مجلة إشكالات في اللغة والأدب

ISSN : 2335-1586

مجلة دولية مُحكّمة فصلية- تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر) تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية والنقدية باللغات العربية والأجنبية

من مواضيع العدد

من خصائص منهج التأويل الأدبي عند ضياء الدين ابن الأثير (637هـ)
د. مبارك بلالي
-عنف المدينة في رواية (همس الرمادي) لمحمد مفلاح
د. صالح الدين ملفوف
-لغة خطاب هامش النص بمنطقة الساورة: البناء والدلالة في شعر الشيخ أحمد بن موسى الساوري.
مولاي مختار
- نحو مسرحية تفاعلية في ظل العولمة
د. جمعة مصاص
- قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ قراءة في رؤى النقّاد المُحْدَثينَ
د. محمود رزايقية
- الخطاب القرآني والفلسفي سلطة النص أم سلطة القارئ؟.
د. غنيمي الوردي
-The Terrorist Mindset in Yasmina Khadra's *The Sirens of Baghdad* SENOUSSI Mohammed
- Pour une « simplexité » de la didactique du texte littéraire
Amel Maouchi

مجلد 08 عدد 2 ربت: 17 مايو 2019

مجلد 08 عدد 2 ربت: 17 مايو 2019

منشورات المركز الجامعي لتامنغست –

Centre Universitaire de Tamanghasset

ISHKELET

REVUE des études linguistiques& litéraires

Volume 08 no 02 n/s. 17 Année 2019

SENOUSSI Mohammed
The Terrorist Mindset in Yasmina Khadra's The Sirens of Baghdad
Maouchi Amel
Pour une « simplexité » de la didactique du texte littéraire
Dr. Maria Dris
Apprendre à questionner à l'écrit pour mieux comprendre

ISSN : 2335-1586

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

مجلد 08 عدد 2

رقم العدد التسلسلي17

رمضان / 1440هـ - مايو 2019

معامل التأثير العربي لسنة 2018 قدره (1.4)

المـــــراسلات

توجه جميع المراسلات باسم رئـاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف - تمنراست . الجزائر

الهـاتف :0666215077 (213)

E-mail:(ichkalatmag@yahoo.fr)

رابط المجلة على البوابة الجزائرية للمجلات العلمية:

http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

رقم الإيداع القانوني: 169-2012

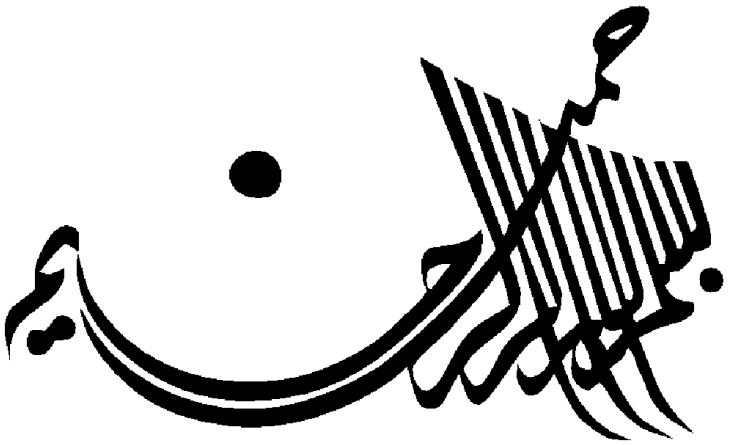
Issn :2335-1586

e.issn :2600-6634

منشورات المركز الجامعي لتامنغست

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية



مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

(قواعد النشر في المجلة)

ترحب المجلة بمشاركة الباحثين من كل الجامعات ومراكز البحث الجزائرية والعربية والأجنبية، وتقبل الدراسات والبحوث المتخصصة في القضايا الأدبية والإنسانية والاجتماعية والعلمية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية وفق القواعد الآتية:

- أن يتسم البحث بالأصالة النّظرية والإسهام العلمي.
- أن يكتب على نموذج ورقة مجلة إشكالات (يحمل من موقع المجلة على البوابة) ببرنامج (word) على ورقة بمقاس(16سم×24سم) بخط (Traditional Arabic) حجم (14) للمتن و(12) للحواشي، بما لا يتجاوز (25) صفحة ولا يقلّ عن (12) صفحة
- تخصص الصفحة الأولى لعنوان البحث، واسم الباحث ودرجته العلمية ، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، وملخص باللغة العربية في حدود ثمانية (8) أسطر ومثله باللغة الإنجليزية، على أن تكون الترجمة صحيحة. (ضرورة تجنب ترجمة قوقل الحرفية)، إضافة إلى كلمات مفتاحية أسفل الملخص.
- أن يبدأ البحث بتمهيد أو مقدمة أو مدخل، وينتهي بخاتمة أو نتائج. كما يطلب تقسيم البحث إلى عناوين فرعية.
- توضع الرسوم والبيانات في شكل صورة ليتسنى تعديلها في صفحة المجلة.
- تخضع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي قبل نشرها .
- ضرورة التزام الباحث بالأمانة العلمية، ويتعهد بعدم نشر البحث من قبل في أية مطبوعة أو مجلة. (يحرر الباحث تعهدا بملكية المقال، وبعدم نشره، في وثيقة ترسل إليه عقب قبول توجيه البحث إلى التحكيم).
- إلزامية حسن التّوثيق بذكر المصادر والمراجع من خلال التهميش الأكاديمي في الصفحة الأخيرة من المقال، على أن يكون التهميش آليا ومن دون إدراج الأقواس في أرقامه.
- يرسل البحث حصرا عن طريق البوابة الجزائرية للمجلات العلمية ASJP على الرابط:

.http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

يتحمل صاحب المقال مسؤولية محتوى مادته العلمية

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

(المديـر الشرفي)

أ.د. عبد الغني شوشة (مدير المركز الجامعي لتامنغست)

(مدير المجلة)

د. محمد بكادي

(رئيس التحرير)

أ.د. رمضان حينوني

(فريق التحرير)

أ.د العيد جـــــــــــــلولي (جامعة ورقلة)

أ. د. حبيب مونسي (جامعة سيدي. بلـــعباس)

أ.د. محمد أمين خلادي(جـــــامعة أدرار)

د. علي خلف العبيدي (جـــامعة ديالى– العراق)

.د ناصر برباوي (جامـــــــــــعة بشار)

د. أحمد محمد بشارات (الإمـــــــــــارات)

أ. د. عمر ديدوح (جـــــــــامعة تلمسان)

أ.د. مصطفى أحمد قنبر (جـــــــــامعة قطر)

د. أحمد بناني (الم .الـــــج. لتامنغست)

د.محمد بلوافي(المركز الجامعي لتـــــامنغست)

د. أحمد حفيدي الم .الج. لـتامنغست)

د. إدريس الرضـــــــــــــــواني (المغرب)

Dr.BESNACI MOHAMED. Univ. Lumière Lyon ll France

(فريق التحكيم) داخل الوطن

أ.د. سعاد بسناسي (جـــــــــامعة وهران)

أ.د. يـوسف وسطاني(جـــــــامعة سطيف2)

د. زهور شتوح (جـــــــــــامعة باتنة1)

أ.د. محمد الأمين خلادي (جـــــامعة أدرار)

أ.د. رزيقة طاوطاو (جـــــــــامعة أم البواقي)

أ.د. يمينة بشي (جـــــــــامعة الجزائر2)

أ.د. بلقاسم دكدوك (جـــــامعة أم البواقي)

أ.د. لقمان شاكر (جـــــــامعة أم البواقي)

أ.د. مليكة بن بوزة (جـــــــــامعة الجزائر2)

د. صالح الدين ملفوف (ج. خـــميس مليانة)

د. عادل بوديار (جـــــــــــامعة تبسة)

أ.د. بركة بوشيبة (جـــــــــامعة بشار)

د. إدريس بن خويا (جامعـــــــــــة أدرار)

د. حبيب بوزوادة (جـــــــــامعة معسكر)

د. عمر بوقمرة (جـــــــــــامعة الشلف)

أ.د. عبد القادر شارف (جـــــامعة الشلف)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

د. محمد الصالح بوضياف (الم. الج. النعامة)
د. حميد قبايلي (جامعة منتوري قسنطينة)
أ.د. عبد المجيد حنون (جامعة عنابة)
د. عامر رضا (المركز الجامعي بميلة)
د. فاتح زيوان (جامعة العربي التبسي– تبسَّة)
د. د. فريال فيلالي (جامعة الجزائر 2)
د. السعيد ضيف الله (جامعة الجزائر2)
د. حمو عبد الكريم (مركز crasc)
د. مبارك بلالي (جامعة أدرار)
د. محمود رزايقية (المركز الج. لتيسمسيلت)
د.عزوز ميلود (جامعة تيارت)
د.بوبكر معازيز (جامعة تيارت)
د. يحيى حاج امحمد (جامعة غرداية)
د.محمد عروس (جامعة الجزائر2)
بن جلول مختار (جامعة ابن خلدون – تيارت)
د موسى كراد (المركز الجامعي بميلة)
د. آمنة بن منصور (م. الجامعي بعين تموشنت)
د. جلال خشاب (جامعة سوق أهراس)
د. محمد بن منوفي (جامعة الجزائر2)
أحمد كامش (جامعة خنشلة)
د. صورية جغبوب (جامعة خنشلة)
مقدم صديق (جامعة أدرار)
د. يحيى بن يحيى (جامعة غرداية)
د. عزوز قروع (جامعة سكيكدة)
د. سعيد خليفي (المركز الجامعي بغيليزان)
د سامية عليوي (جامعة عنابة)
د. فاتح حنبلي (جامعة أم البواقي)
د. مومن مزوري (جامعة بشار)
د. محمود فتوح (جامعة الشلف)
د. حفيظة تزروتي (جامعة الجزائر 2)
د. نسيمة كريبع (المركز الجامعي بميلة)
د. محمد بكادي (المركز الجامعي لتامنغست)
د. شيادي نصيرة (جامعة تلمسان)
د حليمة عواج (جامعة باتنة1)
د.ثابت طارق (جامعة باتنة1)
د دريس محمد أمين (جامعة معسكر)
د.خير الدين بن خرور (جامعة البليدة2)
أ.د. العيد جلولي (جامعة ورقلة)
د. عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)
د. براهيم براهمي (جامعة قالمة)
د. وحيد بن بوعزيز (جامعة الجزائر 2)
د. عائشة عبيزة (جامعة أغواط)
د لخضر لغزال (جامعة أدرار)
د. محمد كنتاوي (جامعة أدرار)
د. محمد بن عبو (جامعة أدرار)
د. بوبكر بوشيبة (جامعة الجلفة)

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

د. أسماء بوبكري (جـــــــــــامعة أدرار) د. سفيان شايدة (جـــــــــامعة الجزائر 1)

د. فريدة مقلاتي (جـــــــــــامعة خنشلة) د. طاهـــــــــــر براهيمي (جامعة غرداية)

د جمال بلعربي(مركز البحث العلمي والتقني في تطوير اللغة العربية– الجزائر)

د.فاطمة ديلمي (المركز الوطني للدراسات والبحوث ما قبل التاريخ والأنثروبولوجية التاريخية)

خارج الوطن

د.علي خلف العبيدي (جامـــعة ديالى. العراق) د. أمجد طلافحة جـــــامعة اليرموك – الأردن)

د. صائد شديد (جـــــــــــامعة قطر) د.عبد الرحمن القضاة (المملكة العربية السعودية)

د.هناء محمود الجنابي (الجامعة العراقية– بغداد) د. محمد خضر أبو جحجوح (جـــــامعة غزة)

د.محمد محمود محـــــــــــاسنة (الأردن) د يحيى نشاط (المملـــــــــــكة المغربية)

د. مصطفى أحـــمد قنبر(كلية المجتمع– قطر) د.أحمد فرحات (جمهورية مصـــــــــر العربية)

د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنية العليا الإمارات)

د.أحمد علي علي لقم (جامعة سطام بن عبد العزيز– السعودية)

د. الصقر غصاب (سلطنة عمان)

مراجعة لغوية.

د. جيلالي كاملين (جامعة بشار)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

فهرس الموضوعات

منزلة التأويل النحوي ومظاهره في التفكير اللغوي العربي	د. إبراهيم براهمي	10
من خصائص منهج التأويل الأدبي عند ضياء الدين ابن الأثير (637هـ)	د. مبارك بلالي،	31
نظرات في مقال: "ظاهرة التأويل في إعراب الشواهد الشعرية النحوية (باب كان) للدكتور محمد عبد القادر هنادي"	د. يحي نشاط	51
قاموس ألفاظ القرآن الكريم للندوي: دراسة وصفية تحليلية	شعيب حبيلة	72
لسان العرب لابن منظور دراسة في الشواهد والمستويات اللغوية	صليحة بعطوش	88
جمالية توظيف الذاكرة الثورية في الخطاب الروائي الجزائري	د.شريف سعاد	106
اشتغال الذاكرة في الكتابة النسائية	د حنينة طبيش	119
التّداخل الأجناسي في روايات واسيني الأعرج رواية " سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني " أنموذجا من الجنس والحدود إلى الكتابة واللاحدود .	حسين قندة	134
خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية: مقاربة في روايتي: " رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي، و" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار	د. عبد الواحد رحال	145
عنف المدينة في رواية (همس الرمادي) لمحمد مفلاح	د. صالح الدين ملفوف	167
البنيات الشّعريّة في شعر محمّد أبي القاسم خمّار	رابح بن خوية	182
تأويليّة السّكر والصّحو في ديوان النّاي والرّيح لخليل حاوي.	سندس أحمد شاوش	206
التّنظير للشّعر في الخطاب النّقدي عند محمود الرّبيعي	د. فريد زغلامي	223
لغة خطاب هامش النص بمنطقة الساورة: البناء والدلالة في شعر الشيخ أحمد بن موسى الساوري	مولاي مختار	243
تحوّلات التّجربة الشّعريّة النّسائيّة الجزائريّة منْ الإتباع ... إلى الإبداع	رزيقة بوشلقية	257
الأصمعي ومقولة "نَكَد الشعر": قراءة في مشاكسة النص وصدمة التلقي	د. بوعلام بوعامر	277
جماليّات الاتّساق المعجمي في لزوميات "محمّد العيد آل خليفة"	الطّيب العزالي قواوة	288
العرض المسرحي بين الإرسال والتّلقي	د. سعدية بن ستيتي.	310

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

نحو مسرحية تفاعلية في ظل العولمة	د/ جمعة مصاص	335
بلاغة الحوار في المفاخرات الأندلسيّة: مقاربة تداوليّة حجاجيّة لرسالة الشّقندي في الدّفاع عن الأندلس.	عمامرة خيرة أ.د. عائشة عبيزة	346
الأبعاد البلاغية في كتاب البرهان في علوم القرآن للإمام الزركشي	عباس كراك د. غربي بكاي	363
قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ، قراءة في رؤى النقّاد المحْدَثِينَ	د.رزايقية محمود	383
جمالية السبك النصي في فن الخطابة العربية : مقاربة في النماذج	د. لخضر لغزال	387
ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية بين الرهانات السوسيو- ثقافية وإشكالات الترجمة الأدبية	د.بوعلي كحال	416
أساليب ترجمة الكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية عند فكتوردي كوبييه	أ.جوهرة بوشريط أ.د عمار بوقريقة	434
الخطاب القرآني والفلسفي سلطة النص أم سلطة القارئ؟	د. غنيمي الوردي	455
تعليمية النص الأدبي في مرحلة التعليم الثانوي وفق المقاربة النصيّة –السنة الأولى أنموذجا–	سميرة وعزيب	478
The Terrorist Mindset in Yasmina Khadra's *The Sirens of Baghdad*	SENOUSSI Mohammed	497
Pour une « simplexité » de la didactique du texte littéraire	Maouchi Amel	514
Apprendre à questionner à l'écrit pour mieux comprendre	Dr. Maria Dris	529

مجلة دولية محكمة فصلية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

يُطل العدد السابع عشر على القراء والباحثين بعدد كبير من البحوث العلمية المنوعة تتوزع على سبعة محاور أساسية، هي: محور اللغة وما يتعلق بها من معاجم ومناهج تأويل؛ ومحور الدراسات السردية التي تبحث في بعض قضايا القصة والرواية؛ ومحور الدراسات الشعرية ويتناول بعض قضايا الإبداع الشعري وما يدور حوله من تنظير نقدي؛ ومحور المسرح وعلاقته بالنظريات الحديثة مثل التلقي والتفاعلية، ومحور البلاغة التي ما زالت حاضرة بزخمها الفني والجمالي؛ ومحور الترجمة وإشكالاتها المطروحة، إضافة إلى دراسات ثلاث بالفرنسية والإنجليزية في الرواية والتعليمية.

ولا شك أن المتتبع لمسار المجلة سيلحظ هذه الزيادة في عدد صفحات المجلة وعدد بحوثها؛ ذلك أن طلبات النشر من الباحثين وطلبة الدراسات العليا تزداد شهرا بعد آخر ما جعلنا ننتقل من عددين في السنة إلى أربعة أعداد قصد استيعاب أكبر عدد من بحوثهم.

هذا، واللهَ نسأل أن يوفقنا إلى تقديم مادة علمية جيدة أو مقبولة على الأقل، خدمة للباحثين والقراء المهتمين بقضايا اللغة والأدب.

.

رئيس التحرير
أ.د. رمضان حينوني

منزلـة التأويل النحوي ومظاهره في التفكير اللغوي العربي

The status of grammatical interpretation and its manifestations in Arabic linguistic thinking

د. إبراهيم براهمي

قسم اللغة والأدب العربي– جامعة 8 ماي 1945 قالمة. الجزائر

البريد الالكتروني: brahimi12@hotmail.com

تاريخ الإرسال:.2019/11/22	تاريخ المراجعة2019/02/23	تاريخ القبول: 2019/05/15

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى توجيه العناية إلى التأويل بوصفه أداة منهجية ضمن جهاز معرفي متكامل تنامى وجوده مع تطور التفكير النحوي العربي؛ التمسها الدارس النحوي نهجا لسبر أغوار اللغة العربية ونظامها، حتى أصبحت عنده وسيلة مثلى لدرأ ما بدا فيه التعارض أو الخروج عن القاعدة التي تحكم نظام اللغة العربية وهندستها.

فالدراسة في جوهرها بيان للمنزلة التي ارتقى لها التأويل مسلكا علميا ايجابيا للتفكير النحوي العربي، وفيها رصد لدلالات التأويل في اللغة والاصطلاح اللغوي والنحوي ودواعيه، وتجلياته في المستويات اللغوية، وحضوره في الدرس اللساني المعاصر.

كلمات مفتاحية : التأويل، التحليل، النحو العربي، الأصول، القاعدة، النصوص.

Summary

The purpose of this intervention is to focus attention on interpretation as a methodological tool within an integrated cognitive apparatus whose existence is growing with the development of Arabic grammatical thinking. The grammatical student sought an approach to explore the Arabic language and system, so that it had an ideal way to ward off contradiction or break the rule Arabic Language and Engineering.

The intervention in essence is a statement of the status of which the interpretation of a positive scientific course of Arab grammatical thinking, and the monitoring of the meanings of interpretation in language and linguistic and grammatical terminology and reasons, and its manifestations in linguistic levels, and its presence in the contemporary linguistic lesson.

Keywords: interpretation, analysis, Arabic grammar, assets, rule, texts.

- مقدمة

يعد الفكر اللغوي العربي القديم وجها مشرقا لما بلغته الحضارة الإسلامية من ازدهار ورقي في مجال المعرفة الإنسانية، وتبدو الدراسة النحوية المجال الخصب الذي برع فيه اللغويون العرب؛ من خلال نظرهم الواسع في الكلام، وتحليل تراكيبه وأساليبه، وقد جمعوا إلى جانب هذا التحليل العميق للكلام العربي طرائق وآليات منهجية مكنتهم من سبر أغوار هذه اللغة، والكشف عما استعصى من دلالات النصوص اللغوية؛ وما التبس من معاني الألفاظ وبيان مقاصدها؛ وذلك ما أوضحه أحد علماء العربية؛ وهو ابن فارس(395هـ) بقوله: (فمرجعها [يريد فهم ما استغلق من النصوص] إلى ثلاثة وهي: المعنى، والتفسير، والتأويل؛ فأما ((المعنى)) فهو القصد والمراد، وأما ((التفسير)) فإنه التفصيل، وأما ((التَّأْويل)) فآخرُ الأمر وعاقبته.)[1]

وهكذا برز التأويل بوصفه آلية معرفية منهجية تحكمها ضوابط محددة ضمن جهاز متكامل نما في علوم اللغة العربية عامة؛ وتطور في الدرس النحوي تحديدا، وظيفته الأساس تحليل التراكيب اللغوية التي يبدو في ظاهرها المخالفة أو التعارض مع القاعدة أو الاضطراب فيها؛ فالتأويل إستراتيجية لجأ إليها النحاة ضرورة لحل ما فاتهم من نصوص لغوية؛ وإرجاعها إلى الوجه الصواب - فيما اصطلح عليه النحاة المتأخرين اختصارا بـ"الجادة"*- الذي تقتضيه ضوابطهم النحوية الصارمة. ولهذه الأغراض النبيلة وسواها ارتقى منزلة متميزة في الدرس اللغوي العربي القديم؛ جعلته من صميم التفكير اللغوي العربي، وركيزة أساسة يعتمد عليها الدارس النحوي؛ فأمسى موضع إشادة وثناء عند الدارسين؛ يرى علي النجدي ناصف أن (حقيقة التأويل والتقدير- وهذا عملها في النص ومكانها منه- ضرورة استوجبتها سماحة اللغة وحسن مطاوعتها، ولا حيلة لأحد في دفعها ما بقيت اللغة على ما خلقها الله محتفظة بسمتها الأصيل وخصائصها المتميزة)[2] .

وقد رأينا في المعرفة اللسانية والنقدية المعاصرة مبلغ الاهتمام بالتأويل إجراءا لغويا منهجيا في قراءة النصوص وتحليلها، وغدا من المألوف بحث قضايا "علم التأويل"herméneutique"، ولقي رواجا وحيزا معتبرا ضمن الدراسات اللسانية والتداولية والسيميائية والوظيفية المعاصرة، وأصبحت المقاربة التأويلية تفرض نفسها في مختلف انساق المعرفة المعاصرة (في الدين، وفي الفلسفة، وفي الاجتماع، وفي اللغة والأدب،،،)؛ وذلك كله أعطى للتأويل ريادته في فهم النصوص وتحليلها.

في هذا السياق تأتي هذه الورقة هادفة إلى إعادة طرح التساؤل: عن الشؤ الذي بلغه التأويل في الدرس اللغوي العربي القديم. وبيان منزلته ضمن الآليات الفاعلة في التحليل النحوي. ثم ربط المنجز المعرفي العربي بما تحقق في الدرس اللساني المعاصر. وقد جاءت المداخلة في خمسة مباحث تصدرهم مقدمة ثم تقفو هذه المباحث خاتمة بأهم نتائج البحث.

أولا. التأويل في اللغة والاصطلاح

بالنظر فيما ورد في معاجم اللغة العربية وتقصيا للدلالات المعجمية لكلمة " التأويل" يمكن إعادتها إلى معان ذات دلالات لغوية متعددة أبرزها: الرجوع، والعاقبة، والتقدير، والتوجيه والتخريج، والتدبر، والتفسير... وهو ما يمكن استخلاصه من هذه التحديدات اللغوية:

– جاء في العين: تأويل الكلام، وهو عاقبته وما يؤول إليه، وذلك قوله تعالى:(هَلْ يَنْظُرُونَ إِلاَّ تَأْوِيلهُ)(الأعراف:53). يقول: ما يؤول إليه في وقت بعثهم و نشورهم[3].

–وفي الصحاح: "التأويل: تفسير ما يؤول إليه الشيء، وقد أولته وتأولته بمعنىً. ومنه قول الأعشى (من الطويل): تأَوَّلُ ربعيّ السقاب فأصحبا على أنها كانت تَأَوَّلُ حبِّها

قال أبو عبيدة: يعني تأول حبها، أي تفسيره ومرجعه، أي إنه كان صغيرًا في قلبه فلم يزل ينبت حتى أصحب فصار قديمًا كهذا السقب الصغير، وصار له ابن يصحبه"[4].

– وفي معجم مقاييس اللغة: وآل يؤول أي رجع. قال يعقوب: يقال" أول الحكم إلى أهله" أي أرجعه ورده إليهم. قال الأعشى: أأول الحكم إلى أهله[5].

– وفي الصاحبي:أما ((التَّأويل))فآخِرُ الأمر وعاقبته. يقال: ((إلى أي شيء مآل هذا الأمر؟)) أي مَصيرُهُ وآخره وعقباه. وكذا قالوا في قوله جل ثناؤه: (وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ) الآية 07 سورة آل عمران؛ أي لا يعلم الآجال والمدد إلا الله جل ثناؤه، وأعلموا أن مآل الأمر وعقباه لا يعلمه إلا الله جل ثناؤه. واشتقاق الكلمة من ((المآل)) وهو العاقبة والمصير) [6].

لا شك أن هذه الدلالات اللغوية تعد أساسا متينا لمسالك علماء العربية في بيان مفهوم التأويل اصطلاحيا؛ فالدلالات اللغوية ذات علاقة متينة وأكيدة بالدلالات الاصطلاحية؛ ولنا هنا أن نعرض بعضا منها: – جاء في التعريفات: التأويل في الأصل: الترجيع. وفي الشرع: صرفُ اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة، مثل قوله

تعالى (يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ) (سورة الأنعام:95) إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر، أو العالِم من الجاهل، كان تأويلاً [7].

– وجاء في كشف اصطلاحات الفنون: التأويل(herméneutique): لغة هو الرجوع، وأما عند الأصوليين فقيل هو مرادف التفسير، وقيل هو الظن بالمراد والتفسير القطع به، فاللفظ المجمل إذا لَحِقه البيان بدليل ظنّي كخبر الواحد يسمى مُؤَوَّلاً، وإذا لحقه البيان بدليل قطعي يسمّى مفسَّراً. وقيل هو أخصّ من التفسير وجميع ذلك يجيء مستوفى هناك [8].

إن إعادة تفحص المادة اللغوية والاصطلاحية وتحديداتها يمدنا بعديد الاستنتاجات من ذلك:

–التأويل في الأصل يجمع بين الرجوع والمآل فهو يعني المصير والعاقبة .

–كان ظهور مصطلح التأويل أول الأمر في مباحث أصول الفقه والتفسير ثم انتقل إلى علوم اللغة العربية كالنحو والبلاغة والنقد؛ وهو التقاطع الذي ألفناه بين أصول النحو وأصول الفقه.

–يترادف مصطلح التأويل مع عديد المصطلحات؛ من نحو: الحمل، والرد إلى الأصل، والتفسير، والبيان،،،.

– يتقاطع التأويل وظيفيا مع التفسير فكلاهما نوع من القراءة المتبصرة بما وراء الكلام من مقاصد مضمرة؛ فهما في الغاية ينشدان الوصول إلى الكشف عن دلالة النص ومعناه؛ إلا أن هناك من فرّق بينهما؛ ومن ذلك أبي هلال العسكري(ت395هـ)؛ حيث يقول:(والفرق بين التأويل والتفسير؛ أن التفسير هو الإخبار عن إفراد آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام... وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهرة بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة ومنه يقال تأويل المتشابه، وتفسير الكلام إفراد آحاد الجملة ووضع كل شيء منها موضعه، ومنه أخذ تفسير الأمتعةَ بالماء، والمفسر عند الفقهاء ما فهم معناه بنفسه، والمجمل ما لا يفهم المراد به إلا بغيرِهِ...) [9].

ثانيا. التأويل في الاصطلاح النحوي

عُرِفَ التَّأويلُ بوصفه آلية منهجية علمية ممارسة تنظيرا وتطبيقا في التفكير النحوي العربي في زمن مبكر من نشأة الدرس النحوي العربي؛ إلا أن المتتبع لتوارد هذا المفهوم لا يعثر على أي تحديد اصطلاحي يبين ماهيته على وجه الدقة؛ (فالكتب التي جمعت من ثناياها أصول النحو

وأدلته تكاد تكون خالية إلا من بعض الإشارات الغامضة) [10]. وهذا شأن كثير من المصطلحات اللغوية التي وردت في التراث اللغوي العربي بالمعنى لا باللفظ.

هذا ما يمكن أن نفهمه مثلا من قول سيبويه (ت180هـ) (وليس شيء مما يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا) [11]؛ وذلك في سياق بيانه حاجة النحاة في تخريج مسائل نحوية إلى التأويل، ومثل هذه العبارة غير الصريحة في الإشارة إلى التأويل كثيرة في المؤلفات النحوية عكف على تتبعها بعض الدارسين المعاصرين في مؤلفاتهم؛ خلصوا معها إلى أن لفظة التأويل تشيع في مؤلفات النحو المختلفة؛ وهي تدور في فلك حمل النص على غير ظاهره؛ لتصحيح المعنى أو الأصل النحوي[12]؛ ومن الإشارات الصريحة في دلالتها على التأويل؛ ما أشار إليه السيوطيُّ (ت911هـ) عن أبي حيَّان (ت745هـ) في شرْح التسهيل، – في سياق بحثه متى يسوغ التأويل؟– أنَّ "التأويل إنَّما يسوغ إذا كانت الجادَّة على شيء، ثم جاء شيءٌ يخالِف الجادة، فيتأوَّل، أمَّا إذا كان لغةَ طائفة من العرب لم يُتكلَّم بها، فلا تأويل[13]. فأية جادة تلك التي يتأول ما خرج عنها؟، إنها ليست النطق العربي وظاهر الكلام، بل قواعد النحو؛ فما خرج عنها يجب أن يتأول حتى يعود إليها[14]. فها هنا ورد لفظ التأويل واضحا جليا في دلالاته؛ وقد ضرب جلال الدين السيوطيُّ مثالا لذلك بمسألة نحوية اقتضى تحليلها النحوي تسويغ التأويل؛ وذلك في قوله: (ومن ثَمَّ كان مردوداً تأويلُ أبي علي: " لَيْسَ الطِّيبُ إلا المِسْكُ" **، على أن فيها ضميرَ شأن؛ لأن أبا عمرو نَقَلَ أَن ذلك من لغةُ تميم") [15].

هذه المحاولات في التحديد الاصطلاحي لمفهوم التأويل بقدر ما تؤكد أصالة الظاهرة وعراقتها في الدرس النحوي، فإنها يمكن أن تمثل أساسا متينا لمحاولات جادة في بيان حقيقة دلالة هذا المفهوم؛ وهو ما حاولت بعض الدراسات النحوية المعاصرة بيانه وإيضاحه؛ ويمكننا في السياق إيراد بعض هذه التعريفات الاصطلاحية التي قدمها بعض النحاة العرب المعاصرين ومن ذلك:

– ما نجده عند " تمام حسان": الذي يجعل من التأويل مرادفا للرد إلى الأصل؛ مرتكزا في تصوره على القرآن الكريم الذي يجعل التأويل هو الرد؛ وعليه فالتأويل النحوي عنده هو: (الرد، أي: إرجاع النص إلى أصله) [16]، ويورد نص المرادي الذي يبين فيه أن التأويل هو الردّ، فيقول: (وارتبط أيضا به في قول ابن أم قاسم المرادي في الجنى الداني: (تنبيه: مذهب سيبويه والمحققين من أهل البصرة، أن (في) لا تكون إلا ظرفية، حقيقة أو مجازاً، وما أوهم خلاف ذلك رُدّ بالتأويل

إليه) [17]. ويؤكد تمام حسان على أن الرد إلى الأصل له بعده اللغوي التداولي؛ المرتبط أساسا بطرفي العملية التخاطبية أثناء التواصل؛ (فالعدول والرد يتقاسمهما المتكلم والكاتب أو السامع فيما بينهما...)[18].

– ما نجده عند "علي أبو المكارم": من أن التأويل النحوي (يمتد مفهومه امتدادا مباشرا عن مدلوله اللغوي وحصره في الدلالة على العاقبة والمآل والتدبر والتقدير)[19]، ويحدده بشكل أدق في قوله:(محاولة إرجاع النصوص التي لم تتوفر فيها شروط الصحة نحويًا إلى مواقف تتسم بالسلامة النحوية، أو بتعبير آخر هو: صب ظواهر اللغة المنافية للقواعد في قوالب هذه القواعد"[20]. وبيّن في موضع آخر المسوغات التي تجعل النحاة يلجئون إلى التأويل، فيقول: (وإن النحاة قد أوّلوا الكلام، وحرّفوه عن ظاهره لكي يوافق قوانين النحو، وأحكامه) [21].

–ما نجده عند "محمد عيد": الذي يعرف التأويل بكونه (صرف الكلام عن ظاهره إلى وجوه خفية لتقدير وتدبر، وأن النحاة قد أولوا الكلام وصرفوه عن ظاهره؛ لكي يوافق قوانين النحو وأحكامه...) [22]. فهو الوسيلة الوحيدة التي لجأ إليها النحاة للتوفيق بين القواعد وبين النصوص المخالفة لها [23].

هذه التحديدات الاصطلاحية للتأويل تظهر لنا أن التأويل عند النحاة إستراتيجية معرفية اقتضته الضرورة اللغوية المتمثلة في إيجاد سبل التعليل المثلى للنصوص وتفسيرها التي فاتهم إخضاعها لقوانينهم النحوية أثناء تقعيدهم للقواعد؛ فهذا المسلك المعرفي في تفسير عدول الظاهرة اللغوية عن القاعدة؛ هو أشبه بالخطة المحكمة ذات الخطوات المدروسة في قراءة النص النحوي؛ فالتأويل ليس نوعا من التخمين الذي لا يستند إلى أصول واضحة. وقد بدا عند بعض الدارسين؛ إن التأويل مفهوم عميق وواسع لا يجب أن نقصره على هذه التخريجات النحوية واللغوية التي كثر حديث اللغويين المعاصرين عنها؛ وإن كانت تدخل جميعها في المفهوم والمصطلح؛ فالتأويل هو الكيفية التي عالج بها "سيبويه"(ت180هـ) اللغة بوصفها نصا؛ واللغة هي موضوع الدراسة؛ فهي بمثابة النص الذي يحاول القارئ اكتشاف آلياته وصولا إلى دلالاته ومغزاه [24].

ثالثا . دواعي التأويل في التراث النحوي العربي

يبدو أن الشيوع التأويل في التراث النحوي العربي كآلية منهجية في التحليل النحوي قد غلب على بعض الحواضر العلمية دون غيرها؛ ولا يخفى على الدارسين ميل البصريين إلى القياس؛

وهو ما جعلهم يلجئون كثيرا في تحليلهم النحوي للتأويل؛ فارتبط بهم أكثر من سواهم. فما الأسباب المنطقية التي دفعت هؤلاء النحاة من البصريين وسواهم إلى اللجوء إلى التأويل النحوي؟؛ ذلك ما سعى بعض الدارسين المعاصرين إلى بيانه من خلال استقراء الواقع اللغوي التاريخي، وأمكنهم حصرها في الجوانب الآتية:

ثالثا. 1. دعوى القصور الكمي للنصوص

كان ذلك حين قرر النحاة حصر النصوص المعتمدة في التقعيد في عصر سمي بعصر الاستشهاد، فهم هنا قصروها كميا إذ أهملوا بعضها، وقد عبر النحاة عن هذه الفكرة بمصطلحات كثيرة منها: القليل، والنادر، والشاذ، وعن النصوص الأخرى التي بنوا عليها قواعدهم أطلقوا عليها: المطرد، والشائع، والغالب، والكثير، يقول الدكتور علي أبو المكارم (رد الاحتجاج بالنصوص المخالفة للقواعد بدعوى قصورها كماً عن التأثير فيها شائع في البحث النحوي) [25].

ثالثا. 2. دعوى الاختلاف النوعي

يعد محور هذا الأسلوب من أساليب التأويل في النحو العربي على وجود فوارق نوعية بين النصوص وليست كميّة، وهي مقولة ترتكز على أمرين اثنين هما:الأول: الاختلاف في درجة فصاحة النصوص، والثاني: الاختلاف في الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، ويتصور النحاة أن ثمة فارقا حاسما بين نوعين من النصوص، نوع يتصف بالفصاحة، ونوع آخر ينحط عنها ويفتقر إليها، أما الأمر الثاني فناتج عن تفرقة النحاة بين الجنسين الأدبيين الشعر والنثر، وجعلوا محور التفرقة هو النظم، أي وحدة الوزن والرويّ معاً، إذ تسامحوا مع الشاعر فرخصوا له الوقوع في الخطأ وعللوا ذلك بضرورة الشعر، وتشددوا مع الناثر .

ثالثا. 3. دعوى إعادة صياغة التركيب

وثالث الأساليب التي لجأ إليها النحاة لتأويل النصوص لا يقف عن قلة النصوص ولا يقتصر على التفريقة النوعية، وإنما تمحور الادعاء الثالث في توهمهم أبعادا لا وجود لها في النص على ما يقول أبو المكارم؛ وقد وصفه بأنه تجاوز كل مدى موضوعي، وكذلك كل مقياس علمي وذكر منه أشكالا كثيرة وهي: الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف، ومنها أيضاً: التقدير، والاتساع، والإضمار، والاستتار، والفصل والاعتراض والتعليق، والإلغاء، وغلبة الفروع على الأصول، ورد الفروع إلى الأصول[26].

وإذن فوجود التأويل في النحو كان نتيجة نظر عقلي عميق، كانت له أسبابه غير المباشرة من تأثر الباحثين في النحو بطريقة الباحثين في العلوم التي صاحبته وعاصرته وبخاصة تأويل التفسير، أما أسبابه المباشرة حقا فهي الأصول النحوية الأخرى حيث اعتصر النحاة النصوص اللغوية اعتصارا: لتتوافق مع تلك الأصول!! [27]؛ فالتأويل على حد هذا القول قد دعا إلى وجوده عاملان وهما :

أ . العامل المعرفي المنهجي: وهو عامل داخلي لوجوده.

ب . العامل السياقي: وهو عامل خارجي لوجوده.

رابعا. التأويل في مستويات النظام اللغوي

التأويل إذن كان نتاج تأمل عميق لنظام اللغة العربية؛ والذي لا ينفصل فيه أي مستوى عن آخر؛ فكما استرعتهم التراكيب التي عولجت تحت باب القول والكلام والجملة، وحاجة كثير منها إلى التأويل؛ ولفت نظرهم أبنية الكلمات وما يلحقها من إعلال وإبدال وحذف وزيادة،،، ثم إنهم نظروا في أصوات اللغة العربية وتشكيلها في الكلمة وما يعتريها من تحول في النطق في مختلف اللهجات العربية، ثم تطلعوا إلى وضع أسس كلية يفسر بها النظام اللغوي للعربية؛ وهو ما يمكن استكشافه بالنظر في سريان التأويل في مستويات النظام اللغوي للعربية؛ كما سيتضح فيما يأتي:

رابعا. 1. الصوت

الصوت هو مادة اللغة وأساس التفاعل بها؛ وهكذا عرفها الدرس اللغوي العربي القديم، وما أكده علماء الأصوات المعاصرين***، فتناول هذا الجانب المهم لنظام اللغة يشكل أهمية بالغة لمختلف عمليات التحليل النحوي، فهي المدخل الأمثل لفهم عملية التأويل النحوي وما يرتبط به من أساليب التصويت تتعلق أساسا بنطق الأصوات وما تتركه من آثار في التراكيب اللغوية؛ وتحت باب التشكيل الصوتي يظهر ما تتصف به الأصوات عند المستعمل من عادات نطقية، ومن التلوين والتغيير يحمل عادة ما قدرا من المفارقة بين القاعدة والاستعمال؛ يعوزه الدارسون دائما في اللغة العربية إلى التنوع اللهجي الذي ميز اللغة العربية قبل زمن التقعيد.

وقد لاحظ النحاة أنه كثيرا ما يعتري البناء الصوتي للغة العربية عدول عن القاعدة؛ أو تحول يعتري المنطوق عن المكتوب، مما يتطلب الرد إلى الأصل أو الحمل على المعنى؛ فالتأويل في هذا المستوى من اللغة هو تفسير وإرجاع للمنطوق من الأصوات التي لا تتطابق مع المكتوب، وقد أرجع بعض النحاة المعاصرين ظاهرتي العدول والرد إلى المتكلم والكاتب أو السامع فيما بينهما.

فالمتكلم يعدل عن أصول الأصوات إلى فروعها لأن الأصول لا تنطق وإنما تنطق الأصوات وهي الفروع. والكاتب لا يرمز في الكتابة إلى الأصوات المنطوقة وهي كثيرة متشعبة، وإنما يرمز إلى أصول الحروف أو ما يسميه علم اللغة الحديث ...(Phonemes) أما المثال الأوضح للعدول عن الأصل هو ما يعتري حرف النون في اللغة العربية؛ إذ نجد أن المتكلم لا ينطق النون الواحدة في جميع الحالات وإنما يعدل عنها عن أصلها؛ فيختلف مخرجها وتفخيمها أو ترقيقها في الأفعال: في "ينبغي" عنه في "ينفع" و" من يكون" و" ينكر" و"ينقل ..."، ولو أن المتكلم تكلف أن يأتي بهذه الفروع (الأصوات) جميعا على صورة واحدة لشق عليه نطق ذلك حينا ولبدا نطقه عند إمكان ذلك غير عربي ولا مقبول. فالمتكلم إذاً من شانه أن يعدل عن الأصل للاقتصاد في جهد النطق بدفع المشقة المشار إليها أنفا؛ أما الكاتب فإنه يشق عليه أن يمثل لكل صوت من أصوات النون السابقة برمز خاص فيرد الفروع التي جاء بها المتكلم إلى أصلها، ويكتب كل هذه النونات نونا واحدة؛ أي يجعل لها رمزا واحدا في الكتابة هو (ن)؛ يفعل ذلك اقتصادا لجهده في الكتابة...[28]. ووفق هذا التصور تبرز في هذا المستوى مختلف الظواهر الصوتية التي تميز أصوات اللغة العربية في الاستعمال من نحو؛ الإخفاء، والإظهار، والإدغام، والإقلاب...ومن صور عدول أصول الأصوات إلى فروعها ما رصده قديما ابن جني(ت392هـ) من إبقاء حركة الحرف بعد حذفه في قوله:(ونظيره قولهم: يا أميمةَ، ألا تراهم حذفوا الهاء فقالوا: أميمَ، فلما أعادوا الهاء أقروا الفتحة بحالها، اعتياداً للفتحة في الميم، وإن كان الحذف فرعا...) [29].

ويخلص تمام حسان في رصد الرد على الأصل في هذا المستوى اللغوي إلى ملاحظتين اثنتين:

أ. إن المعنى يرتبط بالأصول لا بالفروع؛ يتضح ذلك من أن مخرج النون في "نشأ" يختلف عن مخرجها في"ينشأ"، ويختلف في "نقل" عنه في "ينقل" مضارعا من "نقل" على رغم اختلاف الفروع من حيث المخرج.

ب. إن المتكلم والسامع من أصحاب السليقة لهما حدس بالأصل الصوتي ولا ينتبهان إلى اختلاف الفروع إلا إذا نبها إليها. وبشبه هذا القول ما تردده المدرسة الفرنسية اللغوية من أن الفونيم) (Phonemes) وهو المفهوم الذي يقابل الأصل عند سيبويه) له صورة يسعى المتكلم إلى الوصول إليها على رغم اختلاف النطق بحسب المواقع في لسانه. ورأي نحاة العرب في هذا الحدس وإلى أنهم كانوا يعتقدونه "وعيا" ويقولون بسببه إن العرب أمة حكيمة. وإذا كان الأمر

كذلك فإن المتكلم يظن أنه نطق الأصل؛ وهو ينطق الفرع والسامع يظن أنه سمع الأصل وهو يسمع الفرع؛ فهو بذلك يرد الفرع المسموع إلى أصله [30].

ووفق هذا التصور وجدنا التأويل يتخذ سبيله في هذا المستوى لتحكمه قوانين صوتية مطردة يدركه مستعمل اللغة أثناء التخاطب من نحو؛ كراهة توالي الأمثال، تجنب التقاء الساكنين، الثقل، التخفيف... ووجدنا التأويل يتخذ سبيله في هذا المستوى لتحكمه قوانين صوتية مطردة يدركه مستعمل اللغة من نحو؛ كراهة توالي الأمثال، تجنب التقاء الساكنين، الثقل، التخفيف...

رابعا. 2. الصرف

نتطلع في هذا المستوى اللغوي إلى حضور التأويل بوصفه وسيلة لتحليل الأبنية (المفردات) التي خرجت على القياس وخالفت القاعدة؛ وقد راعى نظرهم التحولات المورفولوجية الحاصلة في البنية الداخلية للكلمات وعدم التطابق بين القاعدة والاستعمال سواء في الأسماء أو الأفعال أو في حروف المعاني والذي يكون بالحذف أو الإعلال أو الإبدال؛ وهي ظواهر صرفية يدركها مستعمل اللغة (العربي الفصيح)؛ فاحتاج كل ذلك إلى التفسير والتأويل بالحذف أو التقدير أو سواهما .

ولا يخفى على الدارس للتأويل أنه من الأسس المنهجية التي أخذ بها اللغويون؛ على أن الأخذ به في النحو أظهر منه في اللغة، غير أن دراسة اللغة لم تسلم منه أيضا، وأكبر الظن أن لجوء اللغويين إلى التقدير والتأويل في اللغة نابع من اعتقادهم بأنها ثلاثية الحروف، وأنها ثابتة لا تتغير، فلا بد – إذن– أن يكون هناك تقدير للحرف الثالث في كل الصيغ التي وردت ثنائية الأصوات، وأن الحرف الثالث هذا حذف لعلة، ففي (يد) مثلا قالوا أن أصلها (يدي) بدليل جمعها على (أيدي)، وقد حذفت الياء لثقل التنوين والدال، وكذلك (أب) و(أخ) وأضرابهما، فهي جميعاً على وزن (فَعَل) لأن أصلها (أبَوٌ) و(أخَوٌ)؛ والحق أن هذه التقديرات لم تكن لتوجد في اللغة لولا قولهم بتوقيف اللغة وقدمها واحتفاظهم بالأشكال القديمة، التي حرصوا على أن تكون هي الأشكال التي يسار عليها في التعبير. شأنهم في ذلك شأن فلاسفة اليونان، وافتراضهم المثل العليا، إذ كل شيء مقيس على تلك المثل العليا، وكذلك الأمر في اللغة، فكل التقديرات والتأويلات نشأت بفعل القياس على تلك القواعد الثابتة؛ ومن ذلك ما اشرنا إليه سابقا من رجع الكلمات الثنائية إلى ثلاثية على أساس أنها في الأصل كذلك.. [31].

ويؤكد تمام حسان إلى أنه إذا كان المتكلم والكاتب والسامع حدس بأصول الأصوات دون فروعها فإنهم بالنسبة للكلمات يعرفون الفروع دون الأصول؛ لأن الأصول من تجريدات النحاة، وهل يمكن للعربي الفصيح حين يلفظ "قال" أن يفكر في أن الأصل"قول" أو أن يقوده نطق "كساء" إلى التفكير في "كساو" أو أن يكون له حدس أو وعي بالأصل"بناي" بدلا من كلمة" بناء"؟ هذه الأصول من اختراع النحاة بنوها على علاقة التقاطع بين أصل الاشتقاق وأصل الصيغة فهي إطار من أطر اللغة لا عمل من نشاط الكلام.. [32].

ويذهب محمد حسين آل ياسين إلى أن نظرية الثنائية فيها جانب كبير من الصحة؛ ذلك أننا نرجح مع غيرنا أن اللغة كانت ثنائية في الأصل ثم انتقلت إلى المرحلة الثلاثية، وهذا الانتقال كان بزيادة حرف علة أو بالتضعيف أو بزيادة حرف ساكن؛ فمادة (رد) مثلا ثلثت هكذا: رادَ، ردّ، رَدَم. وهذا لا يعني أن كل كلماتها ثنائية تعبر عن المرحلة السابقة؛ وحين نريد أن نجمع الكلمة الثنائية نلجأ إلى تثليثها قبل الجمع، لأن الجمع من أحكام الثلاثي؛ ففي "يد" مثلا تجمع على "أيدي" لأن المفرد الثلاثي"يَدَيُ"، ومثلها "أب" التي تجمع على "آباء"؛ وهي في الأصل "آباو" جمع "أبو"، أبدلت إبدال سماء وبناء اللتين هما في الأصل " سماو" و" بناي"؛ لأن القاعدة تقضي بأنه إذا تطرفت الواو أو الياء وكان قبلهما ألف زائدة قلبتا همزة [33]. وعلى هذا النهج سلك التأويل – عند النحاة– طريقه في تحليل الأبنية الصرفية للكلمة العربية وفق قوانين صرفية مضبوطة ومحكمة؛سواء أكانت هذه الأبنية أسماء أو أفعالا، وما يرتبط بهما من تفسير لمختلف الظواهر الصرفية من إبدال وإعلال وحذف وزيادة وتضعيفا،،، مما يلحق مفردات اللغة العربية أثناء الاستعمال.

رابعا. 3. التركيب

بدا التأويل أكثر فاعلية وتأثيرا في مجال تحليل التراكيب النحوية؛ وتجلى من خلال مظاهر متعددة يبرز منها على وجه الأخص: الحذف، والإضمار، والاستتار، والتقدير، والشذوذ، والضرورة، والتقديم والتأخير،،، فهذه المصطلحات النحوية التي أكثر النحاة من استعمالها في تفسير التراكيب النحوية تؤشر كلها على هيمنة فاعلية التأويل في ممارستهم التطبيقية في تحليل النصوص اللغوية؛ من خلال النظر في تراكيبه النحوية التي تم صهرها ضمن نظام التراكيب الإسنادية – الجملة – الذي قسم إلى قسمين جمل فعلية، وجمل اسمية ولكل منهما ضوابطه

ومعاييره التي لا يمكن الخروج عنها؛ فإذا حدث العدول في أيٍّ من النوعين من الجملة عن هذه الضوابط والقوانين وجب التأويل؛ بإحدى الأساليب السابقة؛ فالحذف مثلا يعد من أكثر أساليب التأويل النحوي شيوعا في تحليل التراكيب النحوية؛ وقد خصوه بضوابط تحكمه؛ وجعلوا له أسباب تدعوا له، وحددوا شروط تضبطه، وأغراض تهدف له[34].

-فمن أسباب الحذف في التراكيب النحوية؛ كثرة الاستعمال، وطول الكلام، والحذف للضرورة الشعرية، والحذف للإعراب، والحذف للتركيب، والحذف لأسباب صرفية أو صوتية، والحذف لأسباب قياسية تركيبية...

-ومن الشروط التي تضبط الحذف نجد: وجود الدليل على المحذوف، وألا يكون المحذوف كالجزء، وعدم نقض الغرض، وعدم اللبس، وألا يكون عوضا عن شيء محذوف، وألا يكون المحذوف عاملا ضعيفا، وألا يؤدي المحذوف إلى اختصار المختصر ...

-ومن الأغراض التي يهدف إليه الحذف في التراكيب النحوية؛ التخفيف، الإيجاز والاختصار في الكلام، والاتساع، التفخيم والإعظام، وصيانة المحذوف عن الذكر تشويقا له، وتحقير شأن المحذوف، وقصد البيان بعد الإبهام، والجهل بالمحذوف، والعلم الواضح بالمحذوف، ورعاية الفاصلة أو المحافظة على السجع، والمحافظة على الوزن في الشعر... [35].

ففي باب الأفعال نجد أن الحذف يتم في مواضع متعددة في التراكيب الإسنادية، وقسم النحاة الحذف؛ إلى الحذف الواجب، والحذف الجواز؛ ولكل منهما مواضعه ومقتضياته التي تدعوا له؛ ومن الأساليب النحوية التي أوجب فيها النحاة حذف الفعل ما يأتي :

-أسلوب النداء؛ وفيه تأول أداة النداء على أنها قامت مقام الفعل وفاعله المحذوفين؛ ففي قولنا في النداء: يَا عبدَ القادرِ؛ فعل وفاعل محذوفان تقديرهما أنادي أو أدعو عبد القادر .

-أسلوب الإغراء؛ وفيه يحذف الفعل وفاعله، فلا يرد الفعل وفاعله ظاهرا بل يؤل؛ ويقدره النحاة بفعل" الزم "؛ من نحو قول الشاعر(من الطويل):

أخاك أخاك إن من لا أخا له كساع إلى الهيجا بغير سلاح

-أسلوب التحذير؛ وفيه يحذف الفعل وفاعله، فلا يرد الفعل وفاعله ظاهرا بل يؤل؛ ويقدره النحاة بفعل" احذر " أو ما ماثله مثل: باعد، وجانب وغيرهما، ومن أمثلته: إياك والكسل، الخيانة والكذب...

-أسلوب القسم؛ من أكثر الأساليب النحوية التي يشيع فيها الحذف؛ فيحذف الفعل وفاعله، فلا يرد الفعل وفاعله ظاهرا بل يؤل؛ ويقدره النحاة بفعل" أقسم " أو ما يماثله من الأفعال من نحو:قوله تعالى (وَالْعَصْرِ)سورة العصر الاية01 [36].

ومن أهم أساليب التأويل النحوي التقدير الذي له صوره المتعددة في النحو التي تتعاضد مع أساليب التأويل الأخرى مثل الإضمار والاستتار والحذف في بيان معاني التراكيب التي تحقق دلالات النصوص؛ والتقدير منه ما يخص الجمل، ومنه ما يتعلق بأشباه الجمل، ومنها ما يخص المفردات؛ ومن أمثلته المشهورة:

-تقدير فعل محذوف بعد (إذا) و(لو) في الجملة الشرطية؛ في مثل قوله تعالى (إِذَا السَّمَاءُ انْفَطَرَتْ) الآية 01 سورة الانفطار، وقوله تعالى (إِذَا السَّمَاءُ انْشَقَّتْ) الآية 01 سورة الانشقاق؛ قال النحاة "السماء": فاعل بفعل محذوف يفسره ما بعده، وجملة "انفطرت" مفسرة، و"السماء" في الآية الثانية: فاعل لفعل محذوف يفسره ما بعده، وجواب الشرط محذوف أي: بُعِثتم. وأوَّلَ البصريون قوله تعالى (قُلْ لَوْ أَنْتُمْ تَمْلِكُونَ) الآية 100 سورة الإسراء. بأنه: لو تَمْلِكُونَ تَمْلِكُونَ. وما ذلك إلا لأنهم عدوا الجمل التي دخلت عليها (إذا) و(لو) جملا اسمية؛ متمسكين بأساس شكلي هو أن هذه الجمل مصدرة باسم، ولما كانت القاعدة لا تجوز دخول هاتين الأداتين على الجمل الاسمية، قدروا لها أفعالا تتصدر هذه الجمل، في حين أن هذه الجمل لا تعدو كونها جملا فعلية وان تصدر الاسم فيها، إذ لا قيمة لهذا التصدر مقابل ما يفصح عنه السياق الفعلي فيها .

-تقدير فعل ناصب لمثل: أهلاً وسهلاً، وهنيئا مريئا؛ فقدروا في الأولى: جئت أهلاً وحللت سهلاً، وفي الثانية: أكلتَ هنيئاً وشربتَ مريئاً. [37].

-تقدير فعل ناصب لمثل: القرطاسَ، والعصفورَ؛ فقدروا النصب بفعل واجب الحذف أو ترك إظهاره .

هذه الإشارات البسيطة للأساليب النحوية التي يمارس فيها الحذف والتقدير؛ تؤكد أهمية التأويل النحوي في فهم النص العربي من خلال فهم تراكيبه؛ فإذ أراد الدارس الرد بهذه التراكيب إلى الاستعمال الأصل؛ وجب عليها استدعاء الكلام المحذوف والمقدر؛ ولا غنى له في ذلك بالضرورة عن آليات التأويل النحوي.

خامسا . التأويل النحوي والدرس اللساني المعاصر

ارتبط التأويل في الدرس المعرفي المعاصر بحقول معرفية معينة أكثر من سواها؛ حتى بدا للبعض أن مصطلح التأويل أعلق بالخطابات الأدبيّة أو ما حمل عليها، وهو يعني فيها جميع العمليّات التي يقصد منها فهم كلام سابق فيه ضرب من اللبس أو الغموض أو الإيماء أو الإشارة، فتدخل في بابه عمليّات الشرح والتحليل والتعليق وما تقتضيه من استدلال وبرهنة وغيرها من الإجراءات الموظّفة في الكشف والتبيين. بيد أنّ الخطاب العلميّ وما يطلبه من وضوح وصرامة يقتضي أن لا توجد فيه عمليّات تأويل، بل جلّ العمليّات المسلطة عليه تكون داخلة في التفسير والشرح من غير زيادة على الخطاب ولا تعليق يحرّفه عن مقاصده؛ وفي هذا النسق سار عمل كثير من النّحاة العرب الشرّاح. لكنّ هؤلاء النّحاة كانوا يعدلون في كثير من الأحيان من الشرح إلى تأوّل الخطاب المشروح خصوصا إذا كان فيه شيء من الغموض أو من تعدد القراءات الممكنة للمصطلح ممّا تسمح به أحوال النظرية النحوية. بهذا الشكل يحدث انفتاح للخطاب الاصطلاحيّ على حدود جديدة غير التي رسمها الخطاب الأول. وبهذا الانفتاح تجدّد الخطاب النحوي العربي في أكثر من جانب[38].

يؤول بنها هذا الكلام إلى القول أن التأويل لا يتعارض في كل الأحوال مع الصرامة والجدة التي يقتضيها العلم؛ بل إن الذي دعا النحاة العرب القدامى إلى هذا المسلك المعرفي؛ إنما غرضه تحقيق الضبط العلمي الدقيق للنحو العربي، فلا ينفلت عقاله، فيصبح في بنائه بلا منهج صارم؛ وهكذا تأسس ذلك الجهاز المفاهيمي المتكامل حتى جعل بعض الدارسين المعاصرين يشككون في قدرة النحوي العربي القديم على إنتاجه. والحق أن هذا النهج العلمي في الدرس النحوي العربي يؤكد حرص النحاة العرب الأوائل على الارتقاء باللغة العربية واضحة المعالم لمتعلمها، سهلة المسالك لمستعملها؛ وهو ما يتساوق كثيرا مع ما تحقق في الدرس اللساني المعاصر.

وآلية التأويل واحدة من عناصر الالتقاء في فهم التراكيب اللغوية ومن خلالها تحليل النصوص وقراءتها. وقد اتجهت بعض المدارس اللسانية المعاصرة إلى عدم الاستغناء عن التأويل بوصفه أحد العناصر الأساسة في تحليل التراكيب اللغوية على وجه الأخص، وفي دراسة الظاهرة اللغوية بشكل عام؛ وسأستعرض هنا – تمثيلا لا حصرا– اتجاهين برزا في الدرس اللساني المعاصر؛ ألا وهما الاتجاه التوليدي التحويلي، والاتجاه الوظيفي التداولي:

خامسا. 1. في الاتجاه التوليدي التحويلي

نهض هذا الاتجاه الذي ظهر بريادة اللساني الأمريكي" نعوم تشومسكي في منتصف القرن الماضي على أسس إعادة الاعتبار للذهن ودوره في إبداع اللغة وإنتاجها؛ وهو ما يعني نقض كثير من أراء الوصفيين الذين بالغوا في التركيز على الجوانب الشكلية للغة؛ فافقدوه حيويتها الإنسانية، ولعل من أهم ما يقوم عليه هذا الاتجاه في تحليل التراكيب اللغوية (هو الاعتراف بوجود تركيب باطني، أو بنية عميقة لكل جملة، هذا التركيب هو الذي يعطي المعنى المقصود للجملة، أما ما ينطق بالفعل أو يرسم بالكتابة فيسمى عندهم بالتركيب الظاهري أو البنية السطحية Deep) (or underlying structure وبين البنية السطحية (Surface structure) ويسمى تحويلا أو قانونا تحويليا (Transformational rule)..) [39].

وهذا يعني أن التراكيب اللغوية لها وجهان؛ وجه ظاهر خطي؛ قد لا يكون هو المراد من إنتاجه، ووجه باطن وعميق هو المقصود من إنتاج ذلك التركيب؛ فإذا أراد الدارس فهم ذلك التركيب وجب عليه استدعاء البنية العميقة للتركيب؛ أي ممارسة التأويل لذلك التركيب وبالضرورة قد لا يحتاج مستعمل اللغة إلى أن تكشف له هذه البنية فهي مما يختزنه في ذهنه؛ وعلى سبيل التمثيل فإن جملة " سقط الجدار " فإن هذا التركيب الإسنادي في صورته الظاهرة عبارة عن جملة فعلية تتكون من فعل وفاعل. ولكن البنية العميقة تتطلب إدراك أن الفاعل في واقع الحال مضمر ومحذوف. فإذا أراد الدارس فهم التركيب على وجهه السليم وجب الرد إلى الأصل باستدعاء العناصر اللغوية المحذوفة؛ ويمكن تطبيق ما سبق على جملة " مات الرجل"؛ فوراء كل تركيب ظاهر تركيب مضمر يحتاج إلى تأويل لفهم دلالاته اللغوية؛ وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى جمل لا حد لها في كل اللغات .

وإذا كانت فكرة البنية العميقة (هي أهم أسس النظرية التحويلية التوليدية؛ فان التحوليين يرون أنها لم تحظ بدراسة اللغويين في القرن العشرين [يريد بهم الوصفيين]حيث انصبت عنايتهم على البنية السطحية، ويرون أنه قد تناولها البحث في الدراسات اللغوية التقليدية) [40]. هذه نظرة سريعة إلى الطريقة التي سلك بها التأويل النحوي سبيله في هذا الاتجاه اللغوي المعاصر، هذا دون نسيان أساليب لغوية لها مكانتها في هذا الاتجاه هي من صميم التأويل النحوي كمنزلة الموقع والرتبة، والأصل والفرع، والحذف، والتقديم والتأخير...

خامسا. 2. في الاتجاه الوظيفي

ظهر الاتجاه الوظيفي في الثلاثينيات من القرن الماضي وكان نصب الاهتمام بالوظيفة الأساسة للغة؛ وهي التواصل؛ وقد تركزت جهود لسانيي حلقة براغ في تحليلهم اللغوي على التأسيس لعلم وظائف الأصوات "الفونولوجيا"، وكان تحليلهم للتراكيب اللغوية ينطلق في جانب كبير منه على آليات التأويل؛ ذلك أنه يقوم على العوامل الثّلاثة الآتية:

أ – نسق الجملة؛ أي كيفيّة ترتيب الأجزاء فيها.

ب – السّياق العام للحدث اللّغوي

ج – السّياق الدّلالي الخاص للجملة (البنية الدلالية) [41].

ولقد تطور هذا الاتجاه بظهور حلقة لندن بريادة "ج.فيرث "(1890 - 1960) "J.R.Firth الذي أبدع "نظرية سياق الحال" ، ويبدو المنظور الوظيفي عند فيرث مرتكزا على عناصر مقامية تستدعي بشكل أو بآخر توظيف آلية التأويل لفهم التراكيب اللغوية؛ فقد تجاوز في دراسته للغة وتحليلها البنية إلى وضع اللغة ضمن سياقها الاجتماعي، ولكي يتم تحديد معنى الجملة حسب مقتضيات سياق الحال ينبغي الأخذ بعدد من العناصر يمكن أن نعتبرها منظورا وظيفيا لتحليل الجملة عند فيرث: يتكون هذا التحليل اللغوي من العناصر الآتية :

1. الحقائق المتعلقة بالمشاركين في الحدث اللّغوي: كأن نذكر مثلا إذا كان المشارك طفلا أو رجلا ناضجا ذا مكانة اجتماعيّة مرموقة أو امرأة، ويندرج هذا تحت عنوان؛ الخلفيّة الثّقافيّة للمتكلّمين.

2. الأحداث اللّغويّة نفسها: أي العبارات المنطوقة بالفعل وكيفيّة نطق الجمل من حيث التّنظيم والنّبرة والتّقطيع، وما يصاحب هذه المصطلحات اللّغويّة من مظاهر لغويّة غير منطوقة...

3. الأمور المادية التي لها صلة مباشرة بالحدث اللغوي(relevant objects)

4. أثر العبارات اللغوية المنطوقة فعلا؛ فقد تؤثر جملة ما على سامع ولكن لا تؤثر على سامع آخر لاختلاف العادات والتّقاليد[42].

وشهد الاتجاه الوظيفي انعطافا جديدا مع مطلع العقد السابع من القرن الماضي بظهور "نظرية النحو الوظيفي " The Theory of Functional Grammar على يد اللساني الهولندي "سيمون ديك ."Simon Dik وكان منطلق هذه النظرية الاقتناع بأن مقاربة خصائص العبارات اللغوية، خاصة منها ما يتضمن وصلاً (بين المفردات أو الجمل) على أساس العلاقات أو

الوظائف(الدلالية والتركيبية والتداولية)، في هذه المقاربة أصبح التمثيل التحتي للعبارات اللغوية بنية وظيفية لا ترتيب فيها، تتخذ دخلا لمجموعة من القواعد (تختلف باختلاف اللغات) تنقلها إلى بنية سطحية مرتبة. وبفضل تطعيم هذه المقاربة العلاقية بمفاهيم تداولية أخرى (كالقوة الإنجازية وغيرها)، وبفضل تطبيقها على لغات متباينة النمط، شجرية وغير شجرية انتقلت إلى نظرية وظيفية قائمة الذات [43].

خامسا. 3. في الاتجاه التداولي

وإذا أردنا استكشاف فاعلية آلية التأويل في فهم اللغة في منظوره التداولي علينا النظر في خصائص الاتجاه التداولي التي تفرقه عن الاتجاهات البنوية والوظيفية؛ حيث يتم التركيز على المعنى في سياقه الفعلي؛ والتفريق بين المعنى القصدي والمعنى الحرفي للتراكيب اللغوية؛ وكل هذا يستدعي البحث في علاقة المعنى وكفاءة المتكلم في تبليغه من جانب وكفاءة المخاطب في فهمه من جانب آخر؛ وللتأويل بذلك (ثلاثة جوانب:

أ . التأويل أولا عملية تقع من المخاطب الذي يبحث عن الفهم.

ب. التأويل ثانيا عملية يقوم بها النحوي بحثا عن التماسك في النظرية النحوية.

ج. التأويل ثالثا هو تأويل المتكلم لأن كل متكلم هو أوّل مؤول لكلامه [44].

إن الذي يمكن استنتاجه من هذه الخصائص المنهجية للاتجاه التداولي بحضور السياق في فهم التراكيب اللغوية، وربط اللغة بالوظيفة التواصلية، والحديث عن مضمرات القول، والتفريق بين المعنى الحرفي والمعنى القصدي للقول كل هذه العناصر التداولية تجعل من التأويل فاعلية أكيدة في فهم المنطوق والمكتوب عند المتخاطبين .

سادسا. خاتمة

نخلص في الختام إلى أن التأويل النحوي يعتبر أحد الآليات المعرفية المنهجية التي ميزت التفكير النحوي العربي، وقد ارتقى منزلة مرموقة في بعض المدارس النحوية العربية؛ هدف النحاة من خلاله إلى تحليل اللغة العربية على وجه يحقق ضبطها المنطقي؛ وهو ما تجلى في بناء جهاز مفاهيمي للنحو العربي لا نجد من خلاله أي اختلال في تحليل هندسة اللغة العربية وتصميمها؛ وبعيدا عن صور المغالاة والتعقيد؛ ولعل من أهم ما توصلت إليه هذه الدراسة:

– التأويل إستراتيجية لجأ إليها النحاة ضرورة لتحليل التراكيب اللغوية التي يبدو في ظاهرها المخالفة أو التعارض مع القاعدة أو الاضطراب وإرجاعها إلى الوجه الصواب .

–التأويل آلية معرفية منهجية تحكمها ضوابط محددة تطورت في الدرس النحوي العربي؛ ومن أساليبه في تحليل تراكيب اللغة وفهم نصوصها؛ الحذف، والإضمار، والاستتار، والتقدير...

– اللجوء إلى التأويل النحوي كانت له أسباب داعية له حصرها بعض الدارسين في دعوى القصور الكمي للنصوص، وفي دعوى الاختلاف النوعي لها، وفي دعوى إعادة صياغة التركيب.

– امتدت عملية التأويل في نظام اللغة العربية؛ في الصوت، وفي الأبنية الصرفية، وفي التركيب حيث يبدو وضوحه البالغ في استدعاء العناصر المحذوفة والمضمرة والمقدرة في نصوص اللغة العربية.

– آلية التأويل واحدة من عناصر الالتقاء في فهم التراكيب اللغوية عند بعض المدارس اللسانية بوصفه أحد العناصر الأساسة في التحليل، وفي دراسة الظاهرة اللغوية بشكل عام.

– وأخيرا لئن كان لآلية التأويل أثاره الوخيمة في فهم بعض المساقات المعرفية، وفي قراءة أنواع معينة من النصوص مع ما عرفه معها من مبالغة وإغراق في خيالات الذهن، فقد كان دوره واضحا في بناء الجهاز المفاهيمي للنحو العربي؛ وفي تحقيق تكامله المنهجي والابستمولوجي.

هوامش:

[1]– ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ط01، 1998، صص144،145.

[*] – الجادة لغة: هي معظم الطريق، أو هي الطريقة المسلوكة الواضحة. ولا يُوصف الباطل بالجادة؛ فلا يُقال: هو على جادة الباطل، بل يُقال: على مَزْلقة الباطل ومزلَّته. للتوسع ينظر: جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، تح: محمد سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية،(القاهرة) د.ط، 2006، ص 158.

[2] – علي النجدي ناصف، من قضايا اللغة والنحو، مكتبة نهضة مصر،(القاهرة) د.ط، 1957، ص88.

[3] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ط01، 2003، ج08، ص369.

[4] – الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح :أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، (بيروت)، ط4، 1990، ج4، ص1627في مادة (أول).

[5] – ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (بيروت)، ط01، 1979، ج1، ص159 في مادة (أول).

[6] – ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، (بيروت)، ط01، 1993، ص145

[7] – الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان ناشرون، (بيروت)، د.ط ، 1985، ص57

[8] – محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون، (بيروت)، ط1، 1996، ج1، ص 377

[9] – أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تح: محمد إبراهيم سليم، دار الآفاق الجديدة، (بيروت)، ط7، 1991، ص70

[10] – عبد الفتاح أحمد الحموز، التأويل النحوي في القرآن الكريم، مكتبة الرشد، (الرياض)، ط01، 1984، ج01، ص14 – 16

[11] – ينظر: سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، ط3، 1996، ج01، ص32

[12] – ينظر: عبد الفتاح أحمد الحموز، التأويل النحوي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص14 – 16

[13] – ينظر: جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، مصدر سابق، ص158

[14] – ينظر: محمد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء، عالم الكتب، (القاهرة)، ط4، 1989، ص157

[**] – تعرف هذه المسألة النحوية بـ" المسألة المسكية"؛ وسميت بالمسكية نسبة إلى كلمة المسك التي وردت في جملتها، والتي هي مناط الخلاف الإعرابي. للتوسع ينظر: محمد بن طولون الدمشقي، المسائل الملقبات في علم النحو، تح: عبد الفتاح سليم، مكتبة الآداب، (القاهرة)، ط01، 2002، ص30

[15] – ينظر: محمد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء، مرجع سابق، ص157

[16] – تمام حسان، الأصول: دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب (النحو، فقه اللغة، البلاغة)، عالم الكتب، (القاهرة)، د.ط، 2000، ص138.

[17] – ينظر: الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ط01، 1992، ص250.

[18] – تمام حسان، الأصول، مرجع سابق، ص148.

[19] – علي أبو المكارم، أصول التفكير النحوي، دار غريب، (القاهرة)، ط1، 2006، ص232

[20] – علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب، (القاهرة)، ط1، 2008، ص204

[21] – المرجع نفسه، ص208.

[22]- محمد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء، مرجع سابق، ص157

[23]- المرجع نفسه، ص261.

[24]- ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء)، ط07، 2005، ص261.

[25]- علي أبو المكارم، أصول التفكير النحوي، مرجع سابق، ص239

[26]- المرجع نفسه، ص208

[27]- محمد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء، مرجع سابق، ص167

*** - ينظر: في حد اللغة: ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، (القاهرة)، د.ط.ت، ج1، ص33

[28]- ينظر: تمام حسان، الأصول، مرجع سابق، ص138.

[29]- ذكره ابن جني في باب " غلبة الفروع على الأصول" للتوسع ينظر: ابن جني، الخصائص، ج01، ص293

[30]- ينظر: تمام حسان، الأصول، مرجع سابق، ص139.

[31]- ينظر: محمد حسين آل ياسين، الدراسات اللغوية عند العرب إلى غاية القرن الثالث الهجري، دار مكتبة الحياة، (بيروت)، ط01، 1980، ص365

[32]- ينظر: تمام حسان، الأصول، مرجع سابق، ص139.

[33]- ينظر: محمد حسين آل ياسين، الدراسات اللغوية عند العرب إلى غاية القرن الثالث الهجري، مرجع سابق، ص366

[34]- للتوسع ينظر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، (الإسكندرية)، ط01، 1998، ص ص27، 92.

[35]- المرجع نفسه، ص127.

[36]- ينظر في هذه الأساليب النحوية في أبوابها ضمن كتاب: ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي،(بيروت)، ط02، د.ت.ط.

[37]- ينظر: محمد حسين آل ياسين، الدراسات اللغوية عند العرب إلى غاية القرن الثالث الهجري، مرجع سابق، ص367

[38]- ينظر: توفيق قريرة، أثر السياق الاصطلاحي في استقرار المصطلح النحوي العربي، مجلة المعجمية، مجلة علمية محكمة تصدر عن جمعية المعجمية التونسية(تونس)، العدد24، السنة 2008، ص192.

[39]- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص11

[40]- المرجع نفسه، ص 14.

[41]– ينظر: يحي أحمد، الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)، المجلد العشرون، العدد الثالث، أكتوبر، 1989، ص78

[42]– ينظر: المرجع نفسه، ص81

[43]– ينظر: هيثم سرحان وآخرون، آفاق اللسانيات، مركز دراسات الوحدة العربية، (بيروت)، ط01، 2011، ص 30.

[44]– ينظر: وئام الحيزم، تأويل اللفظ والحمل على المعنى، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة تونس، (تونس)، د.ط، 2009 ، ص103

من خصائص منهج التأويل الأدبي عند ضياء الدين ابن الأثير (637هـ)
Some Characteristics of Ibn al-Atheer's (637 H) Method of Literary Interpretation

أ.د. مبارك بلالي،

كلية الآداب بجامعة أدرار.

mebarekblali@yahoo.com

تاريخ الإرسال:2018/11/19	تاريخ القبول: 2018/12/19	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على خصائص "التأويل" عند ابن الأثير، من خلال تتبع واحد من المصطلحات التأويلية في مؤلفاته النقدية، عنيتُ به مصطلح "عكس الظاهر"، وهو من المصطلحات الخاصة والمميَّزة في النظرية النقدية عنده.

فهناك مجموعة من النظرات والسمات التجديدية التي انفرد بها ابن الأثير عن غيره من النقاد، جاءت في سياق تناوله لمصطلح "عكس الظاهر"؛ منها ولَعُه بما سماه "المعاني المبتدَعة" أو "المعاني الذهنية"، في الأعمال الأدبية عموماً والشعرية منها على وجه الخصوص.

الكلمات المفتاحية. التأويل؛ النقد الأدبي؛ التأويل الأدبي؛ عكس الظاهر؛ ابن الأثير

Abstract:

The purpose of this research is to identify the characteristics of Ibn al-Atheer's "interpretation" by following one of the descriptive terms in his critical works, namely the term of "reverse of the apparent."

There is a set of views and innovative features that are unique to Ibn al-Atheer. These came in the context of his dealing with the term "reverse of the apparent" – including his passion for what he called "creative meanings" or "mental meanings" – in literary works in general and poetic ones in particular.

keywords: Interpretation; Literary Criticism; Literary Interpretation ; Reverse Phenomenon; Ibn al-Atheer

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

إن "التأويل" – بمفهومه الوظيفي– يقوم على تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي؛ وذلك بتحليله وإعادة صياغة مفرداته وتراكيبه وبيان خصائصه، ومن ثم الوصول إلى مراميه ومقاصده وأغراضه وتأثيراته. و"التأويل" في الثقافة العربية والإسلامية مفهوم قديم وأصيل، مارسه العلماء ممارسة تطبيقية في مجموعة من المجالات العلمية؛ كعلم الكلام، والفلسفة، والفكر الصوفي، وأصول الفقه، والتفسير، والنقد الأدبي وعلم البيان وغيرها.

ويعد "ضياء الدين بن الأثير" (637هـ) الناقد البياني الشهير واحداً من أبرز النقاد والمنظرين لمفهوم "التأويل"، ومن المجدّدين في أبحاثه، من خلال كتابيه: "المثل السائر"، و"الجامع الكبير"، وغيرهما من التصانيف.

ويأتي في صميم موضوع التأويل عند ابن الأثير مصطلح "عكس الظاهر"، الذي خصه ابن الأثير بمبحث مستقل في كتابيه: "المثل السائر" و"الجامع الكبير". وهو مصطلح مركب من إضافة "العكس" إلى "الظاهر"، وقد سبقه إليه قدامة بن جعفر، وإن كان قدامة قد أضاف "العكس" إلى "غيره" أو كما سماه أيضاً "عكس اللفظ" أو "عكس ما نُظم من بناء".

كما يتناول هذا البحث– بعد مناقشة موضوع التأويل وخصائصه وبعض مصطلحاته– عرضاً وبياناً لتلك الموارد العلمية المختلفة التي انطلق منها ابن الأثير في صياغة مصطلح "عكس الظاهر"، وهو أمر كشف لنا عن ذلك التفاعل الفعال والمثمر بين مجالات: البلاغة والنقد، واللغة والنحو، وعلم الأصول، في المقاربة النقدية عند ابن الأثير.

تشتمل خطة البحث على **مبحثين** اثنين:

تناول **المبحث الأول** منهما: مفهوم التأويل عند ابن الأثير.

وتندرج تحته عناصر:

- أقسام التأويل عند ابن الأثير.
- مصطلح "عكس الظاهر" عند ابن الأثير.

- "المعنى المبتدَع" عند ابن الأثير.

وأما **المبحث الثاني** فتناول: موارد مصطلح "عكس الظاهر" عند ابن الأثير وتندرج تحته عناصر:

- المورد البلاغي والنقدي (الجاحظ وقدامة بن جعفر).
- المورد اللغوي والنحوي (ابن جني).
- المورد الأصولي والفقهي (علماء الأصول).

وانتهى البحث **بخاتمة** تضمنت أهم النتائج المحصلة.

المبحث الأول: في مفهوم التأويل عند ابن الأثير[1]

يعد ضياء الدين ابن الأثير واحداً من أبرز النقاد والمنظرين لمفهوم التأويل والمجدّدين في أبحاثه؛ فقد جعله (التأويل) أحد قسمي التفسير،[2] لأن التفسير يطلق على بيان وضع اللفظ حقيقة ومجازاً معاً، «لأنّه من الفَسْر وهو الكشف.. وأما التأويل فهو رجوع عن ظاهر اللفظ، وهو مشتق من الأول، وهو الرجوع، يقال: آل، يؤول: إذا رجع. وعلى هذا فإن التأويل خاص، والتفسير عام، فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويلاً».[3]

1. أقسام التأويل عند ابن الأثير.

يقسم ابن الأثير التأويل أقساماً ثلاثة[4] نوردها فيما يلي:

القسم الأول: وهو الذي يفهم منه شيء واحد لا يُحتمل غيره، وهو الذي عليه أكثر الأشعار، ويَجري في الدقة واللطافة مجرى القسمين الآخرين.

القسم الثاني: وهو الذي يدل على المعنى وغيره، ويقع كثيراً في الكلام، ومثاله قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْتُلُوا أَنفُسَكُمْ﴾ [النساء: 29]. فإن له وجهين في التأويل: أحدهما القتل الحقيقي وهو ما يؤخذ من ظاهر الآية وأن الله حرّم على العبد قتل نفسه[5]، وقال القرطبي: «وأجمع أهل التأويل على أن المراد بهذه الآية النهي أن يقتل بعض الناس بعضاً. ثم لفظها يتناول أن يقتل الرجل نفسه بقصد منه للقتل في الحرص على الدنيا وطلب المال؛ بأن يحمل نفسه على الغرر المؤدي إلى التلف».[6]

والمعنى الآخر هو القتل المجازي بالإكباب على المعاصي؛[7] فالإنسان إذا أكبّ على المعاصي قتل نفسه في الدنيا والآخرة.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قول النبي صلى الله عليه وسلم حين سألنه بعض أزواجه: أينا أسرع بك لحوقاً ؟ قال: "أطولكن يداً"[8]، قالت عائشة: « فكنا إذا اجتمعنا بعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم نمدّ أيدينا في الحائط نتطاول فلم نزل نفعل ذلك حتى توفيت زينب بنت جحش، وكانت امرأة قصيرة ولم تكن أطولنا يداً، فعرفت أن النبي صلى الله عليه وسلم أراد بطول اليد الصدقة، وكانت امرأة صناعاً، وكانت تعمل بيدها وتتصدق به في سبيل الله عزّ وجل»[9].

قال الخطيب القزويني «.. وقوله "أطولكُنَّ" نظير ترشيح الاستعارة، ولا بأس أن يسمى ترشيح المجاز والمعنى بسط اليد بالعطاء، وقيل: من الطول بمعنى الفضل.. ويحتمل أن يريد "أطولكن يداً" بالعطاء أي: أمدكن».[10]

ومن أمثلة ذلك في الشعر قول المتنبي[11]

لو فطنت خيله لنائله لم يُرضها أن تراه يرضاها

ويفهم من ذلك معنيان: **الأول** منهما: أن خيله لو علمت مقدار عطاياه الجسيمة والنفيسة لما رضيت له بأن تكون في عطاياه التي هي أنفس منها. وأما المعنى **الثاني**: أن خيله لو علمت أنه يهبها من جملة عطاياه لما رضيت ذلك، لأنهما يَشقُّ عليها أن تخرج عن ملكه إلى ملك غيره.

القسم الثالث: وهو القسم الذي يدل على المعنى وضدّه، وهو من أظرف تأويلات المعنى في الكلام، ويُعدّ قليل الوقوع فيه، وقد اهتم به ابن الأثير اهتماماً خاصاً، بل وعليه وحده قصر مصطلح "عكس الظاهر".

2. مصطلح "عكس الظاهر" عند ابن الأثير.

مصطلح "عكس الظاهر" عند ابن الأثير[12] يعني: « نفي الشيء بإثباته، وذلك أنك تذكر كلاماً يدل ظاهره أنه نفي لصفة موصوف وهو نفي للموصوف أصلاً»، واعتبره ابن الأثير من مشكلات علم البيان ومستطرفاته العجيبة وأسراره الغريبة، وأنه « من أغرب ما توسعت فيه

اللغة العربية» وأنه «قليل الاستعمال، وسبب ذلك أن الفهم يكاد يأباه، ولا يقبله إلا بقرينة خارجة عن دلالة لفظه على معناه، وما كان عارياً عن قرينة فإنه لا يُفهم منه ما أراده قائلهُ»، واعتبر ابن الأثير أن «الإكثار من استعماله عَسِر لأنه لا يظهر المعنى فيه».

وقد جعل ابن الأثير "عكس الظاهر" في النوع الثالث عشر من المعاظلة المعنوية في المقالة الثانية «في الصناعة المعنوية».

ومن أمثلة "عكس الظاهر" عند ابن الأثير قول عمرو بن أحمر الباهلي في وصف مفازة[13]

لا تُفزِعُ الأَرنبَ أهوالُها ولا ترى الضبّ فيها يَنْجَحِرْ

فظاهر المعنى أن بهذه المفازة "أرنباً" ولكنه غير مفزوع ولا مذعور، كما أن هناك أيضاً "ضبّاً" ولكنه غير منجحر، وليس المعنى كذلك، بل المعنى أنه لم يَكن هناك أرنب أصلاً، كما لم يكن هناك ضبّ أصلاً، ولكن هذا المعنى لا يُفهم إلا بقرينة ذهنية هي شدة أهوال وفواجع المفازة نفسها، حتى لا يمكن مع ذلك أن يَسكنها أرنب ولا ضبّ.

ومن الأمثلة الشعرية لـ"عكس الظاهر" مما نظمه ابن الأثير قوله:

أدنينَ جلبابَ الحياء فلن يُرى لذيولهنَّ على الطريق غُبارُ

فظاهر معنى البيت يوحي أن هؤلاء النسوة يمشين هوناً لحيائهن، فلا يُري لذيولهن غُبار على الطريق، ولكن المعنى ليس كذلك، وإنما المراد أنّهن لا يمشين على الطريق أصلاً، أي أنّهن ماكثات في البيوتات لا يبرحنها، فلا يكون إذن لذيولهن على الطريق غبار، فالقرينة التي فُهِم بها هذا المعنى هي شدة لزومهنّ للبيوت، وهي قرينة تُستَفاد من خارج دلالة اللفظ.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قول امرئ القيس[14]:

على لاحب لا يُهتدى بِمَنَاره إذا سافَه العَوْد الدّيافيُّ جَرْجَرا

فظاهر قول امرئ القيس "لا يُهتدى بمناره" معناه: أن له مناراً غير أنه لا يهتدى به، وليس المراد هو ذاك، وإنما المراد أنه لا منار له يُهتدى به.

ولعل الذي قاد ابن الأثير إلى هذا التأويل في معنى البيت هو دلالة لفظ "لاحب" نفسه فمعناه اللغوي ليس "الطريق" فحسب، وإنما هو الطريق الواضح، قال ابن منظور: «.. طريق

لاَحِب، ولَحْب، وملحوب، إذا كان واضحاً.. واللاحب: الطريق الواسع المنقاد الذي لا ينقطع»[15].

ويؤيد ذلك أيضاً قول النبي صلى الله عليه وسلم لصاحب الرؤيا: «.. أما ما رأيت من الطريق الرحب اللاّحب السهل، فذلك ما حملتكم عليه من الهدى فأنتم عليه..»[16].

فإذا كان هذا هو حال هذه الطريق من الوضوح والسعة، فهو ليس في حاجة إلى "منار".

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الخطيب القزويني قَدّ عدّ بيت امرئ القيس هذا، والبيت الذي أوردناه في السابق لعمرو بن أحمر الباهلي (لا تُفزع الأرنب أَهْوَالُها...) ..قد عدّهما من شواهد الإيجاز بالقصر وهو «نفي للملزوم بنفي اللازم» قال: «.. قوله تعالى: ﴿**مَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ حَمِيمٍ وَلَا شَفِيعٍ يُطَاعُ**﴾ [غافر: 18]، أي لا شفاعة ولا طاعة على أسلوب قوله:

على لاحب لا يُهتدى بمناره

أي: لا منار ولا اهتداء، وقوله:

ولا ترى الضبّ بها ينجحر

أي: لا ضَبَّ ولا انجحار»[17]

ومن أمثلة تأويل المعنيين الضدين في الشعر –عند ابن الأثير– مع مراعاته لإمكانية ترجيح السياق لأحد المعنيين مَا علق به على بيت المتنبي الذي قاله في كافور[18]:

فإن نلتُ ما أمّلتُ منك فربما شربتُ بماء يُعجِزُ الطيرَ وِردُهُ

حيث قال ابن الأثير: «.. إن هذا البيت يحتمل مدحاً وذمّاً، وإذا أُخِذَ بمفرده من غير نظر إلى ما قبله، فإنه يكون بالذمّ أولى منه بالمدح، لأنه يتضمن وصف نواله بالبعد والشذوذ، وصدر البيت مفتتح بـ"إن" الشرطية، وقد أجيب بلفظة "رُبَّ" التي معناها التقليل، أي لست من نوالك على يقين، فإن نلته فربما وصلت إلى مورد لا يصل إليه الطير لبعده»[19].

وأما على معنى المدح فقال ابن الأثير بشأن ذلك: «.. وإذا نُظِر إلى ما قبل هذا البيت دلّ على المدح خاصة، لارتباطه بالمعنى الذي قبله»[20].

ومن أمثلة المتنبي –مما ذكره ابن الأثير– ما قاله في كافور أيضاً:

وما طربي لما رأيتك بِدعةً لقد كنت أرجو أن أراك فأطْرَبُ

فوجه المدح في البيت أن المتنبي يقول لكافور: إن فرحتي برؤيتك ليست من البدع، فقد عرفت ذلك عنّي من قبل، وأما الذّم فنفهمه من قول ابن جني لصاحبه المتنبي بعد أن قرأ عليه البيت: « فقلت له: يا أبا الطيب لم تزد على أن جعلته أبازَنّة ؟[21]! فضحك لقولي! وهذا القسم من الكلام يسمى "الموجّه" أي له وجهان، وهو مما يدل على براعة الشاعر وحسن تَأتّيه»[22].

3. "المعنى المُبتدَع" عند ابن الأثير.

لقد جعل ابن الأثير "الحكم على المعاني" واحداً من أهمّ موضوعات التأويل، وتتجلى فائدة ذلك من وجهة نظره في «الإحاطة بأساليب المعاني على اختلافها وتباينها»[23].

ثم يضيف قائلاً: «.. وصاحب هذا الصناعة مفتقر إلى هذا الفصل (يقصد الفصل الثالث وقد عنونه بـ"في الحكم على المعاني") والذي يليه بخلاف غيرهما من هذه الفصول المذكورة، لاسيما مفسري الأشعار، فإنهم به أعنى»[24].

ويعني بذلك أن موضوعي "الحكم على المعاني" و"الترجيح بين المعاني" يعدّان من الأصول المهمة التي ينبغي أن يُعنى بها النقاد، لاسيما في فهم الشعر وتذوقه.

إن ولع واهتمام ابن الأثير بالمعاني قادة إلى البحث عن المعاني غير المألوفة والمبتدعَة في ألفاظ الشعر، لأن «المعنى المحمول على ظاهره لا يقع في تفسيره خلاف، والمعنى المعدول عن ظاهره إلى التأويل يقع فيه الخلاف، إذ باب التأويل غير محصور، والعلماء متفاوتون في هذا، فإنه قد يأخذ بعضهم وجهاً ضعيفاً من التأويل، فيكسوه بعبارته قوة تميّزه على غيره من الوجوه القوية»[25].

ويرى ابن الأثير أن: «باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة. ومن ذا الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له؟!»[26].

وبعد أن أورد قول عنترة:

هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّمِ

نجده يقول: «إنه لا ينبغي أن يرسخ هذا القول في الأذهان لئلاّ يؤيس من الترقي إلى درجة الاختراع»[27].

إنّ ولعه ذاك –بالمعاني– جعله يؤثر "المعاني الذهنية" ويفضلها على الصور الشعرية المألوفة مثل ما يظهر –مثلاً– من تفضيله لبيت النابغة:

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلمّهُ على شعث أيّ الرجال المهذّب؟!

على بيت امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العنّاب والحشف البالي!

ويعلل ابن الأثير تفضيله لبيت النابغة بـ«أنه تضمن حكمة تُعرب عن تجربة الإخوان، فيتأدب بها الغرّ الجاهل، ويتنبه لها الفطِن الأريب؛ والناس أحوج إلى معرفته من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت امرئ القيس، وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثم سوى ذلك، وبيت النابغة حكمة مؤدبة تستخرج بالفكر الدقيق»[28].

ويرى ابن الأثير –في هذا الصدد– أن المعاني التي يتوارد عليها الشعراء لها "عمود" فإذا ما خرج أحدهم عن هذا العمود عُدَّ معناه مخصوصاً وخارجاً عن ذلك العمود، وبذلك ينفرد به صاحبه، من ذلك مثلاً توارد عدد من الشعراء على وصف الطير بتتبع الجيش طلباً لأكل لحوم القتلى كقول النابغة:[29]

إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب

جوانحَ قد أيقنّ أن قبيلَه إذا ما التقى الجمعان أول غالب

وقول أبي نواس:[30]

يتوخى الطير غدوته ثقة باللحم من جَزَره

وقول مسلم بن الوليد:[31]

قد عوّد الطير عادات وثقن بها فهن يتبعنه في كل مرتحل

وقول أبي تمام:[32]

وقد ظُلِّلت عِقبان أعلامه ضحى بعِقبان طير في الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنها من الجيش إلا أنها لم تقاتل.

ثم قال ابن الأثير بعد أن أورد تلك الأبيات: «.. وقد ذكر في هذا المعنى غير هؤلاء إلا أنهم جاءوا بشيء واحد (أي عمود واحد من أعمدة المعاني) لا تفاضل بينهم فيه إلا من جهة

حسن السبك، أو من جهة الإيجاز في اللفظ، ولم أر أحداً أغرب في هذا المعنى فسلك هذا الطريق مع اختلاف مقصده إليها إلا مسلم بن الوليد حين قال:

أُشربت أرواح العدا وقُلوبَها خوفاً فأنفسها إليك تطير

لو حاكمتك فطالبتك بذحلها شهدت عليك ثعالب ونسور »[33].

ويقول أيضاً: « وهذا معنى انفرد به مسلم، فإنه لم يعرض لذكر الطير في تتبع الجيش، وإنما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه، إلا أنه أحسن وألطف وأبلغ فقال: لو طالبك أعداؤك بالترات التي لهم عندك، وجرت بينك وبينهم محاكمة لشهد الطير والوحش التي أكلت لحومهم، وهذا من الملاحة على الغاية القصوى»[34].

تلك –إذن– أمثلة "المعنى المبتدع" عند ابن الأثير، وهو المعنى الذي يرى أنه يجب على الناقد المتذوق البحث عنه، ولعله حاول أن يضع بين يدي نقاد الشعر نماذج لهذا المعنى من خلال تأليفه لكتاب "الرسالة في المعاني المبتدعة"، ولرسالة "عمود المعاني"، وهما مؤلفان مفقودان، ولو وُجدا فإن بحث هذا الموضوع عند الرجل، سيأخذ منعرجاً حاسماً على طريق التأسيس المنهجي والموضوعي، لبحث "المعاني المبتدعة" في النظم والنثر على السواء.

وكما رأينا ولع ابن قتيبة في البحث عن "المعاني المبتدعة" في ألفاظ الشعر، نجده أيضاً مفتوناً بابتداع وابتكار المعاني الجديدة في فن الكتابة أيضاً؛ فقد ذكر في "الفصل العاشر" الذي عنونه بـ "في الطريق إلى تعلم الكتابة" نجده يقول –بعد أن قسم طريق تعلم الكتابة إلى ثلاث شعب– «.. وأخلق بتلك الطريق أن تكون مبتدعة غريبة، لا شركة لأحد من المتقدمين فيها، وهذه الطريق هي طريق الاجتهاد وصاحبها يعدّ إماماً في فن الكتابة»[35].

إن تلك الأمثلة والنماذج التي ذكرناها في عنصري –مصطلح "عكس الظاهر" و'المعنى المبتدع" عند ابن الأثير– تنم عن اجتهاد تأويلي يرمي إلى "المنزع البعيد"[36] في التأويل عند ابن الأثير، ويركز فيه على الدور الذي يؤديه كاتب النص أو مبدع النص في نصه، وهو بذلك يقترب كثيراً من مفهوم التأويل عند المدرسة النقدية الأمريكية التي يتزعمها "إرك دونالد هيرش"، هذه المدرسة التي تعدّ "قصدية" المؤلف مفتاحاً لتأويل النص، يقول هيرش: « إن التحقق من نص ما يعني ببساطة الإقرار بأن المؤلف ربما قصد ما نظن نحن أنّه هو معنى النص لا غير، وتتمثل مهمة المؤول الرئيسية في أن يعيد بنفسه إنتاج منطق المؤلف واتجاهاته ومعطياته

الثقافية ثانية، أي باختصار: أن يعيد إنتاج عالمه، ومن ثم رأى أن المؤولين عند فهمهم للنص مذعنون تماماً لإرادة المؤلف لأن معنى ملفوظه هو المعنى الذي يريدون نقله»[37].

فمعرفة مقاصد أو مقصدية المؤلف –حسب هيرش– هي التي تحدّد معنى النص، وكل مؤول للنص عليه أن يبحث عن مقاصد المؤلف إذا ما أراد الوصول إلى تأويل موضوعي وصحيح.

المبحث الثاني: موارد مصطلح "عكس الظاهر" عند ابن الأثير.

إن المطلع على دراسات ابن الأثير في مختلف كتبه (المثل، الجامع، الاستدراك) يدرك أن الرجل قد تناول تآليف من سبقوه بالاطلاع، وأجال فيها نظره ناقداً ومستفيداً ممن سبقهُ من علماء البلاغة، والنقد، واللغة، والنحو، وأصول الفقه، ويتجلي ذلك من خلال ما نجده مبثوثاً في تآليفه من آراء للجاحظ، ولابن جني، ولعلماء الأصول، الأمر الذي يدل على أن لابن الأثير موارد علمية ومنهجية في مقاربته لمفهوم "التأويل"، وفي السطور القادمة نحاول أن نقف عند تلك الموارد والمصادر.

1. المورد البلاغي والنقدي (الجاحظ (255هـ) وقدامة بن جعفر (337هـ))

ذكر الجاحظ في "البيان والتبيين" أصناف الدلالات على المعاني، وذكر بينها دلالة النّصبة، والنّصبة عنده هي «الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف[38]، ولا تقصر عن تلك الدلالات.. وهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد..»[39].

ولبيان دلالة النّصبة في الشعر استشهد الجاحظ بأبيات لنُصيب بن رباح الأسود يمدح فيها سليمان بن عبد الملك:[40]

أقول لركب صادِرِين لقيتُهم قَفَا ذَاتِ أَوْشَالٍ ومولاك قارب
قِفوا خبرونا عن سليمان إنني لمعروفه من أهل وَدَّان طالب
فعاجوا فأثنوا بالذي أنت أهله ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

وقد وقف ابن الأثير عند قول نُصيب:

ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

وظهر له أن الجاحظ أدخله في باب الكناية فقال: « فهذا يروى عن الجاحظ، وما أعلم كيف ذهب عليه مع شهرته بالمعرفة بفن الفصاحة والبلاغة، فإن الكناية هو ما جاز حمله على جانب الحقيقة، كما يجوز حمله على جانب المجاز، وهاهنا لا يصح ذلك ولا يستقيم، لأن الثناء للحقائب لا يكون إلا مجازاً وهذا من باب التشبيه المضمر الأداة، الخارج عن الكناية، والمراد به أن في الحقائب من عطاياك ما يُعرب عن الثناء لو سكت أصحابها عنه»[41].

ولكن الذي يتضح من استشهاد الجاحظ بالأبيات السابقة، أن ما ورد في الشطر الثاني من البيت الآخِر لا يعده الجاحظ من الكناية بدليل وروده مع أبيات شعرية أخرى لشعراء آخرين في معرض حديثه عن "النّصبة". والدليل الآخر على ذلك هو ما ذكره عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" حين قال في عنصر "وصف الشعر والإدلال به" ما نصّه: «.. ومما هو في غاية الندرة من هذا الباب ما صنعه الجاحظ بقول نُصيب:

ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

حين نثره فقال، وكتب به إلى ابن الزيات: "نحن أعزّك الله نُسحر بالبيان ونموّه بالقول؛ والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان، فأثّر ذلك في أمرنا أثراً ينطق إذا سكتنا فإن المدعي بغير بيّنة متعرض للتكذيب"»[42].

فنصُّ الجاحظ هذا –الذي نقله عبد القاهر الجرجاني– يدفع ذلك الظن –أو الوهم– الذي ظنه ابن الأثير، ولكن من اللافت في الوقت ذاته أن نجد ابن الأثير[43] –في الجامع– يذكر البيت الآخر لنُصيب وينقل كلام الجاحظ –تماما كما فعل عبد القاهر الجرجاني– وذلك في القسم الرابع من الكناية الذي ليس بتمثيل ولا إرداف ولا مجاورة.

وعلى كل فإن ما أوردناه من شواهد تشهد على اطلاع ابن الأثير على تراث الجاحظ ومناقشته لآرائه، يشير إلى تأثر ابن الأثير بدراسات الجاحظ، ويغلب على الظن أن ما وصف به ابن الأثير صنيع مسلم بن الوليد في ابتداعه لمعنى جديد في قوله:

لو حاكمتك فطالبتك بذحلها شهدت عليك ثعالب ونسور

..يغلب على الظن أنه تأثر فيه بحديث الجاحظ عن "النّصبة"؛ فقد قال ابن الأثير: «..هذا معنى انفرد به مسلم، فإنه لم يعرض لذكر الطير في تتبع الجيش، وإنما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه».

فعبارة "أخرجه مخرجاً آخر" هي تعبير صادق عن دلالة "النّصبة" التي أشار إليها الجاحظ ووصفها بأنها «تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات».

وأما تأثر ابن الأثير بقدامة بن جعفر فقد كان تأثراً واضحاً؛ لقد تردد ذكر قدامة بن جعفر كثيراً في تآليف الرجل، من ذلك ما ورد عند حديث ابن الأثير عن "التجنيس" حيث قال: «اعلم أن التجنيس غرّة شادِخة وجه الكلام، وقد تصرف العلماء من أرباب الصناعة فيه، فغربوا وشرقوا، لاسيما المحدثين منهم... فمنهم عبد الله بن المعتز وأبو علي الحاتمي والقاضي الجرجاني وقدامة بن جعفر الكاتب وغيرهم..»[44].

لقد ورد مصطلح "عكس الظاهر" عند قدامة بن جعفر ولكن من غير جزئه الثاني أي: كلمة "عكس" فقط التي أضافها إلى "ما نُظم من بناء" أو إلى "اللفظ". فجاء المصطلح عنده بصيغة "عكس ما نُظم من بناء" أو بصيغة "عكس اللفظ"، قال قدامة: «وأحسن البلاغة: الترصيع، والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نُظم من بناء...»[45] ، وقال في موضع آخر: «وعكس اللفظ كقوله: "اشكر من أنعم عليك، وأنعم على من شكرك" وكقوله "من خوّفك لتأمن خير ممن آمنك حتى تلقى الخوف"..»[46].

وأما ابن الأثير فقد وقف على مصطلح قدامة بن جعفر "عكس اللفظ" وجعله أحد ضربين من ضروب "المشبه بالتجنيس" وسماه "المعكوس". و"المعكوس" قسم رابع من أقسام "المشبه بالتجنيس" عند ابن الأثير وهو عنده على ضربين أحدهما "عكس الألفاظ"، والآخر "عكس الحروف" « فالأول: كقول بعضهم "عادات السادات سادات العادات"، وكقول الآخر "شيم الأحرار أحرار الشيم"»[47].

كما استشهد ابن الأثير بالشعر أيضاً فقال: «.. ومن هذا النوع مما ورد شعراً قول الأضبط بن قُريع من شعراء الجاهلية:

قد يجمع المال غير آكله ويأكل المال غَيرُ مَن جَمَعه
ويقطع الثوب غير لابسه ويلبس الثوب غير من قَطعه

وكذلك ورد قول أبي الطيب المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده »[48].

ثم يقول ابن الأثير بعد ذلك: «.. وهذا الضرب من التجنيس له حلاوة، وعليه رونق، وقد سماه قدامة بن جعفر الكاتب (التبديل)[49] ، وذلك اسم مناسب لمسماه، لأن مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدماً من جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني وبما كان مؤخراً في الأول مقدماً في الثاني، ومثّله قدامة بقول بعضهم "اشكر لمن أنعم عليك، وأنعم على من شكرك"»[50].

والمتصفح لكتاب "جواهر الألفاظ" لقدامة –وحتى كتابه نقد الشعر– لا يعثر فيهما على مصطلح "التبديل" الذي نسبَه ابن الأثير إلى قدامة، ويغلب على الظن أن مصطلح "التبديل" قد عثر عليه ابن الأثير حين اطلع على كتاب "سر الفصاحة" لابن سنان الخفاجي (ت 466هـ)، وهو واحد من المصادر الأثيرة لديه؛ فقد أدخل ابن سنان في المطابق[51] "العكس والتبديل" ونصّ صراحة على ذلك بقوله «ومما يجري مجرى المطابق أن يقدم في الكلام جزء ألفاظه منظومة نظاماً، ويتلى بآخر يجعل فيه ما كان مقدماً في الأول مؤخراً في الثاني وما كان مؤخراً مقدماً مثل قول بعضهم (اشكر لمن أنعم عليك وأنعم على من شكرك) وقد سمى قدامة بن جعفر هذا الفن (التبديل)»[52].

2. المورد اللغوي والنحوي (ابن جني (392هـ)).

لقد كان كتاب "الخصائص" لابن جني واحداً من الكتب المهمّة التي تصفحها ابن الأثير واستفاد منها حيث يقول: « وقد تصفحت كتاب الخصائص لأبي الفتح ابن جنّي فوجدته قد ذكر في المجاز شيئاً يتطرق النظر إليه، وذلك أنه لا يُعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلا لمعان ثلاثة: وهي الاتساع والتشبيه والتوكيد...»[53] ، ومما يدل أيضاً على ذلك إشارته إلى أن النوع الثاني عشر الذي يسبق "عكس الظاهر" مباشرة وهو "قوة اللفظ لقوة المعنى" في كتابه "المثل السائر" .. هذا النوع ذكره ابن جني هو أيضاً في "الخصائص" بحيث قال ابن الأثير: « هذا النوع (يقصد قوة اللفظ لقوة المعنى) قد ذكره أبو الفتح ابن جني في كتاب "الخصائص" إلا أنه لم يورده كما أوردته أنا، ولا نبّه على ما نبهت عليه من النكت التي تضمنته وهذا يظهر بالوقوف على كلامي وكلامه»[54].

إن اطلاع ابن الأثير على كتاب "الخصائص" وتصفحه له واستفادته من مقاربة ابن جني لعديد قضايا اللغة.. لا نستبعد معه تأثره به –أيضاً– في مقاربة مصطلح "عكس الظاهر"

نفسه؛ فقد أفرد ابن جنّي بابا في الجزء الأول من "الخصائص" سماه "باب في الحمل على الظاهر وإن أمكن أن يكون المراد غيره"، وقال في مطلعه: « اعلم أن المذهب هو هذا الذي ذكرناه، والعمل عليه، والوصية به. فإذا شاهدت ظاهراً يكون مثلهُ أصلاً أمضيت الحكم على ما شاهدته من حاله، وإن أمكن أن تكون الحال في باطنه بخلافه..»[55].

غير أن ابن جني جعل يطبق هذا المفهوم في الجانب النحوي والصرفي.

كما أنه من غير المستبعد –أيضاً– أن يكون مصطلح "شجاعة العربية" الذي استعمله ابن الأثير وأطلقه على ظاهرة "الالتفات" قد أخذه عن ابن جني، بحيث قال ابن الأثير في "الالتفات": «وهذا النوع ما يليه من خلاصة علم البيان التي حولها يُدندن وإليها تستند البلاغة.. ويسمى أيضاً شجاعة العربية، وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات..»[56].

ومن اللغويين الذين تناولها مفهوم مصطلح "عكس الظاهر" –قبل ابن الأثير– نجد ابن قتيبة الدينوري (276هـ)، الذي عنون بابا من أبواب كتابه "تأويل مشكل القرآن" بـ"مخالفة ظاهر اللفظ معناه" بحيث أورد فيه نماذج مثل قوله: «..وقد يراد به التعجب من إصابة الرجل في منطقه، أو في شعره، أو رميه، فيقال: قاتله الله ما أحسن ما قال، وأخزاه الله ما أشعره، ولله درّه ما أحسن ما احتجّ به، ومن هذا قول امرئ القيس في وصف رامٍ أصابَ:

فهو لا تَنمِي رَمِيَّتُهُ ما له لا عُدَّ من نَفَرِهِ

يقول: إذا عُدَّ نفره –أي قومه– لم يُعدُّ معهم، كأنه قال: قاتله الله، أماته الله.

وكذلك قولهم: هوت أمّه، وهَبِلَتْه، وثكلتْهُ

قال كعب بن سعيد الغَنَوي:

هوت أمُّهُ ما يبعث الصُّبْحُ غاديا وما يؤَدّي الليلُ حين يَؤُوب »[57].

3. المورد الأصولي والفقهي(علماء الأصول).

لقد كان أثر علماء الأصول في مقاربات ابن الأثير النقدية واضحاً، وبخاصة فيما يتصل بموضوع "الظاهر" و"الباطن" وهو من الموضوعات الرئسية في اهتمام علماء أصول الفقه؛ فعبارات النص القرآني ونص الحديث الشريف تنفتح على دلالات واحتمالات أكبر من تلك

التي يمدنا بها معجم اللغة، وبذلك تأخذ آلية التأويل دورها في التحليل والاستنباط. ومعنى ذلك أن هناك لغة أخرى توظف لفك لغة النص الشرعي من أجل تأويل الدلالة.

إن مسلك "التأويل" عامة و"عكس الظاهر" خاصة –عند ابن الأثير– يتصلان اتصالاً مباشراً بمفهوم "الظاهر" و"الباطن" أو "المنطوق" و"المفهوم"؛ فثمة معان لا يوصل إليها، وترجيحات بين تلك المعاني لا يوقف عليها إلا إذا سلكت ألفاظُها وعباراتُها مسلك "التأويل"، ومن هنا وجدنا تلك الإشارات المتكاثرة عند ابن الأثير، يتحدث فيها عن الفقه وأصوله وعن طائفة من علماء الأصول، فمثلاً نجده يقول في مقدمة كتاب المثل السائر: «.. إن علم البيان لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام..»[58].

ونجده في نص آخر يقارب بين الإبداع وبين الاجتهاد في الفقه[59]. وهذه فكرة في غاية الأهمية؛ فكما أنه يتعين على الفقيه حتى يكون مجتهداً أن ينهج نهجاً خاصاً به بعيداً عن التقليد، فكذلك ينبغي للمبدع في فنون الأدب.

وفي الفصل الرابع من المثل السائر المعنون بـ"في الترجيح بين المعاني" نجده يقول: «والفرق بين هذا الترجيح والترجيح الفقهي أن هناك يُرجح بين دليلي الخصمين في حكم شرعي، وههنا يرجع بين جانبي فصاحة وبلاغة في ألفاظ ومعان خطابية. وبيان ذلك أن صاحب الترجيح الفقهي يرجح بين خبر التواتر مثلا وبين خبر الآحاد، أو بين المسند[60] والمرسل[61]، أو ما جرى هذا المجرى. وهذا لا يعرض إليه صاحب علم البيان، لأنه ليس من شأنه؛ ولكن الذي هو من شأنه أن يرجح بين حقيقة ومجاز، أو بين حقيقتين، أو بين مجازين، ويكون ناظراً في ذلك كله إلى الصناعة الخطابية. ولربما اتفق هو وصاحب الترجيح الفقهي في بعض المواضع، كالترجيح بين عام[62] وخاص[63] أو ما شابهَ ذلك»[64].

وفي كلام ابن الأثير عن "المجاز" عند أبي حامد الغزالي (505هـ) نجده يقول: «وكنت اطلعت في كتاب من مصنفات أبي حامد الغزالي رحمه الله، ألفه في أصول الفقه، ووجدته قد ذكر الحقيقة والمجاز، وقسم المجاز إلى أربعة عشر قسماً، وتلك الأربعة عشر ترجع إلى الثلاثة التي أشرت إليها؛ وهي التوسع، والتشبيه، والاستعارة، ولا تخرج عنها، والتقسيم لا يصح في شيء من الأشياء إلا إذا اختص كل قسم من الأقسام بصفة لا يختص بها غيره، وإلا كان التقسيم لغوا لا فائدة فيه»[65].

خاتمة.

بعد هذه الرحلة مع مفهوم "التأويل" وخصائصه عند الناقد البلاغي "ضياء الدين ابن الأثير"، وبعد بيان روافده العلمية التي ساعدته في صياغة مصطلح "عكس الظاهر"، وأسهمت في مقاربته وتحليله لذلك المصطلح في النصوص الشعرية.. بعد ذلك كله يمكننا أن نخلص إلى جملة نتائج محدّدة:

- اهتم ابن الأثير اهتماماً خاصاً بذلك النوع من التأويل –ضمن الأقسام الثلاثة التي ذكرها– الذي يدل على المعنى وضده، أو على "الغيرية الضدية" والذي عدّه من أظرف التأويلات المعنوية، وعليه وحدَهُ قَصَر مصطلح "عكس الظاهر".
- يُعد مصطلح "عكس الظاهر" جنساً مستقلاً ومتفرداً في المقاربة النقدية عند ابن الأثير؛ إذ إنه يقدم من خلاله مفهومه الخاص للتأويل، بعيداً عن التأويلات البلاغية البيانية التقليدية، من مجاز، وتشبيه، واستعارة، وكناية، وغيرها.
- أظهر ابن الأثير ولعاً شديداً بالمعاني غير المألوفة والمبتدعة، وقد قاده ولَعُه ذاك إلى إيثار "المعاني الذهنية" على الصور الشعرية المألوفة، وأنه وإن كان الشعراء يتواردون على "عمود للمعاني" مطروق، فإن المجتهد منهم والمبرّز – في نظر الناقد ابن الأثير– هو من يخرج عن ذلك العمود، ويُخرِج معناه "مخرجاً آخر"، غير ما ألفه الناس واعتادوه.
- أفاد ابن الأثير –في صياغة مصطلح "عكس الظاهر" ومقاربته نقدياً– من علوم أخرى: كاللغة والنحو، والبلاغة والنقد، وعلم الأصول.. يدلنا على ذلك تردد أسماء أعلام، وإشارات ومناقشات لمؤلفاتهم، في دراساته النقدية؛ منهم الجاحظ، وقدامة بن جعفر، وابن جني، وبعض علماء أصول الفقه وغيرهم.

الهوامش:

[1] هو العلامة ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري (558هـ- 637هـ)، قصد السلطان صلاح الدين فقدمه وأقام عنده أشهراً، كان بليغاً ناقداً وكاتباً، خلّف مؤلفات عديدة منها: المثل السائر، الجامع الكبير، كفاية الطالب، الاستدراك وغيرها. ينظر: محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج23، ص 72.

[2] قال أبُو هلال العسكري في الفرق بين التفسير والتأويل: «التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام، وقيل: التفسير إفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلام وقيل: التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقة». أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، ص 48 و49.

[3] المثل السائر: 63/1.

[4] ينظر: المثل السائر، 64/1 وما بعدها، والجامع الكبير، ص105 وما بعدها.

[5] ينظر: ابن الجوزي: زاد المسير في علم التفسير، 61/2.

[6] القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، 95/3.

[7] ينظر: زاد المسير، 62/2.

[8] صحيح البخاري (1420)، 388/1. وصحيح مسلم (2452/101)، ص 882، من حديث السيدة عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها.

[9] ينظر: ابن الجوزي: صفة الصفوة، 323/1.

[10] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص155.

[11] البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، 411/4.

[12] ينظر: المثل السائر: 248/2-250. وأيضاً: الجامع الكبير، ص 105 و106.

[13] شعر عمرو بن أحمر الباهلي، جمع وتحقيق: حسين عطوان، منشورات مجمع اللغة العربية، دمشق (سوريا)، د.ط، د.ت

[14] ابن منظور: لسان العرب، 571/5 (س و ف)، وأيضاً: الزمخشري: أساس البلاغة، ص314 (س و ف).

[15] ابن منظور: لسان العرب، 676/1 (ل ح ب)

[16] الزمخشري، الفائق في غريب الحديث، 307/3.

[17] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص106.

[18] شرح ديوان المتنبي، لابن جني، 41/2.

[19] ابن الأثير: المثل السائر، 65/1.

[20] ابن الأثير: المثل السائر، 65/1.

[21] أوزّنّة: كنية القرد.

[22] ابن الأثير: المثل السائر، 66/1.

[23] ابن الأثير: المثل السائر، 62/1.

[24] ابن الأثير: المثل السائر، 62/1.

[25] ابن الأثير: المثل السائر، 63/1.

[26] ابن الأثير: المثل السائر، 363/2.

[27] ابن الأثير: المثل السائر، 347/1.

[28] ابن الأثير: الاستدراك، ص57 وما بعدها.

[29] ديوان النابغة، ص46.

[30] ديوان أبي نواس، ص431.

[31] ديوان صريع الغواني(مسلم بن الوليد)، ص12.

[32] ديوان أبي تمام، 82/3.

[33] ابن الأثير: المثل السائر، 18/1.

[34] ابن الأثير: الاستدراك، ص9 وما بعدها.

[35] ابن الأثير: المثل السائر، 100/1.

[36] مصطلح "المنزع البعيد" مصطلح لإمام المفسرين أبي جعفر الطبري، يريد به المعنى الباطن البعيد قال في تفسيره «.. فالذي هو أولى بتفسير الآية (يقصد الآية 66 من سورة البقرة) ما دل عليه الظاهر دون ما احتمله الباطن الذي لا دلالة له على أنه المعنيّ بها.. والذي قاله السدي في ذلك، وإن كان مذهباً تحتمله الآية فإنه "منزع بعيد"، ولا أثر تقوم به حجة فيسلم لها..» ينظر: الطبري: تفسير الطبري، 299/3. ويمكن الاطلاع على مفهوم "الظاهر" ومفهوم "الباطن" عند الطبري في تفسيره: 15/2.

[37] ديفيد كوزنز هوي: الحلقة النقدية، ص38. وينظر أيضاً: محمد مفتاح: مجهول البيان، ص 105. وأيضاً: جمعان بن عبد الكريم: إشكالات النص، ص502.

[38] أي: اللفظ، والإشارة، والعقد، والخط.

[39] الجاحظ: البيان والتبيين،76/1 و81.

[40] الجاحظ: البيان والتبيين، 83/1.

[41] المثل السائر: 70/3.

[42] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص511. ولكن نص الجاحظ –على ما يبدو– غير موجود في "البيان والتبيين"، فقد أعياني البحث عنه ولم أرجع من ذلك بشيء.

[43] ينظر: الجامع الكبير، ص165 و166.

[44] المثل السائر، 262/1.

[45] قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، ص5.

[46] قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، ص6 و7.

[47] ابن الأثير: المثل السائر، 273/1.

[48] ابن الأثير: المثل السائر، 273/1 و274.

[49] مصطلح "التبديل" نجده في بعض كتب المتأخرين من علماء البلاغة مثل الخطيب القزويني والذي قرنه بمصطلح "العكس" وجعله من فنون البديع. ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص200.

[50] ابن الأثير: المثل السائر، 274/1.

[51] "المطابق" أو "الطباق" عند ابن سنان جاء الحديث عنه في سياق الكلام عن تناسب الألفاظ من طريق المعنى، ويُدخل ابن سنان تحت مصطلح "المطابق" مفاهيم: الطباق والمقابلة والتضاد والسلب، والإيجاب، والتكافؤ، والتجنيس. ينظر: كمال عبد العزيز إبراهيم: أسلوب المقابلة في القرآن الكريم، ص51.

[52] ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص179.

[53] ابن الأثير: المثل السائر، 192/4.

[54] ابن الأثير: المثل السائر، 241/2، وينظر: ابن جني، الخصائص، 466/2 وما بعدها.

[55] ابن جني: الخصائص، 265/1.

[56] ابن الأثير: المثل السائر، 167/2 وما بعدها.

[57] ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص 276 و277.

[58] ابن الأثير: المثل السائر، (المقدمة)

[59] ابن الأثير: المثل السائر، 76/1.

[60] "الحديث المسند": هو ما اجتمع فيه أمران: اتصال الإسناد من راويه إلى المنتهى، والرفع إلى النبي صلى الله عليه وسلم. ينظر: عبد الله السلاوي، شرح البيقونية في مصطلح الحديث، ص126.

[61] "الحديث المرسل": هو ما سقط منه الصحابي، ورفعه التابعي إلى النبي صريحاً أو كناية. ينظر: شرح البيقونية في مصطلح الحديث، ص161.

[62] "اللفظ العام": هو اللفظ المستغرق جميع ما يصلح له بوضع واحد. ينظر: مصطفى سعيد الخن: الكافي الوافي في أصول الفقه الإسلامي، ص282.

[63] "اللفظ الخاص": هو كل لفظ وُضع لمعنى معلوم على الانفراد. ينظر: الكافي الوافي في أصول الفقه الإسلامي، ص281.

[64] المثل السائر، 86/1 و87.

[65] المثل السائر، 71/2 وما بعدها.

نظرات في مقال: "ظاهرة التأويل في إعراب الشواهد الشعرية النحوية (باب كان) للدكتور محمد عبد القادر هنادي"

Vues dans l'article « le phénomène d'interprétation dans l'expression de preuve (d'évidence) poétique grammaticale (était)» De Mohamed Abdel Qader Hanadi au

د. يحي نشاط

أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي، المملكة المغربية

nechya1970@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/09/14	تاريخ القبول: 2019/03/08	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

من خلال مطالعتي لمقال "ظاهرة التأويل في إعراب الشواهد الشعرية النحوية (باب كان) للدكتور محمد عبد القادر هنادي" الصادر بمجلة "جذور" في عددها 34 بتاريخ: شعبان 1434هـ- يونيو 2013م، وقفت على مجموعة من الأخطاء، منهجية كانت، أو معرفية، أو توثيقية، فحاولت أن أفصلها في هذه الورقة البحثية، راجيا أن يتسع صدر صاحبها لتقبل النقد الذي وجهته إليه، وليس من وراء ذلك كله إلا السعي إلى تقويم اعوجاج هذا المقال، وإقامة أَوَدِهِ.

الكلمات المفتاحية: بيانات؛ المصدر؛ التوثيق؛ أخطاء مطبعية.

Résumé:

Le présent travail porte une réponse à monsieur Mohamed Abdel Qader Hanadi au sujet de l'article «le phénomène d'interprétation dans l'expression de preuve (d'évidence) poétique grammaticale (était)» publié le 7 juillet 2013 dans le numéro 34 de la revue « juthoor ». Sa publication comporte des limites méthodologiques, cognitives, et documentations. Mon objectif est, donc, de faire une critique perspicace et argumentée afin de déceler les erreurs et les omissions commises. Toutefois, ce travail ne vise en aucun cas à sous-estimer l'importance et l'originalité d'article de l'auteur. Au contraire, je cherche, surtout, à améliorer de manière substantielle la qualité scientifique et la clarté de son travail.

Mots clées: données référence, documentations, erreurs typographiques.

تقديم:

لقد طالعت –منذ ما يزيد عن خمس سنوات– مقالا للدكتور محمد عبد القادر هنادي الذي يحمل عنوان: "**ظاهرة التأويل في إعراب الشواهد الشعرية النحوية (باب كان)**"، الصادر بمجلة "**جذور**" في عددها 34 بتاريخ: شعبان 1434هـ-يونيو 2013م، فتجمعت لدي جملة تعليقات حول هذا المقال، أحببت أن أعرضها في هذا المقال، تعزيزا للفائدة، وآثرت أن أوجزها في النقط الآتية:

أولا– عدم الدقة في النقل:

لعل الأمانة في النقل من الأمور التي يتوجب التحلي بها في البحث والدراسة، حتى لا تحور أقوال الناس، وتحرف آراؤهم، وتفهم على غير الوجه الذي أرادوه. ومن الأمثلة التي حصلت في هذا المقال أذكر:

1– أورد الشاهد الآتي:

حَراريجُ ما تَنْفَكُّ إلَّا مُناخَةً أَوْ نَـرْمي بِهـا بَلَـدًا قَفْـرَا [1]

وهذه الرواية باطلة من وجهين:

أولهما: إن في رواية البيت سقطا، إذ الرواية التامة هي:

حَـراجيــجُ مـا تَنْفَـكُّ إلَّا مُنـاخَـةً عَلى الخَسْفِ أَوْ نَرْمي بِها بَلَدًا قَفْرَا

وهي الرواية التي تتفق عليها جميع المصادر التي ورد فيها البيت[2]، فضلا عن ديوانه[3]. ولست أقصد بـ"الاتفاق" أن هذه المصادر تتفق على الرواية ذاتها، ولكن أقصد اتفاقها على تمام البيت؛ لأن للبيت روايات أخرى، منها "**لا تنفك**"[4].

وثانيهما: إيراد لفظة "حراريج" بدلا عن لفظة "حراجيج".

2– نقل قول محيي الدين عبد الحميد: "**وعلى هذا الوجه يكون قول "آلا" خبر "ما تنفك"، و"مناخة" صفة، وهذا التخريج ذكره كثير من النحاة**"[5]. وأثناء العودة إلى كتاب "**الانتصاف**" الذي نقل عنه، نجد أن الباحث قد عبث بالنص المنقول؛ فهو في الأصل على النحو الآتي: "**وعلى هذا الوجه يكون قول "آلا" خبر "تنفك"، و"مناخة" صفة، وحينئذ يسأل عن وجه تأنيث الصفة مع أن الموصوف مذكر، والجواب عن ذلك أن الآل وهو الشخص**

يطلق على المذكر والمؤنث كالشخص الذي هو بمعناه، ولكن لما أراد النوق أنث الصفة، وهذا التخريج قد ذكره كثير من النحاة"[6].

3- ذكر ضمن الهوامش بيت "الفرزدق":

فَـوا عجبًـا كُلَيْـبٌ تسبُّنـي كأنَّ أباها نهشلٌ أو مجاشِعُ[7]

والصواب:

فَوا عجبًـا حَـتَّى كُلَيْـبٌ تسبُّنـي كأنَّ أباهـا نهشـلٌ أو مجاشِـعُ[8]

4- يذكر رواية أخرى للشاهد:

فَكَيْفَ إذَا مـَـرَرْتُ بِـدَارِ قَـوْمٍ وَجِيـرَانٍ لَنَـا كَـانُـوا كِـرَامِ

فيقول: "**ويروى: فكيف إذا رأيت دار قوم**"[9]. والصواب: "**فكيف إذا رأيت ديار قوم**"[10].

5- يقول: "**ولا بد من التنبيه على أن قول العجير السلولي جاءت فيه رواية ثانية وهي بنصب "صنفين""**[11]. ويذكر من المصادر التي وردت فيها الرواية "شرح جمل الزجاجي لابن هشام:143"[12]. غير أن الرواية في المصدر ذاته، هي رواية الرفع؛ أي: "**صنفان**"[13]، لا النصب.

ثانيا– عدم تحديد بداية ونهاية النص المنقول:

فقد أورد الباحث نصا "**للمبرد**" يقول فيه: "**فالرفع الوجه، وقد نصبه بعض النحويين... وقد فسرنا الحال بالعامل إذا كان فعلا، وإذا كان على معنى الفعل**"[14]. ولكن لم يحدد لا بدايته ولا نهايته، ويتضح ذلك من خلال خلو النص المقتبس من علامات التنصيص، وهي علامات تحصر النص المقتبس حتى يسهل تعرفه، ومن ثم، الرجوع إلى مظانه قصد التحقق منه. وقد ثبت لي أن هذا النص مقتطف من "المقتضب:4/191-192".

ثالثا– عدم ذكر المصدر أو المرجع الذي استقى منه معلوماته:

وذلك وارد في المتن وفي الهواهش على حد سواء. فمن أمثلته في الهوامش، أنه، وهو يحاول شرح لفظة "**حراجيج**" التي أوردها –خطأ- بلفظ "**حراريج**"، قال: "**وحراريج: جمع حَرجوج، الناقة الضامرة، وهي الناقة الشابة**"[15]. وهو شرح غير مستقيم من وجهين؛ أولها: أن حَرَاجيج مفردها حُرجوج، بضم الحاء لا بفتحها، وثانيها: أن هذا الشرح بَيِّنُ التناقض، فهل الناقة الضامرة

هي الناقة الشابة؟ فالضمور يعني "**الهُزال وخفَّة اللحم**"[16]، وقد يكون في الناقة الشابة كما في الناقة الفاطر؛ أي الكبيرة.

وإذا نحن رجعنا إلى معاجمنا لنقف على معنى لفظة "حراجيج"، فإننا نجدها لا تخرج عن أنها النوق الضامرة أو الشَّديدَةُ أو السَّمِينَةُ الطَّويلَةُ أو الوَقَّادَةُ الحادَّة القلب[17]. فقد جاء في "**الصحاح**": "**والحُرْجُ والحُرْجُجُ والحُرْجوجُ: الناقة الطويلة على وجه الأرض. والجمع الحَراجيجُ... قال أبو زيد: الحُرْجوجُ: الضامر**"[18]. وفي "**مقاييس اللغة**": "**وناقة حَرَجٌ وحُرْجُوجٌ: ضامرة، وذلك تداخُلُ عظامِها ولحمِها**"[19]. وفي "**لسان العرب**": "**والحَرَجُ والحُرْجُوجُ: الناقة الجسيمة الطويلة على وجه الأَرض؛ وقيل: الشديدة، وقيل: هي الضامرة، وجمعها حَراجِيجُ. وأَجاز بعضهم: ناقة حُرْجُجٌ، بمعنى الحُرْجُوجِ، وأَصل الحُرْجُوجِ حُرْجُجٌ، وأَصل الحُرْجُجِ حُرْجٌ، بالضم... وقيل: الحُرْجُوجُ الوَقَّادَةُ الحادَّة القلب**"[20]. وفي "**القاموس المحيط**": "**والحُرْجُوجُ: النَّاقَةُ السَّمِينَةُ الطَّويلَةُ على وَجْهِ الأرضِ، أو الشَّديدَةُ، أو الضَّامِرَةُ الوَقَّادَةُ القَلْبِ**"[21].

ومن الأمثلة على ذلك في المتن، أنه لما قال: "**وبعد أن أورد [وهو يعني الخليل] قول العجير السلولي، جعله على تقدير: كان الأمر الناس صنفان**"[22]. لم يذكر مصدر هذا الكلام، وهو موجود في "**كتاب الجمل في النحو**" للخليل[23].

ومن النماذج على ذلك، أيضا، أنه أورد قول "المبرد": "**فالرفع الوجه، وقد نصبه بعض النحويين... وإذا كان على الفعل**"[24]. ولكنه لم يدل على موضعه من كتب "المبرد"، وقد وجدته في "**المقتضب**"[25].

ومن النقولات التي لم يوثقها، أيضا، قول "أبي حيان": "**قال المصنف في شرح التسهيل... والقياس على هذا سائغ عندي**"[26]. بالرغم من أنه أشار –سابقا– إلى أن "أبا حيان" قال ذلك في كتابه "**التذييل والتكميل**"[27]، وهو ما ثبت لدي بعد البحث في كتاب "أبي حيان" هذا[28].

ولا يختلف اثنان في أن ذكر مصادر النقل ييسر على المتلقي الرجوع إلى المظان الموظفة في البحث قصد تحقيق أمور منها:

– التأكد من صحة الخبر الوارد مَتْنًا وتوثيقا.

– الوقوف على الآراء المختلفة التي قد يعرضها الباحث في شأن القضية المطروحة، لاسيما في الوقت الذي يكتفي فيه الباحث بإيراد الرأي الذي يخدم أطروحته ويعضد موقفه، ويقصي الآراء الأخرى.

– تعميق المعرفة من خلال الرجوع إلى مظانها بدل الاكتفاء بما أدلى به الباحث.

رابعا– النقل بالوساطة مع توفر المصدر الأساس:

ومثال ذلك أنه، وهو يذكر أن لِ"ابن جني" رواية أخرى للشاهد:

وَمَا الـدَّهْـرُ إِلَّا مَنْجَنُـونًـا بِـأَهْلِـــهِ وَمَا صَـاحِبُ الْحَاجَـاتِ إِلَّا مُعَذَّبَـا

قال: "**فللبيت رواية أخرى ذكرها "ابن جني"، وهي "أرى الدهر إلا منجنونا بأهله"، وذلك بجعل "إلا" زائدة، أي أرى الدهر منجنونا باهله، يتقلب بهم، فتارة يرفعهم، وتارة يخفضهم**"[29]. وعوض أن ينقل كلام "ابن جني" من كتابه "**المحتسب**"[30]، نقله بالوساطة من "**خزانة الأدب**":132/4[31].

ومنه أيضا أنه أثناء ذكر توجيه "ابن جني" للشاهد:

إِذَا مُـتُّ كَانَ النَّـاسُ صِنْفَـانِ شَامِـتٌ وَآخَــرُ مُثْــنٍ بِالَّـذِي كُنْــتُ أَصْنَـعُ

على أن "**الناس صنفان**" مرفوعان بعد "**كان**" لأن فيها ضمير شأن محذوف[32]، اقتصر في نقل هذا التوجيه للشاهد من كتاب "**البيان في شرح اللمع لابن جني**": 149[33]، وكان الأولى نقله من "**اللمع**" لـ"ابن جني"[34] دونما وساطة.

ومن ذلك، أيضا، أنه اكتفى في قول "ابن جني" "**إذا اجتمع في الكلام معرفة ونكرة جعلت اسم (كان) المعرفة، وخبره النكرة، تقول: كان عمرو كريما، ولا يجوز كان كريم عمرا إلا في ضرورة الشعر**"[35]، اكتفى بنقله عن "**البيان في شرح اللمع لابن جني**":149[36]، وكان الأجدر نقله مباشرة من "**اللمع**" "لابن جني"[37].

ومنه، كذلك، أنه نقل قول "ابن مالك": "**إذ ليس لصاحبه حجة في الاستعمال**"[38] من "**همع الهوامع**"[39]، وكان عليه نقله من "**شرح التسهيل**"[40].

ومنه، أيضا، أنه قال: "**فقد ذكر المرزباني في الموشح أن الأصمعي سمع أبا عمرو بن العلاء يقول: أخطأ ذوالرمة في قوله: حراجيج ما تنفك إلا مناخة**"[41]. لكن، بدل أن ينقل

هذا الكلام من "**الموشح**" "للمرزباني"[42]، اكتفى بأخذه عن "**شرح شواهد أبيات المغني**":110/2[43].

خامسا– التوثيق بمصدر غير مناسب:

ونورد لذلك أنه قال:"**وينظر في نسب الفرزدق في كتاب: في تاريخ الأدب الجاهلي: د. علي الجندي:471**"، فهل هذا كتاب الذي أورده كتاب أنساب أو كتاب تراجم حتى نُحيل المتلقي عليه؟ وقد كان الأجدر به أن يدلنا على مصادر تهتم بالتراجم أو الأنساب[44]. هذا، وإن سلمنا مع الباحث أن الكتاب الذي أحال عليه فيه تراجم للأعلام، فلا نتفق معه حول ذكره هنا؛ لأنه متعلق بالحقبة الجاهلية، والفرزدق شاعر أموي.

سادسا– عدم الدقة في التوثيق:

ونورد لذلك المثال الآتي: إن الباحث، وهو يحاول عرض المناسبة التي قال فيها "الفرزدق" القصيدة التي منها الشاهد:

فَأَصْبَحُوا قَدْ أَعَادَ اللَّهُ نِعْمَتَهُمْ إِذْ هُمْ قُرَيْشٌ وَإِذْ مَا مِثْلَهُمْ بَشَرُ

قال: "**والفرزدق يمدح في هذا البيت عمر بن عبد العزيز لما كان واليا بالمدينة المنورة... حين كان مروان واليا عليهم" (شواهد المغني:29–160)**" [45]. والصواب: "**شرح أبيات مغني اللبيب":160/2.**

سابعا– الوهم في التوثيق:

حيث ينص على موطن من المصدر لا يوجد فيه النص المنقول. ومن الأمثلة على ذلك:

1– ذكر من المصادر التي ورد فيها الشاهد:

وَكُنَّا حَسِبْنَا كُلَّ بَيْضَاءَ شَحْمَةً عَشِيَّةَ لَاقَيْنَا جُذَامَ وَحِمْيَرَا

"**شرح ديوان الحماسة للتبريزي**":41/1[46]، وهو يوجد في "**شرح ديوان الحماسة للتبريزي**":79/1.

2– يذكر قول "الشاطبي": "**قوله: "أعملت كليس"... سائغ عندي**"[47]، ويوثقه في الهامش بقوله: "**المقاصد الشافية:2/443، 444**"[48]. غير أن كلام "الشاطبي" هذا يوجد في "**المقاصد الشافية":2/243–244.**

3– يذكر توجيها للشاهد:

قِفي قَبـلَ التَفَـرُّقِ يا ضُباعـا ولا يَكُ مَوقِفٌ مِنك الوَداعا"[49]

ويوثقه بقوله: "**ابن فلاح النحوي:ج1/803**"[50]، والحال أن هذا التوجيه يوجد في "**ابن فلاح النحوي:ج3/803**".

4- وللشاهد:

عَـدُوُّ عَيْنَيْـكَ وَشَـانِيهِمَـا أَصْبَـحَ مَشْغُـولٌ بِمَشْغُـولِ[51]

يورد، أيضا، توجيها لـ"ابن فلاح"[52]، ويوثقه بقوله: "**ابن فلاح النحوي:153/775**"[53]، والصواب: "**ابن فلاح النحوي":3/775**.

5- يورد البيت الآتي:

هِيَ الشفاءُ لِدائي لَوْ ظَفِرْتُ بها وَلَيسَ مِنهـا شفاءُ الدَّاءِ مَبْـذولُ[54]

ويذكر من المصادر التي يوجد بها "**شرح جمل الزجاجي لابن خروف**":4/448[55]، والبيت موجود في "**جمل الزجاجي لابن خروف**":1/448.

6- يذكر توجيها لـ"أبي علي الفارسي" للشاهد:

كَأَنَّ سَبِيئَةً مِنْ بَيْتِ رَأْسٍ يَكُون مِزَاجَهَا عَسَلٌ وَمَاءُ[56]

ويذكر في الهوامش أن هذا التوجيه يوجد في مصدرين، منهما: "**ابن فلاح النحوي**":**3/803**[57]. لكن أثناء رجوعي إلى هذا الموطن من هذا المصدر، لم أعثر على اسم "**الفارسي**" في هذا الموضع، فكيف بتوجيهه؟

7- وأثناء تناول الشاهد:

إِذَا مُتُّ كَانَ النَّـاسُ صِنْفَـانِ شَامِـتٌ وَآخَـرُ مُثْـنٍ بِالَّـذِي كُنْـتُ أَصْنَـعُ

يقول: "**ولا بد من التنبيه على أن قول العجير السلولي جاءت فيه رواية ثانية وهي بنصب "صنفين**""[58]، ويذكر من المصادر التي أوردت رواية النصب "**شرح جمل الزجاجي لابن هشام:143**"[59]. لكن، عندما اطلعت على رواية الشاهد في هذا المصدر، وجدت الرواية بالرفع لا بالنصب.

8- يعرض رأيا لـ"**محيي الدين عبد الحميد**" في المتن[60]، وأثناء توثيقه في الهوامش، يذكر مصدرين، من بينهما: "**أوضح المسالك**":1/475[61]. فكيف يحيل على "**أوضح المسالك**" ما دام الرأي ليس لـ"**ابن هشام**"؟ لكن، قد يقول قائل: إن لـ"محيي الدين عبد الحميد" كتابا

يشرح فيه كتاب "أوضح المسالك" لـ"ابن هشام" سماه: "**عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك**" ضمن "**أوضح المسالك**"، فلعل أن يكون كلام "محيي الدين عبد الحميد" مبثوثا فيه؟ أقول: إن كان فيه، فالأولى الإحالة عليه باسم "**عدة السالك**"، كما يحيل على "**منحة الجليل**" لـ"محيي الدين عبد الحميد" ، أيضا، والموجود ضمن "**شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**"، وذلك ما لم يفعله الباحث. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن كلام "**محيي الدين**" هذا لا وجود له في "**عدة السالك**".

9- يورد نصا "**للقيسي**" يقول فيه: "و"**أن يعلمه" ابتداء... به آية**"[62]، فيوثقه بقوله: "**ينظر في هذه القراءة في الكشف:152/1**"[63]. غير أن كلام "**القيسي**" هذا يوجد في كتابه "الكشف: ج252/2.

ثامنا- الاقتصار على وجه واحد في المسألة:

ومن ذلك، أن الباحث –وهو يقدم شرحا لبيت "جرير":

قَنَـافِـذُ هَدَّاجُونَ حَوْلَ بُيُـوتِهِـمْ بِمَـا كَـانَ إِيَّـاهُـمْ عَطِيـةُ عَـوَّدَا

قال: "**والمعنى أنهم يتسللون إلى البيوت للسرقة والفجور يشبهون القنافذ في سيرهم بالليل، وإنما السبب في ذلك تعويد أبيهم ذلك**"[64].

وقد وجدت في "**المقاصد النحوية**" تخريجا آخر لمعنى البيت، يقول "**العيني**" –بعد أن أورد الوجه الأول- "**والثاني: يحتمل أن يكون مدحا وثناء لقوم يتفقدون بالليل قاصديهم، ولا ينامون عما ينزل بهم، وأن الناس في إسراعهم إلى أبوابهم قصدا لالتماس معروفهم بمنزلة القنافذ**"[65].

تاسعا- إيراد كلام مقطوع عن سابقه:

ونذكر لذلك المثال الآتي:

قال الباحث: "**والسبيئة: الخمر، وقد جاءت في بعض الروايات: "سُلافة"، ومعناهما واحد، وكان ذلك قبل إسلامه، وبيت رأس اسم القرية...**" [66]. فما العلاقة الناظمة بين قوله: "**والسبيئة: الخمر، وقد جاءت في بعض الروايات: "سُلافة"، ومعناهما واحد**"، والجملة التي تليها "**وكان ذلك قبل إسلامه**"؟ فقد كان الأليق أن يقول –مثلا-: "وقد قال ذلك قبل سلامه"، لعل المعنى أن يستقيم.

عاشرا– عدم تقديم بيانات عن المصدر أو المرجع المعتمد:

وهو أمر يعقد على المتلقي مسألة الرجوع إلى المظان، لا سيما حينما تتعدد التحقيقات أو الطبعات، فـ"**الكتاب**" –مثلا– لـ"**سيبويه**"، له طبعات متنوعة[67]، و"**ديوان ذي الرمة**" له طبعات مختلفة[68]. وبذلك، فإن ذكر الكتاب غفلا من البيانات المتعلقة بالطبعة، ودار الطبع، والمحقق، وعام النشر، أمر لا محيد عنه.

فإذا رجعنا إلى الهوامش، نجد أن ديدن الباحث كان هو أن ذكر اسم المصدر والجزء والصفحة أو الصفحات التي استقى منها، دونما إشارة إلى المعلومات المتعلقة باسم صاحبه، واسم محققه –إن كان محققا–، ودار الطبع والنشر التي أصدرته، ورقم طبعته، وتاريخها، وهي معلومات لا محيد عنها في البحوث العلمية المحكمة، فهي عُمَدٌ، وليست من قبيل الفضلات حتى نزهد فيها.

وأمثل لذلك ذلك، أنه قد وثق بيت "العُجير السلولي":

إِذَا مُتُّ كَانَ النَّـاسُ صِنْفَـانِ شَامِـتٌ وَآخَـرُ مُثْـنٍ بِالَّـذِي كُنْـتُ أَصْنَـعُ

بمصادر ذكر منها ما ذكر على النحو الآتي: "**الكتاب:69/1، والتبصرة والتذكرة:195/1، والمساعد على تسهيل الفوائد:117/1**"[69].

حادي عشر– تقديم بيانات ناقصة عن المصادر والمراجع المعتمدة:

إذا كان عدم تقديم بيانات عن المصدر أو المرجع المعتمد هو الغالب –كما أسلفنا– فإن الباحث كان يحاول –في أحيان قليلة– أن يذكر معلومات ناقصة عن المصدر أو المرجع، وهي معلومات لا تقنع المتلقي، ولا تفي بحق المصدر أو المرجع. ونورد لذلك الأمثلة الآتية:

1- **شرح المفصل: 349/4، تحقيق إميل يعقوب**[70].

2– **همع الهوامع: 409/1، ت: د. هنداوي**[71].

3- **شرح الرضي لكافية ابن الحاجب: تحقيق: د: يحيى المصري، القسم الثاني، المجلد الثاني: 1057**[72].

ثاني عشر– ذكر المصدر باسم مختصر:

وآفة ذلك بينة واضحة للعيان؛ ذلك بأن هناك كتبا يحصل الخلط بينها في حال اختصار أسمائها، فيساهم ذلك في تشتيت جهد الدارس أثناء سعيه إلى البحث عن المعلومة في مصادرها. ومن الأمثلة على ذلك، أنه ذكر كتابا باسم "**الإفصاح**"[73]، وهو اسم مختصر يدل على كتابين:

الأول "**للفارقي**"، واسمه كاملا هو: "**الإفصاح في شرح أبيات مشكلة الإعراب**"[74].

والثاني هو لـ"**ابن الطراوة**"، ويوسم بـ"**رسالة الإفصاح ببعض ما جاء من الخطأ في الإيضاح**"[75].

وذكر في موضع واحد "**الإفصاح**" لـ"**ابن الطراوة**" بقوله: "**الإفصاح لابن الطراوة**"[76].

بيد أني لما رجعت إلى المصدرين معا، ألفيت أن الباحث يعني "**الإفصاح**" "**للفارقي**" لا غير. وقد وَهِمَ عندما ذكر بأن "ابن الطراوة" وافق على توجيه الشاهد:

إِذَا مُتُّ كَانَ النَّـاسُ صِنْفَـانِ شَامِـتٌ وَآخَـرُ مُثْـنٍ بِالَّـذِي كُنْـتُ أَصْنَـعُ

في جعل "**كان**" ملغاة، و"**الناس صنفان**" جملة من مبتدأ وخبر[77]؛ ذلك بأني لم أجد أثرا لهذا الشاهد في كتابه "**الإفصاح**"، فكيف بالتخريج؟

ومن الأمثلة على ذلك، أيضا، كتاب "**الحلل**" الذي يورده تارة باسم "**الحلل للبطليوسي**"[78]، وتارة أخرى باسم "**الحلل**"[79]، إذ بالرغم من أنه ينسبه إلى "**البطليوسي**"، فإنه يبقى غير دال على المقصود منه؛ وذلك راجع إلى أن الكتاب بهذا الاسم المختصر يدل على كتابين كلاهما "**للبطليوسي**"، وكلاهما –أيضا– يبدأ باسم "**الحلل**"، وهما:

-"**الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل**"[80].

-و"**الحلل في شرح أبيات الجمل**"[81].

ثالث عشر– ذكر المصدر أو المرجع الواحد بأسماء مختلفة:

وهو ما يوهم بأن الكتاب كُتُبٌ وليس كتابا واحدا، والأمثلة على ذلك كثيرة، من ذلك "**شرح أبيات مغني اللبيب**" لـ"**عبد القادر البغدادي**" (ت1093هـ) [82] الذي أورده بالتسميات الآتية:

-"**شرح شواهد المغني**"[83].

-"**شرح أبيات المغني**"[84].

-"**شرح شواهد أبيات المغني**"[85].

-"**شواهد المغني**"[86].

-"**شرح أبيات مغني اللبيب**"[87].

إذ بعد استقصاء الهوامش التي ذكرها الباحث، لم أجدها تحيل إلا على مصنف "**البغدادي**".

وإذا أضفنا إلى هذا أن الشواهد الشعرية في "**مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**" لـ"**ابن هشام الأنصاري**" لها شرح آخر ويوسم بـ"**شرح شواهد المغني**" لـ"**جلال الدين السيوطي**" (ت911هـ)[88]، أدركنا مدى الصعوبة التي تعترض سبيل من يطلع على هذا المقال، وتنتابه الرغبة في التحقق من آراء وأقوال العلماء المبثوثة فيه في مواطنها الأصلية.

ومن النماذج على ذلك أيضا:

- "**همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**" "للسيوطي": يورده بـ"**الهمع**"[89]، و"**همع الهوامع**"[90].

- "**شرح جمل الزجاجي لابن عصفور**": يرد بهذه التسمية[91]، وبـ"**شرح الجمل لابن عصفور**"[92].

- "**حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**": يذكر بتسميات ثلاث: "**حاشية الخضري على ابن عقيل**"[93]، و"**حاشية الخضري**"[94]، و"**الخضري**"[95].

- "**شرح شواهد شرح التحفة الوردية**" لـ"عبد القادر البغدادي" (ت1093هـ): يرد هكذا[96]، وتحت مسمى "**شرح شواهد التحفة**"[97]، أيضا، وباسم "**شرح شواهد شرح التحفة**"[98]،كذلك، إلى جانب "**شرح شواهد التحفة الوردية**"[99].

رابع عشر- ذكر المصدر أو المرجع باسم غير اسمه:

ومن الأمثلة على ذلك:

- "**المقتصد شرح الإيضاح**"[100]. ويذكره أيضا باسم مختصر هو "**المقتصد**"[101]. والعنوان الصحيح للكتاب هو: "**المقتصد في شرح الإيضاح**" لـ"**عبد القاهر الجرجاني**"[102].

- "**شرح الشنتمري لشواهد الكتاب**"[103]. والاسم الصحيح للكتاب هو: "**تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب**"[104].

– "**حروف المعاني** للمرادي"[105]. وقد أورده تحت مسمى مختصر للكتاب هو "**الجنى الداني**"[106]، كذلك. واسم الكتاب: "**الجنى الداني في حروف المعاني**" لـ"**ابن أم قاسم المرادي**"[107].

– "**الألفية على ابن عقيل**"[108]. وقد ذكره باسم مختصر هو "**شرح ابن عقيل**" في موضع آخر[109]. والصواب "**شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**"[110].

– "**العيني: شواهد العيني**"[111]. ومعلوم أن لـ"**بدر الدين العيني**" (ت855هـ) شرحين للشواهد؛ فأما الأول فهو المطول، ويسمى "**المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية**"[112]، وأما الثاني فهو المختصر، ويوسم بـ"**فرائد القلائد في مختصر شرح الشواهد**"[113].

–"**شواهد العيني على حاشية الصبان**"[114]. والتسمية الصحيحة هي "**حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ومعه شرح الشواهد للعيني**" [115].

خامس عشر– ذكر المصدر تارة على أنه جزء واحد، وتارة أخرى على أنه أجزاء:

ومن الأمثلة على ذلك، كتاب "**الحلل في شرح أبيات الجمل**" لـ"**ابن السيد البطليوسي**"، فهو، تارة، يقول: "**الحلل:176/1**"[116]. وتارات أخرى، يقول: "**الحلل:64**"[117]، و"**الحلل:175**"[118]، و"**الحلل للبطليوسي:175**"[119]. فإن كان يقصد "**الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل**"، وهو الذي يعتمده في دراسته هاته، فهو محقق في جزء واحد من قبل سعيد عبد الكريم سعودي[120]، وهو التحقيق ذاته الذي اتكأ عليه الباحث. وإن كان يعني، خطأً، "**الحلل فى شرح أبيات الجمل**" وهو "**للبطليوسي**"، أيضا، فإنه، هو الآخر، محقق في جزء واحد.

ويذكر كتاب "**شرح الكافية الشافية**" بطرق ثلاث في الهوامش، الطريقة الأولى هي: "**شرح الكافية الشافية:413/1**"[121]، والطريقة الثانية هي: "**شرح الكافية الشافية: 439 جزء واحد**"[122]، و"**شرح الكافية الشافية: جزء واحد 440، 441**"[123]. وهو ما يوهم بأن الباحث يعتمد نسختين من "**شرح الكافية الشافية**" لـ"**ابن مالك**"؛ إحداهما في جزء واحد، والأخرى في أكثر من جزء. بيد أنه، ومن خلال العودة إلى هذا المصدر قصد التحقق مما نقله

الباحث منه، تبين أنه يعتمد مصدرا واحدا يتألف من أجزاء، وأما قوله "**جزء واحد**"، فمعناه الجزء الأول.

والأمر ذاته حصل مع "**منحة الجليل**" لـ"**محبي الدين عبد الحميد**"، إذ يذكره، تارة، في صورة جزء واحد، فيقول، مثلا: "**منحة الجليل**:290"[124]، وتارة أخرى يجعله أجزاء فيقول، مثلا: "**منحة الجليل**:**293/1**"[125]. والمعروف أن "**منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل**" هو كتاب وضعه صاحبه على هامش "**شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**". وبما أن الشرح الذي اعتمده الباحث في جزأين، فقد كان الأصح أن يورد "**منحة الجليل**" على الصورة الثانية.

سادس عشر– إقحام مصادر حشوا:

ونورد لذلك المثالين الآتيين:

1– وَثَّقَ الباحث قوله: "**أما المبرد فيظهر مذهبه في هذه المسألة... مقدرة في خبرها**"[126] بقوله: "**ينظر في رأي المبرد في المقتضب**:**97/3**، و**86/4**، **وإعراب القرآن للنحاس**:**136/2**، **وابن فلاح النحوي**:**807/3**، **والبحر المحيط**:**297/5**"[127]، فما دام قول "**المبرد**" موجودا في **كتابه** "**المقتضب**"، فما جدوى إقحام المصادر الأخرى؟

2– وثق قوله: "**ومن النحاة الذين أخذوا بهذا الرأي في تأويل البيت ابن عصفور فقد قال في شرح الجمل... ولا يقاس عليه**"[128]، بقوله: "**شرح الجمل**:**392/1**، **393**، **وينظر أيضا في شرح الأشموني**:**389/1**، **وحاشية الخضري**:**119/1**"[129]، فإذا كان رأي "ابن عصفور" مبثوثا في كتابه "شرح الجمل"، فما الفائدة من وراء إدراج المصدرين الآخرين؟

سابع عشر– إيراد المصدر باسم يوهم أنه كتاب مستقل، ولكنه في الحقيقة ضمن كتاب آخر:

وهذه المصادر ثلاثة، هي: "**منحة الجليل**"[130]، و"**الانتصاف**"[131]، وكلاهما لـ"**محبي الدين عبد الحميد**"، ثم "**شواهد العيني**"[132] لـ"**بدر الدين العيني**". فأما الأول، فهو موجود ضمن "**شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**" لـ"**بهاء الدين عبد الله بن عقيل**". وأما الثاني، فاسمه كاملا هو: "**الانتصاف من كتاب الإنصاف**"، وهو مطبوع ضمن "**الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين**" لـ"**كمال الدين أبي البركات الأنباري**". وأما

الثالث، فهو: "**شرح شواهد العيني**" الصادر ضمن كتاب "**حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**" لـ"**محمد بن علي الصبان**".

ثامن عشر– اعتماد المصدر في نسخته القديمة غير المحققة عوض النسخة الجديدة المحققة:

ومن ذلك، أن الباحث اعتمد "**المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية" للعيني**. غير أنه بدل الاعتماد على إحدى النسختين الحديثتين المحققتين، اكتفى بالنسخة التي طبعت على هامش "**خزانة الأدب**"، كما تدل على ذلك إحالاته[133].

ومنه، أيضا، اقتصاره في "**أمالي ابن الشجري**" على طبعة حيدر آباد سنة 1349هـ، وهي طبعة غير محققة، وقد كان جديرا بالباحث أن يعتمد على النسخة التي حققها الدكتور "**محمود محمد الطناحي**"[134].

تاسع عشر– استخدام عبارة "المرجع السابق" استخداما خاطئا:

ومثال ذلك أنه ذكر هذه العبارة، أعني "**المرجع السابق**"[135]، في الوقت الذي نجد في الهامش السابق ثلاثة مراجع، هي: "**شرح التسهيل":356/1، و"شرح شواهد المغني":345/6، و"همع الهوامع":435/1**[136].

عشرون– أخطاء مطبعية:

وهي على النحو الآتي:

الصفحة	الهامش	الخطأ	الصواب
171		خبرين لـ "م"	خبرين لـ "ما"
178		﴿إنه لحق مثل أنكما تنطقون﴾	﴿إنه لحق مثل ما أنكم تنطقون﴾
187	15	المقتضب:4101	المقتضب:410/1
188	4	النحو الوافي:1/250	النحو الوافي:250/1
194	125	قنافذ دارجون	قنافذ دراجون
200	241	منجن	منجنون
201	250	واضح المسالك:451/1	أوضح المسالك:451/1

201	254	أوضح المسالك:196/1، 997	أوضح المسالك:196/1، 197
202	276	المقتضب:4/189، 190	المقتضب:189/4، 190
204	316	واضح المسالك:476/1	أوضح المسالك:476/1

خاتمة:

أخيرا، أرجو أن تكون هذه الإشارات قد أصابت صميم الموضوع، وكشفت عن بعض الهنات التي وقع فيها الباحث محمد عبد القادر هنادي في مقاله، كما أرجو –أيضا– أن تكون باعثا على تجويد العمل وتحسينه. ورحم الله عبدا عمل عملا فأتقنه.

هوامش:

(1) مجلة "**جذور**": ص:164.

(2) انظر، مثلا، "التبصرة والتذكرة": ج189/1، و"شرح جمل الزجاجي": لابن خروف، ج436/1.

(3) "ديوان ذى الرمة: ج1419/3.

(4) انظر، مثلا، "الكتاب": ج48/3، و"المساعد على تسهيل الفوائد": ج264/1.

(5) مجلة "جذور": ص:168.

(6) "الانتصاف من الإنصاف": ج157/1.

(7) مجلة "**جذور**": ص:190 الهامش:68.

(8) "شرح ديوان الفرزدق": ج72/2.

(9) مجلة "جذور": ص:192 الهامش:91.

(10) انظر –على سبيل المثال–: "الكتاب": ج153/2، و"مجاز القرآن": ج7/2، و"تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب فى علم مجازات العرب": 295.

(11) مجلة "جذور": ص:139.

(12) مجلة "جذور": ص:139 الهامش:32.

(13) "شرح جمل الزجاجي": ابن هشام الأنصاري، ص:143. وهي ذاته الطبعة التي اعتمدها صاحب المقال.

(14) مجلة "جذور": ص:175.
(15) المرجع السابق، ص:199 الهامش 198.
(16) "الصحاح": (ضمر).
(17) لم أقصد إلى الاستقصاء، وإنما اقتصرت على بعض من معاجمنا.
(18) "الصحاح": (حرج).
(19) "مقاييس اللغة": (حرج).
(20) "لسان العرب": (حرج).
(21) "القاموس المحيط": (حرج).
(22) مجلة "جذور": ص:135.
(23) "الجمل فى النحو": الخليل بن أحمد الفراهيدي، ص:120.
(24) مجلة "جذور": ص:175.
(25) "المقتضب": ج4/191-192.
(26) مجلة "**جذور**": ص:181.
(27) المرجع السابق، ص:181.
(28) "التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل": ج4/286.
(29) مجلة "جذور": ص:171.
(30) "المحتسب فى تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها": ج1/328.
(31) مجلة "**جذور**": ص:201 الهامش 260.
(32) المرجع السابق، ص:135.
(33) نفسه، ص:188 الهامش 5.
(34) "اللمع في العربية":38.
(35) مجلة "**جذور**": ص:141.
(36) المرجع السابق، ص:189 الهامش 40.
(37) "اللمع في العربية":37.
(38) مجلة "**جذور**": ص:163.
(39) المرجع السابق، ص:198 الهامش 193.
(40) "شرح التسهيل": لابن مالك، ج1/344.
(41) مجلة "**جذور**": ص:165.
(42) "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء":236.

(43) مجلة "**جذور**"، ص:199 الهامش 204.

(44) انظر علي سبيل المثال: "طبقات فحول الشعراء":298/2، و"الشعر والشعراء":473/1-474، و"الأغاني":201/8، و"المؤتلف والمختلف":24، و"خزانة الأدب":459/1-461، و"الأعلام":123/5.

(45) مجلة "**جذور**": ص:202 الهامش:268.

(46) المرجع السابق، ص:196 الهامش:160.

(47) نفسه، ص:182.

(48) نفسه، ص:204 الهامش:319.

(49) نفسه، ص:140.

(50) نفسه، ص:190 الهامش:50.

(51) نفسه، ص:152.

(52) نفسه، ص:152.

(53) نفسه، ص:194 الهامش:122.

(54) نفسه، ص:138.

(55) نفسه، ص:188 الهامش:25.

(56) نفسه، ص:145.

(57) نفسه، ص:191 الهامش:71.

(58) نفسه، ص:139.

(59) نفسه، ص:189 الهامش:32.

(60) نفسه، ص:181-182.

(61) نفسه، ص:204 الهامش:316.

(62) نفسه، ص:137.

(63) نفسه، ص:188 الهامش:19.

(64) نفسه، ص:194 الهامش:125.

(65) "المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية": ج593/2.

(66) مجلة "**جذور**": ص:192 الهامش:78.

(67) منها طبعة بولاق عام 1317هـ، وطبعة دار العلم بالقاهرة عام 1385هـ/1966م بتحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون، وطبعة دار الكتب العلمية ببيروت عام 1999م بتحقيق إميل بديع يعقوب.

(68) منها طبعة كلية كمبريدج عام 1919م/1337هـ بتصحيح وتنقيح كارليل هنري هيس مكارتني، وطبعة المكتب الإسلامي بدمشق وبيروت عام 1384هـ/1964م بتحقيق مطيع ببيلي، وطبعة مؤسسة الإيمان ببيروت

شرح أبي نصر الباهلي ورواية ثعلب، وتحقيق عبد القدوس أبو صالح عام 1982م/1402هـ، وطبعة دار الكتب العلمية ببيروت عام 1415هـ/1995م بتقديم وشرح أحمد حسن بسج، وطبعة دار مكتبة الحياة ببيروت بتقديم وتعليق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، وطبعة دار المعرفة ببيروت عام 1427هـ/2006م بشرح عبد الرحمن المصطاوي.

(69) مجلة "**جذور**": ص:187 الهامش:1.

(70) المرجع السابق، ص:187 الهامش:1.

(71) نفسه، ص:187 الهامش:2.

(72) نفسه، ص:190 الهامش:56.

(73) نفسه، ص:191 الهوامش:70-72-75 وص:198، الهامش: 198، وص:199 الهوامش:203-205، وص:200 الهامش:221.

(74) "الإفصاح في شرح أبيات مشكلة الإعراب": أبو نصر بن الحسن بن أسد الفارقي (ت487هـ)، حققه وقدم له سعيد الأفغاني، جامعة بنغازي، ط 2، 1394هـ/1974م.

(75) "رسالة الإفصاح ببعض ما جاء من الخطأ في الإيضاح": ابن الطراوة النحوي (ت528هـ)، تحقيق الدكتور حاتم صالح الضامن، عالم لكتب، بيروت، ط.2، 1416هـ/1996م.

(76) مجلة "**جذور**": ص:188 الهامش:13.

(77) المرجع السابق، ص:136.

(78) نفسه، ص:192 الهامش 92، وص:194 الهامش 125.

(79) نفسه، ص:189 الهامش 32، وص:192 الهامش 92، وص:194 الهامش 131، وص:195 الهامش 133.

(80) "الحلل فى إصلاح الخلل من كتاب الجمل": أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البَطَلْيَوسي (ت521هـ). تحقيق: سعيد عبد الكريم سعودي. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت.

(81) "الحلل فى شرح أبيات الجمل": أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البَطَلْيَوسي (ت521هـ). تحقيق: عبد الله الناصير. منشورات دار علاء الدين. دمشق. ط:1. 2000م.

(82) اعتمدت النشرة التي حققها عبد العزيز رباح وأحمد يوسف دقاق الصادرة عن دار المأمون للتراث، دمشق، الطبعة الأولى، 1401هـ/1981م.

(83) مجلة "**جذور**": ص:189 الهامش:33، وص:190 هامش:53، وص:191 الهوامش:69-70-73-75، وص:194 الهامشان:125-129، وص:195 هامش:137، وص:198 الهامش:198، وص:199 الهامشان:212-217، وص:200 الهوامش:226-227-237، وص:202 الهامش:268-278، وص:203 الهامش:285، وص:204 الهامش:305.

(84) المرجع السابق، ص:203 الهامشان:297-302.

(85) نفسه، ص:190 الهامش:51.

(86) نفسه، ص:195 الهوامش:133-134-138-141، وص:202 الهامش:268.

(87) نفسه، ص:203 الهامش: 295.

(88) اعتمدت النشرة التي حققها أحمد ظافر كوجان، المذيلة بتصحيحات وتعليقات محمد محمود ابن التلاميد التركزي الشنقيطي، لجنة التراث العربي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لا.ط. 1386هـ/1966م.

(89) مجلة "جذور": ص:198 الهامشان:196 و197، على سبيل المثال.

(90) المرجع السابق، ص:190 الهامش:53، على سبيل المثال.

(91) نفسه، ص:189 الهامش:33، على سبيل المثال.

(92) نفسه، ص:201 الهامش:243، على سبيل المثال.

(93) نفسه، ص:205 الهامش:327، مثلا.

(94) نفسه، ص:202 الهامش:268، مثلا.

(95) نفسه، ص:201 الهامش:262، مثلا.

(96) نفسه، ص:202 الهامش:274، مثلا.

(97) نفسه، ص:202 هامش 278، مثلا.

(98) نفسه، ص:203 الهامش:285، مثلا.

(99) نفسه، ص:203 الهامش:283، مثلا.

(100) نفسه، ص:201 الهامش:243.

(101) نفسه، ص:202 الهامش:268.

(102) "المقتصد في شرح الإيضاح": عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ). تحقيق: د. كاظم بحر المرجان. دار الرشيد. بغداد. 1982م.

(103) نفسه، ص:202 الهامش:268.

(104) انظر الهامش 9.

(105) نفسه، ص:204 الهامش:307.

(106) نفسه، ص:204 الهامش:305.

(107) "الجنى الداني في حروف المعاني" لابن أم قاسم المرادي. بدر الدين الحسن بن قاسم المرادي، المشهور بابن أم قاسم (ت749هـ). تحقيق: د. فخر الدين قباوه، والأستاذ محمد نديم فاضل. دار الكتب العلمية. ط:1. 1413هـ-1992م.

(108) مجلة "جذور"، ص:192 الهامش:89، مثلا.

(109) المرجع السابق، ص:193 الهامش:99، مثلا.

(110) "شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك": بهاء الدين عبد الله بن عقيل (ت769هـ)، ومعه منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل. تأليف: محمد محيي الدين عبد الحميد. مكتبة دار التراث. القاهرة. ط:2. 1420هـ–1999م.

(111) نفسه، ص:195 الهامش:139، مثلا.

(112) ظهرت له طبعتان محققتان، الأولى بتحقيق باسل عيون السود، دار الكتب العلمية. بيروت. ط:1. 1426هـ-2005م. والثانية بتحقيق د. محمد علي فاخر ود. أحمد محمد توفيق السوداني ود. عبد العزيز محمد فاخر. دار السلام. القاهرة. ط:1. 1431هـ–2010.

(113) حققت جزءا منه من أوله إلى نهاية شواهد الاستثناء، حصلت به على شهادة الدكتوراه في شعبة اللغة العربية وآدابها من جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المملكة المغربية، ونوقشت الأطروحة بتاريخ: 2013/02/28م.

(114) مجلة "**جذور**"، ص:196 هامش 151.

(115) من طبعاته نشرة بتحقيق طه عبد الرؤوف سعد، **المكتبة التوفيقية، القاهرة. د.ط.ت.**

(116) مجلة "**جذور**": ص:194 الهامش:131، و ص:195 الهامش:133.

(117) المرجع السابق، ص:189 الهامش:32.

(118) نفسه، ص:192 الهامش:91.

(119) نفسه، ص:194 الهامش:125.

(120) "الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل": أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البَطَلْيَوسي (ت521هـ). تحقيق: سعيد عبد الكريم سعودي. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت.

(121) مجلة "**جذور**": ص:191 الهامش:76.

(122) المرجع السابق، ص:205 الهامش:324.

(123) نفسه، ص:205 الهامش:325.

(124) نفسه، ص:192 الهامش:92.

(125) نفسه، ص:192 الهامش:86.

(126) نفسه، ص:160.

(127) نفسه، ص:196 الهامش:165.

(128) نفسه، ص:170.

(129) نفسه، ص:201 الهامش:251.

(130) نفسه، ص:192 الهامش:86، على سبيل المثال.

(131) نفسه، ص:200 الهامش:238.

(132) نفسه، ص:195 الهامش:139.

(133) نفسه، ص:195 الهامش:142، و ص:202 الهامش:264.

(134) "أمالي ابن الشجري": ابن الشجري، هبة الله علي بن محمد بن الحسن العلوي (ت542هـ). تحقيق ودراسة د. محمود محمد الطناحي. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط:1. 1413هـ-1992م.

(135) مجلة "**جذور**": ص:190 الهامش:54.

(136) المرجع السابق، ص:190 الهامش:53.

قاموس ألفاظ القرآن الكريم للندوي: دراسة وصفية تحليلية
Nadawi's dictionary "vocabulary of the holy Qur'an"An Analytic and Descriptive Study

شعيب حبيلة

مخبر تحليل الخطاب كلية الآداب واللغات،

جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، (الجزائر).

choaybibnarabi@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/09/05	تاريخ القبول: 2018/12/17	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

يقدم هذا البحث دراسةً نقديةً لمعجم عبد الله عباس الندوي "قاموس ألفاظ القرآن الكريم"، وَفق منهجٍ وصفيٍّ تحليليٍّ، ويبين اضطراب منهج المؤلف من حيث الترتيب الخارجي والداخلي لمداخل المعجم، ومن حيث الشرح والمادة العلمية. البحث يتضمن أيضًا ملاحظاتٍ عامة، تتعلق بالأخطاء اللغوية العربية والإنجليزية، وبأحكام الندوي وردوده.

الكلمات المفتاح: دراسة نقدية؛ قاموس؛ ترتيب؛ الندوي؛ مدخل.

Abstract:

This research presents a critical study of Nadawi's dictionary "vocabulary of the holy Qur'an", according to an analytical descriptive approach. It shows the perturbation of the author's approach in terms of the macrostructure and the microstructure, and in terms of explanation and scientific Article. The research also includes some general observations, concerning linguistic errors in Arabic and English, and Nadawi's judgments, and his rebuttals.

Keywords: Critical study; Dictionary; Arrangement; Nadawi; Entry.

مقدمة:

حظي القرآن الكريم بمعجماتٍ عربيةٍ كثيرةٍ منذ القرن الهجري الرابع، وأُلفت فيه معاجم بلغاتٍ أجنبيةٍ بدءًا من القرن الميلادي التاسع عشر، ومن بين هذه المعاجم «قاموس ألفاظ القرآن الكريم» العربي الإنجليزي لعبد الله عباس الندوي؛ ورغم أن المعاجم القرآنية العربية دُرست ونُقدت مرارًا؛ غير أن المعاجم الأجنبية لم يعتن بها بالقدر ذاته؛ وهذا ما دفعنا لدراسة هذا القاموس دراسةً نقديةً، في محاولة للجواب عن إشكاليةٍ أساسية هي: هل وُفق عبد الله عباس الندوي في جمع

ووضع قاموسه؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية أسئلةٌ أهمها: هل التزم الندوي بشروط الصناعة المعجمية الحديثة من حيث الترتيب الخارجي والداخلي؟ وما هي أهم الملحوظات التي يمكن أن توجَّه لهذا القاموس؟

تهدف هذه الدراسة إلى بيان ما يُمكن أن يُستدرك على قاموس الندوي، من جهة المنهج والمادة العلمية، وتبرز أهميته في المساهمة في إخراج هذا القاموس في أحسن صورةٍ ممكنة، بعد مراعاة النتائج التي تخلُص إليها مثل هذه الدراسات.

طبيعة هذه الدراسة تحتم على الباحث أن يسلك منهجًا وصفيًّا تحليليًّا بشقه النقديِّ، مع شيءٍ من الاستقراء، وقد ابتدأت بوصفٍ للقاموس، تلاه نقدٌ للترتيب الداخلي والخارجي للمداخل المعجمية، مع ملاحظاتٍ عامة تتعلق بالأخطاء اللغوية العربية والإنجليزية، وبالأحكام المطلقة التي أصدرها الندوي، مع مناقشة ردوده على المخالفين، وذُيلت بخاتمة تضمنت أهم النتائج.

أولا: وصف القاموس:

قاموس ألفاظ القرآن الكريم الإنجليزي لعبد الله عباس الندوي[1] واحدٌ من عديد المعاجم التي أُلفت في القرآن باللغة الإنجليزية، وقد طبع عدة مراتٍ[2]، وعمدةُ هذا البحث الطبعةُ الثانية التي بلغت عددُ صفحاتها ثمانمائة وسبعًا وتسعين صفحة[3]، واشتملت على مقدمة[4]، ولائحة بالاختصارات[5] والمصادر العربية والإنجليزية المستعملة في القاموس[6]، وقدم صاحبه مثالاً عن تصاريف الفعل الثلاثي[7]، ولائحة بأسماء الأعلام تقارن بين الأسماء العربية والعبرية[8]، وبدأ القاموسَ بكتاب الألف[9] وأنهاه بكتاب الياء[10] وهو أصغر الكتب في القاموس. وخُتم القاموس بملحقين أولهما لبيان تصريف الكلمات التي يحار فيها الطالب الذي لا علم له بالاشتقاق، أما الملحق الثاني فدليلٌ شامل لكلمات القرآن ومواضعها فيه، وذيل القاموس بفهرسٍ عام[11].

بين الندوي الداعي إلى هذا المؤلف في مقدمة القاموس[12]، وأرجعه إلى حاجة المسلمين إليه، وإلى قلة المعاجم القرآنية الإنجليزية، واعتنى صاحب القاموس بالنقل عن المعاجم اللغوية مثل: «لسان العرب» لابن منظور، وعن المعاجم القرآنية نحو: «مفردات ألفاظ القرآن» للراغب الأصفهاني، واعتمد التفاسير[13] وتراجم القرآن، وقد راجع هذه المصادر قبل وضع المعجم وهي عملية إجرائيةٌ لا بد منها، وبعد التدوين أحال إليها في المتن عن طريق الاختصار، من غير أن

يبين موضع النقل، ولكن الصناعة المعجمية الحديثة تقتضي الإحالة، وذكر معلومات المصادر والمراجع.

ختم الندوي مقدمة القاموس ببيان استعداده لتلقي أي تعقيبٍ علميٍّ مفيدٍ، أو نقدٍ فكريٍّ هادفٍ بنَّاء يُعين على إتقان العمل في هذا المعجم[14]، وقد اختار الباحث في هذه الدراسة أن يناقش ترتيب القاموس الخارجي والداخلي، مع إبداء ملحوظاتٍ عامة تتعلق بالأخطاء اللغوية، وبمسألة الأحكام المطلقة، وبردود الندوي وملحوظاته.

ثانيا: الترتيب الخارجي والداخلي للقاموس:

قاموس الندوي معجمُ ألفاظٍ، ويقابله في الصناعة المعجمية العربية قاموس المعاني، وهو قاموس مفرداتٍ لا أبنيةٍ، أما من حيث الحجم فهو قاموسٌ وسيطٌ؛ إذا قورن بـ «لسان العرب» لابن منظورٍ، أو بـ «تهذيب اللغة» للأزهريِّ، وباعتبار العموم والخصوص يلحظ القارئ أنه معجم مختصٌّ بالقرآن الكريم، ومن حيث اللغة فإنه معجمٌ ثنائيٌّ، كُتبت مداخله باللغة العربية وكُتب الشرح في الغالب باللغة الإنجليزية، وهذا تفصيلُ ترتيبه الداخلي والخارجي:

1. الترتيب الخارجي للقاموس[15]:

اختلفت مناهج مؤلفي معاجم القرآن في الترتيب الخارجي للمداخل، فاختار الراغب الأصفهانيُّ الترتيب الجذريَّ في «مفردات ألفاظ القرآن»، واختار أبو بكر السجستاني عدمَ التجريد، وكلاهما اعتمد الترتيب الألفبائي لكتب وأبواب المعجم، ولم تختلف مناهج المتأخرين عنهما، فقد رتب الندوي القاموس وَفق الترتيب الألفبائي النطقي، وجعل كل حرف كتابًا؛ فابتدأ بالباء والتاء والثاء ثم الحاء والخاء...إلخ، وكذلك فعل مع الحروف الثواني؛ فبعد الألف والباء وما يليهما أتى بالألف والتاء[16]، ولكنه لم يراع الثوالث أحيانًا؛ ففي كتاب الباء قدم (ب ر ر) على (ب ر ء) مثلا[17].

لم يلتزم الندوي التعريف بكل الحروف التي قسمت وفقها كتب القاموس، فشرح حروف المعاني كأكثر المعجميين الذين ألفوا في المعجم القرآني، وقال في حرف الكاف: " إنه الحرف الثاني والعشرون في الألفبائية العربية، وبأنه أول الحروف الخمسة التي ابتدأت بها سورة مريم "[18]؛ لكنه لم يفعل هذا مع حرف الهاء[19] أو مع حرف الياء[20] أو مع حرف الصاد[21]، فأخَّر ذكرَ الحروف المقطَّعة في سورة مريم، وجعلها في كتاب الكاف بين مادتي (ك هـ ن) و(ك ك ب)[22].

الظاهر أن القاموس خُصِّص للمداخل القرآنية؛ لذا لا نجد مدخل (أَجَل)[23] بمعنى نعم في مادة (أ ج ل)[24]، وأحيانا ما يذكر خلاف اللغويين في ترتيب مدخلٍ تحت جذرٍ ما نحو: الفعل (دَسىَّ)[25]؛ إذ وضعه هو في مادة (د س س)، ومثله الفعل (اتَّخَذَ) الذي قال فيه: " وضع الراغب هذا الجذر في (تَخِذَ) ووضعه آخرون في (أَخَذَ) "[26]، والحق أن الراغب وضعه في المادتين، فقال في مادة (تَخِذَ): "واتَّخَذَ: افتعَل مِنْهُم[27]، وقال في مادة (أ خ ذ): والاتِّخَاذُ افتعالٌ منهُ، ويُعدَّى إلى مفعولين ويجري مجرى الجَعْل "[28]. وسمى الندوي المدخل ههنا جذرًا (root). والمقابل الإنجليزي للمدخل هو (entry) الذي ذكره في مسألة الفعل (دَسَّى)، أو(headword)[29].

عادةً ما يذكر مدخلاً ليس من أصل المادة، ويحيل إلى مكانه في القاموس، نحو: (دَمٌ) في مادة (د م د م)، قال: " انظر د م و "[30]، ومثل (حُلْوٌ) في مادة (ح ل ل)[31]، ومثل (خَابَ) و(خَاضَ) و(خَافَ) و(خَال) و(خَالَة) و(خَانَ) و(خَاوِيَة) في مدخل كتاب الخاء[32]، ومثل (رَبَتَ) في مادة (ر ب ب)[33]، وهذا غير مطلوبٍ ما دام قد شرحها في موضعها، وقد صرح في مقدمة القاموس أنه يذكر المدخل كما ورد في صيغته الأصلية في القرآن من غير ضمائر[34]، فالأصل أن يلتزمه من غير تَكرار.

لم يلتزم الندوي ما صرح به في مقدمة القاموس، فأورد مداخلَ متصلةً بالضمائر، ويظهر ذلك في بدء القاموسِ، نحو قوله: (أَبِي) (My father)، و(أَبَوْا) (They refused)، و(أَتَيْنَ) و(أَتَيْنَا)[35]. وهذا مطَّرِدٌ في كل كتب القاموس؛ وبذلك يكون قد أخل بشرطٍ رئيسٍ في الصناعة المعجمية؛ وهو وجوب تأليف المداخل كلِّها بطريقةٍ موحدةٍ مطَّردةٍ[36].

قد يورد مدخلا في غير موضعه من غير إشارةٍ إلى أصله، نحو: (ذَانِكَ)[37] الذي ورد في آية: ﴿فَذَانِكَ بُرْهَانَانِ مِنْ رَبِّكَ﴾ [القصص: 22]، وهو اسم إشارةٍ للمثنى المذكرِ القريب أُضيفت إليه كاف الخطاب[38]، والأصل أن يورده في مادة (ذو)، ولكنه جعله بين مادتي (ذ و ق) و(ذ ى ع). ومن ذلك أنه أورد (ابْنٌ) و(بن) في مادة (أ ب ل)، محيلاً إلى شرحها في مادة (ب ن و)[39]، ومثل: (الدَّارُ الآخِرَة) في مادة (أ خ ر)[40]، وكان يمكن أن يكتفي بمدخل (الآخِرَة)، أو أن يشرحها بها، لا أن يجعلها مدخلاً مركبًا[41].

ومن ذلك أنه أورد في كتاب الألف مادة (أ ع ط)، وذكر فيها (أَعْطَى) و(أَعْطَيْنَاكَ) و(أَعْطَوْا) من غير شرحٍ محيلاً إلى مادة (ع ط و)، وكذلك فعل مع مادَّة (أ ع ف)، وفيها وضع

مدخل (أَغْرَيْنَا) محيلاً إلى مادة (غ ر و)[42]. ووضع (آل) بمعنى أهل في مادة (أ ي ك)، بعد مدخل (الْأَيْكَة)[43]، والأصل أن يوضع في مادة (أ ه ل)؛ لأنه مقلوبٌ منه على رأي سيبويهِ، أو في مادة (أ و ل) على رأي الكسائي[44]. ووضع (بُقْعَة) و(بَقْل) في مادة واحدة بين (ب ق ي) و(ب ك ر)[45]، والأصل أن توضع (الْبُقْعَةُ) في مادة (ب ق ع) كما فعل الفيومي في «المصباح المنير»[46] والهروي في «الغريبين»[47] والصغاني في «التكملة»[48] وغيرهم، ويوضع (الْبَقْلُ) في مادة (ب ق ل)؛ لأنه اشتُقَّ منه فِعْلٌ فقيل: " بَقَلَت الأرض وأَبْقَلَت: أي صارت ذاتَ بقلٍ "[49]. ووضع (تَقْوَى) بين (ت ف ث) و(ت ق ن) من غير مادة[50]، والأصل أن تُسمى المادة وهي (و ق ى)؛ لأن التقوى جعْلُ النَّفس في وقايةٍ مما يخاف[51].

ومن الخلط في وضع المداخل أن جعل (التَّنُّور) بين مادَّتَي (ت ك أ) و(ت و ب)[52]، ووضع مدخلَ (التِّين) في مادة (ت ي ه)[53]، وفي مادة (ه ا ت) وضع (هَاتُوا) و(هَاتِيْنِ) و(هَاذَانِ) و(هَكَذَا) و(هَهُنَا) كمداخل[54]، والأصل أن يُكتفى في هذا الباب بفعل الأمر (هَاتِ)، فقد قال الخليل: " أصل هاتِ من آتَى يُؤْتِي إِيتَاء، فقُلِبَت الألف هاءً "[55]، وأن توضع (هَاتَيْنِ) في كتاب التاء، وأن توضع (هَاذَان) و(هَكَذَا) في كتاب الذال، وأن توضع (هَهُنَا) في كتاب النون.

يُغفل الندوي ذِكر بعض المداخل، حيث أغفل (إِبْلِيسْ) في مادة (ب ل س)[56]؛ رغم أن أكثر المعاجم ترى أن إبليسًا سمي بهذا الاسم؛ لأنه لما أويس من رحمة الله أبلس يأسًا[57]، وقد ناقش حسن جبل رأي القائلين بأنه معرب وردَّه[58]، ومن خلال مراجعة القاموس نتبين أن الندوي لم يذكره. وأغفل (بَعْض) فلم يذكرها في كتاب الباء، واكتفى بترجمة (الْبَعُوض) بين مادة (ب ع ر) ومادة (ب غ ث)[59]، وأغفل (عُزَيْر) فلم يذكره في مادة (ع ز ر)[60]؛ رغم أنه ذكره في قائمة الأعلام في مدخل القاموس[61]. وأغفل مادة (س ا ل)، ومدخلها القرآني (أَسَال) من قوله: ﴿وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ﴾ [سبأ: 12]، و(السَّيْل) من قوله: ﴿فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَابِيًا﴾ [الرعد: 17]، فلم يذكرهما في كتاب السين.

أورد الندوي مدخلا ليس من القرآن، أو اللغة العربية، وهو (جَحَثَ يَبْحُثُ)[62] وترجمه بقوله: (is scratching)[63]، ومما ليس من القرآن مدخل (سَئُول) الذي ترجمه بـ: (n.p) (Requests)[64]، أي طلبات.

اقترح مادة (أ ل ذ) ووضع فيها (الَّذِي) و(اللَّذَان) و(الَّذِين)، و(الَّتِي) و(اللاَّتِي)، و(اللاَّئِي)[65]، والأصل أن توضع المداخل الأولى في كتاب الذال، وأن توضع المواد الثانية في كتاب التاء، ومن ذلك أنه ابتدأ كتاب الهاء بمادتين هما: (هـ أ) و(هـ أ أ)، فوضع في الأولى هاءَ التنبيه، ومثل لها بـ (هَؤُلَاءِ) و(هَذَا)، ووضع في الثانية (هَاؤُم)[66]، وهو فصل غير مبررٍ؛ إذ الهاء في كليهما هي نفسها.

وقد يأتي بالمدخلِ منفيًّا بعد أن يشرحه، نحو: (مَا رَبِحَتْ)[67]، فقد شرحه في المدخل الأول من (رَبِحَ)، واكتفى بعد ذكره منفيًّا بإضافة (not)، ومثلُها: (لاَ تُؤَاخِذ)[68] و(لَا يُؤَخَّر)[69]، و(لَنْ تُقَاتِلُوا)[70] و(لَا تَقْرَبُوا)[71]، وقد يأتي بفعلٍ منصوبٍ من غير أداة، ففي مادة (ق و ل) ذكر (تَقُولُ) بضم اللام وشرحها، ثم (تَقُولَ) بفتح اللام وشرحَها من غير أن يذكر (أنْ) الناصبة[72].

2. الترتيب الداخلي للقاموس[73]:

لم يلتزم الندوي منهجًا واحدًا في سرد تصاريف الفعل، وعادةً ما يذكر الفعل المضارع والمصدر، وقد يُغفل الفعل المضارع، نحو قوله: ذَكَّى تَذْكِيَةً[74]، واقْشَعَرَّ اقْشِعْرَارًا[75]، وانْقَضَّ انْقِضَاضًا[76]، وكذلك منهجه في ترتيب المداخل، فلم يلتزم التجريد، ولا الترتيب القرآنيَّ.

وكمثال عن منهج الندوي في قاموسه، يقف الباحث مع مادة (ب ي ع)[77] التي ابتدأ فيها بـ: (بَايَعْتُمْ)، ثم أتى باشتقاق الفعل وشرح (يُبَايِعُون) و(يُبَايِعْنَ)، و(تَبَايَعْتُمْ) مع ذكر اشتقاقه، وذكر فيها المدخل متصِلاً بالضمير، وذكر فعلَ الأمرِ (بَايَعَ) من غير ضميرٍ رغم أنه ورد في آية: ﴿فَبَايِعْهُنَّ وَاسْتَغْفِرْ لَهُنَّ﴾ [الممتحنة: 12]، وأتى بمدخلٍ آخرٍ وهو (البَيْع) من غير أن يبين اشتقاقه كما فعل في (المُبَايَعَة) و(التَّبَايُع)، وختم المادة بـ: (الْبِيَع) جمع بَيْعةٍ، أي: كنيسة، وفي المدخلين الأخيرين ذكر لكلٍّ آية، ولم يذكر للمداخل الأولى أية شواهدٍ، ومن خلال هذا المثال يمكن للقارئ أن يتبين اضطرابَه في ثلاثة أمورٍ:

1) – الاضطراب في تجريد المداخل من الضمائر، ومثلُه التعريف والتنكير في غير هذا المثال.
2) – الاضطراب في ذكر اشتقاق المدخل؛ إذ ذكره في (المُبَايَعَة) و(التَّبَايُع) ولم يذكره في البَيْع.
3) – الاضطراب في ذكر الشواهد.

4) – الاضطراب في الترتيب؛ إذ إن مدخل البيع له الأولوية في الترتيب القرآني؛ لأنه ورد في سورة البقرة ثلاث مرات[78]؛ ولأنه أصل المادة ومجردٌ من الزوائد، ولكنَّ صاحب القاموس أخَّره.

وقد لا يأتي بالاشتقاق رأسًا نحو ما أورده في مادة (أ ل م)[79]، فقد ذكر (يَأْلَمُون)، و(تَأْلَمُون)، و(أَلِيم)، من غير ذكر الفعل (أَلِمَ) وتصريفه، وكذلك فعل في مادة (ب ر ق)[80] فقد شرح الفعل (بَرِقَ) بقوله: " (got confused)، أي ارتبك "، وهي ترجمةٌ لا تؤدي معنى الفعل في آية: ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ﴾ [القيامة: 7]؛ إذ معناه: اضطرب من خوفٍ[81]. وفي مادة (ب ره ن) اكتفى بترجمة (بُرِهَان) و(بُرْهَانَان) من غير ذكرٍ للفعل أو اشتقاقه[82].

يكرر الندوي مفردَ الجمع أكثر من مرةٍ، فقد يشرح مدخلًا مفردًا ثم يأتي بجمعه ويعيد ذكر المفرد، كما فعل في مادة (ل س ن)؛ إذ شرح مدخل (اللِّسَان) مفردًا، ثم شرح الجمع (أَلْسِنَة)، وكرر ذكر المفرد (لِسَان)[83]، وكما فعل في مادة (ب ك ر)؛ إذ ذكر (بُكْرَةً) وترجمها بـ: (Morning)، ثم ذكر الجمع (أَبْكَار) وترجمه بـ: (Mornings)، ثم ذكر أن مفرده (بُكْرَة)[84].

ومما يتصل بالجمع والمفرد اختياره (بُعُول) في جمع (بَعْل) حين أراد أن يجرده من الضمير في قوله: ﴿وَبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ بِرَدِّهِنَّ﴾ [البقرة: 228]، فقال: " بعول: (n.p) husbands "[85]، ويستحسن أن يذكر الصيغة الواردة في القرآن الكريم وهي (بُعُولَة). وقد لا يذكر مفرد الجمع، كما فعل مع مدخل (الْبِغَال)[86].

منهج الندوي في ذكر الآيات غير واضحٍ؛ فقد يُكثِر منها في مادةٍ ما، مثل: مادة (ن ه ى)[87]؛ إذ أتى بخمس عشرة آية، ولا يأتي بها في مادة أخرى، مع الحاجة إلى ذكرها، كما هو الحال في المداخل الآتية: (تَنْفُذُون)[88] و(نَفَشَت)[89] و(نَقْعًا)[90]، و(اسْتَنْكَف)[91]، و(تَبَّرْنَا)[92]، و(تَفَث)[93] و(حِطَّة)[94]. ومن الأخطاء القليلة التي لها تعلق بالآيات ما ورد في مادة (ح ق ب)، في شرح (أَحْقَاب)؛ إذ أتى بترجمة آية: ﴿لَابِثِينَ فِيهَا أَحْقَابًا﴾ [سبأ: 23]، وبدل هذه الآية وُضعت آية: ﴿إِنْ يَسْأَلْكُمُوهَا فَيُحْفِكُمْ تَبْخَلُوا﴾ [محمد: 37]، وهي الآية التي ذكرها في المادة التي سبقت، في شرح (يُحْف)[95].

عادة الندوي أن يشرح المدخل العربي باللغة الإنجليزية، فإذا أورد رأيَ معجميٍّ عربيٍّ؛ ذكره باللغة الإنجليزية، ولكنه قد يغفل فيأتي بنصٍّ عربي، كما فعل في شرح (الحُسُوم)، فاختصر ما جاء في «لسان العرب»[96]، وقال: " شؤم على الوصف والإضافة أي حاسمة الخير عن أهلها "[97]. وكذلك فعل في مادة (و ب ر)، فأتى بالشرح العربي رامزًا إلى المصدر بـ (تاج) يعني به «تاج العروس»[98]، فقال: " الوبر للإبل ما يعلو أجسادها كالصوف للغنم والشعر للمعز "[99]، وترجمه إلى الإنجليزية، وواضح أنه خطأ؛ لأنَّ القاموس موجهٌ إلى الناطقين باللغة الإنجليزية كما بين صاحبه في المقدمة[100]؛ ولأنه التزم ذكرَ النُّقول العربية باللغة الإنجليزية في قاموسه.

ثالثا: ملحوظات عامة:

1. الأخطاء اللغوية:

اشتمل القاموس على أخطاءٍ طباعيةٍ فيما كتب بالعربية خاصة ما تعلق بالهمزة، نحو: (مبادىء) بدل مبادئ، و(الى) بدل إلى، و(المبني) بدل المبنى، و(اليه) بدل إليه، و(ألا) بدل إلا، و(الأنحراف) بدل الانحراف، و(أتبعه) بدل اتَّبَعَه، و(أبان) بدل إبان، و(الأتكال) بدل الاتكال، و(أختار) بدل اختَارَ، هذا كله في صفحةٍ واحدة[101]، أما الأخطاء فيما كتب بالإنجليزية فقليلةٌ، نحو: (Methapor)، كُتبت (Methapore)[102]، ومثل: (Thorns) ومعناها: الشوك، بدل (Throns) في شرحه للأرائك[103]، وقوله في شرح (عَاد): (Transgrassor) بدل (Transgressor)[104]، وقوله في ترجمة (التَّرَاقِي) جمع تُرْقُوَة: (Collor bones) بدل (collar bones)[105]، وكرر هذا المدخل في مادة (ر ق و)، وترجمه بقوله: (Collor bone)، رغم أنها ترجمة لجمع (تُرْقُوَة)، فحَذف علامة الجمع (S)، وكرر الخطأ في (Collar)[106].

2. الأحكام المطلقة:

نجد في القاموس شيئًا من الأحكام المطلقة، نحو قوله: "حسب النحويين فإن سين الاستقبال مأخوذة من سوف"[107]؛ رغم الخلاف فيها، فقد: " ذهب الكوفيون إلى أن السين التي تدخل على الفعل المستقبل نحو: سأفعل، أصلها سوف، وذهب البصريون إلى أنها أصل بنفسها "[108]. ومن ذلك قولُه: " إنَّ (هَلُمَّ) مكونةٌ من (ها + لمَّ)، ما يقابل (Look + get ready)"[109]،

أي هاء تنبيه وفعل الأمر (لُمَّ) من قولهم: لم الله شعثه؛ لأن هذا رأي البصريين، وخالفهم الكوفيون فقالوا: إنها مركبة من (هل) التي للزجر و(أُمَّ) بمعنى اقصد[110].

3. القراءة الإيمانية والردود:

القراءة الإيمانية هي نقيض القراءة النقدية، وقد اختار الندوي القراءة الأولى في ترجمته وشرحه للمداخل القرآنية، وبين منهجه حين رأى أن قاموس[111] (جون بينرس John Penrice) (ت 1892)، لا يخلو من الأخطاء والطعنات الخفية في الإسلام وعقائد المسلمين، مثل أسلافه المستشرقين –بحسبه– الذين نفثوا سموم أحقادهم والتوائهم[112]، ومثل هذا التعميم قد يخلُّ بالمنهجِ العلمي الذي ينبغي أن يُستخدم في نقد مؤلفات المستشرقين الذين اعتمد أكثرهم منهجًا تاريخيًّا فيلولوجيًّا في دراسة القرآن الكريم، وقد أشار محمد أركون إلى التنافس بين القراءة الإيمانية والقراءة النقدية، واقترح قراءةً ثالثةً " تستوعب المكتسبات أو المقتضيات الأكثر خصوبة للقراءة التاريخية والأنثربولوجية، والألسنية الحديثة، وتستوعب أيضا ممارسات القراءة الإيمانية ونتائجها، ولكن بعد اتخاذها كمادة للدراسة من قِبَل علم التاريخ الثقافي والاجتماعي"[113]؛ وبسبب القراءة الإيمانية التي انتهجها الندوي لم يخل القاموس من ردودٍ على المعجميين أو المفسرين غير العرب أو غير المسلمين، مثاله قوله في المدخل المعقد (أَقَامَ الصَّلاَةَ):

" He established the prayer (not performed, as translated by some non-Arab lexiconists)"[114] .

وترجمتها: " أقام الصلاة، وليس أداها كما ترجمت من قبل بعض المعجميين غير العرب ".

ورغم أنه لم يذكر هؤلاء المعجميين؛ فإنه في شرحه لمدخل (قِبْلَة) ذكر الفعل الذي أنكره على المعجميين غير العرب، نقلا عن عبد المجيد دريآبادي (ت 1977) الذي قال:

" 'To be before' is the point in the direction of which acts of worship ought to be performed " .[115]

ومعنى كلامه أن القبلة هي نقطة الاتجاه التي يجب أن تؤدى فيها العبادة، ويأتي الندوي بالفعل (To perform) في قاموسه مقابلاً للفعل (قَضَى)، مثلما هو الحال مع: (قَضَيْتُمْ الصَّلاَةَ)[116]، وأتى به في شرحِه للحج[117]، والعمرة[118]، وشرح به الفعل (عَمَل)[119] و(فَعَل)[120]،

وعندما ترجم آية: ﴿وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلَاةِ قَامُوا كُسَالَى﴾ [النساء: 142] أتى به[121]، ولعله تقصَّد ذلك.

ومن ردوده على المترجمين غير المسلمين قوله في شرح (إِمَاء): "إن المترجمين غير المسلمين وبسبب قصورهم؛ يميلون إلى جعل كلمة (أَمَة) بمعنى عبدة (Slave-woman)"[122]. أما هو فترجمها بـ: (A bondwoman)، رغم أنه عندما ترجم آية: ﴿وَلَا تُكْرِهُوا فَتَيَاتِكُمْ عَلَى الْبِغَاءِ﴾ [النور: 33]، قال:

" Force not your slave-girls to whoredom "[123].

ولا فرق بين مصطلح: (A bondwoman)، وبين مصطلح (A slave-girl)[124]، والمعاجم اللغوية والقرآنية متفقة على أن الإماء جمع للأمة أي العبدة، قال الخليل: " الأمة: المرأة ذات العبودية "[125]، وقال زين الدين الرازي: " (الْأَمَة) ضد الحرة والجمع (إماء) "[126].

الخاتمة:

بعد وصف القاموس وعرض ترتيبه الداخلي والخارجي، والإشارة إلى ملحوظات عامة نخلص إلى جملة نتائج:

- لم يلتزم الندوي منهجًا مطردًا في وضع المداخل، فتارةً يعتمد التجريد، وتارةً يغفله، ولم يلتزم الترتيب القرآني في مواضع عدة.
- اضطرب الندوي في وضع المداخل التي يكثر الخلاف في مادتها، أو في أصلها، وقد يكرر مدخلا في مادتين كما فعل مع مدخل التراقي.
- أغفل الندوي عددا من المداخل القرآنية نحو: إبليس وعزير، وأضاف مداخلَ ليست من القرآن نحو: بجث.
- اضطرب الندوي في الشرح وفي تصريف الأفعال، وفي الجمع والمفرد، ولم يلتزم منهجًا واحدًا في سرد الآيات والشواهد.
- كثُرت الأخطاء الإملائية أو الطباعية في القاموس، خاصة ما تعلق بالهمزة، أما الأخطاء الإنجليزية فقليلة.
- يقف قارئ قاموس الندوي على بعض الأحكام المطلقة، كما سبق في أصل السين وفي أصل هلم.

- اعتمد الندوي قراءة إيمانية في شرحه للمداخل القرآنية، وقد كانت ردوده على المعجميين غير العرب أو غير المسلمين مجانبة للصواب.

هوامش:

[1] – عالم هندي من ولاية بيهار في الجزء الشرقي من الهند، ولد سنة 1925، تلمذ لأبي الحسن الندوي. نال شهادة الفاضل من دار العلوم لندوة العلماء بالهند، وشهادتي الماجستير والدكتوراه في فلسفة اللغات، من جامعة ليدز بإنجلترا. عمل مدرسا في دار العلوم لندوة العلماء بالهند، ومراقبا في الإذاعة السعودية، وعمل برابطة العالم الإسلامي مديرا لقسم الترجمة والمنظمات والأقليات، ورأس مجلة الرباط الصادرة باللغة الإنجليزية، ودرس بكلية الشريعة بجامعة أم القرى في السعودية، وكان أستاذا زائرا في عديد الجامعات. ألف كتبا في تعليم اللغة العربية، وقاموسا لألفاظ القرآن، وهو القاموس الذي ندرسه، ومن كتبه: ترجمات معاني القرآن الكريم وتطور فهمه عند الغرب، وله كتب باللغة الأردية. توفي سنة 2006 ودفن في المملكة العربية السعودية.

ينظر: عبد الله عباس الندوي: ترجمات معاني القرآن الكريم وتطور فهمه عند الغرب، رابطة العالم الإسلامي، مكة المكرمة، [د ط]، 1417 هـ، ص 162.

– http://www.mushawarat.com/news.asp?id=143.

[2] – من بين طبعاته الطبعة الأولى بدار الشروق بجدة سنة 1983، والطبعة الثانية بأمريكا سنة 1986، والطبعة الثالثة بلبنان سنة 1996، والطبعة الرابعة بأمريكا سنة 1966.

ينظر: عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مؤسسة اقرأ الثقافية العالمية، شيكاغو، ط2، 1986، ص 895.

[3] – أشار أحمد مختار عمر إلى تسابق دور النشر الكبرى إلى إصدار المعاجم الوسيطة ذات الجزء الواحد، وإن تجاوزت صفحاتها أحيانا ألف صفحة، وهو حال قاموس الندوي.

ينظر: أحمد مختار عمر: صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2009، ص 48.

[4] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 5–9.

[5] – المصدر نفسه، ص 11–15.

[6] – المصدر نفسه، ص 19–22.

[7] – المصدر نفسه، ص 16–17.

[8] – المصدر نفسه، ص 18.

[9] – المصدر نفسه، ص 23–57.

[10] – المصدر نفسه، ص 750–754.

[11] – المصدر نفسه، ص 894.

[12] – المصدر نفسه، ص 5-6.

[13] – أهم التفاسير التي اعتمدها تفسير الطبري والقرطبي والزمخشري.

[14] – المصدر نفسه، ص 8.

[15] – المراد بالترتيب الخارجي في هذا البحث هو طريقة تقسيم القاموس حسب حروف المعجم، ومنهج المؤلف في وضع المداخل أي الكلمات المراد شرحها.

[16] – المصدر نفسه، ص 25.

[17] – المصدر نفسه، ص 64.

[18] – المصدر نفسه، ص 551.

[19] – المصدر نفسه، ص 691.

[20] – المصدر نفسه، ص 750.

[21] – المصدر نفسه، ص 320.

[22] – المصدر نفسه، ص 583.

[23] – بعض الذين ألفوا في المعجم القرآني ذكره، كما هو الحال عند الراغب الأصفهاني.

ينظر: الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: صفوان عدنان داودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط1، 1412 هـ، مادة (أ ج ل).

[24] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 28-29.

[25] – المصدر نفسه، ص 187.

[26] – المصدر نفسه، ص 30.

[27] – الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، مرجع سابق، مادة (ت خ ذ).

[28] – المرجع نفسه، مادة (أ خ ذ).

[29] – ينظر: مصطفى يوسف: المواد والمداخل في المعجم اللغوي التاريخي: نحو صناعة معجم تاريخي للغة العربية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2014، ص 67.

[30] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 191.

[31] – المصدر نفسه، ص 146.

[32] – المصدر نفسه، ص 157.

[33] – المصدر نفسه، ص 209.

[34] – المصدر نفسه، ص 7.

[35] – المصدر نفسه، ص 25.

[36] – ينظر: أحمد مختار عمر: صناعة المعجم الحديث، مرجع سابق، ص 96.

[37] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 205.

[38] – ينظر: أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، مادة (ذ ا ن).

[39] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 25.

[40] – المصدر نفسه، ص 32.

[41] – المدخل المركب ما تكون من وحدتين معجميتين بسيطتين.

ينظر: لواء عبد الحسن عطية: المصاحبة المعجمية: المفهوم والأنماط والوظائف بين الموروث العربي والمنجز اللساني، دار الكتب العلمية، بيروت، [د ط]، [د س]، ص 153.

[42] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 39.

[43] – المصدر نفسه، ص 55.

[44] – ينظر: الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، مرجع سابق، مادة (آل).

[45] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 77.

[46] – ينظر: أحمد الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، [د ط]، [د ت]، مادة (ب ق ع).

[47] – ينظر: أبو عبيد الهروي: الغريبين في القرآن والحديث، تحقيق ودراسة: أحمد فريد المزيدي، مكتبة نزار مصطفى الباز، المملكة العربية السعودية، ط1، 1999، مادة (ب ق ع).

[48] – ينظر: التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، الحسن الصغاني، تحقيق: عبد العليم الطحاوي وآخرون، دار الكتب، القاهرة، [د ط]، 1974، مادة (ب ق ع).

[49] – ينظر: أحمد ابن الهائم: التبيان في تفسير غريب القرآن، تحقيق: ضاحي عبد الباقي محمد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1423هـ، ص 77.

[50] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 93.

[51] – الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، مرجع سابق، مادة (و ق ى).

[52] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 94.

[53] – المصدر نفسه، ص 95.

[54] – المصدر نفسه، ص 691.

[55] – مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار الهداية، [د ط]، [د ت]، مادة (ه ي ت).

[56] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 78.

[57] – ينظر: جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مادة (ب ل س).

[58] – ينظر: حسن جبل: المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، مادة (ب ل س).

[59] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 73-74.

[60] – المصدر نفسه، ص 412.

[61] – المصدر نفسه، ص 18.

[62] – المصدر نفسه، ص 59.

[63] – معناها يحك أو يخدش.

See: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-arabic.

[64] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 253.

[65] – المصدر نفسه، ص 41.

[66] – المصدر نفسه، ص 691.

[67] – المصدر نفسه، ص 209.

[68] – المصدر نفسه، ص 30.

[69] – المصدر نفسه، ص 32.

[70] – المصدر نفسه، ص 503.

[71] – المصدر نفسه، ص 513.

[72] – المصدر نفسه، ص 541.

[73] – المراد بالترتيب الخارجي في هذا البحث، طريقة الندوي في ترجمة وشرح المداخل القرآنية وما تعلق بها.

[74] – المصدر نفسه، ص 201.

[75] – المصدر نفسه، ص 523.

[76] – المصدر نفسه، 526.

[77] – المصدر نفسه، ص 86.

[78] – ورد في الآيتين رقم: 254، و275 مرتين.

[79] – المصدر نفسه، ص 52.

[80] – المصدر نفسه، ص 66.

[81] – ينظر: الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، مرجع سابق، مادة (ب ر ق).

[82] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 67.

[83] – المصدر نفسه، ص 599-600.

[84] – المصدر نفسه، ص 77.

[85] – المصدر نفسه، ص 73.

[86] – المصدر نفسه، ص 74.

[87] – المصدر نفسه، ص 684 وما بعدها.

[88] – المصدر نفسه، ص 675.

[89] – المصدر نفسه، ص 677.

[90] – المصدر نفسه، ص 680.

[91] – المصدر نفسه، ص 683.

[92] – المصدر نفسه، ص 89.

[93] – المصدر نفسه، ص 93.

[94] – المصدر نفسه، ص 139.

[95] – المصدر نفسه، ص 142.

[96] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ح س م).

[97] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 134.

[98] – ينظر: مرتضى الزبيدي: تاج العروس، مرجع سابق، مادة (و ب ر).

[99] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 705.

[100] – المصدر نفسه، ص 5.

[101] – المصدر نفسه، ص 6.

[102] – المصدر نفسه، ص 14.

[103] – المصدر نفسه، ص 36.

[104] – المصدر نفسه، ص 402.

[105] – المصدر نفسه، ص 91.

[106] – المصدر نفسه، ص 231.

[107] – المصدر نفسه، ص 251.

[108] – أبو البركات ابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف، دراسة وتحقيق: جودة مبروك محمد مبروك، الخانجي، القاهرة، ط1، 2002، ص 515.

[109] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 700.

[110] – ينظر: دينا محمد الحارثي: اللغات العربية في تفسير البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي (الجانب النحوي)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1995، ص 155.

[111] – A Dictionary and Glossary of the Koran.

[112] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 6.

[113] – ينظر: محمد أركون: الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط1، 1999، ص 115.

[114] – عبد الله عباس الندوي: قاموس ألفاظ القرآن الكريم، مصدر سابق، ص 455.

[115] – المصدر نفسه، ص 499.

[116] – المصدر نفسه، ص 527.

[117] – المصدر نفسه، ص 122.

[118] – المصدر نفسه، ص 434.

[119] – المصدر نفسه، ص 435.

[120] – المصدر نفسه، ص 487.

[121] – المصدر نفسه، ص 568.

[122] – المصدر نفسه، ص 50.

[123] – المصدر نفسه، ص 567.

[124] - See the word bondwoman in Oxford dictionary.
https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/bondwoman.

[125] – الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، [د ط]، [د ت]، مادة (أ م ا).

[126] – زين الدين الرازي: مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، صيدا، ط5، 1999، مادة (أ م ا).

لسان العرب لابن منظور، دراسة في الشواهد والمستويات اللغوية
The Poetical Proof and levels of linguistic in the Dictionary of Lisan AL Arab by Ibn Manthour

صليحة بعطوش

كليةالآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة 1

sbatouche@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2018/09/22	تاريخ القبول: 2018/11/21	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

يعد لسان العرب من المعاجم العربية الضخمة، اتبع فيه ابن منظور منهج الباب والفصل (القافية)؛ إذ رتب الكلمات وفق جذورها مع مراعاة الحرف الأخير للكلمة، وتوسع في الشرح والاستشهاد، وعالج كثيرا من القضايا اللغوية، لذلك وُصِف اللسان بالمعجم الموسوعي أو الموسوعة لضخامة مواده التي بلغت حد الثمانين ألف مادة ، وقد جمع فيه صاحبه خمسة من أهم. المصادر اللغوية، يجد الباحث فيه معارف متعددة، وهدف هذا المقال الوقوف على هذا المعجم بالنظر إلى الشواهد والمستويات اللغوية، وتحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية:

هل كان لسان العرب معجما فحسب، التزم فيه صاحبه بوظيفة المعجم الأساسية، وهي ترتيب الكلمات وفق منهج معين وشرحها بشواهد متنوعة؟ أم أنه تجاوز هذه الوظيفة، وكان معجما موسوعيا، كيف تعامل ابن منظور مع الشواهد الشعرية في معجمه؟ وما هي المستويات اللغوية التي استشهد لها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة لابد من إتباع آليات التحليل ضمن الدراسة الوصفية، واتخاذ المجلد الأول كعينة للدراسة.

لقد تنوعت شواهد ابن منظور بتنوع مصادره، كما تعددت القضايا اللغوية التي عالجها واستشهد لها فكان وَسْمُه بالموسوعة إنصافا له ولصاحبه، بغض النظر عما قيل عن جهد المصنِّف كان جامعا لما في المصادر الخمسة أو مُؤَلِّفا.

الكلمات المفتاح: معجم لسان العرب؛ شواهد شعرية؛ مستويات اللغة.

Summary:

This study deals with the most important dictionay in arabic " Lisan Al-Arab " by Ibn AlMandhour (T 711 H.) which is considered to be one of the richest and comprehensive encyclopedias in its information, and clarifies the

poetical proof in the first part of Ibn AlMandhour 's dictionary. Also, I present the three levels of linguistic analysis in dictionary's poetical proof : level of phonetic analysis, level of morphological analysis, level of grammar, plus a fourth level is the semantic level.
Key words: Dictionary of Lisan AL Arab, Poetical Proof, levels of linguistic

مقدمة :

اهتم العرب بلغتهم منذ العصر الجاهلي، وزاد هذا الاهتمام بشكل واضح مع ظهور الإسلام وقيام الفتوحات، مما أدى إلى تفشي اللحن والخطأ في اللغة العربية، وبلغ الأمر ذروته في نهاية العصر الأموي، وبداية العصر العباسي؛ وللحفاظ على القرآن الكريم من خلال رد اللحن والخطأ عن العربية ، اتجه هذا الاهتمام نحو حفظ التراث اللغوي بجمع أكبر قدر من الألفاظ العربية، ورد الدخيل الذي جاءها من البلدان المفتوحة [1]، وقد مرت عملية الجمع هذه بمراحل ثلاث متصلة.

تبدأ المرحلة الأولى من أواخر القرن الأول الهجري، وتستمر إلى أواخر القرن الثاني الهجري، ظهرت ألفاظ اللغة خلالها مدونة في رسائل متفرقة، غنية ولكنها عفوية بعيدة عن الترتيب وأبرز كتب هذه المرحلة: كتب النوادر[2] وكتب الغريب [3]

أما المرحلة الثانية فقد عرفت أكبر قدر من التنظيم، وفيها تم تدوين الألفاظ في رسائل متفرقة، وفق رابطة معينة، كرابطة المعنى، مثل كتاب " المطر" لأبي زيد الأنصاري (ت 215 ه) ورابطة الاشتقاق الواحد مثل:كتاب " فعل وأفعل" لقطرب (ت206 ه).

وقد تم في المرحلة الثالثة–وهي الأطول زمنيا– وضع المعجمات الشاملة المنظمة، بالاعتماد على كتب المرحلتين السابقتين [4]، مثل التهذيب للأزهري (282– 370 ه).

وقبل أن يصل العرب إلى وضع المعاجم الشاملة الكاملة اصطلاحيا، كانت لهم محاولات معجمية، يمكن اعتبارها نواة المعجم العربي، وأول من حمل رايتها عبد الله ابن عباس (ت68 ه)، فقد كان يؤدي ما تؤديه المعجمات للسائلين؛ إذ يفسر لسائليه كلمات اللغة، ويؤيِّد تفسيراته بشواهد من كلام العرب وإليه ينسب كتاب "غريب القرآن" والتفسير الأكبر" [5]

وأول من استعمل لفظ، "معجم "هم رجال الحديث وكان ذلك في القرن الثالث الهجري، وفي مرحلة تالية أطلق هذا اللفظ على الكتب اللغوية [6] التي تعالج اللفظة، فتشرح مدلولها وتقدم

ما يتصل بها من الناحية اللغوية، أو تجمع الألفاظ المتصلة بمعنى ما[7]، يسمى النوع الأول معاجم الألفاظ، أما النوع الثاني فيسمى معاجم المعاني.

والمعجم عامة في المعنى الاصطلاحي:" كتاب يضم أكبر عدد من مفردات اللغة، مقرونة بشرحها وتفسير معانيها، على أن تكون المواد مرتبة ترتيبا خاصا، إما على حروف الهجاء أو الموضوع، والمعجم الكامل هو الذي يضم كل كلمة في اللغة، مصحوبة بشرح معناها واشتقاقها وطريقة نطقها، وشواهد تبين مواضع استعمالها " [8] ولقد عرفت المعجمات الكاملة، وبالتحديد معاجم الألفاظ عند العرب ثلاث مدارس معجمية:

1- المدرسة الأولى: وهي مدرسة الخليل (100 -175 ه) ، إذ يكاد يتفق المؤرخون على أنه أول من جمع اللغة في معجمه "العين"، وقد رتب فيه الألفاظ بحسب مخارج الحروف، مع مراعاة أوائل الأصول وسار على نسقه عدد من العلماء ممن جاء بعده،كالأزهري (282-370ه) في "التهذيب"والقالي أبو علي (288 -356 ه) في" البارع"[9].

2- المدرسة الثانية: صُنِّفت معاجم هذه المدرسة تبعا لأوائل الأصول وتضم "الجمهرة " لابن دريد (223 -321 ه) و"مقاييس اللغة "و"المجمل" لابن فارس، والملاحظ في هذه المدرسة هو تأثر بعض أعلامها في كثير من الجوانب بالمنهج الذي سار عليه الخليل في "العين "[10].

3- المدرسة الثالثة: رائدها هو أبو نصر الجوهري (322 -398 ه) في معجمه " تاج اللغة وصحاح العربية " ولقد جمع فيه الألفاظ العربية الصحيحة دون سواها، وخالف الطرائق السابقة؛ إذ أنه ابتكر طريقة جديدة في ترتيب الألفاظ، تنم عن عبقريته، إنها ترتيب الألفاظ وفق أواخر الأصول، وتصنف هذه المدرسة أصول اللغة العربية، في "ثمانية وعشرين" بابا بعدد حروف الهجاء، ثم تُرَتَب بعد ذلك في كل باب، بحسب ترتيب أوائلها، بعد أن يقسم كل باب إلى ثمانية وعشرين قسما، يسمى كل منها فصلا، وقد سار على نهج الجوهري في ترتيب الألفاظ، عدد من مؤلفي المعاجم: كمجد الدين الفيروز آباد (729 -816 ه) في معجمه، " القاموس المحيط "[11]وابن منظور الإفريقي المصري (630 -711 ه) في " لسان العرب. "

أولا- التعريف بمعجم اللسان:ظهر هذا المعجم في أواخر القرن السابع الهجري والعقد الأول من القرن الثامن الهجري، وقد ألفه ابن منظور الإفريقي المصري، وفرغ من جمعه سنة (689 ه) هو يعد من أضخم المعاجم المعروفة حتى الآن وأكثرها إسهابا، وأغزرها مادة، وهو إلى أن يكون

موسوعة لغوية وأدبية، أقرب منه إلى أن يكون مجرد معجم لغوي لما يحويه من بحوث لغوية واستطردات؛ ولما يشتمل عليه من مداخل وتعريفات تنسب إلى علوم أخرى[12].

هذه الموسوعة يفيد منها اللغوي والأديب والمحدّث وعالم التفسير والفقيه، وفيه يقول أحمد فارس صاحب الجوائب:"....أقرر أن أعظم كتاب ألف في مفرداتها [أي اللغة العربية] كتاب لسان العرب... هو كتاب لغة ونحو وصرف وفقه وأدب وشرح للحديث الشريف، وتفسير للقرآن الكريم...و لو لا أن الله – تبارك وتعالى – أودع فيه سرا مخصوصا لما بقي إلى الآن..." [13].

وقد أقمت هذه الدراسة على المجلد الأول من " لسان العرب " الصادر عن دار صادر – بيروت– الطبعة الثالثة سنة 1994، المتكون من خمسة عشر جزءا، ومما يجب الإشارة إليه، أن معجم " لسان العرب "تتصدره مقدمة تحدث فيها ابن منظور عن مصادر اللسان ومنهجه، أورد بعدها بابا لتفسير الحروف المقطعة، التي تبدأ بها بعض آيات الذكر الحكيم، ولقد وضعها في مقدمة اللسان، على خلاف ما فعل الأزهري؛ تبركا بكتاب الله وتحقيقا للفائدة الكبرى .يلي هذا الباب، باب آخر خصصه لألقاب الحروف وطبائعها وخواصها ثم انتقل إلى الحديث عن تقارب مخارج الحروف وتباعدها، وعن الحروف التي يتركب بعضها مع بعض والتي لا يتركب بعضها مع بعض...وعن صفات الحروف وألقابها.

وأثناء عرضه للمواد اللغوية، يشير إلى حروف الفصول، فيقول مثلا: فصل الهمزة، فصل الباء الموحدة، فصل التاء المثناة،...وهكذا في كل باب، وتحت كل فصل يورد مواده اللغوية المأخوذة من مصادره، مؤيَّدة في شروحها بشواهد من القرآن والحديث والمثل والحكم والشعر.

ثانيا – سبب تأليف اللسان:أوضح ابن منظور هدفه من تأليف اللسان فقال: "...فإنني لم أقصد سوى حفظ أصول هذه اللغة النبوية، وضبط فضلها، إذ عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية..." [14]فكان الهدف الأول هو حفظ اللغة العربية؛ لغة القرآن والسنّة، ويضيف مبرزا هدفه إذ يقول: "...وإني لم أزل مشغوفا بمطالعات كتب اللغات والاطلاع على علل تصانيفها، وعلل تصاريفها؛ ورأيت علماءها بين رجلين: أمّا من أحسن جمعه فإنه لم يحسن وضعه، وأمّا من أجاد وضعه فإنه لم يُجد جمعه، فلم يفد حسن الجمع مع إساءة الوضع، ولا نفعت إجادة الوضع مع رداءة الجمع..." [15]

لقد اطلع–إذا– على المعاجم اللغوية التي ألفت قبل عصره، فوجد أصحابها بين فريقين: فريق أحسن جمع ألفاظ اللغة ولكنه أساء ترتيبها، وفريق آخر أحسن الترتيب وأساء الجمع فأراد بوضعه هذا المعجم أن يجمع بين الحسنين: حسن الجمع وحسن الترتيب والوضع " فالجمع يفرض تحديد المادة التي يجب أن يستوعبها المعجم، وأما الوضع فهو يتعلق بترتيب المادة حسب طريقة معينة، تُيسِّر على مستهلك المعجم الفوز بالمعلومات التي يبحث عنها " [16]

ثالثا– مصادر اللسان ومنهجه:تحقيقا لحسن الجمع وحسن الترتيب، اعتمد ابن منظور على مجموعة من المعاجم السابقة لعصره، أخذ من كل معجم ما رآه يخدم هدفه وترك ما سواه، فكانت مصادرا للسان؛ إذ أنه لم يجد في كتب اللغة أجمل من " تهذيب اللغة " للأزهري (282–370 هـ)، ولا أكمل من " المحكم " لابن سيده (458 هـ) وهما من أمهات الكتب، غير أن كلا منهما – حسب رأيه– " مطلب عسر المهلك ومنهل وعر المسلك " [17]

ولتدارك هذا النقص في الترتيب، والخلط في التبويب، اعتمد على مصدر آخر هو " الصحاح " للجوهري (322–398هـ)، ورغم سهولة وضعه وحسن ترتيبه، وقُرب مأخذه إلا أنه " في جو اللغة كالذرة وفي بحرها كالقطرة..." [18] يضاف إلى اختصاره الشديد في تناوله للمواد اللغوية اقتصاره على الصحيح من اللغة وكثرة التصحيف والتحريف،.وتصحيحا لهذا التصحيف الوارد في" الصحاح" اعتمد ابن منظور على "حواشي" ابن بري (499 –576 هـ)، الذي تتبع سقطات "الصحاح" وغلطاته فقوَّمها.

اعتمادا على هذه المصادر[19] جمع ابن منظور معجمه، إلا أنه لم يرتض من مناهجها، غير المنهج الذي سار عليه الجوهري في صحاحه القائم على الأبواب والفصول، وقد زاد إلى هذه المصادر مصدرا آخر هو " النهاية في غريب الحديث " لابن الأثير (544 –606 هـ)، رغبة منه في ترصيع معجمه بالحديث والأثر...

هذه هي الأصول التي اعتمد عليها صاحب اللسان، أخذ من مضمونها دون خروج عليها، فليس له فضيلة في الكتاب –كما يقول –سوى أنه جمع فيه ما تفرق في تلك الأصول، حتى أنه يتبرأ من كل خطأ في مصنَّفِه حين يقول:" فمن وقف فيه على صواب أو زلل، أو صحة أو خلل، فَعُهْدَتُه على المصنِّف الأول، وحمده وذمّه لأصله الذي عليه المعوّل، لأنني نقلت من كل أصل مضمونه، ولم أبدل منه شيئا،...،بل أديت الأمانة في نقل الأصول بالنص، وما تصرفت فيه

بكلام غير ما فيها من النص..." [20]، وكأنه" قام بعملية توفيقية بين هذه المعاجم، فأراد أن يستوعب في كتابه ما اتفقت فيه مصادره الخمسة، وما تفرد به كل مصدر منها " [21].

وبالرغم من هذا التواضع الذي نجده عند ابن منظور، إلا أنه كان يشعر بقيمة معجمه، وعظيم فائدته، وغنائه بشتى المعارف إذ يقول: " ....فانتظم شمل تلك الأصول كلّها في هذا المجموع، وصار هذا بمنزلة الأصل، وأولئك بمنزلة الفروع...".[22]

رابعا– موقفه من مراجعه:

1–التهذيب واللسان: اتسعت مواد " التهذيب "للأزهري" (282 –370)، وتعددت مراجعه، وكثرت المترادفات والنوادر والشواهد، من القرآن والحديث فيه، وقد برزت هذه الظواهر في اللسان، مع اتساع في المواد والشواهد من الحديث؛ لأنه اعتمد على النهاية، كما أن أسماء اللغويين والرواة والمحدثين عنده، قلت عنها في التهذيب، وقد مال ابن منظور في كثير من الأحيان إلى اختصار نصوص التهذيب، والتصرف فيها أكثر من غيرها.[23]

2–الصحاح واللسان:اتسم "الصحاح" بالانتظام في معالجة المواد وترتيب الأبواب، ومال إلى الاختصار، حتى إنه حذف أسماء اللغويين، والتزم الصحيح والضبط بالعبارة، كما كثرت فيه الأحكام والقواعد الصرفية والنحوية، وقد انعكس انتظام "الصحاح" على" اللسان"، أما بقية الظواهر فقد قلت فيه، ورغم أنه كان يَضْبِط بالعبارة، إلا أنه لم يحرص عليها حرص الجوهري، كما أنه لم يلتزم بالصحيح؛ لأن غايته كانت جمع اللغة لا نقدها.[24]

3–**المحكم واللسان**:تميز" المحكم "بانتظام الترتيب الداخلي للمواد، واستقصاء الصيغ والمعاني، ولقد احتوى اللسان على ظواهر "المحكم "وسار على منهجه في الترتيب الداخلي للمواد مع زيادات، لكنه لم يتقيد به كليا، كأن يبدأ بما بدأ ويختم بما ختم.[25].

4–**الحواشي واللسان**: تمثَّل دوره في اللسان، في تصحيح صيغ الصحاح وتفسيراته وشواهده.

5–**النهاية واللسان**:كانت مرجعا لشواهد اللسان من الحديث.

وأهم ما يميز " لسان العرب "[26] عن مصادره استقصاؤه للصيغ والمعاني، واتساع المواد، وسهولة ترتيب الأبواب والفصول، والإكثار من الشواهد باختلاف أنواعها، والإطالة —خاصة– في الشواهد الشعرية، بالإضافة إلى كثرة التفسيرات النحوية والصرفية.[27]

وابن منظور أول مُعْجَمِيّ يُقرّ اعتماد الحديث الشريف " لغة من اللغات التي يجب أن يرتكز عليها المعجم " [28]، بالإضافة إلى هذا فإنه كان " أول من وفَّر لنا في مقدمته نظرة نقدية إجمالية " [29]و اعتمد على ما يسمى:" بالمرجع اللغوي المكتوب، الذي صحَّت روايته وثبتت، فهو[إذا] أول من أنشأ معنى المدونة المكتوبة...بأن استمد مادة معجمه من خمسة كتب، من الأمهات التي جمعت كما وكيفا مادة اللغة –حسب رأيه –....."[30]

لقد جمع اللسان شتات المادة اللغوية من المصادر الخمسة، فأثرى العربية بالألفاظ واستعمالاتها، وبالأساليب المختلفة، كما أنه جمع بين اللغة حسب المناطق الجغرافية؛ " لأنه إذا كان "التهذيب"–مثلا– يمثل رأي الشرق في اللغة، فالمحكم كان يمثل رأي المغرب فيها...فاللسان[إذا] هو صورة عن لغة العرب كما رآها أهلها في الشرق والغرب." [31]

إن هذا المنهج في الالتزام بهذه المصادر –وإن لم يسبقه إليه أحد –لا يخلو من الجوانب السلبية، التي سجلها عليه البعض؛إذ أنه جعل صحة اللغة وفصاحتها ومحتواها، مرتبطة بهذه المصادر الخمسة دون غيرها، وبالتالي ترك الكثير من الصيغ والمعاني والشواهد والنقود الواردة في غيرها من المعاجم، وانصرف عن إنتاج معاصريه، لا يروي لهم قولا يستشهد به.[32]

كانت هذه وقفة مع اللسان ومصادره، وسيكون الحديث فيما يلي عن شواهده والمستويات التي استشهد لها.

خامسا– الشعراء الذين احتج ابن منظور بشعرهم: استشهد ابن منظور في الجزء الأول من معجمه " لسان العرب " بعدد كبير من الشواهد، والشعر من أكثر الشواهد التي اعتمد عليها في عرض مادة معجمه، وكان معظمها معزوّا لأصحابها، و ذو الرمة كان في طليعة الشعراء الذين استشهد بشعرهم بحوالي"104" أبيات، و "13 " شطرا، يليه ابن هرمة والعجاج و الحطيئة وزهير والراعي وأبو ذؤيب ..وينتمي هؤلاء الشعراء إلى عصور مختلفة؛ فمنهم:

1–الجاهليون : ومن هؤلاء: امرؤ القيس، زهير بن أبي سلمى، الأعشى، علقمة بن عبدة، تأبط شرا، عنترة بن شداد، الشنفرى، ساعد بن جؤية، أعشى باهلة، طرفة بن العبد، النابغة الذبياني.

2–المخضرمون: وهم الذين عاشوا الجاهلية وأدركوا الإسلام ومنهم: الحطيئة، الخنساء، النابغة الجعدي، العباس بن مرداس، حسان بن ثابت، أبو خراش الهذلي، أبو ذؤيب الهذلي...

3–الإسلاميون: وهم الذين كانوا في صدر الإسلام، ومن بين هؤلاء: ذو الرمة، العجاج، رؤبة، الأخطل، قيس بن ذريح، الفرزدق، جرير، أبو الأسود الدؤلي، ابن هرمة، كثير عزة، الكميت.

4–المولدون: وهم من الطبقة الثالثة، وورود أشعارهم في المعجم"كان قليلا، ومنهم بشار بن برد، أبو نواس، المتنبي...

سادسا– نسبة الشواهد لقائليها: من خلال دراسة الجزء الأول من اللسان، يتضح أن صاحبه اعتمد كثيرا على الشواهد الشعرية، والتي انقسمت إلى قسمين:

1–**الشواهد المعزوة**:كان ورودها غزيرا مقارنة بالشواهد الأخرى، ومنها ما هو معزو للشعراء من الرجال والنساء، ومنها ما هو معزو للقبيلة، أو لفرد مجهول، أو لأعرابي...وفيما يلي أمثلة لها.

أ– ماعُزِي لشاعر أو شاعرة ومنه، قال الشاعر ساعد بن جؤية:

لاَ يُكْتَبُون ولا يُكتُّ عَدِيدُهُم جَفَلت بِسَاحَتِهم كَتائبُ أَوْعَبُوا 701[33]

قالت هند بنت عتبة:

يَدْفَعُ يَوْم المغْلَبَت يُطْعِم يَوم المسْغَبَتْ 652

ب– ما عُزِي للقبيلة ومنه، جاء في شعر هذيل:

فَعُجِّلتُ رَيْحَان الجِنَانِ، وعُجِّلُوا رَمَارِيمَ فَوَّارٍ،من النَّار شَاهِب 508

ج– ما عُزِيَ لفرد مجهول، أنشد ابن الأعرابي لرجل:

وهنَّ أَهْلُ مَا يَتَمَازَيْنَ؛ وهُنَّ أَهْلُ ما يُبَأْبَيْن 26

د– ما عُزِيَ لِمجموعة، –قال بعض شُرَّاب الغَرْبِيّ (فضيخ النبيذ)

إن لَمْ يَكُنْ غَرْبِيُّكُم جَيِّدا، فَنَحْنُ باللَّهِ، وبِالرِّيح 647

هـ– ما عُزِيَ لأعرابي، روى المنذري بإسناده عن ابن السكيت عن العُكْيِّ أن أعرابيا أنشده:

فَهَاؤُوا مُضَابِئَةً، لَمْ يَؤُلَّ بَادِئَها البَدْءُ، إذْ تَبْدَؤُه 111

و– ما عُزِي لأهل اللغة، أنشد أهل اللغة:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَة تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ 230

2–الشواهد غير المعزوة:كانت قليلة بالمقارنة مع الشواهد المعزوة، ولم يكن ابن منظور مهتما بنسبتها؛ لأن الهدف من وراء تأليفه لمعجمه، هو جمع مفردات اللغة، لا التدقيق في صحة نسبة هذه الأشعار، ومن أمثلة هذه الشواهد:

أ- قال الشاعر:

نُحْسِنُ الهِنْءَ، إذا اسْتَهْنَأْتَنَا وَدِفَاعًا عَنْكَ بالأَيْدِي الكِبَارِ 186

ب- قال الراجز:

وصَاحِبٍ ذِي غَمْرَةٍ داجَيْتُه،

بَأْبَأْتُهُ، وإن أَبَى فَدَّيْتُـهُ،25

حَتَّى أَتَى الحَيَّ، وَماآذَيْتُه

سابعا- تصنيف الشواهد بحسب اللوازم التي سبقتها:تنوعت اللوازم التي استعملها ابن منظور، والتي كانت تسبق الشواهد الشعرية، ومن اللوازم التي استخدمها في ذكر شواهده: ذكر اسم الشاعر، نحو قال امرؤ القيس، قال الشاعر، ومنه قوله، قال آخر، قال الراجز، أنشد، أنشد قول الآخر، أنشد في التهذيب، أنشد الباهلي قول العجاج، أنشد بعضهم، قال قائلهم ،...وفيما يلي أمثلة عن بعض هذه اللوازم مع شواهدها:

1- أنشد الأصمعي:

إذا افْتَقَرْتَ، نَأى، واشْتَدَّ جَانِبُه، وإن رآك غَنِيًّا لانَ واقْتَرَبَا 178

2- قال الراجز:

يا رُبَّ مُهْرٍ، حَسَنٍ دُعْبُوبٍ، رَحْبِ اللبَّان، حَسَنِ التَّقْرِيبِ 376

3- قال قائلهم:

وعَرْبَةُ أَرْض ما يُحِلُّ حَرَامها من النَّاس، إلاَّ اللَّوْذِعِيُّ الحُلاَحِل 587

4- في حديث طلحة أنه قال:

ألاَ أَرَاكَ، بُعَيْدَ المَوْتِ، تَنْدُبُنِي، وفِي حَيَاتِي ماَ زَوَّدْتَنِي زَادِي 217

ثامنا- تصنيف الشواهد بحسب كميتها أو عددها:اختلفت الشواهد الشعرية،في اللسان؛ فأحيانا يستشهد ببيت واحد، وأحيانا ببيتين، وقد يستشهد بثلاثة أبيات أو أربعة...و فيما يلي أمثلة عن الحالات التي وردت عليها الشواهد الشعرية -كمًّا- في اللسان:

1- **بيت واحد**:يمثل أكثر الحالات ومنه، قال كثير عزة:

تُتَارِبُ بيضًا، إذا اسْتَلْعَبَت كَأُدْم الظِّبَاءِ تَـرِفُّ الكَبَاثا 231

2- **بيتان**، ومنه، يقول قائلهم:

إنَّ ابنَ بُورٍ بين بَابَيْنِ وجَم والخَيلُ تَنْحَاهُ إلى قُطْرِ الأَجَمْ 224
وضَبَّهُ الدُّغْمَانُ فِي روسِ الأَكَم مُخْضَرَّةً أَعْيُنُها مِثْلُ الرَّخَمْ 225

3– ثلاثة أبيات، ومنه: قال ذُو الخِرَقِ الطَّهَوِيُّ:

فَمَا كَانَ ذَنْبُ بَنِي مَالِكٍ، بِأَنْ سَبَّ مِنْهُم غُلاَمٌ، فَسَبْ
عَرَاقِيبَ كُوم، طِوال الذُّرى، تَخِرُّ بَوَائِكُها للرُّكَبْ 455
بِأَبْيَض ذِي شُطَبٍ بَاتِرٍ، يَقُطُّ العِظَامَ، ويَبْرِي العَصَبْ

كما ورد في اللسان بعض المقطوعات الطويلة، التي تتكون من أربعة أو خمسة أو ستة أبيات....أو حتى أربعة عشر بيتا كما في الصفحة 712

5– هناك نوع آخر من الشواهد، استدل به ابن منظور على مواده اللغوية، يتمثل في مقطوعات على شكل أراجيز من شطرين أو ثلاثة أو أكثر، ومنه:

–أنشد ابن السكيت لراجز:

ينجيه، من مِثْل حَمَامِ الأَغْـلاَلْ
وَقْعُ يَدِ عَجْلَى وَ رِجْلٍ شِمْـلاَل 117
ظَمْأَى النَّسَا مِنْ تَحْتُ رَيَّا مِنْ عَال

لعل تفاوت الشواهد بين الطول والقصر راجع إلى طبيعة المواد اللغوية، التي كان ابن منظور يستشهد لدلالتها، أو إلى مصادر اللسان التي تضمنت هذه الشواهد بهذا الاختلاف.

تاسعا– المستويات التي استشهد لها ابن منظور: لم يكتف المصنِّف بجمع الألفاظ وشرحها والاستدلال على معانيها بالشواهد المختلفة، ففي اللسان تبرز لنا ظواهر لغوية مختلفة، يمكن تصنيفها ضمن مستويات اللغة المعروفة: الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي، وكان ابن منظور يستشهد لها، وفيما يلي أمثلة منها:

1– المستوى الصوتي: تعددت الظواهر الصوتية التي برزت في اللسان أهمها:

–الإبدال: و" يعرف علماء الصرف الإبدال بأنه جعل مطلق حرف مكان حرف آخر " [34] وللإبدال صور مختلفة، منها: إبدال الهمزة أو تخفيفها أو حذفها، وهي من أهم القضايا التي استشهد لها ابن منظور في هذا المستوى:

أ– التخفيف: وعنه قال صاحب شرح الفصيح: " وأعني به ترك النطق بالهمزة في غير أول الكلمة والنطق بها واوا أو ياء أو ألفا وذلك تبعا للحركة التي تسبقها." [35]

ومن هذا التخفيف في اللسان قول أمية الهذلي:

أُسَلِّي الهُمُومَ بأَمْثَالِهَا، وَأَطْوِي البِلاَدَ وَأَقْضِي الكَوَالِي 147

يظهر التخفيف هنا بتركه النطق بالهمزة في كلمة " **الكوالي**"، فالشاعر" أراد" **الكوالئ**"،فإما أن يكون أبدل، وإما أن يكون سكّن ثم خفّف تخفيفا قياسيا." [36]

ب–إبدال الهمزة: يقصد بها إبدال الهمزة بأصوات أخرى، لأسباب صوتية؛ كتقارب مخرجها مع مخرج الصوت الذي تبدل به، ومثل هذا ما جاء في قول ابن هرمة:

إنَّ السِّبَاعَ لَتَهْدا عَنْ فَرَائِسِها، وَالنَّاسُ لَيْسَ بِهَادٍ شَرُّهم أبدا 180

" أراد [الشاعر]" **لتهدأ** "و" **بهادئ** "فأبدل الهمزة إبدالا صحيحا، وذلك أن جعلها ياء، فألحق "هاديا" برام وسام، وهذا عند سيبويه إنما يؤخذ سماعا لا قياسا." [37]

ج– ولا يقتصر الإبدال على الهمزة فقط، فالحروف الأخرى أيضا يتم إبدالها، ومنها:

– إبدال الواو ألفا، في مثل قوله:

تُبْتُ إِلَيْكَ، فَتَقَبَّل تَابَتِي وَصُمْتُ رَبِّي فَتَقَبَّل صَامَتِي 233

" إنَّما أراد " **تَوْبَتِي** "و" **صَوْمَتِي** "فأبدل الواو ألفا لضرب من الخفة." [38]

–وكإبدال الميم من الباء،في مثل قول الشاعر:

فَبَادَرَتْ شِرْبَهَا عَجْلى مُثَابِرَةً، حتَّى اسْتَقَت، دُون مَحْنَى جِيدِهَا، نُغَمَا 765

" إنّما أراد **نُغَبَا**، فأبدل الميم من الباء لاقترابهما." [39]

د– ومن بين الظواهر الصوتية التي استشهد لها ابن منظور أيضا:

–الجمع بين الصوتين لخروجهما من نفس المخرج، ومنه قول الشاعر:

ولما أَصَابَتْنِي، من الدَّهر، نَزْلَةٌ، شُغِلْتُ، وَأَلْهَى النَّـاس عَنِّي شُؤُونُها

إذا الفَارِغَ المِكْفِيَّ مِنْهم دَعَوْتُه، أبَرَّ،وَكَانَـتْ دَعْـوَةً يَسْتَدِيمُها 142

" فجمع" **الميم** " مع " **النون**" لشبهها بها؛ لأنهما يخرجان من الخياشيم" [40]، وذلك في الكلمتين "**شؤونها**" و "**يستديمها**".

هـ- بالإضافة إلى الإبدال والتخفيف، هناك بعض الحروف تحذف لغرض التخفيف، ومنه قول الشاعر:

إِنِّي لمن أَنْكَرَنِي، ابن اليَثْرِبِ
قَتَلْتُ عِلْبَاءً وَهِنْدَ الجَـمَلِ 628
وابْنًا لِصَوْحَانَ عَلى دِين عليِّ

" أرد [الشاعر] "ابن اليثربيّ"و"الجَمَلِيِّ"و"عَلِيِّ" فخفَّف بحذف الياء الأخيرة." [41]

2-المستوى الصرفي: تنوعت موضوعات الصرف في شواهد اللسان؛إذ كان المصَنِّف يتوقف كثيرا عند الشواهد التي تجلت فيها، ومن هذه الموضوعات:

أ-التذكير والتأنيث:من المباحث الصوتية التي عالجها ابن منظور،" وأصل الاسم أن يكون مذكرا، والتأنيث فرع عن التذكير، ولكون التذكير هو الأصل، استغنى الاسم المذكر عن علامة تدل على التذكير..." [42]، والمؤنث تلحقه علامة تميزه عن المذكر؛ لكن بعض الكلمات نجدها تستعمل للجنسين، وبالصيغة نفسها، مثل "**الطريق**" إذ تستعمل في صيغتي المذكر والمؤنث، وكمثال على هذا ما ذكره ابن منظور في مادة (ضرب) بأنّ " الضَّرَبُ بالتحريك: العسل الأبيض الغليظ، يُذكّر ويُؤنَّث " [43]، قال أبو ذؤيب:

وَمَا ضَرَبٌ بَيْضَاءُ يَأْوِي مَلِيكُهَا إلى طُنُـفٍ،أَعْيَـا بِرَاقٍ وَنَازِلِ 546

كذلك كلمة (سَيْسَبَى) تُذَكّر وتؤنث، ومنه ما أنشده أبو حنيفة[44]

كأنَّ صَوْتَ رَأْلِهَا، إذا جَـــفَلْ، ضَرْبُ الرِّيَاحِ سَيْسَبَاناً قَدْ ذَبَلْ 460

ب- الاسم الممدود: " وهو الاسم الذي في آخره همزة تلي ألفا زائدة، نحو حمراء، كساء، رداء " [45]، وقد استشهد ابن منظور للممدود بقول الشاعر:

أَضْحَتْ يُنَفِّرُها الوِلْدَانُ مِنْ سَبَاءٍ كأَنَّهُم تَحْتَ دَفَّيْها دَحَارِيـجُ 94

والاسم الممدود في هذا البيت هو كلمة "سباء " وهو سَبَأُ بن يَشْجُبْ ابن يَعْرب بن قَحْطَان...يمدّ ولا يمدّ " [46]

ج**-الجمع**: " وهو اسم ناب عن ثلاثة فأكثر بزيادة في آخره، وينقسم الجمع في لغة العرب إلى ثلاثة أقسام: مذكر سالم، مؤنث سالم، جمع التكسير " [47]، ولقد استشهد ابن منظور بالشواهد الشعرية، لأنواع الجمع هذه، وفيما يلي أمثلة منها، قال الشاعر:

يَأيُّها الرَّاكِبُ ذو الثَّبَــاتِ،
إن كُنْتَ تَبْغِي صَاحِبَ البَـاءاتِ، 36
فَاعْمَدْ إلى هاَ تِيكُمُ الأَبْيَـاتِ

يقول ابن منظور بأن " الباءة الواحدة، والباء الجمع، وتجمع الباءة على الباءات " [48] وهو جمع مؤنث سالم. وقول الشاعر:

فإن كُنْتُ لم أَذْكُرْكِ، والقَوْمُ بَعْضُهُمْ غُضَابَى على بَعْضٍ، فَمَالي وَذَائِمُ 649

يظهر الجمع في هذا البيت في كلمة " غُضَابَى"والجمع فيها –كما يقول ابن منطور–" غِضَاب وغَضَابآ،...وغُضَابَى مثل سَكْرَى وسُكَارَى " [49]

د–**التصغير**:عرّف علماء الصرف التصغير اصطلاحا–كما يقول عباس حسن– بأنه: " تغيير يطرأ على بنية الاسم وهيئته " [50]، ومما ورد في" لسان العرب "عن هذا الباب تصغير"**أوْسٍ**" على "**أُوَيْسٍ**" وهو من أسماء الذئب [51]، قال أسماء بن خارجة:

في كُلِّ يَـــــوم صِـــــيقَةٌ فَوْقِي تَأَجَّلُ كالظُّـــــلاَلَه . 55
فلأَحْشَأَنَّكَ مِشْقَصًـــــــــا أَوْسًـا، أُوَيْسُ،مــن الهَبَالَه

3–**المستوى النحوي**: من المسائل النحوية التي عرض لها ابن منظور، واستشهد لها ما يلي:

أ–الصّفة:هي من التوابع، والصفة كما يسميها البصريون، أو النعت كما يسميه الكوفيون " تابع يدل على معنى في متبوعه مطلقا " [52]، ومما استشهد له ابن منظور في هذا المبحث حذف الموصوف، في مثل قول سعد بن ناشب المازني:

فَيَال رِزَامٍ رَشِّحُوا بِـي مُقَدَّمًـا إلى المَوْتِ، خَوَّاضًا إليه الكَرَائِبَا 711

قال ابن منظور– في تعليقه على هذا البيت –:" قال ابن بري: مقدّما منصوب برَشِّحوا، على حذف موصوف، تقديره: رَشِّحوا بي رجلا مقدّما..." [53]

ب– التعدي إلى نصب مفعولين:ينقسم الفعل إلى لازم ومتعدي، والفعل اللازم هو الذي يكتفي بفاعله ولا يحتاج إلى المفعول، أما الفعل المتعدي فهو الذي يتعدى إلى نصب المفعول به لإتمام المعنى، والأفعال المتعدية على ثلاثة أقسام: ما يتعدى إلى نصب مفعول واحد أو نصب مفعولين أو نصب ثلاثة مفاعيل، ولقد استشهد ابن منظور للفعل المتعدي بقول ذي الرّمة ، بالإضافة إلى حديثه عن الظرف في البيت نفسه:

وَمَرْبُوعَةٍ رِبْعِيَّةٍ قَد لَبَأْتُـــهَا بِكَفِّيَّ من دَوِيَّةٍ ،سَفَـراً سَفْـرًا 151

يقول:" سَفَرًا منصوب على الظرف أي غُدْوَةً؛ وسَفْرًا مفعول به ثان للبأتها، وعدّاه إلى مفعولين لأنه في معنى أطعمت " [54].

ج–البدل: وهو من التوابع مثل الصفة، ويظهر البدل في قول الشاعر:

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً، عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً مَحْطُوطَةٌ، جُدِلَتْ، شَنْبَاءُ، أَنْيَابَا

تَرْنُو بِعَيْنَيْ غَزَالٍ، تَحْتَ سِدْرَتِه أَحَسَّ يَوْماً من المِشْتَاتِ، هَلاَّبَا 787

يقول ابن منظور – في تعليقه على هذا البيت – " هَلاَّبَا هاهنا بدل من يوم " [55]

4– المستوى الدلالي:كانت دلالة الألفاظ ومعانيها، في أول اهتمامات المعجمي لذلك كان حريصا على الشرح المستفيض لكل مفردة، كما عرض لمسائل دلالية أخرى، وفيما يلي أمثلة لها:

أ– الأساليب: من الأساليب التي استشهد لها مصنّف اللسان:

- **أسلوب التعجب**:يقول: "يا شَيْءِ كلمة يُتَعَجَّبُ بها." [56] قال:

يا شَيْءَ مَالِي!من يُعَمِّرْ يُفْنِه مَرُّ الزَّمان عليـه، والتّقلِيبُ 106

-كذلك **أسلوب الاستفهام**: حيث قال:" الألف قبل الهاء للاستفهام مستنكر ." [57]

وذلك في قول الشاعر:

أَهَأْ أَهَأْ، عند زَادِ القَوْمِ ضِحْكُهُمُ وأَنْتُمُ كُشُفٌ، عند اللِّقَا، خُورُ؟ 179 .

ب–**المشترك اللفظي**: " وهو أن يدل اللفظ الواحد على أكثر من معنى " [58]، ومعجم " لسان العرب "يعج بالألفاظ التي تدل على أكثر من معنى، ومن ذلك:

*كلمة **الأَوْبُ** تعني:

–" سرعة تقليب اليدين والرجلين في السير " [59]، قال:

كَأَنَّ أَوْبَ مَـائِحٍ ذِي أَوْبِ، أَوْبُ يَدَيْهَـا بِرَقَاقٍ سَهْـــبِ 220

–" ترجيع الأيدي والقوائم " [60]، قال كعب بن زهير

كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعَيْهَا، وقد عَرِقَتْ ، وقد تَلَفَّعَ، بالقُورِ العَسَـاقِيلُ 220

أَوْبُ يَدَيْ نَاقَةٍ شَمْطَاءَ، مُعْوِلَةٍ نَاحَتْ وَجَاوَبَهَا، نُكْدٌ مَثَاكِيلُ 220

–" الأَوْبُ: النحل، وهو اسم جامع كأن الواحد آيِبُ " [61]، قال الهذلي:

رَبَاءُ شَمَّاءُ، لاَ يَأْوِي لِقُلَّتها، إلاَّ السَّحابُ، وإلاَّ الأَوْبُ والسَّبَلُ 220

*وكذلك كلمة "**الجُلْبَة**":تعني:

– " ما في السماء جُلْبَةٌ؛ أي غيم يطبقها " [62] عن ابن الأعرابي وأنشد:

إذا ما السَّمَاءُ لم تَكُنْ غَيْرَ جُلْبَةٍ كَحِلْدَةِ بَيْتِ العَنْكَبُوتِ تُنِيرُهَا 271

–" السنّة الشديدة، وقيل: الجُلْبَةُ مثل الكُلْبَة، شدة الزّمان "[63]، قال أوس ابن مغراء

لاَ يَسْمَحُونَ، إذا ما جُلْبَةٌ أَزَمَتْ، ولَيْسَ جَارُهُمُ، فيـها بِمُخْتَارِ 271

–" الشّدة والجَهْدُ والجُوع "[64]، قال مالك بن عثمان بن حُنَيْش الهذلي:

كـأَنَّما بين لَحْيَيْه ولَبَّـــــتِه، مِنْ جُلْبَةِ الجُوعِ، جَيَّارٌ وإِرْزِيزُ 271.

كان لسان العرب كما قال محمد سويسي "...غابة مترامية الأطراف، تكاثفت أشجارها، وتشعبت أغصانها." [65]

الخاتمة:

لقد كثرت الشواهد الشعرية التي اعتمد عليها ابن منظور في شرح المواد اللغوية في المعجم، وتفاوت بين الطول والقصر، وحرص على نسبة الشواهد في مواضع، وأغفل ذلك في مواضع أخرى؛ لأن غايته الأولى هي جمع ألفاظ اللغة وشرحها، لذلك لم يوجه عنايته إلى التدقيق في نسبة هذه الشواهد وتصحيح ما ورد فيها من أغلاط.

تنوعت شواهد اللسان بالنظر إلى عصور الشعراء الذين استشهد بشعرهم، ولكننا نعاين أن أكثرها كان من العصر الجاهلي والإسلامي، وهذا ما يفسر غموض بعض المفردات في هذه الشواهد، لذلك كان المصنِّف يستطرد كثيرا، لشرح الألفاظ الغريبة الواردة فيها.

اهتم صاحب اللسان بالجوانب اللغوية، ووظف العديد من الشواهد لتوضيحها والتدليل عليها،مما جعل البعض يصف هذا المعجم بالموسوعة اللغوية، التي اهتمت بالكلمة من جميع جوانبها، الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، واتضح من خلال أبوابه وفصوله الاهتمام بالمباحث المتصلة بالمستويات اللغوية.

أراد المعجمي أن يتجاوز النقائص المسجلة على مصادره حتى تصبح بمثابة فروع ويكون معجمه بمثابة الأصل الجامع لمحاسنها، ولسان العرب هو غاية للمتخصص في اللغة ولمتكلم العربية بشكل عام، وقد يغني مستعمله عن الرجوع إلى غيره، فهو من أغزر المعاجم مادة،وأكثرها استشهادا وأيسرها منهجا.

هوامش:

[1] ينظر عبد اللطيف الصوفي،اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1،1986، ص30-31، ومحمد ماهر حمادة، المصادر العربية والمعربة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط5 ، 1986،،ص178.

[2] تضم الألفاظ العربية التي يندر استعمالها.

[3] مثل غريب القرآن، وغريب الحديث، وغريب الكلام، وغريب الأسماء.

[4] ينظر أمجد الطرابلسي، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتراجم،ص11-18

[5]نيظر أحمد عبد الغفور عطار، مقدمة الصحاح، دار العلم بيروت ط3 ،1984 ،ص37

[6] إن المتتبع لحركة تأليف المعاجم عند العرب، يلحظ أن اللغويين لم يبادروا إلى إطلاق تسمية "المعجم" على مؤلفاتهم، بل اختار كل واحد منهم اسما معينا، أطلقه على مؤلفه مثل " العين"،" الجمهرة"، " البارع "الخ...

[7] ينظر عمر الدقاق، مصادر التراث العربي في اللغة والعاجم والأدب والتراجم،منشورات جامعة حلب، ط5، 1977،ص162، وعبد السميع محمد أحمد، المعاجم العربية، دراسة تحليلية، دار الفكر العربي، مصر،ط1974،2، 16/1.

[8] أحمد عبد الغفور عطار،مقدمة الصحاح،ص28 (مرجع سابق).

[9] ينظر أمجد الطرابلسي، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة و الأدب والتراجم، ص 22-27.(مرجع سابق)

[10] ينظر عز الدين اسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، 1975 ،ص 299 -302 .

[11] ينظر عبد اللطيف الصوفي، اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية،ص158 -224 (مرجع سابق) وأمجد الطرابلسي نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتراجم ص 38 -40 (مرجع سابق).

[12] ينظر أمجد الطرابلسي، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتراجم،ص 43 (مرجع سابق) ورشاد الحمزاوي، من قضايا المعجم العربي قديما وحديثا،دار الغرب الإسلامي،تونس،ط1 ،1986،ص145،وابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3،1994، 494/15 .

[13] أحمد فارس، صاحب الجوائب، مقدمة لسان العرب،6/1 .

[14]ابن منظور، خطبة لسان العرب، 8/1 .(مصدر سابق).

[15]المصدر نفسه،7/1.

[16] محمد رشاد الحمزاوي،من قضايا المعجم العربي قديما وحديثا،ص 141(مرجع سابق).

[17] ابن منظور، خطبة اللسان، 7/1.(مصدر سابق).

[18] المصدر نفسه.

[19] ذكر السيوطي في بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،بيروت،248/1 :أن ابن منظور أخذ عن " الجمهرة " لابن دريد (223 –370)، وذكر ذلك أيضا ابن حجر في " الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، تح: محمد سيد جاد الحق،دار الكتب الحديثة، القاهرة،" 33/5، وأحمد فارس صاحب الجوائب في " مقدمة اللسان "6/1 وغيرهم، ولكن صاحب اللسان لم يتطرق إلى هذا.

[20] ابن منظور، خطبة اللسان، 8/1 .(مصدر سابق).

[21] عز الدين اسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت،1976،ص 376 –377 .

[22] ابن منظور، خطبة اللسان (مصدر سابق).

[23] ينظر حسين نصار، المعجم العربي نشأته وتطوره، دار مصر للطباعة، مصر،ط2،1986،596/2 .

[24] المرجع نفسه569/2 –570 .

[25] المرجع نفسه 570/2 .

[26] يضم لسان العرب ثمانين ألف مادة لغوية، كما ذكر: وجدي رزق غالي و حسين نصار في، المعجمات العربية ببليوجرافية شاملة مشروحة، ص24 .

[27] ينظر حسين نصار،ا لمعجم العربي نشأته وتطوره، ص 571/2 .

[28] محمد رشاد الحمزاوي، من قضايا المعجم العربي قديما وحديثا، ص 143 .

[29] المرجع نفسه، ص143 .

[30] المرجع نفسه، ص141 –142 .

[31] المرجع نفسه، ص143 .

[32] ينظر، حسين نصار، المعجم العربي نشأته وتطوره،571/2 –572 .ومحمد سويسي، رسالة ابن منظور، ملتقى ابن منظور الإفريقي، دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1972،ص151 .

[33] تشير هذا الأرقام إلى صفحة اللسان التي وردت فيها الأبيات.

[34] عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم الصرف، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت،1974 ،ص 18 .

[35] ابن هشام اللخمي، شرح الفصيح، تح ودراسة: عبد الكريم عوفي، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في اللغة العربية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1،1992/138 .

[36] ابن منظور، لسان العرب، ص147 (مصدر سابق).

[37] المصدر نفسه، ص .180 .

[38] المصدر نفسه،ص233 .

[39] المصدر نفسه، ص765 .

[40] المصدر نفسه،ص142 .

[41]المصدر نفسه،ص،682 .

[42] ابن عقيل، شرح ابن عقيل، تح: حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، ط1، 429/2 .

[43] ابن منظور، لسان العرب،ص546 (مصدر سابق).

[44] ينظر،المصدر نفسه،ص460 .

[45] ابن عقيل،شرح ابن عقيل، 436/2 (مرجع سابق).

[46] ابن منظور، لسان العرب،ص94 .(مصدر سابق).

[47] عبد الفتاح الدجني، في الصرف العربي نشأة ودراسة، تقديم: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الفلاح،ا لكويت، ط2، 1983، ص239 .

[48] ابن منظور، لسان العرب، ص36 .(مصدر سابق).

[49] المصدر نفسه، ص649 .

[50] عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط4،1981،629/4

[51] ينظر، ابن منظور، لسان العرب،ص56 (مصدر سابق).

[52] ابن كمال باشا، أسرار النحو، تح: أحمد حسن حامد، منشورات دار الفكر، عمان، ص136 .

[53] ابن منظور، لسان العرب، ص711 (مصدر سابق).

[54] المصدر نفسة، ص151 .

[55]المصدر نفسه،ص787 .

[56] المصدر نفسه،ص 106.

[57] المصدر نفسه،ص179.

[58] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت،ط1،1982، ص115

[59] ابن منطور، لسان العرب،ص220.(مصدر سابق)

[60] المصدر نفسه،ص 220 .

[61] المصدر نفسه.

[62] المصدر نفسه، ص271 .

[63] المصدر نفسه.

[64] المصدر نفسه،ص271 .

[65]محمد سويسي، رسالة ابن منظور، ص151 .

جمالية توظيف الذاكرة الثورية في الخطاب الروائي الجزائري
The aesthetic use of revolutionary memory in the Algerian novelist discourse

د. شريف سعاد

المركز الجامعي الونشريسي – تيسمسيلت

soadsoad15@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2018/09/30	تاريخ القبول: 2018/11/28	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

تسعى القراءة الثقافية لرصد المرجعية الفكرية التي يستند عليها المؤلف في إبداعه، عن طريق إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء ما حملته من نصوص متفاعلة معها، شكلت جزءا من ذاكرة المبدع وجزءا من الثقافة العامة للمجتمع، وللكشف عن مكنوناتها لابد من مشاركة القارئ لأن الإبداع يتحاور مع الذات ويستفز مرجعيتها ويصبغ الخطاب السردي برؤى دلالية متجددة، ومن خلال هذا الطرح تتبلور اشكالية البحث، عن آلية توظيف الذاكرة الثورية في المتن الروائي، وهل وظيفتها تقتصر على الجانب المعرفي أم أنها تتعداه إلى الجمالي والشعري؟، وكيف يستقبل القارئ هذا السياق التاريخي في النص الروائي، وهل يواكب أفق توقعه؟.

الكلمات المفتاح : ذاكرة ؛ جمالي ؛ معرفي ؛ تاريخي.

:Summary

Cultural reading seeks to monitor the intellectual reference. On which the author based his creativity, by re-reading the literary texts in the light of the texts that interact with them, formed part of the memory of the creator and part of the general culture of society. It is also to reveal its capabilities which must be shared by the reader. Because the creative dialogue with the question arises as to the mechanism of employing the revolutionary memory in the narrative text. Is its function limited to the cognitive aspect? or does it extend to the aesthetic and the poetic aspects? and how does the reader receive this historical context in the text The Novelist? and does he keep pace with his expectations?

.Keywords: memory; aesthetic; cognitive; historical

تمهيد:

لم تعد الرواية مجرد شكل أدبي بل هي جزء من المنظومة الثقافية ومن الحياة الفكرية، فقد عملت على تغيير المجتمع وبلورة نظرته للفن، وذلك لما تملكه من خصوصية نوعية تتفتح على استيعاب المنظور الحواري القائم على استحضار مختلف الثقافات والتجارب والخبرات[1]، ومنها التاريخ الذي يعد المنطلق والهوية، وهو التميّز عند الانطلاق إلى آفاق جديدة في زحام الثقافات واختلاط المفاهيم، ولذلك كان لزاما على المبدع أن يبقى محتفظا بهويته عن طريق استدعاء مرجعية تاريخية.

ولقد عمدت الرواية الجزائرية المعاصرة على الخروج عن السائد والمتداول في السرد العربي في السبعينيات، باشتغالها على أهم الثقافات المعاصرة وعلاقتها بالماضي برؤيا مغايرة، جعلت منها مفتاحا لعالم روائي يضج بالحياة من خلال اقتباساتها الفنية والحياتية، فنجد منها العربية والغربية، الحداثية والتراثية، التاريخية والأسطورية.

أولا: ثنائية المعرفي والجمالي :

يعد العمل الروائي عملا فنيا قبل كل شيء يعتمد على معطيات جمالية ومعرفية في الواقع والخيال، ولعل التناص من العناصر المساعدة حتى يبلغ هذا العمل منابع الإبداع ويضفي عليه صفة الشمولية، من أجل أن توصف الرواية بالعمل الأدبي المتجانس عليها أن تجمع بين العلاقتين الجدليتين، ذلك أن أي نفي لإحداهما سيحدث خللا على مستوى الخطاب السردي.

1- أما **العلاقة الأولى**: فتقوم عندما يكون المعرفي أكبر من الجمالي، لأن إهمال هذه العلاقة سيجعل الرواية تغادر فضاءها الأساسي باعتبارها فناً أدبياً، لتنتقل إلى مجالات معرفية مختلفة تماما فتوصف الرواية بحثا سياسيا أو تاريخيا، إلا أنها لن توصف بالعمل الروائي الفني والأدبي.

2- وفي **العلاقة الثانية**: تتجسد في كون النص يقوم على تقنيات فنية شكلية متجاهلا الجانب المعرفي، فأي تغييب لهذه العلاقة يجعل من الرواية عملا فارغ المحتوى أحادي القيمة، قد يوقع النص الروائي في بوتقة الانغلاق على عناصره، فتدور كل الأعمال الروائية في فلك واحد متجاهلة السياقات الاجتماعية والثقافية[2].

إن إدماج تجربة التفاعلات بنصوصها المقتبسة من مختلف الثقافات والمجالات المعرفية يغني العمل الروائي، بل يشكل جزءا من كينونته اللغوية كأن « يرتد إلى جاذبية الكتابات السالفة

والموروثة »[3]، فيجمع بذلك بين العلاقتين ويصوغها في عملية إبداعية واحدة، يكون فيها المعرفي مكملا للفني من أجل إحداث الأثر الجمالي على النصوص السردية، ويعمل النص الروائي على بث الحياة من جديد في الموروث وهو «تحول فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي»[4]، ليقدمه بشكل مغاير يتأقلم ومعطيات الخطاب السردي الحاضر، ويتلاءم مع السياقات الحضارية والتاريخية المتزامنة مع النص الحديث.

كما أن وسائل الاتصال ساهمت في ربط خيوط التواصل بين الأمم، وشكلت أهم آليات التفاعل بين الأفراد والجماعات، وهو تفاعل يجري حول ما هو شائع أو حتى متعارض سعيا لفهم الذات والآخر، وقد عملت الدراسات الثقافية على دراسة الأدب بوصفه ممارسة ثقافية محاولة الإجابة على أي مدى يخلق الأدب ثقافة؟، وكيف تجسدت هذه المرجعيات في داخله ؟، فالدراسات « الثقافية cultural studies بإلحاحها على فحص الأدوار الثقافية التي كان الأدب منشغلا بها؛ يمكن أن تشدد على دراسة الأدب بوصفه ظاهرة معقدة ومتناصة»[5]، ولتوضيح هذه الثنائية الجدلية بين الذاكرة الثورية والكتابة الروائية اخترت التطبيق على أعمال (واسيني الأعرج) و(أحلام مستغانمي) لأن الساحة الروائية الجزائرية ثرية بالنصوص والتي لا يمكن استيعابها كلها في مقالي الصغير، فحاولت من خلالهما استخراج المعطيات الفنية والثقافية التي تدعم الفكرة الأساسية للبحث وإشكالياته.

ثانيا: وهج الذاكرة :

يخلق السرد عالما متخيلا ينهل من معين الحياة الكثيف والمتنوع، يستعين بمعطياتها وتجلياتها ليكسب نصه الحيوية والتناغم مع بقية العناصر، فتغدو تلك النصوص الغائبة متفاعلة تفاعلا خلاقا إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه، ولا تشكل بذلك عبئا على الأحداث السردية وهذا ما أكده "إبراهيم موسى" بقوله « إن الماضي ــ في الروايةــ جزء لا يتجزأ من الحاضر ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصيات ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام ولا ترتيب »[6]، وتتخذ بذلك عملية استحضار المرجعية في النص والتفاعل مع مختلف الثقافات منحيين:

أولا : تعمل هذه النصوص والثقافات على نقل المتلقي من عالم الواقع والحقيقة إلى عالم خيالي، في محاولة لجعل هذا القارئ يؤمن بما في النص وكأنه يحاكي الواقع وليس منفصلا عنه،

فعندما « تقترن الذاكرة بالخيال تنتج لنا – ما أطلق عليه غاستون باشلار Gaston Bachelard- الذاكرة الشعرية وتتمثل وظيفتها في استحضار الأحداث الماضية، ويلعب فيها الخيال دوره الحاسم في تعميقها وتحديدها فتبدو كحياة جديدة أو كوجود إبداعي جديد»[7]، ذلك أن عملية التلقي تكون ناجحة كلما كانت أكثر ارتباطا بحياتنا وواقعنا، ومن هنا تأتي أهمية المرحلة الثانية.

ثانيا : تكون بعد انتهاء القارئ من النص الروائي؛ وقد شحن ذاكرته بمرحلة جديدة كان النص أهمها، وحاملا معه جزءا من مرجعية المبدع الذي أراد بوعي نقلها إلى هذا المتلقي، وهو بذلك يعيد إنتاج النص مرة أخرى بإعطائه مع كل قراءة دلالات متنوعة ومتعددة.

كما أنه أصبح أكثر إدراكا لمتطلبات الحياة الجديدة وفي جوفه العديد من الأسئلة، التي تحتاج لأجوبة وإلى اكتساب معارف وثقافات أوسع لإدراك حقيقة الكون المتغير، ذلك أن «الجواب يخلق أرضية للفهم ويعد له بنشاط الاهتمام، الفهم لا ينضج إلا في الجواب فهما متناغمان ديالكتيكيا أحدهما بالآخر »[8]، والقراءة التامة وحدها توصلنا إلى الإجابة وإن كانت تختلف من شخص إلى آخر.

أرادت الروائية أحلام مستغانمي رسم تاريخ الوطن وظلم المستعمر باستعمالها رمز الجسد المعطوب، وتسرد من خلال البطل الوقائع التي تسببت في بتر ذراعه وأحداث الثورة التحريرية بقوله:«جاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف باتنة لتقلب يوما كل شيء.. بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان .. وها أنت تلهث خلفها لتلحق بماض لن تغادره في الواقع وبذاكرة تسكنها لأنها جسد »[9]، فالذاكرة تعمل على استحضار الشيء بأسلوب جديد بوصفه ماضيا وإلباسه إحساس اللحظة؛ لأننا لا نتذكر الشيء إلا بوجود حافز يبعثه من مرقده كأن يتذكر البطل حادثة بتر ذراعه كلما نظر الناس إليه وبهم فضول لمعرفة السبب.

لنستطيع الشعور بقيمة هذه الذكريات ينبغي علينا أن نعيد تخيلها أي نعيد تحديدها وإنعاشها، أن نجعلها أكثر ارتباطا بواقعنا محفزا مرة ومعزيّا مرات، وأن نضفي عليها مشاعرنا وأحاسيسنا الجديدة « إن الذكرى في الحقيقة لا تحضر بمنأى عن استناد جدلي فلا يمكن لأحد إحياء الماضي إلا بربطه بموضع شعوري حاضر بالضرورة »[10]، ذلك أن الأعمال السردية تعتمد على الذاكرة باعتبارها «حارسة الزمان Gardienne du temps لا تحرس إلا اللحظة؛

فهي لا تحتفظ بشيء من إحساسنا المعقد والمصطنع الذي هو الديمومة »[11]، حيث يشكل التاريخ فيها إطارا موضوعيا يستدعي الذاكرة الجماعية.

ثالثا:الوظيفة المعرفية للذاكرة الإبداعية:

تتمثل الوظيفة المعرفية في الرواية المعاصرة بالتفاعل القائم بين النص الحاضر والمعارف المستقاة من خارجه، لتدعم أركانه وتسمه بالانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية والخطابات الثقافية في اطار التكامل والتجانس بين الخصائص والوظائف، وتعمل هذه الوظيفة على دمج الأحداث التاريخية وإعطائها حياة جديدة بعد انفصالها عن سياقها الأصلي ويشير هذا الفضاء المعرفي إلى « الدور الكبير للمتلقي بوصفه منتجه، ليس للمعنى فحسب ولكن للتناص أيضا على وفق المرجعية الابستيمولوجية، ومن ثم يحاول هذا القارئ ربط هذه المرجعية المعرفية وإلصاقها بالنص الجديد المتصور »[12]؛ لأن المتلقي هو القادر على فك خيوط هذا التداخل وتقبل وجوده في المتن الروائي، ليؤدي بذلك وظيفته المعرفية والجمالية في سياقه الجديد.

وتعد التفاعلات التاريخية ظاهرة معرفية بالدرجة الأولى توجه قراءة النص ويستدل بها المتلقي لكشف دلالاته، فهي تلعب دورا كبيرا في تكثيف الدلالة وتحويلها إلى رموز غير مباشرة، تستدعي نمطا خاصا من القراءة لتخرج النص من دائرة أحادية المعنى التي تقتله، وليغدو « ويتم ذلك بتحريك البحث في الجانب الاجتماعي للتدليل؛ لذا فتناصية النص تفرض على الدوام أن النص غير مكتمل وأنه يحاول دائما أن يصل إلى بعض اكتماله عندما يقع بين يدي قارئ فعلي، هذا القارئ هو الذي يحسم في الفاعلية التناصية ويعطيها تأويلا محددا»[13]، فعندما تنسجم القراءة مع المتن تحدث الفاعلية بين النصوص المتداخلة.

ونجد الروائي الجزائري يحاول التعامل مع كل طبقات القراء بمستوياتهم الثقافية المختلفة، فالقارئ البسيط قدم له النصوص المقتبسة محافظا على شكلها معناها ليسهل عليه معرفتها، أو الاستفادة منها كنوع من الثقافة التي تترسخ في ذهنه بعد انتهائه من النص، وتعد الوثيقة التاريخية التي يعتمد عليها واسيني الأعرج كثيرا في رواياته ذات النزعة التاريخية مثالا واضحة لهذا النوع من التداخل.

أما المستوى الثاني فكان بالنفي الجزئي؛ بحيث يقدم فيه إشارة خفية نوعا ما يتتبعها المتلقي وكمثال على ذلك:«..ثم أردف بتهكم وحده يتقنه: حتى وإن سقطت ذراعي حاذر أن

تلتقطها»[14]، فالبطل هنا ينفي قصيدة "محمود درويش" باستعمال كلماته، وذلك لاختلاف دلالة الذراع بين النصيين، ففي النص الأصلي يقول درويش سقطت ذراعي فالتقطها وليس العكس.

والمستوى الثالث كان في التحاور بين النصوص، بحيث تتلاشى معالم النص الغائب في الحاضر فلا يستطيع كشفه إلا الحصيف ذو المرجعية الفكرية الكبيرة، كقول البطل: «وأنا آخر عشاقها المجانيين ..أنا ذا العاهة الآخر الذي أحبها، أنا (أحدب نوتردام) الآخر، وأحمق قسنطينة الآخر.. ما الذي أوصلني إلى جنون كهذا ؟ ، ما الذي أوقفني عند أبواب قلبها عمرا»[15]، لم تترك الروائية أمام القارئ إلا إشارة بسيطة تمثلت في (أحدب نوتردام)، وهو شخصية في رواية رومانسية فرنسية من تأليف "فيكتور هوغوVictor Marie Hugo"، تحكي عن الإنسان صاحب العاهة الذي ينبذه مجتمعه وعلاقته بالحب الذي تشاركه مع (ازميرالدا) بطلة الرواية.

رابعا: الذاكرة الثورية في النص الروائي :

يشكل النص التاريخي من خلال ما يعرضه من أحداث وصراعات وشخصيات رصيداً هاماً للروائيين الذين تهافتوا على تبنيه داخل أعمالهم السردية، وذلك كقناع يستطيعون من خلاله طرح المعضلات الحضارية والسياسية التي يعيشونها، أو محاولة منهم إعادة صياغة هذا التاريخ، وقد استفادوا من النص التاريخي كثيراً فكان لهم بئر طافحة بالدلالات والأحداث، والتفاعل التاريخي هو تداخل نصوص مختارة ومنتقاة مع النص الحاضر، تبدو منسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا[16].

ولعل الرجوع إلى التاريخ كان حاضراً دائماً في مختلف المتون الروائية العربية والعالمية والتي شكلت «ملمحا دراميا وجزءا من التحول في البنية المعرفية المتشكلة عربيّاً كجزء من البنية الثقافية»[17]؛ حيث سعى المعاصرون منهم إلى إعادة كتابته أدبيّاً وسياسيّاً واجتماعيا داخل نصهم الروائي ليجعلوا منه حلقة وصل بين الماضي والحاضر.

فتنوعت النصوص التاريخية التي اتخذتها الرواية الجزائرية المعاصرة مادتها، وسعت إلى صبغ نصها بصبغة واقعية توهم القارئ بجدواها التام وصدقها، ذلك أنه يتعلق دائماً بما يجعله وثيقاً مع واقعه متعلقا بهذا التاريخ فكراً وانتماء؛ لأن الكتابة « مشتقة من حركة دلالية صادرة عن الكاتب، فإنها تلامس التاريخ بشكل محسوس أكثر من أي شريحة أخرى من شرائح الأدب»[18]، ومن أهل الأحداث التاريخية التي تناولتها الرواية الجزائرية المعاصرة هي ثورتنا المجيدة.

1- **الثورة التحريرية:**

لا تخلو ذاكرة أي جزائري صغيراً كان أم كبيراً من أحداث الثورة التحريرية وسنوات الاستعمار، التي عاشتها الجزائر تحت حكم فرنسا، فنجد في رواية "نوار اللوز" (لواسيني الأعرج) مقتطفات عن ثورتنا يتذكرها البطل بقوله « تذكرت الزمن الفائت الذي مازال يعذبنا.. نفس اللحظة مع اختلاف الزمن فقط»[19] ، وهنا يجعل الروائي من زمن الثورة متذكرا جميلا رغم صعوبته ومرارته إلا أنه زمن الرجولة والحرية والموت في سبيل الوطن، ليكمل البطل قائلا« آه يالزمن الفايت كم كنت قاسيا وعذبا»[20]، وتعد هذه الذاكرة بطاقة هوية له.

كما توقف واسيني عند أحداث 8 ماي 1945 من خلال سرد ما حدث لعائلة أحمد القهواجي « خرجت العائلة، لقد قضوا الليلة بكاملها في صنع علم.. لم يكن العلم جيدا خصوصا النجمة والهلال، ولكنه كان كافيا لإشباع الجفاف الذي كانوا يشعرون به»[21] ، لتموت تلك العائلة برصاص المستعمر في ذلك اليوم الدامي الراسخ في ذاكرتنا، وذنبها الوحيد حملها لعلم وطنها الحبيب.

كما حاولت (أحلام مستغانمي) من خلال روايتها ذاكرة الجسد رصد مختلف المراحل التي مرت بها الجزائر بداية بأول يوم دخلت فيه فرنسا إلى الأراضي الجزائرية، بل إلى الحادثة التي كانت حجة فرنسا الواهية «نعم...في زمن سابق، كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر بحجة رفع الإهانة، ليس إلا دليلاً على كبريائنا أو عصبيتنا وجنوننا المتوارث»[22].

وثمة تناص تاريخي آخر جاء مشحونا بالضيق والأسى على الوطن الذي يشيح بوجهه عن أبنائه، وكان هذا النص الغائب تعبيرا عن حالة شعورية تفوح منها رائحة الخيبة وتوحي بالعتاب في قول البطلة «ما يحزنني حقاً، هو أحجام تلك التماثيل الهائلة التي تزيّن العواصم العربية لحكام لم يقدموا لشعوبهم غير المجازر والدمار، مقارنة بهذا التمثال المتواضع لرجل وهبنا كبرياء التاريخ وأسس لنا أول دولة جزائرية أذهلت فرنسا نفسها»[23]، تحيلنا الرواية إلى عدد كبير من الشخصيات التاريخية المناضلة، والتي كان لها أثر كبير في تغيير مسيرة المقاومة، نذكر منهم: جميلة بوحيرد، محمد بوضياف، بن بلة، آيت أحمد، محمد حيدر، رابح بطاط، بومدين، العربي بن مهيدي وآخرون.

ويتحاور واسيني الأعرج كذلك مع التماثيل الرامز لثورتنا بنوع من السخط والغضب قائلا في رواية "ذاكرة الماء" « هذه الكتلة الإسمنتية التي أكلت ملايين الدولارات.. هذا الشهيد الذي ركبوا ظهره، لو يحدث أن يستيقظ ذات يوم، سيلعن اللحظة التي تحول فيها إلى اسم منسي وكلمة داخل كتاب لا يفتح»[24]، وهنا يتحدث عن مقام الشهيد الذي كان فرصة سانحة لسرقة المال الجزائري في رأيه بحجة تخليد الثورة.

ويرجع انتقاء هذه المقاطع التاريخية إلى ما تشكله فكرة الوطن بالنسبة للإنسان الذي يرتبط شعوريّاً بالمكان الذي ينبت فيه وتمتد فيه جذوره؛ فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية ويتعمق وعيه الفطري به، يعد نموذجاً لصناعة المثال والتعلق بالوطن[25]، وهي صناعة أدبية في صميمها ذلك أن الكتابات الأدبية لا تتأسس إلاّ تحت ثقل التاريخ والأعراف.

2_ بعد الاستقلال:

كانت أحداث ما بعد الاستقلال مسرحا لذاكرة الجسد "فخالد بن طوبال" الذي عايش الثورة يسرد "لحياة" ما مرّ به من تهميش وصراع مع السلطة، كانت هذه الفترة إطارا أساسيا للرواية، ذلك أن الزمن « هو أداة التاريخ ومادته ودلالته ومسوّغ وجوده، فضلا على تداخله الاستعاري في الحراك الجمالي للمتخيل، لأنه لا إمكانية لوجود سرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرك فضائية هذه العناصر السردية»[26]، كما نجد هذا الزمن قد امتد إلى فوضى الحواس في شكل استذكار للماضي.

ويشير المقطع التالي إلى يوم الاستقلال بقول البطلة «شاءت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة في هذا التاريخ نفسه ليصبح 5 يوليو أيضاً تاريخ استقلالنا»[27]، ولأن الجزائريين أرادوا أن يضعوا بصمتهم على التاريخ؛ ليعلن رسميّاً استقلال الجزائر في اليوم الذي وقع فيه الداي حسين وثيقة الاستسلام سنة 1830.

إنّ تداخل حدث تاريخي كهذا في المتن الروائي وتغلغله في ثنايا البنية السردية من حدث وزمن، يضفي طابعاً واقعيّاً على الأحداث الروائية، ويعمل على اختراق حواس المتلقي وإيهامه بواقعية الرواية؛ حيث لا يمكنه الفصل بين أحداث الرواية والأحداث التاريخية التي وظفت كجزء من البنية الكلية للسرد.

خامسا: شعرية الوطن وتخوم الذاكرة:

يعد الوطن فكرة غالية داخل كل نفس إنسانية، فهو ارتباط وثيق بالمكان الذي يكبر فيه الفرد وتتكون فيه شخصيته وعلاقاته الاجتماعية، حين تمتزج الذاكرة الفردية « بذاكرة وطنية عامة وكأن النص مرثية شديدة الشحن والإيلام والقسوة.. فتندرج صور من الذاكرة شريطا للتاريخ البعيد والقريب وللسلطة »[28]، ويستقي منه فكره وأصوله لتتسع تلك الرقعة وتضم الوطن ككل.

يقول "علي حرب" إن اللغة شكل من أشكال الوجود وأن يكون الإنسان موجودا معناه أنه يتكلم ويدل ويرمز، كما يفكر ويتأمل ويستدل ويبرهن عن طريق هذه اللغة، والبلاغة عنده ليست صناعة لغوية صرفة بل هي العلم بالمعاني كما قدمها لنا "عبد القاهر الجرجاني" ويؤكد أن الطاقة على الايحاء التي يمتلكها المجاز[29]، وهي تشكل الفسحة التي تقوم بها اللغة الشعرية والأدبية.

إن تجسيد هذه الفكرة يعد من صميم صناعة الشعرية؛ حيث إنها تمثيل للأحلام والذكريات هي انتماء الإنسان للعالم، « وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعرية كأن يصبو إلى مرابع اللهو والطفولة، أو يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمه»[30]، فهي تمثل هويته وجذوره.

يدرك الروائي الجزائري جيدا دور الوطن في النفوس ويحاول بلغته الشعرية أن يقدسه، أن يمنحه بعض العرفان بالجميل، أن يعزيه ويمسح الغبار عن ألوانه وأعلامه، وهذا ما نجد في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج من احتفاء كبير بالوطن، وأحد أهم أعلام الجزائر ورمز فخرها بين الأمم، فلقد ركزت الرواية على مسيرة الأمير عبد القادر ومقاومته للمستعمر الفرنسي من الفترة الممتدة بين 1832 إلى 1847، كما ذكر الكثير من الوقائع النضالية للشعب الجزائري بقيادة الأمير، وكاستثمار جيد لهذا التاريخ المجيد استعان واسيني الأعرج بوثيقة البيعة المحررة في 28 نوفمبر 1932، وجاءت بخط سميك لأهميتها وفيها «بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده: إلى الشيوخ والعلماء وإليكم يا رجال القبائل وخاصة فرسان السيف والأعيان.. وفقكم الله وسدد خطاكم ...

وقد أجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم وعاهدوني على السمع والطاعة في اليسر والعسر، وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله، وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم »[31]، فشكل صك

البيعة دعما أساسيا للتوجه التاريخي في الرواية، ووسيلة حجاجية لإثبات عظمة هذه الشخصية عماد الرواية.

وأما أحلام مستغانمي فنجدها تركز على شخصية محمد بوضياف، لتسرد لنا على لسان بطلتها مشهد مقتله قائلة « رحت أتابع بين الحين والآخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرة من دار الثقافة في عنابة، ولكن لم يكن يصلني منه الكثير، فاكتفيت بتأمله لأول مرة دون أن أدري أنني أتأمل ذلك الرجل في حضور الأخير حتى دون صوت، كان بوضياف يخترقك بعينين حزينتين لهما ذلك الحزن الغامض، الذي يجبرك على أن تثق بما يقوله.. وكان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليّاً ظهره إلى ستار القدر«...أو "ستار الغدر" يبدو واثقاً، وساذجاً، وشجاعاً وبريئاً، فكيف لا يحصل له...كل الذي حصل ؟»[32].

يحيلنا هذا المشهد الروائي لحادثة اغتيال (محمد بوضياف)، بلغة شعرية مفعمة بالحزن ترثي الوطن لوفاة رجل كان نافذة الأمل لكل الجزائريين، الذين شيّعوه إلى مثواه الأخير، حاملين الأعلام الوطنية يبكون الجزائر وأحلامهم، والتفكير في الوطن وما آلت إليه أوضاعه، ومن الملاحظ أن أحلام ناقشت أكثر المواضيع السياسية تأزما والتي خلقت الفوضى التي عاش فيها الشعب الجزائري ما يزيد عن عشر سنوات، وتتجسد شعرية الوطن هنا من خلال العلاقة بين «الشعرية والسياسة وهو أمر بإمكان الجميع ملاحظته، لكنه يستدعي تفكيرا في نظرية اللغة وفي التاريخ»[33]، وقد تطرق واسيني الأعرج كثيرا لسياسة مع بعد الاستقلال في رواياته منها نوار اللوز، ضمير الغائب، سيدة المقام، وما تبقى من سيرة لخضر حمروش.

فاستعارت الروائية فعل الإغماء لتصف به حالة الجزائر في تلك الفترة وهي تودع رجلها الثاني، كإنسان يفقد وعيه ويدخل في حالة هستيريا لفرط الصدمة عليه، وفي المشهد السابق تذكر كلمة الوطن أربع مرات، وكلمة الجزائر مرتين في مقتطف سردي لا يتعدى بضع أسطر.

وتتضح علاقة البطلة (حياة) مع الوطن، في معاناتها وإحساسها بالاغتراب في مدينتها فيبرز صراع بين قسنطينة والعاصمة، إلا أنها في كل ذلك تستند إلى « توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق أو الخلاف فيه، وهي التي تحفر قسماته في ذاكرة الأجيال »[34]، وبذلك يصبح الخطاب الروائي أكثر شعرية وأكثر خصوبة بمعانقته لفكرة الوطن ولفعل الحياة المتجدد، ليحتضن السرد في طياته أحاسيس وعواطف عميقة في ذات الجزائريين.

ولتؤدي هذا التفاعلات النصية مهمتها وتحقق الغرض منها لابد من مشاركة القارئ فهذه الشخصيات التاريخية ليست شخصيات عابرة، وإنما تشكل جزءا من ذاكرة المتلقي، ذلك أن التاريخ يحمل دلالة أكثر من كونه يحمل خبرا، وتلك الدلالة « تتوافق مع الدلالة السائدة أو تتعارض معها والملكية الجماعية للتاريخ تعطي للمتلقي حق منازعة المبدع رؤياه للتاريخ..»[35].

خاتمة:

يتبين من خلال هذه المعطيات أن الأحداث الواقعية (التاريخية) لها تأثير إيجابي عند القارئ، فهي توهمه بحقيقة الرواية وواقعيتها وتشكل الرضا بين أفق توقع القارئ وأفق انتظار النص، ولكنها تنظر بعين أخرى خفية إلى التاريخ وهو « يتمثل سرديا على نحو متموج لا يعترف بالتاريخية على حساب السردية، ولا بالسردية على حساب التاريخية، في علاقة فاتنة لا يمكن فك ارتباطها من دون تسخير إحساس عال يتلقى الكتابة بهذا القدر الفني من الالتباس»[36]، فالتفاعل القائم بين النصين هو الذي يضمن نجاح العمل.

تعتبر ظاهرة التفاعلات التاريخية جزءا لا يتجزأ من النص الحاضر، حيث أضحت ملتحمة بنسيجه وأحد مكوناته الأساسية، التي تعمل على تحديد حيز النص ومجاله المعرفي والإبداعي، وهو ما جعل منها ظاهرة أسلوبية ملازمة لكل نص حديث ووسيلته في كشف ما ينطوي عليه من خصائص جمالية وفنية .

بنيت الرواية الجزائرية المعاصرة على مجموعة من الثنائيات المفتوحة دلاليا، وعلى فضاءات لا حدود لها تشعبت مصادرها واختلفت طريقة توظيفها في المتن الروائي، ومن أهم هذه الثنائيات (الحضور والغياب)، (الأنا والآخر)، (الذاكرة والنسيان)، (الموت والحياة)، (الجسد والروح) ، (الثابت والمتحول)، في إطار أوسع هو الوطن.

لا تقدم الرواية المعاصرة التاريخ كوثيقة رسمية محايدة بل تعيد قراءته بمنظور جديد، وتقف عند التجاوزات والخروقات التي وقعت فيها بعض الشخصيات وخاصة بعد الاستقلال، وهي كذلك محاولة لإعادة الاعتبار لأسماء ثورية مهمشة لم تأخذ حقها في وسائل الإعلام.

هوامش:

[1] محمد الدوهو , مدخل إلى خطاب الكتابة والذات في الرواية, مجلة آفاق, اتحاد كتاب العرب, دمشق. العدد 79-80, 2010, ص:64.

[2] ينظر: جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2001, ص: 295- 296 – 297.

[3] رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تر: محمد نديم, المركز الإنماء الحضاري, ط1, 2002, ص: 37 .

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي, جدة,ط1, 1993, ص: 08 .

[5] جونثان كولو, النظرية الأدبية, تر: مصطفى بيومي,, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ط1, 2003, ص:69.

[6] إبراهيم نمر موسى, جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف, مجلة فصول , م12,ع2, 1993, ص: 307.

[7] غادة إمام, جاستون باشلار جمالية الصورة, دار التنوير للطباعة والنشر, ط1, 2010ص: 280.

[8] ميخائيل باختين, الكلمة في الرواية, تر: يوسف حلاق, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, 1988, ص: 34.

[9] أحلام مستغانمي, ذاكرة الجسد, دار الآداب, بيروت, لبنان, ط: 11, 1992, ص: 35.

[10] غادة إمام, جاستون باشلار جمالية الصورة, ص: 278.

[11] المرجع نفسه, ص: 278.

[12] أحمد ناهم , التناص في شعر الرواد, دار الآفاق العربية, القاهرة, ط1, 2007, ص: 27.

[13] حميد لحميداني, القراءة وتوليد الدلالة, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط1, 2003, ص: 28- 29.

[14] أحلام مستغانمي, عابر سرير , دار الآداب, بيروت, ط7, 2008, ص: 169.

[15] ذاكرة الجسد, ص: 290.

[16] ينظر: أحمد الزغبي, التناص نظريا وتطبيقيا, ص: 29- 30.

[17] خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، ع: 383 آذار، ص: 173.

[18] رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة, ص: 25.

[19] واسيني الأعرج, نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري), دار الحداثة , لبنان, ط1, 1982, ص:77

[20] المصدر نفسه, ص: 87

[21] المصدر نفسه, ص: 109

[22] أحلام مستغانمي, فوضى الحواس, دار الآداب, بيروت, ط: 5, 1998, ص: 144.

[23] ذاكرة الجسد، ص: 170.

[24] واسيني الأعرج, ذاكرة الماء, دار الفضاء الحر, الجزائر,2001, ص: 187.

[25] ينظر: صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب بيروت, ط1, 2001, ص: 55.

[26] محمد صابر عبيد, المغامرة الجمالية للنص الروائي, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2010 ص: 08.

[27] فوضى الحواس، ص: 144.

[28] عبد الله أبو هيف, الإبداع السردي الجزائري (دراسة), وزارة الثقافة, الجزائر, 2007, ص: 242.

[29] ينظر: على حرب, التأويل والحقيقة, دار التنوير, بيروت, ط2, 1995, ص: 22.

[30] صلاح فضل، تحولات الشعرية، ص: 55.

[31] واسيني الأعرج, كتاب الأمير, رواية, دار الفضاء الحر, الجزائر, 2004, ص: 78, 79.

[32] فوضى الحواس، ص: 338.

[33] هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر, ط2،د.ت, ص: 72

[34] صلاح فضل، تحولات الشعرية، ص: 55.

[35] سلمى مبارك, من الناصر صلاح الدين إلى الوداع بونابرت, قراءة في تاريخية الأنا والآخر, ملف العدد: ثقافية الصورة, مجلة فصول ع:62 , ربيع 2003, ص: 258.

[36] محمد صابر عبيد, المغامرة الجمالية للنص الروائي, ص: 09 .

اشتغال الذاكرة في الكتابة النسائية
The work of memory in women's writing

د حنينة طبيش

كلية الآداب واللغات، جامعة عباس لغرور خنشلة –الجزائر–

hananecomdz@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/26	تاريخ القبول: 2019/01/31	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

تروم الدراسة بيان اشتغال خطاب الذاكرة في الكتابة النسائية الجزائرية، وتتخذ من نصي ذاكرة الجسد وتاء الخجل للروائيتين الجزائريتين أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق أنموذجا للتطبيق من خلال عقد المقارنة على مستوى الاشتغال الجندري/الجنسوي والفني وذلك بتتبع مقاطع القص التذكري الواردة في الروايتين، لتصل الدراسة إلى نتيجة حاسمة مفادها أن الذاكرة استطاعت أن تحسم المسارات السردية الكبرى للنصين، وأن تحدد طبيعة كل نص انطلاقا من طبيعة ذاكرته، حيث انخرط نص تاء الخجل في إطار الكتابة النسوية لما تأنثت الذاكرة فيه، أما نص ذاكرة الجسد فلم يتجاوز حدود الكتابة النسائية، لأن الذاكرة لم تتجاور فيه الاشتغال الفني أما اشتغالها الجنسوي فقد انتفت فاعليته بسبب فحولة الذاكرة مما أحدث انفصاما بين الذات والذاكرة.

الكلمات المفتاح: ذاكرة؛ كتابة نسائية، كتابة نسوية؛ أحلام مستغانمي؛ فضيلة الفاروق.

Abstract

The study aims at identifying the discourse of memory in the Algerian feminist's writing. The texts of The Memory of the Body of Ahlam Mostaghanemi, and T of Shyness of Fadhila Al -Farouk as a model to apply comparison at the level of gender and artistic use in both novels. This paper shows a decisive result that the memory can resolve the major narratives of the texts, and determine the nature of each text out of the nature of memory. In the text of T of Shyness, memory of femininity is included. Whereas in the text of the Memory of the Body did not exceed the limits of this style of writing because this skill did not exceed the artistic work because of the memory which caused a schism between self and memory, its gender activity has ceased to be effective.

Keywords: Memory; Women's Writing; Feminist Writing; Ahlam Mostaganemi; Fadhila al-Farouk.

أولا– تقديم:

تعد الذاكرة من التقانات السردية التي يعول عليها المبدع في سبر عوالم شخصياته الروائية وتقديمها للقارئ بصورة محايدة تكون فيها الشخصية مسؤولة عن كلامها بصورة تامة ومباشرة، في محاولة من الروائي درء شبهة اتحاد الذات بالشخصية ولكن هيهات أن يتم له ذلك، والخطاب الذاكراتي بهذا لا يتنصل من طبيعته التخييلية بل يتماهى معها لدرجة أن هناك من يتهم الذاكرة بتزييف الوقائع وتحريف الحقائق المقدمة عن الشخصية/الذات، وإذا كانت هذه هي الحال في الخطاب الذكوري الفحولي السلطوي، فإن الخطاب النسوي بوصفه خطابا مهتما بقضايا المرأة في المجتمعات العربية الأبوية أحوج ما يكون إلى الذاكرة وآلياتها المتعددة لكشف الهواجس والمخاوف وتشريح قضايا الأنثى العربية داخل المجتمع الذكوري، لذا تحضر الذاكرة بصورة مكثفة عند الروائيات الجزائريات بوصفها تقنية سردية مرة وبوصفها مادة حكائية مرات أخرى، مما يدفعنا للبحث عن جماليات هذا التوظيف وخصوصياته في السرد النسوي الجزائري؟ هل الاشتغال على الخطاب الذاكراتي آلية دفاعية في مواجهة مجتمعات أبوية أم هو بحث عن العطب الذي أصاب الهوية الأنثوية داخل هذه المجتمعات؟

ثانيا– في تأصيل مصطلح الذاكرة:

تعني الذاكرة في واحد من معانيها اللغوية الحفظ[1]، وهو معنى يقترب إلى حدّ ما من المعنى الاصطلاحي القائم على «التمثل الانتقائي... للمعلومات التي تميز بشكل فريد خبرة معينة، والاحتفاظ بتلك المعلومات بطريقة منظمة في بنية الذاكرة الحالية، وإعادة إنتاج بعض أو كل هذه المعلومات في زمن معين بالمستقبل، وذلك تحت ظروف أو شروط محددة»[2]، وبهذا فإن المعنى الاصطلاحي يتجاوز المفهوم اللغوي في توصيفه لطبيعة هذا الحفظ القائم على الانتقاء المرتبط – هو كذلك– بظروف وشروط محددة تتحكم في إعادة إنتاج المعلومات المحتفظ بها.

وتنقسم الذاكرة بدورها إلى ذاكرة فردية وأخرى جمعية، وهذا التقسيم لا يعني الانفصال الكلي بين النوعين بل إنهما مرتبطان لأن «عملية التذكر الفردية لا يمكن أن تنشأ أو أن تتم إلا ضمن إطار اجتماعي معين»[3]، كما أن الذاكرة الجمعية لا يمكن أن تتحقق دون أفراد لأن «الذاكرة الفردية هي ذاكرة الشاهد هي الرحم الذي ولد منه التاريخ ثم سجلت شهادة الشاهد

ودخلت الأرشيف المخيف بحجمه وتنوعه، وجاء المؤرخ كي يعيد إلى المجموعة تصورا أو بالأحرى تمثيلا حقيقيا للماضي يضعه أمام الأمة كي تكون عندها ذاكرة جماعية جاءتها من هذا الذي لم يعد قائما ولا تستطيع أن تستعيده وتتحقق من صدق هذه الاستعادة»[4]، ولا شك أن الذاكرة التي يشتغل عليها المؤرخ تختلف عن تلك التي يستدعيها الفنان والمبدع، وفيما يلي تتبع لاشتغال الذاكرة في النص الإبداعي النسوي:

ثالثا– اشتغال خطاب الذاكرة في الرواية النسوية

1 –الاشتغال الجندري:

أ– الذاكرة ورحلة البحث عن الذات:

مذ كانت الذاكرة كانت الخطيئة، كيف لا و«ربة الذاكرة منيموزين Mnémosyne في الأساطير الإغريقية، هي نتاج للعلاقة السفاحية بين أورانوس إله السماء وأمه غايا Gaya ربة الأرض»[5]، وتتضاعف هذه الخطيئة عندما تتأنث الذاكرة لتبحث عن هوية الذات والكينونة الأنثوية المعطوبة في مجتمعات ذكورية، وُضِع شرطها الاجتماعي مسبقا ليصبح الحديث عن هذه الذات/الهوية المعطوبة مثار تهكم حتى من قبل النخبة، فقد ذهب كثير من النقاد إلى نعت «كتابة المرأة بأنها عبارة عن كتابة سير ذاتية وليست سوى اعترافات لا تتجاوز ما يخامر الذات في لحظات ضعفها، وفي سطوة غرائزها وشهواتها. ووصفت كتابتها بأنها رومانسية مغرقة في عتمة الذات المنعزلة عن العالم والناس والمحيط. وأن كتاباتها لا ترقى إلى كتابات الرجل الذي خبر الحياة ووقف على مكامنها وخباياها»[6]، إن هذه الأحكام الجائرة لم تزد المرأة إلا صمودا فأخذت تتحرش بالذاكرة مستفزة بذلك الذائقة الفحولية مرة مثلما نجده مع فضيلة الفاروق، ومتواطئة معها مرات أخرى كما نجده في نص ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي التي اختارت أن تتكئ على ذاكرة رجل في نصها، ويعد هذا الاختيار الفني أول هروب من الروائية في مواجهتها للمجتمع الأبوي أولا، وفي مواجهتها لذاتها ثانيا حيث تملصت من هذه الهوية المشبوهة عندما منحت البطولة المطلقة لذاكرة خالد بن طوبال التي راحت تستحضر الهوية الأنثوية بنظرة المجتمع الذكوري الذي طالما جعلها رمز الخطيئة. يقول: «كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت

تمارسين معي فطريا لعبة حواء مع آدم. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم»[7].

إن رمز التفاحة هنا هو رمز الخطيئة الأولى التي ألصقت بالأنثى/حواء، والروائية لم تحرك ساكنا بل كرست هذه الصورة النمطية عن المرأة وقامت بتهميش حياة تماما كما همشها الواقع، عندما تبنت خيار الذاكرة الفحولية وألغت صوت حياة/الأنثى وذاكرتها، ولئن رأى بعض الدارسين أن هذه الصورة السلبية التي قُدمت بها حياة هو من قبيل الإخلاص الفني القائم على استقراء التاريخ الاجتماعي للواقع والتاريخ الحقيقي للجزائر[8] فإن الإخلاص الفني الحقيقي يكمن أيضا في فهم الذات أولا والبحث عن الهوية الشخصية الأنثوية من خلال ذاكرة أنثوية كذلك، وهذا ما تذهب إليه الكاتبة Mary Warnock ميري ورنوك. حين تقول: «إن الذاكرة والهوية الشخصية مرتبطان بعرى لا تنفصم»[9]. إن هذا الالتحام بين الهوية والذاكرة يقتضي أن تكون الأخيرة من جنس الأولى وإلا انفصمت العرى وأصبحت الهوية مشوهة ومعطوبة تماما كما في ذاكرة الجسد التي لم تطرح قضايا المرأة بمفهومها الجنسوي. وهذا راجع إلى هذا الخيار الدفاعي الذي اختارت فيه الكاتبة أن تختبئ وراء صوت رجولي ليطرح مجمل القضايا التي عالجتها الرواية. وبهذا تخلت الرواية عن أهم سمة تسمها بصفة النسوية؛ لأن «الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية، أن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعني الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي»[10]. إذن فأحلام اختارت الوعي الرجولي ليؤطر المسارات الكبرى لروايتها وارتكبت جريمة في حق ذاكرة بطلتها /حياة /أحلام التي تقر قائلة: «في الحقيقة، كل رواية ناجحة، هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه»[11]، وفعلا نجحت الرواية بوعيها الرجولي في جلد الذات الأنثوية. يقول خالد بن طوبال «أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه... وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه...»[12]، إن هذا الوعي الذكوري يضعنا أمام مفارقة ثنائية مفعمة بالنظرة الفحولية التي تنسب الجهل للأنثى والمعرفة للرجل.

وعلى النقيض من نص أحلام مستغانمي "**ذاكرة الجسد**" الذي أسند فيه فعل التذكر لخالد يقف نص فضيلة الفاروق "**تاء الخجل**" –الذي تأنثت فيه الذاكرة والاسم خالدة– صامدا في وجه الأعراف المجتمعية الذكورية باحثا عن الهوية الأنثوية المعطوبة منذ القدم، حيث يرفع صوت الذاكرة الجمعية المؤنثة خطابه عاليا ليعيد للغة إنسانيتها، وتصبح بذلك قادرة على إيصال هواجس المرأة **خالدة** تماما كما الرجل **خالد**. تقول خالدة:

«منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب... كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه يموت فيها بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من قبل أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم»[13]

إن هذا المقطع الذاكراتي المتمرد على التاريخ الاجتماعي الذي يلخصه ظرف الزمان **منذ** المحيل على الاستمرارية الزمنية التي لا يمكن امتلاكها دون ذاكرة[14] ما هو إلا تشريح ونقد صريح لبنية المجتمع السلطوي الذكوري أولا، وبحث حثيث عن حقيقة الذات المشوهة ثانيا بعيدا عن الأحكام المسبقة، إنه مرحلة متقدمة من تقبل هذه الذات/الهوية المختلفة التي كانت ترفضها البطلة في مرحلة أولى، فقررت الهروب منها، حيث تقول: «لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي. وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة»[15]. ولكنها تراجعت لأن ذاكرتها الملتحمة بذاتها أسعفتها

بشواهد ماضية مستمرة في الحاضر جعلتها تدرك حقيقة ذاتها وتتقبل هذه الهوية المختلفة؛ لذا كان الخيار الأمثل للدفاع عن هذه الهوية اختيار ذاكرة تجانسها.

إذن فإن هذا التأنيث الذاكراتي جعل فضيلة الفاروق تقترب من الذات الأنثوية/خالدة بعد أن مارست كل أشكال الهروب من هذه الذات المقصاة في مجتمعها القبلي (بني مقران)، وهي بذلك تكون قد تقدمت خطوة إلى الأمام في «تأنيث اللغة، أو أنسنتها، لكي تكون وسيلة للجنسين معا، وعلى الدرجة نفسها من الإفصاح والتمثيل»[16]، إن تبني خيار تأنيث الذاكرة يعني ثورة وتمردا لغويا واجتماعيا على القبيلة وقوانينها التعسفية. إنه إعادة لصوت الأنثى المقموع واقعيا. تقول خالدة: «كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءَهم حاشيتهم المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يبقين في المطبخ يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، أو أختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي، ومقاومة العائلة»[17]، إن هذه الذات الناقدة ممثلة في ضمير المتكلم المفرد تتمرد على كينونتها الاجتماعية بعون كبير من الذاكرة التي راحت تمدها بسيل غزير من ذكريات القمع الاجتماعي ونماذج لا متناهية من القهر والتعسف النفسي الذي جسدته اللازمة المتكررة "منذ... منذ... منذ" التي تحمل معنى الاستمرارية كما أنها تعد لمحة دالة على حجم الألم.

ب– الذاكرة وخطاب الكنتية:

طبيعي أن يرتبط خطاب الذاكرة بخطاب الكنتية، ولكن فعل تذكر "**كان**" يرتبط بضمير المتكلم في رواية **تاء الخجل**، في حين ارتبط بضمير الغائب في رواية **ذاكرة الجسد**، إن لعبة الضمائر تفرض نفسها لتحدد لنا عمق الذاكرة ومدى ارتباطها بالذات الأنثوية والتحامها بها، وتتحدد درجة هذا العمق بواسطة المسافة التي تفصل الذاكرة عن الذات، فعلى الرغم من «أن السرد بضمير المتكلم هو ثمرة اختيار جمالي واع وليس علامة من علامات المسَارّة المباشرة أو الاعتراف أو السيرة الذاتية»[18]، ولكنه يشي بطريقة ما باتحاد الذاكرة مع الذات، فكلما كانت الذات هي المسترجعة لذكرياتها الخاصة كلما كان انكشافها صادقا وكانت ذاكرتها وفية لهويتها.

تقول خالدة: «**كنتُ** أعود إلى البيت محملة بكلامك، فأنهي دروسي بسرعة، وأتذرع بالنعاس لأحلم به مرة أخرى وعيناي مغمضتان»[19]، إن الذات هنا تبدو واعية ومدركة إدراكا تاما لنفسيتها واحتياجاتها، وهذا ما يجعل هذه الذات متكشفة أمام القارئ وما يعزز هذه المكاشفة فعل الكينونة المرتبط بضمير المتكلم أنا، في حين تلتبس هذه الذات على القارئ في نص ذاكرة الجسد؛ لأن كينونة هذه الذات الأنثوية تقدَّم للمتلقي مرتبطة بضمير الغائب "هي"، يقول خالد: «**كنتِ لغزا** لا تزيده التفاصيل إلا **غموضا**. فرحت أراهن على اكتشافك. أتفحصك مأخوذا مرتبكا.. كأنني أعرفك وأتعرف عليك في آن واحد.

لم تكوني جميلة ذلك الجمال الذي يبهر. ذلك الجمال الذي يخيف ويربك.

كنتِ فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، **بسر** ما يكمن في مكان ما من وجهك.. ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية. وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة»[20]، إن الذاكرة الفحولية هنا بقيت عاجزة عن فك **لغز** حياة/ الذات الأنثوية لذا بدت هذه الذاكرة مرتبكة ومترددة بين المعرفة والتعرف، فلم تقدم لنا أي شيء ذا قيمة عدا المعرفة الخارجية السطحية ممثلة في وصف **ممعن** للجسد، وغياب كامل للمعرفة الباطنية، وهذا راجع إلى الهوة العميقة التي تفصل بين الذاكرة الذكورية والذات الأنثوية فحدث التململ في فك لغز هذه الذات عند البطل أولا والقارئ في مستوى ثانٍ، وهذا راجع إلى أن المرأة كتبت نفسها ولكن كرجل، وأبدعت ذاتها كرجل كذلك[21]. وهذا بالضبط ما وقعت فيه أحلام بسبب اختيارها الفني المستوحى من النموذج الواقعي الذي جعلها تقدم حياة بصورة سلبية بل وتهمش دورها حتى يكاد يتحول إلى دور ثانوي[22].

ج- الذات والذاكرة المكانية:

يقرّ كثير من الدارسين المهتمين بالرواية النسائية المغاربية بارتباط المكان بالجسد في هذا النوع من الكتابة، وتتحقق هذه الرؤية في نص ذاكرة الجسد إذ تحضر قسنطينة بوصفها جسدا مغريا يفتح شهية الذاكرة الرجولية للاحتفاء بفحولتها في شكل تداعيات نفسية، يقول خالد بن طوبال بطل الرواية:

«كيف حالك؟

يا شجرة توت تلبس ثوب الحداد وراثيا كل موسم
يا قسطنطينية الأثواب
يا قسطنطينية الحب.. والأفراح والأحزان والأحباب. أجيبي أين تكونين الآن؟
ها هي ذي قسنطينة ..
باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار
ها هي ذي كم تشبهينها اليوم أيضا.. لو تدرين»[23]

إن استحضار الكاتبة لمدينة قسنطينة هنا يتم عبر الذاكرة الفحولية مما جعل صوتها الأنثوي ينتفي، ولكنها تحضر في شكل جسد مديني، وبهذا تكون الروائية قد اختارت قدرها في الاختباء عندما اختفت وراء المكان هذه المرة في حديثها عن الجسد الأنثوي، بعد اختفائها الأول وراء صوت رجولي ممثلا في شخصية البطل خالد بن طوبال الذي تتحمل ذاكرته المسؤولية المطلقة في تشكيل هذا الجسد، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على «حقيقة رؤية المرأة/ الكاتبة، للجسد وتعاملها معه عند ممارسة فعل الإبداع، فهي تتحدث عنه في الأغلب من وراء حجب، تلتقي والمنظور الاجتماعي الذي يعد حديث المرأة عن ذاتها وخاصة جسدها من المحرمات والموضوعات الممنوعة والمسكوت عنها، وبذلك تمارس في كتابتها عن الجسد وحديثها عنه لعبة الإظهار [والمخاتلة]. مما يؤكد أنها لم تستطع التحرر من ضوابط البيئة وضغوط قيمها وأعرافها ولعل مثل هذه اللعبة هي التي تمنح للكتابة النسائية بعدها الدرامي والجمالي»[24]، والسمة ذاتها تتكرر عند فضيلة الفاروق مع بعض الاختلاف حيث توظف المكان، ولكن بصوت ذاكراتي أنثوي مما يجعل المكان ملتحما بالذات ومعبرا عن الرؤية الخاصة للجسد وليس قناعا تختفي وراءه الذات. تقول البطلة: «لحظتها بكت قسنطينة، وطوقني الصمت، فإذا بالماضي ينزل دموعا شديدة الملوحة، وإذا بعينيك تسبحان في السماء، ..... كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيرا، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة الشهوة»[25]، إن خطاب فضيلة الفاروق خطاب مخاتل يضع القارئ على حدود ملغومة مواربة فلا هو يصرح ولا هو يخفي إنه يستعمل الإيحاء والتلميح في وصف الجسد عن طريق «الاحتضان والالتحام المعبر عن الشهوة العارمة التي

تصل إلى حد الامتزاج بالآخر فالذوبان فيه، [إن قسنطينة هنا لم تصبح مجرد مكان أليف يعيش فيه الإنسان بل أصبحت بمؤطرات فضائها جذابة] تماما كجاذبية جسد أنثى خالقة تلك الأيروسية التي تصل إلى حد الانفعال فالهيجان عن طريق إثارة مشاعر القارئ والمستمع»[26]، ومع هذا فإن توظيف المكان في رواية **تاء الخجل** كان مقتربا من المواجهة والمكاشفة أكثر من الهروب والاختفاء وهذا بسبب تأنيث الذاكرة واستخدام ضمير المتكلم، لذا فإن قسنطينة تتحول إلى ذات أنثوية والمطر إلى رجل يعرف سر هذا الجسد ومكامن الشهوة فيه.

2- الاشتغال الفني

أ- الذاكرة أداة تخييل للمرجع:

إن الاشتغال على الذاكرة في النص الروائي لا يعني استنساخ المرجع الواقعي بحرفيته لأن الذاكرة بالأساس ليست سوى عملية انتقائية وتأويلية، و«الارتكاز على الذات في هذه الكتابات يستبطن جدلا بين الأنا والآخر والداخل والخارج والذاتي والموضوعي. ولا تعني قوة الإحالة المرجعية في هذه الكتابات أنها منعدمة الصلة بالتخييل. فكثيرا ما اكتسبت ذات المؤلف أبعادا نفسية ورمزية تنشأ داخل فعل الكتابة، وكثيرا ما اتسمت وقائع حياته بسمات تخييلية لم تكن لها في الواقع المرجعي التاريخي. ذلك أن الكتابة وإن جعلت همها الأول التعريف بالذات وسرد قصة حياتها، هي دائما خلق للذات وانبعاث لها جديد»[27]، وتتجلى قوة الإحالة المرجعية في ضمير المتكلم "**أنا**" المرتبط عادة بالذاكرة الذاتية، مما يجعل فضيلة الفاروق بطريقة غير مباشرة تتولى دور البطلة التي تتشابه معها في كثير من تفاصيل الواقع الذي تستحضره الذاكرة بدءا من آريس وصولا إلى قسنطينة، مرورا باستعمال ضمير المتكلم الذي يظهر في تشكيل العناوين الداخلية في شكل مواجهة بين الذات الأنثوية والآخر الذكوري، إذ حمل الفصل الأول عنوان "أنا وأنت" أما الفصل الثاني فكان بعنوان "أنا ورجال العائلة". ويتناسل ضمير المتكلم في الفصول ليسيطر على مفاصل القص التذكري مرسخا هذه المواجهة. تقول البطلة: «و**أنا** على شرفة الرابعة عشر، حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء **أنا** أم بصف الرجال؟

لماذا اختلفت عن كل الرجال؟

أ لأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟

أم لأنك اختلفت من أجلي؟

.....

أ تذكر ذلك الطوفان الذي يغمرنا معا **أنا** وأنت؟ أ تذكر صخب عيوننا؟

أ تذكر أجمل السنوات التي قضيناها معا؟»[28]

ولكن هذه العناصر السير ذاتية المبثوثة في جسد الرواية لا تعني بالضرورة التطابق الحرفي لأن الذاكرة لا تحتفظ إلا بالذاتي، والكتابة تقوم بتخييله في مرحلة ثانية. كما أن تطابق اسم البطلة الأول في نص "**ذاكرة الجسد**" مع اسم الكاتبة أحلام مستغانمي يشي بصورة ما بقوة الإحالة المرجعية، إضافة إلى حضور اسم والدها "سي الشريف". يقول البطل متذكرا البدايات الأولى:

«لقد اخترت لها هذا الاسم ... سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني... وسلم كثيرا على أمّا...

كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة..

كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه..

كما يتعلق غريق بحبال الحلم..

بين **ألف** الألم و**ميم** المتعة كان اسمك

تشطره **حاء** الحرقة.. و**لام** التحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى. شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ "**أح**" الألم واللذة معا كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد- الجمع كاسم هذا الوطن وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائما ليقتسم»[29].

إن الكاتبة بعد أن تشظي اسمها بطريقة شعرية ملغزة تستفز بها ذائقة القارئ لجمع شتاته، تعود وتهرب ثانية من المشهد الروائي بإعطاء البطلة اسما ثانيا يقترحه البطل «حياة.. سأدعوك هكذا.. ليس هذا اسمك على كل حال. إنه أحد أسمائك فقط،، فلأسمينك به ما دام هذا الاسم الذي عرفتك به، والاسم الذي أنفرد بمعرفته. اسمك غير المتداول على الألسنة، وغير

المسجل على صفحات الكتب والمجلات، ولا في أي سجلات رسمية»[30]، إن هذه المراوغة السردية ليست سوى تخييل للشخصيات والوقائع والأحداث، وهذا ما وعته الشخصيات التي تتحدث بلسان الكاتبة هذه المرة، يقول خالد بن طوبال متذكرا قول حياة/أحلام:

«مازلت أذكر قولك ذات يوم

الحب هو ما حدث بيننا. **والأدب هو كل ما لم يحدث**»[31]

إن هذا المونولوغ التذكري يشي بفكرة التخييل، فالأدب/ الرواية لا تقول الواقع (ما حدث) بل تخيله (ما لم يحدث) وبهذا نصبح أمام نص تنتفي فيه المسارة المباشرة التي يوهمنا بها – للوهلة الأولى– القص التذكري وضمائر المتكلم والأسماء (أحلام، سي الشريف) وفضاءات الأحداث (قسنطينة وآريس)، التي تعد عناصر سير ذاتية مهمة، ولكن الذاكرة قامت بتذويتها لأن «الماضي يلحق دوما بحاضر التلفظ ويولد تعاليق وتقويمات أكثر مما يولده مجرد سرد»[32]، والذاكرة لا تحفظ الحدث بل أثره في الذات وبهذا نكون أمام تحريف أول يتضاعف عند الكتابة التي تقوم بتخييل الأحداث، وهذا ما انتبه إليه المنظرون المعاصرون حين وصفوا الذاكرة بأنها «عملية انتقائية وتأويلية»[33].

ب– الذاكرة والتوالد الحكائي:

تعد الذاكرة واحدة من آليات التناسل الحكائي، حيث تتداعى الذكريات تباعا، كما في نص "ذاكرة الجسد" الذي يحكي قصة خالد بن طوبال بوصفها الحكاية الإطار ثم تتوالد هذه القصة وتتداخل مع قصص أخرى فرضتها طبيعة النص التذكرية، فتحضر قصة روجيه النقاش اليهودي القسنطيني الذي تحفظ ذاكراته لقسنطينة صورة بهية ولكنه يخشى العودة إليها خوفا من مواجهة الذاكرة «دعني أتوهم أن تلك الشجرة مازالت هناك.. وأنها تعطي تينا كل سنة، وأن ذلك الشباك كان يطل على ناس كنت أحبهم، وذلك الزقاق الضيق ما زال يؤدي إلى أماكن كنت أعرفها.. أتدري.. إن أصعب شيء على الإطلاق هو مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها»[34]، إن الذاكرة الفحولية هنا تستدعي الذاكرة الغيرية الفحولية كذلك التي احتفت بالفقدان. في حين تتوالد الحكاية الإطار في نص تاء الخجل من رحم ذاكرة أنثوية؛ لذا تحضر الذاكرة الفجائعية بصورة مكثفة خاصة فيما يتعلق بقصة يمينة التي تؤطر حكايتها عوالم الاغتصاب الذي

كانت تتعرض له الفتيات زمن العشرية السوداء، ونظرة المجتمع إليهن، لذا تنتفض ذاكرة راوية لتروي حكاية المغتصبات لخالدة :«هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا العيب، نستنجد، نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون»[35] وفي المسار ذاته تندرج قصة الطفلة ريمة وغيرها تقول خالدة متذكرة: «حكاية كنزة جعلت الوحل يجتاح حلقي لكن الأسوأ في تلك الأيام كانت حكاية "ريمة نجار" طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على جسر سيدي مسيد. لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع بنفسي وبعد أن رمتني التفاصيل في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة. قال إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت»[36]، إن الذات هنا تنسى آلامها من خلال تذكر آلام الآخر إلى درجة الالتحام به. وهذا ما جعل نص فضيلة الفاروق ينجح في الانخراط –انطلاقا من الذاكرة المؤنثة– في إطار ما يسمى الكتابة النسوية التي «ترتبط بنوع خاص من الكتابة، تلك التي تنبع من خلفية إيديولوجية. تنصب المرأة الكاتبة (وقد يكون الرجل أيضا) فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة، كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة»[37]، وهذا ما اشتغلت عليه فضيلة الفاروق من خلال ذاكرة خالدة، في حين ابتعد نص ذاكرة الجسد عن هذه القضايا لأن الكاتبة اختارت ذاكرة خالد لتؤطر مسارات النص الفنية وقضاياه الإيديولوجية وبهذا يدرج نص ذاكرة الجسد ضمن الكتابة النسائية التي تدل على الكتابة التي تبدعها المرأة عموما.

رابعا– خاتمة:

* لقد استطاعت الذاكرة بوصفها تقانة سردية ومادة حكائية أن تحسم المسارات السردية الكبرى للنصين، من خلال اشتغالها الفني القائم على تخييل الواقع فهي لا تستدعي الواقع كما هو بل كما وقع في الذات

* أسهمت الذاكرة في إثراء النصين اللذين تتناسل حكاياتهما وتتوالد من رحم الذاكرة الذاتية والغيرية، وغالبا ما يكون هذا التناسل الحكائي متجانسا مع طبيعة الذاكرة في كل نص.

* نجحت الذاكرة في تحديد طبيعة كل نص انطلاقا من طبيعة ذاكرته حيث انخرط نص تاء الخجل في إطار الكتابة النسوية لما تأنثت الذاكرة فيه وعلا فيه صوت خالدة مدافعا عن قضايا الأنوثة في المجتمعات الذكورية، حيث أصبح النبش في الذاكرة بحثا حثيثا عن هوية الذات الأنثوية المعطوبة في هذه المجتمعات في حين لم يتجاوز نص ذاكرة الجسد حدود الكتابة النسائية، لأن الذاكرة لم تتجاور فيه الاشتغال الفني أما اشتغالها الجنسوي فقد انتفت فاعليته بسبب فحولة الذاكرة حيث حدث الانفصام بين الذات والذاكرة فظهرت حياة بصورة سلبية.

وفيما يلي جدول يلخص هذه الدراسة في شكل مقارنة موجزة بين النصين كما هو مبين أسفله:

أحلام مستغانمي		فضيلة الفاروق	
ذاكرة الجسد		تاء الخجل	
اشتغال فني (+)	اشتغال جندري (−)	اشتغال فني (+)	اشتغال جندري (+)
ذاكرة فحولية (خالد)= اختفاء		ذاكرة أنثوية (خالدة)= مواجهة	
ذاكرة + ضمائر الغائب= انفصام		ذاكرة + ضمائر المتكلم= التحام	
رواية نسائية		رواية نسوية	

هوامش:

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج3، تح عبد الله علي الكبير، دار المعارف (القاهرة)، دط، دت، ص1507

[2] محمد قاسم عبد الله: سيكولوجية الذاكرة (قضايا واتجاهات حديثة)، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، 2003، ص17

[3] زهير سوكاح: مفهوم الذاكرة الجمعية عند موريس هالبواكس، الحوار المتمدن، العدد 1755، تاريخ الإنزال 05.12. 2006، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=82628

[4] بول ريكور: الذاكرة التاريخ النسيان، تر جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة (لبنان)، ط1، 2009، ص18

[5] لورون بوتي: الذاكرة (أسرارها وآلياتها)، تر عز الدين الخطابي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، (أبو ظبي)، ط1، 2012، ص13

[6] محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان (الرباط)، دط، 2007، ص22

[7] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ، دار الآداب (لبنان)، ط13، 2000ص12

[8] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، ط1، 2004، ص111

[9] ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة (لبنان)، ط1، 2007، ص117

[10] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص11

[11] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص18

[12] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص43

[13] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، دار رياض الريس، دط، دت، ص12.11

[14] ينظر: ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص117

[15] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص12

[16] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط3، 2006، ص207

[17] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24

[18] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب)، ط1، 2010، ص280

[19] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24

[20] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص34

[21] ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص121

[22] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص111

[23] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص13

[24] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان (تونس)، 1998، ص268

[25] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص31

[26] الأخضر بن السائح: شعرية المكان في الرواية العربية (ذاكرة الجسد نموذجا)، دار التنوير (الجزائر)، دط، 2013، ص201

[27] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص354

[28] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص12

[29] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص37.36

[30] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص42

[31] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص7

[32] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص434

[33] جوناثان كيه فوستر: الذاكرة، تر مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،(القاهرة)، ط1، 2014، ص11

[34] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص134

[35] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص45

[36] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص39

[37] محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، ص7-8

التّداخل الأجناسي في روايات واسيني الأعرج رواية " سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني " أنموذجا من الجنس والحدود إلى الكتابة واللاحدود .

The Overlap of Genres in the Novels of Waciny Laredj The Novel «Sirat al-muntaha 'ishtuha kama ishtahatni» as a Model From Genre and Boundaries to Unbound Writing

حسين قندة، المشرف: د. **بقادر عبد القادر**
مخبر اللسانيات النّصية وتحليل الخطاب، جامعة ورقلة
guendahecine1983@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/11/30	تاريخ القبول: 2019/02/04	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

انتعش مصطلح التجنيس، وحظي بمقعد الشرف في العديد من الدراسات والأبحاث النقدية المعاصرة، فبفضله تجاوزت الرواية المعاصرة حدودها وكسرت قيودها وتخطّت ذلك الجمود الذي سارت على نمطه في بداياتها، فصارت تعيش نوعا من الانفتاح على الأجناس الأدبية وغير الأدبية، فظهر نمط روائي حداثي تحرر وامتصّ الأجناس الأخرى وذابت فيه الأنواع الأدبية وغير الأدبية، حيث أضحى خطاب الرواية نصا جامعا لجملة من الخطابات تتّسق فيما بينها، لتجسّد لنا في الأخير رواية جامعة للأشكال التعبيرية الأخرى، ومن أمثلة ذلك الرواية التي بين أيدينا " سيرة المنتهى ...عشتها كم اشتهتني " لواسيني الأعرج. يحاول من خلالها بناء نص روائي جديد، مزجت فيه الرواية بالسيرة في قالب سردي جمع فيه الرواية بالشعر بالقصة بالمسرح بالسينما...إلخ، ليتمّ إخراجها نهائيا في قالب تجريبي يسعى لمحاورة الذات الإنسانية الشغوفة التي تطمح إلى التجريب والتجديد دون ملل.

والسؤال الذي يطرح نفسه ماهي حدود انفتاح الجنس الرّوائي على الأجناس والفنون الأدبية وغير الأدبية في رواية "سيرة المنتهى ...عشتها كما اشتهتني " لواسيني الأعرج ؟.

الكلمات المفتاحية: تجنيس ؛ تداخل أجناسي ؛ أنواع أدبية ؛ رواية سية المنتهى .

Abstract:

The term "genre" has risen, and it has been widely discussed in many contemporary studies and critical research, and thanks to it the contemporary novel has transcended its boundaries and broken its limits and surpassed the stagnation it had gone through since its beginnings. The novel has become open to literary and non-literary genres. Accordingly, a modern narrative

style has emerged, and which liberated and absorbed other genres and melted literary and non-literary genres. The novel became a comprehensive text of a series of discourses consistent with each other. An example of this is the novel of Waciny Laredj, "Sirat al-muntaha 'ishtuha kama ishtahatni" in which he tries to build a new narrative text, where the novel is combined with biography, poetry, short story, drama, cinema, etc., to be eventually accomplished in an experimental mold which seeks to engage in a dialogue with the passionate human self that aspires to experimentation and innovation.

The question that arises is, what are the limits of the openness of the narrative genre to the other literary and non-literary styles and genres in the novel of Waciny Laredj, "Sirat al-muntaha 'ishtuha kama ishtahatni?"

Keywords: genre, overlap of genres, experimentation, literary genres, the novel of "Sirat al-muntaha 'ishtuha kama ishtahatni"

مقدمة:

أصبحت الرواية العربية الراهنة تبحث باستمرار عمّا يحقق نوعيتها، ويجسّدها كخطاب منفتح ومتجدد من خلال اعتماد أساليب وتقنيات جديدة، وقد شهدت تحولات كتابية متعدّدة حملت في طيّاتها تحولات أجناسية، حطّمت التقاليد وتمرّدت على الشكل المعهود، وألغت كلّ ما لم تستسغه ذائقتها الفنية، حتّى غدت الكتابة الروائية اختراقا وانتهاكا لدى كثير من الروائيين، واقتحمت بفعل التّجريب حدود الأجناس وتُخومها، وتحوّلت إلى عمل أدبي تتداخل فيه كلّ الأجناس الأدبية ،كالشعر، والمسرح، والقصة، والخطبة، والمقامة، وغيرها من الأنواع، في ظلّ غياب للنظرية الأجناسية وقواعدها .

منذ ظهور الرّواية العربية عموما والرّواية الجزائرية خصوصا، وهي تسعى جاهدة للبحث عن شكل فني تحقق من خلاله ذاتها وترسم معالمها، وتجسّد عبره خصائصها التّجنيسية، فظهر ما يسمى بالتّجريب في الرواية الذي مارسه الروائيون بطرق وأساليب مختلفة، وظهرت الدعوة إلى التجديد والتّجريب في الكتابة،ومنها الكتابة الروائية، والثورة على ما هو سائد من طرق الكتابة الكلاسيكية وتحطيم القيود ،وتجاوز المألوف وتخطي القوالب الجاهزة في الكتابة، ولم تسلم الرّواية من هذا التوجه في الكتابة، حيث كان هذا التّجديد والتّجريب في الرّواية العربية والجزائرية شكلا ومضمونا، وهو ما أدى إلى ظهور مصطلح الجنس الأدبي، ومسألة حدود الجنس الأدب، فظهر

نمط روائي حداثي تحرر وامتصّ الأجناس الأخرى، وذابت فيه الأنواع الأدبية وغير الأدبية، حيث أضحى خطاب الرّواية نصا جامعا لجملة من الخطابات، تتّسق فيما بينها، لتجسّد لنا في الأخير رواية جامعة للأشكال التعبيرية الأخرى .

تسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عن إمكانية التّداخل الأجناسي في الجنس الأدبي، وتجلّيات ذلك التّداخل في رواية سيرة المنتهى لواسيني الأعرج، وزحزحة الفواصل والقيود التي تحدّ المبدع، منها قضية الجنس الأدبي، وهذه الدّراسة استمدّت فروعها من دراسات متعدّدة، تندرج في مجملها تحت السّرد وتحولاته، والنّقد المعاصر ومناهجه النّقدية، وتحولات الرّواية العربية المعاصرة.

حاول واسيني الأعرج في روايته "سيرة المنتهى " بناء نص روائي جديد، مزجت فيه الرّواية بالسيرة في قالب سردي جمع فيه الرّواية بالشعر بالقصة بالمسرح بالسينما...إلخ، ليتمّ إخراجها نهائيا في قالب تجريبي، يسعى لمحاورة الذات الإنسانية الشغوفة التي تطمح إلى التّجريب والتجديد دون ملل.

والسؤال الذي يطرح نفسه ماهي حدود انفتاح الجنس الرّوائي على الأجناس والفنون الأدبية وغير الأدبية في رواية "سيرة المنتهى ...عشتها كما اشتهتني " لواسيني الأعرج ؟.

وللإجابة عن تلك الإشكالية فقد جاءت الدّراسة متفرّعة تحت عنوانين أساسين هما :

1- مشكلة مصطلح التّجنيس في الرّواية الجزائرية. وذلك لإظهار ما ترتّب عن أزمة مصطلح التّجنيس، والدعوة إلى التّداخل الأجناسي في النّقد المعاصر بشكل عام، وفي الرّواية الجزائرية على سبيل الخصوص.

2- التّداخل الأجناسي في رواية " سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني " لواسيني الأعرج. وتجليّات ذلك التّداخل في رواية سيرة المنتهى .

أولا: مشكلة مصطلح التّجنيس في الرّواية الجزائرية :

تعدّ الرّواية من أخصب الفنون السّردية تعانقا وتناغم مع الأنواع الأدبية الأخرى، لما تتوفر عليه من آليات البناء والتّنوع التّركيبي إلى جانب التّمظهرات السّردية التي ينهض من خلالها الخطاب الرّوائي من داخل النّص [1]. مما أهّله لتجاوز مرحلة التّأسيس حين ظهرت الرواية العربية كجنس أدبي جديد على السّاحة الأدبية [2]. ثمّ مرحلة التأصيل حين حاول النّقاد والرّوائيون العرب إثبات شرعية هذا الجنس، لتنتقل إلى مرحلة ثالثة شهدت تحولات كبرى مسّت الرّواية

شكلا ومضمونا، حيث تميّزت هذه الفترة بتجاوز كل ما هو مألوف، سماها سعيد يقطين بمرحلة التّجريب [3].

نلاحظ من الكلام السّابق أنّ مرحلة التّجريب في الخطاب الرّوائي مرّت بمراحل، بدافع التّطور والتّجدد، وعوامل أخرى اجتماعية ،وواقعية، وتاريخية، وسياسية، مكّنت الرّواية العربية من زحزحة الشّعر من مكانته، ووصولها إلى مرحلة الخروج عن المألوف .

هذا التّحول الجديد في طريقة كتابة الأعمال الأدبية عموما، والتّجريب في الرّواية العربية، له أثره في الرّواية الجزائرية، حيث اتّجه الروائيون الجزائريون خوض غمار التّجريب الروائي " إذ ينفتح جنس الرّواية على الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم الاستقلال النّوعي، ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس المرجعيات الخاصة والجديدة للرّواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النّص، ومن سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة"[4].

نلاحظ أنّ دعوى إزاحة الفواصل بين الأجناس الأدبية، وتداخل بعضها ببعض في العمل الإبداعي لم تكن اعتباطية، وإنّما كانت تؤسس لمرجعيات جديدة، كانت تريد زلزلة مصطلح الجنس، متجهة نحو مصطلح الكتابة.

ولأنّ الشكل التّقليدي للرّواية لم يعد يتماشى مع تطور المجتمع وتغيّر الواقع، فقد أحسّ كتّاب جزائريون – ومن بينهم واسيني الأعرج – بضرورة البحث عن أشكال ومضامين تتماشى مع الرّاهن والواقع، وتتلاءم وتطلعات الآتي والمستقبل في إطار التّجريب الروائي، فالقارئ لأعمال واسيني الرّوائية يلمس ذلك الخط التّصاعدي في التّجريب الرّوائي عندما يستلهم التّراث بكلّ أنواعه: العربي الإسلامي التّاريخي، والصّوفي ،والشعبي، وحتّى الإنساني، حيث يشتغل على تفجير اللغة، التي لم تعد عنده وسيلة للتّواصل فحسب، بل أهم ملمح من ملامح الكتابة الحداثية، فالخروج عن أسر اللغة الواحدة إلى أفق التّهجين والحوارية، والتعدد، وتعقّد السّرد، وكسر الزّمن، وتخلخل الميثاق السّردي، يساعد على تنويع الأساليب، وتحقيق درجة أعلى من الحوارية [5].

نلاحظ أنّ الرّواية الحديثة اتّجهت إلى البحث عن روافد أخرى تستمدّ منها بناءها وتشكّلها، منها: التّراث، والرمز، والشّخصيات، والأجناس الأخرى الأدبية وغير الأدبية.

وعليه يمكن القول إنّ الرّواية الجزائرية عبر مسيرتها التّاريخية استطاعت أن تحقق رهان التّجديد والاستمرار، وتكسب مكانة مميّزة في تاريخ الأدب المعاصر، ولعلّ أبرز مظاهر التّجديد المسألة

الأجناسية التي مسّت الرّواية الجزائرية، تلك الملامح التي صارت توصف بها الرّواية الجديدة والمعاصرة المتعلّقة " بتحطيم الحدود العازلة بين الأجناس الأدبية، وإذابة الفروق النّوعية والخصائص الشّكلية بينها " [6].

فالمسألة الأجناسية ولّدت أزمة في النّقد المعاصر، أزمة مصطلح، وأزمة أدب، وأزمة نص أدبي، وتموّقع ذلك النّص الأدبي؛ حيث ظهرت عدّة روايات تأبى الاكتفاء والتّمظهر في تشكيلها الأحادي، و" تضرب عرض الحائط بكلّ تقاليد الأنواع الأدبية ونقائها " [7]. فتحطّمت مقولة الأجناس وتصنيفاتها، وظهر ما يسمى بالتداخل الأجناسي أو التّعالي الأجناسي أو التفاعل الأجناسي، وزُحزِحت مقولة الجنس الأدبي، وتوجهت الكتابة الرّوائية من الجنس إلى اللاجنس. فما موقع رواية " سيرة المنتهى ...عشتها كما اشتهتني " لواسيني الأعرج من كلّ ذلك التّجديد ؟ وماهي تجليات ومظاهر التّداخل الأجناسي في الرّواية ؟.

ثانيا: التّداخل الأجناسي في الرّواية:

قبل الكشف عن مظاهر التّداخل الأجناسي لابدّ أن أتوقّف عند أوّل عتبة نصية لهذه الرّواية، وهي عتبة العنوان، يظهر جليّا للقارئ أنّ واسيني يحطّم المسألة الأجناسية من العنوان، فالمؤشر الأجناسي المكتوب على الغلاف هو " رواية "، أما عنوان الرّواية فنجده " سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني " فواسيني الأعرج من الغلاف ينفلت من تلك القيود في مسألة استقلالية الجنس، ويشير أنّ هذه الرّواية حافلة بالأجناس الأدبية وغيرها من الفنون.

أمّا بالنسبة لنصّ الرّواية فالقارئ يجد أنّ نصّ رواية " سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني " اشتغل على مجموعة من الأجناس، امتزجت في نسجه، مشكلة تداخلا أجناسيا مبني على انسجام وتناسق مكوناته السّردية، ويمكن أن نقف عند هذه الأجناس المشكّلة لهذا البناء والخطاب الرّوائي كمايلي:

1 – تداخل الرّواية مع السيرة :

المتلقي لرواية " سيرة المنتهى " ومن خلال قراءته الأولية لها، يدرك أنّ واسيني الأعرج أزال تلك الحدود، وأزاح تلك الفواصل، بين جنسين أدبين هما " الرّواية " و" السيرة الذّاتية "، مشكّلا لنا جنسا مختلطا مهجّنا، وكتابة تجنيسية ثالثة، يمكن أن نسميها " بالرّواية السّيرية " فمن جنس الرّواية يستمدّ عنصر التّخييل بكلّ ما يتيح له من هندسة وحرية في بناء الأحداث والفضاء الزّماني

والمكاني، ومن جنس السيرة الذّاتية يستمدّ مشروعية المرجع والواقع، إذ تتأسس الذّات محوريا لتصير القطب والمبتدى والمنتهى، تستعيد الأحداث السابقة تحللها وتعلق عليها وتعيد تفاصيلها وفق منظورها الراهن[8] .

فرواية " سيرة المنتهى" تعتبر تأريخ شخصي لحياة واسيني الأعرج، لكنها ليست بشروط ومقوّمات وعناصر السيرة الذّاتية المعروفة، إنّما امتزج ذلك بعناصر ومقوّمات الرّواية الجديدة، فيكون شكل الرّواية جسرا للتّمويه أثناء البوح والكشف عن الذّات [9]. فرواية "سيرة المنتهى" صاغها واسيني الأعرج بأسلوب السيرة الذاتية، كما أنّه يخترق جنس الرّواية بتعدد فصوله وكثرة عناوينه، إذ نجد أنفسنا أمام الكمّ الهائل من التّفاصيل الحياتية، حيث يحتفظ بأسماء شخصياته المرجعية الواقعية، كما أنّ الكاتب اعتمد على ضمير المتكلّم في التّعبير، والتزم بذكر الأماكن الواقعية والتّسجيلية التّاريخية بذكر تواريخ وأمكنة محددة، وهي من خصائص السيرة، فالكاتب أزال الحدود وحطّم القيود وجمع بين مقوّمات وعناصر الكتابة الرّوائية، وعناصر وخصائص كتابة السيرة في تناسق وترابط محكم لا تكاد تفرّق أنّ هناك تداخلا بين جنسين مختلفين. إذ يقول واسيني الأعرج في روايته سيرة المنتهى: " عندما استشهد والدي في عزلة الموت ركضت ميما أميزار في كل الاتجاهات من البلدية إلى المدارس بحث عن عمل يستر العائلة فلم تصل بعد إلى وساطات كثيرة إلا إلى عاملة تنظيف مراحيض المدرسة، وهو العمل الذي أعطي لنساء الشهداء بعد الاستقلال مباشرة، أمضت ليالي طويلة وهي تفكر في شيء اعتبرته في أعماقها إهانة، فلم تتحمّل ذلك، كانت الفلاحة تمنح الكثير من فرص العمل وقتها، اشتغلت في المهاية، أرض الأجداد التي منحتها بالثلث لأحد أعمامي الملقّب بالثّعلب التي يفلحها، وفي نهاية موسم الحصاد يأتينا ببعض حقنا... ثمّ خرجت للعمل في مزارع الغير وتحمّلت مسؤولية الحياة القاسية لتحتلّ مكانة أب مسروق. هي ذي ميما من سيدة بيت عامر إلى تيه بلا اسم في دوامة حياة، لم تكن تعرفها أبدا ولا حتّى مستعدة لها ... زوليخة تشتغل في التربة الصلصالية اليوم كله ..... منذ رحيل والدي أصبحت لكل واحد حرفته الخاصة " [10] .

ويقول: " تذكرت ابنة خالتي الطيبة الصّغيرة التي لم تكن مهيأة للخيبات، كانت أوّل حبّ أتذكره أدخلته العائلة في الدماغ بنية طيبة وفق تقليد قبلي قديم: واسيني لها وهي لواسيني حتى صدقنا كل شيء وأصبح من المستحيل الفكاك من رابط فرضه التّقليد أكثر مما فرضه الحب، يوم كبرنا كنا

محاطين بالعيون أصبح من الصعب علينا الانفصال عن بعض ولم يكن ذلك دليل الحب ولكن مجرد احترام لعقد اجتماعي، كانت في كوليج ابن خلدون وكنت في ثانوية بن زرجب بتلمسان ... هكذا انتهت الصفحات الأخيرة من سيرتي "عشتها كما اشتهتني" ولم ينته صخب الكتابة، لم أعمل في هذه السيرة فقط على ما أسعفتني به الذاكرة وحدها ..." [11]، حيث يذكر واسيني الأعرج المحطّات المهمّة والتي أثّرت في حياته وهي جزء من سيرته وحياته.

إنّ التّفاعل والتّداخل الأجناسي بين جنسي الرّواية والسيرة في رواية " سيرة المنتهى عشتها ...كما اشتهتني " يظهر جليّا من العنوان، وكذلك المؤشر الأجناسي " رواية سيرية "، وكذلك موقع ضمير الراوي " ضمير المتكلّم " راويا للأحداث، حيث اتخذ واسيني الأعرج من الفن الرّوائي قالبا لسيرته الذاتية، حيث يقول " عرفتني إذ رأيتني، رأيت صديقي لخضر الدانيمار الذي مزقه لغم ... ثمّ رأيتني أركض في كلّ الاتجاهات بعد ما ذهب سمعي نهائيا بسبب الانفجار... رأيت أختي الوسطى زهور ...رأيت زوليخا مسجاة في الطرف الأيسر ... رأيت أمي تسحب حنا تحت عاصفة ثلجية ... رأيت المشهد كاملا ... " [12]. من الملاحظ أنّ هذه الرّواية السيرية أخذت من الرّواية عنصر عمق التّخييل، كما أنّها أخذت من جنس السيرة الذاتية الكشف عن المخفي، وشيئا آخر من الحقيقة والواقع.

2- تداخل الرّواية مع الشّعر:

رواية " سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني " تتفاعل مع الشّعر، ويتداخل الشّعري مع الرّوائي، ويتجلّى ذلك التّفاعل والتّداخل في طريقتين: شعرية الأسلوب وشعرية اللغة، حيث تميل اللغة الرّوائية إلى الأخذ بالأسلوب الشّعري عن طريق اللجوء إلى التّكثيف والمجاز والجمل الموسيقية، أو استدعاء نصوص شعرية عن طريق التّناص، أو استخدام مقاطع وأبيات شعرية واضحة[13]. يكون هذا التّناص باللجوء إلى التّراث، واستلهام منه نصوص، أو شخصيات، أو أحداث، تخييلية أو واقعية، ذلك لأنّ طبيعة البحث في التّداخل الأجناسي تمثّل عملا فكريا قبل أن يكون تناصيا، مهما كانت أنواع التّناصات المستخدمة أو المحققة في النّص.

2-1- شعرية اللغة:

القارئ لرواية " سيرة المنتهى " يلتمس تلك اللغة المجازية التي تقرّبنا من اللغة الشّعرية، والتي تبعدنا عن اللغة الوصفية العادية للأشياء والأحداث، حيث يقول واسيني :" .. غابت الشّمس

ثمّ القمر توالى الليل والنّهار في رتابة مقلقة ، لم تتحرّك أبدا عن نظامها منذ بدء الخليقة، تنافست الرّياح والأمطار على غسل المدينة، وفراشي وحنيني إلى أمكنة أكلها الوقت القاسي " [14] .

2-1-1- استخدام مقاطع شعرية: القارئ للرّواية يجد أنّ كثيرا من المقاطع الشّعرية والأبيات الشّعرية، والجمل الموسيقية ساهمت في تشكيل وبناء هذا النّص الرّوائي سواء باللغة العربية أو حتّى باللغة الفرنسية، حيث يقول واسيني: " كأنّ الدنيا لم تكن. كأني لم أكن.

كأنّ الأرض لم تخلق، وكأنّ السّماء لم تثبت في مدار معلوم

كأنّ البحر لم يعل. وكأنّ الرّيح لم تعصف" [15] .

كما أننا نجد تفاعل الرّواية مع نصوص شعرية أخرى باللغة الأجنبية، حيث نقرأ بعض الأبيات للشّاعر الفرنسي رونسار:

Quand vous serez bien vieille au soir à la chandelle
Assise auprès du feu dèvidant et filant
Direz chantant mes vers en vous èmerveillant
Ronsard me cèlèbrait du temps que j'ètais bell
Lors vous n'aurez servante uyant telle nouvelle
Dèjà sous le lebeur à demi sommeillant
Qui au bruit de mon nom ne s'aille rèveillant
Bènissant votre nom de louange immortelle.

3- تداخل الرّواية مع القصّة القصيرة: القارئ لهذه الرّواية يلتمس ذلك التّداخل والتّفاعل بين جنس الرّواية والقصّة القصيرة، حيث كان حضور القصّة في الرّواية مكثّفا بكلّ عناصرها " ضيق الزّمان، تحديد المكان، قلّة الشّخصيات " [16] . حيث يسرد الكاتب مجموعة من القصص المنفصلة، مثل ما نقرأه عن قصّة ابنة خال الكاتب: " في الحروب لا مكان للحبّ يا تقتل يا تقتل. هذا ما قاله أحمد ولد خالي لأمه وهو يسحب ابنة عمّه زهرة ذات 16 ربيعا من نومها ويأخذها معه، كان ضابطا في جيش التّحرير، الكلّ يعرف أنّ عينه كانت عليها، التحق بجيش التّحرير لأنّها رفضته، عندما سألته أمّه وأمّها إلى أين تسير بزهرة ؟، قال بشكل جاف: لا تخاف يا يمّا ويا عمّتي آمنة سأعيدها لكما غدا ... " [17] .

كما نلمس تفاعل الرّواية مع سرد قصة أخرى، قصّة زوينة يقول واسيني: " زوينة تلك الشّابة الصغيرة التي دخلت الماخور جديدة لا تعرف شيئا عن ضوابط الدار الكبيرة. لاشيء في رأسها إلّا الرّبح السّريع ... أخرجها شخص خارج الماخور ... يقال إنّه نومها مع كلبه ... قبل أن ينتهي به الأمر إلى غرس أنيابه الحادّة في عنقها، عندما حاولت تفاديه وهي تصرخ بكلّ ما أوتيت من قوة. الحادث الذي روّع المدينة، صحيفة الجمهورية كتبت عنه " [18] .

4- تداخل الرّواية مع المسرح : رواية سيرة المنتهى لواسيني الأعرج تخطّت الحدود، وكسرت ما يسمى بالجنس الأدبي، حيث تفاعلت مع المسرح، واستعان الكاتب بفن المسرح، وأخذ منه مقوّم من مقوّمات الفن المسرحي، ألا وهو الحوار لغة وأسلوبا، ومن المشاهد الحوارية الواردة في الرّواية نذكر:

"اسمع يا لزعر الحمصي، يا الشيطان الأحمر هنا النّاس الشطار قادرين على شقائهم، لا ينامون ولا يسهون يحفظون كلام الله ثمّ يخرجون.

...

نعم سيدي أنا أقرأ بصح البرد ضربني.

...

واش راك تقرأ يا لصهب حتى غفوت ؟

عم يتسألون عن النبأ العظيم...

حفظت شيئا منها ؟

مازلت في البداية.

نحب أسمعك قبل أن تخرج " [19] .

هكذا نلاحظ أنّ سيرة المنتهى لواسيني الأعرج قد تفاعلت وتداخلت مع كثير من النّصوص والأجناس الأدبية، حيث لم يبق أيّ جنس أدبي منغلق على نفسه، بل صار ينفتح على الأجناس الأدبية الأخرى، وهو ما شكلّ نمطا آخر في الكتابة الأدبية، وكسر الجانب الشّكلي لكلّ جنس. وهو ما يظهر جليّا في هذا النّص الرّوائي، خاصة عند واسيني الأعرج، وعند الكتاب الذين تبنوا مسألة التّجريب والتّجديد في الكتابة الأدبية، حيث نلاحظ الانفلات من قيود الجنس، إلى التحرر والانفتاح في الكتابة الأدبية .

خاتمة:

خلاصة لماسبق، وإجابة عن الإشكالية السّابقة يمكن أن نخلص من هذا البحث بمايلي:

– إنّ محاورة نصوص واسيني الأعرج يستدعي البحث في الفلسفات التي ينطلق منها .

– من هذه الدّراسة يمكن أن نستلّ منها دراسات مقترحة منها: جماليات التناص في رواية " سيرة المنتهى " لواسيني الأعرج، ومنها التّجريب في رواية "سيرة المنتهى" لواسيني الأعرج، وغيرها من المواضيع.

– أنّ روايات واسيني الأعرج ومنها رواية واسيني الأعرج " سيرة المنتهى " رواية حداثية استطاع أنّ يزيح قداسة الجنس الأدبي.

– أنّ رواية " سيرة المنتهى ...عشتها كما اشتهتني " لواسيني الأعرج رواية حداثية انفلتث من كل القيود التّقليدية، والقوالب الجاهزة شكلا ومضمونا.

– أنّ رواية " سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني " تفاعلت وتداخلت مع كثير من الأجناس الأدبية، وغير الأدبية كالسيرة، والشّعر، والقصة، والمسرح، والتّاريخ وغير ذلك، مما ينتج لنا جنسا أدبيا آخر تتداخل فيه كلّ الأجناس، ويُلغِي الحدود بين الأجناس الأدبية ويوجهها إلى جنس الكتابة، فمن قداسة الجنس الأدبي والحدود إلى التّجريب والكتابة واللاحدود.

هوامش:

1 – ينظر: نبيل حداد، محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، مج01، ط01، 2009، ص 173 .

2 – جابر عصفور، مفتتح، مجلة النقد الأدبي فصول، مصر، مج 16، ع 03، 1997م، ص 05 .

3 – ينظر: محمد أمنصور، استراتيجيات التّجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة التوزيع والنشر المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2006، ص 74.

4 – نفسه، ص 78 .

5 – ينظر: نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، دط، ص 67 .

6 – محمد أمنصور، استراتيجية التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، ص 65 .

7– صبحة أحمد علقمة، تداخل الأجناس في الرّواية العربية، وزارة الثقافة، الأردن، 2002، ط1، ص 18.

8 – ينظر: عبدالله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، التّخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، كنوز الحكمة، الجزائر، 2012، ط1، ص 84 .

9 – ينظر: حسين المناصرة، مقاربة في الرّواية، قراءات في نقد النّقد، دط، 2008، ص 16.

10 – واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، منشورات بغدادي، الجزائر، 2014، ط1، ص 106 .

11 – نفسه، ص 307 .

12 – نفسه، ص 327 .

13 – ينظر عز الدين مناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشّعريات المقارنة، ص 136 .

14 – واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، ص 15 .

15 – نفسه، ص 319 .

16 – محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشّعرية، دار نوميديا للنشر، الجزائر، 2007، دط، ص 64 .

17 – واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، ص 84 .

18 – نفسه، ص 219 .

19 – نفسه، ص 131 .

خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية، مقاربة في روايتي: " رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي،و" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار

Grotisque's Discourse in the Algerian novel An approach in "The Head of the Tribulation" by Az Addin Jelawji And "the pure guardian raises his hands in prayer" for Tahir Watar

د. عبد الواحد رحال

جامعة العربي التبسي– تبسة

Rahalabdelouahed29@gmail.com

تاريخالإرسال:2018/07/21	تاريخ القبول: 2018/11/20	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

تتناول هذه الدراسة مفهوم " الغروتيسك"، وتحولاته من فن الرسم والنحت إلى ميدان الأدب، ليستعين به الكتّاب في وصف تناقضات المجتمع ضمن إطار كرنفالي وتشكيل كاريكاتوري تهكمي فاضح، وليعبر عن قلق الإنسان من الراهن ويكشف عن خوفه من المستقبل.

وفي هذا السياق تم توظيفه في الرواية الجزائرية ذات النزعة التجريبية، فهل ترجم فعلا الرؤية الجديدة التي تستبطنها نزعة التجريب الروائي؟ وهل استطاع أن يقدم للقارئ صورة واضحة عن واقعه الاجتماعي وفق التصور الباختيني للمصطلح؟. أما أهمية هذه الدراسة فتكمن في كونها محاولة للكشف عن الغموض الذي يعتري هذا المفهوم لدى بعض الدارسين، وتفتح أمام طلبة الجامعة أفقا جديدا في الدرس النقدي.

وأبرز الأبحاث التي اتكأت عليها هذه الدراسات، مقال للكاتب الأمريكي Geoffrey Harpham بعنوان "the Grotesque: First Principles"، الذي صدر عن "مجلة علم الجمال والنقد الفني" صيف 1976.

الكلمات المفتاح: خطاب؛ غروتيسك؛ رواية؛ تجريب؛ كرنفال.

Abstract

This study deals with the concept of "Grotesque" and its transformations from the art of painting and sculpture to the field of literature. The authors use it to describe the contradictions of society within a carnival framework and to

create a blatant caricature that expresses man's anxiety about the present and reveals his fear of the future.

In this context, he was employed in the Algerian novel of experimentalism. Does the new vision, which is rooted in the tendency of literary experimentation, really translate? Can he provide the reader with a clear picture of his social reality according to the concept of the term? The importance of this study is that it is an adventure that aims to reveal the ambiguity of this concept, and opens a new chapter for the university students in the critical lesson.

The most prominent of these studies is an article by Geoffrey Harpham, entitled "The Grotesque: First Principles," published by the Journal of Aesthetics and Art Criticism, summer 1976.

Keywords: discourse; Grotesque; novel; experimentation; carnival.

أولا- تمهيد:

إذا كان "الخطاب" في الرواية هو في النهاية تشكيلا لغويا، فإن اللغة تصير مرهونة بوظيفتها التواصلية (Interpersonnel)، سواء أكان ذلك على مستوى خطاب الأحداث، أم على مستوى خطاب الأقوال.

وفي الرواية التجريبية لم تعد اللغة مجرد أداة محايدة تسيّج المضامين، إنما صارت أداة بنائية حولت الرواية إلى نظام متّسق يرتبط فيه المكون الروائي بالتعبير البنائي، وإذا كانت « البنية تتحكّم في بناء الرواية فكريا فتوجّه حوادثها وترسم ملامح شخصياتها، وتقودها إلى دلالات محدّدة، فاللغة هي التي تحمل عبء تجسيدها»1، ومن هذا المنطلق صارت اللغة الروائية صهارة الشكل والمضمون تنعكس في شكل مشاهد (Scènes) لغوية فسيفسائية، جعلت الرواية تتلامح مع النص المسرحي ضمن تنوع يحلق بالقارئ بين عوالم متناقضة، الوعي واللاوعي، الواقعي والميتافيزيقي، الحقيقي والمجازي... وهذا التنوع يهدّد بتفكيك جمالية المنظومة اللغوية التقليدية، ليصير معها الشكل مخادعا، وكأنه يتخذ سمة المضمون الذي يختفي بحضور المشهد بدل الحدث.

ضمن هذا السياق يأتي "خطاب الغروتيسك" لينجز "المشهد" المخالف، ويكشف للقارئ عن القلق النفسي للإنسان المعاصر، حين تنزاح اللغة عن منطقها وتفقد الأشياء طبيعتها وحجمها وشكلها، فتبدو اللغة مشاركا فاعلا في الحدث الروائي وجزءًا من وعي المعرفة، على خلاف ما كان يتصوره البعض« فخلال عصر النهضة كان ينظر إلى الغروتيسك على أساس أنه انعكاس لثورة الخيال التي تخلق العجيب وغير الطبيعي، والغريب وما إلى ذلك مما تجود به (أحلام الرسامين) واليوم يبدو أن العكس هو الصحيح: لم يعد الغروتيسك طريقة تصوير المناطق المشوهة للأشياء وبطريقة خيالية، إنما هو تشخيص للخوف الذي يسيطر علينا ووصف للزمن القلق، إنه الواقع الموضوعي وهو أسلوب كشف عن واقعية أكثر موثوقية وتحفز الكاتب على مراقبة الواقع بأكثر جرأة »2.

ثانيا– الغروتيسك، المفهوم والسياق:

ظهرت كلمة الغروتيسك (grotesque) في الثقافة الغربية خلال القرن الخامس عشر حين« سلط بعض الأركيولوجيين الضوء على حفريات أثرية تمثل رسوما لكائنات نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية، أُطلق عليها اسم "غروستيكو" (Grotesco)،أوغروتيسكا(Grotesca)نسبة لكلمة (grotta) الإيطالية وتعني"الكهف" مكان العثور على هذه الرسومات، وفي القرن السادس عشر صارت كلمة الغروتيسك مصطلحا رائجا في الفنون التشكيلية ويطلق على اللوحات مشوهة المعالم والعجيبة الموحية بالتمثلات البدائية، كلوحات جيروم بوش(Jerome Bosch)، وبيتر بروغل (Pieter Bruegel)، أو جاك كالو(jacques callot)، ثم كان لهذا المصطلح تأثير في الأدب حيث أطلق على كل تمظهرات التشوه الجسماني مثل الرجل–الحيوان، والأشكال الشاذة مثل الأقزام والعمالقة، والحدْب»[3].

وإذا كانت الرومانسية قد أبدت ذوقا جماليا مفرطا من هذه التشوهات الإنسانية، فإن الكلاسيكية كانت على خلاف هذا الذوق لارتباطها بقوانين فنية صارمة في الأعمال الأدبية وغيرها، مما جعل"الغروتيسك" أكثر انتشارا في المرحلة الرومنسية،[4] وقد ذهب فيكتور هيجو(Hugo Marie-Victor) إلى أن «الغروتيسك المضحك في فكر المعاصرين يأخذ دورا كبيرا، ويتخذ بعدين: أحدهما مشوّه ومخيف، والثاني هزلي فكاهي، ويتخذ من الكائنات الوسطية أشكالا متنافرة مضحكة كالتي تعطي لإبليس قرون الكبش وأرجله وأجنحة الخفاش»[5].

وتنكشف جمالية الغروتيسك حسب رأي الرومنسيين في انتهاك حرمة المثالي عبر ما هو مشوه وشاذ، ذلك لأن« ملامسة المشوه منحت "الجليل" المعاصر شيئا ما أكثر نقاوة وعظمة وأكثر جلالا من الجميل القديم، وهذا يجب أن يحصل، فعندما يكون الفن منطقيا مع ذاته، يقود كل شيء بثبات إلى غايته»[6].

وذهب باختين(M. Bakhtine) إلى أن الغروتيسك لا يعبر عن الخوف والقلق من العدائية واللاإنسانية التي تسود العالم كما يراه الرومانسيون[7]، بل نوع من التهكم ورفع الكلفة بشكل مطلق، وقد حرّر الكرنفالات والاحتفالات الشعبية، ومن ثمة ارتبط مفهوم الغروتيسك بالطابع الكرنفالي التي يقوم على الإنزال (Rabaissement)، والجسدانية (Corporalisassions)[8] ، وانتهاك المألوف، وتدنيس المقدس[9] وتشظية الجسد وتحويل المتسامي الروحي إلى مادي أرضي، وتكافؤ الأضداد، لتتحول العملية إلى « هجو فاضح ذات طبيعة أخلاقية أو سياسية اجتماعية، ولأصبحت أحادية المستوى الدلالي، ولفقدت طبيعتها الفنية إذ تتحول إلى كتابة اجتماعية عامة publicity عارية»[10]، كما يقوم الغروتيسك على طقوس الضحك الكرنفالي الذي تتكافأ بداخله الأضداد Ambivalence، والمحاكاة الساخرة، وكسر القيود والمحظورات وإلغاء الألقاب والمراتب الاجتماعية وكل ما يتعلق به من خوف، وتبجيل، وخضوع، وآداب وسلوك، وكل ما يترتب عن عدم المساواة الاجتماعية والوظيفية بين الناس، وهذا من أساسيات الغروتيسك الذي يعكس الموقف الكرنفالي من العالم. ويخترق نظام الحياة الاعتيادية بعيدا عن الكلفة[11].

رابعا– الغروتيسك والكتابة الروائية:

إن تناقضات الواقع دفعت بالرواية التجريبية إلى توظيف الخطاب الغروتيسكي كأداة لتعرية تشوهات الحياة المعاصرة، تتكئ على المفارقة اللفظية[12](L'ironie verbal)، انطلاقا من شعور الكاتب بالتوتر « فيعتمد وسائط متعدّدة بعيدة الدّلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية، إلى حدود الالتباس»[13].

والغروتيسك في الرواية ليس مجرّد مظهر مشهدي /كرنفالي، بل هو فعل لغوي يسعى إلى التّأي بالكتابة الروائية عن السّطحية، ويؤسس لبعد فني يحفر في المناطق النائية في الإنسان والمجتمع

لتعرية الزيف الاجتماعي، وليس هو مجرد تشويه عجائبي للأشياء والحياة بل « يتضمن الغروتيسك بعض المواثيق الخاصة التي تشعر القارئ بأنها تمثل الحقيقة كما يعرفها»[14] .

إنه تعبير عن موقف فكري، وفلسفة خاصة، نابعة من نظرة الكاتب تجاه لامعقولية الأشياء، حيث يصير الحزن متخفيا في أعماق الهزلي، والسرعة إلى الضّحك تكون بديلا عن السرعة إلى البكاء[15] ، وذلك من خلال ترجمة المواقف الانتقادية الرافضة لما يحدث في الواقع، والتي تحفّز في القارئ الشعور بالاستهجان والمفارقة الدلالية الباعثة على الضحك والسخرية من خلال ما يحدث، نتيجة التناقض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي، وهذا ما جعل لوكاتش يرى بأن الغروتيسك ضرب من« التصحيح الذّاتي للهشاشة»[16]، حيث يأتي الخطاب الغروتيسكي في الكتابة الروائية التجريبية في شكل مشهدي كرنفالي لمواجهة كرنفالية الحياة وازدواجيتها، مما يعني بأن الرواية هي تمثيل كرنفالي للحياة ، يقوم على مبدأ التدنيس.

ومن هنا يمكن القول بأن خطاب الغروتيسك استطاع «أن يدخل إلى عالم الأدب على امتداد آلاف السنين، وبالذات إلى الخط الحواري الخاص بتطور النثر الفني الروائي كما حمل هذا المبدأ معه منطق العلاقات غير المتكافئة ومنطق التحقيرات التدنيسية، وأخيرا، استطاع أن يمارس تأثيرا عظيما في تغيير الأسلوب اللفظي نفسه في الأدب »[17].

خامسا– مظاهر التعالق بين الغروتيسك والرواية التجريبية:

خامسا–1: التجاوز:

إذا كان الغروتيسك يتأسس على التهكم ورفع الكلفة –حسب رأي لوكاتش– فينتهك القوانين والحدود ويتجاوز المراتب والألقاب والمحظورات الاجتماعية، فإن الرواية التجريبية تتأسس هي الأخرى على مبدأ كسر الميثاق السردي المتداول، وهتك المعايير والجماليات الموروثة عن الرواية التقليدية، وهي تسعى إلى التحرّر المستمر من حدود القوانين، عبر تشظية السرد، وكسر خطية الزمن، وتشيؤ الشخصية، وتقنية المونتاج، وتعدد الأصوات، والتناص، وتذويب الحدود الأجناسية.

وإذا كان المشهد الغروتيسكي في الرواية يقابله الاحتفال الكرنفالي –كما يرى باختين– فإنه يقوم على منطق العلاقات غير المتكافئة؛ علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالطبيعة بشكل تحقيري وغير متكافئ وبكيفية حرة يتماس فيها المقدّس مع المدنس، والمتعالي مع الوضيع، والعاقل

مع المجنون، والملك مع العبد وهو ما يسميه باختين بنزع التاج ، أو « التتويج المازح وما يعقبه من نزع للتاج عن الملك الكرنفالي حيث تكمن نواة الموقف الكرنفالي من العالم»[18]. ويتأسس هذا الموقف على ما هو غير مألوف من خلال السخرية والعجائبي وأنواع الشذوذ الجسماني، حتى أنه أحيانا « يتميز حتى باستخدام الأشياء استخداما عكسيا: ارتداء الملابس بصورة مقلوبة(أو وضعها في مكان هو عكس مكانها تماما) وضع البنطلون على الرأس، أو وضع الأواني في موضع أغطية الرأس، أو استخدام الأواني البيتية وكأنها أسلحة إلى غير ذلك »[19]، أما الرواية التجريبية فتقوم هي الأخرى على مبدأ عدم إشاعة الكلفة، حيث شكّلت بنيتها على انتهاك بنية الرواية التقليدية ، فدنّست نقاء الرواية التقليدية واستبدلت بها نصا هجينا، ووظفت اللابطل بدل البطل الملحمي، والمحاكاة الساخرة، وإلغاء العلاقة الفوقية التي تربط بين الراوي العليم والشخصية الروائية، واستعمال اللغة المهجنة والبذيئة بدل اللغة المعيارية حيث « منطق التحقيرات التدنيسية استطاع أن يمارس تأثيرا عظيما في تغيير الأسلوب اللفظي نفسه في الأدب»[20]، فتشاكلت القيم الغروتيسكية مع مستوى الكتابة الروائية التي صارت هي الأخرى بمثابة الحل الكرنفالي داخل نص صار يسمى اللارواية.

خامسا–2:الانفتـاح:

الخطاب الغروتيسكي يعتبره باختين مرايا مشوهة تطوّل وتصغّر وتلوّي باتجاهات مختلفة وبدرجات متفاوتة لا تخضع لقانون، وبالتالي هو نمط كرنفالي من العالم[21]، والمشهد الغروتيسكي في الرواية يستمد طبيعته من مفهوم النسبية التي تجعله منفتحا على الممكنات، وما دام الموقف الكرنفالي من الواقع يتسم بالإطلاق «ويرفض أي خاتمة نهائية، وكل خاتمة هي مجرد بداية جديدة »[22]، فإن الرواية التجريبية أيضا تمثل بحثا دائما وسيرورة غير ناجزة، أحداثها تتناسل من بعضها بشكل لا نهائي، وللأبطال الرئيسيين تقريبا نجد أكثر من صنو واحد بحيث « يموت البطل (أي يفنى) من أجل أن يتجدّد أي من أجل أن يتطهر ويسمو على نفسه ذاتها »[23]

وما يتفق عليه النقاد هو عدم ثبات الشكل الروائي التجريبي، فهو« لا يتضمن أي قانون خاص كنوع أدبي مكتمل»[24]، ولوكاتش يسوغ عدم هذا الاكتمال حينما يربط بنية الرواية ببنية الأوضاع التاريخية التي مرت بها، وما دامت الرواية كذلك، فقد « استحقت أن تكون النوع الوحيد الذي لا يزال في صيرورة»[25]، ولعل الوسيلة في بناء هذا التجدد هو تحطيم العلاقة السببية بين الأشياء، والسير

في طريق الهدم والبناء، ووضع الكتابة الروائية موضع تساؤل وسخرية من الواقع، وبموجب تكافؤ الأضداد في الكرنفال والرواية التجريبية، فإنه من الممكن مشهدة الوجه الخفي للواقع من وراء الرموز، ليكتشف المتلقي ذلك المعنى العميق والمجهول للحياة.

سادسا–"رأس المحنة..."[26] غروتيسك الكشف والهَدم:

الرواية التجريبية لا تصف الواقع بقدر ما تسائله، قصد إعادة صياغته وفق رؤية جديدة، وبما أن خطاب الغروتيسك أصبح في الرواية التجريبية فعلا إنتاجيا يختلط فيه الهجاء بالبهجة[27] وأضحى أداة للتقصّي والمساءلة، فإنه في رواية "رأس المحنة 1+1=0" لعز الدين جلاوجي، تتأسس على المفارقة الاجتماعية، وتعرية الصراع بين الطبقات الاجتماعية التي أفرزها زمن الاستقلال، يقول السارد:«ها هو منير متخرّج من الجامعة، ماذا فعل بالشهادة التي يحملها؟ لايكاد يكسب قوت يومه، وها هو أحمد امْلَمّدْ أشكال الدّابة لا يحسن أن يرسم الواو الأعور يعيش كالملك،عصر المادة يا والدي قيمتك قدر ما تملك من مال، لا ما تملك من علم ولا من خلق»[28].

والواضح إن خطاب الغروتيسك في الرواية صار ينظم العلاقات بين شخصيات الرواية، التي تدين بعضها، ويكشف عن الصدام الحاصل بين أطراف المجتمع ، ويشخص حدة التعارض الذي يشكل بنية الواقع القائم على التمايز الاجتماعي، فالشخصيات الروائية تزيح الأقنعة عن بعضها، وتسقط الكلفة بطريقة تفصح عن رؤية الكاتب إزاء بشاعة الراهن خصوصا في مرحلة (المأساة الدموية)، وما أفرزته من تحولات غير موضوعية.

سادسا–1: بشاعة الراهن/ بنية التشوّه:

يقدّم الغروتيسك ذي النّبرة الانتقادية الحادة للقارئ تشكيلا مشوها يضفي على مظهر الإنسان طابعا عجائبيا، يقول صالح الرصاصة: « ومديرنا هذا وطنيّ حقّا لما عيّنوه كان كسلك الحديد.. كأنه مستورد من إثيوبيا.. البذلة الرمادية وحدها تمشي.. اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف.. سرواله القديم لا يسع إصبعه »[29]، وقد جاء غروتيسك الجسم ليفصح عن مفارقة زمنية حادة هي وليدة التحولات اللامنطقية للواقع الاجتماعي، وهذه المفارقة تدعو إلى الضحك لأنها تستدعي عناصر اللوحة من عالم الحيوان، ويصير الوصف الغروتيسكي في الرواية غير محايد، يستبطن مشاعر التوتّر لغاية نقدية تقويمية « تبيّن لي من ملامحه أنه شيطان ..لحية مبعثرة كلحية

تيس.. وعينان تزيغان يمينا وشمالا كعين إبليس»[30]، وهنا تبرز اللغة لتشكل مشهدا كرنفاليا مفعما بالفوضى، أشبه ما يكون بإيقاعات انفعالية ورمزية تتراصف تباعا لتشكل وحدة واقعية ترسم أمام القارئ خريطة عوالم متوترة يعيشها الإنسان الجزائري.

وإذا كانت « صورة الجسم الغروتيسكي تشترك في كثير من القواسم مع الكاريكتور، مثل مبالغة الغروتيسك في السخرية وذلك بإبراز سمات المظهر الجسدي بحيث يبدو التوازي بينهما هادفا إلى الهجاء»[31] فإن شكل "العجوز عُكّة" المشوه، يبدو هو الآخر نتاج واقع اجتماعي مشوه «خرجت العجوز عكّة وتدحرجت نحوي في تثاقل كصهريج زفت..فتحتُ النافذة..سدّها بجثّتها..وأنفاسها المبحوحة تكاد تنقطع ..مدّت يدها تصافحني..دسست في يدها مبلغ مائة دينار..أطلّت من مغارة فمها ابتسامة عريضة سال لها لعابها »[32]

سادسا–2: غروتيسك الموقف:

ولم يكتف الكاتب بتشويه ملامح الشخصيات بطريقة كاريكاتورية، فبالإضافة إلى بشاعة الواقع فهناك تدني القيم، الذي عبر عنه الكاتب بأسلوب ساخر يتغيأ التعرية والفضح، ومن ثمّة يصبح الغروتيسك عنصرا ناظما للعمل الفني، يسهم في تأثيث فضاء الرواية ويجعله وعاء ينضح بالتهكم والسخرية.

وفي سياق نقد اليومي، يستمر السارد في وصف تفاعل الشخصيات فيقول: « فجأة ارتفع صوت أحدهم طالبا دلاّكا ... وهرعت إليه مُلبّيا.. كان الزّبون طويلا عريضا متشحّما كجثة فيل ينبطح على بطنه.. حاولت أن أتعرّف عليه لكنني لم أستطع »[33]، وهذا المقطع السردي يضعنا أمام صورة الذّات الساردة القلقة نتيجة لعدم انسجامها مع واقعها المأزوم، فيطفو هذا الاختلال النفسي على سطح الحوار، مما يجعل الهوة تزداد اتساعا بين الشخصيات بفعل تأثيرات اليومي، ومن هنا تصبح هذه المواقف بمثابة النغمة التي تسود بناء الرواية كله.

وبطابع سجالي يتلقف الكاتب صورة كرنفالية مضمرة تسيج العلاقة بين الشخصيات ذات المواقف المتناقضة، يقول امحمد امْلَمّدْ: « خرج صالح من مغارته كالشبح وقد اشتدّ سواده وتلألأت عيناه كأن إسهالا داهمه عاما كاملا.. كأنما عرفني فاندفع يفتح الباب ليركب.. كان الباب موصدا من الدّاخل لم أشأ أن افتحه رايته أشبه بخنزير أليف.. قلت في نفسي: أبطرتك النّعمة يا ولد

الكلب.. يا ولد الحركي لم أشأ أن أنحني ولا أن ألوّث يدي بمصافحته ونزل خلفي يتبعني كالكلب»[34]، فالمواجهة بين صالح "الرصاصة الوطني"، ومحمد املمّد الانتهازي وابن الحركي، تسجّل بحدّة مفارقة الواقع وما يستبطنه من تناقضات تعيها ذات الشخصية، وتكابد آثارها بأسلوب هزلي ساخر.

سادسا–3: غروتيسك المفارقة:

وهذه المواجهة ذات المشهد الغروتيسكي، تتضح أكثر من خلال العلاقة الصدامية بين"صالح الرصاصة" ومدير المستشفى، فتتسرب للقارئ نزعة إيديولوجية عبر إعلان "صالح الرصاصة" عن موقفه تجاه مديره الذي تعرّض كثيرا لمضايقاته، فانبثق غروتيسك المفارقة كإعلان عن المواجهة،«مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفّح الجرائد التي تشترى على حساب المشفى..يوقّع الوثائق ..يطّلع على المراسلات..يرشف قهوة..يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها.. يتفق معها على موعد السّهرة ويخرج. في الباب يلتفّ حوله العمّال المخلصون كالكلاب المدرّبة..يرقصون بلا إيقاع.. يملؤون له السيارة بخيرات المشفى أمّا المرضى المساكين فلا يُعطى لهم إلا العدس بالماء، فكيف نسكت اليوم على هؤلاء الفئران»[35]،ومن غروتيسك المظهر إلى غروتيسك الفعل يبثّر السارد عيوب الشخصية كالبعد عن الوطنية، وانعدام الضمير الإنساني، والإهمال، والفساد الأخلاقي، وهنا يصير خطاب الغروتيسك من أبرز محمولات اللغة السردية التي تحقق الامتداد الدلالي للشخصية الانتهازية التي أفرزها الواقع المتراجع.

ولعلّ غروتيسك الموقف يكون أشد تعرية وإفصاحا من غروتيسك المظهر، خاصة لما يتّخذ السارد موقفا غير محايد، معلنا عن موقفه تجاه الفساد الذي يمثله مدير المستشفى، ومحمد املمّد، ورئيس البلدية الفاسد، والسعيد محافظ الشرطة المرتشي، « أمّا نحن فليس لنا الآن إلا شهريارات تحكمنا على طول الخط.. لا يصدق فيها إلا قول الأديب الجزائري المسيلي ابن رشيق وهو يصف حكامه في نهاية القرن الحادي عشر:

ألقاب سلطنة في غير موضعها... كالقط يحكي انتفاخا صولة الأسد»[36]

إن غروتيسك المفارقة هنا يحيل إلى الإحباط وخيبة الأمل، وقد تصدى له السارد بسلاح الهجاء موظفا في ذلك إستراتيجية التناص، بحيث يرسم لنا البيت السابق تقاسيم لوحة هازئة تشي بجرأة رسّامها في نقده السلطة، فيغوص في عمق الدّلالة وهو يصف طبيعة الحاكم المهزوم حين تراه مستأسدا، وهو في الحقيقة يخفي وراء هذا المظهر الزّائف، علامات الضعف والفشل.

إن الكاتب يقتنص مظاهر الفساد لينجز من خلالها صورة لمجتمع كرنفالي يطفح بالمفارقات، كلّ ما فيه يدعو إلى السخرية والهجاء، فلم يعد يُنظر إلى الشخصية كذات، بل كنموذج مُشعّ بدلالات الظّلم والفساد الذي ينخر المجتمع «إيه يا زمان نانّا!! »[37]، مما يدل على أن المشهد الغروتيسكي في رواية "رأس المحنة" ليس مجرد صورة تكشف عن الرؤى والتصورات، بل تصبح مهمة فنية تسيطر على وعي الكاتب، ويجري تفسيرها من خلال مادة الرواية نفسها، مما يجعل البعد الدلالي في الرواية يتأسس على أفكار الشخصيات الإيحائية كمبدأ يتكئ عليه تصوير الكاتب، ويحدد بنية العالم الروائي بشكل عام.

إن البعد الدلالي في "رأس المحنة" يتأسس على هذه الرؤية، فالكاتب يدين واقع المجتمع المرهون بالقيم الزائفة، التي يحميها أشخاص من ذوي النفوذ، «رحم الله الشاعر العربي نزّار قباني لما قال: لبسنا قشور الحضارة والروح جاهلية ....ضرب على المحسب وواصل:
– ماذا تنتظرين من مجتمع لا يضع الحضارة لكنه يستهلكها بغباء»[38] .

سادسا–4: مرجعية الألقاب:

إن الشخصيات الفاعلة في مسار الأحداث، تحيل إلى مرجعية اجتماعية فـ"إبراهيم جحا، والمحمد املمّد، والخيّر البلّوط، والعجوز عكّة" كلها ألقاب تفسّر الوعي الاجتماعي الذي حدّدها، ثم رسّخها في الذاكرة المحلية بحيث لا يمكن أن تخرج عن السياق الاجتماعي الذي وُجدت فيه، كما أن هذه الألقاب تنفتح على دلالة لا تفسّر طبيعة صاحبها فحسب، بل تمثّل أيضا إطارا مرجعيا للواقع الاجتماعي المشوّه.

وبقدر ما تحيل هذه الألقاب إلى رفع الكلفة كما ذكر (باختين)، بقدر ما تفصح عن مواقف وسلوكات تتصل بالعلاقات الاجتماعية، وقد وجد الكاتب في هذه الألقاب المتداولة في" حارة الحفرة" وسيلة لترجمة موقفه تجاه الصورة المقلوبة التي بدا عليها الراهن الجزائري، فـ" البلعوط" ملفوظ

يتحرك على مستويات دلالية عديدة، ويحمل معاني الحيلة، النفاق، الكذب، الغشّ، وهذه المعاني تستقطب الانتباه لمسألة تشظّي الانسجام السلوكي، ممّا يزيد في تعميق الهوة داخل البناء الاجتماعي.

و"الخيّر البلعوط" عازف على آلة "الزّرنة"، ومن صانعي زمن الشيطنة في "حارة الحفرة"، يعود كلّ مساء إلى بيته مخمورا، ويلقاه الصّبية بالحجارة، وإذا كان "البلعوط" قد اكتسب هذا اللقب نتيجة مظهر سلوكي، فإن "العجوز عكّة"، قد اكتسبت لقبها من مظهرها الخارجي، وقد شاع هذا اللقب بين الناس، حتى تحوّل بمرور الزّمن إلى اسم تعرف به، ولا تّعرف بغيره، و"عكّة" تنمّ عن رسم كاريكاتوري فاجع، فشكلها يماثل شكل العكّة، (وهي وعاء جلدي يستعمل لتجميع السّمن)، قصيرة القامة، ضخمة الجسم، سوداء اللون، تجول بين النّاس وتشتم الأخبار، ثم تجمعها لتعيد صياغتها بطريقتها الخاصة، تحترف السّحر، وتبيع قلوب الكلاب للنساء اللواتي يُردن إذلال أزواجهنّ، ولقب " عكّة" يكشف بدقة دلالته البلاغية عن سلوك العجوز وطبيعة تفاعلها مع مجتمع"حارة الحفرة".

أما "إبراهيم جحا" بائع الشاي بالنعناع داخل استراحة الحمّام فقد كان مرحا مع الناس« يمسح عن جفون حارة الحفرة أتراحها وأحزانها حتى قيل إنه يضحك الموتى»[39]، لكنه كان يعيش حياته الخاصة حزينا، فقد طلّق زوجته، واغتصبت ابنته من طرف ذوي النفوذ، وإذا كان لقب "جحا" يختزل بدلالته معاني الفرح والضحك، إلا أنه كان يعيش بنفسية مقهورة، سرعان ما تنفصل عنه حينما يتصل بالناس، وهو بهذا المعنى يقدّم للقارئ مفارقة صادمة، وهذه صورة لواقع متناقض يضعه أمامنا السارد في كامل عُريه.

وفي سياق كرنفالي يقوم على "الإنزال" و "التدنيس" يتجلى لقب "امحمّد املمّد" رئيس البلدية، الذي يسمح للقارئ أن يرسم إطارا تصوّريا للعلاقة القائمة بين هذا اللقب والمرجعية الثقافية الشعبية، فـ" لمد" بمعنى " جمعَ" والجمع هنا يتلخّص في ما تشبعت به هذه الشخصية من قيم سلبية، فهي شخصية انتهازية حيث ألصق بمنير تهمة تؤدي به إلى الإعدام.. منافق يمارس الإرهاب ويتهم الناس به[40]، يستغلّ نفوذه لنشر الفساد والظّلم، قام باغتصاب " علية الحلوة" بنت "إبراهيم جحا"،

وقد حكم عليه بالبراءة، بحكم شهادة زور من طرف أحد الوجهاء، يتظاهر بالخير ويلقّبه الناس بالحاج، لكن دواخله الشرّيرة، كانت تفضح سلوكاته على أرض الواقع.

إن شخصية "أمحمد املمّد" تبدو من خلال الحكي، ذاتا تتراكم في دواخلها القيم المنحطّة، وإذا كان السارد يقدّم إلينا هذه الشخصية كبعد فردي/ ذاتي، ينطلق من واقع ضيّق لا يتعدى حدود "حارة الحفرة"،إلاّ أن رمزيته تنفتح على أفق أوسع، لتضع أمام القارئ صورة تكشف عن عالم منحطّ، واشتغال الرواية على هذا النموذج الاجتماعي، إنما هو محاولة « لاستعادة الحقيقة الأصلية للعالم وتهيئة الجوّ لتصوّر العالم من خلال روح السّلب التي تساعد على تجاوز ذاك العالم»[41].

لعلّ رؤية "عز الدين جلاوجي" في روايته " رأس المحنة 1+1=0 قد اتضحت وهي تتوشّح الخطاب الغروتيسكي الذي يلتقط من خلاله الكاتب مفاتيح الواقع، ويضخ عبره طاقة إبداعية تجريبية تنهض بوظيفة تقويمية، من خلال تعبير الشخصيات عن مواقفها ضمن علاقاتها ببعضها، فنرى " جلاوجي" يصطاد لحظات الضحك من عمق التوتر والقلق الذي سيّج حياة الإنسان في المجتمع الجزائري المعاصر، وهو بذلك يرسّخ أسلوبا جديدا في الكتابة الروائية الجزائرية يحقّق من الواقعي والخيالي منجزا روائيا، يشتغل على صناعة المشهد الغروتيسكي لخلق المفارقات المثقلة بالسخرية الموجعة، والثائرة على عبثية المعيش، والدّاعية إلى تعميق الإحساس بالراهن، وإعادة صياغة واقع جديد.

سابعا-"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء،"[42] الغروتيسك باستجلاب المفارقة:

تبدو رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" مشبعة بالروح الكرنفالية، وتستثمر الغروتيسك كأداة إبلاغية تترجم انكسارات الراهن العربي، وانهيار أحلامه، فكان خطاب الخيبة مهيمنا على مفاصل الأحداث ليجعل من خيبة الذات العربية في واقع منهار بؤرة سردية تؤسس لعالم هذه الرواية.

سابعا-1: مشهدية الواقع العربي:

يسلط السارد الضوء على هذا الواقع المتراجع، وسط سياسة دولية يوجهها منطق القوة، فيقدّم لنا هذا الواقع على هيئة ظلام تتخبّط فيه الشعوب العربية، إذ« بدتْ الكتلة في أبعادها الثلاثة، مرة في شكل جلد بعير، ومرة في شكل شكوة أو قربة، ومرة في شكل حبّة بلّوط كبيرة»[43]، وهنا

نلاحظ بأن المشهد الغروتيسكي كان نتاج سياقات هذا الواقع، إذ يبدو المشهد جارحا خصوصا لما يتم تشخيصه بلغة تتكئ على معجم البيئة العربية البدوية(القربة- جلد البعير- الشّكوة)، وهذا الظلام الدامس كما اكتشفته الأقمار الصناعية الغربية كان سببه «كرة مستديرة في شكل بطن منتفخة، ومرة تتحدث عن شيء مستطيل أشبه ما يكون بقربة معز مشعّرة»[44]، لقد صار الوجود العربي بمحمولاته مدعاة للتهكم، حينما يتمظهر على شاكلة البطون المنتفخة للزعماء والقادة، وتتقمص صور الأشياء ذات الاستعمال اليومي، كالقربة التي كانت في الماضي تستعمل لتبريد الماء في فصل الحرّ.

وهو يستثمر خطاب الغروتيسك، يغوص بنا السارد إلى العمق ليزيل الأقنعة ويعرّي الحقائق المضمرة حيث المشاريع العربية الزائفة التي تدّعي التمرّد على الغرب، والثورة على الواقع السياسي بدت موهومة وفاشلة، فأسلحة الدّمار الشامل العراقية في عهد صدّام ما هي إلا أكذوبة عادت على العراق بالوبال، وتهديدات القاعدة الموجّهة للغرب كانت سببا في خراب العالم الإسلامي « من بين المعلومات الأخيرة التي تواجدت في ليبيا والجزائر، أن صدام حسين استورد من شمال إفريقيا كميات معتبرة من البلّوط، وأوضحت التحليلات التي أجراها الخبراء، في أمريكا وفي إسرائيل أنّ البلّوط، إذا ما استهلك بكميات كبيرة ووصفات معينة، ينتج عنه نوع من الغاز الملّون، يدمّر الحياة بشكل واسع وشامل، ويظهر أن مفعول البلّوط، استعمله أنصار صدّام، وجماعة القاعدة»[45]

والمفارقة الساخرة ترتبط هنا بأسلحة الدمار الشامل التي في حوزة "صدّام" و"بن لادن" بغرض استعمالها ضد إسرائيل وأمريكا، بينما هذه الأسلحة المزعومة لا تتعدى مفعول البلّوط الذي يتسبّب في انتفاخ البطن والاكتفاء بإخراج غازات كريهة، وهنا تتضح دلالة الغروتيسك باعتباره «محاكاة بصورة ساخرة تعني تكوين ازدواج مفضوح»[46].

سابعا-2: كرنفلة المشهد السياسي العربي:

كما عمد السارد إلى كرنفلة المشهد السياسي العربي ليعري من خلاله وعبر معنى ظاهر غير مقصود الأنظمة العربية، مستعملا في ذلك خطاب البيان السياسي الكاذب « وقد جاء في بيان لقيادة حزب البعث السوري، إن الأمة تستعين بكل قواها الفاعلة من أجل الوحدة والحرية والاشتراكية، ومن أجل فلسطين وكل الأراضي العربية المحتلّة بما فيها لواء الإسكندرون، وسبتة،

ومليلية، والجولان »[47]، فالنظام السوري صار محلّ سخرية من طرف الكاتب، جعل منه نظاما ثائرا يصدر خطابات الوحدة والحرية لاسترجاع كل الأراضي العربية التي تعيش تحت سطوة الاحتلال في المشرق والمغرب.

كما أن العجز المسجل على مستوى المواقف الرسمية، كان حافزا على "رفع الكلفة" والتهكم من سياسة الحاكم العربي التي فشلت في الإجابة عن انتظارات الشعوب العربية « تنتقل إلى الخرطوم حيث وافانا من هناك مراسلنا عبد الرّحيم فقراء، بما مفاده أن القيادة السياسية انضمت إلى المعارضة، وأعلنت الحرب على الولايات المتحدة الأمريكية »[48]، وهذه المفارقات السياسية بقدر ما هي باعثة على الضحك فإنها ترسخ معاني البشاعة والاحتقار في وعي القارئ، تجاه هذا الحاكم المنبطح أمام مخططات الغرب الموجهة للسيطرة على الشعوب العربية واستغلال مقدراتها.

إن غروتيسك الموقف في الرواية، تتغيّا تغيير معتقدات القارئ العربي تجاه الأنظمة الحاكمة، وتعلن المفارقة التي تفتح مساحة شاسعة للسخرية الموقفية الشاهدة على التناقض بين ظاهر الأشياء وباطنها وبين المعلن والمخفي، وما يتولّد عن ذلك من أفعال تفضح برامج القادة والزعماء وتعري تناقضات الانفتاح على الغرب، خصوصا الولايات المتحدة الأمريكية « ليبيا تضيف وكالة الأنباء الأمريكية، إذ تدين بشدّة الاستعمار والامبريالية، تضع ثقتها التّامة في الولايات المتحدة الأمريكية وتنصح إيران بالاستماع إلى نصائح العالم الجليل، ضرططوخ، فتحذو حذو ليبيا، وتتخلّص من توجّهها النّووي. وقد صرّح القائد قائلا:- طز في الأسلحة النووية، وفي من يسعى إليها، وحاشا من يمتلكها »[49].

وهذه السياسة توس دائرة المفارقة بين الواقعي والحلمي، فالقائد الليبي الذي كان يردّد في خطاباته الحماسية عبارة (طز في أمريكا) يسلّم الآن مصانع التسليح النووي إلى الولايات المتحدة، ثم ينصح إيران بالسّير على منواله، وهو يردّد (طز في السلاح النووي، وطز في من يحاول امتلاكه).

سابعا: 3- ثنائية الحلمي والواقعي:

ولعل الدلالة الأخرى التي يكشف عنها غروتيسك المفارقة في هذه الرواية، تتمثّل في التستّر على الحقيقي في الواقع الفلسطيني، والتصريح بما هو حلمي« هنا الأفراح تندلع من كلّ بيت فلسطيني. النّواح ينبعث من كلّ بيت يهودي.نعم نعم فقد عمّ بسرعة البرق خبر حلّ الدّولة العبريّة،

ورحيل جميع اليهود الوافدين، وإعطاء الخيار لليهود من أصل فلسطيني في البقاء أو الرّحيل »[50]، ولاشكّ إن لهذه المفارقة معنيان، المعنى الظاهر، الذي توهم به المفارقة، و هو نهاية الدولة العبرية، والمعنى الخفي الذي ينفي المعنى الأول ليؤكد ضديته في الواقع « خليفة المسلمين، أمير المؤمنين الصديق العزيز أسامة بن لادن، أعرض عليه وعلى كافة المسلمين، أن تكون عاصمة الخلافة، القدس الشريف، الله أكبر والعزّة للمسلمين، الجلسة مرفوعة »[51].

إن خطاب الغروتيسك يؤدي وظيفته التّهكمية، عبر التعارض بين ظاهر المعنى وباطنه، وبين سطحه وعمقه، ولعل غاية السخرية هنا هي إيراد معنى إقامة خلافة إسلامية في البلاد العربية تحت قيادة زعيم القاعدة أسامة بن لادن، والمقصود بهذا المعنى، هو مغايرة دلالة الظاهر من المقول، حيث يستبعد الكاتب استقلال فلسطين وحلّ الكيان الصهيوني، وإقامة خلافة إسلامية، في ضلّ السياق العالمي المعاصر.

كما يرسم لنا السارد مشهدا غروتيسكيا آخر حين يصف الحركات الإسلامية في مصر والجزائر واليمن بـ"منظمة العمي" ، ولعل رؤية الكاتب هنا لا تختلف كثيرا عن الموقف العربي الرسمي، وحين يوظف النص القرآني دون أن يقصد ظاهر الدلالة فلعلّه يكشف عن وعي إيديولوجي معين« تبقى إذن الآمال معلّقة على العمي، الذين خطرا لا يُستهان به في بعض البلدان، مثل مصر والجزائر والعمي أيها السادة والسيدات، عوّضهم المولى عزّ وجلّ عن أبصارهم بالبصير الحادّة وصدق الله العظيم، إذ يقول: لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب...وهم شديدو الذّكاء بالغو الحيلة والمكر»[52].

إن موقف الكاتب من هذه الحركات السّاعية، إلى بسط نفوذها في البلاد العربية، جعلها محلّ سخرية في الرواية، وتؤول السخرية من هذه المنظمات إلى شعور بالاستخفاف نابع من الموقف تجاه أساليب الخطأ والعجز التي تمارسها هذه المنظمات، سواء أكان ذلك على مستوى الحكم أم على مستوى المعارضة، « يقول مراسلنا من مصر والجزائر، أن هذين البلدين وخاصة الجزائر لهما تجربة كبيرة في حركات المكفوفين، فتنظيماتهم قوية، تنبثّ على كل المناطق، وما من كفيف جزائري إلا ويحمل بطاقة المنظمة»[53].

والخلفية التي تسيّج هذا الخطاب الغروتيسكي، قد تكون سياسية بالأساس، حيث منظمة العمي قد تنسحب بدلالتها على الطبقة الحاكمة أيضا، الفاقدة لأبجديات الحكامة، وهو ما يترجم موقف الكاتب من المؤسسة السياسية الرسمية العربية « فمن خلال السخرية تُنتقد بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية وبعض الشخصيات والسلوكيات، كذلك بهدف خفض التّوتّر، أو تصحيح بعض الأوضاع الخاطئة، ما دام الإحباط هو أحد أهم مصادر»[54] السخرية، التي تكون بديلا عن الخطاب النقدي المباشر الموجّه إلى بؤر الفساد، « أمّا مؤسسات الأمن المدنية ، فبدءً من وزارة الداخلية، إلى آخر نقطة شرطة في تراب الجمهورية، هي تحت الإشراف التام للعمي ومَن والاهم»[55]

إن رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" تحاول أن تسرد الراهن العربي وفق رؤية جديدة تضع حدودا لدوائر الوهم والحلم، وتواجه السياسي بشكل يضع القارئ في علاقة صادمة مع هذا الواقع، فبالإضافة إلى الأنظمة السياسية الفاسدة، هناك تراجع أخلاقي عربي يكشف عنه خطاب الغروتيسك ويعري بذلك عورة الذّات العربية، ليصير أحد رهانات الكتابة الروائية لدى "الطاهر وطار"، وأحد مكوّناتها الأساسية.

لهذا فإنّ المفارقة في هذه الرواية تمّ استجلابها كتقنية تسمح بتحويل المعيش إلى معطى لغوي، يطفح بمحمولات سياسية، واجتماعية، وأخلاقية، ويسعى إلى النّأي عن السرد المباشر، ممّا يدفع بالقارئ إلى التفاعل بجديّة مع الحدث الروائي، وكذا الشخصيات التي تحتكم في غالبيتها إلى بنية صدامية، ضمن المحكي العربي والإسرائيلي، والعربي والغربي، والجماهيري والرسمي.

وإذا كانت الرواية تسعى دوما إلى تبئير اليومي، وفق رؤية فنية تطمح إلى خلق عالم بديل، فإن رواية " الولي الطاهر..." أبدت مرونة في استيعاب هذا الواقع، وحاولت استنباط ملامحه موظفة خطاب الغروتيسك كمكوّن فني وجمالي يحفز انفعالات القارئ إزاء المشهد الاجتماعي.

سابعا–4:رمزية المشهد الكاريكاتوري:

يمثل المشهد الكاريكاتوري حالة من الإفصاح عن فلسفة الكتابة، «وعند هذه النقطة نحن نفرق بين الكاريكاتير الذي هو غروتيسك والرسوم الكاريكاتورية التي ليست كذلك»[56] ، فالتّشوه العضوي الذي تبدو عليه الشخصيات في الرواية يبعث على الإضحاك خاصة لما يتسيج هذا الوصف بالإيديولوجي لأن « الوصف يرتّب ويصف ولا يكون أبدا محايدا وهو يشفّ دوما عن

وجهة نظر ما ويدرج قيمة »[57]، والسخرية الواصفة لدى " وطار" تكشف عن حالة القلق والمواجهة، خاصة لما يصير الموصوف هو رئيس الولايات المتحدة الأمريكية " جورج بوش" يقول السارد: « كما أن هناك رسوما كاريكاتورية، تُظهر الرئيس الأمريكي فأرا يقرض ورقة من فئة ألف دولار. أو تّظهره وهو يُقاد إلى سّجن أبو غريب بالعراق منزوع السروال »[58]، ولعلّ الحديث عن سجن "أبو غريب" هو إيحاء بالمفارقة الساخرة، ومحاولة للهروب من ضغط الواقع العربي والعراقي بوجه خاص، وإلا كيف يمكن أن يُزجّ بالرئيس الأمريكي في سجن أبو غريب، وهو الذي صنعه لتعذيب العراقيين؟!ولهذا لجأ الكاتب إلى تقنية الرسم والتشكيل، التي تقرّب القارئ من الحقيقة التي يستهدفها السرد.

واللغة هنا تصير بمثابة الألوان، التي يرسم بها الكاتب لوحاته الباعثة على السّخرية، ويضعنا من خلالها في عوالم الرسوم المتحركة « قالت مستشارة الرئيس الأمريكي للأمن القومي، وقد ظهرت للمرة الأولى كما تشاهدونها في هذا التسجيل ، دون زينة وفي لباس رياضي بنّي داكن،فتبدو في سنّ غير تلك التي كانت تبدو بها، كما أن فمها، تخلّص من مراقبتها له، فبدا عريضا جدّا، يظهر كامل أسنانها الناصعة البياض كلّما فتحته، ويجعل ذقنها تظهر وتختفي كلما تحرّكت وأنفها الغريب يعجز عن الاستقرار في وجهها، بينما ازدادت عيناها ضيقا وصغرا وحدّة، فتكشفان عمّا يكمن في رأسها من عدوانية واحتقار»[59].

استنادا إلى هذا الوصف الكاريكاتوري المكثّف، فإن "الطاهر وطار"، يجعل من السخرية فلسفة للمواجهة، اعتمادا على تقنية الوجوه المشوهة(Grotesque faces) في الفن التشكيلي حيث تصير التقاسيم إيماءات تقتنص الضحك من وسط القتامة، وترسّخ انقلابا لصالح الدّلالة المرتبطة بموقف الإنسان العربي، وببنيته الذّهنية.

وحين يحوّل السارد صورة الحياة اليومية إلى حركات تعبيرية قلقة بشكل مضحك، فهذا القلق والتوتّر المصاحب لحركة الشخصية، هوصدى لقلق اليومي في حياة الإنسان العربي المعاصر، فالشعب اليمني عندما تجفّ أوراق القات يعيش« مناحة كبرى النّاس يلطمون خدودهم، ويمزّقون جيوبهم، ويذرفون الدّمع الحار، وهم حيناً يحتضنون بعضهم، مواساة وعزاءً، وأحيانا يتمرّغون على الأرض، ضاربين رؤوسهم على كلّ ما صادفهم، وقد تساقطت من رؤوس الكثيرين منهم، العمائم،

كما تساقطت قطع القماش التي يلفّون بها نصفهم السّفلي، فيبدون، حفاة عراة في منتهى الهزال عجفا ضامرين، يذكّروننا بغاندي رحمه الله»[60]، وهذا الموقف الكرنفالي الناقد يسهم في الكشف عن الجوانب الخفية من الطبيعة البشرية في الإنسان اليمني عبر ما هو يومي وملموس.

ولا شكّ إن السخرية من الواقع العربي تدخل ضمن جَلد الذّات بحيث يتجاوز هذا النقد ما هو سطحي إلى تعريّة العمق، وتمكين القارئ من مواجهة معاني الزّيف والرداءة، ففي الوقت الذي يحلم فيه الكاتب بواقع عربي أفضل، يجد نفسه أمام واقع فعلي قاتم، وهنا تحصل المفارقة وتعيش الذات الساردة حالة من الانشطار تتحوّل إلى نوع من الثورة العنيفة على الواقع.

كما تتعدى سخرية "وطار" إلى استخدام الأسماء الغريبة ، ف "حنزليقة" دكتور وباحث عربي مختص في الشؤون الإسرائيلية « في حين ركزت على وجهة نظر الدكتور حنزليقة رغم ما فيها من أحكام مسبقة»[61]، والمفارقة هنا تبدو في عدم انسجام الاسم مع المكانة العلمية لهذه الشخصية المرجعية في رسم التوجهات الدبلوماسية، وحيث المشهد السياسي العربي تصنعه مثل هذه الأسماء، بأفكارها وآرائها حتى صارت « المرجع الوحيد في الأزمة»[62].

إضافة إلى ذلك ف"ضرططوخ" منظّر للسياسة العالمية غالبا ما تستعين الدبلوماسية العربية بخبراته، وتستضيء باستشرافاته وتوقعاته، « ويبدو أن جامعة الدول العربية، وطبعا من ورائها بعض الدّول، والسلطة العربية بالذّات، تميل إلى الرّأي الصادر عن الساحر الإسرائيلي الكبير، الدكتور ضرططوخ »[63] وأقل ما يمكن أن يقال عن هذا الدكتور صاحب اللقب المذموم، إنه كبير السّحرة الذين يخطّطون ويرسمون ملامح الزمن العربي والعالمي بألوان مأساوية.

وإذا كانت الأسماء الغريبة دالّة على مسميات مضحكة، فإن حضورها في الرواية كملفوظات ساخرة دالة على صفات توحي بالدّونية، فإن ذلك يرسّخ موقف الرفض الذي يتخذه الإنسان العربي تجاه سذاجة الواقع السياسي الذي هو في الأخير صنيعة "حنزليقة" و"ضرططوخ"، ذات الدلالات المهزوزة والمشوهة، والتي لا تصنع سوى المواقف الساخرة المهزوزة مثلها.

ثامنا– الخاتمة:

الغروتيسك مفهوم نبت في حقل الثقافة الرومانية القديمة، وتحول من خطاب بصري تحتفي به فنون الرسم والنحت إلى خطاب لغوي توظفه الرواية في نقد الواقع البشع ورسم مشاهد السخرية والاشمئزاز.

- يستبطن خطاب الغروتيسك نسقا من أشكال التحقير وإشاعة روح عدم الكلفة والتوفيق بين الأضداد والتشكيل الكاريكاتوري ورسم المواقف الكرنفالية.
- يحتفي خطاب الغروتيسك بنقد الواقع عبر الربط بين صورة الحياة الاجتماعية والمشهد الكرنفالي الذي تنقلب فيه الأشياء، وتتلاشى القوانين والمحظورات التي تسيّج نظام الحياة كما يلغى نظام الألقاب والمراتب وما يتبعها من خوف وتمجيد.
- خطاب الغروتيسك انعكس تأثيره على بنية اللغة في الرواية التجريبية حيث التعبير يجري مجرى الملموس، ومعه تصير اللغة إنجازا يؤسس لبناء الصورة ومشاهد التشويه والتهريج ومواقف الخوف والسخرية.
- يتعاطى خطاب الغروتيسك مع العالم بالمفهوم الكرنفالي والهجاء السياسي والاجتماعي والأخلاقي الفاضح.
- يتقاطع خطاب الغروتيسك مع الرواية التجريبية في مسألة التجاوز وانتهاك المألوف وعدم إشاعة الكلفة، وكذا الانفتاح على كل الممكنات، ورفض الناجز.
- تبنّت الرواية التجريبية الجزائرية عبر تجربة (جلاوجي ووطار) خطاب الغروتيسك، كأداة لنقد الواقع القيمي والاجتماعي والسياسي.
- من أبرز ملامح الغروتيسك التي وظفها عز الدين جلاوجي وهو يرصد المفارقات الاجتماعية ويعري الصراع الطبقي في المجتمع الجزائري، التشوه الجسدي عبر الرسم الكاريكاتوري، والاحتفاء بالجسم الغروتيسكي المبالغ في السخرية.
- أما رواية" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار فقد أسست مساراتها السردية على نقد الواقع السياسي والاجتماعي والأخلاقي العربي، ووظفت في سبيل ذلك المشهد

الكرنفالي، واللغة ذات السخرية العنيفة، والتشوه العضوي وربطه بالإيديولوجي، وتحويل تفاصيل الحياة اليومية العربية إلى حركات تعبيرية قلقة ومضحكة.

- من أبرز مظاهر الخطاب الغروتيسكي في رواية" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار هو اللعب على الألقاب الذي يطفح برمزية عميقة ويكشف عن صورة الزعماء العرب المهتزة في نظر المواطن العربي البسيط.

الهوامش:

[1] – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربة نقدية)، اتحاد الكتاب العرب،(دمشق)، ص202.

[2] - Geoffrey Harpham, The Grotesque: First Principles, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), p 467.

[3] - Maarten. Van BuuREN, Witold Gombrowicz et le grotesque, revue littérature, paris 6, N48. Décembre 1982, la rousse, p.58.

[4]-Victor Hugo, Préface de Cromwell, la société d'Editions Littéraire et Artistiques, Libraire Paul Ollendorff, Paris, 1912, p.72-73.

[5]- Ibid. p. 98.

[6]- Ibid. p. 104.

[7] - Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, traduire par Andrée Robel, ed. Gallimard, 1970, p48.

[8] - Victor Hugo, Préface de Cromwell, p.29.

[9] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار (البيضاء)، ط1)، 1986، ص180.

[10] – المرجع نفسه، ص184.

[11] – المرجع نفسه، ص179.

[12] – هي تحوّل ساخر يعرّي تناقضات الواقع، والرواية التجريبية، اشتغلت على لغة المفارقة، للكشف عن التعارضات بين الأطراف، وعن اجتماع ثنائيات ضديّة لا يجب أم تجتمع. للاطلاع، ينظر: حسن عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد، دار الوفاء لدنيا الطباعة، (الإسكندرية)، ط1، 2009، ص01.

[13] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار أفريقيا الشرق للنشر،(الدار البيضاء)، ط01، ص93.

[14] - Geoffrey Harpham, The Grotesque: First Principles, p.462.

[15] – ينظر: المرجع نفسه، ص 96.

[16] – جورج لوكاتش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التّل،(الرباط)، ط01، 1988، ص70.

[17] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 180–181.

[18] – المرجع نفسه، ص181.

[19] – المرجع نفسه، ص184.

[20] – المرجع نفسه، ص181.

[21]– ينظر، ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 186.

[22] – المرجع نفسه، ص 243.

[23] – المرجع نفسه، ص 187.

[24] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، (بيروت)، (الدار البيضاء)، ط01، 1990، ص09.

[25] – المرجع نفسه، ض10.

[26] – عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1+1=0، دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيع، (الجزائر)، 2004.

[27] – ينظر، ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 185.

[28] – عز الدين جلاوجي: رأس المحنة، ص90.

[29] – المصدر نفسه، ص 32.

[30] – المصدر نفسه، ص 141.

[31] Maarten. Van BuuREN, Witold Gombrowicz et le grotesque, p.60-

[32] – عز الدين جلاوجي: رأس المحنة، ص171.

[33] – المصدر نفسه، ص75, 76.

[34] – المصدر نفسه، ص 82–83.

[35] – المصدر نفسه، ص 32.

[36] – المصدر نفسه، ص107.

[37] – المصدر نفسه، ص105.

[38] – المصدر نفسه، ص 184.

[39] – المصدر نفسه، ص74.

[40] – ينظر، المصدر نفسه، ص175.

[41] – قيس هادي أحمد: الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت)، ط01، 1980، ص144.

[42] – الطاهر وطّار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، (الجزائر)، ط01، 2007.

[43] – المصدر نفسه ، ص43.

[44] – المصدر نفسه، ص31.

[45] – المصدر نفسه، ص42.

[46] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 186.

[47] – الطاهر وطّار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 74.

[48] – المصدر نفسه، ص ص 74،75.

[49] – المصدر نفسه، ص41.

[50] – المصدر نفسه ، ص100.

[51] – المصدر نفسه، ص103.

[52] – المصدر نفسه ، ص59.

[53] – المصدر نفسه ، ص60.

[54] – عبد الحميد شاكر: الفكاهة والضّحك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد289، 2003، ص36.

[55] – الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص66.

[56] - Geoffrey Harpham, The Grotesque: First Principles, p.466

[57] – محمد نجيب عمامي: فنّ الوصف بين النظرية والنص السّردي، دار محمد علي للنشر، (تونس)، ط01، 2005، ص 180.

[58] – الطاهر وطار: الولي الطاهر، ص ص 50، 51.

[59] – المصدر نفسه، ص 84.

[60] – المصدر نفسه، ص 89.

[61] – المصدر نفسه، ص 46.

[62] – المصدر نفسه، ص 110.

[63] – المصدر نفسه ، ص 39.

عنف المدينة في رواية (همس الرمادي) لمحمد مفلاح
City violence in Mohamed Meflah's (Ramadi's Whisper)

د. صالح الدين ملفوف

جامعة الجيلالي بونعامة – خميس مليانة

80melfouf.2012@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2019/01/27	تاريخ القبول: 2019/04/07	تاريخ النشر :2019/05/15

مُلخص البحث

تسعى هذه الورقة البحثية الموسومة بعنوان: عنف المدينة في رواية (همس الرمادي) لمحمد مفلاح، إلى إماطة اللثام عن الأشكال المختلفة، التي اتخذتها ظاهرة العنف في مدننا الجزائرية، وأحيائها، وأزقتها، من خلال (حي الرمادي)، بوصفه النموذج المصغر لهذه البيئة الحضرية الجزائرية. هذه الظاهرة الدخيلة التي أصبحت مهيمنة على مجتمعنا، في: شوارعه، ومدارسه، وبيوته، وكل أماكن تجمعاته، وظهرت مجسدة في فوضى عمرانه، وسلوك قاطنيه، من عامة الشعب ومسئوليه، على حد سواء.

الكلمات المفتاحية: عنف، مدينة، همس، رمادي.

Abstract:

This research paper, titled: city violence in Mohamed Meflah's (Ramadi's Whisper), aims to unveil the various guises of violence in the streets and quarters of the Algerian cities, taking Ramadi as a sample microcosm for this urban locality. Violence is an intruding phenomenon that has become dominant in the streets, schools, households, and gathering places of society, and is manifest in it's the archeological anarchy and people's behavior (the common men and the leaders alike).

Key words: violence, city, whisper, ramadi.

مقدمة:

لم يتوطد مفهوم المدينة ولم يثبِّت دعائمه في العصر الحديث –بالنظر إليها كتنظيم استيطاني متميِّزٍ فعلا، ودالٍ على نمط حياة مختلف تماما عما هو مألوف– إلا في أوائل القرن

التاسع عشر للميلاد، على الرغم من أن لهذا المفهوم، تاريخ طويل وباع أطول، يعودان بنا إلى عصر النهضة الأوربية، إن لم نقل إلى الفكر الكلاسيكي الذي سبقه.

ينفتح فضاء المدينة –بوصفه خطابا سيميوطيقيا زاخرا– على خطابات عدة، يتشابك فيها: الأثري، والفلسفي، والديني، والجمالي، بطريقة عجيبة وأخاذة، مما يجعل منه تراكما وثائقيا، قابلا للدراسة، والتحليل، والمكاشفة، قصد ملامسة التمثُّلات، وتتبُّع الأشكال، عبر النصوص المختلفة.

ومعاينة المدينة –بوصفها نصا سوسيولوجيا– لا يتأتى إلا بتحديد هويتها، ضمن الملفوظ الثقافي الذي أنتجها، وسوَّق لصورتها وسمعتها، وهذا يعود بنا طبعا، إلى المكوِّن التاريخي الذي أفرزها، والسياق الثقافي الذي أنتجها، وطبيعة المرجعيات الإيديولوجية، والسياسية، والحضارية، المشكِّلة لفسيفساء بنيتها، وحركية شخوصها ومن ينتسبون إليها.

1– مفهوم المدينة:

أ– مفهوم المدينة في الفكر الإغريقي:

قبل الحديث عن ظاهرة العنف، التي استشرت بأشكالها المختلفة في عضد رواية (همس الرمادي)، قمين بنا التعريج على بعض المفاهيم الاصطلاحية –الغربية والعربية– التي تحيل على دلالة (المدينة)، وعلاقتها بالنص الروائي، وهي مفاهيم تحيل وتؤكد، تناول الفكر العالمي لهذا المصطلح، منذ غابر العصور، ذلك أن الإغريق الأوائل، كانوا من السباقين، الذين أدلوا بدلوهم في هذه القضية، مما يؤكد على أهمية هذه الأخيرة منذ القِدَمِ.

يُعَدُّ **أفلاطون** من الفلاسفة اليونانيين الأوائل، الذين تناولوا موضوع المدينة، والقضايا المتعلقة بها، وقد استمدت (مدينة) أفلاطون شرعيتها، من التقسيم الطبقي الذي وضعه لأفراد المجتمع آنذاك، حين أسند قيادة المدينة وتسييرها، إلى الطبقة المثقَّفة والمتعلِّمة، وخص بالذكر: الفلاسفة، باعتبارهم المضطلعين بأمور الفكر والحكمة، والمحيطين –معرفيا– بخبايا الأمور وكيفية إدارتها، أما الطبقات المتبقية، أو ما اصطلح على تسميتهم بالعمال، فدورهم يكمن في إنجاز المهمات المسنَدَة إليهم، والتي تفرضها شئون المدينة ومتطلباتها، ويرى أفلاطون «أنه لا يليق بحكام

المدينة الفاضلة أن يمارسوا المحاكاة، لأنها ستعوِّدهم التقلُّب والتغيُّر بحسب الظروف والأحوال، وهذا ما لا ينبغي للحكام، الذين يجدر بهم التمسُّك بالفضائل.»[1].

إن أفلاطون في فلسفته الرامية إلى تشكيل المدينة، في إطار ما أطلق عليه اسم "الجمهورية المثالية"، قد عبَّر عن نظرته، التي تُرْجِعُ أصول الأشياء إلى طابعها المثالي، فالمدينة المتخيَّلة والممكِنة، موجودة فعلا في عالم المثل، وبغية الوصول إليها، يجب تهيئة جملة من العوامل الاجتماعية، والفكرية، والنفسية، والارتقاء بها إلى ما هو أفضل، مع تجاوز كل الصراعات والتناقضات، التي قد تقف حجر عثرة في بناء المدينة الفاضلة والمنشودة.

ما يُلَاحَظ على فلسفة أفلاطون، أنها ترتكز على المستوى العالي، من الأفكار والقيم المطلقة، التي يتطلبها تشكيل المدينة وبناؤها، ومنه فلا وجود للمدينة في مفهومها الواقعي المادي والمحسوس، وإنما هي موجودة في هيئة الممكن، والمتوقَّع، والمجرَّد، وهذا ما يجب العمل في سبيله، بهدف الارتقاء بالحالة الإنسانية من الحسية إلى القيمية.

على خلاف أفلاطون، ربط **أرسطو** المدينة بعالم السياسة، ومدى واقعية أنظمتها وتشكيلاتها المادية، مناقضا بذلك أستاذه "أفلاطون"، الذي تصوَّر المدينة مثالا يتطلع إليه الإنسان، مع خلوه من الاشتراطات والمثيرات الحسية، التي يراها عائقا في سبيل تشييد المدينة الفاضلة.

يُرْجِعُ أرسطو بناء المدينة، إلى الدولة التي تحتضنها، والدولة هنا: لا يُقْصَدُ بها مفهومها الحديث والمعاصر، وإنما القوة التنظيمية والمؤسساتية، التي تسهر على شئون المدينة، ومنه أحوال الناس ومتطلباتهم الحياتية، أي أن تأسيس المدينة ومكانتها، يكون عبر هيمنة أجهزة الدولة، التي تقوم –بدورها– بصد كل التوترات الأخلاقية، والاجتماعية، وإجهاض الانقلابات السياسية، وكل ما يهدِّد السلطة.

وضَّح أرسطو أن فكرة المدينة، تتشكل أصلا من تحديد المسئوليات، والعلاقات السياسية بين الأفراد، خاصة في المناصب، والوظائف، والأدوار المسنَدة لكل واحد منهم، وعلى هذا الأساس، يلوح مبدأ التعايش المديني في الأفق، مما يُكسبها حضورا واقعيا وتواجدا ماديا، ومن هذا المنطلق، فإن «وضع المدينة في الفكر السياسي الأرسطي، لا يستطيع تأسيس أحكامه على

غير هذه الجدلية، التي تعبِّر في قولها عن الوجود السياسي، ضمن تراوح "المدينة" بين ظهور صريح لمنطلقاتها، وبين اختفاء واضح داخل الموروث السياسي في تاريخية موزَّعة المساحات.»[2].

ب– مفهوم المدينة في الفكر المسيحي:

تبلور مفهوم المدينة في الثقافة المسيحية، على أساس ديني، بعد أن تجاوز فكرة الخطيئة، وانتقل إلى حياة الخلود والأبدية، على الرغم مما تدعو إليه المسيحية، في طرائق وصف المدينة الديني، إلا أنه يمكننا تبيُّن تجلياتها في المنشآت العمرانية، كالكنائس وأيقوناتها، وأساليب صانعيها ومزخرفيها، ذلك أنها تعكس صورتهم، وطريقة تفكيرهم، مع الحمولة الثقافية والدينية التي تكتنفها، ورموزها الدينية التي تتجسد بها طقوسها، وكيفية أداء شعائرها.

شهدت القرون الوسطى، ظاهرة بناء المدن ذات المرجعية المسيحية، حيث تجسدت كل التصورات الرمزية والنفسية، التي قدَّمت نمطا روحيا وأخلاقيا، جمع تصورين مختلفين: مَثَّلَ الأول، التصور المرتبط بالخطيئة الممثِّلة للجحيم الأرضي، ومثَّل الثاني، الخلود والأبدية، وقد لخص المسيح هذين التصورين، فقد «رُبِطَ قدوم المسيح –كقاعدة عامة– بانعطاف جذري في مصير العالم، يعدل –نهاية الدنيا القديمة– نظام الأمور القديم. ومن هنا، تصور حتمية الكوارث المروعة على النطاق الكوني، التي تنتهي بمحاكمة الأحياء والأموات جميعا.»[3].

لا يختلف مفهوم المدينة في الثقافة العبرية، عن التصورات اللاهوتية الأخرى، التي ترتكز في أساسها على جوهر الحقيقة الدينية المرتبطة بفكرة الخلاص، والمقصود هنا، خلاص الإنسان من جحيم الأرض التي يسكنها، «بواسطة أسطورة الثمرة الممنوعة والحية المحتالة.»[4].

تشكلت أسس المدينة العبرية، تبعا للنصوص التي صيغت في العهد القديم، فمدينة "أورشليم" مثلا، تحيل على المدينة بوصفها رمزا لثنائية الحياة والآخرة، هذه الثنائية التي تلازم اختيارات المؤمن، الذي يتَّبع الشرائع التي رُسمت له، ولا يخرج عنها في سبيل الفوز بأرض الميعاد أو "الفردوس الموعود"، مثلما يحلو للبعض تسميتها، أين ينعم بالاستقرار والراحة الدائمين، تاركا خلفه، الغربة، والتيه، ومدن اللذة، والدمار، وبناء عليه، يكون «الشر على هذه الأرض من صنع الإنسان.»[5].

جـ- مفهوم المدينة في الفكر العربي والإسلامي:

إن المدينة العربية الإسلامية، هي نتاج فكرها السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والديني، الذي بدأ بالتشكُّل والتبلور، مع هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة، حيث «تنتهي مرحلة وتبتدئ أخرى. كانت المرحلة المكية مرحلة ، الدعوة والصبر، أما المرحلة المدينية فستكون مرحلة تأسيس الدولة والحرب.»[6]، بدءا بتشييد المسجد، الذي كان مؤسسة دينية ودنيوية بامتياز، حين عولجت فيه قضايا الدين، والسياسة، والاجتماع،... وغيرها من مشاغل الحياة الأخرى.

تعزَّز الحضور السوسيولوجي والسياسي للمدينة، انطلاقا من فكرة الصراع بين البدو والحضر، «والمدينة هي التي -بوصفها مركز السلطة السياسية- تُحَدِّدُ الأشكال المذهبية، وهي التي تسعى إلى فرضها على البداوة لإدامة سيطرتها، إلا أن البداوة هي التي -بعد أن تكون قد ألهمت هذه الأشكال قبل تحوُّلها إلى أشكال رسمية- تؤوِّلها أو تحاربها. نصادف هذه السيرورة في كل مكان.»[7].

د- مفهوم المدينة في الفكر الغربي الحديث:

عَوْدًا على مفهوم المدينة في الفكر الغربي، فقد تبلورت المدينة في الثقافة الغربية الحديثة، عبر المسارات، والقطائع الإيديولوجية، والفكرية، والتاريخية، فعصر الثورات الكبرى الذي شهدته أوربا، بداية من فلسفة "الأنوار"، التي أحدثت انقلابا هائلا على سلطة الكنيسة وحلفائها الإقطاعيين، قدَّم الفئات المستنيرة التي تسلحت بالعقلانية الجديدة، القائمة على شعار (العلم والتقدم والحرية)، التي حملت على عاتقها شعلة التغيير، وبناء العالم الجديد، وقد جرَّت هذه الحركة الجديدة، التي أطلقت على نفسها اسم البرجوازية، «إلى تيار المدينة كل الأمم، حتى أشدها همجية، تبعا لسرعة تحسين جميع أدوات الإنتاج، وتسهيل وسائل المواصلات إلى ما لا حد له.»[8].

تطلَّعت البرجوازية التي ورثت الفكر الإيديولوجي لحركة الأنوار، إلى تحقيق مجموعة من الرغبات، خاصة أن «الغاية الحقَّة للمدينة هي السعادة والفضيلة، فيجب أن يحكمها هؤلاء الذين يكونون أكثر إسهاما في تلك الغاية، هؤلاء "الأفاضل"، هؤلاء

الـذين يقومـون بـ "أعمـال جميلـة".»[9]، وهنـا يتمحـور مشـروع المدينـة الغربيـة العصـرية، حـول الإنسـان، حيـث لا يمكـن فهمهـا، إلا مـن خـلال فهمـه وإدراك تفكـيره ومـا يصـبو إليـه، فهـي أولا وقبـل كـل شـيء، مكـوِّن ثقافـة هـذا الإنسـان ومحدداتـه الفكريـة، مـن خـلال تراكمات التاريخ والطبقية وتناقضاتها المختلفة.

تكتسـي علاقـة المدينـة بالروايـة، بعـدا تاريخيـا وجماليـا، يرجـع سـببه الـرئيس، إلى أن الروايـة هـي الشـكل الجمـالي، الـذي يعكـس صـورة المدينـة وهويتهـا، فقـد «تولَّـدت الروايـة –مـن وجهـة نظـر المضـمون– عـن الصـراعات الإيديولوجيـة، الـتي خاضـتها البرجوازيـة الصـاعدة ضـد الإقطاعيـة الغاربـة شمسـها.»[10]، فكلاهمـا يشـكل مصـدرا واحـدا لا يمكـن الفصـل فيـه، فالروايـة تشـكَّلت مـن المدينـة بِقِيَمِهَـا البرجوازيـة الحديثـة، وظهورهـا جـاء نتيجـة لهـا، فقـد «وُلِـدَت الروايـة في مجتمـع بـلا جماعـة، وارتبطـت ببنيـة مجتمعيـة تغـاير البنيـة الجماعيـة (الجماعـة، الطائفـة، العشـيرة، الأسـرة)، مؤكـدةً المفهـوم النظـري المتـداول، الـذي لا يفصل بين الرواية والمجتمع المدني.»[11].

إن للـرابط بـين ماهيـة المدينـة، وتحولاتهـا الاجتماعيـة، والسياسـية، والاقتصـادية، حضـورا خاصـا ومميـزا في الروايـة، وإذا كانـت الأشـكال الجماليـة تعبـيرا عـن روح العصـر وتمثيلا لهـا، فـإن «العمـل الروائـي يعكـس ماهيـة المجتمـع البرجـوازي، بقـدر مـا تـترك تحـولات المجتمع الأخير آثارها على تحولات الشكل الروائي.»[12].

إن المدينـة الـتي تطلـع علينـا في المتـون الروائيـة –سـواء أكانـت واقعيـة أم متخيَّلـة– هـي في حقيقـة الأمـر، المحصِّـلة الفنيـة، لنتـاج لغـوي وسـردي، يُصنَّف في خانـة الإسـتراتيجية الكتابيـة لهـذا الجـنس الأدبي، وخصائصـه، وتميُّـزه الجمـالي، لتنمحـي بـذلك صـورة المدينـة النمطيـة المتواضـع عليهـا، ثقافيـا، وعمرانيـا، وحضـاريا، ومنـه «فـإن الروايـة لا تميـز ثقافتنـا بشيء، مقدار ما تميزها بالطريقة التي تعكس بها هذا التوجه المتميِّز للفكر الحديث.»[13].

2– تقديم لرواية (همس الرمادي):

صـدرت روايـة (همـس الرمـادي) لصـاحبها **محمـد مفـلاح**، عـن دار الكتـب بـالجزائر في شـهر جويليـة مـن سـنة 2013م، وقـد تشـكلت مـن عشـرة مقـاطع أو فصـول

-مثلما أطلق عليها صاحبها- موزعة على الشكل التالي: الشخصيات الذكورية، والشخصيات الأنثوية، والأمكنة، ثم العودة إلى الشخصيات الذكورية، ومن بعدها الآلات أو العربات، ثم الرجوع إلى الشخصيات الأنثوية، والحيوانات، ثم الشخصيات الأنثوية، فالذكورية من جديد، وأخيرا بعض الأحداث، التي اختتم بها الروائي تقسيمه هذا.

ولئن وجدنا نوعا من الفصل والقطيعة بين شخصيات العمل، بحكم هذا التقسيم الذي ارتآه صاحبه، إلا أن إبحارنا في ثناياه، يكشف عن العلاقات الوشيجة والمتشابكة فيما بينها، وكيف أن مصير كل واحدة منها معلَّق بالأخرى أو بالآخرين، عن قصد أو عن غير قصد، كما تجمع بينها الأمكنة المذكورة بأنواعها المختلفة، والأحداث التي تدور في فلكها أيضا.

يظهر محمد مفلاح في هذا النص الروائي، وفيا للواقعية الذاتية، التي يراها كفيلة لرصد تحولات المدينة، والمجتمع الجزائري، بشرائحه، وأطيافه المتناقضة والمتباينة، ففيها نجد: الغني والفقير، والمتدين والعربيد، والنزيه والانتهازي، والشريف واللص،... إلى آخره، وكلهم بأبعادهم وتوجهاتهم المتنوعة، نموذج مصغر عن جزائر ما بعد أحداث أكتوبر 1988م، جزائر "حي الفرسان" الذي غمرته مياه الطوفان الجارف، جراء إهمال أفراد المجتمع، ولا مبالاتهم بالصالح العام، لأن الصالح الخاص قد أعمى الأبصار والأفئدة، ووصل مبلغ أمرهم حد القيل والقال وكثرة السؤال، عن أشياء إن تبد لهم تسؤهم، دون التفكير فيما وصل إليه الحي من تدهور، جراء تراكم الأوساخ، وانسداد المجاري، إلى أن تهاطلت الأمطار الغزيرة، وكادت أن تجرف الحي بقاطنيه، وهنا فقط يستيقظ الضمير فيهم، فنراهم يلملمون شتات أفكارهم، وما بقي من خراب حيهم، قصد البناء والتشييد من جديد، عسى ولعل تكون الانطلاقة الجديدة والفعلية.

3- دلالة العنوان:

قبل الولوج إلى عالم محمد مفلاح الروائي، من خلال العمل الذي بين أيدينا، بودنا إخضاع العنوان لنوع من التحليل، ذلك أن العنوان هو الاسم المميِّز للنص، ودلالاته قد تحيل على

كثير من الخبايا، التي تدور رحاها داخل المتن، وقد يكون العنوان مثيرا لتساؤلات، قد تربك القارئ، وقد تحرك فيه لذة البحث، عن المستور والمتماهي خلف بنية النص ونسيجه الفني، وهو الحاصل في رواية (همس الرمادي). ومن هنا، يأتي تأكيد **جيرار جينيت G. Gennette**، على العلاقة الدالة التي تربط العنوان بالنص، حتى يبدو أحيانا وكأن النص يتشكل من العنوان ويدور حوله. وكما هو معلوم، فإن علم اللغة النصي يبحث في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه، وينطلق في ذلك، من أن وضع العنوان يتأثر باعتبارات سيميولوجية، ودلالية، وبراغماتية، فللعنوان –بما في ذلك العناوين الفرعية أو الداخلية– قِيَمٌ سيميائية أو إشارية، تفيد في وصف النص ذاته.

يتشكل عنوان الرواية قيد الدراسة، من كلمتين: "همس" و"الرمادي"، والهمس هو عكس الجهر والبوح بصوت مسموع، وهذه الكلمة في حد ذاتها، تحيل القارئ على مجموعة من الدلالات والإحالات، تأتي في طليعتها: نية التآمر، وعدم الرغبة في إطلاع الغير أو الجميع على فحوى الحديث، وقد يكون الهمس لخوف أو وجل، نظرا لخطورة الكلام، وتجاوزه الخطوط الحمراء والطابوهات المتعارف عليها، وقد يكون من العادات السيئة، التي يتصف الإنسان بها لغيرة أو نميمة أو حسد. وأما الرمادي، فالمتواضع عليه أنه لون يتوسط البياض والسواد، يمثل الحزن والكآبة، وهو يحيل على ضبابية الموقف، وعدم اتضاح الرؤية وانكشافها، وقد يحيل على الشك، وعدم اليقين، الذي يفضي إلى افتقاد الثقة في النفس أو الآخرين، وقد يحيل أيضا، على المستقبل المجهول الذي لا يُعرف له مرفأ.

يثير الجمع بين كلمتي العنوان، مجموعة من التساؤلات في ذهن القارئ، مِمَّا لا يجد له جوابا شافيا وكافيا، من قبيل: هل يهمس الرمادي؟، وكيف يهمس؟، وبماذا يهمس؟، ولمن يهمس؟، ولماذا يهمس؟،... وغيرها. وقد تعمد الروائي هذا الطرح لسببين اثنين، أولهما: التأثير في القارئ، من خلال التشويق الذي يبثه فيه، ويجعله يجري وراء معاني العنوان، وما أراد أن يقوله، وثانيهما: عدم تقديم أشياء جاهزة للمتلقي، ومحاولة إشراكه في العملية الإبداعية، من خلال إثارة التساؤلات، وإخفاء الإجابات، حتى يبحث عنها بنفسه بين ضفتي النص.

4- أشكال العنف في رواية (همس الرمادي):

بعدما خصص محمد مفلاح، الفصل الأول والثاني من روايته (همس الرمادي) للشخصيات، ينقلنا في الفصل الثالث منها لتقديم البيئة المكانية، التي جرت فيها أحداث هذا العمل، والمقصود هنا: "حي الفرسان"، هذا الأخير الذي تضاربت الآراء حول أصل تسميته، إذ يؤكد **جعفر النوري** «أن تسمية الحي بالفرسان تعود إلى بداية الاستقلال، وذَكَرَ أن البلدية هيأت مساحته الفسيحة لإجراء سباقات الخيول التي شارك في مهرجانها الأول كل فرسان الجزائر... ثم تحول ميدان السباق إلى سوق لبيع المواشي»[14]، في حين يرى الأستاذ **كمال القر**، «أن مكان الحي كان يُعْرَفُ باسم "التراب الرمادي" بسبب أرضه المالحة المحترقة، وفي العهد العثماني التقى فيه فرسان قبائل مينه والشلف قبل انطلاقهم في اتجاه وهران لتحريرها من الغزاة الأسبان فاشتهر الميدان باسم "أرض الفرسان".»[15]. أما **ناصر الربعي**، «فذكر في أحد بحوثه، أن أبناء قبيلة فليته المتمردين أحرقوا في مكان هذا الحي إحدى عربات الإمبراطور نابليون الثالث الذي زار المدينة في صيف 1865م، فعُرف المكان باسم "الرمادي" بسبب الرماد الذي خلَّفه حريق العربة.»[16]، وهنا يُطرح السؤال: لماذا كل هذه التضاربات حول التسمية الحقيقية لهذا الحي؟، ثم أين سكان اليوم من فرسان الأمس في زمن لا فرسان فيه؟.

إن هذا البعد التاريخي، الذي أضفاه الكاتب على "حي الفرسان"، له ما يفسره وما يؤوله، فالكاتب -أولا- مولع بالبحث التاريخي، والنبش في قضاياه، للربط بين الماضي والحاضر، من أجل بناء المستقبل وتفسيره، وثانيا، للمقارنة بين الأصالة والمعاصرة، هذه الأخيرة التي جنت علينا مظاهرا، لا نعرف أصلها وفصلها،كاستبدال شباب الحي جياد البارحة بالدراجات النارية، التي يرغب أصحابها في «ربط علاقات غرامية بفتيات أنيقات يحملن الحقائب الضخمة والهواتف المحمولة، ويضحكن بصخب وهن يستمعن إلى النكت الفاضحة وأغاني الراي والراب والهيب هوب.»[17].

ينقلنا الروائي في حديثه عن المكان، من بعده التاريخي -بوصفه رمزا للمقاومة والصمود والشجاعة والتحدي- إلى بعد آخر هو البعد المعماري الجميل، الذي عكفت

فرنسا على تجسيده، ومن بعدها المهندس **عبد الحفيظ العاصمي**، فالأحياء الشعبية التي بُنِيَتْ مساكنها في عهد الاحتلال الفرنسي، قد «تغيرت اليوم كثيرا، إذ ارتفعت فيها فيلات ضخمة ومحلات لبيع مختلف البضائع المستوردة من دول آسيا وأوربا.»[18].

إن مشروع تهيئة أكبر حديقة للتسلية في سهل مينه، الذي اقترح المهندس عبد الحفيظ تجسيدَه قد تبخر بدوره، حين اقتُطعت مساحة منه لبناء متوسطة ومدرسة ابتدائية، ثم اقتُطع جزء آخر لبناء النادي والملعب لممارسة رياضة الكرة الحديدية، وفي الأخير خُصِّصَتْ مساحة أخرى لبناء فندق ذي خمس نجوم، وحين ثارت ثائرة المهندس وحاول إقناع ممثلي المشروع بوجهة نظره، وأن اقتراحاتهم ستُحدث خللا في مخطط الحي السكني، وستشوه منظره العام، أجابه الموظف المكلَّف بمتابعة المشروع ساخرا: إن الخلل لا يوجد إلا في عقل الشخص العاجز عن إيجاد الحلول السريعة للمشاكل المطروحة عليه، وبعد أكثر من سنة فهِم المهندس أسرار تلك الاقتراحات، فالمساحة الخضراء التي كانت مخصصة لتشييد الفندق قد استولى عليها رجل غريب أشيع أنه وزير سابق، ثم قيل عنه إنه ابن وزير متوفى، وقيل أيضا أنه عقيد متقاعد، وأخيرا مدير عام سابق لمؤسسة البناء[19]. أما المساحة التي كانت مخصصة لمشروع الكرة الحديدية، فقد سُيِّجت بالأسلاك الشائكة، من طرف شخص مجهول، ادعى أنه اشتراها من الوكالة العقارية، وحُوِّلت الحديقة إلى ملعب لتلاميذ المدرسة الابتدائية وطلبة المتوسطة، ولما احتج أحد السكان، على الضجيج الذي كان يثيره الأطفال والفتيان، بادرت البلدية إلى تسييجها بالقضبان الحديدية، ولم تمض أيام حتى احتلها سكارى، كانوا يملكون دراجات نارية قديمة، تنطلق منها أصوات مزعجة ومثيرة للأعصاب. وصار جدار المدرسة المحاذي للحديقة، سبورة كبيرة، وكان الأطفال والفتيان يكتبون عليه شعاراتهم الخبيثة، ورغباتهم المكبوتة، وأسماء العاشقين، والفنانين، ولاعبي كرة القدم، ويرسمون قلوبا تخترقها سيوف وخناجر. كما يقرأ فيه الفضولي، السباب، والشتائم، والألفاظ البذيئة، والدعوة إلى الهجرة السرية[20]. والمؤكد أن المهندس عبد الحفيظ، «لم يكن يعلم أن الجهد الذي بذله في رسم معالم هذا الحي بلمسات فنية عصرية، سيعبث به زمن عنيد كثرت فيه المحلات

والكراجات والصالات والهوائيات المقعرة، وقد تحول من حي نظيف مطلي باللون السكري إلى حي رمادي قذر لا ملامح له، ولم يعد محل اهتمام سكان المدينة الراغبين في مسكن هادئ ونظيف.»[21]. وحتى مبادرة تشجير شوارع الحي، التي نادى بها **جعفر النوري**، قوبلت من الجيران بعدم الاهتمام والسخرية.

خصَّص محمد مفلاح الفصل السابع من روايته للحيوانات، كالديك الأحمر، والقرد المسكين، والأرنب الرمادي، وكلها تشترك في سوء معاملة البشر لها، للدلالة على ظاهرة العنف التي استشرت، وفساد الخلق، وعدم الرفق والرأفة بالحيوان، الذي أصبح سكان الحي يعيشون فيه، فالديك الأحمر وقع في قبضة أطفال الحي، الذين تحمسوا لذبحه، «أخرج عزيز العفريت منديله، ولفه حول رأس الديك، ثم ضغط على رقبته حتى فصل الرأس عن الجسد. اهتم جلال الرماح بنزع الريش. وأخرج أمين الحجلي من جيبه ولاعة فضية، وأشعل النار في أعواد وأوراق جافة متساقطة في الحديقة...»[22]. أما القرد المسكين، فلم يعرف أن خروجه في مساء يوم حار، من منزل مربيه **عثمان المبردي**، سيكلفه غاليا، فقد حامت الشكوك في البداية حول سرقته، لتتبدد في الأخير بالعثور على فروة الحيوان في الوادي الجاف. وأما الأرنب الرمادي، الذي اشتراه المحامي **عبده الرنبي**، فذهب ضحية شجار بينه وبين زوجته، بسبب المقلب الذي حاكه له جاره **ثابت اللحام**، حين هاتف زوجة الربي، وأخبرها أن الأرنب هدية من عشيقته **فتيحة الوشام**، وبعد أن عجز المحامي عن إقناع الزوجة، بأنه اشتراه من السوق، قام هذا الأخير برفع الأرنب إلى الأعلى، وضرب رأسه على جدار الرواق، فتطايرت الدماء في الأرجاء، على مرأى من ابنيه الصغيرين وزوجته، وقال متنهدا: «حُلَّتْ المشكلة.»[23]. وهنا يُطرح السؤال: ما ذنب هذه الحيوانات الأليفة حتى تلقى حتفها بهذا الشكل المروِّع؟، وأي مجتمع هذا الذي يعامل أفراده –صغارا وكبارا– الحيوان هكذا دون الالتفات إلى تعاليم ديننا السمحاء وأخلاقنا الفاضلة؟.

إن كل ما في هذا العمل الروائي، يحيل على ظاهرة العنف والغلظة في التعامل والتصرف، الذي كان سائدا بين الشخصيات، فهاهو **عكاشة الكواس**، الذي

فترت حماسته لمهنته، وهو الذي كان يؤمن بها ويدافع عنها دون هوادة، ويردد بفخر: كاد المعلم أن يكون رسولا، «شعر بأن جهوده في التعليم لم تؤت ثمارها. أصبح جل طلبته منشغلين بأمور لا صلة لها بدروسهم... فتش يوما محفظة طالب فأفزعه ما اكتشفه فيها. وجد في جيوبها الثلاثة تسعة هواتف محمولة من نوع "نوكيا"، وعدة أقراص مضغوطة محملة بأفلام العنف. كان الطالب يتاجر بها على أرصفة سوق الخضر والفواكه.»[24].

ما يؤكد هذا الطرح أيضا، هو الفصل الرابع من هذا العمل الروائي، الذي خصصه صاحبه لاستعراض شخصيات ذكورية، هي في مجملها فتية الحي وصبيانه، وكيف انعكست على نفسياتهم وسلوكاتهم، تصرفات أوليائهم العنيفة، وعدم تفكيرهم الجدي في استقامتهم، والحرص على متابعتهم، **فعزيز** التلميذ المجتهد، الذي تحصل في السنة الفارطة على ثلاث لوحات شرفية، تغير في هذه السنة الدراسية كثيرا، «اهتم بلعب كرة القدم، كما صار يتردد كل مساء على محل نادي الأنترنت... وانشغل تفكيره كثيرا بالإبحار في مختلف مواقع الأنترنت بحثا في اليوتوب عن الألعاب المسلية وأفلام "الأكشن" والصور الجنسية المثيرة.»[25]، وهنا يطرح السؤال: ما محل الأولياء من كل هذا؟، وأين كانوا حين شغل الطفل نفسَه بهذه الأمور؟.

وفي أعلى مستويات العنف اللفظي وأشدها على الإطلاق، يستعرض لنا محمد مفلاح، مقطعا حواريا جمع البنت **فيروز** بوالدتها **سميشة المسار**، بعد أن قررت هذه الأولى، أن تتوج التزامها بارتداء الجلباب ووضع النقاب، فتدخل في جدال كبير وعقيم مع أمها، هذا ملخصه:

«تتنقبين؟ وبالأسود يا حبيبتي؟

همست فيروز: الله هداني. الحمد لله على نعمته.

– لم لا تكلمينني في هذا الأمر؟

– أعتقد أن ارتداء النقاب واجب على كل مسلمة، وطاعة الله واجبة.

همست سميشة المسار وهي تتفحص باستغراب هيئة ابنتها المتنقبة بعناية:

– إن الله لا ينظر إلى صورنا يا بنيتي.

– العلمانيون يرددون مثل هذه الحجج الواهية لمحاربة شرع الله.

– ماذا قلت؟ أعيدي ما سمعت يا فيروز؟

– أعرف موقفك جيدا. لقد حدثتك خالتي مليكة عن الحجاب، ولكنك مازلت ترفضينه مرددة أفكار العلمانيين التي تبثها الفضائيات المنحرفة.»[26].

وحين اكتشف **ثابت اللحام** –بالصدفة– العلاقة الغرامية السرية، التي كانت تجمع ابنته **رشيدة** بابن الحارس في مؤسسة **غنام المقاول**، قام بضربها، وهدد بتبليغ الشرطة عن العاشق، وبعد أن هدأت ثورته، «لام نفسه. لماذا يقف في طريق ابنته وعشيقها؟ قد تهرب من البيت. إنه لا يريد أن يعيش معاناة عمر الرمسي...»[27]، فعلى الرغم من أن تجربة الجيران، قد خلَّفت مأساة لم تندمل جروحها بعد، إلا أن الوالد لم يتمالك أعصابه، واختار العنف كأول سبيل، وأحسن طريق، ليتدارك الأمر فيما بعد.

يسدل محمد مفتاح الستار على روايته، بالفصل العاشر والأخير منها، حين يستعرض مجموعة من الأحداث، تلخص كل الفصول السابقة، وما شابها من عنف وإهمال ولامبالاة، بدأت بأفراح العيد، وانتهت بأقراح الطوفان وما خلَّفه من دمار، كانت نتيجته ارتحال الكثيرين من الحي، كعبده الربي الذي سكن حي الربوة، وعبد الله الرماح الذي انتقل إلى فرنسا، وغنام المقاول الذي غادر إلى مستغانم، وعيسى الجبي الذي عاد إلى الجزائر العاصمة، فهل انتهى الحي إلى غير ما رجعة؟.

الخاتمة:

إن رواية (همس الرمادي) لمحمد مفلاح، نموذج لأشكال العنف الذي تشهده المدينة الجزائرية، في عمرانها، وتصرفات شخوصها وسلوكهم، بل وحتى في كلامهم وألفاظهم، فهاهي المدينة، تفقد طابعها العمراني المميَّز، بسبب الفوضى، والسرقة، وسوء التسيير، والتخطيط غير المحكم، وهاهو عنف المعاملات، ما يميز –وبامتياز– علاقات الجزائريين، بعضهم ببعض، وهاهي العائلات الجزائرية ،تفقد السيطرة على أبنائها وبناتها، بتغليب العنف على العقل والتروي في التربية، وإصدار الأحكام، وفتح أبواب الحوار.

إن حي الفرسان بأحداثه المتشابكة، وشخصياته المتنوعة، ما هو إلا نموذج مصغر، عن الأحياء المختلفة في ربوع المدينة الجزائرية، بل في ربوع المدن الجزائرية برمتها، هذه الأخيرة التي قضت على كل ما هو جميل، واستبدلته بكل ما هو مقيت وقبيح، ثم ما الذي تغيَّر في الجزائر من أحداث أكتوبر 1988م إلى غاية ثورات الربيع العربي؟!، هذه الأخيرة التي لا نعلم إن صح تسميتها بالربيع، أم أن الفصول الأخرى هي أحسن مسمى لها؟، وهل بمجرد وقوع النكبة –والتي نحن السبب في وقوعها– نفر بجلودنا؟، أم نصبر ونحتسب ونفكر بجدية في البقاء قصد البناء والتشييد والوقوف من جديد؟.

هوامش:

[1] أميرة حلمي مطر. جمهورية أفلاطون. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. د ط. 1994م. ص 55.

[2] حاتم النقاطي. مفهوم المدينة في كتاب السياسة لأرسطو. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا. ط1. 1995م. ص 21.

[3] أ، كريليوف. المسيح: أسطورة أم حقيقة؟. أكاديمية العلوم السوفييتية. موسكو. د ط. 1987م. ص 182.

[4] جان بوتيرو. ولادة إله (التوراة والمؤرخ). ترجمة: جهاد الهواش وعبد الهادي عباس. دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة. سوريا. ط1. 1999م. ص 61.

[5] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[6] محمد عابد الجابري. العقل السياسي العربي (محدداته وتجلياته). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط5. 2000م. ص 53.

[7] جورج لابيكا. السياسة والدين عند ابن خلدون. ترجمة: موسى وهبة وشوقي الدويهي. دار الفارابي. بيروت. ط1. 1980م. ص 224-225.

[8] ماركس وانجلز. بيان الحزب الشيوعي. دار التقدم. موسكو. دون طبعة. دون تاريخ. ص 46.

[9] بيير مانييه. مدينة الإنسان. ترجمة: فاطمة الجيوشي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. د ط. 2000م. ص 238.

[10] جورج لوكاتش. الرواية كملحمة برجوازية. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ط1. 1979م. ص 52.

[11] فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 1999م. ص 17.
[12] المرجع نفسه. ص 42.
[13] إيان واط. نشوء الرواية. ترجمة: عبد الكريم محفوظ. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. د ط. 1991م. ص 23.
[14] محمد مفلاح. همس الرمادي. دار الكتب. الجزائر. الجزائر. 2014م. ص 62.
[15] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[16] م نفسه. ص نفسها.
[17] م ن. ص 63.
[18] م ن. ص ن.
[19] ينظر. م ن. ص 65.
[20] ينظر. م ن. ص 66.
[21] م ن. ص 64.
[22] م ن. ص 106-107.
[23] م ن. ص 115.
[24] م ن. ص 27.
[25] م ن. ص 69.
[26] م ن. ص 95.
[27] م ن. ص 98.

البنيات الشّعريّة في شعر محمّد أبي القاسم خمّار
The poetic structures in the poem of Mohammed Belkacem Khammar

رابح بن خوية

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج الجزائر

ra.benkhouya@yahoo.com

تاريخ الإرسال:.....2018	تاريخ المراجعة.....2018	تاريخ القبول.....2018

ملخص البحث

تتوخّى هذه المقاربة التّعرف إلى بعض البنى الشّعريّة في شعر محمد بقاسم خمار من خلال مجموعته الشّعريّة الموسومة بـ(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق)، وتحديدا، الإيقاع والتّناص؛ إذ اهتمّ الشّاعر بكلّ الموضوعات والقضايا الّتي كانت– ولا تزال– تؤرّق وطنه وأمّته العربيّة والإسلاميّة، فتناولها من منظور ورؤيّة خاصّة مفعمة بالأصالة والشّمول والإنسانيّة، معبّرا عن كلّ ذلك في شعر تراوح بين النّمطين العموديّ والحرّ مستفيدا من الأدوات الجماليّة الّتي تتيحها اللّغة والنّمط الشّعريّ من صورة ورمز ولغة وإيقاع...كاشفا عن عبقريّة في تطويع الشّعر واللّغة لخدمة رسالته دون إفراط أو تفريط في الجوانب الفنّيّة التي تحفظ للشّعر شعريّته.

الكلمات المفتاحية: بنى شعريّة– إيقاع– تناص– تيمات– رؤية.

Abstract

This approach intends to identify some poetic structures in the poem of Mohammed Belkacem Khammar through his poetic group which is characterized by (irhassette sarabiya fi zamanielihtirak) specifically the rhythm and intersexuality. The poet gave importance to different issues and various concerns which was and is still tiring his country, and his Arabic and Islamic nation. He issued it from a special view in terms of originality, generality and humanity. Moreover, he expressed all that in a poem between mixing vertical and free styles. He used all esthetic tools which language and poetic style allow in terms of image, symbol, language, and rhythm...Mohammed Belkacem Khammar showed genius style in using poetry and language in serving his message without forgetting the artistic aspects which guarantee poetry.

Keywords: The Poetic Structures - The Rhythm - Intertextuality - Themes - Vision.

مقدمة:

صدر ديوان محمّد بلقاسم خمّار(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق) عن المؤسّسة الوطنية للكتاب بالجزائر، سنة 1986، وهو سادس إصداراته الشّعريّة، إذ أصدر أوراق سنة 1967، و(ربيعي الجريح) سنة1970، و(ظلال وأصداء)سنة1970، و(الحرف الضّوء) سنة1979، و(الجزائر ملحمة البطولة والحب)سنة 1985، وتأتي(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق) سنة1986، وبعدها (ياءات الحلم الهارب) و(مواويل للحب والحزن) سنة1994.

فخمّار شاعر منتج غزير الإنتاج ومجوّد للإبداع، مهتمّ بشعره، يقول يوسف وغليسي:"أمّا بلقاسم خمّار فلا همّ له إلّا الشّعر، وقد كان تقاعده الوظيفيّ فرصة جديدة للاختلاء الأبديّ بالقصيدة، ولم يثنه التقدّم أن في السّنّ عن الانهمار سيولا شعرية دافقة حتّى في مواسم (اللّاشعر) الّتي تتخلّل وجودنا من حين إلى آخر !؛ فبعد أن نظر قرّاؤه"أوراقا" ناضرة أوّل مرّة(سنة 1967)، وقطفوا زهور"ربيعه الجريح"مثنى (سنة1970)، واستظلوا بـ"ظلاله وأصدائه" ثلاث(خلال السنة نفسها)، واستنارو بـ(حرفه الضوئي "رباع (سنة1979)، وتغنّوا بمعجزات" الجزائر ملحمة البطولة والحبّ" خماس(سنة 1985)، وتحسّسوا أوجاع "إرهاصاته السّرابيّة" سداس(سنة 1986)، ها هو ذا يثمن سداسيته بمجموعتين اثنتين أخريين، عاش مخاضهما في الجزائر، ووضعهما مهرّبتين في بلاد الشّام!...". [1] ويريد يوسف وغليسي بالمجموعتين؛ مجموعة(ياءات الحلم الهارب)التي صدرت بعمّان عن الاتحاد العام للأدباء والكتّاب سنة 1994، ومجموعة(مواويل للحبّ والحزن)والّتي صدرت بدمشق عن اتحاد الكتّاب العرب سنة1994.

وتعدّ مجموعة(إرهاصات سربيّة..)همزة وصل بما سلف وبما جدّ أو حلقة مرتبطة بما قبلها ومتّصلة بما بعدها في سياق تجربة شعريّة مكتنزة الدّلالات والأبعاد، أصيلة راسخة ضاربة الجذور في تربة الشّعر العربيّ ومتجاوزة، أحيانا، متطاولة إلى آفاق التّجريب ومشرئبّة إلى التّحديث، على كلّ المستويات الفنّيّة إيقاعا ولغة وصورة.

تتألّف مجموعة(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق) من أربعين(40) قصيدة، تنقسم القصائد فيها بحسب المكان الّذي نظّمت فيه إلى قصائد نظمت في تونس، وهي خمس(5) قصائد؛ أربعة(4)منها عموديّة، وواحدة(1) حرّة، نظمت هذه القصائد الخمس بين سنتي1952

و1953. وموضوعات القصائد الخمسة لا تخرج عن إطار الوطن(الجزائر والوطن العربيّ) وشبابه والغربة والثورة والرّثاء.

وقصائد نظّمت في سورية، وهي خمس وثلاثون قصيدة(35)؛ خمس وعشرون(25) منها عموديّة، وعشرة قصائد حرّة، وقد نظّمت بين سنتي 1953 و1960 في دمشق وفي حلب وفي الحسكة.

وكلا القسمين من القصائد نظّم في المهجر، خارج أرض الوطن، وسنتناول ما نظّم في سوريّة أو في المهجر الشّامي؛ أي القسم الثّاني البالغ عدد قصائده خمسا وثلاثين(35)قصيدة، توزّعت على الشّكلين الإيقاعيين العموديّ والحرّ.

وموضوعات القصائد الشّامية تدور في فلك الذّكرى والحنين والوطن والغربة والحبّ والأم والطفولة، والثّورة والشّباب والوطن والوطن العربيّ، فلسطين، والإسلام والعروبة.

أولا–بنية الإيقاع:

يمكن تعريف البنية انطلاقا من هذا المفهوم، فحين تكون لشيء ما بنية فإن معنى هذا أنه ليس شيئا غير منتظم أو عديم الشكل، بل هو موضوع منتظم له(صورة) و(حدته الذاتية) وهنا يظهر ضرب من التقارب الأولي بين معنى البنية ومعنى الصورة مادامت كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقاته بما عداه.[2] والبنية هي ما يكشف عنها التّحليل الداخلي لـ(كلّ) ما، من عناصر وعلاقات قائمة بينها، ووضع ونظام تتخذه، والبنية تعد هيكل الشيء الأساسي أو التصميم الذي أقيم طبقا له، والذي يمكن الوصول إليه واكتشافه في أشياء أخرى شبيهة.[3] ولهذا فتعريف البنية لا يخرج عن إطار أنها كل مكون من عناصر متماسكة يعمل كل منها في انسجام وعلاقة مع غيره، ولا يمكن أن يؤدي وظيفته إلا بفضل تلك العلاقة.

ويترك مفهوم البنية في هذا المقال أثره في كلّ ما يتّصل به كبنية الإيقاع وبنية الوزن وغيرهما.

تكمن علاقة البنية بالإيقاع أو بالوزن في أنّ كلّا من الإيقاع والوزن يتألّف من عناصر متشابكة بفضل علاقات مختلفة، ويؤدّي كلّ منهما وظيفته في إطار هذا الكلّ المتماسك المجموع. فالإيقاع مظهر يتكرّر في الزّمن من عناصر مختلفة العلامات كالأزمنة القويّة والأزمنة الضّعيفة في الرّقص...وكما الوزن، فالإيقاع يحتمل بنية تكراريّة، والتجاور الزّمني لهذه البنيات المتناسبة، إنّه

تعاقبي."[4] وقد يعدّ إيقاعا كلّ مجموعة من ظواهر الإعادة الصّوتيّة والتركيبيّة والمعجميّة والدلاليّة.[5]وإذا كان الوزن في بعده الكميّ والزّمني يقوم على أساس الرّجع وتكرار الصّدى لعناصر متناسبة، فإنّ الإيقاع يتأسس على تكرار العناصر المختلفة.[6]

وعليه، يصبح الوزن عنصرا جزئيّا داخل الإيقاع، ويكون الإيقاع أوسع مجالا من وحدات الوزن، تلك الوحدات الّتي تنتج في اشتغالها صورا من الإيقاع. ولهذه العلاقة بين الإيقاع والوزن عرّف حازم القرطاجني الوزن تعريفا أقرب إلى الإيقاع؛ حين ذكر أنّ "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب."[7]

وننظر إلى الوزن باعتباره لعناصر التي تمنح الشكل للشعر.[8] أو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا.[7]

1-بنية الوزن:

أمّا من حيثُ بنية الإيقاع في مجموعة(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق)، وقد أشرت سابقا إلى توزّع هندسة أو معمار القصيدة في الدّيوان بين الشّكلين العموديّ والحرّ، حيث كان حظّ العموديّ تسعا وعشرين قصيدة(29)؛ مثّل نسبة 72.50% من نسبة مجموع القصائد، وكان حظّ الحرّ منها إحدى عشرة(11)قصيدة، ومثّل نسبة 27.50% من نسبة المجموع. ولعلّ هيمنة الشّكل العموديّ بالمقارنة إلى الحرّ أمر ملاحظ من طرف الباحثين، فقد لاحظ ذلك يوسف وغليسي في دراسته لديوان الشّاعر(ياءات الحلم الهارب)المؤلّف من عشرين قصيدة، حصّة الشّكل العموديّ فيه اثنى عشرة(12) قصيدة، بينما حصّة الحرّ(08) ثماني قصائد. [2]، وحتى في ديوانه الآخر(مواويل للحبّ والحزن)، والضّامّ لتسع عشرة (19)قصيدة، تقدّم الحرّ فيها بفارق قصيدة؛ وهو فارق ضئيل، إذ اكتسح عشرة(10) قصائد، وترك للعموديّ تسع(09)قصائد. [3]

ويفسّر دلالة هيمنة الشّكل العموديّ على إنتاج الشّاعر يوسف وغليسي في ملاحظة تنسحب على إنتاج الشّاعر، بصفة عامّة، بوصفه ديوانا واحدا أو أعمالا كاملة، يقول وغليسيّ في شأن تقدّم العموديّ على الحرّ:" هو أمر ليس بالغريب أمام شاعر كبلقاسم خمّار الّذي ترعرع في أحضان العمود الشّعريّ ثمّ خرج عليه(لا كخروج أبي تمّام ومسلم بن الولد...!)خروجا محمّلا بأمارات العودة، ولنتذكّر-هنا-أنّ "خمّارا" هو أحد المؤسّسين للقصيدة الحرّة في الجزائر؛ وهو رابع أربعة شعراء(إضافة إلى سعد الله والغوالمي والسائحي الصّغير)يتنازعون ريادتها الأولى، وإن كان

تاريخ الأدب الجزائريّ قد فصل في المسألة بالحكم لصالح بلقاسم سعد الله بقصيدته الرائدة(طريقي)سنة 1955. والطّريف في الأمر، أنّ معظم هؤلاء الرّواد "الأحرار"(ومنهم شاعرنا خمّار)سرعان ما عادوا للاحتماء بطريقة الأوائل في الكتابة الشّعريّة، بل إنّ احدهم(وهو أحمد الغوالمي)قد قلب ظهر المجن للشعر، ناعتا إيّاه-يسخرية مرّة-"الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي"!، فكانت "حرّيتهم" الشّعريّة أضيق أفقا من فلسفة الدّعوة إلى الشّعر الحرّ، ولم تكن "القصيدة الحرّة" سوى عرض تجريبيّ طارئ في حياتهم الشّعريّة، فكانوا-في أحسن أحوالهم-على ملّة نازك الملائكة!."[4]

وهكذا، يأخذ الحنين الشّاعر إلى أطلال القصيدة القديمة، فيعود إليها وإن امتدّ به الطّريق في التّجريب وأوغل في التّجديد والتّحديث كحنينه إلى ماضيه وذكريات طفولته ومرابع صباه، وقد يشعر بوخز ضميره الفنّي إذ يتوهمّ أنّه ارتكب جريرة في حقّ تقاليد القصيدة القديمة الّتي تستمرّ، أبدا، في تجسيد هويّة الشّعر وأصالة الانتماء.

غير أنّ خمّارا كان سابقا، ومنذ وقت مبكّر، إلى كتابة الشّعر على الشّكل الحرّ، ففي ديوانه(إرهاصات سريّة...)قصيدة بعنون(اللّغز)ذيّلها بسنة 1953م[5].

ونؤطّر قصائد الدّيوان ثماني(08) بحور أو أوزان تضبط إيقاعها وموسيقاها الخارجيّة، وهي طيّ هذا الجدول مرتّبة حسب تواترها:

الرتبة	البحر	تواتره	نسبه
1	الكامل	13	%32.50
2	الرمل	09	%22.50
3	الخفيف	07	%17.50
4	المتقارب	05	%12.50
5	الوافر	03	%07.50
6	البسيط	01	%02.50
6	المتدارك(خبب)	01	%02.50
6	المجتث	01	%02.50

يأتي وزن(الكامل)في الرتبة الأولى، ويليه وزن(الرمل)في الرتبة الثانية، و(الخفيف)في الرتبة الثّالثة و(المتقارب)في الرّتبة الرّابعة، و(الوافر)في الرتبة الخامسة، ويجئ كلّ من(البسيط) و(المتدارك) و(المجتثّ) في الرتبة السّادسة.

يحظى إيقاع(الكامل) و(الرمل) و(الخفيف)باستعمال عال مقارنة بغيرهما من التّشكيلات الإيقاعيّة، في هذا الدّيوان ويحظى إيقاع (الكامل)برتبة متقدّمة، كذلك في الدّواوين الأخرى، وفي دواوين الشّعراء في العصور المتقدّمة[6] وذلك يفسّر ارتباط الشّاعر وتمسّكه بالتّشكيلات الإيقاعيّة العروضيّة الكثيرة التّوظيف في الشّعر العربي القديم وتأثره به، من جهة ولطواعيّة هذه التّشكيلات للأغراض وللموضوعات الّتي تؤطّرها من جهة ثانية بحسب نركيبة كلّ تشكيلة.

وحتّى في الشّعر الجزائريّ الحديث نجد أنّ إيقاعات(الكامل) و(الرّمل) و(الخفيف)تتّسم بنسبة شيوع مرتفعة وتتقدّم غيرها من الإيقاعات المفردة والمركّبة، ففي إحصائية لهذا الشعر عبر ثلاثة أجيال(جيل الإحياء، والوجدانيين، وجيل الثّورة)يسجل عمر بوقرورة النتائج الآتية[7]:

الوزن	الإحيائيون	الوجدانيون	جيل الثورة
الرمل	%8.33	%16.66	%77.7
الخفيف	%7.46	%46.15	%37.45
الكامل	%24	%12	%56

ويبدو من خلال المقارنة بين نسبة شيوع أوزان هذه البحور الثّلاثة في هذه الإحصائيّة ونسبة شيوعا في شعر خمّار–الديوان موضوع الدّراسة–أنّ خمّارا يوظّف وبكثافة البحور ذاتها في شعره، وينسجم مع شعراء وطنه وجيله.

وربما يرجع ذلك الاستعمال إلى اشتراك الشّعراء في التّعبير عن بعض الموضوعات والمعاني والأغراض من خلال القوالب العروضيّة ذاتها، أي استعمال البحور نفسها، ففشت بينهم عدوى إيقاعاتها وتأثّر بعضهم ببعض، وهم يكابدون التجارب الشّعريّة المتشابهة كالغربة والحنين والثّورة.

وقد انتظمت هذه التشكيلات الإيقاعية الشّكلين العموديّ والحر، بهذه الصّورة الموضّحة:

البحر	العمودي	نسبة	الحر	نسبة
الكامل	10	%34.48	03	%27.27
الرمل	04	%13.79	05	%45.45
الخفيف	07	%17.24	00	00
المتقارب	04	%13.79	01	%09.09
البسيط	01	%03.44	00	%09.09
الوافر	03	%10.34	00	00
المتدارك(الخبب)	00	00	01	%09.09
المجتث	00	00	01	%09.09

وتتميّز بنية الإيقاع العروضيّ في هذا الدّيوان باستعمال الأوزان الصّافية المفردة الّتي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة في البيت أو السّطر الشّعري أكثر من المركّبة الممتزجة، فالشاعر يستخدم خمسة(05) أوزان صافية؛ وهي(الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، والمتدارك(الخبب))في مقابل ثلاثة أوزان(03)مركبة ممتزجة؛ وهي(الخفيف، البسيط، والمجتث)، فهذه الأولى تتألّف وحداتها الإيقاعيّة أو تفاعيلها من:

- **الكامل**: متفاعلن –متفاعلن – متفاعلن * متفاعلن– متفاعلن – متفاعلن
- **الرّمل**: فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلاتن * فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلاتن
- **المتقارب**: فعولن– فعولن–فعولن– فعولن* فعولن– فعولن– فعولن– فعولن
- **الوافر**: مفاعلتن– مفاعلتن – مفاعل * مفاعلتن –مفاعلتن––مفاعل
- **المتدارك**(الخبب): فعلن– فعلن– فعلن– فعلن * فعلن– فعلن– فعلن– فعلن

والثّانية؛ أي المركّبة أو الممزوجة تتألّف وحداتها الإيقاعيّة من:

- **الخفيف**: فاعلاتن– مستفع لن– فاعلاتن * فاعلاتن – مستف لن – فاعلاتن
- **البسيط**:مستفعلن–فاعلن–مستفعلن–فاعلن*مستفعلن–فاعلن–مستفعلن–فاعلن
- **المجتثّ**: مستفع لن – فاعلاتن * مستفع لن –فاعلاتن

ونلحظ أنّ الشّاعر في هذا الدّيوان لم ينظم سوى قصيدة حرة واحدة على وزن المجتثّ، رغم ميل بعض الشعراء في العصر الحديث إليه، فهذا" البحر يتّسم بإيقاع خفيف فيه رشاقة

وحسن أداء، تميل إليه النّفس فتطرب الأذن لسماع إيقاعاته الموقّعة القصيرة؛ وهذه السّمة الإيقاعيّة تعدّ من سمات التّطوّر في العصر الحديث..." [8]

2-بنية القافية:

ويرتكز إيقاع القافية في قصائد الدّيوان، العموديّة والحرّة على تنويع في القوافي وفي رويّاتها في بعض القصائد المقطعيّة أو خماسيّة الأشطر، بالنسبة إلى القصيدة العموديّة.

ويقول في قصيدة(الانتظار)ذات المقطعين، يقول في بداية الأول[9]:

حياتي انتظار طويل المدى أحطّم فيه.. شبابي سدى
فؤاد حزين .. وفكري شرود فراغ .. وليل رهيب الصّدى

ويقول في بداية الثّاني[(10)]:

بدأت انتظاري وقد كنت طفلا أرى في ذراعي نحولا مخلّا
أرى العجز في همساتي وفكري ويغمرني الأهل عطفا وفضلا

ففي هذه القصيدة يتّخذ المقطع الأوّل قافية برويّ مختلف عن رويّ القافية الثّانية كما هو ملاحظ في النّموذج المذكور أعلاه.

وتتنوع القافية في هذا البناء الخماسيّ الأشطر بتنوّع رويّاتها ما بين تائيّة وبائيّة وميميّة ونونيّة..، كما يتّضح في هذا النّموذج المختار من الدّيوان؛ يقول خمّار من قصيدة(إلى أشبال الجزائر) [11]:

فأنت الجزائر يا مهجتي ويا روضتي أنت لي بغيتي
سأعلي بنودك بين الملا وأغرق في البحر كل ذنب
يحاول أن لا تقوم العرب

...

وها نحن يا موطني كلنّجوم سوى أنّنا لا نروم الوجوم
جزائرنا صوتها صائلا يردده كلّ لحن يهب
يصافحنا الزّهر وابن العرب

...

بلادي ابسمي وأنشدي لحننا وغنّي بنا إنّنا ها هنا

ولا تفقدي من مضى عاملا فإنّا حواليك مثل الشّهب

ونادي يلبيك شبل العرب

وعلى تنويع آخر في القافية وفي رويّاتها في القصيدة الحرّة، خاصّة تلك الّتي تنبني على مقاطع متباينة الطّول.

يقول الشّاعر في المقطع الأوّل من قصيدة(الانفجار..) [12]:

أين ربّي..؟

أين أنت الآن يا ربّ الأنام

يا شعاع التّائه المسكين في ليل الزّحام

يا جناح الطّائر المكسور في درب السّهام

يا إلهي..يا سلام

أين أنت الآن منّا..؟

ويقول في مقطعها السادس[13]:

يا فرنسا ..

إنّ شعبي لا يهاب

لا يخاف الموت..لا يخشى العذاب

سوف يبقى كالسّعير

ثائرا ..كالزّمهرير

وغدا يجني الأمل

عندما يحتضن النصر الكبير.

فتتنوّع قوافي السّطور بتنوّع رويّاتها بين الميم والباء والرّاء واللّام.. وغيرها.

ويقول في المقطع الأوّل من قصيدة(إلى رفاق الصّبا) [14]:

هل تذكرون..؟

أيّامنا..هل تذكرون..؟

في الغابة الغنّاء ..في فصل الرّبيع

بين النّخيل الغيد ..والماء الوديع

وسلالنا ..ملأى من التّمر المحبّب للنّفوس
بنواه ..نرمي بعضنا
تجتاحنا حرب لعوب
وذبابة الحقل السعيدة حولنا نغم طروب
نعدو.. فتسبقنا الفراشة للورود
وتطير..تائهة بألوان الوجود
هل تذكرون..؟

وتتلوّن، ههنا، القافية من سطر إلى آخر، متردّدة بين النون والعين والسين والباء والدّال.

ويمتدّ النفس الشّعريّ في القصيدة العموديّة حتى يصل ذروته في الطّول، فتبلغ عدد أبيات القصيدة سبعة وتسعين(97)بيتا، مثلما هو الحال في قصيدة(رسالة شهيد من حيفا)، ومطلعها[15]:

إليكم رفاق النّضال الجنود إلى إخوتي فوق أرض الجدود

ويقصر، حينا، حتّى يقتصر على سبعة(07)أبيات، كما هو في قصيدة(رجعة)، ومطلعها[16]:

إيه نفسي ..وقد حسبتك نفسي موطن الصّبر في الأسى والتّأسّي

وفي الحالين يعكس طول النّفس الشّعريّ وقصره قدرة الشّاعر في القول وبراعته في النّظم وملكته في الشّعر وتمكنّ من تصريف الفكرة والمعنى بالطرق الأسلوبية والتّعبيريّة كيفما شاء إيجازا وإيغالا كما يبرهنّ الطّول على قريحة حاضرة مستجيبة وذاكرة لغويّة ولّادة ومطواعة لا تتأخّر في اللّفظ للمعنى الّذي يخلق في لحظته الشّعريّة وفي ومضة الإبداع.

وإلى ذلك، تتنوّع القوافي بين قواف مقيّدة؛ تلك الّتي يكون رويّها ساكنا، وقواف مطلقة؛ تلك الّتي يكون رويّها متحرّكا[17]، فمن النّوع الأوّل قول خمّار في قصيدة(فلسطين) [18]:

يا فلسطين سلم في السّفر نحن شئناها وما شاء القدرْ
لم يشأ ربك أن تنخذلي تحت أقدام الذّليل المحتقرْ

ويعبّر هذا النوع من التقفيّة المقيّدة عن انقباض الشّعور وعن احتباس الإحساس أسى وحزّنا وأسفا، ويتجلّى ذاك بوضح مع رويّ الرّاء في هذه القصيدة. وفي قصيدة(مع الطّبيعة) [19]:

مالي أراك مليكة الحسن النضير مغمورة الأثواب في ليل مطيرْ
وأراك من تحت الضّباب كئيبة مخنوقة الأنفاس كالأمل العسيرْ

ومن النّوع الثّني؛ قول خمّار في قصيدة(الحبّ) [20]:

الحبّ في كلّ النّفوس سجيّة مزروعة كالنّور في الإنسانِ

وقوله في قصيدة(شباب..وشباب) [20]:

إلى ما العذل يا وطني..اصطبارا لقد ألهبت لو حركت نارَا

وقوله في قصيدة(حنين عاشق) [21]:

كتب الشّقاء عليه وهو صغير ورماه حظّ في الهموم عسيرُ

وإذا كانت الأولى(المقيّدة) ضابطة للشعور وللنّفس تصرفهما بمقدار، فإنّ الثّانية (المطلقة) تشرع الباب وتفتح المجرى واسعا لحركة الشّعور وللنّفس وتمنحهما حرّية غير محدودة.

وترتفع نسبة القوافي المطلقة في الدّيوان، مفتوحة ومخفوضة ومضمومة، ففي الشّكل العموديّ والذي تواتر تسعا وعشرين(29)مرّة، سادت القافية المطلقة على ثلاث وعشرين (23) قصيدة، وبنسبة (79.31%)، وتنحدر الأخرى المقيدة، فلم تغط إلّا ستّ (06) قصائد، وبنسبة(20.68%).

فالشّاعر حين يرعشه الإبداع ويتألّق في جوانحه الإبداع ويهتزّ لسانه يرفع صوته دون عائق من سكون يسدّ مجرى الهواء في آلته، فينطلق مع فكرته وموضوعه.

ومن آثار الإيقاع في الدّيوان وفي قصائده العموديّة، إيقاع التّصريع في مطالع القصائد، تحديدا، الّذي يترك أثرا نغميّا في أذن المتلقيّ، ويعيّن حدودا لبداية الجملة الملفوظة ولنهايتها، ومن نماذجه في الدّيوان قول الشّاعر في مطلع قصيدة(إلى أمّي) [21]:

أمّاه ..قومي، هذه أشعاري هتفت .. محمّلة إليك شعاري

وقوله في مطلع قصيدة(دعاء وطن) [22]:

الأرض أرضك أي هذا السّاري فابطش بخصمك كالهزبر الضّاري

وقد يرد التّصريع في ثنايا القصيدة، وهو نادر في الدّيوان، منه قول الشّاعر في قصيدة(رجعة)في البيت الثّاني بعد المطلع [23]:

إيه نفسي.. وقد حسبتك نفسي موطن الصّبر في الأسى والتّأسّي

كم أراك الزّمان من صور البؤس وجوها من كلّ لون وجنس

فيثري القصيدة بفواصل نغميّة مثيرة للأذن ومنبهة للذّهن.

3-بنية التدوير:

يتخلّل القصيدة العموديّة **إيقاع التّدوير**، أحيانا، ويلجأ إليه الشّاعر لوصل أجزاء بيته وشطريه، ويتخلّل القصيدة الحرّة فيصل سطورها أو يصل أسطر المقطع الواحد، وهو فيها أوضح، فتتواصل السطور وتأتلف الجمل الشّعريّة ليكتمل المعنى باكتمال الإيقاع، فيكون المعنى دالّا على الإيقاع، والإيقاع يكون دالّا على المعنى.

و"التّدوير في الشّعر الحرّ، فهو مبني على تتابع التّفعيلات في عدّة أسطر شعريّة بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشّاعر إلى قافية بعد عدّة أسطر، ثمّ يبدأ مقطعا جديدا، ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأوذل، وقد أكثر الشذعراء من استخدام هذا اللّون إلى حدّ ضياع الإيقاع الشّعريّ في خضمّ هذه التّفاعيل الكثيرة.". [24] وقد يدخل التّدوير سطرين أو أكثر في المقطع دون سائر المقطع، ففي قصيدة(نفسي)يرد التّدوير في المقطع الأوّل بين السطر الأوّل والثّاني[25]:

يا نفس..	/0/0/
هل أنت نفسي	0/0//0/0/
أم أنت بؤسي ونحسي..؟	0/0//0/-0//0/0/
قولي..لقد ملّ حدسي	0/0//0/ -0//0/0/
وقد تعمّق لبسي	0/0///- 0//0//
وما عرفتك نفسي..؟	0/0///-0//0//

وهذا المقطع على وزن المجتثّ وتنتظمه تفعيلتاه(مستفع لن –فاعلاتن) [26]، فقد انتظم السّطر الأوّل على جزء من التفعيلة الأولى للوزن(مستفع)، واكتملت في السّطر الثاني جزؤها بـ(لن)؛ أي أن تفعيلة السّطر الأوّل تألّفت من سبب خفيف(/0) ووتد مفروق(/0/)، واكتملت في بداية السّطر الثّاني بسبب خفيف(/0).

4- بنية التكرار:

ينهض **التّكرار** على المستوى الصّوتيّ بدور إيقاعيّ بارز، فضلا عن دوره الدّلاليّ، ويتمظهر في الصّوت المفرد، وفي الكلمة، وفي الجملة، وفي المقطع برمّته، فمن مظاهر تكرار الصّوت في الدّيوان، تكرار صوت السّين، وهو الصّوت المهموس المتّسم بصفيره، وإيحاءاته النّفسيّة الحزينة الأسيانة. ففي قصيدة(رجعة) يتردّد صوت(السّين)، بكثافة ملحوظة، في حشو الأبيات وفي أعاريضها وفي أضربها، فإذا لاحظنا القصيدة[27]:

إيه نفسي.. وقد حسبتك نفسي موطن الصّبر في الأسى والتّأسّي
كم أراك الزّمان من صور البؤس وجوها من كلّ لون وجنس
أذكري عهدك الصّبيّ وعودي قد يوافيك ما ليومك ينسى
أذكري الغربة الّتي أنت فيها والبلاد الحبيب تحت الأخس
أذكري صدمة المنون بأمّي حين مات الحنان عنّي .. وأنسي
ليس في حاضري وإن شبّت الآ لام فيه سوى انعكاسة أمسي
كل ما هزّ خاطري .. وتقضى صار في حاضري يزعزع نفسي

وجدنا صوت(السّين)يتكرّر خمس عشرة مرّة(15)، في سياقات تشي بالحزن والأسى والإحساس بالغربة واليتم وألم الذّكرى، ففي مطلع القصيدة ذات السبع أبيات، يتكرّر صوت(السّين)خمس(05)مرّات محاكيّا بجرسه الجوّ النّفسي للشّاعر، وفي البيت السّادس يتردّد أربع (04)مرّات، وفي البيت الثّاني مرّتين اثنتين، ويتردّد رويّا في نهاية كلّ بيت، يسنده في نغمته وإيقاعه صوت(الصّاد)المهموس، أيضا، ويتضافر الصّوتان في للتأثير في المتلقي وتصوير الحالة الشّعورية للشّاعر الحزينة المنتكسة.

هذا، في قصيدة عمودية البناء، ونلمح الأثر ذاته في قصيدة حرّة بعنوان(نفسي)، مؤلّفة من ثمانية (08) مقاطع، يقول فيها الشّاعر[28]:

يا نفس..
هل أنت نفسي
أم أنت بؤسي ونحسي..؟
قولي.. لقد ملّ حدسي
وقد تعمّق لبسي

وما عرفتك نفسي..؟

***

حولي الخلائق ترقى
ما بين بشر وإنس
وبالخلائق أشقى
وفي الجوانح بؤسي
كالنّار يحرق نفسي..؟

***

إنّي أعيش ... ولكن
هل شبّ بالعيش بأسي
ثارت ولمّا تهادن
غاصت إلى الغور ترسي
فهل تبالي بنفسي ..؟

***

أمن جروحي شقائي
أم بالهوى جس هوسي
إن كان صعبا شفائي
فقد تحطّم كأسي
ولا رجاء لنفسي..

ولا يخفى على متلق قارئ أو سامع، ولا يفوت أذنه جرس(سّين)الكثيف الانتشار في مقاطع القصيدة وسطورها، فقد تردّد هذا الصّوت خمسا وثلاثين(35)مرّة، حيث ورد في المقطع الأوّل سبع(07) مرّات، وفي المقطع الثّاني ثلاث(03)مرّات، وفي المقطع الثّالث ثلاث (03) مرّات، وفي المقطع الرّابع أربع(04)مرّات، وفي المقطع الخامس ثلاث(03)مرّات، وفي السّادس أربع (04)مرّات، وفي السّابع أربع(04)مرّات، وفي الثّامن ست(06)مرّات.

ولو أضفنا إلى صوت(السّين)صوت(الصّاد)الذي توتر عشر(10) مرّات، وهو يندرج ضمن المجموعة ذاتها، لأدركنا مقدار الإيقاع الّذي يثيره الصّوتان في فضاء نصّي يحاور فيه الشّاعر ذاته حوارا أشبه ما يكون بالوسوسة أو بالصّوت الخفيّ المتسرّب إلى أغوار النّفس.

وقد أثرى هذا الإيقاع عاملان؛ الكلمات المتضمنة لصوت(السّين) وتكرار كلمة (نفس) ثلاث عشرة(13) مرّة في ثنايا المقاطع وفي آخر كلّ مقطع –وهذا سنتحدث عنه في تكرار الكلمات، أمّا العامل الأول فيمكن إحصاء الكلمات الّتي يدخل صوت(السّين) في بنياتها؛ وهي: (نفس(13)، بؤس(2)، نحس، حدس، لبس، إنس، بأس، ترس، جس، هوس، كأس، نبس، حس، أمس، تنسي، يؤنس، سموم، غرس، فأس، يأس، سوف).

ويلعب **الجناس**، كلون بلاغي ومحسّن لفظي، دورا في تحريك وتكثيف حركة الإيقاع وتقوية النّغم، من خلال حضوره في كلمات ثلاثية البنية، مثل(بؤس–بأس–كأس–فأس– يأس)، (نفس–نحس))، وينتج إيقاعه عن تشابه وتماثل وتجانس في بنيات الكلمات في صوامتها وصوائتها، سواء أكان الجناس تامّا أم ناقصا.[29]

وإضافة إلى تجاوب الموسيقى الدّاخلية بكلّ ألوانها مع الموسيقى الخارجية المتجسّدة في وزن(المجتثّ) بوحدتيه الإيقاعيتين(مستفع لن–فاعلاتن) وبهذه الصّورة المجزوءة عروضا وضربا.[30]

واللّافت للذهن، تناص القصيدة إيقاعيّا ومعنويا مع قصائد تشترك معها في نوع من القافية والرّوي، كسينية البحتريّ،

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ

وسينية أحمد شوقي الّتي يبدؤها:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي أُذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي

ومن الأصوات الّتي تركت أثرها في البنية الإيقاعيّة في الدّيوان، صوت(الرّاء)، وهو الصّوت المجهور الّذي يوصف بالتّكرار، وقد تقدّم على غيره في نسيج القصائد العموديّة والحرّة على السّواء.

ويكشف هذا التّوظيف الفنّي للأصوات للتّعبير عن المعاني وتأدية الدلالات عن حسّ الشّاعر الإبداعيّ الرّهيف المتذوّق.

وإذا كان تكرار الأصوات والكلمات والتّراكيب ينهض بوظائف إيقاعيّة، فإنّه يقوم بوظائف معنويّة على مستوى الدّلالة، ومن مظاهر تكرار الكلمات، أفعالا وأسماء، في الدّيوان، لأغراض دلاليّة، تكرار أسماء الأعلام كترديد اسم(جميلة)في قصيدة(من وحي الذّكرى) [31]الّتي يذكر في مطلعها:

أي ذكرى تهزني والخضيلة بسمات قدسية وفضيلة
أي ذكرى وكلّ من بجواري يبعث البرء للنفوس العليله
....
أي ذكرى .. وأي حلم جميل يتمناه خاطري كلّ ليلة
....
أي ذكرى تميد بي والخضيله زهرات ينشرن عبق(جميله)
يا(جميلة) وأنت حقا جميلة ونضال وعزة وبطولة
....
أي ذكرى تمر بي والخضيله فتيات يحملن روح جميله

تتردّد(جميلة) علما رمزا ست(06)مرّات، في مواضع متباينة من القصيدة كالتي ذكرت، آنفا، ولا يكرّر الشّاعر اسم(جميلة) تذوّقا لاسمها الحلو العذب واستحضارا لشخصها العزيز الأبيّ، ونداء لمثل البطولة التّضحية والفداء، وإنّما تعميقا لكل المعاني النبيلة والقيم السّامية علقت بهذا الاسم، ولتخليده في ذاكرة الأجيال والشّعوب الحرّة، فـ(جميلة)مثال العزّة التّي لا تقهر والإرادة التي لا تكسر، يقول الشّاعر[32]:

سجد المجد للرّجال ولكن سجدت عند راحتيك الرجوله
كل حرّ دعا بصوتك مهتا جا معنى، وكلّ عين بليله
وقيود السّجان في جيدك الأملس تروي عن أصل /جندرك/ويله
وأبى الصبر يا جميله – إلا أن تكوني على الدنا أمثوله
لم يضرك الجلاد يهوي بتيار الجحيم على الجفون الكليله
وبجنبيك من سلاسله الحمر ثقال، تحز ساقا هزيله
لم يخفك الوعيد والليل داج وحواليك موجعات ثقيله

كنت والجرح أنّة وزفيرا تتلظى بها عروق نحيله

ما تقدّم مثال عن تكرار أسماء الأعلام، وقد نصادف في الديوان غيرها، وبخاصة أسماء الأمكنة الّتي تعلّق بها الشّاعر لسبب أو لآخر وفي صدارتها الفضاءات العربية الّتي تردد عليها والتي تجسد له حلم امته العربية الواحدة من الخليج إلى الأطلس.

ومن الكلمات التي يمكن أن نسوقها للتكرار ووظيفته النغمية والمعنوية كلمة(الوطن)، التي ترد في كثير من السياقات، وأقرب مثال قول الشّاعر في قصيدة(حنين عاشق) [33]:

وطني سعدت فإنني لا أنثني حتّى يعانق ساكنيك النّور
وطني سلمت فلا تبالي بالضنى قد جاء لليوم العزيز نذير
وطني ظفرت ففي ربوعك فتية شعب طموح بالنضال فخور
وطني ..وما وطني سوى الحبّ الذي أحيا له، وأنا به مغمور
فأنا الأسير بحسنه لا أرتضي أن يستهام بحبه مغرور
تلك الجزائر من أحب وإنني لا بالغواني منتش مخمور
وطني ملاك طاهر، وهو الذي دانت له في السالفين عصور

ففي هذا النّص تتواتر كلمة(الوطن)ست(6)مرّات في أبيات متتالية، وتختصرها كلمة(الجزائر)، وفي هذا التّكرار تأكيد لحب الوطن وللتعلّق والهيام به، وقد كان الوطن أحد الموضوعات البارزة في الدّيوان، وفي شعر خمّار.

وقد مرّت إلى الإشارة إلى تكرار كلمة(نفس)في مبحث التّكرار الصّوتي وأثره، فقد وردت كلمة(نفس)

في قصيدة(نفسي)المشتملة على ثمانية(8)مقاطع، ثلاث عشرة(13) مرّة، يقول فيها في بعض مقاطعها[34]:

يا رجّة البحر مهلا
هل صوت موجك نبسي
لو دام عصفك حولي
لصار رعدك حسّي
وصار برقك نفسي

***

كم لي مع الدّهر خصم
وكم تمرّد أمسي
وكلّما جاء يوم
نأتي الدواهي فتنسي
من جاء يؤنس نفسي...

***

يا دهر أنت سموم
وبين دائك غرسي
فيك العذاب غيوم
فكم يقاوم فأسي
وكم تصابر نفسي..؟

***

يا نفس هل أنت حقا
نفسي الّتي هي نفسي
إن صحّ ذلك..
رفقا..
فلن أصافح يأسي..
وسوف أرضى بنفسي..

ففي المقاطع الثّمانية للقصيدة أتت كلمة(نفسي)في نهاية السّطر الأخير، في كلّ مقطع، فكانت بمثابة لازمة تلتزم بها، وتحتفظ لها بموقعها، ممّا جعلها النواة المعنوية للنّص والبؤرة الدلاليّة له تنجذب إليها عناصر النّص. وتنهض النّفس في القصيدة مجسّدة مقاومة الذّات للآخر، وللزّمن وصروفه، وللعالم وأشيائه، ومصوّرة لحيرة الشّاعر في شكوكه واستفهاماته وأسئلته في أسلوب تجريدي مثير.

وكما يفجّر الشّاعر في الصّوت طاقاته الكامنة وفي الكلمة إمكانياتها المضمرة، فإنّه يحرّ في الجملة وفي التّركيب قدراته الخفيّة، لتنصهر جميعا في بوتقة واحدة منتجة نصّا شعريّا مؤثّرا، ويتجلّى عمل الشّاعر، على صعيد الجملة أو التّركيب أو صيغ البناء، في تكرارها على فترات وعلى مسافات وإعادة ذكرها لتفرغ من حمولتها المعنوية والشّعوريّة في سياقات النّص، ففي قصيدة(ذكرى ماي) يعمد الشّاعر إلى ترداد صيغ وجمل(ما ذنب...، يا يوم..)بصيغها الاستفهاميّة والندائية الإنشائيّة المحفّزة لحركة النّص، يقول فيها[35]:

ماذا يفيد تألّمي وبكائي ما دمت أرزح في صميم شقائي
عبثا أحاول أن أكون مكرما بالدّمع شأن تذلّل الضّعفاء

...

في شهر ماي يوم نال بلادنا ما تبتغيه شراسة الأعداء
من كل جرم لو تراءى للملا لبكوا دما للفعلة الشنعاء

...

ما ذنب شيخ ظهره متقوس أخنى عليه الدّهر بالأرزاء
ما ذنب طفل كالملاك صفاوة لا يعرف التفكير في الشحناء
أو طفلة ضحك الربيع بقلبها فتبسمت كالزهرة الفيحاء
ما ذنب غانية الحمى في بيتها لعفافها تزدان كالعذراء
والأم ماذا أذنبت وفؤادها للحبّ للإخلاص للأبناء
ما ذنبهم حتّى يفرّق شملهم حبّ من النيران كالحصباء
ويقتّلون كبيرهم وصغيرهم بوسائل التّمثيل والفحشاء
صلبا ورميا بالمدافع جهرة والناس تزحف في صميم الداء
شنقا وغمّا في الخنادق بالحصى جلدا وغرقا في سيول الماء

...

يا يوم لن ينساك قلبي إنّ في ذكراك تنمو دائما برحاءي
يا يوم كنت مع البراءة شاهدا وعلى الضّراوة شاهد اللؤماء

....

يا يوم لن أنساك ما ظلت على قيد الحياة غمائم الدّكناء
سأعيش في صوت الضحايا نغمة رنانة تشدو مع الأحياء
يا ماي لن ننساك ما دامت لنا مهجهم مع الحرية الحمراء

ثانيا– بنية التناص:

تتناص قصائد خمّار مع نصوص مختلفة، وتتداخل فيها مثرية التّجربة ومسّعة من مجالاتها الدّلالية، ومنه:

1–التناص الشعري:

تداخل قصيدة(غضبة)لأبي القاسم خمّار وتتعالق نصيّا مع قصيدة(غير مجد..)لأبي العلاء المعري على مستوى الإيقاع وعلى مستوى اللغة، ويحضر فيها نص المعري الغائب بصورة مكشوفة.

فمن حيث الإيقاع ينشئ خمّار قصيدته على وزن قصيدة المعرّي وقافيته ورويّه، أي على وزن الخفيف وعلى قافية دالية مطلقة، يقول أبو العلاء المعرّي(449 – 363هـ = 973 – 1057 م)في مطلع قصيدته:

غير مجد في ملّتي واعتقادي نوح باك ولا ترنّم شادي

ويقول خمّار في مطلع قصيدته[36]:

تكفهرّ الدّنيا ويسودّ وادي وأعادي تعقّلي واتئادي

ويقول في القصيدة[37]:

أي عيش هذا الذي يجعل الحرّ ذليلا كالعبد في الأصفاد
أي عيش هذا الذي يلبس النفس رداء من الأسى والحداد
كلّما سار من بلادي فريق صدموا بالمبيتات الشداد
فسجين يئن في ظلمة البؤس ويحيا بين القذى والسهاد
وشريد رأى المنون أمانا فاكتفى من حياته بالجهاد
نبذ العيش بين أهليه .. لكن رامه في الجبال والأوهاد
وغريب يهيم في لفحة الشوق معنى .. كذرة من رماد
لو رآنا شيخ المعرّة يوما لبكى من تزاحم الأضداد

ورثانا مع الحياة بطرف دامع .. بالتحسّرات ينادي:
"خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلّا من هذه الاجساد"
كم صبرنا على الهوان، وقلنا حكمة الله في القضاء المعادي
فإذا باصطبارنا غير مجد وإذا الويل بيننا في ازدياد

لقد استدعى الشّاعر النّص الأوّل، أيضا، من خلال استدعاء شخصية أبي العلاء المعرّي من الوصف الذي اشتهرت به، وهو(شيخ المعرّة،) كما يظهر النّص الأوّل في لغة النّص الثّاني وتراكيبه ومفرداته، فكثير من مفردات النص الثاني هي كلمات منحدرة من الأوّل، منها ما استقرّ في مواقع القافية، مث: (الحداد، السهاد، الأضداد، ازدياد، السواد...)، ومنها ما تموقع في حشو الأبيات، مثل: (تزاحم الأضداد، غير مجد...)

وكذلك اقتباس بيت كامل دون تعديل من نصّ أبي العلاء، هو:

"خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلّا من هذه الاجساد"

الخاتمة:

وقد أسفرت مقابة شعر محمد أبي القاسم خمّار عن نتائج مهمّة نؤكّد بعضا منها انطلاقا من ديونه موضوع القراءة:

– توزّع بين قصائده على قصائد نظّمت في سورية، وهي خمس وثلاثون قصيدة(35)؛ خمس وعشرون(25) منها عموديّة، وعشرة قصائد حرّة، وقد نظّمت بين سنتي 1953 و1960 في دمشق وفي حلب وفي الحسكة.

– وتميّز بنية الإيقاع العروضيّ في هذا الدّيوان باستعمال الأوزان الصّافية المفردة الّتي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة في البيت أو السّطر الشّعري أكثر من المركّبة الممتزجة، فالشاعر يستخدم خمسة(05) أوزان صافية؛ وهي (الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، والمتدارك(الخبب))في مقابل ثلاثة أوزان (03)مركبة ممتزجة؛ وهي(الخفيف، البسيط، والمجتث)، وتستعمل هذه الأوزان في سياقاتها الشعريّة المناسبة.

– التنويع بين القوافي المطلقة والمقيدة، وتسجيل ارتفاع نسبة القوافي المطلقة في الدّيوان، مفتوحة ومخفوضة ومضمومة، ففي الشّكل العموديّ والذي تواتر تسعا وعشرين(29)مرّة، سادت القافية

المطلقة على ثلاث وعشرين (23) قصيدة، وبنسبة (79.31%)، وتنحدر الأخرى المقيدة، فلم تغط إلّا ستّ (06) قصائد، وبنسبة(20.68%).

– تكرار الأصوات الذي عمل على أداء المعاني المناسبة لجرس الأصوات ولخصائصها الموسيقية.

– تكرار الكلمات الذي منح إيقاعا خاصا للنصوص وأنشأ تيمات خاصّة مثّلت محاور الديوان الدلالية..

– تكرار الجمل والتراكيب الذي يسهم في ترسيخ المعاني وتوقيع القصائد.

– لا يخلو شعر خمّار من سمات تناصية ومثاله تناصه مع الشعر العربي كتناصه مع بعض شعر أبي العلاء المعري.

هوامش:

1– يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة، ص: 224.

2– عزام (محمد): الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط:1، 1989، ص: 40.

3– (47) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة (د.ت)، ص: 29.

4–ينظر: عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1994، (د، ط) ، 1994، ص: .33

5 –المرجع نفسه، ص: 33.

6–المرجع نفسه، ص: 33.

7–حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط: 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص: .263

8– ينظر:عبد الرمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2003، ص: .89

9 – يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة، ص:.224

10–المرجع نفسه، ص: .228

11–المرجع نفسه، ص: 225.

12– محمد بلقاسم خمّار: إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، 1986، ص: .21

13- ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:2، 2008، ص: 243 وما بعدها.

14- ينظر: عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، (د، ط)، 1997، ص: 301.

15-صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د، ط)، (د، ت)، ص:.138

16-محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 33.

17-محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 33.

18-محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 15.

19 - محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 93.

20- محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 96.

21-المصدر نفسه، ص: 75.

22-المصدر نفسه، ص: 109.

23-المصدر نفسه، ص: 55.

24-محمد حماسة عبد اللطيف: الناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 1420هـ1999م، ص: 216.

25 - محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 43.

26-المصدر نفسه، ص: 54.

27-المصدر نفسه، ص: 47.

28 -المصدر نفسه، ص: 25.

29 -المصدر نفسه: ص: 29.

30 -المصدر السابق، ص: 68.

31 -المصدر نفسه، ص: 71.

32-المصدر نفسه، ص: 55.

33- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د، ط)، (د، ت)، ص: 220.

34- محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 35.

35-صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د، ط)، (د، ت)، ص: 137.

36 - محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 55.

37- محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 35.

38- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط: 1، 1422هـ-2001م،

39-مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي ص:375. وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، (د. ط)، 2005، ص: 173.

40 - محمد بلقاسم خمّار: إرهاصات سرابيّة، ص:.105

41-المصدر نفسه، ص: 106

42-المصدر السابق، ص : 30.

43 -المصدر نفسه، ص: 35.

44-المصدر السابق، ص:.41

45-المصدر السابق، ص: 67.

46-المصدر نفسه، ص: 67.

تأويليّة السّكر والصّحو في ديوان النّاي والرّيح لخليل حاوي.

Interpreting drunkenness and awareness in the flute and wind collection of Khalil Hawi.

سندس أحمد شاوش (طالبة دكتوراه)

جامعة العربي التّبسيّ –تبسة– الجزائر

soundeschaouch@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/08/25	تاريخ القبول: 2018/12/06	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

تُقاربُ هذه الورقةُ العلميَّةُ ديوانَ "النّاي والرّيح" لـ"خليل حاوي" من منظارٍ تأويليٍّ، بالتَّركيزِ على ثُنائيَّةِ السُّكر والصَّحو، واختيارُنا لها لا يَنفِي في الآن ذاتِهِ وُجُودَ رموز أُخرى، وكَفيلَةٌ كذلك بالمقارنَة ذَاتِهَا، غَيرَ أنَّ اختيارَنا لهذه الثُّنائيَّةِ تُمْليه عَلاقَتُهَا الوَطِيدَةُ بالرُّؤيَةِ الشِّعريَّةُ لَديه، كَمَا لا يمكنُ التَّنكُّبُ لما قَدَّمَتْهُ لنا رُمُوزٌ أخرى في الدِّيوانِ من إضَاءَاتٍ في سبيل الكَشْفِ عن مَكْنُونَاتِ الثُّنائيَّة المشَارِ إليها سَالفًا.

وترومُ الإجابة عن جُمْلةٍ من الإشكاليَّات، فما الدَّلالات التي يُواريها السُّكْرُ والصَّحْوِ في ديوان: النَّاي والرِّيح؟ وإلى أيِّ حدٍّ أسهما في التَّعْضِيدِ التَّأويليِّ للنَّصِّ في كليَّتِهِ؟ وما العلاقةُ التي تَحكُمُهما بِرُؤية خليل حاوي الشِّعريَّة؟

الكلمات المفتاحيّة: تأويل؛ رؤية؛ خمرةٌ؛ نصٌّ؛ شعريَّةٌ.

Abstract:

This scientific paper approaches Khalil Hawi's poetic collection "the flute and the wind" from an interpretative perspective but focusing only on the duality of drunkenness and awareness. The collection is reach in other symbols worthy of being studied by the same approach. But our choice is justified by the relation of this duality with the poetic view of the poet. Thus, we will not leave untreated other symbols for the benefit they ensure to us to uncover the secrets of our duality.

Our objective is to answer some questions, in particular: what significance does the duality of drunkenness and awareness hide in the poetic collection " the flute and the wind" To what extent does it contribute to strengthen the interpretation of the collection? What is its relation with the poetic view of Khalil Hawi?

Key words: interpretation, view, wine, text, poetics

مُفْتَتَحٌ:

استطاعت التَّجارُبُ الشِّعريَّةُ العربيَّةُ الُمعاصرَةُ الفِكَاكَ من أَسْرِ النَّبرة الخِطابيَّةِ في الكتابةِ، ومن مُحاكاة نماذِج خارجة عن عصرِهَا، وتَحوَّلَ الشِّعرُ على إثر ذلك إلى إدراكٍ خاصٍّ للعَالم، وللحقيقةِ، وتَمَثُّلٍ رؤياويٍّ للوجود، يعكِسُ العلاقة التي أقامَهَا الأنا الشَّاعر مع العالم ومع الوجود، وينعكسُ هذا الوضْعُ على نحوٍ أَوْضحٍ مع حركة الشِّعر الحرّ وقصيدة النَّثر. وأضحت اللُّغة الرِّهان الأبرز والرئيس لبلوغ المقاصد المشَارِ إليها، وذلك عبر استعمالِها وفقَ تصوُّرٍ مجازي، فعمدوا إلى إفراغ الدَّوال من مدلُولاتِهَا المعجميَّة، وشحنها بدلالات أُخرى سياقيَّةٍ يفرضُها الاستعمالُ النَّصِّيِّ، فضلاً عن تكثيفٍ للبنية اللُّغويَّة للنَّصِّ، ومن جهة أخرى أضحى فهم النَّصِّ يتوقَّفُ أيضا على فهم تَعَالقَاتِه مع نصوصٍ أُخرى. ويصبُّ هذا الأمر كلّه في باب التَّعاطي الرَّمزي مع اللُّغة.

وقد وقَعَ اختيارُنا على تجربةِ "خليل حاوي"؛ لأنَّنا نحسبُه من تلك الطِّينة المشارِ إليها سابقًا، وخاصَّة فيما يتَّصلُ بحضور الرَّمز في شعره، وهي ظاهرةٌ ليست غريبةً على النُّقادِ. ولذلك، يأخذ هذا البحث على عاتقه مُقاربة الرَّمز الشِّعريّ عنده عبر ديوان الناي والريح من منظار تأويليٍّ، ينسجمُ وطبيعة الموضُوعِ، وذلك بالتَّركيز على رمزيّة السّكر والصّحو في الديوان، واقتصارُ البَحثِ في هذا المستوى لا يعني اسْتِنْفَادَهُ لكُلِّ أشكالِ الحضور الرَّمزيِّ في الدِّيوان. وقد يَكفِي عنوانُ الدِّيوانِ للإحَالةِ على الإيحاءات والعُمق الّذي ميَّز بنية الخطاب الشِّعري في هذا الدِّيوانِ بالذّاتِ.

ونعتَقِدُ أنَّ التَّفصيل في هذه المسألة؛ أي التَّنويع في التَّوظيف الرَّمزيِّ بحاجةٍ إلى تفصيلٍ وتفريعٍ يطولُ مَقَامُهُ؛ ولذا سنُحاولُ التَّركيز على ما أشرنا إليه سالفا.

أوَّلاً: في تأويليَّة الدِّيوان ومُسوِّغات الاختيار:

يعدُّ "خليل حاوي" أقلّ الشُّعراء استعارةً لأدوات غيره، وهذا ما أشار إليه بعضُ النُّقاد، فحاوي يكتبُ على نحوٍ لا يكاد يتطابقُ فيهِ إلاَّ مع ذاتِهِ، وهو ما يجعلُ كلَّ محاولةٍ لفهمه، أو فكّ شِفْرَة خطابه الشِّعريِّ محفوفةً بالمخاطِر، ما لم ترسُم لنفسها استراتيجيَّة تأويليَّة، وهذا ما حاولناه على الأقلِّ، بالإفادَةِ من الدَّائرة التَّأويليَّة لـ"شلايرماخر". فَلِفَهْمِ الجُزئيَّات الواردة في القصائد الواردة في الدِّيوان يتعيَّنُ علينا العودة إلى الكلِّ، وفي الآن ذاته فإنَّ الكلَّ لن يُفهمَ دون تأويلٍ لجُزئيَّاته.

وتأسيسًا على ما تقدَّم، حاولنا التَّركيز على الخيط النَّاظِم لتلك الجزئيّات مادام العُنوان، لم يُفضِ بنا إلى ذلك، كونُه قصيدة من الدِّيوان، سُميَّ باسمها، وقد تشكَّل عِقْدُ هذا الخيط برموز: البصَّارة، والنَّاسك، ورحلة السِّندباد الثَّامنة. فعلام يدلُّ حاصلُ هذه الرموز؟

إنَّ الإجابة عن هذا التساؤل تجيبُ، وتبرّرُ اختيارنا لثنائيَّة السُّكر والصَّحو بوصفها مدخلاً تأويليًا. فعملُ البَصَّارة في القصيدة الأولى يحاولُ اختراق حُجُبَ الآن ليرتاد لحظة الهناك أو المستقبل، ثمَّ إنَّ تنسُّك النَّاسك، وحركة صومعتهِ المتَّجهة للسَّماء الّتي يعتلي قمَّتها، هي محاولةٌ للانعتاق من العوالم التُّرابيّة، ومعانقة المطلق والسَّماوي، وهذا ما تُظهِرُهُ القصيدة الثَّانية، أمَّا عن رحلة السّندباد في القصيدة الثَّالثة، فهي تحكي عن رحلة ثامنةٍ لهذا الكائن الأسطوريّ، وهو ما يُخالفُ ما قرأناه في "ألف ليلة وليلة" عن رحلاته السَبْع، غير أنّه«مما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يُبحر في دنيا ذاته»[1]. إنُّه سؤال الوجود، فالرؤية الشّعريّة عند حاوي تقومُ على تجاوز الحاضر، فالشِّعرُ إقامةٌ في المستقبل« وتوجُّهٌ دائِمٌ نحو المستَقبَل. لم يكن الشِّعْرُ التِفَاتاً إلى الوَراء، أو نظراً إلى الماضِي، حتى عندما كان الشَّاعِرُ في الماضي يقفُ على الأطلال، ويستعيدُ ما مضى مِن علاقاتٍ سَابِقَةٍ فهو كان يُصَيِّرُ الماضي ويُضْفِي عليه حياةً آتِيَةً»[2].

وفي قراءتنا لقصائد الدِّيوان تبيَّن لنا مراهنَته على فعلي السّكر والصَّحو كواسطتين لتمثيل تلك الرّؤية القائمة الشِّعريَّة المتجاوزة للواقع اللَّحظيِّ الآنيِّ، فالشِّعر عند "حاوي" فيما يبدو ينأى عن كل أشكال الخطابيَّة، ويقفزُ على فجاجة التَّصوير المرآوي للواقع، وهذا ما سنفصِّلُ فيه فيما تبقى من البحث.

ثانيا/تحديد المفاهيم:

إنَّ ثُنائية السُّكرِ والصَّحوِ ليست من بِدَعِ الشَّاعر"حاوي"؛ وقد وُظفَت قبلَهُ، ولذا يجدُرُ بنا في فاتحة البحث بيانَ طبيعة السُّكر الذي ينأى عن الحدِّ المعجميّ، إلى مفهوم مُبطَّنٍ بِبطانةٍ رمزيَّةٍ، ولا يخلو من حُمولةٍ تأويليَّة.

إنَّ السّكر في اللُّغة من «السَّكْرَانُ: خلاف الصاحي. والسُّكْرُ: نقيض الصَّحْوِ. والسُّكْرُ ثلاثة: سُكْرُ الشَّبابِ وسُكْرُ المالِ وسُكْرُ السُّلطانِ؛ سَكِرَ يَسْكَرُ سُكْراً وسُكُراً وسَكْراً وسَكَراً وسَكَرَاناً، فهو سَكِرٌ؛ (عن سيبويه)، وسَكْرانُ، والأُنثى سَكِرَةٌ وسَكْرَى وسَكْرَانَةٌ؛ (الأَخيرة عن أَبي علي في التذكرة). قال: ومن قال هذا وجب عليه أَن يصرف سَكْرَانَ في النكرة. الجوهري:

لغةُ بني أَسد سَكْرَانَةٌ، والاسم السُّكْرُ، بالضم، وأَسْكَرَهُ الشَّرَابُ، والجمع سُكَارَى وسَكَارَى وسَكْرَى، وقوله تعالى:«وترى الناسَ سُكَارَى وما هم بِسُكَارَى»؛ وقرئ: سَكْرَى وما هم بِسَكْرَى؛ التفسير أَنك تراهم سُكَارَى من العذاب والخوف وما هم بِسُكَارَى من الشراب»[3].

غير أَنَّهُ يأْخُذُ دلالات أخرى وخاصَّة لدى الصّوفيَّة، إذْ يُحِيلُ إلى الفناء في حب الذَّات الإلهيّة فهو«دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب بعد شعاع العقل عن النفس، وذهل الحس عن المحسوس، وألمّ بالباطن فرحٌ ونشاطٌ وهزّة وانبساط لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز، وأصاب السرّ دهش ووله وهيمان دونه لتحيز نظره في شهود الجمال الحق، وتسمى هذه الحالة سكراً لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة»[4]، فقد استَعارَ حاوي حالة السُّكر لدى الصُّوفيَّة بكل ما تحملهُ من رمزيَّةٍ، ليتَجاوزَ عجزَ اللُّغَةِ المباشِرَة عن حَمْلِ الدَّلالة المثِلَة في مِخيَالِهُ الشِّعريِّ، والسُّكْرُ في الطَّبيعة هو مَطِيَّةٌ لهروبٍ من كينونةٍ، وغيابٌ للعقل، في حين أنَّها ليست كذلك، حيثُ تُمثِّلُ فرارا إلى الله لدى الصّوفيّة، مِصْداقًا قوله تعالى﴿فَفِرُوا إلى اللهِ إنّي لَكُم مِّنْهُ نَذِيرٌ مُّبِينٌ﴾الذَّاريات الآية 50، فُسُكْرُ الصُّوفيُّ لا يَتِمُّ بالمحظُور وهو الخمرُ؛ بل بالمأمور وهو الذِّكْرُ، وشدَّةُ الذِّكر تُخْمِرُ عقلَهُ، وتُحْضِرُ ما هو أشرفُ من ذلك، وهو القَلْبُ المخْلِصُ الفَاني في القُرب من الله والمحبُّ له، وصَحوةُ القلبِ هي ما يُمَيِّزُ سُكْرَ الصُّوفي عن غيره.

أمَّا الصّحو لغة هو:«ذهابُ الغَيْم، يومٌ صحوٌ وسَماءٌ صحوٌ، واليومُ صاحٍ. وقد أَصْحَيا وأَصْحَيْنا أَي أَصْحتْ لنا السماء. وأَصحَت السماءُ، فهي مُصْحِيةٌ: انْقَشَع عنها الغَيْم، ويقال: يومٌ مُصْحٍ. وصحا السَّكْرانُ لا غَيْرُ. قال: وأَما العاذِلة فيقال فيها أَصحَت وصحَتْ، فيُشبَّه ذهابُ العَقْل عنْها تارةً بذهاب الغَيم وتارة بذهاب السُّكْر، وأَما الإفاقة عن الحُبِّ فلم يُسمَع فيه إلاَّ صحَا مثل السُّكْر، والصَّحْوُ: ذَهابُ السُّكْرِ وتَرْكُ الصِّبا والباطِلِ. يقال: صَحَا قلبهُ. وصَحا السكرانُ من سُكْرِه يَصْحُو صَحْواً وصُحُوّاً، فهو صاحٍ، وأَصْحَى: ذَهَب سُكْرُه، والعرب تقول: ذَهَبَ بين الصَّحْوِ والسَّكْرَةِ أَي بين أَنْ يَعْقِلَ ولا يَعْقِلَ.»[5]، والصّحو عند الصّوفيّة، هو حصول المراد، بعد حالة من السّكر. فالصحو هو«رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه، وعكسه السكر، ومعناهما قريب من معنى الحضور والغيبة، والفرق بين الحضور

والصحو، أن الصحو حادث، والحضور على الدوام والصحو والسكر أقوى وأتم وأقهر من الحضور والغيبة»[6].

تلكم هي الدلالات التي أخذها مفهوما السُّكر والصَّحو في التُّراث الصُّوفي العربيّ، وسنرى لاحقا ما إن كان حضُورُها في الدِّيوان يأتلِفُ عمَّا قُدِّم سابقًا.

ثالثا/رمزيَّةُ الخمرةِ:

وظّف الشّاعر رموزا شعريّة حسّيةً منها، بغيّة الوصول إلى معاني روحيّة، كاستعماله للخمر الحسيَّة، للدّلالة على لذة الوصل ونشوته. وهي الحالة الّتي يرغب الشَّاعرُ في الوصول إليها، ليبتعد عن عالمه؛ لأنَّ كلمات الديوان بداية بالعنوان، توحي بنبرة الألم والمعاناة ورفض لصور الحياة الّتي يعيشها، ودعوة للانسلاخ عنها. فاختار رمز الخمر، الّذي اكتسى أبعادا أنطولوجيّة وجوديّة.

أفاد الشّاعر، مثلما أفاد المتصوّفة من شعر الخمر الّذي «ازدهر في العصر الأموي وازداد ازدهارا ونماء في العصر العباسي حيث أعملوا فيهما الخيال ومزجوهما بالذوق الصوفي، وبثوا فيهما مواجيدهم وأذواقهم، حتى صار وصفها ترجمة لحياتهم الروحية ورمزًا للمحبة الإلهية ولمقدار ما وصلوا إليه من أحوال»[7]، فاستلهموا من الشِّعر الخمريِّ الخيال، وابتعدوا عن مجونه وإباحته. فأخذت الخمرة أبعادا رمزيّة، بعيدا عن معناها الضّيق الفقهيّ القاضي بتحريمها، فاتسع مفهومها إلى عوالم أوسع وأعمق، من خلال التوظيف الرمزيّ لها؛ لأنّ الشَّاعرَ«معذور عن وصف علاقته مع الحضرة الإلهية مباشرة فيلجأ لبيان أحاسيسه إلى الرمز»[8]، فنزعت الكتابة عندهم منزعًا يحكمه الاغتراب في نصوص شّعريّة كثيرة لديهم، وارتفعوا باللّغة عاليّا، بعيدا عن الألفاظ العاديّة المألوفة العاجزة عن تحقيق نشوة الغياب؛ لأنّ كلامهم لا يرضي العامة هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لأنّ المقام المنشود يفرض السّموّ باللّغة. واستندوا إلى«مسميات الخمر الحقيقية ومتعلقاتها من سكر وشراب وري وصحو يعبّرون بها عمّا يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوفات، وبواده الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب عليهم أدق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري. فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح»[9]، ليصحو المرء من سكرته بعدما ارتوى، فتراه ثملا دون كأس وما شُربه للخمر إلاّ لحالة يرجو حصولها.

ويبدو لنا أنَّ الغاية مختلفة أيضا؛ لأنَّ السُّكر عند المتصوّفة هو«الغياب عن تمييز الأشياء لا الغياب عن الأشياء، وأن لا يميز بين مرافقه وملاذه، وبين أضدادها في مرافقة الحق...والصحو الذي هو عقب السكر هو أن يميز فيعرف المؤلم من الملذ فيختار المؤلم في موافقة الحق، ولا يشهد الألم بل يجد لذة في المؤلم...»[10]، فالخمرة بمفهومها الرّمزيّ هي طريق العبور من العالم الحسيِّ إلى عالم الصّفاء. فهي دواءٌ لا داءٌ، تبث الحياة من جديد. هي خمرة صافيّة«إيجابية رمزية تحيل على الصفاء والانتشاء والامتزاج الوجداني والاتحاد بين الذاتين: العاشقة والمعشوقة داخل بوتقة عرفانية واحدة»[11].

والكأس التي شرب منها الشّاعر "خليل حاوي" تشبه الكأس الّتي شرب منها "الحسين بن منصور الحلاج"، و"أبو يزيد البسطامي" فانتشى حتى قال "سبحاني ما أعظم شاني"؛ لأنّها خمرة معنويّة وأزليّة، لا بداية ولا نهاية لها، لكنّها موجودة ومستمرة للأبد، كما أشار إليها ابن الفارض في قصيدته المشهورة "الخمريّة":

شَربنا عَلى ذكر الحبيبِ مُدامةً سَكِرنا بها، مِن قبل أن يُخلَقَ الكَرْمُ[12]

فالسّكر في هذه الحالة، يرفع صاحبه إلى أعلى درجات الكشف الّتي تتجلى فيها الحقائق، فهو يرمز إلى المحبة الإلهيّة–عند الصّوفيّة– يحمل دلالات روحيّة، ولم يبق«من الخمر في شعر الصوفية إلا اسمها، وما يوحي به من سكر وانتشاء...فهذه الخمر في واقعيتها المليئة وطابعها الحسي العيني المباشر، تتجاوز المعطى المادي إلى وصيد مثالي مجرد... فهي صافية لطيفة نورانية، بها قامت الأشياء، وإليها اشتاقت أرواح العرفاء حتى اتحدت بها»[13]، فأرواحهم خمرة، وأشباحهم كرم على حد قول ابن الفارض.

ثالثا: السُّكر بوصفه فَنَاءً وبقاءً.

يعرّف الفناء عند المتصّوفة على أنّه:«تجربة شخصيّة للتعالي يمارسها الصوفي، يبدأها بالتطهير البدني والخلاص من عالم الطبيعة والإنسان، لينتهي باتصال ذاته الإنسانية بالذات الإلهية، إنّه نوع من الارتقاء الأنطولوجي والتدرج برفع العارف الصوفي من مرتبة الإنسان الحيواني أو الجزئي إلى مرتبة الإنسان الكامل أو الكلي وهو صورة للحقيقة الأزلية»[14]، فهو ابتعادٌ عن العالم الواقعي وصفاته وشهواته، والارتباط بالعالم الروحاني بالعالم الخاص، فهو سقوط وتلاشٍ

للأوصاف المذمومة، وقيام للأوصاف المحمودة«فمن فني عن أوصافه المذمومة ظهرت عليه الصفات المحمودة»[15]، فيفقِدُ حواسه ويفنى عن نفسه، وهذا هو مقام السُّكر.

تستدعي صفة الفناء، مقابلا لها وهو البقاء، وهذه الثنائيّة المتلازمة شبيهة بثنائيّة الموت والحياة؛ لأنّ الفناء من المنظور الصّوفيّ هو موت صفات المرء وإرادته وذاته كعبد ويحيا بإرادة الله وبصفاته. فالفناء هو موت والبقاء هو حياة، فهما صفتان متلازمتان ليستا متضادتين كما يعتقد البعض، لذلك عمدنا إلى الجمع بينهما.

تتجسد الصّفتان عند الشَّاعر"خليل حاوي" في ديوانه "النّاي والرّيح"، من خلال محاولته للفناء عمّا في المطْلَقِ للخلاص من حالة الاغتراب الّتي تُسَاورهُ، والتَّحلُّل من براثن الحياة، وترك ما في الأرض كلّها والسّمو بالنّفس إلى الصّفاء الرّوحيّ. ولا يحدث هذا إلاّ بعد سكر يكون أوّله ذوق وشرب وريّ، والرّيّ هو«بقاء بعد السّكر من الجمال الإلهيّ المطلق، ومن ثمّ فالسّكر غيبة تسببها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش وذهول، بعد تحققه في إحساس الصّوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة والوَلَه، والشوق إلى الفناء عن النّفس والبقاء في الله»[16]. فأصبح الشّاعر يحتقر كلّ ما يمثل دنسا في الوجود، لأنّه مدرك أنْ لا شيء سيتغير فالغد كاليوم، واليوم كالأمس، يخبرنا بعد تساؤل بينه وبين نفسه، فيجيب عنه بوصف ما حوله بالدّنس، يقول:

تُرِيدُ أن تعرف ماذا في غد يكون؟:
وجها غريباً،
ناسكًا على ضفاف "كام"،
رمّد في أُذْنَيهِ صوتُ ألربِّ
والهيكل كهفٌ
وصدى يتّهمُ التّسبيحَ وَالصيامْ،
وموسمُ الخمرةِ وَالمرمرِ والجمرِ،
حرامٌ ذكرهُ حرَامْ[17]

يدرك الشَّاعر أنّ الوصول لحالة البقاء، يستدعي فناءً لكل المحرمات، فهو يحتاج لسكر صوفيّ، لا لسكر بخمر محرّم، حرام ذكره كما قال، بل بخمر لا يتلف العقل، يُنير له

الطّريق الصّحيح، طريق الكشف، وذلك بترويض النّفس الّتي شبهها الشّاعر بالأفعى، فكلّ«امرئ يحمل في نفسه أفعى، إنها أفعى الحقد واللؤم والضمائر السوداء، وكل يروض أفعى نفسه لكنه لا يميتها»[18]، وبتحمل كبير، وصبر من النّفس، يفعل الشّاعر ما يفعله الصوفيّ في حالة السّكر الروحيّة، يتحمّل العيش الصّعب والألم، طهارة للنّفس، ورغبة في تحقيق البقاء المرغوب فيه بعد أن يفنى عن الوجود، ولصعوبة الموقف، وللعسر الّذي يعقبه يسر، تحدَّثَ الشّاعر عن حاله بضمير الغائب؛ لأنّه غائب عن الوجود، فيقول:

يروّضُ الأفعى ويمشي حافياً
يمشي على الجمرِ على الإبرْ
يعجن في أسنانهِ الزجَاجَ والحجَرْ
يضمُّ في كفَّيهِ وهجَ الشمسِ للظلالْ
ينّسج منها هالةً وشالْ،
حوريّةٌ تهبطُ من أكمامهِ الطِّوالْ.[19]

وصل إلى الجنّة بذكره للحوريّة، الّتي تهبط من أكمامه الطّوال الّتي كانت محبوسة ومستورة كما هي في الجنّة لقوله تعالى:﴿حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ﴾[سورة الرحمن الآية72] ، والّتي وعد بها اللّه عباده المؤمنين لقوله تعالى:﴿ كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ﴾[سورة الدّخان، الآية:54]، فهي كاللؤلؤ المكنون كما جاء في القرآن، لقوله تعالى:﴿وَحُورٌ عِينٌ(22)كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ(23)﴾[سورة الواقعة، الآية: 22، 23]، وذكره للحوريّة خير دليل على حالته، وهي حالة السّكر، لأنّه وصل إلى درجة الكشف، فهو فناءٌ مع النّفس، وبقاء مع الله.

وصل الشّاعر إلى درجة الثّمالة، امتلأ وريده خمرة، فبدأت الصّور تتغيّر، بدأ يعيش عالمه، بخمرة تجعل عروقه كشجرة البهار، لما تتصف به هذه الشجرة من اخضرار لونها، وهي دلالة على البعث من جديد، على بقاء بعد فناء، يقول:

أَلا أَلا تسمعُ صوتاً وصدى
يُغري كهوفَ الصمتِ بالهزيجِ
كأنّما جدرانها تحوَّلتْ صنوجْ؟
ألا ترى ملءَ وريدي خمرةَ الشّمسِ

عروقي شَجْرَةَ البهَارْ
دمي يُحيلُ العفنَ الجاري
ثُرّياتِ من العافيةِ الخضراء والثمارْ؟[20]

فقد«تلمحنا هزيج الفرح والغبطة المنبعث من كهوف الزهر والصمت القديم، ومن ظلمة اليأس ومرارة الحيرة تولد خمرة الشمس التي تبث في النفس ترنح العافية والغبطة والضوء والاخضرار، مزيلة عفن ذاته القديمة وتطينها بالقنوط والتشاؤم. إنه البعث الجديد، بل بركان الثورة الذي يقتحمه الشاعر عاريا، بعد أن تحرر من همه وغمه وقلقه وتعثره، وأحاطت به النار وتسعرت في دمه حتى جعلته كذبيحة ترتوي بها عروق الرب، فيسفر له عن وجهه ويؤنسه بصوته»[21]، ليصحو من جديد على عالم جديد، بعد سكره الطويل، من حياة تكثر فيها الفتن والحرام، لحياة كلّها حلال، خمرها لا يُسكر، فيه لذة للشاربين. فبدأت تتجلى صور الغيب عند الشّاعر لوصفه للجمال الّذي يراه، والّتي خالفت صور البشاعة والقذارة في أوّل ديوانه، فيُلبس الأرض لباساً غير لباسها الأوّل، لتخرج بحلّة بيضاء، بكراً لأوّل مرة، فهو فناء للصفات المذمومة، وقيام أو بقاء للصفات المحمودة الجميلة، فالشّاعر يعيش فعلا، حياة سكر لحلاوة ما وصل إليه. يقول:

تمسح ما تحجَّر
من سياجات عتيقة
ويعُود ما كانتْ عليهِ
التربةُ السمراءُ في بدء الخليقَهْ
بكراً لأوَّلِ مرةٍ تشهَى
بحضنِ الشمسِ، ليلُ الرعدِ
يوجعها، وتستمري بروقهْ
ماذا سوى أرض تعُبُّ
الحلمَ تنبتُهُ كروماً وكرومُ
لها شروشُ السنديان،
لها عروق السنديان

وَرَفَاهُ في البيلسان،[22]

يرى الشّاعر مالا يراه غيره، موظفا الفعل"أرى"، الذّي من مشتقاته "الرؤيا" و"الرؤية"، والفرق بينهما معروف، فالأولى "الرؤيا"، هي ما يُرى في المنام، وقد وردت في القرآن الكريم، والثانيّة"الرؤية" وهي ما يراه المرء في اليقظة، والشَّاعر كما أشرنا سابقا هو في حالة سكر، أي في حالة انفصال عن العالم المحسوس، واتصال مع عالمه الرُّوحيِّ، والواضح أنَّ ما يراه الشّاعر هو رؤيا، ناتجة عن رؤية في واقعه، لما كان أو لما سيكون، كشف عن المستقبل، عن حالة هذا الطّاووس؛ لأنّ«القلب عند تطهيره وتزكيته من الصفات المذمومة، ثم إخماد القوى البشرية، ومحاذاة جانب الحق، يرتفع عنه الحجاب ويتجلى فيه النور الإلهي، فتنكشف له بذلك أسرار الوجود؛ علوه وسفله، وملكوت السماوات والأرض، فتتضح له معاني العلوم والصنائع، وتنحل جميع الشكوك والشبه، ويطلع على ضمائر القلوب وأسرار الوجود، وتنكشف له معاني المتشابهات الواردة في الشرع حتى تحصل له المعرفة بحقائق الوجود كلها على ما هي عليه»[23].

فهو يري كما يقول:

وأرى، أرى الطاووسَ يُبحرُ
في مراوح رِيشهِ،[24]

يشير الشَّاعر إلى المكان الّذي يجب أن يتواجد فيه وهو في حالة السُّكر، فيجب أن يعتزل النّاس لحدوث هذا الفناء-كما أسلفنا-، ويترك لهم الأرض، إلى مكان يجد فيه راحته، ليبقى وحده مع ربّه، وذلك ما أشارت إليه لفظة"الصومعة" الّتي جعلها عنوانا لإحدى قصائد الديوان، وذَكَرَهَا في متن النَّصّ الشّعريّ أيضا، فهي ذات «دلالة انعزاليّة ودلالة اعتزال، وهي ذات أفق استقلالي لهدف صوفي أو انقطاع عن العالم لأجل التأمل والتفكر، وهذا ما حدث مع خليل حاوي عدّ ذهابه إلى جامعة كيمبردج هدفا للوصول إلى تصور جديد»[25]، ويشير في موضع آخر إلى الوحدة، وحده مع البدوية السمراء، شارب كأس المرارات بلا مرارة، هذا هو الشّراب الحقيقيّ الّذي يبحث عنه الشّاعر خصوصا، والصوفيّة عموما.

يمرّ الشّاعر بمقامات السّكر، بداية بالذوق، فالشّرب، وصولا إلى الارتواء، يكفيه أنّه ارتوى، تاركا للغير كنوز الأرض؛ لأنّه حقق الوصول الّذي كان يشرب المرارات الثّقال بلا مرارة

لأجله، ليعلن أنّه لم يعد بحاجة للدّنيا وخيراتها، فهو في هذه اللحظة يعيش حالة زهد، فقد حقق البقاء الخالد، وترك كلّ ما مثّل له فناء، يقول:

ما نكهةُ البهار
ما كلُّ ما رَوَيْتْ
خلّيتُ للغيرِ كنوزَ الأرضِ
يكفيني شبِعتُ اليومَ وارتويْتْ،[26]

نصل بعد كلّ ما سبق، إلى اللحظة ذاتها الّتي وصل إليها الشّاعر، وهي لحظة البقاء، ولحظة الكشف، فقد كشفنا بعد رحلة في ديوان "النّاي والريح"، رؤى الشّاعر "خليل حاوي"؛ وشربنا من الكأس ذاتها الّتي شرب منها "حاوي"، لنصل إلى ما يريد الوصول إليه، بعد سكر عقبه صحو، أي بعد فناء عقبه بقاء.

رابعا: السّكر بوصفه صفاءً.

الصفاء مرادف للنقاء، وبمفهومه الصوفيّ، هو طهارة القلب من الخطايا الدنيويّة، كما ينقى الثوب الأبيض من الدّنس، ولا يؤتى ذلك إلاّ بالمجاهدة ورياضة النّفس، ليصل إلى درجة لا يرى إلاّ طيّبًا، ويحدث الصّفاءُ بعد ارتواء من مدامة. فيتخلص المرء من الشّحنات السّلبيّة.

تتحقق صفة الصّفاءِ، عند "حاوي"، بعد فناء للصفات الذميمة، وبقاء للصفات الحميدة، أي إن الصفاء يوجد بوجود البقاء، لا بوجود الفناء، فصفاءُ الخمرة الّتي شربها الشّاعر، أدت إلى بروز صفة الصّفاء، وتظهر هذه الصّفة في عدة مظاهر جسّدها الشّاعر في ديوانه "النّاي والريح"، ونلمسها أكثر في قصيدته بعنوان"السندباد في رحلته الثامنة"، من خلال رحلته الطّويلة الّتي تنتهي بصفاء الرّوح، بعد أن ألقى الرب خمرة في جسده، يقول:

لن أدّعي أن ملاك الرّب
ألقى خمرةً بكراً وجمراً أخضراً
في جسدي المغلولِ بالصقيعِ
صفّى عروقي من دمٍ
محتقنٍ بالغازِ والسّمومْ
عن لوح صدري مسحَ

الدمغاتِ والرسومْ،
صحو عميقٌ مُوجهُ أُرجوحةُ النجومْ.[27]

يرمز "السندباد"، إلى ذات الشّاعر في هذه القصيدة، وقد بلغ«قمة طهره وصفائه ويخلع نفسه القديمة ويتأهب للنبوة كما تأهب لها عيسى ومحمد عندما شق الملاك صدريهما وغسلهما من آثار ما قبل النبوة»[28]، كما يشير اللّون الأبيض الّذي تكرر مرات عديدة في الديوان، إلى الصّفاء، وإلى«عالم الطهر الملائكي الذي تتجرد فيه النفس من أدران العالم وتتصل بالجوهر/.../ ويأتي ملاك الرّب فيصفي عروق سندباد من دمها الفاسد القديم، ويستسلم سندباد للغيبوبة البيضاء»[29]، فارتوى الشّاعر من خمرة لا يُصدَّعُ منها، الّتي أزالت تلك التّرسبات القديمة والفاسدة من دمه. هي الغيبوبة البيضاء كما يصفها الشّاعر، لينتعش قلبه بعد صفائه.

صفاؤه الرّوحيّ هو السبب الرئيسيّ في أن يعيش الشّاعر حالة النّبوة، وهي النّبضة الأولى كما سمّاها، هي دعوة للحب الإلهيّ، ليصف قوّة الحالة المعيشة، فيقول:

ألنّبضَةُ الأولى،
ورؤيا ما اهتدت للّفظ
غصَّت، أبرقت وارتعشت دموع
هل دعوة للحبِّ هذا الصّوت
والطيف الذي يلمع في الشمس
تجسَّد واغترف من جسدي
خبزاً وملحاً،
خمرةً ونارْ،[30]

يلجأ الشّاعر للوصول إلى الصفاء الرّوحيّ، إلى توظيف رمز "الرّقص"، الّذي يخرج من مفهومه المتداول، إلى الرقص الصّوفيّ، الّذي يعتبر بمثابة«ذاكرة النّفس المضيئة، لأنه ليس مجموعة حركات ثم ضبطها وتنظيمها من الخارج، بل هي مرتبطة بفاعلية الكائن الأسمى وهو يؤكد على تلاحم وتفاعل كل المعاني المؤكدة لإنسانية الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا...الرقص الصوفي

هو محاولة حماية الجسد وتحصينه وتطهيره من كل ما هو مادي يغلق على النفس»[31]، محاولا إجهاد نفسه عن طريق الرقص، لتحقيق الصفاء المنشود. فهو كما يقول "حاوي":

لهبُ الرقصِ،
ورقصٌ في اللهبِ،
والتعبْ؟[32].

يعتمد الشّاعر الصّمت كوسيلة للوصول إلى الغاية وهي الصّفاء، فيعيش حالة سكر وصمت، ليشعر بالصّمت«والعجز عن التعبير وبلوغ الصفاء الفني ويفتقد الكلمة والعبارة كما يفتقد المؤمن ربه يتبتل ويتنسك لفنه، ويسفر لهم لأن إدراك الخطيئة ما برحت تدنس نفوسهم»[33].

نجد إلى جانب خاصيتي البقاء/ الفناء، والصفاء، خاصية السّكر بوصفه خلاصا، والّذي يظهر من خلال رمزيّة السّفر، رحلة الشّاعر الّتي عبر عنها في ديوانه، الّذي وجد السّفر«بديل مطروح وتعويض مطلوب، السفر انعتاقٌ من العبوديَّة وانطلاقةٌ في المجهول، خروج من القيود ودخول في فضاء الحرية، وهذا السفر يحقق لذة الاكتشاف والتحرر من القيود الخانقة»[34]، فشرب الشّاعر من كأس الصوفيّة، ورحل رحلتهم، لأنّهم هم أوّل من أشاروا إلى أنّ«التجربة الروحية شبيهة بالرحلة، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرا مضنيا، مليئا بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل، قد ينتهي سالكه إلى النهاية السعيدة، إن وفق الله وأراد»[35]. يجد الشَّاعرُ في حياة السّفر خلاصا لآلامه واغترابه، خلاصا من الدّنيا، وهمومها.

خامسا: الصحو بوصفه انبعاثًا.

سَكَر الشّاعر وارتوى من خمرة طيبة، لهدف الوصول إلى صحو روحيّ. فأثبتت لنا كلمات الديوان، حالة السّكر الّتي عاشها الشّاعر، هذا الحال الّذي اعتراه وغمر نفسه بنشاط دفاق، وصل به إلى الوله والهيمان؛ أي أنّه انفصال عن العالم الحسيّ، واتصال بالعالم الروحيّ، وخير دليل على أنّ الشّاعر غائب عن العالم، هو عدم وعية بما يحيط به، فهو كما يقول: أحسه عندي ولا أعيه، فغاية السّكر في الدّيوان معرفة الحقيقة وامتلاكها، والخمر«هي النعيم الذي يقيم في أعماق كيان الشاعر ويطغى عليه، وهي رمز الطمأنينة والسكينة، وهي السبيل

الوحيد لإطفاء الظمأ، الّذي يلازم الصوفي للارتواء من الذات الإلهية والذوبان فيها»[36]، كما أشرنا سابقا، أنّ الخمرة الّتي يتحدث عنها الشّاعر وما يدور في فضائها، كالكأس، الكرم، الشّمس، والبدر الّذي يرمز إلى الإنسان الكامل، هي خمرة صوفيّة رمزيّة تسري في عروق الشّاعر، لتصفي جسمه من كلّ السموم، فهي خمرة ليست كالخمرة المحرمة، والشرب«ليس بشرب معهود، وطرب ليس بطرب مقصود، مثلما تجلت بسكر ليس بسكر يؤدي إلى محو دائم، وصحو ليس بصحو من هذيان ومجون»[37].

إنّه انبعاث من جديد، هو بقاء بعد فناء، وانبعاث بعد صفاء، وصحو بعد سكر، فتتجلى لنا في الديوان حالة الصّحو الّتي هي«عملية نبع، وهذا توافق دلالي أقصى، فالنبع حالة انبعاث من باطن الأشياء إلى ظواهرها، لخلق جديد، والصحو عملية انتقال من باطن مظلم ميت إلى ظاهر حيّ يقوم بخلق جديد»[38].

والأهم في كل ما أشرنا إليه يكمنُ في ربط حالتي السُّكر والصَّحو مع التأويلات التي أشرنا إليها في الرُّموز الواردة في مُفْتَتَحِ البحث، ومع الرؤية الشِّعريَّة في الدِّيوان، فالخمرةُ هنا، ليست غايةً يصبو إليها "حاوي" بل هي تعبيرٌ عن رفضٌ للوجود الذي يحياهُ الشَّاعر، والذي لا يستجيبُ لتطلعاته وأحلامه، واختيارُه لها لا تُشْبِهُ حالة الفرار الّذي يسلُكهُ العرابدةُ من وضعهم المزري، بل هي طريقٌ للصَّحو في العالم المنشود الذي يتطلعُ إليه، هي تحقيقٌ لمعنى الشِّعر الذي هو إقامةٌ في المستقبل.

خاتمة:

ومما تقدَّم تتَّضحُ لنا حالة الشّاعر الّتي وصل إليها، بعد الحديث عن ثنائيّة السّكر والصّحو، والمصطلحات الأخرى القمينة بالطّرح، والّتي ذكرت في متن المقال كالفناء والبقاء، الانبعاث...، والّتي ساهمت في إضاءة ما أردنا الوصول إليها، انطلاقا من الدّلالات الّتي تختبئ خلفها، والّتي توحي بعزم الشّاعر على تغيير الوجود، الّذي أتعبه، وأشربه المرارات الثقال، فهو يطمع في عالم آخر، فتحوّل عمره إلى لحظة واحدة،«هي لحظة الحدس المبدع التي تتجمع فيها قرون التاريخ البشري والتجارب الإنسانية، فأنت تراه ينتقل، خلال لحظة واحدة، من نفسه متقمصا أساطير الضحايا التي تتلمظ بها شفاه الرب وتتروى بها عروقه وتعروه بنشوة البوح

والسكر»[39]، بعد أن تغيّب في نشوة ذاتيّة، فكشفت له معالم الغيّب والحقيقة، وكان الشّاعر هو ذاته باحثا عن المعرفة.

وبناءً عليه خلَصنا إلى نتائج يمكن تلخيصها في نقاط كالآتي:

استطاع حاوي أن يجسد لنا رؤيته الصّوفيّة انطلاقا من ثنائيّات ورموز ماديّة، لها معاني روحانيّة ومعنويّة.

وصل حاوي إلى ما أراد الوصول إليه عبر رحلته الطّويلة، بعد أن انتشى بخمر لطيفة صافيّة، نورانيّة.

رغم المرارات الصّعاب الّتي عاشها حاوي في رحلته، إلاّ أنّه استطاع أن ينفك منها، ويصحو بعد طول انتظار.

صوّر لنا حاوي ما أراد تصويره برموز إيحائيّة، وعالم مُتوارٍ خلف الرّموز فاعتمد الشّاعر الصّمت في ديوانه الشّعريّ للوصول إلى حالة الصفّاء النّفسيّ.

تجلّت لنا ثنائيّة السّكر والصّحو على طول ديوان"الناي والرّيح"، بصور ورموز خفيّة، تستدعي من القارئ فك شفرات النّصّ، للوصول إلى الدّال.

هوامش:

---

[1]خليل حاوي: ديوان النّاي والرّيح، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، كانون الثاني 1961، ص: 71.

[2] صلاح بوسريف: نداء الشعر، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط2009،1.ص61.

[3]: ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1119، باب السين، مادة/سكر/، ص: 2047.

[4]: عبد الرزاق بن أحمد القاشاني: كشف الوجوه الغُرّ لمعاني نظم الدُّرّ، شرح تائيّة ابن الفارض، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 29.

[5]: ابن منظور: لسان العرب، باب الصاد، مادة/صحا/، ص: 2640.

[6]: عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصّوفيّة، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص: 149.

[7]: أسماء خوالديّة: الرّمز الصّوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص ص: 61، 62.

[8]: محمد هادى مرادى، فاطمة نصر اللهى: الغزل الصوفي عند ابن الفارض وجامى؛ دراسة نقدية مقارنة في المضمون،مجلّة إضاءات نقدية، ع1، 2011م، 1390هـ، ص: 123.

[9]: أسماء خوالديّة: الرّمز الصّوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص: 62.

[10]: المرجع نفسه: ص: 62.

[11]:المرجع نفسه: ص: 79.

[12]: عمر ابن الفارض: الديوان، المكتبة الحسينية المصرية، مصر، ط1، 1913، ص: 82.

[13]: عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص، ص: 370، 371.

[14]: عبد الحق منصف: الكتابة والتجربة الصوفيّة، نموذج محي الدين بن عربي، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1988، ص،ص: 302، 303.

[15]:أبو القاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار المعارف، القاهرة، الجزء الأوّل، 1119، ص: 170.

[16]: وضحى يونس: القضايا النّقديّة في النّثر الصّوفيّ، حتى القرن السّابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، ص: 119.

[17]: خليل حاوي: ديوان النّاي والرّيح، ص: 11.

[18]: أ.إيليا حاوي: المضمون الوجودي في "الناي والريح"، مجلة الآداب، بيروت، ع4، 1أبريل 1961، ص: 21.

[19]: خليل حاوي: ديوان الناي والريح، ص، ص: 15، 16.

[20]:خليل حاوي: ديوان الناي والريح، ص، ص: 17، 18.

[21]: إيليا حاوي: المضمون الوجودي في"الناي والريح"، ص: 22.

[22]: خليل حاوي: ديوان الناي والريح، ص، ص: 32، 33.

[23]: أبو العزب المرزوقي شفاء السائل مع دراسة تحليلية للعلاقة بين السلطان الروحي والسلطان السياسي، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1991، دط، ص: ب32.

[24]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 34.

[25]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 153.

[26]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 95.

[27]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 87.

[28]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 146.

[29]: خليل حاوي: الناي والريح، ص، ص: 146، 147.

[30]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 89.

[31]: حسام محسب: أشكال الآداء الحركي عند المولوية، مجلة الفن المعاصر(فصلية علمية محكمة)، مصر، ع09،10، 2009، 2010، ص: 188.

[32]: خليل حاوي: الناي والريح، ص: 49.

[33]: إيليا حاوي: المضمون الوجودي في الناي والريح، ص: 78.

[34]: أ. أحمد العياضي، تجليات اللغة الصوفيّة في الشعر الجزائري المعاصر–دراسة أسلوبية–، مجلة الناص، جامعة جيجل، ع11، جوان 2012، ص: 297، نقلا عن: وفيق خنسة: دراسات في الشعر العربي الحديث، دار الحقائق، ط1، 1980، ص: 77.

[35]: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط2، 1977، ص: 24.

[36]: أحمد العياضي: تجليات اللغة الصوفيّة في الشعر الجزائري المعاصر–دراسة أسلوبية–، ص: 285.

[37]: صالح إبراهيم نجم: جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفيّ، مخطوط دكتوراه، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية، 2012، 2013، ص: 190.

[38]: هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2010، ص: 139.

[39]: إيليا حاوي: المضمون الوجودي في"الناي والريح"، ص: 22.

التّنظير للشّعر في الخطاب النّقدي عند محمود الرّبيعي
The Endoscopy of poetry in the critical discourse of Mahmoud el Rabaie.

د. فريد زغلامي،

قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي الجزائر.

faridzoghlami89@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/09/16	تاريخ القبول: 2019/01/11	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

تعد التجربة النقدية للناقد المصري "محمود بخيت الربيعي" من بين التجارب التي أسهمت مع غيرها في إثراء النقد العربي المعاصر، خاصة بممارساتها التطبيقية، والتي كان لها الفضل في تخليص هذا النقد من ربقة الممارسات الانطباعية والإسقاطية. وإلى جانب مقارباته التطبيقية فقد قدّم مادة تنظيرية تحتاج إلى الفحص والمراجعة النّقدية.

تستهدف هذه الدراسة، من منظور نقد النقد، معاينة صورة التنظير للشعر في الخطاب النقدي عند محمود الربيعي، من خلال بحث وتتبع ومساءلة تصوّره لمفهوم الأدب والشّعر ووظيفته ولغته وعلاقة الشاعر بشعره.

الكلمات المفتاح : التنظير، الشعر، الخطاب النقدي، لغة الشعر، وظيفة الشعر.

Abstract:

The critical expérience to the Egyptian critic "Mahmoud Bekhit el Rabaie" is one of thé. Most important expérience that helped enrich the modern arabic critisism, especially by practising it since it helped turning this critisism into a rope that held both practical impression and projection besides that it gave an endoseopic matter that demands to be analysed.

This study is for the purpose of viewing the critically Endoscopy picture of poetry in the critical discourse of "Mahmoud el Rabaie", by searching and asking about the concept of literary of poetry and its language and function and the relationship between poetry and its owner.

Key Words: Endoscopy, Poetry, Critical discourse, Language and function of poetry.

توطئة:

قد لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن أغلب فروع المعرفة، إن لم تكن كلها، تتفرع إلى قسمين: قسم نظري تصوري مفاهيمي، وقسم تطبيقي عملي إنجازي. ومن المعلوم أيضا أن القسم النظري عادة ما يستنبط من التجارب المتكررة والممارسات المتعددة والنظر والتفحص العميق في موضوع المعرفة، أما إذا حدث عكس ذلك، فكان الانطلاق من نظرية جاهزة لتفسير ظاهرة متجددة أو ظاهرة تنتمي إلى وضع معرفي وتاريخي مغاير؛ فإن خللا ما قد حدث لابد أن يراجع، ويُعدّ ذلك ضرورة خاصة إذا تعلّق الأمر بموضوع ينتمي إلى حقل العلوم الإنسانية.

غير أن الحديث عن التنظير في التفكير النقدي العربي الحديث والمعاصر يختلف عنه في الثقافة النقدية الغربية؛ التي انطلقت في بناء تنظيراتها مما هو متوافر لديها من نصوص أدبية وتراث نقدي وفلسفي عريق، بخلاف ما عليه الثقافة النقدية العربية التي يممت وجهها منذ عصر النهضة الحديثة تجاه النقد الغربي، واحتذت نموذجه في مقاربة النصوص والتنظير للنقد وضربت، في كثير من الأحيان، صفحا عن تراثها الأدبي والنقدي.

إلا أن هناك من النقاد من شعر بضرورة الاختلاف والاستفادة من الآخر بالأخذ والطرح دون الوقوع في شرك تبعيته المطلقة؛ إذ وجد« التنظير في النقد العربي نفسه منذ البدء أمام نموذج قوي يغري بالإتباع (كذا)، نظرا للصفة الكونية التي يبشر بها، ولكنه في الوقت نفسه يتساءل عن خصوصيته الماثلة في الإحساس بالمغايرة»[1]، وهو ما شكّل هاجسا معرفيا دفع العديد من النقاد إلى البحث عن« حل مناسب، تارة بنقل نموذج عبر تبنيه وترجمته، وتارة برفضه والتحفظ في كل نزعة تدعيه، وتارة عبر إجراء عمليات مصالحة وتوفيق انطلاقا من فعل انتقاء أو تطويع»[2].

وأما المقصود بالتنظير في هذا البحث هو جملة المفاهيم والآراء والأفكار والتصورات– على قلّتها– المتناثرة في بعض كتب ومقالات "محمود الربيعي" والتي تمثّل رؤيته في قضايا أدبية ونقدية معينة، ويأتي مصطلح التنظير مقابلا لمصطلح التطبيق؛ الذي هو ممارسة وتجريب لهذه الآراء والمفاهيم والأفكار والتصورات، أو بعضها، على نصوص إبداعية ونقدية بعينها.

لا يخفى على قارئ كتابات "محمود الربيعي" ذلك التفاوت الجليّ بين ما ألفه في شقي النقد الأدبي؛ إذ طغى الشق التطبيقي على الشق التنظيري، وهو ما نلحظه في أغلب كتاباته كـ(قراءة الشعر، قراءة الرواية، من أوراقي النقدية، في النقد الأدبي وما إليه ...)، ولا نكاد نعثر

على أكثر من كتاب (في نقد الشعر) ومجموعة مقالات مُحضوا للتنظير خاصة. وإذا كانت هذه منقبة تحسب لـ " الربيعي" في زمن طغى فيه التنظير على التطبيق بشكل مفرط، بل وأحيانا مخيف؛ فإن تلك الممارسات التطبيقية إن لم تنضبط بآليات وأسس منهجية واضحة يعمل الناقد على تبّيانها كلما سنحت له الفرصة قد تتحول إلى انطباعات ذاتية، أو تغيب في أحسن الأحوال عن القارئ، فتجده يستغرق وقتا طويلا في الكشف عنها واستجلائها، ومن ثمّ تجريبها على نصوص ومتون أخرى.

يُقِرّ "محمود الربيعي" في حوار له مع "محمد حماسة عبد اللطيف" بقلة جهده في التنظير للنقد الأدبي بالمقارنة مع ممارساته التطبيقية؛ وفي ذلك يقول:« أعترف بأن إنجازي في النقد النظري قليل إذا قيس بإنجازي في النقد التطبيقي، لكنّي لا أرى ثمة خللا بين الجانبين، فالمعرفة النظرية محدودة، وتجلياتها التطبيقية غير محدودة (...)»[3]، ولعل ما وصف به "محمود الربيعي" "فرانك أوكونور" (F.Oconnor) بقوله: إنه« لا يُقعّد كثيرا، ولا يعمل في مستوى نظري، إنه– على عكس ذلك – يضع يديه، بل يغمسهما، بل يغرقهما في النصوص الإبداعية»[4] يكاد ينطبق عليه حذو النعل بالنعل؛ إذ لا نكاد نعثر، كما قلنا سابقا، على طول مسيرة "محمود الربيعي" النقدية التي تمتد من ستينيات القرن الماضي إلى يوم الناس هذا، على أكثر من كتاب ومجموعة مقالات ضمّها فيما بعد إلى بعض كتبه، خصصت للتنظير.

وإذا كان هذا هو حظ "محمود الربيعي" من التنظير عموما؛ فإنه يختلف عنده من خطاب لآخر؛ إذ لا يولي أهمية للرواية والقصة في تنظيراته بالمقارنة مع بعض الأجناس أو الخطابات الأخرى، على الرّغم من أنه خصص كتابا مستقلا محضه لجنس الرواية؛ وعليه سيكون تركيزنا، فيما سيأتي، على تنظيره للشعر الذي أخذ حظا وافرا من جهده في هذا الجانب.

أولا: مفهوم الأدب:

لعله من غير اللائق أن نتعرّض لرؤية وموقف "محمود الربيعي" من الشّعر، دون أن نعرّج أولا على تصوّره للأدب عموما من حيث الماهية والخصائص والوظائف.

قد لا نختلف في أنّه من الصعوبة بمكان تحديد مفهوم قار، أو مانع جامع بلغة المناطقة، للأدب وتأتي هذه الصعوبة من مناح متعددة؛ إذ تختلف دلالة الأدب من أمة إلى أخرى ومن قطر إلى آخر، بل تتعدد دلالته في الأمة والقطر الواحد، هذا بالإضافة إلى تطوّر مفهومه عبر الزمن،

وتنوّع هذا المفهوم من مدرسة أدبية أو نقدية إلى أخرى حيث لا يجد السؤال عن ماهية الأدب إجابة شافية واضحة.

والمتتبع لكتابات "محمود الربيعي" يعثر على مفاهيم متعددة وأحيانا متناقضة للأدب، تظهر من خلال ما يضفيه عليه من خصائص أو ما ينيطه به من وظائف. وتتقلب هذه المفاهيم بين المفهوم البنيوي والوظيفي*، وما يشمل الأدب وغير الأدب، فمن المفاهيم البنيوية التي تشمل الأدب وغيره قوله:« الأدب نشاط إنساني حيوي جاد»[5]، لكن كثيرا من نشاطات الكائن البشري حيوية وجادة، بل قد لا يضاهي الأدب في هذه الصفات الكثير من العلوم والفنون الأخرى، كما أن الأدب لا يتزي بهذه الخصائص على مرّ السنين والدهور؛ إذ يفقد بعضها في عصور الضعف والانحطاط الأدبي.

وقريب من مفهومه هذا قوله أيضا: إن الأدب هو ذلك« الطائر الثائر المستعصي الجميل»[6]، لاشك أن الأدب الحقيقي يتّسم بالجمال والبهاء، كما أنه قد يستعصي على كاتبه وقارئه على حد سواء، لكن وصفه بأنه " طائر ثائر " قد يعني شيئا وقد لا يعني أي شيء، فهل هو ثائر على صاحبه أو على واقعه أو قارئه أو المجتمع عامة؟ وهذا المفهوم مثله مثل سابقه قد ينسحب على الأدب أو الفن عموما.

ومن مفاهيمه البنيوية الأكثر تحديدا وضبطا من المفهومين السابقين قوله: «الأدب هو ذلك التكوين التركيبي اللّغوي المتوزان»[7]، فهو بالتالي بناء لغوي مركّب منظم، لكن هذا المفهوم رغم اقترابه من ماهية الأدب؛ فإنه لا يشف عن الطبيعة الحقيقية له؛ إذ كثيرا ما نعثر على نصوص علمية تجري عليها تلك الأوصاف والخصائص، ولكنّها لا تنضوي تحت مسمى "الأدب"، ولا أدل على ذلك من المنظومات النحوية والفقهية وغيرها. ويعد هذا المفهوم المبدأ الرئيس الذي يعتمد عليه "محمود الربيعي" في تحليله للنصوص الشعرية والنثرية؛ إذ يرى أن« المحور الأساسي في العمل الإبداعي هو الشكل اللّغوي الذي يأخذه، وذلك؛ لأن الأدب تشكيل لغوي في نهاية الأمر؛ ولهذا ينبغي أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا»[8].

تلك، إذًا، بعض المفاهيم البنيوية التي يقدّمها "محمود الربيعي" للأدب، لكن ما يمثّل إشكالية هي مفاهيمه الوظيفية، فهو مثلا يرى أن« الأدب نقد للحياة»[9]، وهذا المفهوم، كما هو معلوم، مأخوذ حرفيا من مفهوم " ماثيو أرنولد"(M. Arnold) للشعر عندما عرّفه قائلا: إنّه« نقد للحياة»[10]، وقد جاء هذا التحديد في إطار الرّد على المفهوم الرومانسي الذي يرى في الشعر

تعبيرا عن الذات، يتعالى على الواقع والعالم المحسوس فجعل الشاعر بذلك كأنه يعيش في برج عاجي أو قارة منفصلة. ويفسّر " أرنولد " مقولة "الشعر نقد للحياة " بأنّه« استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية في سبيل الحياة استخداما قويا»[11]، فهل كان " محمود الربيعي " يقصد بتحديده للأدب بأنّه " نقد للحياة " هذا المعنى الذي أراده " ماثيو أرنولد "؟ قد يكون ذلك وقد لا يكون.

ولعل هذا ما يعتبر إشكالية أو تناقضا في مفهومه الوظيفي للأدب؛ لأنك مرة تجده ينظر للأدب على أنه« رؤية خاصة للواقع أداتها اللّغة، رؤية تمرّ بالواقع ولكنّها تستقل عنه استقلالا قد يصل إلى حد التباين معه، والأدب يتّجه إلى تعميق الإحساس بالواقع لا إلى تلقين درس ما في ناحية من نواحي الحياة»[12]، لكنك بالمقابل تراه في موضع آخر، وهو في معرض الحديث عن الرعيل من الشعراء الذين جاءوا بعد " القطامي التغلبي " (ت 101هـ)، يصرّح قائلا: « إذا كان الأدب نتاجا سياسيا اجتماعيا فكريا، فإن الجيل الناشئ بعد القطامي واجه حياة تختلف في مقوماتها الأساسية عن الحياة التي كانت موجودة في الجيل السابق»[13]، فكيف يكون الأدب مرة مستقلا عن الواقع استقلالا يصل إلى درجة التباين والاختلاف، ثم يكون في أخرى نتاجا سياسيا اجتماعيا فكريا بامتياز؟ وكيف نجمع بين قوله السابق بأنه ليست من مهام الأدب" تلقين درس ما في ناحية من نواحي الحياة"، وإقراره بأن الأدب« عمل مؤثر في إعداد الإنسان للحياة من النواحي الذهنية والعاطفية والروحية»[14]، أو قوله: إن« الأدب كيان موضوعي يُصفّي منابع الإحساس لدى النّاس ويضبط عواطفهم، وينشّط طاقتهم المتخيلة، ويجعلهم قادرين على رؤية الحياة على النحو الصحيح»[15]؟ ولا تفسير عندي لهذا إلا أن "محمود الربيعي" كان متأثرا في صياغته لمفهوم الأدب ووظيفته بـ " ماثيو أرنولد"، من جهة، الذي اعتبر الشعر "نقد للحياة " و«وسيلة لجلب الرّاحة النفسية لنا، وبعث العزاء في أنفسنا»[16] ومتأثر من جهة أخرى بالنّقاد الجدد وعلى رأسهم " إليوت " الذي نظر إليه بوصفه «بناء مستقلا عن كل شيء عداه يأخذ رحلته في الزمن، مستمدا صفاته من خصائصه الذاتية التي لا صلة بينها وبين ظروف تأليف النّص، أو حياة المؤلف»[17]، وهو ما سنلمس له أثرا أكبر في حديث " محمود الربيعي" عن وظيفة الشعر وصلته بقائله.

ثانيا: مفهوم الشعر:

لعل ما قيل سابقا عن صعوبة الإمساك بمفهوم محدد للأدب يكاد ينطبق على الشعر حذو النعل بالنعل، ولا غرابة في ذلك؛ لأن الشعر جزء لا يتجزأ من الأدب، أو بالأحرى الجزء الأهم والأخطر منه. وربّما لا يبالغ المرء إذا قال مع "صمويل جونسون" (S. Johnson) في محاورته مع "جيمس بوزويل"(J. Boswell):« إنه لأسهل عليّ كثيرا أن أحدد لك " ما ليس بالشعر "، أما تحديد " ما الشعر " فأمر في غاية الصعوبة، ذلك أنّ النّاس جميعا يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له»[18]، فتحديد ما لا يكون شعرا أسهل بكثير من تحديد ماهية الشعر؛ إذ يوجد لكل مدرسة أدبية ونقدية مفهومها للشعر، بل قد يكون لكل شاعر مفهومه للشعر، وأكثر من ذلك فإن المرء قد يعثر على« مفاهيم للشعر بعدد القصائد الشعرية الجيدة»[19].

وبالرّغم من الصعوبة التي تكتنف تحديد مفهوم الشعر؛ فإن ذلك لم يقف حائلا أمام كثير من النقّاد والمنظّرين، ولم يمنعهم من طرح تصورتهم الخاصة لماهية الشعر، ومن بين هؤلاء نجد: "محمود الربيعي" الذي خصص كتابه "في نقد الشعر" لبيان« مفهوم الشعر وغايته؛ وذلك من خلال النظريات النقدية في العالم»[20]، ابتداءً من نظرية المحاكاة في العصر الإغريقي وصولا إلى النظرية الموضوعية عند "ت. س. إليوت "، إلا أن القارئ لا يعثر في الكتاب على تصور "محمود الربيعي" لمفهوم الشعر؛ إذ كان مأخوذا بتجلية ماهية الشعر في النظريات النقدية التي تعرّض لها بالدراسة والتحليل، وإن لم يخف إعجابه بمفهوم " إليوت " للشعر بوصفه معادلا موضوعيا للعاطفة وليس تعبيرا عنها.

لكن هذا لا يعني أن "محمود الربيعي" لا يملك تصورا خاصا لمفهوم الشعر؛ إذ سنجده في كتبه اللاحقة يسعى إلى تبيان ذلك وكشفه، فهو مثلا يتساءل في افتتاحية مقاله " الشعر والنقد " ضمن مؤلفه " في النقد الأدبي وما إليه " عن ماهية الشعر قائلا:« ما الشعر؟»[21]، ثمّ يورد العديد من المفاهيم لمجموعة من الفلاسفة والشعراء والنقاد حاولوا تحديد مفهوم الشعر كـ: " أرسطو "(Aristotle)، " هوراس " (Horace)، "سدني " (Sidney)، "وردزورث " (Wordsworth)، " أرنولد "(M. Arnold) "إليوت " (Eliot) وغيرهم، ليخلص في الأخير إلى تصوره الخاص القائل بأن:« الشعر فن قولي»[22]، مؤكدا أن هذا المفهوم «صيغة يمكن استخلاصها والاتفاق عليها»[23].

لا ريب ولا خلاف أن الشعر" فن قولي "، وهو من أهم ما يميّزه عن فنون وإبداعات أخرى، لكن هل يمكن عدّ كل فن قولي شعرا؟ أليس النثر الأدبي من قصة ورواية وخاطرة...، فن قولي هو الآخر؟ أعتقد أن الإجابة عن هذين السؤالين كفيلة بتوضيح أن هذا المفهوم واسع وفضفاض، يشمل الشعر وغيره من الفنون القولية. وهو ليس كما أكد "الربيعي" بأنه صيغة يمكن الاتفاق عليها لتحديد مفهوم الشعر.

وقريب من هذا الموضع في الكتاب ذاته يعرّف الشعر قائلا: إنه« علم اصطلاحي له معناه وقواعده وحدوده»[24]. إن وسم "الربيعي" للشعر بأنّه " فن " ثم "علم " يوحي بأنه لا يرى فرقا بين المصطلحين، على الرّغم من استقرار معناهما، ووضوح الفروق بينهما منذ القدم؛ فإذا كان العلم هو« جملة المعارف التي تتسم بالوحدة والعمومية وقادرة على إيصال البشر إلى نتائج خالية من المواضعات والأمزجة والمنافع الذاتية، وناشئة من علاقات موضوعية نتأكد من صحّتها بمناهج التحقق»[25]؛ فإن الفنّ هو« الطاقة التي يتميّز بها الإنسان الموهوب وتساعده على أن يخلق من عمله الواعي، وأحيانا اللاواعي كائنات وأشياء لم توجد أصلا»[26]، أو بتعبير أكثر تخصيصا؛ فإن الفن يطلق على« جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير، والنحت، والنقش، والتزيين، والعمارة، والشعر والموسيقى وغيرها»[27]، فالعلم يختلف عن الفن من حيث الوسيلة والغاية ومعيار الصدق، فكيف نجعل من الشعر ذلك الفن الإنشائي علما؟

الأرجح أن " محمود الربيعي " متأثر في صياغة هذا المفهوم بـ "إليوت" الذي نظر للشعر على أنّه كيان موضوعي معادل للمشاعر والأحاسيس وليس تعبيرا عنها، فموضوعية الشعر من هذا المنطلق تقرّبه من العلم أكثر من الفن؛ لأن من خصائص الفن التعبير عن إحساس ورؤية وخصوصية مبدعه.

ومن بين المفاهيم التي يقدّمها "الربيعي للشعر أيضا قوله: إن« الشعر كيان ذهني وروحي ولغوي يخضع لتقاليد نوعية خاصة»[28]، ويخالف هذا المفهوم المفهومين السابقين؛ لأنه أكثر تفصيلا منهما وإيضاحا لطبيعة الشعر وجوهره؛ إذ يجمع بين مصدر الشعر ووسيلته، والنواميس التي يسير وفقها، فمصدره الأول الذهن؛ والذهن، كما هو معلوم، أكثر التصاقا بالعقل والإدراك والفهم، أما مصدره الثاني فهي الروح؛ والروح أكثر التصاقا بالنفس والأحاسيس والمشاعر، أما وسيلته فهي اللّغة، وهذا أمر متفق عليه بين العام والخاص، وهو بالإضافة إلى ذلك يخضع لتقاليد أدبية وجمالية مترسّخة في الثقافة التي ينتمي إليها.

وأعود مرة أخرى لأؤكد أن "محمود الربيعي" متأثر أيضا في صياغته لهذا المفهوم بـ " ت. س. إليوت" الذي احتفى بالشعر الميتافيزيقي** أيما احتفاء؛ لأن فيه تلاحما بين الفكر والإحساس أو الوجدان؛ إنه حسب " إليوت " ذلك الشعر الذي« يتحرك بين الفكر المجرد والشعور العيني، ويستوقفنا- إلى حد كبير- من طريق التضاد والاستمرار، ومن طريق الطرق الغريبة التي يبين بها أن الفكر والشعور وجهان مختلفان لواقع واحد»[29]؛ لهذا اهتمّ به " إليوت "، ومحض له جزءا كبيرا من دراساته وأبحاثه، وركّز خاصة على شعر " جون دن " و " جون دريدان "، وقد خصص لهذا الأخير كتابين هما:(تقديرا لجون دريدان 1924، وجون دريدان الشاعر، الكاتب المسرحي الناقد 1932)، ويقول عنه: إنه« الشاعر الذي منح الإنجليز الكلام»[30]؛ لهذا السبب سنجد اهتماما كبيرا من " محمود الربيعي " بشعر "عباس محمود العقّاد"، على الرّغم مما يقال عنه؛ لأن " العقّاد" جمع في شعره بين الفكر والإحساس.

يضاف إلى ذلك أن تنويه "الربيعي" بضرورة أن يخضع الشعر إلى " تقاليد نوعية خاصة" مُتأتٍ هو الآخر من تأثير " إليوت " الذي نظر للشعر على أنّه «تركيز لعدد كبير جدا من التجارب، ثم شيء جديد تماما يتولد عن هذا التركيز»[31]، وظهرت دعوته للعناية بالتقاليد الأدبية والفنية في مقالته "التقاليد الأدبية والموهبة الفردية"(1919) التي ضمّها، فيما بعد، إلى كتابه "الغابة المقدّسة"(1920)، والتي رأى فيها أنّه«ليس لشاعر أو فنان في أي فن معناه الكامل بمفرده، فدلالته وتذوقه إنما هما تذوق لعلاقته بالشعراء والفنانين الأموات. وليس في مقدورك أن تقيّمه بمفرده. وإنّما ينبغي عليك –لأغراض المقابلة والمقارنة- أن تضعه بين الأموات»[32]؛ أي« ضرورة الإحساس بالماضي في الحاضر، بمعنى أن يحيا الماضي في الحاضر بتقاليده ومعالمه العامة الثابتة، فيكون له أثر كبير في توجيه هذا الحاضر»[33]؛ ولهذا كثيرا ما كان يشار لـ "إليوت " بأنه ناقد كلاسيكي بامتياز.

ويرى " محمود الربيعي " أن السّيل العارم من الانتقادات الذي تعرّضت له الرومانسية، مما جعلها في وضع هش لا تحسد عليه، كان ناجما عن عناية شُعرائها بذواتهم ومشاعرهم الخاصة من ناحية، وعدم اهتمامهم من ناحية أخرى بالتقاليد الأدبية، وفي ذلك يقول: « إن الرومانتيكية بتعليقها أهمية كبرى على "الذات"، وجعلها محور اهتمامها قد سمحت للفرد أن يصنع قوانينه الخاصة، ويحاول فرضها على العالم كله. ومعنى هذا أنها لم تعلّق أهمية تستحق الذكر على القوالب والأسس الفنية التي أرسى قواعدها الشعراء الممتازون على مرّ التاريخ، وبعبارة أخرى لم تهتم

بالتقاليد الاهتمام الواجب. ونتيجة لذلك كان الشاعر الرومانتيكي في مكان أقل حصانة من المكان الذي كان فيه شعراء التقاليد من أمثال فرجيل الروماني، وملتن الإنجليزي، وغيرهم ممن استعانوا بالنظرات المسلمة فيما يتصل بطبيعة الشعر»[34].

مما يلاحظ أيضا على هذه المفاهيم التي قدّمها "محمود الربيعي"، إضافة إلى ما تقدّم، أنّها مفاهيم بنيوية، بخلاف ما لاحظناه على مفهومه للأدب الذي يجمع بين البنيوي والوظيفي، فهل يعني هذا أنّ "الربيعي " يُجرّد الشّعر من أيّ وظيفة أو غاية سواء كانت جمالية أو تعليمية أو أخلاقية أو سياسية أو نفسية أو اجتماعية أو غيرها؟

ثالثا: وظيفة الشعر:

لم يتفق الأدباء والنقاد والفلاسفة يوما على الوظيفة أو المهمة أو الدور المناط بالشعر فمنهم من ذهب إلى أن غايته المتعة وحسب، ومنهم من أكد على أن هدفه الأسمى هو تقديم منفعة ما، أما المتعة فتأتي تالية أو لا تكاد تذكر، ومنهم من رأى بأن الشعر متعة ومنفعة في الوقت ذاته. ولا أدل على مثل هذا الاختلاف والتباين ما وقع بين فلاسفة الإغريق قديما كـ"أرسطو" و" أفلاطون "، وفلاسفة العرب المسلمين كـ " الفارابي " و" ابن رشد " و " ابن سينا" و" ابن باجة " و " الكندي " وغيرهم، ثم بين النقّاد العرب القدامى كـ" ابن قتيبة " و" ابن طباطبا " و" الآمدي " و" القاضي الجرجاني " و" ابن رشيق القيرواني "...، أو بين المدارس الأدبية والنقدية الحديثة؛ كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية والسريالية والبرناسية، أو بين المدارس السياقية والنسقية وما بعد البنيوية؛ مما يحتاج التفصيل فيه إلى بحث مستقل.

لا يعثر القارئ وهو يتفحص كتابات "محمود الربيعي" التنظيرية للشعر على إشارات واضحة يمكن أن تُوحي بأنه يربط الشعر بغاية أو هدف أخلاقي أو سياسي أو ديني...، بل نجده يشيد بالعديد من النقّاد القدامى، وفي أكثر من وضع من كتاباته، الذين رفضوا أن يرتبط الشعر بأية وظيفية دينية أو أخلاقية أو سياسية، ما عدا المتعة التي تبعث راحة نفسية، وتحدث توازنا في عواطف السامع. ومن بين هؤلاء النقاد: "ابن طباطبا العلوي" في " عيار الشعر "، "ابن سلام الجمحي " في "طبقات فحول الشعراء"، "القاضي الجرجاني" في "الوساطة بين المتنبي وخصومه" و" الآمدي " في " الموازنة بين الطائيين"[35].

غير أن هذا لا يعني البتة أن " محمود الربيعي " يُجرّد الشّعر من أية غاية أو هدف أو وظيفة ما؛ وهو ما يؤكده قائلا: « ليس محظورا على الشعر أن تكون له فائدة ولكن المحظور أن

يكون مفهومنا للشعر نابعا من تفكيرنا في فوائده»[36]؛ أي أنه لا ضير بأن يكون للشعر غاية ما لكن ما لا يمكن قبوله هو أن يعتمد تحديدنا لهذا الشعر أو قيمته انطلاقا مما يقدّمه من منافع.

يذهب "محمود الربيعي" إلى أن الهدف الأسمى للشعر هو أن« نتمتع به متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهما لأنفسنا، ومن ثمّ أكثر وعيا بالحياة من حولنا، وأكثر سيطرة عليها»[37] وهذه المتعة التي نجنيها من الشعر، حسبه، إنّما نستمدّها من بنية القصيدة وتشكّلها لا من أي شيء آخر، وفي ذلك يقول: « إن المتعة المتحصلة منها [القصيدة] متعة متصلة بهذه الفلسفة التركيبية، وبهذه الهندسة الخاصة، وليست متصلة بأية عنصر من خارج القصيدة»[38]، ولعل هذا ما عبرّ عنه النقاد الجدد حينما رفضوا أن ترتبط المتعة التي نحصل عليها من الفن بشيء خارج عنه، وفي ذلك يقول "إليوت": « نحن لا نسأل أنفسنا بعد رؤية قطعة من فن المعمار، أو سماع قطعة من الموسيقى، ماذا استفدنا أو ربحنا من رؤية هذا المعبد أو سماع تلك الموسيقى»[39]، فلا قبح ولا جمال في موضوع الفن، فالشاعر الذي يصف الخير والشّر عندهم وصفه جميل في كلتا الحالتين وإنما القبح والجمال يكمن في طريقة التعبير والصياغة، وفي هذه النقطة يذهب "جون كرو رانسوم" إلى أن« الشاعر الحديث ينبغي ألا يعير في صنعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن؛ لأنه إنّما يبتدع نتاجا منفصما يظهر فيه فنه»[40].

بالإضافة إلى هذا يرى "الربيعي" أن قيمة الشعر تتجلى في كونه يمنحنا رؤية كلية للحياة، بما يتوفّر عليه من طاقة متخيلة تجعلنا لا نقصر رؤيتنا لهذا العالم على الواقع المادي المحسوس؛ وفي ذلك يقول: « إننا ما لم نر الحياة رؤية شعرية نظلّ حبيسي جانبها المادي. غير قادرين على الفكاك منه، فضلا عن القدرة على السيطرة عليه، وتوجيهه التوجيه الملائم، وبعبارة أخرى نظلّ عاجزين عن رؤية المستقبل رؤية صحيحة فضلا عن القدرة على صنع هذا المستقبل»[41]. والحقيقة أن الوظيفة التخيلية التي تمكّن الكائن البشري من ألا يكون أسيرا للواقع همه حلّ ما يصطرع فيه من مشكلات وما يطرحه من قضايا مادية صرفة، وحجزه عن التطلع إلى ما وراءه من آفاق واسعة، لا تقتصر على الشعر وحده، بل يتميز بها كل فن أو صناعة جادة.

يؤكد "الربيعي" أيضا أن من المهام الأساسية التي يضطلع بها الشعر الجيد أنّه« يعيد العالم الميّت بالنسبة لنا إلى حالة الحياة، أو لنَقُل يعيدنا نحن الأموات إلى الحياة حيث يعطينا إحساسا جديدا بهذا العالم، ورؤية جديدة له»[42]؛ أي أن الشعر هو من يجدد رؤيتنا للأشياء بعدما فقدت نضارتها، أو فقدنا نحن الإحساس بها بسبب الصورة الآلية والنمطية التي شكلناها

عنها. وهذه الوظيفة كثيرا ما دندن حولها الشّكلانيون الرّوس؛ إذ ذهبوا إلى أن« مهمة الفن تحديدا هي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد»[43]، وأداة ذلك أو وسيلته هي " التغريب " أو "نزع الألفة" (Defamiliarization) الذي يعني« إسقاط الألفة عن الأشياء»[44]، أو« الخروج عما هو مألوف في الاستعمال اللّغوي اليومي»[45].

من هنا يمكن القول: إنّ "محمود الربيعي" لا يسند للشعر أي مهمة نفعية سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية أو سياسية أو غيرها، وقصارى ما يمكن أن يقدّم لنا الشعر، حسبه، أنه يمتّعنا، ويمنحنا رؤية كلية للحياة تعتقنا من أسر واقعها المادي، كما أنه يجدد رؤيتنا لهذه الحياة وأشيائها بعدما فقدنا الإحساس بها، أو فقدت جمالها وسحرها بسبب الرتابة والألفة، فإذا حقق الشعر كل هذا فهو في حِلٍ من كل فائدة أو مكسب نفعي من ورائه.

ثالثا: علاقة الشاعر بشعره:

لا يُماري أحد في أن لكل صنعة صانع، ولكل إبداع مبدع، وعلى الرّغم من ذلك فقد اختلف الأدباء والنّقاد ومن ورائهم المدارس الأدبية والنقدية حول علاقة الشاعر بشعره، فهناك من رأى بأن الشعر تعبير عن ذاتية الشاعر وآماله وآلامه كالرومانسية ونظرية التعبير مثلا، وانطلاقا من هذه الرؤية ظهرت مدارس واتجاهات نقدية تبحث في أثر الشاعر على شعره ومدى ارتباطه به كالاتجاه البيوجرافي (السّيري) ومدرسة التحليل النفسي.

وفي الاتجاه المقابل رأى البعض الآخر بأن الشعر ليس تعبيرا عن عواطف الشاعر ومشاعره وأحاسيسه وذاته عموما، وإنّما هو خلق فني لا علاقة له بنفسية صاحبه، ومن بين من مثّل هذه الرؤية ودعا إليها: نظرية الخلق، والبرناسية(مدرسة الفن للفن)، والسريالية، فكان لهذه المدارس الأدبية أثر عميق فيما جاء بعدها من مناهج واتجاهات نقدية: كالشّكلية الرّوسية، والنقد الجديد (الأنجلو ساكسوني)، والبنيوية؛ هذه الأخيرة التي نادت بموت المؤلف، ورأى منظّروها بأن« الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركّب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب»[46]، وما النّص إلا تناص.

يظهر جليا أن "محمود الربيعي" في تنظيره لعلاقة الشاعر بشعره مؤمن بالرأي الثاني داعٍ إليه، وفي ذلك يقول: « إنني من أنصار القول بموضوعية الإنتاج الأدبي واستقلاله عن ذات

صاحبه»[47]، وكذلك قوله: « لقد صح عندي أنه يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان، ذلك أن الفن يبقى والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول»[48]. لا خلاف بأن الشعر أو الفن عموما أبقى من مبدعه، لكن ألم يُخلّد الفن أسماءً تتداولها الألسنة في كل عصر وفي كل حين، وبالمقابل طويت أسماء أخرى عايشت هؤلاء الفنانين فلم تعد تذكر ولا تعاد؟ وقلّما تجد من لا يعرف " امرئ القيس" و "المتنبي" و"أبا تمام " و" نزار قباني " وغيرهم لكن القلة من تحفظ ما قال هؤلاء الشعراء، وماذا قالوا؟ وكيف قالوا؟ وتمتع بما قالوا بل إن القلة، وخاصة في عصرنا، من تقرأ أصلا ما قال هؤلاء الشعراء وأمثالهم.

وفي هذا السياق يذهب " الربيعي" إلى أن« أساس الشعر ليس " التعبير عن" بل "التعبير بـ " أو "التعبير"، وكفى»[49]؛ أي أن ما يقوم عليه الشعر ليس التعبير عن المشاعر والأحاسيس والآمال والآلام، وإنّما هو هذه الهندسة التشكيلية التركيبية التي تظهر في طريقة بنائه وانسجامه. وقد سعى "الربيعي" إلى التأكيد على هذا المبدأ متأثرا في كل ذلك بـ "إليوت"؛ مرة حينما يعلن أن« القصيدة بصفتها معادلا موضوعيا للمشاعر؛ أي كونها معمارا لغويا له هندسته ونسقه الخاصّان به، مما يجعلها مستقلة عن البيئة التي قيلت فيها، وعن حياة الشاعر التي قالها(...)»[50]، وأخرى لما ألح على دور التقاليد الأدبية، الفكرة التي كثيرا ما دندن حولها "إليوت" وعُرف بها وعرفت به، في صناعة القصيدة بالمقارنة مع دور الشاعر الذي لا يكاد يظهر؛ وفي ذلك يقول: إن« انتماء القصيدة إلى فن الشعر أعمق كثيرا من انتماءها إلى من ألّفها، ولأن مؤلفها لو لم يعمل ضمن تقاليد القالب الشعري لما كانت القصيدة أصلا»[51]، ويبني على هذه الأسس رؤيته النقدية التي تؤمن بعدم أهمية حياة الشاعر في مقاربة شعره؛ لأنه ينتج فنا منفصلا عن ذاته؛ لهذا يصرّح قائلا:« لا أرى القارئ الناقد محتاج إلى شيء من حياة الشاعر لنفهم شعره على المستوى التحليلي النقدي وذلك لسبب واضح لدي- ويسير غاية اليسر- وهو أن القصيدة لها حياتها الخاصة التي لا تتوازى، ولا تتقاطع، مع حياة الشاعر على الإطلاق»[52].

الحق أن كلا الموقفين في النّظر إلى علاقة الشاعر بشعره يحمل نوعا من التطرف؛ فالإيمان بأن ما يعبّر عنه الشاعر ما هو إلا أحاسيسه ومشاعره وآلامه وآماله، وتحليل شعره على أساس من هذه الرؤية يجعل الشعر ناقلا أمينا لحياة صاحبه أو بالأحرى سيرة ذاتية له، والشعر بطبيعة الحال، أعمق من أن يكون مجرّد تعبير عن نفسية صاحبه أو سيرة ذاتية له، ولو كان الشّعر كذلك لما سُمّي شعرا أصلا.

وفي المقابل يعتقد أصحاب الموقف الثاني أن الشعر مُنْبتّ الصلة عن منشئه، أو هو في أحسن الأحوال معادل موضوعي لمشاعره وأحاسيسه، وليس تعبيرا عنها بل هو هروب منها، غير أن معاملة الشعر من هذا المنطلق جعلت القراءة النقدية تشبه، في كثير من الأحيان، عمل الميكانيكي في معاملته لقطع الغيار، بما تصطنعه من رسومات ومخططات وجداول...، أبعدت القارئ عن النّص عوض أن تقرّبه منه، ناسية أو متناسية أن الأدب أو الفن عموما يحمل، ولا بد أثرا من آثار مبدعه، فهذا الإبداع لم ينبت من فراغ أو ظهر فجأة.

رابعا: لغة الشعر:

لا شكّ أن اللّغة هي عصب كل فن قولي، بل هي أساس كل تواصل وجسر تفاهم بين البشر. وقد شغلت الإنسان منذ القدم محاولا تعلّمها وإتقانها، فإذا تهيئ له ذلك مَنَّى النّفس بالتفكير والتعبير والإبداع تحت مظلّتها، ولا تزال تراوده حتى يقع في شِرَاكِها، أو قد تُقْبَضُ روحه وفي نفسه شيء منها، وما« ذلك إلا لأن اللّغة هي التفكير، وهي التخيّل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها»[53].

وإذا كان هذا شأن اللّغة عموما؛ فإن أمرها يزداد خطرا وتعقدا وصعوبة وتأبيا وجمالا إذا ما تعلّق الأمر بالإبداع، والشعر على وجه الخصوص؛ بسبب ما يجنح إليه من عدول وانزياح عن الاستعمال العادي والعلمي للغة؛ وذلك بما يبثّ في ألفاظها ومفرداتها وتراكيبها من معاني ودلالات جديدة لم تكن موجودة من قبل في مظانها من معاجم وقواميس تلك اللغة، أو حتى في استعمالات الأدباء والشعراء السابقين.

تحدّث "محمود الربيعي" في بعض كتاباته عن لغة الشعر وفيها، وأولى لها اهتماما بالغا خاصة في ممارساته التطبيقية، وقد جاءت هذه العناية من اعتقاده أن «أداة الشاعر الأولى (وأخشى أن أقول الوحيدة) هي اللّغة»[54]؛ لأن الشعر في نهاية الأمر تشكيل لغوي، ولا يمكن التفكير فيه خارج نسيجه اللّغوي الأسلوبي إلا بما يحيل عليه هذا النسيج.

ويبدو واضحا أن "الربيعي" في تصوّره للّغة الشعر يفاضل بينها وبين لغة النثر والكلام العادي؛ وذلك بما تحوزه هذه اللّغة من صور ورموز ومجاز وموسيقى وسحر دلالي...؛ إذ يذهب إلى أننا« نتفق – بالصّمت – على أن اللّغة الشعرية لغة فوق اللّغة التي نتفاهم بها في حياتنا العادية، كما نسلّم بأن التعبير الشعري تعبير فوق نظيره في النثر»[55]؛ غير أن هذا لا يعني إطلاقا التكلّف في« اختيار الكلمات والتعابير المتحجّرة من بطون القواميس واستعمالها في الشعر»[56]،

بل تعدّ البساطة في التعبير الشعري، حسبه دائما، من« أمضى أسلحة الشعر الذي(كذا) يستخدمها في الوصول إلى النفس الإنسانية»[57]؛ فالغموض والإلغاز والتعمية كالتشدّق والتقعّر سواء بسواء يفقد الشعر معناه ورونقه وجماله، ويقف حاجزا بينه وبين جماهير القراء، فيزورّون عنه وينفرون منه، ولكن هذا لا يعني أيضا التدنّي إلى« حد تبني العامية لغة للشعر»[58]، أو توظيف لغة النثر في الشعر؛ لأن في ثقافتنا العربية ومنذ القدم وصولا إلى ستينيات وسبعينيات القرن الماضي« لم يخلط أحد بينه وبين الشعر الذي هو علم اصطلاحي له معناه، وقواعده، وحدوده»[59] وإنّما المراد بالبساطة هنا استعمال تلك« الكلمات والتعابير التي تمتلك حيوية خاصة لجريانها على ألسنة النّاس، وحضورها في وجدانهم»[60].

ولأن "محمود الربيعي"، مثله مثل النقاد الجدد، لا يفصل بين شكل الأدب ومضمونه أو بين لغته ومعناه، ويراهما لحمة واحدة لا تقبل التجزئة، راح من هذا المنطلق يؤكد أن« اللّغة في الشعر هي المعنى ذاته؛ وذلك أن هذا الذي نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تطور البناء اللّغوي للقصيدة»[61]؛ إذ يستحيل الحصول على المعنى أو الوصول إليه بمعزل أو بعيدا عن نسق الألفاظ والتراكيب اللّغوية؛ لأنه جزء منها، وأي محاولة للفصل بينهما تنجني على القصيدة في حد ذاتها.

وعلى الرّغم من أن "محمود الربيعي" لا يفصل مبنى الشعر عن معناه، إلا أنه، وتأثرا بالنقاد الجدد أيضا، الذين رأوا بأن« المعنى فئة خاضعة للمبنى وأيضا عنصرا لا ينفصل عنه»[62] وبأن قيمة القصيدة« تتوقف على مبناها وليس على معناها»[63]، يُقدّم المبنى على المعنى؛ ومن ذلك قوله مخبرا عن نفسه:« كانت المعاني دائما تتوارى في مؤخرة ذهني، معطية الصدارة لنسق الكلام، ووصف العبارة، وسياق القول، وموسيقى اللّغة»[64]. كما يذهب إلى أنه« لو كان "للموضوع" قيمة في الشّعر لرتبت قيمة الشعراء دائما حسب سبقهم لهذا "الموضوع" أو ذاك، ولكان الشاعر الذي وقف على الأطلال أول مرة — مثلا – في الشعر العربي القديم هو أفضل من كل من وقف عليها بعد ذلك وأشعر منه. ولم يقل بذلك أحد من النقاد القدامى أو المحدثين. والعبرة بالطبع بما يحققه واصف الأطلال من أساليب جديدة في الموضوع(...)»[65]، ويؤكد ذلك عندما يقول: إن« الجاحظ كان أقرب إلى طبائع الأمور حين قال عن الشعر إنه " صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"، وأما المعاني فهي" مطروحة في الطريق"»[66].

لذا ترى "الربيعي" يُقدّم الأسلوب في الشعر على كل ما عداه، بل يراه الشعر نفسه، ويعبّر عن ذلك قائلا: إن « الأسلوب في الشعر ليس أحد عناصره، فضلا عن أن يكون عنصرا خارجيا أو من عناصر الزينة فيه. الأسلوب في الشعر هو الشعر ذاته»[67].

الحق أن النظر في المقبوسات السابقة يظهر تناقضا جليا في موقف "الربيعي" من قضية المبنى والمعنى في الشعر، فهو تارة يجزم بأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون ومعاملة كل منهما على حدة؛ لأن العمل الأدبي كالكائن الحي الذي يستحيل فصل روحه عن جسده؛ إذ« الأسلوب في الشعر هو معناه»[68] وتارة أخرى يشايع "الجاحظ " في مذهبه عندما اعتقد أن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها القاصي والداني؛ إنّما مدار الأمر كلّه على النسوج والتراكيب الأسلوبية ممثلة في«(...) إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك(...)»[69]، من هنا يكون "الربيعي" قد فصل بين المبنى والمعنى بتقديم وتفضيل أحدهما على الآخر، من حيث كان يريد أن يلاحم ويواشج بينهما.

وإذا كان "الربيعي" قد حصر الشعر من قبل في الأسلوب؛ فإنه بالمقابل يرى أن« المجاز هو الأسلوب، فنحن نرمز ولا نخبر، والشعر يبدأ من نقطة مجازية؛ أي أن رؤيته للحياة هي رؤية فوق الرؤية المباشرة، الحرفية، الواقعية(...)»[70]؛ ليخلص في الأخير إلى نتيجة مفادها: أن «الشعر هو المجاز، والمجاز هو الشعر»[71].

إنه مع إيماننا مع " محمود الربيعي " وغيره من النقاد والبلاغيين القدامى منهم والمحدثين بأن« استخدام اللّفظ على المجاز هو الذي يميّز لغة الأدب عن لغة الإخبار والتقرير والعلم»[72] فإن حصر الشعر في المجاز، بل جعل كل مجاز شعرا رؤية تجنح إلى التطرف؛ فأين هي موسيقى الشعر التي يقول عنها "الربيعي": إن« الموسيقى في الشعر هي روحه، وهي عنصر أساسي من عناصره(...)»[73]؟ أ تعدّ هي الأخرى مجازاً؟ إن جعل الشعر مجازا فحسب هو إساءة لهذا الشعر أكثر منه إبانة وتجلية لحاله؛ لأن الشعر أرقى وأكبر من أن يحصر في المجاز أو في غيره.

كما أن القول بأن " المجاز هو الشعر " هو فتح للباب أمام كل من ينسج مجموعة من المجازات والصور، ويخطّ عددا من السطور والجمل، فيعتقد نفسه شاعرا، أو يعتقد فيه أشباهه كذلك، بل هو خلط بين الشعر والنثر، وخاصة الفني منه، الذي كثيرا ما يلجأ إلى توظيف المجازات والصور الفنية، وخاصة أن "محمود الربيعي" يفرّق بين النثر والشعر، وفي ذلك يقول:« من المعلوم أن النثر أنواع، ومنه النثر الشعري القائم على الخطاب الشعوري لا الذهني، وهو يتوفّر على

نوع من الشاعرية التي تعتمد الصور والمجازات والرموز والبرهنة العاطفية، هذا فن قديم في اللّغة العربية، ولم يخلط أحد بينه وبين الشعر»[74]، فكيف نقول، إذًا: إن " الشعر هو المجاز، والمجاز هو الشعر"؟.

ويرفض "الربيعي" بالإضافة إلى ما تقدّم أن ترتبط لغة الشعر بأداء أي غرض مهما يكن نوعه؛ وفي ذلك يقول:«(...) وأما في الشعر فاللّغة — على وجه اليقين – ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها»[75]؛ فهي من هذا المنظور لغة خلق وليست لغة تعبير غير أن الإغراق في هذا التصور قد يؤدي إلى الغموض والإلغاز والمجّانية، فتغدو اللّغة الشعرية لا تحيل إلاّ على نفسها، مما يقطع، في أغلب الأحيان، صلتها بقارئها، ويسيء إليها كما يسيء إليه.

خاتمة:

وصلت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن رصد بعضها في الآتي:

1- يعثر المتتبع لكتابات "محمود الربيعي" على مفاهيم متعددة وأحيانا متناقضة للأدب، حيث تتقلب هذه المفاهيم بين المفهوم البنيوي والمفهوم الوظيفي، وما يشمل الأدب وغير الأدب، وبين المفاهيم الفضفاضة والأكثر تحديدا وضبطا. أما ما يمثّل إشكالية أو تناقضا في مفهوم "الربيعي" للأدب: اعتباره مرة نقدا للحياة، وأخرى مستقلا عنها استقلالا قد يصل حد التباين والاختلاف؛ وتفسير ذلك أن " الربيعي" كان متأثرا من جهة بـ " ماثيو أرنولد" الذي نظر للشعر على أنه " نقد للحياة "، ومتأثر من جهة أخرى بالنقاد الجدد الذين قالوا باستقلال الأدب عن كل ظروف تأليفه.

2- عرّف " محمود الربيعي " الشعر بأنه فن قولي، وهذا المفهوم، كما هو معلوم، واسع وفضفاض يشمل الشعر وغيره من الفنون القولية، كما عرّفه أيضا على أنه " علم " على الرّغم من أن العلم يختلف عن الفن من حيث الوسيلة والغاية ومعيار الصدق. وتأثرا بـ " إليوت " أيضا راح ينظر للشّعر على أنه " كيان ذهني وروحي ولغوي يخضع لتقاليد نوعية خاصة".

3- لا يُسند " الربيعي " للشعر أي مهمة أو غاية نفعية سواء كانت دينية أو اجتماعية أو سياسية أو غيرها، وقصارى ما يمكن أن يقدّمه الشّعر، حسبه، أنه يمنح متعة تبعث راحة نفسية مما يحدث توازنا في عواطف السامع أو القارئ، ويجعله أكثر فهما لنفسه وللحياة

من حوله وقدرة على السيطرة عليها، بالإضافة إلى ذلك فإنه يجدد رؤية المرء للأشياء بعدما فقد الإحساس بها، أو فقدت هي جمالها وسحرها ونضارتها بسبب الرتابة والألفة والنمطية، فإذا حقق الشعر كلّ هذا فهو في حلٍّ من كل فائدة أو مكسب نفعي من ورائه.

4- لقد أولى " محمود الربيعي " في كتاباته، وخاصة الممارسات التطبيقية، اهتماما بالغا للغة الشّعر؛ إذ يعتقد أن الوسيلة الأساسية للشاعر هي اللّغة، فالشّعر في نهاية الأمر تشكيل لغوي، ولا يمكن التفكير فيه خارج نسيجه اللّغوي إلا بما يحيل عليه هذا النسيج.

5- يُقَدّم " الربيعي " الأسلوب في الشّعر على كل ما عداه، بل يراه الشّعر نفسه، وبالمقابل فإنه يحصر الأسلوب في المجاز؛ ليخلص إلى نتيجة مفادها أن " الشّعر هو المجاز والمجاز هو الشّعر" غير أن حصر الشّعر في المجاز، بل جعل كل مجاز شعرا هو إساءة لهذا الشّعر أكثر منه إبانة لحاله؛ لأن الشّعر أرقى وأكبر من أن يحصر في المجاز أو في غيره.

الهوامش:

1 . محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999، ص299.

2 . المرجع نفسه: ص299.

3 . محمد حماسة عبد اللطيف: فتنة النص، بحوث ودراسات نصية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2008، ص156.

4 . فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تر(محمود الربيعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1993، ص9.

* . المراد بالمفهوم البنيوي: طبيعة الشيء وخصائصه وسماته المميزة، أما المفهوم الوظيفي فيراد به: مهمة الشيء ودوره ومفعوله، ينظر: تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر(عبود كاسوحة)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د. ط، 2002، ص ص 6- 8.

5. محمود الربيعي: مقالات أدبية قصيرة، دار غريب، القاهرة، مصر، د . ط، 2001، ص298.

6. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط ، 2001، ص260.

7. المصدر نفسه: ص29.

8 . محمود الربيعي: قراءة الشعر، دار غريب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، 121.

9. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص249.

10. ماثيو أرنولد: فصول في النقد، تر(علي أدهم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1994، ص31.

11. محمد عزّام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999، ص10.

12. محمود الربيعي: مقالات أدبية قصيرة، ص194.

13. القطامي: الديوان، تح (محمود الربيعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1 2001، ص600.

14. المصدر السابق: ص194.

15. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص28.

16. سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة، مصر، د.ط، 1990، ص69.

17.محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص39.

18. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص80.

19. محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص10.

20. المصدر نفسه: ص7.

21. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص78.

22. المصدر نفسه: ص81.

23. المصدر نفسه: ص81.

24. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص96.

25. مراد وهبه: المعجم الفلسفي، ار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، د. ط، 2007، ص431.

26. محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، البليدة، الجزائر، د. ط، 2003، ص201.

27. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، ج2، ص165.

28. محمود الربيعي: مقالات أدبية قصيرة، ص231.

**. مصطلح يطلق على الشعر الفلسفي، ومن أعلامه " جون دن " و " جون دريدان " و " لوكر يتويس " و"دانتي" و"جوته "، للتوسّع في ذلك ينظر: ت. س. إليوت: المختار من نقد ت. س. إليوت، تر(ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2000، ج3، ص565 وما بعدها.

29. المرجع نفسه: ج3، ص563.

30. المرجع نفسه: ج1، ص196.

31. شفيع السّيّد: نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2014، ص214.

32. ت. س. إليوت: المختار من نقد ت. س. إليوت، ج1، ص365.

33. محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص156.

34. المصدر نفسه: ص146.

35. ينظر: محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص ص57- 61، ومحمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2000، ص37- 39.

36. محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص161.

37. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ص13.

38. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص29.

39. محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص160.

40. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص302.

41. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ص12.

42. محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص164.

43. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر(جابر عصفور)، دار قباء، القاهرة، مصر، د. ط، 1998، ص29.

44. المرجع نفسه: ص30.

45. شفيع السّيّد: نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، ص198

46. رولان بارت: هسهسة اللغة، تر(منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص75.

47. محمود الربيعي: مقالات أدبية قصيرة، ص107.

48. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص27

49. المصدر نفسه: ص26.

50. المصدر نفسه: ص29.

51. محمود الربيعي: مقالات أدبية قصيرة، ص209.

52. محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص33.

53. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، سلسلة عالم المعرفة، رقم 240، ص93.

54. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ص93.
55. المصدر نفسه، ص20.
56. المصدر نفسه، ص79.
57. المصدر نفسه، ص79.
58. المصدر نفسه، ص79.
59. محمود الربيعي: في النقد الأدبي(ما إليه)، ص96.
60. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ص160.
61. المصدر نفسه، ص160.
62. قنسنت . ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر(محمد يحي)، تر(محمد يحي)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2000، ص51
63. المرجع نفسه، ص51.
64. محمود الربيعي: في النقد الأدبي(ما إليه)، ص27.
65. محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، ص230.
66. المصدر نفسه، ص161.
67. المصدر نفسه، ص161.
68. المصدر نفسه، ص161.
69. الجاحظ: الحيوان، تح(عبد السّلام هارون)، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ج3، ص131.
70. محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، ص162.
71. المصدر نفسه، ص162.
72. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001، سلسلة عالم المعرفة، رقم 272، ص ص288، 289.
73. محمود الربيعي: في النقد الأدبي (وما إليه)، ص96
74. المصدر نفسه، ص96.
75. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ص160.

لغة خطاب هامش النص بمنطقة الساورة
البناء والدلالة في شعر الشيخ أحمد بن موسى الساوري
The language of the text Margin discourse in the region of Saoura
The Structure and semantics in the poetry of El Cheikh Ahmed ben Moussa saouri

مولاي مخطار– اشراف : **د. خثير عيسى**
المركز الجامعي بلحاج بوشعيب – عين تموشنت
مخبر الخطاب التواصلي الجزائري الحديث
mokhtar.moulay@yahoo.com

تاريخ الإرسال:2018/09/13	تاريخ القبول: 2019/01/07	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

يحاول الخطاب الصوفي دائما خلق تواصل معرفي وتربوي يضبطه الواقع الذي أنتجه التفاعل الحتمي بين مجموعة من العوامل، والتي خلقها كذلك فكر وثقافة معينة تتعدد فيها مستويات التلقي وبما أن لكل منطقة خصوصية فقد وجد الشيخ أحمد بن موسى الساوري المدخل الرئيس في ربط جميع مستويات التلقي في خطاب شعري أشبه ما يكون بالخطاب الشفاف، والذي اخترق به قلوب العامة والخاصة، ووضع عليه بصمته بلغة بسيطة معقولة النسج تحوي داخلها رموز لها دلالات عرفانية وتربوية .

وهذا ما يجعل الخطاب الصوفي له نظام لغوي مستقل بنفسه لا يفصح عن مكنونه إلا بملامسة بعده العرفاني بشقيه العلمي والتربوي، وهذه الدراسة تحاول رصد قدر الإمكان إشكالية فعل التواصل واكتشاف البنية الثقافية ودلالتها التي صبغت هذا الخطاب الصوفي في منطقة الساورة .
الكلمات المفتاحية : ساورة؛ هامش؛ دلالة؛ تصوف؛ خطاب .

Abstract

The Sufism discourse always tries to create an eductional and cognitive communication which is adjusted (trued) by the reality of the interaction between different factors created by a such thought which contains different levels of obtaining.

Even each religion has its own particularity El Sheikh Ahmed ben moussa Saouri creates the principal entrance (access) to connect those levels in a simple poetical discourse ; which affects both common and intellectual

people. He puts his own imprint with a simple and easy language containing a cognitive and educational semantic symbols that makes the sufi discourse an independent linguistical system. This discourse doesn't express it's self only while touching it's educational and scientific dimenssion. This study deals with the problematic of connection and the discovery of the symbol and it's semantic which makes the sufi discourse distinctive in the region of Saoura .
Key words : Saoura؛ Structure؛ Semantic؛ Sufism؛ Discourse

تمهيد

يتجدد الاصطلاح الديني في كل عصر وجيل في هذه الأمة الإسلامية متمثلا ومتجسدا في رمـوز لهـا الفعـالية القصوى في اختراق منظومة صلبة ومتراكمة من العادات والتقاليد، حيث أصبحت كلما طال العهد بها تنخر المحيط الإنساني من جميع مستوياته، فيضل هـذا النظام العـام صنما معبودا من دون الله، ويتّخذ مشخصا غير مفهوم ولا معلوم بل هو ظـاهر في وهم الإنسان، له سلطة مطلقة في تقيد الحرية التي انفطر عليها هذا المكلف من بين جميع المخلوقات والتي جُبل عليها كـل مولود في هذا الوجود المدرك، وليس بالضرورة له تشخيص في الظاهر قال الله سبحانه وتعالى ﴿ أَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَٰهَهُ هَوَاهُ أَفَأَنتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلًا ﴾[1] فينطبع مع كل مخلوق هذا الفعل مع مرور الأعوام لقدر الله في خلقه وقضاءه في أمره ونهييه حتى تستأنس به النفس لتصبح جزءا من العقيدة المتعبد بها عند العام والخـاص، وكلٌّ له مصلحةٌ من قريب أو بعيد في ثبات هذا النظام واستمراره، قال الله تعالى وهو يصف حال الأمم السابقة وهي تتلقي نداء الأنبياء رافضة لهذا الخطاب المفاجئ ﴿ قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ ﴾[2].

وبذلك يكون الإصلاح الديني والفكري وتجديد الخطاب أخص من الدعوة المطلقة التي يعمل على إنعاشها مجموعة من المؤسسات بمختلف أطيافها وتوجهاتها العقائدية، ولكن بلا رؤية مستقبلية لمصير الأمة الإسلامية ودورها الحضاري في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فقد جعلها الله خير أمة أخرجت للناس في إعـادة تنقية المعتقد السائد وإعـادته إلى مشربه الأول يوم أن أكمل الله هذا الدين وأتم نعمته على عباده المؤمنين فجاء نقيا وصافيا من كل براثن الشرك والكفر

ومتجسدا في سيرة وخلق النبي الأعظم محمد عليه الصلاة والسلام سيد البشر .

ولأن اللّغة لهـا سلطتها الخـاصة، ودورها الكبير والفعّال في اختراق القلـوب مهما كـان تصلبه ومنعته من كل غريب فقد أدرك الشيخ أحمد بن موسى ذلك من خلال التصوف ونظرته كمربي للحياة « فلسفة حياة وطريقة معينة في السلوك يتخذهما الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي وعرفانه بالحقيقة وسعادته الروحية »[3]وهي آلية فعّالة في ضبط الفهم وإعادة بناء الفكر العام وما هو سـائد آنذاك في المجتمع الذي يحيا فيه ليكون أقرب إلى الاستجابة ومنسجما مع الذوق العـام في تعاطيه مـع الحياة بلغة شعبية ملحـونة تكون لها رابطة في بنيتها عند المتلقي حيث يسهل تمرير الرسائل دون رفض مسبق أو باب مغلق « فاللغة بأهلها لا بنفسها فإنا نجد مستعملي اللغة لا يتخذون جميعهم الموقف المحايد نفسه الذي تتخذه اللغة إزائهم إذ تجتهد كل فئة أو مجموعة داخل المجتمع الواحد نفسه لاستعمال اللغة في مصالحها الخاصة »[4] وهذا الواقع كان ضرورة للشيخ بأن يحاكي المجتمع من وخلال ما يدركونه داخل النسق العام للغة.

وقد كـان الشيخ عالما وموسوعة متبحرا في فنون شتى، وشخصية صوفية متألهة ومتدفقة المشـاعر ومربيا فذّا مطّلعا على النفس البشرية وخبيرا بعللها وأدويتها، وشـاعرا متمكنا ينظم قصـائده وفق الظـروف الثقافية والاجتماعية والدينية ومستجيبا لـسذاجة التفكير العـام وبسـاطة التلقي لمقتضى الحـال، فاللغة وسيلة مهمة في زرع المعتقد الـصحيح في قـلوب الناس وترسيخ تعاليم الشريعة والطريقة في النفوس حتى يسهل فهمها وضبط حدود ما أحل الله لعباده وما حرمه عليهم فـ« لسان الجماعة يشكل نموذج العرف أما كلام الأفراد فيشخص مثال السلوك »[5] نتيجة لخبرة الحياة، ويبقى لهذا الفعل دور متسلسل من كلام فرد إلى لسان الجماعة، أي يتحول هذا المنتج بعد تمحيص وتدافع في الأفكار داخل المجتمع بين مصدق يحاول أن يتلبس أخلاقه إلى لسان الجماع التي تنشأ سلطة روحية وتتبنى مقاصده ثم تقحمه في منظومتها الاجتماعية إقحاما ليصبح بعد ذلك مقدسا يحرم نقده.

وفي هـذا البحث نحـاول فيه أن نتناول بعض العناصر البنيوية التي أسهمت في التشكيل النصي لـدى الشيخ أحمد بن موسى والتي وظفـها في التربية والتعليم، وهي تعـد كـذلك هـامشا للنص القرآني الـذي هو المصدر الأول في التشريع والمطلق في تخطيه عتبة الزمان والمكان، ليكون كـتاب هدى ونور وشفاء لما في الصدور، لـكن تبقى الثقافة السـائدة في كل مجتمع هي السلطة النافذة

التي تشرّع وتوجه الفكر العام من غير بسط في إدراك ماهية هذا العنصر الفعّال والشيخ يحاور هذا الوضع « فيؤسس لغة مثالية قائمة على نحو لأفكار.. التي تفرضها سلطة المرجع الثقافي منتجة مدلولات جديدة في عالم نصي خاص »[6]، فالشّعر الملحون وسيلة شفويّة وظّفها الشيخ لتنقل تجربته الحسّية والروحية وهو ما نجده عند المتصوّفة بصفة عامة كأدوات دعوية وتربوية تساهم بشكل كبير في مقاربة الفهم والتفاعل مع حقائق عرفانية لها الأثر البالغ في سلوك الفرد من خلال رؤيتهم للعالم ولأوامر الله عز وجل .

ولأن الإيقاع له خصوصية وأهمية خاصة في تشكيل الخطاب الشعري « وما الشعر إلا تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي » [7] فقد رُوي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنّه كان يستعمل الشّعر وما يحمله من خصوصية النّغم والقافية ليُثبّت بذلك الفهم عند أفراد من الناس لهم ثقافة معينة في التلقي واستقبال الرسائل « قال أبو الحسن المدائني عن أبي وجزة قال :

قال عمر لأعرابي وهو يعلمه الصلاة :

إن الصلاة أربع وأربع ثم ثلاث بعدهن أربع

ثم صلاة الصبح لا تضيّعُ »[8]

ولخصوصية ذلك النسق الثقافي الذي كان سائدا في زمن النبي صلى الله عليه وسلم استطاع عمر بن الخطاب أن يمرر الرسالة بكل سهولة، ومن خلال هذا الوعي لخصوصية الفرد كان أثر الشيخ أحمد بن موسى في التربية والتعليم .

هامش النص القرآني.

يعد هامش النص من أهم العتبات الموازية لدلالة النص والمحيطة به، إذ يعتبر نصا مقابلا يحتوي على الكثير من الإشارات والدلالات التي تحاول خلق جسر لاقتراب إلى دلالة النص وقد عرف "جيرار جينيت" الهامش بأنه « ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منته تقريبا من النص إما أن يأتي مقابلا له وإما أن يأتي في المرجع » [9]، حيث لا ينفصل هذا الهامش عن النص الأصلي بل يكون متواصلا معه بإحالة هي المرجع دائما للنص الذي يحاول أن يوازي بين ما هو غامض مستتر وما هو جلي ظاهر وخارج النص فيأتلفان معا ليشكلا نصا مزدوجا.

وبهذا يعد الهامش ميلاد نص جديد موازٍ للنص الأصلي، فهو سهل المسلك قريب التواصل إلى الفهم العام الذي نتج فيه الهامش، إذ بعد فترة يتحول الهامش من نص موازي

إلـى نص أصلي للهامش الثاني فيصبح هناك هـامش الهـامش للنص حيث يوازي المعنى العام ويتفاعل مع الدلالة المركزية.

ويعتمد الهامش دائما خطـابا يحمل دلالة تجعل القارئ والمتلقي يستحضر النص بإعادة نسجه لتعميق الدلالة، ومـن هنا يكون هامش النص لـه دور رئيس في إنتاج الدلالة من خلال تعـالقه مع النص فالهامش يعد « نظاما معرفيا لا يقل أهمية عن المتن الـذي يحفّزه أو يحيط به بـل يؤدّي دورا مـهما في نـوعية القراءة وتوجيهها »[10] وأحيانا يتعدّاه ليكشف عن حقـائق جـديدة ويعـري النص عن مبهـم سطحي فتتولد معرفة جديد لا تقل أهمية عـن الأصل، كما أنه يُسقط الأصـل ليخلق لنفسه مـركزية جديدة فيصبح قناة تثبت وتنفي كل ما هو سابق إذا خالف حقيقة كانت آنية الجزم بصحتها وانسجامها مع ميلاد النص الأصل .

وتقسم الهوامش إلى ثلاثة أنواع :

أصـلية : ووظيفتها تفسيرية تحـاول أن تفك الـرموز والمصطلحات وتكشف المعجم والمبهـم في النص.

لاحقة: ووظيفتها التعليق على النص ومحاول الوصول إلى فهمه والتماس دلالته.

المتأخرة : وتكون وظيفتها إخبارية بأن تُقدّم معلومات حول النص.[11]

ولهـذا تُعدّ الهوامش « من أهم عناصر المناص لأنّها تُظهر لنا بجلاء تلك المنطقة المترددة التي يقع فيها المـناص لأنها تقع بين الداخل والخارج " النص "، فكـل هذه الحواشي والهـوامش هي خارج النص الأصـلي، ولكن تعمل عـلى تعضيده بالتعليق شـرحا وتفسيرا، أي في داخـل النص »[12] وتحاول أن تكون الوسيط بين النص والقارئ الـذي عجز عـن التواصل مع النص الأصلي كـونه اتخذ ستارا يحجب عن المعـاني الجُـوّانية ولا يبوح بأسـراره إلا بحضور هذا المفارق الملاصق فيتعدد النص وجـودا لمعنى واحد .

وفي الأعمال الخطابية نجـد فيها بعض الحـواشي توضيحات وتفسيرات لـبعض المفردات الواردة داخل النصوص القرآنية التي تقوم بصنع دلالة وذلك بإعطاء المتلقي أو القارئ للنص فسـحة تخيّل واسـعة في إيجـاد دلالة بعض المفردات الـواردة في النصوص والمخصصة للهـامش مثال قـوله الله سبحانه وتعالى ﴿ وأصْحابَ الرَسِّ ﴾[13]. فالنص لم يوضِّح لنا اسم وحقيقة هؤلاء القوم بل كنّاهم لكن الهامش عن طريق الروايات بيّن أن المقصود هم قوم شعيب، والرسّ هو اسم بئر ماء يوجد

بمنطقتهم .

فالهامش هو كل ما يحيط بالنص ويحاول تبين ما هو مضمر، وتفصيل ما هو مجمل وتقريب المعنى للمتلقي، ولذا يعد صاحب الرسالة محمد صلى الله عليه وسلم هو أقرب هامش مواز لنص القرآن الكريم فقد كانت حياته كلها ترجمة لكلام الله عز وجلّ، سئلت عائشة رضي الله عن خلق النبي صلى الله عليه وسلم فقالت رضي الله عنها « كان خُلقه القرآن »[14]، فسيرة النبي عليه الصلاة والسلام هي هامش للنص الأصلي، وكلامه وسيرته نص مواز للنص الأصلي الذي أنزل عليه صلى الله عليه وسلم وهو كلام الله سبحانه وتعالى ﴿ وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ﴾[15]. بل نجد الكثير من العلماء والأصوليين والفقهاء من جعل السنة وحيا ثانيا، بل ناسخا للنص الأصلي كما هو الحال في رجم المحصن يحدث « الشعبي عن علي رضي الله عنه حين رجم المرأة يوم الجمعة وقال قد رجمتها بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم »[16]، وهنا يحدث التحول الذي فرضه طول الزمن من هاش للنص إلى نص أصلي وناسخ له .

وفعل الصحابي هامش للنص الأصلي فهم تلاميذ النبي عليه الصلاة والسلام وأفصح من قرأ القرآن وعاش معه مدة نزوله وتفاعل مع آياته وأوامره ونواهيه، وهامش للنص الموازي كذلك، من كلام وفعل وتقرير النبي عليه الصلاة والسلام، كما أن تفسير عليه الصلاة والسلام للقرآن الكريم كان قليل إلا جزء قليل، فحياته عليه الصلاة والسلام كانت كلها قرآن حتى أصبح فعل الصحابي حجّة كما فعل عمر بن الخطاب بإبطال الحدود مثلا عام الرمادة.

لكن يبقى النص الديني له خصوصيته والقرآن الكريم خاصة كونه معجزة خالدة تتجدد فيه المعاني وتنكشف حقائقه في كل مرة ومع كل عصر وثقافته، ومع كل مستوى معرفي وتفكير متجدد وهنا تكمن خصوصيته مما يجعله مفتوحا على جميع الاحتمالات والدلالات فهو حمال ذو وجوه ميسر للذكر يجد فيه كل أحد ضالته، القاسي والداني كل حسب مستواه المعرفي وعلى حسب مشربه وخلفيته الفكرية والعقائدية.

الخطاب الصوفي التربوي:

ارتبط التصوف بالتربية وحمل لواء هذا الفن جمع من الربانين جمعوا بين الشريعة والحقيقة و ارتبط بعدة مجالات معرفية وجمالية وأخلاقية حكتها نصوص كثيرة من الفلسفة والأدب وعلم الكلام وغيرها من منابر العلم والمعرفة فقد ارتبط هذا الخطاب بتجربة المتصوف الذي زاوج

بين العلم والعمل وجعل لسلوكه مقامات يصل إليها بعد كل تجربة يغلب عليه الحال من الأخلاق السنية التي تقربه إلى الله عز وجل فيكون وهب بعد كسب ومنزل بعد سفر إلى الحضرة الإلهية [17]، فهو يحاول في كل محطة الانسلاخ من كل خلق ذميم يمنعه من الاقتراب ويتحلى بالأخلاق السنية التي تنور بصيرته، فكلّما تأدّب اقترب.

وهو مع هذا السلوك يرقّ له حجاب الغفلة شيئا فشيئا وتنكشف له المعاني وتظهر له الحقائق التي ما كان ليشاهدها لو لم يصقل مرآة قلبه، فبقدر القرب تكون المشاهدة ومقام الأنبياء أعلى بالعناية الربانية، ومدد النبي عليه الصلاة والسلام الذي خط لصحابته سبيل الرّشاد حتمي ولازم لكل سالك « فالكشف الحاصل كشف شخصي، ذاتي قد يكون معمى، وغير مفسر حتى بالنسبة لمن وقع له »[18]، لكنه لا يتخطى به حدود الشريعة لأنه ليس نبيا معصوما وقد يلتبس عليه الحق من الباطل والشيطان لفعله خبير فدائما العارف والسالك هو بين شاهدين عدليين الكتاب والسنة الصحيحة .

فالخطاب الصوفي هو ذلك الخطاب الناتج عن التجربة النفسية والروحية للسالك كونه ألقي بظلاله على النسق العام فأنتج لنا « المتصوفة نصوصا حصلت تحصيلا كافيا صيغها الصرفية وقواعدها النحوية وأوجه دلالات ألفاظها، وأساليبها في التعبير والتبليغ » [19] ، وكلها تعد من الأشكال التعبيرية وهدفها الأول والأسمى البحث عن الكمال الإنساني والرقي إلى الحضرة الإلهية من خلال التزكية وإتباع السنة النبوية والتي مثلها النبي عليه الصلاة والسلام في حياته فاتصف بمكارم الأخلاق فكان خلقه القرآن وجاء مدحه من عند الله فقال عز وجل ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴾[20].

البناء والدلالة في شعر أحمد بن موسى

جمع تلاميذ الشيخ جميع الأبيات والمقطوعات الملحونة التي كان يلقيها في مجالس الوعظ والإرشاد وكلها كانت أحكاما وحكما تخص تجربة الشيخ في التربية والتعليم، وكلامه في السلوك والمقامات ومحبة الله ورسوله وأخبار الصالحين وفضلهم وعلمهم، فكانت حكمه على شكل أبيات لكي يسهل حفظها وتدارسها بين المريدين، وكل هذه الحكم مشربها واحد هو كتاب الله، وقد ذُكر من أخباره أنه نسج لكل آية رمزا، وبذلك تكون هذه الحكم هامشا للنص الذي تحوّل إلى خطاب أنتجته طبيعة المجتمع وثقافته فجاءت على شكل رموز لها مقصدية عند الشيخ في التربية

والتعليم.

أ – الذكر

قال الله سبحانه وتعالى ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا اللَّهَ ذِكْرًا كَثِيرًا ﴾ [21].

ورد في القرآن الكريم الكثير من الآيات التي تحث المؤمنين على الـذكر وعلى أي صيغة كانت ليكون حبل المؤمن بالله موصول قال تعالى ﴿ الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ ﴾[22] ومـلازمة الذكر لـه خصوصية عند المتصوفة لأنه يعد الطـاقة المستمرة والمتجددة في كـل حين ولا يستغني عنها المؤمن مهما كـان حـاله أو كـان عند الله مقـامه، وهو مـا سار به العمل في حياته ونصيحته لمريده يقول الشيخ :

الذكر يا زاهد الذكر والذكر هو الجبيرة
من لالو نور فالذكر هذاك خاطي لمريرة [23]

خلق الله سبحانه وتعالى الإنسـان وشرفه بأن نفخ فيه من روحه ثم رده إلى أسفـل السـافلين مكسورا عليلا ولا يذكر حقيقة حاله إلا من بصره الله سبحانه وتعالى بعيوبه، ولكي يستقيم حاله ويطيب كـسره لابد له من جبيرة كـما وصفها الشيخ حين رمـز للذكر بالجبيرة التي يضعها المـريض عـلى الكسر لكي يطيب بوضعية خـاصة وتعـاليم مضبوطة، وكـذلك الذكر هو بتلك المثابة من النـور التي ينتعش فيها الـمؤمن قـال تعالى ﴿ أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا ﴾ [24]وفي ذلك يقول الشيخ :

هيا الغافل ذكر الله يحي لقلوب اللي ماتوا
فنى وقول الله الله وجني جنانك في ذاتوا [25]

فذكر الله نور ومن ابتغى غير ذلك فلن يصـل كـمن اتخذ لنفسه طريقا غير سبيل الله وقد رمز لها الشيخ بالمـريرة وهي دلالة على الطريق الذي سلكه من قبله فأصبحت معروفة لكثرة المرور عليها .

ب – المحبة

قال الله سبحانه وتعالى ﴿ قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾[26].

لقد ذكر الله سبحانه وتعالى حقيقة العبادة والتي تتمثل في الإتباع كمرحلة إلى الانقياد ثم تصبح الصفة الغالبة وهي محبة الله عز وجل ولا تنافي مع محبة ما جبل عليه الإنسان من المخلوقات قـال

الله تعالى ﴿ وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِّلَّهِ ﴾[27]، وأشد فعل تفضيل لكن الأولى هو المحبة الدائمة والأجلّ، لأن ثمرتها تقطف في الدنيا والآخرة، وهي محبة شكر ووصال وطلب مغفرة من الذنوب ورحمة الله لعباده وفي ذلك يقول الشيخ :

لولا محبتك مانكونش معروف لولا محبتك مايسولوا فيا
لولا محبتك مانكونش بين الصفوف نجهز بلغاك والناس دايره بيا
وإذا بغيتني واش حد يكرهني وإذا رميتني كلها يقول رميه [28]

فلولا لطف الله سبحانه بعباده ما عرف العبد ربه واهتدى إلى طريق الرشاد قال تعالى ﴿ إِنَّكَ لَا تَهْدِي مَنْ أَحْبَبْتَ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَن يَشَاءُ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ ﴾[29]ولذلك مقام المحبة فيه امتحان للعبد لكي يصدق حاله، ولا يبلغ هذا المقام حقيقة إلا من فني في المشاهدة ولم يستقر حاله شوقا إلى الله عز وجل يقول الشيخ :

نار المحبة تهجهج دخانها فوق راسي
الشيب فالراس عجج والكذب شر المعاصي
نار المحبة تهجهج وصهدها فوق راسي
عزري وأنا مزوج غريب في وسط ناسي
أنا اللي بالحب مشموط وأنا اللي ندور المزاية [30]

فالشوق إلى الله قد بلغ حد الألم الذي لا يستطيع فيه المحب الصبر فهو نار قد علا دخانها وان كان الذي به مجرد وهم أو ادعاء فالكذب معصية كبيرة ولا يكون المؤمن كذاب، لأنّ الحب هو علامة على الصدق ولا يبلغ أحد هذا المقام حتى يكتب عند الله صدّيقا، ويختلف حال من شخص إلى آخر وإن كان الوصف واحد وفي ذلك يقول الشيخ :

الحب اللي يسال عنو باقي مثل الندى في النزول
على الزهيد بان عون يحي القلوب في النزول [31]

فشرط نزول الحب في قلوب عباده أن يكون قد تخلى من الأغيار التي تمنع استقراره فلا يجتمع في قلب واحد نقيضان فإما ظلمة فهي منزل للشهوات ووساوس الشيطان أو نور وهي منزل رحمات وتحديث من ملائكة الرحمن.

ج – الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم

قال الله تعالى ﴿ إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا ﴾[32] .

كان اهتمام المتصوفة بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم كبيرا جدا لدرجة أنهم اجتهدوا في خلق صيغ مختلفة في الصلاة النبي صلى الله عليه وسلم وألفوا فيها كتبا وقصائد وأورادا مخصوصة وبعدد معين حتى ترسخ في النفس محبة النبي عليه الصلاة والسلام، فقد جاء في الأثر أن الصلاة هي مفتاح الوصول وهي الواسطة والكافية عن كل ذكر « فعَنْ أُبَيِّ بْنِ كَعْبٍ رضي الله عنه قَالَ : قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنِّي أُكْثِرُ الصَّلَاةَ عَلَيْكَ فَكَمْ أَجْعَلُ لَكَ مِنْ صَلَاتِي ؟ فَقَالَ : مَا شِئْتَ . قَالَ قُلْتُ الرُبُعَ ؟ قَالَ : مَا شِئْتَ فَإِنْ زِدْتَ فَهُوَ خَيْرٌ لَكَ . قُلْتُ النِّصْفَ ؟ قَالَ : مَا شِئْتَ فَإِنْ زِدْتَ فَهُوَ خَيْرٌ لَكَ . قَالَ قُلْتُ فَالثُّلُثَيْنِ ؟ قَالَ : مَا شِئْتَ فَإِنْ زِدْتَ فَهُوَ خَيْرٌ لَكَ . قُلْتُ أَجْعَلُ لَكَ صَلَاتِي كُلَّهَا ؟ قَالَ : إِذًا تُكْفَى هَمَّكَ وَيُغْفَرُ لَكَ ذَنْبُكَ » [33]، وهذا الذي كان يربي عليه الشيخ مريديه ويأمرهم بالمداومة على هذا الذكر مع التعظيم لقدر هذا النبي الكريم يقول الشيخ :

صلوا على من زاد يتيم هو الدرة اليتيمة
هذاك محل التعظيم الهاشمي بو فاطمة
صل وسلم يا صاح على النبي وزيد وزيد
قليل في حق الماحي إذا بغيت تموت شهيد
صل وسلم يا رب على النبي حتى يرضى [34]

والوصف بالدرة اليتيمة لخصوصية هذا النبي الأعظم صلى الله عليه وسلم الذي انفرد في شرفه وعظم قدره عند ربه وكبر جاهه، فقد اصطفاه الله سبحانه وتعالى عن خلقه وجعله خاتم الأنبياء والمرسلين، وصاحب اللواء والمقام المحمود الذي لا يبلغه أحد من الأولين والآخرين ولا حتى من المقربين، فالصلاة عليه هي زيادة قرب واشتغال بمحبته فقد بلغ من الكمال واجتمع عنده من الفضائل ما يوجب محبته وذكره في كل مجلس يقول الشيخ :

محمد سيّد لسياد هو الشفيع فينا
صلوا على سيد لسياد محمد الهادي نبينا [35]

وإذا تتبعنا مـا خلفه التراث الإسـلامي في ذكر سيرة النبي صلى الله عليه وسلم ومحبته ووضع القصائد في وصف خـلُقه وخَـلقه وجدنا للمتصوفة ولعا كبيرا في تعظيمه ومحبته، وتربية أبنائهم عـلى ذلك وجعل روابط ورمـوز لها علاقة بالنبي صلى الله عليه وسـلم أصبحت مـن الأعـراف والتقاليد فعـلا وقـولا حتى أثناء التحية يذكر فيه الصـلاة على النبي صلى الله عليه وسلم يقـول الشيخ في ذلك :

راك الروح فالجنة أنت وريت علامك يرعاني
بدليلها في سـورة ق يا اللـي مـا تعذرني
صلوا على سراج الدين رسول مولانا سماه
محمد الهـادي الأمين شفيعنا فـالقيامة [36]

وقد وضع تلاميذ الشيخ صيغا سماعية من الصلوات على شكل أوراد وقصائد وسموها باسمها واعتبروها بحورا للقصيدة :

صلوا على المختار سيدي يا حنيني النبي القريشي إمام كل الأبرار [37]
صلـوا على طيب الذكر من جاب ليمان لينا
شفيع لمـام الكـــل الهـاشمي يا نبينا [38]

ولأن ذكره عليه الصلاة والسلام يعطر المجالس وتنكشف الحقائق فكلما كثر ذكره زاد الشوق إليه وتعلقت النفوس بأدق التفاصيل وما خفي عنها، فقد ذكر الله سبحانه بأعلى وصف قال تعالى ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴾[39]، وهذا الوصف يجعل المؤمن يزيد مدحا فيه وتعلقا به، ولذلك نجد المتصوفة أكثر المذاهب الإسلامية تعظيما يقول الشيخ :

صلـوا عـلى النبي مـا دامت الدنيا أيا العاشقين في صـلاة محمد
لـولا النبي مـا دامت الدنيا لا شمس لا قمر لا بحـور لا ويدان
الشمس والقمر خالقين من نور والنجوم في السما فارحين بالعدنان
الصـلاة والسـلام عـلى رسـول الله محبوب خـاطري مـولاي محمد [40]

والتعـلق بالنبي عليه الصـلاة والسـلام لا يحصـل إلا بمـداومة الذكر والـصلاة عليه وبصيغ مختلفة تحاكي حال الذاكر والمقام الـذي بلغه في المحبة والشـوق إليه، حتى يصبح هذا المحبوب سر الوجود ولهذا نجد الشيخ يذكر حقيقته عليه الصلاة والسلام وأن كل ما هو مشخص ومدرك في الظاهر لا

وجود له، والحقيقة الـواحدة والمطلقة هي الذات العلية عزّ وجل تتجلى في مخلوقـاته وسـر هـذه المخلوقات روح النبي صلى الله عيه وسلم.

الخاتمة

هذه بعض العناصر البنيوية التي ساهمت في تشكيل النص عند الشيخ أحمد بن موسى السـاوري من خلال الشعر الملحون الـذي يعد جزءا مهـما في البنية الثقـافة بمنطقة الساورة، والـذي يعتبر وسيلة شفوية فعـالة في التربية والتعليم والتزكية، وكـذلك وسيلة لنقل التجربة الحسية والروحية التي تعد مرجعـا أساسيا للمريد الناصح وما احتوته هذه القـصائد من حكـم ومـواعظ والأثر البالغ في بعدها التربوي حيث أصبحت الزاوية منارا للدعوة وتبليغ تعاليم الدين الإسلامي.

ولخصوصية هذه المنطقة رأينا كيف استطاع الشيخ أن يخلق آلية فعّالة في احتواء سكان المنطقة وكيف ترجم النص الديني " الكتاب والسنة " إلى هامش للنص حي وجلي متجسد في شخصية المربي الذي يحاول دائما خلق جسر تواصل بين المعرفة والسلوك وربط ثقافة المجتمع بالتوحيد .

هوامش

[1] سورة الفرقان، الآية 43

[2] سورة الأنبياء، الآية 53

[3] – أبو الوفا الغنمي التفتازاني، مدخل في التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، 1979م، ط3 ،ص 3.

[4] – هادي نهر لعيبي، اللسانيات الاجتماعية عند العرب، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، 2006 م، ص 105 .

[5] – عبد السلام مسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المطبعة العربية، تونس، ط 1986، ص 75.

[6] – نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، ص 172 .

[7] – محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية ص55

[8] – أحمد بن يحي البلاذري، جمل من أنساب الأشراف، حققه سهيل زكار – رياض زركلي، دار الفكر ط 1 ، بيروت – لبنان، 1996 م، ص 356 .

[9] جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3 2001 م، ص 127 .

[10] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، شبكة الألوكة، ط 2، 2016 م، ص 140.

[11] – جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ص 131 .

[12] – المرجع نفسه، ص 131.

[13] – سورة الفرقان، الآية 38 .

[14] – أحمد بن محمد بن حنبل، المسند، تحقيق : شعيب الأرنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط 1، 2001 م، (ح ر) 16049 .

[15] – سورة النجم، الآية 03 .

[16] – أحمد بن علي العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، إخراج وتصحيح : محب الدين الخطيب دار المعرفة، بيروت، 1379 هـ، (ر ح) 6427 .

[17] – ينظر، عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط2 ،1982 ص 248 .

[18] – سفيان زداقة، الحقيقة والسراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ،2008 ،ص 97 .

[19] – آمنة بعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر، تزي وزو، الجزائر، ط3، 2009، ص59 .

[20] – سورة القلم، الآية 4 .

[21] – سورة الأحزاب، الآية 41 .

[22] – سورة الأنعام، الآية 191 .

[23] – طلول عبد الحكيم، سيدي أحمد بن موسى الكرزازي حياته وآثاره، ص 47..

[24] – سورة الأنعام، الآية 122 .

[25] – طلول عبد الحكيم، سيدي أحمد بن موسى الكرزازي حياته وآثاره، ص 47 .

[26] – سورة أل عمران، الآية 31 .

[27] – سورة البقرة، الآية 165 .

[28] – طلول عبد الحكيم، سيدي أحمد بن موسى الكرزازي حياته وآثاره، ص 68 .

[29] – سورة القصص، الآية 56 .

[30] – طلول عبد الحكيم، سيدي أحمد بن موسى الكرزازي حياته وآثاره، صر 69 .

[31] – المرجع نفسه، ص 68 .

[32] – سورة الأحزاب، الآية 56 .

[33] – قال الترمذي : حَدِيثٌ حَسَنٌ صَحِيحٌ . وحسنه المنذري في (الترغيب والترهيب)، وكذا حسنه الحافظ في "الفتح" (168/11)، وأشار البيهقي في "الشعب" (215/2) إلى تقويته، وصححه الألباني في "صحيح الترغيب" (1670) وغيره.

[34] – طلول عبد الحكيم، سيدي أحمد بن موسى الكرزازي حياته وآثاره، ص 79 .

[35] – طلول عبد الحكيم، سيدي أحمد بن موسى الكرزازي حياته وآثاره، ص 75 .

[36] – المرجع نفسه، ص 77 .

[37] – المرجع نفسه، ص 76 .

[38] – المرجع نفسه، ص 76 .

[39] – سورة القلم ، الآية 4 .

[40] – طلول عبد الحكيم، سيدي أحمد بن موسى الكرزازي حياته وآثاره، ص 76.

تحوّلات التّجربـة الشّعريّـة النّسـائيّة الجزائريّة: مـنْ الإتبـاع إلـى الإبداع

Transformations of the experience of Algerian women poetry

From following to creativity

رزيقة بوشلقية

جامعة مولود معمري، تيزي وزو (الجزائر)

Razika-dem@hotmail.fr

تاريخ الإرسال:2018/09/29	تاريخ القبول: 2018/12/07	تاريخ النشر : 2019/05/15

مُلخّص البحث

تقرأ ورقتنا البحثيّة التّحوّلات الكُبرى في الكتابة الشّعريّة النّسائيّة، وكيف انتقلت المرأة الكاتبة في مسارها التّحوليّ الإبداعيّ، من قول ذاتها وكتابة أناها إلى الكشف عن سلطة النّصّ وأبعاده الرؤياويّة، أسئلة كثيرة يثيرها ويطرحها بحثنا هذا، في محاولته الوقوف عند أهم القضايا الشّعريّة النّسائيّة المعاصرة، وكيف تمكّنت المرأة الشّاعرة من فرض نفسها نصيّا، مُتجاوزة الوأد اللّغوي الذّي أُلصِقَ بها لسنوات طويلة ؟.

الكلمات المفتاح : الشّعر النّسائي الجزائري؛ تحوّلات؛ الإتباع؛ الإبداع.

Abstract :

Our research paper reads the most important transformations in female poetic writing, And how the writer moved in her creative transformative path, From the words of herself and her writing to reveal the authority of the text and its dimensions of vision, many questions raised and presented by our research, in his attempt to stand at the most important issues of contemporary poetry, And how could a poetess woman impose herself as a textual person, bypassing the linguistic promise to which she was attached for many years?.

Keywords : Algerian women's poetry ; Transformations; Follow; creativity.

إضاءة: التّأطير التّنظيري

سعت المرأة الشّاعرة بفعل الكتابة، إلى تجسيد ذاتها ورفع الحجب عن الجسد المكبوت لسنوات فانطلقت في بناء منجزها الشّعري، من خلال إماطة اللّثام عن الهوية الأنثويّة، فكان

الجسد حلقة مهّمة من حلقات التّجلي النّصي، والكشف عن الكيان المكبوت من خلال الكتابة (اللّغة)، فيركّز سؤال الهويّة على إشكالية علاقة المرأة بالكتابة، وكيف استطاعت أن تفرض نفسها في مجتمع يرفض تحرّرها، فناشدت بواسطة الكتابة ثورة التّغيير، فتساءلنا عن كيفيّة التّمييز بين الهويّة الخارجيّة التّي حدّدها الآخر، والهويّة الدّاخليّة التّي يكون فيها المتن النّصيّ النّسائي المجال المثاليّ لتجسيدها (سلطة النّص) ؟، وبحثنا في الدّوافع التّي جعلت المرأة تتساءل عن " هوّيتها " واصطدمنا بكبتٍ داخلي، تشكّل من خلال تصنيف الآخر لها في خانة " الدّونيّة، وكيف استطاعت المرأة الشّاعرة أن تنتقل من فكرة البحث عن الهويّة الأنثويّة الضّائعة إلى الإقرار بسلطة النّص ؟ وكيف استطاعت أن تفرض نفسها نصيّا، وتتجاوز الوأد اللّغوي الذّي ألصقه بها الآخر/ الفحل لسنوات ؟، وكيف تمكنّت من اقتحام المملكة اللّغويّة للرّجل ؟ فبعد أن كانت المرأة الشّاعرة تسعى من خلال فعل الكتابة إلى الكشف والبحث عن الهويّة الأنثويّة التّي طمسها التّاريخ، صارت تنادي بالخصوصيّة والمغايرة في الكتابة الإبداعيّة لترسم تحوّلاً جليّا وتطوّرا ملحوظا من إشكاليّة البحث عن الهويّة إلى الكتابة المفروضة، وفرض السّلطة النّصيّة النّسائيّة في المنظومة الفكريّة العربيّة.

لاشك أنّ المرأة سعت بفعل الكتابة إلى تجسيد ذاتها، إذ انطلقت في البحث عن هويتها، من خلال إماطة اللّثام عن كثير من التّساؤلات، التّي كانت تؤرقها، والكشف عن الكيان المكبوت، وتحطيم فكرة التّهديد، التّي تتعرض لها الأنثى، من قبل الأنساق الثّقافيّة المختلفة، فيركّز سؤال الهويّة على إشكاليّة علاقة المرأة بالكتابة، وآليات اكتساب واشتغال الهويّة الثّقافيّة والفكريّة، إذ تساهم من خلالها في " فعل الكتابة "، من أجل ثورة التّغيير، أي « تغيير الجامد والسّاكن والمهادن سياسيّا واجتماعيّا وفكريّا، وتوعيّة الآخر بكتابة مختلفة غير مهادنة، تنحو نحو المشاركة في تحليل الواقع وقراءته »[1]، وقد أثار التّساؤل حول سؤال الهويّة، وعدم التّمسك، والتّحرّر من قبضة الآخر/ سلطة المركز الكثير من الالتباس، فغدت اللّغة الشّعريّة عندها حبلا سريّا، يمتدّ بين البحث عن الذّات وفكّ الحجب عنها وفرض سلطة النّص، بوصفها كائنا مستقلا، لها رؤيتها الخاصّة وتصوّرها وتفرّدها أثناء رؤيتها للعالم، إذ تعتبر « الكتابة الشّعريّة النّسائيّة لغة ينطق بها جسد المرأة، تعكس أزمة الجسد الأنثوي أثناء فعل الكتابة، ذلك أنّ الهويّة الذّاتيّة أو هويّة المتحدّث عن الهويّة، تحضر في الأسلوب الذّي يستعمله في حديثه ذاته، وهكذا فإنّ مساءلة الهويّة

لا يتعيّن البحث عنها في التّاريخ والثّقافة والجغرافيّة فحسب بل في مبدأ تنظيم الخطاب ذاته»[2]، حيث « تفتتح آفاقا تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابيّة، وابتكار طرق للتّعبير، تكون في مستوى التّساؤل عن الهويّة، وشرط هذا كلّه الصدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان والكون (الفرادة) »[3]، فتخلق بواسطة قلمها قطيعة بين عصور التّصميت والتّغييب، وهو ما حاولت الشّاعرة " سمية محنش" أن تظهره في بداية ديوانها حين قالت:

لأنّنا لا نُولَدُ مِنَ العدمْ
ولاَ نَخْتَارُ للأعمَارِ أقْدَارَهَا
كَانَتِ الكِتَابَةُ مِهْنَةً لِمَنْ يَتَيَمَّمُونَ بالضَّوْءِ
آنَاءَ اللَّيْلِ..
ويَخْلُدُونَ لِلَّيْلِ آنَاءَ النَّهَارْ..
مَنْ أثْثُوا لأَعْمَارِهِم أَعْمَاراً أُخْرَى..
غير مُكتَفِينَ بمَا لَفَّقَتْهُ لهم..
بلاغةُ الأقْدَارْ..[4]

تجعل الشّاعرة من فعل الكتابة كينونة الوجود عند الإنسان، إذ بالكتابة يُولَد من جديد ويمنحُ لعمرِهِ قَدراً جديداً لم يُرسمْ ولم يُسَطّر من قبْلُ.

و نجد الشّاعرة " راوية يحياوي " تختار من عثرات عمرها ما تشتهيه، لتخيط بفعل الكتابة ما يشبهها، فتغدو الكتابة عندها وسيلة خلقٍ تثير الخيال، تقول في قصيدة " ما قبل البدء ":

يُمْكِنُنِي الآنَ...
أَنْ أنزويَ خَارِجَ الوَقْتِ
أَسْترِدُّني
وأَخْتَارُ مِنْ عَثَرَاتِ العُمْرِ مَا أَشْتَهِي مِنْ شُقُوقٍ
وأَخِيطُ لِكُلِّ مَلاَمِحِي
مَا يُشْبِهُنِي
بِرُذَاذِ الكَلاَمِ[5].

كما استطاعت سميّة أنْ تعيّن كينونتها من خلال الكتابة، فتضيف في قصيدة " **الشّعر** " قائلة:

مَلِكٌ لأَرْوَاحٍ تُحاكُ بِرَسْمِهِ * وتَمُوتُ شَوْقاً كَيْ تَعيشَ بِحُكْمِهِ**
لَمْ يَحْتَوِيهِ العَالمونَ وَعِلْمُهُمَ * كَعقِيدةٍ أوْحى لجَاهِلِ عِلْمِهِ**
يَسْتَاسِرُ المعنَى فَيُكْمِلُ خَلْقَهُ * فِي رَحْمِ مَنْ أَبْلَى فَسُمِّي باسمِهِ**
ماءٌ يشفُّ الرُّوحَ مثل حمامةٍ* بَيْضَاءَ حامَتْ فوقَ أيكةِ حِلمِهِ[6]،**

فيغدو الشّعر عندها بحراً بلا شطآن لسعته وثرائه تركيبا ودلالةً، وذلك حين قالت:

بَحرٌ بِلاَ مَرْسَى وَشُطْآنٌ لهُ *** غَرِقَتْ بهِ لَمَّا اسْتَدَارَ ليمِّهِ [7].

الشّعر

وهنا تتناص الشاعرة مع النص القرآني، لتخلق دلالة الكمال وعدم الانتهاء وذلك حين قال جلّ وعلا في سورة الكهف: ((**قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّي لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا ١٠٩**)) سورة الكهف – الآية 109 – وإذا كان للبحر الحقيقي (الواقعي) مرسى وشطآن، فإنّه ليس لبحر الشّاعرة " سمية محنش " أي **بحر الشّعر** شاطئ، وهنا تغييبٌ للحدود في " **بحر الشّعر**" فتظلّ تنهل من بحر الشّعر دون أن ينْفدَ، وتضيف في قصيدة " ساحرة ":

ولولا الوُجودُ وحُكمُ الوَرَى *** **لكنتُكَ يا شِعْرُ ..في شاعِرَه**[8]

تذهب الشّاعرة في قصيدتها " سبحاني ...بسلطانك " إلى تجلية قوة سحر الآخر في تكوينها جسداً أنثويّاً مارداً، فتنهل قوتها من سلطان الرّجل ولهبه، فتتشظّى مفرداتها على النّحو الذّي نبصر هذا الخَلق الجديد في مشهدها الشّعري، تقول:

وخُضْتُ الشِّعْرَ أُغْنِيَةً*يَجُنّ جُنُونُها فِيّا**
كَحَافِلَةٍ مِنَ الغُفْرَانِ* حَافِلَةٍ بِهَا البُشْرَى**
فأيُّ الشِّعْرِ تُخْبِرُنِي*وَعُرْفُكَ فِي حَوَاشِيهِ**
يَجُوبُ الكَوْنَ والإِنْسَانَ*وَيَحْيَا فِيمَا يُبْقِيهِ[9]**

تخوض الشّاعرة غمار الشّعر وتسعى إلى شعرنة لغتها بروح شعريّة أكثر سحراً وتدفّقاً، فترتفع بتجربتها الشّعريّة إلى درجة التّجريب. ورغم أنّ " **سمية محنش** " تخوض الشّعر أغنية، وينصهر جنونها فيه محاولة تكوين ذاتها من خلاله و كتابة الذّات الأنثويّة، إلاّ أنّ هذا لا يعني غياب الآخر فيه وإنّما تظلّ المرأة تنهل من أعراف الآخر/ الرّجل، ذلك حين قالت:

فأيُّ الشِّعْرِ تُخْبِرُنِي*وَعُرْفُكَ فِي حَوَاشِيهِ**

فتظهر قدرة الشّاعرة على تلوين الأداء الشّعري في قصيدتها، وتعميقه وشعرنته.

وهو نفس ما عبّرت عنه " **راوية يحياوي** " في قصيدتها " **لم يكفني جسدي** "، تقول:

لَمْ تَكْفِ عَيْنَايَ/ لأُبْصِرَ غَدًا هَارِبًا منكَ...وإِلَيْكَ/ أَعِرْنِي بَصِيرَتَكَ/ لأَرْعَى بَلاَهَتِي التَائِهَةَ/ ولَمْ تَكْفِنِي نَبَضَاتُ كَبِدِي/ لِأَعِي كَيْفَ تُرْضِينِي/ أَعِرْنِي صَبْوَةَ اللُّقْيَا/ فَقَدْ يَهْذِي خُلْدِي/ رَافِلاً بِمَوَاسِمِهِ الحُبْلَى/ ولَمْ تَكْفِنِي شِفَاهِي/ لِأَسْتَجْمِعَ لُغَتِي الهَارِبَةَ/ أَعِرْنِي حُرُوفَكَ الحَافِيَّة/ لِأَبْتَاعَ لَهَا نَعْلَيْنِ/ مِنْ وَرَقِ التُوتِ/ وَأَمْهِلْ أَصَابِعِي[10]، جاءت الكتابة عند الشّاعرة، لتمثّل « المستراح من عبء ما يتناوب على الرّوح من استلاب يومي، هي الرأفة من أحيان متجليّة، في التّوحدّ الكامل بين الذّات وبرهة زمنيّة عابرة ماثلة إلى الأبد هي أيضا التّشظي بكلّ أشكاله، حين تمعن الذّات في تغييب ذاتها، في التّوحّد كيف يمكن للمرأة منّا أن تلملم كلّ ما بعثره هذا السّطو، على مدى قرون تراكمت على بعضها فوق هذا الكتف الرهيف المثقّل بتركته ؟ »[11]، فكثيرا ما تحار المرأة بين عالمها الأنثوي الخاص بها وبين صدقها مع ذاتها اتجاه التّجربة الإنسانيّة ككلّ، لأنّها تمثّل ذات الرّجل وذات المرأة في آن واحد[12]، يظهر من خلال قول الشّاعرة:

لَكَمْ تُشْبِهُنِي/ فَحَوَاسِي بِكَ تَتَنَبَا/ وَحَوَاسُكَ بِي تَنْتَشِي.

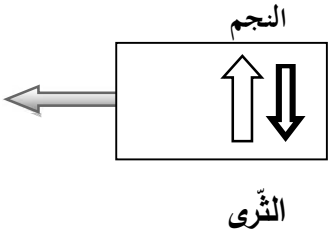
كما عملت الشّاعرة "سمية محنش" على كسر الطّابوهات (الثّوابت الفكريّة والثّقافيّة) من خلال الاشتغال اللّغوي المتمرّس، فوجدت الصّورة الشّعريّة عندها متنفّسا يمكّنها من التملّص من إشكاليّة البحث عن سؤال الهويّة (إثبات الذّات)، إلى الاشتغال النّصي (سلطة النّص) وفق رؤيّة خاصة.

لهذا تكون اللّغة عندها « ليست مسألة صياغة لغويّة فحسب، بل طريقة في التّفكير والتّحليل والوجود (النّصي منه على الأقل)، إنّها شكل حضور الذّات في اللّغة والفكروعبرهما،

إنّها استحضار للجسد المصلوب تحت سياط ما هو سائد وعرفيّ، كي يعلن هويته من الدّاخل »[13]، وعمدت الشّاعرة "**سمية محنش**" أثناء العمليّة الإبداعيّة، إلى إسقاط اللّغة على عالمها الأنثوي، فيظهر هذا التّطابق من خلال « التّركيز على الصّورة الشّعريّة، التّي تخرق منطق اللّغة التّواصلي، وهذا يبيّن إلى أي حدّ كان إحساسها قويّا بسلطة اللّغة »[14]، فارتسمت الصّورة الشّعريّة فضاءً تخييليّا ثريّا يشتغل على الرؤيا الشّعريّة، وتجلّت الصّورة الشّعريّة عند الشّاعرة داخل بنية الخطاب الشّعري بأقصى طاقاتها التّعبيريّة، تقول في قصيدة " **عرّاف السّاعة** ":

اللّيلُ أغرق في مُنتهاهْ
والنّجمُ سبّحَ في ثراهْ
والغيمُ أوْدقَ في مداهْ
أُرجوزةَ الحُلمِ المسجَّى بالصّفاءْ
يا أيّها المربوطُ طوعاً في مجاديفِ الفضاءْ
لا شيء يُغني صَحوةَ الرّحبِ الفسيحْ
غيرَ الذّي يعْلوكَ رحْباً كالسّماءْ[15]

تنمو المشاهد وتتصاعد في هذه القصيدة بالتّدريج، لتشكّل لقطات مشهديّة متراكمة دلاليّا، تبدأ العدسة المشهديّة للشّاعرة بتسليط الضّوء على لقطة مشهديّة عميقة حالكة السّواد وهي " اللّيل "، حين قالت: **واللّيل أغرق في منتهاه**، لتواصل عدسة الكاميرا تمرير المشاهد واحدا تلوى الآخر، بانتظار التّواصل الصّوري وما يطرأ عليه من تحوّلات؛ وبعد أن توجّهت عدسة الكاميرا – في اللّقطة الأولى- إلى فضاءٍ أوسع ألا وهو " اللّيل "، تسعى – الآن – إلى تضييق الفضاء وتفتيح **دائرة القتم** السّائدة وذلك بأن تخلله بعض الضّوء، الذّي عيّنه " **النّجم** "، فكان مصباحا يزيح صفة **القتامة** الطّاغيّة في اللّقطة الأولى، وذلك حين قالت الشّاعرة: **والنّجم سبّح في ثراه**، فوضحنا من خلال هذا الشّكل تقنيّة انقلاب العوالم، كما يأتي:



لقد اعتمدت الشّاعرة " **سمية محنش** " تقنية انقلاب العوالم، حيث جعلت من النّجم الموجود في كبد السّماء إلى نجم يسبّح في ثراه، فانقلب العلوي السماوي إلى السفلي أرضي، وهذا الانقلاب قادتنا إليه مركزيّة الصّورة الشّعريّة واشتغالها الصّوري في ضوء البلاغة الجديدة.

هكذا تتأنسن اللّغة الشّعريّة النّسائيّة، وتتسلّح بقوة تخييليّة، لتغدو اللّغة حاضنة الذّات الأنثويّة وحاويتها، فاللّغة التّي تمثّل حاضنة الذّات الأنثويّة، تندمج مع أرض الوطن لتخلق« استراتيجيّة تحمي القصيدة من رومانسيّة الذّات المعزولة المنكسرة وسلطة الموضوع المجرد الجاف » [16]– على حدّ قول عبد الله العشي – تقول في قصيدة " **نبيذٌ لريكا** ":

وعنْ طيب عُربٍ في العتيقِ(*) منازلٌ ***تماثل فيهِ الضّوءُ حتَّى تصدَّعَا
فصارَ مداراً للمدائنِ كُلِّها ***تدورُ بهِ الأحقابُ ختْماً ومطْلعاَ
كأنّ بلادي عهدُ إرْثٍ ووَارِثٍ ***جَنَى مِنْ نَبِيذِ الرُّوحِ بَوْحاً مُرَفَّعاَ [17]

عمدت الشّاعرة إلى ربط هذا المشهد ب " الوطن "، وهو الدّال الذّي كان يتحرك في جلّ القصيدة تضيف في وصف بلدها ومساءلة جمادها عن إرثها، تقول:

سَلُوا صَخْرَةَ الأوراس منْبَعَ لِينِهَا * سَلُوا مَنْبَعَ الإخلاصِ أيْنَ تَرَبَّعَا**
سَلُوا وَشْمَ شيْخٍ بالعَمَامَة قدْ زَهَا * وَبُرْنُسَ عزٍّ والعِجَارَ (**) ومَنْ معاَ**
كأرضِ الهضابِ المسبَلات عُيُونُها * صفات البياضِ وغَيْثُهُنَ ومَا سَعَى** [18]

ونلمح في معجم القصيدة النّسائيّة، خاصّة عند قولها:

وتحوي رُفاتَ الأوّلينَ بتربةٍ * تنفّسَ فيها الميْتُ حيّاً موَلَّعَا**، فكرة جدليّة تعمّق التّشكيل اللّغوي وتقويه، تتوازى فيه الجملتان الشعريتان: (وتَحوي رُفاتَ الأوّلينَ بتربةٍ / تنفّسَ فيها الميْتُ حيّاً موَلَّعَا) نلاحظ في الجملتين صراعا لغويا ضدّيا، فتتشاكل مع ثنائية " الموت/ الحياة "، إذ أنّ تراب الوطن الأمّ يكنز رفاتَ الأموات الذّين هم في الأصل أموات أجسادهم تحت التّراب والرّوح

عند مالكها، إلاّ أنّ هذا الميت يتنفس حيّا تحت التّراب – على حدّ قول الشّاعرة – وهنا دلالة على ثراء تراب الوطن وقيمته المعنوية عند الشّاعرة.

ولقد ختمت الشّاعرة مشروعها اللّغوي في قصيدتها " **نبيذٌ لريكا** "، على النّحو الذّي يكشف أهميّة الاحتفاء بالمعنى، إذ جعلت من القصيدة " جسداً " ومن " المعنى " روحاً، تقول:

هيَ الرّوحُ في جسْمِ القصائدِ، تَاجُهَا* تُصيبُ فنَذوي سَاجدينَ وزُكَّعَا**[19]. فجاء خصبها في التّأثير على التّشكيل اللّغوي، وقد اشتغل التّشكيل الصّوري بقوة تخييليّة، وقدرة على تلوين الأداء الشّعري وتعميقه وشعرنته.

كما تستعرض لنا الشّاعرة " **سمية محنش** " في قصيدتها " **كامل الحسن**" تفاصيل الآخر فيكون الرّجل في هذه القصيدة مدارا للسّرد وحبكته بروايتها، وشكّلت فيها بؤرة المضمر المستكين خلف المعلن، حيث تجرنا إلى الكشف عن المعنى المضمر عند الرّجل، انطلاقا من رصد تفاصيله تقول:

يَا كَامِلَ الحُسْنِ رِفْقًا بِالقَوَارِيرِ * تَغْتَالُهُنَّ عَلَى سَفْحِ التَّعَابِيرِ**
تَرْتَادُهُنَّ بِلَمْحِ الطَّيْفِ فِي سَعَفٍ * تَجْتَاحُهُنَ كَمَا هَوْلِ الأَعَاصِيرِ**
تَغْزُو مَدَائِنَنَا، تحْتَالُ فِي دَمِنَا * منْ ثمَّ تَجْعَلُنَا مغْنَى الشَّحَارِيرِ**
يَا أيُّهَا الرّجلُ المُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ * ضَاقَتْ بأُحْجِيَتِي، ضَاقَتْ تَعَابِيرِي**[20]

تحاكي **سمية محنش** الآخر ليس لتقلّده وإنّما محاكاة من أجل التّجاوز والتّغاير، إذ يحيلنا مقطعها الشّعري إلى قول الشّاعر ربيعة بن عامر الدارمي الملقب بالمسكين: **ردي عليه صلاته وصيامه ** لا تقتليه بحق دين محمد**، إذ حاولت الشّاعرة أن تعمد تقنية قلب الأدوار، فالقاتل ليس دوما " امرأة " حين قال الشّاعر: لا تقتليه، حيث عمل على تأنيث اللّغة، أمّا سمية فعملت على تذكير اللّغة، فوقع الفعل على الرّجل مع إلصاق صفة الكمال – الخاصّة بالمولى جلّ وعلا – على الآخر، حين قالت: يا كامل الحسن، إلاّ أنّ هذا الكمال يختصر على " الحسن " فقط، ليغدو **كمالا ناقصاً**، فجاءت الصّورة الشّعريّة تتطلّب معرفة بالحيويّة التّي تشتغل فيها الصّورة في إطار التّشكيل العام لبنية الخطاب الشّعري، من حيث أنّ حساسيّة الصّورة تعمل في عضويتها الشّعريّة بوصفها ثراءً للفكر وتعقّداً للتجربة[21]، فتحوّلت الصّورة الشّعريّة إلى مرآة عاكسة لجلّ الرؤى والمواقف في سياقات متعدّدة.

وتأخذنا الشّاعرة في قصيدة " **سيّدة و مراهق** " إلى الولوج داخل عالم غارق في العاطفيّة والوجدانيّة، فتنفتح الشّاعرة من خلال ألفاظها على الرّمز والأسطورة، تقول:

قبّلتُها..

يا ثغريَ المنهالَ عشقاً في معابدِ حُسنهاَ

يا ثَغْرَها..

يا صيحةَ المولودِ تُذْعِنُ للوجودِ..

وما احْتَوَى

أنِّي البداية كنتُها..

والمنْتَهَى..

يا جِيدَهَا..

يا رعْشَةَ العصفُورِ بلّلَهُ القَطَرْ

من كلِّ فصْلٍ قد أتيتكِ مُفْعَمًا..

بالرّيحِ حينًا..[22]

تكتظّ القصيدة بشبكة محتشدة من الدّوال المرمّزة والمؤسطرة: العشق، الوجود، البداية، المنتهى الرعشة... إذ تتوزّع على القصيدة في أشكال متعدّدة، كما نلمح في العنوان شخصيتين رئيسيتين الشّخصيّة الأولى وهي: المراهق، والشّخصيّة الثّانيّة وهي: سيّدة، فصورة المراهق تعكس سمة التّهوّر وعدم النّضج وحساسيّة صورتها اللاّئقة، أمّا صورة السيّدة فهي تعكس السّمة المحترمة وتقدّم صورة اعتباريّة، فرغم التّعارض الذّي نصادفه بين اللفظتين: مراهق/ سيّدة، إلاّ أنّ العلاقة فيما بينها متصلة هذا ما يُظهره قول الشّاعرة:

يَا صَيْحَةَ المَوْلُودِ تُذعنُ لِلْوُجُودِ..

ومَا احتَوَى

أنّي البداية كُنْتُها..

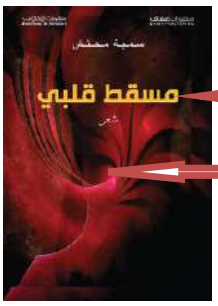
والمُنْتَهَى..[23]

فاكتسبت اللّغة الشّعريّة قيمة تداوليّة في فضاء التّعامل والاستخدام، فيظهر الاتصال من خلال صوت المراهق الذّي يؤكّد أنّه: كان البداية والمنتهى، وهنا دلالة عن قوّة التّماسك الرّوحي بينهما.

إلاّ أنّ فضاء هذا النّص مجهول كونه ينطلق من شخصيتين مجهولتين على المستوى العام معروفتين على المستوى الشّخصي للشّاعرة، إلاّ أنّ فضاء الحجب سرعان ما ينكشف ويُفضح أمام النّسق الجديد الذّي يحدّده الفضاء التّعبيري الجديد: " **قَبَّلْتُهَا../ يَا ثَغْرِيَ المُنْهَالِ عِشْقاً فِي مَعَابِدِ حُسْنِهَا/ يَا ثَغْرِهَا../ يَا صَيْحَةِ المَوْلُودِ تُذْعِنُ لِلْوُجُودِ../ وَمَا اِحْتَوَى**[24]، لتغدو العلاقة بين حبيب وحبيبته وهي علاقة تنطوي على كثير من الالتباس والغموض.

أوّلا: أيقونيــة ديوان " مسقط قلبي ":

تعتبر الأيقونة – حسب بيرس (Peirce)- « علامة تحيل إلى الشّيء الذّي تشير إليه، بفضل صفات تمتلكها خاصّة بها وحدها، فقد يكون أيّ شيء أيقونة لأيّ شيء آخر، سواء كان هذا الشّيء صفة أو كائنا فرداً أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشّيء وتستخدم علامة له »[25]، حيث عمدت الشّاعرة إلى إلغاء الحدود وإذابتها، وتتجسدّ أوج صوّرها من خلال إلغاء الحدود بين الله والإنسان حين قالت: سبحاني .... بسلطانك، فنزلت الشّاعرة باللّغة من مستواها المتعالي إلى مستوى أدنى رغبة منها في إذابة الحدود الفاصلة بين الأنا (الأنثويّة) والآخر (الذّكوريّة)، إذ أنّ الدّيوان في بنيته يعكس جماليات الوحدة الانصهاريّة التّي برزت في فترة الخمسينات، وعبّرت عن نفسها في تجلّيات متعدّدة ومختلفة من مستوى البنيّة الإيقاعيّة إلى مستوى التّركيب النّظمي والفصلات النّحويّة للنّص وكان من بين أبرز هذه التّجليات...حدوث تشابك عميق بين الشّعر وأنماط التّعبير الأخرى (تسريد الشّعر) ....وتمثّل هذا التّشابك في دخول مفاهيم هندسيّة، وموسيقيّة، وتشكيليّة في تكوين مفهوم النّص وولادة استعارات مشتركة جديدة لتجسيم الفنّي، كاستعارة الحياة العضويّة والنسخ والشّرايين والجسد الواحد[26]، وهذا ما ظهر من خلال سيميائية صورة غلاف الدّيوان، حيث حاولت الشّاعرة أن تجسّد من خلال غلافها، شرايين القلب بطريقة متميّزة، كما هو موضّح في الصّورة التّاليّة:

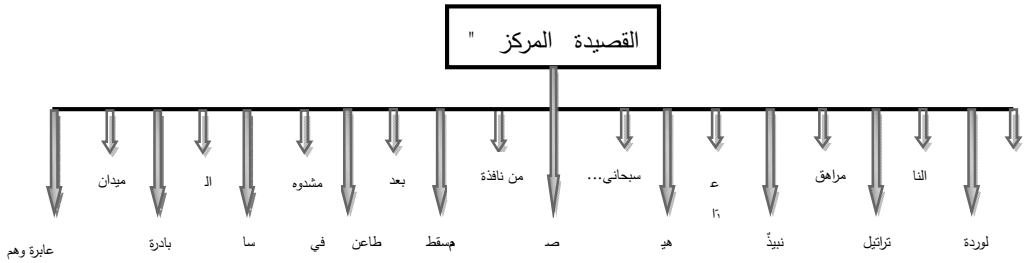


عتبة الجسد للولوج داخل النّص

عتبة الشّرايين للولوج داخل نصّ النّص/ معنى المعنى

إنّ الولوج عبر عتبة الجسد، كعتبة نصيّة أولى – تظهر من خلال سلطة العنوان وسيمائيّة الغلاف- في فكّ مغالق النّص؛ لذا جاءَ عنوانُ ديوانها يتمرّكز حول دلالة الجسد، إذ جعلت من القلبِ بؤرة مركزيّة لاشتغالها اللّغوي التّصويري، فإذا صلُحَ القلب صلُحَ الجسد ككلّ، اقتداءً بقول الرسول (صلى الله عليه وسلم) « **أَلا وَإِنَّ فِي الْجَسَدِ مُضْغَةً إِذَا صَلَحَتْ صَلَحَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، وَإِذَا فَسَدَتْ فَسَدَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، أَلا وَهِيَ الْقَلْبُ** »– أخرجه البخاري في الصحيح – وهذا ما يظهر من خلال الغلاف الخارجي للدّيوان –كما هو موضّح في الصّورة السّابقة -.

والمتمعن في المنجز الشّعري النّسائي الجزائري – من خلال ديوان **مسقط قلبي لسمية محنش** – يلاحظ أنّ الدّيوان مبني بناءً معماريّا محكما، حيث إنّ نصوص الدّيوان تترابط ترابطا محكما، وتنتمي إلى حقول دلاليّة متجاورة هي: الكتابة، الجسد، الحبّ، ....كما أنّ عنوان الدّيوان " **مسقط قلبي** " هو عنوان إحدى قصائد المتن أو ما يسمى ب" **العنوان المتناسل**"، إذ إنّ القراءة الأوليّة لهذه القصيدة تشعرنا بأنّها القصيدة المركز هي الحبل السّري الرابط بين جلّ قصائد الدّيوان، وأنّ كلّ قصائد الدّيوان نابعة من هذه القصيدة المركزيّة المعنونة ب " مسقط قلبي"، كما هو موضّح في المخطّط التّالي:



فجاءت قصيدة " **مسقط قلبي** " التّي وقع عليها اختيار عنونتها كعتبة للدّيوان، حيث حاولت الشّاعرة تحوير ما اعتدنا سماعه عند الجمهور المتلقي " **مسقط رأسي** "، والذّي يدلّ عن مكان الميلاد **بمسقط قلبي** فخصّت المسقط هذه المرة للقلب ليغدوَ عندها " مسقط القلب "، أي مكان سقوط قلبها والإعلان عن وقوعها في الحبّ، لتُولَد من جديد حبّا وسعادة وتعاسة ووجعا – أيضا – تقول:

يَا مَسْقَطَ قَلْبِي يَا وَجَعِي * مِنْ نَبْعِكَ جَادتْ أَشْعَارُ**
كُلُّ الأَوْطَانِ لَهاَ عِبْقٌ * كُلُّ الأَطْيَارِ لَهَا دَارُ**

كُلُّ العُشَـاقِ لَهُمْ وَلَهْ * كُلٌّ فِي المَسْقَطِ يَخْتَارُ**
مَا بَيْنَ المَسْقَطِ والمَسْقَطْ * مِنْ أينَ يَكُونُ الإِبْحَارُ؟**[27]

فكان مسقط قلبها المكان والنّبع الذّي تدفّقت منه أوجاعها وجادت منه أشعارها، حيث استطاعت الشّاعرة من خلال عتبة عنونة ديوانها الشّعري، أن تفرض سلطة النّص على البحث في الهويّة الأنثوية – على النحو الذّي تقوم به غيرها من الشّاعرات الجزائريات المعاصرات – من خلال فرضها سلطة القلب على العقل، باعتبار أنّ العاطفة هو الجانب الغالب على المرأة، فتعارض المقولة التّي نددها المجتمع الأبوي لسنوات " مسقط رأسي " من خلال مقولة " مسقط قلبي "، لتؤكّد – بطريقة غير مباشرة – على أنّ **المجتمع الذّكوري مجتمع عقلانيّ** بالقوة، أمّا **المجتمع النّسائي** فهو **مجتمع عاطفيّ** بالقوة ليغلب على المرأة الجانب العاطفي، ويمكننا أن نستدل – هنا – بالحديث النبوي الذّي يقول أنّ " **النّساء ناقصات عقل ودين** "، وفي الحديث نلمح نقطة قوة لا ضعف إذ إنّ المرأة أقوى من الرّجل لهذا توكّل إليها مهمّة **الأمومة**، التّي تعدّ من أصعب المهام لما تعانيه من آلام الحمل والمخاض والولادة والتربية لذا يقول جلّ وعلا في سورة " لقمان":((**وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِي عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِي وَلِوَٰلِدَيْكَ إِلَيَّ ٱلْمَصِيرُ ١٤**)) – سورة لقمان الآية 14 – فقول الرحمن في الآية الكريمة " **حملته أمّه وهنا على وهن** " دليل على معاناة المرأة أثناء الحمل والوضع، هكذا استطاعت الشّاعرة إلغاء الحدود بين النّص الأصلي والنّص المستعار منه، سواء كان قرآنيا أم تراثيا أم تاريخيا.

فالتّجربة الشّعريّة عند **سمية محنش**، فرضت عليها نسقا معيّنا دون سواه تظهر منه حقيقة تفاعله مع النّص المستعار، لذلك نجد أنّ: « النّص يتولّد من بنيات نصوص أخرى، في جدليّة تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل وتوافق وتخالق » [28]، فلا يُخلق النّص من عدم وإنّما نتيجة تراكمات نصوص أخرى سابقة أو لاحقة له.

ثانيا: تجليات شعريّة المفارقة في الشّعر النّسائي الجزائري:

تقترح الشّعريّة نفسها حقلا معرفيّا ونقديّا يبحث في قوانين الخطاب الأدبي، وفي طبيعة العناصر التّي يتشكّل منها ذاك الخطاب ويُحقّق بها وجودَه الفعلي داخل نسق النّص، ومعنى هذا بأنّها تنظر إلى النّص من حيثُ عناصره التّي تتحقق كينونته البنيويّة بارتباطها ببعضها البعض عن

طريق العلائقيّة، فالشّعريّة تجاوزت النّظر إلى جزء واحد من أجزاء النّص، وتخلّت عن تعريف الجنس الأدبي بالاستناد إلى ظاهرة واحدة شائعة فيه، وإنّما هي تقدّم وصفا للنّص من الزّاوية الشّاملة لكلّ عناصره ومستوياته التّي يتكوّن منها[29]، حيث لا يمكننا أن ننفي وجود الشّعريّة في النّثر، ولكن تكون أقل حضورا من الشّعر الذّي تبلغ الشّعريّة فيه الدرجة القصوى أي ذروتها، وهذا ما يجعلنا نميّز بين الشّعر والنّثر لا باعتبار الوزن كما عند القدماء وإنّما بقوّة اشتغالها الرؤيوي، حيث تقترح " المفارقة " نفسها ظاهرة شعريّة لا تكتفي بأن تكون عارضة في النّص وطارئة على ملامحه الشّكليّة والمضمونيّة، بل يحدث وفي حالات نجاح الشّاعر في استثمار منطقها الخاصّ أن تكون مرتبطة بكلّ عنصر من العناصر المكوّنة للنّص، ومتغلغلة في أعماق بنيته، فتمنحه اختلافه المنشود، وتدفعه بخطى واثقة صوب كسر السّائد من الأقاويل والظّفر باحتمالات أخرى لتشكيل القول الشّعري كفيلة بأن تمنحه المغايرة والحداثة[30]، وقد حدّده " جميل صليبا " بقوله: « المفارقة تستعمل للدّلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة، وأنّ الرأي المفارق ليس رأيا فاسداً اضطراراً، ولكنّه مخالف لمعتقدات النّاس، والأولى أنْ يُسمى اغترابا، لأنّ من يُغرب في كلامه يأتي بالغريب البعيد عن الفهم »[31]، وقد تبنت النّصوص الشّعريّة النّسائيّة الجزائريّة ظاهرة المفارقة، للخروج بنصوصهنّ من النّمطيّة والثّابت والفحل الشّعري، الذّي حدّدته المنظومة النّقديّة القديمة، وذلك برسم مسار متحوّلٍ ومغايرٍ في تشكيل منجزهنّ الشّعري، فساهمنّ من خلال مفارقة التّضاد إلى خلق التوتّر الدّلالي، وذلك بمراوغة ومخاتلة المعنى الباطني للمعنى الظّاهري ما يشوش تنبيه القارئ ويُدخله في متاهات لا مخرج له منها.

تشتغل الشّاعرة الأكاديميّة " راوية يحياوي " في ديوانها: " **كلّك في الوحل ... وبعضك يُخاتل** "، على " المفارقة " ما يجعل القارئ يحفر في بنيتها السطحيّة للوصول إلى البنيّة الدّلاليّة العميقة ويحاور الجمع بين المتنافرات، ليشكّل المعنى المقصود من طرف مبدع النّص (الكاتب)، لهذا فإنّ كلّ «برهان إنّما هو اقتناص معنى من معاني كثيرة، وكلّ دليل هو التقاط لوجه من أوجه الدّلالة »[32]، وهكذا يتمّ فهم النّص وجمع متنافراته لخلق المعنى الكلّي له، تقول في قصيدة " **ومضات** "، **الومضة (1)**:

« مَاذَا لَوْ رَفْرَفَ كُلُّ الوُجْدِ/ ليُسَاوِمَنِي فِي عُمْرٍ أَفَلْ ؟/ وَقْتَهَا/ سَأُرَاهِنُ فِي كَفَنِي/ لِيُعْطُونِي رُطَبَ عُمْرِي/ أُعْطِهِمْ كَفَنِي »[33]

تأتي المفارقة في هذا المقطع ضربا من أضرب السخريّة، حيث يكون «التهكّم والهزء والسّخريّة من العوامل المهمّة التّي تؤدي إلى قلب المعنى وتغيير الدّلالة إلى ضدّها »[34]، وقد يأتي المعنى الدّقيق في مقطع الشّاعرة مضمرا ومحتجبا يصعب على القارئ اكتشاف أغوار النّص ودلالته، إذ نجد الشّاعرة تدّعي أنّها ميتة وتريد الخلاص من كفنها، و تقدّمه مهرا للذّي يمنحها عمرا آخر أكثر رطوبة وحياة وحيوية، إذ يكون موتها خفيّا بين ثنايا النّص، وكأنّها: تحيا حياة ميتة لا معنى لها لشدّة قسوتها والألم الذّي تعانيه، وهذا كفيل بإحداث شروخ داخل النّص، فما تظهره الشّاعرة للمتلقي غير ما يضمره النّص له من معنى مغاير، ومن ثمّ يصبح التّعبير « رؤى هذه الذّات ساخرا، منتقدا لوضعه الحالي، رافضا لكينونته »[35]، نضيف مثالا آخر نمثّل به لهذا النّوع من المفارقة، تقول الشّاعرة راوية يحياوي في الومضة (5) من قصيدتها "ومضات ":

« لَنْ أَبْكِي/ بَعْدَ اليَوْمَ/ لِأَنَّ مِرْآتِي/ تَبْكِي »[36]

يحتوي هذا المقطع من قصيدتها " **ومضات** " على مفارقة ساخرة قويّة، باعتبارها عنصرا تشكيليّا فاعلا ومركزيّا يعمل على شحن التّعبير بقوّة إبلاغ فنيّة، تنقل التّلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ، على النّحو الذّي ينكسر فيه أفق توقّع القارئ ويربك طمأنينة الاستقبال ويفتح التلقي على رؤية جديدة تجدّد الحيوات المركزية في مستقبلات المتلقي وتنشطها، بما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة والإدهاش والإبهار التّي تثيرها المفارقة في منطقة التلقي[37]، فيأتي نصّ " **راوية يحياوي** " يضمر في ثناياه دلالة الألم والوجع، التّي تؤرّق الذّات الشّاعرة رغم محاولتها إخفاء ذلك من خلال قولها: « لن أبكي/ بعد اليوم/ لأنّ مرآتي/ تبكي »، أي أنّه ليس بالضّرورة أن تبكي لأنّ أناها الثّانيّة (غير المرئيّة) تبكي، ويحيل هذا في النّص على حالة من التأزّم والانهيار النّفسي، تجعل الذّات الشّاعرة غير الذّات، حيث استطاعت الشّاعرة من خلال تقنيّة المفارقة ولعبة اللّغة الشّعريّة أن تربك دفاعات القارئ « وتضعه داخل إشكاليّة تلقّ تمتحن كفاءة قدراته الاستقباليّة »[38]، ورفع حدّة توتره وذلك من خلال مزاوجتها بين العنصر المؤلم والعنصر الكوميدي.

كما تتجلى المفارقة في ديوان " **كلك في الوحل وبعضك يخاتل** " من خلال قصيدة " **هي الدّنيا** "، حين تقول:

هِيَ الحَيَـــــاةُ فُؤَادٌ كُلّهُ خِرَقٌ نَخِيطُ مِنْ رَثِّهَا الأَحْلاَمَ أَحْيَـانَا

مَـــا لِلْجِرَاحَاتِ، نَرْعَاهَا فَتُبْئِسُنَا نَصُوغُ مِنْ قَدَحِ الأَيّامِ قُرْبَانَا !![39]

تنصرف الشّاعرة إلى أعماق اللّعبة الشّعريّة لتستولد المفارقة من بواطنها، فتنفتح الكلمة عندها على معنى آخر، وتدخلنا في تعريف جديد للحياة، وهي – حسب تحديد الشّاعرة – « الحياة = فؤاد كلّه خرق» حيث تتحوّل الحياة إلى فؤاد هشّ كلّه خرق تصبّ قالب المفارقة الشّعريّة فيه.

وتنقلنا الشّاعرة " **حنين عمر** " عبر الرؤيا الشّعريّة في ديوانها " **باب الجنّة** " إلى تجاوز ظاهر الأشياء والحفر في بواطنها، تقول في قصيدتها المعنونة ب " **باب الجحيم** ":

قَالَ المَلاَئِكُ عِنْدَ بَابِ جَهَنَمِ هَذِي الشَّقِيَّةُ ذَنْبُهَا يَتَكَـــلَمُ

فَأَدَرْتُ وَجْهِي لِلْمَلاَكِ بِلَغْنَةٍ: تُبْلَى بِذِي عِشْقٍ بِهِ تَتَأَلَّـــمُ

إنْ صِحْتَ يَا نَارَ السَّعِيرِ: خُذِي خُذِي صَاحَ السَّعِيرُ: أَخَافُ مِنْهَا أُضْرَمُ.

نَارُ الجَحِيمِ إِذَا تَرَاهَا أَوْقَدَتِ لَأَخَفُّ ممِّـــا فِي الفؤاد وَأَرْحَم[40]

ينفتح الدّال العنواني (باب الجحيم) انفتاحا تدريجيّا على المفارقة، حيث تمّ التّدليل عليها من خلال الألفاظ الآتية: باب جهنم، الملاك، نار السّعير، نار الجحيم، أضرم، أوقدت، إذ تتنازل حدّة " نار الجحيم" وتضعف قوّة حرارتها عند الشّاعرة، بينما تبلغ الحرارة أقصاها حين تلتحم بها لفظة "الفؤاد"، فتغدو **نار الفؤاد** أشدّ حُرقة من **نار الجحيم**، وهكذا تستطيع الشّاعرة إقصاء " نار الجحيم " عن أداء دورها في الحَرق، فحركيّة « الصّورة ما تلبث أن تتواصل لتحوّل المفارقة المشهديّة إلى مفارقة تمثيليّة – دراميّة، ترتفع بشعريّة المفارقة إلى مستوى تركيبي أعقد »[41]، حيث تحوّلت عتبة العنونة "باب الجحيم " في منصة النّص إلى شيء بسيط خفيف غير مُخيف، مهزوم في خاتمة القصيدة حين قالت الشّاعرة:

نَارُ الجَحِيمِ إذا تَرَاهَا أَوْقَدَتِ * لَأَخَفُّ ممّا فِي الفُؤَادِ وَأَرْحَمُ.**

فتنقلب المرايا عند الشّاعرة " **حنين عمر** " وتصبح نار الفؤاد وحُرقته أشدّ حراً من نار الجحيم، فتأتي قصيدة المفارقة عندها « تكتنز بثراء شعري هائل، إذا ما تمكّن الشّاعر من الإمساك الجمالي باللّحظة الشّعرية الخاطفة في تحوّلها من حال شعرية مهادنة إلى حال شعرية مفارقة »[42]

لقد تجاوزت القصيدة الحديثة ما كانت وسارت عليه القصيدة التّقليديّة، وحطّمت صنم الفحل الشّعري، وساهمت من خلال اللّعبة اللّغويّة في خلق شعريّة المفارقة في القصيدة النّسائيّة الجزائريّة، والكشف عن حساسيّة نوعيّة مغايرة لما هو سائد، ونابعة من اللّعبة الشّعريّة ذاتها.

وتقدّم لنا – أيضا – الشّاعرة حنين عمر من خلال قصيدتها " **تساؤلات مؤنثة** " روح المفارقة بدءا من عتبة عنوانها، حيث أنّ هذه التساؤلات الأنثويّة تعكس مفارقة مفهوميّة ما تلبث أن تتجسد في المتن:

وقفتُ أمَــامَ مِرآتِــي/ أُسَائِلُ هل أنــا أَكْبُــرْ ؟/ هُنَا نَهْدِي يُجَاوِبُنِــي/ هُنَا نَهْرٌ مِنَ الأَحْمَــــرْ/ هُنَــا وَطَنٌ بِلاَ وَطَنٍ/ هُنَا مُرٌّ لَنَــا السُّكَــــرْ/ كَتَبْتُ العُمْرَ عِشْرِينَا/ مَضَى عُمْرِي وَلَمْ أَشْعُرْ !/ كَتَبْتُ الاِسْمَ أَحْزَانِي/ وَمَنْفًــى بَــارِداً أَصْفَــرْ[43]

يعكس البيت الأوّل من القصيدة مفارقة تتلاءم مع المفارقة العنوانيّة (تساؤلات مؤنثة)، وذلك حين قالت الشّاعرة: (وقفتُ أمــام مرآتــي/ أسائل هل أنـا أكبــر ؟)، والتّي تشتغل بدورها ضمن مفارقة كليّة وهي مفارقة الجسد، التّي تظهر جليّا في المتن النّصي، حيث تتساءل الشّاعرة عن عمرها، فكثيرا ما كانت المرأة ترفض أن تَكبر وترغب في أن تظلّ صغيرة في العمر طوال حياتها، فكان " كبر السنّ " من الهواجس التّي تؤرقها، ليظلّ حجم جسدها في مشهد الرؤيّة الشّعريّة ينفلت من فضاء الطّفولة، إلاّ أنّ اللّحظة الشّعريّة المفارقة تتضح من خلال الإجابة الواردة داخل المنجز النّصي، ليكون بذلك تضخيم الجسد الأنثوي مناسبة لكبر سنّ المرأة (هنا نهدي يجاوبنــي/ هنا نهر من الأحمـــــر)، وتضيف: (كتبتُ العمر عشرينا/ مضى عمري ولم أشعرْ !)، فتظهر وتتجلى المفارقة في حركة الجسد عند نموّه أي بين مرحلة الطّفولة ومرحلة الشباب والشيخوخة، فهل تمضي عشرون سنة من عمر الشّاعرة ولا تزال طفلة؟.

لهذا جاءت الكلمة الشّعريّة عند حنين عمر لتمنح الأشياء دلالة مغايرة وجديدة لمعانيها القديمة، والتّي تتولّد بواسطة مجاورتها لكلمات ما كانت لتجاورها قديما، وفي تراكيب تمنحها حياة

جديدة، فالشّعر بطبيعته يقوم على فصل اللّفظة عن معناها الأوّل وتهجيرها باتجاه معنى آخر لم يكن لها في الأصل[44]، وهنا تتجلى قدرة الشّاعر على تحويل السّائد إلى مغاير، وتجاوز الصنم الشّعري.

كما حاولت المرأة الشّاعرة أن تشتغل في منجزها الشّعري حول ثنائيّة "الحضور والغياب"، إذ تسعى إلى تجاوز الرّاسخ في المنظومة العربيّة القديمة، والذّي يتجلى من خلال المعنى الظاهري إلى معنى أكثر عمقا وكثافة، وذلك عن طريق الرؤيا الشّعريّة، فتعمل من خلال شعريّة التّضاد على بناء النّص وفق بُنى متصارعة، يستحيل قَبول المعنى الظّاهري للنّص، والذّي يخالف ويصطدم مع معناه الباطني.

فيأتي التّغيير الشّعري عند الشّاعرة " **راوية يحياوي** " مبنيّا أساساً على مفارقة التّضاد، والتّي تعمل على تحويل مجرى النّص وتغيير دلالته، ففي قصيدة " **لم يكفني جسدي** " تسعى الشّاعرة من خلال ثنائيّة التّضاد إلى تغيير النّسق الشّعري نحو آلية الاكتمال الجسدي، تقول:

لَمْ تَكْفِ عَيْنَايَ/ لأُبْصِرَ غَدًا هَارِبًا منكَ...وإِلَيْكَ/ أَعِرْنِي بَصِيرَتَكَ/ لأَرْعَى بَلاَهَتِي التَائِهَة/ ولَمْ تَكْفِنِي نَبَضَاتُ كَبِدِي/ لِأَعِي كَيْفَ تُرْضِينِي/ أَعِرْنِي صَبْوَةَ اللُّقْيَا/ ولَمْ تَكْفِنِي شِفَاهِي/ لِأَسْتَجْمِعَ لُغَتِي الهَارِبَةِ/ أَعِرْنِي حُرُوفَكَ الحَافِيَّة/ ولم تَكْفِ وُجْنَتَيَّ/ لُغَةً وَسَامَتُهَا/ فَشَامَتُكَ الوَاجِمَة/ تَكْفِينِي .../ لَكَمْ تُشْبِهُنِي.../ لَمْ يَعُدْ جَسَدُكَ يَكْفِيكَ/ فَحَوَاسِي بِكَ تَتَنَبَّا/ وَحَوَاسُكَ بِي تَنْتَشِي/ فَبَعْثِرْ تَقَاسِيمَ وَجْهِكَ/ نَحْوِي/ لَمْ يَعُدْ وَجْهِي يُجْدِينِي/ إِذَا تَعْنِكَ تَقَاسِيمِي[45]

تحاول الشّاعرة في كلّ مرّة أن تقلب الموازنة بينها وبين الآخر، وهي تحاول إكمال جسدها الذّي لم يعد يكفيها، حيث أنّها تبحث بلغة الجسد عن كمال أعضائها الذّي لا يتحدّد إلاّ بجانب الآخر، فلا تكتمل عندها الرؤية، ولا تكتمل عندها النّبضات، ولا تكتمل عندها أيضا شفاهها، ولا وجنتيها، إلاّ باستعارة حواس الآخر، فتجمع بين مكوناتها الجسديّة ومكوّنات الجسد الآخر لتشكّل أناها، كما يأتي:

أنا الشّاعرة (الجسد الأنثوي)		أنا الآخر (الجسد الذّكوري)
عيناي	+	بصيرة الرّجل = إبصار الغدّ.
شفاهي	+	حروف الآخر= استجماع اللّغة الهاربة.

= فحواسـ (ي) بك تتنبّا ⟺ وحواس(كَ) بي تنتشي.

فتتوزّع اللّغة الشّعريّة عند الشّاعرة توزيعا متناوبا، حيث تغدو جزءا من مشروعها التّجاوزي، لتكتمل في آخر النّص بوجود الآخر، ويكتمل الآخر أيضا بوجود المرأة.

خـــاتمـــة:

وفي ختام مقالنا نرى أنّ قراءة المنجز الشّعري النّسائي يتطلّبُ العودة إلى سلطة النّص والبحث في حفريته اللّغويّة والرؤيويّة، حيث استطاعت المرأة الشّاعرة أن تصنع تحوّلا، وانتقالا، انطلاقا من البحث عن هويتها المفقودة إلى فرض سلطة النّص، من خلال الاشتغال على الرؤيوي وخوض غمار التّجريب، لتخلق نصّا مغايرا يتجاوز ثيمة البحث عن الهويّة إلى ثيمة أخرى أكثر حداثة، وهي الإنشاد بالاختلاف والخصوصيّة، التّي تظهر تجلياتها في خلق كتابة نسائيّة جديرة بالاهتمام، كتابة مغايرة لكتابة الرّجل، وهو ما استنتجناه من خلال دراستنا للشّاعرات الجزائر " **سمية محنش** " و" **راوية يحياوي** " و" **حنين عمر** "، من خلال دواوينهن الشّعريّة : " **مسقط قلبي** " وديوان " **كلّك في الوحل ...وبعضك يخاتل** "، و" **باب الجنّة – وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم –** "، حيث استطاعت كلّ من سمية محنش وراوية يحياوي و حنين عمر، تجاوز السّائد في العرف العربي، أي تجاوز واختراق فكرة البحث عن الهويّة الأنثويّة كأولى اهتمامات المرأة وهي تخوض التّجربة الكتابية..إلى فكرة أكثر تحرّرا واتساعا وهي سلطة النّص.

ولاحظنا أيضا مساهمة ثنائيّة " الحضور والغياب " في تحقيق شعريّة المفارقة، التّي تتجاوز فكرة الجمع بين المتنافرات والمتناقضات فقط، وترتقي في تذويب التباعد الموجود بين بعض الأشياء المتنافرة في الواقع، وإلى إحلال تباعد ولا تجانس جديد بين أشياء كانت تبدو متجانسة في العالم الحقيقي، وأصبحت أكثر تنافراً في عالم الشّعر وعلى تضاريس القصيدة، وهنا بالذّات تتحقّق الفارقة ضمن حضور – غياب، أو الفجوة مسافة – التوتر[46]، هكذا تكون المفارقة قد ساهمت بدور كبير في تأجيج الصّراع عند المتلقي، كما أنّها عملت عبر اشتغالها النّصي من خلال التّضاد والتّناقض والانزياح على أن تسير بالنّص نحو المغايرة والتّجاوز.

هوامش :

[1] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف – مقاربة للأنساق الثّقافيّة – دار الأمان، دط، الرباط، د ت، ص 128.

[2] المرجع نفسه، ص 128، نقلا عن: B.MARC LIPIANSKY : « une quête de l'identité » la revue des sciences n° 191-1983 ,p63.

[3] ينظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين، ط3، دمشق- سوريا، 2010، ص 241.

[4] سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 11.

[5] راوية يحياوي : كلّكَ في الوحل ...وبعضك يخاتل، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2014، ص 13.

[6] راوية يحياوي : كلّكَ في الوحل ...وبعضك يخاتل، ص 77.

[7] المصدر نفسه، ص 78.

[8] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 76.

[9] المصدر نفسه، ص 51، 53.

[10] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 61، 62، 63.

[11] منيرة فاضل: المرأة، النّص، وطقس الكتابة، مجلة البحرين الثقافيّة، وزارة الإعلام، البحرين، 2003، ص 69.

[12] بهيجة مصري إدلبي: تساؤلات حول أدب المرأة، مجلة الرّافد، ع 70، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، جوان 2003، ص 42.

[13] فريد الزاهي: النّص والجسد والتّأويل، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2003، ص 13.

[14] حسن مخافي: القصيدة الرؤيا – دراسة في التّنظير الشّعري – منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 2003، ص 119.

[15] سمية محنش: مسقط قلبي، 44.

[16] وردية محمد سحاد: تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، دار غيداء، ط 1، عمان، 2012، ص 12.

[17] سمية محنش، مسقط قلبي، ص 37.

[18] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 39.

[19] المصدر نفسه، ص 42.

[20] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 14، 15.

[21] مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس للطباعة والنّشر، ط3، بيروت، 1983، ص 216.

[22] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 33.

[23] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[24] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[25] شارل بيرس: نقلا عن: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، ط 2، الدار البيضاء، 1987، ص 90.

[26] وردية محمد سحاد: تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، دار غيداء، ط 1، عمان، 2012، ص 13.

[27] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 65، 66.

[28] رجاء عيد: القول الشّعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، 1995، ص 227.

[29] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دون البلد، دون التاريخ، ص 05.

[30] المرجع نفسه، ص 07.

[31] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج 2، د ط، بيروت – لبنان، 1982، ص 402.

[32] علي حرب، التأويل والحقيقة قراءة تأويليّة في القراءة العربيّة، دار التنوير، د ط، د مكان النّشر، 2007، ص 18.

[33] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 93.

[34] محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط 1، د ب، 1994، ص 19.

[35] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 51، 52.

[36] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 95.

[37] محمد صابر عبيد، العلامة الشّعريّة – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة – عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، 2009، ص 161.

[38] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[39] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 20.

[40] حنين عمر، باب الجنّة – وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم – هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديميّة الشّعر، ط 1، أبو ظبي – الإمارات العربيّة المتحدّة، 2010، ص 66، 67.

[41] محمد صابر عبيد، العلامة الشّعريّة – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة – ص 167.

[42] المرجع نفسه، ص 169.

[43] حنين عمر، باب الجنّة – وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم – ص 117.

[44] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 69، 70، نقلا عن: بزيع شوقي، هجرة الكلمات، دار الآداب، ط 1، بيروت – لبنان، 2009، ص 32.

[45] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 61، 62، 63.

[46] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 67.

الأصمعي ومقولة (نَكَد الشعر)، قراءة في مشاكسة النص وصدمة التلقي

Al-Asma'i and the saying "hardship of poetry" Read in the text dispute and shock reception

د. بوعلام بوعامر

مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري

جامعة غارداية

boualemaboumarouan06@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/09/23	تاريخ المراجعة: 2018/12/06	تاريخ القبول: 2019/05/15

ملخص البحث

تتلخص فكرة هذا المقال في الرأي النقدي المأثور عن عالم اللغة الشهير، والعارف بأيام العرب وأخبارها وأنسابها: الأصمعي عبد الملك بن قُريب ومن أيده، والذاهب إلى أن الشعر نَكِد، مجاله الشر الذي يجد فيه قوته، فإذا دخل في الخير أصابه الضعف؛ وترتبت على ذلك قراءة لرأيه، ذهبت إلى أن الشعر ضَعُف بمجيء الإسلام، بما أنه الدين الداعي إلى الخير . وهو الرأي الذي تضمنته تصريحا مقولة مشهورة عن الأصمعي، كانت مقولة جريئة، لاسيما في العصر الذي واكبته، العصرِ الذي ساد فيه الدين الجديد الحياةَ، وغلب على الذوق والفكر، وهو ما شكّل مفاجأة، بل صدمة لدى بعض المتلقين قديما وحديثا، بسبب أداة التلقي غير المناسبة التي استقبلوا بها المقولة، وسوء تصورهم لفحواها، وربما زاد من شدة الصدمة عندهم، وعمّق أثرها في أنفسهم أن صاحبها معروف عنه التشبع بروح الإسلام، والورع، والاستقامة.

الكلمات المفتاحية : أصمعي، نكد، شعر، صدمة، تلق.

Abstract:

The idea of this article is summed up in the famous critical opinion of Al-Asma'i, He sees that the subject of poetry is evil, and if it speaks in good, it is weak.

Key words: Asma'i, hard, Poetry, shock, Receive.

أولا– مدخل:

حفل النقد العربي القديم بقضايا كثيرة ومتنوعة، كقضية اللفظ والمعنى، والقدماء والمحدثين، والطبع والصنعة، والمنظوم والمنثور، والسرقات، والانتحال، وقد اتخذت في غالبها شكل الثنائيات المتضادة وهو ما يدل على طابع الصراع والتدافع الذي شكّل ملمحا مهما من ملامح التحول في العصر العباسي الذي تكرست فيها تلك القضايا.

وقد كانت تلك القضايا من التعدد والتعقد والتداخل ما جعل منها شبكة من العلاقات الرابطة بين حقول فكرية كثيرة، وجسرا واصلا بين ضفافٍ من الثقافة متباعدةٍ، إذ التقى فيها الأدبي واللغوي، والديني والفكري والفلسفي. كما تفاضل فيها الشعري والنثري، وتحاجّ فيها العربي والشعوبي، وتزاحم الأصيل والوافد، وغير ذلك من ألوان وصنوف عملت على تمييز ذلك العصر بلوح فسيفسائي منقطع النظير.

كما كان حظ نقدنا القديم غير قليل من المفهومات التي انبنت على أفكار نقدية أصيلة ودقيقة، ذهبت تتعمق مع الزمن، ويشتد عودها من كثرة الأخذ والرد، حتى استوت نظريات قائمة بذاتها، كمفهوم عمود الشعر الذي ابتدأ مع أبي القاسم **الآمدي** (ت. 370) مصطلحا لينتهي مع أبي علي **المرزوقي** (ت. 421) نظرية مكتملة المعالم ثابتة الأصل، متناسقة الفروع، بكل ما يحمله مفهوم النظرية من وضوح في الرؤية، وعمق في البحث، ودقة في التعبير. إضافة إلى مفهومات أخرى غير عمود الشعر كالفحولة والطبقات.

وقد كان من ضمن الأفكار النقدية التي غنِي بها النقد العربي القديم مقولة نكد الشعر وربطه بالشر، الذي تنبني عليه مقولة ضعف الشعر إذا دخل الخير، وما يلحق بها –بالضرورة– من اعتقاد ضعفه في الإسلام بما أنه الدين الداعي إلى خير الدنيا والآخرة؛ وهي مقولة خطيرة يمكن تصنيفها مع تلك المقولات الصادمة التي لها فعل الحجر الذي يلقى في الماء الراكد فيحركه كما وصف بعض النقاد مقولة الدكتور **طه حسين** في العصر الحديث، ومنهج الشك الذي بحث به مسألة صحة الشعر الجاهلي، وعالج قضية النُّحل والانتحال فيه.

ثانيا– الإسلام والشعر:

وقبل طرح القضية تجدر الإشارة إلى موقف الإسلام من الشعر، والذي كان موقفا عمليا ينصرف إلى النظر في القيمة المضافة خلقيا، والتي يمكن أن يقدمها الشعر إلى المجتمع الجديد المراد

بناؤه على أسس قيم جديدة، كما كان موقفا وظيفيا يتمثل في ما يحققه الشعر من إسهام في تبليغ الرسالة الجديدة، طبعا من غير إغفال للقيمة الجمالية أو إهدار للفن إذا ما توفر المطلب الأول. لذلك اهتم الإسلام الحنيف بالشعر، وبيان موقفه منه، وتجلى ذلك الموقف في سورة كاملة حملت تسمية الشعراء، وما هو إلا إقرار بما لهم مقدرة على التأثير، وسلطان على جمهور عظيم.

ولم يكن وكْد القرآن الكرم في بيان موقفه من الشعر —كما هو شأنه في غالب الأحكام– الخوض في التفصيلات، والتوسع في التفريعات، فاكتفى من ذلك كله بالتحذير من فتنة القول التي تدفع الشعراء —عادة– إلى التهيام في أودية القول بغير مرشد من خلق، أو بوصلة من دين، وهو ما يحمل –ولا شك– على الكذب والغلو مدحا أو هجاء.

ثالثا– الأصمعي والبدايات:

من مقولات النقد العربي القديم المأثورة، والمثيرة للجدل مقولة **الأصمعي** عبد الملك بن قُريب (ت. 216 هـ ؟) التي جاء فيها قوله:" الشعر نكِدٌ بابُه الشر، فإذا دخل في الخير ضَعُف، هذا **حسان بن ثابتٍ** فحلٌ من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره، وقال مرة أخرى: شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقُطع متنه في الإسلام، لحال النبي صلى الله عليه وسلم".

وهي مقولة تجعل من **الأصمعي** صاحب رؤية نقدية أصيلة، وبصَر بالشعر عميقٍ، وفرادة في النظر متميزة، تضاف إلى ما عرف به من تبحر في اللغة، وسعة في الرواية، وعبقرية في الحفظ، وأمانة وثقة جعلته مرجعية يُحتكم إليها في ما شجر من خلاف في صحة خبر أو أصالة شعر دفعت إليه قلة علم، أو تعمد وضع وانتحال. هذا بصرف النظر عما تتضمنه مقولته في ضعف الشعر الإسلامي من صحة أو خطإ، أو تسرع وتعميم.

وقد تولى الأصمعي نفسه شرح "النَّكِد" إذ قرنه بالشر، وهو ما يؤيده المعنى اللغوي، إذ هو صفة مشبهة من "النَّكَد" الذي هو " ... الشؤم واللؤم، نَكِدَ نَكَدًا، فمو نَكِدٌ ونَكْدٌ وأَنْكَدُ، وكل شيء جر على صاحبه شرا، فهو نَكَدٌ ..."[1].

ولازم هذا أن الشعر تربة مشؤومة، ومنبت خبيث لا يخرج نباته إلا نكدا، وهواء وخيم لا يسمح بنمو الفضيلة، وتفتح أزهار الخير.

رابعا– شواهد وأنصار:

الحق أن الأصمعي لا يعدم في رأيه هذا أنصارا يذهبون مذهبه، وشواهد تقوي موقفه، حتى ليظن الباحث أن الأصمعي لم يزد على أولئك الأنصار إلا أنه كان أكثر جرأة منهم، وأوضح عبارة في صياغة رأيه صياغة تتقترب معها من مستوى النظرية النقدية، وربما زاد عليهم أيضا في كونه أسبق زمنيا من أكثرهم.

فخصوم الشعر ليسوا من القلة بحيث يخفَون، ولا هم من ضعف الشخصية بحيث يترددون، بل فيهم من النقاد وكبار المنشئين والكُتاب من هو إمام في فنه، وعلَم في سبيله، ومنهم من هو مؤسس مدرسة، وناهج طريقة.

والملاحظ أن سواد هؤلاء الخصوم كان يكثر ويزداد، طردا مع تأخر عصور تاريخ الأدب العربي، حتى يبلغ الأمر أقصاه مع عصور الضعف أو عصور الدول المتتابعة، ويجد ذلك تفسيره في الوهن الذي أصاب مفاصل الشعر في هذه العصور، لأسباب منها تمكن العجم من حكم غالب بلاد العرب، وأكثرهم بقي في معزل عن العربية استعلاء فأهملوا الشعر، وأقصوا أربابه، فكسدت سوقه وصار بضاعة مزجاة، ووجد النثر الذي كان لغير العرب فيه يد واضحة فرصة سانحة للتوسع والتمكن.

من هنا تشجعَ خصوم الشعر، وكثرت حججهم عليه، وتنوعت، فجمعت بين الخلقي والفني والاجتماعي، ولعل من أكثر النقاد والأدباء جمعا وإحصاء لها القلقشندي (ت. 821 هـ)، الذي ذهب يفصّل عيوب الشعر في مقارنة بينه وبين النثر، فزعم أن النثر "... أرفع منه درجة وأعلى رتبة وأشرف مقاما وأحسن نظاما إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير وقصر الممدود ومد المقصور وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها وغير ذلك مما تُلجىء إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه ويؤيد ذلك أنك إذا اعتبرت ما نقل من معاني النثر إلى النظم وجدته قد انحطت رتبته ... "[2].

خامسا– خصوم وردود:

لا نعدم في تراثنا الأدبي والنقدي، نقيض القضية التي صدر عنها الأصمعي، ولا نخطئ أفكارا وآراء تردّ عليها ردا مباشرا أو غير مباشر، وهي مواقف شارك النقادَ فيها نفر من الشعراء أنفسِهم، مثل أبي تمام المنافح عن الشعر ووظيفته الرسالية ببيته الخالد:

ولولا خِلالٌ سَنَّها الشِّعْرُ ما دَرَى بُغاةُ النَّدَى مِنْ أَيْنَ تُؤتَى المكارمُ[3]

وما من شك في أن الشعر الذي يسنّ الخلال التي تهدي بغاة الندى إلى المكارم هو شعر الخير؛ ويدافع ابن رشيق القيرواني عن خيرية الشعر في أول باب من كتابه "العمدة" بخبر يرفعه مكانا عليّا فقد "... حكى أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين النيسابوري أن كعب الأحبار قال له عمر بن الخطاب –وقد ذكر الشعر–: يا كعب، هل تجد للشعراء ذكرا في التوراة ؟ فقال كعب: أجد في التوراة قوما من ولد إسماعيل أناجيلهم في صدورهم ينطقون بالحكمة ويضربون الأمثال لا نعلمهم إلا العرب"[4].

وقد خاض ابن رشيق بعد ذلك في عيوب الشعر، وفصّل فيها، وفرّعها، مستقصيا المعاني والألفاظ، والأوزان والقوافي، والتكلف والطبع، فما ذكر منها ضعفه بسبب محمولاته من الخير، وقيم الدين، بل العكس هو الظاهر من غالب كلامه.

ويصل الأمر بالمظفر بن الفضل العلوي (ت. 656 هـ) أن يصنف كتابا كاملا هو "نَضْرة الإغريض في نُصرة القريض" يدفع فيه التهم عن الشعر، وينصره بقوله:" أما الشعرُ فإنه ديوان الأدب، وفخر العرب، وبه تُضرَب الأمثال، ويفتَخِر الرّجالُ على الرجال، وهو قيدُ المناقبِ ونظامُ المحاسنِ، ولولاهُ لضاعَتْ جواهرُ الحِكَم، وانتشرت نجومُ الشّرَفِ، وتهدّمتْ مباني الفضل، وأقوَتْ مرابِعُ المجدِ، وانطمسَتْ أعلامُ الكَرمِ، ودرَستْ آثارُ النِّعَم. شرَفُه مخلّدٌ، وسُؤدُدُه مجدّدٌ، تَفْنى العصورُ وذِكرُه باقٍ، وتهوي الجبالُ وفخرُه الى السماء راقٍ، ليس لما أثْبَتَه ماحٍ، ولا لمَن أعذَرَه لاحٍ"[5].

فالشعر عند المظفر العلوي سِجلّ قُيدت فيه المناقب، وحفظت الحِكم، كما أنه معرض للأمثال، ولا ضرر عليه بسبب ذلك، ولا خوف من أن يستبد به ذلك المحتوى الخلقي الخيّر، فيخنق فيه روح الجمال، ويحبس أنفاس الصياغة، وما يجب لها من طلاوة تصوير، وبلاغة تحبير.

وفي العصر الحديث رفض الدكتور شوقي ضيف مقولة الأصمعي ومن تابعه فيها، وواجههم بأدلة وحجج أبرزها اثنتان، الأولى شعْر من بقي على شركه من شعراء ذلك العصر، والثانية كثرة الشعر الذي نظمه جمع من الصحابة في المغازي، ومواقف أخرى مشابهة لها، والذي حفلت به كتب المغازي والسير والموسوعات الأدبية، غير أن ذلك لا يقوى على توهين ما ذهب إليه الأصمعي.

فالحجة الأولى أقرب إلى أن تكون دليل إثبات منها إلى أن تكون دليل نفي، ذلك أن شعر المشركين سيكون قطعا في خانة الشر لا سيما ما تعلق منه بهجاء المسلمين، وأما شعراء الصحابة رضي الله عنهم فهو شعر جمهور غير متخصص، وإنما كان مستند الأصمعي على شعر الفحول المتخصصين كحسان بن ثابت الذي ضَرَب المثلَ به.

ولا يخفى نزول شعر حسان بن ثابت في الإسلام عما عرف من شعره في الجاهلية، وهي حقيقة لفتت نظر نقاد قدماء غير الأصمعي، حتى إن بعضهم حاول التماس تفسير ذلك في سبب له شواهده التاريخية، يتمثل في دس قريش أشعار رديئة ليست له في شعره، ونحلها له انتقاما منه لهجوه لها قبل أن يعمها الإسلام، ولا بد أن يكون ذلك بعد وفاته، وهو ما يعبر عنه ابن سلام صراحة بقوله :" ... وهو كثير الشعر جيده، وقد حُمل عليه ما لم يُحمل على أحد. لمّا تعاضهت قريش واستبّت، وضعت عليه أشعارا كثيرة لا تُنَقّى"[6].

وهو رأي شايعه الدكتور شوقي ضيف، وأكده بقوله :" ... والحق أن شعر حسان كثر الوضع فيه، وهذا هو السبب فيما يشيع في بعض الأشعار المنسوبة إليه من ركاكة وهلهلة، لا لأن شعره لان وضعف كما زعم الأصمعي، ولكن لأنه دخله كثير من الوضع والانتحال ..."[7].

ويضيف بطرس البستاني سببا آخر لا يخلو من وجاهة، وهو جنوح حسان إلى الارتجال في مواقف يجد نفسه فيه بعد إسلامه دفاعا عن الرسول صلى الله عليه وسلم، وعن الإسلام يقول :" ... وإذا كان شعره زاد لينا في الإسلام وأسَفَّ أحيانا، فلخلوّه من براعة الوصف، ومن الصور الخيالية الرائعة، ثم لاعتماد الشاعر على الارتجال أكثر منه على التحكيك والتنخّل، فكثر في شعره الكلام الساقط، والإقواء، والتوجيه ..."[8]؛ على أن الدارس لا يعدم حججا أقوى، وشواهد أظهر مستمدة من واقع الشعر العربي نفسه، وسير تطوره من عصر إلى آخر.

سادسا– شعر الزهد والتصوف دليل نفي:

لعل من أقوى تلك الحجج والشواهد شعر الزهد والتصوف، الذي لن يجد الباحث برهانا في قوته يرد به مقولة نكد الشعر وقوةِ عُوده في الشر، ففي هذا الشعر من روعة الأسلوب، وعذوبة اللفظ، وجمالية التصوير، وعبقرية الإحساس عدل ما فيه من خير ومُثُل وأخلاق أو يزيد، وهو ما يثبت أن الشعرية ليست المقابل الحتمي لقيم الخير أيا يكن مصدرها، ولشاعر الزهد الأشهر في الأدب العربي، والأغزر شعرا، **أبي العتاهية**، شعر كثير لا تخطئه جمالية الفن الراقية، ورونق التصوير كقوله:

يا أَيُّها الحَيُّ الَّذي هُوَ مَيِّـتٌ أَفنَيتُ عُمرَكَ في التَعَلُّلِ وَالمُنى[9]
أَمّا المشيبُ فَقَد كَساكَ رِداؤُهُ وَابتَزَّ من كتفيك أَرْدية الصِبـــا
خالِفْ هَواكَ إِذا دَعاكَ لِرَيبَـةٍ فَلَرُبَّ خَيرٍ في مُخالَفَةِ الهَـــوى

وتقف زهديات معاصره **أبي نواس** مَعلما بارزا في طريق تطور جمالية الشعر الإسلامي، الذي لم يمنعه تضمنه الخير والقيم الدينية أن يكون قمة في الجمال الفني، وغاية في سحر البلاغة، حتى إن أبا نواس لم يكد يخسر بسببه مثقال ذرة من تفوقه وعبقريته الشعرية التي كانت له في خمرياته، بل إنه زاد شعرَه على ذلك نبلَ الموضوع، وسموّ المضمون، وحقق له قيمة مضافة. فمن ذا الذي لا يهتز وجدانه ؟ وتتسامى روحه وتطرب أذنه وهو يسمع قوله:

أَيا رُبَّ وَجهٍ في التُرابِ عَتيـــــقِ وَيا رُبَّ حُسنٍ في التُرابِ رَقيـــــقِ[10]
وَيا رُبَّ حَزمٍ في التُرابِ وَنَجـــدَةٍ وَيا رُبَّ رَأيٍ في التُرابِ وَثيـــــقِ
أَرى كُلَّ حَيٍّ هالِكا وَابنَ هـالِكٍ وَذا نَسَبٍ في الهالِكينَ عَريـــــقِ
فَقُل لِقَريبِ الدارِ: إِنَّكَ ظاعِـنٌ إِلى مَنزِلٍ نائي المَحَلِّ سَحيـــــقِ
إِذا امتَحَنَ الدُنيا لَبيبٌ تَكَشَّفَت لَهُ عَن عَدوٍّ في ثِيابِ صَديـــــقِ

ومثل شهر الزهد في ذلك أو أقوى دلالةً شعرُ التصوف، شعر الحب الإلهي، الذي هو من أغنى أغراض الشعر الوجدانية قيما روحية، وأحفلها بالخواطر المتخلجة، والأحاسيس السامية. كما أنه –من حيث الصنعة والتشكيل– من أثرى فنون الشعر وسائلَ تعبير، وتقنياتِ تصوير، وأوسعها معجما، وأكثرها مفرداتٍ موحية، وفيه ما فيه من أساليب مفعمة بالإشارة، مكتنزة بالدلالة، وإن كان في هذه الوسائل يتكئ كثيرا على معجم الغزل العذري الذي له يد بيضاء عليه

غير خافية.

والشواهد على هذا أكثر من أن تحصى، منها قول **الحلاج**:

والله لو حلَف العُشّاق أنّهـــــمُ مَوتى من الحبِّ أو قتلى لما حَنِثـوا[11]

قومٌ إذا هجروا من بعدِ ما وصلوا ماتوا وإن عاد وصلٌ بعده بُعثــوا

ترى المحبين صرعى في ديارهـــمُ كفِتْية الكهف لا يدرون كم لبثوا

وقوله مستخدما جماليات اللغة في البديع والازدواج:

لي حبيبٌ أزور في الخلواتِ حاضرٌ غائبٌ عن اللحظـاتِ[12]

ما تَراني أُصغي إليه بسِـرّي كي أعي ما يقول من كلمات

كلماتٌ من غير شكلٍ ولا نَقْـطٍ ولا مثلَ نَغْمة الأصــوات

حاضرٌ غائب قريبٌ بعيـدٌ وهْو لم تَحْوِهِ رُسومُ الصفـــاتِ

وقول **ابن الفارض**:

سائقَ الأظعان يطوي البِيد طيْ مُنْعِما عرّجْ على كثبان طـــيْ[13]

وبذاتِ الشِّيح عنّي إنْ مَـــرَرْ تَ بحيٍّ مِنْ عُرَيبِ الجِزْع حَـــيْ

وتَلطّفْ وَاجْرِ ذكري عِنــدهمْ عَلَّهُمْ أنْ ينْظُروا عطَفا إلـــــي

يا أُهيلَ الوُدِّ أنّى تُنْكِـــــرُو نيَ كَهْلا بَعْدَ عِرفاني فُتَـــــي

وَضَعَ الآسي بصَدري كَفَّـــهُ قالَ ما لي حيلةٌ في ذا الهُـوَي

أوعِدوني أو عِدوني وامطُلـــوا حُكْمُ دِينِ الحُبّ دَينُ الحِبّ لَي

كُحِلَتْ عَيني عَمىً إنْ غَيْـرَها نَظَرَتْهُ إيهِ عَنّي ذا الرُّشَـــــي

والشواهد والأمثلة أكثر من هذا بكثير، وكل ذلك دليل على خلاف ما ذهب إليه الأصمعي، فالخير في ذاته ليس سببا في ضعف الشعر، ولينه، كما أن الشر في ذاته ليس سببا كافيا لقوة الشعر، وازدهاره، فإذا اجتمع للشاعر الموهبة الأصيلة، والمقدرة الفنية، وتوقد الإحساس، وأوتي ما يجب من قوة الشخصية، والتأثير في المتلقين استطاع أن يجعل من الخير مادة صالحة للشعر يتفوق فيها، ويحلق في سماء الإبداع ويبذ بها غيره.

والعكس صحيح إذا عدم تلك المؤهلات، لن يكون تغنيه بالشر عندئذ ذا جدوى عليه في سوق الفن، مهما أوغل فيه، ولن تنفق بضاعته ولو عرضها على المتبطلين الخائضين في اللهو والضلال، وهذا أمر يصح القياس عليه في كل أشكال الفن.

فوصف الخمر التي هي أم الخبائث في حكم الشرع، وميزان الأخلاق، لم يفلح فيه، وفي ذكر مجالس الشَّرب، وتصوير حال الندامى كثير الشعراء، ولم يجروا فيها مجرى أبي نواس، ولم يتعلقوا به، حتى بعض الفحول **كطرفة بن العبد** في قوله:

فإذا ما شَرِبوها وانْتَشَوا وَهَبُوا كُلَّ أَمُونٍ وطِمِرّْ[14]

فقد عاب عليه العلماء أنه جعل كرم نداماه غير أصيل، وليد السكر والثمالة،" ... يهبون عند الآفة التي تدخل على عقولهم ..."[15] . والهجاء، وهو في غالبه أوحد أوجه الشر، لم يُكتب فيه النجاح لبعض الشعراء وكبار الرُّجّاز، كالعجاج الذي قيل له: "إنك لا تُحسن الهجاء"، فقال: "إن لنا أحلامًا تمنَعُنا من أن نَظلِم، وأحسابًا تمنَعُنا من أن نُظلَم، وهل رأيتَ بانيًا لا يُحسن أن يهدِمَ؟"[16]، وجواب العجاج إنما هو من باب أسلوب الحكيم، المقصود به التخلص من الحرج، وإلا فإن الهجاء بناء هو أيضا من حيث الفن والصياغة.

من هنا ما من حاجة إلى مواجهة مقولة الأصمعي بأكثر مما يجب لها، ذلك أن كثيرا من الردود عليها اتسمت بحساسية مفرطة، وإساءة ظن بالأصمعي، وتعريض به، لاسيما للمتحمسين الذي قدّروا أن في رأيه اتهاما للإسلام الحنيف بمعاداة الفن وتسببه في ضعف الشعر، مع أن الأصمعي معروف بصحة دينه، وورعه، وعدالته، وصدقه.

على أن الدارس لا يسعه أن يغض الطرف عما في مقولته من زلل وخطإ، دافعه إليه الاشتباه والقياس الخادع، والدليل الاقتراني الذي عادة ما يكون سببا في الاجتزاء والسطحية، ونعني به تزامن ضعف شعر بعض الفحول مع ظهور الإسلام، فقد رأينا سمو شعر الزهد والتصوف فنيا في العصر العباسي، وهو ما يعني بأن السبب كان مسألة وقت يتطلبه تحول الشعرية العربية من عصر جاهلي له طوابعه، إلى عصر إسلامي له طوابعه المغايرة، بل المناقضة في كثير من الأحيان، وهو ما حدث لاحقا في العصر العباسي الذي نضج فيه شعر الزهد والتصوف، وهو المثال الأسمى لشعر الخير فيكون خطأ الأصمعي كامنا في تسرعه وتعميمه بجعل الشر مادة قوة الشعر في مطلق الأحوال.

خاتمة:

كان **للأصمعي** بهذه المقولة من السبق ودقة الحس ما يجعله أكثر من راوية شعر ثقة، وعالِم لغة متضلع، فهو بذلك ناقد شعر بصير، وعالم خبير بالتحولات الزمانية والثقافية التي تؤثر في الأدب وتنتقل به من طور إلى آخر، ومدركٌ لطبيعة الإبداع الشعري بوصفه فنا له خصوصياته النوعية، وإكراهاته النفسية التي توجهه.

كما كان له من الجرأة ما تتطلبه شخصية الناقد من شجاعة وإيمان بما يراه صوابا، مهما كانت ردة فعل متلقي نقده، واستطاعت فكرته أن تدفع حركة الفكر النقدي إلى مزيد بحثٍ وتأمل لم يقتصر على النقاد القدماء، بل تجاوزهم إلى النقاد والدارسين المحدثين الذين كان تناولهم لرأيه تحليلا ومناقشة أكثر من تناول القدماء، لاسيما مع ظهور الاتجاه المسمى حديثا بالأدب الإسلامي.

هوامش:

[1]ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط. 6، 1417 هـ / 1997 م، مادة (نكد).

[2] القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1340 هـ / 1922 م، ج.1، ، ص. 58-59.

[3]أبو تمام: الديوان، تح. محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط. 5، 2006 م، ج. 3، ص. 183.

[4]ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط. 1، 1422 هـ / 2001 م، ج.1، 16.

[5]المظفر بن الفضل العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط. 2، 1416 هـ / 95 م، ص. 293.

[6]ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح. محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ت. ج.1، ص. 215.

[7]شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ط. 6، 1974 م، ص 81.

[8]بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، دار الجيل، بيروت، 1989 م، ص. 280.

[9]أبو العتاهية: الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004 م، ص. 32-33.

[10]أبو نواس: الديوان، تح. أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.1، 1423 هـ / 03 م، ، ص. 466.

[11]الحلاج: الديوان، ومعه أحبار الحجاج، وكتاب الطواسين، حواشي وتعليق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 1419 هـ/ 98 م، ص. 127.

[12]المرجع نفسه، ص. 126.

[13]ابن الفارض: الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 2، 1426 هـ / 05 م، ص. 199-219.

[14]طرفة بن العبد: الديوان، دار بيروت، لبنان، 1399 هـ / 1979 م، ص. 55، وفيه اختلاف مع بعض المصادر في مكان صدر البيت.

[15]المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح. محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 1415 هـ / 1995 م، ص. 73.

[16]ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح. أحمد محمد شاكر، دار الآثار، القاهرة، ط. 1، 1431 هـ / 2010 م، ج.1، ص. 91.

جماليّــات الاتّساق المعجمي في لزوميات "محمّد العيد آل خليفة"

aesthetic of Lexical Cohesion in the Luzumyat of "Mohammed laid Aal Khalifa"

الطّيب العزالي قواوة

جامعة العربي التّبسي-تبسة، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي

gaouaouatayeb@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/20	تاريخ القبول: 2019/01/21	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

من المصطلحات الأساسيّة التي قامت عليها لسانيات النّصّ (Text Linguistics) مصطلح الاتّساق (Cohesion)؛ الذي يتضافر مع مصطلح الانسجام (Coherence) في تحقيق التّماسك الكلّي للنّصّ، على مستوى بنيته السّطحيّة وبنيته العميقة. وإذا غاب أحد هاذين العنصرين يفقد النّصّ تماسكه ويصبح يعرف باللاّنص.

انطلاقا من هذا الأساس، أردنا في هذه الدّراسة أن نعالج وجها من وجهي تماسك النص؛ ألا وهو الاتّساق، مقتصرين على نوع من أنواعه؛ لأنه حسب "هاليداي" و"رقية حسن" (في كتابهما Cohesion in English) يتحقّق جزء منه على مستوى النّحو، وجزءه الآخر على مستوى المفردات، وعليه أشارا إلى أنّه يتفرّع إلى فرعين: اتّساق نحوي (Grammatical Cohesion)، واتّساق معجمي (Lexical Cohesion). وهذا الأخير ينقسم بدوره إلى تكرار (Reiteration)، وتضامّ (Collocation).

في هذا المقال سنتحدّث عن الاتّساق المعجمي بقسميه، وسنحاول من خلال الوصف والتّحليل الكشف عن أهمّيّته البالغة في تجانس واتّساق النّصوص اللّزوميّة لشاعر الجزائر "محمد العيد آل خليفة".

الكلمات المفتاحية : الاتّساق؛ النّصّ؛ التّكرار؛ التّضامّ؛ محمد العيد آل خليفة.

Abstract:

Cohesion and coherence are considered as basic notions on which text linguistics was founded, for the role they play in setting texture on both levels of deep and surface structure. A text can never be a text if one of them is missing .

In this paper, we try to analyze one textual aspect which is the cohesion. According to Halliday and Ruqaiya Hassan, cohesion may be realized by: Grammatical items and by lexical items, thus we have grammatical and lexical cohesion. The last type of cohesion is set by

reiteration and Collocation. This paper focuses on lexical cohesion, in order to unvail its importance in structuring texts. The selected corpus is from the poetic collections Luzumyat Mohammed Laid Aal Khalifa.
KEY WORDS: COHESION; TEXT; REITERATION; COLLOCATION; MOHAMMED LAID AAL KHALIFA.

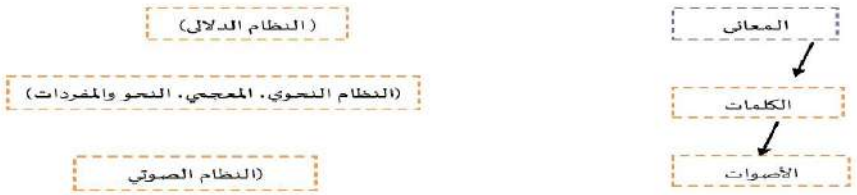
الاتساق المعجمي (Lexical Cohesion):

أ– مفهومه:

يعدّ الاتساق المعجمي الوجه السادس من الوجوه التي تحقق اتساق النص على أن منزلته في هذا الترتيب لا تنم عن حقيقته، فعماد الاتساق المعجمي المعجم وما يقوم بين وحداته من علاقات[1]. فالاتساق حسب "محمد خطابي" هو « ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته »[2].

إنّ تعريف "محمد خطابي" للاتساق يلاحظ عليه عدة ملاحظات: أولاها أنه لم يفرّق بين النص والخطاب بدليل قوله النص أو الخطاب، وثانيها أنه عرّف الاتساق بدلالة التماسك، وهما عنده بمعنى واحد، وثالثها أنه حصر اهتمام الاتساق بالوسائل اللغوية الشكلية الظاهرة فقط.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن "محمد خطابي" علّق على قول "هاليداي" و"رقية حسن" أنّ «مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدّده كنص »[3]، فهذا التعريف –كما يرى "خطابي"– حصر الاتساق في الجانب الدلالي، ولم يأخذ في الحسبان أن الاتساق يتم في المستوى النحوي والمستوى المعجمي مثلا، فاللغة نظام ذو ثلاثة أبعاد/مستويات: الدلالة، النحو والمعجم، الصوت والكتابة، فالمعاني تتحقق فالمعاني (الدلالة) تنقل إلى كلمات (المعجم) والكلمات إلى أصوات أو كتابة (تعبير)[4]:



وهذا المصطلح (الاتساق) يعدّ من الكلمات المفاتيح التي ارتكزت عليها الدراسات النصّانية*، ومن أهم الأشياء التي تصنع النص، سواء في الكتابة الأدبية أو غير الأدبية، لكنه ليس دائما مظهرا مهمّا في الأسلوب الأدبي، إذ يمكن أن يكوّن الاتساق في الحكي الأدبي في معظم الأحيان خلفية لمؤشرات أسلوبية أكثر دلالة، تماما مثلما أن الهيكل الذي يجعل بناية ما متراصة نادرا ما يكون الجزء الأهم من معماريتها[5].

ونشير إلى أن النص حتى يكون منسجما يجب أن يكون متسقا بما يحيلنا إلى أن الاتساق يعد مكونا من مكونات انسجام النص، فدور الاتساق في نشأة النص إنما هو توفير عناصر الالتحام، وتحقيق الترابط من بداية النص إلى آخره دون الفصل بين المستويات اللغوية المختلفة.

ب– أنواعه:

يقسّم الاتساق المعجمي حسب "هاليداي" و"رقية حسن" إلى تكرار وتضام.

ب-1- التكرار* (Recurrence):

أ– مفهومه:

جاء في "لسان العرب" أن التكرار **لغة:** هو الرجوع والبعث وتجديد الخلق بعد الفناء، وما ضمّ ظَلِفَتي الرَّحْلِ وجَمَع بينهما[6]، بمعنى أنه يحمل معنى الإحالة القبلية والرجوع إلى ما سبق (في معنى الرجوع) ويحقق معنى التماسك في "ضم ظَلِفَتي الرحل والجمع بينهما". وهو يعتبر « من الظواهر التي تتسم بها اللغات عامة، واللغة العربية خاصة، ولا يتحقق التكرار على مستوى واحد، بل على مستويات عديدة مثل تكرار الحروف، والكلمات، والعبارات، والجمل، والفقرات، والقصص أو المواقف كما هو واقع في القران الكريم »[7].

وقد عرّفه "الزركشي" (ت794هـ) بأنه الترديد والإعادة، وذكر أنه من أساليب الفصاحة إذا تعلق بعضه ببعض[8]، وهذا التعلق من الأمور التي تحقق التماسك، مثل تعلق شبه الجملة بما تربط به.

إنّ التكرار يعدّ من أهم الوسائل البلاغية التي يعنى بها المتكلم ويقصد إليها لتقوية قوة المنطوق الإنجازية[9] والتكرار في اصطلاح علماء لسانيات النص شكل من أشكال التماسك المعجمي* التي تتطلب إعادة عنصر معجمي أو وجود مرادف أو شبه مرادف[10]، إذ يعرفه "ديفيد كريستال" (David cristal) بأنه « التعبير الذي يكرر في الكل والجزء»[11]، وقد أدرجه بعض علماء لسانيات النص ضمن الإحالة، حيث اعتبره "الأزهر الزناد" إحالة تكرارية وعرفها بأنها الإحالة بالعودة وتتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد، فالشيء إذا تكرّر تقرّر، وهي أكثر أنواع الإحالة دورانا في الكلام[12]. وتبرز أهميته في التحليل النصي في كونه يحقق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، وذلك عن طريق امتداد العنصر (حرف، كلمة، جملة، فقرة، قصة كما في القرآن ...) من بداية النص حتى آخره، ممّا يجعل عناصر النص مرتبطة فيما بينها[13]، ويساعد على فكّ شفرة النص وإدراك كيفية أدائه للدلالة[14].

ومنه يرى "عبد الحميد هيمة" أنّ « التكرار فضل عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي ... وهذا يوضح لنا مدى أهمية عنصر الإيقاع الموسيقي في التجربة الشعرية وكيفية استفادة الشاعر المعاصر من هذا العنصر المهم في الشكل الفني »[15].

ب– أنواعه:

تتنوع صور الترابط التكرارية إلى ما يلي:

1- **التكرار الكلي (Full recurrence):**

وهو ما يطلق عليه أيضا التكرار المحض، ويتفرع باعتبار المرجع إلى:

- التكرار مع وحدة المرجع: وهو الذي يكون فيه المسمّى واحدا[16]، أي الذي يكرّر فيه اللفظ والمعنى، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ **فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ يَكْتُبُونَ الْكِتَابَ بِأَيْدِيهِمْ ثُمَّ يَقُولُونَ هَذَا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ لِيَشْتَرُوا بِهِ ثَمَنًا قَلِيلًا فَوَيْلٌ لَهُمْ مِمَّا كَتَبَتْ أَيْدِيهِمْ وَوَيْلٌ لَهُمْ مِمَّا يَكْسِبُونَ**﴾[17]، ففي هذه الآية الكريمة أعيد لفظ "الويل" وقصد به دلالة واحدة وهي « شدة العذاب والحسرة، وفي ضمنها الوعيد الشديد »[18]، فاللفظ واحد والمرجعية واحدة، وهناك تكرار آخر موجود في "يكتبون الكتاب بأيديهم" و"كتبت أيديهم"، فهذا التكرار حقّق الاتساق والانسجام والتناسق في هذه الآية الكريمة.

● التكرار مع اختلاف المرجع: أي أنْ يكون المسمى متعددا نحو قول "أبي نواس" مخاطبا الفضل بن الربيع[19]: (من بحر الطويل)

وَأَيُّ فَـتىً في الناسِ أَرجـو مَقامَـهُ إذا أَنتَ لَـم تَفعَل وَأَنتَ أَخو الفَضلِ
فَقُل لِأَبي العَبّاسِ إِن كُنتُ مُذنِبـاً فَأَنتَ أَحَقُّ الناسِ بِالأَخــذِ بِالفَضــلِ
وَلا تَجحَدوا بي وُدَّ عِشرينَ حِجَّـةٍ وَلا تُفسِدوا ما كانَ مِنكُم مِنَ الفَضلِ

في هذه الأبيات نجد أنّ كلمة (الفضل) تكررت بمعان مختلفة، فدلّت في البيت الأول وقصد بها الفضل بن الربيع أخو جعفر (الممدوح)، وفي الثاني قصد بها معنى السماحة والعفو، وفي الثالث بمعنى الكمال نقيض النقص، فالملاحظ هنا أن اللفظ (الفضل) متّحد في هذه الأبيات لكن باختلاف المرجعية أو المعنى المقصود، فهذا التعدّد في المسمّى مع التكرار صنع ربطا بين الأبيات وأثار انتباه المتلقي[20].

2- التكرار الجزئي (Partial recurrence):

يعني تكرار عنصر سبق استخدامه، لكن في أشكال وفئات مختلفة[21]، ومثاله أبيات "نازك الملائكة" التالية في قصيدتها أغنية للإنسان[22] التي تقول فيها: (من بحر الخفيف)

فِي عميقِ الظّلامِ زمْجـرتْ الأمــ طارُ في ثَــورةِ وَجــنِ الوُجــودِ
طـاشَ عَصفُ الرِّياحِ والْتهبَ البــر قُ وثَارتْ على السُّكــونِ الرُّعــودِ
ثورةُ ثــورةٍ تُمــزّقُ قَلــبَ الــ لَّيلِ والصَّمتَ بِالصَّــدَى بِالبريــقِ
ثورةٌ تحــتَ عَصفِها رَقدَ الكــو نُ عَميقَ الأسَى كَجــرحٍ عميــقِ
صَرخاتُ الإعْصارِ أيقظــت الرّعــ بَ بقلــبِ الطّبيعــةِ المدلـهْـمِ
تَتَلــوّى الأشْجارُ ضارِعــةً والــ مطــرُ البارِدُ الشّتائــي يهمِــي

إنّ المتأمل لهذه الأبيات يجد أن شواهد التكرار الجزئي تتمثل في (عميق الظلام، جرح عميق)، (تمزق قلب الليل، قلب الطبيعة)، (ثورة، ثارت)، (البرق، البريق)، (زمجرت الأمطار، المطر البارد)[23]. فمثلا نجد الشاعرة استخدمت العنصر (عميق) في البيت الأول وكرّرته في البيت الرابع في موضع مختلف، ووظفت العنصر (ثورة) في البيت الأول وكرّرته لكن بشكل مختلف في البيت الثاني (ثارت)، وقس على هذا في بقية الأبيات.

3- التكرار بالمرادف (Synonym):

أو تكرار المعنى واللفظ مختلف، ويشمل الترادف وشبهه، والعبارة المساوية في المعنى لعبارة أخرى[24]، ويتحقق الترادف حين يوجد تضمن من الجانبين، فمثلا إذا كان (أ) و(ب) مترادفين فإن (أ) يتضمن (ب)، و(ب) يتضمن (أ)، كما في كلمتي (أم) و(والدة)[25]. والتكرار بالمرادف على نوعين[26]:

– المرادف دلالة وجرسا: هو تكرار لكلمتين تحمل معنى واحدا وتشتركان في بعض الأصوات والميزان الصرفي مثل: مجيد = أثيل / يستره = يحجبه / جميل = مليح.

– الترادف دلالة لا غير: مثل: الحزن = الهموم / مذموم = محتقر / السقم = العلة / العسل = الرحيق / السيف = المهند.

4– شبه التكرار:

يشير "سعد مصلوح" إلى أنه يقوم في جوهره على التوهم إذ تفتقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض، ويتحقق شبه التكرار غالبا في مستوى التشكل الصوتي وهو أقرب إلى الجناس المحرف بأنواعه المختلفة كالناقص والمذيل والمضارع واللاحق وتجنيس القلب، ليصنع نوعا من التماسك، وذلك كتكرار بعض الوحدات الصوتية كما في قول الشاعر "أمل دنقل" في قصيدة (صلاة) من ديوانه "العهد"[27] الآتي:

قَدْ يَتَبَدّلُ رَسْمُكَ وَاسْمُكَ، لَكِنْ جَوْهَرُكَ الفَردُ لاَ يَتَحوّلُ
الصَّمتُ وَشْمُكَ، وَالصّمتُ وَسْمُكَ
وَالصّمتُ – حيثُ التفتَ – يرينُ ويسمِكُ
والصّمتُ بينَ خُيوطِ يديكَ المشبكَتيْنِ المضْمومَتينِ
يَلفُّ الفراشةَ والعنكبوتَ
أبانَا الذي في المباحِثِ، كيفَ تَموتُ

إنّ المتأمل لهذا الجزء يشعر كأنّ تكرارات كثيرة لا تملأ هذه الأبيات، ولكن باستثناء كلمة الصمت لا يوجد تكرار لكلمة مع وجود هذا الإحساس الطاغي الذي جاء من تكرار بعض الوحدات كما في (رسمك، اسمك، وشمك، وسمك، يسمك)، (عنكبوت، تموت) فهو إذن شبه تكرار غير أنه شدّ انتباه المتلقي وصنع تماسكا قويا بين أجزاء النص[28].

يغطي التكرار في القصائد اللزومية* فضاء واسعا متناميا، أفقيا وعموديا، وهذا ما سنلحظه في الآتي:

يقول "شاعر الجزائر" في قصيدة "إيراد وإصدار"[29]:

النَّفسُ والعَقـلُ مَعْبـودانِ مِنْ قِـدمٍ والمَـــرؤُ عَبْـــدُهما لَوْ أنَّـــهُ دَارِي
مَا النَّفْـسُ والعَقـلُ الاَّ للأذَى التَقَـيا فِيـنَا كَغـدَّارةٍ فِي كَـــفِّ غَـــــدّارِ
والنَّاسُ طَـــاغٍ عَلى طَـــاغٍ إلى أمـــدٍ كالمَـــــوجِ يَقـذِفُ هَـدَّارًا بِهـــدَّارِ
ومنْ مُواطـــــن ضعف المَرءِ طِيبتُـــه فَلا تَكـنْ طَيِّـــــــبا إلاَّ بِمقْـــدارِ!
لا تَغتَـــرِرْ وتَجـــرَّدْ فَالمَـــآلُ بِلًـى واظمَـأْ فَـمَا العَيْـشُ إلاَّ وِردُ أكْـدارِ
طَـــالَ المُقـامُ بِنَا والـــدَّارُ مُوحشَةٌ مَتَـى الرَّحيـــلُ بـنَا مِنْ هـــذه الـــدَّارُ
يَا مَـانعَ الصَّفـــوِ أَنْ تَرْوَى به كَبـــدٌ أقمْتَـنا بيْـــــنَ إيـــرادٍ وإصْـــدارِ

إنّ الشاعر في القصيدة الأولى نصوح للذي سيطرت عليه نفسه، واغترّ برجاحة عقله، وأصبح للاثنين عبدا، فآذى غيره وطغى وتجبر، ولم يحسن التصرف فيهما، ولم يعمل لدار الرحيل.

لقد اعتمد الشاعر في التأكيد على تلك المعاني على عنصر التكرار، حيث كرّر مرتين أسماء كـ(النفس، العقل، طاغ، هدّار، المرء، الدار)، وهذا التكرار هو تكرار كلي أو محض تكرّرت فيه الكلمة ذاتها دون تغيير في وحداتها وبنيتها، فحروف الكلمة نفسها، وترتيبها وعددها وحركتها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى دون تغيير في المرجع، فالدلالة المعروفة لـ(النفس) في البيت الأول هي نفسها المكررة في البيت الثاني، وقس على ذلك في بقية الكلمات المكررة.

رغم أننا قلنا –قبل قليل– إنّ كلمة (النفس) الأولى، والكلمة الثانية المكررة لهما المرجعية نفسها إلا أن هذا لا يعني أن الكلمتين المكررتين تحملان الدلالة ذاتها، فقد أسهم الاستمرار في تكرارها تتابع النص (القصيدة) وترابطه، وخلق دلالة مضاعفة للوحدة المكررة فهي ليست لها دلالة الوحدة السابقة فقط، بل اكتسبت بما فيها وما بعدها معنى آخر، بدليل وجودها مرة أخرى في بنية النص. فمسوغ وجود كلمة الدار مثلا مكررة في عجز البيت السادس له علاقة بما يسبق وما يلحق هذه الكلمة؛ له علاقة بكل جزء في عجز البيت، وبكل جزء في صدر البيت، وبالصدر والعجز معا، وبالنص عامة.

فالدار الأولى هي دار سئِم وقنَط منها الشاعر فأحس فيها بالغربة، فولّدت له وحشة لطول المقام فيها. أما الدار الثانية فهي بالطبيعة الدار الأولى؛ لأن المقصود بالدار في كليهما الحياة الدنيا، إضافة إلى المعنى الإضافي المستفاد من التكرار وهو أن الشاعر يؤكد استمرار وحشته وبلوغه الذروة في ذلك، فتمنى متعجبا بالاستفهام متى يكون الرحيل.

وفي هذه القصيدة الرائية نلمح نوعا آخر من التكرار النصي، هو التكرار الجزئي بإعادة وحدة معجمية وُظّفت سابقا في سياق مشابه بصيغ أخرى واشتقاقات مختلفة، كما هو الحال في البيت الأول بين (معبودان وعبدهما)، فـ(المعبودان) اسم مثنى جاء اسما مشتقا بصيغة المفعول على وزن مفعول يشير إلى تركيب (النفس والعقل)، و(عبدهما) اسم مفرد مضاف إليه ضمير التثنية الذي يعود على المشار الأول نفسه (النفس والعقل)، فالمادة المعجمية لهما واحدة تتمثل في (عبد)، والاختلاف بينهما يكمن في الصيغ والاشتقاقات على ما بيّنّا آنفا. فأسهم هذا التكرار الجزئي تلاحم شطري البيت الأول، وربط البيت الثاني بالبيت الأول، وعلى مستوى النص ككل زيادة حضور المكرر في ذهن المتلقي، واستدعائه أكثر من مرة لاسيما إذا ورد بصيغة مشتقة مختلفة ذات جذر واحد، فتكراره يحقق الغرض الإبلاغي الإقناعي.

وفي القصيدة نفسها نوع ثالث من التكرار هو شبه التكرار نلمسه في جمال الإيقاع الشعري الذي ظهر بشكل لافت للانتباه في القافية، والتي في القصيدة هي (داري/0/0)، فهي مطلقة، متواترة**، رائية، والرّاء من الحروف الذلقية التي يسهل النطق بها، والتي تتميز بالتكرير. فهذه القافية تعد من العناصر المكملة للإيقاع كونها منتهى الأبيات، وجمال البيت من جمال نهايته بما تحدثه من جرس موسيقي تستسيغه الأذن وتستعذبه، وبما يخلق التكرار التحام وتماسك القافية بالأبيات، وبالقصيدة جمعاء.

ومن مواضع التكرار في قصيدة "وليت نحوك وجهي" ما يمثله الجدول الآتي:

رقم البيت	التكرار	نوع التكرار	مواضع التكرار	رقم الصفحة
01	ظننت/ظني خاب/خِبت	تكرار جزئي	- ظننتُ في الناس خيرا - فخاب ظنّي وخبتُ	331
02	كذبتُ/كذبتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- لقد كذبتُ فحسبي - في شأنهم ما كذبتُ	331
03	كذبتُ/كتبتُ	شبه التكرار	- في مدحهم وكتبتُ - لقد كذبتُ فحسبي	331
04-03	فحسبي/حسبتُ	شبه التكرار	- لقد كذبتُ فحسبي - حسبتُ للناس عهدا	331
04	حسبتُ/حسبتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- حسبتُ للناس عهدا - فلم أجد ما حسبتُ	331
05	سرّني/ساءني	شبه التكرار	- كم سرّني من رأي - وساءني يوم غبتُ	331
05-02 06	كم/كم/كم	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- كم قلتُ شيئا كثيرا - كم سرّني من رأي - وكم حسود قلاني	331
07	عجبتُ/عجبتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- عجبتُ منهم ومنيّ - ومن مقالي عجبتُ	331
08	أرغبُ/رغبتُ	تكرار جزئي	- من كنتُ أرغبُ فيه - منهم فعلتُهُ رغبتُ	331
09	توقّعتُ/فهبتُ	شبه التكرار	- وَيْحي توَقّعتُ عتْباً - من الصّحاب فُهبتُ	331
10	اكتسبتُ/اكتسبتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- ماذا اكتسبتُ سوى أنّ - ندمتُ عمّا اكتسبتُ	331
10-11	ماذا/ماذا	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- ماذا اكتسبتُ سوى أنّ - ماذا جرى غير أني	331
11	عِفتُ/عِبتُ	تكرار بالمرادف: دلالة وجرسا	- عفتُ القبيح وعبتُ	331
13	الأرض/أرض لا/لا النبتُ/نبتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- لا الأرض حولي فيها - أرض ولا النبتُ نبتُ	331
13-14	فيها/فيها	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- لا الأرض حولي فيها - طلبتُ فيها هناء	331
14	طلبتُ/طلبتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- طلبتُ فيها هناء - فاتني ما طلبتُ	331
15	شربتُ/شربتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- شربتُ من كل وزد - ظمإ يرقّ ما شربتُ	331
02-01 16-03 18-17	في/في	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- ظننتُ في الناس خيرا - في مدحهم وكتبتُ - في شأنهم ما كذبتُ - وفي شبابي شبتُ	331

			- في صحّتي هذّ جسمي - وفي هواي ثُكبتُ - وفي الأناسي ونفسي	332
18	الأناسي/الأناسي	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- وفي الأناسي ونفسي - مع الأناسي استربتُ	332
19	أنست/الأنس	تكرار جزئي	- أنست بالخلق حينا - والأنسُ بالخلّق جبّت	332
21	تُبتُ/تبتُ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- وتبتُ يا ربّ تبتُ	332
-02-01 -04-03 -06-05 -08-07 -10-09 -12-11 -14-13 -16-15 -18-17 -20-19 21	خبتُ/كتبتُ/كنبتُ/ حسبتُ/غبتُ/رحبتُ/ عجبتُ/رغبتُ/هبتُ/ اكتسبتُ/عبتُ/اغتربتُ/ نبتُ/طلبتُ/شربتُ/شبتُ/ ثكبتُ/استربتُ/جبتُ/اجتنبتُ/ تبتُ	شبه التكرار	- فخاب ظنّي وخبتُ - في مدحهم وكتبتُ - في شأنهم ما كذبتُ - فلم أجد ما حسبتُ - وساءني يوم غبتُ - وضاق بي فرحبتُ - ومن مقالي عجبتُ - منهم فعنه رغبتُ - من الصحاب فهبتُ - ندمتُ عمّا اكتسبتُ - عفتُ القبيح وعبتُ - غبراء فيها اغتربتُ - أرض ولا النبتُ نبتُ - فأدني ما طلبتُ - فلم يرقّ ما شربتُ - وفي شبابي شبتُ - وفي هواي ثُكبتُ - مع الأناسي استربتُ - والأنسُ بالخلّق جبتُ - طبائعم فاجتنبتُ - وتبتُ يا ربّ تبتُ	331 332

وقصيدة "مالي وللأذى":

رقم البيت	التكرار	نوع التكرار	مواضع التكرار	رقم الصفحة
02	قابِلْ/قابِلْ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- فقابِلْ الخيرَ باعتراف - وقابِلْ الشّرَّ باحتمال	337
02-01- 09-05	الخير/الخير الشرّ/الشرّ	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- الشرُّ والخيرُ في البرايا - فقابِلْ الخيرَ باعتراف - وقابِلْ الشّرَّ باحتمال	337
01-03	الجِمال/الجَمال	تكرار كليّ: مع اختلاف المرجع	- لا تضمر الحقد كالجمال - حظان كالقبح والجمال	337
04	الفتى من سخا /الفتى من سخا	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- إن الفتى من سخا بقلب - ليس الفتى من سخا بمال	337
06	نملة/نمال	تكرار جزئي	- كم نملة بارتكاب ظلم - جنت على الغار والنمال	337
08-07	بالأذى/للأذى/أذى	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- يا قارعا بالأذى صفاتي - دعني فما للأذى ومالي - كم من أذى لم أعره بالا	337
06-08	كم/كم	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- كم من أذى لم أعره بالا - كم نملة بارتكاب ظلم	337
11	الأماني/الأمالي	شبه التكرار	- أو فاتك الفوز بالأماني - فعلّل النفس بالأمالي	337
12	ثمالا/ثمال	تكرار كليّ: مع وحدة المرجع	- لا تلتمس في الورى ثمالا - فما سوى الله من ثمال	337
13	خصّ/اختصّ	تكرار جزئي	- سبحانه خصّ كل حيّ - بالنقص واختصّ بالكمال	337
02-01 04-03 06-05 08-07 10-09 13-12-11	الجمال/احتمال/الجِمال/ بمال/الشمال/النمال/ مالي/الرمال/يمالي/شمالي/ الأمالي/ثمال/الكمال/	شبه التكرار	- حظان كالقبح والجمال - وقابِلْ الشّرَّ باحتمال - ليس الفتى من سخا بمال - لا تفعل الشرّ بالشمال - جنت على الغار والنمال - دعني فما للأذى ومالي - فغاض كالماء في الرمال - ما خاب في الخير من يمالي - فاستروح الحلم من شمال - فعلّل النفس بالأمالي - فما سوى الله من ثمال - بالنقص واختصّ بالكمال	337

وجملة القول نستنتج:

– أنّ لظاهرة التكرار حضورا قويا وجليا في القصائد اللزومية المختارة، وتضمن القصائد لمعظم أنواع التكرار، من تكرار كلي بوحدة المرجع أو باختلافه، وهو في الأول أبين وأظهر وأكثر منه في الثاني. وتكرار جزئي، لكنه أقل من سابقه، فهذا النوع من التكرار استخدمه الشاعر في أشكال وفئات مختلفة، فكان التكرار بين الحروف والأسماء والأفعال، بين صيغ الجمع وصيغ المفرد، بين صيغ المؤنث وصيغ المذكّر...الخ، فهذا التنويع يعكس ويؤكد خبرة الشاعر اللسانية، وأهمية هذا العنصر في تحقيق الاتساق بين الكلمات مع بعضها البعض، وتحقيق التماسك بين أجزاء وأبيات ومعاني النص ككلّ. وشبه تكرار، فقد كان تحققه في مستوى التشكّل الصوتي بين الوحدات الصوتية، بين الأفعال والأسماء على مستوى المفردة الواحدة، وعلى مستوى العبارة في البيت الواحد، وحتى على مستوى الأبيات، لذلك تحقّق الاتساق بين الوحدات الصوتية في البيت الواحد، وتحقق بتحقق الأول الانسجام والتماسك بين أبيات القصيدة.

وبناء على ما سبق نخلص أن التكرار بصوره المختلفة كان رافدا اتساقيا في توجيه معاني الشاعر وتأكيدها من جانب، ومن جانب آخر إضفاء صورة جمالية وفنية على نصوصه المختلفة.

2– التضام أو المصاحبة المعجمية (Collocation):

أ– تعريفه:

إنّ هذا المصطلح يعتبر من آليات التماسك النصي المعجمي، فهو يقابل في التراث العربي في علم البلاغة مصطلح (المصاحبة المعجمية)، فهو يعني « توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك »[30]، فهذه الكلمات أو الألفاظ مصاحبة دوما، فذكر أحدهما يحيل ويستدعي ذكر الآخر[31]، ولتوضيح ذلك قدما "هاليداي" و"رقية حسن" المثال التالي: "ما لهذا الولد يتلوى في كل وقت وحين، البنات لا تتلوى".

نلاحظ من خلال هذا المثال أن لفظتي "الولد والبنات" ليس لهما نفس المرجعية أو المحال إليه، ورغم ذلك فقد حققت الجملتان تماسكا وترابطا نصيا من خلال وجود علاقة نسقية معجمية جمعت بين لفظتي "الولد والبنات" متمثلة في علاقة التضاد (Oppositeness).

وهذا المصطلح عند "محمد مفتاح" بمعنى التشاكل كونه يقوم على « تحديد المفاهيم كتضام لمقومات أو خصائص؛ وقد وظّف في الأنثروبولوجيا وفي اللسانيات وفي علم النفس للحصول على معلومات حول الخصائص العميقة لحقل مفهومي معين في استعمال لغوي، ولإثبات الاختلاف والتماثل بين الثقافات، وللبحث عن البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية لمجتمع ما، ولإثبات انسجام رسالة النص »[32].

ب– أنواعه:

إنّ هذه العلاقات الحاكمة للتضام متنوعة ومتعددة، فمن بينها:

1- **علاقة التضاد** (Oppositeness):

وهي توافق في البلاغة العربية المطابقة أو الطباق*، وهو أن يجتمع في الكلام اللفظ مع ضده، نحو قولنا: قريب ≠ بعيد، متزوج ≠ أعزب، ذكر ≠ أنثى، حي ≠ ميت، ولهذا التضاد أنواع[33]:

– التضاد الحاد (Ungradable): الذي يكون قريبا من النقيض عند المناطقة، ويتفق مع قولهم: أن النقيضين لا يجتمعان ولا يرتفعان، ومثال ذلك الأمثلة السابقة.

– تضاد العكس (Converseness): نحو: قام، قعد / زوج، زوجة.

– التضاد الاتجاهي (Directional Opposition): مثل: أعلى، أسفل/يصل، يغادر/يأتي، يذهب.

ونستطيع أن نضيف لهذا التضاد المقابلة، فهي أيضا نوع من أنواع التضاد كالمطابقة، لكن الفرق بين المطابقة والمقابلة هو أنّ « المطابقة لا تكون إلا بالجمع بين الضدين، أما المقابلة فتكون غالبا بالجمع بين أربعة أضداد وقد تصل إلى عشرة أضداد، أما الفرق الثاني فهو أن المطابقة لا تكون إلا بالأضداد على حين تكون المقابلة بالأضداد وغير الأضداد، لكنها بالأضداد تكون أعلى رتبة وأعظمها موقعا »[34].

من خلال هذا يتضح أن التضاد وسيلة مهمة في إبراز صورتين على طرفي نقيض، فهو من أهم وسائل الترابط النصي، وعلاقة من أهم علاقات التضام.

2– علاقة التنافر (Incompatibility)**:**

وهو مرتبط كسابقه بفكرة النفي، وينقسم إلى أنواع:

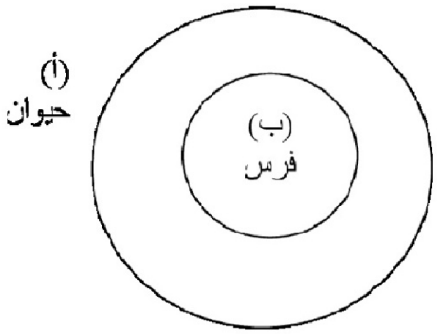
– التنافر بالرتبة: مثل: ملازم – رائد – عقيد – عميد – لواء[35].

– التنافر بالألوان: مثل: أحمر – أبيض – أخضر ... الخ.

– التنافر بالزمن: مثل: فصول – شهور – أعوام ... الخ[36].

3– علاقة الاشتمال (Hyponymy):

تعدّ هذه العلاقة من أهم العلاقات في السيمانتيك التركيبي، والاشتمال يختلف عن الترادف في أنه تضمّن من طرف واحد، فيكون مثلا: (أ) مشتملا على (ب)، في حين يكون (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي، مثال ذلك كلمة (فرس) الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى (حيوان)[37] فالفرس نوع من الحيوان وليس جزء منه. ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:



4– علاقة الجزء بالكل (Part-whole relation)**:**

أو الجزئية، كعلاقة اليد بالجسم، فاليد جزء أو (عضو) من الجسم، والفرق بين العلاقة الجزئية وعلاقة الاشتمال أو التضمن واضح، فاليد ليست نوعا من الجسم، ولكنها جزء منه، بخلاف الإنسان الذي هو نوع من الحيوان وليس جزءا منه[38]، وقس على ذلك علاقة العجلة بالسيارة.

5– علاقة الكل بالجزء:

أو الكلية، كعلاقة السيارة بالفرامل والصندوق بالغطاء[39]، فالسيارة كل والفرامل جزء من هذا الكل، وقس على ذلك علاقة الصندوق بالغطاء.

6– **علاقة الجزء بالجزء:**

مثل: الفم والذقن[40]، فالفم والذقن جزءان أو عضوان من الكل وهو الإنسان.

ومن نماذج التضام بأشكاله المتعددة في لزوميات الشاعر، قوله:

في قصيدة "سر الكون"[41]:

الأرضُ تُربـــةُ ســـوءٍ فَالغبـــيُّ بهَـــا مَنْ يَرتَجي مِنْ رَبيـب الأرْض إحْســـانَا
قَـــد اغْتذَيـنَا جَميـعًا مِنْ قَسـاوتهَا فَبـــاتَ أَلْيَنُـــنَا فِيـهَا كَأقْسَـــانَـا
لـــمْ نُجْمل الصُّنْـع في قـــوْلٍ ولاَ علمٍ سُبـــحانَ مَنْ بِجَميـلِ الصُّنْع وَاسَانَا
اللهُ أذْكَـــرنَـا آثـــــارَ نعْمتِـــــه على الخَليقـــةِ والشَّيْـطانُ أنْسَـــانَا
كمْ أنْطقـــتْ مِن ذَوِي الإقْرارِ ذَا بَكَـــم وأخْرَستْ مِن ذَوِي الإنْكـارِ مِلْسَـــانَا
لكنَّـها لمْ تَـــزلْ في الكُنْـه مُغلقَـــةً عنْ فَهْـم كلِّ الـوَرى جِنًّا وإنْســـانَا
وجَوهـــرُ الكَـــون ســـرٌّ لمْ يلِمَّ بـــــهِ حيٌّ بـــنُ يقظانَ أو ميْتُ بنُ نَعْســـانَا

يلحظ القارئ/السامع لهذه الأبيات لأول وهلة تكرار وسيلة من وسائل التضام، ألا وهي التضاد التي ملأت فضاء النص الشعري، فكانت العلاقة بين العناصر المتضادة بعضها قابلة للتدرج على سبيل المثال (أليُنا–أقسانا)، (أذكرنا–أنسانا)، (الإقرار–الإنكار)، وقلنا قابلة للتدرج؛ لأنه بإمكاننا التدرج في: اللّين والقسوة، التذكر والنسيان، الإقرار والإنكار. ذلك أن (الليونة) عندما تتعلق بالإنسان تقترن مباشرة بـ(القساوة)، وكذلك الثنائية الثانية والثالثة، فهذه الثنائيات المتضادة قارة في الذهن بشكل لا انفكاك فيه، كما أنها تنسجم تماما وطبيعة الخطاب الإرشادي المعتمد في بنائه على التضاد والمقابلات، ومنه قامت هذه الأزواج المتضادة بدور مهم في زيادة تماسك النص وترابطه، فالتقابل وتكراره في هذه القصيدة، يجعل منها كلا متصلا تركيبا ودلالة.

كما أنّ هناك مقابلة بين شطري البيت الخامس، فالأزواج (أنطقتْ/أخرستْ) و(ذوي الإقرار/ذوي الإنكار) و(ذا بَكَم/مِلسانا)، كلها أزواج متقابلة أدّت إلى شدّ أوصال القصيدة/النص، وجعْلها أكثر ترابطا وتماسكا.

إنّ كل طرف في الزوج يستدعي الطرف المباين له، فالنطق يستدعي الخرس، والإقرار يستدعي الإنكار، والأبكم يستدعي الملسان، إن هذه المتواليات التباينية تجعل النص في حركة دائرية دائمة، فكل طرف منهما يستدعي الطرف الآخر، ويوصل إليه، فنهاية الطرف الأول من كل زوج تقترن اقترانا ضروريا ببداية الطرف الثاني من كل زوج، ولكن بشكل عكسي، فالأبكم يقابل المِلْسان، وطرفي هذا الزوج يوصلان إلى الزوج الذي يليهما (الإقرار/الإنكار)، وهذا الزوج بدوره يصل بنا إلى الزوج (أنطقتْ/أخرستْ).

فالناظر في هذه الأزواج يكشف عن مقدار التداخل بينها، فكل هذه الأطراف تغدو آخذة برقاب بعضها بعضا من أول القصيدة إلى نهايتها، مما يزيد كثيرا من تماسك القصيدة وترابطها. وقس على ذلك ما ورد في ختام القصيدة في عجز البيت الأخير في (حيُّ بنُ يقظان أو ميْتُ بنُ نَعسَانا).

وبالمقابل نلمح في صدر البيت ما قبل الأخير والأخير علاقة الترادف في قوله: (لم تزَلْ في الكُنْه مغلقة/وجَوهرُ الكَونِ سرٌّ لمْ يلمَّ به)، فقد رادف بين الزوجين (الكُنْه/جوْهر)، ففي "لسان العرب": «الكُنْهُ جَوْهرُ الشَّيء...والكُنْهُ نهايةُ الشيء وحقيقته»[42]، وفي معجم اللغة العربية: «حقيقةُ الشّيء وذاتُه أو أصلُه ومادتُه»[43]، فالاتساق بهما واضح عن طريق علاقتهما، فهما لفظتان قريبتا الدلالة، والفارق بينهما يظهر من السياق؛ فإن «لِكُلِّ كَلِمَةٍ مَعَ صَاحِبَتِهَا مَقَامًا، وَهُوَ مَا يُسَمَّى فِي عُرْفِ الْأُدَبَاءِ بِرَشَاقَةِ الْكَلِمَةِ»[44]. ومنه فالدلالة المشتركة على حقيقة الشيء، ونهايته التي اتصفت بها الكلمتان (الكُنْه) و(الجوهر) وضعتهما في دائرة معجمية واحدة، وهذا الوضع أثّر في وحدة البنية النصية عن طريق ربط البيتين ربطا شكليّا ومعنويّا.

ذكرنا فيما سبق أنّ التضام بعضه قابل للتدرج –وبيّنا ذلك في القصيدة– وبعضه الآخر غير قابل للتدرج، ومن أمثلة الأخير قوله في عجز البيت السادس: (كلّ الورى جنًّا وإنسانًا)، فالعلاقة بين الزوج (الجنّ، الإنس) غير قابلة للتدرج، بمعنى أنه لا توجد مساحة دلالية بين المفردتين المتباينتين، فـ«جَنَّ عليه الليلُ أَي سترَه وبه سمي الجِنُّ لاسْتِتارِهم واخْتِفائهم عن الأبصار»[45]، و«وقيل للإِنْسِ إِنْسٌ لأَنهم يُؤنَسُونَ أَي يُبْصَرون كما قيل للجنِّ جِنٌّ لأَنهم لا يؤنسون أَي لا يُبصَرون»[46]. وورد في تاج العروس:«سُمِّيَ الإنسِيُّونَ لأَنَّهم يُؤْنَسُونَ، أَي يُرَوْنَ، وسُمِّيَ الجِنُّ جِنّاً لأَنَّهم مَجْنُونونَ عَن رُؤْيَة النّاس، أَي مُتَوارُونَ»[47]، فهذا النوع من التضاد زاد من تماسك الشطرين بدرجة أولى، ومن تماسك وترابط القصيدة من خلال العلاقة التضادية أو التباينية بين طرفي الزوج بدرجة ثانية، وبين أركان التركيب بدرجة ثالثة.

وفي قصيدة "الناس" يقول الشاعر[48]:

النَّـاسُ للنّاسِ عيَّابُـون جُلُّـهُم إذَا رَأوْا غَمَـزُوا أوْ حَدَّثُـوا سَلَقُـوا

حين نتحسّس مواطن الجمال الفني البياني في لزوميات شاعر الجزائر "محمد العيد آل خليفة" نلقاه (كنار على علم)، فكل قصيدة صورة فنية جمالية، تنم عن فطنة الشاعر، وتمرّسه بأساليب التعبير غير المباشر، وأحيانا يختار التلميح بدل التصريح، والإيجاز في الكلام أبلغ من الكلام، وأن يستعمل الكلمة أو العبارة بمعنى آخر في غير ما وضعت له حقيقة.

إنّ هذا الكلام يسوقنا إلى علاقات أخرى للتضام كعلاقة الجزء بالكل، فالشاعر لاحظ أن الصلة بين ناس وناس آخرين تقوم على ازدراء وانتقاص بعضهم بعضا، وهؤلاء المزدِرون والمعيبون يبدون ما بأنفسهم من عدم إعجابهم ورضاهم بالغمز*والسّلْق**؛ أي يعيبونهم وينتقصون شأنهم بإشارة العين وبالصوت المرتفع، فهنا أطلق صفة (الغمز للعين) وأراد الإنسان المعيب ككل، فالعلاقة بين العين والإنسان جزئية.

ونظير ذلك قوله أيضا[49]:

أغْـرَاني اللهُ بالحُسـنَى لأَعْلِقَـها فَكيْــفَ أعْلـقُ مَـن جُرْثُومُـهُ عَلَـقُ

حيث عِوضا أن يذكر الإنسان عبّر عنه بجزء منه وهو العَلَق***، ربما إشارة أولى منه إلى مراحل تكوّن الخلق الإنساني في بطن أمه، كما ذكر ذلك الله تعالى في سورة الحج:﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِنْ مُضْغَةٍ مُخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ**﴾[50]، وإشارة ثانية إلى تذكر ضعف هذا المخلوق الإنساني وعجزه، وأن ما عنده ينفد، وما عند الله خير وأبقى. وفي البيت نفسه أيضا أكّد الشاعر عظيم تعلقه بربه عز وجل بتكراره لمادة (علق) ثلاث مرات في بيت واحد.

وفي قصيدة "فتنة الوجوه" لا نجد كثيرا التضاد بعلاقاته إلا في بعض المواضع، ومنها قول الشاعر[51]:

علـى سَكنَـاتِ أهْليـها وَقَـــارٌ وفي حَركاتِـهم أدَب وفَـــنُّ
ألاَ لَيْـت النُّـفُوس لـهَا شُكُـــولٌ وأعْيــانٌ لِيَبْــدُوَ مَـا تُكـنُّ

قد جمع الشاعر بين الشيء وضده في (السكنات/حركاتهم) و(يِدُو/تُكنّ)ليجذب انتباه المتلقي إلى ما في التعبير من إثارة فكرية وشعورية تحقق نوعا من المتعة الفنية لدى المستمع، بالإضافة إلى أن اجتماع الشيء ونقيضه يبرز كل منهما ما في الآخر من جمال وإبداع.

ويقول[52]:

وكـم نَفسٍ كمِثْـل الخمْـرِ رِجـسٌ يُواريـــهَا مِـنَ الأشْــخاصِ دَنُّ

إنّ العلاقة الثنائية بين (الخمر/رِجس) هي علاقة اشتمال، لأن الخمر نوع من الأرجاس.

ويقول الشاعر في قصيدة "يا عام" بنبرة متألمة حزينة[53]:

أَلَــمْ تــرَ الشَّــرقَ فيــــهِ مِـــنَ المَظالـــمِ دَجَّـــى
سِيــمَتْ فلَسْطيـــنُ خَسْـــفًا عـــجَّ الحِـــمَى مِنـــهُ عَـجًّا

إنّ فلسطين في خواطر الشاعر وفي أحلامه، يذكرها في كل مناسبة، يناجي هذا العام ويستنطقه عن مستقبل فلسطين، وما يخبئه للعرب في شتى أوطانهم[54]؛ لأن القضية الفلسطينية هي جزء لا يتجزأ من قضايا الشرق الأوسط، بل من قضايا الأمة العربية والإسلامية جمعاء. وبهذا يتضح أن الشاعر خص بالشرق فلسطين، وإن كان عبد الله ركيبي يرى «أن العرب أو الشرق شيء واحد لدى الشاعر»[55].

فمن خلال هذا التحليل النصي نستنتج أنّ هذا الاتساق المعجمي في لزوميات الشاعر أسهم في بناء النصوص وتماسكها، بين الكلمات والعبارات، وحتى بين الأبيات المصاحبة لبعضها البعض، بحكم التكرار أو العلاقات المعجمية التي تجمع بين أجزاء النص، فتجعل منه جسدا واحدا يشد ويربط بعضه بعضا ليؤدي وظيفة أو قصدا معينا.

هوامـــش:

[1]- ينظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، (د ط)، 2001، 1/ 138.

[2]- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط: 1، 1991، ص: 5.

[3]- محمد خطابي، المرجع نفسه، ص:15.

[4]- محمد خطابي، المرجع نفسه، ص ن.

* فمثلا كتاب الاتساق في اللغة الانجليزية (Cohesion in English) لهاليداي ورقية حسن.

[5]- ينظر: محمد خطابي، المرجع نفسه، ص:254 - 255.

*استعمل "محمد خطابي" مصطلح التكرير بدل التكرار، و"الهام أبو غزالة " و"علي خليل حمد" مصطلح التكرّر، ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 179، والهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 2 ، 1999، ص: 72.

[6]- ينظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط: 1، (د ت)، 5/ 135.

[7]- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، ط: 1، 2000، 2/ 17.

[8]- ينظر: الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعرفة، بيروت، (د ط)، (د ت) ، 3/ 8 - 9.

[9]- ينظر: محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط: 1، 2005، ص: 318.

* ذكر "صبحي إبراهيم الفقي" أن هاليداي ورقية حسن لم يجعلا في كتابيهما "الاتساق في الانجليزية" و"اللغة والسياق والنص" التكرار من وسائل التماسك النصي. ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، 2/ 19.

[10]- ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط: 1، 2001، ص: 106.

[11]- David cristal, the cambridge of language, p: 119.، نقلا عن: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، 2/ 19.

[12]- ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون الملفوظ نصا ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1، 1993، ص: 119.

[13]- ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، 2/ 22.

[14]- صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، المجلد:1، العدد: 4، ص: 21.

[15]- عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط:1، 1998، ص: 56.

[16]- ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 107.

[17]- البقرة: 79.

[18]- عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، اعتنى به: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، قدّم له: محمد بن صالح بن عثيمين وعبد الله بن عبد العزيز بن عقيل، دار ابن الجوزي، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ط: 1، 2006، ص: 52.

[19]- أبو نواس (الحسن بن هاني)، ديوان أبي نواس، حقّقه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص: 461.

[20]- أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 109.

[21]- سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، عالم الكتب، القاهرة، ط: 1، 2006، ص: 243.

[22]- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط: 2، 1981، ص: 243 - 244.

[23]- ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 109.

[24]- ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 1، 2009، ص: 67.

[25]- ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط: 2، 1988، ص: 98.

[26]- أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 109.

[27]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د ت)، 1985، ص: 265.

[28]- أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 110.

* لزوم ما لا يلزم فنّ من فنون البديع عند القدامى، ومحسن من المحسّنات اللّفظيّة، وعده "ابن المعتز" (ت296هـ) من محاسن الكلام، وعرّفه بأنّه « إعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له ». أبو العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله، البديع في البديع، دار الجيل، ط:01، (1410هـ-1990م)، ص: 175. وهو عند القزويني (ت739هـ): « أن يجيء قبل حرف الرّويّ وما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في مذهب السجع ». جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص: 408. وجعله "أبو القاسم سعد الله" خصيصة من خصائص شعر "محمد العيد آل خليفة" معرّفا إياه كونه « التزام حرف بذاته قبل الروي يستمر طول القصيدة أو المقطوعة. فكان الشاعر لا ينظم معه بقافية واحدة بل قافيتين ولا يلتزم بقيد واحد بل بقيدين ». أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص: 229. وأكد "سعد الله" أنه تأثر في ذلك بـ"أبي العلاء المعري"، وقد أحصى له خمس عشرة قصيدة وقطعة نشر أكثرها في الجرائد، وبين أنّ موضوعات هذه اللّزوميات تدور غالبا في التأمل والحكمة والشكوى. أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص: 229.

[29]– محمد العيد آل خليفة، محمد العيد بن محمد علي خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (دط)، 2010م، ص: 328.

* القافية المطلقة: هي التي رويها متحرك، وفي الأبيات متحرك بالكسر. أما القافية المتواترة فهي التي يفصل بين ساكنيها بحركة واحدة؛ بمعنى ليس فيها تتابع للحركات، بل كل متحرك يليه ساكن، كما في القافية (دَارِي).

[30]– محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 25.

[31]– ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، (د ت).ص: 107.

[32]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 1، 1996، ص: 132 – 133.

* من المعلوم أن الطباق نوعان: طباق إيجاب وطباق سلب، فالأول: هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، نحو قوله تعالى: ﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ﴾ [الكهف: 18]. والثاني: هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، نحو قوله تعالى: ﴿ يَسْتَخْفُونَ مِنَ النَّاسِ وَلَا يَسْتَخْفُونَ مِنَ اللَّهِ ﴾ [النساء: 108] .

[33]– ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط: 5، 1988، ص: 102– 103– 104.

[34]– عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية التوازي البديع التكرار، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد: 1، 2004، ص: 118.

[35]– ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 105– 106.

[36]– ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 113.

[37]– ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 99.

[38]– ينظر: أحمد مختار عمر، المرجع نفسه، ص: 101.

[39]– ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص: 108.

[40]– ينظر: جميل عبد المجيد، المرجع نفسه، ص: 108.

[41]– الديوان، ص: 341.

[42]– ابن منظور، لسان العرب، 537/13. (مادة: كنه).

[43]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، 425/01.

[44]– ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، 127/07.

[45]– ابن منظور، لسان العرب، 92/13. (مادة: جنن).

[46]– ابن منظور، لسان العرب، 10/06. (مادة: أنس).

[47]– مرتضى الزَّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، 408/15-409.

[48]- الديوان، ص: 342.

* ورد في لسان العرب لـ"ابن منظور" تحت (مادة: غمز): « الغَمْزُ الإشارة بالعين والحاجب والجَفْنِ غَمَزَه يَغْمِزُه غَمْزاً ». ابن منظور، لسان العرب، 388/05.

** وورد في اللسان 159/10، تحت المادة اللغوية (سلق): « سَلَقَه بلسانه يَسْلقه سَلْقاً أَسمعه ما يكره فأَكثر سَلَقه بالكلام سَلْقاً إِذا آذاه وهو شدة القول باللسان ».

[49]- الديوان، ص: 342.

*** العَلَق: « الدم الجامد الغليظ وقيل الجامد قبل أَن ييبس وقيل هو ما اشتدت حمرته والقطعة منه عَلَقة ». ابن منظور، لسان العرب، 261/10. (مادة: علق).

[50]- الحج: 05.

[51]- الديوان، ص: 346.

[52]- الديوان، ص: 346.

[53]- الديوان، ص: 351.

[54]- ينظر: عبد الله ركيبي، قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر (الأعمال الكاملة)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص: 67-68.

[55]- عبد الله ركيبي، قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، ص: 68.

العرض المسرحي بين الإرسال والتّلقي

Theatrical presentation between transmission and receiving

د. سعدية بن ستيتي.

قسم اللّغة والأدب العربي –كليّة الآداب واللّغات–، جامعة المسيلة (الجزائر)

sadiabenstiti@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2018/08/27	تاريخ القبول: 2019/01/23	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

يقوم العرض المسرحي على ثنائية (الإرسال/التلقي) وهي تجسد علاقة تواصلية بين مرسل (باث) متعدّد يتمثّل في النص المسرحي والمخرج و الدراماتورج والممثلين والسينوغرافي وكلّ التقنيين المكلّفين بالإضاءة وتصميم الدّيكور والملابس ودمج الألوان وما إلى ذلك...

وبين متلق يبدو في ظاهره منفرد وهو الجمهور، لكنّه في باطنه متعدّد وفق اختلاف مستويات تلقي أفراد الجمهور وتفاوت مدركاتهم المعرفية، وكلّها تُعدّ ردود أفعال (سلبية أم إيجابية) تعزّز من قيمة العرض المسرحي، أو أنّ العرض المسرحي استطاع حقّا استفزاز المتلقي (الجمهور)، وبالتالي توصيل الرسالة.

إذن، فعملية الإرسال على درجة من التعقيد، ولا يمكن استيعابها إلاّ بمحاولة الإجابة عن التساؤلات التالية: ما مفهوم العرض المسرحي؟ وما هي أساسياته؟ وعلى ماذا تقوم العملية التواصلية في العمل المسرحي ككل؟ كيف يساهم المكان كمكوّن أساسي في العرض المسرحي؟ وكيف تساهم المؤثّرات الخارجية (إيديولوجية ومادية) في تحديد فئة المتلقين للعرض المسرحي؟ وهل لثنائية (الضّوء/الظّلام) تأثير في الرسالة التي يستقبلها الجمهور؟

الكلمات المفتاحية: تّلقي؛ تواصل؛ إرسال؛ مرسل؛ ضوء؛ صورة.

Abstract:

The theatrical display is based on bilateral (send/Receive) and it reflect a communicative relationship between a **multiple sender** consisting of the theatrical text, the director, the dramaturgy, the actors, the sinography and all the technicians in charge of lighting, the design of the décor, the clothing, the integration of colors, etc …

And a recipient appears in a single phenomenon which is the public, but he is in inside varied according to the different levels of audience (public) members and their cognitive perceptions, they are all reactions (negative or positive) that enhance the value of the theatrical show, or that the theatrical

show could really provoke the receiver (the public), and then communicating the message.

So the transmission is so complicated, it can only be accommodated (absorbed) by trying to answer the following questions: What's the concept of a theatrical show? And what are its basics? And what is the communicative process doing in the theatrical work as a whole? How does the place contribute as a key component of the theatrical show? And how external influences (ideological and physical) contribute to determining the category of recipients of the theatrical show? Does the Bilateral (Light/dark) influence the message that the audience (public) receives?

Keywords: Receive - Communicate - Send - Sender - Light – Picture.

تمهيد:

ينبني العرض المسرحي على صراع درامي، ومن طبيعة هذا الصّراع أنّه ينمو ويتطوّر إلى أن يصل إلى نهاية منطقية يحتّمها الموقف وطبيعة القوى المتصارعة.

وقد عرّف "أرسطو" الصّراع على أنّه حوار حادّ مبني على الجدل، يدور بين الإنسان والنظام الكوني الذي يدعم النظام الاجتماعي، وينتهي هذا الصّراع بانهزام الإنسان الذي تتولّد لديه شحنة انفعالية يسمّيها أرسطو "بالتطهير". كما قد تعني الشحنة استنزاف الطّاقة الانفعالية لدى المتفرّج أو المتلقي. أمّا عند "بريخت" فإنّ الصراع مبني على الإيديولوجيات المختلفة لاستثارة مخيّلة المتلقي.[1]

ويقوم العرض المسرحي في أساسه على الحدث الدرامي، الذي قد يكون ماديّا أو معنويّا، وقد يتحقّق كاملا على خشبة المسرح فقط، كما قد يتحقّق في مستوى إدراك المتفرّج (المتلقي).
وقد ينشأ الحدث الدّرامي من خلال جدل الخشبة المسرحية وصالة العرض، ويتصاعد الحدث الدّرامي وفق مبدأ التّحول المنطقي في الشّخصية أو الموقف أو الفعل، وهذا يسمى بالتّطور العمودي.

ويكون تطور الحدث الدرامي أفقيا وفق مبدأ تكشف الدّلالة عن طريق إدراك العلاقات التّشكيلية للعمل المسرحي.[2]

أوّلاً:العرض المسرحي ومكوناته:

1- مفهوم العرض المسرحي:

يعرّف "شكسبير" المسرح بقوله:

ما الحياة إلاّ مسرح كبير.

وما البشر جميعا نساء ورجالا سوى لاعبين.

يعرفون متى يدخلون ومتى يخرجون.

وكل إنسان يلعب وقته المخصّص أدوارا عدّة.

ففصول مسرحيته هي سبعة من مراحل العمر.[3]

انطلاقا من هذه المقطوعة استطاع الباحث "جوليان هلتون" أن يقدّم مفاهيم عن أربعة عناصر هي: المسرح، اللّعب أو التّمثيل، الدّور، الفصل. هذه إذن مكوّنات العرض المسرحي، وقد عرّفها كما يلي:

أ- المسرح: يعطى له ثلاثة مفاهيم وكلّها مرتبطة بالعرض المسرحي. فالمعنى الأوّل هو "خشبة المسرح" وهو السّطح الذي يتحرّك عليه الممثّل، والمعنى الثّاني هو "مرحلة" وهي وحدة قياس زمنية أو مكانية محدّدة الطّول، والمعنى الثّالث هو "مرحلة" أيضا ولكن يختلف معناها في أنّها تشير إلى النّمو والتّطور.[4]

تتحدّد هذه المعاني الثّلاثة لتكوّن لنا خشبة المسرح المرنة بكلّ ما يحدث فيها من نموّ وتطوّر، وما تحويه من فكر دائم التّجدد والتّحول.

ب- الفصل: وله ثلاثة مفاهيم أيضا، فالمسرحية تنقسم إلى فصول ومشاهد، أمّا المعنى الأوّل للفصل هو وحدة من وحدات زمن العرض، وهي ليست مقيّدة بزمن محدّد. وأمّا المعنى الثّاني فيشير إلى فعل يحدث في فترة زمنية ليست من العرض المسرحي. والمعنى الثّالث يتّصل بعملية التّمثيل بحدّ ذاتها، إذ يصف العملية النّفسية والجمالية التي يمرّ بها شخص ليؤدي دور شخص آخر.[5]

وتتحدّد المعاني الثّلاثة لتعطينا معنى الحادثة أو الفعل الذي يحدث في إطار قواعد سيكولوجية وجمالية تحكم عملية العرض المسرحي.

ج- اللّعب أو التّمثيل: ويجعل له ثلاثة معاني أيضا وهي: المعنى الأوّل والمعنى الثّاني يتّصلان بما هو إداري وظواهري في جمع الأحداث والأفعال المسرحية حينما يستخدم المعنيين بمعنى المسرحية.

كما قد يعني اللّعب معنى ثالثا وهو التّخييل، أي أنّه فنّ وليس واقع، بل هو لعب يوحي بالواقع أو شيء غير الواقع.[6]

د- الدّور: يتحدث "جوليان هيلتون" دائما بإعطاء ثلاثة أبعاد للمفهوم، فالدّور أيضا يعطيه ثلاثة معاني، فقد يعني "الجزء"، أي يشير إلى أنّ العرض مقسّم إلى وحدات طولية يفصلها دخول الممثّلين وخروجهم، بينما يتمثّل المعنى الثّاني في إعطاء أدوار للممثّلين، أما المعنى الثّالث يتمثّل في "جزء من الكلّ" وهذا عندما يَرِدُ معنى الدّور في سياق الاستراتيجية العامّة للمسرح القائمة على التّمثيل بالجزء للكلّ، فالمعنى الكلّي للمسرحية يتأتّى من خلال أبرز أجزائه، أيّ أدواره.[7]

وقد عرّف الدّور في العملية الإبداعية عموما الباحث "جوزيف كورتيس" بقوله: «الدّور هو هويّة مصوّرة متحرّكة لا اسم لها، وهي اجتماعية».[8]

من خلال هذا التّعريف ندرك أنّ الدور يختلف تماما عن الشّخص أو الممثّل الذي يؤدّيه. فكأنّما الدّور لعبة متحرّكة يحرّكها المخرج، بينما يتبع الممثّل النّص المسرحي كسند مرجعي لكلّ حركاته وتفوّهاته.

2- المكان شرط أساسي لتحقيق العرض المسرحي:

إضافة إلى المكان المخصّص للعرض والأداء نذكر شرطين أساسيين هما:

- زمن مخصّص للعرض والأداء.
- ممثلون (بشرا أو جمادا أو أيّ شيء آخر كدمية مثلا أو بناء معماري).

وفيما يلي سنركّز على مكان العرض لاقتضاء المقام.

أ- مكان العرض المسرحي:

يمكن أن يكون أيّ مكان صالح للعرض المسرحي، على حدّ تعبير "بيتربروك" في كتابه "المساحة الخالية: «إنّ غرس عمود خشبيّ في الأرض يستطيع أن يحوّل مساحة ما إلى مكان للعرض المسرحي، فالدّائرة التي يحدّدها العمود حوله ويشير إليها تصنع حدّا فاصلا بين مساحة المؤدي ومساحة المتفرّجين».[9]

كما قد يقترن المكان بلافتة يكتب عليها "مسرح" أو "استوديو" أو "ورشة عروض"، فمباشرة يقترن في أذهاننا أنّه مكان لعرض المسرحيات.

كذلك إذا لمحنا المقاعد الكثيرة المصفوفة توحي إلينا فكرة وجود عرض مسرحي ما، ويتمثّل المكان أيضا من خلال السّتائر المخملية الكثيفة والإضاءة المسرحية وإن كانت هامشية مرافقة للعرض المسرحي، إلاّ أنّها توحي بمكان العرض، أو تجعلنا نحسّ بفضاء العرض، ذلك أنّ تلك الأشياء تقيم علاقات معنا وتحاور أذهاننا فنصغي إليها[10]، ومنها نعلم أنّنا أمام مكان عرض مسرحي.

والعرض المسرحي يُقدَّم علنا للجماهير، فأيّ مكان يحتلّه العرض سيتحوّل إلى مكان عام يؤمّه الجميع، ويتحكّم في مكان العرض عاملان أساسيان هما: "الموقع" و"الشّكل العام".[11]

1- الموقع:

تنقسم مواقع العرض المسرحي إلى ثلاثة أنواع هي:

- **مواقع محايدة:** هي أماكن مفتوحة وخالية، وليس لها أنماط استعمال محدّدة، أي لا تعرض فيها المسرحيات فقط، بل قد تمارس فيها أنشطة أخرى.

- مواقع عارضة: تقدّم فيها العروض المسرحية بصفة متكرّرة غير منتظمة وغالبا ما تكون أبنية عامّة، مثل: الكنائس، أو قصور الملوك وغيرها ...

- مواقع دائمة: مخصّصة مباشرة للعرض المسرحي، وقد تتحوّل إلى دار الأوبرا وغالبا ما تعلّق عليها يافطة "مسرح" أو "دار أوبرا".

وفي عصرنا لم يعد الموقع مرتبط بالأماكن المخملية الباهظة الثّمن، بل اكتفى بالأماكن المحايدة والأماكن العارضة، وخرج المسرح إلى الشارع، وانتقل إلى القاعات الرّيفية والسّجون والمستشفيات ودور العجزة والمدارس والحدائق والسّاحات العامّة وسط المدن.[12]

لنصل في الأخير إلى اعتبار أنّه كلّما كان المكان المخصّص للعرض ثابتا كلّما كان أكثر صرامة وضبطا للعرض المسرحي، وهذا قد ينقص من جمالية العرض المسرحي، ويحدّ من حريته.

2- تنظيم المقاعد:

تكون المقاعد موجودة في المكان الثّابت المخصّص للمتفرّجين، ففي "المسرح الحلبة" يكون نظام ترتيب المقاعد شكل الدائرة، وفي هذه الحال، المتفرجون يحيطون بالعرض المسرحي، وما يعيب هذا التّنظيم هو أنّ الممثّل في كلّ مرّة يعطي ظهره لنصف المتفرّجين، فلا يستمعون إليه جيّدا، ذلك

أنّ العرض المسرحي يتطلّب رؤية الممثّل في كلّ حالاته الإيمائية من حركات وتعابير وجهه وكلامه وطريقة كلامه. وبهذا التّنظيم أيضا لا يمكن استعمال عنصر المفاجأة وتنفيذ مشاهد الاكتشافات المثيرة، والتّحولات غير المتوقّعة، وذلك لأنّ المتفرّجين يحيطون بكلّ جانب من العرض المسرحي.[13]

وهناك مسرح آخر يسمى "المسرح الممتد"، وهو عبارة عن المسرح المربع حذف أحد أضلاعه ليستخدم كخلفية للعرض، ويحيط المتفرّجون من ثلاثة جوانب فقط بالعرض المسرحي.

وظهر فيما بعد "المسرح الممر"، والذي يتّخذ فيه مكان العرض شكل الممر الذي يجلس على جانبيه المتفرّجون وهو نادر مقارنة مع سابقيه (مسرح الحلبة، مسرح الممتد).

وهناك شكل آخر يشبه "المسرح الممتد"، ويشبه حذوة الحصان متّخذا شكل القوس، وهو يدعى "مسرح العلبة"، وقد تفوّق هذا النّوع على سابقيه، ذلك أنّه يضع المتفرّجين في مقابل الممثّلين تماما،[14] وبذلك تغلّب على مشكل الرّؤية والاستماع لدى المتفرّجين، وأدّى إلى اعتبار فنّ المسرح فنّ مشاهدة واستمتاع وليس احتقارا كما كان من قبل.

هذا إضافة إلى أنّ شكل خشبة المسرح يؤثّر كثيرا على مدى استجابة المتلقي للعرض المسرحي، فذلك يترك انطباعات خاصّة لدى المتفرّجين.

والجمهور في صالة العرض المسرحي يجلس في تجاور حميمي طوال العرض في مقاعد ملتصقة عرضها في المتوسط 18 بوصة، ولا يفصل الصّفوف عن بعضها إلا مسافة 36 بوصة تقريبا، فالممثّلون والمتفرجون يتوحّدون في فضاء عامّ يخلقه العرض المسرحي، وهذا حتما سيقوّي الرّابط الاجتماعي والإنساني بين المتفرّجين، ممّا ينقلب على نفسياتهم لزمن بعيد من العرض المسرحي،[15] وهذه إحدى مزايا الفن المسرحي النبيلة.

3- العلامات الأيقونية والعلامات الإشارية والعلامات الرّمزية:

تعطي السّيميائيات معنى محدّدا لكلّ من الأيقونة والإشارة والرّمز، وعلى ذلك، فإنّ العلامات الأيقونية في العرض المسرحي ترتبط بما تمثّله من علاقة تشابه أو تماثل، كما في حالة التّصوير الفوتوغرافي، فالصّورة هي علامة أيقونية دالّة على صاحب الصّورة الحقيقي؛ ففي المسرح كلّ ممثل يرتبط بعلامة أيقونية مع دوره المسند إليه في العرض المسرحي.[16]

أمّا العلامة الإشارية، فيقترب مفهومها من تمثيل الكلّ بالجزء في العرض المسرحي؛ فخنجر القاتل مثلا هو إشارة لعملية القتل أو لشخصية القاتل وطبيعته، فالخنجر جزء يشير إلى الكل.[17]

والعلامة الرّمزية، تتجسّد في الدّال ومدلوله في العرف أو لدى شعب معيّن، وكلّ النّصوص المسرحية يتمّ تسجيلها وفق نظام رمزي هو الكتابة بحدّ ذاتها، كما عبّر عن ذلك "دي سوسير" بقوله: «إنّ الإشارة اللّسانية وحدة شيء واسم، لكن هي محتوى وصورة، وهذه الأخيرة ليس بمعناها المادي بل بمعناها المعنوي المجرّد»،[18] إذ يربط الدّال (Signifié) بمدلوله (Signifiant) وفق الإشارة أو العلامة اللّغوية.

فالعرض المسرحي إذن يجمع بين ثلاث أنواع من العلامات الأيقونية والإشارية والرّمزية، وهذا ما جعل فنّ المسرح يعتمد في أوّله على الإيحاء لا على المباشرة التّقريرية الجامدة، ذلك أنّ العلامة الرّمزية في حدّ ذاتها «تنتمي إلى عالم الدّلالة الإنساني»،[19] فبدل أن يدخل الإنسان في علاقة مباشرة مع الأشياء غلّف نفسه بالرّموز التي حالت دونه والواقع.

ثانياً: عملية التّواصل في الفعل المسرحي:

لقد انتقلت بؤرة التّركيز في النّقد المسرحي من المبدع والنّص المسرحي إلى متلقي النّص المسرحي، فيتحوّل النّقد المسرحي منهجيا من مجال التّحليل والمقارنة ورصد الأبنية والتّقنيات في موضوعية لا تاريخية، مستفيدة من مجال التّحليل الاجتماعي للأدب ونظريّات التّلقي والاتّصال وإنتاج الدّلالة.[20]

فانتقلت بذلك السّلطة من المبدع إلى المتلقي باعتباره مبدعا هو الآخر وأنّ حضوره هو شرط تمام العمل المسرحي. ويدلّ هذا الاتّجاه على وجود ثورة فكرية ضد سلطوية المؤسّسات الأدبية والفنيّة والنّقدية والأكاديمية، والتي في مجملها تنادي بثبات المعنى وقدسيته، لتهتمّ بالمتلقي كيفما كان مستواه المعرفي وموقفه من العمل المسرحي سواء كان إيجابيّا أو سلبيّا.

وهذه هي طبيعة العمل الفني ما بعد الحداثي، إذ « يسمح لنا باكتشاف الرّوابط والعلاقات بين أنواع عديدة من الأعمال التي تختلف عن بعضها البعض بصورة واضحة لكنّها تلتقي في محاولتها جميعا في إبراز الظّروف المتقبّلة والاتفاقات القلقة المؤقّتة بين الفنّان والجمهور».[21]

فهي تعطي للمتلقي حقّ وضع الحقيقة الإبداعية ليصبح مشاركا في صنع الفعل المسرحي، وهذا الاتّجاه الهامّ الذي يضع المتلقي في قلب الفعل المسرحي هو تمييز للنّقد المسرحي وإبعاده عن تبعيته للأدب.

إنّ العمل المسرحي ليس منعزلا عمّا يحدث في النّقد المعاصر (ما بعد البنيوية)، إنّما يتأثّر كغيره من الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية، وكلّ ما كان ينظر إليه أنّه موضوع ومسلّم به، وأنّه ظاهرة طبيعيّة، أصبح ينظر إليه على أنّه نظام معقّد دائم التّحول والتّفاعل مع الواقع والإيديولوجيات والأفكار، فمثلا: "رولان بارث" غيّر مفهوم اللّغة الذي جاءنا به "دي سوسير" على أنّها موضوعة واعتباطية،[22] ليعطينا تعريفا مغايرا باعتباره اللّغة حقل صراع إيديولوجي بين الدّال الذي يبحث عن مدلوله بالقوّة، وكلّ حوار بين طرفين يسعى أحدهما إلى السّيطرة على الطّرف الآخر. بل تمادى في ذلك ليجعل اللّغة شيئا غامضا له هسهسة، إذ يقول: « فاللّغة في حالة هسهستها إذ تودع نفسها في الدّال بحركة غير معروفة ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنّها لا تهجر بذلك أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزيء، حصينا وغير قابل للتّسمية».[23]

كما ربط ذلك بالمشهد الصّوتي في الفنون الأدائية بقوله: « إنّ المشهد الصّوتي يحتاج إلى شبقيّة وإلى الحماسة، أو إلى الاكتشاف أو إلى مصاحبة بسيطة للانفعال».[24]

ركّزت الدّراسات المعاصرة الموجّهة للمتلقي كثيرا على النّص المسرحي المقروء، وبالتّالي ركّزت على المتلقي القارئ وليس على المتلقي المتفرّج، ولذلك يجب أن يتّجه النّقد المسرحي لدراسة الإرسال والتّلقي في المسرح.

العرض المسرحي يتوجّه إلى متفرّج افتراضي، ثم إلى متفرّج كائن (واقعي)، وقد تحدّث "فولفقان إيزر" عن ظاهرة القارئ الافتراضي أو القارئ الضّمني، والذي يوجّه الأديب إليه عمله الفني مسبقا قبل أن يطّلع عليه القرّاء الحقيقيّون، وبذلك يضحى القارئ الافتراضي عنصرا هامّا في تشكيل النّص الأدبي، والأمر ذاته ينطبق على النّص المسرحي.

وهنا يتبادر إلى أذهاننا فكرة هامّة، وهي إذا كان المتلقي المقصود في المسرح هو المتفرّج، فإلى أيّ مدى يستوعب هذا المتفرّج رسالة النّص المسرحي جماليّا أو فكريّا؟.

لقد عبر "هوبزبوم" (Hobsbawm) عن هذه الفكرة باعتباره أنّ كلّ شخص سيعيد خلق العمل الفني بطريقته، وهذا يشير إلى أنّ دلالات العرض المسرحي قد توحي بافتراضات متعدّدة، ويستمدّ المتلقي أفكاره من ذخيرته السّابقة من الحياة وتجاربه وحتّى مطالعاته.[25]

كما أنّه لا يمكن لصاحب المسرحية أن يفرض وجهة سير العرض المسرحي، ولا حتّى فيما يبديه الجمهور من ردود فعل تجاه العرض، وهكذا فإنّ إرسال العرض قد يلتوي بالنّسبة للمتلقي.

وقد عبر "فولفقان إيزر" عن هذا الالتواء بين العرض والمتلقي بكلمة "اللاّتماثل" بين النص والمتلقي، وهذا يأتي من التأويل الخطأ من قبل المتلقي، وكذلك اختيار الأسلوب الخطأ للعرض المسرحي.[26]

وبهذا هل يمكننا أن نعتبر أنّ العرض المسرحي قد يوحي بأكثر من رسالة واحدة؟ وأنّ الجمهور المتلقي قد يستقبل العرض على أوجه عديدة؟.

1- تحديد أطراف العملية التّواصلية في العرض المسرحي:

إنّ مصدر رسالة العرض المسرحي يتعدّد، إذ يشترك فيه مؤلف النّص المسرحي، والمخرج، والممثّلون (صانعوا العرض).

فالمرسل متعدّد، ولكن المتقبّل يبدو شكليّا أنّه متقبل واحد وهو الجمهور، لكنّنا إذا لاحظنا هذا الجمهور نجد أنّه مكوّن من أفراد، ولكلّ فرد منهم ردّ فعل معيّن تجاه العرض المسرحي، ولكلّ فرد أيضا مستوى معيّن يمكنه من تلقي جزء من العرض المقدّم. وهذا يقودنا إلى فكرة أنّ النّص المسرحي ناقص ما لم يعرض ويستقبل من قبل متلقين الذين بدورهم يشاركون في إكمال معناه، فالنّص في الدّراسات ما بعد الحداثة يبحث دائما عن معنى مكتمل يكفي أنّ: «النّص يقدّم إطارا أو أساسا للمناقشة يمكن الاختلاف حوله»،[27] والاختلاف طبعا يكون بين المتلقين حول مسارات الفنون الأدائية بصفة عامة.

ومنه نرى أنّ العرض المسرحي بحدّ ذاته قد يكون متعدّد الدّلالة باختلاف قنواته الموصلة وأيقوناته، وفي المقابل نجد استقبال هذه الدّلالات المتنوّعة يكون من قبل «جمهور منوّع، يختلف في درجة كفاءة الاستقبال والوضع الاجتماعي والثّقافي».[28]

ويزيد هذا الاختلاف مع زيادة التّطور التّكنولوجي، فالعرض المسرحي لم يعد مربوطا بصالة العرض، بل أصبح ينقل عبر شاشات التّلفاز وبذلك يتلقى دائرة واسعة من المتفرّجين على اختلاف وضعيّاتهم الماديّة والنّفسية.

بل وقد وصل اهتمام الباحثين بالمتلقي ودوره في تمام العرض المسرحي إلى درجة اعتبار المتلقي متصدر عمليّة إنتاج الدّلالة، وهذا ما ذهب إليه "ستانلي فيش" في إنكار «وجود للمعنى في غياب المتلقي».[29]

في حين أنّ بعض النقاد* يتّخذون موقفا وسطا بين هذا وذاك، إذ يؤكّدون العلاقة الديناميكية بين « النّص الذي يمثل مشروعا هيكليا عامّا وبين المستقبِل الذي يقوم بتحقيقه».[30]

فالمتلقي يفرض علاقته بالنّص المسرحي في إطار التّواصل الفعلي، وهذا التّواصل كما نعلم حسب ما قدّمته لنا اللّسانيات يتركّب على ستّ عناصر هامّة وهي: المرسل، المرسل إليه، الرسّالة، الشّفرة (شفرات الاتّصال)، قناة الإرسال، السّياق. ولعلّنا سننطلق في تحديدنا لعناصر العرض المسرحي من هذه العناصر الستّ.

2- عملية التّواصل في العرض المسرحي:

لا يتحقّق الفعل المسرحي إلاّ إذا توافر المرسل(الباث) والمرسل إليه (المتقبّل)، وتتوقّف علاقتهما على أفق التوقّعات لدى كل طرف منهما، ويتم التّواصل بينهما على المستوى المادي بكلّ مكوّناته وشكليّاته وعلى المستوى المعنوي.

إنّ للمتلقي دور مهمّ في إكمال دلالات العرض المسرحي وفق العرض الذي يجمع بين النّص والمتلقي وهو أفق التّوقع والذي يتأتّى من اشتراك المؤلّف أو المخرج مع المتلقي في رؤيتهما للعالم.

وعلى ذلك فالخيط الذي يقود الخطاب الأدبي عموما مثلما ذهب "غريماص" هو رؤية العالم التي لا تتأتّى إلا بطرفي العملية التواصلية بين المرسل والمرسل إليه.[31]

بينما تتحقق العلاقة بين (التواصل/الفعل) عن طريق شفرة مركبة من ثلاث شفرات هي: الشّفرة الثّقافية، والشّفرة الفنيّة، والشّفرة الأدبية، فقد يتحقّق الاتّصال وفق مراحل عن طريق التّصريح تارة، وعن طريق التّضمين تارة أخرى، والإيحاء والإغفال في مرّات أخرى، ولا تلتزم العناصر

المقدّمة للعرض المسرحي بهذه الشّفرات فأحيانا يتم الانحراف عنها إلى درجة تكسيرها أو إبدالها. وهذا ينعكس بدوره على المستقبِل (المتلقي) الذي قد يغضب أو ينسحب من عمليّة التّواصل نهائيا، أو قد يستفزّه ذلك ليقدّم تفسيرا من قبله محاولا فكّ بعض رموز العرض المسرحي.[32]

وهذا ما يفسّر خروج الجمهور من صالة العرض، وهو مُجْمِع على أنّ العرض المسرحي لم يكن في المستوى، أو أنّه مسّ بإحدى المبادئ، أو أنّه يتعدّى الطّابوهات المحظورة لديهم، وهذا يدلّ على أنّ الشّفرة قد ضاعت، ولم تتحكّم بها عناصر الإرسال من مخرج وممثّلين، وحتّى صاحب النّص المسرحي بحدّ ذاته.

وبهذا نؤكّد أنّ عمليّة التّواصل تنجح إذا تمكّن المرسل والمتلقي أن يصلا إلى درجة من الوعي بشفرات الاتّصال (الثّقافية، الفنيّة، الأدبيّة)، ويتحقّق ذلك بنسبة أكبر إذا تمكّن المؤلّف من حسن استغلال حريّته، وأن يكون على اطلاع بالطّبيعة الفكريّة والفنيّة للجمهور وكفاءته في فكّ الشّفرات ووعي هذا الأخير بطبيعة الاتّصال المسرحي بحدّ ذاته.

وكذلك يجب أن يتلاءم موقف الاتّصال مع السّياق التّاريخي والاجتماعي والاقتصادي والثّقافي، وإذا توافرت كلّ هذه العناصر ستنجح عملية الاتّصال لا محالة.

وما يعقد عمليّة التّواصل في العرض المسرحي يرجع إلى تميّز العرض المسرحي بخاصيّات منها:

3- تعدّد المرسلين:

أ- المؤلّف:

قبل وجود العرض المسرحي هناك شيئا نسميه نص المسرحية، ولهذه الأخيرة مؤلف يقوم بانتقاء ما يراه مناسبا من إشارات أدبية وفنية ولغوية ليعبّر عن موقفه من الحياة ككلّ، أو لتقديم تجربته الإبداعية. لكنّه يختلف عن مؤلّف الرّواية أو القصّة في أنّه عندما يؤلّف نص المسرحية يضع صوب عينيه صورة تامّة أو مفصّلة عن وسائل الإخراج المتاحة له، كما يتخيّل شكل المسرح وأساليب التّمثيل، وحتّى نوعيّة الجمهور المتردّد على المسرح، وعلى كلّ، شاء المؤلف أم أبى فإنّ صورة «المسرح ستدخل بدرجة ما في صياغة النّص الدّرامي».[33]

وفي ميدان التّأليف الدّرامي نذكر طريقتين، فهناك الطّريقة التّقليدية الكلاسيكية والتي تعتمد على العرض المباشر، وهناك الطّريقة المعاصرة التي تعتمد على العرض غير المباشر كالإيحاء والغموض والتّجريد، وغيرها من مميّزات الفنون المعاصرة. وذلك يرتبط بمستوى الجمهور وذوقه ومدى تقبّله لهاتين الطّريقتين، ويتوقّف نجاح العمل الدّرامي على حسن اختيار الكاتب لإحدى هاتين الطّريقتين.

ب- المخرج:

إذا تحدّثنا عن المخرج فإنّنا نتحدّث عن مصمّم عامّ للمشهد المسرحي، ولا يعمل المخرج بمفرده بل مع جماعة من الأفراد، يتخصّص كلّ واحد منهم في جوانب، كتصميم الدّيكور، والإضاءة والموسيقى، والتّقنيون، والممثّلون، وعلى المخرج قبل كلّ شيء تحديد إطار الدّلالة وعلى حسب هذا التّحديد يتوقّف نجاح العرض أو فشله، فكلّما زادت درجة الوعي الثّقافي لدى فريق العرض، كلّما زادت القيمة الفكرية والجمالية للنّص المسرحي، وبالتّالي نجاح العرض المسرحي.

لكن، لا ننسى أنّه لكلّ طرف من فريق العرض ميوله وخبرته الفنية، وانتماءه العقائدي واتّجاهه الإيديولوجي، وقد يحدث أن يتّفق كلّ من المخرج والمؤلّف في رؤيتهما للعالم، كما قد يختلفا تماما، وقد تختلف رؤيتهما بالنّسبة للقائمين على العرض من تقنيين وممثّلين.[34]

ج- الدراماتورج:

يقوم الدراماتورج بانتقاء واقتراح النصوص الدرامية التي تلامس الواقع، وتحيل إلى قضايا ملحة وآنية ليضمن لها إمكانية النجاح سواء كانت نصوصا قديمة أو حديثة، ويقوم الدراماتورج بتقديم معلومات تاريخية عن النص المنتقى، ويجمع كل المعلومات الملمة بموضوع النص حتى تختمر الرؤية لدى المخرج، ولا يكتفي بذلك، بل ينسق بين النص وشروط عرضه وبين رؤية المخرج ورؤية السينوغرافي وكذلك مدى استيعاب الممثلين لأدوارهم، كما يتكفّل بمشروع الدعاية للعرض المسرحي كتنظيم ندوات حول العرض مع الجمهور وتوزيع مناشير على الجمهور يلخّص فيها مضمون النص المسرحي المقتبس للعرض وما إلى ذلك.[35]

هـ- الممثل:

إنّ للممثّل القائم على الدّور في العرض المسرحي ميولاته الإيديولوجية وأسلوبه الخاص في تقمّصه للدّور، فأيّ كلمة ينطقها وأيّ حركة يؤدّيها تكون وفق اقتناعه ووفق موقعه من الحياة بطريقة عفويّة وغير مباشرة.

وهذا ما يشبه فكرة "البطل الإشكالي" (Le Héros Problématique) في نصّ الرّواية، حسبما ذهب إليه "لوسيان غولدمان" في كتابه من "أجل سوسيولوجية الرواية".[36]

والجمهور هو الآخر يحمل رؤية فكرية خاصّة، ولكن قد يكون للمخرج أثر كبير على توجيه رؤيته للعرض المسرحي.

ويزداد تعقيد عملية الإرسال بين المخرج وبين المتلقي حين يكون موضوع النّص المسرحي تاريخي كُتِب في زمن مضى، أو تابع لحضارة مغايرة، فهذا يتطلب من المخرج أن يلمّ بالشّفرات الثّقافية والفنيّة والأدبية التّابعة لذلك النّص.

وبذلك يسيطر المخرج بطريقة غير مباشرة باتّجاهه الإيديولوجي والفكري فيؤثّر على المتلقي، وقد عبر "رولان بارث" عن سلطة الإيديولوجيا في العمل الفني بأنّها «تغلق النّصوص وتمنع التّعدد، وتشجب الغياب، وترتاب من الغموض، وتقلق من المجاز وتعتقل القارئ لتجعله بوساطة السّلطة يكرّر الشّعار الواحد والرّؤية الواحدة، إنّ الإيديولوجيا باختصار سلطة تعشق التّكرار».[37]

وهذا يبين أنّ التّأثير بين المرسل والمرسل إليه في العرض المسرحي سيؤدّي حتما إلى تبني رؤية فكرية وترك أخرى، أو التّعديل في بعض المفاهيم، أو حتّى رفض فكرة العرض المسرحي بتاتا، وفي كلّ الأحوال يحدث التّغيير في الأفق لدى المتلقي وهذا ما يسمّى بسلطة الإيديولوجيا في العرض المسرحي.

وحتى يتمكّن المخرج من إخراج عمله على صورة يرضاها فكريّا وفنيّا، ويوصلها في قالب يرضاه الجمهور ويتفاعل معه، يجب عليه أن يطالع كتبا تفصيلية عن كلّ السّياقات المحيطة بالنّص المسرحي.

و– تعدد لغات المسرح:

تتنوّع وسائل الاتّصال وقنواته وفق تعدّد الأنظمة الإعلامية، وهذا ما أدّى إلى تعدّد لغات المسرح، ووفقا لهذا التّعدّد يتوقّف العرض المسرحي الذي يحاول إيجاد التّناغم بين تلك اللّغات، حتّى

لا تطغى واحدة على الأخرى، وحتّى يحافظ العرض على مساره دون أن يحيد عنه، وحتى لا يحمل العرض المسرحي عددا كبيرا من العلامات والتي تشتّت انتباه المتلقي.[38]

ز– المباشرة في العرض:

إنّ سمة المباشرة التي يتميّز بها العرض المسرحي تؤدي أحيانا إلى التّجدد الدّائم لعملية الاتّصال المسرحي وعدم ثباتها، ذلك أنّ سمة المباشرة تخرج عن نطاق سيطرة المخرج أو الممثّلين أو المصوّرين وغير ذلك، لأنّ العرض المسرحي مخترق من قبل الجمهور بحدّ ذاته بصرخة طفل صغير أو ضحكة هستيرية، أو عراك بين اثنين .. الخ.[39]

و– الشرطين المادي والإيديولوجي:

يخضع الإرسال المسرحي إلى الشّروط الماديّة والإيديولوجية التي تحكمه، لذا قد تكون رقابة أكاديميّة نقديّة، وأيضا جهاز الإعلام، وقد يكون التّأثير من قبل الإعانات المادية أو العكس بالتّضييق الضّريبي.

وإذا كان العرض المسرحي مُمَوَّلا من قبل خواص فبطبيعة الحال سيخضع الإرسال إلى وجهة منظر المموِّل في حدّ ذاته. وبحسب الهدف تكون طبيعة الإرسال المسرحي فإذا كان الهدف تجاري واستثماري، فإنّ الإرسال سيوجه إلى طبقة الأغنياء من المجتمع، ويكون التّلقي بدوره حسب ميولات وأذواق هذه الطّبقة.

أما إذا كان الهدف هو الجمال الفنّي والتّوعية الفكريّة سيتوجه الإرسال المسرحي إلى فئة مثقّفة وفئة أخرى محدودة الدّخل وسيطبع التّلقي ومستواه حسب ميولات هذه الطّبقة وأحلامها.[40]

4– المتلقي في عملية التّواصل المسرحي:

أ– كفاءة المتلقي:

يتدخّل في عملية التّلقي عنصر هام وهو "كفاءة المتلقي"، والكفاءة تشتمل على عناصر عديدة منها:[41]

–المستوى الثّقافي العام للمتلقي ومدى تجانسه كمّا وكيفا.

– امتلاك المتلقي لخبرة فكّ شفرات العرض المسرحي (الاتصال المسرحي).

– اتساع الأفق ورحابة الصّدر في تقبل الرأي الآخر والاستماع إليه.

– درجة الحرية التي يتمتّع بها المتلقي من خلال ما تسمح به المؤسّسات النّقدية والإعلامية والأكاديمية والتّعليمية.

– الفئة الاجتماعية والاقتصادية والدّينية والعرقية التي ينتمي إليها المتلقي، ومدى تشبع المتلقي بإيديولوجياتها، وكلّ هذا يدعم نشاط التّفسير والاستقبال لدى المتلقي للعرض المسرحي.

إنّ عملية التّأويل التي يقوم بها المتلقي في بحثه عن الدّلالات تبقى محكومة بشروط الشّروحات المهيمنة في العصر الذي يعيش فيه.[42]

أي أنّ القارئ يقوم بإدخال العرض المسرحي في مدخّر تجربته الخاصّة، ويحاول أن يجد لأسئلته إجابات مقنعة.

ب– الظّرف التّاريخي:

إنّ المستوى الثّقافي والحضاري للبلاد يؤثّر على العرض المسرحي، فإذا كانت ثقافة وحضارة هذه البلاد مسيطرة في زمانها، فإنّ ذلك سيظهر لا محالة على العرض المسرحي وستنتقل إلى المتلقي بالصّورة ذاتها. والأمر ذاته إذا كانت البلاد خاضعة للتّبعية فإنّ ذلك سيؤثّر على مستوى العرض، ومستوى التّلقي أيضا.

ويكون ردّ المتلقي إمّا إعجاب بكل ما ينتمي إلى الثقافة المهيمنة عالميا، وإمّا الرّفض لكلّ رسائلها من باب الحفاظ على الهويّة والمقاومة، ... كما قد يشجّع المتلقي كل ما هو قوميّ، وقد يهزأ به ويسخر منه.[43]

ج– التّقدم التّكنولوجي:

التّقدم التّكنولوجي للمجتمع يساهم في تحديد الظّرف التّاريخي لعملية التّواصل المسرحي، إذ تؤثّر وسائل الإرسال في المتلقي المسرحي مثل: «الصّورة المكبّرة، أو الشّريط السينمائي، أو أشعّة اللّيزر، أو الدّيكورات الممكنة ...»، ولكن يجب أن تُكيّف هذه الوسائل بمنطقية، فإذا زادت عن حدّها فإنّها تعيق الاستقبال، وتتحوّل رسالة العرض إلى مجرّد الإبهار وحسب، كما قد تضعف علاقة المتلقي بالممثّل، ويقترب بذلك المسرح من السّينما، وهذا يفقد العرض المسرحي شيئا من خصوصيّته، إذ يجب أن تتمّ الرّسالة المسرحية بين المتلقي والممثّل بصفة مباشرة، أي في موقف حواريّ ذهنيّ تبادليّ.[44]

إنّ التّمادي في استخدام التّكنولوجيا يقدّم لنا شيئا سمّاه "جيم كولينز" «التّخمة السّيميولوجية»،[45] أي كثرة الرسائل المتنوّعة والمضاربة عبر وسائل الإعلام (السّمعي البصري) تؤدّي إلى إنتاج متلق سلبي مشوّش التّفكير لا يثبت على فكرة واضحة.

ومع كلّ ما سبق ذكره، نفهم أنّ النّص المسرحي يجب أن يظهر من خلال العرض، وتنبثق ثوريته تجاه المتلقي حتى ينوّره من جميع النّواحي، وعلى النّقد المسرحي أن يبيّن هذه الثوريّة بالمتابعة المنطقية والعلمية للنّص المسرحي أوّلا، ثم العرض المسرحي ثانيا، ثم المتلقي للمسرح ثالثا.

ونجد "رولان بارث" من الذين دعوا إلى هذا النّقد، وألحّ على ضرورة احتواء العمل الإبداعي على الطّاقة الكامنة المحرّرة للمبدع والمتلقي في آن واحد.

ويتمّ هذا التّحرير بتحوّل الدّلالة وتطوّرها، ممّا يؤدّي إلى اختلاف القراءات وبالتّالي تباين صور التّلقي، إذ يقول: « فالنّص الجديد يلتهم القديم، ويتحول به إلى إمكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به بدورها وهكذا دواليك».[46]

ومن خلال هذا القول نفهم عملية التّحاور بين مكوّنات النّص وبين المتلقي في دوّامة لا تنتهي في كلّ مرّة تظهر دلالة تختلف عن الأخرى وهكذا...

ثالثا: تأثير ثنائية (الضّوء/الظلام) في عملية التلقي:

إذا أردنا أن نعرّف الضّوء فإنّه ينطوي على شقّين أحدهما ماديّ والآخر مجرّد، أمّا المجرّد فهو إدراك عقليّ ويظهر في الفكر والفلسفة، كإدراكنا للزّمن والمكان، أمّا المادّي فيتجسّد في تجلّيه للعيان وهو الإدراك المباشر للمحسوسات (وظيفة الضوء تكمن في الكشف عن الأشياء والأشخاص، تحديد شكلها ولونها وموقعها).[47]

وعلى هذا فتوظيف الضّوء أثناء العرض المسرحي ليس بالأمر الهيّن، ذلك أنّه لا يرتبط بالجانب التّقني وحسب، بل بجانب الإدراك الحسّي والمعرفي له، وهذا ما يؤدّي إلى وجود خلل في تقنية الضّوء أثناء العرض المسرحي.

إنّ الضّوء يقوم بوظيفته « بفضل ما يبذله العقل من جهد، من خلال حسابات معضلات الشّكل واللّون التي تواجهه بلا توقّف»،[48] وكما نعلم فإنّ اللّون هو موسيقى الفنون

البصرية، واللّون يعالج الإحساس إلى حدّ بعيد، وإذا أدرك مصمّم الضّوء في العرض المسرحي هذه القيمة، وأدرك المعنى الماديّ والمجرّد للضّوء، فإنّه بالتّأكيد سينجح في إضاءة العرض المسرحي.

فأوّل مشكل يصادف مصمّم الضّوء لا يكمن في تقنية الأجهزة وكيفيّة توظيفها، فهذا أمر مقدور عليه بالتّمرن، ولكنّ الصّعوبة تكمن في تمكّن المصمّم من إيجاد علاقات تربط بين مجموع الخطوط والأشكال والتّكوينات والألوان والتّراكيب والعلامات (الإشارية/الأيقونية/الرّمزية)، التي لا تتآلف إلا بوجود الضّوء، كذلك الانفعالات والرّؤى والأفكار لدى مصمّم الضّوء.

أيّ البحث عن العلاقة التي تربط بين العناصر المكوّنة للصّورة في الخطاب الأدبي عموما، فالصّورة تعتمد على ما يبدو من معالم وأشكال وما يربطها بجوهر الخطاب، أي علاقة الدّال بمدلوله وما يترتّب عنه من صورة ذهنيّة لدى المتلقي.[49]

فقد يقوم المصمّم بتركيز الضّوء على بنية المكان والزّمان، فيحدّد مناطق مشعّة يشير من خلالها إلى مدى التّناغم أو التّضاد أوالتّوافق أوالتّصارع لإيصال كلّ هذا إلى المتلقي عن طريق الضّوء.

طبعا لا يمكن لثنائية (الضّوء/الظّلام) أن تعمل إلاّ من خلال الصّورة (صورة العرض المسرحي).

وإن أتينا إلى المعنى الفلسفي لثنائية (ضوء/ظلام) فإنّنا نجد أنّها « الشّكل النّهائي لكلّ شيء بالفعل واكتساب المادّة من حيث كونها قوّة صرفا لوجودها النّهائي، وهذه القوّة قبل التّشكيل هي مادّة الشّيء وماهيته، وعند التّشكيل أصبحت صورة».[50]

فالضّوء إذن بنية شكليّة تعطي للتّكوين الحاصل وحدته وثباته، وهذا ما جعل للضّوء مركزيّة في الفنّ المسرحي، لأنّه مرتبط بالأهداف السّامية للعمل المسرحي، فعلى قدر فهم مصمّم الضّوء للنّص المسرحي يكون قدر تجسيده له في العرض المسرحي، وهنا يتجسّد الجانبين المادّي والمجرّد لثنائية (الضّوء/الظّلام).

وأثناء بحث الباحث "جميل جلال محمد" عن مصطلح الضّوء قدّم لنا المصطلحات التّالية: الضّوء، الكثافة، التّباين، القيمة، الشّكل، التّكوين، الصّورة، التّأويل، المفهوم، الضّوآنية.

1- الضّوء: عرفه الإغريق بأنه « كل ما تراه العين وهو سبب حاسة الرؤية».[51] وعرفه باشلار بقوله: « كل ما يضيء يرى»،[52] وعرفه "ديكارت" بأنه: « طاقة إشعاعية تقيم بالنسبة لقدرتها على إثارة الحواس البصرية».[53]

أو أنّه شيء ما يجعل الرّؤية ممكنة، والضّوء ناتج من مصدر مضيء إمّا أن يكون طبيعي كالشّمس، أو مصدر اصطناعي كالمصباح الكهربائي.

أو بمعنى آخر هو الضّوء الذي يشرق في الظّلام ولا يمكن أن يتغلّب عليه، ويعطي جوهر الضّوء أو مادته صانعا بريقا مضيئا منه من أجل تأثير ما.

وخلاصة ذلك أنّ الضّوء « موجات كهرومغناطيسية يسقط على الأشياء ويميّزها، فيثير حاسّة البصر ويُقَيِّمُ في قدرته على النّفاد في الأشياء لإخراج معانيها وعكس ما في داخلها إلى الخارج وهذا ما يتجلّى بوضوح على خشبة المسرح».[54]

2- الكثافة: تعني درجة النّقاء أو التّشبع وتبيّن نسبة النّقاء في اللّون الذي لم يضف إليه اللّون الرّمادي، أي أنّ اللّون يكون في أعلى درجة إشراقه، أي لون صافي لا يخالطه لون آخر.[55]

وهذه الكثافة تظهر على مستوى التّأثير في الإحساس لدى المتلقي بالدّرجة الأولى. والإحساس باللّون يتحكّم به عاملان، أحدهما داخلي يتّصل بجسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه، والثّاني خارجي يرتبط بمقدار الضّوء الواصل إلى العين وطول موجته وزاويته وطبيعة لونه (فاتح، فاقع ..).[56]

3- التّباين: إذا وجد الضّوء وجد الظّلام، وإذا وجد القصير وجد الطّويل، وعلى هذا فالتّباين هو "اختلاف الأطوال الموجيّة للضّوء الملوّن المنعكس من جسم ما من خلال تفاوت مساحات أبعاده في البراقية واللّون والظّل والتّضليل، وباختلاف عناصر المجال البصري الذي يقع فيه".[57]

ومن أشهر نظريات اللّون نذكر نظرية المقابلات التي طرحها E. Hering منذ أكثر من مائة عام، والتي تقوم على ثلاث ثنائيات هي: (أبيض/أسود)، (ضوء/ظلام)، (أصفر/أزرق)، (أحمر/أخضر)، فبإدراك ألوان الثّنائيات (أبيض، أصفر، أحمر) سندرك لا محالة الألوان (أسود، أزرق، أخضر).

وظهرت نظريات أخرى كنظريات الإبصار الثّلاثي للّون والتي قدّمها العالم الإنجليزي "توماس يونغ" (Thomas Yong) في أوائل القرن 19، وعدّلها بعد أكثر من نصف قرن الباحث "هيلمبولتز" (Helmholtz) ومفادها أن العين تدرك الألوان وفق شبكيّة العين عن طريق العصبونات الحسيّة للألوان وفقا لطول موجة الضّوء، لكلّ لون عصبونه الحسّي الخاص به.[58]

4- القيمة: تتمثّل في كميّة الضّوء التي بإمكان الجسم أن يعكسها حيث يرتب اللّون الأبيض في أعلى تسلسل الانعكاس، واللّون الأسود في أسفل تسلسل الانعكاس، وبينهما يتدرّج كل الألوان، أي القيمة تتمثل في الخاصيّة التي تميّز لونا بعينه عن غيره.[59]

لدينا في اللّون ثلاث أبعاد هي:[60]

-أصل اللّون.

- قيمة اللّون ⟵ نصاعة اللّون.

- الكروما ⟵ الكثافة ⟵ الشّدة.

5- الشّكل: هو القالب أو النّمط الذي يعطي للعمل الفنّي (النّص المسرحي) الخطوط الخارجية والعامّة له، والشّكل يجب أن يتلاءم مع فكرة التّكوين، فالشّكل هو القالب المحكم البناء الذي يظهر فكرة ما. والذّات تدرك الشّكل كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها.[61]

6- التّكوين: إنّ الشّكل الخارجي والضّوء والظّل والتّظليل واللّون والملمس عناصر إذا ترابطت فيما بينها يتحقّق التّكوين البصري (لدى المتلقي طبعا) وهو يدرك بالعين لأنّه يستقبل كقيمة ضوئية.[62]

7- الصّورة: هي « تباين في القيم الضّوئية المنعكسة في عين الإنسان من بنية ملموسة تتشابك فيها شبكة من العلاقات القائمة بين العنصر وصولا إلى حالة من الاستقرار، لتتحوّل إلى وسيلة إدراكية ينقل لنا فكرة يلتقي عندها مجموعة من المشاهدين».[63]

ويرى الجشطالتيون أنّ إدراك صورة ما هو إدراك مباشر حدسي، وهو أيضا إدراك شعوري حسي، وكلّ إدراك هو كلّ شامل، والصّورة لا يمكن أن تدرك إلاّ عبر تحليل دقيق.[64] وتظهر الصورة جليا في أن الكل يحوي الأجزاء ويهيمن عليها.

8- التّأويل: أثناء هذه العملية تتعدّى العلامة (الأيقونة، الإشارية، الرّمزية) مجال صورتها الشّكلية إلى ما ورائها من معاني ودلالات مدفونة أو غائبة يعمل الفكر على اجتذابها وإيضاحها. والتّأويل

يختلف وفق القدرة المعرفية والثّقافية للفرد المتلقي ومدى استيعابه للعلامات، فالتّأويل إذن: « نظرة مزدوجة لموضوع ما يخلقها الضّوء نتيجة سقوطه على تكوين في حالة تفاعل بين المكان كحادث ماض لم يحدث في زمانه الصحيح والمكان، زمان آت في صياغة معنى جديد، أي أنّه إضاءة الجوهر».[65]

إنّ كلّ الأشياء المحسوسة لا توجد إلاّ في إطار علاقتها بعمق معيّن، وهذه القاعدة لا تنطبق على المعطيات البصرية فحسب، بل تتعدّاها إلى أنّ كلّ الأشياء والوقائع الحسيّة.[66]

9- المفهوم: هو تصور ذهنيّ عام أو مفهوم عام مكوّن من معان عديدة. وهذا التّصور يكون مضبوطا وموضوعيا، ويتغيّر تبعا لتغيّر العلاقات التي تحكمه، « فالأشكال تفسر الظاهرة الضوئية البصرية، وهذه الظاهرة تفسر ما يجب فهمه من الشكل، ويقوم المفهوم بالربط بينهما، وبما أن الضوء خطاب له لغته الصّورية * الخاصّة فهو خطاب فلسفي».[67]ويعمل المفهوم وفق ثنائيات متقابلة مثل: (ذاتي/موضوعي)، (نسبي/مطلق)، (جوهر/عارض)، وهكذا ....

10- الضّوآنية: تتشكّل الضّوآنية من خلال وجود علاقات ضوئية واقعة في نظام من عناصر الشّكل واللّون (من تشبّع وسطوع وقيمة) والصّورة والتّكوين، وكلّها تعمل وفق معطيات الإدراك الحسيّة لدى المتلقي، والتي تكتمل برؤيته إلى جوانب الموضوع المختلفة بالتّركيز عليها كوحدة واحدة لعناصر مرتبطة فيما بينهما.[68]

ومنه فالضّوآنية هي الكيفية التي تنتظم بها مجموعة عناصر الضوء السّابق ذكرها، والضّوآنية تؤدّي إلى رسوخ المشهد المسرحي وذلك بفعل قوانين البساطة والانتظام والتّقابل. وظاهرة الرّسوخ تعني شدّة الانتباه.[69]

خاتمة:

وهكذا نأتي إلى ختام هذا العمل البسيط حول عمليّة الإرسال والتّلقي في العرض المسرحي، والذي توصّلنا من خلاله إلى النتائج التالية:

- العرض المسرحي يقوم في أساسه على الحدث الدرامي سواء كان ماديا أو معنويا، ويتعلق تحقّقه بمستوى إدراك الجمهور المتلقي.

- المكان شرط أساسي لتحقيق العرض المسرحي، ولا يحدّد مكان بعينه للعرض، إنّما عليه أن يكون ملمّا بقسمين: أحدهما مخصّص لخشبة العرض وثانيهما مخصّص لجلوس الجمهور.
- خصّصت أماكن محدّدة للعرض المسرحي، منها "مسرح الحلبة"، " المسرح الممتد"، "المسرح الممر" و "مسرح العلبة" الذي يعدّ أحسن أنواع المسارح للعرض بشكل يكون فيه الجمهور محيطا بكلّ جوانب الخشبة.
- يجمع العرض المسرحي بين ثلاثة أنواع من العلامات، وهي:الأيقونية، الإشارية والرمزية، تعمل متآلفة ليصل المشهد إلى الجمهور(المتلقي) أكثر بلاغة وجمالا.
- تقوم عملية التواصل في الفعل المسرحي على المبدع صاحب النّص المسرحي، وعلى المخرج والدراماتورج مكيّفا النص ومسيّرا الممثلين وكل أطراف العرض المسرحي،كما يعتمد العرض المسرحي على الممثلين الذين يؤدّون أدوارهم التمثيلية على الخشبة، كما أنه لا يتم عرض مسرحي إلاّ بوجود تقنيين يتحكمون في إبراز مشاهد المسرحية أكثر حيوية باستعمال الإضاءة المناسبة، والدّيكور الملائم والملابس المعبّرة وما إلى ذلك..
- في إطار نظريات التلقي المعاصرة أُعطي للمتلقي سلطة عليا في العملية التواصلية باعتباره منتجا ثان للعرض المسرحي في استنباط مدلولاته التي لا تنتهي.
- تقوم العملية التواصلية في العرض المسرحي على أطراف، وهم: المرسل المتعدّد؛ ويتمثّل في مؤلّف النّص المسرحي والدراماتورج والمخرج والممثلون. كما تقوم على المتلقي؛ والمتمثّل في الجمهور بكلّ اختلافاته الطبقية وتبايناته الفكرية والذّوقية.
- تكتمل عملية التواصل المسرحي بين العرض والجمهور بالاعتماد على الطرق الحديثة في العرض وفق تعدّد الأنظمة الإعلامية، فيحدث بذلك التّناغم بين صانعي العرض من مخرج وتقنيين وممثلين.
- سمة المباشرة في العرض تجعل عملية التواصل المسرحي غير ثابتة، فهي متجدّدة مع الجمهور، وقد تخرج عن نطاق المخرج والممثلين والتقنيين.
- يحكم الإرسال المسرحي جانبين؛ مادي وإيديولوجي، وهما يتحدّدان من قبل ممّول العرض المسرحي والذي قد يفرض رؤية إيديولوجية معيّنة.

- لا تحدث عملية التواصل المسرحي إلاّ بوجود متلق، ويشترط فيه كفاءة معينة وما تحويه من مستوى ثقافي، وخبرة في فكّ الشفرات، واتّساع الأفق، ويدخل في ذلك الفئة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والعرقية التي ينحدر منها.
- تنجح عمليّة التّواصل إذا تمكّن المرسل والمتلقي أن يصلا إلى درجة من الوعي بشفرات الاتّصال (الثّقافية، الفنيّة، الأدبيّة)، ويتحقّق ذلك بنسبة أكبر إذا تمكّن المؤلّف من حسن استغلال حريّته، وأن يكون على اطلاع بالطّبيعة الفكريّة والفنيّة للجمهور وكفاءته في فكّ الشّفرات ووعي هذا الأخير بطبيعة الاتّصال المسرحي بحدّ ذاته.
- يجب أن يكون استخدام التكنولوجيا محدودا حتّى يحافظ المسرح على خصوصيته التي تميّزه عن العمل السّينمائي، أي الابتعاد عن التّخمة السيميولوجية.
- توظيف ثنائية(الضوء/الظلام) في العرض المسرحي ليس بالعمل الهيّن، فالتحكم بها يتيح الإلمام بالعلامات الإشارية والأيقونية والرّمزية بالربط بينها وبين الألوان والأشكال والتراكيب، فكلّ مكونات العرض لا تنجلي إلاّ بوجود الضوء والتحكم بتفاوتاته أثناء العرض. ووجود الضوء يعني وجود الظلام، وتستعمل الإضاءة لإيضاح تدرّج الألوان وإظهار قيمتها بربطها بالدّلالات المعنوية أثناء العرض.
- قد يُظهر الضوء المكان والزمان، ويظهر التناغم أو التوافق أو التنافر أو التصارع، ويوصل ذلك إلى المتلقي، إذن هي لغة صامتة تُكَمِّل ما يقوم به الممثل على خشبة المسرح وتنسج الإطار العام للعرض المسرحي.

هوامش:

[1]- ينظر: نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1999، ص 27.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[3]- جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، العربية للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2000، ص 33.

[4]– ينظر: المرجع السابق، ص 34.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

[6]– ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

[7]– ينظر: المرجع السابق، ص 35.

[8] – Joseph Courtes : la sémiotique narrative et discursive (méthodologie et application), Ed : Hachette, n°3, Paris, 1986, Page 93.

[9]– جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، ص 38.

[10]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، 1984، ص26.

[11]– ينظر: جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ص 38.

[12]– ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

[13]– ينظر: المرجع السابق، ص 46.

[14]– ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[15]– ينظر: المرجع السابق، ص 54.

[16]– ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

[17]– ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

[18] –Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale, Edition : Talantikit, Béjaia, 2002, P85.

[19]– مارسيلود داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: مجموعة من المؤلفين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص 59، 60.

[20]– ينظر: نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص 94.

[21]– نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1999، ص224.

[22] –Voir : Ferdinand De Saussure ; cours de linguistique générale, P 13-24.

[23]– رولان بارث: لذة النص، مركز الإنماء الحضاري، ترجمة: منذ عياشي، ط1، باتفاق خاص مع دار لوسوي (Seuil) بفرنسا، سوريا، 1992، ص 19.

[24]– المرجع نفسه، ص 21.

[25]– ينظر: فولفقان إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس/المغرب، ص 15.

[26]– ينظر: المرجع السّابق، ص 06.

[27]– نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، ص 225.

[28]– نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 102.

[29]– المرجع السّابق، ص 102.

[*] – (هانز جيورج غادامر، رومان إنجارتن، فولفقان إيزر، رولان بارث).

[30]– نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 103.

[31] –Algirdas Julien Greimas : Sémantique structurale, presse universitaire de France, Paris, 1986, P116-117.

[32]– نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 104.

[33]– المرجع السابق، ص 106.

[34]– ينظر: المرجع نفسه، ص 109.

[35]– ينظر: نهاد صليحة: الدراماتورج والترجمة للمسرح. مجلة الحياة المسرحية، العدد 68/67 ،الهيئة السورية العامة للكتاب،سوريا، ربيع وصيف ،2009، ص45 ← ص48.

[36] –Voir : Lucien Goldmann : Pour une sociologie du Roman, gallimard, France, 1964, P 26.

[37]– رولان بارث: لذة النص، ص 13.

[38]– ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، ص 110.

[39]– ينظر: المرجع السّابق، ص 11.

[40]– ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

[41]– ينظر: المرجع نفسه، ص 111، 112.

[42] –Voir : Wolfgang Iser : l’acte de lecture (théorie de leffet esthétique), Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985, P 36.

[43]– ينظر: نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 112، 113.

[44]– ينظر: المرجع نفسه، ص 115.

[45]– ينظر: المرجع السّابق، ص 115.

[46]– رولان بارث: لذة النص، ص 09.

[47]– ينظر: جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2002، ص 19.

[48]– المرجع السّابق، ص 20.

[49] – Voir : Gérard Genette : Figure II, Edition du seuil, France, 1976, P 207.

[50]– جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص 23.

[51]– المرجع السّابق، ص 26.

[52]– المرجع نفسه، ص 26.

[53]– المرجع نفسه، ص 26.

[54]– المرجع نفسه، ص 27.

[55]– ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[56]– ينظر: أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1997، ص 91.

[57]– جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 29.

[58]– ينظر: أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، ص 92.

[59]– ينظر: جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 30.

[60]– أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، ص 117.

[61]– ينظر: محمّد الماكري: الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1991، ص19.

[62]– ينظر: جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 33.

[63]– المرجع نفسه، ص 36.

[64]– ينظر: محمّد الماكري: الشكل والخطاب، ص 19.

[65]– جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 38.

[66]– ينظر: محمّد الماكري: الشّكل والخطاب، ص 22.

[*] – الصّورية: نسبة إلى الصورة.

[67]– جلال جميل محمّد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 39.

[68]– ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

[69]– محمد الماكري: الشّكل والخطاب، ص 25.

نحو مسرحية تفاعلية في ظل العولمة
Towards an interactive play in the shadow of globalization

د/ جمعة مصاص

الجامعة: عباس لغرور– خنشلة. (الكلية: الآداب واللغات)

messasdjema@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/08/13	تاريخ القبول: 2019/01/15	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

تعمل هذه المداخلة على مقاربة المسرحية التفاعلية، بوصفها مسرحا ملتزما خاضعا للبعد الإيديولوجي الموجه للمجتمع، وصار نتيجة مباشرة للحركات المعارضة في أوروبا وأمريكا، ثم تطورت بفعل العولمة لتعكس آمال وآلام ومشكلات الدول والشعوب كمشاكل الهجرة والتمييز العنصري والأزمات الاجتماعية والاقتصادية .. وغيرها.

وتتجلى الوظيفة الأساسية للمسرحية التفاعلية في التركيز على أدلجة المسرحية وفق توجهات المجتمع، واستهداف مواضيع الساعة التي تشغل فضاءه، حيث تعمل المسرحية التفاعلية على المروق من النمطية سواء ما تعلق بالشكل أو الموضوع، أين تنتفي العلاقة بين الممثلين والمتفرجين، وبين صالة العرض وخشبة المسرح بإشراك المتلقي في ساحة المسرح، بغض النظر عن توجهه في عالم تسوده العولمة، وتذوب فيه الحدود المفتعلة بين الأفراد والجماعات، وهذا ما أدى بنا إلى مقاربة:

- مفهوم المسرحية التفاعلية
- بدايات المسرح التفاعلي
- أسس المسرح التفاعلي وتمظهراته:
- بين المسرح التفاعلي والمسرح التقليدي:

الكلمات المفتاحية: مسرحية ، تفاعلية، عولمة، أدب تفاعلي.

Abstract:

This intervention works on an approach ; the interactive play as a committed theater subject to the ideological dimension directed at society. It became a direct result of the opposition movements in Europe and America and was developed by globalization to reflect the hopes, pains and problems

of countries and peoples such as migration, racial discrimination, social and economic crises.

The main function of the interactive play is to focus on the drama of the play according to the orientations of the society and to target the themes of the moment that occupy its space, where the interactive play on the girdle of the stereotype, whether the form or subject, where the relationship between representatives and spectators, In the arena of theater, regardless of its orientation in a world of globalization, and melt the boundaries of fabricated between individuals and groups, and this led us to approach:

- •Interactive theater concept
- •The beginnings of the interactive theater
- •Foundations of interactive theater
- •Interactive theater characteristics

Keywords: play, interactive, globalization, interactive literature

تقديم:

مست العولمة Globalisation كل جوانب حياة الإنسان المعاصر، وعملت منذ البداية على إزالة الحدود والحواجز بين الأمم المختلفة؛ في طموح جامح لسواد نظام عالمي جديد قائم على الثورة المعلوماتية المعتمدة على كم هائل من المعرفة والمعلومات، دون الأخذ بعين الاعتبار قيم الهوية والحضارة والثقافات والأعراف والحدود الجغرافية والتوجهات السياسية، وهو جوهر العولمة.

هذه الثورة التي اختص بها القرن الواحد والعشرون، تمكنت من تغيير النمطية السائدة في التفكير البشري والتعامل مع الموجودات، فكان من نتيجة ذلك أن ما تم تحقيقه خلال بضعة سنين يفوق ما حققته البشرية عبر آلاف السنين.

وعليه فإن تسارع وتيرة التطور الذي مس جميع مناحي الحياة الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية، إلى جانب مجال الاتصال والإعلام؛ كان له أثر كبير في تقريب المسافات حيث تولت الحاسبات الآلية والأقمار الصناعية والشبكات المعلوماتية الحديثة (الانترنيت) دورا رياديا

مهما في نقل المعارف والمعلومات، وكل مواد الاتصال بشكل مباشر وسريع، فأصبح العالم بالتالي في ظل هذه التطورات قرية صغيرة، يمكن مشاركة أي حدث عالمي فيها صورة وصوتا لحظة وقوعه.

وقد راهنت الكثير من الفنون والآداب على التكنولوجيات الحديثة، واستغلت معطياتها في توسيع انتشارها، والزيادة في رواجها؛ فقد أتاحت الوسائط الاليكترونية المعاصرة مساحات فنية شاسعة للمتلقي، وسهلت عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وعجلت بظهور أدب جديد هو الأدب الرقمي الذي يتكون من " الصوت، والصورة، والنص، والحاسوب، والعلاقات التفاعلية المختلفة والمتنوعة، وقد يكون هذا الأدب شعرا أو قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جدا، أو رواية، أو مسرحية".[1]

وهو أدب متعدد الوسائط(الصوت، والصورة، والنص)، ويخضع لعلاقات تفاعلية مباشرة وغير مباشرة، بمعنى أن المبدع يدخل في علاقات تفاعلية حميمية مع المتلقي الرقمي أو الالكتروني أو الحاسوبي، بتبادل الملاحظات والانتقادات والتعليقات المختلفة يؤطر ذلك بيئة رقمية يتم فيها التفاعل بين المبدع والمتلقي.

ومن هنا غدت المسرحية التفاعلية "بيئة أخرى لتطبيق مقولة النص المكتوب على أرض الواقع، بعد أن كانت، ورقيا، تطبَّقُ على بعض النصوص دون بعض"[2]

هذه العملية لم تعد مجرد اطلاع المتلقي على منتج المبدع بل غدت عملية تشاركية بينهما يسهم كل واحد منهما في بناء معمار النص.

أولا: مفهوم المسرحية التفاعلية :

تقوم التفاعلية في النص الأدبي على خاصية هامة، وهي أن يطرح المؤلف أو المبدع فكرة أو يكتب جزءا من عمل أدبي، فيشاركه المتلقي عبر الوسيط الاليكتروني الموصول بالانترنيت في إضافة تفاصيل أخرى تعضد العمل الأدبي وتؤثثه وتسهم في امتداد النص وتوسعه.

ومن هنا أدى تواشج التكنولوجيا بالفن إلى توسم الصفة الجمالية التي تتصف بها العملية الفنية عن طريق تحويل الكامن إلى الظاهر، من خلال السعي لإبراز الجانب الجمالي في العمل الأدبي أو الفني وكيفية إضفائه في العملية التصميمية والتنفيذية في آن واحد. في ذلك يجمع علماء الفيزياء في القرن العشرين على أنَّ "الجمال هو المقياس الأساسي للحقيقة العلمية"[3].

في سياق ما قلنا سابقا تأتي المسرحية التفاعلية Interactive Drama نمطا جديدا من الكتابة الأدبية "يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدة كتاب، كما قد يدعى المتلقي/ المستخدم أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة".[4] فتكون صفة التفاعلية والتشاركية هي السائدة.

وهكذا تتيح المسرحية التفاعلية قدرا كبيرا من الحرية لدى المتلقين لإعلان توجهاتهم وتغير مسار المسرحية حسب أهوائهم؛ فالمتلقي الموجود في حضرة عرض مسرحي تفاعلي، يمتلك الحق المطلق لاختيار الكيفية التي سيكمل بها العرض الذي بدأه، وهو غير مجبر على تتبع ترتيب الأحداث، أو التقيد بتوجهات الجمهور ولا بالممثلين أنفسهم، ولا بفضاء العرض المسرحي، بل هو ملتزم بنفسه وبخياراته وتوجهاته فقط، لذا فهو يمتلك الحرية التامة للخروج عن النص وعن العرض المسرحي كما يشاء هو، وليس كما هو مفروض عليه[5]

لقد خلخلت المسرحية التفاعلية الكثير من المفاهيم التي كانت مطبوعة بنمطية واحدة لا تتغير، فقد أحدثت الوسائط الالكترونية التي وظفتها المسرحية التفاعلية تحولا كبيرا طال المسرحية التفاعلية؛ بانتقالها من شعرية النص إلى شعرية الصورة، وتفويضها لمنظومة الدراما التقليدية بكل مفاهيمها وأبعادها، والتي تتلخص في سيادة النص؛ الأمر الذي ولّد جدلا في أوساط المهتمين بالمسرح الذين انقسموا بين منتصر للفرجة باستعمال الوسائط الاليكترونية، وبين الفرجة الحية المعتمدة على خشبة المسرح.

ثانيا: بدايات المسرح التفاعلي:

يعد المسرح التفاعلي أو المسرح التحفيزي مسرحاً ملتزماً داخل المجتمع، يسعى لإيصال صوت الطبقات المقهورة وقد ظهرت هذه الصيغة المسرحية وتطورت نتيجة مباشرة للحركات المعارضة في أوروبا وأمريكا بعد عام 1968، وقد تطورت مع تطور شكل العالم الحالي والصراعات التي تحكمه وحتى المشكلات التي تعاني منها الدول على اختلاف سياساتها، (كالصراعات أو الحروب الاقتصادية ومواضيع الهجرة والمهاجرين والحروب الإثنية إلخ..)، ولكنَّ أهم تأثير مباشر أدَّى إلى ظهور المسرح التفاعلي كان ظهور المجتمعات المدنية والبحث عن أفق أو سبل موازية لمكافحة المشكلات في العالم والتعامل مع القضايا التي خَلَقَتْها العولمة.

كان المسرح التفاعلي من الناحية المسرحية وليد صِيَغٍ مسرحية سبقتْهُ مثل المسرح التحفيزي agit-prop والمسرح السياسي والمسرح الشعبي والمسرح الوثائقي ومسرح الشارع ومسرح العصابات ، وكلها صيغ مسرحية ظهرت في بدايات القرن الماضي وتطورت مع كتاب ومخرجين ومنظرين ورجالات مسرح أَثَّرُوا في الحركة المسرحية في العالم (ونذكر هنا على سبيل المثال أعمال **بريشت وبينيدتو، بيتر فايس** وغيرهم.

وهنا وقبل تعريف المسرح التفاعلي لا بد من التوقف عند أعمال مسرحي برازيلي هو **أوغستو بوال** الذي ابتدع صيغة مسرح المضطهد وأطلقها على تجربته المسرحية التي قام بها بدايةً في البيرو وفي بقية دول أمريكا اللاتينية في السبعينات من القرن الماضي ، وقد قدم معالجةً نظرية لتجربته في عدة كتب منها "مسرح المضطهد" ، "قف إنه ساحر"، "قوس قزح الرغبة" و"ألعاب للممثلين وغير الممثلين".. في هذه النصوص، التي استوحى منها أغلبُ العاملين في مجال المسرح التفاعلي فيما بعد، يضع بوال أسساً لجمالية مغايرة ولوظيفة جديدة للمسرح كما اقترحَ أشكالاً مسرحية جديدة منها المسرح الخفي، ومسرح الجريدة وغيرها.

ويعدّ"تشارلز ديمر" charles deemer) رائد المسرح التفاعلي في الأدب الغربي بلا منازع ، وهو أول من كتب في هذا الجنس الأدبي بل " ابتدع هذا الأسلوب في الكتابة الأدبية قبل ظهور شبكة الانترنيت وانتشارها، وقبل معرفة لغة (HTML) في أوساط الحاسوبيين"[6] فكانت مسرحية (قصر الموت) (château de mort) أول مسرحية تفاعلية ترى النور سنة 1985 فجاءت حبلى بروح التجديد المغامرة والخروج عن المألوف بجعله مشاهد المسرحية متزامنة، تحدث في الوقت نفسه، بعيدا عن الخطية والتراتبية.

ثالثا: أسس المسرح التفاعلي وتمظهراته:

ينهض المسرح التفاعلي على فكرتين أساسيتين هما:

– اختلاف هذا المسرح عن المسرح التقليدي من حيث كونه مؤدجا، فهو مسرح موجه في الأساس سياسياً أو اجتماعياً بمعنى أنّ له خطا إيديولوجيا معينا.

– من حيث علاقته بالجمهور، فهو يتعامل مع المتفرج بطريقة مختلفة لأنه يعرف سلفا الفئة المستهدفة من الجمهور، ونوعية هذا المتفرج، ويتوجه إليه مباشرة مدركاً ما يريده منه.

وعليه فإن علاقته بالمؤسسة والمكان، وشتى مكونات العرض المسرحي؛ تختلف جذرياً عن المسرح التقليدي.

ويتمظهر المسرح التفاعلي في نوعين هما: أولاً المسرح التفاعلي التكنولوجي والذي يقوم به الجمهور بالاعتماد على السينوغرافيا.

وثانيهما مسرح المتفرج وهو المسرح الذي يشارك فيه المتفرج، حيث يتحول المتفرجون إلى شخصيات داخل العرض، وقد يتحول أحدهم إلى شخصية رئيسية، أي أن تكون للجمهور مشاركة قد تغير مسار الحبكة، من خلال التصويت على النهايات، وكأنها أشبه بالمحاكمة، حيث يظهر التداخل بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح بشكل واضح.

وأكدت مي قوطرش أن هناك ظواهر مسرحية توزعت عن المسرح التفاعلي، ومنها مسرح المضطهدين، أو مسرح الندوة والمسرح الخفي، وثالثاً مسرح الجريدة وعرضت فيديو كنموذج لمسرح الندوة، الذي يقوم من أجل هدف بناء وتطوير التنمية الثقافية، ويعني أنه قد يعرض مشهداً قصيراً لحادثة أو واقعة ما، ثم يتم إيقاف العرض في لحظة معينة في سبيل إيجاد حلول اجتماعية ونفسية لما قدم، كي يتخلص الممثل من المشكلة التي عرضها خلال المشهد القصير هذا.

ومن أنواع المسرحية التفاعلية، المسرح الخفي ومسرح الجريدة فالمسرح الخفي أكثر تطوراً من مسرح المضطهد، باعتباره قائماً على صدمة المتفرج وتطوير ردة فعل الجمهور، أما مسرح الجريدة فيتلخص في قراءة الأخبار والتعليق عليها من خلال العرض المسرحي[7].

وهي أنواع وجدت في الفضاء الرقمي فضاء خصبا تتفاعل فيه، مستغلة كل ما أتاحته التكنولوجيا والبيئة الرقمية من وسائط وآليات الكترونية.

رابعا: بين المسرح التفاعلي والمسرح التقليدي:

تنبني أسس المسرح التفاعلي على الرغبة والسعي لإخراج المسرح من قالبه التقليدي وهذا عبر مسارات ومستويات عدة منها:

1- **المكان:** فهذا المسرح لا يُقَدَّمُ في صالات العرض الخاصة بالمسرح التقليدية بل يقدم في مكان حقيقي، تتحرك فيه الأحداث بانسيابية من ذلك المسرحية التفاعلية التي ألفها "**تشارلز ديمر**" **charles deemer** والمعنونة بـ(قصر الموت) (château de mort)[8] التي جرت أحداثها في قصر(pittock) وهو " مكان حقيقي وليس خشبة مسرح هيئت لأن

تبدو كقصر، والأحداث تجري في بهوه، وغرفه، وممراته، وفي كل ركن من أركانه، توجد شخصيات تؤدي دورا، وإذا تركت إحدى الشخصيات هذا الركن، فإن ذلك لا يعني أنها تغادر المسرحية، إنها فقط تغادر ذلك المكان إلى مكان آخر، وبإمكان المشاهد الذي يهمه أمر هذه الشخصية اللحاق بها إلى المكان الجديد الذي ستتجه إليه ليعرف ماذا سيحدث معها هناك"[9] وهكذا فالمكان جزء من الواقع حقيقي وغير مفتعل.

2- **الجمهور**: وهو جمهور فاعل ومشارك ومساهم في العمل المسرحي، يراهن على الارتجالية في تأثيث هذا العمل الفني، وبهذا فهو يَكْسِرُ العلاقة المتفق عليها والتي تفصل بين الممثل والمتفرج وبين الخشبة والصالة وبين المرسل والمتلقي. بحيث يبدو أنَّ على المتفرج أن يتورط في اللعبة المسرحية في كل مراحلها .

3- **وظيفة المسرح**: بعد أن كان الخروج عن النص إشكالية قد تؤدي بصاحبها إلى السجن أو دفع غرامات في البلاد العربية على سبيل المثال، أصبح المسرح التفاعلي قائما على مبدأ الارتجال واللعب، والمحافظة على مبدأ المتعة (أي متعة المتلقي)، بإيجاد المواضيع التي تشده وتعنيه، من أجل فتح حوار مع متلقيه.

هذا الحوار الذي تغلب عليه الانطباعية والآنية، يجعل من المسرحية التفاعلية حقلا خصبا للتعديلات التي يراها المتلقي، وفي ذلك تطويرٌ في المواضيع المطروحة، وبالتالي فلا وجود أصلاً للنص التقليدي والموضوعات التي تعرض تكون لها علاقة مباشرة بالأمور الحيوية التي يعيشها المتلقي.

انطلاقاً من هذه الأسس الأولية تعددت صيغ هذا المسرح وأشكاله باختلاف الزمان والمكان. في المقابل تطورت بعض المفاهيم كلعبة الأدوار ومفهوم اللعب، اللعب الدرامي jeu dramatique... الخ.

وبَدَأَ هذا التطور يدخل على مفهوم التعليم وبناء الشخصية، وارتبط بدرجة أكبر، بالتوجه إلى المتلقي الفرد وصولاً إلى فرديته (ضمن الجماعة بالتأكيد). وهو يُستخدم في المجالات التربوية والنفسية والاجتماعية والسياسية في المدارس والإصلاحيات وغيرها[10].

وقد أفاد المسرح المعاصر من التقنية الحديثة والمتمثلة بالتكنولوجيا الرقمية بشكل جيد، وذلك عن طريق المزاوجة بالعمل بين برمجيات الكمبيوتر، وسينوغرافيا العرض المسرحي، ولا سيَّما

على المستوى الحسي والبصري، فأطلق على هذا النوع من المسرح بالمسرح الرقمي أو المسرح الافتراضي ولأجل إخراج عرض مسرحي رقمي أو افتراضي كان لا بد من إنتاج بيئة للواقع الافتراضي، وهذا يحتاج إلى تهيئة برامج (Software) قادرة على إنتاج بيئة للواقع الافتراضي يمكن التحرك داخلها بصرياً إذ تستطيع خلق تعايش واندماج مع هذه البيئات الافتراضية, وتحويله إلى بيئة تعطينا إحساساً بالحقيقة والواقعية, ومُضافاً إلى أنه لا بَّد من توافر الممثلين الافتراضيين، أو الرقميين وهم شخصيات وهمية يتم التحكم بهم من خلال برامج يديرها أشخاص ذوو خبرة ودراية ببرمجيات الكمبيوتر.

وعلى هذا الأساس يُعّد الكمبيوتر نموذجا جديدا للتقنية في صناعة وتشكيل الفضاء المسرحي وإمكانية تأثيثه بعد اتِّكاء ذلك الفضاء على المرتكزات التالية:

الفضاء المسرحي/المخرج / المصمم/الكمبيوتر/النظام التقني /الممثل

العالم الواقعي/ العالم الافتراضي / سينوغرافيا العرض المسرحي.

بحيث أن المخرج يكون هو صاحب الرؤية والتصور الذهني؛ أما المصمم فهو الذي يحاكي رؤية المخرج بحيث يوفر فضاء محاكاتيا افتراضيا للممثل، والذي يعتبر مكونا واقعيا يحاكي التصور الذهني للمخرج، والمحاكاتي هنا هو عين الحاجة المعرفية بالافتراض والتحقق والاكتشاف؛ أي نحن نحاكي الأشياء وفق افتراض ما ونتحقق من سير هذا الافتراض بما يتم فرزه من نتائج وبالتالي الاكتشاف أما النظام التقني فيشمل الكمبيوتر زائدا البرمجيات.

إذن بعد هذا؛ يمكن القول بأن المسرح وفق التقنية الرقمية هو فن وسائط هندسة السلوك البشري لأن المتلقي هنا ينغمر ولا يتخيل؛ فيتعرض إلى سيل من المعطيات الحسية الافتراضية والتي تضعه في حالة انغمار كامل في الفضاء الافتراضي فيتعرض لرسائل انفعالية وعاطفية وحسية تعيد برمجة نشاطه السلوكي وتصل لغايات الخطاب الدرامي إلى منتهاه بالتأثير العميق بالمتفرج وهذا ما يجعل من المسرح الرقمي أداة لهندسة السلوك البشري وخير دليل على ذلك الألعاب التفاعلية المأخوذة عن أفلام وروائع عالمية.... هذا من جانب ومن جانب آخر بالإمكان توظيف هذه التقنية كأداة رائدة في التعليم والتربية والمؤسسات التربوية لما تمتلك من قدرة في هندسة السلوك البشري[11].

وقد أتاحت المسرحية الرقمية عددا من الخصائص لعل أهمها:

– تحقيق دراما بصرية مغايرة على عدة مستويات أبرزها مستوى الأداء: حيث أزيح الممثل الرئيسي عن مكانته وغدا مجرد أداة تشبه بقية الأدوات والأجهزة ذات البعد السمعي البصري المؤطرة للفعل المسرحي.

– توفير مناخ المشهدية الواقعية في العمل، سواء بإجراء مشاهد رقص وغناء، توظيف "الإضاءة" لتحقيق ما يرجوه المخرج (رؤيته).. محاولة إتاحة الفرصة لتوظيف "مكان" التلقي في تجسيد فكرة المسرحية (أو الديكور)..

– المزج بين الآلية (جهاز/أجهزة الحاسوب) والعنصر البشرى (الممثل/الممثلون) وكذا مشاركة الجمهور المشاهد أيضا.. تفاعل الثقافات حيث قاعة العرض يمكن أن تصبح في مكانين على الأقل.. تجاوز مشكلة اللغة.. وغيرها" [12]، كل هذا يغدو نتيجة واقعية للثورة التكنولوجية وتوافر البيئة الرقمية على الآليات التي تخدم توجه التصاق الأدب بالتكنولوجيا وتواشج مواضيعهما وخدمة بعضهما لبعض.

خاتمة

لقد جاءت المسرحية التفاعلية لتعزز مكانة المتلقي ليغدو هو الماسك لزمام سير أحداث النص، وهو المسيِّرُ لها وليس المسَيَّرُ، ولهذا سينتهي من قراءة المسرحية على نحو يختلف عمّا انتهى إليه متلقٍّ/ مستخدمٍ آخر، وهو ما تتميَّز به المسرحية التفاعلية مقارنة بالنصوص التقليدية المقولبة والتي تكون أقرب إلى الثبات والجمود، فروح الحيوية والتجديد تسري في أوصال المسرحية التفاعلية؛ فلا مجال للرتابة والملل، بل التوق إلى الانعتاق والحرية نحو عالم بلا حدود.

وفي الختام لنا أن نقول:

- ✓ أن العولمة والتكنولوجيا كان لهما صدى واسع في ظهور أجناس أدبية جديدة تواكب الأجناس الأدبية التقليدية.
- ✓ تحول المتفرج إلى مشارك ومحاور في الوقت نفسه، مع كسر الجدار الرابع الذي يعزل فضاء المسرح عن فضاء الجمهور، بالتخلص من المتفرج الملقن الصامت.

- ✓ غاية المسرحية التفاعلية هي محاولة لإدخال –توريط – المتفرج في الحالة المسرحية عبر اقتراحه اللعب داخل المسرحية واجتراحه نهايات وتحويلات وحلول للنص المسرحي، من أجل المشاركة في إنتاج الحالة الاجتماعية.
- ✓ ظهور أسلوب المضاعفة الذي يعني المزج بين الأداء الحي المباشر للمثل والأداء عبر وسيط باستخدام الأضواء والخلفيات المتحركة والإيحاءات التي تكمل عمل الممثلين من موسيقى وألوان متحركة ومتماوجة.
- ✓ تحول الفضاء من مكان مادي ملموس، ثابت في الزمن إلى فضاء افتراضيspacecyber
- ✓ تأثير الأمية الرقمية على مستوى الإبداع والتلقي مما جعل المسرحية التفاعلية في العالم العربي لا تزال تراوح مكانها، رغم نجاحها في فرض نفسها في العالم الغربي.

هوامش:

[1] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1، المستوى النظري، ط1/ 2016، شبكة الألوكة أو على موقع اتحاد كتاب الانترنيت العرب، على الموقع–http://www.arab ewriters.com/booksFiles/12.pdf

[2] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط1/ 2006، ص 165.

[3] أغروس، روبرت. م و جورج ن.ستانسيو: العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلي، سلسلة عالم المعرفة 134، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص46.

[4] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 99.

[5]ينظر: المرجع نفسه، ص 161.

[6] المرجع نفسه، ص 102.

[7] ينظر : مي قوطرش تقرأ «عالم وأهداف المسرح التفاعلي http://www.alittihad.ae/details.php

[8] ينظر: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص104 و مقال : Charles Deemer, What is Hypertext ;1994 http /www ibiblio.org/C Demeer/ hypertext.htm.

وينظر كذلك:http mama hyperdrama'sM . charles deemer. Watch out : // www. Ibiblio.org/ walchout.htm

[9] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص104.

[10] ينظر: المسرح أبو الفنون على الموقع:

https://www.facebook.com/soufianetheatre/posts/815604541876538:0

[11] ينظر: عماد هادي الخفاجي. التقنية الرقمية والمسرح ؛ (على الخط): تمت الزيارة يوم:2014/04/12، متوفر على العنوان: http://www.alfurja.com

[12] نجم، السيد- "الثقافة والإبداع الرقمي: قضايا ومفاهيم"- أمانة عمان الكبرى- الأمانة الثقافية- الأردن- عام2008م. ص97.

بلاغة الحوار في المفاخرات الأندلسيّة
مقاربة تداوليّة حجاجيّة لرسالة الشّقندي في الدّفاع عن الأندلس.
The eloquence of dialogue in "Al Mofākharāt" Andalusian
Pragmatic argumentative approach to Al Shkondi's letter "in the defense of Andalusia"

1 عمامرة خيرة/ 2 أ.د. عائشة عبيزة

جامعة عمار ثليجي –الأغواط–/ الجزائر.

kheira.letter@gmail.com
ab.abiza2015@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/09/20	تاريخ القبول: 2019/01/11	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

تحاول هذه الدّراسة استكشاف أهم الآليات الحجاجيّة التّداوليّة الّتي وظفها الشّقندي في رسالته "في الدّفاع عن الأندلس" وحصر تواترها داخل الخطاب، من أجل الوقوف على دورها في بناء الوظيفة الإقناعيّة، حيث تقوم هذه المفاخرة على إستراتيجيّة دفاعيّة غايتها الأساس هي إثبات أفضليّة بلاد الأندلس على برّ العدوة المغربيّة، ودحض حجج ابن المعلّم الطّنجيّ وتقويضها. من خلال اعتماده لإستراتيجية حواريّة، أقامها مع محاوره على مستوى الخطاب تولّدت عنها إستراتيجيّة أخرى لا تقل أهمية عنها هي الإستراتيجيّة الإقناعيّة.

الكلمات المفتاحيّة: حوار؛ حجاج؛ مفاخرة؛ أندلسيّة.

Abstract:

this study is trying to explore the most important pragmatic argumentative mechanisms employed in "Al Shkondi's" letter "In the defense of Andalusia", and follows it into the discourse, to determine their role in investigating the persuasive function. these "Al Mofākharat" on defensive strategy basis purpose is to prove the superiority of Andalusia to other countries, Morocco, and refute the arguments of "Ibn Al Moalem Al Tangi" and undermined it. Through the adoption of dialogism strategy, developed with his interlocutor at the level of the discourse engendered other equally important strategy is persuasive strategy.

Keywords: dialogue ; argumentation; Mofākharah; andalusian ; "Al Shkondi"**.**

1- مقدمة:

يعتبر الحجاج من أهمّ المفاهيم التّداوليّة اشتغالا في الخطاب، ويتنوّع بتنوّع مجالاته ومرجعيّات خطابه والمقام التّواصليّ الّذي يندمج فيه إلى: الحجاج المنطقيّ، والحجاج اللّسانيّ، والحجاج البلاغيّ[1]. والحجاج الذي عالجته الدّراسات اللّسانيّة التّداوليّة واهتمّت به هو الحجاج اللّسانيّ الّذي تبلور على الخصوص في أبحاث أوزفالد ديكرو (**Oswald .Ducrot**)، فالحجاج في نظره لم يعد نشاطا لسانيّا من بين الأنشطة الأخرى فحسب، ولكنّه أساس المعنى نفسه، وأساس تأويله في الخطاب باعتبار أن القوة الحجاجيّة ليست مضافة إلى الملفوظ، ولكنّها مسجلة في اللّغة بوصفها أساس لكلّ دلالة[2].

وقد انبثقت هذه النّظريّة من داخل نظريّة الأفعال الكلاميّة التي وضع أسسها أوستين (**Austin**)، وسيرل (**Searle**)، حيث قام ديكرو بتطوير أفكار أوستين بالخصوص، من خلال إضافة فعلين كلاميّين هما فعل الاقتضاء وفعل الحجاج[3]، ويُعرف هذا الأخير بأنّه: "فعل لغويّ موجّه إلى إحداث تحويلات ذات طبيعة قانونيّة، أي مجموعة من الحقوق والواجبات"[4]. وبعبارة أخرى "هو أن يقدّم المتكلّم قولا ق1(أو مجموعة من الأقوال) موجّهة إلى جعل المخاطب يقبل قولا آخر ق2 (أو مجموعة أقوال أخرى) سواء أكان ق2 صريحا أو ضمنيّا وهذا الحمل على ق2 على أنّه نتيجة للحجّة ق1 يسمى عمل محاجّة"[5]، فالفعل الحجاجيّ عبارة عن تتابع من الحجج والنّتائج تربط بينها علاقات حجاجيّة، وهذه الحجّة قد ترد على شكل قول أو فقرة أو نصّ أو قد تكون مشهدا طبيعيّا أو سلوكا غير لفظيّ إلى غير ذلك، كما أنّ الحجّة قد تكون ظاهرة أو مضمرة بحسب السّياق، والشّيء نفسه بالنّسبة للنّتيجة والرّابط الحجاجيّ[6].

وعملنا في هذه الدّراسة سيكون محاولة لاستكشاف أهم الآليات الحجاجيّة التّداوليّة، الّتي وظّفها الشّقُندي في رسالة "في الدّفاع عن الأندلس" قصد إثبات أفضليّة الأندلس على برّ العدوة (المغربية)، وحصر تواتر هذه الحجج داخل الخطاب من أجل الوقوف على دورها في بناء الوظيفة الإقناعيّة.

2- تعريف الحوار(Dialogue):

2-1-لغة:

بالعودة إلى بعض مؤلفات التّراث المعجميّ القديم، نجد أنّ صاحب معجم الصّحاح يعرّفه بقوله: "حَارَ يَحُوُر حَوْرًا وحُوُورًا: رجع. يقال: حَارَ بعدما كَارَ. والمحَاوَرَة: المجاوبة. والتَّحَاور: التّجاوُب. ويقال: كلّمته فما أحَارَ إليّ جوابًا، وما رجع إليّ حويرًا ولا حوِيرةً، ولا مَحُورةً، واستحَارَهُ، أي استنطقه"[7].

أمّا في العصر الحديث فيعرف في المعجم الوسيط :"(حاوره) محاورة، وحوارًا: جاوبه. وجادله. وفي التّنزيل العزيز:﴿ **قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ** ﴾الآية (37)سورة الكهف. (تحاوروا): تراجعوا الكلام بينهم، وتجادلوا. وفي التّنزيل العزيز: ﴿ **وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا**﴾ الآية (1) سورة المجادلة. و(الحوار): حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصيّ. أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح"[8].

فما يفهم من المعنى اللّغويّ في التّعريفين أن العلاقة التّخاطبيّة هي علاقة أصليّة في الخطاب الحواريّ[9].

2-2- اصطلاحا:

الخطاب الحواريّ هو كلّ خطاب يأخذ شكلًا حواريًّا[10]. ويعرّف الحوار في أبسط تعريفاته بأنّه تبادل للكلام بين اثنين أو أكثر،... ويأخذ في اعتباره المعرفة السّوسيو-ثقافيّة اللّسانيّة لتجربة كلّ واحد وافتراضاته، ووضعيّة التّعبير، كما يكثر فيه استعمال الجمل الاستجوابيّة (السّؤال والجواب)[11].

ومن ثمّ فإنتاج الخطاب الحواريّ مرتبط بالتّفاعل المتواصل بين المتحاورين، باعتبار أنّ التّفاعل آلية من آليات إنتاجه بشكل عام[12]. لأنّ "متعة الحوار ليست تلك الّتي تتأتى من الإجماع بل من الإثراءات التي لا تنتهي"[13].

ويتخذ الخطاب الحواري أشكالا عديدة، فحسب العلاقة بين المتحاورين والأعمال اللّغويّة المهيمنة تكون منه المجادلة والمناقشة والمناظرة والمباحثة والمفاوضة والمخابرة[14]. وحسب الطّرف الآخر الّذي تفترض الضّرورة وجوده في دائرة الحوار، فإذا كان هذا الآخر متعاونا كانت المشاورة، وإن كان منازعا كانت المناظرة، أمّا إن كان منقادا دون روية كان الاستهواء[15]. ومن أمثلة هذا في القرآن الكريم قوله عزّ وجلّ- في قصة المرأة التي جاءت تخاصم زوجها وتشتكيه -:﴿ قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا﴾ الآية (1) سورة المجادلة.

"فحديث المرأة عن زوجها كان خصومة، ولذلك كان التّعبير حينئذ بالمجادلة، ولكنّ حديثها مع النّبي صلى الله عليه وسلم كان مراجعة في الكلام، ولذلك كان تعبيره بالمحاورة"[16].

إلّا أننا سنخصص حديثنا في هذه الدّراسة لنوع واحد من أنواع الخطاب الحواريّ، والمتمثّل في خطاب المناظرة أو كما يسميه طه عبد الرحمن بالحوار النّقدي في قوله: "النّظر من جانبين في مسألة من المسائل قصد إظهار الصّواب فيها"، فالمناظر هو من كان عارضًا أو معترضًا، وكان لعرضه أو اعتراضه أثر هادف ومشروع في اعتقادات من يحاوره سعيًا وراء الإقناع والاقتناع برأي سواء ظهر صوابه على يد هذا أو على يد محاوره"[17].

والمناظرة خطاب حجاجيّ يقوم على الحوار، الّذي يعدّ أولى سماتها باعتبارها نوعا أدبيّا، "فالنّصّ منتج من قبل طرفين هما المتناظران، على العكس من الأنواع الأدبيّة الأخرى، حيث لا يعبّر عن نفسه إلّا شخص واحد"[18]، وإن كانت تتفق في بعض السّمات الشكليّة مع الخطابة، أو مع نصوص المحاسن والمساوئ، ومع كتب الجدل، فإنّها تتميز عن تلك الأنواع بسمات خاصّة بها هي[19]:

- البناء الحواريّ القائم على تبادل الحجج.
- إذا كان الاستفهام أو الاقتباس يوجدان في بقية الأنواع بشكل أو بآخر. فإنّهما في المناظرة يعتبران نتيجة لأهميتهما فيها.
- اللّغة المستخدمة في المناظرات تتخذ شكلين: اللّغة العلميّة واللّغة البلاغيّة. وتتلاءم الأوّلى بشكل أفضل مع المناظرة، على حين أن الثانيّة تدخل فيها أبعاد فنيّة وجماليّة، وتسعى إلى إقناع المستمع ليس بمخاطبة عقله، وإنّما بإثارة مشاعره وانفعلاته، لما يهبها من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب، كأنّه يراها رأي العين[20].

أمّا تركيزنا في هذه الدّراسة على بلاغة الحوار، فإننا نقصد بها ما يقوم عليه الحوار في المناظرة من طاقة حجاجيّة، لأنّ "أبرز ما يتجلى فيه البعد التّداوليّ للخطاب الحجاجيّ هو المستوى الحواريّ أو التّحاوريّ، سواء أكانت ذوات هذا التّحاور مضمرة أم متعددة الأصوات والأمارات"[21]، فيكون الحوار باعتباره حجاجا متحققا في مستوى علاقة المتكلّم بالمخاطب توجيها حجاجيا ماثلا في أبنية اللّغة وإستراتيجيات الخطاب[22].

3- وصف المدوّنة:

تعرف المفاخرة بأنّها "حوار يشترك فيه اثنان، فيعدّد كلّ منهما مزايا أجداده أو مزايا شيء من الأشياء، محاولا أن يظهر سموّها وتقدّمها على تلك الّتي يقدّمها محاوره، وتطلق أيضا على الحوار المكتوب، الّذي يقوم فيه المؤلّف غالبا بدور المتخاطبين في الوقت نفسه[23]. وتكون خطابا شفويّا أو مكتوبا يردّ فيه المعترض على المدّعي بالحجج والأدلة، ولأنّ المناظرة هي نصّ صغير أو كبير يعرض حوارا بين شخصين، وأحيانا أكثر، كلّ من الاثنين يخالف الآخر في الموضوع المطروح للمناقشة، ويتبنى فرضية تخالف فرضيّة الخصم، ويحاول دعمها بالحجج والبراهين وإدحاض فرضيّة الآخر وأدلته[24]، فإنّ المفاخرة تدخل ضمن المناظرات الأدبيّة وهي الّتي تقوم- في أساسها- على اصطناع مناظرة ينسجها خيال المؤلف؛ بإضفاء التّشخيص على المتناظرين؛ للأغراض التي سبق تناولها في المناظرة عامّة. ويهدف كثير من صناع هذه المناظرات إلى إثبات قضية يتبنونها، أو أن يأتي بها الأديب على سبيل الفكاهة، وإظهار مقدرته الشّعريّة والبلاغيّة [25].

ولقد وقع اختيارنا في هذه الدّراسة على مدوّنة تنتمي إلى الأدب الأندلسيّ تمثلت في رسالة الشَّقُندي* "في الدّفاع عن الأندلس" ضمن الجزء الثّالث من كتابه "نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب" للمقّريّ (من ص186 إلى ص 222)، والّتي "اتّسمت من أوّلها إلى آخرها بالحماس الشّديد، أمّا التّأنق في صياغتها والاهتمام بأسلوبها فقد جعل منها قطعة أدبيّة من النّثر الفنيّ، فضلا عن كونها سجالا أدبيّا واجتماعيّا وتاريخيّا وعلميّا لبلاد الأندلس"[26]، كما تعدّ انعكاسا لنزعة العصبيّة والتّنافس بين الأندلسيّين والمغاربة أو بين الأندلس وبرّ العدوة[27]، الّتي زادت حدّتها في عهد الدّولة الموحدّية، حيث كان أمراؤها يحرضون على عقد هذه النّدوات الأدبيّة في قصورهم فيجتمع الشّعراء الأندلسيّون والمغاربة ويتبارون في إنشاد الشّعر، كما كانت فرصة للمناظرات والمعارضات بين أدباء الأندلس[28].

أما السّياق العامّ لإنشائها، فالشَّقُندي قد كتب رسالته هذه إثر معركة كلاميّة حامية نشبت بينه وبين أبي يحي ابن المعلّم الطنجيّ حول المفاضلة بين بلديهما. أوردها المقّري في كتابه "نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب"، حيث يقول عنها :" قال ابن سعيد: أخبرني والدي قال: كنت يوما عند أبي يحي ابن زكريا صهر ناصر بني عبد المؤمن، فجرى بين أبي الوليد الشَّقُندي وبين أبي يحي ابن المعلّم الطّنجيّ نزاع في التّفضيل بين البرين، فقال الشَّقُنديّ: لولا الأندلس لم

يذكر برّ العدوة، ولا سارت عنه فضيلة، ولولا التّوقير للمجلس لقلت ما تعلم، فقال الأمير أبو يحي: أتريد أن تقول كون أهل برّنا عربا وأهل بركم بربر؟ فقال: حاش لله! فقال الأمير : والله ما أردت غير هذا، فظهر في وجهه أنّه أراد ذلك، فقال ابن المعلّم: أتقول هذا وما الملك والفضل إلّا من برّ العدوة؟ فقال الأمير: الرّأي أن يعمل كلّ واحد منكما رسالة في تفضيل برّه، فالكلام هنّا يطول ويمر ضياعا، وأرجو إذا أخليتما له فكركما يصدر عنكما ما يحسن تخليده، ففعلا ذلك"[29].

ورسالة الشّقندي ليست هي الرّسالة الوحيدة في موضوعها، بل كانت امتدادا للرّدود العنيفة والحادّة التي أثارتها رسالة ابن الرّبيب**، والتي أكّدت المنافسة الثّقافيّة بين قرطبة والقيروان، ثمّ انتقلت هذه الرّدود إلى كتّاب رسائل المفاضلة الآخرين مثل: أبي محمّد بن حزم وابن سعيد والشَّقُندي[30]. فالّذي دفع الشَّقُندي لكتابة رسالته هو قصور همم أهلها في الدّفاع عن بلدهم، واعتمادهم على البرّ الإفريقيّ[31]، فأخذت الرّسالة شكل المناظرة، ويشرع الشّقنديّ في الرّد على أقوال أبي يحي مظهرا تفوق الأندلسيين على المغاربة في شتى المجالات[32]. وهذا ما يبرر اختيارنا لتحليلها وفق المقاربة الحجاجيّة التّداوليّة.

4-البنية الحجاجيّة للحوار في رسالة الشّقندي:

تقوم هذه المفاخرة على إستراتيجيّة دفاعيّة غايتها الأساس هي إثبات أفضليّة بلاد الأندلس على برّ العدوة المغربيّة، وإبطال حجّة ابن المعلّم الطّنجيّ. فبرزت مقاصده الحجاجيّة في هذه المفاخرة من بداية الدّيباجة، حيث غلبت على معجمها صبغة المحاجّة والجدل[33]، إذ افتتحها بالثّناء على طباعه التي ستساعده في بيان فضل بلاده، في قوله: "الحمد لله الذي جعل لمن يفخر بجزيرة الأندلس أن يتكلّم ملأ فيه، ويطنب ما شاء فلا يجد من يعترض عليه ولا من يثنيه، ...، أحمده على أن جعلني ممّن أنشأته، وحباني بأن كنت ممّن أظهرته، فامتدّ في الفخر باعي، وأعانني على الفضائل كرم طباعي"[34]، أي أنّه يتمتّع بكفاءة تداوليّة تمكّنه من خوض هذه المناظرة في الاعتراض على دعوى مناظره (ابن المعلّم الطّنجيّ) وتقويضها. فالإستراتيجية الحواريّة التي أقامها مع محاوره على مستوى الخطاب تولّدت عنها إستراتيجيّة أخرى لا تقل أهمية عنها هي الإستراتيجيّة الإقناعيّة الّتي جسّدتها عدة آليات حجاجيّة لغويّة وبلاغيّة منها:

4-1-الاحتجاج بالأفعال الكلاميّة:

كل نصّ مهما كان نوعه، أو طوله، فإنّه عبارة عن فعل كلاميّ أكبر، تتضافر سلسلة من الأفعال الكلاميّة الجزئيّة في بنائه، فيؤدي بعضها فيه دور الأفعال المساعدة، في حين أن بعضها الآخر يؤدي دورا حجاجيّا، أو أن تكون هي الحجج في حدّ ذاتها. إلّا أن هذا الدّور لا تضطلع به كل الأفعال الكلاميّة، وإنّما يتوقف ذلك على "غرض الخطاب والإستراتيجيّة الّتي يتوخاها المرسل في خطابه"[35].

فالأفعال الكلاميّة الجزئية التي أدّت دورا حجاجيا في رسالة الشَّقُنديّ، والّتي كوّنت فعل الاعتراض، فإنّها تتجلى في الأفعال الكلاميّة التّقريريّة، وبعض الأفعال الطّلبيّة.

ومن أمثلة الأفعال الكلاميّة التّقريرية ما جاء في قوله: "أحمده على أن جعلني ممّن أنشأته، وحباني بأن كنت ممن أظهرته، فامتدّ بالفخر باعي، وأعانني على الفضائل كرم طباعي..." [36]. وقوله أيضا:"...فإنّه حرك مني ساكنا، وملأ مني فارغا، فخرجت عن سجيتي في الإغضاء، مكرها إلى الحميّة والإباء، منازع في فضل الأندلس أراد أن يخرق الإجماع، ويأتي بما لا تقبله النّواظر والأسماع، إذ من رأى ومن سمع لا يجوز عنده ذلك، ولا يضله من تاه في تلك المسالك، رام أن يفضل برّ العدوة على برّ الأندلس فرام أن يفضل على اليمين اليسار، ويقول: اللّيل أضوأ من النّهار"[37].

فاستعمال الشّقندي للأفعال التّقريريّة جاء ليعبر بها عن وجهة نظره وليحدّد موقفه من نقطة الخلاف (تفضيل برّ العدوة على برّ الأندلس)، كما استعمله في موضع آخر لمواصلة حجاجه من خلال التّأكيد والادّعاء[38]، في قوله: "الحمد لله الّذي جعل لمن يفخر بجزيرة الأندلس أن يتكلّم ملأ فيه، ويطنب فلا يجد من يعترض عليه ولا يثنيه"[39]. فخرج التّقرير هنا إلى غرض آخر يفهم من السّياق الّذي يلف الخطاب وهو التّعريض بالخصم والحطّ من قيمته، فكأنّه يقول له بطريقة غير مباشرة أنّ فضل الأندلس لا يمكن أن ينكره منكر أبدا، وأنّ لها فضائل يطول الحديث عنها، فلا مجال للمجاراة أو المقارنة.

ويواصل الشّقُندي إيراد الأفعال التّقريريّة في معرض تدعيم وجهة نظره من خلال مفاضلته بالأمراء والشّعراء وعلماء الأندلس في قوله:" أمّا قولك "الملوك منّا" فقد كان الملوك منّا أيضا، وما نحن إلّا كما قال الشّاعر:

فيوم علينا ويوم لنا ويوم نُساء ويوم نُسرّ"[40].

وقوله – عند حديثه عن بلدان الأندلس – : " هذا– زان الله تعالى فضلك بالإنصاف، وشرّف كرمك بالاعتراف– ما حضرني الآن في فضل جزيرة الأندلس، ولم أذكر من بلادها إلّا ما كلّ بلد منها مملكة مستقلة يليها ملوك بني عبد المؤمن على انفراد، وغيرها في حكم التّبع"[41]، وقوله عن علمائها وشعرائها:" أمّا علماؤها وشعراؤها فإنّي لم أعرض منهم إلّا لمن هو في الشّهرة كالصباح، وفي مسير الذّكر كمسير الرياح"[42]. فالأفعال التّقريريّة في مجملها قد استعملها الشَّقُندي لعرض أفكاره، التي اتّسمت بأسلوب الإطناب – الّذي كان السّمة المميزة للرّسالة ككلّ– وخادما للمقصد الحجاجيّ كذلك.

ويعضد حججه بالأفعال التّوجيهيّة خاصّة الاستفهام والأمر، وذلك أنّها وخلافا للأفعال التّقريريّة تضطلع بدور هام في العمليّة الحجاجيّة بما توفّره من إثارة وما تستدعيه من عواطف وأحاسيس[43]، فمثلا في قوله: "كيف تتكثر بما جعله الله قليلا، وتتعزز بما حكم الله أن يكون ذليلا؟ ما هذه المباهتة التي لا تجوز؟ وكيف تبدي أمام الفتاة العجوز؟ سل العيون إلى وجه من تميل؟ واستخبر الأسماع إلى حديث من تصغي؟"[44].

وقوله: " أين عزب عقلك؟ وكيف نكص على عقبه فهمك ولبك؟ أبلغت العصبيّة من قلبك، أن تطمس على نوري بصرك ولبك؟ [45]. فهذه الأسئلة التي لا يريد بها المرسل الاستفهام عن مجهول، وإنّما قصد بها الإنكار على المخاطب جرأته على الافتخار بما لا يستحق ذلك، وتشتد لهجته في الإنكار إلى حدّ السّخرية والازدراء بقوله:" وبالله إلّا سمّيت لي بمن تفخرون قبل هذه الدّعوة المهدية، أبسقموت الحاجب؟ أم بصالح البرغواطي؟ أم بيوسف بن تاشفين الذي لولا توسّط ابن عباد لشعراء الأندلس في مدحه ما أجروا له ذكرا، ولا رفعوا لملكه قدرا؟"[46].

وقوله في معرض سرده للعلماء والشّعراء الذين تميزت بهم الأندلس: "وهل لكم في الفقه مثل: عبد الملك بن حبيب الذي يعمل بأقواله إلى الآن، ...، ومثل أبي الوليد ابن رشد الأصغر؟" [47].

وقوله:" وهل لكم في علم النّجوم والفلسفة والهندسة ملك كالمقتدر بن هود صاحب سرقُسطة، فإنّه كان في ذلك آية؟"[48].

فقد تكرّر الاستفهام الإنكاريّ بصيغة: (وهل منكم ....) تكرارا لفظيّا في عدّة مواضع في الرّسالة (بلغت حوالي 37 مرة) ممّا وفرّ له طاقة حجاجيّة مضافة أحدثت أثرا جليلا في المتلقّي

أولاً، وأعانت المتكلّم ثانيًا على ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي[49]. فهو آلية حجاجيّة تمنح الكلمات نوعا من القوة والكثافة، وتعكس التّشديد على أفضليّة الأندلس على برّ العدوة، ومحاولة تقرير ذلك لدى المتلقي بما يحرك انفعالاته ويثير عواطفه[50].

والملاحظ على فعل الاستفهام أنّه قد تجلى في كلّ أطوار المناظرة، لكنّ القصد لم يكن في كلّ ذلك مباشرا فقد جاء على صورة غير مباشرة، ومن ثمّة كان أشد إقناعا للمرسل إليه وأقوى حجّة عليه.

أمّا فعل الأمر فهو من الأفعال التّوجيهيّة التي لا يستعمل في الخطابات الحجاجيّة عادة لطبيعتها التي لا تناسب طبيعة النّقاش[51]، والشَّقُندي لم يستعمله على الحقيقة وإنّما استعمله لقصد غير مباشر لهدف خدمة القضية الحجاجيّة الأساسيّة ففي قوله:" اقن حياءك أيها المغرد بالنحيب، المتزين بالحلق المتحبّب إلى الغواني بالمشيب الخضيب"[52]. أراد بفعل الأمر التّبكيت والتّوبيخ، وهو أسلوب في التّقريع والذّم الشديد الوطء، يعدّ في المرتبة العليا من التّجريح بالمخاطب، بل هو نوع من إذلال المخاطب عندما صوره على هذه الهيئة المذلة[53]. والقصد نفسه نجده في معرض افتخاره بالمدن الأندلسيّة فيقول له:" فاسمع ما يميت الحسود كمدا"[54]، فهذا الأسلوب غاية في الإقذاع والتّوبيخ والتّبكيت، فليس للسّامع أن يرد على مفاخره إلاّ بالحسد، وذلك لأنّ الشَّقُندي "كان أكثر تعصبا من سابقيه، وردّه يبرز الصّراع بين أهل الأندلس وبرّ العدوة حين أعماه التّعصب وأخرجه عن سجيته"[55]، التي اعترف بها بنفسه في مطلع رسالته في قوله:"...فإنّه حرك مني ساكنا، وملأ مني فارغا، فخرجت عن سجيتي في الإغضاء، مكرها إلى الحميّة والإباء، منازع في فضل الأندلس أراد أن يخرق الإجماع، ويأتي بما لا تقبله النّواظر والأسماع"[56]، فأرجع هذا التّصرف الّذي بدر منه إلى استفزاز المدّعي بما ينافي ما هو معلوم ومتعارف عليه بالإجماع، فكان الاعتراض من جنس الادّعاء.

4-2-الاحتجاج بالحجج الجاهزة:

يقصد به "لفظ أو عبارة لها من القدسيّة أو التّاريخيّة أو التّوقيفيّة ما يجعلها محل قبول، أو تقديس عند عموم النّاس وجمهور السّامعين، وقد تكون نصّا من الوحي (قرآن أو سنّة) أو شكلا من الشّعر (عبارة أو شطر، أو بيت، أو أكثر)، أو حكمة أو قولا مشهورا"[57]، وتتحقق القيمة

الحجاجيّة لهذه الحجج متى أحسن الكاتب استعمالها في خطابه الحجاجيّ، من حيث انتقائها وفق ما يلائم القضية المطروحة، وموقف المخاطَب منها .

وفي رسالة الشَّقُندي الموجهة لقصد دفع المتلقي على الإقرار بأفضلية الأندلس على برّ العدو. فقد احتفى فيها ببعض هذه الحجج الجاهزة الملائمة لموضوع الخلاف، والمتمثلة في: الشّعر والخبر.

4-2-1: الاحتجاج بالشّعر:

أكثر الشَّقُندي من الاحتجاج بالشّعر فلا تكاد تخلو حجّة من الحجج التي ساقها في بيان أفضلية الأندلس من التّدعيم ببيت شعريّ أو بيتين أو أكثر. فمثلا في سياق تعليله لانتقال الحكم في الأندلس من يد الملوك الأندلسيّين إلى المغاربة، بأنّ حصوله ما هو إلّا قضاء وقدر فيقول:

فيوم علينا ويوم لنا ويوم نُساء ويوم نُسرّ

وقوله فيما يعضد ذكره لحسنات الملك المنصور بن أبي عامر: " ...ولما قضى نحبه كُتب على قبره:

آثاره تنبيك عن أوصافه حتّى كأنّك بالعيـــان تراه
تالله لا يأتي الزّمان بمثله أبدا ولا يحمي الثّغور سواه[58].

كما استعان بأقوال الشّعراء كحجة على تميّزهم، مثل قوله في افتخاره بشدّة حفظ ابن حزم:" وهل لكم في الحفظ مثل أبي محمّد ابن حزم الذي زهد في الوزارة والمال ومال إلى رتبة العلم ، ورآها فوق كلّ رتبة وقال وقد أُحرقت كتبه:

دعوني من إحراق رَق وكاغـــــد وقولوا بعلم كي يرى النّاس من يدري
فإن تحرقوا القرطاس لا تحرقوا الّذي تضمّنه القرطاس، إذ هو في صدري[59].

وفي معرض احتجاجه لبديهة الشّاعر ابن وهبون يقول: "وهل لكم من الشّعراء مثل ابن وهبون في بديهيته بين يدي المعتمد بن عباد وإصابته الغرض حين استحسن المعتمد قول المتنبي:

إذا ظفرت منك المطي بنظرة أثاب بها معيي المطيّ ورازمه

فارتجل:

لئن جاد شعر ابن الحسين فإنّما تجيد العطايا واللُّها تفتح اللَّها
تنبأ عجبا بالقريض ولـــو درى بأنّـك تـروي شعـــره لتألّـها[60].

وإن كان "استعمال الكتّاب الأندلسيين للشّعر دليل على علو كعبهم وقدرتهم الفائقة في المزاوجة بين الفنين حسبما يقتضيه السّياق النثريّ"[61]، فإنّه في رسالة الشَّقُندي يضطلع بوظيفة أخرى هي الوظيفة الإقناعيّة.

4-2-2: الاحتجاج بالخبر:

استعمل الشَّقُندي الأخبار لتدعيم حججه الّتي ساقها في بيان أفضليّة برّ الأندلس على برّ العدوة، "فالأخبار ليست أقوالا مجرّدة، بقدر ما هي صيغ نظميّة اقتضتها سياقات الكتابة، الغرض منها التّأثير والإقناع، لما لها من قوة إنجازيّة تظهر آثارها خاصّة في القدرة على الاستدلال وتغيير المواقف"[62]، ومن أمثلتها قوله في الاحتجاج للمكارم الّتي عُرف بها علماء الأندلس: "ومن أعظم ما يحكى من المكارم الّتي لم نسمع لها أختا أنّ أبا غالب اللّغويّ ألّف كتابا، فبذل له مجاهد العامري ملك دانية ألف دينار ومركوبا وكسّى على أن يجعل الكتاب باسمه، فلم يقبل ذلك أبو غالب، وقال: كتاب ألّفته لينتفع به النّاس، وأخلّد فيه همتي، أجعل في صدره اسم غيري، وأصرف الفخر له، لا أفعل ذلك، فلمّا بلغ هذا مجاهدا استحسن أنفته وهمّته، وأضعف له العطاء، وقال: هو في حلّ من أن يذكرّني فيه، لا نصدّه عن غرضه"[63]. وقوله في موضع آخر كحجّة على بطولات فرسان الأندلس: "وكفاك من أبطال عصرنا ما سمعت عن الأمير أبي عبد الله ابن مردنيش وإنّه كان يدفع في المواكب ويشقّها يمينا ويسارا منشدا:

أكرّ على الكتيبة لا أبالي أحتفي كان فيها أم سواها

حتى إنّه دفع يوما في موكب من النّصارى فصرع وقتل، وظهر منه ما أعجبت به نفسه، فقال لشيخ من خواصّه، عالم بأمور الحرب مشهور بها: كيف رأيت؟ فقال له: لو رآك السّلطان زاد فيما لك في بيت المال، وأعلى مرتبتك، أمن يكون رأس جيش يقدّم هذا الإقدام، ويتعرّض بهلاك نفسه إلى هلاك جيشه؟ فقال له: دعني فإنّي لا أموت مرتين، وإذا مت أنا فلا عاش من بعدي"[64]. فسرده لهذا الخبر يعتبر حجّة على إثبات بطولات الأمير أبي عبد الله ابن مرندنيش أحد الفرسان الأبطال في الأندلس.

4-3- الاحتجاج بالتّمثيل:

وهو عقد الصّلة بين صورتين، وتجسيد وتجسيم لأحد الشّيئين اللّذين يقارن بينهما باتفاق جزئيات مشتركة لهما، وما حضور الحجّة في التّمثيل إلّا من حضور تلك العلاقة الرّابطة المدمجة

فيه، ليتمكّن المرسل من الاحتجاج وبيان حججه[65]. فمثلا في احتجاجه لأفضلية برّ الأندلس عن برّ العدوة يجسّدها في قوله:" ...رام العدوة على برّ الأندلس فرام أن يفضل اليمين على اليسار، ويقول اللّيل أضوأ من النّهار" [66]. فشبّه برّ الأندلس باليمين وبالنّهار الّذي يفضل اليسار واللّيل الذي شبّه به برّ العدوة، ورغم بساطة الصّورة المشبّه بها، إلّا أنّها أدّت القصد الحجاجيّ المراد. وفي حديثه عن شهرة فضلاء الأندلس وعلمائها يقول:" وقد نشأ في مدتهم من الفضلاء والشّعراء ما اشتهر في الآفاق، وصار أثبت في صحائف الأيام، من الأطواق في أعناق الحمام" [67]. أمّا عن مكانة الشّعراء عند ملوك الطّوائف فيقول:" لم تزل الشّعراء تتهادى بينهم تهادي النّواسم بين الرّياض"[68]. وقوله في الافتخار بنسب ابن رشد: "وهل لكم في الفقه مثل(...)، ومثل أبي الوليد ابن رشد الأصغر؟ ابن ابن الأكبر، نجوم الإسلام، ومصابيح شريعة محمّد عليه السّلام"[69].

وفي تفضيل المدن الأندلسيّة وأهميتها يقول: "فقال بعد تفضيل إشبيلية: وشرفها غابة بلا أسد، ونهرها نيل بلا تمساح"[70]. وعن جيان: "فإنّها لبلاد الأندلس قلعة"[71]. أمّا قوله عن غرناطة:" فإنّها دمشق بلاد الأندلس"[72].

فالطّاقة الحجاجيّة للتّمثيل في الأمثلة السّابقة بالغابة تتأتى من تقريب الحجّة إلى ذهن المتلقّي من خلال تجسيم المعاني المعنويّة (الأمن الذي تتميز به إشبيلية، وحصانة جيان، جمال مناخ غرناطة) في صور محسوسة يمكن للمتلقّي أن يتصورها في ذهنه كأنّها ماثلة أمامه.

4-4-الاحتجاج بالتّقابل:

قد احتفى الشَّقُندي في مفاخرته بالأساليب البديعيّة الّتي وشى بها رسالته لأنّها تتماشى مع طبيعة عصره الّذي سادت فيه مدرسة القاضي الفاضل (ت592هـ) الموغلة في صناعة النّثر[73]. وإضافة إلى هذه الوظيفة التّزينيّة التي تضطلع بها الأساليب البديعيّة فإنّها في رسالة الشَّقُندي تقوم بوظيفة حجاجيّة. وتتجلى الأساليب البديعيّة في هذه الرّسالة إلى جانب السّجع والازدواج، بالتّقابل الّذي يضم الطّباق والمقابلة فمن أمثلة الطّباق قوله- في مطلع مفاخرته نافيا أن يكون هناك وجه مقارنة بين برّ الأندلس وبرّ العدوة- : " ...رام العدوة على برّ الأندلس فرام أن يفضل اليمين على اليسار، ويقول اللّيل أضوأ من النّهار"[74]. وقوله :" وكيف تبدي أمام الفتاة العجوز؟[75]. فمطابقة الشَّقُندي بين الأسماء: (اليمين واليسار) وبين(اللّيل والنّهار) وبين (الفتاة والعجوز)، ما هي إلّا صورة للمفارقة والبون الشّاسع بين برّ الأندلس وبرّ العدوة.

فالتّقابل يمتلك تأثيرا إقناعيّا يتجلى بجمعه بين الأضداد، لأنّ المعاني بأضدادها تعرف، ومن ثمّة يحصل الإقناع لدى المتلقّي.

وأخيرا فالمفاخرة تميّزت بوفرة الحجج وتنوعها وتتابعها، ذلك أنّ الشَّقُّندي احتاج لإثبات أفضليّة برّ الأندلس ودحض حجج محاوره (ابن المعلّم الطّنجيّ)، إلى حشد الحجج وتجميعها، فكانت علاقة التّتابع هي العلاقة التي ربطت الحجج السّابقة الذّكر بأنواعها المختلفة لتشكيل البنية الحجاجيّة لرسالة الشَّقُّندي.

خاتمة:

وأخيرا فإنّ أهم النّتائج التي توصلنا إليها هي:

- أنّ رسالة الشَّقُّندي "في الدّفاع عن الأندلس" هي عبارة عن مفاخرة تندرج ضمن جنس المناظرة لتوفرّها على أهم سمات هذه الأخيرة من: بناء الحواريّ- اعتماد على الاستفهام والاقتباس.
- عكست هذه المفاخرة حبّ الشَّقُّندي لبلاده وشدّة تعلّقه بها، وحرصه على المباهاة بها وبأهلها، وتميزها عن غيرها من البلدان، ولذلك سلك في احتجاجه -لأفضلية برّ الأندلس على برّ العدوة- عدة طرق تجسّدت في آليات حجاجيّة منها (لغويّة و بلاغيّة) مثل: الأفعال الكلاميّة- الحجج الجاهزة — التّمثيل- التّقابل.
- تميّز الحجاج في رسالة "الشَّقُّندي "بميزة أوضحتها هذه الدّراسة وأثبتتها، هي وفرة الحجج وتنوعها وتتابعها، ذلك أن المحتج يحتاج لإثبات فكرة ما أو دحضها، إلى حشد الحجج وتجميعها، ولا يكتمل حجاجه مع ذلك، ولا يتخذ أبدا شكلا منتهيا، إذ يظل في مطلق الأحوال قابلا للإضافة منفتحا أمام كل جهد يرمي إلى دعمه، وينشد تأكيده وتثبيت.

هوامش:

[1] - ينظر: مدقن(هاجر)، آليات تشكل الخطاب الحجاجي(بين نظريّة البيان ونظريّة البرهان)، مجلة (الأثر)، ورقلة(الجزائر)، العدد الخامس (2006)، ص173.

[2] حباشة(صابر)، التداولية والحجاج مداخل ونصوص، صفحات للدّراسات والنّشر، دمشق(سوريا)، ط1، (2008)، ص18.

[3] – ينظر: العزاوي (أبو بكر)، اللّغة والحجاج، العمدة للطبع، الدّار البيضاء (المغرب)، ط1(2006)، ص15.

[4] – نفسه، ص16.

[5] – المبخوت (شكري)، نظريات الحجاج في اللّغة، مقال ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف: حمادي صمّود، كلية الآداب، منوبة (تونس)، د.ت، ص360.

[6]- ينظر: العزاوي(أبوبكر)، الحجاج والمعنى الحجاجيّ، مقال ضمن التّحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، تنسيق حمو النقاري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرباط (المغرب)، ط1(2006)، ص58.

[7] -الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حمّاد)، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، مادة[حور]، ج4، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط2(1989م- 1399ه)، ص639-640.

[8]- مصطفى (إبراهيم) وآخرون)، المعجم الوسيط، مادة [حور]، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4(2004)، ص205.

[9] -ينظر: طه (عبد الرحمن)، التّواصل والحجاج، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط(المغرب)، د.ت(ط)، ص22.

[10] -علوش(سعيد)، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت (لبنان)، ط1(1985)، ص79.

[11] - ينظر: نفسه، ص78.

[12] - ينظر: العشي(عبد الله)، زحام الخطابات(مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة)، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط(2005)، ص44-45.

[13] -دومينيك (مانغونو)، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب،، تر: محمّد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1(2008)، ص37.

[14]–ينظر: طه (عبد الرحمن)، التّواصل والحجاج، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط(المغرب)، د.ت، ص21. وينظر: القاضي(محمّد) وآخرون، معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنشر، تونس، ط1(2010)، ص160.

[15] - العمري (محمد)، دائرة الحوار ومزالق العنف–كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تخليق الخطاب–، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء(المغرب)، ط(2002)، ص11.

[16]–حفني(عبد الحليم)، أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، ط3(1995)، ص13.

[17]- طه (عبد الرحمن)، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدار البيضاء المغرب، ط2، (2002)، ص46-47.

[18] -الصديق(حسين)، المناظرة في الأدب العربيّ الإسلاميّ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، الجيزة (مصر)، ط(2000)، ص245.

[19]- نفسه، ص301

[20] - ينظر: طه (عبد الرحمن)، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص38.

[21]-الطلبة (محمد سالم محمد الأمين)، الحجاج في البلاغة المعاصرة (بحث في بلاغة النقد المعاصر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1(2008)، ص177.

[22]- ينظر: تكتك(إكرام)، تداوليّة الأركان التّواصليّة في النّصّ الرّوائيّ، مجلة رفوف تصدر عن مخبر المخطوطات الجزائريّة في إفريقيا، أدرار (الجزائر)، العدد التاسع، مارس(2016)، ص283.

[23]- ينظر: الصّديق (حسين)، المناظرة في الأدب العربيّ الإسلاميّ، ص196.

[24] - ينظر: نفسه، ص63.

[25] - ينظر: السويكت (عبدالله خليفة)، البنية الحجاجية في المناظرات الأدبية'' – مناظرة الآمدي بين صاحبي أبي تمام والبحتري أنموذجا – ''دراسة تداولية العدد(7)، (يونيو 2015 م – شعبان 1436هـ)، ص45-47.

[*] -"هو أبو الوليد إسماعيل بن محمّد، وشقُّندة المنسوب إليها على نهر قرطبة مجاورة لها من جهة الجنوب. قال ابن سعيد: وهو ممّن كان بينه وبين والدي صحبة أكيدة، ومجالسات أنس عديدة،...، وعني بمجلس المنصور، فكانت له فيه مشاهد غير ذميمة، وولي قضاء بياسة وقضاء لورْقة "مات بإشبيلية سنة (629هـ) وكان معاصرا لدولة المرابطين حيث كانت الرياسة للمغاربة على الأندلسيين. المقّري (شهاب الدّين أحمد بن محمّد التّلمسانيّ)، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: إحسان عباس، ج3، دار صادر، بيروت(لبنان)، ط(1968)، ص222- ص224.

[26] - بهنام(هدى شوكت)، دراسة تحليليّة في رسائل فضائل أهل الأندلس، مجلة الذّخائر، مجلة فصليّة محكمة، عدد خاص الغرب الإسلاميّ، بيروت(لبنان)، العددان 11-12، صيف وخريف (2002)، ص57.

[27] - عيسى (فوزي)، الهجاء في الأدب الأندلسيّ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية(مصر)، ط1(2007)، ص68.

[28] - عيسى (فوزي)، الشّعر الأندلسيّ في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية(مصر)، ط1(2007)، ص68.

[29] - المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،ج3، ص186.

[**]- هو ابن الرّبيب القيروانيّ الذي وجّه رسالة إلى أبي المغيرة بن حزم يذكر فيها تقصير أهل الأندلس في تخليد أخبار علمائهم، وعدم وصول الكتب الأندلسيّة إلى القيروانيين، وإلى جانب هذا يعتز ابن الرّبيب بما ألفه علماء

القيروان وأدباؤهم، واستغراب سكوت الأندلسيين عن فضائل بلادهم ومآثر أهلها. ينظر: بهنام(هدى شوكت)، دراسة تحليليّة في رسائل فضل الأندلس، ص62.

[30] - عيسى (فوزي)، الهجاء في الأدب الأندلسي، ص71.

[31] - بهنام(هدى شوكت)، دراسة تحليليّة في رسائل فضائل أهل الأندلس، ص57.

[32] - المرجع السابق نفسه، 68.

[33] – حمادي(صمود)، بلاغة الانتصار في النّقد العربيّ القديم– رسالة أبي بكر الصّوليّ إلى مزاحم بن فاتك أنموذجا– دار المعرفة للنّشر، تونس، ط1(2006)، ص21

[34] - المقّري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، ج3، ص187.

[35] - صحراوي(مسعود)، التداولية عند العلماء العرب، دار التنوير، الجزائر، (1429هـ)،(2008)، ص68.

[36] – المصدر السّابق نفسه، ص187.

[37] – نفسه، ص187.

[38] – ينظر: الشهري(عبد الهادي بن ظافر)، إستراتيجيات الخطاب– مقاربة لغوية تداوليّة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1(2004)، ص482.

[39] – المصدر السّابق نفسه، ص187.

[40] – نفسه، ص188.

[41] – نفسه، ص221-222.

[42] – نفسه، ص187.

[43] – ينظر: الدريدي (سامية)، الحجاج في الشّعر العربيّ القديم من الجاهليّة إلى القرن الثّانيّ للهجرة – بنيته وأساليبه–، عالم الكتب الحديث، عمان(الأردن)، ط1(2008)، ص139

[44] – المصدر السّابق نفسه، ص186.

[45] – نفسه، ص188

[46] – نفسه، ص191.

[47] – نفسه، ص192

[48] – نفسه، ص193.

[49] – ينظر: الدريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ القديم، ص168.

[50] – ينظر: عبد اللّطيف(عادل)، الحجاج في الخطاب– مقاربات تطبيقيّة–، مؤسسة آفاق، مراكش(المغرب)، ط1(2017)، ص41.

[51] - ينظر: الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص482.

[52] - المقّري، نفح الطيب، مرجع سابق، ص188 .

[53]– ينظر: جمعة(حسين)، جمالية الخبر والإنشاء– دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة–، منشورات إتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنيت، www.awu-dam.org، ص114

[54]– المصدر السّابق نفسه، ص212.

[55] – بهنام(هدى شوكت)، دراسة تحليليّة في رسائل فضائل أهل الأندلس، ص62

[56] – نفسه، ص187.

[57]– حمام (بلقاسم)، البلاغة العربيّة وآلية الحجة، (مجلة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ورقلة، الجزائر، العدد – 4–ماي ، (2005)، ص59 .

[58] المقّري، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب،ج3، ص189.

[59]– نفسه، ص192.

[60] – نفسه، ص194.

[61]– اللامي(خالد لفتة باقر)، لمحات في النّثر الأندلسيّ، مجلة الذّخائر، مجلة فصليّة محكمة، عدد خاص الغرب الإسلاميّ، بيروت(لبنان)، العددان15– 16، صيف وخريف (2003)، ص11.

[62] – زيتون(زوليخة)، الرّسائل النّقديّة (من القرن3هـإلى القرن6هـ) بين سلطة الخطاب وإستراتيجيّة الكتابة – دراسة تداوليّة–، أطروحة دكتوراه العلوم، جامعة باتنة(الجزائر)، (2017/2016)، ص126.

[63] – المقّري، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب،ج3، ص190.

[64]– نفسه، ص210.

[65] – ينظر: الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص497. مثنى (كاظم صادق)، أسلوبية الحجاج التّداوليّ والبلاغيّ، ص168.

[66] – المصدر السّابق نفسه، ص187

[67] نفسه، ص188

[68] – نفسه، ص190.

[69] – نفسه، ص192.

[70] – نفسه، ص213.

[71] – نفسه، ص217.

[72]– نفسه، ص217.

[73]– بهنام(هدى شوكت)، دراسة تحليليّة في رسائل فضائل أهل الأندلس، ص61.

[74] – المصدر السّابق نفسه، ص187.

[75] – نفسه، ص187.

الأبعاد البلاغية في كتاب البرهان في علوم القرآن للإمام الزركشي
Dimensional rhetorical in the Book *Proofs in the Koran Sciences* of Imam ZARKASHI

[1]، **عباس كراك**, طالب دكتوراه/ [2] د. **غربي بكاي**
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي
تسمسيلت – الجزائر
kourakabbes77@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/20	تاريخ القبول: 2019/02/08	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

لقد اهتمّ الإمام بعلوم البلاغة في كتابه البرهان باعتبارها منطلقا للإحاطة بعلوم القرآن، وليس مقصدا يرتجى منه تعليم البلاغة، فكان التّركيز على الآثار التي يتركها المصطلح البلاغيّ في نفس المتلقّي، والفائدة التي يجنيها استخدام هذا المصطلح في النّصّ القرآنيّ ومن ثمّ تميّز البحث البلاغي لديه بفنّية المصطلح البلاغي دون توسّع شديد في البحث عن حدوده وتفريعاته، لكن هذا لم يمنعه من السّير وفق معياريّة البلاغيّين السّابقين في بعض مباحثه بتناول حدود المصطلح بشيء من التّفصيل، وذلك مقدّمة للوصول لأغراض الفنون البلاغيّة وآثارها،فهو يقوم بتقديم المادّة النّظريّة لمصطلحات البلاغة عند عرضه لآراء مجموعة من العلماء يوضّح بها حدود هذا المصطلح ومفهومه ليصل من وراء ذلك إلى الأغراض التي يؤدّيها مدعما ذلك بالكثير من الشّواهد القرآنية التي يحرص على عرضها وتحليلها لبيان ما أفاده استخدام هذا الفنّ في ذلك الموضع، إذ يوسّع مدارك البحث البلاغيّ بما يحشده من شواهد، ذلك أنّه في مسعاه لمعالجة البلاغة القرآنيّة يتلمّس جانبا من جوانب الإعجاز القرآنيّ الذي تشكّل فصاحته وبيانه مفصلا هامّا من مفاصل إعجازه، ولهذا كان مقصده بيان التّوظيف القرآني لمصطلحات البلاغة العربيّة وإظهارها. وبناء على عملية مسح رياضية قمنا بها خلال هذه الدراسة تبين أن نسبة 41 % من الكتاب يتحدث فيها عن البلاغة ، الشيء الذي جعلنا نصنفه تحت مظلّة البلاغة القرآنية، فقد فصّل ونوّع فيه قضايا قرآنية ،في بحث بلاغي يتفرّع إلى قسمين رئيسيين هما: البلاغة التّطبيقيّة، والبلاغة باعتبارها مظهرا إعجازيا و هذا ما سنحاول بيانه وتفصيله من خلال هذا المقال .

– **الكلمات المفتاحية** : البلاغة ؛ الإعجاز ؛ فنية المصطلح ؛ البرهان.

Summary:

The Imam was interested in the sciences of rhetoric in his book Proof as it is considered a starting point for the knowledge of Koran sciences, and not for the sake of teaching rhetoric. Thus, the focus was on the effects left by the term rhetoric in the emotion of the reader and the benefits derived from the use of this term in the Koranic text. Hence, his rhetorical research was distinguished by its conceptual study without diving deeper in its limits and ramifications. However, this did not prevent him from following the standard of the former linguists in some of his subjects by addressing the limits of the term in some detail. This is an introduction to reach the purposes of the rhetorical arts and their effects. He presents the theoretical material of the concept rhetoric when he presents the views of a group of scholars, where he shows the limits of the concept and its meaning so as to reach the roles it fulfils and sustaining that by many evidences from the Koran that he insists on analyzing and displaying so as to indicate the benefits of using this art in that situation. Based on a mathematical survey we conducted during this study it was found that 41% of the book speaks of eloquence, which we have classified under the umbrella of the Qur'anic rhetoric, which has separated and categorized Qur'anic issues in a rhetorical research that is divided into two main sections: And eloquence as a miraculous manifestation and this is what we will try to describe and detail through this paper.

Key words: Eloquence, The art of the concept, Mirracle and proof.

مقدمة:

نزل القرآن الكريم بلغة العرب المعهودة لديهم، ومع ذلك عجزت قرائحهم عن الإتيان بمثله أو بآية منه، ولقد اهتمّ الباحثون قديما بعلوم البلاغة العربية لِما التمسوه فيها من حاجة ماسّة لمعرفة أحكام الدّين الإسلامي، الذي يحتاج فهمه إلى معرفة ودراية تامّة باللّغة العربيّة عامّة وبالبلاغة على وجه الخصوص، فتركوا لنا ميراثا علميّا وجب المحافظة عليه وتوليد نظريّات بلاغيّة جديدة منه ، خاصة في ظل الإعجاب المفرط بالنّظريات الغربيّة الوافدة .

لذلك أردت الوقوف على آراء الإمام بدر الدين الزركشي (ت 794هـ) أحد العلماء الذين أسهموا في سطوع نور البلاغة ونموّ شجرتها الوارفة، من خلال كتابه "البرهان في علوم

القرآن"، والذي لا يوحي عنوانه أنّه من كتب البلاغة؛ ولكنّ أبرز العلوم التي عالجها الإمام فيه عِلم البلاغة، ذلك أنّه شديد الصّلة بالإعجاز القرآني، فقد جمع فيه آراء علماء البلاغة وأرباب البيان، مضيفا إليها ما جادت به قريحته من تحليلات ذّوقية، مبيّنا الأغراض البلاغية التي تثبت إعجاز القرآن الكريم.

إن ميدان دراسة البعد البلاغي في كتاب "البرهان" ميدان رحب واسع بكر لم يتطرق إليه الكثيرون — في حدود اطّلاعي- باستثناء ما وقفت عليه في مبحث الكناية عند الزركشي في كتاب: فصول في البلاغة للدكتور محمد حمدي بركات أبو علي، في حين وقفت على كتب نهلت من كتاب "البرهان" علوما أخرى، مثل كتاب: الإمام الزركشي مفسّرا من خلال كتابه البرهان في علوم القرآن، للدكتور:جمال فرحان مسعد أحمد، وكتاب: ترجيحات الزركشي في علوم القرآن، للدكتور: غانم بن عبد الله بن سليمان الغانم.

آملا توضيح القضايا البلاغية في هذا الكتاب و تبيين كيفية توظيف هذه القضايا في توضيح وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، و إبراز مدى اهتمام الإمام الزركشي بالبلاغة خدمة للنّصّ القرآني.

فما هي الأسباب والدوافع التي جعلت الإمام الزركشي يؤلف هذا السفر العظيم ؟ وعلى أيٍّ نحوٍ تناول الإمام علوم البلاغة في كتابه البرهان في علوم القرآن؟ وما أبرز القضايا البلاغية التي عالجها فيه؟

1- موضوع كتاب " البرهان في علوم القرآن" ومضمونه:

يبحث الإمام الزركشي في كتابه هذا علوم القرآن ومباحثه، إذ تحدّث في المقدّمة عن القرآن الكريم من حيث بلاغته ونظمه، وإعجازه وتميّزه عن كلّ الأساليب، كما بيّن فضل دراسة كتاب الله والإمعان في خصائصه وما احتواه، فهو يرى أنّه «لا يحيط بوصفه — على الإطلاق- ذو اللّسان الطّلق، فالسّعيد من صرف همّته إليه، ووفّق فكره وعزمه عليه، والموفّق من وفّقه الله لتدبّره، واصطفاه للتّذكير به وتذكّره، فهو يرتع منه في رياض، ويكرع منه في حياض»[1].

في الفصل الأوّل ركّز على علم التّفسير، مؤكّدا بأنّه ذروة السّنام التي يرتكز عليها فهم القرآن، ولا يتأتّى لدارسه الفهم إلا من خلال فقه أساليب العرب والإلمام بأشعارها وأمثالها وحكمها لغة ونحوا وبلاغة...

وفي الفصل الثاني تطرّق إلى علوم القرآن مركّزا على التّوحيد والتّذكير والأحكام التي تعتبر أقسام القرآن، معرّجا على سورة الفاتحة، مبيّنا علّة التّسمية، ثم انتقل إلى الحديث عن السّبعة والأربعين نوعا التي نذكر منها: أسباب النزول، علم المناسبة، غريب القرآن ،كون اللّفظ والتّركيب أحسن وأوضح ، الوقف والابتداء، معرفة إعجاز القرآن الكريم، في الكناية والتعريض، أساليب القرآن وفنونه البليغة، آلأدوات ومعاني الحروف مما يحتاج إليه المفسر... مؤكّدا في الوقت نفسه أنّه لا يدّعي – أبدا– الإلمام بكلّ نوع فيها – رغم جهوده العلمية – إذ يقول: « واعلم أنّه ما من نوع من هذه الأنواع إلا ولو أراد الإنسان استقصاءه، لاستفرغ عمره، ثمّ لم يُحكم أمره، ولكن اقتصرنا من كلّ نوع على أصوله، والرّمز إلى بعض فصوله، فإنّ الصّناعة طويلة والعمر قصير»[2].

2– الغاية من تأليف كتاب "البرهان في علوم القرآن":

يرى صاحب البرهان أنّ علماء التّفسير قد نظروا إلى كتاب الله وتطرّقوا إليه من جهة التّفسير، وأنّ علماء النّحو خاضوا غماره من جهة النّحو، وكذلك فعل علماء البلاغة وغيرهم، فأراد أن تكون الغاية من تأليف هذا الكتاب هو جمع تلك الدّرر النّفيسة في كتاب واحد مع تأكيد بعض الأدلّة والبراهين ونفي أخرى، يقول في مقدّمة هذا الكتاب: « ولمّا كانت علوم القرآن لا تنحصر، ومعانيه لا تستقصى وجبت العناية بالقدر الممكن، وممّا فات المتقدّمين، وضع كتاب يشتمل على أنواع علومه،كما وضع النّاس بالنّسبة إلى علم الحديث، فاستخرت الله تعالى –وله الحمد– في وضع كتاب في ذلك جامع لما تكلّم النّاس في فنونه، وخاضوا في نكته وعيونه، وضمّنته من المعاني الأنيقة، والحكم الرّشيقة ما يهزّ القلوب طربا، ويبهر العقول عجبا، ليكون مفتاحا لأبوابه، وعنوانا على كتابه، معينا للمفسّر على حقائقه، ومطّلعا على بعض أسراره ودقائقه، والله المخلّص والمعين، وعليه أتوكّل وبه أستعين، وسمّيته: البرهان في علوم القرآن»[3]

هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجده يصرّح بالغاية العظمى من هذا الكتاب وذلك في النّوع السادس والأربعين "**في أساليبه وفنونه البليغة**"، « وهو المقصود الأعظم من هذا الكتاب، وهو بيت القصيدة، وأوّل الجريدة، وغُرّة الكتيبة، وواسطة القلادة، ودرّة التّاج، وإنسان الحدقة»[4].

3– البلاغة التّطبيقيّة في كتاب "البرهان":

تتجسّد البلاغة التطبيقية في كتاب "البرهان" في استخراج الفنون البلاغيّة من نصوص معيّنة، وفيها وظّف الإمام الزّركشي مهاراته البلاغيّة وسعة اطّلاعه في استقراء النّصوص واستنباط

فنونها البلاغية. وقد اتّخذَ ذلك وسيلة لإظهار براعته في استنطاق الآي واستخراج النّكت البلاغيّة، من ذلك ما ذكره في النّوع السّادس والأربعين (في أساليب القرآن وفنونه البليغة)، تحت عنوان : وضع الظّاهر موضع المضمر، فأشار في بدايته إلى أنه من أقسام الإطناب، «والعجب أنّ البيانيين لم يذكروه في أقسام الإطناب»[5].

ثمّ أورد بيتا من "الكتاب" لسيبويه، وهو قول الشّاعر:

إذا الوحشُ ضَمَّ الوحشَ في ظُلَلاتِها ♣ سَواقطُ من حرٍّ وقد كان أظهرا

يقول الإمام الزركشي بعده: «ولو أتى على وجهه لقال: " إذا الوحش ضمّها"، وإنما يسأل عن حكمته إذا وقع في الجملة الواحدة، فإن كان في جملتين مستقلّتين كالبيت سهُل الأمر، لكنّ الجملتين فيه كالجملة الواحدة، لأنّ الرّافع للوحش الأوّل فعل محذوف كما يقول البصريّون، والفعل المذكور سادّ مسدّ الفعل المحذوف؛ حتى كأنه هو؛ ولهذا لا يجتمعان،وإن قدّر رفع الوحش على الابتداء فالكلام جملة واحدة»[6]. فهو يرى أن الإظهار والإضمار إذا كان في جملة واحدة حسُن وطاب لأن كلّ جملة تقوم بنفسها، كقوله تعالى: ﴿ **وَإِذَا جَاءَتْهُمْ آَيَةٌ قَالُوا لَنْ نُؤْمِنَ حَتَّى نُؤْتَى مِثْلَ مَا أُوتِيَ رُسُلُ اللَّهِ اللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُ** ﴾ سورة الأنعام، الآية: 124.

[فإن شاء قال: وهو أعلم حيث يجعل رسالته].

ثمّ بيّن بعدها « أنّ الأصل في الأسماء أن تكون ظاهرة، وأصل المحدّث عنه كذلك، والأصل أنّه إذا ذكر ثانيا أن يُذكر مضمرا للاستغناء عنه بالظّاهر السّابق »[7]، وقد ذكر سبعة عشر سببا للخروج على خلاف الأصل منها[8]:

– قصد التّعظيم: كقوله تعالى: ﴿**لَكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَدًا**﴾سورة الكهف، الآية: 38، فأعاد ذكر الربّ لما فيه من التّعظيم والهضم للخصم.

– الاستلذاذ بذكره: كقوله تعالى: ﴿**وَأَوْرَثَنَا الْأَرْضَ نَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ نَشَاءُ**﴾ سورة الزمر، الآية: 74، ولم يقل: "منها" ولهذا عدل عن ذكر الأرض إلى الجنّة؛ وإن كان المراد بالأرض الجنّة.

– إزالة اللّبس حيث يكون الضّمير يُوهم أنّه غير المراد: كقوله تعالى: ﴿**وَيُعَذِّبَ الْمُنَافِقِينَ وَالْمُنَافِقَاتِ وَالْمُشْرِكِينَ وَالْمُشْرِكَاتِ الظَّانِّينَ بِاللَّهِ ظَنَّ السَّوْءِ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ**﴾ سورة الفتح، الآية: 06. ، كرّر "السّوء" لأنّه لو قال " عليهم دائرته" لالتبس بأن يكون الضّمير عائدا إلى الله تعالى.

ومن الأمثلة التي تدلّ على أنّ الإمام الزّركشي لم يقف عند حدود ما قاله سابقوه بل أضاف إليها من بنات أفكاره التي تنمّ على سعة اطلاعه، ودقّة استقرائه، قوله في شرط الالتفات: « تقدّم أنّ شرط الالتفات أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائدا في نفس الأمر إلى المنتقل عنه؛ وشرطه أيضا أن يكون في جملتين ، أي: كلامين مستقلّين، حتّى يمتنع بين الشّرط وجوابه. وفي هذا الشّرط نظر، فقد وقع في القرآن مواضع، الالتفات فيها وقع في كلام واحد، وإن لم يكن بين جزأي الجملة، كقوله تعالى: ﴿**وَامْرَأَةً مُؤْمِنَةً إِنْ وَهَبَتْ نَفْسَهَا لِلنَّبِيِّ**﴾سورة الأحزاب، الآية: 50 بعد قوله: ﴿**إِنَّا أَحْلَلْنَا لَكَ**﴾، التقدير: إن وهبت امرأة نفسها للنبيء»[9].

ومطالعة متمعّنة في هذا الكتاب –كتاب البرهان– تكشف لنا عدّة أسرار في هذا الباب، منها:

أ–حرص الإمام الزّركشي على تقديم لمحة تعريفيّة لبعض الفنون التي يطرحها.

ب–لم يقف عند حدود تعداد الفنون البلاغيّة وتقديم تعريف لها، إنّما تجاوز ذلك لبيان القيمة الفنّية والإبلاغيّة لذلك الفنّ في موضعه، ومن ذلك ما قرّره في "مشاكلة اللّفظ للمعنى" حيث أورد قوله في آية: ﴿**إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آَدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ**﴾ سورة آل عمران، الآية: 59.

«ولم يقل«من طين» كما أخبر به سبحانه في غير موضع ﴿**إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ طِينٍ**﴾ سورة ص، الآية: 71، إنّما عدل عن الطّين الذي هو مجموع الماء والتّراب إلى ذكر مجرّد التّراب لمعنى لطيف؛ وذلك أنّه أدنى العنصرين وأكثفهما، لمّا كان المقصود مقابلة من ادّعى في المسيح الإلهيّة أتى بما يصغّر أمر خلقه عند من ادّعى ذلك؛ فلهذا كان الإتيان بلفظ التّراب أمسّ في المعنى من غيره من العناصر؛ ولمّا أراد سبحانه الامتنان على بني إسرائيل أخبرهم أن يخلق لهم من الطّين كهيئة الطّير، تعظيما لأمر ما يخلقه بإذنه؛ إذ كان المطلوب الاعتداد عليهم بخلقه ليعظّموا قدر النّعمة به»[10].

وبهذا يتوضّح المصطلح البلاغيّ وتظهر جماليّته من خلال ما يؤدّيه من دور داخل النص القرآني.

ج–ذَكر الإمام الزركشي في "البرهان" ما وصله من كلام العلماء في النّظم القرآنيّ من أسرار التّقديم والتّأخير والتّأكيد والحذف والإيجاز، والنّكت البيانيّة والأنواع البديعيّة.

ويبقى القول: إنّ هذا الكتاب يضمّ الكثير من التّطبيقات البلاغيّة التي تصلح مداخل لتدريس مباحث البلاغة، ويمكن الاستفادة منها في المناهج التي تسعى لتدريسها .

4- البلاغة مظهر إعجازيّ:

سعى الإمام الزركشي في هذا القسم إلى تقديم البلاغة وتجلية غوامضها وإظهار خصوصيّة الاستخدام القرآنيّ لها باعتبار أنّها من الآليّات الهامّة في مباحث علوم القرآن وإعجازه،فهو لا يسعى هنا إلى طرح المادّة البلاغيّة طرحا تعليميّا يرنو إلى إنشاء المعرفة الكاملة حول البلاغة ومعانيها لدى دارسيها، وإنما يشكّل مادّتها ويرسم معالمها مسلّطا الضّوء على الجانب الجمالي الفنّي والإشراق الأسلوبيّ في توظيف فنونها خدمة للنّصّ القرآنيّ،وبذلك كانت هذه الغاية سببا في تحرّر الإمام نسبيّا من التّأثر بالمدرسة السّكّاكية القزوينيّة، والانطلاق عبر فضاءات أرحب في تناول الفنون البلاغيّة، فجاءت اختياراته من معين العلماء والأدباء الذين يركّزون على أدبيّة البلاغة، وفي الوقت ذاته فهو لا يستغني عن أقوال أرباب البلاغة ذوي الاتجاه الفلسفي.

وسنقف عند مثال يلخّص أهمّ السّمات الخاصّة لبحث البلاغة القرآنية في كتابه"البرهان في علوم القرآن".

من ذلك ما ورد في باب "الاحتراس": الذي هو في اللغة بمعنى الاحتراز والتحفّظ، تقول:
« احترس منه: تحرّز. وتحرّستُ من فلان واحترستُ منه بمعنىً أي: تحفّظتُ منه»[11].

أما اصطلاحا فقد عرّفه الإمام الزّركشي بأنْ « يكون الكلام محتملا لشيء بعيد، فيُؤتى بما يدفع ذلك الاحتمال»[12] ، أي: احترازا من احتمال الشيء البعيد.

ومثّل له بقوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا مَنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ**﴾سورة المائدة، الآية: 54.،« فإنّه لو اقتصر على وصفهم بالذّلّة وهو السّهولة لتوهّم أنّ ذلك لضعفهم، فلما قيل: ﴿**أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ**﴾ عُلم أنها منهم تواضع؛ ولهذا عَدَّى "الذّلّ" بـ"على" لتضمّنه معنى العطف»[13].

ويرى أنّ « أعجب احتراس وقع في القرآن قوله تعالى مخاطبا لنبيّه [محمد] عليه السلام: ﴿**وَمَا كُنْتَ بِجَانِبِ الْغَرْبِيِّ إِذْ قَضَيْنَا إِلَى مُوسَى الْأَمْرَ وَمَا كُنْتَ مِنَ الشَّاهِدِينَ** ﴾ سورة القصص، الآية: 44، وقال حكاية عن موسى:﴿**وَنَادَيْنَاهُ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ**﴾ سورة مريم، الآية: 52،

فلما نفى سبحانه عن رسوله أن يكون بالمكان الذي قضى لموسى فيه الأمر عرّف المكان بالغربيّ، ولم يقل في هذا الموضع﴿**الْأَيْمَنِ**﴾ كما قال: ﴿**وَنَادَيْنَاهُ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ**﴾ أَدبًا مع النّبيّ صلى الله عليه وسلم أن ينفيَ عنه كونه بالجانب الأيمن، أو يسلب عنه لفظاً مشتقًّا من اليمن، أو مشاركا لمادّته، ولما أخبر عن موسى عليه السلام ذَكَر الجانب الأيمن تشريفاً لموسى؛ فراعى في المقامين حُسْن الأدب معهما، تعليما للأمة، وهو أصل عظيم في الأدب في الخطاب»[14] .

والإمام الزّركشي في مبحث الاحتراس اكتفى بإيراد الشّواهد القرآنيّة، والتّطبيق عليها، مبيّنا سرّ الاحتراس فيها.

وفي ختام باب الاحتراس يضيف فائدة أنّ « قُدامة عاب على ذي الرّمّة * قوله:

ألا يا اسْلمي يا دار ميٍّ على البلى ♣ ولا زال مُنْهلا بِجَرْعَائكِ القَطْرُ

فإنه لم يحترس، وهلاّ قال كما قال طرفة:

فسقى ديارَكِ غيرَ مُفسِدها

وأجيب بأنّه قدّم الدّعاء بالسّلامة للدّار.

وقيل: لم يُرِد بقوله: " ولا زال مُنْهلا" اتصال الدّوام بالسّقيا من غير إقلاع، وإنّما ذلك بمثابة من يقول: ما زال فلان يزورني، إذا كان متعاهدا له بالزيارة»[15].

ونخلص من هذا إلى أنّ اكتفاء الإمام بالتّطبيق دون إيراد تعريفات أهل البلاغة للمصطلح، كان عن قصد، لأنّ الغاية التي يسعى إليها من خلال المصطلح البلاغي تكمن في الكشف عن أسرار الجمال في آي الذِّكر الحكيم، وكذا الوقوف على جوانب إعجازه. ولتحقيق الجانب الفنّي والمتعة الجماليّة للاحتراس في التّعابير الإبداعيّة، لابدّ من الاستخدام الدّقيق له دون تكلّف، ووضعه في سياقه المناسب، لكي يحافظ على تأثيره في المتلقّي.

وفيما يلي نستجلي عناصر البلاغة القرآنيّة في "البرهان" من مصطلحات وشواهد، كيما تكتمل صورة البناء البلاغيّ عنده

5- مصطلحات البلاغة القرآنيّة وشواهدها في كتاب "البرهان":

نشير أوّلا إلى أنّ الإمام قد رصد في كتابه "البرهان" معظم مصطلحات البلاغة العربيّة، لكنّنا سنعرض الآن بعض المصطلحات التي تتعلّق بالنّصّ القرآنيّ، ولها وطيد الصّلة ببنائه وإعجازه دون النّظر إلى باقي المصطلحات البلاغيّة.

قول الدكتور محمد بركات أبو علي :ويقودني هذا إلى دراسة البلاغة القرآنيّة عند الإمام في إطارين[16].

أ- **البلاغة القاعديّة**: وهي التي تشكّل المادّة البلاغيّة في علوم البلاغة الثّلاث: البيان، والمعاني والبديع، وفيها تتوضّح حدود المصطلح البلاغيّ، وترسم معالمه وأركانه وشواهده.

ب- **البلاغة القِيمِيّة(الفنّية)**: التي تهتمّ بالتّفسير العامّ للمادّة البلاغيّة ، ثمّ الغاية المستفادة منها؛ فهي تتناول التّأثير والجوانب الجماليّة والفنّية في المصطلح.

ولا غنى لدارس البلاغة العربيّة عن معرفة القواعد وهي ما يصطلح عليه (البلاغة القاعديّة) ، التي تتحدّث عن :

- تعيين الشّاهد البلاغي .
- تخصيص الموطن البلاغيّ في داخل الشّاهد .
- تعيين نوع المصطلح.

أ- البلاغة القاعديّة: يمكن التمثيل لها ببعض المصطلحات منها:

أ-1المناسبة:

لغة: ورد في لسان العرب: « النّسب: القرابة. وفلان يناسب فلانا فهو نسيبه أي: قريبه».[17] وعرّفها الإمام الزركشي تعريفا لغويا بقوله: «المقاربة و المشاكلة»[18] ، ولم يعرّفها اصطلاحا بل أشار إلى ذلك بعد التعريف اللّغوي بقوله: «وكذلك المناسبة في فواتح السور وخواتمها؛ ومرجعها –والله أعلم– إلى معنى ما رابط بينهما»[19] ، ولعلّه أراد بذلك عدم اختلاف المعنى بين التّعريف اللغوي والاصطلاحي.

ورأى الإمام أنّ مرجعها في الآيات إلى معنى رابط بينها عامّ أو خاصّ، عقليّ أو حسّيّ أو خياليّ، أو غير ذلك من أنواع العلاقات أو التّلازم الذّهنيّ؛ كالسّبب والمسبّب، والعلّة والمعلول، والنّظيرين، والضّدّين، ونحوه[20] ، وخرج من ذلك لمناقشة ترتيب وضع السّور في المصحف، فأشار إلى أنّه توقيفيّ، وأنّه يكون لأسباب إمّا لفظيّة تعود للبناء اللّفظي لفاتحة السّورة وخاتمة ما قبلها، أو معنويّة تعود للعلاقة الموضوعيّة بين السّورتين[21] ، وقد شرع الإمام الزّركشي بتفصيل العلاقات التي تجعل أجزاء الكلام بعضها آخذا بأعناق بعض، وذكر أنّ الارتباط إمّا أن يكون ظاهرا أو غير ظاهر[22] ، ثمّ تحدّث عن القرائن المعنويّة التي تؤذن باتصال الكلام وذكر منها:

التّنظير: «فإنّ إلحاق النّظير بالنّظير من دأب العقلاء»[23]، ومثّل له بقوله تعالى:﴿**كَمَا أَخْرَجَكَ رَبُّكَ مِنْ بَيْتِكَ بِالْحَقِّ**﴾سورة الأنفال، الآية:05 ، عقب قوله: ﴿**أُولَئِكَ هُمُ الْمُؤْمِنُونَ حَقًّا لَهُمْ دَرَجَاتٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَمَغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمٌ**﴾ سورة الأنفال، الآية: 04.

«فإنه تعالى أمر رسوله أن يمضي لأمره في الغنائم على كره من أصحابه كما مضى لأمره في خروجه من بيته لطلب العير أو للقتال»[24].

الاستطراد: ومثّل له بقوله تعالى: ﴿**يَا بَنِي آَدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآَتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ** ﴾[25] سورة الأعراف ، الآية:26،«فذكر بأنّ السّتر باب عظيم من أبواب التّقوى عقب إظهار المنّة فيما خلق الله من اللّباس وستر العورات»[26].

حُسن التّخلص:«وهو الانتقال من حديث لآخر تنشيطا للسامع»[27]،كقوله تعالى في سورة (ص) بعد ذكر الأنبياء: ﴿**هَذَا ذِكْرٌ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لَحُسْنَ مَآَبٍ**﴾سورة ص، الآية: 49، «فإنّ هذا القرآن لمّا أنهى ذكر الأنبياء، أراد أن يذكر نوعا آخر وهو ذكر الجنّة وأهلها»[28] ، وقد أنكر الإمام الزّركشي في هذا السّياق على من نفى وجوده في القرآن ومثّل له بشواهد كثيرة.

وهكذا نجد الإمام الزّركشي في مناقشته لمصطلح المناسبة في القرآن الكريم قد تدرّج به وفصّله سعيا منه لبيان إحكام بناء القرآن وجزالة تركيبه، وحرص من خلال تفصيله لجوانب هذا المصطلح على الاستشهاد له بالآي القرآنيّ.

أ-2 المنطوق والمفهوم:

حدّ المنطوق:« ما هو بيّن بنفسه بلفظ لا يحتاج إلى بيان منه ولا من غيره»[29]، وقد أشار الإمام الزّركشي إلى كيفيّة التّعامل مع هذا المنطوق، فإن أفاد معنى لا يحتمل غيره: فالنّصّ، كقوله تعالى:﴿ **فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ تِلْكَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ** ﴾ سورة البقرة، الآية: 196 ، وإن احتمل معنى مع احتمال غيره: فالظّاهر، نحو قوله تعالى:﴿ **وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّى يَطْهُرْنَ**﴾ سورة البقرة، الآية: 222، «فإنّه يقال للانقطاع "طهر"، وللوضوء والغسل، غير أنّ الثّاني أظهر»[30] ، فإن حمل على المرجوح لدليل نحو تأويل قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ**﴾سورة الحديد، الآية: 04، «فقد حمل على الحفظ والرّعاية أو القدرة والعلم لا على المعيّة والقرب بالذّات»[31].

أمّا المفهوم: فهو «ما ليس بيّنا بنفسه فيحتاج إلى بيان»[32]، وبيانه إما فيه في آية أخرى أو في السّنّة لأنها موضوعة للبيان، ككثير من أحكام الطّهارة، والصّلاة والزّكاة، وقد يكون بيانه مضمرا فيه[33] ، كقوله تعالى:﴿**وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ الْمَوْتَى**﴾ سورة الرعد، الآية: 31، أيْ:« لكان هذا القرآن على رأي النّحويين»[34].

وجليّ أنّ هذا المبحث ذو علاقة متينة بفهم النّصّ القرآنيّ واستنباط الأحكام منه، فهو يفصّل لنا طرق التّعامل مع الكلمة القرآنيّة ومن ثمّ فهْم المدلول من سياقاتها.

أ-3جَدَل القرآن:

أكّد الإمام الزّركشي في بدء مناقشته لأساليب الجدل القرآني أنّ هذا الفنّ موجود في النّصّ القرآنيّ، ولا ينتقص من قدره موردا جهد العلماء في إثبات وجوده، وذكر منه استنتاج النّتائج الصّحيحة من المقدّمات الصّادقة، مستشهدا ببعض الأمثلة القرآنيّة التي تعزّز ذلك ومنها قوله تعالى: ﴿**كَمَا بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ** ﴾سورة الأعراف، الآية: 29، فقد قاس الإعادة على الابتداء[35] ، ولم يشِر في هذا المبحث إلى أنواع الجدل، في حين نجد الإمام السّيوطي(ت 911هـ) قد أشار إلى ذلك في كتابه "الإتقان في علوم القرآن" ومنها:

- السّبر والتّقسيم: ومثاله من القرآن، قوله تعالى: ﴿**ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ مِنَ الضَّأْنِ اثْنَيْنِ** ﴾ سورة الأنعام، الآية: 143، «فإنّ الكفّار لما حرّموا ذكور الأنعام تارة وإناثها تارة أخرى، ردّ الله تعالى ذلك بالسّبر والتّقسيم»[36]، فهو يضع جميع الاحتمالات المؤدّية إلى هذه النتيجة ثم يبدأ بتفنيدها ليصل إلى إثبات خطأ مقولتهم.

- القول بالموجب: وحدّه على رأي بن أبي الأصبع(ت654هـ)«ردّ كلام الخصم من فحوى كلامه»[37]، ثمّ ذكر أنّه على قسمين: أحدهما: أن تقع صفة في كلام الغير كناية عن شيء أثبت له حكم فيثبتها لغير ذلك الشّيء، كقوله تعالى: ﴿**يَقُولُونَ لَئِنْ رَجَعْنَا إِلَى الْمَدِينَةِ لَيُخْرِجَنَّ الْأَعَزُّ مِنْهَا الْأَذَلَّ وَلِلَّهِ الْعِزَّةُ** ﴾سورة المنافقون، الآية: 08 ، وثانيهما: حمل لفظ في كلام الغير على خلاف مراده مما يحتمله بذكر متعلقه، ومثّل له بقوله تعالى: ﴿**وَمِنْهُمُ الَّذِينَ يُؤْذُونَ النَّبِيَّ وَيَقُولُونَ هُوَ أُذُنٌ قُلْ أُذُنُ خَيْرٍ لَكُمْ** ﴾ سورة التوبة، الآية: 61.

ومنه التّسليم والإسجال والانتقال والمناقضة ومجاراة الخصم ليعثر، وقد استشهد الإمام السّيوطي في كل نوع بشواهد من آي القرآن[38] .

وحسبنا هذا القدر من المصطلحات البلاغيّة كمثال دالّ على دقّة الطّرح وأسلوب التناول الذي اختطّه الإمام الزّركشي في بحثه للبلاغة القرآنية، وما يلاحظ أنّ خيوط هذا المنهج تتشكّل وفق مسعى يهدف إلى إبراز خصوصيّة القرآن في توظيف هذه المصطلحات والإفادة ممّا تتيحه من تجليات، إذْ «لم يشغل الزركشي التعريف الفلسفي للمصطلح البلاغي، فهو إذا وجد سببا لذكر هذا التعريف ذكره بوضوح ومن غير التواء»[39]،الأمر الذي يدفعه إلى التّركيز في حديثه عن علماء الإعجاز وعن البلاغيّين الذين يهتمّون بأدبيّة البلاغة، مع عدم إهمال آراء الذين اهتموا بالتّحديد والتّقسيم كلّما اقتضى الأمر ذلك، وهو بهذا يبرز السّمات الخاصّة للاستخدام القرآنيّ إذ أن لكلّ كلمة أو ملمح أسلوبي خاصّ جهة استخدام ومقصد لا يتأتّى إلاّ من خلاله.

ب – البلاغة القِيميّة(الفنّية):

كانت البلاغة في مستواها الفنّي الإبلاغيّ أساسا سعى الإمام الزّركشي إلى ترسيخه في بحثه لمصطلحات البلاغة القرآنيّة، فهو الجانب الذي ميّز بحثه لهذا الاتّجاه البلاغيّ، ومازال مقصدا يرنو إلى تجليّته في كل مصطلح يبحثه.

ويمكننا بحث الأغراض التّأثيرية الإبلاغيّة لمصطلحات البلاغة القرآنيّة ضمن ثلاثة محاور:

1. ما يتعلّق بصاحب النّصّ.
2. ما يتعلّق بالمتلقّي.
3. ما يتعلّق ببنية النّصّ القرآنيّ.

فأمّا ما يتعلّق منها بصاحب النّصّ وهو هنا " الله عزّ وجلّ" الذي أنزل النّصّ القرآنيّ على أحكم وجه، غير ذي عوج، فتجيء بذلك مصطلحات البلاغة القرآنيّة فيه لتعظيم اسمه وتشريفه، كما في مسائل التّقديم والتّأخير، ووضع الظّاهر موضع المضمر، أو لتنزيهه كما في الاعتراض أو لقصد إظهار الهيبة، وهكذا تدور هذه المعاني في كثير من مصطلحات البلاغة القرآنيّة وجميعها تنطق بالتوحّد والتفرّد لله سبحانه، ولا يكاد يمرّ مصطلح بلاغيّ دون أن يخدم في جانب منه صورة صاحب النّصّ القرآنيّ –الله–.[40].

وأما يتعلّق منها بالمتلقّي فإنّه تعالى أقرّ تأثير القرآن على النّفوس في قوله:﴿**الَّذِينَ آَمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُمْ بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ**﴾ سورة الرّعد، الآية: 28 ، وعلى الجماد حين قال ربّنا:﴿**لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ**﴾

سورة الحشر، الآية: 21، وبذلك فإنّ«المسامع لا تنبو عن شيء من القرآن، ولا تلوي من دونه حجاب القلب، حتى لم يكن لمن يسمعه بدّ من الاسترسال إليه والتّوفّر على الإصغاء»[41] .

لقد سعى الإمام الزّركشي من خلال مناقشاته لمصطلحات البلاغة القرآنيّة إلى إبراز إبلاغيّة هذه المصطلحات وتأثيرها في نفوس المتلقّين؛ من ذلك إشارته إلى أن استخدام القرآن للتشبيه يهدف إلى « تأنيس النّفس بإخراجها من خفيّ إلى جليّ، وإدنائه البعيد من القريب»[42] ، وفي الالتفات ذكر أنّه من الأساليب التي تزيد «من تنشيط السّامع، واستجلاب صفائه»[43]. وجاء قوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا**﴾ سورة النساء، الآية: 58 بوضع الظّاهر(الله) موضع المضمر قصد تربيّة المهابة وإدخال الرّوعة في ضمير السّامع[44].

وأشار الإمام الزّركشي في فوائد الحذف إلى «زيادة لذّة بسبب استنباط الذّهن للمحذوف، وكلّما كان الشّعور بالمحذوف أعسر، كان الالتذاذ به أشدّ وأحسن»[45].

ويلجأ القرآن إلى التّعليل – على رأي الإمام الزّركشي- لأنّ ذلك أقدر على تقبّل النّفس للأحكام المعلّلة بخلاف غيرها[46].

ومهما أوردت من أمثلة للبلاغة القِيميّة (الفنّية) على مستوى المتلقّي، إلا أنني أعلم يقينا بأنّها لا تشكّل إلاّ نزرا يسيرا ممّا ورد في بحث البلاغة القرآنيّة لدى الإمام الزّركشي، وحسبي أنّني لا أقصد التتّبع والاستقصاء، بل إيصال المفهوم من خلال تلكم الطّائفة من الأمثلة.

وعند الحديث عن الأغراض التّأثيرية لمصطلحات البلاغة القرآنيّة ضمن بنية النّصّ القرآنيّ، نجدها تتعلّق ببنية النّصّ القرآنيّ وتخدمه، كل ذلك في بناء معجز محكم، فأسلوب القرآن إنّما هو مادّة الإعجاز العربي في كلام العرب كلّه – على حدّ تعبير مصطفى صادق الرافعي- فاللّفظة فيه موضوعة وضعا دقيقا لا يصلح السّياق ولا يستقيم المعنى إلاّ بها «كأنّها خُلقت لذلك المعنى خلقا، وأُفرغت عليه إفراغا، حتّى لا يناسبه غيرها فيما يلتئم على لسان المتكلّم»[47] ، وقد أشار الإمام الزّركشي إلى أهمّ الأغراض الفنّية لبلاغة بنية النّص القرآنيّ، من ذلك ما ذكره في باب التّقديم والتّأخير في القرآن الكريم، فقد أشار إلى أنّه يقدّم الشّيء لإظهار الاهتمام به، مثل قوله تعالى: ﴿ **إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ**﴾ سورة الفاتحة، الآية: 05، فقدّم العبادة للاهتمام بها. وقد يكون لمناسبة السياق ومنعا للإخلال بالمقصود، كقوله تعالى: ﴿**وَقَالَ الْمَلَأُ مِنْ قَوْمِهِ الَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِلِقَاءِ الْآخِرَةِ**﴾ سورة المؤمنون، الآية: 33، بتقديم الحال ﴿ **مِنْ قَوْمِهِ**﴾ على

الوصف ﴿ **الَّذِينَ كَفَرُوا**﴾ ولو تأخر لتُوُهِّم أنه من صفة الدنيا...وحينئذ يشتبه الأمر في القائلين أنّهم: من قومه أم لا ؟ [48].

وفي حديثه عن الكناية أشار إلى أسباب لجوء القرآن لاستخدامها وذكر منها: ترك اللّفظ إلى ما هو أجمل منه، وترك التّصريح ممّا يستقبح ذكره لأنّ القرآن منزّه عن ذلك[49].

وفي مبحث الإيجاز أبرز الإمام الزّركشي متانة الأسلوب القرآني وإعجازه في بناء جمله التي تنطق رغم وَجازتها بما تعجز عنه عشرات الصّفحات، ومنه قوله تعالى:﴿ **خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ** ﴾ سورة الأعراف، الآية: 199، فهذه جمعت مكارم الأخلاق كلّها.وقوله تعالى: ﴿**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ** ﴾ سورة هود، الآية: 44.

«كيف أمَر ونهى، وأخبر ونادى، ونعَت وسمّى، وأَهْلك وأبْقى، وأَسْعد وأَشقى، وقصّ من الأنباء ما لو شُرح ما اندرج في هذه الجملة من بديع اللّفظ والبلاغة والإيجاز والبيان لجفّت الأقلام»[50].

ولو سرنا في تتبع الإمام الزّركشي في بحثه للبلاغة القرآنيّة لتطلب ذلك فيضا من الصفحات لا يتّسع لها المقام هنا لذا اكتفينا بالإشارة الدّالة لتوضيح ما جاء به مبسطا عنده، إذ النّصّ القرآنيّ لا يوظّف أسلوبا ولا يستخدم فنّا إلا لغرض إبلاغيّ، وليس لدراسة مباحث البلاغة فيه أيّ قيمة إن لم تقرن بإبراز الأغراض التي سيقت لأجلها.

6- شواهد البلاغة القرآنيّة في كتاب "البرهان":

دارت شواهد البلاغة في كتابه " البرهان" – في معظمها- حول الآيات القرآنيّة، ذلك أنّ « الشّاهد القرآني هو المثل الأعلى في كتب اللّغة العربية، وهو رأس شواهد البلاغة التي كانت استجابة للحياة الفكريّة التي استظلّ بها العرب والمسلمون بعد نزول كتاب الله بلسان عربي مبين»[51] ، وقد استشهد الإمام الزركشي بالشّعر لكنّه لم يركّز عليه كثيرا إذ بلغت شواهده الشّعريّة في هذا السّفر مائة وواحدا وعشرين(121) شاهدا شِعريّا، ولعلّه في ذلك يسعى إلى تعزيز هذه المفاهيم وتبيّنها عبر النّصّ القرآنيّ فحسب، وليس ذلك عجزا منه في التّمثيل لمصطلحات البلاغة.

وتعامل الإمام الزّركشي مع الشواهد القرآنيّة بطريقتين:

الأولى: أورد هذه الشّواهد أمثلة لمصطلحات البلاغة وأقسامها دون إشارة إلى المعنى المرتجى من الفنّ البلاغيّ في تلك الآية، -وهذا قليل في كتابه- ولعلّ قصده من وراء هذا أن يشحذ همّة

القارئ ليتدبّر ويجتهد،مثال ذلك ما وقفنا عليه في باب "ردّ العجز على الصّدر وعكسه"[52] ، فقد استشهد بقوله تعالى: ﴿**خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ سَأُرِيكُمْ آيَاتِي فَلَا تَسْتَعْجِلُونِ**﴾ سورة الأنبياء، الآية: 37 ، وقوله عزّ وجل:﴿**وَحُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا**﴾ سورة المائدة، الآية: 96 ، و لكنّه لم يشر بعدهما إلى المعنى ولم يقدّم شرحا للشّاهد.

الثّانية: تناول النّصّ القرآنيّ بتوجيه وتحليل وبيان للأثر الفنّي الإبلاغيّ الذي أضفاه المصطلح البلاغيّ في النّصّ؛ وهو في ذلك على اتجاهين: اتجاه يكتفي بالإشارة إلى الغرض الفنّي من المصطلح، ومثاله ما أورده من شواهد على أغراض التّعريض[53] : كالتلطّف في قوله تعالى: ﴿**قُلْ لَا تُسْأَلُونَ عَمَّا أَجْرَمْنَا وَلَا نُسْأَلُ عَمَّا تَعْمَلُونَ**﴾ سورة سبأ، الآية: 25 وذمّ من ليست له هذه الخشية في قوله تعالى: ﴿**إِنَّمَا تُنْذِرُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ بِالْغَيْبِ**﴾ سورة فاطر، الآية: 18..

والاتّجاه الآخر يتناول الشّاهد بالتّحليل والتّوجيه متتبّعا أسراره وشوارده، من ذلك ما أورده في مبحث الفواصل ورؤوس الآي عندما ساق أمثلة عن "التّمكين" ومنها قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَإِنَّ اللَّهَ لَهُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ** ﴾سورة الحجّ، الآية: 63، 64.

إلى قوله: ﴿**لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ**﴾ سورة الحجّ، الآية: 65 ، قال الإمام الزّركشي: « إنما فصّل الأولى بـ" **لَطِيفٌ خَبِيرٌ** " لأنّ ذلك في موضع الرّحمة لِخلقه بإنزال الغيث وإخراج النّبات من الأرض، ولأنه خبير بِنفعهم، وإنّما فصّل الثّانية بـ" **غَنِيٌّ حَمِيدٌ** " لأنّه قال:" **لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ**"، أيْ: لا لحاجة؛ بل هو غنيّ عنهما، جواد بهما، لأنّه ليس غنيٌّ نافعا غِناه إلاّ إذا جاد به، وإذا جاد وأنعم حمِده المُنعَم عليه، واستحقّ عليه الحمد؛ فذكر"الحمد" على أنّه الغنيّ النّافع بغِناه خلقَه. وإنما فصّل الثّالثة بـ"**رَءُوفٌ رَحِيمٌ**" لأنه لما عدّد للناس ما أنعم عليهم من تسخير ما في الأرض، وإجراء الفلك في البحر لهم، وتسييرهم في ذلك الهول العظيم، وجعله السّماء فوقهم وإمساكه إيّاها عن الوقوع، حسُن ختامه بالرّأفة والرّحمة»[54].

وهكذا يقدّم لنا الإمام توجيها موفّقا وتحليلا شافيا لبعض شواهده القرآنيّة ساعيا من وراء ذلك إلى تلمّس أسرار استخدام المصطلح البلاغيّ فيها.

7- خاتـمة :

بعد الجولة في رياض "البرهان" يمكننا أن نجمل سمات البحث البلاغي فيه في النقطتين الآتيتين:

أ- امتزاج القضايا البلاغيّة بموضوعات علوم القرآن.

ب- عدم تمييز علوم البلاغة الثّلاثة (المعاني، البيان والبديع) عن بعضها.

هذا بمقياس منهج اليوم، أمّا إن عدنا إلى عصر الإمام فنجده لم يخرج عن المنهج المتعارف عليه آنذاك، حين كان العالم يلمّ بأنواع من العلوم ، ويؤلف في شتى الفنون، والإمام الزّركشي يمثّل صورة العالم الموسوعيّ، والنّاقد الموضوعيّ، صاحب التّفكير العميق.

أما ما يمكن أن نستخلصه حول الإمام الزركشي من خلال كتابه البرهان في علوم القرآن فيتجلى في الآتي:

أ- المؤسوعيّة: كان الإمام عالما موسوعيّا، على قدر كبير من الثّقافة، والإلمام بعلوم من سبقوه ومن عاصروه، ولأدلّ على ذلك كثرة مؤلّفاته من جهة، وغزارة عطائه المعرفيّ من جهة أخرى، فنجده في "البرهان" قد تعدّدت منابعه، يأتي في كلّ موضوع منه رياضا من الآراء، وفنونا من الفكر، في التّفسير والنّحو والبلاغة، مضيفا إليها من بنات أفكاره وغزير علمه.

ب-النّقد: يبرز الإمام الزّركشي في كتابه "البرهان" ناقدا بصيرا، يقف عند الأقوال، ناقدا مرجّحا ومصحّحا، وهذا ما يكشف رسوخ قدمه في المجال النّقديّ البلاغيّ، إذ يقدّم البراهين والأدلّة على ما يطرحه من آراء نقديّة؛ وكثرت نقوده - على وجه الخصوص- لآراء الإمام الزّمخشريّ (ت 538هـ). من ذلك ما قاله ردّا على مقالة الإمام الزّمخشري في قوله تعالى: ﴿**وَلَا يُكَلِّمُهُمُ اللَّهُ وَلَا يَنْظُرُ إِلَيْهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ**﴾ سورة آل عمران، الآية: 77، حين قال الإمام الزّمخشري:«إنّه مجاز عن الاستهانة بهم، والسّخط عليهم»[55]. فنَقَده الإمام الزّركشي بقوله:« وهذا بناء منه على مذهبه الفاسد في نفي الرّؤية، وفيه تصريح بأنّ الكناية مجاز»[56] ، وفي الاستفهام التّقريريّ الذي جعل الإمام الزّمخشري منه قوله تعالى:﴿ **أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ** ﴾ سورة البقرة، الآية: 106،يقول الإمام الزّركشي:«وقيل: أراد التّقرير بما بعد النّفي لا التّقرير بالنّفي، والأَوْلى أن يجعل على الإنكار، أيْ، ألم تعلم أيّها المنكر للنّسخ!»[57].

هذه بعض الانتقادات التي وجّهها الإمام الزّركشي إلى الإمام الزّمخشري تصويبا وترجيحا.

ج–الموضُوعيّة: هي المقياس السّليم للأحكام النّقدية الجمالية، وتعني «التّجرّد من الأهواء والآراء الشّخصية والدّوافع الخاصّة»[58] .

وتحرّى النّزاهة، وهذا أمر لم نعدمه عند الإمام الزّركشي، وأبرز ملامح الموضوعيّة عنده: الأمانة العلميّة في نسبة الآراء إلى أصحابها، وكذا الدّقة في إصدار الأحكام النّقديّة؛ من أمثلة ذلك قوله: قال الرّماني في كتاب "إعجاز القرآن"...[59] ، وتبعه القاضي أبوبكر الباقلاّني في كتاب "إعجاز القرآن"...ردّ عليه الخفّاجي في كتاب "سرّ الفصاحة"...[60].

د–الذّوق الأدبيّ الفنّي: لا يمكن الاستغناء عنه في مسائل النّقد والجمال، إذ به تتأثّر الأحكام الجماليّة النّقديّة، والذّائقة الفنّية هي أداة الحكم الجمالي على الأشعار[61]، فهو« ملكة لا غنى عنها للنّاقد تمكّنه من التّعرّف على مواطن الجمال والقبح فيما يعرض له من النّصوص»[62].

ونظرة متأنّية في كتاب "البرهان" تكشف لنا أنّ صاحبه اتّسم بالتّحليل الأدبيّ لكثير من القضايا البلاغيّة، كالتّقديم والتّأخير، والحذف، والالتفات، والفواصل... وهو ما أبان عن ذوقه الفنّي الرّفيع، وانتمائه إلى المدرسة الأدبيّة، داحضا مقولة أنّ البلاغة بعد السكّاكي (ت626 هـ) أصابها الوهن.

ومحصّلة القول: إنّ الإمام الزّركشي يتجلّى جهده واضحا في "البرهان" في توظيف المصطلح البلاغيّ من أجل الكشف عن جماليّات القرآن العظيم، بعيدا عن التّعريفات والتّقسيمات– إلاّ نادرا–، فقد وفّق في ضمّ أجزاء هذه المباحث وتجليّة مراميها، معتمدا في ذلك على أرباب هذه الصّناعة، متمكّنا من الإحاطة بمفرداتها وتقديمها لقرّائه ضمن سياقاتها في سفره "البرهان في علوم القرآن".

هوامش:

[1]– بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: المنثور في القواعد، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ج1، ص:03.

[2]– بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، ج1، ص: 25.

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص: 23.

[4]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2012، مج1، ج2، ص: 223.

[5]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 289.

[6]- المصدر نفسه، مج1، ج2، ص: 289.

[7]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج2، ص:290.

[8]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 290- 297.

[9]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج2،ج3، ص: 207.

[10]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 233، 234.

[11]- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب ،تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، مج2، مادّة (ح ر س)، ص: 833.

[12]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 47.

[13]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 47.

[14]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 47، 48.

[*]- ذو الرّمّة: هو عيلان بن عقبة العدويّ، شاعر من فحول الشعراء في عصره، أكثرُ شِعره تشْبيب وبُكاء أطلال، امتاز بإجادة التّشبيه.

[15]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 48، 49.

[16]- ينظر: نزار قبيلات: ملاحظات على كتاب" كيف نقرأ تراثنا البلاغي" للأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي، مقال مُتاح من موقع: Kenanaonlin.com،

[17]- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مج6، مادّة (ن س ب)، ص: 4405.

[18]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج1، ص: 48.

[19]- المصدر نفسه: مج1، ج1، ص: 48.

[20]- ينظر: المصدر نفسه، مج1، ج1، ص: 48.

[21]- ينظر: بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان: مج1، ج1، ص: 50، 51.

[22]- ينظر: المصدر نفسه: مج1، ج1، ص: 51، 52.

[23]- المصدر نفسه: مج1، ج1، ص: 56.

[24]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1،ج1، ص: 56.

[25]- سورة الأعراف، الآية: 26.

[26]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج1، ص: 58.

[27]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج1، ص: 58.
[28]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج1، ص: 58.
[29]- المصدر نفسه: ، مج1، ج2، ص: 112.
[30]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 125.
[31]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 125.
[32]- المصدر نفسه، مج1، ج2، ص: 112.
[33]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان ، ص: 112.
[34]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 112.
[35]- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي: المصدر السابق، مج1، ج2، ص: 16، 17.
[36]- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد سالم هاشم، دار الكتاب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 510.
[37]- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ص: 510.
[38]- ينظر: جلال الدين السيوطي: المصدر السابق، ص: 510، 511.
[39] - محمد بركات حمدي أبو علي: فصول في البلاغة، ص: 182.
[40]- ينظر: نزار قبيلات: ملاحظات على كتاب" كيف نقرأ تراثنا البلاغي" للأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي، مقال محمّل من موقع: Kenanaonlin.com.
[41]- مصطفى صادق الرّافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص:159.
[42]- بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 253.
[43]- المصدر نفسه: مج2، ج3، ص: 203.
[44]- ينظر: بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 293.
[45]- المصدر نفسه: مج2، ج3، ص: 74.
[46]- ينظر: المصدر نفسه، مج2، ج3، ص: 65.
[47]- مصطفى صادق الرّافعي: المرجع السّابق، ص: 142.
[48]- ينظر: بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 151.
[49]- ينظر: المصدر نفسه: مج1، ج2، ص: 177- 180.
[50]- بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 147.
[51]- أحمد مطلوب: بحوث بلاغية، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد، العراق، د.ط، 1996، ص: 160.
[52]- بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج2، ج3، ص: 282، 283.

[53]– ينظر: بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 184.

[54]– بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج1، ج1، ص: 75، 76.

[55]– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي:الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2009،ص:178.

[56]– بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 182.

[57]– بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج1، ج2، ص: 195.

[58]– صالح بلعيد: في المناهج اللغوية وإعداد البحوث، دار هومه، بوزريعة، الجزائر، د.ط، 2005، ص: 76.

[59]– بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج1، ج1، ص: 61.

[60]– بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزّركشي: البرهان، مج1، ج1، ص: 63.

[61]– ينظر: عيسى علي العاكوب: التّفكير النّقدي عند العرب،دار الفكر، دمشق، ط1، 1997، ص: 121.

[62]– محمّد زغلول سلام: تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص: 14.

قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ: قراءة في رؤى النقّاد المُحْدَثينَ
THE Case of Utterance and Meaning for Al-Jahiz
- Study in the views of modern critics -

د.رزايقية محمود

معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي- تيسمسيلت-الجزائر
abousoltane141@gmail.com

تاريخ الإرسال : 2018/11/21	تاريخ القبول: 2019/02/13	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّصُ البحث

تُعدُّ قضيةُ اللّفظ والمعنى من القضايا النقدية والفكرية التي شغلتْ النقّادَ والمفكّرينَ قديما وحديثا. والواضحُ أنّ الآراء النقدية التي تناولت هذه القضية بالدّرس والتحليل كانت قاصرة عن تمثيل طبيعة العلاقة الجدلية بين اللّفظ والمعنى؛ إذ أسرف بعضُ النقّاد والبلاغيينَ في إعلاء شأن اللّفظ وجعْل المزيّة له وحده، كما اهتمّ البعضُ الآخرُ بالمعنى على حساب اللفظ.

ولعلّ الجاحظ(150هـ -255هـ)[1] هو خيرُ من تحدّث عن قضية اللّفظ والمعنى في النصف الأوّل من القرن الثالث الهجري، غير أنّ الناظر في كتابه القيّم(البيان والتبيين) فضلا عن كتاب(الحيوان) يضع يده على نصوص اختلف النقاد في فهمها وتأويلها، مما أدّى إلى بروز آراء ومواقف متباينة حمّلت الجاحظ وزر مسألة إعطاء أهمية وأفضلية للفظ على حساب المعنى .

إنّ دراستنا هذه تتغيّا الكشفَ عن آراء الجاحظ ومواقفه من قضية اللفظ والمعنى في ظلّ الجهود النقدية المتباينة في أيهما أفضل: الألفاظ أم المعاني.

الكلمات المفتاحية: لفظ؛ معنى؛ بلاغة؛ تفكير؛ جاحظ .

Abstract:

The issue of the word and meaning is one of the critical and intellectual issues that preoccupied critics and thinkers of old and recent times. It is clear that the critical views that dealt with this issue by study and analysis were insufficient to represent the nature of the dialectic relationship between the word and the meaning. Some critics and philosophers have exaggerated the meaning of the word and made it an advantage..

Perhaps Al-Jahiz (163 AH-255 AH) is better than speaking about the issue of pronunciation and meaning in the first half of the third century AH, However, the viewer in his book Value (statement and clarification) as well as the book (animal) puts his hand on the texts of the critics differed in their understanding and interpretation, which led to the emergence of different

views and positions carried Aljahiz and the issue of giving importance and preference to the word at the expense of meaning.

The aim of this study is to seek the views of Utterance and Meaning for Al-Jahiz and his positions on the issue of pronunciation and meaning in light of the different monetary efforts in whichever is better: words or meanings.
key words:Utterance; Meaning; Rhetoric; Thinking; Al-Jahiz .

تقديم:

تُعد قضيةُ اللّفظ والمعنى من أهمّ وأعقد القضايا التي شغلت النقّاد والأدباءَ والبلاغيينَ والمتكلّمينَ والفلاسفة على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم. ولعلّها تمثّلُ أبرزَ قضية خلافية عرفها النقدُ القديمُ، فهي" إحدى مُشكلات النقد الكبرى، وجانبٌ مُهمٌّ من نظريتهم في النصّ الأدبيّ"[2].

وقد اعتبرها كثيرٌ من العلماء والمفكّرينَ أنّها من أكبر القضايا التي عرفها النقدُ العربيُ، ويَنظرُ إليها بعضُهُم كإشكالية عقَدية وفكرية، وأنّ أوّل ظهور لها بدأ مع المتكلّمين عند تناولهم لمسألة (خَلْق القُرآن) وحقيقة " كلام الله : هل هو معانٍ فقط أم إنّه معان وألفاظ وحروف"[3].

وبهذا تكون مسألة الجدَل بين اللّفظ والمعنى قد نشأت في البيئة الدينية، وأنّ العصبية والشعوبية كانتا من العوامل التي خلقت هذه القضية قبل أن يعرفها الميدانُ الأدبيّ.

وما يهمّنا في هذه الدراسة هو أنّ الكثير من النقّاد والباحثين أرجعوا سبب عناية النقّاد والبلاغيين بهذه القضية إلى أمرين:

الأولُ: ارتباط ثنائية اللّفظ والمعنى بالإعجاز في القرآن وبالنظم، حيث احتضنت النّظمَ – في أصوله الأولى– كُتبُ ومباحثُ الإعجاز القرآني. لأنّ الغاية الأسمى من دراسة علم البلاغة، فضلا عن النظم، هي فَهْمُ إعجاز القرآن الكريم. يقول ابنُ خلدون : " واعلمْ أنّ ثمرةَ هذا الفنّ إنّما هي في فهْم الإعجاز في القرآن؛ لأنّ إعجازه في وفاء الدّلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منطوقة ومفهومة، وهي أعلى مراتب الكلام، ومع الكمال فيما يختصّ بالألفاظ في انتقائها وَجَوْدة رصْفها وتركيبها، وهذا هو الإعجازُ الذي تقصُرُ الأفهامُ عن إدراكه..."[4].

غير أنّ نظرية النّظم " قضت على ثنائية اللّفظ والمعنى التي كانت سائدة لدى النقّاد العرب الذين سبقوه "[5]. وانعقد رأيُ معظم الذين تطرّقوا إلى الإعجاز بالبحث على أنّ سحرَ بلاغته، ونظمه الراقي، هما سبب الإعجاز فيه، وبهذا تولّدت فكرةُ النّظم وتطوّرت؛ إذ " قالوا بإعجاز

القرآن في نظمه على خلاف من زعمَ من القَدَرية أنْ لا إعجاز في نظْم القرآن كما ذهب إليه النظّام "[6].

وقد أولى الجاحظُ اهتمامه بالإعجاز القرآني وبالنظم على السواء، حيث ألّف كتابا أسماه(نظم القرآن)[7] ، فأشار إلى النظم بأنه سرّ الإعجاز " في كتابنا المنزّل الذي يدلّنا على أنّ صدقَ نظْمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد..."[8].

الثاني: ارتباط (اللفظ والمعنى) بالمعنى البلاغي. فإذا كانت البلاغةُ في مفهومها العميق هي: مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، فإنّ هذا المعنى اختلف في مرجعه. هل هو صفة ترجع إلى اللّفظ وحده دون المعنى أم أنّه صفة ترجع إلى المعنى بغضّ النظر عن اللفظ والصياغة؟

هكذا أصبح اللفظُ والمعنى يُمثّلان " زوجاً إشكالياً في التراث على نحو عامّ "[9]، حيث مثّلت العلاقةُ بين اللفظ والمعنى مشكلةً رئيسيةً " هيمنَتْ على تفكير اللّغويين والنحاة، وشغلت الفقهاء والمتكلّمين، واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد، نقد الشعر ونقد النثر، دعْ عنك المفسّرين والشُرّاح الذين تُشكّلُ العلاقةُ بين اللّفظ والمعنى موضوعَ اهتمامهم العلني والصريح "[10]، ممّا جعل هذه القضية تحتلّ موقعاً مركزياً في الفكر العربي.

فكيف نتعامل مع النصوص التي عرضتها كتبُ الجاحظ، والتي تكشفُ عن آرائه ومواقفه من قضية اللفظ والمعنى في ظلّ الجهود النقدية المتباينة في أيّهما أفضل: الألفاظ أم المعاني، وانقسموا إلى ثلاثة اتّجاهات:

أ- اتّجاه اهتمّ بالألفاظ وفضّلها على المعاني.

ب-اتّجاه اهتمّ بالمعاني وفضّلها على الألفاظ.

ت-اتّجاه اهتمّ بالألفاظ والمعاني في آن واحد، واعتبرهما بمثابة الروح والجسد.

أولاً: موقف الجاحظ(ت255هـ) من قضية اللفظ والمعنى:

يكادُ يُجمع الدارسون لتاريخ البلاغة والنقد في التّراث العربيّ أنّ الجاحظَ هو أشهرُ عَلَم عربيّ من البلاغيينَ والنقّاد ارتبط اسمُهُ بهذه المسألة، ويميلُ معظمُ النقّاد العَرب إلى تحميل الجاحظ مسألة إعطاء اللّفظ أفضلية على المعنى، وذلك منذ أن ردّ الجاحظُ على أبي عمرو الشيباني في استحسانه للمعاني، والتي عبّر عنها في نصه الشهير بقوله:" وأنا رأيتُ أبا عمرو الشيباني وقد بلغَ من اسْتجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أنْ كلّفَ رجلاً

حتى أحضره دواةً وقرطاساً حتّى كتبهما له. وأنا أزعمُ أنّ صاحبَ هذين البيتين لا يقولُ شعراً أبداً، ولولا أنْ أُدخلَ في الحكم بعضُ الفتك؛ لزعمتُ أنّ ابنَهُ لا يقولُ شعراً أبداً، وهما قوله:

لا تحسبنّ الموتَ موتَ البلى فإنما الموتُ سؤالُ الرّجال

كلاهما موتٌ ولكــنّ ذا أَفظعُ من ذالك لذلّ السؤال

وذهب الشيخُ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفُها العجَميُ والعربيُ، والبَدويُ والقَرويُ، والمدنيُ. وإنما الشّأنُ في إقامة الوَزن، وتَخيّر اللّفظ، وسُهُولة المخْرج، وكَثْرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجَوْدة السّبك، فإنّما الشّعرُ صناعة، وضَربٌ من النّسْج، وجنسٌ من التصوير"[11].

وردت نصوصٌ كثيرةٌ في قضايا اللفظ والمعنى، وأغلبُ هذه النصوص أثارت خلافاً كبيراً بين النقاد في تفسيرها. ولعلّ هذا النصّ- ونصوصٌ أخرى- كان السبب الرئيس في أن يتحمّل الجاحظُ وزْرَ وجريرة أفضلية اللّفظ، وأنه من المنتصرين له على حساب المعنى، وهذا ما توهّمه كثيرٌ من النقّاد والدارسين.

لا يمكن تجاهل النصوص التي أوردها الجاحظُ والتي تكشف مدى اهتمامه باللّفظ، من هذه النصوص قوله: " ثم اعْلمْ-حفظك الله- أنّ حُكْمَ المعاني خلافُ حُكم الألفاظ؛ لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدّة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومُحصّلةٌ محدودة "[12]. ومن ذلك أيضا موقفه من ترجمة الشعر، فهو يرى أنّه لا يمكن ترجمته؛ لأنه" متى حُوّل تقطّع نظمُهُ، وبَطُلَ وزنُهُ، وذهبَ حسنُهُ، وسقطَ موضع التعجّب"[13].

وقد أعطى الجاحظُ للّفظ صفات تُحبّبه إلى النفس، " ومتى كان اللّفظُ أيضاً كريماً في نفسه، متخيّرا من جنسه، وكان سليماً من الفضول، بريئاً من التعقيد، حُبّبَ إلى النفس، واتّصل بالأذهان، والتَحَمَ بالعُقول، وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوبُ، وخفّ على ألسُن الرواة، وشاع في الآفاق ذِكْرُهُ... "[14].

وتظهر عناية الجاحظ باللّفظ من خلال الردّ على العتّابي في تعريفه البلاغة. فالعتابيُ يرى أنّ كلّ من أفْهَمَكَ حاجتَهُ فهو بليغٌ؛ ولأنّ هذا التعريف للبلاغة يُسقط قيمَة اللّفظ، ولا يُقيمُ للفصاحة وزْناً، فقد ردّ عليه الجاحظُ بقوله: " والعتّابيُ حين زعمَ أنّ كلّ من أفهَمَكَ حاجتَهُ فهو بليغٌ، لم يعْنِ أنّ كلّ من أفهمنا من معاشر المولّدين والبلديينَ قصْدَهُ ومعناه،

بالكلام الملحون والمعدول عن جهته، والمصروف عن حقّه، أنّه محكومٌ له بالبلاغة كيف كان، بعد أن قد فهمنا معنى كلام النبطيّ الذي قيل له: لمَ اشتريتَ هذه الأتان؟ قال: أركبها وتلدُ لي، وقد علمنا أنّ معناه كان صحيحاً"[15].

حقيقة هذه النصوص وغيرُها دليلٌ قاطعٌ أنّ الجاحظ اهتمّ باللفظ, وأنزله منزلةً رفيعةً، ولكنّ هذه النصوص نفسها لا تُشير أنّ الجاحظ أهْدَرَ قيمةَ المعنى وأسْقطهُ من عَلياء البلاغة وكمال الشّعر وسلامة الذوق .

ولإنصاف الرّجل نحاولُ تلَمُّسَ موقفه الصحيح من المعنى، ففي أقواله ما يُوحي بأنّه كان يلتفتُ إلى المعنى ويرعى قيمته في الكلام وفي الشّعر. يقول: " ولا يعلمُ في الأرض شاعرٌ تقدّم في تشبيه مُصيب تامّ، وفي معنى غريب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلّا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إنْ هو لم يعدّ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه..."[16].

هي أنواعٌ وأصنافٌ ومراتب من المعاني(الغريب العجيب، والشريف الكريم، والبديع والمخترع) يتنازعها الشعراءُ فيما بينهم، فإذا ما سبق أحدُهُم إلى معنى غريب عجيب؛ فإنّ الأنظارَ تتّجه إليه مُحاولةً سرقَتَهُ أو اقتباسه.

وليست كلّ المعاني قابلة للسرقة والاقتباس، إذ منها المبدَعُ الذي يُعرفُ به صاحبُهُ الذي أبدعه كوصف عنترة بن شدّاد للذباب، يقول الجاحظُ في هذا الوصف: " وَصَفَهُ فأجاد صفته، فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحدٌ منهم، ولقد عرض له بعضُ المحْدَثِينَ ممّن كان يُحسنُ القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنّه صار دليلاً على سُوء طبعه في الشعر.

قال عنترة:

جادت عليها كلُّ عين ثرّة فتركْنَ كلّ قرارة كالدّرهم
فترى الذباب بها يُغنّي وحده هزجاً كفِعْل الشّارب المترنّم
غَرِداً يحُكّ ذراعَهُ بذراعِهِ فِعْل المُكبّ على الزّناد الأجذم[17]

وَصْفُ الذّباب بهذه الطريقة الراقية دليلٌ واضحٌ أنّ السرّ في المعنى لا في اللفظ. ولكن هذا لا يعني ولاءَ الجاحظ للمعنى، وأنّه متساهلٌ مع الشّعراء مادام المعنى جديداً رائقاً وواضحاً.

والصّوابُ أنّ الجاحظ يُعطي ولاءَهُ للعمل الأدبيّ الجيّد الذي يأخذ بتكامل الشكل والمضمون.

وتوجدُ نصوصٌ أخرى تُفسّر حيادية الجاحظ في توظيف اللفظ والمعنى، يقول: " وليس في الأرض لفظٌ يُسقط البتّة، ولا معنى يبورُ حتّى لا يصلح لمكان من الأماكن"[18]. وهذا النصُّ يوضّح حيادية الجاحظ إزاء اللفظ والمعنى، وأنّ اللّفظ الجيّد يُشاكل المعنى الجيّد، والألفاظ السخيفة تصاحب السخيف من المعاني، قال:" إلّا أنّي أزعمُ أنّ سخيفَ الألفاظ يُشاكلُ سخيفَ المعاني، وقد يُحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني"[19].

ثانياً: موقف النقاد المحدثين من آراء الجاحظ في اللفظ والمعنى:

آراءُ الجاحظ المتباينة أَوْقعَتْ الباحثينَ والنقّاد العرب في حيرة واضطراب؛ فهو من جهة يُشيدُ بالمعنى ويُعْلِي شأْنَهُ، ومن جهة ثانية يُشيدُ باللّفظ ويُفضّله.

يرى الدكتور بدوي طبانة(1914-2000م) أنّ سبب تفضيل الجاحظ اللّفظ على المعنى هو تعلّقُهُ بمذهب الصّنعة، وهذا التعلّق هو الذي أعماهُ عن تقدير المعنى[20]، ويرى الدّكتور محمّد زغلول سلام(ت2013م) أنّ فكرةَ الجاحظ عن اللّفظ والمعنى مفادُها أنّ الإعجازَ القرآني متعلّقٌ بالألفاظ دون المعاني، منطلقاً من فهمه لرأي الجاحظ في نظرية النظم بقوله : " يرى الجاحظُ أنّ الإعجازَ مُتّصلٌ بالنّظم وحده بصرف النظر عمّا يحويه القرآنُ من المعاني، إذ طلب اللهُ تعالى إليهم أنْ يأتوا بعشْر سُوَر من مثله في النّظم والرّوعة في التأليف حتى ولو حوى التأليفُ الرائعُ كلّ باطل ومفترى ولا معنى له. فما بال القرآن وقد جمع إلى النظم الرائع المعاني الفائقة"[21] .

وللدكتورة ابتسام الصفّار رأيٌ آخر تردّ فيه على النقّاد الذين تَوهّمُوا في فهم رأي الجاحظ بتركيزهم على جمل (المعاني مطروحة) ليستنتجوا أنّ الجاحظَ من أنصار الألفاظ على المعاني، وأنّه بذلك شَكّل مدرسةً نقديةً كان من آثارها أبو هلال العسكري، وإن كان صاحب نظرية في الشّكل علماً أنّه لم يكن مطلقاً من الشكليين في التطبيق[22].

وهناك علماءُ ونقّادٌ تأمّلوا كلامَ الجاحظ وفي حيثياته فوجدوه يُفسّر بعضه بعضا؛ حيث إنّ آراءه كانت تشكّلُ نظرية كلية للصياغة والأسلوب، وليست مفردة تخصّ اللّفظ فقط، ولم يكن الجاحظُ من أنصار اللّفظ على حساب المعنى، ولا من الذين عنوا بالصناعة والأسلوب والصياغة

فقط بل أنّه نظر إلى العمل الأدبيّ نظرةً متكاملةً شاملةً تتضمن اللّفظ والمعنى والفكرة والصياغة والأسلوب؛ لأنّ الجاحظ عندما قال: " الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النسج..." لم يكن يعني مُطلَقَ الكلام، وإنما خصّ الشعر بهذا الوصف، وبالتالي التفاضل بين اللّفظ والمعنى، وأيهما أكثر قيمة في تحديد قوة الكلام وتفرّده، كان منحصرا في الكلام الأدبي، ولا سيما النصّ القرآني الكريم والشعر[23].

وللدكتور حمّادي صمود(1947م -) رأيٌ جريء يؤكّد فيه على موقف الجاحظ من مسألة(اللفظ والمعنى)، ويحاول أن يجد له بعض المسوّغات والمبررات الموضوعية والتاريخية في تقديمه اللفظ على المعنى؛ منها: أنّ موقفه من اللّفظ جاء منسجماً مع أصول نظرية الجاحظ البلاغية المستندة إلى الجنس الخطابي، ومنسجماً مع رأيه في الإعجاز القرآني، الذي فسّره بالنظم، وكان مخالفاً لأستاذه إبراهيم النظّام الذي يقول بالصرفة، ثمّ إنّ القول بـ(المعاني المطروحة) متفقٌ مع اشتراطه الفصاحة في البلاغة، وهو موقفٌ لا يستغرب ممن يفهم البلاغة على هذا النمط بحسب قوله [24].

وما تأكيدُ الجاحظ على أنّ المعاني يعرفها العربيُ والعجميُ، والقرويُ والبدويُ، إلّا إشارة ضمنية إلى أنّ الارتباطَ بالمعنى يقتضي الإقرار بتساوي حظوظ الأجناس المتعايشة في دار الإسلام، على اختلاف طبقاتها الاجتماعية في البلاغة، وتتفاوتُ تلك الحظوظ بتأكيد جانب الشكل والصياغة [25].

ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال(1916 – 1968م) أنّ تصريح الجاحظ بشأن الكلام شأن التصوير والصياغة، " ممّا يدلّ على أنه لم يرد الألفاظ مفردة عن تراكيبها، ولا التراكيب المتكلّفة أو الخالية من المعاني. نعم قد اشترط في التراكيب خلوّها من التنافر، وهو وجهٌ حسن لفظيٌ محض. ولهذا عاب الشطر الثاني في قول ابن يسير:

لم يضرها والحمد لله شيءٌ وانثنتْ نحو عزف نفس ذهول

فقال:(متفقّدُ النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرّأ من بعض)..."[26]

والجاحظ يُشيد بقيمة المعنى في غير موضع، ممّا يدلّ أنه لم يعنَ باللفظ إلّا لجلاء الصورة الأدبية، ولهذه أوثق رباط بالمعنى[27].

كما أنّ الجاحظ يرى أنّ الألفاظ لا توصف بالقبح أو الحسّة على وجه الإطلاق، إذ لابدّ مشاكلتها للمعنى، يقول: " ولكلّ ضرب من الحديث ضربٌ من اللفظ، ولكلّ نوع من المعاني نوعٌ من الأسماء، فالسّخيفُ للسخيف، والخفيفُ للخفيف، والجزلُ للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال "[28].

ويلاحظ الدكتور إحسان عبّاس(1920 – 2003م) أنّ هناك أسباباً كانت تدفع الجاحظ إلى العناية بشأن اللفظ، منها أنّ إعجاز القرآن " لا يُفسّر إلا عن طريق النظم، ومن آمن بأنّ النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادرا على أن يتبنّى نظرية تقديم المعنى على اللفظ، ومنها أنّ عصر الجاحظ كان يشهد بوادرَ حملةً عنيفةً يقوم بها النقّادُ لتبيان السرقة في المعاني بين الشعراء، ولا يُستبعد أن يكون الجاحظُ قد حاول الردّ على هذا التيار مرتين: مرّة بألّا يُشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه، ومرّة بأن يُقرّر بأنّ الأفضلية للشكل؛ لأنّ المعاني قدرٌ مُشتركٌ بين الناس جميعا، وسببٌ ثالثٌ قائمٌ في طبيعة الجاحظ نفسه، فقد كان رجلاً خصبَ القريحة لا يُعْييه الموضوع، ولا يثقلُ عليه المحتوى أياً كان لونُهُ، ولذا فإنّه يُحسّ أنّ المعنى موجودٌ في كلّ مكان، وما على الأديب إلّا أن يتناوله ويصوغه صياغة مفردة "[29].

قد لا نوافق الدكتور إحسان عباس في ربطه النظم بتقديم الجاحظ للّفظ على المعنى؛ فهذا يخالفُ المفهوم الخاص للنظم، وهو توخّي ربط الألفاظ إلى معانيها، ربطاً يخلق مزية التفوّق، ويفصح عن قدرة المبدع.

والمتأمّلُ في نصوص أخرى للجاحظ يتبيّن له تفسير المقولة السابقة، فهو يدعو إلى الفكرة الجيّدة التي تستسيغها الأذهانُ، وتجتلبُ إليها النفوس فتؤثر فيها، وهذا لا يتحقّق إلّا بالتماس اللّفظ الكريم للمعنى المراد إبلاغه. يقول: " ومن أراد معنىً كريماً فلْيلْتمِسْ له لفظاً كريماً، فإنّ حقّ المعنى الشريف اللّفظ الشّريف"[30]، وكذا قوله: " فإذا كان المعنى شريفاً واللّفظُ بليغاً، وكان صحيح الطّبع بعيداً من الاستكراه، ومُنزّهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلّف، صنعَ في القلوب صنيعَ الغيث في التربة الكريمة. ومتى فصلت الكلمةُ على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبَها اللهُ من التوفيق ومنحَها من التأييد، مالا يمتنع معه من تعظيمها صدورُ الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقولُ الجهَلة "[31].

هي دعوةٌ صريحةٌ إلى مراعاة نفسية المستمع/القارئ؛ فالجاحظُ يريده مستمعاً مُؤهّلاً للفهم والتفسير، ومتذوّقاً للأدب، حيث يُشبّهه بالتربة الطيبة التي يصيبها المطرُ فيجدي نفعاً، كما يريد الجاحظُ أن يكون العملُ الأدبيُّ طبعاً وسليقة وفطرةً وموهبةً، لا تصنّع فيه ولا تكلّف.

وبهذا التحليل الدقيق لقضية اللفظ والمعنى واستقراء أبعادها تبرزُ نظريةٌ متكاملةٌ هي نظرية التلقّي بأطرافها الثلاثة (المرسل– الرسالة– المتلقي).

ما نستنتجه هو أنّ الجاحظ لا يفاضل بين المعاني والألفاظ، وإنما هو يُفضّلُ التعبير عن المعاني بالألفاظ الجميلة المختارة أحسن من التعبير عن المعاني بألفاظ مجرّدة لا تلائمُ المعنى الجميل. وبهذا يكون الجاحظ قد حُمّل وزر قضية تقديم اللّفظ على المعنى وهو منها براء[32].

ثالثاً: علاقة اللفظ والمعنى بفكرة " المقام والمقال":

يستقرّ الجاحظُ على فكرة " المقام والمقال" ليرتقي بنظريته في تلاحم الألفاظ بالمعاني لصناعة الكلام؛ إذ إنّ " لكلِّ مَقامٍ مقالٍ، ولكلّ صناعةٍ شَكل"[33] ؛ لأنّ ألفاظ المتكلّمين ينبغي أن توظّف في مقامها. يقول الجاحظ: " وأرى أن ألفظَ بألفاظ المتكلّمين ما دمتُ خائضا في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإنّ ذلك أَفْهمُ لهم عنّي وأخفّ لمؤونتهم عليّ، لكلّ صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزق بصناعتهم إلّا بعد أن كانت مُشاكلاً بينها وبين تلك الصناعة، وقبيحٌ بالمتكلّم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلّمين في خطبة أو رسالة أو في مخاطبة أو في مخاطبة العوام والتجّار أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته، أو في حديثه إذا تحدّث أو خبره إذا أخبر، وكذلك فإنّه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل، ولكلّ مقام مقال، ولكلّ صناعة شكل"[34].

ويربط الجاحظُ ألفاظ المتكلّمين باختلاف بيئاتهم، إذ " إنّ المفردات اللّغوية متفاوتة بتفاوت بيئات المتكلمين"[35] ، فباختلاف أحوال المتكلمين وبيئاتهم تختلف الألفاظ من الحاضرة إلى البادية. كما أنّ الألفاظ تختلف باختلاف مستخدميها وأساليبهم، فلكل مقامٍ مقال[35] مثلما لكلّ بيئة مفرداتها الخاصة بها.

كما تناول الجاحظُ اشتمال ظروف المخاطبين على كلّ ما يتّصل بحياتهم الاجتماعية والثقافية، حيث أشار إلى سياق الحال أو ما يسميه البلاغيون بـ(مقتضى الحال)، وقد أشار إلى ذلك من خلال العناصر الآتية:

أ- العنصر الأول: مراعاة المتكلّم كعنصر هام من سياق المقام. يقول الجاحظ: " لكلِّ قوم ألفاظٌ حظيتْ عِنْدَهم، وكذلك كلُّ بليغٍ في الأرض وصاحِب كلامٍ منثور، وكلُّ شاعِرٍ [في الأرض] وصاحِبِ كلامٍ موزون، فلا بدّ من أن يكون قد لَهج وألف ألفاظاً بأعيانها، ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللَّفظ"[36].

فكلام البدو وألفاظ البادية لا يفهمها إلّا أصحابُها، مثلما لا يفهم كلام الحاضرة إلّا من سكنها " فإنّ الوحشيّ من الكلام يَفهمهُ الوحشيُّ من الناس، كما يفَهمُ السُّوقيُّ رِطَانَة السُّوقي، وكلامُ النّاس في طبقاتٍ كما أنّ الناسَ أنفُسهم في طبقات "[37] .

ومثلما اختلفت الألفاظُ باختلاف البيئات والمتحدّثين وأساليبهم، تختلف المعاني أيضاً؛ فسخيف اللّفظ مُشاكلٌ لسخيف المعاني، وشريفُها مُشاكلٌ لشريف المعاني[38] .

ب-العنصر الثاني: مراعاة العلاقة بين الموقف/الموضوع واللغة المستعملة، يقول: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكلّ حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات، فإن كان الخطيبُ متكلّما تجنّب ألفاظ المتكلّمين"[39].

ت-العنصر الثالث: استحضار كلّ العناصر المحيطة بالمعنى، حيث تزيد في إيضاح العلاقة بين اللغة والمقام الذي تستعمل فيه. فالمعنى عند الجاحظ " لا يشرف أن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقال من مقام، وكذلك اللفظُ العامي والخاصي فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك إلا أن تفهم العامةُ معاني الخاصّة، وتكسوها الألفاظ الواسعة التي لا تلطف على الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغُ التام "[40].

يشيرُ الجاحظُ إلى مجموعة من عناصر سياق الحال، والتي لا يمكن الاستغناء عنها في فهم المعنى وتوجيهه، وتتمثل هذه العناصر في(المتكلم والسامع) وأثرهما في فهم المعنى، ومراعاة الأحداث المصاحبة للكلام من أجل توجيهه.

فالكلام على مقتضى الحال من ركائز البحث البلاغي على مرّ العصور، بل عدّه البلاغيون الملحظ الأهم في تعريفاتهم المختلفة للبلاغة . يقول الدكتور نهاد الموسى(1942 -) : " إنّ أبرز الملامح في النظم البلاغي أنّه قام على اشتراط موافقة الكلام لمقتضى الحال، أو استشعار المقولة السائرة (لكلّ مقام مقال)، ورصَدَ على وجه التفصيل ما يكون من تأثير السياق؛ سياق الحال خاصة، وهي حال المتكلّم، والمخاطَب، وسائر ما يأتلف منه (المقام) . ورصَدَ ما يكون من تأثير ذلك في تشكيل الكلام وتأليفه على هيئات في القول تتنوّع وفقاً لتنوّع المقامات "[41] .

خاتمة:

لا يخفى على الدارسين والباحثينَ أنّ الجاحظ مُؤسسٌ مقتدرٌ لكثير من النظريات اللغوية والبلاغية، ولعلّ أهمها قضية اللفظ والمعنى وأثرها في توجيه الخطاب الأدبي ونقده، كما أنّ هذا الموضوع يُشكّل حجر الزاوية في عملية البيان عموماً .

ومن خلال ما تقدّم تتّضحُ أبعاد العلاقة بين اللفظ والمعنى، وقد تجلّى فيها أنّ للجاحظ جهوداً تأصيلية وتأسيسية في البلاغة والبيان، ومنها نظريته في اللفظ والمعنى، حيث استطاع أن يؤسّس لنظرية متكاملة في النقد والبلاغة العربية، كما كان لموقفه من قضية اللفظ والمعنى تأثيرٌ على النقاد والباحثين قديما وحديثا.

قمنا بتوجيه نصوص الجاحظ الوجهة التي تستحقها علاقة اللفظ بالمعنى، وحاولنا ردّ الأحكام النقدية الجاهزة والتي توهّم أصحابُها أنّ الجاحظ من أنصار اللّفظ على المعنى. والصواب أنه نصيرٌ للصياغة كاملةً لفظاً ومعنى، وهو الملهمُ لنظرية النظم.

هوامش:

1) اختلف الرواةُ في تاريخ مولده، فترجّح التاريخ ما بين (150 و159 و160، و163، و165هـ)، ويُنسبُ إلى الجاحظ أنه قال: " أنا أسنُّ من أبي نواس بسنة، وُلدتُ في أوّل خمسين ومائة ووُلد في آخرها ". وقد توفي أبو نواس سنة 198هـ. ينظر:ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مراجعة: وزارة المعارف، مطبوعات دار المأمون، القاهرة(د.ط.ت)، ج16، ص 74.

2) حمّادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، تونس، ، ص 433.

3) الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي(دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1991م، ص 64.

4) ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م، 1138/3.

5) العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، نشر مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1978م، ص 212.

6) البغدادي عبد القادر بن طاهر، الفرق بين الفرق، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعارف، مصر(د.ط.ت)، ص 132.

7) يبدو أن هذا الكتاب اختصّ بالإعجاز القرآني . وهو مفقود ولم يُعثر عليه، وقد ذكر الأستاذ محمد زغلول سلام عنه ((كتابُ نظم القرآن يبحث في تفصيل أسلوب القرآن وعجيب نظمه ، ويقف عند آياته مفصلاً مبيناً وجوب الإعجاز وأسرار الروعة في التعبير بالقياس إلى كلام العرب)). ينظر: أثر القرآن في تطور النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري، ص 77 – 78 .

أمّا الجاحظُ فقد ذكر هدفه من تأليفه هذا الكتاب قائلاً : ((لي كتابٌ جمعت فيه آياً من القرآن ، لتعرف بها فصل ما بين الإيجاز والحذف ، وبين الزوائد والفضول والاستعارات، فإذا قرأتها رأيت فضلها في الإيجاز والجمع للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة والاستعارات، فإذا لك في باب الإيجاز وترك الفضول))، ينظر: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط2، 1943م، 3/ 86 .

8) الحيوان، 42/4.

9) طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، دار سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1994م، ص 07.

10) الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي(مر.س)، ص 41.

11) الجاحظ، الحيوان، 131/3، 132.

12) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة، القاهرة، مصر، ط7، 1998م، 76/1.

13) الحيوان، 75/1.

14) البيان والتبيين، 8/2.

15) المصدر نفسه، 161/1.

16) الحيوان، 311/3.

17) الجاحظ، الحيوان، 312/3. وقد وردت الأبيات في ديوان عنترة بن شدّاد برواية تختلف: جاءت (حديقة) بدلا عن (قرارة)، و(يسنّ) بدلاً عن (يحكّ). ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه:مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص 157-159.

18) المصدر نفسه، 93/1 .

19) المصدر نفسه 1/ 145 .

20) ينظر :طبانة بدوي، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى القرن الثالث، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط4، 1975.ص 178 .

21) محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، قدم له خلف الله أحمد ، دار المعارف بمصر ، ط2، 1961م ،ص 77 .

22) ينظر : الصفار ابتسام، وناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، العراق، ط2، 1999م. ص 107 .

23) ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب(مر.س)، ص 272.

24) ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب(مر.س)، ص 274، 275.

25) ينظر: المرجع نفسه، ص 275.

26) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، 1997م ، ص 253.

27) ينظر: المرجع نفسه، ص 254.

28) الحيوان، 423/1.

29) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشعر) من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1992م، ص 99.

30) البيان والتبيين ، 86/1.

31) البيان والتبيين، 83/1.

32) ينظر: وليد قصّاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم(ظهورها وتطورها)، المكتبة الحديثة، العين، الإمارات، ط2، 1985م ص 52 وما بعدها.

33) الحيوان، 366/3 .

34) الحيوان، 369/3.

35) الحيوان 5/ 542 .

36) ينظر: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب 114 .

37) الحيوان 3/ 366 .

38) البيان والتبيين 144/1 .

39) ينظر:المصدر نفسه،1/ 144 .

40) البيان والتبيين، 138/1، 139.

41) المصدر نفسه، 136/1.

42) نهاد الموسى ، نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980 ،ص 96.

جمالية السبك النصي في فن الخطابة العربية، مقاربة في النماذج

The aesthetics of textual casting in the art of Arabic rhetoric
Approach in models

د. لخضر لغزال

جامعة: أحمد دراية. ولاية أدرار، الجزائر.

lloghz@gmail.com

تاريخ الإرســـال: 2018/08/15	تاريخ القبول: 2019/02/12	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

هذا البحث يحاول أن يقدم صورة – من خلال النماذج – تعكس مدى قوة البيان ورصانة العبارة وسلاسة التركيب في النص الخطابي العربي بما يؤكد على أن مثل هذه النصوص ليست مجرد متواليةٍ لسانية، أو مجموعة كلمات مبعثرة بدون ترتيبٍ وتنظيم، بل هي بناء لسانيٌّ مُحكم بفضل ما تتوفر عليه من الروابط اللغوية ما ينسجم مع الدلالات المعنوية من عناصر الإحالات والروابط والتكرارات والاستبدال المعجمي وأدوات الوصل على النحو الذي يوحي بتوفر معيار السبك بالشكل الذي يقترحه علم لسانيات النص الحديث.

فيا ترى هل فن النثر الخطابي العربي يعطي دليل إقناع للدارس على مدى ما تتوفر عليه من مقترحات لسانية نصية مثلما يذهب إليه كثير من علماء الغرب ومنهم العالم الأمريكي (روبرت دي بوجراند) والعالم الهولندي (فان دايك) ..؟ وهل هي حبيسة العلامة اللغوية في بعدها المعجمي المبتور عن سياقه ودلالاته النصية؟ أم هي تتجلى في قوة التعبير وسلامة التركيب وتكامل دلالات المعاني؟ والأهم من ذلك هل تمثل إسهاما في الفكر اللساني الحديث؟

هذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال مقاربة على نصين خطابيين أحدهما جاهلي والآخر أموي لمعرفة وسائل السبك النصي التي أدت إلى التماسك الشكلي والدلالي للنموذجين على اعتبار أن فن الخطابة العربية يمثل أعلى درجات الإبداع في التأليف اللغوي

كلمات مفتاحية: سبك؛ فن؛ معان؛ ترابط؛ لغة.

-Abstract

This research attempts to present a picture - through models - reflects the strength of the statement and the rigidity of the phrase and the smooth structure of the Arabic script, confirming that such texts are not just a linguistic sequence or a group of words scattered without arrangement and

organization, It has linguistic links that are consistent with the moral signs of the elements of assignments, links, repetitions, lexical replacement and the interface tools, which suggests the availability of the standard of casting in the form proposed by the linguistics of the modern text.
Do you see whether Arab prose gives evidence to convince the student of the extent of the textual proposals available to him, as do many western scientists, including the American scientist Robert de Bograd and the Dutch scientist Van Dyck ? Is it bound to the linguistic mark in its lexicon dimension, which is devoid of its context and textual implications? Or is it manifested in the power of expression, integrity of the structure and the integration of meanings? More importantly, is it a contribution to modern linguistic thought ?.

Keys words ;Casting. Art.Meaning . Collection . language

مقدمة

تعتبر الخطابة إحدى أهم الوسائل، التي يُمكن من خلالها للإنسان أن يحقق استمالة الآخرين إلى رأي يتبناه؛ أو موقف يدافع عنه، وفن الخطابة العربية يمثل أرقى درجات الكتابة، فصاحة وبلاغة في اللغة العربية، ليس ذلك إلا بفضل ما يتوفر فيها من أساليب البيان؛ ومعاني الإقناع والتأثير في نفس المتلقي. وتغلب عليها الحماسة ،وتكون للكلمة البليغة الملتهبة فيها ،مكانة متميزة كما يكون لحسن سبك صيغها ،وترابط أجزائها، ورصانة أسلوبها، دوراً هاماً في فاعليتها ،وقوتها وكمال دورها ،في بلوغ مرادها.

أولاً: حول مجال تعريف الخطابة في اللغة والاصطلاح وموضوعاتها

01/–الخطابة في لغة المعجم

نجد في معجم (لسان العرب) ما نصه الخطبة[1] لغةً: «مصدر خطب يخطب أي باشر الخطبة، والخطب: الأمر والشأن إذا عظم. الخطاب والمخاطبة :مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا، وهما يتخاطبان. واسم الكلام :الخطبة، وخطب، بالضم، خطابة، بالفتح :صار خطيبًا، ورجل خطيب: حسن الخطبة، وجمع الخطيب خطباء، والمخاطبة، مفاعلة، من الخطاب والمشاورة وفي حديث عمر، (وقد أفطروا في يوم غيم من رمضان)، فقال: (الخطب يسير). وفي التنزيل العزيز:﴿ قال ما خطبكم أيها المرسلون ﴾[2]، وجمعه خطوب ; فأما قول (الأخطل)[3]:

كلمع أيدي مثاكيل مسلبة ينددن ضرس بنات الدهر والخطب

إنما أراد الخطوب، فحذف تخفيفا، وقد يكون من باب رهن ورهن »[4].

02/–الخطابة في معجم الاصطلاح

وفي علم الاصطلاح نقرأ تعريفات عديدة منهاً أنها «صفة راسخة في نفس المتكلم يقتدر بها على التصرف في فن القول، لمحاول التأثير في نفوس المستمعين، وحملهم على ما يراد منهم بترغيبهم، وإقناعهم، فالخطابة مرماها التأثير في نفس السامع ومخاطبة وجدانه وإثارة إحساسه للأمر الذي يراد منه»[5].كما عرفها (أرسطو)[6] بأنها:«القدرة على النظر في كل ما يوصل إلى الإقناع في أي مسألة من المسائل»[7]. وهي كذلك « فن مشافة الجمهور وإلا كانت كتابة أو شعراً مدونا ولابد من جمهور يستمع وإلا كان الكلام حديثاً أو وصية ولابد من الإقناع (..)، ثم لابد من الاستمالة وإذاً فأسس الخطابة: مشافهة وجمهور وإقناع واستمالة»[8].

والملاحظ فيما أشار إليه (أرسطو) هو عنصر الاقناع الذي يجب أن يكو ن أحد أهم خصائص وسمات أي خطاب ولا يتأتى ذاك إلا إذا أوجد الخطيب عناصر التأثير في نفوس سامعيه، ودفعهم إلى الاستجابة لمطالبه.

وإذا كانت الخطابة بهذا التعريف تقوم على عنصر التأثير ومحاولة توجيه وجدانه وإثارة أحاسيسه؛ فإنه من المهم التأكيد على أن هذا الفن النثري لا يمكن أن يتوفر إلا لمن حاز على صفة الرسوخ في فن القول وهذه الصفة ليس من السهل امتلاكها ما لم يكن صاحبها قد امتلك ناصية القول وتدرب عليها التدريب المستمر وتوفر لديه رصيد لغوي كبير يجعله في فسحة من الكلام لا يضيف به باب المنطق في الاقناع.

بيد أنه يجب على الخطيب كذلك أن يكون خالياً تماماً من أي عيوب كلامية كالفأفأة والتأتأة وأن يكون طليق اللسان فصيح البيان بليغ العبارة ذكي القلب يتمتع بالصوت الجهوري وبديهة مستيقظة ونظرات نافذة وذلك لا يتأتى له إلا بالتعليم والممارسة وتنمية مداركه بشكل وثاب متواصل. ولهذا كان فن الخطابة في أرقى صوره وازدهار عصوره يعكس لنا حالة المجتمع في رقيه وتحضره وازدهاره[9].

03/–موضوعاتها:

على الخطيب أن يكون موسوعي في معارفه وأفكاره وثقافته حاضر البديهة من أجل أن يطرق أي موضوع من الموضوعات التي تعالج قضايا الساعة، فالخطابة لا يحصرها موضوع محدد أو قضية

معينة، أو فكرة اجتماعية خاصة ، وإنما عل الخطيب أن يكون واسع الفكر ملم بكل العلوم والفنون يترقب الجديد ويستحضر القديم ويتحسس مكامن الداء المجتمعي جاهز البديهة في كل ذلك لا يعيش في واد و المجتمع في واد آخر يملك من قضايا الأولويات في معضلات المخاطبين ما يعالج به الداء و يطرح الحلول المقنعة المفعمة بالدليل الشرعي والمنطقي والواقعي ، لا يعيش بمعزل عن هموم الناس فيكون بذلك عنصراً سلبياً ينفر منه الناس[10].

قضايا المجتمع الراهنة أضحت متعددة لا تغيب على ذي بال فما بالك بالخطيب فمنها القضايا التي تصب في صالح الأمة وتعتبر القاسم المشترك بينها خاصة فيما صار يهدد كيانها ووجودها كقضية الصراع العربي الإسرائيلي في فلسطين وثمة قضايا مجتمعية تلح على الخطيب إلحاحاً كضعف الوازع الديني وانتشار المخدرات وتفاقم قضايا الهوس بالألعاب الإلكترونية وخطورتها على النشء ومخاطر مواقع (النت) وما تشكله من متاعب نفسية وعقدية على المراهقين.

فإذن؛ الخطيب ليس في ضيق من أمره وهو يروم أن يخطب في جماعة المسلمين ومع عليه إلا أن يتحسس مكامن الداء في نفوس الجماعة التي يتوجه إليها بالحديث في خطبته ويضع في نفسه الأولى ثم الأولى في ذلك حتى ينال منهم الاستجابة لتوجيهاته وتعليماته. وزيادة على ذلك يحتاج الخطيب إلى سمات في نفسه لا غنى له عنها منها الشجاعة وقوة الشكيمة ونقاء السريرة والقدوة الحسنة والثقافة الواسعة وغزارة اللغة كل ذلك شروط ينبغي توفرها عند الخطيب.

–ثانياً: حول دراسة الأنماط الشكلية في الفن الخطابي

01/–مفهوم البنية النصية في فن الخطابة.

بمقدار ما يمكن أن تكون عليه الخطابة من الامتداد الأفقي والعمودي من المتتاليات اللغوية وفق ترتيب العلامات اللفظية فيها فإنه من الواجب أن يضع لها الخطيب تصوراً تصاعدياً تنسجم من خلال ثنائية اللفظ مع المعنى في سلاسة تنطبع في نفس المتلقي يشعر من خلالها بنمو الأفكار اتجاه قضية معينة أو حدث معين.

ومن الواجب القول إن البنية الكلية لنص الخطابة محكوم في تمثلاته الدلالية بما يجمعه من القضايا الجزئية فبمقدار التلاحم على مستوى الأبعاد الدلالية الذي يجمع العناصر الجزئية لكينونة النص الخطابي فإن ذلك يعكس لنا قضية شمولية الموضوع في التصور الكلي لبنية نص الخطابة

بمقدار كذلك ما يحقق لنا استجابة المتلقي وتحقق غاية التواصل التي هي الهدف الأساس من هذا الجنس النثري.

و الفكر اللغوي الغربي يرى في بنية النص باعتبارها بنية تصورية مفهومية تتوالى وفق تنظيم تراتبياً أي أن البنية الكبرى للنص – أي كان هذا النص –«هي تمثيل دلالي إما لقضية ما أو لمجموعة من القضايا أو الخطاب بأكمله»[11].

فالنص أي كان هذا النص ما هو إلا مجموعة من البنيات الجزئية تتفاعل مع بعضها في تصاعد دلالي لكي يستجيب للقضية المحورية الرماد الوصول إليها وعليه يمكن اعتبار «البنيات الصغرى إنها شديدة الانسجام مع القضية الأساسية التي يدور في فلكها النص العام وبغية الوصول إل بناء البنية الكبرى لنص ما لابد من أربع عمليات على المتلقي أن يتوقف عندها لتحقيق ذلك هي(..): الحذف والتعميم والاختيار والإدماج»[12] .

02/– البناء العام للأجزاء في فن الخطابة.

مثل أي نص نثري تبقى الخطابة العربية – عبر كل العصور – نصاً نثرياً راقياً متميزاً على مستوى اتساق عباراته وانسجام دلالاته مليئاً بجمال الأسلوب وحسن التعبير وجودة الفكرة، نظراً لما يبذله فيه الخطيب من حسن التنميق وجمال التكلف في غير إسراف حتى تحقق الخطبة أبعاد التأثير في نفوس المتلقين.

والغالب في قالب الخطابة وبنائها اللغوي أن لها ثلاث مفاصل رئيسة مدخل وعرض وخاتمة، وأنه ينبغي أن يكون لكل مفصل من هذه المفاصل ميزته اللغوية وتراكيبه التعبيرية ومفرداته الدلالية التي تحقق الغرض الذي كانت من أجله هذه الخطبة فمناسبة الألفاظ مع معانيها عبر مختلف مراحل الخطابة أكثر من ضرورة.

ومما ينبغي أن يتوفر عليه البناء اللغوي للخطابة معاني الاقناع بالحجة اللازمة ثم لزوم الوضوح اذي يستسهل تبليغ المطالب للمستمعين كما ينبغي على الخطيب البعد عن العبارات الغامضة واجتناب التكلف قدر الإمكان وأن يراعي استخدام الصيغ اللغوية الرصينة والمتينة في غير تقصير أو حشو.

03/– العلاقات الدلالية بين أجزاء فن الخطابة.

لا يكفي أن يكون نص الخطبة تتسم عباراته بالتناسق والتكامل على مستوى البنية الشكلية وإنما المطلوب كذلك أن يتوفر في الخطبة معيار آخر يختص بالاستمرارية على مستوى باطن النص القائم على منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها من خلال إجراءات تنشط عناصر المعرفة للوصول إلى الترابط المفاهيمي بين كل مكونات النص الخطابي[13].

على هذا فالنص ليس رصفاً اعتباطياً لعدد من الكلمات والعبارات وإنما هو نتاج مترابط ومتماسك ذو بينة مركبة ذات وحدة دلالية كلية شاملة تجسدها العلاقات النحوية التركيبية بين جمله وقضاياه فالانسجام هو الكيفية الت يتمكن القارئ إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص ومعها يصبح النص وحدة اتصالية متجانسة[14].

فالعلاقات الدلالية تعمل على جمع أطراف النص ولربط متواليات الجملية بعضها ببعض دون ظهور وسائل شكلية في ظاهره. ولهذا المعنى يذهب سعد مصلوح إلى القول بأن العلاقات الدلالية هي «حلقات الاتصال بين المفاهيم، وتحمل كل حلقة اتصال نوعاً من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً أو تحدد له هيئة أو شكلاً وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص كما تكون أحياناً علاقات ضمنية يضفيها المتلقي عل النص و بها يستطيع أن يوجد لع مغزى بطريق الاستنباط وهنا يكون النص موضوعاً لاختلاف التأويل»[15].

ثالثاً–حول المعايير النصية في الفكر اللغوي الغربي

يقترح العالمان (دي بوجراند) وزميله (دريسلر) جملة من المعايير النصية نستطيع من خلالها أن نقيس مدى توفر خاصية النصية[16] في النصوص اللغوية ما يعني أن أي نص إذا خلا من واحدة من تلك المعايير لم يعد نصاً. وهذه المعايير هي:

– السبك – الحبك – المقبولية – القصدية – الإخبارية – التناص – السياق

ونحن الذي يعنينا في هذا البحث هو المعيار الأولى ألا وهو (السبك) أو (الاتساق) لأهميته على مستوى البناء الشكلي للنصوص ولحاجتنا إليه ما دمنا نروم البحث عن أشكاله وأدواته ودوره الذي يلعبه في تماسك وحدات النص الخطابي وتماسك أجزائه وتلاحم عباراته وتكامل أطرافه وذلك فيما سنقف عليه من بعض النماذج من عصور مختلفة.

01/–السبك في معجم اللغة

وردت عدة تعريفات متشابه لمادة (سبـك) في معاجم اللغة العربية القديمة على النحو التالي: قال ابن سيدة في (المعجم والمحيط الأعظم): «سبك الذَّهَب وَنَحْوه من الذائب يسبكه سبكا، وسبكه: ذوبه وأفرغه فِي قالب. والسبيكة: القطعة المذوبة منه»[17]. أما (الصاحب ابن عباد) فيقول في (المحيط في اللغة): «السبك: مصدر سبكت الفضة وغيرها. والسبيكة: الذهب والفضة في مسكنه. وقيل: السبيكة: المكان الذي لا يألو أحد أن يرقاه» [18]. بينما يذهب (الزمخشري) في (أساس البلاغة) إلى أن معنى «سبك الفضة: خلصها من الخبث سبكاً، وسبكها تسبيكاً، وأفرغها في المسبكة، وعندي سبيكة من السبائك.ومن المجاز: هذا كلام لا يثبت على السبك، وهو سباك للكلام. وفلان قد سبكته التجارب. وسبك الدقيق: أخذ خالصه وحواراه، ورأيت على خوانه السبائك: الخبز الأبيض. وأراد أعرابي رقي جبل صعب فقال: أيّ سبيكة هذا، فسماه سبيكة لإملاس».[19] فيما يذهب (ابن منظور) في (لسانه) إلى القول بأن (سبك): «سبك الذهب والفضة ونحوه من الذائب يسبكه ويسبكه سبكا وسبكه: ذوبه وأفرغه في قالب. والسبيكة: القطعة المذوبة منه، وقد انسبك. الليث: السبك تسبيك السبيكة من الذهب والفضة يذاب ويفرغ في مسبكة من حديد كأنها شق قصبة، والجمع السبائك. وفي حديث ابن عمر: لو شئت لملأت الرحاب صلائق وسبائك أي ما سبك من الدقيق ونخل فأُخذ خالصه يعني الحوارى، وكانوا يسمون الرقاق السبائك»[20].

02/مفهوم الاتساق في الاصطلاح

تترجم كلمة (Cohésion) غالباً في العربية بـ(التماسك)، وهناك من يترجمها بـ(السبك)، وبعض منهم يترجمها بـ(الترابط)، وآخرون يترجمونها بـ(التماسك النصي الشكلي)، للتفريق بينها وبين كلمة(Cohérence)، إذ يترجمونها بـ(التماسك الدلالي). وجاء اختيارنا للاتّساق ترجمة للكلمة، لكون من معانيها في العربية هو الجمع والانضمام والامتلاء، وهو ما توحي به دلالة الكلمة وما يوحي به استعمالها أيضاً.

قد يكون مصطلح الاتساق[21] يعاني من عدم الضبط، في تحديد مفهومه، لأن بعضاً من الباحثين قد يعطيه من الدلالة ما لا يحتمل إذ يعطيه معنىً غير دقيق. فقد يطلقه بعضهم على التماسك النحوي؛ بينما البعض الآخر يرى أن مصطلحا (Cohésion)و(Cohérence)،

يتصلان بالتماسك النصي داخل النص، ويرتبطان بالروابط الشكلية والدلالية ولهما أدوات وأنواع.[22]

وعلى الرغم من ضبابية ضبط مصطلح الاتساق؛ إلا أن (محمد خطابي) يرى أن الأبحاث والدراسات المتعلقة بمجالات (تحليل الخطاب) و(لسانيات النص والخطاب) و(نحو النص) و(علم النص)، لا تكاد تخلو من النظر في مصطلحي (الاتساق والانسجام). لدرجة أنه يصعب معها وجود مؤلف ينتمي إلى هذه المجالات، يخلو من هذين المفهومين أو من أحدهما أو المفاهيم المرتبطة بهما، كالترابط والتعالق وما شاكلهما[23].

وتقوم مفهومية الاتساق على مستوى الأبعاد الدلالية داخل النص، ومن ثم تتحدد كليته، ويمكن أن تسمى هذه العلاقة تبعية خاصة، حين يستحيل تأويل عنصر دون الاعتماد على العنصر الذي يحيل إليه، « ويبرز الاتساق في تلك المواضع، التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، يفترض كل منهما الآخر مسبقاً، إذ لا يمكن أن يحل الثاني إلا بالرجوع إلى الأول عندما يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق»[24].

رابعاً: آليات السبك النصي في الفن الخطابي العربي

ونحن بصدد المحاولة في أن نثبت قوة ورصانة البناء اللغوي في نص الخطابة العربية سنختار نماذج من عصرين مختلفين لنكتشف مدى الدور الذي يمكن أن يلعبه اختلاف البيئة والعصر والجغرافيا في طبيعة النصوص الخطابية التي أفرزت هذا النوع من الفنون النثرية مبرزين أهم الملامح النسقية التي توفر عليها كل نموذج من النماذج لنصل في الأخير إلى محاول إثبات صحة وقوة البناء اللغوي في الخطابة العربية .

01/–نموذج من العصر الجاهلي

أ/–خطبة (النعمان بن المنذر)

قال (النعمان بن المنذر)[25] معتزاً بالعرب ومخاطباً كسرى عظيم الفرس وقد انتقص من قيمة قومه متهماً إياهم بسوء الأخلاق وغلظة الطباع «أما أمتك أيها الملك فليست تنازع في الفضل لموضعها الذي هي به: من عقولها وأحلامها وبسطة محلها وبحبوحة عزها وما أكرمها الله به من ولاية أبائك وولايتك. وأما الأمم التي ذكرت فأي أمة تقرنها بالعرب إلا فضلتها .قال كسرى بماذا؟ قال النعمان :بعزها ومنعتها وحسن وجوهها وبأسها وسخائها وحكمة ألسنتها وشدة

عقولها وأنفتها ووفائها. فأما عزها ومنعتها فإنها لم تزل مجاورة لآبائك الذين دوخوا البلاد و وطدوا الملك وقادوا الجند لم يطمع فيهم طامع ولم ينلهم نائل حصونهم ظهور خيلهم ومهادهم الأرض وسقوفهم السماء وجنتهم السيوف وعدتهم الصبر إذ غيرها من الأمم إنما عزها من الحجارة والطين وجزائر البحور.

وأما حسن وجوهها وألوانها فقد يعرف فضلهم في ذلك على غيرهم : من الهند المنحرفة والصين المنحفة والترك المشوهة والروم المقشرة. وأما أنسابها وأحسابها فليست أمة من الأمم إلا وقد جهلت أباءها وأصولها وكثرا من أولها حتى إن أحدهم ليسال عمن وراء أبيه دنيا فلا ينسبه ولا يعرفه وليس أحد من العرب ألا يسمى أباءه أبا فأبا حاطوا بذلك أحسابهم وحفظوا به أنسابهم فلا يدخل رجل في غير قومه ولا ينتسب إلى غير نسبة ولا يدعى إلى غير أبيه و أما سخاؤها فإن أدناهم رجلا الذي تكون عنده البكرة والناب عليها بلاغه في حموله وشبعه و رية فيطرقه الطارق الذي يكتفي بالفلذة ويجتزئ بالشربة فيعقرها له ويرضى أن يخرج عن دنياه كلها فيما يكسبه حسن الأحدوثة الطيب الذكر.

وأما حكمة ألسنتهم فإن الله تعالى أعطاهم في أشعارهم ورونق كلامهم وحسنه ووزنه وقوافيه مع معرفتهم الأشياء وضربهم للأمثال وإبلاغهم في الصفات ما ليس لشيء من ألسنة الأجناس ثم خيلهم أفضل الخيل ونساؤهم أعف النساء ولباسهم أفضل اللباس ومعادنهم الذهب والفضة وحجارة جبالهم الجزع ومطاياهم التي لا يبلغ على مثلها سفر ولا يقطع بمثلها بلد قفر.

وأما دينها وشريعتها فإنهم متمسكون بهما حتى يبلغ أحدهم من نسكه بدينه أن لهم أشهرا حرما وبلدا محرما وبيتا محجوجاً ينسكون فيه مناسكهم ويذبحون فيه ذبائحهم فيلقى الرجل قاتل أبيه أو أخيه وهو قادر على أخذ ثأره وإدراك رغمه منه فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى»[26] .

ليس أي بناء لغوي هو محل تركيب اعتباطي كيفما جاء واتفق بل النص اللغوي تتحقق كينونته بما يتوفر عليه من العلاقات النحوية والمعجمية ولا يتأتى ذلك إلا بما يحقق معاني التلاحم والتماسك على مستوى البنية السطحية للنص بفعل أدوات الترابط التي تجعل صور الوقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق وينتظم بعضها إزاء بعض تبعاً للمعاني النحوية المختلفة في معانيها ووظائفها.

وما دمنا أمام نص خطابي جاهلي فإننا سنتتبع بناءه الشكلي لنقف بشكل بين على ما يتوفر عليه هذا النص من أدوات السبك اللغوي لكي نصل إلى درجة توفر المقدار من الإحكام النصي في نموذج لغوي من العصر الجاهلي والذي يمثل أرقى درجات الإبداع في خلق النصوص وديمومتها.

ب/– الإحالة[27] وأنواعها:

المتتبع لنص خطبة (النعمان بن المنذر) سيقف على عناصر الإحالة بأنواعها على الشكل التالي:

الإحالة وأنواعها	تكرارها	نسبتها
– الإحالة بضمير[28].	113	%93.38
– الإحالة بالأسماء الموصولة.	06	%4.95
– الإحالة بأسماء الإشارة[29].	02	%1.65
المجموع	121	

المتأمل في القيم العددية بالجدول سيلاحظ التفاوت الكبير بين أنواع الإحالات فيه وأغلبية الأنواع تعود إلى الإحالات بالضمير وبخاصة منها القبلية والسبب في ذلك يقصده صاحب النص قصداً على اعتبار أن هذا الضمير يعود بالمقصود من النص وهو هنا قوم الخطيب أي **العرب** فالمقام مقام منافحة ومفاضلة ومغالبة في الحسب والنسب والشهامة والمروءة والسؤدد وبخاصة وأن ممثلي الأقوام الأخرى من الروم والهند والصين كانوا شهود في حضرة كسرى. وتأمل العبارات التالية يحصل الدليل على صحة هذا الكلام (عزها. منعتها. وجوهها. بأسها. سخائها. ألسنتها. عقولها. أنفتها. فائها. عزها. منعتها. إنها. وجوهها. ألوانها. فضلهم. غيرهم. ألسنتهم. أعطاهم. شعارهم كلامهم. معرفتهم. ضربهم. إبلاغهم. خيلهم. نساؤهم. لباسهم. معادنهم. جبالهم. مطاياهم ...) ولما يتحدث الخطيب عن قوم كسرى فإنه يأتي بضمير الإحالة على النحو التالي (موضعها. هي. به. عقولها. أحلامها. محلها. عزها. أكرمها. أبائك. ولايتك...).

وصفة الإحالة على المقصود من الخطابة لم تنقطع على طول المتن النصي وكل ذلك سببه الموقف الكلامي الذي استرعى النص نفسه وتأمل متن الخطبة ستجد أن عدد الوحدات التي ربطها الخطيب بكل روابط الضمير يتجاوز عددها 117 من مجموع318 كلمة ما نسبته 36.79 % وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت بعدد كلمات الخطبة وبعدد أشكال الإحالات الأخرى. والملاحظ كذلك أن الخطيب تعمد تنويع أشكال الضمائر التي تحقق الربط بين المحيل

والمحال عليه بين الضمير المتصل والمستتر والمنفصل والافراد والجمع كل ذلك كان غرضه التوكيد على محال واحد هو (العرب وفضائلهم) وبما حازوا هذا الفضل على سواهم.

وكأني بالخطيب هنا أمام مناجزة كلامية فيها منافسين وحكم؛ فالمنافسون هم سفراء الأعاجم من الهند والروم والصين، والحكم هو ملك الفرس – المفتخر بقومه هو كذلك – فاستدعى هذا المشهد من الخطيب استحضار كل أشكال العلائق في خطبته بما يزيد من نقاط القوة لصالح قومه فيفحم بذلك خصومه ويرفع بذلك التحدي بتحد أكبر منه، فلا مجال إذن للتراجع أو التردد أو التلعثم.

و شكل العلائق هنا –عند الشاعر على الأقل–هو ربط المتلقي بصفة راسخة في نفسه و تمكينها من ذاته هذا التحاور بين الباث و المتلقي أو بين المرسل والمرسل إليه تؤكده رواية الخطابة بما يلي: «يا نعمان :(..) لم أر للعرب شيئا من خصال الخير من أمر دين ولا دنيا ولا حزم ولا قوة ومع ما يدل على مهانتها وذلها وصغر همتها محلتهم التي هم بها من الوحوش النافرة والطير الجائرة يقتلون أبنائهم من الفاقة، ويأكل بعضهم بعضا ..»[30] فقد أحس الخطيب بضربات السهام تصل إليه تباعاً وتأكد لديه مذلة الإهانة والعار الذي سيلحق به وبقومه فلم يكن من بد إلا قبول التحدي فجمع شتات قريحته واستحضر خصال قومه ومهابتهم ومكارمهم وعظيم شأنهم وعزتهم وقوة شكيمتهم ووفاء سجيتهم فعبر عن ذلك بأحسن تعبير وبأجزل صياغة وبقوة بيان فأفحم بخطبته الملك وخصومه.

كما يمكن ملاحظة أن الإحالة التي لعبت دوراً مهماً في تماسك أجزاء الخطبة قد نوع منها الخطيب بين نصية وغير نصية وفي الحالتين تعود على محيل قد يكون الملك وقبيلته حيناً وبين قبيلة الخطيب حيناً آخر وهذا التنوع في عناصر المحال عليه أثرى النص الخطابي وجعله مفعماً بالدلالة المتنوعة والمتنقلة بين جنبات النص بحيث لا يشعر القارئ بالرتابة في متابع قراءته.

ج/–الوصل[31]:

الوصل وأنواعه	تكراره	نسبته
– حرف الواو	65	%55.55
– حرف الفاء	14	%11.96

– حروف الجر بأنواعها[32]	38	%32.47
– المجموع	117	

إن الناظر في تعداد أدوات الوصل مقارنة بعدد كلمات النص يخلص إلى أن أجزاء الخطبة قد أحكمت إحكاماً وتراصت بشكل يرقى بالنص ارتقاءً فنياً مدهشاً ويجعل منه جذاباً مقنعاً تملؤه الحجة المقنعة فقد كان قصد الخطيب إقناع مستمعيه بفضل ومكانة وعظمة قومه العرب على سائر الأمم الأخرى.

ثم تأتي حروف الجر بنسبة 32.47 % وتعتبر كذلك شكل من أشكال الربط بين المحيل والمحال عليه ولا يستغنى عنها هي كذلك، في بناء النص والتحام أجزائه.

02/–نموذج من العصر الأموي

أ/–خطبة (الحجاج)[33]

خطب (الحجاج) في أهل العراق بعد دير الجماجم[34] فقال: «يا أهل العراق، إن الشيطان قد استبطنكم فخالط اللحم والدم والعصب والمسامع والأطراف ثم أفضى إلى الأسماخ والأمخاخ والأشباح والأرواح ثم ارتفع فعشش ثم باض وفرخ ثم دب ودرج فحشاكم نفاقا وشقاقا وأشعركم خلافا، اتخذتموه دليلا تتبعونه، وقائدا تطيعونه، ومؤامراً تشاورونه وتستأمرونه، فكيف تنفعكم تجربة أو ينفعكم بيان؟ ألستم أصحابي بالأهواز حيث رمتم المكر وأجمعتم على الكفر، وظننتم أن الله يخذل دينه وخلافته؟ وأنا أرميكم بطرفي وأنتم تتسللون لواذاً، وتنهزمون سراعا.

يوم الزاوية وما يوم الزاوية؟ مما كان من فشلكم وتنازعكم وتخاذلكم وبراءة الله منكم ونكوس قلوبكم؛ إذ وليتم كالإبل الشاردة عن أوطانها النوازع، لا يسأل المرء عن أخيه ولا يلوي الشيخ على بنيه حين عضكم السلاح وتخستكم الرماح.

يوم دير الجماجم وما يوم دير الجماجم! بها كانت المعارك والملاحم، بضرب يزيل الهام عن مقيله، ويذهل الخليل عن خليله، يا أهل العراق، يا أهل الكفرات بعد الفجرات، والغدرات بعد الختراة، والنزوة بعد النزوات، إن بعثناكم إلى ثغوركم غللتم وخنتم وإن أمنتم أرجفتم، وإن خفتم نافقتم، لا تذكرون نعمة ولا تشكرون معروفا، ما استخفكم ناكث أو استغواكم غاو، أو استنقذكم عاص، أو استنصركم ظالم، أو استعضدكم خالع –إلا لبيتم دعوته وأجبتم صيحته، ونفرتم إليه خفافا وثقالا وفرسانا ورجالا؟ يا أهل العراق، هل شغب شاغب أو نعب ناعب أو زفر

زافر إلا كنتم أتباعه وأنصاره؟ يا أهل العراق ألم تنفعكم المواعظ؟ ألم تزجركم الوقائع؟ ألم يشدد الله عليكم وطأته ويذقكم حر سيفه وأليم بأسه ومثلاته؟

ثم التفت إلى أهل الشام فقال: يا أهل الشام إنما أنا لكم كالظليم الرامح عن فراخه ينفي عنه القذر ويباعد عنها الحجر ويكنها من المطر ويحميها من الضباب ويحرسها من الذباب، يا أهل الشام أنتم الجنة والرداء وأنتم الملاءة والحذاء، أنتم الأولياء والأنصار والشعار والدثار بكم يذب عن البيعة والحوزة وبكم ترمى كتائب الأعداء ويهزم من عاند وتولى»[35].

إن الناظر في خطبة (الحجاج) يدرك أن عنصر الاقناع لديه لا يقوم على الأدلة والبراهين التي تقيم الحجة على المتلقي فحسب بل يعمد إلى توظيف ملكته اللغوية وملئها بالخيال اللغوي والصور البيانية التي تشد المخاطب وتحشره في ثنايا النص يقول جابر عصفور عن الصور الخيالية في اللغة : « إن الصورة نتاج لفعالية الخيال، وفعالية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة تشكيل واكتشاف العلاقات بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة او المتباعدة في وحدة»[36]فلغة التهديد و الوعيد التي جبل عليها الحجاج يحسن نقلها في رمزية بيانية مذهلة تلقي بظلالها على السامع لأنها من عناصر التأثير الوجداني.

وحري بـ(الحجاج) أن يجنح لمثل هذا الأسلوب لأن له سابق معرفة دقيقة بأهل العراق وهو كذلك «واحد من خطباء العصر الأموي الذين يهتمون بالتصوير، وتبرز مقدرتهم الفائقة على الدوام، بل كثير ما كانت هي الحجة»[37]بل الخطيب الحاذق هو الذي يدرك إن من أنجح السبل للتأثير على شعور المخاطبين و التلاعب بعواطفهم إتباع الأسلوب التصويري في التعبير عن أفكار هو معانيه[38].

ب/–روابط الإحالة

الإحالة وأنواعها	تكرارها	نسبتها
– الإحالة بضمير.	71	%100
– الإحالة بالأسماء الموصولة.	/	/
– الإحالة بأسماء الإشارة.	/	/
– المجموع	100	

إن الموقف الكلامي الذي اقتضته هذه الخطبة يستحضر جموعا من أهل العراق يخطب فيهم أشد الناس كرهاً لهم ألا و هو (الحجاج) وقد تولى أمرهم من قبل أمراء بني أمية فههنا خطيب متفوه يملك ناصية القول إلى جانب غطرسته وجبروته ومخاطبين اعتادوا عل العصيان والتمرد والخروج عن الحاكم.

ومتوجب على (الحجاج) وبقدر كبرياء الزعيم في نفسه أن يكون كذلك في خطبته يهين متلقيه ويزرع في نفوسهم الوهن والخوف والفزع وعليه أن يختار من وحدات اللغة ما يدل على هذا المنحى من الغلظة والشدة والقسوة حتى تلين له قنوات أهل العراق ويحقق له منهم بيوع الولاء والطاعة.

وأنظر إلى أنواع الإحالات بضمير ستجد أنها متعددة ومتنوعة بين مختلف أنواع الضمائر (المتصل والمنفصل والمستتر) بما يحيل على المتلقي ويشبع تركيزه بقضايا الخطبة فمجموع أنواع هذه الضمائر 72 من مجموع نص كلماته 281 ما يمثل نسبته 25.62 .% أي ربع مجموع وحدات النص.

وأنظر إلى بعض أشكال العوائد في ضمائر الإحالة في النص تجد أنها جاءت على النحو التالي:

- **خالط –أفضى –ارتفع –عشش –باض –فرخ –دب –درج –حشا –أشعر**

↓

الشيطان

- **اتخذتم –تتبعون –تطيعون –تشاورون –تستأمرون –رمتم –أجمعتم–تتسللون**

↓

أهل العراق

ثم هناك جمع من الضمائر يعود على مسمى (أهل الشام)، و كل هاته الضمائر بما تعود عليه من الأسماء إنما هدفه واحد هو تحقيق الهدف و الغاية التي من أجلها وجد نص الخطبة ألا وهو التأثير بأبلغ أثر في نفوس المخاطبين و دفعهم إلى الاستجابة لمطالب الخطيب و تخليهم عن منطق العناد و الانضواء تحت لواء الدولة.

ج/–الوصل

الوصل وأدواته	تكراره	نسبتها

- الواو	58	%60.41
- حروف الجر	28	%29.16
- النداء	08	%8.33
- الاستفهام	02	%2.08
- المجموع	96	

وبقدر ما توفر في خطبة (الحجاج) من عناصر الإحالات بالضمائر المختلفة فإن الروابط بحروف الوصل هي كذلك كان لها نصيب كبير في نص الخطبة بما تتعدى نسبته 60% موزعة على كافة أجزاء الخطبة من نوعاً في أشكالها وعوائدها في تناسق عجيب تدرك من خلالها مقدار الملكة اللغوية الي يتمتع بها الخطيب فهو يظفر بمعجم مفرداتي يضخم أهله أن يخوض مسار الفن الخطابي شجاعاً مقداماً يقنع بقوة الشكيمة كم يقنع بقوة البيان والكلمة، ولذلك لا عجب أن يختاره حكام بني أمية في وأد العصيان الشيعي في العراق.

- **الخاتمة:**

إن الزعم بأن التراث اللغوي العربي –بكل أجناسه – قد تجاوزه الزمن ادعاء باطل، إذ أثبتت العديد من الدراسات العربية والغربية على حد سواء أن هذا التراث يتقاطع في كثير من الخصائص العلمية مع ما اقترحه الفكر الغربي الحديث وبخاصة في الدراسات اللسانية النصية ولا نبالغ إذا قلنا إن الكثير من المقترحات اللغوية الغربية لها مثيلاتها فيما أسهم به علماؤنا العرب و المسلمين الأوائل.

نخلص في نهاية هذا البحث إلى النتائج التالية:

- الفن الخطابي من أرقى أنواع النثر العربي على مر العصور نظراً لما يبذله فيه الخطيب من الجهد في سبك عباراته وحبك مضامينه وتقوية حججه وبراهينه كل ذلك من أجل أن يكون وقعه على نفس المتلقي كبير وبالغ.
- من متطلبات فن النثر الخطابي اللفظة الفصيحة والعبارة البليغة وجمال الأسلوب وقوة الحجة وسلاسة التركيب والمزاوجة بين تلاحم أجزاء الخطبة على مستوى الشكل اللغوي وخدمة المعاني والدلالات.

- الفن الخطابي العربي يأخذ بعين الاعتبار الموقف الكلامي الذي ولدت في أجوائه الخطبة مراعياً مستوى المتحدث إليهم أعمارهم وثقافتهم و ميولاتهم وحاجاتهم.
- البنية على مستوى النص الخطابي تتسم بكثير من التلاحم والترابط من خلال استعمال العديد من الروابط الشكلية إن على المستوى المعجمي أو على المستوى النحوي بتوظيف حروف العطف والجر والتكرارات والموصولات وأدوات النداء والاستبدال والنداءات وغيرها كل ذلك خدمة لحلية الخطابة وإخراجها في أبهى صورة ممكنة بغية خلق أكبر أثر في المتلقي.

هوامش:

1 – وردت لفظة مادة (خطب) وما في معانيها في القرآن الكريم 31 مرة.

2 – سورة الذاريات، الآية 31.

3 – ويكنى أبو مالك ولد عام 19 هـ، الموافق عام 640م، وهو شاعر عربي وينتمي إلى قبيلة تغلب العربية، وكان نصرانيا، وقد مدح خلفاء بني أمية بدمشق في الشام، وأكثر في مدحهم، وهو شاعر مصقول الألفاظ، حسن الديباجة، في شعره إبداع.

4 – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، سنة 2003م، ص 98.

5 – محمد أبو زهرة، الخطابة أصولها تاريخها في أزهى عصورها عند العرب، دار لكتاب الحديث،الكويت، (ط02)، سنة 1980م، ص 19.

6- أرسطو (384ق.م- 322 ق.م) فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر،وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة،منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة.

7- أرسطو، الخطابة،تع: إبراهيم سلامة، (ج1)، طبعة القاهرة، سنة 1950 م، ص 60. وينظر لمزيد من التعريفات :- تلخيص الخطابة لابن رشد، تح: محمد حميد سالم، ط سنة 1967 م، الناشر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الإمارات العربية المتحدة ص 15.- الخطابة وفن الإلقاء، لأشرف محمد موسى، طبعة الخانجى، القاهرة، سنة 1978 م، ص07.-الخطابة،ليوسف محمد يوسف عيد، مطبعة الفجر الجديد، القاهرة، (ط1)، سنة 1992 م . ص 21.- الكفوي،الكليات: معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية، تح: عدنان

درويش ومحمد المصري الناشر: مؤسسة الرسالة، بيروت،ص29.- التهَانَوي،موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم،تح: رفيق العجم وعلي دحروج(ج 1)،(ط1)، مكتبة لبنان ، سنة 1996 م ، ص71.

8 – أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د ت)، ص 5.

9- ينظر:الخطابة، تاريخها في أزهى عصورها عند العرب، سابق، ص 23.

10 – ينظر عن طلاقة اللسان: الخطابة، تاريخها في أزهى عصورها عند العرب، سابق، ص56.

11-محمد خطاب ي، لسانيات النص، مدخل لانسجام الخطاب، المركز الثقافيّ العربي، بيروت، لبنان، (ط1)،1991م، ص 44.

12- فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر و تحقيق : سعيد حسن بحيري ، دار القاهرة للكتاب ، القاهرة ، (ط1) ، سنة2001 م ص 81

13 – ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري قراءة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، المجلد العاشر، (ع 01)، أوت، سنة 1991 م ص 154.

14- ينظر: عزة شبل، علم لغة النص، النظرية و التطبيق المقامات اللزومية للسرقسطي، مكتبة الآداب،مصر،(دط) ، سنة 1999 م ،ص184.

15 – سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، سابق، ص 154.

16- النصية" وتعني ما يجعل من سلسلة كلامية معينة نصا، إذ ليست كل سلسلة كلامية تشكلا نصا، أي يمكن أن تكون "لا نصا". وهو ما يجعل "النصية" نقيضا لـ(اللا نصية).

17 – ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، (ط1)، سنة 2000 م، ص 1066.

18 – الصاحب ابن عباد، المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، (ط1) ، سنة 1994 م ،ص 995.

19 – لسان العرب سابق، ص 1311.

20 – ينظر مقابل مفهوم الاتساق عند القرطاجني في: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، (د. ت)، (د. ط)، دار الكتب الشرقية، ص 290.

21- ينظر ما كتبه كلمن: – إبراهيم خليل، اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للطباعة والنشر، الأردن، (ط2)،سنة 2009 م،ص.219.- صبحي إبراهيم الفقي، (ط1)، (ج01)، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 2000 م، ص 42.

22 – ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب المركز الثقافيّ العربي، بيروت، لبنان، (ط1)،1991م، عنصر المقدمة، ص. 05.

23- هاليداي وحسن، الاتساق في اللغة الانجليزية، دار لونجمان، لندن ، سنة 1976 م، ص 04.

24 – السبك النصي هو أحد الوجوه اللغوية التي تعكس جمال صور الفنية وهي قضية كثر فيها الجدال قديماً وحديثاً وخاض فيها الدراسون مخاضات كثيرة للمزيد حول هذا الموضوع ينظر: – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص 383.– على البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، (ط3)، سنة 1983 م، ص 15 -16.

25 – النعمان بن المنذر بن المنذر بن امرئ القيس اللخمي، الملقب بأبي قابوس (582 -602 م) تقلد الحكم بعد أبيه, وهو من أشهر ملوك المناذرة في عصر ما قبل الإسلام .

26- أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب،(ط1)، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، سنة 1923 م، ص 16.

27 – هي علاقة دلالية تخضع لقيد دلالي تجمع داخل النص بين العنصر المحيل والمحال عليه إذ العلامات اللغوية مهما كان نوعها تقتضي العودة إلى ما تحيل عليه بغية فهمه وتفسيره ليتحقق بذلك البعد المعنوي للصياغة اللغوية وهي نوعان: إحالة قبلية وأخرى بعدية ومنها النصية وغير النصية –ينظر للمزيد حول مفهوم الإحالة: الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ص.8.

28 – يقسم اللغويون الضمائر إلى: ضمائر وجودية مثل أنا، أنت، نحن وضمائر ملكية مثل كتابي، كتابه، وضمائر الغيبة.– ينظر للمزيد حول أنواع الضمير في البناء النصي ودوره الذي يلعبه في اتساق النص و تلاحم أجزائه: تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (ط2)، سنة 2006م، ص 91.

29 – ينظر للمزيد حول آراء علماء الغرب حول أسماء الإشارة و تعريفاتها وأنواعها: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل لانسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، (ط1) ، سنة 1991 ، الدار البيضاء، ص19.

30- جمهرة خطب العرب، السابق، ص 16.

31 – الضمائر هي مجموع الوسائل اللغوية الي تعمل على ربط الجمل بعضها ببعض عبر مستوى أفقي لتشكل علاقات منتظمة بينها للمزيد حول مفهوم الوصل ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، (ط2)، تر: تمام حسان، دار عالم الكتب، القاهرة، ص 301–302.

32 – من أهم وسائل الترابط النصي ويجمعها قو الناظم:

هاك حروف الجر وهي: من إلى حتى خلا حاشا عدا في عن على
مذ منذ رب اللم كي واو وتا والكاف والباء ولعل ومتـــــــــى

وللمزيد حول تعريفاتها ومعانيها ينظر:– ابن عقيل، شرح ابن عقيل، تح: الفاخوري، دار الجيل، بيروت، (ج2)، (ط5))، سنة 1997 م، ص5. – حسين سرحان، قاموس الأدوات النحوية، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، سنة 2007 م، ص 21:22.

33 – الحجاج بن يوسف الثقفي(95 – 40)(714 – 660 م)، هو سياسي أموي، وقائد عسكري، من أشهر الشخصيات في التاريخ الإسلامي والعربي،خطيب بليغ .لعب دوراً كبيراً في تثبيت أركان الدولة الأموية، سير الفتوح، خطط المدن، و بني واسط .وحاصر مكة وهدم الكعبة بالمنجنيق. واختلط في المخيلة الشعبية بروايات مبالغ فيها تدل على ميراث الرعب الهائل الذي خلفه.

34 – موقعة دير الجماجم تقع بين البصرة والكوفة، حيث قضى الحجاج الثقفي فيها على أعنف الثورات الخارجة على بني أمية.

35 – جمهرة خطب العرب، (ج2)، سابق، ص 293 294.

36– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1974 م، ص 373.

37– محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية في القرن الأول أنموذجاً، (ط2)، دار افريقيا الشرق، سنة 2002 م، ص 96.

38 – ينظر للمزيد حول الأسلوب التصويري وعلاقته بالخطيب: إحسانا النص، الخطابة العربية في عصرها الذهبي، دار المعارف، مصر، (ط2)، سنة1973م، ص 204.

ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية بين الرهانات السوسيوــ ثقافية وإشكالات الترجمة الأدبية

The Translation of the French Language Maghribine Novel Between Socio-cultural Considerations and the problematic of literary translation

د.بوعلي كحال

كلية الآداب واللغات . جامعة البويرة.

k.bouali1929@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/11/14	تاريخ القبول: 2019/01/23	تاريخ النشر: 2019/05/15

مُلخّص البحث

تتناول هذه الورقة بالدراسة واقع ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية والآفاق المستقبلية لهذا المشروع في ظل حراك ثقافي يهدف إلى استرجاع الإرث الثقافي لمجتمعات المغرب العربي، بما يتضمنه ذلك من إشكاليات على صعيد الشكل والمضمون وما يترتب عليها من ضعف وتقصير.

الكلمات المفتاحية : االرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية . الترجمة الأدبية . ترجمة الرواية . النسق الثقافي .

Abstract

This paper focuses on the actual stage being reached in the process of translating The Maghrebine novel written in French language as a general concern for restoring national cultural heritage. Furthermore, this study tries to depict what is in store for this project, in the general debate raised in criticism about the quality of this translation and the difficulties confronted to it.

Keywords : Maghrebine novel of French language, Literary translation, Novel translation, Cultural system.

1.توطئة : ترجمة الرواية في الأدب العربي الحديث

تشهد ترجمة الرواية في الساحة الأدبية العربية حركية غير معهودة بفضل مجهودات بعض المؤسسات العربية، في الخليج بصفة خاصة، حيث تترجم العشرات من الأعمال كل سنة. والأمر هنا لا يقتصر على الرواية فقط بل يتعلق أيضا بالمسرحية والشعر والدراسات الأدبية.

لكن الاهتمام بالأدب العربي الناطق باللغة الأجنبية لم يلق فيما نعلم اهتماما من طرف هذه المؤسسات الثقافية. يقول الأستاذ الدكتور أحمد منور: «هناك سبب موضوعي جعلني أهتم بهذا الأدب [يقصد الأدب الجزائري الناطق باللغة الفرنسية]، وأنتقل من مجرد قراءته قراءة استهلاكية إلى مترجم ودارس له بعد ذلك، ألا وهو ما لاحظته من قلة اهتمام الجزائريين بترجمته أو دراسته أو الكتابة عنه، فمعظم ما تُرجم منه ونُشر باللغة العربية تم على يد الأشقاء السوريين والمصريين، ومعظم ما وُضع من الدراسات عنه كان على يد اللبنانيين باللغة العربية، والفرنسيين باللغة الفرنسية»[1]. وهذا ما يفسّر تأخر ترجمة هذا الأدب إلى اللغة العربية بعد الاستقلال.

ومن جهة أخرى فإن مفهوم الأدب أو الرواية الناطقة بالفرنسية لم يأخذ بعين الاعتبار في الدراسات الأدبية العربية الحديثة باستثناء بعض الدراسات القليلة في بلدان المغرب العربي حيث شاع مصطلح (الأدب الجزائري الناطق بالفرنسية) أو(الرواية الجزائرية أو المغاربية الناطقة بالفرنسية)[2]. والواقع أن هذه المصطلحات تمّ توظيفها في الدراسات الأدبية في المغرب العربي كترجمة للمصطلح الفرنسي (Littérature maghrébine de langue française)[3] الذي غلب على المصطلحات الأخرى التي أشار إليها J.Déjeux جون ديجو[4]. لكن هذا المفهوم غير متداول في المشرق العربي بالرغم من وجود أعمال أدبية باللغة الإنجليزية والفرنسية لكتاب عرب من مصر ولبنان وغيرهم. كما أننا لا نلاحظ اهتماما خاصا بكتاب عرب اشتهروا عبر العالم لأنهم يكتبون باللغة الأجنبية. ومن أمثال هؤلاء نجد الكاتب اللبناني المعروف أمين معلوف. وهنا تطرح إشكالية الأدب العربي الناطق باللغة الأجنبية من حيث التلقي والترجمة والمضمون.

ويعتبر بعض النقاد العرب أن الأدب المكتوب بغير اللغة العربية لا يمكن اعتباره أدبا عربيا. في حين يرى آخرون أن الأدب العربي هو مضمون وليس لغة فقط بمعنى أن الرواية العربية الناطقة باللغة الأجنبية تدرج في إطار الأدب العربي لأنها تعبر عن نفس المضمون الذي تعبر عنه الرواية الناطقة بالعربية. فإشكالية هوية هذا الأدب ما تزال مطروحة إلى اليوم[5] .

والواقع أن هناك قطيعة متبادلة بين الأدب الجزائري الناطق باللغة العربية ونظيره الناطق باللغة الفرنسية. « أما في مجال البحوث الجامعية، فقد لاحظت أن أقسام الأدب عندنا باللغة العربية لا تولي أية أهمية لهذا الأدب، تماما مثل أقسام اللغة الفرنسية التي لا تولي بدورها أية أهمية للأدب الجزائري المكتوب بالعربية، وهو ما كرس القطيعة والتجاهل المتبادل القائم منذ أمد بعيد

بين المثقفين بهذه اللغة أو تلك»[6]. فالواقع الثقافي في الجزائر الذي هيمنت عليه الصراعات الإيديولوجية فقد القدرة على التقييم الموضوعي للأدب الفرنكفوني.

2.الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية:

بعد احتلال فرنسا لبلدان المغرب العربي فرضت اللغة الفرنسية في التعليم والإدارة بصفة خاصة فأدى ذلك على المدى البعيد إلى تشبّع هذه المجتمعات بالثقافة الفرنسية. ويمكن اعتبار نشوء أدب مغاربي ناطق بالفرنسية نتيجة حتمية للوجود الاستعماري.

وقد ظهرت الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية على يد مجموعة من الكتاب الثائرين ضد الأوضاع السياسية والاجتماعية خاصة في المغرب والجزائر منهم دريس شرايبي من المغرب ومحمد ديب ومولود فرعون من الجزائر وألبير ميمي من تونس.

1.2.رهانات ترجمة الرواية المغاربية والجزائرية

والسؤال المطروح بإلحاح في هذا المضمار هو كيف تعاملت النخبة المثقفة مع هذه الأعمال الروائية بعد الاستقلال؟ صحيح أن هذه الأعمال استمر المثقفون في قراءتها في لغتها الأصلية لكن مع تطور التعليم وظهور اللغة العربية على الساحة بدأ التفكير الجدي في ترجمة هذه الأعمال. ويعتبر بعض النقاد أن هذه الترجمة تأخرت إلى حد كبير مما عرقل تعرف الأجيال الجديدة عليها وتذوقها. والأكثر من ذلك أن ترجمة هذه الأعمال أنجزت في المشرق العربي بينما كان ينتظر أن تنجز في المغرب العربي على أساس أن خبرة المترجمين ومعرفتهم بواقعهم تسهّل نقل هذه الأعمال بأمانة ودقة. وقد تناول بعض الباحثين المختصين بالترجمة الأدبية هذه القضية، بمعنى علاقة المترجم باللغة الهدف وليس باللغة الأصل كما قد يتبادر إلى الذهن. « عندما نتكلم عن الترجمة فإنه يتبادر إلى أذهاننا أن يكون المترجم ناطقا أصليا للغة الهدف (اللغة التي يترجم إليها)، لكن هذا غير صحيح لأن التجربة أثبتت أن يكون للمترجم لغة أصلية غير اللغة التي يترجم إليها مثل Nabokovنابوكوف[7] وغيره»[8]. وهذه الاعتبارات غائبة عن وعي المترجمين العرب.

فلقد تعامل المترجمون العرب مع الرواية الجزائرية، انطلاقا من كونها مكتوبة باللغة الفرنسية، على أنها خاضعة للخصائص الأسلوبية المعروفة في الأدب الفرنسي. في حين أهملوا الاهتمام باللغة العربية التي يترجمون إليها وتطويعها لكي تحافظ على خصوصيات اللغة الأصلية. وباختصار فإن المترجمين العرب اعتبروا الإحاطة باللغة الفرنسية هي الوسيلة الوحيدة لضمان ترجمة جيدة

للرواية الجزائرية. « من المسلمات الخاطئة اعتقاد الكثيرين أن التحكم في اللغة الأصل بمعنى اللغة الأصلية للعمل الأدبي، شرط ذو أولوية، في حين أثبتت التجربة عكس ذلك، بمعنى أن التحكم في اللغة الهدف، أي اللغة المترجم إليها، هو الأهم. ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا المجال الترجمة الرائعة التي أنجزها Gregory Rabassa غريغوري رباسا لرواية (مائة عام من العزلة) لصاحبها Gabriel Garcia Marquez غابريال غارسيا ماركير. فقد سئل (رباسا) عن مدى إجادته للغة الإسبانية ومدى إحاطته بثقافتها فكانت إجابته معاكسة للتوقعات عندما قال : ما كان يقلقني أكثر هو هل إجادتي للغة الإنجليزية كافية فعلا لإنجاز هذا العمل. ولم يكن (رباسا) أمريكي الأصل لكنه ولد ونشأ في الولايات المتحدة الأمريكية مما مكنه من إجادة اللغة الإنجليزية »[9]. وإذا نحن أخذنا بعين الاعتبار الملاحظات التي قدمناها بشأن ترجمة بعض الأعمال لمحمد ديب ودريس شرايبي ومولود فرعون فإن بعض القصور مرده إلى جهل المترجم بالواقع الجزائري.

وقد بدأ مشروع ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية بداية من السبعينيات وكانت بصورة محتشمة بحيث تظهر الترجمة في كل خمس أو عشر سنوات. لكنها تطورت في الآونة الأخيرة في إطار مشاريع قومية. وبالرغم من ذلك ما تزال كثير من الأعمال غير مترجمة مما جعل بعض الكتاب يترجمون أعمالهم بأنفسهم أمثال رشيد بوجدرة من الجزائر والطاهر بن جلون ومحمد شكري من المغرب.

ومن جهة أخرى فإن الرهان الأكبر في الترجمة ـ الأدبية على الخصوص ـ هو مدى قدرتها على الحفاظ على خصوصيات النص الأصلي في ظل صعوبات جمة على صعيد الشكل بصفة خاصة. «هناك أصعدة غير قابلة للترجمة مزروعة في النص والتي تجعل من الترجمة مأساة حقيقية ومن تمنى انجاز ترجمة جيدة رهانا يجب كسبه»[10] . وفي غالب الأحيان فإن كسب هذا الرهان شبه مستحيل نظرا لتأخر تدريس الترجمة الأدبية على خلاف التخصصات الأخرى. وأقد أبدى معظم المهتمين بشأن الترجمة الأدبية هذه الملاحظة بنوع من الأسف نظرا لانعكاساتها السلبية على الترجمة الأدبية[11]. والأكثر من ذلك أنه حتى بعد هذا الظهور المتأخر لتدريس الترجمة الأدبية فإنها أصبحت تواجه مشكلة أخرى تتعلق بالخلفية الثقافية للغة الأصل والمرتبطة بفترات زمنية متباينة. فالأمر هنا يتعلق بمدى ملاءمة برنامج التدريس مع ثقافة اللغة الأصلية والتدريس الحالي (Actual) لهذه اللغة[12].

فمحور الترجمة الأدبية ليس في إنكار وجود عوائق وإنما في بذل جهد مضاعف للتقليل من تأثيرها على الدلالة العامة للنص المترجم. فقد يلجأ المترجم أحيانا إلى ما يسمى في نظرية الترجمة (المكافئ Equivalent) بدلاً من (المقابل Traduction) وتكون ترجمته أحسن من الذي يستعمل المقابل غير المناسب لأن المقابل المناسب قد يكون أحيانا غائبا في اللغة الهدف، وهذا ما ينطبق تماما على بعض الملاحظات التي سجلناها حول ترجمة الرواية المغاربية والجزائرية الناطقة بالفرنسية.

2.2.ملاحظات حول ترجمة عناوين روايات دريس شرايبي وألبير ميمي:

إن الأمر هنا لا يتعلق بعدد هذه الترجمات وتاريخها وإنما نريد أن نقدم تقييما فنيا لهذه الترجمة. وقد اخترنا الكاتب المغربي دريس شرايبي والكاتب التونسي ألبير ميمي على أساس أنهما يمثلان أبرز كتاب الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية جنبا إلى جنب مع محمد ديب ومولود فروعون من الجزائر الذين سنبدي بشأنهم ملاحظات في هذا البحث.

1.2.2.دريس شرايبي :

أصدر دريس شرايبي أول عمل روائي له بعنوان (Le passé simple) في سنة 1954. ومنذ البداية وانطلاقا من العنوان في حد ذاته بدأت تظهر صعوبات ترجمة هذا العمل.

فالمصطلح الذي وظفه الكاتب في العنوان غير موجود في اللغة العربية أصلا ويتعلق بالنحو الفرنسي ويعني « حدوث الفعل في زمن ماضٍ محدّد لا علاقة له بما سيحدث في الحاضر»[13]. وبالإضافة إلى غياب هذا التصنيف الزمني في النحو العربي وبالتالي غياب المصطلح الذي يقابل المصطلح الفرنسي، فإن الإشكال الثاني يتمثل في البحث عن الدلالة التي قصدها المؤلف من توظيف هذا المصطلح في العنوان.

في البداية نوضح مسألة الحقول الدلالية (Semantic fields) والإشكالية التي تطرحها في الترجمة. فالواقع أن ما بدا للوهلة الأولى على أنه حقل مفرداتي (Lexical field)، بمعنى اشتراك مجموعة مفردات في جذر دلالي واحد، امتدّ في الدراسات اللاحقة ليشمل المتون المفهومية لتخصصات محددة بمعزل عن تفرّعها المفرداتي[14]. وهذه الدلالة الأخيرة يمكن وضعها في إطار «التمثيل النظري لمجموعة من المفردات المشتركة في دلالة معينة »[15]. ومن جهة أخرى فإن فالأمر لا يتعلق فقط باشتراك مجموعة من الألفاظ في حقل دلالي واحد بل يتعدى ذلك إلى الانزياحات

الدلالية لكل عضو في الحقل الدلالي وارتباط هذه الانزياحات بعضها ببعض داخل الحقل الدلالي الواحد. « إن معنى وحدة لغوية ما مرتبط بمعاني الوحدات اللغوية الأخرى التي تشترك معه في الحقل الدلالي»[16]. وهنا تطرح مشكلة ترجمة وحدة لغوية تكون دلالتها مرتبطة بدلالة الوحدات الأخرى في نفس الحقل، هذه الوحدات التي لا يأخذها المترجم بعين الاعتبار لأنها غير واردة في النص. وبيان ذلك أن أي تغيير في معنى وحدة لغوية ما يؤثر على معاني الوحدات اللغوية الأخرى التي تشترك معه في الحقل الدلالي[17]. كما تطرح الحقول الدلالية مشكلة أخرى في الترجمة لوجود وحدات لغوية يصعب وضعها في حقل دلالي محدد مثل أدوات الربط والنفي وغير ذلك.[18]

ومن جهة أخرى يؤكد الباحثون في الترجمة على أن النحو ليس مجرد قواعد تضبط انتظام الوحدات اللغوية ووظائفها بل هناك علاقة بين النظام النحوي والبنية النفسية للفرد من منظور لساني و إدراكي (Cognitive linguistics)[19]. وإذا نحن أخذنا بعين الاعتبار ظاهرة الكتابة بغير اللغة الأصلية ثم ظاهرة التعارض الموجود بين اللغات على صعيد منظومتها الصرفية والنحوية، فإن حاجز النحو يظهر كأقوى ما يكون. « يتعلق الأمر، على وجه التحديد، باللغة الأم[20]، أي تلك التي تعلمها الفرد في طفولته الأولى، حيث يتشكل النحو في ذهنه كوقائع نفسية »[21]. والمؤكد أن دريس شرايبي لم يقصد المصطلح النحوي في حد ذاته، انطلاقا من كون هذا النوع من الزمن هو المفضل في السرد القصصي،[22] لأن الرواية تتناول موضوعا معينا مطروحا للنقاش الفكري والأدبي. وبالتالي على المترجم أن يفك شفرة العنوان وينفذ من خلال ذلك إلى سيميائية العنوان. لكن ذلك يجب أن يتم من خلال البحث في العلاقة التي تربط هذا المصطلح النحوي بدلالة موضوع الرواية.

والترجمة التي راودت بعض المترجمين المبتدئين هي (الماضي البسيط) لكن النقاد سرعان ما استهجنوا هذه الترجمة واقترحوا ترجمة جديدة هي (الماضي المنقضي) كمقابل للمصطلح النحوي الفرنسي وليس فقط كمقابل لعنوان الرواية. فالحقل الدلالي لمصطلح (passé simple) هو النحو الفرنسي عموما والصيغ الزمنية على الخصوص مثل (passé antérieur, imparfait) الخ. وعلى هذا الأساس فإن دلالة (passé simple) مرتبطة بدلالة الأزمنة الأخرى في نفس الحقل كما تمت الإشارة إليه من قبل، وفي هذه الحالة فإنه على المترجم أن يأخذ دلالة هذه الأزمنة بعين الاعتبار عندما يترجم هذا المصطلح.

ومصطلح الماضي المنقضي يعبر بدقة عن مدلول المصطلح النحوي الفرنسي لأنه يشير إلى انقضاء الفعل والتأكيد على ذلك من جهة، ومن جهة ثانية فإنه يظهر الاختلاف الدقيق مع الأزمنة الأخرى التي تشترك معه في الحقل الدلالي، هذا الاختلاف الذي يمنحه استقلاليته ومبرر وجوده . كما أن اختيار هذا المقابل كعنوان لرواية دريس الشرايبي بعد ترجمتها إلى اللغة العربية يشير إلى إدراك المترجم للحالة النفسية التي عبرت عنها الرواية وهي حالة انفصال عن الماضي ونفور من نمط الحياة في المجتمع التقليدي. وجاء هذا الاختيار على أساس أن الرواية جاءت لتعالج طفولة الكاتب التي اتسمت بالصراع مع البيئة التقليدية في المغرب. ويرمز البطل في هذه الرواية إلى الكاتب نفسه وأن الأمر يتعلق بتصفية حسابات مع الماضي. فدلالة العنوان هي التخلص من الماضي باعتباره منقضيا ولا علاقة له بالحاضر.

وبطبيعة الحال فإن هذه الدلالة التي اكتنزها العنوان تشكل في الواقع وجهة نظر للسرد الروائي من منظور موقف المؤلف من المجتمع التقليدي في المغرب، وهو موقف يشاطره فيه كثير من الكتاب المغاربيين مثل رشيد بوجدرة في رواية (الإنكار) و(الرعن).

لكن في حالة هذه الرواية فإن الأمر يتعلق بإشكالية ترجمة العنوان وما أعقبها من إخفاقات أظهرت بشكل جلي إشكالية أشمل وهي ترجمة الرواية الفرنكفونية إلى اللغة العربية. وللتأكيد على هذه الصعوبة فإننا سنحلل نموذجا ثانيا لنفس الكاتب هو روايته المعروفة (La civilisation, ma mère !...)[23].

رواية (الحضارة أماه ..)

لقد ركزت الرواية الفرنكفونية في المغرب العربي بشكل فارق على موضوع السيرة الذاتية خاصة في عهد الطفولة . وسنتناول ذلك في الجزء الموالي الخاص بالرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية. وما يهمنا هنا هو هذه الرواية التي أصدرها دريس شرايبي سنة 1972 بعنوان (La civilisation, ma mère !...)، وهو عنوان مثير كما يبدو. وطابع السيرة الذاتية ظاهر في هذه الرواية من خلال توظيف موضوع الطفولة المرتبط بالأم. « للوقوف على الخلفيات السّير ذاتية لعمل أدبي ما فيجب أن يُنظر فيما إذا كان سرد أحداث الطفولة فيه يحتل مكانة معتبرة و مهمة، وفيما إذا كان هذا السرد يركز بالخصوص على مكوّنات الشخصية وعوامل نشوئها »[24]. لكن الإشكال الذي طرحته هذه الرواية يكمن في الصعوبة التي واجهت المترجم بداية من

العنوان، على غرار الرواية السابقة (الماضي المنقضي) ووصولا إلى أسلوب الرواية وفنياتها. ففي سنة 2014 صدرت ترجمة لهذه الرواية بعنوان (الحضارة أمي)[25]. وقد لوحظ وجود أخطاء في كتابة بعض المفردات الفرنسية في صفحة العنوان مثل دار النشر (DENËL) والصحيح (Denoël).

والمتمرس باللغة الفرنسية يدرك للوهلة الأولى اختلاف دلالة العنوانين الفرنسي والعربي. بل أن القارئ العربي يلاحظ للوهلة الأولى وجود خلل في هذه العبارة لأن للغة العربية تراكيبها وأساليبها الخاصة وهو ما قصده Rabassa رباسا عندما أكد على أهمية اللغة الهدف في ترجمة النصوص الأدبية . وقد أكد الباحثون في الترجمة الأدبية هذه الحقيقة حيث قدم بعضهم تجربته في هذا الميدان بقوله :« لقد دأبت مع طلبتي على طريقة أوضح بها خصوصية النص الأصلي تتمثل في منحي لهم لنسختين منه : واحدة مكتوبة باللغة الهدف، وهي الإنجليزية، والأخرى مكتوبة باللغة الأصلية وهي الإيطالية، دون أن أخبرهم باللغة الهدف واللغة الأصل وأطلب منهم المقارنة بين النصين. ولاحظت أنهم يكتشفون بسهولة النص الأصلي المكتوب بالإيطالية »[26]. ومصدر الخلل هنا غالبا ما يكون في عدم تطابق اللغتين في الأساليب ذات الطبيعة الأدبية على الخصوص، بغض النظر عن الاختلافات النحوية[27].

وفي هذه الحالة تكون الأساليب الأصلية، عندما تترجم بشكل حرفي، نابية وغير مفهومة أحيانا. « بل إنه، وفي كثير من الأحيان، فإن الناطق الأصلي للغة الإنجليزية يكتشف بسهولة غرابة الأسلوب عندما تكون ترجمة النص من لغة إلى أخرى»[28]. فلأسلوب الأصلي، في الترجمة الصحيحة، يتم استبداله بالأسلوب المناسب في اللغة الهدف.

وفي الحالة التي بين أيدينا فإن الإشكال لم يكن بتلك الحدة لأن العنوان الأصلي لرواية شرايبي هو (La civilisation, ma mère ! ...)، وبالتالي فهو موضوع في صيغة تعجب وتحضيض. فالسارد في العنوان الأصلي يحض أمه على اعتناق الحضارة الحديثة والتخلص من قيود التقاليد وسلبياتها. بينما يصعب حتى أن تكون للعنوان العربي دلالة واضحة. والدلالة الوحيدة في منطق التركيب الذي وُضعت فيه هذه الجملة هو أن (الحضارة هي أمي). ولا غرابة فهذا المعنى يكاد يكون العكس الذي حملته العبارة الفرنسية الأصلية، أو فلنقل عكس ما قصده الكاتب من وراء هذا العنوان.

إن الحضارة التي تتحدث عنها هذه الرواية هي الحضارة الغربية الحديثة والتي جعلها طرف نقيض للمجتمع التقليدي الذي تمثله الأم . فالطفل دريس، وهو بطل الرواية، يحث أمه على تعلم نمط الحياة العصرية بدلا من التقوقع في التقاليد البالية. بمعنى أن الصراع الدائر في هذه الرواية هو بين حضارة الأم وحضارة الأجيال الجديدة التي تبنت الثقافة الفرنسية. وتنصب دلالة العنوان على الحضارة الحديثة التي يؤمن بها البطل الطفل والكاتب في حد ذاته.

فالعنوان الذي صدرت به هذه الرواية باللغة العربية يشوه إلى حد بعيد ليس فقط دلالة العنوان الأصلي وإنما مضمون الرواية ككل.

ومما سبق نستنتج أن ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية ما تزال تواجه إشكالات عديدة من بينها قلة المتخصصين في الترجمة الأدبية.

2.2.2.ألبير ميمي ورواية (تمثال الملح)

تعتبر هذه الرواية، على غرار الروايات المغاربية الناطقة باللغة الفرنسية والصادرة أثناء الحقبة الكولونيالية (1953)، صرخة في وجه الاحتلال الفرنسي لتونس وسياسة التمييز العرقي التي انتهجها المستعمر. لكن ثمة فرقا يفصلها عن الروايات المغاربية الأخرى ويتمثل ذلك في كون الكاتب من أصول يهودية وأن وجهة النظر المعبّر عنها في الرواية تشدّ إلى فكرة اليهودي المظلوم أكثر منها إلى تهميش الشعب التونسي إبان الفترة الاستعمارية. وتوظف الرواية أسطورة وردت في الكتاب المقدس حول مصير امرأة لوط التي مُسخت في شكل عمود من الملح[29]. وتستعرض الرواية مسيرة البطل (ألكسندر) منذ الطفولة في حي من أحياء مدينة تونس كانت تقطنه أقلية يهودية. ويتم التركيز في هذه التجارب بصفة خاصة على مظاهر التهميش التي يتعرض لها البطل في بيئة تسيطر عليها الثقافة الفرنسية وما تحمله من دلالات رمزية على تفوق الفرنسيين واحتقارهم للسكان الأصليين. ويحس البطل بأن عليه أن يثبت أنه مثل الفرنسيين الأصليين لغةً وسلوكًا[30]. ويعني هذا ضمنا أن عليه نسيان هويته الأصلية.

والمفارقة في ترجمة عنوان الرواية أنه، وإلى غاية الآن، ليس هناك استقرار على ترجمة واحدة في الدراسات النقدية والأدبية التي تناولت الرواية. فأحيانا ترجم هذا العنوان (عمود الملح)[31] كما ترجم في أحيان أخرى (تمثال الملح)[32]. بل إن الكاتب نفسه أحيانا يستعمل الترجمة الأولى في موضع والترجمة الثانية في موضع آخر كما هو الحال بالنسبة للناقد حسونة المصباحي.[33] والظاهر

أن المترجمين لم يربطوا بين هذه العبارة، كعبارة اصطلاحية في اللغة الفرنسية[34]، والتي تحيل بدورها إلى الأسطورة الواردة في الكتاب المقدس. فالدلالة الرمزية للعنوان يجب ربطها بمضمون الرواية التي تتخذ من طمس الهوية وتشتتها موضوعا، فبطل الرواية يجد نفسه تائها بين هويات ثقافية وقومية متعددة مما جعله يحس بأن لا هوية له،[35] فعمود الملح هو رمز لفقدان الهوية الأصلية.

وبالنظر إلى الجذور الدينية لهذا العنوان فإنه كان على المترجمين له أن يقترحوا عنوانا مغايرا يرمز إلى موضوع الرواية دون أن يتسبب في غموض بالنسبة للقارئ العربي، وحتى لا يتيه بين العناوين المختلفة.

3. ترجمة الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية:الواقع والآفاق

تعاني الرواية الفرنكفونية في الجزائر من إشكالية التصنيف خاصة بعد ظهور الرواية الجزائرية الناطقة بالعربية بعد الاستقلال. لقد تحول اهتمام النقاد إلى الرواية الناطقة بالعربية على حساب الرواية الفرنكفونية، خاصة على مستوى الدراسات النقدية. ولم تدرس الرواية الفرنكفونية دراسة تاريخية جمالية من طرف الدارسين الجزائريين، على غرار الرواية الناطقة بالعربية حيث نجد عبد الله الركيبي يصدر كتابا مرجعيا حول النثر الجزائري الحديث مركزا فيه على الرواية المكتوبة بالعربية [36]. في حين أن الأدب الفرنكفوني لم يلتفت إليه الدارسون الجزائريون ومعظم الدراسات في هذا الموضوع كانت من تأليف الأكاديميين الفرنسيين أمثال (Jean – Déjeux جون ديجو) و(Charles Bonn شارل بون) [37] . وهذا الإهمال يفسر في الواقع التأخر الحاصل في ترجمة الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية. ويكفي أن نشير هنا إلى أن أول رواية جزائرية ناطقة بالفرنسية ترجمت بعد الاستقلال من قبل مترجمين من المشرق، ونقصد بذلك ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة، الحريق، النول La grande maison, L'incendie, Le métier à tisser) التي ترجمها الدكتور سامي الدروبي من سوريا. وبطبيعة الحال فإن هذه الترجمة لم تستطع نقل بعض الشفرات ذات الطابع المحلي[38]، خاصة ما يتعلق باللهجة المحلية والعناصر الثقافية الأخرى، ولجأت إلى التعميم في كثير من الأحيان. والسبب في ذلك أن المترجم يجهل البيئة الجزائرية، وربما كان الأمر سيختلف لو قام بهذه المهمة مترجم من الجزائر.

وبالرغم من هذه الهنات في ترجمة الدروبي لثلاثية محمد ديب فإن صدور هذا العمل الملحمي باللغة العربية بعد عقد من الزمن على صدور الطبعة الفرنسية الأصلية عرّف الجزائريين والعرب

بالرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية ومدى ارتباطها بهموم المجتمع. ومع ذلك لم تعرف الساحة الأدبية، في الجزائر بالخصوص، اهتماما يذكر بترجمة أعمال الكتاب الآخرين أمثال كاتب ياسين ومولود فرعون وآسيا جبار ومالك حداد وغيرهم إلا بعد عقد من الزمن أو أكثر.

فمع مطلع الثمانينيات من القرن الماضي بدأ يتبلور مشروع ترجمة الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية مع صدور رواية (الدروب الوعرة Les chemins qui montent) لمولود فرعون باللغة العربية من توقيع المترجم الدكتور حنفي بن عيسى . وتعتبر ترجمة العنوان موفقة إلى حد بعيد خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الدلالة المجازية التي قصدها المؤلف بحيث جاءت الترجمة العربية محافظة على الشكل والمضمون.

ثم ظهرت في هذه الفترة ترجمة لرواية كاتب ياسين (نجمة Nedjma) بالتزامن مع صدور ترجمات لروايات مغاربية مثل (الحضارة أماه !...) لدريس شرايبي و (محا المعتوه .. محا الحكيم) للطاهر بن جلون. وما تزال الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية إلى غاية التسعينيات مجهولة في المكتبة العربية.

إن البداية الحقيقية لترجمة الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية كانت مع بداية الألفية الثالثة حيث بدأت تصدر ترجمات في كل سنة تقريبا لعدة عوامل منها :

ـ ظهور مؤسسات ثقافية عربية لها تمثيل في الجزائر أخذت على عاتقها تمويل مشروع متكامل للترجمة، كان نصيب الرواية والإبداع الأدبي منها معتبرا.

ـ ظهور دور نشر خاصة بدأت تهتم بالروايات التي لها حضور قوي في الساحة الثقافية الجزائرية مثل روايات مولود فرعون وكاتب ياسين.

ـ بروز مترجمين متخصصين في الرواية أمثال محمد ساري ومرزاق بقطاش وعبد الرزاق عبيد وغيرهم.

وكنتيجة لهذا التطور الحاصل في وتيرة الترجمة، أصبحت جل الأعمال الناطقة بالفرنسية، حتى المعاصرة منها، متوفرة في نسختها العربية مثل بعض أعمال أسيا جبار وياسمينة خضرا وليلى مقدم، ناهيك عن الأعمال الكلاسيكية مثل أعمال مولود فرعون ومولود معمري.

وإذا نحن أتينا إلى القيمة الفنية لهذه الترجمات فإن الأمر يختلف من عمل لآخر. و نستطيع القول أن الخبرة في مجال الكتابة الروائية لعبت دورا أساسيا في التوفيق إلى حد بعيد في ترجمة العمل

الروائي. فالروائي والمترجم محمد ساري، على كثرة ما أنجز من ترجمات، فإن خبرته في كتابة الرواية انعكست إيجابا في الترجمة.

1.3. نموذج تحليلي من ترجمة الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية

لقد تبلور مشروع ترجمة الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية وأخذت معالمه تتضح من خلال بعض المقدمات التي وضعها المترجمون لتلك الأعمال. ولكن علينا أن نركز على قضية الجودة في تلك الترجمات بحيث سنشير إليها عندما تسنح الفرصة لذلك.

1.1.3. **نجل الفقير لمولود فرعون** : صدرت هذه الرواية في طبعتها الفرنسية الأولى في سنة 1954 [39] . وقد ترجمت الرواية عدة مرات كان آخرها هذه الترجمة التي بين أيدينا والتي أنجزتها نسرين شكري وصدرت عن المركز القومي للترجمة بمصر سنة 2014.[40] وللوهلة الأولى تتضح معالم مشروع طموح لخدمة الترجمة العربية . فعتبات الكتاب مليئة بالملاحظات والإشارات التي تعرف بهذا المشروع، بل أن الناشر خصص فقرة كاملة في ظهر العنوان الداخلي تتضمن معلومات للتعريف بالمشروع على غير عادة الناشرين عموما. جاء في هذا التعريف : «تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها»[41]. وبالرغم من أن هذا المشروع موجود في مصر إلا أن ذلك خدم الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية عن طريق إعداد وتمويل هذه الترجمة. كما أن المترجمة خصصت تقديما لهذه الترجمة تضمن توضيحات ومعطيات رأتها مفيدة للقارئ لكننا نعتبرها في غاية الأهمية.

والظاهر أن كثيرا من أفكار هذه المقدمة كانت في شكل إجابات عن تلك الأسئلة والإشكالات التي طُرِحت حول هوية الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية والموقف من الاستعمار ووضعية اللغة الفرنسية في الجزائر. « إن مولود فرعون ينتمي إلى تلك المجموعة من الكتاب التي جعلت من أدبها سلاحا للدفاع عن هويتها ضد احتلال يعمل على طمس الهوية والخصوصية، ولعل ذلك ما دفعه لقول جملته الشهيرة : أكتب بالفرنسية، وأتكلم بالفرنسية لأقول للفرنسيين إني لست فرنسيا »[42].

وفي المقابل، حفلت هذه المقدمة بمعطيات تاريخية غير صحيحة نتيجة عدم امتلاك المترجمين في المشرق العربي لتفاصيل الوضع في المغرب العربي والجزائر إبان الاستعمار وبعده. ومن ذلك اعتماد المترجمة على كاتبة هي الأخرى من المشرق في ظروف اغتيال مولود فرعون. « في 15

مارس 1962، كانت جماعة من المعلمين الجزائريين تعقد اجتماعا روتينيا لمناقشة بعض أوضاعهم. اقتحم المكان فجأة عدد من الجنود الفرنسيين، بأيديهم المدافع الرشاشة. لم يسأل أحد الجنود عن هوية المجتمعين، ولا طبيعة الاجتماع، افترضوا أن الجالسين يخططون لعملية ضد الاحتلال الفرنسي وقرروا أن يعاقبوهم بالإعدام »[43] . والواقع أن الأمر لم يكن يتعلق بجنود فرنسيين عاديين بل بأعضاء منظمة الجيش السري الفرنسي (O.A.S) الذين أسسوا حركة مناوئة للحكومة الفرنسية وموقفها من استقلال الجزائر. وكان نشاط الجيش السري الفرنسي يتمثل في قتل أكبر عدد من الجزائريين دون تمييز. كما أن أسباب ودوافع اغتيال هؤلاء المعلمين غير تلك التي تمت الإشارة إليها هنا بل أن السبب يعود إلى مخطط المنظمة السرية لتصفية المعارضين لمشروع (الجزائر فرنسية) . وكان الاجتماع الذي عقد في ذلك اليوم خاص بالمراكز الاجتماعية (Centres sociaux) التي كانت تكافح من أجل تحسين أوضاع الجزائريين حيث كان فرعون مديرا لها في 1962[44]. فهذه المعطيات التاريخية تشرح طبيعة الصراع بين المثقفين الجزائريين والواقع الاستعماري إبان الثورة.

وإذا نحن تأملنا الجهد المبذول في الترجمة فإننا سرعان ما نلاحظ قلة خبرة المترجمة باللغة الفرنسية. ففي أول عبارة في النص، تنساق المترجمة وراء الخصائص التركيبية للغة الفرنسية وأسقطتها على اللغة العربية. « ليتوصل إلى هذا الرأي الصادم بشأن ذاته، احتاج لسنوات طوال، ذلك لا يقلل من شأنه بل على العكس»[45]. وكان من المفروض إعادة صياغة هذه الفقرة في إطار الخصائص التركيبية للغة العربية وذلك باستبدال الفاصلة بحروف العطف، وبدأ الجملة بالفعل وليس بالفاعل كما تفعل اللغة الفرنسية. وهكذا فإن الترجمة السليمة لهذه الفقرة هي: (احتاج لسنوات لكي يتوصل إلى هذا الرأي بشأن ذاته، و لا يقلل ذلك من شأنه بل على العكس).

كما يظهر من خلال هذه الترجمة أن المترجمة لم تكن تلم بالسياق الثقافي الذي أنتج النص، بمعنى التحكم في رموزه الثقافية وبنيته الاجتماعية . ومن ذلك هذه العبارة « مقاعد التدجاميت »[46] . فالكلمة الأصلية التي استعملها مولود فرعون هي كلمة محلية من أصل عربي وكتبها بالأحرف اللاتينية (Tadjemaït) ويبدو أن المترجمة لم تبحث بشكل كافٍ عن دلالة هذه المفردة وتجاهلت أن أصلها عربي، وكان يمكن كتابتها كما تُستعمل في الجزائر (تاجماعت)، بمعنى مكان اجتماع شيوخ القرية. كما أنها أخطأت في نقل الأحرف الفرنسية ولم تنتبه إلى أن اجتماع الحرفين (dj) يعني حرف الجيم في اللغة العربية.

وعلى هذا المنوال تتم ترجمة الرواية الجزائرية خارج الجزائر بحيث تغيب فيها المعرفة السوسيو ـ ثقافية لسياق النص، مع أننا نقدر ما يبذله المترجمون العرب من جهد من أجل التعريف بالأدب الجزائري الناطق بالفرنسية.

ومن جهة أخرى فإنه كان بالإمكان تصحيح بعض المفاهيم والشفرات الواردة في الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية بعدما أسيء فهمها وشرحها حتى في اللغة الفرنسية. نجد ذلك واضحا في بعض الهوامش التي يضعها الناشرون الفرنسيون في بعض صفحات هذه الرواية بغرض شرح كلمة محلية جزائرية أو مصطلح فني عربي[47].

4.خلاصة عامة

ويمكن في الأخير تلخيص استنتاجات هذا البحث في النقاط التالية :

على المستوى النظري المتعلق بإشكالية الترجمة في الأدب العربي الحديث فإن الأمر يتعلق بما يلي :

1.تأخر الدراسات اللغوية واللسانية العربية التي تعتبر المحرك الأساسي لبناء معرفة كافية بآليات الترجمة .

2.عدم وجود مشروع متكامل للترجمة على المستوى العربي، خاصة في فترة ما قبل تسعينيات القرن الماضي. وهذا لا ينفي وجود بعض المشاريع في مصر ودول الخليج لكنها كانت محدودة من جهة وغير معنية بالترجمة الأدبية من جهة ثانية. أما في باقي البلدان فكانت شبه منعدمة.

أما على المستوى التطبيقي فخلاصة هذه الدراسة هي :

1.غياب الدراسات عن الترجمة الأدبية وآلياتها جعل كثير من المترجمين يكتفون بالترجمة الحرفية أو ما يمكن أن نسميها بترجمة المعجم، أي اعتماد الترجمة بشكل مفرط على القاموس بدلا من إعادة إنتاج المفردات والأساليب التي تعوض الأسلوب الأصلي. تطرح ترجمة المعجم إشكاليات عويصة على مستوى تلقي النص المترجم بحيث تضمحل فيه الخصوصيات الفنية والثقافية الأصلية التي لا يمكن أن يتعرف عليها القارئ بسبب طمس الترجمة لها.

2.كان من نتيجة إعداد الترجمات خارج الجزائر وقوع بعض الأخطاء في ترجمة مضامين ذات صبغة محلية. وهنا نسجل ملاحظة تخص تنظيم عملية الترجمة وليس إقصاء المترجم على خلفية

انتمائه القومي. فالترجمة الناجحة ليست بالضرورة تلك التي يقوم بها مترجم ينتمي إلى نفس بلد المؤلف الأصلي، بل أن على هذا المترجم أن يتعاون مع مختصين في الشؤون الثقافية لبيئة النص الأصلي. فالمترجم، على حد تعبير Paul Ricœur بول ريكور، عليه أن يراعي من جهة خصوصية النص الأصلي ومن جهة ثانية خصوصية القارئ وثقافته، وهو ما اعتبره ريكور وغيره من المختصين بالترجمة بمثابة محنة[48]. ومصدر المحنة هنا هي تلك الاختلافات الأسلوبية والثقافية بين اللغات.

3. لم تراع خصوصية الترجمة الأدبية في مشاريع ترجمة الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية إلا في حالات قليلة. فمثلما تحتاج ترجمة الشعر إلى إلمام وتحكم في هذا الفن، بمعنى أن يكون المترجم شاعرا، فإن ترجمة الرواية أيضا تحتاج إلى هذه الكفاءة، وهو ما يفسر اهتمام كثير من المبدعين العالميين والمحليين بالترجمة وممارستهم لها.

هوامش

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي : نشأته وتطوره وقضاياه، ط 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2017.ص3 . 4.

[2] استعمل الدكتور أحمد منور تعبير (الأدب الجزائري باللسان الفرنسي) في كتابه المذكور أعلاه.

[3] ينطبق هذا على مؤلفات الباحث الفرنسي جان ديجو Jean Déjeux بصفة خاصة.

[4] ينظر :

Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, Presse universitaire de France, Paris 1992.p.5.

[5] خصص أحمد منور فصلا كاملا لهذه القضية. ينظر :

أحمد منور، المرجع السابق، ص133 وما بعدها.

[6] أحمد منور، المرجع السابق، ص4.

[7] فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov : كاتب روسي (1899 ـ 1977) عاش مرحلة طفولته وشبابه في روسيا لكنه انتقل فيما بعد إلى العيش في الولايات المتحدة الأمريكية حيث اشتهر ككاتب للروايات باللغة الإنجليزية مع أنه كان يكتب باللغة الروسية قبل ذلك. فهو من الروائيين الذين كتبوا بأكثر من لغة واحدة أصلية. من أهم أعماله باللغة الروسية رواية (ماشينكا) التي صدرت سنة 1925، ومسرحية (رجل سوفييتي) في سنة 1926، في حين اشتهر باللغة الإنجليزية خاصة برواية (لوليتا Lolita)التي صدرت سنة 1955.

[8] Clifford E.Landers, Literary translation, Multilingual Matters Ltd, Clevedon, England 2001.p.IX.

[9] Clifford E.Landers, op.cit., p.IX.

[10] بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة حسين خمري، الدار العربية للعلوم . منشورات الاختلاف، 2008.ص18.

[11] ينظر على سبيل المثال لا الحصر :

Peter Bush & Kirsten Malmkjaer, Literary translation, Benjamins, Amsterdam 1998. p.12.

[12] Peter Bush & Kirsten Malmkjaer, op.cit., p.12.

[13] Maurice Rat, Grammaire française, Editions Garnier, Paris 1961.p.263.

[14] Alan Cruse, A glossary of semantics and pragmatics, Edinburgh University Press, UK 2006.p.168.

[15] M.Lynne Murphy and Anu Koskela, Key terms in semantics, Continuum Internationaal Publishing Group, London 2010.p.148.

[16] Ali Almanna, Semantics for translation students, Peter Lang, Oxford, New York 2016.p.12.

[17] Ali Almanna, op.cit., p.12.

[18] Ibid.

[19] Miroslaw Pawlak & Jacob Bielek, New perspectives in language, discours and translation studies, Springer, London 2001.p.49.

[20] لغة الأم (Langue maternelle) غير اللغة الأم (Langue-mère). فلغة الأم هي أول لغة يتعلمها الطفل، بغض النظر عن اللغة السائدة في المجتمع أو اللغات الأخرى التي يمكن أن يتعلمها فيما بعد. بينما تعني الثانية اللغة التي تنحدر منها لغة أو لغات أخر مثل اللغة اللاتينية التي انحدرت منها اللغة الفرنسية والاسبانية وغيرها. ولكن يجب أن نأخذ بعين الاعتبار بأن اللغة الأم ليست دائما تلك التي يتعلمها الطفل من أمه، ولكن المقصود اللغة الأولى التي يتعلمها.

ينظر :

Georges Mounin, Dictionnaire de linguistique, PUF, France 2004.p.198.

21 Miroslaw Pawlak & Jacob Bielek, op.cit., p.43.

[22] Maurice Rat, op.cit., p.264.

[23] Driss Chraïbi, La civilisation, ma mère …, Editions Denoël, Paris 1972.

[24] Christiane Achour , Abécédaire en devenir, idéologie coloniale et langue française en Algérie, ENP, Alger 1985. p. 294 .

[25] إدريس الشرايبي، الحضارة أمي، ترجمة سعيد بلمخبوت ومراجعة إيمان خالد المسلم، سلسلة إبداعات عالمية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون بدولة الكويت، الكويت 2014.

[26] Tim Parks, Translating style : A literary approach to translation, Routledge, New York 2007.p.1.

[27] Tim Parks, op.cit., p.2.

[28] Tim Parks, op.cit., p.1.

[29] http://www.expressions-francaises.fr/expressions-e/1026-etre-change-en-statue-de-sel.htm.

[30] Albert Memmi, Le statut de sel, Gallimard, Paris 1969. p.227.

[31] محمد رفيع، ألبير ميمي وعمود الملح، صحيفة الرأي بتاريخ 03 فيفري 2006. ينظر الموقع الالكتروني: http://alrai.com/article/35754.html.

[32] حسونة المصباحي، ألبير ميمي يضع تمثالا من الملح في فترة ما بين الحربين، العرب أونلاين بتاريخ 24 جوان 2010. أنظر الموقع الالكتروني : http://www.arabnet5.com/news/2/60049/.

[33] حسونة المصباحي، ألبير ميمي : صورة كاتب يهودي تونسي، إيلاف بتاريخ 29 أفريل 2016. أنظر الموقع الالكتروني :

https://elaph.com/Web/NewMedia/2016/4/1085867.htm.l

[34] http://www.expressions-francaises.fr/expressions-e/1026-etre-change-en-statue-de-sel.htm.

[35] Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, Dictionnaire Bordas des Œuvres littéraires de la langue française, Paris 1994.

[36] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس 1978.

[37] Jean – Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, Sherbrooke, Naâman,Canada 1973.

[38] نذكر مثالا على ذلك لفظة (بوه Bouh) التي هي أداة تعجب(interjection) في اللهجة الجزائرية تفيد الاستهجان والشكوى وقد تجاهلها المترجم وقام بترجمة الكلمات الفرنسية فقط. ينظر :

Mohammed Dib, La grande maison, Seuil, Paris 1996. p.40.

محمد ديب، الثلاثية : الدار الكبيرة . الحريق . النول، ترجمة د.سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، لبنان 1985. ص29.

[39] Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Seuil, Paris1954.

[40] مولود فرعون،ابن الفقير، ترجمة نسرين شكري، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2014.

[41] مولود فرعون، المصدر السابق، ظهر العنوان الداخلي للكتاب.

[42] مولود فرعون، ابن الفقير، ص7.

[43] مولود فرعون، المصدر نفسه، ص10.

[44] للإطلاع على ظروف تأسيس هذه المراكز ومواقفها من السياسة الاستعمارية ووصولا إلى تصفية قادتها من قبل التيارات السياسية الفرنسية المتطرفة ينظر :

Forget Nelly, Le service des centres sociaux en Algérie, Matériaux pour l'histoire de notre temps, N^0 26, France 1992.p.37.

[45] مولود فرعون، المصدر السابق، ص17.

[46] المصدر نفسه، ص22.

[47] وكنموذج لذلك ينظر على سبيل المثال لا الحصر :

Mohammed Dib, Le métier à tisser, Seuil, Paris 1957.p.145.

Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Seuil, Paris 1995.p.17.

[48] بول ريكور، المرجع السابق، ص16.

أساليب ترجمة الكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية عند فكتوردي كوبييه

The Methods of Translating Metonymy in the Poetry of Alkhansa to the French Language by Victor De Coppier

[1] أ.جوهرة بوشريط ، [2] أ.د عمار بوقريقة
[1] جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة 1
[2] جامعة الصديق بن يحي ، جيجل
Jawhara.boucherit@gmail.com

تاريخ الإرسال:25 /2018/11	تاريخ القبول: 2019/02/12	تاريخ النشر : 2019/05/15

ملخص البحث

تعد الكناية من أهم العوائق التي تحول دون إقبال المترجم على ترجمة الشعر كونها مستقاة من ثقافة اللغة المستخدمة في صياغته ووليدة عبقرية هذه اللغة علاوة على الدور الذي تؤديه في إضفاء الجمال على الشعر وجعل القارئ يسبح بمخيلته بعيدا مستشعرا بما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس وانفعالات بعد أن يؤثر كليا فيه. نحاول من خلال هذا البحث أن نبين السبل التي يتبعها المترجم في نقل الكناية من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية والنتائج المترتبة عن ذلك.

الكلمات المفتاحية : الكناية ؛ ترجمة الشعر ؛ القارئ؛ السبل؛ المخيلة.

Abstract :

The metonymy is considered as one of the most important obstacles that prevent the translator from daring translating the poetry because it emerges from the culture of the used language as well as it is the result of the genius of this language. Besides, it plays an important role to render the poetry more beautiful and to push the reader to imagine and to sense the feelings and the emotions of the poet after being totally influenced. We try through this research to show the methods used to translate the metonymy from Arabic to French language and the consequences of this act of translating .

Keywords: the metonymy; the translation of the poetry; the reader; the methods; the imagination .

مقدمة:

يتّخذ الشّاعر من الصّورة البيانية وسيلة له للتّعبير عن مكنوناته من عواطف وأحاسيس ولتجسيد ما يجول في خاطره من أفكار حتى يؤثر في متذوق عمله ويدفعه إلى الاستجابة بعد أن يسيطر كليا على عقله وإحساسه معا لأن غرضه ليس إفهامه فقط وتحسين الأسلوب وتزيين الكلام بل تحقيق الانفعال لديه أيضا.

ولأن التجربة التي يعيشها الشاعر لها وقع كبير على نفسه، فإنه يبذل ما في وسعه ويضغط على عقله ونفسه حتى يصورها ويوصلها إلى قارئه. "إنه خالق تجربته، ولا بد له أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها وفي لغتها وإيقاعها، يدفعه إلى ذلك في أول الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النفس أو حقائق الوجود، ويأخذ هذا الانفعال في التخلق والتولد عن طريق ما يحرك فيه من أحاسيس ويثير من أفكار وعواطف"[1]. ينقل إلينا كل ذلك معتمدا على الصورة البيانية لأن التعبير العادي يعجز في بعض الأحيان عن تصوير القوة الانفعالية في نفس الشاعر، فيميل بذلك إلى التشبيه والاستعارة والمجاز العقلي والمجاز المرسل والكناية. وقد حظيت هذه الأخيرة باهتمام فائق كما وكيفا من قبل الشعراء والنقاد واللغويين قديما وحديثا لما تأتي به من تأثيرات عميقة على الكلام في رونقه وزخرفه ومعناه ودلالته.

إن الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، ووسيلة من وسائل تصوير المعنى فنيا وإثباته وتقريره. اعتبرت "أبلغ من التصريح"[2] وأيسر سبيلا وأسهل موجلا لتحقيق جمال التعبير وعمق التأثير في نفس المتلقي. تهز مشاعره ووجدانه بعد أن تنبض بأحاسيس مبدعها، وتتضمن أفكاره وانفعالاته، وتعكس بيئته أو أعرافه أو تجربته الإنسانية أو حالته النفسية.

وجدت الخنساء في الكناية قدرة رمزية في الدلالة على المعنى، فتمكنت من التعبير عن أمور كانت لا ترغب في الإفصاح عنها ونقلت بشكل غير مباشر مكنونات نفسها وعواطفها وهمومها، وهو ما تعجز اللغة العادية عن تصويره. أما عن المواضع التي وظفت فيها الشاعرة الكناية كثيرا فهي تلك التي تبكي فيها وتنوح على فقدان عزيز، وهذا ضرب من ضروب شعر الرثاء الذي تعد الخنساء من أبرز الشاعرات العربيات فيه، وتلك التي تذكر فيها فضائل هذا العزيز الميت وتعد محامده.

ومما لا ريب فيه أن الكناية في ديوان الخنساء قد شكلت مشقة ومتاعب للراغب في نقلها إلى لغة أخرى لأن الشاعرة أبدعت في رسمها فأبقته حائرا في طريقة ترجمتها واعتراه الخوف من فرار قارئ عمله لأنه قد يشعر بضعف ما اقترحه أو نقصه أو ربما رداءته. وبالرغم من أن الكناية عادة لا تتجاوز حدود اللغة التي نشأت فيها وما إن تتجرأ على ذلك يتغير معناها أو يضيع، فإن المترجم يبذل قصارى جهده في ترجمتها كأي أسلوب بياني آخر، فتتنوع أساليبه وتتعدد طرق معالجته لها. هذا ما دفعنا إلى البحث فيها محاولين إماطة اللثام عن الأساليب والاستراتيجيات الممكنة لترجمتها من خلال تحليل نماذج منتقاة من ترجمة لديوان الخنساء باللغة الفرنسية. ونحن في تحليلنا لها لا نقلل من الجهد المبذول، فليس من اليسير ترجمة الصور البيانية والحفاظ على جمالها ومعناها وقوة تأثيرها في الوقت ذاته ذلك لأن لكل لغة عبقريتها في تشكيل هذه الصور التي تؤدي وظيفتين إحداهما جمالية والأخرى تأثيرية، الأمر الذي يجعل عملية اقتلاعها من لغتها وبيئتها وإعادة زرعها في لغة وبيئة أخرى أمرا عسيرا ومعقدا للغاية.

1- الكناية بين البلاغة العربية والبلاغة الفرنسية

1-1 الكناية في اللغة العربية:

ما دامت الكناية تندرج تحت علم البيان فقد مستها دون شك تلك التغييرات والتطورات في تعريفها وكشف كنهها والتي سنشير إلى أبرزها فيما يلي.

1-1-1 تعريف الكناية لغة :

جاء في لسان العرب لابن منظور: "والكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه (...) وقد تكنى وتحجى أي تستر من كنى عنه إذا ورى أو من الكنية كأنه ذكر كنيته عند الحرب ليعرف وهو من شعار المبارزين في الحرب"[3].

إذن ينحصر المعنى اللغوي للكناية في الستر والخفاء.

1-1-2 تعريف الكناية اصطلاحا:

-تعريف الكناية عند القدماء:

كان مفهوم الكناية في البدايات الأولى من دراساتها لغويا غالبا وذلك عند أبي عبيدة الذي يعد من أقدم الذين درسوا هذه الظاهرة اللغوية إن لم يكن أولهم والجاحظ والمبرد وابن معتز. ثم جاء قدامة والعسكري وابن الرشيق والخفاجي ووضعوا لها تعريفا يميزها عن غيرها بعد أن كان

يتسم بالعموم ودججوها بقواعد استفاد منها من جاء بعدهم كعبد القاهر الجرجاني والسكاكي والقزويني وغيرهم.

والكناية عند أبي عبيدة كل ما فهم من الكلام ومن السياق. وهي لا تدرك بسهولة لاتسامها بالدقة والغموض ولتأديتها للمعنى الكبير في قليل من اللفظ بل تتطلب إطالة النظر فيها وتحكيم العقل. ومن الأمثلة التي قدمها، تحديد مجاز هذه الآية: " من مجاز ما يحول خبره إلى شيء من سببه ويترك خبره هو قال : ﴿ فظلت أعناقهم لها خاضعين﴾[4] حول الخبر إلى الكناية التي في آخر الأعناق "[5]. ;

والمفهوم هنا عند أبي عبيدة مفهوم لغوي للكناية وهو الستر والخفاء لأن الضمير "هم" ستر للكفار والتقدير له " أعناق الكفار"، ولما كان الضمير ساترا لكلمة كفار اعتبره أبو عبيدة كناية.

ثم جاء الجاحظ وأشار إلى الكناية في مواضع مختلفة من كتبه، ففي كتاب "البيان والتبيين" لمح إلى أن الكناية أبلغ من التصريح إذا كان التصريح لا يفي بالغرض فقال: " ومن البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ في الدرك، وأحق بالظفر."[6]

وأضاف لتأكيد فكرته: "أو ما علمت أن الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف."[7]

وفي باب "الفطن وفهم الرطانات والكنايات والفهم والإفهام" من كتابه "الحيوان"، أورد كثيرا من أقوال العرب وأشعارهم جاءت فيها الكنايات وعلق عليها، من بينها نص عنوانه "قصة العنبري الأسير" وهو عبارة عن رسالة شفهية يحذر فيها أسير أعرابي قومه من الغزو على مسمع من القوم الغزاة الذين لم ينتبهوا لما فيها من كنايات غرضها إخفاء وستر ما لا يراد إدراكه.

ويعتبر المبرد الكناية ضربا من ضروب الكلام الذي تكون الدلالة فيه غير مباشرة، فيقول: " والكلام يجري على ضروب: فيه ما يكون لنفسه، ومنه ما يكفى عنه بغيره، ومنه ما يقع مثلا فيكون أبلغ في الوصف"[8].

ثم يضع لها ثلاثة أوجه هي:[9]

– التعمية والتغطية: والكناية في هذا الوجه قائمة على الستر وعدم التصريح.

– ويكون من الكناية وذلك أحسنها: الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره، نحو قوله عز وجل ﴿ وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا ﴾[10] ، كناية عن الفروج.

– التفخيم والتعظيم: ومنه اشتقت الكنية، وهو أن يعظم الرجل أن يدعى باسمه ووقعت في الكلام على ضربين: وقعت في الصبي على جهة التفاؤل بأن يكون له ولد فيدعى بولده كناية عن اسمه، وفي الكبير أن ينادى باسم ولده صيانة لاسمه. إنما يقال: كنى عن كذا بكذا، أي ترك كذا إلى كذا لبعض ما ذكرنا.

أمّا دراسة ابن معتز للكناية لم تضف شيئا جديدا بل يمكننا أن نعتبر دراسة المبرد والجاحظ أكثر عمقا وأدق تحليلا، إذ اكتفى باعتبار الكناية ضمن محاسن الكلام.

ويعود أول تعريف اصطلاحي للكناية لقدامة وقد أطلق عليها تسمية الإرداف عندما درس أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى، فقال: "وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه."[11]

ولم يهتم قدامة بالتقسيم والتبويب بقدر اهتمامه بتحليل النصوص وتحديد معانيها.

وتحدث أبو الهلال العسكري عن الكناية لكنه خلط بينها وبين التعريض قائلا: " أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء، كما فعل العنبري إذ بعث إلى قومه بصرة شوك وصرة رمل وحنظلة يريد = جاءتكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك"[12]. كما أشار إلى الكناية في الفصل الثامن من كتابه الذي خصه لدراسة الإرداف والتوابع حتى يفرق بينها وبين الإرداف، فالكناية ستر وخفاء أما الإرداف فهو "أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدال عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده وذلك مثل قول الله تعالى: ﴿ فيهن قاصرات الطرف ﴾[13] وقصور الطرف في الأصل موضوعة للعفاف على جهة التوابع والإرداف، وذلك أن المرأة إذا عفت قصرت طرفها على زوجها، فكان قصور الطرف ردفا للعفاف، والعفاف ردف وتابع لقصور الطرف"[14] .

ولم يترك ابن رشيق القيرواني تعريفا محددا للكناية رغم أنه تناولها في أبواب متفرقة كباب " المجاز " وباب " الإشارة " وفي فنون مختلفة " كالتورية " و"التتبيع ". وقال عنها: "والعرب تجعل المهاة شاة لأنها عندهم ظائنة الظباء، لذلك يسمونها نعجة، وعلى هذا المتعارف في الكناية جاء

قول الله تعالى في إخباره عن خصم داوود عليه السلام: ﴿ إن هذا أخي له تسع وتسعين نعجة ولي نعجة واحدة ﴾[15] كناية بالنعجة عن المرأة "[16].

وجعل ابن سنان الخفاجي الكناية شرطا من شروط البلاغة وأصلا من أصول الفصاحة وذلك في دراسته للأجناس التي يجب فيها وضع الألفاظ موضعها في قوله: "ومن هذا الجنس حسن الكناية كما يجب أن يكنى عنه في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح، وذلك أصل من أصول الفصاحة، وشرط من شروط البلاغة، وإننا قلنا في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح لأن مواضع الهزل والمجون وإيراد النوادر يليق بها ذلك، ولا تكون الكناية فيها مرضية، فإن لكل مقام مقالا، ولكل غرض فنا وأسلوبا"[17].

وأورد لها شواهد مختلفة، وصف بعضها بالحسن دون تعليل لذلك والبعض الآخر بالقبح مع ذكر السبب، ومن ذلك قول امرئ القيس[18] :

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ورضت فذلت صعبة أي إذلال

حيث علق عليه بقوله: " لأنه كنى عن المباضعة بأحسن ما يكون من العبارة. "[19]

وشهدت الكناية من الاهتمام والدراسة عند عبد القاهر الجرجاني ما لم تشهده عند غيره، "ومن الاستقراء والتتبع والبحث مما يسوق الحديث فيه ويقف عند كل نقطة فيه تمثل عملا أدبيا قيما وتعطيه شكلا فنيا جديدا. فيقتلها بحثا بعد أن يضع لها الأمثلة والشواهد التي يفصح بها عن رأيه وقصده ثم تقوده هذه النقطة إلى نقطة أخرى، فهو يعرف الكناية، وتعريفه لها يقوده إلى الحديث عن قيمتها الفنية، وحديثه عن هذه القيمة الفنية يقوده إلى الحديث عن السبب في ذلك. "[20]

وفي تعريفه للكناية قال: " والمراد بالكناية هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يدركه باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجرد إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد "، يريدون طويل القامة، و"كثير رماد القدر"(..) فقد أرادوا في هذا كله كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان "[21] .

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أنه حذا حذو قدامة لما فسر الكناية بالإرداف، كما ساوى بينها وبين الرمز والإشارة عندما قال: "وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن

وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة،كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضعه الفضيلة / فيه "[22].

ولم يحصر دور الكناية في الستر والإخفاء وإنما تعداه إلى إثبات وتقرير المعنى في قوله: "... ليس المعنى إذا قلنا " الكناية أبلغ من التصريح " أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأستر، فليست المزية في قولهم: "جم الرماد " أنه دل على قرى أكثر، بل إنك أثبت له أن قرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق"[23].

ثم جاء السكاكي ووضع تعريفا يخص الكناية دون غيرها ويفرق بينها وبين المجاز، ويكمن هذا الفرق في ذكر الملزوم. فعرفها قائلا:" الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما نقول: فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طول القامة"[24].

وفي موضع آخر وغير بعيد عن التعريف السابق قال: "إن مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم، ومبنى المجاز على الانتقال من الملزوم إلى اللازم. "[25]

وقد تتبع القزويني خطى السكاكي في تعريف الكناية وتقسيمها وتبيين ما يميزها عن المجاز فعرفها بقوله " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ. "[26]

ووضح أن الفرق بينها وبين المجاز "من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمه، فإن المجاز ينافي ذلك فلا يصح نحو قولك: " في الحمام أسد " أن تريد معنى الأسد من غير تأويل، لأن المجاز ملزوم قرينة معاندة لإرادة الحقيقة كما عرفت وملزوم معاند الشيء، معاند لذلك الشيء. "[27]

وسنرى فيما يلي ما إذا كان البلاغيون المحدثون قد أضافوا شيئا لما تناولوا الكناية أم اكتفوا بجهود من سبقهم كما سنذكر مع قليل من الشرح أركانها وأقسامها.

–تعريف الكناية اصطلاحا عند المحدثين:

لم تختلف أغلب التعريفات الاصطلاحية للكناية التي وضعها المحدثون عن تلك التي جاء بها السكاكي والقزويني، فهي عند أحمد مصطفى المراغي تطلق على معنيين [28]:

1-المعنى المصدري الذي هو فعل المتكلم، أعني ذكر اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادته معه.

2-اللفظ المستعمل فيما وضع له، لكن لا يكون مقصود بالذات، بل لينتقل منه إلى لازمه المقصود لما بينهما من العلاقة واللزوم العرفي، وعلى هذا التعريف فهي حقيقة لاستعمال اللفظ فيما وضع له، لكن لا لذاته، بل لينتقل منه إلى لازمه فمعناه مراد لغيره مع استعمال اللفظ فيما وضع له، واللازم مراد لذاته، لا مع استعمال اللفظ فيه، فهو مناط الإثبات والنفي والصدق والكذب.

1-1-3 أركان الكناية :

للكناية ثلاثة أركان؛ أولها اللفظ أو العبارة المكنى بها، وثانيها المعنى المكنى عنه وهو المقصود غالبا، وثالثها القرينة التي ترشد إلى المعنى المراد.

ومثالنا على ذلك قول الخنساء في أخيها صخر "طويل النجاد" فالعبارة المكنى بها هي "طويل النجاد" أي" حمائل سيفه طويلة" والمعنى المكنى عنه "طول قامته" والقرينة حالية.

1-1-4 أقسام الكناية :

- **أقسام الكناية من حيث المكنى عنه:** تنقسم الكناية في هذه الحالة إلى ثلاثة أقسام:

-كناية عن صفة: هي أن نذكر الموصوف وننسب له صفة ولا نقصد هذه الصفة وإنما نقصد لازمها، كقولنا فلان طويل النجاد، فالصفة وهي "طول النجاد" نسبت لفلان وهي غير مقصودة وإنما المقصود لازم معناها لأنه يلزم من طول النجاد الذي هو حمالة السيف أن تكون القامة طويلة، فهذه العبارة كناية عن طول القامة.

وينقسم هذا النوع من الكناية عند البلاغيين إلى:

- **كناية قريبة:** وهي التي لا يحتاج فيها للانتقال من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي إلى أكثر من خطوة واحدة. جاء في الحديث الشريف : «اليد العليا خير من اليد السفلى»[29] كناية عن الأخذ. فالمقصود من الحديث يدرك بسرعة لعدم وجود واسطة.
- **كناية بعيدة:** ويحتاج فيها إلى أكثر من خطوة واحدة للوصول إلى المعنى المجازي المراد من الكلام. مثال: فلان كثير الرماد، فالمعنى المجازي هو (الكرم) لكن للوصول إليه

لابد من تفسيرات عديدة؛ كثرة الرماد ناجمة من كثرة الاشتعال وكثرة الاشتعال عائدة إلى كثرة الطبخ ومن كان كثير الطبخ كان كثير الضيوف وكثرة الضيوف تدل على الكرم.

– **كناية عن موصوف**: وهي أن اللفظ المستخدم يكنى به عن ذات موصوف لا عن الصفة، نحو قول المتنبي[30] : ومن في كفه منهم قناة كمن في كفه منهم خضاب

كناية عن الرجال في الشطر الأول، وكناية عن النساء في الشطر الثاني.

–**كناية عن نسبة**: وهي " ثبوت أمر لأمر، أو نفيه عنه، كما يقولون: المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه، فهم لم يصرحوا بثبوت المجد والكرم له، بل كنوا عن ذلك بكونهما بين برديه وبين ثوبيه"[31]، بعبارة أخرى هي ما صرح فيها بالصفة والموصوف ولم يصرح بالنسبة مع أنها هي المرادة.

- **أقسام الكناية باعتبار الوسائط**: تنقسم الكناية هنا إلى أربعة أقسام: التعريض والتلويح والرمز والإيماء.

–**التعريض**: لغة: خلاف التصريح ، واصطلاحا: هو أن يساق الكلام ليدل على شيء غير مذكور ويعرف من قرائن الحال، نحو: «المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده» [32]، فالمعنى الأصلي انحصار الإسلام في من سلم الناس من لسانه ويده، والمعنى الكنائي اللازم للمعنى الأصلي انتفاء الإسلام عن المؤذي مطلقا، وهو المعنى المقصود.

–**التلويح**: لغة: أن تشير إلى غيرك عن بعد. اصطلاحا: هو الذي كثرت فيه الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه، نحو" أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي" كناية عن بخلهم، فقد انتقل من الإيقاد في الوادي إلى إخفاء النيران الذي يدل على عدم رغبتهم في اهتداء ضيوفهم إليها.

– **الرمز**: لغة: أن تشير إلى قريب منك خفية بشفة أو حاجب. اصطلاحا: هو كناية قلت فيها أو انعدمت الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه، نحو "هو غليظ الكبد"، كناية عن القسوة، وفلان عريض القفا، كناية عن بلادته وبلاهته.

–**الإيماء أو الإشارة**: وهي كناية قلت وسائطها مع وضوح الدلالة، نحو قول البحتري يمدح آل طلحة[33] :

أو ما رأيت المجد ألقى رحله في آل طلحة ثم لم يتحول

كناية عن كونهم أمجاد، وهي واضحة ليس فيها خفاء.

- **أقسام الكناية باعتبارات أخرى** :

أشار إليها بالتفصيل عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني في كتابه "البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها" وهي كالآتي[34] :

- ومن الكنايات التعبير بالصفة للدلالة بها على الموصوف، نحو ذات سوار أي: امرأة، وهو على السرير الأبيض، أي: في المستشفى مريض إلى غير ذلك.
- ومن الكنايات التعبير ببعض مصاحبات الشيء للدلالة بها عليه، مثل الكناية عن الجماع بالملامسة، أو المباشرة، أو الإفضاء، أو الدخول، أو الغثيان، أو نحو ذلك.
- ومن الكنايات التعبير ببعض الأسباب للدلالة بها على الأشياء التي تحصل بها، نحو قطع رأسه، أي هو ميت.
- ومن الكنايات التعبير بالمكان للدلالة على ما يحل فيه أو يحدث فيه أو يستعمل له، مثل كلمة « الغائط » للدلالة بها على قضاء حاجة الانسان الطبيعية، وهي في الأصل اسم للمكان المنخفض. ومن استعمالها كناية بهذا المعنى قول الله تعالى: ﴿ أو جاء أحد منكم من الغائط ﴾[35]
- ومن الكنايات التعبير بالنتائج للدلالة بها على أسبابها، مثل جلس الرجل وراء مكتب الرئاسة، أي: انتخب رئيسا للبلاد.
- وقد تصنع كنايات مبنية على مفاهيم غير صحيحة، فتبقى الدلالة بها على المكنى عنه، دون النظر إلى صحة معنى اللفظ المكنى به، مثل الكناية عن الغبي بعبارة: « عريض القفا– أو عريض الوساد ». هذه الكناية مبنية على تصور أن من كان عريض القفا كان في العادة غبيا، ومن كان عريض القفا احتاج عند النوم إلى وسادة عريضة.

2– الكناية في اللغة الفرنسية

وردت ترجمة مصطلح "الكناية" عند الباحثين تحت أسماء مختلفة فمنهم من وضع لفظ la métonymie كمقابل لها، ومنهم من اقترح لفظ la périphrase، ومنهم من قال أنها la synecdoque، ومنهم من ترجمها بl'euphémisme .

يقول جوزيف نعوم حجار في تعريفه للميتونيمي[36] :

« La métonymie consiste à désigner la personne ou la chose par un autre nom que le sien, parce que ce nom frappe d'avantage. Ainsi

nomme-t-on la cause pour l'effet, la partie pour le tout, le contenant pour le contenu, l'abstrait pour le concret, le signe pour la chose signifiée, et vice versa »

أي:" تتمثل هذه الصورة في الدلالة عن شخص أو عن شيء باسم آخر غير اسمه لما لهذا الاسم من فضل، فنذكر السبب تعبيرا عن المسبب، والجزء دلالة على الكل، والحاوي تعبيرا عن المحتوى، والمجرد دلالة على الملموس، والعلامة تعبيرا عن الشيء المدلول، والعكس صحيح." (ترجمتنا)

الأمر المثير للانتباه بعد اطلاعنا على هذا التعريف أنه بعيد بعض الشيء عن الكناية ولكنه يطابق تعريف "المجاز المرسل " في البلاغة العربية فهو:" ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، وذلك مثل لفظة " اليد" إذا استعملت في معنى "النعمة"، لأن في شأنها أن تصدر عن الجارحة ومنها تصل إلى المقصود به. وقد سماه البلاغيون "مجازا مرسلا" لإرساله عن التقييد بعلاقة المشابهة"[37].

ويبدو أن السينيكدوك la synecdoque شبيهة أيضا بالمجاز المرسل إلى درجة الخلط بينهما وهذا ما يثبته هذا التعريف:

« La « synecdoque », qui consiste, entre autres, à employer la matière pour l'objet, le pluriel pour le singulier, le genre pour l'espèce, et vice-versa »[38]

أي: " هذه الصورة البلاغية هي تسمية الشيء بالمادة التي صنع منها والتعبير عن المفرد بالجمع والجنس بالنوع والعكس صحيح." (ترجمتنا)

أما البيريفراز la périphrase فهي:

« La périphrase consiste à exprimer par plusieurs mots ce que l'on pourrait dire en un seul ; par exemple quand on définit une chose ou lieu de la nommer (« la ville lumière »= Paris ; « la vie éternelle »=Rome ; « le nerf de la guerre »= l'argent. »[39]

أي" هي التعبير بجملة من الكلمات عما يمكننا التعبير عنه بكلمة واحدة فقط، فعلى سبيل المثال، عندما نعرف شيئا أو مكانا بدلا من التصريح باسمه مباشرة: "مدينة الضوء"= باريس، "المدينة الخالدة"= روما، "عصب الحرب"= المال." (ترجمتنا)

وعليه يمكننا القول أن هذا المصطلح يتقابل ولو جزئيا مع الكناية في وصف الشيء أو ذكر خاصية من خصائصه بدلا من التصريح به.

وتجدر الإشارة إلى أن جوزيف نعوم حجار قد ترجم الكناية ب la périphrase في كتابه "دراسات في أصول الترجمة".

كما وجدنا أن الأوفيميزم l'euphémisme أيضا يشترك مع الكناية في غرض من أغراضه إذ يعبر هذا الفن البلاغي عن الشيء القبيح غير المرغوب فيه أو الشيء غير المريح أو المحرج بطريقة أفضل وأخف "خجلا أو تأدبا أو تحرجا دينيا أو خرافة كتجنب استخدام كلمات تثير الشؤم"[40] جاء في الموسوعة الحرة WIKIPEDIA :

« Un euphémisme du grec : « euphemismas », du grec « phémi » (« je parle ») et « eu » (bien, heureusement »), est une figure qui consiste à atténuer l'expression de faits ou d'idées considérées comme désagréables dans le but d'adoucir la réalité. »[41]

أي : "euphémisme هي كلمة يونانية «euphemismas» حيث « phémi » تعني " أنا أتكلم"، و« eu » (بطريقة جيدة تبعث الارتياح) وهي صورة بلاغية تخفف من حدة التعبير عن الحقائق أو الأفكار القبيحة لتحسين صورة الواقع." (ترجمتنا)

إن طبيعة اللغة العربية واتساع فنون القول فيها وضروب التعبير دفعت البلاغيون العرب إلى تعميق بحوثهم فيها، فاهتموا بالأدب العربي منذ العصر الجاهلي والقرآن الكريم الذي يزخر بكل فنون التعبير التي يصعب إيجاد مقابلات لها في اللغات الأخرى وإن وجدت فهي ليست دقيقة كالكناية التي لم نجد مثيلتها في البلاغة الفرنسية. واستنتجنا في نهاية المطاف أنها مزيج من الأوفيميزم l'euphémisme والبيريفراز la périphrase مع بعدها نوعا ما عن الميتونيمي la métonymie والسينيكدوك la synecdoque الذين يعدان مجازا مرسلا.

2-ترجمة نماذج من الكناية في ديوان الخنساء

تعود ترجمة النماذج التي سأتناولها إلى المستشرق فكتور دي كوبييه Victor De Coppier الذي قام بنقل ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية. وقد نشرت هذه الترجمة لأول مرة سنة 1888م على يد الأب لويس شيخو، وتحمل عنوان

LE DIWAN D'Al HANSA[42] . وأرفقها بملحق حيث ترجم بعض الأبيات الشعرية للخرنق وهي شاعرة من شعراء الجاهلية أخت طرفة بن العبد من أمه. وليست هذه الترجمة الوحيدة لديوان الخنساء إلى

اللغة الفرنسية بل توجد أخرى لأنيسة بومدين نشرت عام 1987م بعنوان "Khansa moi , poète et femme d'Arabie " أي " الخنساء: أنا، شاعرة، وامرأة عربية ". وقد اكتفى آخرون بترجمة بعض أبيات الديوان وليس كله كروني باسيت René Basset لما ألف كتابه

" la Poésie Arabe Anté-islamique " أي " الشعر العربي في فترة ما قبل الإسلام" وألبيرت لونتين Albert Lentin حين وضع كتابه " les plus beaux textes arabes" أي " أجمل النصوص العربية" ونيكولاس بورون Nicolas Perron الذي أشار إلى بعض أبيات الديوان بعد ترجمتها في كتابه

"Femmes arabes avant et depuis l'islamique " أي " النساء العربيات في عصور ما قبل الإسلام وما بعد الإسلام". وقد وقع اختيارنا على ترجمة فكتور دي كوبييه لأنه أشار في مقدمة كتابه إلى هدفه النبيل من نقل هذا الديوان العربي وهو منحه فرصة التحليق في سماء بيئة غير بيئته لأنه يستحق ذلك وتمكين القارئ الفرنسي من" تقدير هذا الشعر الذي تتدفق منه الأعماق الصميمة للروح حيث تطغى عبقرية اللغة البالغة التأثير على الفن الأدبي كونها صدى الانفعال النبيل والمتأجج."(ترجمتنا)

« Le lecteur, à travers le voile grossier de notre traduction, appréciera par lui-même cette poésie jaillissant des profondeurs de l'âme, ou le génie se passe de tout artifice littéraire, toujours émouvant parce qu'l n'est que l'écho d'une passion noble et ardente. »[43]

البيت الأول

قالت الخنساء في صخر[44]:

رفيع العماد، طويل النجا د ساد عشيرته أمردا

شرح البيت: "رفيع العماد: أي كان بيته طويل العمد واسعا، أي هو شريف ورجل موسع، يطعم تحته ويقري. طويل النجاد: كانت حمائل سيفه طويلة لأنه طويل الجسم"[45].

في هذا البيت **ثلاث كنايات** عن صفة، فالأولى في قولها " رفيع العماد" وهي كناية عن شرفه ومجده، والثانية "طويل النجاد" كناية عن الطول فحمائل سيفه الطويلة دليل على طول قامته التي

كانت صفة محمودة عند العرب، والثالثة "ساد عشيرته أمردا" كناية عن نجابته إذ أصبح سيدا مقدما في قومه ولحيته لم تنبت بعد.

الترجمة

« Au long baudrier,
Aux tentes élevées,
Qui, imberbe, commandant à la tribu. »[46]

ترجم المستشرق فكتور دي كوبييه الكناية الأولى "رفيع العماد" ب Au long baudrierوالكناية الثانية " طويل النجاد " ب Aux tentes élevées أما الكناية الثالثة " ساد عشيرته أمردا" فنقلها إلى Qui, imberbe, commandant à la tribu.

تحليل الترجمة :

فضل المترجم طريقة الترجمة الحرفية لما نقل الكنايات الثلاثة إلى اللغة الفرنسية. وهي طريقة تهتم بنقل الكلمة أكثر من اهتمامها بنقل المعنى مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف التراكيب بين الأنظمة اللغوية ، أي " صياغة جملة صحيحة وسلسة وواضحة ومنسوجة على منوال اللغة المترجم منها ومتطابقة معها في أجزائها مع ضرورة الحد الأدنى من هندسة الجملة من أجل أن لا يتأثر المعنى ولا يختل التركيب "[47].

ولم يرفق المترجم ترجمته بتعليق حتى يشرح من خلاله معاني هذه التعابير المجازية ولعل هذا راجع إلى فهمه السطحي للبيت ولم ينتبه إلى وجود معاني ضمنية، وهكذا لن يفهم القارئ باللغة الفرنسية أن العماد الرفيعة تدل على مجد الموصوف وحمائل السيف الطويلة تخفي وراءها معنى طول جسمه وأن لفظ أمردا يعبر عن صغر سنه، فضاعت الأفكار التي أرادت الشاعرة إيصالها.

البيت الثاني

قالت الخنساء وهي ترثي الفقيد وتظهر صفاته[48]:

صلب النحيزة وهاب إذا منعوا وفي الحروب جريء الصدر مهصار

شرح البيت: النحيزة، "الطبيعة وأصلها طريقة من الرمل سوداء ممتدة كأنها خط مستوية مع الأرض خشنة"[49].

تضمن هذا البيت كناية عن صفة فلما قالت الشاعرة المخضرمة "صلب النحيزة" أرادت التعبير عن شدة المرثي وتماسكه وجرأته لأنه كان صلبا بطبعه حادا ثابت القلب قويا مغوارا في حربه على أعدائه.

الترجمة:

« Fort nature ! Donnant quand tous refusent ;
Cœur intrépide dans le combat, moissonnant les têtes. »[50]

ترجم المستشرق فكتور دي كوبييه عبارة "صلب النحيزة" ب Fort nature .

تحليل الترجمة:

اختار المترجم مرة أخرى طريقة الترجمة الحرفية عندما نقل الكناية إلى اللغة الفرنسية ما أدى إلى حجب المعنى الخفي المقصود على القارئ باللغة الفرنسية الذي لن يفهم أن عبارة Fort nature ما هي إلا وصف بطريقة غير مباشرة للمرثي وتعبير عن شدته وصلابته.

البيت الثالث

قالت الخنساء واصفة أخاها صخرا في صور كنائية أبدعت في رسمه[51] :

حمال ألوية هباط أودية شهاد أندية للجيش جرار

شرح البيت: في هذا البيت **ثلاث كنايات،** فالأولى تجسدت في قول الشاعرة "حمال ألوية" وهي كناية عن سيادته وتقدمه في الجيوش التي يقودها، ذلك لأن الراية لا يحملها إلا من تقدم في الجيش. ووردت الكناية الثانية في قولها "هباط أودية" تعبيرا عن مغامراته وشجاعته في الحرب. أما الكناية الثالثة فتضمنتها عبارة "شهاد أندية" ويراد بها علو مقامه لأنه يحضر مجالس الشورى ولا يتخلف عنها أبدا.

الترجمة:

« Il tient haut l'étendard, se jette dans la vallée sanglante,
Prend place aux assemblés, entraine les combats. »[52]

نقل المستشرق الأب فكتور دي كوبييه الكناية الأولى إلى Il tient haut l'étendard، والكناية الثانية إلى se jette dans la vallée sanglante، أما الكناية الثالثة فجعلها Prend place aux assemblés.

تحليل الترجمة:

مال المترجم مرة أخرى إلى طريقة الترجمة الحرفية للكنايات الثلاثة.

البيت الرابع

وتظهر الخنساء صفة الكرم في أخيها صخر في صورة كنائية، فتقول[53] :

طلق اليدين بفعل الخير ذو فجر ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

شرح البيت: طلق اليدين أي هو "مطلق اليدين بالخير،ذو فجرات؛ ينفجر بالمعروف. ضخم الدسيعة أي عظيم الخلق والخطر، المحتمل لما حمل. والدسيع: الخلق العظيم الشريف."[54]

تضمن هذا البيت كناية عن صفة الكرم في قول الشاعرة "طلق اليدين".

الترجمة:

« Sa main s'ouvrait toujours pour bien agir, ses dons jaillissaient,
Il chargeait la table de l'hôte, il commandait tout bien. »[55]

ترجم المستشرق عبارة "طلق اليدين" بـSa main s'ouvrait toujours .

تحليل الترجمة:

يبدو أن المستشرق متمسك بالنقل الحرفي للكناية رغم وجود عبارات اصطلاحية في اللغة الفرنسية تدل على الجود والكرم نحو avoir un cœur d'or ، avoir un bon mouvement، desserrer les cordons de la bourse، faire largesse... وتعرف الطريقة التي تبحث في اللغة الهدف عما يعبر عن الفكرة نفسها دون نقل المفردات بحرفيتها بالتكافؤ l'équivalence وهي فرع من فروع"الترجمة الشارحة" la traduction interprétative التي تعرف بأسماء مختلفة من قبيل "الترجمة بتصرف" la traduction libre ou oblique أو "ترجمة المعنى" la traduction du sens أو" الترجمة الإبداعية" la traduction créative حيث يلتزم المترجم بالفكرة أو المعنى ويتصرف بطريقة حرة في أسلوب الكتابة وفي الألفاظ المستخدمة وفي الصور الجمالية، كما قد يضيف ألفاظا للإيضاح أو يحذف ما يراه غير ضروري.

خاتمة :

إذا كانت الكناية في اللغة العربية فنا مستقلا بذاته وصورة بالغة الأهمية لها أركانها وأقسامها فهي غائبة وشبه معدومة في اللغة الفرنسية، وقد خلصنا إلى أنها مزيج بين الأوفيميزم l'euphémisme التي توافقها في غرض ستر ما هو قبيح والتعبير عنه بطريقة تقلل من ذلك القبح، والبيريفراز la périphrase التي تصف الشيء وتعبر عنه بخاصية من خصائصه بدلا

من التصريح به. كما دلت نتائج التحليل السابق لترجمة نماذج من الكناية في ديوان الخنساء أن مترجم الديوان اتبع أسلوبا واحدا لا غير في التعامل مع الكناية وهو أسلوب الترجمة الحرفية، وهكذا اكتفى بنقل المعنى الظاهر وأسقط المعنى المضمر الذي كانت الشاعرة تنوي إيصاله إلى متذوق عملها. ولعل ذلك راجع لفهمه السطحي للعبارات التي وردت كنايات وعدم انتباهه لوجود معاني مخفية هي المراد إيصالها لأنه لو كان انتبه إليها لأشار إلى ذلك في الهوامش أو الحواشي التي غالبا ما يرفق ترجمته بها ليشرح فيها بعض الألفاظ الغريبة أو ليبين الظرف الذي دفع الشاعرة إلى قول هذا أو ذاك البيت أو ليقترح ترجمة أخرى. وتجدر الإشارة إلى أن حتى طريقة الترجمة الشارحة أي نقل المعنى المضمر كأن ينقل مباشرة عبارة "طويل النجاد" إلى" il est grand de taille" تقضي على جمال الصورة التي أبدعت الشاعرة في رسمها مع أنها تحافظ على المعنى، أي أن الحفاظ على جمال الصورة ومعناها وقوة تأثيرها في الوقت ذاته عند نقلها إلى لغة أخرى أمر صعب جدا إن لم يكن مستحيلا.

هوامش

[1]– شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، د.ت، ص 143.

[2]– أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر ، ط3، 1992 م، ص 70.

[3]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج 2، دار النوادر الكويتية، الكويت، طبعة خاصة لوزارة الشؤون الاسلامية والأوقاف والإرشاد، المملكة العربية السعودية، 1431 هـ –2010 م، ص 98.

[4]– سورة الشعراء، الآية 4.

[5]– أبو عبيدة المثنى، مجاز القرآن، عارضه وعلق عليه محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1390 هـ–1970 م، ص 12.

[6]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين،ج1 ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1418 هـ-1998 م، ص 88.

[7]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص 117.

[8]- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، المجلد 2، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، من إصدارات وزارة الشؤون الاسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، دون طبعة، 1419هـ -1998 م، ص 297.

[9]- أنظر: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ص.ص 297-298..

[10]- سورة فصلت، الآية 21.

[11]- أبو فرج قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، طبع في مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص.ص 58-59.

[12]- أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، عيسى بابي الحلبي وشركاه، ط1، 1371هـ-1952م، ص 368.

[13]- سورة الرحمان، الآية 56.

[14]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 350.

[15]- سورة ص، الآية21 .

[16]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ص312.

[17]- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي ، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1406 هـ-1982 م، ص 163

[18]- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، دون تاريخ، ص 32

[19]- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، ص 163.

[20]– محمد الحسن علي الأمين أحمد، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة مقدمة لنيل درجة التخصص الأولى الماجستير في البلاغة العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1983م -1984 م، ص 30-31.

[21]– أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، ط3، 1992م، ص 66.

[22]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 306.

[23]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 71.

[24]– أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه و كتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1987 م، ص402.

[25]– السكاكي، مفتاح العلوم، ص 403.

[26]– الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003 م، ص 241.

[27]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص242.

[28]– أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1414هـ -1993 م، ص 301.

[29]– أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1423هـ-2002م، ص347. حدثنا عن هذا الحديث موسى ابن إسماعيل حدثنا وهيب حدثنا هشام عن أبيه عن حكيم بن حزام رضي الله عنه عن النبي.

[30]– عبد الرحمان البرقوقى، شرح ديوان المتنبي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1407هـ-1986م، ص 213.

[31]– أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص304.

[32]– أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص 13. حدثنا آدم بن أبي إياس قال: حدثنا شعبة بن عبد الله بن أبي السفر وإسماعيل عن الشعبي عن عبد الله بن عمرو رضي الله عنهما عن النبي.

[33]– البحتري، ديوان البحتري، مجلد1، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، القاهرة، ط3، دون تاريخ، ص 1749.

[34]– أنظر عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، دار القلم دمشق، درا الشامية بيروت، ط 1، 1416 هـ-1996 م، ص.ص 139-140.

[35]– سورة النساء، الآية 43.

[36]– جوزيف نعوم حجار، دراسات في أصول الترجمة، دار المشرق، بيروت، ط7، 2002م، ص 225.

[37]– عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دون تاريخ، 1985م، ص 157.

[38]– جوزيف نعوم حجار، دراسات في أصول الترجمة، ص 225.

[39]– جوزيف نعوم حجار، دراسات في أصول الترجمة، ص 215.

[40]– عبد الرحمان عبد الدايم، النسق الثقافي في الكناية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011 م، ص 32.

[41] - http://fr.wikipidea.org/wiki/Euphémisme.15.08.2017. 20:20

[42]– أشار المترجم قبل أن يعرض ترجمته للأبيات الشعرية للخنساء إلى كيفية كتابة الحروف العربية إذا نقلت بعض الألفاظ نقلا صوتيا إلى اللغة الفرنسية في جدول فرمز لحرف الخاء ب H تحتها حيز صغير وحرف الألف ب (.

[43] - Le P. De Coppier S. J, LE DIWAN D'ALKHANSA, suivi des fragments inédits d'Al HIRNIQ sœur du poète TARAFAT, Imprimerie Catholique S.J, Beyrouth, 1889, p 28.

[44]– الخنساء، الديوان، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحوي، حققه الدكتور أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن، ط1، 1988 م، ص 143.

[45]– أنظر الخنساء، الديوان، ص.ص 143–144.

[46] - Le P. De Coppier S.J , LE DIWAN D'AL HANSA, p61.

[47]– مريم يحيى عيسى، الترجمة الأدبية بين الحرفية والتصرف الدروب الوعرة لمولود فرعون نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2007–2008 م، ص 24.

[48]– الخنساء، الديوان، ص380.

[49]– الخنساء، الديوان، ص380.

[50] - Le P. De Coppier S.J , LE DIWAN D'AL HANSA, p78.

[51]– الخنساء، الديوان، ص387.

[52] - Le P. De Coppier S.J , LE DIWAN D'AL HANSA, p .p 79-80.

[53]– الخنساء، الديوان، ص 390.

[54]– الخنساء، الديوان، ص 390.

[55]- Le P. De Coppier S.J , LE DIWAN D'AL HANSA, p81.

الخطاب القرآني والفلسفي سلطة النص أم سلطة القارئ؟

The Quaranic and philosophical text; power of the text or power of the reader?

د. الوردي غنيمي

جامعة عباس لغرور خنشلة

lghenimi@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2019/02/05	تاريخ القبول: 2019/03/12	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

يسجل النص حضورا مألوفا في معاملاتنا اليومية، وفي ضروب شتى من معاملاتنا، وهو حاضر في سياقات شتى، ولأغراض متعددة، وقد مثل النص قديما وحديثا موضوع البحث في علوم مختلفة، لكن بالرغم من حضوره المكثف في حياتنا، فإن تعريفة وتحديد ماهيته، ظل عصيا على الإجماع، حتى عند الباحثين المتخصصين في علوم لسانيات النص، ولعل صعوبة تحديد النص، تكمن في رسم حدوده المفتوحة، فلم يُحدد بصورة واضحة، من حيث الطول أو القصر، أو هل يمكننا أن نعتبره أقوالا تتمثل في جملة واحدة؟أو في أقل من جملة؟، وكذا من حيث الكتابة، هل هو الكتابة ؟أم هو الخطاب الشفهي؟ وهل النص هو الخطاب؟ وهل يخضع النص القرآني والفلسفي لشروط النص الأدبي، وتسري عليهما نظريات القراءة والتأويل ؟

هذا ما سيتناوله هذا المقال بدءاً من إشكالية النص والخطاب، وإشكالية تأويل النصين القرآني والفلسفي.

الكلمات المفتاحية: – خطاب –نص–تأويل –نص قرآني –نص فلسفي

Abstract :

The text plays an integral role in our daily exchanges .We can find it in various fields and branches and it exists in numerous contexts and situations .Also, we use the text for multiple purposes. The text as a subject or concept has been a topic for research for a long time, but with this fact till now we cannot find out a clean definition for the text. All thought we use it extensively. Its definition and determines is difficult even to the linguistist .Perhaps this difficulty due to the open ended boundaries and limitation like length. there a lot of questions concerning text such as can we considered it as a saying that presented in one sentence; or can look at it as an oral speech . Another important question is that does philosophical and Quaranic text can apply to them a set of conditions that the literature text does like the

reading and .This article starts from the definition of the text the tackles the problem of the interpretation in the Quaranic and philosophical text

Key words: Text.speech. Interpretation .philosophical and Quaranic text.

إشكالية المفهوم خطاب /نص

إن مصطلح الخطاب كان مثار جدل في العقود الأخيرة حيث اتسع استخدامه في مجالات معرفية مختلفة وتجاذبته تيارات أدبية استمدت مادتها من الدراسات الألسنية الحديثة، فتعددت بذلك مفاهيمه فتولدت مؤلفات مختلفة يسعى كل منها إلى تعريف، يستند على خلفية إبستمولوجية وحتى أيديولوجية فتكاملت في بعضها وتنافرت في البعض الآخر، إلا أنها صنعت حراكا ثقافيا ونقديا أثرى الأدب العالمي، فتعددت المناهج وتنوعت المدارس في معالجة الخطاب الأدبي فغاصوا في أعماقه وفككوا جزئياته وعزلوا مؤلفه وقتلوه أحيانا. لهذا فلا تتسق دراسة الخطاب انطلاقا من حقل معرفي أو نقدي واحد بل تكون بتضافر حقول معرفية متعددة، إذا كان الخطاب في الشروح اللغوية لم يخرج عن دائرة القول المكتوب أو الملفوظ وما يترتب عنهما، فإنه دخل دائرة التجاذبات الاصطلاحية، فتعددت الاتجاهات النقدية في تعريفه حتى وقع بعضها في الخلط بين مفهوم الخطاب والنص والكلام. فإذا كان المعنى اللغوي ينسحب على عموم الكلام أو القول، فإن المعنى الاصطلاحي يخص قولا وكلاما ينضبط بشروط معينة، وتصارعه عوامل نفسية واجتماعية وثقافية وبيئية معينة كذلك، تتشكل فيما بينها لتصنع خطابا؛ والصناعة هنا لا تعني العمل الميكانيكي القسري، وإنما هي التي تتضافر فيها تلك المكونات الممزوجة في الذات المبدعة والمنصهرة في اللاوعي والوعي الفردي.

لقد تعددت تفسيرات الخطاب حتى في مواطن النشأة، –كمصطلح نقدي – بين علماء اللغة ورواد المدارس النقدية، كلٌ حاول أن يضفي عليه من تخصصه، ما خلق حراكا وزخما ثقافيا ونقديا، وهذا منذ بداية ظهوره، أو منذ بداية إدخاله في مجال الأدب والنقد حتى الآن، والعديد من التحولات التي صاغتها إنجازات فردية أو جماعية، تباينت في جزئيات التعريف، واتفقت في كليات القصد.

فقد اعتبر كتاب "الخطاب في المنهج" للفيلسوف رينيه ديكارت، "علامة فارقة في تجاوز رجال الكنيسة وإسماع صوته لجميع المثقفين[1]"، وإن كان قد أسس لخطاب جديد، أكثر مما فسر وحدد مفهوم الخطاب.

يُعد الفرنسي ميشال فوكو (M. Foucault)، رائدا في تأصيل مفهوم الخطاب بأبعاده الإبستيمولوجية المستقلة، انطلق من رؤية عميقة، محددا الخطاب وعلاقته بالمجتمع، وكيفية ارتباطه بالإنسان ومؤسساته، كما ربط الخطاب بالفلسفة والمنطق، فيرى أنه" عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا، أو هو عملية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، ويعبر عن الفكر بسلسلة من الألفاظ والقضايا التي ترتبط بعضها ببعض[2]".

ينطلق فوكو في تعريف الخطاب من العام إلى الخاص فهو "الميدان العام لمجموعة المنطوقات[3]". ثم هو "مجموعة متميزة من المنطوقات[4]". ويكون أكثر وضوحا وتدقيقا حينما يعرفه بأنه "ممارسة لها قواعدها تدل على دلالة وصفٍ على عدد معين من المنطوقات[5]". فالمنطوق دائما يشكل ذروة الخطاب ووحدته الأولى، فهو الوحيد الذي يحدد خصوصية كل خطاب ويميزه عن الخطابات الأخرى، فاهتمام فوكو بالمنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها وما يجعلها ممكنة وغير ممكنة يقول: "فلا يغني في شيء أن أكتشف ما يجعل من قول ما، قولا صحيحا، بقدر ما يغنيني إبراز شروط انبثاق المنطوقات، وقانون تواجدها مع منطوقات أخرى والشكل النوعي لنمط وجودها والمبادئ التي تستمر وفقها في البقاء[6]".

وعليه تتفرد الخطابات بجملة من المعايير عند فوكو، معيار التكوين ومعيار التحول، ومعيار الترابط، فتفرّد الخطاب يرجع إلى أساس القواعد التي تكّوْنه وشروط تحول الوحدات الخطابية فيه إلى أساس موضوعه وبنيته، أو انسجام مفاهيمه، كما يجب دراسة الخطاب" في إطار العلاقات بين الممارسات الخطابية وغير الخطابية[7]"، فالمنطوق هو أبسط أجزاء الخطاب "فيبدو المنطوق لأول وهلة كعنصر أخير أو جزء لا يتجزأ قابل لأن ينتقل بذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة له[8]". لذا ففي عملية تحليل الخطاب كان يهدف إلى اكتشاف هيكلية وبنائية الخطاب، والدعائم الآلية التي تحفظه، فالعبارة عند فوكو إحدى الدعائم التي تكشف مدى ترابطها مع غيرها من العبارات، لنصل إلى تحديد نظام الخطاب كله.

وينقلنا تودوروف إلى تعريف آخر للخطاب، بما يحكمه من زمكانية الحدث والسياق في تلفظه، ويقابله متلق يقرأ العبارة، يقول في هذا المعنى مؤكدا على مواقف التخاطب: "من زمكانية التلفظ، وزمكانية الحدث، المسترشدة بزمكانية التلقي، مع كيفية تعامل المتلقي مع السياق اللفظي[9]"؛ فالخطاب عنده هو دائما وبالضرورة فعل كلامي مكتوب، يجب البحث عن المعنى في المنطوق ذاته، وفي مظاهر الدلالة التي تحملها في الخطاب المكتوب وليس المحكي، بحيث يرى بأن الخطاب "عبارة ملفوظة، لا مصنوعة، لأنه مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي[10]"، وهو لا يأخذ معناه إلا داخل سياق خاص، ومن المؤكد أن معرفة جيدة لهذا السياق ضرورية لفهم الخطاب، وقراءة الخطاب وتأويله، ينعكس على تجربة ذاتية، "فلا يمكن أن يكون المرجع تخيل المتخي[11].

أما مفهوم الخطاب عند العرب القدامى، فقد تجاوز الحيز اللفظي والجملي ليستقر على "أن الخطاب هو تعبير عن حاجات المخاطب من خلال نص، فاتسعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي، فكانت نقلة نوعية من البحث في المفردة أو الجملة، إلى البحث عن خطابٍ، يتم فيه تحميل المفردات والجمل مدلولات يقتضيها موضوع الخطاب[12]"، إلا أن النقد العربي لم يتابع ولادة المفهوم ورعايته وتقفي آثاره وحمله من دائرة اللغة والأصول، إلى رحاب الأدب والنقد، بالرغم مما لمسناه في عدة محاولات سعى فيها القدماء أنفسهم إلى تفريع الحديث عن الخطاب إلى النص القرآني، وحجة النقاد العرب المحدثين في عدم تبني المصطلح كما ورد في التراث العربي القديم وجعله منطلقا لتبني المصطلحات الغربية، هو أنه حديث النشأة وما تقتضيه الثقافة الحديثة من جهة أخرى[13]؛ فالخطاب في الثقافة العربية أو عند الأصوليين، يحيل على الكلام المستمد دلالته من السياق، ووضعوا له شروطا ومحددات يخضع لها النص ويذعن لها القارئ، حيث يتوفر في الخطاب الإفهام وفي المخاطب الفهم.

إذا كان تعريف الخطاب في الثقافة النقدية الغربية، لم يعرف الاستقرار والثبات الذي يجعل مفهومه موحدا، يجعل تتبع مختلف المدارس أمرا عسيرا في هذا المقال، فإنّ النص كان أوفر حظا في الدراسة، وفي تعالق تعاريفه، إلى درجة التطابق في بعض الأحيان، بالرغم من عدم الاتفاق على تعريف موحد، يُجنبُنا عناء التقلب بين التعريفات المختلفة، فقد جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللسان :أن النص سلسلة من الملفوظات اللسانية، التي تتركب لتكون نصا، وهو

المتصف بخصائص صوتية ونحوية وتركيبية، فيصير وحدات نصية ذات علاقات فيما بينها، شريطة حملها لمستوى دلالي واضح[14]"، وإذا كان هذا التعريف يتقاطع في بعض أجزائه مع تعريف الخطاب، إلا أنه يختلف معه في أن النص يحتوي على شرط انطواء المعنى على دلالة بين عناصره، فيكون النص نسقا ذا دلالة إيحائية[15]"، فالنص بهذا التعريف له مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعنى، الذي يتحول إلى دلالة حال تشكله في ذهن القارئ، بخلاف الخطاب الذي يحمل مظهرا نحويا مركبا من وحدات لغوية ملفوظة، أومكتوبة كما يخضع لقواعد خارجية في تكوينه، وأخرى داخلية، ومحكوما بخصائص نوعية، "كما نجد فيه صدى واضحا للآثار الزمن والبنى الثقافية[16]". فالخطاب مظهر نحوي، يمكن أن يكون منطوقا، أو مكتوبا، فيما النص لا يكون إلا مكتوبا . فالنص بمفهومه الاصطلاحي يتولد عن مجموعة من التعاريف، يصب كل منها في خانة الدراسة التي تهتم بالنص، فلم يتفق النقاد الحداثيون على تحديد طبيعة النص، تبعا لمنابع تفكيرهم، بين اللسانيات والسميائيات وغيرهما من الاتجاهات الفكرية في النقد الأدبي.

يرى اللسانيون أنّ النص يشكل عالما مستقلا لا يحتاج في تحليله إلى عناصر داخلية، حيث أنه يُمثل شبكة من العلاقات بين مختلف مستوياته، ولعل الشكلانيين الروس، هم من كانوا روادا لهذا الاتجاه، فيرى فتينيانوف:"أن الوظيفة البنائية لعناصر من الأثر الأدبي كنظام، هو إمكانية دخوله في علاقات متبادلة مع عناصر أخرى لنفس النظام تمثل النظام نفسه، وبالتالي دخوله مع النظام بأكمله[17]"، ويرفض معالجة العناصر على أنها وحدة مستقلة، وهو بذلك يركز على الجانب اللغوي في النص، فهو عندهم بنية لغوية مغلقة ومستقلة عن وعي المتلقي[18]"، عطفا على آراء دوسوسيرDe saussure اللغوية

أما رولان بارت Barth فقد قدم تصورات إجرائية لعالم النص، كما ساهم بفعالية في صياغة علم النص، فأحاطه بجملة من النظريات، وقرنه بالعمل الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا، لقد خصّ النص بأربعة مفاهيم، أحاطت بما قِيل عن النص، خاصة في الدراسات اللسانية والأدبية.ولهذا فإنّ النص يصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، فالنص: هو نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، حيث تفرض شكلا ثابتا في عملية ولادته، شديدة التماسك[19]"، فرفع بذلك من مفهوم النص باستخدام التشكيل التحويلي والإنتاجي للنص. وبهذه الآليات، فالنص يتحول وينمو، ويصبح بناء يجمع معارف عدة، ويتلقى ثقافات أخرى، "فالنص نسيج مرتبط

بالكتابة، والنص يضمن صيانته على مر العصور[20]"، ويكتسب بذلك الاستمرارية فيقف في وجه النسيان.

أما النص عند تودروفTODOROV، فهو لا يتوقف عند مفهوم الجملة، أو التركيب، كما أنه مميز عن الفقرة، التي هي وحدة منظمة من عدة جمل[21]"، بل أن النص عنده يمكن أن يكون جملا، ويمكن أن يتعداها إلى أن يكون كتابا، فهو يتكون من نظام خاص به، لا يمكن قياسه مع النظام الذي يتم به تركيب الجملة، "والعلاقة التي تربطه معه هي علاقة اقتران أو تشابه[22]"، كما أن تعريف النص عنده يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقه، ولكي يتمايز النص عن النصوص الأخرى، لابد أن " يخرق النظام الثقافي، الذي يفرض معاييره الخاصة، ليؤسس نظامه الخاص[23]"، بخلاف نظرة لوري لوتمان Lautman إلى الأدب، على أنه "مجموعة من النصوص المعترف بشرعيتها داخل ثقافة محددة[24]"، ومن هنا فإنها تشكل جزءا من نظام الثقافة وعليه لابد للنص أن يُبرز الآليات والتمفصلات الكبرى لهذه الثقافة .

لقد استحدثت جوليا كريستيفا Julia christiva منهجا جديدا، وفق ما يراه أغلب النقاد، بتعرضها لماهية النص وعلاقته بالملفوظات، فتقول عن النص:"بأنه آلة نقل لساني، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيصبح الكلام التواصلي أي:المعلومات المباشرة – في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة، أو متزامنة، فعلاقة النص باللسان هي علاقة توزيعية قائمة على الهدم والبناء، أنه مؤسس على مجموعة متناصة[25]"، إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة، متضمنة في النص الأصلي. وبهذا يرتبط مفهوم النص عندها، "باعتباره – وحدة إيديولوجية[26]"– على أساس أن البحث السيميولوجي يلغي التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية، وحل محله عمليات تحديد أنماط النصوص المختلفة، بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها، ويضعها في سياقها الثقافي، أو الأدبي الذي تنتمي إليه، فالوحدة الإيديولوجية :"هي التقاء نظام النص، كممارسة سميولوجية[27]" بما يحمله من معنى في فضائه، أو يحيل عليه النص ذاته، وهذه الوحدة، هي وظيفة التناص، التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي، لذا تنظر السميولوجيا للنص، "من حيث خصوصيته الإنتاجية، لا كمنتج، ولكن كدليل متفتح ومتعدد

الدلالات[28]"عكس المقاربات التقليدية التي تعتبر النص عملا مغلقا ومعنى محدودا، فتنتقل الدلالة من منطق الأنا إلى منطق الآخر.

وبهذا أدركت جوليا أنّ النص الأدبي يخضع في تركيبه الظاهر والخفي لقوانين الوجود والعدم "مستفيدة من فلسفة كانت وهيكل و هيجل وماركس وحتى[29]". فحولت واستطاعت جوليا بامتياز تحويل النص الأدبي إلى قضية كبرى، لا تتوقف في وصف الظواهر الأسلوبية، ولا تقتصر على استخراج وضبط الوحدات والوظائف الفرعية، بل" تحول الاهتمام والدراسة إلى بنية النص، والبحث عن ماهيته، دون التخلي عن حضوره المادي[30] "، فهي بذلك تستهدف خصوصية النص دون أن يعني ذلك التقوقع المعرفي، فهي تتجاوز المحايثة النصية، وانغلاق النص دون تحديد جوانب هامة تتعلق بتكوين النص، لأنها أيضا تربطه بالدلالة التاريخية والاجتماعية، فهو "متواصل بالذات والتاريخ والمجتمع[31]"دون أن تسقط التصورات الكلاسيكية، فهي لا تتحدث عن النص الأدبي تحديدا، "وإنما تعني بالنص كل ممارسة دالة في المجتمع[32]"، ويكون بذلك الانزياح عن تعبير اللسان عندها ليس خاصية أدبية، وإنما خاصية لجميع النصوص أي :"الممارسات الدالة، لا تتولد إلا من خلال تغيير وتحويل النسق النحوي[33]".ومع ذلك، فهي تعتبر علاقة النصوص الأدبية بالنسق اللساني، "مجالا نموذجيا للحديث عن الممارسات الدالة[34]"، فالنص يتخذ من اللغة مجالا للنشاط، وإنما يخضع لمادية لغة الدال، الذي ينتج آثار المعنى .

وقد لاحظ كريماس Grimas أن مفهوم النص والخطاب يتداخلان إلى حد الاندماج، وغالبا ما تُستعمل كلمة النص مرادفا للخطاب، فالخطاب عنده هو" عملية إنتاج شفوي، أما النص فهو مجموعة من البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب، فالخطاب ملفوظ، أما النص فهو الشيء الافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية[35]"، فالنص أعم من الخطاب عنده.

وإذا كان الخطاب قد ارتبط بالمنطوق عموما، فإنّ النص ارتبط بالمكتوب، وهو أحد الفروق الجوهرية عند أغلب النقاد، بالرغم من تماهي مفهوم الخطاب والنص، في التصورات التي تدرج في السياق التواصلي، بحيث يصبح التفريق بين المفهومين صعبا حينا وملتبسا حينا آخر.

أما مفهوم النص والخطاب في مرجعيات النقد العربي المعاصر فقد كانت مرجعية النقاد العرب في عمومها، هي المصادر الغربية، سواء أكانت بلغتها أم مترجمة، فتفرقوا وفق اختلاف هذه المرجعيات، واختلفوا بذلك في تحديد المفاهيم، كلٌ يدعي الصواب سواء في المشرق أم في

المغرب، فنجد محمد مفتاح قد استفاد من النظريات اللسانية واللغوية، ليحدد مفهوم الخطاب والنص وبين الخطاب والتلفظ، وهو بذلك يفرق بين القول والنص، فيرى "أن القول والنص يفترضان عملية التلفظ والخطاب، وعليه، فإن الخطاب والتلفظ أعم من القول والنص[36]"، وحاول محمد مفتاح تطبيق هذا المفهوم في مجمل أعماله النقدية، وكان واضحا في التفريق بينهما، بحيث أن النص عنده "له بداية ونهاية، ويتشكل من جمل متراكمة، تظهر ما خفي وتُعينه[37]"، أما الخطاب فهو "يقوم على طرفين أحدهما المخاطِب والمخاطَب[38]".

أما السعيد يقطين فيعرف الخطاب انطلاقا من تعريف هاريس للخطاب، ويستند إلى البحوث اللسانية التي تتعدى الجملة إلى الخطاب، لكنه يفرق بين الخطاب والنص يرى :"أن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، سواء كان ملموسا أو مسموعا أو مرئيا"[39]، بينما "النص هو مجموع البنيات النسقية التي يتضمن الخطاب ويستوعبه[40]"، ويربط السعيد يقطين بين النص والخطاب، ويجعلهما في علاقة متعددة الأوجه، انطلاقا من الرأي بأن النص والخطاب واحد، أي:"هما وجهان لعملة واحدة، تسمى النص، كما تسمى الخطاب[41]، " مستمدا نظرته للشعرية باعتبارها نظرية عامة للخطاب الأدبي، ففي كتابه: تحليل الخطاب وانفتاح النص يربط الخطاب بالمظهر النحوي، والنص بالمظهر الدلالي، فالتحليل عنده لا يتوقف عند حدود الوصف "الخطاب"، بل يتعداه إلى تفسير "النص[42]"

وإن كان هذا التعريف يقف معاكسا لتعريف محمد مفتاح للخطاب والنص، والمستوحى من تعريف كريماس، الذي يجعل الخطاب يتضمن النص ويستوعبه، بخلاف مايراه فان ديك، بأن النص أعم من الخطاب وهو التعريف الذي تبناه سعيد يقطين، وبهذا نضعهما الواحد مقابل الآخر في تحديد مفهوم الخطاب.

وإن كان سعيد يقطين قد وسع تعريف النص والخطاب، من خلال ممارساته النقدية للخطاب الروائي، فهو يرى أن الخطاب "مظهر نحوي، يتم بواسطته إرسال القصة، وأما النص فهو مظهر دلالي، يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي[43]"، فالخطاب يقف عند حدود الراوي والرواية، والنص يتجاوز هذه الثنائية إلى الكاتب والقارئ .

لقد حاول بعض النقاد العرب إزالة اللبس، الذي وقع فيه بعض النقاد الغربيين، خاصة بين مفاهيم، الخطاب، والنص، والقول، والتي" تتعالق مع مفهوم الأثر عند بارت[44]"، كتمييز عبد

الله إبراهيم بين هذه المفاهيم الثلاثة، فيحدد مفهوم الخطاب "بأنه السياق الذي يتشكل فيه النص، ولا مرجع للنص سوى الخطاب، ولا مرجع للخطاب سوى الأثر الذي يقوم بنوع من تمثيل البنية الثقافية للمرجع[45]"،

وإن كانت ملكية الأثر تعود للمؤلف، "ولا ملكية تلحق بالخطاب والنص، وإنما يندرجان فيهما معا، فالخطاب وُضع للقارئ، أما النص فهو حقل التحليل والتأويل غير المحدود، وهو خاصية القارئ المتميز، فشفراته تتعرض للاستنطاق والتأويل، فالخطاب يُفضل الباحث الواصف، والنص فيُفضل القارئ المؤول، والخطاب مشاع بين القراء العاديين الذين لا يملكون أدوات التحليل والتأويل، والنص يستعصي على هذه الفئة، ويفتح مغاليقه أمام القارئ المتميز، الذي يملك زمام التأويل وتشريح النص، وإنتاج نص آخر.

أما محمد الخطابي فقد تعامل مع النص والخطاب، كما لو كان النص والخطاب مفهوما واحدا، وإن كان يُغلب عليه استخدام مفهوم الخطاب، وهو يتحدث عن الاتساق الذي يعني عنده "التماسك الشديد، بين ألأجزاء المشكلة للنص /الخطاب، ، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية)التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب، والعناصر المكونة لهذا الخطاب/النص، وهي تلك الضمائر والإشارات[46]"، فلم يذهب الخطابي بعيدا في التفريق بين الخطاب والنص، بالرغم من وعيه بالفروق بينهما.

ويذهب صلاح فضل إلى أنّ هذا المذهب في عدم الفصل بين الخطاب والنص عندما يحد النص على "أنه وحدة معقدة من الخطاب، إذ لا يُفهم منه مجرد الكتابة فحسب، و إنما يفهم أيضا على أنه عملية إنتاج الخطاب في عمل محدد[47]". وإن كان في موضع آخر يرى" أن الخطاب مرحلة من مراحل الوصول إلى النص[48]".لكنه يستخدم الخطاب و النص للإشارة إلى مدلول واحد، عندما يتطرق إلى علم النص، وإن كان صلاح فضل قد استقر في كتاباته الأخيرة على مفهوم النص على افتراض أن النص هو" الشكل النهائي لتحليل الشعر والنثر[49]" .

وإن تنازلت يمنى العيد عن مفهوم القول لصالح مفهوم الخطاب، خاصة في كتابها— فن الرواية العربية — معللة دمجها للمفهومين بأنها" سعت إلى قراءة لا تفصل ولو إجرائيا، بين خصوصية المعنى وتمييز الشكل، وبين الحكاية، من حيث علاقتها بالمرجعي

الخاص، والخطاب باعتبار التقنيات التي يتعين بها هذا الخطاب، كجنس روائي مميز[50] "، فهي لا تذكر القول، وإنما توظف الخطاب في تعاملها مع النص الروائي العربي .

لقد أقرّ منذر العياشي بصعوبة تحديد مفهوم النص بأن اعتبر أن "تحديده يُلغي الصيرورة منه، ويثبت إنتاجيته على هيئة نمطية، لا يكون فيها زمانا للمتغيرات الأسلوبية، ويلغي قابليته التوليدية زمانا ومكانا، ويعطل في النهاية فاعليته النصية[51]" فينكر بذلك وضع النص في مجال التعريف العلمي، وحصره في دائرة لا تقبل الاجتهاد وفي قفص يحد من حريته وانطلاقه زمانا ومكانا.

ويعتقد مرتاض أن النص الواحد "يجب أن يظل مفتوحا إلى ما لانهاية، وأن كل قارئ يمكن أن يقرأ بمنظاره أو منظوره الخاص[52]"وهو الأمر الذي دفع بمرتاض إلى استحداث التركيب المنهجي كي يسد به متطلبات النص، وزاوج بين تراثنا النقدي اللغوي والبلاغي، وبين المناهج الغربية المختلفة، لربط التراث بالحداثة، لذا يرى أن النص "يتسم بأنه صياغة لغوية، وبنية تركيبية وأدائية، وهو ملفوظ وتلفظ واستقبال[53] " فتعالق كل هذه العناصر، تصنع عالما خاصا يسمى النص.

والنتيجة المستقاة من كل هذه الانعراجات والاختلافات، في تحديد مفهومي الخطاب والنص عند النقاد العرب، هي أن اغلبهم سار في فلك منظري هذه المناهج، وإن كان بعضهم يعترفون للمسدي بأنه فرق بين النص والخطاب، مع ربط العلاقة بينهما في جسم واحد، له وظائف متعددة، تختلف الواحدة عن الأخرى، فالنص "لا يجيب عن الحقيقة، وإنما يتبدد إزاءها، يخترق وجه العلم والإيديولوجية والسياسة[54]"، والنص خطاب منفتح على الاحتمالات اللامتناهية، و"الخطاب بنية تُدرس في ذاته ولذاته، وما يميزه هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا، إنما يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في نفس الوقت[55]".وبالتالي، فهو يحمل معنى الاستمرارية والتواصل والحركة.

كما سعى النقاد العرب إلى الوصول إلى تعريف لثنائية النص والخطاب، كلٌ وفق مرجعياته الثقافية، إلا أنهم غرقوا في اختلافاتهم التي ترجع – ربما – إلى تمكن هذه المرجعيات الثقافية من نفوسهم فانحازوا لها، بالرغم من المثاقفة التي عمّت العالم، فتحول الكون باسم العولمة إلى فضاء مباح للجميع، للسعي وراء الثقافة العالمية، إن لم نقل ضاق العالم فسعت الثقافة إلى الإنسان، و

تلاقحت الخبرات في كل المجالات، حتى أصبحنا لا نفرق بين جنسيات الثقافة لولا اللغة، التي في بعض الأحيان تصنع الفارق، وتميز جنسية النص أو الخطاب، وإن كنا نعتقد أن بعض المبدعين يعبرون بلغتهم الأصلية عن ثقافات الآخرين، ويروجون لأفكارهم، ويذودون عن أطروحاتهم، حتى وإن تعارضت مع بعض من ثقافات شعوبهم ومجتمعاتهم الأصلية.

والنتيجة المستوحاة من التعاريف السابقة هي أن النص مرتبط باللغة، وهو تتابع متماسك من الجمل، نحوية كانت أم دلالية، وهو ما يميزه، بالإضافة إلى وحداته الصغرى و الكبرى التي تتسم بالتناسب، فالجملة ما هي إلا جزء صغير يرمز إلى النص، وإن كانت تُعد وحدة مستقلة، إلا أنها تتداخل مع الوحدات الأخرى لتحقق في النهاية وحدة النص ككل، وذهب البعض إلى أن الجملة لم تعُد تامة ولا مستقلة في النص، لأن "النص يُعد عنصرا مشتركا بين المنتج والقارئ، وتفسيره عملية معقدة[56]"

النص والقارئ وسلطة التأويل

لقد أدرك العرب دور النص، فجاءت كثير من الممارسات النقدية في التراث العربي تؤكد أن النص غير متناه في الإنتاج والحركة، فقد تجلت ممارستهم للنص كما عرفوها مع القرآن الكريم، ولعل أول مظاهر هذه الممارسة الوقوف على النص في ذاتيته النصية - بتعبير بارت — لأنهم أدركوا أن النص القرآني يتسم بكل صفات النصية مما جعلهم يقْصرون لفظ نص على نص القرآن الكريم، فيقول أدونيس : إن النص القرآني يتجاوز الشخص، الله هو الذي أوحاه ونقله إلى النبي إذا كانت الكتابة تمنح النص معنى فهو بذلك نسق من العلامات الدالة والمرتبة، وفق نظام داخلي مما ينتج سيرورة صيرورة دلالات[57]"، ومن هنا يمكن طرح السؤال: هل كل نص يُنسب إلى الأدب دون غيره من العلوم ؟باعتبار النص الأدبي يقيم علاقات خاصة مع اللغة المعجمية فيزيحها عن سياقاتها المعيارية ليمنحها تركيبا دلاليا جديدا، انطلاقا من مبدأ الإبداع- لعبة اللغة ومن أجل اللغة- ومن هنا تبرز أدوات الكتابة من خلال استحضار العناصر الجمالية من جهة، واختيار قواعد وظيفية لنقل الأشياء والموجودات من جهة أخرى، فتغدوا محمولات الخطاب الأدبي مجرد أحلام، وكائنات زئبقية تابعة لأنا المبدع.

فدينامكية النص الأدبي هي نقل الوقائع من منظور تخيلي جمالي، وهو نوع من التفكيك وإعادة التركيب، خلال دالية، هدم/بناء، ومن هنا تتشكل الصراعات الجدلية والحوارية لرهانات

الكتابة، في حين أن رهان الكاتب هو" التفاعل مع الواقع بتحولاته والارتواء من معين المتخيل[58]"، وبهذا الابتكارات اللغوية ينشغل المتلقي عما قبله وما بعده، ما يكسب النص الأدبي بعدا رمزيا أو مغلقا، يحتاج إلى الجهد والقدرة على مساءلة صمت المعنى الكائن في النص . ومن هنا يمكن أن نقول أن النص الأدبي خطاب لساني – اللغة — إيحائي مكثف – الدلالة — يخرق القواعد المعيارية — الانزياحات — فيأخذ القارئ إلى ذاته قبل أن يشغله برسالته .ولا يتحول النص إلى هذا المفهوم – النص الأدبي — إلا من خلال نافذة القراءة باعتبارها نشاطا ذهنيا إبداعيا، يقوم بها القارئ الذي يحول النص من نطاق الكمون إلى نطاق الحركة والحياة، فيبعث فيه روحا جديدة وآفاقا غير منتظره في بعض الأحيان.يقول سارتر : إن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل النص الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية لقراءة كتلازم جدلي، لأن القراءة تتجاوز في بعض الأحيان منطوق النص /المسكوت عنه–أو اللامعقول –.والقارئ المعني وهو المشروط بشروط ثقافية ومعرفية تسمح له بتحريك آليات النص وتتجاوز إبهاراته[59]" فيكون بذلك القاري وكأنه يعيد قراءة تجاربه –كما يقول إيكو– نفسها التي مر بها تقريبا، فالمبدع والقارئ شريكان في النص.

:، فالنص الذي لا يمتلك هذه الخواص التي تجعل منه فضاء للإمتاع والتأويل ويصنع الإبهار الذي لا يدخل في دائرة النص القابل للقراءة والتأويل، ويبرز التساؤل الملح هل النص الفلسفي والقرآني يقبلان التأويل باعتبارهما يتميزان بكل خصائص النصانية يحتاجان إلى المساءلة والاستنطاق؟

إذا كانت الهيرمنيوتيقا هي السبيل لفك الرموز واستجلاء الغامض من النصوص، وبيان معاني التي تتحملها فهي تشمل المقدس وغير المقدس، وهي تمثل" نظرية تأويل النصوص[60] "كما أنها تهدف إلى إقامة الشروط الموضوعية الأكثر شمولية للتأويل ضمن التقيد بالنص المؤول أي الاهتمام بداخل النص، فلا تنطلق من مبادئ خارج النص بل تلتزم بالنص نفسه.

والهرمنيوتيقا هي البحث عن حركة النص الداخلية التي تنظم وتنسق الأثر، ثم البحث عن طاقة هذا الأثر من خلال الاندفاع إلى خارج النص، بالتوجه إلى المقصدية الخارجية وتكمن مهمتها في هذا التفاعل وهذا النشاط الداخلي والخارجي للنص، كما يقول ريكور[61]"ومن هنا هل يمكن أن يخضع النص الأدبي والفلسفي والقرآني إلى نفس شروط تطبيق الهرمنيوتيقا ؟

تأويل النص القرآني إبداع أم ابتداع؟

لقد حاول الأولون استيضاح النص القرآني واستنطاقه، ووجدوا صعوبة في بيان حقيقة المراد الشرعي منه، وتوضيح بيان دليله، فواجهوا صعوبة التقابل بين العقل والنص القرآني وإمكانية التأويل، وكيفية ارتباط المعنى الباطني بالمعنى الظاهري، والتمييز بين عقل الدراية وعقل الرواية، فلم يكن التأويل يخضع لمنهجية معينة، فكان النص فيها هو الموجه الأساسي لعملية التأويل، وكانت تحكمه قاعدة لا تأويل مع وجود النص.وقد انصب التأويل للنص القرآني على البلاغة لإدراك معانيه والاعتناء بظاهرة، فتعدد الوجوه واستنباط المعاني لإيجاد التواصل، من منظور أن النص القرآني ينصرف على وجوه وقراءات غير قابلة للتناهي.

إن الخوف الساكن في نفوس الباحثين في علم النص، جعلهم يقرون في إنجاز قراءات آمنة راشدة للنص القرآني، متحججين بالوقوع في التأويل المكروه أو الممنوع أو الممجوج، وقد وقعت بعض التجاوزات في تأويل النص القرآني من قبل بعض المقاربات النقدية، والتي كانت سببا في وضع قيود تحول دون تجاوز الحدود، ولعل ظهور نظريات التلقي والتأويل وغلبة الاتجاه التداولي في المجال ألألسني، " أعاد ضوابط التأويل فعصم المعنى من الشذوذ، وتحدّ من سلطة القارئ في إملاء أهوائه وميوله على النص[62]"، لذا كانت القراءة للنص القرآني" تتسم بإثراء النص وتوسيع نطاقه الدلالي[63] "وتوسيع طاقة العبارة.

لا يختلف اثنان على خصوبة النص القرآني وغنى وسائله التعبيرية، ما يفتح مجال التأمل والتبصر الواعي في داخل النص، وتحريك النص القرآني، لغرض تنافس البشر وتدافعهم في طلب المعرفة، لأن الاكتفاء بما هو كائن يعطل المعرفة ويقضي على سنن التطور والاختلاف، كما يقول الجاحظ: لو شاء الله أن تنزل كتبه ويجعل كتب أنبيائه ورسله لا يحتاج إلى تفسير لفعل، ولكنا لم نر شيئا من الدين والدنيا دُفع إلينا على الكفاية، ولو كان الأمر كذلك لسقطت البلوى والمحنة وذهبت المسابقة والمنافسة[64] ".ولأن النص القرآني عجز العرب عن الإتيان بمثله لبلاغته وفصاحته، فإنه غير مكشوف لا يتجاوز عتبة الإخبار، ويستوي في فهمه عامة الناس، أما النص اللغز تختلف فيه القراءة الإبداعية التي تؤدي إلى المعرفة الإنسانية.

وعلى هذا، فالانفتاح الواعي على معاني النص، هو الذي يصوغ مشروعية القراءة الآمنة للنص القرآني، وهذا ما يعنيه إيكو بقوله:إن النص المفتوح يبقى نصا يبعث قراءات لانهائية، وهذا

لا يعني أنه يُسمح بأي قراءة ممكنه[65] ".وعني أن التأويل ممارسة مسئوله تراعي فيها خصوصية التعبير اللغوي، كما تُراعى فيها الجوانب الحساسية العقدية.

ولا يعني ذلك بالضرورة أن كل القراءات مقبولة عندما نواجه النص القرآني، لأن تأويل النصوص القرآنية تملك حساسية عقدية، وهي التي أنشأت الصراع بين مختلف الطوائف والنحل، ولعلنا نقف عند قول ابن القيم الجوزية الذي يمس خطورة التأويل العاري من الوعي والمسؤولية فيقول:فأصل خراب الدين والدنيا إنما هو التأويل الذي لم يردده الله ورسوله أنه مراده، وهل اختلفت الأمم على أنبيائهم إلا التأويل[66]"، لهذا يمكن أن نكشف على الفرق بين تأويل النص الأدبي والنص القرآني، فالأول يجري وفق علاقة ما يُطلق عليه التناص لأن كل نص أدبي يعتمد نصوصا أخرى، فيكون نص المبدع جامعا لتشكيلة من النصوص السابقة على ما عليه من إضافات جديدة، "فثلاثة أرباع الكاتب أو المبدع مكون من غير ذاته كما يقول بلانسون[67]".

ولهذا، فلا يمكن إخضاع النص القرآني لمفهوم التناص كما تنص عليه كريستيفا، لأن صاحب النص هو الله، وهو واحد وليس متعددا، كما شأن التناص في النص الأدبي وغيره من النصوص البشرية.

صحيح، أن النص القرآني يحمل اللغة وثقافة البيئة، لكن ارتباطهما بالمضمونات السياقية يجعله قادرا على إعطاء مفاهيم جديدة غير مألوفة، كما أن النص القرآني بالرغم من قابليته للتأويل، يتطلب ضرورة فهم مطالبه الأساسية كما هي، وبالتالي فكل تأويل يخرج عن هذه الحدود بحجة الإثراء والخصوبة، هو تأويل تحريفي وهو في منطوق الخطاب الديني مرفوضه ومنكره .بالرغم من قول البعض أن النص محدود ولكن المعنى لامتناه ويتماشى مع ما قاله لاكان "إذا كان الإنسان يقول أكثر، ما يعني إن الله يعني أكثر مما يقول[68]".

وإذا كان النص القرآني بهذه الحساسية التي لا يطلق يد القارئ في الذهاب بعيدا مع مدلولاته الحقيقية، فإن التأويل في النص القرآني يعتمد – كما يقول العلماء – على "التأويل المتناظر وهو تفسير القرآن بعضه بعضا، أو التأويل بالحديث وهو تفسير النبي صلى الله عليه وسلم للقرآن بما ورد في أحاديثه، أو التأويل بالمقتضى وهو المسوغ لمن جاء بعد الرسول صلى الله عليه وسلم، بتقريب المعارف الغامضة التي وردت في النصوص القرآنية[69]"، فيعتمد التأويل على المستجدات وتطور الزمن مع الالتزام بالضوابط التي تؤدي إلى التأويلات المذمومة، لإتاحة الفرصة

لتقريب المفاهيم ضمن إطار بنية النص القرآني، لهذا استمد التأويل مشروعيته من مصدر الاجتهاد الذي يدعو إلى التفكير والتدبر.

ومفهوم النص في الخطاب الديني ينحصر في عدم الاجتهاد، وفق تعريفات بعض الفقهاء والنقاد العرب للنص، فهو عند الشافعي أنماط البيان /"وعند الزمخشري المحكم الواضح، وعند ابن عربي الواضح الذي لا يحتمل التأويل[70]"، ويكون بذلك النص القرآني خارج دائرة التأويل وفق منطق التعاريف السابقة ووفق أدوات البحث التأويلي في العصر الحديث.

ولكن، النص الديني من منظور طبيعته المميزة يتصف ببنائه اللغوي مما يجعل طبيعته اللسانية ذات حمولات دلالية عالية كما قال جاك دريدا Dirida رغم أساسه الواقعي الذي يضاف إلى نداء السماء المتعالية، الذي يشكل البناء الشعوري للنص القرآني، بجانب البناء التاريخي[71]" أو كما يقول حسن حنفي عن النص القرآني: لا يمكن معرفته خارج الإدراك البشري، سواء النصوص القديمة في مرحلة تدوينها الأول أو قراءتها في مرحلة إعادة إنتاجها الثاني، التاريخ خارج الشعور إدعاء[72] ".

لقد اقتحم بعض المفكرين العرب ساحة التأويل للنص القرآني، فعدوا النص الديني ممارسة خطابية خاضع لآليات التأويل القائمة، وهي ممارسة حداثية تدعو لفهم النص لذاته ومن خلاله، فكانت محاولات المفكر العربي أركون، الذي يرى "أن النص الديني هو مجموعة من متراكمة من العصور والحقبات الزمنية[73]"والتفكيك يمثل آلية لاختراق وتعرية طبقات النص /إلا أنه يقر بوجود مستويات متعددة للخطاب الديني :خطاب تشريعي ومعرفي ورمزي ومجازي .

ويبني أركون الممارسة التفكيكية والحفرية بحثا عن أغوار النص، لأن النص عنده يغدو طبقات جيولوجية من نصوص تضرب جدورها في أعماق تاريخ العقل البشري[74]"، ولعل الممارسه التأويلية المتكئة على الحفر والتنقيب والتفكيك التي اعتمدها أركون، تدخل في نطاق تاريخ الأفكار، الذي ارسي دعائمه ميشال فوكو Michel Faucault .

وقد ذهب حامد أبو زيد بعيدا في تأويل النص الديني، باعتباره نصا لغويا، ينتمي إلى ثقافة معينة، فتصبح النصوص عنده ذات بعد اجتماعي ثقافي، وأهم ما يحمله منهج قراءة النص الديني عند حامد، ليس فقط آليات القراءة الجديدة المرتبطة بالواقع، وإنما توجيه النقد للقراءات

المعاصرة للنص الديني، الذي تتجاوز الواقع وتضفي قداسة على النص الديني وتنطلق من تصورات عقدية مذهبية .

ويرى حامد أبو زيد " أن وظيفة التأويل تسعى إلى فهم الواقع بلا فكر، خارج الواقع المتضمن لجميع أشكال التعارض والتباين، "فلا يمكن حصر دراسة التراث على الماضي واجترار أفكار الأسلاف، فالعلاقة بين الماضي والحاضر علاقة تواصل وجدل، فقراءة الماضي لفهمه وتجاوزه لا لقدسيته[75] "، كما أن التأويل هو الوجه الآخر للنص، ويمثل آلية من آليات الثقافة في إنتاج المعرفة، ويخص النص العرفاني، فالنص لايتوقف عند حدود النص القرآني، لأن النص العرفاني غني بالتجربة العرفانية باعتبارها محتوى أنطولوجيا وتأسيسا تاريخيا تنتج خطابا دلاليا "ويجمع بين الفكر والذكر بين التفكير والتدبير[76] "

لقد قرأ حامد أبو زيد النص القرآني من خلال مفاهيم العصر استثمر علم اللسانيات – السميولوجيا– فلسفة النقد وغيرها، مما جعل البعض يصفها" براعة تأويلية[77]"، فكان صوتا اجتهاديا يؤسس البني التحية لآليات التأويل، بغض النظر عن إصابة الرجل أو جنوحه للتحليل الماركسي التاريخي.

إلا أن البعض أيضا جعلوا من النص القرآني نصا لسانيا محضا، انطلاقا من تحديد لغوي صرف، باعتبار النص بنية لغوية لا تفارق النظام الدلالي .بالرغم من اتساق النص القرآني مع شروط النصية إلا أنه يبقى من المحظورات التي لا تعزل النص عن مؤلفه، و المقصدية الشرعية التي يجب أن لا يحيد عنها، وإذا كان النص القرآني تتجلى فيه الحوافز النصية، التي تغري القارئ للغوص في كينونته، إلا أن وجوب أخذ الحذر من قراءته، كما يؤكد جابر عصفور على وجوب وضع "إشكالية لتحديد مفهوم موضوعي للإسلام بعيدا عن علاقة التناص المعقدة [78]"

النص الفلسفي وقابلية التأويل

يؤكد هنلوك أن اليونان قبل القرن الثامن ق م، كانت أمة لا تعرف الكتابة ولم يكتسب اليونان إلا بعد هذا التاريخ النسق الكتابي الذي سيؤدي إلى انتشار الثقافة اليونانية، وهي شرط مجيء الفلسفة إلى العالم، وعلاقة الفلسفة بالكتابة علاقة عضوية وهذا ما يجعلها تدخل في مفهوم النص، لأنها تتوفر على معايير النصية كما حددها بول ريكور . ومادامت كذلك فإنها تخضع أيضا لتقبل الانفصال عن مؤلفه، ويخلق مسافة بينه وبين مؤلفه، ولقد قُرئت نصوص فلسفية دون

ربطها بمؤلف معين إما لأنه مجهول أو أن النصوص كُتبت بأسماء مستعارة، ومما يزيد من استقلال النص الفلسفي عن بيئته هو" المطمح الكوني لهذا النص الذي يجعله ينشد الحقيقة ويسعى للإقناع بها[79] ".ولعل الأوائل من المسلمين لم يكن تأويلهم للنص الفلسفي واحدا دلالة على أن قراءتهم للنص الفلسفي اليوناني، انطلقت من عالمهم و ذواتهم.

كما أن النظرة التقليدية تقتضي خصوصية النص الفلسفي، فهي ترى أن مجرد إثبات النص لفيلسوف معين يكون شرطا كافيا لاعتباره فلسفيا –نصوص أفلاطون وأرسطو، وهذه النظرة تنطلق من أبوة النص، وهو ما لم يعد مقبولا في الدرس الحديث.

وأما خصوصية النص الفلسفي فينبغي البحث عنها داخل النص، من خلال تشكيله، وهو ربط بين اللغة والفكر في النص الفلسفي، ولا يمكن النظر إلى النص الفلسفي على أنه نسيج لغوي فقط، ومجرد وسيلة تعبير وحمل أفكار فلسفية أفرغت فيها إفراغا، بل هو نص يحمل فكرا فلسفيا بصياغة لغوية، لأن النشاط الفلسفي هو مزدوج المظهر، فكري /لغوي لذا فهو" ينتمي إلى عالم النص قبل انتمائه إلى عالم الفلسفة[80] "، وما دام النص الفلسفي كذلك فكر/لغة فما حدود تأويله؟

إن التأويل هو تعامل مع النص في انفتاحه الذي يفضي بالقارئ إلى فهم ذاته وعالمه بحيث يمكن أن يتخذ صورة مايسميه ريكور" بتملك النص من خلال النص[81] "، ما يجعل القارئ يضيق المسافة الثقافية الفاصلة بين زمن النص ولحظة قراءته، مما يكسب النص راهنية جديدة، وهذا باتخاذ مسافة من النص بإصدار أحكام نقدية حوله، وتقييم المنطق الذي يؤسسه والأدوات الموظفة لذلك، وهذا العمل النقدي يشكل وساطة بين النص الذي نقرأ والذي ينتجه القارئ بفعل القراءة فيتأسس النص الجديد.

إن النص الفلسفي ينتمي إلى النصية وإن لم تتضح هويته بصفة كاملة، فيصنف في خانة فكري/لغوي، كما يتميز بتفاعله مع النصوص الأخرى السابقة، فهو في الأساس لا يولد من عدم، بل يتأسس على تناص نصوص أخرى، وهذا يعني أن المسافة الفاصلة بين النص الفلسفي والنص الأدبي ليست بالبعيدة.

كما أن الفلسفة في عمومها تنتج المفاهيم، وهي أيضا" مادة معرفية تلح على إبداع المفاهيم[82]"إلى جانب ذلك تعبر على مفاهيم تم تداولها من فلاسفة سابقين، ووُظفت ضمن

سياقات جديدة لتأدية معاني جديدة، وتشييد نظريات وأنساق جديدة، وكل هذا يخضع ويُحدد في نطاق وسياق لغوي، فلا سبيل إلى ذلك إلا ممارسة الاستعارة والتشبيه والاعتماد على ما تحمله اللغة من وسائل وأدوات تعبيرية، وبهذا لا يمكن للتفكير الفلسفي أن يستغني عن المجاز الذي يبدو مالكا لوظيفة شعرية مبدعة، وإن كان أرسطو منذ القديم لا يشاطر هذا الرأي فيقول:إن كل ما يقال بالمجاز غامض[83] "كما أن ريكور كان أكثر وضوحا فيقول:نرى في المجاز من جهتنا واحدا من أكبر الأخطار على الفكر الفلسفي[84]"، وإن كان النص الفلسفي في نظره يعبر بالصورة وهي إحدى أدوات التخيل، إذ لم نقل هي التخيل بعينه.لأن النص الفلسفي يسعى إلى المثل والقيم التي يجب أن تسود، وتحل محل السائدة كما يراها الفيلسوف، فيشترك مع النص الأدبي بكثرة التخيل والتصوير، لكن يظل منطق الفكرة سائدا والمبني على التأويات المطروحة، فوراء بناء كل نص فلسفي فكرة ما تتصل بالعقل يعكسها الفكر وجدانيا إلى العالم الخارجي، كقيمة جمالية كالجمال والسعادة مثلا، ولعل كتابات نيتشة التي جسدت التفكير الفلسفي في قالب فني جمالي رفيع، خير دليل على جماليات النص الفلسفي، و في أدبنا العربي صارت فكرة الوجود أكثر عمقا وجمالا في كتابات جبران وإيليا أبو ماضي، فالنص الأدبي الذي يحمل فكرا فلسفيا يسمح بتكوين مختلف الصور الذهنية، وإيصالها إلى المتلقي من خلال الأساليب الرمزية والتصويرية، يصعب في بعض الأحيان على النص الفلسفي أن يصل إليها باعتبار أن النص الفلسفي يبقى موسوما بالجمود ويقتصر تأويله على الخاصة، ممن يملكون الوسائل والأدوات التي تخلع النص الفلسفي من قمقمه الخاص، إلى فضاء أوسع وأرحب بخلاف الصياغات الأدبية التي تبرز الأفكار الفلسفية وتقدمها للقارئ في قالب شائق، فمفاهيم الشك عند ديكارت Descartes قد لا يُقدم على الخوض فيها إلا المتخصصين، ومن لهم اهتمامات بهذه الجوانب المعرفية . ويبقى النص الفلسفي يشترك مع النص الأدبي في اللغة التي تحمل الفكر وتأويله ينطلق من لغته لا من فكره.

الخاتمة:

كان السؤال الذي طرحناه في مقدمة المقال هو: هل يخضع النص القرآني والفلسفي لشروط النص الأدبي، وتسري عليهما نظريات القراءة والتأويل ؟

كانت الإجابة الواضحة لهذا السؤال على الشكل التالي :

1- لم يستقر النقد الحديث على عمومه على تعريف مانع شامل للخطاب والنص، ولكنه وسع من مفهومهما، إلا أنه لم يستقر على تعريف واحد، وسارت تعاريف النقاد العرب على المنوال، فلم تخرج من جلباب الغرب ولم تستقل بتعريف ينطلق من الموروث الثقافي العربي الأصيل. بالرغم من جهود البعض التي لا يمكن نكرانها.

وإذا كان مبرر البعض على أن النص القرآني صالح لكل زمان ومكان، ويخضع لسلطة القارئ، لكن لي عنق النص القرآني ليس بمبرر لخروج النص القرآني عن دلالاته الواضحة والقطعية، كما أنه ليس حبيس تاريخ معين، بل النص للتاريخ بأجمعه، وهو النص الوحيد الذي يفرض سلطته على القارئ، فلا يعود لحقبة ما ينتهي بانتهائها فالتاريخ بالنسبة إلى لنص القرآني صفر، بل النص القرآني هو الذي يصنع التاريخ.

2- أما النص الفلسفي بالرغم من أنه له قضايا تكاد تنال الإجماع على كونها فلسفة، كالوجود والمعرفة والقيم، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن هذه القيم ليست حكرا على الفلسفة، بل هي تتوزع في النص الديني والأدبي، على أن ما يميز النص الفلسفي هو الربط الوثيق بين الفكر واللغة، فقد تأسست فيه الفكرة في فضاء اللغة ونسيج اللغة، فهو إذا نص قابل للتأويل بالرغم من أنهّ يمتلك خصوصية تنقله من عالم -الأنا -إلى مزالق -نحن -لأنه يحاول أن يبرهن عن الحقيقة الذاتية التي يتكلم باسمها .

هوامش:

1-معن زيادة الموسوعة الفلسفية .ط1.مج1.معهد الانماء العربي .بيروت لبنان.1986.ص77

2-ميشال فوكو حفريات المعرفة.تر سالم ياقوت .ط1، المركز الثقافي العربي.المغرب، 1968. ص78

3- المرجع نفسه .ص111

4-المرجع نفسه.ص112

5-المرجع نفسه .ص212

6- المرجع نفسه .ص 212

7-المرجع نفسه .ص223

8-المرجع نفسه.ص124
9-تدروف الشعرية .تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة .دار بوتقال .المغرب .1987.ص16
10-المرجع نفسه .ص45
11-المرجع نفسه .ص46
12-منذر العياشي اللسانيات والدلالة .ط1.مركز الانماء الحضاري.حلب سوريا.1999.ص7
13-عبد الله ابراهيم الثقافة العربية الحديثة المرجعيات المستعارة .المركز الثقافي العربي .بيروت.1999.ص2
14- اوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي لعلوم اللسان، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، دت، ص465
15-تزيفتان تدوروف، ، العلامتية وعلم النص، تر منذر العياشي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ، 2004 ص110
16-عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية المرجعيات المستعاره، ص116
17-توفيق الزبدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 1984، ص 132
18-المرجع السابق، ص134
19-رولان بارت، نظرية النص، تر محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص52
20-المرجع نفسه، ص 62
21-تريزفتان تودوروف، العلامتية وعلم النص، ، ص 109
22-، المرجع نفسه، ص110
23-المرجع نفسه، ص 122
24-يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر سيزا قاسم، مجلة ألف، عدد 6، 1976، ص73
25-جوليا كرستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، مراجعه عبد العزيز ناظم، ط1، دار توبوقال للنشر، المغرب، ، 1997ص21
26-المرجع نفسه، ص28
27-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركه المصرية العالمية للنشر، لونجمانن، 1996، ص21
28-، المرجع السابق، ص 33
29-سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ، 1997، ص29
30-المرجع نفسه، ص35
31-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص31

32-المرجع نفسه، ص33
33-المرجع نفسه، ص34
34-سعيد بحيري، علم لغة النص، ص39
35-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص49
36-محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، علامات في النقد، ، ط2، النادي الادبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ، 2000، ص50
37-محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ، 1996، ص34
38-المرجع نفسه، ض38
39-يقطين السعيد، تحليل النص الروائي، ، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2001، ص16
40-المرجع نفسه، ص17
41- يقطين السعيد تحليل النص الروائي.ص20
42-يقطين السعيد، تحليل النص الروائي، المرجع نفسه، ص20
43-السعيد يقطين، تحليل الخطاب وانفتاح النص، ط2، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، لبنان، 1989، ص45
44-عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية المرجعيات المستعاره، ص116
45-المرجع نفسه، ص 118
46-محمد الخطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ، 1991ص5
47-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص294
48-المرجع نفسه، ص299
صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1994، ص7-49
50-يمنى العيد، في القول الشعري، المرجع نفسه، ص158
51-منذر العياشي، مقالات في الاسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1990، ص207
52-عبد المالك مرتاض، التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر 2001، ص 18
53-المرجع نفسه، ص 26
54-يقطين السعيد، تحليل الخطاب وانفتاح النص، ص 49
55- المرجع نفسه.ص58

56- محمد الشاوش، فصول في تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، ط1، المؤسسة العربية للتوزيع \، تونس، 2006، ص47

57-محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة ط2، 1985، ص8و9

58- عبد السلام لمسدي، الاسلوب والاسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1982، ص42

59-محمد الشاوش، فصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، ص42

60-مليكه دحامنه، هرمنيوتيقا النص الادبي في الفكر الغربي المعاصر، ط1، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2008، ص41

61-مليكه دحامنه، هرمنيوتيقا النص الادبي في الفكر الغربي المعاصر، المرجع السابق، ص51

62-عبد العزيز حمود ه، الخروج عن التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفه، الكويت، عدد259، 2005، ص97

63-حسن خمري، نظريات القراءة وتلقي النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينه، الجزائر، عدد 12، 1999، ص174

64-الجاحظ، البيان والتبينن، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص242

65-محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، لبنان، ط2، 2001، ص254

66-أحمد عطية الزهراني، ابن القيم الجوزية بين التأويل والتفويض، كلية الشريعة الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1976، ص321

67-محمد شوقي الزين، تأويلات و تفكيكات، ط1، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2002، ص61

68-محمد شوقي الزين، تأويلات و تفكيكات، المرجع السابق، ص63

69-طبيب التزيني، النص القرآني أمام إشكالية البنية والقراءة، دار الينابيع للطباعة والنشر، 1997، ص245

70-المرجع نفسه، ص65

71-جاك دريدا، إستراتجية تفكيك الميتافيزيقا، تر عز الدين الخطابي، ط1، مكتبة إفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص145

72-حسن حنفي، علوم التأويل بين الخاصة والعامة، قراءة في بعض أعمال نصر حامد أبو زيد، مجلة القاهرة عدد أفريل وماي، 1997، ص9

73-محمد أركون، القرآن في تفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2001، ص58

74-المرجع نفسه، ص18

75-نصر حامد أبو زيد، الفكر في زمن التكفير ضد الجهل والزيف والخرافة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، ص11

76-المرجع نفسه، ص72

77-حسن حنفي، علوم التأويل بين الخاصة والعامة، ص11

78-جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1994، ص59

79-ميدوح عبد الرحمان، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2005، ص158

80-ميدوح عبد الرحمان، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، المرجع السابق، ص161

81-بول ريكور، نظرية الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ، 2003، ص59

82-ميدوح عبد الرحمان، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، ص159

83-أحمد بوعود، الهرمينوطيقا والنص القرآني، مقاربة تأ ويلية أطروحة دكتوراه مقدمة بكلية الآداب، فاس المملكة المغربية، سنة 2000ص89

84-بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا، ترجمة مصطفى النحال، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 16، فبراير ـ 1999، ص: 113.

تعليمية النص الأدبي في مرحلة التعليم الثانوي وفق المقاربة النصيّة ـالسنة الأولى أنموذجاـ

The didactic of the literary text for the first year secondary educational stage according to the text aproach

سميرة وعزيب

المجمع الجزائري للغة العربية

samouazib@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/10/30	تاريخ القبول: 2018/12/13	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

يمثل النص الأدبي أحد أهم المصادر لتعليم اللغة، وعليه فإنه من المهم أن يُقدم للمتعلم في ظل استراتيجية تعليمية محددة تأخذ في الاعتبار الفئة المستهدفة (سنّ المتعلم واستعداداته النفسية والاجتماعية)، وكذا مراعاة مبدأ التدرج في تقديم المحتويات وأسباب اختيارها.

واستجابة لمتطلبات المقاربة النصيّة المعتمدة في تعليم اللغة العربية والتي تستمدّ أصولها وأطرها النظرية من اللسانيات النصيّة ومناهج التحليل النّصي، فإنّ من المهم أيضا وضع منهجية واضحة لدراسة هذا النوع من النصوص الأدبية من خلال الآليات التي توفرها للمتعلم، حتى يمتلك المفاتيح التي تساعده للولوج إلى المعاني المبثوثة في النص وتأويل دلالاته وفق منظور هذه المقاربة.

وعليه نسعى من خلال موضوع بحثنا هذا إلى اكتشاف منهجية تحليل النص الأدبي ومستوياته، والوقوف على مستجدات تحليله في ظل الإصلاحات التربوية الأخيرة.

الكلمات المفتاحية: مقاربة نصيّة– نص – نص أدبي– تعليمية.

Abstract:

The literary text is one of the most important sources of language instruction، Hence, it was an intensive presence in programs and curricula, especially in secondary education. It was therefore important to present the literary texts of the learner in a specific educational strategy that takes into account the target group Psychological and social), In addition to taking into account the principle of gradual presentation of the contents and the reasons for their selection, and in response to the requirements of the textual approach adopted in the teaching of the Arabic language, which derives its origins and theoretical frameworks from textual linguistics and textual analysis methods, it was also important to develop a clear methodology for studying the literary texts, So that he has the keys that help him to access the

meanings expressed in the text and interpret its implications according to the perspective of this approach.

Key−words: textual approach- text - literary text - didactic

مقدمة:

إن تبني مناهج الإصلاح للمقاربة النصيّة كان ضرورة حتمية، فرضها الوضع التعليمي السائّد وقتئذ، حيث كان لزاما على المدرسة الجزائرية أن تجد حلولا للمشاكل التعليمية والتربوية والفشل الذي لحق بالقطاع بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال، عرفت خلالها المنظومة التربوية إصلاحات وتغييرات لا تعدو أن تكون ترقيعا للواقع التعليمي في مدرسة فتيّة صادفت العديد من العقبات والعراقيل في مرحلتها التأسيسية، فكان لا بُد من تغيير جذري سواء على مستوى المقاربات أو طرائق التدريس أو التقييم، وذلك من أجل مسايرة التطورات الحاصلة في المجال اللساني عامة والديداكتيكي والتربوي خصوصا، فكانت المقاربة النصيّة البديل المنهجي الأمثل لتدريس اللغات.

1- المقاربة النصيّة في تحليل النصوص المدرسية:

تعود الخلفية النظرية للمقاربة النصيّة إلى ظهور اللسانيات النصية، حيث أفاد القطاع التعليمي من نظرياتها وكيّفها حسب ما تقتضيه العملية التعليمية/التعلمية، فاعتماد هذه المقاربة في تعليم النصوص لم يكن إلا نتيجة التطورات التي عرفها حقل اللسانيات وتحليل الخطاب بتجاوزه لمستوى الجملة والانطلاق من النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى.

ونقصد بالمقاربة في الاصطلاح البيداغوجي « كيفية دراسة مشكل أو معالجة أو بلوغ غاية»[1] وهي أيضا «أساس نظري يتكون من مجموعة مبادئ تبنى على أساسها برامج دراسية واستراتيجيات تعليمية وتقويمية» .[2]

أما المقصود بالمقاربة النصية فهو «مجموع طرائق التعامل مع النص وتحليله بيداغوجيا لأجل أغراض تعلمية»[3]. والنص وفق هذه المقاربة يعد النموذج التعليمي الأول الذي تُدرّس من خلاله كل الأنشطة اللغوية، وذلك بالنظر إليه في كُليّته وشموليته فهو «منطلق عمل بيداغوجي لغوي وثقافي

كما هو نقطة انطلاق عدة أنشطة في مواد مختلفة» [4] وبهذا فهو يمثل الأساس الذي نبني عليه مختلف التعليمات والمحور الذي تُعلم من خلاله الأنشطة اللغوية من نحو وصرف وإملاء وعروض وبلاغة، وهو أيضا « بنية لغوية ذات دلالات متعددة ووظائف متنوعة»[5].

والهدف من المقاربة النصية التي تقوم أساسا على التلقي والإنتاج هو أن يستطيع المتعلم إدماج مستويات اللغة (الصرفي، النحوي، الدلالي والتركيبي) والمعارف التي يتلقاها في مختلف الوضعيات التعلمية، بل أكثر من هذا في حياته اليومية، ذلك أن التعليم الذي ننشده من وراء هذه المقاربة هو تعليم وظيفي بالدرجة الأولى « ومما لا شك فيه أن التعليم الوظيفي يركز أساسا على الإفادة لأنها قيمة أساسية لإنجاح العملية التعليمية التعلمية، ولاسيما إذا كان التعليم للغة مرتبطا بالحياة المهنية، وفي هذا السياق لا ينبغي أن يُوجه اهتمام المتعلمين إلى معرفة نظام اللغة، إنما إلى التحكم في استخدامها»[6]، وهذا ما كان غائبا تماما في المقاربات السابقة التي قدمت اللغة للمتعلم بشكل مجزّأ ومنفصل أي على شكل أنشطة مستقلة كما قدمت له رصيدا لغويا بعيدا عن الممارسة الواقعية ومعجما أدبيا لا وظيفيا.

وعلى صعيد آخر فإن المقاربة النصية تعتمد على التدرج في عملية بناء المعرفة بحيث يتم فعل التعلم انطلاقا من النص في حركة حلزونية لا تراكمية.

وفيما يتعلق بتدريس النصوص فالهدف من هذه المقاربة هو الوصول بالمتعلم إلى اكتشاف قواعد الاتساق والانسجام النصي، وأيضا اكتشاف معاني النص وأبعاده من جهة، ومبناه وهيكلته من جهة أخرى فضلا عن دراسة ظاهرة نحوية أو صرفية، واستخراج العبارات الفنية وتحليل الصور، وأيضا أن تُدرّس النصوص بالتركيز على النمط الذي تنتمي إليه (السردي، الوصفي، الإخباري، التفسيري، الحجاجي) بحيث يكتشف المتعلم مزايا كل نمط وخصائصه مما يُساعده على الإنتاج والصياغة على منواله ، على أساس أن المقاربة النصيّة تقوم على التلقي والإنتاج، ومن ثمّ توظيف ذلك في حياته اليومية التي كثيرا ما تضعه أمام مواقف تتطلب منه أن يكتب نصا معينا كرسالة إدارية أو طلب خطي (في أي إدارة) أو شكوى ...الخ.

وعليه تقتضي المقاربة النصية في المجال التربوي تناول النص من عدة زوايا وهي:

« – زاوية دلالة النص و محتواه.

– زاوية بُنى النص اللغوية والتركيبية.

- زاوية نمط النص (أهو حكاية، قصة قصيرة، خطبة، رسالة، مقال...الخ)
- زاوية نية صاحب النص و أهدافه من إنجازه.
- زاوية السياق التاريخي الذي يندرج ضمنه النص».[7]

وفيما يلي سنعرض تصوّر منهاج اللغة العربية للسنة الأولى من التعليم الثانوي للمقاربة النصيّة.

2- المقاربة النصية في منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي:

بنيت مناهج الإصلاح 2003 على المقاربة بالكفاءات كخيار تربوي، في حين اعتمدت المقاربة النصية كخيار تعليمي وذلك مواكبة لمستجدات الدرس اللساني الحديث وتجاوزا للمقاربات التي اتخذت من الجملة منطلقا لها في تعليم اللغة وأنشطتها والتي أثبتت في نهاية المطاف سلبياتها الكثيرة، لعل أبرزها عجز التلميذ الجزائري عن التواصل بلغة عربية سليمة مشافهة وكتابة.

ويصرّح المنهاج قيد الدراسة، وفي معرض الحديث عن النصوص الأدبية أن هذه الأخيرة تُدرّس ضمن المقاربة النصية: «وإنما الدراسة تكون بتبني المقاربة النصية كطريقة تربوية لتفعيل الدرس الأدبي وكذا بوضع المتعلم موضع المتفاعل مع الدراسة باستثمار مكتسباته القبلية »[8]

وجاء في تقديمه لنشاط قواعد النحو والصرف ما يلي: « وتجسيدا لوظيفة هذا النشاط فإنه يدرّس من خلال دراسة النص الأدبي بشكل لا يشعر فيه المتعلم بأنه يتلقى أحكام النشاط مفصولة عن دراسة النص الأدبي »[9] ويضيف: « وعلى العموم يتناول نشاط قواعد النحو والصرف كغيره من النشاطات الرافدة في ظل المقاربة النصيّة خدمة لفهم النص وبناء المعنى» [10]، هذا، ويواصل المنهاج تقديم بقية الأنشطة التعليمية (البلاغة والعروض والنقد الأدبي) على أساس أنها روافد للنص الأدبي تحقيقا للمقاربة النصيّة.

أما الوثيقة المرافقة للمنهاج فقد تناولت المقاربة النصية بشيء من التوسع وذلك من الصفحة الخامسة عشر إلى الصفحة التاسعة عشر (15-19)، وحددتها على أنها « مقاربة تعليمية تهتم بدراسة بنية النص ونظامه »[11] مع التركيز على بسط مفهومي الاتساق والانسجام باعتبار أن تعلم اللغة « هو التعامل معها من حيث هي خطاب متناسق الأجزاء، منسجم العناصر »[12]،

وانطلاقا من هذا البعد النصي الذي تفرضه المقاربة النصيّة « اتجه الأسلوب التربوي إلى البحث عن وسائل تعلمية تمكن المتعلم من التحكم في إنتاج النصوص بمختلف أنواعها عن طريق إطلاعه على عيّنة كافية من كل نوع من الأنواع النصية بما يمكنه من تمثُّل الخصائص الغوية والبنائية لكل نوع » [13] وهو المبدأ الذي تأسست عليه مناهج التعليم المتوسط التي عملت على تنويع النصوص وفق مختلف الأنماط النصية وتدريبه عليها كالإخبار والسرد والوصف مثلما جاء في الوثيقة المرافقة للمنهاج[14].

وفي معرض الحديث عن الأنماط المقررة لهذه السنة جاء ما يلي: « ويتم التركيز في منهاج السنة الأولى الثانوية على النص الحجاجي والتفسيري لما لهما من صلة بالنمو الفكري للمتعلم في هذا المستوى ولكن دون إهمال لأصناف النصوص الأخرى[15]» وفي سياق الحديث عن الأنماط النصية دائما وعن فائدة معرفة خصائص كل نمط جاء في الوثيقة المرافقة أيضا أن المتعلم «إذا استوعب ميكانيزمات نمط معين من خلال تعامله مع نماذج عديدة منه، فإنه يكتسب كفاءة أو مهارة نصية تيسر له التعامل مع أي نص آخر. ومن شأن الاهتمام بالنصوص بمختلف أنماطها أن يجعل التلميذ يطلع على خصائص كل نمط من النصوص و مميزاته الأمر الذي يجعله يكتسب الاستعمالات اللغوية وتقنيات التعبير وأنواع البناء الخاصة بكل نمط فيمكنه كل ذلك من الإبداع في الكتابة التحليلية والإنشائية». [16]

وعليه فإنّ المنهاج يقرّ بضرورة تنويع النصوص للتعرف على مختلف أنماطها وبالتالي اكتساب الكفاءة النصية أي « القدرة على فهم النصوص وإنتاجها وفق المواقف و الأوضاع المناسبة.[17]

3- طريقة دراسة النص الأدبي في كتاب السنة الأولى من التعليم الثانوي (المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة):[18]

تم تأليف الكتاب المعني بالدراسة في إطار المقاربة النصيّة وذلك استجابة لمتطلبات المنهاج، وتضمّن الكتاب مجموعة من المحاور التي نصّ عليها هذا الأخير، والتي نظمت حسب تسلسلها الزمني أي حسب مدخل العصور الأدبية، وهي:

الأدب الجاهلي (150سنة قبل الإسلام)

محور النص الأدبي	محور النص التواصلي
– التقاليد و الأخلاق و المثل العليا	– الصلح و السلم بين القبائل في العصر الجاهلي
– الفروسية	– آداب الفروسية و البطولة
– وصف الطبيعة	– الطبيعة من خلال الشعر الجاهلي
– الحكم و الأمثال	– ترجمة الحكم والأمثال لعقلية الشعوب والأمم

أدب صدر الإسلام (ظهور الإسلام–41هـ)

– القيم الروحية و الاجتماعية في الإسلام	– قيم روحية، قيم اجتماعية واكبت ظهور الإسلام
– النضال و الصراع	– وضع الشعر أثناء الدعوة الإسلامية
– شعر الفتوحات الإسلامية	–شعر الفتوح و آثاره النفسية على الفرد والأسرة
– تأثير الإسلام في الشعر و الشعراء	– من آثار الإسلام على الفكر واللغة

الأدب الأموي (41هـ –132هـ)

– الخلافة الإسلامية و المؤثرات الحزبية في الشعر	– الأحزاب السياسية في عهد بني أمية
– المواقف الوجدانية	– التعبير الوجداني في شعر الغزل في العهد الأموي
– التقليد و التجديد	– مظاهر التقليد و التجديد في الشعر الأموي
– نهضة الفنون النثرية	– وضع النثر في العصر الأموي

جدول رقم (01)محاور الأدب و النصوص

وقد وردت محتويات الكتاب في شكل وحدات تعلمية، في كل وحدة مجموعة من النشاطات وهي: النص الأدبي، النص التواصلي وما يتبعهما من نشاطات وهي قواعد اللغة، العروض، البلاغة، النقد إضافة إلى نشاطي المطالعة الموجهة و التعبير الكتابي.

وفيما يلي جدول لمحتويات الكتاب المتعلقة بنشاط الأدب والنصوص:

الوحدة	النص الأدبي	صاحب النص/الصفحة	نوعه	النص التواصلي	صاحب النص و الصفحة	نوعه
العصر الجاهلي : معطيات مختصرة عن العصر ص10-14						
01	في الإشادة بالصلح والسلم	زهير بن أبي سلمى (ص 15-16)	شعري نثري	ظاهرة الصلح والسلم في العصر الجاهلي	د/ أحمد محمد الحوفي (ص 29-30)	نصوص تراثية
02	الفروسية	عنترة بن شداد (ص37)		الفتوة والفروسية عند العرب	عمر الدسوقي (ص49-50)	
03	وصف البرق والمطر	عبيد بن الأبرص (59)		الطبيعة من خلال الشعر الجاهلي	نخبة من الأساتذة (ص64-65)	
04	الأمثال والحكم	مجموعة أمثال (ص 67)		- معلم الأمثال - الحكم في الجاهلية	حسين مروة/ بطرس البستاني (ص 78-79)	
عصر صدر الإسلام (من ظهور الإسلام إلى سنة 41ه) / معطيات مختصرة ص88-89						
05	تقوى الله والإحسان إلى الآخرين	عبدة بن الطبيب (ص90)	شعري نثري	قيم روحية وقيم اجتماعية في الإسلام	د/ شوقي ضيف (ص 96- 97)	نصوص تراثية
06	من شعر النضال والصراع	كعب بن مالك (ص99)		الشعر في صدر الإسلام	د/ حسن ابراهيم حسن (ص 112-113)	
07	فتح مكة	حسان بن ثابت (ص121)		شعر الفتوح وآثاره النفسية	النعمان عبد المتعال القاضي (ص 126-127)	
08	من تأثير الإسلام في الشعر والشعراء	النابغة الجعدي (ص128)		من آثار الإسلام على الفكر واللغة	د/ زكريا عبد الرحمان صيام (ص139-140)	
العصر الأموي (41ه إلى 132ه) / معطيات مختصرة عن العصر ص148-149						
09	في مدح الهاشميين	الكميت بن زيد (ص150)		نشأة الأحزاب السياسية في عهد بني أمية	د/ أحمد شايب (ص 163-164)	نصوص تراثية
10	من الغزل العفيف	جميل بن معمر (ص165)		الغزل العذري في عهد بني أمية	د/ زكي مبارك (ص 179-180)	
11	من مظاهر التجديد في الشعر الأموي	الأخطل (ص188)		التجديد في المديح والهجاء	د/ شوقي ضيف (ص 198-199)	
12	توجيهات إلى الكتاب	عبد الحميد الكاتب (ص205)		الكتابة في العصر الأموي	د/ شوقي ضيف (ص 209-210)	

جدول 02: محتويات نشاط الأدب والنصوص في كتاب السنة الأولى من التعليم الثانوي جذع مشترك آداب وفلسفة

يتبين لنا من خلال الجدول رقم (02) أن النصوص تتوزع على اثنتي عشرة وحدة تعلمية، وثلاث عصور أدبية، بمعدل أربع نصوص في كل عصر، ومن جملة الملاحظات التي سجلناها:

- اعتماد المدخل التاريخي وذلك استجابة لمتطلبات المنهاج، وهو الأمر الذي فرض نوعا معينا من النصوص، وهو النص الشعري المهيمن على النصوص النثرية بعشرة نصوص مقابل نص نثري واحد في الوحدة الثانية عشر، و مجموعة من الأمثال والحكم في الوحدة الرابعة.
- إرفاق كل عصر من العصور الأدبية بمدخل يُعرّف المتعلم على أهم خصائصه.
- عنونة النصوص الأدبية بعناوين تعليمية لا تحمل بعدا جماليا، لها علاقة بالظاهرة التي تمت برمجتها للدراسة، مثل: "من تأثير الإسلام على الشعر والشعراء" وهو نص أدبي للنابغة الجعدي، ونص "من مظاهر التجديد في الشعر الأموي" للأخطل.
- إدراج نصوص تواصلية علاوة على النصوص الأدبية والتي تصب كلها في شرح وتيسير مواضيع النصوص الأدبية.

أما العصور المخصصة لهذه السنة فهي كما يوضحه الجدول: العصر الجاهلي، عصر صدر الإسلام، العصر الأموي، و يُرفق كل عصر بنبذة عن بعض ملامحه وهي كما جاء في الكتاب معطيات مختصرة، ومثال ذلك ما جاء قبل عرض نصوص العصر الجاهلي حيث نجد في الصفحة التاسعة: « نقدم إليك فيما يأتي معطيات مختصرة عن العصر الجاهلي لتساعدك على فهم آثاره الأدبية»[19] ، غير أن ما لاحظناه بعد تصفحنا للكتاب هو أن النبذة استوفت جميع المعلومات وهذا ما يساعد المتعلم على امتلاك مفاتيح النص والولوج إليه بمعارف قبلية لابأس بها تسمح له بفهم ما سيتلقاه من نصوص.

3-1 خطوات دراسة النّص الأدبي:

توضح مقدمة الكتاب المراحل التي يُتناول من خلالها النص، أي طريقة دراسته وتحليله، وتتمثل في ثماني خطوات كما حددها المنهاج، وهي:

أ- **أتعرف على صاحب النص:** وهي الخطوة الأولى التي تُستهل بها كل النصوص الأدبية وفيها يتعرف المتعلم على صاحب النص وعصره وبعض ما يتعلق به وهي كما وردت في الكتاب كلمة موجزة عن حياة الأديب وعصره فيما له علاقة بالنص .

ب- **تقديم موضوع النص:** يوحي عنوان "تقديم موضوع النص" بعرض لمحتواه، لكن الكتاب يُقدم لنا هذه الخطوة على أساس أنها قراءته قراءة سليمة بمراعاة جودة النطق وحسن

الأداء وتمثيل المعنى ، رغم أننا حين نعود للكتاب نجده يعرض بعض النصوص الأدبية مرفقة بتقديم مختصر لها دون أي تبرير لهذه المنهجية التي تخص نصا دون غيره بالتقديم.

إن التقديم للنص وعرضه وقراءته خطوات تختلف عن بعضها البعض ولا يمكن إجمالها في عنصر واحد، وهذا الخلط الذي لاحظناه في الكتاب المدرسي موجود أيضا في الوثيقة المرافقة والاختلاف الوحيد بينهما يتمثل في كون هذه الأخيرة تجعل القراءة الفردية لبعض التلاميذ خطوة قائمة بذاتها.

ج– أثري رصيدي اللغوي: تتكفل هذه الخطوة بتذليل الصعوبات اللغوية أمام المتعلم، حيث إن فهم النص يتطلب فهم مفرداته الصعبة أيضا، خاصة وأن النصوص المقترحة هي نصوص بعيدة عن الواقع اللغوي للمتعلم فبعضها يعود للعصر الجاهلي. ويقتصر الشرح على بعض الكلمات والتراكيب، وذلك من أجل دفع المتعلم إلى البحث في القواميس والمعاجم عن الكلمات التي يجد صعوبة في فهمها وفي هذا تدريب له على البحث والاعتماد على النفس في طلب المعرفة لتكوين موسوعته الخاصة.

د– أكتشف معطيات النص: يطالب المعلم في هذه الخطوة بتوجيه المتعلم لاكتشاف ما يتعلق بالنص من حيث بناؤه الفكري، كالفكرة العامة والأفكار الأساسية والمعاني والأساليب التي استعملها الكاتب للوصول إلى ما يرمي إليه من خلال طرح أسئلة دقيقة ومحددة لا تُفضي بالمتعلم إلى بذل مجهود فكري. ونلاحظ أن هذه الخطوة تتعلق بالطريقة التقليدية في معالجة النصوص والتي يتم فيها استخراج فكرة عامة وتقسيم النص إلى فقرات ومن ثمّ استخراج الأفكار الأساسية ودراسة كل فكرة بمعزل عن الأخرى مما يجعل النص مجموعة من الأفكار المجزأة وينفي عنه سمة الترابط والشمولية.

هـ– أناقش معطيات النص: تُعطى في هذه المرحلة للمتعلم فرصة مناقشة ما ورد في النص، وهذه الخطوة هي بمثابة تعزيز للخطوة التي تسبقها وترسيخ لها، حيث يتمكن من « تسخير مكتسباته ليسلط ملكته النقدية على المعطيات الواردة في النص بشكل إبداعي متعمق بعيد عن السطحية والأحكام النمطية والمهم ألا يكون النقد وصفيا، نمطيا، يغلب عليه طابع النمذجة، وإنما يتيح الفرصة للمتعلمين أن يتأولوا ويتوغلوا باقتراحاتهم في طرح أكبر قدر ممكن من البدائل والمعاني المختزنة في اتساق النص ومجازاته»[20].

وكما هو واضح فإن هذه الخطوة هي تحقيق للمقاربة بالكفاءات التي تُشرك المتعلم في بناء تعلّماته وإدماج مكتسباته القبلية وكذا لما جاء في الوثائق الرسمية بخصوص تشجيع روح المبادرة و النقاش والنقد، هي في ذات الوقت نقد للمقاربة القديمة التي كانت تقدم أحكاما جاهزة تكاد تطّرد في النصوص حتى أننا حفظناها عن ظهر قلب من مثل: العاطفة صادقة، أسلوب مناسب، الألفاظ جزلة ...الخ.

ولكن هل يقدم الكتاب منهجية واضحة تقود المتعلم لتنمية حسّه النقدي بحيث يصبح معها قادرا على إبداء حكم إبداعي والتوغل في معطيات النص الذي يدرسه ؟

إنّ مثل هذا الطرح يجعلنا نعتقد أن الكتاب قد تكفل فعلا بتطبيق منهجية تقود المتعلم –بطريقة فعالة– لاكتساب ملكة نقدية وقدرة على استخلاص الأحكام النقدية من منطلق ذاتي واعي بعيدا عن الاجترار لما قد تمّ تناوله في درس سابق، غير أن الملاحظة الأولية تبين لنا أن ذلك لم يتحقق في الكتاب الذي اكتفى بطرح بعض الأسئلة المباشرة التي تقود المتعلم للإجابة عنها دون إعمال فكر، وهو ما سيتوضح لنا لاحقا.

و– أحدد بناء النصّ: في هذه الخطوة يتعرف المتعلم على نمط النص، والعلامات النصية، والدلائل اللغوية الموجودة فيه، والتي يعمل الأستاذ على توجيهه إليها، ويُقر الكتاب منذ البداية أن من طبيعة النصوص اللاتجانس، بحيث لا وجود لنص خالص يُبنى على نمط واحد، ولكن رغم ذلك هناك دائما نمط مهيمن على بقية الأنماط مما يسمح لنا بتصنيف النص إلى سردي أو وصفي، أو حجاجي ...الخ، بحيث تكون الأنماط الأخرى في خدمة النمط الغالب، وما على الأستاذ إلا توجيه المتعلم لاكتشاف البنية المهيمنة على النص.

ز– أتفحص مظاهر الاتساق والانسجام في تركيب فقرات النص: تتعلق هذه الخطوة باكتشاف أدوات الاتساق والانسجام النصي، ولكن الكتاب لا يقدم رؤية واضحة لهذه المفاهيم خاصة وأنها مستحدثة في مناهجنا، وإنما يكتفي بتكرار ما ورد في الوثيقة المرافقة ودليل الأستاذ، وذلك بتحديدها تماما كما وردت في السندين المذكورين، وكأنّ المعلم والمتعلم هنا سواء في تلقيهما لها !

ب– أجمل القول في تقدير النص: وهي آخر خطوة من خطوات دراسة النص الأدبي وتشكل هذه المرحلة الخلاصة التي تضم كل ما قيل في النص ويتم التوصل إلى تقدير النص عن طريق صوغ الأستاذ لأسئلة دقيقة مناسبة كفيلة بإبراز جانبه الفكري و الفني.

نستخلص من خلال عرضنا لخطوات دراسة النص الأدبي الواردة في مقدمة الكتاب مجموعة من الملاحظات، يمكن إجمالها فيما يلي:

- تم تناول النصوص الأدبية بالطريقة التي حددتها الوثيقة المرافقة للمنهاج ولكن بإسقاط الخطوة المتعلقة بـ"القراءة الفردية من قبل بعض التلاميذ" وربما يعود ذلك لكونها تتعلق بالممارسة داخل القسم، و لا تحتاج إلى تثبيتها في الكتاب.
- التداخل بين بعض الخطوات أو العناصر، مثل: تقديم موضوع النص وقراءة النص حيث اعتبرا عنصرا واحدا دون أية مبررات منهجية.
- جعل تفحص مظاهر الاتساق والانسجام خطوة مستقلة بذاتها، مع أنها تندرج ضمن تحديد بناء النص، إذ يفترض بعد تعرف المتعلم على نمط النص أن يوجّه للبحث في وسائل اتساقه وانسجامه بحيث لا يشعر أنه ينتقل من عنصر إلى عنصر آخر، خاصة وأن كليهما يتحدد في المبنى الداخلي للنص.
- وضع العناوين بطريقة تحيل على الطريقة المعتمدة في التعليم الابتدائي، فكلها تبتدئ بأفعال مضارعة مسندة لضمير المتكلم: أتعرف، أثري، أكتشف، أناقش، أحدد، أتفحص، أُجمل، ونتساءل عن سبب اعتماد هذه الطريقة في مستوى متقدم كمستوى التعليم الثانوي، ونحن نحضر المتعلم لولوج الجامعة أو الحياة العملية، والمفارقة الغريبة أن هذا الأمر غير موجود في مرحلة التعليم المتوسط، حيث تمر دراسة النص فيه بخطوات ثلاث، تنم عن توجهها لمتعلم أكثر نضجا وهي: "البناء الفكري" ، "البناء اللغوي" و "البناء الفني" ، فالصياغة هنا بالمصدر تبدو أكثر تناسبا وسن المتعلمين.
- عدم مراعاة مستوى المتعلم، فقد قُدم للكتاب بأسلوب بعيد عن قدرة استيعابه، حيث وردت الكثير من المفاهيم بصيغة نظرية جافة لا تفيد المتعلم في شيء، ومن ذلك المفاهيم المتعلقة بالاتساق والانسجام، والتي تكررت في المنهاج والوثيقة المرافقة له ودليل الأستاذ، حيث جاء في مفهوم الانسجام مثلا : « ولا يحصل الانسجام لنص ما إلا إذا كان متسقا، حيث إن الاتساق

شرط ضروري للانسجام. فعندما نقرأ نصا خاليا من عناصر الاتساق كالروابط – مثلا- فهذا يدل على عدم تحكم صاحبه في آليات تشكيل النص مثل القواعد النحوية التي عن طريقها توظف العناصر التي تراعي تناسق النص وانسجامه»[21] وكما هو واضح فقد تمّ تفسير الانسجام بالاتساق وهو ما جعل المفهوم أكثر غموضا، في حين جاء في الاتساق: « وعلى وجه الإجمال فالاتساق هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص، وحتى يكون هذا التماسك قائما، يتجه الاهتمام إلى الوسائل اللغوية (الشكلية) التي توصل بين العناصر المكونة لهذا النص أي الكيفية التي يتم بها تآلف الجمل لضمان تطويره»[22].

فكان من الأجدى لو بسَّط كل سند ما غمُض فيما سبقه من السندات، فتأتي هذه المفاهيم في الكتاب المدرسي على شكل أمثلة توضيحية لأنها موجّهة للمتعلم بالدرجة الأولى.

هذا، وإنّ المطّلع على المقدمة سيكتشف أنها لا توجه الخطاب للمتعلم بل تُغيّبه تماما وكأنه طرف غير معني بالأمر، كما أنها لا تحفزه ولا تثير دافعيته للتعلم، ولا تعرّفه بأهمية هذه الوسيلة الموضوعة بين يديه وما تحتويه من مادة معرفية هامّة.

3-2- نموذج لتحليل نصّ شعري من الكتاب:

النّص لكعب بن مالك، عنوانه "من شعر النضال والصراع"، وينتمي لعصر صدر الإسلام، يقع في الصفحة (99)، عدد أبياته اثنا عشر (12) بيتا[23]، يكتسب المتعلم بعد قراءته لهذا النّص:

<< - بعض مظاهر إسهام الشعر بمعانيه وخياله في الدفاع عن الدعوة الإسلامية.

- تحديد نمط النص وخصائصه.
- التدرب على بناء أفكار وفق نمط النص.
- الحال.
- الجوازات الشعرية.
- الشعر وأقسامه.>>[24]

عرض النص:

عجبتْ لأمر الله والله قادرٌ على ما أراد ليس لله قاهر
قضى يوم بدر أن تُلاقي معشرًا بغَوا وسبيلُ البغي بالنّاس جائرٌ
وقد حشدُوا واستنفرُوا من يليهم من النّاس حتّى جَمْعُهم مُتكاثرٌ
وسارت إلينا لا تُحاولُ غيرنَا بأجمعها كعبٌ جميعًا وعامرٌ
وفينَا رسولُ الله والأوسُ حولهُ له معقلٌ منهُمْ عزيزٌ وناصرٌ
وجمعٌ بني النّجار تحت لوائه يميسُون في الماذيِّ والنّقعُ ثائرٌ
فلمّا لقيْناهُم وكُلٌّ مجاهدٌ لأصحابه مُستبسلُ النّفس صابرٌ
شهدْنا بأنَّ الله لا ربَّ غيرُهُ وأنَّ رسُول الله بالحقِّ ظاهرٌ
وقد عُرِّيتْ بيضٌ خِفافٌ كأنّها مقابيسُ يُزهيها لعينيك شاهرٌ
بِهنَّ أبَدْنا جمعَهُمْ فتبدّدُوا وكانَ يُلاقي الحيْنَ من هُو فاجرٌ
فكُبِّض أبُوجهْل صريعًا لوجهِه وعُتبَةُ قد غادرنَهُ وهو عاثرٌ
فأسْقُوا وقُود النّارِ في مُستقرِّهَا وكُلُّ كَفُورٍ في جَهنّمَ صائرٌ

تبدأ دراسة القصيدة بشرح بعض المفردات الصعبة ومنها: الماذي- مقابيس- يميسون وذلك في أول خطوة وهي: "أثري رصيدي اللغوي".

وفي "اكتشاف معطيات النص" مجموعة من الأسئلة التي يُفترض أن تقود المتعلم نحو فهم حيثيات القصيدة وظروفها والفكرة العامة التي تضمنتها والقضايا التي تناولتها ومن بينها:

- ما هو السياق التاريخي الذي قيلت فيه القصيدة؟
- كيف عبر الشاعر عن تعظيمه لله؟ عين العبارات الدالة على ذلك.
- كيف كان جمع المشركين ؟ وما هي القبائل التي ورد ذكرها في جمعهم؟

نلاحظ أن هذه الأسئلة تمحورت حول معطيات النص الفكرية أي مضمون النص والقضايا التي يتناولها من فكرة عامة وأفكار أساسية، مع الإلمام بظروف النص الخارجية كالسياق الذي قيل فيه، وكذا شرح مفرداته الصعبة، ليأتي المستوى الثاني من التحليل والذي يصب في دراسة التراكيب والحقول الدلالية، ودلالة بعض الصيغ والعبارات الواردة في النص، وذلك في خطوة "مناقشة معطيات النّص"، ومن بين الأسئلة المندرجة ضمن هذه الخطوة نذكر:

- حدد صيغة التعجب في البيت الأول، واشرح مدلولها.
- على من يعود الفاعل في الفعل "نلاقي" وبم يوحي تنكير المفعول به الذي تعدى إليه؟
- ماذا تفيد " قد" في عبارة "قد حشدوا واستنفروا.." ؟
- ما هي دلالات عبارة "كل مجاهد" ؟
- استخرج الكلمات الدالة على مصير رموز الشرك في المعركة. وناقشها.
- اذكر المعاني التي اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم.

وبعد هذا، نصل إلى " تحديد بناء النص"، وذلك من خلال طرح بعض الأسئلة، التي يفترض بالمتعلم أن تقوده لتحديد نمطه وهي:

- من الراوي؟ وما المروي في النّص ؟
- حدد مراحل أحداث معركة بدر من خلال هذا النص.
- ما هو النمط السائد في النص؟ علل إجابتك.
- انثر أبيات القصيدة بمحاكاة النمط السائد في النص.

يبدو لنا أسلوب الطرح في هذه المرحلة مباشرا، وهو بذلك يقود المتعلم دون جهد لاكتشاف النمط السردي، فكلمة "الراوي" و"المروي عنه" دلالة صريحة على السّرد، في حين كان يُفترض أن تأخذ الأسئلة بشكل غير مباشر بيد المتعلم لرسم الخطاطة السردية، كلفت انتباهه لمؤشرات النص السردي: الوضعية الابتدائية وضعية التحوّل، العامل المساعد والعامل المعارض، الصراع، وكذا الشخصيات المبلورة للأحداث، أوصافها وخصائصها، وزمن السرد ولفت انتباهه أيضا إلى المقاطع النصية الأخرى المدرجة في النص السردي كالحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، وربما نعزو غياب هذا النوع من الأسئلة لطبيعة النص الشعري التي لا تسمح بتمثل الخطاطة بشكل واضح !

تلي هذه الخطوة، خطوة تفحص مظاهر الاتساق والانسجام في تركيب فقرات النص ومن بين الأسئلة التي وردت ضمنها:

- ما أثر الفعل "عجبت" على المعاني التي تليه؟
- تكرر حرف "الواو" في بناء القصيدة، حدد معانيه مبينا أثره في ترابط المعاني.

- ما علاقة عبارة "قضى يوم بدر" بعبارة "فأمسوا وقود النار" ؟
- ما العلاقة التي تربط البيت الأول بالبيت الأخير، وما أثر هذه العلاقة على معاني النص؟

وتبدو لنا هذه الأسئلة من صميم التحليل النصّي الذي يُعنى بالكشف عن مظاهر الاتساق والانسجام النصين غير أننا نعيب على معدي الكتاب فصلهم لهذه المرحلة عن مرحلة "تحديد بناء النص" حيث كان من المفروض أن تتكامل أسئلة المرحلتين، فلكي يدرك المتعلم بنية النص السردي مثلا لابدّ له من أدوات تساهم في اتساقه وانسجامه تختلف عن تلك الأدوات الموظفة في نص حجاجي مثلا.

وتنتهي القصيدة بخلاصة لمجمل القول، حيث يطالب المتعلم بتحديد موضوع النص العام وأفكاره الرئيسية، وبعض القضايا المتعلقة به كمظاهر إيمان الشاعر والملامح الفنيّة التي أضفاها على معركة بدر، وأثر حرف الروي على الإيقاع الخارجي للقصيدة وغير ذلك.

ويتبع تحليل النّص في إطار تحقيق المقاربة النصيّة الدرس اللغوي المتمثل في "الحال" حيث استخرجت أبيات شعرية تتضمن الظاهرة اللغوية، ثم مناقشتها لاستخراج أحكام القاعدة، وكذلك درس العروض المتمثل في الجوازات الشعرية، والانطلاق دائما للتعرف على الظاهرة العروضية المستهدفة يكون من النص.

أما النقد الأدبي فكان عن الشعر وأقسامه، حيث تم عرض مجموعة من الأنواع الشعرية كالشعر الغنائي والقصصي والملحمي والمسرحي والتعليمي.

نلاحظ من خلال النموذج الذي تم عرضه، أنّ معدي الكتاب حاولوا تحليل النصوص الأدبية ضمن مقاربة نصيّة تستجيب لما توفره المناهج النصيّة الحديثة وبالأخص ما تقدمه اللسانيات النصيّة وتحليل الخطاب من آليات وأدوات لتحليل النّص، وهو ما يظهر جليا في بعض الخطوات كتفحص الاتساق والانسجام وتحديد بناء النص، غير أن الملاحظة التي سجلناها بعد تفحصنا للنصوص المتضمنة في الكتاب والطريقة المعتمدة في تحليلها، هو أنّ هناك خلطا في بعض المفاهيم أدى إلى عدم التحكم في بعض الخطوات، حيث نجد في بعض النصوص مثلا، أن خطوة "أناقش معطيات النص" تتضمن أسئلة كان من المفروض إدراجها في تفحص الاتساق والانسجام، كما نجد في خطوة "تحديد بناء النص" أسئلة لا تقود المتعلم إلى تحديد نمط النّص، خاصة بالنسبة للنصوص الشعرية التي تتعدد أغراضها، حيث ينتقل الشاعر من نمط لآخر كما

ينتقل من غرض لآخر، فهو يصف ثم يخبر ثم يسرد ثم يفسر ..الخ، ومن هنا كان على معدي الكتاب توجيه المتعلم لاكتشاف مختلف المقاطع النصية المتضمنة في النص ثم اكتشاف المقطع المهيمن الذي يحدد من خلاله النمط الرئيسي خاصة وأن البنية الشعرية بنية خاصة قائمة بذاتها كما يؤكد جون ميشال أدام.

خاتمة:

لقد حاول معدو كتاب الأدب العربي للسنة الأولى من التعليم الثانوي أن ينتهجوا في معالجة النصوص الأدبية مناهج لسانية حديثة ضمن مقاربة نصيّة، إلا أن إطلالة واحدة عليها تكفي لجعلنا نقول إن المقاربة المعتمدة ماتزال مقاربة تاريخية خاصة مع اعتماد مدخل العصور الأدبية، فطريقة معالجة النصوص لاتزال في حاجة إلى المراجعة وإعادة النظر لأنها لم تخرج عن دائرة مناهج دراسة الأدب القديمة، تأثراً بها أو انتصارا لها، ولا تستثمر المستجدات في مجال الدراسات النصية وتحليل الخطاب، التي لم نر لها حضورا اللهم إلا في بعض الخطوات التي تُعنى بدراسة الاتساق والانسجام.

كما أنها طريقة تنظر للنص من حيث هو وثيقة تاريخية، وتقدّم رؤية مختزلة عن الأدب العربي بحيث تنتصر للشعر التقليدي ولأعلام بأعيانهم وتقصي في المقابل أجناسا أدبية كالقصة والرواية والشعر الحرّ أو ترجئها لمراحل لاحقة، وأدباء من عصرنا أمثال محمود درويش وأحمد مطر ونزار قباني وأحلام مستغانمي وغيرهم، بل إن المواضيع نفسها لم تخرج عن إطار المواضيع المكرورة التي لا تضيف للقارئ شيئا ولا تدخل ضمن اهتماماته، فالمرأة والثورات العربية والإسلام والقوميّة لا مكان لها في الكتاب المدرسي رغم أنها مواضيع السّاعة وليس هناك أفضل من المدرسة لتقديمها بالتصوّر الصحيح.

ونخلص في الأخير إلى جملة من الاقتراحات التي نأمل أن تأخذ في عين الاعتبار وهي:

- إعادة النظر في طرائق تعليم النص الأدبي بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاصة، بحيث تؤخذ خصوصية هذا الأخير بعين الاعتبار، ذلك أن البنية الشعرية بنية قائمة بذاتها، فينبغي إبراز وظيفتها الجمالية والتركيز عليها دون إغفال الجوانب النصيّة الأخرى،

– تحليل النص وفق نمطه المهيمن، مع إبراز الدور الذي يلعبه الجانب البلاغي والتداولي في بنائه، ومن ثم الكشف عن آليات اشتغال هذه البنية أو تلك (هذا النمط) ومؤشراتها النصيّة، من روابط لغوية ومعجم وتراكيب وأساليب ...الخ،

– إشراك المتعلم في عملية بناء المعنى، بشكل تفاعلي، يستجيب لنظريات القراءة والتلقي، ويكون ذلك بالابتعاد عن طرح الأسئلة المباشرة، أو السطحية، وبناء أسئلة وفق وضعيات تعلمية تسهم في جعل المتعلم يبني معرفته الأدبية بنفسه.

– اختيار نصوص واضحة الخطاطة حتى يتسنى للمتعلم تمثلها بشكل واضح ومن ثم البناء على منوالها في مرحلة الإنتاج.

هوامش:

[1]– عبد اللطيف الفاربي وآخرون، معجم علوم التربية ومصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك، سلسلة علوم التربية، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1994ص.21.

[2]– محمد بوعلاق والطاهر بن تونس، مقاربة الكفاءات بين النظرية والتطبيق في النظام التعليمي الجزائري، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، الجزائر،2014، ص.92.

[3]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[4]– عبد اللطيف الفاربي وآخرون، معجم علوم التربية مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك، ص.345.

[5]– بشير إبرير، " التواصل مع النص إشكالات الفهم والقراءة الفعالة"، في مجلة اللسانيات، مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الجزائر، ع10، 2005، ص.38.

[6]– شريف بوشحدان، "لغة وظيفية أم تعليم وظيفي"، في مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 03، أكتوبر 2002، ص.140.

[7]– بدر الدين بن تريدي، قاموس التربية الحديث، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010، ص.335.

[8]– وزارة التربية الوطنية، اللجنة الوطنية للمناهج، مديرية التعليم الثانوي، منهاج اللغة العربية السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، الجزائر، 2005، ص.18.

[9]– المرجع نفسه، ص.22.

[10]- المرجع نفسه، ص.23.

[11]- وزارة التربية الوطنية، اللجنة الوطنية للمناهج، المجموعة المتخصصة لمادة اللغة العربية، مشروع الوثيقة المرافقة لمنهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي جذع مشترك آداب، جذع مشترك علوم وتكنولوجيا، الجزائر، جانفي 2005، ص.15.

[12]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[13]- المرجع نفسه، ص.17.

[14]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[15]- المرجع نفسه، ص.18.

[16]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[17]- المرجع نفسه، ص.18،19.

[19]- حسين شلوف وآخرون، المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة، السنة الأولى من التعليم الثانوي جذع مشترك آداب، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، 2012-2013.

[19]- المرجع نفسه، ص.09.

[20]- المرجع نفسه، ص.06.

[21]- المرجع نفسه، ص.07.

[22]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[23]- تم اختيار هذا النموذج عشوائيا، وذلك لأن الطريقة المعتمدة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية هي نفسها في كل النصوص.

[24]- حسين شلوف وآخرون، المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة، ص.99.

The Terrorist Mindset in Yasmina Khadra's The Sirens of Baghdad

SENOUSSI Mohammed
Univeristy of Telemcen, ALGERIA
mohamedsenoussi34@gmail.com

Rec. Day : 25/08/2018	Acc .day: 26/02/2019	pub. day: 15/05/2019

Summary: This paper offers a close and critical reading of Yasmina Khadra's novel *The Sirens of Baghdad (2008)*. The selected novel evokes important questions on the nature of terrorism in Iraq after the American invasion in 2003. It gives a truthful description of the rise of fundamentalism and how young Muslims are transformed into religious fanatics. Literature on terrorism offers insights into the nature of terrorism and with the gradual escalation of violence in recent years, it has attempted to provide an answer to the question that mystifies the whole world: what leads young men, some of whom highly educated, others well-off, to voluntarily throw themselves to what the West sees ironically as mere death and suicide. Therefore, this paper examines ways in which Khadra's novel can help broaden understandings of terrorism in Iraq. In other words, we intend to use *The Sirens of Baghdad* as a focal point and guide to explore the motives and ideas behind the sociopolitical and psychic act of terrorism. We attempt to offer a qualitatively different understanding of the more fundamental aspects of suicide bombing, including its nature, impact, and the policy responses it triggers. Furthermore, the aim of this paper is to investigate the writer's attempt to bridge the line between the East and West and engage in the dialogue concerning terror-wreaking in Iraq. While certainly not excusing the terrorists' violent acts, the writer has tried to correct some popular ideas about terrorists most of which have been fuelled by falsehoods and misinformation.

Key Words: Terrorism, Jihad, Literature, Psychoanalysis, Religion

> Fiction is history, human history, or it is nothing. But it is also more than that; it stands on firmer ground, being based on the reality of forms and the

> observation of social phenomena, whereas history is based on documents… Thus fiction is nearer truth…A historian may be an artist too, and a novelist is a historian, the preserver, the keeper, the expounder, of human experience.
>
> Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 19.

Extreme times call for extreme reactions and extreme writings. Indeed, throughout history, terrorism has bedeviled and threatened humanity, it has been described, rendered into words and analyzed by sociologists, psychoanalysts, historians as well as authors. As Conrad puts it in the quote above, literature is first-hand impressionism, based on the reality of forms and the observation of social phenomena rather than documents; therefore, it could be a better source to explore motivations, ethics, and communicative strategies as well as social and political reverberations of terrorism than pontificating by politicians, historians and media.

Our modern time is a fertile ground for violence intended to effect political change, terrorism thus served as a ready topic for literary writing. Literature finds its genesis and nourishment in responding to the fears and to the facts of modern terrorism and illuminating its murky social, political, and religious realities. Many novelists tried to penetrate the minds of terrorists and understand what they are angry about. They attempt to reveal the human side of terrorists; however, if they suggest any sympathy with any of their grievances, they are not in any way tolerating or justifying their murderous activities.

With the gradual escalation of violence in the recent years, modern literature attempts to give an answer to the question that mystifies both the West and the Muslims: what leads young men some of them highly educated, some extremely open to the mundane aspects of life, others well-off, to voluntarily throw themselves to what the West sees ironically as mere death and suicide.

Therefore, literature took the task of investigating the root causes of terrorism in order to exorcise this devil of horror. Certainly, the role of the terrorism in the literary realm is a worthy subject of academic study.

We attempt to offer in this article a close and critical reading of Yasmina Khadra's *The Sirens of Baghdad (2008)* in which he evokes important questions on the nature of terrorism in Iraq after the American invasion in 2003. The novel gives a truthful description of the emergence of fundamentalism and how young Muslims are transformed into religious fanatics. It invites readers to have a journey in the minds of ordinary men and to witness their collapse and fall into the abyss of horror and terror.

Mohamed Moulesshoul, penname Yasmina Khadra, adopted his wife's name to protect himself. Khadra said, "*In 1988, I was brought before a tribunal. As an officer, I already exerted considerable self-censorship. The situation was becoming unbearable*" (Feehily 20). Khadra spent thirty six years in the Algerian army until he revealed his real identity as Mohammed Moulessehoul in a book *L'écrivain* (*The Writer*) published in 2001. After disclosing his true identity, Khadra faced a moral dilemma, mainly because of the French press, which suspected him of being involved in what is called the "Dirty War."

Terrorism in Khadra's narratives is both a moral issue and an artistic experiment. Khadra belongs to the most famous Algerian writers of individual suffering and collective mourning. He was considered one of the fifty world's most influential Arabs during 2011, and the ambassador of the Arab world with twenty two books published in thirty three languages and four million copies sold all over the world, from Algiers to Tokyo, from Abu Dhabi to London. Critics consider him as an expert because of his talent and the ability to understand man wherever he is (Riding 1).

Khadra's oeuvre evokes important questions on the nature of terrorism. He started his career with a series of novels that unravel the social, economic and political complexities of extremism like *Double Blanc* (2000) and *Morituri* (1999). Six of his novels treat of the subject of extremism. They give a truthful description of the emergence of fundamentalism and how young Muslims are driven to join the insurgency.

What Makes Terrorists Tick

In their attempt to understand what motivates suicide bombers, many theorists focus on ideology. Randy Borum, for example, identifies a four-stage process in the development of extremist beliefs. According to his theory, a group or an individual first identifies an undesirable state

of affairs; then frames that state as unfair; then puts the blame on a target policy, person, or nation; and finally vilifies the responsible party so that aggression seems justified (8). Those who suffer regard themselves as victims of injustice, not as 'bad' or 'evil' people. Psychologically speaking, this, therefore, justifies the aggression against those who did them wrong.

Accordingly, those who are driven by religious ideology, have been indoctrinated at an early age about the spiritual importance of purifying the world and sacrificing their lives to a holy war, maintain that God has sent them on a mission on earth in order to spread the idea that suicide bombing is a noble and Godly act. Their rationale is that by blowing themselves up in a crowd of people, they are making themselves martyrs and forging their own gateway to heaven (Shuman "What Makes Suicide Bombers Tick?").

For other theorists, becoming a terrorist or suicide bomber is largely a matter of socialisation. According to Jessica Stern, terrorists are often individuals who feel frustrated by their life circumstances or about the political climate in which they live or those who feel deeply humiliated and confused about their future path. Humiliation, poverty, and hopelessness often give rise to a sense of outrage and desperation, which can be harnessed by extremist leaders to create support for a terrorist movement. For individuals who feel deeply alienated or desperate, martyrdom provides the ultimate escape from life's dilemmas (6).

Various grievances and social stressors can contribute to the formation of terrorist groups. Social instability provides fertile ground for terrorist activity. For instance, lack of professional opportunities can produce a sense of rage, powerlessness, and resentment among the populace. These frustrated and angry individuals may join terrorist squads, which provide them a range of emotional, social, and economic benefits. Individuals who feel uncertainty about their future may find that terrorist groups may satisfy their needs for justice and afford them an opportunity to bolster their self-esteem and even give them a sense of identity.

In fact, the move from being a disaffected individual to a violent extremist is usually facilitated by some catalyst event. Research findings reveal that most suicide bombers have had at least one of their loved ones killed or severely harmed at the hands of their enemies.

Many of them join terrorist groups in a vengeful state of mind with the intent to take part in aggressive acts. They are rarely coerced into it (Silke 183).

Some other scholars, such as Michael Stevens, argue that globalisation has greatly contributed to the creation of socio-cultural and psychosocial conditions from which terrorism is more likely to emerge (36). The West has exported its economic, political, and cultural systems with little regard as to how they might be received. Indeed, while globalisation has generated wealth, it has also contributed to the uprooting of traditional values and customs. It has increased economic inequality, and posed threats to languages and communities alike. It has provided support for oppressive regimes.

But globalisation has also given rise to prejudice-profiling, in particular Muslims and Arabs. Throughout recent history, the word "Arab" or "Muslim" has indeed been rendered synonymous with terrorism in the Westerners' views. As a result, the Muslims have been projected as villains, religious fanatics and mostly as terrorists. For the West, Arab Muslims are still regarded as camel-riding, venal lechers whose undeserved wealth is an affront to real civilization (Said 108).

Many Western scholars have indeed vilified and demonised the Muslims. Samuel P. Huntington, for instance, in his book *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (1996), considered terrorism to be the weapon of the weak, that is, of those who do not possess conventional military power. Since World War II, nuclear weapons have also been the weapon by which the weak compensate for conventional inferiority. Samuel P. Huntington stated that Muslim states are reportedly interested in developing nuclear weapons including Iraq (178-188). In fact, Huntington built his theories on abstractions and myths rather than concrete evidences. In Edward Said's view, his theories could be regarded as nothing more than a gimmick. Noam Chomsky also disagreed with this opaque judgment, "We find that, like most weapons, terror is primarily a weapon of the powerful" (189). Richard Nixon's famous conversation with Henry Kissinger is one such example: "*I'd rather use the nuclear bomb…The nuclear bomb, does that bother you? I just want you to think big, Henry, for Christ sake*" (Carroll 351). As a matter of fact, terror is not the weapon of the colonised and the oppressed only, even the Americans' violent acts in Iraq are also terrorist acts. And yet bombing defenceless civilians with

F-16s and helicopter gunships has the same structure and effect as more conventional nationalist terror (Said ""Islam and the West").

Notwithstanding the previous spectrums, American president George W. Bush has backed into the hypothesis by saying that Arab terrorists hate them because they are free and that the war on terror is a fight between civilisations (Transcript of President Bush's address). Bush's aphorism is false and even dangerous. Before the American invasion, the Iraqis had been living in freedom, serenity and peace. Bush fuelled hatred and made it clear that his war is not against terror but against Islam. Further, he astonishingly claimed that God talked to him saying: "*George, go and end the tyranny in Iraq*" (MacAskill "George Bush"). In view of what has been said above, it seems that Bush, Huntington along with Western policy did create the "clash of civilisations." They divided the Muslim world and Muslims into two camps: "bad Muslims" and "good Muslims," but after the attacks of 9/11, all Muslims became 'terrorists,' in their views.

The proposed definitions regarding terrorist agents, targets, goals, and the harms inflicted by terrorists have provided the basis for an analysis of the literary text. Therefore, we shall see how Khadra attempts to address the cycle of terrorism, how the terrorised becomes a terrorist, and actively participates in the cycle. What kind of person can kill innocent men, women, and children and is prepared to sacrifice his own life in the process of killing and maiming others? How can such a person be considered in the same terms as the rest of humanity (Silke 179). In short, the selected novel considers the impact of the wider political on the personal.

A New Genre: The Terrorist Novel

After the 9/11, there emerged a new genre, the "terrorist novel," a narrative which explores the motives and ideas behind the sociopolitical and psychic act of terrorism. This is the type of terrorist narrative that critic Margaret Scanlan, for example, investigated in her study *Plotting Terror* (2001) as well as Khadra's *The Sirens of Baghdad* (2008), which together with *The Attack* (2006) and *The Swallows of Kabul* (2005) forms a trilogy.

In *The Sirens of Baghdad,* Yasmina Khadra takes us further into the realm of human destructiveness. It is indeed a chilling tale that describes the descent of a young Iraqi student into the abyss of horror and terror. Khadra brings the reader inside the mind of an unnamed

terrorist-to-be, an Iraqi Bedouin, radicalised by witnessing the death of civilians and the humiliation of the population by the American forces in the Second Gulf War. Forced to leave the University of Baghdad after U.S. bombing closed it, the protagonist, a young man from a tiny desert Iraqi village, gets back home, and there three major events transform him. First, he witnesses the shooting of the local blacksmith's mentally disabled son by the American soldiers at a checkpoint. Shortly thereafter, a missile destroys a wedding party on the outskirts of the village, but when GIs break into his family's home and humiliate his father in full view of the terrified family, in a gross violation of Bedouin mores. This last event has been more than the Bedouin could bear. In describing the American razzia, Khadra explains in great details the sense of honour in the Bedouin culture, something that a Western person cannot understand. Therefore, for the unnamed narrator, to see his father naked was an utter disaster. In the Arab world, dignity is the central nerve. Khadra points here to the clash between Western and Eastern cultures:

> A Westerner can't understand, can't suspect the dimensions of the disaster. For me, to see my father's sex was to reduce my entire existence, my values and my scruples, my pride and my singularity, to a coarse, pornographic flash. The gates of hell would have seemed less catastrophic! I was finished (102).

The narrator thus left for Baghdad and resolved to strike back by exacting a bloody revenge for his family's dishonour. The young man joins the extremists who use him for their Machiavellian plans. He eventually accepts to accomplish a mission more dreadful than the 9/11 by using a biological weapon and the method's plausibility sends a shiver down the spine of most readers.

Therefore, the writer acts as an intermediary to explain the Arab mentality and culture to the West. His strategy of evoking western readers aims to make them understand the real motives behind the narrator's turning from a pacifist young man into a fundamentalist. This strategy teaches readers and makes it clear that extremism is not just about dogmatic issues but it could be generated by aggression and humiliation.

Actually, the invasion created a wide-ranging landscape of antagonistic young people ever ready to engage in violent acts often mobilised by religious appeal, among the most radical of them, a sense of martyrdom justifying the use of any means even carrying out suicidal missions like the protagonist in *The Sirens of Baghdad*.

> The weapon in question is a virus. My mission consists in carrying a virus... A virus. My weapon, my bomb, my kamikaze airplane… (263). Your mission then will consist in riding the subway and going to train stations, stadiums, and supermarkets, with the goal of contaminating the maximum number of people. Particularly in train stations, so the epidemic will spread to the other regions of the kingdom... This is an unstoppable mutating virus. A great revolution. It is our ultimate weapon (288).

Khadra's novel is indeed a terrorist fiction par excellence, because it portrays the lives, motives and causes of terrorism by showing the human side of terrorists. It reveals how young men are transformed into religious fanatics. The story can be seen as a terrorist biography.

The Logic of Suicide Bombing

> We are accused of terrorism
> If we defend our land
> And the honor of its dust
> If we revolted against the rape of people
> Our rape
> If we defended the last palm trees in our desert
> …
> I am with Irhab [terrorism]
> as long this new world
> hates the smell of Arabs.
>
> Nizar Qabbani, quoted in Tariq Ali, Bush in Babylon: The Recolonisation of Iraq (London: Verso, 2003), pp. 7-13.

Since 2003, the shape and size of jihadi terrorism has changed. New questions have risen following the attacks and thwarted plots in Europe. For instance, investigations about the Madrid, Amsterdam and

London attacks show no relation with Al-Qaeda or any other global Salafi network. The same holds for the jihadi terrorists in *The Sirens.*

With regard to the causes of suicide terrorism, it is worth noting that Pr. Robert Pape's extensive research from 1980 to 2004 proves that Islam is not to blame, the root of the problem is foreign military occupations. Pape concludes that Islamic fundamentalism is not as closely associated with suicide terrorism as is widely believed, and it does not provide the primary motivation for the majority of suicide bombers, many of whom have secular identities and aspirations. The leading agent of suicide terrorism is the Tamil Tigers, which is not an Islamic group but a particularly secular Marxist group, which has committed more suicide terrorist attacks than either Hamas or Islamic Jihad in Palestine (27). However, some liberation movements like Hamas add a spiritual dimension to their struggle. They regard suicide missions against the colonizer as an act of martyrdom and heroism, a supreme worship act, worthy of both earthly and heavenly rewards.

Famous scholars such as Jean Paul Sartre and Frantz Fanon have argued in favour of such violent acts of resistance. For them, violence is legitimate and necessary to achieve independence. "*We find our humanity on this side of death and despair… The child of violence, at every moment he draws from it his humanity*" (Preface 24).

By deconstructing the concept of terrorism in *The Sirens of Baghdad*, we may also agree with Jacques Derrida that war imposes the faith in the myth of cathartic violence, the idea that "our violence" is legitimate, salvational and purposeful. Khadra indeed justifies violent resistance in his novels by calling the colonised people 'the wretched of the earth,' (112) and the oppressed (268). *The Sirens of Baghdad* demonstrates how suicide bombing provides the ultimate escape from life's dilemmas, especially for individuals who, like the protagonist feel deeply alienated, confused, humiliated and desperate. By trying to find reasons for his protagonist's evil actions, Khadra attempts to reverse the image of the suicide bomber as a monster, an Islamist or a mad fundamentalist. For Khadra, Islam has nothing to do with violence. Poverty, political corruption, colonialism and despair instead are the main triggers for terrorism. "*And everyone fights with the methods they have…Otherwise, the young people would not blow themselves up in a restaurant. They'd use drones, tanks or airplanes*" (Bertelsen 6), he adds. Furthermore, Khadra's terrorists are not readers of Sayyid Qutb

or even of the Koran, nor do they have visions of reestablishing the Caliphate. For instance, the female Palestinian character in Khadra's *The Attack* (2006), named Sihem, a Christian Westernised wealthy wife, committed suicide bombing in Tel Aviv. Sihem was not urged by Islamist radicalism because she was Christian, rather she was frustrated and desperate because of the fragmented identity and grinding oppression of the Palestinians. She could not even have children under Israeli persecution as she states "*No child is completely safe if it has no country*" (69). Khadra again vividly explains to us, through one of his characters, the Palestinian priest, the different types of Muslims who use violence to achieve their ends, distinguishing between radical Islamism and resistance. This explanation reduces the ideological and cultural confusion concerning terror-wreaking.

> An Islamist is a political activist. He has but one ambition: to establish a theocratic state in his country and take full advantage of its sovereignty and its independence. A fundamentalist is an extreme jihadi. He believes neither in the sovereignty of Muslim states nor in their autonomy. In his view, these are vassal states that will be called upon to dissolve themselves and form the one, sole Caliphate. The fundamentalist dreams of a single, indivisible umma, the great Muslim community that will extend from Indonesia to Morocco, and which, if it cannot convert the West to Islam, will subjugate or destroy it. We're not Islamists… and we're not fundamentalists, either. We are only the children of a ravaged, despised people, fighting with whatever means we can to recover our homeland and our dignity. Nothing more, nothing less (158).

Indeed, revolutionists and freedom fighters are not terrorists. Their violent actions are a result of their blind love for their countries as Joseba has it: "*At the risk of seeming ridiculous, let me say that a true revolutionary is guided by great feelings of love. It is impossible to think of a true revolutionary lacking in this quality*" (Joseba 63). These are the often quoted words from Che Guevara. And it is in this sense that "the terrorist" in *The Sirens of Baghdad* should be understood. He

was forced to enter the realms of violence because of his violated honour, beloved home and country.

In the following passage, Khadra shows how the protagonist finds salvation through violence.

> I heard the foul beast roar deep inside me, and it was clear that sooner or later, whatever happened, I was condemned to wash away this insult in blood, until the rivers and the oceans turned as red as the cut on Bahia's neck, as my mother's eyes, as the fire in my guts, which was already preparing me for the hell I knew was waiting (102).

In the last chapter of *The Sirens of Baghdad*, at Beirut airport where the protagonist was going to travel in order to carry his suicidal mission, Khadra depicts him as a hero instead of an evil terrorist. The writer could not totally dehumanize him. Indeed, violence and war may damage this sensitive Iraqi young man and temporarily distort his perception of right and wrong. Like Shakespeare's Hamlet, Prince of Denmark, the paralysis of conscience that causes a suicide assassin – protagonist– to unleash random acts of violence also becomes the paralysis of inaction. The writer injects a grain of hope as the narrator observes the happiness of a woman and a couple of young Europeans at the airport. The narrator's desire for life and peace prevails over death and the will to avenge. The protagonist heroically sacrifices himself breaking the cycle of hatred and violence. The good side in him wins over his hatred and rage (306). The voice of wisdom murmurs: "*If you want to avenge an offense, don't commit one. If you think your honor must be saved, don't dishonor your people. Don't give way to madness*" (183). In fact, the terrorist novel like *The Sirens of Baghdad* is different from other genres; it has a specific strategy, since we do not find absolute answers in it. The characters waver and decide, the authors present their cases and fates, and thus we may judge their validity. What we want most from the terrorist novel is to know and experience why someone chooses terror. We want to be inside the mind of the terrorist (Blessington 117). Khadra used this strategy perfectly, as he preferred to adopt the perspective of a naïve protagonist who is suddenly forced to comprehend war and fused into it, turning into a reluctant fundamentalist. Thus, the use of an ignorant hero has a didactic function, it makes readers figure out the causes that led the

protagonist to extremism through explanation step by step while the plot is developing.

The Western reader is provoked in the novel when the protagonist stated that Westerners understand nothing as he attempted to explain the sense of honor and the mentality of the Bedouin after the night raid on his home. This raid was the turning point for the protagonist that pushed him into the realm of violence and vengeance. The narrator's honor was violated when a US soldier pushes his father over and he sees his father naked. For the narrator, seeing beneath his father's nightshirt is a shame that should be wash away with blood if necessary, it compromised everything.

Khadra, however, questions the use of excessive violence by the resistance and its moral dimension. Can we consider civilians death as an inevitable price of war? Indeed, killing civilians undermines the image of resistance and recalls that of the colonizer. As an ex-Iraqi soldier –the protagonist's cousin– adds: "*The actions of the fedayeen are lowering us in the eyes of the world. We're Iraqis, cousin. We have eleven thousand years of history behind us. We're the ones who taught men to dream*" (161). Besides, one of the minor characters criticised harshly the protagonist fanatic fellows for the brutality of their unethical war that caused civilians death more than soldiers, "*You consider yourselves Fedayeen…But you're nothing but murderers. Vandals. Child-killers...*" (231). Indeed, due to extremists, the whole world regards resistance in the Arab world as nothing more than a cult of nihilism.

All in all, Muslim scholars like Tariq Ramadan and many others issued a fatwa denouncing terrorist acts committed in the name of Islam (Nik Gowing "Fatwa Denouncing Terrorism"). In fact, suicide bombing and killing civilians have nothing to do with Islam teachings. There were no situations under which acts of vengeance, such as attacks on market places or commuter trains, could ever be considered a justifiable act of war, as Jihad in the name of God (Casciani "Terrorism Fatwa"). The Koran is clear enough on this point: "*And do not kill yourselves (nor kill one another). Surely, Allah is Most Merciful to you*" (Chapter 4, verse 29). In another Koranic verse, "*And spend in the cause of Allah (i.e. Jihad of all kinds, etc.) and do not throw yourselves into destruction*" (Chapter 2, verse 195). There is also a widely accepted

speech of the prophet Muhammad (PBUH) that warns Muslims against killing:

> Whoever purposely throws himself from a mountain and kills himself, will be in the (Hell) Fire falling down into it and abiding therein perpetually forever; and whoever drinks poison and kills himself with it, he will be carrying his poison in his hand and drinking it in the (Hell) Fire wherein he will abide eternally forever; and whoever kills himself with an iron weapon, will be carrying that weapon in his hand and stabbing his `Abdomen with it in the (Hell) Fire wherein he will abide eternally forever (Sahih al-Bukhari, Vol. 7, Book 71, Hadith 670).

Islam explicitly forbids suicide that is used for Jihad, and yet again the claim that terror is a legitimate or excusable response to oppression is, according to Tahir Ul-Qadri –an Islamist scholar–, an "awful syllogism" because "*evil cannot become good under any circumstances*" (Caryl "Sheikh to Terrorists"). Suicide attack is outlawed if it means killing an innocent. Ul-Qadri went further declaring that the terrorists must realise that whatever they have been taught is absolutely wrong and that they will end up in hell. In his view, terrorism is a manifestation of disbelief, not just a profound sin but a veritable denial of Islam. On the other hand, Ul-Qadri denounced occupation and acts of aggression against Islam, but insisted that they must be resisted peaceably whenever possible and strictly according to the laws of war (Ibid.). While suicide is associated with hopelessness and depression, terrorist leaders regard such attacks not as acts of suicide, but rather as acts of martyrdom.

Despite the essential bleakness of the novel's theme, Khadra manages to inject a note of hope toward the end, without betraying his powerful message of how the occupation of Iraq has brutalised the Iraqis.

Khadra presented the root causes of Iraqi antagonism and hatred toward the coalition forces in his novel. Iraqis hate Western regimes not Western people because of the occupation. There is nothing such as the myth of civilizations' clash, but policies' clash.

> I see fugitives at the mercy of a rocket or a missile, and, all around, I see faithless, lawless brutes

> trampling on us in our own country… Iraq is occupied… GIs are profaning our mosques, manhandling our holy men, and bottling up our prayers like flies. How much more provocation does He need, your God, before He loses His temper? (78).

In this way, the West is always defaming national resistance by accusing Muslims of terrorism, but authors like Khadra tried to do the opposite and reveal the truth. Khadra has attempted to turn the label of terrorism against those who use it to defame national struggle.

For Khadra's Iraqi characters, terrorism is not only a phenomenon practiced by some ethnic or religious groups such as those who blow themselves up, killing others, it is also those who fly an F16 and drop phosphorous bombs and other kinds of lethal weapons on civilians.

In his novels, Yasmina Khadra has tried to revise history and condemned such orientalist axiom of stereotyping that fill the press and the popular mind. The author's main objective has been to make the West have an insider's perspective into the real motives that drive young men to embrace terrorism. In a word, the writer has made it clear that imperial violence is the cause of the world's dysfunction and that terrorism is the weapon of the strong.

In spite of that, portraying terrorists as humans does not suggest legitimising it. Because of the demonization of Arabs and Muslims, mainly due to the lack of knowledge of transcontinental cultures, Khadra's novels attempt to build and delineate bonds of sympathy across the borders of nationally imagined communities (McManus, 82). Indeed, Khadra addresses the ideological cultural clash between Western and Eastern views concerning terror as he makes his Western readers get inside the Arab-Muslim culture. As stated in the novel, Iraqis are not violent savage terrorists; they are poets, writers and have lust for life and freedom whereas, American soldiers have been described many times as faithless "brutes." As Khadra says:

> Until the day when our privacy was violated, our taboos broken, our dignity dragged through mud and gore…until the day when brutes festooned with grenades and handcuffs burst into the gardens of Babylon, come to teach poets how to be free men (12).

In short, extremism in Iraq and the Middle East in general has nothing to do with Islam. It is a cult of nihilism, as pointed earlier. Those who embraced extremism had been brutalised during Sadam's regime. They endured not only Saddam's cruelty but invasion and occupation as well. Given their manifold sufferings, they could no longer believe in justice and instead resorted to violence. One might say that the extremists are the spiritual children of Western brutality and crimes in Iraq; children of religious ignorance and strife, a cult as merciless as it is morbid. Besides, terrorism is not Islamic. Religions, in general, do not promote violence but paradoxically, religion breaks through frontiers and in the same process throws up new frontiers.

In *The Sirens of Baghdad*, Khadra thus makes it clear that to understand terrorism, one has to dig deep into the roots; the political institutions, their policies and stratifications, societal composition together with the general economic, social, psychological and emotional well-being of every individual in the population. Exploring these branches will help one to see why crime rates are far from declining in the contemporary world.

Works Cited

Bertelsen Cynthia D. "Novelists Train their Sights on Islamic Terrorism." *National Catholic Reporter* 42 (2006).

Borum, Randy. "Understanding the Terrorist Mindset." *FBI Law Enforcement,* Bulletin 72.7 (2003), pp. 1-70.

Blessington, Francis. "Politics and the Terrorist Novel." *The Sewanee Review* 116.1 (2008), pp. 116-124.

Caryl, Christian. "Sheikh to Terrorists: Go to Hell." *Foreign Policy,* April 14, 2010.

Casciani, Dominic. "Islamic Scholar Tahir Ul-Qadri Issues Terrorism Fatwa." *BBC News*. March 2, 2010. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/8544531.stm

Chomsky, Noam. *Hegemony or Survival: America's Quest for Global Dominance*. New York: Owl Book Henry Holt and Company, 2004.

Carroll, James. *House of War: The Pentagon and the Disastrous Rise of American Power*. New York: Houghton Mifflin Company, 2006.

Edward, Said W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

Edward, Said W. "The Clash of Ignorance." *The Nation* 22 October, 2001. http://www.thenation.com/doc/20011022/said.

Edward, Said W. "Islam and the West are Inadequate Banners." *The Observer* 2001. http://www.theguardian.com/world/2001/sep/16/september11.terrorism3.

Feehily, Gerry. "Tools in the War for Truth." *Independent* 7 July 2006.

Huntington, Samuel. *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster, 1996.

Jean-Paul, Sartre. *The Wretched of the Earth.* New York: Grove Press, 1963. Preface.

Joseba, Zulaika. *Terrorism: The Self-Fulfilling Prophecy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Khadra, Yasmina. *The Sirens of Baghdad.* Translated by John Cullen. New York: Anchor, 2008.

_____. *The Attack.* New York: First Anchor Book Edition, 2006.

MacAskill, Ewen. "George Bush: 'God Told me to End the Tyranny in Iraq'." *The Guardian* 7 October 2005. http://www.theguardian.com/world/2005/oct/07/iraq.usa.

McManus, Anne-Marie. "Sentimental Terror Narratives Gendering Violence, Dividing Sympathy," *JMEWS: Journal of Middle East Women's Studies* 9.2 (2013), pp. 80-107.

Muhammad, Muhsin Khan. "The Meaning of The Noble Quran In the English Language." Chapter 2, verse 195. http://www.noblequran.com/translation/

Pape, Robert. "Dying to Win: The Strategic Logic of Suicide Terrorism." *Australian Army Journal* 3.3 (Sep 2006), pp. 25-37.

Riding, Alan. "Losing Pseudonym, Gaining Notoriety." *New York Times* 21 Feb. 2002.

Shuman, Ellis. "What Makes Suicide Bombers Tick?" *Israel Insider*, June 4, 2001. http://www.israelinsider.com/channels/security/articles/sec-0049.

Silke, Andrew. "Courage in Dark Places: Reflections on Terrorist Psychology." *Social Research* 71.1 (2004), pp. 177-198.

Stern, Jessica. *Terror in the Name of God Why Religious Militants Kill*. London: Harper Collins, 2003.

Stevens, Michael J. "The Unanticipated Consequences of Globalization: Contextualizing Terrorism." in *The Psychology of Terrorism: Theoretical Understandings and Perspectives*, ed. Chris E. Stout. Westport, CT: Praeger Publishers, 2002.

Sahih al-Bukhari, Vol. 7, Book 71, Hadith 670. http://sunnah.com/bukhari/76/90.

"Muslim Scholar Issues Fatwa Denouncing Terrorism," *BBC The Hub with Nik Gowing* March 4, 2010. http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/the_hub/8547580.stm.

"Transcript of President Bush's Address to a Joint Session of Congress on Thursday Night," September 20, 2001. http://edition.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/.

Pour une « simplexité » de la didactique du texte littéraire

Maouchi Amel
Université Frères Mentouri, Constantine1
Maouchi72@hotmail.com

d/recép:25/11/2018	a/acc. 22/01/2019	d/pub. 15/05/2019

Résumé : Cet article revient sur les conditions d'enseignabilité du texte littéraire en classe de FLE et suggère une démarche qualité simplifiée regroupant cinq étapes essentielles pour une double prise en charge : celle du texte littéraire avec toutes ses particularités et celle des trois acteurs du cours de littérature à savoir : l'enseignant, l'œuvre littéraire et l'apprenant. L'objectif est d'assurer une meilleure insertion du texte littéraire en classe.

Mots-clés : Didactique du texte littéraire; démarche qualité ; texte littéraire ; Français langue étrangère ; apprenant.

Abstract: This article looks for the teaching conditions in classroom of the literary text in French like foreign language and suggests a simplified quality approach grouping five essential steps for a dual support: that of the literary text with all its features and that of the three actors of the literature course namely: the teacher, the literary work and the learner. The objective is to ensure a better insertion of the literary text in class.

Keywords Didactic of the literary text; quality approach; literary text; French as a foreign language; learner.

.

I.1. Introduction :

Dans « L'état des recherches en didactique de la littérature » qu'il propose, Bertrand Daunay décrit ce champ de recherche comme « *un espace de questions que comme un lieu de construction d'une théorie cohérente de la littérature, de son enseignement et de son apprentissage.* »[1]. Cet ancrage forme le postulat qui sous- tend notre réflexion, et nous incite à revenir sur les conditions d'enseignabilité de la littérature en classe de FLE, cela suppose une réflexion tous azimuts qui porte aussi bien sur l'objet d'étude, que sur les apprenants[2] et la

démarche de l'enseignant lui-même. Selon Bertrand Daunay, l'enseignement de la littérature, est fait essentiellement « *de discussions théoriques, qui portent aussi bien sur le statut des objets enseignables et sur les conditions de leur enseignabilité que sur la sélection des outils théoriques permettant l'approche de ces objets*. »[3].

Notre problématique issue de cette réflexion s'interroge sur comment assurer une meilleure insertion du texte littéraire en classe de langue et prend comme hypothèses les réponses aux questions que pourrait soulever l'enseignant : Quelles sont les objectifs qui motivent l'introduction des textes littéraires en classe de FLE ? À quoi peuvent-ils servir (en termes de valeur ajoutée) ? Comment les introduire ?

Les réponses apportées à ces interrogations formeront à notre sens les prolégomènes d'une démarche qualité qui exige de l'enseignant une « posture intellectuelle », un regard nouveau et différent préconisant une approche valorisante du texte littéraire.

L'enjeu est de détacher le texte littéraire un peu du rôle qui lui a été inféré dans le contexte actuel, celui de l'amélioration de la compétence communicative : le texte littéraire assume dans la majorité des programmes d'enseignement une fonction finalisée vers les apprentissages.

Notre article abordera cette démarche qui puise son articulation globale des orientations pratiques et simplifiées par Martine Fiévet, auteure de l'ouvrage *Littérature en classe de FLE* (sous la direction de Dominique Abry) ; elle envisage et organise un ensemble d'actions à entreprendre (en amont) par l'enseignant avant l'étude du texte littéraire en classe de FLE.

Le texte littéraire comme objet d'étude est complexe, il est polysémique[4], sa lecture peut justement «*[…] fournir des contenus fort divers selon les lecteurs compte tenu de leurs expériences, de leur idéologie, de leur culture, voire même du contexte particulier de la lecture*»[5]. Il se distingue aussi par sa plasticité[6] qui offre la possibilité de visions plurielles, selon Eco: «*toute œuvre d'art, alors qu'elle est une forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme calibré, est «ouverte» au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité ne soit altérée* »[7] .

En dépit de cette difficulté qui l'entoure, la place du texte littéraire est reconnue[8]; sa fonction demeure incontestable[9].

d'innombrables travaux ont été publiés à ce sujet[10] attestant de son utilité, nous citons à juste titre les objectifs de l'enseignement de la littérature ainsi répertoriés par Yves Reuter « *développer l'esprit d'analyse, développer les compétences linguistiques, développer les compétences en lecture et en écriture, développer les savoirs en littérature, développer le bagage culturel de l'élève, développer son esprit critique, lui permettre de s'approprier un patrimoine, développer son sens de l'esthétique et sa sensibilité, lui faire prendre du plaisir, participer à la formation de sa personnalité* »[11].

Pourtant, le terrain révèle autres vérités quant à son exploitation en classe de FLE. Le privilège continue à être accordé aux cultures scientifiques et technologiques et le peu de textes littéraires introduits servent souvent de supports pédagogiques pour dispenser des activités purement linguistiques.

La lecture littéraire[12], celle qui vise les deux compétences littéraires[13] à savoir développer l'esprit critique chez l'apprenant et sa faculté d'admiration, devient difficile à accomplir car les rapports entre l'apprenant et la littérature se complexifient et deviennent problématiques[14].

Cette lecture est souvent embardée et le texte en soi est abandonné en dépit de ses atouts indubitables notamment ceux de la formation de la personnalité de l'apprenant ; de l'assimilation de la mémoire collective.

L'enseignant se trouve fréquemment confronté à un dilemme : s'occuper de la transmission des savoirs culturels et renoncer aux apprentissages méthodologiques, ou bien, se focaliser sur les difficultés linguistiques des apprenants et leur accorder toute la priorité.

Devant les contextes d'enseignement de plus en plus difficiles, les savoirs à enseigner deviennent plus complexes, la didactique de la discipline s'avère le point d'articulation entre savoir et élève ; entre culture et expression/communication ; entre contenus/méthodes et techniques.

L'enseignant doit baliser son terrain d'action en menant une réflexion sur le texte littéraire, sur l'apprenant, et sur sa démarche ; les pistes citées infra l'aideraient à voir comment approcher autrement un texte littéraire.

I. 2. Connaître les enjeux du texte littéraire :

En classe de FLE, les textes littéraires constituent une source féconde et inépuisable de savoirs linguistiques qui aident les apprenants à acquérir facilement les quatre compétences, à s'imprégner de lexique nouveau et beaucoup d'autres avantages que nous ne pourrons tous décrire dans le cadre de ce travail. Nous observons deux enjeux :

I.2.1. L'enjeu pédagogique : c'est cette capacité de la littérature de cultiver chez les apprenants des compétences de communication et d'interprétation (entre réalité et imaginaire, sensibilité et immunité).Une action qui met en synergie trois éléments : le texte (Effet d'anticipation et de distanciation), les pratiques enseignantes, et les profils des apprenants.

I.2.2. L'enjeu culturel : l'acquisition d'une compétence interculturelle ouvre les voies de la compréhension voire de l'intercompréhension. La dimension culturelle peut bien être aisément explorée et étudiée grâce à la littérature. Les études affirment la part des textes littéraires dans l'ouverture sur le monde ; combien même ils inculquent aux apprenants l'indulgence vis-à-vis des autres cultures ; de faire l'expérience de l'altérité en approchant les différences avec plus de tolérance et d'empathie. Cela est possible car tout apprentissage englobe trois niveaux, interreliés : cognitif, émotionnel, comportemental, une constitution triptyque identique à celle de la compétence interculturelle car l'apprentissage culturel puise aussi dans le cognitif, le sentimental et le comportemental.

Adéquatement, les textes littéraires du fait de leurs particularités, abordent des thèmes universels comme l'amour, la guerre et la condition humaine impliquant ainsi l'émotivité des apprenants, leur imagination, tout en engageant leurs facultés cognitives.

Moult travaux, spécifiquement ceux de Daniel Coste(1982), de Jean-François Bourdet(1999), d'Henri Besse (1988), de Jean Peytard (1988) ou encore François Migeot (1995) ont recensé les retombées didactiques de l'intégration de la littérature en classe, surtout dans les débuts d'apprentissage.

À l'opposé du document authentique, sujet à la désuétude, le texte littéraire, complètement autonome demeure le plus approprié et accomplit plusieurs fonctions entre autres, celle anthropologique, témoin de la société et du monde où il est produit. Georges Mounin conforte cette idée et pense que *« la meilleure ethnographie de la*

culture d'un pays donné, au sens propre du mot ethnographie : presque toutes les images et les idées les plus tenaces que nous avons sur les Anglais, les Russes ou les Grecs […] sont venues des œuvres littéraires »[15].

I.3. L'importance du choix du mode de lecture :

Travailler sur le texte littéraire c'est devoir adopter une approche du texte littéraire, prévoir donc un mode de lecture. Pour cela, il est nécessaire de définir ses finalités[16]: ludique, efférent, esthétique, proactive, spirituel, herméneutique, rituel, tout en tenant compte des caractéristiques du texte littéraire qui ne se donne pas à lire facilement : « *Il existe des textes qui se donnent pour projet de guider au maximum le lecteur, de surcroît là où ce lecteur désire être conduit. Il en existe d'autres qui se veulent problématiques, dont le sens n'est pas donné d'avance, des textes résistants (réticents ou proliférants)* »[17]. Cette précision permet une réelle exploration du texte littéraire, un travail sur les images de soi-même et/ou de l'Autre.

I.4. L'exploitation du texte littéraire en classe :

Lire un texte littéraire c'est aussi s'interroger sur les objectifs de cette action, revenir sur les compétences, sur les stratégies, sur l'usage pédagogique de celui-ci, sur les moyens, sur le choix de ces moyens, autrement dit comment l'introduire.

I.4.1. Démarche de l'enseignant : Elle est triptyque et se focalise sur les trois acteurs du cours à savoir : la littérature, les écrivains et l'apprenant.

I.4.1.1. Envers la littérature : Ce n'est pas parce qu'elle suggère des émotions, des sensations et des sentiments que la littérature est superfétatoire. L'enseignant doit reconnaître les autres qualités de la littérature, elle est acte social d'expression puisque l'auteur déploie son humanisme et sa responsabilité en rendant compte de sa société, du monde et de la vie. C'est aussi un acte de communication, car il s'adresse à un lectorat. Martine Fiévet estime important que *« l'enseignant, dans sa fonction, (…) ait une représentation de la littérature qui ne soit ni sacralisée, ni anecdotique ou futile, même quand elle est légère, mais qu'il la tienne pour ce qu'elle est, et la prenne au sérieux, en s'interdisant le discours en marge* »[18].

En ce qui concerne l'intention de communication, il existe une multitude de raisons pour communiquer Marshall[19] insiste sur les trois plus importantes, à savoir :

-Agir sur les émotions du lecteur ;
-Agir sur le comportement du lecteur ;
-Agir sur les connaissances du lecteur.

I.4.1.2. Envers les écrivains : L'enseignant doit s'abstenir de se retrouver dans ces deux situations :

- Sacraliser les écrivains, c'est-à-dire faire de leurs écrits un travail extraordinaire ou rendre son écriture hors du commun. Cette admiration peut trahir la lecture du texte littéraire qu'on a entre les mains, car en classe c'est plutôt l'œuvre qui nous intéresse et non l'écrivain à qui on doit l'immense respect pour avoir partagé ses émotions, son imaginaire, son expérience avec nous.
- La familiarité avec la littérature dans le sens où l'enseignant s'identifie à l'auteur est aussi à bannir. En classe, l'enseignant doit garder la distance par rapport au texte littéraire, par rapport à son interprétation ainsi que toute spéculation.

I.4.1.3. Envers les apprenants : L'enseignant doit se comporter avec neutralité vis-à-vis des étudiants quant à leur approche de la littérature et ne doit en aucun cas privilégier certains parce qu'ils ont cette faculté de rentrer en littérature et de saisir la beauté du texte littéraire facilement et les considère comme « les littéraires », aux autres étudiants qui s'introduisent moins vite que les précédents et qui seraient d'après lui « les scientifiques ». L'apprenant a aussi son idée sur le texte.

À ce sujet, Martine Fiévet précise qu' « *Il importe que chaque acteur du cours-œuvre, apprenants, enseignant- soit situé à la place qui est la sienne, que les relations et les rôles soient bien définis* »[20].

I.4.2. La compétence linguistique de l'apprenant:

En classe de FLE, faire un cours de littérature exige qu'on s'intéresse à ce qui fait la particularité de la langue propre à l'écrivain, à ses liens avec ce qu'il veut communiquer, à la fonction esthétique du langage.

L'enseignant veillera à ce que le contenu informatif du texte soit saisi par l'apprenant, chose qui ne peut se faire si l'étudiant a des

lacunes langagières ou une incapacité linguistique car le texte littéraire est écrit dans une langue bien élaborée, ce qui nécessite de l'apprenant une compétence linguistique. Ainsi, l'enseignant adaptera le texte au niveau de ses apprenants.

I.4.3.La longueur des textes à étudier :

La longueur du texte littéraire à proposer à l'étude est tributaire du niveau linguistique des apprenants. Opter pour des œuvres complètes, ou au contraire des extraits d'œuvres revient à l'enseignant en favorisant une démarche progressive quant à l'étude de ces œuvres.

En début de formation, l'enseignant doit commencer par des histoires courtes (nouvelle ou conte) pour s'assurer que l'apprenant ne se lassera pas de la trame narrative qui prendra fin rapidement. La littérature ne doit en aucun cas constituer un fardeau pour l'apprenant mais plutôt un plaisir.

Plusieurs possibilités sont offertes à l'enseignant lorsque l'œuvre est trop longue :

-Recourir à une version simplifiée de l'éditeur ;

-Lire des extraits et résumer le reste ;

-Réaliser une version simplifiée -tout en restant fidèle à la version originale et ceci en distinguant ce qui vient de l'auteur de ce qui ne lui appartient pas-changement de police par exemple- qui prend en considération le niveau des apprenants et le temps imparti.

I.4.4. L'importance du contexte ou le dialogue apprenant-littérature :

Les textes doivent être étudiés dans leur contexte, à fournir aux élèves pour qu'ils comprennent et puissent interpréter le sens des œuvres littéraires. La valeur de la littérature dépend de son « arrière-plan » socio-historique et culturel. Les apprenants doivent posséder des connaissances nécessaires pour comprendre cette littérature. La majorité des œuvres fonctionnent comme des miroirs de leurs sociétés, elles reflètent la culture, les traditions, les croyances et les aspects des communautés de la période où elles ont été produites.

De ce fait, l'enseignant s'intéressera à son apprenant et à l'œuvre à faire étudier, ces questions peuvent énormément asseoir une étude de l'œuvre sans contraintes :

Connaître son apprenant	Connaître l'œuvre

-Travail sur son identité et son appartenance culturelle - Travail sur sa culture	-Ce qu'elle est ? -Identifier le message (ce qu'elle véhicule) -Repérer le point de vue de l'auteur -Déterminer la (les) culture(s)

Ce travail est requis en classe de FLE car quand l'apprenant est un étranger, il est un peu délicat de lui demander d'interpréter ou de comprendre un texte écrit qui émane d'une culture autre que la sienne. Ceci dit, les codes ne sont pas les mêmes et l'apprenant ne dispose pas des connaissances requises lui permettant d'étudier l'œuvre en question. Autrement dit, il ignore son contexte d'insertion (l'histoire, la géographie, la sociologie, etc.).

Pour palier à cette insuffisance, l'enseignant se doit d'apporter les éclairages nécessaires pour aborder l'œuvre.

Même si la culture de l'apprenant est une culture proche de celle de l'écrivain, les deux cultures restent distinctes du moment où les structures mentales, les points de vue, l'expérience sont différents et c'est le rôle de l'enseignant que d'attirer l'attention de l'apprenant pour mieux comprendre l'œuvre les erreurs de compréhension et d'interprétation.

I.4.5. Besoins et ou motivations ? :

Dans un programme d'enseignement de la littérature en classe de FLE, l'enseignant doit tenir compte des deux paramètres (besoins/motivations). Il doit vérifier les pré-requis de ses apprenants en termes de connaissances -textes et méthodes d'analyse- ; analyser leurs besoins. Quant aux motivations, cela s'explique par l'intérêt que manifeste un apprenant pour la littérature. S'agit-il d'une simple curiosité pour la culture de l'autre ? Une attirance envers cette littérature ? Quête de l'autre ? Découverte de soi à travers l'autre ? Là aussi, l'apprenant est au centre des préoccupations de l'enseignant.

I.4.6. Fixer les objectifs pédagogiques :

Il est clair que les objectifs pédagogiques d'un enseignement sont la clé de voûte de la réussite de l'action pédagogique. Dans la didactique du texte littéraire, les objectifs doivent être fixés

préalablement, des objectifs qui tiennent comptes des facteurs cités supra.

Les objectifs que pourrait s'assigner un enseignement de littérature en classe de FLE sont les suivants:

-Arriver à une lecture plaisir avec les apprenants;
-Dégager les spécificités du texte littéraire ;
- Atteindre une bonne connaissance de l'œuvre ;
- S'ouvrir sur l'altérité.

Pour ce faire, quelques indications nécessaires pour l'enseignant:

- Travailler avec des compétences ;
- Bien choisir ses objectifs ;
- Cibler un niveau de compétence interculturelle à faire acquérir à l'apprenant en faisant appel à un référentiel (grille) ;
- Développer une certaine autonomie dans les actions et dans le choix des activités : l'enseignant à partir d'un référentiel, peut choisir ses objectifs interculturels, peut proposer des activités, des moyens d'évaluation, des acquits etc.
- Comprendre les étapes d'une démarche interculturelle ;
- Voir autrement un texte littéraire ;
- Effectuer un travail de simulation en amont avant de proposer le texte aux élèves ;

I.5. L'explication du texte littéraire : L'explication du texte littéraire passe par deux étapes fondamentales : la première s'intéresse à ce que dit le texte en déterminant ses significations ; la deuxième s'attache à voir comment il le dit, à sa composition, s'occupe de sa réception. Expliquer, c'est dépeindre les possibles d'un texte pour reprendre les propos de Daniel Bergez[21]. Infra, les deux phases présentées par Bruno Hongre :

> « Un texte n'est jamais aussi évident qu'il en à l'air. Il ne suffit pas de dégager son sens global ou d'isoler ses thèmes principaux(ou ses champs lexicaux). Il faut préciser ses diverses significations, analyser les effets successifs qu'il produit, saisir les nuances qui le différencient des autres textes de même type. (…) Un texte ne se réduit pas à ses significations, à son contenu, à son « message ». Pour faire passer ce message, il a été composé. Pour produire tel ou tel effet sur le lecteur, il a été travaillé. Il faut donc étudier comment le texte fonctionne, par quels moyens il agit, par

quels traits de style il se révèle efficace. Bref, montrer sa spécificité de texte, littéraire ou non »[22].

Expliquer un texte interpelle nombre de compétences et de savoirs, ce sont des voies que l'apprenant emprunte pour décoder son objet d'étude. Ce dernier n'est qu'une combinaison de codes ; le premier est d'ordre linguistique, c'est la langue, avec son vocabulaire, sa morphologie, sa syntaxe ; et le second est d'ordre littéraire, ce sont les grands genres littéraires (poésie, théâtre, roman, discours).

Ce sont ces deux codes qui imposent les déférentes approches du texte littéraire (effets du texte et procédés), nous citons à titre d'exemple l'approche thématique, historique, linguistique, rhétorique, ou psychocritique, etc.., un recours fondé préalablement sur des repères méthodologiques et/ou idéologiques.

I.6. Approche culturelle/interculturelle du texte littéraire :

L'enseignant doit nuancer les deux compétences : culturelle et interculturelle si la première est une simple description de faits et de caractéristiques culturels en vue d'identifier les différences ; la compétence interculturelle tient compte de la situation de communication.

Elle est un ensemble d'attitudes permettant à l'individu d'acquérir des connaissances générales sur d'autres cultures, de les comparer avec sa culture, de mesurer l'importance et les avantages de la différence qui existe entre les cultures et peut modifier ses attitudes et ses comportements initiaux, autrement dit de composer avec d'autres cultures. Cette assimilation peut toucher les domaines affectif, cognitif et comportemental[23]. Voici quelques repères pour une lecture interculturelle efficace :

-Partant du principe que la culture est une « programmation mentale », l'enseignant doit prendre en compte les capacités à la fois cognitives et affectives de l'apprenant.

-Cibler les zones du texte pour prévoir les moyens soit de médiation soit de négociation.

-Il serait utile d'avoir une liste d'objectifs distinguant les savoirs socioculturels (histoire, culture, politique d'un pays donné) des composantes de la compétence interculturelle à installer, à développer ou à faire acquérir (savoirs culturels, ou savoir–faire culturels, ou savoir être culturels)[24].

-Stimuler une réflexion sur la notion de différences culturelles, c'est un facteur de réussite inestimable, une fois exploitée en classe.

-Préciser quel niveau (constitutif) de la culture est –il visé :

Niveau 1 : Universel, il touche à l'humanité ;

Niveau 2 : Collectif, il concerne le groupe ;

Niveau3 : Individuel, il concerne la personne appartenant au groupe.

I.7. Conclusion :

Il nous parait inopportun d'achever cette contribution sans rappeler le rôle de l'enseignant dans la réussite et l'aboutissement des approches du texte littéraire. La littérature est une richesse et les propos de Barthes à ce sujet ne peuvent que conforter les nôtres: « *Si par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire* »[25].

Pour « adhérer » à la littérature, certaines conditions doivent être remplies. Nous reprendrons ici l'expression de Gilles Verbunt même si le contexte d'insertion de cette citation est différent du nôtre, nous nous joignons à lui pour affirmer que « seuls peuvent entrer dans la course(…) ceux qui sont disponibles pour s'ouvrir aux autres. Ceux qui ont peur des étrangers ou des changements s'abstiendront. »[26].

L'enseignant joue un rôle prépondérant dans l'enseignement de la littérature en classe de FLE car c'est lui qui détient les clés de la réussite. De par ce rôle, c'est lui l'accompagnateur, le guide mais aussi le négociateur.

La réussite ou l'échec de la situation d'apprentissage lui appartient. Et c'est à lui que revient la décision de situer l'apprenant soit dans la case de l'ouverture soit dans celle de l'enfermement puisqu'il manipule tout. Nous pensons que l'enseignement de la littérature se fait avec « préméditation ».

Les textes littéraires doivent « réellement » retrouver leurs titres de noblesse car ils possèdent cette faculté de former l'homme sur tous les plans, ils sont ces passerelles qui mènent vers autrui, vers les cultures, vers l'ailleurs inconnu chose qui ne peut se faire sans une bonne démarche de la part de l'enseignant ; sans lecture littéraire,

seules peuvent pointer les connaissances, faciliter leur transfert et enrichir les connaissances de l'apprenant sur le monde.

I.8. Références:

- BARTHES Roland(1978), *Leçon*, Seuil, Paris.
- BERGEZ Daniel(2016), *L'explication de texte littéraire*, Armand Colin, Paris.
- BERTRAND & PLOQUIN, « Littérature : Esthétique et Pédagogique », *Les enseignements de la littérature*, Actes des 7e rencontres. Les cahiers de l'ASDIFLE n°3, pp. 32-39.
- COLLÈS Luc(1994), *Littérature Comparée et reconnaissance interculturelle*, De Boeck-Duclot, Bruxelles.
- CUQ Jean-Pierre&GRUCA Isabelle(2005), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- Conseil de l'Europe (2001), *Un cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, Didier Paris.
- DAUNAY Bertrand(2007), « Etat des recherches en didactique de la littérature ».Revue française de pédagogie, N° 159, pp.139-189.
- DINGES & BALDWIN (1996), « Intercultural Competence. A Research Perspective, » dans D. Landis et R. Bhagat (dir.), *Handbook of Intercultural Training*, Sage, London, p.106-123.
- DUFAYS Jean-Louis(2008), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pourquoi faire ?*, Presses univ. de Louvain, Belgique.
- ECO Umberto(1985), *Lector in fabula*, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les *textes narratifs*, Editions Grasset, Paris.
- GIASSON Jocelyne (1990), *La comprehension en lecture*, Gaetan Morin, Montréal.
- FIÉVET Martine&ABRY, Dominique (Dir.) (2013), *Littérature en classe de FLE*, CLE International, Paris.
- FLARADEAU Éric(2004), « Pistes d'entrée pour la lecture des textes littéraires : la mise en place des situations problèmes » dans Skholê, Cahiers de la recherche et du développement, IUFM d'Aix-Marseille 1,pp. 91-98.
- HONGRE Bruno (2005), *L'intelligence de l'explication de texte : 30 modèles de commentaires, 40 clefs pour aller au cœur du texte*, Ellipses, Paris.
- MIGEOT François(1995), « Didactique du FLE et pratique de la littérature » in le Français dans le monde.

- Paul Turmel –John, « Le texte littéraire en classe de seconde ou étrangère », <http://id.erudit.org/iderudit/58694ac>, (page consultée le 12/12/2015).
- PEYTARD Jean et *al.*.(1982), *Littérature et classe de langue*, Hatier, Paris, pp.13-34.
- PEYTARD Jean(1982), Sémiotique du texte littéraire et didactique du Français langue étrangère, Études de linguistique appliquée, « Littérature à enseigner ». Didier Érudition, Paris, n°45.
- PURVES Alan (1993), «Toward a reevaluation of reader-response and school literature», Language Arts 70, pp.348-61.
- REUTER Yves (1999), « L'enseignement apprentissage de la littérature en question », Revue Enjeux 43-44, Namur, pp.191-203.
- ROUXEL Annie (1996), *Enseigner la lecture littéraire*, Presses Universitaires de Rennes.
- SÉOUD Amor (1997), *Pour une didactique de la littérature*, Hatier/Didier. ch. 7, Paris.
- SCHMITT Michel- P.& VIALA Alain(1982 *apprentissage spécifique ? de la GS au CM,* Hatier.
- VERBUNT Gilles(2011), *Manuel d'initiation à l'interculturel*, Chronique sociale, Lyon.
-), *Savoir lire*, *Précis de lecture critique*, Didier, Paris, 1982.
- TAUVERON Catherine (2002), *Lire la littérature à l'école, pourquoi et comment conduire cet*

[1] B.,Daunay, « Etat des recherches en didactique de la littérature », Revue française de pédagogie, 159|2007,139-189.
[2] Il s'agit d'étudiants universitaires
[3] Ibid.
[4] A. Séoud, *Pour une didactique de la littérature*, coll. LAL, Hatier-Didier, Paris, 1997,p.p45-46.
[5] J-P. Cuq, I. Gruca,, *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2005, 504 p.
[6] D. Bertrand et F. Ploquin, « Littérature : Esthétique et Pédagogique », *Les enseignements de la littérature*, Actes des 7e rencontres, Les cahiers de l'ASDIFLE n°3, p.p. 32-39.
[7] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les *textes narratifs*, Editions Grasset, 1985,p.25.
[8] E. Flaradeau, « Pistes d'entrée pour la lecture des textes littéraires : la mise en place des situations
problèmes », dans Skholê, Cahiers de la recherche et du développement, IUFM d'Aix-Marseille 1,

2004,pp. 91-98.

[9] Voir à ce sujet l'article de Paul Turmel -John, « Le texte littéraire en classe de seconde ou étrangère », <http://id.erudit.org/iderudit/58694ac>, (page consultée le 12/01/2011).

[10] Notamment les travaux de Jean-Louis Dufays et Henri Besset, « Éléments pour une didactique des documents littéraires», dans J. Peytard et *al.*, *Littérature et classe de langue*, Paris, Hatier, 1982, pp.13-34.

[11] Y. Reuter, « L'enseignement apprentissage de la littérature en question », Revue Enjeux 43-44, Namur, 1999 pp.191-203.

[12] Voir J-L. Dufays, L. Gemenne, D. Ledur, 1996; A. Rouxel, 1997. Depuis une quinzaine d'années, cette activité offre un terrain fertile à d'inépuisables recherches et réflexions, citons les plus récents : J-L. Dumortier et C. Tauveron.

[13] Ces deux compétences littéraires sont ainsi décrites par Bruno Hongre dans l'avant-propos de son ouvrage *L'intelligence de l'explication du texte littéraire* : « L'esprit critique : l'aptitude à discerner les enjeux des textes, à percevoir la subtilité de leurs moyens d'expression, à interpréter le discours en sachant déjouer les pièges du langage toutes choses fort nécessaires aux citoyens qui fondent sur la conscience l'exercice de leur liberté ; La faculté d'admiration : l'art d'apprécier l'art, de s'étonner devant la puissance d'un imaginaire, de jouir de l'allégresse d'un style, de mesurer l'authenticité d'un message, de ressaisir à travers les œuvres qui nous précèdent l'héritage culturel qui nous constitue- au risque de donner l'envie d'écrire, car l'admiration mène à la création. » , dans B.,Hongre, *L'intelligence de l'explication de texte : 30 modèles de commentaires, 40 clefs pour aller au cœur du texte*, Ellipses, 2005,p.3.

[14] A., Rouxel, *Enseigner la lecture littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, 1996.

[15] Georges Mounin cité par Amor Séoud in Séoud, A. (1997), *Pour une didactique de la littérature*, Paris, Hatier/Didier,LAL, 1997, p.153.

[16] A. Purves, «Toward a reevaluation of reader-response and school literature», Language Arts 70(1993): 348-61.

[17] C. Tauveron, *Lire la littérature à l'école, pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? de la GS au CM,* Hatier, 2002, p.17.

[18] M., Fiévet & D., Abry (Dir.), *Littérature en classe de FLE*, Paris, CLE International, 2013, p.26.

[19] N. Marshall,« Discourse Analysis as a guide for informal Assessment of comprehension », in J.Flood (Ed.).Promoting Reading Comprehension, Newark,Delaware,International Reading Association, 1984, pp.79-97, cité par Jocelyne Giasson, *La comprehension en lecture*, Gaetan Morin, 1990, p.19.

[20] Ibid.

[21] D., Bergez, *L'explication de texte littéraire*, Armand Colin, 2016 pour la 4e édition,p.18.

[22] B.,Hongre,op.cit., p.11.
[23] N. Dinges, et K. Baldwin, « Intercultural Competence. A Research Perspective, » dans D. Landis et R. Bhagat (dir.), *Handbook of Intercultural Training*, London, Sage,1996, p.106-123.
[24] Le Cadre européen commun de référence pour les langues(CECR) propose quatre (04) types de compétences attachées à l'interculturel : *Savoir* (détaillé en pages 82-83 du CECR) ; *Aptitudes et savoir- faire* (détaillés en page 84 du CECR) ; *Savoir être* (détaillé en page 84 du CECR) ; *Savoir apprendre* (détaillé en pages 85 à 86 du CECR). In Conseil de l'Europe, *Un cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Didier, 2001.

[25] R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p.18.
[26] Gilles Verbunt, *Manuel d'initiation à l'interculturel*, Chronique sociale, Paris, 2011, p. 13.

Apprendre à questionner à l'écrit pour mieux comprendre

Dr. Maria Dris
Université Batna2 Email, drischafia@yahoo.fr

d/recép:28/10/2018	a/acc. 12/03/2019	d/pub. 15/05/2019

Résumé : Parmi les outils disponibles et utilisés en compréhension de l'écrit, figurent "les questions". Grâce à **la question**, l'élève se construit une meilleure compétence de lecteur.
Néanmoins, les enseignants, dans leur majorité, se sont habitués dans cette séance à poser des questions qu'ils préparent au préalable et les prendre souvent pour outil d'évaluation.
Dans notre étude, il s'agit de concrétiser l'autonomie de l'apprenant face à un texte en lui donnant la possibilité d'établir ses propres questions.
Selon plusieurs pédagogues et didacticiens, ce travail peut être réalisé à travers des activités variées, et significatives, notamment que les résultats sont intéressants.
Mots-clés : la question, la compréhension, l'écrit, activités, l'élève.

Abstract: Among the available tools used in reading comprehension are the "questions". Thanks to the question, the pupil builds for himself a better reading skill.
Nevertheless, the majority of teachers have become accustomed in this session to asking questions that they prepare in advance and often take them as an evaluation tool.
In our study, it is a question of concretizing the autonomy of the learner in front of a text by giving him the possibility to establish his own questions.
According to several educators and didactics, this work can be achieved through various activities, and significant, especially that the results are interesting.
Keyword : the question, understanding; writing activities; student._____

Introduction

L'enseignement, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, accorde une place prépondérante à la compréhension écrite et au texte support. Nous avons pensé à valoriser l'appropriation de cette compétence, afin de réussir un enseignement /apprentissage performant en FLE dans un contexte plurilingue.

Nous avons opté pour le questionnement à l'écrit afin de concrétiser l'autonomie de l'apprenant face à un texte, en lui offrant la possibilité de construire ses propres questions, comme précise Lusetti: *« Il nous paraît, en effet, nécessaire de confronter les élèves à des textes sans questions. L'élève doit formuler ses propres questions. Cela lui permettra de passer « du texte interrogé au texte qui interroge* » (1996 :4) et ajoute Jorro : *« le lecteur questionneur tant souhaité est nécessairement chercheur et constructeur de sens. »*(1999 :20).

Pour atteindre cet objectif, notre expérience réalisée avec des élèves fréquentant la classe de terminale, nous a donné l'occasion d'étudier les questionnements autonomes s'apparentant au modèle du baccalauréat que les élèves ont pu élaborer à partir d'un texte de type argumentatif, et par voie de conséquence, appliquer une autre stratégie permettant à l'apprenant de comprendre sa lecture, d'en retirer l'information nécessaire et de réagir à cet écrit.

En didactique, le premier but de la compréhension écrite consiste à appréhender un texte dans ses quatre aspects fondamentaux : typographique, thématique, syntaxique et discursif ; de leur part, les élèves sont au courant que la question est un instrument efficace servant à la compréhension.

Si l'intention de la didactique est bien d'outiller les enseignants par un questionnement aidant à la compréhension, nous souhaitons transférer la tâche à nos apprenants, à travers un ensemble d'activités qui visent à apprendre aux élèves à questionner les textes et à les encourager à construire eux-mêmes leurs propres questionnements pour les différents types de textes et les différents projets de lecture.

Les questionnaires dans la didactique du français

Le questionnement est un aspect clé de l'apprentissage et dans le processus d'enseignement. En didactique du français, plusieurs pédagogues et d'énormes recherches portant sur les stratégies de lecture compréhensive, ont traité les questionnaires de textes.

Denhière et Beaudet expliquent que le lecteur doit se construire un contexte mental issu de la situation posée par le texte car sans contexte, la difficulté peut être plus grande (1992 :12).

Pour Nonnon : *« En étant conscient des opérations intellectuelles qu'il effectue pendant la lecture, l'élève peut établir un questionnement lui-même sans exclure d'autres questions que celles prévues par l'enseignant au départ. Il évite ainsi une lecture guidée par une sélection d'informations utiles pour associer une question à une réponse. »* (1992 :97-132).

Par ailleurs, il précise que pour guider l'élève et solliciter ses diverses opérations mentales, le questionnement devrait viser plusieurs types d'informations. On cite dans ce cadre les inférences de liaison (les questions en relation avec les articulations dans le texte), et les inférences pragmatiques (les questions se rapportant aux connaissances personnelles du lecteur intégrées avec celles du texte).

En effet, il considère le questionnement comme aide à la compréhension et propose de donner à l'élève la possibilité de l'établir.

Quant à Lusetti, à travers son article publié dans « Recherches », il a réalisé une étude sur les questions dans les manuels scolaires en justifiant sa position par une recherche de Nonnon (1992) et une expérience de Denauw (1993) : il a constaté que ces questionnaires ne permettent pas aux élèves une interprétation suffisante des textes, et qu'ils sont révélateurs d'une réflexion sommaire sur la compréhension. D'où la nécessité de prôner le questionnement par les élèves comme explique Harvey dans ce passage : *« La lecture est un questionnement du texte ; les élèves devraient être aidés à se bâtir un tel questionnement tôt dans leur scolarité. En fait, les élèves conçoivent souvent mal la lecture, ce qui les empêche de s'autoquestionner.* » (2010 :48).

Lusetti voit dans le questionnement une véritable activité intellectuelle de lecture compréhension. Face à un texte, l'élève s'interroge : *« A qui doit-il poser des questions ? Dans la peau de quel questionneur peut-il se mettre ? Ā quoi vont servir ces questions ? Quel sens donne-t-il à cette activité et à ce projet ?* » (1996 :16).

Il conclut par affirmer que le questionnement *« dynamise la lecture et rend l'élève plus actif et plus critique face aux documents choisis. Il rend disponibles des cadres conceptuels pour chercher des informations, les catégoriser et les organiser. »* (1996 : 20).

Cette manière de faire rend la lecture « fonctionnelle », avec la contribution active de l'élève et de son professeur – bien sûr. Notons également que Dumortier soutient cette proposition : lire le texte, c'est le questionner (2001 :51-54) ; de ce fait, sa position concorde avec celle de Lusetti et Nonnon et incite à laisser les élèves construire eux-mêmes des questionnaires sur les textes lus, qui portent sur leurs caractéristiques linguistiques et sur leurs traits généraux et particuliers.

En somme, la question des questionnaires en lecture compréhension reste problématique en didactique du français. Des travaux établis également par De koninck (1993), Daunay (1996), Dispy (2006), Cartier (2007), Cèbe et Goigoux (2007) et par d'autres didacticiens continuent à offrir plusieurs pistes de réflexion afin d'engager l'apprenant dans l'élaboration de son propre questionnement en lecture.

En plus des informations citées ci-dessus, nous œuvrons donc dans le sens d'une participation active et effective de l'apprenant pour ces deux raisons :

La première est mentionnée par Pearson : « devine ce qu'il y a dans ma tête », la deuxième concorde avec l'interrogation de J. Giasson : « pourquoi l'élève doit-il répondre à des questions d'autrui, alors qu'il a les siennes ? »

Apprendre à savoir questionner un texte

Jolibert écrit: *« Toute lecture est un questionnement de texte, c'est-à-dire une élaboration active de sens que fait un lecteur, à partir d'indices disparates, en fonction de ce qu'il cherche dans un texte pour répondre à un de ses projets. »* (1991 : 25).

Dans la pédagogie de la compréhension, nous savons que le questionnement de textes est un élément majeur. Sa fonction principale est de rendre explicites les opérations nécessaires à la compréhension.

Pour réussir ce travail de questionnement de l'écrit, des chercheurs ont conçu un ensemble d'activités qui visent à apprendre aux élèves à questionner les textes, et à les rendre capables d'opérer un traitement stratégique des questionnaires de lecture. Parmi ces activités :

1- Proposer des réponses et demander aux élèves d'imaginer les questions correspondantes, on insiste sur les différentes formulations possibles d'une même question.

2- *« Choisir un autre texte parmi ceux qui ont déjà été explorés dans la classe et demander aux élèves d'utiliser la typologie pour inventer une question par catégorie. »* (Cèbe : 2007, 17)

3- Proposer aux élèves des questions avant qu'ils aient lu le texte et leur demander s'ils sont capables d'émettre des hypothèses sur le genre, la situation de communication, les actions et le contenu du texte et s'ils peuvent reformuler les questions à leur façon.

4- Pratiquer l'efficacité du questionnement réciproque proposé par Giasson (1).

& Ces activités et bien d'autres, ciblent et sollicitent les compétences des élèves pour développer un ensemble d'attentes à l'égard du texte, attentes qui construisent une véritable problématisation de l'activité de lecture (lire pour comprendre, pour répondre, pour questionner…)

En effet, et selon Lusetti le questionnement : *«permet de donner une vue d'ensemble des lectures à faire. Il les* - élèves - *oriente et place chacune dans un espace de problèmes à résoudre.* » (1996 : 20).

Ā l'univers scolaire, l'enseignement de cette stratégie est incontournable et c'est à l'enseignant de l'expliciter à travers une démonstration magistrale, comme le montre Réhaili dans ce passage : *« un enseignant peut questionner à haute voix un texte dans l'espace de la classe, c'est-à-dire montrer comment il fait afin de donner l'occasion aux élèves d'intérioriser cette stratégie et de se l'approprier.* » (2011 :128).

Dispositif expérimental et méthodologie du travail

Pour répondre donc à notre problématique, nous nous sommes référé à un texte argumentatif. Les questions élaborées par notre classe expérimentale, formée d'élèves de troisième année secondaire, feront évidemment l'objet d'analyses et d'interprétations possibles.

Notre objectif consiste à autonomiser ces apprenants en les mettant dans le secret du questionnement face à un texte. Mieux encore, nous nous efforçons de les rendre aptes à comprendre et à construire du sens à partir de toutes les stratégies qu'ils auront effectuées pendant la compréhension écrite.

Sélection du public

La classe qui a été choisie pour cette expérimentation se compose de 30 élèves (filles et garçons) de 3ème année secondaire sciences, d'un même établissement.

Nous avons opté pour une classe de terminale : d'une part, elle représente l'aboutissement de plusieurs cycles d'apprentissage, d'autre part, elle regroupe une hétérogénéité remarquable pour ce qui est du niveau scolaire : le bon, le moyen et le faible, un paramètre fondamental pour un travail que nous voulons scientifique.

Choix du texte support de l'expérimentation

Dans l'enseignement du FLE, le texte écrit est un support indispensable de notre dispositif didactique. Raison pour laquelle nous avons choisi un texte motivant, respectant surtout les pratiques discursives et les intentions communicatives énoncées dans le programme officiel.

Notre choix s'est porté sur le texte argumentatif (2) car il fait appel au raisonnement, à la logique, et surtout à la communication. En outre, et vu son importance cruciale, il est traité de manière exhaustive dans les trois années de l'enseignement secondaire du FLE. Par ailleurs, 50% à 60% des sujets de bac (3) algérien ont évoqué la compréhension et la production de textes argumentatifs.

Consignes relatives aux questionnements

Les consignes données à notre groupe expérimental reposent sur le même objectif qui peut se résumer ainsi : le texte à analyser est accompagné de questions écrites qui aident l'élève à répondre et à comprendre l'essentiel de ce texte. Elles se présentent donc comme suit :

- Posez des questions bien formulées, pas trop longues, claires et sans ambiguïté.
- Les questions envisageables doivent être étroitement liées au contexte.
- Elles seront prioritairement posées en fonction du sens et du modèle d'expression. Voici notre exemple : le texte argumentatif (il faut savoir si c'est un débat d'idées - un pour et un contre -, si c'est une défense ou une réfutation d'une thèse, et rapprocher les questions portant sur les activités de langue - lexique et syntaxe - de ce type textuel).
- Les questions de compréhension écrite que vous allez produire, seront étayées :

La première, sur un tableau de classement selon des rubriques dichotomiques (veillez surtout à proposer des mots ou des expressions qui ne soient pas rapprochés dans l'espace textuel).
La deuxième, sur une question à choix multiple portant sur un mot ou une phrase qui joue un rôle important dans le texte. Ensuite, il s'agit de prévoir trois expressions pour aboutir au choix exact.
La troisième, sur l'emploi des anaphores qui reprennent un mot ou une notion principale touchant impérativement le thème central.
La quatrième, sur le lexique ; il s'agit d'un relèvement ayant relation avec : une synonymie, une antonymie, un champ lexical, une construction de phrase, des mots de la même famille, etc.
La cinquième, sur la syntaxe. Ici, il est plutôt nécessaire de poser une question sur les différentes manipulations à faire : (un rapport logique qu'il faudra manipuler selon la coordination, la subordination); la passivation, un changement de temps ou de personnes ou les autres formes, etc.
La dernière question est d'ordre général : on peut demander de déterminer la position de l'auteur, de synthétiser à travers un tableau modèle à compléter, d'avancer des arguments, des conséquences… avec une recherche de justification.
Ces consignes aident énormément les apprenants à avoir un cheminement ordonné et guidé. A ce propos affirme Cicurel : « *les consignes se présentent fréquemment sous la forme de verbes à l'impératif, (cherchez, relisez…) qui indiquent à l'apprenant lecteur ce qu'il peut faire devant le texte. Elles constituent une sorte de mode d'emploi, de guidage dans le réseau textuel partiellement inconnu dans lequel se trouve l'apprenant »* (1991 :54)

Analyse des questions

Dès le début, nous affirmons que les élèves ont majoritairement suivi les consignes qui leur ont été données. Nous commençons par traiter les questions dans l'ordre que nous leur avons précisé.
Pour entamer notre analyse, nous attirons l'attention sur l'importance du titre dans la formulation des hypothèses dont l'élève se sert afin d'élaborer le sens du texte. Le mot « guerre » est révélateur de l'idée de confrontation et d'opposition, les élèves peuvent ainsi penser à un texte argumentatif du type « pour et contre ». Cette analyse a abouti aux résultats suivants :

1ère question : sur les trente copies consultées, neuf élèves ont jugé inutile de proposer ce tableau de classement. Ils ont présenté un autre type qui divise le texte en parties et ont demandé à faire des correspondances entre ces parties et les catégories sémantiques relatives à l'argumentation. C'est une initiative très remarquable de leur part, même s'ils n'ont pas suivi nos instructions. Ils ont parfaitement compris qu'il faut travailler sur la thèse et l'antithèse.

Dans dix copies, nous avons des questions qui reprennent intelligemment sous forme de tableau de correspondances les trois parties du texte. Là, les apprenants parviennent à examiner l'ensemble du texte et le fonctionnement structurel de l'argumentation. Ils ont dépassé la simple catégorie du pour et du contre.

L'aspect à souligner réside dans le fait que les onze restants ont travaillé avec l'idée du tableau habituel : les élèves ont repéré des verbes, des noms, des adjectifs, des expressions ou des petites phrases qui s'opposent en constituant ainsi les deux sèmes importants.

Par cette façon de faire, nous constatons qu'ils ont, dans l'ensemble, saisi l'ossature du texte.

2ème question : nous avons noté que vingt élèves ont sélectionné des séquences textuelles qui ont trait à la thèse, l'antithèse ou les deux à la fois, et ont proposé trois réponses dont une seule est la bonne.

Dans cette variété de choix citée ci-dessus, plusieurs élèves ont choisi de poser la question sur le texte en entier pour savoir s'il s'agit d'une réfutation, d'une défense ou d'un pour et un contre à la fois.

Cette manière de procéder est intéressante car elle a rapport au type de texte, ce qui est aussi vivement conseillé.

Un autre cas a attiré notre attention, il concerne les quatre élèves qui ont travaillé essentiellement sur le titre. Il s'agit d'une réflexion intelligente sur le rôle du titre dans la compréhension d'un texte.

Pour conclure, nous devons signaler que six apprenants n'ont carrément pas abordé cette question. Ils n'ont pas saisi son contenu.

3ème question : nous pouvons confirmer dès le début que nos élèves ont été intéressés par la typologie du texte qu'autre chose.

Pourtant nous sommes devant un thème explicite « le devoir à la maison », néanmoins seuls cinq ont relativement demandé des reprises lexicales.

Deux seulement se sont basés sur les substituts grammaticaux, tels que : les adjectifs démonstratifs (ceux, celles) et les pronoms personnels (leur, eux). C'est un choix réussi.

Les trois autres ont circonscris des thèmes qui reprennent le rapport d'opposition. Effectivement, c'est une tentative qui est plus structurelle que thématique.

Dans les vingt questionneurs qui restent, il y a ceux qui ont demandé par plusieurs reformulations, l'identification du thème, à partir du titre ou d'un paragraphe ciblé, ou l'expression qui montre le problème posé.

D'autres ont travaillé sur les deux thèses opposées. Neuf ont directement négligé, cette question.

Ceci nous permet d'affirmer, que cette question était difficile à réaliser, il faut penser à bien exploiter l'aspect thématique lors d'une séance d'apprentissage en invitant les élèves à chercher par quels mots ou par quelles expressions, il est repris ?

La question des reprises, a une valeur considérable dans la recherche du sens.

4ème question : à la lecture des différentes copies, nous sommes satisfait. Le total de la classe a réussi à manipuler une activité lexicale issue du texte.

De ce fait, les questions tournent autour les notions suivantes : champ lexical, synonymie, antonymie, construction d'une phrase.

Nous avons rencontré quinze formulations qui invitent à rassembler les termes et les expressions qu'on assimile à « guerre, polémiques, opposées, soutiennent, réfractaires ». Le travail est intelligent, il est réalisé sur la base des deux points principaux : le thème (le lexique de l'accord et du désaccord) d'une part et la structure du texte (la thèse et l'antithèse) d'autre part.

Neuf questions qui demandent la recherche d'une synonymie (Ex : les réfractaires, les partisans), avec un réemploi personnel. Dans ce cas, les élèves ont préféré travailler sur l'axe de la structure. Nous pensons que ce choix est judicieux du fait que les mots sélectionnés sont chargés sémantiquement.

Enfin six questions qui travaillent l'antonymie, à travers les verbes : dévorer, exiger. C'est un choix arbitraire, peut-il vraiment contribuer dans l'édification du sens ?

Nous devons, dans les activités de lexique, montrer à nos élèves que nous pouvons exploiter le thème et les sous- thèmes pour atteindre un objectif purement sémantique en faveur de la construction du sens dans un texte. Il faut les orienter que la valeur des mots à rechercher, est relativisée en fonction du contexte dans lequel ils se trouvent.

5ème question : avec les questions de syntaxe, nous nous sommes réjoui qu'une bonne partie des élèves ait réussi à poser des questions intéressantes ayant relation avec le type textuel signalé.

Sur les trente élèves, nous avons distingué dix qui ont demandé de travailler sur l'expression « à l'inverse » : un connecteur de transition très fréquent dans les textes argumentatifs adoptant le plan dialectique. Six ont demandé l'identification du rapport logique, et dans le même ordre d'idées, il est davantage réconfortant de constater que quatre ont posé la question en proposant des articulateurs (dont un seul est valable), par lesquels il faut remplacer l'expression.

Il y a aussi six apprenants qui ont varié leur activité questionnante sur : un repérage des différents articulateurs énumératifs cités dans le texte ; la détermination d'une relation logique dans deux phrases, qu'ils ciblent dans le premier paragraphe, d'autres ajoutent autre chose en incitant dans la même question à faire les substitutions nécessaires : il s'agit des articulateurs « bien que, mais ».

Nous jugeons ce choix efficace car il prend en compte le rapport d'opposition, lequel est pertinent dans ce texte.

En fin d'analyse, soulignons que quatre élèves sont passés à côté. Ils ont sélectionné la deuxième phrase du dernier paragraphe et ont voulu travailler sur le rapport cause/conséquence. En somme, la question manque de clarté et de précision, l'idée de la cause/ conséquence n'a pas sa raison d'être dans ce contexte.

L'enseignant peut renforcer les acquis de ses apprenants sur des aspects syntaxiques, en adéquation avec les modèles textuels étudiés et leur lien avec l'élaboration du sens.

6ème question : il nous semble que la structure du texte a joué un rôle déterminant dans le choix de cette dernière question.

Nous avons rencontré dans six copies cette formulation : « pourquoi les devoirs de maison constituent-ils "une guerre" » ? Une question ouverte, introduite par un interrogatif cherchant la cause.

A ce propos, huit élèves posent la question autrement et veulent savoir pourquoi les instituteurs et les parents sont partisans des devoirs, alors que cinq demandent à relever les justifications des réfractaires aux devoirs. Il y a également dans sept copies la dominance de la question se basant sur la complétion d'un tableau de classement, qui reprend toute la structure du texte, à savoir l'identification du problème posé, de la thèse, de l'antithèse et des arguments se rapportant au pour et au contre.

Nous constatons que ces questions participent pleinement à une construction du sens même si elles s'appuient sur l'idée de la thèse et de l'antithèse.
Cette analyse se termine par trois questions qui exigent de préciser la conclusion générale, il y a même un questionneur qui s'est interrogé sur l'avis des élèves répondeurs sur la problématique posée dans le texte. Nous affirmons qu'il s'agit là d'une contribution intelligente et significative.

Conclusion

Pour commencer, il convient de souligner les limites de notre champ de recherche. Nous devons reconnaître que notre échantillon expérimental (étayé sur l'analyse d'un questionnaire formé de six questions à élaborer selon des consignes bien précises, et un nombre d'élèves fixé par ce texte argumentatif) reste restreint, pas suffisamment représentatif du corpus choisi, pour permettre de juger de l'efficacité de l'étude que nous préconisons. Néanmoins, les résultats obtenus nous encouragent à partager avec les élèves l'outil didactique qui est la question lors de l'activité de lecture, et à les aider afin de mener au mieux leurs questionnements.
Nous pensons que beaucoup d'élèves ont bien réagi à ce type de travail. Les plus faibles ont davantage besoin d'une pédagogie différenciée prenant en compte leur niveau.
Les propositions collectées qui ayant trait à la compréhension, au lexique, à la syntaxe, ou à la synthèse d'ordre général, sont à traiter et à analyser minutieusement parce que l'idée du pour et du contre a été clairement identifiée.
Nous terminons par réaffirmer que le questionnement demeure un outil incontournable en lecture.
Si nous fournissons à l'élève la possibilité de construire ses propres questions, nous estimerons que cet instrument va lui permettre de deviner, même d'une manière relative, ce que les enseignants prévoient dans une analyse textuelle, à savoir le questionnement généralement évaluatif, et ce qu'il peut réussir, lui, à titre individuel grâce à ce procédé.
L'élève pourra faire ses propres visées pour chaque lecture et pour les différents types de textes, comme le résume Lusetti *« faire passer les élèves de savoirs acquis à des questions pour parvenir à des savoirs nouveaux et de nouvelles questions. Ce travail nous semble*

indispensable pour que les élèves interrogent vraiment les textes qu'ils liront et aient pour chaque lecture une visée précise.» (1996 :8).

Notes

(1) Voir « La compréhension en lecture » : 1990, p237.
(2) Voir annexe
(3) Voir sujets de Bac, depuis les années (90), jusqu'à nos jours.

Bibliographie

1-CEBE, SYLVIE, GOIGOUX, ROLAND, THOMAZET, SERGE. (2007). Enseigner la compréhension : principes didactiques, exemples de tâches et d'activités. IUFM de Lyon et d'Auvergne, p 17.
2-CICUREL, FRANCINE. (1991). Lectures interactives en langue étrangère. Paris. Hachette, p54.
3-DENHIERE, G. BEAUDET, S. (1992). Lecture, compréhension de texte et science cognitive. Paris: Presses universitaires de France, p12.
4- DUMORTIER, J. (2001). Pour composer des questionnaires de compréhension qui favorisent l'autonomie du lecteur. Vie pédagogique, no 118, p 51-54.
5-HARVEY, FREDERIC. (2010). Les questionnaires de textes dans les manuels d'histoire du secondaire : un support pour comprendre et apprendre ? Mémoire de la maîtrise en éduction. Université du Québec, p48.
6-JOLIBERT.J. (1991). Des outils pour apprendre à questionner un texte. (Tome 2). Paris. Hachette Ecoles, p 25.
7-JORRO, A (1999). Le lecteur interprète. Paris : Presses universitaires de France, p20.
8-LUSETTI, MICHELE (1996). Lecture, questionnaires et questionnement. Recherches n°25, 2, p 20.
9-NONNON, E. (1992). Fonctions de l'aide et du questionnement de l'enseignant dans la lecture et la compréhension de textes. Recherches (Lille, France), vol. 17, no 17, pp 97-132.
10-REHAILI, DJAMEL. (2011). La construction du sens lors de la lecture en français : une démarche du questionnement. Le cas des lycées Algériens. Doctorat. Université de Grenoble, p128.

Annexe : Texte : La guerre des devoirs à la maison

La guerre des devoirs continue de susciter des passions dans les écoles primaires. Bien qu'interdits, les travaux écrits que les enfants doivent accomplir après la classe, ont la vie dure. Jugés préhistoriques par les uns mais indispensables pour les autres, les exercices du soir font l'objet de polémiques qui cachent deux conceptions opposées de l'école.

Pour certains parents et instituteurs, l'école est un lieu d'effort et de discipline, le premier terrain où se prépare le dur combat de la vie professionnelle. Dans cette optique, les devoirs sont à eux seuls un exercice de méthode et d'organisation, la première victoire à remporter sur soi-même pour devenir un jour « le meilleur ».

Les partisans du travail à la maison soutiennent que l'effort exigé n'a rien d'insurmontable. Entre l'heure du goûter et celle du dîner, les petits peuvent sans préjudice, avaler un problème de mathématiques, dévorer une rédaction ou grignoter quelques exercices de grammaire. De nombreux instituteurs affirment que les élèves soumis à un travail personnel obtiennent de meilleurs résultats que les autres. En outre, l'apprentissage personnel prépare à l'enseignement secondaire où les devoirs sont le lot commun.

Enfin, certains enseignants soutiennent que l'heure des devoirs rapproche parents et enfants donnant l'occasion aux adultes de prouver qu'ils s'intéressent aux progrès des petits écoliers.

A l'inverse, les réfractaires aux devoirs s'élèvent contre cet empiétement de l'école sur la vie familiale et sur les loisirs de l'enfant. Les mères, traditionnellement chargées de veiller à la bonne démarche des devoirs, se plaignent d'autant plus qu'elles rentent tard de leur travail. Celles que doivent surveiller deux ou trois enfants en même temps, s'arrachent les cheveux.

Certains enseignants s'élèvent contre une pratique qui leur paraît renforcer les inégalités entre les élèves. Les enfants d'immigrés, dont les parents ne savent pas lire, souffrent constamment d'un grave handicap par rapport à ceux qui peuvent trouver une aide et des documents chez eux.

Raphaëlle Rerolle, in « le monde » du 12/11/87

Centre Universitaire de Tamanghasset

ISHKELET

REVUE des études linguistiques & littéraires

Revue semi-annuelle publiée par l'Institut des lettres et des langues au Centre universitaire de Tamanghasset (Algérie), elle traite les études linguistiques et littéraires en arabe et en langues étrangères.

Volume 08 . Numero 02

No. de serie 17

Mai 2019 / Ramadan 1440

Centre universitaire de Tamanghasset

b.p. 10034- Sersouf . Tamanrasset

tel.

(213) 0666215077

(E-mail):ichkalatmag@yahoo.fr

url de la revue

http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

Numéro de dépôt légal : 169-2012

Issn :2335-1586

e.issn :2600-6634

publication du centre universitaire de tamanghasset

Centre Universitaire de Tamanghasset

ISHKELET

REVUE des études linguistiques & littéraires

Règles de publication dans la revue

La revue (Ichkalat) accepte des études et des recherches spécialisées dans les domaines littéraire, critique et linguistique en arabe, en anglais et en français, envoyés par les chercheurs de toutes les universités et centres de recherche algériens, arabes et étrangers selon les règles suivantes:

- L'article devrait être caractérisée par une origine théorique et une contribution scientifique.
- Écrire sur le formulaire papier du magazine Eshkalat (télécharge à partir du site du la revue sur le portail) , format de la page (16 cm × 24 cm) , police **Time New Roman** (12) pour le texte et (10) pour les références en bas bas du texte qui ne doit pas dépasser (20) Page et pas moins de (10) pages
- la première page contienne le titre de l'article, le nom du chercheur (s) , son grade scientifique, son adresse électronique, son numéro de téléphone et les résumes sans oublier les mots clés.
- Le résumé de l'article en français doit être entre huit 8 et 10 lignes , police **Time New Roman** taille 12. Le deuxième en anglais de même spécifications . (La traduction doit être la plus correcte possible)
- L'article doit commencer par une introduction et se termine par une conclusion ou résultats. Il doit être également divisée en sous-titres.
- Les dessins et les tableaux doivent être sous la forme d'une image pour pouvoir être modifiés sur la page du format.
- Les articles doivent être évalués par deux ou trois relecteurs
- Le chercheur doit faire une déclaration de propriété de l'article et qu'il ne l'a pas publier dans un autre moyen de publication.
- Il est obligatoire de documenter les sources et les références de l'article .
- Les article doivent être envoyée exclusivement par l'intermédiaire de l'ASJP: http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

L'auteur de l'article est responsable du contenu de sa matière scientifique

Centre Universitaire de Tamanghasset
ISHKELET
REVUE des études linguistiques & littéraires

Le staff de l'expertise

Dr.Badreddine Loucif, université de Khenchela)
Dr.Sadek Fodil (univ. Tizi ouzou)
Dr.Abderrahman Bassou (c.univ. Ain Temouchent)
Dr.Mohamed Dridi (univ. Ouargla)
Dr.Rachid Chibane (c.u. de Tindouf)
Dr.Achour Hanbli (univ. Tébessa)
Dr. Mohamed Besnaci. (Univ. Lumière Lyon ll France)
Dr. Nacera Idir (univ. Tizi ouzou)
Dr. Faiza Dekhir (c.u. Tamanrasset)
Amir MEHDI (univer. Tiaret)
Mcmurry Lisa (ue university)
Laroussi Haidar (université de grenada- Espagne)
Jan-Hendrik opdenhoff (université de grenada- Espagne)
Chafika FEMMAM (Univer. De Biskra)
Mounira HAMIDECHE (CENTRE AFAK)
Mohamed HATTAB (univer. Adrar)
Hadjira MEDDANE (univ. De Chlef)
Said MESSATI (univ. De Ouargla)

sommaire

Titre	Auteur	page
The Terrorist Mindset in Yasmina Khadra's *The Sirens of Baghdad*	SENOUSSI Mohammed	497
Pour une « simplexité » de la didactique du texte littéraire	Maouchi Amel	514
Apprendre à questionner à l'écrit pour mieux comprendre	Dr. Maria Dris	529