز، فأفشى بأمر هذا الأخير وباسم قدور، والقول الآخر: «خاصة وأن الظلام قد بدأ يتكاثف شيئا فشيئا»³⁸، وهنا صار قدور وسي الفرحي الفارين آمنين من عدم وقوعهما في قبضة العسكر.

خلافا لذلك، يمكن للزمن الكوني أن يكون محددًا ومدققًا ومعلوما بالضبط؛ مثل³⁹: «وتطلع إلى الساعة... السادسة وخمس وعشرين»، «الساعة الآن السابعة وسبع

وعشرون دقيقة»، «الساعة الثالثة والنصف. أتولى الحراسة حتى الساعة»، وكذلك لما قال هو لقدور: «تصبح على خير... إنها الرابعة... تأخرت عن إيقاد الفرن»، فهذه الساعة الرابعة بعد منتصف الليل، وقال الشامبيط عن خير اختفاء قدور: «لقد مرت ساعة على اعتقال اللّاز، والخبر لم يبلغني إلا منذ قليل»، فساعد الزمن الكوني على تشكيل الرواية وتقديم الإيديولوجيات المختلفة.

يبدو مما سبق، أن الزمن الكوني يسهم في توكيد إيديولوجيات وجعلها أكثر واقعية، فرصد الأيام والشهور يشعر القارئ بأن المجريات حقيقية وواقعة فعلا.

3- الزمن النصي في رواية اللّاز

يقصد بالزمن النصي التقنيات الزمنية التي ساهمت في تشكيل كيان النص، وبعثت مسحة جمالية فيه، وحملت معها بعدا إيديولوجيا.

3-1- التشكيل الزمني

بني زمن رواية اللّاز وفق تشكيل دائري، بدأ بالحاضر المتمثل في زمن الاستقلال، وفيه - كما تحكي الرواية- غدا الشهيد مجرد سبب لأخذ الدراهم. في هذه البداية من الرواية سمع صوت للّاز ينادي: «ما يبقى في الوادي غير حجاره»⁴⁰.

توقف السرد بعدها ليرجع إلى الماضي، وفيه برزت مآثر الشهيد وصور معاناته وتضحياته إلى آخر إنجاز له، لما خضب الأرض بدمائه الشريفة، تخلل ذلك سرد لإنجازات أبطال الثورة وأهم الأحداث التاريخية، مضيا من الماضي (الثورة) ووصولاً إلى الحاضر (الاستقلال)، فالتقى السرد مع نقطة البداية، فانغلقت الدائرة. في هذه النهاية من الرواية أخبرنا السارد بأن الربيعي قاد اللّاز إلى المقهى ليسأله عن كيفية استشهاد قدور ويخبره بمآل زينة (رمت بنفسها في البئر حين حبلت من خائن للبلاد)، إلا أن المسكين لم يردد سوى "ما يبقى في الوادي غير حجاره"، بعدها انظم هو إليهما، وهو في زمن الاستقلال بطال ينتظر الفرج على يدي بعطوش الذي خان الثورة ثم وفاها، فأسهمت هذه الإضافات في غلق الفجوات المفتوحة في أحداث الرواية.

يعد التناوب التقنية المثلى في رواية عدة حكايات في وقت واحد، حيث يكون التوقف عن سرد الحكاية الأولى ليروى جزء من الثانية، ثم التوقف عن سرد الحكاية الثانية ليروى جزء من الحكاية الثالثة⁴¹، ثم التوقف للعودة إلى الحكاية السابقة، وهكذا... وقد

تبنّت رواية اللاز التناوب في سرد عدة وقائع متداخلة، ما حقق لها ميزة في تشكيلها الزمني العام.

3-2- الاسترجاعات

لمتول الرواية الاستباق اهتماما، بل أعطت للاسترجاع بشكليته الخارجي والداخلي فعالية في سرد الوقائع.

الاسترجاع الخارجي *Analepse Externe*، هو استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكّي⁴²، وقد كان النظام الزمني في رواية اللاز مبنيا على الكثير منه، حيث تتوقف عجلة السرد باستمرار، لتعود إلى زمن انتهى وسابق للبداية بغية إعلام القارئ عن شخصيات الرواية؛ فاللاز مثلا، «كان في صباحه لا يفارق أبواب وباحات المدارس يضرب هذا، ويختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر»⁴³.

كثيرا ما استعمل الكاتب عبارات توحى بالاسترجاع، فقدور مثلا «عاد يعيش وقائع ثمانية أشهر مرت...»⁴⁴، عرض فيها أحداثا تفسر سبب انضمامه للثورة (تشبع بأفكار حمو النضالية)، وتبين سبب هروبه من القرية (تهريب الجنود والحشية من إفشاء اللاز عن اسمه)، وكله غطى مجريات عديدة من الرواية. زيدان هو الآخر «أسند كتفه إلى الجدار، ووضع يده على جبينه، كأنه يستغرق إغفاءة واستسلم لمخيلته»⁴⁵، إذ أنه أراد إعلام القارئ بكيفية تعرف ابنه (اللاز) عليه، وظروف التحاق اللاز بالثورة، مما أزعج الستار عن مضامين الثورة أو كما قال واسيني الأعرج عن الاسترجاع في رواية اللاز: «أسهم في كشف الخلفية التاريخية للمضامين الجيدة المثارة داخل الرواية. ونجاح هذه الأداة الفنية، يكمن في ذكاء الكاتب في استعماله لها تماشيا مع طبيعة الوقائع التي حدثت في الماضي»⁴⁶.

اتكأ زيدان ليلا كي ينام، فتذكر الماضي عندما كان في باريس، حين تعرف على سوزان التي ساعدته على التعلم والقراءة، وبفضلها صار يدرس في «حلقة ماركسية، ثم في خلية شيوعية»⁴⁷، وقد أجرته أمها غرفة، وصارا فيما بعد زوجين، لكنها تركته وذهبت إلى موسكو بسبب مرض أمها ولم تعد بعدها. من خلال هذا الاسترجاع تبينت بعض طرق عيش الفرنسيين، وتجلت كذلك بعض الجوانب من حياة زيدان، خاصة أمر تعلمه لمبادئ الشيوعية، فله دور كبير في مجريات الرواية.

ينجم عن الاسترجاع نوع من الحكاية الثانوية، ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعاً، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية⁴⁸، الأمر الذي يؤدي إلى التضمين السردى Enchâssement، ومعناه: «إقحام حكاية داخل حكاية أخرى»⁴⁹، وفي رواية اللّاز، تذكر قدور حواراً مع حمو، وفي الحوار تذكر قدور الثامن من شهر ماي، حيث قال: «كانت الطائرات تقذف مئات القنابل تنفجر هنا وهناك وفي كل مكان»⁵⁰، فحمل الاسترجاع شحنة إيديولوجية تسعى إلى تبيين بشاعة المستعمر المدمر في إيذاء الإنسان والحيوان.

ورد استرجاع تذكر فيه زيدان اللحظة التي أخبر فيها اللّاز بأنه والده الحقيقي، وفي هذا الاسترجاع تم استرجاع آخر قام به زيدان ليخبر ابنه بتفاصيل القصة والظروف التي أجبرته على تركه هو وأمه؛ ألا وهي التجنيد الإجباري، وبهذا الشكل انبنى استرجاع داخل استرجاع، مما قد ينسي القارئ أين كان وماذا قرأ.

يكون النوع الآخر من الاسترجاع داخلياً "Analepse Interne"، ويعرف بأنه «استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها»⁵¹، ولا يختلف عن الاسترجاع الخارجي في المهمة، إذ يستخدم في سد ثغرات النص، أو «ملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث»⁵²؛ فعن أخبار الفرقة الثانية، استند قائدها إلى صحرة و«تململ، وتفقد رشاشه، وسوى قبعته. وتمنى لو ينام»⁵³، لكن النعاس طار من عينيه بسبب إنجاز العظيمة، مما حمله على التذكر والاسترجاع، فعاد الزمن أدراجه وأعلمنا عن كيفية ذبح القائد سبعة خونة، مما أشار إلى سبل الثوار في معاقبة الخائنين.

3-3- المدة

اقترح جيرار جينيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية؛ اثنتان تسهمان في تسريع السرد، هما الخلاصة والحذف، واثنتان تؤديان إلى في تعطيل السرد، هما الوقفة والمشهد⁵⁴، غير أن المنولوج تقنية تسهم هي الأخرى في تعطيل السرد وإبطائه. تقوم الخلاصة بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر تختزل في أسطر أو صفحات، دون ذكر التفاصيل⁵⁵، مثلما حدث في رواية اللّاز: «تتالي الغفوات والاستيقاظات، وتتالي الأيام سريعة... وتتالي الحوادث، وتطغى أخبارها على كل

شيء...»⁵⁶، فقامت الخلاصة بتقليص المراحل الزمنية، واختصار الوقت الطويل الذي عاشه قدور في حيرة، حين أراد اتخاذ قرار تجاه الثورة وسط التطورات السريعة التي حققها المستعمر الفرنسي.

تقوم الخلاصة باختصار الأحداث المسرودة في الرواية مسبقاً، فما من داع لإعادةّها كما هي مادام القارئ عالماً بها، وكمثال عن ذلك، لخصت قصة زيدان وأم اللاز بقول السارد: «وبعد أن أعاد زيدان باختصار مشوب قصة اغتيال القائد، والهروب إلى الغابات والتشتت في الأصقاع، وكل ظروف وجود اللاز»⁵⁷. ومن ثمة ساهمت الخلاصة في صهر الفترات الزمنية في أسطر قليلة، حتى لا تقع الرواية في الإطناب والثرثرة.

تقوم الخلاصة بإحداث التكتيف في بنية السرد، فتلعب دوراً فنياً في الرواية⁵⁸، إذ أن الإطالة والتفصيل يجعلان القارئ يمل، وفي رواية اللاز «قضى بعطوش أربعة أيام مهولة في الثكنة، كان خلالها بين يقظة ونوم، وبين واقع فظيع وحلم مرعب. لا يميّز شيئاً، الليل والنهار، الصباح والمساء»⁵⁹، فعبرت الخلاصة عن حالة التوتر للشخصية.

استخدمت الخلاصة في رواية اللاز بغية جمع شتات الأحداث؛ فبعد ست وتسعين صفحة، قام السارد بتلخيص ما حدث مع الشخصية "اللاز" منذ بداية الرواية، لكن توظيفها بهذا الشكل أفسد من حركية الأحداث وتدفقها.

الحذف التقنية الأخرى في تقدير المدة، فعادة ما يلجأ إليه الراوي حين لا يكون الحدث ضرورياً لسير الرواية أو لفهمها⁶⁰، فُيسقط فترة زمنية لا يرى طائلاً من ذكرها، كقوله: «بعد برهة أضاف: لن ينجو. سأخرجه حتى من بطن أمه. القرية مطوقة ولن يذهب بعيداً»⁶¹، هذا عن الضابط في حديثه مع الشامبيط عن قدور، وجلي أن الزمن المحذوف غير مهم. قال الراوي عن جلد الشامبيط لللاز: «وبعد المائة جلد»⁶²، فما من داع لعدّها أو ذكرها الواحدة تلو الأخرى.

اتخذ كل من الحذف والخلاصة ميزة اقتصادية في التعبير، وإن كانت الخلاصة قد حملت شيئاً من الدلالات والمضامين، فلن تكون كتقنيات الإبطاء في زمن السرد.

هناك ثلاث تقنيات لإبطاء الأحداث: الوقفة والمشهد والمونولوج، فأما الأولى فتسمى كذلك بالاستراحة لما تفعله من تعطيل السرد، وعنّها قال محمد عزّام: «وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة

الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته»⁶³، وقد استخدمت رواية اللّازيغية وضع القارئ في جو النص، وتمهيد الأحداث له، ففي البداية جاء تقديم للفضاء: «القرية، كما خلفها الرومان، تتأمل الجبال، في كآبة ما تزال، والضلال تتناول كلما انحنت الشمس إجهادا ووهنا، والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم، يتفقدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى، والحركة تقل شيئا فشيئا، بعد أن ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي، عائدة مغبرة دكنا، من ميادين العمليات، وسط تعاليق، تتسرب من هنا وهناك»⁶⁴، جاءت الوقفة الوصفية الجامدة في شكل افتتاحية للرواية، تحدد الإطارين الزمني والمكاني للوقائع، فتبين أن الأحداث تجري في قرية من القرى، بما عربات للجيش عائدة، ما يدل على أن المجرىات في زمن حرب من الحروب، وبالفعل هي فترة الثورة الجزائرية، فعكست الوقفة ألوان الكآبة والحزن التي خلفها المستعمر الفرنسي على المكان، كما أنها أبطأت زمن السرد وجعلته يتجاوز زمن القصة.

تكون الوقفة مبطئة للزمن إذا جاءت على لسان الراوي الذي يتدخل من أجل الشرح أو التعليق، مثل قوله: «الساعة الثالثة والنصف. أتولى الحراسة حتى الساعة، وبعدها دور رمضان، ثم دور اللّاز، ثم الأشقر حتى ساعة انطلاقنا. تتمم زيدان، وهو ما يزال يحدق في ساعته، فنهض اللّاز محتجا»⁶⁵، فالقول من "تتمم" إلى "محتجا" زمن إضافي زائد زاد من زمن السرد، يهدف إلى تبيان حال زيدان واللّاز.

لا تكون الوقفة الوصفية مبطئة للأحداث إذا تولت الشخصية مهمة الوصف، أو نقل الوصف من وجهة نظرها، لأن ذلك من وقائع القصة، وقد شرح حميد لحمداني ذلك بقوله: «الوصف باعتباره استراحة وتوقفاً زمنياً قد يَفْقَدُ هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد، على أن الراوي المحايد بإمكانه، حتى ولو لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث، أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها؛ ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث»⁶⁶، ومثاله حين وقف اللّاز معتدلاً خلف الصخرة وقال: «هذه قمة القمم ولا شك، كامل جهات الجبل يمكن مراقبتها من هنا... كيف تمكنا من الصعود إليها يا ترى؟ هذا الضباب لم ينتشر يوماً، تتكور وتتدرج؟ بعض الأماكن مغطاة به وبعضها لا... أشجار الزان،

تتشابك في خشوع ووقار. تتعاقب في ود ومحبة... الأحاديث، تبدأ من نقطة، ثم تروح تتسع وتعمق، كلما انحدرت، وعند السفح تتفرع عنها شعاب، كأنها ورق التبغ»⁶⁷، فهذا من تأمل الشخصية وليس زمنا زائدا. وقفة أخرى لم تبطئ الزمن، حين استغرق الضابط الفرنسي زمنا تأمليا في خالة بعطوش وزوجها، فجاء وصفهما كالتالي: «المرأة في سن الأربعين ما تزال تحتفظ بشبابها، وجهها مستدير جميل، رغم هذه الوشمات التي تشوهه، الدموع تنهمر من عينيها الكبيرتين غزيرة، لا شك أنها تبكي بقرتها... حسنا فعلت... أما هذا الوجه البشع، الجاف كالقاموس الطبي، المخدد كأرض الزلزال... إنه في الخمسين، ولكنه يبدو في الثمانين»⁶⁸، فلم يسبب هذا القول تعطيلًا أو استراحة في زمن السرد، لأنه من وقائع القصة.

المشهد تقنية زمنية تسهم في بعث أفكار الشخصيات، يتحقق في الرواية عبر الحوار، و«الحوار من المميزات الأساسية للحضور. حيث أن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها أمام القارئ، وتتبادل الكلمات الحية»⁶⁹، وقد وُظف في رواية اللاز بصورة بارزة، منه حوار يبدوه اللاز مع أبيه زيدان:

«- لماذا يتوقع الناس المكروه بعد الضحك.

- هاه، ابن أمه، رجعنا لحكايات العجائز.

- والله العظيم، وحق ربي جرّبتها، كلما ضحكك كثيراً أصابني مكروه»⁷⁰، فيتضح المعتقد الثقافي الخرافي الراسخ في عقول عامة الناس وبسطائهم.

أزاح المشهد الستار عن إيديولوجيات تعتقدها شخصيات الرواية، فقد قال الشيخ (التابع للجهة): «الحزب الشيوعي الفرنسي، والحزب الشيوعي الجزائري شيء واحد.

- لا ليسا شيئاً واحداً.

عارض زيدان، وتساءل القبطان الأسباني:

وبالنسبة للحزب الشيوعي الأسباني، ما قولك؟

- كلكم شيوعيون، كلكم على السواء، وقد جئتم إلى ثورتنا لتخريبها»⁷¹.

توظيف المشهد يخلق توافقاً بين زمن السرد وزمن القصة، ويشعر القارئ بواقعية الأحداث، فحين تحدث زيدان مع أخيه حمو قائلاً له: «المسئول الكبير سألني في المرة

الأخيرة هل مازلت شيوعيا أحمر... أفهمته بأن الشيوعية ليست رداء نزعته في الوقت الذي نشأ»⁷²، تبدت الوقائع حقيقية، خاصة حين صرح زيدان بموقفه تجاه الشيوعية. المونولوج حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها*، تحدث زيدان مع نفسه كثيرا في غمرة الدجى عن شؤون سياسية أثارت فيه الحيرة، ووجد أنه «لأول مرة في التاريخ يطرح موضوع تكوين جبهة وطنية من أفراد لا من أحزاب... هذا يعني تكوين حزب جديد. إذا كانت الخلافات والتصدعات داخل الحركة الوطنية، تدعو بعض أعضائها إلى تكوين هذا الحزب، فإنه ليس من الضروري أن يطلب من الأحزاب أن تحل نفسها»⁷³، ثم تساءل إذا ما «أعلنوا الكفاح المسلح من أجل تحرير الوطن، أم من أجل تكوين حزب؟»⁷⁴، ثم رأى أنهم «يريدون ضرب عصفورين بحجر واحد»⁷⁵، فكشف المونولوج خوالج الشخصية وعرف بمنطلقاتها الفكرية.

3-4- التواتر

عد جيارار جينيت التواتر مظهرا من مظاهر الزمنية السردية، وفصل علاقته في أربعة محاور⁷⁶: - سرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.
- سرد مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.
- سرد مرات عديدة ما وقع مرة واحدة (في الرواية النسبية، وفي الرباعية).
- سرد مرة واحدة ما وقع مرات عديدة (مثل: كنت أنام مبكراً كل يوم من أيام الأسبوع).

جاء التواتر في رواية اللّاز أحاديا في الغالب، فما وقع مرة جاء في الرواية مرة واحدة، كرمي قدور المطرقة فاجعا حين أتاه نبأ اعتقال اللّاز... وما وقع أكثر من مرة، جاء كذلك في الرواية أكثر من مرة، فاللاز لشدة ابتهاجه بالبندقية، «هوى بشفتيه، يرسم عليها قبلة حارة»⁷⁷، وبعد تأمله في الوجود «عاد إلى تلمّس بندقيته، ثم إلى لشمها»⁷⁸، مما يدل على تعلق الجندي بسلاحه، كما أن اللّاز في جوابه عن أسئلة الربيعي وهو فاقد لعقله، لم يجب إلا بجملة «ما يبقى في الوادي غير حجاره»^{***} لخمس مرات، فذكرت الجملة خمس مرات الرواية، وقد كان بإمكان الكاتب القول: وفي كل مرة يقول ويأتي بالمثل، إلا أنه فضل ترسيخ إيديولوجيا معينة، هي التأكيد على أن الحق فقط هو الذي يبقى ويسود.

حضر السرد التكراري لقيمة عنصر التغيير الذي حل بالرواية، فما غير من وتيرة الأحداث إلقاء القبض على اللّاز، وبصقه في وجه قدور مزجرا: «راقكم المنظر، يا خنازير. حانت ساعتكم كلكم»⁷⁹، فقد أعاد قدور الحادث قائلاً: «بصق في وجهي محذراً: حانت ساعتكم كلكم»⁸⁰، ثم أعاد ذكره مرة أخرى أمام زيدان، كما استرجعه اللّاز فخوراً بنفسه، لأنه أنقذ قدور. الثامن من ماي تكرر حسب وجهات النظر، رآه السارد يوماً للحداد والحزن، رآه قدور يوماً لفشل الجزائريين وبقاء الفرنسيين.

حضر السرد المؤلّف لجمع أحداث ذات جنس واحد، ومن أمثله ما قاله الربيعي عن اللّاز: «ظل طيلة السنوات التي قضاها لاجئاً مشرداً يطوف من مركز عسكري لآخر، ومن خيمة لاجئٍ لآخرى، يهتف دون وعي: ما يبقى في الوادي غير حجاره»⁸¹.

«تلمس جيوبه عدة مرات»⁸²، هذا زيدان الذي بحث عن سحائر ولم يجد.

«كل يوم أستظهر لها بطاقة تعريفية»⁸³، عن زيدان.

خاتمة

- أسهم الزمن الطبيعي في منح الرواية بعداً واقعياً، لاسيما عبر استحضار وقائع ثورية من تاريخ الجزائر، وجعل الشخصيات المتخيلة ذات صلة بها، من خلال إدراج إشارات زمنية تدل على توقيت معين.
- تمثل الزمن التاريخي في رواية "اللاز" للطاهر وطار فيفترة الثورة، فحضرت مشاهد من الجهاد والتنظيم والتخطيط، وصراعات وتناقضات عديدة، وأزمات ومآس عاشها الشعب الجزائري بسبب المستعمر الفرنسي.
- أسهمت عناصر عديدة في استحضار الزمن التاريخي، كالأحداث التاريخية في حد ذاتها، والشخصية التي شهدت على الوقائع، والفضاء (القرية والجبل) الذي كان مسرحاً ملائماً للوقائع الحربية، والاسترجاع الذي مكن الذاكرة من الرجوع إلى الوراء واستحضار أحداث تاريخية...
- حقق الزمن الكوني انسجاماً في بنية الرواية، حيث ربط بين حياة الشخصيات والأحداث التاريخية.

- تحقق الزمن الكوني في الرواية من خلال تحديد الشهور والأيام أو تحديد الفترة الزمنية من النهار (صباح، ظهر، عصر، مغرب...)، وغير ذلك من التحديدات التي تشير إلى الوقت.
- أسهم الزمن النصي في تشكيل كيان الرواية وبعث مسحة جمالية فيها، كما حملت تقنيات العديد من الإيديولوجيات، لاسيما المشهد، لأنه يمتلك طاقة قصوى في كشف الخبايا.

هوامش الدراسة

- 1- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص: 45، 46.
- 2- المرجع نفسه، ص: 45.
- 3- تزيطانتودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005، ص: 110.
- 4- المرجع نفسه، ص: 115.
- 5- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 494.
- 6- سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص: 47.
- * الاسترجاع الخارجي: «هو ذلك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية». انظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنكليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، 2002، ص: 19.
- 7- الطاهر وطار: اللّاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص: 21.
- 8- المصدر نفسه، ص: 36.
- 9- سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص: 48.
- 10- الطاهر وطار: اللّاز، ص: 09.
- 11- المصدر نفسه، ص: 09.
- 12- إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص: 49.
- 13- الطاهر وطار: اللّاز، ص: 42.

- 14- المصدر نفسه، ص: 81.
- 15- المصدر نفسه، ص: 81.
- 16- مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 21.
- 17- الطاهر وطار: اللاز، ص: 176.
- 18- المصدر نفسه، ص: 43. وقد تكررت كثيرا.
- 19- المصدر نفسه، ص: 35.
- 20- المصدر نفسه، ص: 41.
- 21- المصدر نفسه، ص: 180.
- 22- المصدر نفسه، ص: 85.
- 23- المصدر نفسه، ص: 63.
- 24- المصدر نفسه، ص: 64.
- 25- المصدر نفسه، ص: 07.
- 26- المصدر نفسه، ص: 07.
- 27- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 106.
- 28- سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص: 50.
- 29- المرجع نفسه، ص: 50.
- 30- الطاهر وطار: اللاز، ص: 09.
- 31- المصدر نفسه، ص: 15.
- 32- المصدر نفسه، ص: 10.
- 33- المصدر نفسه، ص: 10.
- 34- المصدر نفسه، ص: 07، 163، 10، 41، على التتابع.
- 35- المصدر نفسه، ص: 82، 55، 118، 149، 21، على التتابع.
- 36- المصدر نفسه، ص: 35.
- 37- المصدر نفسه، ص: 32.
- 38- المصدر نفسه، ص: 31.
- 39- المصدر نفسه، ص: 99، 107، 158، 27، 73، على التتابع.

- 40-المصدر نفسه، ص: 08.
- 41- لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص: 65.
- 42- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيرى شلبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009، ص: 111.
- 43-الظاهر وطار: اللاز، ص: 10.
- 44- المصدر نفسه، ص: 34.
- 45- المصدر نفسه، ص: 50.
- 46- واسيني الأعرج: مرجع سابق، ص: 513.
- 47- الظاهر وطار: اللاز، ص: 165.
- 48- لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص: 18.
- 49-المرجع نفسه، ص: 57.
- 50- الظاهر وطار: اللاز، ص: 36.
- 51- عبد المنعم زكريا القاضي: مرجع سابق، ص: 112.
- 52- سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص: 40.
- 53- الظاهر وطار: اللاز، ص: 121.
- 54- محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 109.
- 55- المرجع نفسه، ص: 109.
- 56- الظاهر وطار: اللاز، ص: 40.
- 57- المصدر نفسه، ص: 83.
- 58- عبد المنعم زكريا القاضي: مرجع سابق، ص: 125.
- 59- الظاهر وطار: اللاز، ص: 185.
- 60- لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص: 74-75.
- 61- الظاهر وطار: اللاز، ص: 107.
- 62- المصدر نفسه، ص: 11.
- 63- محمد عزام، مرجع سابق، ص: 111.
- 64- الظاهر وطار: اللاز، ص: 09.
- 65- المصدر نفسه، ص: 158.

- 66- حميد حمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص: 77.
- 67- الطاهر وطار: اللاز، ص: 168.
- 68- المصدر نفسه، ص: 110.
- 69- سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص: 33.
- 70- الطاهر وطار: اللاز، ص: 160.
- 71- المصدر نفسه، ص: 181.
- 72- المصدر نفسه، ص: 85.
- ** للمزيد انظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2004، ص: 244.
- 73- الطاهر وطار: اللاز، ص: 161.
- 74- المصدر نفسه، ص: 161.
- 75- المصدر نفسه، ص: 161.
- 76- محمد عزام: مرجع سابق، ص: 106.
- 77- الطاهر وطار: اللاز، ص: 168.
- 78- المصدر نفسه، ص: 169.
- *** مرة ص: 220، وأربع مرات في ص: 221.
- 79- الطاهر وطار: اللاز، ص: 13.
- 80- المصدر نفسه، ص: 16.
- 81- المصدر نفسه، ص: 220.
- 82- المصدر نفسه، ص: 57.
- 83- المصدر نفسه، ص: 163.

بيبلوغرافيا الدراسة

المصادر

1- وطار (طاهر): اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

المراجع العربية

2- الأعرج (واسيني): اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

- 3- بوديبة (إدريس): الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.
- 4- زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرواية، -عربي، إنكليزي، فرنسي-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2002.
- 5- عامر (مخولف): الرواية والتحويلات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 6- عزام (محمد): شعوية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- 7- قاسم (سيزا أحمد): بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
- 8- القاضي (عبد المنعم زكريا): البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009.
- 9- القصاروي (مها حسن): الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2004.
- 10- لحمداني (حميد): بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.
- 11- وتار (محمد رياض): توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
- المراجع المترجمة
- 12- تودوروف (تزيطان): مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزبان، منشورات الاختلاف، 2005.

ترجمة البعد الاجتماعي/الثقافي في رواية نجل الفقير

د. بسناسي محمد
جامعة ليون الثانية

Résumé :

Le texte narratif se nourrit de composants esthétiques qui intriguent le lecteur et captent son attention. Dans ce contexte, on peut dire que le composant socioculturel occupe une place vitale dans le roman car il reflète une référence civilisationnelle humaine et révèle un environnement avec toutes ses coutumes et ses pratiques ancestrales. Ainsi, il y a lieu de s'interroger sur la manière dont le traducteur traite le paramètre socioculturel étant donné que l'activité de traduction représente un point de passage des textes entre les systèmes linguistiques. Afin de bien aborder notre thème, nous avons opté pour la littérature algérienne francophone représentée par « Le Fils du Pauvre » de Mouloud Feraoun.

Mots clés : traduction, le paramètre socioculturel, littérature algérienne d'expression française, mots à caractère socioculturel, traducteur, texte narratif.

الملخص بالعربية:

يحفل النص السردى بزخم من المكونات الجمالية التي تجتذب القارئ، ويمكن القول في هكذا سياق إن البعد الاجتماعي/الثقافي يحتل حيزا حيويا في الرواية؛ لأنه يعكس مرجعية حضارية إنسانية، ويصور بيئة ما بكل خلفياتها، وممارساتها المتوارثة، ولما كانت الترجمة بمثابة مركز عبور للنصوص من نظام لغوي لآخر، وجب التساؤل حول تعاطي المترجم للبعد الاجتماعي/الثقافي، ولقد اخترنا لتدارس الموضوع نموذج الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية ممثلا في رواية "نجل الفقير" لمولود فرعون.

كلمات أساسية:

ترجمة، البعد الاجتماعي/الثقافي، أدب جزائري مكتوب بالفرنسية، كلمات ذات بعد اجتماعي/ثقافي، مترجم، نص سردى.

تمهيد

سنسعى في هذا البحث، لفحص وتبيين مدى اضطلاع المترجم بتتبع ونقل مكونات البعد الاجتماعي/الثقافي أو ما يُصطلح نعتة بالجانب السوسيوثقافي، وقد شاعت استعمالاً في العربية التسمية الثانية على ما هي عليه من تركيب هجين بين سابقة فرنسية ولاحقة عربية. وعلى كل حال، فالشق الثقافي يعكس الجوانب الاجتماعية والعكس صحيح أيضاً؛ وبما ذلك أنّ التناج الثقافي يؤثر في الجماعة اللسانية، وهذه الأخيرة تُوسّع دائرة الثقافة وتُنمّيها بمكتسبات مستجدة، وقد ورد في قاموس لاروس أنّ "الثقافة هي جملة العادات والتقاليد والتجليات الفنية والدينية والفكرية التي تُعرّف وتُميّز جماعة أو مجتمع ما"¹. وألحق المصدر نفسه تعريفاً آخراً للفظ ثقافة قائلاً إنّها: "مجموعة المعتقدات المشتركة، وطرائق التصرف والنظر إلى الأشياء التي تقود سلوك فرد أو جماعة بصورة واعية نوعاً ما"². ولبلوغ مرادنا اصطفيانا مؤلفاً ذاع صيته في الأدب الفرنكفوني بصفة خاصة، وهو الموسوم ب: (نجل الفقير) لمولود فرعون³. وسنعكف على تباحث بعض الإشكالات التي تطرحها عادة الترجمة الأدبية من الفرنسية إلى العربية، مُتّبِعِينَ في ذلك منهجية المقارنة بين النصين الأصلي والمترجم، بالوصف والتحليل، انتهاءً باتخاذ مواقف وحلول، أو بالأحرى اقتراحات لبعض المسائل الترجيحية، مُردِّفِينَ مواقفنا ببعض الأمثلة التحليلية والتعليقية.

1- طبيعة الأدب الجزائريّ الناطق بالفرنسية بين اللّغة والمتن

قبل بدء أي حديث عن ترجمة النصوص الإبداعية الجزائرية ذات اللسان الفرنسي، يليق أولاً بالدارس أن يتمعن طبيعة هذا النوع من الأدب، من حيث الانتماء والماهية. فهذا الأدب الذي خاض فيه روائيون جزائريون غير قليل، يعود إلى هيمنة اللّغة الفرنسية في المجتمع الجزائريّ بفعل السيطرة العسكرية والإدارية (1830-1962)، وكانت فوق ذلك (أي الفرنسية) نصيباً متاحاً لنزر قليل لمن أُطلق الفرنسيون عليهم حينذاك لقب الأهالي (Indigènes)، فعلى سبيل المثال، وبعد قرن من الاحتلال الفرنسي لم يكن سوى "5,4% من الفئة المسلمة تتمدرس"⁴، ففي هذا السياق الخاص حوَصِرَ لسان الجزائريين؛ ولم تكن العربية بالنسبة لهم إذاك اللّغة التي ينشرون بها أو تلك التي يخطّون بها دواوين الشعر.

إنّ الظروف التاريخيّة القاهرة، تشرح سبب إقبال غالبية الروائيين الجزائريين على الكتابة بالفرنسيّة، فقد سعوا مخاطبة القارئ الفرنسيّ باللّغة التي يفهمها لإيصال حيثيات واقع مرير تكبده شعب مغلوب على أمره. ثمّ واصل كتاب الإبداع باللّغة الفرنسيّة بعد الاستقلال؛ لأنّ التعريب في الجزائر لم يكن قد دخل مراحل الأولى بعد، وقد دافع نفر غير قليل عن خيار الكتابة باللّغة الفرنسيّة بحجّة أنّها "غنيمة حرب"¹.

وعلى كلّ، يمكن وصف الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة، أنّه يقع في منزلة بين المنزلتين؛ فهو من جهة ينتمي إلى الأدب الفرنكفونيّ من حيث كونه فرنسيّ اللّسان، ومن جهة أخرى هو ذو شحنة ثقافيّة وخلفيّة مرجعيّة جزائريّة؛ فلقد أرخّ لمراحل من تاريخ الجزائر المعاصر، وغاص بامتداد عميق في محاكاة هموم الجزائريّ المختلفة، أضف إلى متنه الزّاحر بتجليات اجتماعيّة وثقافيّة تخصّ الفرد الجزائريّ على وجه التّحديد، من هذه التجليات نسوق مظاهر الاحتفال والحزن وفيما جرت عليه العادة من طقوس وممارسات أفراد المجتمع المتنوّعة. ومن ثمّة يحقّ لنا أن نُصنّفه في خانة الأدب الجزائريّ من حيث الانتماء، والهويّة والمضمون، وما اللّغة الفرنسيّة إلّا وسيلة تعبير وإبلاغ لا أكثر ولا أقل. فلغويّاً، يُصادف القارئ الفرنكفونيّ البعيد عن الواقع المغربيّ في المتن السّرديّ ألفاظاً لا تمتّ بصلة إلى المعجم الفرنسيّ، وسياقيّاً، يلقي موضوعات بعيدة عن ما عهده من قبل، وفي هذا الشّأن تؤكّد الدّكتورة (سعاد محمد خضر) ذلك بقولها: "و أرى أنّه ليس من الصّواب أن نقول إنّ الأدب الجزائريّ أنّه أدب عربيّ أو بربريّ أو فرنسيّ فقط، وإنّما هو أدب جزائريّ مضمونه يعكس تقاليد، وثقافة وحياة فئات الشّعب الجزائريّ المختلفة، ولكنّه مكتوب باللّغة الفرنسيّة"².

2- اغتراب النّص في منفي لغويّ وعودته إلى وسطه الأصليّ

تُحسب رواية نجل الفقير³ من الروايات التي صوّرت بصدق بالغ، وبوصف دقيق معاناة الجزائريّ أيام الاحتلال الفرنسيّ، وحياة الهامش التي كانت نصيبه المحتوم، فلن نبالغ البتّة إن قلنا إنّ النّص يحوي مادّة مسح اثنوغرافيّ لوضع بلاد القبائل على وجه التّحديد. ذلك أنّ الروائيّ أرخى العنان لقلمه وراح يسرد تظاهرات اجتماعيّة إنّماز بها مجتمعه وطقوساً، وعادات تحلّت تعاملاته اليوميّة أو المناسباتيّة. ولكأنّه يصرخ في وجه المستعمر ويشير له بوجود الدّات الجزائريّة، وبأصالتها، فتوارث التّقاليد والمحافظة عليها هو في حدّ

ذاته شكل من أشكال المقاومة. من هذا المنظور، نصل بلا عناء إلى أنّ الشّخصيّة الجزائرية تنبؤاً في طيّات المتن السردية مكانة محورية تعمُر المكان، وتتحدّى صروف الزّمان بكلّ أنواع التّحدّي.

يكتنف المتن التروائي الكثير من الجديد بين فصوله بالنسبة للمتلقّي الفرنكفونيّ، لا سيّما فيما يتعلّق ببعض الموضوعات التي لا تخلو من غرابيّة؛ ذلك أنّها تنتمي إلى واقع خاصّ بها، وعليه فإذا كان هناك تفاوت ثقافيّ بين مخيال المتلقّي الأجنبيّ، وبعض مضامين المتن السردية، فمن المنتظر أن يعود هذا الأخير أثناء نقله إلى العربية بيّسّر نسبيّ؛ لأنّ اللّغة الفرنسيّة لم تكن سوى ناقل لإرث ثقافيّ متجذر في ذاكرة المجتمع الجزائريّ، ولعلّ (سعاد خضر) كانت على يقين حينما قالت: "لقد استطاع الجزائريّون أن يجعلوا منها - اللّغة الفرنسيّة- لغة تساعدهم على التعبير عن قيمهم وأفكارهم، وتقاليدهم وبدلاً من أن تكون أداة لتشويه تلك القيم والتقاليد أصبحت لهم لغة قادرة على التعبير عن تلك الشّخصيّة الجزائريّة وعن تلك القيم الجزائريّة والتقاليد الجزائريّة نفسها"¹. وكنا نقصد بما أومأنا إليه سالفاً، أنّه من المفروض أن تثير العمليّة التّرجميّة مشاكلًا أقلّ حدّة من مختلف المناحي المتعلّقة بمستويات اللّغة والتّعبير التي تُحيل إلى واقع حضاريّ وثقافيّ غير فرنسيّ، كما لو أنّ هذه الأبعاد كانت مغتربة قسراً في نظام لسانيّ دخيل، وهي بفعل التّرجمة ستعود إلى موطنها الأصليّ الطّبيعيّ. ومن المعلوم أنّه كلّما كانت دراية المترجم متّسعة وكافية بثقافة اللّغتين، كلّما أصبحت عمليّة نقل النّصّ ميسورة، وبذلك تذلّت صعاب عدّة كانت قد تعتري أداء المترجم، هذا وإن كانت أيّ محاولة نقل نص لا تخلو في الواقع من عوائق سياقيّة ونسقيّة. لذلك لزم توافر مبادئ، وشروط لكي تنجح التّرجمة الأدبيّة، أو كي تُحرز على الأقلّ شيئاً من النّجاح منها :

* إتقان لغتي الانطلاق والوصول، والتّحكّم في مفاتيح جماليتها.

* معرفة مُلمّة بحضارة وتاريخ وثقافة المجتمع الذي يُنقل منه وإليه. وفي هذا الصدد يقول (أسعد مظفر الدين حكيم): " ولترجمة نصّ مكتوب في لغة أجنبيّة هناك شرطان اثنان أساسيان، الواحد منهما لا يكفي: معرفة اللّغة والحضارة التي تتكلّم عنها هذه اللّغة (وهذا معناه الحياة، الثّقافة، الأجناس البشريّة الكاملة للشّعب باعتبار أنّ هذه اللّغة هي وسيلة التّعبير"². ومما سبق نستشف أنّ ترجمة رواية (نجل الفقير) ليست بالعمليّة التروائية من

منطلق الخصوصية التي تميّز الأدب الجزائري المنطوق بالفرنسية؛ ذلك أنّ ظروفًا تاريخية قاهرة أدت بالمؤلف إلى معاقرة اللغة الفرنسية. وبالتالي فنقل النصّ هو أشبه بما يكون بسفريته من منفي لسائحي إجباري وأوبته إلى وسطه الأمازيغي والعربي.

3. ترجمة البعد الاجتماعي/الثقافي لنصّ الزواية

غالبًا ما يستلهم الأديب نتاجه الإبداعيّ من خلال ملاحظاته للوسط الذي ينتمي إليه؛ فالأدب بصفة عامة وليد بيئته؛ ذلك أنّ المبدع يعايش أبناء جلدته، ويتفاعل معهم، يحلّل سلوكهم الحيّاتيّ، وعاداتهم التي دأبوا ممارستها. "فمن غير الممكن العيش في مجتمع دون التّأثر بثقافته، بعقليته وسلوكه، وإثمه لمن المحال البقاء بمعزل عن مضي الحياة دون الشعور بأننا معنيين بما يدور حولنا"³، كما أنّ المبدع، هو ناقل للخلفية الثقافية لمجتمعه، وبكل ما تزخر به من عطاء ومن ثراء، وعليه فالوسط الاجتماعيّ والرّحم الثقافيّ يُعدّان إكسير إلهام المبدع.

وفي التّرجمة الأدبية، لا يمكن للمترجم إيصال نصّ إبداعيّ لبر الأمان إن لم يكن هو في حدّ ذاته مبدعًا، وشاعرًا بالأدب وبجماله. فالحيّس المرهف والوعي العميق بتلابيب النصّ الأسلوبية والجمالية ومحمولته الثقافية وبرموزه الاجتماعية، كلّ ذلك يُمكننا ناقل النصّ من بوتقته في حُلّة تناغم وطبيعة اللّغة المنقول إليها - لغة الوصول - وبعبارة أخرى إنّ الكفاءة الأدبية ضرورية حتّى لا يشدّ البعد الاجتماعي/الثقافيّ عن أسلوب اللّغة الهدف.

وإذا كانت العناصر التي تُحيل إلى المجتمع والثقافة تُشكّل جزءًا هامًا من الخطاب الأدبيّ، أيّ جملة العناصر المتّصلة اتّصالًا وثيقًا بعادات وتقاليد وطبوع وطقوس ثرائية لوسط إنسانيّ ما، فكيف كان تعامل المترجم معها؟ وكيف كان صوغها للمتلقّي العربيّ؟ سنحاول الإجابة على هذين التساؤلين من خلال طرق العناصر التي ستلي.

1.3. ملاحظات حول النصّ المترجم

إنّه ومن خلال تتبّعنا للمتن السردّيّ الأصليّ ونظيره المترجم، أمكننا تسجيل ملاحظات عديدة تدور حول طرائق انتهجها المترجم لنقل النصّ من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول، نلخصها فيما سيأتي:

لقد أولى المترجم منذ بداية النص إلى خاتمته احتراماً ظاهراً لتوالي الفقرات، وتسلسل الجمل، ومن الطبيعي أن يعمد - فيما يخص تركيب الجملة الواحدة - إلى كلّ الإجراءات اللسانية التي تقتضيها بنية الجملة العربية الواحدة من تقديم وتأخير... الخ. كما لاحظنا أنّ المترجم في أحيان كثيرة يلتجئ إلى التأويل والإضافات، ولا بأس أن نأخذ للتدليل على هذا الكلام ببعض من الأمثلة:

« Vous êtes sur la grande place du village, la place aux musiciens ; notre djemaa » (p.13)	"و ها أنتم الآن في ساحة القرية الكبرى، ساحة الموسيقيين، أو كما نسميها الجماعة" (ص 8)
« Chaque quartier a son aïeul » (p.15)	"لكلّ حيّ جدّه الخاص" (ص 10)

تعقيب على مكوّنات الجدول:

من خلال نظرة سريعة إلى الأمثلة الموضّحة في الجدول السابق، يتبيّن لنا بصورة لا تدع مجالاً للشكّ أنّ الاستعانة بالإضافة أمر لا غنى عنه؛ لكي تؤدّي التعبيرات في لغة الانطلاق مبتغاهما الخطابيّ على أكمل وجه في لغة الوصول. وغير خافٍ أنّ الإضافات ساعدت في توطيد الأسلوب للمتلقّي، وذلك بإضفاء صوغ ينساب بسلاسة حتى يتواصل نسق القراءة دون استعصاء، وفي هذا السّمّت يؤكّد (محمد عناني) بقوله: "إنّنا لا نحكي أنبىة لغويّة بعينها في الترجمة الأدبيّة، لكننا نطمح في نقل روح الأسلوب"¹. فلو لم يضيف المترجم عبارة "أو كما نسميها" لأصاب الجملة بعض الخلل. وما يشدّ الانتباه أكثر، هو أنّ بعض العبارات العادية في اللّغة الفرنسيّة غالباً ما تُؤول أثننا نقلها إلى عبارات اصطلاحية كثيرة التّداول في الثّقافة العربيّة؛ ربّما لأنّ المترجم كان يروم في مناسبات عدّ استمالة القارئ العربيّ في مسعى غير خافٍ لبثّ نوع من التّأثير البالغ في نفسه، ولعلّنا قد نكتفي بالمثل التّالي :

« il priait dans l'obscurité. Il priait à haute voix, demandant à la Providence d'avoir pitié de lui, de venir à son aide » (p.111)	"كان يدعو الله في الظلام بصوت مسموع راجياً من العليّ القدير أن يكون به رؤوفاً رحيماً وأن يأخذ بيده" (ص 103)
--	---

فكان بالإمكان أن تترجم عبارة « de venir à son aide » على النحو التالي : "أن يأتي لمساعدته"، بيد أنه لو قارنا بين هذه الترجمة والترجمة الواردة في النص لا توضح أن "و أن يأخذ بيده" تستهوي أكثر المتلقي العربي. وقد سجلنا كذلك، أنّ المترجم كان يميل ميلا بائنا لتوظيف أسلوب الترادف، فغالبا ما يأتي بمقابلين متوالين للكلمة الفرنسية الواحدة من مثل :

«... qui jurait par tous les saints » (P. 34)	"يقسم لهم بجميع الأولياء والصالحين" (ص31)
--	---

لم يكتف المترجم بمقابل واحد للفظة (saint) بل باثنين مترادفين وهما (الأولياء والصالحين) وعادة ما يُستعملان بدون حرف عطف أي بصورة اسم ونعت (الأولياء الصالحين) وهذا ما يقوّي ملاحظة توظيف الترادف في النص المترجم. لم يتوان المترجم أيضا في ترجمة كلّ الإحالات التي حفل بها النص الفرنسي؛ بل وإنّه زاد عليها بأخر من عندياته، لم يرد لها أثر في النص الأصلي، ولا يخفى لما لهذه الشروحات الفرعية من الأهمية بمكان؛ إذ إنّها تستجلي في غالب الأحيان العديد من الغوامض التي قد تقف حجر عثرة أثناء تلقي النص، ونخص بالذكر تلك الخصوصيات المرتبطة ارتباطا وثيقا بالثقافتين الفرنسية والأمازيغية، ومن ضمن ما أضاف المترجم من إحالات تعليقا حول عبارة وردت في النص الأصلي فحوها: "قال جيرون ل سكابان : قد عفوت عنك بشرط أن تموت". فجاء تعليق المترجم كما يلي : " من مسرحية لموليار شهيرة (مخادعات سكابان)"¹. ومن ثمة فإنّ الإحالة لها دور هامّ في تبديد ما يمكنه أن يخلق إبهاما ما، أو في إعطاء السياق الثقافي لشاهد مدرج في النص الأدبي، وذلك حتى لا يتيه المتلقي وسط كمّ من المعلومات المختلفة.

لقد استوقفنا ملاحظة أخرى، وهي تلك المتعلقة بشخص المترجم² فيما أنّه تونسيّ الأصل، فلقد وظّف كلمات ذات بعد اجتماعي/ثقافيّ تنحدر من التراث الشعبيّ التونسيّ، ونحسب هذا النوع من التوظيف بمثابة "إقحام حقيقيّ" لمفردات لم ترد في النص

الأصلي، وحشية عسرهما على قارئ عربي غير تونسي، راح المترجم يذلل إحالات لإزالة غموض قد يشوب تلقيها ونورد ههنا مثالين ونصّ أحالتهما:

"الزهومة"¹: لفظ يُطلق في الدارجة التونسية على ما يُصاحب الطّعام من لحم أو شحم.

"المحاريث"²: من لغة التّلاميد، والطلّبة بتونس تستعمل لمن يجتهدون كثيرا.

من خلال هذه الملاحظة، نستشف أنّ الترجمة هي أيضا محطّة لتوليد التّراكم المعرّي ولتفاعل الحليّات الثقافية المتقاربة بين النصّ الأصليّ ونصّ الوصول؛ فالمترجم هو أولا قارئ نابه، وفاعل ايجابي يساهم في صوغ وفي تشكيل نصّ وصول يتواءم وأفق انتظار المثقّي المترجم إليه. وفي هذا السياق يشد انتباه القارئ ترويض المترجم للنصّ العربيّ ليترك فيه انطبعا على أنّه نص غير وافد من لغة أخرى؛ لذا توكّأ المترجم على مرجعيّات لها وزنها في التّراث العربيّ من قول مأثور ذي وقع حسن في النفس وطريف، حتى يغدو الأسلوب رقيقا ومليحا، ولم يتردّد ناقل النصّ في تعزيز النصّ المترجم بعبارات مستوحاة من القرآن الكريم، وهي عديدة وتتكّثر، مثل:

« rien ne lui échappe » (p.49)	"فلا تعزب عنه صغيرة ولا كبيرة" (ص 48)
--------------------------------	---------------------------------------

يمكن للعبارة السّالفة الذّكر، أن تكون مستوحاة من إحدى الآيتين الكريمتين التّاليتين في قوله تعالى: ﴿وَمَا تَكُونُ فِي شَأْنٍ وَمَا تَتْلُو مِنْهُ مِنْ قُرْآنٍ وَلَا تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلَّا كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ وَمَا يَعْزُبُ عَنْ رَبِّكَ مِنْ مِثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ وَلَا أَصْغَرَ مِنْ ذَلِكَ وَلَا أَكْبَرَ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُبِينٍ﴾³ وقوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَأْتِينَا السَّاعَةُ قُلْ بَلَىٰ وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُمْ عَالِمِ الْغَيْبِ لَا يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَلَا أَصْغَرَ مِنْ ذَلِكَ وَلَا أَكْبَرَ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُبِينٍ﴾⁴. وبعد أن أتينا على استعراض ما استرعى انتباهنا من ملاحظات متنوّعة تخص بعض التّرععات الأساسيّة التي ميّزت نصّ الترجمة، سننتقل الآن إلى فحص أساليب ترجمة مفردات تحمل بعدا اجتماعيا/ثقافيا جزائريا.

2.3. مفردات ذات بعد اجتماعي/ثقافي

نشيرُ إلى أنّ الرّوائيّ استعمل في النصّ الفرنسيّ مفردات متأتية أصلا من المعجم اللّغويّ الجزائريّ برافديه العربيّ والأمازيغيّ، وبخاصّة لما يهّم بوصف سياقات ثقافيّة

وفلكلورية نابعة من الموروث العريق لمنطقته. وقد يُثير هذا التوظيف المعجمي بين ثنايا المتن السردية فضول القارئ الفرنكفوني؛ لأنّ منظومة بعض المفردات الدخيلة لا تنتمي إلى واقعه الحسي أو المعنوي، وبهذا الوصف فإنّ الفرنسية، لم يكن بوسعها تغطية مدلولات ومراجع مادية تنفرد بها البيئة الجزائرية مُثلة في منطقة القبائل، ممّا قاد الروائي إلى الاستعانة بالافتراض حتى يُعطي العجز المعجمي للغة الفرنسية، ونورد منها¹:

الألفاظ ذات البعد الاجتماعي/الثقافي بالفرنسية	المقابل في نص الترجمة
Khalti	خالتي
Chouari	شواري
Fatiha	فاتحة
Ikoufan	إيكوفان
L'amin	الأمين

جدول رقم 1 : ألفظ لم يُثبتها قاموس لاروس

تكفي نظرة عجمي للجدول السابق؛ لتبيّن أنّ كلا من لغة الانطلاق ولغة الوصول نقلتا ألفاظا ذات مدلولات لصيقة بواقع جزائري، وبألفاظ لها شيوع اجتماعي. ونلفت الانتباه إلى أنّ بعض الألفاظ الثقافية ذات الامتداد المغربي تبنتها اللغة الفرنسية في معجمها وفزّستّها؛ لتوظّف بصورة عادية في الخطاب، ومنها نسوق عينة تمثيلية وردت في المتن السردية²:

الألفاظ ذات البعد الاجتماعي/الثقافي بالفرنسية	المقابل في نص الترجمة
La baraka	البركة
Couscous	كسكسي
Derviche	درويش
Djema	جماعة
Kouba	قبة

جدول رقم 2 : ألفظ أثبتها قاموس لاروس

تجدر الإشارة ههنا إلى أنّ كلّ الألفاظ ذات البعد الاجتماعي/الثقافي الواردة في الجدول الثاني، هي كلمات مثبتة في قاموس لاروس الفرنسي. وكما نرى بوضوح؛ فقد حافظ عليها المترجم لما نقلها إلى العربية، ولكأنّ في هذه الحالة لغة الوصول استرجعت بعض مفرداتها بيسر بالغ.

3.3. بعض الهفوات في الترجمة الأدبية للبعد الاجتماعي/الثقافي

يجب أن نشير إلى أنّ أيّ ترجمة لا تخلو من صعاب، سواء كانت أدبية أم غير ذلك، وأنّ هناك عدة مستويات ينبغي للمترجم أن يأخذ بزمامها لئلا يُهمّمُ بنقل نص من لغة لأخرى، "حتى تغدو الترجمة المنحزة ضرباً من الإبداع في لغة الوصول"¹. فالمستوى اللغوي يطرح مشاكل أقل من المستوى الثقافي؛ إذ إنّ بعض النصوص الإبداعية غارقة في سياق محليّ بجغرافيته وبخصوصياته الثقافية والاجتماعية، وبأبعاده الإنسانيّة كذلك. فبعض الألفاظ ذات البعد الاجتماعي/الثقافي لم يُحافظ عليها المترجم كما هو عليه الحال بالنسبة لكلمة (gandoura) التي ترجمها مرّةً (بالجبة)، ومرّةً أخرى (بالجلباب) الذي هو لباس خاصّ بالمرأة، يستر كافة أنحاء جسمها، بخلاف القندورة المخصّصة في العادة للذكور، ولئن كان المرادف الآخر، ونعني به (الجبة) أكثر دقة من (الجلباب) إلّا أنّنا نجنح إلى المحافظة على الكلمة الأصل أي (قندورة)؛ لأنّ هذا المقابل كفيلاً بالإحالة مباشرة إلى البعد الاجتماعي/الثقافي الذي يبقى هدفاً يصبو أيّ مترجم إلى بلوغه، وبخاصة لما يتعلّق الأمر بالترجمة الأدبية. وعليه فكان من الأفضل أن يحافظ على لفظة (قندورة) في نصّ الترجمة على غرار لائحتي المفردات المثبتة في الجدولين الأخيرين. ولنرى كيف ترجم عبارة تحتوي على كلمة (قندورة):

« je me revois ainsi, portant une petite gandoura blanche à capuchon ... » (p.26)	"و أراني هكذا، وقد لبست جلابابا أبيض صغيراً ذا طربوش ..." (ص 23/22)
---	---

وتُعرف (القندورة) بأنها لباس واحد متصل ببعضه، فيه قطعة يمكنها أن تغطّي الرأس وهي القلنسوة، والتي حسبها المترجم طربوشا. ومن ههنا، نلاحظ أنّ الألفاظ ذات البعد الاجتماعي/الثقافي يمكنها أن تخلط أوراق المترجم، حتى وإن كان قريبا من الثقافة التي يترجم منها، أو إليها، أو من كليتهما.

الشّيء نفسه ينطبق على لفظة (marabout) التي ترجمها ب: (شيخ) في نصّ الترجمة. المقابل الذي اقترحه المترجم ليس دقيقا، ففي النصّ الأصلي نفسه يستعمل الكاتب لفظة (cheikh) صراحة مما يعني أنّه يفرّق بين الشيخ والمرابط، وتبعاً لذلك ينبغي أن تقابل لفظة (marabout) كلمة (مرابط).

نُحتم حديثنا عن ترجمة البعد الاجتماعي/الثقافي بالتطرق لهنّات أخرى وقع فيها المترجم، وهي تتركز في سياقات وصف صناعة الأواني الفخاريّة، ولنأخذ هذا المثال :

« un gros tas de bois qui servira à la cuisson » (p. 45)	"كومة ضخمة من الحطب تستخدم للشّي" (ص 44)
--	--

نعلم أنّه من مراحل صناعة الأواني الفخاريّة - بعد إعطائها شكلها النهائي - هو تجميعها في "حمى"، ليوضع فوقها الحطب، ثمّ تُضرم النّار، لكي تسخن الأواني المصنوعة ويشتدّ تماسكها شيئا فشيئا، إلى أن تصبح بعد ذلك صلبة تماما ومتينة. ومن المعلوم أنّ لفظة (CUISSON) يقابلها لغويا (الشّي)، بيد أنّ سياق الحال ههنا، لا ينمّ البتّة عن شيء ما أو شواء، فالطّين لا يُشوى بأيّ حال من الأحوال، ومن ثمّة كان من الأليق إيجاد مقابل أدقّ يلائم السّياق أكثر. يبدو لنا أنّ لفظة "إحماء" تفي بالغرض. وفي موضوع الصّناعة الخزفيّة دائما، ألفينا العبارة التّالية :

« Une fois les ustensiles cuits »(p.49)	"و حالما تنضج الأواني" (ص 48)
---	-------------------------------

إنّه وبعد الانتهاء من عمليّة إحماء الأواني الخزفيّة، تشتدّ صلابتها وتماسكها؛ لكن لا تنضج، فالنّضج خاصّ بالفواكه وبالخضر وبما شاكلهما. ويتّضح مرّة أخرى أنّ المترجم

انقاد وراء الترجمة الحرفية، التي لم تؤتْ لا بآتيّة حسنة ولا بأكل مأمول. وعلاوة على ذلك، فحال السياق لا يقبل في العربية أواني تنضج، ومقترحنا يكون أحد البدلين:

1- إِمّا: حالما تشتد الأواني صلابة،

2- أو: حالما تستوي الأواني وتشتدّ.

الخاتمة

تعجُّ رواية (نجل الفقير) بصور حياتية تعكس جوانب من عادات وتقاليده أهل القبائل؛ فالممارسات الفلكلورية والطقوس المناسبة تندرج في موروث شعبي متجذّر، وراسخ بين أبناء مجتمع حافظ على دعائم بقائه الوجودية على مرّ الزمن وامتداده. كما أنّ البعد الاجتماعي/الثقافي يُشكّل خلفيّة حيّة للمتن السردية، ويُؤنّه بخصوصية منفردة، تُعطي للقارئ نظرة شاملة عن طبع تراثية خلال فترة صعبة من الاحتلال الفرنسي للجزائر.

وعرفنا أنّ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، ما هو إلا اغتراب نصي جزائري في نظام لساني فرنسي، تبعاً لظروف تاريخية قاهرة، وأنه كان وسيلة مباشرة لمخاطبة الآلة الاحتلالية ولتذكيرها بأنّ هناك شخصية جزائرية لها قوائمها الحضارية وامتدادها اللغوي بشقيه الأمازيغي والعربي.

من خلال عديد الأمثلة التي سُقناها، اتّضح جلياً أنّ إنجاز الترجمة الأدبية ليس أمراً هيئياً، حتى ولو كان نوع انتماء النصّ ومحتواه قريباً من ثقافة المترجم؛ ذلك أنّ هناك محليّات خاصّة بكلّ قطر ينتمي إلى فضاء لسانيّ واحد؛ فالقطر المغربيّ شاسع، يمكننا أن نجد فيه تباينات في المسميات والتعبير تتغيّر من بلدٍ لآخر؛ لذلك فترجمة المتن السردية قد تكون ضرباً من الإبداع؛ لكن في حدود ما حلّق فيه النصّ الأصليّ. ولقد رأينا أنّ التّركيز على المستوى اللغويّ وحده، قد يجعل النصّ ينفلت من قبضة المترجم، الذي من المفروض أن يُعطي البعد الاجتماعي/الثقافيّ حقّه من النظر والتّفكير؛ فلمّا يكون النصّ حاكياً لمحلية قطرية، وجب البحث عن المقابلات التي يقصدها المبدع، حتى تحرز الترجمة نجاحاً ملموساً.

¹ Voir *Le Petit Larousse Illustré*, p. 321. Culture : « ensemble des usages, des coutumes, de manifestations artistiques, religieuses, intellectuelles qui définissent et distinguent un groupe, une société ».

² *Ibid.* « ensemble de convictions partagées, de manières de voir et de faire qui orientent plus ou moins consciemment le comportement d'un individu, d'un groupe ».

³ مولود فرعون روائي جزائري مشهور، ولد في الثامن من مارس من عام ثلاثة عشر تسعمائة وألف في منطقة تيزي هيبل التي تقع في القبائل الكبرى. اغتالته منظمة الجيش السري (O.A.S) في الخامس عشر مارس سنة اثنين وستين وتسعمائة وألف في الأبيار بالعاصمة رفقة خمسة من رفقائه.

⁴ Abderrahmane Bouzida, *l'Idéologie de l'instituteur*, p. 10. «... soit 5,4 % de la population musulmane scolarisable ... ».

¹ - مقولة مشهورة لكاتب ياسين صاحب رواية نجمة. وتجدر الإشارة إلى نظرة أخرى للفرنسية، بوصفها لغة إبداع بعد الاستقلال ونعني بما موقف مالك حداد الذي كان يكتب الشعر والزوايا بالفرنسية، ثم التزم صمتا مطبقا وتوقف عن الكتابة بالفرنسية بعد الإستقلال قائلا : "اللغة الفرنسية هي منفاي وسجني".

² - سعد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر - دراسة أدبية نقدية، ص 4.

³ - نشرت للمرة الأولى في سنة 1950 ثم أعادت دار دي سوي نشرها عام 1954.

¹ - سعد محمد خضر، المصدر السابق، ص 86.

² - أسعد مظفر الدين حكيم، علم الترجمة النظرية، ص 47.

³ Svetlana Pouchkova, *Vers un dictionnaire des mots à charge culturelle partagée comme voie d'accès à une culture étrangère (FLE)*, p 10 : « il est impossible de vivre dans une société et ne pas être influencé par sa culture, par la mentalité et le comportement de ses membres. On ne peut pas rester en dehors du déroulement de la vie et ne pas se sentir concerné par ce qui se passe autour de nous ».

¹ - محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ص 80.

¹ - مولود فرعون، نجل الفقير، تر، محمد عجيبة، ص 60.

² - محمد عجيبة مترجم تونسي لم يرد ذكر اسمه على غلاف الطبعة التي اشتغلنا عليها، وهي طبعة صادرة عن دار الغرب للنشر والتوزيع 2002/2001 .

¹ مولود فرعون، نجل الفقير، ترجمة محمد عجيبة، ص 62.

² المصدر السابق، ص 128.

³ - سورة يونس، الآية رقم 61.

⁴ - سورة سبأ، الآية رقم 03.

¹ الرقم الأول يشير إلى صفحة النص الفرنسي، والرقم الثاني إلى رقم الصفحة في النص العربي. خالتي (76/78)، شواربي (36/38)، فاتحة (38/40)، إيكوفان (12/16)، الأمين (32/35).

² - البركة (17/20)، كسكسي (19/23)، درويش (61/62)، جماعة (8/13)، قبة (135/129).

¹ Besnaci Mohammed, *La contextualisation dans la lexicographie bilingue*, p. 393. « ... Afin que la traduction réalisée soit comme une sorte de création dans la langue d'arrivée ».

قائمة المراجع والمصادر

القرآن الكريم

بالعربية :

- 1- أسعد مظفر الدين حكيم، علم الترجمة النظري، دار طلاس، دمشق، 1989م.
- 2- خضر سعاد محمد، الأدب الجزائري المعاصر: دراسة أدبية نقدية، المكتبة العصرية، بيروت، 1967م.
- 3- عناني محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة العالمية للطباعة والنشر، لوجمان، مصر، 1997م.
- 4- فرعون مولود، نجل الفقير، دار الغرب للنشر والتوزيع، تر: محمد عجبنة، وهران، 2002/2001م.

بالفرنسية :

- 1-BESNACI Mohammed (2012), *La contextualisation dans la lexicographie bilingue : le cas du dictionnaire français-arabe*, Université Lumière Lyon II, Thèse de doctorat en L.T.M.T soutenue le 20 mars 2012.
- 2- BOUZIDA Abderrahmane (1976), *L'idéologie de l'instituteur*, Alger, SNED.
- 3-FERAOUN Mouloud (1954), *Le Fils du Pauvre*, Paris, Editions du Seuil. Collection Méditerranée.
- 4-*Le Petit Larousse Illustré* (2004), Paris, Larousse, 100 eme édition 2005.
- 5-POUCHKOVA Svetlana (2010), *Vers un dictionnaire des mots à charge culturelle partagée comme voie d'accès à une culture étrangère (FLE) : le cas des apprenants immigrés adultes multiculturels*, Université de Strasbourg, Thèse de doctorat en Sciences du langage, soutenue en 2010.

بنية اللغة الشعرية عند مصطفى سند

أ.د/ محمود درابسة

جامعة اليرموك/ اربد- الأردن

تمهيد:

يعد الشاعر مصطفى سند⁽¹⁾ واحداً من أبرز شعراء السودان الذين برزوا في أوائل الستينات من القرن الماضي، حيث عرف هؤلاء الشعراء باسم شعراء (الغاية والصحراء)⁽²⁾. إذ حاولوا يطرح جدلية الهوية والانتماء. ولذا فقد حاول مصطفى سند ورفاقه في هذا التيار الشعري أن يقدموا إجابات عن سؤال طالما بقي مطروحاً في الساحة الإبداعية والثقافية في السودان حول سؤال الهوية⁽³⁾.

إن الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء عند مصطفى سند ورفاقه في تياره الشعري لم تكن سهلة أو بسيطة. فالسؤال حول الهوية والانتماء لم يقتصر على الشاعر مصطفى سند وتياره الشعري بل أصبح محور جدل مستمر حول هوية السودان الثقافية. مما جعل الباحثين يتساءلون حول أصول الشعر السوداني وهويته. وهذا التساؤل بالذات ربما تتوسع دائرته لتشمل عروبة السودان وانتماءه العربي.

وفي إطار هذا الطرح عند الشاعر مصطفى سند حول الهوية والانتماء، فقد قدم الشاعر إبداعاته الشعرية التي تتجسد فيها قوة الكلمة، وعمق الصورة، وكثافة الخيال، وعمق الرمز، وتنوع الظواهر الأسلوبية في لغته الشعرية، فضلاً عن الأداء الطقوسي الذي برع فيه مصطفى سند، بحيث عبر من خلاله عن حنينه إلى ثقافته الإفريقية دون الانسلاخ عن محيطه الثقافي العربي.

البعد الأسطوري

لقد تفرد مصطفى سند بتوظيف الأسطورة توظيفاً متميزاً في شعره أكثر من أقرانه الشعراء في التيار الشعري الذي يمثل جيل الستينات من القرن الماضي، ذلك التيار الذي جعل همه الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء في الشعر السوداني.

فالأسطورة أولاً وأخيراً تهدف "إلى تفسير شيء ما في الطبيعة، كنشوء الكون أو أصل الرعد أو الزلزال أو العاصفة أو الشجرة أو الوردية. ومن هذا التفسير العلمي الأولي، البدائي، للعالم المحيط، دفعت الإنسان في حاجته إلى السيطرة على بيئته ووجوده، إلى إقامة عبادات أساسية، غالباً ما تكون بمساعدة الشامانات، والكهنة أو المطبين، وبرزوا ذوي التأثير الكبير في حياته أو في محيطه. تقوم أساطير أخرى بتفسير التقاليد والعبادات الاجتماعية والممارسات الدينية وأسرار الحياة والموت. فالخيال والخرافة والزخرفة اختلطت بالملاحظة اختلاطاً كبيراً. بعض الأساطير وضعت للتعليم، لكن بعضها الآخر لم يكن يهدف إلا للمتعة والتفنن في رواية القصص⁽⁴⁾.

إذن الأسطورة هي "الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية وكونية"⁽⁵⁾. فالأسطورة هي مستودع الثقافة البدائية، وهي الكلمات الأولى عند الإنسان تلك الكلمات التي تجسد قوته وضعفه، خياله وواقعه، حياته بكل ما فيها من متعة أو غصة. فالأسطورة تعكس حياة الشعوب بكل تفاصيلها، إيمانها وتحررها، ثقافتها وبطولاتها، فالشعوب تفسر كل ما ينزل بها من خلال الأسطورة. ولهذا فالأسطورة أصبحت مصدراً خصباً للأدب شعره ونثره⁽⁶⁾.

ولهذا فإن الأسطورة في شعر مصطفى سند تشكل قوة يفجر من خلالها الشاعر طاقات ذات دلالات متعددة. فالأسطورة تشكل "أداة التعبير عما يمكن تسميته بالاتجاه العام. فالأسطورة على الرغم مما تحويه من عنصر الخرافة، عبارة عن مخلوقات غريبة ووقائع مستحيلة تصبح في مجمل الموقف الذي تفرضه ومن خلال شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الإنساني وأشد ملامسة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعة"⁽⁷⁾.

ويتجلى هذا البعد الأسطوري في القصيدة التالية الموسومة بـ "الغابة"، حيث يقول مصطفى سند:⁽⁸⁾

كأنما في هذه العروق من طبولها المددمات

بالأسي شرارة

ورثتها كما أحسن، من دناها

.. وعشبهها.. وبرقها المخيف..

.. من سهول الجنس.. والدماء... والإثارة
 إذا وطقتها أموت من تلهفي
 أذوب في العناصر الطلاسم
 أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم
 أشم نكهة البكاره
 أحس أنني إلى هنا أتميت، منذ هاجرت
 بويضة الحياة عبر جدتي
 وأنكرت حواضن الأله لمعة الحضاره
 تلوح في جيبني الهجين، في نحاس الشمس
 سال في دماي، في غرابة الملامح
 وعندما سجننت في رواق الليل
 كانت الطبول والخمور والذبائح
 تقام كي أظل نازحاً فلا أقر
 حينما أتجهت كنت فارغ اليدين كاذب
 البشاره
 لكنني أعود، بنحمتي تقودني، أعبّ من خوابي
 الشمس رغوّة الضياء والبريق، صفوة العصاره
 تنوح في جنازتي العواصف
 وأهلي يرقصون حين تقبل الريح توبتي
 وحين تستبين في العيون ثورة العواطف
 أجر من عيون الكرى فلا أنام.. حين ينعمسون
 أشرب الدماء من لظي دنائهم
 أراي الإله.. جالساً مكان جدتي
 القديم.. في الصداره
 أوزع البروق من السحائب النواذف
 أدقها برمحي الطويل، أرتدي ذيولها الموشحات

بالمياه صاحباً، أذوب في متونها الندية المعاطف
وما أغصّ حين أنشد الكلام
في حقول شعري الأصيل تورق العبارة
أنا هنا رفيق هذه الروافد المرغردات
دندنات حلّقها المرن
في وساد الرّمل والحجاره
.. أنا هنا مناجز الفضول
صاحب الشّمول، والإحاطه
بكل كبريائي الذي هوى فسلّته
بكل ما في الأرض من بساطه
أقول إنني إلى هنا أنتميتُ مرة
وهأنا أعود مشرق الجبين
صادق اليقين، ناصع الطهاره

تجسد هذه القصيدة الشعرية ملامح الحياة السودانية بحلوها ومرها، حيث قدم الشاعر هذه المعاناة من خلال الأسطورة التي تمثل الخيال الشعبي في طبقات المجتمع السوداني. فقد حشد الشاعر كل عناصر الثقافة والبيئة في السودان من خلال الأسطورة التي تمثلت في الأداء الطقوسي لمكونات المجتمع السوداني الذي هو مرآة تعكس الحياة والتقاليد الشعبية والدينية الأفريقية.

فهذه الطبول التي تصدح في الحياة السودانية، تمثل الدم الذي يجري في عروق الشاعر، كما أن مشاهد البيئة من دماء وعشب قد أصبحت تمثل الحروف التي يتلوها الشاعر صباح مساء وكأنما تعويذة يردددها مصطفى سند لأبعاد شبح الخوف والجوع الذي يجيم على مناحي الحياة في السودان. ويعود الشاعر مرة أخرى مؤكداً انتماءه الأفريقي، فيقول:

أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم
أشم نكهة البكاره
أحس أنني إلى هنا أنتميت منذ هاجرت

بويضة الحياة عبر جدتي

فالشاعر مصطفى سند يؤكد هنا أصوله الإفريقية، وأن الانتماء عنده يعود إلى البذرة الأولى، وأنه ليس طارئاً على هذه الأصول الإفريقية. فالدم الذي يجري في عروقه هو دم أفريقي عبر أسلافه وأهله منذ زمن بعيد.

كما يقدم الشاعر هنا مشهداً أسطورياً دينياً من خلال الطبول والخمور والذبائح التي تنحر في المواسم الدينية تقريباً إلى الإله. هذه الصورة الدينية تقابلها مباشرة صورة الإنسان الشاعر، حيث النقاء والطهارة والوضوح مثل وضوح الشمس وبهاؤها. وينتهي هذا المشهد الديني بصورة الشاعر وقد أصبح ناسكاً أو كاهناً يرمز للطهارة والعبودية، فهو يجلس مكان الإله الذي هو الجد والأصل والانتماء، وذلك في جو شعائري حيث الرقص والنوح طلباً للتوبة والمغفرة.

وتقوم صورة أخرى كهنوتية حيث الكاهن يدق برمحه الطويل الأرض والسحب لكي تمطر السماء، وتبعث الحياة وتنتهي الموت والجمود والانتها، وعند ذلك يقول الشعر، ويصبح صاحب الشمول والإحاطة، وتتمثل فيه الكبرياء والعزة والبهاء⁽⁹⁾. إن هذا البعد الأسطوري، وهذا الأداء الطقوسي يؤكد بكل تفاصيله هويته الأفريقية القديمة.

ومن هنا، يمكن القول، بأن مصطفى سند قد تميز في إبداعاته الشعرية بالتركيز على الأداء الشعري من خلال الرمز والصورة، والدلالات التي تتجسد فيها الغموض الفني، وقد قدم ذلك كله من خلال توظيفه للأسطورة كدلالة تؤكد انتماءه وهويته، فالأسطورة أصبحت جوهر العمل الإبداعي عند الشاعر في بحثه عن ماضيه القديم وحاضره القلق، ومستقبله الذي يحلم به، كل هذا جاء وفق صياغة شعرية عميقة تبحث عن سر الوجود ومعنى الحياة بكل ألوانها.

فبالأسطورة التي جعلها مصطفى سند الطاقة الكامنة التي فجر من خلال اللغة دلالاتها وإيجازاتها المتعددة التي تجسد طبيعة الحياة الإفريقية، قد تشكلت من خلال الصور السمعية والشمسية، حيث ملأت أجواء النص ضجيجاً ورائحة يعبق بها المكان، حيث الطبول والبخور ورائحة الدماء، أصوات الرعد والبرق، وطلاسم وشعائر المتعبدين.

فبالأسطورة هنا شكلت الشعور الجمعي في المجتمع السوداني الذي تسوده الفرقة والتباعد أحياناً، بيد أن التواشج الإنساني المتجذر في الثقافة والتقاليد والطقوس تجعل منه

مجتمعاً أكثر قوة وتماسكاً ورحمة. فالأسطورة تتضمن عناصر الخير والشر، وهو ما يجسد الحياة البشرية بشكل عام، ولهذا فقد اتكأ مصطفى سند على الأسطورة الممتلئة بتفاصيل الحياة الإفريقية ليؤكد من خلالها عمق الانتماء، ووضوح الهوية⁽¹⁰⁾.

الصورة الفنية

تعد الصورة "إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية"⁽¹¹⁾. كما أن الصورة قد تكون سمعية أو شمعية أو ذوقية⁽¹²⁾. فالصورة عند مصطفى سند تمحورت حول الرؤية البصرية والسمعية، وقد تجلت موضوعات صوره ومجالاتها في الطبيعة السودانية من خلال الماء والأنهار، والسحب، والغابة، والنيل. فالشاعر السوداني يحب طبيعة بلاده، وملتصق بها إلى حد بعيد. فالطبيعة في السودان متجذرة ومتجسدة في شعر الشاعر مصطفى سند، بل لقد أصبح مصطفى سند هو الطبيعة ذاتها، فعندما يصف النهر أو يصور السحب والمطر يصبح مثلها تماماً، بل يذوب فيها. وهذا هو الاندماج الحقيقي مع الوطن، كما هو الانتماء للوطن بكل عناصره، من طبيعة، وإنسان. يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته المسمومة بـ "حزين الصيف"⁽¹³⁾.

يقول لي إن مات في عينيك ظلهم

وسافر النهار

لا تلعن الزمان والسنين والأقدار

لا تبك فالذي ينام في الإبريق من حزين الصيف

دمع هذه البحار

يا شاعري العريان من نبوءة المطلسمين

بالتيران والبروق

يا شاعري والنصل في دماك مهرجان جوهري

بساحة العقوق

علاك حاجبان أحمران خلفك جبهة بغير عين

تنح موسمين آخرين

ولا تقل لمن يقود حادياً على عماك، أين

تشال رحمة الملوك في الرضا وبالعرفان والجلال
لكل حالة لبوسها فكن إذا نطقت بارداً
بلا انفعال
يا أيها الذي أخذت دوغما سؤال
يا أيها الذي أخذت دوغما سؤال
يقول لي لا تبك فالنهار تاج فضة
على جبينك الكريم
عرضت حين فرّ منصفوك في المواقف الشداد
لوحة الجحيم
يا شمس
للإيجار بيت شاعرٍ تقوّضت جدرانها العتاق
خلف شارع قدم
مهياً للناس... للجياع.. للذين مثلكم بلا بيوت
إنّ عزّ في الزمان حاتم الندى
حلفت للغريب لا يفوت
ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوت
يا شمس
للإيجار صائم الكلام، صالب الشفاه، شاعر السكوت
عليه بردتان
من قنجة الملوك، شالتنا ودارتنا...
مدائناً، حداقماً، عوالقاً ومهرجان
للزيت والتراب فيهما وللهاب والدخان
مواسم الحديث من يبيعه ليشتريك؟
يقول لي إن مات في عينيك ظلهم
إياك أن تحدّث القساة بالهوان حين يعتريك
لأنّ من يحسّ ضعفك الذي تحسّ

يزرع المدى موانعاً.. قطيعاً.. ونظرةً ليتقيك

يتضح من خلال هذه اللوحات الشعرية بأن الشاعر قد ركز على الصورة التشخيصية كثيراً، فهي صورة بصرية نابغة ومتشكلة من البيئة السودانية، حيث استطاع الشاعر أن يعبر عن هموم أبناء السودان أصدق تعبير، وبخاصة الجزء الجنوبي من السودان، فقصيدته "خزين الصيف" تعبر عن الجوع والفقر والمرض والموت. وبالمقابل يقدم الشاعر صورة الإنسان في السودان الذي يمثل الكرم والصبر والكبرياء في شخصيته، يقول:

للايجار بيت شاعر تقوضت جدرانها العتاق

خلف شارع قديم

مهياً للناس.. للحجاج.. للذين مثلكم بلا بيوت

إن عزّ في الزمان حاتم الندى

حلفت للغريب لا يفوت

ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوت

كما جسّد الشاعر صورة حبه للأشياء المعنوية، فهناك موت الظلّ، وسفر

النهار، ودمع البحار.

هذه الصور تشكل موقف الشاعر من التحولات التي طرأت عليه، ومن خلاله

الإنسان في السودان الفقيرة، المحروم، فهذه الصورة تجسّد حالة الصراع بين الإنسان والزمن

وما يمثله من تحولات وتغيرات يقول:

يقول لي إن مات في عينيك ظلهم

وسافر النهار

لا تلعن الزمان والسنين والأقدار

لا تبك فالذي ينام في الإبريق من خزين الصيف

دمع هذه البحار

إن هذه اللوحة تعبر عن الرحيل والزوال والانتها، فالموت قد طال ظلّ من

رحلوا، كما أن النهار الذي يعبر عن القوة والوضوح والحياة قد سافر، وكأنه إنسان قد

ارتحل دونما عودة، وان ما تبقى من قوت هو هذه الأوعية الفارغة التي لا تحتوي إلا على

دمع هذه البحار، فالصورة هنا هي الموت والدمع والفقر والخواء.

(3)

أسلوب التكرار

يعد الشعر عملاً في اللغة أولاً وأخيراً، كما أنه يشكل تجربة لغوية تجسد علاقة الشاعر بذاته، وكذلك بالكون من خلال هذه اللغة ويمثل هذا العمل اللغوي من خلال الرسالة التي يعمل الشاعر على تبليغها إلى المتلقي، ولذلك فالنص الإبداعي يتشكل من اللغة بكل مكنوناتها وظواهرها. فالخطاب الإبداعي هو خطاب في اللغة أولاً وأخيراً، ولهذا يمكن القول بأن البنية اللغوية لأي نص إبداعي تتشكل من ظواهر أسلوبية متعددة، ولعل التكرار هو الظاهرة التي يعمد إليها الشعراء أو الأدباء لتوصيل رسائل معينة عبر اللغة إلى القارئ وفقاً لنوعيته. فالتكرار ظاهرة لغوية ذات قيمة أسلوبية متنوعة، وهو يقوم على العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل، كما تقاس معدلات التكرار بنسبة إيراده في النص، والتكرار نوعان: بسيط ومركب⁽¹⁴⁾.

فالتكرار البسيط هو تكرار الكلمة اسماً كانت أو حرفاً، وكذلك تكرار الصيغة المتمثلة بالضمائر والحروف والأفعال. وأما التكرار المركب فيتشكل من تكرار الجمل أو العبارات⁽¹⁵⁾.

وقد عدّ محمد عبد المطلب البنية اللغوية للتكرار مكوناً أساسياً للشعر، حيث يقول: "وتمثل بنية (التكرار) خطأً أساسياً في الشعر القديم والحديث على سواء، لكنها لقيت رعاية خاصة في الشعر الحديث لما تقدمه من نواتج بالغة الأهمية، حيث أخذ التكرار أشكالاً بنائية متميزة بعضها يأتي في شكل أفقي، وبعضها في شكل رأسي، وبعضها يتحرك على السطح، وبعضها يتحرك في المستوى العميق، وكلها يؤدي إحدى مهمتين هما التأسيس أو التقرير. ولم تتسلط البنية على الدوال المكتملة الدلالة وحدها، بل إنها تجاوزتها إلى الأدوات إلى تستقل بالمعنى كحروف النفي مثلاً"⁽¹⁶⁾.

وقد تجسد هذا التكرار بأشكاله المتنوعة في قصيدة "حتى الموت" لتعكس حالة التحري والرفض والصمود عند الإنسان المقهور الذي يعاني جشع الغرباء وقهر المرض، حيث يقول⁽¹⁷⁾:

ممتليّ حتى الموت

بالشيء وباللاشيء كمتفهى الصيف
 ممتلى الوجه أساقى فوق رصيف الليل المهزومين
 صبّوا، نشرب هذا البرق الكاذب أو يتكشف
 قاع الزيف
 وعدّ يخلف ظل أيينا اللاصق بالأكتاف الغار كالسكين
 مات ولم يتحرك نحو القبر
 وتحجّر فوق الأذرع نعش الصبر
 صبّوا، نغلق باب الدهشة نسحق وجه العصر
 صبّوا، نشرب هذا ريق زجاج أزمّن حافي التابوت
 وما ندرية
 من غسل الله الخالد من حبات الحنطة من أشداق المصروعين
 صبّوا، نشرب عطر الناس المبتلين
 لا يخلو طعم الجلسة دون اللحم ودون الخمر
 الجيد والأعراض
 من أجل اثنين الفقر الأسود والأمراض
 قبلت الخنجر في خديّه وجنتك يا مولاي أدّوب
 ماء حيائي بين يديك
 خذني لمعة زهو في عينيك
 فأنا أبرع من يهديك الشعر، يزّين
 صبح جبينك بالكلمات
 أقسمت أمامك لن أبحراً، لن استمطر
 دمعة حزن للأموات.
 خذني عندك يا وهّاب المحتاجين
 ازرعني قمراً أو شك أن يستشهد قبل سنين
 ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين
 لن تسمع مني غير ثنائك حين يطلّ

السأم المترف من عينيك
 ستجدني حاكي الليل الطائع في كفيك
 فأنا يا مولاي الطيب حتى الموت..
 يملؤني ظلك حتى الموت..
 تغمز أضحك..
 تزجر أصمت..
 تمنح أحمد..
 ترفع أخفض... أنت السيد حتى الموت.

تعتبر الأفعال المكررة، وكذلك الأسماء المكررة أيضاً عن شخصية الشاعر التي تجسد الإنسان السوداني المقهور بفعل الظلم والفقر والجوع والمرض والحرمان، وهذه الصورة النمطية التي تكررت في شعر مصطفى سند تقابلها صورة الظالم المهزوم، والقاتل، والسارق. فالشاعر يوظف فعل الأمر بكثرة في لوحاته الشعرية، حيث استخدم الفعل "صَبَّوا" عدة مرات ليعبر عن حالة الرفض والصدام واللاخوف من أولئك الظالمين الذين يقفون وراء الجوع والمرض والخوف الذي يصيب ابن السودان. فالشاعر يصرخ بالفعل "صَبَّوا" وبطريقة استهزائية أو ازدراكية، حيث يقول لهم بأننا مستعدون أن نشرب عطر الناس المتبلين، من جراء المرض والبرد. فالطعام والماء الذي يأخذه أولئك الطامعون والظالمون فهو من عرق وتعب المظلومين والفقراء والمقهورين، فهم يعملون ليزداد هؤلاء غنى، بينما هم يزدادون فقراً وجوعاً وحرماناً ومرضاً.

ويرسم الشاعر بالكلمات صورة ازدراكية تمثل الإنسان المقهور والمعذب في إزاء الظالم الذي يقف منتصباً كالصنم، حيث بدا صوت الشاعر هنا معاتباً بطريقة غير مباشرة ذلك الظالم المستبد. إذ يبدي الشاعر وهو يمثل صوت المقهورين من أبناء السودان وهو يخاطب هذا السيد الظالم بأنه على استعداد لفعل أي شيء لإرضاء غرور هذا السيد، فهو رهن إشارته، فإن زجر يصمت المقهور وإن غمز يضحك كذلك، كما يشكر على أي شيء يقدمه ولو كان فتاتاً، حتى وإن أمر بالموت فإنه مطيع له، ولهذا يكرر الشاعر فعل الأمر ازرعني، وكذلك كلمة الموت، حيث يقول:

ازرعني قمراً أو شك أن يستشهد قبل سنين

ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين
 لن تسمع مني غير ثنائك حين يطل
 السأم المترف من عينيك
 ثم يقول في مواضع أخرى مركزاً على جوهرية الموت في النص.
 ممتلي حتى الموت
 أنت السيد حتى الموت

كما وقف الشاعر في أكثر من موقف معبراً عن حالة الذل والاستسلام أحياناً
 أمام هذا الطاغية الظالم الذي جعل من أبناء السودان سواء في الجنوب أو في أي بقعة
 من الوطن السوداني مجالاً للظلم والفقر والمرض والقهر والحرمان، ولذا كرر الشاعر
 استخدام الفعل "خذني" حيث يقول:

خذني لمعة زهو في عينيك
 خذني عندك يا وهاب المحتاجين

وبهذا استطاع الشاعر أن يجعل من ظاهرة التكرار في لوحاته الشعرية طاقة تفجر
 المشاعر، وتعبير عن حالة الرفض والازدراء من الظلم والظالمين الذين يقفون أمام حرمان
 أبناء السودان من حقهم في العيش الكريم، بعيداً عن الخوف والمرض والجوع، ولعل هذا
 الأسلوب اللغوي قد أعطى النص الشعري قدرة فنية جعلت منه لوحة مسرحية بين
 المظلوم وسيده الظالم. حيث وظف الشاعر الأفعال والأسماء المكررة بطريقة تجعل من
 القارئ جزءاً من النص ومتفاعلاً مع ما يطرحه من صور المعاناة عن أبناء السودان.

(4)

أسلوب الالتفات

يعد أسلوب الالتفات أحد الظواهر التي تعبر عن التحولات في بنية اللغة
 الشعرية، ويشيع استخدامه وتوظيفه في الأعمال الإبداعية وبخاصة الشعر، فالتحول في
 استخدام ضمير المفرد إلى الجمع أو ضمير المخاطب إلى الأنا أو الماضي إلى الحاضر يمثل
 حركة لغوية عميقة تعطي العمل الإبداعي قوة في التعبير والدلالة⁽¹⁸⁾.
 ولعل أبرز مجالات الالتفات التي يعبر من خلالها الشاعر عن طاقته الإبداعية
 هي الصيغ والضمائر، والبناء النحوي والأدوات والمعجم⁽¹⁹⁾.

وقد وظف مصطفى سند في قصائده أسلوب الالتفات توظيفاً جيداً، حيث استطاع أن يخلص اللغة من السكون والجمود ويحررها من دوائر الممارسة السطحية والضيقة، "يجليها وينقيها لفظاً وأسلوباً، يحييها ويعيها لتحيًا تجربة جديدة تعيش في الذات والزمن، فهو شاعر ينقي الأشياء ويصفي عتامتها عبر التأمل المستبصر"⁽²⁰⁾.

يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته "أغنيات للصيف القادم"⁽²¹⁾.

لنا صدائك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط

في منازل العيون

لنا هدير بوقك الليلي والنبيد والصراخ والجنون

ودورة بهار لم الزوج، دورة بشاطئ العراة

دورة بغابة العبيد والسجون

لنا صدائك يا حضارة البنوك والملوك

يا حضارة النقود

من صدر ناطحات الليل جاءنا القضاة والشهود

وجاءنا اليهود

فنحن في شوارع المدائن الموشحات بالثلوج

ننزف الوقود

ونحن في حساب اللهو اسطوانة بمشرب

يؤمه الرعاة آخر النهار

تصب في عروق الصمت والدخان أغنيات الدمع

أهة جريجة القرار

لنا صدائك يا عصابة الحشيش والأفيون

يا عصابة الدوار

لأننا نشم كل ليلة رياح الزهو

من قلوبنا المعلقة بالصنادل الشرقية البحار

لنا وما لنا وأنت حين يبرد الصدى

وتعشب الحروف في حناجر المبشرين

تناظرين أعين الجياع بالدرهم المثيرة الرنين
 وقفت في محطة الدموع أستريح
 أشك في صدارى القدم صورة المسيح
 أصفح الوجوه يا هواي بالوجوه حين ترتدي
 براقع الشموس حين لا تبيح
 لأعين الغريب أن تمسّ حرمة الصمود
 في قناعها الجريح
 يا سنبل الخريف لا تهزّ منكبيك للنسيم
 هذه الحروف أنت في جبينها شعار كبرياء
 لا تطعم الجنادب الصفراء كلما احتقنت
 بالحبوب في مواسم العطاء
 وكن لكل فوهة وقودها وكن لكل قطرة
 من الدماء
 بريق جرحها الذي يضيء فوق حائط السماء
 تراه أعين الشعوب حين ينزل المحاربون
 ساحة القتال
 نوافذاً من الندى، نوافذاً من الهوى الحبيس
 بين أضلع الرجال
 يراه كل من يبيع زهرة الحياة راهباً
 يلف شعر الليل في مناسج النضال
 وقفت في محطة الدموع أرفض البكاء
 نجم أمّتي العنيد مزق السماء، زلزل الجبال
 صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم
 الغريق في بحيرة الضلال
 صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم
 حاسراً وعارياً وجافياً بلا نعال

تنام في الصليب حين أمطرت وحين أمسكت
 تنام في محفة العذاب
 يموت نحر الشمس في حناجر المهاجرين
 حين يعبرون ظلك المهاب
 من أيّ سكتين تنهض الرياح في يديك
 مسرجات صندل وعطر شمعدان؟
 من أيّ سكتين يقدم الذين تنبع الشمس
 من أكفهم فيسجد الزمان
 من أي سكتين؟
 من صدى يرف تحت أضلع المطلسمين بالرصاص والدخان
 فواصل الحديث جدّ من يجدّ، جمر من يفي بما عليه
 زهو من يدمر المسارح التي تمارس البغاء كل ليلة
 وتعرض الهوان
 صبرت حين أنضجت محارق الوقار مقلتيك
 حين مسك المشيب باكراً وبات في جبينك الدهول
 صبرت حين مزقت سنابك المغول
 رثائك المباركات صافنات العزّ حيث عانق الرسول
 مصلباً عليك في الإسراء، قبلة السلام
 وجه أمك البتول
 من أي سكتين راشّت النصال قبل فجرنا
 الروحيّ غيلةً فخيم الدهول؟
 سيزهر الحديد في دروبنا المساهرات للشروق، تنبت
 قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين
 بحر واعدن يسرجون صهوة السماء، يلجمون شذى
 الليل يغمرون أعين السهول.
 بغضبة المخاصرين نهدة البروق في مراقص المحجيم

نعود في عيون الصيف في الشتار من ممالك
 النعاس من رواقنا القديم
 نعود والمدى قوائص تحوم.. والصدى يرن
 في مداره الهزيم
 يا نسمة العبور سعري بئيك لا يباع من يخفّ
 يوم توقد الكوى وترفع الصحف
 الشمس في كتوسها مشارط الثلوج والدماء والرعاف
 الشمس في كتوسها تحيض قدس شعرنا
 الجريمة العفاف
 دماً في الليل والنهار... في حلوق الصمت
 في عروق هامشٍ غريب
 يا نسمة العبور ليس من يجيئه الكلام مثل من يرى
 وليس من يبين مثل من يغيب
 فالوعد يا حبيبة الأسي لفاك نادماً وتائباً وصادقاً
 وعائداً يعود في عيونه هواك يغزل السحاب واحةً
 وينسج الغيوم
 لصيفك الجريح في مطار الصبر صيفك الذي
 أصابه الوجوم
 عساه لا ينام مرتين غافياً ولاهياً.. عساه
 يستعيد وجهه الرهيب في مطالع الإياب
 في مواسم القدوم
 عندما شقق أوكتا في مدخل المدينة كان يغني
 سيدي وتاجي الذي عيناه فانوسان من دم البنات
 توضأ الصباح في عروقي
 وهزني كهزة الإبريق صبي في الوجه واليدين
 من أجل ركعتين

من أجل فرض عين
 تناقل الضحى وساح في الظهيرة الحمراء
 خطاه نثرةً تحكرت ما بين قلب الأرض والسماء
 خطاه.. يا مدائن البكاء
 تجرّني بلا حريرةٍ ولا ضريرةٍ ولا غناء
 تجرّني لدوخة الضريح أرفع الذي شتمته في المهدي
 "سير" جدتي.. لصرعة الدوار
 أعود راکزاً على جواد الرياح ناشراً على البحار
 حرائر الدموع يستحم بدرى الصبي
 في وسامة النهار
 أنا هواي ما يرّ في مدائح الملوك
 صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضل ولا غرور
 أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق
 الشراع في مراكي ويلجم القطار؟!
 تشابحت في عينك الأمور
 وأسقط الدوار
 يديك في جهنم التي حفرتها وحلّ في دماك
 سلّم الرعاف
 يا بهجة الصحاف ها هنا وبهجة الحضور
 إن كان سيدي الوقور
 يسيح في دروبنا بجبةٍ وسبحةٍ
 يضلنا ولا يخاف
 سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف
 الحرف لا.
 والصدق لا.
 والطهر لا.

لأن ساحة العبور في مطارنا القديم
 توضأت بالنار والجحيم
 لأن سيدي الذي عيناه نجمتان من رماد
 تكوّم الصباح في بوابة الحرم
 محنطاً بالجنس والدموع
 دعتة؟ لا والله بل تعوذت جدرانها.
 وأقسمت أزقة البلاد
 بأن للصباح حرمة تسدّ قاع الليل
 تنسج الدروع
 من حوله وتحجب الذي نراه ما نراه
 بين عطفةٍ وظل دار
 لكن سيدي الجريء في وضحة النهار
 لسيدي غنيت للوقار للصلاح للخشوع
 لوجهة المضيء عبر قاعة الشموع
 لظهره النقي قلبه الأبى صوته القوي
 للقيام للسجود للركوع
 لما سمعت منه ما قرأت عنه
 سرّ حبه الدفين في قلوب الناس في مواقع الجموع
 له.. لسيدي الذي عيناه بقعتان من دم السوع

تناول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ "أغنيات للصيف القادم" حالة التوتر
 والصدام بين السودان ممثلاً بشعبه الإفريقي وحضارته الإفريقية كذلك، وبين الآخر ممثلاً
 بالغرب المستبد والمستغل، فهناك حالة الظلم والفقر والجوع والتشرد التي يعيشها أبناء
 السودان وربما الجنوب منه وبين الغرب ممثلاً بقوته المادية حيث البنوك والجشع والاستغلال
 والتردي الأخلاقي. ولذا فقد بدت حالة التحدي والمواجهة بين طرفي المعادلة الظالم
 والمظلوم، إذ وظف الشاعر مصطفى سند صيغة الضمير في حالة الأفراد، والجمع، حيث
 جاء ضمير الأنا للتعبير عن التحدي والزهو الفردي عند الإنسان السوداني، كما أن ضمير

الجمع قد عبر عن حالة الوعي والتحدي والاعتزاز عند عامة أهل السودان. ولذا كثر استخدام ضمير "لنا" أكثر من مرة مفتتحاً به قصيدته، حيث يقول:

لنا صدك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط

في منازل العيون

لنا هدير بوقك الليلي والنبذ والصراخ والجنون

لنا صدك يا حضارة البنوك والملوك

يا حضارة النقود

كما وظف الشاعر صيغة "الأنا" بشكل واضح ومركزي في هذا النص، حيث

يقول مبيناً حالة التحدي والرفض للآخر بكل ما يمثله من قوة واستبداد:

أنا هواي ما يرن في مدائح الملوك

صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضّل ولا غرور

أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشرع في مراكي ويلجم القطار؟!

إضافة إلى ذلك، فقد استخدم الشاعر صيغة الفعل الدال على المستقبل كثيراً،

وهذا يمثل رؤية الشاعر المتفائلة نحو تغيير الواقع المؤلم الذي فرض على أبناء جلدته، ولهذا

فضالما توعد الشاعر من ظلمه واستبد وقهر أبناء وطنه بالنصر والتحرر، حيث يقول:

سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف

الحرف لا.

والصدق لا.

والطهر لا.

لأن ساحة العبور في مطارنا القديم

ثم يقول في موضع آخر

سيزهر الحديد في دروبنا المساهرات للشروق، تنبت

قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين

بحر واعدنين، يسرجون صهوة السماء، يلجمون شدى

الليل، يغمرون أعين السهول

وقد ارتبطت صيغة الفعل المضارع بحالة الحاضر والمستقبل عند الشاعر، فهذا هو يجسد في لوحاته صوراً تشخيصية، حيث جعل من الأشياء المعنوية أو الجمادات رموزاً حية تفيض بالحركة، وذلك من خلال قدرة الشاعر اللغوية التي استطاع أن يجعل من خلالها التشخيص محوراً أساسياً في رسم لوحاته الشعرية.

ولذا فقد جاءت صيغ الأفعال مرتبطة بهذه الحركة اللغوية، حيث جعل الزمان إنساناً يسجد متعبداً خاشعاً، وكذلك السماء جواداً يصهل عبر حركة الزمن، والحديد أصبح نباتاً يزهو كما هو في اللوحة الشعرية موضع التحليل، حيث يقول:

سيزهر الحديد، ثم يقول يسرجون سهوة السماء، من أكفهم فيسجد الزمان
كما جاءت صيغ وأدوات الاستفهام والنداء والتعجب متناغمة مع أسلوب
الالتفات في حركة لغوية تنبض بالحركة والحياة والحضور، حيث استطاع الشاعر أن ينتقل
من خلال هذه الصيغ والأدوات من حالة إلى أخرى، حيث يقول:

من أي سكتين تنهض الرياح في يديك

مسرحات صندل وعطر شمعدان؟

ثم يقول: أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكي ويلجم القطار؟!

وكذلك في حالة النداء يقول:

صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم

الغريق في بحيرة الضلال

صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم

حاسراً وعارياً وحافياً بلا نعال.

الهوامش

(1) مصطفى سند شاعر سوداني من مواليد أم درمان عام 1936. أصدر مجموعات شعرية من بينها: "البحر القدم، وملاح من الوحي القدم، وشعرة البحر الأخير، وعودة البطريق البحري، وقد عمل في الوظائف الحكومية مثل مصلحة البريد، كما يشارك في المقالات النقدية والثقافية في الصحف والمجلات السودانية والعربية. والشاعر مصطفى سند من الشعراء الذي يقع الغموض في شعرهم، حيث يقوم شعره على الرمز والأسطورة، ويجمع في شعره بين لغة الرمز التي تشير إلى

- الثقافة العربية، ولغة الرمز التي يجسد من خلالها نزعتة الإفريقية، لذا يلحظ الدارس بسهولة الأداء الطقوسي في لغته الشعرية.
- (2) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1981، ص 229، نحلة محكر: مختارات من الشعر السوداني
www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4
- (3) انظر نحلة محكر: مختارات من الشعر السوداني،
www.igdelgald.net.1.10.2007.page1of4
- (4) ماكس شايبير ورودا هندريسك: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، 1989، ص 7.
- (5) محمد عبدالحلي: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، 1977، ص 87.
- (6) انظر: عبدالرحمن محمد القعود: الإهمام في شعر الحدائث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص 48.
- (7) محمود أبو زيد: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج 16، العدد 3، الكويت، 1985، ص 205.
- (8) انظر النص الشعري، فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند.. يتكرر الصورة.
على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4
عبده بدوي: الشعر في السودان، ص 228-283.
- (9) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، ص 282-283.
فضل الله أحمد عبدالله، مصطفى سند، يتكرر الصورة، ص 1-3.
- (10) أوستن وارن ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972، ص 240.
- (11) المرجع نفسه، ص 240.
- (12) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط 2، الخرطوم، 1979، ص 60-61.
- (13) انظر: هايل محمد الطالب: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري
www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14
حسين خمري: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر، 1996، ص 55.

- الطاهر رواينية: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر 1996، ص55.
- (14) نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر، 1996، ص107.
- (15) المرجع نفسه، ص 107-109.
- (16) محمد عبدالمطلب: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 36-37.
- (17) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، ص 40-41.
- (18) حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، 1990، ص63.
- (19) المرجع نفسه، ص63.
- (20) فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند يتكسر الصورة ويخلق الرمز، من خلال الموقع الإلكتروني: www.alshahafa.info.27/09/2007.page1 of 3
- (21) مصطفى سند: البحر القديم: ص 46-53.

المراجع

1. بدوي، عبده: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1981.
2. خمري، حسين: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر، 1996.
3. رواينية، الطاهر: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر 1996.
4. أبو زيد، محمود: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج16، العدد3، الكويت، 1985.
5. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر، 1996م.
6. سند، مصطفى: ديوان البحر القديم، دار الجامعة الخرطوم للنشر، ط2، الخرطوم، 1979.
7. شايبير، ماكس وهندريس رودا: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، 1989.

8. الطالب، هايل محمد: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري
www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14
9. طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، 1990.
10. فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند... بيتكر الصورة.
على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4
11. عبدالحى، محمد: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، 1977.
12. عبدالمطلب، محمد: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
13. القعود، عبدالرحمن محمد : الإبهام في شعر الحدائث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.
14. محكر، نحلة: مختارات من الشعر السوداني
www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4
15. وارين، أوستن، ويلك، وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972.

القيمة الموسيقية للتكرار في شعر البحتري

د. عبد القادر شارف

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف -

ملخص البحث

التكرار أحد علامات الجمال البارزة في الشعر العربي، وهو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، كما أنه أساس الإيقاع بجميع صوره، ولا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي؛ وهو بذلك يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسته في مشهد، أو صورة أو موقف، وذلك للكشف عمّا يحمل في ثناياه من دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق، وقد حاولنا جادين من خلال شعر البحتري مشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري لمعرفة ما إذا كان هذا التكرار ذو صلة وثيقة بموسيقى الشعر التي تشكل الجو العام عند الشاعر، أو تجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كلها؟.

الكلمات المفتاحية:

التكرار - الشعر - صوت - الموسيقي - البحتري - السياق - الإيقاع - المتلقي - الانفعال - دلالة - اللفظة - تجربة - التابع.

تمهيد:

التكرار إلحاح على جهة هامة من العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النصّ، ويحلّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الشاعر، ويذهب محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى أنّ "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية"⁽¹⁾، ومع ذلك فإنّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ. وللتكرار عند البحتري دور كبير في عكس تجربته الانفعالية، التي شكّلها، ومن هنا "فلا يجوز أن يُنظر إلى التكرار على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى،

أو بالجوِّ العام للنصِّ الشعريِّ، بل ينبغي أن يُنظَر إليه على أنَّه وثيقُ الصلة بالمعنى العام⁽²⁾؛ فالتكرار عنصر فعَّال في تكوين قصيدة البحريِّ، فهو عندما يركِّز اهتمامه على اسم معين، يجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كآلها، وله تجلِّيات مختلفة منها:

أولاً: التكرار الاستهلاكي الهندسي

وهو تكرار كلمة واحدة؛ أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري⁽³⁾، وقد ورد هذا اللون من التكرار في قصائد عدة للبحريِّ، ونشير إلى أنَّ هذا التكرار يكشف عن فاعلية قادرة على منح النصِّ الشعريِّ بنية مُتسِّقة، إذ إنَّ كلَّ تكرارٍ من هذا النوع قادراً على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكليِّ يعيَّن في إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفُّزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه.

وممَّا لا شك فيه أنَّ التكرار الاستهلاكي يُسهم بما يوقره من دفع غنائيِّ في تقوية النبوة الخطائية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتُّر القصوى، وشعر البحريِّ مليء بمثل هذه القيم التكرارية، وتوظيفها هاهنا لم يكن من باب الصدف بل جاء من أجل بلورة موقف الشاعر المتوتُّر الراض لكل مظاهر العبودية والاحتلال، وهذا ما انعكس على بداية بعض الأبيات بأشكال مختلفة:

– الشكل الأول: كلمات متوالية بشكل مباشر، يقول البحري:

تَعَسْتُ فَمَا لِي مِنْ وَفَاءٍ وَلَا عَهْدٍ وَأَلَسْتُ بِأَهْلٍ مِنْ أَجْلَائِي لِلْوُدِّ
وَلَا أَنَا رَاعٍ لِلْإِخَاءِ وَلَا مَعِي حِفَاظٌ لِدِي قَرِبٍ لَعَمْرِي وَلَا بُعْدِ
وَلَا أَنَا فِي حُكْمِ الْوِدَادِ بِمُنْصِفٍ وَلَا صَادِقٍ فِيمَا أُؤَكِّدُ مِنْ وَعْدِ
وَلَا لِي تَمَيِّزٌ وَأَلَسْتُ بِمُهْتَدٍ سَبِيلاً يُؤَدِّي فِي التَّصَافِي إِلَى الْقَصْدِ
وَلَا فِيَّ خَيْرٌ يَرْتَجِيهِ مَعَاشِرِي وَلَا أَنَا ذُو فِعْلٍ سَدِيدٍ وَلَا رُشْدِ
وَمَا ذَاكَ أَنِّي زَائِلٌ عَنِ مَوَدَّةٍ وَلَا نَاقِضٌ يَوْمًا لِعَهْدٍ وَلَا عَقْدِ⁽⁴⁾

إنَّ الترديد في (ولا)، قوامه حرفا الواو الاستثنائية، و(لا) الناهية في (ولا عهدٍ -

ولا أنا راعٍ - ولا معي - ولا بعدٍ - ولا أنا في حكم الوداد - ولا صادقٍ - ولا لي تميِّزٌ

- وَلَا فِيَّ حَيْرٌ - وَلَا نَاقِضٌ، ولم يكن قد فصل بين كل منهما في جميع المواقع التي وردت فيها هاته الصيغة من القصيدة ممّا جعلها في شكل إيقاع هندسي يتجه عثا في النص ليشكل وحدة نغميّة خالصة، وترداد الصوت في هذه الصيغ المتوالية إبراز ليقظة البحري وتذكية الشعور الذي حاول فيه الشّاعر شكوى سوء عهده إلى رجل من رؤساء الحكم حتى ينظر إلى حاله، بيد أن كل وحدة من هذه الوحدات مبنية على أساس التحفّز والتفريغ، أو التوتّر والانفراج، فالوحدة (ب) تأتي تكراراً للوحدة (أ)، والتكرار الذي تمثّله الوحدة (ب) هو تكرار الانطباع المتخلف في النفس الناتج عن دلالة الوجدتين، فالوحدة (أ) تخلف الانطباع المأساوي الناتج عن الضعف والاستسلام للتعاسة، والوحدة (ب) تجسّد الانطباع السكوني العميق، والفناء الكليّ للذات بنفي كل ما يدور حول الشاعر، ويلاحظ أنّ اللفظة "ولا" تثير تحفز المتلقّي وتجعله يتوقع شيئاً ما، في حين أنّ إشباع هذا الإحساس بالتوقّع قد تحقّق بالجمل التالية المكرّرة.

وإذا نظرنا في تكرار بنية " ولا " في التركيب، لاحظنا شيئاً لافتاً هو حضور الذات حضوراً سلبياً، وتحليلها تحليلاً ساحراً كلياً باقتنائها بلفظة (عهد) تارة، وألفاظ أخرى ك:(أنا راج) وغيرها تارة أخرى، وكل الألفاظ تهميش أو تعطيل ظاهر للذات على المستويين الظاهريّ والباطنيّ، ومن هنا أصبح الضمير "أنا" يدلّ على الاضمحلال والضياع، بدلاً من الظهور والبروز، وأصبحت الأبيات مجرد صدى لصوت خافت يتردّد ببطء شديد، وتظهر أهميته في التركيب لأنّه يُشكّل على نحوٍ من الأنحاء عالم البحري وحدود رؤيته له، وإدراكه لأبعاده.

ومن قول البحري أيضاً:

وَهُجُومٌ عَلَى الْأُمُورِ الشِّدَادِ	لِي مِنَ الشَّعْرِ نَخْوَةٌ وَاعْتِرَازٌ
تِلْكَ مِنْ طَارِفِي وَذَا مِنْ تِلَادِي	لِي مُعِينَانِ هِمَّةٌ وَاعْتِرَازٌ
لَا يَخُونَانِ صُحْبَتِي وَوَدَادِ	لِي نَدِيمَانِ: كَوَكْبٌ وَظَلَامٌ
فُرْقَتِي مَعَشْرِي وَقَلَّةُ زَادِي ⁽⁵⁾	لِي مِنَ الدَّهْرِ كُلِّ يَوْمٍ عَنَاءٌ

إنّ القارئ لهذه الأبيات بدلا من أن يبقى ينتظر إيقاع القافية برويها الدال، يصير يتوقع تكرار حرف اللام المكسورة والممدود بياء طويلة "لي" مع بداية كل بيت تقريبا ليعبر عمّا يحس به البحري، ويؤرنا ما عنده من الشّعْر ومُعِينَانِ هِمَّةٌ وَاعْتِرَازٌ، وما عنده

كذلك من الدهر، فأعطى هذا التكرار بصيغته الدلالية لهذه اللحظة الشعرية موسيقى تختلف في إيقاعها عن موسيقى الروي، ومما زاد في جمالية هذه الأبيات هو اشتراك حروف مع اللام في صفة التوسط كالميم والنون والعين في (من - نَحْوَة - هُجُومٌ - الأمور - مُعِينان - هِمَّةٌ - إِعْتِزَامٌ - نَدِيمان - ظَلَامٌ - يَخُونان - يَوْمٌ - عَنَاءٌ - مَعَشْرِي - وَقَلَّةٌ)، إلى جانب حروف مساعدة تمثلت في المد، وفوق كل ذلك تواجد كلمات في شكل ثنائيات متوازية مثل: (من الشعر - من الدهر)، (مُعِينان - نَدِيمان)، (إِعْتِزَامٌ - إِعْتِزَامٌ)، (هِمَّةٌ - كَوَكَبٌ)، (ظَلَامٌ - عَنَاءٌ)، (هُجُومٌ - الأُمُورِ)، (فُرْقَتِي - مَعَشْرِي - قَلَّةٌ)، (الدهر - يَوْمِ) (الشِّدادِ - تِلادِي)، (وداد - زادي).

وشبيه بهذا ترداد لفظة (أحاديثك) في بداية الأبيات في قوله:

بأحاديثك التي	هي للعقل مفسدة
فأحاديثك الطوا	لُ صُخُورٌ مُنْصَدَّة
وأحاديثك القِصا	رُ قِلالٌ مُبَرَّدَةٌ ⁽⁶⁾

أعطى هذا التكرار دعماً إيقاعياً للحظة الشعرية فضلا عن روي الدال، فالمتبع لهذا النص يشعر كأنه في حلقة مغلقة من جانبيين، فموسيقى البداية غير موسيقى النهاية وموسيقى الجانبيين غير موسيقى الوسط، فمع البداية يُكرر البحري كلمة (أحاديثك) بالجر والوصل والاستئناف، وفي الوسط يُردد وزناً واحداً هو (التي هي للعقل - الطوالُ صُخُورٌ - القِصاُ قِلالٌ)، وفي الأخير يكرر كذلك وزناً واحداً متمثل في كلمة القافية (مفسدة - مُنْصَدَّة - مُبَرَّدَةٌ)، وهو الأمر الذي زَيَّن هذه اللوحة، وأعطاهما الحركة الإيقاعية الغنية ببديعها التركيبي التام.

الشكل الثاني: كلمات متوالية بشكل غير مباشر:

كلمات بينهما فاصل واحد سواء أكان هذا الفاصل أداة أو كلمة في

الجمل الشعرية:

يقول البحري:

أَسْهَدَتِ لَيْلٌ عَوَاذِلَ لَوْلَا اللّهُي تَصْفِي كَرَائِمُهَا لَيْتَنَ هُوَاجِدَا⁽⁷⁾

تردد في هذا البيت صوت اللام وذلك في (لَيْلٌ - لَوْلَا) فاصلاً بينهما كلمة

(عَوَاذِل) واللام من الحروف الذلقية التي تمتاز بصفة الجهر والتوسط والانزلاق، وهي هاهنا تصور لنا فعل السهد، وقد ساعدها في ذلك صبغتي (اللهي - لبتن).
ومنه أيضاً قوله:

وَشَرِيفٌ أَشْرَافٍ إِذَا إِحْتَكَّتْ بِهِمْ جُرْبُ الْقَبَائِلِ أَحْسَنُوا وَأَسَاءُوا⁽⁸⁾

في هذا البيت تردد صوت قوامه الهمزة وذلك في (أحسنوا - أساءوا) فاصل بينهما حرف العطف الواو، والهمزة من الأصوات الحلقية " تَحَدُّثٌ مِنْ حَفْزٍ قَوِيٍّ مِنْ حِجَابٍ وَعَضِلِ الصَّدْرِ لِهَوَاءٍ كَثِيرٍ وَمِنْ مَقَاوِمِ الطَّرْجَهَائِي الْحَاصِرِ زَمَانًا لِحُفْزِ الْهَوَاءِ ثُمَّ أَنْدِفَاعِهِ إِلَى الْإِنْفِلَاعِ بِالْعَضْلِ الْفَاتِحَةِ وَضَعَطِ الْهَوَاءِ مَعًا"⁽⁹⁾، ومن صفاتها أنها مجهورة وشديدة فتناسبت والثنائية الضدية المقرونة بالحسن والإساءة، فصورت تصويراً حسياً دلالة البيت الممثلة في الخير والشر.

- كلمات يفصل بينهما فاصلان:

يقول البحري:

وَعَادَتْ عَلَى الدُّنْيَا عَوَائِدُ فَضْلِهِ فَأَقْبَلَ مِنْهَا كُلُّ مَا كَانَ أَدْبَرًا⁽¹⁰⁾

وَفِي الْأَكْلَةِ مِنْ تَحْتِ الْأَجَلَّةِ أُمَّ نَالَ الْأَهْلَةَ بَيْنَ السَّجْفِ وَالْكَلِّ⁽¹¹⁾

وَحَتَّى تُحَشَّ النَّارُ مَا بَيْنَ أَرْزَنِ وَأَرْضِ جُوَاحٍ مِنْ قُرَى وَحُصُونِ⁽¹²⁾

في البيت الأول تكرر صوت قوامه العين في (عادت - عوائد)، وقد فصل بينهما فاصلان (على - الدنيا) معبراً هاهنا عن حالة عودة المياه إلى مجراها الطبيعي، فالدنيا غير الدنيا التي ألفها الشاعر من قبل، فبفضل الصبر والمثابرة وحسن السلوك ومدح الحبوب يَتَعَيَّرُ حال كلِّ امرئ في نظر البحري، وفي البيت الثاني تردد صوت قوامه الهمزة في (الأكل - الأجلّة) فاصل بينهما حرف الجر (من) وظرف المكان (تحت)، والهمزة من الأصوات الحلقية التي تتصف بصفتي الجهر والشدة، فانسجمت مع المعاني لتعبر عن فعلي الأكل والأجال، وقد ساعدتهما في ذلك صيغة (الأهله) التي جاءت مطابقة لهما في الوزن، وفي البيت الثالث تردد صوت قوامه النون، وذلك في (النار - أرزني)، وكان قد فصلا بينهما فاصلان هما (ما) الناهية والمفعول فيه المبني على الظرفية المكانية (بين)، فانسجمت الأصوات مع المعاني لتصور تصويراً حسياً صورة النار وهي تتخبط بين طرفين.

- كلمات يفصل بينهما ثلاث فواصل فأكثر:

يقول البحري:

عَلِمَتْ بِأَنَّ مَا قَدَّمْتَ عِنْدِي حَرِيٌّ أَنْ يُبْرَّ عَلَيْهِ شُكْرِي⁽¹³⁾

في هذا البيت تكرر صوت قوامه العين في (عَلِمَتْ - عِنْدِي)، وقد فصل بينهما ثلاث فواصل (بِأَنَّ - ما - قَدَّمْتَ)، فناسب هذا الصوت الحلقي المجهور فعل الإبلاغ الذي هو مقصود للإقناع.

ويقول البحري أيضاً:

يَا عُلُوَّ لَوْ شِئْتَ أَبَدَلْتِ الصُّدُودَ لَنَا وَصَالاً وَوَلَانَ لِيَصَبَّ قَلْبُكَ الْقَاسِي (14)

تردد في هذا البيت صوت قوامه الصاد في (الصُّدُودَ - صَبَّ) وكان قد فصل بينهما (لَنَا- وَصَالاً- وَوَلَانَ- ولام الجر)، والصاد من الأصوات الصغرى المهموسة، وكونه كذلك فإنه انسجم مع فعل ليونة القلب انتقالاً من القسوة إلى الطيبة، وقد ساعد في إخراج هذه العملية صيغتي (وَصَالاً - القاسي).

ويقول أيضاً:

لَهَا مَنَزَلٌ بَيْنَ الدَّخُولِ فَتَوْضِيحُ مَتَى تَرَهُ عَنْ الْمُتَمِّمِ تَسْفِيحُ⁽¹⁵⁾

تكرر في هذا البيت صوت قوامه الحاء، وذلك في (تَوْضِيحُ - تَسْفِيحُ)، وكان قد فصل بينهما (مَتَى- تَرَهُ- عَنِ- الْمُتَمِّمِ)، والحاء من الأصوات الحلقيّة المهموسة التي تتناسب وحالة الحب، فانسجمت الأصوات مع المعاني للتعبير عن فعل التوضيح والإفصاح.

ثانياً: التكرار الاستهالي الناقص

ونعني به تجانس أول أصوات الكلمة مع الصوت الثاني أو الثالث من الكلمة المتوالية، وقد أطلق حازم على مثل هذا النوع باسم بناء الأوائل على الأواخر لقوله: " وقد تختلف حال من يبني أوائل الكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر"⁽¹⁶⁾، وسمي ناقصاً لفقدان أحد طرفيه أهليّة الاستهلال، وبيانه قول البحري:

حُسَامُ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِي بِهِ يُعَالِجُ أَدْوَاءَ الْأَعَادِي فَتُحَسِّمُ⁽¹⁷⁾

فأخر (حُسام) في تجانس مع ثاني (أمير)، وأول (المؤمنين)، وقوام هذا التجانس الميم، وهو من الأصوات الشفوية المجهورة المتوسطة، ومما أدى إلى بروزه هو تواجد الأصوات المتوسطة في مثل (الياء- الراء- النون- اللام)، ونتيجة لذلك فقد صوّر بدقة دور الخلافة في أداء واجبها النبيل.

ومنه كذلك قول البحري:

يُجِبْنَ اللَّيْلَ مِنْ شَرْقٍ وَغَرْبٍ وَعَرْضَ الْأَرْضِ مِنْ بَرٍّ وَبَحْرٍ (18)

فأخر (عرض) في تجانس مع آخر (الأرض)، وقوام هذا التجانس الضاد، وهو من الأصوات الشجرية المجهورة الشديدة التي أضفت على البيت إيقاعاً فضفاضاً خاصة أنّ هذا الحرف تنبو منه الأذن، وقد ساعده في ذلك صيغة (يُجِبْنَ)، وحرف القاف والباء من الطباق في (شَرْقٍ وَغَرْبٍ)، والباء من (بَرٍّ وَبَحْرٍ)، فانسجمت الأصوات مع المعاني لتعبر عن فعل الجواب.

ومنه أيضاً قوله:

عَبَّاسٌ بِنُ سَعِيدٍ فِي أَرْوَمَتِهِ يَحْكِي أَرْوَمَةَ عَبَّاسِ بْنِ مِرْدَاسٍ (19)

فأخر (عَبَّاسٌ) في تجانس مع رابع (ابنُ سَعِيدٍ) من الشطر الأول، وفي تجانس مع ثامن (ابنِ مِرْدَاسٍ) من الشطر الثاني، والسين ههنا توشي بحديث الحزن والشقاء، فصورت تصويراً حسياً سرد الأحداث والحكاية.

ثالثاً: التماثل الخلفي الأمامي

وهو تكرار الصوت عبر حدود الكلمتين المتواليتين، ونعني به تجانس الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة الثانية المتوالية، وقد سمّاه حازم ببناء الأواخر على الأوائل لقوله: "وَمَنْ كَانَ مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَبْنِي أَوْاخِرَ الْأَبْيَاتِ عَلَى أَوَائِلِهَا فَإِنَّهُ يَتَطَلَّبُ مَعْنَى يُنَاسِبُ مَا تَقَدَّمَ، وَيُمْكِنُ فِي عِبَارَتِهِ مَعَ ذَلِكَ أَنْ يَتَأْتِيَ فِيمَا يُلَاقِيهِمْ تِلْكَ الْفَائِيَّةُ" (20)، وهو نوعان:

– التماثل الخلفي الأمامي الكامل: ونعني به تكرار الصوت الأخير من

الكلمة الأولى، والأول من الكلمة الثانية، وبيان قول البحري:

وَصُدُورُ الْجِيَادِ فِي جَانِبِ الْبَحْرِ سِرِّ فَلَوْلَا الْخَلِيجُ جُزْنَ ضَحَاءَ (21)

إنَّ صوت الجيم في آخر كلمة (الخليج) هو نفسه في أول كلمة (جُزْنَ)، والجيم شجريةً المخرج "تَخْرُجُ مِنْ وَسْطِ اللِّسَانِ بَيْنَهُ وَيَزِنُ الحَنَكِ الأَعْلَى" (22)، مثلها في ذلك مثل الشين والياء، تتصف بصفتي الجهر والشدة، وهي هاهنا تومئ بامتناع شيء عبَّر عنه البحري بالبحر، وقد ساعدها في ذلك صيغتي (الجياد وجانِب).

ومنه كذلك قوله:

يَا قَتِيلًا لِلْحَيَّةِ السَّودَاءِ آفَةُ المُرْدِ فِي خُرُوجِ اللِّحَاءِ (23)

جاء آخر (قتيلًا) على أول (للحياة)، وقوام هذا التماثل حرف اللام التي يجري فيها الصَّوْتُ لانحراف اللسان معه، ولم يعترض عليه كالحروف الشديدة (24)، فهو أسلي المخرج، يتصف بصفتي الجهر والتوسط، ووظف هنا لدلالة النداء، ألا ترى أنَّ البحري أنهى كلمته الأولى بحرف مدَّ يستدعي الإخبار والبوح عمَّا يكمن في النفس من هواجس، ولم يبق عند هذا الحدِّ بل استعمله حرف جر كذلك ليصل الصوت إلى أقصى ما يمكن قصده في الكلمة الثانية، فانسجمت الدوال مع المدلولات لتوحي بفعل القتل، وقد ساعد في هذه العملية صيغة (اللحاء) التي أعلنت على نهاية البيت.

- التماثل الخلفي الأمامي الناقص: ونعني به تكرار الصوت الأخير من

الكلمة الأولى، والأول من الكلمة الثانية إما في المخرج أو الصفة أو هما معاً، وبيانه قوله:
قَصَرَ الفِرَائِقُ عَنِ السُّلُوِّ عَزِيمَتِي وَأَطَالَ فِي تِلْكَ الرُّسُومِ بُكَائِي (25)

تماثل حرف الميم من كلمة (الرُّسُومِ) مع حرف الباء من كلمة (بُكَائِي) في المخرج الشفوي، وفي صفة الجهر، آتيا هنا ليدل على الفيض السيكلوجي المقرون بالطول والقصر، وشبيه بهذا البيت الآتي:

غَبَّ عَيْشٍ بِهَا غَرِيرٍ وَكَانَ الِ عَيْشُ فِي عَهْدٍ تُبَّعِ أَفِيَاءَ (26)

جاء آخر حرف من كلمة (تُبَّعِ) متماثلاً مع أول حرف من كلمة (أفياء) في المخرج الحلقي وصفة الجهر، والعين والهمزة هنا يوشيان بالتكرار والمتابعة، وقد ساعده في ذلك صيغة (غَبَّ - عَيْشٍ بتزدها - غَرِيرٍ - عَهْدِ).

ومنه أيضاً قوله:

قَفَ بِهَا وَقْفَةً تَرُدُّ عَلَيْهَا أَدْمَعًا رَدَّهَا الْجَوَى أَنْصَاءً⁽²⁷⁾

فآخر (وَقْفَةً) في تجانس مع أول (تَرُدُّ)، وقوام هذا التجانس التاء، فانسجم هذا الصوت النطعي المهموس الشديد مع فعلي الدموع والجوى، ومما زاد هذا البيت أْبْهَةً هو تكرار حرف الهاء المهموسة الممدودة بالألف، وفعلا الوقوف والرَّدُّ.

رابعاً- التماثل الصوتي داخل الكلمة نفسها

- التماثل الصوتي المشدد:

ونقصد به الضغط على مقطع من المقاطع، بحيث يتميز عن غيره من مقاطع الكلمة ويزداد وضوحا في السمع، يقول صاحب مراح الأرواح " الإِدْعَامُ إِبْأَثُ الحَرْفِ مِنْ مَخْرَجِهِ مِقْدَارَ إِبْأَثِ الحَرْفَيْنِ "⁽²⁸⁾.

من خلال هذا النص يبدو أنَّ الحرف المشدد زمانه أطول من زمان الحرف الواحد، وأقصر من زمن الحرفين، فليس أمر الطول والقصر خاصاً بالأصوات المتحركة وحدها، بل إنَّ الصوامت " تطول وتقصّر كذلك، وإنَّ ما تعرفه باسم الحرف المشدد، أو الصوت المضعف، ليس في الحقيقة صوتين من جنس واحد، الأول ساكن والثاني متحرك كما يقول نحاة العربية، وإنما هو في الواقع صوت واحد طويل يساوي زمنه صوتين اثنين "⁽²⁹⁾، وخير الأبيات التي حفلت بهذه الظاهرة الأسلوبية قول البحري:

ما على الرُّكْبِ مِنْ وَقُوفِ الرُّكَّابِ فِي مَغَانِي الصَّبَا وَرَسْمِ التَّصَابِي⁽³⁰⁾
وَكَأَنَّ النَّفِيرَ حَطَّ عَلَيْهِمْ مِنْكَ نَجْمًا أَوْ صَخْرَةً صَمَاءً⁽³¹⁾
يُدْكُرْنَا رَيًّا الْأَجِبَّةَ كُلَّمَا تَنَفَّسَ فِي جُنْحٍ مِنَ اللَّيْلِ بَارِدٍ⁽³²⁾
تَوَقَّعِي الدَّارَ الشَّطُونَ أَخْلَهَا وَيَبْهَجُ بِي أَهْلُ الْبِلَادِ أَرْوَرُهَا⁽³³⁾

جاء التشديد في هذه الأبيات على كلمات رامية وذلك في (الرُّكْبِ - الرُّكَّابِ - الصَّبَا-التَّصَابِي) من البيت الأول، و(وَكَأَنَّ - النَّفِيرَ - حَطَّ - صَمَاءً) من البيت الثاني، و(يُدْكُرْنَا- رَيًّا- الْأَجِبَّةَ- كُلَّمَا - تَنَفَّسَ) من البيت الثالث، و(تَوَقَّعِي - الدَّارُ - الشَّطُونَ - أَخْلَهَا) من البيت الرابع، وكلُّ ذلك ساهم في تأكيد شيء أرادته البحري، فحَبَسُ الصوت ثم إطلاقه دفعة واحدة من الأمور الصعبة التي تستدعي الإتيان بمقاطع مناسبة تتناسب وطول النَّفْسِ، حيث كان التشديد على فونيمات معينة هي: (الكاف

والياء والباء واللام والفاء والقاف والذال والشين)، هذا وقد ألفينا أن هذه الفونيمات تحمل في طياتها دلالة عميقة ذلك أن الكاف في تجانس مع القاف لانتمائها إلى مخرج واحد هو اللهاة والباء في تجانس مع الفاء كونهما من مخرج واحد هو الشفة، وهكذا... وهذا الضغط تأكيد وإبراز لدلالة الكلمات " فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط" (34)، فمع الأصوات المجهورة يتضخم الصوت ويصبح عاليا، واضحا في السمع، ومع الأصوات المهموسة يسير رخوا، ولا يعني هذا أن البحري هو الذي يصنع البنية الداخلية للكلمات، أو هو الذي يتحكم في إتيانها على هذا الشكل، وإنما يعني قدرته على استحلاب العناصر اللغوية القادرة بوضعها في التركيب على حمل هذا المعنى بما فيها من خصائص بقدر توظيفها لأداء المراد. واختيار البحري لهذه الكلمات المشددة لم يكن من باب الصدفة، وإنما تجربته الحياتية هي التي أملت عليه ذلك، كان من الممكن أن يأتي بمرادف لها أو ما يعادلها في السياق، ولكنه فضلها أن تكون على هذا المنوال، فلو غيرنا أية كلمة من هذه الكلمات بمرادف لها لضاعت ضرعاً، والسبب في ذلك يعود إلى استقامة الوزن من جهة، وتمائلها مع الكلمات المشددة من جهة أخرى، وهي بهذا تخلق عنصر التوازي العمودي في شعره، فالبحري ملهم بكتابته، جدير بانتقاء العبارات المحكمة المسيرة للمعنى.

- التماثل الصوتي غير المشدد:

ونقصد به تكرار الحروف بعينها في الكلمة نفسها، وبيانه قول البحري:

إذ مَضَى مُجَلِباً يُقَعِّعُ فِي الدَّرِ	بِ زَيْبِراً أُنْسَى الكِلَابَ العُوءَاءَ (35)
مَنْ يَتَجَاوَزُ عَنِ مُطَاوَلَةِ العِي	شِ تَقَعِّعُ مِنْ مَلَّةٍ عَمَّءَهُ (36)
يُقَضِّضُ عُصلاً فِي أَسْرَتِهَا الرَّدَى	كَقَضِّضَةِ المَقْرُورِ أَرَعْدَهُ البَرْدُ (37)
يَهَبُ الأَغْيَدَ المُهْفَهَفَ كَالطَا	ووسٍ حُسناً وَالطَّرْفُ كَالسُونِييِ (38)
وَأَظُنُّ أَنَّكَ لَا تَرُدُّ وَجُوهَهَا	حَتَّى تُنِيخَ عَلَى الخَلِيجِ بِكَلِكْلِ (39)
فِي حُلَّةٍ خَضْرَاءَ نَمْنَمَ وَشِيهَا	حَوْكُ الرِّبِيعِ وَحُلَّةٍ صَفْرَاءِ (40)

فتكرار القاف والعين في كلمة (ققعع) من البيت الأول والثاني يعطي دلالة على حالة الطول والدوام فانسجمت الأصوات مع المعاني المتفقة لتبين الوظيفة المطلوبة، وترداد القاف والضاد في كلمة (يُقَضِّضُ) من البيت الثالث يعطي دلالة على حالة الكسر (41)،

وتكرار الفاء والهاء في كلمة (المَهْفَهْفَ) من البيت الرابع يعطي دلالة على سرعة التحرك⁽⁴²⁾، وتكرار النون والميم في كلمة (مَنَمَ) من البيت الخامس يعطي دلالة على الروعة والجمال⁽⁴³⁾، وتكرار الراء والباء في كلمة (الربرب) من البيت السادس تومئ بوجود قطع من بقر الوحش، وترداد الشين والعين في كلمة (شَعَشَع) من البيت الثامن يدل على مزج الخمرة بالماء⁽⁴⁴⁾، وترداد الجيم واللام في كلمة (جَلَجَج) من البيت التاسع يوشي بفعل التحرك⁽⁴⁵⁾، وترداد السين والباء في كلمة (سبسب) من البيت العاشر يوحي بالمفاضة⁽⁴⁶⁾، وتكرار السين والجيم في كلمة (سَجَسَج) من البيت الحادي عشر يدل على اللين⁽⁴⁷⁾.

من هنا يتضح أنّ البحري قد وفّق في انتقاء هذه الكلمات الموقدة لنفسه والملهية للمشاعر، وهي سمة أسلوبية مُحبية، كان قد استعملها من قبله كبار الشعراء والكتاب، وتعرف هذه الظاهرة باسم المصادر الرباعية المضعفة، وقد صدق ابن جني حين قال: " تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير النحو: الزعزعة والقلقلة والصلصلة والققعقة والصعصعة، والجرجرة والقرقرة"⁽⁴⁸⁾، وهو المنحى الذي سار فيه جان كانتينو حين وصف الحروف المضعفة بأنّها هي "التي يمد النطق بها، فيضاهي مداها مدى حرفين بسيطين تقريبا، وترسم هذه الحروف عادة في الأبجدية الأوربية بحرفين متتابعين (BB) أو (MM) وهكذا "⁽⁴⁹⁾، والبحري بهذا الدأب ينمق أسلوب شعره بأدوات بارعة تجعل المستمع يتلهف لسماعها، وكأنّها جرس يتعاود بعد كل حين ليتطابق مع معنى أبيات شعره ككل.

خامساً: التكرار الصوتي المتوازن: وهو وقوع صيغ متماثلة صرفيا بأدائها لنفس الوظائف النحوية في مواقع عروضية، ومن أمثله قول البحري في مقطوعة تشف باللوعة والأسى:

يا بديعَ الحُسنِ وَالقَد	دِ بِهِ وَجَدِي بَدِيْعُ
يا رَبِيْعَ العِيْنِ إِلا	أَنَّه مَرَعِي مَنِيْعُ
أنا مِنْ حُبِيْبِكَ حُمْدُ	تُ الَّذِي لا أَسْتَطِيْعُ
فَإِذَا بِاسْمِكَ نَادِي	تُ أَجَابَتْنِي الدُّمُوْعُ ⁽⁵⁰⁾

يحوي هذا النص تركيبة صوتية غنية متلاحمة تبدو في نسيج متشابك يسير في

اتجاه واحد متجانس متحد الإيقاع في صور مختلفة، فالوحدة (يا بديع) في تجانس مع الوحدة (يا ربيع)، والوحدة (أنا من حبيبك) في تجانس مع (فإذا ياسميك)، والوحدة (الحسن) في تجانس مع (العين)، والوحدة (وحددي) في تجانس مع (مرعئ)، والوحدة (بديع) في تجانس مع (منيع) وكذلك مع (الدموع)، والوحدة (حبيبك) في تجانس مع (ياسميك)، والوحدة (مملت) في تجانس مع (ناديت).

فكل هذه الصور تمضي في سنن صوتي واحد لا يكاد يختلف عن الرتبة الصوتية التي تطبع نضا أدبيا شعريا فيما عدا قواعد علم العروض، فالكلمات متساوية من حيث الوزنين الصربي والعروضي، وبهذا المنح يكون البحري قد أعطى هذه المقطوعة وما شابهها من أشعاره إيقاعا هندسيا يجدد نكهته ووظيفته كلما استدعت الضرورة، والسؤال الذي يتبادر في أذهاننا هو: هل حضرت حقا هذه المواد الصوتية قبل الشروع في الكتابة شعر البحري، أم جاءت عفو الخاطر وسيل القريحة وعطاء الخيال المحظ؟.

إننا لنحسب أن لا هذا، ولا ذاك كان سببا في بروز هذه المواد على هذا الحال فرما عمد البحري إلى تحضير بعضها دون أن يلح في طلبها كلها بسبب نفسيته الممزقة النازفة المعتمة الكثيبة التي باتت في جوّ مظلم يطر حزنا وأسى عميق، ممّا ترك الفرصة للقريحة أن تبذع وللخيال أن يبتكر، بيد أن الأمر يكاد يكون مقطوعا به أن البيت الأول هو الذي أفرز الإيقاعات الآتية، وتحكم فيها أشد التحكم.

الهوامش

¹ مفتاح محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، 1992، ط3، ص 39.

² ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية -، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13 تموز، ص 15.

³ ينظر: ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، ص 915 تحت مصطلح "التراكم".

⁴ البحري، الديوان، ج2، ص 785-786.

⁵ البحري، الديوان، ج1، ص 620-621.

⁶ المصدر نفسه، ج2، ص 827.

⁷ نفسه، ج2، ص 825.

⁸ نفسه، ج1، ص 21.

- ⁹ ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 72.
- ¹⁰ البحري، الديوان، ج2، ص 933.
- ¹¹ المصدر نفسه، ج3، ص 1906.
- ¹² نفسه، ج 4، ص 2183.
- ¹³ نفسه، ج2، ص 864.
- ¹⁴ نفسه، ج1، ص 450.
- ¹⁵ نفسه، ج1، ص 1147.
- ¹⁶ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 281.
- ¹⁷ البحري، الديوان، ج3، ص 1929.
- ¹⁸ المصدر نفسه، ج2، ص 864.
- ¹⁹ نفسه، ج2، ص 1148.
- ²⁰ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 280 – 281.
- ²¹ البحري، الديوان، ج1، ص 16.
- ²² سيبويه، الكتاب، ج4، ص 433.
- ²³ البحري، الديوان، ج1، ص 49.
- ²⁴ سيبويه، الكتاب، ج4، ص 435.
- ²⁵ نفسه، ج1، ص 5.
- ²⁶ نفسه، ج1، ص 13.
- ²⁷ البحري، الديوان، ج1، ص 14.
- ²⁸ ابن مسعود، مراح الأرواح في علم الصرف بشرح ديكنقوز وابن كمال باشا القاهرة 1937 ص14،
ورمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة
1985م ص 99.
- ²⁹ رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص97.
- ³⁰ البحري، الديوان، ج1، ص 83.
- ³¹ المصدر نفسه، ج1 ص 17.
- ³² نفسه، ج1 ص 623.
- ³³ نفسه، ج2 ص 999.
- ³⁴ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 118.
- ³⁵ البحري، الديوان، ج1، ص 16.

- 36 المصدر نفسه، ج2، ص 736.
- 37 نفسه، ج2، ص 743.
- 38 نفسه، ج3، ص 1483.
- 39 نفسه، ج3، ص 1627.
- 40 نفسه، ج1، ص 6.
- 41 جاء في لسان العرب مادة (قضض) أن قضّ الحجر هو كسره بالمقضّ وهو ما يقضّ به، ووقعنا في قضّة وفي قضض: في حصي صغار مكسّرة، وقضّ الطعام يقضّ قضضاً، وقضّ الحائط: هدمه هدماً عنيفاً فانقضّ، وقضّ اللؤلؤة: ثبها، والأسد يقضض فريسته: يكسر أعضائه وعظامه.
- 42 جاء في لسان العرب مادة (هفف) أن الهفيف: سرّعة السير، هَفَّ يَهْفُ هَفِيفاً: أسرع في السير، وهَفَّتْ هَافَةً من الناس أي طرأت عن جَدْب وريح هَفَّافَة وهفهافة: سريعة المرّ، وهَفَّتْ تَهْفُ هَفّاً وهَفِيفاً إذا سمعت صوت هُبوبها، ومعنى يُهَفِّفُهَا أي يُحَرِّكُهَا وَيُدْفَعُهَا لِتُفْرَخَ عن الرّأل، والهَفَّافان: الجناحان لِخَفَّتِيهِمَا، وظلّ هَفْفَهْفٌ: بارد تَهَفَّت فيه الريح؛ وعُرْفَة هَفَّافَة وهَفَّافَة: مُظَلَّة باردة، ويقال للجارية الهَفِّفاء: مُهَفِّفَةٌ ومُهَفِّفَةٌ وهي الحَمِيصَةُ البطن الدقيقة الحَصْر، ورجل هَفَّاف ومُهَفِّف كذلك؛ وامرأة مُهَفِّفَةٌ لأي ضامرة البطن، ابن الأعرابي: هَفْفَهْفَ الرَّجُل إذا مُشِقَّ بدنُه فصار كأنه عُصْن يَمِيد ملاححة.
- 43 جاء في لسان العرب مادة (نم) ما يأتي: ثوب منمنم: موشّي، ومنمن كتابه: قرمط خطّه، ومنمت الرّيح الرمل والماء، وعلى ظفر الصبيّ نمنمة: بياض في أصله وجمعها نمنم ونمام بالكسر.
- 44 يقال: سَقَيْتُهُ لَبناً شِعاعاً أي ضَيّاحاً أَكْثَرَ ماؤُه، قال: والشَّعْشَعَةُ بمعنى المَرْج منه، ومنه حديث عمر، رضي الله عنه: إِنَّ الشَّهْرَ قَدْ تَشَعَّشَعَ فلو صُمْنَا بِقَيْتِه، كأنه دَهَبَ به إلى رِقَّة الشهر وقِلَّة ما بقي منه كما يُشَعَّشَعُ اللبن بالماء. وتَشَعَّشَعَ الشَّهْرُ: تَقَضَّى إِلَّا أَقْلَهُ، ينظر لسان العرب مادة (شع).
- 45 رجل لجوج ولجوجة ولججة وملجاج، وفيه لجاج ولجج، ولجج القوم: دخلوا في اللجج، ولججت السفينة وبجر لجّتي، ولجج المضغة في فيه: أدارها، ولجج لسانه بكلام غير بيّن، وتلجج لسانه به، ورجل لجلاج ينظر لسان العرب مادة: (لجج).
- 46 ينظر: ابن منظور، لسان مادة (سبب).
- 47 ينظر: المصدر نفسه، مادة (سجسج).
- 48 ابن جني، الخصائص، ج2 ص 153.
- 49 جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي الجامعية التونسية، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس 1966، ص25، ورمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ص98.
- 50 البحري، الديوان، ج2، ص 1295.

مصادر ومراجع البحث

- 1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، دار النهضة العربية، القاهرة 1961م.
- 2- البحري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعارف ط3 القاهرة 1977م.
- 3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب 1996م.
- 4- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت (د.ت).
- 5- جان كاتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي الجامعية التونسية، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس. 1960
- 6- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981م.
- 7- ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية -، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13 تموز.
- 8- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1985م.
- 9- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م.
- 10- ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان وبجي مير علم، ط1، مطبوعات مجمع اللغة العربية، القاهرة 1983م.
- 11- ابن مسعود، مراح الأرواح في علم الصرف بشرح ديكنقوز وابن كمال باشا القاهرة. 1937
- 12- مفتاح محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي 1992.
- 13- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، للطباعة والنشر، (د.ت).

الإيقاع في الشعر العربي الحديث

د. المير بومدين

جامعة بشار

ملخص:

يعالج هذا المقال مسألة الإيقاع في الشعر العربي في أشكاله المتغيرة، إذ أضحى الحديث عن الأوزان وارتباطها بالشعر أساس الدراسات التي تبحث في مبنى الخطاب الشعري ومعناه، وبدأ الحديث، منذ عصر النهضة، عن الإيقاع الشعري والموسيقى الداخلية والتلونات الإيقاعية والدقات الشعورية وغيرها، إلى جانب الحديث التقليدي عن الوزن والقافية، وهذه المفاهيم الجديدة إنما هي سنة طبيعية فرضتها شروط القصيدة العربية الحديثة .

الكلمات المفتاحية:

الإيقاع الشعري، التجديد، شعر التفعيلة، إيقاع الكلمات، الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية، قصيدة النثر.

• الإيقاع الشعري :

ليس الشعر وسيلة للتعبير عما يجيش في النفس الإنسانية من انفعالات ومشاعر، وفي مواجهتها الدائمة مع مظاهر العالم الخارجي وأحداثه فحسب، بل هو طريقة لممارسة الحياة، ومفتاح للدخول إلى أعماقها، فمنذ أن كان الإنسان، كان الشعر. وحيثما وجد الإنسان وجد الشعر .

ولا ريب أن يحاول العرب بين الفينة والأخرى - التعديل والتجديد في الشعر إذ شهد تاريخه منذ صدر الإسلام تغيرات كثيرة ومتوالية، وركزت هذه التغيرات على الصور الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية؛ ومن الحركات التجديدية التي وجهت إلى الصورة الموسيقية -على سبيل المثال لا الحصر- للقصيدة العربية الكلاسيكية تجديدات الموشحات الأندلسية التي ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجري، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن كما يذكر غنيمي هلال⁽¹⁾.

إن المتتبع لمسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر يجد التجديد متصلاً دائماً، حتى وإن اختلفت سرعة التيار، فقد "داخل شوقي بين الأوزان في مسرحياته الشعرية، كما جاء بأوزان لا عهد للعروضيين بها" ⁽²⁾ وتلك الأوزان استدعاها المسرح الشعري الذي لا يطيب للشاعر إذا سار على بحر واحد كما لا يمكنه أن يحتفظ بقافية واحدة على امتداد المسرحية، وقد كان لشوقي حسب عبد العزيز المقالح - من المؤهلات الفنية ما يؤهله لأن يضع أسس الحدائث الشعرية من خلال مسرحه الشعري ذلك أن المسرح الشعري نسق جديد يستدعي بنية عروضية جديدة، لكنه (أي شوقي) كان يهرب من الحدائث إلى البداوة. ⁽³⁾ بحثاً عن أصالة شعرية.

ولم تلبث القصيدة العربية بعد فترة ازدهار الكلاسيكية الجديدة عند شوقي ومدرسته أن تعرضت لثورات عنيفة حول الصورة الموسيقية التقليدية وقدرتها على مصاحبة الانفعالات الشعرية المعقدة المتشابكة نتيجة لما جد على الشعر من مفاهيم غيرت وظيفته ومفهومه، وخاضت القصيدة العربية في ثورتها تجارب عديدة في محاولة الوصول إلى صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة، ولكن هذه الثورة لم تستطع أن تحقق نمواً سريعاً مثلما حققت قضايا أخرى كقضايا المضمون مثلاً. وهذا الأمر الطبيعي. يحتاج - بطبيعة الحال - إلى مرحلة طويلة للتعود ومن ثم التذوق. والموقف نفسه صدر الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي ضاق ذرعاً بالحدود الضيقة في الشعر، فتنحصر في بعض أشعاره من القافية تخلصاً نهائياً معلناً ثورته عليها بوصفها كاجحة للاسترسال. ⁽⁴⁾ بيد أن التحرير من أعباء الوزن والقافية كان أكثر تجلياً عند شعراء المهجر، حتى أن أكثر الباحثين يردون إليهم هذا التحرير الجديد، ويعدّ غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم ومتأثرين بهم ⁽⁵⁾، وشبيهه بموقف أولئك موقف جماعة الديوان التي دعت إلى " أن يصدر الشاعر عن روح العصر وطبيعته وأن يتحرر من قيود القافية وذلك بتنوعها ⁽⁶⁾، ومن ثم كانت جماعة الديوان حلقة مهمة من حلقات تطور الشعر العربي الحديث.

كان شكري أكثر شعراء جماعة الديوان ثورة على هذه الصورة الموسيقية التقليدية فكتب شعراً بلا قافية، كقصائد كلمات العواطف. ⁽⁷⁾ كما استخدم القوافي المزدوجة والمتقابلة في عدد من القصائد، ووضع المازني القوافي المرسلّة المزدوجة وكتب العقاد في نظام المقطوعات

كقصيدة المصرف.⁽⁸⁾ وحاول المازني أن ينوع في عدد تفاعيل السطر الشعري الواحد أيضا كما في قصيدته "إلى جوارها" وفي قصيدة "ليلة صباح" التي مطلعها:

خَيْمَ الْمَهْمِ عَلَى صَدْرِي الْمَشْوِقِ

يَا صَدِيقِي

ونجح العقاد النهج نفسه في عدد من القصائد منها المصرف ضمن ديوان: عابر

سبيل، وقصيدة عدنا والتقينا ضمن ديوان "بعد الأعاصير" التي يقول في مقطع منها:

الْتَقَيْنَا

والْتَقَيْنَا

عَجَبًا كَيْفَ صَحَوْنَا ذَاتَ يَوْمٍ فَالْتَقَيْنَا

بَعْدَ فَرْقٍ فُطْرَانٍ وَجَيْشَانٍ يَدَيْنَا

فَتَصَافَحْنَا بِجِسْمَيْنَا عُدْنَا فَالْتَقَيْنَا

بَعْدَ عَصْرِ

ثار الشعر العربي الحديث على كل أشكال الرتابة، ومن هنا كان رفضه للقوالب العروضية الجاهزة، وجاءت الأشكال الإيقاعية المتعددة لتكون بديلا عن الأطر المعدة سلفا، ومن هنا كانت "أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت"⁽⁹⁾ وهكذا زلزلت طمأنينة القارئ الذي اعتاد نظاما ثابتا. وأرجع إبراهيم أنيس هذه الظاهرة إلى اعتماد الشعر العربي على الموسيقى الخارجية، إلا أن عناية العرب بموسيقى الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة، بل أهل سماع وإنشاد، ويتعاون اللسان في مثل تلك البنية على إثارة العناصر الموسيقية من اللغة، فاعتماد على مسامعهم في الحكم⁽¹⁰⁾ وهو الأصل في تذوق الشعر العربي منذ أزهى الشعر، ولا يمكن للشعر أن ينفك عن هذا الأساس على الرغم من توفيقه بين الإمتاع والمؤانسة من جهة وبين الإفادة والتأثير في الواقع من جهة أخرى، فلهذين الأساسيين وضع الشعر ومن رام غير ذلك فليبحث له عن فن آخر.

دوافع التجديد في إيقاع الشعر العربي

كان من أثر اطلاع العرب على حضارة الغرب أن تغيرت نظرهم إلى الكثير من الأمور، وبدت الكيانات المختلفة فاقدة الكثير من تماسكها. ومن جملة تلك الكيانات

الشعر، الذي أستطاع أن يحافظ على نظامه شبه الثابت لقرون عديدة، وفي هذا الصدد يشير شوقي ضيف " إلى أن الشعراء العرب قد اطلعوا على الآداب الغربية، فكان من أثر ذلك معرفتهم أن اللغات القديمة في تلك الآداب لم يعرف شعرها القافية"⁽¹¹⁾ كما أن الأدب الأوروبي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي، وشعر تتقابل فيه القوافي أو تتعاقب. وقد نادى الشعراء في القرن العشرين بالتححرر من القافية بوصفها تعيق حرية الشاعر في نظم القصائد القصصية الطويلة⁽¹²⁾، وكان من أثر ذلك أن " أسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية وسماها ذات القوافي، ثم تلاه الزهاوي وعبد الرحمن شكري فألغا قصيدة من هذا النمط المرسل"⁽¹³⁾، و أمام هذه المحاولات الكثيرة الطامحة تجاه التغيير والتبديل، كان على بعض من دعاة الحداثة أن يستجمعوا القوى لمحاولة أخرى، شهد لها بالدقة والقوة، وهذه المحاولة هي تلك التي تمثلت في الدعوة لما يعرف باسم شعر التفعيلة، لكن قبل ذلك يكون من الواجب أن نقف عند بعض الأمور التي تكون بمثابة المقدمات لما يوسم بالإيقاع الحديث، وأهم هذه المقدمات أن ظهور هذه الدعوة وشعرها تزامن والوجود الاستدماري الذي كانت الأمة العربية والإسلامية رازحتين تحت نيره، مما دفع بهم إلى إحداث الجديد في الفن والإبداع، وتشير نازك الملائكة إلى أن هناك عدة عوامل أدت إلى انبثاق حركة الشعر الحر تحددها في ما يأتي:⁽¹⁴⁾

أ- **النزوع إلى الواقع** : حيث أن الأوزان الحرة تسمح للشاعر أن يرتاد الحقيقة الواقعية ويتعد عن الأجواء الرومانسية، وأسلوب الشطرين يعيق تحقيق هذه الرغبة نظرا لنظامه الصارم الذي لا يسمح بأي نوع من التجاوز .

ب- **الحنين إلى الاستقلال**: ويمكن تلخيصه في رغبة الشاعر الحديث في تحقيق التفرد والاستقلال بشخصيته عن شخصية الشاعر القديم، وذلك بالإبداع عن طريق الاستيحاء من حاجات العصر، وكان السبيل إلى تحقيق ذلك " الثورة على القوالب الشعرية " .

ج- **النفور من النموذج**: والمقصود هاهنا النموذج الشعري الذي يجبس الشاعر في إطار ضيق، ولذلك عمد الشاعر الحديث إلى إرباك هذا النموذج والخروج على الرتابة وهذا النفور من النموذج ليس خاصا بالشعر وحده، وإنما هو سمة مميزة للعصر.

ح- الهروب من التناظر: الذي يميز بناء الشعر كما يميز بناء البيوت في العالم العربي وتشير نازك إلى أن ثورتها على " طريقة الشطرين الخليلية " إنما كانت بسبب نفورها من المنزل المتناظر الذي يتطابق جانبا تمام التطابق " .

خ- إيثار المضمون: وهذا الإيثار يعدّ ثورة على ما ساد في العصور المتأخرة من تغليب للجانب الشكلي، حيث غلبت على الشعر العربي "القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي لا تعبر عن حاجة حيوية " وإذا كان الشاعر القديم يتمسك بالوزن والقافية على حساب المعاني والصور، فإن الشاعر الحديث ينطلق من الحياة لبيدع أشكالا تتلاءم وحاجاته الفكرية الشعورية .

إن هذه العوامل وغيرها جعلت الشعر العربي يفتح على تجارب جديدة قد تتجاوز عيوب الشكل الشعري القديم والتي لخصها الباحث يوسف نور عوض في ما يأتي:⁽¹⁵⁾

- عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث، فقد صار هذا الشكل لكثرة الاستعمال مرتبطا بأغراض محددة.
- موسيقى الشكل القديم حادة وبارزة. ذلك أن الغرض من الشعر القديم كان الخطائية في المحافل، وكانت غاية الشعر التأثير في سامعيه.

و إذا كان من النقاد من يعزو عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث إلى عروض الخليل، فإن محمد عزام ذهب إلى تصحيح النظرة إل عروض الخليل، فأشار إلى أن الخليل لم يقصد وضع قاعدة تراعى في المستقبل، وإنما كان عمله مجرد تاريخ للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه. غير أن الإيقاع، حسب محمد عزام نفسه، شيء يتجدد كما يتجدد فكر الإنسان، ومن هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري من نشوء إيقاعات جديدة في شعرنا العربي.

ونظرت نازك الملائكة لموسيقى البحور الشعرية من زاوية أخرى إذ تقول " ألم تصدأ ل طول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أفلامنا حتى مجتها ... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفنا نبك وبانت سعاد، والأوزان هي هي والقوافي هي هي ...

وتكاد المعاني هي هي⁽¹⁶⁾. إذن نستنتج من كل هذا أن الشعر العربي الحديث ومحاولة التجديد في إيقاعه كانت نتيجة لظروف مختلفة أسست لثورة على القلم في سبيل مسايرة الواقع .

ما الجديد الذي جاء به شعر التفعيلة ؟

نود أن نقف للإجابة عن هذا السؤال عند نازك الملائكة بوصفها رائدة هذه التجربة الشعرية، وبوصفها أول من تحدثت عن الشعر الحر حديثاً مستفيضاً، وأول من حاول التنظير له في حديثها عن بدايات الشعر الحر وظروفه. تشير نازك الملائكة أن البداية كانت عام 1947 وانطلقت من العراق لتمتد إلى الوطن العربي كله وادعت في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " أن أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا" وفيما تقول: (17)

سَكَنَ اللَّيْلُ
أَصْعَغَ إِلَى وَقْعِ الْأَنَاتِ
فِي عُمُقِ الظُّلْمَةِ، تَحْتَ الصَّمْتِ عَلَى الْأَمْوَاتِ
صَرَخَاتُ تَعْلُوا، تَضْطَرِبُ
حُزْنٌ يَتَدَفَّقُ، يَلْتَهَبُ
يَتَعَثَّرُ فِيهِ صَدَى الْآهَاتِ
فِي كُلِّ فُوَادٍ عَلَيَانُ
فِي الْكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ
فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلْمَاتِ
فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتُ
هَذَا مَا قَدْ مَرَّقَهُ الْمَوْتُ
المَوْتُ المَوْتُ المَوْتُ

وبعد أن تصرح نازك بريادتها لمشروع الإيقاع الشعري العربي الحديث، تواصل قائلة: " نشرت هذه القصيدة في بيروت، ووصلت نسخها ببغداد في أول كانون الأول 1947 وفي النصف الثاني من الشهر نفسه، صدر في بغداد ديوان شاعر السياب (أزهار ذابلة)

وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها: (هل كان حبا) وقد علق عليها في الحواشي بأنها من " الشعر المختلف الأوزان والقوافي " وهذا نموذج منها يقول فيه :

هَلْ يَكُونُ الْحُبُّ إِنِّي

بِثُّ عَبْدًا لِلتَّمَنِي

أَمْ هُوَ الْحُبُّ إِطْرَاحُ الْأُمْنِيَّاتِ

وَالْتِقَاءُ التَّعْرِ بِالتَّعْرِ وَنَسِيَانُ الْحَيَاةِ

وَاحْتِقَاءُ الْعَيْنِ فِي الْعَيْنِ انْتِشَاءً

كَانْتِيَالِ عَادَ يُعْنَى فِي هَدِيرِ

أَوْ كَطَّلَ فِي عَدِيرِ

إذ كان أول ما دعت إليه نازك في محاولة للتجديد هو التحرير من عبودية الشطرين، وقد كان حجتها في ذلك أن التفاعيل الست الثابتة تضطر الشاعر إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، وإضافة إلى هذا التجديد، ارتأت الشاعرة أن تتلاعب بعدد التفعيلات وترتيبها مستخدمة في هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية وهي التفاعيل المفردة الثمانية، وضربت مثلا بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى ويتخلص بالتالي من الحشو الزائد⁽¹⁸⁾. وأخذت نازك في ضوء مفهومها القائم على شكل من التفلسف النظري، تجرب هذا الشكل الجديد في بعض النماذج الشعرية في هذا الديوان كقصائد جامعة الظلال، أو قصائد لنكن أصدقاء، وتقول في قصيدة: " مرثية يوم تافه":⁽¹⁹⁾

لَا حَتَّ الظَّلْمَةِ فِي الْأَفْئُقِ السَّحِيْقِ

وَأَنْتَهَى الْيَوْمِ الْعَرِيبِ

وَمَضَتْ أَصْدَاؤُهُ نَحْوَ كُهُوفِ الدُّكْرِيَّاتِ

وَعَدَا تَمْضِي كَمَا كَانَتْ حَيَاتِي

شَفَهَ ظَمَأَى وَكُوبِ

عَكَسَتْ أَعْمَاقَهُ لَوْنُ الرَّحِيْقِ

وإِذَا مَا لَمَسْتَهُ شَفَتَايَا

لَمْ يَجِدْ مِنْ لَذَّةِ الذِّكْرِيَاتِ
بَقَايَا لَمْ يَجِدْ حَتَّى بَقَايَا

وهنا نرى أنها استخدمت تفعيلة (فاعلاتن) ونوعت في عددها في السطور الشعرية، وذلك في محاولة لتغيير الأطوال الموسيقية الشعرية، للتناسب مع الدفقات الانفعالية على حد تعبيرها، وهذا الترتيب والتصرف الذي تصرفته نازك وغيرها لم تكن تعتقد أنه خارج عن النطاق النسق العروضي الخليلي، بل عدته هو نفسه سوى إضافة أسلوب جديد في ترتيب تفاعيل الخليل، وإنه شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح التغيير في كل سطر شعري عدد التفعيلات ويكون هذا وفق قانون عروضي يتحكم فيه⁽²⁰⁾، وعلى هذه الأسس سار من جاء بعد نازك يحاول أن يقنن لهذا الشعر الحديث إذ لم يتوقف عند هذا الحد بل حاول أن يعطي أمورا جديدة، حيث يشير عز الدين إسماعيل إلى أن التطور الحاصل في موسيقى الشعر المعاصر يمكن تحديده في ثلاث مراحل أساسية:

- 1- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين .
- 2- مرحلة التفعيلة التي تتكرر في السطر الشعري تكرارا غير منضبط
- 3- مرحلة الجملة الشعرية⁽²¹⁾

وتعدّ الجملة الشعرية الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري، ذلك أن السطر الشعري بنية موسيقية مكتفية بذاتها، أما الجملة الشعرية فهي أكبر من السطر، فقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر.⁽²²⁾ وتتحدد بأنها "نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية.. أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفسا جديدا".⁽²³⁾ وليس واجبا أن يحدث ذلك عند نهاية كل سطر، وإنما قد يحدث داخل السطور نفسها فليس لهذا قاعدة ولا يمكن أن تكون له قاعدة⁽²⁴⁾، وحتى يتضح معنى الجملة الشعرية، يورد الناقد مثلا شعريا من قصيدة للسياب عنوانها "أحبيبي" يقول السياب:⁽²⁵⁾

وكل شبابها كان انتظارا لي على شط يهوم فوقه القمر

وَتَنَعَسُ فِي جَمَاهُ الطَّيْرُ رَشٌّ نُعَاسُهَا المَطْرُ
فَنَبَهَهَا، فَطَارَتْ تَمَلُّ الأَفَاقَ بِالأَصْدَاءِ، نَاعِسَةً
تَوُجُّ الثُّورَ مُرْتَعِشًا قَوَادِمُهَا، وَتُخَفِّقُ فِي قَوَافِيهَا
ظِلَالُ اللَّيْلِ. أَيْنَ أَصِيلُنَا الصَّيْفِي فِي جِيكُورٍ؟

يوضح الناقد أن السطر الأول قائم موسيقيا بذاته وقد أوردته لتوضيح السياق المعنوي، أما الأسطر الأخرى فتشكل جملة واحدة متصلة عدد تفعيلاتها خمس عشرة تفعيلية إذا توقفنا عند كلمة "الليل" في السطر الأخير، وثماني عشرة تفعيلية إذا امتدت القراءة إلى نهاية السطر.

وقد أباح يوسف الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة، لكن بشرط أن يتخلص من الرقابة الخارجية للوزن يقول في ذلك: "إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطا (سابقا) بل إمكانية بين غيرها من الإمكانيات، فهناك الموسيقى التي تتركز على الأوزان الكلاسيكية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له، مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن". أما القافية فقد رأى الخال بأنها "جزء من الإيقاع، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها إنما يستعملها بملء حريته، فإذا كان صادقا موهوبا جاء استعماله لها حسنا".

ونود أن نقف قليلا عند نزار القباني في كتابه "الشعر قنديل أخضر" حيث أتخذ من موسيقى البحور العربية أساسا للتجديد في الأوزان كذلك، مما دفعه لأن يقول "إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعداد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، بإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا" (26)، وبعد التفصيل الذي عدّه نزار تجديدا راح في كتابه "قصتي مع الشعر" يسرد ما حققته القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فلخصه فيما يلي:

- 1- الخروج من الزمن الشعري الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع لكل لحظة .
- 2- تحرير القصيدة الموسيقية من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة في موسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي .

إيقاع الكلمات

إن الحديث عن موضوع إيقاع الكلمة لا يستقيم له حال دون التطرق إلى موضوع التكرار، حيث يعدّ التكرار أهم عنصر الإيقاع، بل هو منبع الإيقاع⁽²⁷⁾ فلا إيقاع بلا تكرار ولا تكرار دون إيقاع. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه .

ونظر الكثير من المحدثين إلى تكرار اللفظة نظرة أكثر شمولية من سابقتها، ويعدّ أحد الأسس التي يبني عليها النص الشعري وبهذه النظرة أصبحت اللفظة المكررة داخل النص أساسا ينظر أولا إلى ارتباط غيرها بمعناها لا إلى ارتباطها بمعنى آخر، وهذا لا يعني أن اللفظة المكررة لم يعد لها أي ارتباط بمعنى السياق . بل لقد اكتسبت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها، إنها بهذا التصور عنصر مركزي في بناء النص الشعري بل أكثر من ذلك قد يكون عنوان القصيدة يتكرر أكثر من مرة في القصيدة، ومن أمثلة ذلك قصيدة " الرمادي " لمحمود درويش:

الرّمَادِيُّ اعْتَرَفَ وَشَبَّابِيكُ. نِسَاءٌ وَصَعَالِيكُ

وَالرّمَادِيُّ هُوَ الْبَحْرُ الَّذِي دَخَنَ حُلْمِي زَبَدًا

وَالرّمَادِيُّ هُوَ الشُّعْرُ الَّذِي أَجَرَ جُرْحِي بَلَدًا

الرّمَادِيُّ هُوَ الْبَحْرُ هُوَ الشُّعْرُ

هُوَ الرّهْرُ هُوَ الطّيرُ

هُوَ اللَّيْلُ هُوَ الفَجْرُ

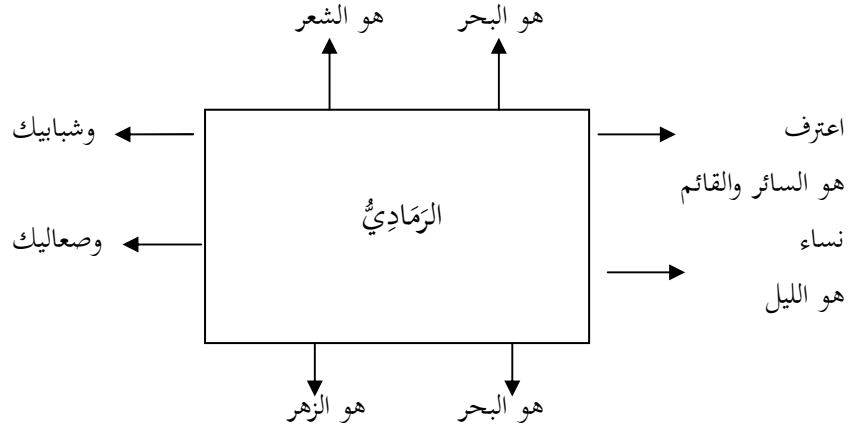
الرّمَادِيُّ هُوَ السَّائِرُ والقَادِمُ

وَالْحَلْمُ الَّذِي قَرَّرَهُ الشَّاعِرُ وَالْحَاكِمُ

مُنْذُ اتَّحَدَا⁽²⁸⁾

فهذا المقطع قائم على تكرار كلمة الرمادي، وهو أيضا عنوان القصيدة، وإذا تنكرر كلمة (الرّمَادِيُّ) في هذا المقطع. فلتفصيل رؤية الشاعر لهذا اللون، وما يعنيه وفق فلسفته الخاصة، وكأن الكلمة المكررة هنا قد حملت على عاتقها ما يقوم به المقطع حين يحمل أحد المعاني الفرعية لمعنى العنوان / الموضوع وقد مثلت الكلمة المكررة (الرّمَادِيُّ)

مركزا تلتقي فيه كل المعاني الفرعية التي تزيد كل مرة من التعريف بهذا الاسم. وبمحاولة تمثيل هذا التكرار بيانيا لتحديد التطور الدلالي الذي يحدثه تبدو الكلمة المكررة وقد مثلت وحدها نقطة ارتكاز، بينما مثلت بقية الكلمات التي يمكن أن تدخل معها في علاقة محور فروع، والتغير، ذلك أن تغير الكلمة التي تدخل مع الرمادي في تركيب الجملة متحقق في كل مرة ويؤدي إلى معنى.



واللافت للنظر أن هذه البنية التكرارية تتضمن تكرار آخر وهو تكرار ضمير الشأن (هو)، إذ تكرر ثماني مرات، وعلى نحو مطور ليؤدي غرضاً مختلفاً يتلخص في التأكيد من على الاسم المكرر. فالتكرار فيهدف إلى التعريف بكلمة (الرّماديّ) ويأتي هذا التعريف متزامناً مع التأكيد من خلال تكرار ضمير الشأن (هو) عائد على الاسم المكرر (الرّماديّ) ليعطي إيقاعاً خاصاً يناسب الموضوع العام للقصيدة، بل يعمل الإيقاع في كثير من الأحيان على تأكيد فكرة ما من خلال تكرارها داخل المقطع الواحد. حيث يقول محمود درويش في قصيدة (أنا آت إلى ظل عينيك):²⁹

أنتِ لي، أنتِ حُزني وأنتِ الفرحُ

أنتِ حُرُجي

أنتِ قَيْدي

أنتِ طَيْني

أنتِ لي أنتِ لي

أَنْتِ شَمْسِي
 أَنْتِ لَيْلِي
 أَنْتِ مَوْتِي وَأَنْتِ حَيَاتِي

إن هذا المقطع من قصيدة (أنا آت إلى ظل عينيك) قائم على التكرار للضمير (أنت) ولا يكرره الشاعر هاهنا إلا للتأكيد درجة اقتراب المحبوبة منه؛ فهي حزنه وفرحه وقيده، وجرحه، وشمسه، وليله، إنما بهذا المعنى كل شيء بالنسبة له. لذا نجده يقول في نهاية المقطع:

"أنتِ مَوْتِي وَأَنْتِ حَيَاتِي "

إن لهذا التكرار أثره الخاص في بناء المعنى وجانبه المتميز في تشكيل الإيقاع العام للنص.

ساهم الإيقاع الصوتي في تطور الشعر العربي، وقد استطاع الشعراء التنويع والتجديد التحريب للوصول إلى الطاقات التعبيرية للغة العربية

الهوامش

- ¹ - غنيمي هلال، النقد العربي الحديث، دار الإسكندرية للطبع، 1999، القاهرة، ص20
- ² - بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1985، ص304-477
- ³ - جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، لبنان 1984 ص279
- ⁴ - المرجع نفسه ص357.
- ⁵ - بدوي طبانة، التيار المعاصر في النقد الأدبي، ص314
- ⁶ - يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، الكويت، ذات، ص50. وقد شاعت الظاهرة خليل التنويع في القافية خاصة عند شعراء الرومنسية أمثال، علي محمود طه، إبراهيم ناجي، الشابي، جبران خليل جبران.
- ⁷ - ينظر، عبد المعطى نمر موسى، الأصوات اللغوية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1 الأردن 2001م، ص222.
- ⁸ - عابر سبيل: خمسة دواوين للعقاد بالقاهرة 1973، ص398

- ⁹-عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط2، سوريا، 1985، ص81
- ¹⁰-ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة 1958، ص91-92
- ¹¹-ينظر،عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مطبعة الإستقلال ذ.ت، ص18
- ¹²-ينظر، جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال للنشر الدار البيضاء ط1/1986 .
- ¹³-شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص107.
- ¹⁴-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، لبنان، 1981، ص56-63
- ¹⁵-يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، ص68
- ¹⁶-نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت 197، ص07
- ¹⁷-نازك الملائكة، الديوان، المجلد الثاني نادر العودة، بيروت 1986، ص138
- ¹⁸-ينظر شظايا ورماد، ص13-15
- ¹⁹-المصدر نفسه ص93
- ²⁰-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص43-44-45
- ²¹-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ط1 دار الفكر العربي دت ص52
- ²²-المرجع نفسه ص108
- ²³-المرجع نفسه ص109
- ²⁴-المرجع نفسه ص109
- ²⁵-السياب، الديوان ؟
- ²⁶-نزار القباني، الشعر قنديل احضر، المكتبة التجارية، ط2، بيروت، 1964، ص41
- ²⁷-مختار حبار، الشعر الصوفي، ص14 القدم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المجموعات الجامعية الجزائر 1997 ص14
- ²⁸-محمود درويش، الديوان، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2، بغداد، 2000م، ص263
- ²⁹-محمود درويش حبيبي تنهض من نومها، الديوان ص158

غناء الموت وسر الكتابة في جدارية محمود درويش

- دراسة سيميائية موضوعاتية -

أ. حليلة بولحية

جامعة جيجل

الملخص:

تناول هذا المقال محاولة محمود درويش بناء قصيدة مركبة تقوم على الانفتاح النصي، مستفيدا من خبراته و أدواته الإبداعية ووسائله التعبيرية، منتجا الجدارية الانشودة الملحمية التي البسها احد أهم القضايا وأكثر المشاغل حميمة وأشدّها التصاقا بالوجود الإنساني، بطريقة جمالية تحدف الى إيضاح الحالة الوجدانية الانفعالية التي تتلبس الذات عندما تواجه سؤال المصير، وهي القبض على لحظة فريدة واستثنائية، لحظة التحديق في الموت ومواجهة الغياب. بطريقة شعرية جذابة تلمس فيها الموت بأسلوب مغاير يخفف من الوجع والألم الذاتي. الكلمات المفتاحية: الغناء، الموت، الكتابة، الجدارية، محمود درويش.

Abstract :

This article studies Mahmoud Darwish attempt to build a constructed poem that centers on textual openness. Taking benefit from his innovatory experiences and expressive tools, he produces the lyrical epic that expresses the most important question sand preoccupations that are mostly related to the human being; it was done in a very artistic way which aims at clarifying the effective and emotional state that haunts the self when confronted by an existential question; it is the capture of a unique and exceptional moment, the moment of staring at death and the confrontation of abcnce.

تمهيد:

إن تجربة درويش الرهيبة مع المرض أصابته بنوبة من اليأس القاتل والانحزام الروحي، الذي هزه من العمق، وجعل العالم حوله سرايا ووهما، مما ترك أعمق الأثر في وعيه الإنساني ولا وعيه الإبداعي، هنا أنجبت نفسه اليائسة ديوان (الجدارية) 1999، تقوم بتسجيل موضوعها في المدى الذي تستبطن به الذات تحولات تجربتها في مصارعة

الموت، مستعينة بلغة الشعر، لغة تصف أوابد العدم وضواري الغياب، خاصة حين تتمم حضور غيرها المبدع الذي لا يفنى إبداعه ، ولكن يتجدد في النقطة الفارقة التي يتغلب فيها الحضور على الغياب، والحياة على الموت، مؤكدة الانتصار المتكرر للإبداع سر الخلود.

ولدت الجدارية من مخاض معركة قاسية اجتمعت فيها ثنائية خوف الفناء/ وخوف النسيان، حين تدفقت من مآسي روح تنازع من اجل البقاء في غمر رغبة الإرادة الإلهية سلبها من قلب شاعر تحاول ان تقدم له الأيادي البشرية المساعدة. دام الصراع وقتا وأعطى درويش فرصة تقدم ما غاب عنه، ما ظن انه نسيه أو لم يوليه حق قدره، وللوصول إلى مبتغاه انتقل بعيدا بفكره وخياله إلى زمن الطفولة واختلطت الهواجس والأحلام والرغبات واجتمعت في سفرة خاصة عبر التاريخ والثقافات لينتقي بما صاحبها ويشير أسئلة وجودية، تلك الأسئلة الحارقة التي تستبطن أقاصي الروح الشاعرة وأقاصي الكلام وتحوم الذاكرة القصية ، معالجا قضايا لم يعالجها من قبل، حافرا بشعره كوة في جدار الصمت الكوني، بحس ثاقب وبصيرة مرهفة لا تحدا حتى تتكشف أمامها الأستار والحجب عن كل الأسرار.

تجسد الجدارية بشكل عام صراعا بين الموت والحياة ، وتحديا وإصرارا على المواجهة، واحتفاء بالفجعية والغياب حين تتحول المعاناة باعتبارها صورة للفجعية إلى حضور جمالي فياض وشفاف غني ومتنوع بالظواهر الأدبية والفنية. جمعت جوانب أدبية ودينية واجتماعية وفلسفية وسياسية، وكانت المصب الذي يفرغ فيه درويش همومه، مستفيدا من خبراته وأدواته الإبداعية ووسائله التعبيرية ليشكل فضاء نصيا يتسم بجدل متوتر بين الذاتي والكوني، الواقعي والخيالي، السردي والدرامي، الغنائي والملحمي، الغرائبي والفجائعي بلغة شعرية كثيفة وشفافة أساسها الرمز والإيجاز، شيدت جماليات خطاب الموت وولدت مساراته الدلالية واستراتيجياته النصية، كأغنية تفيض جمالا موسيقيا وأسلوبيا وداليا.

انطلاقا من هذا التوحد والاندماج الشعري تحاول الدراسة الوقوف عندها ومعالجة الظواهر اللغوية والتشكيلية، كالتناص، الرمز، الأسطورة، الصور الشعرية، التكرار،

إضافة إلى اللغة هرم النص وأساس جمالياته؛ التي تنطوي على رؤية درويش لها من ناحية أنها متجددة وفي تجاوز دائم، تستوعب القديم، لتنشأ الحديث في صور بلاغية تقوم على الإدهاش. حين استطاع أن يشحن الكلمات بمداليل جديدة. معتمدة على المنهج السيميائي والتحليلي للتعلم في الجوانب النفسية والإيديولوجية والأدوات الفنية اللغوية .

جماليات الموسيقى الشعرية:

إن مقارنة الأثر الشعري الدرويشي لا بد وان تكون معززة بعتاد معرفي ونظري وجمالي وتاريخي ملائم حتى تتحصل لدى القارئ تلك الذائقة الشعرية أو ذلك الأفق التأويلي القادر على عبور العتبات الأولية اللازمة للوصول إلى أتون التحلي الشعري ، لذا يجب المرور على عتبة العنوان لفهم أصل اختياره، ومن ثمة فهم معنى النص الذي يتأسس على جدلية الخفاء / التحلي لتبدأ فعالية القراءة وديناميكتها الرامية إلى القبض على جمالية المعنى أو المعنى الجمالي .

العنوان:

تعد الجدارية سؤالاً جديداً، يلقيه الشاعر في وجه الثقافة والوجدان العربيين سؤال ما برح يعمق نفسه، حتى غدا واضحاً في ذروة غموضه، وغامضاً في ذروة وضوحه ، وقد اختاره بعناية مركزة ليؤدي مقصدية دلالية معينة تمنح النص شكلاً وهوية. وبما أن العنوان هو نص مصغر فانه « يشكل كونا من العلامات والإشارات يقبل دوماً التفسير والتأويل، ويستدعي أبداً قراءة ما لم يقرأ فيه من قبل »(1)، وهذا ما تحيل عليه كلمة الجدارية التي يمكن أن نضع لها معاني افتراضية لعلها تقربنا من المعنى الهائم للشاعر:

1- تجسيد لمشروع فني، يجتث له الفنان بوصفه مشروع العمر، الذي يتجلى من خلال إعادة تشكيل عناصر متباينة في إطار فني معقد، تعكس ما يشتغل في أعماقه لحظة تنفيذ ذلك العمل، واختيار رموزه وعناصره وألوانه وإشاراته.

2- اكتسبت هذه الصبغة لأنها مندورة لتكتب أو لتعلق على جدار، ودليلها ما جاء في قوله في القصيدة نفسها: « معلقتي الأخيرة » (2). كتبها لتحكي سيرة صاحبها ولتخلد

صيته وصوته فتبقى من بعده معلقة بماء الذهب على حجر وعي راسخ يكتنز في دخيلته جذوة الخلود.

3- مفردة مرادفة ل (معلقة) فلعل الشاعر بهذا يرغب في أن يعود لنقطة البداية من جديد بعد صراع محوم مع النهاية (الموت) ، ولأن للمعلقات مكانة خاصة ومتميزة في الشعر العربي فإن اختياره لهذا العنوان يرفع من القيمة الأدبية لعمله ويضعه في مصاف المعلقات وربما كان ذلك إيماناً من الشاعر بحكمته وتجربته الحياتية التي تستحق أن تعلق في الأذهان، وبعبريته الشعرية التي أفرغها في القصيدة الملحمية الغنائية الجديرة بان تعلق على الجدران كأبي عمل عظيم باعتبارها سجلاً للحظات صراع ضد المرض، وضد الموت.

مهما تعددت الدلالات وتنوعت الممكنات للوصول إلى المقصدية الباطنية بالذات، فان اغلب تقدير أن العنوان وضعه درويش ليكون حاملاً لقدرته الإبداعية الشعرية وإمكاناته اللغوية لتتجسد في الذاكرة الجماعية كرمز للخلود الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وكنموذج أصيل للشعر الحدائثي الراقي الذي يحفظ مكانة صاحبه وتسمو عالياً مع أكبر الشعراء على مدار الزمن واختلاف الأجيال ليظل اسمه خالدًا وروحه حاضرة رغم غياب الجسد.

نكهة الموت والنظرة الإبداعية:

قدم درويش حكايته الحوارية الفريدة وفق رؤية فنية متميزة، انتقل فيها عبر الذاكرة إلى التراث الديني والصوفي والأدبي والأسطوري، محاوراً من خاض تجربته وأفكاره شعرياً إما نفيًا أو تثبيتًا أو تماهياً، دون أحداث خللا في الجسد الشعري الجديد، ليطفو التراكم المعرفي والإنسان المثقف بوعي منه وبقصد او بدوئهما ، تعميقاً لروح النص وإخراجه عن لبوسه القديم وإعطائه أفكاراً جديدة تناسب رؤيته الآنية وذاته المهتدة بالموت، ليشكل الكل لوحة فنية تشكيلية متكاملة شديدة التعقيد والجمال لرؤيا الاندثار الذي عاشه وسمت به روحه، بلغة مضادة تنبض بالحياة تتكثل بالزخم المجازي وراقي الأسلوب، لينتج نصاً زئبقياً مخالفاً للعادة يتحدث فيه الموت بلغة الحياة، مبهرًا القارئ بجماليته الأخاذة. يراهن درويش على جعل الجدارية حاملة لهاجس كتابي واضح ومحدد، تبتدع زماها وتاريخها، تتجاوز حاضرها إلى الصيت الدائم والنقش الغائر في ذاكرة الزمن، بابتكاره لغة

خاصة تتجاوز العادي واليقيني، لتترسخ في الأذهان كعلامة مميزة ودائمة يجفل بها القارئ أينما وجد زمانا ومكانا، وذلك من خلال:

1- الذوات وسمياء الموت (الانا، الممرضة):

بدأ الشاعر قصيدته بالتذكير باسمه والتأكيد عليه « هذا هو اسمك» (3) وبما ان تأكيد الاسم هو بمثابة تأكيد للهوية وتأييد للوجود، فان انطلاقتها كانت ذاتية تم عن تجربة شخصية مع المعاناة، مما يجعلها تقترب من قصيدة السيرة الذاتية التي تتناول وقائع قوليه وفعليه يتداخل فيها الواقعي بالخيالي والممكن بالمتخيل، وفق نظام شذري يخضع لإيقاع وانفعالات الذات الشاعرة ، مما يؤدي إلى إكساب النص السمة الدرامية من حيث هو سرد فاجع لأشواق ذات تحرق في موتها وتعانق غيابها. ومن جهة أخرى فقد شكل الاسم انفصلاً طفيفاً عن جسد النص، وهو انفصال دلالي تخلقه لغة الحوار السائدة في المقطع إذ يتحول النص إلى إسناد مباشر إلى ضمير المتكلم، ويدعم هذا الانفصال ويغطيه ربط التذكير باسمه بالمرأة التي جعلها الرابط بين الواقع والخيال، وإشارة إلى أن رحلة توشك أن تنطلق، رحلة تقود إلى عالم يشبه العالم الآخر، ولكنه لا يطابقه بالضرورة، وليست امتداداً لرحلة الإسراء والمعراج في الآداب العربية و الإسلامية، لأنها ما تكاد تصل إلى عالم الفناء حتى ترتد لتبدأ رحلة موازية في عالم الصيرورة، وكأن الذات التي يقترب الموت منها تسمى لتبدأ رحلة جديدة في عالم الإرادة الإنسانية.

إن حضور المرأة التي سيعلن عنها فيما بعد أنها الممرضة جاء قرين البياض- رمز المرض والموت- الذي هو بداية الطريق إلى غرفة العمليات، ليبدأ الشاعر رحلته بين الوجود والعدم، حيث تختفي حدود الزمان والمكان، مع اكتمال عملية التخدير، كأننا في سدس المابين، حيث تندافع المجازات، صانعة عالماً من الرؤيا - الحلم، أو الحلم - الرؤيا، وكأن الشاعر في حالة من الهذيان واللاشعور، حين يحمله جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى، حيث الواقعي هو الخيالي الأكيد، إلى أن يصبح الجسد جسدين: أولهما راقد وسط البياض، يراقب الثاني الذي انشق منه، مُحلّقاً في الفضاء الأبيض الذي يحدّق فيه اللاوعي الذي يغلب الوعي.

2- موسيقى اللغة: انزياح لغوي، سيمياء الخلود:

في خضم الارتحال اللاواعي والهديان غير المنطقي، وحالة الضياع التي يمثلها الصراع في الحياة بين الحقيقة والوهم، وصراع الموت ومحاولة الجسد التغلب عليه، انبعثت فيه الحياة من جديد أصفى وأوضح في عين الروح البصيرة إذ صرح بقوله: سأصير يوماً ما أريد، سأصير يوماً فكرة، سأصير يوماً طائراً، سأصير يوماً كرامة، سأصير يوماً شاعراً" والتي تردت في مواضع متعددة من الجدارية مما يدل على مدى الإلحاح التي مارسته على نفسية الشاعر وذاكرته المبدعة. فهي اختزال للحلم الإنساني المستحيل والعصي على التحقق في الحياة التي جربها الشاعر. وقد جعل من العبارة الشعرية " سأصير يوماً ما أريد" (4) وأيضاً "خضراء ارض قصيدي خضراء" (5) كلازمة بنائية تشيد جمالية خطاب الموت وتؤدي إيقاعاً موسيقياً يعكس شجون ذات حزينة ومنكسرة تجابه مصيرها الأليم في صمت فاجع، وتواجه موتها بالغناء، ذلك أن الغنائية التي تنبعث من المقاطع المكررة تعمل على توتير المواقف والوقائع المسرودة أو الموصوفة، وفي هذا تكييف لإستراتيجية النص الجمالية، كما أن هذا التكرار للضرورة عمل على صيانة وحدة النص من التفكك مهما تشعبت مكوناته لتدفع بالقارئ إلى التفاعل مع الطقس المأتمني والفجائي الذي تستدعيه القصيدة. ذلك أن « أسلوب التكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المبتذلة» (6) وإلى جانب هذا فهما يمثلان التحدي وقهر الموت بالحياة حين تستمر الرغبة (سأصير) في تحقيق الأمنية على الرغم من الصراع الذي يعيشه الجسد المنهار، والتي تتحقق بدورها عن طريق الفن والإبداع الذي يمثله اللون الأخضر رمز الخصب والنماء الأسطوري، لتنتقل من عالم البياض إلى عالم الخضرة وبكل ما يرمز إليه اللونين، لتكون المخيلة الرمزية بين تموز والإبداع تعويذة الشاعر للوصول إلى الخلود.

3- الأنا وسيمياء الحياة:

يوصل الشاعر سرده ويؤكد على اسمه لأنه سيكون سر خلوده إذ يعود إلى نفس المقطع مكرراً إياه لكن بطريقة مختلفة حيث يكون متناسلاً في حجمه ومتشعباً في دلالاته، مع الإشارة إلى أن « تكرار الجملة من الأشكال البارزة عند محمود درويش، وتأتي غالباً

في سبيل الإلحاح على معنى معين أو تأكيد فكرة محددة، تعد بمثابة مفتاح النص الشعري»(7):

هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيداً

لا تختلف معه في حرف. (8)

بعد غياب الممرضة ، نجد درويش يردد في حالة من الهذيان ، ما قالته هذه المرأة: (هذا هو اسمك) وكأنه يستعيد ما فقدته، مؤكداً قيمة الاسم الدلالية ، وقدرته على الانفتاح على آفاق الذاكرة، بل يجعل منه شيئاً خارجياً منفصلاً عنه. ومع التنامي المقصود في إطار سردي يتخذ الاسم وضعيته التي تسمح له بالانفتاح على جوانب تأويلية متنوعة :

يا اسمي سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب اخ الغريب (9)

تتطور العلاقة مع الاسم من تشخيص له مبني على تأكيد ذاتية الشاعر الفردية، إلى أسئلة وجودية تثيرها الذات عن حقيقتها وهويتها التي تميزها عن غيرها:

قل: ما الآن، ما الغد؟

ما الزمان وما المكان

وما القلم وما الجديد؟ (10)

يبحر الشاعر السارد عبر المقاطع الشعرية التالية في رحلات مطولة في وعيه وذاكرته بحثاً عما يحفظانه، ويظل مشغولاً بالبحث عن حقيقة اسمه ودلالاته، وسواء طفا السؤال أحياناً على سطح الوعي وانعكس في النص، أو غاب عنهما أحياناً أخرى، فإن صوت الشاعر السارد يعود في المقطع الأخير من القصيدة وقد أوشك أن ينهي رحلة البحث عن اسمه الذي هو دال على وجوده وهويته، ليعدد مجموعة من الأشياء التي يمتلكها أو تمتلكه هي، لأن تلك العلاقة ببعديها هي دليل تحقق وجوده(11)، ومن ثم يقف عند اسمه ويفكك حروفه في تشكيل لغوي فاتن يحقق دلالة الهوية الفردية، إذ يقول:

واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي

بخمسة أحرف أفقية التكوين لي:

ميم المتيّم والميتم والتمم ما مضى
 حاء/ الخديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان
 ميم/ المغامر والمعد المستعد لموته
 الموعود منفيًا، مريض المشتهى
 واو/ الوداع، الوردة الوسطى،
 ولاء للولادة أينما وجدت، ووعد الوالدين
 دال/ الدليل، الدرب، دمعة
 دارة درست، ودوري يدلني ويديني/
 وهذا الاسم لي... (12)

4- المعرفة والخلود:

إذا كان الاسم سر الخلود فان الفن أو الإبداع سليله، ذلك أن الكتابة هي تحقيق
 للكينونة ونهاية لاغتراب الذات المبدعة، والسبب ذاته جعله يستعيد مشاهد الصراع
 الأبدى بين الإبداع الذي ينتسب إليه انتساب الاسم إلى مسماه، مؤكداً النغمة الأساسية
 التي تتجسد دلالتها المتكررة، في معنى أساسي مؤداه أنه ما مات من أبداع، أو خلق فناً
 يظل باقياً على الدهر، أو على رغم الدهر، لذا جاء في قوله:
 هذه لغتي. وهذا الصوت وخز دمي
 ولكن المؤلف آخر...

اكتب تكن

واقراً تجد (13)

تأججت في ذات الشاعر الرغبة في التجدد ونهم المعرفة للتحديق في الموت وقهره، مؤكداً
 قدرة الفن على الانتصار المتكرر والمتجدد بتقمص الذات لإنتاجات غيرها واستحضارها
 ، فيتغلب الحضور على الغياب، وتتحوّل لحظة الانتصار إلى موقف للكشف عن أبرز ما
 فيها وهي نقطة الالتقاء التي تتقاطع عندها كل حقولها الدلالية:

هَزَمْتُكَ يا موتُ الفنونُ جميعها

وانتصرتُ، وأفلتُ من كمائنك الخلود. (14)

5- المجاز اللغوي: خلود وجمال:

نلاحظ من خلال هذا المقطع وغيره (أيها الموت انتظري خارج الأرض/ انتظري في بلادك، ريثما أنهي/ حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي) (15) أن محمود درويش انطلق من الخواء الذي هو فيه، محاولاً فهم الموت، وتشخيصه، حتى يتمكن من تعيين ملامحه وضبط ممارساته مؤسساً بذلك لجمالية جديدة في مواجهة عدوه، إذ يتجسد أمامنا الخصم من خلال الرسم الشعري الذي أنجزه درويش موتاً أليفاً مختلفاً عن صورته في المخيال الثقافي الجماعي؛ حيث يسعى الخطاب المباشر له إلى تجريدته من الجوانب المأساوية التي تصاحبه في المتخيل الإنساني وتحريره من صورته المفزعة، لتعطيه بعداً إنسانياً يجعل العلاقة بين الذات والموت ودية غير عدائية أحياناً، وعدائية لامبالية عابثة ساخرة من أفعاله وقوته أحياناً أخرى، من خلال محاورات مطولة معه . وهنا يكون النصّ الدرويشي في أجمل حالة من التوهج؛ يتجلى في لغة مدهشة، لغة حلمية تنبؤية لا تعترف بالحدود المنطقية بين الأشياء، احتفى فيها درويش بالصيغ المجازية والتراكيب الاستعارية، إذ « تأتلف وتتمازج الصور فيما بينها، وتمتد لتنتقل الصور من وحداتها الصغرى إلى وحداتها الكبرى، تدخل في شبكة علاقات تفقد داخلها دلالاتها الجزئية لتتحد في تيار دلالي عام يمثل حركة الصورة وفعلها الجمالي في النص «(16).

كما ان الشاعر تجاوز قوانين الواقع الطبيعي والفيزيائي من خلال فعالية الحلم وآليات الترميز الشعري، إذ سرد الوقائع عبر انتقالات متوالية ومتتابعة، ومتداخلة في الوقت نفسه، بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل ما يتخذ صيغ التذكر والإدراك والتنبؤ، وذلك ما يحقق جوهر القص أو السرد عبر تصوير الصيرورة التي تعترى الذات الشاعرة في بحثها عن هويتها، وهنا تلعب مظاهر الانحراف الإسنادي دوراً جمالياً في بناء المعنى وتشكيل الدلالة. وتتضافر عناصر الفعل الشعري التخيلي وتتساند من أجل تشكيل سياق تعبيرى مميز يمكن الشاعر من ترتيب عناصر الوجود العيني والغيبى ترتيباً جديداً يرتكز إلى مقتضيات الرؤيا الشعرية التي تستطيع تجسيد المعنى التجريدي بطريقة تشكيلية نادرة تجمع بين المرئي واللامرئي، بين الممكن والمتخيل، بين التاريخي والأسطوري. وهو ما يمكن القارئ من النفاذ إلى أسرار الذات الشاعرة التي لا تكفى على نفسها إلا لكي تحل في الكون وتتحل فيه، مثل ما جاء في قوله:

..وتنحلّ العناصر والمشاعر. لا
أري جسدي هناك ، ولا أحسّ
بعنفوان الموت ، أو بجياقي الأولي.
كأنيّ لست مئيّ. من أنا ؟ أنا
الفقيد أم الوليد ؟ (17)

اعتمد درويش الى جانب الصيغ المجازية على التشظي واللايقين كإستراتيجية تعبيرية وجمالية لتأسيس خطابه في القصيدة، اذ توجه إلى خلق صور وأخيلة غائمة مفارقة للإطار المتحكم في فهمها وتداولها، ينشئ بها عالماً نصياً سديماً تطفو على سطحه ذكريات متشظية ترتبط بمسيرة ومصير حياة الشاعر المفعم بالهشاشة والانحاء أمام الحضور الطاعني للموت والغياب كما يظهر من هذا المقطع الشعري الذي يهيمن عليه الالتباس وعدم اليقين:

من أنت ، يا أنا ؟
في الطريق اثنان نحن ،
وفي القيامة واحد
خذني إلى ضوء التلاشي كي أري
صيرورتي في صورتي الأخرى . (18)

6- تيمة الموت، والسفر بالذكريات:

قدم درويش وقائع سردية لاواعية يبهر بها في سلم اللايقين أساسها الحلم والوصف والتذكر، دليلها مجازات راقية تسبح بها إلى رموز دلالية متنوعة، توهم القارئ بواقعية تخيلها، ومخيلة واقعيتها، تأخذه إلى التعمق في عبارات وجمل النص اللامنطقية، يشخص المحسوس ويحاكيه، يتوحد معه وينفر منه ويعاديه، يدور في بوتقة غامضة، وكأنه إنسان مهووس، يستمر على هذه الحال إلى أن تأتي الممرضة وتوقظه وتطمئنه عن حاله وتدعوه للعودة إلى حلمه ليكون جديراً به، فقد جعل منها الرابط بين الحلم والحقيقة، ولكن هذا يبعث الشك فينا ويثير تساؤلاً قلقاً حول ما اذا كانت الممرضة جزء من القصة، لأنه وضع فيها صفة العليم بالغيب وما يدور في عقله وتخيلاته، لكن الشاعر لا يترك مجالاً للقارئ

للتساؤل حتى يعلمه ببداية الرؤيا عن طريق الفعل (رأيت) والذي يبدو أكثر اتصالاً بعالم الشهادة. وهي رؤى تنتقل بين الأماكن المغلقة والمفتوحة على صعيد المكان وتجمع بين الشخصي والجمعي والشعري والفلسفي، مع تكثيف الشاعر من هواجس عالم يتشكل في اللاوعي بعيداً عن الأنساق الجاهزة، مبنية على مفارقات مراوغة ساخرة تعكس نموذجية العلاقات: (رأيت طبيبي الفرنسي / رأيت أبي عائداً .. / رأيت شباباً مقاربة.. رأيت ربي شار../ رأيت رفاقي الثلاثة / رأيت المعري..) (19).

جعل درويش من هذه الرؤى بوابة لتفاعل الألسنة والثقافات، في قصيدة موحدة تجمع ما تركته إبداعات الآخرين في الشاعر، بحضورها وغياها، حيث تستحضر ذاكرته ما يناسبها، وتنفي ما يناسبها أيضاً، معتمداً على نصوص تجسد قضيته المطروحة بأكثر من صيغة وتتوسل الوصول إلى إجابة ورفض إجابة، كأنها تضع بذلك هالة حول الطرح التساؤلي فيها. فكان التواجد مستفيضاً للقرآن وسحره الأسلوب، أسماء الأساطير، روح الديانات القديمة، الشعراء العرب، في بوتقة موسيقية جمالية تكمل الواحدة الأخرى دون الإخلال بالتركيب أو إحداث فجوة تنم عن الانتقال، وسنستعرضها الآن في عجالة لتبيين سحرها الأخاذ.

إن الذات الشاعر هنا تعيد إنتاج الآخر الغيبي الذي يشاركها تجربة التحديق في الموت من أجل التوغل داخله مما يتيح لها تجاوز نقصها وتأسيس كينونة يتضاعف فيها وجودها، وبالتالي انجازها ما يمكن تسميته بالتداخل السيري الذي يسمح بتخليدها وتأييدها في الزمن، لأن الحضور هنا يغدو حضوراً مزدوجاً تعيش من خلاله الذات تجارب الآخرين ومصائرهم، الأمر الذي يعمق الوجود ويضاعف الحضور. وأول ما بدأ به كان لغة المتصوفة التي يعزز بها وظيفته من سبب خلقه، فالحياة طريق لمعرفة ظلّ الله، والجمال يأخذ إلى الجميل، والحب يقود المحبّ إلى ذات محبّه متحرراً من ذاته و صفاته، فكلاهما واحد، ورحيله من الدنيا ما هو إلا نهاية مهمته على الأرض التي ستكون بدورها سبب خلوده، فالجسد بوابة الروح، والحياة بوابة الخلود .. وهذا ما يريده درويش :

لم أولدُ لأعرفَ أنني سأموت، بل لأحبّ

محتويات ظلّ الله

يأخذني الجمالُ إلى الجميل... (20).

بعد الاستهلال بلغة المتصوفة، انتقل إلى تأكيد عظمة السير بخطى ثابتة نحو النهاية والتمسك برغبة الخلود الذي يحصنه سر الكتابة، الذي أكدّه في العديد من مواضع القصيدة بطرق تعبيرية مختلفة، وثبت رأيه بخلقه نوعاً من الحلول بين الماضي والحاضر حين استدعى طرفة بن العبد الذي يعتبر من أبرز الشعراء الذين أقاموا حواراً عميقاً مع هذه التيمة في معلقته الشهيرة، حيث أدرك على حادثة سنه أن الإنسان يحمل في جسده بذور فنائه. وما دام الموت قدر الكائن فقد قرر الشاعر أن يواجهه بالإغراق في متع الحياة والانهماك في ملذاتها. يقول درويش:

أيها الموت انتظري خارج الأرض،
... قرب خيمتك ، انتظري ريشاً أنخي

قراءة طرفة بن العبد. (21).

يستمر درويش في علاقته بتراث الماضي الشعري على نحو لا يقوم على رفض أو احتقار له، فهو قد يؤنس الشاعر أو يتعبه، لكن هذه المؤانسة وهذا التعب اللذان يؤكدان لحظة الاتصال، ويرفضان القطيعة الشعورية والمعرفية مع الماضي، لا يكفيان لتأسيس مشروع شعري حديث قادر على تجسيد إيقاع العصر المملوء بالتناقضات والتوتر والغموض. ونلاحظ هذا في استدعائه للمعري من دون ذكر اسمه وإنما على ما ينسب إليه، وأيضاً امرئ القيس في قوله:

ويؤنسي تذكر ما نسيت من
البلاغة: "لم الد ولدا ليحمل موت والده"...

وآثرت الزواج الحر بين المفردات... (22).

وإذا كانت الإشارة للمعري مرتبطة بموقفه الشهير الذي يرفض فيه الزواج، فإن درويش أوّلها لتقوم بدلا منها علاقة زواج فنية قائمة على علاقة حرة مع اللغة، تحررت المفردات من سياقاتها البلاغية والمعجمية الثابتة، لتؤسس دلالات متحركة في سياق قصيدة نامية تجسد رغبة الذات في التحرر من غربتها والسعي لبناء عالم أكثر جمالا وعدلا.

أما المقطع الآخر الذي جاء فيه ذكر امرئ القيس فهو:

تعبت من لغتي تقول ولا
تقول علي ظهور الخيل ماذا يصنع
الماضي بأيام امرئ القيس الموزع
بين قافية وقيصر... (23).

سعى درويش إلى خلق لوحة تشكيلية، شديدة التعقيد والجمال، تنعكس فيها كل معطيات معرفته وثقافته، خاصة أنه يريد إعلاء شأن الشعر بذكر المعري وامرئ القيس، وجعلهما مدخلا لأسطورة الخصب، من خلال أجمل رموزها (عناة) حيث يحتفل درويش بها أيما احتفال، وكأنه بهذا يعبر عن توقه الدائم للخلود، بما تمثله هذه الأسطورة، التي تدخل في بنية القصيدة، لتسير بها نحو جمالية دلالية عالية ولاسيما مع وضوح الغنائية العالية، التي تتخذ شكل أغنية على لسان عناة الوحيدة المستوحشة بذاتها.. يقول:

كلما يَمَّمْتُ وجهي شطر آلهي،
هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمرٌ تطوّقه عناءُ ، عناءُ سيّدة (24).

لهذا تأتي عناة في الجدارية تشكيلا أسطوريا لحياة تسعي إليها الجدارية ولا تستطيع بلوغها، إضافة إلى كونها على المستوى الفني. نقطة تحول وعنصر إخصاب جمالي، يشكل مناخا شعريا يحفل بالعناصر التاريخية والشعرية والغنائية والدرامية، ويعبر في مجموعة عن ثنائية الحياة والموت، فالمعري وامرؤ القيس وعناء مأزومون، وهم في أزمتهم، يضيئون أزمة الشاعر، ويكشفون أبعادها، وما تنطوي عليه من مرارة وجودية، ومحاولة الخروج منها ببناء نص يتسع لعناصر تشكيلية متعددة تتحرك فيه الدلالات في خضم الغموض والتوتر وانشطار الذات.

قدم الشاعر عناء كرمز أسطوري يبعث الأمل والحياة والانبعاث في زمن ملئ بالتناقضات، وكان إصراره على الحياة ومواجهة الموت كبيرا، لذا عزز القصيدة بأسطورة أخرى عمقت المعنى (جلجامش) أقدم رحلة في البحث عن الخلود. استفاض الشاعر في

دمج تفاصيل هذه الأسطورة ذات العلاقة المباشرة بجوهر الجدارية وذلك حين يعبر عن انكساره، وهو المتواري خلف شخصية جلعامش، حين ينكسر أمام الغياب، الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه أنكيديو ولم يبق له من سمات الحياة والتواصل شيئاً فقد ذهب أنكيديو ليعانق الموت ويتركه إزاء فلسفته. يندفع الشاعر بأسلوب التداعي الحر على لسان جلعامش معبراً عن حيرته تارة، وعن انكساره تارة أخرى، وحيناً يتلبسه الإصرار والثبات، متولياً سرد تفاصيل مغامرته بضمير المتكلم حيث بدأت مأساته مع الفناء بوفاة رفيقه أنكيديو الذي رأى فيه علامة تنذره بمصيره الأليم.

ولم نزل نحيا كأن الموت يُخططنا،

.....والقلب مهجور

كبئر جف فيها الماء فاتسع الصدى

الوحشي : انكيديو، خيالي لم يعد

يكفي لأكمل رحلتي. ... (25).

الأسطورة بنيةً مضادة للواقع، على الرغم من أنها استطاعت أن تمثل واقعاً ما، بنيةً استطاع الشعر أن يمتصّها، ويعيد إنتاجها على نحو أجمل غالباً، فهي تصعيد لحالة متفرّدة في الواقع، كالبحث عن الخلود / جلعامش، أو تفجر الحياة واستعادتها خصبها / عناة، أو انخزام الفطرة الأولى أمام قسوة الواقع / أنكيديو. لم يتوقف الشاعر عندها فحسب وإنما تجاوزها لذكر خلفيات دينية كالطوفان وسفينة ادم لتكون رمزاً جديداً في النص، للموت والحياة، وقد أراد من استحضار القصة معرفة ماهية الموت / الطوفان.. وماذا سيفعل الإنسان على هذه الأرض، انه يلقي أسئلته ويمضي ليقدم النتيجة التالية: " لم يعد أحدٌ من الموتى ليخبرنا الحقيقة ". ولعلّ درويش في طرحه هذا، أراد من جديد، تأكيد عجز (الشعر / الحلم / الأنبياء) عن تغيير الواقع المنهار، ولكن يكفي الإنسان أن يحلم، لا لشيء إلا ليحلم:

سأحلم لا لأصلح مركبات الريح

أو عطباً أصاب الروح

.....ولكني سأحلم ... (26).

إذا كان النبي يوسف قد حلم وتحققت رؤياه، فإن درويش حلم أيضاً، ولكن رؤياه ذهبت مع الرياح وتحوّل كلّ شيء إلى غبار ومحض سراب. ولهذا يستنهض درويشُ حكمة الشاعر الجاهليّ لبيد بن ربيعة بعدما أسلم وخلع عنه حياته الجاهلية (ألا كلّ شيء ما خلا الله باطلٌ وكلّ نعيم لا محالة زائلٌ) وكذلك درويش بعد أن امتلأت نفسه بالموت والرحيل وصل إلى هذه النتيجة، وبلغه الشاعر الجاهليّ وأسلوبه مستخدماً البحر الخفيف، وكأنما الشاعر يستحفّ بكلّ ما على هذه الأرض فيعلن ومكرراً خمس مرات وفي مواضع متعددة أنه:

باطلٌ باطلٌ الأباطيل ... باطلٌ

كلّ شيء على البسيطة زائلٌ (27).

خاتمة:

إن قصيدة الجدارية كشفت عن أكثر المشاغل حميمية وأشدها التصاقاً بالوجود الإنساني، حيث ينشغل درويش فيها بتشبيد واقع جمالي يروم التعبير عن حالة وجدانية انفعالية تتلبس الذات عندما تواجه سؤال المصير، مقدمة التي تتحصن بها الذات من التحطم والانهدام (الحلم، المعرفة)، بلغة شعرية كثيفة وشفافة أساسها الرمز والإيحاء، ابتعد فيها عن التقرير والمباشرة في بوتقة استتيكة تجمع المعارف من شتى المجالات دالة على اتساع ثقافته اطلاعاته (الشعراء، الأساطير الديانات)، حيث استنفذ فيها درويش كل طاقاته الفنية وإمكاناته الجمالية من أجل تصوير دراما الغياب الفاجع. لقد امتأ الشاعر بكل أسباب الغياب لكن شهوة الحياة التي تضطرب في عروقه جعلته يتفجر شلالاً من الشعر يتدفق ممتطياً شهوة الأمل ليغني لمستقبل أجمي وأجمل. مقدماً لقارئه قصيدة مطولة تدفعه نحو الأمل والتجدد بعد كل انقلاب نفسي، انما مغنية وليست مرثية تكون أينما كان وتحلق به بعيداً إلى الشاعرية والاستمرار.

الهوامش:

- 1- علي حرب: نقد الحقيقة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص. 6.
- 2- محمود درويش: الأعمال الجديدة، ط1، رياض الرسي للكتب والنشر، لبنان، 2009، ص. 441.
- 3- الجدارية : ص 441- 442.
- 4- الجدارية: ص 445- 446- 447- 448- 449.
- 5- الجدارية: ص 450- 454- 466- 474- 501.
- 6- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص. 263.
- 7- محمد صلاح زكي ابو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، "1، مطبعة المقداد، غزة، 2000، ص 314
- 8- الجدارية: ص 447
- 9- 10- الجدارية: ص 448
- 11- سامي سليمان أحمد: السرد وتشكيل بنية النص في «جدارية» محمود درويش، حصاد الشعر، نشرة يومية تصدر عن بيت فلسطين للشعر، ع 98، 2012، ص. 5.
- 12- الجدارية: ص 534
- 13- الجدارية: ص 457
- 14- الجدارية: ص 487
- 15- الجدارية: ص 505
- 16- عالية محمود صالح: اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، م 26، ع 3 و4، 2010، ص. 360
- 17- الجدارية: ص 470
- 18- الجدارية: ص 477
- 19- الجدارية: ص 462- 463- 464
- 20- الجدارية: ص 468
- 21- الجدارية: ص 481
- 22- الجدارية: ص 501
- 23- الجدارية: ص 504
- 24- الجدارية: ص 504
- 25- الجدارية: ص. 513.
- 26- الجدارية: ص 505
- 27- الجدارية: ص 523

جماليات التكرار في شعر ابن دراج

د. محمد الرقيبات

جامعة جرش/ الأردن

ملخص:

The Aesthetics

The aim of this research is to examine the aesthetics of verbal repetition in the poetry of ibn darraj, tracking its locations at different levels; starting from the repetition of the letter, the tools, and then the word, to the compound repetition, and their respective roles in the formation of the semantic, rhythmic and aesthetic structure of the text.

Key words: (repetition, ibn darraj)

يهدف هذا البحث إلى دراسة جماليات التكرار اللفظي في شعر ابن دراج القسطلبي، وتتبع مواطنه بمستوياته المختلفة؛ بدءاً بتكرار الحرف، وتكرار الأدوات، ثم تكرار الكلمة، وانتهاءً بالتكرار المركب، ودور كل منها في تشكيل بنية النص الدلالية والموسيقية والجمالية. كلمات مفتاحية: (التكرار، ابن دراج).

ثمة علاقة وثيقة تربط التكرار مع السياق العام الذي يتواجد فيه، حيث يكتسب التكرار قيمته ودوره من السياق الشعري للقصيدة، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أهمية ارتباط التكرار بالسياق العام للنص الشعري⁽¹⁾، فالحديث عن دور التكرار في منح النص قيمة جمالية أو موسيقية أو ترابطية لا بد أن يتم في إطار علاقة وثيقة بين التكرار وبين النص الذي يحتويه، (إن التكرار يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها)⁽²⁾، وهذا يقود إلى أن التكرار داخل النص ينبغي أن يكون بعيداً عن التكلف، ويجنح إلى البساطة، وألا يكون غاية في حد ذاته.

واستخدام التكرار في الشعر يختلف عنه في النثر؛ حيث (إن لغة الشعر ترنو إلى تحقيق أكبر قدر من المماثلة الصوتية)⁽³⁾، كما أن طبيعة بناء القصيدة والقيود التي ينبغي على الشاعر أن يلتزم بها، تجعل هذا الاستخدام مختلفاً شكلاً ووظيفة، فالتكرار يعتلي مكانة رفيعة في النص الشعري (وإذا كان التكرار ينهض بوظيفة الإشعار والتأثير والتعبير بدل الإخبار والتقرير، اتضح لنا سرّ العلاقة بين الشعر والتكرار...)⁽⁴⁾.

وللتكرار حضور لافت في الجانب الجمالي؛ حيث (يسهم التكرار إذا ما برز في النص الشعري في إضاءة عتمته وإنارة مصابحه من جانبيين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للنص بحيث تبدو الأبيات في داخل النص متماسكة بمسك بعضها برقاب بعض وكأنها قد انتظمت في عقد فريد. وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية التي يحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات الشاعرة وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر)⁽⁵⁾، لذلك لا يمكن إغفال الأثر الذي يحدثه التكرار داخل النص الشعري، فهو يسير في عدة جوانب، وتختلف نسبة تحقيقه من شاعر لآخر، كما تختلف النسبة عند الشاعر الواحد باختلاف النص الذي يستخدم فيه التكرار.

وموضوع هذه الدراسة هو: جماليات التكرار في شعر ابن دراج القسطلبي، وهو موضوع جدير بالدرس في شعره؛ حيث يمثل جانباً مهماً من جوانب تشكيله للنص الشعري، وهو يتخذ أشكالاً عدة، فمن تكرار الأوزان والتركيز على أبحر دون سواها، إلى نظم الشاعر في الموضوع الواحد على أبحر مختلفة، إلى النظم في المواضيع المختلفة على بحر واحد، ومن تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة إلى التركيب وما سوى ذلك من أشكال التكرار، واتجهت هذه الدراسة لاختيار التكرار اللفظي بمستوياته المتعددة موضوعاً لها، وأوضحت دوره في تشكيل الدلالة، ودعم الجانب الموسيقي، كما أشارت إلى دور التكرار في تحقيق الترابط والتماسك داخل النص الشعري.

1- تكرار الحرف:

لا يمثل الحرف بذاته قيمة دلالية، وتكراره قيمتان، تتأتى أهميتهما من خلال الدور الذي تؤديه داخل الكلمة؛ فللحرف (مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها)⁽⁶⁾، بمعنى ارتباط المزية السمعية بالجانب الإيقاعي، وارتباط

المزية الفكرية بالجانب الدلالي. أما الإيقاع الداخلي المتحقق من خلال تكرار الحروف فإن (تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الأذن وتقبل عليه)⁽⁷⁾، وتتجلى مقدرة الشاعر على الإبداع في الإيقاعات الداخلية عبر تكتيف عنصر إيقاعي مهم في نصه الشعري يتمثل في تكرار الحروف.

ويظهر الجانب الآخر لتكرار الحروف من خلال المعنى الذي يؤديه داخل النص الشعري، وقيمة الصوت الدلالية يستنتجها المتلقي من خلال معرفته وفهمه للتجربة الشعرية التي جعلت الشاعر يختار ألفاظاً تتضمن تكرار حروف معينة، وهذه القيمة الدلالية غاية في الدقة؛ إذ إن (عزل الصوت عن المعنى افتراض لا يمكن إثبات صحته، ولا يمكن التوصل معه إلى نظرية ثابتة مقننة)⁽⁸⁾، وإشكالية العلاقة بين الصوت والمعنى قديمة، التفت إليها النقاد واللغويون في فترة مبكرة، يقول ابن جني (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتَلَبِّبٌ⁽⁹⁾ عند عارفيه مأوم. وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سَمَتِ الأحداث المعبر بها عنها، فيعدّلونها بما، ويحتدونها عليها. وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره)⁽¹⁰⁾.

والأنموذج الذي نقدم من خلاله مثالا على تكرار الحرف، أبيات من قصيدة مدحية لابن دراج، حيث يقول⁽¹¹⁾:

(الطويل)

إلى أيّ ذكرٍ غيرِ ذكركَ أرتـأخ	ومن أيّ بحرٍ بعد بحرِكَ أمتأخ
وفي مائِكَ الإغداقُ والصّفْفُو والرّوى	وفي ظلِّكَ الرّيحانُ والرّوخُ والرّاح
فأغدقَ للظلمانِ مَحْيياً ومَشْرَبٌ	وأفصَحَ بالصّاحي عُصُونٌ وأدواخ*
ولا أسهَكْتَهُمْ في سبيلِكَ لیسةٌ	بإسهاكِها طابوا ومن ریحها فاحوا**
حكمتَ برّدَ الحقِّ عنها فأسمَحَتْ	ولولا ظُبناكَ الحُمْرُ ما كانَ إسماخ
غداةً طَمَسَتِ العَيَّ منهم بوقعةٍ	وما قَدُرُ مصباحٍ إذا لاحِ إصباح

يتكرر في هذه الأبيات حرف المد (الألف) بشكل واضح، حيث (تنماز أصوات المد بقدرتها العالية على الإسماع فهي تنصدر المركز الأول لدرجات الإسماع في الأصوات اللغوية)⁽¹²⁾، وهذه القدرة التي تمتلكها حروف المد تلعب دوراً بارزاً في شد انتباه المستمع، وتهيئته إلى الدخول إلى مضمون الصورة الشعرية التي يشكلها الشاعر، كما أن

الانسيابية في النطق والسمع التي يتركها تكرار حرف المد، يشي بحالة من الارتياح التي تملأ نفس الشاعر في حضرة الممدوح.

إضافة إلى أن هذا التكرار المكثف لحروف المد يساهم (في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفياً في النفس، من جراء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق، من امتدادات نفسية موحية)⁽¹³⁾، والأثر النفسي الذي تتركه حروف المد يسهم في تحقيق غاية نفعية تتمثل في إيصال أفكار الشاعر وصوره الشعرية إلى المتلقي بأسلوب ينم عن مهارة وقدرة على ترتيب ألفاظه بالشكل المطلوب، وإشراك المتلقي بالمعاناة التي يعانها الشاعر، وإدخاله إلى جو القصيدة والاستحواذ على مشاعره، إلى جانب الغاية الجمالية المتحققة من خلال الإيقاع المتشكل نتيجة توالي هذه الحروف.

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن تكرار الحروف وأثرها داخل النص الشعري دلاليًا، إنما هو حديث يعتمد على الذوق في المقام الأول، ويبقى باب الدرس والبحث فيه مفتوحًا، وتعدد الآراء دليل على غنى الموضوع وثرائه، (ومهما كانت المناقشات، حول "الرمزية الصوتية" فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضرورية وكافية لحصرها وضبطها، وإنما تبقى دراستها ذوقية لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها)⁽¹⁴⁾.

2- تكرار الأداة:

وهذا اللون من التكرار هو من أكثر أشكال التكرار حضوراً في شعر ابن دراج، وتتجلى أهميته في الكشف (عن فاعلية كبيرة في زيادة تلاحم النص الشعري، وتعميق وحدته العضوية حيث يقوم مثل هذا النوع من التكرار بإبراز تسلسل الأفكار، وتتابعها، فيجعل المتلقي مصغياً لأفكار الشاعر متابعاً لانفعالاته المختلفة)⁽¹⁵⁾، ومن الأدوات التي رصدتها هذه الدراسة: (يا، وإن، ولا النافية).

وتم اختيار بعض النماذج الشعرية التي وردت فيها هذه الأدوات، وقد جاء موقع الأدوات المكررة في النماذج المختارة في مطلع الأبيات الشعرية غالباً، ومثل هذا اللون من التكرار، والموقع الذي جاء فيه يُعد أكثر ارتباطاً ببناء القصيدة من أنواع التكرار الأخرى؛ (فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحماً، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع الشكلي لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه)⁽¹⁶⁾.

والبداية مع قصيدة تعزية لابن دراج، حيث يقول (17):

(الطويل)
يا⁽¹⁸⁾ صَفْوَةَ الأَجْفَانِ من عِبْرَاتِهَا هَلُمَّيْ إِلَى أُمِّ الرِّزَايَا فَأَسْعِدِي
وَمُدَّخَرَ الأَضْلَاعِ من زَفْرَاتِهَا لِحْطَبٍ رَمَى فِي آلِ حَطَّابٍ سَهْمَهُ
نَفوساً يَضِيقُ الدَّهْرُ عن حَسْرَاتِهَا فِيَا عَمْرَةَ الأَيَّامِ بالقَمَرِ التَّيِّ
فُجِّعَتِ الدُّنْيَا بِأَسْرَى سَرَاتِهَا وَيَا عَمْرَةَ لِمَمُوتِ غَالِ جِمَامُهَا
بِهِ عَادَتِ الأَيَّامُ من عِبْرَاتِهَا وَيَا دَوْحَةَ العِزِّ الَّتِي قَادَتِ المِنَى
فِيَّ أَنْقَدَ الأَحْرَارَ من غَمْرَاتِهَا لَكِنِ فَاتِنِي صَرْفُ الحِمَامِ بِظَلِّهَا
إِلَى بَاسِقِ الأَعْصَانِ من شَجَرَاتِهَا وَإِنْ غَاصَ عَيْنِي مَاءٌ دَجَلَةٌ حَيْثُهَا
لَقَدْ أَخْلَفْتُ لِي من حَنِي ثَمَرَاتِهَا
لَقَدْ أَعْرَقْتُ أَرْضِي بَعْدَ فُرَاتِهَا

ثمة أشكال من تكرار الأدوات في هذه القصيدة؛ الأول: تكرار (يا) النداء في مطلع أربعة أبيات هي: الأول والرابع والخامس والسادس، والثاني: تكرار أداة الشرط (إن) في بداية البيتين السابع والثامن، وتكرار جواب الشرط المبدوء بـ(قد) بداية عجزيهما مسبقاً باللام.

أما النداء ففيه (لون من ألوان الرغبة في التواصل والاستغاثة واسترجاع الصلة المفقودة)⁽¹⁹⁾، وقد استطاع الشاعر من خلال تكرار أسلوب النداء أن يكرس فكرته في هذه المرثية، وأن يخلع صفات حميدة على المرثي، ولا يقتصر التكرار هنا على أداة النداء وحدها، فتكرار أداة النداء يستدعي تكرار المنادى الذي اختلفت صورته اللفظية في هذه الأبيات.

أما الصلة التي تجمع بين الأبيات التي تصدرتها أداة النداء وبين الأبيات التي خلت من النداء، فأداة النداء في البيت الأول التي تتبعها المنادى (صَفْوَةَ الأَجْفَانِ) جاء الأمر لها (هلمّي...) مطلع البيت الثاني، وجاء البيت الثالث ليبين سبب الدعوة التي وجهت في البيت السابق (لِحْطَبٍ...)، وهكذا كانت أداة النداء وسيلة للربط بين الأبيات الثلاثة الأولى، أما الأبيات الرابع والخامس، فقد تكرر المنادى فيهما في نهاية البيت لفظاً ومعنى، وفي البيت السادس تكرر المنادى معنى لا لفظاً:

4- فيا عمرة..... من عبراتها

5- ويا غمرة..... من غمراتها

6- ويا دوحه..... من شجراتها

ويرتبط البيتان السابع والثامن مع البيت السادس من خلال الضمير (ها) الذي تكرر في نهاية الأشطر الأربعة لهما، وهو يعود على المنادى (دوحه) في البيت السادس، وإذا كان المنادى في البيتين الرابع والخامس قد تكرر دون تغيير، فإن اختلاف اللفظ بين المنادى وبين الكلمة الأخيرة في البيت السادس قد حقق أمرين:

الأول: استطاع الشاعر أن يكرر حرف الراء الذي ألزم نفسه بتكراره إلى جانب الروي، إذ إن تكرر المنادى نفسه (دوحه... .. دوحاتها) لا يحقق ذلك.

والآخر: نجح الشاعر في كسر رتابة التكرار، وجاءت نهاية البيت السادس مخالفة لما يتوقعه السامع أو القارئ الذي سمع أو قرأ البيتين السابقين (إن تكرير عنصر من العناصر كنفيل بأن يولد نسقا وسياقا داخل النص، وهو سياق الانتظام ولا شك أن كسر هذا النسق أو السياق "الانحراف عنه" سيشكل ملمحا أسلوبيا يستثير المتلقي...، إذ يخالف النص توقعات القارئ بعد أن وضع له القانون أو النمط)⁽²⁰⁾.

أما تكرر أداة الشرط (إن) في مطلع البيتين السابع والثامن، فهو مرتبط بالمنادى في البيت السادس، وفي مقابلة كل منهما تكرر جواب الشرط (قد) في مطلع العجز مسبوقاً بحرف اللام، وإذا نظرنا إلى تكرر الأداة وما يرتبط به من متعلقات نجده ينتظم النص من بدايته إلى نهايته، وبهذا يتحقق شكل من أشكال التماسك على مستوى النص، حيث يبرز دور تكرر الأداة في تشكيل المعنى وتقديمه، ومن الطبيعي أن ينشأ نتيجة لهذه الأشكال من التكرار إيقاعٌ داخليٌّ يمنح النص - على قصره - جرساً مؤثراً في السمع.

وحول استخدام الشاعر لزوم ما لا يلزم (وهو في الشعر أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية)⁽²¹⁾، فقد راعى الشاعر في هذه الأبيات ألف التأسيس، وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، ثم حرف الراء قبلها مع حركة الفتح، وبذلك يكون ما يتكرر في هذه الأبيات عبارة عن: حركتين + ثلاثة حروف، ونحن نتحدث هنا عن التزام الشاعر خمسة أصوات عبر قصيدته، وهذا يكفل مزيداً من الجرس الموسيقي المتحقق للأبيات، يفوق ما يمكن أن يحققه تكرر حرف الروي منفرداً.

ويقول ابن دراج من قصيدة في مدح منذر بن يحيى⁽²²⁾:

(الطويل)

فلا رَجَعْتَ عَنْكَ الْأَمَانِي حَسِيرَةً ولا فُرُغْتَ مِنَّا لَدَيْكَ التَّمَائِمُ
ولا خَتَمْتَ عَنْكَ اللَّيَالِي سَرِيرَةً ولا فَضَّتِ الْأَيَّامُ مَا أَنْتَ خَاتِمُ
ولا نَظَمَ الْأَعْدَاءُ مَا أَنْتَ نَائِثُ ولا نَشَرَّ الْأَعْدَاءُ مَا أَنْتَ نَاطِمُ
ولا عَدِمَ الْإِشْرَاكُ أَنْتَكَ ظَافِرُ ولا عَدِمَ الْإِسْلَامُ أَنْتَكَ سَالِمُ
ولا زَالَ لِلسَّيْفِ الْحَنِيْفِيُّ قَائِمُ وَأَنْتَ بِهِ فِي طَاعَةِ اللَّهِ قَائِمُ

تكررت (لا) النافية في مطالع الأبيات الخمسة، وفي مطلع أربعة من أعجازها، وتكرار هذه الأداة - إلى جانب ألوان أخرى من التكرار - شكل إيقاعاً انتظم الأبيات من البداية إلى النهاية، ففي البيت الأول والثاني ختمت الأفعال الماضية التي تلت (لا) النافية بتاء التأنيث الساكنة (فلا رَجَعْتَ، ولا فُرُغْتَ، ولا خَتَمْتَ، ولا فَضَّتِ⁽²³⁾) ، أما البيتان الثالث والرابع فقد جاءت الأفعال ماضية مبنية على الفتح (ولا نَظَمَ، ولا نَشَرَّ، ولا عَدِمَ، ولا عَدِمَ) وفي البيتين الثاني والثالث نجد طباقاً بين الفعل الذي ورد في الصدر والفعل الذي جاء في العجز (خَتَمْتَ، فَضَّتِ) و (نَظَمَ، نَشَرَّ) ، وجاءت عروض البيتين الأول والثاني متوافقة (حَسِيرَةً، سَرِيرَةً) ، وعروض البيتين الثالث والرابع (نَائِثُ، ظَافِرُ) أما البيت الخامس فهو مصرع (قَائِمُ، قَائِمُ) .

ويكشف تكرار حرف النفي بهذه الصورة عن الرابط بين الأبيات، حيث المعنى الإجمالي للأبيات هو الدعاء للممدوح، وبعد كل تكرار للأداة يرد دعاء جديد، كما أن تكرار الأداة على هذا النمط يجعل المستمع يتوقع ورود دعاء جديد بعد كل مرة ترد فيها، وربما أن الشاعر لجأ إلى عدم تكرار (لا) في عجز البيت الأخير - خلافاً للأبيات السابقة - ليعلن نهاية هذا النمط الذي استخدمه في الأبيات السابقة، ونهاية القصيدة في آن واحد، وهكذا نجد أن الدور الذي يؤديه تكرار الأداة لم يقتصر على الجانب الإيقاعي، بل يتجاوز من أجل الإسهام في تشكيل المعنى، ومن شأن ذلك منح الأداة دوراً أكبر (لتصبح أداة موسيقية - دلالية في آن معاً)⁽²⁴⁾.

3- تكرار الكلمة:

يسهم التكرار اللفظي في أداء وظائف عدة داخل القصيدة، وبما أن لكل لفظ معنى يحمله، فإن تكرار اللفظ يؤكد ذلك المعنى ويوضحه، وأمر آخر يؤديه تكرار اللفظ وهو تقوية الجانب الموسيقي داخل البيت أو القصيدة، حيث إن تكرار حروف الكلمة وحركاتها يسهمان في خلق إيقاع موسيقي، وكلما ازدادت حروف الكلمة وحركاتها، ازداد النغم الناتج عن ذلك، وإلى جانب ذلك يؤدي مكان الكلمة المكررة دوراً في طبيعة الموسيقى المتشكلة، فمجيء الكلمة المكررة في بداية مجموعة من الأبيات مثلاً، يمثل قيمة مختلفة عن مجيئها بصورة غير منتظمة، علاوة على أن تكرار الكلمة يوحي بأنها تلح على فكر الشاعر وتسيطر عليه، ولها دلالاتها الخاصة عند الشاعر وعند المتلقي.

3-1: تكرار الاستفهام:

يمثل تكرار الاستفهام نمطاً آخر من أنماط التكرار في شعر ابن دراج، ويدخل الاستفهام في مجالات عدة منها: المعرفة، والاستنكار، والتهكم، وغيرها من أنواع الدلالات الأخرى، وتكرار الاستفهام في بداية مجموعة من الأبيات، وفي مواضع مختلفة من القصيدة (يستطيع أن يثير في النفس تساؤلات على المستوى الانفعالي، كما أن زخمه ينبئ عن الموقف الذي يقفه الشاعر، كما أنه يشكل بناءً متماسكاً يستطيع أن يعكس ترابط الأبيات بصورة واضحة)⁽²⁵⁾.

لقد تفنن الشعراء في أساليب اختيارهم للجمل داخل قصائدهم، وأساليب الجمل متباينة في نغماتها الموسيقية، حيث إن جملة الاستفهام تنتهي بصعود الصوت وجملة النفي بانحداره)⁽²⁶⁾، وليبيان دور تكرار الاستفهام في ترابط أبيات القصيدة وتماسكها، ودوره في الكشف عن انفعالات الشاعر، واستجابة القارئ لمثل هذه الانفعالات، ندرس الأبيات التالية التي تمثل هذا اللون من التكرار في شعر ابن دراج في مدح مبارك ومظفر صاحبي بلنسية⁽²⁷⁾، حيث يقول⁽²⁸⁾: (الطويل)

أَنْوَرِكُ أُمُّ أَوْقَدَتْ بِاللَّيْلِ نَارِكُ	لِبَاغٍ قِرَارِكُ أَوْ لِبَاغٍ حِوَارِكُ
وَرَيَّاكُ أُمُّ عَزْفُ الْمَجَامِرِ أَشْعَلَتْ	بِعُودِ الْكِبَاءِ وَالْأَلْوَةِ نَارِكُ*
وَمَبْسُومِكُ الْوَضَّاحُ أُمُّ ضَوْءِ بَارِقِ	حَدَاهُ دُعَائِي أَنْ يَجُودَ دِيَارِكُ
وَحَلْخَالِكُ اسْتَنْصَيْتِ أُمُّ قَمَرٍ بَدَا	وَشَمْسٌ تَبَدَّتْ أُمُّ أَلْحَتِ سِوَارِكُ
وَطُرُّهُ صُبْحٍ أُمُّ جَبِينِكِ سَافِرًا	أَعْرَتِ الصَّبَّاحِ نَوْرُهُ أُمُّ أَعَارِكُ**

تمثل الأبيات السابقة مقدمة القصيدة، وهي مقدمة غزلية افتتح الشاعر قصيدته من خلالها، وجاء الاستفهام فيها من خلال الهمزة، والتي يطلب من خلالها التصور كما يطلب بها التصديق، ثم توالى بعد ذلك العطف على هذا الاستفهام باستخدام أداة العطف (أم) ، ويعبر الشاعر في هذه المقدمة الغزلية عن غرض القصيدة الرئيس وهو المدح، فهي مقدمة رمزية يشير الشاعر بوساطتها إلى بعض المعاني المدحبة التي يتوجه بها إلى ممدوحه (مبارك ومظفر) ، ولا بأس هنا من التعامل مع المقدمة على ظاهر معناها وهو الغزل.

تتوالى الأسئلة في هذه الأبيات، وهذه الأسئلة ليست سؤال من يجهل الإجابة؛ إنما يقصد بها إثبات بعض الصفات للمحبوبة، وحين يتساءل الشاعر عن مصدر الضياء الذي يتبدى وسط ظلام الليل، هل هو نور وجه المحبوبة، أم هو من النار التي أشعلتها لكي تكون دليلاً للضيوف العابرين، أو الباحثين عن مكان يقيمون فيه، إنما يريد بذلك أن يتصور المستمع صفات الجمال والكرم وحسن الجوار التي تتمتع بها المحبوبة، وكذلك الأمر في البيت الثاني؛ فالتساؤل عن مصدر الرائحة الطيبة التي تشبه الرائحة المنبعثة من إحراق أجود أنواع الطيب، فيه إشارة واضحة إلى معاني المدح.

ويدلل الشاعر في البيت الثالث على أمرين: بشاشة الممدوح أمام من يستضيفهم، ودعاء الشاعر لديار الممدوح بالسقيا، وكيف كُتب لهذه الدعوة الاستجابة، أما البيت الرابع فيدل على علو منزلة المحبوبة وجمالها فهي (قمر، وشمس) ، وإذا كان هذا الجمال الأخاذ ينبعث من بعض متعلقاتها (خلخال، وسوار) ، فكيف بأثر جمالها نفسه؟ وفي البيت الخامس يعود الشاعر مرة أخرى للسؤال عن سرّ الضياء الذي يراه أمامه، وهو ما فعله في البيت الأول، هل استعارت المحبوبة جمال وجهها من نور الصباح؟ أم أنّ الصباح استعار نوره من بهاء وجهها؟

وهكذا نرى أن الاستفهام المتكرر في هذه الأبيات الخمسة، كان الهدف منه إثبات مجموعة من صفات الحسن والجمال والكرم للمحبوبة/ الممدوح، وحين يطلب الشاعر التعيين من خلال السؤال، فإنه يعطي للمحبوبة مكانة أسمى على الطرف الآخر الذي يعقد المقارنة معه.

3-2: تكرار الفعل:

لعل الفعل الماضي هو الأكثر تكراراً في شعر ابن دراج في النماذج التي تمثل تكراراً للفعل، يليه الفعل المضارع، ثم فعل الأمر، والتكرار المشار إليه هنا يكون بتكرار الفعل نفسه غير مرة، أو من خلال تكرار مجموعة من الأفعال التي تنتمي فاعليتها إلى الزمن نفسه، أو الصيغة نفسها، وتكرار الفعل يشمل مساحة زمنية أكبر من تلك التي يشملها تكرار الحرف أو الأداة، وهذا يؤدي بدوره إلى فاعلية أكبر في صياغة المعنى، وإسهام أوضح في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، حيث ينشأ عن تكرار الفعل تتابع إيقاعات صوتية تسهم في إيجاد شكل من الإيقاع الداخلي، إضافة إلى أن الفعل ومتعلقاته (الفاعل، والمفعول به) تغطي جزءاً أكبر من البيت الشعري، والنماذج التالية توضح إسهام هذا اللون من التكرار في تشكيل المعنى والإيقاع وتحقيق الترابط.

في الأبيات الثلاثة التالية يعدد ابن دراج مجموعة من المشاهدات التي رآها أحد الأمراء حين وفد على المنصور منذر بن يحيى، حيث يقول (29):

(الكامل)

ورأى صريعَ الخطبِ كيف نُقِلُّهُ ورأى عُثُورَ الجَدِّ كيف نُقِيلُهُ
 ورأى ذليلَ الحقِّ كيف نُعِزُّهُ ورأى عزيرَ الشُّركِ كيف نُذِيلُهُ
 ورأى صُدُوعَ الدِّينِ كيف تَلُمُّهَا ورأى كَثيبَ الكُفْرِ كيف تُهِيلُهُ

لا يقتصر التكرار في الأبيات السابقة على الفعل الماضي (رأى) الذي تكرر في بداية الأشطر السابقة جميعاً، إنما يشمل التركيب الذي يمثل بنية الشطر، وجاء على النحو التالي: **ورأى + المفعول به + المضاف إليه + كيف + الفعل المضارع + الضمير العائد على المفعول به**

وقد تمكن الشاعر من خلال هذه البنية أن يقدم صورة جديدة في كل شطر، وجعل الصورة الواردة في الشطر الثاني من كل بيت تقابل الصورة الواردة في الشطر الأول من البيت نفسه، فالممدوح يمتلك القدرة على فعل الشيء ونقيضه، فهو يمتلك القدرة على أن يعز ذليل الحق، وفي الوقت نفسه يستطيع أن يذل عزير الشرك.

وتبرز خصوصية الفعل المكرر (رأى) في أن الأمور التي يجري الحديث عنها قد تحققت على أرض الواقع، ويمكن للجميع إدراكها ورؤيتها، ويشير الشاعر من خلال استخدام هذا اللون من التكرار إلى (ثبات مادة الفعل وتغير الصور الشعرية التالية

لها... كما أن التكرار يساعد الشاعر على البداية من جديد، والتنويع في نفس الوقت⁽³⁰⁾، ويحمل القصيدة إيقاعاً موسيقياً منتظماً متتالياً⁽³¹⁾، وهكذا يقدم الشاعر صوراً شعرية متعددة من خلال فعل ثابت في مادته وموقعه ومعناه، هذا إلى جانب أن ثبات موقع الفعل المكرر في بداية الأسطر الستة أسهم في تشكيل إيقاع موسيقي داخلي منتظم، والذي يتضافر مع الإيقاع الخارجي، ليشكل في نهاية المطاف بنية إيقاعية متميزة. ووظيفة التكرار الشعري في هذه الأبيات لا تنحصر في تقديم صورة جديدة في كل مرة، أو في تحقيق التناسق الإيقاعي للأبيات، إنما تسعى إلى تأكيد المعاني ومظاهر القوة التي يراها الشاعر متحققة في ممدوحه، وبذلك يكون الشاعر قد نجح في ترسيخ صورة الممدوح الذي يتسم بالشجاعة والعدل والحمية، من خلال تقديم مجموعة من الصور التي تبين حاله في أوضاع مختلفة، وبطبيعة الحال ينسجم ما جاء في هذه الأبيات مع الجو العام للقصيدة، حيث اختار الشاعر مجموعة من المعاني المدحجية التي تبرز مواطن القوة التي يتميز بها المنصور أمام عدوه، وهذه الصور تندرج ضمن السياق العام للقصيدة وتسانده، وبذلك يسهم التكرار في تحقيق وحدة النص، ولفت الانتباه إلى المعاني التي يريد الشاعر أن يبرزها داخل قصيدته.

3-3: تكرار الصيغة الصرفية:

ثمة صيغ صرفية ذات حضور لافت في لغتنا، والمقصود بالصيغ (الهيئات النوعية التي يؤخذ لها ميزان عام في الصرف من مادة (فعل) ينطبق كل منها حيثما وجد على هذا المدلول المفروق من العلم بمطابقتها، إلا عند قيام القرائن على استعماله مجازاً وتوسعاً لعلاقة قائمة⁽³²⁾، ولكل صيغة من هذه الصيغ وظيفة تنهض بها، وإلى جانب هذه الوظيفة فإن تكرارها داخل البيت أو القصيدة، سواء اتفق الجذر أو اختلف، يمنحها أهمية أكبر، ويدعو إلى تتبع أثر ذلك في بنية النص الشعري ومعناه وإيقاعه، ومن الصيغ التي تشير إليها هذه الدراسة: صيغة اسم الفاعل، وصيغة اسم المفعول، وصيغة المبالغة. ولعل ما يمنح مثل هذه الصيغ أهمية داخل القصيدة هو أنها تحمل دلالة مزدوجة في داخلها، حيث تشير صيغة اسم الفاعل إلى الحدث ومن يتصف به، وصيغة اسم المفعول تدل على الحدث والموصوف به، أما صيغة المبالغة فتحمل معنى التكثير والزيادة، ولعل صيغة المبالغة الأقرب إلى معنى التكرار؛ حيث تشير إلى معنى فعل الشيء مرة بعد أخرى.

كما أن تكرار الصيغ يسهم في إشاعة إيقاع موسيقي داخل البيت أو القصيدة؛ حيث يتردد الإيقاع الصوتي ذاته، وهذا من شأنه لفت انتباه السامع أو القارئ، ومثل هذا النوع من التكرار يسهم في ترسيخ الفكرة التي يريد الشاعر، لأن تكرار (الكلمات التي تنتمي إلى فئة تحتفظ أياً كان معناها بجوهر دلالي مشترك)⁽³³⁾، وأول الصيغ التي سيتم الإشارة إليها هي صيغة اسم الفاعل، وهي (صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف بما أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت)⁽³⁴⁾، ومن النماذج التي وردت في ديوان ابن دراج وفيها تكرار لصيغة اسم الفاعل، قوله في إحدى قصائد المدح⁽³⁵⁾:

(البيسط)

يا واصلاً بالندى ما الله واصلاً	وقاطعاً بالطي ما الله قاطعاً
استعد بفخرٍ وفطرٍ أنت حاصدُهُ	من برّ فتحٍ وصومٍ أنت زارعُهُ
ومشهدٍ للمصلّى قد طلعت له	كالبدرٍ مُشْرِقةً منه مطالعُهُ
في جيشٍ عزّ ونصرٍ أنت عزُّهُ	وشملٍ دينٍ ودنيا أنت جامعُهُ
مُعظَّمُ القدرِ في الأبصارِ باهرُهُ	وخافضُ الطرفِ للرحمنِ خاشعُهُ
وموقفٍ لك في الداعين رقعُهُ	إلى السمواتِ رائيهِ وسامعُهُ
بك استهلاً به فصلُ الخطابِ وما	أسرَّ ساجدُهُ الداعي وراكعُهُ

استخدم الشاعر في البيت الأول اسم الفاعل الذي يشير إلى الممدوح (يا واصلاً)، وفي المرة الثانية ارتبط اسم الفاعل بلفظ الجلالة (ما الله واصله)، والأمر نفسه نجده في العجز (وقاطعاً) و (وما الله قاطعه)، فصيغة اسم الفاعل التي تشير إلى أن الممدوح يحكم بما أمر الله، فيها رفعة لمكانة الممدوح وشأنه، ومن حقه أن يفخر بما هو (حاصده)؛ لأنه نتيجة لما هو (زارعه)، وحين يخرج الأمير للصلاة عيد الفطر، فإنه يبدو كالبدر (مشرقة منه مطالعه)، ونلاحظ أن معاني المدح التي يقدمها الشاعر ترتبط بصيغة اسم الفاعل، وهي تدل على صفة جديدة للأمير في كل مرة.

فالأمير الذي يبدو متميزاً وسط جيشه، هو من يجمع شمل الدين والدنيا (أنت جامعهم)، وإلى جانب ما يمتاز به من علو المنزلة والمكانة، وطلعة للأبصار (باهرة)، فهو يتصف بتواضعه (خافض الطرف)، وخشيته لله (للمرحمن خاشعه)، ومن أجل ذلك فإن (الداعين) يلهجون بالدعاء له على موافقه النبيلة، التي يرونها ويسمعون بها (رائيه)

وسامعه)، وفي البيت السابع تتكرر صيغة اسم الفاعل ثلاث مرات متتالية (ساجده الداعي وراكعه)، في إشارة إلى أن الدعاء للأمير وسيرته الطيبة تمثل محوراً لحديث المتكلمين في خطابهم، وفي دعاء الداعين في سجودهم في الصلاة وركوعهم.

ويمكن القول إن لمجيء صيغة اسم الفاعل في نهاية البيت الشعري دوراً في كثرة استخدام هذه الصيغة داخل أبيات القصيدة، والأبيات السابقة تدعم مثل هذا القول، كما أن الحضور المكثف لصيغة اسم الفاعل يدعم فكرة فاعلية الحدث ويجعله حاضراً بقوة في التعبير عن المعنى المراد، واستخدام اسم الفاعل في قصيدة المدح لا يقتصر على الإشارة إلى ذات الممدوح، فهو يأتي أيضاً للتعبير عن حال الشاعر، أو من يحيط بالممدوح من أشخاص.

اسم المفعول:

صيغة اسم المفعول (صفة تؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدث وقع على الموصوف بما على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدوام)⁽³⁶⁾، وهذه الصيغة كسابقتها كان لها حضورها في شعر ابن دراج، وحين يجري تناول مثل هذه الصيغ بالدرس، فإن الاختيار يتجه نحو النماذج التي يشكل تكرار مثل هذه الصيغ ملمحاً بارزاً في بنيتها.

في الأنموذج التالي يزوج ابن دراج بين ذكر اسم الفاعل واسم المفعول، يقول⁽³⁷⁾:

(المتقارب)

إلى المستجَار من المستَجِرِ	إلى المستَجَار من المستَجِرِ
إلى المستضاف المليك العزيز	إلى المستضاف المليك العزيز
سلامٌ وأنتَ ابنُ بَدءِ السَّلا	م من ضيفه المكرمين الدُّحول

في البيتين الأول والثاني نجد صيغة اسم المفعول (المُستَجَار، المُستَقَال، المُستضاف) المسبوقة بحرف الجر (إلى)، وهي تشير إلى الممدوح، في مقابل صيغة اسم الفاعل (المُستَجِرِ، المُستَقِيلِ، المُستَضِيفِ) المسبوقة بحرف الجر (من)، والتي تشير إلى الشاعر، وأمر آخر نلاحظه هنا، وهو أن بناء عجز البيت الأول متماثل مع بناء صدر البيت نفسه: إلى + اسم المفعول + من + اسم الفاعل .

أما البيت الثاني، فالصدر: إلى + اسم المفعول + نعت أول + نعت ثانٍ

والعجز: من + اسم الفاعل + نعت أول + نعت ثانٍ

وبطبيعة الحال فإن هذا الانتظام في البناء من شأنه أن يدعم الموسيقى الداخلية للبيت، من خلال الإيقاع المنتظم الذي يتوالى بين صدر البيت وعجزه، وأن يبرز المعنى بصورة أفضل.

وفي قصيدة أخرى يقول ابن دراج⁽³⁸⁾:

(الكامل)

ومُبَشِّرُ الأَيامِ أن تَبقى لها	ومُبَشِّرُ الإسلامِ أن تَبقى لنا
ولمن مُناهة أن تَعيشَ مؤيِّداً	ومؤيِّداً ومؤمِّناً ومؤمِّناً
ومعظماً ومكرِّماً ومحكِّماً	ومسلِّماً ومغنِّماً وممكِّناً

تكررت في الأبيات السابقة ثماني صيغ لاسم المفعول، وتكرر هذه الصيغة مرتين في البيت الثاني، وست مرات في البيت الثالث كفيلاً بإثارة انتباه المتلقي إلى ما يريد الشاعر، وتجدد الإشارة إلى أن صيغتي اسم المفعول في البيت الثاني قد سبقتا بصيغة اسم الفاعل من الجذر نفسه، وكأن الشاعر يشير إلى أن هذا النسق موجود في البيت الثالث، ولكنه اكتفى بذكر ست صيغ لاسم المفعول، ومجموع هذه الصيغ في الأبيات السابقة (12 كلمة) من أصل (24 كلمة) تمثل عدد كلمات الأبيات الثلاثة، ونسبة 50%، وهي نسبة مرتفعة جداً، وتكشف عن دور صيغة اسم الفاعل واسم المفعول في الإشارة إلى الدلالة التي يريد الشاعر، وهي تأكيد علو قدر الممدوح ورفع مكانته، ومدى محبة الناس له، لأن هذه المعاني هي ما تشير إليه صيغتا اسم الفاعل واسم المفعول المكرتان. صيغة المبالغة:

تحمل صيغة المبالغة دلالة التكثير والزيادة، وفيها إشارة إلى تكرار حدوث الفعل، وتبقى دلالة مثل هذه الصيغة مرتبطة بالمعنى العام الذي ترد فيه، فهي تأتي في سياق المدح من أجل إبراز معاني الكرم والشجاعة والقوة، ولا يختلف الأمر كثيراً في باب الرثاء إلا أن هذه الصفات تنسب إلى المرثي في هذه الحالة، وكذلك الأمر في بقية أغراض الشعر الأخرى، فلكل منها توظيفه الخاص لصيغ المبالغة التي ترد فيه، ومن الأمثلة التي تشير إلى استخدام هذه الصيغة في شعر ابن دراج قوله⁽³⁹⁾:

(الكامل)

وَصَرَّتْ عَنْهُمْ كُلَّ جَبَّارٍ عَتَا
فَحَبَاكَ بِيضَةً مُلْكِهِ الْجَبَّارُ
فِي جَحْفَلٍ كَاللَّيْلِ جَرَّارٍ لَهُ
مِنْ عَزِّ نَصْرِكَ جَحْفَلٌ جَرَّارُ

إن استخدام الشاعر لصيغة المبالغة المكررة في البيت الأول، في إشارة إلى أعداء الممدوح الذين حلَّت بهم الهزيمة، يدل على عِظَم الانتصار الذي حققه على ذلك العدو الذي يتسم بالجبروت، وإذا نظرنا إلى المصير الذي آل إليه ذلك الجَبَّار، وجدنا أن التكرار جاء هنا للتحقير، لأن مصير ذلك الجَبَّار هو الاستسلام والخضوع، بينما جاءت صيغة المبالغة المكررة في البيت الثاني من أجل المدح، في إشارة إلى جيش الأمير الذي يتسم بالضخامة وكثرة عدد أفرادهِ، وإلى جانب هذا التفوق العددي، فإن هذا الجيش يقاتل بعزم الأمير وسيرته الحافلة بالانتصارات، وهكذا فقد وظَّف الشاعر صيغة المبالغة ليشير إلى العدو المنهزم تارة، وليشير إلى قوة الممدوح وبأسه الشديد تارة أخرى.

وهكذا نجد أن استخدام الصيغ المتماثلة يشكل (نبرات موسيقية متوازنة، وهذا من شأنه أن يمنح المعنى قوة وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي، فليست الموسيقى الخارجية هي التي تشكل إيقاع القصيدة، وإنما يتعاقد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى)⁽⁴⁰⁾.

التكرار المركب:

يشمل التكرار المركب تكرار كلمتين (جزء من الشطر) فأكثر في الشطر نفسه، أو بين شطري البيت، وقد يمتد مثل هذا التكرار ليشمل عدة أبيات متتالية، وتأتي أهمية مثل هذا النوع من التكرار من حيث إنه يغطي مساحة مكانية وزمانية أكبر من تلك التي يشملها تكرار الكلمة المفردة، كما أن قدرته على ضبط الإيقاع كبيرة، ولأنه ليس مفترضا أن يغفل عنه المتلقي، وذلك لقرب تأنيه وسهولة استقباله.

وتحت هذا العنوان (التكرار المركب) تنم الإشارة إلى تكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الصيغة النحوية، لما لهما من أهمية داخل القصيدة، ولأنهما يحضران بكثافة في شعر ابن دراج، ونشير إلى بعض الأبيات التي تمثل مثل هذا اللون من التكرار، لنبين أثر ذلك في القصيدة، ومن النماذج التي تمثل تكرار الجملة في ديوان ابن دراج، قوله في إحدى قصائد الرثاء، حيث تتخذ العبارة المكررة من بداية البيت الشعري موقعاً لها في ستة أبيات⁽⁴¹⁾:

(الطويل)

فَلَهْفِي عَليهِ وَالْكَمَاهُ تَهَايُهُ ولهفي عَليهِ وَالْمَلُوكُ مُطِيعُوهُ
 ولهفي عَليهِ وَالْوَعْيُ تَسْتَحِقُّهُ ولهفي عَليهِ وَالْكَتَائِبُ تَقْفُوهُ
 ولهفي عَليهِ وَالضُّيُوفُ تَزُورُهُ ولهفي عَليهِ وَالرَّكَائِبُ تَنْحُوهُ
 ولهفي عَليهِ وَالْأَمَانِي تَتَوَّضُّهُ ولهفي عَليهِ وَالْخَلَائِقُ تَرْجُوهُ
 ولهفي عَليهِ وَالْمَصَاحِفُ حَوَّلُهُ يَخْطُ كِتَابَ اللَّهِ فِيهَا وَيَتَلُوهُ
 ولهفي عَليهِ حَاضِرًا كُلَّ مَسْجِدٍ ودَاعُوهُ أَشْيَاعَ لَهُ وَمُصَلُّوهُ
 تَلْهَفَ قَلْبٍ لَيْسَ يَشْفِي غَلِيلُهُ سَوَابِقُ دَمْعٍ لَاعِجِ الْحَزَنِ يَحْدُوهُ

من خلال التكرار السابق يقدم الشاعر صورة جزئية جديدة للمرثي في كل مرة ، وهذه الصور مجتمعة تشكل الصورة العامة للمرثي، وقد كثر الشاعر عبارة (ولهفي عليه) في مطلع صدور الأبيات الأربعة الأولى وفي مطلع أعجازها، واكتفى بتكرارها مطلع البيتين الخامس والسادس، ليتضح مدى لهفة الشاعر على المرثي في أحواله كافة؛ قائداً بطلاً، وكرماً مضياً، وخاشعاً متعبداً.

وإذا كان التكرار يناسب موقف الرثاء كما أشرنا في موضع سابق، فإن تكرار كلمة تحمل معنى الحزن والفجعة يضاعف من قيمة مثل هذا التكرار في الجانب الموسيقي والجانب الدلالي، كما هي الحال في الأبيات السابقة، والتكرار بهذه الصورة قد حوّل الإيقاع الموسيقي إلى ما يشبه حالة النذب والتفجع التي تصدر من الإنسان عند وقوع المصائب، والطفوس التي يمارسها النادبون أو النادبات تحديداً، (لأن الغاية من التكرير أصلاً تهدف إلى إحداث إيقاع نغمي أولاً ثم الاشتراك في إيقاع الدلالة ثانياً بغية إيصال الرسالة الشعرية إلى المتلقي على أحسن صورة)⁽⁴²⁾.

وحول تكرار الصيغة النحوية، وهو أن يتكرر بناء الجملة دون ألفاظها، قول ابن دراج في باب المدح⁽⁴³⁾:

(السريع)

جِهَادُكَ حُكْمَ اللَّهِ، مَنْ ذَا يَزُدُّهُ؟ وَعَزْمُكَ أَمْرُ اللَّهِ، مَنْ ذَا يَصُدُّهُ؟
 وَطَائِرُكَ الْيُمْنُ الَّذِي أَنْتَ بِمُنَّةٍ وَطَائِعُكَ السَّعْدُ الَّذِي أَنْتَ سَعْدُهُ
 وَيَبْعُهُ رِضْوَانُ رَعَى اللَّهُ حَقَّهَا لِمَنْ يَبْعُهُ الرِّضْوَانُ إِذْ غَابَ جَدُّهُ

فإن هذا اللون من التكرار لا يقل قيمة عن تكرار الجملة، سواء في الجانب الدلالي أو في جانب الموسيقى الداخلية، إضافة إلى أن تكرار الجملة، بلفظها أو بنائها النحوي، يُمكن الشاعر من تكرار التفعيلة نفسها، دون أية تغييرات عليها بين شطري البيت، وبذلك يحقق لأبياته نغماً وإيقاعاً متوازناً، وهذا يمثل قيمة أخرى يوفرها تكرار التراكيب بأشكاله المختلفة، وتكتسب بعض الصيغ المكررة (أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل مترابك)⁽⁴⁴⁾.

وهكذا فقد كان التكرار اللفظي باعثاً قوياً من بواعث الإيقاع الصوتي الداخلي في شعر ابن دراج؛ من خلال التناغم بين الكلمات المكررة وجرس الحروف الناشئ عن ذلك، كما أسهم التكرار اللفظي بمستوياته المختلفة في بناء النص الشعري عند ابن دراج؛ وذلك بإبرازه لفكرة معينة أرادها الشاعر وألحَّ عليها، وهذه الجماليات إذ تتظافر في نص من نصوص الشاعر فإنها تمنحه جمالاً وتزيده قوة، خاصة أنها جاءت منسجمة مع السياق العام للقصيدة، بمعنى أنها لم تكن خارجة عن المؤلف.

ومن النتائج العامة التي توصلت إليها الدراسة: أن أغلب التكرارات كان لها حضور دلالي مقصود في النص الشعري، وهي ليست دليلاً على عجز الشاعر وضحالة معجمه اللغوي، بل تعبيراً عن قدرته وبراعته في امتلاك ناصية اللغة والتفنن في تشكيل الدلالة والإيقاع، وعدم الاكتفاء بالإيقاع الناتج عن الوزن الشعري المتمثل بالبحر وتفعيلاته. ومثل تكرار الحرف وتكرار الأدوات النماذج الأكثر دوراناً في شعر ابن دراج، أما تكرار الأفعال فكان الفعل الماضي هو الأكثر حضوراً في النماذج التي تمثل التكرار، وكلما ازدادت مساحة النص المكرر (بيت، شطر) قلَّ حضوره في الشعر وتضاءلت أمثلته، ويمتلك التكرار المركب بأشكاله المختلفة قيمة أكبر من أنواع التكرار الأخرى؛ وما يعلل ذلك هو أن قدرة هذا اللون من التكرار كبيرة في تشكيل الجانب الدلالي والجانب الموسيقي، وكان لتكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الصيغ النحوية حضور لافت تمت الإشارة إليه.

هوامش:

- 1 الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 264
- 2 عبد الله، عدنان خالد. النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص24
- 3 كوني، محمد. اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997، ص 137
- 4 عبيد، حاتم. التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، التسفير الفني، صفاقس، ط1، 2005، ص 25
- 5 عليجات، يوسف. بنية اللغة الشعرية عند العذريين - جميل بنية نموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1999، ص 91
- 6 السيد، عز الدين. التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص 12
- 7 إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1997، ص41
- 8 ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج5، عدد1، 1990، ص165
- 9 مُتَلَبِّبٌ: مطرد، أو ممتد.
- 10 ابن جني، أبو الفتح. الخصائص، ج2، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط2، د.ت ، ص 157
- 11 القسطلي، ابن درّاج. ديوان ابن درّاج، تحقيق: محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1969، ص 404
- * الضاحي: الذي أصابته الشمس. ** السهك: الريح الكريهة من عرق ونحوه.
- 12 إبراهيم، إياد عبد المجيد. البناء الفني في شعر الهذليين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص332
- 13 الكبيسي، عمران. لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982، ص 146
- 14 مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط3، 1992، ص36
- 15 نصير، أمل. التكرار في شعر الأخطل، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج20، ع8، 2005، ص 64
- 16 ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي، ص 179
- 17 ابن درّاج. الديوان، ص 449

- 18 هكذا وردت بداية الشطر في الديوان، وقد أشار المحقق إلى أن هذه الكلمة قد تكون (أيا)، ومن الممكن أيضاً أن يكون قد لحق هذا المطلع ما يسميه العروضيون بـ (الجزم) وهو ذهاب المتحرك الأول. انظر: ديوان ابن دراج، ص 449، الحاشية رقم 2
- 19 الشنطي، محمد صالح. في الأدب العربي القديم، مج 2، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط 2، 1997، ص 255
- 20 الخلايلة، محمد. بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2004، ص 32
- 21 ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نفضة مصر، القاهرة، د.ت ج 1، ص 281
- 22 ابن دراج. الديوان، ص 137، ومنذر بن يحيى: هو أبو الحكم منذر بن يحيى التحيبي، أيّد سليمان المستعين في دولته الثانية، فأقره على سرقسطة، وبقي متسلطاً عليها إلى وفاته سنة 412هـ، وخلفه ابنه يحيى. للمزيد انظر: ابن عذاري. البيان المغرب، ج 3، ص 175
- 23 حرّكت التاء بالكسر هنا لمنع التقاء الساكنين.
- 24 عبّيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 193
- 25 ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي، ص 183
- 26 كوهن، جان. بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 70
- 27 مبارك ومظفر: من موالى بني عامر، وكانت بلنسية في أول فتنة ابن عبد الجبار المهدي بيد مجاهد العامري، فثار عليه مبارك ومظفر هذان، فخرج مجاهد إلى دانية، وسلم بلنسية لهما فاشتركا في حكمها، ثم مات مظفر وبقي مبارك حتى توفي سنة 408هـ أو 409هـ. انظر: ابن عذاري. البيان المغرب، ج 3، ص 158-163
- 28 ابن دراج. الديوان، ص 84 * الكباء: ضرب من العود يتبخر به وكذلك الألوة. ** طرة: طرف الشيء أو ناصيته.
- 29 ابن دراج. الديوان، ص 173
- 30 كذا، والصواب: في الوقت نفسه.
- 31 الجيار، مدحت. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984، ص 67
- 32 السيد، عز الدين. التكرير بين المثير والتأثير، ص 69

- 33 رواقه، إنعام. دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينه، بحث منشور في مجلة مؤتمه للبحوث والدراسات، مج 15، ع8، 2000، ص 210
- 34 الغلاييني، مصطفى. جامع الدروس العربية، ج1، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط12، 1984، ص182، (الحدوث: أن يكون المعنى القائم بالموصوف متجدداً بتجدد الأزمنة)
- 35 ابن دراج. الديوان، ص 118
- 36 الغلاييني. جامع الدروس، ج1، ص 186
- 37 ابن دراج. الديوان، ص 67
- 38 ابن دراج. الديوان، ص 218
- 39 ابن دراج. الديوان، ص 126
- 40 رابعة، موسى. ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، الجامعة الأردنية، الأردن، مج 22 (أ)، ع 5، 1995، ص 2035
- 41 ابن دراج. الديوان، ص 199
- 42 كنون، عبد الرحيم. من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقرق، الرباط، ط1، 2002، ص 164
- 43 ابن دراج. الديوان، ص 69
- 44 فضل، صلاح. ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: تجربة نقدية، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، مج 1، عدد 4، 1981، ص 214

تجلي الإبداع في التجربة الشعرية الحديثة

د. بلقاسم دكدوك

جامعة أم البواقي

Résumé :

Cette étude met l'accent sur la diversité spirituelle et artistique dans la poésie moderne qui a marqué le développement de l'imagination arabe moderne, ainsi que son ouverture sur les différents courants poétiques présents dans l'espace arabe. De plus, l'harmonie poétique a été réalisée sous la forme d'un contrat artistique nourrissant couramment le poème dans le cadre de l'union et la diversité expressive et spirituelle.

ملخص:

تشير هذه الدراسة إلى أن التنوع الفكري والفني في الشعر الجديد، قد أدى إلى ترقية المخيلة العربية المعاصرة، وانفتاحها على مختلف التيارات الشعرية الحاضرة في الفضاء العربي، وبذلك تحقق لها التوافق الشعري في شكل تحالف فني ظل يعمل باستمرار على تغذية القصيدة في إطار الوحدة والتنوع، تعبيراً وفكراً.

أحدثت أزمة الأشكال الأدبية، أو صدمة الحداثة كما يسمها أدونيس⁽¹⁾، قلقاً في المتخيل العربي وفي السلوك وفي السياسة وفي الفكر والإبداع أيضاً، وظل هذا القلق يتسع ويضيق تحت اختلالات القلم وارتباكات الجديد، وبين القلم والجديد، كانت المخيلة الفنية العربية المعاصرة تتأوه من الداخل، ولكنها تنمو وتتطور بخصوصياتها الثقافية والإبداعية، وبانفتاحها المستمر على منجزات الخطاب الإبداعي المعاصر القائم على التعددية في الأساليب والأشكال، وداخل الفضاء الثقافي الوطني بكل أبعاده القومية والحضارة.

وتحولت إحيائية وحداثة الأشكال التعبيرية في الإبداع العربي الحديث في مرحلة الخمسينيات إلى عملية نهضوية تجديدية مشتركة، شاركت فيها مختلف التيارات الشعرية التي أفرزتها تلك المرحلة التاريخية الهامة؛ فقد نشأت وتطورت تجربة الشعر الجديد بكل

هواجسها الحديثة وبأسئلتها في التطور والنمو، التي أصبحت مطروحة في الواقع الحضاري المعاصر، ولاسيما في البيئة العربية العراقية، بعد أن أصبح واضحاً أن الحلم الرومانسي الغنائي الذي، هيمن في الفترة الزمنية السابقة، أي في الحقبة المحصورة بين الحربين العالميتين، لم يعد قادراً على التغيير والإصلاح والتجديد، وأصبح المتخيل في صورته الغنائية التقليدية "عنصر إزعاج أكثر مما هو عامل إغناء للممارسة العقلية"⁽²⁾.

ولذلك ارتبط الموقف الشعري الجديد في نشوئه وتطوره، بتطور العقلية الثقافية والفنية التي دخلت في أعوام الخمسينيات ميدان الممارسة النضالية الفعلية بكل أبعادها السياسية والفكرية والفنية، وبهذا المعنى أصبح للمتخيل وظيفة أساسية في الحياة، وصار تعبيراً عن علاقة الوعي بالموضوع، ومن خلال هذه العلاقة، يحدث الإدراك ويتحقق الفهم وينشأ التخيل كطريقة في العرض والصياغة كذلك.

إن القصيدة القادرة على التغيير، هي تلك التي تمر عبر ثورة الخارج أي تهدم البنية الشكلية للقصيدة، واعتماد التفعيلة والأشطر الشعرية المتغيرة أساساً إيقاعياً جديداً، ولكنه الأساس الفني والبنائي الذي ينمو ويتطور من الداخل دون اللجوء إلى هدم الجسور بين القديم والجديد وبالتالي الوصول بالتجربة الشعرية الحديثة إلى مرحلة التوازن بين ما هو فني إبداعي، وبين ما هو اجتماعي وواقعي.

فنحن أمام نموذج بقدر ما يتمرد على الشكل الثابت للقصيدة العربية، فهو يبقى ممسكاً ببعض خطوطها التي تبقية في دائرة الشعرية العربية، خصوصاً ما تعلق بالتفعيلة المتكررة والقافية التي تنذيل الجملة الشعرية، وهو ما عبرت عنه نازك الملائكة حين اعتبرت التجربة الشعرية الجديدة خروجاً نسبياً عن العروض العربي.

وقد كان من نتائج هذا الواقع الشعري الجديد إذن، أن انفجر الشكل الرومانسي وعلى أنقاضه قامت ثورة التفعيلة والصورة، ثورة القصيدة الحرة ذات الشكل التعبيري والفني المرن، بحيث احتضن كل التيارات الشعرية التي برزت في البيئات العربية خصوصاً في البيئة العراقية، كما احتضنت الفكرة الاشتراكية كل التوجهات الوطنية والقومية والإيديولوجية، وبصيغها الفكرية المتعددة من الصيغة اليسارية إلى الصيغ القومية الاشتراكية، إلى الاشتراكية العلمية⁽³⁾، وبذلك اتسعت مساحة النضال الاجتماعي، وازدادت التجربة الاجتماعية ثراءً وتوسعا كذلك، واتسعت معها كذلك صيغ التعبير

الجديد، وتحقق التوافق الشعري بين مختلف تلك التيارات، في شكل تحالف أو ائتلاف فكري باستمرار على تغذية القصيدة الحرة فكرياً وتعبيراً وبناءً.

إن هذا التوافق الشعري والفكري الذي طال المخيلة الفنية العربية بوجه خاص، والمخيلة الفنية العراقية بوجه أخص، ما كان له أن يقوى وينضج، لولا تلك المفاهيم القومية والفكرية الجديدة التي بدأت تتبلور في صيغ فكرية تعبر عن ثقافة حديثة متميزة، أثرت العلاقة بين الفكر القومي والوعي الشعري، وبتطور هذه الثقافة الجديدة واغتنائها بالوعي الاجتماعي، وازدادت تلك العلاقة قوة وعمقا، واتجه النضال الوطني العربي بكل أبعاده بعد الحرب العالمية الثانية، نحو إنجاز المشروع السياسي الشامل بأبعاده الاجتماعية والاقتصادية والأدبية كذلك لمواجهة الاختيارات الحاسمة، ومواكبة حركة الحادثة والتطور العالمي الذي يرفضه الواقع الدولي الجديد.

وقد كان من أبرز ما يحمله هذا التطور من عناصر الشعور، ضرورة الانطلاق من رؤية شمولية محددة وواضحة، تتجاوز ذلك التداخل والخلط في المشاريع السياسية والفكرية رغم أن صياغة هذا التصور لم يكن أمراً بسيطاً، في ظل مناخ يتميز بالخلط والتداخل والتعدد في الاتجاهات الوطنية والقومية، وهي فترة تاريخية سادها الاختلاف والتناقض والصراع غالباً، والتعاشيش أحياناً، بين دعاة التجديد في إطار القديم، وبين التجديد في إطار الثورة على القديم.

ولا شك أن هذا الواقع كان له تأثير على الحياة الأدبية والثقافية، ذلك لأن الوعي الوطني والقومي، رغم أنه كان حاضراً باستمرار في العقلية العربية الجمعية وفي جميع المراحل الأدبية والتاريخية للعصر الأدبي الحديث، إلا أنه لم يمكن يعني تصوراً واحداً، أو رؤية محددة ودقيقة للراهن وللمستقبل كذلك، وإنما كان يتضمن شيئاً واحداً شكل الحد الأدبي لذلك التوافق الفكري والإبداعي، ويتمثل في القيام بمهمة الإنجاز السياسي أولاً، أي الخروج من التبعية الأجنبية وتحقيق الاستقلال كشرط جوهري وأساسي في كل عمل نخبوي حداثي، وتؤجل المسائل الأخرى إلى إشعار آخر، ونعني بذلك الثورة التي تحولت إلى نظام أو دولة ذات سيادة.

أما الثورة التي تتحول إلى نهضة حضارية شاملة بأبعادها الاجتماعية والإنسانية، ومن خلالها يكتسب الجديد نوعاً من الشرعية، فقد تمكنت نسبياً من إقامة الجسور بيننا وبين العالم المعاصر، عبر قنوات الاتصال والانفتاح الثقافي.

وبهذه الطريقة صارت الصورة هي هذا الجديد المنبعث من القدم على نحو جديد، أو من الجديد القادم إلينا من الغرب، وتشكلت الصورة الحدائية للقصيدة الجديدة حيث استحضرت الماضي في قلب الحاضر بكثافة وعمق، وانفتحت على المستقبل الحدائي بحماس كبير.

إن هذا الجديد الذي كان يعني في الذاكرة الفنية الجمعية آنذاك الثورة قد أثمرت حدائية كلاسيكية عند نازك الملائكة غالباً وبدر شاعر السياب أحياناً، وحدائية منفتحة ناضجة خاصة عند عبد الوهاب البياتي، وبذلك تحررت مساحة واسعة من الوجدان الشعري العربي الحديث بناءً وتعبيراً "من الرواسب الفنية التقليدية"⁽⁴⁾.

ولذلك اتخذ النضال الوطني والقومي في بدايته، صبغة نضالية ثورية، أكثر منه رؤية فكرية واجتماعية بكل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية، وربما طبيعة وجدانية رومانسية، قد تكون من بين الموارد الوجدانية التي ظلت تربض في أعماق المخيلة الفنية العربية عامة والعراقية القلقة على وجه الخصوص، "بعد أن أخذ الشعور القومي بالتعاظم"⁽⁵⁾ وتعمل على تغذية النزعة الذاتية الغنائية في القصيدة الحرة ولذلك سلاحظ حضوراً متميزاً لهذه النزعة الغنائية التعبيرية عند رواد الشعر الحر والجديدة وهذا الحضور الغنائي اللافت للنظر كان قويا في المراحل الشعرية الأولى لهذه التجربة الشعرية الحديثة.

ولكن هذا النضال السياسي القومي، ازداد اتساعه وعمقه في المخيلة الفنية العراقية، حينما اتضح أن المشكلات الجوهرية التي يعاني منها المجتمع العربي عامة، والمجتمع العراقي خاصة، هي مشكلات ذات أبعاد اجتماعية اقتصادية وثقافية وأن الأسئلة الحدائية الحقيقية، هي تلك الأسئلة المرتبطة بالواقع، بالمجتمع بكل فئاته وبقياسها التخلف، والفقر والتفاوت الطبقي، وهي الأسئلة الصحيحة التي تعمل على تشخيص الواقع بكل موضوعية وشمولية، وترتبط بالوعي الاجتماعي في أبعاده المختلفة.

إن هذه الأسئلة الحديثة الجديدة، لا تعني أنها سقطت من حسابات النضال القومي الآخر، وأنها لم تكن ذات ملامح اجتماعية، بل إن الوعي الاجتماعي، نشأ مع

مختلف أنماط الوعي الأخرى، وظل على علاقة وثيقة بها، تغذيه وتحتضنه وأحيانا تطغى عليه ولكنه بقي ينمو ويتعمق ويتسع في صيغ فكرية وفنية جديدة حتى اتضحت معاملة ورؤاه بشكل دقيق بعد الحرب العالمية الثانية، وهو الوعي الذي كان وراء صياغة تلك الأسئلة الحدائثة المعاصرة التي طرحتها قصيدة الشعر الحر⁽⁶⁾ في الخمسينيات، وعمقتها التجارب الشعرية اللاحقة.

ولأن الفكر العربي كان مهتما في أول الأمر بالمشكلة السياسية أي بمشروع الاستقلال، كان الاهتمام منصبا على تحقيق هذا الهدف السياسي، دون تحديد دقيق لهذا المستقبل السياسي فيما بعد، وسواء أتحقق هذا الهدف في شكل تصور قومي شامل أم في شكل تصور إقليمي وطني⁽⁷⁾ فإن الاستقلال سيبطل هو المحتوى الأساسي والمركزي في تشكيل العقلية الثقافية والفنية.

هذه هي الصورة الفكرية التي كانت حاضرة لدى الشاعر والسياسي والناقد، والمتقف العربي بوجه عام، ورغم أن هناك من تظن إلى ربط النضال السياسي بالقضايا الاجتماعية والاقتصادية، إلا أنها ظلت مجرد نزعة عقلية نظرية ولم تكن موقفا ثوريا، لا في السياسة ولا في الإبداع مما عجل بتشكيل عقلية سياسية اجتماعية عملت على تغذية وتشكيل المخيلة الفنية الواقعية الحدائثة عند رواد الشعر الحر على وجه الخصوص.

وكما تحول النضال الوطني والقومي في مختلف الأقطار العربية، ومنها القطر العراقي، من نضال ضد الهيمنة، الأجنبية الاستعمارية، إلى نضال ضد الهيمنة الإقطاعية والقوى المتحالفة معها، حينما ارتبط هذا النضال بالوعي الاشتراكي ولاسيما بعد نكبة فلسطين عام 1948 وقيام ثورة 1952 في مصر، قامت النزعة الواقعية في الأدب كذلك.

لقد كانت سنة 1948، سنة حاسمة في التاريخ العربي الحديث، فهي لم تشهد نكبة فلسطين فقط، ولكنها شهدت بداية انهيار المجتمع التقليدي بأنظمته السياسية أمام تصاعد الوعي الوطني التحريري بأبعاده الثورية الجديدة في معظم البيئات العربية ومنها البيئة العراقية وفي هذه الحقبة شهدت كذلك الساحة العربية بداية الشعر الحر وانكسار وتراجع الأشكال التقليدية، هيأت لها عوامل متعددة منها:

➤ انهيار النماذج التقليدية في الثقافة وفي السياسة والفكر والإبداع أيضا.

➤ اتساع رقعة الشراكة والانفتاح على الثقافة الغربية.
 ➤ تسرب الفكر الاشتراكي عامة إلى الوطن العربي وإذكاء مشاعر النضال والكفاح من أجل التحرر والتجديد⁽⁸⁾.

وقد كانت معظم الأقطار تعيش مدا يساريا بعد الحرب العالمية الثانية باستثناء الجزائر، وتموج بكثير من الأفكار الاشتراكية الثورية الراضية لكل التقاليد السابقة، وبذلك انفتح المجتمع العربي على العالم الخارجي⁽⁹⁾. وهبت عليه طيارات الفكر المعاصر بشكل واسع فانتعشت الصحافة ونشطت حركة الترجمة والطباعة، فتأثر الخيال العربي الحديث بهذه اليقظة السياسية و الفكرية، وهكذا ارتبط هذا الوعي الجديد بالثورة على القديم " القصيدة الإحيائية" وعلى الجديد السائد " القصيدة الرومانسية".

وفي ضوء ما سلف، ومن خلال استقراء للسوق الإبداعي العربي، يتضح لنا، أن هناك مجموعة من الرؤى تعاقبت في الساحة الشعرية العربية المعاصرة، وقد وجدت هذه الرؤى تربة خصبة للنمو والتطور، سواء أكان ذلك في المجال السياسي أم الثقافي أم الاجتماعي، كانت تمدها بالغذاء والدعم الفكري في إطار التطور العام للمجتمع وبذلك تشكلت الحلفية السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية للمخيلة الشعرية الحديثة بكل أشكالها المتنوعة، ومن أبرز هذه الرؤى ما يلي:

أولاً: الرؤية الإحيائية الجديدة، التي تنظر إلى الشعر الحر من حيث كونه حركة تعبيرية عمودية مطورة تنسجم مع أصول الشعر العربي و جمالياته القديمة، ولذلك وجدت هذه الرؤية أطروحتها في شعر التفعيلة المقفى، باعتباره شكلا يحقق قدرا من الانسجام بين سلطة التعبير الصوري القديم، وسلطة التعبير الصوري البنائي الجديد، وهذا الانسجام الفني كان من بين العوامل الفاعلة في نشوء ذلك الائتلاف الثقافي والشعري عند معظم رواد الشعر الحر كما تجسده الدالة البيانية المرفقة بهذا الفصل ومن خلال هذا التوافق والائتلاف تعايشت الحركات الشعرية المعاصرة.

ثانياً: وهناك الرؤية الحدائثية الجديدة بكل أشكالها الرؤيوية المتعددة، والتي تنطلق من تصور فكري آخر، يعيد إرساء البناء الشعري ثم يحدد طبيعة القصيدة ووظيفتها، في ضوء رؤية مغايرة وبنية فنية شمولية، تتجاوز السائد والمألوف والعزف، ولكن هذه الرؤية انشطرت على مستوى الممارسة الإبداعية إلى شطرين، أحدهما يركز على البنية الفردية

الذاتية، وهي بنية شعرية جزئية محورها الفرد، وصارت لها أدواتها التعبيرية والغنائية على مستويات متغايرة ومتكاملة، أما الشطر الآخر فكان التركيز على ربط القصيدة بالوعي الواقعي الاشتراكي الحدائي والخروج بها من إطار المحلية إلى العالمية، ومن خلال الاستفادة من طاقات الأصوات اللغوية والأسطورية والتاريخية وقد صاحب تعميق هذه المعرفة الشعرية الجديدة، اتساع دائرة الانفتاح على الثقافات القديمة والحديثة، وقد ترك ذلك أثرا بارزا في المخيلة الشعرية العربية المعاصرة.

لقد كانت العودة إلى الأساطير، والموروث الديني و الآداب العالمية، أسلوبا تعبيريا للانفلات من الغنائية والتعبير المباشر في صيغتها التقليدية، وتجريد القصيدة من عناصر الشخصية، والبحث عن المعادل الموضوعي *Corrélation Objective* للشعور والفكر، الذي يعتبر من أهم الأفكار النقدية، لتوماس إليوت T.S.Eliot وأكثرها تأثيرا في الوسط النقدي الحديث. جسدتها قصيدته المشهورة " الأرض الخراب " القائمة على التضمين والاقتراب من الأشعار والإشارات والرموز الأسطورية والتاريخية والثقافية⁽¹⁰⁾، وبهذه الرؤية الشعرية المنفتحة تشكلت البنية الجماعية الغنائية والدرامية على حد سواء في المخيلة الفنية لرواد القصيدة الحرة.

ومن خلال هذه الصورة التي تبين مرجعيات الشعر الثابت القائم على مرجعيات عمود الشعر، ومرجعيات ما هو متغير يطرحه التفكير الشعري النسبي المعاصر، الذي يعطي كل شخصية استقلالها وقدرتها على تشكيل أفكارها وتجاربها وبالتالي نسيجها التعبير المتفرد المنفتح على الوعي الجماعي، فإن هذا التعدد في المرجعيات الفكرية والشعرية، لا يسير في اتجاه مغاير لاتجاه حركة الشعر الحر، وإنما ظل التعدد يتلقى دعمه داخل المرجعية الواحدة، ومن الخارج من خلال المرجعيات الأخرى المتواجدة معها داخل جبهة الائتلاف التي تكونت في مرحلة الخمسينيات التي كانت تضم بقايا التفكير الإحيائي والرومانسي إلى جانب التفكير الشعري الحدائي الجديد، وهو الانطباع الذي يؤكد بأن التغيير في القصيدة طبيعة ووظيفة وأداء لم يكن دفعة واحدة حتى لا يتعرض المجتمع الشعري والثقافي إلى التفكك والانحيار السريع، وإنما كان يتم مرحليا، ثم يأخذ صيغا تعبيرية ترتبط بالأعماق العربية المتغيرة هي الأخرى، وبالتالي يعبر عن هذا التغيير بأشكال بنائية قادرة على التجدد والتطور وعلى بلورة الوعي الفني الفاعل والمؤهل للقيام

بوظيفة تشكيل الخريطة الفنية عند رواد الشعر الجديد بناءً وتعبيراً، على ضوء التحولات التي أصبحت تطبع الراهن الإبداعي والمعرفي بمنظومته الفنية المعقدة، وقوانينه الإجرائية الجديدة القائمة على التعددية التعبيرية والرؤية الموضوعية الشمولية التي تستند إلى التنوع الفكري، ووحدة الشكل الفني، مع انفتاحه المستمر على أدوات التعبير الدرامي الموضوعي.

الهوامش:

- (1) - أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإبداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، ط4 بيروت: دار العودة، 1983، ص: 253.
- (2) - محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، ط1، بيروت، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص: 20.
- وينظر كذلك: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال، 1991، ص: 34.
- (3) حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، ط3، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1984، ص 289.
- (4) - غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ط1، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981، ص: 164.
- (5) - عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الشرق العربي، ص: 69.
- (6) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار الأدب، 1962، ص: 25.
- (7) - محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1982، ص: 148.
- (8) - أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط5، بيروت، دار الملايين، 1973، ص: 84.
- (9) - علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، بغداد وزارة الإعلام، ص: 100.
- (10) - أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة مكتبة عين شمس، ص 190.
- وينظر كذلك: عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ط2، بيروت، دار الرائد العربي، 1984، ص: 125.
- وأيضاً: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط2، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1985، ص 302.

جمالية الانزياح التركيبي في الشعر المغربي القديم

أسلوب الحذف في شعر الحصري الضرب

د. رضوان جنيدي

المركز الجامعي لئامنغست

ملخص:

ستحاول هذه الدراسة مستعينة بالوسائل النحوية والبلاغية محاصرة نصوص أبي الحسن الحصري القيرواني الحاملة لتجربة الأنا ونفحتها المأساوية بتتبع جماليات الانزياح التركيبي مجسدا في أسلوب الحذف، وتنطلق من أن النص الشعري هو حدث تواصلية مركب ذو بنية مكتفية بنفسها، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل؛ والشعر لغة حية، تتلاءم فيها عناصره إحياءا، وتنسجم تعبيريا، لتأخذ مداها في تحديد اللحظة الشعرية، وإبراز الجوانب الجمالية المعبرة عن الدواخل النفسية؛ إذ النص الإبداعي قوة دينامية متحوّلة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إحياءات منظورة وغير منظورة، وهو ما أفرّه الخطاب النقدي المعاصر حين رأى أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالنفرد، وامتناز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر.

جمالية الحذف:

قضية الحذف من القضايا التي استوقفت الدارسين الأسلوبين والنحويين والبلاغيين، بوصفها مجاوزة للمستوى التعبيري العادي، وخرقا للضوابط اللغوية والنحوية، وإذا كان الدرس النحوي الذي أثبتها¹ اكتفى بتحديد مكان الحذف في التركيب، وتقديمه، ومناقشته مدى سماح نوع البنية التركيبية أو الصرفية بوقوعه على مستوى الوجوب أو الجواز أو المنع، وشروط كل ذلك²، فإن البلاغة العربية تحطت تلك الحدود، وعدت هذا الخرق "مشكلا في النص، وليس خطأ في الإعراب، وإنما هو جوهرة فلتت من عقد قياس النحويين وضوابطهم³، محاولة معرفة سر هذه المجاوزة، ودلالاتها على مستوى التبليغ، وأسباب اللجوء إليها، منطلقة من أن الإبداع الأدبي عمل مخزّم يطلب من المتلقي "وصل

ما قطع في البنيات التركيبية، لملء الفراغات التي جعلت النص الأدبي مخزماً بما ينتج عن عملية الحذف"⁴.

يعد الحذف أحد العنصرين المكونين للإيجاز يقول الرماني (- 386هـ): "الإيجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء منها، بدلالة غيرها من الحال، أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"⁵، ولن تكتفي الدراسة بتحديد مواطن الحذف في البنية التركيبية والصرفية، وإنما ستتجاوزها إلى إبراز الأثر البلاغي محاولة معرفة سره، ودلالته على مستوى التبليغ، وقدرته على التأثير.

إن كل حذف يقع في اللغة يستلزم وجود أمرين - بدوئهما يكون هذا الانزياح عن التركيب المعياري مستحيل التحديد - هما: القرينة الدالة على المحذوف والمرشدة إليه وإلى إمكانية تحديده، يضاف إليها وجود سر بلاغي جمالي يدعو إلى الحذف ويرجحه على الذكر، وهذه الأسرار الجمالية الكامنة في أسلوب الحذف بما هو إيجاز في القول، وإثارة لخيال المتلقي وتحريك لحسه الجمالي لإدراك ما طوى ذكره، وسكت عنه، هي التي عدّها ابن رشيق المسيلي من أنواع البلاغة حين قال عن الحذف: "وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصوراً"⁶.

والأنا/الشاعر في نص الحصري القيرواني الضرير عندما يبيّن نضه فإنه يختار له من التراكيب ما يرتضيه، موافقاً بين النظام اللغوي والإبداع الشعري، معتمداً طريقتة الخاصة في بناء التراكيب ورصف ألفاظها وانتظامها في نسق معين يحاول من خلاله إبراز فكرته، وهو ما يمكنه من التفرد ببنائه الشعري المنسق المنتظم المتكامل حتى لا يمكن فصل جزئياته.

ومن ثم يفجر أسلوب الحذف في ذهن متلقي النص شحنات فكرية تجعله ينقب عن الإيحاءات المستترة، ويشارك في العملية الإبداعية باحثاً عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الشعري بما تحوي في ثناياها من مؤثرات نفسية تدفع الأنا/الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب دون غيرها، كما يمثل نصاً قريناً ينتجه كل قارئ، ويشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي أريد إيصالها إلى متلقي النص.

2-1/أ: حذف المسند أو المسند إليه الاسمين:

تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمداً
السياق أو القرائن،
يقول علي الحصري⁷: (الوافر)

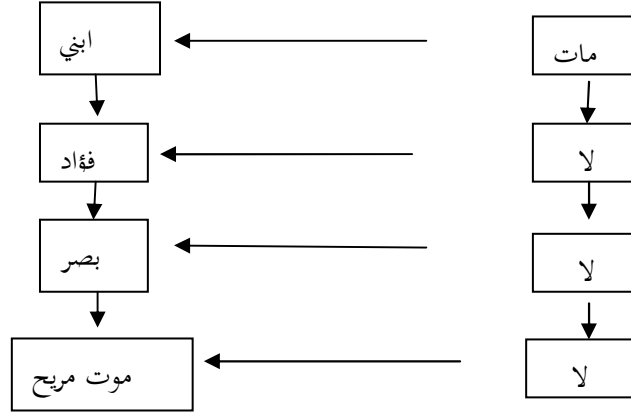
نَبَا بَصْرِي فَنَابَ الْقَلْبُ عَنْهُ وَبِثُّ بِهِ أُلْحُ وَلَا أُلْيُحُ
أَلَمْ تَرَ أَنِّي بِحُدَى فُؤَادِي تَبَيَّنَ لِي مِنَ الْحَسَنِ الْقَبِيحُ
فَلَوْ تَرَكَ الْمَسِيحُ يُرِيدُ بُرْئِي لَقَالَ: كَفَتْ بِصِيرَتِكَ الْمَسِيحُ
وَمَاتَ ابْنِي فَهِيَ أَنَا لَا فُؤَادُ وَلَا بَصْرٌ، وَلَا مَوْتُ مُرِيحُ

البنية التركيبية للبيت الرابع تحللها حذف المسند، تولد عنه إيجاز، والعناصر التي
يحكم أن تسد تلك الفراغات كي يظهر المعنى العميق لكل تركيب قد تقدر: لا فؤاد لي
يهديني ولا بصر لي أبصر به، ولا موت مريح ينقذني من شقاء الحياة.

وقد اجتمع في البيت الحذف والتنكير مكونين قوة تعبيرية إيقاعية تجعل صورة
الشاعر المفجوع شاحصة في ذهن المتلقي؛ فبعد صبره لفقدان البصر واستعاضته عنه بقوة
البصيرة شكّل موت الابن الحدث المأساوي، ونبه وعي الأب المفجوع، لتتراى له بشاعة
الفقد، ويقف وجهها لوجه أمام المأساة.

وتكرار أداة النفي(لا) ثلاث مرات ترسيخ لدلالة الفقد وعموميته المعبر عنها
بالتنكير، والاكتفاء بعد حرف النفي بالمسند إليه إنهاء للجمل وقطعا لإطالتها، ليحمل
الحذف دلالات عميقة توحى بتفخيم معنى الفقد والسلب، وكأنه نفي عمّ كل الأفتدة
والأبصار؛ فالشاعر افتقد بصيرته وأفتدة الجميع، وعمّه الظلام الذي خيم على كل من
حوله ليكون بذلك النفي شاملا موحيا بعظم المصائب، بالإضافة إلى دلالة الوحدة
والعزلة، إذ الشاعر فقد فؤاده وأفتدة من حوله، وسلب بصره وأبصار الآخرين، وازداد
شقاء لأن الموت لا يريحه من حياة الوحدة.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الجمل القصيرة الموصولة بواو الجمع والمشاركة كونت إيقاعا
ترجيعيا متوازنا ينتهي في كل مرة بنون ساكنة تقطع الصوت مثلما قطع الموت الابن من
عالم الأحياء مشكلة ثنائيات تتوزع بهذا الشكل: (مات، ابني)، (لا، فؤاد)، (لا، بصر)،
(لا، موت مريح):



ليحمل الموت دلالة النفي المكرر، وبمائل الابن الفؤاد والبصر وانعدام الموت المريح، وفي تقصير الجمل تلاؤم مع قصر عمر الابن، وانتفاء وجوده حمل التركيب على حذف دلالات الامتلاك والاستحقاق (لي، عندي)، ليتشاكل الحذف التركيبي مع الدلالة والإيقاع، إذ لو ذكرت المحذوفات لاختل إيقاع بحر الوافر.

ويحقق الشاعر بأسلوبية الحذف خرقاً للضوابط اللغوية، هو "شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"⁸.

إن الحصري الضرير يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المهرف ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني تجد نفس المتلقي متعة في استكمال المحذوفات مستعينة بتقدير العناصر، يقول⁹: (الرملة)

سُلِبَتْ أَنفْسَ عَلِيٍّ رَاحَتِي دَرَّةً بِيضَاءَ صَبِغَتْ مِنْ عَلَقِي
لَوْدَعِي كُنْتُ أَرْجُو كَوْنَهُ خَلَقًا مَنِّي إِذَا الْمَوْتُ طَرَقِي

خرقت البنية الشعرية للبيتين قواعد نحوية خرقاً تحمله روي القصيدة الذي سُكِّن دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيوييه ب: "باب ما يحتمل الشعر"¹⁰، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية، لأن وزن الرمل فرض تقييد الاسم المجرور ثم الفعل الماضي ليتحقق التوازن الإيقاعي، وتتماثل القافيتين، ويظهر حذف المسند إليه في (لودعي) المقدر ب(هو)، وأسلوبيته في بناء صدور الأبيات متفرقة في قصائد تعتمد هذا الحذف الوارد مبتدأ، ليوجه انتباه المتلقي إلى الخبر الذي يتضمن جوهر صفات الابن

الفقيد من خفة ودكاء وظرف وحدة فؤاد، وفصاحة لسان، كأنه يلذع بالنار من ذكائه، ليكمل الصورتين المجازيتين الواردتين في البيت قبله: وتظهر سيطرة الشاعر على الأدوات الفنية للمجاز اللغوي، وما سيتم به من المبالغة التي هي أثر من آثار الخيال، ومن تجسيم زاخر بالحركة والألوان، وتشبيه الابن (المحذوف في التركيب) بالعلق النفيس المبدل من الدرّة البيضاء المصريح بهما: ادعاء بأن الطرف الثاني من التركيب التشبيهي لا يساوي الطرف الأول المحذوف في الصفات وحسب، بل يتجاوزه إلى إمكانية أن يسد مسدّه، ويكتف بذلك المعنى الذي يفضي إلى أعمق الدلالات متجاوزا بذلك المعنى السطحي، ويدعم هذه الصورة بالمجاز المرسل مطلقا الجزء (راحتي) ليبريد به (الكل) المعادل للشاعر لما يحمله هذا الجزء من دلالات الامتلاك والقدرة والسيطرة المنتفية بفعل السلب المجهول الفاعل (سُلبت)، وتبرز إيجاءات القهر التي استشعرها الأب المفجوع.

وهذه التوليفة من الخروق التركيبية والانزياحات البلاغية تتعاقد لتؤكد هزيمة الأب أمام فجيعة الموت وترسم المشهد المأساوي المفجر للمواجهة والتخطي، يقول¹¹:
(الطويل)

فنيث هوى إلا حشاشة مُهَجِّي أحوّل بها في مربع ومصيف
فريدٌ من الأحباب أبكي طولهم وأكثر فيها لو شُفِيتُ وقوفي

يتكرر حذف المسند إليه، ويختلف العنصر المحذوف المقدر، فبعد أن اعتمد الشاعر الخصيصة الإيقاعية المتمثلة في إطالة صوت النون في ضمير المتكلم المفرد المنفصل أو تقصيرها عمد إلى خرق التركيب النحوي بحذف الضمير (أنا)، والتكيز على المسند الخبر (فريدٌ) للفت الانتباه إلى وحدته وافتقاده الأنيس.

وترتفع أصوات فواعل المنع في التجربة العشقية محاولة صد العاشق المأساوي، يقول¹²:
(الطويل)

عرفت ذنوبي هل إليك شفيع عثرتُ أقلني أو فسوف أضيّع
عقابك مثلي أنت عنه ربيع عُبيدٌ ذليلٌ سامعٌ ومُطِيعٌ
وموئلي عَزِيْزٌ مِنْ طِرَارِهِمُ الْعَالِي

يستمد الشاعر تجربته العشقية من تجارب العشاق المأساويين الذين فنوا في عشقهم ورفضوا فواعل المنع، ويعتمد في البنية الشعرية لهذه الأشطر أسلوبية الاستفهام،

وما حملته من دلالات الاستعطاف والشكوى، وهو ما استدعى حذف ضمير المتكلم (أنا)، ليكتف الخبر وينبه إليه، ويوظف جملة من الخصائص الأسلوبية المفجرة للدلالات العميقة: التصغير وما يوحي به من معاني الذل والقهر والوجع والافتقار، والتنكير للتعميم والشمولية، والتنوين لقطع الصوت تركيزاً على الصفات، ثم خصيصة الفصل والوصل لإحداث التوازن الإيقاعي (عَبِيدٌ - ذَلِيلٌ - سَامِعٌ)، ثم إيقاف تداعي الصفات وتواصلها لكسر رتابة الإيقاع، ومفاجأة المتلقي باستئناف العطف، إذ المتوقع من الفصل بعد الوصل أن يحمل دلالات تباين ما قبلها؛ ويساهم حذف المسند إليه (أنا) في عدم اختلال إيقاع الطويل.

2-1/ب: حذف المفعول:

يقول الشاعر مخاطباً العيد الذي أتاه يحمل السعادة والأفراح¹³: (البيسيط)

أبدلت يا عيدُ عيني حامٍ من سَامٍ	ففاض جفني بما أفضى إلى يامٍ
قد كنت هيماناً مهموماً بلا جلدٍ	فزدت ضعفين في همِّي وتهيامي
عَهْدْتُ ليلتك البيضاء نَيْرَةً	فمالها كَحَلَّت عيني بإظلام
حتى تناسيتُ ما عَوَدْتُ من فرح	وقبح يوم يُنْسِي حُسْنَ أَيَّامٍ
[...]مخايلاً فيك راقتني محاسنُها	سَرَّتْ ببديءٍ ولم تسرُّ بإتمام

تبرز الأبيات مدى اهتمام علي الحصري بالتراث الديني ونهله منه واستقائه من معينه، وهو ملمح بارز في أشعاره، يسهم في الإفادة من مضامينه المتعددة "والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية"¹⁴، ويركز الشاعر على صورة مستوحاة من قصة النبي نوح عليه السلام وأبنائه معتمدا التشبيه الدال على محاولة: "مقارنة الشاعر بين واقعه الذي يحاول التعبير عنه وما يرمز إليه في الإطار التاريخي ليضفي الثاني على الأول الذي يزداد بروزاً وعمقاً وامتداداً؛ فقد رمز بحام ابن نوح عليه السلام إلى الجنس الأسود، وبسام إلى الجنس الأبيض، والسامي: كلمة تطلق على الذهب والفضة، ليكون الشاعر بفقده ابنه عبد الغني قد أبدله العيد سواد العين من بياضها، لتذرف طوفانا من العبرات يغرق يام ابن نوح الذي أغرق بالطوفان.

وبالعودة إلى أسلوبية الحذف المعتمد في البيتين الأخيرين بالتركيز على الفعل وخصيصة المقابلة (سَرَّتْ بِبَدِيءٍ - لَمْ تَسْرُرْ بِإِتْمَامٍ): يمكن تقدير المحذوفين (سَرَّتْنِي) (لم

تسرُّزني)، وإسقاط عنصر المفعول به في البنيتين لم يتمحض عنه أي لبس أو غموض بالرجوع إلى (راقتني)، لكن الإبداع البلاغي جعل الشاعر يفضل الحذف لتركيز العناية على الفعل ونقيضه، ولينتقل بهذا الخرق إلى تعميم السرور الذي كان موجوداً ثم انعدم بموت الابن، ويفسح بذلك المجال للأحزان لتحل محله ويستمر جاعلاً هذا التفجع عاماً شاملاً، وقد سبق هاذين الحذفين إسقاط أحد المفعولين اللذين يتعدى إليهما الفعل (ينسى) في البيت الرابع، إذ يمكن تقدير الحذف بالقول: ينسى الإنسان حسناً أيام لمقام الحكمة التي ورد فيها، ويدعم هذا الحذف بظاهرة الالتفات¹⁵ عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليفاجئ المتلقي، وينقل التجربة من الشخصية والتخصيص إلى الحكمة والتعميم، مركزاً على فعل نسيان المسرة وبقاء الحزن والآلام، يقول متذكراً أيام الوصال¹⁶: (الطويل)

حُسِدْتُ عليه قاتل الله حاسدي فضنَّ به الدهر الذي كان يَسْمَحُ
حَدَثُ زماني فيهِه ثم ذمته ومازال هذا الدهر يُهَجِّي ويُمدِّحُ
حديثٌ له في النفس لستُ أُذِيعُهُ فتذكَّره يُواسِي الفؤادَ ويَجْرَحُ

يكثر الشاعر من تشخيص الدهر، ويعده مانعاً من موانع تجربته العشقية المطالب بكتماها، ويعتمد خصيصاً الحذف في البيت الثالث مركزاً على فعل (يجرح) إدراكاً منه أن القافية أعظم ما في البيت، محافظاً على إيقاع بحر الطويل بعدم الذكر، ولا يجد القارئ مشقة في إكمال العنصر المحذوف يجرحه (الفؤاد)، وفي عدم تقييد الفعل بمفعوله دلالات الإطلاق لتعم الجراح الفؤاد وغيره، وتزداد بذلك تأثيراً وإيلاًماً إذ فعل المواساة أتم جملته:

(يُوسِي الفؤادَ) في حين بقي فعل الجرح (يَجْرَحُ) مستمراً، يقول الحصري القيرواني¹⁷:
(الخبب)

صنمٌ للفتنة منتصبٌ أهواه ولا أتعَبُّدُهُ
صاحٍ والخمر جنى فَمِه سكرانُ اللحظ مُعربِدُهُ
ينضو من مقتله سيفاً وكأنَّ نعاساً يُعْمِدُهُ
فَيُرِيقُ دمَ العشاقِ به والويل لمن يتقلَّبُهُ
كلاً لا ذنب لمن قَتَلَتْ عَيْنَاهُ ولم تَقْتُلْ يَدُهُ

في الأبيات حذف كثيرة: حذف المسند إليه في أول صدرى البيتين الأولين تركيزاً على المسند (الخبر)، وتعميم بالتنكير والتنوين لقطع الصوت والتوقف عند الصفتين، وفي البيت الخامس حذف المفعول مرتين وهذا النوع من الحذف قال فيه الجرجاني "وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلص له، وتنصرف بجملتها، وكما هي إليه"¹⁸، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل القتل غير الموجب للتأثر أو دفع الدية، فميته شهيد في ساحة العشق، ويرسم الشاعر المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء، وهي خصيصة مأساوية تعضدها المطابقة بين الفعل ونقيضه قَتَلْتُ - لَمْ تَقْتُلْ، ويمكن تقدير المحذوفين: (قتلت عيناه العشاق - ولم تقتلهم يده).

أما على مستوى الإيقاع فإن الشاعر سخّر هذا الحذف لبناء إيقاع الخبب وإحداث التوازن الصوتي بين الفعل ونقيضه المفجر للإيحاءات المأساوية، يقول الشاعر¹⁹: (الطويل)

وفتني دموع العين والصَّبْرُ حانِي	فَجَرَعْتُ فِي حُبِّي لَكَ الْمَرْ وَالْحُلُوءَا
وضقت بهذا الحب ذرْعًا وحيلاً	فَحَتَّى مَتَى أَشْكُو، وَلَا تَنْفَعُ الشُّكُوءَا
وهبَّتْكَ حَظِّي مِنْ سُرُورٍ وَلِئْدَةٍ	فَجَارَيْتَنِي أَنْ زِدْتُ بَلُوءَا عَلَى بَلُوءَا
وشى عندك الواشون بي فهجرتني	وَحَمَلْنِي فِي الْحَبِّ مَا لَمْ أَكُنْ أَقْوَا
ولو أنني إذ كنتُ عندك مذنباً	وَجَدْتُ سَبِيلاً حَيْثُ أَسْأَلُكَ الْعَفْوَ
وصالك لي مُحِبِّي وهجرتك قَاتِلِي	وَحُبُّكَ شُغْلٌ كُنْتُ مِنْ قَبْلِهِ خُلُوءَا

الافتقار العشقي يكون بنية لغتها ألفاظ من قاموس الشقاء والعداب، وتصوير في مشهد الفراق القاتل والهجر المؤجج لنيران اليأس المفجر لطوفان الدموع مما دفع بالشاعر العاشق إلى اختيار الأسلوب الإنشائي الاستفهامي وأخرجه عن معناه الأصلي إلى معنى الشكوى؛ واستعان الشاعر بأسلوبية الحذف التي لا يكاد بيت من الأبيات السابقة يخلو منها: حذف العنصر المكمل للفعل (أشكُو) تركيزاً على الشكوى واستحياءً من المشكُو منه، إذ الحب المأساوي يصرّ على الاستمرار في عشقه مدركاً أن نهايته مأساوية، معمما الشكوى لتتفجر الإيحاءات: (أشكوك- أشكو الحب- أشكو نفسي-

أشكو الواشين-...)، ولا تتوقف الدلالات المقدرّة معبّرة عن الحالة المساوية، ويتمثال هذا الحذف مع الحذف الذي أصاب البنية التركيبية الموصولة به: (لا تنفعني الشكوى) ليشمل حذف المفعول الشاعر الشاكي، ويتعدّاه لكل من عانى الافتقار العشقي، واكتوى بناره، ويقع الحذف في البيت الثالث محققا التركيز على زيادة العذاب الدالة على آلام المجر: (زدت نفسي بلوى) إذ الحب وهب المحبوب سعادةً، فجازه بأن جعل شقاءه يتضاعف، مصرحاً بذلك: (زدت) ليقع في المنطقة الوسطى بين البريء والمذنب. ويظهر الحذف في البيت الرابع: (ما لم أكن أقوى على حمله)، وهذا العنصر المحذوف كان التركيب التام سيضعه في موقع قافية البيت، ويترتب عنه تكرار محل بلاغة التركيب، ليتم بذلك التركيز على تأكيد عدم القدرة على تحمل مشاق المجر الذي سعى إليه الواشون/ فواعل المنع، والبيت الخامس حافظ الحذف فيه على إيقاع بحر الطويل مثل بقية الأبيات، وركز على انعدام السبيل الموصل إلى المحبوب أو ما يعوضه أو يشبهه، وهو ما توحى به دلالة التعميم بعدم الذكر: (وجدت سبيلا إليك).

نُحج الشاعر أسلوب التوازن الإيقاعي باعتماد أسلوبية التصريح بتقصير البنيات التركيبية، وتكون بذلك أكثر ملاءمة للتأثير في النفس لتقارب الرنين الإيقاعي وحذف العنصر المقيد لما يشغل الشاعر: (وحبُّك شغلٌ لي) تركيزاً على دخوله دائرة العشق المؤدي إلى الموت، لكثرة فواعل المنع المعبر عنهم في البيت الأول المسند إلى فاعل مجهول مفجّر للإيجاءات العميقة: (جُرِّعْتُ في حيي).

2-1/ج: حذف الموصوف:

قال الحصري يمدح أحمد بين سليمان بن هود حين استولى على دانية²⁰: (الوافر)

كذا تفتض أبكار البلاد ولا مهرٌ سوى الأبيض الحُدَّادِ

اعتمد أسلوبية الاستعارة مشخصا البلاد التي شبهها بالعروس، لتنبثق من هذه الصورة إيجاءات الفرحة والاحتفال بالفتاح العريس الذي قدم المهر لأهل دانية، ليتم التملك والامتلاك، وتثبت القوامة المفضية إلى الطاعة والانصياع، وحذف الموصوف (السيوف) لتحل محلها صفة البياض والحلّة والمضاء، مختزلا جوهر المحذوف في هاتين الصفتين للدلالة على أن بياضها ينم عن جودة المعدن الذي صنعت منه هذه السيوف

(المحذوف)، وقطعها بحقيقة النصر واستحقاق الاحتفال، وحذف أسماء الأسلحة الوارد في القصائد ظاهرة لغوية وبلاغية تضمنتها البنية التركيبية في شعر الحصري، يقول²¹: (الوافر)

على تعمير نوح مات نُوحٌ	فنائحةٌ لأمرٍ ما تنوخُ
أْمَعْلُولاً بعبرته عليلاً	لحاه على البكا لاحٍ صحيحُ
[...] وجرَّح كل جارحة بجسمي	مُفَضَّضُهُ ومُذْهَبُهُ الجريحُ
فلما مات مُتُّ أَسَى عليه	كأني كنتُ جسماً وهو رُوحُ
فناديت القـرحة: أتبني	فقال نعم ما اقترح القريحُ
سلامُ الله والصَّلوات تترى	على قمرٍ أنارَ به الضريحُ
على زهرٍ أنارت منه أرضُ	تَهَبُ له من الفردوسِ ريحُ
فنمَّ على الثرى طيب يفوح	ونورٌ من محاسنه يلوخُ

في البيت الأول حذف الموصوف (امرأة) لتنوب عنه صفة تدل صيغتها على تحققها واستمرارية اتصافها بها، وعمد إلى تنكير الصفة (نائحة) ليحقق إيجاءات غنية بالمعاني المطلقة مما يترك نوعاً من الغموض يتلاءم مع دلالات (الأمر ما)، فينتشر النواح مثلما انتشر جذره في سطح البيت: نُوح - نُوحٌ - نَائِحَةٌ - تَنُوحُ.

ويستمر الشاعر في حذف الموصوف تركيزاً على صفته التي تتفجر إيجاءاتها بالتنكير والتنوين لقطع الصوت، ودعوة المتلقي إلى الوقوف أمام شمولية هذه الصفة (معلولا) (عليلاً) الموحيتين بالعلة القاهرة والسقم غير المحتمل، وينوب عن الوجه المضنيء المتألئ بألوان الفضة والذهب الممتزجة بحمرة الدماء، وتتوالى المحذوف: وتحل محل الموصوف (الأب) صفة (الفرج) الذي لا يندمل فيبراً، تفخيماً للمصاب وتهويلاً لفداحة الفقد، ويلجأ إلى أسلوبية الاستعارة، ويخفي المشبه (الابن الفقيد) مصرّحاً بالمشبه به تحقيقاً للمبالغة وإثارة للمتلقي؛ فهو لم يفقد طفلاً مثل بقية الأطفال وإنما فجع في قمر منير واره التراب، وأتكل بزهر فواح أنار الأرض، وتجاوبت مع أريج نساتم الجنة تشيع محاسنه التي أشبهت المصابيح (مشبه به محذوف) في إنارتها للمكان، إيداناً بقرب انتقاله إلى جنان الخلود، ويحقق الحذف التركيبي وأسلوبية الاستعارة التصريحية ثم المكنية دلالات النواح المستمر دون انقطاع، وإيجاءات الفقد المفجع لقلب الأب المكلم، قال الشاعر في رثاء المقتدر بن هود²²: (الطويل)

أعزّ من اقتادَ الخميس إلى الوعى وأكرّم من يُدعى له فوقَ منبرٍ
 تلتهم حياءً يا زمانُ من العالا مضيتَ بمعروفٍ وجئتَ بمُنكرٍ
 مَضيتَ فما للأرضِ بعدك لم تَمُدَّ وما لسماءِ المجدِ لم تنفطُرْ
 بعثتُ بها مشقوقةً الجيبِ ثاكلاً وإن فتقتُ ريحَ العزاءِ بِعُنبرٍ

حَذَفَ الشاعر المسند إليه تركيزاً على الخبر الوارد بصيغة (أفعل) التفضيل، ولم يصرح بالمفضل عليهم تعظيماً للفقيد إذ يصعب تحديد عدد الذين فُضِّلَ عليهم أو حصره، وربط ذلك بحذف الموصوف (الجيش) بالإحالة إلى صفته الدالة على كثرة العدد (الخميس)، ووظف أسلوبية التشبيه البليغ بعد أن شخص الزمان؛ وفي الصورة التشبيهية انزياح بإضافة المشبه به إلى المشبه، يوحي بدلالات عميقة عضدتها معاني: زلزال الأرض وتفطر السماء الدالتين على فقدان النظام نتج عنه اهتزاز التشبيه البليغ، وتغير ترتيب طرفيه، وفي البيت الأخير حذف لعائد ضمير الغائب المفرد المؤنث (ها) المقدر بـ (قصيدة مرثية) تركيزاً على صفات الحزن والتفجع، ليثري بهذه الأسلوبية دلالات الرثاء والتأثر الشديدين، وقرن ذلك بأسلوبية الاستعارة مصورا المرثية امرأة تندب ميّتها، وتشق جيبها، وتواصل بكاءها، معتمدا خصيصاً وصل الحالين (مشقوقة، ثاكلاً) .

2-1/د: حذف أداة النداء وأداة الاستفهام:

يستخدم علي الحصري القيرواني حذف أداة النداء في أساليب تتضمن معاني دالة على الدعاء أو الاستعطاف أو التحسر أو التشوق إلى رؤية المخاطب، وهذا النوع من الحذوف كثير في شعره، وقد خصّ في النداء الذي سقطت أداته المخاطب العاقل، يقول²³: (البيسط)

أفدي النساءِ سيوى أم لهُ نشرتُ وباعتِ الفحلَ منّي بالمخانيثِ
 أستغفرُ الله من عهد التي نكثت فاستبدلت بي وما عهدي بمُنكوثِ
 عبد الغني اسكن الفردوسَ في ظلِّ وأطمُتُ من الحورِ سرّاً غيرَ مطْمُوثِ

تركت خيانة الزوجة أم عبد الغني أثراً مؤلماً في قلب الشاعر، لذا يتهمها الزوج المغدور بالنشوز، ويتجاوزها إلى زوجها الجديد، فيتهمه بالتخنث، ويوصل هذه الصفة معتمدا جمع الكثرة (المخانيث) بدلالته على ما لا نهاية له، ويمد حرف (الخاء) بإطالة صائته لما يحملها هذا الحرف من دلالات: الوضاعة والخسة والعيوب النفسية، وما في

(الثاء) من إحصاءات بالأنتى، ويحذف مقيد الفعل نكثت في البيت الثاني للتركيز على الفعل، وإطلاق إحصاءات الغدر، والسياق يحيل إلى تقدير العنصر المحذوف: نكثت عهدي.

ويرتفع عن إيراد الزوج المخنث الذي اختارته الزوجة الغادرة، فيحذف ما يوحي به في: (استبدلت بي) إلحاحا على فعل الاستبدال ونكث العهود، ويقدر العنصر المحذوف: (مخنثا)، ثم يحذف أداة النداء في بداية صدر البيت الثالث لدلالة بلاغية توحى أن المنادى قريب من الشاعر قلبا ومكانا، يركز عليه الاهتمام لتصدره الكلام، يقول²⁴ ساخطا على الدنيا: (مجزوء الوافر)

فيا ما أخذع الدنيا	وأحبثها وأختنها
وأقطعها إذا وصلت	محببها وأخونها
وأوأدها لمولود	تنشب فيه برثنها
أرى شرس الحياة غدا	يفارقها ولينها
فما لي والغرور بها	ألست أرى تحوُّها
حبيب القلب صل شفتي	بلثمك حيث أمكنها
بمسكنة سألت فقل	لمشتاق تمسكن:ها

ينحرف الشاعر (بياء) النداء إلى دلالة التنبيه والتحذير من الدنيا والاعتزاز بها، معتمدا أسلوبية التعجب، وما توحى به من استعظام شرور الدنيا، ويخرق البنية التركيبية التعجبية مركزا على الأفعال المتصلة بالضمير الغائب المفرد المؤنث المحيل إلى الدنيا، لتلتصق هذه الصفات بها وتلازمها، والمتلقي لا يجد عناء في تقدير (ما التعجبية) المحذوفة؛ وللإيحاء بقرب الابن والمناجاة حذفت أداة النداء تركيزا على المنادى المستغنى عنه بصفته المفجرة لدلالات الحبِّ وفاجعة الفقد وآلام الثكل: (حبيب القلب)، واضطراب الشاعر وفقدانه الأمان والسعادة تجلى في كثرة المحذوف: حذف مفعول (سألت) إلحاحا على فعل السؤال والتحسر، وهو ما حصل مع اسم فعل الأمر (ها) ليتركز على معنى المنع: فلا يكتفي الأب بأخذ القبيلات بل ينعم برؤية الابن المثلجة لصدره المطفئة لنيران شوقه، ويتحقق بهذا الحدث الوصال، يقول²⁵ (المنسرح)

عَبْدَ الغيِّ اقترَب فلا وأبي ما رقة العيش لي ولا رفعا

قبرك روضٌ أحبُّ زورته ولو وطئت الشَّطَّاطَ والرَّدَعَا
لا فرحت كل طفلة كحلت بعدك عينا وزرَّتْ صَدَعَا
تراك يوم الحساب تشفع لي إذا التقينا ولي إليك ضَعَا

إن إحساس الشاعر بقرب ابنه الميت قلبا ومكانا أدى إلى حذف ياء النداء، ليتضمن التركيز على الابن المنادى نوعا من المناجاة والتوسل الذي يجسد المأساة، ويصور حال الأب المفجوع الفاقد لطعم الحياة والمستشعر ضيقها، إذ تحولت إلى جهنم تدفع الشاعر إلى الاغتراب عنها والتذمر منها ونشيدان الفكاك من براثنها، ويستعين بأسلوبية التشبيه البليغ مطابقا بين قبر الابن والروض الذي بقي مكانا وحيدا في أرض الشاعر البائسة الممتلئة بالأووال والأحشاش المعيقة للشاعر في سيره إلى روضه، وأورد المشبه به نكرة للتكثير والاستعظام، وقطع إطالة الصوت بالتنوين ليتوقف المتلقي عنده، ويتأمل هول المصيبة التي قطعت كبد الشاعر، ودفعته إلى أن يرمق الحياة بعين ساحطة تشع بدعاء زوال الحسن وانعدام الزينة في الحياة، ويحذف من البنية التركيبية لصدر البيت الرابع أداة الاستفهام ليحقق دلالة حيرة الشاعر أمام تحقق أمنيته في شفاعة الابن البار فيه الذي استعطفه متذلا إليه مستكينا، وهذا الحذف يلائم إيقاع المنسرح، وهو ما يؤكد سبب قصر الشاعر للممدود (ضغاء)، وهذه الضرورة الشعرية التي خرقت القانون الصرفي ليمد حركة الغين مدًا طويلا يحقق دلالة التذلل والإصرار عليه، وهو ما يدفع للحديث عن نوع من الحذف يلحق البنية الصرفية.

2-1/ هـ : الحذف في بعض البنيات الصرفية:

لعل الظاهرة التي تلفت الانتباه هي تكرار الشاعر قصر لفظة (بكاء) خارقا بنيتها الصرفية، وعدد هذه الخروق يتجاوز أربعة وعشرين خرقا مقارنة بورودها على صيغتها الأصلية في تسعة مواضع في الديوان، يقول²⁶: (متقارب)

حلّى أبويّه سنّي في سناء فكان ابن بدر الدّجى من دُكا
وكنت أقول سرورًا به سأملكُ دهري إذا أملكا
فلما نمت وسمما يافعًا ورعت به الصّمَمَ الفُتكا
شكا علّة فشناه الردى وأورثني العليل النّهكا
وغادرتي بين شوك القتاد وإن كنت لولا التقي أشوكا

فما أستحيرُ بغيرِ العِدَا ولا أستريحُ لغــــيرِ البُكََا

انتقى الشاعر (سئى) و(سنا) ليحقق توازنا صوتيا من التجنيس غير التام، مما يعيد بذل الجهد للبحث عن معنى اللفظتين المتجانستين، ليضفي هالة من العظمة والإشراق والعلو والشهرة على ابنه، وهو ما يتلاءم مع الصورتين الاستعارتين في الشطر الثاني المكنى عن المشبه فيهما؛ فالأب بدر ينير ظلمة الليل، والأم شمس تخفي بأشعتها كواكب السماء، ليحقق التجنيس المذكور ما سماه الجرجاني بالفضيلة يقول: "فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"²⁷؛ وتخترق البنية الصرفية للفظة (ذكاء) بقصر الممدود لتحقيق التوازن الصوتي، والتقيد بإيقاع المتقارب، ويحقق مد الكاف وإطالة صائتها استمرار الضياء وارتفاعه، وإطلاق ذلك ليعبر عن اتساع الحزن وطول الحسرة، وهو الخرق الذي لحق لفظة (البكاء)، وينسجم مع معاني الشكل وأحاسيس الغربة لانعدام الأنيس وكثرة الأعداء يقول²⁸: (طويل)

أفأقت من الثكلِ البواكي ولم أفق	بل ازددت ليس الطبع مثل التكلف
أبعدك والدمع الذي عز هين	دم العين يرقا أو لظى القلب ينطفي
عققتك إن لم أبك بالدم كله	وإن لم أمث بين البكا والتأسف
فرزوك قد اليوم كلال مسرد	وذل غراري كلال أبيض مرفف
هو الدهر لا يرعى الكريم فيرعوي	ولا صرؤه يكتف عنه فيكتفي
ولكن أشد النائبات على الفتى	مفارقة الأحباب بعد التألف
وقرب أعاديه وشكواه دهره	إلى ذي شمت أو إلى غير منصف
عفاء على الدنيا البغي فإمما	بشائنها كالبارق المخطف
زكا ابني في تسع وأربعة له	ولم أرك في خمسين عامًا وثيف
تشاغلث فيها بالقريض عن الثقي	ولم يشتغل إلا بلوح ومصحف

ضيق الحزن على الأب مقام التعبير عن الفاجعة، فحذف شبه الجملة (من الشكل) (أو منه)، ويعيد حذف المفعول به (ثكلا) لتقصير الجملتين وللتقريب بين النفي (لم) والاستدراك (بل) الذي انحرف به عن المعنى الأصلي (الإضراب)، ويثبت نفي الإفاقة، ويجعلها ضدا لازدياد الشكل الذي أصبح "وقفا على البطل المأساوي وحده، صار

البطل وحده حامل عبء قناعته، ووحده المسؤول عن تحقيق تلك القناعة، صار يعاني أمر العزلة الرهيبة في صدق مع الذات يبلغ تمامه، فلا تردد فيه²⁹، ولا تكلف، ويعمد إلى حذف همزة الفعل (يرقا) محققا إيقاع الطويل، وليعبر عن استمرار ذرف الدموع المصحوب بمد الصوت (القاف) وإطالته، ويحذف همزة الفعل (ينطفي) متقيدا بالقافية (الفائية)، ومحققا الإطلاق وإطالة مدّ الصوت، وتكتمل الصورة بإخراج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى دلالات النفي والتحسر، نافيا انقطاع الدمع وخمود النيران المشتعلة في قلبه المكلم؛ ويحرق البنية الصرفية لكلمة (البكا)، ويمد حركة (الكاف) بصائت طويل، ويطيل الحسرة والآهات؛ والملاحظ من خلال التقطيع المقطعي للشطر الثاني أن إطالة الحركة بصائت طويل (مقطع مفتوح طويل- ص ح ح) لم تحدث إلا في كلمة (البكا)، والشكل يوضح ذلك:

وإن لم	أمت بيّنل	ب كآوت	تأسف
0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
--ب	---ب	--ب	ب-ب ب
فعلون	مفاعيلن	فعلون	مفاعل

وإن لم: (ص ح / ص ح ص / ص ح ص)، أمت بيّنل: (ص ح / ص ح ص / ص ح ص)
 ب كآوت: (ص ح / ص ح ص / ص ح ص) ← تأسف: (ص ح / ص ح ص)
 ص / ص ح / ص ح.

ويتم التركيز على كلمة (البكا) بعدّها بؤرة الفاجعة تكسر الوعي المأساوي؛ ويحذف الموصوف ملحا على الصفة في موضعين من البيت الرابع: درع مسرد، وسيف أبيض مرهف، وارتباط الأسلحة بالحروب المجهددة للرجال قد يفسر كثرة الحروف المشددة في البيت: (قد- مسرد- فل) وتكرار لفظة (كل)، وما تفجره هذه الألفاظ من إجماعات: القطع والاستئصال والشق (قد)- وثلم حدي السيف (فل)، وثقب وخرز الدرع (مسردة) تماثل شدة هذه الحروف لصعوبة النطق بما وبنائها على تكرار الحرف ساكنا ثم محركا، لتعضد أسلوبية الاستعارة المشخصة للرزء، ونقل المعنوي نقلا حسيا مثيرا للمتلقي، يدعوه

إلى إكمال الصورة بالبحث عن المشبه به المحذوف الذي لم يجعله الشاعر مساويا للمشبه فقط، وإنما لقوة السقام وشدته سدّ مسدّ المحارب الشرس الذي هزم الشاعر الأب وسلبه درته، وهذه التجربة المأساوية دفعته إلى الوقوف عند حقيقة الدهر وبشاعتها التي شخصها معتمدا أسلوبية الاستعارة دائما مصورا الدهر شخصا خائنا غدارا لا ذمة له ولا عهد، ليتعجب من الإنسان الذي يعلم خطوب الدهر، ثم يستمر في التعامي عنها، ليحقق السعادة ويوقف وعيه المأساوي، متفاديا المواجهة، ويصرّ على الجهل والتجاهل، وهو مصوغ حذف مقيد الفعل (يكتفي) بصروف الدهر، وما تحمله من دلالات الاستمرار في التعامي والإذعان، حتى وإن كان حَدَثُ مفارقة الأحباب شديدا على قلب المفازق، ويزداد ثقلا إذا استشعر معه الاغتراب المعمق لأحاسيس البغض وكرهية الدنيا ومن فيها، ليقلب الإنسان المغترب بصره لا يرى إلا أعداءً يعمقون وحدته، إذ لا يرى فيهم إلا صفات الشماتة والظلم، وهو ما ركّز عليه الشاعر بحذف الموصوف والتركيز على الصفة: (إلى إنسان ذي شمات، وإلى إنسان غير منصف)

ويحذف الشاعر في البيت الثامن المسند والمسند إليه مكتفيا بإيراد المصدر، ويطلق دلالاته ويعممها، ويقطع الصوت بالنون الساكنة داعيا المتلقي إلى الوقوف عند كلمة (عفاء) التي أخرجت الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي الذي ناب فيه المصدر عن فعل الأمر (أعف) المحقر للدنيا والداعي إلى عدم الاغترار بها.

وإذا كان التنكير يحقق إيجاءات غنية بالمعاني المطلقة (عفاء)، فإن تعريف الصفة (البغيّ) التابعة للدنيا المعرفة ب (أل) يربط الدلالة بالواقع ليؤصل تلك الصفة (البغاء) في الدنيا تحذيرا منها وسخطا عليها، وذلك ما تحقّقه أسلوبية القصر "المؤدية إلى تقرير المعنى في ذهن المتلقي، وتأكيد بعد تحديده تحديدا واضحا وتعيينه وحصره"³⁰، ما يساهم أيضا في إيجاز العبارة وتقصيرها لاحتمالها الإيجاب والسلب ويعتمد أداة القصر (إنّما) ليقتصر سعادة الدنيا على سرعة الفوت والانقضاء؛ ويقوّي ذلك بأسلوبية التشبيه المجمل الذي لم يصرّح فيه بوجه الشبه "المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه، والخط الفاصل بين الضوء والظلمة في بنية التشبيه، وهو مركز الثقل في توجيه وإنتاج محتوى الدلالة"³¹، ما يدفع المتلقي لإكمال الصورة التشبيهية، ويقف عند دلالات الحذف الموحية بأنّ ما كان موجودا في حقيقته لم يكن موجودا لسرعة انقضائه، وهو ما يجذر معاني الظلم والتشابه الطاغية على لحظات

السعادة الخاطفة، وتظهر الدنيا باعتماد أسلوبية الاستعارة امرأة تحذف من البنية التركيبية ليتم التركيز على صفة (البغي) فيها.

ويكثر الشاعر الحصري من حذف التمييز - خاصة تمييز الأعداد - وهو ما يظهر في البيت التاسع (في تسع وأربعة) لدلالة سياق الكلام على مثل هذا الحذف، ولكن اللافت للانتباه هو تغيير التمييز مقارنة بالموضع الثالث الذي حوى مميزا عدديا متبوعا بالتمييز (عاما)، وقد يدل ذلك عن مقصدية أرادها الشاعر إذ المنتظر أن يكون العدد مؤنثا (تسع) ليستقيم مع التمييز المكرر في كل موضع من مواضع البيت؛ وقد يبرر ذلك بالمحافظة على إيقاع الطويل، وذلك لا يمنع من الاستفادة من الفرق بين السنة والعام الذي ذكره أبو هلال العسكري حين ذهب إلى: "إن العام جمع أيام والسنة جمع شهور [...] ويجوز أن يقال العام يفيد كونه وقتا لشيء والسنة لا تفيد ذلك"³²، ليتلاءم حذف السنين مع حذف الشهور، وتكون به مدة الابن سريعة في انقضائها مقارنة بمدة الأب التي تقاس بالأيام الثقيلة، وهو ما حققه التضاد: (زكا - لم أذك، تشاغل - لم يشغل)، فيفتح البيتان بالابن ويختتمان به، ويحصر الأب داخل عذاباته يجتر مرارتها، وينتقل بذلك من ضمير المفرد الغائب (هو) زكا إلى ضمير المتكلم المفرد (أنا) لم أذك: هو - أنا، أنا - هو.

وتخلص الدراسة إلى: تأكيد جمالية الحذف وتعبير هذا الانزياح التركيبي في النص المغربي - الحصري القيرواني الضمير تحديدا - عن التجاذب بين التراكيب والمعاني الموحية بما في لحظة الإبداع الشعري، متجاوزة فكرة ضرورة الوزن العروضي التي تقتضي الحذف؛ إذ الشاعر يمتلك قدرات على استخدام بدائل لغوية لا يحدث فيها حذف في التراكيب، وتوفر استقامة عروضية للوزن، ولكن الشاعر المغربي آثر بناءً انزياحيا يتناغم مع البناء النفسي، كما أضفى أسلوب الحذف على نصه ملمحا جماليا يوحى للقارئ بالكثير مما يود قوله بشكل مكثف، معتمدا في ذلك على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص المنفتح على القراءة.

الهوامش:

- ¹ - دعا كريم حسين ناصح الخالدي: إلى إبعاد ظاهرة الحذف من الدراسات اللغوية العربية، ويعد: "الحذف في اللغة العربية [وهما] ينبغي إزالته وخطأ منهجيا في الفكر اللغوي لا بد من تصحيحه" كريم حسين ناصح الخالدي: البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص196.
- ² - ينظر: بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص66 وما بعدها.
- ³ - المرجع نفسه، ص17.
- ⁴ - المرجع نفسه، ص19.
- ⁵ - الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص16.
- ⁶ - حسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح عبد الحميد هندأوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص1/251.
- ⁷ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، تح محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج، مكتبة المنار، تونس، ط1، 1963، ص301.
- ⁸ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح أبو فهد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص146.
- ⁹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص413.
- ¹⁰ - أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص75. وهو يحيل إلى سيبويه: الكتاب، تح محمد عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة، 1966، ج1، ص26.
- ¹¹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص231.
- ¹² - نفسه، ص112.
- ¹³ - نفسه، ص364-365.
- ¹⁴ - إبراهيم منصور محمد الياسين: استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص8.
- ¹⁵ - في تعريف الالتفات ينظر: ابن رشيق: العمدة، المصدر السابق، ج2، ص57 وما بعدها.
- وينظر- ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محيي الدين عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939، م2، ص4/18.
- ¹⁶ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص217.
- ¹⁷ - نفسه، ص143.

- 18- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد سلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص. 156.
- 19- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص. 238.
- 20- نفسه، ص. 116.
- 21- نفسه، ص. 310.
- 22- نفسه، ص. 132.
- 23- نفسه، ص. 390.
- 24- نفسه، ص. 384.
- 25- نفسه، ص. 401.
- 26- نفسه، ص. 356.
- 27- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص. 5.
- 28- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص. 405-406.
- 29- أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص. 95.
- 30- الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006، ص. 81.
- 31- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص. 422.
- 32- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، تح لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1983، ص. 264.

مظاهر الفكر اللساني الغربي في اللسانيات العربية الحديثة

أ. عبد الرحيم البار

جامعة محمد خيضر بسكرة

Abstract

Western linguistics was able to establish the foundations of modern science of language through contemporary methods that start from modern linguistic theories which emanate from the point of views and beliefs of linguists. It is by no means that this movement in western linguistic coincided with the scientific renaissance that affected other sciences. Western linguistics, and the European in particular, benefited from the experiences of experimental sciences and mathematics. Specialists in the field have been influenced by this modern scientific pulse. After the rise of method and the actual starting of establishing the foundations of linguistic schools, Arabic language, together with other languages, was not an exception regarding these influential changes. It has been clearly influenced by this modern turn; patterns that adopt these modern theories emerged in a world dominated by technological development

الملخص :

استطاعت اللسانيات الغربية أن تؤسس لعلم اللغة الحديث وفق منوال عصري ينطلق من معطيات النظريات اللسانية الحديثة المنبثقة عن آراء وأفكار أعلام اللغة. فلا ضير من أن هذا الحراك اللساني الغربي كان مواكبا للتهضة العلمية التي طالت العلوم الأخرى، فراحت اللسانيات الغربية عموما والأوروبية على وجه الخصوص تستفيد من تجارب علوم الدقيقة والرياضيات، وتأثر المختصون في المجال الهام بهذا النبض المعرفي الحديث. وبعد قيام المناهج والبدء في التأسيس الفعلي للمدارس اللغوية لم تكن اللغة العربية على غرار لغات العالم الأخرى في منأى عن هذا التغيير الحضاري اللغوي المؤثر، بل أنها تأثرت تأثرا واضحا بهذا المنعطف الحديث، فظهرت نماذج تتبنى النظريات والأفكار المؤيدة لهذا التوجه اللغوي الجديد في عالم تسوده روح التطور والتقنية الحديثة.

من الواضح أنّ اللسانيّات الغربيّة علا صداها كلّ الساحات اللّغويّة العالميّة، وخاصة بعد ظهور الدّراسات الوصفية، والبنويّة بزعامة فرديناند دوسوسير الذي أفضى طابع العلميّة على كلّ الدّراسات اللّغويّة؛ فاتسع نطاق الفكر اللّسانيّ الغربيّ ليصل صداه الوطن العربيّ الكبير مشرقاً ومغرباً؛ مستندا في ذلك إلى تأثر المتطلّعين والمولعين بالدّراسات الغربيّة المختلفة. حيث ظهرت دراسات وأعمال شملت كافة الانجازات اللّغويّة الأوروبيّة خاصة والغربيّة بصفة عامّة. فتمّ طرق باب المناهج على نحو المنهج التاريخي، والوصفي والبنوي، وظهرت عيّنات دراسيّة تتناول أعمال دوسوسير، وانتقلت إلى الاهتمام بالدّراسات الصوتيّة الغربيّة. واهتمت بنظريات اللّغة وتحليلها؛ كنظرية فيرث، ونظرية مارتيني، والنحو التوليديّ التحويلي، وأمست السّاحة اللّغويّة العربيّة محطّة تبادل فكري ومنهجي يستمد قواه من فحوى الممارسات اللّغويّة الغربيّة؛ فظهر الأتباع والأشباع، ورافقتها أعمال لسانيّة لا تكاد تحيد على التّمط الغربيّ في التّأليف والتصنيف، وراحت تضاهي النظرات اللّغويّة العربيّة الأصيلة كالتّظرية الخليلية في علم الأصوات، أو التّظرية الجرجانية في علم البلاغة، فلم يمضي القرن التاسع عشر، ويأتي القرن العشرين حتى اتضحت معالم الفكر اللّسانيّ الغربيّ بكافة اتجاهاته في أرجاء المعمورة العربيّة، وظهر رواد المناهج، والنظريات الفكرية اللّغويّة العربيّة من بني العرب وراحوا ينظمون على نحو ما تملّيه تلك المناهج ولا يكادون يفترون عنها في صغير أعمالهم أو كبيرها وأسّس لمفاهيم جديدة اعتلت المنصة اللّغويّة العربيّة كمصطلح البنيويّة العربيّة، والتّداوليّة، والوظيفية العربيّة، وظهرت معاجم لغويّة تحويّ مستندات غريبة، وكثرت الترجمة، وولع الكثير من مثقفي العرب إلى إتباع ما تملّيه لسانيّات الغرب باختلاف معطياتها بلا هوادة.

وربّما نقف هنا على نماذج لأعمال ينبع صميمها من المدارس اللّسانيّة الغربيّة، ومناهجها الدّراسيّة، وإجراءاتها العمليّة، وقبل الانتقال إلى ذكر التّمودج العربيّ يجب تحديد أهمّ النظريّات والأعمال التي انبعث منها الفكر اللّسانيّ الغربيّ التي كانت بمثابة الأدوات التي اعتمد عليها العرب في أعمالهم:

إذا تأملنا الدّراسات اللّغويّة منذ بدايتها؛ فإنّنا نشهد تأثرها بالرؤى والأفكار الفلسفية التي كانت سائدة في زمنها، فلا ضير أنّ ذلك كان المحرّك الأول والأساس لنشوء هذه المناهج اللّغويّة؛ فالمنهج التاريخي نشأ متأثراً بفلسفة العلوم، وبالأخصّ النظريات التي

كانت تبحث في تطور حياة الإنسان والظواهر الطبيعية، منها على سبيل المثال 'نظرية داروين' التي صاغها في كتابه: (أصل الأنواع)، فنجد 'فرانز بوب' (Franz Bopp) يعرج على ذلك بقوله: "من الواجب عدّ اللغات أجسادا عضوية مركبة، وفق قوانين ثابتة؛ لأنها تحمل في كيانها مبدأ الحياة النابضة، وتتطور وتموت بطريقة تدريجية، وإذا ما أعوزها الانسجام، والتلاحم فسوف..تصير صيغها، ومكوناتها الأساسية شيئا فشيئا -إلى- أعضاء ثانوية نسبيا"⁽¹⁾، فهذا يؤكد على أنّ رواد الدراسات اللسانية التاريخية مضوا في وصف اللّغة على أنّها ظاهرة بيولوجية تدرس وفق منوال علوم الحياة والبيولوجيا ويضيف 'أوغست بوت' (August Pott) قولاً متعلقاً بهذا المنحى: "إن اللّغة في حالة دائمة من التغير طوال حياتها فهي ككل شيء عضوي تمر عبر مراحل متتالية: الحمل والبلوغ، والنمو السريع والبطيء، والقوة والريعيان، ثمّ الضعف والانقراض التدريجي"⁽²⁾.

فلاشكّ من أنّ المُنهج التاريخي كان مولعا بمبادئ نظرية داروين في أصل الأنواع، وتطور الحياة البيولوجية، وفي الحقيقة أنّ جميع المدارس اللسانية والمناهج اللغوية كانت ودیعة أعمال لغوية سابقة حصرت جلّها في كل من: 'لينيتز Leibniz' و'فيكو Vico'، و'هاردر Herder'، و'وليم جونز William Jones'، فهؤلاء هم قواعد التنظير، والتّواة الأولى التي اعتبرت مهد الدراسات الأوروبية اللغوية الأولى، والتي هي الأخرى أسهمت في ظهور المدارس اللسانية الحديثة على اختلاف توجهاتها، ونأتي هنا إلى ذكر أعمال، ودراسة أفكار هذه الفئة التاريخية من العلماء، وذلك للخلاص إلى البوادر الأولى التي تمثل القاعدة الأساسية للبحث اللغوي، ونذكرهم هنا الواحد تلو الآخر:

1- لينيتز (Gottfried Wilhelm Von Leibniz 1716-1646):

اهتم هذا المفكر بعلم الفلسفة، ومبادئ الرياضيات الأولية، وكان يولي اهتماماته بدراسة اللهجات العامية، واللغات المحلية معتبرا ذلك عاملا مساعدا في اكتشاف الجذور الأولى للغات الإنسانية، ومن أعماله تأسيس قواعد كتابة علمية تقوم على الأبجدية الرومانية، ونظام الاستخلاص والاستفادة (transliteration). كما كان مشجعا للبحث اللغوي في شتى أنحاء المناطق. ودعا إلى تأسيس قواميس لغوية تقوم على قواعد تلائم اللغات.

2- غيامبتستة فيكو (Giambattista Vico 1744-1668):

عُرف هذا المفكر الإيطالي بمجهداته اللغوية الجبارة، وبرزت نظريته اللغوية في مؤلفه: (Principe di Una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle mazioni)؛

فهذا الكتاب عرف بمستوى مراحل اللغة الثالث، وصنفت كآلاتي:

-مجموعة اللغات الأولى: ضمت اللغات (الهيروغليفية) كما سماها 'فيكو'، واعتبر أن هذا النوع من اللغات مقدّسا تفرضه 'الحتمية التواصلية' على البشر في المرحلة الأولى من الوجود.

-مجموعة اللغات الثانية: في نظره هي لغات مبتكرة من قبل المميزين من البشر كالأبطال والقادة، ولذلك أطلق عليها فيكو اسم اللغة البطولية.

-مجموعة اللغات الثالثة: يقصد بها لغة الجماهير أو اللغات العامة، وهي تستعمل بين كافة البشر، وحسب فيكو تتنوع بتنوع الطبيعة والبيئات.

3- جوهن فون هاردر (1744-1803) (Johan Gottfried Von Herder): وُصِف

البحث اللغوي عند هاردر بالطابع العلمي، وظهرت ملامح ذلك في مقال له نشره سنة 1772م بعنوان 'حول أصل اللغة' (Uber den ursprung der Sprache)، ونص المقال أنّ هاردر رفض فكرة أن تكون اللغة إلهاما إلهي معتبرا ذلك خطأ كبيرا لأنّ اللغات بحسبه تختلف، وتندثر، وتتأثر، وهذا لا يمنحها الصبغة الإلهامية المزعومة بحسب رأيه. ونفى أيضا أن تكون اللغات من ابتكار الإنسان، وأكّد بأن الطبيعة بمختلف عواملها هي الدافع إلى نشوء اللغات. وتطرق هاردر إلى فكرة أسبقية اللغة عن الفكر، أو أسبقية الفكر عن اللغة؛ فكان رأيه حول هذه النزعة الفكرية: 'بما أن الاثنين أي اللغة والفكر بحاجة كل واحد منهما للأخر؛ فإنّ لهما السبق والبداية معًا؛ لأنهما رافعا الإنسان منذ الوجود؛ فلا يمكن وصف أحدهما بصفة الابتداء دون الأخر.

4- فيلهلم فون همبولت (1767-1835) (Wilhelm Von Humboldt):

اشتهر هذا اللغوي الألماني بنزعة القومية، ولهذا ظهر عنده (الفكر اللغوي القومي). وكانت مؤلفاته لها أثر عميق في عالم اللغة من أهم هذه المؤلفات كتاب: (اختلاف بنية اللغات البشرية) الذي تناول فيه خصائص اللغات القديمة. وبالأخص اللغة 'الكاوية' القديمة (kawi). وكان 'فون همبولت' يختلف عن سابقه في قراءاته النظرية للغة، فقد

اعتبر أنّ (للعقل أثرا بارزا في نشأة اللغات الإنسانية)، كما أنّه لم يبعد (الظروف الطبيعيّة) كعوامل خارجية مساعدة على نشأة اللّغة.

فأعمال هؤلاء البواكير أسهمت كل الإسهام في نشوء علوم اللّغة المختلفة بدءا بالدراسات التاريخيّة، والدراسات البنيويّة والوصفيّة، وكانت المحفز القوي في نشأة المدارس اللسانيّة التي أخذت من هذه الأعمال بحس الميول الفكري، والنشاط العملي.

لا ريب من أنّ الفكر اللساني الغربي فكر عظيم أخذ من الوجود ضمن حيز العلوم قوة كبيرة مستلهما ذلك من ثورات العلوم، ونهضات المعرفة؛ فكان ذلك لزاما على أهله من رواد اللّغة، ومثقفها أن يسهموا بقدر ما يحصل له من قوة متماسكة ضاربة في حقل المعارف، والمكونات العلميّة، ولهذا نجد الدراسات اللّغويّة جامعة بين التطور والتغير، والأخذ والرد، والمشاهدة والتحليل؛ فقد صبغت بالبصمة التاريخيّة مع 'وليام جونز William Jones'؛ وراحت تستند إلى مناهج المقارنة؛ والتحليل ثمّ بعد ذلك ظهر 'فرديناند دوسوسير' صاحب النزعة العلميّة المتأثرة بما يحصل في عالم العلوم المختلفة؛ فأدرك جاهدا حقيقة الدقة العلميّة؛ والصبغة المعرفيّة؛ فراح في عجلة يؤهل اللّغات لما يفيدها؛ ففتح عن ذلك مفهوم جديد لدراسة اللّغة أُلحِقَ حركة تغييرية في حقول اللّغة عامة، واللّسانيّات خاصة، وبات يصطلح على علم اللّسانيّات؛ بأنّه "الدراسة العلميّة للّغة الإنسانية" (3) فبرزت مفاهيم لغويّة، ومبادئ إجرائية جديدة ذات توجه معرفي علمي كمبدأ التناسق، ودوره في الحفاظ على انسجام المكونات اللّغويّة، ثمّ المطابقة والبساطة، وبات للّغة دور وظيفي مقنن، وسهر اللّسانيّون من أمثال 'مارتيني' الذي استفاد من سلفه 'دوسوسير'، وغيره على إدراج اللّغة ضمن نسق وظيفي كامل يقوم على "وظيفة كلية تسمى اللّغة -الوظيفية- تمكّن جنسنا البشري من إعطاء شكلا مناسباً للأفكار، وتبليغها؛ فليست الألسن سوى إنجازات خاصة تعتمد فرضية الكلية على ملاحظة أنّ الألسن يمكن ترجمة بعضها إلى بعض، فلا بد إذاً من وجود أنواع التشكل المسماة بكليات اللّغة" (4)، وليس ببعيد إلى أن ظهر الفذ الجديد ناعوم تشومسكي الذي يجهز دراسة اللّغة وفق ما تمليه الضرورة العصرية؛ فظهر عنده مصطلح التحويل، والتوليد لتتأسس فيما بعد نظرية النحو التوليدي التحويلي؛ وهي نظرية في عمومها رياضية تجريدية.

وهكذا هي اللسانيات الغربية علم رائع، ومتجدد يسعى نحو التقدم والازدهار، واحتلال مكانة مناسبة بين العلوم الإنسانية المختلفة.

وقبل الحديث عن أثر هذا الفكر اللساني الغربي في اللسانيات العربية نقوم هنا ببسط وتحديد أهم النظريات التي مثلت النواة الأولى لإرهاصات الفكر اللساني الغربي الحديث، وتوغلت في الفكر اللساني العربي:

1- نظرية التغير اللغوي: تؤمن كل الاتجاهات اللسانية بأن الأنظمة اللغوية متغيرة، ومتطورة بحيث لا يمكن دراسة لغة من اللغات بعيدة عن أصولها، ومنشئها لأن ذلك يساعد في تحديد التراكيب اللغوية، ومظاهرها الفونولوجية والمرفولوجية.

2- نظرية المكونات الداخلية للغة: ويضم هنا وجهة نظر راسك (Rask)؛ بحيث وصف (تراكيب اللغة) بأنها تسير، وتنتقل إلى 'البساطة واليسر'، وتصير من 'الظواهر المتصرفة' إلى الظواهر الفاصلة.

3- نظرية الشهرة والاستعمال: يرى أصحاب هذه النظرية أنّ الانتشار اللغوي، وغلبة اللغة على غيرها داخل البيئة الاجتماعية الواحدة؛ يعود إلى عامل الشهرة، والاستعمال اللغوي الواسع داخل الدائرة اللغوية التي تتواجد بها اللغات المختلفة فتكون غلبة اللغة للأكثر تداولاً على الألسن.

4- النظرية السيكولوجية: أخضع هؤلاء الظواهر اللغوية إلى أسباب نفسية، وذهب كل من هارمان أوستوف (Herman osthof)، وكارل بروغمان (Karl brugmann) إلى أن اللغة في تكوينها تخضع للذات الإنسانية: "اللغة ليست كائنات بعيداً عن الناس، ولا يمكنها أن تقود بنفسها حياتها الخاصة، بل ليس لها وجود حقيقي إلا داخل نفوس الأفراد وعليه فإنّ كل التغيرات التي تطرأ عليها لا تكون إلا من صنع الأفراد المتكلمين" (5).

5- نظرية الاختيار والمناسبة: تختص هذه النظرية بالجانب الصوتي؛ بحيث كان أصحابها يولون اهتمامهم بدراسة اللغات الرومانية من الناحية الصوتية كدراسة التغيرات الحاصلة فيها، حيث دعا 'هوغو سخوخارت' (Hugo schuchardt) إلى دراسة التغيرات الصوتية وفق مبدأ التذوق (taste)، أو الموضة (fashion)؛ اللذان يسهمان في انتقاء المناسب من اللغة.

6- نظرية اللغات الغالبة (Substratum theory): يُرجع أصحاب هذه النظرية سبب سيادة اللغات، وتطورها الاستعمالي وسيطرتها إلى 'تنحي' اللغات الأخرى، وأسباب هذا التنحي عديدة ومختلفة منها: العقائد، والأعراف، والسيطرة، والتبعية، والاحتلال، وغيرها.

7- نظرية الوحدة اللغوية (Stammbaumtheorie): أسسها العالم اللغوي 'شليشر' (Schleicher)؛ وهدفه تحديد أوصل القرابة بين اللغات الهندوأوروبية؛ وضبط صور التطور اللغوي في المراحل الزمنية المختلفة، يقول مونان (Mounin): "هذه النظرية تهدف إلى جعل التاريخ اللغوي يتناسق والنظرة البيولوجية التطورية التي نادى بها داروين"⁽⁶⁾ في فلسفته العلمية فاستطاع داروين أن يحدث ضجة كبيرة بنظريته العميقة المثيرة للجدل.

8- نظرية الأمواج (Wellen théorie): تعود هذه النظرية إلى 'جوهانس شميت' (Johannes Schmidt) و"مفادها أن اللغات تنتشر على سطح الأرض كما تنتشر الدوائر المرتسمة على سطح الماء إثر سقوط حجر عليه، وكما تتباعد الدوائر عن نقطة انطلاقها، وتتقاطع مع دوائر أخرى نتيجة سقوط أجسام أخرى، فكذلك الشأن بالنسبة للغات حيث تتشعب شيئا فشيئا، وتتسع الهوة تدريجيا بين اللغة الأصلية واللغات المتفرعة"⁽⁷⁾. ويلحظ على هذا الاتجاه اهتمامهم بالبعد اللغوي الجغرافي باعتبار أن اللغات تتباين من منطقة إلى أخرى، وهذا يؤكد تدخل عامل التنوع الجغرافي، وتأثيره في الجانب اللغوي، وتنتج عن ذلك "مظاهر تؤدي إلى حدوث وقائع، وأشكال لسانية جغرافية"⁽⁸⁾.

9- نظرية تكوين وتسهيل النطق: يرى أتباع هذه النظرية بأن هناك عوامل داخلية قديمة تسهم في إحداث التغير الصوتي؛ باعتبار أن العجز عن التعبير، وإحداث تواصل كامل، ومتبادل كان يقتضي دخول عناصر تتحكم في العملية الصوتية بصورة لا إرادية، كالحذف، والاستبدال، وأسس لهذه النظرية المعرفية كل من 'يسيرسن' (Jespersen)، و'ويتني' (Whitney)، ويؤيد هذه النظرية التغير الفونولوجي الحاصل في معظم لغات التواصل العالمي؛ حيث تغير في استعمال الكلمات من طرف الأفراد دون قصد وانتباه.

10- النظرية الفيزيولوجية: تعطي هذه النظرية نوعا جديدا من التفسيرات فهي ترى أن التغير اللغوي يعود إلى تغير في تكوين سمات الإنسان، وتعاقب الأجيال البشرية على مر

العصور حيث يرى 'هارمان أشتوف' (Hermann osthoff)؛ أن هناك تغيرات فيزيولوجية عديدة طرأت على كل أعضاء الجهاز النطقي (الصوتي) عند الإنسان منذ القدم، وهذه التغيرات كانت السبب الوحيد والمباشر في التغير اللغوي؛ فأصحاب هذه الرؤية نفوا فكرة الثبات للشكل الفيزيولوجي لجهاز النطق، وبالتالي هذا ينفي ثبوتية اللغات وأنها بهذه الكيفية تكون متغيرة.

11- التنظيرة الرياضية: تؤمن هذه النظرية بأن كل ما يرتبط باللغة من الناحية الصوتية، أو التركيبية له أبعاد علمية مثله مثل باقي العلوم الأخرى التي تدرس وفق منوال 'الحساب والإحصاء)، و(المسلمات)، و(الفرضيات)، و(الدوال)؛ فهؤلاء أرادوا الجزر بعلم اللسانيات إلى حقل (الدقة الرياضية) تيمنا ب(العلوم الدقيقة الأخرى)، وهذا ما يتضح عند دوسوسير، وتشومسكي، وغيرهم.

12- التنظيرة الاجتماعية: أصحاب هذه الوجهة يرون أنّ المجتمع هو الأساس في تكوين اللغة، وضبط ركائزها، وهو في اعتقادهم قمة (البعث اللغوي)؛ لأنّ البيئة الاجتماعية هي المكوّن الأساس لشخصية الإنسان انطلاقاً من أفكاره، وسلوكياته المختلفة. وبالتالي لا نستطيع أن ننفي علاقتها بالوجود اللغوي؛ فهي بلا شك منطلق أي تغير حاصل للغات سواء على الجانب (الصوتي)، أو (التحوي)، أو (المرفولوجي)، وغيره من الأبعاد اللغوية المرتبطة بالفرد ضمن البيئة الاجتماعية.

13- التنظيرة النفسية (السلوكية): تعود نشأتها إلى عالم النفس الأمريكي واطسون (Watson) الذي أسس لعلم النفس السلوكي؛ فلا يكاد يخلو بحث من الأبحاث العلمية، أو توجه من التوجهات اللسانية، أو مفكر لغوي ولم تظهر عليه آثار واطسون الفكرية، وهذا ما نجده واضحاً عند 'بلومفيلد' وعند 'تشومسكي'، وغيرهم ممن تأثروا بنظرية علم النفس السلوكي.

وبعدما اطلعنا على أهم النقاط النظرية والفكرية للحضارة اللغوية الأوروبية نقدم هنا نماذج عن الامتداد الفكري اللساني الغربي في اللسانيات العربية الحديثة.

أ- إبراهيم أنيس وأعماله اللغوية: لقد كان لهذا اللغوي البارز أعمالاً هامة مثلت رؤاه وأفكاره لتتضح وتتجسد في كتبه المختلفة؛ محاولاً تطبيق عدة مناهج غربية كالوصفية والتاريخية والبنوية، وغيرها مستأنساً في ذلك لنماذج من اللغة العربية مقتنعاً بأن هناك

سندا توافقيا بين ما تمليه المناهج الغربية، ونظيرتها اللسانيات العربية ويمكننا هنا استبيان ما استطعنا استلهامه من أعماله المتنوعة:

- إنَّ الدَّرس لكتب إبراهيم أنيس خاصة كتابي: 'الأصوات اللغوية' و'دلالة الألفاظ' يلحظ ملاحظة هامة أن الأستاذ إبراهيم يسعى إلى مقارنة مباشرة بين آراء وأنظار اللغويين القدامى في دراستهم للأصوات، وتصنيفها، وما تقدمه الدراسات الوصفية، والتاريخية في اللسانيات الغربية، ويتطلع الأستاذ إبراهيم أنيس في منهجه الوصفي إلى ما يلي:

- 1- دراسة الأصوات العربية دراسة وصفية مستحضرا في ذلك قواعد المنهج الوصفي.
 - 2- قيامه بتصنيف الأصوات العربية ضمن قاعدة النظرية الفونولوجية الحديثة.
 - 3- دراسة مستويات اللهجات، والبحث في تطوراتها، ومقارنتها بعلم القراءات القرآنية ثم القيام بوصفها وصفا دقيقا يحقق المعرفة الخاصة بتطور الألفاظ العربية.
 - 4- اعتمده في كتابه دلالة الألفاظ تطبيق مفاهيم النظريات الدلالية الحديثة المستوحاة من مفاهيم بلومفيلد البنوية، ومقارنتها بما يستدل عليه من كلام العرب.
 - 5- يؤمن بجدارة الأبحاث اللسانية الغربية في تنمية اللسانيات العربية في جميع مناحيها.
- ب- محمود سمران وأعماله اللغوية: لاشك من أنَّ الأستاذ 'محمود' كان على منوال الأستاذ إبراهيم أنيس، فقد تهاقت إلى دراسة المناهج الغربية، والتأثر بها ودعا إلى توظيفها بما يناسب اللغة العربية من إجراءات، وتطبيقات، ولقد تجلَّت هذه البادرة في كتابه المميز الذي صدر سنة 1962م بعنوان 'علم اللغة مقدمة للقارئ العربي'؛ فقد كان متأثرا تأثرا بالغا بالدراسات البنوية، وهذا ما ميز محتوى كتاباته ولقد كان صريحا بقوله: " وأنا لم ألتزم في جملة ما عرضت مذهبا بعينه في كل أصوله وفروعه من هذا الدرس اللغوي المتعددة، بل ركنت إلى التعريف بالأصول العامة التي ارتضيتها، والتي قلَّ أنَّ يختلف فيها أهل هذا العلم مع بيان مصادرها، ومذاهب أصحابها في معظم الأحوال مع الإشارة في الوقت نفسه إلى الآراء المخالفة الصادرة عن مذاهب أخرى حتى يكون القارئ على بينة من المذاهب اللغوية المختلفة، وعلى دراية بالفلسفات التي قامت عليه"⁽⁹⁾.
- ويمكن حصر أهم سمات التأثير فيما يلي:

1- يروج لفكرة البنيوية العربية، وقد وظّف مصطلح البنيوية في العديد من كتاباته وقدم لذلك مقابلا في العربية.

2- أراد استخلاص نموذجا موحدًا في الدراسات البنيوية العربية*، يجمع بين التحليل الشكلي الذي ظهر عند التوزيعيين، وبين نظرية فيرث التي تجمع بين الصوت والدلالة.

3- أرسى المنهج الوصفي على عموم أعماله، ورآه مناسبًا لجميع الدراسات اللغوية العربية.

ج- تمام حستان وأعماله اللغوية: هذا اللغوي من أبرز أشهر اللغويين العرب الذين أثاروا الساحة اللغوية العربية بأهم الأعمال، والمجهدات، ولم يخفى تأثيره الظاهر بمعطيات اللسانيات الغربية من مناهج، ونظريات، فقد كان منكبا على الدراسات الوصفية، وتبنى المنهج الوصفي في دراساته اللغوية، ونجد كتابه المعنون ب: 'اللغة بين المعيارية والوصفية' الذي صدر عام 1958م نقطة انطلاق توجهه التحليلي، وكان قد ألف قبل هذا الكتاب عملا آخر عنوانه ب: 'مناهج البحث في اللغة'، و صدر عام 1955م، ففي هذا الكتاب اعتمد أسلوبا خاصا في شرح المنهج الوصفي يجمع بين (نماذج لغوية فصحية)، و(أخرى عامية)، وأخرى (نماذج لغوية أجنبية) بحجة أنّ هذه الطريقة أوفى في بسط إجراءات المنهج الوصفي في اللغة العربية وأقربها للشرح والتحليل الوصفي العميق، ونعرج هنا لأهم ما أظهره الأستاذ (تمام حستان) في هذا التوجه المعرفي والمنهجي والنظري الملحوظ كما يلي:

1- دراسة النحو العربي من كل جوانبه، ومعطياته دراسة وصفية تتخللها رؤى نقدية، ويجب الإقرار هنا بأنّ الأستاذ (تمام حسان) خصّ النحو العربي القسط الأوفر في آراءه الوصفية التحليلية.

2- استنتج (تمام حسان) نقاط تفاهم منهجية بين الجذور اللغوية العربية، وما ترصده المناهج اللسانية الغربية، ومثل لذلك باعتبار (نظرية فيرث السياقية) تتلاقى في اهتمامها بالسياق اللغوي مع ما ورد في (نظرية التّظم) التي وجدت عند (عبد القادر الجرجاني)، واعتبر هذا عاملا محفّزا لإضفاء الصيغ المنهجية الغربية على المكون اللغوي العربي، والسعي قدما إلى تطوير نظام اللغة العربية اعتمادا على الطرق المنهجية العصرية.

3- دعا في كتابه الأول المسمى 'مناهج البحث اللغوي' إلى دراسة المكونات اللسانية وفق التحليل البنيوي، واهتم بمصطلحات الفونيم الصوتي، ووظيفة الكلمة؛ ولعله أدرج مخطّطا دراسيا يقوم على التحليل العلمي حيث تضبطه أدوات قواعد الوصف كاستعماله للتوزيع، والقيم الخلافية، والوظيفة، والبنية وانتقاءه كل ما يناسب قواعد اللغة العربية من إجراءات النظرية الوصفية والبنيوية ويقول تمام حسان معلقا على كتابه (مناهج البحث اللغوي): "فقد جاء ذلك الكتاب في حينه ليقدّم للقارئ العربي ما اصطنعه الغربيون من منهج وصفي، وليعرض هذا المنهج عرضا مفصلا آخذا أمثلته ووسائل إيضاحه من الفصحى حيناً ومن العاميات حيناً ومن لغات أجنبية حيناً ثالثاً، فلم يكن بحثاً خالصاً للفصحى بقدر ما كان عرضاً للمنهج الوصفي"⁽¹⁰⁾.

4- أما في دراسة المستوى التحوي، فقد استعمل (نمطا منهجيا) تحليليا يعتمد أساسا على التوجه (البرغماتي) 'الفعال' فهو: حسب ما يراه (تمام حسان) يقوم بتصنيف وترتيب العناصر المكوّنة للبنية على أساس (الشكل والوظيفة)؛ أي باستقراء نتائج التحليل البنيوي لقواعد النحو العربي.

5- إذا تأملنا كتاب 'اللغة العربية معناها ومبناها' للأستاذ 'تمام حسان' الذي صدر عام 1973م نتأكد من أنّ صاحبه سعى جاهدا لقبول دراسة وصفية واضحة المعالم للغة العربية؛ بناء لما تتضمنه قواعد البنيوية؛ ويكمن هدفه في هذه الدراسة فيما يلي:
أ- دراسة اللغة العربية دراسة (وصفية شاملة) تقف عند حدود اللغة العربية وفق ما تملّيه 'نظرية فيرث السياقية' التي تميز بين (المعنى المعجمي)، و(المعنى المقامي).

ب- إعادة قراءة التراث (التحوي العربي) قراءة جديدة علمية وفق نظرية علمية تعمل على صياغة (منهجية حديثة) تراعي البعد العلمي العالمي الجديد.

6- ويمكن القول: أنّ الأستاذ (تمام حسان) أراد من أعماله أهدافا منظّمة ومحدّدة وهي:
- استخلاص المنهج الوصفي للنظرية اللغوية العربية القديمة، وإعادة قراءة التراث القديم بمنوال جديد يواكب به الحضارة اللسانية المتطورة.
- اعتماد نظرية (فيرث السياقية) في دراسة (الدلالة العربية)، ورآها بأهمّها أكثر دقة ووضوحا.

-دراسة أصوات اللّغة العربيّة وفق ما تملّيه نظريّة الفونولوجيا المستلهمة من جهود مدرسة 'براغ'.

ت- كمال بشر وأعماله اللّغويّة: لقد كان هذا الأخير متأثراً بالدراسات الغربيّة، وسعى كغيره لتدويل المناهج الغربيّة في إنجازاته المختلفة، وتجلت اهتماماته في كتابه الشهير 'دراسات في علم اللّغة' المنجز عام 1969م، ولقد اهتم بالتأصيل للنظرية اللّسانية الحديثة من التراث الغوي العربي جازماً وواصفاً بأنّ ما أتى به بن الجني والسكاكي يتطابق مع ما أتى به 'فيرث' في نظريّته السياقيّة ونحصر هنا أهم النقاط التي تمّ التوصل إليها في أعماله:

1- قام بدراسة وصفية تحليلية لأعمال بن الجني والسكاكي، واستنتج أنّ كلاّ منهما وُفق لإدراك العلاقات النسقية بين مستويات اللّغة المختلفة.

2- دعا إلى دراسة اللّغة العربيّة وفق مناهج متعددة، وليس بالضرورة التقيّد بمنهج واحد. ه- عبد الرّحمان أيوب وأعماله اللّغويّة: لقد كان لهذا اللّغوي توجّها دراسياً ظاهراً في إتباع المناهج الغربيّة خاصة منها الوصفي، فقد قام بدراسة وصفية نقدية خصّ بها النحو العربي في كتابه الصادر 1957م بعنوان: 'دراسات نقدية في النحو العربي' أراد من خلالها التوطيد للنظريات اللّسانية الحديثة، وتكمن أهدافه فيما يلي:

1- رأى بأنّ المنهج الوصفي ملائم للنحو العربي؛ لأنّ هذا الأخير في نظره يقوم على الاستنباطات العقلية القياسية في حين أنّ اللّسانيّات الوصفية تختار الأمثل، والأنسب.

2- كان منصباً على دراسة كتاب 'مناهج اللّسانيّات البنيويّة' لمؤلفه 'زليج هاريس'، وتأثّر بما يراه هاريس الذي يدعو إلى الدّراسة الوصفية التي تقوم على مبدأ التحليل الشكلي.

3- أكد عبد الرّحمان أيوب بأنّ العرب تأثّروا بـ'فلسفة المنطق'، واحتج بذلك في تقسيمهم الشائلي للجملة على أساس المسند والمسند إليه، ورأى أنّ هذا كان متجلياً في تعريف 'أرسطو' للجملة.

يمكن الجزم بأنّ المدارس اللّسانية كلها كان لها أثراً واسعاً في البقاع العربيّة إلا أنّ اللّسانيّات البنيويّة كانت أشدّ وطفاً وتأثيراً في الدّراسات اللّغويّة العربيّة الحديثة؛ ودليل ذلك تلك الأعمال التي أوردناها، ولا ربما لا يخلوا بلداً من البلاد العربيّة إلا وراح مثقفيه اللّغويين إلى دراسة هذا المنهج والتمثيل له، واستنطاق قواعده، ومقارنتها بمكونات التراث

اللغوي العربي محاولين في ذلك رفع الغموض على تراث اللّغة العربيّة، والاحتجاج على قدرتها في التلقي والاستفادة من كل ما تقدّمه الحضارة الإنسانيّة في عالم اللّغويات، وعلى هذه الشاكلة كانت الوصفية؛ فتعالى صوتها مثل البنيوية، فافتتح الكثير من رواد اللّغة المشاهير على الأخذ بإجراءاتها، والعمل بها ورأوا ذلك مناسباً للدراسات العربيّة في زمن الحضارة اللّغويّة.

وعلى غرار البنيوية والوصفية لم تخلوا الدّراسات اللّغويّة العربيّة من إرهاصات علميّة أخرى فقد تقدمت التوليدية والتحويلية، واللّسانيات التداوليّة، والوظيفية إلى ساحة اللّسانيات العربيّة بشرف، ونال منها العرب قسطاً هاماً من الدّراسات، والتطبيقات، ونوضح هذا بنماذج فيما يلي:

- اللّسانيات التداوليّة والوظيفية: نجد (أحمد المتوكل)؛ وهو باحث لغوي مغربي مولعا بإتباع هذا الفرع اللّساني المعاصر؛ فراح يدرسه مادة ومنهجاً متبعاً في ذلك خطوات هذا المولد اللّساني المعاصر بكل دقة وترتيب؛ محاولاً جاهداً أن يصب خصائص هذا الاتجاه المعرفي الجديد على التراث اللّساني العربي النقيس. فهبّ يؤسس للوظيفية والتداوليّة العربيّة وفق المنوال الغربي مستشهداً في ذلك بأمثلة عربيّة تتناسب والرؤى الغربيّة الحديثة وتزود هنا بقوله: "وفي مجال التنظير اللّساني يستهدف اللّساني وضع نموذجاً للمعرفة اللّغويّة - بها - يسعى المنظرون في إقامة نموذج لقدرة مستعملي اللّغة الطبيعيّة على التواصل بواسطة اللّغة - فهو - نموذج يمثل للملكات اللّغويّة، وغير اللّغويّة المساهمة في عملية التواصل إنتاجاً وفهماً"⁽¹¹⁾، ويمكننا أن نفرص وجهته من خلال استحضار أعماله وفق ما يلي:

قبل الحديث والتطرق إلى أعمال أحمد المتوكل نقف هنا عند إرهاصات اللّسانيات التداوليّة، وعموم خصائصها ومفاهيمها:

مصطلح التداوليّة: يقابله في العربيّة علم الخطاب، أو التخاطب وهو "اسم مشتق من مادة (خ.ط.ب)"⁽¹²⁾، ولفظ 'خطب' في قاموس لسان العرب تعني "الخطاب والمخاطبة: -أي- مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان، والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك، والمشاركة في فعل ذي شأن"⁽¹³⁾. وورد معنى الخطاب عند الزمخشري في تفسيره للفظة 'فصل الخطاب' الواردة في {القرآن الكريم}، بقوله: هو "القصد الذي ليس فيه اختصار محل، ولا إشباع ممل"⁽¹⁴⁾. أما التداوليّة كعلم لساني

غربي؛ فهو يعلم يدرس كيفية استعمال اللّغة داخل حيز التواصل اللّغوي؛ ولا ربّما التعريف واضحاً عند روادها على أمثال موريس الذي ينسب له أقدم تعريف للتداولية بحيث يعتبرها جزءاً من السميّاء تعالج العلاقات بين الإشارات ومستعملها، وقد ذهب كل من 'أن ماري ديبر'، و'فراس واز ريكاناتي' و'فرانسييس جاك' إلى اعتبار التداولية علم يقف عند ضوابط استعمال اللّغة في حيز تواصل اجتماعي، وجذور هذا العلم تعود إلى فلاسفة اللّغة كل من 'بيرس'، و'كارناب'، و'موريس' الذين أرادوا البعث باللسانيات الحديثة في قالب جديد هدفه إنشاء عملية تواصل نموذجية، والتداولية تمثل "حلقة وصل هامة بين حقول معرفية عديدة منها الفلسفة التحليلية..وعلم النفس المعرفي..وعلم اللّغة" (15).

-أحمد متوكل وتأثره بالمنحى اللساني التداولي: لقد نقل أحمد المتوكل النموذج التحليلي لوظائف اللّغة التداولية دون أي 'حذف'، أو 'تحويل'، أو 'تضمين'، وهذا دليل قطعي على تأثره البالغ بمباحث (اللسانيات التداولية والوظيفية)، فقط اكتفى بترجمة العناصر التحليلية إلى ما يقابلها عربياً وفق استعمال أمثلة من اللّغة العربية كنماذج للتحليل وتجلت أعماله مباشرة في كتبه التالية: (اللسانيات الوظيفية، قضايا اللّغة العربية في اللسانيات الوظيفية، والتركيبات الوظيفية قضايا ومقاربات)، ونقدّم هنا الصّور التعريفية للمفاهيم التداولية كما قدّمه أحمد المتوكل.

-تصنيفه للوظائف التداولية:

أ-الوظائف الداخلية:

1-البؤرة: وصفها أحمد المتوكل بأنّها المكوّن الذي تشير (دلالته) إلى المعنى الهام في (الجملة المستعملة) مثلاً نأخذ جملة 'دخل الأستاذ مسرعاً يلقي الدرس':

فالبؤرة هنا تتحدد بحسب حركة المقابل من المشاهد والمستمع؛ أي إن كان التلاميذ أهمهم أمر دخول الأستاذ؛ فالبؤرة تحدد في الجملة كما يلي: 'دخل الأستاذ مسرعاً يلقي الدرس'، وإن كان التلاميذ أهمهم سرعة دخول الأستاذ، فتصبح البؤرة معيّنة في لفظ مسرعاً أي 'دخل الأستاذ مسرعاً يلقي الدرس'، وإن كان إلقاء الدرس هو أهم من دخول الأستاذ وسرعة دخوله، فتكون البؤرة في كلمة الدرس أي 'دخل الأستاذ مسرعاً

يلقي الدرس؛ بمعنى أن البؤرة أو 'المفيد' من الكلام، والمهم يقاس بالبؤرة 'المقابلة' لدى المستمع والمشاهد.

والبؤرة تنفرع إلى نوعين نوع يسمى بالبؤرة الجديد، وهو ما لا يتضمنه ذهن السامع أو المشاهد من فكرة سابقة عما يتلقاه في عملية التخاطب، ونوع يسمى بؤرة مقابلة، وهذا النوع يكون معناه غير مفاجئ لدى المتلقي باعتبار أسبقية الوجود أي الإدراك.

2- المحور: وهو العنصر الدال على المقصود به من عملية الكلام أي 'المحدث والمخبر عنه' تمثل لذلك بالجمل الآتية ضمن عملية حوارية:

يقول: 'فريد': 'يا خالد أجد أحمد' يرد 'خالد' بقوله: 'لا أدري يا فريد أظنه لم يأتي بعد' تضمن هذا الحوار ثلاثة أسماء: فريد، خالد، أحمد؛ فالعبارة الأولى استهدفت شخص 'أحمد'؛ وهي بصيغة السؤال والعبارة الثانية استهدفت شخص 'أحمد'؛ وإن دلّ عنها مضمون العبارة فقط؛ وهي بصيغة الإجابة، والنتيجة هنا أن المحور الذي نشأت عليه العملية الكلامية هو كلمة 'أحمد'.

ب- الوظائف الخارجيّة:

1- المبتدأ: في النحو العربي المبتدأ هو الذي يبتدئ به الكلام، ويستثنى من ذلك الفعل والحرف وظيفي الزمان والمكان لأنهما شبه جملة، أما في التداوليات فالمبتدأ كما وصفه المتوكل وظيفته ترتيب المكونات داخل الجملة أين كان موقعه؛ وهو برأيه الرابط بين تراكيبيها مثلاً:

- 'جاء عمرُ المدرسة'، و'عمرُ جاء المدرسة'، و'المدرسةُ جاء عمرُ' فلنحظ أن كلمة 'عمر' في العبارة الأولى فاعل، وفي العبارة الثانية مبتدأ، والعبارة الثالثة فاعل تقدّمه مفعوله، ففي المفهوم التداولي المبتدأ ما وقع معناه في ذهن السامع مُستدرَكًا قبل غيره لأنه هو المقصود في نص الكلام؛ لأنّ مجاله خارج تركيب الجملة بحيث يقتصر دوره في وظيفة معنويّة هدفها الربط التركيبي؛ فأحمد المتوكل يرى بما تراه التداوليّة من أنّ المبتدأ لا يمثّل وظيفة داخلية.

2- الذيل: يفسره أحمد المتوكل بالذي يتبع البنية الحملية، (فيرتب)، أو (يصنّف) ووظيفته خارجية مثله مثل الفضلى في اللغة العربيّة.

3- المنادى: أضاف 'أحمد المتوكل' في إنجازاته مسمى جديدا في الدّراسات التداوليّة يسميه المكوّن المنادى باعتبار أن اللغة العربيّة لها خصوصيتها في التحليل التداولي.

لقد كان الهدف من دراستنا هنا هو استنباط أثر الفكر اللساني العربي في التراث العربي وتجميع مظاهره الوجودية المختلفة التي منحت الواقع اللساني صورة معرفية ومنهجية مميزة في عصر لغوي تسوده روح المبادرة والتفوق ويفرض عليه التقدم العلمي في كافة العلوم صبغة تطويرية تسابقية تسعى كل لغة من اللغات أن تظفر به تمليه حواصل التقنية والمعارف الدقيقة والاكتشافات الإبداعية الفعالة في جميع الحقول الدراسية المختلفة ولا ضير أن اللسانيات العربيّة قد استجابة لهذه الركبة النوعية ضمن دائرة التنافس وإثبات الوجود بل إن رواد اللسانيّة العربيّة لم يستثنوا من هذا الحراك القائم أي مجال معرفي في عالم علوم اللسان العربي وفنون الأدب العربي، فظهرت كما أسلفنا مناهج عدّة كان أهمها المنهج الوصفي، والبنوي ثم تلاه النحو التوليدي، والتحويلي، واللسانيات الوظيفية، والتداوليّة. بحيث حرص أصحابه على نقل التجارب الناجحة من الفكر اللساني الغربي وتقديمها في قوالب علمية استنتاجية بما يتوافق مع مقدرات اللغة العربية وخصوصياتها التكوينية. والحقيقة أن المجال لا يسعنا لخصر كل التجارب التي تبين إرهابات النظريات العربية في عالم المعارف اللسانية العربية. ولا يمكننا أيضا التوسّع في شرح كل ما قدمناه عن هذه النماذج وإثباتها كان ما أسلفناه صورة توضيحية رسمنا من خلالها أهم النظريات والأفكار التي انبثقت عن الفكر الغربي فقدّمنا عن ذلك نماذج توضيحية للبيان والاستشهاد. والثابت أن الفكر اللساني الغربي امتد غلى التراث العربي عبر مفكري اللسانيات العربية الحديثة والمعاصرة وفق أداة تحافظ على روابط الأصالة وبواد التقدم.

الهوامش والإحالات:

- (1)-Geoffrey Sampson, schools of linguistics, London Hutchinson and co, 1980, p17.
- (2)-المرجع نفسه، ص17.
- (3)-نوري سعودي أبو زيد، محاضرات في اللسانيات التطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، العلية-سطيف-الجزائر، 2012م، ص9.
- (4)-روبير مارتان، مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، المنظمة العربيّة للترجمة، ط1، بيروت، 2007م، ص89..
- (5)-H.Osthoff and k, brugmann, P, XII in G, Sampson, Op, Cit, 1878, p27.

- (6)-Georges Mounin, la linguistique du XXe siècle, PUF,1972, P200.
- (7)-عبد الجليل مرتاض، مفاهيم لسانية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر2005م، ص55.
- (8)-أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 4، الجزائر2008م، ص82.
- (9)-محمود السعوان، علم اللّغة، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، ص317.
- (10)-تمام حسّان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، دار الثقافة، الدّار البيضاء المغرب، 1994م، ص7.
- (11)-أحمد المتوكل، التركيبات الوظيفية قضايا ومقاربات، مكتبة دار الإيمان الرباط، ط1، 2005م، ص49.
- (12)-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، ط1، وهران2009م، ص15. 2
- (13)-ابن منظور، لسان العرب، مراجعة يوسف خياط، دار لسان العرب، ج2، بيروت1988م، ص856.
- (14)-الزخشي، الكشاف عن حقائق التنزيل، تحقيق محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة-مصر، د-ت، ج56، ص125.
- (15)-مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر2008م، ص25.

الجهود اللغوية للإمام الشريف التلمساني (ت771هـ)

د. إدريس بن خويا

جامعة أدرار

ملخص:

يعد الإمام الشريف التلمساني المالكي من أعلام القرن الثامن الهجري، ومن أعلام التراث الجزائري، وهو من العلماء الذين خدموا المذهب المالكي وأسهموا في تطوره والحفاظ عليه، ومن ثمة العمل به.

ويعد - كذلك - كتابه "مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول"، وكتابه "مشارت الغلط في الأدلة" من أنفس كتب أعلام الجزائر في علم أصول الفقه؛ التي يتوصل بها إلى استنباط الأحكام الشرعية، وقد جمع الشريف التلمساني من خلال كتابيه بين طريقة الشافعية وطريقة الحنفية على الأصول، والأدلة الكلية على طريقة الفقهاء، لا على طريقة المتكلمين، شاملاً لأدلة المالكية؛ خصوصاً في مواطن الخلاف لأجل توظيف القضايا اللغوية لأجل استنباط الحكم الشرعي. كما أنه يعتمد لذكر بعض الشروح الفقهية المخرجة على القاعدة، والاستشهاد بكثير من أشعار العرب. واعترافاً بقوة تأصيل علماء الأصول، وحسن تعريفاتهم، بعيداً عن الجدل، وتشعب الخلاف؛ لأنه العلم الذي يحتاج إليه الفقيه والمتفقه، والمحدث والمفسر، ولا يستغني عنه ذوو النظر، ولا ينكر فضله أهل الأثر.

وعلى غرار ذلك، فأنا سنحاول الوقوف من خلال هذه المداخلة على جهود التلمساني اللغوية، محاولين في ذلك مقارباتها مع الدرس اللساني الحديث من حين إلى حين وأما الإشكال المطروح في هذه المداخلة فيتمثل في معرفة المنهج اللغوي لهذه الشخصية؟ وما مدى توفيقه في تخريجاته اللغوية، وتوظيفها من أجل الاستنباط الأحكام الشرعية؛ سواء أكانت من النص القرآني أم السني؟.

الشريف التلمساني في سطور:

هو محمد بن أحمد بن علي الإدريسي الحسيني أبو عبد الله العلّويني؛ نسبة إلى قرية علّوين من أعلام تلمسان، ويعرف بالشريف التلمساني صاحب الفروع والأصول، وفارس المعقول والمنقول، علم من أعلام المالكية، انتهت إليه إمامتهم بالمغرب.

وهو أحد راسخي العلماء، وآخر الأئمة المجتهدين العظماء؛ أبو عبد الله سدي محمد بن بن أحمد المعروف: الشريف التلمساني، إمام أهل المغرب قاطبة، وأعلم أهل عصره بإجماع، وأحد رجال الكمال علما وذاتا وخلقا وخلقا.

كان مولده سنة 710هـ، ونشأ بتلمسان آخذاً العلم من مشايخها، واختص بأولاد الإمام، وتفقه عليهما في الفقه والأصول وعلم الكلام. ثم لزم الشيخ أبا عبد الله الأبلبي، وتصلح من معارفه، فاستبحر وتفجرت العلوم من مداركه.

ارتحل إلى تونس سنة 741هـ، ولقي بالشيخ القاضي أبا عبد الله بن عبد السلام، وحضر مجلسه، وأفاد منه واستعظم رؤيته في العلم، وكان ابن عبد السلام يصغي إليه ويؤثر محله ويعرف حقه. ثم توجه إلى تلمسان وكلف وقتها بتدريس العلم، وثبتته في الصدور والنفوس، فملاً المغرب معارف وتلاميذ، ثم رحل مع السلطان أبي عنان إلى فاس. وعندما ملك أبو حمو موسى بن يوسف بن عبد الرحمان تلمسان، استدعى الشريف التلمساني من فاس، فانطلق أبو عبد الله إلى تلمسان فقربه السلطان أبو حمو إليه، وأصهر له في ابنته، فزوجها إياه، وبنى له مدرسة أقام يدرس فيها إلى أن وفته المنية سنة 771هـ¹.

*علومه:

-محدث بارع في علوم الحديث، متنه وسنده، صحيحه وسقيمه.

-فقيه مجتهد في الأصول والفروع، ثبتا وتحصيلا، واسع المعرفة بالأحكام ووجوه الاستنباط منها.

-خبير بالعلوم العربية وآدابها وقواعدها نحوا وصرفا وبلاغة وبيانا، قوي في غريب اللغة والشعر والأمثال.

-كثير المعرفة بسير الأعلام من الفقهاء والصالحين، ومذاهب الصوفية وإشاراتهم.

-قمة في العلوم العقلية كلها من منطق وحساب وفرائض وتنجيم وهندسة وغيرها.

كل ذلك يؤكد على عظمة شخصيته الأدبية والعلمية الفذة، ويشهد له بالإمامة والاجتهاد ورقي القدر والمنصب في عصره بين فطاحل العلماء العاملين المبرزين².

*مؤلفاته:

ألّف الشريف التلمساني العديد من الكتب، منها:

- شرح جمل الخونجي في العربية.
 - كتاب في القضاء والقدر.
 - مشارات الغلط في الأدلة.
 - مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول.
- وكان لسان الدين الخطيب كلما ألف كتابا بعثه إليه وعرضه عليه³.

مضمون الكتابين:

هما من أنفس كتب أعلام الجزائر في علم أصول الفقه⁴؛ التي يتوصل بها إلى استنباط الأحكام الشرعية، فقد حرّر الشريف التلمساني كتابه جامعاً فيه بين طريقة الشافعية وطريقة الحنفية على الأصول، والأدلة الكلية على طريقة الفقهاء⁵، لا على طريقة المتكلمين⁶، شاملاً لأدلة المالكية؛ اعترافاً بقوة تأصيلهم وحسن تعريفهم، بعيداً عن الجدل، وتشعب الخلاف؛ لأنه العلم الذي يحتاج إليه الفقيه والمتفقه، والمحدث والمفسر، ولا يستغني عنه ذوو النظر، ولا ينكر فضله أهل الأثر.

وأما منهجه في الكتابين فنجده قد جمع بين الطريقتين؛ أي بين الجمهور (الشافعية)، والفقهاء (الأحناف)، وهو منهج يقوم على ذكر القواعد الأصولية وقيام الأدلة عليها، ثم المقارنة بين ما قاله المتكلمون وما قاله الأحناف، ثم الترجيح بينهما. وفي كثير من الأحيان نجده يخرج في نهاية الخلاف بآراء للسادة المالكية، ويجعلها الأساس الحق الذي يبنى عليه الحكم الشرعي في أحيان أخرى. كما أنه يعتمد لذكر بعض الشروح الفقهية المخرجة على القاعدة، والاستشهاد بكثير من أشعار العرب.

ونجد ممن ألفوا ضمن هذا النهج -الجمع بين الفقهاء والمتكلمين- من أعلام التراث العربي: مظفر الدين بن أحمد الساعاتي (ت694هـ) من خلال كتابه "بديع النظام الجامع بين أصول البزدوي والإحكام"، وتاج الدين السبكي (ت771هـ) من خلال كتابه "جمع الجوامع"، وأحمد بن عبد الواحد (ت861هـ) من خلال كتابه "التحرير" الذي قام بشرحه تلميذه محمد بن أمير الحاج الحلبي (ت879هـ) من خلال كتابه المسمى بـ"التقرير والتحبير"⁷.

ابتدأ كتابه المفتاح بمقدمة ركّز من خلالها على أهمية العلوم، لاسيما علم الشريعة؛ إذ "هو في سماء المعلومات أسطع بدرأ، وأهله من بين أولي الدرجات أرفع قدراً.

بجنة رعايته يُتحصن يوم الفزع الأكبر من العذاب الأليم، وبنور هدايته يُستضاء في ظلم الحشر إلى جنات النعيم، فلقد فاز في السعادة من أحبي به رسماً دائراً، وحاز مع المسلمين فيه قسماً وافراً".⁸

واشتمل هذا الكتاب على أربعة أبواب انطلقت بدورها من قسم واحد، حسب التقسيم الذي أعدّه التلمساني بنفسه، وهو في قوله: "اعلم أن ما يتمسك به المستدل على حكم من الأحكام في المسائل الفقهية منحصر في جنسين: دليل بنفسه، ومتضمن للدليل؛ الجنس الأول الدليل بنفسه: وهو يتنوع نوعين؛ أصل بنفسه، ولازم عن أصل. النوع الأول: أصل بنفسه وهو صنفان؛ أصل نقلي، وأصل عقلي. الصنف الأول وهو الصنف النقلي..."⁹. وهذا الأخير هو المعول عليه وأساس الدراسة في هذا الكتاب، حيث يقول: "اعلم أن الأصل النقلي يشترط فيه أن يكون صحيح السند إلى الشارع صلوات الله عليه، متضح الدلالة على الحكم المطلوب، مستمر الأحكام، راجحاً على كل ما يعارضه، فهذه أربعة شروط ينبغي أن نعقد في كل شرط باباً"¹⁰.

كما أنه تطرق في الصفحة الأولى من كتابه ماثرات الغلط في الأدلة على قضية جوهرية لم يغفلها القدامى -رحمة الله عليهم-، ألا وهي العلاقة الجوهرية بين اللفظ والمعنى، أو بالأحرى بين الدال والمدلول، مبيّناً أهمية كل طرف، وهو ما نراه في تأكيده على أن المغالطة في اللفظ تؤدي حتماً إلى المغالطة في المعنى.

*المغالطة في اللفظ والمعنى/إفراداً وتركيباً:

نرجع إلى إجابته عن العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، وإصراره على أن ضبابية المدلول هي نتيجة لعدم صدقية الدال، ولعدم اتضاح صورته السمعية، حيث يقول: "أما من جهة اللفظ فاعلم -وفقك الله- أن اللفظ إذا طابق المعنى مطابقة تامة بحيث لا يحتمل اللفظ في الدلالة غير المعنى المقصود لم يقع غلط بسبب اللفظ البتة. وإذا ثبت أنه لا بد من احتمال في اللفظ، فذلك الاحتمال إما أن يكون في اللفظ بعد تحقق كونه مفرداً أو بعد تحقق كونه مركباً، أو يكون لدورانه تردده بين الأفراد والتركيب"¹¹..

وأرجع أن الأغلاط الواقعة في اللفظ إلى تدخل العوامل النحوية والصرفية؛ كالاختلاف الحاصل في لام التعريف (العهد والجنس)، وياء التصغير في الدلالة

على التحقير والتعظيم، وهذا اشتراك عدّه راجع من جهة الأمور الخارجية اللاحقة للفظ؛ وهي ولواحق نطقية حسب رأيه.

وبالإضافة إلى اللواحق النطقية نجدّه يشير إلى عامل اللواحق الخطية؛ وهي الكتابة التي بدورها راجعة إلى النقط والتشكيل¹²..

* دلالة الحذف:

وهي مسألة نحوية دلالية بلا منازع، وأنها راجعة إلى تقدير المتكلم كمثل قوله تعالى: "ولا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى"¹³؛ وتقدير المحذوف عند التلمساني: لا تقربوا مواضع الصلاة¹⁴؛ أي أن رأي التلمساني في قضية تقديره للمحذوفات هو نتيجة تأكيده على أهمية التخاطب الحاصل بين المتكلم والمستمع، وعلى ضمان فهم الكلام بالنسبة للمستمع بالدرجة الأولى، وأن هذا الرأي نجدّه لا يخرج عن الإطار الذي رسمه الغربيون في تأكيدهم على جوهر نظرية قصد الاتصال التي يمثلها كلٌّ من أوستن، وجرايس و فيتجنشتين¹⁵ Latter Wittgenstein.

وأن قضية الحذف في القرآن تدخل ضمن ما يسمى بجوانب الإعجاز في نصه، وجماليات تعبيره، وسر فصاحته، حيث يقول ابن القيم: «وتدبّر هذه الطريقة في القرآن، وذكره للأهم المقصود، وحذفه لغيره، يُطْلَعُكَ على باب من أبواب إعجازه، وكمال فصاحته»¹⁶.

وإذا كان الحذف واقعا في الكلام الفصيح، فهو حادث لدلالة المذكور على المحذوف، حتى لا يكون ذلك الحذف شائعا ولا عشوائيا، وبالتالي يفقد جماليته في التعبير. وأن القرآن قد برئ من مثل هذا النوع من الحذف الذي لم يكن لضرورة ولا لدلالة، بل إن كل حذف في القرآن إلّا ونجدّه في موضعه المناسب، وخير دليل تقدّمه هو ما وقف عنده ابن القيم في تلك النماذج النصية السابقة، حيث يقول في هذا الشأن: «وهذه طريقة القرآن، بل وكل كلام فصيح: أن يذكر الشيء في موضع ثم يحذفه في موضع آخر، لدلالة المذكور على المحذوف. وأكثر ما تجده مذكورا وحذفه قليل. وإما أن يحذف حذفاً مطّرداً ولم يذكره في موضع واحد، ولا في اللفظ ما يدل عليه، فهذا لا يقع في القرآن»¹⁷.

وأنة خوف للإطراب أو للتكرار، وطلباً للاختصار يجوز الحذف عند علماء العربية، حيث نجد أن علماء العربية قد صرحوا: « بأن الشيء إنما يجوز حذفه إذا كان الموضوع الذي ادعى فيه حذفه قد استعمل فيه ثبوته أكثر من حذفه، فلا بد أن يكون موضع ادعاء الحذف عندهم صالحاً للثبوت. ويكون الثبوت مع ذلك أكثر من الحذف حتى إذا جاء ذلك محذوفاً في موضع، علم بكثرة ذكره في نظائره أنه قد أزيل من هذا الموضوع، فحمل عليه. فهذا شأن من يقصد البيان والدلالة»¹⁸؛ وهذا ما يدخل ضمن ما يسمى بجوازية الحذف في الموضوع الذي يستحقه، لأن من ضروب الحذف ما يسمى بالاختصار في الكلام، وكل من يقصد الحذف ويعمد إليه إنما هو يبحث عن مقصدية ووضوح دلالات التراكيب الخاضعة إلى ظاهرة الحذف.

* دلالة حرف "الباء" على التأكيد:

يرى التلمساني أن الباء تفيد التأكيد عند المالكية، ووجوب التعميم في مثل قوله تعالى: "فامسحوا برؤوسكم"¹⁹، وذلك بقوله: "والجواب عند أصحابنا أنها للتأكيد، لانه نقل عن العرب زيادتها كثيراً للتأكيد،... قوله تعالى: "وهزي إليك بجزع النخلة"²⁰؛ أي جذع النخلة"²¹، وهذا دلالة على إفادة الباء معنى آخر على الجر، وهو التعميم والتأكيد.

* المشترك اللفظي:

يكاد يجمع الأصوليون على أن اللفظ الذي له أكثر من معنى يسمى بالمشترك اللفظي، وهو ما أشار إليه الغزالي في حديثه عن الألفاظ المتعددة بقوله: « وأما المشتركة فهي الأسماء التي تنطبق على مسميات مختلفة لا تشترك في الحد والحقيقة البتة؛ كاسم العين للعضو الباصر، وللميزان، وللموضع الذي تفجر منه الماء وهي العين الفوارة... فنقول: الاسم المشترك قد يدل على المختلفين كما ذكرنا »²². ويقول عنه الرازي: « اللفظ الموضوع لحقيقتين مختلفتين أو أكثر وضعاً أولاً من حيث هما كذلك »²³، وهو التعريف الذي اختاره الشوكاني بقوله: « اللفظة الموضوعة لحقيقتين مختلفتين أو أكثر وضعاً أولاً »²⁴.

وأما عند اللغويين المحدثين فهو ما تحدث صورة لفظه، واختلف معناه²⁵، أو هو « أن تتعدد المعاني للفظ الواحد »²⁶.

ومن خلال ذلك يتضح أن هذه التعاريف تجمع على أن المشترك اللفظي هو دلالة اللفظ الواحد على معنيين مختلفين غير ضدين فأكثر، دلالة حقيقية على السواء، ليس بينهما علاقة. وبهذا يخرج المجاز من المشترك، كما تخرج الأغراض البلاغية للأساليب الإنشائية، وتخرج -أيضاً- بعض الأدوات التي تستعمل في غير معناها الحقيقي، وتكون على سبيل المجاز في هذا الاستعمال، وربما الخلط الذي وقع دفع بعض من كتبوا في المشترك أن يخلطوا بينه وبين الألوان المجازية²⁷، فهذا عن مفهوم المشترك.

د-إطلاق المشترك على معنيه:

وهو من الأمور التي اختلف فيها العلماء حول جواز حمل اللفظ المشترك على معنيه، أو عدم جوازه إذا تجرد من القرائن؟، فإذا اقترنت به قرينة وجب إعماله في واحد معين تعين حمله عليه²⁸، وذلك أن: «المشترك إذا اقترن به قرائن تُرَجِّحُ أحدَ معانيه، وجب الحملُ على الراجح»²⁹، ولكن إذا كان متجرداً عن القرائن فإنه لا يجوز حمل المشترك على كل معانيه في إطلاق واحد، خلافاً لمن جوز ذلك، وأنه رد ذلك إلى أمرين: «أحدها: أن الاشتراك خلاف الأصل، بل لا يعلم أنه وقع في اللغة من واضع واحد...الثاني: أن الأكثرين لا يجوزون استعمال اللفظ المشترك في معنيه لا بطريق الحقيقة ولا بطريق المجاز»³⁰.

ومن أهم الخلافات الدائرة عند الأصوليين في هذا النوع وقوفهم على لفظة "القرء" في النص القرآني في قوله تعالى: "المطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء"³¹. ومنهم ابن القيم الحنفي الذي اعتبر اللفظة دلالة على الحيض، لا على الطهر، وهي قضية ناقشها نقاشاً موسعاً مستدلاً بالآراء الخلافية الواقعة حول هذا اللفظ، لآراء من علماء اللغة، وكذا لعلماء أصول الفقه، مبتدئاً بأقوال الصحابة -رضوان الله عليهم-، وهو ما نجده في كتابه زاد المعاد³².

وأما صاحبنا التلمساني المالكي فنراه يرجع بدلالة اللفظ إلى الطهر لا الحيض، رادا على من يزعم عكس ذلك، حيث يقول: "والقرء مشترك بين الطهر والحيض لغة، لكن الأولى حمل الآية على الأطهار، لأنه محل الطلاق، فينبغي أن يحصل التربص المأمور به منهن عقب الطلاق بدارا منهن إلى المأمور به...وأما قولكم: زمان الحيض أولى باسم

القرء، لأنه زمان اجتماع الدم فباطل، بل زمان الطهر أولى به؛ لأنه في الحقيقة هو زمان اجتماع الدم في الرحم على أن يكثر، فيندفع فيخرج³³.

ومما يفهم من الأدلة المقدمة هو أن اللفظ لا بد له من أن يحمل على معناه الأصلي، وذلك لما يقول التلمساني: "وإذا تساوى هذان الاحتمالان نقلاً واعتباراً، كفانا أدنى مرجح، في ترجيح أحد المعنيين"³⁴.

* جهوده في نظرية السياق:

يحدثنا التلمساني في هذا الموضوع عن ترجيح أحد الاحتمالين نتيجة لتدخل القرائن بمختلف أنواعها؛ وهي إما لفظية، وإما سياقية، وإما خارجية.

وقبل الحديث عن هذه القرائن حري بنا معرفة دلالة السياق، وكيفية التماسها. فالشوكاني أحابنا إجابة كافية شافية في تمييزه بين دلالة السياق ودلالة الأسباب قائلاً: "والحق أن دلالة السياق إن قامت مقام القرائن القوية المقتضية لتعيين المراد كان المخصّص هو ما اشتملت عليه من ذلك، وإن لم يكن للسياق بهذه المنزلة ولا أفاد هذا المفاد فليس بمخصّص"³⁵.

ومن خلال رأي الشوكاني في تحديده لدلالة السياق نجده بذلك قد أوماً على جملة من الحقائق يمكننا إجماله كالاتي³⁶:

أ- إنَّ السياق ينقسم إلى سياق له دلالة، وسياق ليس له ذلك؛ فليس كل سياق دالاً على ما يراد التماس معناه من سياقه؛ أي لا يمكن الاستعانة بالسياق دائماً.
ب- إن دلالة السياق لا تكمن في مجرد "مقال السياق"، بل فيما يشتمل عليه السياق من قرائن وإفادات. ولذلك اختلفت دلالة السياق من جملة لأخرى، ومن نظم لآخر. ووقعت أولاً ووسطاً وأخراً، تبعاً لموضع القرينة، أو القرائن التي تفيد في تعيين المعنى الذي يُلتمس كشفه وإظهاره بمعونة السياق.

إن هذه الحقيقة التي أدركها الشوكاني نجدها مؤكدة عند تمام حسان الذي يرى أن السياق هو كالطريق لا بد له من معالم توضحه، ولا شكَّ أنَّ مبان التقسيم وما تبدو فيه من صيغ صرفية وصور شكلية، وكذلك مباني التصريف مع ما تبدو به من لواصق مختلفة تقدّم قرائن مفيدة جداً في توضيح منحنيان هذا الطريق، ولكن السياق يظلُّ بحاجة

ما سة إلى الكثير من القرائن الأخرى التي تتضح بها العلاقات العضوية في السياق بين الكلمات³⁷.

وبالتالي لا بد من أهمية الكشف عن القرائن لمعرفة المقصود من السياق والتماس الدلالات منه؛ لأنه على الرغم من أهمية النظم في الكشف عن الدلالات السياقية تظل الحاجة إلى قرائن أخرى قائمة؛ فمعرفة دلالة السياق هي متوقفة بدورها على معرفة القرائن التي تكتنفه، وبمعرفتها تصبح دلالة السياق واضحة جلية، بل العلاقة بين تلك القرائن هي الرابط الأساسي بين مناحي السياق، وجعلها كلاماً واحداً سيق لغرض معين، أو نتيجة أغراض معينة، حتى قيل في عقد الصلة بين القرينة والسياق: "ما القرينة إلا السياق"³⁸.

وقبل الخوض في أنواع القرينة التي ساقها التلمساني كان من الواجب حديثنا عن تحديد مفهوم القرينة أولاً؛ فهي لغة مأخوذة من مادة قرن يقرن قرناً، حيث يقول ابن منظور: "قرن الشيء بالشيء وقرنه إليه يقرنه قرناً: شدّه إليه... وقرن بين الحج والعمرة: جمع بينهما... وقرن الشيء بالشيء مقارناً وقرناً: اقترن به وصاحبه... وقرنت الشيء بالشيء وصلته... والقرين المصاحب... والقرينة الناقّة تُشدُّ إلى أخرى"³⁹.
وبذلك يعرفها الشريف الجرجاني بأنها: "أمر يشير إلى المطلوب"⁴⁰، وعند التهانوي بأنها: "الأمر الدال على الشيء من غير الاستعمال فيه"⁴¹.

أقسام القرينة عند التلمساني والعلماء الذي سبقوه:

لقد اختلف العلماء في تقسيمهم للقرائن، ومن هذه الاختلافات نجد:

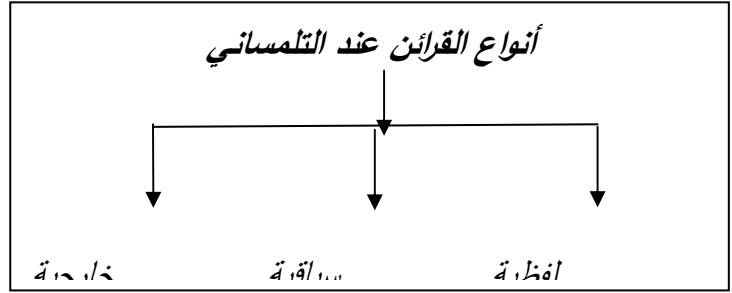
أ- تقسيم الجويني القرينة إلى الحالية واللفظية قائلاً: "فأما القرائن الحالية فكقول القائل: رأيت الناس، وأخذت فتوى العلماء، ونحن نعلم أن حاله لا يحتمل رؤية الناس أجمعين، ومراجعة جميع العلماء؛ فهذه القرينة وما في معناها تتضمن تخصيص الصيغة... فأما القرائن التي ليست الحالية فهي تنقسم إلى الاستثناء والتخصيص"⁴².

ب- تقسيم الغزالي إلى ثلاثة أنواع من القرائن: لفظية وعقلية وحالية، وذلك من خلال رأيه الذي يرى فيه أن القرينة إما لفظ مكشوف كقوله تعالى: ﴿وَأَتُوا حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ﴾⁴³؛ والحق هو العشر، وإما إحالة على دليل العقل كقوله تعالى: ﴿وَالسَّمَاوَاتِ مَطْوِيَّاتٍ بِيَمِينِهِ﴾⁴⁴، وإما قرائن أحوال من إشارات ورموز وحركات وسوابق ولواحق لا

تدخل تحت الحصر، والتخمين يختص بدركها المشاهد لها فينقلها المشاهدون من الصحابة إلى التابعين بألفاظ صريحة⁴⁵.

ج- تقسيم فخر الدين الرازي للقرائن إلى حالية ومقالية؛ الأولى تشمل حال المتكلم من حيث الصدق والكذب، والهيئات المخصوصة القائمة به، وخصوص الواقعة التي ورد فيها الخطاب، بينما الثانية (المقالية) هي ما يذكره المتكلم في كلامه مما يدل على مراده⁴⁶.

د- بينما تقسيم التلمساني جاء واضح المعالم، فهو يرى القرائن في ثلاثة أقسام: لفظية وسياقية وخارجية، تظهر في الترسمة الآتية:



د-1- القرينة اللفظية: والمراد دهما مبنى اللفظ، ومثّل لها بقوله تعالى: ﴿والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء﴾⁴⁷؛ حيث إن القراء إذا جمع على قروء، فالمراد به الطهر لا الحيض؛ إذ الجمع قد يختلف باختلاف المعاني وإن كان اللفظ المفرد مشتركاً في مثل "العود" الذي جُمع على "أعواد" وهو مشترك بين الخشبة - وجمعه إذ ذاك أعواد-، وبين آلة الغناء - وجمعه إذ ذاك عيدان-، وقس على ذلك. ثم يدعم رأيه بما جاء به المالكية في التذكير والتأنيث والحذف فيقال ثلاثة أطهار، بينما الحيض مؤنثة فوجب حذف التاء من العدد المضاف إليها، فيقال ثلاث حيض. وبالتالي نجد سياق الآية "ثلاثة قروء" بالتاء دلالة على أنه أراد الأطهار.

إن التلمساني كعادته يضيف لنا آراءً خلافية للأحناف في هذا الشأن بدليل قولهم إن للمعنى الواحد قد يكون له لفظان: أحدهما مذكر والآخر مؤنث؛ التأنيث فيه قد يكون لفظياً لا معنوياً، وذلك في "جسد" و"جثة"؛ والمراد عندهم واحد. ثم يكمل القول: ثلاثة أجساد وثلاث جثث؛ فوجب حذف التاء في لفظ الحيضة في الجمع؛ لأنها مؤنثة.

ووجب ذكر التاء في القرء في الجمع لأنه مذكر⁴⁸. وهذا التعليل ناقص إذا ما أردنا الاستدلال به من جراء توظيف القرائن اللفظية؛ لأن الجسد نفسه لا يراد به الجثة بالضرورة.

د-2- القرينة السياقية: والمراد بها ما يكتنف الشيء في سياقه -سباقاً أو لحاقاً- من دلالات، ومثل لها باستدلال الشافعي بقوله تعالى: ﴿وامرأةً مومنةً إن وهبت نفسها للنبي إن أراد النبي أن يستنكحها خالصة لك من دون المؤمنين قد علمنا ما فرضنا عليهم في أزواجهم وما ملكت أيمانهم لكيلا يكون عليك حرج وكان الله غفوراً رحيماً﴾⁴⁹، فقوله ﴿خالصة لك﴾ دليل على اختصاص جواز عقد النكاح بلفظ الهبة بالنبي **1** بدليل السباق. ومثّل له أيضاً برد الحنفية على الشافعي بطرف آخر من سياق الآية وهو السياق اللاحق، من خلال رأيهم أن الآية سبقت لبيان شرف النبي **1** وفضله على أمته، ونفي الحرج عنه. كما يدل على ذلك اللحاق من هذا السياق، ولا شك أن ذلك لا يحصل بإباحة لفظ له ومنعه من غيره؛ إذ ليس في ذلك شرف ولا رفع حرج، وإنما يحصل ذلك بإسقاط العوض عنه؛ وهو المهر⁵⁰. وهو ما أكده التلمساني نفسه: "فهذا السياق كله يدل على أن المراد بالخلوص: هو ملك البضع من غير مهر، لا اللفظ"⁵¹.

ثم إن التلمساني بعد تعرضه للقرينة السياقية نجده يحاول إلحاق القرائن الحالية بها، في قوله: والقرائن الحالية قريبة من السياقية، وهي لا تنضبط⁵²، ولكن ذكرها من غير أن يجعلها قسماً من أقسام القرائن مستقلاً بنفسه.

ج- القرينة الخارجية: وهي حسب التلمساني "موافقة أحد المعنيين لدليل منفصل، من نص أو قياس أو عمل"⁵³. وهو النوع الجديد الذي أضافه التلمساني في هذه القرائن.

ج-1- موافقته للنص: وهو المثال الذي دافع عنه المالكية في المراد بالقرء الأطهار، من خلال قوله تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا إذا طلقتم النساء فطلقوهن لعدتهن﴾⁵⁴، فأمر بطلاقهن طلاقاً يستعقب عدتهن، ولا تتراخي العدة عنه.

لكن التلمساني يرى أن الأحناف يرجحون احتمالهم استناداً لقرينة خارجية أيضاً، في رأيهم قول المولى عز وجل: ﴿واللاتي يمتسن من الحيض من نسائكم إن ارتبتم فعدتهن ثلاثة أشهر واللاتي لم يحضن﴾⁵⁵؛ فجعل الأشهر بدلاً عن الحيض لا عن الأطهار، فدل أن الحيض أصل في العدة. لكن الشريف يدافع عن رأيه ورأي أصحابه في

قضية الاستدلال نتيجة موافقة النص في التيمم؛ وهو قوله تعالى: ﴿فلم تجدوا ماء فتيمموا صعيدا طيبا﴾⁵⁶، والاستدلال من خلال سياق النص هو أن الماء هو الأصل، بينما الصعيد بدل منه.

ج-2- موافقة القياس: وهو خلاف جوهرى دار حوله الحديث أكثر من مرة؛ ويتمثل في الحديث عن القرء واحتماليته للطهر والحيض، والمالكية والشافعية يقرآن وكعادتھما بأن القرء هو من الطهار، وحجتهم أن العدة لما كانت مأمورا بما كانت من العبادات، والشأن فيالعبادة أن الحيض ينافيها، ولا تتأذى فيه فضلا عن أن تتأذى به، بدليل عدم صحة الصلاة والصيام والطواف مع الحيض، بخلاف الطهر. وبالتالي من خلال الاستدلال بالقياس يقتضي في العدة أنها تتأذى بالطهر لا بالحيض، وهو واجب موافقته على حمل القروء في الآية على الأطهار لا على الحيض. بينما نجد ترجيحا للحنفية بقياس آخر، غير الذي عرفناه سابقا عند المالكية والشافعية؛ حجتهم في ذلك أن القصد من العدة استبراء الرحم، والعلامة أو السمة الدالة على الرحم في العدة إنما على الحيض لا الطهر؛ بدليل أن الحامل والحائل يشتركان في الطهر، بينما الحيض في الغالب مختص بالحائل. ومنه وجب حمل القروء في الآية استنادا إلى القياس على الحيض لا على الطهر⁵⁷.

ج-3- موافقته لعمل الصحابة: وهو الخلاف القائم حول غسل الرجلين أو عدم الغسل في الوضوء والاكتفاء بمجرد المسح فقط؛ وذلك كاحتجاج العلماء على وجوب غسل الرجلين استنادا لقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ﴾⁵⁸؛ لأنه معطوف على اليدين والوجه بالفتح. بينما المعترضون يؤكدون على احتمالية الرأي الول، ولكن يضعون احتمالا آخر وهو العطف على الرأس استنادا لقول الشاعر:

مُعَاوِيَ إِنَّنَا بَشَرٌ فَأَسْجَحُ * فَلَسْنَا بِالْجِبَالِ وَلَا الْحَدِيدَا

أما الجواب الثاني عند العلماء فمفاده أنه لم ينقل عن الصحابة والتابعين - رضوان الله عليهم - إلا الغسل، لا المسح⁵⁹.

ومن خلال ما سبق نجد تقسيم التلمساني للقرائن واضحا؛ اعتبار أن المقسم فيه كما يرى كريم الزنكي هو كون القرينة متعلقة بلفظ الشيء، أو بما هو في سياقه، أو بما

هو خارج عنه، غير أن السياق الذي ألحق به الحال قد يتداخل الجانب الحالي منه مع القرينة الخارجية؛ إذ كل من القرينة الخارجية والحالية قرينة من خارج اللفظ إفراداً وتركيباً⁶⁰. وبالتالي فإن القرائن حسب التلمساني هي ثلاثة أقسام: لفظية وسياقية وخارجية، وكل واحدة منها إلّا ولها مجال للاستدلال أو لاستنباط الأحكام من النص القرآني أو السني؛ وهذا ما يدل دلالة واضحة على ما للسياق وقرائنه من أثر في الدلالة عند التلمساني، وهو بهذا يلتقي مع نظرية السياق في الدراسات اللغوية الحديثة التي تعد من أهم نتائج البحث الدلالي في العصر الحديث.

رأيه حول دلالاتي الأمر والنهي:

وإذا ما حاولنا قراءة تلك المصطلحات الدلالية لوجدنا أن العالم الشريف التلمساني هو عالم دلالي شأنه شأن علماء التراث العربي، وبالخصوص كعلماء أصول الفقه الذين وقفوا على الدلالات محاولين في ذلك تصنيفها التصنيف العلمي الدقيق. وإذا عدنا إلى الجهة الأولى التي وسمها بالمنطوق لا تضح أن هذه الدلالة من حيث المفهوم اللغوي هي من نطق الناطق ينطق نطقاً: تكلم. والمنطق: الكلام. ويقال: قد أنطقه الله واستنطقه؛ أي كلمه وناطقه، وكتاب ناطق بيّن⁶¹.

وأما في اصطلاح المتكلمين أمثال الشوكاني (ت1255هـ): "مادل عليه اللفظ في محل النطق؛ أي يكون حكماً للمذكور وحالاً من أحواله"⁶²، وهو المفهوم نفسه نجد مسبقاً عند ابن الحاجب (ت646هـ) في قوله: "ما دل عليه اللفظ في محل النطق"⁶³. ومن جهة الشريف التلمساني يرى أن النظر في جهة دلالة المنطوق لا بد أن يشمل الدلالة على الحكم، والدلالة على متعلق الحكم، وأن ضمه للمنطوق ضمن القسم الأول دلالة على أنه ذهب إلى ما ذهب إليه ابن الحاجب في أن المنطوق هو مادل عليه اللفظ في محل النطق.

ويقول في الأمر: "هو القول الدال على طلب الفعل، على جهة الاستعلاء"⁶⁴، وهو نفسه نجده عند جماعة من العلماء أنه: "هو طلب الفعل بالقول على سبيل الاستعلاء"⁶⁵.

ثم تطرق إلى الأمر والنهي والتخيير؛ باعتبار أن الأمر والنهي يقوم عليهما مدار التكليف، فلا بد من معرفة أحكامها ودلالاتها، يقول السرخسي (ت490هـ) في هذا

الشأن: أحق ما يبدأ به البيان الأمر والنهي؛ لأن معظم الابتلاء يقع بهما، وبمعرفةهما تتم معرفة الأحكام، ويتميز الحلال من الحرام⁶⁶.

وأما صيغته: فيرى الشريف أنها على صيغة: (افعل)، وهي مستعملة في اللغة في

خمسة عشر موضعا حسب رأيه، وهي كالآتي:⁶⁷

-الأمر: كقوله تعالى: ﴿ وأقيموا الصلاة ﴾⁶⁸.

-الإذن: كقوله تعالى: ﴿ وإذا حللتم فاصطادوا ﴾⁶⁹.

-الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿ وأشهدوا إذا تباعتم ﴾⁷⁰.

-التأديب: كقول الرسول i: ﴿ كل مما يليك ﴾⁷¹.

-التهديد: كقوله تعالى: ﴿ اعملوا ما شئتم ﴾⁷².

-التسوية: كقوله تعالى: ﴿ فاصبروا أو لا تصبروا ﴾⁷³.

-الإهانة: كقوله تعالى: ﴿ ذق إنك أنت العزيز الكريم ﴾⁷⁴.

-الاحتقار: كقوله تعالى: ﴿ فاقض ما أنت قاض ﴾⁷⁵.

-الامتنان: كقوله تعالى: ﴿ كلوا من طيبات ما رزقناكم ﴾⁷⁶.

-الإكرام: كقوله تعالى: ﴿ ادخلوها بسلام ءامين ﴾⁷⁷.

-التعجيز: كقوله تعالى: ﴿ فأتوا بسورة من مثله ﴾⁷⁸.

-الدعاء: كقوله تعالى: ﴿ واغفر لنا ﴾⁷⁹.

-التكوين: كقوله تعالى: ﴿ كونوا قردة خاسئين ﴾⁸⁰.

-التمني: كقول امرئ القيس: ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي⁸¹.

-الإنذار: كقوله تعالى: ﴿ فأذنوا بحرب من الله ورسوله ﴾⁸².

إلا أننا لوعدنا إلى تراثنا العربي لوجدنا أن هذا التقسيم الدلالي لصيغة الأمر

موجود، بل هناك من أضاف على هذه الصيغ صيغ أخرى لتصل إلى ثمان وعشرين صيغة، وهي⁸³:

-الوجوب: كقوله تعالى: ﴿ أقيموا الصلاة ﴾⁸⁴.

-الندب: كقوله تعالى: ﴿ فكاتبوهم إن علمتم فيهم خيرا ﴾⁸⁵.

-الإباحة: كقوله تعالى: ﴿ وإذا حللتم فاصطادوا ﴾⁸⁶.

-الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿ وأشهدوا إذا تباعتم ﴾⁸⁷.

- إرادة الامتثال: كقول السيد عند عطشه لبعده اسقيني ماء.
- التسخير: كقوله تعالى: ﴿كونوا قردة خاسئين﴾⁸⁸.
- الخير: كقوله تعالى: ﴿ولنحمل خطاياكم﴾⁸⁹.
- الإنعام: كقوله تعالى: ﴿كلوا من طيبات ما رزقناكم﴾⁹⁰.
- التفويض: نحو قول المرأة لوليها "زوجني ممن أحببت"
- التعجب: كقوله تعالى: ﴿انظر كيف ضربوا لك الأمثال﴾⁹¹.
- التكذيب: كقوله تعالى: ﴿قل فاتوا بالتوراة﴾⁹².
- المشاورة: كقوله تعالى: ﴿فانظر ماذا ترى﴾⁹³.
- الاعتبار: كقوله تعالى: ﴿انظروا كيف كان عاقبة المكذبين﴾⁹⁴.
- وأما دلالة النهي لغة المنع: يقال عن الشيء أَنهَاءُ نَهْيًا فَانْتَهَى عَنْهُ، وَنَهْوُهُ نَهْوًا، وَنَهَى اللَّهُ تَعَالَى؛ أَي حَرَّمَ، التُّهْيَةُ الْعَقْلُ؛ لِأَنَّهَا تَنْهَى عَنِ الْقَبِيحِ، وَيَمْنَعُ صَاحِبَهُ مِنَ الْوُقُوعِ فِيهَا يَخَالِفُ الصَّوَابَ، وَالْجَمْعُ نُهْيٌ⁹⁵.
- وأما من حيث الاصطلاح نجد الغزالي (ت505هـ) ينص على أنه "القول الطالب للترك دلالة أولية"⁹⁶، أو هو طلب الكف عن فعل على جهة الاستعلاء⁹⁷، وهو ما عدّه الشريف نفسه بقوله: "القول الدال على طلب الامتناع من الفعل على جهة الاستعلاء"⁹⁸.
- وأما صيغته فهي (لا تفعل) عند الشريف التلمساني، والرأي نفسه عند العلماء الأصوليين الذين سبقوه في هذا الجانب.
- وأما هذه الصيغة فقد استعملت في اللغة في ستة معان حسب رأي التلمساني⁹⁹:
- النهي: كقوله تعالى: ﴿لاتقربوا الصلاة وأنتم سكارى﴾¹⁰⁰.
- الدعاء: كقوله تعالى: ﴿ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به﴾¹⁰¹.
- بيان العاقبة: كقوله تعالى: ﴿ولا تحسبن الله غفلا عما يعمل الظالمون﴾¹⁰².
- اليأس: كقوله تعالى: ﴿لا تعتذروا﴾¹⁰³.
- الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم﴾¹⁰⁴.

-التحقيق: كقوله تعالى: ﴿ولا تمدن عينيك إلى ما متعنا به أزواجاً منهم زهرة الحياة الدنيا﴾¹⁰⁵.

وإذا استقرأنا تراثنا العربي لوجدنا التقسيم نفسه لمعاني النهي، وهو ما جاء به الغزالي نفسه¹⁰⁶:

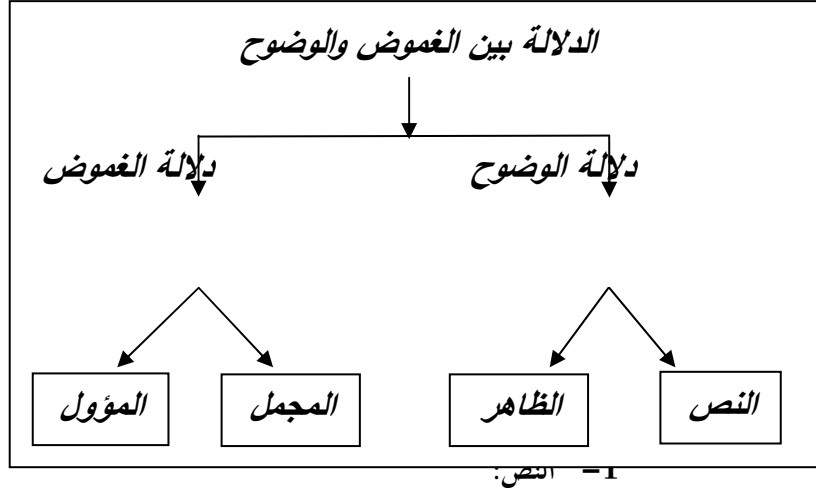
- النهي: كقوله تعالى: ﴿ولا تنكحوا ما نكح آبؤكم﴾¹⁰⁷.
- التحريم والكرهية والتحقيق: كقوله تعالى: ﴿لا تمدن عينيك﴾¹⁰⁸.
- بيان العاقبة: كقوله تعالى: ﴿ولا تحسبن الله غافلاً عما يعمل الظالمون﴾¹⁰⁹.
- الدعاء: كقوله تعالى: ﴿ربنا لا تزغ قلوبنا﴾¹¹⁰.
- اليأس: كقوله تعالى: ﴿لا تعتذروا اليوم﴾¹¹¹.
- الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم﴾¹¹².

وعالج التلمساني في الطرف الثاني ضمن المنطوق ما يسمى بالدلالة على متعلق الحكم؛ الذي اشتمل بدوره على أربعة أقسام هي: النص، الظاهر، المجمل، المؤول. وهو في قوله: "إن اللفظ إما أن يحتتمل معنيين أو لا يحتتمل إلا معنى واحداً، فإن لم يحتتمل بالوضع إلا معنى واحداً فهو النص، وإن احتتمل معنيين؛ فإما أن يكون راجحاً في أحد المعنيين أو لا يكون راجحاً، فإن لم يكن راجحاً في أحد المعنيين فهو المجمل، وهو غير متضح الدلالة، وإن كان راجحاً في أحد المعنيين فإما أن يكون راجحانه من جهة اللفظ، أو من جهة دليل منفصل، فإن كان من جهة اللفظ فهو الظاهر، وإن كان من جهة دليل منفصل فهو المؤول"¹¹³.

الدلالة بين الغموض والوضوح:

يرى نصر حامد أبو زيد أن اللغة بحكم طبيعتها تعتمد على طاقتي التجريد والتعميم، وعلى إثر ذلك قسم العلماء التركيب اللغوي إلى أربعة أنماط طبقاً لآليات العلاقة بين المنطوق اللفظي والمفهوم الذهني؛ أي أن هذه الأنواع الأربعة هي نتيجة لإدراك القدماء على آليات النص في إنتاج الدلالة من خلال جدلية "الغموض والوضوح"؛ التي تشمل كل من "النص" و"الظاهر"، "المجمل" و"المؤول"، وهذه الأقسام الربعة كلها خاصة بالعلاقة بين منطوق التركيب اللغوي وبين الدلالة؛ أي أن "النص" أقرب إلى "الظاهر" من حيث إن المعنى الراجح فيه هو المعنى القريب، بينما "المجمل" أقرب إلى "المؤول" من حيث

إن المعنى الراجح فيه هو المعنى البعيد¹¹⁴. إلا أن إدراك "الدارسين الأقدمين لثنائية الوضوح والغموض، كان دعماً قوياً لحصر المجال الإدراكي للحدث الدلالي في كل مستوياته الظاهرة والباطنة، وهو الأمر الذي أدى إلى آليات كافية لتغطية جميع أنماط التلقي، سواء كان ذلك بالوقوف على الظاهرة بآلية التفسير، أو الوقوف على الخفي بآلية التأويل"¹¹⁵. ومن خلال ما سبق يمكننا إجمال تلك الأنواع في الترسمة الآتية:



إن النص لغة هو "الكشف والظهور... ونص الشيء رفعه. ونص الحديث إلى فلان: رفعه إليه"¹¹⁶.

وأما من حيث المفهوم الاصطلاحي فهو "أن إفادته ظاهرة بنفسه... لا يحتمل التأويل"¹¹⁷، وهو ما نص عليه ابن الحاجب بقوله: "بأنه ما دل على معناه دلالة قطعية"¹¹⁸.

وبذلك نجد أن الشريف التلمساني قد اقتفى أثر المتكلمين في تحديده لمفهوم النص بقوله: "وهو لا يقبل الاعتراض إلا من غير جهة دلالة على ما هو نص فيه"¹¹⁹. واستشهد بالحديث النبوي الشريف قول الرسول ﷺ : "إِذَا وَلَّغَ الْكَلْبُ فِي إِنَاءٍ أَحَدِكُمْ فَلْيَغْسِلْهُ سَبْعًا"¹²⁰ على أن غسل الإناء من ولوغ الكلب سبع لا ثلاث، فرد على الحنفية الذي أوجبوا الغسل ثلاثاً، لكنهم لا ينازعون في دلالة لفظ السبع على العدد المعلوم، بل يقولون: كان أبو هريرة يفتي بغسل الإناء ثلاثاً وهو راوي الحديث، فدل على

أن الحديث غير معمول به¹²¹. وهو بذلك يقتضي أثر المتكلمين في أن النص يحتمل دلالة قطعية، ولا يحتمل التأويل.

2- الظاهر:

لغة بمعنى الواضح، والوضوح: الظهور، والظهور الظفر بالشيء والاطلاع عليه، وظهر الشيء ظهوراً: تبيّن، وأظهرت الشيء: بيّنته، وهو ضد الباطن¹²².
وأما من حيث الاصطلاح فقد عرفه الآمدي (ت631هـ) بقوله: "ما دل على معنى بالوضع الأصلي أو العربي، ويحتمل غيره احتمالاً مرجوحاً"¹²³.
ولذلك يقول التلمساني: "الظاهر هو اللفظ الذي يحتمل معنيين، وهو راجح في أحدهما من حيث الوضع، فلذلك كان متضح الدلالة"¹²⁴. فهو بهذا التعريف تنبيه بما جاء به الآمدي على سبيل الذكر لا الحصر.
وأن أمثلة الظاهر ما نبده شائعاً عند العلماء في أن الظاهر بحكم عرف الاستعمال إطلاق لفظ "الأسد" على الحيوان المعروف، ومن الظاهر بحكم عرف الاستعمال إطلاق لفظ "الغائط" بإزاء الخارج المخصوص من الإنسان¹²⁵.
ولاتضاح الدلالة من جهة الوضع ثمانية مسائل جعلها التلمساني على شاكلة الثنائيات، ومنها الآتي:

1- دوران اللفظ بين الحقيقة والمجاز: الحقيقة لغة" من حق الشيء إذا وجب، واشتقاقه من الشيء المحقق، وهو الحكم. يقال: ثوب محقق النسج؛ أي محكمه"¹²⁶. وهي "فعيلة من حقّ الشيء بمعنى ثبت"¹²⁷.

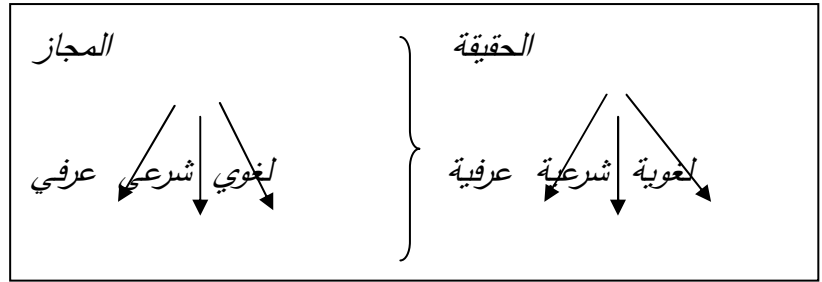
وأما من حيث الاصطلاح فهي عند أبي حامد الغزالي اللفظ المستعمل في موضوعه¹²⁸، هو نفسه ما صرح به التلمساني قائلاً: "الحقيقة اللفظ المستعمل فيما وضع له؛ كإطلاق لفظ الأسد على الحيوان المفترس"¹²⁹.

وأما المجاز فهو لغة من جاز الموضوع أو المكان، يجوزه إذا تعداه، والكلمة إذا وضعت في غير موضعها الأصلي فقد تعدته إلى غيره¹³⁰.

وفي الاصطلاح يرى الغزالي أن المجاز "قد يطلق على اللفظ الذي تجوز به عن موضعه"¹³¹، وعند الآمدي: "اللفظ المتواضع على استعماله، أو المستعمل في غير ما وضع له أولاً في الاصطلاح الذي به المخاطبة لما بينهما من التعلق"¹³².

ويأتي التلمساني مسائرا لسابقه في تحديد مفهوم هذا النوع الدلالي بقوله: "المجاز اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة بينه وبين ما وضع له؛ كإطلاق لفظ الأسد على الرجل الشجاع"¹³³؛ ويتضح من كلام التلمساني أن هذه العلاقة هي ما يربط بين الاستعمال المجازي للفظ، والاستعمال الذي وُضع له أصلاً، إلا أنه يرجح استعمال اللفظ لحقيقة بدلا من مجازه في حالة ما إذا احتل معنيين بقوله: "فإذا كان اللفظ محتملا لحقيقته ومجازه، فإنه راجح في الحقيقة"¹³⁴.

نجد تحديد التلمساني لثنائية الحقيقة والمجاز من أجل أن يبين لنا التقسيم الثلاثي للحقيقة ومقابله في المجاز، ليؤكد في الأخير على استعمال الحقيقة بدلا من المجاز في حال احتمال معنيين للفظ، هذا التقسيم يظهر لنا في الترسمة الآتية:



لقد ركز التلمساني في تقسيمه على طبيعة الواضع؛ إذا كان صاحب الوضع هو اللغوي كانت الحقيقة لغوية، وإذا كان الواضع هو الشارع فإن الحقيقة هي حقيقة شرعية، وإذا تعارض الناس واصطلحوا على طبيعة اقتران الدال والمدلول كانت الحقيقة عرفية.

أ- الحقيقة اللغوية: هي اللفظ المستعمل فيما وضع له أولاً في اللغة؛ كالصلاة دلالة على الدعاء. وهو مثال ما احتج به أصحاب الشافعي وغيره أن خيار المجلس مشروع، وذلك بقول الرسول $\text{أ: ﴿ الْمَبْتَاعَانِ بِالْخِيَارِ مَا لَمْ يَفْتَرَقَا ﴾}$ ¹³⁵ فالمراد عند المالكية وأصحاب أبي حنيفة إنما المراد بذلك المتساومان، وافتراقهما بالقول؛ أي هما في حال تساومهما بالخيار ما لم يبرما العقد وبمضيها، فإذا أمضيها فقد افترقا، ولزمهما العقد. وقد يطلق اسم الشيء على ما يقاربه كقول

الرسول i: ﴿ لا يبيع أحدكم على بيع أخيه ولا ينكح على نكاحه ﴾¹³⁶؛ وإنما المقصود بالبيع السوم، والنكاح الخطبة؛ باعتبار أن السوم وسيلة للبيع، والخطبة وسيلة للنكاح. وجاء رد الشافعي حسب التلمساني أن إطلاق المتبايعين على المتساومين مجاز، وإطلاق التفرق على تمام العقد مجاز، ولكن الأصل في الكلام الحقيقة¹³⁷.

ب- الحقيقة الشرعية: فهي اللفظ المستعمل فيما وضع له في الشرع؛ كالزكاة التي تتمثل حقيقتها الشرعية في إخراج حق واجب معيّن شرعا من الأغنياء وتسليمه للفقراء.

وينص التلمساني على الرغم من الخلاف الواقع بين الأصوليين في إمكانية وقوعها، إلا أن الجمهور يحتجون بها ويعترفون بوقوعها؛ وهو ظاهر في احتجاجهم على أن المحرم لا يتجاوز في حال إحرامه استنادا لقول الرسول i: ﴿ لا يَنْكُحُ الْمُحْرِمُ وَلَا يُنْكَحُ ﴾¹³⁸. وأجاب الأحناف أنه يحتمل أن يريد بالنكاح الوطاء، ولكن إذا كان المراد به الوطاء دل الخبر على حرمة الوطاء على المحرم لا على حرمة العقد، والجواب كما يرى التلمساني وعند أصحابه أن إطلاق النكاح على الوطاء مجاز شرعي، وعلى العقد حقيقة شرعية، وحمل اللفظ الشرعي على حقيقتها الشرعية أولى من حمله على المجاز الشرعي¹³⁹.

ج- الحقيقة العرفية: هي اللفظ المستعمل فيما وضع له في العرف؛ كالدابة التي تطلق في اللغة على كل ما يدب على الأرض، وفي العرف تستعمل في بعض ما يدب دون بعض؛ فالنوع الأول الذي تستعمل فيه عرفا يسمى دلالة عرفية، ومثاله إذا قال الزوج لزوجته "أنت طالق"، وقال: أردت من وثاق، فإن الطلاق بمعنى الإطلاق، وهو حقيقة لغوية في الحل من وثاق غيره، فيقال: هذا اللفظ حقيقة عرفية في حل عصمة النكاح مجاز في الوثاق، وحمل اللفظ على حقيقته العرفية أولى من حمله على المجاز العرفي¹⁴⁰.

2- دوران اللفظ بين الانفراد والاشترك: يرى التلمساني أن الاشتراك على خلاف الأصل؛ باعتبار أن الأصل في الألفاظ الانفراد لا الاشتراك، واحتج الجمهور على أن أمر النبي i محمول على الوجوب، وهو قوله تعالى: ﴿ فليحذر الذين يخالفون عن أمره أن

تصبيهم فتنه أو يصيبهم عذاب أليم¹⁴¹ ، وتأتي حجة المخالفين لهذا الأمر هو أن المراد في ذلك يحتمل الأمر القولي، وأيضا يراد به الشأن والفعل، كقوله تعالى: ﴿وما أمر فرعون برشيد¹⁴²﴾ ، وأنه إذا صح إطلاق لفظ الأمر على القول المخصوص لزم اشتراك لفظ الأمر بين المعنيين، وبالتالي يبطل الاستدلال مجرد الاشتراك، لكنه سبب غير مقنع ودليل غير دامغ في حد ذاته؛ لأنه كما يرى التلمساني وغيره الأصل في الألفاظ هو الانفراد لا الاشتراك، فوجب انفراد لفظ الأمر بأحد المعنيين بالوضع، وأن تكون دلالته على المعنى الآخر بالمجاز، وأنه حقيقة في القول ومجاز في الفعل، واللفظ حملة في حقيقته دون مجازه. وبالتالي يخرج التلمساني في حل هذا الإشكال برأي جامع منطقي، أو ربما جعله كقاعدة يقف عندها المستنبط؛ وهي أنه إذا تعارض المجاز والاشتراك، كان الأخذ بالمجاز أولى من الاشتراك¹⁴³.

وبالتالي يمكننا القول إن التلمساني يعد عالما لغويا ودلاليا بلا منازع، وإن برع في مجال الدلالة فذلك سبيل لأجل الوصول إلى استنباط الأحكام الشرعية من النصوص الدينية، ولا يأتي ذلك إلا بالاحتكام لقواعد اللغة، وللتوظيف السليم للنوع الدلالي الخاص في النصوص.

هوامش:

¹ - ينظر سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس، محمد بن جعفر إدريس الكتاني، 87/1، تحقيق: عبد الله الكامل الكتاني وآخرون، دار الثقافة، الدار البيضاء، والبستان لابن مريم، ص164-184، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، والأعلام، للزركلي، 327/5، دار العلم للملايين، ط5، 1400هـ-1980م، ومفتاح الوصول على بناء الفروع على الأصول، الشريف التلمساني، ص40-42، تحقيق محمد علي فركوس، دار تحصيل العلوم، الجزائر، 1420هـ-1999م.

² - ينظر مفتاح الوصول على بناء الفروع على الأصول، ص52 (ط. الجزائر).

³ - ينظر مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول، الإمام المجتهد الشريف أبي عبد الله محمد بن أحمد المالكي التلمساني، ص3-4، خرّج حواشيه وقدم له صدقي جميل العطار، دار الفكر للطباعة والنشر التوزيع، بيروت، 1997.

- 4 - هو علم يتعرف منه استنباط الأحكام الشرعية الفرعية عن أدلتها الإجمالية اليقينية، وموضوعه الأدلة الشرعية الكلية من حيث إنها كيف يستنبط عنها الأحكام الشرعية... ومبادؤه مأخوذة من العربية وبعض العلوم الشرعية والعقلية . ينظر إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، الشوكاني، ص 47-48، تحقيق محمد صبحي بن حسن حلاق، دار ابن كثير، ط2، 2003م.
- 5 - أو ما يعرف بالأحناف؛ وينحصر عملهم في توضيح الفروع المذهبية على القواعد، ولذلك نجد أصولهم مليئة بالفروع، فهي في حقيقة أمرها أصول للقواعد دَوَّنت باعتبارها مناط استنباط أئمتهم. ومن أَلَّفوا في هذا الاتجاه نجد: أبي بكر الرازي المعروف بالخصائص (ت370هـ) في كتابه الأصول، وأبي زيد القاضي الدبوسي (ت430هـ) في كتابه تقويم الأدلة، وشمس الأئمة محمد ابن أحمد السرخسي (ت483هـ) في كتابه الأصول. ينظر التصور اللغوي عند علماء أصول الفقه، سيد أحمد عبد الغفار، ص28، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، 1996م، والبحث الدلالي عند الأصوليين - قراءة في مقصدية الخطاب الشرعي عند الشوكاني، إدريس بن خويا، ص15، مطبعة ابن سالم، الأغواط، ط1، 2009.
- 6 - أو ما يعرف بطريقة الشافعية نسبة للإمام الشافعي؛ وينحصر عملهم في تقرير الأصول دون الالتفات إلى موافقة الفروع لها أو مخالفتها إياها، فكان اتجاههم اتجاهاً عقلياً صرفاً لا يقر إلا بما أقرّه العقل وما ثبت بالحجة من القواعد. ومن أَلَّفوا ضمن هذا المنهج أبو الحسين البصري المعتزلي (ت463هـ) في كتابه المعتمد، وأبو المعالي عبد الله الجويني النيسابوري الشافعي المعروف بإمام الحرمين (ت487هـ) في كتابه البرهان، والإمام أبو حامد الغزالي الشافعي (ت505هـ) في كتابه المستصفى. المرجعان والصفحات نفسها.
- 7 - ينظر البحث الدلالي عند الأصوليين، ص16، والإمام الشوكاني ومنهجه في أصول الفقه، د. شعبان محمد بن إسماعيل، ص48، دارالثقافة، الدوحة، قطر، ط1، 1409هـ-1989م.
- 8 - مفتاح الوصول، ص07. (ط. بيروت).
- 9 - المصدر نفسه، ص08.
- 10 - المصدر والصفحة نفسهما.
- 11 - مئارات الغلط في الأدلة، ص565، وهو مطبوع في آخر كتاب مفتاح الوصول، (ط. الجزائر).
- 12 - ينظر المصدر نفسه، ص565-566.
- 13 - سورة النساء، الآية 43.
- 14 - ينظر المفتاح، ص391.
- 15 - ينظر نظرية المعنى في فلسفة بول جرايس، صلاح إسماعيل، ص26-29، الدار المصرية، القاهرة، 2005.
- 16 - جلاء الأفهام، ص192، والتفسير القيم، ص400.

- 17 - المصدر الأول نفسه، ص191، والثاني نفسه، ص399.
- 18 - الصواعق المرسله، 385/1، وينظر مختصر الصواعق، 99/1.
- 19 - سورة المائدة، الآية 06.
- 20 - سورة مریم، الآية 25.
- 21 - المفتاح، ص394.
- 22 - المستصفی، ص26.
- 23 - المحصول، 359/1.
- 24 - إرشاد الفحول، ص99.
- 25 - ينظر دراسات في فقه اللغة ص302.
- 26 - الوجيز في فقه اللغة، ص388.
- 27 - ينظر العلاقات الدلالية والتراث البلاغي -دراسة تطبيقية، د.عبد الواحد حسن الشيخ، ص66، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1419هـ-1999م.
- 28 - ينظر اختيارات ابن القيم الأصولية، 31/1.
- 29 - زاد المعاد، 714/2.
- 30 - جلاء الأفهام، ص63-64، والتفسير القيم، ص293-294.
- 31 - سورة البقرة، الآية 228.
- 32 - زاد المعاد، 717-686/2.
- 33 - مفتاح الوصول، ص389-390.
- 34 - المصدر نفسه، ص391.
- 35 - إرشاد الفحول، ص75.
- 36 - ينظر نظرية السياق -دراسة أصولية-، د.نجم الدين قادر كريم الزنكي، ص179، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
- 37 - ينظر اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، ص134.
- 38 - نظرية السياق، ص180، وعلم الدلالة، نعيم الكراعين، ص102.
- 39 - لسان العرب، مادة (قرن)، 337-335/13.
- 40 - التعريفات، ص223.
- 41 - كشاف اصطلاحات الفنون، ص25.
- 42 - البرهان في أصول الفقه، الجويني، 133/1-136.
- 43 - سورة الأنعام، الآية 141.

- 44 - سورة الزمر، الآية 67.
- 45 - ينظر المستصفي، ص 184-185.
- 46 - المحصول، الرازي، 332/1.
- 47 - سورة البقرة، الآية 228.
- 48 - ينظر مفتاح الوصول، ص 47-48.
- 49 - سورة الأحزاب، الآية 50.
- 50 - ينظر مفتاح الوصول، ص 48-49، ونظرية السياق، ص 187.
- 51 - ينظر مفتاح الوصول، ص 49.
- 52 - المصدر والصفحة نفسهما.
- 53 - المصدر والصفحة نفسهما.
- 54 - سورة الطلاق، الآية 01.
- 55 - سورة الطلاق، الآية 04.
- 56 - سورة النساء، الآية 43.
- 57 - ينظر مفتاح الوصول، ص 50.
- 58 - سورة المائدة، الآية 06.
- 59 - ينظر مفتاح الوصول، ص 50-51.
- 60 - ينظر نظرية السياق، ص 189.
- 61 - ينظر لسان العرب، مادة (نطق)، 354/10.
- 62 - إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، محمد بن علي الشوكاني، ص 587.
- 63 - شرح العضد على مختصر المنتهى، ابن الحاجب، ص 253.
- 64 - مفتاح الوصول، ص 23.
- 65 - الإحكام في أصول الأحكام، الأمدي، 12/2، تحقيق: د. سيد الجميلي، دار الكتاب العربي - بيروت، ط 1، 1404هـ.
- 66 - أصول السرخسي، السرخسي، 11/1، دار الكتاب العلمية بيروت لبنان، ط 1، 1414هـ - 1993م.
- 67 - مفتاح الوصول، ص 23.
- 68 - سورة البقرة، الآية 43.
- 69 - سورة المائدة، الآية 02.
- 70 - سورة البقرة، الآية 282.

- 71 - صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري، 2056/5، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، اليمامة، ط3، 1407هـ-1987م.
- 72 - سورة فصلت، الآية 04.
- 73 - سورة الطور، الآية 16.
- 74 - سورة الدخان، الآية 46.
- 75 - سورة طه، الآية 72.
- 76 - سورة طه، الآية 81.
- 77 - سورة الحجر، الآية 46.
- 78 - سورة البقرة، الآية 23.
- 79 - سورة البقرة، الآية 286.
- 80 - سورة البقرة، الآية 65.
- 81 - ديوان امرئ القيس، ص49، اعتنى به وشرحه عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ-2004م.
- 82 - سورة البقرة، الآية 279.
- 83 - ينظر المستصفي في علم الأصول، أبو حامد الغزالي، ص204، تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ، والإحكام في أصول الأحكام، الأمدى، 158/2، ودراسة المعنى عند الأصوليين، ص68-71.
- 84 - سورة البقرة، الآية 43.
- 85 - سورة النور، الآية 33.
- 86 - سورة المائدة، الآية 02.
- 87 - سورة البقرة، الآية 282.
- 88 - سورة البقرة، الآية 65.
- 89 - سورة العنكبوت، الآية 12.
- 90 - سورة طه، الآية 81.
- 91 - سورة الإسراء، الآية 48.
- 92 - سورة آل عمران، الآية 93.
- 93 - سورة الصافات، الآية 102.
- 94 - سورة الأنعام، الآية 11.
- 95 - ينظر المصباح المنير، المقرئ الفيومي، مادة (النهاية)، 629/2، المكتبة العلمية، بيروت.

- 96 - شرح الأسنوي، 53/2، نقلا عن دراسة المعنى عند الأصوليين، ص 80.
- 97 - أصول الفقه، محمد الحضري، ص 199.
- 98 - مفتاح الوصول، ص 34.
- 99 - المصدر والصفحة نفسيهما.
- 100 - سورة النساء، الآية 43.
- 101 - سورة البقرة، الآية 286.
- 102 - سورة إبراهيم، الآية 42.
- 103 - سورة التوبة، الآية 66.
- 104 - سورة المائدة، الآية 101.
- 105 - سورة الحجر، الآية 88.
- 106 - ينظر المستصفي، ص 204-205.
- 107 - سورة النساء، الآية 22.
- 108 - سورة المائدة، الآية 101.
- 109 - سورة إبراهيم، الآية 42.
- 110 - سورة آل عمران، الآية 08.
- 111 - سورة طه، الآية 131.
- 112 - سورة المائدة، الآية 101.
- 113 - مفتاح الوصول، ص 39.
- 114 - ينظر مفهوم النص -دراسة في علوم القرآن، د.نصر حامد أبوزيد، ص 178-180، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2005.
- 115 - العلامة في التراث اللساني العربي، د.أحمد حساني، ص 296-297، أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة وهران السانبا، 1996-1997 (مخطوط)..
- 116 - لسان العرب، مادة (نصص)، 97/7-98.
- 117 - إرشاد الفحول، ص 580-587.
- 118 - شرح العضد، ص 314-315.
- 119 - مفتاح الوصول، ص 39.
- 120 - سنن البيهقي الكبرى، أحمد بن الحسين البيهقي، 241/1، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة، 1414هـ-1994م.
- 121 - ينظر مفتاح الوصول، ص 39-40.

- 122 - ينظر لسان العرب، مادة (ظهر)، 527-520/4.
- 123 - الإحكام في أصول الأحكام، 58/3.
- 124 - مفتاح الوصول، ص54.
- 125 - ينظر الإحكام في أصول الأحكام، 59/3، ودراسة المعنى عند الأصوليين، ص129-130.
- 126 - الصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، ص198.
- 127 - إرشاد الفحول، ص106.
- 128 - ينظر المستصفي، ص186.
- 129 - مفتاح الوصول، ص54.
- 130 - لسان العرب، مادة (جوز)، 327-326/5.
- 131 - المستصفي، ص84.
- 132 - الإحكام في أصول الأحكام، 54/1.
- 133 - مفتاح الوصول، ص54.
- 134 - المصدر والصفحة نفسهما.
- 135 - الدراية في تخريج أحاديث الهداية، ابن حجر العسقلاني، 147/2، تحقيق: السيد عبد الله هاشم اليماني المدني، دار المعرفة، بيروت..
- 136 - لم أجد الحديث بهذه الصيغة، وإنما وجدته بصيغة قول الرسول i: ﴿ولا يبيع الرجل على بيع أخيه، ولا يخطب على خطبة أخيه﴾. صحيح البخاري، 752/2.
- 137 - ينظر مفتاح الوصول، ص54-55.
- 138 - صحيح مسلم، 1030/2.
- 139 - ينظر مفتاح الوصول، ص56.
- 140 - ينظر المصدر والصفحة نفسهما.
- 141 - سورة النور، الآية 63.
- 142 - سورة هود، الآية 97.
- 143 - ينظر مفتاح الوصول، ص57.

عِلْمُ الْمَعَانِي فِي تَفْسِيرِ الْعَلَّامَةِ ابْنِ بَادِيسَ -دِرَاسَةٌ بِلَاغِيَّةٌ لِأَسْلُوبِ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ-

أ. زكرياء توناني

جَامِعَةُ الْأَمِيرِ عَبْدِ الْقَادِرِ لِلْعُلُومِ الْإِسْلَامِيَّةِ (قَسَنْطِينَة)

Abstract:

This study is about a rhetorical device. This device is considered by *Abu Ali Al-Farici* as the most important part of rhetoric, namely syntactic linkage and disjunction.

Our case is concerned with syntactic linkage and disjunction within the interpretation of the Holy Qur'an of the scholar *abdELHAMID ibn-Badis* -May Allah have mercy on him- with an attempt to show his consideration of the rhetoric course.

We were able -with the grace and help of Allah- to follow every rhetorical issue mention by the scholar -May Allah have mercy on him- and they reached more than two hundred mentions. Naturally, we have selected only syntactic linkage and disjunction issues that reached sixteen mentions. In these passages the scholar explained in some cases the structures and in others the types and rarely the purpose of the linkage and disjunction.

* مَلَخَصٌ

تَتَنَاوَلُ هَذِهِ الدَّرَاسَةُ مَبْحَثًا مِنْ
أَهَمِّ مَبَاحِثِ عِلْمِ الْبَلَاغَةِ -بَلْ إِنَّ أَبَا عَلِيٍّ
الْفَارِسِيَّ قَدْ قَصَرَ الْبَلَاغَةَ عَلَيْهِ؛ لِعَظَمِهِ-؛
وَهُوَ: الْوَصْلُ وَالْفَصْلُ.

وَدِرَاسَتُنَا هَذِهِ مُتَوَجِّهَةٌ لِتَفْسِيرِ
الإمام عبد الحميد بن باديس رَحِمَهُ اللهُ
تَعَالَى، مُحَاوِلِينَ اسْتِكْنَاهُ قِيَمَةَ الدَّرْسِ
الْبَلَاغِيِّ عِنْدَهُ، وَكَانَ مَبْحَثُ الْوَصْلِ
وَالْفَصْلِ أُنْمُوذَجًا لِذَلِكَ.

وَقَدْ اسْتَطَعْنَا -بِفَضْلِ اللهِ
وَعَوْنِهِ- أَنْ نَتَّبِعَ كُلَّ مَا نَصَّ عَلَيْهِ الإِمَامُ
رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى مِنْ قَضَايَا بِلَاغِيَّةٍ فِي
تَفْسِيرِهِ، فَبَلَّغَتْ أَكْثَرَ مِنْ مِائَتَيْ مَوْضِعٍ فِي
فُنُونِ الْبَلَاغَةِ الثَّلَاثَةِ: الْمَعَانِي وَالْبَيَانَ
وَالْبَدِيعِ. انْتَقَيْنَا مِنْهَا مَسَائِلَ الْوَصْلِ
وَالْفَصْلِ؛ فَبَلَّغَ مَجْمُوعُهَا: سِتَّةَ عَشَرَ
مَوْضِعًا نَصَّ الإِمَامُ ابْنَ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ
عَلَى مَحَالِّ الْوَصْلِ أَوْ الْفَصْلِ فِيهَا؛ فَتَارَةً
يَذُكُرُ مَا فِي التَّرْكِيبِ مِنْ وَصْلٍ أَوْ فَصْلٍ
دُونَ بَيَانٍ، وَتَارَةً يُلْمَخُ إِلَى وَجْهِ الْفَصْلِ أَوْ
الْوَصْلِ، وَتَارَةً -وَهُوَ قَلِيلٌ- يُفَصِّلُ فِي
عِلَلِ ذَلِكَ.

المبحث الأول: التعريف بالإمام ابن باديس⁽¹⁾.

* اسمه ونسبه: عبد الحميد بن محمد المصطفي بن مكّي ابن باديس.

ويُنْتَهِي نَسَبُهُ إِلَى الْمُعَزِّ بْنِ بَادِيسٍ مُؤَسِّسِ الدَّوْلَةِ الصَّنَهَائِيَّةِ الْأُولَى.

* كُنْيَتُهُ: لَمْ أَقِفْ عَلَى أَحَدٍ مِنْ مُتَرَجِّمِيهِ ذَكَرَ لَهُ كُنْيَتَهُ؛ وَلَعَلَّ ذَلِكَ رَاجِعٌ إِلَى

أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ لَهُ ابْنٌ يُكْنَى بِهِ⁽²⁾.

* لَقَبُهُ: يُلقَّبُ بِ: «رَائِدِ الحَرَكَةِ الإِصْلَاحِيَّةِ» بِالْجَزَائِرِ، وَ«أَبِ الرُّوحِيِّ

لِلثَوْرَةِ التَّخْرِيْبِيَّةِ».

* مَوْلَدُهُ: وُلِدَ يَوْمَ الأَرْبَعَاءِ 10 مِنْ ربيعِ الأَخِرِ سَنَةِ سَبْعٍ وَثَلَاثِمِائَةٍ وَأَلْفٍ مِنْ

الهِجْرَةِ، المُوَافِقِ لِلرَّابِعِ مِنْ شَهْرِ سِبْتَمْبَرِ سَنَةِ تِسْعٍ وَثَمَانِينَ وَثَمَانِمِائَةٍ وَأَلْفٍ لِلْمِيلَادِ، بِوِلَايَةِ

قَسَنْطِينَةَ - إِحْدَى كُبْرَى مُدُنِ الشَّرْقِ الجَزَائِرِيِّ-

* نَشَأَتُهُ العِلْمِيَّةُ:

نَشَأَ العَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى فِي أُسْرَةٍ مَشْهُورَةٍ بِالعِلْمِ وَالجَاهِ وَالعَنَى.

وَبَدَأَ كَسَائِرِ طُلَّابِ ذَلِكَ الزَّمَنِ بِحِفْظِ القُرْآنِ الكَرِيمِ، وَأَتَمَّهُ وَلمْ يُجَاوِزْ عُمرُهُ

الثَّلَاثَةَ عَشْرَةَ سَنَةً.

وَتَلَّمَى مَبَادِي العُلُومِ عَلَى شَيْخِهِ حَمْدَانَ الوَيْسِي رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى.

وَكَعَادَةَ أَصْحَابِ الهِمَمِ حِينَ يَسْتَوْفُونَ عُلُومَ مَشَائِخِ بِلَدِهِمْ؛ رَحَلَ الإِمَامُ ابْنُ

بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللهُ إِلَى تُونِسَ لِتُكْمِلَ مَسِيرَةَ العِلْمِ، وَقَدِ اخْتَارَ جَامِعَ الرِّيْثُونَةِ وَجَهَةً لَهُ.

فَتَلَّمَدَ عَلَى العَلَامَةِ مُحَمَّدِ الطَّاهِرِ ابْنِ عَاشُورٍ رَحِمَهُ اللهُ، وَالعَلَامَةِ مُحَمَّدِ

النَّخْلِيِّ، وَالعَلَامَةِ البَشِيرِ صِغْرِ، وَالعَلَامَةِ مُحَمَّدِ الصَّادِقِ النِّيْفَرِ، وَغَيْرِهِمْ مِنْ أَهْلِ العِلْمِ.

وَبَعْدَ أَنْ حَصَلَ مَا شَاءَ اللهُ مِنْ عِلْمٍ عُلَمَاءِ جَامِعِ الرِّيْثُونَةِ؛ عَادَ إِلَى بِلَدِهِ

الجَزَائِرِ؛ لِيُفِيدَ وَيُعَلِّمَ وَيُرَبِّي، وَيُصْلِحَ مَا أَفْسَدَهُ الإِسْتِدْمَارُ الفَرَنْسِيُّ.

* مَوْلَانَاهُ: رَغِمَ أَنَّ العَلَامَةَ ابْنَ بَادِيسَ قَدِ وَجَّهَ جُهْدَهُ إِلَى التَّدْرِيسِ

المَسْجِدِيِّ؛ إِلا أَنَّهُ سَاهَمَ فِي نَشْرِ العِلْمِ عَن طَرِيقِ التَّأْلِيفِ؛ فَتَرَكَ مُصَنَّفَاتٍ، مِنْهَا:

1- مَبَادِي الأَصُولِ.

2- العَقَائِدُ الإِسْلَامِيَّةُ مِنَ الآيَاتِ القُرْآنِيَّةِ وَالأَحَادِيثِ النَّبَوِيَّةِ.

3- مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الحَكِيمِ الحَبِيرِ.

4- مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ التَّذِيرِ الْبَشِيرِ.

5- إِمْلَاءٌ فِي مُصْطَلَحِ الْحَدِيثِ.

6- جَوَابُ سُؤَالٍ عَنِ سُوءِ الْمَقَالِ.

وَقَدْ جَمَعَ الْأُسْتَاذُ الدُّكْتُورُ عَمَّارُ طَالِبِي مَا اسْتَطَاعَ مِنْ آثَارِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسٍ،

وَطَبِعَتْ بِهَذَا الْإِسْمِ -آثَارُ ابْنِ بَادِيسٍ- فِي أَرْبَعَةِ مَجْلَدَاتٍ.

* **وَفَاتُهُ:** تُؤَيِّ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى مَسَاءَ الثَّلَاثَاءِ؛ الشَّامِنِ مِنْ رَيْبِ الْأَوَّلِ سَنَةِ تِسْعٍ وَخَمْسِينَ وَثَلَاثِمِائَةٍ وَأَلْفٍ لِلْهَجْرَةِ، الْمُوَافِقِ لِلِسَّنَادِ عَشَرَ مِنْ أَفْرِيلِ سَنَةِ أَرْبَعِينَ وَتِسْعِمِائَةٍ وَأَلْفٍ لِلْمِيلَادِ، بَعْدَ حَيَاةٍ خَافِلَةٍ بِالْعِلْمِ وَالْجِهَادِ ضِدَّ الْمُسْتَدْمِرِ الْفِرْنَيسِيِّ.

الْمُبْحَثُ الثَّانِي: التَّعْرِيفُ بِتَفْسِيرِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسٍ.

لَقَدْ أْتَمَّ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَفْسِيرَهُ فِي خَمْسٍ وَعِشْرِينَ سَنَةً، كَمَا نَصَّ عَلَى ذَلِكَ رَفِيقُ دَرْبِهِ الْعَلَامَةُ مُحَمَّدُ الْبَشِيرُ الْإِبْرَاهِيمِيُّ؛ إِذْ قَالَ: «أَتَمَّ اللَّهُ نِعْمَتَهُ عَلَيَّ الْفَطْرِ الْجَزَائِرِيِّ بِخْتَمِ الْأُسْتَاذِ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ بَادِيسٍ لِتَفْسِيرِ الْكِتَابِ الْكَرِيمِ دَرْسًا عَلَى الطَّرِيقَةِ السَّلَفِيَّةِ، وَكَانَ إِكْمَالُهُ إِيَّاهُ عَلَى هَذِهِ الطَّرِيقَةِ فِي خَمْسٍ وَعِشْرِينَ سَنَةً مُتَوَالِيَاتٍ مَفْعَرَةً مُدْخَرَةً لِهَذَا الْفَطْرِ...»⁽³⁾.

إِلَّا أَنَّ هَذَا التَّفْسِيرَ لَمْ يَبْقَ مِنْهُ إِلَّا مَا كَانَ يَنْشُرُهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ فِي «مَجَلَّةِ الشَّهَابِ» تَحْتَ عُنْوَانٍ: «مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ»، ثُمَّ جُمِعَتْ هَذِهِ الْمَقَالَاتُ فِي كِتَابٍ؛ وَحَمَلَ هَذَا الْإِسْمَ أَيْضًا.

وَيَنْضَمُّنُ الْمَطْبُوعُ مِنْ هَذَا التَّفْسِيرِ تَفْسِيرًا لِآيَاتٍ مِنَ السُّورِ الْآتِيَةِ: الْمَائِدَةُ، وَيُوسُفُ، وَالتَّحْلُفِ، وَالْإِسْرَاءِ، وَمَرْيَمَ، وَطهَ، وَالْأَنْبِيَاءِ، وَالْحُجَّجِ، وَالْمُؤْمِنُونَ، وَالتَّوْرَ، وَالْفُرْقَانَ، وَالتَّنْزِيلِ، وَيسَ، وَالدَّارِيَاتِ. وَفِيهِ تَفْسِيرٌ لِسُورَتَيْ الْفَلَقِ وَالتَّاسِ.

وَيُمْكِنُ أَنْ نُجْمَلَ مِنْهَجَهُ فِي عَرْضِ التَّفْسِيرِ فِي الْعُنَاوَةِ الْآتِيَةِ:

«الْأَوَّلُ: يَضَعُ الْإِمَامُ مُقَدِّمَةً لِلآيَاتِ الْمُرَادِ تَفْسِيرُهَا، تُهَيِّئُ الْقَارِئَ لِلدُّخُولِ

فِي جَوْ هَذِهِ الْآيَاتِ، وَيُسَمِّي الشَّيْخُ هَذِهِ الْمُقَدِّمَةَ أَحْيَانًا بِ: «التَّمْهِيدِ».

الثَّانِي: يَرْبِطُ الْإِمَامُ رَحْمَهُ اللَّهُ بَيْنَ الْآيَاتِ بَعْضَهَا بِبَعْضٍ - مَا وَجَدَ إِلَى ذَلِكَ سَبِيلًا -، وَهُوَ مَا يُسَمَّى بِعِلْمِ الْمُنَاسَبَاتِ، وَهَذَا يُعْنَوْنَ لَهُ الشَّيْخُ بِ «الْمُنَاسَبَةِ».

الثَّالِثُ: يَتَكَلَّمُ الْإِمَامُ عَنِ الْمَفْرَدَاتِ، فَيُشْرَحُ غَرِيبَهَا، وَيَكْشِفُ عَنْ مَدْلُوهَا اللُّغَوِيَّ أَوْ الشَّرْعِيَّ حَسَبَ مَا يُقْتَضِيهِ الْحَالُ.

الرَّابِعُ: بَعْدَ حَدِيثِهِ عَنِ الْمَفْرَدَاتِ يَتَوَجَّهَ لِلْعِنَايَةِ بِالتَّرَاكِبِ، فَيَذَكُرُ مَا فِيهَا مِنْ إِعْرَابٍ وَيُعَلِّمُ ذَلِكَ بِتَغْلِيْلَاتٍ قَوِيَّةٍ تَجْعَلُ النَّفْسَ تَطْمَئِنُّ لِاخْتِيَارِهِ.

الخَامِسُ: إِذَا اسْتَوْفَى الشَّيْخُ الْكَلَامَ عَلَى الْأَلْفَاظِ إِفْرَادًا وَتَرْكِيبًا؛ طَفِقَ يُجَلِّي الْمَعْنَى الْعَامَّ لِلآيَةِ، فَيُوضِّحُ الْمَقْصُودَ مِنْهَا.

السَّادِسُ: رُبَّمَا ذَكَرَ خِلَافًا فِي تَفْسِيرِ آيَةٍ ثُمَّ يُرْجِحُ مَا يَرَاهُ حَقًّا، وَيُعْنَوْنَ لَهُ بِ «تَرْجِيحٍ».

السَّابِعُ: يَذَكُرُ مَسَائِلَ مُتَفَرِّقَةً بِعَنَاوِينَ مُخْتَلِفَةٍ، مِنْ مِثْلِ: «تَطْبِيقٌ»، وَ «اسْتِنْبَاطٌ»، وَ «سُلُوكٌ»، وَ «الْأَحْكَامُ»، وَ «تَرْغِيبٌ وَاقْتِدَاءٌ»، وَ «تَرْهِيْبٌ»، وَ «نَصِيحَةٌ»، وَ «اسْتِدْلَالٌ»، وَ «اسْتِفَادَةٌ»، وَ «عَقِيدَةٌ»، وَ «دَفْعُ إِشْكَالٍ»... إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ⁽⁴⁾.

وَاسْتِيعَابُ الْكَلَامِ عَنِ مَنْهَجِهِ يَطُولُ جِدًّا، وَلَيْسَ هُوَ غَرَضَنَا مِنْ دِرَاسَتِنَا هَذِهِ، وَفِيمَا تَقَدَّمَ لَمَحَظَةٌ دَالَّةٌ، وَإِشَارَةٌ مُفْهِمَةٌ.

المَبْحَثُ الثَّالِثُ: الْأَسَالِيبُ الْبَلَاغِيَّةُ فِي تَفْسِيرِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسٍ.

إِنَّ تَفْسِيرَ الْإِمَامِ الْعَلَامَةِ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى يُعَدُّ مِنَ التَّفَاسِيرِ الْإِصْلَاحِيَّةِ، وَهَذَا التَّصْنِيفُ إِنَّمَا هُوَ بِاعْتِبَارِ الْبَاعِثِ عَلَى التَّفْسِيرِ، أَوِ السَّمَةِ الْعَالِيَةِ عَلَيْهِ.

وَهَذَا التَّصْنِيفُ قَدْ أَحْجَفَ بِحَقِّ جَوَانِبٍ كَثِيرَةٍ فِي تَفْسِيرِ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ، وَعَطَّى عَلَيْهِ بَعْضَ الْمَكَامِنِ الْجَمَالِيَّةِ فِيهِ؛ مِنْ ذَلِكَ: الطَّرْحُ الْبَلَاغِيُّ فِي هَذَا التَّفْسِيرِ.

لَقَدْ تَنَاوَلَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى الْأَسَالِيبَ الْبَلَاغِيَّةَ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ بِالْبَيَانِ وَالْإِيضَاحِ، وَسَمَّلَ هَذَا الدَّرْسَ: فُنُونُ الْبَلَاغَةِ الثَّلَاثَةِ؛ الْمَعَانِي وَالْبَيَانَ وَالْبَدِيعِ.

وَقَدْ تَبَعْتُ مَا نَصَّ عَلَيْهِ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ مِنْ أَسَالِيبِ بَلَاغِيَّةٍ فِي تَفْسِيرِهِ وَأَخْصِيئَتِهَا كُلِّهَا؛ فَوَجَدْتُهَا جَاوَزَتْ مِائَتِي أُسْلُوبٍ بَلَاغِيٍّ -لِعِلْمِ الْمَعَانِي مِنْهَا: أَرِيدُ مِنْ عَشْرَةِ وَمِائَةِ أُسْلُوبٍ- مَعَ أَنَّ تَفْسِيرَهُ الْمَطْبُوعَ لَا يُمَثِّلُ كُلَّ مَا فَسَّرَهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى؛ بَلْ هُوَ جُزْءٌ قَلِيلٌ جَدًّا، قَدْ يَصِلُ إِلَى وَاحِدٍ مِنْ ثَلَاثِينَ جُزْءًا فَقَطْ، فَكَيْفَ لَوْ وَصَلَ إِلَيْنَا تَفْسِيرُهُ كُلُّهُ مَطْبُوعًا؟ فَإِنَّ الْجَانِبَ الْبَلَاغِيَّ فِيهِ يَكُونُ أَظْهَرَ وَأَبْيَنَ.

هَذَا، وَلَقَدْ تَنَاوَلْتُ فِي هَذِهِ الدَّرَاسَةِ الْمُخْتَصِرَةِ مَبْحَثًا وَاحِدًا مِنْ فَنِّ وَاحِدٍ؛ وَهُوَ مَبْحَثُ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ مِنْ عِلْمِ الْمَعَانِي، وَكَشَفْتُ عَنِ الرُّؤْيَا اللَّغَوِيَّةِ الْبَلَاغِيَّةِ لِلْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى أَنْتَاءَ تَفْسِيرِهِ لِآيَاتِ الْقُرْآنِيَّةِ مِنْ خِلَالِ هَذَا الْمَبْحَثِ.

وَالنِّيَّةُ مَعْقُودَةٌ -إِنْ قَدَّرَ اللَّهُ تَعَالَى- عَلَى بَحْثِ وَدِرَاسَةِ كُلِّ الْقَضَايَا الْبَلَاغِيَّةِ الَّتِي نَصَّ عَلَيْهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى فِي تَفْسِيرِهِ، وَالخُرُوجُ بِنتَائِجٍ مُتَكَامِلَةٍ، وَتَصَوُّرَاتٍ شَامِلَةٍ لِقِيَمَةِ الدَّرْسِ الْبَلَاغِيِّ عِنْدَ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى.

المَبْحَثُ الرَّابِعُ: الْوَصْلُ وَالْفَصْلُ عِنْدَ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسٍ.

أَوَّلًا: تَعْرِيفُ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ.

* تَعْرِيفُ الْوَصْلِ:

لَعْنَةُ: قَالَ الْحَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وَصَلَ: كَلَّ شَيْءٌ أُنْصَلَ بِشَيْءٍ؛ فَمَا بَيَّنَّهُمَا: وَصَلَةٌ»⁽⁵⁾.

اصْطِلَاحًا: عَطَفَ الْجُمْلَةَ بِالْوَاوِ⁽⁶⁾.

* تَعْرِيفُ الْفَصْلِ:

لَعْنَةُ: قَالَ الْحَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ رَحِمَهُ اللَّهُ: «الْفَصْلُ: بَيِّنُ مَا بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ، وَالْفَصْلُ مِنَ الْجَسَدِ: مَوْضِعُ الْمَفْصِلِ، وَبَيِّنُ كُلِّ فَصْلَيْنِ وَصَلٍ، وَالْفَصْلُ: الْقَضَاءُ بَيْنَ الْحَقِّ وَالْبَاطِلِ»⁽⁷⁾.

اصْطِلَاحًا: تَرَكَ عَطَفَ الْجُمْلَةِ بِالْوَاوِ⁽⁸⁾.

ثَانِيًا: الْوَصْلُ وَالْفَصْلُ فِي تَفْسِيرِ ابْنِ بَادِيسٍ.

تَنَاقَلَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى مَبْحَثَ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ فِي تَفْسِيرِهِ كَسَائِرِ الْفُنُونِ الْبَلَاغِيَّةِ؛ فَقَدْ كَانَ يَذْكُرُ ذَلِكَ ضِمْنَ تَحْلِيلِهِ لِلآيَةِ الَّتِي يُفَسِّرُهَا، فَتَارَةً يَذْكُرُ ذَلِكَ عَلَى سَبِيلِ الرَّمْزِ وَالْإِشَارَةِ، وَتَارَةً يُفَرِّدُهُ بِشَيْءٍ مِنَ الْبَسْطِ وَالتَّفْصِيلِ. وَسَتَعْرِضُ هَذَا الْمَبْحَثَ -الْوَصْلَ وَالْفَصْلَ- حَسَبَ مَا جَاءَ فِي تَفْسِيرِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ.

* مَوَاضِعُ الْوَصْلِ فِي تَفْسِيرِ ابْنِ بَادِيسٍ.

بِاسْتِقْرَائِنَا لِلْمَوَاضِعِ الَّتِي أَشَارَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ إِلَى حَلِّ الْوَصْلِ فِيهَا؛ وَجَدْنَا أَنَّهَا سِتَّةُ مَوَاضِعٍ؛ سَنُرْتَّبُهَا كَمَا وَرَدَتْ فِي كِتَابِ الشَّيْخِ. **الْمَوْضِعُ الْأَوَّلُ:** قَوْلُ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿قُلْ هَذِهِ سَبِيلِي أَدْعُو إِلَى اللَّهِ عَلَى بَصِيرَةٍ أَنَا وَمَنِ اتَّبَعَنِي وَسُبْحَانَ اللَّهِ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾ [يُوسُفُ: 108]. قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: ﴿«سُبْحَانَ اللَّهِ»: مَنْصُوبٌ بِفِعْلِ مَحْدُوفٍ، تَقْدِيرُهُ: أُسَبِّحُ، أَيُّ: أَنْزَلَهُ. وَالْجُمْلَةُ مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةِ «أَدْعُو»؛ فَهِيَ مِنْ بَيَانِ الْقَبِيلِ»⁽⁹⁾.

وَالشَّاهِدُ فِي قَوْلِهِ: ﴿«سُبْحَانَ اللَّهِ»؛ فَإِنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى قَوْلِهِ: «أَدْعُو إِلَى

اللَّهِ».

وَسَبَبُ الْوَصْلِ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ: اتِّحَادُهُمَا فِي الْحَبَرِيَّةِ، وَوُجُودُ مُنَاسَبَةٍ بَيْنَهُمَا؛ إِذْ كُلٌّ مِنَ الْجُمْلَتَيْنِ: فِعْلِيَّةٌ؛ أَمَّا الْأُولَى -«أَدْعُو إِلَى اللَّهِ»- فَالْأَمْرُ فِي ذَلِكَ وَاضِحٌ، وَأَمَّا قَوْلُهُ: ﴿«سُبْحَانَ اللَّهِ»؛ فَإِنَّ الْفِعْلَ قَبْلَهَا مَحْدُوفٌ وَجُوبًا. وَالْجَامِعُ بَيْنَهُمَا: اشْتِرَاكُهُمَا فِي الْقَصْدِ؛ وَهُوَ الْحَدِيثُ عَنِ اللَّهِ جَلَّ جَلَالُهُ؛ فَالْأُولَى: دَعْوَةٌ إِلَيْهِ، وَالثَّانِيَةُ: تَنْزِيهٌ لَهُ. وَاللَّهُ أَعْلَمُ.

وَقَوْلُ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ: «فَهِيَ مِنْ بَيَانِ الْقَبِيلِ»: هَكَذَا فِي كُلِّ النُّسخِ الْمَطْبُوعَةِ لِـ «مَجَالِسِ التَّنْذِيرِ» الَّتِي اطَّلَعْتُ عَلَيْهَا -وَهِيَ نَشْرُهُ وَرَازَةُ الشُّؤُونِ الدِّيْنِيَّةِ وَالْأَوْقَافِ بِالْجَزَائِرِ، وَطَبَعَهُ دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، وَدَارُ الرَّشِيدِ-؛ كُلُّهَا قَدْ اتَّفَقَ عَلَى عِبَارَةِ: «مِنْ بَيَانِ الْقَبِيلِ»! وَلَعَلَّ فِي الْعِبَارَةِ قَلْبًا، وَالصَّوَابُ -وَاللَّهُ أَعْلَمُ-: «مِنْ قَبِيلِ الْبَيَانِ».

وَمَعَ ذَلِكَ يَبْقَى الْإِشْكَالُ قَائِمًا؛ إِذْ إِنَّ الْجُمْلَةَ لَوْ كَانَتْ مِنْ قَبِيلِ الْبَيَانِ، لَوَجِبَ الْفَصْلُ فِيهَا.

وَالْأَظْهَرُ: هُوَ مَا تَقَدَّمَ مِنْ أَنَّ الْآيَةَ مِنْ قَبِيلِ التَّوَسُّطِ بَيْنَ الْكَمَالَيْنِ. وَالْعِلْمُ عِنْدَ اللَّهِ تَعَالَى.

المَوْضِعُ الثَّانِي وَالثَّلَاثُ: قَوْلُ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا * وَنُنزِلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ وَلَا يَرِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا﴾ [الإسراء: 81-82].

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «فَرَنْتَ جُمْلَةً «نُنزِلُ» بِالْوَاوِ، مَعَ أَنَّ مَا قَبْلَهَا إِنْشَائِيَّةٌ؛ وَذَلِكَ عَلَى وَجْهَيْنِ:

الأوَّلُ: أَنَّ تَكُونَ مَعْطُوفَةً عَلَى ﴿جَاءَ الْحَقُّ﴾، أَيْ: وَقُلْ: نُنزِلُ، فَعَطِفَتْ الْحَبْرِيَّةُ عَلَى الْحَبْرِيَّةِ الَّتِي لَهَا مَحَلٌّ؛ وَهُوَ الْمَفْعُولِيَّةُ بِالْقَوْلِ.

الثَّانِي: أَنَّ تَكُونَ «الْوَاوِ» لِإِسْتِنَافٍ، وَهِيَ فِي الْحَقِيقَةِ صِلَةٌ فِي الْكَلَامِ؛ لِتَقْوِيَّتِهِ.

وَقَرَنْتَ جُمْلَةً «لَا يَزِيدُ» بِالْوَاوِ؛ لِأَنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةِ الصَّلَةِ» (10).

اشْتَمَلَ كَلَامُ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ عَلَى ذِكْرِ مَوْضِعَيْنِ لِلْوَصْلِ فِي الْآيَتَيْنِ الْكَرِيمَتَيْنِ. أَمَّا الأوَّلُ: فَهُوَ - فِي الظَّاهِرِ - بَيْنَ قَوْلِهِ: ﴿وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ﴾، وَقَوْلِهِ: ﴿وَنُنزِلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ﴾؛ فَقَدْ وُصِلَ - فِي الظَّاهِرِ - بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ، وَسَبَبَ الْوَصْلِ يُخْرِجُ عَلَى وَجْهَيْنِ - عِنْدَ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ -:

الوجهُ الأوَّلُ: أَنَّ الْعَطْفَ لَيْسَ عَلَى جُمْلَةٍ ﴿وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ﴾؛ لِأَنَّهَا إِنْشَائِيَّةٌ، وَالْحَبْرُ لَا يُعْطَفُ عَلَى الْإِنْشَاءِ - كَمَا يُفْهَمُ مِنْ فَحْوَى كَلَامِ الْإِمَامِ -، وَلَكِنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةٍ ﴿جَاءَ الْحَقُّ﴾، فَيَكُونُ الْوَصْلُ حَاصِلًا بَيْنَ جُمْلَتَيْنِ اشْتَرَكْتَا فِي مَحَلِّ الْإِعْرَابِ؛ إِذْ كِلْتَا مِنْهُمَا مَفْعُولٌ لِلْقَوْلِ.

وَعَطْفُ الْجُمْلَةِ الَّتِي لَهَا مَحَلٌّ مِنَ الْإِعْرَابِ يُنَزِّلُ مَنْزِلَةَ عَطْفِ الْمُفْرَدَاتِ؛ لِأَنَّ الْجُمْلَةَ لَا يَكُونُ لَهَا مَحَلٌّ مِنَ الْإِعْرَابِ حَتَّى تَسُدَّ مَسَدَ الْمُفْرَدِ.

وَبِنَاءٍ عَلَى ذَلِكَ؛ فَإِنَّ الْحَاجَةَ إِلَى الْعَطْفِ بِالْوَاوِ ظَاهِرٌ وَلَيْسَ خَفِيًّا، وَهَذَا لَا يَتَنَوَّلُ الْبَلَاغِيُّونَ عَطْفَ الْجُمْلَةِ الَّتِي لَهَا مَحَلٌّ مِنَ الْإِعْرَابِ؛ لِأَنَّهَا آيَةٌ إِلَى عَطْفِ الْمُفْرَدَاتِ (11)، وَذَلِكَ شَيْءٌ خَارِجٌ عَنِ حَدِّ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ.

الْوَجْهُ الثَّانِي: أَنَّهُ وَصَلَ صُورِيًّا، وَإِلَّا فَهُوَ فَصْلٌ فِي حَقِيقَةِ الْأَمْرِ؛ إِذِ الْوَاوُ صِلَةٌ يُرَادُ بِهَا التَّقْوِيَةُ وَالتَّوَكُّيدُ.

وَهَذَا الْوَجْهُ فِيهِ نَظَرٌ؛ لِأَنَّ زِيَادَةَ الْوَاوِ غَيْرُ مَعْرُوفَةٍ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ (12).

وَبِي رَأْيِي أَنَّ تَمَّ وَجْهًا آخَرَ يُنَزَّلُ عَلَيْهِ الْوَصْلُ فِي الْآيَةِ الْكَرِيمَةِ، هُوَ أَرْجَحُ مِنَ الْوَجْهَيْنِ السَّابِقَيْنِ:

وَذَلِكَ: أَنَّ عَطْفَ قَوْلِهِ: ﴿وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ﴾، إِنَّمَا هُوَ عَلَى قَوْلِهِ: ﴿وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ﴾، وَيَلْزَمُ عَلَيْهِ عَطْفُ الْخَبَرِ عَلَى الْإِنشَاءِ، وَهُوَ أَمْرٌ جَائِزٌ لَا بَأْسَ بِهِ عَلَى الْقَوْلِ الصَّحِيحِ؛ إِذِ الْقُرْآنُ طَافِحٌ بِهِ (13).

وَأَمَّا الثَّانِي: فَفِي قَوْلِهِ: ﴿وَلَا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا﴾؛ فَإِنَّهَا وَصَلَتْ بِالْوَاوِ مَعَ قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ﴾، وَهَذَا هُوَ مَعْنَى قَوْلِ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وَقُرُنَتْ جُمْلَةٌ «لَا يَزِيدُ» بِالْوَاوِ؛ لِأَنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةِ الصَّلَةِ» (14)؛ فَإِنَّ «مَا» اسْمٌ مَوْصُولٌ، وَجُمْلَةُ الصَّلَةِ هِيَ: ﴿هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ﴾.

وَسَبَبُ الْوَصْلِ بَيْنَهُمَا: اتِّفَاقُهُمَا خَبْرًا، وَالْجَامِعُ بَيْنَهُمَا: وَهْمِيٌّ (15)، وَذَلِكَ بِالتَّضَادِّ بَيْنَ مَالِ الْوَصْفَيْنِ؛ إِذِ الْأَوَّلُ فِيهِ نَفْعٌ لِلْمُؤْمِنِينَ، وَالثَّانِي خَسَارٌ عَلَى الظَّالِمِينَ.

وَكَأَنَّ الْجُمْلَتَيْنِ: وَصَفٌ لِلْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَهَذِهِ مُنَاسِبَةٌ أُخْرَى تُضَافُ إِلَى الْجَامِعِ.

المَوْضِعُ الرَّابِعُ: قَوْلُ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا﴾ [الْقُرْآنُ: 32].

قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: ﴿وَرَتَّلْنَاهُ﴾: وَصَلَ؛ لِأَنَّهُ مَعْطُوفٌ عَلَى «أَنْزَلْنَاهُ» الْمَخْدُوفِ (16).

وَالْفِعْلُ الْمَخْدُوفُ «أَنْزَلْنَاهُ»، قَدْ دَلَّ عَلَيْهِ قَوْلُهُ تَعَالَى حِكَايَةً لِقَوْلِهِمْ: ﴿لَوْلَا نُزِّلَ﴾؛ فَجَاءَ الْجَوَابُ مُوَجِّهًا: ﴿كَذَلِكَ﴾، أَي: أَنْزَلْنَاهُ كَذَلِكَ (17).

وَالشَّاهِدُ لِلْوَصْلِ: فِي «رَتَّلْنَاهُ»، فَإِنَّهَا جُمْلَةٌ فِعْلِيَّةٌ، عُطِفَتْ عَلَى جُمْلَةٍ فِعْلِيَّةٍ أُخْرَى؛ هِيَ: «أَنْزَلْنَاهُ».

فَوَصَلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِاتِّحَادِهِمَا فِي الْحَبَرِيَّةِ، وَوُجُودِ الْمُنَاسَبَةِ بَيْنَهُمَا؛ إِذْ كُنَّا مِنَ الْجُمْلَتَيْنِ: فِعْلِيَّةً، وَالْجَامِعُ بَيْنَهُمَا: كَوْنُ جَمِيعِ مَا ذُكِرَ مِنْ أَوْصَافِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ. هَذَا تَحْلِيلٌ إِشَارَةٌ إِلَى سَبَبِ الْوَصْلِ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ. وَفِي كَلَامِهِ -رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى- إِضَافَةٌ لَمْ أَقِفْ عَلَى أَحَدٍ صَرَّحَ بِهَا مِنْ عُلَمَاءِ الْبَلَاغَةِ؛ وَهِيَ أَنَّ الْوَصْلَ الْبَلَاغِيَّ قَدْ يَكُونُ عَلَى جُمْلَةٍ مَذْكُورَةٍ نَصًّا، أَوْ مَذْكُورَةٍ حُكْمًا وَتَقْدِيرًا.

المَوْضِعُ الْخَامِسُ: قَوْلُ اللَّهِ سُبْحَانَهُ: ﴿وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 33].

قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وُصِلَتِ الْجُمْلَةُ؛ لِمُشَارَكَيْهَا لِمَا قَبْلَهَا فِي: الْحَبَرِيَّةِ، وَالْمُخْبَرَ عَنْهُمْ، وَالْمَوْضُوعِ الْمُتَحَدَّثِ عَنْهُ؛ مِمَّا جَاءُوا بِهِ مِنَ الْبَاطِلِ، وَمَا وَرَدَ عَلَيْهِمْ مِنَ الْحَقِّ» (18).

وَالشَّاهِدُ لِهَذَا الْبَحْثِ ظَاهِرٌ، وَهُوَ فِي جُمْلَةٍ: ﴿وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا...﴾، فَقَدْ عُطِفَتْ عَلَى الْجُمْلَةِ قَبْلَهَا؛ وَهِيَ «أَنْزَلْنَاهُ» الْمَحْدُوفَةُ (19).

وَوَجْهُ الْوَصْلِ بَيْنَهُمَا: اتِّحَادُهُمَا فِي الْحَبَرِيَّةِ، وَتَنَاسُؤُهُمَا فِي الْفِعْلِيَّةِ -عَلَى النَّحْوِ الَّذِي سَبَقَ بَيَانُهُ فِي الْمَوْضِعِ الْأَوَّلِ-.

وَقَدْ أَوْمَأَ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ إِلَى الْجَامِعِ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ وَذَلِكَ مِنْ وَجْهَيْنِ: الْأَوَّلُ: أَنَّ الْمُخْبَرَ عَنْهُ وَاحِدٌ، وَهُمْ الْكُفَّارُ، الْمَذْكُورُونَ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى قَبْلُ: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ [الْفُرْقَانُ: 32].

الثَّانِي: اتِّحَادُ الْمَوْضُوعِ الْمُتَحَدَّثِ عَنْهُ، وَهُوَ الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ؛ فَإِنَّ مَوْضُوعَ الْآيَةِ الْأُولَى: تَنْبِيْهُ الْقُلُوبِ بِالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَمَوْضُوعُ الْآيَةِ الثَّانِيَةِ: الْبَيَانُ فِي آيَاتِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ.

المَوْضِعُ السَّادِسُ: قَوْلُ اللَّهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى: ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 63].

قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وُصِلَتِ الْجُمْلَةُ بِمَا قَبْلَهَا بِأَلْوَابٍ؛ لِاشْتِرَاكِهِمَا فِي الْقَصْدِ، وَهُوَ التَّعْرِيفُ بِالرَّحْمَنِ وَبِعِبَادِهِ»⁽²⁰⁾.

وَالشَّاهِدُ: بَيِّنَ قَوْلِهِ سُبْحَانَهُ: ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا﴾، وَقَوْلِهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى قَبْلُ: ﴿وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ خِلْفَةً لِمَنْ أَرَادَ أَنْ يَذَّكَّرَ أَوْ أَرَادَ شُكُورًا﴾ [الْقُرْآن: 62].

وَقَدْ بَيَّنَّ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى سَبَبَ الْوَصْلِ بَيِّنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ وَهُوَ وُجُودُ الْجَامِعِ بَيْنَهُمَا.

وَكَانَ الْمُفْتَرِضُ أَنْ يَذَّكَّرَ حَيْثِيَّةَ الْوَصْلِ، ثُمَّ يُعَقِّبُهُ بِذِكْرِ الْجَامِعِ! وَلَعَلَّهُ تَرَكَ ذَلِكَ لِوُضُوحِهِ، فَإِنَّهُ لَا يَكَادُ يَخْفَى عَلَى أَحَدٍ.

وَالْحَيْثِيَّةُ الَّتِي حَصَلَ بِهَا الْوَصْلُ: اتِّفَاقُ الْجُمْلَتَيْنِ فِي الْحَبْرِيَّةِ، وَتَنَاسُؤُهُمَا فِي الْإِسْمِيَّةِ.

وَالْجَامِعُ بَيِّنَ الْجُمْلَتَيْنِ: اشْتِرَاكُهُمَا فِي الْقَصْدِ؛ وَهُوَ التَّعْرِيفُ بِالرَّحْمَنِ عَزَّ وَجَلَّ وَبِعِبَادِهِ.

وَفِي الْآيَةِ شَاهِدٌ آخَرٌ لِلْوَصْلِ لَمْ يَتَّعَرَّضْ لَهُ الْإِمَامُ -نَذْكُرُهُ إِنَّمَامًا لِلْفَائِدَةِ-؛ وَهُوَ بَيِّنَ جُمْلَةٍ ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾، وَجُمْلَةٍ ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا﴾.

وَالْوَصْلُ بَيِّنَ الْجُمْلَتَيْنِ حَاصِلٌ مِنْ جِهَةِ أَنْ كِلَا الْجُمْلَتَيْنِ: خَبْرِيَّةٌ، وَقَدْ وَجَدَ بَيْنَهُمَا الْجَامِعَ: وَهُوَ اتِّخَاذُهُمَا فِي الْعَرَضِ؛ إِذْ كِلَا الْجُمْلَتَيْنِ فِي وَصْفِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ سُبْحَانَهُ.

هَذِهِ مَوَاضِعُ الْوَصْلِ الَّتِي ذَكَرَهَا الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ فِي تَفْسِيرِهِ. وَنَلَاحِظُ مِنْ هَذِهِ أَنَّ أَكْثَرَهَا⁽²¹⁾ يَدْخُلُ تَحْتَ مَا يُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ بِ: «التَّوَسُّطِ بَيْنَ الْكَمَالَيْنِ»؛ وَضَابِطُهُ: أَنْ تَتَّفَقَ الْجُمْلَتَانِ خَبْرًا وَإِنْشَاءً، وَوُجِدَ مَعَ ذَلِكَ شَرْطَانِ:

الْأَوَّلُ: أَنْ تَكُونَ بَيْنَهُمَا مُنَاسَبَةٌ، وَهُوَ مَا يُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ بِ: الْجَامِعِ.

الثَّانِي: أَنْ لَا يُوجَدَ سَبَبٌ يَقْتَضِي الْفَصْلَ بَيْنَهُمَا.

وَإِذَا تَأَمَّلْنَا هَذِهِ الْمَوَاضِعَ الَّتِي ذَكَرَهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ؛ نَجِدُ أَنَّ هَذِهِ الْمَاهِيَةَ مُوجُودَةٌ وَمُتَحَقِّقَةٌ. وَاللَّهُ تَعَالَى أَعْلَمُ.

* مَوَاضِعُ الْفَصْلِ فِي تَفْسِيرِ ابْنِ بَادِيسٍ.

بَلَغَ عَدَدُ الْمَوَاضِعِ الَّتِي أَشَارَ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ إِلَى مَحَلِّ الْفَصْلِ فِيهَا إِلَى عَشْرَةِ مَوَاضِعٍ، سَنَدُّكُهَا مُرْتَبَةً حَسَبَ وُجُودِهَا فِي الْكِتَابِ.

الْمَوْضِعُ الْأَوَّلُ: قَوْلُ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 32].

قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ»: الْأَصْلُ: أَنْزَلْنَاهُ كَذَلِكَ، فَأَوْجَزَ بِحَذْفِ الْمُتَعَلِّقِ؛ لِوُجُودِ مَا يَدُلُّ عَلَيْهِ فِي اعْتِرَاضِهِمْ، وَفُصِّلَ؛ لِأَنَّهُ جَوَابٌ عَنِ اعْتِرَاضِهِمْ» (22).

وَالشَّاهِدُ: بَيْنَ قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً﴾، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ: ﴿كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ﴾، فَقَدْ فُصِّلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّ بَيْنَهُمَا شِبْهَ كَمَالِ الْإِتِّصَالِ، وَضَابِطُ ذَلِكَ: أَنَّ تَكُونَ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَّةُ وَأَقِيعَةُ جَوَابًا عَنْ سُؤَالٍ يُفْهَمُ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى (23). فَكَأَنَّهُمْ قَالُوا: لِمَ لَمْ يُنَزَّلِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً؟ فَجَاءَ الْجَوَابُ: ﴿كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ﴾ عَلَى الْإِسْتِثْنَاءِ الْبَيِّنِي (24).

فَهَذَا حَاصِلُ مَا أَرَادَهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى بِقَوْلِهِ: «وَفُصِّلَ؛ لِأَنَّهُ جَوَابٌ عَنِ اعْتِرَاضِهِمْ»، وَاللَّهُ أَعْلَمُ.

الْمَوْضِعُ الثَّانِي: قَوْلُ اللَّهِ سُبْحَانَهُ: ﴿الَّذِينَ يُحْشِرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ إِلَى جَهَنَّمَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضَلُّ سَبِيلًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 34].

قَالَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى: «فُصِّلَتِ الْجُمْلَةُ؛ لِأَنَّهَا بَيِّنٌ لِحَالِهِمْ فِي الْآخِرَةِ، وَهُوَ غَيْرُ الْمَوْضُوعِ الْمُتَقَدِّمِ» (25).

وَالشَّاهِدُ: بَيْنَ قَوْلِ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿الَّذِينَ يُحْشِرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ إِلَى جَهَنَّمَ﴾، وَقَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ قَبْلُ: ﴿وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 33].

وَقَدْ فُصِّلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّهُمَا وَإِنْ اتَّفَقَتَا فِي الْحَرِيَّةِ، إِلَّا أَنَّهُ لَا يُوجَدُ بَيْنَهُمَا جَامِعٌ؛ إِذْ مَوْضِعُ الْآيَتَيْنِ مُتَبَايِنٌ، فَيَتَعَدَّرُ حِينَئِذٍ الْوَصْلُ، وَيَكُونُ الْفُضْلُ مُتَعَبِّئًا. وَقَدْ اصْطَلَحَ الْبَلَاغِيُّونَ عَلَى تَسْمِيَةِ مِثْلِ هَذَا: كَمَالَ الْإِنْقِطَاعِ (26).

الْمَوْضِعُ الثَّلَاثُ وَالرَّابِعُ وَالْخَامِسُ: قَوْلُ اللَّهِ جَلَّ جَلَالُهُ: ﴿وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا * إِنَّهَا سَاءَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾ [الفرقان: 65-66].

قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وَجُمْلَةُ ﴿إِنَّ عَذَابَهَا﴾: تَعْلِيلٌ لِلْجُمْلَةِ الدَّعَائِيَّةِ، وَفُصِّلَتْ عَنْهَا؛ لِكَمَالِ الْإِنْقِطَاعِ بَيْنَهُمَا. وَجُمْلَةُ ﴿إِنَّهَا سَاءَتْ﴾: مُؤَكَّدَةٌ لِمَضْمُونِ الْجُمْلَةِ قَبْلَهَا مَعَ اخْتِلَافٍ فِي الْمَعْنَى؛ فَإِنَّ مَا أَفَادَتْهُ الْأُولَى مِنْ فِدَاخَةِ عَذَابِهَا وَمُلَازِمَتِهِ، أَكَدَّتْهُ الثَّانِيَةُ بِمَا أَفَادَهُ مِنْ مَقَامِهِ وَمُسْتَقَرِّهَا، فَفُصِّلَتْ عَنْهَا؛ لِمَا بَيْنَهُمَا مِنْ كَمَالِ الْإِتِّصَالِ، نَظِيرٌ: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ﴾ (27).

وَفِي هَذَا الْكَلَامِ ذِكْرٌ لِثَلَاثَةِ مَوَاضِعَ لِلْفُضْلِ، وَبَيَانٌ ذَلِكَ عَلَى التَّخْوِ الْآتِي:
الْأَوَّلُ: بَيْنَ قَوْلِ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ﴾، وَقَوْلِهِ عَزَّ شَأْنُهُ: ﴿إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا﴾.

وَقَدْ فُصِّلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّهُمَا مُخْتَلِفَتَانِ فِي إِنْشَاءٍ وَخَبَرٍ؛ إِذِ الْجُمْلَةُ الْأُولَى دُعَائِيَّةٌ، وَالِدُّعَاءُ دَاخِلٌ فِي الْإِنْشَاءِ، وَالْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ خَبَرٌ مَخْضٌ - كَمَا هُوَ ظَاهِرٌ - . وَتَرَكَ الْوَصْلَ بَيْنَ هَاتَيْنِ الْجُمْلَتَيْنِ لَا يُوهِمُ خِلَافَ الْمُفْصُودِ، فَكَانَ الْفُضْلُ فِي هَذِهِ الْحَالِ مُتَعَبِّئًا.

وَمِثْلُ هَذَا يُسَمَّى فِي اصْطِلَاحِ الْبَلَاغِيِّينَ: كَمَالَ الْإِنْقِطَاعِ (28)، وَهُوَ مُرَادُ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ بِقَوْلِهِ: «وَجُمْلَةُ ﴿إِنَّ عَذَابَهَا﴾: تَعْلِيلٌ لِلْجُمْلَةِ الدَّعَائِيَّةِ». وَيُمْكِنُ حَمْلُ الْفُضْلِ عَلَى الْإِسْتِنْفَافِ الْبَيَانِيِّ؛ فَإِنَّ قَوْلَ اللَّهِ تَعَالَى حِكَايَةً عَنِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ قَوْلُهُمْ: ﴿رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ﴾، يُورِثُ سُؤَالَ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّينَ؛ وَهُوَ: لِمَ يَدْعُونَ هَذَا الدُّعَاءَ؟ فَجَاءَ الْجَوَابُ: ﴿إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا﴾.

فَيَكُونُ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ: شِبْهَ كِمَالِ الْإِنْقِطَاعِ؛ وَضَابِطُهُ: أَنَّ تَكُونَ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ جَوَابًا عَنْ سُؤْلِ يُفْهَمُ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى (29).

وَكِلَا الْإِحْتِمَالَيْنِ وَجِيهٌ، وَمِنَ الْمَعْلُومِ: أَنَّ التَّكْتَ الْبَلَاغِيَّةَ تَتَوَارَدُ وَلَا تَتَرَاخَمُ. وَاللَّهُ أَعْلَمُ.

الثَّانِي: بَيْنَ قَوْلِ اللَّهِ سُبْحَانَهُ: ﴿إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا﴾، وَقَوْلِهِ جَلَّ جَلَالُهُ: ﴿إِنَّهَا سَاءَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾.

وَفِي هَذَا الْمَوْضِعِ قَدْ فُصِّلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِكِمَالِ الْإِتِّصَالِ بَيْنَهُمَا، فَإِنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ نَزَلَتْ مَنزِلَةَ التَّأَكِيدِ الْمَعْنَوِيِّ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى؛ لِزِيَادَةِ التَّقْرِيرِ، وَهُوَ مَعْنَى قَوْلِ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ: «مُؤَكَّدَةٌ لِمَضْمُونِ الْجُمْلَةِ قَبْلَهَا مَعَ اخْتِلَافٍ فِي الْمَعْنَى».

وَنَحْوُ هَذَا يُسَمَّى فِي عُرْفِ الْبَلَاغِيِّينَ: كِمَالِ الْإِتِّصَالِ (30)، وَسَمَّاهُ شَيْخُ الْبَلَاغِيِّينَ عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيُّ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى: «الْإِتِّصَالَ إِلَى الْعَايَةِ» (31).

الثَّلَاثُ: بَيْنَ قَوْلِهِ جَلَّ وَعَلَا: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ﴾ [البقرة: 2]، وَقَوْلِهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى: ﴿لَا رَيْبَ فِيهِ﴾ [البقرة: 2].

وَهَذَا الْمَوْضِعُ ذَكَرَهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى اسْتِطْرَادًا، وَخَصَّهُ بِالذِّكْرِ؛ لِأَنَّهُ مِثَالٌ مُتَدَاوِلٌ عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ فِي كُتُبِهِمْ (32).

قَالَ أَحْمَدُ الْهَاشِمِيُّ رَحِمَهُ اللَّهُ: «لَمَّا كَانَ قَوْلُهُ: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ﴾ فِيهِ مَظَنَّةٌ مُجَازَفِيَّةٌ، بِسَبَبِ إِيرَادِ الْمُسْتَنَدِ إِلَيْهِ اسْمٌ إِشَارَةٌ، وَالْمُسْتَنَدُ مُعَرَّفًا بِـ «أَلْ»؛ أَكَّدَهُ بِقَوْلِهِ: ﴿لَا رَيْبَ فِيهِ﴾ تَأَكِيدًا مَعْنَوِيًّا» (33).

وَبِمُقَارَنَةِ هَذَا الْمَوْضِعِ وَالْمَوْضِعِ الَّذِي قَبْلَهُ؛ بَجَدِّ أَنْ كِلَيْهِمَا مِنْ قَبِيلِ كِمَالِ الْإِتِّصَالِ، وَأَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ نَزَلَتْ مَنزِلَةَ التَّوَكِيدِ الْمَعْنَوِيِّ مِنَ الْأُولَى (34).

الْمَوْضِعُ السَّادِسُ: قَوْلُ اللَّهِ جَلَّ فِي عَلَيَّهِ: ﴿أُولَئِكَ يُجْرُونَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا تَحِيَّةً وَسَلَامًا﴾ [الفرقان: 75].

قَالَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «جُمْلَةُ ﴿أُولَئِكَ﴾ مُسْتَأْنَفَةٌ بَيَانِيًّا؛ فَإِنَّ تِلْكَ الصِّفَاتِ وَالْأَعْمَالَ تُشَوِّقُ السَّمَاعَ إِلَى مَعْرِفَةِ مَا لَهُمْ، وَتَمَرَّةُ أَعْمَالِهِمْ، فَيَسْأَلُ عَنْهُمَا؛ فَكَانَتْ الْجُمْلَةُ جَوَابًا لِذَلِكَ السُّؤَالِ الْمُقَدَّرِ» (35).

وَالشَّاهِدُ: بَيَّنَّ قَوْلَ اللَّهِ جَلَّ جَلَالُهُ: ﴿أَوْلَيْكَ يُجْزُونَ الْعُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا﴾، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى مِنْ قَبْلِهِ⁽³⁶⁾: ﴿وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا وَذُرِّيَّاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَاجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 76].

فَإِنَّ الْآيَاتِ فِي مَدْحِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ؛ بِذِكْرِ صِفَاتِهِمُ الْحَيَّةِ ثُورَتْ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّي شَوْقًا إِلَى الْوُفُوفِ عَلَى مَا لَهُمْ، وَجَزَاءِ أَعْمَالِهِمْ، وَهَذَا بَاعِثٌ عَلَى السُّؤَالِ عَنِ ذَلِكَ؛ فَجَاءَ الْجَوَابُ: ﴿أَوْلَيْكَ يُجْزُونَ الْعُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا﴾، فَكَانَتْ هَذِهِ الْجُمْلَةُ وَاقِعَةً بَعْدَ سُؤَالٍ يُفْهِمُ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى.

قَالَ أَبُو السُّعُودِ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وَالْجُمْلَةُ مُسْتَأْنَفَةٌ لَا مَحَلَّ لَهَا مِنَ الْإِعْرَابِ، مُبَيَّنَّةٌ لِمَا لَهَا فِي الْأَحْزَةِ مِنَ السَّعَادَةِ الْأَبَدِيَّةِ، إِنَّمَا بَيَّنَّ مَا لَهَا فِي الدُّنْيَا مِنَ الْأَعْمَالِ السَّيِّئَةِ»⁽³⁷⁾.

وَهَذَا حَقِيقَةُ الْإِسْتِثْنَاءِ الْبَيِّنِيِّ، وَيُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ: شَبَهَ كَمَالِ الْإِتِّصَالِ⁽³⁸⁾.

الْمَوْضِعِ السَّابِعُ: قَوْلُ الْبَارِي عَزَّ وَجَلَّ: ﴿خَالِدِينَ فِيهَا حَسَنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 76].

قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وَجُمْلَةُ ﴿حَسَنَتْ﴾ مُسْتَأْنَفَةٌ بَيِّنِيَّةٌ؛ لِأَنَّ مَنْ عَرَفَ حَالَتَهُمْ مِنَ الْحَيَاةِ وَالسَّلَامَةِ وَالْبَقَاءِ، يَتَشَوَّفُ لِمَعْرِفَةِ حَالِ مَكَانِ هَذِهِ الْحَيَاةِ السَّالِمَةِ الْبَاقِيَةِ، فَيَسْأَلُ عَنْهُ؛ فَوَقَعَتْ جُمْلَةُ ﴿حَسَنَتْ﴾ مَوْضِعَ الْجَوَابِ عَنِ هَذَا السُّؤَالِ الْمُقَدَّرِ»⁽³⁹⁾.

وَالشَّاهِدُ بَيَّنَّ قَوْلَهُ تَعَالَى: ﴿حَسَنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ قَبْلَهَا: ﴿أَوْلَيْكَ يُجْزُونَ الْعُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا تَحِيَّةً وَسَلَامًا﴾ [الْفُرْقَانُ: 75].

فَإِنَّهُ قَدْ فُصِّلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِشَبَهِ كَمَالِ الْإِتِّصَالِ بَيْنَهُمَا، وَذَلِكَ لِأَنَّ ذِكْرَ مَالِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ؛ وَأَنَّ لَهُمْ أَعْلَى مَوَاضِعِ الْجَنَّةِ⁽⁴⁰⁾، يُحَرِّكُ فِي نَفْسِ السَّامِعِ شَوْقًا لِمَعْرِفَةِ حَالِ هَذَا الْمَكَانِ، فَيَسْأَلُ عَنْهُ. فَجَاءَ قَوْلُ اللَّهِ تَعَالَى جَوَابًا عَنِ هَذَا السُّؤَالِ الْمُفْهُومِ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى: ﴿حَسَنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾؛ فَكَانَتْ هَذِهِ الْجُمْلَةُ مُسْتَأْنَفَةً اسْتِثْنَاءً بَيِّنِيَّةً. وَاللَّهُ أَعْلَمُ.

المَوْضِعِ الثَّامِنُ: قَوْلُ اللَّهِ جَلَّ فِي عُلَاةٍ: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ [النمل: 18].

قَالَ الْعَلَامَةُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «وَالْجُمْلَةُ مُؤَكَّدَةٌ لِلأُولَى، فَكَأَنَّهَا قَالَتْ: ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا تَبْقُوا خَارِجَهَا» (41).

وَالشَّاهِدُ: بَيِّنَ قَوْلِ اللَّهِ جَلَّ وَعَلَا: ﴿ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ﴾، وَقَوْلِهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى: ﴿لَا يَحْطِمَنَّكُمْ﴾.

وَقَدْ فُصِّلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّ بَيْنَهُمَا: كَمَالَ الْإِنْقِطَاعِ، وَذَلِكَ لِأَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ مُؤَكَّدَةٌ لِلْجُمْلَةِ الْأُولَى؛ إِذْ: ﴿لَا يَحْطِمَنَّكُمْ﴾ فِي مَعْنَى: لَا تَبْقُوا خَارِجَ الْمَسَاكِينِ فَيَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ، وَهَذَا - فِي الْمَعْنَى - كَقَوْلِهَا: «ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ».

فَدَلَّ هَذَا عَلَى أَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ سَبَقَتْ مَسَاقَ التَّوَكِيدِ، وَهَذَا مُوجِبٌ لِلْفُضْلِ بَيْنَهُمَا. وَاللَّهُ أَعْلَمُ.

المَوْضِعِ التَّاسِعُ: قَوْلُ اللَّهِ سُبْحَانَهُ: ﴿وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيْنُ لَهُمْ الشَّيْطَانُ أَعْمَالُهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ﴾ [النمل: 24].

قَالَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ: «جُمْلَةُ ﴿وَجَدْتُهَا﴾ مُسْتَأْنَقَةٌ لِلْبَيَانِ جَوَابًا عَلَى تَقْدِيرِ سُؤَالٍ، فَالْكَلامُ السَّابِقُ بَيِّنَ حَالَتِهَا مِنْ نَاحِيَةِ الدُّنْيَا، فَتَشْتَوِّفُ نَفْسُ السَّمَاعِ إِلَى مَعْرِفَةِ حَالَتِهَا مِنْ نَاحِيَةِ الدِّينِ» (42).

وَالشَّاهِدُ مِنَ الْآيَةِ: قَوْلُ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ﴾، فَقَدْ فُصِّلَتْ عَنْ قَوْلِهِ تَعَالَى قَبْلُ: ﴿إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾ [النمل: 23].

وَسَبَبُ الْفُضْلِ: أَنَّ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ شِبْهَ الْإِتِّصَالِ؛ لِأَنَّ قَوْلَهُ تَعَالَى: ﴿إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ...﴾ يُبَيِّنُ حَالَ مَلِكَةٍ سَبَّأً مِنَ الْجَهَةِ الدُّنْيَوِيَّةِ، وَهَذَا يُبَيِّرُ فِي نَفْسِ

السَّمْعِ تَطَلُّعًا لِمَعْرِفَةِ حَالِهَا مِنَ الْجِهَةِ الدِّيْنِيَّةِ، فَجَاءَتِ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ لِيَبَيِّنَ ذَلِكَ؛ فَكَانَتْ اسْتِثْنَاءً بَيِّنًا (43).

المَوْضِعُ العَاشِرُ: قَوْلُ اللَّهِ جَلَّ فِي عِلَاةٍ: ﴿وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ * إِنَّكَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ * عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ * تَنْزِيلِ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ﴾ [يس: 2-5].

قَالَ الإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى: «جُمْلَةُ ﴿تَنْزِيلِ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ﴾ بَيَّنَّتْ وَجْهَ اسْتِقَامَةِ ذَلِكَ الصِّرَاطِ الَّذِي هُوَ الإِسْلَامُ، بِأَنَّهُ تَنْزِيلُ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ» (44).

وَالشَّاهِدُ مِنَ الآيَاتِ الكَرِيمَةِ: بَيَّنَّ قَوْلُ اللَّهِ جَلَّ وَعَلَا: ﴿عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ: ﴿تَنْزِيلِ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ﴾.

فَقَدْ فُصِّلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ، فَمَا وَجْهَ الْفُضْلِ بَيْنَهُمَا؟

ظَاهِرٌ عِبَارَةِ الإِمَامِ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى: «بَيَّنَّتْ وَجْهَ اسْتِقَامَةِ ذَلِكَ الصِّرَاطِ ...

بِأَنَّهُ تَنْزِيلُ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ»؛ يُعِيدُ بِأَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ بَيَانٌ لِلْجُمْلَةِ الأُولَى.

وَلِأَجْلِ أَنْ تَكُونَ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ بَيَانًا لِأُولَى يُشْتَرَطُ أَنْ يُوجَدَ فِي الأُولَى إِبْهَامٌ

يَقْتَضِي الْمَقَامَ إِزَالَتَهُ، فَيُؤْتَى بِجُمْلَةٍ أُخْرَى بَعْدَهَا تَرْفَعُهُ وَتُرْبِلُهُ.

وَهَذَا مَا لَا يَجِدُهُ فِي الآيَةِ الكَرِيمَةِ؛ إِذْ إِنَّ قَوْلَ اللَّهِ تَعَالَى: ﴿عَلَى صِرَاطٍ

مُسْتَقِيمٍ﴾ [يس: 4]؛ بَيِّنُ الْمَعْنَى لَا يَخْتَاجُ إِلَى بَيَانٍ.

وَلَعَلَّ الإِمَامَ رَحِمَهُ اللَّهُ أَرَادَ بِالْبَيَانِ: الإِسْتِثْنَاءَ الْبَيِّنِيَّ، كَمَا صَرَّحَ بِذَلِكَ أَبُو

السُّعُودِ رَحِمَهُ اللَّهُ (45)؛ وَوَجْهَ ذَلِكَ: أَنَّ قَوْلَهُ تَعَالَى: ﴿وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ * إِنَّكَ لَمِنَ

الْمُرْسَلِينَ * عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ يَبْعَثُ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّي سُؤَالَ: مَا مَصْدَرُ عَظَمَةِ

وَفَخَامَةِ شَأْنِ الْقُرْآنِ الكَرِيمِ، وَمَا مَصْدَرُ أَوْصَافِهِ الْجَمِيلَةِ؟ فَجَاءَ الجَوَابُ: ﴿تَنْزِيلِ الْعَزِيزِ

الرَّحِيمِ﴾. وَاللَّهُ تَعَالَى أَعْلَمُ.

هَذِهِ مَوَاضِعُ الوَصْلِ وَالْفُضْلِ الَّتِي تَعَرَّضَ لَهَا الإِمَامُ الْمُصَلِّحُ عَبْدُ الحَمِيدِ بِنُ

بَادِيسٍ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى فِي تَفْسِيرِ «مَجَالِسِ التَّدْكِيرِ»، قَدْ فَتَحْنَا مُقْفَلَهَا، وَأَوْضَحْنَا

جُمْلَهَا، وَكَشَفْنَا عَنْ مَعْنَاهَا، وَنَرْجُو أَنْ يَكُونَ فِيهَا دُكْرٌ فَائِدَةٌ - وَإِنْ قَلَّتْ -. وَاللَّهُ أَعْلَمُ.

وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى نَبِيِّنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ.

الخَاتِمَةُ:

قَبْلَ أَنْ نَضَعَ الْقَلَمَ الَّذِي سَطَرْنَا بِهِ بَحْثَنَا هَذَا؛ نَرْعُبُ فِي ذِكْرِ أَهَمِّ النَّاتِجِ الَّتِي تَوْصَلُنَا إِلَيْهَا مِنْ خِلَالِهِ:

1- عِنَايَةُ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى فِي تَفْسِيرِهِ بِالْجَانِبِ اللَّغَوِيِّ، بَحِيثٌ صَارَ سِمَةً ظَاهِرَةً فِي مَنْهَجِهِ التَّفْسِيرِيِّ.

2- اهْتِمَامُهُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى بِالْجَانِبِ الْبَلَاغِيِّ عَلَى وَجْهِ الْخُصُوصِ، وَذَلِكَ بِكَشْفِهِ عَنِ الْأَسَالِبِ الْبَلَاغِيَّةِ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ فِي الْفُنُونِ الثَّلَاثَةِ: الْمَعَانِي وَالْبَيَانَ وَالْبَدِيعِ.

3- أَنَّ الْإِمَامَ ابْنَ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللَّهُ يَرَى - كَالْجُمْهُورِ - عَدَمَ جَوَازِ عَطْفِ الْحَبْرِ عَلَى الْإِنْشَاءِ، أَوْ الْإِنْشَاءِ عَلَى الْحَبْرِ. وَهَذَا الرَّأْيُ عَلَى شَهْرَتِهِ مَرْجُوحٌ.

4- أَنَّ مَوَاضِعَ الْوَصْلِ الَّتِي نَصَّ عَلَيْهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى كُلُّهَا يَدْخُلُ ضِمْنَ مَا يُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ بِ: «التَّوَسُّطِ بَيْنَ الْكَمَالَيْنِ».

فِي حِينِ أَنْ مَحَالَّ الْفُضْلِ الَّتِي ذَكَرَهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللَّهُ تَنَوَّعَتْ بِبُرْءِ سَبَابِ الْفُضْلِ الثَّلَاثَةِ: كَمَالِ الْإِتِّصَالِ، كَمَالِ الْإِنْقِطَاعِ، شَبْهِ كَمَالِ الْإِتِّصَالِ (الِاسْتِثْنَاءِ الْبَيِّنِيِّ).

5- أَنَّ الْإِمَامَ ابْنَ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللَّهُ مُبْدِعٌ فِي اسْتِخْرَاجِ عِلَلِ الْوَصْلِ؛ إِذْ إِنَّهُ لَا يَكْتَفِي بِمَا هُوَ مُسَطَّرٌ بِنَصِّهِ فِي كُتُبِ الْبَلَاغَةِ، بَلْ يُعْمَلُ الْفِكْرُ وَيُدْفَقُ النَّظْرُ، فَمِنْ ذَلِكَ: أَنَّهُ ذَكَرَ جُزْئِيَّةً فِي هَذَا الْمَبْحَثِ لَمْ أَجِدْ - فِي حُدُودِ إِطْلَاعِي - أَحَدًا مِنْ عُلَمَاءِ الْبَلَاغَةِ صَرَّحَ بِهَا؛ وَهِيَ: «أَنَّ الْوَصْلَ الْبَلَاغِيَّ قَدْ يَكُونُ عَلَى جُمْلَةٍ مَذْكُورَةٍ نَصًّا، أَوْ مَذْكُورَةٍ حُكْمًا وَتَقْدِيرًا».

6- أَنَّ التَّفَاسِيرَ الْمُصَنَّفَةَ عَلَى أَنَّهَا تَفْسِيرٌ بِالْمَأْثُورِ، أَوْ تَفْسِيرٌ إِصْلَاحِيٌّ ... أَوْ نَحْوِ ذَلِكَ؛ لَا يَلْزَمُ أَنْ تَخْلُوَ مِنْ تَحْلِيلِ الْبَلَاغَةِ الْقُرْآنِيَّةِ، وَلَكِنَّ عُلَمَاءَ التَّفْسِيرِ حَكَمُوا عَلَى التَّفَاسِيرِ بِاعْتِبَارِ الْعَالِبِ عَلَيْهَا فَحَسَبُ. وَبِنَاءِ عَلَيْهِ فَلَا يَنْبَغِي إِهْمَالُ دِرَاسَةِ هَذِهِ التَّفَاسِيرِ فِي جَوَانِبِهَا غَيْرِ الْمَشْهُورَةِ.

* الْمَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ:

* الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ بِرِوَايَةِ حَفْصِ عَنِ عَاصِمٍ.

- 1 - إِرْشَادُ الْعَقْلِ السَّلِيمِ إِلَى مَزَايَا الْكِتَابِ الْكَرِيمِ، مُحَمَّدُ بْنُ مُحَمَّدٍ أَبُو السُّعُودِ الْعِمَادِيُّ، دَارُ إِحْيَاءِ الثَّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، [د.ت].
- 2 - الْأَعْلَامُ (قَامُوسٌ تَرَاجِمٌ لِأَشْهُرِ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ مِنَ الْعَرَبِ وَالْمُسْتَعْرَبِينَ وَالْمُسْتَشْرِقِينَ)، خَيْرُ الدِّينِ بْنِ مُحَمَّدٍ الزُّرْكَلِيُّ، دَارُ الْعِلْمِ لِلْمَلَائِكِينَ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةُ عَشْرَةَ، 2002م.
- 3 - الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ الْجَزَائِرِيُّ مُفَسِّرًا، زَكْرِيَاءُ تُونَانِي، مَجَلَّةُ بَصَائِرِ، الْمَرْكَزُ الْحَبْرِيُّ لِتَعْلِيمِ الْقُرْآنِ وَعُلُومِهِ، الرَّيَاضُ-الْمَمْلَكَةُ الْعَرَبِيَّةُ السُّعُودِيَّةُ، الْعَدَدُ الثَّانِي، السَّنَةُ الْأُولَى، 1430هـ.
- 4 - أَنْوَارُ التَّنْزِيلِ وَأَسْرَارُ التَّأْوِيلِ، عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عُمَرَ الْبَيْضَاوِيُّ، تَحْقِيقٌ: مُحَمَّدُ عَبْدُ الرَّحْمَنِ الْمَرْعَشَلِيُّ، دَارُ إِحْيَاءِ الثَّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1418هـ.
- 5 - بُغْيَةُ الْإِيضَاحِ لِتَلْخِيصِ الْمِفْتَاحِ فِي عُلُومِ الْبَلَاغَةِ، عَبْدُ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيُّ، مَكْتَبَةُ الْأَدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ السَّابِعَةُ عَشْرَةَ، 1426هـ، 2005م.
- 6 - الْبَلَاغَةُ الْعَالِيَةُ (عِلْمُ الْمَعَانِي)، عَبْدُ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيُّ، مَكْتَبَةُ الْأَدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ الثَّانِيَّةُ، 1411هـ، 1991م.
- 7 - الْبَلَاغَةُ فُنُونُهَا وَأَفْنَانُهَا (عِلْمُ الْمَعَانِي)، الدُّكْتُورُ فَضْلُ حَسَنِ عَبَّاسٍ، دَارُ الْقُرْقَانِ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1417هـ، 1997م.
- 8 - التَّحْرِيرُ وَالتَّنْسِيزُ، مُحَمَّدُ الطَّاهِرُ ابْنُ عَاشُورٍ، الدَّارُ التُّونِسِيَّةُ لِلنَّشْرِ، تُونِسُ، 1984هـ.
- 9 - التَّنْهِيلُ لِعُلُومِ الْبَلَاغَةِ، زَكْرِيَاءُ تُونَانِي، كُتَابُ نَاشِرُونَ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1431هـ، 2010م.
- 10 - التَّفْسِيرُ الْقِيَمِيُّ، مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي بَكْرٍ، الْمَشْهُورُ بِ: ابْنِ قِيَمِ الْجُوزِيَّةِ، تَحْقِيقٌ: مَكْتَبُ الدِّرَاسَاتِ وَالبُحُوثِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْإِسْلَامِيَّةِ، تَحْتَ إِشْرَافِ: إِبْرَاهِيمَ رَمَضَانَ، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهَيْلَالِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1410هـ.
- 11 - الْجَدْوَلُ فِي إِعْرَابِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ الرَّحِيمِ صَابِي، دَارُ الرَّشِيدِ (دِمَشقُ-سُورِيَا)، مَوْسَسَةُ الْإِيمَانِ (بَيْرُوت-لُبْنَانُ)، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1418 هـ.
- 12 - جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ فِي الْمَعَانِي وَالْبَيَانَ وَالْبَدِيعِ، السَّيِّدُ أَحْمَدُ الْهَاشِمِيُّ، صَبْطُ وَتَدْفِيقُ وَتَوْثِيقُ: د. يُوْسُفُ الصَّمِئَلِيُّ، الْمَكْتَبَةُ الْعَصْرِيَّةُ، (بَيْرُوت، صِيْدَا)، [د.ت].
- 13 - دُرُوسُ الْبَلَاغَةِ، حَنْفِي نَاصِيفٍ، مُحَمَّدُ دِيَابٍ، سُلْطَانُ مُحَمَّدٍ، مُصَنَّفِي طَمُومٍ، الْمَطْبَعَةُ الْكُبْرَى الْأَمِيرِيَّةُ، بُولَاقُ-جُمْهُورِيَّةُ مِصْرَ الْعَرَبِيَّةِ، 1317هـ، 1899م.

- 14 - دَفْعُ الْمِحْنَةِ عَنْ قَارِي مَنْظُومَةِ ابْنِ الشَّحْنَةِ، مُحَمَّدُ بْنُ الْمُسَاوِي بْنِ عَبْدِ الْقَادِرِ الْأَهْدَلِ الْحُسَيْنِيِّ التَّهَامِيِّ، عِنَايَةُ: زَكْرِيَاءُ تُونَانِي، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1434هـ، 2013م.
- 15 - دَلَائِلُ الْإِعْجَازِ، عَبْدُ الْقَاهِرِ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْجُرْحَانِيُّ، قَرَأَهُ وَعَلَّقَ عَلَيْهِ: أَبُو فِهْرِ مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ شَاكِرٌ، مَكْتَبَةُ الْحَنَابِي، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةُ، 2004م.
- 16 - رُوحُ الْمَعَانِي فِي تَفْسِيرِ الْقُرْآنِ الْعَظِيمِ وَالسَّعِ الْمَنَانِيِّ، مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الْأَلُوسِيِّ، تَحْقِيقٌ: عَلِيُّ عَبْدُ الْبَارِي عَطِيَّةٌ، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1415هـ.
- 17 - الْعَيْنُ، الْحَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ الْفَرَاهِيدِيِّ، تَحْقِيقٌ: د. مَهْدِي الْمَخْرُومِي، و د. إِبْرَاهِيمَ السَّامِرَائِي، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهَيْلَالِ، [د.ت].
- 18 - فَتْحُ الْبَارِي شَرْحُ صَحِيحِ الْبُخَارِيِّ، أَحْمَدُ بْنُ عَلِيِّ بْنِ حَجْرٍ الْعَسْقَلَانِيُّ، اعْتَنَى بِهِ: مُحَمَّدُ الدِّينِ الْخَطِيبُ، دَارُ الْمَعْرِفَةِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، 1379هـ.
- 19 - مُعْجَمُ الْمُؤَلِّفِينَ، عُمَرُ بْنُ رِضَا كَحَّالَةَ، دَارُ إِحْيَاءِ الثَّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، [د.ت].
- 20 - مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسٍ، اعْتَنَى بِهِ وَخَرَّجَ أَحَادِيثَهُ وَأَثَرَهُ: أَبُو عَبْدِ الرَّحْمَنِ مُحَمَّدٌ، دَارُ الرَّشِيدِ لِكِتَابِ وَالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، الْجَزَائِرِ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1430هـ، 2009م.
- 21 - مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسٍ، مِنْ مَطْبُوعَاتِ وَرَازَةِ الشُّؤُونِ الدِّيْنِيَّةِ، الْجَزَائِرِ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1402هـ، 1982م.
- 22 - مِنْ بِلَاغَةِ النَّظْمِ الْعَرَبِيِّ - دِرَاسَةٌ تَحْلِيلِيَّةٌ لِمَسَائِلِ عِلْمِ الْمَعَانِي، د. عَبْدُ الْعَزِيزِ عَبْدُ الْمُعْطِيِّ عَرَفَةَ، عَالَمُ الْكُتُبِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الثَّانِيَّةُ، 1405هـ، 1984م.

* الْهَوَامِشُ:

(1) يُنظَرُ: الْأَعْلَامُ (قَامُوسٌ تَرَاوَجٌ لِأَشْهُرِ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ مِنَ الْعَرَبِ وَالْمُسْتَعْرَبِينَ وَالْمُسْتَشْرِقِينَ)، خَيْرُ الدِّينِ بْنُ مُحَمَّدٍ الرَّزْكَلِيُّ، دَارُ الْعِلْمِ لِلْمَلَايِينِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةُ عَشْرَةَ، 2002م، (289/3)؛ مُعْجَمُ الْمُؤَلِّفِينَ، عُمَرُ بْنُ رِضَا كَحَّالَةَ، دَارُ إِحْيَاءِ الثَّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، [د.ت]، (105/5)؛ تَرْجَمَةٌ مُوجِزَةٌ لِلشَّيْخِ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ بَادِيسٍ (مَطْبُوعَةٌ بِأَخْرِ كِتَابِ مَجَالِسِ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ)، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسٍ، مِنْ مَطْبُوعَاتِ وَرَازَةِ الشُّؤُونِ الدِّيْنِيَّةِ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1402هـ، 1982م، (ص 480-483).

- (2) وَهَذَا شَيْءٌ يُسْتَأْنَسُ بِهِ فَحَسْبُ؛ وَإِلَّا فَإِنَّ مِنَ الْمَعْلُومِ: أَنَّهُ يَجُوزُ لِلْإِنْسَانِ التَّكْوِي وَلَوْ لَمْ يُوَلَّدْ لَهُ وَلَدٌ؛ إِذِ اللَّيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ لِصَبِيِّ صَغِيرٍ: «يَا أَبَا عُمَيْرٍ، مَا فَعَلَ النَّعِيرُ؟»، فَكُنَّا هُوَ صَبِيٌّ. يُنْظَرُ: فَتْحُ الْبَارِي شَرْحُ صَحِيحِ الْبُخَارِيِّ، أَحْمَدُ بْنُ عَلِيِّ بْنِ حَجَرِ الْعَسْقَلَانِيِّ، اعْتَنَى بِهِ: مُحِبُّ الدِّينِ الْخَطِيبِ، دَارُ الْمَعْرِفَةِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، 1379هـ، (584/10).
- (3) يُنْظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْحَبِيرِ، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسٍ، اعْتَنَى بِهِ وَخَرَجَ أَحَادِيثَهُ وَأَتَارُؤُهُ: أَبُو عَبْدِ الرَّحْمَنِ حَمُودٌ، دَارُ الرَّشِيدِ لِلْكِتَابِ وَالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، الْجَزَائِرِ، الطَّبَعَةُ الْأُولَى، 1430هـ، 2009م، (12/1).
- وَقَدْ وَهَمَ الرَّحْلِيُّ؛ فَذَكَرَ أَنَّ الْإِمَامَ أُمَّ تَفْسِيرُهُ فِي قُرَابَةِ أَرْبَعَةِ عَشَرَ عَامًا!
يُنْظَرُ: الْأَعْلَامُ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (289/3).
- (4) الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسٍ الْجَزَائِرِيُّ مَفْسِّرًا، زَكْرِيَاءُ تُونَانِي، مَجَلَّةُ بَصَائِرِ، الْمَرْكَزُ الْحَبْرِيُّ لِتَعْلِيمِ الْقُرْآنِ وَعُلُومِهِ، الرَّيَاضِ-الْمَمْلَكَةُ الْعَرَبِيَّةُ السُّعُودِيَّةُ، الْعَدَدُ الثَّانِي، السَّنَةُ الْأُولَى، 1430هـ، (ص59).
- (5) يُنْظَرُ: الْعَيْنُ، الْحَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ الْفَرَاهِيدِيِّ، تَحْقِيقٌ: د. مَهْدِيٍّ الْمَخْرُومِيٍّ، وَ د. إِبْرَاهِيمَ السَّامِرَائِيِّ، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهَلَالِ، [د.ت.]، (152/7).
- (6) يُنْظَرُ: ذُرُوسُ الْبَلَاغَةِ، حَنْفِي نَاصِفِي، مُحَمَّدُ دِيَابِ، سُلْطَانُ مُحَمَّدٍ، مُصْنَطَقِي طَمُومِ، الْمَطْبَعَةُ الْكُبْرَى الْأَمِيرِيَّةُ، بُولاق-جُمْهُورِيَّةُ مِصْرَ الْعَرَبِيَّةِ، 1317هـ، 1899م، (ص24).
- (7) يُنْظَرُ: الْعَيْنُ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (126/7).
- (8) يُنْظَرُ: التَّسْهِيلُ لِلْعُلُومِ الْبَلَاغَةِ، زَكْرِيَاءُ تُونَانِي، كُتَابُ نَاشِرُونَ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبَعَةُ الْأُولَى، 1431هـ، 2010م، (ص73).
- (9) يُنْظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (129/1).
- (10) يُنْظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (84/1).
- (11) يُنْظَرُ: الْبَلَاغَةُ الْعَالِيَّةُ (عِلْمُ الْمَعَانِي)، عَبْدُ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيٍّ، مَكْتَبَةُ الْأَدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبَعَةُ الثَّانِيَّةُ، 1411هـ، 1991م، (ص104).
- (12) يُنْظَرُ: التَّفْسِيرُ الْقِيمِ، مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي بَكْرٍ، الْمَشْهُورُ بِ: ابْنِ قَيْمِ الْجُوزِيَّةِ، تَحْقِيقٌ: مَكْتَبُ الدِّرَاسَاتِ وَالْبَحُوثِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْإِسْلَامِيَّةِ، تَحْتَ إِشْرَافِ: إِبْرَاهِيمَ رَمْضَانَ، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهَلَالِ، بَيْرُوت-لُبْنَانُ، الطَّبَعَةُ الْأُولَى، 1410هـ، (459/1).
- (13) يُنْظَرُ: التَّخْرِيرُ وَالتَّنْوِيرُ، مُحَمَّدُ الطَّاهِرُ ابْنُ عَاشُورٍ، الدَّارُ التُّونِسِيَّةُ لِلنَّشْرِ، تُونِسُ، 1984هـ، (210/29).
- (14) يُنْظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (84/1).

(15) ضَابِطُ الْجَامِعِ الْوَهْمِيِّ: أَنْ يَكُونَ الْجَمْعُ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ فِيهِ اعْتِبَارًا غَيْرَ مَحْسُوسٍ بِإِخْدَى الْحَوَاسِّ الظَّاهِرَةِ؛ كَأَنْ يَكُونَ بَيْنَهُمَا شَبَهُ تَمَثُّلٍ - كَلَوُوبِيَّ بِيَاضٍ وَصُفْرَةٍ -، أَوْ تَضَادًّا - كَالسَّوَادِ وَالْبِيَاضِ -، أَوْ شَبَهُهُ - كَالسَّمَاءِ وَالْأَرْضِ -.

يُنظَرُ: دَفْعُ الْمِخْنَةِ عَنِ قَارِي مَنْطُومَةِ ابْنِ الشَّحْنَةِ، مُحَمَّدُ بْنُ الْمُسَاوِي بْنِ عَبْدِ الْقَادِرِ الْأَهْدَلِ الْحُسَيْنِيِّ التَّهَامِيِّ، عِنَايَةٌ: زَكْرِيَاءُ تُونَانِي، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بِيْرُوث-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1434هـ، 2013م، (ص120).

(16) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (53/2).

(17) يُنظَرُ: التَّخْرِيرُ وَالتَّنْوِيرُ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (19/19).

(18) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (61/2).

(19) يُنظَرُ: الْجَدُولُ فِي إِغْرَابِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ الرَّحِيمِ صَابِي، دَارُ الرَّشِيدِ (دِمَشْقُ-سُورِيَا)، مَوْسَسَةُ الْإِيمَانِ (بِيْرُوث-لُبْنَانُ)، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1418 هـ، (16/19).

(20) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (84/2).

(21) وَهِيَ كُلُّ الْمَوَاضِعِ إِلَّا التَّائِي.

(22) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (53/2).

(23) يُنظَرُ: جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ فِي الْمَعَانِي وَالْبَيَانِ وَالْبَدِيعِ، السَّيِّدُ أَحْمَدُ الْهَاشِمِيُّ، ضَبْطٌ وَتَدْقِيقٌ وَتَوْثِيقٌ: د. يُوسُفَ الصَّمْبَلِيُّ، الْمَكْتَبَةُ الْعَصْرِيَّةُ، (بِيْرُوث، صَيْدَا)، [د.ت.]، (ص184).

(24) يُنظَرُ: مِنْ بَلَاغَةِ النَّظْمِ الْعَرَبِيِّ - دِرَاسَةٌ تَحْلِيلِيَّةٌ لِمَسَائِلِ عِلْمِ الْمَعَانِي، د. عَبْدُ الْعَزِيزِ عَبْدُ الْمُعْطِيِّ عَرَفَةَ، عَامُّ الْكُتُبِ، بِيْرُوث-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الثَّانِيَّةُ، 1405هـ، 1984م، (190/2).

(25) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (64/2).

(26) يُنظَرُ: الْبَلَاغَةُ فُنُونُهَا وَأَفْنَانُهَا (عِلْمُ الْمَعَانِي)، الدُّكْتُورُ فَضْلُ حَسَنِ عَبَّاسٍ، دَارُ الْفُرْقَانِ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1417هـ، 1997م، (ص418).

(27) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّدْكِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (96-97/2).

(28) يُنظَرُ: الْبَلَاغَةُ فُنُونُهَا وَأَفْنَانُهَا (عِلْمُ الْمَعَانِي)، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص418).

(29) يُنظَرُ: جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص184).

(30) يُنظَرُ: جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص183).

(31) يُنظَرُ: دَلَائِلُ الْإِعْجَازِ، عَبْدُ الْقَاهِرِ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْجُرْحَانِيُّ، قَرَأَهُ وَعَلَّقَ عَلَيْهِ: أَبُو فِهْرٍ مُحَمَّدُ مُحَمَّدٍ شَاكِرٍ، مَكْتَبَةُ الْحَائِجِي، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةُ، 2004م، (ص243).

- (32) يُنظَرُ -مَثَلًا-: بُعِيَةُ الْإِبْرَاهِيمِ لِتَلْخِيصِ الْمِفْتَاحِ فِي عُلُومِ الْبَلَاغَةِ، عِنْدَ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيِّ، مَكْتَبَةُ الْأَدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبَعَةُ السَّابِعَةُ عَشْرَةَ، 1426هـ، 2005م، (288/2).
- (33) يُنظَرُ: جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص188).
- (34) يُنظَرُ: دَفْعُ الْمِخْنَةِ عَنْ قَارِيٍ مَنْظُومَةٍ ابْنِ الشَّحْنَةِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص117).
- (35) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّنْذِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (177/2).
- (36) وَكُلُّ الْآيَاتِ فِي وَصْفِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ جَاءَتْ مَوْصُولَةً بِالْوَاوِ، إِلَّا مَا كَانَ لَهُ سَبَبٌ يَفْتَضِي فَضْلَهُ. فَتَتَابِعُ هَذِهِ الصِّفَاتُ كُلُّهَا أَحَدَتْ تَشْوِيقًا بَعْدَ تَشْوِيقٍ؛ لِلْوُفُوفِ عَلَى مَالِ هَوْلَاءِ.
- (37) إِرْشَادُ الْعَقْلِ السَّلِيمِ إِلَى مَزَايَا الْكِتَابِ الْكَرِيمِ، مُحَمَّدُ بْنُ مُحَمَّدٍ أَبُو السُّعُودِ الْعِمَادِيُّ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، [د.ت.]، (231/6).
- (38) يُنظَرُ: جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص184).
- (39) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّنْذِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (177/2).
- (40) يُنظَرُ: أَنْوَارُ التَّنْزِيلِ وَأَسْرَارُ التَّأْوِيلِ، عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عَمَرَ الْبَيْضَاوِيُّ، تَحْقِيقٌ: مُحَمَّدُ عَبْدُ الرَّحْمَنِ الْمُرْعَشَلِيُّ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبَعَةُ الْأُولَى، 1418هـ، (132/4).
- (41) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّنْذِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (216/2).
- (42) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّنْذِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (241/2).
- (43) يُنظَرُ: رُوحُ الْمَعَانِي فِي تَفْسِيرِ الْقُرْآنِ الْعَظِيمِ وَالسَّبْعِ الْمَثَانِي، مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الْأَلُوسِيُّ، تَحْقِيقٌ: عَلِيُّ عَبْدُ الْبَارِي عَطِيَّةً، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبَعَةُ الْأُولَى، 1415هـ، (185/10).
- (44) يُنظَرُ: مَجَالِسُ التَّنْذِيرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (273/2).
- (45) إِرْشَادُ الْعَقْلِ السَّلِيمِ إِلَى مَزَايَا الْكِتَابِ الْكَرِيمِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (159/7).

المفعول به دراسة تركيبية

أ. عيسى قـيزة

المركز الجامعي ميلة - الجزائر -

الملخص:

حدّد اللغويون قديمهم وحديثهم عناصر الجملة الفعلية وارتبط التحديد عندهم بطبيعة الفعل من حيث اللزوم والتعدية. فإذا كان الفعل لازما فإنه يحتاج إلى فاعل فقط. أما إذا كان متعدداً فإنه لا يكفي بفاعله وإنما يحتاج إلى عنصر آخر أو أكثر يكمل دلالة. يُسمى ذلك العنصر اللغوي "المفعول به". وقد اختلف اللغويون في تحديد طبيعة هذا العنصر اللغوي فهناك من عدّه فضلة ونجد هذا عند اللغويين القدماء خاصة. وهناك من جعله عنصراً ضرورياً في العملية الإسنادية؛ له ما للمسند والمسند إليه من حقوق. بهذا يكون ركن الإسناد مؤلفاً من الفعل والفاعل والمفعول به ومثل هذا الرأي بعض اللغويين المحدثين. وفي هذا البحث حاولنا أن ندرس المفعول به دراسة تركيبية والتي من خلالها طبيعة المفعول به. أنعدّه حقيقة فضلة يمكن الاستغناء عنه؟ أم أنه ركن ضروري في العملية الإسنادية ولا يمكن حذفه ولا الاستغناء عنه؛ حيث يمثل طرفاً إسنادياً؟

الكلمات المفتاح:

الجملة الفعلية، المفعول به، اللزوم، التعدية، المسند، المسند إليه، العملية الإسنادية،

فضلة.

تمهيد:

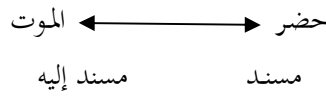
دأب النحاة القدماء على تقسيم الجملة إلى جملة اسمية وجملة فعلية، وهو تقسيم صحيح يقره الواقع اللغوي وتؤيده الدراسات اللغوية الحديثة. أمّا الجملة الاسمية فهي التي يدلُّ فيها المسند على الدوام والثبوت، أو التي يتّصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً ثابتاً غير متجدد؛ أو بعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند اسماً⁽¹⁾. عكس الجملة الفعلية التي يدلُّ فيها المسند على التجدد أو التي يتّصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً؛ وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلاً؛ لأنّ الدلالة على التجدد إنما

تستمد من الأفعال وحدها⁽²⁾. والفعل وحده هو الذي يتحكم في عناصر الجملة الفعلية فيكونان اثنين (الفعل والفاعل) إذا كان الفعل لازماً وأكثر من ذلك إذا كان متعدياً. وقد اختلف اللغويون في تحديد طبيعة عناصر الجملة الفعلية وخاصة المفعول به وهذا راجع إلى اختلاف توجهاتهم اللغوية.

1- رأي النُّحاة القدماء في طبيعة عناصر الجملة الفعلية :

يرى النُّحاة أنَّ الجملة الفعلية: (ضَرَّ أَحَدُكُمْ الْمُؤْتُ) الواردة في قوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ إِذَا حَضَرَ أَحَدُكُمُ الْمُؤْتُ﴾ (البقرة | 180)؛ مبنية على علاقتين

- علاقة إسناد تربط المسند (حضر) بالمسند إليه (الموت):



علاقة إسناد

وتعدُّ علاقة الإسناد نواة الجملة ومحور كلِّ العلاقات الأخرى. وتربط هذه العلاقة المسند بالمسند إليه وهما: >> ما لا يَعْنِي واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدءاً، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه. وهو قولك: عبد الله أخوك. وهذا أخوك. ومثل ذلك قولك: يذهب عبد الله. فلا بدَّ للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بدءاً من الآخر في الابتداء <<(3)

والسَّماع محتاج إليهما وحدهما في إفادة المعنى. فهما يشكَّلان الدَّعامة الرَّئِيسِيَّة للجملة ولا تتألَّف بدوئهما حيث لا يسوغ حذفهما إلا بدليل يقوم مقام اللفظ به. وهما الفعل والفاعل في الجملة الفعلية، والمبتدأ والخبر في الجملة الاسمية .

- أمَّا العلاقة الثَّانِيَّة فهي علاقة التَّعْدِيَّة وتربط الفعل (حضر) بالمفعول به (أحدكم) حيث >> تنشأ علاقة الارتباط بين الفعل المتعدِّي والمفعول به، والأصل الدَّلالي لهذه العلاقة أنَّ الفعل المتعدِّي يفتقر في دلالته إلى اسم يقع عليه <<(4). وقد عدَّ النُّحاة كلَّ ما يتعدَّى إليه الفعل من قبيل الفضلة؛ لأنَّه لا >> يؤثر في ائتلاف الكلام <<(5). وعلَّلوا ذلك بأنَّ >> الفعل قد يقع مستغنيا عن المفعول [...] ولا يكون مثل هذا في

الفاعل <<(6)>>. فلا ضرر إذاً في احتياج السامع إلى شيء آخر غير المسند والمسند إليه >> فلا يضره احتياجه إلى المتعلقات من المفاعيل ونحوها <<(7)>>. وعليه يكون للجملة بينتان بنية تركيبية وأخرى دلالية؛ الأولى تنشأ من خلال ارتباط المسند إليه (الموت) بالمسند (حضر). أمّا الثّانية فتنشأ من خلال ارتباط المفعول به (أحدكم) بالفعل (حضر). هذا عن تحليل القدماء لعناصر الجملة الفعلية التي يكون فعلها متعدياً إلى مفعول واحد. أمّا إذا كان الفعل متعدياً إلى مفعولين فإننا نأخذ الجملة الآتية: (أعطى الرجل الفقير درهماً)، فقد ذهب النحاة إلى أنّ الفعل (أعطى) من الأفعال المتعدية إلى مفعولين حيث ينصب مفعولين ليس أصلهما مبتدأ وخبراً؛ لأنهما لا يصلحان لتكوين جملة. وعبر عنه سيبويه بقوله >> هذا باب الفاعل الذي يتعداه إلى مفعولين فإن شئت اقتصرت على المفعول الأوّل وإن شئت تعدّى إلى الثّاني كما تعدّى إلى الأوّل <<(8)>>. بهذا يجوز >>الاقتصار على أحدهما دون الآخر نحو قولك: أعطيت زيدا درهماً. وكسوت محمداً ثوباً. ولك أن تقول: أعطيت زيدا وكسوت محمداً <<(9)>> حيث أقيم المفعول به الأوّل مقام الفاعل <<(10)>> وذلك بالنظر إلى المعنى <<(11)>> فتكون الفاعلية حينئذ >>فاعلية معنوية <<(12)>>. وبالنظر إلى اللفظ؛ لأنّه أقرب إلى الفاعل رتبة <<(13)>>.

وعلى هذا الأساس يكون عندنا في جملة: أعطى الرجل الفقير درهماً؛ وحدتان: (الفقير) و(درهماً)؛ الوحدة الأولى (الفقير) لازمة تركيبياً؛ لأنها تقوم مقام الفاعل معنى ولفظاً فلا يصح الاستغناء عنها. أمّا الوحدة الثّانية (درهماً) فيجوز حذفها والاستغناء عنها والاقتصار على الوحدة الأولى:

أعطى الرجل الفقير درهماً

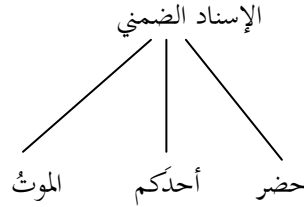
مفعول 1 مفعول 2

يقوم مقام الفاعل مفعول به في المعنى وفي اللفظ، أي أنّ طبيعة المفعول به غير ثابتة في النحو العربي التقليدي؛ حيث تتغير كلّما تغيرت تعدية الفعل. فلا تكون طبيعته إذا كان الفعل متعدياً إلى مفعول واحد هي نفسها إذا كان الفعل متعدياً إلى مفعولين.

2- رأي بعض اللغويين المحدثين في طبيعة المفعول به :

إنَّ الرَّأْيَ القَائِلَ إنَّ المفعول به فضلة لم ينل القبول عند بعض اللغويين المحدثين أمثال: "ريمون طحان" و"المنصف عاشور" و"ميشال زكرياء"؛ فالأوَّل يرى بأنَّ: >> المفعول به من أركان الجملة ولا يمكن حذفه ولا يمكن الاستغناء عنه <<⁽¹⁴⁾ وأنَّ هذه الحالة >> أصليَّة لها ما للمسند إليه من حقوق <<⁽¹⁵⁾، وعليه فالمفعول به >> يؤدي معنى ضروريًّا في العمليَّة الإسناديَّة فهو طرف أساسيٌّ في عمليَّة الإسناد <<⁽¹⁶⁾.

بهذا يمكن تمثيل عناصر الجملة الفعلية (حضر أحدكم الموت) بالمخطط الآتي :



وهو ما ذهب "محمود أحمد نخلة" والذي يرى بأنَّ المفعول به [...] على قدم المساواة في المستوى التركيبي مع المسند إليه ⁽¹⁷⁾. وهذا ما أكَّده "المنصف عاشور" في كتابه "التركيب عند ابن المقفع في كليلة ودمنة" حيث جعل المفعول به أحد العناصر الأساسيَّة في العمليَّة الإسناديَّة ⁽¹⁸⁾. و >> يشغل مكانة وجب التأكيد عليها؛ إذ هو أحد عناصر التركيب الأساسيَّة بنفس الدرجة مع المسند والمسند إليه فهو مُكوِّن ثالث أصوليٌّ في هذا النوع من التراكيب <<⁽¹⁹⁾. وتأكَّد عنده أنَّ هذا [المكوِّن] أو الشَّكل؛ أي الشَّكل النبويُّ الثلاثيُّ (مسند + مسند إليه + مفعول به) شبه قانون لهذا الصَّنْف من التراكيب. والتي تتضمَّن عنصرًا ثالثًا يوجد في أصل الملفوظ الأدبي للكلام ⁽²⁰⁾. وأنَّ تواتر الشَّكل المثلث (م + م + مفع) يُكسب الجملة الفعلية البسيطة خاصيَّة قارة. ولم يكتف "المنصف عاشور" بعده المفعول به عنصرًا لازماً بل ذهب إلى أنَّ المتممات التي تتضمَّن (الحال، النعت، المفاعيل) لا يمكن عدُّها من قبيل الفضلة بل تستعمل بمقتضى الإفادة والعلاقة الضمنيَّة بين المؤلفات المباشرة لكلِّ تركيب ⁽²¹⁾.

وأيد هذا الرَّأْي اللغويُّ "ميشال زكرياء"؛ حيث بيَّن أنَّ ركن الإسناد يتألَّف من الفعل والفاعل والمفعول به ⁽²²⁾.

بهذا يتألف ركن الإسناد إلى جانب الفعل من الفاعل، والمفعول به، والجار والمجرور. وهذا التناظر الموجود في الوحدات اللغوية الثلاثة (المسند والمسند إليه والمفعول به) يُبيّن الرتبة التي منحها ميشال زكرياء - ومن أخذ برأيه- للمفعول به. وهي رتبة لا تقل أهمية عن رتبة كلٍّ من المسند والمسند إليه.

وفق ما ورد سابقا نكون أمام رأيين؛ رأيي يقول بأنّ المفعول به فضلة يمكن الاستغناء عنه من الناحية التركيبية. ورأيي آخر يقول بعكس الأول فيرى بأنّ المفعول به طرف ضروري في العملية الإسنادية.

فما هو التحليل التركيبي الذي تقدمه نظرية التحليل إلى المؤلفات المباشرة لعناصر الجملة الفعلية ؟

3- التحليل التركيبي لعناصر الجملة الفعلية :

يتبنى التحليل التركيبي ما يُعرفني اللسانيات الحديثة بـ"التحليل إلى المؤلفات المباشرة" (L'analyse En Constituants Immédiats).

وقد ارتبط هذا التحليل بالمدرسة الأمريكية وبراؤها المشهور ليونارد بلومفيلد (L. Bloomfield) في الأربعينيات وقدمها في كتابه (Language) ويمكن بموجبه تحليل الجملة ليس على أساس أنّها مؤلفة من كلمات مرصوفة بعضها بجانب بعض أفقياً، بل على أساس أنّها مؤلفة من طبقات أو [مستويات] بعضها أكبر من بعض إلى أن يتم تحليلها إلى عناصرها الأولية التي لا تقبل التحليل⁽²³⁾.

واستناداً إلى هذه الطريقة؛ أي طريقة التحليل إلى المؤلفات المباشرة؛ فإنّ الجملة: (حَضَرَ أَحَدَكُمْ الْمُؤْتِ) الواردة في قوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمُؤْتِ﴾ (البقرة | 180)؛ تتكوّن من الطبقات أو [المستويات] الآتية:

حَضَرَ أَحَدَكُمْ	المؤْتِ	(الجملة)
حَضَرَ أَحَدَكُمْ	المؤْتِ	(المستوى الأول 1)
حَضَرَ أَحَدَكُمْ	المؤْتِ	(المستوى الثاني 2)
حَضَرَ أَحَدَكُمْ	المؤْتِ	(المستوى الثالث 3)

وهي تتجزأ على المستوى الأول إلى وحدتين هما: (حَضَرَ أَحَدَكُمْ) و(المؤْتِ). أمّا على المستوى الثاني فإنّ الوحدة الأولى (حَضَرَ أَحَدَكُمْ) تتجزأ إلى وحدتين هما:

(حَضَرَ) و(أَحَدَكُمْ). كما تتجزأ الوحدة الثنائية (الموْتُ) بدورها إلى وحدتين هما: (ال) و(موْتُ). بينما تتجزأ الوحدة (أَحَدَكُمْ) على المستوى الأخير إلى (أَحَدَ) و(كَمْ) .
وتجزئة الجملة على المستوى الأول إلى وحدتين: (حَضَرَ أَحَدَكُمْ) و(الموْتُ).
مبنية على عدّة اعتبارات :

1- عند إجراء عملية الاستبدال؛ والتي تُعرفُ بأنها عمليةٌ شكليةٌ تستهدف تعويض وحدة بوحدة أخرى⁽²⁴⁾. فإننا نستبدل الوحدة اللغوية الأولى بوحدة أقلّ منه أو مساوية له مثل: نزل، جاءت... كما نستبدل الوحدة الثنائية ب: القضاء، المنيّة...:

حَضَرَ أَحَدَكُمْ المُوْتُ

نَزَلَ القضاء / جاءت المنيّة

وفق عملية الاستبدال تمّ الحصول على مُؤلّفين [عنصرين] يرتبطان بالكيفية نفسها في كلّ جملة من الجمل السابقة. ويعدّ هذا التقسيم؛ أي التقسيم الثنائي مبدأً ضروريًا يجب تطبيقه على جميع الجمل في جميع اللغات، حيث >>أستخدم أسلوب التقطيع الثنائي في هذه النظرية<<⁽²⁵⁾. وهو ما يقابل التجزئة التقليدية إلى مسند ومسند إليه. وأنّه يجب على المحلّل أن يتمسك بالتقسيم الثنائي. ويتعد عن التقسيم الثلاثي؛ لأنّه >>يُعدّ القواعد ويتناهي مع مبدأ الاقتصاد في الدراسة الألسنية<<⁽²⁶⁾ والتي نادى به الدراسات اللسانية الحديثة. كما أنّ عملية التقسيم الثلاثي عمليةٌ مكلفة تتنافى مع محاولتنا إيجاد قواعد أكثر تبسيطًا⁽²⁷⁾. وتقليص التجزئة إلى هذا الحد؛ أي إلى مؤلّفين يُكسب التجزئة مزيدا من البساطة؛ إذ شرط البساطة يقتضي السيطرة على كثرة العناصر وذلك بردها إلى عدد أقلّ؛ فكلّما زاد عدد العناصر ازدادت التجزئة تعقيدا⁽²⁸⁾. وقد أكّد بعضهم أنّ هذه النماذج الثنائية تُضفي على الجملة انسجاما هيكليًا على مستوى السّياق، وتناسقا مدلوليًا يتناثر عبر محورين إسنادين⁽²⁹⁾. فإذا كانت الجملة تقبل ظاهريًا التقطيع إلى جزأين أو إلى ثلاثة أجزاء فإنّه من الدقّة تقطيعها إلى جزأين لا إلى ثلاثة إذ يجب السيطرة على التجزئة وإبقاؤها في حدّها الأدنى⁽³⁰⁾. وعليه تكون الأفضلية للتقسيمات الثنائية للعناصر اللغوية؛ لأنّ >> تقطيع الجملة إلى أجزائها الكبرى يعني

أقلها عددا <<(31)؛ فكلما قلَّ عدد العناصر كان ذلك أفضل شرط ألا يؤثر في البنية التركيبية للجملة.

أمَّا عن العنصر اللغويّ (أحدكم) في جملة : حضر أحدكم الموت؛ والذي يأخذ وظيفة المفعول به في النحو التقليديّ فهو ينضمُّ إلى العنصر اللغويّ (حضر) ليشكل معه وحدة واحدة أُصطلح على تسميتها بالمركبّ الفعليّ (syntagme verbal)⁽³²⁾. باعتبار أنّ المفعول به يُرافق الفعل في نظريّة التحليل إلى المؤلفات المباشرة⁽³³⁾. وظهور الوحدة اللغويّة (أحدكم) لوحدها لا يكون في المستوى الأوّل من مستويات تحليل الجملة. بحيث لا يظهر كلٌّ من الفاعل (الموت) والمفعول به (أحدكم) في المستوى نفسه؛ وإنما يظهران في مستويين مختلفين. وهذا ما يؤدي إلى عدم التناظر بينهما⁽³⁴⁾. حيث إنّ التّسوية بينهما غير دقيقة⁽³⁵⁾. وقد أثبتت لنا عمليّة التّجزئة أنّ المفعول به كما اصطلح عليه في النحو العربيّ ينضمُّ إلى الفعل يشكّل معه وحدة لغويّة .

2- أمّا على المستوى التركيبيّ : ينضمُّ المركب الاسميّ (الموت) إلى المركب الفعليّ (حضر أحدكم) ليشكلا جملة أو [بناء] خروجيّاً (Construction exdocentrique)⁽³⁶⁾ ليس لها التوزيع نفسه الذي يكون لأحد عنصريها فهي لا تُعوّض بالعنصر اللغويّ (حضر أحدكم) ولا بالعنصر اللغويّ (الموت) فهما إذا ضروريان لإنجاز الجملة؛ حيث إنّهما في علاقة استلزام تبادليّ⁽³⁷⁾، ولا يمكن الاقتصار على أحدهما : (حضر أحدكم الموت) مشيراً الأوّل؛ أي المركب الفعليّ (حضر أحدكم) إلى وظيفته التركيبية المتمثلة في المسند. بينما يشير الثّاني؛ أي المركب الاسميّ (الموت) إلى وظيفة المسند إليه :

	حضر أحدكم	الموت
مركب فعلي	مركب اسمي	
مسند	مسند إليه	

وعليه فوظيفة المسند لا يشغلها العنصر اللغوي (حضر) ولا العنصر اللغوي (أحدكم). وإنما يشغلها انضمام العنصرين إلى بعضهما ليشكلا وحدة لغويّة واحدة. أمّا على المستوى الثّالث من التحليل فإننا نجد الوحدة اللغوية (أحدكم) تنضمُّ إلى الفعل (حضر) ليشكلا مركباً فعلياً خروجياً (exdocentrique) ليس له التوزيع نفسه

لأَيٍّ من مؤلفاته؛ ومن ثَمَّ لا يمكن أن يُعوَّضَ بـ (حضر) ولا بـ (أحدكم) : حضر أحدكم.

وهذا ما يجعل من المركَّب الاسميِّ (أحدكم) يشغل وظيفة المِتمِّمِ الفعليِّ (complément de verbe) ويُعرف المِتمِّمِ الفعليِّ بأنَّه: > وظيفة تركيبية تشمل كلَّ ما يتعلَّى إليه الفعل من مفعول به أو جار ومجرور، سواء كان الجار والمجرور حرفاً أم ظرفاً، حسب تعبير النُّحاة القدماء. ومنه نعرف المِتمِّمِ الفعليِّ بأنَّه الوظيفة التَّركيبية التي يشغلها كلُّ مُؤَلِّفٍ لمركَّب فعليِّ خُرُوجيٍّ؛ المُؤَلِّفِ الآخر لهذا المركَّب الفعليِّ هو الفعل << (38). وتشمل هذه الوظيفة التَّركيبية كلَّ ما يرتبط بالفعل ارتباطاً تلازمياً حسب تعبير " ل. هيلمسليف (Louis. Hjelmslev).

بهذا يعدُّ العنصر اللغويُّ (أحدكم)؛ على المستوى التَّركيبيِّ؛ ضرورياً؛ حيث يشغل وظيفة المِتمِّمِ الفعليِّ وينضمُّ إلى الفعل (حضر) ليشكِّلا وظيفة أكبر تتمثَّل في المسند :

حضر ← → أحدكم

مِتمِّمِ فعليِّ

مسند

3- أمَّا من النَّاحية الإخباريَّة وإذا كانت العناصر التي تشترك في تكوين كلِّ جملة لا تزيد عن عنصرين اثنين فقط هما: " مُحدِّث عنه " أو " مُخبر عنه " و " حديث " أو " خير "؛ فإنَّ المركَّب الفعليُّ (حَضَرَ أَحَدُكُمْ) يمثِّل الحديث أو الخبر. بينما يمثِّل الاسميُّ (الموت) المحدث عنه أو المخبر عنه. بهذا نقول أنَّ للجملة الفعليَّة: حَضَرَ أَحَدُكُمْ الموت؛ ومثيلاً لها، عنصرين؛ يمثِّل أحدهما الحديث أو الخبر، ويشغل وظيفة المسند. أمَّا الآخر فيمثِّل المحدث عنه أو المخبر عنه، ويشغل وظيفة المسند إليه:

(حَضَرَ أَحَدُكُمْ) + (الموت)

مركَّب فعليِّ مركَّب اسميِّ

مسند مسند إليه المستوى التَّركيبيِّ

خبر مخبر عنه المستوى الإخباريِّ

فوظيفة المسند لا تشغلها الوحدة (حَضَرَ) أو (أحدكم) لوحدهما، وإنما تشغلها الوجدتان (حَضَرَ) و(أحدكم) مجتمعتين. وهما يمثِّلان في الوقت نفسه الخبر. وعليه فإنَّ

>>المفعول به <<يمثل على المستوى التركيبى جزءاً من المسند، كما يمثل جزءاً من الخبر على المستوى الإخباري.<<

4- أمّا على المستوى الدلالي فإنه كما جاء عند " لوسيان. تينير" (Lucien Tesnière) فإن لكل فعل قدرة معينة (valence du verbe)⁽³⁹⁾مُقارنا إيّاه بقدرة الدرة⁽⁴⁰⁾؛ فيكون الفعل كما يرى " ل. تينير": أحادي القدرة، أو ثنائي القدرة، أو ثلاثي القدرة، أو رباعي القدرة. ويُعرف الفعل أحادي القدرة في النحو التقليدي باسم الفعل اللازم. أمّا الفعل ثنائي القدرة فيُعرف باسم الفعل المتعدّي إلى مفعول واحد. بينما يُعرف الفعل ثلاثي القدرة باسم الفعل المتعدّي إلى مفعولين. وأخيراً يُعرف الفعل ثلاثي القدرة باسم الفعل المتعدّي إلى ثلاثة مفاعيل⁽⁴¹⁾. تُسمى العناصر التي يقتضيها الفعل لاستكمال دلالة وإنجاز جملة مفاعلات (actants) مفرداً مُفاعِل (actant)⁽⁴²⁾. وتُعرف المفاعلات بأهمّها >>عناصر أساسية في الحدث يتطلبها الفعل وتتعلق به مباشرة <<⁽⁴³⁾. أو هي: >>العناصر اللغوية التي يحتاج إليها الفعل ليصبح الملفوظ مفيداً دلاليًا<<⁽⁴⁴⁾. وتحدّد قدرة الفعل بعدد مفاعلاته وذلك >>من حيث الوحدات التابعة، ومن حيث طبيعة هذه الوحدات، إذ لا نحسب المفعول المباشر وغير المباشر فحسب بل نحسب كذلك المسند إليه<<⁽⁴⁵⁾. بمعنى أن مفاعلات الفعل [محصورة] في المفعول والمسند إليه.

أمّا الفعل (حضر) في الآية الكريمة فهو فعل ثنائي القدرة؛ حيث يحتاج إلى مفاعلين لاستكمال دلالة. وهو في النحو التقليدي متعدّد إلى مفعول واحد. فيكون لدينا:

حضر(أحدكم) و(الموت).

يشير (أحدكم) إلى المفاعل الثاني. بينما يشير (الموت) إلى المفاعل الأول:

حضر أحدكم الموت

مفاعل2 مفاعل1

يُوافق المفاعل الأول على المستوى التركيبى المسند إليه. بينما يوافق المفاعل الثاني المتّم الفعل (أحدكم) والذي يأخذ وظيفة المفعول به في النحو التقليدي. فالوحدة اللغوية (أحدكم) من قدرة الفعل.

حضر أحدكم الموت

مفاعل² مفاعل¹ المستوى الدلالي

المتّم الفعلِي المسند إليه المستوى التركيبِي.

أما جملة : (أعطى الرجلُ الفقيرَ درهماً) فتتشكّل من وحدتين لغويتين هما: (أعطى ... الفقير درهماً) وتمثّل مركباً فعليّاً، و(الرجل) وتمثّل مركباً اسميّاً؛ ينضمُّ كلٌّ من المركّب الفعلِي والمركّب الاسميّ لِيُشكّلا جملةً خُروجيّةً لا تعوّض بأيّ منهما:

أعطى ... الفقيرَ درهماً | الرجل

مركب فعليّ مركب اسميّ

أما على المستوى التركيبِي فإنّ كلّ جملة خُروجيّة لا بدّ أن تتشكّل من مسند ومسند إليه؛ يشغل المركّب الفعلِي (أعطى...الفقير درهماً) وظيفة المسند، بينما يشغل المركّب الاسميّ (الرجل) وظيفة المسند إليه .

أما على المستوى الإخباريّ فإنّ الوحدة اللغويّة (أعطى...الفقير درهماً) تمثّل الخبر. أما الوحدة اللغويّة (الرجل) فتمثّل المخبر عنه؛ حيث أخبرنا عن الرجل بأنّه أعطى الفقير درهماً:

أعطى ... الفقيرَ درهماً | الرجل

مسند مسند إليه المستوى التركيبِي

خبر مخبر عنه المستوى الإخباري

أخيراً؛ وعلى المستوى الدلاليّ فإنّ الفعل (أعطى) ثلاثيّ القدرة⁽⁴⁶⁾؛ ويُعرف هذا الفعل في النّحو التّقليديّ بالفعل المتعدّي إلى مفعولين؛ حيث أنّ قدرته جعلته يحتاج إلى ثلاثة مفاعلات. وهي على التّوالي : (الرجل) و(الفقير) و(الدرهم) .

يوافق المفاعل الأوّل على المستوى التركيبِيّ المسند إليه. بينما يوافق المفاعل الثّاني والثالث على المستوى التركيبِيّ المتّم الفعلِي الأوّل والمتّم الفعلِي الثّاني أو ما يُعرف في النّحو التّقليديّ بالمفعول الأوّل والمفعول الثّاني:

أعطى الرجل الفقيرَ درهماً

مفاعل¹مفاعل²مفاعل³ المستوى الدلاليّالمسند إليه المتّم الفعلِي¹ المتّم الفعلِي² المستوى التركيبِيّ .

النتائج :

- 1- بهذا نقول - وفق التحليل التركيبي - بأنَّ المفعول به كما اصطُح عليه في النَّحو العربيِّ التَّقليديِّ ليس فضلةً يمكن الاستغناء عنه لعدم حاجة الفعل إليه كحاجته إلى الفاعل. بل هو عنصرٌ ضروريٌّ؛ ولكنَّ ضرورته لا تصل إلى ضرورة المسند والمُسند إليه .
- 2- يقع المفعول به جزءاً من المركَّب الفعليِّ. باعتبار أنَّ المركَّب الفعليِّ يتكوَّن من عنصرين لغويين لازمي الحضور. يتمثَّل العنصر اللغويُّ الأوَّل (الفعل) رأس المركَّب الفعليِّ. أمَّا العنصر اللغويُّ الثَّاني فيتمثَّل في المفعول به :
المركب الفعلي = (فعل + عنصر لغوي أو أكثر) .
- 3- يشغل المفعول به جزءاً من المسند، ويقع طرفاً من الخبر؛ باعتبار أنَّ المسند والخبر في الجملة الفعلية التي يكون فعلها متعدباً تشغله وتمثله جميع عناصر المركَّب الفعلي .
- 4- يعد المفعول به من قدرة الفعل فهو يحتاجه لتصبح الجملة مفيدة دلالياً .
- 5- يحتاج الفعل على المستوى : التركيبيِّ والإخباريِّ والدلاليِّ إلى المفعول به .

الإحالات:

- 1_ مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 42 .
- 2- المرجع نفسه، ص 43 .
- 3_ سيوييه، الكتاب، ج1، ص23 .
- 4- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص 166 .
- 5- عبد القاهر الجرجاني، المقتصد في شرح الإيضاح، ج1، ص96 .
- 6- المبرد، المقتضب، ج4، ص50 .
- 7- جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج1، ص42 .
- 8- سيوييه، الكتاب، ج1، ص23 .
- 9- ابن جني، اللمع في العربية ، ص46 .
- 10- المرجع نفسه، ص35 .

- 11- ينظر : عبد القاهر الجرجاني ،المقتصد في شرح الإيضاح، ج1، ص351 .
- 12- ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص369
- 13- ينظر : عبد القاهر الجرجاني ،المقتصد في شرح الإيضاح، ج1، ص351 .
- 14- رمون طحان، الألسنيّة العربيّة، ص59 .
- 15- ينظر: المرجع نفسه، ص 60 .
- 16- ينظر : المرجع نفسه، ص 63 .
- 17- ينظر : أحمد محمود نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربيّة ،، ص64
- 18- ينظر : المنصف عاشور، التّركيب عند المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ص.24
- 19- المرجع نفسه، ص 57 .
- 20- ينظر : المرجع نفسه، ص 55 .
- 21- ينظر : المرجع نفسه، ص 70 .
- 22- ينظر: ميشال زكرياء، الألسنيّة التّوليديّة والتّحويليّة وقواعد اللغة العربيّة الجملة البسيطة، ص44.
- 23- ينظر: نايف الخزما، أضواء على الدراسات المعاصرة، ص235-236 .
- وينظر : أحمد محمود نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربيّة، ص28 .
- وينظر : نجاد الموسى، نظريّة التّحو العربيّ في ضوء مناهج اللغوي الحديث، ص. 25.
- 24- ماري نوال غازي بريور ،المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ص27 .
- 25- نعوم تشومسكي ،البنى التّحويليّة، ص.08
- 26- ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية الجملة البسيطة، ص
- 33 .
- 27- المرجع نفسه، ص 31 .
- 28- ينظر: محمد علي الخولي، قواعد تحويّليّة للغة العربيّة، ص30 .
- 29- ينظر : المنصف عاشور، التّركيب عند المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ص98
- 30- ينظر : محمد علي الخولي، قواعد تحويّليّة للغة العربيّة، ص16 .
- 31- عبد الحميد دباش، الجملة العربيّة والتّحليل إلى المؤلّفات المباشرة، ص.46
- 32- يُعرّف " أندري مارتيني" (André Martinet) " المركب " (syntagme) بأنّه :
- <<وحدة لغويّة من النّسق المتوسّط بين المفرد والجملة>>
- أندري مارتيني، وظيفة الألسن وديناميتها، ص 223.

وهو أنواع يتحدّد كلُّ نوع بطبيعة عنصره المركزيّ فهو >> مركّب فعليّ إذا كانت نواته فعلا، وهو اسميّ إذا كانت اسما، وهو صفويّ إذا كانت نواته صفّة، وهو ظرفيّ إذا كانت ظرفا، وهو جميليّ إذا كانت نواته جميلة. ما عدا المركب الأداة الذي لا نواة له. فتصدره أداة جارة؛ سواء كانت حرفا أو ظرفا، مثل: من، عن، على... <<

عبد الحميد دباش، الجملة العربية والتّحليل إلى المؤلفات المباشرة، ص 79.

33- مصطفى حركات، اللسانيات العامة، ص 76

34- نعوم تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ص 86.

35- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

Comment définir les fonction syntaxique، 36-Christian Touratier

p39 .،

يميز كرسيتيان توراتيي (Christian Touratier) بين نمطين للبناء :

- بناء خروجيّ (construction exocentrique) وهو الذي >> ليس له نفس

توزيع أي من مؤلفاتها << وبالتالي لا يمكن استبداله بأحدها

- بناء دخوليّ (endocentrique construction) هو كل بناء >> يكون له نفس

توزيع أحد مؤلفاتها وبالتالي يمكن استبداله بأحد مؤلفاتها << .

37- Louis Hjelmslev، Prolégomènes à une théorie du langage، p38 .،

ويرى >> لويس. هيلمسليف << (Louis. Hjelmslev) أنّه إذا اجتمع عنصران

لغويان فإنّ الكيفيّة التي يرتبطان بها لا تخرج عن ثلاث :

* إمّا أن يرتبطا ارتباطا تبادليّا بحيث يستلزم كلّ منهما الآخر فيكون الاستلزام ثنائيا تبادليّا؛

أي من الجهتين وهذا ما يسمى تلازما (interdependance).

* وإمّا أن يرتبطا ارتباطا أحاديّا؛ أي من جهة واحدة فيستلزم أحدهما فقط الآخر لا

العكس وهذا ما يدعوه تحديدا (determination) .

* وإمّا أن يتربط دون أن يستلزم أحدهما الآخر فلا يكون الاستلزام ثنائيا ولا أحاديّا وهذا ما

يسميه تحاضرا (constellation).

38- عبد الحميد دباش، بين قدرة الفعل وتعديته، ص 209 .

39-Lucien Tesnière، Eléments de syntaxe structurale، P102 .،

40- ينظر : أحمد محمود نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 65 .

وينظر: عبد الحميد دباش، بين قدرة الفعل وتعديته، ص 206.

تُقل مصطلح (valence) من ميدان الكيمياء إلى ميدان علم اللغة .

ينظر: جون ليونز، اللغة وعلم اللغة، ص 165 .

- وينظر : أحمد محمود نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 64 .
- 41- ينظر : جون ليونز، اللغة وعلم اللغة، ص 165 .
- وينظر: عز الدين مجدوب وآخرون (عمل جماعي)، إطلاقات على النظريات اللسانية في القرن العشرين، ج 1، ص 60-90.
- 42- عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، ص 249.
- 43- أحمد محمود نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 64 .
- 44- عبد الحميد دباش، بين قدرة الفعل وتعديته، ص 201.
- 45- جون ليونز، اللغة وعلم اللغة، ص 165 .
- يشبه لوسيان تينير (Lucien Tesnière) النواة الفعلية في اللسانيات الأوربية بمسرحية صغيرة. ولما كانت كل مسرحية تتطلب بالضرورة حدثاً وممثلين يكونون أطرافاً فيه. قال تينير إنَّ نظير ذلك على المستوى التركيبي هو الفعل والمفاعلات في الحدث والظروف. أما الحدث فيعبر عنها الفعل. وأما المفاعلات في الحدث (actants) فيُعبر عنهم الفاعل والمفاعيل الحقيقية. وأما الظروف (Circonstants) فتشمل أشباه المفاعيل .
- ينظر: عز الدين مجدوب وآخرون (عمل جماعي)، إطلاقات على النظريات اللسانية في القرن العشرين، ج 1، ص 60-90.
- 46- ينظر : أحمد محمود نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 66 .

قائمة المصادر والمراجع :

العربية:

- 1- أندري (مارتيني)، وظيفة الألسن وديناميتها، ترجمة نادر سراج، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1996.
- 2- ابن جني (أبو الفتح)، اللمع في العربية، تحقيق سميح أبو مغلي، دار مجدولاي للنشر، عمان .
- 3- ابن هشام الأنصاري (جمال الدين)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005 .
- 4- بريور (ماري نوال غازي)، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهمم الشيباني، ط 1، 2007، سيدي بلعباس، الجزائر، 2007.
- 5- الجرجاني (عبد القاهر)، المتقصد في شرح الإيضاح، تحقيق كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، العراق، 1982.

- 6- دباش(عبد الحميد)، الجملة العربيّة والتّحليل إلى المؤلّفات المباشرة، ب"الأثر"، مجلة الآداب واللغات، عدد2، جامعة ورقلة، ورقلة، الجزائر، 2003.
- 7-دباش(عبد الحميد)، بين قدرة الفعل وتعديته، ب " مجلة الآداب والعلوم الإنسانية " عدد6، جامعة بسكرة، بسكرة، الجزائر.
- 8-حميدة (مصطفى)، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط1، دار توبار، القاهرة، 1997.
- 9-حركات(مصطفى)، اللسانيات العامّة، دار الأفاق، الجزائر العاصمة، الجزائر.
- 10- ليونز (جون)، اللغة وعلم اللغة، ترجمة مصطفى التوني، ط1، 1987، دار النهضة العربيّة، القاهرة، مصر، 1987 .
- 11- المبرد(أبو العباس محمد يزيد)، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة، القاهرة، 1994 .
- 12- ميشال (زكرياء)، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية الجملة البسيطة، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1986 .
- 13- مجدوب (عز الدين) وآخرون (عمل جماعي) ، إطلاقات على النظريات اللسانية في القرن العشرين، ج1، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، 2012 .
- 14- المسدي (عبد السلام)، قاموس اللسانيات-عربي فرنسي، فرنسي عربي- مع مقدمة في علم المصلح، الدار العربية للكتاب .
- 15- الموسى (نهاد)، نظريّة النَّحو العربيّ في ضوء مناهج النَّظر اللغويّ الحديث، ط1، المؤسسة العربية، 1980 .
- 16- نخلة(أحمد محمود)،مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1988.
- 17- السيوطي(جلال الدين بن عبد الرحمن)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1998.
- 18- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان)، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط3، 1988 .
- 19 -عاشور(المنصف)، التّركيب عند المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982.
- 20- الحولي(محمد علي)، قواعد تحويليّة للغة العربيّة، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 1999 .

- 21- الخزما(نايف)، أضواء على الدراسات المعاصرة، سبتمبر، 1978، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت.
- 22- تشومسكي(نعوم)، البنى النحويّة، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، ط2، 1987، منشورات عيون، الدار البيضاء،.
- 23- تشومسكي(نعوم)، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة بن قبالان المزيني، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.
- الأجنبية:

Comment définir les fonctions ،1-Christian Touratier
 ،in Bulletin de la Société de Linguistique de Paris،syntaxiques
 France ، Paris،1977،Librairie Klincksieck
 Prologomènes à une théorie du langage ،2 - Louis Hjelmslev
 ،1971،Les éditions de minuit ،Traduit du danois par Une CANGER،
 France،Paris
 2° ، Eléments de syntaxe structurale ،3- Tesnière(Lucien)
 France . ، Paris،1966،Klincksieck ،édition

تشكل المكان وطبيعة الآخر في " مذكرات شاهد للقرن" للمفكر مالك بن نبي.

د.شاكر لقمان
جامعة أم البواقي

الملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على طبيعة صورة الآخر عند مالك بن نبي من خلال كتابه " مذكرات شاهد للقرن " الذي يعتبر مؤلفاً في السيرة الذاتية ؛ يسرد عبره حياته منذ كان طفلاً فشاباً، ثم طالبا في أرض الوطن وفي فرنسا، وينقل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية في البيئتين؛ الداخلية والخارجية، مبرزاً مواقفه وتوجهاته وآراءه فيهما.

أولا مقدمات عامة:

1- مفاهيم إجرائية: الأنا ... والآخر"، مصطلحان متقابلان، متضادان أنتجتهم الثقافة الغربية. " فالأنا " تعبر عن المركزية والعالم أطراف. "الأنا" هي التفوق والتميز والحضارة.. و" الآخر" هو التخلف والبربرية والإرهاب والدونية. الآخر هو تفصيل ثانوي، غريب غير طبيعي.. "الأنا" هي "أنا" الغرب، هي الغرب ذاته، عالياً، متفوقاً متميزاً، راقياً.. و"الآخر" هو بالنسبة لأنا الغرب، هو كل الشعوب الأخرى غير الغرب والتي تصبح موضوعاً للاستعمار والاستغلال والتحقيق¹.

إن جدل الأنا والآخر في أغلب المواقف والاتجاهات التي تمثل الفكر العربي والإسلامي الحديث والمعاصر مقابلة بين طرفين، ومواجهة بين معسكرين، ووقوف على طرفي نقيض بين جهتين، مقابلة ومواجهة بين الأنا الذي يمثل الذات العربية والإسلامية، بكل ما تنطوي عليه هذه الذات من عناصر في التاريخ والثقافة والدين والأخلاق والواقع وغيره، منها الموروث ومنها الوافد، فيه الثوابت والمتغيرات، كل ذلك يُشكّل هوية الأنا ويحافظ عليه في سياق صراع الأصالة مع المعاصرة، والتقليد مع التجديد، والماضي مع الحاضر،

والحديث مع السالف، هو السياق الذي تشكّل فيه المعرفي والثقافي والإيديولوجي والمنظور العلوي أو الدوني في صلب فكرنا العربي الحديث والمعاصر، وارتبط سببا وحتما هذا التشكّل بالتاريخ الوسيط والحديث وبالواقع الراهن².

أما الفيلسوف الفرنسي سارتر فانسب بنظرة سلبية تجاه مسألة معرفة الآخر فهو يرى أن هناك هوة سحيقة، هذه الهوة تجعل معرفة الغير محصورة في معطيات موضوعية خارجية وليست حميمية ذاتية بل إن تلك الهوة تجعل من الآخر طرفا مضايقا للأنا، إنها إذاً علاقة قائمة على السلب وعلى التوتر؛ لأن كلا منهما يحول الآخر إلى موضوع، لذلك اعتبر سارتر أن الآخر هو الجحيم. لكن إذا تجاوزنا هذا المنطق الذاتي الإقصائي عند سارتر ثم انطلقنا عكس ذلك الاعتراف المتبادل بين الأنا والآخر، ألا يمكن الإقرار بإمكانية معرفة الغير والتواصل معه إيجابا؟. الجواب بنجده بالإيجاب عند الفيلسوف ميرلو بونتي الذي ينتقد سارتر بقوله ((إن نظرة الغير لا تحولي إلى موضوع كما لا تحوله نظرتي إلى موضوع إلا إذا انسحب كل منا وانطوى داخل طبيعته المفكرة وجعلنا نظرة بعضنا البعض لا إنسانية. فتعليق التواصل بين الآخر لا يعني استحالته وانعدامه شريطة الاعتراف المتبادل))³.

وما يمكن أن نقوله إن الحديث عن الآخر يعني اكتشاف الذات، وعلاقة هذه الذات مع الآخر سياسيا واجتماعيا وحضاريا وثقافيا، وهذه العلاقة قائمة على أساس أن الذات هي المكون الأساسي في حركة الفكر والثقافة بشكل عام، وهي الأصل، وهي الصواب والآخر هو مجرد ظل لهذه الذات، وهو فرع عنها، وهو الخطأ لكل تصوراتهما، وتظل العلاقة بين الأنا والآخر علاقة جدلية افتراضية، فقد تكون الأنا على حساب الآخر، أو إلغاء الآخر لصالح الأنا، وهذه العلاقة قائمة على ثنائية الأشياء، وعلاقة التضاد القائمة بينهما، واستحالة الدمج بين هذه الثنائيات، مثل الحياة والموت، والخير والشر، والصواب والخطأ، والذكورة والأنوثة، إلى غير ذلك من العلاقات الثنائية والضدية التي تحكم منطق الأشياء.

2-المكان، الذات والآخر: لم يكن هناك تغرّ بالمدينة بمفهومها الدقيق في الأدب العربي الحديث، إلا بعد مرحلة رواد المدرسة الكلاسيكية الإحيائية أمثال البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم ممن يُعدون طلاب هذه المدرسة ودعائمها في أدبنا العربي الحديث ومع

مطلع القرن العشرين، ونشوء مظاهر المدنية، والحضارة الغربية وانتقال هذا المد التحضري الجديد نحو المجتمعات العربية، بالإضافة إلى الأحداث السياسية الكبرى كأحداث الحربين العالميتين اللتين عرفتهما الساحة العالمية، وما شهدته الساحة العربية من حروب محلية، كل هذا أدى إلى حدوث تطور كبير في المواقف والرؤى ف ((جاء اللقاء المبكر مع المدينة اختياراً صعباً لتاريخية الذات العربية، فكان الشعراء شأنهم شأن المفكرين والمصلحين ؛ يجتهدون في التوفيق بين المضامين العصرية والتعبير التراثية، الوجه الآخر لمعادلة القرية والمدينة، أو القديم والجديد))⁴، وهنا يبرز جبران خليل جبران، الذي ((تأخذ صورة العلاقة الجدلية بين المدينة والقرية في الأعمال الأدبية له حيزاً أكثر اتساعاً، وكثافة، غير أنه لا يفارق الرؤية الوجدانية العربية، في تحديد ملامح صورة المدينة، أو التعبير عن حالة الخروج منها إلى الطبيعة))⁵، فأطلق صرخة مدوية احتجاجاً على تغيير معالم الطبيعة وتآكلها، وتجاورت هذه الصيحة متعالية بحسّ امتداديّ حُلُمي لا نهائي، من أجل حمايتها من براثن المدينة؛ هذه المدينة التي يجب أن تدم ويعد بناؤها من جديد؛ لتلائم النفس البشرية الخيرة، وتوفّر لها حريتها حرية الفكر، والعقيدة، والسياسة، وغيرها؛ فالمدينة عند جبران ((وجه الإنسان الراحل عن جنسه؛ إذ أن كل ما في المدينة؛ المطامع، وكلما تمدّت أدوات الحياة استوحش الإنسان... ومن هنا كانت المدينة باطلة وكل ما فيها باطل))⁶.

والإتجاه نفسه يظهر عند الشعراء الآخرين من ذوي النزعة الرومانسية حيث تشكّل الطبيعة لديهم الحيز الكبير الذي يرتاحون إليه، بعيداً عن المدن وصخبها؛ ولذلك برزت الدعوة صريحة إلى ترك المدن والعودة إلى القرية باعتبار أن ((المدينة سجن مؤبد منفي، وعذاب، وعقاب.))⁷، ويعد الشاعر بدر شاعر السياب من الشعراء البارزين الذين استطاعوا التعبير باقتدار عن تجربة الصراع بين المدينة والريف، ففي أغلب أشعاره نجد يتغنى بقرية كثيرة، على عكس المدينة التي غالباً ما كان يهجوها؛ لأنها تحقق مصالح الرأسمالية المتوحشة، وتحتقر الإنسان الكادح، وهو يخلص في معظم قصائده إلى أن المدينة مريضة، والمدينة المريضة هي خلاصة لموقف شاعر تربّي في الريف، ونشأ بين عاداته، ومناخه وألفته الحكائية، ويوميته العادية ويذكر عبد السلام الشاذلي أن ((السياب الذي ترد في العديد من قصائده أسماء مواضع متصلة بالسياق الحالي؛ كوهران أو بورسعيد

قد استطاع في أغان ساحرة بطابعها الشمولي أن يمنح القرية التي ولد فيها أبعاد الوطن بكامله بل وحتى أبعاد الأرض))،⁸ أما مناف منصور فيبرر رفض السياح للمدينة وثورته عليها؛ لأجل الإنسان وقيمه؛ لأجل ألا يمتحي أمام زحف المادة الجائرة⁹؛ وباختصار فخصوصية السيّاب هي التي جعلته يتلمّس بصياغة فريدة ونادرة إرث المدينة بعزوفه عنها، أو شتمها تارةً، وبإثارة أسئلة الهامش تارةً أخرى.

3-مالك بن نبي والمذكرات: صدر كتاب " مذكرات شاهد للقرن " للمفكر

الجزائري مالك بن نبي المولود بمدينة قسنطينة (وقيل بمدينة تبسة) بالشرق الجزائري في : 05 ذي القعدة 1323 هـ الموافق لـ:1905.م والمتوفى في : 04 شوال 1393 هـ الموافق لـ: 1973.م باللغة الفرنسية عام 1966، وترجم الدكتور (عبد المجيد النعنعني) القسم

الأول منه المسمّى " الطفل " الذي يروي مذكراته في الفترة بين 1905 و 1930 وأخرج المؤلف القسم الثاني من الكتاب باللّغة العربية مباشرة، تحت اسم " الطالب " الذي يروي مذكراته في الفترة بين 1930 و 1939.

طبع الكتاب داران : دار الفكر المعاصر .بيروت . لبنان . ودار الفكر دمشق . سوريا . صدر القسم الأول باللّغة العربية سنة 1969.م . وأما القسم الثاني فكان سنة

1970.م

استهلّ مالك بن نبي كتابه بتقديم خاص، هو عبارة عن قصة، الأرحح أنّها خيالية؛ مفادها أنّ القدر ساق له الكتاب فوجده جاهزا بجنبه وهو يصلي بإحدى مساجد قسنطينة ليكون مرجعا تاريخيا لأبناء الجزائر في الحقبة بين 1905 سنة مولده و 1935 سنة انقطاعه عن الدراسة .

تعتبر هذه المذكرات سجلا أمينا لسيرة فرد جزائري ينتمي إلى بيئة عربية مسلمة، ويعتبر المفكر مولده في هذه الفترة 1905 استفادة بامتياز لا غنى عنها لشاهد ((.. هكذا إذن فقد استفدتُ بامتياز لا غنى عنه لشاهد، حينما وُلدت في تلك الفترة.))¹⁰ للقرن من خلال أحداث متداخلة ومعقدة في الجزائر وفي العالم العربي والإسلامي كجزء من العالم كله، هو شاهد بصر وبصيرة على وجود اتجاهين آتخذ في الفكر والواقع لعالمين

مختلفين؛ عالم يقوده اتجاهه صوب التقدم العلمي والتكنولوجي والهيمنة الاستعمارية للشعوب واحتلال الأوطان ممثلاً في فرنسا واحتلالها للجزائر، وعالم الضعفاء يقوده اتجاهه نحو التحرر والانعقاد، يحفظ الفطرة ويتمسك بالتراث ويحیی قیَم الماضي.

قسَم المؤلف مذكراته قسمين :

*قسم الطفل ويمتد من سنة 1905 إلى غاية 1930، وقسم الطالب من سنة 1930 إلى سنة 1939، وطلب من القارئ أن يتقبل ((هذا الكتاب على أنه أفكار جزائري أراد أن يتحدث إليه من وراء حجاب محتفظاً باسمه لنفسه))¹¹.

ومن خلال هذه الأسطر سنحاول أن نتعرف على الآخر في " مذكرات شاهد للقرن " سواء كان هذا الآخر مكاناً للطفولة أو مؤسسة للعمل أو الدراسة، أو كان شخصاً التقى به في الجزائر أو ما وراء البحار .

الآخر : إن الآخر حسب وصف نعوم تشومسكي في كتابه "إعاقاة الديمقراطية" نهج الحضارة الغربية إزاء الآخر (ومنه المسلم) بأنه إزالة الآخر، وأنه (حسب تشومسكي) طاعون مستمر، وعند مالك بن نبي فإن الآخر هي (قسنطينة، تبسة، معلّم القرآن ومعلّمة الفرنسية.....)¹²، فهل يحقق مالك بن نبي هذا المفهوم؟

1. قسنطينة (الوجه القاتم والوجه الجميل) :

يتناول مالك بن نبي مذكراته ومواقفه في هذه المدينة (الوجه القاتم) في بيت عمه وتحت رعاية وحنان مربيته (بهيجة) . فقسنطينة في حوالي سنة 1908.م بدأت تتحول أوضاعها الاجتماعية من جراء الاستعمار، فحتى مظاهر النظم التقليدية والعادات المحلية صار يعترتها التغيير الذي لم يكن معروفاً في هذه المدينة التاريخية العريقة ((حتى ملابس الرجال شملها هذا التطور المتدهور : ففي شوارع قسنطينة بدأت تختفي العمائم والبرانس المصنوعة من الأقمشة المطرزة))¹³ فتلك المظاهر التي كان القسنطينيون يتباهون بها ولو كلفهم ذلك بيع أملاكهم ؛ من احتفالات الزواج ومراسم الأعياد والدفن، وغيرها باتت كلها مجرد مظاهر تنبئ عن تبدل في الجوهر. ولم يكن هذا فحسب، بل ساد لدى بعض الشباب شرب الخمر وتعاطي المسكرات المتاحة في ذلك الوقت ((لقد بدأ المجتمع القسنطيني يتصعك من فوق ويسوده الفقر من تحت))¹⁴ . ولقد رافق

هذا التفسخ آثار سلبية نفسية أصابت الجميع، وبخاصة المسنين منهم الذين باتوا لا يطبقون العيش لحظة واحدة ؛ كان من بين هؤلاء جدُّ الكاتب الذي صار يتحين أقرب فرصة للهجرة، وكان له ذلك برفقة شقيقه ابن عم له .

أما وجه قسنطينة الجميل فكان شيء آخر ؛ إذ أثرت المدينة في حياته في مرحلتين الطفولة والشباب، يقول : ((كانت العودة إلى قسنطينة حدثا هاما جاء يغير مجرى حياتي))¹⁵.

ويقول أيضا في هذا الصدد ((لقد تركت قسنطينة : أُمي بهيجة وجدي وكلبه بأسى شديدا، ولكنني حملت معي من تلك الإقامة فائدة واحدة ؛ فالأمور بدأت تصنف في تفكيري وذاتي، ففي تبسة كنت أرى الأمور من زاوية الطبيعة والبساطة، أما في قسنطينة فقد أخذت أرى الأشياء من زاوية المجتمع والحضارة واضعا في هذه الكلمات محتوى عربيا وأوربيا في آن واحد))¹⁶.

- تنوع الثقافة التي تلقاها وفائدة ذلك في تكوينه، يقول ابن نبي : ((هذا الشيخ من الناحية . ويقصد عبد المجيد . ومسيو مارتان Martin من ناحية أخرى كونا في عقلي خطين حدادا فيما بعد ميولي الفكرية))¹⁷.

وعاد الطفل إلى قسنطينة من جديد ليلقى زوج عمه " بهيجة " تطير فرحا لقدمه مجرد أن سمعت باسمه، فهاهو اللحظة قائلا : ((... وسمعتها تصرخ بفرح وتنزل السلم بسرعة لتحضني بذراعيها... وأمضيت الليلة الأولى بين ذراعيها...))¹⁸.

عاد إلى قسنطينة ليبدأ مرحلة جديدة من حياته رفقة جده الذي كان مهاجرا في ليبيا. وقد صار الاثنان صديقين متلازمين طوال النهار، يسمع منه حكايات ويلاحظ في تجواله امتعاضه لما يرى من مظاهر طبقة الأغنياء المحدثين ((فقد كان يرى أن إطار المجتمع يتغير بشكل أعمق مما كان يظن...))¹⁹.

وكانت هذه الملاحظات ترسم في مخيال الطفل تساؤلات، يجيب عن بعضها ويستعصي عليه بعضها الآخر ؛ لأنه لم يكن مجرد رفيق الطريق بشكل عادٍ .

وعادت إلى الطفل حرية التسكع والانطلاق مع أصحابه في هذه البيئة . عكس ما كان عليه حاله في " تبسة "، حيث كان أبوه يعنفه . وكان لذلك أثره السلبي على دراسته

بسبب الدلال الذي كان يلقاه مع مربيته (بهيجة) إذ يقول : ((وخلال هذه الفترة التي قضيتها في قسنطينة لم تتقدم دراستي كثيرا، فقد أفسدتني أمني بهيجة بعنايتها الزائدة...))²⁰ . وازدادت تصرفات " مالك " السيئة إلى درجة أنه فضل بيع حذائه الجديد الذي اشتريته إياه (بهيجة) لأجل أن يدخل بثمنه السينما مع رفاق له. فاضطرت المربية أن تكتب إلى أهله ليردوه خوفا عليه، إلا أن مغادرته لم تكن بحفي حنين، وإنما كان قد استفاد فائدة واحدة ((..فالأمر بدأت تتصنف في تفكيري وذاتي ... ففي تبسة كنت أرى الأمور من زاوية الطبيعة والبساطة، أما في قسنطينة فقد أخذت أرى الأشياء من زاوية المجتمع والحضارة واضعا في هذه الكلمات محتوى عربيا وأوروبا في آن واحد ..))²¹.

وكانت رغبة العائلة ملحة بأن يكمل " الصّديق " دراسته في المرحلة التكميلية ولا يكون ذلك إلا في قسنطينة ولكن هذه المرة في بيت عم آخر يستطيع التحكم في تصرفاته ويجبره على التعلم والمواظبة .

كما كانت مرحلة ما بعد الحرب مرحلة هامة وجديدة بالنسبة لـ "مالك " لأنه انضم بصفة رسمية إلى المدرسة، وكان يرتاد في هذه الفترة الصالون الأدبي من مقهى (بوعربيط) حيث النقاش السياسي وعرض بطولة القواد العظام كالمجاهد " الأمير خالد " و " مصطفى كمال " وغيرهما يسيطر على أحاديث الجميع .

وكان للتلميذ في هذه المرحلة ميول إلى المطالعة وقراءة المؤلفات ؛ فلقد قرأ(بييرلوتي Pierre Loti) و(كلود فارير Claude Farrère) و(l'Alzyade) وفاقدات السعادة Le Desenchanté، والرجل الذي اغتال(L'homme qui assassina) . وهنا بدأ هوس الشرق القديم منه والحديث يأخذ بعقل التلميذ ويستهو به بأمجاده ومآسيه ((... وكان الحديث عنه يبكيني أو يهزني، إنما في الحالات جميعها يشدني إل شيء خبيء في نفسي بدأت أدركه في شيء من الصعوبة))²² . وقد غدّى هذه الروح المتوثبة لديه أفكار بعض المدرسين العرب أمثال (الشيخ مولود بن موهوب)؛ المدرس ومفتي المدينة الذي استطاع أن يغرس في الناشئة . ومن بينهم "مالك" . آنفذا سيثمر في حينه مع الحركة الإصلاحية الناشئة في الجزائر.

وكان يطالع أيضا كتب مفكرين عرب اعتبرها التلميذ الينايع البعيدة والمحددة لاتجاهه الفكري، ومنها تحديدا كتاب (الإفلاس المعنوي للسياسة الغربية في الشرق) لأحمد رضا حوحو، و (رسالة التوحيد) للشيخ محمد عبده، ((هذان المؤلفان أثرا على ما أعتقد في أبناء جيلي من المدرسين . وأنا مدين لهما على كل حال بذلك التحول في فكري منذ تلك الفترة .))²³

فهذه القراءات المتواصلة بعدها بالنسبة إليه قوة أخرى من التنبيه في المجال الفكري التي حالت دون انجرافه في الرومانطيقية التي كانت شائعة لدى جيله من المثقفين الجزائريين .

إننا الأنا سلمي أما الآخر فهو إيجابي ويدلّ السلب والإيجاب في ثنائيات كثيرة يصعب التركيب بينها، فثقافة الأنا تقوم على العاطفة والوجدان أما ثقافة الآخر فتقوم على العلم والإبداع والإنتاج في الفكر ووسائل العمل والتأثير في الطبيعة. وإذا كانت حضارة الغرب حضارة علم فحضارة العرب حضارة أخلاق وأدب وثقافة وفن بوجه عام، والعلم والعقل ثنائية مثل ثنائيات عديدة بين طرفي كل منها تقابل بالتعارض أو التناقض، بين الفلسفة والتصوف، بين المعقول واللامعقول، بين العلم والشعر بين الثبات والتغيير، بين الإرادة والعادة، بين المحسوس والعيني وبين المثال والأتمودج، بين الإبداع والاستهلاك بن أمة تسير في المقدمة تقود الركب الحضاري، وأخرى تسير في المؤخرة، والشمال وأسوأهم في الشرق والجنوب. كما هو الحال عندنا، وهي ثنائية الجهل والعلم، الضعف والقوة، الشر والخير، الظلم والعدل، والباطل والحق. فصورة الأنا في الأنا تقوم على تصغير الأنا وتقزيمه وصورة الآخر في الأنا تقوم على تكبير وتفخيم الآخر مثلما هو الحال لدى الآخر فصورته لديه تقوم على التعظيم والإكبار والإجلال والتقديس أما صورة الآخر -الأنا عندنا- لديه تقوم على التضعيف والانتقاص وتصغيره إلى أبعد الحدود، وكل صورة من الصورتين صورة الأنا في الأنا والآخر أو صورة الآخر في الأنا وفي الأنا تقوم في غياب الواقع وحقائق العقل والعلم والتاريخ.²⁴

2. تبسة (موطن الأهل) :

وفي " تبسة " حيث تعيش عائلته الفقيرة التي كانت تجمع بين أفرادها أواصر المحبة والتعاون، كأبي عائلة جزائرية بسيطة وتحت وطأة الاستعمار، هنا بدأ يتعرف على حياة

أخرى غير التي كان يجيها مع مربيته في قسنطينة ((فيبئة تبسة تختلف في عدة نقاط عن محيط قسنطينة...))²⁵؛ عرف أنه في ((...العائلة الفقيرة لا بد أن يجوع الصغار متى فقد الأب عمله...))²⁶ .

يستعرض السارد ظروف عائلته وهو ابن 6 أو 7 سنوات بأنها: (عائلة فقيرة، هجرة الجد لأبيه إلى ليبيا بعد بيع أملاكه.. وتدهور أحوالهم بقاء الأب ردحا من الزمن بلا عمل ولا مورد عيش لولا حسن تصرف الأم بماكنة خياطتها لسد بعض ضروريات المعيشة، كما أنها كانت حريصة على تعليم ابنها(الصّـدّيق) في المدرسة القرآنية، الأمر الذي جعلها تدفع لمعلّم القرآن سريرها الخاصّ(السدة) بدل النقود المفقودة .

ولما كانت موارد العائلة شبه منعدمة كانت الأم تُعدّ لهم " الرفيس " - وهو نوع من الحلوى الشرقية تصنع من الطحين والسكر والتمر والزيت .

. كانت تربية أبيه له كاجحة لجماح الطفل الذي يريد أن يكتشف العالم الذي حوله وهو المؤهل إلى ذلك، وأما عند مربيته (بهيجة) فيجد الحرية والانطلاق لتلبية رغباته الطفلية . هذه بعض مظاهر " تبسة " . مسقط الرأس . البائسة .

أما " تبسة " التاريخ وعبق الحضارة فقد كان له حضوره في حياة الأديب مالك ابن نبي حيزا كبيرا ((ففي هذه الفترة كانت المدينة قابضة تقريبا داخل حدودها البيزنطية القديمة...))²⁷ .

وكذلك كانت " تبسة " العادات والتقاليد التي لم تتحلّ عنها . على عكس قسنطينة ((فلا يزال طعامهم الشائع الكسكسي والفطائر وشرابهم الماء القراح . لقد تمكنت تبسة من المحافظة على روحها القديمة وعزتها بفضل بساطة الحياة فيها وجذب تربتها...))²⁸ .

وفي مجال المقارنة بين ما كان يتلهى به أطفال قسنطينة وأطفال تبسة، يقول : ((فأطفال مدينتي الأولى قسنطينة أكثر رفاهية وبالتالي فقد كانت لعبهم أكثر أناقة ورقة...))²⁹ بل لم يكن هذا فحسب، وإنما حتى طريقة اللعب مختلفة تمام الاختلاف بين المنطقتين؛ لأن في الأخيرة يعتمد اللعب على القسوة والصلابة المتأثرة بالبيئة المحلية . أما " مالكا" فقد كانت هوايته المفضلة السطو على شيء من الأثمار بعد ظهر كل أربعاء،

عندما كان المعلم يصفهم قبل الوقت بعد أن يستخلص منهم قطعة نقدية من فئة القرشين. فهذا الوقت كان بالنسبة إليه مناسباً جداً. وبعد أن تحسنت أوضاع العائلة بعض الشيء بسبب الوظيفة الجديدة التي حصل عليها الأب في الجمع المختلط لتبسة أدخل الطفل المدرسة الفرنسية ليصير حبيس المدرستين (المدرسة القرآنية من جهة والفرنسية من جهة أخرى) فذاق الطفل . الذي لم يشبع بعد اللعب . ذرعا بالوضع، وصار يتغيب عن المدرسة القرآنية، ولم يكن الأب ومعلم القرآن يغفلان معاقبته كل مرة، فساءت حاله فيهما كليهما، خاصة بعدما أيقن أبوه بفشله في حفظ القرآن الكريم ؛ لأنه لم يتجاوز سورة (سَبَّح) .

3 . معلّم القرآن والعربية ومعلّم الفرنسية

لم يكن الأول يتوانى في تحفيظ الأطفال كتاب الله تعالى، إلا أنه لم يستطع الاحتفاظ بالطفل "مالك" ولا بترغيبه في البقاء في الكتاب، ولم يكن يفوت له تغيبه؛ لأنه لم يفهم الضغط الذي كان يمارس عليه وهو في سن اللعب والانطلاق والفكاك من كل القيود . أما معلم العربية "عبد المجيد" الذي كان يقدم دروس النحو كل صباح في الساعة السابعة بالمسجد، فقد كان له الأثر البالغ في تكوين التلميذ "مالك" إذ تلقى على يديه أسس الثقافة العربية، وحفظ شيئاً من الشعر.

أما معلّمة الفرنسية . الفرنسية الجنسية . فكان الأمر معها مختلفاً تماماً، لأنها لا تزال في ذاكرته : ((... مدام بيل) التي أحفظ لها حتى اليوم ذكرى حانية..))³⁰ وقد تعلّق بها إلى درجة أنه عدّها كأمه التي تربي في حجرها، ويصف ذلك قائلاً : ((ولكن الذي بقي في ذاكرتي هو الحب الصاعق الذي جذبني بقوة نحو مدام بيل...))³¹ .

يضاف إلى ذلك اسم الأستاذ بوبريتي (Bobreiter) الذي ترك في فكر التلميذ توجيهات قيمة فيما يقرأ من كتب ((فقد قرأت هذه السنة (التلميذ La Disciple) ل (بيار بورجي) . وهذه القصة فتحت أمامي علم النفس الذي أتاح لعقل فتي كعقلي أن يتخلى عن شيء من أوهامه وسذاجته..))³².

قضى الطفل هذه المرحلة بين مدارس قسنطينة وأهلها وبين ناس تبسة أسرته وأهله.

*أما القسم الثاني : قسم الطالب

فقد تناول حياة الراوي (مالك بن نبي) الدراسية والسياسية بباريس ومدن وقرى أخرى في فرنسا ما بين 1930 و1939 أي 9 سنوات، وهو من بلد مستعمر سافر للدراسة استطاع أن يطلع على ما كان يجري في العالم من أحداث سياسية وتطورات اقتصادية وتحولات اجتماعية وثقافية وتقلبات عسكرية، بل وتكشف لديه جليا أمر فرنسا ذو الوجهين، وأيقن بأنه لا سبيل لتحضر الشعوب المستعمرة إلا إذا تخلّصت من الاستعمار ولا يمكنها ذلك إلا بالتخلّص من القابلية للاستعمار وهي ظاهرة أخطر من الاستعمار ذاته .

ومثل هذا القسم الثاني من الكتاب فترة أقصر من الأولى تسع سنوات سبقت الحرب العالمية الثانية وكانت حافلة هي الأخرى بالأحداث والتحويلات غيّرت وجه الحياة في العالم بعد ذلك، وكان صاحب المذكرات يهدف من وراء هذا العمل التأريخ كما يقول: ((وربما يعجب هنا أولئك المثقفون الذين أصبحوا لا يدركون لغة الشعب الجزائري المسلم، إنني لا أكتب هذه المذكرات من أجلهم، ولكن للشعب عندما يستطيع قراءة تاريخه الصحيح، أي عندما تنقضي تلك الخرافات التي تُعرض أحيانا أفلاما كاذبة، والتي سيكون مصيرها في صندوق المهملات مع مخلفات العهد الاستعماري))³³.

وكان أبرز حدث سفر ابن مالك هذه المرة إلى فرنسا مرة أخرى بعد أن سدت في وجهه السبل، قائلا : ((وجدت نفسي أقول وأنا متكى على حافة الباخرة: يا أرضا عقوقا! .. تُطعمين الأجنبي وتتركين أبناءك للجوع، إنني لن أعود إليك إن لم تصبحي حرّة!...))³⁴.

ترك الصديق الوطن والوالدين والإخوة والخلاّان والجيران و" تبسة " والشرق الجزائري والجزائر برمتها تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، وسرد قصصه الكثيرة والمثيرة، مع شوارع باريس ومع الفندق ومع بنات باريس الطائشات ومع بڑته الخارجة عن الذوق المؤلف

بلوغها المشرق، يقول: ((هكذا استقبلتني باريس بوجه بناتها الطائشات الكاسيات العاريات العارضات لزيبتهن وعرضهن دون أي شعور بالإثم. ولكنّ لباريس وجوه أخرى لا يكتشفها المرء عند نزوله. وقد كانت تجولاتي الأولى مجرد محاولات غير جريئة للتعرف عليها في العالم الجديد الذي أصبحت فيه))³⁵.

لكنّه لم يكن ينظر إلى وضعه الجديد بعين الإنسان العادي بل بعين ثاقبة لأنّ باريس ليست فقط طيشا وفسقا وخمرا بل لها وجهها الروحي المسيحي والحضاري والعلمي. بدأ حياته اليومية. وهو ينتظر الترشح إلى للدخول إلى معهد الدراسات الشرقية. مع العمال رفاقه في المحجرة، وهنا بدأت ملاحظاته حول ما يرى أمامه كل يوم من حياة الفرنسيين، وساقته قدماه إلى متحف الفنون والصناعات بقرب باب (سان دونيس) متمعنا في الوسائل التكنولوجية المتطورة (القاطرة الأولى التي تحركت بالبخار، والطائرة التي عبّر عليها) بليويو) بحر المانش وغيرها.

وبزته الشرقية كان يجوب الشوارع فيخطئ العبور بين الرصيفين في سكة (المetro) فيؤمر بالتوقف لأن الأمر خطير في مثل هذه الظروف ويحدث له أحيانا أن يضل سبيله فتطوقه السيارات من كل جانب، وقد يتسبب في فوضى عارمة فيصدم حينما ينادى ب (العبيط أو البليد...)) ولكن هي باريس التي قدم إليها من "تبسة" .

ومن غرائب الأمور التي قد تحصل لأي غريب وافد على بيئة غير بيئته ومع أناس لا يعرفهم أن يتعرف " مالك" - وهو الرجل الشرقي المسلم . على جمعية تدعى (الوحدة المسيحية للشبان الباريسيين) فيقول عن ذلك : ((هذه اللحظة كانت تعرّضني لأول اختبار أخلاقي يواجهني في العالم الجديد الذي أصبحت أعيش فيه))³⁶

وهنا يسترسل الكاتب في عرض أساليب الإغراء من لدن هذه الفئة الشبانية المسيحية، وبشاشة مدير النادي (هنري نازيل) الذي يجمعهم تحبباً في ضمه ومنّ معه إلى جمعيتهم، وكانوا لا يتوانون في تقديم الخدمات من أجل ذلك .

جانب آخر يكتشفه " الطالب مالك " حين يتقدم إلى امتحان الدخول إلى معهد الدراسات الشرقية، وقد أعد نفسه لذلك اليوم ونحّض باكراً وكان أمر الامتحان سهلاً ميسوراً بالنسبة لأمثاله، إلا أن المفاجأة التي قلبت في فكره الموازين أن المدير استدعاه

((...وفي هدوء مكتبه الوقور شرع يشعري بعدم الجدوى من الإصرار على الدخول إلى معهده، فكان الموقف يجلي لنظري بكل وضوح هذه الحقيقة: إن الدخول لمعهد الدراسات الشرقية لا يخضع . بالنسبة لمسلم جزائري . لمقياس علمي وإنما لمقياس سياسي))³⁷

فقد نزلت كلمات هذا المدير ((نزول سكين المقصلة على عنق المعدم))³⁸.

عاد الطالب مثقل الخطى، يفكر في مصيره ويندب حظه التعس، حتى برق له بريق الأمل على لسان صديق فرنسي يدعى (رونيه) الذي طلب إليه تغيير وجهته حيث مدرسة اللاسلكي فانتسب إليها ولكن بزاد في مادة الرياضيات قليل لولا كتب الأب (مورو) التي تتضمن دروسا في الجبر والهندسة والكهرباء والطبيعة والميكانيك، كانت في متناول الطالب الجديد في مدرسة جديدة لم يكن يفكر فيها.

وهذا جانب آخر كانت توفره باريس للقراء والمتطلعين إلى المزيد في المكتبات العامة، ومع الكتب المختلفة . فكانت هذه حياة أخرى بالنسبة إلى الطالب ((وكنت بهذا الطريق أيضا، أدخل الحضارة الغربية من باب آخر، بعد أن دخل من باب (وحدة الشبان المسيحيين الباريسيين))³⁹

لم يمكث " مالك " في مدرسة اللاسلكي طويلا، بل نراه يغير وجهته مرة أخرى عندما يعود إلى الحي اللاتيني حيث الصراع محتدم بين الإخوة المهاجرين (الطرف التونسي) من جهة و(الطرف المراكشي) من جهة أخرى بهدف توحيد الصف بين طلبة الشمال الإفريقي المسلمين. وفي هذا الحي تعرف الطالب على وافر جديد يدعى (حمودة بن الساعي) الذي كان متخصصا في شؤون العالم الإسلامي، والذي بفضلته تحولت انشغالاته من اللاسلكي إلى قضايا الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ. يقول عن هذا التحول ((لم يبق للأفق البعيد أي تأثير في توجيهي، ولكنني بدأت أشعر بأفاق جديدة لازالت غامضة، ولم أكن أستطيع التعبير عنها بكلمات ولكنها تؤثر بوخزها ف نفسي على توجيهي العام))⁴⁰.

وكان الرحلان المقبلان على العلم والمعرفة إقبال النهم على الطعام كثيري النقاش في أمور مختلفة ((كانت هذه المناقشات متنوعة، علمية أحيانا وسياسية أخرى ودينية

اجتماعية غالبا، أو مجرد نقد لتسيير الأمور في الجزائر من طرف المسؤولين عن المعركة الإصلاحية أو الحركة الوطنية)).⁴¹

كان " مالك " يستفيد كثيرا من مناقشات رفيقه الجديد في شتى المجالات، ولا سيما الموضوعات الإسلامية التي كان فيها " حمودة " متخصصا، إلا أنه كان بحاجة إلى منهجية علمية التي اكتسبها " مالك" بفضل الدراسات الرياضية من مدرسة اللاسلكي، وبفضل أساتذة الفرنسي الذي اكتشف فيه هذه الميولات العلمية.

ولم تكن زيارات الصديق . أو الزوار الآخرين . تخفى على عيون الآخر؛ لأن هذا الأخير لا يترك الأمور للصدفة، بل يقدم من أجل خدمة وطنه كل شيء ؛ فهذه عجوز جارة لـ " مالك " لا تتوانى في التحسس عليهم متى قدم زائر ولم تكن تثير انتباه أحد إلا لمن يعرف طباع هذا الآخر(خديجة زوج مالك) التي ((نشأ عندها تساؤل عن سبب تردد العجوز على المرحاض في المناسبات نفسها . أي كلما حضر حمودة بن الساعي أو غيره من الزوار . وقامت بتحقيق سريع عن طبيعة المكان من الناحية السماعية...وهو أن العجوز استمرت في مهمتها، فتأتي إلى المرحاض وتفتح النافذة التي أغلقتها زوجي، ثم تنساها مفتوحة عند ذهاب زائرنا .. إذن لن يبق مجال للشك أن المكان كان مرصدا (...))⁴² ؛ لأن المرحاض كان مشتركا بين الجيران شأنه شأن الحنفية أيضا.

كانت ذكريات " الصديق " بعد وفاة والدته وعودته إلى فرنسا قاسية وكانت تصاحبه دوما صورة الحياة المزرية في الجزائر وصورة الحياة في الغرب الأوروبي وقصصه مع السفارة المصرية والإيطالية والأفغانية والألبانية وغيرها قصصه مع البوليس الفرنسي الذي كان يراقب نشاطه واتصالاته بأصدقائه، وشعوره بخيبة أمله في الحراك الوطني الجزائري آنذاك، إخفاقاته في الامتحانات وفي طلبه العمل وفي محاولات سفره خارج فرنسا خاصة إلى أرض الحجاز، بؤسه إلى درجة طلبه الموت، هذه الحال يقول فيها الراوي: ((إن إيطاليا الفاشية لم تعطني الفرصة، و"سودرية" ومدرسة الميكانيكا والكهرباء خيبا رجائي، والأمين العمودي لم ينشر مقالي في صحيفته، والمؤتمر الجزائري تبخر وخاب ظني في

الإصلاح والعلماء المصلحين، وأصبحت أتساءل ماذا أفعل؟ بدأ هذا السؤال الذي طالما تردّد في نفسي بعد خروجي مدرسة قسنطينة، يتردّد على ذهني من دون جواب. وبدأت أشتّم في نفسي رائحة الغرق...))⁴³.

وفي خضم التحولات الجارية وموقفه منها يقول مالك بن نبي : ((وبلغت الأزمة أوجها يوم 27 أيلول "سبتمبر"، فنظمت ذلك اليوم الحركات اليسارية تظاهرة دعي إليها النادي فكانت ممثله، وبدأت في القاعة المكتظة الخطب حسب التقليد المألوف، فأتى دوري فتلخص خطابي في اقتراح: يجب على هذا المؤتمر للقوى التقدمية أن يوجه اليوم برقية إلى الحكومة يطالبها بمنح شعوب الشمال الإفريقي حقوقها، حتى تدخل المعركة من أجل الديمقراطية شاعرة بكرامتها لا بوصفها مرتزقة. في آخر الجلسة قرأت على الحاضرين لائحة التوصيات، فلم أجد فيها اقتراحي ولا مجرد التلميح إليه، اقتحمتُ المنصة لألفت النظر إلى هذا النسيان ولم أصرح بأنه تناسي، فهاجت القاعة وخصوصا السيدات تهتف لي))⁴⁴.

استنتاجات : (موضوعاتية

1. الموضوعاتية:

- استيعاب أحداث عصره (في الجزائر، في الوطن العربي، في العالم بقطبيه الحرب العالمية...).

- تعرف مالك بن نبي في أيامه هذه على الوجه الحقيقي الجميل للحضارة العظيمة في فرنسا، وهو غير ذلك الوجه القبيح الكريه الذي تبرزه في مُستعمراتها وهناك أيضاً تعرف على حفنة من الشباب العربي، وخصوصاً المغاربي الذي رمت به الأقدار مثله تماماً.

- التخرج من المدرسة والسؤال الكبير: ما العمل الآن؟.

- لا مجال لليأس من النجاح على الرغم من الفشل والإقصاء (التوجيه أول المسار غير المرغوب فيه (عدل في الشرع الإسلامي ؛ لأن والده كان موظفاً في القضاء الإسلامي) الاتجاه إلى "مدرسة اللاسلكي " الباب الذي فتحه لملك بن نبي فيما بعد آفاقاً رحبة في

شتى العلوم التطبيقية، والاستفادة منها في صياغة وتشكيل أفكاره ونظرياته فيما يتعلق بمشكلات الحضارة العديدة والمتنوعة، ومنها مشكلة بلاده المستعمر الجزائر. لا وظيفة قبل سن 22، الإخفاق في الدخول إلى الدراسات الشرقية بفرنسا لأسباب سياسية لا علمية) يقابلها التحدي والإصرار (السفر لإكمال الدراسة وللعمل تجريب العمل في أي مهنة ولو بلا مقابل التجارة).

- الحلم (بعمل قار، محام في تبسة، مقاول، صاحب مزرعة، تاجر، السفر إلى تمبوكتو(مالي) أو أستراليا.

. النشاط الدؤوب (التنقل بين تبسة وقسنطينة، بينهما وبين عنابة وآفلو، فرنسا أكثر من مرة على الرغم من شظف العيش وقلة ذات اليد، رئيس جمعية " فرنسا والشمال الإفريقي " /نائب رئيس جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا / مدير بالمركز الثقافي في مرسيليا) .
. الشجاعة في الدفاع عن أصالته وقيم دينه الإسلامي لا سيما بعد التحاق الطبقة المثقفة من العالم العربي والإسلامي بفرنسا .

- جاءت تحاليله المنهجية بين عقلانية ديكرت وعبقريه ابن خلدون ليعالج من خلالها
مشكلات الحضارة .

- اكتشاف من سفرياته المتكررة إلى فرنسا وعودته إلى الجزائر أن المعمر يكيل بمكيالين(مكيال فرنسا الحرية والعدالة والمساواة مع أهلها / ومكيال فرنسا الاضطهاد والتجويع والتفريق والمسوخ الديني والأخلاقي) .

. تعلم اللغات 14 لغة
. التحصن بالتراث والأصالة وبالقيم الإسلامية (وهو ضمن مجموعة من الوحدة المسيحية للشبان الباريسيين "جمهورية تريفيز. ")

. التأثر بشخصيات بارزة في المجتمع (ابن باديس، الشيخ سليمان الإصلاحي،)وبكُتاب مشاهير (أحمد رضا، محمد عبده، الفيلسوف الفرنسي كونديلا شاتو بريان، لامارتين)
- كان كثير الاهتمام بالقراءة والمطالعة التي تولدت عنده في حانوت بقال المدعو(سي الشريف) لكل ما يقع تحت يديه من الصحف التي كان البقال يلف فيها سلع زبائنه، وهناك كانت أخبار ح.ع.1 قريبة منه. ثم تطورت مطالعاته لينتقل إلى الكتب؛ مثل : (رسالة التوحيد لمحمد عبده، الإفلاس المعنوي للسياسة الغربية في الشرق، فاقدات السعادة،

(Claude Farriera و Pierre Lotti) فهو يقول عن مثل هذه المؤلفات)) كانت هذه المتب تصحح مزاجي ذلك الحنين إلى الشرق تركه في نفسي كتب Lott و Farriera وحتى لا مارتين أو شاتو بريان، فعرفت تاريخ الشرق وواقعه وأدركت بذلك ظروفه البائسة الحاضرة)).⁴⁵

وعن كتاب كونديلا Candilla الفيلسوف الفرنسي في علم النفس يقول المفكر :
((لست أدري أي كسب علمي حصلت عليه مع كونديلا Candilla ، إنما هذا الكتاب وضع عقلي وأفكاري وفضولي، أو بالأحرى ثقافتني باتجاه محدد))⁴⁶
إن سارتر مثلا مثل مالك بن نبي يطرح العلاقة المعرفية بين الأنا والآخر في إطار فينومينولوجي (ظاهراتي) متأثرا في ذلك ب " هوسرل " فالآخر في اعتقاد سارتر " هو ذلك الذي ليس هو أنا، ولست أنا هو ". وفي حالة وجود علاقة عدمية بين الأنا والآخر، فإنه لا يمكنه " أن يؤثر في كينونتي بكينونته "، وفي هذه الحالة ستكون معرفة الآخر غير ممكنة⁴⁷.

Copy and WIN : http://bit.ly/copy_win

أما اهتمامه بالشرق بخاصة والمهوس به يقول صاحب المذكرات : ((لقد بدأ الشرق القديم منه والحديث يستهويني بأمجاده ومآسيه، وكان الحديث عنه يبكييني أو يبهرنني، إنما في الحالات جميعها يشدني إلى شيء خبيء في نفسي بدأت أدركه في شيء من الصعوبة))⁴⁸.

- يجب أن تكون الأمور . حسبه . شاملة لجميع أوجهها، كما يجب أن لا تكون مبتورة من سياقها، كي نستطيع أن نعيها ونفهما بالشكل الذي يُعينا على حلها أو تطبيقها أو تعديلها.

القدرة على تحليل الأمور بعد حسن المشاهدة (كان الطفل يضيق ذرعا من طريقة التلقي أو التلقين في المدرسة القرآنية التي لم يخرج منها إلا بسورة " سبح " على الرغم من معاقبة أبيه له في كل مرة على تغيباته عنها، في المقابل إقباله على المدرسة الفرنسية ووجهه لأستاذاتها وجعل إحداهن في مقام الأم Mme Bill) .

. كانت تربية أبيه له كاجحة لجماح الطفل الذي يريد أن يكتشف العالم الذي حوله وهو المؤهل إلى ذلك، وأما عند مربيته (بهيجة) فيجد الحرية والانطلاق لتلبية رغباته الطفلية .
أثر مدينة قسنطينة في حياته في مرحلتي الطفولة والشباب، يقول : ((كانت العودة إلى قسنطينة حدثا هاما جاء يغير مجرى حياتي))⁴⁹.

ويقول أيضا في هذا الصدد ((لقد تركت قسنطينة : أمي بهيجة وجددي وكلبه بأسى شديدا، ولكنني حملت معي من تلك الإقامة فائدة واحدة ؛ فالأمور بدأت تتصرف في تفكيري وذاتي، ففي تبسة كنت أرى الأمور من زاوية الطبيعة والبساطة، أما في قسنطينة فقد أخذت أرى الأشياء من زاوية المجتمع والحضارة واضعا في هذه الكلمات محتوى عربيا وأوربيا في آن واحد))⁵⁰.

- تنوع الثقافة التي تلقاها وفائدة ذلك في تكوينه، يقول ابن نبي : ((هذا الشيخ من الناحية . ويقصد عبد المجيد . ومسبو مارتان Martin من ناحية أخرى كونا في عقلي خطين حددا فيما بعد ميولي الفكرية))⁵¹.

- وفي علاقته مع أبناء الأوربيين يقول : ((كان هؤلاء الأوربيون يستقربون تفكيري وخاصة طلاب المدارس الثانوية منهم، حين كنت أراهم أيام الآحاد يتنزهون تحت إشراف ناظر مدرستهم ... وكان الخيال ينطلق بي معهم ؛ فهؤلاء سيصبحون محامين أو أطباء أو أساتذة، أما أنا فقد حُكم عليّ بأن أكون عدلا))⁵².

. تكشف المذكرات عن نضال صاحبها السياسي وفي ميدان الحركة الوطنية، كما تكشف عن مواقفه من الاستعمار ومن الأحداث والتطورات التي عرفت المرحلة المحلية الجزائرية والإقليمية العربية الإسلامية والدولية، وتبين في الوقت ذاته عن رؤاه النقدية في المنهج الإصلاحي السائد وفي مواقف التيارات الفكرية والسياسية الجزائرية .

خاتمة :

لم يكن مالك بن نبي (الطفل في الجزائر بين قسنطينة وتبسة والطالب في فرنسا) - حسب مذكراته . طفلا أو طالبا عاديا، بل كان صاحب فكر ورسالة وكلمة وموقف، و صاحب مشروع فكري تحضوي حضاري، بانت إرهاباته في طفولته بملاحظاته ومحاوله الإجابة عنها وفي شبابه بصاحب مشروع تجاوز به أقرابه في الجزائر وتفوق حتى على

النخبة منهم في المدارس الفرنسية ومعاهدها. تكوّن فيها بالعناية الإلهية التي هيأت أسبابه، فكان إعداد الأُولي الإسلامي العربي الجزائري الأصيل المتين حصنا منيعا . وجاءت سفرياته العديدة من تبسة إلى باريس ذهابا وإيابا على الرغم من الصعوبات والمشاكل التي كانت تعوقه، ثم جاء تكوينه العلمي الرياضي، ثم تكوينه التقني العملي، بالإضافة إلى تكوينه الفلسفي وتنوع ثقافته. بفعل ذلك كلّه تشكّل لديه منهج خاص محكم في التفكير، ومنطق دقيق في التعامل، وأسلوب مزج فيه بين بعد النظر والدقة العلمية والعمق الفلسفي.، فكان فعلا مفكر عصره، وابن خلدون مصره .

هوامش:

¹ . مقال بعنوان: "الأنا... والآخر: منتج ثقافي غربي"، لحنان العلي، مجلة الوحدة الإسلامية، لسنة الحادية عشر. العدد 131. (ذو الحجة 1433 هـ - محرم 1434 هـ) تشرين ثاني. نوفمبر. 2012 م).

² . مقال بعنوان: "الفكر العربي المعاصر: عقدة جدل الأنا والآخر"، ل الدكتور جيلالي بوبكر، مجلة افكار معاصرة، <http://afkarmoassira.com/news167.html>

³ . مقال بعنوان " الفكر العربي المعاصر : عقدة جدل الأنا والآخر " عند سارتر، من موقع: httpM//kassebi2013.blogspot.com/2013/04/blog-post_5.htm

⁴ . قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعر العربي المعاصر-دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان- ص121.

⁵ . إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي-الجزائر نموذجا-، ص50.

⁶ مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1978 ص43.

⁷ . إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي-الجزائر نموذجا، ص43.

⁸ . عبد السلام الشاذلي، تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 2006، ص22.

⁹ . مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، ص59.

- 10 . مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، دار الفكر المعاصر، بيروت . لبنان ،، ودار الفكر، دمشق . سوريا . ط2، 1984، ص 15 .
- 11 . المصدر نفسه، ص 14 .
- 12 . مقال بعنوان: "الأنا... والآخر: منتج ثقافي غربي"، لجنان العلي، مجلة الوحدة الإسلامية، لسنة الحادية عشر . العدد 131 . (ذو الحجة 1433 هـ - محرم 1434 هـ) تشرين ثاني . نوفمبر . 2012 م).
- 13 . مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، ص 18 .
- 14 . نفسه، ص 18 .
- 15 . نفسه، ص 30 .
- 16 . نفسه، ص 36 .
- 17 . نفسه، ص 47 .
- 18 . نفسه، ص 33 .
- 19 . نفسه، ص 35 .
- 20 . نفسه، ص 35 .
- 21 . نفسه، ص 36 .
- 22 . نفسه، ص 64 .
- 23 . نفسه، ص 66 .
- 24 . مقال بعنوان: "الفكر العربي المعاصر: عقدة جدل الأنا والآخر"، ل الدكتور جيلالي بوبكر، مجلة افكار معاصرة، <http://afkarmoassira.com/news167.htm>، ص 21 .
- 25 . مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، ص 21 .
- 26 . نفسه، ص 19 .
- 27 . نفسه، ص 20 .
- 28 . نفسه، ص 21 .
- 29 . نفسه، ص 22 .
- 30 . نفسه، ص 25 .
- 31 . نفسه، ص 25 .
- 32 . نفسه، ص 66 .
- 33 . نفسه، ص .
- 34 . نفسه، ص 428 .

- 35 . نفسه، ص 204 .
36 . نفسه، ص 210 .
37 . نفسه، ص 216 .
38 . نفسه، ص 217 .
39 . نفسه، ص 219 .
40 . نفسه، ص 236 .
41 . نفسه، ص 251 . 252 .
42 . نفسه، ص 356 .
43 . نفسه، ص
44 . نفسه، ص
45 . نفسه، ص 66 .
46 . نفسه، ص 114 .
47 . مقال بعنوان " الفكر العربي المعاصر : عقدة جدل الأنا والآخر " عند سارتر، من
موقع: http://kassebi2013.blogspot.com/2013/04/blog-post_5.htm .
48 . مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، 64 .
49 . نفسه، ص 30 .
50 . نفسه، ص 36 .
51 . نفسه، ص 47 .
52 . نفسه، ص 51 .

تطور نظرية النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر

أ. طارق بوحالة

المركز الجامعي بميلة

رأسها كتاب الناقد السعودي عبد الله الغذامي الموسوم ب: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية الصادر عام 2000. لهذا تسعى دراستنا إلى مناقشة أبرز محطات النقد الثقافي وتطوره في الوطن العربي، حيث تم اختيار وعرض مجموعة من التجارب النقدية التي تصف نفسها بذلك.

Abstract:

The present study attempts to trace the history of cultural criticism and its development in the Arab World. For this end, it has dealt with a set of critical experiments which call themselves as such, especially those which came after "Abdellah Elgoudhami's book", 'The Cultural Criticism; a critical reading into the Arab cultural patterns' in 2000 .

الملخص:

يعد النقد الثقافي من أحدث التوجهات النقدية والمعرفية التي عرفها العالم الغربي مع نهايات القرن الماضي، حيث يبحث هذا النشاط عن الثقافي داخل الأدبي، وقد ظهر ذلك جليا إثر الدعوة إلى نقد "جديد" يتجاوز مقولات النقد الأدبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمره خلف البناء اللغوي. الأمر الذي دفع به إلى التقاطع مع معارف إنسانية مجاورة أبرزها: نظرية الأدب، وعلم الجمال، والتحليلين الفلسفي والنفسي، والنظرية الماركسية والتاريخانية الجديدة، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم العلامات وغيرها... وقد استقبل النقد العربي هذا النشاط الجديد مع بدايات القرن الحالي من خلال مجموعة من الأعمال والدراسات، على

تمهيد:

عرف النقد العربي المعاصر مع نهايات القرن الماضي انفتاحا على جملة من التوجهات والمقولات النقدية التي تحاول تجاوز المنجز البنيوي، حيث ظهرت مرحلة جديدة

أطلق عليها نقد ما بعد البنيوية ثم ما بعد الحداثة، دون إغفال الدراسات ما بعد الاستعمارية. ويعد النقد الثقافي أبرز نشاط نقدي عرفه العرب في بدايات هذا القرن، بدعوى أنه بديل النقد الأدبي، أو بوصفه التوجه الوحيد القادر على إخراج النقد العربي من دوامة التيه النقدي.

وقد كانت دراسة عبد الله الغدّامي الموسومة ب: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الصادرة عام 2000، أول دراسة عربية تتبنى صراحة نظرية النقد الثقافي، معلنة موت النقد الأدبي ومحاولة تقويض معالمه. ثم توالى دراسات النقاد العرب بعد ذلك متبينة مقولات النقد الثقافي بغية قراءة النصوص الأدبية قراءة ثقافية، والكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة.

لهذا تسعى هذه المقالة إلى تقديم أهم المحطات الرئيسية في النقد الثقافي في الوطن العربي، والاقتراب منها بغية الإجابة عن إشكالية مركزية مفادها: هل تم تأسيس هذه الدراسات النقدية على رؤيا واضحة المعالم، أم أنها مجرد صدى لما كان يحصل عند الغرب؟

النقد الثقافي عند عبد الله الغدّامي: الطرح والريادة.

يعود إهتمام الناقد السعودي "عبد الله الغدّامي" بنشاط النقد الثقافي إلى السنوات الأخيرة من القرن الماضي، خاصة بعد صدور جزئي كتابه: "المرأة واللغة" أين تحولت المرأة من خلاهما إلى قضية دافع عنها من موقع خاص، إنها مركز يدور حوله الخطاب النقدي في مجمله... (1)

ولقد خصص الناقد هذين الجزئين لدراسة المهتمش من خطاب المرأة وتحليله ومقارنته بما هو موجود ومهيمن من خطاب ذكوري، غير أن ما يلاحظ على هذه الممارسة النقدية هو عدم تبنيتها للنقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي، حيث جاءت مقتصرة على موضوع المرأة باعتبارها أدبية وقاصة وراوية ومخلصة لبنات جلدتها من الموت كحال شهرزاد.

أما الكتاب النقدي الذي تبني فيه الغدّامي صراحة نظرية النقد الثقافي بمحتواها الغربي هو: النقد الثقافي، "قراءة في الأنساق الثقافية العربية" (2000)، حيث حاول فيه اقتراح مشروع وآليات جديدة في تحليل مختارات شعرية موزعة بين ما هو قديم وحديث.

وقد عرف هذا المشروع في سياق زمني خاص بالنسبة إلى الوطن العربي، فقد تزامن مع التحولات التي حدثت على مستوى منطقة الخليج، أين عرفت الثقافة العربية " منذ أواخر التسعينيات، مرحلة تغلي بالتطورات السياسية في المنطقة العربية في أعقاب حرب الخليج الثانية، عاصفة الصحراء، وكانت تنذر بالتغيرات على صعيد الثقافة والمجتمع" (2).

وقد واكب هذا السياق التاريخي " شيوع الخطاب الديني الأصولي الذي يعتمد اعتمادا أساسيا على التفكير في المطلق، والإيمان بمنظومة عقائدية ذات صبغة دينية أو قومية لا ترى العالم إلا من خلالهما، وتعتمد كذلك من الناحية الفكرية والفلسفية على الرؤى التاريخية والقياسية والانتقائية والميثولوجية، وأخيرا يعتمد من الناحية الجمالية على اللغة والبلاغة، باعتبارهما قيمة جمالية مقدسة تحمل نفحة من نفحات الأثر الديني، والقدسي وهو ما يتعارض مع طبيعة النقد الثقافي الذي ينزع شرطي اللغة والبلاغة من النص وينظر إليها بوصفهما منظومة من العلامات التي تتجاوز نطاق اللغة والبلاغة." (3)

لهذا فإذا كان النظام العالمي الجديد (الأمركة) والخطاب الديني الأصولي جاءا كبديلين في مجالي السياسة والدين في الوطن العربي، فإن مشروع النقد الثقافي، جاء هو أيضا كبديل عن النقد الأدبي لأنه حسب الغدامي حصر اهتمامه لمدة زمنية طويلة بالبحث في جماليات النص الأدبي فقط. لاسيما مع ما قدمته البلاغة، التي اعتبرت أيضا لم تتجاوز نطاق اللغة وجمالياتها، و يصرح الغدامي : " لقد آن الأوان لكي نبحث عن العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعنة والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامه، لقد أدى النقد الأدبي دورا هاما في الوقوف على جماليات النصوص، وقى تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوبي، ولكن النقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي." (4)

يحاول الغدامي تجاوز مقولات ومنجزات النقد الأدبي، والبحث في ما وراء الأدبية، والجانب الجمالي، معتقدا بجمالية البحث عن العيوب النسقية بدل الجماليات النصية من خلال قراءة شعرنا وفق هذه الرؤية، وهذا من صميم النقد الثقافي - كما يقول- و " مشروع النقد الثقافي هو ما يتوسل به ... لنقد ما في الأدب من أشياء غير

الأدبية، ولهذا فالتساؤل عما إذا كان في الأدب شيء آخر غير الأدبية تساؤل مركزي سيظل يحتل الجوهر الفاعل في مشروعه، أي أنه قرر تجاوز نقد البعد الجمالي في النصوص الأدبية إلى بعد آخر ثقافي أو تجاوز النقد الأدبي إلى نقد ثقافي. (5)

إذا فقد قرر الغدامي من خلال كتابه قراءة عيوب وقبائح الخطاب الشعري وما يختزنه من أنساق ثقافية عبر انتخابه لنماذج شعرية موزعة بين ما هو قديم وما هو حديث.

والملاحظ على الطرح الغدامي أنه لم يتوقف عند هذا الحد، بل أكمله صاحبه بتقديم دراسات أخرى متبنيا فيه نشاط النقد الثقافي.

ومن أبرز هذه المقالات والدراسات النقدية ما تم نشره في كثير من الجرائد والمجلات العربية، وذلك حين حاول مرارا أن يعلنها صراحة باقتناعه الراسخ بأن النقد الثقافي هو الممارسة البديلة عن النقد الأدبي ومناهجه التقليدية، وأبرز هذه الدراسات:

1- النقد الثقافي - رؤية جديدة - نادي جدة الأدبي ندوة ملتقى النص، 14 جانفي. 2001

2- النقد الثقافي: الفكرة والمنهج، دائرة الثقافة، الشارقة 23 سبتمبر. 2001.

3- ثقافة الصورة: مهرجان القرين، الكويت، يناير 2004.

وهذه المقالات الثلاث عبارة عن عينات من قائمة طويلة لمقالات ودراسات يصل عددها إلى حوالي ثلاثين دراسة أو يزيد.

ويواصل الغدامي طرحه حول النقد الثقافي إثر تأليفه لكتاب مشترك مع الناقد السوري "عبد النبي اصطيف"، حيث حمل عنوان: "نقد ثقافي أم نقد أدبي"، قدم فيه الغدامي مقالا موسوما بـ: "إعلان موت النقد الأدبي"، النقد الثقافي بديلا منهجيا عنه، ويقول في هذا السياق: "وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا." (6)

ولم يتوقف مجهوده عند هذا الحد بل واصل التوجه الذي تبناه -أي مشروع النقد الثقافي- وكان ذلك واضحا في كتابه الصادر عام 2004 بعنوان: "الثقافة

التلفزيونية، سقوط النخبة وبرزو الشعبي"؛ حيث حاول أن يقرأ من خلاله ثنائية، النخبوي والشعبي ودورهما في تشكيل الخطاب التلفزيوني.

كما ألف الغدامي كتابا آخر حمل عنوان: "القبيلة أو القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة"، الذي حاول فيه الانتقال من النصوص الأدبية إلى الخطابات غير الأدبية والكشف عن مضممراته النسقية، حيث يصرح في أحد مواضع كتابه هذا قائلاً أنه بصدد قراءة قضية كيفية مواجهة ثقافة القبيلة المروج لها في بعض دول الوطن العربي وهويات بعد الحداثة التي تعرف فيها العالم إنتاج كوني وتقديم علمي.(7)

وهذا موضوع لا يمكن أن يخرج عن مشروعه في النقد الثقافي والحضاري الذي روج له منذ صدور كتابه النقد الثقافي عام 2000.

إن ما يميز مشروع النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي هو كثرة ما كتب حوله من دراسات ومقالات وما أقيم حوله من مؤتمرات وندوات وجلسات علمية، توزعت آراءها بين مؤيد له ومعارض بشدة لما قاله.

ونرى أن ما جعل النقاد العرب المعارضين لمشروع الغدامي هو كونه قد ركز على عيوب الخطاب الشعري والثقافي العربي والذي يراه قد كرس في ذواتنا التشعرن والترهل في خطاباتنا حتى العقلية منها. بيد أننا نعتقد أن دور النقد الثقافي ليس البحث في عيوب الخطابات الأدبية غير الأدبية فقط، بل هناك جانب مشرق فيه وجب البحث داخله عن جماليات أعمق مما كان يبحث عنه النقد الأدبي.

لهذا فقد توجه بعض النقاد العرب خاصة في الأردن إلى تبني توجه جماليات النقد الثقافي وحاولوا البحث داخل النصوص الأدبية عن الأنساق الثقافية دون تحميله المسؤولية الكاملة في أنتجها للعيوب النسقية الموحدة في شخصيتنا وخطاباتنا.

جماليات النقد الثقافي:

لم يتوقف نشاط النقد الثقافي العربي عند ما قدمه الغدامي، بل ظهرت دراسات أخرى، تتبنى مقولات هذا النشاط، أو تحاول من جهة ثانية أن تعرض وتشرح معالمة وروافده المعرفية، لاسيما الاتجاه النقدي المسمى: "جماليات النقد الثقافي" الذي مثله باحثون من الأردن بخاصة عبد القادر الرباعي ويوسف عليمات وأحمد جمال المرازيق...

حيث قدم عبد القادر الرباعي كتابا عام 2007 حمل عنوان: تحولات النقد الثقافي، عن دار جدارا الأردنية، ركّز في فصله الأول على أبرز الأفكار الغربية التي تناقش موضوع الدراسات الثقافية ونقدها، إذ شكلت كتابات كل من "استهوب" و"تيري ايغلتنون" وغيرهما مادة خصبة للرباعي يشرح من خلالها وإعلانهما الصريح عن موت الأدب.

يقول الرباعي واصفا مجال الدراسات الثقافية " وباختصار فإن الدراسات الثقافية هي تجمع أطراف مختلفة تشبه في تجمعها ألوان قوس قزح المتنوعة، وهذه الأطراف المختلفة هي ما تضمنه النظرية المعاصرة." (8)

وكان قبل ذلك ليوسف عليّمات وهو من طلبة الرباعي أن قدم كتابا تبنى فيه مفهوم "جماليات التحليل الثقافي"، بغية قراءة نصوص شعرية جاهلية باحثا فيها عن جماليات اللغة الشعرية التي يكرسها الشعراء بغية إضمار جملة من القيم والتمثيلات والأنساق الثقافية.

وقد حمل كتابه الأول الصادر عام 2004 عنوان: "جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً"، والذي تبنى فيه مقولات التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي والذي يسمى أيضا الجماليات الثقافية، التي دعا إليها الناقد الأمريكي 'ستيفن غرينبلات' في بدايات الثمانينيات معلنا عن توجه جديد ما بعد بنوي يهتم بالقراءة الفاحصة للنصوص والخطابات الأدبية قصد إعادة استخراج القيم والأنساق الثقافية التي امتصتها هذه النصوص.

وانطلاقا من هذه الرؤية يصرح عليّمات في قوله " تقدم هذه الدراسة تصورا جديدا للنص الشعري الجاهلي انطلاقا من طروحات جماليات التحليل الثقافي The poetics of Cultural Analysis، الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكيلات الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات." (9)

لهذا يحاول عليّمات الكشف عن مركزية النسق الثقافي وضده في مدونة شعرية قديمة، توزعت بين عروة بن الورد والنابعة الذبياني وامرئ القيس، والشنفرى... وغيرهم.

أما الكتاب الثاني ليوستف عليمات فقد حمل عنوان: النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم الصادر عام 2009.

جاء هذا الكتاب ليثبت توجه التحليل الثقافي لدى عليمات الذي وضع نماذج شعرية مختارة تحت مجهر القراءة الثقافية بغية الكشف عن جملة من الأنساق الثقافية المضمرّة داخل هذه النماذج، إلا أن ما يميز دراسته في هذه المرة هو تبنيه جملة من المفاهيم التي تقطع تحت المظلة الكبيرة المسماة النقد الثقافي وأبرزها: التحليل الثقافي، والتأويل الثقافي، القراءة الثقافية، والنقد الثقافي وغيرها.

ولن نغادر هذا العنصر دون أن نذكر دراسة الباحث الأردني: "أحمد جمال المرازيق" الموسومة بعنوان: "جماليات النقد الثقافي" نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي. الصادرة عام 2009.

النظرية والنقد الثقافي المقارن:

مثل هذا التوجه كل من محسن جاسم الموسوي وعز الدين المناصرة وحفناوي بعلي، أما عز الدين المناصرة فقد استغل مجال النقد الثقافي ليوسع مجال اختصاصه الذي أمضى عقوداً في الاشتغال به وهو الأدب المقارن. لهذا فقد قدم مشروعاً آخر أطلق عليه "النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي"، الذي صدر عام 2005، أين حاول من خلاله المناصرة أن يقرأ جملة من القضايا المرتبطة بنشاط النقد الثقافي، لاسيما ما تعلق بما أطلق عليه "عز الدين المناصرة": ما بعد نظرية الأدب، النص والسياق، تعددية الأنساق المتعارضة، قراءات في النقد الثقافي المقارن... (10)

ما يلاحظ على هذه القراءة الثقافية التي قام بها المناصرة أنها حاولت تفكيك الخطاب النقدي الثقافي من خلال ما ورد في كتاب آرثر أيزنبرجر، "النقد الثقافي"، ولم يخصص عز الدين المناصرة كتابه كاملاً للنقد الثقافي، بل اكتفى بعرض بعض النماذج الغربية، رغم أنه قدم خلاصة مهمة حاول من خلالها مناقشة جدلية الأدبي والثقافي. وما يجب الوقوف عنده هو تمييز عز الدين المناصرة بين نشاط النقد الثقافي والنقد الثقافي المقارن، حيث يقدم لهما تعريفاً جاء فيه ما يلي:

"النقد الثقافي: يقرأ الأنساق المكتوبة داخل الأدب القومي الواحد ويقرأ النصوص الثقافية، داخل الثقافة الواحدة.

النقد الثقافي المقارن: يقرأ النصوص الثقافية في علاقتها مع النصوص الثقافية في ثقافات العالم... "(11)".

رغم تمييزه بين هذين التعريفين، يبقى عمله المذكور سابقا مخصصا لدراسات مقارنة كانت قد نشرت سابقا في مجالات ودوريات عربية مختلفة.

ومما يذكر في هذا المقام هو محاولة "عز الدين المناصرة" تفكيك بعض محتويات الكتب والمجلات وكان على رأسها كتاب الناقد آرثر أيزابجر، وعنوانه: "النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية"، إضافة إلى كتاب "سارة جامبل": "النسوية وما بعد النسوية".

ومن الدراسات النظرية التي تحدثت عن مجال النقد الثقافي المقارن دراسة الناقد والمسرحي الجزائري "حفناوي بعلي" الموسومة: "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن الصادر عام 2007.

حيث جاء الكتاب ثريًا بمادة نظرية حاول من خلالها عرض وشرح الأسس النظرية التي هيأت للنقد الثقافي المقارن.

ودون الابتعاد عن مجالي النظرية والنقد الثقافي فقد قدم الناقد العراقي "محسن جاسم الموسوي" كتابا بعنوان: "النظرية والنقد الثقافي"، وقد صدر عام 2005م، إذ سعى صاحبه فيه إلى قراءة جملة من الموضوعات التي أسهمت في بلورة معالم النقد الثقافي خاصة عند العرب، وكانت أبرز محتويات هذا الكتاب عبارة عن عناوين لمقالات نشرت في عدد من الدوريات والمجلات الغربية والعربية نذكر أهمها:

- "النظرية والسنة الغربية"، وهو مقدم في المؤتمر الدولي للنقد الأدبي بإشراف د/عز الدين إسماعيل.

- هل تتغير آفاق الأدب؟ أم هل تتغير القراءة"، نشر في مجلة سطور التي تشرف عليها "الأستاذة الدكتورة فاطمة نصر التي تعد مشروعًا جادا

في النقد الثقافي منذ صدورها 1998م". (12)

- "مهادات النظرية وسياقاتها عالميا: مواجهات إعجاز احمد الثقافية"، وقد ظهرت أول مرة في مجلة ألف، العدد 18، سنة 1998م.

4- النقد الثقافي وأnsاق الغربية:

في هذا العنصر وقع اختيارنا على كتاب للناقد البحريني "نادر كاظم" بعنوان تمثيل الآخر الصادر عام 2004. وهو عبارة عن رسالة أكاديمية، وقد جاء الكتاب في باين كبيرين، كل باب يضم فصلين إضافة إلى المقدمة والخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

- الباب الأول بعنوان "مرجعيات المتخيل والتمثيل الثقافي". اهتم المؤلف فيه بدراسة وتحليل أبرز الصور النمطية للعرق الأسود ومدى تجليها في النتاج العربي الثقافي من جغرافيا ورحلات وطب وعلم البحار وعلم الكلام وعلوم اللغة وعلوم الدين.

- الباب الثاني بعنوان "الأسود و التمثيل الثقافي التخيلي" حلل نادر كاظم تمثيلات السود في النتاج العربي الأدبي سواء كان نثرا أو شعرا.

وجاءت مقدمة دراسة تمثيلات الآخر بقلم الناقد عبد الله الغدامي مؤكدا طرحه السالف الذكر بأن الأنساق الثقافية المضمرّة من أكثر الأمور خطورة " وتكمن خطورتها في كونها مضمرّة وكامنة تمارس تأثيرها دون رقيب وحين يأتي النقد لكشف هذه الأنساق يحرك سكونا ذهنيا وبشريا كان مطمئنا ومن ثم راضيا عن نفسه" (13).

إن أبرز المفاهيم التي جاءت في هذه الدراسة هي عبارة عن مفاهيم نقدية توزعت عبر مجالات معرفية ونقدية عديدة ومختلفة يأتي على رأسها نشاط النقد الثقافي.

غير أن المفهوم المركزي الذي أطر دراسة نادر كاظم هو مفهوم "التمثيل"، حيث اعتبره عصب الدراسات الثقافية التي تهتم بصورة الغيرية، مركزا على سؤال مفاده كيف تم تمثيل صورة الآخر في المتخيل العربي في العصر الوسيط؟

خاتمة:

إذا أردنا أن نستشرف مستقبل النقد الثقافي عند العرب، يمكن أن نقول بأنه سيلقى مكانه بين مدرجات الجامعات - رغم أنه وجد ذلك في بعضها- إذ أن الموضوعات الجديدة التي دخلت على الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب، أصبحت تحتل مكانة هامة، لا سيما ما تعلق بموضوعات مثل: الصورة، والإشهار، والدراسات النسوية، وما بعد الحداثة، والأدب التفاعلي (الرقمي)، والنقد التفاعلي... وغيرها، وهي من صميم النقد الثقافي، من جهة ثانية فقد حان الأوان أن يهدم الجدار الفاصل بين مجالات العلوم الإنسانية في ثقافتنا العربية والذي طالما كان أحد أسباب خلق أحادية التفكير أو التعصب للرأي الواحد، وهذا ما لا يخدم نقدنا الحالي، مما يجب على الناقد الأدبي أن

يكون ملماً بما يحدث في العلوم المجاورة علم الاجتماع وعلم النفس، وعلم الأنثروبولوجيا، وعلم العلامات، وعلم الاتصال، وعلوم الإعلام، والإعلانات، والإشهارات، والموضة ... كل هذه الموضوعات الجديدة في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية، ستسهم في تطوير القراءة النقدية، والثقافية على حد سواء، مما سيفتح أبواب النقد الثقافي على مصراعيه أمام النقاد الذين لطالما عاشوا تحت مظلة النقد الأدبي.

غير أنه لن يتحقق ذلك ما دام النقد لا يزال يعاني من تعصب بعض النقاد والدارسين لآراء وقضايا قديمة، تجاوزتها الحياة وأعلنت أفولها وإفلاسها.

من وجهة أخرى يجب علينا أن نرى الواقع والتغيرات التي باتت سمة العصر الذي نعيشه، جراء بروز مفاهيم عديدة مثل: العولمة، والعولمة الثقافية، والانترنت، والقرصنة الإلكترونية، والمحمول، والفيس بوك... وغيرها.

الهوامش:

- 1- عمار مقدم: الخطاب النقدي عند عبد الله الغدامي، شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2003/2002، ص. 138.
- 2- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص. 343.
- 3- المرجع نفسه، ص. 344.
- 4- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 7-8.
- 5 - عبد الرحمان محمد القعود: انكسارات النسق الشعري، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، ط1، 2007، ص 87.
- 6- عبد الله الغدامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص. 12.
- 7- عبد الله الغدامي: القبيلة أو القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2009، ص. 51.
- 8- عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، دار جرير، الأردن، ط1، 2004، ص. 15.
- 9- يوسف عليمات: التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص. 15.

- 10- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2005، ص 229.
- 11- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، ص 10.
- 12- محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص.41
- 13- نادر كاظم: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي في العصر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص10.

**LA QUETE D'UNE IDENTITE CHEZ MALIKA MOKEDDEM.
(Une revendication de différence et de ressemblance).**

Khaldia Belkheir

Doctorante, Université de Bechar

Résumé: *Les années 80 ont marqué l'émergence de nouvelles écrivaines, en l'occurrence Malika MOKEDDEM, qui crient, à travers leurs personnages féminins, leur suffocation dans une société ancestrale alourdie par le poids des chaînes sociales qui minimisent le statut de la femme.*

Dépassant le cadre de la guerre d'indépendance, la condition de la femme devient la particularité de son discours agressif qui s'accompagne d'une remise en cause de l'écriture elle-même qui s'identifie avec la récupération de la mémoire personnelle et collective. Ses ouvrages, qui racontent des histoires de femmes, dans un monde d'hommes, s'appuient sur un caractère fortement autobiographique.

Mots clés: *l'identité, l'espace de l'écriture, la condition de la femme, la quête d'un « je » unique, l'autobiographie dissimulé e, identité plurielle*

Abstract: The eighties of the last century were characterized by the emergence of a set of female writers. Malika MOKEDDEM is one of those writers who announce, through their female personalities, their suffocation in an ancestral society full of chains which underestimate the women.

Skipping the topic of the independence war, Malika MOKEDDEM evokes the topics of the women's conditions through adopting an aggressive stylistic discourse that question the process of writing in itself and shapes the identity of this latter through the retrieval of the social and individual memory. Her works which narrate women's stories in patriarchal worlds take into consideration the form of biographies.

Key words: identity, the space of writing, the status of women, the quest of a unique "I", hidden autobiography, plural identity.

ملخص: عرفت الثمانينيات من القرن الماضي ظهور كاتبات جديديات، تعد مليكة مقدم واحدة من هؤلاء اللاتي يصرخن، عبر شخصياتهن النسائية، اختناقهن في مجتمع سلفي مثقل بالقيود الاجتماعية التي تحقر المرأة، متخطية إطار موضوع حرب الاستقلال أصبح موضوع ظروف المرأة الخاصة المميزة لأسلوب مليكة مقدم الخطابى العدوانى والذي يشكك في الكتابة بحد ذاتها وتتجسد هوية هذه الكتابة في استرجاع الذاكرة الفردية والجماعية. أعمالها، التي تحكي قصص نسوة في عالم رجال، تتخذ وبشدة طابع السيرة الذاتية. الكلمات المفاتيح: الهوية - فضاء الكتابة - وضعية المرأة - البحث عن الذات المتميزة- سيرة ذاتية مسقطه - هوية مركبة

L'objectif général de cet article étant de savoir s'il y a respect de la part de l'auteure des spécificités de son discours que nous avons démontré dans un premier travail (Belkheir, 2005) à savoir : la revendication de l'appartenance de ses personnages à un espace (le désert), terre de leurs ancêtres, et un temps (le passé), groupant l'enfance et la jeunesse, il nous a paru évident de décrire, en premier lieu, le parcours narratif, qu'elle fait emprunter, par l'écriture, à ses personnages- féminins, en quête d'une identité.

Les romans de Malika MOKEDDEM¹ se présentent comme tout récit, sous forme d'une quête d'un objet par un sujet. Les obstacles, inévitables dans toute quête, font surgir les opposants que le sujet affronte avec l'aide d'adjuvants. La quête a une origine ou motivation, le destinataire, et une finalité ou destinataire (bénéficiaire) qui, outre le sujet, peut concerner d'autres personnes (Jouve, 2001 : 52).

Si nous envisageons de mettre à profit une lecture en filigrane des romans de cette écrivaine, nous devons, d'abord, prendre connaissance des actions telles qu'elles se présentent à nous, explicitement, par le récit, au niveau de la première lecture.

Pour cela nous nous sommes posée les questions suivantes: quel est ce manque initial qui déclenche la quête et que le personnage principal se charge de combler? Quelles sont les stations- significatives qui ont jalonné son parcours? Avait-il conscience, dès le départ de ce manque? De quelle nature était-il? Peut-on parler d'un manque-type commun à tous ces romans? Le personnage principal parvient-il à l'aboutissement de sa quête? Laquelle? En cas d'échec, quelles sont les entraves - matérielles ou morales- qui ont empêché la réalisation de ce qu'il avait entrepris ?

A partir de ce questionnement, nous avançons l'hypothèse que le parcours des personnages principaux, notamment les personnages- féminins chez Malika MOKEDDEM est presque identique²: ces femmes sont en quête de leur identité, à la recherche d'un « je » de femme qui se distingue des autres femmes.

Se sentant opprimées par et dans un espace masculin, elles revendiquent le droit d'être une personne à part entière parallèlement à la remise en cause des tabous et des visions étriquées et réductrices de la femme.

Ceci dit, les protagonistes que M. MOKEDDEM met en scène, dans ses romans, sont des personnages-féminins. Nous les qualifions, de prime abord, d'« héroïnes », pour deux raisons dont la première est la distinction de ces personnages dans la foule des êtres ordinaires par les épreuves difficiles qu'elles subissent sur leur parcours et dont elles triomphent.

La deuxième consiste en leur pouvoir d'incarnation de l'aspiration du lecteur/lectrice à tendre vers un idéal qui est celui de s'évader au delà des limites d'une vie monotone pour atteindre sa magnificence. A ce sujet, elle certifie:

« Je reçois des lettres de lectrices algériennes. Qu'elles vivent en Algérie ou en exil, elles me disent qu'elles se reconnaissent complètement en Leïla, Sultana, Kenza, héroïnes de mes romans. Toutes celles qui ont eu à lutter contre l'enfermement de nos traditions, pour faire des études, pour pouvoir travailler, ont arraché leur liberté au prix fort. Nous avons toutes des parcours similaires, à des variantes près. » (Chaulet-Achour, 1999 :183).

Ils représentent un intérêt particulier pour la narratrice puisqu'ils sont les porte-paroles de celle-ci exprimant ainsi, sa vision du monde, son idéologie, ses désirs...

Ce qui nous paraît évident, est que les frontières entre l'autobiographie et la fiction ne sont pas très nettes³ au point de confondre le personnage du roman- être de papier-avec la personne en chair et en os qu'est la romancière. Ceci n'empêche que lorsque nous pensons parler de la première, nous nous trouvons en train de discourir sur la deuxième.

Certains critiques littéraires comme Charles Bonn, Dominique Maingueneau, Mikhaïl Bakhtine et bien d'autres ont déjà mis l'accent sur cette sorte d'autobiographie «dissimulée derrière une multiplication de « je » chez les écrivaines maghrébines :

« L'hésitation entre le roman ou le journal ou l'autobiographie peut être lue comme une manifestation d'un scandale dans la civilisation arabe que constituent, à la fois le genre romanesque et le dévoilement de l'intimité de la personne » (Bonn, 1985 :176) dira, Charles Bonn.

Cette démultiplication du « je » va permettre à la narratrice de «se dire » sans se soumettre à un genre bien déterminé, en l'occurrence, l'autobiographie, car si le fait d'écrire pour une femme est transgresser les lois imposées par la communauté, raconter directement sa vie serait «se mettre à nue » en public.

Il semble donc que le choix de la narratrice a été porté sur la manière la plus aisée qui est celle de ne pas s'exhiber, mais d'aller au delà de la confession individuelle pour accéder à l'universel.

Au sujet de cette distance que met l'écrivain entre les événements réels de sa propre vie et de ceux vécus par son personnage, Dominique Maingueneau atteste que:

«Ce concept permet d'envisager le procès d'énonciation du point de vue de l'attitude face à son énoncé: le procès sera décrit comme une distance relative que le sujet met entre son énoncé et lui-même. Si cette distance tend vers zéro, le sujet prend totalement en charge l'énoncé, le «je »de l'énoncé et le« je »de l'énonciation s'identifient parfaitement. A l'inverse, si la distance est maximale, c'est que le sujet considère son énoncé «comme partie d'un monde distinct de lui-même» (Maingueneau, 1976:119).

Ce principe est, pour Mikhaïl Bakhtine, le propre du roman:

« Le roman a pour singularité de faire éclater tout discours univoque; non seulement l'auteur ne parle pas «en son nom propre», mais il fait jouer entre eux les différents discours. L'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle. Les personnages introduisent dans le texte du roman des voix

multiplés; cette stratification des voix contribue de manière décisive au plurilinguisme. La polyphonie est la caractéristique de tout discours romanesque ». (Piegay-Gros, 1996:26)

Cette attestation, incontestable, nous permet de dire que Malika MOKEDDEM est productrice de discours littéraire - en tant que femme - et fait de la femme l'objet central de ses romans. Une femme, dont les éloges brillants qu'elle lui attribue, la font passer du stéréotype connu, celui du modèle simpliste et réducteur à celui de personnage considéré dans toute sa magnificence et son héroïsme.

Dans une interview accordée à El Watan, journal algérien, elle répond à la question de savoir si elle se perçoit comme une porte - parole des femmes, sinon des algériennes, en disant: «*Je participe à battre en brèche les amalgames et les jugements simplistes véhiculés de par le monde à leur encontre. Ca, c'est certain. Alors comment pourrais-je, moi aussi, considérer que les Algériennes représentent un groupe monolithique? Elles sont merveilleusement diverses. Et je ne serai jamais porte-parole. Je suis écrivain.* » (Lebdaï, 2007).

Mais faisant partie de la troisième génération d'écrivains et établie en France, elle vit le tiraillement entre deux espaces à tous les niveaux.

Seulement, l'espace du double ne va pas se limiter uniquement à la narratrice chez qui, l'esprit de dualité était déjà né à l'école où :

« Les textes de dictées et des lectures n'évoquaient jamais que la France. Même les sujets des cours de dessin n'avaient que la France pour modèle [...]. Mais sa maison arabe, ses palmiers lancés vers le ciel, sa dune aux formes voluptueuses, l'incendie des couchants? Tout cela, personne ne demandait à Leïla de l'illustrer. Cette autre vie n'avait droit qu'au silence. Une dualité naissait déjà en elle avec ses joies aigres-douces et ses écartèlements »

(MOKEDDEM, 1990 : 159), nous dit la romancière au sujet de sa première héroïne.

Cela nous permet d'ores et déjà, d'avancer que deux aspects essentiels se partagent l'espace textuel: l'autobiographie et la création mais qui se déploient pour toucher d'autres domaines tels que l'espace, le temps, les personnages, les sentiments...

Précisons qu'il est question dans l'univers romanesque de cette écrivaine de l'usage du double et non pas - du duel - car c'est l'idée de complémentarité, de rencontre, de richesse qui est valorisée par cette dualité et non celle d'adversité, d'opposition et d'exclusion.

Le double aspect de la quête

Après la lecture de l'œuvre de Malika MOKEDDEM, nous nous sommes aperçue que, l'entourage familial, la société, les événements historiques qu'elle relate dans ses romans, constituent la matière première de ses écrits,

une sorte de « prétexte », sans lequel, probablement, son œuvre n'aurait pas su prendre forme.

De cette façon, la société de l'œuvre littéraire de cette romancière, restera une sorte de gros plan de sa société réelle.

Origine de la quête de l'identité: Le sentiment d'injustice a – Injustice du père

Le parcours narratif de l'héroïne, qui fait écho avec celui de la romancière, commence le jour de sa venue au monde.

Les parents ne manifestent aucune joie pour cette venue nocturne⁴ d'une fille: ils auraient voulu voir un garçon à sa place. Donc, sa naissance sera très mal accueillie.

Dans une interview avec Najib Radouane et Yvette Bénayoun- Szmidt, elle dira de cet avènement qui d'ordinaire, apporte de la joie: «*Quand je suis venue au monde, ce fut le drame parce qu'ils attendaient tous un garçon* ». (Benayoun-Szmidt, 2003 : 275)

De la naissance du premier garçon alors que cette dernière n'avait que quatre ans, elle en gardera un souvenir indélébile car c'est ce jour-là qu'elle a perçu nettement, la préférence de ses parents pour les garçons.

Donc, étant déjà, d'esprit cabré de nature, la protagoniste perçoit, dans les faveurs excessives accordées à cette descendance masculine, tant attendue par les parents, afin de parfaire leur bonheur, toute l'injustice.

Les confidences faites à Christiane Chaulet-Achour, par l'auteure viennent confirmer cette l'hypothèse avancée : «*Aînée d'une nombreuse fratrie, j'ai très tôt pris conscience de la préférence de mes parents pour les garçons. Secrètement cette injustice me mortifiait, me minait...* » (Chaulet-Achour, 1999 :174).

Le père ne manquait pas une occasion pour lui rappeler le sort féminin commun auquel elle est vouée. Devant sa brillance en tant qu'écolière, il ne manifeste aucune attention, ce qui provoque la déception de la petite fille. Qu'elle soit douée pour les études n'était, pour lui, qu'un faire-valoir aux yeux des colons. Il était, donc, normal, pour elle, qu'il la vole, qu'il trahisse sa confiance et qu'il lui mente. En pervertissant ses joies enfantines, le père voulait: «*lamine, d'une façon systématique, les reliefs de son caractère.*» (MOKEDDEM, 1990 : 12), nous apprend la narratrice.

Un autre événement considéré comme un coup de tonnerre, marquera, d'une façon définitive, sa vie: c'est le jour où elle découvrit sa tirelire éventrée et vide: son contenu avait servi à acheter une bicyclette pour son frère. Sachant que son père était à l'origine de cette « infamie », elle lui en voudra à vie.

Ne pouvant pas contenir sa colère, elle s'adresse à lui en ces phrases : «*Tu n'es plus mon père ; Je t'ai fait confiance et tu m'as trahie. Je te hais! Tu n'aurais jamais fait ça à l'un de tes fils, je le sais et je te hais encore plus pour ça !* » (MOKEDDEM, 1990 : 143).

Du rapprochement fait entre les deux parcours, celui de l'héroïne et celui de l'écrivaine, il en résulte que cette exaspération, ressentie aussi dans la réalité par la romancière, devient, désormais, un trait de caractère et un signe distinctif du père:

« *Je me disais toujours, il est injuste. Pourquoi donc préférer-il les garçons ? Et cette colère que j'ai éprouvée est le premier signe de mon tempérament, de ce refus de l'injustice. A ce moment-là, c'était juste cette sensation qui était ancrée en moi.* » (Younsi, 2006).

En conséquence, elle va vivre une situation de déstabilisation qui sera à l'origine d'un état de guerre constant avec son père parce que représentant de traditions rigides, difficilement assimilables.

b - Désaffection de la mère

La mère, non plus, ne jouit d'aucune brillance chez sa fille. Elle ne sort pas du commun et donc, ne représente pas le modèle tant désiré par la fille pour plusieurs raisons :

« La mère de mes fils »: c'est ainsi qu'est nommée, la mère, par le père, étant donné que depuis la naissance de la deuxième fille, elle n'a eu que des garçons. C'est la juste distance dans la relation qu'il peut avoir vis-à-vis de sa femme.

Une mère devenue anonyme, sans nom, mais dont le ventre boursoufflé reste sa référence, prenait, celles qui n'avaient pas eu de descendance masculine, pour de « pauvres femmes à filles », et les considérait avec arrogance.

En effet, dans une société, d'apparence patriarcale, le dernier mot revient à la femme en tant que mère : « *être femme, c'est posséder un fils* », confirme Camille Lacoste Dujardin. (Lacoste Dujardin, 1985 : 267)

Espace de l'enfance où la petite fille, dans le premier roman, est censée être entourée d'affection et de tendresse de la part des parents et particulièrement de la mère, elle ne recevait de cette dernière, qu'ordres et remontrances: « *Prépare le biberon du petit! La soupe de l'autre! Prends ton frère, ne le laisse pas pleurer comme ça! Torche celui-ci! Va étendre le linge !...* » (MOKEDDEM, 1990 : 115).

Pour s'affranchir de ce travail à la chaîne qui accaparait totalement la mère, et par la suite la fille, Leila se défendait en brandissant le livre contre « *la donneuse d'ordres* » (MOKEDDEM, 1990 : 115) en se créant un espace intime.

De ce fait, Leila refuse d'être le prolongement de sa mère en réduisant sa vie à une kyrielle de tâches ménagères auxquelles sa mère est assujettie.

Un espace supposé être celui où l'enfant, en général, est appelé à faire son plein d'assurances, la petite fille, au bord de « la nausée » de tellement de frères et de sœurs⁵, et certaine de ne plus pouvoir récupérer le giron de sa mère, toujours rempli par un gros ventre ou occupé par un dernier-né,

s'engage à faire la promesse de ne jamais ressembler à sa mère dont la vie se résume dans le passage suivant :

« *Non, jamais elle ne se laisserait atteindre par l'épidémie de la boursouflure qui s'emparait des ventres. Jamais elle ne se plierait aux ménagères qui enfermaient les filles au sortir de l'enfance pour ne les lâcher qu'au seuil de la mort* » (MOKEDDEM, 1990 : 191).

En réaction contre le comportement de ses parents, la petite fille adopte une sorte de « loi du Talion » vis-à-vis d'eux, à la suite de l'offense subie. Cette attitude à caractère défensif, est marquée, surtout par la parole acerbe.

D'ailleurs, les phrases suivantes montrent bien l'anomalie des rapports qu'elle entretient avec ses parents après leur avoir déclaré la guerre: « [...] *Vers qui se tourner quand les parents deviennent, sinon les premiers ennemis, du moins ceux qui peuvent, à bon droit, mettre en péril l'avenir d'une fille ?* » (MOKEDDEM, 1990 : 269).

Une dépréciation des parents, est née suite à cette altération des relations entre la fille et ses parents. Le nouveau regard porté sur eux lui a permis de nourrir son égo et de maintenir son équilibre mental.

Nous constatons, donc, que, la cause inaugurale qui a sonné comme un déclic, de cette quête de l'identité est la blessure laissée par le père. C'est à partir de ce moment que la narratrice, après avoir pris conscience de la scission de la société provoquant deux compartiments, celui des hommes par opposition à celui des femmes, s'est mise à effectuer un parcours où le « je », occulté dans la collectivité essaye de faire progressivement surface, passant de la communauté traditionnelle, où les hommes jouissaient de tous les droits et où la femme n'avait aucun droit, parfois même pas celui de vivre, à la réédification d'une individualité.

Edification d'un espace subjectif : « Je » / « les autres »

Face aux injustices innombrables générées par les lois familiales et sociales, mises en vigueur dans un espace d'origine, auquel elle est censée appartenir mais qui en vérité la prive du droit le plus élémentaire, l'héroïne de Malika MOKEDDEM sera forcée de mettre en œuvre plusieurs scénarios⁶, pour tenter de s'affirmer et de marquer sa singularité par rapport aux autres membres de la communauté, aussi bien à l'échelle familiale que sociale, tels que la protection contre les ordres de la mère, par la lecture, l'aiguïsement du caractère odieux, l'abstention à la parole et des privations de nourriture et de sommeil...

Ces moyens astucieux, considérés comme peu scrupuleux par l'entourage de la petite fille, sont des palliatifs qui vont lui permettre de se tirer, temporairement, d'une situation suffocante. Compte tenu des menaces qui pèsent sur les femmes de son entourage, l'installation de ce dispositif de

protection lui a permis de créer un espace de liberté, de refuge, et enfin, de fuite.

C'est alors qu'une re-naissance d'un « JE » autre, qui selon les membres de cette société archaïque s'est imposé, à leur détriment, va se faire mais, qui ne va pas s'accomplir sans peine pour la narratrice. Bien au contraire, cette entreprise sera disséminée d'imprévus où la contribution de l'élément féminin constitue un point d'appui considérable.

Cependant, à l'intérieur de la communauté de femmes, une seule catégorie avait joui de la faveur de l'héroïne. Seules ces élues dont, principalement, les traits de caractère les font se rassembler dans un groupe, peuvent prétendre à l'affranchissement d'une dépendance et par conséquent à un devenir.

Sur le chemin de la quête de l'émergence d'un « JE » exceptionnel et singulier de la protagoniste, donnant naissance à sa nouvelle réinsertion sociale, par le savoir et la connaissance, tous les adjuvants qui ont contribué à la réussite de cette entreprise sont des personnages-féminins : femmes emblématiques, chacune à sa manière, vivant en marge de la société, pour la plupart.

Bien qu'elles soient issues de milieux différents mais elles possèdent, toutes, en commun, un tempérament exceptionnel et un esprit libre.

Quant à l'élément masculin, la narratrice ne prend pas position contre tous les hommes. Au contraire, elle rend hommage à ceux qui lui ont portée aide et soutien moral mais reste sans égards à l'encontre de ceux qui ont été à l'origine de sa douleur.

La quête d'une identité plurielle

La question qui se pose est de savoir si les personnages privilégiés de Malika MOKEDDEM, adhèrent à cette nouvelle conception de l'identité que nous avons appelée: identité plurielle ou se proclament- ils de telle ou telle origine ? Il ya t-il une partie de leur identité qui prend le pas sur les autres?

Par un léger retour en arrière dans la vie des personnages de premier rang, et qui représentent la narratrice, nous avons constaté qu'ils ont, tous, vécu, à leur insu, cette diversité de cultures, déjà à l'aube de leur vie, soit, par la bénédiction des parents, soit à l'école ou par le biais d'autres éléments extérieurs.

L'adhésion involontaire du personnage à des cultures

C'est par le contact quotidien que, insciemment, l'adhésion de l'héroïne de Malika MOKEDDEM à une culture, différente de la sienne, s'est faite.

En effet, petite fille déjà, elle était en contact quotidien avec cette diversité de cultures qui ne pouvait qu'enrichir, sa personnalité et, par conséquent, la préparer à être différente tout en acceptant l'autre dans sa diversité.

Plusieurs phénomènes ont favorisé, donc, l'adoption de la protagoniste d'une autre culture, d'autres cultures et convergent vers d'autres perspectives, plus grandes.

La romancière a, ainsi fait franchir, à son personnage-féminin, par une moisson d'humanité, les barrières de l'enferment ethnique et national pour aller vers une culture mondiale.

Par cette disposition d'ouverture à l'universel, elle lui a fait agréer d'autres données culturelles. Située, ainsi, au carrefour des cultures, il était évident pour le personnage-féminin qu'il en soit fortement imprégné.

Enfin, le soutien opiniâtre que la romancière porte à la femme, sous forme de dénonciation de faits répréhensibles qui lui sont infligés par la famille, la société avec ses traditions et ses coutumes, atteste de sa participation à cette manifestation à l'échelle mondiale dont l'objectif est l'amélioration de la condition sociale de toutes les femmes.

Nous le voyons, au niveau de l'action, par l'écriture, que livre l'écrivaine dans toute son œuvre, contre les préjugés, les tabous qui maintiennent les femmes dans un état de privation de liberté et d'accomplissement de soi.

D'autres prises de position viennent s'ajouter à celle de son intervention en faveur des femmes.

Effectivement, la romancière affiche clairement, par le biais de certains de ses personnages sa solidarité avec les minorités opprimées dans le monde par le jugement critique qu'elle porte sur les hommes et sur les choses et le recul par rapport aux événements. Elle dira, ouvertement, dans son troisième roman, «L'interdite»: « *Je n'ai jamais eu d'affection que pour les bâtards, les paumés, les tourmentés et les juifs errants comme moi. Et ceux-ci n'ont jamais eu pour patrie qu'un rêve introuvable ou tôt perdu* » (MOKEDDEM, 1997 : 82).

En tant que femme de savoir, elle cherche à promouvoir les valeurs qui font de l'Homme un être à part, unique, ayant plein droit de vivre sans être mis sous séquestre de la couleur de sa peau, ni de sa religion et encore moins de son sexe.

Vivant pleinement et harmonieusement les composantes de son identité, l'héroïne de Malika MOKEDDEM glane dans chacune d'entre elles ses commodités, sans pour autant se sentir envahie par un sentiment de désarroi et d'impuissance face aux mauvais traitements infligés à l'homme, de part le monde.

Notes

¹. Malika MOKEDDEM, romancière algérienne d'expression française, appartient à la nouvelle génération. Née le 05 octobre 1949 à Kénadsa, dans le sud algérien. Son cursus scolaire débute à Bechar où elle obtient son baccalauréat et se termine par une spécialité de néphrologue. Sa vie au sein

de sa propre famille sera marquée par des malentendus. Le fait d'être une fille la diminue aux yeux de ses parents qui auraient préféré avoir un garçon à sa place. Ce sentiment va la marquer toute sa vie. A cela s'ajoutent, l'enfermement, la solitude, la privation de la liberté causés par le fait d'habiter le désert.

^{2.} Au delà de l'apparente simplicité de la première quête qui provoque la dynamique du récit, les personnages poursuivent une quête d'ordre intérieur: le savoir et la connaissance qui doivent mener inévitablement à la libération.

^{3.} La scientificité de la recherche nous oblige à rester dans les limites de la recherche scientifique qui préconise l'exclusion des éléments biographiques de l'auteure même si la vie de celle-ci est en parfaite adéquation avec celle de ses personnages.

^{4.} Par la technique d'une mise en abîme, la narratrice nous raconte les circonstances qui ont entourées sa naissance, mais elle met cet événement en scène pour faire apparaître certains éléments à valeur symbolique tels que sa venue au monde de nuit, d'où son prénom «Leila» qui signifie « nuit ».

^{5.} A ce propos la narratrice nous dit: «Cadenas et autres gris-gris n'avaient pas empêché Yamina (la mère de Leila) d'avoir douze grossesses et treize enfants.

^{6.} Parmi ces scénarios inventés, le simulacre de la folie est aussi une ingéniosité qui témoigne d'une habileté de son esprit qui va s'ajouter aux autres planifications, menées avec dextérité, afin de parvenir à un objectif fixé à l'avance. La petite fille jubilait discrètement à «cultiver cette folie-là.» nous dit la narratrice (MOKEDDEM, 1990 : 141).

Bibliographie

Belkheir, K. 2005. « Le discours de l'espace et du temps dans le Siècle des Sauterelles », mémoire de magistère, Université de Bechar.

Benayoun-Szmidt, Y. 2003.« Genèse d'une œuvre ». In: autour des écrivains maghrébins. Paris: L'Harmattan.

Bonn, C. 1985. Le roman algérien de langue française, vers un espace de communication de communication décolonisé .Paris : L'HARMATTAN.

Chaulet-Achour, C. 1999. Noûn. Algériennes dans l'écriture. Paris : Segquier.

Chaulet-Achour, C. 2002. Clefs pour la lecture des récits -Convergences critiques II. Blida -Algerie : du Tell.

Jouve, V. 2001. La poétique du roman. Paris : Armand Colin, Coll. Campus.

Lacoste-dujardin, C. 1985. Des mères contre des femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb. Paris : La découverte.

Lebdaï, B. 2007, « le « je » n'est ni féminin, ni masculin ». Article In El Watan N°du 1er février.

Maingueneau, D. 1976 .Initiation aux méthodes de l'analyse du discours-problèmes et perspectives. Paris : HACHETTE.

-
- MOKEDDEM, M.1990.Les Hommesqui marchent. Paris: Ramsay.
- MOKEDDEM, M. 1992.Le Siècle des Sauterelles. Paris: Ramsay.
- MOKEDDEM, M. 1993. L'interdite. Paris: Grasset.
- MOKEDDEM, M. 2005. Mes Hommes. Paris : Grasset.
- MOKEDDEM, M. 2008. Je dois tout à ton oubli. Paris: Grasset.
- Piegay-Gros, N. 1996. Introduction à l'intertextualité. Paris : Dunod, Coll. Lettre Sup.
- Reuter, Y. 2000. L'analyse du récit. Paris : Nathan.
- Younsi,Y. 2006. L'Etat algérien m'a censurée. Article In Le Soir d'Algérie N° du 12 septembre.