مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية مُحكّمة فصلية- تصدر عن المركز الجامعي تامنغست (الجزائر) تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية والنقدية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

من مواضيع العدد

- تشظي الذات في قصيدتي "في ضباب التأمل" و "في شباك التصاريح" لفدوى طوقان "
خولة زواري1، عمر زرفاوي 2
- فن التراجم بين الكتابة التاريخية والصناعة المعجمية: دراسة معجمية في كتب تراجم النحويين واللغويين
مقران شطة
- ما وراء القص التاريخي في رواية "بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السُكات" لمحمد برادة
ط.د. زوينة بن عميرة1، أ.د. رابح الأطرش2
- الواقعيّة السحريّة في الرواية الإسلاميّة المعاصرة رواية "تسعة عشر" لأيمن العتّوم أنموذجا
حوّاء عبد اللّطيف1، أ.د. فيصل حصيد2
-منهج الأدلة بين النظرية النحوية والمقاربة اللسانية الحديثة: دراسة لسانية مقارنة
هاجر ماصري
Pour une démarche différenciée en classe de FLE dans le programme de deuxième génération de 1re A.M.
DAHO Ahmed
Plurilinguisme littéraire et Auto-Traduction en écriture romanesque : Le livre de l'Emir de Waciny Laredj
Zohir MAHDID1, Mohamed DAOUD2

منشورات المركز الجامعي لتامنغست –

ISSN : 2335-1586

مجلة إشكالات في اللغة والأدب
العدد(4)، مجلد(10)، ج2/ ربيع الثاني1443 – نوفمبر 2021

مجلة إشكالات في اللغة والأدب
العدد(4)، مجلد(10)، ج2/ ربيع الثاني1443 – نوفمبر 2021

Univeristy of Tamanghasset- Algeria

ICHKALAT JOURNAL

LINGUISTIC, LITERARY, CRITICAL STUDIES

Issue No.(4),volume (10), P2/ Novembre 2021

Category (c)

ISSN : 2335-1586

مجلة دولية فصلية محكمة ومصنفة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أق أخموك لتامنغست (الجزائر)
تعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

مجلة في صنف (ج)

مجلد 10 عدد 4

ربيع الثاني / 1443هـ - نوفمبر 2021م

الجزء الثاني

المـــــراسلات

توجه جميع المراسلات الورقية باسم رئـاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف - تمنراست . الجزائر

الهـاتف :0666215077 (213)

https://ichkalat.cu-tamanrasset.dz/

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 جامعة تامنغست

ICHKALAT JOURNAL
(Linguistic and Literary Studies)

International quarterly journal issued by the University of Tamenghast (Algeria)
/It deals with literary, linguistic and critical studies in Arabic, English and French

magazine classified in section C

Volume 10 Issue no 4 Novembre 2021
Part 2
Arab Influence Factor for 2019 (1.2)

CORRESPONDENCE

All correspondences on behalf of the Editor-in-Chief should be addressed to:
B.P. 10034 Sersouf-Tamenghasset- Algeria
Tel: (213) 0666215077

Email :ichkalatmag@yahoo.fr

Web site. https://ichkalat.cu-tamanrasset.dz/

The journal's link on the Algerian portal for scientific journals:
http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

Legal deposit number: 2012-169
Issn:2335-1586
e.issn:2600-6634

Tamanghasset University Publications

قواعد النشر في المجلة

ترحب المجلة بمشاركة الباحثين من كل الجامعات ومراكز البحث من جميع أنحاء العالم، وتقبل الدراسات والبحوث المتخصصة في القضايا الأدبية واللغوية والنقدية 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 يقلّ عن (12) صفحة ولا يتجاوز (20) صفحة، بما فيها قائمة المراجع.
- تخصص الصفحة الأولى لعنوان البحث، واسم الباحث ودرجته العلمية ، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، وملخص باللغة العربية في لا يزيد عن (150) كلمة ومثله باللغة الإنجليزية، على أن تكون الترجمة دقيقة. (ضرورة تجنب ترجمة قوقل الحرفية)، إضافة إلى كلمات مفتاحية أسفل كل 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 إشكالات في اللغة والأدب

Publishing rules of the journal

The journal welcomes the participation of researchers from all Algerian, Arab and foreign universities and research centers, and accepts studies and research specialized in literary, human, social and scientific issues in Arabic, English and French according to the following rules:

-Research should be characterized by theoretical originality and scientific contribution.

- To be written on the form of Ishkalat journal paper (carried from the journal's website on the portal) on format (word) on a sheet of paper size (16 cm x 24 cm) in the font (Traditional Arabic) size (14) for the board and (12) for footnotes, not exceeding (20) pages and not less than (10) pages.

- The first page is devoted to the title of the research, the name of the researcher and his degree, his e-mail, his phone number, and a summary in Arabic in no more than (150) words and the same in English, the translation must be correct (avoid Google literal translation), as well as keywords at the bottom of each summary.

- The research should begin with a preface or an introduction and ends with a conclusion or results. It is also required that the search be divided into subtitles.

- Figures and graphs should be in the form of an image so that they can be modified in the journal's page.

-The submitted research is subject to scientific arbitration prior to publication.

-The researcher must adhere to the scientific integrity, and assures not to publish the research before in any publication or journal. (The researcher should make a declaration of ownership of the article and not publish it before, in a document to be sent to him after accepting the research to be directed to arbitration).

-Mandatory documentation by citing sources and references through academic marginalization on the last page of the article, provided that the marginalization is automatic and without the inclusion of brackets in its numbers.

-The research should be exclusively sent through the Algerian portal for scientific journals ASJP at:

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

The author is responsible for his scientific content

(مدير المجلة الشرفي) أ.د. عبد الغني شوشة (مدير جامعة تامنغست)

(رئيس التحرير) أ.د. رمضان حينوني

(فريق التحرير)

أ.د العيد جلولي (جامعة ورقلة/ الجزائر) / د. محمد دريدي (جامعة – ورقلة / الجزائر) / أ.د. محمد أمين خلادي (جامعة أدرار/ الجزائر) / أ.د. محمد بكادي (م.الجامعي لتامنغست/ الجزائر) أ.د. عبد الحكيم والي دادة (جامعة تلمسان / الجزائر)/ د. صبرينة بغزو (جامعة خنشلة – الجزائر) / د. علي خلف العبيدي (جامعة ديالى– العراق) / د. مصطفى أحمد قنبر (كلية المجتمع– قطر) / د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنيات العليا/ الإمارات العربية المتحدة) / د يحيى نشاط (ثانوية عبد الله العروي التأهيلية، وجدة، المملكة المغربية) / د.خضر محمد أبو جحجوح (الجامعة الإسلامية بغزة) / د.ضياء غني العبودي (جامعة ذي قار/العراق) / د. أحمد فرحات (كلية الفارابي– جدة/ المملكة العربية السعودية) / د. أحمد علي علي لقم (جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز – المملكة العربية السعودية) / د. هناء محمود الجنابي (كلية الآداب ، الجامعة العراقية)

(فريق التحكيم) داخل الجزائر

أ.د. عبد الجليل منقور (جامعة سيدي بلعباس) /أ.د. يوسف وسطاني(جامعة سطيف2) / أ.د. يمينة بشي (جامعة الجزائر2) / أ.د. لقمان شاكر (جامعة أم البواقي)/ أ.د. مليكة بن بوزة (جامعة الجزائر2)/ د. صالح الدين ملفوف (ج. خميس مليانة)/ أ.د. بركة بوشيبة (جامعة بشار) / د. جلال خشاب (جامعة سوق أهراس) / د. إدريس بن خويا (جامعة أدرار)/ د. حبيب بوزوادة (جامعة معسكر)/ د. عمر بوقمرة (جامعة الشلف) / أ.د. عبد القادر شارف (جامعة الشلف) / د. محمد الصالح بوضياف (الم. الج. النعامة)/ د. بلخير أرفيس (جامعة المسيلة)/ د. حميد قبايلي (جامعة منتوري قسنطينة)/ د. سعيد خليفي (المركز الجامعي بغيليزان) / د. عامر رضا (المركز الجامعي بميلة)/ د. مومن مزوري (جامعة بشار) / د. بوبكر بوشيبة (جامعة الجلفة)/ د. فريدة مقلاتي (جامعة خنشلة) / د. محمود فتوح (جامعة تيسمسيلت)/ د. السعيد ضيف الله (جامعة الجزائر2)/ أ.د. حفيظة تزروتي (جامعة الجزائر 2) / د. حمو عبد الكريم (مركز crasc)/ د. نسيمة كريبع (المركز الجامعي بميلة) / أ.د. مبارك بلالي (جامعة أدرار) / د. محمود رزايقية (المركز الج. لتيسمسيلت) / د. شيادي نصيرة (جامعة تلمسان) / د.عزوز ميلود (جامعة تيارت) / د حليمة عواج (جامعة باتنة1) / د.بوبكر معازيز (جامعة تيارت) / د.ثابت طارق (جامعة باتنة1) / د. يحيى حاج امحمد (جامعة غرداية) / د.دريس محمد أمين (جامعة معسكر) / د.محمد عروس (جامعة الجزائر2) / د.خير الدين بن خرور (جامعة البليدة2)

/ بن جلول مختار (جـامعة ابن خلدون تيـارت)/ د. أحمد بناني(الم. الج. تـامنغست) / د موسى كراد (المركز الجـامعي بميلة) / أ.د. عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)/ د.براهيم براهمي (جـامعة قالمة)/ د. عائشة عبيزة (جامعة اأغواط) / د. أحمد حفيـدي (الم. الج. تامنغست) / أحمد كامش (جامعة خنشلة) / د لخضر لغزال (جـامعة أدرار)/ د. صورية جـغبوب (جامعة خنشلة) / د. محمد كنتاوي (جـامعة أدرار) / د. محمد بن عبو (جـامعة أدرار) / د. يحيى بن يحيى (جـامعة غرداية) / د. أسماء بوبكري (جـامعة أدرار) / د. سماح بن خروف (جـامعة برج بوعريريج) / د.سعد لخضاري (جـامعة البويرة)/ د. طاهـر براهيمي (جامعة غرداية) / د جمال بلعربي (مركز ب.ع.ت.ت.ع/الجزائر) /د. زهور شتوح (جـامعة باتنة1) / د. حنينة طبيش (جامـعة خنشلة) / د.فاطمة ديـلمي (م.و.د .ب.ق.ت.أ.ت) / د. خديجة الشامخة (جامعة غرداية)/ د. محمد بوعلاوي (جـامعة المسيلة) / د. عبد الرحيم البـار (جـامعة جيجل)/ د.كريمة سالمي (جامعة تيزي وزو) / الحاج براهيمي (جـامعة الجلفة) / د. بركاني محمد رضا (جـامعة الطارف) / د. عماد شارف (جـامعة سوق أهراس) / د. صورية داودي – جامعة سـوق أهراس) / د. حسين دحـو (جامعة ورقلة) / د. مبروك دريدي (جـامعة سطيف) / د. عادل محلو (جامعة الوادي)/ د. عبد القادر بقادر (جامعة ورقلة) / د. عثماني بولرباح) جامعة الأغواط) / د.فيصل الأحمر (جامعة جيجل) / د. معاذ مقري (جامعة الشلف) / د.معزوز عبد الحليم (جامعة ميلة) / د.عبلة معاندي (جامعة بجاية)/ د. مصطفى بن عطية (جامعة المسيلة)/ د. تسعديت لحول (جامعة بجاية) / د. محمد مدور (جامعة غرداية) / د. علي محدادي (جامعة ورقلة) / د. حسين مبرك (جامعة المسيلة) / لزهر مساعدية (جامعة العلوم الإسلامية قسنطينة) / د. هشام فروم (جامعة الطارف) / د. فاطمة مختاري (جامعة الأغواط) / د. عمر بلخير (جامعة تيزي وزو) / د. كمال عمامرة (جامعة الشلف) / د. عمارية حاكم (جامعة سعيدة) / د. عليك الكايسة (جامعة بجاية) / د.عبد القادر خليف (جامعة تبسة)/ د. خضرة خمراوي (جامعة عنابة) / د. حمدان سليم (جامعة الوادي) / د. ميهوب جعيرن (جامعة الأغواط) / د.عائشة حمعي (جامعة المدية) / د. العربي بومسحة (المركز الجامعي بتيسمسيلت) / د. بوعامر بوعلام (جامعة غرداية) / د. محمد بوزيدي (جامعة معسكر) / د. رشيد بن قسيمة (المدرسة العليا –بوسعادة) / د.علي بن فتاشة (جامعة بومرداس)/ إيمان ملال (جامعة خنشلة) / د. معزوز عبد الحليم (المركز الجامعي لميلة)/ د. محمد ملياني (جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان) / د. محمد مدور (جامعة غرداية) / د.عبد الله لاطرش (المركز الجامعي بتندوف)/د. عبد الله بن صفية (جامعة برج بوعريريج) / د. مبروك دريدي (جامعة سطيف 2) / د. داودي صورية (جامعة سوق أهراس)/ د. عبد القادر خليف (جامعة العربي التبسي تبسة) / د.حميدة سعاد (المركز الجامعي لميلة) /د. أحمد حاجي (جامعة قاصدي مرباح ورقلة)/ د.عائشة جمعي (جامعة يحي فارس بالمدية) / د . إيمان جربوعة (جامعة منتوري قسنطينة) /د. عبد المالك جديعي (جامعة الوادي) / د.بوشاقور الرحماني سمير (المركز الجامعي لغيليزان)/ د. بن عطاء الله مليكة (جامعة قاصدي مرباح ورقلة) / د. طارق ثابت (جامعة باتنة 1)/ د. عبد القادر رحماني (جامعة الجزائر2) / د.سمير معزوزن (المركز الجامعي لميلة) / د. صباغ إيمان (جامعة الجزائر 2)/ د.لخضر حاكمي (جامعة طاهر مولاي سعيدة) / د.

جعيرن ميهوب (جامعة عمار ثليجي الأغواط) /د. عبد المالك مغشيش (جامعة خنشلة) / د. بوحوش مرجانة (جامعة العربي بن المهيدي أم البواقي) / د. يحياوي فاطنة (المركز الجامعي بتندوف)/ إلهام سناني (جامعة سكيكدة).

(فريق التحكيم) خارج الجزائر

د. أمجد طلافحة جامعة اليرموك – الأردن) / د. أبو عواد فريال (الجامعة الأردنية) / د. صائد شديد (جامعة قطر) / د.كريم الطيبي (أكاديميـــة تطوان – المغرب) / د. محمد خضر أبو جحجوح (جامعة فلسطين بغزة)/ د.محمد محمود محاسنة (الأردن) / د يحيى نشاط (المملكة المغربية) / د.مصطفى أحمد قنبر(كلية المجتمع– قطر) / د.أحمد فرحات (جمهورية مصر العربية) / د. غصاب منصور الصقر (سلطنة عمان)/ د.عبد الرحيم حمدان (جامعة فلسطين بغزة) / د.فاطمة النصيرات (كليات التقنية العليا الإمارات) / د. رائد الدايـة (جامعة فلسطين بغزة) / د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنية العليا الإمارات) / د.أحمد علي علي لقم (جامعة سطام بن عبد العزيز– السعودية) / د. علي عبد الأمير عباس (جامعة بابل – العراق) / د. نور الدين السافي (جامعة الملك فيصل – السعودية) / د. عاهد طه عيال سلمان (كليات التقنية العليا الإمارات) / د. أبو المعاطي الرمادي (جامعة الملك سعود – السعودية)/ د. العربي الحضراوي (كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس –المغرب)/ د.نبراس حسين مهاوش العزاوي (جامعة بغداد) / د. محمود خليف الحياني (الجامعة التقنية الشمالية ـ العراق) / د.زينب رضا الجويد (كلية الفنون الجميلة (جامعة بابل – العراق) / د.محمد جواد حبيب البدراني (جامعة البصرة/العراق)/ د. وليد الجويد (المعهد الوطني للبحوث التربوية– العراق)/ د.حنان رضا حمودي الجويد (جامعة بابل).

مراجعة لغوية لملخصات هذا العدد (إنجليزية).

د. محمد الأمين دريس (جامعة معسكر – الجزائر)

د. هشام بن مخطاري (جامعة محمد بن أحمد – وهرن 2)

Honorary Director

Pr.Abdelghani Choucha (Rector of Tamenghast University)

Editor-in- Chief :

Pr. Ramdane.Hinouni

Editorial Team:

Laid Djellouli (Algeria) / Mohamed Dridi (Algeria) / Mohamed Amine Khalladi (Algeria) / Abdelhakim Ouali Dada (Algeria) Mohamed Bakadi (Algeria) / Ali Khalaf Alobaidi (Iraq) /Ahmad Mihammad Bisharat (AEU) / Yahia Nechat (Morocco)

Mostafa Ahmed Qonbor (Qatar) / Khedr Mohamed Abou jahjouh (Palistine) / Ahmed Farhat (KSA) / Ahmad Ali Ali Laqm (KSA)

Dhia ghani Alabboudi (Iraq) / Ali Abdal-Amir Abbas Al Khalis (Iraq)

(Expertise team)

Dr.Badreddine Loucif,(univ. of Khenchela) / Dr.Mounira Hamideche (Univ. Algers2) / Dr.Abderrahman Bassou (.univ. of Ain Temouchent) / Dr.Mohamed Dridi (univ.of Ouargla) / Dr.Rachid Chibane (u.c. of Tindouf) / Dr. Faiza Dekhir (univ.of Tamanrasset) / Dr.Achour Hanbli (univ. Tébessa) / Dr. Nacera Idir (univ. of Tizi ouzou) / Dr.Hadjira Meddane (univ. of Chlef) / Dr.Mohamed Hattab (univ. Of Adrad) / Dr.Souad Guessar (univ of Bechar) / Dr. Mohamed Besnaci. (Univ. Lumière Lyon ll France) / Dr.Hicham Belmokhtar (u. c. of Tissemssilt) / Dr.Mohamed Amin Dris (Univ. of Mascara) / Asma Bayat (university of El oued) / BOUSBAI Abdelaziz (univ.of Ouargla) / Chebli soumya ,(univ. of Khenchela) / Dewer Aicha ,(univ. of Oran) / salah.faid ,(univ. of M'sila) / FETITA Belkacem Kamel-eddine (univ.of Ouargla) / Guettafi Sihem (univ.of Biskra) / Hoadjli Ahmed Chaouki (univ.of Biskra) / OUNIS SALIM ,(univ. of Khenchela)

فهرس الموضوعات (الجزء الثاني)

عنوان المقال	المؤلف	ص
تداولية أفعال الكلام في صبح الأعشى للقلقشندي	ط د. موسى طهراوي [1]، د/ كاهنة دحمون [2]	412
تراسل الحواس في ديوان صحوة الغيم لـ: عبد الله العشي	نوال أقطي	433
تشظي الذات في قصيدتي "في ضباب التأمل" و "في شباك التصاريح" لفدوى طوقان "	خولة زواري [1]، عمر زرفاوي [2]	450
جماليات التناص في شعر (إسماعيل إبراهيم شتات) قصيدة (الطحالب وألغاز لا تحصى) أنموذجا	ياسين حب الحمص [1]، سليمان مودع [2]	468
جمالية الإيقاع الداخلي في شعر الأمير _عبد القادر_ الجزائري	يامنة جحيش [1]، بلقاسم ذوادي [2]	491
ظاهرة التكرار في مراثي الحصري	نورة بوغقال	504
فن التراجم بين الكتابة التاريخية والصناعة المعجمية: دراسة معجمية في كتب تراجم النحويين واللغويين	مقران شطة	520
قراءة في رواية " أغنية الزمن الضائع " لأحمد حاجي	أ. الزهرة بوطالبي	542
من أدلة ارتباط النّحو العربي بالعربية الفصحى	علي بن فتاشة	561
" ترددات الرمز الصوفي "الجرس" في ديوان جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف .	سعاد عون	578
ما وراء القص التاريخي في رواية "بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السُكات" لمحمد برادة	ط.د. زوينة بن عميرة [1]، أ.د. رابح الأطرش [2]	589
مركزيةُ جهد الجاحظ في النظريةِ البلاغيةِ العربيةِ/قراءةٌ في أطروحةِ حمادي صمود من خلالِ كتابهِ التفكيرُ البلاغيُّ عند العربِ	كحلي رابح [1]، دردار بشير [2]	607
مصطلح الجهاد والترجمة الصحفية: تقرير واقع أم إسقاط أيديولوجي؟ دراسة نقدية لبعض النماذج من مقالات جريدة "البايس El País"أنموذجا.	ط.د. هناء أمال هامل [1]، نفيسة موفق [2]	624
معالم التفسير اللّغوي عند الشيخ باي بلعالم من خلال كتابه : ضياء المعالم	عبديش براهيم	642
مفاهيم لسانيات النص في إعجاز القرآن والبلاغة النبوية للرافعي.	منور عائشة [1]، د. فريحي مليكة [2]	657
ملمح التفكير النقدي ومصطلحاته في أهداف مناهج اللغة العربية لمرحلة التعليم الثانوي	حمزة التونسي [1]، بلقاسم مالكية [2]	669
منهج الأدلة بين النظرية النحوية والمقاربة اللسانية الحديثة: دراسة	هاجر ماصري	689

لسانية مقارنة		
الشـحنة الدلالية للمثال النحوي المصنوع ودورها في التنشـئة الاجتماعية لدى المتعلـم	ط.د العيدي زهرة[1]، د.بن علية عبد السلام[2]	703
الواقعيّة السحريّة في الرواية الإسلاميّة المعاصرة رواية "تسعة عشر" لأيمن العتّوم أنموذجا	حوّاء عبد اللّطيف[1]، أ.د. فيصل حصيد[2]	716
الحوارية والصيغ الأنواعية في النص السردي، السيمورغ لمحمد ديب أنموذجا	أحمد دحماني	727
أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدّلاليّة في همزية ابن الأبّار القضاعيّ.	وليد رافع[1]، سليمة مدلفاف[2]	742
مُقَارَبَةٌ سِيمْيَائِيَّةٌ لِقِصَّةِ مُوسَى مَعَ الْخِضْرِ –عَلَيهِما السَّلَامُ–	فريد عوف	759
تعدد الأصوات الروائية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في روايات محمد مفلاح وعبد المالك مرتاض	د. أحمد زاوي	775
Plurilinguisme littéraire et Auto-Traduction en écriture romanesque : Le livre de l'Emir de Waciny Laredj	**Zohir MAHDID[1], Mohamed DAOUD[2]**	790
Pour une démarche différenciée en classe de FLE dans le programme de deuxième génération de 1re A.M.	**DAHO Ahmed**	805

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 412 - 432 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تداولية أفعال الكلام في صبح الأعشى للقلقشندي

Pragmatism Of Langage Acts In Sobh-ul Aasha of Al Qalqashandi

ط د. موسى طهراوي [1]*، د/ كاهنة دحمون [2]

Moussa Tehraoui[1], Kahina Dahmoune [2]

[1] جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، مخبر قضايا الأدب المغاربي (الجزائر)

[2] جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، مخبر تحليل الخطاب بتيزي وزو(الجزائر)

[1-2]University Akli Mohand Oulhadj Bouira (Algeria)

m.tehraoui@univ-bouira.dz [1] . k.dahmoune@univ-bouira.dz[2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/05/25	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

يتناول هذا البحث أحد أهم المفاهيم الإجرائية التي ترتكز عليها التداولية بشكل كبير، والذي يتمثل في أفعال الكلام، ومدى تجلياته في الدرس اللغوي العربي القديم .

إضافة إلى تقديم نماذج مختلفة من كتاب صبح الأعشى في كتابة الإنشا للقلقشندي، بغية توضيح الظاهرة والاستدلال عليها.

الكلمات المفتاح : أفعال كلام، أوستين، سيرل، صبح أعشى.

Abstract:

The study sought to determine one of the procedural concepts that pragmatics is essentially based on, which is the langage acts and its manifestations in the ancient Arabic linguistics discipline.

In addition to presenting a variety of patterns included in Sobh-ul Aasha fi Kitabat- il Insha (Al Qalqashandi), in order to clarify and deduce the phenomenon.

Keywords: Langage Acts, Austin, Searle, Sobh-ul Aasha.

مقدمة:

تعد التداولية من أحدث الاتجاهات اللغوية التي تهتم أكثر باستعمال اللغة في التواصل، فهي قائمة على مجموعة من المفاهيم والآليات الإجرائية أبرزها: أفعال الكلام، والتي تعد أهم نظرية في الدرس التداولي، وذلك إذا ما نظرنا إلى اللغة باعتبارها فاعلة في الواقع ومؤثرة فيه.

* موسى طهراوي : m.tehraoui@univ-bouira.dz

وعلى هذا الأساس فإننا نطرح الإشكاليات التالية: كيف يمكننا الكشف عن البعد التداولي في صبح الأعشى من خلال أفعال الكلام؟ وإلى أي مدى يمكننا أن ننجز أثناء التواصل أفعالا؟ وكيف يتم تحقق الفعل عن طريق القول؟ وما هي الآليات التداولية المستعملة في التبليغ من طرف القلقشندي؟.

1- أفعال الكلام (Speech act):

يمثل الفعل الكلامي محورا أساسيا ومرتكزا من مرتكزات التداولية «إذ يعتبر نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، ومحتواه أنه كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري»[1]، وهذا يعني أن كل ما يقال لابد أن يتصف بالمادية كونه أداء أو إنجازا يحمل دلالة ذات صيغة معينة بغية التأثير في المتلقي لتحقيق هدف أو غاية ما.

هذا ويعود الفضل في نشأة فكرة أفعال الكلام إلى أهم مبدإ في فلسفة اللغة الحديثة، ففحوى هذا المبدأ هو« أن الاستعمال اللغوي ليس إبراز منطوق غير لغوي فقط، بل إنجاز حدث اجتماعي معين أيضا في الوقت نفسه»[2].

وإذا عدنا إلى ما يعنيه مصطلح(حدث اجتماعي) فهذا يعني أن هناك مجموعة من العناصر تشترك في الفعل اللغوي بهدف تحقيق عملية التواصل بين المتكلم(المخاطِب) والمتلقي (المخاطَب)، مع الأخذ بعين الاعتبار مقام صدور الفعل، فالوصول إلى قصد المتكلم يحتم على المتلقي سلوك طرق معينة في التأويل تتحكم فيها مجموعة من المعطيات اللغوية والمقامية والسياقية، ولهذا اعتبر فعلا سياقيا بحيث «لا يمكن النظر إليه بمعزل عن السياق(contexte)، فإذا أخذنا جملة من قبيل"سأحضر غدا" فإننا نجد أنها تفيد معاني عديدة، وذلك بحسب السياق، فهي تفيد الإخبار في سياق ما، وقد يكون لها معنى التهديد في سياق ثالث»[3]، وهذا ما يجعل تحديد الفعل الكلامي يرجع إلى مختلف المرجعيات والمنطلقات التي انطلق منها دارسو وباحثو أفعال الكلام، فهم يرون أن« تكلم لغة ما أو التحدث بها، يعني تحقيق أفعال كلامية، ومنها أفعال تصلح للتأكيد على أشياء Affirmation، أو إعطاء أوامر Des ordres، أو إثارة أسئلة Des interrogations أو القيام بوعود Des promesses، أو غير ذلك من الأفعال الكلامية...»[4].

1-1- أفعال الكلام عند أوستين:

يرجع الفضل في قيام نظرية أفعال الكلام إلى مؤسسها الأول "جون أوستين" وهذا في بداية مراحلها على مراجعة ما كان سائدا من اعتقاد لدى فلاسفة اللغة الوضعيين حول طبيعة الجمل اللغوية حيث

كانت الجمل الأساسية في اللغة هي الجمل الخبرية الخاضعة لمبدإ الصدق والكذب باعتبار أن« اللغة تهدف خاصة إلى وصف الواقع»[5] ،أما الجمل الإنشائية فكانت تعد من« قبيل الجمل التي لا معنى لها، لأنها لا تطابق واقعا خارجيا»[6].

كما ميّز أوستين داخل الجمل الخبرية بين الجمل الوصفية التي تخضع لمقياس الصدق والكذب، والجمل التي لا تقر واقعا ولا تصفه كالأمر والاستفهام والاعتذار... فهذه الأفعال يحكم عليها بمعيار التوفيق أو الإخفاق، وبهذا يكون التلفظ بالجمل التامة المستعملة يقابل إنجاز فعل لغوي[7] في طبقات مقامية مختلفة، هدفها وصف الواقع أو العمل على تغييره وهذا طبعا حسب رأي فلاسفة أكسفورد وبعض التداوليين. هذا وقد توصل أوستين في آخر مرحلة من مراحل بحثه إلى تقسيم الفعل الكلامي الكامل Acte de discours integral إلى ثلاثة أفعال فرعية على النحو التالي[8]:

أ- فعل القول: **locutionary act** ويقصد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة، تخضع لقواعد نحوية وصرفية وتركيبية سليمة إضافة إلى دلالة واضحة.

وينقسم فعل القول بدوره إلى ثلاثة مستويات بينما يسميها أوستين أفعالا:

الفعل الصوتي: وهو سلسلة من الأصوات يتلفظ بها الإنسان أثناء الكلام.

الفعل التركيبي: تأليف مفردات وفق قواعد لغة ما.

الفعل الدلالي: توظيف هذه الأفعال حسب معاني وإحالات محددة فهذا القول مثلا "إن الجو بارد" يحتمل أكثر من دلالة فيُفْهمُ منه:

- إخبار بشدة البرد في الخارج.
- الإكثار من الملابس.
- الخروج بالسيارة.

فكل هذا يُعتمد فيه على مجرد السياق لبلوغ غاية وقصد المتكلم.

ب- الفعل المتضمن في القول (Illocutionary act): وهو الحلقة الأساسية في بناء النظرية كلها، فهو عمل ينجز بقول ما، وهو الفعل الإنجازي الحقيقي القائم على أداء فعل معين، وهذا ما جعل أوستين يسمي الوظائف اللسانية الثانوية خلف هذه الأفعال بالقوى الإنجازية من قبيل السؤال وإجابته، وعد، أمر، شهادة في محكمة...والفرق بين الفعلين هذا والأول، كون الأول مجرد قول شيء ما، أمّا هذا فهو القيام بعمل ضمن قول شيء ما.

جـ- الفعل الناتج عن القول (Perllocutionary act): يرى أوستين أنه عند القيام بفعل القول وما يصحبه من فعل متضمن في القول (قوة إنجازية)، فإن المتكلم يقوم بفعل ثالث وهو: التسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر من قبيل: الإرشاد، الإقناع وغيرها، وهي في الحقيقة ردود أفعال لمتلقٍ تأثر بالقول فكانت ناتِجة عنه لذا سماه أوستين "الفعل الناتج عن القول" وسماه البعض "الفعل التأثيري"[9]، وعلى هذا الأساس يمكن تمييز فعل الكلام (قال بأن...) عن قوة فعل الكلام (أقنعني بأن...)، أو أن نفصلهما معًا عن لازمي فعل الكلام[10]، فالفعل الناتج عن القول ما هو إلا رد فعل المخاطَب بفعل تأثير المخاطِب على مشاعره وأفكاره وتصرفاته.

وإذا نظرنا إلى الفعل اللغوي حسب تحليل أوستين فهو يتكون من ثلاثة أفعال تشكل مع بعضها كيانًا واحدًا علما أنّ الأفعال الثلاثة يقع حدوثها في وقت واحد، وبناء على مفهوم القوة الإنجازية قام أوستين بحصر الأفعال اللغوية في خمس فصائل كبرى[11]:

الحكمية (الإقرارية- Verdictives): وتقوم على الإعلان عن حكم، تتأسس على بداهة أو أسباب بديهية أو أسباب وجيهة، تتعلق بقيمة أو حدث. مثل: إخلاء الذمّة، وعد، وصف، حلل، قدّر، صنّف، قوّم، طبع...

التمرسية (Exersitives): وتقوم على إصدار قرارات لصالح أو ضد سلسلة أفعال، مثل: نصح، تأسف، عيّن، أعلن عن بداية جلسة أو غلقها...

التكليف (الوعدية- Commissives): وهو أن يلتزم المتكلم بسلسلة أفعال محددة، مثل: القيام بمعاهدة، وعد، الانخراط في حزب، الالتزام بعقد...

العرضية:(التعبيرية- Expositives): تستعمل في عرض مفاهيم وتبسيط موضوع، توضيح استعمال كلمات، ضبط مراجع...مثل: أجاب، أنكر، اعترض، وهب، فسر...وهذه الأفعال تعرض مفاهيم مفصلة.

السلوكيات (الإخباريات- Behaviors): وتتعلق بردود أفعال تعبيرات اتجاه سلوك الآخرين، واتجاه الأحداث المرتبطة بهم، فهي تعابير مواقف اتجاه السلوك والمصير، مثل: الاعتذار، الشكر، التهنئة، الترحيب، اللعنة...وكذلك الاحتجاج، فهذه الأفعال تقوم بضبط مكانة القول داخل الخطاب، أو الحوار، أو الحديث.

1-2- أفعال الكلام عند سيرل:

يعد سيرل أول من طور فكرة أوستين حول نظرية أفعال الكلام، وذلك بعد استفادته لما قدمه أستاذه أوستين، إذ تمكن من بناء نظرية مكتملة حين« قدم شروط إنجاز كل فعل إلى جانب بيانه شروط تحول فعل من حال إلى حال أخرى، وآليات ذلك، وتوضيح خطوات استنتاج الفعل المقصود»[12].

وعلى العموم فالعمل اللغوي أو الأعمال اللغوية المنجزة حسب سيرل مرتهن عند قول جملة ما بدلالة تلك الجملة ولا« تُحدد دلالة الجملة في كل الحالات على نحو أحادي العمل اللغوي المنجز عند إلقاء تلك الجملة بعينها لأن المتكلم قد يعني أكثر مما يقوله بالفعل، ولكن من الممكن مبدئيا أن يقول بالضبط ما يعنيه، ولذلك فإنه من الممكن مبدئيا لكل عمل لغوي يُنجز أو يقبل الإنجاز أن تحدده على نحو أحادي جملةٌ معينة، وذلك على اعتبار التسليم بأن المتكلم يعني ما يقوله حرفيا وأنّ السياق مناسب»[13]، ومن هنا فهو يقر بأن إنتاج أي جملة مستعملة تامة هو إنجاز عمل لغوي، ولهذا فالنظرية اللغوية عنده جزء لا يتجزأ من نظرية العمل.

هذا وقد أعاد سيرل تقسيم الأفعال الكلامية، وارتأى أنها على أربعة أقسام:

- فعل التلفظ (صوتي، تركيبي).
- الفعل القضوي (الإحالي والجملي).
- الفعل الإنجازي (نفس الرؤية الأوستينية).
- الفعل التأثيري (نفس الرؤية الأوستينية).

ثم قام باقتراح خمسة أصناف جاءت على النحو التالي[14]:

الإخباريات (Assertives): والغرض الإنجازي فيها هو وصف المتكلم واقعة معينة من خلال قضية، وأفعال هذا الصنف كلها تحتمل الصدق والكذب، واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، وشرط الإخلاص فيها هو النقل الأمين للواقعة والتعبير بصدق عنها.

التوجيهيات (Directives): وغرضها الإنجازي توجيه المخاطَب إلى فعل شيء ما، واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات وشرط الإخلاص هو الرغبة الصادقة، ويدخل في هذا الصنف: الأمر، النصح، الاستعطاف، التشجيع، الدعوة...

الالتزاميات (Commissives): أفعال التعهد، وأفعال التكليف عند أوستين وغرضها الإنجازي هو التزام المتكلم بفعل شيء معين في المستقبل، واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات، وشرط الإخلاص هو القصد مثل: الوصية والوعود.

الفرق بين التوجيهيات والإلتزاميات هو أن:

- المتكلم هو المرجع في الالتزاميات أمّا التوجيهيات فهو المخاطَب .

- المتكلم في الالتزاميات لا يحاول التأثير في السامع على عكس ما يفعله المتكلم في التوجيهيات.

التعبيريات (Expressives): وهي أفعال التمرس عند أوستين وغرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي تعبيرًا يتوافر فيه شرط الإخلاص، وليس له اتجاه مطابقة. ويدخل في هذا الصنف أفعال الشكر والتهنئة والاعتذار والمواساة...

الإعلانيات (Déclarations): وتسمى أيضا بالإنجازيات، وتكون حين التلفظ ذاته، ولا يحتاج شرط الإخلاص فيها، فما يميز هذا الصنف من الأفعال هو أن أداءها الناجح يتمثل في مطابقة محتواها القضوي للعالم الخارجي، ومثال ذلك: أنه إذا أديت فعل إعلان الحرب فالحرب معلنة.

كما أن جهود سيرل لا تنحصر فقط فيما سبق ذكره بل له جهود أخرى من بينها وضعه لإثني عشر مقياسا لنجاح الفعل الإنجازي: كغاية الفعل، توجيهه، حالته السيكولوجية وغيرها، وسماها شروط نجاح فعل القول، بالإضافة إلى التمييز بين الأفعال اللفظية والأفعال الإنجازية، وتقسيمه الأفعال الإنجازية إلى صحيحة وضمنية أو مباشرة وغير مباشرة، وبهذا يكون سيرل قد ناقش عددا كبيرا من مباحث نظرية أفعال الكلام التي أرسى مبادئها الأولية معلمه أوستين.

2- تداولية أفعال الكلام في صبح الأعشى:

تضمن كتاب صبح الأعشى الكثير من الإنشائيات من أقوال الكتاب والشعراء والخطباء وغيرهم، كما تضمن الكثير من آيات الله عز وجل وحديث نبيه عليه الصلاة والسلام، وبما أن المقام لا يسعنا أن نتطرق إلى مختلف ظواهر نظرية أفعال الكلام، إلا أننا سنحاول دراسة بعض الجوانب التي نعتقد أنها الأهم في هذه النظرية، محاولين المزج بين عناصرها وبين ما تحتويه المدونة، ولعل خطبة قُس بن ساعدة الإيادي تعد نموذجا منها:

يقول قُس بن ساعدة الإيادّي، بسوق عُكاظ فيما نقله أصحاب السّيَر عن إخبار النبي صلى الله عليه وسلم عنه وهي: "أيها الناس. اسمعُوا وعُوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آتٍ آت، ليل داج، ونهار ساج، وسماءٌ ذاتُ أبراج، و نُجوم تَزهر، وبحار تزخر ، وجبال مُرساه، وأرض مُدحاه، وأنهار مُجراه. إنَّ في السماء لخَبَرا، وإن في الأرض لَعبرا! ما بالُ الناسِ يَذْهبون ولا يرجعون. أرضوا فأقاموا، أم تُرِكُوا

فناموا، يُقسِم قُسّ بالله قسمًا لا إثم فيه إنّ لله دينًا هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه، إنكم لتأتون من الأمر منكرا"[15].

تتكون هذه الخطبة من:

– **المرسل**: المتكلم في الخطاب هو قس بن ساعدة الإيادي

– **المتلقي**: قوم قس بن ساعدة، إضافة إلى كل من يتواجد بالسوق.

– **الزمن**: ينتمي الخطاب إلى أدب العصر الجاهلي، ويظهر هذا من خلال المناسبة التي أوردها أبو العباس القلقشندي في كتابه صبح الأعشى من خطب البلغاء وفصحاء العرب في العصر الجاهلي بغية التحجج بها.

– **الموضوع**: موضوع الخطاب مفاده بأنَّ قسا ينكر المنكر الذي شاع في الجاهلية، والغفلات التي كانت تسيطر على الناس فتنسيهم الموت والبعث والجزاء، فكان قس من بين العقلاء الذين كانوا يتوقعون أن يبعث نبي يغير ما شاع في الجاهلية من معتقدات فاسدة ومنكرات مهلكة...فهذه خطبة قالها في سوق عكاظ قبل ظهور الإسلام تتجلى فيها نظرته للحياة وتأملاته للكون بحثا عن وجود الخالق ومقدما كذلك نصحه وإرشاده.

الفعل الكلامي في الخطبة:

أ– فعل القول (Acte d'énonciation):

يعني القول مجرد التلفظ بالفعل أو بالمقولة عامة وهذه الملفوظات– حيث تم الإشارة برمز ق= القول– المنطوقة في الخطاب يمكن ترتيبها لتسهيل دراستها على النحو التالي :

ق1(أيها الناس)، ق2(اسمعوا واعوا)، ق3(من عاش مات)، ق4(ومن مات فات)، ق5(وكل ما هو آت آت)، ق6(ليل داج)، ق7(ونهار ساج)، ق8(سماء ذات أبراج)، ق9(ونجوم تزهر)، ق10(وبحار تزخر)، ق11(وجبال مرساة)، ق12(وأرض مدحاة)، ق13(وأنهار مجراة)، ق14(إن في السماء لخبرا)، ق15(وإن في الأرض لعبرا)، ق 16(ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون) ق17(أرضوا فأقاموا، أم تركوا فناموا)، ق19(إن لله دينا هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه)، ق20(إنكم لتأتون من الأمر منكرا).

من خلال هذا التقسيم يتبين أن فعل القول يبدأ من ق1 إلى ق20، فهذه الأفعال تحمل معاني الإخبار والتقرير والوصف والنصح والإرشاد...فهي أفعال تحقق مع نطقها أمران أوله القول في حد ذاته وثانيه ما يحمله القول من حمولة دلالية رابطة بين المتكلم والمتلقي.

ب- الفعل الإنجازي (Acte illocutoire):

تعتمد اللسانيات التداولية بشكل كبير على نظرية أفعال الكلام حيث تقوم بدراسة الفعل وذلك بوصفه حركة وفعلا وإنجازا، لكن الملفت للنظر أن أوستين أطلق تسمية على نظريته باسم الفعل الإنجازي أو النظرية الإنجازية، وهذا ما يوحي باهتمام أوستين بالفعل الإنجازي فهو في نظره« ما يؤديه الفعل اللفظي من وظيفة في الاستعمال، ومن معنى إضافي يكمن خلف المعنى الأصلي»[16]. ومن ثمة فهو مخالف لكل من الفعلين اللفظي والتأثيري، فالفعل الإنجازي عنده يرتبط ارتباطا وثيقا بمقصد المتكلم، وعلى السامع استعمال عقله للوصول إلى المعنى المراد، وبهذا يكون مفهوم قصد المتكلم، قد أدى دورا مهما في نظرية الأفعال الكلامية، وعليه فالخطبة تندرج ضمن الأفعال الإنجازية والتأثيرية لأن مضمونها إقرار حقائق وتقديم نصائح وتوجيهات وإرشادات مقومة للسلوك مع العلم أن أوستين قد صنف النصح والوصية ضمن الإنجازيات، وهذا ما يجعلنا نعد خطاب قس بن ساعدة خطابا إنجازيا بامتياز.

وبما أن فعل الإنشاء هو «الفعل المتضمن في القول، وهو الفعل الإنجازي الحقيقي، إذ أنه عمل ينجز بقول ما، وهذا القسم هو المقصود من نظرية الأفعال الكلامية برمتها»[17]. ففعل الإنشاء يتحقق في القصد المتضمن في القول من نصح أو حكم... وهذا ما يجعل الفعل الإنشائي يعني أنه هو التلفظ والإنجاز في نفس الوقت، والقصد المتحقق في هذا القول هو ما قدمه الخطيب من نصائح للناس في سوق عكاظ، وذلك بأن تحقيق الاعتدال مرهون بتغيير سلوكاتهم. فعلى سبيل المثال نأخذ قوله: (ليل داج، ونهار ساج، وسماء ذات أبراج، ونجوم تزهر، وبحار تزخر)، ففي هذا الفعل الكلامي دعوة إلى التفكر في كل هذا الإبداع الذي يقف وراءه خالق عظيم، وبهذا التفكر الذي يحاول من خلاله إرجاع الناس إلى طريق الصحيح، فلو أخذنا قوله:(ونجوم تزهر، وبحار تزخر) فهنا يتكون الفعل الكلامي من فعل إسنادي يتمثل في الجملة الفعلية المكونة من محمول الفعلين(تزخر، تزهر)، وموضوع الفعلين هو الفاعل الظاهر نجوم وبحار، وقد أُشير إليهما بالضمير المستتر العائد عليهما.

أما فيما يخص دلالة الفعل فهو مشكل من قضية تكاسل الناس وتقاعسهم وغفلتهم وتماديهم في فعل المنكرات الموبقة، وهذا ما جعل الخطيب يتدخل وذلك بإسداء نصائح وتوجيهات يستنهض فيها القوم

المتواجدين بالسوق موظفا مختلف الحجج والبراهين الكونية، والدليل المتمثل في التقرير المقدم في مقدمة الخطاب. وباعتبار أن هذا الفعل الإنجازي يشتمل على أمر زائد يتمثل في فعل القوة التي للقول، فعند القيام بفعل القول وما يصحبه من فعل آخر متضمن في القول، فإن المتكلم يقوم بفعل ثالث ناتج عن القول وهو التسبب والتأثير في نفوس الملتقين للخطاب من أجل استدراجهم لإحداث استجابة لديهم وذلك عن طريق أسلوب الإقناع.

لم يعمد قس إلى استعمال الأوامر الفوقية المباشرة غير المبررة إلا في موضع واحد (اسمعوا وعوا)، وكأنّه على دراية بأن النفس البشرية لا تحب مثل هذا الأسلوب الفوقي فقد أوجد حجة تزيد الإيضاح، وتبلغ من التأثير حد الإقناع أي مخلفات ما ينتج عن فعل القول، مع ملاحظة أن هذه الأفعال« هي ليست أفعالا ثلاثة يستطيع المتكلم أن يؤديها واحدة تلو الأخرى بل هي جوانب لفعل واحد»[18]، كالقول: (إنكم لتأتون من الأمر منكرا) فهذا القول يتكون من فعل إسنادي يتمثل في الجملة الفعلية المكونة من محمول الفعل(تأتون)، وموضوع الفعل الأول هو الفاعل المشار إليه بالضمير المتصل (الواو) الذي يعود على من في السوق، وفعل إحالي يحيل إلى المفعول (منكرا) مشارا إليه بالاسم، أما الفعل الدلالي فهو مشكل من القضية المشار إليها سابقا، وهذا ما جعل من الأمر منطقيا وهو تدخل الخطيب كعارف وعالم ومجرب بالحياة من أجل توعية وإعادة نشر الوعي بين أوساط الناس، فينشأ عن ذلك فعل التأثير المتسبب في نشوء آثار في مشاعر وأفكار المتلقي من أجل إحداث تغيير في نفوسهم وسلوكهم.

جـ- قوة الفعل الإنجازية :

إن توضيح سلوكيات من في السوق سواء في الماضي أو ما يترتب عنها في الحاضر راجع بالدرجة الأولى إلى القوة الإنجازية لاختلاف زمن الفعل (ماضي، مضارع، أمر) التي تعد من أبرز الآليات التي تساعد المتلقي على الوصول إلى مختلف المعاني وفهمها، خصوصا مع وجود أرضية مشتركة بين الخطيب والمتلقين بصفتهم ينتمون إلى ثقافة العصر الجاهلي. وبالنظر إلى القوة الإنجازية للأفعال الكلامية في هذا الخطاب فإنها تندرج ضمن أفعال السلوك الهادفة إلى إبداء سلوك معين، إضافة لارتباطها بعملية الإفصاح عن حالات نفسية تجاه ما يحدث للآخرين بسلوك اجتماعي معين.

تندرج ضمن البوحيات (Expressives) حسب تصنيف سيرل كل ما له علاقة بالتعبير عن الحالة النفسية مع توفر شرطي النية والصدق في محتوى الخطاب، وهذا ما نجده عند قس فقد عبر عن حالته النفسية بعقد النية والإخلاص نظرا لحرصه على تقديم جملة من الحقائق في شكل تقرير، فكان خطابه

خطاب عتاب في بعض المواضع على سلوكيات قومه، كعتابه لهم جراء تماديهم في المنكرات وإتباع شهوات الحياة وملذاتها كما في قوله (إنكم لتأتون من الأمر منكرا)، كما نلمس أيضا في هذا الخطاب نبرة إصلاحية تدعو إلى التفكر في هذا الكون (ليل داج، نهار ساج، نجوم تزهر...).

د- الفعل الإنجازي المباشر وغير المباشر في الخطبة:

يرى أوستين بأن المنطوق لا يكون منطوقا ناجحا، إلا إذا تم النطق به في ظروف ملائمة، وسيكون لهذه الفكرة أخطر الأثر في نظرية المنطوقات الأدائية، طالما أن الوظيفة الأساسية للمنطوقات الأدائية ليست التطابق مع الواقع، ولذلك فلا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، غير أن هذه المنطوقات لا تؤدي وظيفتها بشكل صحيح في كل الحالات، إذ قد يخفق المنطوق في أداء هذه الوظيفة[19]، فمن أجل تحقق الأفعال الإنجازية، وضع أوستين ما يسمى بشروط الملاءمة.

المتمعن للخطاب السابق يجد أن قسا أرسل مجموعة من الأفعال الكلامية غير المباشرة كالتي تحدث عنها سيرل، وهو الذي يرى أن أغلب اللغات الطبيعية أصبحت لا تخلو من مثل هذا النوع من الأفعال الكلامية غير المباشرة، وأرجع ذلك إلى القاعدة المشتركة بين كل من المتكلم والمتلقي على القيام باستنتاجات تصل بالمتلقي في نهاية المطاف إلى فهم قصد المتكلم، وذلك بالرجوع إلى عناصر إحالية مختلفة كالمقام والسياق الذي قيلت فيه، فإنجازية الفعل الكلامي غير المباشر تكمن في كونه يحمل قوتين إنجازيتين إحداهما ثانوية غير مقصودة من إنشاء الفعل وهي التي يمكن إدراكها من ظاهر العبارة، وقوة إنجازية رئيسية هي المقصودة من إنشاء الفعل ولا تدرك من خلال حرفية العبارة، بل لابد من استثمار أدوات لغوية وغير لغوية سياقية وتداولية لإدراكها، فمثل هذا المقصد ينبغي تبنيه سواء تحقق الفعل في الواقع أم لم يتحقق، وهذا ما يراه الطبطبائي وهو أن« من يقرر فهو يعبر عن اعتقاد، ومن يعد فهو يعبر عن نية، ومن يصدر أمرا إداريا فهو يعبر عن رغبة أو إرادة»[20]، ومن هذا فإنجازية الأفعال الكلامية تبقى متحققة ما دامت شروط النجاح متحققة ممثلة في قواعد تأسيسية مثبتة بمجرد التلفظ بها، إضافة إلى المتكلم المسؤول عن إصدار الأمر والذي يجب أن يكون في وضع يسمح له بإصدار هذه الأفعال الكلامية، وهذا ما نجده عند الخطيب وذلك عندما ألقى خطبته وفق إستراتجية إلقائية تجلت في عدة مقاطع من كلامه، والتي تتضح من خلال اللغة التي وظفها فيها، ويمكن تقسيمها إلى مرحلتين:

- المرحلة الأولى: وتبدأ من قوله: ق1(أيها الناس)...وتنتهي بقوله ق15 (لعبرا).

ابتدأ الخطيب خطابه بجملة إنجازية صريحة (أيها الناس)، والفعل الإنجازي فيها هو الطلب، والفعل التأثيري فيها هو الدعوة ولفت الانتباه، فالابتداء بالنداء وفق أداته المحذوفة يمثل للمتكلم ومتلقي الخطاب افتتاحا للدلالة على أجواء الخطاب وهذا ما عرف عند اللسانيين ببراعة الاستهلال، فالكلام الذي بعد هذا النداء يكون أكثر سبكا لفظيا وحبكا دلاليا وهو ما يحقق غاية الإبانة والوضوح من أجل ترسيخ فكرته، والتي تحققت بتضافر سلاسل من التقارير الوصفية المتصلة بمواقع الكلام وهو ما يجعلها تمثل حلقة وصل دلالية حيث تحدث فيها قس عن حالة الناس في السوق وما عليهم من تقاعس دون ذكر الصيغة الحرفية، وإنما نفهم ذلك من خلال فهم النص، ومن خلال مختلف الظروف المحيطة بالخطاب كالمقام والسياق الذي لا يكاد يكون مقتصرا على التقرير والتأكيد دون عتاب، وباستعمال لغة حقيقة لا مجازية. وعلى هذا الأساس فحري بنا أن نميز بين الأفعال الإنجازية المباشرة وغير المباشرة وفق الجدول التالي[21]:

الأفعال الإنجازية المباشرة	الأفعال الإنجازية غير المباشرة
- ملازمة القوة في مختلف المقامات	-لا تظهر قوتها الإنجازية إلا في المقام.
- تؤخذ قوتها الإنجازية مباشرة في تركيب العبارة نفسها.	- يتوصل إلى قوتها الإنجازية عبر عمليات ذهنية.
/	- جواز إلغاء قوتها الإنجازية غير المباشرة

جدول توضيحي للتمييز بين الأفعال الإنجازية المباشرة وغير المباشرة.

إن افتتاح الخطيب لكلامه بطلب الاستماع المقرون بالوعي في قوله:(أيها الناس، اسمعوا وعوا) لخير دليل على أهمية ما سيقوله، فقد استعمل مثل هذا الأسلوب لشد انتباههم قبل أن يكلمهم فيما يرمي إليه، ثم راح يذكّر الناس بمصيرهم الختامي وذلك بأنّ لكل إنسان نهاية مهما طالت حياته، فمن لم يمت اليوم لابد أن يموت غدا، ويتضح ذلك من خلال ما أورده من حكم مؤكدة في قوله:(من عاش مات، ومن مات فات)، ثم انتقل بأسماعهم بأنّهم لا يملكون شيئا يقفون به أمام ما هو آت في قوله:(وكل ما هو آت آت)، ثم راح يعدد تلك الصفات الكونية من ليل ونهار وبحار وجبال وغيرها، وهذه معاني أُستعمل فيها الأسلوب المباشر، إلا أن وراء هذا الأسلوب غايات ومقاصد أخرى تدل على أن هناك خالقا يقف وراء كل هذا الإبداع، الذي جعل القوم عاجزين أمام هذه الآيات الكونية.

اعتمد قس في سرد هذه التقارير الوصفية على عمق تجربته الذاتية والحياتية وتجربته مع قومه، فهو يواصل سرده لحججه بتعابير حقيقية غير مجازية لأن الأمر لا يتطلب الخيال الواسع فهو يخاطب العقول وذلك من خلال المزاوجة بين القول والعمل فيما اقترفوه من منكرات مخزية وأعمال مشينة.

– **المرحلة الثانية**: تبدأ من قوله: ق16(ما بال الناس...) وتنتهي بقوله ق20(منكرا)، حيث يواصل الخطيب في هذه المرحلة تغيير المسار الدلالي نفسه مع تغيير للصيغة متجها إلى الاستفهام في قوله:(ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون؟ أرضوا بالمقام فأقاموا؟ أم تركوا هناك فناموا؟) وهو استفهام إنكاري غرضه التعجب، أما تأثيره فهو حث ودعوة المتلقي إلى استخدام العقل والمنطق حتى يخلص في حوار داخلي مع نفسه بأن قسا على حق فيما يقوله، وهذا دافع قوي لشحذ همم قومه.

ثم واصل كلامه بشحنة مشبعة وثقة بالنفس، وذلك حين قام بسرد مجموعة من التقارير الإيجابية، وهي بذلك نقلة جديدة على صعيد المعنى حيث شرع في مواصلة الأداء الجمالي عبر شعرية اشتملت على استعمالات حقيقية من قبيل القسم وذلك للتشديد على قومه للانصياع لما يقوله، إلا أنّها تتسم بخطابية غير مباشرة في بعض الأحيان تُمثلُ جزءا من لغة النص في عرضه لمختلف الوقائع والحقائق، ففي قوله:(إنكم لتأتون من الأمر منكرا) يتكون من فعل إسنادي يتمثل في الجملة الفعلية المكونة من محمول فعل (صيغة تقرير) وموضوع هذه الأفعال الضمير المتصل(كم) والضمير المتصل(و) وهو فعل إحالي إلى قوم الخطيب، وذلك بالإشارة إليه عن طريق الضمير المتصل(كم).

أما الفعل الدلالي فهو مشكل من قضية تقاعس وتكاسل قومه عن الاتعاظ وتماديهم في أفعالهم، وهذا ما استدعى منه أن يقوم بدور الموجه المرشد من أجل استنهاض هممهم.

نماذج أخرى عن أصناف الفعل الكلامي في المدونة:

1/ الإخباريات (Assertives):

تعد الإخباريات أحد أصناف الأفعال الكلامية، فما جاء في كتاب صبح الأعشى من أقوال لكثير من الكتاب والشعراء والخطباء وغيرهم، إذ نجدهم قد اتخذوا من الخبر وسيلة لنقل الأخبار وتبليغ ما يدعون إليه من وصف للحوادث وعرض لمختلف المواقف، ويندرج ضمن هذا النوع من التصنيفات مجموعة من المقولات والخطب الواردة في المدونة على غرار الخطبة السابقة التي تناولناها في دراستنا، فقد احتوت على مجموعة من الأفعال الكلامية المباشرة التي دلت عليها القوة الإنجازية الحرفية، وأفعال أخرى غير مباشرة دلت عليها القوة الإنجازية المستلزمة مقاميا نذكر منها:

- **التأكيد**: وهو فعل كلامي مباشر دلت عليه الكثير من الجمل من مثل:
  - إن في السماء لخبرا.
  - إن في الأرض لعبرا.

– إن لله دينا هو أرضى له وأفضل.

– إنكم لتأتون من الأمر منكرا.

فهذا التأكيد جاء بالأداة إن ولام الابتداء وذلك لتأكيد الحقائق وإثباتها في نفس السامع.

- **النداء**: "أيها الناس"، فعل كلامي مباشر دلت عليه القوة الإنجازية الحرفية للملفوظ السابق، والفعل الكلامي المتضمن في القول وهو لفت انتباه المتلقي، وهو فعل كلامي غير مباشر مستلزم مقاميا.
- **الاستفهام**: فعل كلامي مباشر دلت عليه القوة الإنجازية الحرفية للملفوظ "ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون"، والفعل الكلامي المتضمن في القول وهو التعجب، وهو فعل كلامي غير مباشر مستلزم مقاميا.

2/ التوجيهيات (Directives):

الأفعال التوجيهية تعبّر عن توجّه المرسل إلى أن ينفذ المرسل إليه بعض الأفعال في المستقبل، كما أنها تعبر عن رغبة المرسل بأن يكون خطابه أو بأن تؤخذ إرادته التي انطوى عليها خطابه، على أنها هي الدافع الحقيقي في الفعل الذي سوف يأتي به المرسل إليه مستقبلا[22]، كما تضم التوجيهيات الأوامر والنواهي، والطلبات.

لقد وظفت هذه الإستراتيجية بكثرة في مدونتنا خصوصا ما تعلق الأمر بالنصح والإرشاد والوعظ والتعليم، ونلمس ذلك في مجموعة من الأحاديث والنصوص والخطب ومنها:

خطبة كعب بن لؤي جد النبي صلى الله عليه وسلم فيما ذكره أبو هلال العسكري في كتاب الأوائل: " اسمعوا وعوا، وتعلّموا تعلموا، وتفهّموا تفهموا، ليل ساج. ونهار صاج، والأرض مهاد، والجبال أوتاد، والأولون كالآخرين، كل ذلك إلى بلاء، فصلوا أرحامكم، وأصلحوا أموالكم، فهل رأيتم من هلك رجع، أو ميتا نشر، الدار أمامكم والظن خلاف ما تقولون، زينوا حرمكم وعظموه، وتمسكوا به ولا تفارقوه، فسيأتي له نبأ عظيم، وسيخرج منه نبي كريم"[23].

تضمنت هذه الخطبة الفعل الكلامي التالي:

- **الأمر**: هو فعل كلامي مباشر اتضح من خلال القوة الإنجازية الحرفية وتمثل في (اسمعوا، عوا، تعلموا، تفهموا، صلوا، أصلحوا، زينوا، تمسكوا). فالأمر هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام[24].

وهذه الأفعال الأمرية موجهة من جد الرسول صلى الله عليه وسلم إلى كل شخص عاصره في زمن الجاهلية، فكعب كان ذو مكانة مرموقة بين قومه، وهو ما خول له إنتاج هذا الخطاب بناء على موقعه السلطوي.

- **النصح والإرشاد**: هو فعل كلامي غير مباشر دلت عليه القوة الإنجازية المستلزمة مقاميا، فكعب ينصح ويرشد الناس إلى الأعمال الصالحة رغم أن الإسلام لم يظهر بعد.
- **الإخبار**: هو فعل كلامي مباشر اتضح من خلال القوة الإنجازية الحرفية المتمثلة في التقرير في قوله: فسيأتي له نبأ عظيم، وسيخرج منه نبي كريم.
- **النهي**: هو فعل كلامي مباشر دلت عليه القوة الإنجازية الحرفية في قوله: "لا تفارقوه".
- **الوعد**: فعل كلامي غير مباشر دلت عليه القوة الإنجازية المستلزمة مقاميا حين قرن بين فعل الأمر وجوابه في قوله: تعلموا ــ تعلّموا، تفهّموا ـــ تفهموا، فهذا وعد من كعب أن من تعلّم فإنه سوف يعلم بقدر ما تعلّم، وهو الحال نفسه مع تفهموا.

الغرض الإنجازي: وهو رغبة كعب بن لؤي عندما ألقى خطبته يوم العروبة بعكاظ من أجل توجيه الناس إلى إنجاز فعل وهو الالتزام والتمسك بالقيم الإنسانية النبيلة، وتذكيرهم بنعمة الله عليهم، وضرورة التأمل فيها وشكر الله عليها وعبادته، لأن هذه الحياة فانية ولا بقاء لأحد فيها (فهل رأيتم من هلك رجع، أو ميتا نشر)، فما عليهم إلا التحلي بمكارم الأخلاق المتمثلة في صلة الأرحام(صلوا أرحامكم) وإصلاح المال(أصلحوا أموالكم) وغيرها.

كما أننا نلمس الحالة النفسية للمتكلم من خلال استعماله الواسع للأمريات، وفي هذا دلالة على الحث والرغبة في إنجاز هذه الأفعال، التي تؤدي بدورها التأثيري في نفس المتلقي وترغيبه ودفعه للقيام بها، وما هذا إلا حرصٌ من كعب على أمته ودعوته لما فيه خير لهم، ومن هنا يكون قد تحقق شرط الإخلاص. أما اتجاه المطابقة فيكون من الكلمات إلى العالم، فكعب يدعو الناس إلى الالتزام، فإذا التزموا بتنفيذ أوامره فازوا ونجوا في الآخرة.

ومن خطب خالد بن عبد الله أمير البصرة: "أيها الناس! نافسوا في المكارم وسارعوا في المغانم، واشتروا الحمد بالجود، ولا تكسبوا بالمطل ذما، ولا تعتدوا بالمعروف ما لم تعجلوه... واعلموا أن حوائج الناس إليكم، نعمة من الله عليكم، فلا تملوا النعم فتحولوها نقما. واعلموا أن أفضل المال ما أكسب أجرا، وأورث ذكرا"[25].

يندرج هذا النص ضمن التوجيهيات حسب تصنيف سيرل، حيث تضمن كيفية تعليم الناس بعض الخصال والفضائل التي منّها الله عز وجل عليهم، من خلال استعمال فعلين كلاميين هما:

- **الأمر والنهي**: وهما فعلان كلاميان مباشران دلت عليهما قوة إنجازية حرفية تمثلت في الأمر:"نافسوا، سارعوا، اشتروا، اعلموا"، والنهي في: "لاتكسبوا، لا تعتدوا، لا تملوا...".
- **التوجيه والإرشاد**: فعل كلامي غير مباشر اتضح من خلال القوة الإنجازية المستلزمة التي تفهم من السياق الاستعمالي للخطبة، فخالد بن عبد الله يرشد ويوجه الناس إلى التمسك بمكارم الأخلاق والإسراع في الخيرات، وينهاهم عن بعض الأمور التي تضر بهم وبدينهم.

الغرض الإنجازي: وهو توجيه المخاطَب إلى تَعلُّم منهجية يستفيد منها ويستثمرها في الحياة من خلال تمسكه بالقيم النبيلة كمكارم الأخلاق، والأمر بالمعروف، وحمد النعم وغيرها.

3/ الالتزاميات (Commissives):

هو نوع من أفعال الكلام يستعملها المتكلم ليلزم نفسه بفعل شيء ما في المستقبل، فهي تعبر عمّا ينويه المتكلم من وعود وتهديدات وتعهدات[26]، ومن أمثلتها في المدونة:

قوله صلى الله عليه وسلم: «من صبر على حر مكة ولأواء المدينة ضمنت له على الله الجنة»[27].

فالفعل الكلامي المتضمن في القول التعبيري بمفهوم سيرل:

- **الوعد**: وهو فعل كلامي غير مباشر "ضمنت له على الله الجنة"، يتمثل في وعد النبي صلى الله عليه وسلم بضمان الجنة للذين صبروا وأقاموا في المدينة، فهذا الفعل الكلامي غير مباشر كشف عنه السياق والمقام.

الغرض الإنجازي: يتمثل في التزام المتكلم بفعل شيء ما في المستقبل، والنبي صلى الله عليه وسلم ألزم نفسه بوعد فحواه أنّه من صبر على صعاب المدينة ضمن له الجنة، وفي هذا المقام قال الإمام مسلم رحمه الله: حدثنا قتيبة بن سعيد حدثنا ليث عن سعيد بن أبي سعيد مولى المهري أنّه جاء أبا سعيد الخدري ليالي الحرة فاستشاره في الجلاء من المدينة، وشكا إليه أسعارها وكثرة عياله، وأخبره ألّا صبر له على جهد المدينة ولأوائها، فقال له: ويحك لا آمرك بذلك، إنِّي سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول:« لا يصبر أحد على لأوائها فيموت إلا كنت له شفيعا أو شهيدا يوم القيامة إذا كان مسلما»[28].

وفي هذا السياق نورد قوله صلى عليه وسلم:« لا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة أو تمثال»[29]، في هذا الحديث فعل كلامي غير مباشر جاء في صيغة خبر منفي وهو:

- **الوعد**: فالنبي عليه أفضل الصلاة والسلام توعد بعدم دخول الملائكة بيتا فيه صورة أو تمثال، ونمثله كما يلي:

– قوة إنجازية حرفية (صريحة): ملفوظ الحديث.

– قوة انجازية مستلزمة مقاميا (ضمنية): الوعد.

الغرض الإنجازي: ألزم النبي عليه الصلاة والسلام نفسه ووعد ألّا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة أو تمثال، ومثل هذا الحديث يدل على عدم تعليق الصور، كونها مانعة لدخول الملائكة، والواجب طمسها، ولهذا جاء في حديث عليٍّ:" لا تدع صورة إلا طمستها، ولا قبرا مُشْرِفًا إلا سوَّيته"، فلا يجوز اتّخاذها على الجدران أو على الأبواب، بل تجب إزالتها، أما إذا كانت تُمتهن في الأرض وتُداس في الأرض كالبُسُط والوسائد فلا تمنع، ولكن لا يجوز التصوير مطلقا، حتى ولو في البساط لا يجوز، لكن إذا كانت الصورة موجودة فيما يُداس أو في وسادة فلا تمنع؛ بدليل حديث أبي هريرة وحديث عائشة رضي الله عنهما[30].

4/ التعبيريات (Expressives):

هي أنواع أفعال الكلام تلك التي تبين ما يشعر به المتكلم، فهي تعبير عن الحالة النفسية تجاه الواقعة المعبر عنها تعبيرا يتوافر فيه شرط الإخلاص، ولها أن تتخذ شكل جمل تعبر عن سرور أو ألم، أو فرح، أو عمّا هو محبوب أو ممقوت[31].

تندرج التعبيريات في المدونة في كثير من المواضع نذكر منها:

ما جاء في قوله صلى الله عليه وسلم:« اللهم حببها إلينا كما حببت إلينا مكّة وانقل حمّاها إلى الجُحفة»[32].

فهذا الحديث يتضمن فعلا كلاميا مباشرا دلت عليه القوة الإنجازية الحرفية المتمثلة في ملفوظ الحديث، أما الفعل الكلامي غير المباشر فيكشف عنه المقام ويتمثل في الدعاء، حيث سأل النبيّ صلّى الله عليه وسلّم الله بأن يضاعف لهم في حبّ المدينة، لأنّه ترك مكّة لله تعالى وهو محبّ لها، فهو يسأله أن يُبدله حبّا أعظم من حبّه لمكّة، فالحديث السابق يحمل قوتيين إنجازيتين:

– قوة إنجازية حرفية (صريحة): ملفوظ الحديث.

– قوة إنجازية مستلزمة مقاميا (ضمنية): الدعاء وذلك حين أفصح النبي على الصلاة والسلام بما يشعر به من حب لمكة المكرمة ويظهر ذلك في قوله:(كما حببت إلينا مكة)، وحزنه على مفارقتها، إضافة

إلى سخطه على منطقة الجحفة والدعاء عليها بالوباء، وبالتالي فهو فعل كلامي فيه صدق وإخلاص في التعبير.

الغرض الإنجازي: عبر المتكلم عن حالته النفسية تجاه هذه القضية، والفعل التعبيري حقق نجاحه لتوفر شرط الإخلاص، فالنبي عليه أفضل الصلاة والسلام هو الصادق الأمين والقضية المعبر عنها تتمثل فيما رواه الإمام البخاري عن عائشة رضي اللَّه عنها أنها قالت: لما قدم رسول اللَّه صلى الله عليه وسلم المدينة وُعكَ أبو بكر وبلال، فكان أبو بكر رضي الله عنه إذا أخذته الْحُمَّى يقول:

كُلُّ امْرِئٍ مُصَبَّحٌ فِي أَهْلِهِ *** وَالْمَوْتُ أَدْنَى مِنْ شِرَاكِ نَعْلِهِ

فقال النبيُّ صلى الله عليه وسلم:« اللّهمّ الْعَنْ شيبة بن ربيعة، وعتبة بن ربيعة، وأميّة بن خلف،كما أخرجونا من أرضنا إلى أرض الوباء»، ثم دعا صلّى الله عليه وسلّم بهذا الدّعاء. فقال:"وصحّحها لنا، وانقل حُمّاها إلى الجُحفة"، وقوله بالجحفة :قال الخطّابي وغيره: كان ساكنو الجحفة يهُودا في ذلك الوقت، فهذا الحديث يتضمن الدّعاء على الكفار بالأمراض والأسقام والهلاك... وهذا مذهب العلماء كافّة[33].

وبما أنّه يدخل في هذا الصنف الشكر والترحيب والاعتذار والتعزية[34]، فهذه المدونة غنية بهذا الصنف على غرار ما جاء عن المعتصم إلى ملوك الآفاق من المسلمين عند قبض الأفشين على بابَك ملك الروم، وهي:" أما بعد، فالحمد لله الذي جعل العاقبة لدينه، والعصمة لأوليائه، والعز لمن نصره، والفلج لمن أطاعه... لا إله إلا الله وحده لا شريك له، يحمده أمير المؤمنين حمد من لا يعبد غيره..."[35].

نجد في هذا المثال تنوعا في الحالة النفسية للمخاطب بين الشكر والامتنان والاعتقاد، فانطلق من فعل كلامي مباشر دلت عليه الصيغة الحرفية للملفوظ السابق وهو الحمد والثناء على الله سبحانه وتعالى، أما الفعل غير المباشر (الضمني) فتدل عليه القوة الإنجازية المستلزمة والتي يكشف عنها المقام وهي:

- **الشكر**: وهو فعل كلامي غير مباشر اتضح من خلال المقام الذي ورد فيه الخطاب حين قال:"الحمد لله الذي..." وبهذا يكون قد عبر عما يدور في نفسه من امتنان للخالق على ما أعطاه من نعم وتوفيق.
- **الاعتراف**: فعل كلامي غير مباشر دلت عليه قوة إنجازية مستلزمة مقاميا فالمعتصم يفصح عما يشعر به من اعتقاد جازم ويقين راسخ في القلب بوحدانية الله سبحانه وتعالى حين قال: "لا إله إلا الله

وحده لا شريك له، يحمده أمير المؤمنين حمد من لا يعبد غيره..." وهذا الاعتراف فيه صدق وإخلاص في التعبير ودلالة على حبه لله عز وجل لما وفقه إليه.

الغرض الإنجازي: الغرض من هذا الشكر والاعتراف هو التعبير عن الحالة النفسية للمعتصم بالله، ومدى شكره وحبه لله جل جلاله.

5/ الإعلانيات (Déclarations):

هي أحد أنواع أفعال الكلام التي تغير الحالة عبر لفظها، وسِمتُها المميزة أن أداءها الناجح يتمثل في مطابقة محتواها القضوي للعالم الخارجي، إضافة إلى أنها تقتضي عرفا غير لغوي، واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، ومن العالم إلى الكلمات، بغض النظر عن شرط الإخلاص.

ومن أمثلة ما يندرج ضمن الإيقاعيات المثال التالي:

ورد من السنة النبوية أن" النبي صلى الله عليه وسلم حين وجه معاذ بن جبل إلى اليمن.قال: إنّك سترد على قوم معظمهم أهل كتاب فاعرض عليهم الإسلام، فإن امتنعوا فاعرض عليهم الجزية وخذ من كل حالم دينارا، فإن امتنعوا فاقتلهم"[36]

السياق الذي ورد فيه هذا النص هو أيام دعوة النبي صلى الله عليه وسلم، وذلك لما وجه معاذ بن جبل –رضي الله عنه– إلى اليمن داعيا إلى الله ومعلما، حيث رسم له الخطة التي يسير عليها في دعوته، فبين له أنّه سيواجه قوما أهل علم وجدَل من اليهود والنصارى، وليكون على استعداد لمناظرتهم، ثم ليبدأ في دعوته بالأهم فالأهم، فيدعو الناس إلى الإسلام أولا، فإن امتنعوا عن ذلك فاعرض عليهم الجزية ثانيا، فإن امتنعوا فاقتلهم. وهنا نجد فعلا كلاميا إيقاعيا صادرا منه صلى الله عليه وسلم وهو القتل وذلك لعدم انصياعهم لأوامره عليه الصلاة والسلام على لسان معاذ بن جبل. فالمتكلم أعلن حكما مستمدا قوته من سلطة الخطاب الإلهي، ومعاذ بن جبل في مقام دعوة وتبليغ، فما عليه إلا أن يقوم بضبط الحدود وتطبيق المطلوب كونه في مقام استمد قوته من سلطة الحديث النبوي.

الخاتمة والنتائج:

وفي الأخير يمكننا القول بأن التداولية تعد ميدانا لغويا خصبا، وذلك في محاولتها لفهم الاستعمال اللغوي من خلال السياق، ومقصدية المتكلم والعلاقة الرابطة بين العلامات ومستعمليها. هذا وقد خلصت دراستنا إلى:

– تعد أفعال الكلام الركيزة الأساسية في التداولية، وهذه الأخيرة تقوم بدراسة الفعل وذلك بوصفه حركة وفعلا وإنجازا.

– الغرض من الفعل الإنجازي هو مدى التزام المتكلم تجاه المخاطب بأداء عمل ما.

– تجلت أفعال الكلام في صبح الأعشى على هيئة أفعال أنجزت بأقوال دلت عليها قوة إنجازية حرفية، وقوة إنجازية مستلزمة مقاميا. حيث غلبت الإخباريات على المدونة، ويرجع هذا إلى القصد من وراء الكتابة الإنشائية،كون القلقشندي في مقام سرد وإخبار لمختلف الوقائع والأحداث لأحوال الأمصار والأعصار وغيرها، ونورد في هذا الجانب قول قُس بن ساعدة:"إن في السماء لخبرا وإن في الأرض لعبرا..."، فهذا القول يتضمن فعلا كلاميا مباشرا دلت عليه القوة الإنجازية الحرفية وذلك لتأكيد الحقائق وإثباتها في نفس المتلقي. أما التوجيهيات الواردة في المدونة فكانت في مجملها إرشاد وتوجيه للناس لأمور دينهم ودنياهم، وتجلى ذلك في مختلف الخطب والرسائل والمكاتبات وغيرها من المواضع، وأبرز آليات التوجيه تمثلت في النهي والأمر مثل:" أيها الناس! نافسوا في المكارم وسارعوا في المغانم "، فهذا القول يحمل قوة إنجازية حرفية، وقوة إنجازية مستلزمة تتضح من خلال المقام وهي التوجيه والنصح والإرشاد. أما الالتزاميات فجاء الوعد في مواضع والتهديد في مواضع أخرى كقوله: "لا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة أو تمثال"، وهذا وعد منه صلى الله عليه وسلم بعدم دخول الملائكة للبيوت التي بها صورة أو تمثال، وفي التعبيريات تمثلت في مختلف مظاهر الشكر والثناء والاعتذار والاعتراف الامتنان وغيرها حيث جاءت في مواضع مختلفة كالرسائل والمكاتبات من مثل:" الحمد لله الذي جعل العاقبة لدينه، والعصمة لأوليائه"، فهذا شكر وامتنان لله سبحانه وتعالى وقد توصلنا إلى هذا الفعل الكلامي عن طريق القوة الإنجازية المستلزمة التي كشف عنها السياق. أما الإيقاعيات فتمثلت في إصدار الأحكام على اختلاف صيغها على غرار قوله صلى الله عليه وسلم لمعاذ بن جبل:" إنك سترد على قوم معظمهم أهل كتاب فاعْرض عليهم الإسلام، فإن امتنعوا فاعْرض عليهم الجزية وخذ من كل حالمٍ دينارا، فإن امتنعوا فاقتلهم"، ففي هذا الحديث إصدار حكم القتل في حق يهود ونصارى اليمن إن لم يمتثلوا للدعوة الموجهة إليهم. وأمثلة هذه الأحكام كثيرة في المدونة.

– من خلال هذه الدراسة حاولنا إبراز ما يحدثه النص في متلقيه، ومن أجل الوصول إلى ذلك استندنا إلى التداولية كونها تساعدنا على فهم النصوص والتعمق في دراستها للوصول إلى مقصدية

المتكلم، ومدى تأثيره في متلقي الخطاب، أي أنها تعطينا قراءة جديدة خصوصا ما تعلق بالنصوص التراثية منها.

هوامش:

[1]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص40.

[2]- نواري درقاوي كلثوم، "تعليمية التعبير الشفهي من خلال النص المسموع لدى تلاميذ السنة الأولى من التعليم الابتدائي"، مجلة لغة كلام، المركز الجامعي غليزان، م3، ع1، 2017، ص112.

[3]- أبوبكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص120.

[4]- محمد أديوان، "نظرية المقاصد بين حازم القرطاجني، ونظرية الأفعال اللغوية المعاصرة"، مجلة الوصل، ع1، تلمسان، 1994، ص39.

[5]- آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص29.

[6]- حافظ إسماعيلي علوي، التداوليات علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2014، ص91.

[7]- ينظر: أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، دط، ص17.

- وينظر: آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، مرجع سابق، ص31.

[8]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، مرجع سابق، ص41-42.

[9]- أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام، مصدر سابق، ص21.

[10]- المرجع نفسه، ص122.

[11]- ينظر: أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام، مصدر سابق، ص174.

- وينظر: فرنسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، دط، 1987، ص62-63.

[12]- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2009، ص98، وما بعدها.

[13]- جون ر . سورل، الأعمال اللغوية بحث في فلسفة اللغة، تر: أميرة غنيم، دار سيناترا، تونس،ط1، 2015، ص41.

[14]- ينظر: جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص217.

- وينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 2002، ص49.

[15]- أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية بالقاهرة، د ت، د ط، 1340-1922، ص212.

[16]- آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم (علم جديد في التواصل)، مرجع سابق، ص3.

[17]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، مرجع سابق، ص 42 .

[18]- محمود أحمد نحلة ، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ، مرجع سابق، ص67 .

[19]- صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص141.

[20]- طالب سيد هاشم الطبطبائي، نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، دط، 1994 ص22.

[21]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص 83-84.

[22]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص337.

[23]- القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، مصدر سابق، ص212.

[24]- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص75.

[25]- القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، مصدر سابق، ص212.

[26]- جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص90.

[27]- القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، مصدر سابق، ص208.

[28]- https://www.muqbel.net/files.php?file_id=1&item_index=27، أطلع عليه بتاريخ:2020/11/7، الساعة: 18:36.

[29]- القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، مصدر سابق، ص205.

[30]- https://binbaz.org.sa/audios/2446/531، بتاريخ: 2020/11/7، الساعة: 19:57.

[31]- جورج يول، التداولية، مرجع سابق، ص90.

[32]- القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، مصدر سابق، ص208.

[33]- http://nebrasselhaq.com/index.php?option=com_content&view=article&id=362:-50-&catid=14:2010-06-04-11-47-53، التاريخ: 2020/11/7، الساعة: 21:35.

[34]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص50.

[35]- القلقشندي، صبح الأعشى، ج6، مصدر سابق، ص400.

[36]- القلقشندي، صبح الأعشى، ج13، مصدر سابق، ص356.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 433 - 449 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تراسل الحواس في ديوان صحوة الغيم لـ: عبد الله العشي

The synaesthesia in the Diwan "Awakening the Clouds" to: Abdullah Al-Ashi

نوال أقطي *
Naouel Agti
جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)
University of Mohamed Khider Biskra - Algeria
naouel.naouel.agti@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:.2021/06/19	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تراسل الحواس نمط تصويري حداثي هام تقوم عليه الصورة الشعرية، وله دور مؤثر في تجسيد غاية الشاعر التعبيرية، وهو أداة رمزية يلجأ إلى استخدامها لترجمة انفعالات البواطن، لذا تعنى الدراسة ببحث هذه الظاهرة في ديوان **صحوة الغيم** للشاعر عبد الله العشي لما فيه من قدرة على التصوير وتحريض على التأمل والتفكير، بهدف كشف أثرها الجمالي.

وتعتمد الدراسة المنهجين الوصفي والإحصائي لتحليل أنماط صور التراسل الحسي وتحديد أكثرها هيمنة في المدونة، وقد خلصت إلى أنّ تراسل الحواس صورة جمالية مؤالفة بين الجزئيات يلجأ إليها الشاعر لإبداع لغة إيحائية مثيرة للمتلقي.

الكلمات المفاتيح : الشعر، الخيال، الصورة الشعرية، تراسل حسي، صحوة الغيم.

Abstract :

The synaesthesia an important modernist pictorial style on which the poetic image is based, and it has an influential role in embodying the poet's expressive goal. It is a symbolic tool that poets use to interpret inner emotions, the study examines this phenomenon in the Diwan of **Awakening the Clouds** by Abdullah Al-Ashi, because it has the ability to photograph and incite to meditate and think. The study aims to uncover their aesthetic impact.

The study uses descriptive and statistical approaches to analyze the patterns of synaesthesia images and to identify the most dominant ones in the Diwan. The study concluded that the synaesthesia is an aesthetic image that is similar between

* نوال أقطي naouel.naouel.agti@gmail.com

the particles, which the poet uses to create a suggestive language that stimulates the recipient

Keywords: poetry, imagination, poetic image, synaesthesia, Awakening clouds.

1. مقدمة:

الشعر هو السفر في المطلق للكشف عما هو جوهري، إنه سؤال مستمر ينشد الحقيقة، ومعرفة مختلفة لها منطقها الخاص، ومملكتها السرمدية التي يتحقق فيها الخلاص والتحرر، حيث يستبدل الواقع بآخر مختلف تؤثثه الذات حسب الرغبة، ويتحدث الشعر بلغة الانفعال الباطني، فيحاور عالم الدواخل، ويدلي بخبايا الشعور .

وتقع على عاتق الشاعر المبدع مهمة خوض تلك المغامرة، للتمكن من ترجمة الدفق الشعوري في رؤى شعرية تحدد الموقف وتظهر التجربة، التي ينتظر وصولها للآخر من أجل إشراكه، وإقناعه بما يطرح من قضايا.

والأكيد أن وسيلة المبدع في التأثير وملكة إدراكه هي ملكة الكليات (الخيال) ، الذي يذيب ويلاشي ليبعث من جديد، فيجمع بين المتفرقات ويصل بين المتباعدات، إذ به يتجاوز الشاعر قانون العادة، فينظر العالم كما أنه يبصره لأول وهلة، حيث تتجدد صوره بتجدد تأملاته الشاردة؛ لذا فدفق التصوير لا ينضب منتهكا حجب الغياب، مهاجرا بين مدارات الستور مبحرا في الغامض، ليكشف الخفي ويبوح بمعطى الأسرار.

وإحدى صور هذا الخيال هي صور التراسل الحسي التي تثير غواية بلاغية، بوصفها خروجا عن المألوف يسهم في حركية النص، ويعمل على تحقيق الشعرية، وهي ركيزة أساس في التعبير عن دقائق وجزئيات العالم الجواني، إنها ظاهرة أسلوبية جمالية تستثمرها القصيدة الحداثية لإثراء بنيتها اللغوية وتكثيفها.

وتراسل الحواس هو نظرية تعيد تنظيم العلاقات بشكل مغاير يآلف بين المدركات، مما يفاجئ القارئ ويكسر أفق توقه بدعوته إلى القراءة والتأمل والتأويل، لاسيما أنه يفعل حوارية النص بتداخله مع فنون مختلفة، حيث يثير إشكالية إفادته من أنواع أخرى من الفنون غير الأدب، إذ يقدم فيما يقدم إيقاعات لونية قد يختص بها الفن التشكيلي أو روائح صوتية عذبة هي من اختصاص فن الموسيقى[1].

وقد لا تضيع هذه المعطيات إذا اختيرت مدونة "**صحوة الغيم**" للشاعر الجزائري عبد الله العشي مساحة إجرائية، خاصة أنه يعمل على بناء أسلوبية جديدة تستعين بالتصوف ومعطيات الحداثة في بناء تجربته الوجدانية الخاصة به[2]، من هنا تسعى هذه الدراسة للبحث في جماليات التراسل الحسي في مدونة حفلت بتوظيف هذه الظاهرة الشعرية، مما فتح النص على تعددية دلالية وجنبه النمطية، فانحرف بناؤه عن الشكل المرجعي لاسيما في علاقات الدال بالمدلول.

وتحاول هذه الدراسة الإجابة عن إشكال مفاده: ما الأثر الجمالي الذي يحققه استخدام التراسل الحسي في المدونة، وأي أنماط هذه الظاهرة أكثر هيمنة ولماذا؟

وللإجابة عن الإشكال المطروح تبحث الدراسة في تعريف التراسل الحسي، وتشير إلى علاقة المدرسة الرمزية بهذا المعطى التصويري، ثم تحدد أنماطه في الديوان مع الالتفات إلى جمالياتها الأسلوبية.

2. تعريف التراسل الحسي:

إن تراسل الحواس هو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، التي تبلورت على يد أصحاب المدرسة الرمزية، يعمل على تناغم الحواس مما يسهم في تعميق المعنى وتكثيف الدلالة، ويرد هذا المصطلح في المعجمين اللغوي والفلسفي، بوصفه تعبيرا يدل على المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخمليا أو دافئا أو ثقيلا أو حلوا، وكأن يوصف دوي النفير بأنه قرمزي[3]، وهذا يعني أن التراسل يجمع بين المدركات ويآلف بين وظائف الحواس، بما يمنح تجاوبا جماليا يعين على إثراء الإمكانات الإيحائية.

ولعل ذلك التجاوب دليل وجود رابط وجداني «فالألوان والأصوات والعطور تبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو أقرب مما هو، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى أن تنقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير، فكرة أو شعورا، وذلك أن العالم الحسيّ صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل»[4].

وإذا ما تمت عملية نقل الأثر النفسي تلك، فإننا نتمكن من استيعاب البواطن، فنعثر على خارطة العالم الوجداني التي تقودنا بدورها نحو معرفة الذات والعالم الخارجي معا، و من ثمة صناعة واقع جديد مغاير.

أما وحدة الرابط الوجداني فتشكل انسجاما حلوليا بين معطيات الحواس، خاصة أن «الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة»[5]، والتماثل دليل انفتاح يتخطى سياج المحدود لينشد تحررا من طوق الثابت والمعروف.

من هنا تأتي هذه التقنية التصويرية، لتقوض علاقات المنطق مستبدلة قانون النمطي الجاهز بآخر مختلف، يثير انتباه المتلقي ويستفز خياله، فيعينه على كشف معنى أعمق من الظاهر السطحي، بما يحمله من رقة الصورة وعذوبتها ورشاقتها.

3. المدرسة الرمزية ومعطى التراسل الحسي:

ترى المدرسة الرمزية أنه إذا ما تم وصف مدركات حاسة بمدركات حاسة أخرى، تتفاعل الحواس وتتراسل للتبادل وظائفها مهدمة ما بينها من حواجز المنطق، فيستخدم للأشياء التي تدرك بالسمع ما يستخدم للأشياء التي تدرك بالذوق أو للأشياء التي تدرك بالبصر وما يتذوق قد يدرك بالشم وهكذا يقول بودلير في قصيدته تجاوبات تتجاوب العطور والألوان والأصوات[6].

ينضاف إلى هذا « أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينمِّيها :لأنه يعني ضمناً أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبّرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة»[7]، لذا فقد كان ضرورة ملحة دفعت إليها الرغبة في نقل حقائق الأشياء ولغة الانفعال، التي تعجز اللغة بشكلها الوضعي المألوف عن تجسيدها.

فتمازج الحواس بمثابة لعبة بلاغية يمتلكها الشاعر، تنقله من حاسة إلى أخرى"فتذوب الفواصل، وتلغى الحواجز فيما بينها بقناعات يوفرها الشاعر؛ ليقربها من ذائقة المتلقي ويقنعه بتقريب حاستين منفصلتين، على الرغم من تباعدها الواقعي[8]، وبالتالي يمكن تمثيل العالم بشكل استعاري، ويتم تخليص الذات من سجنها بإلقاء نظرة على عالم المثل من خلال الكتابة الشعرية، وهنا يتحقق الاتصال بعالم علوي تتسامى فيه الذات عن عفن الراهن الموبوء ويسوده الكمال، وهو العالم المثالي الحالم الذي لا تتسل إليه أزمات الواقع المحموم والمفجوع.

وقد أولى بودلير هذا العنصر الخيالي (تراسل الحواس) أهمية بالغة، فأعلن انطلاقه نحو اللانهائي في ضرب من التصوف[9]، فكان يرنو إلى بلوغ عالم عدني مستوحى من حنينه إلى الكمال، حتى إنه سعى لبناء توافق يحقق العودة إلى الوحدة، حيث يحل الانسجام محل الفوضى، وتشكل الأحاسيس تناغما

يستدعي المثالي منح وحدة للمجزأ وتنسيقا للمتباعد، ومن ثمة يشيِّد الشاعر معبده في هذا الوجود المتناغم الذي تتمثل فيه العناصر متصالحة وفق مبدأ توافقي يمحو معالم التصدع والشقاق.

وإذا كان الإنتاج الفني يصدر عن توازن وانسجام في نفسية الفنان، والجمال يعرف بأنه كذلك توازن وانسجام في الخطوط والأصوات والألوان[10]، فإن الشعر يتطلب – هو الآخر كما يرى بودلير– «مقدارا من التنسيق والتآلف ومقدارا من الروح الإيحائي والغموض»[11]، هنا تصبح القصيدة وحدة حيوية يبثها الإيحاء حركية دائبة، فتكون استخداما مستمرا لزمن مستقبلي يجعل الذات تنتعش بتوقها للأفضل، فتسعى لتغير واقعها بآخر مختلف.

وإذا كان الإنسان ثنائية دائمة وتطلبا مزدوجا، روحا وجسدا، اشمئزازا من الحياة ونشوة بها، فإن محاولة الشاعر (بودلير) الوجودية تتمثل في امتلاك حقيقي للذات تتحد فيه الكينونة بالوجود، حيث يتم التغلب على تلك الازدواجية التي تستقطب التجربة الإنسانية[12]، وبالتالي فهذه الصورة الحداثية التي تآلف بين المختلفات تنتصر على عيوب الواقع، وتبعث عناصر الجمال من ركام القبح بخلق حياة بديلة تنتصر على البعثرة والشتات، وتغتال عالم الانقسام والتعددية، هذا الذي ذبح الكينونة بنفيها إلى مدن التيه والضياع.

وإذا ما تم تحطيم المتعين يحدث التحرر والخلاص لعناق اللامتناهي، وتنال الكينونة استقلاليتها عن المنطقي والمعتاد والمألوف، وهو مبدأ التعالي بعد استيعاب التأمل الداخلي، وبعث ولادة جديدة يهيمن فيها الروحي عن المحسوس.

والروحاني هو كائن ويتجلى للعيان ككائن، إن له من الكينونة الموضوعية والانسجام والديمومة والهوية [وفي الآن نفسه]... يتميز بنوع من الغياب فهو غير كائن تماما ولا مرئيا تماما ويظل ...معلقا بين العدم والوجود[13]، وبهذا يتحقق انتصار اللامرئي عن المرئي؛ لأن الأول يعني الخلود والثاني يتصل بالفناء (أما وصل المرئي بما هو غير مرئي)، فهو من نقاء النفس وعودتها إلى الطبيعة الحقيقية (وهذه هي كيمياء بودلار) الوئام الفريد من نوعه.

وقد أشار سارتر إلى أن بودلير قد ضاع عبثا في المتاهة؛ لأنه حاول الهروب نحو الأمام غير ملتفت إلى الخلف، وهو هروب من الجدل والصراع ومن قلق الإنسان الوحيد؛ لأنه يخشى الطبيعة ويحل محلها عالم خياله[14]، محاولا جبر انكسار الواقع متواريا وراء سياج خيالي يحتمي بمظلته عن التلاشي المؤلم لما هو كائن، بينما يرى مشال فوكو أن بودلير استطاع أن يكون الشاعر الذي لا يشهد على نزعة الوعي تجاه نفسه (البحث عن الذات)، بقدر ما يشهد على التزام طوعي ملموس في قلب واقع الحاضر ثم اجتيازه،

والتحويل ليس هدما أو تقويضا وإنما استعلاء، إنه لعبة صعبة وشاقة بين الواقع وممارسة الحرية، تأخذ فيها الأشياء شكل تحول جوهري أكثر طبيعية وأكثر جمالا[15].

ومهما كانت آراء الباحثين في شخص بودلير، فإنها تجمع على تفرده وتميزه وتحكي قصة رغبته في خلق انسجام مختلف آملا نسج وحدة بين المتناقضات، التي لطالما دونت اغتراب الذات ورسمت آزماتها النفسية، وعبد الله العشي يشارك بودلير في تمرده؛ لأنه اختار لنفسه صحوة غيم ينتقل بها في عالم سرمدي من صنعه، فيرى خلالها ذاته بشكل مغاير كما لو أنها شخص آخر.

4. أنماط التراسل الحسي:

إن تراسل الحواس ينمّي الدفقة الشعورية، ويفعّل طاقة التّنوع لتزداد الصورة جمالا ووضوحا، ولعل ثمة خصوصية وطبيعة مميزة لعالم الشعر الجزائري النفسي الذي نحاول كشفه، حيث تتفاعل الفكرة والحدث مع الشعور والعاطفة، منتجة صورة جامعة لأصباغ حسية انفعالية متباينة، ولغة إبداعية متميزة جماليا.

وكثيرا ما تتجرد المحسوسات في مدونة شاعرنا "عبد الله العشي" عن كل ما تتصف به من صفات مادية، وتتحول إلى مشاعر خاصة تكشف عن قيم ذهنية وروحية بعيدة المدى، محدثة شبكات من العلائق المبتكرة، مما جعل صور التراسل الحسي تنقسم إلى صنفين مختلفين، يردان في ديوان "صحوة الغيم" بنسب متفاوتة، (التراسل الحسي الرابط بين مدركين حسيين، والتراسل الحسي الذي يضم الحسي إلى المجرد).

1.4 . التراسل الحسي(حسي/ حسي):

يشكل هذا النوع من التفاعل حيزا هاما له هيمنته على النوع الثاني (الحسي المجرد)، إذ ورد منه سبعة أنواع من أصل عشرة، وسنحاول في نهاية البحث قراءة دوافع هذه الهيمنة.

ونمثل لذلك التفاعل بنماذج عدة نحرص فيها على عدم بتر السطر الشعر من سياقه، لذا قد يجمع المقطع نوعي التراسل المذكورين، فنشير إلى الاثنين مع التركيز على النوع الأول.

يقول الشاعر:

فِي الفَضَاءِ البَهِيِّ البَعِيدْ.. [16]

عِندَ مُبتَدأ الضَّوءِ والصَّوتِ واللَّونِ والكَلِمات...

لَا نَشِيدَ سِوى بَوحِهَا

مِنهُ تُولدُ أفْراحُنَا

وتَتيهُ بمعَراجِهنَّ السُّحبْ

يمزج الشاعر بين المدركات البصرية والسمعية (الضوء/ الصوت) (اللون/ الكلمات)وبين الحسي والمجرد (منه تولد أفراحنا/ النشيد البوح فرح/ وتتيه في معارجهن السحب)، ليناقش حقيقة الانصهار الحادث بينه وبين الكلمة. إنه توحّد تختلط فيه المكونات وتتداخل، لتدين عالما يقبع فوق قمّة محدّبة، تخلخله القوى وتتحكم فيه الأشرعة، ثم تسمو الذات لتلامس سر الكون في لحظة واحدة هي آونة الكشف، عند ذلك ينصهر عالمها الواقعي ليعوض بآخر امتدادي هو فضاء اللغة (فضاء بهي بعيد..).

وتبدو الرؤيا لدى الشاعر في نصه "**دال بقطر الندى**" رحلة تخط تتبّع الشعور من خلال استثمار الصور التراسلية:

كَانَ صَحْوٌ نَدِيٌّ يُطِلُ عَلَى البَحرِ[17]

أَلوَانُهُ:

مَرمَرٌ ذَائِبٌ، زُرقَةٌ لانِهائِيَّة،

نَغمٌ يتَحدَّرُ مِن شَاطِئَين،

نَدَى نَاعمٌ،

أقْحُوان.

تشتبك المدركات البصرية باللمسية، وتمتزج مع المعنويات (**ألوانه مرمر ذائب** – بصري لمسي **زرقة لانهائية** –بصري مجرد)؛ لتؤمن خلاص الذات وانعتاقها من دونية الواقع المقيد بأغلال المادة، متحررة باغتسالها إلى فضاء مثالي نوراني، أكثر نقاء واتساعا، تنعم فيه الذات بالسعادة التي افتقدتها في عالم الشقاء، وترسو فيه الروح على ضفاف جزر الطمأنينة (المحسوس يتصل بالمجرد).

وفي لوحة ثانية تجتمع مدركات الصوت والبصر (**نغم يتحدر**) واللمس والشم (**ندى ناعم، أقحوان**) لتكرس لذة الكتابة عبر الهجرة نحو تحقيق دلالة مختلفة، تسهم في بث قيم تأثيرية جمالية ضمن لغة إيحائية تفاجئ المتلقي.

وتتفاعل جملة الحواس البشرية عبر تقنية التراسل الحسي، بحيث تستغرق الحالة الشعورية وتضيء الدفقة التصويرية، وتمدها بطاقات من التنوع لتزيد الصورة جمالا ووضوحا في قول الشاعر:

جَلَستْ وَردَةُ الشِّعرِ مَا بَينَنَا[18]

كَانَ رَمزٌ يُتوِّجُنَا

ويُمسِّحُ لَفظًا بِأَهدَابِنَا

ويُدَاعِبُنا بِجَمِيلِ الكَلامْ ،

تتناغم المدركات الشمية والبصرية بالمدركات السمعية (**جلست وردة الشعر ما بيننا**)، فلا تحتاج الذات إلى المدركات الذوقية، إذ يصبح للشعر وهجه الآسر وسلطانه المؤنس لذات اختارت الرحيل نحو المجرد.

إنّ التراسل وسيلة للحلم يترجم تلك اللحظات الشعورية الباطنية، ويكشف سعي الذات للاندفاع إلى مواجهة الحقيقة، فهو يؤكد على خصوصية الصورة ويثبت جمالها المميز، إذ«يعيد تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية بما يشبه عملية الذوبان التي تتعرض لها قطعة جليدية بتأثير الحرارة»[19] ، ويبدو أن حرارة البواطن قادرة على صهر العلاقات وخلق «التماثل في اللاتماثل»[20].

وتشي علاقات الدوال في الصورة الشعرية التي تتعدى المألوف، نحو بناء تآلف مختلف يصل بين المتباعدات بوجود مغاير، يجعل من المدركات السمعية والبصرية واللمسية(يمسح لفظا بأهدابنا- سمعي بصري/ يداعبنا بجميل الكلام- لمسي بصري سمعي) من جنس واحد مع هذه الذات فيصل ذات البين (الأنا والكلمة).

وتسافر الذات في رحلة حلولية توقا لتجسيد تلك الجاذبية المستقطبة لها:

في الصَّباحِ اقْتَرَبْتُ[21]

صِرتُ بَينَ الضُّحَى وضِياءَاتِها

عَانَقَتنِي...

ارْتَجَفتُ...

أَخْفَيتُ مَائِي فِي حَوضِها

عَانَقَتْنِي

وأَرْخَتْ قَنادِيلَها

بَينَ مَوجِي وشُطآنِها

هَالنِي فَيضُها ...

جَمرُ أَنفَاسِهَا...

ضَوؤُهَا..ظِلُّهَا

لمَعُ أَندَائِهَا

وغُموضُ الصَّدَى

في تَفاصِيلِ أسْرَارِها

إن هذه الأسطر الشعرية تبنى من تجاور صور عدة لتراسل الحواس(عانقتني/ ارتجفت- عانقتني وأرخت قناديلها) (لمع أندائها)(جمر أنفاسها)، لتعرض امتزاجا بين البصري واللمسي في الصور الثلاثة الأولى لأن القبلة مدرك لمسي، وبين المدركين اللمسي والشمي في الصورة الأخيرة، وتنحدر نحو إنتاج معادلة مُفادها رجّ عناصر الوجود لإحداث تطابق بينها، من أجل تجسيد مشروع تفاعل الذات والوجود، وهو ما يفعل مسار الرؤيا الاستكشافية لدى الشاعر، تلك الرؤيا التي من شأنها أن تجعل الذات ترسم عالما جماليا له غوايته الآسرة:

كُنتُ وَحدِيَ مُتَكِئًا بِينَ جَفْنينِ مِنْ عَسلٍ فَاتِنٍ، وذَهبْ... [22]

نَاشِرَا حِكمَتِي فِي بَياضَاتِ أَسْرارِهَا...

فِي الحُرُوفِ وأَسمَائِهَا

وقِفًا فِي ضُحَى غَائِبٍ لَم يَغِبْ

تتصل المدركات البصرية واللمسية والذوقية (**متكئا بين جفنين من عسل فاتن وذهب**)، ثم يلتقي المدرك البصري بالمجرد (**بياضات أسرارها**) لتجسيد لحظة جامعة بين الحضور والغياب (**غائب لم يغب**).

وكل ذلك هو خلق لفوضى الانسجام التي اعتادها القارئ، من أجل إثارة ذهنه وتنبيه فكره إلى سحر هذا الوجود المختلف، الذي يحيكه الشاعر من خيوط خياله.

من هنا يمكننا القول إن نمو الصورة يتكامل مع التكوين الوجداني الانسيابي بشكل يمحو معالم التشظي، ويرمم كل تصدع عازل بين الذات والوجود، ينضاف إلى ذلك ما تنتجه هذه « الصور المتجاوبة [من] تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير وتتسع رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد جراءها الأفق الأوسع للمجاز الفن على السواء»[23].

ويقدم الشاعر في قصيدته "غواية كان مدّ."لوحة تتواشج فيها الحواس لتنصهر مشكّلة صورة مختلفة :

كَانَ مَدَّ إِلَى أَوَّلِ الشَّمسِ أَيَّامَه [24]

كَانَ يَقرَعُ بَوَّابَةَ الرِّيحِ...

يُبْدِلُ حَرفًا بِحرْفٍ

لِيفتَحَ أَبوَابَه
مُثقَلاً بِالصَّدَى
أَثقَلتْهُ تَبارِيحه
هِيَ تَسكُبُ فَوقَ النَّدَى ظِلَّهُ
وهُو مِن فَيضِ أنْدائِها
يَستَمِدُّ مَواوِيلَه

يشكل مشهد امتداد الزمن نحو النور (**مد إلى أول الشمس أيامه**) أطروحة لتعالق المحسوس بالمجرد، إذ يبدأ من الواقـع لينتقل إلى الحلم، حيث تتحقق فاعلية الذات بترتيب عالمها المختلف الذي تتناغم فيه المحسوسات (اللمسي والصوتي- **يقرع /مثقلا بالصدى**).

ويبدو أن التراسل يبرز بؤرة التوتر في الذات البشرية، لذلك يختاره المتصوفة لتعميق مشاهدهم الكشفية:

مَا أَرقَّ الصَّباحَ ومَا أجمَلَهْ[25]
(لسْتُ أعْنيهِ،
إنِّي أُصَرِّحُ باسْمٍ ولَا أَقصِدُهْ)
لِي صَباحِي، ولِي زَهرُ أُغنِيَّتِي
لِي فَجرِي أَطوِيهِ وأنْشُرُهْ
لِي جَمرُ المَعانِي ولِي صَهَدٌ
كُلَّمَا هَزجَتْ بالأَغانِي انْسَكَبْ
.....

إن الانتقال عبر الصورة (زهر أغنيتي) من مستـــوى يدرك بحاسة الشم، إلى مستوى يدرك بحاسة السمع، هو رحيل باتجاه التناغم بين الحاستين، الذي ينتج علاقة بين (الزهور والصوت) لا تدرك إلا من خلال هذا التناغم، فالطبيعة ناطقة تحدث الشاعر، «فينطلق من أسر المادة والمحسوس ليقترب إلى جوهر الحقائق المعنوية، التي يتلاشى في إطارها الحاجز بين الشيء ومعناه»[26]، ويتحقق تماهى الذات والوجود ثم تحصل الوحدة والتوافق.

كما يعالق الشاعر بين المحسوس والمجرد (**ما أرق الصباح وما أجمله**- بصري لمسي تجريدي / **هزجت بالأغاني**– سمعي تجريدي(جمر المعاني) لمسي تجريدي) راسما صورا خيالية تثير دهشة المتلقي فتحفز إدراكه الذهني، حينما يشهد سفر الزمن من ضفاف المجرد نحو شاطئ المحسوس، مما يجسد الحالة النفسية التي تعيشها الذات في زمنها المرغوب، زمن تحقق متعته الكلمة لما لها من قدرة على التأثير (ارتباط الصوت بالمتعة يؤكد حقيقة الراحة) و(اقتران المفهوم الذهني (المعنى) بحاسة اللمس يشي بشدة وقع الكلمة).

2.4 تراسل الحواس: (حسي/ مجرد):

تهاجر المحسوسات إلى المجردات لتعتلي صهوة عالم متسام، يفيض بأبجديات مكنونات نفسية تنعكس مشاعرها على الأشياء، فتصبغها بطابع خاص تهجر من خلاله ثابتها المألوف.

وأكثر أنواع الهجرة التي تمارسها الكلمات في نص "عبد الله العشي" هي الانتقال من البصري إلى المجرد، فقد استخدم الشاعر هذه الصور المحولة في مواضع عدة لتجسيد موقف الحيرة والدهشة ومثال ذلك ما جاء في قصيدته "الثاء تغزل ليل(ها)":

...عَلَى عَتْبَةِ النَّهرِ،[27]
كَانَ الضِّياءُ يَجُرُّ الخُطَى مُرهَقا،
وَيَعبُّ مِنَ الفَجْرِ أَلوَانَهُ:
نَرجِسٌ ورُخَامٌ
وفَيضُ بَنفْسجَةٍ
وضُحَى خَطَّ فِي المَاءِ أَحلَامَهُ

إن هجرة الوحدات الدلالية من واقعها إلى مواجع الأعماق، يحفّز الجملة الشعرية على المباغتة، حيث تنقطع أوتار العلاقات الإسنادية المعتادة، لتنزلق الألفاظ إلى مدارات الدهشة التي تشكل اغترابا لغويا، يبعث على تلاقح المجرد والمحسوس تأسيسا لولادة عالم افتراضي، تختلط فيه الجهات يناقض ذلك الواقع الموجوع.

ويندمج المدرك البصري بالمجرد أيضا في قول الشاعر:

فِي الصَّباحِ الَّذِي ضَاعَ مِنْ يَومِنَا ...[28]
كُنتُ أَرسمُ حُلمِي عَلى الرَّملِ..
أَعبُرُ ظِلِّي..

وأَحفُرُ هَذَا المَدَى بِاستعَارِتِنا.

.....

تشتبك حاسة البصر بالمجرد (**أرسم حلمي**) لتشكيل عالم بديل تودعه الذات رغبتها، وتصبح الصورة حين إذن قوة فاعلة لتأثيث مدى مغاير، تتوحد فيه الأشياء تعبيرا عن وحدة عاطفية، تجتمع في دواخل الذات الكاتبة، وتسفر عن لغة حوارية بينها وبين الوجود.

وتظهر قدرة الشاعر جلية في بناء صور تراسلية تهب الذات فاعليتها مما يشي بنضج فني في توظيف الخيال الذي يشكل «تحقيق رغبة أو تعديل واقع لا يشبع حاجاتنا»[29].

ويرد توظيف هذا النوع من التراسل أيضا في قول الشاعر:

سَنقِيمُ هُنا [30]

فِي الصَّباحِ الَّذِي كَانَ جِسرًا لنَا

وسَنرسُم أَيَّامَنا

نَهرًا وشَجَر

يقترن المرئي بالمجرد (**وسنرسم أيامنا نهرا وشجر**) لتجسيد الزمن، ويبلغ الوعي حده عند امتزاج الزمن بالمكان، لدحض قانون التضاد والتقابل، وهو رد فعل منطقي من الذات حيال زمن متحول من أجل تأسيس بيت إقامتها، الذي تختار تأثث أبجدياته بشكل مختلف.

وتستحوذ على النص طاقة جمالية يهيمن عليها بيان المقاومة والتصدي، الذي يجعل الذات تقفز على عتبات الزمن لبلوغ واقع مأمول يفوح بعبق الوجود والاستقرار.

ويستعين الشاعر كذلك على نقل أثره النفسي إلى القارئ بتراسل الصوتي والمجرد كما في قوله:

هَا هُنَا[31]

كَانَ أُفقٌ يُخبِّئُ فِي صَمتِهِ

سِرَّ أَصْواتِنا

تعكس صورة التحام الصوتي بالمجرد (**سر أصواتنا**) قصة خصوصية ذات تتعلق بمكانها المبهم، حيث تتناسل المعطيات ويولد النقيض من نقيضه (الصمت/ الصوت)، يتواصلان ويلتحمان في مملكة اللغة الغامضة التي تجتمع في بهوها المتفرقات، فتعلن «الجمع بين واقعين بعيدين إلى حد ما عن بعضهما ، وكلما بعدت المسافة كانت العلاقات أكثر تلائما بين الواقعين المجتمعين»[32].

ومن صور التحام الصوتي بالمجرد أيضا ما يرد في قول الشاعر:

هَكَذَا كَانَ تِرحَالُنَا[33]

نَغَمًا مُبهَما

وَقَعَتهُ غِوَايَاتُها

يلتقي المدرك الصوتي بالمجرد، فتنقاد الذات عبر ترحالها تتبعا لمعنوي له سحره الذي يمارس سطوته، كونه يشكل رؤاها ومدائن خيالتها.

من هنا تصبح الكتابة الوطن البديل الذي تبدأ فيه رحلة التحوّل، إذ تحاول الذّات من خلاله تجاوز العزلة بلغة الاستعلاء، فتنقطع الصلة بينها وبين الواقع، إنّها فلسفة خاصة للوجود نابعة من طرح البديل.

ويتصل المدرك الشمي بالمجرد في توليفة شعرية لها بريقها اللافت في قول الشاعر:

تِلكَ أَحرُفُنا[34]

جَمرُ أَورَاقِنَا... وَرمَادُ خُطانَا..

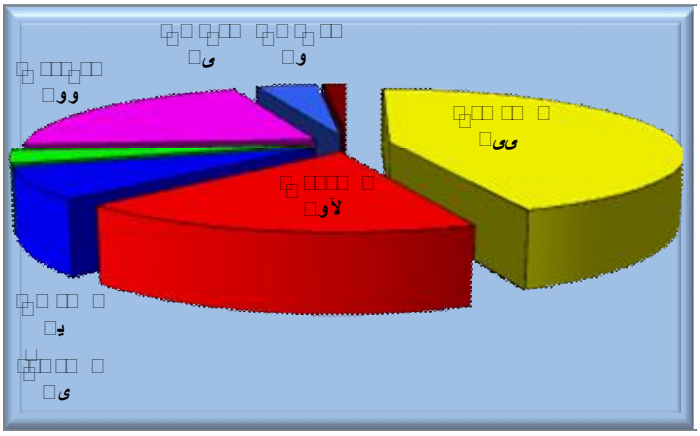
وفَجرٌ تَفتَّحَ فِي أَمْسِهِ غَدُنَا

تتشكل في هذا المقطع مجموعة من المدركات المختلفة، حتى إننا لا نستطيع الإشارة إلى حاسة بعينها، فيتوحد الصوتي والمرئي والشمي والمجرد لبناء فضاء الكتابة الذي تحترق فيه الحروف، تاركة أثرها المعبر عن رماد الدواخل، مؤسسة تواصلا زمنيا تلتقي فيه أبعاد الزمن جلها(الماضي الحاضر والمستقبل فجر أمس غد).

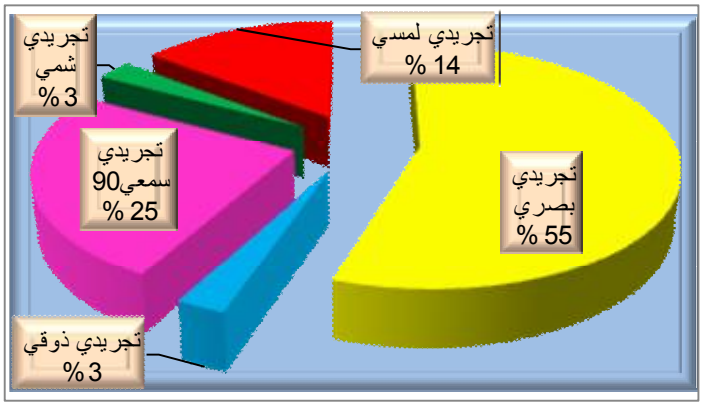
ويتصل المدرك الشمي بالمجرد (تفتح الغد) في محاولة لمحو معالم المحدودية، والاعتراف بسلطة الامتداد والاستمرارية، فيلغى قانون الفترة بل تتداخل وتلتحم الأزمنة بوساطة الحاضر، الذي ينهض من الماضي ليمتد نحو المستقبل، لذا لا بد للذات من فهم ماضيها لتأثيث فواصل مستقبلها.

ويرسم الزمن لنا حركة دائرية، كون المستقبل سيصبح ماضيا في فترة ما، وهذه الحركة تشكل مسار الحياة الإنسانية الذي تضطلع الكتابة الشعرية بتدوينه .

ويمكننا أن نمثل لاستخدامات نوعي التراسل المشار إليهما في التحليل أعلاه بالدائرتين المثلثتين الآتيتين:



دائرة مثلثية تمثل معدل تركيب الحواس (حسي/ حسي)



معدل تركيب تراسل(مجرد/ حسي)

التعليق على الشكلين: نخلص من خلال الربط بين الشكلين إلى التفسيرات الآتية التي **يمكن إلحاقها بالخاتمة:**

- لجأ الشاعر إلى استخدام المدرك البصري بشكل لافت، وقد جمع بينه وبين المدركين السمعي واللمسي، لكونه يرنو إلى تعميق التأمل ومداعبة خيال المتلقي، لاسيما أن حاسة البصر توسع الأفق للحواس الأخرى.
- نلحظ توازنا بين المدرك اللمسي والبصري، إذا ما جمعنا بين المدركين (بصري لمسي19+ سمعي لمسي21=40)، وذلك التوافق يشي بمحاولة ردم الفجوات لخلق موقف شديد التناغم مع الذات.

- على الرغم من كون المدرك اللمسي أكثر اتصالا بالمادة، فإنه أكثر الحواس سعة وكثافة؛ لأن اللمس لا يتعلق بعضو بعينه، ولذا عده إخوان الصفا أكثف من سائر الحواس، والتكثيف أنسب السبل للإدراك والاستكشاف.
- السمع حاسة ثنائية تزامنية، وقد لجأ الشاعر إلى استخدامها متصلة بالبصر مرة وباللمس أخرى، تأيدا للدلالة وخلقا لفوضى الانسجام التي اعتادها القارئ، من أجل إثارة ذهنه وتنبيه فكره إلى سحر هذا الوجود المختلف .
- يعد تعالق المجرد بالمحسوس وسيلة للحلم، الذي يترجم تلك اللحظات الشعورية الباطنية، ويكشف سعي الذّات للاندفاع إلى مواجهة الحقيقة، إنّه يؤكّد على خصوصية الصورة ويثبت جمالها المميّز.

5. خاتمة:

أسفرت دراستنا لصور تراسل الحواس وأثرها في ديوان صحوة الغيم لـ: عبد الله العشي عن انتاج نوع متميز من الصور ما كان لينتج عبر استخدام اللغة المعيارية المألوفة وفيما يأتي جملة النتائج التي خلصنا إليها:

- يحقق الخرق في العلاقات المعهودة بين الحاسة ووظيفتها مثيرا انتباهيا يستفز المتلقي ببعث فكره وتنشط خياله.
- سعى الشاعر من خلال استخدام صور التراسل الحسي إلى بناء عالم مثالي، تتوحد فيه المتباعدات فينم عن تآلف تفتقده الذات في واقعها الفعلي، وذلك دستور السفر الصوفي الذي يرتقي من مقام إلى آخر، إذ يخطط مساحة تأمل يحتاجها المتصوف في سعيه لبلوغ الكشف.
- إن العالم النوراني الذي يجسده الشاعر هو عالم الكتابة، حيث ينهار منطق الفصل والعزل وتحل محله عرى الانسجام والتماسك والمشاكلة، لذلك مثلت الصور التراسلية ركيزة هامة في تأثيث هذا العالم.
- هيمن مزج المدرك البصري بالصوتي على المدركات الأخرى، خاصة أن الشاعر بصدد الحديث عن الكتابة التي تعد حقلا ممغنطا لانجذاب المتناقضات وصهرها ولأمها، وهي الوطن البديل الذي تبدأ فيه رحلة التحوّل، حيث تقطع الذّات صلتها بالواقع، لطرح عالم مغاير تبنى فيه العلاقات بشكل مختلف.

- طغى التراسل البصري المجرد على صور تراسل المجرد بالمحسوس الأخرى لتجسيد التحرّر الكلي من سطوة الفعلي، حيث يتم ابتلاع العالم الكائن وتصبح الذات موضوعا لنفسها، لتكتمل معرفتها بذاتها، والأكيد أنه لا بد لها من تلك التأملات الشاردة، لتوقع راحة الكينونة وإثبات الحضور.

ذلكم هو أسلوب التراسل حينما ينبع عن انفعال الذات، ووعيها بذاتها أولا ثم بمسؤولية اللغة نفسها ثانيا، لذا تحتاج هذه الدراسة إلى جهود أخرى تبحر في يم التجربة الشعرية الجزائرية ذات الأثر الصوفي.

هوامش:

[1] أمجد حميد عبد الله: نظرية الترسل الحواس الأصول – الأنماط – الإجراء، دار البصائر للنشر (بيروت)، ط1، 2010، ص: 32.

[2] جريدة الرأي الشاعر عبد الله العشي.. الشعر رؤية معرفية، تاريخ الدخول:10/19/ 2020، ينظر الموقع http://alrai.com/article/640422.html[vd]m

[3] مراد وهبة كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان (لبنان)، 1984، ص118.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ،دط ،1997، ص395.

[5] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف (القاهرة)، ط2، 1978، ص248.

[6] شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة رفعت سلام، دار الشروق (القاهرة)، ط1، 2009، ص 130.

[7] وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل (بيروت)، ط1،1997، ص36.

[8] أمجد حميد عبد الله: نظرية الترسل الحواس، ص: 19.

[9] أنطون غطاس: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكتب للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، 1949،ص 46

[10] روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي،دار العلم للمعلمين (بيروت)، ط1، 1952، ص 45.

[11] المرجع نفسه، ص107.

[12] جان بول سارتر: بودلير، تر جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب (بيروت)، ط1، 1965، ص 86.

[13] المرجع نفسه، ص 189.

[14] المرجع نفسه، ص 118.

[15] Michel Foucault, “Qu’est-ce que les Lumières ?”, in Dits et écrits,IV, p.570

[16] عبد الله العشي: صحوة الغيم، فضاءات للنشر والتوزيع (عمان)، ط1 ،2014، ص 20.

[17] المصدر نفسه، ص 49.

[18] المصدر نفسه، ص 38.

[19] عبد الرحمن محمد االوصيفي: تراسل الحواس في الشعر القديم، مكتبة الآداب(القاهرة)، ط1، 2003، ص 46-47.

[20] وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، 1987، ص 415.

[21] عبد الله العشي:صحوة الغيم، ص113-114.

[22] المصدر نفسه ،ص19-20.

[23] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، (سورية)، ط1، 2008، ص،162.

[24] عبد الله العشي:صحوة الغيم، ص 93.

[25] المصدر نفسه، ص20.

[26] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا القديمة،الدار العربية للنشر والتوزيع (مصر)، 2000، ص 214.

[27] عبد الله العشي:صحوة الغيم، ص 31.

[28] المصدر نفسه، ص 13.

[29] عبد الرحمن محمد االوصيفي: تراسل الحواس في الشعر القديم، ص 137.

[30] المرجع نفسه، ص 62.

[31] المرجع نفسه، ص 25.

[32] فرانكلين ر روجرز: الشعر والرسم، تر مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر (بغداد)، 1990، ص 132.

[33] عبد الله العشي:صحوة الغيم، ص 114.

[34] المصدر نفسه، ص 57.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 450 - 467 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تشظي الذات في قصيدتي "في ضباب التأمل" و "في شباك التصاريح" لفدوى طوقان

Self-loss in my poem "In the Fog of Meditation" and in the Window " of permission"by Fadwa Toukan

خولة زواري[1]*، عمر زرفاوي [2]

Khaoula zouari[1], amor zerfaoui[2]

جامعة العربي التبسّي-تبسة/الجزائر

University larbi tebessi-Tebessa/Algeria

khaoula.zouari@univ-tebessa.dz/ [1]amor.zerfaoui@univ-tebessa.dz[2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/15	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على تشظي الذات في النّص الشعري ومدى حضورها في ألفاظ القصيدة بشكل مكثف،وذلك من خلال تجربة الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان التي أولت للذات مساحة في خطابها الشعري، وجسدت صراعا كبيرا بين ألم أنا متشظية بعمق و كلمات معبرة بصدق وموهبة متميزة بحق، والتي تتجلى في قصيدتيها في ضباب التأمل وفي شباك التصاريح .

تمثل هذه القصائد مرآة لانكسار الأنا وتيمة للتشظي والتشتت أمام واقع باعث لليأس والإحباط التام من قبل الآخر، الذي عمل على طمس هوية الفلسطيني فاتخذت الشاعرة من اللغة آلية لسرد معاناتها وحكاياتها، حيث كشفت الدّراسة وفق مقاربة سيميائية تأويلية عن شعرية جديدة تقوم على أسئلة قلقة تتمحور حول الذات الشاعرة، وتمس عمق التحول الذي تعيشه وغربتها في الزمان والمكان والكلمة والتجربة ككل، في خطاب يحتفي بالذات وتظهر جلية من خلال تيمتي الحب والحرب.

الكلمات المفتاح :تشظي-فدوى طوقان -ذات وآخر – خطاب شعري- - حب وحرب.

Abstract : This study aims to examine the fragmentation of the self in the poetic text and the extent of its presence in the words of the poem in an intensive way, through the experience of the Palestinian poet Fadwa Toukan, who gave to the ego a space in her poetic discourse, and embodied a great struggle between the pain of a deeply fragmented self and words which are truly expressive and a truly exceptional talent which manifests itself through his two poems "In the fog of meditation" and "in the window of permits."

These poems represent a reflection of the shattering of the ego and a theme of fragmentation and dispersion in front of a reality that causes despair and complete frustration by the other, who worked to obliterate her identity and destroy her

* خولة زواري : khaoula.zouari@univ-tebessa.dz

dreams, so the poet took the language as a mechanism to narrate her sufferings and stories in a speech celebrating the self and appears clearly through themes of love and war. The study revealedaccording to a semihermeneutic approach also new poetics based on anxious questions centered on the poetic ego and touching the depth of the transformation she is going through and its strangeness in time, place and experience as a whole.

Keywords: fragmentation,fadwa toukan ,self and other, poetic discourse, love and war.

مقدمة:

يعدالخطاب الشّعري الفلسطيني مجالا إشكاليا خصبا وحقلا أدبيا محيرا، اقتضى دراسة نقدية عميقة وممارسة تأويلية دقيقة، لما يحتويه هذا الخطاب من خصائص شكلية وأبعاد شعرية ودلالات إيحائية وغايات فكرية، ليكون منجزا أدبيا يمتاز بالعمق والكثافة، التي تتطلب تفجيرا وتحليلا وتأويلا، حيث يستقيم البعد الذّاتي لأنا الكاتب الذي يتخذ من وقائع حياته منطلقا للتخيل عبر مغامرة استعمال اللغة سرديا، وتوظيف إمكانات طاقاتها التعبيرية والجمالية شعريا، إذ يتداخل السّرد الروائي مع الفعل الدّرامي والتّصوير المشهدي، ليتشكل نص شعري غني بجماليات فنية وأبعاد دلالية.

وما يلفت الانتباه في عمليات القراءة للمنجز الشّعري الإبداعي الفلسطيني المعاصر وجود كتابات جديدة تستهوي الخلق والإبداع، وهدم القوالب الشعرية والأشكال المعتادة، لتطرح أسئلة تتمحور حول الذّات الشّاعرة وتكشف هذه الأسئلة عن مدى القلق الوجودي وعن عمق التحول الذي تعيشه؛ فشعر هذه المرحلة يعيش تفاوتا في الإبداع وتباينا على مستوى الرؤية وتشظيا وانشطارا على مستوى الكتابة، خاصة وأنّ الشعر الفلسطيني مرتبط بالأيديولوجيا والشروط السياسية والمضامين الثقافية والدساتير الفكرية والمعاناة النّفسية التي توجه لا وعي الكتابة.فقد اتخذ الشعراء من تجارب الذّات في الحياة وتمثلاتها حول ذاتها والعالم والأشياء منطلقا لإنشاء عوالم سردية وروائية، وأكوانا من الشّعر مفعمة بالمعاني والدّلالات غارقة في الخيال والتصوير،معتمدة على النّغم والرّمز والأسطورة، لنقف أمام جنس جديد هجين فيه من السرد وفيه من الشعر والحوار،إنّها مغامرة جديدة تتداخل فيها مجموعة من الأجناس، لتصنع نوعا من المتعة والجمال وتولد نوعا من الاضطراب والقلق في الآن نفسه .

تحضر في هذا السّياق الشّاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، حيث يتوافق خطابها وموضوع الدراسة لما فيه من رموز وأيقونات توحي بذات متشظية وقلقة ومنكسرة، ومن ثمة ستكون أهم المحاور الأساسية لهذا

البحث مرتكزة حول محاولة انجاز دارسة سيميائية تأويلية، نبرز من خلالها مدى تشظي الذّات في خطاب الشاعرة ومدى تجليها في صورة منكسرة؟ وكيف تتشظى بين ألم الحب ولذة الحرب ؟وكيف يتم استثمار العناصر المختلفة للأجناس الأدبية في قولبة محكي شعري يحتفي بهذه الذّات؟ وقد وحصرنا دراستنا في قصيدتين: قصيدة في ضباب التأمل وقصيدة في شباك التصاريح .

أولا: الشعر والتعبير عن الذات :

يعد الشّعر المعاصر مغامرة جديدة ورؤية مغايرة، يحمل تصورات أكثر اتساعا، واختراقات أكثر لبسا، وما ساهم في استمراره وتطوره كونه جنس تعبيري غير منته في تكونه، لم تعد حدود التجنيس فيه واضحة المعالم والحدود، فهو مفتوح على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها، ما جعل الخّطاب الشّعري خليطا متصلا بسيرورات تعدد اللّغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخّطابات والنّصوص، ضمن سياق فرض هذا التّحول ودفع به نحو التّغير، لتنفتح القصيدة على عالم هجين تتداخل فيه مختلف أشكال الكتابة، وتتواشج فتصير شكلا واحدا فيصاب مسمى القصيدة بزعزعة وانكسار ليتراجع للوراء بكل محمولاته ويفتح المجال لظهور اسم جديد يليق بهذا المسمى إنّه مقترح الكتابة "بما يتميز به من قدرة على استقبال مختلف الأشكال والأوضاع، كان بمثابة اختراق جديد، وتعود اللّغة إلى أصلها الشّعري حيث لا حدود بين الشّعر والنّثر"[1] فهذا المقترح يعطي مجالا رحبا في بناء النّص الشّعري بما يحتويه من عدة أشكال كالسّرد والحوار لتمتزج الحدود وتذوب الفواصل، وهذا ما سيؤهل القصيدة لتكون نصا"لا ينفك يتكون ويتشكل أو يتوسع ويزداد تعقيدا"[2]حيث لا يدرك بداهة، بل يحتاج إلى قارئ متمكن وأدوات تتناسب وطبيعة هذه النّصوص المركبة والمتعددة الأصوات والصّفحات والرّسومات التي تعكس المعاناة.

إنّ النّصوص الشّعرية تأتينا ولا نذهب إليها فالشّعر لا يمكن فرضه بل "يباغتك عندما يتضافر الزمان والمكان"[3] ليستسلم لنا حينا ويمتنع أحيانا أخرى فنعاني لحظات مواجهة وتوتر أثناء التقاط الصّوت القادم من المجهول ليكون النّص الشّعري تذكيرا للغياب وتمثيلا للعالم عن طريق الذّات حيث تقترب هذه الأخيرة منه " فاللغة تقوم بترميز العالم والواقع، وحمله عبر النص إلى الفهم (...)فتأويل اللغة ليس مختلفا عن تأويل العالم"[4] ويتحول الصّمت إلى كلام فالعالم صامت والنص مكتوب، فتتقلص المسافة بين العالم واللغة، وبالتالي بين النّص والقارئ ليتم قراءة العالم من وجهات متعددة، وإنّ تحوّل العالم إلى النّص هو انمحاء للدال وفتح هذا النص على التعدد الدلالي من جهة أخرى.

انطلاقتنا ستكون مبنية على وجهة نظر الشّاعرة محل الدّراسة حول الشّعر والتي تقول" شعر الشاعر هو سيرته الذاتية "[5] لماذا كتبت سيرتها الذاتية إذا بعد الانتهاء من كتابة دواوينها إذا كان الشّعر كذلك؟؟ الشّعر عادة مايكون وليد لحظة شعورية محددة بزمن معين، أما السّيرة الذّاتية فهي وليدة ذكريات ارتسمت في الذّاكرة ولم تبارحها، حتى بثت بين صفحات دفتر ما، فالشعر لحظي لذلك فهو الأقرب والأكثر قوة في التعبير عن الذات، أما إذا نظرنا إلى هذا القول من وجهة نظر أكثر انفتاحا نجد أنّ الشاعرة لا تقصد هاهنا بالسيرة الذاتية ذلك المروي السردي، بل أنّ الشعر هو أنا الشاعر التي تحكي ذاتها وحياتها في قصيدة انفلتت من قبضة المحكيات العادية، في عالم تلتقي فيه ثلاثية السرد والشعر والذات، بطريقة واقعية ولكن أكثر تخييلية وبذلك"تتجاوز مسألة الجنس عالم الأدب ومجال الكتابة وتستمد أهميتها القصوى من ارتباطها بانطولوجيا الذات وأنثروبولوجيا الوجود، ويغدوا التّداخل ظاهرة كونية تتلمس فيها الذات المبدعة وجودها، وتتحسس مختلف العوالم المرتبطة بها."[6] ليفتح الإبداع على مصراعيه وتكتب الذات في عالميه عالم السرد وعالم الشعر.

حين تنبثق الأنا الشاعرة لتحكي أناها تحضر معها ذاتية الشاعر وسيرته لتتولد قصيدة تقص حياته وتحكي أناه في قالب شعري، نجد ألشابي يعبر عن مدى ارتباط الشعر بحياته في قصيدته "قلت للشعر" فيقول:

أنت يا شعر، فلذة من فؤادي تتـــغنى، وقطـــعة مـــن وجـودي
فيك ما في جوانحي من حنين أبـــدي إلى صـــميـم الـوجـــود
أنت يا شـــعر قصـة حيـاتي أنت يا شـعر صورة من وجودي
أنت يا شعر –إن فرحت – أغاريدي، وإن غنت الكآبة عودي[7]

وبذلك فالشعر وسيلة لتسجيل تاريخ الأمم ونظراتهم للعالم وسكنا لأنفسهم، فغدت القصيدة تعبيرا عن الوجود وتمثيلا للموجود، فالقصيدة تعبر عن قصد الشاعر وآماله وآلامه، هي حياته ووجوده بطريقة شعرية"فالشعر إذن هو الذي ينسج حكاية الوجود في حضارة ما أو لتاريخ معين إنّ العالم أيّ كان هو عالما شعريا"[8] ليكون الشعر بذلك أساسا لوجود هذا العالم والشعر يتولد من خلال التفاعل بين الذات والكتابة.

يعد الشعر ملاذ الشاعر ومكان خلوته حيث يستسلم للكلمات مثلما تستسلم له، وهو مستمد من تجارب الحياة وخبراتها ومعاناتها وعن مكنونات النفس، وقد توجه الشعراء المعاصرين إلى الطبيعة لبث شكواهم "فما من شاعر في الفترة المعاصرة إلا ويأخذ من موارد الطبيعة رموزه، ويتوحدون مع مظاهرها ويفرغون ما في نفوسهم فيها"[9] لتكون بمثابة شخوص واعية تعي حجم ألمه وغربته.

الاهتمام بقضية الشعر والذات ليس مستحدث بل قديم قدم العصور، نجد البداية مع أرسطو في كتابة فن الشعر، حين تحدث عن المحاكاة بوصفها غريزية في النفس البشرية وما تثيره من لذة في الشعور الإنساني ونفس الشاعر، لينشأ الشعر الذي يحاكي أفعال الناس" ويكمل ما لم تكمله الطبيعة والفن و يتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه، لأنه في محاكاته يكشف عما ينقصها"[10]ويخلق الشاعر بذلك شيئا جديدا، حيث لا يكتفي بتجسيد ماهو كائن وحقيقي، بل يسعى لإيجاد كل ماهو جديد وخلاق وممكن والاندفاع "باتجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية، المفتوحة على احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة، وهي طاقات الهوس بإزاحة الموضوعات بل نفيها واستبدالها بالمفارقات، التي تكشف التّعارضات الجوهرية التي تكشف بدورها لعبة التوتر الحيوية، حيث يلعب الكائن في العالم دوره في الخرق الجوهري لأبنيّة العالم والكشف عن اضاءات الكينونة"[11] ليصبح الشعر أفقا تعبيريا جماليا بصور مختلفة ورؤى جديدة، ورؤيا فريدة تختزل الذات والعالم، وتشمل الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل، فنكون أمام مشهد شعري جديد يطرح أسئلة جديدة تتعلق بإشكالات الكتابة ومستويات الإبداع.

رواية ما يمكن أن يقع تلك هي مهمة الشّاعر، الذي يجد نفسه أمام حتمية سرد التاّريخ فهو مؤرخ ولكن من درجة ثانية؛ حيث تتجاوز كلماته نقل الواقع إلى كلمات تخبر بما يمكن أن يقع" ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ"[12]ليكون إنتاجا يحوي زخما فكريا وألما شعوريا وحلما إنسانيا وتمثلا هوياتيا للذات وللآخر، فمهمة الشاعر محددة وواضحة حيث يجب أن يكون "صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنّه شاعر يفضل المحاكاة، وهو إنّما يحاكي أفعالا ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا، ليظل بذلك شاعرا إذ لا مانع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة.ولهذا يكون المؤلف الذي اختارها شاعرا"[13] فالسّرد له بالغ الأهمية في بناء النص الشعري حيث يجعل النّص أكثر ثراء خاصة إذا استغل الشاعر كل عناصر القصيدة ولم يستغني عنها، حتى لا يكون شعره أبترا، فيتناغم الإيقاع مع السرد ويتولد إيقاع سردي يحمل القصيدة إلى عالم أكثر اتساعا ونضجا واكتمالا .

يتضافر إذا الشّعري مع السّردي ليجعل القصيدة أكثر خصوبة، حين يمتزج ما هو غنائي مع ما هو موضوعي ودرامي في الكتابة الشعرية، فتفتح آفاق جديدة أمام الشعراء للتعبير عن قضاياهم وفق مشاهد درامية، يمتزج فيها السردي والتخييلي والإيحائي والمجازي من خلال "بناء الذات وصناعة المصائر،بصوغ الخطاب وصرف الكلام، على سبيل الخلق والتحويل أو التفنّن والفرادة"[14] فالكتابة تستمد قيمتها من ذاتيتها المستمدة من ذاتية الشاعر الذي "يكتب ذاته، أي ينبئ عن أحواله ويفصح عن كينونته. وهو لا يسأل عن السّبب الذي يجعله يكتب ما يكتب"[15] فالقصيدة تعبر عن قصد الشاعر وآماله وآلامه، وهي تأملات في ما هو كائن وما يمكن أن يكون، بل ما يجب أن يكون فيتعرف إلى نفسه من جديد وفق قراءة للعالم الذي يمثل قراءة لذاته.

فالقصيدة هي ميلاد الشاعر ووجوده،و كل بيت فيها هو ذات متجسدة في كلمات معبرة عن قلق وجودي نفسي واجتماعي، وفق حضور سردي تتراجع فيه الحدود بين ما هو سردي وشعري، لنعيش دراما من نوع آخر وبكلمات غنائية موضوعية، ونقف أمام جنس أدبي هجين، فيه من الأفعال و الحركية والصّراع بين الأنا والآخر القدر الكافي حتى تكتمل الحكاية وتتولد الملحمة وتتشكل الدراما، ومن ثمة ترتسم معالم القصيدة.

ثانيا :الذات بين ألم الحب ولذة الحرب :

بين لفظتي الحب والحرب قصص تروى وآمال تبنى وأحلام تحطم وأراض تحتل وشعوب تموت؛ فالحب يحمل معنى الحياة والحرب تحمل معنى الممات، ماذا إن كان العكس ؟ماذا إن أدت حياة الحب إلى ضياع وتيه وممات الحرب إلى صحوة وميلاد جديد؟ماذا إن كانت هذه الحرب هي حرب من أجل الحب ومن أجل استعادة للذات ؟وحدها الحروب الخاسرة من تصنع عشاقا كبارا ووحدها القلوب المجروحة من تدمي آهات رصاص جبار، ووحده المحارب والمجروح من يروي قصصا طوال وكلمات ثقال تعبر عن قصاص واحتضار وحصار وقفار، وقد تجسد ألم الحب في قصيدة الشاعرة فدوى طوقان في "في ضباب التأمل" التي يبدوا فيها الوجود العبثي الغير مرضي والتمفصلات الروحية المتشعبة والتي تتكثف في قصيدتها "في شباك التصاريح" حيث تحضر لذة الحرب والانتقام لتصبح أسيرة للأحقاد والضغائن، لتزج بنفسها في أكثر المواقف وحشية وتؤسس بذلك لخطاب صوري درامي متحرك مشحون بدلالات في غاية القسوة فتتوالى الانهيارات الروحية التي تصاحبها انهيارات جسمية حيث عالم الشيخوخة والترهل والكآبة.

1- تيمة الحب :الحب عاطفة ومشاعر و أحاسيس تولد مع الإنسان وهو بحاجة إليها منذ الطفولة إلى الممات، تساهم هذه المشاعر في صقل شخصيته وتكوينه، فالحب مرتبط بذات الإنسان وكينونته، ماذا إن فقد الإنسان هذه العاطفة منذ الصغر؟ سيتشكل إنسان مكسور لا يعرف للسعادة طريق ولا للحلم بريق فيكون "الشعر تعبير عن الألم، جرح، لا يفتأ ينهض من دمه، وفي التعبير عن الألم، ما يضفي إلى استنفار الصداقة وإلى التّذكر بالحاجة إليها "[16]وهو ما جسدته الشاعرة في خطابها، لذلك كانت قصائدها ذات مزاج عكر ولكنها صادقة ومعبرة عن خيبة الحب وجرعات الألم، وهذا ما نجده في قصيدتها "في ضباب التأمل" والتي تنتمي إلى نمط القصائد ذات المرجعية الرمزية .

ولعل عتبة العنوان "في ضباب التأمل" توحي بانتماء القصيدة إلى نمط القصائد ذات المرجعية الرّمزية، والتي تجعل من الموضوع ملحمة شعرية بالغة التأثير، من خلال تمثيلها لرؤية شعرية عميقة، فالعنوان يوحي بما تحمله الشاعرة من عدم الوضوح والتشتت، إذ أنّ ضبابية الرؤية تضفي ضبابية على التفكير ف"الفكر لا يتسنى له التأمل بلا عيون صادقة، وهو لا يُقّر أحكامه الصائبة بلا عيون رائيّة، فرؤية الأشياء هي ما يحقق تأملا فكريا فيها "[17]ولكن الرؤية عندها غير واضحة ما جعل فكرها مرهق ومشتت وهذا ما يتداعى على مستوى القصيدة :

في ليـــلة مـــجـــنونة الإعصـــــــار، ثائـــرة مثيـــــرة
تتراقـــــص الأشبـــاح فيـها خلـــف نافـــذتي الصغيرة
ألـــــقيـت فـــوق وســـادتـــي آلام روح مثـــقـل
مـصـــــــدومـــة الآمال أسبـح في ضـباب تـأمّـلـي
ومـــضيت شـــاردة أقـلب في الليـالي كتـــاب عـمـري
صـــور، وأطـيـاف كئـيـبات، تلـون كـل سـطـــــر[18]

تستعير الشاعرة من الطبيعة بعض عناصرها لتبث من خلالها شكواها وتجسد بها انكسار روحها وصداها؛ فقد اختارت الرموز الأكثر حزنا للتعبير عن ألمها ونفسها الجريحة (ليلة مجنونة، إعصار أشباح ، روح مثقل، آلام، ضباب، مصدومة الآمال، أطياف كئيبات) كلها تعكس الحالة النفسية للشاعرة إذ توحي بالحزن والعذاب والعويل والنحيب الداخلي، فقد جعلت من الليل ميعادا لقراءة كتاب حياتها واستحضار كل ذكرياتها التي تلونت بسواد هذا الليل، فلا وجود لذكريات سعيدة تخفف عنها من حدّة

الحزن الذي يسكن ذاتها ويدمي قلبها ويحطم آمالها فألفاظها إيقاعية نغمية موقعة على نغم الذهول النفسي والألم الداخليتكمل الشاعرة سرد قصتها قائلة:

فهـــنا خـيـال شاحـب لم ترحـم الدنـيـا ذبـولـه
هــذا خيال طـفــولة لم تـدر مـا مـرح الطـفـولـة
وهـنا صبـاً عضّـت عليـه قيـود سجـن واضـطهـاد
بـاك، ذوت أيـامــه خـلف انطواء وانــفــراد..
وهنـــا شـــباب مـــا يـــزال يجـوس قفـراً بعـد قفر
متـحرّق أبـداً إلى شـيء ..إلى مـا لســت أدري[19]

يستمر قاموس الحزن والتشتت الداخلي للشاعرة خلال مختلف مراحل حياتها (عضت، قيود سجن واضطهاد، باك قفرا، متحرق، ما لست أدري) كلها أيقونات توحي بلاشيئية الشاعرة وانكماشها، فهي لم تعش من طفولتها شيئا ولم تدري عن مرحها لحظة، يبدو أنّها نشأت في ظروف أسرية لم تلبي حاجاتها، ولم تجد معهم ما يسعدها، وهذا ما انعكس على فترة صباها وشبابها ف" المشاعر المؤلمة التي نكابدها في طفولتنا نظل نحس بمذاقها الحاد مهما بلغ بنا العمر"[20] فصباها تربطه بالسجن والاضطهاد، بما يوحي بتعرضها لنوع من القهر والقمع والدفن الوحشي، ليكون السّجن معادلا رمزيا يختزل معاناة الشاعرة من التعذيب والقتل الرمزي والقهر داخل بيتها، ومادامت معاناة الشاعرة كانت منذ الطفولة وبهذا الحجم والكم الهائل من الألم والمرارة والبؤس فلا بد أن يكون مصدرها النّطاق الأسري، وقد عبرت عن طفولتها في سيرتها الذاتية "وإذا كانت الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية وتقررها لما لها من أهمية في حياة الفرد فإنّ طفولتي لسوء الحظ أو لحسن الحظ، لم تكن بالطفولة السعيدة المدللة"[21]وترسم الشاعرة أيضا صورة شبابها الذي لا يختلف عن طفولتها وصباها فهو شباب ذابل وسليب يقودها إلى اللهيب والاحتراق إلى عالم مجهول المصير حيث الشيخوخة المبكرة:

تـغـدوه نيــران الحيــاة لـظـــى فيلـتهبـهـا التهابا
ويـهيـم فــوق دخـانهـا متعـطشـا يغـفو السّـرابا
أحـــلامـه الـحيـرى مـعـلّـقـة بـأفـلاك النّجـوم
وهـناك عـــن قمـــم النـزوع هنـاك عن قمم الطموح
دنـيـا مـــنى وبـــروح آمـــال تـــهـــاوت للـــسفوح[22]

تمتزج الذات الشاعرة بعناصر الطبيعة (النجوم، القمم، السفوح) فهي ترى نفسها من خلالها هذه الأيقونات، وتصور صور الكفاح اليومي من أجل الحرية، حين تلتهم النيران شبابها وأحلامها التي أصبحت سرابا بعد أن كانت تخفق وتضيء كالنّجوم، تصبح الحياة بلا معنى والوجود بلا هدف، تحمل كلماتها نظرة سوداوية للمستقبل، فتتهاوى وتتحطم وهذا اعتراف منها بالهزيمة وسط هذا العالم . فالرموز الموظفة في هذه الأبيات توحي بالدمار الكلي للأنا الشاعرة وانهيارها (أحلامه الحيرى، أحلامنا العطشى، تهاوت للسفوح) امتزجت تفاصيل المشهد السردي في هذه الأبيات لتشكل صورا فعلية ومشهدا جماليا معبرا عن حس مأساوي عميق اتجاه العالم والحياة، التي لا وجود فيها للأحلام ولا مكان فيها للآمال، فانكسار الأحلام يسبب للذات نوعا من الإحباط والعزلة، لتصبح وحيدة لا قلبا يسعدها ولا حبيب يسأل عنها ولا خلا يؤنسها تبحث عن الحب لكنها لا تجده فتحس بالعبثية الوجودية فلا شيء يصمد في وجه الزمان إذ كل وجود هو محض اختفاء، وقد اختارت الشاعرة أن تكون اللغة مسكنها الذي تقيم فيه ما دام الوجود الأنطولوجي هو وجود مشبع بالعراء ونار الجفاء وانفتاح على الخواء، تقول:

وتـمـلـمـلـت بـقـفـار قـلـبي في فـــراغ تـوحّـدي
نـفـــس تـسـائـل نـفسـهـا في حـيـرة وتـــردد:
لم جئت للدنيا ؟ أجئت لغـاية هـي فـوق ظني ؟
أملأت في الدنيا فـــراغا خـافـيا في الغـيب عـــني ؟
أيـحس هـذا الكـون نقـصا حينما أخلي مكاني[23]

تفتتح الشاعرة هذا المشهد باستفهام موجهة عدة أسئلة لمخاطب مفرد وهي الذات المتكلمة وقد تكررت صيغة الاستفهام عدة مرات، لتشكل مشهدا دراميا على درجة عالية من الكثافة اللغوية وعمدت إلى الحوار الداخلي لتكشف عن صراعاتها الداخلية وجدلياتها المتوترة والمتضادة :"فالحوار من عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر، فهو صوتان لشخصين يشتركان معا في مشهد واحد؛ أي الصوت الذي يتوجه به الشاعر للآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لم يسمعه أحد غيره، ولكنه يظهر على السّطح من حين لآخر"[24] وهذا الأسلوب يجعلنا نغوص في عوالم النّفس الشاعرة من خلال المحكي الشّعري لنعي حجم الألم الذي تكتوي به، وتجسد هذه الأبيات ملحمة مأساوية تتراجع فيها الذات وتتلاشى للتولد في عالم تخييلي تتداعى فيه حكايتها المأساوية.

يحضر سؤال الهوية واستفهام حول كينونة الذات الإنسانية،تبدأ فدوى قصتها بالحديث عن حالة قلبها الذي لا وجود فيه للحب، فقلبها خاو مليء بالحزن والخدوش، ولا وجود لذات بدون حب لذلك تتساءل عن وجودها الغير مبرر أمام واقع لم يكن لها مكان فيه لتفتح حياتها على الخواء والعبثية، وهي تبحث عن ذاتها الغائبة وعن حقيقة وجودها المفقود، ذاتها منفية من هذا العالم الذي بدأت فيه رحلة التيه والضياع ونحن لا نتحدث عن النفي المكاني، فالمنفي هو ذلك الذي"أضاع مكانه جذريا في هذا العالم، وبدأ رحلة التيه الحقيقية التي لا أمل في العودة منها، انطلاقا من هذا الشعور الحدي لهذه اللّحظة المحتدمة بالهواجس لكائن وجد نفسه خارج العالم خارج لعبة الاجتماع والتاريخ التي تبعثرت لحظه هذا الكشف الأليم، شظاياها وخيوطها المحبوكة جيدا في صميم روحه وكيانه وحولته إلى كائن دائم القلق والبحث والتّرحّل بأبعاده الرمزية والواقعية"[25] حيث يعيش المنفي حنينا ممزقا وتيها أبديا.

فتجربة الشاعرة الوجودية معقدة ومبعثرة حين تقول لما جئت للدنيا؟ تفضي هذه العبارة إلى رغبة جامحة في مقاطعة هذا الوجود الذي يرفضها، حيث يضاعف هذا السؤال من ألم إحساس الذات بالغربة والتشظي، كما أنّ كثرة الأسئلة بطريقة جدلية تعطي تجسيدا حقيقيا للأفكار المراد إيصالها، تجيب عن سؤالها بمجموعة من الأسئلة التي لا تملك لها إجابة مقنعة لتشفي شعورها بالتمزق والقلق والألم الداخلي يرى ريكور "بأن أي سؤال حول ماهو موجود هو في النهاية سؤال حول معنى هذا الموجود، ويصبح هذا السؤال تأويليا حين يكون هذا المعنى مخفيا بطبقة من الكثافة والتعتيم، وهكذا فإنّ استيعاب التأويلية للسؤال الفينومينولوجي الرئيسي حول المعنى إنّما يستند إلى العتامة الأصلية التي تغلف وجودنا في العالم"[26]، لا تجد الشاعرة إجابة لأسئلتها المتعددة حول حقيقة وجودها، لتتسرب إلى هذه الأبيات نزعة تشاؤمية توحي بالانهيار التام وقلق وجودي يكاد يكون مَرضيا، فتصبح جثة نتنة لا أحد يهتم لأمرها، فمعادلة الحب في حياتها تحيل مباشرة إلى الصفر،فلا حبيب يبكيها ولا أم ترثيها ولا أب يدميها، إضافة إلى أنّها لم تصل إلى أحلامها ولم تترك شيئا يخلد ذكراها:

فأنا سأمضي لم أصب هدفا ولا حققت غاية !
عمر نهايته خواء .. . مثل البداية!
هذه حياتي، خيبة وتمزق يجتاح ذاتي
هذه حياتي، فيم أحياها ؟ وما معنى حياتي ؟[27]

في سياق يعبر عن قلق الذات وانشغالها بأسئلة الكينونة تجيب نفسها بأجوبة توحي بأنها مهزومة وأنّ الحياة خالية من المعنى والجدوى، فالوجود وكافة أفعاله ومعاناته فارغ بلا أحاسيس حيث وظفت الشاعرة في هذه المقطوعة التي لا تتجاوز الأربع أبيات أكثر من أداة استفهامية وتعجبية لتطرح أسئلة مستعصية عن الفهم والإجابة، مما يزيد من التخييل الدلالي ويضع القارئ موضع حيرة في إدراك هذا المستفهم عنه لا تختلف كثيرا عن حيرة وقلق الذات الشاعرة الغارقة في التفكر بقضية الوجود وتصف من خلالها أحاسيسها ومشاعرها التي تحمل معاني التمرد والحيرة، وحيدة في غربة العمر، فلا رفيق لها ولا حبيب ولا دليل سوى وحدتها ويأسها وشرودها وجمود حياتها، هذا الجمود الذي أضفى على حياتها ظل الفناء .

فكلماتها مليئة بالاضطراب والفراغ الروحي وخالية من الوجدان (خواء، خيبة، تمزق) ألفاظ توحي كلها بالقلق النفسي والضعف والمأساة في مسرح الحياة، هذا المسرح الذي يصور الإنسان التائه الذي يعاني الفراغ الروحي والافتقاد للطمأنينة والسكينة (عمر نهايته خواء..مثل البداية) عندما تكون البداية هي النهاية تصبح الحياة بلا طائل، فالشاعرة جاءت للحياة دون أي رصيد وستغادرها بنفس الحالة، فلا مبرر لوجودها إذ تعيش حربا نفسية ووجودية تعاني من الفراغ الروحي وتفقد الاستقرار النفسي على مسرح العبث الذي يرى بأنّ "حياة الإنسان لا معنى لها ولا هدف، وأنّ الوجود الإنساني لا يمكن تواصله"[28] فقد فقدت الذات رغبتها في الحياة، حين أدركت أنّ حياتها لا معنى لها،لتصاب باليأس والملل والضياع والتشظي والتمزق الروحي، فحين يقتحم حرف الرّاء حياة فدوى منذ ميلادها يتحول الحب إلى حرب داخلية نهايتها الهزيمة فتتحول فلسفة الوجود عندها إلى فلسفة للموت .

2-**تيمة الحرب**: تعتبر تيمة جلية في الشعر العربي المعاصر بل من أكثر التيمات التي تساهم في نضج واكتمال القصيدة العربية الحديثة، فقد رسم الشعراء صورة الحرب وأحداثها وآلامها وويلاتها والصراع الذي تملكهم جراء ما تخلفه من دمار، هي التيمة المفضلة لكاتب فلسطيني مثل فدوى تكن الكره لها ولكنها لا تملك حرية عدم الكتابة عنها، حبها للوطن دفعها للكتابة عمّا تكره فقد كتبت عن قضية وطنها ومعاناته مع الآخر لتكون معطية للحب لا حاصلة عليه، فمعظم القصائد التي كتبتها تحكي قصة كفاح ونكبات شعب، ورفض الطغيان ونجدها في قصيدها آهات "أمام شباك التصاريح" تسرد مأساة رحلة من أكثر الرحلات مرارة وحزنا حين تم فتح الجسور بين الضفة الشرقية والغربية والسماح للفلسطينيين بزيارة أهاليهم في الأردن بعد الحصول على تصاريح من طرف قوات الاحتلال يوحي العنوان "شباك التصاريح" بضيق المكان وتقطع الزمان، فحين يتحرك الوقت تكتب الشاعرة وحين يتوقف تتجمد هي كذلك فكانت

الأسطر الشعرية متفاوتة، ما يدل على الرؤية المصاحبة لتقطع أنفاسها وتصدع مشاعرها المغتربة والحزينة، وهو ما حاولت الشاعرة توظيفه في قصيدتها من خلال المعجم السلبي الذي احتشدت به لغتها ربما يكون عمل العنوان في المتن النّصي متواصلا و عميقا ومتجليا في وحدات القصيدة وطبقاتها، تقاس أبعاد الزمن عند الشاعرة بمدى انعكاسها على واقعها النفسي فالزمن الشعري هو زمن نفسي، يعكس التجربة التي تظهر جلية في جسد القصيدة ليعكس رؤية شعرية محددة:

عند جسر اللنبي
وقفتي بالـجسر أستجدي العبور
آه، أستجدي العبور
اختناقي، نفسي المقطوع محمول على
وهج الظهيرة
سبع ساعات انتظار
ما الذي قص جناح [29]

إنّ هذا المشهد الشّعري يعكس لحظة مواجهة الشاعرة مع الزمان والمكان، حيث تظهر قدرة الذّات المنتجة على إنتاج توقيعاتها الخاصة، وبصم تجربتها، بما يجعلها انتسابا لذات تحمّل الزمن ثقلا غير اعتيادي على المستويات المادية والتعبيرية فيمضي بطيئا قاتلا، على هذا النحو ترسم الشاعرة صورة البطء في أعلى درجاته ومدى تأثيره في الزمن النفسي للشاعر، حيث ترصده وهو يتحرك بطيئا(سبع ساعات انتظار،قص جناح الوقت) فالذات تحاول فهم فلسفة الوقت فتثير تساؤلا كبيرا، لتكون إزاء اغتراب زمني كبير لا يمكن استيعابه.

وقد نقلت الشاعرة هذه الصور نقلا موفقا باعتماد ألفاظ موحية ومكثفة "فذكرى الإدراك الحسي التي يستحضرها الإنسان سواء كان بصريا أو سمعيا أو ذوقيا أو لمسيا –على تفاوت قوتها وتداخلها فيما بينها–تقيم في وعيه صورة عن هذه المدركات، وعندما يعمد الشاعر إلى إثارة هذه الصور بالأخيلة وبحيل لغوية أخرى مثل تراسل الحواس وتجسيد المجردات فإنّه يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي "[30] ترسم الشاعرة صورا شديدة الإيحاء لتعبر عن آهات الانتظار في هذا الجسر،توظف معجما لغويا يوحي بحدوث نوع من الانشطار وطول الانتظار(اختناقي، نفسي المقطوع، سبع ساعات، يجلد القيظ جبيني،) كلها توحي بالفوضى التي تعتري المكان و بكثرة الحشد العالق في هذا الجسر أمام شباك التصاريح للحصول على إذن

العبور، ودام هذا المشهد المأساوي سبع ساعات يمر فيها الوقت ببطء شديد كأنّه طائر قُصّ جناحه، فأصبح غير قادر على الطّيران، ذلك هو حال الوقت ليزداد تشظي الذات بين بطء مرور الدقائق والساعات.

يصبح الرّحيل فعل ميلاد جديد ورحلة بحث عن الذّات واستعادة للذكريات التي كانت قبل أيام الحصار وقبل تعالي صوت العويل والآهات، فقد صورت الشّاعرة نفسها موغلة في المأساة كونها دفعت إلى هذا الرّحيل قسرا، ولم يكن اختيارها لهذه الرموز بمحض الصّدفة بل لتعزز طاقة التيه والضياع فيضيء البعد الإنساني في التجربة الإنسانية وهو الألم الأبدي والمعاناة جراء النفي والضياع : |

فوق شباك التصاريح، عناوين

انتظار واصطبار

آه نستجدي العبور

ويدوي صوت جندي هجين

لطمة تهوي على وجه الزحام :

(عرب، فوضى، كلاب

ارجعوا لا تقربوا الحاجز، عودوا يا كلاب)

ويد تصفق شباك التصاريح —

تسدّ الدرب في وجه الزحام [31]

لم يكن السفر مريحا حيث تستحضر الشاعرة أحداث انتظار الإذن بالعبور في سباق مع الزمن وتعبر عما أصابها من قلق نفسي من طرف الجنود الذين حاولوا كبح مرور العابرين باستعمال العنف والشتائم بعد أن تم غلق الشباك من طرف جندي آخر، فيتحول المكان إلى جحيم تتيه فيه الذات وتتشظى وسط حصار وحرب مع من لا قلب لهم، لتتمزق الذات وتنهار وتصبح بحاجة لمن يسندها وينقذها من قبضة الفجّار ويحتدم هذا الحصار وينثر شظايا الدّمار، فالحرب هي "الشكل الجنيني لإلغاء الفرق بين الحرب والسلم، هذا الإلغاء ضروري لأنّ العالم أصبح لا عالما بسبب هجران حقيقة الوجود "[32]فالحرب تخلف التيه والتشظي

تبدو الذّات وحيدة في رحلة كونيّة عبثية المصير لا تملك من وسائل المواجهة غير الانتظار، لتواجه دمارا كاسحا وتوترا وقلقا كبيرا، لا تجد الذّات الساردة غير الرفع من حدة الآهات وقوة النّبرات وطلب المساعدات تقول:

آه، وامعتصماه

آه ياثار العشيرة

كل ما أملكه اليوم انتظار ..

ما الذي قص جناح الوقت ؟

يجلد القيظ جبيني

عرقي يسقط ملحاً في جفوني

آه جرحي[33]

هذا الانكسار التي تحمله فدوى يأخذ صورا أكثر مرارة وقسوة حين تسقط مهزومة لتكون عيناها مثل عدسة كاميرا، تملك قوة تصوير حادة تلتقط أدق تفاصيل المشهد، ثم تجملها في صياغة شعرية مكثفة ومركبة، تتأوه الشاعرة ثم تستعمل النّداء لتكشف عن مرارة لحظية حنظلية علّها تحظى باستجابة لهذا النداء، حيث تستحضر قصة العربية المسلمة التي تعرضت للإهانة فاستنجدت بالخليفة العباسي المعتصم، الذي استجاب لندائها وحقق لها النّصر، فحالها كحال هذه الفتاة، ولكن الفرق أنّ الشاعرة لا تجد مجيبا لهذا النداء لتزداد صدمتها وانكسارها (عرقي يسقط، جرحي ملحا) توحي بمرارة الموقف وجرح دامي لا يتوقف عن النزيف بدماء حارقة "فالقلق بقدر ما يقذف الدازاين خارج ذاته _ونحو_العالم أي نحو غربته تكون تجربة القلق هي الأفق الوحيد الذي يسترد منه الدازاين أصالته،في القلق يكون المرء"بلا وطن الذي لدنه يجد الدازاين نفسه في القلق . اللاشيء واللامكان"[34] ثم يأتي صوت من التيه والضياع، إنّه صوت الذات التي تسند ذاتها في رحلة الوجود وسط حصار اليهود وفقدان مفتاح الأغلال والقيود .

هناك علاقة وطيدة بين الشاعر والتاريخ تدفعه أن يعيد دائما سرد الماضي في الحاضر، فالأحداث التي تمر هي بمثابة تجارب ينبغي اعتمادها والاستفادة منها، فالمبدع ينبغي أن يكون على دراية بخبايا التاريخ وأحداثه وتفاصيله، فتكون مصدرا لحرارة كلماته، وقوة عباراته ورصانة تعبيراته، وتوصيفا لخلجاته وإحساساته، خاصا إذا توافق وطبيعة الموقف المعبر عنه وتجربة الراهن وفي هذا الصدد يقول البياتي معبرا عن طريقة اختياره للشخصيات التاريخية "إنني عندما أختار الشخصية التاريخية أو تلك لا أتوحد معها،

إنّما أحاول أن أعبر عنها وأن أمنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعا من المعاصرة"[35] تقول فدوى:

آه يا ذل الإسار!

حنظلا صرت، مذاقي قاتل

حقدي رهيب، موغل حتى القرار

صخرة قلبي وكبريت وفوّارة نار

ألف هند تحت جلدي

جوع حقدي

فاغر فاه، سوى أكبادهم لا

يشبع الجوع الذي استوطن جلدي[36]

تحمل الأبيات عنفا لغويا يعكس عنف الشاعرة وحقدها وألمها، فتنقل القهر وتصهره في فرن الإبداع، لتعكس من خلاله تناقضات واقع مؤلم وحزين لم تجد حلا لقضيتها وتستحضر في ذلك شخصية تاريخية، لتحمّل كلماتها بروح الماضي وتجملها بمجد التاريخ، وتلقي بذلك بظلال الماضي إلى الحاضر مما يعكس براعة الاستدعاء، فقد حيث تمنت أن تكون آكلة أكباد، لتأكل من أكباد الجنود، مثلما أكلت هند من كبد حمزة في واقعة أحد تشفيا وانتقاما، تبدوا الذات متهورة نوعا ما مما يعكس حالتها النفسية المنهارة، التي لم تعد تعي ما ستفعل، فهي مثقلة بالهم والحزن لدرجة أنّها لم تعد قادرة على أن تتعرض لأي ضغط آخر، فتنبعث انبعاثا صارما وتتحرك الدوال في إطار جديد، وتتجه الأبيات نحو وجهة مغايرة بعد صمت رهيب هي وجهة الانتقام واشتعال لهيب الحرب، فيظهر فعل الكتابة ليكون مساويا للفجيعة ومعوضا لها في آن واحد"ففي عالم واقعي يبدوا مخيبا للآمال يلعب المتخيل دورا تعويضيا"[37] لشحن الذات بطاقة تمكنها من سرد قصتها بنفسها. وبإسقاط هذه الأحداث على ما روته في سيرتها الذاتية نجد أنّ هناك تناصا مع الشعر العبري تقول" استحضرت في ذهني وأنا في تلك الحال الكئيبة من الحزن والشعور بالهوان والإذلال مقطعا من قصيدة الشاعر مناحيم بيالك عنوانها أناشيد باركوخبا وضعها الشاعر على لسان باركوخبا مخاطبا بها العدو الروماني الذي كان يحاصر اليهود في قلعة مسعدة"[38]

فهذا الاستحضار التراثي لشخصية هند وللشعر العبري لم يكن محل الصدفة بل لتعزز الذات فكرة الانتقام وتتحول إلى آكلة لحوم البشر، وهذا لا يشفي غليلها ولا يطفئ نيران الحرب التي تكتوي بها،

وتحمل الأبيات معاني القسوة وهذا ما جاء في الألفاظ الموزعة معظم الأسطر الشعرية والتي توحي بالقوة والغل والمعاناة والتناقضات، التي تحول إلى لذة جامحة، إنّها لذة الحرب والانتقام التي تصبوا الذات إلى تحقيقها والظّفر بها، تكثف الشاعرة الصور الدرامية في هذه الأبيات فتأخذ مسارا تسلسليا لتكشف عن حقيقة المعاناة وحجم الآهات ودورها في تأسيس الخطاب الفكري فيبقى مصيرها مستعصيا عن المعالجة وبعيد عن الراحة النفسية.

ما يمكنه قوله أنّ الذات عملت على نقل تجربتها وفق رؤى جديدة من خلال صور منشطرة توحي بقسوة الاختبار وتردد في القرار وغياب مكان آمن للفرار من غربة الديار وجبروت الظلام وحرقة غياب أسلحة والمواجهة والدمار وانكسار الذات ثّم الانهيار .

الخاتمة والنتائج:

مثلت التجربة الشعرية لفدوى طوقان مغامرة جديدة وفريدة، بما فيها من زخم فكري ونضج إبداعي وثراء لفظي وعمق معنوي وتنوع دلالي، مسّ مختلف أجزاء القصائد التي اتسعت معبرة عن الذات والوجود، ويمكن أن نوجز أهم نتائج هذه الدراسة في النقاط التالية:

-كتابات الشاعرة عبارة عن بحث في الهوية التي لا تملكها أساسا منذ طفولتها وبحث عن الهوية التي سلبت منها فجعلت من كتاباتها تاريخا يفرض وجودها ويفك عقدها شعر فدوى طوقان عبارة عن حكاية تعيد سردها وفق حبكة تُغيّر أبطالها حسب ما فرضه الزمان والواقع أو حسب ما تطلبه الأحلام والمخيّلة.

-نسجت الشاعرة حكايتها الكبرى التي تمثلت في حكاية التيه والضياع، وقدمتها بطريقة جديدة لتجسد دائرة الرؤية، وتحاول أن تعيد هويتها ومكانها وزمانها المفقود والمنقضي، فهي تلغي انشطارها مع العالم المادي وتتصالح معه داخل ألفاظ قصيدتها.

-إنّ هذا المحكي الشعري غني بالكثافة والتنوع اللفظي والتخييلي والتراثي والتاريخي ما يجعله يؤسس لأبعاد شعرية جديدة فكل لفظ فيه له حضور في النفس ووجود في الكون .

-تيمة الحب والحرب في هذه القصائد تعكس مدى تشظي الذات في عالم تنمحي فيه الذات ويلغى وجودها، فحكاية الشاعرة فرضها عليها زمانها وتاريخها ومخيلتها، فالحياة تعاش والقصص تروى.

-الذات تسعى لتأكيد أناها، وتثبتها من خلال سرد حكايتها، حتى لا تخسر في الحب والحرب مرتين، فهي لا تعيد إنتاج نفسها بل تهدف لخلقها من جديد، فتجربة الشاعرة كانت بمثابة ملحمة شعرية تلاشت فيها الذات، للتولد من جديد بما يتداعى نصيا من حكايتها واقعيا.

هوامش

[1]–صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، (المغرب)، 2012، ص119.

[2]–صلاح بوسريف:الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف، الجزائرالعاصمة، (الجزائر)، ط1، 2014، ص94.

[3]–صلاح بوسريف:الشعر وأفق الكتابة، ص 110

[4]–عمارة ناصر:اللغة والتأويل، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط1، 2007، ص25.

[5]–فدوى طوقان:رحلة جبلية رحلة صعبة، سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، (الأردن)، د.ط، د.ت، ص23.

[6]–محمد عروس:تداخل الأجناس الأدبية(مفاهيم وتصورات)، مؤسسة حسين راس الجبل، (الجزائر)، ط1، 2019، ص35

[7]–أبو القاسم الشابي :أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، (تونس)، (د.ط)، ص128، 127

[8]–علي سرحان القرشي:أسئلة القصيدة الجديدة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، (لبنان)، ط1، 2013، ص110

[9]–أحمد عوين: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، (الإسكندرية)، ط1، 2001، ص67.

[10]–محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، (لبنان)، ط1، 1779، ص50.

[11]–عبد العزيز بومسهولي:الشعر الوجود الزمان، افريقيا الشرق، (المغرب)، دط، 2002، ص16

[12]–أرسطو طاليس:فن الشعر، تر:عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، (لبنان)، دت، ص3.

[13]– علي حرب:خطاب الهوية، سيرة فكرية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، (الجزائر)، ط2، 2008، ص25.

[14]–علي حرب: لعبة المعنى، فصول في نقد الإنسان، دار مدار للنشر، (د.ب)، ط1، 2012، ص13.

[15]–صلاح بوسريف:حداثة الكتابة، ص167

[16]–صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، ص 166.

[17]–حسن بوعود النخيلة: خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، بيروت، (لبنان)، ط1، 2013، ص25.

[18]–فدوى طوقان:الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (لبنان)، ط1، 1993، ص47

[19]–فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص48

[20]– فؤاد مخوخ:من نقد العقل إلى هرمنيوطيقا الرموز، المركز العربي للأبحاث، (بيروت)، ط1، 2007، ص150

[21]–فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص32

[22]–فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص48

[23]–فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص49

-ناصر علي: بنية القصيدة في نصوص محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (لبنان)، ط1، 2007، ص43.[24]

عبد الله ابراهيم: الكتابة والمنفى، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، ط1، 2011-، ص83.[25]

-بول ريكور:الزمان والسرد، (الزمان المروي)، ج3، تر:سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ص 390[26]

[27]-فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 49.

شكري عبد الوهاب:تاريخ تطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، (مصر)، ط1، 2006، [28]-ص80.

[29]-فدوى طوقان:الأعمال الشعرية الكاملة، ص407

-صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، (الكويت)، ط1، 1992، ص186[30]

[31]-فدوى طوقان :الأعمال الشعرية الكاملة، ص408

-إسماعيل مهنانة:الوجود والحداثة هيديغير في مناظرة العقل الحديث، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط1، 2008، ص138.[32]

[33]-فدوى طوقان:الأعمال الشعرية الكاملة، ص408.

[34]-فدوى طوقان:الأعمال الشعرية الكاملة ، ص135-140.

علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، (القاهرة)، ط1، 2007، [35]-ص12-13

[36]-فدوى طوقان:الأعمال الشعرية الكاملة، ص409.

[37]لوسيان بوا: من أجل تاريخ للمتخيل، تر:باسم المكي، مركز الإنتماء القومي، دط، (دب)، 2012ص129

[38]-فدوى طوقان:رحلة جبلية رحلة صعبة، ص138.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 468 - 490 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

جماليات التناص في شعر (إسماعيل إبراهيم شتات) قصيدة (الطحالب وألغاز لا تحصى) أنموذجا

The aesthetics of intertextuality in the poetry of ismail Ibrahim shattat the poem algae and countless mysteries as a model

ياسين حب الحمص[1]*، سليمان مودع[2]
Yacine habelhames[1], Slimane mouada[2]
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة–(الجزائر).
مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب.
.University Centre Abelhafid boussouf-mila-
y.habelhames@centr-univ-mila.dz[1] / mouada.slimane1@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09.	تاريخ القبول:2021/05/22	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

تتمحور نظرية (التناص) بصفته ممارسة تقنية حول فكرة أنّ المعنى ليس حبيس مفردة واحدة أو نص واحد، بل خاضع دائما لمنطق التكملة.

إنّ الإقرار بعدم وجود تعبير بكوري خال من أي تداخل أو تناسل يفتح الباب أمام القول بأنّ النص هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة وأخرى مزامنة، تحاورت وتناسلت وتداخلت مع بعضها ناسجة خيوطها من الأنساق الثقافية والاجتماعية والتاريخية.

جاءت هذه الدراسة النقدية كمحاولة للغور بين ثنايا قصيدة (الطحالب..و...ألغاز لا تُحصى..!؟!) مستقصية ومحللة ظاهرة التناص بجميع تمظهراتها، متمحورة حول أبرز المصطلحات والمفاهيم التي فتحت النص الأدبي على غيره من النصوص، وكذا التمثيلات الجمالية للتداخلات النصية وعليه:

كيف ساهم التناص بصفته آلية إجرائية لتحليل النصوص في التحري عن الروافد التي تشكل النص الشعري؟ ما الرؤية الجمالية التي يضفيها التناص على النص الشعري؟ ما الغاية التناصية لمسألة المزاوجة بين مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، سواء الحاضرة أو الغائبة؟

الكلمات المفتاحية: الحوارية، التناص، ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثية.

Abstract : The intertextual theory is revolved around the idea of a technical exercise which is about the conception that the meaning is not just locked into one theme/ idea or one text but it is always a subject to rationale complement.

* حب الحمص ياسين y.habelhames@centr-univ-mila.dz

Acknowledging that there is no earlier expression free of any interference opens the door for the saying that the text is the result of the interaction between previous texts with others. These interactions were overlapped together giving us different cultural, sociological and historical patterns/ formats.

This study comes as a critical examination/ review inside the poem of algae and countless mysteries as a model, this study aims to explore and explain the concept of intertextualism from all its prospective. It is structured and formed about the main terminologies and conceptions that open the literary text onto other texts as well as aesthetic representations for intertextualism. So:

How did the intertextualism, which is considered as partial mechanical, contribute the analysis of texts in the research of the rules which made up the poetic text? What is the aesthetic vision added to the poetic text? What is the purpose from the combination of intertextualism with other different literary texts, whether the present or absent texts?

Keywords: Dialogical / Intertextualism/ post-structuralism/ postmodernism.

الممارسات والمقاربات النقدية التي تسعى إلى تأويل النص والتدخل فيه، ذات خاصية دورية بسبب النزوع المستمر للمراجعة المزمنة للمعرفة والممارسة التي أنتجتها، وكما يقول (توماس كوهين) لابد أن نراجع دائما وألاّ نستقر، علينا أن نعجب بنظرية كما علينا أن نثور عليها فيما بعد.

نعتقد أنّ هذا الكلام مناسب (ابستيمولوجيا) للحديث عن (البنيوية)، تلك الأداة أو الحل الإجرائي الذي ظهر غير بعيد عنا للتعامل مع مشكلات عرضت طريق البحث في النص والتحري عن مشكلة المؤلف، المعنى، الحقيقة، وتجاوز بعض العقبات (الإبستيمولوجية).

(البنيوية) حين ظهرت شغلت فكر النقاد، وبسبب الدور (الكوهيني) برز في الأفق نظرية–ممارسة تقنية– جديدة جاءت لتحدث نقلة على مستوى التحري في النصوص، المعنى، الحقيقة، بامتصاص المقولات (البنيوية) أولا، ثم وضعها تحت الكشط، كإجراءات خاطئة وغير مفيدة للآنية المعاشة، وفي الوقت نفسه ضرورية لتحصيل الفائدة (التفكيكية)، المعنى لم يعد حبيس مفردة واحدة أو نص واحد، بل كما قال (جاك دريدا) خاضع دائما لمنطق التكملة. هذا العالم النصوصي جعل المعنى يموت في دوامة (التناص).

تناقلت الحقول النقدية هذه النظرية (ما بعد الحداثية) في محاولة تطبيقها بطرق شتى، فاعتبرها التفكيكيون آلية من آليات التفكيك–المغايرة والإرجاء– المرتبطين بالمعنى، في حين تم اعتبار أشكال أخرى داخل النظرية الثقافية (الباستيش) و(البريكولاج) أشكالا تناصية بامتياز. يستعيرها الرسم والموسيقى والفيلم والعمارة، كميزة جديدة تحرك منطق الثقافة.

أولا: المسالك التاريخية:

1- مفهوم الحوارية:

لم يكن هناك تصور سابق أو عمل نقدي قائم بذاته قد تناول مفهوم (الحوارية) إلى أن جاء الناقد الروسي (ميخائيل باختين) الذي نظّر لهذا المفهوم وأسس له، فقد "أدرج هذا المفهوم في أعماله مشيرا إلى فكرة الثنائية الاتجاهية والتعددية الصوتية للعلامة والمعنى"[1].

فكل حوار تشتبك فيه أصواتهما منتجة ما اصطلح عليه (باختين) بـ (الحوارية) القائمة على التلفظ، فبعد أن تباينت المواقف النقدية في عشرينيات القرن ال(20م) بين أسلوبيين ارتكزوا في دراستهم النقدية على التعبير الفردي، ولغويين جعلوا من (البنيوية) شعارا لهم مرتكزين في ذلك على دراسة اللغة، دخل (باختين) بين الموقفين بدراسته للتلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة[2]، فالتلفظ أحد مرتكزات (الحوارية) التي "تجسد بناء المعنى كعملية دينامية حيوية متضمنة للعلامات التي يمكن أن تكون قادرة على حمل مجموعة مختلفة من المعاني والإيحاءات لأجل فاعلين اجتماعيين متعددين في وضعيات اجتماعية وثقافية مختلفة..."[3] فالعلامات على رأي (باختين) تتفاعل فيما بينها بشكل مستمر في طريق إنتاجها للمعاني، وكل معنى حواري "إنه يعبر من فم إلى فم كما أنه مستخدم في سياقات مختلفة وبمقاصد شتى، وهنا يعدّ المعنى نتيجة للعلاقات بين العلامات"[4].

إنّ رؤية (باختين) هذه تعطينا انطباعا بأن المعنى ينتج خلال عملية التبادل اللفظية بين متكلم وآخر مستمع، فتبرز الكلمة حينها على أنها "ليست شيئا ماديا، بل وسيطا متحركا ومنقلبا دائما من التفاعل الحواري"[5].

إنّ المبدأ الحواري (لباختين) الذي جعل منطلقه فيه عملية التلفظ عن طريق انتقاله من فم إلى فم وما يتخلل هذا الفعل من إنتاج للمعاني والدلالات لم يكن ليُخلق من عدم، فقد "صك (باختين) مفهوم (الحوارية) من خلال نظرته إلى العمل الأدبي على أنه حوار يشبه الحوار الداخلي، فكل الخطابات من أولها إلى آخرها من وجهة نظره (حوارية)...ويشير هذا المفهوم عنده إلى أنّ التفكير الإنساني لا يغدوا صحيحا

ولا يتحوّل إلى فكرة إلاّ باحتكاك حي مع فكرة أخرى تتجسّد في صوت الآخرين"[6]، فكل فكرة هي بحاجة إلى أخرى تتشابك وتتناسل معها منتجة فكرة جديدة ذات طابع حواري، ليصبح بذلك المبدأ الحواري (الباختيني) قائما على فكرة مفادها "أنّه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس هناك تعبير بكوري"[7]، أي أنه لا وجود لكلمات وتعابير عذراء لم تطلها يد التحاور مع تعابير وكلمات أخرى.

يرى (رولان بارت) أنّ النص "مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار"[8]. لأن الأسلوب ببساطة هو الرجل كما شاع من قبل- ولو أنّ مبدأ (الحوارية) قد أضفى على هذه المقولة نوعا من التغيير- فقد أصبح (الأسلوب) "هو رجلان على الأقل وبدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية"[9]، وعلى هذا تصبح الذات المبدعة مجبرة على استحضار كل ما يمكن أن يدخل في النص من كلامه الداخلي، وعليه يمكن القول بأنّ التوجيه الحواري هو "ظاهرة مشخصة لكل خطاب"[10]، ليس هذا فحسب بل "هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي"[11].

إننا إذن أمام حتمية "تحليل الكتابة الأدبية على أنّها حوار مع الكتابات الأخرى إنه حوار الكتابة داخل كتابة أخرى"[12]، بل يذهب (باختين) أبعد من ذلك حينما أقرّ بتجاوز (الحوارية) للنصوص والخطابات إلى رؤية التصرفات البشرية داخل الدوائر الاجتماعية شكلا من أشكال الحوار، في هذا السياق يدرج (محمد مفتاح) في حديثه عن نظرية (الحوارية) أنّ المبدع في حال ذكره "الذهاب إلى المقهى أو الكتابة عنه يحتّم عليه أن يتعرض للنادل والكراسي ونوع المشروبات التي استهلكت الشخصية، وإذا لم يتذكر كل العناصر فإن المتلقي يتمها من عنده ليجعل الخطاب ذا بنية ثقافية ثابتة"[13].

ورغم ما حققه مفهوم (الحوارية) من فتحه لآفاق النصوص، إلا أنه كان بحاجة إلى مصطلحات أخرى مكملة ومتممة له لإقامة دراسة واعية وشاملة للنصوص الأدبية.

2- من الحوارية إلى التناص:

أقر العديد من الدارسين والنقاد أنّ مصطلح (التناص) قد بدأت إرهاصاته الأولى مع الناقد الروسي (ميخائيل باختين) الذي أشار إليه ولو بطريقة غير مباشرة على أنّه (حوارية) أو (حوار نصوص)، إلاّ أنّ الدراسات النقدية (ما بعد الحداثية) تنسب مصطلح (التناص) إلى الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا) التي كتبت مقالها الشهير (النص المغلق) سنة (1958م) "وهي السنة التي ولد فيها هذا المصطلح (التناص) حسب معجم روبير الصغير الجديد"[14]. الذي يؤرخ في العادة لميلاد المصطلحات الجديدة ولو أنه "لم يحدد اسم الناقد الذي أنشأه"[15]، غير أننا إذا ما بحثنا في أصول (التناص) في الثقافة

الغربية فإننا نجد بأنّ "النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية (جوليا كريستيفا)"[16].

استثمرت (كريستيفا) في أفكار (باختين) ومفهومه (الحوارية) وكذا من الكتابات التي كانت تكتب عن السرقات الأدبية، صائغة منها مصطلحات موازية ومقاربة لها في المفهوم على غرار (التناص) (إنتاجية النص) أو (الإنتاجية المسماة نصا)، وقامت ببلورة هذه المفاهيم في كتاباتها، مستغلة بذلك جهود (باختين) الذي كان قد أسس للتناص ولو بصورة غير مباشرة في كتبه (البنى الحوارية للنص) (كرنفالية النص) (تعددية أصوات اللغة)[17].

(غريماس) هو الآخر كان يرى أنّ (التناص) نتاج المجهودات التي قام بها (باختين) في تحديده لمفهوم (الحوارية) حين يقول"..لقد أثار أهمية كبرى في الغرب–التناص–منذ أن جاء به الناقد الروسي (ميخائيل باختين)"[18]، وهو ما يراه بعض النقاد العرب عند دراستهم لموضوع (التناص) وإنتاجية المعنى أنّ "التناص لم يكن المفهوم النقدي الأوّل بهذا المعنى، وإنّما سبقه إلى الدراسات النقدية القديمة مفاهيم أخرى كانت ترتبط به وتمهّد لظهوره مثل (الحوارية)"[19]، التي نظّر لها (باختين) في أكثر من مؤلف له على غرار كتابه (فلسفة اللغة) الذي اهتم بالتناص على أنّه "يدلّ على الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استفادتها أو محاكاتها لنصوص–أو أجزاء– من نصوص سابقة عليها"[20].

يبقى أن نشير إلى أنّ مصطلح (التناص) على قدر الإشكال الذي طرحه كمصطلح، كان هناك أيضا إشارات كثيرة على عدم الحكم باليقين (لباختين) في حواريته على أنّه الإرهاص الوحيد بل إنّ "الواقع أنّ مدلول (التناص) قد تجلّى من قبل في أطروحات (نور ثروب فراي) الذي قال أن العقيدة الجديدة كالطفل الحديث الولادة تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها"[21] في تلميح إلى أنّ الطفل يكتسب لغته ومجموع تصرفاته ومعاملاته الإجتماعية من نظام كلامي سابق له في بيئته، ولكن يمكن أن نقول أنّ (باختين) هو الذي فتح الباب لمن بعده للاستفادة من النظرية الحوارية والبناء عليها في تكوين مصطلح (التناص)[22]، وبخاصة لوريثته الأولى (جوليا كريستيفا) التي عرفت كيف تجعل من (الحوارية) منطلقا رئيسيا لميلاد مصطلح (التناص) حين أعادت صياغة المفهوم (الباختيني) للحوار من خلال انتباهها للنص والنصية وعلاقتهما بالبنى الإيديولوجية.

3– حديّة التناص:

(التناص) بلفظته الأصلية، هو مصطلح أدخلته الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حقل الدراسات (ما بعد الحداثية)، ويدعم هذا الكلام ما كتبه (تيفين ساميول) قائلا "يرجع الفضل في اشتقاق مصطلح (التناص) وترويجه إلى (جوليا كريستيفا) من خلال المقالتين التين ظهرتا في مجلة (tel quel)...التي احتوت على أوّل استخدام للمصطلح"[23] عاملة بذلك على فك اللبس عن هذا المصطلح من خلال إعطاء تعاريف له، تعرفه (كريستيفا)"...هو تقاطع أخبار داخل نص ما، مع كونها مأخوذة من نصوص أخرى"[24] أي أنّ مجموع التقاطعات والترابطات بين الأخبار المشكلة لنص ما هي محاكاة لما ذكر في نصوص سابقة له، تردف (كريستيفا) في سياق تعريفها للتناص "هو شبكة من الاختلافات تسم أو تصبّ في تحولات الكتل التاريخية"[25].

كما أنّه في نظرها (فسيفساء) من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى...ويُقرأ الكلام الشعري على الأقل ككلام مضاعف[26]، وتعبير (كريستيفا) هنا بالفسيفساء يجعل من النص شبيها بالرسوم التشكيلية التي تتزاوج الألوان فيها بأسلوب فني وجمالي راق في طريق تصوير ظرف اجتماعي ما أو تعبيرا عن حالة نفسية معينة.

في محاضرة (لجوليا كريستيفا) بعنوان (الكلمة والحوار والرواية) في ندوة (بارت) العلمية سنة (1966م) قدّمت فيها مفهوم التناص بديلا مقترحا لمصطلح (باختين) (الحوارية)[27]، وبهذا تكون (كريستيفا) قد عمدت إلى شبه تصحيح لبعض المفاهيم عبر نظرتها للنص، سعيا منها إلى فكه من قيود (البنيوية) "وهكذا يكون المصطلح قد تأسس على يدي (كريستيفا) ليكون رمزا جديدا يحرك دينامية القراءة، ويكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه (كريستيفا) إنتاجية"[28].

لم يتوقف (التناص) عند هذا الاسم النقدي فحسب، بل كان مسرحا خصبا لدراسات نقاد آخرين، فـ (رولان بارت) مثلا يُقرّ في المقالة الشهيرة التي كتبها للموسوعة العالمية أنّ النص "يعيد توزيع اللغة...ولعلّ أحد مسالك هذا التقويض والتطنيب هو أولا وأخيرا استبدال للنصوص أو لشذرات منها وكذلك مما كان ومما يكون من حول النص الماثل، وفيه: كل نص هو تناص تَمْثُلُ فيه نصوص أُخَر على مستويات مختلفة، سواء ما سلف من نصوص الثقافة وما حضر، فكأنّ كل نص هو نسيج جديد من شواهد معادة"[29]، فبالنسبة لـ (بارت) "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى..."[30].

يستطرد (بارت) قائلا "النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة..."[31] في إشارة إلى أنّ النص بإمكانه أن يكون بؤرة لتلاقي النصوص والثقافات وامتزاجها، ماضيها مع حاضرها، قديمها مع حديثها.

(مارك آنجلو) ناقد آخر انبرى للحديث عن التناص مقدما رأيه الشخصي فيه، ومعرفا إياه بقوله "كل نص يتسابق بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى...وأنّ الكلمة هي ملك لكل الناس..."[32] وتعريفه هذا يقترب كثيرا من تعريف (رولان بارت).

إنّ مواصلتنا في طريق استقراء مفهوم (التناص) وكيفية تدارسه من قبل النقاد سيحملنا إلى حقيقة أنّ جل التعاريف الواردة في هذا الباب النقدي، تكاد تكون متطابقة على الرغم من اختلاف أسماء الدارسين ولعلّ تعريف (جيرار جينت) لمصطلح (التناص) سيقف إلى جانب هذا الرأي.

يعرّف (جيرار جينت) (التناص) قائلا "أعرّف هذه العلاقة تعريفا ضيقا فأقول: إنّها علاقة حضور مشترك بين نصين، أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[33]، ومعنى هذا أن النص هو نقطة التقاء نصوص سابقة وأخرى متزامنة للنص المنشأ ونصوص أخرى تنبأ بها.

لم يكن (التناص) أبدا بمعزل عن الدراسات النقدية العربية التي كان معظمها ترجمات لأعمال الغربيين–ولو أنّ بعض الدارسين ينسبون مصطلح (التناص) إلى التراث البلاغي والنقدي العربي من خلال ما عُرف من قبل عن: (السرقات الأدبية)، (التضمين)، (الاقتراض)، (الاقتباس)– على غرار كل من (محمد مفتاح)، (محمد بنيس)، (عبد الملك مرتاض)، (عبد الله الغذامي)، (سعيد يقطين)...وغيرهم، وقد حاول هؤلاء إعطاء مفاهيم للتناص خاصة بالنقد العربي ومقاربة لمفهومه في النقد الغربي. فمثلا نجد (محمد مفتاح) يتحدث عن (التناص) على أنّه "شيء لا مناص منه ولا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما"[34]، يضيف (محمد مفتاح) "النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي...ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيه كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلا"[35]، ولعلّ أبلغ تعريف يدرجه للتناص هو ذلك الذي ربطه فيه بحياة الإنسان فقال "التناص بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[36]، في إشارة إلى أنّ (التناص) يكون بمثابة المحرك والدافع للمبدع، يحرك مشاعره ويدفع بها إلى الخارج–أي إلى النص–.

(محمد بنيس) هو الآخر كانت له رؤيته الخاصة في تعريفه للتناص، فقد كان أكثر دقة في تناول هذا الموضوع ووضع مستوياته، عندما استبدل مصطلح (التناص) بـ (التداخل النصي)، والنص الحاضر يتحقق وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد...وتعمل هذه النصوص على تشكل إثبات هذا النص وتشكل دلالاته، ومن المصطلحات التي تناولها (محمد بنيس) في معرض حديثه عن (التناص) (هجرة النص) على أساس أنّ هناك دائما نص مهاجِر وآخر مهاجر إليه[37].

أما (سعيد يقطين) فقد أدرج مصطلحين في تناوله لمفهوم (التناص)، الأول أطلق عليه اسم (التفاعل النصي الخاص) ويتم على مستوى الجنس الواحد: أي داخل الشعر(القصيدة)، أو داخل النثر(الرواية)...، أمّا الثاني فهو (التفاعل النصي العام): الذي يتم بين النصوص عامة على اختلاف أجناسها(قصيدة +رواية)، (ملحمة +أسطورة)...الخ[38].

ولو أنّ هذه الطروحات والمحاولات النقدية في وضع أسس عربية لمصطلح (التناص)، غير أنّ أغلب هذه الدراسات المقدمة في النقد العربي كانت معظمها ترجمات لأعمال الغربيين او تلخيصا لدراساتهم.

ثانيا: التناص، مابعد البنيوية، مابعد الحداثية:

1- التناص في نقد ما بعد البنيوية:

بعد فترة من هيمنة (البنيوية) التي تعاملت مع النص الأدبي كعالم مغلق لا فاعل له ولا علاقة له بوظيفتي إنتاج المعنى واستقباله، انبثقت مناهج نقدية جديدة تعاملت مع النص باعتباره نصّا مفتوحا قابلا للتداخل مع السياقات المختلفة التي تنتجه وتؤثر فيه، على غرار (ما بعد البنيوية) التي جاءت كرد فعل على أفكار وتصورات (البنيوية).

و(ما بعد البنيوية) "تيار فكري ظهر مع عدد من المفكرين من بينهم (جاك ديريدا)، (ميشال فوكو)، (جوليا كريستيفا) وغيرهم، وتشير الكلمة في لفظتها الغربية إلى (post) أي بعد (structuralisme) بمعنى البنيوية، وبالتالي فـ (ما بعد البنيوية) هي مرحلة تالية للبنيوية تتجاوز كل ما هو بنيوي"[39]، وعلى هذا فككت (ما بعد البنيوية) "مفهوم البنيات الثابتة للغة التي تم اقتراضها من طرف البنيوية(...) كما ترى أنّ النص ليس مفردة واحدة أو عبارة أو نصوص معينة، بل هو نتيجة من العلاقات بين النصوص، وهذا ما يصطلح عليه بالتناص"[40].

ومن هذا المنطلق فالتناص هو ما حرر النصوص من قيود (البنيوية) وسلطتها فكان بذلك" نقطة تحول من (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية)"[41] أو على الأقل أحد أبرز الآليات النقدية التي ساهمت في

الانتقال من النظرة المغلقة إلى (ما بعد البنيوية)، وهذا بالرغم من أنّ "أعلام البنيوية هم غالبا أعلام ما بعد البنيوية"[42].

إذن يمكن القول أنّ الفرد في نظر (ما بعد البنيوية) لا يعبّر عن ذاته، بل هو أكثر من ذلك وقد تخمّرت هذه الفكرة مع مقولة (موت المؤلف) إذ "يطرح منظرو (التناص) إشكالية (حقيقة التأليف)، فيعتبرون كاتب النص منظّم، وهو ما يطلق عليه (رولان بارت) (ماسبق وكُتب) ولا يعتبرونه واضعه"[43]، أي أنّ المؤلف في نظرهم قد تغيرت وظيفته من إنتاج النصوص إلى عملية جمع وتنقيب ونظم ما كتبه سابقوه، فيصبح النص بذلك "مساحة متعددة الأبعاد تختلط فيها عدة كتابات وتتواجه، ليس أي منها مبتكرا، النص نسيج من الاقتباسات...لا يستطيع الكاتب سوى تقليد إيحاءات سابقة، وليست أبدا مبتكرة"[44]، وهي الفكرة التي يؤسس (التناص) مبادئه عليها، فليس هناك من نص معزول أو محدود، وهو ما يعبّر عنه (ميشال فوكو) قائلا "ليست حدود الكتابة أبدا واضحة المعالم، فهي تتجاوز العنوان والسطور الأولى ونقطة الوقف الاخيرة والترتيب الداخلي والشكل المستقل، إنه يدخل في منظومة من الإرجاعات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، إنّه عقدة في شبكة...ليس هو فقط الموجودة التي نمسكها بين أيدينا...فوحدته متغيرة ونسبية"[45] وهو ما يجعل من الصعب —إن لم نقل من المستحيل– إثبات معنى ثابت لنص ما.

2– التناص وما بعد الحداثية:

تعريف هذا التيار يشبه إلى حد بعيد تعريف (ما بعد البنيوية)، "فالكلمة الغربية (postmodernism) تعني:(post): وهي بمعنى بعد، و(modernisme): أي الحداثية، وهو مصطلح برز منذ بداية السبعينيات، ويشير إلى انقطاع عن الحداثة وعن مفهوم الحداثة"[46].

وقد عرف هذا المصطلح بعد ظهوره كثيرا من الجدل والذي غالبا ما تعلّق بقضية الخلط بين مصطلحي (ما بعد الحداثة) و(ما بعد الحداثية)، غير أنه بإمكاننا التمييز بينهما على أنّ "ما بعد الحداثية مفهوم يتعلق أساسا بمسائل الثقافة والمعرفة، في حين أنّ فكرة ما بعد الحداثة تتعلق بالأنماط التاريخية للتنظيم الاجتماعي"[47].

وعليه يمكن أن نفهم أنّ (ما بعد الحداثية) قد تجلّت في صورتي الثقافة والمعرفة، فما يخص الثقافة ربطه نقاد (مابعد الحداثية) بمصطلحات أبرزها: (التناص)، "السخرية"*، (ضبابية النوع)، "البريكولاج"*.

في حين ارتبطت المعرفة برفضها للتفسيرات الكونية للتاريخ والنشاط الإنساني، أي أنّ المعرفة في فكر (ما بعد الحداثيين) ليست (ميتافيزيقية) أو متعالية، بل هي ذات وجهات نظر متعددة، ولا يمكن لمعرفة شمولية واحدة أن تحدد الطابع التجريبي للعالم.

بالحديث عن (التناص) في فترة (ما بعد الحداثية) نشير إلى أنّ آليات هذا المصطلح لم تبق حبيسة النص الأدبي، بل أخذت لها دوائر جديدة تعمل على مستواها، أو لنقل أنّ الفنون غير الأدبية هي ماكان وجهة التناص في فترة ما بعد الحداثية على غرار السينما(الفيلم، المسرحية،...)، الهندسة المعمارية، الموسيقى، وحتى البرامج التليفزيونية، إضافة إلى تمحورها حول التناص الأدبي.

من هنا تتجلى الرؤية الجديدة للنص (ما بعد الحداثي)، والذي أصبح يُقرأ وفق مناهج قرائية تنظر إلى النص على أنّه نقطة اللقاء داخل قوى تناصية وتبحث فيه عن التصادمات الثقافية والاجتماعية والتاريخية والإيديولوجية وأنّ "الفنّ ما بعد الحداثي يرفض مفاهيم الأصالة، ويبحث دائما عمّا هو جديد ويزرع مقاربات تناصية عميقة ومتنوعة واشتقاقية بشكل متعمّد، من شأنها أن تحاول وصف العصر الجديد الذي انهارت فيه التقنيات القديمة حول المعرفة التاريخية والتقدم الاجتماعي وحتى القدرة على تمثيل العالم الخارجي"[48].

3- التناص ولا محدودية الدلالة:

إنّ أبرز ما راج بين نقاد (ما بعد البنيوية) هو رفضهم لمقولة وجود المعنى وثورتهم عليها وعلى أي مرجع يقول بأنّ المعنى حاضر وموجود "وفي مقابل ذلك قاموا بتغييبه وإرجائه، وجعلوه أمرا نسبيا، فاسحين المجال إلى القارئ كي يتحرر وينطلق في تأويلاته"[49]، وبذلك تتسم النصوص بلا محدودية الدلالة والمعنى، بل لا أصل لهما فبالنسبة لـ (ديريدا) "لا وجود لمعنى أصلي يتحرك خارج التمثيل، ولا لمصدر رئيسي للدلالة أو معنى شفاف يمتلك الحضور ذاتيا، بإمكانهما تثبيت العلاقة بين الدوال والمدلولات"[50].

وقد سعى (ديريدا) ومجموعة من النقاد إلى وضع مفاهيم لمصطلحات الاختلاف منها:"

- ليس المختلف هو المناقض.
- ليس هو الحاضر مقابل الغائب.
- الاختلاف مصدر والمختلف صفة يظل فاعلها مجهولا
- الاختلاف يتضمن معنى الإرجاء ويفيد معنى الأثر.
- أن يختلف ألاّ يكون متماثلا.

- أن يؤجل ويُرجأ"[51]

يمكن القول في قضية اختلاف المعنى وتناسله وإرجائه بأنّ (التناص) هو "فكرة أنه لا توجد دلالات واضحة ومستقرة للمعنى، لانّ كل المعاني تتضمن أصداء معاني أخرى من أماكن أخرى...وأنّ المعنى دائما مرجأ مسبقا وضمن سيرورة دائمة"[52].

إذن فقد عملت (القراءة التفكيكية) على توسيع دائرة (التناص) عندما يصبح القارئ منتجا للنص، إذ يكون نصه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قُرأت سابقا عن طريق اللعب الحر للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى، فالإبداع لا يكون بالتقرير والمباشرة في المعنى، ويبقى النص دوما هاربا من أي قبضة مهما كانت قوتها لأنه يمثل الحاضر والماضي ويستشرف كذلك المستقبل[53].

ثالثا: جماليات التناص في قصيدة (الطحالب..و...ألغازٌ لا تُحصى..!؟!)

غالبا ما يدخل النص الأدبي في حوار مع مداخله وبواباته أو ما يعرف بـ (العتبات النصية)، التي تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص، فتصبح بذلك نظيرا نصيا أو نصوص مرادفة للنص الأصلي الذي يعتبر أعلى وجوه (التفاعلات النصية).

1- عنوان القصيدة:

"لأنّ العنوان سمة الكتاب، من حيث هو نص يوازي نصه الأصلي"[54] كان لزاما على القارئ ألاّ ينظر إليه على أنه "صورة بصرية تغري القارئ/المتلقي، أو كونه مظهرا لغويا أو لافتة إعلامية تجارية"[55] بل يتعيّن عليه أخذه بمنظور "أنّه البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء كلّه"[56]، فإذا نظرنا إلى عنوان القصيدة "الطحالب..و..ألغازٌ لا تُحصى!؟!"[57] من زاوية أنّه نصّ مكثّف الدلالات أو (إيديولوجيم) كما عرّفته (كريستيفا) "مكثّف ومشبع بالأنساق الأيديولوجية العامة الكامنة في النص نفسه أو المحيطة به"[58]. وجدنا أن المتلقي أوّل ما يقرأ العنوان (الطحالب..و..) يكون ذهنه قد بُرمج آليا للقول (الطحالب..و..الأوساط المائية) غير أنّه حالما ينتبه إلى كون العنوان (الطحالب..و..ألغازٌ لا تُحصى!؟!) هنا ينفتح ذهن المتلقي/القارئ على أكثر من تصوّر خاصّة وأنّ هذا النوع من النباتات المائية-الطحالب- لا تملك جذورا ولا أوراق ولا أزهار ولا سيقان، لأنها عبارة عن مجموعة من الخلايا تنموا الواحدة منها إلى جانب الأخرى مع قدرتها على التأقلم في جميع أنواع المياه، المالحة، العذبة والملوثة.. إلخ، كما أنّها ذات خاصية زلجة تجعل اقتلاعها أو الوقوف عليها أمرا مستحيلا، كل هذه الخصائص تجعل من الكلمة التي

تُشاركها العنوان (ألغاز لا تُحصى) مكثفا للمعنى وداعما له، بل وتجعل العنوان كله ذا خاصية ضبابية بعيدة عن استقرار المعنى موازية للنص–القصيدة– من حيث القدرة على استفزاز ذهن القارئ وكسر آفاق تلقيه.

لم يكن الشاعر (اسماعيل إبراهيم شتات) الوحيد الذي استخدم لفظة (الطحالب) في العنونة، بل نجد ناقدا وروائيا آخر قد استخدم اللفظة في روايته "عصر الطحالب" وهو الدكتور (كمال بوالعسل)، ورغم اختلاف بيئتي النشأة بين الرجلين(فلسطين، الجزائر) وحتى الجنس الأدبي الذي كتبا فيه (الرواية، الشعر)، إلا أنّ التكثيف اللغوي الذي تحتويه اللفظة دفعتهما لاستخدامها في العنونة، وإذا ما نظرنا إلى (العنوانين) وعلاقتهما بالمضامين النصية، وجدنا أنّ الروائي (كمال بو العسل) قد كتب روايته سنوات الأزمة في الجزائر وما تخللها من ضبابية الأحداث وكثرة الأقنعة واختلاط الحقيقة والزيف، وهو ما نلمسه عند الشاعر الفلسطيني (إسماعيل إبراهيم شتات) الذي رغم اغترابه عن وطنه بقي حسّه الشعري يأخذ من شذرات الأزمة الفلسطينية وما تخللها من تكالب الأمم ضدها، ورغم أنّ اللون الأخضر للطحالب قد يبدوا في رمزيته الظاهرة دالاً على الخضرة والأمن والطمأنينة، إلا أنّه يخدم ضبابية الأزمة وعدم التمييز فيها بين الأحداث.

2– تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية في العنوان:

اشتمل عنوان القصيدة–من حيث هو نص يوازي النص الأصلي– (الطحالب..و...ألغازٌ لا تُحصى..!؟!) على مجموعة من العلامات غير اللغوية التي تخللت ألفاظه، على غرار النقاط(...) وكذا علامات التعجب والاستفهام(!؟)، فحين تناولِ المتلقي للعنوان يجد فيه فواصل غير لغوية وكأنّها تحيل إلى كلام محذوف تجنّبه الشاعر لكنّه ترك مساحة تأويله وتصوّره، فحين قراءة كلمة (الطّحالب) نجد أن نقطتين متتاليتين(..) قد تلتا الكلمة، فيبحر المتلقي/القارئ بخياله بحثا عن حدّية هذه النقاط والرموز، فيراها (تنهيدة) تملؤها الحسرة والأسى تارة، ويحسّها تكثيفا لمفهوم كلمة (الطحالب) تارة أخرى، يضيف الشاعر (و...) ونجد في استخدامه للنقاط خلف حرف العطف زيادة في عددها–ثلاثة نقاط– كأنّه يزيد على الحسرة حسرة أخرى أكبر وأعمق فيحس المتلقي/القارئ كأنّه أمام لغز صعب يحتمل الكثير من الإجابات والتفسيرات، لتأتي بعدها جملة (ألغازٌ لا تُحصَى) داعمة لتصور القارئ وموغرة للمعنى في ثنايا التأويل واللامحدودية للمعنى والدلالة، من هنا يتجسّد التصوّر الجديد لمفهوم التناص الذي لم يبق حبيس النص الأدبي بل أخذ له دوائر جديدة يعمل على مستواها تجاوز من خلالها التناسل ممّا هو لغوي إلى ما هو غير لغوي.

ختم الشاعر عنوانه ب(..!؟!) والتي طغت فيها علامات التعجّب على علامة الاستفهام، ليشعر المتلقي أنّه أمام لعبة ذهنية تتداول فيها العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية في صناعة المعنى وتشكيله، وإعطاء نصٍّ يوازي النص الأصلي وقد يتعدّاه، لقد تناسلت الرموز والعلامات مرجئة المعنى وفاتحة النص على تعددية القراءة.

3- تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية داخل المتن:

لم يختلف المتن-من حيث الصناعة- عن العنوان، إذ نجد كلّ أبياته مثقلة بتزاوج العلامات اللغوية وغير اللغوية، التي اشتركت مع بعضها في سبيل رسم المعنى وتوجيهه، وذلك انطلاقا من أوّل بيت أورده في قصيدته.

يقول:

"**من تُرى نحنُ في عيون الزّحامِ أعذارى نُحبُّ ريش النعامِ..!!**"[59]

يستهلّ الشاعر مطلع بيته بأداة التساؤل (من) عن ماهيتهم (كشعب) صاحب وطن وسيادة في عيون المتزاحمين على استيطان وطنهم وسلبهم إيّاه، وفي الوقت الذي ينتظر المتلقي/القارئ إجابة عن هذا التساؤل يطرح الشاعر جوابا على صيغة تساؤل آخر استهلّه بـ (أ) الاستفهامية (أعذارى نحبُّ ريش الحمام..!!)، والعذارى هنا إحالة على الفتيات في مقتبل العمر، وريش النعام كناية عن المرقد الناعم والفراش الوثير، ورغم اشتراك الصدر والعجز في الاستهلال بالتساؤل غير أنّ انتهاء البيت لم يكن بأداة الاستفهام(؟) بل بنقطتين متتاليتين وأداتين للتعجب(..!!) تتركان القارئ في حيرة عن ماهية الجواب، كما تعطيانه مساحة للتفكير واستحضار الجواب المناسب، وهذا النوع من الاستفهامات الذي لا ينتهي بعلامة الاستفهام(؟) يعرف بالاستفهام الاستنكاري/الإنكاري الذي لا يحتمل جوابا، من هنا يتجلّى التقاطع الواضح لدلالة العلامات اللغوية-التساؤلات- مع دلالات العلامات غير اللغوية(..!!)، من خلال استنكارهما للاستفهام وتغييب الجواب(..= غياب الجواب)و(!!= الاستنكار).

ورد البيت الثاني من القصيدة مشابها لسابقه، حين أردفه الشاعر وقد أثقله بتساؤل جديد

يقول:

"**أم لسان الحكّامِ يحترفُ الزّوْ... ...ر...يغطّي جرائم الحكّام...؟؟**"[60]

غير أنّ الملفت في هذا البيت هو كسر العلامات غير اللغوية-النقاط- تراتب العلامات اللغوية من نفس الكلمة، وذلك حينما أورد الشاعر كلمة(الزّوْ.../...ر) وكأنّ هذا النوع من التناص قد تجاوز

المعنى إلى جسد الكلمة، فارتسمت اللفظة في هندسة لم يعهدها الشعراء ولا الروائيون، هذا التناسل الجسدي لم يهمل التناص من حيث المعنى بل راعاه وكثّفه، فورود كلمة الزور بهذا الشكل (الزّوْ...) فتح باب التأويل إلى ما ستؤول إليه الكلمة، في حين عملت النقاط على تشتيت ذهن المتلقي/القارئ حتّى لا يلفظها كاملة فتعرّضه للمساءلة، وجاء حرف الواو ساكنا(وْ) كدعم لهذا القمع الممارس على المبدع والمتلقي في آن واحد، وحوصرت الراء(...ر...) بين النقاط المتتالية حتى لا يتم المعنى وتكتمل الكلمة، كإحالة على الحصار المشدد على فلسطين حتى لا تستقل وتلم شمل أبنائها، ويبدوا الشاعر متعمّدا لتغييب بعض المعنى وإدراج بعضه الآخر حين قال (يغطي جرائم الحكام) فهم بالنسبة له سبب للتضييق على الحقيقة وإعطاء (الزور) مساحة من التمثل والحضور والغلبة، وقد تعدد حضور تناسل العلامة اللغوية وغير اللغوية وتناصها في مواضع كثيرة داخل القصيدة على غرار:

"**فالحروف الحمراء في أنهرِ الشوْ... ...ق..سـرايـا موصـولة الأقـدام**"[61]

"**تتحدى الزمـان والخـطر الدّا... ...مي.. وتنسل من خطوط الصِّدام**"[62]

"**ويظل التطبيل لـعبتها الأو... ...لى.. ويبقى في الركوع مسك الختام..!؟!**"[63]

وبين كل ثنايا أبيات هذه القصيدة يتراءى للقارئ كيف تنهل العلامات اللغوية من العلامات غير اللغوية تارة، وتنهل غير اللغوية من اللغوية تارة أخرى، والأمثلة على ذلك كثيرة.

قال الشاعر:

"**..أمَّ أوفى يكاد يختنق الشوْ... ...قُ.. وتفنى عنادل الإلهامِ**"[64]

ذكرَ الشّاعر اختناق الشوق، ولكنّه في تجسيد رائع لهذا الاختناق جعل حرف القاف مختنقا بين مجموعة من العلامات غير اللغوية(...ق...) فانتقل الإحساس بالاختناق من تمظهره في المعنى إلى رسمه داخل النص الأدبي إلى تعبير الرسمة في ذاتها عن حالة الاختناق، يبدوا أننا أمام حتمية القول والقبول بأنّ العلامة غير اللغوية لا تقل أهمية في عملية إنتاج المعنى، وأنّ إشراكها في عملية الصناعة والإبداع يفتح آفاق القراءة والتلقي ويفتح متخيل المتلقي على لا نهائية المعنى والدلالة.

يعدّ النص نسيجا من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة، غالبا ما تنتج عن وعي المبدع بصفته مشكل النص، ولأنّ الأديب هو ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر في تفكيرها، غالبا ما تتجلى علاقة التأثير والتأثر هذه في الأعمال الفنية، ولأنّ شاعرنا"إسماعيل إبراهيم شتات" ليس في معزل عن بيئات

تكوينه–بل هو جزء منها يؤثر ويتأثر بها–وجد الباحث في ثنايا نصوصه الشعرية تناصّات أدبية وغير أدبية زادت نصوصه جمالا ورونقا، وأعطت للقارئ فرصة عيش الكثير من مواقف حياته.

يعدّ (إسماعيل إبراهيم شتات) شاعرا تحرريا، نشأ في رحم المعاناة، وكان حبره فيها القضية الفلسطينية، فرغم أنّه هُجّر تعسّفيا من وطنه الأم (فلسطين) إلى (الجزائر)، إلا أنّ روحه بقيت متقدة لفلسطين، فتجده رغم الإحساس بالانكسار والشتات والبعد عن الوطن يقف صامدا أمام كل هذه التحديات، وقد تجسّد دفاعه المستميت عن قضايا وطنه في أبيات كثيرة.

يقول:

"مـن تـرى نحن في عيـون الزحام أعـذارى نحـب ريـش الحمـام..!!
أم لسان الحكام يحترف الزّوْ... ...ر...يغطي جرائم الحكّام...؟؟
يـزرع العـمر في مـزارع قـابيـ ـل.. ويبكي على ضلوع السّلام..؟؟
مـن ترى نحن والطحالب تنمو في خلايا الأوجاع والأسقام..؟؟"[65]

يملأ هذه الأبيات حسُّ الشاعر بالضياع، والجهل بحقيقة من يكونون، يتساءل عن الزّور، عن ظلم الحكّام، عن سبب إلقاء أعمارهم في مزارع (قابيل) مزارع الموت ، غير أنه لا يجد من يجيبه، يتساءل منكسرا حزينا في زاوية الظلم والقهر، ينظر بعين المشتت، حضور علامات الترقيم تعكس الفراغات الروحية والنفسية التي ارتسمت من خلال نقاط حُذف ما كان يجب أن يُكتب مكانها، وتُرك الفراغ، فراغ الروح وفراغ الجسد وفراغ القلم..، إنّه تناصُ غير الأدبي بالأدبي، من الشتات الاجتماعي–التهجير– إلى الشتات اللغوي، إنّه تمظهر الأنا بجميع تمفصلاتها داخل اللغة.

ينفض الشاعر غبار الانكسار والخضوع، محاولا الوقوف ضد الطغيان رغم قناعته أنه سيخسر في سبيل ذلك كل نفيس، غير أنّ الوطن بالنسبة له يستحق التضحية.

يقول:

"فـالحروف الحـمراء في أنـهـر الشوْ... ...ق.. سرايـا موصولة الأقدام
تتحدّى الزّمان والخطر الدّا... ...مي.. وتنسلّ من خطوط الصّدام
وتُساوي بين الثرى والثريّا حيـن تـمـشي عـلـى حـدود نـظـام
ويروب التصفيق في حبرها الصّلـ ـف.. وتضوي أصابع الأقزام
فعلى مُقلة المداد مكانٌ لجميع الأشكال والأحجام...!؟!"[66]

نبرة التحدي تغلب على واقع الانكسار، حين يسلّ الشاعر قلمه ويوظّف حروفه في خدمة قضيته، حيث ألبس حروفه عباءة مسبلة بالدماء وجعل لها أقداما تسير بها في سرايا فلسطين وهي تتحدى الزمان والخطر الدامي، يتعهّد الشّاعر أنّ حروفه قادرة على مجابهة العدو والحط من قيمته ومجابهته حتى ولو كان بينهما كما بين السماء والأرض من حيث القوّة والسلاح، بالنسبة للشاعر حروفه تساوي في قدرها وقوّتها سلاح العدو حينما خاطب (الكيان الصهيوني).

قال الشاعر:

"فعلى مُقلة المداد مكان لجميع الأشكال والأحجام"[67]

4- التناص مع االشخصيات التاريخية ذات البعد الديني:

يمتدّ الزّمن عبر التاريخ وتتعاقب الأجيال على هذه البسيطة، فتنشأ الصراعات الإنسانية، ولأنّ لكلّ شعب فسحة مكانية وزمانية يعيش فيها، كان ولا بد أن تتشكل بداخله صور لكل ما يدور حوله، ببساطة لأنه ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر فيها وتتداخل عليه أحداثها وصورها، فتنصهر مشكلة وعيه في تراتب مختلف يتحد فيه الماضي مع الحاضر والقريب مع البعيد، والواقعي والمتخيل، كل هذه التراكمات ينشأ على إثرها التناص بمختلف أشكاله.

إذا أردنا البحث عن مفهوم التناص من هذا الباب وجدناه أنّه "تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي مؤدية غرضا فنيا أو فكريا أو كليهما معا"[68].

أوّل شخصية تاريخية ذكرها الشاعر، هو (قابيل) ابن (آدم) عليه السلام في معرض حديثه

قال الشاعر:

"يزرع العمر في مزارع قابيـ ـل..ويبكي على ضلوع السلام"[69]

وقد استحضر الشاعر هذه الشخصية التاريخية في سياق الحديث عن مقتل (هابيل) على يد أخيه قابيل، حينما تقرّبا إلى الله بقرابين، فتقبّل الله قربان (هابيل)، ولم يتقبّل قربان (قابيل)، فاغتاظ (قابيل) من أخيه وقتله دون حجة أو ذريعة، وهو منطلق التساؤل الذي شغل ذهن الشاعر، فهو يتساءل ببراءة عن سبب تقتيل الشعوب دون وجه حق، ومع هذا يدّعي هؤلاء القتلة نشر السلام في العالم من خلال منظماتهم الدولية، كأنّ الشاعر يريد أن ينبّهنا أنّ دورة التاريخ قد أعادت نفسها، وأنّ النّاس ستُقتّل دون وجه حق، وقد أثّر الحدث على نفسية الشاعر حيث يستطرد في بيت آخر يستحضر فيه الضحية(هابيل) متسائلا:

"أسأل الناس عن مزالق هابيـ ـل.. وعن كلّ هفوة وانقسام:"[70]

يتقاطع التساؤل المطروح في قضية قتل قابيل لأخيه هابيل، وعن السبب الذي دفعه لاقتراف هذا الفعل، مع محاولة الشاعر لفهم تكالب الدول على فلسطين وسفك دماء أبنائها وتشريدهم، ويتوالى ذكر الشخصيات التاريخية ذات الطابع الديني في القصيدة، مع تنويع الاستحضار بين البعد السلبي للشخصية، والبعد الإيجابي،

قال الشاعر:

"نتباكى.. نجترّ سيف (المثنّى) والميامين من بني الأعمام"[71]

(المثنّى ابن حارثة الشيباني)، صحابي جليل اشتهر بفروسيته واقتداره على الغزو والقتال، وقد كان رضي الله عنه أحد سيوف الإسلام المسلولة في وجوه الكفار، وقد فتح الله على يديه الأمصار من كل جانب إلى أن توفّاه الله شهيدا في سبيله، ويستحضر الشاعر هذه الشخصية التاريخية متباكيا على أمثالها ممن نصروا ديار المسلمين وساكنيها، ويجعل القارئ يحسّ مدى حاجة بلاد المسلمين لأمثاله اليوم.

(خالد ابن الوليد) هو رجل آخر من رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، وهو صحابي لم يعرف في حياته الهزيمة كافرا ومسلما، وقد أورده الشاعر في قصيدته

قائلا:

"فإذا خالد على طنف (اليرْ... ...موك).. عمق يضيء برّ الشام"[72]

يستحضر الشاعر هنا (خالد ابن الوليد) رضي الله عنه من باب التغني بانتصارات المسلمين، واستذكار أمجادهم أثناء الحروب، وقد تجاوز الاستحضار هنا الشخصية الإسلامية إلى الحدث التاريخي الإسلامي العظيم (معركة اليرموك) التي حدثت سنة (13هـ) أين انتصر المسلمون على أعدائهم من الرّوم.

(سعد بن أبي وقاص) رضي الله عنه كان أيضا ممن استحضر الشاعر شخصيتهم من رجال الإسلام الذين نصروا دين الله وعملوا على توسيع رقعة الإسلام، وتذكر الآثار التاريخية أنّه أوّل رجل رمى سهما في سبيل الله.

قال الشاعر:

"وإذا سعد في المدائن (فتحٌ) عربي يعزّ بالإسلام..!؟!"[73]

يبدوا أنّ الشاعر في استحضاره لهؤلاء الصحابة لم يكن من باب الصدفة، بل اختارهم بعناية شديدة، فكلّ الصحابة الذين ورد ذكرهم كانوا من أشد الرجال قوة وأكثرهم حرصا على دين الإسلام،

ولأنّ الشاعر يعيش حالة من الحرب والتعدّي على حق الأمة العربية والإسلامية وحرماتها فقد كانت ملكته الشعرية تدفعه إلى استحضار رجال أولي قوة وأولي بأس شديد، فالموقف موقف حرب وليس موقف وعظ.

5- التناص الأدبي كتداخل:

لأنّ "النصوص كائنات تتلاقى وتتحاور وتتحاب وتتقاطع وتتناسل"[74] كان لزاما على أي مبدع أن يخضع لهذا النظام الآلي في طريق صياغته لأعماله الفنية، وحتى لا تكون النصوص منقطعة عن بعضها لا ظل لها كان من الواجب العمل على المزاوجة بين مختلف الأجناس الأدبية حتى يتشكل لنا رسم فسيفسائي له من كل منبع مشرب.

لم تحد قصيدة (الطحالب..و...ألغاز لا تُحصى..!؟!) عن قانون الإنتاج والإبداع الأدبيين، فقد تزاوجت القصيدة مع معلقة (زهير بن أبي سلمى) التي مطلعها:

أمِنْ أمّ أوفى دمنة لم تكلّمِ بحوْمانةِ الدّرّاجِ فالمتَثَلّمِ

والتي يبكي فيها (زهير) على أطلال زوجته التي غابت عنه لمدة (عشرين سنة)، والتي رغم الفراق لهذه المدة لم ينس مساكنها، وقد تقاطعت قصيدة (الطحالب..و...ألغاز لا تُحصى..!؟!) مع هذه المقدمة الطللية.

قال الشاعر:

"..أمّ أوفى يكاد يختنق الشوْ... ...ق.. وتفنى عنادل الإلهام"[75]

وقد استحضر الشاعر (أم أوفى) ليست لدلالتها الشخصية بل لمعناها، فقد أسقط شخصيتها على (فلسطين)، وأبدل بكاء (زهير) ببكائه، (ففلسطين) بالنسبة للشاعر هي الحبيبة والعشيقة التي يخشى حبيبها فراقها، وحتى إن فارقها-نظرا لتهجيره عن فلسطين- فهو لن ينسى أرضها وريحها وشجرها وماءها وسماءها، وقد أعاد الشاعر ذكرها في موضع آخر،

قال:

"أمّ أوفى طال الغياب وجُنّت في ضلوعي هشاشة الأرقام"[76]

يبدوا أنّ الشاعر لم يستطع صبرا على حبيبته(فلسطين=أم أوفى) فهو يبكي طول الغياب وألمه، وأنّ سنوات غيابه عن وطنه يزيد هشاشة مشاعره ويدفعه نحو البكاء والنحيب.

إنّ الباحث في أعمال الشاعر (إسماعيل إبراهيم شتات) يجد أنّ له علاقة وطيدة مع استحضار شخصية (أمّ أوفى)، فقد أفرد لها قصيدة كاملة بعنوان "أمُّ أوفى...تتجدَّدْ...رغمَ اللّيل الطويل...!؟!"[77] التي كان مطلعها:

"لا تعـذليهـا إذا حنّت ليـاليها يـا أمّ أوفى..شعـاب الآه تـكفيـها
يا أمّ أوفى ضمير الأمس مكتمل ومرج عينيك لا ينـسى أياديـها"[78]

يبدوا أنّ الشّاعر لم يجد أصدق من المشاعر وآهات الندم والحسرة التي تتناص وحالته النفسية من بكائية (زهير بن أبي سلمى) على (أم أوفى)، فعلى اختلاف (الحبيبتين) اشترك الشاعران في ظروف الحرمان والتغييب والتهجير والشتات.

على خلاف عديد الأبحاث التي جعلت مفهوم النص الطريق الأوّل للوصول إلى التناص، آثرنا في هذا العمل أن نمهّد له بمصطلح نقدي آخر كان أسبق من حيث الظهور والتنظير (مفهوم الحوارية)، فبعد أن فرّق الدراسون بين (الحوارية) و(التناص) وتناولوا كل مفهوم عن حدى، جاء هذا العمل ليبيّن:

- فضل الحوارية على التناص، ومدى خدمة نظريات (باختين) وتأسيسها لبحوث (كريستيفا).
- ارتكز البحث على تتبع (كرونولوجيا) تطوّر المناهج النقدية، حتى يتسنى للقارئ/المتلقي ملاحظة التحولات التي طرأت على طُرق دراسة النصوص وتفسير الظواهر الجمالية التي رافقتها.
- على غرار البنيوية وما بعدها والحداثية وما بعدها، لم تكن الغاية من البحث في آليات التناص التركيز على هذه التيارات بقدر ما أردنا توضيح تحوّلات آلية (التناص) داخلها، سواء من حيث المفهوم أو الآليات التي اكتسبها في تحليل النصوص وسبر أغوارها وتحليل مكامن الجمال فيها.
- آليات التناص لم تبق حبيسة النص الأدبي، بل أخذت لها دوائر جديدة تعمل على مستواها، أو لنقل أنّ الفنون غير الأدبية هي ما كان وجهة التناص في فترة ما بعد الحداثية.
- أصبح القارئ منتجا للنص، إذ يكون نصه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قُرأت سابقا عن طريق اللعب الحر للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى، فالإبداع لا يكون بالتقرير والمباشرة في المعنى.
- عملنا في قصيدة (الطحالب وألغاز لا تحصى) على إظهار تمثلات التناص داخل القصيدة، من حيث هو استحضار للنص الغائب من جهة، ومن حيث هو تناسل بين العلامات اللغوية وغير اللغوية من جهة أخرى؛ إنّه تجاوز الأدبي إلى غير الأدبي.

– مهما كانت العملية النقدية الممارسة على النصوص الأدبية، وكيفما كانت آلياتها وإجراءاتها، فإنّ التناص قد برز كأداة فنية وإجرائية في نقد النصوص، وفي نفس الوقت قيمة جمالية تفتح آفاق النص واسعة أمام القارئ ليستمتع بلذة النص.

هوامش:

[1] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، تر، جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص.187

[2] ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر(أنموذجا)، منشأة المعارف، الإسكندرية،2004م، ص49.

[3] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص187.

[4] المرجع نفسه، ص188.

[5] جراهام ألان، نظرية التناص، تر، باسل المسالمة، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، ص39.

[6] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، ص183.

[7] خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، مجلة الآداب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع143، 2010م، ص46

[8] رولان بارت، نقد وحقيقة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 1994م، ص24.

[9] تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص122.

[10] المرجع نفسه، ص125.

[11] المرجع نفسه، ص125.

[12] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م، ص261.

[13] محمد مفتاح، تحليل الخطاب، استراتيجية التناص، المركز الثقافي الفكري، ط2، 1986م، ص121.

[14] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، صص 271-272.

[15] المرجع نفسه، ص271.

[16] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص271.

[17] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص276.

[18] المرجع نفسه، ص272.

[19] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص122.

[20] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990م، ص183.

[21] البشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص242.

[22] ينظر: رمضان مسعودي، التناص في شعر بلقاسم خمّار، رسالة ماجيستير، قسم اللغة والأدب العربي، 2011م، ص19.

[23] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008م، ص385.

[24] جوليا كريستيفا، علم النص، تر، خليل الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997م، ص17.

[25] المرجع نفسه، ص.11

[26] ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م، ص84.

[27] ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، ص50.

[28] المرجع نفسه، ص52.

[29] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص283.

[30] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص38.

[31] رولان بارت، نقد وحقيقة، ص21.

[32] محمد خير البقاعي دراسة في النص والتناصية، ص58

[33] المرجع نفسه، ص125.

[34] محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص24

[35] المرجع نفسه، ص123.

[36] المرجع نفسه، ص125.

[37] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985م، ص251.

[38] ينظر: وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدراويش، رسالة ماجيستير، قسم اللغة والعربية وآدابها، 2003م، ص23.

39 بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص297.

[40] المرجع نفسه، ص.233

[41] جابر عصفور، التعريف بالمصطلحات الأساسية(ضمن ترجمة لكتاب: عصر البنيوية)، دار آفاق العربية، بغداد، 1985م، ص277.

[42] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص389.

[43] دانيال شاندلر، أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م، ص334.

[44] المرجع نفسه، ص334.

[45] المرجع نفسه، ص334.

[46] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص301.

[47] غراهام ألان، نظرية التناص، ص244.

[*] السخرية: تشير إلى عدم وجود أسس خاصة لقيم وثقافة المرء.

[*] البريكولاج: يشير إلى إعادة ترتيب ومحاورة مواضيع دالة غير متصلة من قبل، لإنتاج معاني جديدة داخل سياقات محيّنة.

[48] نعيمة السعدية، فعل القراءة وإنتاج المعنى، قراءة في "عاشق فلسطين" لمحمود درويش، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، جوان2010م، ص49.

[49] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص228.

[50] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص.139

[51] عادل عبد الله، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000م، صص72-73.

[52] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص139.

[53] ينظر: بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص241.

[54] عبد الحق بلعابد، الرواية الحوارية بين ترجمان الشعري وعنفوان السردي، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع11، جوان2012م، ص80.

[55] وافية مريبعي، الحوارية في الخطاب الروائي، رسالة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007م، ص91.

[56] المرجع نفسه، ص.92

[57] ابن الشاطئ، الأعمال غير الكاملة، م1، دار الأوطان للطباعة والنشر، سيدي موسى، الجزائر،ط1، 2009م، ص38.

[58] وافية مريبعي، الحوارية في الخطاب الروائي، ص 92.

[59] ابن الشاطئ، المجموعة غير الكاملة، م1، ص38.

[60] المصدر نفسه، ص60.

[61] المصدر نفسه، ص39.

[62] المصدر نفسه، ص39.

[63] المصدر نفسه، ص40.

[64] المصدر نفسه، ص44.

[65] المصدر نفسه، ص39.

[66] المصدر نفسه، ص40.

[67] المصدر نفسه، ص40.

[68] أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية"رؤيا" لهاشم غرايبية، مجلة أبحاث اليرموك، ع1، ص177.

[69] المصدر نفسه، ص38.

[70] المصدر نفسه، ص41.

[71] المصدر نفسه، ص42.

[72] المصدر نفسه، ص43.

[73] المصدر نفسه، ص43.

[74] خليل الموسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، ص50.

[75] ابن الشاطئ، المجموعة غير الكاملة، م1، ص44.

[76] المصدر نفسه، ص46.

[77] المصدر نفسه، ص120.

[78] المصدر نفسه، ص120.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 491 - 503 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

جمالية الإيقاع الداخلي في شعر الأمير _عبد القادر_ الجزائري

The aesthetic of the inner rhythm in the poetry of Prince _ Abdul Qadir_ al-Jazaery.

يامنة جحيش[1]*، بلقاسم ذوادي[2]

Yamena Djehaiche[1], Belkacem Daoudi[2]

جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج (الجزائر)

مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده (جامعة سطيف 2)

University of Mohamed ElbachirElibrahimi-Bordj Bou Arreridj(Algeria)

yamena.djehaiche@univ-bba.dz [1] / Belkacem.daoudi@univ-bba.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول: 2021/06/08	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

يهدف البحث إلى تبيان معالم جمالية الإيقاع الدّاخلي في شعر الأمير _عبد القادر_ الجزائري، إذ ركز البحث على الانسجام الصوتي الدّاخلي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال تدفق الأفكار وروعة الألفاظ الموحية، التي بدورها تترجم روحانية الشاعر الصادقة، فتخلق نغمًا خفيّا رائعا وجرسا موسيقيا تطرب له أذن السامع إذا سمعه. والمتمعن في جمال لغته وتنوع أساليبه يدرك سبب شيوعه وانتشاره على ألسنة الناس، باعتباره المتعة السحرية واللذة السمعية التي توفرها موسيقاه الخفية قبل إدراك معانيها، معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال استقراء النصوص الأميرية وتفكيكها واستخراج قيمها الإيقاعية الداخلية كالتماثل الصوتي والتكرار والمحسنات البديعية.

الكلمات المفتاحية: جمالية، إيقاع داخلي، عبد القادر.

Abstract :

The research aims to show the aesthetic values of the internal rhythm in the poetry of the Emir Abd al-Qadir al-Jazaery, so the research focused on the internal acoustic harmony achieved by the poetic style through the flus of the ideas and the magnificence of the inspired words, which translates the poet's sincere spirituality, creating a wonderful hidden melody and a musical bell that the listeners' ears will please when they hear it. the introspective of the beauty of his language and the diversity of his styles realizes the reason for its prevalence and spread in the people's tongues, as it is the magical fun and auditory pleasure that his hidden music provided before realizing its meanings, depending on the analytical

* يامنة جحيش yamena.djehaiche@univ-bba.dz

descriptive approach, by extrapolating the Emir texts, deconstructing them and extracting their internal rhythmic values such as phonemic symmetry, repetition and embellishments.
Key words: aesthetic, internal rhythm, Abd-el-Kader.

مقدمة:

للموسيقى دور بارز في بنية الخطاب الشعري، وهي أساسا قائمة على بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة الشاعر، وتخضع خضوعا مباشرا للحالة النفسية والشعورية، باعتبارها أداة الشاعر كما الريشة والألوان بالنسبة للرّسام، فالشعر الخالي من النغم الصوتي أشبه ما يكون بالجسد الميت من دون روح، فلغة الشعر على العموم لغة العاطفة تقاس جودته بسلسة التعبير وصدق التجربة وبراعة التصوير، فلا يتأتى الشعر إلا بالموسيقى. ولعل اختياري لشعر الأمير كونه مرتبط بالأدب الصوفي الذي يحمل في طياته رسالتين نبيلتين؛ الأولى جمالية تتعلق بالإيقاع الداخلي؛ والثانية روحية تتعلق بالزهد والوعظ والصفاء والرجاء.

وبناء على ما تقدم فقد انصب هذا البحث على جمالية الإيقاع الداخلي في شعر الأمير عبد القادر محاولة للكشف عن إيقاعاته الداخلية المختلفة من حيث دلالتها. معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي. وهكذا انطلقت في دراستي لديوان الأمير، وقد اقتضت طبيعة البحث أن تكون في شقين.

ففي الشق الأول: يتضمن قسما نظريا خصص للحديث عن تأصيلات معرفية لمصطلحات (الجمالية، الإيقاع الداخلي، الأمير).

أما الشق الثاني: فهو تطبيقي خصص لدراسة شعر الأمير عبد القادر، من حيث ايقاعاته الداخلية، مركزا على التماثل الصوتي والتكرار والمحسنات البديعية. واختتمت البحث بخاتمة موجزة لأهم النتائج التي تم التوصل إليها.

من هنا يمكن أن نتساءل:

_ ما علاقة الشعر بالإيقاع؟

_أين تكمن جمالية الإيقاع الداخلي في شعر الأمير؟

أولا: التأصيل المعرفي لمصطلحات (الجمالية، الإيقاع الداخلي، الأمير عبد القادر)

1/ الجمالية:

ظهر هذا المصطلح للمرة الأولى على وجه التحديد في البحث الذي نشره (بومجارتن) حصوله على درجة الدكتوراه سنة 1735م، وقد جعلها اسما لعلم خاص، ثم تتابع ظهورها في كتاباته، ولم يخرج

باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي الحرفي، وهو دراسة المدركات الحسية.[1] فالجمالية تهتم بشكل العمل الأدبي الفني فتهمل كل الظروف المحيطة به فهي "تعطي الجانب الشكلي في الإبداع الفني كل اهتمامها، ملغية كل ما ليس له علاقة مباشرة بالإبداع في التاريخ، والمجتمع، والخلق، والدين، وغيرها من تلك المؤثرات...فهي لا تحكم مثلا على نص أدبي من خلال مضمونه بأنه ليس جمالي، بل تهتم بالنص نفسه على اعتبار أنه نشاط وإبداع ونزوع".[2]

2/ الإيقاع الدّاخلي:

إن التشكيل الصّوتي يمثل أهم الأسس لهذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الشعرية ومفسّرها وهو الذي يتجاوز بها المقرّرات العروضية".[3]

وقد عرّفه أحد الباحثين بأنه "الانسجام الصوتي الدّاخلي، الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها أو بين الكلمات بعضها البعض".[4]

3/ عبد القادر:

هو عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى، ولد بتاريخ: 23 رجب 1222هـ، الموافق لـ: 26 سبتمبر 1807م،[5] غربي مدينة معسكر، في قرية اختطّها جدّه مصطفى، واشتهرت بالقيطنة.[6] وقد اختلف المؤرخون في تحديد اليوم الحقيقي لولادته، إلاّ أنّ الأخذ بالتاريخ المذكور آنفا هو الأنسب على غرار ما ذكره صهره "مصطفى بن تهامي"، وحقق فيه الأستاذ "بوعزيز".[7] خلّف الأمير العديد من الأعمال الأدبية والعلمية، من بينها: المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، ذكرى العاقل وتنبيه الغافل، المقراض الحاد لقطع لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطل والإلحاد، وشاح الكتائب وزينة الجيش المحمدي الغالب، الصافنات الجياد، وديوان شعري به ثمانون قصيدة ومقطوعة وعليه كانت أبحاث دراستنا.

ولعل السبب في رقي شعر الأمير ارتباطه بالأدب الصوفي الذي يحمل في طيّاته رسائل نبيلة ورموز ذات طابع ايحائي غامض، وتكمن جماليته في لغته ومعانيه التي تدور حول الزهد والوعظ والصفاء والرجاء.

ثانيا: الإيقاع الداخلي في شعر الأمير

تمهيد:

مما لا شك فيه أن لكل نص شعري بنيات ايقاعية، وهي بمثابة أصوات ينتقيها الشاعر لكتابة قصائده، بغية منه التعبير عن مختلف مشاعره الجياشة الموجهة للمتلقي، فتتحقق بذلك عملية تواصلية بينه

وبين مجتمعه. وعليه فالصوت كما عرّفه الدكتور "تمام الحسان" هو: " العملية الحركية ذات الأثر السمعي، وهو من أداء المتكلم في نشاطه اللغوي العادي اليومي فكلنا ينطق في كلامه أصوات لغوية مسموعة".[8]

وعليه فالموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهمس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة وتأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج".[9]

وحدّ الموسيقى الدّاخلية "فهي هذا الانسجام الصّوتي الدّاخلي الذي ينبع من هذا التّوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها والبعض حينا أو بين الكلمات بعضها والبعض حينا آخر الانسجام الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم...".[10]

من هنا يتبيّن لنا أنّ " ليس الإيقاع مجرّد تلاعب بالمقاطع، وإنّما يعكس الشخصية بطريقة مباشرة ولا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه والنّغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالا صادقا ولهذا فهو أدَق دليل على نظام النزعات".[11]

إذن فالموسيقى الداخلية ليست وليدة الكلمات والألفاظ الموحية فحسب بل هي أيضا نتيجة حالة نفسية شعورية صادقة تصدر من الشاعر نفسه، وقد وفّق الأمير عبد القادر في اقتناء الألفاظ المعبّرة التي توفر الانسجام الصّوتي في ديوانه.

والموسيقى الدّاخلية هي الميزة التي نستطيع من خلالها التّعرّف على صدق الشّاعر العاطفي، وتعليل إنّما أنّها تنتج من تفاعل الشاعر النفسي الفيزيولوجي معا، إذ ترتبط بدَقّات القالب وسرعتها وهذه تزيد كثيراً مع الانفعالات النّفسية التي يتعرّض لها الشّاعر أثناء نظمه، فحالة الشّاعر في الفرح غيرها في الحزن واليأس، فتكون نبضات قلبه كثيرة وسريعة في الدقيقة حين يتملّكه السّرور، ولكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، فتتغير نغمة الإنشاد تباعا للحالة النّفسيّة.[12]

وقد يتضمن التشكيل الموسيقي للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي، نغما خفيا رائعا وجرسا موسيقيا، ويحققه الانسجام بين الوحدات اللغوية، ومدام للشعر كيفية خاصة في التعامل مع اللغة تقوم على خلق العلاقات بينهما "فإن التشكيل الصوتي يمثل أهم الأسس لهذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية".[13]

ولعل أهم الإيقاعات الداخلية أو البديعية نذكر التماثل الصوتي والسلاسل الإيقاعية كالتكرار والتدوير والتلوينات البديعية كالطباق والجناس والتصريع.

1_ التماثل الصوتي

ويقوم أساسا على تناول الأصوات الشائعة بين ثنايا وأسطر القصيدة وصفاتها، ذلك أن صفة الصوت في النص تكون ذات تأثير على صورة الاستقبال والتلقي لدى السامع، فالصوت المجهور ندي الأوتار سخي النغم ليس هو الصوت المسجوع.[14] ومن أهم ما يميز الأصوات اللغوية: الجهر والهمس.

1-1 الصوت المجهور: يعَرّف بأنه " الصوت الذي ينتج عند النطق به تقارب الوترين الصوتين بصورة لا تسمح بسهولة مرور تيار الهواء الصادر عن الرئتين"[15]، وهو "قوة التصويت بالحرف لقوة الاعتماد عليه في مخرجه حتى منع جريان النفس الكثير، وحروفه ماعدا حروف الهمس".[16]

ونمثل ذلك من قصيدة "الباذلون نفوسهم " التي مطلعها:

يا أيها الريح تحمّلي منّي تحيّة مغرم وتجمّلي[17]

فقد وظّف الشاعر صوت " **اللّام"(ل)** رويا بتكراره في القافية **49**مرة، وهذا الصوت انفجاري يعبر عن القوة، وله القدرة على تأدية هذا المعنى.

1_2 الصوت المهموس: يُعَرّفُ بأنه: " الصوت الذي ينتج عند النطق تباعد وانفراج الوترين الصوتيين بصورة تسمح لتيار الهواء الصادر من الرئتين بالمرور بسهولة من خلال التجويف الحلقي، والأصوات المهموسة العربية هي: (ح، ث، ش، خ، ص، ف، س، ه، ك، ت) ويجمعها القول: (**حثه شخص فسكت**)".[18]

ومن الأصوات المهموسة المتواترة رويا نذكر قول "الأمير عبد القادر" في قصيدته "عابد فكرة" التي مطلعها:

يا من غَدَا عَابِدا لفكره فقف فأنت غَافلا على شَفَا جُرُف[19]

فقد وظّف الأمير صوت **الفاء(ف)** رويّا بتكراره في القافية **19** مرة.

وإذا سلطنا الضوء على حظ صفات الأصوات العربية من الاستخدام روياً في ديوان الأمير، وجدناها متنوعة من حيث الصفة، وهي تشمل على **15 حرفا** (ر، ل، ن، ك، م، ب، و، د، ت، س، ء، ه، ع، ح، ف)، مع العلم أن مجموع الحروف العربية هي 27 حرفا، هذا ما يبين لنا بأن الحروف الهجائية الأخرى قد أهملها الأمير اهمالا تاما ولم ينظمها في قصائده، وهي12 حرفا (غ، خ، ش، ج، ي، ص، ض، ط، ز، ظ، ذ، ث).

2/ التكرار:

يقول شوقي ضيف في كتابه (في النقد الأدبي):" إن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلاّ ظاهريّا، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظّاهرة تسمع كل شكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء".[20] أي أن الموسيقى تتنوع من شاعر إلى شاعر آخر حسب بيئته، فبالتالي يتنوع الوزن والقافية معا، بحيث تعتبر "القافية كترجيح صوتي موجودة في ثنايا البيت نفسه، وقد تفصح عن وجودها الداخلي بين الحين والآخر، في نسق صوتي أو كثافة إيقاعية تحاول أنْ تخلق لها نظامًا مصغّرًا داخل نظام البيت نفسه"[21]. باعتباره " ظاهرة إيقاعية موسيقية، وبلاغية معنوية تقتضي ترديد ملفوظات (حرف، كلمة، جملة، عبارة، صوت...) أكثر من مرة، وهو من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر".[22]

إن التكرار بنوعيه الحرفي واللّفظي علامة موسيقية مميزة في النص الشعري، "لأن الأصوات التي تتكرّر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرّر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النغم، مختلفة الأوزان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[23].

وقد يتجلّى التكرار في شعر الأمير بأنواع مختلفة متنوعة سنتناولها بالتفصيل.

2-1 التكرار الحرفي: وهو من أبسط أنواع التكرار في الشعر العربي، وهو عند 'الحمود علي بن محمد' يتميز بصفة سمعية وأخرى فكرية الأولى ترجع إلى موسيقاه والثانية إلى معناها.[24]

والتكرار يعكس الحالة الشعرية الجميلة للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم في المعنى. ولو تأملنا ديوان الأمير _عبد القادر_ لألفينا أنفسنا أمام كم هائل من التكرار الحرفي ونذكر من ذلك ما يأتي:

ولم يبق غيرنا وما كان غيرنا أنا الساقي والمسقي والخمر والكأسُ[25]

والتكرار هنا يتمثل في الحروف الآتية: {ق، س، غ، ي، ر، ن، ا، و، م}

2-2 التكرار اللفظي: وهو تكرار الأصوات بعينها فيتولد عن هذا إيقاعا داخليا في القصيدة، لأن موقع الكلمة في النص يسهم إلى حد ما في درجة الإيقاع وهو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصوتية.[26]

ومن تكرار الكلمات أو الألفاظ عند "الأمير" نذكر قوله في قصيدة "أيا حيرتي "، التي مطلعها:

أَيَا (حيْرَتي) وَمَا الذي أصْنَعُ قَدْ ضقت ذرعا فَمَا يَنْفَعُ[27]

فقد كرّر الشاعر كلمة (**حيرتي**) في أربع (04) مواضع من هذه القصيدة، وهذا دليل على مشاعر الشاعر العاطفية وتجاربه الروحية مع الشعر الصوفي.

ويقول أيضا في قصيدته (هويته) التي مطلعها:

ومَا نحَنُ إن حققت بالغير والسوى (هويـــته) سمعي (هويــته) البصرْ[28]

وقد كرّر الأمير كلمة (**هويته**) في سبع (07) مواضع من هذه القصيدة.

وقد اقتصرنا على هذه الأمثلة نظرا لوجود العديد منها في كل قصائده، ويحمل التكرار فضلا عن دلالته النفسية دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمة والخفة في الأسلوب ويكسب النص قدرة أكثر على التأثير في المتلقي، كما يعطي النص طابعا من الحركية والاستمرارية وسرعة تدفق اللغة وتفجيرها.

3/ التلوينات البديعية (المحسنات البديعية):

إن البديع "هو علم يبحث في طرق تحسين الكلام، وتزيين الألفاظ والمعاني بألوان بديعة من الجمال اللفظي أو المعنوي، وسمي بديعًا لأنه لم يكن معروفا قبل وضعه". "وأول من دوّن قواعد البديع ووضع أصوله: عبد الله بن المعتز، وهو أحد الشعراء المطبوعين والبلغاء الموصوفين".[29]

وإذا عدنا إلى المدلول المعجمي لكلمة "البديع" وجدناها تدلّ على الأحداث، والاختراع، و"البديع"، المبدع والبديع من أسماء الله تعالى، وإحداثه إيّاها وهو البديع الأول قبل كل شيء، والبديع الجديد".[30]

قال الله تعالى: "بديع السّماوات والأَرْض وإِذَا قَضَى أَمْرًا فإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونْ".[31]

وقال عزّ وجلّ: " بَديعُ السماوات والأَرْضِ أَنَّى يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُنْ لَهُ صَاحبَة وخلق كلّ شيءٍ وهو بِكُلّ شيءٍ عليمٍ."[32]

وعليه فألوان البديع باختلاف عناصره من عناصر الموسيقى الداخلية: إذ لها أهمية كبرى في تفعيل العنصر الشعري، وهي أنواع الطباق والجناس والتصريع.

3-1 الطباق: إنّ الطباق فن من فنون البديع اللفظية إذْ يساهم في إبراز المعاني الصوتية وإعطائها جرسا موسيقيا، وقد عُرف في التعريف اللغوي أنه: المطابقة والتضاد، مثال طابق الشيئين طباقا. أما في التعريف الاصطلاحي: هي الجمع بين الضدين كالأبيض والأسود، وهي أسماء وكذلك بين فعلين (يغر ويذل) وكذلك الجمع بين حرفين متضادين.[33] وكتعريف آخر هو "الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في الكلام أو بيت شعري".[34] إذن فهو نوع من الألوان البديعية، يعتمد على تضاد المعاني ولا يشترط فيه

مطابقة الأصوات بين الألفاظ، وقد يكون بإدخال أداة نفي على اللفظة لتُضاد الأولى، فيطلق عليه طباق سلب والأول إيجاب.[35] والطباق نوعان هما؛ طباق الإيجاب وطباق السلب.

أ/**طباق الإيجاب** وهو: " ما صرح بإظهار الضدين وهي ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا".[36] نحو قوله الشاعر –عبد القادر–:

سفـــائن **البر** بل أنجى لراكـبها سفـائـن **البحر** كـم فيها من الخـطر[37]
وأبـكـيها **فتضـحك** ملئ فيـهـا وأسـهر وهي في طيـب الرّقـاد[38]
ومادح شرط الخلد في **السود** صادق وأما بخد **البيض** فالقبح عـمدتي[39]
إذا نمـت **أمسي** لي ضجـيعا وإن قمت **أضحى** كالغريم بنا مـغـرى[40]
يا صاح! خاتمه الأفاضل كلـهم من كل شهم **كاتـب** أو **شـاعر**[41]
الحمد لله تعظـيما وإجـلالا ما أقبـل **اليسر** بـعد **العسر** إقبالا[42]
ألا فأعجبوا من **ظاهر** في بـطونه ومن **باطـن** لازال بـاد وظـاهـر[43]
الحـق في **مشرق** والعقل في **مغرب** شتـّان ما بـين ذا وذا فلا تخـف[44]

ب/ **طباق السلب**: وهي أن يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي.[45]

شرابها من **حليب** ما يخالـطه ماء و**ليس حليب** النوق كالبـقر[46]
فيـا **نـورا** بلا شمـس ويـا شمسـا **بلا نـور**[47]

انطلاقا مما سبق نجد أن الطباق متوفر في قصائد الأمير بشكل واضح، وذلك بنية الدلالة المتضادة التي يريد الشاعر التعبير عنها.

3-2 الجناس:

الجناس وسيلة إيقاعية مثمرة لما تجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجرس من طريق الإبهام والتورية التي تشابه الحروف، وعلى الخط من طريق رسم العلامات على أن التفاعل بين هذه الجهات لا يلغي الفرق بين طرف وطرف في الجناس، بل يؤكده ويعمقه عبر درجة قصوى من التفاعل بين الصوت والمعنى حيث لن تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا عن كون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه.[48] باعتباره من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة، حيث يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي، وهذا يحدث بشكل غير متوقع، أو يقود التماثل إلى التخالف.[49]

كما أن الركيزة التي يستند إليها الطرفان المتجانسان، إما اشتراكهما في أصل واحد مع اختلاف أحدهما عن الآخر في نوع الاشتقاق، وإما تشابه الأصول مع اختلاف طرف عن طرف في الناتج الدلالي.[50]

والقارئ للشعر عامة يلاحظ شيوع هذا النوع الموسيقى بكثرة، بحيث توسّع العرب في دراسة الجناس، وأوْلوه من العناية والاهتمام حتّى صار موضة العصر عند بعض الشعراء، هذا ما دفع بالأمير إلى توظيفه وتطبيقه في مختلف قصائده الشعرية، الذي أكسبها نغما موسيقيا جميلا.

والجناس نوعان؛ جناس تام وجناس غير تام (ناقص).

أ/ **الجناس التام** وهو:" ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي؛ أنواع الحروف وإعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والساكنات وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة".[51] نحو قول الأمير:

لَئن كان هذا **الرسم** يعطِيكَ ظـــاهري فليس يريك **الرسم** صـورتنا العـــظمى[52]

أبُونَا رَسُولُ الله خَيـرٌ **الـــوَرَى** طرا فمن في **الوَرَى** يَبْغِي يُطَاولنا قَـدرَا[53]

ب/ **الجناس الناقص** هو: "الإخلال بقيد من القيود المذكورة في التام".[54] وبمعنى آخر هو "ما اختلف في اللفظان في عدد الحروف واختلافهما يكون إما بزيادة حرف في الأول أو في الوسط أو في الآخر، والأول مردوفا والثاني مكشفا، والثالث مطرفا.[55] نحو قول –عبد القادر–:

لَـنَـا في كـــلّ مكـرمة **مَجَـــــــالُ** ومن فوق السـماك لـنَـا **رِجَـــالُ**[56]

لَـنَـا الفـخر العميـم بـكل **عـــصر** و**مصر**... هـــل بهذا ما يقـــال؟![57]

إن هذا المحسن أحدث نغما موسيقيا جعل شاعرنا "الأمير" يتمكن من التأثير في المتلقي وجعل قصائده أكثر صياغة لدى أذن السامع. فقد استخدم الشاعر الجناس باعتباره نظاما صوتيا دلاليا ووسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير والإيحاء وسرعة التفاد إلى الأذن.[58]

3_3 التصريع:

وهو لون إيقاعي آخر يعني تساوي آخر جزء في صدر البيت مع آخر جزء في عجزه وهذا التماثل يقع في الوزن والروي والإيقاع.[59] والتصريع في البيان العربي هو "تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل القافية، ويبدو أنّه لم يكن أساسًا من تقاليد الشعر العربي أو لوازمه الضرورية، إلاّ أنّ كثرة وروده في جانب كبير من الشعر وعند عدد من الشعراء الفحول، خاصة امرؤ قيس جعل منه حلية فنية، ثم صار جزءًا من التقليد الشعري المتّبع."[60]

فالتصريع كان شائعا في الشعر العربي، وهذا ما نجده في مطالع ديوان الأمير، ما أفضى على الأبيات والمقاطع لمسة شعرية، وإيقاع موسيقي رائع، صنع به الشاعر نغما وجرسا موسيقيا داخليا ترتاح له النفس وتنساب إليه الأذن، مع العلم أنه شمل **49** قصيدة بنسبة **61,25%**، وهي نسبة عالية تكاد تشمل معظم شعره.

ومن أمثلة التصريع التي وظفها الشاعر في ديوانه ما جاء في قوله (في باب التصوف) كما يلي:

أمسعود! جاء السعد والخير واليسر ووَلّت جيوش النّحس ليس لها ذكـر[61]

أوقـات وصـلكم عيـد وأفـراح يا من! هم الرّوح لي والرّوح والـرّاح[62]

عن الحب ما لي كلما رمت سلوانا أرى حشو أحشائي من الشوق نيرانا؟![63]

ليـتهم إذا مـلكوني أسـجحوا ليتهم إذا ما عـفوا أن يصفـحوا؟[64]

إذن: أثره في المعنى = اكتساب النص نغما موسيقيا تطمئن له النفس وتنساب إليه الأذن.

الخاتمة:

بعد رحلة البحث في ثنايا الديوان، وبوصول البحث إلى خاتمته كان حريا أن نسجل بعض النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها، وتتلخص فيما يلي:

1_ يعد الأمير عبد القادر الجزائري من كبار رجال المتصوفة، خلّف ا العديد من الأعمال الأدبية والعلمية، كالديوان الشعري الذي كانت عليه أبحاث دراستنا.

2_ إن الموسيقى أو الإيقاع الداخلي من أبرز صفات الشعر، وأداة من أدواته، والأمير أجاد فيه وسجل أروع الأشعار ذات الموسيقى الهادفة والجميلة.

3_ إن البنية الإيقاعية في شعر الأمير بما فيها الموسيقى الداخلية، جاءت على شكل رسالتين هادفتين؛ الأولى روحية؛ والثانية جمالية تتلخص في الألفاظ والمعاني، بما فيها الأصوات المجهورة والمهموسة، والتكرار بنوعيه الحرفي واللفظي، والمحسنات البديعية كالطباق والجناس والتصريع.

4_ تمكن الشاعر من نقل الموسيقى الشعرية إلى المتلقي أو السامع، فحينما نقرأ قصائده نسمع هذه الإيقاعات المتنوعة ونتأثر بها، وتطرب لها النفس البشرية.

5 _كان الشاعر متقنا ومتمكنا جيدا من اللغة الصوفية، إذ استطاع أن ينتقي الألفاظ الموحية والمعبرة، وانعكس هذا في قوة أسلوبه وجمال موسيقاه الغنية بالزخرف اللفظي الجذاب.

6_ كان البديع والتكرار في شعره عفويا غير متكلف أو متصنع، واستطاع أن يوظفه في خدمة الموسيقى الشعرية في مختلف قصائده.

هوامش:

[1] عبد المنعم شلبي، تذوق الجمال، ص15.

[2] حمادة حمزة، جمالية الرمز الصوفي، ص42

[3] عبد المنعم تلمية، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978م، ص119.

[4] إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981م، ص103.

[5] ينظر: فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري، _متصوفا وشاعرا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د ط)، 2007م، ص32.

[6] ينظر: الأمير محمد بن عبد القادر، تحفة الزائر، تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة، دمشق، (د ط)، 1964م، ص929.

[7] حمام محمد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر، دار أسامة، الجزائر، (د ط)، 2006م، ص31.

[8] تحسين عبد الرضا الوازن، الصوت والمعنى، ص ص 68_64.

[9] الوجي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989م، ص74.

[10] حواس برّي، شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص288. مذكرة تخرج القيم الجمالية مفدي.....

[11] المرجع نفسه، ص291.

[12] حواس بري، شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص298.

[13] عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978م، ص119.

[14] عبد الكريم الروديني، فصول في علم اللغة العامة، دار الهدى، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص ص 152 _153.

[15] كريم زكي حسام الدين، الأصول التراثية في اللسانيات الحديثة، (د ط)، (د ت)، ص 130.

[16] عبد الحفيظ بن الزاوي، جداول التجويد، دار المجدد للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، 1637هـ_2009م، ص63.

[17] ديوان الأمير، ص84.

[18] كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 2002م، ص 61.

[19] ديوان الأمير، ص127.

[20] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1977م، ص97.

[21] علوى الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، ص308.

[22] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م، ص 237

[23] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 43.

[24] الحمود على بن محمد، ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي، ديوان عناقيد الضباء، نموذجا، ص510

[25] ديوان الأمير، ص125.

[26] ينظر: أمال دهنون، جماليات التكرار، في القصيدة المعاصرة، الجزائر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008م، ص08.

[27] ديوان الأمير، ص126.

[28] ديوان الأمير، ص124.

[29] الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عمر بن أحمد بن محمد، الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م_1424هـ، ص05.

[30] ابن منظور، لسان العرب، مادة (بدع)، ج5، ص06.

[31] سورة البقرة، الآية 117.

[32] سورة الأنعام، الآية: 101.

[33] فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص167.

[34] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار آفاق العربية، (د ط)، القاهرة، 2004_1424، ص59.

[35] أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 2002م، ص203.

[36] المرجع نفسه، ص61.

[37] ديوان الأمير، ص51.

[38] ديوان الأمير، ص58.

[39] ديوان الأمير، ص65.

[40] ديوان الأمير، ص74.

[41] ديوان الأمير، ص76.

[42] ديوان الأمير، ص90.

[43] ديوان الأمير، ص118.

[44] ديوان الأمير، ص128.

[45] فهدخليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص167.

[46] ديوان الأمير، ص51

[47] ديوان الأمير، ص123.

[48] عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، د ط، ص102.

[49] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لوتمان، ط1، 1997م، ص33.

[50] المرجع نفسه، ص105.

[51] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص153.

[52] ديوان الأمير، ص45.

[53] ديوان الأمير، ص45.

[54] ينظر: ركن الدين بن علي الجرجاني، الإرشادات والتنبيهات في علم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1423هـ_2000م، ص ص230_231.

[55] علي الجازم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية بوهران، د ط، ص77.

[56] ديوان الأمير، ص46.

[57] ديوان الأمير، ص46.

[58] رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص88.

[59] صابر عبد الدّايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة ط3، 1993م، ص25.

[60] علوى الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م، ص311.

[61] ديوان الأمير، ص102.

[62] ديوان الأمير، ص114.

[63] ديوان الأمير، ص 116.

[64] ديوان الأمير، ص 117.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 504 - 519 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

ظاهرة التكرار في مراثي الحصري

The phenomenon of repetition in the lamentation of Al-Hosari

نورة بوغقال *

Nora BOUGHEGAL

جامعة عباس لغرور خنشلة / الجزائر

Abbes laghrour university –khenchela / algeria

noraboughegal@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/07/22	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

يهدف هذا المقال إلى دراسة ظاهرة أسلوبية مهمة في الشعر العربي، شاعت عند الشعراء العميان أكثر من غيرهم، هي ظاهرة التكرار، التي اعتمد عليها أبو الحسن الحصري الضرير كثيرا في رثاء إبنه عبد الغني، فأعانته على التعبير عن حزنه العميق والإفصاح عن حالته المأساوية، التي عانى منها بعد موت ابنه، وستعمل هذه الدراسة على تقديم ترجمة للحصري، وتعريف للتكرار وأهميته، ثم تتبع هذه الظاهرة بأنواعها في مراثي الحصري.

الكلمات المفتاح : الحصري؛ رثاء؛ تكرار.

Abstract :

This article aims to study an important stylistic phenomenon in arabic poetri, wich is mor common among blind poets than other, it is the phenom-enon of repetition, on wich the blind Abu Al-Hassan Al- Hosari relied a lot in the lament of his son Abdul-Gani.

Repetition helped him express his deep sadness, and clarify the tragic condition he suffered from, after his son's deat.

This study wille introduce Al Hosari, and give the definition of repetition and its importance, and follow this phenomenon withe its kinds in lamentations of Al Hosari.

Keywords: Al-Hosari, lament, repetition.

* نورة بوغقال. noraboughegal@gmail.com

تعرض الحصري إلى محن كثيرة في حياته، أضعفت همته، وكانت وفاة ابنه عبد الغني قاصمة الظهر، التي جعلته يجنح إلى الرثاء، علّه يُسَرّي عن نفسه ما أصابها من هموم، وكان التكرار أحد الظواهر الأسلوبية التي طغت على شعره الرثائي، وقبل التفصيل في هذه القضية، نقدم نبذة عن حياته:

أولا: حياة الحصري وآثاره

أجمعت المصادر التي ترجمت له على تسميته باسم: علي بن عبد الغني أبو الحسن الفهري الحصري القيرواني المغربي المقري الضرير الشاعر [1]، ولد حوالي سنة 420هـ بالقيروان، التي درس فيها علوم عصره المتداولة بين العلماء من تعليم ديني يسمح له أن يصبح أستاذا للقراءات، وتعليم لغوي وأدبي مكنه من فنون الأدب من نثر وشعر [2]، هاجر من وطنه بعد الزحفة الهلالية سنة 449هـ، متجها إلى إمارة سبتة، ومنها إلى الأندلس، فمدح ملوكها، وتنقل بين اماراتها[3] طلبا للتكسب.

رزق الحصري بستة أبناء[4] أربعة منهم ماتوا قبله، آخرهم يسمى عبد الغني، رثاه الشاعر في حوالي الثلاثة ألاف بيت من شعره في ديوانية: الاقتراح والذيل عليه (مدونة المقال) أما زوجته فوصفها في شعره بأنها فاتنة، شابة، خائنة هربت مع شاب بربري إلى مدينة تنس الجزائرية[5] خلفت في قلبه جرحا لا يُشفى.

ترك تراثا نثريا وشعريا طيبا منه المحقق وغير المحقق وهو كالأتي: الرسائل، المستحسن من الأشعار، المتفرقات من الشعر، المعشرات، الرائية في قراءة نافع، اقتراح القريح واجتراح الجريح والذيل عليه6، استقر في طنجة شمال المغرب، خلال سنوات حياته الأخيرة منتصبا لإقراء القران، حتى توفي سنة 488هـ [7] رحمة الله عليه.

ثانيا: التكرار، الماهية والأهمية

يُعد التكرار من السمات الأسلوبية المميزة في أشعار الحصري الرثائية، وهو موظف ومستغل استغلالا كبيراً لتوكيد المعاني واختلاف المبررات والدوافع، لكونه عنصرا من عناصر الإيقاع الداخلي الذي يطرز بها شعره، والتكرار في اللغة من الكرّ بمعنى الرجوع والعودة، يقول في ذلك الخليل بن احمد الفراهيدي:« ...الكرّ: الرجوع عليه، ومنه التكرار »[8].

وأورده ابن منظور بمعنى الإعادة والعطف في قوله:« ...الكرّ: الرجوع، يقال: كَرّهُ وكرّ بنفسه...والكرّ مصدر كرّ عليه يكُرّ كرّا وكرورا وتكرار: عطف، وكرّ عنه: رجع، وكرّر الشيء وكركره: أعاده مرة أخرى »[9]، وقد أورد الجوهري تصريفا آخر للتكرار وهو التكرير، ورد ذلك في قوله:« ...الكّرُّ: الرجوع، يقال كرّه، وكرّ بنفسه يتعدّى ولا يتعدّى...وكررتُ الشيء تكريراً وتكراراً »[10].

وأما التكرار في الاصطلاح عند البلاغيين العرب، فهو تكرار اللفظ أكثر من مرة في سياق واحد، يقول ابن الناظم:« ...التكرار: إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويستحسن في مقام نفي الشك ».[11]

بمعنى أنه يعتني في قضية التكرار بأهمية تكرار الدال الذي يؤدي وظيفة، ومن زاوية أخرى ينظر ابن الأثير إلى هذه الظاهرة –التكرار– ويعرفها في قوله:« ...وأما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه، أسرع أسرع فإن المعنى مردد واللفظ واحد »[12]، فظاهرة التكرار عنده تتمثل في ترديد المعنى وتكريره أما الدال فواحد.

وعلى غرار القدامى إهتم المحدثون بظاهرة التكرار وثمنوها وهذا ما عبر عنه محمد العمري قائلا:« ...يعتبر التكرار أو التوازي أو الرجوع مبدأ أساسياً في الشعر عند الاتجاهات الثلاثة [الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية والشعرية السيميائية البلاغية] برغم اختلاف العبارة... »[13] ، ويضيف في نفس السياق قائلا:« ...والذي يهمنا...هو إعتبار التكرار العنصر البنائي الأساسي في الشعر بقطع النظر عن تجليات هذا التكرار، سواء كان وزنا أو توازنا أو غير ذلك... ».[14]

والتكرار في الشعر العربي القديم ظاهرة مستفحلة، اكتفى البعض بالإشارة إليها قائلا:« ...مبدأ التوازي مثلا مبدأ ضارب في الشعر القديم بجذور بعيدة، ومبدأ التكرار يشمل الحروف والأصوات والصيغ الصرفية والتراكيب، ويتجلى أوضح ما يكون في أبنية القصائد العربية القديمة »[15]، وقد خصها الباحث موسى ربابعة ببحثه الموسوم بالتكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية فكشف عن جوانبها الوظيفية، وفوائدها التركيبية والإيقاعية منتهيا إلى القول:« ...إن ألوان التكرار [الحروف والكلمات، والبدايات واللازمات] قد مثلت الوظيفة التي يقوم بها التكرار على مستوى الموسيقى والبناء ثم تبين من خلال عرض هذه الظاهرة أن التكرار أداة فنية وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاختيار الذي يوجهه الموقف الذي يقفه القائل... »[16] ، كما نجد نازك الملائكة أيضا تثبت أهمية التكرار في الشعر وفي لغة الكلام بصفة عامة، يبرز ذلك من خلال قولها:« ...أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن إستطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة ».[17]

ثالثا– التكرار في مدونة الرثاء للحصري

1- التكرار التصديري:

من بين صور التكرار في المدونة رد الأعجاز على الصدور الذي ذكره ابن المعتز حين قال:« ...الباب الرابع من البديع وهو رد أعجاز الكلام على مَا تقدمها، وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة في نصفه الأول...ومنه ما يوافق آخر كلمة منها أول كلمة في نصفه الأول...ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه... »[18] ، ونَوّهَ الطّفيّ إلى لفظه ورسمه وأقسامه في قوله:« ...أما لفظه: فالأعجاز: الأواخر، والصدور: الأوائل، مأخوذ من صدر الحيوان وعجزه، وأما رسمه: فهو: تشابه اللفظ في أول كلام ما وآخره بمادة الاشتقاق أو غيرها من وجوه الشبه، وأما أقسامه باعتبار الشعر فالتشابه بين الكلامين: إما في طرفي البيت، أو في طرفي كل شطر منه أو في حشوهما، أو في طرفِ واحد من كل شطر، أو في طرف أحدهما وحشو الآخر... »[19]، فطبيعة رد الأعجاز على الصدور حسب تعريفاتها، طبيعة تكرارية في السياق اللغوي، فالممعن في بنيتها يستشف أنها تعتمد على القافية بشكل أساسي، ثم تكرار هذه القافية في متن البيت الشعري سواء في صدره أو في متن عجزه، وهو تكرار أفقي للبنية اللغوية في البيت، مما يجعل الإيقاع الشعري واضحا في السياق، فيضفي عليه وقعا جميلا في أذن السامع، ومن أمثلة رد الأعجاز في المدونة، الشواهد الشعرية التالية:

نَصيحُ بِك اصْطبر فَتَضُمَّ ثُكْلاً أما يكْفيك مِن غَيَّ نَصيحُ
نَطيِـــــحُ فَتُؤْخَذُ الثأَرَاتُ مِنـــاً وناطِحُ كُلّ جَمّـــاءٍ نَطِيحُ
نَزُوحُ عـــن الأسى ونَلِجُّ فيـــه أَعَمْرَك لَمْ يَشُقْ سَكَنٌ نزوحُ
نبُـوحُ بشكُرِ خـــالقنـــا وتَنْسَى فيرْدَع مِنْكَ زَمَّـــارُ نَبُـــوحُ[20]

في هذه الأبيات بدأ الحصري كل واحد منها بنفس اللفظ الذي قفّاه به، وهو في معرض مخاطبته لنفسه (نصيح نصيح)، (نطيح، نطيح)، (نزوح، نزوح)، (نبوح، نبوح)، هذا التكرار الواقع بين أول البيت وآخره يخلق إيقاعا موسيقياً ثابتا على المستوى الدلالي والصوتي لأن كل لفظتين تشتركان في المعنى المعجمي نفسه، وفي ترتيب الحروف وعددها وحركاتها (من حيث الشكل)، لكنها تختلف اِختلافا طفيفا من حيث السياق، فمثلا لفظة نطيح في البيت الثاني معناها المعجمي الهالك، ودلالتها الصوتية واحدة، لكن سياقها في الصدر يفيد أن الشاعر بعد هلاكه تؤخذ منه الثارات، لأنه في حالته تلك لا يمكنه الدفاع عن نفسه لأنه في الأصل هالك، أما سياقها في العجز فمختلف لأن الهلاك يكون بَعْدِياً وليس قبليا، عكس الحال في السياق الأول فالهلالك هنا يحدث بعد نطح الجمَّاء، وهي الدابة التي لا قرون لها وليس قبله.

ويُعدُّ هذا النوع من التكرار المذكور في الأبيات أعلاه من أقل أنواع التكرار إيقاعا بسبب تباعد اللفظتين المتكررتين، لكن حضور ثنائية المخاطب بالكاف والمتكلم بالياء (الشاعر ونفسه)، أضفى على الإيقاع سمة دلالية متميزة بسبب اللغة الحوارية المستعملة.

وفي شاهد تصديري آخر يقول الحصري:

أنا بَهَظَتنِيْ صروف الردى فكيف أمانُك أن تُبْهِظاَ[21]

وقع التكرار بين لفظي (بهظتني وتبهظا) الأولى تتوسط الصدر والثانية وقعت قافية للبيت، اِتفقتا معجميا وصوتيا متفقتان نسبيا لأنها مشتقتان من أصل واحد، مختلفتان على مستوى الدلالة السياقية، فاللفظة المكررة الأول وقعت في زمن الماضي تدل على أن المشقة قد أصابت الشاعر منذ زمن وأغرقته فيها ظروف موت اِبنه، أما اللفظة المكررة الثانية فهي واقعة في زمن المستقبل (فعل مضارع مبني للمجهول)، تفترض وقوع المخاطب في المشقة فكيف له أن يأمن منها، ودلالة إيقاع التكرار في هذا الشاهد أقوى منها في الشاهد، السابق لأن اللفظتان المتكررتان أقرب في بعضهما في المسافة بالمقارنة مع سابقتها.

وقوله أيضا:

إذا اللّفظُ كان لُفاَظاً أبت براعة لفْظِك أن يُلْفَظاَ[22]

يلاحظ على هذا الشاهد وجود نوعين من التكرار الأول تصديري وقع بين اللفظين (لُفاظاً ويلفظا)، والثاني داخلي وقع بين اللفظين (اللفظ ولفظك)، فهو تكرار رباعي، واللفاظ هو ما يلفظ أو يُلقى به فائض عن الحاجة، أما اللفظ فمعناه القول الخارج من الفم يتجلّى في هذا البيت تشكيلان إيقاعيان، إذ اِقترن كل لفظ بجنسه ويعد هذا التشكيل التركيبي أعلى الأشكال السابقة إيقاعا–الواردة في الشواهد السابقة– بسبب تقلص المسافة الصياغية، فكلما اقتربت الألفاظ المكررة من بعضها بعضا زاد مستوى الإيقاع، فضلا عن الدلالة التي يشكلها كل لفظتين مكررين معًا، فالتكرار هنا أدى وظيفتين في وقت واحد هما الوظيفة الإيقاعية والوظيفة الدلالية.

2– التكرار الحرفي:

يمثل الحرف« ...أصغر الوحدات التي يُشعر بها على أنها غير قابلة للتقسيم أكثر عن طريق الشعور اللغوي... »[23] ، وهو لا يشكل لذاته أي قيمة دلالية وإيقاعية ما لم يدخل تحت إطار كلمة تامة يؤدي فيها وظيفتان:« ...إحداهما إيجابية والأخرى سلبية؛ أما الأولى فحيث يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمات والكلمات الأخرى ».[24]

فمهارة الشاعر تكون في حسن توزيع الأصوات حين يكررها كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته،[25] محدثا أثرا في نفس المتلقي، على الرغم من أن بعضها منها قدْ يرد عفويّا، غير أن المكنونات الاشعورية للنفس لها وظائف تعبيرية متعددة نظراً لطبيعتها الموحية، التي تُنتج دلالات معنوية وصوتية للأصوات المنتظمة داخل الكلمات« ...فالشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تُخلق فيه رموز الأصوات وأثارها، وإنما هو المنطقة التي تصبح فيها العلاقة بين الصوت والمعنى هي المتحكمة في حضور الأصوات وتكرارها في النص الشعري ».[26]

وبالنظر إلى مدونة الرثاء عند الحصري، نجده مدركا جمالية الأصوات وأهميتها في خلق إيقاع النص وقد يرجع ذلك إلى تمرسه في علم القراءات، وقد اخترت لهذا لتكرار أنموذجا، وهو قصيدته النونية المطولة التي تتألف من سبعة وثمانين بيتا التي مطلعها:

أهَرُّ حُسامٍ يُنْتَضىَ وَسِنانَ وموتُ شجاعٍ مثْلُ موتِ جَبانَ[27]

حيث ينتشر صوت النون في نهاية أبيات هذه القصيدة باعتباره روياً لها، كما أنه حظي بحظ وافر أيضا في التواجد في عمق الأبيات الشعرية منتشرا اِنتشاراً غير منتظم، تفرضه الألفاظ التي هو جزء منها، فتوزع على الحروف والأسماء والأفعال وهذه قائمة بالكلمات التي وردت في القصيدة متضمنة حرف النون من دون احتساب للقوافي(يُنْتَضى، سِنان، علينا، المنايا، بيننا، فعزّوني، عزّني، ابني، من، بحصن، إنما، هِجان، لكن، الناس، فلاناً، يُعزيني، تهون، بنفسي، نجم، يعزّيني، سنا، ركن، كأن، من، كأن، فمن، لِبني، الدنيا، نبا، عبد الغني، استغنت، العين، أن، محاسن، ينثر، من، كان، ينوّر، منه، فأتاني، وعن، صِفِيّن، الخضمان، كانت، النيران، أنبت، الغضون، نباته، دنا، من، جناها، أحينّ، من، غّنى، قناة، النصر، للطعن، جناح، وإنّه، من، كأن، أراني، كأن، انشقت، دعاني، فكانت، إن، مِسْنَ، لِدانٍ، نأى، أصبحن، النفس، أين، مكانهُ، نُشِر، وأين، مكاني، بجنّةٍ، منها، بنفسي، فتنة، إنها، من، عَنِيّ، عنك، شأنك، فإنك، نائم، فإنك، نَبيَّكَ، نَجاَ، ابنك، فانظر، نجاتك، فإنك، كأنهم، بَنَانٌ، دينٌ، أَبني، لكن، دّلني، عن، من دون، من، عند منون، حسن، أنس، عن غناء، نسيت، ذنوبي، تناسيتُ، فإن، تكون، ينجيه، وإن، من، ليَهْنِك، اِبني، أن، كأن، ترنمت، نشواتي، الشؤون، بيننا، ولكن، ثناء، مِنّي، جُنَنٌ، أنت، وإن كنتّ، فمعناك معنى، إنها، الناس، من، أنا ناشر، أنا، دهاني، اِبني، ملكْن، فمن أين، نجْلٌ، معناهما، البين، أن، لكن من، خَانت، عند الغواني، من أحصنت بلبانة، من، أدنى، يكون، من، من غِنىً، فرَابتني، ولكن، من، معاني، نذرتُ، نظرته، كأن، أنّه، من، حين، شَفتان، كأني كنتً، من، أَبَيْنَ، كان، صحن، نُظِمْنَ،

نثرُ، حواني منزلي، النَّيِّرات، من، العين، عن، أن، رَزَانِي، ابنٍ، من إبني، عونه، مُعانٍ للنَّجاةِ، أتاني، عبد الغني فهدّني، ابن، خانه ابن، سماني، القناعة أنني، جفاني، زواني، عَيْنِيَّ عن، عيون الناظرين، تنطق، رّوآني، عبيد الغني خَلَفْتَنِي، ولكن عنانِي).

إن هذا الحشد الهائل من الكلمات المتضمنة لحرف النون المتوزعة على أبيات هذه القصيدة، يدل على تَقَصُّد الشاعر إنتقاءه لهذا الحرف ليكون هو الصوت المهيمن على باقي أصواتها، وذلك إذا ما احتسبنا معها ألفاظ قَوافي النونية السبعة والثمانين.

إذ أن تكرار هذا الصوت أسهم في تحقيق الانسجام الإيقاعي والدلالي في تعبير الحصري عن حزنه ولوعته على فقدان إبنه المفضل والذي عقد عليه الكثير من الآمال المستقبلية، فهو سُلوته الوحيدة التي كانت تُسَرَّى عنه نوائب الدهر، وغُنّةُ النون وذلاقته وانفتاحه، قد كوّنت له طبيعة مائعة[28]، ممّا يعني أنه أصلح للتعبير عن جميع الموضوعات ،التي تنقّل بينها الشاعر في هذه القصيدة بُغية رثاء ابنه، وبنية الكلمات الصوتية والتركيبية التي تآزرت مع العلائق الدلالية كانت قائمة عل تكرار النون وتراكمه بشكل مكثف في النص « مثآتٌ من حيويتها الفاعلة مع الدلالات التي عبّرت عنها، فالكلمة بوصفها إشارة في الشعر لا تمثل اتحاد صوتيا ومعنويا، ولكنها مؤتلفة، وحسب وجودها يتحقق أثرها إيقاعي على المتلقي، فالسياق العام والخاص هو معيار تحويل المعنى للصوت »[29]، في النص.

وعل الرغم من شيوع الأصوات المهموسة بشكل لافت في مدونة الرثاء لدى الحصري، إلاّ أنه تفطّن إلى قدرة صوت النون المجهور على التناغم مع غرض الرثاء، والتعبير عنه في أبلغ صورة، وجعله مهيمنا على النونية المذكورة أعلاه وعلى قصائد أخرى من شعره، ولعل صوت النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره الرثائي، وأول ما يُعرف من أمره أنه يُسمى الحرف النوّاح،[30] أي أنه يرتبط بالبكاء وما يسبب البكاء مثلما أنه يتناسب من حيث قيمته الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه.

3- التكرار الاستهلالي:

قال الحصري في إحدى قصائده الرثائية:

هل ترى السّماء هَـــوى نَجْمها ابنُ نيَّرهاَ
هل ترى الجبالَ جرى الـ حُكْمْ في تسَيُّرِها
هل ترى الرِياضَ ذَوى الـ غَضُّ من مُنَوِرِها[31]

وهذا النوع من التكرار يدعى التكرار الاستهلالي، حيث تتكرر كلمة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار هي التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري،[32] كما يعمل هذا التكرار أيضا على الكشف« ...عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة، إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفّزا لسماع الشاعر والانتباه إليه »[33]، ويتم ذلك عن طريق الضغط على حالة لغوية واحدة، إذ يؤكدها الشاعر عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي،[34] فعبارة (هل ترى) المكررة ثلاث مرت في الشاهد الشعري أعلاه موجهة إلى "فهر" قبيلة الشاعر، التي تركها وراءه في القيروان، بعد هجرته منها إل الأندلس، هذا التكرار اِستفهامي بدأ بالأداة "هل" تلاها الفعل المضارع "ترى" الذي يعود على "فهر"، الهدف منه تعظيم المصاب، يتساءل الشاعر في هذه الأبيات عن مدى إدراك قبيلته لخبر وفاة ابنه عبد الغني، عن طريق رؤيتها للنجم الساقط من السماء، وجريان الحكم في تسيير الجبال، وذُبول الغضّ من الرياض، هذه الأحداث الثلاثة خيالية تحدث في خيال الشاعر فقط، والحقيقة الوحيدة هي وفاة ابنه فهو يعتقد أن ألم الثكل يجعل فهر ترى هذه الأحداث، وكأن الطبيعة تتقلّب لتخبر أهله بهذا الخبر الجلل.

فالتكرار عن طريق السؤال يُسهم في فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة إيحائية« ...تستدرج القارئ إلى إكمال النص، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق مجسدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية، تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة... ».[35]

فتكرار عبارة "هل ترى" في بداية ثلاثة أبيات متتالية له، إيقاع صوتي وإيقاع دلالي، والأهم من هذا أو ذاك هو الإيقاع النفسي الذي أحدثه السؤال المتكرر والذي يجسد الصراع النفسي الذي يعانيه الشاعر بعد فقده لأعز أبنائه، وقع الموت جعله يعيش أوقاتاً عاصفة تعج بالانفعالات والأحزان، فمن شدة وقع الخبر الصاعق في نفسه أصبح يعتقد بأن الطبيعة جمعاء تأثرت بذلك فأخذت تعبّر عن ذلك بتقلبات شتى حتى تُعلم، الفهريين بوقوع المصاب الجلل، على الرغم من بعد الشقة بين القيروان والأندلس.

وفي قصيدة أخرى للحصري اِستهلها بالنداء المتكرر في أربعة أبيات متتالية قال فيها:

يا قمرِي من قَمَرِكْ حسَّنك حتّى غيّرِكْ

يا غُصْني الغضّ الجَنىَ ما كان أشْهى ثَمرِكْ
يا روضتي ذات الحياَ ما كان أزْهىَ زَهَـرَكْ
يا دُرتي ما سرّنِي النَّ اظِـــمُ حتى نَثَـرَكْ[36]

في هذه الأبيات يناجي الأب المثكول فقيده بالاعتماد على النداء بواسطة أداة النداء (يا) الثابتة في الأبيات الأربعة، في حين تغيرَّ المنادى في كل مرة (قمري، غصني، روضتي، درتي)، فتعددت الأسماء والمنادى واحد والتعدد هنا دليل على الصفات الكثيرة التي يتجلى بها شخص منادي، ويدل كذلك على مكانته المرموقة في نفس المنادى، فالتكرار الاستهلالي في هذا الشاهد تميّز إيقاعه الدلالي بالثبات: وحدة المنادى، التباين: تعدد معاني أسمائه، ونفس الشيء وسم الإيقاع الصوتي فاتصف بالثبات والتباين في نفس الوقت، فكان الثبات في إعادة العبارة التي وزنها (يَا فُعْلِتِي)عند بداية البيتين الأخيرين، والتغير تجسد في بداية أول بيتين في تفرد كل منها بوزن، هما على التوالي (يا فَعَلِي)، و (يَا فُعْلِي) وكان التباين أيضا باديا في أصوات الحروف التي تتألف منها ألفاظ المنادى فهي ذات مخارج صوتية مختلفة (قاف ميم راء، غين صاد نون، راء واو ظاء تاء، دال راء تاء)، وثنائية (الثبات والتباين) في الإيقاع الصوتي رفعت من درجة هذا النوع من الإيقاع وفعّلت قوته، فاستحسنته الأسماع وألفته الأنفس.

أما الإيقاع النفسي الذي أحدثه هذا التكرار الاستهلالي، فتبلور في عظم أثر الفقد على الأب، بسبب عظمة المفقود، وجلال قدره ومكانته في نفس والده، وبهذا التكرار عمل على نقل تلك الدفقة الشعورية العالية، المليئة بالأسف والتوجع على موت ابن متميز كعبد الغني، يتمنى كل إنسان أن يُخلّف ابنا يتصف بصفاته ويتحلى بخلاله، فيعظم عنده الشعور بالحزن إذا ما أبعده عنه شبح الموت فلَمَّا يناديه لا يستجيب، فيترك في ذلك قلبه حسرة لا تنتهي، وجمرة لا تخمد.

وفي شاهد آخر، يقْلب الحصري الأدوار، فبعد أن كان هو المنادي أصبح هو المنادى، أصبح هو المنادى من طرف إبنه المتوفى، الذي يقوم ينصحه بعد أن ضمن مقعده من الجنة فيقول:

يا أبتِ احـذرْ فتنـةَ القبر إنّهـا مَخَافَة مـن لـم يجتهدْ لأمـانِ
ويا أبتِ اعْمـلْ لست عني جارياً ولا عنكَ أجزِي غير شأنِك شانِي
ويا أبتِ أتْلُ الذكرَ حسبُك واعظاً تـــدبّـرْ أيّ فُصِّلَـتْ ومَثـانِ
ويـا أبـتِ استيقـظْ فإنّك نـائمٌ ويـا أبتِ استعـجلْ فـإنك وانِ
ويـا أبتِ استشفـع نبيّك واثقـاً بـوعدٍ يوفيـه غـداً وضمـانِ[37]

بعد تدبّر الحصري، واستيعابه فكرة موت عبد الغني، آب إلى الله ورجع إليه مُسَلّماً بمشيئته، واضحا للقضاء والقدر وهو يستذكر ابنه الذكي الفطن، المتدين، الذي افترض أنه من أصحاب الجنة، أخذ يبحث عن سبل موافاته إليها بعد أن يحين الأجل، فاستعمل الأسلوب الحواري، وتصور عبد الغني يخاطبه من قبره يُسدي له النصح في حنوٍّ ولين، فاعتمد للتكرار الاستهلالي بعبارة (يا أبتِ)، وهي عبارة تدل على قرب المسافة بين المنادى والمنادى، ووطادة العلاقة بينهما تلك العلاقة المشبوبة بالحب القائم بين أب وابن بار، تلاها فعل الأمر الذي أدّى غرض النصح (يا أبت اِفعل) حيث فتح هذا التكرار فسحة زمنية متسارعة إن لم يستغلها الشاعر هلك، فالأفعال (احذر، اعمل، أتلُ، استيقظ، استشفع) لا تسمح للمنادي بالتأني والتريث آزرتها في هذا المعنى الأفعال (يجتهد، أجزي، تدبر، استعجل، يوفيه) الموجودة في حنايا الأبيات، تدعوه إلى تدارك ما فاته والعمل بالنصح بغية الفلاح في الآخرة والاجتماع بالحبيب مرة أخرى (الابن) حيث لا يفترقان بعدها أبداً، هذا التكرار الاستهلالي لم ينبه الشاعر فقط إلى ما يجب عليه الإسراع في القيام به، بل نبّه المتلقي أيضا إلى ضرورة الامتثال أيضا لنصائح الصبي المتوفى، وكان لتنبيه تدريجيا تمّ حسب ترتيب الأبيات قاده إلى الأمور التي يجب أن يأتي بها أمرا أمرا فكانت الأبيات مشحونة بطاقة دلالية تفيد الإشارة إلى الصراع القائم في نفس الإنسان بين حب الدنيا وإيثار الآخرة، وما كان هذا التكرار المتتابع لصيغ النداء إلا تجسيدا لإيقاعات متعددة متضافرة (إيقاع صوتي ودلالي ونفسي) أدت أهدافها المطلوبة.

4- التكرار اللفظي:

تبرز في شعر الحصري ظاهرة أخرى، هي تكرار الألفاظ التي تشمل على قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند مستخدمها، إذ أنها من أنماط الكلمة المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلا إلى عالم الشعار، ومميّزا واضحا له،[38] والإيقاع الناجم عن هذا النوع من التكرار في القصيدة، يتم على المستويين الأفقي والرأسي، وكلما كان تكرار الألفاظ موزعاً على مسافات سياقية منتظمة أو متقاربة زادت درجة الإيقاع، وتجلّت سلاسته وتضاعف الإحساس به[39]، وإلى جانب وظيفته الإيقاعية فهو:« ...قد يؤسس لدوام حالة في الزمن مع التأكيد على نوعية هذه الحال...وأحيانا تدل الكلمة المتكررة على رجع الصدى من أجل تهويل محمولها المعنوي، وإثارة الانتباه إليه لغاية إخبارية مدعومة بالتوكيد... »[40]، فالغرض من تواتر المكرر هو تأكيده وبيان قيمته ضمن نطاق السياق الذي ورد فيه ويحقق هذا النوع بعداً إيقاعيا، إذ ما تناسب وجاءت المفردات المكررة باعثة للحيوية

ومغنية في الدلالات ويمكن أن نضع أيدينا على بعض النماذج التي تدخل في إطار هذا النوع من التكرار عند الحصري في قوله مثلا:

شُقِقَتْ هذه القلوب لمنعا ك وإن لم يُشَقُّ عنهن مَسْكُ[41]

وقوله:

وعدت بالتمام فيه الأمانِي فإذا مـوعد الأَمانَـــي إفك[42]

وقوله أيضا:

مات عَبْدُ الغَنِيّ قرة عيني فسَلا الثكل هل لعِانيه فكُّ

كان عبْدُ الغَنِيّ ريحانة النف س ومرّ الضّنى إذا اشتّد نهكُ

وإذا شيِد بيـــتُ مجدٍ أثيـل فعمـــادٌ عبْدُ الغَنِيّ وسَمْـــكُ

ومن نفس القصيدة قوله:

أتراها تَبْكي إذا آب سَفْـــرٌ إن تَسلْهم هل عشتَ أم متَّ يحكوا

أنا أَبْكي عليك ملءَ جفوني والأعـــادي متى بَكَيْتُكَ يَبْكـــؤا[43]

وقع التكرار الأفقي في البيتين الأولين بين لفظي (شُققتُ ويُشَقُّ)، ولفظي (الأماني والأماني)، والأمر الملاحظ هو إرتفاع درجة الإيقاع في البيت الثاني مقارنة به في البيت الأول، والسبب في ذلك راجع إلى التطابق الصوتي والصرفي التام بين اللفظين المكررين فيه، فضلا عن قرب المسافة الصياغية الفاصلة بينهما، في حين طالت المسافة الصياغية بين (شققت ويشق) وعدم تطابقهما صوتيا، على الرغم من أن كليهما فعل.

وقع تكرار لفظ (عبد الغني) ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة المتتابعة التالية للبيتين الأولين من الشواهد، وهذا التكرار رأسي أكدّ فيه الشاعر على ترديد إسم ابنه المفقود صراحة، ذلك لدلالة نفسية تتمثل في أن الاسم والمسمىّ عزيزين على قلب ولسان الحصري، وأنه محور القصيدة، ومحور حياة والده كذلك:« ...وحينما تأسر فكرة ما الذهن وتغلف العاطفة فإن التكرار يكون مسوّغا ومطلبا نفسيا ودلاليا، كذلك فإن مجيء الدلالة المحورية في قالب إيقاعي موحد يصهر السياق الدلالي بالإيقاع فيستحيل الفصل بينهما »[44]، وهذا حال الحصري في هذا الشاهد الشعري.

– أما الشاهد الأخير فقد وردت فيه لفظة ("تبكي") في البيت الأول ولفظة ("أبكي") في الشطر الأول من البيت الثاني، واختتم شطره الثاني بلفظتي ("بكيتك يبكو")، وقد حصل التكرار في هذا الشاهد بنوعيه الرأسي والأفقي:

فأما الرأسي فلولا التكرار الحاصل في البيت الثاني، لما اعتبرنا لفظة (تبكي) من البيت الأول مكررة، وهذا التكرار الرباعي للفظة يَشي بالحزن الدفين في قلب الشاعر، ذلك الحزن الذي لم يجد له مُمسكا سوى الدمع السكيب، فأخذ يبكي ويبكي، حتى طغى لفظ البكاء وفاض على الكلمات، وإفتضحه الشعر وأيان ما في نفسه من ألم وشجو، فكان التكرار أبلغ أسلوب لإظهار ذلك الشعور الحزين.

أما التكرار الأفقي فقد وقع في البيت الثاني فقط، ولولا تكرار اللفظة المرادة في الشطر الثاني لما إعتبرت تكراراً أفقيا تلك المذكورة في الشطر الأول، والتجاور الحاصل بين لفظتي (بكيتك ويبكو) منح الإيقاع كثافة وصعودا ووضوحا في الشطر الثاني، ووقوع لفظ (أبكي) في الشطر الأول جعل الدرجة الإيقاعية تقل مقارنة بنظيرتها في الشطر الثاني من نفس البيت بسبب بُعد المسافة الصياغية بينها، وبين (بكيتك ويبكوا).

إن الشواهد المذكورة ما هي إلاّ نزر قليل من التكرار المتناثر بين قصائد المدونة، وهذه الكثرة تقودنا إلى النظر في قول بعض النقاد والبلاغيين القدامى الذين تضاربت آراءهم بين مؤيد ومعارض للتكرار علنا نجد ما نستأنس به من رأي ينصف الحصري ويبرر له كثرة اعتماده على هذا الأسلوب، فالجاحظ من أوائل الذين تحدثوا عن التكرار وبينوا محاسنه ومساوئه تجلى ذلك في قوله:« ليس التكرار عيباً ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيّ ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث... »[45]، يفهم من هذا القول أن التكرار أسلوب متداولة عند العرب لكن لابد له من ضوابط فهو لا يستعمل إلا عند الحاجة، وبالقدر الذي يليق بالمقام، كما لم يغفل ابن رشيق عن الظاهرة، وقسمها إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللفظ دون المعنى وهو أكثرها تداولا عند العرب، تكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلها إستعمالا، وتكرار الاثنين معاً وهو من مساوئ التكرار بل هو الخذلان عينه،[46] وأيدّ ابن الأثير رأي ابن رشيق وقسم التكرار إلى مفيد وغير مفيد،[47] كما نجد الزمخشري قد تعرض للتكرار في كتابه الكشاف وتم له ذلك في معرض دراسته للإعجاز القرآني فقال في هذا الصدد:« مذهب كل تكرير جاء في القرآن فمطلوب به تمكين المكرر في النفوس وتقريره ».[48]

وفي ضل هذه الآراء المتضاربة نقول أن الحصري على الرغم من إكثاره في الاستعانة بالتكرار، فهو لم يصل حدّ الإسراف، ويبقى هذا الأسلوب سمة أسلوبية تميز شعره الرثائي واتكاء الشاعر الأعمى على هذا الأسلوب« ...يفوق من سواه من الشعراء المبصرين، فهو يحتاج إلى الإعادة والتكرار أملاً في التوضيح لسامعه والتأثير ولفت الانتباه إلى فكرته، وكأنما يظن إنشغال السامع عنه.. » [49]، والحصري لم يشذ عن أمثاله من الشعراء العميان، بل نحى نحوهم وكرّر مثلهم، وقد تكون دوافعه إلى إتيان ذلك، والإلحاح عليه هي نفسها دوافعهم وأسبابهم.

خاتمة:

أسفرت دراسة ظاهرة التكرار، في شعر الحصري الرثائي، الذي خصّ به ابنه عبد الغني عن النتائج التالية:

1- اختار الشاعر التكرار التصديري ليكون أحد أقطاب الإيقاع الصوتي والدلالي في مراثيه، واعتمده بكثافة في المدونة المدروسة بجميع أنواعه، ما يوافق آخر كلمة في نصفه الأول، وما يوافق آخر كلمة منها أول كلمة في نصفه الأول، وما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه.

2- تمرُّس الحصري في علم القراءات، مكّنه من تمييز قيمة الحروف ودلالاتها الصوتية الدقيقة، والإصابة في توظيفها فيما يخدم الموضوع الطروق، لتوليد دلالات معنوية وصوتية مقصودة ومؤثرة.

3-عمد إلى الاستعانة بالتكرار الاستهلالي، سواء كان ذلك بتكرار اللفظة أو بتكرار العبارة، قصد التأكيد والتنبيه، وإثارة التوقع لدى المتلقي للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه، ولتحفيزه على مواصلة السماع بإمعان، وعدم الانصراف عنه.

4- استخدم التكرار اللفظي بنوعيه الأفقي والعمودي، للتأكيد على ألفاظ معينة، يعتبرها مهمة لديه، يكررها ليبين قيمتها ضمن نطاق السياق الواردة فيه، لتنويع الإيقاع، وإغناء الدلالات.

5- اتكاء الحصري على أسلوب التكرار في هذه المدونة لا يعد شذوذا، بل هو أمر مألوف عند الشعراء العميان، وكأنهم يعتقدون انشغال السامع عنهم، لأنهم لا يبصرونه.

هوامش:

1. ينظر: حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار (تونس)، 1964م، ص48.
2. ينظر: ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، تح: برجستراس، دار الكتب العلمية (لبنان)، ط1، 2006م، ج1، ص487.
3. ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: سالم مصطفى البدري، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، 1998م، ج4، ص148.
4. ينظر: شعر الحصري، تح: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة (تونس)، د.ط، 2008م، ص402.
5. ينظر نفسه، ص374 و338.
6. هذه المؤلفات ذكرها محققها ديوان الحصري في مقدمتهما.
7. ينظر خبر وفاته عند ابن الجزري: غاية النهاية في طبقات القراء، ج1، ص487.
8. الفراهيدي:كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة (الكويت)، د.ط، 1980م،ج5، ص277.
9. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر (بيروت)، ط1، 2000م، ج5، ص136.
10. الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: إميل بديع يعقوب ونبيل الطريفي، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، 1999م، ص641.
11. ابن الناظم بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها (القاهرة)، د.ط، د.ت، ص232.
12. ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر (القاهرة)، د.ت، ج2، ص345.
13. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء (المغرب)، 1990م، ص21.
14. المرجع نفسه، ص47.
15. حسين الواد: مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر (تونس)، 1991م، ص79.
16. موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع (الأردن)، ط1، 2010م، ص15.
17. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم لملايين (لبنان)، ط9، 1986م، ص163.
18. ابن المعتز عبد الله:كتاب البديع، نشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة (بيروت)، ط3، 1982م، ص 47-48.

19. الطّوفي: الشعار على مختار نقد الأشعار، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، إصدارات جامعة الملك سعود (الرياض)، ط1، 2011م، ص116.
20. الحصري: الديوان، ص 344-345.
21. نفسه، ص376.
22. نفسه، ص377.
23. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب للنشر والتوزيع (مصر)، 1976م، ص148.
24. نفسه، ص152.
25. ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية (القاهرة)، ط1، 1988م، ص49-50.
26. موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والتوزيع (سوريا)، د.ط، 2013م، ص156.
27. الحصري: الديوان، ص397.
28. ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة المصرية (مصر)، د.ط، د.ت، ص58.
29. موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، ص158.
30. ينظر: رجاء عيد: التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف (الإسكندرية)، د.ت، ص10.
31. الحصري: الديوان، ص356.
32. ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر (المغرب)، ط2، 2008م، ص195.
33. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص15.
34. ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، د.ط، 2011م، ص204.
35. عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، 2005م، ص10.
36. الحصري: الديوان، ص364.
37. نفسه، ص398.
38. ينظر: أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، دار الحوار (سوريا)، ط1، 2011م، ص83
39. ينظر: فدوى عبدالرحيم قاسم: دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي، ابن حمديس الصقلي أنموذجا، دار دجلة (الأردن)، ط1، 2017م، ص164.
40. عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، د.ط، 1994م، ص77.
41. الحصري: الديوان، ص380.
42. نفسه، ص نفسها.

43. نفسه، ص381.
44. نفسه، ص167.
45. فدوى عبدالرحيم قاسم: دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي ابن حمديس الصقلي أنموذجا، ص167.
46. الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون (القاهرة)، ط2، 1960م، ج1، ص75.
47. ينظر: ابن رشيق: العمدة، تح: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية (لبنان)، ط1، 2001م، ج2، ص92.
48. الزمخشري: الكشاف، دار الفكر (سوريا)، ط1، 1997، ص40.
49. جهاد رضا: التصوير الفني في شعر العميان، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، ط1، 2011م، ص233.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 520 - 541 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

فن التراجم بين الكتابة التاريخية والصناعة المعجمي: دراسة معجمية في كتب تراجم النحويين واللغويين

The art of biography between historical writing and lexicography: A lexicographical study on the works of ancient grammarians and linguists

مقران شطة*

Mokrane chetta

المدرسة العليا للأساتذة مسعود زغار – سطيف

مخبر البحث في تعليمية اللغات

Teacher eduction college of setif - Algeria

mokrane.taha@gmail.com

تاريخ الإرسال: 07/ 11/ 2020	تاريخ القبول:2021/06/10	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

يسعى هذا المقال إلى دراسة كتب تراجِم النحويين واللغويين من منظور مختلفٍ عن الدراسة النحوية التاريخية المرتبطة بموضوع وغاية هذه الكتب، فهو يتخذ من منهجية التأليف فيها مدخلا لولوج الدراسة وينطلق من فرضية تأثُّر هذه الكتب بالصناعة المعجمية العربية. إن هذا النمط من التأليف – وكتب التراجم عامة – يتخذ من أسماء الأعلام مادة أساسية يُرتِّبُها وفق ترتيبٍ زمني أو ألفبائي أو في طبقات ومراتب، وتُشكِّل الترجمةُ لأولئك الأعلام الغاية من التأليف. فهل يمكن وسمُ هذه الكتب بالمعاجم؟

الكلمات المفتاحية: كتب التراجم، نحوي، معجم، صناعة معجمية.

Abstract:

This paper examines the writings dealing with biographies of grammarians and language scholars. Unlike traditional studies of historical grammar that investigate their themes and aims, this study rather takes a different perspective to deal with the methodology of authoring those compositions as a starting point. It stems from the premise that these books are influenced by the Arabic lexicology traditions. The latter, along with books of biographies, uses the name of the scholar as theirsubject matter and organize them chronologically, alphabetically, or according to certain classifications and categories. Setting the biography of those grammarians and language scholars is the ultimate goal of writing such books. Hence, are these books also considered as lexicons?

* مقران شطة: mokrane.taha@gmail.com

Keywords: Biography, Grammarian, Dictionary, Lexicography.

تمهيد:

إن الإحاطة والمتابعة الجيدة للعلوم غاية يتطلّع إليها كل باحث ـ كل في مجال تخصصه ـ ولتحقيق هذه الغاية ينتهج الباحثون طرائق مختلفة، ربما كان تاريخ العلوم أقربها وأيسرها؛ فهو مدخل لا يُستغنى عنه في رسم مسار العلوم ورصد محطاتها الفارقة. ولئن كان لا بد للباحث من إطلالة تاريخية أكثر شمولا، فإن النظر إلى تاريخ الأعلام سيكون نسخة أكثر تفصيلا لتاريخ علمهم. وضمن هذا الاهتمام الأخير نجد أن العرب كانوا من أكثر الأمم عناية بـ "فنّ التراجم" إذ ألّفوا فيه تآليف كثيرة متنوعة بين كتب تراجم وأخبار وطبقات، سجلوا فيها أخبار وتاريخ علمائهم في شتى المجالات، مع تباين في منهجية رصد هذه التّراجم وعرضها والغاية من وضعها.

أولا: فن التراجم في علمي النحو واللغة[1]:

أولى بعض العلماء العرب من مؤرخين ونحويين ولغويين عنايةً للتأريخ لعلمي النحو واللغة، فكان أن وُضعَت كتب لتراجم النحويين واللغويين ابتداء من القرن الثالث الهجري. والمطّلِع على هذا النمط من التأليف لن يخفى عليه طابعه التاريخي في توثيق أنساب ومواليد ووفيات وأخبار وملح ونوادر الكثير من النحويين واللغويين العرب. لهذا، فكتب هذا النمط من التأليف مصادر أساسية يعود إليها المتخصص وغيره؛ لأنها تعدُّ "مدخلا طبيعيا للتّعرف على الحياة الثقافية والعلمية للمسهمين في التراث اللغوي العربي"[2]. ولا تتوقف القيمة العلمية لهذه الكتب عند هذا الحد، فهي مصادر نحوية أيضا تعجُّ بالكثير من القضايا النحوية واللغوية والمسائل الخلافية بين النحويين واللغويين، كما حوت الكثير من الشواهد والأخبار والروايات التي تؤصل وتؤسس للعِلمين.

1 – نشأة التأليف في تراجم النحويين واللغويين:

ظهر هذا النمط من التأليف في علمي النحو واللغة بعد ترسُّخ الممارسة العلمية فيهما، فمن غير الممكن أن تظهر دراسات على علم من العلوم ما لم يظهر فيه ما يدعو إلى ذلك؛ سواء تطوره أو ظهور بعض الأخطاء والهنات فيه. ولعل ظهور كتبٍ في النحو واللغة في القرن الثاني الهجري والاهتمام الكبير الذي حظي به العلمان كان من أهم الأسباب التي دعت إلى تدوين الذاكرة التاريخية لهما. وبالإضافة إلى

ذلك كانت هناك جملة من الأسباب التي دفعت إلى تأليف هذا النوع من الكتب في علمي النحو واللغة، منها:

– الخلاف النحوي: قد يُنظَر إلى الخلاف الذي دار بين النحويين العرب من بصريين وكوفيين وغيرهم في القرون الهجرية الأولى على أنه مظهر سلبي في تاريخ الفكر النحوي العربي؛ لأنه شتّت جهود النحويين في مناقشة مسائل فرعية، لكن يمكن عدُّ الخلاف من أكثر العوامل التي أدت إلى تطور علم النحو؛ لأنه عزَّز البحث في أصوله. ويمكن أيضا عدُّه عاملا من عوامل تأليف كتب تراجم النحويين واللغويين؛ "ذلك أن هذا الخلاف استدعى الذاكرة التاريخية للنحو وعلمائه قصد إبراز مكانة العلماء المحتج بآرائهم والإفادة من تجربتهم العلمية في تقنين العربية"[3]. وفي هذا الشأن يذكر حسن خميس الملخ أن "تأليفَ المبرد كتابا مستقلا (طبقات النحويين البصريين) في تراجم النحويين كان بتأثير خلافه العلمي مع أبي العباس ثعلب الكوفي، إذ جعل كتابه خاصا بتراجم نحاة البصرة وحدهم على منهج الطبقات فردّ عليه ثعلب بكتاب على المنوال نفسه"[4].

– الانتصار لمذهب معين في النحو واللغة: أدى الخلاف بين النحويين إلى ظهور الميول والنوازع الذاتية في بعض كتب تراجم النحويين واللغويين؛ إما بشكل صريح من خلال الانتصار لمذهب نحوي معين، كما في كتاب (أخبار النحويين البصريين) للسيرافي، أو بشكل ضمني في كتب أخرى جمعت بين نحويي مذاهب نحوية مختلفة مثل كتاب (مراتب النحويين) لأبي الطيب اللغوي، حيث إن مؤلفَه كان يصف النحويين الكوفيين بعبارات تدل على التقليل من شأنهم مع الاستشهاد على ذلك بمجموعة من الأخبار والروايات[5]. ومواقف مثل هذه من شأنها أن تقلل من موضوعية ودقة هذه الكتب، حيث "تلعب الأهواء دورها في توجيه وتحريف بعض التراجم"[6]. وقد أثَّر هذا العامل في التأليف في تراجم النحويين واللغويين، إذ يذكر أبو الطيب اللغوي من أسباب تأليف كتابه (مراتب النحويين) شكوى أحدهم من "شدة تفاوت أهل العصبية في المفاضلة بين أهل العربية، وادعاء كل قومٍ تقدُّمَ من ينتمون إليه ويعتمدون في تأدبهم عليه"[7].

– الأمر بالتأليف في هذا المجال: لا تتساوى كل كتب تراجم النحويين واللغويين من ناحية المؤلف، ذلك أن منها ما كان بإيعاز وأمر من جهة أخرى، مثل كتاب (طبقات النحويين واللغويين) للزبيدي. إذ كان تأليفه بأمر وإيعاز من أمير المؤمنين الحكم المستنصر بالله[8] "بتأليف كتاب يشتمل على ذكر من سلف من النحويين واللغويين في صدر الإسلام، ثم من تلاهم من بعد إلى هلم جرا..."[9]. وهذا الأمر من أمير

المؤمنيين الحكم المستنصر بالله إلى الزبيدي مشابه لأمر الخليفة الراشد علي بن أبي طالب أبا الأسود الدؤلي بوضع النحو، فإذا كان غرض علي بن أبي طالب وأبي الأسود الدؤلي هو الحفاظ على اللغة العربية من اللحن، فإن غرض الحكم المستنصر بالله والزبيدي هو "شكر لجميل سعي أولئك النحويين واللغويين وحميد مقامهم"[10].

– الخلط بين العلماء: وذلك نتيجة ضعف معرفة بعض المترجمين أو لتشابه في الأسماء والكنى "فلا يفرقون بين أبي عبيدة وأبي عبيد، وبين الشيء المنسوب إلى أبي سعيد الأصمعي أو أبي سعيد الكردي أو أبي سعيد الضرير، ويحكون المسألة عن الأحمر؛ فلا يدرون أ هو الأحمر البصري، أو الأحمر الكوفي. ولا يصلون إلى العلم بمزية ما بين أبي عمرو بن العلاء وأبي عمرو الشيباني، ولا يفصلون بين أبي عمر عيسى بن عمر الثقفي، وبين أبي عمر صالح بن إسحاق الجرمي. ويقولون قال: الأخفش، ولا يفرقون بين أبي الخطاب الأخفش، وأبي الحسن سعيدة بن مسعدة الأخفش البصري وبين أبي الحسن علي بن المبارك الأخفش الكوفي..."[11].

– تفشي مظاهر الوضع والتلفيق: ومن ذلك ما يرويه أبو الطيب اللغوي عن أحد كتاب التراجم عندما "روى مناظرة جرت بين ابن الأعرابي والأصمعي، وهما ما اجتمعا قط"[12].

2 – كتب تراجم النحاة واللغويين:

تجسد احتفاء العرب القدامى بهذا النمط من التأليف في علمي النحو اللغة في تأليف عدد من الكتب التي حوت تراجم عددٍ كبير من النحاة واللغويين العرب ابتداء من نشأة النحو مع "أبي الأسود الدؤلي" وحتى أزمنة متقدمة تصل إلى القرن العاشر الهجري. ومما وصلنا من تلك الكتب واعتمدنا عليه في هذا المقال ما يلي:

الكتاب	مؤلفه
مراتب النحويين	أبو الطيب اللغوي (ت 351 هـ)
أخبار النحويين البصريين	أبو سعيد السيرافي (ت368 هـ)
طبقات النحويين واللغويين	أبو بكر الزبيدي (379هـ)
تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم	القاضي أبو الماحسن التنوخي(ت442 هـ)
نزهة الألباء في طبقات الأدباء	أبو البركات بن الأنباري (ت 577 هـ)
إنباه الرواة على أنباه النحاة	جمال الدين القفطي (ت624هـ)
معجم الأدباء	ياقوت الحموي (ت626 هـ)
نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء	أبو المحاسن يوسف الحافظ اليغموري
إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين	عبدالباقي اليماني (ت743 هـ)
البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة	محمد بن يعقوب الفيروزبادي(ت 817 هـ)
طبقاة النحاة واللغويين	القاضي شبهة (ت851 هـ)
بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة	جلال الدين السيوطي (ت911 هـ)

وهناك كتب أخرى لم تصلنا في هذا الزمن، منها كتاب (طبقات النحويين البصريين) للمبرد(285 هـ)، وكتاب (تاريخ النحويين) لأبي بكر محمد بن عبد الملك التاريخي، وكتاب (أخبار النحويين) لأبي محمد بن عبد الله بن جعفر بن درستويه(347 هـ)، وكتاب (المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء) لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (ت384هـ)[13] وضياع هذه الكتب لا يعني عدم اطلاع القدامى عليها وإلا لما أثبتوها في كتبهم كما فعل ياقوت الحموي في مقدمة كتابه، كما أن الاختصار أبقى على جزء من تلك الكتب الضائعة، مثل مختصرات كتاب المقتبس.

ثانيا – كتب تراجم النحويين واللغويين والصناعة المعجمية:

إن التفاوت الحاصل في كتب تراجم وطبقات النحويين واللغويين من ناحية المادة والغاية هو تفاوتٌ شكلي قد لا يكون له تأثير في وصف هذه الكتب، فهي تبقى كلها كتبا في النحو وتاريخه، لكن نظرةً أخرى في منهجية تأليفها قد تُحدِث الفارق إذ يمكن أن تُعطى لها صفة المعجم، وينظرَ إليها على أنها

ضربٌ من الصناعة المعجمية. وإذا كان وسمُ هذه الكتب بالمعاجم يحتاج أدلة على ذلك فإننا قد وقفنا على جملة من المؤشرات التي تدعم ذلك، وهي كالآتي:

- تسمية هذه الكتب
- اختصار هذه الكتب
- منهجية التأليف في هذه الكتب

1 – تسمية كتب تراجم النحويين واللغويين:

لم يوجد في كتب تراجم وطبقات النحويين واللغويين ما يدل على تسميتها بالمعاجم، فقد حوت عناوينها ألفاظا تدل على منهج ترتيب الأعلام المترجَم لهم مثل لفظي (مراتب، طبقات) أو على طبيعة هذه الكتب الأخبارية مثل لفظ (أخبار) أو على الغاية من التأليف مثل ألفاظ (تراجم، تاريخ، معرفة). ولم يخرج عن هذا الحكم إلا كتاب (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) لياقوت الحموي؛ إذ يُعرَف أيضا بتسمية أخرى صُدِّر بها المعجم هي (معجم الأدباء). ورغم أن هذه التسمية لم ترد عن مؤلف الكتاب، إذ صرَّح في مقدمة كتابه بالتسمية الأولى فقط في قوله: "وقد سميت هذا الكتاب إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"[14]، إلا أن المحققين يصرون على أنها تسمية قديمة "عرفه الناس بها وميزوه"[15].

وفي الوقت الذي سكت مؤلفو هذه الكتب عن تسميتها بالمعاجم، نجد أن بعض محققي هذه الكتب قد أخرجوها من دائرة المسكوت عنه بالإشارة الصريحة إلى انتمائها إلى النشاط المعجمي إذ يصنِّف "محمد أبو الفضل إبراهيم"[16] بعض كتب هذا النمط من التأليف ضمن النشاط المعجمي، فهو يصف كتاب (إنباه الرواة على أنباء النحاة) للقفطي بأنه"معجم شامل لتراجم مشايخ علمي النحو واللغة "[17]. ويطلق مصطلح (المعاجم التاريخية) على عدد من كتب التراجم ومن ضمنها كتابا (معجم الأدباء) لياقوت الحموي و(إنباه الرواة على أنباء النحاة) للقفطي. وهي معاجم ظهرت في القرنين السادس والسابع الهجري "تتميزُ بجمع الحقائق المنثورة في تضاعيف الكتب، وتنسيق المعارف التي وردت على ألسنة الرواة، وحشد المشاهد التي وقعت للعلماء حول موضوعات خاصة مرتبة على حسب حروف المعجم، حرصا على الاستقراء والحصر، وقصدا إلى تيسير الإفادة والنفع"[18]

ولئن جاز تسمية هذه الكتب بالمعاجم، فهل يجوز مساواتها بالمعاجم اللغوية العامة كلسان العرب لابن منظور ومقاييس اللغة لابن فارس، وغيرهما، أم أن لهذه الكتب تحديدا خاصا في الصناعة المعجمية يختلف عن هذه المعاجم؟ لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال قبل استكمال أطوار هذا المقال، غير أننا

يمكن أن نسميها معاجم مبدئيا من منطلق قيامها على مادةِ ومنهجِ ووظيفةِ المعجم؛ ذلك أن المعجم هو ذلك "الكتاب الذي يجمع كلمات لغة ما ويشرحها ويوضح معناها ويرتبها بشكل معين"[19]. وكتب التراجم كذلك كتبٌ تجمع كلمات من اللغة العربية هي عبارة عن أسماء أعلام، تقوم بتعريفها عن طريق الترجمة لهم، وكل ذلك يكون وفق ترتيب معين تقتضيه منهجية التأليف. وعلى هذا النحو يزول الاختلاف بين كتب التراجم والمعاجم باستثناء اختصاص الأولى بدراسة أسماء أعلام دون غيرها من ألفاظ اللغة العربية. وهذا لا يعني الاختلاف من ناحية المادة، فالعَلم أو اسم العلمِ كلمة تنضوي تحت قسم الاسم؛ وهو "الاسم الخاص الذي لا أخص منه. ويُرَكَّب على المسمى لتخليصه من الجنس بالاسمية، فيُفرَّق بينه وبين مسميات كثيرة بذلك الاسم"[20].

إن اعتماد كتب التراجم على أسماء الأعلام من الأشخاص فقط يجعلها تحمل بعض الخصوصية مقارنة بالمعاجم اللغوية العامة، حيث إن وضعَ هذه الكتب يشبه إلى حد بعيد ما يسمى بـ "المعاجم الخاصة Special Dictionaries" وهي معاجم تهتم بشرح معاني فئة معينة من ألفاظ اللغة على عكس المعاجم العامة التي تهتم بتغطية مفردات اللغة العامة المشتركة على مستوى الاستعمال العام[21]. وإذا أردنا الدقة أكثر في تسمية هذه الكتب فإن اسم (المعاجم الخاصة أو المختصة) سيكون أكثر دلالة على مضمونها ومادتها من تسميتها بالمعاجم وفقط.

2 – تلخيص واختصار كتب تراجم النحويين واللغويين:

يعدُّ اختصار وتلخيص الكتب مظهرا عاما ولونا من ألوان التأليف في ثقافتنا العربية القديمة يُستخدَم لغايات علمية تعليمية. وفي مجال الصناعة المعجمية قديما – وحديثا أيضا – تمّ اختصار وتلخيص عدد من المعاجم اللغوية العامة. بل إن هناك من يرى أن "اختصار المعاجم ضرورة حتمية"[22]. ولئن كانت المعاجم أنواعا متباينة باختلاف المادة ومنهج التأليف والفئات الموجَّهة إليها...إلخ، فإن دوافع تلخيص واختصار هذه المعاجم تختلف من نوعٍ إلى آخر؛ حيث يكون الاختصار في المعجم اللغوي محكوما بالاستعمال، وفي المعجم المدرسي بحاجة المتعلمين، أما في كتب التراجم فإن العملية تتعلق بمدى أهمية الأعلام المترجَم لهم في تخصص معين. ففي مختصرات كتب تراجم النحويين واللغويين مثلا يتناقص حجمُ ومادة الكتب الأصلية بالاستغناء عن بعض النحويين واللغويين، أو بذكرهم بشكل موجز جدا.

لم تحظ كل كتب تراجم النحويين واللغويين بالاختصار والتلخيص، بل إن ما حظي منها بذلك تجده متفاوتا من حيث فعل الاختصار في حد ذاته؛ حيث يمكن التمييز بين نوعين من الاختصار في هذه الكتب:

أ– اختصار في الترجمة: ويتعلق بحجم متن الترجمة أو التعريف لنحوي أو لغوي ما، طولا أو إيجازا، ويتم ذلك بالتخلي عن بعض عناصر الترجمة في حد ذاتها من مولد ونسب ووفاة...إلخ، أو "بحذف الأسانيد"[23] كما فعل ياقوت الحموي في معجمه والغاية من هذا النوع من الاختصار هي طلبُ الإيجاز وتجنب الإطالة والإكثار، وكل ذلك له علاقة بقارئ الكتاب، إذ إن "الإنسان سئوم ملول"[24] ينفر مما يطول شرحه ويميل إلى ما فيه إيجاز واختصار.

ب– اختصار في المادة: ويتعلق بعدد الأعلام المترجَم لهم ، إذ يُقتصَرُ في بعض الكتب على عدد معين من النحويين واللغويين لاعتبارات ذاتية كانتصار المؤلِّف لمذهب نحوي معين؛ ومن ثمة اقتصاره على نحويي ولغويي ذلك المذهب، أو لاعتبارات موضوعية كعدم إسهام النحويين واللغويين أو عدم توفر مأثورات كثيرة تعزِّز ترتيبهم مع أقرانهم. وفي كلا الاعتبارين تكون الانتقائية وقلة المادة هي السمة البارزة في هذه الكتب، وقد يكون كتاب (أخبار النحويين البصريين) للسيرافي أبرز مثال على ما ذكرنا؛ فانتصاره للمذهب البصري صريح في عنوان كتابه، واعتماده على الأشهر من نحويي هذا المذهب جاء في مقدمة الكتاب: "هذا كتاب فيه ذكر مشاهير النحويين..."[25].

كما يمكن التمييز أيضا بين نوعين من مختصرات كتب تراجم النحويين واللغويين باعتبار فاعلها أي مؤلفها:

أ– مختصر وضعه المؤلف الأصلي للكتاب: ومن ذلك كتاب (بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة)؛ حيث يذكر السيوطي في مقدمة هذا الكتاب أن مسودته قد بلغت سبع مجلدات، لكنه لخص منها اللباب وأودعها هذا الكتاب، وذلك بعد أن أشار عليه أحدهم أن يلخص تلك المسودة في طبقات في مجلد يحتوي على المهم من التراجم[26].

ب– مختصرات وضعها أشخاص آخرون غير المؤلفين الأصليين: يتميز هذا النوع عن سابقه باستقلاليته عن الكتاب الأصل، حيث إن الاختصار يُوضَع عليه بعد الفراغ من تأليفه، وقد يكون ذلك بعد زمن طويل، على عكس النوع الأول الذي يكون مصاحبا لتأليف الكتاب ومرحلة من مراحله. وقد

وقف المحققون أثناء تحقيقهم لهذه الكتب على عدد من المختصرات التي وُضِعت عليها، إلا أن جُلها مخطوط ولم يحقَّق أو يُطبَع، ومن ذلك:

– مختصران لكتاب طبقات النحويين واللغويين للزبيدي، الأول من وضع محمد بن علي المحلى، والثاني طُبِع سنة 1919[27].

– مختصَر لكتاب معجم الأدباء لياقوت الحموي من وضع أحمد بن علي بن عبدالسلام التكريتي[28].

– مختصران لكتاب إنباه الرواة على أنباء النحاة للقفطي، الأول من وضع أحمد ابن عبدالقادر بن مكتوم القيسي (ت 749 هـ) والثاني من وضع شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، وكلاهما مخطوط[29].

– نور القبس المختصر المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء أبو المحاسن يوسف بن أحمد اليغموري، وهو المختصر الوحيد الذي تم تحقيقه وطبعه.

3 – منهجية التأليف في كتب تراجم النحويين واللغويين:

لمنهجية التأليف دور مهم في تصنيف الكتب والتقاط خصائصها ومميزاتها، ولأهميتها تلك يصرح المؤلفون بها في مقدمات كتبهم. وكتب تراجم النحويين واللغويين كغيرها من الكتب لم تخرج عن هذه القاعدة؛ حيث تقوم على مجموعة من العناصر التي تعطيها خصوصية في التأليف مقارنة مع غيرها من الكتب النحوية. بل إن لهذه العناصر (منهجية التأليف) دورٌ أساسي في وسمها بالمعاجم؛ يؤدي خلوُها منها إلى تصنيفها كتبا نحوية تاريخية أخبارية. وقد ألمح السيوطي في كتابه (بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة) إلى التشابه الحاصل بين منهجية التأليف في كتب التراجم – وتراجم النحويين واللغويين بخاصة – ومنهجية التأليف في المعاجم، حيث "أجرى كتابه مجرى ما ألَّفه الناس من المعاجم"[30]. ولئن كان السيوطي قد صرَّح باتِّباع منهج المعجميين في التأليف فإن غيره ممن ألَّف في كتب التراجم قد فعل ذلك دون تصريح باتّباعه لعناصر وأركان الصناعة المعجمية.

أ– مادة كتب تراجم النحويين واللغويين:

تُشكِّل أسماء النحويين واللغويين المادة الأساسية لكتب تراجم النحويين واللغويين، مما يخولها لأن تكون نوعا من المعاجم الخاصة. فما يشكِّل وحداتٍ لهذه الكتب (المعاجم الخاصة) ليس ألفاظا عامة من اللغة ولا مصطلحات علمية أو فنية، بل هي أسماء أعلام لعلماء في علمي النحو واللغة. عند هذه النقطة تستوقفنا نقطة جوهرية من شأنها أن تعزز فرضية هذا البحث أو تنفيها وهي: هل يمكن عدُّ أسماء الأعلام مداخل معجمية؟

إنّ الناظر إلى موقع هذه الأسماء في كتب تراجم النحويين واللغويين من الناحية الشكلية سيجد أنها لا تختلف كثيرا عن المداخل المعجمية في المعاجم اللغوية العامة أو الخاصة؛ إذ إنها ترد في شكل قوائم مرتبةً حسب منهج معين، يتصدر فيها اسم العلمِ الترجمةَ أو التعريف بصاحبه لكن هذا التشابه غير كاف ويحتاج أدلة أقوى من ذلك. لهذا سيكون البحث في ورود هذه الفئة من الألفاظ في معاجمنا اللغوية العامة – قديما أو حديثا – دليلا على مشروعية تسمية أسماء الأعلام بالمداخل المعجمية، ومن ثمّ تخصيص معاجم لها، وقبل ذلك تسمية كتب التراجم بالمعاجم.

استَخدَمت المعاجم اللغوية العربية القديمة أسماءَ الأعلام بنسب متفاوتة، لكنها لم تكن مادة أساسية فيها، ففي (لسان العرب) كان ابن منظور ينهي مادته بالأعلام سواء كانت أعلام أشخاص أم قبائل أم بلدان أم غير ذلك، كما نجد وفرةً في الأعلام في القاموس المحيط للفيروزبادي[31]. وفي العصر الحديث ازداد الاهتمام بهذه المادة في المعجم العربي، حيث صارت مادة أساسية، كما صارت مداخل مستقلة قائمة بذاتها، وخير من يمثل هذا الاهتمام (معجم المنجد في اللغة والأعلام) للويس معلوف. بل إن الاهتمام بإدراج أسماء الأعلام في المعاجم العربية الحديثة قد بلغ عند البعض مرتبة الشرط، حيث يرى أحمد مختار عمر أنه: ينبغي إدخال عينة كبيرة لا تقل عن مئة من الشعراء المعاصرين في المعجم العربي الحديث. كما ينبغي أيضا إدخال عينة كبيرة لا تقل عن مئة من كبار الأدباء وكتاب المقالة والمسرحية والقصة، وأصحاب الفكر من فلاسفة، وعلماء نفس ورجال دين ومؤرخين وعلماء متأدبين ورجال اقتصاد وغير ذلك[32].

وإذا كانت أسماء الأعلام وحدات معجمية فإن عددها – أو عدد الترجمات – يبقى أحسنَ مقياسٍ للحديث عن حجم مادة كتب التراجم وتراجم النحويين واللغويين بخاصة، وهو ما يقابله في المعاجم عددُ المداخل المعجمية. والناظر لهذه الكتب سيجدها متفاوتة المادة؛ فهناك ما لم يتجاوز المائة (100) ترجمة وهناك ما فاق ألفي (2000) ترجمة كما هو مبين في الجدول الآتي:

الكتاب	عدد الترجمات
مراتب النحويين	59
أخبار النحويين البصريين	حوالي 29 ترجمة
طبقات النحويين واللغويين	229
تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم	95
نزهة الألباء في طبقات الأدباء	179
إنباه الرواة على أنباه النحاة	967
معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)	1264
إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين	246
نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء	125
البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة	422
طبقات النحاة واللغويين	225 في باب المحمدين، وأكثر من 1000 ترجمة في الكتاب كله
بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة	2209

لقد حالت مجموعة من الأسباب دون كِبر واتساع مادة بعض كتب تراجم النحويين واللغويين وذلك من قبيل التوجهات الفكرية والخلافات النحوية، حيث أدى التركيز على نحويي البصرة مثلا إلى صغر حجم مادة كتاب السيرافي. كما أثرت مطالب الإيجاز والتركيز على أشهر النحويين إلى النتيجة نفسها. وفي المقابل تنامت واتسعت مادة كتب أخرى بشكل كبير، وذلك لعدة أسباب منها:

– تجاوز الخلافات المذهبية وعدم الانتصار والاقتصار على مذهب نحوي معين.

– عدم التخصُّص وعدم الاقتصار على النحويين واللغويين فقط: حيث تم إدراج تراجم لغير النحويين واللغويين في بعض الكتب. مثل كتاب (تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم) الذي أضاف فيه مؤلفُه قسما للفقهاء وآخر للقراء بعد الإشارة إلى النحويين البصريين والكوفيين، وكتاب (معجم الأدباء) الذي جمع فيه مؤلفه "أخبار النحويين، واللغويين، والنسابين والقراء المشهورين،

والأخباريين، والمؤرخين، والوراقين المعروفين، والكتاب المشهورين، وأصحاب الرسائل المدونة، وأرباب الخطوط المنسوبة والمعينة، وكل من صنّف في الأدب تصنيفا"[33]

– عامل الزمن: فكلما تأخر المترجِم زمنيا وعاصر من لم يعاصرهم سابقوه ازدادت ترجماته.

– عدم الاكتفاء ببيئة واحدة: حيث إن بعض الكتب تجاوزت الاقتصار على نحويي البصرة والكوفة وبغداد والأندلس إلى أمصار أخرى. ومن ذلك كتاب(إنباه الرواة) للقفطي الذي ذكر فيه "مشايخ علمي النحو واللغة ممن تصدر لإفادتهما تصنيفا وتدريسا ورواية، في أرض الحجاز واليمن، والبحرين، وعمان، واليمامة والعراق، وأرض فارس، والجبال، وخراسان، وكَرمسير، وغَزْنة وما وراء النهر، وأذربيجان، والمذارَ، وإرمينية والموصل، وديار بكر، وديار مضر، والجزيرة والعواصم، والشام، والساحل، ومصر، وعملها، وإفريقية، ووسط المغرب وأقصاه، وجزيرة الأندلس، وجزيرة صقلية"[34]

– خلفية المؤلف المترجِم: حيث إنّ ممن ألّف في هذا الفن من هو جَمَّاعة، همّه الوحيد جمع أكبر عدد ممكن من الأعلام، كالسيوطي الذي يقرُّ في مقدمة كتابه (بغية الوعاة) بأنه لما وقف على بعض كتب سابقيه (أخبار النحويين البصريين لسيرافي ومراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي وطبقات النحويين واللغويين للزبيدي والبلغة في طبقات أئمة اللغة للفيروزبادي) لم يجد فيها ما يشفي الغليل، فعمد إلى كتب التاريخ التي هي أصول وأمات، وما جُمِع عليها من فروع وتتمات فطالع ما ينيف على ثلاثمائة مجلد، وجمع كل ما تضمنته هذه الكتب من ترجمة نحوي[35].

ب– مصادر كتب تراجم النحويين واللغويين:

استقى مؤلفو كتب تراجم النحويين واللغويين مادتهم (تراجمهم) من مصادر متنوعة، لكنها لا تكاد تخرج عن هذه المصادر:

– كتب تراجم وطبقات النحويين واللغويين: استفاد مؤلفو كتب تراجم النحويين واللغويين المتأخرون من كُتب سابقيهم في هذا المجال، فقد اعترف ياقوت الحموي في مقدمة كتابه (معجم الأدباء) بنقله فوائد كتاب المقتبس للمرزباني، وأخبار النحويين البصريين للسيرافي، وطبقات النحويين واللغويين للزبيدي، و(تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم) لأبي المحاسن المفضل التنوخي، و(نزهة الألباء في طبقات الأدباء) لابن الأنباري[36]. كما صرّح السيوطي في مقدمة كتابه (بغية الوعاة) بوقوفه على كتاب (أخبار النحويين البصريين) للسيرافي و(مراتب النحويين) لأبي الطيب اللغوي، و(طبقات النحويين

واللغويين) للزبيدي، و(البلغة في طبقات أئمة اللغة) للفيروزبادي[37].كما استفاد هؤلاء أيضا من كتب التراجم الأخرى كالفهرست.

– **الرواية عن الشيوخ في النحو والنقل عن كتب النحو واللغة**: قد يكون هذا المصدر أهم مصادر الترجمة للأعلام، لأنه المصدر الذي يوثق أخبارهم ورواياتهم.

– **كتب التاريخ**: تعدّ هذه الكتب مصادر لا يستغنى عنها للمترجم الذي يطلب الجمع والإحاطة من جهة، والدقة في الترجمة من جهة أخرى؛ حيث يذكر السيوطي في مقدمة كتابه أنه "جرّد الهمة سنة ثمان وستين وثمانمائة إلى جمع كتاب طبقات النحاة، جامع مستوعب للمهمات وعمد إلى التواريخ الكبار التي هي أصول وأمات، وما جمع عليها من فروع وتتمات، وطالع ما ينيف على ثلاثمائة مجلد"[38]

– **المُعاصَرة**: تعد معاصرةُ المؤلف للنحويين واللغويين مصدرا مهما يُعتمَد عليه في الترجمة لبعض النحويين واللغويين، وقد أشار ياقوت الحموي إلى دورها مفرقا بين ترجمة المعاصرِ له ومن تقدم زمانه بقوله: " فأما من لقيته أو لقيت من لقيه فأورد لك من أخباره وحقائق أموره مالا أترك لك بعده تشوفا إلى شيء من خبره، وأما من تقدم زمانه، وبعد أوانه فأورد من خبره ما أدت الاستطاعة إليه، ووقفني النقل عليه"[39]. وبلغت أهمية هذا المصدر ذروتها عند القاضي أبي المحاسن التنوخي الذي استهل كتابه بمعاصريه ثم تدرج إلى سابقيهم، حيث يقول في بداية كتابه: "دخلت سنة عشر وأربعمائة، وأنا ببغداد، وبها من النحويين الأئمة المتقدمين في علم النحو ثلاثة..."[40]

ومع هذا لم تسلم هذه الكتب من بعض المآخذ في جمع مادتها، إذ يُعاب على بعضها التهاونُ في ضبطِ مصادرِ مادتها، حيث أثَّرت مطالب الإيجاز والاختصار على دقة التوثيق. وقد وقع ذلك بعدة أمور منها:

– حذف الأسانيد: وذلك بالاكتفاء برواية آخر حلقة في سلسلة سند الرواية. وممن اعتمد هذه الطريقة ياقوت الحموي في معجمه قائلا: "حذفت الأسانيد إلا ما قل رجاله، وقرب مناله، مع الاستطاعة لإثباتها سماعا وإجازة، إلا أنني قصدت صغر الحجم وكبر النفع"[41]. كما فعل ذلك أيضا أبو المحاسن يوسف بن أحمد اليغموري في اختصاره لكتاب المقتبس بقوله: "وقد حذفت الأسانيد والطرق وما لا يتعلق به كبير غرض وفائدة"[42]

– الاكتفاء بصيغ المبني للمجهول لفعل الرواية: وهو مظهر من مظاهر حذف الأسانيد، حيث تُستبدَل سلسلة السند المحذوفة بصيغة المبني للمجهول للفعل (روى) وهي (رُوِي و يُروى)[43]

– تجاهل الإحالة على الكتب: وذلك بعدم ذكر عناوين الكتب المأخوذ منها أو أسماء مؤلفيها ومن ذلك ما جاء في إحدى ترجمات الزجاجي، حيث قال: " قرأت على ظهر دفتر بدمشق: توفي أبو القاسم عبدالرحمان بن إسحاق الزجاجي بطبرية، سنة أربعين وثلاثمائة"[44].

ج– ضبط المداخل المعجمية في كتب تراجم النحويين واللغويين:

تتفق كل كتب تراجم النحويين واللغويين في كون أسماء النحويين واللغويين بمثابة المداخل المعجمية لها، فهي تتصدر كل التراجم ويكون الترتيب منبنيا عليها. لكنها تتفاوت من جهة ضبط هذه الأسماء؛ إذ يمكن التمييز بين ثلاثة نوعين من هذه المداخل:

– **اسم كامل:** تميّزت بعض كتب تراجم النحويين واللغويين بإيرادها أسماء النحويين واللغويين كاملة مضبوطة؛ وذلك بوضع اسم النحوي أو اللغوي مع كنيته ولقبه الذي يشتهر به – إن وجد – قبل البدء في الترجمة، لتفادي الخلط الناتج عن تشابه الأسماء؛ وقد أشار إلى هذا الأمر أبو الطيب اللغوي بقوله: "إن كثيرا من أهل دهرنا لا يفرقون بين أبي عبيدة وأبي عبيد، وبين الشيء المنسوب إلى أبي سعيد الأصمعي أو أبي سعيد الكردي أو أبي سعيد الضرير، ويحكون المسألة عن الأحمر؛ فلا يدرون أ هو الأحمر البصري، أو الأحمر الكوفي. ولا يصلون إلى العلم بمزية ما بين أبي عمرو بن العلاء وأبي عمرو الشيباني، ولا يفصلون بين أبي عمر عيسى بن عمر الثقفي، وبين أبي عمر صالح بن إسحاق الجرمي. ويقولون: قال الأخفش، ولا يفرقون بين أبي الخطاب الأخفش، وأبي الحسن سعيدة بن مسعدة الأخفش البصري وبين أبي الحسن علي بن المبارك الأخفش الكوفي"[45]. ومن الكتب التي التزمت هذه الطريقة (إنباه الرواة على أنباء النحاة) و(معجم الأدباء) و(إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين) و(البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة) و(بغية الوعاة).

– اسم غير كامل: لم يلتزم بعض أصحاب كتب تراجم النحويين واللغويين الأخرى طريقة معينة في ضبط المداخل أو أسماء النحويين واللغويين، فتجدهم يوردون أسماء النحويين بطرائق مختلفة:

– الاسم الكامل في بعض المواضع.

– الاسم مع اللقب: باستغنائهم عن الكنى في بعض المواضع، مثل (عمر الراوية، حمزة الزيات، عاصم القارئ، ....)[46]

– الاسم مع الكنية: باستغنائهم عن الألقاب في بعض المواضع مثل (يونس بن حبيب الخليل بن أحمد...)، لكن هذا التساهل مع أعلام آخرين مثل (عيسى بن عمرو) سيكون مأخذا، لأن "عيسى بن عمرو الثقفي من أهل البصرة، ليس عيسى بن عمرو الهمذاني من أهل الكوفة"[47].

– الكنية مع اللقب: باستغنائهم عن الأسماء مثل (أبي الأسود الدؤلي) لشهرته، لكن ذلك غير كاف مع نحويين ولغويين آخرين أقل شهرة في تاريخ النحو العربي، مثل (أبو جعفر الرؤاسي، وأبو محمد اليزيدي، وأبو عثمان المازني، وأبو حاتم السجستاني...)[48].

– اللقب أو الكنية لوحدهما: تم الاكتفاء بذكر اللقب أو الكنية فقط في بعض المواضع مثل (أبو عمرو بن العلاء، وسيبويه وقطرب)[49] لشهرتهم، لكن ذلك غير كاف مع نحويين ولغويين آخرين، مثل لقب (الأخفش) الذي يطلق على ثلاثة من النحويين هم عبد الحميد بن عبد الحميد (الأخفش الكبير)، وسعيد بن مسعدة وهو أكثر شهرة بهذا اللقب (الأخفش الصغير أو الأوسط)، وعلي بن سليمان (الأخفش الأصغر). انتبه بعض المؤلفين إلى هذا التشابه في الألقاب فجمعوه مع الاسم أو الكنية حتى يزول اللبس، وهناك من ترك الأمر على حاله فكان يورد اللقب مفردا (الأخفش) أو موصوفا (الأخفش الكبير)[50].

د– الترتيب في كتب تراجم النحويين واللغويين: المقصود بالترتيب في المعاجم:

اتبعت كتب نحويين واللغويين ثلاثة مناهج رئيسية في ترتيب مواد ومداخل هذه الكتب:

– الترتيب التاريخي: وهو ترتيب يعتمد على الأسبقية الزمنية في علمي النحو واللغة، إذ إن أغلب كتب هذا النمط تبدأ ترجماتها بأبي الأسود الدؤلي، ثم أصحابه وتلاميذه ومن جاء بعده حتى تصل إلى نحويي ولغويي زمن تأليف الكتاب. و قد طُبِّقَ هذا المنهج في مجموعة من الكتب منها كتاب (أخبار النحويين البصريين) للسيرافي، وكتاب (مراتب النحويين) لأبي الطيب اللغوي وكتاب (طبقات النحويين واللغويين) للزبيدي، وكتاب (نزهة الألباء في طبقات الأدباء) لأبي البركات بن الأنباري. و(نور القبس المختصر من المقتبس) للحافظ اليغموري

ولئن كان الترتيب الزمني في هذه الكتب تقدميا من الماضي إلى الحاضر، فإن كتاب (تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم) لأبي المحاسن المفضل التنوخي كان الترتيب فيه استرجاعيا من الحاضر إلى الماضي؛ إذ بدأ بالترجمة لشيوخه ومعاصريه ببغداد في بداية القرن الخامس الهجري ثم انتقل

عائدا إلى من سبقهم وأخذوا عنهم حتى وصل إلى أبي الأسود الدؤلي وكذلك فعل مع الكوفيين واللغويين والفقهاء والقراء.

– **الترتيب الهجائي**: وهو ترتيب يعتمد على البنية اللغوية للاسم؛ حيث رُتبَت الأسماء في هذا النمط من الكتب ترتيبا ألفبائيا هجائيا بناءً على الحرف الأول من الاسم. وقد أوضح ياقوت الحموي هذا المنهج في الترتيب في مقدمة كتابه، حيث يقول: "وجعلت ترتيبه على حروف المعجم: أذكر من أولُ اسمه ألف، ثم من أول اسمه باء ثم تاء إلى آخر الحروف، وألتزم ذلك في أول حرف من الاسم وثانيه وثالثه ورابعه، فأبدأ بذكر من اسمه آدم، ألا ترى أن أول اسمه همزة ثم ألف، ثم من اسمه إبراهيم لأن أول اسمه ألف وبعده باء، ثم كذلك إلى آخر الحروف"[51]. ولم يكتف ياقوت بذلك، بل إنه أشار إلى الحالات التي تتشابه فيها الأسماء وأوجد لها معيارا للترتيب، إذ كان "يقدم من تقدمت وفاته على من تأخرت"[52]

وقد طبّق هذا المنهج في مجموعة من الكتب، هي كتاب (إنباه الرواة على أنباء النحاة) للقفطي و(معجم الأدباء) لياقوت الحموي، و(إشارة التعيين) والبلغة وطبقات النحاة واللغويين، وبغية الوعاة، وقد تميز الكتابان الأخيران بإخراجهما المحمدين (من كان اسمه محمد) من الترتيب ووضعهم إياهم في بداية الكتاب.

– **الترتيب في مراتب وطبقات**: هناك كتب اتبعت الترتيب التاريخي؛ بدأت ترجماتها بأبي الأسود الدؤلي مرورا بأصحابه وتلاميذه وحتى زمن تأليفها، غير أن هذا الترتيب لم يكن مقصودا لذاته بل كان مجرد وسيلة شكلية لعرض مداخل (أسماء النحويين واللغويين)، أما الترتيب الحقيقي الذي اتبعته هذه الكتب فمختلف عن الترتيبين السابقين (التاريخي والألفبائي) لكونه لا يرتِّب النحويين واللغويين فرديا وبشكلٍ لا تظهر فيه أيُّ علاقة بينهم. إن الترتيب في كتب المراتب والطبقات يعتمد أساسا على علاقة النحوي أو اللغوي بنحويين ولغويين آخرين سابقين أو معاصرين أو لاحقين، لهذا كان الترتيب جماعيا؛ يراعى فيه مدى تأثّر اللاحق بالسابق من جهة أو مكانة النحوي وتفوقه بين أقرانه من سابقيه ومعاصريه من جهة أخرى. ورغم أن عددا من الكتب قد حوت عناوينها مصطلح الطبقة مثل كتاب (نزهة الألباء في طبقات الأدباء) لابن الأنباري، وكتاب (طبقات النحاة واللغويين) للقاضي شبهة وكتاب (بغية الوعاة في طبقات النحاة) للسيوطي، إلا أنها لم تحمل المدلول الحقيقي لمصطلح الطبقة، ولم تتبع منهج الترتيب الطبقي بل كان الترتيب فيها هجائيا ألفبائيا. أما الكتب التي اتبعت منهج الترتيب الطبقي حقيقة فهي ثلاثة كتب فقط هي: كتاب (أخبار النحويين البصريين) للسيرافي، وكتاب (مراتب النحويين) لأبي الطيب اللغوي،

وكتاب (طبقات النحويين واللغويين) للزبيدي، حيث استخدمت ما يدل على وضع النحويين في طبقات، إما بشكل صريح كما فعل الزبيدي بوضع النحويين في طبقات. أو باستعمال عبارات تدل على انتمائه إلى طبقة معينة من قبيل (هو من طبقة فلان أو أخذ عن فلان)، أو عبارات تدل على ترؤسه لطبقته من قبيل (كان أفصحَ، كان أعلم الناس، كان مقدما...).

هـ- التعريف (الترجمة) في كتب تراجم النحويين واللغويين

تكاد تكون الترجمة هي العنصر المهم في كتب التراجم - وكتب تراجم النحويين والغويين بخاصة - بل وإحدى الغايات المتفرعة عن التأريخ للعلوم، وهي من الناحية الشكلية نص يلي اسم العلم مباشرة، أما من الناحية المعرفية الوظيفية؛ فهي نص يتفاوت طولا وقِصَرا، يحوي إحاطة وتعريفا بعلَم من الأعلام في مجال ما، ويكون ذلك بعدَّة عناصر من قبيل؛ تحديد المولد والنسب والأخبار والوفاة ...إلخ. والترجمة بهذا المدلول تتقاطع وظيفيا مع ما يسمى في الصناعة المعجمية التعريف المعجمي؛ فكلاهما يؤدي وظيفة شارحة؛ تَكفُل تحديد وشرح المعنى. ولئن كان "المعنى يقع في بؤرة اهتمام المعجمي"[53] فإنه يقع الموقع نفسه أيضا في اهتمام المترجِم، إذ لأسماء الأعلام أيضا معانٍ لكنها ليست بذلك التعدد والتشعب الذي يكون في صور أخرى لألفاظ اللغة، بل إنها دقيقة "تدل على مسمًى بعينه"[54]، وذلك لكون المعنى فيها إحاليا يعتمد على مَرجَعِه الذي هو الشخص في حد ذاته، دون الاعتماد على قرائن لفظية أو معنوية مثل الضمائر وأسماء الإشارة واسم الجنس...

وتختلف الترجمة عن التعريف المعجمي بنيويا، إذ تتألف من مجموعة من العناصر؛ منها ما يتصل بالنحوي في حد ذاته مثل مولد ونسبه ووفاته، ومنها ما يتصل بعلمه مثل شيوخه وأخباره وكتبه ومذهبه. وقد أورد بعض مؤلفي كتب تراجم النحويين واللغويين جانبا من تلك العناصر في مقدماتهم. حيث يقول الزبيدي: "...وأذكر مع ذلك موالدهم وأسنانهم ومدد أعمارهم وتاريخ وفاتهم على قدر الإمكان في ذلك، وبحسب الإدراك له، وأجلب جملة من نتف أخبارهم، وتاريخ وفاتهم، والحكايات المتضمنة لفضائلهم، المشتملة على محاسنهم"[55]. ويقول ياقوت الحموي أيضا "ولم آلُ جهدا في إثبات الوفيات، وتبين المواليد والأوقات، وذكر تصانيفهم، ومستحسن أخبارهم، والإخبار بأنسابهم وشيء من أشعارهم"[56]. وقد تستغرق الترجمة عناصر أخرى، تجعل متن الترجمة أطول مثل ذكر أشعارهم ومناظراتهم، حيث يقول السيوطي: "وأوردت من فوائدهم وأخبارهم ومناظراتهم وأشعارهم ورواياتهم ومفرداتهم"[57].

لم يلتزم مؤلفو كتب تراجم النحويين واللغويين كل هذه العناصر، حيث جاءت تراجمهم متفاوتة في توظيفها لها، مما انعكس على حجم ونوعية التراجم؛ إذ يمكن التمييز بين أنواع ثلاثة:

– **ترجمة أخبارية**: وهي ترجمة لم توظَّف فيها كل عناصر الترجمة سالفة الذكر، وتمَّ التركيز فيها على ذكر أخبار النحويين واللغويين مع الإشارة إلى مكانتهم ومراتبهم. وقد ورد هذا النوع من التراجم في كتابي (أخبار النحويين البصريين) للسيرافي، وكتاب (مراتب النحويين) لأبي الطيب اللغوي.

– **ترجمة مركَّزة**: وهي ترجمة موجزة مختصرة لم يرد فيها إلا ما يمكن أن يكون محيلا على النحوي أو اللغوي بشكل دقيق، مثل خبر مستحسن أو صفة اشتهر بها، وكانت المصنفات والكتب أكثر ما يرد في هذه الترجمات. وقد ورد هذا النوع من التراجم بشكل واسع في كتاب (تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم) وكتاب (إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين) وكتاب (البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة)، كما يمكن عد تراجم كتابي (إنباه الرواة) و(بغية الوعاة) من هذا النوع، وإن كانت تتميز بالطول نسبيا مع تراجم الكتب الأولى. كما جاءت بعض تراجم (معجم الأدباء) موجزة جدا[58].

– **ترجمة طويلة**: تتميز ترجمات كتب (مراتب النحويين) و(طبقات النحويين واللغويين للزبيدي) و(نزهة الألباء في طبقات الأدباء)و(معجم الأدباء) بطولها مقارنة مع النوع السابق الموجز، وذلك لتوظيفها عدة عناصر في الترجمة، من قبيل: ضبط الاسم، وذكر البلد والنسب والصفات والمحاسن ثم الولوج إلى العِلم وذكر الشيوخ والتلاميذ، ثم الأخبار والروايات النحوية أو غير النحوية، لتُختَم الترجمة بتحديد سنة الوفاة. وقد تجاوز حجم بعض تراجم النحويين واللغويين والأدباء المشهورين في (معجم الأدباء) حدود الصفحة والصفحتين ليبلغ الثلاثين صفحة وأكثر، وذلك بسبب حشو الترجمة بمناظرات ومقامات ورسائل أولئك الأعلام[59].

خاتمة

إن التشابه بين كتب تراجم النحويين واللغويين والمعاجم اللغوية العربية كبيرٌ، قد يتجاوز حدود التأثُّر إلى الانتماء؛ إذ يمكن عدُّ الأولى نمطا تأليفيا في الصناعة المعجمية العربية القديمة، وقد صرّح بهذا الانتماء أحد مؤلفي هذه الكتب عندما سمى كتابه معجما – أعني معجم الأدباء لياقوت الحموي – وتزداد قوة هذا الانتماء باتباع منهج المعجميين في التأليف من جمعٍ للمادة وانتقائها، ثم وضعها في قالب خاص بترتيبها ترتيبا معينا وحشد تراجم وتعاريف للأعلام. ولئن كانت كتب التراجم وتراجم النحويين واللغويين بخاصة مشابهةً إلى حد كبير للمعاجم في منهجية التأليف فإنها من ناحية المادة أخص من الثانية؛ لأنها لا

تهتم إلا بالأعلام من النحويين واللغويين ولما كانت أسماء الأعلام جزءا من ألفاظ اللغة وتحمل معانٍ كغيرها من الألفاظ صار من اللازم وضعها في إطارها الخاص وهو كونها معاجم خاصة أو مختصة.

إن كتب التراجم بوضعها ضمن هذا الإطار ووسمها بالمعاجم المختصة سيخولها لأن تكون مادة معجمية يمكن الاستفادة منها في توسيع النشاط المعجمي العربي دراسة وتدريسا نظريا وتطبيقيا؛ إذ ستشكِّل هذه الكتب النواة الأولى لإعداد معاجم مدرسية تُراعى فيها الفئات الموجهة لها وتخصصاتهم الدقيقة.

هوامش:

[1] – إن المقصود بعلمي النحو واللغة في هذه الكتب وفي التراث اللغوي العربي عموما مختلفٌ عما يمكن أن يشابهه من مصطلحات حديثة، إذ يدل الأول منهما على دراسة اللغة في جميع مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية؛ لذلك فهو شبيه بما يعرف باللسانيات حديثا. أما علم اللغة فليس ترجمة للمصطلح الأجنبي Linguistics بل هو مصطلح عربي قديم استُعمِل للدلالة على الدراسات التي تهتم بالثروة اللفظية، ويشمل المعاجم والرسائل اللغوية وكتب الغريب والمشترك اللفظي والأضداد والفروق اللغوية...وكان يطلق عليه أيضا "فقه اللغة ومتن اللغة واللغة"، وهذا العلم أقرب إلى الدراسة المعجمية الدلالية منه إلى بقية المستويات. وما قيل على علمي النحو واللغة ينسحب على النحوي واللغوي في كامل المقال.

[2] – محمود فهمي حجازي، أسس علم اللغة العربية، ص74.

[3] – حسن خميس الملخ، منهج تحقيق كتب تراجم النحاة – عرض ونقد، مجلة التراث، مخبر جمع ودراسة وتحقيق مخطوطات المنطقة وغيرها، جامعة الجلفة، العدد06، 2013، ص91

[4] . حسن خميس الملخ، مناهج تحقيق كتب تراجم النحاة، عرض ونقد، ص01.

[5] – استخدم أبو الطيب اللغوي عددا من العبارات التي تدل على انتصاره لمذهب البصريين وانتقاصه من الكوفيين، وذلك من قبيل؛ ليس بنظير لهؤلاء الذين ذكرنا ولا قريب منهم، كان يحسن شيئا يسيرا من جليل النحو، لا قدر له ي كتابه مراتب النحويين...ينظر: أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د، ت)، ص24، 74، 75، 86، 87، 88، 89...

[6] – أندريه موروا، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999 ص06.

[7] – أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، ص01.

[8] – الحكم المستنصر بالله (302 – 366هـ / 915 – 976 م) تاسع أمراء الدولة الأموية في الأندلس وثاني خلفاء الأندلس بعد أبيه عبد الرحمن الناصر لدين الله الذي أعلن الخلافة في الأندلس عام 316 هـ. اشتهر بعشقه للعلم واقتناء الكتب، حتى عجت مكتبته بنحو أربعمائة ألف مجلد، بذل جهدًا في جمعها من مختلف الأقطار.

[9] – الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص17.

[10] – الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين ، ص17.

[11] – أبو الطيب اللغوي (عبدالواحد بن علي)، مراتب النحويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة نهضة مصر (القاهرة)، (د ت)، ص 01، 02.

[12] – المرجع نفسه، ص05.

[13] –ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء – إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، دار الفكر الإسلامي (بيروت)، ط1، 1993 ج1، ص 05 – 07.

[14] – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص15.

[15] – ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، (مقدمة التحقيق)، ص (و).

[16] – محمد إبراهيم أبو الفضل (1904 – 1981): محقق مهتم بالتراث العربي، حقّق ما يربو عن 30 كتابا في الأدب واللغة والتاريخ. وهو يعدُّ من أكثر المحققين لكتب تراجم النحويين واللغويين؛ إذ حقّق منها خمسة كتب هي: كتاب مراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي، وكتاب طبقات النحويين واللغويين للزبيدي، وكتاب نزهة الألباء في طبقات الأدباء لأبي البركات ابن الأنباري، وكتاب بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للسيوطي، وكتاب إنباه الرواة على أنباء النحاة للقفطي.

[17] – القفطي (جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف)، إنباه الرواة على أنباء النحاة، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي (القاهرة)، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1986، ص25.

[18] – القفطي، إنباه الرواه على أنباء النحاة، ج1، ص24.

[19] . أحمد مختار عمر،صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب (القاهرة)، ط2، 2009، ص19.

[20] – ابن يعيش (موفق الدين أبو البقاء)، شرح المفصل للزمخشري، ج1، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، 2001، ص93.

[21] – ينظر: أحمد مختار عمر، صناعة المعاجم الحديثة، ص39.

[22] – علي القاسمي، اختصار المعاجم – طرائقه وأهدافه، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب،الرباط العدد50، 2000، ص29.

[23] – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص07.

[24] – السيوطي (جلال الدين عبدالرحمان)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر (القاهرة)، ط2، 1979، ص06.

[25] – السيرافي (أبو سعيد الحسن بن عبدالله)، أخبار النحويين البصريين، تح: طه محمد الزيني و محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده (القاهرة)، ط1، 1955، ص10.

[26] – ينظر: السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، ص05، 06.

[27] – ينظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، (مقدمة المحقق)، ص 03.

[28] – ينظر ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1،(مقدمة التحقق)، ص ج

[29] – القفطي، إنباه الرواه على أنباء النحاة، ج1، (تصدير المحقق)، ص07.

[30] – السيوطي بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، ص06.

[31] – ينظر: محمد أبو الفرج، المعاجم اللغوية في ضوء علم اللغة الحديث، دار النهضة العربية (القاهرة)، 1966 ص48، 53.

[32] – ينظر أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص 78، 79.

[33] – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص07

[34] – القفطي، إنباه الرواة على أنباء النحاة، ج1، ص36، 37.

[35] السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ص 03 – 05 .

[36] – ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص 05 – 07.

[37] – ينظر: السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، ص03.

[38] – السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ، ج1، ص03.

[39] – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص 07.

[40] – أبو المحاسن المفضل بن محمد التنوخي، تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم، تح عبدالفتاح محمد الحلو، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (الرياض)، 1981، ص20.

[41] – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص07.

[42] – نقلا عن: أبو المحاسن يوسف بن أحمد اليغموري، نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، تح: رودولف زلهايم، دار النشر فرانتس شتاينر بقيسبادن، 1964، ص02.

[43] – ينظر: ابن الأنباري (أبو البركات كمال الدين عبدالرحمان)، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار (عمان)، ط3، 1985، ص23، 25، 32...

[44] – أبو المحاسن التنوخي، تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين، ص36.

[45] – أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، ص 1،2.

[46] – ينظر: أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، ص24، 26،

[47] – السيرافي، أخبار النحويين البصريين، ص25.

[48] – ينظر: أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، ص24، 67، 77، 80.

[49] – ينظر: أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، 13، 65، 67.

[50] – ينظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص40، 115.

[51] – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص08.

[52] – المرجع نفسه، ج1، ص08.

[53] – أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص117.

[54] – عباس حسن، النحو الوافي، ج1، دار المعارف (القاهرة)، (د ت) ، ص 286.

[55] – الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص17.

[56] – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص 07.

[57] – السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، ص 05.

[58] – ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ج2، ص199، 204، 253، 262، 357، 396، 409...

[59] – ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ج2، ج4، ج5، ص 234، 295، 876، 1923

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 542 - 560 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

قراءة في رواية " أغنية الزمن الضائع " لأحمد حاجي

Analysis of the novel " a song of the lost time" of Ahmed Hadji

أ. الزهرة بوطالبي *
Boutalbi Zohra
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة (الجزائر)
Université Kasdi Merbeh Ouargla- Algeria
zohradz2266@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/06	تاريخ القبول: 2021/06/15	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

خلق أحمد حاجي في رواية (أغنية الزمن الضائع) خلطة سحرية مزجية ولّدت إنتاجية سردية عجائبية تماهى فيها وجعه بعد فقد الحبيبة بوجع الوطن في العشرية السوداء،حيث صيّر تشكيل المتن الحكائي الخارجي(الغلاف) والداخلي دالا على الاثنين في آن واحد؛ فإذا كان وجود زينب تجلّ لعالم القيم بالنسبة للسارد، فرحيلها يعني انهياره حينها تنازعته شهوة للإصلاح متخذا من الرحلة في كوكب الأرض مطية لتحقيق مقصديته.

وتمكننا من خلال تحليل فلسفته الترابية المكثفة في ملفوظات مادته السردية بعد الأزمة من القبض على أصناف شخوصه (السارد الإنسان،الأنبياء،الطيبون،الأشرار،الجن)،والكشف عن ملامح شخصيته المتأزمة.

الكلمات المفتاح: أغنية الزمن الضائع – أحمد حاجي – زينب –الأرض – اللعب – العشرية السوداء

Abstract :

The novel "Lost time song "by Ahmed Hadji was able to create such blending magical mixture that produced a miraculous narration. It identified his pain after losing his love with that of the Country's black decade, thus, both the external and internal narration state both of his pains. If the existence of Zineb is the manifestation of the Values for the narrator, her leaving means the destruction them. As a result, he started to travel the Earth due to his rage to rehabilitate it, in order to reach his intent.

Through analyzing his philosophy via his narrative vocabulary, we were able to know his personality (human narrator, prophets, the good and bad guys and Jinn (demons). Furthermore, revealing his confused personality.

* الزهرة بوطالبي: zohradz2266@gmail.com

Keywords: Song of the lost time - Ahmed Hadji – Zineb - earth -play- black decade .

مدخل :

تعد (أغنية الزمن الضائع) لأحمد حاجي*† رواية سيرة ذاتية تنتمي إلى حقل الأدب الملتزم تناولت جانبا من تجارب السارد المتراكمة بعدما تزاحمت في ذهنه الأفكار، وهبت بذاكرته العواصف فاتحا المجال للقارئ حتى يقوم بعمليات استدلالية يستنطق فيها نصه، ويتأوّل بواطن تجربته السردية فحطت به في مفترق بعدين متكاملين يلبس أحدهما الآخر؛ ظاهر وخفي:

-**البعد الظاهر**:إن رواية السارد وليدة أزمة حب سليبة نسج خيوطها القدر تزامن تحصيل مردود نتاجها وتوتر المحيط السياسي في الجزائر زمن العشرية السوداء، فوردت مادة المتن خلطة سحرية عقد فيها المبدع تركيبا مزجيا بين حلمه والواقع تماهى فيه وجعه بوجع الوطن.

-**البعد الخفي**: تعالق السارد في مخاض عمليته الإبداعية مع أبي العلاء المعري في رسالة الغفران لينتج تناصية بنيت على المغايرة ؛ فإذا وصف الثاني الحياة في الآخرة خالقا ومتخيلا فإن الأول انطلق في رحلته من واقعه، حيث جاب كوكب الأرض بحثا عن ذاته المحطمة، وتنقيبا عن الطيبين يقول:« أنا أبحث عن هؤلاء الناس...في بساطتهم،في عفويتهم وفي براءتهم»[1] عارضا عينات لشخوص يتحركون في مسرح الحياة، غاص في دواخلهم قصد تعرية سلوكاتهم المؤسسة –غالبا– على التناقض.

إذن كرست الرواية لمنتوج سردي ذي بعد إصلاحي تعرض فيه السارد لنقد واقع حضاري انهار فيه عالم المثل بعد فقد الحبيبة التي مثّلته يقول:«أنا متعب من العالم»[2] فتنازعته شهوة لإصلاحه، وتلك هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر؛لأن كل واحد منهم يعاين النقص فلا يخدع نفسه بل يسعى جاهدا لإيجاد سبل الإصلاح.[3]

† الأستاذ الدكتور أحمد حاجي تخصص أدب عربي قدم جامعة قاصدي مرباح ورقلة من مواليد 1974/05/03 بالحناية تلمسان.شغل العديد من المهام والوظائف، ويشغل حاليا منصب رئيس اللجنة العلمية قسم اللغة والأدب العربي.و من أهم مؤلفاته:مجموع مقالات، و رواية أغنية الزمن الضائع، و ديواني ورود في زمن الشوك،و أنس الغريب، ومراثي الرسول صلى الله عليه وسلم عقب وفاته. وأعمال أخرى مازالت قيد البحث.

أولا– ملخص الرواية:

تسرد الرواية قصة حب عفيفة جمعت محمود بطل الرواية بزينب، طائران رفرفت روحيهما في سماء الطيبة، وعاشا تجربة حالمة سعيدة كتب لها الخلود طعّمت بأسمى معاني النقاء والعفة، تمازجا فيها روحا وفكرا.

صوّر السارد في عتبة الرواية مشاهد فوتوغرافية تخيرها من ألبوم طفولته البريئة المائزة بحب اللعب والانطلاق، والجانحة إلى تجاهل المستقبل، وما يحمله من مفاجآت .

كل شي كان جميلا وقد ألِف محمود الأرض التي ربي فيها ولعب بترابها حتى دقّت ساعة الرحيل بأمر من رب البيت ليجبر خرّان الذاكرة على امتصاص أولى سلاسل الفقد الموجبة ؛ لأنها شكّلت نقطة تحول في مسار حياته بعدما مكّنه القدر من لقاء البديل، هناك أين صادف حبه الأول زينب تلك الروح الطاهرة التي قضى معها أياما جميلة، تواعدا فيها على تحقيق المنى وفق دستور العفة والالتزام.

لكن هيهات الدهر كان كفيلا بقلب الموازين، وها هو كعادته يعكّر صفو العاشقين منتزعا الفرحة من القلبين، وامتدت يده لتقتطف خلسة ربيع زينب، وتقتطع البسمة من شفاه محمود.

لقد رحلت زينب بعد صراع مع المرض لتخط بيدها ثاني حلقات الفقد مخلفة محمود وحيدا يتجرع غصّة الفراق يتيه في دوامة القتامة والضياع والذكرى.. حاول مرارا أن يتناسى اسمها ويمحو طيفها من الذاكرة لكن الغائبة كانت دائما حاضرة، يراها في المكان واللامكان، ويسمع صوتها في الآن واللاآن.

أبى القدر أن يدع محمود وشأنه وتواترت سلاسل الفقد وتهاطلت عليه الأحزان حتى هيمنت الأزمة على ذاته وترسبت في القاع، واعتقد محمود أنه فاقد لكل جميل مما ضاعف إحساسه بالمرارة، وتضخم شعوره بالغربة والعدم حتى مرض.. وتجاذبته أهوال النسيان والذكرى ليواصل رحلته الوجودية بحثا عن روح وطيبة زينب.

ثانيا– الغلاف/ زينب:

تكتسي صورة الغلاف أهمية بالغة عند تلقف أي نص روائي لفاعلية العين التي تضطلع بمساعدة سائر الحواس على إدراك مكامن القبح والجمال. فإذا كان نسبة ما نستمده من معلومات عن طريق الإبصار يبلغ تسعين بالمئة، فإن العين والأذن فقط تمداننا بثمان وتسعين في المائة ويبقى درجتان لباقي الحواس.[4]

إذن الغلاف أيقون يحقق باكورة العملية التواصلية بين المتلقي والنص قبل اقتحام المادة الحكائية دالا عليه ومختزلا لمعانيه فهو «الناطق بلسانه،يقدم قراءة له وبالتالي يصيغ سمات النص وعلاماته وهويته»[5]

استنادا إلى هذه القيمة قسّم النقاد التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي في العصر الحديث إلى نمطين واقعي وتجريدي؛ التشكيل الواقعي يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة... وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجراها يسهّل على القارئ الربط بين النص والتشكيل، أما التجريدي فيتعلق بمدى قدرة المتلقي على تأوّل دلالات الرسومات التجريدية التي أسّسها خبرته وزاده المعرفي.[6]

ولعلنا نتساءل هل نمطية التشكيل الروائي في النص الأنموذج واقعية أم تجريدية؟ أم أنّ السارد صيّرها ازدواجية؟

عبّر غلاف (أغنية الزمن الضائع) عن مشهد غروب عناصره البنائية هي: شمس غاربة، بحر، وشجرة الصفصاف.شكلت الصورة المحور، ومركز الثقل الذي تدور حوله الأحداث في الرواية ؛ فهو الفضاء الذي يلتقي فيه الحبيبان قبل الأزمة، وبعدها تحولت الطبيعة حيث سكنت زينب إلى معشوقة ثانية [7] تعزيه عن فقدانها، ليتماهى الكيانان ويتسنى لمحمود أن يهرب بخواطره وذكرياته إليها. والسؤال الذي يعترينا اللحظة ترى أين سكنت زينب؟

يقول السارد:«الشمس تغار من حبيبتي بل تغار من هذه الطيبة، والتي لا تشرق إلا على الطيبين»[8]حينها نعدّل السؤال:على من أشرقت الشمس في الغلاف؟ وأين تموقعت زينب فيه؟

حسنا إذا قمنا باستقراء ثم تفكيك المواد المشكّلة للغلاف ألفينا الشمس تشرق على النبات (شجرة الصفصاف) وعلى الماء (البحر). لو أردنا تعيين الرمز الدال على زينب نتوسل بالمعاجم علّنا ننتفع من دلالتها، فتكون قرينة تضيء عملية البحث مستدلين بالحسن اليوسي الذي خصص جزءا من كتابه المحاضرات لمناولة فوائد التسمي وفضلها: «أما ذكري للاسم فلما مر بي من فوائد التسمي، وأحمد الله وأشكره إذ جعله حسنا، وأسأله سبحانه أن يجعل فعلي وخلقي وحظي في الدارين منه حسن،كما أحمد الله تعالى أن حسن اسم والدي أيضا فجعله مسعودا وأسأله تعالى أن يجعلني كذلك في الدراين ويجعله مسعودا»[9] نلاحظ أن اليوسي يشعر بالرضا على اسمه الحسن المكافئ لفكره المتقد وفعله وخلقه وأمانيه، كيف لا؟ وقد حقّق كل ما تمناه في صغره ؛ العلم والمال والحج.

انتقى بالمقابل السيد عبد الهادي لوحيدته اسم(زينب) وتعني نبات عشبي معمر أزهاره جميلة بيضاء اللون، فواحة الرائحة يزرع لعناقيده وحسن منظره.[10]

ثم انظر إلى (شجرة الصفصاف) في الغلاف :هي شجرة تاريخية قديمة ذكرت في الكثير من الكتابات والمخطوطات الفرعونية والسومرية، تحب المياه، تزرع إلى ضفاف الجداول والأنهار، أوراقها خضراء، رائحتها طيبة، وطعمها شديد المرارة.[11]

نقارب بين دلالة (زينب) وماهية (شجرة الصفصاف)، ونحدد القاسم المشترك بينهما، نتحصل على مواصفات حبيبة (محمود) :نبات معمّر تاريخي ؛ لأنها سيطرت على فكره، وتربعت على عرش قلبه فكانت تاريخا دونه في الطروس (الرواية) ؛ بياض اللون يرمز لبياض قلبها، يقول:« تبقى الورقة على حالها بيضاء بياض قلبها »[12]، أما الرائحة الطيبة فتجلّ لسيرتها العطرة وخلقها الطيّب.

نستنتج أن (شجرة الصفصاف) معادلا موضوعيا للحبيبة في الحياة، في حين طعم المرارة مرجعيته رحيل زينب الذي ولّد غصّة وهمّا في قلب محمود. أما عن منفعية الصفصاف؛ فإذا كان مادة خاما يصنع منها الأسبرين الذي يستطب به لتسكين الآلام، وكانت قشوره بلسماً لإيقاف نزيف الجروح[13] فتفسيرها على متمفصل السارد شعوره بالغربة واللاإنتماء التي لا سبيل للخلاص منها إلا بذكر زينب حينها يطمئن قلبه، ويشعر براحة نفسية، وهو يطير في عالمها الحالم يجتر ماضيه العتيق، وذكرياته معها فتلتئم جراحه ويتعطل نزيف الجراح والأسى.

لكن الشمس تشرق على البحر أيضا، وقد تواترت حركيّتَه بين الثورة والخمود انعكاسا لعلاقة الحبيبين لمح لها السارد قائلا: « وكثيرا ما كنا نتشاجر لأتفه الأسباب .»[14] على أن الرابط بين البحر و(زينب) ثوبها الأزرق الذي اقتطعته من زرقته فأكسبها هدوءه. وللسارد واللون الأزرق حكاية لمسناها في تجربته الشعرية.

ثم نتساءل أين تموضع السارد في الغلاف؟ علّق حميد الحميداني على تموقع اسم الكاتب في العمل الروائي: « ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط جميع التفسيرات الممكنة وردود فعل القارئ، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفيّة التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية »[15].

إذا كان من المعطيات (شجرة الصفصاف = زينب) فإنه من المسلمات أن يخط السارد توقيعه بمحاذاتها، والدافع مبدأ الشراكة المبرم بينهما عند مراقبة مشهد الغروب ككيان سليب كان موجودا فعلا، وكبديل يفتّش عنه بعد الفقد،

يقول:« أمضي أراقب الغروب في انتظار امرأة تتأمل معي هذا السكون في انتظار زينب أخرى »[16].

وبما أنه أعلن في فضاء النص عن توحدهما (نحن روح واحدة) ؛ أي محمود=زينب، وتكثف تكريس المعنى ذاته في ملفوظات الغلاف الأخير للرواية يمكننا الجزم أن حضور اسم السارد أيضا تجلّ لزينب التي شبهها بالشمس؛ وبما أن التشبيه مبني على المماثلة فإن الشمس الغاربة هي زينب بعد الأفول.استشعرنا حضورها حتى في العنوان: (أغنية **ال**زمن **ال**ضائع) تحوي **ألفين شمسيتين**،إذا طبقنا قانون الاختزال نتحصل على: **+شمس– شمس= غروب يسير إلى عتمة**. ولعلنا نستحضر في هذا المقام تشاكلا مع أسلوبية البحتري في وصف بركة المتوكل، يقول:

يا مَن رأى البركة الحسناء رؤيتها والآنسات إذا لاحَت مغَانيها
بحسبها أنّها من فضل رتبتها تعدّ واحدة و**البحـر** ثانِيــها
فرونَق **الشّمس** أحيانا يضاحكها وريّق **الغيث** أحيانا يباكيها
إذا **النجوم** تراءت في جوانبها ليلا حسبت سماء ركّبت فيها [17]

إن تفكيك تجميع مشهد وصف البركة نتاجه مستلزمات مدحية (البحر– الشمس– الغيث – النجوم) لصيقة بشخص الممدوح أسقطت على أشيائه التي يملكها،كذلك فعل السارد ؛ تجميع مواد صورة الغلاف انعكاس لشخص زينب من خلال قرائن رمزية دالة على ذاتها.

نستنتج أن الغلاف دال و(زينب) مدلول، والتشكيل الخارجي له واقعي توارى فيه التجريد تأولنا مقصديته بناء على ملفوظات السارد مقترنة بسيكولوجيته المتوترة الحزينة حيث مثّل الجذب والقحط في حياته ؛ لأن مشهد الغروب أدواته غير مؤهلة لإنتاج المطر في ظل غياب درجة الحرارة التي يحققها سطوع الشمس .ومادامت زينب تمثل عالم المثل فغروب الشمس دليل أفول القيم التي غابت بالنسبة للسارد برحيلها، بعدما كانت مادة الحوارات التي سجلتها الذاكرة بينهما ؛ تذمر من سلوكات المجتمع الغريب عن المحبوبين كرعونة الأطفال وأصوات السكارى وقلة الحياء..باختصار كانا ثائرين يشعران بعجائبية الواقع واللاإنتماء .وكان هو مثقلا من(تفاهة العالم) لمح له بالتمرد والثورة والخروج عن المألوف في العصر العباسي بزعامة أبي نواس وبشار بن برد المتطرفة.بيد أن فلسفته تطلب اعتدالا في هذا الكون....فهو بممارسته لفعل الحب العفيف – في معتقده – يرفض الواقع القائم — غالبا – على الضعة في تعاطيه معلنا للمحبين:لست ضد الحب إن ربيَ في تربة الطهارة والعفة،ثم يلتفت للمشاغب لست ضد التغيير ولكن ضد طريقة التعبير المؤسسة على الهمجية والعنف والتخريب...وهو تجسيد لصراع أبدي يعيشه الإنسان منذ الأزل؛ الصراع بين القديم والجديد، وبين الأصالة والمعاصرة.

ثالثا- الفلسفة الترابية في الرواية:

بعد تقصي المادة الخام للمتن الروائي حصلّنا تكرارية ثلاثية (تراب- طين- صلصال) وهي مواد تشكيلية للأرض وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ومن آياته أن خلقكم من تراب﴾[18]،﴿وبدأ خلق الإنسان من طين﴾[19] ، ﴿خلق الإنسان من صلصال كالفخار﴾[20] ثم نفخ فيه جلا وعلا من روحه. فمن الأرض نشأة الإنسان، ومنها قوته، وفوقها معاشه، وتحتها يوارى بعد موته، وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن كل عنصر من عناصر جسم الإنسان له نظيره في عناصر منبته الأرض[21]. ولكن ما سر اختلاف البشر؟

قال الإمام أحمد حدثنا يحي ومحمد بن جعفر حدثنا عوف، حدثني قسامة بن زهير بن أبي موسى عن النبي صلى الله عليه وسلم:« إن الله خلق آدم من قبضة قبضها من جميع الأرض، فجاء بنو آدم على قدر الأرض، جاء منهم الأبيض والأحمر والأسود وبين ذلك، والخبيث والطيب والسهل والحزن وبين ذلك»[22].

لقد شغلت هذه العلاقة بين (الإنسان والأرض) خلد وفكر محمود في رحلاته التأملية حينما كان يجلس إلى الذاكرة متفكّرا في ثنائية (فوق/ تحت التراب)، يا لها من مفارقة عجيبة مؤلمة ؛ بالأمس كان يلعب وزينب بالتراب، وبنيا هناك بيتا صغيرا حمّلاه كل الأماني، واليوم هي تحت التراب.كما ذكر في صمته كل من ينام إلى جوارها ممن عرف من الطيبين.

لم يجذب رؤية محمود ألوان البشر ولا أشكالهم ولا حتى أحجامهم وإنما استفزته سلوكاتهم، فقام برحلة حول الأرض كان صوته المهيمن فيها، أين سرد قصصا عاصرها أو حكيت له مؤيدا لفعل الطيبة ورافضا وناقدا للشر. وعلى هذا الأساس قسمنا شخوصه إلى: السارد الإنسان، الأنبياء، الطيبون، الأشرار (الخبثاء)، الجن.

1 – السارد / الإنسان:بطل العمل الروائي محمود ما شدّنا في اعترافاته قوله:«أبني بيتا...وأبرع في جمع أجزاء البيت» [23] دلالة على براعته وتمكنه من فن مدارة مقصديته عن طريق تشتيتها في أجزاء النص مما يتطلب جهدا وتلاعبا بالمادة اللغوية لتعريتها.

أ – صفاته : لا مناص أن تخيّر اسمه لم يكن اعتباطيا، ترى أيكون لزينب علاقة ؟ إذا قمنا ببعثرة حروف الحبيبين، وأعدنا ترتيبها نحصل على (**زمن حب يدوم**) المشخصة للعلاقة.ومادامت **الزمانة** معجميا هي **الحب**[24]،بعملية تعويضية بسيطة يتشكل لدينا (**حب حب** يدوم) لتصبح (**الحب**) الثانية مؤكدا لفظيا تبوح بحب مضاعف، ولكن ماذا إن تلاعبنا أكثر بالعودة إلى مدلول الزمن؛ يقال:« الزمن

كأنه هو وجودنا نفسه »[25] و« الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا »[26] فنستنتج أن حب زينب هو وجود محمود بل كيانه والأكسجين الذي يتنفسه. إذن:

الزمن=الحب

الزمن=الوجود ⟵ **حب زينب = وجود محمود = الأكسجين الذي يتنفسه**

الزمن=الأكسجين

باختصار زينب هي الحياة، وفي غيابها يشعر محمود بالضيق والاختناق:« ومع تقدم العمر عاودتني تلك الحالات من الاختناق »[27] أي أنه يعتبر نفسه ضحية لفعل الزمن السليب الذي حرمه زينب وكل جميل، مما جعله يتخير وزنا نحويا مكافئا لسيكولوجيته اسم (**مفعول**).

وبعد التعرف على علة التسمية، وقراءة الرواية مرارا تمكننا من القبض على بعض ملامح شخصية السارد التي بنيت على الثنائية:

- **النسيان / الاسترجاع**:

تراوحت ذاكرة السارد في رواية(أغنية الزمن الضائع) بين النسيان والاسترجاع، قمنا بتقسيمه تبعا للحالة النفسية ؛ أي تبعا لمقتضى الحال ؛ قبل الأزمة وبعدها.

قبل الأزمة توقع النسيان في باب التعلم، فقد رسخ في ذهن محمود آثاره كما يلي:

-نسيان معلومة (معلم الفرنسية) ⟵ عقاب فردي(العصا)

-نسيان الأشياء (الأدوات) ⟵ عقاب جماعي(العصا)

إن ما يهمنا النسيان الفردي ترى ما سببه؟ نقترح للإجابة الفرضيات التالية:

-ربما السبب هو البرد فعلا كما برّر السارد.

-ربما السبب هو النفور من لغة المستعمر.

-ربما يكون السبب نفسيا مرجعيته ترتبط بأسلوبية المعلّم.

لكن السارد كان يحب حصة أستاذة الفرنسية (تواتي) :«حصة اللغة الفرنسية رائعة، وكثيرا ما كنت أتلهف إليها، السيدة (تواتي) تلك المرأة الطيبة ...لازالت تجلس في الذاكرة »[28] نخلص أن النسيان لم يكن أسّه عاملا طبيعيا بل نفسيا؛ لأن المعلم مثّل صورة الجلاد الذي يعاقب، فارتبطت شخصيته الترهيبية بصورة المستعمر، ثم يأتي عامل البرد في المرتبة الثانية، ولعله وقتها فاضل بين صورته وصورة معلمه الحنون

في قريته الأم القائم على تجليسهم أمام المدفأة «و كثيرا ما يجلسنا أمام المدفأة، فنحس بالراحة والطمأنينة والدفء، نتابع الدرس في شغف»[29] لاشك أن إقبال التلاميذ ساعتها على التعلم بحماسة وأريحية مرده توفير الأرضية الملائمة لغرس العلوم. وأن نفور معظم زملائه فيما بعد منه وتسربهم وإخفاقهم علته القساة الذين حدثنا عنهم في المتن الروائي.

أما بعد الأزمة لمسنا النسيان في الصلاة واستدراك محمود له بسجود السهو، بينما كان يستحضر كل تفاصيل لقاءاته وحواراته مع زينب التي امتلأ بها خزّان الذاكرة، بل راح يفتش عن مبرر لنسيانها دون جدوى .يا للمفارقة في الصبا كان يجيد النسيان ويعاقب من الآخر،أما اليوم صار لا يجيده ويعاقب بل يعذّب ذاته وفؤاده.

– القتامة / الفكاهة:

اسودت الحياة في عين محمود بعد فقد الحبيبة، وساءت حاله ومرض حتى وصل إلى الهذيان، ولكن الفكاهة كانت مبثوثة بين ثنايا المتن وفق توزيع زمني محكم: **قبل/ في / بعد الأزمة.**

تميزت فكاهة محمود قبل الأزمة بالطبيعية التلقائية نابعة من ذاته، نمذجتها تمظهرت في ممازحة الأقران من خلال حوارية تناقلتها ذاكرته مثلا إبان لعب كرة القدم يقول: «عندما أصل إلى المرمى أحمل الكرة بيدي وأقذفها في اتجاه المرمى.»[30] فيتعالى صوت وهتاف البراءة احتجاجا مما يؤدي إلى إثارة جو حماسي محفز، ومضحك في آن واحد إبان اللعب.وفي أوج الأزمة عمد محمود إلى تفعيل هذه القصص التي اختلسها من ذاكرة الصبا مقترنة بمغامراته وأصحابه في الثكنة العسكرية للترويح عن زينب فترة علاجها في المستشفى تغالب مرض تضخم القلب.

بعد الأزمة صار محمود يستجلب الضحك من خلال (الفهامة) تلك الحصة النقدية الفكاهية التي تحقق له السعادة أسبوعا من خلال اجترار مشاهدها في انتظار جديد الحلقة القادمة، كنوع من التعويض، بحثا عن توازن الذات المتوترة، وطلبا للمزاح الغائب برحيل زينب.

– الصمت / الصوت:

تكثّف حضور فصل الشتاء في المتن الروائي: (أيام حالكة من ديسمبر ويناير، الثلج يتساقط، ملامح ديسمبر، المطر يتساقط بغزارة...) ما يعكس شخصية السارد الحالمة يقول بودلير:«الحالمين يحبون الشتاء القاسي»[31] لذلك كان يجنح إلى الهدوء والصمت قصد الاستكانة والكمون واستحضارا

لميكانيزمات استقبال الذكريات أثناء لقائه المباشر مع الطبيعة الحاملة لها: «فالعودة إلى الطبيعة عودة إلى الفطرة والذات »[32] .

لكنه ذكر ضمنيا أصواتا تروقه كشفت رومانسيته ورهافة حسه كصوت زينب الفاتر الخافت الذي يأسره، وصوت العندليب الأسمر لمّا يفارقها، وصوت الطيور المغادرة صوب الشمال رمز الخصوبة والنماء التي تذكّره بمن يفترض أن تكون له حليلة.أما الأصوات التي يستنكرها؛ صوت الهاتف (رنات نوكيا كما عبر عنها)، وصوت الموسيقى الصاخبة، وصوت العالم الآخر.

– الموت / الحياة:

أقرّ السارد أن الموت بعد رحيل زينب أصبح ضرورة ملحة يعايشه ويخامره في كل آن بسبب هول الأزمة، والصدمة الكاسرة التي هدّته وأرهقته،ثم صور خوفه من الموت على يد الإرهاب في العشرية السوداء:«من أين يأتون سأموت...أنا بحاجة إلى سلاح، أدافع عن نفسي وعن عائلتي»[33].

هنا يكمن التناقض أنّى له أن يطلب اللحاق بزينب ؟ وفي الوقت ذاته يخشى أن تطوله يد الإرهاب ؟ والجواب أن محمود المؤمن انتصر على الشخص القانط من رحمة الله.

على أن هناك مواصفات عدة اشتملت عليها شخصية محمود مثل: الصبر،كبر النفس ؛ فلم يكن يخجل من التصريح بجهله للإعلام الآلي أمام زينب التي يفترض أن يصطنع الكمال أمامها، وحتى القارئ يتفاجأ بإعلامه دقائق يجهلها عن السارد كان بإمكانه مداراتها ؛ مثل قصة شوماخر الذي اعتقده شركة لتصنيع السيارات ليكتشف بعدها أنه متسابق، امتصاص المواقف الحرجة مثلا عند نزوله في المحطة الخطأ...

ب– أثر تكرار عناصر الأرض في شخصية السارد:

تكثف حضور عناصر الأرض(الطين، الحجر، الصلصال، التراب، الرمل) في رواية تيمتها الحب،مما جعلنا نسعى لتفسير الظاهرة وعلاقتها بشخصية السارد معتمدين على تلاعبه في طرح الألفاظ.

يقول:« وأنا **ألعب** بالتراب وأبني **بيتا** من الطين والحجر »[34].

لعل أهم ما شد انتباهنا ثنائية :**اللعب/ بيت من الطين والحجر**:

– اللعب : تمظهر عند السارد في الطفولة: « لأن الجسد والعقل في هذه المرحلة لا يكونان صالحين بعد لمواجهة البيئة»[35] فهو وعاء لإفراغ المكبوتات، وفضاء يمكّن الطفل من التمرد على الواقع وعاداته وأعرافه بعد التخلص من الشحنات السلبية التي تقيده، يقول فرويد: « اللعب بالنسبة للطفل فرصة لصياغة عالم

يوافق رغبته،عالم يتصرف فيه كما يشاء »[36]حيث يشعر الطفل بالملكية والحرية من خلال القدرة على هدم البيت وإعادة البناء تلبية لرغباته، وكأنما العالم محكوم بين قبضة يديه، وينساق لأوامره .

تمحورت أشكال اللعب في الرواية: اللعب بالتراب وبناء بيت من الطين والحجر، واللعب بالزوارق التي كان السارد يصنعها ويتتبع رحلتها في الساقية، وكأنه مولع منذ نعومة أظافره باكتشاف المجهول، ولعبة الحب أين كان يعتمد على أوراق وردة الياسمين سائلا عن (حب –لا حب) زينب له؛ لأنه لا يقوى على مصارحتها مباشرة لحيائه، ولأنها لا تحب الأحاديث الغرامية.

ثم يؤكد محمود أن اللعب لا يلائم الكبر:« لقد كبرنا على الطين والأحجار،جلسنا إلى متاعبنا وهمومنا »[37] تلك الهموم التي ولدت لعب الكبار متجلّ في اللعب بالكلمات.

يقول محمد مفتاح:« إن اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية وهو اضطراري أو اختياري من قبل المؤلف تأليفا،والمخاطب تأويلا»[38].

– البيت:جاء في لسان العرب: بيت الرجل داره والخانات حوانيت التجار والمواضع المباحة التي تباع فيها الأشياء، ويبيح أهلها دخولها، وبيت الله : المساجد/ البيت من الشِّعر/ البيت هو القبر/ سمّي نوح السفينة التي ركبها أيام الطوفان بيتا، وأهل بيت النبي ص أزواجه وبنته وعليا / وبيت الرجل امرأته، ويكنّى عن المرأة بالبيت / البيت عيال الرجل/ بات الرجل يبيت إذا تزوج.[39]

قال أحمد حاجي (السارد):

1–« هل تذكرين بيتا بنيناه من الطين وجعلنا بعض الأصداف على سقفه، وجعلنا له بابا، ولم نجعل له مفتاحا.

–ذلك البيت لم ندخله يا محمود[40].

2–فاطمة في صمت تلعب بالتراب كما كنت في طفولتي وتبني بيتا صغيرا من الطين والأحجار وتتركه دون سقف دون باب .

–و كأنها أرادت برحلتها الأبدية أن تترك فرصة ذلك البيت الطيني.[41]

3–ترحل وتترك البحر وبيتا صغيرا بنيناه من الطين والحجر.[42]

–ينهال التراب على حبيبتي التراب الذي لعبنا به منذ الطفولة.[43]

–كان القبر يشدني إلى البدء حيث الرمل يشدني مسجد المدينة ...ولازال أطفالها يلعبون بالتراب ويتراشقون بالحجارة.[44]

إذا قمنا بتحليل هذه المعطيات نتحصل على معاني تكافئ معاني البيت المعجمية في الرواية :

- **بيت الحلم** : هو بيت الطفولة وقيل « أنه يكفي لجعل صاحبه في حالة حلم يقظة ويضعه على عتبة الأحلام حيث يجد السعادة »[45]، (ياء المخاطبة) في (تذكرين) و(الهاء) في (بنيناه) دليل على المشاركة بين زينب ومحمود في بناء البيت تنبأ محمود بنهايته الجميلة لما علّق تعليقا إسقاطيا على لوحة حب جمعت شيخا وزوجته خالقا لحوار بينهما، وتمنت زينب لو تأسس حينما حلمت بثوب الزفاف.

ولكن إن أخضعنا مواصفاته لقانون تفسير الأحلام ؛حيطانه رجال والسقف نساء، (لأن الرجال قوامون على النساء)،وبناء الدار للعزب امرأة مرتفعة يتزوجها[46]. وعدم دخول البيت وغياب المفتاح تأويله عدم تمام الزواج. قالت زينب« ذلك البيت لم ندخله يا محمود ».[47]

- **بيت زينب**: يشتمل على صورة والدها، وكتب في الإعلام، مصحفان وسجادتان، وبعض الأفرشة تتصدر البيت طاولة تقليدية مزخرفة [48]،إنه مؤسسة متواضعة تحكمها الثنائية (خالتي مريم وزينب)، قوامها البساطة والوفاء يعبر عن قوة إيمان والتزام ساكنيه، صيره السارد خادما عاكسا لشخصية الحبيبة « أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم »[49]رسخت تفاصيله في ذاكرة محمود، وارتبط به، وصار رمزا لها يمر به كلما اشتاق إليها.

- **بيت الرؤيا** : البيت الذي شهده في رؤيته نتاج زواجه بامرأة صالحة توقظه لصلاة الفجر أنجبت له ولدين شبهها عبد الحميد وأسماء بنت الخمس سنوات،التي استيقظ هلعا على خبر وفاتها في حادث مرور. ونعتقد أن البيت عملة ذات وجهين؛من جهة امتداد لأحلام اليقظة وتحقيق لرغبته في الزواج من زينب، ومن جهة أخرى كان يبحث عن شبيهة بديلة لها، فكأنه يمنّي نفسه بزوجة مستقبلية يحقق معها المنى.

- **البيت العش**: تحملنا هذه اللوحة الطبيعية إلى الغلاف لنتصور أن السارد بنى عشا في شجرة الصفصاف وكأنه وقف هناك يستكشفه «أقمت مركز قيادة كالعش في شجرة الصفصاف وهناك بين الأرض والسماء أمضيت وحيدا ساعات بين الطيور المغردة.»[50] إنه يبحث عن عياله الذين تمنى إنجابهم من رحم زينب باعتبار(زينب=شجرة الصفصاف).

- **البيت الشريك**: الحلم بمستقبل جميل اشترك فيه مع ابنة أخته فاطمة في لعبها بالتراب صغيرة غير أن مواصفات البيت الذي بنته دون سقف ودون باب لأنها ماتت طفلة، وحلم الشباب أمثاله في الحصول على حبيبة « يجلس بعض الشباب إلى المحطة بعضهم ربما يبحث عن حلم...عن امرأة جميلة.»[51].

-**البيت السفينة:** كانت زينب قطعة من البحر، وبعد رحيلها تعوّد الهروب إليه لمحادثته عنها، وإذا كانت الزنبرية تعني ضرب من السفن ضخمة[52] يمكننا التأول أن السارد يحلم بسفينة نوح لينقل الطيبين إلى عالم آخر بعيدا عن الأشرار.

-**القبر:**البيت الذي تنام فيه زينب والغائبون الطيبون،لطالما جلس إليه محمود باكيا شاكيا حر الفراق ولوعته.

– **المسجد:** يمثل قطبا من الأقطاب التي تمحورت حوله حياة السارد يقول: « يأخذني الحنين إلى اللوح والصلصال ».[53]

– **الغاب:** الطبيعة ملجأ محمود قبل الأزمة وبعدها.

– **بيت الشعر:**تنوع في المتن الروائي؛بين شعر بدايات السارد تيمته المحن ضحك منه بعدما كبر، والشعر الملحون (اللغة العامية) تمثل في قصيدة يعشقها (لا إله إلا الله) ويحب قراءتها، والشعر العربي العمودي القديم الذي استحضره في رحلته لمسقط رأسه مردوف بشعر النبوة مدونة رسالة الماجستير، وقصائد شعر التفعيلة عن الأرض لمحمود درويش، وقصائد نزار قباني المتعلقة بالحبيبة الوطن. والملاحظ أنه يستسيغ كل الأذواق الشعرية ومعياره فيها الالتزام.

في إطار هذه الخلطة السحرية بين الشعر وألوانه، واحتجاجا بما قاله باختين:« ينظر إلى الأدب على أنه حوار بين النصوص من جهة وبين المعرفة المسبقة لدى القراء والمؤلفين من جهة ثانية »[54] تستفزنا تناصية بين المتن الروائي وقصيدتي (الحجر الصغير) و(الطين) لإيليا أبي ماضي؛ فالطين يعبّر عن وضاعة الإنسان الذي خلق من طين ويتكبر والدليل قوله: « لقد أوصيت طلبتي بالتواضع »[55].

أما الحجر الصغير دلالة على أن الإنسان يجب أن يقدر ذاته مهما كان ما يقدمه بسيطا للآخرين، ولكن الفرق هو أن الحجر انتحر في النهاية وسبب دمارا، أما السارد كتب رسالة وداع عزم فيها على الاستقالة من العمل والرحيل وقت مرضه لكن لما تماثل للشفاء عزف عن الأمر حفظا لانسجام وتناغم عالم الطيبين – القلة – الذي ينتمي إليه.

ج– دلالة العدد خمسة في حياة السارد:

ارتبط العدد خمسة بحياة السارد ارتباطا وثيقا شكل ظاهرة لافتة للانتباه،فما دلالة هذا العدد في حياته؟ مم سبق: كم عدد حروف اسم السارد ؟ وكم عدد مجموع جدران البيت والسقف؟ كم عدد أصابع اليد التي تبني وتلعب بالتراب؟

لا مناص أن الجواب على كل ما تقدم هو **العدد خمسة**، ثم لاحظ الأحداث الآتية:

– ميلاد الشاعر محمود في **سن الخامسة**.

– مرض محمود في **سن الخامسة**، وشارف على الموت، ونجا بأعجوبة.و السبب حسب اعتقادنا الحسد على ملكة قرض الشعر.

–الغرفة التي مكثت بها زينب في المستشفى. رقمها **خمسة** نعتها برواق الحب.

– مرض والد زينب وتوفي وهي في **سن الخامسة**، وبعد عامين حدث اللقاء بين الحبيبين.

– في الحلم عمر ابنته أسماء **خمس سنوات**،كانت متميزة وماتت في حادث سيارة (الحسد).

– اسم ابنه في الحلم عبد الحميد، مم يتشكل الاسم؟ من **الخمسة** حروف الأولى من اسم محمود وزينب؛ لدينا (حميد) :حروفه (م –ح –د) من محمود + (الياء) من زينب .كان إنتاجه شركة بينهما؛ أخذ أغلب حروفه من الوالد، في حين عددها يساوي عدد حروف مسمى والدته.

– عدد مرات قراءة محمود لسورة يوسف يصل إلى خمس مرات في اليوم.

– ولما كبر وحصل ما حصل انقسمت حياته إلى خمسة:(البيت – المسجد– المقهى– الجامعة– المطعم).

والتفسير: العدد خمسة عدد أولي لا يقبل القسمة إلا على نفسه والواحد، وهو دليل على توحد روحي الحبيبين، وشكل خصوصية مشتركة بينهما ؛ **المرض/ المرض** ثم التعارف بعد عامين من المحنة. وارتبط بالألم في حياة محمود الذي نحسبه يتشاءم من العدد خمسة ؛ لقد وعده بالفرح مرتين في حياته، ميلاد شاعريته في **الحقيقة**، ثم بهجته بابنته (أسماء) في **الحلم** وفي كل مرة يخلف وعوده، ونعتقد السبب دائما هو الحسد.بل حتى اسم (حميد) الجامع بين اسمه واسم حبيبته لم يكن سوى أضغاث أحلام.

كما يدل أيضا على حب السارد للوحدة والعزلة قصد الجلوس إلى ذكرياته متأملا يتذكر زمن زينب.

أما دلالة العدد خمسة في الكتاب المقدس التي ننتفع بها في هذا المقام هو المسؤولية،ورمز للحواس الخمس[56]؛ والسارد مسؤول منذ كان يعمل عندما مرض والده لتوفير مصاريفه، وقد أحب زينب بكل حواسه وعبر عنه ؛بسماع صوتها الغائب،واسترجاع صورتها، وذوق المرارة والملح بعد فراقها،وشم رائحة المسك مجازا من قبرها،وبتحسس أثر أناملها في التراب الذي لعبا به وبنيا به بيتا صغيرا،لازال يسكنه ويحن إليه.

2- الأنبياء:

محمد صلى الله عليه وسلم (الرؤيا) / **يوسف عليه السلام** (الحسد):

شكّل سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم نقطة فاصلة في حياة محمود؛لأنه موضوع بحثه في رسالة الماجستير (المراثي النبوية في صدر الإسلام)، وحتى شخوصه استجلبها من بيت آل النبي صلى الله عليه وسلم(محمد،زينب،فاطمة،خديجة،أسماء،)ثم تأتي المنحة الربانية متمثلة في رؤيا النبي صلى الله عليه وقصها على غير ذي ثقة مما جعله يعيش في دوامة الخوف من الحسد،باستحضار معادلة أطرافها سالبة ؛لقد حُسد على (زينب) الطيبة وهي الآن تحت التراب،و حُسد (محمد)في قربته على طيبته وتفانيه في العمل فأصيب بالجنون، فمن المنطق أن يخاف من تبعة الحسد على رؤياه، ليتقاطع مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام :« إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين»[57] فأجابه سيدنا يعقوب ناصحا مخافة حسد إخوته وكيدهم له: «قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا ».[58]

لم يكن حضور سورة يوسف متعلقا بالرؤيا فقط؛ لأن قارئ أحداث الرواية يتساءل ماذا بعد الرؤيا ؟ في النهاية علا شأن الرائي، ثم تأتي قصة الحب بين امرأة العزيز وسيدنا يوسف.ترى ما علاقة القصة بزينب ومحمود؟

لقد اعترفت امرأة العزيز بعفة سيدنا يوسف بعدما اتهم بسببها وسجن،قال تعالى:«ذلك ليعلم أني لم أخنه بالغيب وأن الله لا يهدي كيد الخائنين»[59]. إذن من أهداف الرواية إعلان محمود حبه لزينب أمام الملأ بعد موتها لاسيما أنه لم يستطع مصارحتها به في حياتها خوفا على مشاعرها«أعلم جيدا أنها لا تحب الأحاديث الغرامية» [60]والاعتراف بعفتها ونقائها ونبلها حتى لا يهضمها حقها،ولعله كان يشعر أيضا بالذنب اتجاهها حيث حقق أحلامه التي خطط لها معها:« وأومئ لها أنها ستصبح شريكة عمري، وتكتب أشعاري »[61]، أما هي فرحلت دون أن تحقق شيئا،حتى أنه من فرط تضخم شعوره بالذنب يعد النظر للجميلات خيانة لها،فيغض بصره،بل يخجل إن فكر في غيرها.

3-الطيبون: زينب /فاطمة ابنة أخته / السيدة تواتي:معلمة الفرنسية /محمد /أعضاء الجمعية الثقافية /خديجة.

أ- الشيخ:يستنكر ملامح العبث واللهو من الشباب الذين يتصفون باللامسؤولية والوقاحة وقلة الأدب، وهو تلميح لرواسب إنسان ما بعد الموحدين الوراثية ؛مرحلة سقوط العربي فكرا وخلقا بسبب الغريزة.ما

يهمنا أن المشهد تكرر مع محمود في الحلم الذي أودى بحياة ابنته بسبب طيش هؤلاء، مما يدل على إذانته لهم.

ب– الثـوار:نميز بين نوعين في المتن الروائي: منهم من ينتمي إلى الحقبة الاستعمارية حيث كانوا يفترشون التراب، ويتحملون قساوة الطبيعة في سبيل الحرية، كفاحهم ذكر السارد بكفاحه صغيرا، أما الصنف الثاني فضحايا إرهاب العشرية السوداء الذين سرد قصصهم.

4– الأشـــرار: مثلهم بطريقة مباشرة المشاغبين ؛ شخصيات نفاقية تدعوا للانقلاب والثورة في التسعينات بدعوى الإصلاح لكنها أصل الهمجية والتخريب.كما لمح لنوعية شبيهة بهم في قوله:« الله يرحم الشهداء واللي في القلب في القلب».[62]

5– الجـن (العالم الآخر): مثّل أداة تشويش لمحمود سلبه الراحة والطمأنينة حينما يخلد للنوم أين يسمعهم يتغامزون عن قراءته للقرآن،إنهم يقرؤن القرآن مثله، وكأنّه أراد التلميح من خلالهم بمفارقة ؛يؤمن أنه ليس كل قارئ للقرآن خيّر، والدليل المشاغب حيث فاضل بين صورته وصورة (فرانسواز) تلك الفرنسية المسلمة التي تشبه والدة زينب في التزامها وطيبتها.

ختاما لم تتمحور رحلة السارد حول كوكب الأرض فحسب، بل تجاوزته إلى يوم الحساب (القيامة) يقول بلسان بعض الناس:«ربما هذه هي القيامة...وبعضهم يستغفر الله على ما اقترفه »[63]، لقد اعترفوا باقتراف الكبائر (الخمر، الزنا) داعين من المولى عز وجل أن يغفر لهم. أو ليس المشهد شبيه بيوم يبعثون ؟ فمن أهداف الرواية أخيرا تذكير البشر بيوم الجزاء لردعهم.

خاتمة : من خلال مدارسة الرواية توصلنا إلى عدة نتائج منها :

– أغنية الزمن الضائع رواية سيرة ذاتية تنتمي إلى حقبة العشرية السوداء، شكلت موادها الكلامية خلطة سحرية مازجت بين وجع السارد وأرضه وقتئذ .

– الرواية مناص لرسالة الغفران للمعري، عرضت عينات لشخوص في أرضه، واضطلعت بالكشف بالكشف عن سلوكاتهم المتناقضة .

– الرواية ذات بعد عاطفي وإصلاحي.

– تشكيل عتبة الغلاف الأمامي للرواية مزيج بين الواقع والتجريد جسد طبيعة أرض اللقاء بين المحبوبين (محمود وزينب).

– تجميع مواد صورة مشهد الغلاف انعكاس لشخص زينب.

– تكثيف تعاطي الفلسفة الترابية في الرواية أوصل إلى القبض على الشخصيات وتقسيمها إلى : السارد الإنسان، الأنبياء، الطيبون، الأشرار، الجن .

– تكرارية عناصر الأرض أضاءت ملامح شخصية السارد المائزة باللعب.

– فكرة اللعب بالتراب لبناء بيت المكرورة في الرواية مكنتنا من استخراج أنواع البيوت المبطنة لعبا فيها ؛ بيت الحلم، بيت الرؤيا، والبيت العش، البيت الشريك، السفينة، القبر، المسجد، الغاب، بيت الشِّعر.

– ارتبطت حياة السارد بالعدد خمسة في الرواية.

هوامش:

[1] – أحمد حاجي، . أغنية الزمن الضائع، مطبعة بن تركية، المدية(الجزائر)، ط1،سبتمبر2005، ص98.

[2] – نفسه، ص79.

[3] – ينظر صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة بيروت، 1977، المجلد الثالث، ص135.

[4] – ينظر عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة،1981،ص30.

[5] – حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000 ، ص59-60.

[6] – ينظر حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1،آب .1999، ص59-60.

[7] – ينظر جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال،ترجمة د.محمد مصطفى بدوي، مهرجان القراءة للجميع،مكتبة الأسرة،2001، ص107.

[8] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص77.

[9] – الحسن اليوسي، المحاضرات في الأدب واللغة، تحقيق محمد حجي وأحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1982،ج1،ص 30.

[10] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مطبعة الشروق الدولية، ط4، 2004، مادة (زنأ)، ص402.

[11] – ينظر فوائد شجرة الصفصاف 25 يونيو 2015 / mawdoo.com.

[12] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص16.

[13] – ينظر فوائد الصفصاف

[14] – أحمد حاجي، أغنة الزمن الضائع، ص80.

[15] – حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدب، ص60.

[16] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص 104.

[17] – البحتري، ديوان البحتري، تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي،، دار المعارف، القاهرة،ط3، المجلد 4،ص2416-2418.

[18] – سورة الروم، الآية 20 .

[19] – سورة السجدة، الآية 7.

[20] – سورة الرحمان،الآية14.

[21] – ينظر www.khayma.com/ayat

[22] – أبي الفدا إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية.مبدأ الخليقة وقصص الأنبياء، تحقيق مجموعة من العلماء، دار ابن كثير للنشر والتوزيع، دمشق- بيروت، ط2، 2010، ص133.

[23] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص32.

[24] – ابن منظور، لسان العرب،، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دت، مادة (زمن)، ص1867.

[25] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، ص171.

[26] – نفسه، ص172.

[27] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص39.

[28] – نفسه، ص5.

[29] – نفسه، ص2.

[30] – نفسه، ص11.

[31] – غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1984،2، ص61.

[32] – خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسة في الأدب الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط3، ص 28.

[33] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص75.

[34] – نفسه، ص19.

[35] – جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص65.

[36] – عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص18.

[37] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص29.

[38] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط3، يوليو 1992، ص 40-41.

[39] – ابن منظور، مادة (بيت)، ص 392- 393 .
[40] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص 22-23.
[41] – نفسه، ص37.
[42] – نفسه، ص49.
[43] – نفسه، ص 52.
[44] – نفسه، ص 72.
[45] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص42.
[46] – تفسير الأحلام ahlamak.net
[47] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص37.
[48] – نفسه،ص9.
[49] – حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدب، ص 70.
[50] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص105
[51] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، 101.
[52] – نفسه، ص78.
[53] – نفسه،ص78.
[54] – الرويلي ميجان وسعد البزعي،دليل الناقد الأدبي،، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3، 2002، ص 171.
[55] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص 99.
[56] – أرقام الكتاب المقدس wwwnahwalhadaf.
[57] – سورة يوسف، الآية 4.
[58] – سورة يوسف، الآية 5.
[59] – سورة يوسف، الآية 52.
[60] – أحمد حاجي، أغنية الزمن الضائع، ص7.
[61] – نفسه، ص 15.
[62] – نفسه، ص 62.
[63] – نفسه، ص 90.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 561 - 577 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

من أدلة ارتباط النّحو العربي بالعربية الفصحى

From the Evidences of links Arabic grammar with classical Arabic

علي بن فتاشة *

جامعة امحمّد بوقرة- بومرداس/الجزائر

M'hamed Bougherra University .Boumerdes, Algeria
a.benfettacha@univ-boumerdes.dz

تاريخ الإرسال:2020/11/05	تاريخ القبول: 2021/06/05	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

النّحو العربي قام على وصف الفصحى واستقرائها من أجل وضع الأصول التي تحافظ عليها وعلى القرآن الكريم الذي نزل بها، وقبل عرض أدلة ارتباط النّحو العربي بالعربية الفصحى قمنا بتحديد مفهومي كل منهما، وهو أمر ليس بالهيّن نظرًا لتضارب الآراء حولهما، قديما وحديثا؛ بين الموسعين والمضيقين والمنكرين لأصالة وجدوى كلّ منهما، أما الأدلة التي رأينا أنّها تؤكّد ارتباط النّحو العربي بالعربية الفصحى فتتمثل في أنّ العربية الفصحى لغة معربة والنّحو العربي قام على الإعراب بالدرجة الأولى، كما أنّه اعتمد على اللغة المنطوقة حين بدأ في بناء أسسه، وهو ما يؤكّد أصالة الفصحى وأنّها كانت لغة حية حينها، وتوصلنا من خلال كل هذا إلى أنّ النّحو العربي كان بمثابة صمام أمام للعربية الفصحى؛ أدى دوره في القرون الماضية وتصدى لدعاوى هدم الفصحى في العصر الحديث.

الكلمات المفتاحية: عربية ، فصحى ، نحو ، إعراب ، لغة

Abstract :

Arabic Grammar is meant to describe and to extrapolate Classical Arabic in order to set the principles that may preserve it and the "Holly Qur'an" revealed Arabic. Before illustrating these correlation evidences between Arabic Grammar and Classical Arabic language, we had given a definition for each concept which was not easy at all with regard to the ancient and contemporary different points of view on the authenticity and importance of them. The evidence that confirms the link between Arabic Grammar and Classical Arabic language is that Classical Arabic relied on syntax and conjugation,and Arabic Grammar was primarily based on syntax and conjugation as well.Besides,Arabic Grammar relied on the spoken language when it began to build its foundations, which confirms the originality of Classical Arabic and that it was alive language at that time. We came to the

* علي بن فتاشة : a.benfettacha@univ-boumerdes.dz

conclusion that Arabic Grammar was asafety valve for the Classical Arabic language; it accomplished its role in the past and stands against those who tend to destroy the Standard Arabic language in the modern era..
Keywords : Arabic, classical, grammar, syntax and conjugation, language.

1- **تمهيد:**

ما وُجد النّحو العربي في نهاية القرن الثاني الهجري إلّا لخدمة كتاب الله، وما هنالك شيء لخدمته أكثر من وَضْع علمٍ يصون اللغة التي نزل بها والتي كان يتكلّمها العرب حينها، فالنّحو العربي نما وتطوّر على ضوء استقراء العربية الفصحى وخدمتها، ومنه نستطيع القول –تجوّزًا– أنّ النّحو العربي والعربية الفصحى وجهان لعملة واحدة ، ومع هذا فإنّنا نجد في العصر الحديث مَن حاول إنكار هذه الحقيقة؛ بفصل النّحو العربي عن الفصحى؛ وقد اتّخذ هذا الإنكار أشكال عديدة؛ منها: الطّعن في النّحو العربي ووسمه بالصعوبة وعجزه عن وصف اللغة، وتقديم محاولات لتيسيره وتجديده، أو اقتراح بدائل غربية لوصف العربية، وإمّا بالطّعن في اللغة العربية الفصحى نفسها والدّعوة إلى استعمال العامية، لغة الحياة اليومية.

ويظهر ممّا سبق أنّ هذه الدعاوى حاولت أنْ تتجاهل أنّ النّحو العربي هو علم العربية الفصحى، لغة القرآن الكريم، جاء النّحو لصونها ، وهذا النّحو بُنيت أصوله وأسسه على استقراء العربية الفصحى، وقام على وضعه نخبة من العلماء طيلة قرون عديدة.

وقبل الحديث عن الصّلات التي تربط النّحو العربي بالعربية الفصحى حريٌّ بنا أن نُحدّد مفهوميْ كل منهما؛ ليسهل علينا فيما بعد تأكيد تلازمية العربية الفصحى والنّحو العربي.

2- **مفهوم النّحو**: اختلف النّحاة القدامى في تحديد مفهوم ووظيفة النّحو العربي؛ بين موسّع لمفهومه بجعله علمًا للعربية، وبين مضيّق له؛ بقصره على دراسة حركات الإعراب؛ **فالموسّعون** يتصوّرون أنّ النّحو دراسة شاملة للغة من كلّ جوانبها: المادية والمعنوية، والجمالية والتحليلية جميعاً، بل إنّه يتجاوز اللغة بعلومها كلّها إلى بعض العلوم الأخرى وبعض المعارف العامة التي يحتاج إليها الأديب والمثقّف بوجه عام؛ وكأنّ "النّحو" عندهم والأدب والثقافة شيء واحد[1]؛ فنجد عند بعضهم ما ينصّ على أنّ «المراد بالنّحو ما يرادف قولنا "علم العربية"»[2]، وعلم العربية فيما يفهم عند هؤلاء يتضمّن مجموعة من العلوم والمعارف تبلغ اثني عشر علمًا؛ جمعها حسن العطار المتوفي سنة 1250هـ في قوله:

نحوٌ وَصَرْفٌ عَرُوضٌ بَعْدَهُ لُغَةٌ ثمَّ اشْتِقاقٌ وَقَرْضُ الشِّعْرِ إِنْشَاءُ

كَذَا المعاني بَيانُ الخطُّ قَافِيةٌ تارِيخُ هَذا لِعِلْمِ العُرْبِ إِحْصاءُ[3]

ويرى **المضيّقون** أنّ النّحو يقتصر على دراسة ما ينتج عن تركيب الكلمات في الجملة من تأثير في أحوال أواخر الكلمات إعراباً وبناءً؛ يقول **الزّجاجي** (ت337هـ): «ويُسمّى النّحوُ إعراباً والإعراب نحواً، سماعاً؛ لأنّ الغرض طلب علم واحد»[4]، ويقول **الفاكهي** (ت972هـ): «النّحو علم بأصول يُعرَف بها أحوال أواخر الكلمات إعراباً وبناءً»[5]؛ وهذا هو الاتجاه الشّائع في تحديد وظيفة النّحو عند عدد من النّحاة المتأخّرين بخاصة؛ يقول **الصّبان** (ت1206هـ): «اصطلاح المتأخّرين تخصيصه –أي علم النّحو– بفن الإعراب والبناء، وجعله قسيم الصّرف، وعليه فيعرّف بأنّه: "علمٌ يُبحث فيه عن أحوال أواخر الكلمات إعراباً وبناءً"، وموضوعه: "الكلمة العربية من حيث ما يعرض لها من الإعراب والبناء"»[6].

وهناك **فريق ثالث** من النّحاة جعل وظيفة النّحو دراسة كلّ ما يتّصل بالكلمة من ظواهر؛ سواء قبل تركيبها في الجملة أو بعد تركيبها فيها؛ ومن هؤلاء **ابن جنّي** (ت392هـ) الذي يرى أنّ «النّحو انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من إعراب وغيره؛ كالتّثنية والجمع والتّحقير والتّكسير والإضافة والنّسب والتّركيب وغير ذلك»[7]، ويقول **ابن هشام الخضراوي** (ت646هـ): «النّحو علم بأقيسة تغير ذوات الكلمات وأواخرها بالنّسبة إلى لغة لسان العرب»[8]، ويقول **أبو سعيد السّيرافي** (ت368هـ): «معاني النّحو منقسمة بين حركات اللّفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتّقديم والتّأخير، وتوخّي الصّواب في ذلك، وتجنّب الخطأ من ذلك»[9]، ويلخص **الصّبان** آراء هؤلاء في قوله: «إنّ موضوع النّحو الكلمات العربية من حيث عروض الأحوال لها: حال إفرادها كالإعلال والإدغام والحذف والإبدال، أو حال تركيبها كحركات الإعراب والبناء»[10].

ويظهر أنّ الفريق الثّالث يجعل من علم الصّرف قسماً من النّحو، على نحو ما صرّح به **الرّضي الاستراباذي** (ت686هـ) حين قال: «التّصريف جزء من أجزاء النّحو بلا خلاف من أهل الصّناعة»[11]، ولعلّ عدم الاتفاق بين متقدمي النّحاة ومتأخّريهم حول إدراج علم التّصريف ضمن النّحو أو فصله عنه هو السّبب في اختلافهم حول مفهوم النّحو ووظيفته؛ حيث أنّ المتقدّمين يطلقون النّحو على ما يشمل التّصريف، والمتأخّرين يرون أنّ التّصريف قسيم النّحو لا قسم منه؛ فيُعرّف كلّ منهما بتعريف يميّزه عن قسيمه.

3 –مفهوم العربية الفصحى وحدودها:

لتحديد الفصاحة وضع القدماء حدوداً ومقاييسَ ؛ نجملها في ما يلي:

3-1- **الحدود المكانية:** فرّق علماء اللغة والنّحو بين القبائل العربية؛ تبعا لموطنها وتوغلها في البداوة؛ فكانوا يعتزّون بلغة القبائل الحجازية بوجه عام، وقبائل نجد ووسط الجزيرة، ويرفضون الأخذ عن القبائل الّتي كانت مساكنها في أطراف الجزيرة وعلى حدودها[12].

3-2- **الحدود الزّمنية:** وكما اتّخذ العلماء الحيطة حيال أمكنة القبائل اتّخذوا الحيطة كذلك حيال الأزمنة؛ فلم يأخذوا إلاّ عن العصور الّتي كان فيها اللّسان العربيّ سليماً لم يصبه بعد الفساد والانحراف عن أوضاع اللغة الفصحى؛ ولذلك لم يأخذوا إلاّ عن عرب الجاهلية والإسلام إلى نهاية القرن الثّاني الهجريّ بالنسبة إلى فصحاء الحضر، وإلى أواسط القرن الرّابع بالنّسبة إلى فصحاء البادية؛ وسمّوا هذه العصور عصور الاحتجاج، وأهملوا ما عداها مبالغة في الدّقّة وحرصاً على تحرّي وجوه الصّدق واليقين[13].

3-3- **الخلو من مستقبح اللّغات ومستهجن الألفاظ:**

وقد عبّر **أبو العباس ثعلب** (ت291هـ) عن ذلك أحسن تعبير حين قال عن لهجة قريش: «ارتفعت قريش في الفصاحة عن عنعنة تميم، وكشكشة ربيعة، وكسكسة هوازن، وتضَجُّع قيس، وعجرفية ضبة، وتلتله بهراء»[14]، ومثله قال **أحمد ابن فارس** (ت395هـ) عن قريش ولهجتهم: «... فصاروا بذلك أفصح العرب؛ ألا ترى أنّك لا تجد في كلامهم عنعنة تميم، ولا عجرفيّة قيس، ولا كشكشة أسد، ولا كسكسة ربيعة، ولا الكَسْر الذي نسمعه من أسد وقيس؛ مثل: تِعْلَمون ونِعلَم، ومثل: شِعير وبِعير»[15].

ومثلما كان الخلاف في تحديد مفهوم النّحو العربيّ ووظيفته حدث الخلاف في تحديد اللهجة الفصيحة وقبائلها لدى القدماء والمحدَثين؛ فمن القدماء نذكر **ابن جني** (ت392هـ) الذي لم يفرق بين "العربية الفصيحة" و"اللّهجات القبَلية" وكأنّهم شيءٌ واحدٌ؛ لا تفاوتٌ ولا تضاربٌ بينهما؛ فالفصحى عنده هي "مجموع لغات القبائل العربية"؛ وقد عقد فصلاً في كتابه (الخصائص) تحت عنوان (باب اختلاف اللغات وكلّها حجّة)؛ أي حجّة في نطاق العربية الفصيحة؛ ومن أقواله: «النّاطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ»[16]؛ ويرى **محمد عيد** أنّ المقصود بـ"لغات العرب" عند **ابن جنّي** لغات القبائل الّتي رأى النّحاة قبولها والأخذ عنها؛ وهم –كما في نصّ **الفارابي** المشهور– قيس وتميم وأسد وهذيل وبعض كنانة وبعض الطّائيين؛ فعنهم أكثر ما أخذ ومعظمه، وعليهم اتّكل في الغريب والإعراب والتّصريف[17].

ويذهب طرف آخر من القدماء إلى أنّ اللغة الفصحى متمثلة في "لهجة قريش" خاصة؛ فقد تحدّث الأوائل عن أفصح اللّغات؛ وكانت لغة قريش في مقدّمة القبائل الّتي خصّوها بالفصاحة؛ فقال **الفارابي** (ت339هـ): «كانت قريش أجود العرب انتقاءً للأفصح من الألفاظ، وأسهلها على اللسان عند النّطق،

وأحسنها مسموعاً، وأبينها إبانة عمّا في النّفس»[18]؛ وقال **ابن فارس** (ت395هـ): «وكانت قريش –مع فصاحتها وحُسن لغاتها ورِقَّة ألسنتها– إذا أتتهم الوُفود من العرب، تخيّروا من كلامهم وأشعارهم أحسنَ لغاتهم وأصفى كلامهم، فاجتمع ما تخيّروا من تلك اللغات إلى نحائرِهم وسلائِقِهم التي طُبِعُوا عليها، فصاروا بذلك أفصح العرب»[19]، وقد ساعد على احتكاك هذه اللهجة بغيرها وانتصارها عليها، عوامل كثيرة؛ منها "الدّيني" متمثّلا في مجاورتها لبيت الله الحرام، ومنها العامل "الاقتصاديّ" متمثّلاً في سيطرتها على التجارة شمالاً وجنوباً، ومنها "السّياسي" وهو النّفوذ الذي تحقّق لها بفضل العوامل السّابقة[20].

وذهب جمعٌ من **المستشرقين** ومن تأثّر بهم من العرب المحدَثين إلى نفي أن تكون اللهجة القرشية هي عينها العربية الفصحى؛ مُدّعين أنّ الفصحى هي اللغة الأدبية الموحّدة والمشتركة بين العرب قبل الإسلام؛ وهي لغة نظم الأشعار وإلقاء الخطب، وأنّها لغة مصنوعة غير جارية في الاستعمال اليومي، وأنّ القرآن الكريم أنزل بتلك اللغة المشتركة المصنوعة، واستدلّوا بأنّ قريش لا تهمز، والعربية الفصيحة تحقق الهمزة، واتّهموا المتقدّمين بالتّعصّب والمجاملة **للرسول** والحكام المنحدرين من قريش[21]؛ ونذكر من أسماء هؤلاء المستشرقين: المستشرق الألماني **ثيودور نولدكه**[22] (ت1930م)، والمستشرق الفرنسي **ريجي بلاشير**[23] (ت1973م)، والمستشرق الألماني **كارل بروكلمان**[24] (ت1956م).

وقد تركت أفكارُ **المستشرقين** آثاراً واضحةً لدى كثير من الباحثين المحدَثين العرب وهم يعالجون هذه القضية؛ منهم **إبراهيم أنيس** (ت1978م) الذي تناول هذا الموضوع بالبحث؛ وممّا قاله: «وتختلف اللغة الأدبية عن لهجة قريش في القليل من الصّفات الصّوتية، كتحقيق الهمزة الّذي لم يكن شائعاً بين الحجازيين ولكنّه يُعدّ أصلاً في اللغة النّموذجية»[25]، وهو يعترف من جهة أخرى بأثر لهجة قريش الكبير في الفصحى حيث يقول: «وقد اتّخذت تلك اللغة الأدبية معظم صفاتها من لهجة قريش مع ما استحسنه خاصَّةُ العرب من صفات اللّهجات الأخرى»[26]، أمّا الباحث **رمضان عبد التّواب** (ت2001م) فيُفهم موقفه عندما بيّنَ صفات العربية الفصحى المشتركة[27]؛ فالصّفة **الأولى**: هي أنّها فوق مستوى العامة؛ أي أنّها لم تكن في متناول جميع العرب، و**الثّانية**: أنّ اللّغة المشتركة لا تنتمي صفاتها أو عناصرها إلى بيئة محلية بعينها؛ فلا يحقّ لنا أن نقول مثلاً –حسب رأيه– إنّ اللّغة المشتركة هي لغة قريش أو تميم أو غيرهما من قبائل العرب؛ بل هي مزيج من كلّ هذا، ولكنّه يقرّر في الوقت نفسه «أنّ لهجة قريش أسهمت في تكوين العربية الفصحى بعناصر كثيرة؛ فلا مبالغة إذن في إطلاق عبارة "لغة قريش" على اللّغة العربية

الفصحى»[28]، والصّفة **الثّالثة**: أنّها لم تكن لغة سليقة لكلّ العرب؛ ومعنى السّليقة أنّ المتكلّم يتكلم باللّغة بغير شعور بما لها من خصائص.

وهناك عدد من الباحثين العرب نحَا نَحْو هذا المنحى؛ منهم[29]: **محمود فهمي حجازي، وعبد الصابور شاهين** (ت2010م)، و**أحمد ناصيف الجنابي** (ت2013م)، و**عبده الراجحي** (ت2010م)، و**تمام حسان** (ت2011م)، و**إبراهيم السّامرائي** (ت2001م)، و**أنيس فريحة** (ت1993م).

وقضية عدم تحقيق الهمزة في لهجة قريش التي استدلّ بها هؤلاء على أنّ لهجة قريش لا تمثّل العربية الفصحى؛ قد تصدّى لها عدد من الباحثين منهم[30]: **صبحي الصّالح** (ت1986م) في كتابه (دراسات في فقه اللغة)، و**غانم قدوري الحَمَد** في كتابه (أبحاثٌ في العربية الفصحى).

ولا ننسى أن نشير إلى رأي آخر اتّسم بالشّذوذ عن غيره، ادّعاه أحد المستشرقين والتقفه منه أحد المحدثين من العرب؛ وهو يرى أنّ العربية الفصحى لغة مصطنعة في أواخر القرن الأول الهجريّ أو أوائل الثّاني؛ فقد رأى المستشرق **كارل فولرس** k.Vollers (ت1909م) أنّ (القرآن الكريم) نزل أوّل الأمر بلهجة مكّة المجرّدة من ظاهرة الإعراب؛ ثمّ نقّحه العلماء على ما ارتضوْهُ من قواعدَ ومقاييسَ، حتّى أضحى يُقرأ بهذا الشكل المعرَب، وغَدَا في الفصاحة مضرب الأمثال؟!، وهذا الرّأي سار عليه مستشرقٌ آخر هو **مارسيل كوهين** (ت1974م) في كتابه (لغات العالم) ولكنّه سار عليه مُقيّداً بشروط[31].

والعجب من بعض الباحثين العرب المعاصرين حين يتلقون هذه الاجتهادات من الغرباء عن العربية، فيعتنقونها بدون تمحيص؛ فيهجمون على النّحاة؛ ويغالون في اتّهامهم بوضع تلك القواعد وفرضها على الفصحاء من العرب، والفحول من الشّعراء، وأعلام القراءات؛ ومن نموذج هؤلاء نجد **إبراهيم أنيس** (ت1978م) –في أحد آرائه– الّذي جعل من ظاهرة الإعراب في اللّغة العربية **قصّة** «استمدت خيوطها من ظواهر لغوية متناثرة بين قبائل الجزيرة العربية، ثمّ حِيكَتْ وتمَّ نسجها حياكةً مُحكمةً في أواخر القرن الأوّل الهجريّ أو أوائل الثّاني، على يد قوم من صُنّاع الكلام نشأوا وعاشوا معظم حياتهم في البيئة العراقية، ثمّ لم يكد ينتهي القرن الثّاني الهجريّ حتّى أصبح الإعراب حصناً منيعاً، امتنع حتّى على الكتّاب والخطباء والشّعراء من فصحاء العربيّة، وشَقَّ اقتحامُهُ إلاّ على قوم سُمُّوا فيما بعد بالنّحاة»[32].

ولقد تكفّل أكثر من واحد من عرب ومستشرقين بالرّدّ على هذه الاتّهامات؛ نذكر منهم: المستشرق **ثيودور نولدكه** (ت1930م)، والباحثان العربيان: **صبحي الصّالح**[33] (ت1986م) و**عبد الرّحمن الحاج صالح**[34] (ت2017م).

4- أدلّة ارتباط النّحو العربي بالعربية الفصحى:

إنّ أيّ دارس لنشأة النّحو العربي يلاحظ بوضوح أنّ هناك مرحلة سبقت وضعه؛ وهي مرحلة جمع اللغة مشافهة من الأعراب الّذين يُوثَق في فصاحتهم؛ وعلى أساس لغتهم الشّفهية المتداولة في حياتهم اليومية وُضعت قواعد العربية؛ وكثيراً ما كان **سيبويه** (ت180هـ) يُشير إلى تشدّده في تصويب الاستعمال اللّغوي بردّه إلى العرب الّذين تُرْضَى عربيتُهم[35]، أو العرب الموثوق بهم[36]، أو بعربيتهم[37]، وكان يرى أنّ هؤلاء العرب الموثوق بعربيتهم هم عرب الحجاز؛ فيجنح غالباً إلى ترجيح لغة الحجاز إذا اختلفت اللّهجات[38].

ويجمع القدماء على أنّ العرب ورثوا لغتهم "مُعرَبَة" وأنّ "الإعراب" من أشد خصائص العربية وُضوحاً؛ وأنّ مراعاته في الكلام هي الفارق الوحيد بين المعاني المتكافئة، ومن هنا يظهر لنا مدى الارتباط بين النّحو العربيّ بالعربية الفصحى، ونستطيع أن نجمل أدلّة الارتباط تلك في ثلاثة أدلة وهي: - العربية الفصحى لغة معربة. - الاعتماد على اللغة المنطوقة. - سبب وضع النّحو.

وفيما يلي تفصيل لذلك:

4-1- العربية الفصحى لغة مُعرَبة:

ظاهرة الإعراب من أهمّ خصائص العربية، وقد أعطى نطقها جرساً متميّزاً، لا يكون الكلام بدونه عربياً مُبيناً، وقد لاحظ هذه الظاهرة وأدرك دورها في اللغة علماء العربية الأوائل، فعُنُوا بها، وضبطوا قواعدها، وألّفوا في ذلك الكتب، مُستندين إلى النّصوص العربية الأصيلة، متمثلة في القرآن الكريم، والحديث الشّريف، وشعر العرب ومنثور كلامهم، ولم يشكّ أحدٌ منهم في أصالة ظاهرة الإعراب؛ والسّبب أنّهم سمعوا العرب الخلّص يتكلّمون هذه اللغة مُعربَةً قبل أن يدوّنوا نصوصها ويقعدوا قواعدها، ولم يكن علماء العربية من البلادة أو الغفلة بحيث تخفى عليهم معالم هذه الظاهرة.

كما ينبغي أن نفرّق بشكل واضح بين القول بأصالة الإعراب وأنّه جزء من نظام اللغة العربية وبين الاختلاف في تعليل وجود الحركات الإعرابية في أواخر الكلمات وتغيّرها بحسب العوامل؛ حيث أنّ بعض البحوث الّتي كتبت حول الإعراب خلطت بين هاتين القضيتين؛ ممّا أدّى إلى اللّبس في عرض الحقائق،

فاختلاف علماء العربية في تعليل مجيء الحركات الإعرابية لا يعني أبداً أنّ هذه الحركات ليست أصيلة في كلام العرب؛ فالتّعليل عملية لاحقة لتاريخ وجود الظاهرة، وقد كان **محمد بن المستنير قطرب** (ت206هـ) يذهب إلى أنّ الحركات الإعرابية تدخل الكلام لتسهيل عملية النّطق؛ وممّا جاء في قوله: «لم يُعرَبِ الكلام للدّلالة على المعاني والفرق بين بعضها البعض؛ لأنّنا نجد في كلامهم أسماء متفقة في الإعراب مختلفة في المعاني، وأسماء مختلفة الإعراب متفقة المعاني»[39]، وقال من جهة أخرى مُعلّلاً: «إنّما أعربت العرب كلامها لأنّ الاسم في حال الوقف يلزمه السّكون للوقف، فلو جعلوا وصله بالسّكون أيضاً لكان يلزمه الإسكان في الوقف والوصل، وكانوا يُبطئون عن الإدراج؛ فلمّا وصلوا وأمكنهم التّحريك جعلوا التّحريك مُعاقباً للإسكان؛ ليعتدل الكلام؛ ألا تراهم بنوا كلامهم على متحرّك وساكن، ومتحرّكين وساكن، ولم يجمعوا بين ساكنين في حشوا الكلمة ولا في حشو بيت، ولا بين أربعة أحرف متحرّكة؛ لأنّهم في اجتماع السّاكنين يبطئون، وفي كثرة الحروف المتحركة يستعجلون»[40].

وبالنسبة **لآراء ابن مضاء القرطبي** (ت592هـ) الذي أحدث كتابه (الرّدّ على النّحاة) بعد اكتشافه في القرن العشرين من طرف **شوقي ضيف** (ت2005م)، ثورةً لدى المحدَثين، فإنّه لم ينكر الإعراب عن العربية الفصحى؛ وإنّما هاجم تعليلات النّحاة لظاهرة الإعراب في اللغة الفصحى؛ فأنكر عليهم القول بعمل الألفاظ في بعضها البعض[41].

فالحركات الإعرابية إذن هي جزء من نظام اللّغة العربية، وعنصر جوهريّ فيها، لم يختلف في ذلك علماء العربية، وأنّ الاختلاف في التّعليل لا يعني أبداً الشّك في وُجودها، وعليه، فالتّخلي عن الإعراب – كما يقول **مازن المُبَارَك**– في لغةٍ تعتمد حركات الإعراب للتّعبير عن المعاني النّحوية كاللّغة العربية: «هدمٌ لها، وإماتة لمرانتها، وإنّ في ترك حركات الإعراب إلباساً لكثير من الجمل، والتّعبيرات، لباسَ الإبهامِ، والغموض... إنَّ كثيراً من الجمل تضيع معانيها بضياع الإعراب فيها»[42].

4-2- الاعتماد على اللغة المنطوقة في بناء القواعد:

من المنطقي أن يكون البحث اللّغوي عند العرب قد بدأ في شكل جَمْع للمادة اللّغوية، أو ما يُعرف بمتن اللّغة، وقد تمّ هذا الجمع أوّلاً بطريقة المشافهة والحفظ، تليها عملية التّدوين في شكل مادة توضع تحت تصرّف النّحوي، الذي يقوم بفحص تلك المادة ومحاولة تصنيفها واستنباط الأسس والنّظريات التي تحكمها، وغالباً ما كان جُمّاع اللغة هم أنفسهم النّحاة الذين يقومون بعملية الاستقراء؛ **فالخليل بن أحمد** (ت170هـ) الّذي شبّ بالبصرة –موطن النّحو ومنبعه– والبصرة، كما نعلم، متّصلة بالبادية،

محاذية لها، وكانت مضارب تميم تمتدّ منها إلى مشارف الكوفة، وكان الأعراب منهم ومن باطن البادية يتوافدون على البصرة للجلب وتبادل السّلع، وكان أهل البصرة يختلفون إلى سوق المربد للتبادل مع هؤلاء الأعراب الفصحاء.

وهذا ما أتاح **للخليل** –وأمثاله من اللغويين والنّحاة– فرصةً كبيرةً للقاء الأعراب في البوادي ومشافهتهم والإصغاء إليهم، والإحاطة بما يستسيغون وما لا يستسيغون من تراكيب لغوية وأبنية ومفردات ولهجات، فكان لمشافهته الأعراب في هذه البوادي تأثير خاصٌّ فيه، ممّا جعله متخصّصاً في المباحث اللّغوية والنّحويّة، فأدرك الكثير من أسرار البناء والتّأليف، وكشفَ الكثير من الغوامض، وفسّرَ الكثير من الظّواهر؛ ولا أدلّ على ذلك ممّا رُوي من أنّ **الكسائي** (ت189هـ) سأل **الخليلَ** يوماً، وكان يلازم مجلسه ويأخذ عنه: «من أين علمك هذا؟» قال له **الخليل**: «من بوادي الحجاز ونجد وتهامة»، فخرج **الكسائي** إلى هذه البوادي، ومكث فيها مدّة طويلة، كان فيها يسمع ويشافه ويدوّن، حتّى أنفد –كما قيل– في التّدوين خمس عشرة قنينة من الحبر، غير ما كان حفظ[43].

ومن أمثلة **الخليل** و**الكسائي** نذكر: **أبا عمرو بن العلاء** (ت154هـ)، **وأبا عبيدة** (ت213هـ)، و**الأصمعي** (ت216هـ)، وأبو الخطاب **الأخفش الأكبر** (ت177هـ)، **وأبو زيد الأنصاري** (ت215هـ) الذي كان يلحّ في مُساءلة "الأعراب" ليستنفد ما عندهم، وهو كثير الرّواية والنّقل عنهم، وكان يلازم بعض الأعراب من "عقيل و"قشير" ويتعلم عندهم[44].

ومن الحكايات الكثيرة التي رويت في المصادر القديمة، وتدلّ على الاعتماد على اللغة المنطوقة في تقعيد القواعد، وهي لغة تخاطب يومي لم تتنازل عن خاصية الإعراب حتى في القرن الثّاني الهجريّ؛ ومن تلك المرويات نذكر:

– حكاية "**ليس الطّيبُ إلاّ المسك**"؛ فقد ذكر **الزّجاجي** (ت337هـ) في (أماليه) عن أبي محمّد **اليزيدي** (ت202هـ) –واسمه يحيى بن المبارك– قال: « كنّا في مجلس أبي عمرو بن العلاء، فجاءه **عيسى بن عمر الثّقفي** (ت149هـ) ؛ فقال: يا أبا عمرو، ما شيءٌ بلغَني أنّك تُجيزه؟ قال: وما هو؟ قال: بلغني أنّك تُجيزُ: "ليسَ الطّيبُ إلاّ المسكُ" بالرّفع، فقال أبو عمرو: هيهاتَ، نمت وأدْلَجَ النّاس! ليس في الأرض حجازيٌّ إلاّ وهو ينصب، ولا في الأرض تميميٌّ إلاّ وهو يرفع. ثمّ قال أبو عمرو: تعالَ أنت يا يحيى، وقال **لخلف الأحمر**: تعالَ أنت يا **خلف**، امضيا إلى أبي مهديّة فلقناه الرّفع، فإنّه يأبى؛ وامضيا إلى المنتجع بن نبهان التّميميّ، فلقّناه النّصبَ، فإنّه يأبى»[45].

وهذه الحكاية تدلّ –كذلك– على الاحتكام إلى الأعراب للفصل في الخصومات اللّغوية؛ هؤلاء الأعراب الذين كان مؤهّلهم الوحيد هو عربيتهم الفصحى على اختلاف لهجاتها، والّتي ارتضعوها مع ألبان أمّهاتهم، وشبّوا ونشأوا وكبروا واكتهلوا عليها يتلقونها بكلّ حواسهم ممّا حولهم.

وكلامنا عن الأعراب ومروياتهم، يفتح أعيننا على حقيقة في غاية الأهمية؛ وهي فصاحة مروياتهم والتي جزء منها من تأليفهم ومن خطابهم اليومي[46]؛ وما امتاز به هذا الخطاب من بلاغة وفصاحة، وكان جزء منه مادة دسمة للنّحاة بُنيت عليها الكثير من القواعد؛ ليتأكّد لنا أنّ العربية الفصحى ليس لغة أدبية مصطنعة للخُطب ونظم الأشعار؛ وإنّما هي لغة خطاب يومي ولغة مُعرَبة لها مستوى من الفصاحة يقلّ ويزيد بحسب مُتكلّمها والفئة الموجَّه إليها هذا الخطاب.

4-3- سبب وضــع النّحو:

يعتبر الإعراب السّمة البارزة للنّحو العربي؛ فالنحو يقوم في منهجه على الإعراب، وقد بدا هذا واضحاً منذ بدأ التّفكير في النّحو وحتّى عصرنا هذا؛ والنّاظر في الرّوايات التي تؤرخ لسبب وضع النّحو يجد أنّ أغلبها يدور حول لحنٌ وقع في حركة الإعراب أو حروفه؛ سواء في مخاطبة المتكلمين لبعضهم البعض أو في قراءتهم لآيات الذكر الحكيم؛ يقول **أبو الطّيب اللّغوي** (ت351هـ): «واعلمْ أنّ أوّل ما اختلّ من كلام العرب فأحوج إلى التعلّم **الإعرابُ**»[47]، ويقول **أبو بكر الزّبيدي** (ت379هـ): «ولم تزل العرب تنطق على سجيتها في صدر إسلامها... حتّى أظهر الله الإسلام ... واجتمعت فيه الألسنة المتفرّقة... ففشا الفساد في اللغة العربية، واستبان منه في **الإعراب** الّذي هو حَلْيُها والموضح لمعانيها»[48].

ومن تلك الرّوايات التي تؤرخ للسبب المباشر الّذي به تمّ البدء في وضع النّحو العربي وتتعلق باللّحن في الحركة الإعرابية نذكر:

– أخبرنا **جعفر بن محمد** قال: أخبرنا **إبراهيم بن حُمَيد** قال: حدّثنا أبو حاتم **السّجستاني** (ت255هـ) قال: حدّثنا **محمّد بن عبّاد المهلبي** عن أبيه: سمع **أبو الأسود** رجلاً يقرأ: ﴿وَأَذَٰنٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦٓ إِلَى ٱلنَّاسِ يَوۡمَ ٱلۡحَجِّ ٱلۡأَكۡبَرِ أَنَّ ٱللَّهَ بَرِيٓءٞ مِّنَ ٱلۡمُشۡرِكِينَ وَرَسُولُهُۥ﴾[التوبة:03] بكسر اللاّم في "رسوله" فقال: لا أظنّ يسعُني إلاّ أن أضع شيئاً أُصلح به نحوَ هذا؛ أو كلام هذا معناه، فوضع النّحو[49].

– رُوي أنّ ابنة **أبي الأسود** (ت67هـ) قعدت معه في يوم قائظ شديد الحرّ، فأرادت التّعجب من شدّة الحرّ فقالت: "يا أبت، ما أشدُّ الحرِّ"؟ فقال أبوها: "القيظ؛ وهو ما نحن فيه يا بنيّة"؛ جواباً على كلامها لأنّه استفهام؛ فتحيّرت وظهر لها خطؤها، فعلِم **أبو الأسود** أنّها أرادت التّعجب، فقال لها: "قولي يا بنيّة: ما أشدَّ الحرَّ[50] !

– وروي أنّه جاء قومٌ إلى **زياد بن أبيه** (ت53هـ)؛ فقالوا: أصلح الله الأمير! تُوفّي أبانا وترك بنون، فقال **زياد**: تُوفّي أبانا وترك بنون! أُدعُ لي **أبا الأسود**؛ فقال: ضع للنّاس العربية[51].

فبوادر اللّحن وأعراض الفساد هجمت أوّلاً على الإعراب ونظام التّركيب قبل هجومها على مفردات الكلام وأبنيتها، ولأنّ حركات الإعراب تتطلّب قدْراً من التّنبّه والالتفات يكاد يستنفده المتكلّم في إبانته عمّا يُريد الإبانة عنه، كما يُعدُّ اللّحن في الإعراب أشدّ استنكاراً من اللّحن في بنية الكلمة؛ ثمّ إنّ هناك ترابطاً قوياً بين الإعراب والمعنى؛ لذلك كانت الحركات والعلامات الإعرابية وسيلة للتوكيد والتّنبيه[52].

وإذا كان السّبب الرّئيسي في بدء الدّرس النّحوي هو اللّحن في الحركة الإعرابية في الخطاب اليومي بالأساس؛ فنقول إنّ لهجة التخاطب اليومي في هذه الفترة هي العربية الفصحى المعرَبَة؛ حيث أنّ من انبرى للتّصدي لظاهرة اللّحن لم يفرّق بين لغة أدبية فصيحة ولغة تخاطب يومي خالية من خصائص الفصيحة؛ أو بصورة أوضح نقول: أنّ في هذه الفترة لم تكن هناك إلاّ لغة واحدة فصيحة يتمّ بها التّخاطب اليومي ويتمّ بها نظم الشّعر وإلقاء الخطب، وهي الّتي نزل بها (القرآن الكريم)؛ الذي أكّد هذه الحقيقة في قوله تعالى: ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡ﴾[إبراهيم:04].

5- النّحو العربي صمّام أمان للعربية الفصحى:

انتشرت في العصر الحديث محاولات انحرف أصحابها عن إصلاح منهج الدراسات اللغوية إلى المساس ببعض أصول اللّغة وقواعدها، وقد هيّأت هذه المحاولات لوجود خلط بين اللّغة ككيان له نظامه الثّابت وبين العلم الواصف لهذا النظام، واتّخذت تلك المحاولات من التجديد والتّيسير غطاءً لها، وهي لا تستحقّ أيّ قيمة؛ لأنّها تدعو إلى إلغاء قواعد اللغة وتسكين أواخر الكلمات، وإلى اتّخاذ العامية لغة في الكتابة، وإبدال الحروف العربية بحروف لاتينية، وغيرها من الدّعاوى التي فشلت فشلاً ذريعاً.

ولعلّه حريّ بنا أن نستعرض بإيجاز بعض تلك المحاولات؛ والتي يمكن لنا أن نصنّفها إلى صنفين؛ صنف يدعو إلى التخلي عن العربية الفصحى واستعمال العامية، وصنف ثانٍ يدعو إلى المساس ببعض أصول الفصحى.

5-1- الدعوة إلى استعمال العامية في الكتابة والتأليف:

الدّعوة إلى استعمال العامية حمل رايتها أوّلا جمعٌ من **المستشرقين**[53] في القرن التاسع عشر للميلاد، وقد اجتهدوا في ترسيخ آرائهم تحت غطاء البحث في اللهجات العربية المحلية، ومحاولة استنباط قواعد لها؛ وفي القرن العشرين تبنّى عدد من الباحثين العرب هذه الدّعوة، وكان على رأسهم **سلامة موسى**[54] (ت1958م)؛ والذي لم تكن محاولته خالصة لوجه تيسير النّحو بقدر ما كانت تمهيداً للقضاء عليه وعلى الفصحى ذاتها كي ينفسح المجال أمام العامية الّتي كرّس جهوده للدّعوة لها؛ لأنّها –في رأيه- تفضل اللّغة الفصحى، وتؤدّي أغراضها الأدبية أكثر منها، والفصحى عنده صعبة القواعد؛ ومواطن الصّعوبة – كما يراها- كثيرة في الفصحى؛ منها: الإعراب، وصيغة المثنّى، والعدد، وقواعد جمع التّكسير، والتّغير[55].

كما سار **أنيس فريحة** (ت1993م) على نهج **سلامة موسى** في هجومه على العربية الفصحى؛ وقد انصبّ اهتمامه على دراسة اللّهجة العامية والدّعوة إليها مكتوبة بالحرف اللاّتيني؛ وفي عام 1952م نشر كتابه (تبسيط قواعد اللغة العربية وتبويبها على أساس منطقي جديد)، وفي عام 1955م كتب موضوعه المشهور (هذا الصّرف وهذا النّحو: أما لهذا اللّيل من آخر)؛ تمنّى فيه أن يرى حاكماً عسكرياً يفرض العامية على العرب، ثمّ ألقى في نفس السّنة محاضرات في معهد الدّراسات العربية عن اللهجات وأسلوب دراستها، وأتبع ذلك محاضرة عن اللهجة اللّبنانية، ويعدّ كتابه (نحو عربية ميسّرة) خلاصة لحملته على العربية الفصحى وعلى الأدب العربي، وصلة (القرآن الكريم) بالفصحى[56].

هؤلاء نماذج عن أعداء العربية الفصحى[57]، ولمحة عن أهمّ آرائهم؛ والتي جميعها ترديد لآراء المستشرقين، وقد تكفّل أكثر من باحث بالرّد عليهم بالحجّة والدّليل القاطع[58]، كما أثبت الزّمن فشل دعاوى هؤلاء، وظلّ للعربية الفصحى مكانتها في التّعليم والكتابة، وفي الخطاب الرّسمي، بل أكثر ذلك – ونحن في القرن الحادي والعشرين- حيث نشاهد عامة الشّعب وقد انتشرت الثقافة وانخفضت نسبة الأمّية، قد بدأ يقترب من الفصحى في خطابه اليومي وفي معاملاته المختلفة.

5-2- الدعوة إلى المساس ببعض أصول العربية الفصحى:

لم يميّز عدد من الباحثين العرب بين "إصلاح النّحو" و"إصلاح اللغة"؛ فالأوّل مقبول لأنّه يعالج مشكلات تعلّم العربية الفصحى، والثّاني مرفوض؛ لأنّه ليس بإصلاح؛ وإنّما هدمٌ للعربية الفصحى وإحلال لغة أخرى محلّها، أقرب للعامية منها للغة الفصحى، ويعتبر كتاب (مناهج تجديد في النحو) **لأمين الخولي**

(ت1966م)، ومقال (تبسيط قواعد اللغة العربية) **لحسن الشريف**، أبرز تلك المحاولات الهدّامة للعربية الفصحى تحت غطاء إصلاح النّحو.

ومما جاء من اقتراحات في تلك المحاولات نذكر[59]:

- صرف الممنوع من الصّرف
- نصب جمع المؤنّث السّالم بالفتحة مطلقاً
- رفع اسم "إنّ"
- إلغاء تعدّد أحكام العدد
- جعل ضميريْ الجمع (المذكّر والمؤنّث) واحداً
- نصب نائب الفاعل
- ضبط مسألة الجموع (السّالم والمكسّر)
- إلزام المنادى والمستثنى حركة واحدة
- إلزام الواو أو الألف دائما في الأسماء الخمسة
- حذف نون الأفعال الخمسة رفعا ونصبا وجزماً

هذه –باختصار– بعض العينات من الآراء التي مسّت كيان اللغة الفصحى تحت غطاء تيسير النّحو؛ ومثل هذا الأسلوب في الإصلاح مرفوض؛ لأنّه ينتهي لا إلى إصلاح قواعد العربية، كما هو الهدف، وإنّما إلى تحويل هذه اللغة إلى شيء آخر مختلف تنكره النّصوص اللغوية التي استقينا منها تلك القواعد، إضافة إلى أنّ اللغة ليست هي النّحو؛ والمتعلّم لا يتعلّم اللغة من النّحو؛ وإنّما من التّمرّس الطّويل بها؛ ولا يتأتى له ذلك إلاّ عن طريق دراسة النّصوص الأصيلة التي تمثّلها، ثمّ يأتي دور النّحو ليبلورَ ويركّز تلك النّظم في مجموعة القواعد التي يقدّمها للدّارس.

أمّا الحجج التي استند إليها أصحاب هذه المحاولات من شواهد قديمة وأمثلة نادرة وضرورات لغوية؛ لم يبق لها من ذكر إلاّ في كتب النّحو واللغة؛ فهو أمر لا يستساغ وأبعد ما يكون عن طبيعة المنهج اللّغوي السّليم والذي يحتم إقامة القواعد اللّغوية على أساس الاستعمال الغالب، ويحفظ للشّواذ والنّوادر أماكنها وملابساتها الخاصة، لا أن يُبنى عليها قواعد تعمّم على ما لا تَتَحَقَّقُ فيه نفس الظروف والملابسات.

6- خاتمة:

وفي خاتمة هذا الموضوع نستطيع أن نقول أنّ العربية الفصحى كيان ثابت وما وُجد النّحو العربي إلاّ للحفاظ عليه من عامل التّطور؛ وحتّى لا يحدث للفصحى ما حدث ويحدث لكثير من اللّغات؛ ولأنّ ارتباط الفصحى بالقرآن الكريم خاصة، وبتراث الإسلام عامة، أعطاها وضعاً لا يتوفّر لأيّ لغة في الأرض؛ إذ أصبحت –على هذا المستوى الذي حافظت عليه على امتداد أربعة عشر قرناً– ضرورة لفهم (القرآن الكريم) لا يغني عنها سواها، كما لا يصلح معها أن تُحبس–كاللاتينية– في زوايا الحياة ضّيقة.

كما يمكن أن نؤكد أنّ النّحو العربي بَنَى قواعده على الغالب والشّائع في اللغة الفصحى، وبذلك أدّت قواعدُه رسالتها خير أداء، وبعد أن أثبتت تلك القواعد صلاحيتها وذلك بانتشار اللغة العربية وانسياقها في العديد من الأقطار وانتصارها، وباجتماع ناطقيها على تلك القواعد الموحّدة من غير أن تَحملهم على ذلك قوة قاهرة، وحسبها من دليل على صلاحيتها أنّ كلّ الاقتراحات التي قيلت بشأن تيسيرها عن طريق بتر بعض القواعد أو تعديل البعض الآخر بإخراجه عن أوضاعه، قد باءت كلّها بالفشل رغم الجهود التي بذلت لترويجها.

هوامش:

[1] – ينظر: علي أبو المكارم، حول المشكلات المنهجية في مؤلفات النحو التعليمي، مجلة (بحوث كلية اللغة العربية) جامعة أم القرى/السنة الثانية، العدد الثاني/1404هـ،1405هـ: ص381.

[2] – الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي/القاهرة، ط1(دت): ج1 ص16.

[3] – ينظر: علي أبي المكارم، حول المشكلات المنهجية في مؤلفات النحو التعليمي (مقال سابق): ص381.

[4] – الزجاجي، الإيضاح في علل النّحو، تح: مازن المبارك، دار النفائس/بيروت، ط3/1979م: ص91.

[5] – الفاكهي، شرح كتاب الحدود في النحو، تح: المتولي الدميري، مكتبة وهبة/القاهرة ط2/1993م: ص52.

[6] – حاشية الصبان على شرح الأشموني (مصدر سابق): ج1 ص16.

[7] – ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، (دط) (دت).: ج1 ص34.

[8] – السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، تح: حمدي عبد الفتاح، المكتبة الأزهريّة للتراث/ القاهرة، ط2/1422هـ-2001م: ص30.

[9] – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية/صيدا، بيروت، (دط) 1432هـ،2011م: ج1 ص96 .

[10] – حاشية الصبان على شرح الأشموني (مصدر سابق): ج1 ص16.

[11] – الاستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد الحسن وآخرين، دار الكتب العلمية/بيروت، (دط) 1982م: ج1 ص06.

[12] – ينظر نصّ الفارابي حول قبائل الفصاحة في: الاقتراح للسيوطي: ص19-20. والمزهر: ج1 ص211.

[13] – ينظر: علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، نهضة مصر، ط2004/3م: ص171-172، ومحمد رياض كريم، المقتضب في لهجات العرب، (دط) 1417هـ، 1996م: ص118-119.

[14] – مجالس ثعلب، تح: عبد السلام هارون، دار المعارف/مصر (دت): ص1/80-81. وينظر: الجاحظ، البيان والتبيين: ج3 ص212-213.

[15] – ابن فارس، الصاحبي، تح: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه/القاهرة،(دط) (دت): ص34. وحول معاني "العنعنة، والكشكشة...إلخ" ينظر: محمد بن براهيم الحمد، فقه اللغة مفهومه وموضوعاته، دار ابن خُزيمة/الرياض، ط2005/1م: ص 98-107.

[16] – ابن جني، الخصائص (مصدر سابق): ج2 ص12.

[17] – ينظر: محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات، عالم الكتب/القاهرة، (دط)1981م: ص79.

[18] – المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد بك وآخرون، مكتبة دار التراث/القاهرة، ط3 (دت): ج1 ص211 .

[19] – ابن فارس، الصاحبي (مصدر سابق): ص 33-34.

[20] – ينظر: محمد رياض كريم، المقتضب في لهجات العرب (مرجع سابق): ص 92-93.

[21] – ينظر: غانم قدوري الحَمَد، أبحاث في العربية الفصحى، دار عمار/عَمّان، ط2005/1م: ص59-60.

[22] – ينظر كتابه: اللغات السّامية، ترجمة رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية (دط) 1963م: ص78.

[23] – ينظر كتابه: القرآن: نزوله، تدوينه، ترجمته، تأثيره، ترجمة رضا سعادة، ط1974/1م: ص93.

[24] – ينظر كتابه: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النّجار، دار المعارف/مصر، ط1977/4م: 42/1.

[25] – إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1973/4م: ص138.

[26] – المصدر نفسه: ص 153.

[27] – ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي/القاهرة، ط1999/6م: ص65-78.

[28] – المصدر نفسه: ص69.

[29] – ينظر: غانم قدوري الحَمَد، أبحاث في العربية الفصحى (مرجع سابق): ص 64-66.

[30] – ينظر تفصيل ذلك في: المرجع نفسه: ص88 .

[31] – ينظر: صبحي الصّالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين/بيروت، ط2004/16: ص122.

[32] – إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1978/6م: ص198. ولتمام حسان رأي مشابه لهذا؛ ينظر: الأصول، عالم الكتب/القاهرة، (دط)2000م: ص57.

[33] – ينظر كتابه: دراسات في فقه اللغة (مصدر سابق): ص 122 وما بعدها.

[34] – ينظر كتابه: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر/الجزائر، (دط)2012: ج1 ص27، 28، 34،35، ج2 ص29، 30.

[35] – ينظر: كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي/القاهرة ط3/1988م: ج2 ص423.

[36] – ينظر: المصدر نفسه: ج1 ص198، ج2 ص290.

[37] – ينظر: المصدر نفسه: ج2 ص264.

[38] – ينظر: المصدر نفسه: ج2 ص424.

[39] – الزجاجي، الإيضاح في علل النّحو للزجاجي (مصدر سابق): ص70-71.

[40] – المصدر نفسه: ص71.

[41] – ينظر: ابن مضاء القرطبي، الرّد على النّحاة، تح: شوقي ضيف، دار المعارف/القاهرة، ط2، 1982م: ص70، 127-137.

[42] – مازن المبارك، نحوَ وَعْي لغوي، مؤسسة الرسالة/بيروت، (دط) 1399هـ، 1979م: ص106.

[43] – ينظر: القفطي، إنباه الرواة على أنباء النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي/القاهرة – مؤسسة الكتب العلمية/بيروت، ط1/1986م: ج2 ص258.

[44] – ينظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللّغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف/القاهرة، ط2 (دت): ص 166.

[45] – تتمّة الحكاية في أمالي الزّجاجي، تح: عبد السلام هارون: الصفحات: 242-243.

[46] – وقد جمع كثيراً منها الباحث عبد الحميد الشلقاني في كتابه: "الأعراب الرّواة".

[47] – أبو الطيب اللغوي، مراتب النّحويين، تح: محمد زينهم، دار الأفاق العربية/القاهرة، (دط)2003م: ص23.

[48] – طبقات النّحويين واللغويين (مصدر سابق): ص 12.

[49] – ينظر: مراتب النّحويين (مصدر سابق): ص 117.

[50] – طبقات النّحويين واللغويين (مصدر سابق): ص21. وانباه الرواة على أنباه النحاة: ج1 ص51.

[51] – انباه الرّواة على أنباه النّحاة (مصدر سابق): ج1 ص50. وطبقات النّحويين واللغويين: ص22.

[52] – ينظر: عبد الله الخثران، مراحل تطور الدّرس النّحويّ، دار المعرفة الجامعية/الإسكندرية، (دط) 1413هـ، 1993م: ص25.

[53] – ينظر أسماء وآراء هؤلاء في: أنور الجندي، الفصحى لغة القرآن، دار الكتاب اللبناني/بيروت،(دط)، 1982م: ص136، 185.

[54] – وذلك في مجموعة من كتبه، منها: "البلاغة العصرية واللغة العربية" (1945م)، و"ما هي النهضة" .

[55] – ينظر : سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، سلامه موسى للنشر والتوزيع، (دط) 1964م: ص42، 135، 143-144.

[56] – ينظر: أنور الجندي، الفصحى لغة القرآن، (مرجع سابق): ص205-206.

[57] – منهم كذلك: لطفي السّيد، والخوري مارون غصن، وعبد العزيز فهمي، والشّاعر العراقي جميل صدقي الزّهاوي، وطه حسين، وسعيد عقل، ولويس عوض. ينظر: الفصحى لغة القرآن (مرجع سابق): ص 185.

[58] – ينظر مثلاً كتاب: محمد الكتاني، الصّراع بين القديم والجديد، دار الثقافة/الدار البيضاء، ط1/1982م، ونفوسة سعيد، تاريخ الدّعوة إلى العامية وآثارها في مصر، دار نشر الثقافة/الإسكندرية، ط1/1964م: ص94-122 و123و203، والفصحى لغة القرآن (مرجع سابق): ص 186 وما بعدها.

[59] – ينظر: حسن الشريف، تبسيط قواعد اللغة العربية، مجلة الهلال/القاهرة ج46، العدد10 (آب1938م): ص 1110-1115، وأمين الخولي، مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتفسير والأدب، القاهرة (دط)1961م: ص 53-60. وإبراهيم مصطفى، إحياء النّحو، ط2/1992م: ص65-66. وجرجس الخوري المقدسي، العربية وتسهيل قواعدها، مجلة المقتطف، مجلد29، ع4، 01أبريل 1904م: ص343 (باب المراسلة والمناظرة).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 578 - 588 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

" ترددات الرمز الصوفي "الجرس" في ديوان جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف .

Frequencies of the Sufi symbol “the Bell” in the Divan bell of the Underwater Skies by Othman Lusif

سعاد عون*
Souad Aoun
جامعة عباس لغرور خنشلة (الجزائر) .
University of abbas laghrour- khenchela
souadaoun@hotmail.com

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/04/06	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

يعد التصوف تجربة روحية ثرية؛ أفاد منها الكتاب والشعراء؛ تمثلوا مقولاتِها وأغنوا بها تصوراتهم وإنتاجاتهم الأدبية؛ مستدعين معانيها ومصطلحاتها الخاصة، التي شحنت نصوصهم بطاقة روحية عالية، وقوة معنوية خصبة لا نظير لها؛ سواء على مستوى العبارة أو على مستوى الإشارة.

ويعتبر "عثمان لوصيف"، من بين الشعراء الذين اتخذوا التصوف تيمة محورية في نصوصهم الشعرية، وهذا ما ستتطرق إليه هذه المقاربة، حين تشتغل على ترددات الرمز الصوفي للجرس، في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء" .

الكلمات المفتاح : (ترددات، رمز، تصوف).

Abstract :

Sufism is considered a rich spiritual experience. Poets and writers benefited from its sayings and through Sufism, they enriched their perceptions and literary production alike. They use its meaning and terminology. The latter reinforces their texts with high spiritual energy and an exceptional, morale and productive power either at the level of the expression or signs among the poets who adopted Sufism as a central theme in their writing is Othman Lossif. This is the topic of this approach based on the mystical symbol of the bell in his collection of poems “ Bell for underwater Skies”.

Keywords: Frequencies; symbol; Sufism.

* سعاد عون souadaoun@hotmail.com

مقدمة:

يعد التصوف تجربة روحية ثرة؛ أفاد منها الكتاب والشعراء؛ تمثلوا مقولاتِها وأغنوا بها تصوراتهم وإنتاجاتهم الأدبية؛ مستدعين معانيها ومصطلحاتها الخاصة التي شحنت نصوصهم بطاقة روحية عالية، وقوة معنوية خصبة لا نظير لها؛ سواء على مستوى العبارة أو على مستوى الإشارة .

تغلغل المتن الصوفي، بمختلف حمولاته الدينية والثقافية والإيديولوجية في النص الأدبي، فاصطبغ به فأصبح الخطاب الصوفي نصا متعاليا، منفتحا على التأويل "بل إن التصوف يكاد في راهنه الحالي، يتحدى النصوص الكبرى في الثقافات البشرية، أعني النصوص الأدبية والفلسفية والدينية، ويحاول أن يقوم بديلا عنها [1]، فلقد استأثرت الخطابات الصوفية بالاهتمام الكبير من قبل النقاد، فكانت مجالا خصبا دسما للمقاربة والتحليل، باعتبارها نصوصا تكوينية باذخة حاضرة القيمة ومتقدة الأهمية؛ تعتمد الشعر الصوفي كتجربة متعالية منفتحة على المطلق الرؤيوي، تشير ولاتصرح بلغة خاصة مكثفة؛ تنسف استراتيجيات اللغة المكرسة وتقوضها؛ فهي تقوم بالدرجة الأولى على الرمز، لأنها تقيم وشـــائج عميقة بالعشق الإلهي، الذي يستدعي الكلام عنه التلميح لا التصريح؛ فقد" سلكت الصوفية مسلك الرمز لما يحمله من طاقات الغموض، والإبهام، والإيحاء، بقصد استلهام عوالمها الغامضة كونها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر، الذي لاتستوعبه إلا الطاقات الكشفية[2]

والقارئ للشعر الصوفي في متون حداثتنا الشعرية، تستوقفه لغته الشعرية المكتنزة بالرموز والإيحاءات؛ وشاعرنا **"عثمان لوصيف"** من بين الشعراء الجزائريين القلائل المأخوذين بالتصوف كتجربة ومحنة ومكابدة؛ حيث نتلمس " في قصيدته " **جرس لسماوات تحت الماء*** نزوعا صوفيا طاغيا، يتحسسه القارئ من خلال توظيفه الملح للرمز الصوفي " الجرس"؛ في لغة خاصة مميزة، تفتح للنص إمكانات مجازية شتى؛ حين تشتغل اشتغالا خـــــاصا على بنية التردد، وسنحـــــــاول في مداخلتنا هذه الموسومة " **ترددات الرمز الصوفي "الجرس" في ديوان جرس لسماوات تحت الماء** " تبين مكامن لرمز الجرس؛ الذي يمور ويهجس النص به، والذي ترتسي شعريته على تلميحاته التي تتطاوح بين العديد من التقاطبات التي تدور في فلكها القصيدة .

تطرح الكتابات الصوفية ومنها كتابات **"عثمان لوصيف"** ميثاقا مسبقا للقراءة؛ كون النص الصوفي مبطن بدلالات متجاوزة لظاهر قوله:" فالشاعر يمتح من الباطن ومثله الصوفي ولذلك كانت لغتهما مباينة

للغة الناس كافة، هي لغة الخصوص لالغة العموم، لغة المجاز والرمز لالغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لاتفي بالتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإما ضنا بما يقولون على من سواهم[3]، فالشاعر كالصوفي؛ لايتحدث بلغة العامة؛ فهو يتوخى مالا يحيل إلى دارج المعنى ومألوف المصاغ؛ فلغته مشفرة تستعصي على ذوي الفكر السطحي؛ لذا فهو يغرف من معين اللغة الخاصة ليرصع بها فرادة لغته، فهو يشاكه الصوفي في حلمه ورؤياه.

أولا: لفظة الجرس توتراتها وتواتراتها :

يحتقب التقابل المكاني التوبوغرافي في العنوان "**جرس لسمـــاوات تحت الماء** "، سموات / ماء، تجربة خيالية خارج عقلية؛ تتكثف وتتكشف طيها تجربة الصوفي الروحية فنجد أن" الخيال يحتل في الرؤية الصوفية موقع البؤرة، إذ هو الأساس المعرفي للتصور الأنطولوجي عندهم وهو ما عدَّ خروجا عن السائد الذي أعلى من شأن العقل والحس، وأحط في المقابل من كل معرفة ناتجة عن الخيال الذي جعل منه الصوفية رهانا استراتيجيا لبناء الخطاب، فالصوفية خالفوا أهل البرهان وأهل الجدل وأهل الشعر وأهل الإعجاز في النظر إلى حدوده ووظيفته، وإن كانت تربط هذه الأطراف خيوط تآلف "[4]

وتتجلى استراتيجية الخيال الرمزي في العنوان؛ من خلال قدراته التشويشية لنظام العالم؛ عبر غوص دلالاته في مساحات للدهشة، والاستغراق والغرق في عوالم لاتشبه الواقع؛ كونها تعكس تجربة باطنية رؤيوية، تجربة عجائبية روحية؛ تحيل إلى كيانات تخييلية، تمثل في أساسها جوهر التجربة الصوفية المتمايزة عن بقية التجارب الإنسانية " فالصوفية، بوصفها موقفا، تشويش لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته، وهي بوصفها تعبيرا، تشويشا لنظام الكلام المألوف، ومعنى ذلك أن الصوفي لا يقيم بينه وبين الطبيعة وأشيائها، علاقات عقلية، وإنما الطبيعة عنده مجمع للرموز والصور، والإشارات، وعلاقاته بها كله علاقات قبلية ـ بالمعنى الصوفي للكلمة "[5]، فالشاعر هنا يعيد نظم الكون وفق إملاءاته ورؤاه الصوفية، ويقلب الصور الكوسمولوجية؛ حين يفجر تخوم العناصر الكونية الهواء / الماء؛ فيتصرف في الصور ويقلبها؛ إذ يحيلنا العنوان مباشرة إلى الكون الباطني؛ وذلك عبر ظرف المكان "تحت"؛ فعلوية السموات تقع في الباطن الذي هو عمق الماء؛ وذلك يثير توترا على مستوى الحركة؛ إذ يلتقي السكون مع توتر لفظة " الجرس"، فيحتقب العنوان في طياته تجربة العشق الصوفي؛ التي هي تجربة فناء وذوبان في عمق الأصل الوجودي للإنسان الذي تحيل عليه لفظة الماء "البحر هو الملاذ التي تتجذر فيه تجربة الحب والاغتراب الصوفيين، لأن فضاء البحر متوتر يمكن اختراقه بغوص أعماقه ـ لذلك كان فعل الغرق والفناء داخل الامواج فعلا للحياة داخل

الأعماق المائية"[6]؛ فالماء هو يوتوبيا الروح؛ في نزوعها وحنينها الأبدي إلى الذوبان في أصلها الروحي الإلهي، والحلول والذوبان في أعماق الألوهية الخالدة .

من الملاحظ أن لفظة "**الجرس**" وردت في رأس العنوان، وفي رأس خيط النص؛ وهذا التصميم على الابتداء بهذه اللفظة وتبوئها محل الصدارة، له إلماعه القصدي؛ فإذا رجعنا إلى المعجم الصوفي فإننا نجد أن الجرْس ـ بتسكين الراء ـ عند الصوفية " هو الكلام المجمل، أي الكلام من مقام الإجمال في مقابل التفصيل (...) وصلصلة الجرس ترجعنا إلى الوحي الذي يرجعنا إلى القرآن"[7]، وباعتبار لفظة الجرس مرتبطة بحاسة عليا باطنية وهي السماع؛ الذي هو علة تخلق الكون؛ فالموجودات والأشياء كلمة الله في الكون، والتي تحققت بفعل الأمر الإلهي؛ فتحقق تموجدها وتحققها من مرحلة الوجود بالقوة إلى مرحلة الوجود بالفعل، ولهذا كانت لفظة "كن" أساس تموجد العالم، "وفي هذا أصل الحركة عند أهل السماع، وأصل وجدهم . والوجد يفيد صاحبه علما بما ليس عنده، مما تشرف به نفسه وتكتمل وكل سماع لا يكون عنه وجد، ويكون عن هذا الوجد وجود، فليس سماع . إذ لولا القول، لما غنم مراد المريد، ولولا السمع لما وصلنا إلى تحصيل ما قيل لنا"[8]؛ لذا فاستدعاء هذه الموجودات من لدن الشاعر؛ كان ذا طابع احتفائي؛ لأنه تجسيد وتشكيل للفعل التكويني الجمالي المبدع للذات الإلهية .

ثانيا: التردد وفضاءات الترميز :

إن تكرار لفظة الجرس 44 مرة على امتداد القصيدة؛ له إلماعه القصدي؛ الذي لا يظفر بدلالاته إلا من شق باطن معاني رموز الأرقام عند الصوفية، التي أولوها شديد العناية واستأثروا بمدلولاتها الباطنية؛ " فالرقم أربعة: يرمز لأربعة أشخاص أوتاد رجال من ملازمي القطب الغوث ومساعديه ووزرائه . وأركان دولته الباطنية في ولاية التدبير وهؤلاء الأربعة الأوتاد منازلهم على منازل أركان العالم الأربعة : الشرق والغرب والشمال والجنوب . وكل واحد منهم فيضه الوارد من عندية الحق تعالى إلى عندية الغوث اللائق بتلك الجهة !! وهؤلاء الأربعة يحفظ الله بهم تلك الجهات، ذلك لأنهم مجال نظر الله تعالى!!!"[9]؛ وهذا ما تعضده عبارات الإهداء؛ الواردة في الصفحة رقم 7؛ والتي تؤشر إلى أقطاب العالم الأربع :

"إلى أبناء الشرق وأبناء الغرب

إلى أبناء الجنوب وأبناء الشمال

من كل أرجاء العالم

رسالة حب وسلام " القصيدة، (ص : 07).

كما أن تكرار لفظة الجرس ليس ذا طابع ترصيعي فحسب؛ بل هو إلحاح و" تردد"*؛ فالتردد هو الذي خول للفظة "الجرس" أن تكتسب طابع الجدة وملمح الاختلاف المجافي والمنافي لورودها المألوف؛ " غير أننا ونحن نلمح فيها هذا الملمح لا نرى فيها اللفظة المكررة التي عرفناها من قبل، بل صوتا جديدا ينفتح على معنى بكر ليس لنا به عهد من قبل . أو أنها تتعمد الطرق الموالي الذي من شأنه أن يحدث فينا من الدوار الذي يطوح بنا في متاهات الدلالة المتجددة"[10]؛ التي تنتعش مع التردد النغمي لها؛ والتي تفرض سلطانها على القصيدة؛ بداية من أول مراتبها بتكرارها، ولا يخفى على ذي لب أن " الأنغام والكلام أصل في الكلام الإلهي تستند إليه، وهو أقوى الأصول. وهذا ما يفسر تأثيرها في الطباع . فسلطانها قوي لقوة أصلها. لذلك لا يستطيع أحد أن يدفع عن نفسه التأثر، فرحا أو حزنا، عندما يسمع الأنغام خصوصا إذا صادفت محلها . ولا بد من الإشارة إلى أن الحقائق الإلهية التي يستند إليها النغم، أقوى كما يرى ابن عربي، من تلك التي يستند إليها الكلام. وهكذا يكون الكون كله، استنادا إلى لفظة: كن، سماعا "[11]، وهذا ما أفضى بلفظة "الجرس" المرتبطة بالسماع، إلى الانفراج بقوة على فضاءات الإلغاز والترميز؛

فشكلت وقعا للنبض الروحي الباطني للنص؛ " ولهذا كان الظاهر دليلا على الباطن وطريقا إليه وحافزا على استجلائه واكتناهه، فالأشياء بظواهرها تبدو لنا ألغازا ينبغي لنا أن نبحث عن حلولها ورموزا يجدر بنا أن نتبين ماتوحي إليه وتشف عنه"[12].

ثالثا: الجرس والبرق والشهود الذاتي :

يقترن الجرس؛ باعتباره مؤشرا للكلام المجمل في وروده الأول؛ بدلالة البرق الخاطف؛ إذ "يشبه ابن عربي البرق بالشهود الذاتي لنوره وسرعة زواله "[13]، وهو " شهود الحق تعالى "[14]؛ وذلك ما يعضد دلالته الإحالية على الوحي، فقد " شبه النبي صلى الله عليه وسلم الوحي بصلصلة الجرس"[15] :

" جرس أطارده فتخطفني البروق
غمامة تدنو وأخرى تهرب
وأنا أهرول في سهوب العمر
أبحث عن جراحاتي التي انهمرت
بالأمس مني هل رعاها الأنبياء
فبرعمت مزهوة " (ص : 8)

والبرق في تعريفه الصريح في القصيدة؛ هو الصوفي نفسه :

" برق هو الصوفي ..." (ص 13).

فالبرق؛ هو التجلي العرفاني الذي يمنح للشاعر لغته الخاصة؛ التي تحدد هويته الصوفية إذ إن؛ "كل تصوف كان يعتبر لغوا وقصورا إذا لم يستند إلى دعائم مكينة من المعارف العلمية والفلسفية . فالنظر والمعرفة يعرجان على براق التأمل والتجربة الذاتية والعمل الصالح ليصبحا كشفا وإلهاما . والإلهام الذي تتنزل به الروح على القلب يصقل جميع أنواع النظر ويعيد بناءها ويحبوها كمال الأداء "[16]

يحاول الشاعر القبض على الوحي/ الجرس / فيناله في لحظة خطف؛ لكن سرعان ما تنسخه لفظة الغمامة؛ وبارتباط الجرس بالتأوه؛ الذي يحيل عليه اسم فعل المضارع "آه"، المبني على الكسر، تنكسر الأنا العارفة متوجعة متألمة، وتنتكس حين يتوغل الجرس في الضباب الكثيف، فيعرج الخطاب عن مساره، ويتطاوح الشاعر في مدارج عذابات القبض والبسط، والنبض السديمي البعيد .

" آه على جرس توغل في الضباب " (ص: 9) .

"جرس ... هو النبض السديمي البعيد"(ص: 12).

وهنا تكمن لذة الصوفي؛ فالعذاب " من العذوبة وهي التلذذ بالأمر"[17]؛ تلذذ الذات الشاعرة، العارفة في نزوعها العليائي المتمايز؛ للبحث عن ملاذها الروحاني اللامتناهي؛ إذ تعكس هذه المعانـــاة، تجربة خاصة مغـايرة لها في البحث عن الحقـيقة "ويعني هذا التغاير أن تعبير الذات عن الحقيقة لا يستنفدها، بل إنه لا يقولها ـ وإنما يشير إليها، أو يرمز. فالحقيقة ليست في ما يقال أو في ما يمكن قوله وإنما هي دائما في ما لايقال، في ما يتعذر قوله . إنها دائما في الغامض الخفي، اللامتناهي "[18]؛ فحين يصمت الصوفي ويكف عن الكلام؛ تخطفه البلاغات الغضة فيرحل ليوقع حضوره الغياب .

تصور القصيدة في شعرية مكتنزة بالرموز؛ هرولة الذات في رحلة عمرها، وبحثها الحثيث عن بدائية جراحها الأولى؛ حين تفتقت بكارة الوجود عن الإنسان الأول؛ لحظة قذفه إلى أمه الطبيعة؛ ليبصر في مراياها طفلة:

وإذا الطبيعة كلها سر يكاشفني

فأبصر في مراياها الحميمة

طفلة عصماء

تسقيني الحنان فأشرب

وأصير طفلا يستجيب للغوها

ويضيع في أحداقها الخضراء " القصيدة،(ص: 9.).

وما الطفلة سوى؛ صورة تجلي الذات الإلهية في مرايا الوجود؛ وفي الطفولة الأنثوية الصافية للعالم؛ والتي تجسدها صورة الطفلة كذات معشوقة في النص، ففعل الحب عند الشاعر و" عند ابن عربي وغيره من المتأخرين، استغراق في مشاهد الجمال الالهي المطلق في العالم"[19]؛ وهكذا تشف القصيدة عما هو أبعد عن الحب البشري؛ في انجدال بين نفحات صوفية/ غزلية؛ إذ يحس القارىء بأن ثمة تراسل بين شعر الغزل والشعر الصوفي، ثمة تعاشق بين المفردات وبين الرموز الباذخة، فكلاهما لاتسعفه اللغة الإحالية؛ لعجزها المفرط عن استيعاب ثقل تجربة الحمولة العاطفية و العرفانية؛ التي لاتستطيع العبارة وحدها تبليغها؛ إلا عن طريق الإشارة التي يبلغها المريد وقد ارتدت لبوس لغة الغزل التي تعد تجربة أولى؛ لتمرر حالة خاصة مستثناة من حالات النفس الهائمة؛ وهذا يشير إلى "عدم قدرة لغة التواصل على تجسيد عالم المتصوف الذي هو عندهم وضع خاص، لاعلاقة له بالعالم الخارجي، لأنه وضع معرفي عاطفي لايمكن للغة أن تنمذجه، فكانت الاستعانة بلغة الغزل التي تجرُّ بالضرورة وراءها عالمها الخاص، هو مرجعها "[20]، ومتكؤها وفضاؤها الرحب الذي يحلق فيه المريد، طاويا المسافات، باسطا أجنحة رؤاه، مشرئبا لمعانقة جوهر الوجود " فهو قرآنه العام إن جاز هذا التشبيه"[21]؛ فكل حكايا العشق الإنساني بما فيها من إغواء وانجذاب، تضرب بأرومتها في تاريخ العشق الإلهي؛ وحتى في أساطيره، وعلى ضوء هذا؛ ندرك أن الذات الاستهوائية تستلهم ما يذكي أوار افتتانها من روح الله، المتجلية في موجوداته الفاتنة، إذ ذاك؛ تتوحد ذات الشاعر مع ذات المعشوق؛ وبصورة لا فكاك منها؛ حيث " الافتتان الصوفي يتخذ شكل انجذاب نحو سحر الجمال الإلهي المقدس وتجاوز الاغتراب الذي يخترق وجوده الذاتي ووعيه "[22]، فيعبر الشاعر عن هذا التوحد في قوله :

" شوق النواميس استبد

ولألأت أسطورة قد مسها الإغواء

فالكون استوى أيقونة من فضة

وأنا وأنت نسيج في تاريخها

ماذا ؟ وروحانا توحدتا بها . " (ص : 10) .

من الملاحظ أن مقاطع القصيدة كانت عبارة عن حالات كشف صوفي أو " مخاضات وجدانية"[23]، متجددة منفتحة لانهائية يختبرها المريد ليصور لنا تحولاته وشؤونه عن طريق هذه النفثات

فيتملص من سلطان الزمن " إذ يكسر الكشف الصوفي حلقات الزمن، إنه ينتقل من حلقة إلى أخرى عبر وثبات أو قفزات مفاجئة "[24]؛ وهذا ماتعكسه بجلاء الحروف الفجائية المتكررة في الأبيات :

" جرس أطارده فتخطفني البروق .(ص : 8).

" فإذا البروق... (ص 08)"

"وإذا الطبيعة..." ص : 09.

"فأبصر . .." ص : 09.

فهذه الفجائية والانخطاف؛ تؤسسان للانهائية تقلبات الصوفي، وانفتاح أحواله على المجهول والمحير، " وعلى هذا الأساس فإن الكشف الصوفي سيفقد نهايته، إنه يجهل نقطة الوصول (..) وحتى حينما يحدد لنفسه هدفا يريد الوصول إليه (وهو معرفة الحق)، فإنه يحس كل لحظة بالمسافات الممتدة التي تفصله عنه "[25]

"جرس ...مسافاتي بعيدات "(ص : 69.)

"وأوغل في البعيد "(ص: 69.)

إذ لاتخوم لمقاماته ولا حدود، مادام منفتحا على فضاءات الكشف اللامتناهي في كرونولوجية منفتحة على المجهول و الدهشة .

رابعا: الجرس / الناي ...ونوستالجيا الروح :

إن تلقي النص الصوفي، يتطلب من القارىء المؤول؛ الانزياح عن جاهزية التفسيرات المباشرة، والغوص فيما ترمي إليه رحابة ممكنات محمولاته الإشارية؛ إذ يتوجب الازورار عن القراءات الاستنساخية المرجعية الرتيبة لافتراع سبل عليا في التلقي؛ تكون مفتوحة على الاحتمال والريبة، فإذا ما تأملنا صورة **الناي** ـ المقترنة **بالجرس** ـ في البيتين :

" آه على جرس توغل في الضباب

" فلا يعود سوى على زفرات ناي نازف " (ص: 9) .

نجد بأنها تفشي سر الحزن والاغتراب الوجودي الصوفي الأثيل؛ فالناي هو الرمز الذي يتمثله الصوفي؛ كمعادل موضوعي يستضمر تجربة معاناته، إنها تجربة الاجتثاث والاقتلاع والانتزاع القهري، التي مر بها القصب، " فالناي هو الصورة التي تكشف عن عشق الصوفي وتمزقه الوجودي . وكل من لايفهم حديث الناي، لن يفهم حتما حديث الصوفي . هنالك تلازم شقي بين حديث الصوفي وبين حكاية

الناي : إنه الجنون، جنون العشق والانفصام"[26]، الذي يسرد تجربة الألم التي خبرها الناي، حتى أصبح آلة موسيقية للشجن والبكاء، وجعبة مثقوبة الجوانب؛ لتصريف الزفرات والآهات والأنين والحنين؛ هي أنين وحنين الروح لجذورها الغضة الأولى، فعند الصوفية " ارتبط الحنين إلى الطبيعة بالحنين إلى الألوهية "[27]؛ لذا فالنايات تنفث آهاتها؛ يحدوها الرجاء للعودة إلى منابتها البكر، التي اجتثت منها؛ هنالك ... حيث المطر... وغواية الضياء ... والفجر الجديد :

"وقوافل النايات يحدوها الرجاء "(ص : 30.)

" ياغوايات الضياء

يانثيث الناي " (ص : 41.)

" ناي ينبه نجمة الفجر الجديد "(ص: 70).

الخاتمة :

شاعت الرموز الصوفية في الأدب؛ واستخدمها كثير من الشعراء، وانتهكت قولا فأصبحت لاتبرح مجال التجربة اللغوية عند البعض، حتى قيل أن " الرمز مشاع شعري وتعبيري"[28]؛ لكن الرمز في تجربة "عثمان لوصيف " وفي قصيدة " جرس لسماوات تحت الماء " كشفت عن خوصصة لهذا المشاع، فالقصيدة عنده " ... صولجان يستعر! " .

فحين تفرض التجربة الروحية إملاءاتها؛ يمتلىء النص برموز صوفية تترى، وهذا ماوقعته بنية التردد؛ من خلال توترات وتواترات لفظة الجرس؛ المتكررة في النص؛ بداية من عنوانه والتي حققت إلماعها القصدي؛ من خلال مدلولاتها الظاهرة والباطنة .

ـ بارتباط لفظة الجرس بالبرق؛ تكون قد عضدت دلالاتها الإحالية على الوحي والتجلي العرفاني، وعلى لحظة الخطف، المتخللة في عذابات القبض والبسط ؛في غمرة المخاضات الوجدانية ؛التي تفتح التجربة الصوفية على مدارات المجهول والمدهش والكشف اللامتناهي .

ـ وبارتباط لفظة الجرس بالناي؛ تكون القصيدة قد كشفت عن معادل موضوعي للصوفي؛ فالناي ؛هو صورته؛ التي عكست صورة اغترابه الوجودي الأثيل .

يند النص عن توصيف كامل مستوياته الترميزية، لذا فقد اكتفت الدراسة بالتركيز على الرموز المهيمنة " بيد أن طريقة الرمز تمنع القطع في الحكم لأن الرمز جفر السر، يقول مالايقال بغيره، وهو كالقطعة

الموسيقية لاتنحل مقاصدها بالسماع مرة واحدة بل تتجدد إيحاءاتها وتزداد معانيها بتجدد سماعها[29] وتلقيها .

وتبقى القراءة مشرعة على المتخيل الرحب الذي يستسره محجوب النص؛ للغوص فيما تومىء إليه رحابة ممكنات محمولاته الإشارية؛ المندسة طي الرمز .

هوامش

[1]– آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط 3، 2009 م، ص 5.

[2]– . عبد القادر فيدوح : معارج المعنى ،صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا ،ط1، 2012 م، ص 139.

*–★ . عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة ب : ياهذه الأنثى ، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، الجزائر، ط1، 2008م.

[3]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة دط، 1999، ص 24 .

[4]– محمد زايد : أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 م، ص 168.

[5]– أدونيس : الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت ،لبنان، ط1، 1992م، ص 142.

[6]– عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص105

[7]– سعاد الحكيم : المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص253.

[8]– أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 100، 108.

[9]– خالد علي عباس القط، دلالات الأرقام أنموذجا رمزيا في المصطلح الصوفي، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، السعودية، السنة الخامسة، عدد 8 0، 2015 م، ص 363، 364

*– يتبنى الناقد حبيب مونسي: مصطلح " التردد" كبديل عن التكرار الذي يرى أنه يحمل في موروثه الأسلوبي نقيصة العي التي تجبر المتحدث أو الكاتب على أن يكرر ألفاظا بعينها . ينظر : كتابه توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دط، 2009 م، ص 17.

[10]– حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري ، ص 18.

[11]– أدونيس : الصوفية والسريالية، ص 101.

[12]– عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص: 243

[13]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 260.

[14]– المصدر نفسه، ص 259.

[15]– علي بن محمد الشريف الجرجاني : معجم التعريفات، تح : محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، ط1، 2004م، ص 67 .

[16]– عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 237

[17]– علي بن محمد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص787.

[18]– . أدونيس : الصوفية والسريالية، ص :188..

[19]– آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص 73.

[20]– المرجع نفسه: ص 63

[21]– عبد الكريم اليافي:دراسات فنية في الأدب العربي، 240.

[22]– . عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص97.

[23]– عبد القادر فيدوح: ، معارج المعنى، ص 167.

[24]– عبد الحق منصف : أبعاد التجربة الصوفية، ص 29.

[25]– المرجع نفسه، ص 29.

[26]– المرجع نفسه: ص 119

[27]– المرجع نفسه: ص 117.

[28]– سعاد الحكيم : ابن عربي ومولد القصيدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م، ص 22.

[29]– عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي ص 229.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 589 - 606 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

ما وراء القص التاريخي في رواية "بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السُكات" لمحمد برادة

Beyond the Historical Metafiction in Mohamed Barrada's Novel "Far From the Noise, Close to Silence"

* ط.د. زوينة بن عميرة[1]، أ.د. رابح الأطرش[2]
Zouina Benamira[1] , Rabah Latreche[2]
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة (الجزائر).
University centre Abdelhafid Boussouf Mila (Algeria)
zouinabenamira@gmail.com [1] / alatrache1954@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول:2021/05/13	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

شهد الخطاب الروائي في العقود الأخيرة تجريبا فنيا وتقنيا مكثفا، نتج عنه عدة جماليات وتقنيات نذكر منها: ما وراء القص، وما وراء القص التاريخي، اللّذين يعدان من أهم استراتيجيات ما بعد الحداثة. وإذا كان ما وراء القص يعنى باهتمام واشتغال الرواية على ذاتها بذاتها، وذلك بتراجعها عن تمثيل العالم الخارجي لحساب تشكيل، ومساءلة عالمها الداخلي فماذا نقصد بما وراء القص التاريخي إذًا؟

-كيف يتشكل ما وراء القص التاريخي في المتن الروائي؟ وما هي الآليات التي يعتمدها في ذلك؟

- ما الفرق بين ما وراء القص التاريخي، وما وراء القص، والرواية التاريخية؟

كل هذه التساؤلات وغيرها يسعى هذا البحث إلى الإجابة عنها معتمدا على المنهج السوسيونصي أداة لسبر أغوار رواية "بعيدًا عن الضوضاء قريبًا من السُكات".

الكلمات المفتاح: ما بعد الحداثة، ما وراء القص، ما وراء القص التاريخي، الرواية التاريخية.

Abstract :

In recent decades, the narrative discourse has witnessed intense artistic and technical experimentation. This has resulted in several aesthetics and techniques, including metafiction and historical metafiction, which are considered among the most important strategies of postmodernism. If metafiction means the novel's interest and work on itself by retreating from the representation of the external world for the account of the formation and accountability of its internal world. So what do we mean by historical storytelling then?

- How is historical metafiction formed within the fictional content? What are the mechanisms adopted in it?

* زوينة بن عميرة: zouinabenamira@gmail.com

- What is the difference between historical metafiction and metafiction, historical novel?
- The research seeks to answer all these and other questions, relying on the textual-sociological method as a tool to get through the in depths of the novel "Far from the noise, close to silence".

Keywords: postmodernism, metafiction, historical metafiction, historical novel.

توطئة:

شهدت الحياة الثقافية والساحة الأدبية/النقدية في العالم والوطن العربي في العقود الأخيرة عدة تغيرات معرفية، فأضحى من المستحيل تجاهل التحولات الكبيرة التي طرأت في سرديات ما بعد الحداثة بعامة والكتابة الروائية بخاصة. وهذا ما دفع بمختلف الاتجاهات، والنظريات النقدية إلى تقديم دراسات، ومقاربات تهتم بعملية إنتاج الخطاب الروائي الذي شهد ظهور واحدة من أهم سمات الكتابة الإبداعية ألا وهي: توظيف تقنية ما وراء القص التاريخي، ليكون هذا الأخير من أهم المصطلحات النقدية الموازية لأطروحات الميتافكشن التي شغلت اهتمام الباحثين والدارسين؛ إذ احتل هذا المصطلح موقعا مميزا داخل إطار الجدل النقدي الغربي، ولا يزال الجدال حوله قائما بين النقاد والمنظرين العرب. ومن مبررات هذا الجدال أن مصطلح ما وراء القص التاريخي يمثل إشكالية معقدة؛ وذلك لأن مفهومه ومجال اشتغاله يتداخل مع عدد من المصطلحات التي تتعالق معه في مساءلة التاريخ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما وراء القص، والرواية التاريخية. وهذا ما دفع بنا إلى فحص مفهوم ما وراء القص التاريخي مع تحديد أهم السمات، والمؤشرات التي تميزه عن باقي المصطلحات التي تنتمي إليه. ليتسنى لنا فيما بعد معرفة آليات تشكل ما وراء القص التاريخي داخل المتن الروائي "بعيدًا عن الضوضاء قريبًا من السُكات" الذي ارتأيناه أن يكون مفتاحا اجرائيا للبحث.

وتسليما منا بمقولة "مخائيل باختين" باعتبار الرواية «جنسًا تعبيريًا "غير مُنتهٍ" في تكوُّنه، مفتوحًا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدًا منها بعض عناصرها، ممّا جعل خطاب الرواية خطابا "خليطا" متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص»[1] هو ما دفعنا إلى أن نعتمد المنهج السوسيونصي الذي يقوم على مقولات "باختين" من أجل كشف أشكال ما وراء القص التاريخي؛ حيث « لاحظت باتريشيا واو أن ما وراء القص وتطبيقاته قديم قدم الرواية ذاتها. إنه ميل متأصل في كل الروايات، بسبب الطاقة الحوارية للجانر. وبتوظيف كلمات ميخائيل باختين فإن الرواية

تسمح" للكلمة أن تصبح حلبة الصراع بين الصوتين»[2] ومنه تعالق التاريخ مع الرواية من شأنه أن يخلق لنا حوارية ذات مستويات مختلفة.

أولا–تحديد المصطحات

1– ما بعد الحداثة Postmodernism

لقد تطرق كثير من الدارسين، والنقاد الغربيين إلى مناقشة وتحديد مصطلح ما بعد الحداثة، لكن يعود «استخدام المصطلح أول مرة–بحسب إيهاب حسن– إلى الإسباني فيدريكو دى أونيس F. De Onis وذلك في كتابه مختارات من الشعر الإسباني والإسباني الأمريكي Antologia de la poesia Espanola et Hspano Americana الصادر عام 1934، ثم التقطه دودلي فيتش D. Fitts في كتابه مختارات من الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر Anthology of Poetry Contemporary Latin- American Poetry عام 1942، وكان كلاهما يشير إلى رد فعل ثانوي على الحداثة قائم في داخلها»[3] فعلاقة ما بعد الحداثة بالحداثة تقوم على المقاطعة والمعارضة والتقويض وقد حدد "ستيبان مستروفك" مجموعة من الظواهر والمبادئ التي تشكل ما بعد الحداثة في مؤلفه الموسوم بـ: (النهاية القادمة للقرن The Coming Fin de Siécle) قائلا إن: « ما يمكن وصمه بما بعد الحداثة يتضمن هذه الظواهر المتنوعة، بل المتناقضة في الغالب: أيديولوجية المحافظين الجدد، ما بعد العاطفية، الكلبية، تنحية البنى السردية، المحاكاة الساخرة، التشويش الأسلوبي، المعارضة، الثقافة الفصامية، الثقافة البرازية excremental culture، والجماليات المضخمة hyper-aesthetics، تفضيل الصور المرئية على الكلمات، الفانتازيا، التكافؤ الإبستمولوجي بين الماضي والحاضر، نهاية منظور التمركز الأوروبي، الروح التجارية، العدمية، والميل إلى الواقعية المفرطة، التي لا وجود فيها للتمييز بين الحقيقي وغير الحقيقي، وفوق ذلك كله، فإن ما بعد الحداثة تعرف على أنها هجوم على أسطورة الحداثة»[4] ففي مقولاتها تقويض للسرديات الكبرى التي تقوم عليها فترة الحداثة، وقد لخص "إيهاب حسن" مجموع الاختلافات القائمة بين الحداثة، وما بعد الحداثة، نذكر من أهمها: الشكل/اللاشكل، التخطيط/المصادفة، الإبداع/الهدم، الحضور/الغياب، السرد/ضد السرد، الميتافيزيقا/السخرية...كما تشير "ليندا هتشيون" إلى خاصية أخرى تميز الأدب ما بعد الحداثي ألا وهي: الانعكاسية التي يتكفل كل من ما وراء القص، وما وراء القص التاريخي بتجسيدها فنيا، حيث تؤكد قائلة: «يتميز ما نطلق عليه أدب ما بعد الحداثة بالانعكاسية المكثفة والتناصية التهكمية. وفي الرواية فإن رواية

ما وراء القص هي التي تعادل ما بعد الحداثة»[5] فالنرجسية (الانعكاسية) في الإبداع إذًا مبدأ من مبادئ الأدب ما بعد الحداثي، يوظفها الروائي في (ما وراء القص) قصد كشف طقوس الكتابة، وكواليس الصنعة الإبداعية أما في (ما وراء القص التاريخي) فتمكنه من استحضار عناصر التاريخ بشكل تهكمي بارودي ساخر بغية فحصها وكشف ثغراتها.

2-ما وراء القص Metafiction

يعد ما وراء القص من الاستراتيجيات المهمة التي تعكس خطاب ما بعد الحداثي داخل المتون الإبداعية، وقد أصطلح على هذه التقنية في المقاربات النقدية العربية بمصطلحات عديدة نذكر منها: ميتاقص، ما وراء السرد، ميتاسرد، ميتارواية، الرواية الانعكاسية...ويرجع النقاد سبب التعدد الاصطلاحي لمصطلح "ما وراء القص" إلى السابقة "ميتا" (Meta) التي ظهرت في اللسانيات والنظرية الأدبية انطلاقا من الستينيات وما بعدها، وهي تعكس المعنى الحصري لـ"وراء" (Beyonb) متأثرة بذلك بمصطلح ما وراء اللغة/ ميتالغة (Metalanguage)[6] الذي يفيد وعي وانعكاس اللغة على ذاتها بذاتها. ويشير "أحمد خريس" إلى أنه « ثمة إجماع بين النقاد المشتغلين بمبحث الميتاقص، عند الحديث عن أول من سك هذا المصطلح، وأدخله إلى حيز الدراسات النقدية، فمن النادر أن تخلو في هذا – إطار– من الإشارة إلى الناقد والروائي الأمريكي "ويليام غاس" William H. Gass، الذي تناول الميتاقص بالبحث في مقالة بعنوان: "الفلسفة وشكل القص"، نشرت ضمن كتاب ضم مجموعة من المقالات عنونه بـ "القص وصور الحياة" (1970م)؛ أي أن المصطلح نتاج أواخر عقد الستينيات، ولقد عرَّف غاس الميتاقص بقوله إنه القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع»[7] فالوعي الذاتي والقصد والانعكاسية أثناء الكتابة هو ما يميز ما وراء القص عن القص التقليدي؛ فإذا كان تمثيل الواقع في السرديات الكلاسيكية يعتبر مدار اهتمام المؤلف، فإن ما وراء القص ينقل هذا الاهتمام إلى النص، ليصبح واقعةً ذاته؛ إذ « يلفت مثل هذا السرد النظر، بشكل لا يمكن تجنبه، إلى نفسه وإلى عملية تشييده وتركيبه التي تُعرض مكشوفة واضحة للعيان ومنعكسة ذاتيًا، والتي لهذا السبب، أطلقت عليها هتشيون السرد النرجسي narrative narcissitic ونتيجة لذلك فإن مفاهيمًا مثل التخيلية Fictionality التي تنطوي على القص والتخييل والتراكيب السردية أو اللغة لم تعد أدوات فحسب، وإنما جوهر المحتوى لتلك الآليات التي تتخلل هيكل التخييل، التي حاولت الواقعية أن تغطيها بزيف، ترقد الآن عارية. والهدف هو تشييد وهم روائي وإنجاز بيان حول ابتداع تلك القصة. وبعبارات أخرى فإن سرد

ما وراء القص يكشف عن نظرية الرواية أو التخييل عبر كتابة الرواية»[8] فما يعتبره السرد التقليدي آليات، وبنيات، ومواد بناء جعل منها ما وراء القص مواضيع تحلل وتناقش وتدحض.

ويعرف قاموس أكسفورد الانجليزي ما وراء القص بأنها: «الرواية التي يبرز فيها المؤلف عن زيف وأدبية العمل بالتهكم أو الانحراف عن التشريعات الروائية وتقانات السرد. وباختصار فإن ما وراء القص يعلن عن نفسه بوصفه نصا من نتاج بشري صناعي ويفحص الطبيعة الخاصة للرواية من خلال الرواية»[9] هنا إشارة إلى أن ما وراء القص نص إبداعي يتضمن خطاب ذو نزعة نقدية، ليسمح للمؤلف فحص ونقد الاتفاقيات الروائية التي تقوم عليها الرواية التقليدية نذكر على سبيل المثال: سلطة المؤلف، وحدة النظام، النهايات المغلقة، البطل النموذجي، قدسية الجنس الأدبي...

3–ما وراء القص التاريخي historiographic metafiction

إن المتأمل لمصطلح "القص التاريخي" يجد أنه «نوع من التناقض اللفظي، يجمع "التاريخ" (الذي هو حقيقة/ أو واقعة) مع "القص" الذي هو غير حقيقي أو/ مخترع ولكنه قد يستهدف نوعًا مختلفًا من الحقيقة»[10] إذًا من المفارقة أن نتخذ النسبي(التخييل) أداة لتمثيل المطلق(الحقيقة) فالقص ينسج خيوط عوالمه التخييلية من الوقائع التاريخية، ليتلاحم بهذا الواقع بالمتخيل مخلفا إشكالية إلغاء أحدهما الآخر، بالإضافة إلى قضية إعادة كتابة التاريخ فما الذي تتبناه أو تقوضه الرواية في مساءلتها للتاريخ؟ هل التاريخ يصنع القص، أم أن القص يصنع التاريخ؟ ربما نجد في تعالق الرواية بالتاريخ في الأدب ما بعد الحداثي نموذجا عن هذه الصنعة ففي الأخير لكل تاريخ تاريخه؛ حيث إن «التاريخ البشري يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر مما يجعل التاريخ نصا قابلا للتجدد»[11] فتنصيص التاريخ يجرده من قدسيته، وإذا عدنا إلى ما بعد الحداثة فإن العلاقة بين « الرواية والتاريخ أكثر تعقيدًا من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ويعمل ما وراء القص التاريخي من أجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية. إنه نوع من المفارقة التهكمية الجادة التي تؤثر على كلا الهدفين: التناصات مع التاريخ والرواية التي تلبس حالة موازية(إن لم تكن مساوية) لإعادة تهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب»[12] لا يختلف ما وراء القص التاريخي عن القص التاريخي فكلاهما يتخذ من التاريخ مادة للتخييل، لكن إضافة ما وراء القص التاريخي تكمن في الانعكاسية وهو موطن التماس بينه وبين ما وراء القص، غير أن ما يميزه عن هذا الأخير هو أن ما وراء القص التاريخي يركز في انعكاسه على الجانب

التاريخي أكثر من تبني القضايا الأدبية التي تشكل عالم الرواية، وهذا ما يعمد ما وراء القص إلى التركيز عليه. فعوالمه الأدبية هي التي تكون مادته وفي آن نفسه موضوعه.

ومن جملة المصطلحات التي تتداخل مع مصطلح ما وراء القص التاريخي نجد الرواية التاريخية (التقليدية) وهذا ما دفع "هتشيون" الإشارة إلى أن ما بعد الحداثة كمصطلح إذا وجد «في الرواية، يجب أن يفرد لغرض خاص، لأن يصف الرواية التي هي من جانب ما وراء قصية، وتاريخية في محاكاتها للنصوص والسياقات الخاصة بالماضي من جانب آخر. ومن أجل أن نمايز بين هذه الطبيعة الوحشية المفارقة والرواية التاريخية التقليدية، فسأطلق عليها ما وراء القص التاريخي historiographic metafiction »[13] وفي إشارتها نلمح الفرق بين الرواية التاريخية التقليدية وما وراء القص التاريخي في مساءلتهما للتاريخ من ناحية التقديس والتدنيس فالاختلاف « البارز هو أن التأريخ والرواية التاريخية في القرن التاسع عشر كانت معززة بالثقة، أن الماضي يمكن أن يعرف، إلا أن هذا التأكيد قد تلاشى في "ما وراء القص التاريخي" »[14] فالرواية التاريخية التقليدية تؤكد أن التاريخ سردية كبرى تنأى عن المساءلة. وقد « وضعت هتشيون ما وراء القص التاريخي في علاقة خلافية مع الرواية التاريخية التقليدية، حين قالت إنها تمشكل كل شيء لم يكن يقبل الشك أو المساءلة في الرواية التاريخية التقليدية»[15] فما وراء القص التاريخي يختلف عن الرواية التاريخية التقليدية من ناحية البناء والهدم، حتى الرواية التاريخية(المتأخرة) التي اصطبغت بروح التجريب قامت بمحاورة التاريخ واستنطاقه، إلا أنها تختلف عن ما وراء القص التاريخي من الناحية الانعكاسية الذاتية الغائبة على مستوى اشتغالها، وهذا ما سعت "هتشيون" إلى توضيحه.

ثانيا–أشكال ما وراء القص التاريخي

كانت رواية "بعيدًا عن الضوضاء قريبًا من السكات" للروائي، والناقد المغربي "محمد برادة" النموذج الذي ارتأينا أن نحاوره بغية إماطة اللثام عن جملة الأشكال التي وظفها المؤلف ليخلق لنا عالما روائيا اشكاليا ناقش من خلاله العديد من القضايا نذكر منها: قضية الأنا والأخر(الغرب المستعمر، سلطة المخزن، الرجل، الماضي) على لسان الشخصية الأولى (توفيق الصادقي)، وقضية تشظي الهوية بخاصة عند الشخصية الثانية (فالح الحمزاوي)، أما الشخصية الثالثة (نبيهة سمعان) فقد خصها بثيمة النسوية. هذا ونلفي في الرواية كذلك مناقشة "برادة" لموضوع السيرة الذاتية وما مدى وعي الكتاب بخصوصية الكشف والتصريح في هذا النوع من الأدب، كما تناول علاقة المثقف بالسلطة. وقد اتخذ من التاريخ المغربي في العقود الأخيرة ومن آمال الربيع العربي مادة تخييلية لقصه ناقش من خلاله صراع الأحزاب السياسية على

السلطة، والوضع المتردي الذي آل إليه المغرب في ظل حكم المخزن، معرجا على قضية الإسلام وطريقة السلفيين في التفاعل مع الوضع السياسي المغربي. هذه أهم القضايا التي استوقفتنا في الرواية، وانطلاقا من ثيماتها المختلفة نقدم أهم أشكال ما وراء القص التاريخي التي تظهر لنا انعكاسه النرجسي (ما وراء القصي)، بالإضافة إلى الخصوصية التاريخية التي تميزه عن ما وراء القص في الطرح.

1-الانعكاس الذاتي/ رواية الرواية

لقد ارتأيت أن أتعرض للشكل الذي يعطي لما وراء القص، وما وراء القص التاريخي الخصوصية ألا وهو الانعكاس الذاتي ففيه يتحقق شرط انكفاء القص على ذاته؛ حيث يقدم لنا المؤلف من خلاله طرق تأثيثه وهيكلته لعالمه الروائي وفي هذا المعنى يقول: «ملخّص القول: اخترتُ ثلاثة تواريخ ليس لأن لها دلالة خاصّة ضمن الأحداث التي تشمل الخمسين سنة الفارطة، وإنّما لأنّها تتباعد عن بعضها بقدر يتيح افتراض نشوء أجيال بشريّة وفكريّة متباينة. ثم وزّعتُ المحكيّات التي استمعت إليها أو تخيّلتُ بعضها على ثلاثة تواريخ تحيلُ على ميلاد الشخصيّات الأساس، لكي أستعيد السمْتَ والنبض والسلوكات، وأوجِد ما يشبه لُحمة مُتنامية تصل بين الفترات أو تفصل بعضها عن بعض: 1931، ميلاد توفيق الصادقي؛ 1956، فالح الحمزاوي 1956 نبيهة السمعان. لعلّها سنوات تعني شيئا بالنسبة لِمَنْ ينحصر همّهُم في التأريخ، لكنّني أنا مع الذين يقولون بأنّ عمق الزمن لا يُرصد فقط من خلال السنين. لقد حاولتُ، انطلاقاً من الشخصيّات الثلاث التي اخترتُها، أن أسرد ما تجمّع لديّ من أحداث ومسارات حياتيّة، مهما تباعدتْ زمنيّا فإنّها تظلّ متقاربة قد يفسّر بعضها بعضًا، خاصّة إذا اعتمدنا مفهوم التاريخ البعيد المدى. إلا أنّني بعد أن أنهيتُ روايتي لم أعد أبالي بالتفسير والفهم المنطقي، بل بدا لي أنّ ما كتبتُه لحسابي واستجابة لنزوتي الروائيّة، لا علاقة له بالموادّ والآراء التي جمّعتُها للأستاذ الرحماني؛ ومن ثم حرصي على التفريق بينهما، فلم أخبر أحدًا بما تفتّقت عنه قريحتي الأدبيّة»[16] يوضح المؤلف من خلال المقطع السردي السابق تأثيثه لبنية الشخصية؛ حيث يعرفنا بهوية شخصياته ومعيار اختياره لها؛ إذ استحضر تواريخ الميلاد التي توخى فيها التفاوت الفكري بين الشخصيات نافيا أن تكون لها علاقة بتاريخ المغرب، وهنا يظهر لنا التلاحم بين ما وراء القص وما وراء القص التاريخي، بين ما هو تشكيل وما هو تاريخ. كما أن استحضاره للتاريخ في هذا المقطع قائم على المفارقة إذ يشير إلى التاريخ بقوله (لعلّها سنوات تعني شيئا بالنسبة لمن ينحصر همّهم في التأريخ) ثم يعود إلى تغييبه قائلا: (لقد حاولت انطلاقا من الشخصيّات الثلاث التي اخترتها، أن أسرد ما تجمّع لديّ من أحداث ومسارات حياتيّة) ففي هذا إهمال وتعويض لما

هو حقيقي (التاريخ) بما هو يومي. وهنا يؤكد المؤلف الطرح المستخف بالتاريخ فهو لم يبق تلك الأسطورة المقدسة. ويظهر هذا جليا في تشكيكه بالتاريخ نظرا لما تشوبه من ثغرات تتكفل الذاكرة ببنائها وفي هذا يقول: «استوقفتني أيضًا قصّة غريبة لأحد المقاومين من الجنوب؛ لكنّني قبل ذلك أفتح قوسًا لأشير إلى أنّ مَنْ قابلتهم من المناضلين والمقاومين والزعماء والساسة، لا يكتبون مذّكرات أو ملاحظات متزامنة مع الفترات الماضية من حياتهم. وجدتهم يعتمدون على الذاكرة وكثيرًا ما يلجئون إلى الظنّ، وغالبًا ما يضخّمون أهمّيّة ما عاشوه أو أنجزوه. وكلّما تعلّق الأمر بأخطاء ارتُكبتْ، ألقوا التبعة على الآخرين من زملائهم الغائبين أو الذين ماتوا من غير حجج أو أدلّة ملموسة»[17] فالتاريخ إذًا من صناعة الذاكرة، فهي خيط الوصل بين الماضي والحاضر إذ «تغرينا الذاكرة لأنها تبرز لنا الفورية التي شعرنا بأنها قد فقدت من التاريخ ...تعد الذاكرة بعودات مكللة بالضياء»[18] فالذاكرة رافد التمثيل بالنسبة للرواية التاريخية في حين هي مصدر التخييل والتشكيك بالنسبة لما وراء القص التاريخي. ولقد لاحظت "باتريشيا واو" أن كتابات ما وراء القص « لا تقترح أن كتابة التاريخ هي عمل روائي وترتيب مفاهيمي للأحداث بواسطة اللغة لتشكيل العالم– النموذج فحسب، لكن التاريخ نفسه يستثمر، مثل الرواية، بحبكات متعالقة تبدو أنها تتفاعل باستقلالية عن النموذج البشري» [19] إذا التاريخ ينصهر ويتلاحم مع القص الروائي في بوتقة واحدة ولا يقدم كمادة تأريخية دقيقة مطلقة، بل يخضع لفنيات القص من أجل أن يتحقق ما رواء القص التاريخي.

2–الباروديا:

تعدّ الباروديا (المحاكاة الساخرة) من أهم المصطلحات الباختينية التي استثمرها ما وراء القص، وما وراء القص التاريخي لتجسيد المحاكاة الساخرة التي يقوم بها المؤلف من أجل دحض وتقويض العناصر الصانعة للتاريخ حتى يثبت نسبيته وهي: «نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافُق نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطًا وسطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهري مَالِك لمنطقِهِ الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطًا وثيقًا باللغة التي بُوشِرتْ عليها»[20] ويظهر شكل الباروديا في هذه الرواية من خلال محاكاة الروائي لدور المؤرخ، فالمؤلف يعد بالأساس الشخصية الرابعة في الرواية، وهو طالب متخرج من شعبة التاريخ عاطل عن العمل تتاح له فرصة العمل لدى فالح الرحماني الذي يكلفه بمساعدته على كتابة كتاب عن تاريخ المغرب، وكانت البداية

في حوار بينه وبين صديقته التي تقدم له اقتراح العمل قائلة: «نسيتُ أن أقول لك بأنّ زوجة الأستاذ الرحماني سألتْني إنْ كنتُ أعرف مُتخرجًا من شعبة التاريخ يريد أن يشتغل مع زوجها لتحضير كتاب عن تاريخ المغرب»[21] فبعدما استقر على وظيفة مؤرخ بدأ في مهمته بجمع المعلومات التي ستسمح له بكتابة التاريخ وهذا ما أكد عليه "هايدن وايت" قائلا إن: «استحضار الماضي يتطلب فنًا، فضلاً عن المعلومات»[22] وفي هذا المعنى يقول المؤرخ راجي «استوحيتُ محكيّات هذه الرواية من لقاءاتي بفئاتٍ متباينة من الناس الذين قبِلوا أن يجيبوا على أسئلة المؤرّخ الرحماني؛ وفي الأثناء نفسها كان الحديث يَجُرُّنا إلى استطرادات تبعُد قليلاً أوْ كثيرًا عن الأسئلة المطروحة. ومن ثنايا ذلك،كنتُ استصفي بعض الشخصيّات وأتخيّل مساراتها لأعيد رسم ملامحها وسياقاتها استنادًا إلى ما يُثيرني ويستحثّ مخيّلتي. لم يكن التاريخ إذن حاضرًا إلّا بقدْر ما هو صيغة حياتيّة محتملة لمرحلَة ضاعتْ معالمها في غضون الأحداث الكبرى» [23] فبعد تكبد عناء البحث والجمع يقدم لنا معلومات عن مختلف الأطياف التي تجسدت رؤاها بخاصة في القسم أول من الرواية حتى يقتنع المتلقي بالطرح التاريخي الذي قدمه المؤلف؛ لكن سرعان ما تظهر اللغة الساخرة الداحضة للتاريخ من أجل أن يوضح لنا أنه مجرد صنعة وهو يمثل العالم التخييلي لقصه «ها أنا ذا أتنقّل عبر أرجاء متباعدة من العالم، وشعور وهْميّ يتكوّن لديّ بأنّني حاضر في مجموع الأحداث الكونيّة، ورأسي يمتلئ ويفرغ ولا أعرف ما ستحتفظ به الذاكرةُ بعد ساعات. لكن ما يُقلقني هو كيف أسرد ما رأيتُه متزامنًا فيما هو ينتمي إلى سياقات وفضاءات مُتغايرة؟ بعد تلك السهرة مع ابن عمّي، لازَمَتْني فكرةُ السرد المتزامن الذي يجعل الأحداث والوقائع والشخوص تجري وتتحدّث في الآن نفسه، خاصّة وأنّها تنتمي للبلاد والتاريخ نفسهما. الكلام سيُمايزُ بين الشخصيّات والحقب لكنّ الجِوار والسرد في صيغة الحاضر سيضع التاريخ في فضاء واحد»[24] وهنا تبدأ غاية البارادويا بالتحقق«فالمحاكاة الساخرة الأدبية تزيد من إبعاد المؤلِّف عن اللغة ومن تعقيد علاقته بلغات عصره الأدبية بما في ذلك مجال الرواية بالذات. إذ تصبح الكلمة الروائية السائدة في حقبة ما هي نفسها موضوعا– شيئا، وتصبح بالتالي وسطًا لانعكاس مقاصد المؤلفين الجديدة انعكاسا مواربا»[25] فالمؤرخ الراجي (المؤلف) يكتشف عدة ثغرات في سياسة الأحزاب التي تريد السلطة، بالإضافة إلى غياب الحقائق عند أهل الحقائق(المناضلين) فسيرهم مليئة بالمزايدات والمغالطات فالسير تترجم مآرب شخصية أكثر ما تحفظ لحقائق التاريخ سلطة مصداقيتها كل هذا وغيره دفع به إلى القول: « ويُخيّل إليّ، أنا مساعد المؤرّخ، مِنْ ما حكاه لي والتقطتُه من أفواه بعض مَنْ عرفوه في أيّامه الأخيرة أنّ أصعب مهمّة هي التأريخ لحيواتِ الناس، لأنّها تختلف عن الأحداث التاريخيّة البارزة التي

نستطيع أن نلمس مسارها وغاياتها ضمن السياق والأفعال ذات الصبْغة العموميّة. أمّا حيوات البشر فهي غالبًا ما تُظهِر غير ما تُخفي ولا يمكن الاقتراب من "حقيقتها" إلّا إذا افترضنا دومًا أنّ ما يطفو على السطح من سلوكها، إنّما هو بمثابة قِشْرٍ تختبئ تحته دوافع ونوازع وغرائز وملفّات سرّية تستوطن اللّاوعيَ ولا تُعلن عن نفسها إلا من خلال الفلتات أو في لحظات الاستبطان، أو على أريكة المحلّل النفساني. ما يُضيف تعقيدا إلى الموضوع، أنّ اللغة التي يستعملها مَنْ يستعرض حياته تكون، في الغالب، لغة تقريبيّة لا تُطابق اللحظات التي عاشها بِقدْر ما تحرص على تشييد ذاتٍ متلاحمة، مُقنعة في صورتها العامّة وقريبة من الانطباع الذي تولّده عند الآخرين»[26] كلما مالت الكفة إلى دحض التاريخ وتشويهه واستباحة سلطته كلما عدنا بمسار الرواية إلى عالمها ما وراء القص التاريخي ليثبت المؤلف شرعية التخييل في مقابل الواقعي إذ يقول: « وحينَ توغلتُ في الكتابة، وأعدت قراءة ما سطّرتُه تحت تأثير حُمّيا اكتشاف التعبير الروائي وشكله المرنَ، المطّاط، بدأتُ أتساءل: هل الأشخاص الذين نفختُ في أرواحهم وأحييْتُ ذاكرتهم، هُم من صانعي الخمسين سنة الماضية، أم أنّهم مجرّد كراكيز لا وزن لها؟ بعبارة ثانية، هل توفيق الصادقي وفالح الحمزاوي ونبيهة سمعان، وَرُقية وصوفيا عشرَ سنوات...،هل هؤلاء أسهموا في إضفاء صفات وتضاريس على تلك الفترة المديدة، أم الأقرب إلى الصواب، القولُ أنني نسجتُ من محكيّات الشخوص التي قابَلتها وسّجلت كلامها، مشاهدَ ولوحات جُدارنيّة تُسعف على استحضار لحظاتٍ من ذلك التاريخ، وقد غدا جزء من نسيج ذاكرتي أنا، وسياق حياتي الراهنة؟»[27] فبعدما كان صوت المؤرخ يؤسس لأرضيته التاريخة بذكر الاغتيالات وخطبة الملك، وعمليات الفدائيين، والتضحية من أجل الحزب كلها أحداث موثقة بتواريخ تكسبها صبغة الواقعية يختم متسائلا «على أيّ أساس نحدّد الشخص وَالحدث اللذين يتركان بصَماتٍ على صفحة التاريخ؟»[28] ويبدو أن مفارقة الختام جاءت على شكل سؤال مؤلف بصوت مؤرخ.

3-الشكل النقدي/ النسوية تقويض للسرديات الكبرى:

إن ما يمكن ذكره هنا هو أن ما بعد الحداثة هي تشكيك وتقويض للسرديات الكبرى التي مجدتها الحداثة، والذي يعد الخطاب الذكوري أهم مقولاتها التي جاءت النسوية معارضة ومقننة لسلطته؛ حيث إنه في الخطاب الذكوري نحن أمام نوع آخر من الاضطهاد والتهميش؛ إذ ليس هو انتهاك لحقوق الشعوب من طرف قوى عظمى ولا طغيان طبقة على طبقة أخرى في المجتمع الواحد، بل هو سلب لحق الوجود من جنس لجنس آخر. فمنذ العصور الغابرة كانت النظرة للمرأة هي نظرة احتقار وانتقاص، لكنها لم ترض لنفسها ذلك الهوان فأخذت تطور نفسها في جميع المجالات، لتخلق لها كيان مستقلا مثلها مثل الرجل

لتأتي الدراسات النسوية عصارة الجهود التي بدلتها تلك النسوة، ويكون لها «خطاب منظم في الستينات الميلادية واعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسوي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية »[29] من أجل أن تفرض وجودها المتميز في زحام الحركة الأدبية والاقتصادية والسياسية... وقد عُرف أدبها النسوي بأنه « ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم ناضج ومسؤول لجملة العلاقات التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعنا وتكون كاتبة واعية للقضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية»[30] ما يؤكد أن الكتابة النسوية لا تقل شأنا عن الكتابة الذكورية سواء من الناحية اللغوية أو الفكرية، وهو ما يدحض رأي "روبين ليكوف" التي « ترى أن لغة النساء أدنى بالعمل من لغة الرجال، لأنها لغة تتضمن أنماط الضعف وعدم اليقين وتركز على التافه والطائش والهازل وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية، وتذهب ليكوف إلى أن خطاب الرجال أقوى، ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبت في تحقيق المساواة الاجتماعية»[31] لكن التاريخ يثبت أن هناك أعمال أدبية نسوية ناجحة أثبتت جدارتها في الساحة الأدبية مع محافظتها على خصوصيتها الفنية والفكرية والأنثوية.

وبالعودة إلى المسار النضالي النسوي نلفي أن الكتابة النسوية حوطت بأسوار وطوقت بقيود فرضت عليها من طرف المجتمع والدين والتقاليد والأعراف...فلم يكن الطريق معبدا أمامها بل مر بمراحل تخللتها شتى أشكال الإهمال والإقصاء والرفض من طرف المؤسسات الذكورية، حددتها "ألين شولتر" في كتابها(أدبهم الخاص) قائلة: « المرحلة الأولى: تمتد من عام 1841 إلى عام 1881 حين ظلت النساء تمتثلن لنفس القيم الاستاطيقية التي يمتثل لها الرجال.

المرحلة الثانية: تمتد من عام 1881 إلى عام 1921 والتي احتج فيها النساء على أوضاعهن في مجتمع الرجال.

المرحلة الثالثة: تبدأ من عام 1921 وهي مرحلة اكتشاف الذات حيث أخذ فيها ما يعرف بالنقد النسوي في الظهور»[32] وهذا التقسيم يقابله تقسيم أخر لمراحل نشأة وتطور الكتابة النسوية، فالمرحلة الأولى« مرحلة المحاكاة للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها الأدبية المهيمنة وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه المعايير والقيم، ثم هناك أخيرا مرحلة اكتشاف الذات؛ وقد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية المؤنثة، وعلى الثانية تسمية النسوية والثالثة الأنثوية»[33] وقد وجدت الكاتبة في طروحات ما بعد الحداثة غايتها؛ بخاصة من خلال توظيفها لما وراء القص وما وراء القص التاريخي حيث تؤكد "هتشيون" أن « ما وراء

القص وما وراء القص التاريخي من أهم تمثيلات استراتيجيات ما بعد الحداثة في نزع التأثير ونزع التطبيع. وقد وظّفت الأديبات والنسويات هاتين التقنيتين ببراعة من أجل إحداث التأثير المطلوب ضد سرديات البطريركية والتاريخ التي جرى تطبيعها بفضل ذكورية الحداثة على نحو خاص»[34] تسمح التقنيتين للكاتبات بنقد وتقويض مقولات الخطاب السلطوي الذي يمارسه الرجل، وذلك بمناقشة ومساءلة الأعراف والتقاليد وأسباب التمييز بين المرأة والرجل في الحقوق من بينها حق تقلد المناصب والخوض في مجالات كانت حكرا على الرجل؟ كالكتابة والإبداع؛ حيث إنه «تفتح كتابات ما وراء القص التاريخي نوعا من النفق الزماني الذي يعيد اكتشاف تاريخ المقموعين كالنساء والسكان الأصليين الخاضعين للاستعمار»[35] لفضح السلوكيات اللاإنسانية التي تطال المقموعين، وفي هذا المقام نحن لسنا بصدد مساءلة نص (ما وراء القص، ما وراء القص التاريخي) بقلم نسوي، بل هو بقلم ذكوري غير متطرف أو متعصب لبني جنسه، مدرك لمكانة الحضور الأنثوي والنسوي لتكتمل توليفة الكون والإبداع إذ يصرح قائلا: «أنا بدوري كنتُ أفتّش عن امرأة تضيء لنا هذه الفترة التي أوحتْ لي بكتابة هذه الرواية على ضوْء ما جمّعتُه من جُذاذات ومعلومات لمشروع الأستاذ الرحماني. مَنْ يدري، فقد تكون هذه هي المرأة التي ستضيف إلى نصّي الروائي نكهة الجُرأة والقول الصُّرَاح وعطرَ الأنثى الفوّاح»[36] يتخذ "برادة" من الشخصية (نبيهة سمعان) صوتا نسويا حتى ينقاش من خلاله بعض القضايا التي تمس نضال المرأة ضد مملكة الذكورة وما يشرع سلطتها من أعراف وتشريعات وممارسات ولا ضير في هذا النوع من الاشتغال؛ حيث يتفق "برادة" مع "سحر خليفة" في «أن كل امرأة تكتب أدبا نسائيا، لكن ليس بالضرورة أن يكون أدبا نسويا. والفرق بين الاثنين أن الأدب النسائي تكتبه نساء، بينما الأدب النسوي هو الذي يعي ويتبنى القضية النسائية. ولا مانع أن يساهم فيه الرجل»[37] معتمدا على «التهكم، بوصفه استراتيجية أدبية، يموضع نفسه عن قصد ليحطم المعايير التي أصبحت موضع اتفاق، بينما يصهر، من ناحية، الإبداع والنقد في بوتقة واحدة»[38] فهل يا ترى يملك الرجل (برادة) من الملكات ما يمكنه من سبر أغوار النسوية والكتابة عنها؟ هذا ما سنستشفه من خلال ما سيأتي.

تشيد (نبيهة سمعان) الصوت النسوي في الرواية بالدور الكبير الذي لعبته ثلة من النسوة في تحديد مسارها الحياتي والثقافي؛ حيث استمدت من تجاربهن وخبراتهن في مواجهة المجتمع قوة ساعدتها في تجاوز النكسات والفراق؛ حيث تؤكد قائلة: «أظنّ أنّ ما أسعفني على اتّخاذ قرار الفراق، هو ما ادّخرتُه من انطباعات وأفكار عن نساء رائداتٍ تشبّثْن بالتحدّي لمواجهة اللحظات الصعبة في مَسارهِنّ نحو فرض

الذات. وأنا أذكر جيّدًا، خلال دراستي الجامعيّة بالرباط، أنّني استشعرتُ الاحتياج إلى نماذج نسائيّة تمنحني الزادَ والمعونة وسط مجتمع غارق في تمجيد الذكورة وتفوّق الرجل على المرأة. وأظنّ أنّ استحضار سِيَر النساء المتمرّدات أمَدّني بقوّة وشجاعة كنتُ متعطّشة إليْهما. ما كان مُمكنًا –وأنا أستعيد الآن مساري–أن أصمد وأتابع الطريق الذي حلمتُ به، لولا ما اختزنتُه في ذاكرتي من وقائع عن حيوات نساء حقّقْن الكثير في أرجاء العالم(...)تقترن أسماؤهنّ بالجرأة والإسهام في تغيير الأوضاع المزرية، الموروثة»[39] يشير "برادة" إلى سلطة المجتمع الذكوري وثقل الأعراف الموروثة التي كرست هيمنة الرجل، وتابع مسترسلا (بصوت الساردة نبيهة سمعان) في ذكر نماذج وأشكال قاسية لهذه الهيمنة تقول نبيهة: «كمْ تعاطفتُ مع لويزْ ميشيلْ (1830-1905) وهي تحكي في مذكّراتها عن مشاركتها في ثورة كومونات باريس(1871)، وحمْلها السلاحَ ضدّ أنصار المَلَكيّة والنبلاء. واجهتْ نفيَها إلى كالدونيا الجديدة بشجاعة وتابعت المقاومة في شكل جديد من خلال ربطِ علائق مع الكَناك kanaks، سكّان جزيرة المنفى: سعتْ إلى تعليمهم الفرنسيّة، ودرست عاداتهم ومكوّنات هويّتهم، ووقفتْ إلى جانبهم عندما تمرّدوا على الاستعمار الفرنسي»[40] أثبتت "لويز ميشيل" أن النضال السياسي ليس حكرا على الرجل، فكانت مثالا لمن يردن اتخاذ المجال السياسي منبرا لبث قضاياهن التي يعد مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والمهام أول مطالبها، الذي يحقق لها الكينونة داخل مجتمع يقمع ويميز بين الرجل والأنثى وفق معايير واهية ولا يمتثلون إلى معيار الكفاءة والمهارة، وهي كذلك صورة من صور اضطهاد السلطة للمناضل بالقتل أو النفي أو التعذيب، لكن رغم هذا ظلت نموذجا للتحدي والعطاء. تضيف قائلة: «ووجدتُ سيرة الفنّانة النحّاتة كاميلْ كلوديل(1864-1943) مثيرة للتعاطُف والحنَق في آن: هي التي أثبتتْ موهبتها إلى جانب رودان، ومَحَضَتْهُ الحبّ والاستمتاع، تُقابَل بقسوة المعشوق وتُنبَذ من لَدُنِ عائلتها. تنكّر لها رودان خوفًا من أن يهتزّ استقرار بيت الزوجيّة، وتخلّتْ عنها أمّها وأخوها الشاعر المرموق بول كلوديل تجنّبًا للفضيحة والعار! ألقوا بها في مصحّة للأمراض العقليّة وتركوها طوال ثلاثين سنة لتلفظ أنفاسها متوحّدة، هرمة، ذاوية»[41] نكران الشريك وغضب العائلة من أهم الأوزار التي يلقي بها المجتمع الأبوي الذكوري على كاهل الأنثى، وكأن الرجل ليس شريكا للأنثى فيما يصطلحون عليه "عارا"؟ فإلى متى تظل المرأة خاضعة للوصاية الذكورية؟ من قيود الأهل إلى جشاعة الأزواج، لتورث الهيمنة البطريركية للأبناء(الذكور) لتعود دورة التسلط والتنمر كفينق يميت في منبع الخصب(المرأة) كل فرصة للحياة، من أجل أن يفرخ في أرض اليباب(الذكور)حياة.

إن معاناة المثقفات مضاعفة في مجتمع يكرس تعاليم التهميش ويمجد صور الجحود. ما يدفع بإحداهن إلى الانتحار مثل: «دريّة شفيق(1908-1975) التي درست في باريس وحملتْ لواء الدفاع عن المرأة المصريّة، مُتحدّيةً سَدَنة المعبد الذين يتذرّعون بالإسلام لتبرير وصايتهم على المرأة»[42] وفي صداماتها مع السلطة تم مصادرة مجلتها وتقييد حركتها وبعد انفصالها عن زوجها «التحفَتْ بالكبرياء وآثرت الانتحار على الهزيمة»[43] كانت دريّة شفيق من النسوة العربيات اللائي شاركن في حركات سياسية، أدبية كان الغرض منها تحرير المرأة العربية والرقي بها لتحقيق التكافؤ مع الرجل؛ إذ «سلكتْ طريقًا مغايرًا هو أصعب وألصقُ بأسئلةِ حاضر المرأة العربيّة»[44] يستحضر "برادة" نموذج نسوي كرس حياته خدمة لتشكيل حركة نسوية مصرية عربية تدافع عن حقوق المرأة، وفي هذا إثبات لقناعة نبيهة التي تقول: «كنتُ مقتنعة بما كتبتْه ودافعتْ عنه سيمون دو بوفوار في "الجنس الثاني" من أنّ المرأة لا تولد امرأة وإنّما تصيرها»[45] بسبب الضغوط والقيود التي تمارس في حقها، حارمة إياها من تحقيق الندّية والقوة والنفود.

يحاول "برادة" في قضية ثانية تبني ثيمة مهمة تميز الكتابة النسوية، وهي بناء شخصية المرأة البطلة تتسم بالمثالية والوعي والذكاء، مالكة لزمام علاقاتها، متسلحة بالعلم كأداة لتغيير ما عايشته معظم النسوة؛ حيث « افتقرن تاريخيا إلى أي نوع من التعليم الرسمي أو حتى القراءة، لذا لم تكن هناك أية مطالب بشخصية نسائية قوية وقليل من استطاع أن يخلق مثل هذه الشخصية»[46] فنبيهة صورة لهذه الشخصية التي لطالما شوهتها الأقلام الذكورية وحصرت أدوارها في ربة المنزل أداة للعمل والإنجاب، أو في نماذج تنقص من قيمة المرأة وشخصها وتجعل منها جسد تتلاطمه رغبات ذكورية تقول: « أقبلتُ على قراءات موسعة في علم النفس ونظريّات سيجموند فرويد»[47] بغية تكوين الذات وتطويرها. كما أنه لم يقتصر على ذكر نماذج نسائية استضعفن، بل ذكر أيقونات العالم الغربي اللائي كان نطاق تمردهن أوسع وأثره أعمق في نفس نبيهة وغيرها من النسوة اللواتي يطمحن إلى تسلق سلم الحرية وهن: جورج صاند، كوليت ويلي، ولويزْ ميشيلْ، وكاميليْ كلوديل. ثقافتها بالسير النسوية اكسبها وعي كبير من شأنه أن يؤسس ويعبد لها طريق التحرر والتمرد، والبداية كانت مع اقتناعها بأنه لا استقامة لحرية في ظل الانصياع للقيود التي نسجتها مختلف المؤسسات عبر التاريخ ضد المرأة، بخاصة ما تعلق بالجانب الأخلاقي الذي يفرض على المرأة مكارم جسدية معينة يؤدي الإخلال بها إلى تدنيس شرف وكرامة الذات والأهل تقول: «كان وعينا آنذاك يدفعنا إلى التمرد على التقاليد التي تحث على صيانة الجسد "طاهرا" قبل الزواج »[48] فالتمرد على عذرية الجسد من أهم مقولات الحركات النسوية، فدوره ليس الامتثال لنزوات الرجل وحجر

العُرف، فالأنثى أكبر من أن تحصر في جسد تُغيب رغباته بسلوكيات شتى من قبل الرجل، وترجع نبيهة الطبيبة النفسانية السبب في تعسفهم إلى «أنّهم مخصيّون أمام السلطة السياسيّة فيستأسدون على النساء»[49] فمن خلال الحكاية الثالثة في الرواية والتي خصصها "برادة" لشخصية البطلة (نبيهة سمعان) صاحبة العيادة النفسية والصالون الثقافي الذي تستقبل فيه مختلف الأطياف الثقافية التي تناقش قضية المرأة بصفتها تعبر عن فئة من الفئات التي عانت عبر التاريخ من ويلات الظلم والعنف (اللفظي/المعنوي)، والتهميش الثقافي. استطاع "محمد برادة " أن يستعير من الكاتبات أدواتهن ليرصد لنا نكساتهن وطموحاتهن، دون أن يقع في المزالق التي تضمرها النزعة الذكورية في تبنيها لقضية المرأة أثناء الكتابة عنها، وهذا ليس بغريب على ناقد لطالما أيد التحرر النسوي، مشيدا بمجموع المكتسبات التي حققتها المرأة العربية على مستوى الإبداع. مؤكدا أن الكتابة لا تنصاع لقانون الجنس بل هي تؤمن بالموهبة والمهارة والخلق.

خاتمة:

من خلال ما تم تقديمه في البحث توصلنا إلى بعض النتائج ومنها:

- جاءت ما بعد الحداثة حتى تقوض مسلمات الحداثة.
- يعد كل من ما وراء القص، وما وراء القص التاريخي من أهم استراتيجيات الأدب ما بعد الحداثي الذي يقوم على مبدأ الانعكاسية.
- يتعالق ما وراء القص بما وراء القص التاريخي من حيث انكفاء القص على ذاته، ويختلفان من حيث إن ما وراء القص يتخذ المادة الأدبية مجالا لاشتغاله، في حين ما وراء القص التاريخي يضيف إلى اهتمامه بالأدب انشغالات تاريخية.
- يقوم شكل الانعكاس الذاتي على مبدأ فحص وكشف أدوات البناء الروائي.
- تعمد البارادويا إلى الكشف عن صور المحاكاة الساخرة التي يعتمدها المؤلف في طرحه لثيمة التاريخ.
-يهدف الشكل النقدي إلى معالجة قضايا تخص مسار تطور النظريات والمقولات الأدبية.

هوامش:

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع(القاهرة)، ط1، 1987، ص7.

[2]–لورا ماريا لوجو روديغور: التهكم وما وراء القص في (رواية لم تكتب بعد) لفرجينيا وولف، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر(القاهرة)، ط1، 2019، ص285.

[3]– إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى، ص7، الموقع الالكتروني: platform.almanhal.com.

[4]– أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر(القاهرة)، ط1، 2019، ص11-12.

[5]– المرجع نفسه، ص155.

[6]– المرجع نفسه، ص 180-181.

[7]– أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي(بيروت)، دار أزمنة للنشر والتوزيع(الأردن)، ط1، 2001، ص35.

[8]– لورا ماريا لوجو روديغور: التهكم وما وراء القص في (رواية لم تكتب بعد) لفرجينيا وولف، ص292.

[9]– أماني أبو رحمة: الأدب ما بعد الحداثي، ص18، الموقع الإلكتروني: www.hisour.com .

[10]– كيت ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص213.

[11]–عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء)، ط3، 2005، ص 46.

[12]– ليندا هتشيون: ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص156.

[13]– المرجع نفسه، ص 155-156.

[14]–كيت ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ص235.

[15]– المرجع نفسه، ص36.

[16]– محمد برادة: بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السُكات، دار الأداب للنشر والتوزيع(بيروت)، ط1، 2014، ص17.

[17]– المصدر نفسه، ص19.

[18]–كيت ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ص244

[19]– ليندا هتشيون: ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ص166.

[20]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي،تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع (القاهرة)، ط1، 1987، ص18.

[21]– محمد برادة: بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السُكات، ص10.

[22]- كيت ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ص216.

[23]- محمد برادة: بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السُكات، ص 32.

[24]- المصدر نفسه، ص16.

[25]- ميخائيل بختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف صلاح، منشورات وزارة الثقافة(دمشق)، (دط)، 1988، ص75-76.

[25]- محمد برادة: بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السُكات، ص87-88.

[26]- المصدر نفسه، ص238.

[27]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[29]- سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، (دب)، ط1، 2002، ص329.

[30]- فاطمة حسين عيسى العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، علم الكتب الحديث، (بيروت)، (دط) 2011، ص22.

[31]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع(القاهرة)،(دط)، 1998، ص197.

[32]- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الامين للنشر والتوزيع، (القاهرة)، ط1، 1994، ص42.

[33]- مفيد نجم: الأدب النسوي اشكالية المصطلح، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي(المملكة العربية السعودية)، العدد 57، سبتمبر 2005، ص 163- 164.

[34]- أماني أبو رحمة: ليندا هتشيون فلسفة العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة، ص14، الموقع الالكتروني: www.academid.edu.

[35]- أماني أبو رحمة: الأدب ما بعد الحداثي، ص36، الموقع الالكتروني: www.hisour.com.

[36]-محمد برادة: بعيدا عن الضوضاء قريبا من السكات، ص174-173.

[37]-حمد محمد: الميتاقص في الرواية العربية مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها(فلسطين)، ط1، 2011، ص67.

[38]- لورا ماريا لوجو روديغور: التهكم وما وراء القص في (رواية لم تكتب بعد) لفرجينيا وولف، ص302.

[39]- محمد برادة: بعيدا عن الضوضاء قريبا من السكات، ص190-191.

[40]-المصدر نفسه، ص192.

[41]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[42]- المصدر نفسه، ص193.

[43]- المصدر نفسه، ص196.

[44]- المصدر نفسه، ص193.

[45]- المصدر نفسه، ص197.

[46]- شاون فايدمار: التحريب في الأدب: يقظة من الافتتان دراسة في ما بعد الحداثة، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص، أماني أبو رحمة، المرجع السابق، ص124.

[47]- محمد برادة: بعيدا عن الضوضاء قريبا من السكات، ص183.

[48]- المصدر نفسه، ص 180-181

[49]- كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، المنظمة العربية للترجمة(بيروت)، ط1، 2014، ص ص432-433.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 607 - 623 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مركزيةُ جهد الجاحظ في النظريةِ البلاغيةِ العربيةِ/قراءةٌ في أطروحةِ حمادي صمود من خلالِ كتابهِ التفكيرُ البلاغيُّ عند العربِ

The Centrality of Al-Jahiz's Effort in Arabic Rhetorical Theory/Reading Through Hammadi Samoud's Thesis in his Book The Rhetorical Thinking of the Arabs

* كحلي رابح[1]، دردار بشير[2]
kahli rabah[1], dardar bachir [2]
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت، الجزائر
مخبر الدراسات الأدبية والنقدية
University Center Ahmed Ben Yahia Al-wancharisi Tissemsilt Algeria
rabahkahli38@gmail.com[1] / bacderdar@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول:30/05/2021	تاريخ النشر : 04/11/2021

ملخص البحث

يروم هذا البحث إبراز مركزية الجاحظ في النظريةِ البلاغيةِ العربيةِ من خلال أطروحة حمادي صمود ‹التفكيرُ البلاغيُّ عند العربِ›، فقد قدّم قراءة جديدة للبلاغة العربية بسبقه في تقسيم البلاغة العربية إلى البلاغة قبل الجاحظ، والحدث الجاحظي، وبعد الجاحظ، وحاول الاستثمار في هذه القسمة، وكان عمله في الكتاب مرتكزا على الجانب التاريخي التطوري، مستثمرا في المكتسبات البنيوية واللسانيات المعاصرة، وها هنا إذ ننوه مباشرة حمادي صمود التفكير البلاغي العربي من منطلق التفاعل بين التراث وبين الحداثة، فكان مشروعه تركيبيا يعتمد النظرة الشمولية في قراءته للتراث، كما تجلت المقولات اللسانية عند الجاحظ في للغة والكلام ومراعاة المقام كالسامع وظروف المقال، فقد نجح بالاستعانة بالمناهج الغربية في قراءة التراث.

الكلمات المفتاح: بلاغة، صمود، لسانيات، تراث، كلام، منهج

Abstract :

This research focuses on the centrality of Al-Jahiz in Arab rhetoric theory through Hammadi Samoud's thesis, entitled " Rhetorical Thinking Among The Arabs ". He presented a new reading of Arabic rhetoric by splitting rhetoric into rhetoric before Al-Jahiz, Al-Jahiz period, and after Al-Jahiz. He attempted to invest in his split. His work in the book was based on the historical evolutionary side, investing the structural acquisitions and contemporary linguistics. We note that Hammadi

* كحلي رابح. rabahkahli38@gmail.com

Samoud set up his reading of Arab rhetorical thinking based on the interaction between heritage and modernity. His project was synthetic depending on a holistic view in his reading of heritage, as the linguistic sayings manifested with Al-Jahiz such as language and speech taking into account the status of the listener and the circumstances of saying. He succeeded by using western curricula in reading heritage.

Keywords: Al-Jahiz، Hammadi Samoud's، linguistics، language، rhetoric

1. مقدمة:

إذا كان التراث البلاغي هو إحدى أوجه الحضارة العربية الإسلامية، فإن تكرار القراءة والبحث هي عملية لا تتوقف حتى نحصل على إجابات، وفي نفس السياق يحاول الباحثون نفض الغبار عن هذا التراث المتمثل في البلاغة العربية، فقد كانت البلاغة تشكل تحديا أمام الدارسين الذي يسعون فكّ شفراته وأسراره وقضاياه، وكان لابد لهذه البلاغة أن ينفخ فيها لتحيا من جديد، وفق معطيات علمية جديدة، تساعد على كشف مضمرات هذا التراث العربي القديم.

بعد قراءتنا لبحوث عدّة حول حمادي صمود، وبين المنهج الذي سلكه في التحليل، أنتجت لنا بعضا من الأسئلة التي أنتجتها قراءتنا لهذا الكتاب وهي على النحو التالي: هل نجح حمادي صمود في الثبات على المنهج الذي استعان به في كتابه هذا؟ وهل نجح في التوفيق بين التأريخ للبلاغة بآليات النظرية اللسانية؟.

ننطلق من فرضية عززتها مركزية الجاحظ في البلاغة العربية، فبين مركزية يمنحها صمود للجاحظ وتنظيراته البلاغية المؤسسة، كل هذا وفق منهج تاريخي وبآليات النظرية اللسانية، كما نطمح من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن مكنونات بلاغة الجاحظ من مفاهيم لسانية، وهل نجح حمادي صمود في استغلال النظرية الغربية في مشروعه هذا، وهل نستطيع الخروج بإجابات محتملة.

2. تمهيد:

وها هنا إذ ننوه بأن الجاحظ هو واضع اللبنة الأولى للبلاغة العربية باتفاق الدارسين، فهو صاحب السبق في التأسيس لبلاغة عربية خالصة، «ولعلنا لا نغلو إذا قلنا بعد ذلك كله بأن الجاحظ يُعدّ – غير منازع– مؤسس البلاغة العربية، فقد أفرد لها لأول مرة كتابه **البيان والتبيين**، ونثر فيه كثيرا من

ملاحظاته وملاحظات معاصريه»[2]، ولم يتحقق له هذا إلاّ بالدراسات والبحوث البلاغية والنقدية العربية التي صاحبت المدوّنة الجاحظية، ولعل هذا ما أكسبه مكانة سامقة في تاريخ البلاغة العربية.

فهو علمٌ من أعلام عصره وكان أيقونة معرفية متميزة في تاريخ الأدب العربي، وأصبحت مصنفاته تحوي بلاغة متجذرة «هذه البلاغة التي حيّرت عقولهم وخرقت معاييرهم الجمالية والأخلاقية»[3]، وقد سمّى إبن دريد كتب الجاحظ بمنتزهات القلوب[4]، لما فيها لآلئ وجواهر أدبية وبلاغية أدت إلى تطوير البيان العربي، «قد يكون الجاحظ أشهر الكتّاب الأدباء في الثقافة العربية الإسلامية بسبب تنوع مواضيعه وغزارة تآليفه وعنايته الموسوعية بكل فنون المعرفة في زمانه»[5] ، وهذا الذي جعله يتربع على عرش البيان ولم يزحزحه فيه أحد.

نستطيع القول أن قراءة النص البلاغي القديم بمنظار لساني جاءت بعد التطور الذي صاحب الدرس البلاغي عند الغرب، إثر محاولات من الباحثين من أبرزهم: فاليري وريتشاردز وأوغدن، هذا النوع من القراءة فتح المجال أمام الباحثين العرب للنظر من جديد في التراث البلاغي وفق مقولات علم اللغة الحديث بغية البحث عن عملية البلاغة لتكون مشاركة في صناعة أدبية الأدب.

ثم ظهرت بعد ذلك بعض المحاولات التي حاول أصحابها الوصول إلى تقديم قراءة جديدة للبلاغة العربية على غرار محاولات حمادي صمود ومحمد العمري ومحمد عبد المطلب، الذين اعتنوا ببلاغة الجاحظ، وانبروا لها ببحوث ودارسات، من أبرزهم شوقي ضيف، ومحمد العمري، ومحمد مشبال، وادريس بلمليح، ومحمد الصغير بناني، وأحمد الشايب ونبيل الخولي، وحمادي صمود.

لقد حاول حمادي صمود تبني البحث في هذه البلاغة قديمها وحديثها، وحاول في مشروعه إبراز أحقية الجاحظ ومركزيته في البلاغة العربية، كما «يمكن اعتبار أطروحة حمادي صمود حول **التفكير البلاغي عند العرب**، التي صدرت طبعتها الأولى عن الجامعة التونسية بداية الثمانينات، من الاجتهادات التي شكلت قفزة نوعية في إعادة قراءة البلاغة العربية القديمة وفق منظورات جديدة»[6]، فقد استعان بالبنيوية والأسلوبية واللسانيات للاشتغال على التراث البلاغي الجاحظي.

يقول الباحث عن مشروعه هذا: «يمتد عملنا على ستة قرون وهو إطار يحيط ببداية التفكير البلاغي وبأقصى ما وصل إليه من نضج واكتمال، كما نوعنا المصادر التي استقينا منها مادتنا فلم نقتصر على المؤلفات التي اشتهرت بمنزعها البلاغي الصرف وحاولنا الاستفادة من كتب التراث الأخرى التي

تناولت ظاهرة اللغة من زوايا مختلفة»[7]، في ظل المكتسبات اللغوية الجديدة التي ساعدته كثيرا في تقصي بلاغة أبي عثمان الجاحظ.

نستطيع القول أن تاريخ البلاغة العربية لم يكن- في مجمله- تاريخ نظرية موحدة أو فكر منسجم، بل اختلفت النظريات والأفكار، وارتبطت بطبيعة المقاربات والمناهج والخلفيات المعرفية أحيانا، وارتبطت أحيانا أخرى بالنصوص والخطابات التي هي من موضوع النظر البلاغي، واشتد الصراع في غمرة المناهج والنظريات النقدية واللغوية والمقاربات النصية الجديدة، حول أسئلة كبرى، تثيرها البلاغة من حيث موضوعها وغاياتها، وآليات اشتغالها، وها هنا سنحاول تسليط الأضواء على كتاب **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)** لحمادي صمود للخروج بإجابات محتملة، أو ربما بأسئلة جديدة.

3- في كتاب التفكير البلاغي عند العرب:

صدر هذا الكتاب في طبعته الثانية سنة 1994، عن منشورات كلية الآداب منوبة، بتونس، في 669 صفحة، وهو كتاب مهم في مضامينه وطروحاته يتناول بأسلوب مكثف الاشكالات الرئيسة التي تطرحها العلاقة الجدلية والملتبسة بين البلاغة والأدب والنظريات المستحدثة، وبين الجاحظ وبلاغته ومركزيته في هذه البلاغة الرحبة، فقد حاول مد الجسور إلى التراث، واستخراج ما فيه عن طريق البنيوية وعلوم اللغة.

إن حمادي صمود يعتبر من «الباحثين العرب المعاصرين القلائل الذين تبنوا البلاغة بمفهومها الواسع -الشرقية والغربية، القديمة والمعاصرة- خيارا بحثيا في فترة السبعينات»[(8)]، وتعد أطروحته -هذه- قراءة في المدوّنة البلاغية العربية حتى القرن السادس الهجري من أفضل المؤلفات في هذا العقد في التأريخ لنشأة البلاغة العربية، وقد قسّمها إلى ثلاث روافد كبرى هي: البلاغة قبل الجاحظ، والحدث الجاحظي، وبعد الجاحظ.

وحاول الاستثمار في هذه -القسمة- ليجعل من دور الجاحظ مركزيا في هذه البلاغة، ولا نعرف بالضبط الدوافع التي جعلته يُقدم على هذا الصنيع، وهل اعتماده على هذه القسمة وربطها بالبلاغة العربية سيساعده في حل إشكالية التفكير البلاغي عند العرب.

وها هو الناقد الكبير حماد الجبالي* يشيد بمؤلفي المغرب العربي بتميزهم عن غيرهم في أسلوب الكتابة يقول: لقد اعتدنا أن نجد لأسلوب الكتابة في المغرب طابعا يميزه بعض الشيء عن الأسلوب

المألوف في الشرق إما في تركيب بعض الجمل، أو استخدام بعض المفردات دون غيرها، أما في هذا الكتاب فإن الأسلوب يتجاوز الخصائص المحلية إلى أبعد حد، حتى لينسى القارئ أن كاتبه من قطر آخر، وحتى ليقول متى عرف ما نسبه، إن بضاعتنا ردت إلينا[9].

إن الناظر في كتابه **التفكير البلاغي عند العرب** يرى أن «الأستاذ حمادي صمود خصّص قسما كبيرا **للتأسيس**(ص 137-307)، وقد قدّم متنا مهما للبلاغة الجاحظية وضبط الكثير من المفاهيم وقيّد الكثير من الأحكام بشأن هذه البلاغة»[10]، وهي شهادة مهمة من محمد العمري الذي كانت بحوثه تتقاطع مع بحوث صمود، وفي مؤلفاته أبان عن نوايا مضمرة حول- محاولته- التقليل من مركزية الجهد الجاحظي وتحويلها إلى ابن وهب، وهذا موثقٌ في كتابه **البلاغة العربية أصولها وامتداداها**، وفي **مجلة فصول** نجد رجاء عيد قد أعاب على صمود غلوه في الجاحظ.

كان عمل صمود في الكتاب مرتكزا على الجانب التاريخي التطوري، فقد كان اهتمامه كبيرا بالجاحظ «الذي ظلم أيما ظلم عندما اتهم بأنه لم يفرق بين معاني كل من 'البيان' و'الفصاحة' و'البلاغة' وأنه خلط بين مدلولات هذه الألفاظ»[11]، وفي القسم الأول من الكتاب ارتكز عمله على بلاغة ما قبل الجاحظ، وهو إعادة لما هو متداول ومكرور - من قبل- من طرف القدماء والمحدثين، وقد ناقش فيه صمود قضية عوامل النشأة، بحيث بدأها بالشعر وبيّن أهميته عند العرب، وأورد قصصا مطعون في صحتها، كرواية تحكيم النابغة بين الخنساء والأعشى، أو رواية تحكيم أم جندب بين علقمة وزوجها أمرئ القيس، كما كانت له نقولات حول الشعر الأول، وكيف ساهم في نشأة البلاغة العربية.

وفي إطار عوامل النشأة تطرق صمود إلى قضية تقعيد اللغة وسيطرة اللغويين ردحا من الزمن وحملهم لواء النقد والتصويب، كما تعرّض لقضية التعليم والتعلم، وقضية المؤثرات الأجنبية، كما تحدث عن المجاز القرآني، وأغلب هذه المباحث هي مباحث مجترة، لم يكن له فيها سبق، أما باقي المباحث قد كان بارعا في تصورها، وأبان عن قوةٍ علمية في التأليف.

لقد رام حمادي صمود مباشرة التفكير البلاغي العربي من منطلق التفاعل بين التراث والحداثة، ففي هذا التوجه استعان المؤلف بالمفاهيم اللسانية والنقدية الحديثة، وبفعل المزاوجة الذكية بين النظريتين التاريخية التطورية والآنية التأليفية، فربط المناقشات الخارجية بالقضايا الداخلية بتصور الجاحظ العام، وهو عمل خالف فيه صاحبه نمط الدراسات القائمة على السرد التاريخي وتلخيص مضامين الكتب، وبهذا تمثل قراءة صمود فتحا جديدا في التعامل البنيوي اللساني مع التراث.

نحس مع صمود في هذا المشروع أنه ذو مستوى راق في محاورته للجاحظ ولبلاغته، حتى أنه لم يقتصر على الأحكام العامة والانطباعات الذوقية، فالكلام والصمت من المباحث التي أسهم فيها أبو عثمان بشكل كبير، وهو بالأهمية بما كان «ولا تقتصر أهمية ما تفطن إليه الجاحظ على ما فيه من مظاهر الحداثة والمعاصرة، فقد اهتدى في وقت مبكر إلى ما يحف بظاهرة الكلام من الملابسات»[12]، بحيث كان ذا استباقات تجلت في الدراسات الحديثة.

4- المنهج والآليات:

إنّ الاستفادة الحقيقية من المناهج الغربية لا تكون بالنقل والتكرار فحسب، بل بإعادة إنتاجها في سوق النقد الأدبي العربي، عبر رؤية تاريخية تقوم على دراسة متأنية ومعمقة للمادة النقدية البلاغية العربية في شرطها التاريخي والحضاري[13]، وهذا ما حاول استغلاله حمادي صمود في مؤلفه هذا، فكان بحق بشرى للدارسين من بعده عبر المادة التي زجّ بها فيه.

والمنهج الذي استعان به الكاتب سيجعل القارئ يدرك بحق صعوبة إدراكه «لأن طبيعة المنهج وخصائصه ستظل عصية الفهم على القارئ العربي الذي سيخفق، لذلك، في إدراك القيمة الثورية للبنيوية، أما تقديم المنهج من خلال تجليه في تحليل نصوص مألوفة لدى القارئ العربي فإنه، فيما يرجى، سيتيح له الفرصة لإدراك الهوة العميقة بينه وبين المناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية»[14]

ومن جانب آخر يعتبر المنهج الذي وظّفه حمادي صمود لقراءة البلاغة والنقد العربيين، من أهم الأشياء الجديدة التي أتى بها في كتابه **التفكير البلاغي عند العرب**، وباقي الأبحاث السابقة التي قامت بدورها في قراءة التراث العربي بلاغة ونقدا، نخص بالذكر قراءة شوقي ضيف في كتابه **البلاغة العربية تطور وتاريخ**، وقراءتي عباس أرحيلة في كتابه **الأثر الأرسطي في البلاغة والنقد العربيين حتى القرن الثامن الهجري**، وقراءة محمد الوالي في كتابه **الاستعارة في محطات يونانية وغربية وعربية**.

أصبح معروفا تميز حمادي صمود عن معاصريه في قراءته الجديدة للبلاغة العربية، فقد استعان بمناهج غربية محضة، استثمر في المكتسبات البنيوية واللسانيات، فكان مشروعه تركيبيا يعتمد النظرة الشمولية في قراءته للتراث، هذا دون إغفال المنهج التاريخي الذي رصد به الظواهر البلاغية والنقدية والتفكير عند العرب، كالبيان والبديع والمجاز وغيرها من المباحث البلاغية.

يقول حمادي صمود: «إن المنهج في تصورنا لا يقتصر على طرائق العلماء في تأليف كتبهم وتنظيم فصول أبوابها، كما لا يتحدد بالصبغة الغالبة على دراستهم أدبية كانت أو كلامية وإنما يتجاوزوها إلى

تدقيق مسالكهم في الاهتداء إلى مواطن الجودة والقبح في الكلام واستكناه المستندات النظرية والمتطلبات المبدئية التي على أساسها واجهوا مسألة القيمة الفنية وأخرجوا كتبهم»[15].

ولأهمية المنهج في توجيه القارئ واستمالته يقول أيضا: «والمؤلف على بيّنة من غزارة المادة التي يعالجها وتشعبها، حاد الوعي بضرورة ترسم منهج محكم يمكن من إخضاعها وسوقها إلى القارئ في أبواب واضحة الفواصل متينة الروابط، إلاّ أن الإنجاز الفعلي بقي دون الوعي المنهجي النظري فجاء تخطيط الكتاب صورة لهذا الصراع الذي حملناه على التقاء مفهومين للكتابة لديه: التدوين والتنظيم»[16]، وهذا منهجه في التأليف الذي أصبح مشروعا بحق ينتفع به المتلقي والباحث في أفنان البلاغة.

وتبعا لهذا التصور حاول الباحث رجاء عيد بمنطق نقد النقد أن يتابع رحلة صمود والتي كانت في تقديره شاقة مشوقة، ومن ثم فقد وقف ابتداء على منهج صمود في كتابه قائلا: «أنه لم يلتزم بمنهجه في القسم المخصص لدراسة الجاحظ وتعليل المؤلف لذلك الخروج في كلتا المرتين يبدو غير مقنع»[17]، ففي الخروج الأول يكون تعليله بأن الجاحظ وضع الأسس الكبرى للتفكير البلاغي، وقد جره ذلك لبعض الاضطرابات المنهجية.

وفي ما يخص المقاربة المنهجية للكتاب يقدم لنا حافظ الجمالي* قراءة في مشروع صمود «وبمنطق النقد الواصف Critique descriptive يبين أن منهج صمود في مقاربته للبلاغة العربية طريف متميز»، وهذا اعتراف منه بأن منهج حمادي صمود في الكتاب هو منهج دقيق توصل به إلى ما يريد الوصول إليه.

5- الفعل اللغوي واللساني عند الجاحظ:

وفي هذا المقام نجد حمادي صمود يشير إلى أن الجاحظ قد انتبه إلى الفعل اللغوي «مهما كان الحيز الذي يتنزل فيه، ويقطع النظر عن مقاصد منجزه وغاياته، يقوم على ثلاثة عناصر رئيسية تمثل الحد الأدنى للبيان اللغوي وهي المتكلم والسامع والكلام»[18]، فهذه العناصر التي ذكرها تمثل الركيزة الأساسية للعملية البيانية، وهي نفسها حيث يقوم بناء عليها بالتحليل وعليها تقوم المقاييس البلاغية لديه.

وها هنا إذ ننوه على أن ظاهرة التواصل (theorie de la communication) ظهرت في حقبة متقدمة من هذا القرن، وهي نظرية تهتم بكل أشكال الخطاب مهما كانت (السنّة) code المستعملة و(القناة) canal المختارة، ويقوم (مخططها) shema القاعدي على العناصر الثلاثة التي

ذكرناها مع العلم أن الخطاب أو الكلام ينقسم بصفة آلية إلى قسمين: الكلام ذاته وموضوعه، فيصبح التقسيم الثلاثي رباعيا[19].

والناظر في مؤلفات اللغة والأدب يجد أنهم استفادوا كثيرا من هذه النظرية واستغلوها أحسن استغلال وجعلتهم يتقدموا خطوات نحو الأمام «وكان لرومان ياكبسن r. Jakobson فضل السبق في توظيفها للتقدم بالأبحاث الشعرية والأسلوبية والخروج بها من المأزق الذي تردت فيه لتحديد أدبية الأدب litterarite، فقد كانت جل الأبحاث قبله تعتمد لتحديد تلك الأدبية، على خصائص الخطاب ذاته ومقابلته بالخطاب العادي الذي تتجرد فيه اللغة من كل بعد فني، في الدرجة الصفر»[20]، وعليه يمكننا التساؤل هل نجح ياكبسون في توظيف هذه النظرية كأداة لتخطي الصعوبات الإجرائية.

وهنا تأتي هذه النظرية «نظرية التواصل لتطرح المشكل طرحا جديدا يأخذ بعين الاعتبار الشبكة المعقدة التي تؤسس عملية التخاطب، وتؤكد على أن ظروف المقال غير اللغوية كالمتكلم والسامع تقوم بدور هام في تحديد خصائص الخطاب، كما استطاعت أن تخرج البحث عن الأدبية من ثنائية الكلام الأدبي والكلام العادي إلى درس وظيفي متكامل»[21]، يسعى إلى الانتقال من الأدب العادي الى أدب راقي ومتكامل وإبلاغي وشعري وجمالي.

وهذه النظريات تنقسم إلى أربع أقسام كما يقول الامريكي (m. h. abrams)، كل منها طرفا من أطراف 'مخطط التواصل' وهي: النظريات التعبيرية (expressive) وتتعلق بصاحب الأثر وصانعه و'النفعية' (pragmatique) وتتعلق بمتقبل الأثر و'الشكلية' (formelle) وغايتها شكل الأثر نفسه، و'المحاكية' (mimétique) وتتعلق بموضوع الأثر[22].

ان الاستدعاء الذهني للغة ركن هام في هذه المسألة، خاصة وأنها متوزعة بين عاقل وغير عاقل (إنسان، حيوان) فليست لهذا الاستدعاء فائدة بالنسبة للغوي بما أنه لا يختلف جوهريا عن التواصل الاجتماعي، غير أن الذي له أهميته عند المفكرين هو العلاقة بين الفكر اللاشعوري والتواصل سواء كان لغويا أو غير لغوي»[23]

وإذ ننوه هنا إلى موضوع في غاية الأهمية يتمثل في اهتمام الجاحظ وتفطنه إلى مظاهر الحداثة والمعاصرة «فقد اهتدى الى وقت مبكر من تاريخ العلوم اللغوية والبلاغية إلى ما يحف بظاهرة الكلام من الملابسات، وهو أول مفكر نقف في تراثه على نظرية متكاملة تقدّر أن الكلام وهو المظهر العملي لوجود اللغة المجرد، ينجز بالضرورة في سياق خاص يجب أن تراعى فيه بالإضافة إلى الناحية اللغوية المحض، جملة

من العوامل الأخرى كالسامع والمقام وظروف المقال»[24]، وقد تداخلت المعطيات البلاغية مع اللسانية في مؤلفات الجاحظ.

وبهذا يكون عمل حمادي صمود في كتابه فيه «كشف بعض البحوث اللغوية عند الجاحظ ودرسها على ضوء علم اللسانيات البشري الحديث لمعرفة بعض الحقائق حول التأثيرات العربية اللغوية في بناء ما يسمى اللسانيات»[25]، فباللسانيات استطاع الكاتب مقارعة التراث العربي الممتد والموغر في القدم أن ينحت منه ما يريد.

ثم ينتقل حمادي صمود إلى نقد عناصر الخطاب وعدم اتزانها في مؤلفات أبي عثمان حيث اعتبرها شحيحة، يقول الجاحظ: « والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، إلاّ أن المفهم أفضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم، هكذا ظاهر هذه القضية وجمهور هذه الحكومة»[26]، فهي ضئيلة خاصة فيما تعلق بالسامع أو المتقبل، مقارنة بالباث أو المتكلم، ثم تطرق لقضية أخرى لا تقل أهمية عن هذه وهي وظائف الكلام.

وظائف الكلام:

تطرق حمادي صمود في هذا المبحث إلى حدود استعمال الظاهرة اللغوية، والمتتبع لهذه الظاهرة في مؤلفات الجاحظ يستخلص ثلاث وظائف رئيسية تسخر لأدائها الظاهرة اللغوية:

1. وظيفة خطابية بالمفهوم اليوناني كما يتجلى في خطابة أرسطو وما كتبه الفلاسفة المسلمون. باعتبار أن الخطيب كنموذج للمتكلم، باصطلاحات متقاربة كالإقناع، والاحتجاج، والمنازعة، والمناظرة.
2. جملة من الوظائف يصعب إدراجها تحت تسمية واحدة وغايتها إما خلق حال معينة في المستمع كالإضحاك واللذة والإمتاع أو منزع تعليمي.
3. وظيفة الفهم والإفهام أو البيان والتبيين، فقد ربط الجاحظ البيان بهذه الوظيفة.[27]

ومن الأسئلة التي صاغها حمادي صمود هنا: لماذا طغت هذه الوظيفة الأخيرة على تفكير الجاحظ البياني؟ ولماذا تركيز الجاحظ يظهر على فعل المتكلم والمتقبل؟ والأسباب كثيرة والأجوبة اختصرها في سببين رئيسيين أولهما تاريخي ارتبط بمكانة النص ووظيفته في المجتمع الاسلامي الثقافية كالقرآن والشعر مثلا، «وهذا يعني أن المعرفة بالشعر الجاهلي شرط أساسي لمعرفة الاعجاز القرآني فبقدر نصيب العربي من لغته،

سليقة وذوقا، يفهم إعجاز القرآن»[28] والثاني ظرفي يتمثل في الحقبة التاريخية التي عاش فيها الجاحظ، من انتماءه ونظرته الى الأشياء، الوضع اللغوي السائد آنذاك.

5- 1- المتكلم:

مقام المتكلم هو جملة من الظروف الحافة بتولد النص، لأن مقام الخطابة يختلف عن مقام الشعر مثلا، ولتحقيق الوظيفة الكلامية -الفهم والافهام- تقتضي من المتكلم احترام جملة من النواميس اللغوية، فقد ربط الجاحظ بين المعطيات اللغوية الصرفة بآراءه البلاغية، وهو بهذا الصنيع يثري مخطط التواصل، بل يكاد يصل به إلى الاكتمال (المتكلم، السامع، الخطاب، بنية وموضوعا) وما يقوم بينها من روابط[29]، وهي قفزة فكرية هامة.

5-2- الكلام:

إن أردنا تقريب هذا النهج في الدراسة من المشاغل البلاغية والأسلوبية الحديثة قلنا إن عنايته ببلاغة الكلام وتحيط به اجراءات متعلقة بالوحدات اللغوية المفردة كاختيار اللفظ الملائم للمعنى المراد والمستجيب للغاية المرسومة من الكلام أو استغلال العلاقات الاستبدالية القائمة بينهما[30].

يعتبر الكلام وخصائصه من أكبر جوانب التأليف عند أبي عثمان فقد اهتم به أيما اهتمام وبسببه انطلق لضبط نواميس البيان وغايته، ومن الطبيعي أن يحظى بهذه المكانة لأن البلاغة، أيّ بلاغة، لا تعدو أن تكون 'كلاما على الكلام' عنه تصدر وإليه ترجع، وهو الذي يشرع وجودها ويحتويها تصورا كانت أو ممارسة[31]

إنّ الباحث بطرحه -القراءة اللسانية- هو يريد إعادة النظر في الموروث البلاغي، وانطلاقا من الفحص البنيوي للنص نجد حمادي صمود فنجده ناقش مسألة البيان عند أبي عثمان بوصفها النسق الناظم، وحاول إقحام مقولات الجاحظ في - نظريات - ضمن حقل العلوم الأدبية، واستطاع أن يُظهر النسق الذي كان مضمرا في مؤلفات الجاحظ.

وفي كتابه التفكير البلاغي عند العرب نجده اختار الحدث الجاحظي في البلاغة العربية كمرجع له في تدوين هذا العلم في إطار قراءة لسانية، «وصورة هذه القراءة أنها ناقشت أفكار البلاغيين في جملة من المقولات اللسانية التي جاء بها العلم الحديث، ويبدو أن الرجل كسب هذه الثقافة اللسانية جيدا، وحاول أن يقدم قراءة جديدة لتاريخ البلاغة العربية من منطلق التفاعل مع النصوص اللغوية»[32].

نقف على نظرية متكاملة عند حمادي صمود تقدّر «أن الكلام وهو المظهر العملي لوجود اللغة المجرد، ينجز بالضرورة في سياق خاص يجب أن تراعي فيه بالإضافة إلى الناحية اللغوية المحض، جملة من العوامل الأخرى كالسامع والمقام وظروف المقال وكل ما يقوم بين هذه العناصر غير اللغوية extra linguistique من روابط»[33]، وهو سبقٌ للمؤلف شحن البلاغة العربية بنظريات غربية ساعدته في اكتشاف مضمرات التراث العربي القديم.

ومع استجابة المؤلف لما تتطلبه المفاهيم اللسانية المعاصرة فقد «تنبه صمود إلى استباق مهم عند الجاحظ، يتمثل في إدراكه لأفضلية اللغة الطبيعية وهيمنتها كنظام سيميائي على الأنظمة السيميائية الأخرى، وهو ما يقول به السيميائيون المعاصرون»[34]، وفي البيان والتبيين نجده الكثير من هذه المفاهيم التي استطاع الجاحظ أن يوظفها في كتابه.

يحاول صمود كشف أسرار المادة البلاغية عند الجاحظ، وذكر سبب إشراكه للمادة اللغوية بالمادة البلاغية، و«يبدو من وجهة ألسنية عامة، أن البحث البلاغي والنظر في الأساليب نظرا يرغب عن الانطباع ومجرد الانفعال ويروم كشف السر في جودتها وفضل بعضها على بعض لا يتأتى إلا بعد معرفة دقيقة بقواعد اللغة والضوابط التي تتحكم في ما قد يقوم بين أقسامها من علاقات»[35]، كما أن توظيف الطاقات الصوتية التي تنتج عن الوظيفة الأدبية والفنية كالسجع مثلا.

والجاحظ لم يقتصر على اللغة وحدها ولم يقتصر عليها فقط، بل عدّ العقد والإشارة، والخط، والنصبة، من وسائل التواصل، و«بدأ الجاحظ من البيان كنظرية معرفية عامة وانتهى إلى خطابية قائمة على المقام والإشارة»[36]، حتى وإن اعترف تصريحا بأن اللغة أهم تلك الوسائل وأوفاها، وفي خضم هذه المباحث لا ينبغي أن نحمّل المؤلف ما لا يحتمل، فالمعاني وإن كان للباحثين فيها مقالات بين من يرى بأهميتها، وبين من يرى قلة وزنها مقارنة بالألفاظ بصفة عامة، وهذه هنة لا يُعرف بها الجاحظ، فالألفاظ والمعاني كلها درر من درر الجاحظ كما بيّنه صمود.

إن القراءة التي تتعامل مع التراث اللغوي العربي القديم «كموجود لغوي قائم الذات، باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، وإعادة قراءته، فقراءة صمود عرضت آراء لغوية جاحظية في محاولة منه لاستنطاق نصوصه، والوقوف على ما فيها من نظرات لسانية «لم تهتد إليها البشرية إلاّ مؤخرا بفضل ازدهار علم اللسان منذ القرن العشرين»[37]، فمقولات الجاحظ تحاكي حد التطابق مقولات الدرس اللساني الحديث، الذي يراعي البعد الاجتماعي للغة.

فقد تحدث الجاحظ عن مفاهيم لها صلة بلسانيات النص، وإلى علم أمراض الكلام، وعيوب النطق، فقد تحدث عن اللثغة فذكر أربعة أحرف تدخلها اللثغة وهي: القاف والسين واللام والراء، وهي لثغ تتأدى باللسان ويصورها الخط، ولم يفت أبي عثمان الجاحظ تصنيف اللثغ السابقة حسب مدارج الرفعة والحقارة، واليسر والعسر، كما تحدث عن التعتعة واللفلفة «إذا أدخل الرجل بعض كلامه في بعض فهو ألف، وقيل بلسانه لفف»[38]، كما تحدث عن عيوب كثيرة تصيب المتكلم تعتبر عيبا في البيان والتبيين.

وتحدث الجاحظ كذلك عن عيوب النطق التالية: العقلة واللكنة والحكلة مستأنسا بشواهد شعرية شتى، وأضاف عيوبا أخرى كالنحنحة والسعلة والبكيء والهياب والعي وعيّاب والضجم والفقم والروق، وكل هذه العيوب البيانية تلتصق بشروط الخطبة، كما تحدث عن العيوب التي تصيب آلة النطق، كأهمية الثنايا وفساد الأسنان.

وقف الباحث حمادي صمود على نص الجاحظ التالي: «وعلى قدر وضوح الدلالة والصواب الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور وكان أنفع وأنجع والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه بذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم»[39]، فالإفصاح وجلاء الألفاظ هو من مباحث الجاحظ البلاغية التي اشتغلت عليها النظريات الغربية اليوم.

وقد حفلت الساحة بمؤلفات وأطروحات نهجت نهج حمادي صمود في إبراز الجاحظ – اللغوي– هي كالآتي:

- التفكير اللساني في الحضارة العربية الإسلامية لعبد السلام المسدي.
- تأملات في نظرية الدلالة في الفكر اللغوي العربي لأحمد المتوكل.
- أصول تراثية في علم اللغة لزكي حسام الدين.
- بوادر الحركة اللسانية الأولى عند العرب لعبد الجليل مرتاض.

والناظر في هذه المؤلفات وفي مضامينها يدرك جليا تقارب وجهات النظر بينه وبينها، بين نظرة لسانية خالصة، وبين تراثية تتزين بتراث العرب.

6– مركزية الجاحظ البلاغية:

إن الناظر بغير عصبية يدرك لا محالة أن لب البلاغة ومركزها هو الجاحظ، وها هنا يبرر صمود اختياره لهذا الأخير بقوله: «ولم نخرج عن هذا الالتزام إلاّ في القسم المخصص للجاحظ لأنه، في اعتقادنا وضع الأسس الكبرى للتفكير البلاغي بحيث تبقى الفترات الموالية تستلهم مادته وتستحضر مقاييسه»[40]، فكل جهد بلاغي جاء بعد أبي عثمان يعتبر عالةٌ عليه، فالبيان والتبيين هو مؤلف يعتبر من أصول الأدب وفنه، كما يقول إبن خلدون في المقدمة.

كما أن مؤلفاته بفهم صمود تعد أقدم آثار وصلتنا لها علاقة بأفانين التعبير، وهو كذلك أول تأليف يخصص لدراسة الكلام البليغ وضوابط المستوى الفني من اللغة، والمفهوم من هذا أن الباحث قد أدرك تقسيم المنظومة البلاغية العربية إلى عصور، أو إلى بيئات لغوية وكلامية، وفلسفية، وأدبية، ويكون صمود بهذا التقسيم قد فطن إلى أن الحدود الفاصلة بين هذه البيئات والعصور النقدية لم تكن حدودا قاطعة، فهناك دائما نقاط التداخل والتلاقي.

تركزت دراسة حمادي صمود لمركزية الجاحظ في نقاط نجملها فيما يلي:[41]

أ- رأى المؤلف أن الجاحظ يمثل الحلقة الأولى لحركة ما سمي بالنزعة الموسوعية في الفكر العربي، ويرى أنها عند الجاحظ مؤشر خلق حضاري، بينما كانت عنده غيره نذير تقهقر وانحطاط.

ب- يعرض المؤلف **لمجموعة الرسائل** وكتاب **البخلاء**، ومع اعترافه بأن المادة البلاغية قليلة فيهما وصعبة المنال، فهي متناثرة هنا وهناك حيث لم يفردها بمؤلف خاص.

ج- يعرض لمصطلح البيان ويتوصل إلى أنه يتحمل دلالات متعددة حسب السياقات، حيث يتسع في إحداها.

د- تناول قضية المجاز، وقضية الخطابة، وكذلك الصفات الصوتية التي تستحب في الخطيب، وآفات النطق.

7. مناقشة حمادي صمود:

لا يختلف اثنان حول جهود حمادي صمود التأليفية، وخاصة في مؤلفه **التفكير البلاغي عند العرب**، فقد أبان عن استنباطات كثيرة وتحليلات نفيسة، وكل جهد نفيس يكون مُعرضا لسهام النقد بطبيعة الحال، وإن الحديث عن مركزية الجاحظ البلاغية عند صمود،- وتقسيماته الثلاثية قبل الجاحظ، والحدث الجاحظي، وبعد الجاحظ- تؤدي بنا إلى متابعة مؤلفه بشيء من التمحيص والتقصي.

وها هنا نحاول في عجالة أن نستعرض أهم انتقادات قد تم توجيهها لحمادي صمود في كتابه التفكير البلاغي عند العرب، وفي الوقت نفسه نتساءل هل ثبت على منهج الدراسة الذي انطلق منه، «ومن الملاحظ أنه لم يلتزم بمنهجه في القسم المخصص لدراسة الجاحظ وخرج عن تقسيمه – مرة أخرى– عند تحديد البداية الحاسمة لفترة ما **بعد الجاحظ**، وتعليل المؤلف لذلك الخروج في كلتا المرتين يبدو غير مقنع»[42]، وهذا رأي يحتاج لدليل ولا نستطيع التسليم بهذا الرأي بدون أدلة مقنعة.

يناقش صمود أنواع الدلالات على المعاني، وإن كان ينساق في استطرادات فيناقش – مع الجاحظ – المفاضلة بين الصمت والكلام، ويحاول ربط المفاضلة ربطا متكلفا – بأسباب باطنية حين يراها تعكس موقفا من فكرة الإمامة، علمية كانت أو سياسية وذلك في قوله: «أليس من حقنا أن نرى في دفاعه عن الجاحظ عن الفصاحة موقفا سياسيا يدعو الى تركيز السلطة سلطة الكلمة في يد الجنس العربي؟ »[43]

يعرض الباحث حمادي صمود لمجموعة الرسائل، وكتاب البخلاء ومع اعترافه بأن المادة البلاغية قليلة وصعبة المنال، فإنه يصدح قائلا: «إلاّ أنها على تواضع حجمها مفيدة»[44]، ولا يتضح من صور هذه الافادة حسب رجاء عيد سوى لقطات سريعة، لا يطيل فيها الشرح بالرغم من قلتها كما قال، لكن المتلقي بحاجة ملحة لمزيد من الكشف عن هذه البلاغة الموزعة في مؤلفات الجاحظ.

إجمالا وبشيء من التأمل يدرك الباحث وبلا شك أن إعادة قراءة التراث النقدي والبلاغي، بالطريقة التي انتهجها تقع في صميم الهاجس التجديدي، فقراءة الباحث للنصوص الجاحظية – كما وقفنا عليه – جاءت في ظاهرها خالصة للبحث الأسلوبي الانشائي، وفي حقيقتها مشروع قراءة تفتح على إمكانيات متعددة في البحث، كما تطرح من الأسئلة أكثر مما تقدم من الإجابات.

8. الخاتمة والنتائج:

بعد عرضٍ مجمل لأطروحة حمادي صمود، نكون قد استخلصنا في نهاية البحث نتائجا مهمة، بالإضافة إلى ما أفرزته فرضية مركزية الجاحظ في البلاغة العربية، وها هي أبرز النتائج التي جاءت على النحو التالي:

- المؤلف يرى أن الجاحظ يمثل الحلقة الأولى لحركة ما سمى بالنزعة الموسوعية في الفكر العربي.
- لقد عرض لمصطلح البيان عند أبي عثمان بحسن تبصر وبقوة بحثية كبيرة.
- استطاع أن يتمثل الفكر البلاغي في ظروفه التاريخية والثقافية، بقوة تحليل بارعة.

– تمكن المؤلف من الإمساك بخيوط قضاياه، وأحسن تتبع مساراتها وأهمها قضية النظم، دراسة واستقصاء وفرض فكرة النظم كأساس منهجي، تقوم على أسس لغوية متطورة أساسها اللغة والكلام.

– إفادة المؤلف من الدراسات اللغوية المعاصرة كالأسلوبية واللسانيات، فقد استغلها أحسن استغلال، فكان في بحثه يحاول المزج بين التحليل والتأريخ للإرث البلاغي مع تطبيقات عملية لهذه النظريات الغربية.

– استطاع أن يجعل من الجاحظ مركزا للبلاغة العربية في شق –الحدث الجاحظي–.

هوامش:

[1]– كحلي رابح، rabahkahli38@gmail.com

[2]– شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط:14، دار المعارف، القاهرة، 2013، ص: 58.

[3]– محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، المغرب، المغرب، 2010، ص: 102.

[4]– المرجع نفسه، ص: 102، نقلا عن حسن السندوبي، أدب الجاحظ.

[5]– عادل خضر، الجاحظ والبيان الاخر بحوث سيميائية تأويلية، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ص:01، 2017، ص: 119.

[6]– عبد الواحد مرابط وآخرون، من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة قراءات في أعمال الدكتور محمد مشبال، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، ص: 4.

[7]– حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 13.

[8]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 272

*– حافظ الجمالي ولد في حمص عام 1917، تلقى تعليمه في حمص ودمشق وباريس، عمل مدرساً ومفتشاً للتربية، وسفيراً في الخرطوم وروما، وسمي وزيراً للتربية، ورئيساً لاتحاد الكتاب العرب.

[9]– ينظر: حافظ الجمالي، ملاحظات قصيرة حول كتاب التفكير البلاغي عند العرب اسسه وتطوره الى القرن السادس، مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 135 – 136، تموز وآب 1982، نقلا عن: محمد عبد البشير مسالتي، خطاب البلاغة الأنساق المتصارعة وجدل التأويل، مركز الكتاب الأكاديمي، الاردن، ط1، 2019، ص:240.

[10]– ينظر:محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 18.

*- أديب أكاديمي عريق، عميد لكلية الآداب وأستاذ البلاغة والنقد بجامعة بنها بجمهورية مصر العربية، ويمتاز الدكتور رجاء عيد بالبحث الأكاديمي في علوم العرب الأدبية واللغوية والبيانية، يحلل ذلك بثاقب فكره، وعميق أدبه وحسن بيانه وعلى سبيل ذلك كتابه (البحث الأسلوبي معاصرة وتراث).

[11]- فوزي السيد عبد ربه، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، مكتبة الانجلو مصرية، 2005 القاهرة، 2005، ص169.

[12]. حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 185.

[13]- ينظر: عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة (صياغة جديدة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1995.

[14]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط:01، 1979، ط:02: 1984، ص: 11.

[15]- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 480.

[16]- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 12.

[17]- رجاء عيد، مقال: مجلة فصول، ص 234.

[18]- المرجع نفسه، ص 182.

[19]- ينظر: المرجع نفسه، ض 183.

[20]- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 183.

[21]- المرجع السابق، ص 184.

[22]- المرجع نفسه، ص 184.

[23]- عايدة حوشي، نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ، حسب نظرية بورس، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، ط:01، 2017، ص: 160.

[24]- المرجع نفسه، ص 185.

[25]- مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط: 01، 1984، ص 534.

[26]- المرجع نفسه، ص 186.

[27]- ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 193 الى 195.

[28]- أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، تأصيل الأصول، دار الساقي، لبنان، ط:11، 2019، ج: 02، ص: 169.

[29]- ينظر: المرجع نفسه، ص 202.

[30]- المرجع نفسه، ص 252.

[31]– ينظر المرجع نفسه، ص 251.

[32]– عثماني عمار، ملامح تجديد البلاغة العربية في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة احمد بن بلة وهران، 2015-2016، ص 20.

[33]– ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 185.

[34]– دردار بشير، مقال: إسهام الجاحظ في تاريخ البلاغة العربية قراءة حوارية لأطروحة العمري في كتابه، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مجلة الآداب واللغات، مجلة دولية علمية أكاديمية، المجلد السابع، العدد الثاني، ربيع الثاني 1440هـ، ديسمبر 2018م، ص 231.

[35]– حمادي صمود، التفكير البلاغي، ص 46.

[36]– محمد العمري، المحاضرة والمناظرة في التأسيس البلاغة العامة، مواجهة بين زمن الجرجاني وزمن القزويني، أفريقيا الشرق، 2017، ص 115.

[37]– عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع، تونس، ب ط، ص 31.

[38]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 31.

[39]– المرجع السابق، ج1، ص 90.

[40]– حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص12.

[41]– رجاء عيد، مقال: التفكير البلاغي عند العرب حتى القرن السادس مشروع قراءة، عرض ومناقشة، ص235.

[42]– رجاء عيد، مقال: عرض ومناقشة التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 234.

[44]– المرجع نفسه، ص 275.

[45]– حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، 148.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 624 - 641 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مصطلح الجهاد والترجمة الصحفية: تقرير واقع أم إسقاط أيديولوجي؟

دراسة نقدية لبعض النماذج من مقالات جريدة "الباييس El País "أنموذجا.

The term Al-Jihad and Media Translation: reported fact or an ideological projection?
Analytic and critical study of some of El País newspaper articles.

* ط.د. هناء أمال هامل[1]، نفيسة موفق[2]
Hanaa Amel HAMEL[1], Nafissa MOUFFOK[2]
جامعة الجزائر2، معهد الترجمة
مخبر ترجمة الوثائق التاريخية (الجزائر).
University of Algiers 2, Translation Institute/ Algeria
Univ.alger2@gmail.com
hanaa.hamel@univ-alger2.dz [1] / nafissa.mouffok@univ-alger2.dz [2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/07/07	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

نتناول في هذا المقال دور الترجمة الصحفية في نقل مصطلح الجهاد إلى اللغة الإسبانية من خلال بعض النماذج المستقاة من جريدة الباييس El País. وقد لا يخفى على أحد ما يثير هذا المصطلح من جدل كبير في الشرق والغرب، و عليه سنسعى من خلال هذه الدراسة إلى إماطة اللثام عن أهم التقنيات والاستراتيجيات الترجمية التي تلاعبت بهذا المفهوم بفعل تأثير الأيديولوجيا على المصطلح، كما نهدف في الأخير لإعادة النظر في ترجمته مع ما يتوافق مع مداره اللغوي .

الكلمات المفتاح: الجهاد، الصحافة، الأيديولوجيا، الترجمة، التلاعب.

Abstract:
This article aims to highlight the different translations of the term al-jihad in ElPaís newspaper and the role of translation in forming the ideological opinion.
It is obvious that the term Al-Jihad is a controversial concept between the east and the west.
Therefore our main purpose through this research is to expose the most used techniques in manipulating the translation of this term which is influenced by

* هناء أمال هامل hanaa.hamel@univ-alger2.dz

ideology. Finally, we aim also to reconsider the translation of Al-Jihad according to its linguistic meanings.
Keywords: Al-Jihad- translation- media- manipulation.

مقدمة:

تتميز الترجمة الصحفية بأثرها العميق والمباشر في بناء الرأي العام وتوجيه الجماهير إلى أيديولوجيات وعقائد وسلوكيات معيّنة. فقد نشهد أحيانا –والأمر ليس مطلقا– بعض التلاعب في ترجمة بعض المصطلحات الشرعية في الصحافة الغربية، ويبقى على رأسها مصطلح "الجهاد" الذي كان ومازال مثار جدل عميق في تعريفه وترجمته؛ ما يستوجب منا كباحثين في المجال الترجمي تسليط الضوء بصفة مكثفة على كيفية ترجمة هذا المصطلح من أساليب وتقنيات ترجمية منتسبة لمدرسة أو لتيار معيّن في هذا المجال، بهدف الاقتراب من نقاط الائتلاف والابتعاد عن نقاط الاختلاف المولّدة للعداء، لهذا يقتضى دائما توخي الحذر في ترجمة المصطلحات العقائدية والأيديولوجية، التي من شأنها أن تكون إما مفاتيح للتفاهم أو مغاليق لها وخاصة في منابر الترجمة الصحفية والإعلامية كونها أقوى وسائل التأثير.

تأسيسا على ما سبق، بات من اللزوم طرح أسئلة متعددة في ترجمة مصطلح الجهاد في الصحافة الغربية ولعل أبرز ما يتفق مع سياقنا البحثي السؤال الآتي:

ما هي مناطق ووسائل التلاعب الترجمي التي من شأنها أن تنقل مصطلح الجهاد بعيدا عن مداره اللغوي والاصطلاحي؟

أولا–مفهوم الجهاد

منذ استقلال الدول الإسلامية بمفهومها القطري عن مستعمريها إبان القرنين التاسع عشر والعشرين، أضحى مفهوم المقاومة عموما ومفهوم الجهاد خصوصا أكثر ضبابية بفعل الأساليب الاستعمارية الجديدة والتي من ضمن آلياتها، ترسانة إعلامية تبث الضباب والقلق وتوجه الرأي العام الغربي والعالمي إلى تأصيل جديد لمفهوم الجهاد يوحي إلى همجية وعنف المسلمين؛ وبذلك يبني تصورا سلبيا قد كان علينا التحقق من طبيعته قبل ترجمته من التراث الإسلامي.

1. مفهوم الجهاد في اللغة

إن مصطلح الجهاد الذي يستعمل في التراث الإسلامي، لا بد له من أصل في اللغة العربية من حيث استعمال الكلمة ضمن مجالها التداولي اتفق عليه الناطقون بالعربية. ومنه فإننا نجد أن مصطلح

الجهاد المشتق من الفعل الثلاثي "جهد والجهد: الطاقة ويُضم والمشقة. واجهد جهدك: ابلغ غايتك وبالكسر: القتال مع العدوّ، كالمجاهدة"[1]

وهو أيضا "جهد يجهد جهدا والجهد مصدره جهد: الوسع الطاقة والمشقة والجهاد مصدره جاهد: قتال المسلمين أعداءهم دفاعا عن الدين"[2]

"والجهاد: مصدر جاهد وجاهد العدوّ: قاتله وكافحه وجاهد في سبيل الله: جاد بنفسه ومجاهدة النفس: جهاد روحي للنفس بفطامها عن الشهوات والرضا بمشيئة الله. وجاهد في: قتال من ليس له ذمّة من الكفار أو القتال في سبيل الله قتالا دفاعا عن الدين والوطن"[3]

نلاحظ من خلال هذه التعريفات أن المدار اللغوي لمصطلح الجهاد يتركز أساسا في : بذل الطاقة والجهد لتحقيق غاية معينة بل وإكراه النفس والجسد لبلوغها، وكمثل ذلك نجده في مفهوم الجهاد في مداره الشرعي أي إكراه النفس والجسد وبذل الطاقة والمال في مقاتلة العدوّ إما دفاعا عن الأرض والعرض وإما إعلاء لكلمة التوحيد.

2.مفهوم الجهاد في القرآن الكريم

إن المواطن التي ذكر فيها الجهاد في القرآن الكريم متعددة، ليس من حيث الوزن أو الوجه الصرفي فحسب بل إنما كذلك في معانيها التي تُفهم من ظاهر القول وتسلسل السياق، وبما أن المقام لا يتسع فلا بأس أن نقتصر على ذكر معنيين للجهاد أجمع عليهما جمهور العلماء المسلمين وهو: الجهاد بمفهومه العام والجهاد بمفهومه الخاص.

أ. المعنى العام للجهاد

يتمثل في بذل الجهد وتكبّد عناء المشقة في الطاعة واتقاء الذنوب أي الائتمار بأوامر الله والانتهاء عن ما نهى من أجل بلوغ مرضاته ويقول ربنا سبحانه وتعالى:

﴿ وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ ۚ هُوَ اجْتَبَاكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ ۚ مِّلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ ۚ هُوَ سَمَّاكُمُ الْمُسْلِمِينَ مِن قَبْلُ وَفِي هَٰذَا لِيَكُونَ الرَّسُولُ شَهِيدًا عَلَيْكُمْ وَتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ ۚ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَاعْتَصِمُوا بِاللَّهِ هُوَ مَوْلَاكُمْ ۖ فَنِعْمَ الْمَوْلَىٰ وَنِعْمَ النَّصِيرُ﴾[4]

نجد أن حق الجهاد قد ارتبط بطاعة الله ونواهيه، وهذا ما دلت عليه القرائن السياقية في الآية المذكورة. ومنه، فإن بذل الجهد والمشقة يكون للطاعة كما نجد في الآية السادسة من سورة العنكبوت﴿ وَمَنْ جَاهَدَ فَإِنَّمَا يُجَاهِدُ لِنَفْسِهِ إِنَّ اللَّهَ لَغَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ﴾[5] فلا يكاد يغادر مفهوم جهاد النفس في هذه

الآيات من حيث معناها الحرفي، وإن كانت تحتمل كذلك المعنى الخاص للجهاد وهو القتال في سبيل الله. وعليه فإن المعنى العام لكلمة الجهاد يحث على جهاد النفس أولا كما يتضمن جهاد الآخر.

ب. المعنى الخاص للجهاد:

يكاد يجمع علماء الأمة الإسلامية وغيرهم، على أن مصطلح الجهاد في معناه الخاص هو أكثر تداولا وشيوعا بين أوساط الناس، بغض النظر عن مدى اتفاقهم واختلافهم عن مفهومه فالأصل كما بيناه هو بذل المشقة من أجل تحقيق هدف معين، والجهاد في معناه الخاص هو بذل المشقة في القتال من أجل تحقيق إحدى الغايتين إما الدفاع عن النفس، وإما إعلاء كلمة التوحيد فيُعبد الله في أرض المسلمين وغيرهم ونجد في الغاية الأولى آيات تدل على ذلك مثل قوله تعالى ﴿وَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلَا تَعْتَدُوا ۚ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ﴾[6] وفي قوله أيضا في سورة التوبة : ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ أَعْظَمُ دَرَجَةً عِنْدَ اللَّهِ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْفَائِزُونَ﴾[7]

أما الغاية الثانية والمتمثلة في إعلاء كلمة التوحيد، فإننا نجد كثيرا من الآيات نذكر من بينها: ﴿وَقَاتِلُوهُمْ حَتَّىٰ لَا تَكُونَ فِتْنَةٌ وَيَكُونَ الدِّينُ لِلَّهِ ۖ فَإِنِ انتَهَوْا فَلَا عُدْوَانَ إِلَّا عَلَى الظَّالِمِينَ﴾[8]
وفي قوله تعالى:﴿وَقَاتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَافَّةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَّةً ۚ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ﴾[9]

اعتمد الفقهاء على كل هذه الآيات وغيرها في تحديد مفهوم الجهاد والإفتاء بالقتال، قتال سُمّي في التراث الإسلامي جهادا اختلف عليه المتأخرون واتفق عليه الأوائل في شروطه وكيفية تحقيقه؛ فهو جهاد بالقتال في حال اعتداء الكفار ولرفع كلمة الله ولا علاقة له بسفك الدماء الذي تعتمده المنظمات الإرهابية تحت راية الجهاد.

3. مفهوم الجهاد في السنة

إن مفهوم الجهاد في السنة النبوية امتداد للمفهوم نفسه في القرآن الكريم، بمراعاة بعض السياقات الخاصة مثل أسباب النزول في القرآن الكريم، والآيات المنسوخة، وبعض الظروف التاريخية والاجتماعية التي تلت وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم؛ فباستثناء هذه العوامل يكاد يكون مفهوم الجهاد في كلى النصين التشريعيين متطابقا من حيث عموميته وخصوصيته التي تطرقنا لها سابقا في القرآن.

إن الأحاديث التي تندرج ضمن المفهوم العام لمصطلح الجهاد كثيرة، وتدور أغلبها حول مُجاهدة النفس من أجل بلوغ غاية أخلاقية معينة تضبط سلوك المسلم ضمن فضائه الخاص والعام، فنجد من بين

ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم عن عائشة أم المؤمنين رضي اله عنها أنها قالت: "يا رسول الله نرى الجهاد أفضل العمل أفلا نُجاهد؟" قال: لا لكن أفضل الجهاد حج مبرور"[10]

نُلاحظ في هذا الحديث أن مفهوم الجهاد ارتبط بشعيرة إسلامية أبعد ما تكون عن القتال، يتكبّد فيها المؤمن عناء مناسك الحج المعروفة من أجل بلوغ هدف تطهير النفس من الذنوب والخطايا؛ وعليه في هذه الحالة يجاهد المؤمن ضمن فضائه الخاص.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم عن عبد الله بن عمرو رضي الله عنه يقول: "جاء رجل إلى النبي صلى الله عليه وسلم فاستأذنه في الجهاد فقال: أحيّ والداك قال نعم قال: ففيهما فجاهد"[11]

إن الرسول صلى الله عليه وسلم يؤسس بهذا الحديث بمنحى آخر لمفهوم الجهاد، إذ يخرجه من دائرته الضيقة المتمثلة في القتال إلى فضاء أكثر رحابة وهو مجاهدة النفس من أجل بلوغ غاية خدمة وبرّ الوالدين ؛وبالتالي يكون هذا الجهاد ضمن الفضاء العام للمؤمن التي جمع فيها الرسول صلى الله عليه وسلم بين المفهوم العام والخاص للجهاد، فكانت أحاديث تحتمل المعنيين كقوله صلى الله عليه وسلم:

عن أبي سعيد الخدري أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:" يا أبا سعيد من رضي بالله ربا وبالإسلام دينا وبمحمد نبيّا وجبت له الجنة فعجب لها أبو سعيد فقال أعدها علي يا رسول الله ففعل ثم قال: وأخرى يرفع بها العبد مائة درجة في الجنة ما بين كل درجتين كما بين السماء والأرض قال وما هي يا رسول الله قال :الجهاد في سبيل الله الجهاد في سبيل الله"[12]

إذ نجد في هذا الحديث مصطلح الجهاد قد انفتح تأويله على المعنيين؛ إذ نفترض أن المؤمن يكره نفسه على بذل المال من أجل إعداد جيوش المسلمين، وكذلك لما فُرض عليه من أداء زكاة وتقديم صدقات طوعا، ونجد الاحتمالات نفسها تتحقق في الجهاد بالنفس، فالأول من حيث منعها من اتباع الهوى من أجل بلوغ مرتبة أخلاقية معينة، والثاني إكراهها على القتال في سبيل الله من أجل الدفاع عن النفس أو إعلاء كلمة التوحيد.

إن المعنى الخاص في السنة النبوية لمفهوم الجهاد متواجد كذلك ضمن مجموعة كبيرة من الأحاديث الصحيحة وغيرها فنجده في قول الرسول صلى الله عليه وسلم:

"تكفل الله لمن جاهد في سبيله لا يخرجه من بيته إلا جهاد في سبيله وتصديق كلمته بأن يدخله الجنة أو يرجعه إلى مسكنه الذي خرج منه مع ما نال من أجر أو غنيمة"[13]

نلاحظ في هذا الحديث أن مصطلح الجهاد ارتبط بمفهوم القتال دلّت عليه قرينة الغنيمة، ومنه فإن الجهاد في هذه الحالة إكراه للنفس والجسد من أجل الغايتين التي ذكرناهما من قبل، الدفاع عن النفس وإعلاء كلمة التوحيد، وقد لا يتسع مقامنا هذا لذكر كل الأحاديث التي تندرج ضمن المعنى الخاص لمفهوم الجهاد غير أننا اكتفينا بأبرزها.

ثانيا– الصحافة والموضوعية

أضحى من البديهي القول بأن الإعلام عموما والصحافة خصوصا، مصدران لا يقتصر دورهما على تبليغ المعلومة ضمن ضوابط محددة تركّز على الحدث؛ بل تتعدى ذلك إلى أن تكون الصحافة صانعة للرأي العام من حيث احتكاكها بالمتلقي، وصانعة للقرار أحيانا من حيث اتصالها بالطبقة الحاكمة. كانت ومازالت الصحافة تصنع الرأي العام والقرار وكذلك المفاهيم الجديدة أو المستجدّة وخاصة في المجتمعات الغربية.

يستشكل على الصحافة الغربية موضوع الحياد ليس في كيفية التعامل مع الخبر من الناحية التقنية، وإنما من ناحية توظيفه ضمن خط سياسي معين أو نُسق فكري تتبناه تلك المؤسسة الصحفية؛ فإن النزعة المركزية لهذه المؤسسات دائما ما كانت عثرة في طريق الموضوعية بالنسبة لها. يقول شرف على لسان العقاد:

" فعلينا أن نعترف بالهوى ولا نجهل صنيعه في الأمم والأفراد، ولكن علينا على الأقل في وسائل الإعلام أن نغالبه ما استطعنا كما عرفناه."[14]

إن الميول إلى طرف ما في الحدث أو الخبر أمر لا مناص منه غير أن التسليم به كقاعدة ينبغي للصحفي أن يتبعها، هي مثار الجدل "يؤكد بيل كوفاتش أن ظهور مصطلح الموضوعية لم يكن المقصود منه أن الصحفيين مجردون من التحيّز، بل بدأ في الظهور باعتباره جزءا من الصحافة في العقد الثالث من القرن العشرين في ضوء الاعتراف المتزايد بأن الصحفيين متحيّزون تماما. واستدعت الموضوعية من الصحفيين أن يطوّروا طريقة ثابتة لفحص واختبار المعلومات بدقة بحيث لا يُقوّض التحيّز الشخصي الدقة في عملهم."[15]

إن الموضوعية في الصحافة ليست بالضرورة الوقوف على مسافة واحدة من كل الأطراف أو تقديم الخبر على أساس أنه حدث لا يعني المؤسسة الصحفية أو متلقيها بل كما يقول علي درويش: "أن الحياد هو غياب الانحياز الصريح، فبوسع الصحفي أن ينقل الخبر بموضوعية بذكر الأحداث وتفاصيلها

ولكنه يمكن أن لا يكون محايدا، فنقل الأخبار وتنظيمها وطريقة عرضها هي من تحدد ما إذا كان التقرير محايدا."[16] فقد يكون من العسير أن نطلب من الصحفي أو من المؤسسة التي يتبعها عدم خدمة خطها السياسي، أو الهيئة الحكومية أو الاقتصادية التي تشرف عليها، بل ما يطلق من المؤسسة الصحفية هو عدم التلاعب بالخبر وتزوير الحقائق حتى تصبح منافية أو طامسة لواقعها الحقيقي. فمن الناحية التقنية تقتضي " قوانين أخلاقيات الصحافة يمكن تلخيصها في المبادئ التالية: تقديم التقارير الإخبارية بصورة أمينة وصحيحة ودقيقة كما يجب أن تكون كتابة التقرير كاملة ومتوازنة وشاملة ومفصلة"[17] وخاصة عندما يتعلق الأمر في التعاطي مع مفاهيم دينية بالغة الدقة والحساسية عند الشعوب الأخرى؛ فنقلها نقلا موضوعيا محايدا يوفّر سبل التفاهم ويفتح آفاق التثاقف بين الشعوب ؛ وإذا ما غابت الموضوعية في ترجمة هذه المفاهيم قبل استعمالها في الأخبار والصحافة فهذا من شأنه أن يجعل الخلاف أكثر استفحالا وأن يقطع أواصر التفاهم بين الشعوب.

1.الصحافة والأيديولوجيا

إن مسألة الحياد أو الموضوعية في الصحافة دائما ما تتعرض لضغوطات متعددة، مثل ضغوطات الشركات المالية المدعمة لصحيفة ما عبر الإشهار، أو صراع اللوبيات والأجنحة داخل بعض المؤسسات، لكن يبقى أكبر ضغط يرزح تحته الصحفي هو ارتباطه بأيديولوجية معينة أو فرضها عليه وذلك من أجل خدمة الخط السياسي والثقافي لصحيفة ما وبما أن الأيديولوجيا هي: "نسق متكامل من المعتقدات وأحيانا يتضمن الاتجاهات السائدة في جماعة أو مجتمع"[18] فإنها ترغم الصحفي على اتباع خطوات دقيقة، انطلاقا من انتقاء مادة معينة تخدم التوجهات الأيديولوجية للمؤسسة، ثم ترجمة هذه المواد إذا كانت في لغة أخرى شريطة أن تبرز الترجمة الجانب الذي يخدم توجهات مؤسسته الصحفية؛ على أن ينتهي إلى تحرير تلك المادة ضمن نسق خطابي يسيطر على المتلقي ويوجهه لتبني أيديولوجية الصحيفة أو تعزيز اعتقاده بها " إن المحرر أو المترجم في كتابته للتقارير الإخبارية هو لا ينتج نصا يسرد فيه معلومات فقط، ولكنه ينتج خطابا يوجه به جمهوره إلى زاوية معينة في فهم الوقائع، هذا التوجه مبني على التصورات والمعتقدات الاجتماعية والأيديولوجية التي يؤمن بها الصحفي والمؤسسة التي يعمل فيها وهي بمثابة القيود التي يتحرك داخلها أثناء القيام بنشاطه."[19]

وعليه، فإن التوجهات الأيديولوجية التي تتبناها الصحيفة ضمن ما يسمى بخطها السياسي تتحكم وتسيّر المحتوى ليكون أداة أو آلة تنتج وتعزز مفاهيم وتصورات داخل عقل المتلقي؛ وخاصة عندما

يبلغ هذا الصراع الأيديولوجي قمة الاختلاف في المفاهيم الدينية والاعتقادية كمفهوم "الجهاد" فهو نقطة خلاف ليس بين فردين أو جماعتين بل، بين حضارتين تدعي كل واحدة منهما أحقيتها في فرض منطقها على العالم أو على الأقل ضمن وجودها الخاص، وهذا ما يولّد الصراع الإعلامي ويدفع بالصحفي المترجم أن يتلاعب بمفهومية أو دلالة بعض المصطلحات وخاصة الدينية منها والسياسية، صاقلا إياها صقلا كي يضعها كقطعة يحاج بها في الدفاع عن أيديولوجيته أو أيديولوجية من كلّفه بتلك المهمة الصحفية. ولا يتسنى ذلك إلا عبر اللغة التي بإمكانها أن تتشبع بأفكار أيديولوجية تتجلى في مقالات صحفية "" اللغة تعيد انتاج الأيديولوجيا وعلاقات القوة التي تحكم الكاتب والقارئ، وخاصة إذا كان أحد المشاركين في الخطاب ممثلا لمؤسسة ما مثل الحكومة والإعلام، وتظهر الأيديولوجيا حسبهم في اختيار الكاتب لمفردات وتراكيب توجه عملية التأويل التي يقوم بها القارئ والنصوص"[20] ومنه، فإن الحقل الدلالي بمفرداته المتعددة يحرص الصحفي على انتقائها كي تتلاءم مع طرحه الأيديولوجي حيث يرى " فيركلوف، لا تنطق بالأيديولوجيا بشكل صريح ولكن هذه الأخيرة تتجلى من شكل النص وطريقة توظيف اللغة حيث يضع الكاتب في نصه مفردات ومفاتيح تجعل القارئ يؤولها بشكل يعكس أيديولوجية معينة."[21]

يذهب فان ديجك إلى أبعد من ذلك إذ يقول: أن الأيديولوجيا والآراء تظهر بشكل صارخ في افتتاحيات الصحف التي تلعب دورا في تشكيل الرأي العام ووضع الأجندات السياسية والتأثير على النقاش الاجتماعي واتخاذ القرارات وأنواع أخرى من الأفعال السياسية والاجتماعية."[22]

وفي إطار ما يسمى الحرب العالمية على الإرهاب، أصبحت هذه الحرب بمثابة أيديولوجيا تحضر في شتى مناحي الحياة كالتنسيق العسكري ،والسياسي، والتظاهرات الثقافية والإعلامية؛ وقد يكون للغة الدور الفيصلي في نقل الايديولوجيا غير أن استعمال التقنيات الصحفية الأخرى مثل البناء الحجاجي في طريقة إخراج المقال الصحفي تلعب كذلك دورا مهما في تبليغ الأيديولوجيا.

2. الترجمة الصحفية وتحدي الأيديولوجيا

تقتضي الترجمة الصحفية تعاملا خاصا أثناء نقل هذه النصوص والمتمثلة في المقالات بشكل رئيسي، كونها ذات طبيعة إعلامية ووظيفة تبليغية وإقناعية تمس كافة شرائح المجتمع وهي لا تقتصر على هذا فحسب، بل هي تؤثر بشكل مباشر على تكوين وتوجيه الرأي العام خاصة فيما تعلق بالأمور السياسية والقضايا الحساسة، فكما ذكر رودريغيز Rodríguez أنها:

“Género periodístico que no tiene como fin principal informar al lector, sino formar su opinión sobre hechos importantes de actualidad “[23]

هو نوع صحفي لا يهدف أساسا إلى الإعلام، بل إلى تكوين الرأي العام حول الأحداث المهمة والحالية. (ترجمتنا)

لا تقتصر الصحافة على تبليغ الخبر فحسب، على الأقل ضمن حدوده الدنيا في متى؟ وأين؟ وكيف؟ ومن؟ بل كذلك تبحث في لماذا؟ لكي تكون رأيا عاما حول قضية أو حدث ما؛ ولبلوغ كل هذه التساؤلات كان على الصحفي أن يستعين بمترجم أو يترجم محتويات ما للتحدث عن قضايا دولية، مما يخوّل للترجمة دورا بالغ الأهمية يتمثل في نقل المعلومات والمصطلحات من لغات أخرى، علاوة عن ترجمتها لتسهم في انتشار الخبر

"La traducción periodística, es una práctica profesional concreta, ligada a unos géneros textuales bien definidos, como son los periodísticos, que hacen de ella un tipo de traducción con rasgos y procedimientos propios."[24]

تعدّ الترجمة الصحفية ممارسة مهنية وملموسة، ترتبط بأنواع النصوص المتمثلة في المقالات والتي تجعل منها نوع ترجمي له ملامحه وإجراءاته الخاصة به (ترجمتنا)

غير أن الإشكالية الحقيقية التي يتعرض إليها المترجم الصحفي أو الصحفي المترجم، هي كيفية خلق التوازن بين نقل المعلومات من لغات أخرى وبين ذاتيته كمترجم والأيديولوجيا التي تتبناها مؤسسته الصحفية، إذن بين دلالة المفاهيم والمصطلحات في لغتها الأصل وبين ذاتية المترجم وأيديولوجية المؤسسة الصحفية التي ينتمي إليها يبرز عامل آخر مضيفا تحديات جديدة، وهو في حالتنا هذه الاختلاف الجوهري في النظم الثقافية بين العربية والإسبانية وخاصة ما تعلق بالمفاهيم الدينية

El cambio de sistema sociocultural exige, la intervención del traductor para que la comunicación fluya con normalidad y la función informativa del texto se cumpla.[25]

يقتضي تغيير النظام السوسيوثقافي، تدخّل المترجم لضمان تحقق التواصل والوظيفة التبليغية بشكل طبيعي. (ترجمتنا)

وبالتالي، قد يواجه المترجم الصحفي مشاكل أيديولوجية يحاول من خلال تقنيات متعددة تذليل هذه الصعوبات من أجل إخراج أيديولوجي مضبوط ونذكر من بين هذه التقنيات:

Técnicas de traducción como la adaptación o la descripción de la amplificación, la compresión lingüística y la elisión. Su uso viene determinado por necesidades funcionales de los géneros periodísticos[26]

تقنيات ترجمية كالتصرّف أو الوصف بالإسهاب والاختزال اللغوي والحذف، يأتي استعمالها وفق الاحتياجات الوظيفية للأنواع الصحفية. (ترجمتنا)

فكل هذه التقنيات المذكورة توفر حلولا جزئية أو كلية للمترجم الصحفي ليس من أجل تبديد الصعوبات الترجمية فحسب بل أحيانا أو في كثير من المرات توفر هذه التقنيات حلولا للتلاعب في الترجمة.

ثالثا– التلاعب في الترجمة:

بعد ما كان درس الترجمة حكرا على الدراسات اللغوية والأدب المقارن كمبحث هامشي يركز على النظم اللغوية وبدرجة أقل عن الأبعاد خارج النصية، تحولت الترجمة في نهاية القرن الماضي إلى منحنى آخر أميط فيه اللثام عن جوانب أخرى غامضة مثل ظروف إنتاج النص المترجم وثقافته، خاصة مع بروز باحثين مثل أندريه لوفيفر André Lefèvre وسوزان باسنيت Susan Basnett اللذان يعتبران من أهم أعضاء ***مدرسة التلاعب***[27] التي ظهرت في مطلع ثمانينات القرن الماضي بعد نشر ثيو هرمانز Theo Hermans لكتاب بعنوان *التلاعب الأدبي دراسات في الترجمة الأدبية* The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation سنة 1985، تضم هذه المدرسة اتجاهين رئيسيين يتمثل الأول في دراسات الترجمة ونجد من أبرز رواده –بالإضافة إلى لوفيفر وباسنيت وهرمانز– جيمس هولمز James Holmes وخوسيه لامبرت José Lambert، أما الاتجاه الثاني فهو متمثل في نظرية النظم المتعدد Teoría del polisitema لإتمار إيفين زوهار Etmar Even Zohar وجدعون توري Gideon Toury.

إن مدرسة التلاعب حسب هيرمانز، ليست مدرسة بالمفهوم الكلاسيكي وإنما هي عبارة عن فرقة أو مجموعة من الباحثين الذين ينظرون للترجمة وقضاياها من نفس الزاوية؛ فقد ابتعد هؤلاء الباحثون عن المستويات اللغوية للترجمة دون إهمالها وكذلك عن تقييم النصوص المترجمة ومدى استجابتها للأصل، للخوض بعد ذلك في زاوية نظر لطالما أثرت على المسار الترجمي وأعادت إنتاج نصوصا يظهر فيها المترجم بصفة فعلية ويؤثر فيه وسمي هذا المبدأ ***بالتوجه الثقافي*** في الترجمة وذلك من أجل ردم الهوّة بين الدراسات الترجمية والممارسات الفعلية لها: "إذا اقترنت دراسة عمليات الترجمة بممارسة العمل بالترجمة أمكنها أن تفتح لنا طريقا لتفهم دقائق العمليات النصية المركبة المتسّمة بالتلاعب، بحيث نفهم مثلا كيف يختار أحد النصوص للترجمة، والدور الذي يلعبه المترجم في هذا الاختيار والأدوار التي يلعبها المحرر أو الناشر أو

الراعي أو المعايير التي تحدد الاستراتيجيات التي سوف يستخدمها المترجم واحتمالات استقبال النص في النظام المستهدف."[28]

إذ تلعب كل هذه العوامل دورا محوريا في إنتاج النصوص المترجمة لكن، يبقى المعيار الحقيقي هو توجيه الترجمة وثقافة المترجم. فإن التلاعب ليس المقصود منه تشويه أو تحسين النص الأصلي، بل المقصود منه هو إخضاع النص المترجم إلى أنساق ثقافية معينة، فقد تكون هذه الأنساق دينية أو فكرية أو أيديولوجية إلى غير ذلك مما يشكل المفهوم الواسع للثقافة، إذ ينبني على هذا التصور الاعتماد على استراتيجيات محددة في توجيه النص نحو ثقافة معينة ويبقى من أهمها حسب أندرية لوفير هي إعادة الكتابة. إذ يعيد المترجم كتابة النص الأصلي بنيويا ومضمونيا لخدمة توجه ثقافي معين، وهذا ما يؤدي إلى مفهوم *التلاعب في الترجمة*.

"Translation, like all (re)writings is never innocent"[29]

الترجمة ليست بريئة أبدا مثلها مثل إعادة الكتابة. (ترجمتنا)

طبقا لهذا التصور، فإن الإسقاط الأيديولوجي في الترجمة يعد قمّة التلاعب كونه يستجيب تماما للإطار الثقافي الذي يتبناه المترجم أو للهيئة المشرفة على الترجمة. إذ تخضع هذه الكتابة الجديدة إلى وحدات تعبيرية تحمل في طياتها دلالات مشبعة بالنص الأصلي من جهة وما أراد المترجم أن يكسبها من جهة أخرى إذ تُضمن أيديولوجيته في الألفاظ المستعملة وطريقة تركيبها والتي كثيرا ما تميل لاستعمال آليات خطابية بلاغية كي يسهل التلاعب بها

"La traducción, como reescritura o interpretación, puede llegar a constituir una manipulación al servicio de un determinado tipo de discurso" [30]

الترجمة كإعادة كتابة أو تأويل، يمكنها أن تمثّل تلاعبا في خدمة خطاب محدد. (ترجمتنا)

وبناء عليه تصبح الترجمة عرضة للتلاعب فنجد تدخل ذاتية المترجم، أثناء إعادة الكتابة فهناك من المترجمين من يتلاعب بدلالة النص الهدف متوخّيا في ذلك غاية معينة تتمثل أساسا في خدمة أيديولوجيته أو أيديولوجية المؤسسة المشرفة على تلك الترجمة؛ إذ أنها غالبا ما تخضع إلى لوبيات اقتصادية مدعمة أو إلى سياسات حكومية تريد بناء تصورات جديدة يتبناها الرأي العام.

"la tarea del traductor se aborda no desde una perspectiva puramente descriptiva, sino desde un punto de vista que tiene en cuenta cuestiones ideológicas y el papel de las instituciones de poder que influyen en la producción de textos traducidos"[31]

إن التطرّق لمهمة المترجم لا يتمّ تماما من خلال رؤية وصفية، بل يتمّ انطلاقا من وجهة نظر تأخذ بعين الاعتبار مسائل أيديولوجية ودور مؤسسات السلطة في التأثير على الانتاج الترجمي. (ترجمتنا)

مما يدفع بالمترجم للاعتماد على تقنيات ترجمية للتلاعب بدلالة اللفظ المترجم خدمة لأيديولوجيته، وقد –وتبقى أهمها في التوجيه الثقافي أو الأيديولوجي– هي إعادة الكتابة بالإضافة إلى الحذف **والإضافة والتخفيف والتعويض**، حسبما جاء في تلخيص منى بيكر[32] Mona Baker عن وجهة نظر لوفيفر. كما توجد آليات أخرى للتلاعب كاستعمال حقل دلالي معين في بناء مفهوم ما عند المتلقي، فتكرار كلمات مثل التطرف أو الوحشية أو الإرهاب أو الاعتداء أو الذبح بصفات متكررة، يُسهم كل هذا في خلق تصور معين في ذهن القارئ الإسباني عندما يستقبل مصطلح الجهاد في مجتمعه وعندما تتبنى صحافته هذا الحقل الدلالي. وفيما يلي سنبين كيفية استعمال تقنيات ترجمية معينة واستراتيجيات للتلاعب بمصطلح الجهاد المترجم من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية.

رابعا–الجزء التطبيقي

سنحاول من خلال هذا المحور تقرير وتحليل واقع ترجمة مصطلح الجهاد من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية من خلال بعض مقالات جريدة الباييس **El País** ، ولعل من أبرز الملاحظات التي تثير الاهتمام في ترجمة هذا المفهوم هي فوضى المصطلح؛ إذ لم تستتب ترجمة هذا المصطلح عند الصحفي الإسباني وهي أبعد من أن تكون مستتبة عند المتلقي. إذ تراوحت ترجمة هذا المفهوم الدلالي بين الاقتراض الموجّه أو المتلاعب به (**Yihadismo**)[33] والأقلمة باختيار عنصر ثقافي من التراث المسيحي[34] (**La Guerra Santa**) إذ بلغت الترجمة حدّا بعيدا من التلاعب، حتى أصبح مصدر الجهاد مقترنا بالإرهاب.

1. النموذج الأول: ترجمة الجهاد ب Yihadismo

كثيرا ما نجد الإعلام الإسباني يتبنى مصطلح الجهاد عبر تقنية الاقتراض بمصطلح Yihadismo، وهي لفظة متكونة لغويا من شطرين yihad (اقتراض) واللاحقة اللغويةIsmo (إضافة) وهي تقنية تندرج ضمن أساليب التلاعب الترجمي الذي طرّقت إليه مدرسة التلاعب، وقد يبدو هذا المصطلح بريئا من حيث ظاهره، غير أن التلاعب يطاله من حيث اللاحقة اللغوية التي اعتمد عليها المترجم في بناء التصور العقائدي لهذا المصطلح

-ismo
Del lat. *-ismus,* y este del gr. -ισμός *-ismós.*

Forma sustantivos que suelen significar 'doctrina', 'sistema', 'escuela' o 'movimiento'. *Socialismo*[35]

لاحقة لغوية مكونة لمفاهيم تحيل إلى تيار، نظام، مدرسة، توجه، الاشتراكية(ترجمتنا)

إن اقتران اللاحقة اللغوية ismo التي لم يُشار إليها في المصطلح الأصلي بأي شكل من الأشكال، بمصطلح Yihadالمقترضة من اللغة العربية يشكلان مصطلحا يتركز مفهومه في أن الجهاد أيديولوجية قتالية إسلامية تستعدي كل من يختلف مع تصورها لأحكام الدين، والشاهد في ذلك ما يقدمه قاموس الأكاديمية الملكية الإسبانية كتعريف لكلمة

"Yihadismo
Tendencia ideológica radical que preconiza la yihad"[36]

نزعة أيديولوجية راديكالية تنادي للجهاد (ترجمتنا)

أتى في هذا التعريف علاوة على ما ذكرناه من مفهوم yihadismo ترجمة أخرى للجهاد باقتراض مباشر غيّر فيه المترجم من جنس المصطلح، من المذكّر في اللغة العربية إلى المؤنث في اللغة الإسبانية، وذلك بإضافة قرينة La التي جعلت مصطلح الجهاد مقترنا بالحرب، خاصة الإحالة إلى La guerra santa دون تحديد طبيعة شرعيتها والدليل في ذلك قاموس الأكاديمية الملكية الإسبانية الذي عرّف La Yihad على أنها:

"yihad
Del ár. *ğihād.*
Guerra santa de los musulmanes."[37]

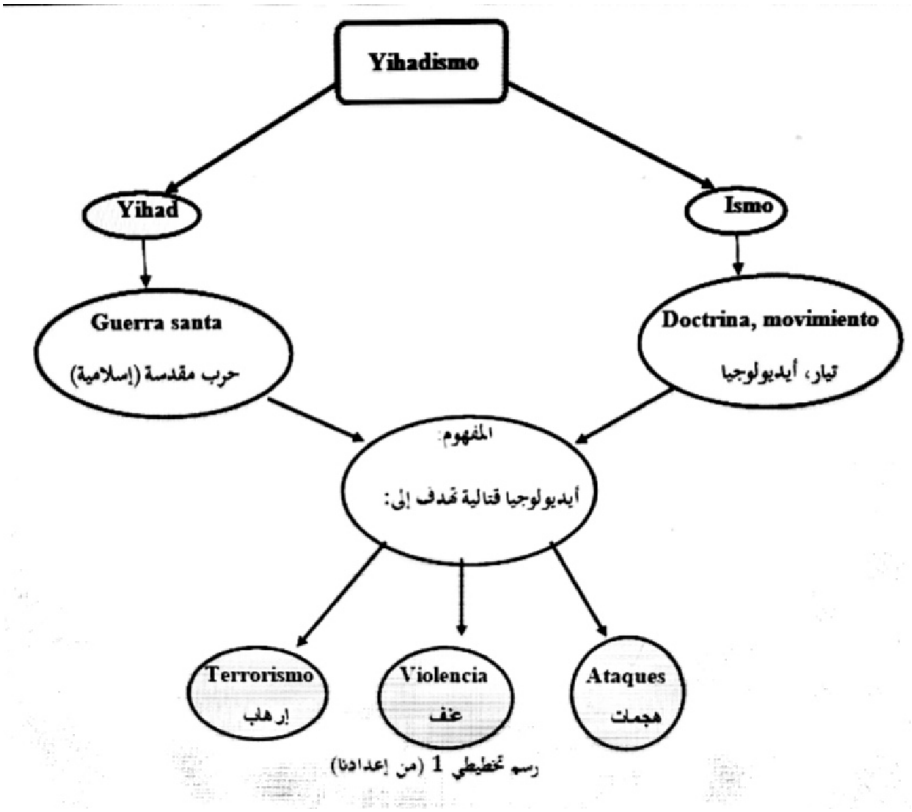
الحرب المقدّسة للمسلمين (ترجمتنا)

إن أعدنا ترجمة Yihadismo من الإسبانية إلى العربية لتحققنا من طبيعة التلاعب في ترجمة هذا المصطلح، إذ غالبا ما تترجم اللاحقةIsmo بتيار أو مدرسة وعليه فستكون الترجمة الحركة الجهادية ، وهكذا يبرز موطن التلاعب بمصطلح الجهاد من خلال تلك الإضافة التي تعتبر من أبرز تقنيات التلاعب في الترجمة.

انحصر هذا التلاعب في كون الجهاد عقيدة قتالية محضة، على عكس ما وجدناه آنفا في الجانب النظري سواء من المفهوم القرآني للجهاد أو السني أو عند أبرز المفسرين، ولم ينصب التركيز في الترجمة على أن الجهاد أيديولوجية قتالية إسلامية yihadismo فحسب، بل أيديولوجية إسلامية قتالية هدفها زرع العنف والتطرّف دون مرجعية شرعية؛ ودليلنا في ذلك الحقل الدلالي–من نفس المقال– المستعمل

كأسلوب تعويض وتمديد الذي يندرج أيضا ضمن تقنيات نظرية التلاعب؛ والذي يهدف إلى استدراك والتأكيد على فكرة العنف التي تقترن ب Yihadismo

Terroristas إرهابيون، Violencia عنف، Ataques هجمات.



رسم تخطيطي 1 (من إعدادنا)

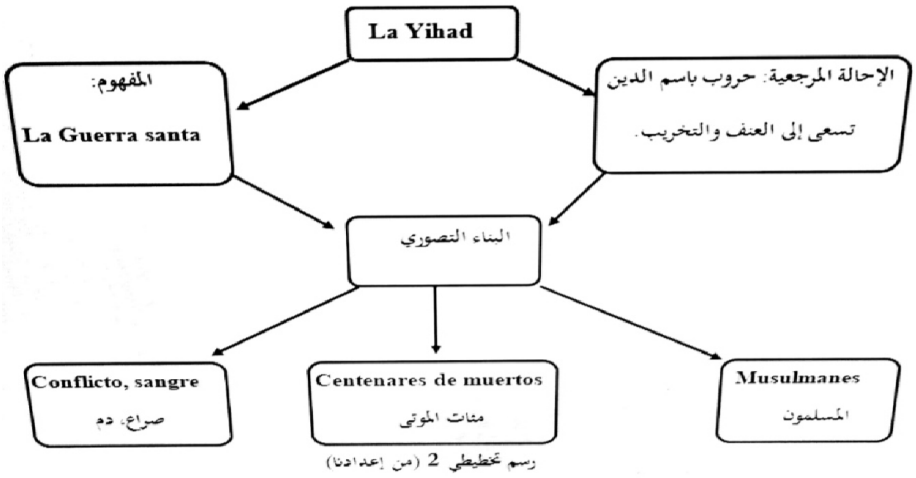
نؤكد من خلال هذا الرسم التخطيطي الذي يحتوي على أبرز الألفاظ التي شكلت الحقل الدلالي ل yihadismo من نفس المقال، أنها تدعو القارئ الإسباني إلى تكوين تصور مفهومي متكامل لمصطلح الجهاد؛ ليتطابق هذا التصور مع الأيديولوجيا السياسية التي لا تريد التفريق بين تطرف بعض المسلمين المتخذين لدينهم كذريعة تبرر جرائمهم، وبين المفهوم الحقيقي من المنظور القرآني والسني كما سبق ورأينا في الجانب النظري.

2.النموذج الثاني: ترجمة الجهاد ب: La Guerra Santa

نلاحظ في النموذج الثاني أن الترجمة معتمدة على تقنية الأقلمة في نقلها لمفهوم الجهاد، فهي تبحث في التراث التاريخي والثقافي ما يعادل هذا المفهوم محاولة أن تسوّق لمصطلح الحرب المقدسة كبديل فيما يعرف إسلاميا بالجهاد وهنا تكمن عملية التلاعب؛ إذ كانت الحرب المقدسة في أوروبا مرادفة للقمع والنهب والسلب باسم المسيح وهي ممارسات أصرت عليها الكنيسة المسيحية لعقود طويلة ،وحاولت إضفاء عليها شيئا من القداسة كي تتخذ طابعا شرعيا ومازال هذا المصطلح ذو سمعة سيئة في الذاكرة الفردية والجماعية للمجتمع الأوروبي عامة والإسباني خاصة. وبالرغم من أن مصطلح La guerra santa يتعارض في جلّه مع مفهوم الجهاد سواء من حيث الاشتقاق اللغوي أو المفهوم القرآني والسني وكذلك من حيث السياق الثقافي، غير أن الثقافة الاسبانية قد تبنت هذه الترجمة عبر تقنية الأقلمة التي تتيح إمكانية التلاعب والتي تعد من التقنيات التي ذكرتها مدرسة التلاعب؛ تمكنت هذه التقنية عبر إحالة مرجعية ثقافية أن تقيم روابط بين مصطلح الجهاد ومصطلح الحرب المقدسة فيتطابقان هذان المصطلحين في ذهن القارئ الإسباني بالرغم من اختلافهما الجوهري من حيث الأسباب والمآلات.

وأما ما يزيد من تعزيز مفهوم الجهاد كحرب مقدسة تسعى إلى العنف، هي كل القرائن اللغوية النصية المحيطة بهذا المصطلح والتي استعملت كأسلوب تعويض وتمديد يرجع لمدرسة التلاعب في الترجمة ويكرّس لمفهوم العنف مرة أخرى من خلال: :

Musulmanes المسلمون، centenares de muertos مئات الموتى، sangre، الدم



رسم تخطيطي 2 (من إعدادنا)

يعكس هذا الرسم التخطيطي القرائن النصية التي تحيط بترجمة La yihadأن مفهوم الجهاد، من الناحية اللغوية والتراثية –كما وسبق أن رأينا –لا يتوافق البتة مع مفهوم الحرب المقدسة إلا في فعل القتال، ويختلف عنه في كثير من النقاط تبقى أبرزها أن للجهاد عند المسلمين معنى إيجابي، فهو مجاهدة النفس على الخلق الذميم، ودفاع الأذى عن النفس وإعلاء كلمة التوحيد، بينما يقترن مصطلح الحرب المقدسة عند الشعوب الأوروبية بتسلط وجور الكنيسة وقمعها ونهبها لكل من لا يدور في فلكها، وهنا يتجلى مكمن التلاعب الترجمي؛ إذ أضحى لمصطلح الجهاد نفس دلالات مصطلح الحرب المقدسة وهذا ما لا يستوي لغة واصطلاحا.

نلاحظ في تقريرنا لواقع ترجمة مصطلح الجهاد أنه يكتنفه غموض جعله يقع فيما يسمى بالتعدد الاصطلاحي، ومرده في ذلك عملية التلاعب التي طالته من أجل التركيز على جانب واحد فيه وهي كونه أيديولوجية قتالية تسعى إلى العنف، ولإبراز هذا المفهوم قد تبنى الصحفيون ترجمات تفاوتت فيها درجات التلاعب، وكيفياته بالاعتماد على أبرز تقنيات التلاعب التي تتبناها La escuela de manipulación فمنها من كان باقتراض مباشر مرفق بلاحقة تركّز مفهوم الجهاد في كونه مجرد أيديولوجيا قتالية، ومنها من كان بأقلمة وإضافة تبحث عن إحالة مرجعية ثقافية تبرز دور الجهاد كحركة عنيفة مثل الحرب المقدسة عند المسيحيين .

خاتمة:

ختاما لهذه الورقة البحثية نؤكد على ضرورة الاهتمام بالترجمة الصحفية نظرا لدورها المحوري في تحقيق التواصل والتثاقف، وفي توجيه مختلف الآراء محاولين الحفاظ عن أهم عمل أخلاقي فيها وهو الموضوعية، باجتناب الوقوع في التلاعب الترجمي الذي قد يروّج لأيديولوجيات سياسية معينة لبعض المحتويات والمفاهيم. بفعل ما تتيح الترجمة من تقنيات في التلاعب قد تحدث أثرا سلبيا في بناء المفاهيم؛ وعليه يجب تشجيع الدراسات التي تضبط ترجمة هذا النوع من المصطلحات التي تكون محل جدل لتوسيع دوائر الصواب والتمهيد لأرضية مشتركة يحصل بها التفاهم والتثاقف بعيدا عن المفاهيم الموجّهة، التي من شأنها أن تخلق سلوكيات عدائية وتقوّض من إمكانيات التعايش السلمي بين الشعوب المختلفة ثقافيا وعقائديا.

هوامش:

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة الثامنة 2005 ص275.

[2] جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، 1992 ص 284.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008ص 410.

[4] القرآن الكريم، دار الغد الجديد للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت) سورة الحج الآية 78 ص 237.

[5] المصدر نفسه، سورة العنكبوت، الآية 6 ص 318.

[6] المصدر نفسه، سورة البقرة، الآية 190 ص24.

[7] المصدر نفسه، سورة التوبة، الآية 20 ص 152.

[8] المصدر نفسه، سورة البقرة، الآية 193ص 24.

[9] المصدر نفسه، سورة التوبة الآية 36ص 154.

[10] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، ج2، 2002 حديث رقم 2786 ص220.

[11] أبو الحسين مسلم بن حجاج القشيري النيسابوري ، صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ت)الجزء 4 حديث رقم 2549 ص 162.

[12] أبو الحسين مسلم بن حجاج القشيري النيسابوري ، صحيح مسلم، دار الكتب العلمية ، لبنان، 1998،ط1، ج3، حديث رقم 1884ص255

[13] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، لبنان، 2002،ط2، ، ج2 حديث رقم 2787 ص220

[14] عبد العزيز شرف، الأساليب الفني في التحرير الصحفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 ص 129

[15] بيل كوفاتش وتوم روزنتشيل، المبادئ الأساسية للصحافة، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية،القاهرة، 2006 ص 90.

[16] Darwish, Ali. A Journalist's Guide to Live Direct and Unbiased News Translation, 2010, P34

[17] حسنين شقيق، صحافة وكالات الأنباء المقروءة والمرئية، دار فكر وفن الطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2009 ص 281.

[18] عبد الستار عز الدين الراوي، الأيديولوجيا والأساطير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988ص 87.

[19] شهرزاد خلفي، في آلية الترجمة والتحرير دور الترجمة في صناعة الأخبار العالمية، منشورات الاختلاف، الجزائر 2019 ص73.

[20] المصدر نفسه، ص 78

[21] المصدر نفسه، ص 79

[22] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[23] Víctor Rodríguez Jiménez. (1991). Manual de Redacción. Madrid: Paraninfo,1991,P 02.

[24] María José Hernández Guerrero, Técnicas específicas de la traducción periodística, Quaderns. Revista de traducció 13, 2006, p2.

[25] Ibid

[26] Ibid

[27] José Enrique García González, El traductor deja su huella: Aproximación a la manipulación en las traducciones 2000,P2

[28] سوزان باسنيت وأندريه لوفيفر، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة،مصر،2915ص232

[29] Susan Bassnett, André Lefèvre Translation: History & Culture, Londres y Nueva York: Pinter Publishers1990p11.

[30] Ovidi Carbonell i cortes, Traducción y Cultura de la ideología al texto, ediciones colegio de España 1999 p 152

[31] Ovidi Carbonell i cortes traducción y cultura, de la ideología al texto, ediciones colegio de España 1999 p 152

[32] Mona, Baker; Malmkjær, Kirsten: Routledge Encyclopaedia of Translation Studies. Routledge,New York, 1998, p242

[33] José Naranjo, El yihadismo se hace fuerte en el Sahel, El País, 2020 https://elpais.com/internacional/2020/01/13

[34] Agencias, Miles de musulmanes llaman a la guerra santa contra los cristianos en las islas Molucas, El País, 2000 https ://elpais .com/diario /2000 /01/ 08

[35] RAE Ismo https://dle.rae.es/-ismo

[36] RAE Yihadismo https://dle.rae.es/yihadismo

[37] RAE yihad https://dle.rae.es/yihad

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 642 - 656 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

معالم التفسير اللّغوي عند الشيخ باي بلعالم من خلال كتابه : ضياء المعالم

The features of sheikh Bay Belaalem's linguistic Interpretation Through his book: Dia Al-Maalim

عبديش براهيم *

Abdiche brahim

جامعة غرداية . الجزائر .

University of ghardaia

abdiche.imam@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/11/08	تاريخ القبول:2021/05/19	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

يسلّط هذا البحث الضوء على جانب من اهتمام الشيخ العلّامة باي بلعالم بالتفسير اللغوي من خلال شرح ألفية غريب القرآن للزّجلاوي في كتابه : ضياء المعالم شرح على ألفية الغريب لابن العالم، يظهر ذلك جليّا في اهتمامه باشتقاق الكلمة وأصل استعمالها العربي، ومعاني الألفاظ حال الإفراد وحال التركيب، إضافة إلى تطرّقه لبعض التعليلات النحوية، والتوجيهات الإعرابية، وتوظيف الشواهد الشعرية التي تخدم التفسير، معتمدا في ذلك كلّه على الرواية عن النبيّ صلّى الله عليه وسلم وعن الصحابة والتابعين في المقام الأول، ثمّ على أقوال أئمّة اللغة وأساطينها، وبذلك يتميّز منهجه بالجمع بين أصول علم التفسير وقواعد اللّغة العربية .

الكلمات المفتاح : باي بلعالم، تفسير، غريب القرآن، منهج، خصائص .

Abstract :

This research sheds light on a side of Sheikh Bay's Belaalem interest in linguistic interpretation by explaining the millennium of "Gharib al-Qur'an" to al-Zajlawi in his book: "**Dhiaa al- Maal'im"** Explanation on the Millennium "**of al-Gharib"** by Ibn al-Alam, and it is perceptibly revealed within his interests on the origin of the word's Arabic usage, besides its syntactic issues of the words or terms in case of used alone or compound. Furthermore, his deal to some of the explanations of grammatical and guidance syntactic, employing poetic evidence serving interpretation, relying in this whole novel upon The Prophet (peace be upon him) and the companions and followers in the first place, then on the sayings of the scholars of language and its researchers. Thus, his method is well-known by combining the principles of the science of exegesis and the grammar of the Arabic language.

* عبديش براهيم abdiche.imam@gmail.com

Keywords: Bay Belaalem; interpretation; Gharib al-Qur'an, method; characteristics

مقدمة :

يرتبط علم التفسير ارتباطا وثيقا باللّغة العربية ومعرفة علومها، ذلك لأنّ القرآن الكريم نزل بلسان عربيّ مبين، على أحسن ما تعرفه العرب من فنون الخطاب ودلائله، وقد اشترط العلماء على من يتصدّى لمهمّة التفسير أن يكون على دراية تامّة بقواعد اللغة العربية وأصولها ودلالاتها، وعلى جانب كبير من التمكّن بعلومها، وقد وضع ابن عباس رضي الله عنهما الحجر الأساسي لهذا الاتجاه اللّغوي في التفسير، ثمّ تتابع العلماء عبر العصور في تشييد صرح هذا البناء، ويعتبر الشيخ باي بلعالم رحمه الله في عصرنا هذا ممن وضعوا لبنة في هذا البناء وساهموا في الحفاظ عليه تدريسا وتأليفا، وكتابه : ضياء المعالم شرح على ألفية الغريب لابن العالم حافل بهذا النوع من التفسير، فما هي معالم التفسير اللغوي عند الشيخ باي من خلال هذا الكتاب ؟ وما الخصائص التي ميّزت منهجه اللغوي فيه ؟

وللإجابة على هذه الإشكالية ستناول الموضوع في العناصر التالية :

. أولا : مدخل

. ثانيا : المنهج العام للشيخ باي في التفسير اللّغوي

. ثالثا : خصائص التفسير اللّغوي عند الشيخ باي

مع إيراد نماذج تطبيقة في كلّ جزئية من جزئيات البحث

أولا : مدخل للبحث

ويتضمّن ترجمةً موجزة للشيخ باي بلعالم ووصفا عامّا لكتابه ضياء المعالم وتعريفا للتفسير اللّغوي.

1 . ترجمة موجزة للشيخ باي بلعالم : هو محمّد بن عبد القادر بن محمّد بن المختار بلعالم الفلاني، المشهور بالشيخ باي، من مواليد 1348هـ . 1930م بقرية ساهل بآولف[1]، تعلّم مبادئ الفقه واللغة على يد والده، ثم انتقل بعدها إلى سالي ليتتلمذ على الشيخ مولاي احمد الطاهري الذي أجازه ،[2] ليعود إلى آولف ويؤسّس مدرسته المعروفة حاليا بمدرسة مصعب بن عمير، وللشيخ رحلات كثيرة داخل الوطن وخارجه اكتسب منها علاقات وطيدة مع الكثير من العلماء والأعلام وثّق ذلك في كتب منها :

الرحلة العليّة إلى منطقة توات (جزأين)، ورحلات إلى الحجاز، ورحلة إلى المغرب الأقصى[3]، توفي رحمه الله صباح يوم 23 من ربيع الثاني 1430هـ الموافق ل : 19 أفريل 2009م، ودفن بمقبرة الجديد بآولف، ترك الشيخ رحمه الله تراثا ضخما من المؤلّفات والتصانيف في الفقه والحديث وعلوم القرآن والتفسير واللّغة ومنها : كتاب ضياء المعالم شرح على ألفية الغريب لابن العالم الذي هو موضوع بحثنا .

2 . الوصف العام لكتاب " ضياء المعالم " : هو شرح لمنظومة تعليمية في غريب القرآن تسمّى ألفية الغريب للزجلاوي اعتنى بها الشيخ ودرّسها لطلابه ووضع هذا الكتاب تسهيلا لألفاظها وتقريبا لمعانيها، مستعينا بأمّهات كتب اللّغة والتفسير، مُدليا بدلوه في هذا الفنّ ومشاركا في هذا العلم . علم التفسير . فظهرت براعته فيه، وتجلّت سعة اطّلاعه على مظانّه ومراميه .

3 . تعريف التفسير اللّغوي : من المعروف بداهة أن التفسير اللّغوي جزء لا ينفكّ عن علم التفسير، ومضمونه ليس بدعا في الدراسات القرآنية واللغوية، غير أنّه كمصطلح متعارف عليه في علم التفسير لم يظهر إلا عند المتأخرين، وهذه بعض تعريفاتهم له :

عرّفه الدكتور مساعد الطيّار بقوله : " هو بيان معاني القرآن بما ورد في لغة العرب " ثم شرح ذلك بقوله : والمراد بما ورد في لغة العرب : ألفاظها وأساليبها التي نزل بها القرآن "[4]

وعرّفه الذهبي : " بأنه التفسير الذي يُبنى على قواعد نحوية أو بلاغية "[5]

ثانيا : المنهج العام للشيخ باي في التفسير اللّغوي : يمكن أن نلخّص منهجه في العناصر التالية :

أ . الاهتمام باشتقاق الكلمة وأصل استعمالها العربي : يُعطي الشيخ باي اهتماما بالغا لعلم الاشتقاق الذي هو : " أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادّة أصلية وهيئة تركيب لها ليدلّ بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلها اختلفا حروفا أو هيئة "[6]، فلا يكاد يمرّ بكلمة إلا وبيّن اشتقاقها وأصل استعمالها في الوضع العربي، فعند شرح كلمة انفضوا الواردة في قوله تعالى : " لانفضوا من حولك " [آل عمران : 159]، وقوله تعالى " لا تُنفقوا على من عند رسول الله حتى ينفضّوا " [المنافقون : 07] قال : وأصل الفضّ في اللغة : الكسر يقال : فضضت الخاتم فضّا :كسرته "[7]

وعند قوله تعالى : " بضع سنين " [يوسف : 42] قال : "واشتقاقه من بَضعت الشيء أي : قطعته فهو قطعة من العدد "[8]

وعند قوله تعالى : " ولا يستحسرون " [الأنبياء : 19] أي : لا يكلّون ولا يتعبون، مأخوذ من الحسير، وهو البعير المنقطع بالإعياء والتعب، يقال : حسَر البعير، يحسُره، ويحسِره أي : ساقه حتى أعياه كأحسَره، واستحْسَرت أعيت وكلّت ... وحسَر البصر يحسُر حسُورا كلّ وانقطع من طول مدِّه "[9]

وعند قوله تعالى : " وترى الفلك فيه مواخر " [فاطر : 12] أي : تشُقّ الماء شقّا، يقال : مخَرَت السفينة تمخُر وتمخِر مخرا ومُخورا، إذا جرت تشقّ الماء بمَقْدَمِها، وأصل المخر الشقّ، يقال : مخر الماء الأرض إذا شقّها "[10]

وعند قوله تعالى " فلا وربّك لا يؤمنون حتى يحكّموك فيما شجر بينهم " [النساء : 65] يقال : شجر بينهم الأمر، يشجُر، شَجْرا وشُجُورا : إذا تنازعوا فيه، وأصله التداخل والاختلاط، ومنه : شجر الكلام : إذا دخل بعضه في بعض واختلط " [11]

وكثيرا ما يستدلّ الشيخ باي لأصل الكلمة واشتقاقاتها بما ورد في كتب اللّغة والتفسير من ذلك قوله : " ... جَنَفًا أي ميلا عن الحقّ خَطَئا قال قط (القرطبي) جنفا من جنَف يجنِف إذا جار، والاسم منه جَنِفٌ وجانفٌ عن النحاس، وقيل الجَنَف الميل قال الأعشى :

تَجَانَفَ عن حِجْر اليمامة ناقتي وما قَصَدَتْ من أهلها لسوائك

وفي الصحاح : الجَنَف الميل وقد جَنِف بالكسر، يجْنِف جنَفا إذا مال، ومنه قوله تعالى : " فمن خاف من موصٍ جنَفا " [البقرة : 182] قال الشاعر :

هم المولى وإن جنَفوا علينا وإنّا من لقائهم لزور

... يشير بذلك إلى قول مجاهد : فمن خاف : أي خشي أن يتجنّف الموصي ويقطع ميراث طائفة ويتعمّد الإذاية أو يأتيها دون تعمُّدٍ، وذلك هو الجَنَف دون إثم، فإن تعمّد فهو الجنف في إثم "[12]

ب . بيان المعنى الذي يحمله السياق : قد يكون للكلمة أكثر من معنى ولا يُتبيّن المقصود منها إلاّ بمعرفة ما احتفَّ بها من القرائن السابقة واللاحقة، وهو ما يُعرف بدلالة السياق وهو : " ما يدلّ على خُصوص المقصود من سابق الكلام المسُوق لذلك أو لاحقِه " [13]، وهو أصل من أصول التفسير، وقد اعتنى الشيخ باي بهذا الدلالة في شرح الألفاظ القرآنية، فنجده مثلا عند كلمة : إيلافهم من الآية :" لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف " [قريش : 01] قال : أي : أهلك الله أصحاب الفيل لتبقى قريش وما قد أَلِفوا من رحلة الشتاء والصيف " [14]، فربط بين السابق واللاحق لتجلية المعنى، وهو

ما يعرف بالسياق اللفظي الذي قال عنه القرطبي بأنّ : " أفضل قرينة تقوم على حقيقة معنى اللفظ موافقَته لما سبق من القول، واتّفاقَه مع جملة المعنى، وائتلافَه مع القصد الذي جاء له الكتاب بجملة "[15].

ونجده أيضا عند قوله تعالى : " وما آتيتم من زكاة تريدون وجه الله " [الروم : 39] قال : " أي : صدقة تطوع، ولم تُحمل على المفروضة لأنّ السورة مكّية، والزّكاة لم تُفرض إلاّ في السنة الثانية من الهجرة"[16]

فانظر كيف استعان بالسياق المقامي (الخارج عن النّص) لبيان المعنى المخصوص لكلمة (زكاة) في هذه الآية .

ج . التعرض لاختلاف القراءات وتوجيهها : فما من لفظة لها وجوه في القراءات القرآنية (المتواترة والشاذة) إلّا وتوقّف عندها، وبيّن الوجه الذي قُرئت عليه، والمعنى الذي تحمله كلّ قراءة، وذلك لأنّ تنوع القراءات بمنزلة تعدّد الآيات كما هو مقرّر في قواعد التفسير [17]

ومن أمثلة القراءات التي نبّه عليها ووجّهها : قوله تعالى : " فأزلّهما الشيطان " قال : يعني : أنّ أزال هي أزلّ في قراءة حمزة " فأزالهما الشيطان عنها " من الزوال أو حملهم على فعل الزلّة [18]

وقوله تعالى : " وقولوا حطّة تُغفر لكم خطاياكم " قال : " [البقرة : 58] قال قط (القرطبي) حطّةٌ بالرفع قراءة الجمهور على إضمار مبتدأ، أي : مسئلتنا حطّة، أو يكون حكاية، قال الأخفش : وقُرئت حطّةً بالنصب على معنى : احطُط عنّا ذنوبنا حطةً ... " [19]

وقوله سبحانه : " إنْ هذا إلا خُلُق الاوّلين " [الشعراء : 137] بضمّ الخاء واللّام أي : ما هذا الذي نحن عليه إلا خُلُق الأولين أي : طبيعتهم، وفي قراءة بفتح الخاء وسكون اللّام أي اختلافهم [20]

وقوله تعالى : " فصِرهُنّ إليك " [البقرة : 260] قال : قرأ الجمهور بضمّ الصاد، والمعنى : أمِلهُنّ إليك، يُقال : صُرت الشيء فصار، أي : أملتُه فمال، أي : فمعنى الكلام : اجمعهنّ إليك ... وقرأ أبو جعفر وحمزة وخلف والمفضل عن عاصم : فصِرهُنّ إليك بكسر الصاد، قال اليزيدي : هما واحد، وقال ابن قتيبة : الكسر والضمّ هما لغتان، وعن السدّي : أنّ معنى المكسورة الصاد قطِّعهُنّ، ورُوِيَ عن أبي عبيدة أنّه قال : معناه بالضم اجمعهن وبالكسر قطِّعهنّ ..." [21]

د . ذكر بعض الروايات المأثورة التي تشرح الكلمة : يُورد الشيخ باي رحمه الله الكثير من الأحاديث والآثار التي توضّح المعنى المراد، ويعتمد خاصّة على أقوال أئمة التفسير من الصحابة والتابعين وعلى رأسهم ابن عباس وتلميذه مجاهد بن جبر، من ذلك :

اكتفى عند تفسيره لفظة : (الرّان) الواردة في قوله تعالى : " كلّا بل ران على قلوبهم ما كانوا يكسبون " [المطففين : 14] بإيراد الحديث الذي رواه أبو هريرة رضي الله عنه عن النّبي صلّى الله عليه وسلّم قال : " إنّ العبد إذا أذنب ذنبا نُكتت في قلبه نُكتة سوداء فإن تاب ونزع واستغفر صُقل قلبُه وإن عاد زادت حتى تغلف قلبه فذلك الرّان الذي ذكره الله سبحانه ..."[22]

وفسّر كلمة (كنود) من قوله تعالى : " إنّ الانسان لربّه لكنود " [العاديات : 06] فساق حديث أبي أُمامة الباهلي عن النّبي صلّى الله عليه وسلّم أنّه قال : " الكنود هو الذي يأكل وحده ويمنع رِفده ويضرب عبده "[23]

كما أورد تفسيرا لابن عباس عند شرح كلمة (زيت) الواردة في قوله تعالى : " يكاد زيتها يُضيء ولو لمْ تمسَسْه نار " [النور : 35] قال : قال ابن عباس هذا مثَلُ نور الله وهُداه في قلب المؤمن يكاد الزيت الصافي يُضيء قبل أن تمسّه النّار، فإن مسّته النار زاد ضوْءه، كذلك قلب المؤمن يكاد يعمل بالهدى قبل أن يأتيه العلم، فإذا جاءه العلم زاده هدى على هدى ونورا على نور " [24]

وربما أورد في موضع واحد عدّة أقوال مختلفة فمثلا عند قوله تعالى : " ويأتوكم من فورهم هذا " [آل عمران : 125] قال : أي من ساعتكم هذه، وقال الحسن وقتادة : أي من وجههم هذا، وقال مجاهد وعكرمة : من غضبهم هذا، وقال ابن عباس : من سفرهم " [25]، ولعلّه يُرجّح الأول الذي صدّر به فالتصدير علامة التشهير .

هـ . ذكر بعض التوجيهات الإعرابية : إذْ بمعرفة حقائق الإعراب تعُرف أكثر المعاني وينجلي الإشكال، وتظهر الفوائد، ويُفهم الخطاب، وتصِحّ معرفة حقيقة المراد[26]، وممّا أورده الشيخ باي من هذه التوجيهات : قوله تعالى :" فلا اقتحم العقبة " [البلد : 11] أي لم يقتحمها ولم يجاوزها ولا تكون مع الماضي بمعنى لم مع المستقبل كقوله :

إنْ تغفرِ اللّهمّ تغفرْ جمّا وأيّ عبدٍ لك لا ألمّا [27]

وعند قوله تعالى : " لا يألونكم خبالًا " [آل عمران : 118] قال : نُصب بنزع الخافض، أي : لا يقصرون لكم في الفساد[28]

وعند قوله تعالى : " وهي رميم " [يس : 78] أي : بالية، ولم يقل بالهاء أي : رميمة لأنّه اسم لا صفة[29] .

وعند قوله تعالى : " ولو ترى إذِ المجرمون ناكسوا رؤوسهم " [السجدة : 12] قال : " ... وجواب لو محذوف أي : لرأيت العجب ... " [30]

وعند قوله تعالى : " ريحا صرصرا " [فصلت : 41] قال : صرصرًا من قوله : ريحا صرصرا منصوب على الحكاية، وريحًا نُصِب على أنّه مُفسِّر له " [31]

وعند قوله تعالى " تالله تفتؤا تذكر يوسف " [يوسف : 85] قال : " أي لا تزال تذكره تفجّعا عليه، وجواب القسم . لا . المضمرة التي تأويلها : تالله لا تفتؤا، وإنما أُضمرت لأنّه لا يُلتبس بالإثبات، فإنّ القسم إذا لم تكن معه علامة الإثبات وهي اللّام ونون التوكيد كان على النفي " [32]

و. الاستشهاد بالشواهد الشعرية : يعتمد الشيخ باي على الشعر العربي لبيان مدلول بعض الألفاظ وإبراز ما اشتملت عليه التراكيب من معان، وهو مسلك ابن عباس رضي الله عنها الذي كان يحُثّ على الرجوع إليه فيقول : " إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر "[33]، وقال أيضا : " الشعر ديوان العرب، فإنْ خفي عليهم الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب، رجعوا إلى ديوانها، فالتمسوا معرفة ذلك منه ..."[34]، غير أنّه مرة يُسنده لقائله ومرّة لا يُسنده، ومن أمثلة ذلك :

ما ذكره في تفسير قوله تعالى : " فإن لم يصبها وابل فطل " [البقرة : 265] من أنّ الطلّ : هو المطر الشديد الوقع، ... والوابل هو المطر الخفيف، وفيهما يقول الحريري :

إن يكنِ الإسكندَرِيُّ قبلي فالطلُّ قد يبدو أمام الوَبْل[35]

كما استشهد على أنّ الحَرَض المذكور في قوله تعالى : " حتّى تكون حرضًا " [يوسف : 85] يعني : الذي أذابه الحزن والعشق بقول الشاعر :

إنّي امرؤ لجّ بي حُزنٌ فأحْرَضني حتى بَليتُ وحتّى شقّني القسم[36]

وعند شرح كلمة (يُصحبون) من قوله تعالى : "ولا هم منّا يُصحبون " [الأنبياء : 43] قال:

أي يُمنعون ويُجارون ومنه قول الشاعر :

يُنادي بأعلى صوته متعوِّذا ليُصحب منها والرماح دواني [37]

واستشهد على قول من قال بأنّ الزمهرير هو القمر بلغة طيء بقول شاعرهم :

وليلة ظلامها قد اعتكر قطعتها والزمهرير وما زهر

ويروى : ما ظهر بالظاء أي : ما طلع [38]

ز. التعرض لبعض المباحث البلاغية : تُعدُّ فنون البلاغة ركيزة من ركائز علم التفسير، لاهتمامها بالمعنى الذي هو المراد تبليغه وتوصيله للمخاطب، من هذا المنطلق نجد الشيخ باي يتوقّف عند بعض الآيات التي تحمل بصمة بلاغية، ويشير إلى بعض اللّفتات البيانية باختصار ومن أمثلة ذلك :

. التشبيه : أورد له عدّة تعريفات في قوله : " التشبيه نوع من أشرف أنواع البلاغة وأعلاها وهو : مشاركة أمر لأمر في معنى كما عرّفه السكاكي، وقال بعضهم : هو أن تُثبت لمشَبّهٍ حُكمًا من أحكام المشبّه به، والغرض منه تأنيس النفس بإخراجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وإدنائه البعيد من القريب ليفيد بيانا، وقيل : الكشف عن المعنى المقصود مع الاختصار " [39]

وقد أشار الشيخ إلى بعض التشبيهات التي تُجلّي المعنى المراد وشرحها، من ذلك قوله عند قوله تعالى : " كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلدا " [البقرة : 264] أي : أجردَ نقيّا من التراب الذي كان عليه، ... والمقصود : أنّ أعمال المرائين بأعمالهم تبطل يوم القيامة وتضمحلّ كما يُذهب المطر ما على الصفوان من التراب "[40]

وعند قوله تعالى : " لا تتّخذوا بطانةً من دونكم " [آل عمران : 118] قال : " وبطانة الرّجل ووليجته : خاصّتُه الذين يستبطنون أمره ويُداخلونه، تشبيها ببطانة الثوب للوجه الذي يلي البدن لقربه "[41]

وعند قوله تعالى : " مثل نوره كمشكاة " [النور : 35] قال : أي : كصفة مشكاة، وهي الكوة غير النافذة، وهي أجمع للضوء الذي يكون فيها، أكثر إنارة منه في غيرها "[42] بها 181

الاستعارة : عرّفها ثمّ مثّل لها بقوله : " وقال بعضهم : حقيقة الاستعارة أن تُستعار الكلمة من شيء معروف بها إلى شيء لم يُعرف بها ... " وإنّه في أمّ الكتاب " فإنّ حقيقته : وإنّه في أصل الكتاب، فاستعير لفظ الأمّ للأصل، لأنّ الأولاد تنشأ من الأمّ، كإنشاء الفروع من الأصول، وحكمة ذلك تمثيل ما ليس بمرئيٍ حتى يصير مرئيا فيتنقل السامع من حدّ السماع إلى حدّ العيان وذلك أبلغ في البيان " [43]

ومن أمثلة ما أشار إليه من الاستعارات بنوعيها (التمثيلية والتصريحية) ما أورده عند ذكر قوله تعالى : " ومن الناس من يعبد الله على حرف " [الحج : 11] حيث قال : " ... في الآية استعارة تمثيلية، وهي أنّه نزّل من دخل في الإسلام من غير اعتقادٍ وصحةِ قصدٍ منزلة الحالّ على طرف شيء في تزلزله وعدم ثباته ..."[44]

وعند قوله تعالى : " إذ أبق إلى الفُلك المشحون " [الصافات : 140] قال " أصل الإباق الهروب من السيد، ويطلق على هروب يونس استعارة تصريحية "[45]

الحذف : من أساليب القرآن التي لها الأثر البالغ في تأدية المعنى يقول عنه عبد القاهر الجرجاني : " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِن "[46]

ومن مواطن الحذف التي أشار إليها الشيخ باي : قوله تعالى : " لابثين فيها أحقابا " [النبأ : 23] حيث نقل كلام القرطبي ومنه : " لابثين فيها أحقاب الآخرة التي لا نهاية لها، فحذف الآخرة لدلالة الكلام عليه "[47]، فاستقام حينئذ المعنى مع الآيات الأخرى التي نصّت على تأبيد الكفار في النار .

وقوله تعالى : " أو كسبت في إيمانها خيرا " [الأنعام : 158] نقل عن الجمل في حاشيته على الجلالين : "... ويكون التقدير : لا ينفع نفساً إيمانها ولا توبتها من المعاصي، ففي الكلام حذف دلّ عليه قوله : " أو كسبت " ويكون فاعل (لا ينفع) أمران حُذف منها واحد ..."[48]، لأنّ سياق الآية يتحدّث عن طلوع الشمس من مغربها وعندئذ لا تنفع التوبة أيضا .

المجاز : من أساليب العرب في التعبير المجاز وهو : " اللّفظ المستعمل في غير ما وُضع له لعلاقة مع قرينة "[49]، وقد أشار الشيخ باي إلى الخلاف في مسألة وقوعه في القرآن بقوله : " فالجمهور على وقوعه في القرآن، وأنكره جماعة منهم الظاهرية "، ووضّح في كتابه الكثير من الألفاظ والتراكيب التي هي من قبيل المجاز، فعند قوله تعالى : " والارض ذات الصّدع " [الطارق : 12] قال:أي : ذات النبات لتصدّعها وانشقاقها عنه، وأصل الصّدع الشقّ وأطلق على النبات مجازا "[50]

وكذا قوله : " والتين والزيتون " [التين : 01] قال: " أقسم الله به، فالتين مجاز عن نباته في الأرض المباركة"[51]

وأيضا قوله : " وما كان الله ليُضيع إيمانكم " [البقرة : 143] قال: أي : صلاتكم إلى القبلة المنسوخة، فالإيمان مجاز عن الصلاة من إطلاق اللّازم على ملزومه بقرينة المقام[52]

الكناية : عرّفها ومثّل لها بقوله : " والكناية هو لفظ أُريد به لازم معناه، وقال الطيّبي : ترك التصريح بالشيء إلى ما يساويه في اللّزوم، وللكناية أساليب : أحدها : التنبيه على عِظم القدرة نحو: " هو الذي خلقكم من نفس واحدة " [الأعراف : 189] كناية عن آدم، ثانيها : ترك اللّفظ إلى ما

هو أجمل نحو : " إنّ هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة " [ص : 23] فكنّى بالنعجة عن المرأة "[53]، وممّا أورده منها :

قوله تعالى : " ولا تتّخذوا أيمانكم دخلا بينكم " [النحل : 92] قال : والدّخَلُ : العيب، واستعمل فيما يدخل الشيء وليس منه، ثم كنّى به عن الغدر والفساد والعداوة المستبطنة "[54]

قوله تعالى : " كلّا إذا بلغت التراقي " [القيامة : 26] قال : " ويكنّى ببلوغ النفس التراقي على الإشفاق على الموت "[55]

التقديم والتأخير : وهو كما وصفه عبد القاهر الجرجاني : " هو بابٌ كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسعُ التصرّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يفْتَرُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يرُوقك مسمَعُه، ويلطُف لديك موقعُه، ثمّ تنظر فتجدْ سبَبَ أنْ راقك ولطَف عندك أنْ قُدِّم فيه شيءٌ وحُوِّل اللّفظ عن مكان إلى مكان "[56] . فالتقديم والتأخير هو تغيير ترتيب الكلام لغرض ما .

ومثاله ما أورده الشيخ باي عند قوله تعالى : "وغرابيبُ سُود " [فاطر : 27] قال : " قال القرطبي قال أبو عبيدة : الغربيب : الشديد السّواد، ففي الكلام تقديم وتأخير، والمعنى : ومن الجبال سُودٌ غرابيب "[57] أي : سودٌ كالغرابيب فقُدّم المشبّه به على المشبّه .

اللّفتات البيانية : بيْن فينة وأخرى يُتحف الشيخ باي القارئ بلفتة بيانية تُظهر جمالية النّص القرآني، وتبُرز الحكمة من استخدام ذلك اللّفظ دون غيره نذكر منها :

قوله تعالى : " لهم من فوقهم ظُلَلٌ من النار ومن تحتهم ظُلَل " [الزمر : قال : والمراد أنّ النار محيطة بهم إحاطة تامّة من جميع الجوانب، واطلاق الظلة على من تحتهم لكونها ظلة لمن تحتهم من أهل الدركات "[58]

قوله تعالى : " خاشعة أبصارهم " [المعارج : 44] قال :" أضاف الخشوع للأبصار لأن العز والذلّ يتبيّن فيهما ويظهر أكثر من ظهوره على بقيّة البدن "[59]

قوله تعالى : " يجدْ في الارض مُراغَمًا كثيرا وسعة " [النساء : 100] أي : مُتحَوَّلًا ... وعبّر عنه بالمراغم للإشعار بأنّ المهاجر في سبيل الله، يصِلُ في الموضع الذي يهاجر إليه إلى ما يكون سببا لرغم أنوف قومه الذين فارقهم ..."[60]

ثالثا : خصائص التفسير اللّغوي عند الشيخ باي : من خلال تتبّع واستقراء كتاب ضياء المعالم، يمكن القول أنّ تفسيره لألفاظ القرآن تميّز بجملة من الخصائص نذكر منها :

أ . تنوّع المصادر اللّغوية : ويظهر ذلك في استخدامه الواسع للمصادر اللغوية، من معاجم وشروح وتفاسير، فهو يعتمد على المعاجم اللغوية بمختلف مدارسها ومناهجها كالصحاح والقاموس وكتب المعاني، إضافة إلى التفاسير التي تهتم بالجوانب اللّغوية كالكشّاف للزمخشري، وروح البيان للخلوتي، وجامع الأحكام للقرطبي، والمحرر الوجيز لابن عطية، ... وسنورد مثالا يدلّ على هذا التنوّع :

ما أورده تفسيرا ل : (تفنّدون) من قوله تعالى : " إنّي لأجد ريح يوسف لولا أنْ تُفنِّدون " [يوسف : 94] قال : أي : تُكذّبون أو تخطِّئون أو تُخرِّفون أو تُسفِّهون، وبهذه العبارة الأخيرة التي في النظم فسّرها في ردّ الأذهان، وفي الجلالين : لولا أن تفنِّدون : لصدقتمون، وفي الجمل : أصل التفنيد من الفَنَد وهو ضُعف الرأي، ثمّ قال : وفي السّمين : التفنيد : الإفساد، يُقال : فنّدت فلانا : أفسدت رأيه ورددته، وفي المختار : الفَنَد بالتحريك : الكذب، وهو أيضا ضعف الرأي من الهرم، والفعل منه : أفند، والتفنيد : اللّوم وضعف الرأي، وفي القاموس : الفَنَد بالتحريك : الخَرَف وإنكار العقل لهرم أو مرض والخطأ في القول والرأي "[61]

غير أنّه ليس في كلّ المواضع ينسب الأقوال إلى أصحابها أو يحيل إلى مظانّها، فقد يذكر القائل أو كتابه أو هما معا، وقد يغفل كلّ ذلك ويقول : قال بعضهم أو قيل بصيغة التمريض .

ب . تقديم التفسير المأثور إن ثبت على المعنى العربي: فإذا ثبت عند الشيخ رواية عن النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم أو عن الصحابة والتابعين إلّا وقدّمها وأحيانا يكتفي بها، فعند قوله تعالى : " كلّا إنّ كتاب الفجّار لفي سجّين " [المطففين : 07] قال : " فسّره الله بقوله : كتاب مرقوم، أي : مسطور، قيل هو كتاب جامع لأعمال الشر الصادرة عن الشياطين والكفرة والفسقة ... لفي علّيين وما أدريك ما علّيون " فسّره الله تعالى بقوله : كتاب مرقوم : أي : مسطور، وقيل : مكتوب فيه أعمالهم وما أعد لهم في الآخرة من الكرامة، وهذا التفسير الإلهي يُغني عن تفاسير الخلق "[62]، وهذا من باب تفسير القرآن بالقرآن .

ج . تقديم الحقيقة الشرعية المرادة على الحقيقة اللّغوية : فدلالات الألفاظ قد تتغيّر عن أصل استعمالها العام في اللّغة، لتدلّ على الاسم الشرعي أو الحقيقة الشرعية، وهي مقدَّمة عل الحقيقة اللّغوية، كما قال صاحب مراقي السعود :

واللّفظ محمولٌ على الشرعيّ إنْ لم يكن فمطلقُ العُرفيّ
فاللّغوي على الجلّي ولم يجب بحثٌ عن المجاز في الذي انتُخِب [63]

والشيخ باي يعمل بهذه القاعدة ويُثبِت المعنى الشرعي للّفظة ويُقدّمه، فمثلا كلمة : (النسيء) الواردة في قوله تعالى : " إنما النّسيء زيادة في الكفر " [التوبة : 37] فسّرها بمعناها الشرعي فقال : " ... وكانوا يُؤخّرون تحريمه سنة ويُحرّمون غيره مكانه لحاجتهم إلى القتال، ثمّ يردّون إليه التحريم في سنة أخرى ،كأنهم يستنسئونه ..." [64]، فكلمة النسيء في أصل وضعها اللّغوي معناها التأخير، لكن بورُودها في القرآن الكريم أصبحت ذات حقيقة شرعية، حيث إذا أطلقت يُراد بها ذلك الفعل الجاهلي الذي ذمّه الله سبحانه . [65]

وفسّر (طيرا أبابيل) من قوله تعالى : " وأرسل عليهم طيرا أبابيل " [الفيل : 03] بحديث ابن عبّاس رضي الله عنهما قال : سمعت رسول الله صلّى الله عليه وسلّم يقول : أنّها طير بين السماء والأرض تعشش وتفرخ "[66]

د . التنبيه على المعاني الراجحة أو المشهورة : رغم أنّ الشيخ باي في معظم كتابه يقتصر على جمع أقوال اللّغويين والمفسّرين، ويشير إلى مظانّها، إلّا أنّه أحيانا يُنبّه إلى الراجح أو المشهور منها : فعند قوله تعالى : " يخرج من بين الصّلب والترائب " [الطارق : 07] قال : حكى الزجّاج أنّ الترائب عُصارة القلب ومنه يكون الولد، والمشهور في اللّغة أنّه عظام الصّدر والنّحر "[67]

وعند قوله تعالى : " أنْ ينَزَّل عليكم من خير من ربّكم " [البقرة : 105] قال : " الخير : الوحي، وقيل غير ذلك، والظّاهر أنّهم لا يودّون أن ينزل على المسلمين أيّ خير كان، فهو لا يختصّ بنوع معيّن "[68]

وعند قوله تعالى : " قل أعوذ بربّ الفلق " [الفلق : 01] قال : " الفلق الصبح، وسمّي فلقا لأنّه يفلق عنه الليل، وهو فعل بمعنى مفعول، ويقال : الفلق هو واد في جهنّم والأوّل أولى "[69]

خاتمة : وفي ختام هذا العرض لمعالم التفسير اللّغوي عند الشيخ باي بلعالم رحمه الله من خلال كتابه : ضياء المعالم على ألفية الغريب لابن العالم يمكن تسجيل بعض النتائج :

للشيخ باي عناية بالغة الأهمّية بالجوانب اللغوية في القرآن الكريم، تجلّت في إيراده لكلّ صيغ المفردة القرآنية، وبيان معانيها ومعاني التراكيب .

تميزت مصادر اللّغوية بالتعدد والتنّوع، ممّا يدلّ على كثرة اطّلاعه على كتب التفسير وإلمامه بكتب اللّغة والمعاجم والأشعار، فجمع ثروة هائلة تصُبّ كلها في خانة التفسير اللّغوي .

يحرص الشيخ باي في تفسيره اللّغوي على إيراد ما أُثر من روايات وآثار وأقوال عن المفسّرين واللّغويين، وبذلك تميّز منهجه بالجمع بين أصول علم التفسير وقواعد اللّغة العربية .

هوامش :

[1] عبد المجيد قدي : صفحات من تاريخ منطقة آولف، أبحاث للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007م، ص 112.

[2] محمد باي بلعالم : الرحلة العلية إلى منطقة توات، دار هومة، 2005م ،ج 1، ص 366

[3] المرجع السابق : ص 113

[4] مساعد الطيار : التفسير اللغوي للقرآن الكريم، دار ابن الجوزي، ط 1 1432هـ، ص 38. 39

[5] الذهبي : محمد السيد حسين، التفسير والمفسّرون،، مكتبة وهبة، القاهرة ،ج 2 ص 259

[6] السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ت : فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ . 1998م، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1 ص 275

[7] محمد باي بلعالم : ضياء المعالم شرح على ألفية الغريب لابن العالم، مطابع عمار قرفي، باتنة، الجزائر، ج 1 ص 29

[8] نفسه ج 1 ص 55

[9] نفسه ج 1 ص 39

[10] نفسه ج 1 ص 96

[11] نفسه ج 1 ص 157

[12] نفسه ج 1 ص 64

[13] البّناني :حاشية العلاّمة البناني على جمع الجوامع، دار الفكر، ج 1، ص 20

[14] ضياء المعالم :ج 2 ص 66

[15] القرطبي : أبو عبد الله محمد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 2، 1384هـ . 1964م، ج 11 ص 274

[16] المرجع السابق :ج 2 ص 133

[17] خالد بن عثمان السبت : قواعد التفسير . جمعا ودراسة .، دار ابن عفان، الجيزة، ط1، 1421هـ، ج 1 ص 88

[18] ضياء المعالم : ج 1 ص 24

[19] نفسه ج 1 ص 67

[20] نفسه ج 1 ص 75

[21] نفسه ج 1 ص 151

[22] نفسه ج 2 ص 58

[23] نفسه ج 2 ص 65
[24] نفسه ج 2 ص 17
[25] نفسه ج 1 ص 118
[26] مكي ابن أبي طالب : أبو محمد القيسي، مشكل إعراب القرآن، ت : جاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1405هـ . 1985م، ج 1 ص 63
[27] ضياء المعالم : ج 1 ص 49
[28] نفسه ج 1 ص 73
[29] نفسه ج 1 ص 85
[30] نفسه ج 1 ص 105
[31] نفسه ج 1 ص 108
[32] نفسه ج 1 ص 178
[33] السيوطي : الاتقان في علوم القرآن، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1394هـ . 1974م، ج 2 ص 67
[34] ابن الانباري : إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عزّ وجلّ، ت : محيي الدين، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1390هـ . 1971م، ج 1 ص 100
[35] ضياء المعالم : ج 1 ص 152
[36] نفسه ج 1 ص 178
[37] نفسه ج 1 ص 8
[38] نفسه ج 1 ص 51
[39] نفسه ص 18
[40] نفسه ج 1 ص 151 . 152
[41] نفسه ج 1 ص 153
[42] نفسه ج 2 ص 16
[43] نفسه ج 1 ص 19
[44] نفسه ج 2 ص 11
[45] نفسه ج 2 ص 29
[46] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط 3، 1413هـ . 1992، ص 146
[47] ضياء المعالم : ج 1 ص 71
[48] نفسه ج 2 ص 113

[49] الشوكاني : محمد بن علي بن محمد، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، ت : أحمد عزو عناية، دار الكتاب العربي، ط 1، 1419هـ . 1999م ،ج 1 ص 63

[50] ضياء المعالم :ج 1 ص 108

[51] نفسه ج 1 ص 147

[52] نفسه ج 2 ص 87

[53] نفسه ج 2 ص 71

[54] نفسه ج 1 ص 184

[55] نفسه ج 2 ص 51

[56] دلائل الإعجاز : ص 106

[57] ضياء المعالم : ج 2 ص 26

[58] نفسه ج 1 ص 89

[59] نفسه ج 2 ص 109

[60] نفسه ج 1 ص 159

[61] نفسه ج 1 ص 179

[62] نفسه ج 2 ص 59

[63] عبد الله بن إبراهيم العلوي الشنقيطي : نشر البنود على مراقي السعود، مطبعة فضالة، المغرب، ج 1 ص 135. 136

[64] ضياء المعالم : ج 1 ص 101

[65] نفسه ج 1 ص 102

[66] نفسه ج 2 ص 66

[67] نفسه ج 2 ص 60

[68] نفسه ج 2 ص 114

[69] نفسه ج 2 ص 68

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 657 - 668 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مفاهيم لسانيات النص في إعجاز القرآن والبلاغة النبوية للرافعي.

The Concepts of Text Linguistics in Al-Rafai's the language of the Quran and the Prophetic Eloquence

منور عائشة[1]*، د. فريحي مليكة[2]

MENOUER AICHA[1], FRIHI MALIKA [2]

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم/الجزائر.

University Abdel Hamid Ben Badis- Mostaganem/Algeria.

menouer75.aicha@gmail.com[1] / Frihi-malika@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال:2020/11/05	تاريخ القبول:2021/06/24	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن مفاهيم لسانيات النص في إعجاز القرآن والبلاغة النبوية للرافعي، وقد اعتمدنا في تحليل هذا الموضوع على مفهومه لنظرية النظم، وأشرنا إلى أهم معايير النصية التي وردت في محتوى مؤلفه، وخرجنا بنتائج مفادها أن الرافعي قد عالج فكرة النظم بفهم خاص، وأن معايير النصية في كتابه قد توافقت مع مصطلحات علم اللغة النصي.

الكلمات المفتاح : إعجاز؛ نظم؛ نص؛ إيقاع موسيقي.

Abstract :

The present research paper attempts to reveal the concepts of the linguistics of the i'jaz in the texts of the Qur'an along with the rhetoric of prophetic texts by Al-Rafai. The rationale of this research is based upon the theory of linguistic systems as a new basis for analysis in comparison to the earlier theories of his predecessors. The aim is to demonstrate and put forward the new analytical theories, mostly the linguistic systems, as revealed and suggested in al-Rafa'i's book.

Keywords: i'jaz; systems; text; Musical rhythm**.**

مقدّمة:

* منور عائشة menouer75.aicha@gmail.com

تعتبر نظريّة النّظم من النّظريات اللّغويّة الّتي أعطت رونقا جديدا للدّراسات اللّغوية، حيث نقلتها من قوقعة الجملة إلى انفتاح كبير من خلال نحو النّص الذي أفاد من نحو الجملة، مبنى ومعنى. وأفاد أيضا من علوم أخرى .

ولقد اعترف مصطفى صادق الرّافعي(1880م ـ 1937) في كتابه "إعجاز القرآن والبلاغة النبويّة" بأنّه ليس أوّل من قال بهذه الفكرة، والكلّ يعلم أنّ هذه النّظرية قد تناولها السّابقون في دراستهم،كل من وجهة نظره الخاصّة، ولقد أرسى قواعدها الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) في كتابه" دلائل الإعجاز"، ولكن ذلك لا يمنع من القول بأنّ الرّافعي قد تناول النّظم بمقتضى إدراكه وتذوّقه له، وقد أشار إلى نظرته للنظم حسب تصوره، فكانت الأعمّ والأشمل حسب رأي بعض الدّارسين.

ولما كانت لسانيات النّصّ تعنى بدراسة النّصوص كوحدة لغويّة كبرى، كان لابدّ من الوقوف على مختلف المفاهيم اللّسانية النّصيّة الّتي اعتمدها الأديب في دراسته لإعجاز القرآن والبلاغة النبويّة، فما هي معايير النّصية التي قام عليها كتاب إعجاز القرآن للرّافعي؟ وهل يمكن القول بأنّ الكاتب قد استطاع أن يوظّف آليات في تحليله للنّصوص وفق معايير لسانيات النّص الغربيّة الحديثة؟ ومن أجل ذلك سيتمّ الكشف عن هذه المعايير وعن مفهوم النّص عنده، إضافة إلى الحديث عن رؤيته للنّظم وما هو الجديد الذي كان في حوزته؟.

أولا- إعجاز القرآن:

يلاحظ المتفحّص لكتاب"إعجاز القرآن" للرّافعي، أنّه لم يحفل كثيرا بالأمثلة التّطبيقيّة مقارنة مع كتب الإعجاز عند السّابقين، ولكن في القلّة الّتي أوردها إضافة إلى الدّراسات النّظريّة الّتي قدّمها نلمس مدى اتّساع فكره وبعد رؤيته، ولابدّ بأنّ الرّجل قد نحا نفس اتجاه الجرجاني عندما ألّف كتابه"أسرار البلاغة"، حيث أنّه جعل الدّراسات التّطبيقيّة لإعجاز القرآن في كتاب آخر سماه"أسرار الإعجاز"، في هذا الكتاب حشد"أمثلة قرآنيّة بيّن فيها أسرار إعجازها في اللّفظ والمعنى والفكرة العامّة، وسمّاه"أسرار الإعجاز"، تماما كما حاول عبد القاهر من قبل في "دلائل الإعجاز"و "أسرار البلاغة"، ولكن شاء الله ألا يبرز كتاب الرّافعي في "أسرار الإعجاز" إلى الوجود"[1].

بيّن الرّافعي أنّ اللّغة العربيّة خالدة بخلود القرآن لأنّه "وجود لغويّ ركّب كلّ ما فيه على أن يبقى خالدا مع الإنسانية؛ فهو يدفع عن اللّغة العربيّة النّسيان الّذي لا يدفع عن شيء، وهذا وحده إعجاز"[2]ومعنى ذلك أنّ اللّغة لا يطالها النّسيان مادامت لغة للقرآن، فهي تُذكَر به، وقد أفادت من بيانه

ونظمه، فالقرآن حافظ للّغة، وقد تناول كتابه لغة القرآن وبلاغته وأوجه إعجازه وبذلك فهو يحدّد منهجه الّذي اتّبعه في هذا الإعجاز، ويبدو ذلك من خلال قوله:"فإنّا سنقول في القرآن الكريم مما يتعلّق بلغته ويتّصل ببلاغته ويكشف عن أوجه الإعجاز فيه"[3].

ثانيا ـ النّظم عند الرّافعي:

إن الاهتمام بفكرة النّظم قديمة جدّا، وقد كان للسّابقين الفضل في تعريفه بما جادت به قرائحهم، وبيّنوا بفضل جهودهم الفكريّة المتواصلة طبيعة هذا النّظم،كلّ واحد حسب وجهة نظره، إلّا أن هذه الجهود لم تتخذ منهجا علميّا إلّا في القرن الخامس الهجري، لتكتمل تلك الصّورة وتتّضح مع عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الّذي أبرز معالمها وأخرجها إلى الوجود والتي يرى فيها "الإعجاز القرآني مع حقيقة العلاقة الرّابطة بين اللّفظ والمعنى واللّغة والفكر، بأنّها علاقة عضويّة قائمة، يمكن إدراكها بالفكر والذوق"[4] ولأنّه عمد على خدمة القرآن الكريم وإبراز إعجازه، نجده قد ربط بين الإعجاز واللّفظ والمعنى وبين نظريّته في النّظم.

لم تتوقّف أقلام علماء الإعجاز عن الإشادة بنظريّة النّظم بل واصلوا على درب أسلافهم فقاموا بأبحاث ودراسات متأثّرين في ذلك بالسّابقين، وكذلك بما تذوّقوه وأدركوه بدورهم في دراستهم للإعجاز، "فالرّافعي مثلا، لم يحصر النّظم في توخّي قواعد النّحو مثل عبد القاهر"[5]الّذي قال:"واعلم أن ليس النّظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك فلا تُخلّ بشيء منها وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه النظام بظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه..."[6]فعلى هذا الأساس لم يهتم الجرجاني (ت471هـ)باللّفظ في إعجاز القرآن، ولم يول له الاهتمام نفسه الذي ذهب إليه الرافعي، فالجرجاني يرى بأنّ الألفاظ المفردة لا يقع فيها تفاضل دون أن تدخل في تركيب أو تأليف، وأنّ بلاغة الكلام لا تعود إلى ألفاظه وإنّما إلى ما بينهما من صلة الارتباط، وأنّ مدار إعجاز القرآن هو النظم، أمّا الرافعي فلم يهمل المعنى بدوره لكنه أعطى أهميّة للناحية الصوتيّة فربط الألفاظ والأصوات بالعواطف.

ويرى الرّافعي أن الكلام بالطّبع "يتركّب من ثلاثة حروف هي من الأصوات، وكلمات هي من الحروف، وجمل هي من الكلم، وقد رأينا سرّ الإعجاز في نظم القرآن يتناول هذه كلّها بحيث خرجت من جميعها تلك الطريقة المعجزة التي قامت به؛ فليس لنا بد في صفته من الكلام في ثلاثتها معا"[7]، ويتّضح لنا بأنّ الرّافعي في دراسته للنّص وقف على العمليّة التّسلسليّة، أخذ يجزّئ الكلمات إلى حروف وما تدلّ

عليه من معان، والتي تعتبر اللبنة الأولى في النص، والجمل إلى كلمات التي هي في الحقيقة الوضعية "صوت النفس؛ لأنها تلبس قطعة من المعنى فتختص به على وجه المناسبة قد لحظته النفس فيها في أصل الوضع حين فصلت الكلمة على هذا التركيب"[8] وهو بذلك يدرس النّصّ على مراحل متتابعة من أصغر وحدة إلى أكبرها، أي من الجزء إلى الكل إنه يعترف بأنّ كتاب"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر قد ألمّ بكل المذاهب الكلاميّة التي بنيت عليها علوم البلاغة ووضعت لها أمثلة هذه العلوم، وبذلك يقرّ بأنّ الجرجاني صاحب الرّيادة في فكرة النظم، وراح يبيّن أحد عناصر النّظم فيعرّفه قائلا: "فالحرف الواسع من القرآن معجز في موضعه لأنه يمسك الكلمة التي هو فيها ليمسك بها الآية والآيات الكثيرة، وهذا هو السّرّ في الإعجاز جملته إعجازا أبديّا، فهو أمر فوق الطّبيعة الإنسانيّة، وفوق ما يتسبّب إليه الإنسان إذ هو يشبه الخلق الحيّ تمام المشابهة، وما أنزله إلّا الّذي يعلم"السّرّ" في السموات والأرض"[9].

إن سرّ الإعجاز عند الرّافعي هو في النّـــظم، وجـــهاته جمعها في عناصر ثـــلاث: في الحروف، والكلمات، والجمل وبعدها قام بالتفصيل في كل جهة على حده مبيّنا دورها في النّظم.

1 . اتّساق ألفاظ القرآن:

ركّز الرّافعي في دراسته على الحروف وأصواتها، وبنائها عند العرب قائم على أسس متينة فامتزاجها وسرّ تأليفها في أبنيّة كلامهم يقوم على"مراعاة المخارج المتباعدة والمتقاربة وملاءمة بعضها لبعض ممّا هو حقيقة الأسباب اللسانية"[10] وبما أنّ نظرة الرّافعي للنّظم كانت أشمل ، فكان ينظر إليه مبتدئا بأصغر وحدة بنائية للنّصّ والعلائق فيما بينها، وما قد تدلّ عليه من معاني.

ويرجع اهتمام الرّافعي بالكلمة المفردة في النّظم إلى كونه يرى بأنّ "القرآن كما هو معجز في تركيبه فهو معجز أيضا في تصويره، وقد تكون الكلمة الواحدة من الجملة أو الحرف الواحد من الكلمة أبلغ في التّصوير من تركيب متعدّد الجمل والكلمات وتلك هي الرّوعة البالغة في الإعجاز"[11]فالصّوت يمثّل أصغر وحدة إيقاعيّة في الكلمة، والجرس في تركيب حروفها التي تختلف دلالاتها وإيحاءاتها للمعنى المنشود حسب القوّة أو الضّعف أو الشّدّة أو اللّين يعطيها وقعا موسيقيّا له أثر عميق في النّفس البشريّة.

لقد تناول الرّافعي النّظم في الحروف وأصواتها، متنبّها في ذلك إلى الوظيفة الدّلالية للصّوت وأثره في النّفس البشريّة، وهو بذلك يثير فكرة الإعجاز بالنّظم عن طريق الإيقاع الصّوتي للآيات لأنّ مادّة "الصّوت هي مظهر الانفعال النّفسي، وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في تنويع الصّوت، بما يخرجه فيه مدّا أو غنّة أو لينا أو شدّة، وبما يهيّء له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير

تناسب ما في النّفس من أصولها؛ ثم يجعل الصّوت إلى الإيجاز والاجتماع؛ أو الإطناب والبسط؛ بمقدار ما يكسبه من الحدوة والارتفاع والاهتزاز وبعد المدى ونحوها، مما هو بلاغة الصّوت في لغة الموسيقى"[12]وهو بذلك يكون قد ربط الحروف والأصوات بالعواطف، وهذا لا يعني إهماله الناحية المعنوية قائلا في ذلك:" الأصل في نظم القرآن أن تعتبر الحروف بأصواتها وحركاتها ومواقعها من الدلالة المعنوية"[13].

أشار الرافعي إلى نظم الحروف أنّه ما بين مؤتلف لا تنافر فيه، وبين مختلف لا تتوافق الأصوات فيه من حيث مخارجها لأنّ هذه الأصوات"كانت معدلا لألسنة القــوم بين الاستخفاف والاستثقال، وبين اللّين في حرف والجسأة في حرف، وبين نظم مؤتلف ونظم مختلف، فانتزعوا بها وجوه التّأليف والتّركيب في ألفاظهم وجملهم على سنن لائح ونسق واضح، وأفضينا من كل ذلك إلى مخارج حروفهم وصفاتها"[14]فالتّناغم الكلّي للنّص القرآني يقوم على الحرف الذي يعتبر وحدة صوتية أساسية، ولبنة رئيسيّة في اللّفظ، وهذه الأصوات في تآلفها وانسجامها تصل إلى المتلقّي ويتمكّن هذا الأخير من التّفاعل معها لأنّها في النّهاية تقدّم لنا نصّا متّسقا ومنسجما، فأصوات الحرف"إنّما تنزل منزلة النّبرات الموسيقية المرسلة في جملتها كيفما اتــّـفقت"[15]فهي بتركيبها المؤتــلف والمتّسـق، وبتداخل خواصها واجتماع صفاتها، يكون منها اللّحن الموسيقي، أمّا إذا كانت هذه الأصوات مختلفة، يظهر الخلل ويمجّ ذلك بتماسك النّص لأنّ كلمات القرآن قد تألّقت بهذه الحروف الّتي لو" سقط واحد منها أو أبدل بغيره أو أقحم معه حرف آخر، لكان ذلك خللا بيّنا، أو ضعفا ظاهرا في نسق الوزن وجرس النّغمة، وفي حسّ السّمع وذوق اللّسان، وفي انسجام العبارة وبراعة المخرج وتساند الحروف وإفضاء بعضها إلى بعض، ولرأيت في ذلك هجنة إلى السّمع، كالّذي تنكره من كلّ مَرئي لم تقع أجزاؤه على ترتيبها، ولم تتّفق على طبقاتها وخــرج بعضها طولا وبعضها عرضا، وذهب ما بقيّ منها إلى جهات متناكرة"[16].

ويبيّن من جانب آخر أنّ العرب في منطقهم يترسّلون كيفما اتّفق لهم، فهم لا يكيّفون الصّوت بقدر تكييفهم للحرف الّذي هو مادّة الصّوت، بحيث يتقصّد لها المتكلّم النّظم الموسيقيّ، فهم يفتقرون في كلامهم إلى هذا التّناسب الّذي يعتبر أمرا طبيعيّا في أصوات حروف القرآن الكريم فهو ليس من الموسيقى في شيء، ولكن الإعجاز يكمن في الوقع الموسيقيّ لأجراس هذه الأصوات في نفس المتلقي لهذا القرآن.

ويرى أنّ نظم القرآن فيما يخصّ الحروف وأصواتها يعود إلى ترتيب هذه الحروف باعتبار من أصواتها ومخارجها، وهو بذلك يصنّف الحروف حسب مخارجها الصّوتيّة، فهي تتناسب فيما بينها تناسبا طبيعيّا"

في الهمس والجهر، والشّدّة والرّخاوة والتفخيم والترّقيق؛ والتّفشي والتّكرير، وغير ذلك مما أوضحنا في صفات الحروف"[17].

وراح يبيّن بلاغة الصّوت في لغة الموسيقى، لأنّه العامل الأوّل في تلك العلاقة بين النّص ومتلقيه، فالانفعال الّذي يحدث في النّفس عائد إلى تنويع الصّوت، وقد بيّن في هذا المقام مخارج الأصوات وصفاتها مما يجعل القارئ يدركها جيّدا حتى يتمكّن من الأداء القرائيّ المحافظ على انسجام النّص القرآني، لأنّ أيّ إخلال في المبنى يتبعه إخلال في المعنى، وإذا حدث ذلك اختلت الوضعيّة التّواصليّة بين النّص والمتلقي.

ويرى أن لتلاوة القرآن على طرق الأداء الصحيحة وقع "أبلغ ما تبلغ إليه اللغات كلها في هز الشعور واستثارته من أعماق النفس؛ وهو من هذه الجهة يغلب بنظمه على كل طبع عربي أو أعجمي، حتى إن القاسية قلوبهم من أهل الزيغ والإلحاد، ومن لا يعرفون لله آية في الآفاق ولا في أنفسهم، لتلين قلوبهم وتهتز عند سماعه، لأن فيهم طبيعة إنسانية، ولأن تتابع الأصوات على نسب معينة بين مخارج الأحرف المختلفة، هو بلاغة اللغة الطبيعية التي خلقت في نفس الإنسان".[18]

ويختم القول في هذا المقام، أنّ الحروف لم تكن في القرآن من خلال وصفه لها بأنفسها دون النّظر في حركاتها الصّرفيّة والنّحويّة، والّتي اعتبرها مظاهر الكلم لينتقل إلى النّوع الثّاني من سرّ الإعجاز.

2. الرّوابط التّركيبيّة للكلمات :

ينتقل الرّافعي في حديثه عن الكلمات وحروفها ليبيّن أنّ "الكلمة في الحقيقة الوضعية هي صوت النفس؛ لأنّها تلبس قطعة من المعنى فتختصّ به على وجه المناسبة قد لحظته النّفس فيها من أصل الوضع حين فصلت الكلمة على هذا التركيب"[19]ويعمد إلى تقسيم الكلمة إلى ثلاثة أصوات، وصوت النفس أولها، وهو يمثل أسباب الاتّصال بين الألفاظ ومعانيها، وبين هذه المعاني وصورها النّفسيّة، بحيث أن ترتيب الحروف في الكلمة يؤدّي إلى تحديد دلالتها، وبالتّالي تعكس أثرها عند المتلقي.

أما الأصوات الثّلاثة الّتي ذكرها:

1ـ صوت النّفس: وهو أوّل الأصوات الثّلاثة، نجد الرّافعي هنا "لا يزال على صلة بالتّركيب الحرفي للكلمة، فيشير إلى الإيقاع الصوتي للحروف وما قد يوحي به من معان ويشير إليه من دلالات لها في النفس والحس معا أعظم التأثير"[20] أي أن الإيقاع الصّوتي للحروف التي تتألّف منها الكلمات، يؤدّي معاني تترك وقعا في نفس المتلقي فتؤثر فيه، ويعرّف صوت النّفس على أنّه "الصّوت الموسيقي الّذي يكون من تأليف النّغم بالحروف ومخارجها وحركاتها ومواقع ذلك من تركيب الكلام ونظمه على طريقة

متساوقة وعلّة نضد متساو، بحيث تكون الكلمة كأنّها خطوة للمعنى في سبيله إلى النّفس، إن وقف عندها هذا المعنى قطع به"[21] وهو أحد الأصوات الثّلاثة الّتي تساهم في تركيب نسق النّصّ وبالتّالي تعرف أسباب الاتّصال بين اللّفظ والمعنى، وبين المعنى والصّورة النّفسيّة فتنعكس هذه الصّورة عند المتلقّي، لتكون الكلمة خطوة للمعنى إلى النّفس بما يحمله اللّفظ من أصوات موسيقيّة، والواضح أنّ الرّافعي يذهب إلى المستوى الصّوتي للكلمة، فهي بمقاطعها الصوتية المرتّبة والمؤتلفة التّركيب، تخرج للدّلالة عن شيء معيّن، يجعل القارئ يستوعبه ويتفاعل معه، وبالتّالي يتمكّن من التّواصل مع النّص بأكمله.

2ـ صوت العقل: ويعرفه بأنّه "هو الصّوت المعنويّ الّذي يكون من لطائف التركيب في جملة الكلام، ومن الوجوه البيانيّة التي يداور بها المعنى، لا يخطئ طريق النفس من أي الجهات انتحى إليها"[22]ويرمي الرّافعي من خلال هذا القول إلى أنّ الكلمات عندما تركّب تركيبا محكما، تؤدّي معنى واضحا، يصل إلى المتلـقّي فيقع في نفسه، ويحرك ذاته مما يجـعله يتفـاعل مع هذا النّص، فالمستوى التّركيبيّ للكلمات في النّصوص يكمن في البناء المحكم للكلمة، وهو بذلك "يمهد لبيان أهمية الكلمة القرآنية ووضعها في محلها اللائقة به" [23].

3ـ صوت الحسّ: وهو ثـالث الأصوات" وأبلغهن شأنا، لا يكـون إلا من دقّة التّصـوّر المعنـويّ، والإبداع في تلوين الخطاب، ومجاذبة النّفس مرّة وموادعتها مرّة، واستيلائه على محضها بما يورد عليها من وجوه البيان، أو يسوق إليها من طرائف المعاني، يدعها من موافقته والإيثار له كأنّها هي الّتي تريده وكأنّها هي الّتي تحاول أن يتّصل أثرها بالكلام، إذ يكون قد استحوذ عليها وانفرد منها بالهوى والاستجابة".[24]

اعتبر الرّافعي أنّ هذا الصّوت هو أبلغ الأصوات شأنا، فما يقع في نفس المتلـقي من وجوه البيان، وما يسوقه إليها من طرائف المعاني يجعلنا نفهم أنّ ما يقصده الرّافعي من هذا الصوت وهو الصورة البلاغية، ويؤكّد هذا الفهم قوله: " وعلى مقدار ما يكون في الـكلام البليـغ من هذا الصّوت، يكون فيه من روح البلاغة"[25] فكلمات القرآن محكمة الوضع، خفيفة الوقع على النفس والسّمع وبذلك، تميل النفس إليه فلا تضيق به ولا تنفر منه ولا ينتابها الملل، فكلّ كلمة ما دامت من القرآن فهـي في موضعها من بعض إعجازه، وعليه يأتي دور الجمل بعد الحديث عن الحروف والكلمات.

3.الصّياغة والبناء:

تعتبر هذه المرحلة هي الأخيرة من مراحل النّظم عنده متمثّلة في الجمل وكلماتها، ويعرف الجـملة على أنّها" مـظهر الكلام، وهي الصّورة النّفسيّة للتّأليف الطّبيعي، إذ يحيل بها الإنسان هذه المادّة المخلـوقة في

الطّبيعة، إلى معان تصوّرها في نفسه أو تصفها، ترى النّفس هذه المادّة المصوّرة وتحسّها، على حين قد لا يراها المتكلّم الّذي أهدفها لكلامه غرضا ولكنه بالكلام كأنه يراها"[26]فالجملة هي الشاملة التي ألمت بالحروف وأصواتها والكلمات، وبذلك تعتبر الوحدة الكبرى للنص، فاتساقها وانسجامها يحيل إلى اتساق النص وانسجامه، وبالتالي يبلغ المعنى إلى المتلقي فهذه المادة المصورة التي تراها النفس وتحسها يجمعها روح التركيب التي انفرد بها نظم القرآن، فينظر في التركيب إلى"نـظم الكلمة وتأليفها، ثم إلى تأليف هذا النظم: فمن ههنا تعلق بعضه على بعض، وخرج في معنى تلك الروح صفة واحدة؛ هي صفة إعجازه في جملة التركيب كما عرفت"[27] معنى ذلك أنّ للنظم روحا، تتمثل في التركيب المحكم الذي انفرد به القرآن الكريم، والذي لم يرد في كلام العرب على الرغم من أنّهم أهل البلاغة والفصاحة، لذلك سحرهم بهذا النّظام الصّوتي الموسيقي العجيب.

ثالثا ـ **النّص عند الرّافعي**:

لقد تعدّدت دلالات النّص واختلفت عند العلماء، فهو "النّسيج العام الذي يتألف من خيوط متناسقة على هيئة مخصوصة، ويتعدى الجملة باعتباره سلسلة من الجمل يضبطها مبدآن مبدأ الوحدة ومبدأ الاتساق والتناسق"[28]وقد اعتمدنا هذا التعريف للوقوف على نظـرة الرّافـعي للنّص، وهي نظرة تجزيئيّة وتدريجيّة للوصول في الأخير إلى الوحدة الكاملة، فكانت البداية مثلما ذكرنا آنفا الحروف وأصواتها ثم الكلمات وحروفها فالجمل وكلماتها.

بعد التّحليل الدّقيق الّذي وضعه الرّافعي في العناصر التي تتبعها بالدّراسة والتّحليل فإنّه يرى أن" طريقة نظم القرآن تجري على استواء واحد في تركيب الحروف، باعتبار من أصـواتها ومخـارجها، وبالتمكين للمعنى بحس الكلمة وصفتها، على حسب مواقع الكلمات، لا يتـفاوت ذلك ولا يختل، فمن أين يدخل على قارئه ما يكد لسانه، أو ينبو بسمعه، أو يفسد عليه إصغاءه.."[29] يبيّن هذا الاتّساق في الحروف والكلمات والجمل أنّه أخذ يركّب كل ما هو متساوق مؤتلف مع بعضه ليصل إلى عصارة كل العناصر، وأثرها في نفس المتلقّي جملة وتفصيلا.

تبدو نظرته للنصّ بتلـك الشّمولية واضحة في قوله: "فأنت مادمت في القرآن حتى تفـرغ منه، لا ترى غير صورة واحدة من الكمال وإن اختلفت أجزاؤها في جهات التركيب وموضع التّأليف وأنواع التّصوير وأغراض الكلام، كأنّها تفضي إليك جملة واحدة حتى تؤخذ بها ويغلب عليك شبيه في التّمثيل مما يغلب على أهل الحسّ بالجمال إذا عرضت على أحدهم صورة من صوره الكاملة"[30] وبذلك يؤكّـد

الرّافعي على أنّ النّصّ القرآني مترابط ومنسجم، وبنـاؤه محكم ومتماسك، فرغم أن لحروفه وكلماته سحر وجمال إلا أن جماله يكمن في وحدته من بدايته لنهايته فهو ككل لحمة واحدة.

رابعا ـ تناسب الأجزاء:

يرى الرافعي أنّ ألفاظ القرآن الكريم لا تصيب لها في نفسك غير اللّذة والحلاوة والانسجام العذب وذلك كيفما تأمّلتها أو أدرتها، وإن وافقتها أو اعترضتها فسيصيبك منها ما يخالط الروح والإحساس، وتمتزج بجوارحك فلن تكون معها إلا على حالة واحدة.

فألفاظ القرآن الكريم تختلف"ولا تراها إلا متفقة، وتفترق ولا تراها إلا مجتمعة، وتذهب في طبقات البيان وتنتقل في منازل البلاغة، وأنت لا تعرف منها إلا روحا تداخلك بالطرب، وتشرب قلبك الروعة"[31]،وهو بذلك يشير إلى انسجام النص القرآني وتماسك بنائه، بحيث يبدو كله "قطعة واحدة يكون فيها الكلام متحدرا تحدر الماء المنسجم، وهذا الجامع بين الأجزاء هو الذي سماه الإمام البقاعي بالأمر الكلي المفيد لعرفان مناسبات الآيات في جميع القرآن"[32]فآي القرآن الكريم كالكلمة الواحدة في ارتباطها بعضها البعض، بناؤها محكم ومنتظم ومعانيها متسقة ومؤتلفة، والكلمات متلائمة في التركيب مع بعضها، وحسن جوارها لما قبلها وما بعدها، فلا يمكن تبديلها أو تغييرها حتى لا يتغير النظم ويذهب رونقه.

خامسا ـ التأليف:

يرى الرافعي بأن ألفاظ القرآن في تركيبها وطريقة استعمالها قد قفزت فوق اللغة، ولا يمكن لأحد من البلغاء أن تقع له في كلامه وإن اتفقت هذه الأخيرة بحروفها ومعانيها، ذلك لأنها في "القرآن تظهر في تركيب ممتنع فترَف به، ولهذا ترتفع إلى أنواع أسمى من الدلالة اللغوية أو البيانية التي هي طبيعية فيها...ولو تدبرت ألفاظ القرآن في نظمها، لرأيت حركاتها الصرفية واللغوية تجري في الوضع والتركيب مجرى الحروف أنفسها فيما هي له من أمر الفصاحة فيهيء بعضـــها لبعض ويساند بعضا، ولن تجدها إلا مؤتلفة مع أصوات الحروف، مساوقة لها في النظم الموسيقي"[33] وهنا يتحدث الرافعي عن الائتلاف بين الحروف أنفسها، والكلمات وعلاقاتها ببعضها ودورهـــا في التركيب المحكم، وهذا التلاؤم عائد إلى أصوات الحروف التي تحمل إيقاعا موسيقيا في نظمها.

سادسا ـ الإيقاع الموسيقي في النص:

إن الملفت للنّظر في كتاب الرّافعي لمسة خاصة اختارها، وتوزّعت في دراسته للنّظم تتمثّل في الإيقاع الموسيقي ومدى تأثيره في المتلقي، فالكاتب كان صاحب ذوق رفيع وخاصّة في تعامله مع النّصّ القرآني،

فوقعت ألفاظ القرآن في نفسه على شكل مقاطع موسيقية، زخّت له حروفها وأصواتها نغما متناسقا منسجما، فتطرب الأفئدة في تماسكها، وتذهل العقول في تركيبها، وإن كان القرآن أرفع من الموسيقى إلاّ أنّ الرافعي كان يتذوّق النّصّ القرآني بجوارحه. وبيّن بأنّ العرب قد انتبهوا لذلك مع عجزهم عن الإتيان بمثله، "فلما قرئ عليهم القرآن، رأوا حروفه في كلماته وكلماته في جمله، ألحانا لغوية رائعة،كأنها لائتلافها وتناسبها قطعة واحدة"[34].

يقصد الرّافعي أن بلاغة الصوت في لغة الموسيقى التي تقع في نفس المتلقي، وذلك عائد إلى قوة ائتلافه، ودقة تركيبه وترتيبه، فمن يسمعه" يسمع ضربا خالصا من الموسيقى اللغوية في انسجامه واطراد نسقه واتزانه على أجزاء النفس مقطعا مقطعا ونبرة نبرة كأنها توقعه توقيعا"[35].

لقد وجد الرافعي في الإعجاز بالنّظم عن طريق الإيقاع الصّوتي مجالا واسعا للتّماسك النّصّي فالإعجاز يكمن في الاتّساق بين الحروف وأصواتها، إذ تعتبر مادّة الصّوت مظهر الانفعال النفسي والذي يعتبر بدوره سببا في تنوع الصّوت، وتناسق وائتلاف الحروف في كلماتها، ونسج الجمل بكلماتها، وفي تنسيق الآيات في السّور أو السّورة الواحدة نظاما صوتيّا يخترق الأسماع والنّفوس وبذلك يكون قد وقف على بعض معايير النّصية السّبعة الّتي نادى بها "روبرت دي بوجراند" (Robert de beaugrand) والمتمثّلة في الاتّساق الّذي يندرج ضمن الائتلاف بين الحروف في اللّفظة المفردة، والكلمات التي تتشكّل منها الجمل، والانسجام القائم على تلك العلاقات الدّلاليّة بين العناصر اللغويّة، حيث تجد اللّفظة القرآنيّة تحمل دلالتها في ذاتها قبل ورودها في السّياق والمقبوليّة بإظهار الدّور الكبير للمتلقي في تعامله مع الخطاب القرآني، وتفاعله مع ذلك الإيقاع الصوتي المميّز النّابع من الإعجاز الموسيقيّ في القرآن الكريم.

خاتمة:

حاولت هذه الورقة البحثيّة تسليط الضّـوء على واحد من أهم المؤلفات لشخصيّة فـذّة دافعت عن القرآن ممن يتحاملون عليه، وهو"إعجاز القرآن والبلاغة النبويّة" لمصطفى صادق الرّافعي، ومن خلال البحث توصّلنا إلى النّتائج التّالية:

ـ يبدو بأنّ الرّافعي قد تأثّر بعبد القاهر الجرجاني في تأليفه لإعجاز القرآن.

ـ تناول الرّافعي النظم حيث انتقل من الجـزء إلى الكل، فبدأ بالحروف وأصواتها، ثم الكلمات وحروفها وصولا إلى الجمل وكلماتها.

ـ أثار الرّافعي فكرة الإعجاز بالنظم عن طريق الإيقاع الصّوتي في الحروف وأصواتها، متنبّها في ذلك إلى الوظيفة الدّلالية للصوت وأثره في النفس البشرية .

ـ قسم الرّافعي الكلمة إلى ثلاثة أصوات في تطرّقه للكلمات وحروفها: صوت النّفس، صوت العقل، صوت الحسّ، فأمّا الأوّل فيمثّل المستوى الصّوتي، وأمّا الثّاني فيعنى بالمستوى التّركيبي، وأمّا الثّالث فهو الصّورة البلاغيّة التي ترتسم في ذهن المتلقّي وبذلك فالكلمة القرآنيّة تعدّ أية من آيات الإعجاز.

ـ الجملة حسب الرّافعي هي الشّاملة لمعنى الكلام وتعتبر مظهرا من مظاهره، وبها يرتسم المعنى عند المتلقّي.

ـ يعدّ النّصّ في الفكر الرّافعي ذلك الكلّ الموحد الذي تتناسب أجزاؤه، وتتآلف عناصره وتنسجم وخاصة وهو يدرس النّصّ القرآني، فتحدّث عن الإيقاع الموسيقي لما له من وقع في نفسيّة المتلقّي، ويجعله يتفاعل مع هذا النّصّ تفاعلا كبيرا، وهذا ما حدث حتى مع ألد أعداء الإسلام.

ـ لم تبتعد الدّراسة المستفيضة التي قدمها من الوقوق على ما آلت إليه لسانيات النص الحديثة وفق تعاملها مع النصوص كبنية كبرى في التحليل، وذلك باستخراج أهم معايير النصية التي يبنى عليها النص لتكتمل صورته، ويجد المتلقي ضالته في التفاعل معه.

هوامش:

[1] ـ صلاح الدين محمد عبد التواب، النقد الأدبي، دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن، الكتاب الثاني، دار الكتاب الحديث، 1423هـ ـ 2003م، ص 54.

[2] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربية، بيروت،1410هـ ـ 1990م،ص14.

[3] ـ المرجع السابق،ص32.

[4] ـ وليد محمد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1،دار الفكر، 1403هـ ـ1983م،ص 6."

[5] ـ صلاح الدين محمد عبد التواب، النقد الأدبي، دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن، ص44.

[6] ـ أبو بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني،تعليق: محمود محمد شاكر،ص55.

[7] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص209.

[8] ـ المرجع السابق،ص220.

[9] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص211.

[10] ـ مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، 1421هـ 2000م،ص85.

[11] ـ صلاح الدين محمد عبد التواب، النقد الأدبي دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن،ص45.

[12] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص215 ـ 216.

[13] ـ المرجع نفسه،ص224.

[14] ـ المرجع نفسه: ص212.

[15] ـ المرجع نفسه، ص213.

[16] ـ المرجع نفسه، ص218.

[17] ـ المرجع نفسه،ص215.

[18] ـ المرجع نفسه، ص216.

[19] ـ المرجع نفسه، ص220.

[20] ـ صلاح الدين محمد عبد التواب، النقد الأدبي دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن ،ص48.

[21] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص221.

[22] ـالمرجع نفسه،ص 221.

[23] ـ صلاح الدين محمد عبد التواب، النقد الأدبي، دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن،ص 48.

[24] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص 221.

[25] ـ المرجع نفسه،ص 221.

[26] ـ المرجع نفسه، ص236.

[27] ـ المرجع نفسه، ص 245.

[28] ـ عبد الرحمن بو درع، في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نحو قراءة لسانية في البناء النصي للقرآن الكريم، بحث مقدم لتطوير الدراسات القرآنية، 1434هـ ـ 2013م،ص16.

[29] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية،ص 242.

[30] ـ المرجع السابق، ص241.

[31] ـ المرجع السابق، ص241.

[32] ـ عبد الرحمن بودرع، في لسانيات النص، ص35.

[33] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية،ص226 ـ 227.

[34] ـ المرجع السابق،ص 214.

[35] ـ المرجع السابق،ص 213

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 669 - 688 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

ملمح التفكير النقدي ومصطلحاته في أهداف مناهج اللغة العربية لمرحلة التعليم الثانوي

A Hint of Critical Thinking and its Terminology in the Arabic Language Curricula's Objectives for Secondary Education

حمزة التونسي [1]*، بلقاسم مالكية [2]
Hamza Tounsi [1], Belkacem Malkia[2]
جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر).
مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة ورقلة. [1]
University of Ouargla- Algeria[1]
المدرسة العليا للأساتذة بورقلة. [2]
Ouargla Teachers' High School- Algeria [2]
hamzalissani@yahoo.com [1] / blkama64@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/05/18	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن ملمح التفكير النقدي ومصطلحاته من خلال تصور نصوص أهداف مناهج اللغة العربية للمرحلة الثانوية لهما، بقراءة فيها واستقراء لهما، انطلاقا من الإشكالية التالية: هل يمكن الحديث عن التفكير النقدي في المرحلة انطلاقا من أهداف مناهجها؟ وهل نلمح حديثا عن مصطلحات النقد فيها؟ منتهجين في ذلك استقراء نصوص الأهداف وتحليلها للكشف عن التفكير النقدي وعلاقته بالمصطلحات. وقد توصلنا إلى أن أغلب الكفاءات المرجو تحققها في المرحلة التي أشارت إلى النقد أو إلى مصطلحاته، وأغلب الأهداف المنشودة، لم تصرح بتعليمية المصطلح، بل اكتفت بالإشارة إلى تعليم التفكير النقدي عامة، وإلى أن تعليم التفكير النقدي لا يتحقق دون تعليم مصطلحاته. وأهمية البحث تكمن في تصور بناء فكري نقدي لدى متعلمي المرحلة، إلى جانب تمثل المصطلحات التي تعد أساس كل تفكير. حيث تعد المرحلة مرحلة مهمة للتهيئة للمرحلة الجامعية التي يجب أن يتسم فيها المتعلم بالتفكير النقدي الجاد.

الكلمات المفتاح: تفكير نقدي، مصطلح نقدي، ملمح، مناهج اللغة العربية، مرحلة التعليم الثانوي.

Abstract :

This research aims to uncover the feature of critical thinking and its terminology through visualizing the texts of the objectives of the Arabic language curricula for

* حمزة التونسي: hamzalissani@yahoo.com

the secondary stage, by reading in and extrapolating them; and this is based on the following problematic: Can we talk about critical thinking at this stage according to the curricula objectives? Do we talk about its terminology in the curricula? The research is done by extrapolating the texts of the objectives and analyzing them to uncover the critical thinking and its relation to terminology. We have reached that most of the targeted competencies in the secondary stage/level; which mention critical thinking or its terminology, do not declare clearly to the teaching of the term itself, but it just teaches the critical thinking in general. It also indicates that teaching critical thinking cannot be realized without teaching its terminology. The importance of this research is in visualizing and giving a picture about critical comprehensive thinking to the learners; besides, the terminology which is the base of any thinking since the stage is an important stage to prepare them to university in which learners are supposed to have real critical thinking.
Keywords: Critical thinking, critical terminology, hint, the Arabic language curricula, secondary education stage.

1. مقدمة:

التفكير النقدي أساس التفكير، لأنه يربط بين المتغيرات والمعلومات ربطا منطقيا، ولأنه يحدد المشاكل ويحلها مستندا على الأدلة والحجج. والنقد علم وأي علم يحتاج إلى مفاتيحه، ومفاتيح العلوم مصطلحاتها. من هذا المنطلق انطلقنا في الكشف عن ملمح التفكير النقدي في نصوص أهداف مناهج اللغة العربية للمرحلة الثانوية وعن ملمح المصطلحات النقدية – إذ تعتبر تلك المرحلة مرحلة مهمة في تكوين شخصية المتعلم النقدية وتهيئتها للمرحلة الجامعية؛ فهي" الفترة من التعليم التي يتم فيها التركيز على الأسس الرئيسة في التربية، و تهيئة المراهق للفترة التي تليها، و اكتشاف قدراته و مواهبه، والاهتمام به من الناحية الجسمية والعقلية والاجتماعية، وتفهم جاد للمثل والعادات، والتي غالبا ما تكون فيها تغيرات، حسب حاجة ورغبة الفرد، وعادة ما تكون هي مرحلة إعداد في خضمها يمكن للمتعلم اتخاذ القرار النهائي بشأن مستقبله."[1] انطلاقا من الإشكالية الآتية: هل يمكن الحديث عن التفكير النقدي في مرحلة التعليم الثانوي انطلاقا من أهداف مناهجه؟ وهل نلمح حديثا عن مصطلحات النقد فيها؟ وقد افترضنا أن أساس إدراج النقد في المرحلة هو إكساب المتعلم أدوات التفكير الناقد، إلى جانب ربط التفكير النقدي – عنده– بمصطلحاته. ويهدف البحث إلى الإجابة عن الإشكالية بالكشف عن ملمح التفكير النقدي في المرحلة، وعلاقته بمصطلحاته. منتهجين في ذلك استقراء نصوص الأهداف وتحليلها للكشف عن التفكير النقدي وعلاقته بمصطلحاته.

2. المبحث الأول: مصطلحات الدراسة

1.2 المطلب الأول: التفكير

هو نشاط ذهني وعقلي ومعرفي يبحث عن المعنى من خلال الموقف أو الخبرة.[2] وبواسطته يُميز بين المؤتلف والمختلف وتُنظم الأشياء تنظيما دقيقا.[3] ويُتفاعل بواسطته بين الإدراك الحسي والخبرة والذكاء[4] لحل المشكلات.

2.2 المطلب الثاني: التفكير النقدي:

وهو نشاط فكري يتميز بتمحيص المعلومات تمحيصا منطقيا. ويكون ذا حساسية نحو المشكلات وقدرة تحديدها. مستخدما الأدلة. محللا ومنظما للمعلومات والبيانات. يربط بين المتغيرات والمعلومات بمنطقية وتنظيم. يمتاز بالوضوح والصحة والدقة والعمق والاتساع.[5]

3.2 المطلب الثالث: المصطلح النقدي

1.3.2 الفرع الأول: مفهوم النقد

هو عملية فكرية لأنه فيها يميز بين جيد الكلام ورديئه، كما يقول بسيوني عبد الفتاح فيود:"تمييز جيد الكلام من رديئه."[6] والنقد عملية لغوية، لا تتخذ من الكلام العادي لفظا لها، وإنما تنتظم نظاما خاصا من الكلام هو عبارة عن شبكة مصطلحاته. والنقد عملية حسية؛ لا تكتف من الناقد سعة الأفق، وحدة الفكر، ومتانة اللفظ، وإنما تتطلع إلى رهافة حسه مع حدة فكره، وليونة قوله مع سعة أفقه، وجزالة لفظه مع متانته.

2.3.2 الفرع الثاني: ماهية المصطلح النقدي

أما المصطلح النقدي؛ فهو اللفظ الذي يضع الناقد فيه خلاصة فكره، أو كما يقول الشاهد البوشيخي :"هو اللفظ الذي يسمي مفهوما معينا داخل تخصص النقد."[7]

4.2 المطلب الرابع: الأهداف

هي الرؤى والتطلعات التي تسعى الجهات الوصية إلى تحقيقها في الواقع. والكفاءات التي تصبو إلى زرعها في المتعلمين.[8]

5.2 المطلب الخامس: المناهج

هي مجموعة من الأنشطة تتضمن مجموعة من الأهداف والكفاءات تضمن للمتعلم تحقق الكفاءات الكبرى من التعلم، حيث جاء في تعريف لخضر زروق: هي"...مجموعة من الأنشطة المخططة

من أجل تكوين المتعلم، إنه يتضمن الأهداف وكذلك تقويمها والأدوات (ومن بينها المدرسية) والاستعدادات المتعلقة بالتكوين الملائم للمدرسين."[9]وهي مجموع الخبرات المربية التي تُهيئ للمتعلمين قصد مساعدتهم على النمو الشامل أي النمو في جميع الجوانب (العقلية، الثقافية، الدينية، الاجتماعية، الجسمية، النفسية، الفنية) نموا يؤدي إلى تعديل سلوكهم ويعمل على تحقيق الأهداف التربوية المنشودة[10].

2. المبحث الثاني: ملمح التفكير النقدي ومصطلحاته في أهداف مناهج اللغة العربية لمرحلة التعليم الثانوي

بداية إن المصطلح مفتاح العلم، ولا يتأسس أي علم دون جهازه المصطلحي، وبالتالي لا يمكن أن نتحدث عن أي علم دون الحديث عن مصطلحاته، ولنا أن نبرهن رياضيا على ذلك، من خلال البرهان على التلازم الآتي:

[وجود المصطلحات ⟵ وجود العلم] ⟵[الحديث عن العلم ⟵ الحديث عن مصطلحاته].

وقد اخترنا البرهان بواسطة التناقض؛ والذي جوهر تعريفه " ... هو أن نفترض بأن النتيجة المطلوبة خاطئة ونثبت من تم بأن هذا يتناقض مع المعلومات المعطاة."[11]

البرهان : نبدأ بالبرهان على التلازم [وجود المصطلحات ⟵ وجود العلم]؛ حيث نفترض عدم وجود العلم، ثم نثبت بأن ذلك يتناقض والمعطيات. فعدم وجود العلم يعني عدم وجود معرفة علمية، والذي ينتج عنها فوضى في التصورات وتراكم بعضها فوق بعض، والذي ينتج عنها تصورات عديدة لمفهوم واحد، وكذلك دلالات عديدة للفظ الواحد وهذا يتناقض والخاصية الأساسية للمصطلح؛ التي هي المعنى الواحد للفظ الواحد. فيتبين بذلك عدم وجود المصطلحات وهذا يتناقض والمعطى، وبالتالي التلازم [وجود المصطلحات ⟵ وجود العلم] تلازم صحيح.

والتلازم [الحديث عن العلم ⟵ الحديث عن مصطلحاته] للبرهان على صحته، نفترض عدم الجدوى من الحديث عن مصطلحات العلم، وعدم الفائدة منها، ثم نثبت بأن ذلك يتناقض والمعطيات. وعدم جدوى المصطلحات وعدم الفائدة منها، قد أتبثنا خطأها، من حيث أن المصطلحات هي مفاتيح العلوم، وأن لا وجود للعلم دون وجود مصطلحاته وبالتالي لا نستطيع الحديث عن العلم دون مصطلحاته. وما سبق يعني أن التلازم[الحديث عن العلم ⟵ الحديث عن مصطلحاته] تلازم صحيح.

بعد أن أثبتنا صحة التلازمين الفرعين، نبرهن التلازم [وجود المصطلحات ⟵ وجود العلم] ⟵[الحديث عن العلم ⟵ الحديث عن مصطلحاته] حتى لو افترضنا خطأ التلازم الثاني- والذي قد أثبتنا صحته – فإنه يتناقض والتلازم المعطى، الذي أثبتنا صحته فيما مضى، وبالتالي التلازم [وجود المصطلحات ⟵ وجود العلم] ⟵[الحديث عن العلم ⟵ الحديث عن مصطلحاته] تلازم صحيح.

1.3 المطلب الأول: في أهداف منهاج السنة الأولى

فمما جاء في الكفاءات المستعرضة[12] التي تعكس كفاءات المتعلمين في المادة كلها، توظيف المتعلم ما يمتلكه من كفاءات نقدية في معالجة النصوص، وممارسة النقد عليها، حيث جاء في نص الأهداف ما يأتي:

"– ممارسة الملكة النقدية في تناول النصوص المختلفة.

– إصدار أحكام نقدية معللة."[13]

وممارسة الملكة النقدية وإصدار الأحكام يتطلب معرفة قوانين مثل: التمييز بين جيد النصوص و رديئها، والتمييز بين زيفها وصحيحها، ومعرفة العوامل التي أثرت في انجاز العمل الأدبي، وكل ذلك لا يكتسب دون المصطلحات لأنها مجمع حقائق النقد، وبها تصدر الأحكام النقدية وتعلل. وهنا دعوة إلى التفكير النقدي صراحة وإلى كتساب مصطلحاته اقتضاء.

ومما جاء في أهداف ملمح الدخول إلى السنة الأولى، والذي يقدم ملمحا عن الكفاءات التي خرج بها المتعلم من مرحلة التعليم المتوسط، أن يناقش المتعلم الأفكار بموضوعية ويقدم الأدلة والبراهين على مناقشته، وأن يفهم ما يقرأ ويناقش أفكاره، حيث جاء في نص الأهداف ما يأتي:

" – مناقشة أفكار النص بإقامة الحجة والتزام الموضوعية .

– فهم محتوى المقروء ومناقشة أفكاره الرئيسة والجزئية."[14] وقبل مناقشة أفكار النص أو المقروء تجدر دراسة النص أوا لمقروء وفهم محتواه ودراسة أفكاره، ثم بعد ذلك تناقش الأفكار، ومناقشة الأفكار تستدعي تمييزا بين الجيد والرديء، وبين الأهم والمهم، وبين الأحسن والحسن، وبالتالي إبداء رأي، ولا يتأتى كل ذلك إلا ضمن ما يسمى بالنقد. وهنا دعوة إلى التفكير النقدي اقتضاء وإلى تمثل مصطلحاته لزوما.

ومن بين ما جاء من الأهداف في ملمح الخروج [15]من السنة الأولى، والذي هو مجموع الكفاءات التي يمتلكها المتعلم في ختام هذه السنة، أن يمتلك المتعلم ملكة إصدار الأحكام على ما يقرأ وتعليلها، واكتشاف وإبراز مواطن الجمال الفني فيها، حيث جاء في نص الأهداف الآتي:

" – إصدار الأحكام على النصوص المقروءة .

– إبراز مواطن الجمال الفني في المقروء.

– استنتاج عناصر العمل الأدبي شكلا ومضمونا وإصدار أحكام معللة عليها إبداء الرأي في موضوع ذي دلالة يطرح عليه بتوظيف مكتسباته العلمية " [16]

وإصدار الأحكام على النصوص المقروءة وإبراز مواطن الجمال الفني فيها يحتاج إلى معرفة النحو والبلاغة والعروض إلى جانب الملكة النقدية، والملكة النقدية لا تتحقق –كما أشرنا سابقا – دون المصطلحات النقدية. واستنتاج عناصر العمل الأدبي وإصدار الأحكام عليها يتطلب كفاءة تفكيك النصوص وتحليلها متحدة مع الكفاءة النقدية، وتفكيك النصوص يحتاج إلى زاد من المعارف من نحو وصرف وبلاغة وعروض ونقد. وإبداء الرأي في موضوع ما يتطلب حسا نقديا إلى جانب توظيف المكتسبات العلمية، فإبداء الرأي لا يكتمل إلا بتوظيف المكتسبات مع معرفة الجيد من الرديء والتمييز بين المهم والأهم. وهنا دعوة إلى التفكير النقدي اقتضاء، وإلى تمثل مصطلحاته لزوما.

ومما جاء في الأهداف أيضا ما جاء في الهدف الختامي المندمج[17]، لنهاية السنة الأولى، وهو الكفاءة التي يحققها المتعلم من سنة أو من طور تعليمي كامل، أن يكون المتعلم قادرا شفويا على إنتاج نصوص في وضعية تعليق أو تلخيص ذات دلالة، وأن يكون قادرا كتابيا على إنتاج نصوص حجاجية أو تفسيرية لنقد عمل ما : حيث جاء في نص الهدف ما يأتي:[18]

في مقام تواصل دال ، يكون المتعلم قادرا على تسخير مكتسباته القبلية لإنتاج نصوص متنوعة في أشكال متعددة من التعبير .		
في المجال الشفوي	في المجال الكتابي	
يكون قادرا على إنتاج نصوص في وضعية تواصلية ذات دلالة للتلخيص أو التعليق.	جذع مشترك علوم وتكنولوجيا : كتابة نصوص حجاجية وتفسيرية في وضعيات ذات دلالة ونصوص لنقد أثر أدبي من العصور المدروسة.	جذع مشترك آداب : كتابة نصوص حجاجية و تفسيرية في وضعيات ذات دلالة ونصوص لنقد أثر أدبي من العصور المدروسة بتوظيف مصطلحات النقد المناسبة.

ومن المخطط يتبين أن الهدف الختامي المندمج للغة العربية لنهاية السنة الأولى ثانوي يتألف من كفاءتين: كفاءة شفوية، وكفاءة كتابية أما بالنسبة للشفوية فهي مشتركة بين الجذعين، وهي لا تستغني عن النقد لأن التعليق يحتاج إلى إبداء رأي وإبداء الرأي يحتاج إلى نقد، والتعليق هو النقد الجاري كما ذهب إلى ذلك عبد الملك مرتاض[19]. وبالنسبة للكتابية، فلكل جذع كفاءته، فالجذع المشترك علوم وتكنولوجيا نص كفاءته هو الآتي:" **كتابة نصوص حجاجية و تفسيرية في وضعيات ذات دلالة ونصوص لنقد أثر أدبي من العصور المدروسة.**" والشطر الثاني للكفاءة يدعو إلى تكوين متعلمين يمتلكون كفاءة النقد الأدبي وبالتالي يستطيعون كتابة نصوص نقدية. ونص كفاءة الجذع المشترك آداب هو:" **كتابة نصوص حجاجية وتفسيرية في وضعيات ذات دلالة ونصوص لنقد أثر أدبي من العصور المدروسة بتوظيف مصطلحات النقد المناسبة.**" وشطر الكفاءة الثاني لا يدعو إلى تكوين متعلمين يمتلكون كفاءة النقد الأدبي فحسب بل يدعو – إلى جانب ذلك – إلى توظيف مصطلحات النقد الأدبي عند كتابة نصوص نقدية. والتصريح بتوظيف المصطلحات النقدية في نص الكفاءة الكتابية للجذع المشترك آداب يعطي دلالة بضرورة تعليم المصطلح النقدي في هذه المرحلة. وعدم التصريح بتوظيفها في نص كفاءة جذع مشترك علوم وتكنولوجيا لا يعني بالضرورة عدم تعليم المصطلحات النقدية.

ومن الأهداف الوسيطية المندمجة[20]للسنة الأولى الخاصة بنشاط الأدب والنصوص، وهي أهداف مندمجة تساعد في تحقيق الكفاءة المطلوبة من نشاط معين: أنه على المتعلم أن يحسن التحكم في المفاهيم النقدية، وتوظيفها في فهم النصوص ونقدها وإصدار الأحكام حولها، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي: على المتعلم أن" **يتحكم في المفاهيم النقدية لفهم النصوص و استثمارها.**"[21]وكما أشرنا سابقا أن المفاهيم النقدية لا تظهر إلا في مصطلحاتها، فبدون المصطلحات لا يمكن تمييز المفاهيم بعضها عن بعض. وهنا دعوة للتفكير النقدي صريحة ولتمثل المصطلحات النقدية اقتضاء.

ومما جاء في الهدف من إدراج نشاط النقد الأدبي في أنشطة اللغة العربية للسنة الأولى ثانوي الجذع المشترك آداب، هو أن يمتلك المتعلم أنواع المعرفة التي بها يُفعل كفاءاته؛ فبعد معرفة المصطلحات النقدية، يكتسب المتعلم سلوك النقد، الذي به يصدر أحكاما على عمل أدبي، وبهاته جميعا يكون المتعلم قد فعّل كفاءة نقد الأعمال الأدبية، حيث جاء في نص الهدف من إدراج نشاط النقد الأدبي ما يأتي:"...**جعل المتعلمين يتوافرون على أدوات الدراسة الأدبية بصورة كاملة . وذلك على اعتبار أن المعرفة الفعلية (savoir–faire)[22] والمعرفة السلوكية (savoir–être)[23] والمعرفة الصيرورية**

(savoir– devenir)[24] من مركبات الكفاءة وإن المعرفة الموحدة (savoir–associe)[25] تدخل ضمن روافد الكفاءة حيث إن المعرفة الموحدة هي معرفة من الضروري التحكم فيها من أجل تفعيل كفاءة ما. مثال: من أجل تحليل نص أدبي (الذي يشكل كفاءة) تجب معرفة مصطلحات النقد الأدبي (وهي معرفة موحدة). ومن هذا المنظور تشكل مصطلحات النقد الأدبي عاملا أساسيا في التعامل مع النص الأدبي فذهب المنهاج إلى إقرار مبادئ النقد الأدبي إيفاء بالدراسة الأدبية للنص."[26] أضف إلى ذلك أن دراسة مبادئ النقد الأدبي في السنة الأولى ثانوي الجذع المشترك آداب تهدف إلى تحقيق:

" – الاستفادة من مصطلحات النقد في إثراء زوايا النظر إلى النص الأدبي.

– طرق القراءة النافعة لهم باكتشاف نواحي الجمال والقوة في العمل الأدبي.

– تحكم المتعلمين في أدوات النقد الفعالة التي تعينهم على إبراز مواطن الجودة أو الرداءة في الأثر الأدبي.

– ثقافة نقدية توسع أفق المتعلمين وتجعلهم يقتربون من صحة الأحكام التي يصدرونها عن الآثار التي يدرسونها .

– تنمية ملكة الملاحظة والتساؤل والبحث والاستنتاج لدى المتعلمين." [27]

ونلاحظ هنا تلميحا إلى وجوب معرفة المصطلحات النقدية لممارسة التفكير النقدي.

ومن بين الأهداف العامة للمطالعة الموجهة، أن يكون المتعلم قادرا على إصدار أحكام نقدية حول ما يقرأ، حيث جاء في نص الهدف:**"تكوين أحكام نقدية عن المقروء وانتفاعه به في الحياة العملية."**[28] وهنا دعوة إلى التفكير النقدي صريحة وإلى تمثل المصطلحات اقتضاء.

ومن بين الأهداف العامة للتعبير الشفوي، أن يكون المتعلم قادرا على **التعبير عن رأي أو فكرة حول موضوع ما**؛ وهذه العبارة الأخيرة هي تعبير عن التفكير النقدي.

ومن بين الأهداف العامة للتعبير الكتابي، أن يقدر المتعلم على التعبير عن أديب أو فن من الفنون الأدبية محللا ومعللا وموازنا بين الآراء، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي:" **التعبير الأدبي ويتناول الحديث عن أديب أو عصره أو فن من الفنون الأدبية مع التحليل والتعليل والموازنة."**[29]والمقصود بالتعبير الأدبي هنا التعبير القائم على أسس فنية وليس مجرد التعبير العادي الذي يمكن أن يكون حديثا

عاديا. والحديث عن أديب أو عصره أو فن من الفنون الأدبية لايكتفي – في وجهة نظرنا – بالسرد أو الوصف بل يكون معهما نقد.

– ومما جاء من الأهداف العامة لنشاط قواعد النحو والصرف، أن يكون المتعلم قادرا على تنظيم معارفه، وتوظيفها في نقد الأساليب والعبارات لتبيين واضحها من غامضها وقويها من ركيكها، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي: **"تنظم معلومات التلاميذ اللغوية تنظيما يسهل عليهم الانتفاع بها، ويمكنهم من نقد الأساليب والعبارات نقدا يبين لهم وجه الوضوح أوالغموض وأسباب القوة أوالركاكة في هذه الأساليب."**[30] وهنا دعوة إلى التفكير النقدي صريحة، وإلى تمثل مصطلحاته لزوما.

– ومن الأهداف العامة لدرس البلاغة، أن يقدر المتعلمون على المفاضلة بين الأدباء، وبين الأعمال الأدبية، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي:**"تمكين المتعلمين من المفاضلة بين الأدباء ومن الموازنة بين الآثار الأدبية ..."**[31] وهذه المفاضلة والموازنة لا تعدو أن تكون نقدا.

– ومما يراعى في درس العروض في المتعلمين أن يمتلكوا ملكة التمييز بين جيد الشعر وفاسده، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي: **"تمكينهم من التمييز بين صحيح الشعر وفاسده،لأن العروض هو ميزان الشعر الذي يسمح بذلك التمييز."**[32]

ويلاحظ من نصوص بعض الأهداف العامة لبعض أنشطة اللغة أن بعضها كانت الدعوة فيها إلى التفكير النقدي صريحة وفي البعض الآخر ضمنية، لكن تمثل المصطلحات – كان في كلها –اقتضاء.

2.3 المطلب الثاني: في أهداف منهاج السنة الثانية

فمما جاء من الأهداف المحققة في ملمح الدخول للسنة الثانية ثانوي شعب الرياضيات، والعلوم التجريبية، والتسيير والاقتصاد، تقني رياضي، والذي يقدم ملمحا عن الكفاءات التي خرج بها المتعلم من السنة الأولى جذع مشترك علوم، أنه على المتعلم إصدار أحكام معللة على عناصر العمل الأدبي بعد استنتاجها، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي **"استنتاج عناصر العمل الأدبي شكلا ومضمونا وإصدار أحكام معللة عليها"**[33]، وهذا الأخير لايضطلع به إلا النقد لأن دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها وإصدار الحكم عليها ما هي إلا إجراءات من إجراءات النقد الأدبي، وهنا نجد دعوة إلى التفكير النقدي ضمنية، وبالتالي إلى تمثل المصطلحات اقتضاء.

ومن الأهداف العامة للأنشطة المقررة الداعية إلى النقد الأدبي أو إلى تمثل مصطلحاته نجد ما يلي :

– الأهداف الخاصة بنشاط دراسة النصوص التواصلية: ومنها أنه على الأستاذ أن يوظف النصوص التواصلية في تنمية الملكة النقدية للمتعلم، من خلال نقد – هذا الأخير– للظواهر التي تعالجها النصوص التواصلية، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي:"...**على الأستاذ أن يستغلها...لتنمية ملكة المتعلم النقدية من خلال نقد الظاهرة التي يتناولها النص التواصلي**"[34]

– الأهداف الخاصة بنشاط قواعد النحو والصرف: ومنها أن قواعد النحو والصرف تنمي الملكة النقدية اللغوية وهذه الأخيرة تؤدي إلى تنمية الذوق الفني للمتعلم، كما جاء في نص الهدف "**تنمية الذوق الفني لدى المتعلم من خلال تعامله مع النصوص المتنوعة و إبراز ما فيها من أساليب راقية وصور جميلة.**"[35]

– الأهداف الخاصة بنشاط المطالعة الموجهة: ومنها أن المطالعة الموجهة تهدف إلى معرفة مقومات الفن القصصي ونقدها، حيث جاء في نص الهدف:"**التعرف على مقومات الفن القصصي ونقدها.**"[36]

و من الكفاءات المذكورة في ملمح الدخول إلى السنة الثانية من التعليم الثانوي شعبتا الآداب والفلسفة، واللغات الأجنبية، الذي يقدم ملمحا عن الكفاءات التي خرج به المتعلم من السنة الأولى الجذع المشترك آداب، أن يصدر المتعلم الأحكام على مايقرأ، ويبرز الجمال الفني فيه، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي:

" **– إصدار الأحكام على النصوص المقروءة .**

– إبراز مواطن الجمال الفني في المقروء ."[37]وإصدار الأحكام يحتاج إلى ملكة نقدية، وإصدار الأحكام لدى قراءة الإبداع لاتخرج عن التمييز بين الجيد والرديء. ومن المهام التي يضطلع بها النقد التعليق علي العمل الأدبي بالسعي إلى إبراز الأسرار الجمالية والحقائق المخبوة التي يحملها النص الأدبي للقراء. فهنا نجد دعوة إلى التفكير النقدي ضمنية وبالتالي إلى المصطلحات اقتضاء.

أما ملمح خروج المتعلم من هذه السنة، فقد لُخص بأن يكون المتعلم، قادرا على إنتاج نصوص ذات علاقة بالمحاور التي يدرسها، بتمثل الطابع الوصفي والسردي والحجاجي، مع مراعاة الصدق في التعبير والجمال في العرض؛ على أن يتحكم في الكفاءة اللغوية والأدبية، حيث جاء في نص الأهداف ما يأتي: أن يكون المتعلم "...**قادرا على:**

إنتاج وكتابة نصوص ذات طابع وصفي أو سردي أو حجاجي وذات علاقة بالمحاور المطروحة في تدريس نشاطات المادة وذلك :

– فـي وضـعيات ذات دلالـة بتمثـل خصـائص الوصـف أو السـرد أو الحجـاج و بمراعـاة مصداقية التعبير وجمالية العرض.

– التحكم في الكفاءة اللغوية والأدبية على وجه الإجمال."[38]

فإن تجردنا من الإجراء التأويلي واكتفينا بالجانب الظاهري اللفظي فإننا نقول إنه لا حديث هنا عن النقد وعن مصطلحاته، أما إذا اعتمدناه فإننا نقول أن عبارة إنتاج وكتابة نصوص ذات طابع وصفي أو سردي أو حجاجي وذات علاقة بالمحاور المطروحة في تدريس أنشطة المادة، تشير إلى النقد الأدبي لأن النقد الأدبي نشاط من أنشطة المادة والتي هي هنا اللغة العربية . وعبارة التحكم في الكفاءة اللغوية والأدبية فيها إشارة إلى كفاءة النقد الأدبي، لأن كفاءة النقد الأدبي مكون من مكونات الكفاءة الأدبية.

والهدف الختامي المندمج لنهاية هذه السنة، وهو الكفاءة التي يحققها المتعلم من سنة أو من طور تعليمي كامل، يتطلب من المتعلم أن ينتج نصا لعرض رأي أو مناقشة فكرة، ويكتب نصوصا نقدية لنقد الآثار التي يدرسها، حيث جاء نص الهدف كالآتي:[39]

في مقام تواصل دال، يكون المتعلم قادرا على تسخير مكتسباته القبلية لإنتاج – مشافهة وكتابة – نصوص متنوعة في أشكال متعددة من التعبير، تتوافر على البنية الدلالية والشكلية .	
في المجال الشفوي	**في المجال الكتابي**
إنتاج نصوص ذات طابع وصفي أو سردي أو حجاجي للتلخيص أو عرض رأي أو مناقشة فكرة .	**كتابة نصوص ذات طابع وصفي أو سردي أو حجاجي في وضعيات فعلية وكتابة نصوص نقدية ترتبط ر العصور المدروسة .**

والإشارة إلى النقد – في الهدف الختامي المندمج – واضحة، ففي المجال الشفوي: إنتاج نصوص لعرض رأي، أو مناقشة فكرة تشير إشارة واضحة إلى النقد لأن عرض الرأي نقد في ذاته، ومناقشة فكرة تتطلب الحكم عليها، أو تعديلها، أو إلغائها، وهذه الإجراءات الأخيرة كلها إجراءات نقدية. أما ما يخص المجال الكتابي فلا تعليق عليه لأنه صُرح فيه تصريحا واضحا بكتابة نصوص نقدية.

أما الأهداف الوسيطية المندمجة – لهذه السنة، الشعب الأدبية –فيكفي أن نشير إلى بعض الأهداف الخاصة بنشاط الأدب والنصوص – لأنه لم يتم الإشارة أو التلميح إلى النقد أو مصطلحاته في بقية

أهداف الأنشطة الأخرى.- حيث سعت إلى جعل المتعلمين يكتشفون معطيات النصوص ويناقشونها، ويحددون مظاهر الاتساق والانسجام في بنائها، ويتحكمون في المفاهيم النقدية لفهم النصوص واستثمارها، حيث جاء في نص الأهداف، ما يأتي:

" – اكتشاف معطيات النص الداخلية والخارجية ومناقشتها.

– اكتشاف مظاهر الاتساق والانسجام في تركيب فقرات النص.

– التحكم في المفاهيم النقدية لفهم النصوص و استثمارها."[40]

ومناقشة معطيات النص الداخلية والخارجية، والحكم على الاتساق والانسجام في تركيب فقرات النص لا يتحققان إلا في إطار النقد.

وقواعد النحو والصرف تهدف – إلى جانب أهداف أخرى – إلى جعل المتعلمين يستثمرونها في نقد أساليب النصوص، حيث جاء في نص الهدف ما معناه: **جعل المتعلمين يمتلكون ملكة نقد الأساليب اللغوية.**[41]

ومن أهداف نشاط النقد الأدبي لهذه السنة، الشعب الأدبية، أن يكون المتعلم قادرا على ممارسة ملكته النقدية وتمرسها تمرسا جادا، بعد الذي اكتسبه من ملكة نقدية في السنة الأولى الجذع المشترك آداب، حيث ذهب نص الهدف إلى **جعل المتعلم يتمرس مفاهيم النقد الأدبي تمرسا جادا يجعله يعزز ملكته النقدية المكتسبة خلال السنة الأولى جذع مشترك آداب.**[42] إضافة إلى السعي إلى تحقيق أهداف أخرى نذكر منها، أنه على المتعلم اتقان النقد للتعمق في البحث والتفكير وإبداء الرأي حول ما ينقد وإصدار الحكم عليه، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي :

"... **أن يتدرب المتعلم على النقد المتقن ليصبح قادرا على التعمق في بحثه وسبيل تفكيره وإبداء رأيه و إصدار أحكامه .**

– فهم دروس الأدب : حيث بدراسة مصطلحات النقد الأدبي يزداد المتعلم فهما لتقنيات النقد فيتفاعل مع النص الأدبي تفاعلا إيجابيا، فيتعمق فهمه للأثر المدروس وينعكس ذلك إيجابا على فكره ولغته ."[43]

ومن هذا الأخير يتبين لنا أنه ليس تقنيات النقد فحسب تتحقق ملكتها في المتعلم بفضل دراسة مصطلحاته بل وكل من مفاهيمه وإجراءاته...

3.3 المطلب الثالث: في أهداف منهاج السنة الثالثة

ما يلاحظ في ملمح الدخول إلى السنة الثالثة من التعليم الثانوي، الشعب العلمية والتقنية: أنه لم يتم الإشارة إلى النقد ولا إلى مصطلحاته.[44] غير أنه قد تم الإشارة إليه في أهداف ملمح الخروج من هذه السنة، الشعب : العلمية والتقنية، في العبارة " **النقد الأدبي لأنماط مختلفة من النصوص التي تنتمي إلى العصور المدروسة.**"[45] لا تعليق عن العبارة لأن فيها إشارة واضحة لجعل المتعلمين يمارسون النقد الأدبي عند تحليلهم للنصوص المدروسة، إلا أن ما نضيفه هنا فهو ما قلناه منذ بداية الحديث عن النقد في بحثنا هذا وهو أن لا نقد دون مصطلحاته، وأن لا حديث عن نقد دون الحديث عن مصطلحاته.

وقد جاء في الهدف الختامي المندمج لنهاية هذه السنة الشعب المذكورة سابقا، أنه على المتعلم أن ينتج نصوصا للتلخيص أو ابداء رأي أو مناقشة فكرة، أو نقد عمل أدبي، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي:[46]

في مقام تواصل دال، يكون المتعلم قادرا على تسخير موارده القبلية لإنتاج – مشافهة وكتابة – أنماط متنوعة من النصوص لتحليل فكرة، أو التعبير عن موقف أو إبداء رأيه بما يجعله قادرا على مواصلة مساره الدراسي أو الاندماج في وسط مهني .	
في المجال الشفوي	**في المجال الكتابي**
إنتاج نصوص ذات نمط سردي أو تفسيري أو وصفي أو حجاجي أو حواري أو إعلامي للتلخيص أو عرض رأي أو مناقشة فكرة في وضعية ذات دلالة .	**كتابة نصوص سردية أو تفسيرية أو وصفية أو حجاجية أو حوارية أو إعلامية في وضعيات فعلية ونصوص نقدية ترتبط ر العصور المدروسة .**

ومن مخطط الهدف الختامي المندمج يتبين، وخاصة في المجال الكتابي، جعل المتعلم قادرا على إنتاج نصوص نقدية ترتبط بنصوص العصور المدروسة .

أما الأهداف الوسيطية المندمجة لأنشطة اللغة العربية في هذه السنة الشعب السابقة الذكر فلم يجر الحديث فيها عن النقد أو عن مصطلحاته.

ومن بين ماجاء في الأهداف من تدريس الأنشطة المقررة، فإن الهدف من دراسة النصوص التواصلية، هو أن يكون المتعلم ناقدا للظاهرة التي يتناولها النص التواصلي، حيث جاء في نص الهدف ما معناه: **هو جعل المتعلم يقف موقفا نقديا من الظاهرة التي تناولها النص الأدبي في ضوء المعطيات الواردة في النص التواصلي.**[47] ومن بين الأهداف من دراسة البلاغة هو جعل المتعلمين يفهمون

النصوص الأدبية مستثمرين مكتسباتهم القبلية، ومبيين ما فيها من جمال وتأثير في النفوس، حيث جاء في نص الهدف: على المتعلم" **فهم النص الأدبي بإدراك خصائصه البلاغية ومزاياه وتبيان ما فيه من جمال، ومدى تأثيره في النفوس.**"[48] ومن بين الأهداف من تدريس المطالعة الموجهة هو جعل المتعلمين يحللون النصوص وينقدونها، متذوقين اللغة وجمالها، فيزداد تشوقهم للمطالعة، حيث جاء في نص الهدف ما معناه: **إقدار المتعلمين على النقد والتحليل وتذوق اللغة وجمالها وتشويقهم إلى المواضيع المطروقة في النص.**[49]

ومما جاء في ملمح الدخول إلى هذه السنة، الشعب الأدبية: هو جعل المتعلمين يتحكمون في الكفاءة اللغوية والأدبية في دراسة النصوص وتحليلها ونقدها، حيث جاء في نص الهدف: على المتعلم" – **التحكم في الكفاءة اللغوية والأدبية على وجه الإجمال.**"[50]وهنا إشارة إلى النقد ولو بطريقة غير مباشرة لأن الكفاءة اللغوية والأدبية لا تتحقق إلا بتكامل بين دراسة النصوص ودراسة قواعدها ودراسة بلاغتها ونقدها، لتبيين جيدها من رديئها.

أما بعض ما جاء في ملمح الخروج من هذه السنة، الشعب الأدبية؛ أي ملمح الكفاءة للدخول إلى الجامعة، هو امتلاك ملكة النقد الأدبي للأعمال الأدبية المختلفة، حيث جاء في نص الهدف ما يأتي:" – **النقد الأدبي لأنماط مختلفة من النصوص التي تنتمي إلى العصور الأدبية المدروسة.**"[51] وهنا إشارة واضحة إلى جعل المتعلم يمتلك كفاءة نقد النصوص المقررة.

أما الهدف الختامي المندمج لنهاية هذه السنة الشعب الأدبية: فإنه يهدف إلى جعل المتعلم ينتج نصوصا للتلخيص أو ابداء رأي أو مناقشة فكرة، أو نقد عمل أدبي، حيث جاء نص الهدف كما يأتي:[52]

في مقام تواصل دال، يكون المتعلم قادرا على تسخير مكتسباته القبلية لإنتاج – مشافهة وكتابة – أنماط متنوعة من النصوص لتحليل فكرة، أو التعبير عن موقف أو إبداء رأيه، بما يجعله قادرا على مواصلة مساره الدراسي أو الاندماج في وسط مهني	
في المجال الشفوي	**في المجال الكتابي**
إنتاج نصوص ذات نمط سردي أو تفسيري أو وصفي أو حجاجي أو حواري أو إعلامي للتلخيص أوعرض رأي أو مناقشة فكرة في وضعيات ذات دلالة .	**كتابة نصوص سردية أو تفسيرية أو وصفية أو حجاجية أو حوارية أو إعلامية في وضعيات فعلية ونصوص نقدية ترتبط ر العصور المدروسة**

ويظهر من المخطط بأن للنقد نصيب من الهدف الختامي المندمج؛ فعرض رأي، في الحقيقة، هو نقد. وكتابة نصوص نقدية هو تحرير للعملية النقدية .

أما ماجاء في الأهداف الوسيطية المندمجة، ماجاء في الأهداف الوسيطية لنشاط الأدب والنصوص والتي بعضها: أن يكتشف المتعلم معطيات النصوص ويناقشها، ويستثمر المفاهيم النقدية في فهمها ونقدها وإبداء الرأي حولها. فمما جاء في نص الأهداف:

" **– اكتشاف معطيات النص الداخلية والخارجية ومناقشتها.**

– استثمار المفاهيم النقدية للتعمق في فهم النص."[53]

ومناقشة معطيات النص الداخلية والخارجية تتطلب – إلى جانب امتلاك كفاءة تحليل النصوص – كفاءة نقدية. وكذلك استثمار المفاهيم النقدية للتعمق في فهم النص يتطلب كفاءة نقدية.

أما في الأهداف الوسيطية لباقي الأنشطة فلم يتم الإشارة إلى النقد أو مصطلحاته، أو التلميح إليهما.

أما عن الأهداف العامة للأنشطة فقد اكتفينا بالحديث عن الأهداف التي أشارت إلى النقد أومصطلحاته، ومنها أن الهدف من النصوص التواصلية **هو جعل المتعلم قادرا على نقد الظاهرة التي يعالجها النص الأدبي.**[54] ومنها – أيضا – أن الهدف من البلاغة هو جعل المتعلمين يوظفون ما يكتسبونه من نشاط البلاغة في نقد النصوص الأدبية، حيث جاء في نص الهدف: **"توظيف المفاهيم والتقنيات والأساليب البلاغية في دراسة النص النقدية."**[55]

4. خاتمة:

في الختام، فإن نصوص أهداف المناهج قد قدمت تصورا للبناء الفكري النقدي للمتعلم في المرحلة إلى جانب اقتضاء تمثل مصطلحاته. ويظهر هذا التصور في شكل تصورات تعليمية نلخص بعضها فيما يلي:

– أننا وجدنا أن أغلب الكفاءات المرجو تحققها في المتعلمين في مرحلة التعليم الثانوي التي أشارت إلى النقد الأدبي أو إلى مصطلحاته، وأغلب الأهداف المنشودة، لم تصرح بتعليمية المصطلح النقدي، بل اكتفت بالإشارة إلى تعليم التفكير النقدي الأدبي عامة.

– هو أن تعليم النقد الأدبي لا يتحقق دون تعليم مصطلحاته. وهذا الاستنتاج الأخير لا يعني أن تعليم المصطلح النقدي موجود بالفعل – أي مصرح به في المنهاج، أو مصاغة له أهداف خاصة به، أو له

نصيب من التوزيع الزمني – وإنما موجود بالقوة (كوجود الطبيب والمهندس والأديب والناقد والمحامي والقاضي ...إلخ في كل إنسان.)

– أن محتويات نشاط النقد الأدبي في السنة الأولى ثانوي الجذع المشترك آداب ماهي إلا مصطلحات نقدية مثل (النقد الأدبي، الموضوعية والذاتية، الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية، التجربة الشعرية، اللفظ والمعنى...) وكذلك الوحدات المقررة لنشاط النقد الأدبي في السنة الثانية من التعليم الثانوي، شعبتي : آداب وفلسفة ولغات أجنبية ماهي إلا عبارة عن مصطلحات نقدية أيضا. وهذا يؤكد ما توصلنا إليه من أن تعليم النقد في هاتين السنتين ما هو إلا تعليم لمصطلحاته. ورغم النتيجة هذه نعود ونكرر ما قلناه فيما سبق من أن تعليم المصطلحات النقدية موجود بالقوة وليس موجود بالفعل لأنه لو كان موجود بالفعل لصرح بتعليمه في المنهاج ولوُضعت له أهداف خاصة به، وليست خاصة بالنقد عامة فقط. وهذا يشير إلى اضطراب المنهاج في وضع الأهداف والكفاءات الخاصة بنشاط النقد الأدبي.

هوامش:

[1] فريد حاجي: تطوير التعليم الثانوي: الضرورة والأبعاد، مجلة المربي، المركز الوطني للوثائق التربوية (الجزائر)، العدد 4، سبتمبر – أكتوبر 2005، ص 7.

[2] ينظر: محمد عدنان عليوات: الذكاء وتنميته لدى أطفالنا، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (عمان)، (الأردن)، 2007، ص 149.

[3] ينظر: محمد عدنان عليوات: الذكاء وتنميته لدى أطفالنا، ص 150.

[4] ينظر: سعيد عبد العزيز: تعليم التفكير ومهاراته تدريبات وتطبيقات علمية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (عمان)، (الأردن)، ط1، 2009، ص 22.

[5] للاستزادة ينظر: جودة أحمد سعادة: تدريس مهارات التفكير (مع مئات الأمثلة التطبيقية)، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، (الأردن)، ص 77. وعدنان يوسف العتوم وآخرون: تنمية مهارات التفكير نماذج نظرية وتطبيقات عملية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، (عمان)، (الأردن)، ط1، 2007، ص 76.

[6] بسيوني عبد الفتاح فيود: قراءة في النقد القديم، مؤسسة المختار، (القاهرة)، ط1، 2010، ص 17.

[7] الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1، 2009، ص64.

[8] ينظر: رشدي أحمد طعيمة: الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية: إعدادها، تطويرها، تقويمها، دار الفكر العربي، (القاهرة)، 2000، ص 28.

[9] لخضر زروق: تقنيات الفعل التربوي ومقاربة الكفاءات، دار هومه، (الجزائر)، ص 16.

[10] ينظر: حلمي أحمد الوكيل ومحمد أمين المفتي: أسس بناء المناهج وتنظيماتها، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط2، 2007، ص24.

[11] ديفيد. اس. أسترينج، التحليل الرياضي، أسلوب جوهري ومباشر: تر: علي محمد إبراهيم وراضي إبراهيم محمد علي، منشورات جامعة الفاتح، (طرابلس)، (ليبيا)، ط1، 1998، ص 41.

[12] "هي الكفاءات العامة التي لا ترتبط بمجالات محددة أو انشطة معينة وإنما يمتد توظيفها إلى مجالات عدة أو أنشطة مختلفة المطلوب تحققها للمتعلم في هذه السنة. والكفاءة هي " ... مجموع المعارف، والقدرات والمهارات المدمجة، ذات وضعية دالة، والتي تسمح بإنجاز مهمة أو مجموعة مهام معقدة." إبراهيم عباسي وآخرون: الكتاب السنوي 2003، وزارة التربية الوطنية، المركز الوطني للوثائق التربوية، (الجزائر)، ص 10.

[13] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا) مادة اللغة العربية وآدابها، وزارة التربية الوطنية، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، (الجزائر)، مارس2005، ص8.

[14] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا) مادة اللغة العربية وآدابها، ص 10.

[15] ملمح الخروج: هو مجموع الكفاءات الختامية المطلوب تحققها للمتعلم في نهاية السنة الأولى ثانوي. والكفاءة الختامية هي دمج لمجموعة من الكفاءات المرحلية يتم بناءها وتنميتها خلال سنة دراسية أو طور، ففي نهاية الطور المتوسط مثلا: يقرأ المتعلم نصوصا ملائمة لمستواه ويتعامل معها. والكفاءة المرحلية: هي مجموع من الكفاءات القاعدية تسمح بتوضيح الأهداف الختامية لجعلها أكثر قابلية للتجسيد، كأن يقرأ المتعلم جهرا ويراعي الأداء الجيد مع فهم ما يقرأ. وهي تتعلق بشهر، أو فصل، أو مجال معين. والكفاءة القاعدية: هي مجموع نواتج التعلم الأساسية المرتبطة بالوحدات التعليمية التي توضح بدقة ما سيفعله المتعلم أو ما سيكون قادرا على أدائه أو القيام به في ظروف معينة. وكلما تحكم فيها تسنى له الدخول دون مشاكل في تعلمات جديدة ولاحقة، فهي الأساس الذي يبنى عليه التعلم. ينظر تعريف الكفاءة القاعدية، والكفاءة المرحلية، والكفاءة الختامية، فريد حاجي: التدريس والتقويم بالكفاءات، سلسلة موعدك التربوي، المركز الوطني للوثائق التربوية، (الجزائر)، العدد19، ديسمبر 2005، ص 2.

[16] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا) مادة اللغة العربية وآدابها، ص11.

[17] الهدف الختامي المندمج هو " كفاءة كبرى تتناول أهم مكتسبات سنة أو طور تعليمي. يدمج الهدف الختامي للإدماج مجمل كفاءات الطور ..." وزارة التربية الوطنية، مجلة المربي، المركز الوطني للوثائق التربوية، (الجزائر)، العدد 1، أفريل – ماي 2004، ص 16.

[18] ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص12.

[19] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه، (الجزائر)، 2005، ص 29.

[20] وهي أهداف تخدم الكفاءة المحددة؛ إذ من خلال تحقق جملة من الأهداف الوسيطية المندمجة تتحقق الكفاءة المرسومة " اللجنة الوطنية لإعداد المناهج، مناهج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، الشعب: العلمية والتقنية، وزارة التربية الوطنية، مطبعة الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد، (الجزائر)، مارس 2006، ص 8.

[21] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص 14.

[22] هي المعرفة التي يكون المتعلم ممتلكا لها، أو قد اكتسبها وعليها يمارس نشاطا، أو يؤدي عملا معينا، مثل: استعمال تقنية حسابية، أو تطبيق قاعدة ... ينظر: وزارة التربية الوطنية، مجلة المربي، المركز الوطني للوثائق التربوية، (الجزائر)، العدد1، أفريل- ماي، 2004، ص 16.

[23] وهي " تصرف التلميذ بعد اكتساب العادة. نتعرف على اكتساب التلميذ لسلوك ما، عندما يقوم به عفويا دون أي إيعاز من المدرس " وزارة التربية الوطنية، مجلة المربي، المركز الوطني للوثائق التربوية، (الجزائر)، العدد1 أفريل- ماي، 2004، ص 16.

[24] هي المعرفة التي سيكون عليها المتعلم بعد اكتساب المعرفة الفعلية مثل حل مسائل حسابية بعد أن يكون قد اكتسب تقنية الحساب، أو حل وضعية إدماجيه باستثمار المكتسبات.

[25] وهي معرفة تُفعل الكفاءة، حيث أن الكفاءة النقدية لا يتم تفعيلها إلا بمعرفة المصطلحات النقدية، ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص 29.

[26] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى من التعليم الثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص 29.

[27] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى ثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا) مادة اللغة العربية وآدابها، ص 29.

[28] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى ثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص 24.

[29] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى ثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص 26.

[30] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى ثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص27.

[31] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى ثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص 27.

[32] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الأولى ثانوي، للجذعين المشتركين (آداب، علوم وتكنولوجيا)، مادة اللغة العربية وآدابها، ص 28.

[33] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: مناهج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، الشعب: العلمية والتقنية، ص 6.

[34] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: مناهج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، الشعب: العلمية والتقنية، ص 10.

[35] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: مناهج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، الشعب: العلمية والتقنية، ص 11.

[36] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: مناهج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، الشعب: العلمية والتقنية، ص 11.

[37]اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، شعبتا: الآداب والفلسفة واللغات الأجنبية، وزارة التربية الوطنية، مطبعة الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد، (الجزائر)، مارس 2006، ص 32.

[38] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، شعبتا: الآداب والفلسفة واللغات الأجنبية، ص 32.

[39]ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، شعبتا: الآداب والفلسفة واللغات الأجنبية، ص 33.

[40] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، شعبتا: الآداب والفلسفة واللغات الأجنبية، ص 34.

[41]ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، شعبتا: الآداب والفلسفة واللغات الأجنبية، ص 37.

[42]ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، شعبتا: الآداب والفلسفة واللغات الأجنبية، ص 39.

[43] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، مادة اللغة العربية وآدابها، شعبتا: الآداب والفلسفة واللغات الأجنبية، ص 39 – 40.

[44] ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعب: الرياضيات، العلوم التجريبية، تسيير واقتصاد، تقني رياضي، وزارة التربية الوطنية، مطبعة الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد، (الجزائر)، مارس 2006، ص 4.

[45] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعب: الرياضيات، العلوم التجريبية، تسيير واقتصاد، تقني رياضي، ص 4.

[46] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعب: الرياضيات، العلوم التجريبية، تسيير واقتصاد، تقني رياضي، ص 5.

[47] ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعب: الرياضيات، العلوم التجريبية، تسيير واقتصاد، تقني رياضي، ص 9.

[48] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعب: الرياضيات، العلوم التجريبية، تسيير واقتصاد، تقني رياضي، ص 11.

[49] ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعب: الرياضيات، العلوم التجريبية، تسيير واقتصاد، تقني رياضي، ص 12.

[50] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعبتا: آداب وفلسفة ولغات أجنبية، وزارة التربية الوطنية، مطبعة الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد، (الجزائر)، مارس 2006 ص 5.

[51] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعبتا: آداب وفلسفة ولغات أجنبية، ص5.

[52] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعبتا: آداب وفلسفة ولغات أجنبية، ص 5.

[53] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعبتا: آداب وفلسفة ولغات أجنبية، ص 6.

[54] ينظر: اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعبتا: آداب وفلسفة ولغات أجنبية، ص 8.

[55] اللجنة الوطنية لإعداد المناهج: منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، شعبتا: آداب وفلسفة ولغات أجنبية، ص 9.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 689 - 702 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

منهج الأدلة بين النظرية النحوية والمقاربة اللسانية الحديثة: دراسة لسانية مقارن

The Evidence Method between the Grammatic Theory and the Modern Linguistic Approach A Comparative Linguistic Study

هاجر ماصري *

Hadjer masri

مخبر اللسانيات واللغة العربية

جامعة محمد خيضر _ بسكرة (الجزائر)

Université of Biskra/Alegria

Hadjer.masri@univ-biskra.dz

تاريخ الإرسال:2020/11/08	تاريخ القبول:2021/06/05	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

لقد انطلق علماء العربية في معالجتهم للنص من خلفيات ابستيمولوجية مثَّلت أساس عملهم وفَرَادَة تصوراتهم، وهو ما هيَّأ لظهور علم أصول النَّحو الذي يبحث في المؤسسات الكلية لفلسفة النحاة من خلال استجلاء الأدلة والمصادر، حيث يعرض هذا البحث الجدل الدائر بين المفاهيم اللغوية للمدونة والإشكالات التي أوردها اللسانيون المحدثون حول مباحث السماع والقياس في علاقتها بالأصول المعرفية بالنظر في منهجية النحاة واللسانيين.

الكلمات المفتاحية: نحو، أدلة النحو، سليقة لغوية، صوغ قياسي، لسانيات، منهج.

Abstract :

A Arab scholars set out to treat the text from epistemological backgrounds, which represented the basis of their work, and the uniqueness of their perceptions, which prepared for the emergence of the science of etymology, that latter looking in the full institutions that undertake of inspecting the philosophy of grammarians, by elucidating the evidence and sources, as this research presents the controversy surrounding the linguistic concepts of the linguistic code and the problems presented by it overhearing and analogy topics in their relationship with the epistemological foundations by looking at the methodology of grammarians and linguists.

Keywords: grammar linguistics; analogic creation; grammatical evidence; method.

* هاجر ماصري Hadjer.masri@univ-biskra.dz

مقدمة

لعلَّ ما يعمِّق شرعية الحدود البَينية بين الدرس اللغوي والدرس اللساني الحديث اختلاف السياق التاريخي والنظر الابستيمي، ذلك أن النظرية النحوية لا تفصح عن أبعادها، ولا عن منهجية اختياراتها، على خلاف النظر اللساني الذي يسير سيرا خطيا في سنّه للنظريات اللسانية حيث مثُلت مقومات النظرية النحوية في كتب أصول النحو متمثِّلة في مباحث السماع والقياس والتعليل، والتي نلفها حاضرة في الدرس اللساني كتصورات تجريدية لا كمستويات تطبيقية، فالنحو العربي بأصالته هيكل قائم بذاته مستغن عن إثبات شرعيته، يسعى إلى تأسيس منظومة تطويرية مشرَّعة للتعاطي مع اللغة في ذاتها.

فمحاولة التأصيل لِعلم أصول النَّحو تَمتَتِح شرعيتها من منطلقات نشوئها وأهداف حضورها وخصوصية منهجها، وهو ما دفع النحاة إلى الكلف بسنّ حدود للاتصال والتداخل والانسجام، أو الانفصال والقطيعة بين الحقول المعرفية المختلفة، وأبرزها علم أصول الفقه وعلم أصول النحو[1]، والناظر في تعريفات المتقدمين لأصول النحو يلفي تداخلا والخطاب الفقهي، فالتقارب الدَّلالي بين الشريعة من جهة، والنحو من جهة أخرى قد أفضى إلى تأكيد هذا التقارب الذي صدر من طبيعة الموضوع، إذ تناسلت منه خيوط التأثير لِيتَّخذ البيئة الإسلامية شاهد عيان على الأحكام المنتجَة، يظهر ذلك جليا عند الأنباري (577هـ)" أصول النحو أدلة النحو التي تفرعت منها فروعه وفصوله، كما أن أصول الفقه أدلة الفقه التي تنوعت عنها جملته وتفصيله، وفائدته التعويل في إثبات الحكم على الحجة والتعليل"[2].

وحاصل القول أنه وإن اتفقت علوم العربية ونخص منها النحو –باعتباره المشترك بين الألسن والنظام الضابط للغات– وعلم اللغة الحديث في مادة الدرس أي الظاهرة اللغوية، فإن آليات العمل ومنهجية التفكير هو ما يؤسس للعلم مستقلا بذاته، إذ في سبيل ضبط المدونة اللغوية والبحث في اللغة هُدي اللسانيون إلى استحداث مناهج للنظر، فكان السماع والقياس أبرز المناهج المعتمد عليها لفهم منطق اللغة من جهة، وسنّ قواعد حاكمة للسان من جهة أخرى، في حين اضطلعت اللسانيات بمنهج يتناول منطق اللغة في ذاتها مفرزة مناهج لسانية متعددة، تنظر في الظواهر اللغوية نظرة مباينة لرديفتها، لذلك فإن قضايا من مثل السماع والقياس لا تجد لها ذات الموقع في علم اللسان.

وبمحاولة استظهار الرؤية اللسانية لمظاهر هذين المنهجين يكفي النأي عن أي محاكمة للتراث بأثر رجعي، إذ كل ما يجوز النظر فيه، المنهجية الخاضعة للنطاق الابستيمي الذي تنتمي إليه علوم العربية، والوقوف عند الحدود والمفاهيم التي سنتها القيود اللسانية الحديثة والتي يمكن وسمها بالمعرفة اللسانية الحديثة

وهو ما تطرحه إشكالية البحث. فهل جاءت تصورات اللسانيين للسماع والقياس مقاربة للتصور النظري الذي باءت به المدونة العربية؟ أم أن الأهداف التي سطّرها كلا الاتجاهين حالت دون ذلك؟ وما حدود الاتصال والانفصال والتداخل، بين المنهجين؟

وتكمن أهمية الدراسة في تحقيق النظر في حقيقة الممارسة اللغوية عند القدامى، وخصائصها العلمية والمنهجية لمنهجي السماع والقياس، ومدى اقترابها مما جدّ في ساحة التنظير اللساني من نظريات عند المحدثين.

ومما لا شك فيه أن البحث في اللغة غاية في حد ذاته، وإن مما يستلزم إيضاحه بادئ ذي بدء مكانة السماع والقياس في تفعيل اللغة بين الجماعة اللغوية، لذلك فإن أبرز أسباب اختيار الموضوع تتجلى في:

- الرغبة في الكشف عن بعض منطلقات النحاة وموقفهم من اللغة.
- محاولة فهم قضية الاكتساب اللغوي التي ظلت مشكلة يعاني منها النشء إلى اليوم.
- الكشف عن منهجية الدرس اللساني الحديث في معالجته لمنهجي السماع والقياس.

ومن ثمة فهذا البحث يهدف إلى تبيين أهمية السماع والقياس بوصفهما وسائل إجرائية اعتمد عليهما النحاة في التقعيد للغة وضبط المدونة اللسانية، ما يدلّل على سلامة المنهج، وقدرته على مقاربة اللغة مقاربة سليمة، وهذا ما تؤكده الدراسات اللسانية الحديثة بمختبراتها ووسائلها الحديثة وهو ما استدعى توسيل المنهج الوصفي المقارن.

أولا: السماع اللغوي بين النظر النحوي والاستدراك اللساني

إنَّ المدونة العربية اللغوية Arabic language corpusالتي اختصت بها اللغة العربية أو ما يسميها القدامى بالمسموع أو السماع، هي أعظم مدونة لغوية شهِدها تاريخ البشرية، ولقد اتَّخذ الدرس اللساني الحديث من المدونة هو الآخر مجال الوصف العلمي للغات؛ إذ هي عبارة عن مسموع مسجَّل يتكون من كلام تكلم به بعض من يمثل حق التمثيل اللغة المراد وصفها[3].

ومعلوم أن اللغة في كشوفات التفكير اللغوي تلك الظاهرة الاجتماعية التي تتكامل بتكامل أسسها، وهي في علاقتها بالمتكلم تتقوَّم على ثنائية الصواب والخطأ إذ يتحرى المتكلم بعفوية مطلقة في الغالب المستوى الصوابي منها، الذي يَقرّ إجمالا وراء ما يعرف "بمراعاة العرف اللغوي المقتصر على بيئة خاصة في زمن خاص مع اعتبار التطور في اللغة"[4].

والمستوى الصوابي لأي لغة يحدد بالاستعمال أو السماع الذي يمثّل الحكم في الصواب والخطأ، إذ لم يفت اللغويين المؤسسين للاصطلاحات العلومية تحري المفاهيم العلمية إبان تأصيلهم للوحدات اللغوية، فمادة (سمع) قد اتخذت شكلا دقيقا ممثلا في تلك الحاسة المودعة في العصب المفروش في مقعر الصماخ، تدرك بها الأصوات بطريق وصول الهواء المتكيف بكيفية الصوت إلى الصماخ، وهذا إن دل على شيء فإنه إقرار بالعقلية اللغوية آنذاك فالسماع سمع الإدراك ومتعلقه الأصوات، وسمع الفهم والعقل متعلقه المعاني[5]، إذ هو كحاسة، من الحواس الفطرية الطبيعية التي تعد عملية معقدة لا شعورية يقوم بها الإنسان منذ بداية وجوده في الحيز الخارجي إذ يولد المولود مزودا بقدرة على استقبال كل أصوات الوجود من حوله إثر نموه الطبيعي المتدرج بدءا بما لا يستطيع تفسيره وفهمه إلى أن يصبح قادرا على إدراك كل ما يسمعه وما ذلك إلا بدافع يعرف بالاستعدادات الفطرية[6].

ولا يقتصر مفهوم السماع على معنى وظيفي في أصول النحو، بل يتعدى تلك الأخيرة إلى مباحث علم اللغة، ومجال اللسانيات التعليمية خاصة، ليشمل السمع، والسماع، والاستماع والإنصات، مع ما بينها من فروقات في حقل التعليمية، فيقترب من مباحث علم النفس اللغوي الذي يركّز على قضايا الاكتساب اللغوي التي تتغيا البحث في الملكات وعلاقتها بالتعلم، فلم تكن هذه الأخيرة خفية عن اللغويين العرب القدامى، يقول ابن خلدون (808هـ): "السمع أبو الملكات اللسانية، فلسان الإنسان صورة للسان من ينشأ بينهم، لأنه يسمع كلامهم وأساليب مخاطبتهم وكيفيات تعبيرهم عن مقاصدهم"[7]، فطرائق الخطاب المتداولة بين المتكلم والمجتمع الخارجي تؤسس على الواقعة المنطوقة بلا ريب.

ولقد تباينت نظرة القدامى للسماع تباينها في الدرس اللغوي الحديث بخصوص ضوابط المسموع اللغوي، فبينما يتوقّف الأوائل عند عصور خاصة وأزمنة معينة تبحث في السابق الفصيح القح لضمان النأي عن أي تغيير قد يحيق بعملية التدوين من زيادة أو نقصان، ينهض علماء اللغة بالتأكيد على أن الاستعمال المتغير مأخذ الضرورة الواقعة؛ فاللغة شركة اجتماعية قابلة لأن تمتد وتتطور، وما ذلك إلا للامتداد الزمني والبسط المكاني الذي يتعذر أن تبقى اللغة فيه جامدة.

وبالنظر إلى ما يراه النحويون العرب نجد أنهم عمدوا عند استقرائهم لكلام العرب الأقحاح إلى جملة من الضوابط التي تضمن للعربية فصاحتها، بمعنى إحداثيات حكمت المتكلم السليقي، ذلك أنه تمثيل للمسموع[8]، فهو ينقل اللغة نقلا مباشرا فلا يحتاج إلى طرق في فكّ رموز اللسان بل يقتصر على الفهم

والتأويل، وهما أساس العملية الخطابية فالسمع فيه سرعة في النقل والحفظ تمكّن المتكلم من الاندماج في العملية التلفظية بجميع جوانبها النفسية، واللسانية، والاجتماعية.

وتحديد اللغة بكونها ملكة كان مدار البحث الألسني "ولعل الاحتكام إلى جوهر قضية الاكتساب اللغوي باهتداء إلى حقيقة الحدث اللساني التي هي ملكة تروض اليد على التجارة أو الحدادة، هو الذي قاد ابن جني وكل رواد أصول النحو في التراث العربي إلى التأكيد على أن اللغة هي مثالات مجردة تصاغ بالحدود والقوانين، وعنها يتولد بالقياس الكلام المنطوق والمنجز فعلا وفي مفترق القالب والقانون تكمن ركائز الملكة الصناعية في أمر اللغة "[9].

ومما يجب التأكيد عليه، أن الاستعداد للتكلم ليست قضية بيئية فحسب أي لا تقتصر على العرف والعادة، بل هي عملية معقدة تقوم على تركيب الكلام المنبعث من الحاجة الفردية الخاصة لدى المتكلم، إلى ربطها بمعطيات الواقع والتواصل مع محيطه، حيث تبدأ المرحلة الأولى بالطبع فيشتغل المتكلم على نفسه ليدخلها في مرحلة السجية، التي تؤدي إلى امتلاك اللغة فيدخل في مرحلة الملكة، لتكون في مجموعها المفهوم الأشمل الذي تعارف عليه اللغويون وعلماء العربية بمصطلح السليقة[10].

وليس هذا الطرح ببعيد عن التصور اللساني الحديث، يقول فندريس: "كأن هناك عقدا ضمنيا أقامته الطبيعة بين أفراد الجماعة الواحدة، ليحافظوا على اللغة في الصورة التي تواجهها القاعدة وكثيرا ما ترجع هذه القاعدة إلى الاستعمال"[11]، حيث ينظر إلى اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية يشترك فيها جميع الأفراد، ويذهب تيوبارت وسيرماكوفا teubert and cermacova إلى أن كل شخص يستخدم المفردة استخداما مباينا للأخر يكون بناء على أحقية تقدمها له الطبيعة وهي ذات الأحقية التي تمنحها الديمقراطية للرأي الحر، فكما أن الرأي لا يخضع للفلسفة الطبقية المبنية على نظام النخبة وعامة الناس، فكذلك اللغة الكل متساوون في استخدامها ومنه في حجيتها كحق مشروع[12].

وقد انتقلت المعرفة اللسانية على يد تشومسكي إلى منحى مُقو لهذه التصورات؛ فاللغة لديه نظام معرفي عقلي قابل للوصف والتفسير والملكة اللغوية ملكة تكتسب بالحدس، وليست حكرا على سماع جملة من الصيغ فحسب، فالقدرة اللغوية التي يملكها الإنسان هي ما يخوّله للخلق والإبداع ، ف "الطفل يمتلك الأشكال العامة المشتركة بين كل اللغات الإنسانية كجزء من كفايته الذاتية الفطرية وبما أن التنظيم اللغوي بالغ التعقيد ولاسيما المكون التركيبي يستحيل على الطفل أن يتعلم ما لم تتبرمج في ذهنه مسبقا معلومات تامة بقواعد كلية تكون حينئذ عملية اكتساب اللغة بمثابة إجراء يقوم به الطفل لاكتشاف قواعد لغته

بالذات من ضمن القواعد الكلية الكامنة ضمن كفايته اللغوية الفطرية ومن الطبيعي أن لا تعمل الكليات الفطرية إلا عبر تفاعلها مع المادة اللغوية التي يتم خلالها اكتشاف قواعد لغته الأم"[13].

إن القول بوجود عضو بيولوجي فطري كما هو شائع في أدبيات اللسانيات التوليدية، هو ما يرادف مصطلح الملكة التي عدّها ابن خلدون مكتسبة، لا فطرية، يكتسبها الطفل من المحيط الخارجي فهي قبل مرحلة التعلم لا وجود لأثرها، وبعيدا عن المجتمع لا يمكن أن تنمو، كما أن مفهوم الاستعداد لا يتحقق إلا إذا تعاضد مع العوامل الخارجية.

ولعل القول بأن اللغة "ملكة صناعية" كاف إضافة لما سبق لتلمس الفارق، فلا ننفي إشارة ابن خلدون إلى قضية الاستعداد للتكلم، ولكن ننفي أن تكون لها نفس أبعاد علم اللغة الحديث وصفا وتفسيرا، فالقدرة عند تشومسكي متعلقة بالفطرية المطلقة، كامنة داخل الإنسان، إذ لا تعدو المؤثرات الخارجية سوى محفّزات فحسب؛ فالطفل قادر على النطق والتكلم وإن وجد محيطه خلوا من أي بشريّ، على خلاف مذهب اللغويين العرب، إذ "على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدهما، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأن الطبع إنما ينسج على منوالها وتنمو قوى الملكة بتغذيتها، وذلك لأن النفس وإن كانت في جبلتها واحدة بالنوع فهي تختلف في البشر بالقوة و الضعف في الإدراكات واختلافها إنما هو باختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تكيفها من الخارج"[14].

1. علاقة الاحتجاج بالسليقة (الجنس والبداوة قيد على السليقة والفصاحة)

غير خاف اهتمام العرب بالتأصيل والتأثيل فهو طبع من تركيبة عاداتهم كحرصهم على القيافة والعرف، وإنه لمن البداهة أن تتَّخذ أصالة اللغة الموقع الأساس ذلك أنها مصدر فخرهم وقوام لسانهم، فمن باب أولى أن يتحقّق العربي بعربيته، وأن يكون متأصّلا في لغته متحذرا في انتمائه إليها والحفاظ عليها، وأن تبوء لغته بكل لهجاتها بمكانة عظمى[15]، وإن هذا التّصور هو ما دفع النحاة واللغويين اعتبار اللهجات القبلية واللغة الفصحى على قدم واحدة من حيث المستوى الصوابي في متون البحوث اللغوية.

وقد سار اللغويون في استقرائهم للمدونة العربية على منهج ثابت، في حين أن اللسانيين الوصفيين بما استندوا إليه من معرفة لسانية بالمنهج الحديث، يجدون لأنفسهم مساحة لتقويم ما يرونه في منهج القدامى، بدءا برحلاتهم اللغوية التي تسعى لاقتناص اللغة سمعا وتدوينا، وانتهاء إلى خلطهم بين المستويات اللغوية المختلفة التي كانوا يأخذون عنها، فقد اعتبروا كل ما يسمعونه عربية ونسوا شيئا هاما متمثلا في أن

"ما يسمعونه ينتمي إلى مستويات متعددة ينبغي التفرقة الحاسمة فيها بين مستويين : مستوى اللغة الفصحى ثم مستوى اللهجات، وعلى الرغم من إدراكهم لوجود ظواهر صوتية تنتمي إلى اللهجات القبلية فإنهم لم يقفوا كثيرا عند تأثير اللهجات في الظواهر التركيبية أو المعجمية للغة "[16].

إن هذه الفكرة التي تمكّنت من النحاة في علاقة العرب بلغتهم، وأنها منهم بمنزلة الخصيصة الملازمة والسليقة المطبوعة، هو ما دفع بابن جني (392هـ) إلى أن يذكر أمثلة عن الفصاحة، ويقرَّ بأنها عادة نفسية تكتسب يظهر ذلك جليا في خصائصه، إذ أورد بابا بعنوان "باب في العربي الفصيح ينتقل لسانه"[17]، ولعل ما ساقه من استجوابات دليل على موقفه من السليقة؛ فالانتقال في نظره إما أن يكون إلى لغة أخرى فصيحة أو فاسدة، فإذا كان الانتقال إلى لغة فصيحة جرى الاحتجاج بكلامه بها، وإن كان إلى لغة فاسدة لم يحتج بها[18].

ويظهر هذا التصور من خلال تلك المحاورات القائمة على الاستجواب للأعراب، فهي من أشهر الطرائق المعتمدة عند النحاة سِيما ابن جني وقصته مع أبي عبد الله الشجري –أحد فصحاء قبيلة عقيل نزيلة العراق –خير شاهد يقول:" سألت الشجري أبا عبد الله مرة ومعه ابن عم له دونه في فصاحته، وكان اسمه غصنا، فقلت لهما: كيف تحقران (حمراء)؟ فقالا: حميراء، قلت: فسوداء، قالا سويداء ووالیت من ذلك أحرفا ... (عليباء) وتبعه الشجري، فلما همَّ بفتح الباء تراجع كالمذعور، ثم قال: آه عليبي ورام الضمة في الياء"[19].

ومثل هذه المواقف مثَّلت الحجر الأساس في فهم النحاة لقضية العربي القح الذي يمتلك الفصاحة وراثة، ما جنح بهم إلى تأكيد التعالق بين المتكلم السليقي وعصور الاحتجاج، وهذا الاتجاه في النظر إلى المصدر اللغوي قد وجد تأييدا من قبل أصحاب اللسانيات الحديثة، إذ يؤكد ماريو باي على أن مجال بحث العالم اللغوي يتمثل في محايثة حقل اللغات الحية باستحضار أحد أبناء اللغة الذين يتكلمونها، وهو الذي يعرف فنيا باسم الراوي[20].

إن آلية النطق والكلام ظاهرة لغوية لصيقة بالإنسان، فلكونه ظاهرة لابد من خضوعه للفحص، ومن جهة كونه معبرا عن نوع من الألسنة (اللسان العربي) وعن حقبة زمنية محددة، وجب التعامل معه بمنهجية مبتكرة، ومن هذا المنطلق هدي لهم التأسيس للنظام الكلي النهائي للغتهم، من منطلق منهج السماع اللغوي للحدث الكلامي مشروطا بقيود وحدود.

ويحسن القول بأن هذه القناعات اللغوية هي ما مثل المنهجية العلمية التي انبرى عنها التصور العربي للمدونة العربية، إذ عمد علماء العربية القدامى إلى عدِّها موضوعا لبحثهم ولعله كان مستقى من منهجية عمل تسبقها تلكم الأصول المعرفية المستقاة من الثقافة المشاعة آنذاك.

ولقد انبرت تصورات المحدثين عن فهم مغاير وإن تقارب، فالبحث قائم في الظاهرة اللغوية ومفهوم الوصف مؤسس على طبيعة الموصوف بالأساس، فيكفي استظهار أبرز فرق والمتمثل في أن العرب درسوا اللسان العربي في خصوصيته واللسانيين ركزوا على الألسنة في شموليتها، والتي تخضع لتفسيرات تبعا لطبيعة المنهج المتوصل إليه، فبعد ظهور المنهج التوليدي برزت مفاهيم عدة تحاول تفسير اللغة في ضوء مستجدات منهج التفكير العلمي الذي على أساسه انتقد تشومسكي منهجية البحث اللغوي القائمة على تحليل المدونة corpus ف"المتن بطبيعته محرف (skewed) وأن أي توصيف يبنى عليه لن يعطينا أكثر من مجرد قوائم"[21]، وما ذلك إلا لاستحالة الاستقراء التام accountability total الذي يمثل جزئيات اللغة، وهو ما لا يتعدى كونه تمثيلا للواقع اللغوي فحسب وليس الواقع في حد ذاته، ما جنى عليه بالتشويه المطلق.

إن المتكلم العربي الذي يفترضه النحاة القدامى الناطق الأصلي للغة يرتد عليه منظور تشومسكي بكونه مجرد تمظهر للقدرة التي يملكها الفرد، وأصحّ من ذلك أنها أداءات لغوية لا نهائية متغيرة لا يمكن التنظير بها ولا لها، والذي يلزم النظر في ماهيته ووظيفته إنما هي تلك القدرة الداخلية التي أوتيت للبشري، وعليه "فإن أهمّ ما يراهن عليه هذا النموذج هو الإقناع بضرورة التمييز بين ما ينتمي إلى القدرة، وما ينتمي إلى الإنجاز، حيث لا يفهم من القدرة إلا ما هو مشترك بين جميع المتكلمين وهو معرفتهم المستنبطة باللسان الذي يتكلمون"[22].

والملاحظ أن المعرفة الداخلية هي ما يتطلب الفحص والتفسير، وليس ما هو خارج عن إطارها، فليست القوانين هي ما يكشف عن الطبيعة الحقيقية للغة حسب تشومسكي وإنما ما يحكم أنساق هذه القوانين من مبادئ عامة هو ما يستدعي التفسير، لهذا رمى التحليل اللغوي للمدونة بالنقص؛ فجمع البيانات ومن ثم توصيف خصائصها بمعزل عن خصائص عقل المتكلم يفضي ضرورة إلى خلل في التوصيف وضلال في النمذجة[23].

فانتقلت بذلك اللسانيات من اللغة باعتبارها منجزا قابلا للتحليل، إلى منتج لهذه اللغة أي إلى متكلم مثالي؛ إذ باتت اللغة ملكة فطرية تكتسب بالحدس، فالفرد قادر على إنتاج التصويتات اللغوية وفق

قالب محدد يضبطه المحيط الذي نشأ فيه، ولكنها ليست عوامل للإيجاد، بل عوامل للتحريض فحسب إذ العوامل الأساسية داخلية ممثلة في استعداد فطري مردّه إلى تهيؤ الإنسان العضوي بيولوجيا.

ثانيا: القياس بين سلطة المصطلح ومنطق اللسان

القياس Analogy مصطلح عام تشترك فيه علوم مختلفة، تتغير مفاهيمه تبعا للمادة العلمية التي يتناولها والغاية منها، فقد عرف علم اللغة الحديث فكرة القياس منذ مطلع القرن العشرين مع دي سوسير ونظريته اللغوية فامتثل مفهومه على أنه "عملية ذهنية فطرية وهو مظهر من مظاهر التطور والتجديد فمثلما تتطور حياة الإنسان فإن لغته ومفرداته ينالها نصيب وافر من التطور والتجديد فيحتاج إلى مفردات لم يسمعها من لغة أبويه، لذا يلجأ غالبا إلى قياس ما لم يسمعه على ما سمعه فيصبح القياس في هذه الحالة ضرورة وحاجة ملحة يفرضها بقاء الإنسان واستمراره"[24].

1. القياس في علم اللغة الحديث

إن الغاية من قضية القياس عند دي سوسير وتلامذته هي النظر في تحليل وإعادة بناء العناصر التي تقدمها اللغة، فيركز على القياس النحوي ذو البعد الاستعمالي الذي يختلف في ممارسته عن نظرة اللغويين العرب؛ إذ يعنى هذا الأخير بضبط الألفاظ والتراكيب طلبا للحفاظ عليها من أثر التحولات التي قد تطرأ عليها من أبرزها الظاهرة الفونيطيقية التي تؤثر في آلية اللسان إذ "قد يتزايد مجموع هذا النوع من الصيغ تزايدا قليل الفائدة فتختل بذلك آلية اللسان، ويسود الغموض و الإبهام، مما يجعل هذه الآلية كثيرة التعقيد والانغلاق، لدرجة أن القواعد الشاذة والاستثناءات الحادثة عن التغيير الفونيطيقي تعظم وتتكاثر فتتغلب على الصور المندرجة تحت نماذج عامة، وبعبارة أخرى تعظم هذه الصور الشاذة لدرجة أن الاعتباط المطلق يتغلب ويسيطر على الاعتباط المقيد"[25].

وقد امتثل القياس الاستعمالي كوسيلة تبررها الغاية، فمن وجهة النظر اللساني فإن أثر هذه التحولات الفونيطيقية يوقفه القياس التماثلي فيسد عليه الطريق، ذلك أن ما ينال الجهة الخارجية للألفاظ من تغيرات عادية لا علاقة لها بالناحية الصوتية إنما يتكفل به القياس فيحكمه.

ففي اللغة الفرنسية استأنس الناس كثيرا بهذه العبارات: il preuve, ils preuvent, nous prouvons أما اليوم فنحن نقول : il prouve, ils prouvent وهي صيغ لا يمكن أن نفسرها من الوجهة الفونيطيقية ولاشك أن وزن التصريف :il aime يرجع إلى الصيغة اللاتينية : amat بينما قياس

هذا المثال :nous aimons هو من جنس amons اللاتينية وكان علينا أن نقول نزولا عند القياس amable، ولكن عدلنا عنه إلى aimable[26].

ولقد أتاح علم اللغة الحديث للمحدثين العرب فهم آلية القياس انطلاقا من مخرجات الدرس اللساني الحديث، فقد حظي القياس بأهمية عند دي سوسير وأشاد بأثره في تطور اللغة وإنمائها والذي انطلق من عد نظرة الرواد الأوائل من علماء اللسان نظرة قاصرة لطبيعة ظاهرة القياس حيث أطلقوا عليه مصطلح LAFAUSSEANALOGIE فقد كانوا يسمون القياس التماثلي بالقياس الفاسد وكانوا يعتقدون أن اللغة اللاتينية لما اشتقت لفظ HONOR كانت قد انخدعت فتوهمت له نظيرا من لفظ ووزن HONOS ويرون أن كل ما يبتعد عن النظام المقرر شذوذ ونقض لصيغة مثالية، وسبب هذا الفهم أنهم كانوا يرون في الحالة الأصلية للسان ضربا من السمو والكمال، دون أن يتساءلوا عما إذا كانت هناك حالة أخرى أسبق في الوجود مما اعتمدوه، فكان كل تساهل إزاء هذا النموذج الأمثل عندهم يعتبر خرقا.

ولكن المدرسة النحوية الجديدة هي التي خصصت قبل غيرها للقياس مكانا لائقا به مبينة بذلك أن القياس إن انضمت إليه ضروب التغيرات الفونيطيقية كان العامل الأعظم في تطور الألسنة: إنه طريق ننتقل بفضله من حالة تنظيم إلى حالة تنظيم أخرى[27]، فهو صيغة صنعت على منوال صيغة أو صيغ أخرى طبقا لقاعدة معلومة [28]، أي أنه ذو بعد استعمالي خالص وهذا ما جعل تلاميذه من أمثال فندريس و جورج مونان يحصرون القياس في العملية التي يخلق بها الذهن صيغة، أو كلمة، أو تركيبا، تبعا لأنموذج معروف، فما كان القياس الذي استقرت عليه لغة ما إلا حرية سبقت من قبل أن تصبح قياسا يراد له أن يستبد باللغة، ويراد لها أن تتحجر في قوالبه[29].

2. منهج تطبيق القياس

وبالنظر إلى منهج القياس نجد أن المدرسة الوصفية قد انتهجت منهجا واحدا في تأسيسها لمفهوم القياس للوصول إلى طبيعة الظواهر المقاسة، إذ نظروا إليه بعدّه مبدأ للإبداع في اللسان، بعيدا عن تصور علماء العربية الذين راموا به تلك العملية الشكلية التي يتم فيها إلحاق الظواهر غير المسموعة بما تم سماعه.

يمثل دي سوسير بلفظ honor على أنه وزن قياسي، إذ كان قبل الإعراب القياسي :honosem honos : ثم بعد ذلك، وتبعا لقاعدة الإعلال بالقلب الدائري لحرف (s) (honos : honore) وكان للأصل حينذاك صيغتان مزدوجتان، إلا أن الصيغة الجديدة honor أسقطت هذه الثنائية التي حدثت

على وزان ونموذج orator: oratorem وهكذا نرى أنه لكي نعوض الأثر المحدث للكثرة والاختلاف من جراء التغير الفونيطيقي honos: honorem تعين أن نلتمس سبيل القياس، فهو الذي يعيد الوحدة من جديد ويرد الانتظام والاطراد honor: honorem .

وتمخضت عن هذا الطرح ضوابط لغوية تضبط هذه العملية ممثلة في[30]:

أ–الأصل النموذجي المنقول: أي وجود سابق أوليّ للصيغة أو الوحدة اللغوية، كما هو ثابت بالإجماع المتوارث مثلا honos الممثل للمقيس عليه في الدرس اللغوي العربي.

ب–الفرع المرشح: ونعتبر عن حسن نية أن لفظ honor ضرب من التغير قد يسمى مجازا لحنا منحرفا métaplasme ومعدولا عن لفظ honos، وعن هذا اللفظ الأخير أمكن اشتقاق جزء كبير من مادته ولكن الصيغة الوحيدة التي لم يكن لها دخل ولا شأن في اشتقاق honor هي بالضبط لفظ honos.

ج–الصيغة أو النظام الذي أحدث النوع المرشح: honorem, orator, oratorem

والمراجع لما تم إيراده في نص دي سوسير يجد أن منطلقهم كان البحث في القوانين الصوتية وتغيراتها الفونيمية، فاللجوء للقياس يفسّر تلكم الصيغ المتطورة صوتيا، إضافة إلى أنهم قد اقتصروا على الجانب المورفولوجي أكثر من الجانب التركيبي، يظهر ذلك من تعريفاتهم فهذه الظاهرة تطلب في اللفظ لا في اللغة، وهو ما يفسّر ابتعاده عن التركيب، كما أنها لا تتوقف عند حدود المطرد كما هو الحال عند النحاة الذين نجدهم لا يقيسون على الحالات النادرة، بل إن تسميته ب "الشاذ" كافية لاستحضار نظرة العداء التي على أساسها تم رفض النماذج اللغوية من تراكيب وأساليب وصيغ، فالقياس لديهم وسيلة لضبط المدونة وجمع اللغة، في حين أن علم اللغة يراه ضرورة منطقية تخضع لها اللغات أجمع، وحكم التطور يفرض الخروج عن القاعدة المضبوطة ويؤكد دي سوسير على أن القياس لا يقتصر على ما اطرد ف "في بعض الأحيان يكفي لفظان أو ثلاثة لإحداث صيغة عامة"[31].

الخاتمة:

وبعد هذا التحليل لأواصر التقارب بين منهجي السماع والقياس نخلص إلى القول:

1. يعد منهج السماع من أهم مناهج الدراسة في كثير من علوم الحضارة الإسلامية النقلية، فطبيعة هذا البحث لا تصب في تأكيد أواصر الترابط بين المنهج النحوي، ومخرجات الدرس اللساني، كما لا تروم

بعث التراث اللغوي في ضوء علم اللغة الحديث، بل هي مقاربة تهدف إلى عرض تفكير النحاة حول اللغة واستظهار مقولات علم اللغة الحديث في بعض مظاهر هذه القضايا.

2. إن وصف البنية اللغوية التي تتغيَّاها اللغات الواصفة (اللسانيات، النحو العربي) يتوقف عند الشروط العلمية لدراسة الظاهرة اللغوية، ووضع القواعد الضابطة لنظامها، والحاصل أن مناهج اللغويات القديمة قد تباينت عن رديفتها في اللسانيات الحديثة وإن كان ذلك مشرع له بتعضيد من المنطلق الأساس في الوصف، إلا أن اللغويات العربية القديمة رامت التركيز على لغة مركزية وُسِمت باللغة الفصحى تحدها ثنائيتي الزمان والمكان في تصور عربي يجعل منها القالب والنموذج الأمثل لقياس ما دونه عليه من الاستعمالات المتداولة في اللهجات وغيرها مما شذّ عن النمط المختار.

3. إن مفاهيم السماع والقياس في الدرس النحوي العربي تتباين عن اللسانيات الوصفية إذ كانت تتأسس تبعا لمعطيات كل جماعة لغوية وأهدافها من الدراسة اللغوية المنشودة.

4.لا تثبت اللغة سماعا ولا يمكن أن تقتصر عملية اكتساب اللغة على مجرد النقل سواء بالنسبة للمتكلم الذي تتجدد أغراضه وتتطور مداركه ومعانيه أو بالنسبة للباحث.

هوامش:

[1]- ينظر، زكريا أرسلان، ابستيمولوجيا اللغة النحوية: بحث في المقاييس العلمية ومرجعيات التأسيس والتأصيل، دار كنوز المعرفة، مكناس، المغرب، ط1 ،2016م، ص396.

[2]- ينظر، ابن الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، تح: سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط2،1971م، ص80.

[3]- ينظر، عبد الرحمن الحاج صالح، السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، موفم، الجزائر، 2012م، ص251-267.

[4]- محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر،1981م، ص12.

[5]- ينظر، الشريف الجرجاني، تح: محمد صديق المنشاوي، معجم التعريفات، دار الفضيلة،1413هـ، 816م، (مادة سمع)، ص 104-105.

[6]- ينظر، ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984م، ص27.

7- ابن خلدون، المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط7، 2014م، 1129/3.

[8]- ينظر، خالد سعد شعبان، أصول النحو عند ابن مالك، دار الكتب المصرية، القاهرة، 2009 م، ص106-107.

[9]- عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1986م، ص219-220.

[10]- ينظر، عثمان رياض، العربية بين السليقة والتقعيد دراسة لسانية، دار الكتب العلمية، ط1، 2012م، ص58.

[11]- فندريس، اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1950م، ص304.

[12] - teubert ,wolf gang and anna cermacova ,2007,corpus linguistics : a short introduction ,continuum,p37.

[13]- ميشال زكريا، الألسنية علم اللغة الحديث، المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1980م، ص19.

[14]- ابن خلدون، المقدمة، 3/1169.

[15]- ينظر، رياض عثمان، العربية بين السليقة والتقعيد دراسة لسانية، ص38.

[16]- علي أبو المكارم، أصول التفكير النحوي، دار غريب للطباعة والنشر، 2006م، القاهرة، ص 37-38.

[17]- ينظر، تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2000م، ص82.

[18]- المرجع نفسه، ص82.

[19]- ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار المهدي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1952م، 25/2.

[20]- ينظر، ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1987م، ص 120.

[21] -chomsky N.1962. papiergiven at the universityof texaas 1958 3 rd texas conference on problems of linguistics analis in english, austin : university of texas, p159.

[22]- محمد محمد العمري، الأسس الابستمولوجية للنظرية اللسانية البنيوية والتوليدية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2012م، ص223.

[23] -cook , v.j and mark newson .2007.chomsky 's universal grammar : an introducton. Blackwell publishing .third edition.2007 , p13.

[24]- هدى رشيد، تأصيل النظريات اللسانية الحديثة في التراث اللغوي عند العرب، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015م، ص 165. 1.

[25]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2008م، ص237.

[26]-ينظر، المرجع نفسه، ص237، 238.

[27]- ينظر، هدى صلاح رشيد، تأصيل النظريات اللسانية الحديثة في التراث اللغوي عند العرب، ص166.

[28]- ينظر، فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ص243-245.

[29]- ينظر، هدى صلاح رشيد، تأصيل النظريات اللسانية الحديثة في التراث اللغوي عند العرب، ص166.

[30]- ينظر، فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ص237،240.

[31]- المرجع نفسه، ص 239.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 703 - 715 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الشـحنة الدلالية للمثال النحوي المصنوع ودورها في التنشـئة الاجتماعية لدى المتعلـم

The Semantic Charge of the Grammatical-made Example and its Role in the Learner's Social Upbringing

* ط.د العيدي زهرة[1]، د.بن علية عبد السلام[2]

Laidi Zohra[1], D.Abdeslam Benalia [2]

جامعة يحي فارس، المدية– (الجزائر)

مخبر الدراسات المعجمية والمصطلحية

.University of Yahia Faras,médéa - Algeria

..zohralaidi1990@gmail.com[1] /aes26aes@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/04/29	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

نروم في هذا المقال بيان أهمية الاستعانة بالأمثلة النحوية المصنوعة المضمنة في المناهج التعليمية لترسيخ معارف المتعلم من جهة، واستغلال دلالتها التركيبية في بناء شخصيته من جهة أخرى، ذلك أن تعليم النحو لا يقتصر على تقديم مثال مناسب للقاعدة النحوية من الناحية اللغوية فقط، وإنما يتعلق بمراعاة جوانب عدة أهمها الجانب التعليمي والنفسي والاجتماعي.

لذا أكد البحث على ضرورة صناعة أمثلة نحوية جديدة، لا تخرق القاعدة النحوية، وتعكس في الوقت نفسه المحيط الخارجي للمتعلم بكل ما فيه من مستحدثات الحضارة، مع الاهتمام بالبعد التربوي البناء للمثال المصنوع واستغلاله في تثبيت القيم والمبادئ والنقد الإيجابي للمجتمع.

الكلمات المفتاح : المثال المصنوع؛ تعليمية النحو؛ التنشئة الاجتماعية؛ القيم.

Abstract :

In this article, we would like to clarify the importance of using the syntactic made-examples in the educational curricula, on one hand, to deepen the learner's knowledge and to make use, on the other hand, of its structural meaning in building his personality, as teaching grammar is not limited to providing an appropriate example of the grammatical rule from a linguistic perspective only, but it relates to bearing in mind several aspects, the most important of which are the educational, psychological and social aspects. The study, therefore, emphasizes the need to create new grammatical examples that do not violate the grammatical rule and, meanwhile, reflect the external environment of the learner with its all changes and

* زهرة العيدي:zohralaidi1990@gmail.com.

civilization development, with more attention paid to the constructive educational dimension of the made-example and its utilization in setting values, beliefs and positive criticism of the society.
Keywords: grammatical-made example; teaching grammar; values; learner's socialization.

مقدمة:

تعد التنشئة الاجتماعية عملية مستمرة هادفة، حيث يمتلك الفرد من خلالها "الخصائص الأساسية للمجتمع الذي يعيش فيه ممثلة في القيم والاتجاهات والأعراف السائدة في مجتمعه ومعايير السلوك الاجتماعي المرغوب في المجتمع، وهي عملية مستمرة عبر الزمن متصلة تبدأ من اللحظات الأولى من حياة الفرد وتنتهي بوفاته"[1]

كما تعد المدرسة أو – قلعة المجتمع الحصينة– من أهم الأقطاب المعول عليها للقيام بهذه العملية، فدور المدرسة في التربية على القيم دور محوري لا جدال فيه، فهي ليست نظاما اجتماعيا معزولا، بل هي جزء من نظام اجتماعي أكبر ألا وهو المجتمع، حيث لم تعد مكانا لتلقين المعارف ونقل المعلومات بقدر ما تعدّ صورة مصغرة ومكثفة للحياة الاجتماعية المنظمة التي يكتسب الناشئ من خلال معايشته لها المعارف والخبرات والعادات السلوكية، وهي بذلك تحمل علاقة متبادلة مع هذا النظام الكبير، حيث تمارس دورها من خلال مضمون اجتماعي تستمده ثقافة المدرسة من ثقافة المجتمع.

ويعد النحو التعليمي من أهم هذه المضامين التربوية التي تقدم في الصفوف المدرسية، والتي يعول عليها في صقل شخصية المتعلم وتزويده بالكثير من الخبرات والمعارف التي تساعده على التكيف مع محيطه الخارجي، ويتم ذلك من خلال طبيعة الأمثلة النحوية المصنوعة التي تقوم عليها تعليمية نشاط النحو، حيث يسهم المثال إلى جانب دوره التبسيطي والتوضيحي للأحكام النحوية في خلق نوع من الوعي الفكري والاجتماعي لدى المتعلم؛ وذلك من خلال ما تحمله الأمثلة من إشارات ورسائل تربوية توجيهية مضمنة في بنيتها التركيبية.

ومن هنا تظهر أهمية الصناعة النحوية للمثال حيث ينبغي أن لا يوضع بشكل ارتجالي، بل ينبغي الاهتمام بنيته السطحية والعميقة وشحنها بما يوافق فلسفة المجتمع ومبادئه، وعليه نهدف في هذا المقال الإجابة على الإشكالات التالية:

- ما المقصود بالمثال المصنوع؟ وما دوره في العمليّة التعليمية التّعلميّة؟

- ما هي أهم الأبعاد التربوية التي ينبغي أن تعكسها الأمثلة النحوية الموظفة في نشاط النحو؟
- كيف ينبغي استثمار نشاط النحو في تنشئة المتعلم وفق فلسفة المجتمع الذي ينتمي إليه؟

أولا–تعريف المثال:

1–لغة:

وردت تعريفات للمثال في معظم المعاجم العربية، ومن أهمها ما جاء في لسان العرب في مادة (م، ث، ل): " والمثال القالب الذي يقدر على مثله...ومثل له الشّيء صوره حتى كأنه ينظر إليه، وامتثله هو تصوره...ومثلت له كذا تمثيلا: إذا صورت مثالا بكتابة أو غيرها...ومثل الشيء بالشيء: سواه وشبهه به، وجعله مثله وعلى مثاله"[2]، وفي موضع آخر" القالب الذي يقدر على مثله "[3] ، حيث يتبين من خلال التعريف أن للمثال عدة دلالات لغوية منها:

- الأولى: التّصوير باعتبار أن المثال صورة للقواعد النّحوية الذهنية بتراكيب كلامية مختلفة منطوقة أو مكتوبة.
- الثانية: المقدار باعتبار أنّ الأمثلة النحوية " نماذج كلامية مثالية تمثل خصائص النظام النحوي، تأخذ النماذج الكلامية الأخرى في ضوئها أبعادها النظامية"[4]
- كما قد يكون المثال للتّوضيح والإقناع وهو ما تظهره أمثلة القرآن الكريم التي يضربها الله سبحانه وتعالى لأخذ العبر والإقناع.

2–اصطلاحا:

لا يخلو علم من العلوم إلاّ واشتمل على تعريف للمثال باعتباره الأداة التي يؤخذ بها في تجسيد المفاهيم وتقريبها إلى الذهن، فقد عرفه التّهانوي في قوله:" والمثال بالكسر يطلق على الجزئي الذي يذكر لإيضاح القاعدة، وإيصالها إلى فهم المستفيد، كما يقال الفاعل ومثاله (زيد) في ضرب زيد"[5]، إنّه كل "تمثيل مفتعل تطبيقا لقاعدة نحوية ما غير خاضع لحتمية زمانيّة أو مكانيّة، فقد تحتضنه عصور الاحتجاج أو يتجاوزها إن دالا أو مدلولا، فيكون أكثر حميميّة لروح العصر الذي قيل فيه"[6]

وبهذا يكون المثال المستوى الكلامي الموضح والمفسر للقواعد النّحوية؛ إذ أنّه الأداة التّحليلية الرئيسية في اكتشاف النظام النحوي، ففي التمثيل على الجملة الاسمية من مبتدأ وخبر يمكن أن نمثل ب" الصدق منجاة" أو" العلم مفيد" وغيرها من التراكيب اللغوية التي تجسد الحكم اللّغوي المراد توضيحه للمتعلمين، كما ينبغي أن تُختار الأمثلة المضمنة في المناهج التعليمية بدقة؛ وذلك من خلال التركيز على بيئة المتعلم

الاجتماعية في المضمون واستثمار الألفاظ الأساسية التي تدور في وسطه لصناعة التراكيب، حتى يحقق المثال الغرض من وضعه، ويساعد المتعلم على تمثل المفاهيم النّحوية المجردة وتوظيفها في المقامات التواصلية المختلفة داخل المحيط المدرسي وخارجه؛ أي أن اختيار المثال ينبغي أن يكون قصديا في بعده النحوي – مناسبته للحكم النحوي- وغير النحوي من خلال مراعاة المتعلم اجتماعيا ونفسيا وتربويا " لئلا تكون الأمثلة النحوية المصنوعة عقبة في طريق من أراد المضي قدما في تعلم النحو فيكون النحو عندهم ممارسة حياتية لا قوانين جافة تقتصر على التعريف بالأشكال اللغوية فقط"[7].

ثانيا–أهمية المثال المصنوع في التنشئة الاجتماعية :

لا تستطيع عملية التنشئة الاجتماعية أن تحقق أهدافها دون اللغة، فالكلمات تشير إلى الأشياء في مواقف معينة، وتحمل معاني تلك الأشياء في تلك المواقف، وعن طريقها يتمكن الإنسان من تحديد سلوكه مسبقا بالنسبة للمواقف المستقبلية، وهذا هو أساس عملية التفكير. إنها سلوك لفظي يرتبط بمواقف واقعية، وباستعمالها يستطيع الكبار أن ينقلوا إلى الصغار معاني المواقف المختلفة " [8]، أي أن الكبار يستطيعون باستعمال ألفاظ لها دلالات أو معاني خاصة من خبرات سابقة تكوين اتجاهات سلوكية عند الطفل وذلك بالنسبة إلى مواقف لم يخبرها الطفل"[9].

واللغة العربية أم العلوم والمعارف، التي يمكن أن تعلم القيم من خلالها، فهي تسهم في تزويد الفرد بالقيم المتنوعة، وإبراز شخصيته واكتساب المهارات والعادات التي يسعى التربويون لإكسابها الطلبة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فالقيم التربوية تنقل عبر قوالب لغوية، وتعلم اللغة ليس وسيلة بحد ذاتها لتعلم مهارات اللغة فحسب، بل يعد ناقلا لقيم الأمم، ومعبرا عن ثقافتها فاللغة تتضمن قيما من خلال القصص والقصائد والقراءة والكتابة والشواهد والأمثلة ، والتي تلعب دورا مهما في صقل شخصية المتعلم وتنمية الذوق والوجدان[10]، كما يؤدي إلى تهذيب عادات الطلاب والسّمو بأخلاقهم وتزويدهم بما يحتاجون إليه من فضائل ومثل، وهي تعكس ما هو مرغوب فيه ويفيد المجتمع فتدعمه، وما هو متعارض مع قيم المجتمع فتحذر منه"[11].

ولعل أفضل وسيلة لذلك هي خاصية التمثيل، فمن المعلوم أن في الطبيعة البشرية ميلا فطريا للتمثيل على المجرد الذهني بالمدرك الحسي، فهو مؤنس للنفس وأسهل في الفهم، لذا نجد الله سبحانه وتعالى قد خاطبنا في كتابه الكريم بضرب الأمثال للتوضيح والبيان، كما سار نبيه الكريم على النهج نفسه، حيث

كان يعلم الصحابة أمور دينهم تعليما تطبيقيا تمثيليا كتعليمهم الصلاة والوضوء والحج وغيرها مما فرض عليهم.

وعلم النحو –باعتباره علما ذهنيا مجردا– من العلوم التي تقوم على خاصية التمثيل، حيث يعتبر المثال النحوي أداة إجرائية هامة يعتمد عليها المدرس في توضيح مفاهيم درسه وتوصيلها إلى المتعلمين، بل إن المثال النحوي يكاد يكون أكثر أهمية من القاعدة النحوية التي يرتبط بها لدوره التبسيطي والتوضيحي، حيث يكون فيه اكتمال الفهم، ووضوح المقصود.

ومما يزيد من أهمية المثال النحوي المصنوع ما تحمله ألفاظه وتراكيبه من شحنات دلالية إيجابية تعتبر محور عملية التنشئة الاجتماعية والتربية المتكاملة، حيث شهدت المناهج التعليمية الحديثة نهضة واسعة في صناعة الأمثلة النحوية، "وقد مست هذه النهضة بشكل رئيسي مضمون المثال إذ خرج من دائرة السكون إلى دائرة الحياة بأبعاده المختلفة المنسجمة والسياق العام للمتلقي"[12].

وقد لا نبتعد عن الحقيقة إذا ذهبنا أن المثال النحوي قد أصبح إشارة ورسالة، فهو إشارة لأنه يحمل دلالة تاريخية اجتماعية على عصر معين....وأما المثال النحوي رسالة لأنه يرتبط غالبا بالقيم والمعاملات، أي الحياة بتعبير أعم مثل الحديث عن الكرم والوفاء واللقاء والرؤية والمساعدة وغيرها من مضامين الحياة المختلفة[13]، أي أن " ثنائية القاعدة النحوية والمثال المصنوع ثنائية شكل ومضمون، وأن سلخ الثاني عن الأول، أو تقييده بقيود زمانيّة أو مكانية أو قيميّة أو فكرية، وإيقاف حركته بوصفه ثابتا ثبات القاعدة النحوية قصور في المرسل عن إدراك جوهر اللغة التي تعيش في حراك اجتماعي دائم يتجاوز التفكير النظري الذهني المجرد "[14].

ومن هنا فحري بالمدرس استغلال السياقات التي ترد فيها الأمثلة النحوية، ومحاولة تحليل محتواها المعرفي والقيمي مع المتعلمين لتحقيق المعرفة العلمية من جهة، وتنمية القيم والاتجاهات الصحيحة عند المتعلم من جهة أخرى.

ثالثا–خصائص المثال النحوي:

للمثال النحوي العديد من المزايا التي تجعله الأداة الإجرائية الرئيسية التي تقوم عليها تعليمية النحو العربي:

1- **الإيجاز والاختصار**: وهي أهم خاصية للأمثلة النحوية، حيث تكون هذه الأخيرة تراكيب لغوية بسيطة وسهلة يتمكن المدرس بواسطتها توجيه المتعلمين إلى الفهم السليم للقاعدة

النحوية؛ فكل مثال يبين حكما نحويا معينا، حيث يتمكن المتعلم من خلال إدراكه أن يوفر على نفسه استذكار جزء كبير من القاعدة النحوية.

2- .**2المرونة:** "ويقصد بها قدرة النحويّ على التحكم بهذه الأمثلة وتأليفها على النحو الذي يخدم الفكرة التي يريدها ويصوغها بحسب القاعدة التي يستنبطها، ومن ذلك قدرة المثال على أن يصور اجتماع التوابع كلها في مثال واحد واجتماع العناصر التي تنوب عن الفاعل في جملة واحدة"[15] ، كما تتيح هذه الخاصية بيان قدرة النحوي على استخدام الأمثلة في بعدها غير النحوي من خلال شحنها بالقيم والأخلاق التي يحتاجها المتعلم في حياته اليومية.

3- **الجانب الفني:** حيث تكون الأمثلة النحوية في عبارات لغوية جميلة المعنى، خصبة الخيال والصور الفنية، كما ترتبط عادة بالمواقف التي يعيشها المتعلم في محيطه الاجتماعي.

رابعا–عوامل استخدام المثال النحوي:

1– العامل التعليميّ : "وهو ما يرجع سببه إلى طبيعة الشاهد النحويّ من جهة وطبيعة المثال النحويّ من جهة أخرى، فالشواهد بمستوياتها المختلفة من قرآن وحديث وشعر وأقوال العرب المأثورة تكون سببا في(تشتيت) فكر المتعلم لطولها ولما تزخر به من حياة ومعان بخلاف المثال المصنوع الذي يرد بجمل قصار لا يزاد فيها على ما يريد أن يقوله المعلم للمتعلم، ومن هنا فإن الشواهد لا تمكن النحوي من التلاعب بألفاظها ولا تتيح له القدرة على إعادة تأليفها بحسب ما تقتضيه قواعده"[16].

كما أن " درج المثال النحوي في الدرس النحوي الحديث إنما منهج يتوسل لتيسير النحو العربي، وتقريبه من مريديه من أبناء العربية...ودعوة إلى تمثله في السياق التعليمي التربوي المناسب حتى لا يكون حجر عثرة في تعليم الناشئة النحو، وتمثله تمثلا سليما في الأداء اللغوي نطقا وكتابة"[17]

2- **تجسيد فلسفة المجتمع وثقافته:**

حيث لم يعد المثال النحوي الحديث تركيبا لغويا، وظيفته بيان الحكم الإعرابي وتصحيح العلامات الإعرابية، بل تعدى ذلك إلى عامل وظيفي يعول عليه في بناء الفرد الصالح للمجتمع وذلك من خلال:

– تنمية عقل الطالب ثقافيا وزيادة في تجاربه وخبرته عن طريق تضمين الأمثلة النحوية حقائق علمية وتاريخية حيوية وبما ينسج حولها من صور عقلية وبما تثيره من شوق التلميذ واهتمامه وما يرتبط منها بتجاربه .

– شحن الأمثلة بالجوانب أخلاقية والنزعات الوطنية والقومية التي يعدُّ غرسها في نفوس المتعلمين من الأهداف المهمة التي يسعى المجتمع إلى تحقيقها.

خامسا–الأبعاد التربوية للمثال النحوي المصنوع في الكتاب المدرسي:

يعد الكتاب الذي أقرته وزارة التربية والتعليم والموسوم ب" **كتابي في اللغة العربية** " والخاص بالسنة الأولى من التعليم المتوسط ضمن مناهج الجيل الثاني، حقلا خصبا للقيم والمبادئ التي تساهم في تنشئة المتعلم تنشئة سوية، حيث يضم هذا الكتاب عددا من المقاطع يندرج تحت كل واحد منها ميدانان هما فهم المكتوب وفهم المنطوق، إضافة إلى نشاط الأعمال الموجهة وبعض المشاريع التي تهدف إلى إدماج معارف المتعلم وربطه بمحيطه الخارجي عن طريق إشراكه في وضعيات ذات دلالة في حياته.

أما فيما يخص قواعد اللغة فقد ضم الكتاب خمسة عشر درسا رتبت منطقيا من السهل إلى الأقل سهولة، ويتم الانطلاق في تعليمية كل درس من أمثلة مقتطفة من النصوص الأدبية المقررة، وذلك لاعتماد المنهاج على المقاربة النصية باعتبارها تؤمن عدم بتر التراكيب اللغوية من سياقاتها التي جاءت فيها لضمان عدم فقدان تمثلاتها ودلالاتها عند المتعلم، وهذا أمر مهم خاصة إذا كان النص ذا قيمة جمالية وفنية وتربوية.

كما يضم نشاط النحو مجموعة من الأمثلة الصناعية، منها ما هو جزء من أمثلة الدرس، ومنها ما هو موجود في أنشطة تثبيت التعلمات، ولقد جاءت معظم هذه الأمثلة ذات بعد تربوي توعوي من خلال الرسائل التربوية التي تحملها تراكيبها، حيث تنوعت هذه الرسائل بحسب القيمة التي يهدف المثال النحوي تثبيتها عند المتعلم، وذلك لأن " القيم واحدة من بين أهم مقومات المجتمع، بل هي من أهم أهدافه ووظائفه؛ حيث يحكم النظام القيمي توجهات المجتمع وسلوكيات أفراده، ويضمن له شخصية تميزه عن غيره من المجتمعات، وتجعله قادرا على مواجهة التحديات والتغيرات ، والتعامل معها في إطار القيم، التي تشكل هوية المجتمع وثقافته" [18]، وليس هذا فحسب؛ بل" يعتمد شكل مستقبل أي مجتمع على القيم التي يختارها، أكثر من اعتماده على زيادة تقدم التكنولوجيا، والسبب في ذلك أن القيم تؤثر في أدق وظائف الثقافة ابتداء من استعمالات التكنولوجيا حتى متطلبات الأداء الوظيفي والمشاركات المجتمعية "[19]، ومن أهم ما تضمنه الكتاب من قيم:

1–القيم الوطنية:

يعتبر حب الوطن من أسمى الغايات التي يسعى كل من المجتمع والمدرسة غرسهما في روح المتعلم، فحاجة الفرد بالشعور للانتماء الجماعي ضرورة بيولوجية، لذا عجت الكتب النحوية الحديثة بالكثير من الأمثلة التي تحمل حسا وطنيا عاليا لتنمية النزعة الوطنية في نفوس المتعلمين.

ولقد كانت القيم الوطنية من أولى القيم التي حاول "**كتابي في اللغة**" تجسيدها، حيث جاء في درس النعت الحقيقي- وهو أول درس قواعد في الكتاب المدرسي- المثال التالي:" **تحترم الأمة الجندي المدافع عن الوطن**"، كما تضمن درس النعت السببي المثال التالي: " **حب الوطن من الإيمان كلمة تجري على ألسنة المسلمين صحيح ثابت معناها**"، حيث أسهم المثالان في توضيح وتبسيط الحكم النحوي المتمثل في النعت بنوعيه، وإلى جانب ذلك أكد المثالان على النزعة الوطنية القوية عند الفرد والجماعة؛ فالدفاع على الوطن يولد الاحترام وهذا نظرا لقداسة الوطن، وليس هذا فحسب؛ فحب الوطن شطر من الإيمان، وبهذا يمكن للمدرس أن يحسن استغلال المثالين، والاستفادة منهما في تنشئة المتعلم على حب وطنه ليجعل منه فردا مخلصا لوطنه، معتزا بالانتماء إليه، حريصا على حمايته .

2-القيم الدينية:

يعد الدين صمام الأمان للبشرية جمعاء، فهو يعطي البعد الروحي للإنسان، كما يسمح بتنظيم علاقاته مع الله ومع الآخرين، لذا حرصت أمثلة الكتاب على تعليم الناشئة تعاليم ديننا الحنيف، والعمل على جعلها سلوكيات في حياتهم، ومن بين الأمثلة التي تعكس القيم الدينية ما جاء في درس كان وأخواتها " **لن نهزم مادام الله ناصرنا**"[20]وهو مثال يثبت عقيدة المتعلمين ويبعث فيهم اليقين والثقة بالله تعالى والتوكل عليه في الأمور كلها، لأنه ينصر عبده ويعينه على أمور دينه ودنياه.

كما ورد في درس المفعول لأجله "**يصوم المسلمون استجابة لأمر الله**"[21] ، حيث يمكن للمدرس أن يبين للمتعلم حقيقة الصيام وأنه ليس مجرد امتناع عن الطعام والشراب، بل هو امتثال لأمر الله تعالى لنيل أجره، وبهذا يسهم المثال في تحبيب الصيام للمتعلمين، ويحفزهم حتى على صيام التطوع رغبة في الأجر والثواب.

3-القيم الخلقية:

تعد التربية على الأخلاق قوام التنشئة الاجتماعية السليمة، والأساس الذي يقوم عليه ديننا الحنيف، فقد مدح الله سبحانه وتعالى رسوله الكريم بقوله" **وإنك لعلى خلق عظيم**"(القلم: الآية 4)، لذا سعى الكتاب إلى ترسيخ مكارم الأخلاق في نفوس المتعلمين حتى يكونوا قدوة ومثالا يحتذى به في المجتمع، من

خلال ترجمة ما تعلموه إلى سلوك يومي في مختلف المواقف التي يمرون بها، ومن الأهم الأمثلة التي حثّت على الأخلاق " **البنت المهذبة تحترم الإنسان الكبير**"[22] ، **يفوز التاجر الصادق بالربح** "[23]، " **صاحب زميلا كريما خلقه، صالحا نفسه، نقية سريرته، حسنا كلامه**"[24]، فكل مثال ينطوي على فضيلة محمودة يُبتغى ترسيخها في المتعلم كاحترام الكبير، والصدق والكرم والصلاح وغيرها من الصفات الحسنة.

4-القيم الاجتماعية:

تسعى المدرسة إلى تهيئة الفرد حتى يكتسب عضوية فاعلة في المجتمع، لأن المتعلم ابن بيئته مما يتطلب انتمائه الفعلي لها، ومن هنا كان واجبا أن تضمن المناهج التعليمية تزويد المتعلم بثقافة مجتمعه، كما وجب عليها توعيته بالمشكلات السائدة في مجتمعه و توعيته بضرورة إسهامه في حلها، وهذا ما حاول "**كتابي في اللغة العربية**" معالجته، حيث عكست بعض أمثلته الخصال التي ينبغي أن تجمع الفرد مع أبناء مجتمعه ومنها " **يفرح الإنسان بين صحبه**"[25]، " **يحسن الناس إلى بعضهم البعض ابتغاء مرضاة الله**"[26]، فالمثال الأول يحث على تكوين المتعلم للصداقات مع أقرانه لأنها تنشر في نفسه السرور وتزوده بالكثير من الخبرات، كما حث المثال الثاني على حسن المعاشرة بين أفراد المجتمع وأن يسود بينهم التعاون والإحسان المتبادل وغيرها من القيم التي تساعد في بناء المجتمع المتماسك.

5- القيم الجمالية:

إن تذوق الجمال هو ضرورة من ضروريات الحياة، لذا ينبغي تنمية الحس الجمالي لدى المتعلم، وتعويده على التأمل فيما حوله ليكتشف مواطن الجمال والاستمتاع بها، ومن الأمثلة التي تضمنت قيما جمالية "**ما أروع وقع حوافر القطيع عائدا عند الغروب**"[27]" **سرت والغابة، وكان الهواء عطر خفيف من رائحة الأوراق والأزهار**"[28] حيث يلفت المثالان انتباه المتعلم إلى جمال الطبيعة وبعض اللوحات الفنية التي أبدع الخالق في رسمها وسخرها للإنسان، وهذا ما يفتح فكره على عوالم أخرى للجمال ويرى ما يحيط به بشكل أفضل.

6-القيم العقلية المعرفية:

يشهد العالم تسارعا كبيرا في دروب التقدم الحضاري بتجلياته العلمية والتقنية، مما جعل القبض بقوة على مفاتيح العلم شرطا موضوعيا لازما لزيادة الرصيد من المخزون القومي المعرفي، اعتباره المعيار الحقيقي المعاصر للتقدم الحضاري، لذا أصبح على المدرسة إعداد الفرد المزود بالمعرفة العلمية التي تمكنه من مسايرة

تطورات العصر والتمكن من التواصل مع أبناء جيله وتحيق التنمية المتوخاة في محيطه والإسهام في حل مشكلات، ومن هنا حاولت بعض الأمثلة تثقيف المتعلم ببعض المعلومات التي يعتبر امتلاكها من أساسيات العصر وهو ما يوضحه المثال التالي:**إن جوهر الكتاب الإلكتروني قرص بصري مدمج**"[29]، حيث يعكس المثال مظهرا من مظاهر العولمة والتقدم العلمي والمتمثل في انتقال الكتاب من صورته الورقية المألوفة إلى الصورة الإلكترونية، وهنا يمكن للمدرس استغلال المثال النحوي وتوضيح مزايا المكتبات الإلكترونية وأنها تسهل الوصول إلى المعرفة إلى المتعلمين في شتى أنحاء العالم وفي أسرع وقت ممكن، وغيرها من إيجابيات ذلك.

كما حثت بعض الأمثلة على المطالعة باعتبارها مفتاح التميز والنبوغ، وهذا ما يظهره جليا المثال التالي" **الكتاب خير جليس** "[30]، وهنا يمكن للمدرس أن يرشد المتعلمين إلى مكتبة المدرسة وتوجيههم إلى بعض الكتب والمراجع التي تزيد من ثروتهم اللفظية والمعرفية وفق ما يتماشى مع متطلبات نموهم العقلي.

يتضح مما سبق أن القيم المضمنة في أمثلة الكتاب تتميز بالوفرة والتنوع، وذلك نظرا للفئة العمرية التي يستهدفها الكتاب المدرسي، حيث تعد هذه المرحلة مهمة في حياة المتعلم، إذ يتم في نهايتها اكتمال شخصية المتعلم وتشبعه بالقيم والمبادئ التي تحدد سلوكه مستقبلا كفرد في مجتمعه، لذا كانت التنشئة الاجتماعية المستهدفة ترمي إلى:

- تحقيق التكامل بين الفرد والمجتمع، فلا مغالاة في تربية الفرد على حساب المجتمع أو العكس.
- تحقيق التكامل بين أبعاد شخصية الفرد.
- توفير مناخ مدرسي يرتكز على أساس ديمقراطي يشجع المتعلم على تشجيع طاقاته الكامنة ، كما يشجعه للتعاون مع أقرانه وتدفعه للمشاركة في تحقيق أهداف الجماعة وتتيح له التعبير الحر واحترام الآخرين وآرائهم وتشجعهم على التسامح.[31].

كما أن هذه الأمثلة المصنوعة وما تحمله من رسائل تساعد المدرس على تحقيق العديد من الكفاءات العرضية مع مواد دراسية أخرى، كالتربية الإسلامية والتاريخ والتربية المدنية ...مما يؤدي إلى نجاح وفعالية المناهج التعليمية .

خاتمة:

إن أهم ما يمكن قوله في نهاية هذا المقال أن الاهتمام بصناعة المثال في العملية التعليمية له أهمية كبيرة في عملية التنشئة الاجتماعية، " باعتبارها العملية الوحيدة التي يتم بواسطتها نقل القيم والمعايير والموروثات الثقافية من جيل إلى آخر وبتكاثف جميع مؤسسات التنشئة خصوصا الأسرة و المدرسة"[32]، ونظرا لهذا الدور الوظيفي للأمثلة، ومن أجل تفعيل وتطوير تعليمية النحو على مستوى المثال المصنوع ينبغي مراعاة ما يلي:

- الاعتماد على الأمثلة النحوية الدالة، وذلك من خلال اختيار الأمثلة النحوية التي تعكس بيئة المتعلم الاجتماعية.
- اختيار الأمثلة النحوية التي تناسب المستوى الفكري والثقافي للمتعلم مع مراعاة الضوابط اللغوية.
- مراجعة القيم التي تتضمنها مناهج اللغة العربية بين الفترة والأخرى، ومحاولة تحديثها بما يوافق متطلبات العصر.
- تضمين الحقيبة البيداغوجية للمدرس – وخاصة دليل الأستاذ- ببعض الاستراتجيات والطرائق التي تساعده على حسن استغلال المادة العلمية في تثبيت القيم والاتجاهات عند المتعلم.
- عقد ندوات علمية للمدرسين حول كيفية تحليل المحتوى واستنباط ما فيه من قيم ورسائل تربوية.
- الحرص على التكوين المستمر للمدرس، ومحاولة تزويده بأحدث النظريات والمستجدات في مجال تخصصه" لأن توقف المعلم على الاطلاع والقراءة في مجاله يؤدي إلى محدودية طاقته الفكرية وضحالة أسلوبه وعدم تنوعه، الأمر الذي يضعف ن فعالية تدريسه وينفر المتعلمين منه"[33].

هوامش:

[1] زين العابدين درويش: علم النفس الاجتماعي، أسسه وتطبيقاته، دار الفكر العربي(القاهرة)، ط2، 2005، ص68.

[2] ابن منظور محمد أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر(بيروت)، ط4، (ج13)، 2005، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص20

[4] علاء عماد، جواد ، التمثيل النحوي في كتاب سيبويه، رسالة ماجستير، العراق، كلية التربية، جامعة القادسية، قسم اللغة العربية، إشراف، الدكتور جواد كاظم عماد، 2007، ص12.

[5]التهانوي محمد بن علي القاضي: كشاف اصطلاحات الفنون، مكتبة لبنان ناشرون(لبنان)، ج2، ط1، لبنان، 1996، ص1341.

[6] سهى فتحي نعجة، "المثال النحوي المصنوع فلسفته النحوية وأبعاده التربوية"، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات العربية المتحدة، مج4، العدد36، 2008، ص4.

[7]خديجة بوساحة، " بيداغوجيا التمثيل في كتاب سيبويه"، مجلة العربية، الجزائر، مج6، العدد01، 2019، ص98.

[8] عبد الله الرشدان: المدخل إلى التربية والتعليم، دار الشروق للنشر والتوزيع(القاهرة)، ط2، 2006، ص187-188.

[9]محمودحسن: الأسرة ومشكلاتها، دار النهضة العربية للطباعة والنشر(لبنان)، ط1، لبنان، 1981، ص447.

[10] داوود درويش حلس، وأبو الجزر، وأسماء سعد، "مدى تضمين كتب لغتنا الجميلة للمرحلة الأساسية الدنيا للقيم الاجتماعية-تصور مقترح لإثرائها"، مؤتمر الوطني بعنوان(القيم في المجتمع الفلسطيني الواقع والتحديات)، جامعة فلسطين، ، 2017، ص32.

[11]أمل غالب العتيبي، القيم التربوية المتضمنة في كتب لغتي الخالدة للصف الأول المتوسط، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ص32.

[12] سهى فتحي نعجة، المرجع السابق، ص17.

[13]خميس الملخ، حسن، "في التحليل الاجتماعي للظاهرة النحوية- المثال النحوي في كتاب سيبويه بين الدلالة الاجتماعية والقاعدة النحوية"، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات العربية المتحدة مج04، العدد20 ، 2005 ، ص356.

[14]سهى فتحي نعجة، المرجع السابق، ص18.

[15]، كريم عبد الحسين حمود الربيعي، المثال النحوي المصنوع في العربية، أطروحة دكتوراه، العراق، كلية التربية، جامعة بغداد، قسم اللغة العربية، إشراف الدكتور العزاوي نعمة رحيم كريم. 2005، ص444.

[16]المرجع نفسه، ص445.

[17] سهى فتحي نعجة، المرجع السابق، ص3.

[18] بشار عبد الله السليم، "القيم التربوية المضمنة بالأناشيد الواردة في كتب لغتنا العربية لصفوف المرحلة الأساسية في الأردن، مجلة دراسات العلوم التربوية"، الأردن، مج42، العدد2، 2015، ص601.

[19] محمد الخوالدة، أحمد مزيد الشوحة، " القيم التربوية المضمنة في كتب التربية الإسلامية المقررة للصفوف الأربعة العليا من المرحلة الأساسية في الأردن"، مجلة إتحاد الجامعات العربية للتربية وعلم النفس، الأردن، مج3، العدد 1، 2017، ص3.

[20] محفوظ كحوال، محمد بومشاط: كتابي في اللغة العربية- السنة الأولى من التعليم المتوسط، موفم للنشر(الجزائر)، ط1، 2017، ص77.

[21] المرجع نفسه، ص171.

[22] المرجع نفسه، ص13.

[23] المرجع نفسه، ص13.

[24] المرجع نفسه، ص33.

[25] المرجع نفسه، ص21.

[26] المرجع نفسه، ص 33.

[27] المرجع نفسه، ص141.

[28] المرجع نفسه، ص ص133

[29] المرجع نفسه، ص 93.

[30] المرجع نفسه، ص 73.

[31] منتم جمال غني مهدي، الياسري، المفهوم الحديث للتربية (أبعاد التربية المتكاملة) www. Uobabylon .edu. consulté le 1/10/2020.

[32] نوال براهيمي، "الاستهلاك الملبسي للألوان بين الضبط الاجتماعي والواقع المدرسي- دراسة ميدانية لطلبة جامعة الجزائر2-"، مجلة الأسرة والمجتمع(الجزائر)، مج5، العدد2، 2017، ص38.

[33] أحمد زياد حمدان: قياس كفاية التدريس: طرقه ووسائله الحديثة، مطبوعات الديوان الجامعية، (الجزائر) ط2، 2005، ص245.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 716 - 726 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الواقعيّة السحريّة في الرواية الإسلاميّة المعاصرة رواية "تسعة عشر" لأيمن العتّوم أنموذجا

The Magical Realism in the Contemporary Islamic Novel Ayman Al Atom's "Tis'ata 'Ashar" as a Model

حوّاء عبد اللّطيف[1]*، أ، د فيصل حصيد[2]
Haoua abdellatif [1], Faicel Hacid[2]
جامعة عبّاس لغرور –خنشلة/ الجزائر [1]
جامعة الحاج لخضر –باتنة/ الجزائر[2]
UniversityAbbés Laghrour -Khenchela- Algeria [1]
University Hadj Lakhdar -Batna- Algeria [2]
abdellatif.haoua@univ-khenchela.dz[1] / faical.hacid@univ-batna.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/09	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تبحث هذه الدّراسة في جماليّات الرّواية الإسلاميّة المعاصرة، وقدرتها على توظيف الواقعيّة السّحرية في استيلاد تجربة فنيّة، تقحم الغيبيّات الدّينية في قضايا الواقع بهدف المساءلة والتّوجيه، عبر توسّط مكونات السّرد وتواشجها مع المرويّات الدّينيّة، من خلال رواية "تسعة عشر" لأيمن العتوم.

الكلمات المفتاح : واقعيّة سحريّة، رواية إسلاميّة، رؤية إسلاميّة، تراث، غرائبيّة.

Abstract :

This study examines the aesthetics of the contemporary Islamic novel and its ability to employ magical realism in generating an artistic experience. This latter will involve religious metaphysics in the issues of reality to evaluate and guide, through its harmonious interference within both narrative components and religious narratives in Ayman Al Atom's novel "Tis'ata 'Ashar".

Keywords: Magical realism; Islamic novel; Islamic vision; Heritage; Fantastic.

تمهيد:

تحاول الرواية الإسلاميّة أن توجه فنّيّاتها وفقا لمتطلّبات العصر وقضاياه، وذلك من خلال استراتيجيات سرديّة تمكّن الروائي من استخدامها كجسر لتمرير رؤيته، ومواقفه المستمدّة من الدّين، فرغم تنوع

* حوّاء عبد اللّطيف abdellatif.haoua@univ-khenchela.dz

الحوادث والقضايا عبر الزمن، وتعدّد طرق التعبير عنها؛ فإنّ القيمالإسلاميّة ثابتة متجدّدة يحتاجها الإنسان في كلّ وقت وحين.

تسعى هذه الدّراسة من خلال الوصف والتّحليل البحث في تلقّي الرواية الإسلاميّة للواقعيّة السّحريّة، والكشف عن مكوّنات البنية السّرديّة في الواقعيّة السّحريّة الإسلاميّة، ومدى مساهمتها في تقديم الرؤية الإسلاميّة في هذا النمط الروائي الجديد، ليكون السؤال الإشكالي : كيف اشتغلت الواقعية السّحريّة كخطاب روائي إسلامي؟ وما هي الخصائص التي تحدّد الواقعية السّحريّة الإسلامية؟ وما هي القضايا والقيم التي عبّرت عنها؟ وذلك بهدف الكشف عن قدرة الرّواية الإسلامية على استخدام مختلف القوالب الفنّية والأنماط التعبيريّة من جهة، والتعرّف على خصائص الواقعيّة السّحريّة الإسلاميّة من جهة أخرى.

تتطلب الضرورة المنهجيّة الوقوف على الحدود المفاهيميّة لكل من الواقعيّة السّحريّة ، والرّواية الإسلاميّة المعاصرة، وحقيقة العلاقة القائمة بينهما، خصوصا مع تشجيع الأدب الإسلامي للواقعيّة، علاوة على موقفه من السحر القائم على أرضيّته العقديّة، ومن ثمّة ننتقل إلى ديناميات الواقعيّة السحريّة في الرّواية المدونة.

أولا الواقعيّة السّحريّة:

يعدّ مصطلح الواقعيّة السّحريّة من المصطلحات التي عانت التباسا مفاهيميا، ممّا أثرى الساحة النقديّة بتعاريف متنوّعة وتحديدات تراوحت بين الجدّيّة والدقّة حينا، وبين الاستهزاء والرفض حينا آخر، وقد "أجمع غالبية النقّاد أنّ أول استخدام للمصطلح كان في ميدان الرسم، حيث استخدمه النّاقد الألماني فرانز روه عام 1925 في كتابه"Nach-Expressionismus، Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei"(ما بعد التعبيرية، الواقعيّة السّحريّة: مشاكل الرسم الأوروبي المعاصر) للإشارة إلى شكل من أشكال اللوحات ما بعد التعبيريّة التي اهتمت بالتفاصيل الدقيقة، وتمثيل الجوانب الصوفيّة غير الماديّة للواقع في محاولة لالتقاط لغز الحياة وراء الواقع السطحي"[1]

لتمتد محاولة القبض على معنى الحياة وفهمها من اللوحات التشكيليّة إلى آداب أمريكا اللاتينية، فأصبحت الواقعيّة السّحريّة بذلك "وسيطا سرديّا وآليّة فنيّة تناقش المفاهيم الثقافيّة باعتبارها مفاهيما للواقع"[2] ليتم تفسير العالم بحسب أنساقها ورؤاها، إذ "تكمن فائدتها في وصف موقف معين لمعتقدات غير علمية وغير براغماتيّة في عالم معولم يتأثّر بالعلم والبراغماتيّة"[3] وانتشرت بعدها في مختلف أنحاء

العالم، على أن هذه الأنساق لم تكن موقع احتفاء من الغرب العلمي، وإنما تم اعتبارها خيالا وخوارق لا معقولة.

إنّ التجاور الذي يبدو تعسفيّا لمصطلحي الواقعيّة والسّحريّة في تركيب مفهومي واحد، أدّى إلى تنوّع الفروع البحثيّة حولها؛ فتم اعتبارها مكوّنا من مكوّنات ما بعد الحداثة القائمة على تداخل الحدود، كما نسبت لثقافات ما بعد الاستعمار تارة أخرى نتيجة سعيها الدائم للتحرّر من التمثلات السلطويّة الاستعماريّة القائمة، فكانت بذلك "وسيلة سرد شعبيّة؛ لأنّها تقدّم للكاتب الرّاغب في الكتابة ضد الأنظمة الشموليّة وسيلة لمهاجمة التعريفات والافتراضات التي تدعم هذه الأنظمة (مثل الاستعمار)، عن طريق مهاجمة استقرار المفاهيم التي تعتمد عليها"[4] واتّهامها ومساءلتها في ضوء المزاج الثّقافي المحلّي.

بعد استعراض الكثير من التحديدات في كتابه، أورد "كريستوف ورنز" تعريف الواقعيّة السّحريّة بأنّها "نمط سردي يعمل على تطبيع الخوارق لتبدو بشكل حقيقي وواقعي، حيث يتم رصف الخوارق والوقائع في حالة من التّماسك والتّكافؤ في نصّ لا يطالب بالمرجعيّة"[5] على أن هذا التطبيع والتواطئ المتعمّد من الرّوائي في عقلنة الخوارق، يصاحبه تواطئ خارجي من القارئ للنّص "فمن ميزات الواقعيّة السّحريّة هي اعتمادها على القارئ في قبول كلّ من الأحداث الواقعيّة والسّحريّة على نفس المستوى"[6]

تعتمد الواقعيّة السّحريّة على جملة من السّمات والخصائص التي يستوجب توفّرها في الرّواية التي تحتويها، وقد حدّدتها "ويندي فارس" في خمسة عناصر هي:[7]

1- "عنصر غير قابل للاختزال" من السّحر

2- الوصف التفصيلي لتواجد قوى هائلة

3- مواجهة القارئ بعض الشكوك المزعجة في محاولة فهمه لوجود أكثر من دلالة للأحداث.

4- دمج السّرد لمختلف العوالم.

5- تلفت اضطرابات الواقعيّة السّحريّة الفكر إلى الوقت، الفضاء، والهويّة.

وتتوالد عن هذه الخصائص تفريعات كثيرة من شأنها شحن الديناميّات السرديّة بالرّؤية المبتغاة، كالترميز وتداخل العوالم النفسيّة بالفضاءات التخيليّة وغيرها. ولئن تبدّت الواقعيّة السّحريّة كنمط سردي له خصائصه ومكوناته إلا أن ذلك لا يرأب صدعا في اختلاف تمثّلاتها لتنوّع المدلولات الثقافيّة لمصطلح السّحريّة؛ "فالسّحر والسّحريّة هي بنيات تمّ إنشاؤها في سياقات ثقافيّة معيّنة. وعليه فالواقعيّة السّحريّة

لديها العديد من أشكال السّحر، والسّحر فيها عدد السياقات الثقافيّة التي تنتج فيها هذه الأعمال عبر العالم"[8]

ذلك أن مفهوم السّحري مثلا في الغرب مختلف عنه في الشرق، نظرا لاختلاف السياقات التاريخيّة التي أنشأت هذا المفهوم في كليهما، وباعتبار أن ثقافة الغرب "ثقافة سيطرة ذات جذور تقنيّة"[9] فإن تعريفه للسّحري جاء من قبيل الخارق للمنطق والذي لا يمكن حدوثه "فهو شيء لا يمكننا تفسيره وفقًا لقوانين الكون كما تمّت صياغتها في خطاب الإمبراطوريّة الغربيّة القائم أتوماتيكيا على أسس المنطق والمعرفة المألوفة"[10] في حين يختلف مفهوم السّحري في الشّرق فثقافته "ثقافة حضارة ذات جذور أخلاقيّة وغيبيّة"[11] ممّا يجعل السّحر مرتبطا بالخفاء؛ "فالسّحر لغة: ما خفي ولطف سببه، ومنه سمي السَّحَر لآخر الليل، لأن الأفعال التي تقع فيه تكون خفيّة، وكذلك سمي السّحور، لما يؤكل في آخر اللّيل، لأنه يكون خفياً، فكل شيء خفي سببه يسمى سحرا"[12]

وتتواصل خاصية الخفاء مع المعنى الاصطلاحي "فالسّحر عمل تقرب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه... ومن السّحر الأخذة التي تأخذ بها العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى"[13] إذ يرتبط بعالم الشياطين المخفي، وفي التصرّف بخفية لأجل التمويه والخداع.

ينشأ إذن عن اختلاف البنيات السّحريّة توالد مجموعة من الواقعيّة السّحريّة التي تتعدد بتعدد مفاهيم السّحريّة عند مختلف الشعوب، بما فيها العربيّة. إذ ظهرت كتابات روائيّة جادة استطاعت أن تناقش القضايا الراهنة للإنسان العربي في سرد يمور بالخوارق والفانتازيا، تنبعث فيه شخصياتنا بأقنعة تاريخيّة، وتتشكل فيه دواخلنا في فضاءات فنيّة عجيبة وفق استراتيجيّات الواقعيّة السّحريّة ذات المفاهيم العربيّة، حيث يتصاحب فيها الغيب المقدس مع الحكايات الشعبيّة، وتتعالى فيها أصوات المهمّشين وتتبدّى فيها مدننا كفضاءات عجائبيّة لما يتجسد فيها من خوارق.

ثانيا الرّواية الإسلاميّة:

تنصّ مختلف التّعريفات على كون الرّواية الإسلاميّة رواية تنطلق من مضامين إسلاميّة "إذ تصدر عن رؤية عميقة واعية لقضايا الكون والوجود، منطلقة من تفسير إسلامي، متوغلة داخل أعماق النفس البشريّة، وتعمل على تحليلها وتقديم العلاج النّاجع لها"[14] فالدّين حين يصبح منطلقا للرّواية –أي تصبح إسلاميّة– فمعناه تجسيد هذه القيم وتوثيق صلتنا بها، ومحاولة للربط بين المثالي –الدين– والواقعي في إطار السعي نحو الكمال، وفق رؤية شاملة تشع من الفن جمالا، ومن الدّين صدقا ومثاليّة، وبالتالي مزج الرّؤية

الإسلاميّة بالمتخيّل الرّوائي، وعليه فإن "الرّواية الإسلاميّة قد تلتقي مع الرّوايات الأخرى في جوانب وتفترق عنها في جوانب، وهي في هذا الالتقاء أو الافتراق لا تتعمّد ذلك تعمّدا، ولا تسعى إليه سعيا؛ بل يملي ذلك عليها وبشكل تلقائي عفوي تصوّرها الإسلامي الذي تصدر عنه"[15]

يعمل التّصوّر الإسلامي كميزان لمختلف القضايا الأدبيّة والقوالب الفنيّة، وعلى شروطه تمّ نحت الواقعيّة السّحريّة، بحيث عمل الروائيون الإسلاميون على تفريغ مصطلح السّحريّة من جانبها السلبي القائم على الخداع والمضرة، ليتم شحنها بحمولات فنيّة تتواشج مع المخيال الديني؛ وهذا ما سنقف عليه مع رواية "تسعة عشر" لأيمن العتوم. باعتباره من أشهر رواد الأدب الإسلامي المعاصر، شعرا ورواية، حيث قدم لمكتبة الأدب الإسلامي ثلاثة دواوين شعريّة، وأزيد من إحدى عشر رواية تنوعت بين السّيرة الذاتيّة إلى السياسيّة والواقعيّة والتاريخيّة، علاوة على الواقعيّة السّحريّة شأن الرّواية المدونة.

ثالثا الواقعيّة السّحريّة في رواية "تسعة عشر":

1 سحريّة العنوان:

يمثل العنوان العتبة النصيّة الأولى التي تأخذ بأيدينا إلى عوالم النّص، ويعد المصافحة الأولى بين المتلقي والقارئ الذي يستنطق من خلاله ثنايا النّص "باعتباره أعلى اقتصاد لغوي ممكن"[16] من شأنه تقرير مصير قراءة النّص أو عدمها.

تتبدّالواقعيّةالسّحريّة في الرّواية ابتداء من العنوان، حيث جعل "أيمن العتوم" لنفسه اتجاها متفردا في اختيار عناوين رواياته من القرآن الكريم، ولم يخرج عن ذلك في رواية واحدة من رواياته الإحدى عشر، حيث استخدم "العتّوم" سحر البيان القرآني لعناوين أعماله، فأول ما يقرأ العنوان "تسعة عشر" حتّى تتبادر إلى الأذهان الآية الكريمة من سورة المدثر: ﴿عليها تسعة عشر﴾[17] وهو عدد زبانيّة جهنّم الذي جعله الله فتنة، هذا التناص القرآني الصريح لم يكن واجهة إعلاميّة للرّواية، وإنّما كان ركيزة أساسيّة يقوم عليها معمار السرد، فالدّلالة السلبيّة للعدد المشبعة بالفتنة والعذاب تخيّم على بنية الروّاية وأحداثها، فتسعة عشر هي كلمة السر التي بمجرد نطقها انفتح القبر على البطل بعد عودة الروح إليه، ليخرج إلى عالم البرزخ ويعيش أحداثا غريبة ومؤلمة جعلته يندم على خروجه منه، فنجد العدد يلعب دور البطولة في توجيه البطل وتحديد طريقه لأجل البحث عن الأنس والأمان، بعد أن عذّبته الوحدة والاغتراب، وذلك من خلال جمعه لريشات طائر العنقاء التسعة عشر، تنبت في كل مكان سقطت فيه ريشة شجرة، ويسمّي كل واحدة باسم معين، كشجرة البيعة وشجرة الرّؤية، وشجرة الجحيم، في لعبة دلاليّة توزّع الفخاخ للقارئ في كل

مرة، ليجد تحت كل شجرة عالما يضم شخصيّات عاشوا لأجل تلك القيمة التي تسمى بها الشجرة وماتوا عليها، ليظهر العدد مجددا في طوابق المكتبة التسعة عشر التي عدّد فيها مختلف أصناف المعرفة والعلوم الإنسانيّة، وللكشف عن قبر المتنبي لاحقا، والشياطين التي تحمل العدد نفسه، لتعود الريشات بعدها لا كبوصلة اتجاه وإنما كمفاتيح سحريّة من شأنها إيقاظ الناس من قبورهم، الوضع الذي أعاده إلى حالة الاغتراب الأولى التي قام بها من قبره.

يلعب العنوان دورا محوريّا فيسحريّة الرّواية وغرائبيّة أحداثها، فلئن تحدثت الآية عن زبانيّة جهنم، فإن هذه الرّواية تأخذنا في عالم سحري جمع بين الغيب المنتظر في الضفة الأخرى بعد الموت، وبين الحاضر الدنيوي، في رحلة برزخيّة لرجل ميت يحاول فيها أن يخلص إلى الأنس والطمأنينة ولكن هيهات؛ إذ ربطت سحريّة العلاقات بين الأشياء التي تحمل عدد تسعة عشر خيوط السرد ودلائله لتعرفنا عن زبانية العذاب التي أنهكت إنسانيتنا وذهبت بدفئها لنعيش في جحيم الفراغ.

2 سحريّة التداخل التراثي:

اعتمد "العتّوم" على التّراث الإنساني المليء بالغرابة والعجائبيّة المعبّرة عن معارف كل عصر وفلسفته، " كرسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، حيث تتقاطع مع الرّواية في الكثير من العناصر كمحاورة الشعراء ومسامرتهم اعتمادا على الجانب العقدي، ووصف الجنّة والنّار، علاوة على التزام كل منهما بمناقشة أفكار عصره. ثم إنّ فكرة اغتراب البطل ووحشته لوجوده في مكان غريب لم تكن بالفكرة الجديدة؛ فقد سبقه إليها "بن طفيل" في "حي بن يقظان" ودانيال ديفو في رواية "روبنسون كروز" حيث ناقشت الروايتين الضياع والاغتراب، وعبّرت كل منهما عن رحلة البحث عن المنقوص، والذي كان دينيا عند "بن طفيل" وماديا – السيطرة والمال– عند "دانيال ديفو".

كما تتقاطع الرّواية مع "الكوميديا الإلهية" لدانتي في وصفها للآخرة وفق الدّيانة المسيحيّة، وتفاصيل الرحلة، واستحضار مختلف الشخصيّات الدينيّة والتاريخيّة ومحاورتها، حيث استحضر الرّوائي نصوصا وشخصيّات متنوعة: دينيّة، أدبيّة، أسطوريّة، وتاريخيّة، بل وحتى علميّة علاوة على السياسيّة. وتوظيف هذه النّصوص والشخصيّات المختلفة كان بهدف استيعاب المضامين الحضاريّة للإنسان على وجه البسيطة، في محاولة لرأب الصّدع بين الاختلافات من خلال رؤية شموليّة تعيد للوجود الإنساني أمانه واستقراره.

كما تم تشكيل البنية الإطاريّة للسّرد وفق طريقة "ألف ليلة وليلة" "فمستويات الحكي/تتداخل وتتوالد وتتقاطع وفق منطق داخلي غريب، وطبقات تمتلئ بضروب من الإحالات والإشارات تسهم على صعيد آخر في تكثيف السرد"[18] وفي تجاور الواقعي والسّحري في بناء عالم يضج بالخوارق والفكر السليم معا، إذ وجد الرّوائي في المرويات الدينيّة أرضيّة خصبة تتفجر بالخيال وتحتشد بالأنبياء والصّالحين، والقصص المدهشة، والمعجزات المذهلة، مما يلهب الحس، ويوقظ الغفلة، ويفتح البصيرة، وتتمثل الأطر في:

أ–الحكاية الإطار: تبدأ من لحظة عودة الروح للبطل ونهوضه من القبر.

ب–الحكايات المضمنة: وتتناسل كثيرا في الرّواية وتشمل ذكرياته في الفانية وأحداثها المختلفة، علاوة على قصص بعض الشخصيّات التي حادثها تحت الأشجار، أو تلك التي اجتمع بها في المكتبة.

ج–الحكايات الفرعيّة: وهي التي روتها الشخصيّات التي قامت من قبورها، كالمتنبّي، وأرسطو في حديثه عن سقراط والاسكندر المقدوني، والبابا غريغوري السابع، والجدير بالذكر أن هذه الحكايات كانت متضمّنة في حوار البطل معهم.

3سحريّةالشخصيّات:

تصوّر الرّواية الإسلاميّة الشخصيات على أنّهم أشخاص عاديون يتعرّضون لأزمات وأحداث وصدامات يتعاملون معها بمرجعيّة دينيّة ثابتة فيجسدون المنهاج الذي يمكن أن يعيش به المجتمع الراهن بثقافة دينيّة أصيلة، "ولأن الحياة تكشف للرّوائي عن مطلع الطريق، وسيسلكه في غير الاتجاه الذي اتجهت إليه الحياة؛ فيبرز المضمر، ويحقّق الممكن ويجلو الغامض"[19] فقد استعان "العتّوم" بالواقعيّة السّحريّة في تقديم روايته، واستيلاد شخصياتها من خلال تجربة فنيّة تسعى إلى البحث في رحلة الإنسانيّة على وجه البسيطة عبر مختلف الأزمنة، من منظور فوقي يجلي الحقائق، ويبعثها في استعارات رمزيّة مفخّخة توتّر القارئ وتدعوه للتفكير والاستفهام.

نرى أول خرق لقوانين المنطق في القدرات الخارقة للبطل، والأحداث التي يعيشها في عالم سحري؛ إذ يستطيع البقاء لأعوام دون ماء أو طعام، وفي ركض متواصل دونما إجهاد أو تعب، الأمر ذاته مع شخصيّة الشيخ التي ترفل بعجائبيّة مقدّسة، وهي تقوم بدور الموّجه والمعلّم للبطل، إذ يبدو وكأن هذا الشيخ يعرف كل شيء ويراقب البطل في حياته البائسة، ولا يتدخّل إلا إذا تطلّب الأمر ذلك، علاوة على خروج الشعراء والعلماء من بطون الكتب في المكتبة ومحاورتهم للبطل دونما تجسّد شكلي.

إلى جانب كل تلك الخوارق استطاع "العتّوم" أن يحتفظ بإنسانيّة البطل الذي يحاول جاهدا أن يستعيد ذاته ويقبض على الحقيقة، فأن يصبح جزءا من عالم البرزخ لا يعني أنه فقد ارتباطه بالعالم الدنيوي، فنجد البطل مكبلاّ في اغترابه القديم، تحرّكه الرؤى وشخصيّة شيخه الدنيوي، كما حرّكته الكتب والأشعار سابقا، تحركه إنسانيّته الهشة بحثا عن أنيس يشاركه وحدته واغترابه.

4 سحريّة الفضاء:

يقع الفضاء في رواية" تسعة عشر" في عالم غيبي، منعزل عن الجغرافيا و لا تؤثر فيه الأزمان، عالم برزخي يتموقع كجسر بين العالم الدنيويّ الواقعي والعالم الغيبي، حيث مارس "العتوم" لعبة التفكيك والتركيب ليصنع معمارا غرائبيّا عجيبا، يوحي بدقة التفاصيل على واقعيّته، ذلك "أن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً... فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما للخيال من تحيّز"[20]

انسحب الرّوائي من العالم الواقعي محاولا إلقاء نظرة عليه من عالم علوي، ليتم "التحوّل من عالم الحياة اليوميّة بحسيّته وأشيائه وظواهره المتنوّعة والمختلفة إلى عوالم فعّالة من التخيّل عبر لغات مختلفة: علامات لغويّة، وألوان، وأصوات، وصور..."[21] إلا أن هذا العالم لا ينقطع عن العالم الدنيوي، فكل ما تركه البطل وراءه من إشكاليات يجده في هذا العالم.

إنّ توزيع الأمكنة في هذا الفضاء وتفصيل وصفها يزيد من سحريّة الروّاية وواقعيتها في الوقت نفسه "فالعجائبي المتمثّل في الظهورات والهواجس والاستيهامات والصور والمواقف والأحداث فوق الطبيعيّة يحتاج في تجلّيه إلى أمكنة، هذه التي يجب أن تتلائم مع طبيعته المرعبة"[22] ففي البداية تعود الرّوح للبطل فيعاني من الضّيق الشّديد للقبر، ويشعر بمعاناة في التنفّس والحركة محاولا التخمين كم لبث هنا من قرون ذلك "أن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا"[23] حتّى إذا نطق كلمة السر (تسعة عشر) وخرج من القبر واجه اتّساعا شديدا، وأرضا حياديّة لا تشي بأيّ علامة للحياة والحركة؛ "وهذه المتاهة المكانيّة، واللااتّجاهيّة في البعد المكاني، تضفي على النّص الحيرة والإدهاش، وتعمل على تحريك المتلقّي وتهييجه في أكثر من اتّجاه، وهذه هي من غايات تشكيل النص السحري"[24] ليحدّد طريقه بالرؤيا التي أمرته باتباع الريشات.

يستمر اختلاف الأمكنة وازدياد غرائبيّتها؛ ففي هذا العالم تنبت الشجرة كنتيجة حتمية لسقوط ريشة من طائر العنقاء، وتنتعش العوالم وتكتظ تحت كل شجرة بأهلها، لكن هذه العوالم نوافذ لعالم آخر يراه البطل

ولا يستطيع التواجد فيه، فيتخيل أحاديثا مع من يراهم من خلالها، ليصل بعدها إلى الجنّة بعد اجتياز صراط خطير تمثّل في نهر تملأه الوحوش. ولأن استلاب الحريّة يعطي للمكان أبعادا أخرى تصورها نفسيّة الإنسان، لتضفي على معماريّته أبعادا دلاليّة جديدة فإننا نجد البطل الميّت يخاطر بحياته لأجل العودة إلى ذلك السّديم، تاركا الجنّة وراءه بعد أن أعيته الوحدة، لتزيد الأمكنة من تعزيزها؛ فالغابات في هذا العالم تنبت بالقبور لا بالعشب، والذئاب تعوي، والأرواح تخرج من الكتب وتحاور وتدافع عن اتجاهاتها، لتأخذ طوابق المكتبة وظيفة الشجرات الأولى باحتواء العوالم كلها.

5 سحريّة الزّمان:

يلعب الزّمان دور البطولة في الرّواية، بداية من استيلاد بعد زمني جديد بعد توقف الزمن الأول بموت البطل، تكمن سحريّة هذا الزّمن في توقّف آثاره على دلالات الأشياء والأماكن وحسب، دون أن تمس عواديه جسد البطل بكبر أو هرم، علاوة على تداخل الأزمنة وتظافر التاريخ في بوتقة الراهن، فرغم موت البطل وبعثه في حياة البرزخ إلا أنه يظل مرتبطا بكل حوادث الماضي وذكرياته، فالماضي لم يعد هناك وراء البطل، وإنما أصبح أمامه، ولعل ذلك يعود إلى ارتباط منازل الآخرة بأعمال الدنيا.

6 سحريّة اللّغة:

"إن العمل الأدبي بناء لغوي يستغل كل إمكانات اللغة الموسيقية، والتصويريّة، والايحائيّة الدالة في أن ينقل الى المتلقي خبرة جديدة منفعلة بالحياة"[25] وتلعب الرموز دورا كبيرا في سحريّة الرّواية، حيث حشد "العتّوم" جملة من الرموز في بناء ركائز عالم الرّواية، وجعلها فخاخا دلاليّة يزل فيها فكر القارئ في كل مرة، فيهوي في التساؤلات، من بينها:

أ–العدد تسعة عشر: الذي يسيطر على الرّواية من العنوان إلى النهاية، بحيث صمّمه الكاتب لتوجيه الأحداث وتصميم العلاقات بينها.

ب–الرّيشات: تأخذ الرّيشات بعدا دلاليا محمّلا بالتاريخ الإنساني، فالرّيشة هي قلم الإنسان الأول التي حفظ بها العلوم، لذا فلا ضير أن تحيا حيوات عديدة في الأرض التي وجدت فيها وتنبت الأشجار للدلالة عليها، فالرّيشة هي قلم القدر الأوّل الذي خط صحائف المقادير، وهي التي جمعت العلماء والشخصيات من أزمنة مختلفة على شجرة واحدة، فكل يبعث على ما مات ومع من يحب، فالرّيشة هي القلم الذي يرمز للعلم الذي بعث في نفس البطل طمأنينة وراح يتخيّل المناقشات ويجري الحوارات المتتابعة إلى أن وصل بأقدامه إلى الجنّة على خطى الخضر عليه السلام.

تنتهي وظيفة العلوم في الجنّة، لأن البحث يتطلّب حاجة إلى شيء ما، لذا فقد خبّأ البطل ريشاته إلى حين، ولم يشعر بالحاجة إليها في المكتبة لتوفّر آثارها في الكتب، لكنها تأخذ وظيفة جديدة فيما بعد وهي إيقاظ الناس من قبورهم.

خاتمة:

نستشفّ من خلال هذا البحث قدرة الرواية الإسلاميّة المعاصرة على احتواء الواقعيّة السّحريّة، واستثمارها ضمن حدود التصوّر الإسلامي دونما تعثّر أو تشنّج، بل على العكس من ذلك أثبتت الدّراسة من خلال هذه المدوّنة مدى مرونة الرؤية الإسلامية في التّعبير عن قيمها بمختلف القوالب الفنّيّة.

هوامش

[1]Maggie Ann Bowers, MAGIC(AL) REALISM, Routledge, 2004, p8

[2]Maggie Ann Bowers, MAGIC(AL) REALISM, Routledge, 2004, p3.

[3]المرجع نفسه، ص4.

[4]المرجع نفسه، ص4.

[5]Christopher Warnes, Magical Realism and the Postcolonial Novel Between Faith and Irreverence, CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne, 2009,p2,3.

[6]Maggie Ann Bowers, MAGIC(AL) REALISM,p3.

[7]Wendy B. Faris, Ordinary Enchantments Magical Realism and the Remystification of Narrative, Vanderbilt University Press , First Edition 2004.p6.

[8]Maggie Ann Bowers, MAGIC(AL) REALISM,p4.

[9]مالك بن نبي، مشكلة الأفكار، تر: بسام بركة، أحمد شعبو، دار الفكر المعاصر (لبنان)، ص17.

[10]Wendy B. Faris, Ordinary Enchantments Magical Realism and the Remystifi cation of Narrative, Vanderbilt University Press All rights reserved, First Edition 2004.p2.

[11]مالك بن نبي، مشكلة الأفكار، ص17.

[12]الدّرر السنيّة (موسوعة إلكترونيّة) إشراف: علوي بن عبد القادر السقّاف، تاريخ النشر: غير موثق في الموسوعة، تاريخ الاطّلاع: ٢٥ سبتمبر ٢٠١٩، https://dorar.net

[13] علي أحمد عبد العال الطهطاوي، تنبيه المخلوقات شرح اجتنبوا الموبقات، دار الكتب العلمية (لبنان)، 2005، ص١٠٠

[14]عبد الفتاح عثمان، الرّواية الإسلاميّة وبناؤها الموضوعي والفنيّ، مجلّة الأدب الإسلامي، السّعوديّة، المجلد: غير مذكور، العدد: 38، السنة: 2003، ص5.

[15]وليد إبراهيم قصاب من قضايا الأدب الاسلامي، دار الفكر،(سوريا)، 2008، ص 185.

[16]محمّد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، دط: 1998، ص10.

[17]سورة المدثر، الآية:٣٠.

[18]محمد مصطفى علي حسانين، الرّواية العربيّة وما بعد الاستعمار : التمثيل السردي وسحريّة التأريخ، مجلة مقاليد، الجزائر، المجلد: غير مذكور، العدد: 6، السنة: 2014، ص199.

[19]فرنسوا مورياك، الرّوائي وأشخاص روايته، تر: عادل الغضبان، مجلة الكتاب، عدد ديسمبر، 1952، ص 1176، 1177 نقلا عن محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، (لبنان)، 1955. ص89.

[20]باشلار، غاستون، جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، (لبنان)، 2000، ص31.

[21]حسين، خالد حسين، شعرية المكان في الرّواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفيّة، (السّعوديّة)، دط: 2000، ص76

[22]حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعريّة السرد، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ٢٠٠٩، ص160

[23]باشلار غاستون، جماليّات المكان، ص3

[24]داود نجاتي، أحمد رضا صاعدي، آليّات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السّحري مقاربة أسلوبيّة لرواية «حارث المياه» لهدى بركات، مجلة الخطاب، الجزائر المجلد: 13 العدد:02، السّنة: 2008م، ص218.

[25]عز الدّين اسماعيل، الأدب وفنونه الدّراسة والنّقد، دار الفكر العربي ، (مصر) 2013، ص21

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 727 - 741 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الحوارية والصيغ الأنواعية في النص السردي السيمورغ لمحمد ديب أنموذجا

Dialogism of literary genre formulas in the text of Mohamed Dib's Simorgh

أحمد دحماني *

Ahmed Dahmani

جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس (الجزائر)

University of Djillali Liabès- Sidi Bel-Abbès (Algeria)

dahmani.am@outlook.fr

تاريخ الإرسال:2020/11/06	تاريخ القبول:2021/06/18	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

إنّ مبدأ الخرق لقوانين النوع أفضى بالنظرية الأدبية إلى تحولات معرفية في ظل المقولات النقدية أدّت إلى تلاشي صرامة الجنس الأدبي الذي كانت تراهن عليه الشعرية الكلاسيكية وانفلات الصيغ وقولبة معايير جديدة مناهضة للقناعات التقليدية، ومما أفرزته هذه التحولات في حقل النقد ونظرية الأدب ظهور ما يسمى بالحوارية ثم التناصية، وتعدي مقولة الجنس الأدبي وهذا ما نحاول البحث عنه ومساءلته في خطاب روائي ما بعد حداثي متمثلا في نص السيمورغ لمحمد ديب .

الكلمات المفتاح : حوارية، صيغ أنواعية، تناص، سيمورغ، تهجين .

Abstract :

The principle of the violation of the laws of genre has led literary theory to cognitive transformations in the light of critical sayings which have led to the disappearance of the rigor of the literary genre on which classical poetics bet, to the disintegration of formulas and to the formation of new norms against traditional convictions, and what these transformations in the field of criticism and literary theory have produced Dialogism, then Intersexuality and the transgression of the category of the literary genre, and this is what which we are trying to research and interrogate in a postmodern narrative discourse depicted in Muhammad Dib's text of Simorgh.

Keywords: dialogism; literary genres; intertextuality; Simorgh; hybridization.

* أحمد دحماني: dahmani.am@outlook.fr

مقدمة:

إن قضية تداخل الأجناس الأدبية لم تصبح مجرد واقع، بل تجاوزت ذلك لتصبح عند بعض النقاد والأدباء فعلا قصديا وعملا منتظما، واتجاها فنيا لا خلاف بين النقاد في تحققه، وإن نشأ بينهم خلاف حول نتاجات هذا التداخل، لاسيما أن النظرية الأدبية المعاصرة لدى بعض النقاد تجاوزت مفهوم النوع الأدبي، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وأفرزت مناخا فكريا يقوم على رفض التقليد، والتطلع إلى كل جديد، وظهرت أعمال سردية تضرب عرض الحائط بكل تقاليد الأنواع الأدبية ونقائها .

وانطلاقا من نص السيمورغ (Simorgh) آخر أعمال الروائي الراحل محمد ديب(1920-2003) وفي مرحلة جديدة من إبداعه الروائي تميزت بالتجديد فكيف يمكن تصنيف هذا العمل ضمن نظرية الأنواع وقضية التداخل وما مدى تجلي وحضور مقولة الحوارية والصيغ الأجناسية؟ اعتبارا على أنه نص روائي حداثي، ونقصد بالحداثي هنا النمط الجديد للكتابة الذي انتهجه محمد ديب في أعماله الأخيرة ونستشهد بقول تودوروف تزفيتان (T.Todorov) :" أما عدم خضوع كاتب ما للتمييز بين الأجناس فيشكل دليلا على حداثة أصيلة لديه"[1]، ومعلوم أن الرواية هي إحدى الأجناس الأكثر تحرّرا لأنها جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، وهو ما يؤكده صبري حافظ [2]عن الرواية من أنها: الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمرا في تطوره، وبالتالي لم تكتمل كل ملامحه حتى الآن، فالقوى التي تسهم في صياغة ملامحه باعتباره جنسا أدبيا لا تزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية.

نسعى من خلال هذه الورقة البحثية لطرح جملة من القضايا وتقصي إشكالية الدراسة وقد اقترحنا لذلك مجموعة من العناصر البحثية فلا مناص من الابتداء أولا بأساس نظري نعرض فيه لبعض المفاهيم المرتبطة بمبدأ تداخل الأجناس الأدبية خاصة في الرواية؛ فقد شكلت المنطلق الذي انبثق منه مبدأ التداخل، وذلك بفعل التطورات والتغيرات التي رافقت الرواية منذ أقدم العصور وحتى الزمن الحالي، ولم يستطع النقاد تحديد المعالم النهائية لنظرية الرواية، بل إن أفضل ما قام به النقد الأدبي في هذا المقام " أنه لاحق التغيرات الجمّة التي طرأت عليها"[3]، ثم نشير للواقع الأجناسي والصيغ الأنواعية داخل المدونة المقترحة للدراسة في محاولة منا لطرق مقولة الحوارية وتجاوز نظرية الجنس الأدبي ومن ثَم استخلاص مجمل القول في الخاتمة.

1. الحوارية وتجاوز مقولة الجنس الأدبي

إن التحولات المعرفية التي شهدها الخطاب الروائي والانفتاح نحو الحوارية التي أضحت عاملا يقوم عليه نسق النص الروائي أدّى بمنظري الحوارية ويأتي في المقام الأول ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) إلى القول أن " تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها، وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة الصلبة التي لا تدرج في الحوار، فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيرا إلى أعماق الذرّات في الرواية "[4].

فالحوارية (dialogisme) من المفاهيم الإجرائية الأساسية التي وضعها باختين انطلاقا من تحليل عبر لغوي للخطاب (translinguistique)، أي دراسة الجانب الآخر من الظاهرة اللغوية متمثلة في حياة الكلمة، وقد وجه –باختين–نقدا إلى الشكلانيين والبنيويين لاختزالهم اللغة في مصطلحات رمزية وبذلك مهّد لانفتاح النص نحو الخارج وكان تصور باختين للعلاقات الحوارية أنّه :" لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي من منظور باختين إنعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة عن العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية "[5].

ولم تر إسهامات هذا الناقد النور بشكل رسمي وتلقى الشهرة المستحقة إلاّ في بداية الستينيات مع ما عرفته الأوساط الثقافية من اهتمام متجدد بروايات دوستويفسكي (Dostoievski)الذي خصّه باختين بدراسات مطولة سنة 1929، وكذلك بفضل تودوروف تزفيتان (Tzvetan Todorov) الذي قام برصد المسيرة الفكرية الباختينية[6]، وأبرز مفاهيمه الأساسية وبخاصة في تناوله للخطاب الروائي وتمييزه بين الخطاب المونولوجي الوحيد الصوت(monologique) والخطاب الحواري المتعدّد الأصوات (Polyphonie) ومن هذا الفهم استنبطت جوليا كريستيفا مفهوم التناص(intertextualité)، الذي يتعلق بالصِّلات والتفاعلات بين النصوص ليصبح بذلك مفهوم الحوارية موازيا لمفهوم التناص.

فالرواية من المنظور الباختيني مثلما تنقل الصراع الاجتماعي داخل أسلوبها فإنها تحمل صراعا من نوع آخر يكمن في اشتمالها على مزيج من الأشكال الخطابية كالكتابات الأخلاقية والفلسفية، والمذكرات والرسائل والمواعظ، وأحاديث الناس، والأشعار...وهي في حقيقتها تتصارع داخل كيان النص الروائي لتفرز في النهاية نسقا منسجما وبذلك يتحول النص الروائي عند باختين إلى تفاعل منظّم بين وحدات متنوعة من الأساليب أو بتعبير أدق يتحول إلى صراع طبقي أيديولوجي من خلال اللّغات واللّهجات.[7]

يعمد باختين لتأكيد وجود الإيديولوجيات في بنية الفن الروائي، فهو يعتبر أن الدّليل اللغوي محملا بشحنة ايديولوجية لا تعكس الصّراع الاجتماعي السائد وإنما تجسده وتدخل في سياقه، فالروائي في نظر باختين لا يتكلم لغة واحدة، كما أن أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها، لأن الرواية في الواقع متعدّدة الأساليب فكل شخصية أو هيئة في الرواية إلاّ ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة وأخيرا أيديولوجيتها الخاصة .

وبالتالي فالإيديولوجيا تدخُل الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص.[8]

1.1 حوارية الصيغ الجدل الخفي والوعي المفكك:

إن الكتابة الروائية من منطق الحوارية انفتحت وانفلتت من كتابة التّحديد إلى كتابة اللاتحديد وأضحت تهيمن على الرواية الديالوجية تعدّديّة الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيات، كما أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات بحيث لا تمتلك امتيازا خاصا، ولا دورا منظما وإنّما تصارع هي نفسها آراء الآخرين فتنهزم تارة وتنتصر تارة أخرى، ولكنّها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامّة وتبقى الرواية حتى نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والإيديولوجيات[9] .

فهذه العناصر هي منشأ الحوارية الباختينية إضافة إلى تقاطع النص الروائي بنصوص أخرى فلا نجد الرواية نصّا متسلّطا كما في الرواية المونولوجية القائمة على صوت متسلّط واحد هو صوت المؤلف بل متعدّد الأصوات .ومن هذه المبادئ استنبطت جوليا كريستيفا نظريتها في التناص ولم تتوقف عند ترجمة باختين والتعريف بنظريته مثلما فعل تزفيتان تودوروف في كتابه (ميخائيل باختين والمبدأ الحواري) من أجل إرساء قواعد نظرية جديدة ليبقى باختين المرجعيّة الحاضرة بقوة في أعمال كريستيفا "فاختطّ لنفسه مشروع الأنساق البنيوية المغلقة، منتقدا بذلك نظرية ديسوسير التي تفرغ اللغة واللسان من كل دينامية حوارية، رغم ادعائها تفسير المعطى اللساني، إنطلاقا من البعد الاجتماعي"[10].

وبذلك فالنّص ما هو إلاّ استحضارا لنصوص سابقة ولا يمكن أن ينطلق من اللحظة الصفرية للكتابة بل يجسد مسرحا لعبور نصي ولغوي تعجز المقولات البنيوية عن الاحاطة به.

وهو ما يؤكده قول جوليا كريستيفا: " من هذا المنظور لا يمكن للنص أن يقارَب بواسطة اللسانيات وحدها، لقد ركّز باختين على ضرورة علم أَطلق عليه عبر اللسانية (translinguistique)، يرمي إنطلاقا من حوارية اللغة، إلى فهم العلاقات التناصية، تلك العلاقات

التي كان خطاب القرن التاسع عشر يطلق عليها مصطلح قيمة اجتماعية، أو الرسالة الاجتماعية للأدب"[11].

هذه الوجوديات المشار إليها تحضر بقوة في كتابات محمد ديب فسؤال الذات والهوية لا يفارقه، وألم الاغتراب والحنين للوطن والطفولة تتجسد في بنيته السردية .فالجزائر البلد الأم رغم اختياره المنفى لكن حضورها وحبها يسكن إحساسه العميق فهو دائم البحث عن الذات. داخل الهوية المتمزقة التي عاشها وكل ذلك ترجمه إلى كتابة وتجسد في أعماله؛ فقد طرح قضية اللغة كمسألة وجودية، وتحدث عن الاغتراب وهو يعي جيدا بؤسه :

يجب ألا ننسى أننا ضيوف على اللغة الفرنسية، لسنا أبناءها أو بناتها قد يغيب هذا عن ذهاننا لكن من حظنا يوجد دوما من يذكرنا بذلك وذلك بأحسن نية ممكنة لا نشك في ذلك[12] .

2.1 حوارية الرمز الصوفي :

يقترن العنوان الذي اختاره محمد ديب لعمله باسم فارسي يدل في جملة ما يدل عليه على اسم الإله السيمورغ ملك الطيور ومنجدهم، ومهما كانت رحلة البحث التي أرادها ديب صوفيه أم فلسفية فإنه يرمز عنده إلى إله يصب فيه ذاته وزهده الابداعي في رحلة طويلة أثقلت كاهله وأرهقت وجدانه وفكره.[13]

استعار محمد ديب عنوانه السيمورغ من الرحلة الصوفية في منطق الطير لفريد الدين العطار(627)، والرحلة الفلسفية في رسالة الطير لابن سينا(ت428 هـ) [14]وهذا اللجوء إلى الحوارية مع النصوص الصوفية غايته توليد الشعرية في المتن الروائي وتعميق الرؤيا الفلسفية لطرح قضايا الواقع المتشابك عبر استراتيجية المخيال لإعادة الاعتبار للوجدان والعواطف والعلاقات الانسانية النبيلة.

هذا البعد الحواري يظهر واضحا أثره ضمن وقائع السيمورغ: – *نتجلد بالصبر في انتظار اللحظة التي يتم فيها استقبالنا من قبل سيادة السيمورغ .وليكن هذا قمة سعادتنا، رسائل اعتمادنا ؟ إنها المساحة الدرامية اللامتناهية التي تقع بين المكان الذي جئنا منه وصولا إلى المكان الذي يضمنا الآن*"[15]

فالسارد حينما عمد إلى هذه العملية التحويلية لنصوص تراثية قديمة إلى نص حداثي يتسم بالتجديد والشاعرية، إنما هدفه مساءلة تراث سردي عربي من شأنه أن يمدنا بزاد ثمين لقراءة واقع ثقافي اجتماعي هش يحتاج إلى ثورة إنسانية وأخلاقية تعيد للإنسان آدميته وتحيي كرامته بعدما غرق في أوحال الفردية والمادية .[16]

والعنوان بهذه التفاعلات النصية المتنوعة شكل شبكة نصوص متداخلة في ذاكرة الروائي يختلط فيها الواقع بالعجائبي والتراثي والقديم بالحديث والأدبي بغير الأدبي، لدرجة يصعب معها تحديد مصادر النصوص المقتبسة [17] .

السّيمورغ هو طائر أسطوري إضافة إلى تسميته ذات الأصل الفارسي على الأرجح، فإن صورته الشديدة الرمزية تحتل مكانة بارزة في أدبيات الفلاسفة العرفانيين والمتصوفة مثل ابن سينا وفريد الدين العطار صاحب "منطق الطير" وجلال الدين الرومي وغيرهم، فمن مبدأ الحوارية الباختينية (Dialogisme) المتجلّية في أبعاد وهي تعدّد النّصوص وتعدّد اللّغات وتعدّد المواقف وتعدّد الأجناس ينشأ انفتاح النص الروائي على غيره من النصوص وإقامة حوار معها وذلك بإنتاج النصوص وإعادة إنتاجها هذا ما يجعله مفتوحا على ثقافات مختلفة ومتباينة رغم تباعدها في الزمان والمكان.

2. النص الروائي وتداخل الأنواع:

لقد كان للصرامة التي رافقت ظهور الأجناس الأدبية في وضع حدود فاصلة لكل نوع أدبي ردّة فعل معاكسة ومناقضة تماما لهذه الصرامة تتمثل في الدعوة إلى هدم الحدود الوهمية بين الأنواع الأدبية؛ فالأنواع الأدبية لا تتطور فقط بل تتحرر إلى أنواع أخرى وتخلق أشكالا أخرى منسجمة مع الميول الجديدة فنجد في نظرية الأدب أن الحركة الرومانسية قد سعت سعيا حثيثا لتحطيم قيود الكلاسيكية وحدودها المتطرفة في قولها بنقاء النوع.

وقاد هذه الدعوة في ألمانيا الأخوان شليغل (أوغست ويلهلم شليغل،1767-1845، وفريدريش شليغل 1772-1829) في نهاية القرن الثامن عشر، ومعارضة المنهجية (systematization) والتراتبية (hierarchies) وسيطرة صعيد المضمون، وإعطاء الأولوية للشذر(fragment) وصعيد التعبير (plan de l'expression) والصورة (figure) وغيرها[18]".

وفي فرنسا نجد فيكتور هيغو(Hugo.Victor) 1802-1885 الذي دعا في مقدمة كرامويل (Cromwell) -وغيره من كتّاب القرن التاسع عشر الذين تحرروا من قيود التأليف وخواص الأسلوب شعرا ونثرا وكان في مقدمتهم شاتوبريان فرانسوا رينيه (F.R.Chateaubriand) 1768-1848 ومادام دوستايل (Madame de Staël)- إلى إعادة الأنواع لحالتها الأولى من الاختلاط[19]"، وفي سياق هذه الدعوة يقول (سيبستيان مرسيه): " تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع ؛ لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح[20]"، أمّا (كروتشه بينديتو)

(Benedetto.Croce) الفيلسوف صاحب النظرية الجمالية الإيطالي يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يرفض فكرة النوع ويعلن موت الأجناس الأدبية، وميلاد ما سمّاه هينري ميشو " الأثر الكلي الذي يتعالى عنه[21] " .

لقد كان الاجماع بين النقاد ومنظري الخطاب ما بعد الحداثي على أن تداخل الأجناس الأدبية يقوم على الرواية أساسا وكبؤرة مركزية في الطرح التنظيري النقدي القائم أيضا على فكرة عدم وجود تحديد واضح ومحدد ونهائي للرواية وعناصرها، ومن هنا بدأ التداخل بين التصنيفات الروائية نفسها والرواية والأجناس السردية الأخرى كالمسرحية والسيرة كما تقول الدكتورة صبحة علقم: أنه قد " أسهم في زيادة الجدل حول إشكالية النوع الروائي أمر مهم هو انفتاح الشكل الروائي على باقي الأشكال الأدبية الأخرى، واستفادته من الواقع الذي يفرزه، وقد وصل هذا الانفتاح حد إخراجه من دائرة الأدب"[22].

فالرواية وبحكم ارتباطها بالواقع وتغيراته في مختلف النواحي العلمية والاقتصادية والاجتماعية والدينية والسياسية" فرض على الرواية تنوعا في أشكالها وموضوعاتها، فغدت مصطلحا يستعصي على التصنيف، ويقاوم كل محاولة تعريفية، فهي مجرد نمط نصي محتمل لتآويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولية" [23].

وجملة القول : لقد أصبحت الرواية " تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة"[24].

1.2 تداخل الأنواع، النص الهجين، ومنعطف الحداثة في السيمورغ:

إن واقع التداخل الأجناسي، أفرز فكرة الجنس الهجين والتي استهوت بعض أنصار ومنظري تداخل الأجناس الأدبية إلى حدٍ ما فلم يمانعوا من ظهور مسميات جديدة لأجناس هجينة، كالرواية الدرامية وهي نوع يحمل بعض الجينات المسرحية والملحمية، عالجت الدكتورة صبحة علقم هذا الجنس السردي معالجة نقدية في كتابها(تداخل الأجناس الأدبية) تحت عنوان: الرواية الدرامية العربية[25]، فقد بيّنت المحاولات الأولى لهذا الفن، وكيف أن " المسرحي يكتب الرواية والروائي يلجأ إلى المسرحية، وعالجت التجريب الروائي والبحث عن أشكال جديدة، وكانت قبل ذلك بحثت في علاقة الرواية بالملحمة الدرامية وحدود الرواية الدرامية .

إنّ ظاهرة التداخل من إفرازات الحداثة القائمة على التجاوز والخروج عن خصوصيات النوع؛ ويتّضح ذلك جليا في أعمال ديب الأخيرة خاصة السيمورغ simorgh ولايزا Laëzza وقد بدا أسلوب ديب وطابعه السردي أكثر غموضا في أعماله الاخيرة المشار إليها سابقا (لايزا والسيمورغ)، الشيء الذي ينبئ بتيار حداثي نسف بمساره الإبداعي من الكتابة الواقعية إلى تجاوز مرحلة الالتزام، ليرمي به في متاهات الرمزية والسريالية المغرقة بالغموض والتناقض(ambivalence)[26] وصراع الأنا فقد وجد في الحداثة متسعًا للتعبير عن كل هذه التناقضات على حد قول كمال أبو ديب: "كان وعي الحداثة لذاتها بوصفها انفصام والانفصام دائما فعل توتر وقلق ومغامرة "[27].

ولئن تتبعنا خصائص الكتابة الحداثية نجدها صورة مطابقة لظاهرة الكتابة عند محمد ديب فضلا عن إختراق قانون الجنس " فصارت الرواية الجديدة عبارة عن أبحاث في نظرية الجنس الروائي وأشكال تجلياته أي ما يسمى بتعرية ميكانيزمات السرد"[28] فهي مولعة بأشكال التعبير المختلفة والمحاورات واستحضار للنصوص ومحاورتها والتلاعب بالألفاظ وحتى بعض ملامح الإيروسية (érotique)، التي اتّسم بها بعض شعره فقد أجّجت لغته في المواجهة بين الجسد والكتابة، فغدت قصائده صعبة وعصية على الترجمة. ومن أشهر دواوينه "الظل الحارس" Ombre.gardienne عام (1961) و"الشجرة الكلام" (l'arbre.a.dire) (1989). [29].

فكأن محمد ديب اندمج مع الثقافة الفرنسية وانعطف أسلوبه الكتابي نحو الحداثة والتحقَ بتياراتها على حد قول الدكتور وحيد بن بوعزيز عن محمد ديب أنه: " اختار لنفسه في سنواته الأخيرة الالتحاق بتيارات ما بعد حداثية موغلة في الاشراقية والغنوصية والباطنية "[30]. أما أمين الزاوي فقد عبّر عن نمط ديب الجديد بأنه تحرر من أسلوب الواقعية البلزاكية وانتقل إلى كتابات تجريبية جديدة قريبة من تيار الرواية الجديدة في فرنسا وقد تجلى ذلك جيدًا في روايته (من ذا الذي يذكر البحر) و(الجري على الشاطئ المقفر)[31].

3. أجزاء الرواية وتعدد الصيغ الأجناسية:

تشتمل المجموعة القصصية السيمورغ على ثلاثة فصول: فيها تقنية القص وتقنية المقال، والسيرة الذاتية، وأجزاء أخرى عبارة عن محطات فكرية وفلسفية، وبعضها غير مصنف ضمن نوع أدبي محدد فتتلاشى في ثناياها صرامة الجنس الأدبي وتتفلت الصيغة من هيمنة سلطة الجنس إلى الانفتاح نحو الأنساق الخطابية السردية ما يلبي مسألة حوارية الصيغ الأجناسية نحو استعارة صيغة الخطاب الصوفي،

وصيغ الحكي والقص والأسطوري واليومي وحتى العجائبي وما يلتبس معه من مفاهيم تستقطب الاندهاش والحيرة مثل الخيال والتخييل والغريب والعجيب نجدها تظهر بشكل بارز في أدبيات محمد ديب لتفسير الواقع وإبراز الذات على حد اعتقاد غابريال غاريسا ماركيز(G-G-Marquez) رائد الواقعية السحرية أن "الخيال ما هو إلاّ أداة لإبراز الواقع"[32].

نص السيمورغ يتكون من ثلاث أقسام كل قسم يحوي أجزاء أساسية (fragments) تنشطر بدورها إلى أقسام ثانوية (sous-fragments) وهي سمة الكتابة عند ديب التي تتسم بالتشظي والانشطار تحت بوتقة التداخل الأنواعي للأجناس أو اللاجنس وضمن هذا التشظي والتداخل بين الأنواع تتجسد موضوعاتية الحكي في طرح جملة من التساؤلات، وقضايا كانت تشغل بال الكاتب متمثلة في الجزائر، الحب، المرأة، الموسيقى، التاريخ، الطفولة، المنفى، اللغة، المجتمع، المدينة، الصحراء، الإرهاب، الأسطورة وغيرها، ويمكن أن نمثل لشكل الرواية من خلال الجدول التالي:

1.3. الشكل 1: هيكل الرواية

الجزء الأول	
Simorgh	السيمورغ
Ghost towns blues	مدن الاشباح الحزينة
Un couple infernal	الثنائي الجهنمي
La visiteuse égarée	الزائرة التائهة
Les bocages du sens (I)	غابات المعنى (1)
الجزء الثاني	
Comment la parole vient aux enfants	كيف يكتسب الأطفال الكلام
Mondialisatin,globalisation mais encore?	العولمة و العالمية ثم ماذا أيضا؟
Le guide	الدليل
Incertaine enfance	طفولة مريبة
La couleur pire	اللون الابشع
Opéra bouffe	الأوبرا و الأكل
Mon clone si je meurs	إذا ما مت يا توأمي المستنسخ
Mouna	منى
Les bocages du sens (II)	غابات المعنى (2)
الجزء الثالث	
L'elevation d'oedipe	سمو أوديب
Papadiamantis	باباديامانتيس

1.3.المصدر: محمد ديب، السيمورغ، ترجمة: عبد السلام يخلف، 2011

Mohamed Dib, Simorgh , Albin Michel ,Paris ,2003

في الجدول هناك جزء غير مترجم في الفصل الثاني من الرواية يأتي بعد (اللون الأبشع) أو (le couleur pire) وهو الفينيق الكسول في ستة عشر وضعية (Phénix faineant dans seize postures) أغفلها المترجم في نصه لعسر فهمها وصعوبة لغتها والتي لا تغني القواميس عن فهمها وهو طابع الكتابة الغامضة عند محمد ديب، وهي مجموعة مواقف ترتكز على التلاعب بالكلمات الفرنسية الذي يجعل فهمها خارج اللغة الفرنسية مستحيلا كما أنّ ترجمتها تبدو عبثا لا جدوى منه، فهي تمثل جنون الكتابة .في هذه القطعة على حد قول المترجم.

أما الرسم البياني الثاني يمثل لنا الاقسام أو الأجزاء الفرعية (sous fragment) وتوزيعها في الرواية وتعدي قانون الجنس واختراقه فتتوزع أصناف من الخطابات مشكلة أنماط أدبية من القصة والقصة القصيرة والسيرة الذاتية والمقال والتعليق وأنواع أخرى خارج التصنيف[33] ويمكن أن نمثل لذلك حسب الجدول البياني التالي:

2.3.الشكل 2: توزيع الأجزاء والصيغ الأجناسية في الرواية.

Fragments	Sous Fragments	Genre
سيمورغ Simorgh	5 sous frags	Conte ,reflexions
مدن الاشباح الحزينة Ghost towns blues	3 sous frags	essai
الثنائي الجهنمي Un couple infernal	3 sous frags	essai
غابات المعنى Les bocages du sens(I)	96 sous frags	Intergenerique inclassable
Phénix faineant dans seize postures	16 sous frags	Inclassable: Souvenirs et fiction alternés
Les bocages du sens(I I) غابات المعنى 2	87 sous frags	Intergenerique inclassable

2.3. المصدر:

– Rima BOUHADJAR, Analyse intratextuelle de Simorgh et Laëzza de Mohammed Dib ,thèse de magister en langue française ,sous la direction de Farida Logbi ,université de Constantine ,2008-2009.

فالمجموعة القصصية السيمورغ بفصولها الثلاثة نجد فيها تقنية القص وتقنية المقال، والسيرة الذاتية وأجزاء أخرى عبارة عن محطات فكرية وفلسفية وبعضها غير مصنف ضمن نوع أدبي محدد فتتلاشى في ثناياها صرامة الجنس الأدبي وتتفلت الصيغة من هيمنة سلطة الجنس إلى الانفتاح نحو الأنساق الخطابية السردية ما يلبي مسألة حوارية الصيغ الأجناسية.

إن نصوص ديب خاصة الأخيرة سيمورغ ولايزا نصوص ما بعد حداثية فتبدوا وكأنها عملية الصاق لمجموع نصوص مبعثرة ومنتمية لأجناس أدبية غير منسجمة، قوامها التشظي وفي نفس الوقت تحيلنا إلى تفكيكية دريدا الذي يعد من أشهر النقاد الذين استجابوا للشرط ما بعد الحداثي وكذلك رولان بارث وكريستيفا من خلال آرائهم المتعلقة بالنص الأدبي، وهذه الاتجاهات المعرفية شكلت وجه جديد للكتابة الدّيبية القائمة على مفاهيم وتصورات فلسفية تعكس المناخ الثقافي للكاتب وحضور قوي لأليات التّناص والحوارية.

يظهر من خلال الشكل الثاني ترسيمة الرواية وأقسامها (frag/sous frag) وهو ما يعرف بالكتابة المجزأة (littérature fragmentaire)[34]، فلم يترك ديب حدود فاصلة واضحة بين الأجناس الأدبية ففي روايته السيمورغ يُبحرُ بنا مع ثقافته المزدوجة ومع لغز وجودنا في الحياة ثم إلى طفولته في تلمسان، فقد عاش متضايقا من الجزائر بماضيها وحاضرها ومستقبلها وتمثيلها إلى أن توفى بسبب حصره في هويته ومعاناته من عدم الاعتبار المتصل بهذه الهوية وكأن كونك جزائريا ومغاربيا ينقصك ويجبرك على عدم التحدث عن أي شيء أخر عدا ذلك:

« Du fait d'être réduit à son identité de souffrir du manque de considération affecté à cette identité comme si être algérien maghrébin, vous minorait tout en vous obligeant à ne parler que de ça »[35]

الخاتمة والنتائج:

تطرح الرواية في تركيبتها قضية مهمة وهي تداخل الأنواع، ليس فقط إشكالية حشد لأجناس أدبية في فضاء أدبي مركب، وإنما تمتد إلى تشظي الجنس الواحد إلى أجناس متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد فتتشظى القصة إلى قصص قصيرة ولوحة ذاتية إلى أجزاء، (سيمورغ) فصولها تعبر بصدق ووضوح عن مسألة التداخل. وتعد الرواية أكثر الأنواع الحديثة القابلة لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى

بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى.

نص السيمورغ يصعب تصنيفه على أنه عمل روائي بل نجده خليط من النصوص تأخذ أشكال متعددة وتتوزع فيه أنواع أدبية مختلفة، تتأرجح بين المحاورة والقص الشعر والحكمة والمثل والمذكرات والسيرة الذاتية والتعليق والمقال، تعكس انفتاح الكاتب على ثقافات مختلفة ومحاورته لعالم الفكر ومواكبته للقضايا الانسانية الراهنة .

كتابة ديب تتميز بالتنقل والارتحال بين مرجعيتين ثقافيتين عريضتين، واحدة تضرب بجذورها في الشرق وتعبيراته، والثانية في الغرب الأوروبي والأميركي.و هذا ما نلمسه في نص السيمورغ الذي يستهله ديب بنص يحمل عنوان العمل، أي السيمورغ، ويختمه بنص يعود فيه عودة نقدية الى حكاية "أوديب" المأساوية من الأسطورة الاغريقية التي تحتل المكانة الكبيرة والمعروفة في المخيلة الثقافية الغربية. في عملية ترحال ترتسم من خلالها مساحة الكتابة الأدبية وصورة الأديب المغترب التّائه الباحث في خفايا النفس الانسانية، المخيلة الثقافية الابداعية التي ترسم واقع الحياة اليومية للمهاجرين، وغيرها من القضايا.

إن ممارسة الكتابة عند محمد ديب تأتي لتلبية حس ذاتي وهو من الأدباء الذين كان دافعهم من وراء المزج بين الأجناس الأدبية الرغبة في التجديد والتجاوز في تحطيم الحدود المصطنعة بين الأجناس الأدبية، وجعل الأدبية تتغلغل في النصوص الإبداعية، فأعماله الأدبية المبتكرة يصعب تصنيفها وجعلها تحت مضلة نوع محدد من الأنواع الأدبية المتكاثرة.

هوامش:

1- تزفيتان تودوروف مفهوم الأدب ودراسات أخرى(la notion de littérature et autres essais) ترجمة عبود كاسوحة منشورات وزارة الثقافة دمشق سوريا، 2002، ص21.

2- حافظ، صبري، الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المج12، العدد1، ج2،1993، ص41.
https://archive.org/download/lib04536/12-01.pdf

3- صبحة علقم أحمد. تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 7 .

4-ميخائيل باختين الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق الجمهورية العربية السورية، ط1، 1988، ص61.

5-تودوروف تزفيتان،ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة برادة محمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2، 1992، ، ص121.

6-ينظر محمد داود، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين تجليات الحداثة، جامعة وهران العدد الثاني يونيو 1993،ص 76 وما بعدها.

7-ينظر ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، بيرون، 1987، ص38

8-ينظر حميد لحمداني أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 33.

9-حميد لحميداني المرجع السابق، ص43

10-وحيد بن بوعزيز، لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية، مجلة مقاليد جامعة قاصدي مرباح (ورقلة)، العدد الثالث، ديسمبر 2012، ص212.

11 - Julia Kréstiva: Recherches pour une Sémanalyse, édition: Seuil, Paris,1969, pp: 82/83.

نقلا عن وحيد بن بوعزيز لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية –نص سيمورغ لمحمد ديب-، ص214.

12- محمد ديب، السيمورغ، ترجمة: عبد السلام يخلف، سلسلة فسيفساء سيديا الجزائر 2011. ص141.

13-ينظر عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص السيمورغ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو 2012.
ص55.

14-ينظر:

- ابن سينا، جامع البدائع يحوي رسائل الشيخ الرئيس، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2004، الرسالة العاشرة رسالة الطير، ص107.

-فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة من الفارسية بديع محمد جمعة، آفاق للنشر القاهرة، جمهورية مصر العربية،ط1، 2014.

-رسالة الطير والرسائل الوعظية للإمام الغزالي، تحقيق أحمد شوحان، مكتبة التراث، دمشق،ط1، 1993.

15-محمد ديب السيمورغ، ص24.

16- فتيحة غزالي، تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة، أطروحة دكتوراه تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017، ص263.

17-ينظر محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 2005، ص31

18-ينظر بيير زيما(Pierre –V-Zima)، التفكيكية، دراسة نقدية(la déconstruction une critique) تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للنشر بيروت لبنان،ط1، 1996، ص27.

19- عبد الله فتيحة، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، "مجلة عالم الفكر"، الكويت الأرشيف للمجلات الأدبية والثقافية العدد 1. يوليو, 2004. (تاريخ، *تاريخ الزيارة* 11 08, 2020 *التوقيت 22:00*).
https://archive.alsharekh.org/Articles/34/12668/247480/34 ص 187.

20- فان تيغيم فيليب (Philippe Van Tieghem)، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص 149، وصبحة علقم ص16.

21- فييتور، كارل وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة :عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود النادي الثقافي الأدبي، جدة، مقدمة المترجم، ص8. وصبحة علقم، ص16.

22- صبحة علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006. ص 22-23 .

-أحمد دحماني، تداخل الأجناس في أدب ما بعد الكولونيالية (قراءة في التشكيل الجمالي عند محمد ديب)،رسالة ماجستير تخصص نظرية الادب والمناهج النقدية المعاصرة، كلية الآداب جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، اشراف الدكتور الأحمر الحاج، نوقشت جوان 2015.

23- فاليط، بيرنار(Bernard Valette)،النص الروائي : تقنيات ومناهج، ترجمة، رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 1992،ص33.

24- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرّواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 240، ديسمبر1998، ص 11.

25- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص23.

26-بنظر تيري اغليتون (Terry Eagliton)،أوهام ما بعد الحداثة (the illusion of postmodernism)، ترجمة منى سلام، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون [د ت] [د ط]، ص41.

27- من أمثلة ذلك في الآداب العالمية نجد خروج بودلير شارل (1821-1867) وستيفان مالارميه(1842-1898) وبول فاليري(1871-1945) ليقودوا الحركة الرمزية في صورة انحطاطية، حملت الرمزية معها وقاحة التعبير وانحطاطه واضطرابه على صورة تخلخل المعنى وتحطمه وأصبح الرمز هو الصنم الجديد .ينظر عدنان على رضا، تقويم الحداثة، دار النحوي، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1994، ص64 وما بعدها.

28- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص105.

29- ينظر نوال جاوت وآخرون، محمد ديب هرم الابداع الذي ضيعه قومه، جريدة المساء، 20أكتوبر 2016،

https://www.el-massa.com/dz/index.php/component/k2/item/27971، تاريخ الزيارة 12-08-2020 التوقيت : 21:53.

30- وحيد بن بوعزيز، لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية، ص9.

31-ينظر أمين الزاوي، الاستعجال في الكتابة فعل إيجابي أم سلبي نحمة لكاتب ياسين، صحيفة العرب، لندن، السنة 42، العدد11572، 30ديسمبر 2019، https://alarab.co.uk تاريخ الزيارة 12-08-2020 التوقيت: 23:28.

32-غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، ترجمة وتقديم عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ص70.

33 - Rima BOUHADJAR, Analyse intratextuelle de Simorgh et Laëzza de Mohammed Dib ,thèse de magister en langue française ,sous la direction de Farida Logbi ,université de Constantine ,2008-2009,P109

34 - Étymologiquement, le mot « fragment» vient du *latin fragmen (fragmentum)* et signifie « briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir ». Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments,* Paris, édité par Fata Morgana, 1986, p.33.

35 -Mohammed Dib : laëzza, Albin Michel, Paris 2006, p196

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 742 - 758 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدّلاليّة في همزية ابن الأبّار القضاعيّ.

The Stylistic of the Paradox through the Semantic Fields in hamzia ibn al-abar al-Qada'i

* وليد رافع[1]، سليمة مدلفاف[2]

Oualid rafa [1], salima medelfef [2]

جامعة لونيسي عليّ البليدة2/ الجزائر

مخبر الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة

Univesity lounici ali -blida2/algeria

oualidrafa91@gmail.[1] salimamedel@yahoo.fr [2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/04/08	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز الأبعاد الجماليّة للمفارقة من خلال الحقول الدلاليّة في همزيّة ابن الأبّار القضاعيّ، وكذا الكشف عن تجلّياتها وبيان قيمتها الفنيّة والدّلاليّة بوصفها سمة أسلوبيّة هيمنت على القصيدة موضوع الدّراسة، وقد تأسّست هذه الدراسة على إشكاليّة مركزيّة هي: ما القيمة الفنّيّة والجماليّة التي حقّقتها المفارقة الشعرية من خلال التنافرات الحاصلة في الحقول الدّلاليّة في القصيدة؟، وخلصنا إلى أنّ الخروج بالمفارقة من المفهوم البلاغي القديم إلى أفق أوسع يجعلها أداة إجرائية ذات فعالية تستجيب للمتطلبات الجمالية، والدلاليّة.

الكلمات المفتاح : مفارقة شعرية، حقول دلالية، همزية ابن الأبار.

Abstract :

This study aims to highlight the aesthetic dimensions of the poetic paradox from the semantic fields in hamziyyah bin al abari alqadae as well as revealing its manifestations and showing its artistic and semantic value as a stylistic feature that dominated the poem under study. The study was founded on a central problem: what is the artistic and aesthetic value achieved by the poetic paradox through the incongruities between semantic fields in the poem? the paradoxical departure from the old rhetorical concept to a broader horizon makes it an effective procedural instrument that responds to aesthetic and semantical requirements.

Keywords: poetic irony; semantic fields; Hamzit ibn AL-abar.

* وليد رافع:oualidrafa91@gmail.com

أوّلا: مقدّمة:

إنّ استقراء تامّا لهمزية ابن الأبّار القضاعيّ، يكشف للدّارس عن ثراء قصيدته بالملامح الأسلوبيّة التي تسهم في الكشف عن مواطن الجمال، وتكامل الأدوات الشعريّة، وعمق الرؤية التي هيّأت للشاعر أن يحقق إضافة نوعيّة لنتاجه الشعريّ المتميّز، غير أنّنا سنسلط الضوء على ملمح أسلوبي محدّد وهو جماليّة المفارقة التي ستتغيّا الدراسة الكشف عن حدودها وتجلياتها في القصيدة،ووظائفها الجماليّة وأبعادها الدلالية، لكن جمالية المفارقة لا تعني بحال من الأحوال المطابقة أو المقابلة بالمفهوم البلاغي القديم، بل تتجاوزه إلى التضاد الحاصل بين الحقول الدلالية.

إشكالية البحث: لقد تأسس البحث على عدة أسئلة هي:

1. ما القيمة الفنية والجماليّة التي حققتها المفارقة الشّعريّة في القصيدة؟.
2. هل اتّكأ الشاعر ابن الأبّار القضاعي على الحقول الدلاليّة اتّكاء جماليّا؟.
3. هل شكّل اختيار الحقول الدّلاليّة بتنوّعاتها بؤرا دلاليّة في تشكيل النّص الشّعريّ؟.

أهمّية البحث: تأتي أهمية هذا البحث من أهمّية نظرية الحقول الدّلاليّة، وكيفيّة تعالق الألفاظ مع بعضها البعض سواء بالترادف، أو بالتّضادّ.

أهداف البحث: يهدف هذا البحث إلى الوقوف على تجلي المفارقة الشّعريّة من خلال الحقول الدّلاليّة، كظاهرة أسلوبيّة لها حضورها وتجلّياتها في النّصوص الشّعريّة، وتقسيم هذه الحقول، كل حقل على حدة، محاولين كشف السّمات الأسلوبيّة الاختياريّة لألفاظ الحقل الواحد لتتعدّاه إلى الحقول الأخرى، مستبطنين معانيها ودلالاتها.

منهج البحث: المنهج الذي يقوم عليه البحث هو المنهج الأسلوبيّ، حيث يعمد هذا البحث إلى استقراء قصيدة الهمزية من أجل الوقوف على الألفاظ المتشاكلة فيما بينها مكوّنة حقلا دلاليّا.

ثانيا: المفارقة وأهميتها:

أ)مفهوم المفارقة:

المفارقة في مفهومها اللغوي هي من مادة (فرق)، فقد ورد في لسان العرب أنّ الفرق خلاف الجمع، وفرقه يفرقه فرقا، والتفرق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان والافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بين الرجلين فتفرقا، فرق الشيء مفارقة وفراقا: باينه، والاسم الفرقة، وتفارق القوم: فارط بعضهم بعضا، ويقال أوقفت فلانا على مفارق الحديث، أي على وجوهه،

وفرق لي رأي، أي بدا لي وظهر"[1]، وجاء في كتاب أساس البلاغة لجار الله الزمخشري" وفرق لي الطريق فروقا وانفرق انفراقا إذا اتّجه لك طريقان فاستبان ما يجب سلوكه منهما، وطريق أفرق: بيّن، وضمّ تفاريق متاعه، أي ما تفرّق منه"[2]، وفي القاموس المحيط: فرق بينهما فرقا وفرقانا بالضّمّ: فُصل"[3].

والمفارقة اصطلاحا فهي أسلوب بلاغيّ يقوم على التضاد، يبرز فيه المعنى الخفيّ في تضادّ ملموس مع المعنى الظّاهريّ معتمدا على المفارقة اللّفظيّة، أو مفارقة الموقف، أو السّياق، وهذا أمر يحتاج إلى مجهود لغويّ، وكدّ ذهنيّ، وتأمّل عميق للوصول إلى التّعارض، وكشف دلالاته بين المعنى الظاهر والمعنى الخفيّ الّذي يتضمّنه النّصّ وفضاءاته"[4]، ويرى علي عشري زايد أنّ المفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتّفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف"[5]، أمّا الدكتور حسني عبد الجليل فيرى أنّ" المفارقة هي جوهر الحياة، وتقوم على إدراك حقيقة أنّ العالم من جوهره ينطوي على تضادّ، وانتهى إلى أنّ المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أنّ الخبرة عرضة غلى تفسيرات شتى لا يكون واحدا منها هو الصحيح، وتدرك أنّ وجود التنافرات معا جزء لا يتجزأ من بنية الوجود"[6]، ويقول ناصر شبانة فيما يخصّ ظهور المفارقة كمصطلح في حقل النقد:" فكان لابدّ من انفصال آخر وحاسم هذه المرّة، ينأى باللّغة تماما عن التبعية للمعنى، بل قد يصل الأمر بها إلى أن تكون نقيضا مباشرا للمعنى، في بعض الأحوال، وهو ما طفق يبرز في مصطلحات ومفاهيم كالمفارقة"، ويعرّفها محمد العبد" المنطوق يرمي إلى معنى آخر، يحدّد الموقف التبليغيّ، وهو معنى مناقض عادة لهذا المعنى العرفي الحرفيّ"[7]،وهناك مفهوم آخر للدكتورة نبيلة إبراهيم:" إنها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّصّ بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفيّ، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالبا ما يكون المعنى الضّدّ وهو في أصناء ذلك يجعل اللغة ترتطم ببعضها البعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بالا، إلّا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه"[8].

وهناك مصطلح آخر يدخل ضمن المفارقة وهو التضادّ، وسنكتفي بما قاله المحدثون عنه لأنه يتداخل مع مفهوم الحقول الدلالية، يستخدم التضاد عند المحدثين" في الدلالة على عكس المعنى فالكلمات المقابلة(*opposite*) هي(*antonymes*)، وغالبا ما يظن أنّ التضاد عكس الترادف لكن وضع الاثنين مختلف تماما، فاللغة ليس بها حاجة واقعية إلى المترادفات الحقيقية، لكن التضاد ملمح مطرد، وطبيعي للغاية للغة ما، وبمكن تحديده بدقة تامة"[9]، ومن هنا يتّضح أنّ التّضاد عند المحدثين يعني وجود لفظين يختلفان لفظا ويتضّادان معنى، والخاصية الأساسية التي ترتبط بين هاتين الكلمتين المتضادتين هي

اشتراكهما في ملمح دلالي آخر يوجد في إحداهما ولا يوجد في الكلمة الأخرى"[10]،ويتقاطع مصطلح التضاد مع ما يسميه عزّ الدين إسماعيل بالتفكير الدرامي،فيقول:" إنّ التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، أنّ كل ظاهر يختفي وراءه باطن، وأنّ التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[11]، وعليه فهنا تبرز القيمة الرئيسة للتضاد، وذلك لقدرته على التجاوز" التقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ، وإنّما بصفة أساسية تقابل أبعاد نفسية، فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر الداخليّ"[12]، ومن كل هذا يتضح لنا جليّا وظيفة التضاد، فهو"من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النصّ من جهة والقارئ من جهة أخرى.

ب)أنواع المفارقة:

قسّم النّقاد المفارقة إلى أنواع وأشكال عدّة، وقد جاءت هذه الأنواع مختلفة من ناقد إلى آخر حسب اعتبارات ووجهات النظر أثناء التقسيم، وسنكتفي بتقسيم متولي عبد السميع:

– **لفظية:** هي التي يكون فيها المعنى الظاهريّ واضحا، لا يتّسم بالغموض وله قوّة دلاليّة مؤثّرة، ويتوافق في هذا مع محمد العبد الذي يعرفها:" هي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السطحيّ الظاهر"[13].

– **سياقيّة:** فيعتمد على حسّ الشاعر الّذي يرى الأحداث من حوله، وتصويرها بمنظور المفارقة، ويترك للمراقب(الإنسان) تحليلها واستنباط أبعادها الفلسفيّة والشّعوريّة، وكشف خيوط تعارضها، ومن هنا تختلف المفارقة اللّفظية عن السياقيّة في أنّ الأولى تعتمد في كشف حقيقتها أوّلا على صاحب المفارقة(الشاعر)، أمّا المفارقة السّياقيّة، فإنّها تعتمد على المراقب والقارئ في استنباط وكشف التّعارض بين المعنى الظّاهريّ والخفيّ"[14].

ج)وظيفة المفارقة الشعرية:

إنّنا الآن نسأل السؤال ذاته الذي سأله محمد العبد في كتابه المفارقة القرآنية:" لماذا نستخدم التعبيرات استخداما مفارقيا، على الرغم من إمكانية قول ما نعنيه تماما وحرفيّا"[15]،ولكن نجيب نستخدم التعبيرات استخداما مفارقيا، لأنّ اللذة الجمالية لا تتحقق إلا بمطاردة المعنى،فيلاحظ أنّ المعنى الذي أعاد

القارئ إنتاجه في المفارقة،سيمسي أكثر إقناعا وتأثيرا مما لو قدمه الكاتب لقارئه على طبق من لغة، فالإنسان يحب ما يكتشفه ويؤثره ويقتنع به، بل يسعى لاقتناع الآخرين به"[16]، ولهذا فللمفارقة وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاصّ، فهي في الشعر تتجاوز حدود الفطنة وشدّ الانتباه إلى إيجاد التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي يتولد فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السياق، بل عبر إمكانات الشاعر أو الأديب البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية، وكلما اشتدّ التضاد ازدادت حدة المفارقة"[17]، فالمعنى يظل ناقصا ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقق المعنى إلا بنقيضه، وهكذا يتحول مبدأ التضاد من مبدأ وجوديّ، إلى مبدأ فكري مارّا من خلال اللغة ليدخل في حركة جدلية تحقق الوحدة والتماسك"[18]، إلى جانب هذا فإنّ توظيف المفارقة تحقق أغراضا ثلاثة: فهي تباغت القارئ أو المتلقي وبهذا تثير انتباهه،وهي كذلك تحفزه على التفكير والتأمل في موضوع المفارقة، فيتمتع انفعاليا،لأنها تمنحه حسّا قويّا ومقدرة على اكتشاف علاقات خفية في النّصّ"[19]، كذلك تكمن قيمة المفارقة في سعيها الدؤوب إلى تأجيل المغزى، مما يتيح للمعنى الحرفي البقاء، وهذا بدوره يفضي إلى متوالية لانهائية من التفسيرات للمفارقة"[20]، فعندما تحدث المخالفة تغدو ذات فاعلية أساسية يتلقفها المتلقي عبر كسر السياق، والخروج عليه، والتضاد الذي يقوم على علاقات الكلمة ضمن النص عنصر من عناصر الشعرية التي تجمع بين المبدع والمتلقي"[21]، وفي هذا إشارة لافتة لدور القارئ في تأويل المفارقة وإعطائها الدلالات المناسبة، فحالما تصل الشيفرة إلى القارئ (المتلقي) فإنه يشرع بالبحث عن المفتاح السريّ الذي يمكّنه من تفكيكها، إذا يدرك بوعيه أنّ صاحب المفارقة(المبدع) قد خبّأه في مكان قريب، ليشرع بعدها في إعادة إنتاج ما يقرأ ليصل إلى الفكرة كما كانت عليه قبيل إدخالها في آلة المفارقة"، إذا فدور القارئ لا يقلّ أهمية على المبدع صاحب المفارقة، ولكن على القارئ أو المتلقي أن يكون على وعي تامّ بأنّ العمل الأدبي بصفة عامة، وأعمال المفارقة لا تحاكي الواقع، أو تمثّله بالمطابقة الحرفية، وإنّما هي كشف وإضاءة لجانب من جوانب الحياة التي يختلط بعضها ببعض، ويتضارب، وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع، وتستهلك كل الحجج، ويخفق النقد الموضوعي، فعندئذ تظلّ المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار"[22].

ثالثا:مفهوم الحقل الدّلاليّ وأبعاده الدلاليّة:

أ)مفهوم الحقل الدلاليّ:

الحقل الدلالي أو الحقل المعجميّ، هو مصطلح يطلق على مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها وتشترك جميعا في التعبير عن المعنى العامّ، تحت الألفاظ يجمعها، فمصطلح لون في اللغة العربية يضم مجموعة من الألفاظ نحو: أبيض، أسود، أحمر، وغيرها"[23].

ويعرّفه جورج مونان قائلا: إنّه مجموعة من الوحدات المعجميّة التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عامّ يحدّد الحقل"[24]، أي مجموع الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث المعاني، يجمعها مفهوم عامّ، ولا تُفهم إلّا في ضوئه.

ونختم بتعريف أولمان للحقل الدّلاليّ: هو قطاع متكامل من المادّة اللّغويّة يعبّر عن مجال معين من الخبرة"[25].

ب)نظريّة الحقول الدّلاليّة المفهوم والوظيفة:

قد ظلّ سائدا أنّ اللّغة في القسم المعجمي ليست سوى ركام من الكلمات المتناثرة، لا توجد صلة تربط بين الواحدة والأخرى من الناحية الدلاليّة"[26]، لكنّ بعض الباحثين استطاعوا أن يثبتوا عكس ذلك، كما أن هذه الصّلات لا تخصّ مجموعة من الألفاظ الّتي يمكن إدراجها ضمن العلاقات الدلالية من قبيل الترادف، والاشتراك اللفظي وغيرها، بل تشمل جميع الألفاظ التي تنتمي إلى مجموعة دلالية واحدة، كذلك قد ترتبط هذه المجموعة الدلالية مع مجموعة دلالية أخرى، بحيث تكون هذه الكلمات سلسلة من الحلقات المتّصلة حيث ترتبط كل واحدة بالأخرى من الناحية المفهوميّة"[27].

وتقوم هذه النظرية على أنّه لفهم معنى كلمة معينة يتوجب فهم مجموعة الكلمات الأخرى المتصلة دلاليّا بالكلمة المقصودة، ويهدف هذا التحليل الدلاليّ للحقول المراد دراستها واستجلاء معانيها، والوقوف على الأهداف التي تحققها هذه اللفظة داخل المعمار النّصّيّ إلى جمع الألفاظ التي تخصّ حقلا معينا، والكشف عن صلة هذه الألفاظ بعضها ببعض، وصلاتها بالمصطلح العامّ"[28].

ووظيفة نظرية الحقول الدلالية أنّه يتمّ رصد" تداعي دلالة بعض الكلمات التي تنتمي بعضها إلى بعض اشتقاقيا للتعبير عن مجال واحد من المسميات، أو المفاهيم بحيث يتشكل حقل، أو دائرة من الكلمات تغطّي مجالا لغويا واحدا يتصل فيه معنى الكلمة المعينة بمعنى كلمة أو كلمات أخرى قريبة منها الدلالة على ذلك المعنى، مما يساعد على تحديد معنى الكلمة من خلال معرفة الحقل الذي تنتمي إليه"[29]، كما أنها تسهم في تحديد وظيفة الألفاظ وقيمتها في أداء المعنى، التي اتّكأ عليها الشاعر، كما أنها تساعد القارئ على إماطة اللّثام على رؤية الشاعر للعالم وثقافته ومرجعياته، فالحقل الدلالي خصيصة أسلوبيّة

يسم بها الشاعر إنتاجه، ويتميّز عن غيره من الشعراء، فالحقل الدلالي هو الشكل النهائي لما يتلفظ به الشاعر، ويصبح لكل شاعر حقله الدلالي، أو خطاب معجمه الخاصّ به، وبذلك يصبح الحقل الدلالي للتفريق بين أنواع الخطاب، لأنّ ذلك يعدّ سرّا من أسرار أسلوبية عميقة في النصّ الشعري، نستطيع بها الاقتراب من دلالة الخطاب الجزئية والكليّة.

رابعا:تجليات المفارقة في همزية ابن الأبار وأبعادها الجمالية:

يعتبر تشكل المعجم أمر بالغ التعقيد، إذ تتضافر فيه عدّة بنى نفسية واجتماعيّة ورؤى إيديولوجيّة، وعليه يكون النظر إلى المعجم الشعريّ من الزاوية الدلالية أمرا وجيها يستمد مشروعيته من المنهجية التي تتحكم فيه"، فلكل أديب عالمه الخاصّ به يستقي منه مفرداته وتعابيره، وابن الأبّار القضاعي ليس استثناء في الأمر، فله معجمه الخاصّ به ينبغي الوقوف عليه، فالحقول الدلالية بدورها تقوم بعملية انزياحية عن بقية الحقول التي يمتلكها شعراء آخرون، لتكون الميزة الأسلوبية تحت ظلالها باعتبارها مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها بمفهوم محدّد أو قطاع متكامل من المادّة اللغوية تعبر عن مجال معيّن من الخبرة والاختصاص"[30]

إنّ المعجم الشعريّ ما هو إلا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات وبين اللغات والشعراء، ولكنّ هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس- المحلل- أنها هي مفاتيح النصّ، أو محاوره التي يدور عليها"[31]، هذه المفاتيح النصّية اتسعت مجالاتها كثيرا، فصارت تدلّ على الأصوات أحيانا،وهذا ما وجدناه في سينية البحتري، وقد تدلّ في نصوص أخرى على عبارات بأكملها، ويمكن أن تكون صورة فنيّة"[32].

وقد وجدنا قصيدة الهمزيّة لابن الأبّار القضاعي تتوافر على حقول عدة، الحقل الديني، حقل العزّة والنصر، حقل الذلّ والهوان، حقل التفاؤل والتشاؤم، ونستطيع توزيع الكلمات كالأتي

أ)الحقل الديني:

وهو من الحقول التي انتشرت في القصيدة منذ مطلعها حتى آخر نفس فيها، ويمكن تقسيم هذا الحقل الديني، إلى حقلين فرعيين متباينين هما:

-حقل الإيمان: هنا تكرّرت مجموعة من الألفاظ الإيمانيّة وفق الإيديولوجيّة الإسلاميّة: الدين الحنيف، الشهداء، الإسلام، الهدى، المؤمنين، الجهاد، الإمام، التوحيد، وقد تجلت في الأبيات الآتية:

أشفى على طرف الحياة ذماؤها فاستبق للدين الحنيف ذماءها

طافت بطائفة الهدى آمالها ترجو بيحيى المرتضى إحياءها[33]

يا حسرتي لعقائل معقولة سئم الهدى نحو الضلال هداءها[34]

واستدع طائفة الإمام لغزوها تسبق إلى أمثالها استدعاءها[35]

نقصت بأهل الشرك من أطرافها فاستحفظوا بالمؤمنين بقاءها

الجهاد فلا تفتكم ساحة ساوت بها أحياؤها شهداءها

بشرى لأندلس تحبّ لقاءه ويحبّ في ذات الإله لقاءها[36]

-حقل الكفر:

وهو حقل يدخل في صراع مع الحقل الأوّل داخل القصيدة، فهذا ما يسمى بالمفارقة الشعريّة، فيحاول الشاعر أن يصف الآخر بعلامات مضادّة مستمدّة من الشريعة، ومن هذه الألفاظ: الكفر، طواغيت، أهل الشرك، الضلال، النواقيس، وتجلت في الأبيات الآتية:

نادتك أندلس فلبّ نداءها واجعل طواغيت الصليب فداءها[37]

بأبي مدراس كالطلول دوراس نسخت نواقيس الصليب نداءها

ومصانع كسف الضلال صباحها فيخاله الرائي إليه مساءها

عجبا لأهل النّار حلّوا جنّة منها تمدّ عليهم أفياءها

أما العلوج فقد أحالوا حالها فمن المطيق علاجها وشفاءها

أهوى إليها بالمكاره جارح للكفر كرّه ماءها وهواءها[38]

نقصت بأهل الشرك من أطرافها فاستحفظوا بالمؤمنين بقاءها[39]

-دلالة حقل الإيمان والكفر:

أوّل دلالة تطالعنا هي أنّ الشاعر له معرفة دينية عميقة، لأنّه كان فقيها قبل أن يكون شاعرا، وأما الدلالة الثانية فهي أن الصراع القائم بين المسلمين والصلبيين ليس صراعا من أجل أراض وقلاع

وقصور، وإنما صراع دين وتاريخ وهوية،ويشير أيضا أنّ ضياع الأندلس كان نتيجة ضياع الدّين، وأنّ العرب والمسلمين لن يعودوا إلى ماضيهم العزيز، إلا إذا عادوا إلى تعاليم هذا الدين الحنيف، فجيوش الصليب التي تهاجم الإسلام قبل الأندلس لا تدفع إلا بالاعتصام بالعروة الوثقى،فبقاء الأندلس واسترجاع ما احتله الصليبيون من مدائن لا يكون إلا بقوة إيمان وعقيدة، وأنّ الفاتحين من قبلهم لم يُمكّن لهم إلا حين أشربوا التعاليم الإسلامية في قلوبهم، ولم تغن كثرة الأندلسيين شيئا حين أضاعوا تلك الكثرة المعنوية وهي الإيمان، لذا فقد لاحظنا انتقالا للصراع الإيديولوجي المحتدم بين الأطراف إلى داخل النصّ الأدبي، مما يجعل القارئ يعايش هذه الحرب المضادّة داخل الشبكة اللغوية عن طريق اللغة المجموعة من المفردات المضادة بينها لتحقيق الوظيفة الجمالية، ولهذا نجد الدكتور ناصر شبانة يقول" ومن غير الحكمة الغضّ من شأن الأحداث التي تحققها المفارقة أثناء تحققها في العمل الأدبي، وقد تكون تحصيل الحاصل، غير أنّ المفارقة لم توجد فجأة في ساح الأدب بقدر ما كانت صدى لوقوعها في الحياة، فإذا وقفنا على أهداف وجودها في الحياة كانت أهدافها في الأدب متحقّقة تلقائيا"[40].

ب)حقل العزّة والهوان:

– حقل العزة والنصر:

لجأ الشاعر في هذا الحقل إلى اختيار كلمات تستنهض الهمم، وترفع سقف الطلب في النصر، كما نجد أيضا أوصاف العزّة ملتصقة بالمرسل إليه، فإن محل رجاء هذا الشاعر في هذا الملك الحفصي هو هذه الصفات والأخلاق، وتمثلت فيما يلي: الرجاء، السراء، الآمال، النصر، الربيع، رش، العزم، المؤيد، العلياء، البأس، السخاء، كرام، سما، سامي الذوائب، الصبر، صالحات، الجود، البركة، الصوارم، الفخر، العزة، طيّب الخلائق، الشكر، حمى، راس، راسخ، وكان حضورها في الأبيات الآتية:

أرسل جوارحها تجئك بصيدها صيدا وناد لطحنها أرحاءها

أولوا الجزيرة نصرة، إن العدا تبغي على أقطارها استيلاءها[41]

صدق الرواة المخبرون بأنه يشفي ضناها أو يعيد رواءها

إن دوّخ العرب الصعاب مقادة وأبى عليها أن تطيع إباءها

فكأن بفيلقه العرمرم فالقا هام الأعاجم ناسفا أرجاءها

لا يعدم الزمن انتصار مؤيد تتسوغ الدنيا به سراءها
ملك أمد النيرات بنوره وأفادها لألاؤه لألاءها
خضعت جبابرة الملوك لعزّه ونضت بكف صغارها خيلاءها
أبقى أبو حفص إمارته له فسما إليها حاملا أعباءها[42]
تقع الجلائل وهو راس وراسخ فيها يوقع للسعود جلاءها[43]

استعمل الشاعر هذا الحقل الدلالي من الألفاظ الدالة على العزّة والنصر، مع استعمال صفات الملك الحفصيّ، وهو بهذا يعزف على وتر حساس جدّا وهو مدح الملك الحفصي لبرمجته عصبيا للنهوض من أجل تدارك أمر الأندلس، فهو انزاح من المدح كوسيلة من أجل التكسب إلى وسيلة لخدمة الشأن العام، حيث يحاول دغدغة عواطف ممدوحه، وذلك بإشباع رغباته النفسية من مجد وعزة ونصر.

–حقل الذل الهوان:

في هذا الحقل نجد سلبية مفرطة لحال الأندلس ومآلها، وينشطر هذا الحقل في أدائه الدلاليّ إلى شطرين فرعيين هما:

الحقل الدّال على الذّل وسقوط الأندلس:

وهو ما نجده في جميع الكلمات ك،الأرزاء، الفواجع، البكاء، ونجد حضورها في الأبيات الآتية:

واشدد بجلبك جرد خيلك أزرها تردد على أعقابها أرزاءها
دفعوا لأبكار الخطوب وعونها فهم الغداة يصابرون عناءها
وبها عبيدك لا بقاء لهم سوى سبل الضراعة يسلكون سواءها
رش أيها المولى الرحيم جناحها واعقد بأريشة النجاح رشاءها
أشفى على طرف الحياة ذماؤها فاستبق للدين الحنيف ذماءها[44]
إيه بلنسة وفي ذكراك ما يمري الشؤون دماءها لا ماءها[45]

إن الشاعر اختار هذه الكلمات ليصف الأندلس التي آلت إليها، وكأنّ في نبرة خطابه لوما لأهل الأندلس، لأنهم أضاعوا الأندلس واتبعوا الشّهوات، فكان هذا مصيرهم وبئس المصير، فضربت عليهم الذّلة والمسكنة، وتماروا بالنّذر فسلط الله عليهم من لا يخافه ولا يرحمهم، نزع منهم البأس على أعدائهم ونُزعت الرهبة منهم، هذا إضافة إلى إرسال رسائل مشفرة للملك الحفصي بأنه هو المخلّص مخلّص الأندلس وأهلها من هذا الذل والهوان الذي حيق بهم، فكأنه يصفه بالعبقري، لأنّ العبقريّ يتدارك الأمور قبل وقوعها.

-الحقل الدّال على عزّ الآخر/ الصليبيين:

وفيه ألفاظ ذلّ للأنا وعزّ وانتصار للآخر، ومثال ذلك يظهر في قول الشاعر:

وتنكرت لهم اللّيالي فاقتضت سرّاءها وقضتهم ضرّاءها[46]

كيف السبيل إلى احتلال معاهد شبّ الأعاجم دونها هيجاءها

بأبي مدراس كالطلول دوارس نسخت نواقيس الصليب نداءها

ومصانع كسف الضلال صباحها فيخاله الرائي إليه مساءها

عجبا لأهل النار حلّوا جنة منها تمدّ عليهم أفياءها

أما العلوج فقد أحالوا حالها فمن المطيق علاجها وشفاءها[47].

ولهذا كله دلالة، فالشاعر لا يهذر بل يتكلم ليرسل دلالة، فكأنه يقول: إنّ الله جلّت حكمته جعل المسلمين والصّلبيين بالنسبة لقيادة الأندلس التي كانت حاضرة الدنيا خاصّة، والمجتمع الإنساني عامة مثل كفتي ميزان، إن رجحت إحداهما لابدّ أن ترتفع الأخرى، فإذا كان المؤمنون بالله مستمسكين بدينهم، يشدون عليه بالنواجذ، صادقين في إيمانهم به، جعل القيادة إليهم وملّكهم مقاليد الحضارة، وإذا تحوّل المسلمون فضيعوا شرع الله ومنهاجه، ولم تخلص أفئدتهم وشغلتهم النّعم عن شكر المنعم جعل الله قيادة الأرض في يد أي أمّة من الأمم، ثم سلّطها عليهم بالقهر والتمزيق والإذلال، وهذا ما حدث لأهل الأندلس، ونلاحظ أنّ المفارقة كانت في أعلى تجلياتها من خلال التضاد الحاصل بين حقلي ذل أهل الأندلس وعزة الصلبيين، فقد صدق نعمان عبد السميع متولي إذ يقول:" إنّ المفارقة جوهر الأدب لأنّها تقوم على الصراع بين الأشياء: الحياة والموت، التصور المألوف، الفاني والأزلي، ولأنّها تعكس رؤية المزدوجة

في الحياة، فهي نظرة فلسفية للوجود من حولنا قبل أن تكون أسلوبا بلاغيّا"[48]، فهذان الحقلان أرايانا رؤية الحياة المزدوجة، فبعدما كانت الأندلس حاضرة الدنيا، فيه مزدحم الأقدام، فيها الحلّ والعقد في شؤون العباد،صارت خرابا، وأهلها ما بين مقتول ومتشرد، فيما تضبح شوكة الصلبيين مستقوية، بعدما كانوا مشتتين متناحرين فيما بينهم، فاجتمعوا لا لحبّ بعضهم، بل بكرههم للمسلمين،كذلك هذه المفارقة دلالة على التغير والاستحالة، فقد تتقلب أحداث الزمان، وتصطخب فيه صروف الأيام، ويداول فيها الدّهر بين شطرين، فهو مرّة صفاء لايشوبه كدر، و أمن لا يخالطه حذر، وهو في الأخرى همّ ونصب وبلاء وذل، ولهذا فشعرية المفارقة تتمثل في قدرة الشاعر على الجمع بين المتناقضات والمقابلة بينها، على نحو يبرز إحساسه بسطوتها، ويشرك المتلقي في حالة التوتر التي تغشى رؤيته وأبعاد الصراع الذي يعيشه، سواء خارج النصّ أو داخله.

ج)حقل التفاؤل واليأس:

إنّ بنية المعجم اللغوي الذي تمثل في المجالات الدلالية العامة تدفعنا إلى عرض الألفاظ التي شكلت ثنائيات لغوية ذات دلالة، وهي بمجملها قائمة على السلب والإيجاب، وقد قمنا بعملية مسح لقصيدة الهمزية لنعدّ الألفاظ الدّالة على التفاؤل واليأس ونحصيها:

–حقل التفاؤل:

لقد وجدنا أنّ القصيدة تشكلت من ألفاظ كانت ترمز وتوحي بالتفاؤل في استدراك أمر الأندلس، ومنها : احبها، الفتح القريب، بقاءها، رجاءها، آمالها، ترجو.

وتمثل ذلك في قول الشاعر:

صرخت بدعوتك العلية فاحبها من عاطفتك ما يقي حوباءها

تلك الجزيرة لا بقاء لهم إذا لم يضمن الفتح القريب بقاءها

رش أيها المولى الرحيم جناحها واعقد بأرشية النجاة رشاءها

أشفى على طرف الحياة ذماؤها فاستبق للدين الحنيف ذماءها

حاشاك أن تفنى حشاشتها وقد قصرت عليك نداءها ورجاءها[49]

طافت بطائفة الهدى آمالها ترجو بيحيى المرتضى إحياءها[50]

مولاي هاك معادة أنباءها لتنيل منك سعادة أبناءها[51]

بشرى لأندلس تحب لقاءه ويحب في ذات الإله لقاءها[52]

لقد أكثر الشاعر من استعمال مفردات ذات دلالة على التفاؤل الإيجابي لإيمانه الراسخ ويقينه الذي لا يخالطه شك من خروج الأندلس من مأزقها التي هي واقعة فيه ولو بعد حين، فقد قيل: ما فاتنا إدراكه لا يفوتنا استدراكه، فالأندلس التي توالت عليها الأرزاء والنكبات، وانهارت قواها وأشرفت على الهلاك، لم تعد قادرة على غير تلك الصرخات المستنجدة المستغيثة الممزوجة بالتفاؤل والاستبشار، فلم يبق لهم من ينقذهم من هذا الضياع والتيه والفناء غير ذلك المولى الرحيم الذي اتجهت إليه الأنظار وتعلقت به الآمال فهو وحده من يستطيع انتشال الأندلس من براثن الروم،فيجعلهم في أرض الله أعز نفرا وأكثر نفيرا،فالأندلس تحتاج إلى قائد من طراز علوي سماوي الروح يشيع إشراقه غسقها ويرفع الدولة إلى مسارح النجوم، فحسب الشاعر كرة مرقوبة تأتي الروم وأتباعهم فتقضي عليهم أجمعين، فتفاؤل الشاعر ليس في تخليص بلنسة وحدها من براثن الصلبيين فقط، بل يرجو أن تكون نهايتهم هناك ومن ثم تخليص الأندلس قاطبة من قبضتهم التي أحكموها على معظم المدن الأندلسية.

–حقل اليأس:

لقد بثت ألفاظ اليأس وتوزعت في أرجاء جسد القصيدة: يا حسرتي، إيه بلنسية، كيف السبيل، الأسى، وتظهر في قول الشاعر:

يا حسرتي لعقائل معقولة سئم الهدى نحو الضلال هداءها

إيه بلنسية وفي ذكراك ما يمري الشئون دماءها لا ماءها

كيف السبيل إلى احتلال معاهد شبّ الأعاجم دونها هيجاءها[53]

كفى أسى أن الفواجع جمة فمتى يقاوم أسوها أسواءها[54]

وتنكرت لهم الليالي فاقتضت سراءها وقضتهم ضراءها

دفعوا لأبكار الخطوب وعونها فهم الغداة يصابرون عناءها[55].

وباستمرار السقوط والتردّي في الأندلس وتزايد صرخات وأنّات المستغثين، فالشاعر باستعماله لألفاظ دالة على اليأس والتشاؤم، يصف مبلغ ما وصل إليه أهلها من اليأس والقنوط، ولكنهم رغم ذلك يلجؤون للاستصراخ والاستغاثة، لذا نرى الشاعر يجعل حقلا آخر معادلا له ومكافئا لحقل اليأس، وقد كشف هذا التطابق والتضاد، أو المفارقة ذلك التباين والصراع النفسي لدى الشاعر بين عاطفتين وجدانيتين التفاؤل واليأس،وحين يتكئ ابن الأبار على مبدإ المفارقة في الحقول الدلالية،فإنه يضع الفكر عن طريق اللغة في مقابل الوجود، وفي هذا تقول ميادة كامل إسبر:" إنّ التضاد هو شكل من أشكال الاختلاف، وهو المبدأ الناظم للوجود، ومن ثمّ فهو المبدأ الناظم للفكر، وبوصفه شكلا من أشكال الاختلاف، فهو ينتظم اللغة أيضا، الفكر يدرك ظواهر الوجود بطريق الاختلاف والتباين، وكلما اتسع الاختلاف وتباعدت الهوة بين الظاهرتين كان إدراك الفكر لهما أوضح وأعمق، وأكثر دقة، وعندما يتحول التضاد من مبدإ عقليّ إلى مبدإ شعري يصبح طريقة في وعي الوجود ويتحول إلى لغة تكشف عن التباين في الوجود"[56]، ومانريد أن نخلص إليه أنّ المفارقة بين حقل التفاؤل والياس عمقت في وعي المتلقي إحساس الشاعر المتأزم بوطأة الصراع الداخلي الذي يحياه، وذلك الإلحاح على المكاشفة ينبئ عن مساحة التوتر المتزايدة، لكن هذه المفارقة لا تعني بحال من الأحوال فصاما، أو تناقضا يعانيه الشاعر بقدر ما يكشف عن تحولات حادّة في رؤية الشاعر لمصير الأندلس.

خامسا:خاتمة:

لقد تبين لنا بعد الدراسة، أنّ المفارقة الشعريةّ بمفهومها العميق قد كوّن عنصرا من عناصر البناء الفنيّ للنصّ الشعريّ التي وظّفها الشاعر ابن الأبّار في همزيته على نحو متّسق وغايتَه في إعادة اكتشاف الوجود ومعاينته، وتوضيح رؤيته لثنائيّات ضدّيّة كصراع الأديان والعزّ الذّل، واليأس والتفاؤل، ونظرته القلقة للقادم ومستقبل الأندلس المجهول، ويمكن القول: إنّ تعميق مفهوم المفارقة يتجاوز بنا الحدود الشكلية للمفارقة القائمة على الجمع بين المفردات والتراكيب المتضادّة بوصفها محسنا بديعيا إلى شحنها بطاقة تعبيريّة قادرة على ابتكار الصور والمعاني التي تتكامل بثنائياتها الضّدّية.

- كما تجلّت جماليّة المفارقة في الهمزيّة موضع الدراسة من خلال الدلالات الجديدة التي اكتسبتها الحقول الدلاليّة المستندة إلى شبكة العلاقات الخفيّة للمعاني المتقابلة والإيحاءات المثيرة والصور المتناقضة، والرؤى المغايرة، لتؤدي وظيفة جمالية أسهمت في الكشف عن جوانب التّوتر النفسي لدى الشاعر، والحالة

الشعورية المتناقضة داخله، إضافة أنه أعطى للقارئ مساحة ليشترك في هذا التوتر، وتعميق إحساسه بالجدليات التي يثيرها.

هوامش:

[1]ابن منظور: جمال الدين مكرم بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 1997، مج 10، مادة فرق، ص299.

[2]الزمخشري: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح : محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1997م،ص20.

[3]الفيروز آبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تح : مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط3، 2005م، ص916.

[4]نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم،دسوق، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،ط2014،1م،ص14.

[5]عليّ العشريّ زايد،عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 2008م، ص89.

[6]حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، د ط، 2005م،ص4.

[7]محمد العبد، المفارقة القرآنية،دراسة في بنية الدلالة،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،ط2، 2006م، ص15.

[8]نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، مكتبة الغريب، القاهرة، ط1، 1995م، ص198.

[9]ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار الغريب للنشر، مصر، ط2، 1997م، ص72.

[10]أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة،ط5، 1997م، ص100.

[11]إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007م، ص131و279.

[12]المرجع نفسه،ص291.

[13]نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، مرجع سابق،ص19.

[14]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[15]محمد العبد، المفارقة القرآنية، مرجع سابق، ص73.

[16]ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م،ص76.

[17]نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، مرجع سابق،ص 14.

[18]ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة للكتاب، سوريا، ط1، 2011م، ص106.107.

[19]ينظر:عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1986م، ص27.

[20]عاصم محمد أمين بني عامر، لغة الضادّ في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص48.

[21]محمد خليل الخلايلية، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004م، ص109.

[22]سيزا قاسم، المفارقة في القصّ العربي المعاصر،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،مج2،ع2، 1982م، ص143،144.

[23]أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق،ص79.

[24]المرجع نفسه،ص28..

[25]المرجع نفسه،ص79.

[26]ينظر: ريمون الطحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني للنشر والتوزيع، لبنان،ط2، 1981،ص91.

[27]ينظر: فندريس، اللغة،تر: عبد الحميد الدواضي ومحمد القصاص، مطبعة البيان العربيّ، القاهرة، د ط، 1950، ص333.

[28]ينظر أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص80.

[29]نهر هادي، الأساس في فقه اللغة وأرومتها، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص269.

[30]ينظر : أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق،ص79.

[31]محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتجيّة التناص، المركز الثقافي، المغرب،ط3،1992م، ص58.

[32]ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية" رؤية وتطبيق"، دار المسيرة، عمان، ط5،2010م، ص158.

[33]ابن الابار الديوان، تح عبد السلام هراس، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1986، ص35.

[34]الديوان،ص36.

[35]الديوان، ص37

[36]الديوان،ص38

[37]الديوان،ص35.

[38]الديوان،ص36.

[39]الديوان،ص38.

[40]ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص77.

[41]الديوان،ص37.

[42]الديوان،ص39.

[43]الديوان،ص40.

[44]الديوان،ص35.

[45]الديوان،ص36.

[46]الديوان،ص35.

[47]الديوان،ص36.

[48]نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية، مرجع السابق،ص17.

[49]الديوان،ص35.

[50]الديوان،ص36.

[51]الديوان،ص37.

[52]الديوان،ص38.

[53]الديوان،ص36.

[54]الديوان،ص37.

[55]الديوان،ص35.

[56]ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام،مرجع سابق،ص106.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 759 - 774 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مقاربة سيميائية لقصة موسى مع الخضر عليهما السلام

A Semiotic Approach to the Story of Moses and Al-Khidr - Peace be upon them-

* فريد عوف
farid Aouf
جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل، (الجزائر)
University of Mohamed Seddik Ben Yahia Jijel, (Algeria)
aouffarid@hotmail.fr

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/24	تاريخ النشر: 2020/11/04

ملخص البحث

إنّ إشكالية تحليل الخطاب الديني من أكبر المعضلات التي كَثُر الجدل حولها، وهي مدى إمكانية إخضاع المقدّس إلى المساءلة النقدية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة من أجل فهم معانيه، وتقصي حقائقه ودقائقه. وفي خطاب الحداثة صار القرآن الكريم ميدانا خصبا للناقد الأدبي، كلّ في مجال بحثه، فالبنيوي يخوض في لغته وبنيته، والأسلوبي في أسلوبه، والسيميائي في دلالته، والتداولي في معانيه أو معنى المعنى، وهكذا.

وقصة موسى مع الخضر –عليهما السلام– من أروع القصص القرآني التي يمكن أن تخضع للإجراء السيميائي لغناها بالعبر والعلامات السيميائية، ومن هنا كانت موضوع بحثنا الذي نروم منه إلى تسليط الضوء على تلك العلامات ودلالاتها وأبعادها الدينية والفلسفية.

–الكلمات المفتاح: تحليل، خطاب، سيميائية، ديني، نقد.

-Abstract :

The problem of analyzing religious discourse is one of the most controversial dilemmas, that is the extent to which the sacred can be subjected to critical questioning in light of contemporary critical methods to understand its meanings and investigate its facts and subtleties. In the discourse of modernism, the Noble Qur'an became a fertile realm for the literary critic, each in his field of research; the structuralist delves into its language and structure, the stylistician in its style, the semiotician in significance and the pragmatist in meanings or the meaning of meaning and so on. The story of Moses with Al-Khidr, peace be upon them, is one of the

* فريد عوف: aouffarid@hotmail.fr

most wonderful stories of the Qur'an that can be subjected to the semiotic procedure.

-**Keywords:** analysis; discourse; semiotics; religious; criticism.

–مقدمة:

القرآن الكريم كلام الله المعجز للخلق في أسلوبه ونظمه، وبديع تصويره، وسموّ غايته، فقد أسكت البلغاء، وأذهل الحكماء، بأسلوبه البديع الذي يعرفه أهله ومن امتزج القرآن بلحمه ودمه، وأمّا الذين لا يعرفون عنه إلاّ مفردات الألفاظ، وصور الجمل فأولئك عنه مبعدون. ومن ثمَّ فقد أوجب الله تعالى على خلقه قراءته وفهمه وتدبّر معانيه، والبحث عن أسرار إعجازه، فقد كان علماء التفسير في القرن الثاني الهجري على تعدّد اتجاهاتهم يتنافسون في الظفر بدرر معاني القرآن ونظمه، وكان من أشهر كتبهم (معاني القرآن) لأبي زكريا يحي بن زياد بن عبد الله (ت207هـ)، و(مجاز القرآن) لأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ)، و(تأويل مشكل القرآن) لابن قتيبة (ت276هـ)، وغيرهم .

وعلى هذا النص القرآني أُسست العلوم المختلفة، حيث وضع سبيويه (ت 180هـ) أصول علم النحو في "الكتاب"، وأبو عمرو بن بحر الجاحظ (ت 210هـ) نظرية البيان في "البيان والتبيين" وعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) نظرية النظم في" أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، وأرسى أبو يعقوب السكاكي (ت555هـ) قواعد علم البلاغة في "مفتاح العلوم".

وفي مطلع النهضة العربية الحديثة واجهت الأمة الإسلامية واقعا جديدا، أملته الظروف السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية، والإيديولوجية، يجب مسايرته، إمّا بترك الأصالة والانصياع وراء الوافد الغربي من التيارات الفكرية والاتجاهات الغربية تحت تأثير "العولمة"، وإمّا بالانغلاق على الماضي ومنع رياح التغيير، وإمّا بإمساك العصا من وسطها، فتأخذ منهما كلّ نافع ومفيد.

ومع تطوّر الحركة العلمية والفلسفية والأدبية والدينية التي اتّصلت بالصحوة الإسلامية نادى العلماء والفلاسفة والمفسرون إلى مسايرة حضارية للنص القرآني، وتقديم البدائل من الرؤى والمفاهيم الصحيحة لتقريب معاني القرآن بطرائق ومناهج أكثر نجاعة لمواجهة التصورات الخاطئة التي بثتها الحداثة الغربية.

ودخلت الاتجاهات النقدية الغربية إلى العالم العربي في القرن العشرين، فاحتضنها النقاد العرب لتطبيقها على الخطاب الأدبي العربي (شعري أو نثري) سواء أكان ذلك بالمناهج النقدية السياقية كالتاريخ والنفسي والاجتماعي أم بالمناهج النسقية كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية والتفكيكية والتداولية، آملين أن يصلوا بها إلى مدارج المعنى، ويكشفوا عن أسرار المبنى.

هذا، ويمثّل موضوع تحليل الخطاب الديني أهم القضايا التي برزت مع بداية الوعي الحداثي العربي في القرن العشرين، حيث اتجه الدارسون إلى قراءته بآليات حديثة قصد فهمه وتأويله من خلال تطبيق المقاربات النقدية المعاصرة كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية والتداولية والتأويلية. وقد ساد الاعتقاد أنّ النص القرآني لا يمكن أن يخضع إلى تلك المقاربات الحديثة، لأنّه كلام إلهي مقدّس ؛ لا يصحّ وضعه في كفّة الكلام البشري (شعر، ونثر)، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل: هل يمكن إخضاع النص القرآني للمناهج الحديثة قصد اكتشاف معانيه وخصائصه الأسلوبية والفنية؟ وهل يمكن دراسة القصة القرآنية مثلما تُدرس في مجال الأدب؟.

والحقّ أنّ كثيرا من المقاربات التي طُبّقت على النص القرآني لم تبتعد كثيرا عن الحقائق الدينية وكانت سندا لفهم القرآن الكريم، لأنّ النقاد في أكثر الأحيان تجنّبوا في دراساتهم التقويل، والمغالاة في التأويل، والخوض في المسائل الخلافية فكانوا يتناولون المسائل اللغوية والبلاغية والأسلوبية في القرآن الكريم أو قضايا غايتها الوعظ والإرشاد.

وكانت القصة القرآنية أكثر استقطابا للدارسين العرب لما فيها من سمات فنية تضاهي القصص والروايات المعروفة في الأجناس الأدبية، حيث تناولوا قصص أهل الكهف، وذي القرنين، وصاحب الجنتين، وقصة سيدنا يوسف —عليه السلام– بمقاربات جديدة بنيوية وأسلوبية وسيميائية؛ وإن كان القدامى –مثل علماء التفسير– تناولوا قصص الأنبياء لكن ليس بهذه الآليات الجديدة.

إنّ النموذج الذي عمدنا إلى مساءلته نقديا هو المشهد السردي في قصة موسى مع الخضر — عليهما السلام–، وسبيلنا إلى ذلك، قراءته قراءة سيميائية، لنكتشف العلامات والإشارات اللغوية وغير اللغوية التي تحملها القصة، وكيفية بناء الشخصيات، وتطور الأحداث، والعناصر المشهدية.

ويتّفق الدارسون للسيميائية على أنّ موضوعها هي العلامة سواء أكانت هذه العلامة لغوية أم غير لغوية، من حيث عملية ضبطها والكشف عن القوانين المادية وكذلك النفسية التي تحكمها. والعلامة

هي التي تستخدم من أجل نقل معلومات أو قول شيء أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة تعدّ جزءا من سيرورة إبلاغية.

وتتجلى أهمية هذا البحث في كونه دراسة تطبيقية إجرائية على الخطاب الديني، وليست تنظيرا من جهة. ومن جهة أخرى كانت تطبيقا لإجراءات المنهج السيميائي –على النص القرآني (قصة النبي موسى مع الخضر).

وعملية قراءة ثانية للخطاب القرآني ليست بالأمر الهيّن، لأنّ القرآن الكريم ليس كالخطاب العادي (شعري أو نثري)، بل ينفرد بخصائص لغوية وأسلوبية ودلالية، فهو كلام الله المعجز.

وقد تناول كثير من الدارسين القصص القرآني بالدراسة وفق هذه المقاربات الحديثة مثل حبيب مونسي في كتابه "المشهد السردي في القرآن الكريم –قراءة في قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– وفق المنهج السيميائي. أمّا قصة موسى مع الخضر فلا نجد دراسة سابقة لها.

أمّا إشكالية البحث فهي هي: هل يمكن إخضاع الخطاب الديني إلى المساءلة النقدية في ظلّ التراكمات المعرفية والإيديولوجية والفلسفية، وتعدد التيارات، وتزاحم المناهج النقدية المعاصرة؟ وإلى أيّ حدّ ساهمت هذه الأخيرة في تفسير وقراءة وتأويل النص القرآني؟.

ومن الإشكالات الفرعية فهي : هل استطاعت السيميائية –باعتبارها المنهج المتبع في الدراسة– أن تكشف المعاني والعلامات التي تحملها قصة موسى مع الخضر؟ وإلى أيّ حدّ ساهمت في مقاربة معنى الآيات القرآنية؟.

هذا، ويروم هذا البحث إلى قراءة ثانية للنص القرآني وفق آليات حديثة من خلال الاعتماد على إجراءت المنهج السيميائي في تحليل قصة موسى مع الخضر –عليهما السلام–، لاكتشاف الشفرات والعلامات والأبعاد الدينية والفلسفية التي تحملها القصة، وبيان مدى نجاعة هذا المنهج –أي السيميائي– في مقاربة معنى الآيات القرآنية.

إنّ قراءة النص القرآني وفق مقاربات حديثة كالسيميائية –مثلا – ساعدت على تفسير وتأويل وفهم وتدبر معانيه، واكتشاف دلائل إعجازه، ومن ثمَّ فإنّ معنى الحداثة الدينية الإسلامية لا تعني القطيعة مع التيار التغريبي، ولا التشبث بالماضي بحجّة التمسك بالأصالة، وإنّما الاستفادة من روافد الفكر الإنساني أينما كان وأينما وُجد، دون احتقار الهوية والانتماء الحضاري.

ومن هذا المنطلق سنبحث في هذه الورقة عن العلامات السيميائية والمشهد السردي في القصص القرآني (قصة موسى مع الخضر)[1]:

1– قصة موسى مع الخضر والسياق التاريخي:

وقصة موسى مع الخضر من أروع القصص القرآني في نسجها وبنائها وسموّ غاياتها، وقد قيل عن سببها فيما أخرجه البخاري في صحيحه "عن أبيّ بن كعب أنّ ابن عباس دعاه فقال: إنّي تماريت أنا وصاحبي هذا في صاحب موسى الذي سأل موسى السبيل إلى لقيّه، هل سمعت النبيّ صلى الله عليه وسلم يذكر شأنه؟ قال: نعم، سمعتُ رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: "بينما موسى في ملأ من بني إسرائيل إذ جاءه رجل فقال: هل تعلم أحدا أعلم منك؟ قال موسى: لا. فأوحى الله إلى موسى: بلى، عبدنا خضر، فسأل موسى السبيل إليه فجعل الله له الحوت آية، وقيل له: إذا فقدت الحوت فارجع فإنّك ستلقاه، وكان يتّبع أثر الحوت في البحر...فوجدا خضرا" [2].

2–سيمياء الإطار (فضاء الحكي الزماني والمكاني):

الزمان والمكان من أهم مكوّنات الخطاب السردي، وهما متلازمان، فعناصر المشهد السردي في قصة موسى مع الخضر تتحرّك في إطار زماني ممتدّ بشقّيه: الزمن الطبيعي والتاريخي، لأنّ رحلة موسى – عليه السلام– كانت طويلة في بحثه عن الخضر، وتعقّب مكان وجوده «وَإِذ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَىٰهُ لَآ أَبرَحُ حَتَّىٰٓ أَبلُغَ مَجمَعَ ٱلبَحرَينِ أَو أَمضِيَ حُقُبا (٦٠) ». ففي هذه الآية الكريمة قرينتان زمانيتان، الأولى "لا أبرح" بمعنى "لا أزال سائرا حتى أبلغ هذا المكان الذي فيه مجمع البحرين"[3]. والثانية هي "حقبا" التي جاء معناها في تفسير ابن كثير فيما رواه ابن جرير –رحمه الله– : ذكر بعض أهل العلم بكلام العرب أنّ الحقب في لغة قيس: سنة، ثم قد روى عن عبد الله بن عمرو أنّه قال: الحُقب: ثمانون سنة. وقال مجاهد: سبعون خريفا...وقيل دهرا.."[4]. ومن هنا يتبين أنّ المدّة الزمنية التي التقى فيها موسى مع الخضر كانت طويلة لا يعلمها إلاّ الله تعالى.

وإذا نظرنا إلى زمن الحكي في هذا الخطاب الديني ميّزنا بين ثلاثة أزمنة تنمو وفق نسق تصاعدي حسب تطور الأحداث، وهي:

أ–**زمن قبل الفعل أو قبل اللقاء بالخضر**: في مطلع النص القصصي، حيث رسم موسى عليه السلام هدفه وأصرّ على البحث عن الخضر، فلم يتّحقق الفعل بعد، ولهذا هيمنت الأفعال المضارعة وهي

تدلّ على المستقبل، (لا أبرح، أبلغ، أمضي). وما يُلاحظ في هذه الفترة الزمنية في النص القصصي أنّ السارد تجاوز سرد وقائعها رغم أنّ المدّة كانت طويلة، لأنّ غايته عرض الحادثة، من حيث هو حذف لفترات من زمن الأحداث؛ لأنّ القرآن كلام الله؛ والله لا يغفل؛ فله الأسماء الحسنى والصفات الكاملة العليا.

و سمى أيضا الثغرة أو الإسقاط أو الإضمار أو القطع وهو المرور على فترات زمنية ممتدة أو قصيرة دون سرد ما وقع فيها من أحداث أو بعبارة أخرى" هو الجزء المسقط من الحكاية، أي المسقط في النص من زمن الحكاية"[5].

ب-**زمن الفعل أو الوصول إلى مكان وجود الخضر (مجمع البحرين)**: وفيها وصل موسى عليه السلام إلى مكان وجود الخضر، وهنا نلاحظ سيطرة الأفعال الماضية التي تدل على تتابع الأحداث وتسارعها من العثور على الحوت، ونسيانه، ثم الرجوع إلى مكان وجوده على ضفة البحر، ومن الأفعال الماضية (بلغ،نسيا، جاوزا، اتّخذا...).

ج-**زمن اللقاء بالخضر**: وهنا وقعت أحداث مملوءة بالخوارق جسّدتها الأفعال الماضية الدالة على الحركة(انطلقا، ركبا، خرق، لقيا، أقام، قتل....)

هذا عن الزمان، أمّا المكان فيطلق عليه الدارسون في السيميائيات السردية مصطلح "الفضاء" أو "الحيّز"، وهذا الفضاء على تنوّعه قد يشمل أمكنة كثيرة تتحرك فيها الشخصيات في إطار زمكاني... وقد يكون الفضاء وهميا أو ما يسمى بفضاء المتخيل، و"هو المكان الممسوك بواسطة الخيال، لن يظل مكانا محايدا خاضعا لقياسات، وتقييم مساح الأراضي، لقد عيّن فيه لا بشكل وضعي، بل لكل ما للخيال من تحيز"[6] .

ويعدّ المكان مكوّنا محوريا في بنية السرد القصصي "بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[7] وتزداد قيمة المكان "كلما كان متداخلا بالعمل الفني ممتزجا ببنائه"[8]، فالمكان يتداخل مع مكونات السرد الأخرى (الأحداث، الشخصيات، ...الخ)، فهو الحيز الذي تقع فيه الأحداث، وهو البعد المادي للواقع إذ يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أي أنّه الإطار الذي تقع فيه، فأهميته لا تقلّ عن أهمية العناصر الأخرى في السرد القصصي، فهو يمثّل الأرضية الفكرية والاجتماعية التي يحدد فيها مسار الشخوص ويركز فيها على وقوع الأحداث ضمن زمن داخلي نفسي، يخضع لواقع التجربة الفنية.

وتزداد أهمية المكان في القصة القرآنية، حيث تتجلى عبره علاقة المكان بالشخصية، وما تنتج هذه العلاقة من فضاء وصور مشهدية، تضفي الحركة والصوت في حضور متخيل يدهش القارئ، ففي قصة موسى مع الخضر تتّجه الأنظار ومخيلة القارئ وتمتدّ من البرّ – مسافة طويلة قد استغرقت سنة من المشي برا أو بحرا- إلى مشارف "مجمع البحرين" وهو المكان الرئيس الذي جرت فيه أحداث هذه القصة ويرى صاحب "الكشّاف" أنّ مجمع البحرين هو " المكان الذي وعد فيه موسى لقاء الخضر عليهما السلام، وهو ملتقى بحري فارس والروم مما يلي المشرق، وقيل طنجة، وقيل افريقية..."[9]

وتأتي الأمكنة الفرعية بعد رحلة موسى مع الخضر على متن "السفينة" «فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا رَكِبَا فِي ٱلسَّفِينَةِ خَرَقَهَاۖ»، ومن عجاج البحر تحوّل المشهد السردي إلى القرى :

-«فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا لَقِيَا غُلٰما فَقَتَلَهُۥ».

-«فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَيَآ أَهلَ قَريَةٍ ٱستَطعَمَآ أَهلَهَا فَأَبَوا۟ أَن يُضَيِّفُوهُمَا ». و« أهل قرية هي "أنطاكية"، وقيل : الأبلة وهي أبعد أرض الله من السماء»[10]. ويبدو أنّ الأحداث تتسارع كثيرا في هذه الفضاءات، فمن السفينة في مجمع البحرين إلى قرية، ومن ثمَّ إلى قرية أخرى أهلها بُخلاء دون الخوض في التفاصيل التي تمّ إرجاؤها من طرف الشخصية الفاعلة (الخضر) إلى نهاية القصة.

3-سيمياء الشّخصيات:

والشخصيات مكوّن أساسي في الخطاب السردي، هي عنصر فعّال وحيوي في السرد، يقول رولان بارت: "ليس ثمة قصة في العالم من غير شخصيات أو على الأقل من غير فواعل"[11] وقد التبس مفهومها عند النقاد العرب في عدم التفريق بين مفهوم "الشخصية" و"الشخص"، حيث يوردون هذين المصطلحين بمعنى واحد، أو معنى أحدهما يقصد به الآخر أو العكس، وهذا ما أشار إليه عبد الملك مرتاض الذي فرّق بينهما، إذ عرّف "الشخصية" بأنّها "كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه"[12]. فالشخصية بهذا المعنى كائن ورقي ليس له حضور في الحقيقة وإن كانت مستمدة فعلا من الواقع.

أمّا "الشخص" فيحدده مرتاض بأنّه " الإنسان، لا صورته التي تمثّلها الشخصية في الأعمال السردية"[13]. وهو بهذا المعنى هو الكائن الحيّ الموجود فعلا بجسمه وروحه ودمه وعقله، وهو الفرد الذي له انتماء عائلي معيّن.

وقد ربط قريماس مفهوم الشخصية ب عنصرين أساسيين هما : العامل أو الفاعل والممثّل، "إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية–فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل"[14]. ومعنى هذا أنّ كل فعل داخل الخطاب السردي ينبع من فاعل يقف وراءه. أمّا الممثّل فهو وحدة متمظهرة على مستوى الخطاب تنسب لها مجموعة من المواصفات، ويوضع لها اسما معينا لتؤدي دورا معينا داخل المسار السردي، قد يرد على شكل اسم فردي، أو جماعي، أو ذهني مجرّد.

ويحرّك المشهد السردي في هذا الخطاب الديني شخصيتين رئيسيتين، و"يتوزع على محورين هما: محور منفعل، وآخر فاعل"[15]، فالأول هو النبي موسى –عليه السلام– الذي يظهر في القصة بصفته متعلّما، والثاني شخصية فاعلة (الخضر –عليه السلام–)، ويؤدي دور المعّلم لما أتاه الله من العلم والحكمة، وقيل أنّه نبيّ هو الآخر، يقول الزمخشري : « ءَاتَيۡنَٰهُ رَحۡمَة مِّن عِندِنَا » هي الوحي والنبوة"[16] .وإلى جانب شخصية ثالثة مساندة لـ موسى عليه السلام، وهي الفتى الذي رافقه في رحلته، و"يقال أنّه يوشع بن نون"[17]، وإن كان حضورها كان هامشيا أو ما يُسمى بالشخصية الجاهزة.

إنّ غريماس يذهب إلى أنّ عدد العوامل في كل حكي محدود على الدوام في ستّة وفق هذه الثنائيات : الذات والموضوع، المرسل والمرسل إليه، المساعد والمعارض' وتعمل هذه الثنائيات وفق ثلاثة محاور[18]:

–محور الرغبة: هو المحور الذي يربط بين الذات والموضع

–محور الإبلاغ أو التواصل: وهو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه.

–محور الصراع : وهو ما يجمع بين المعيق والمساعد .

وبالإمكان تطبيق هذا النموذج من الاشتغال العاملي الشائع في السيميائيات السردية للتعرّف على بناء الشخصيات في هذه القصة القرآنية:

1–**الذات الفاعلة:** وهي العمود الفقري في الخطاب السردي، إنّها مصدر للفعل ونهاية له وتُسمّى في النقد التقليدي بالبطل، وفي هذه القصة الدينية ينفرد (الخضر عليه السلام) بدور المعلّم، فقد فاق موسى عليه السلام بعلمه وحكمته «وَعَلَّمۡنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلما».

2–**الموضوع:** وهو يمثّل الهدف المقصود أو الشيء المرغوب فيه. ويحرّك المشهد السردي رغبة موسى عليه السلام في الوصول إلى الخضر– عليه السلام– وأخذ العلم عنه «فَوَجَدَا عَبدا مِّن عِبَادِنَا

ءَاتَينَٰهُ رَحمَة مِّن عِندِنَا وَعَلَّمنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلما (٦٥) قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰ هَل أَتَّبِعُكَ عَلَىٰٓ أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمتَ رُشدا » .

3–**المرسل**: وهو أحد طرفي الإبلاغ (باعث الفعل)، والجهة التي تمارس تأثيرها على "سيرورة الحدث" أي على اتجاه الحركة السردية فوضعية التنازع والخلاف يمكن أن تتغير وتتطور. وهذا يحدث بفضل المرسل فهو المسؤول على الحركة ويحكم عليها. فالأفعال التي قام بها الخضر من خرق السفينة، وقتل الطفل، وإقامة الجدار بدون مقابل هي سلوكات كانت محل تأثير على موسى عليه السلام، لأنّ هذا الأخير لا يعرف نية الفاعل.

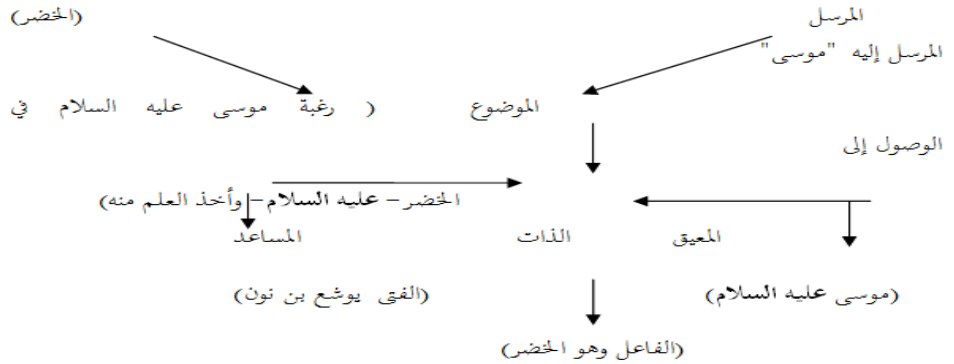
4–**المرسل إليه**: وهو الطرف المستفيد في الحركة السردية، وليس بالضرورة أن يكون الفاعل نفسه. لكن قد يكون الشخص المنفعل مثلما هو الحال في هذه القصة–موسى عليه السلام– الذي أخذ العلم عن الخضر رغم عدم تمكّنه التحمّل أو الصبر على الأفعال التي قام بها "الفاعل" «قَالَ إِنَّكَ لَن تَستَطِيعَ مَعِيَ صَبرا (٦٧) وَكَيفَ تَصبِرُ عَلَىٰ مَا لَم تُحِط بِهِۦ خُبرا (٦٨)».

إنّ العلاقة بين المرسل والمرسل إليه –وهما طرفا العملية التواصلية– يسودها الاحترام والتواضع وحرص موسى عليه السلام على طلب العلم بأدب ووقار «وَلَآ أَعصِي لَكَ أَمرا (٦٩)»، «قَالَ لَا تُؤَاخِذنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرهِقنِي مِن أَمرِي عُسرا« »قَالَ إِن سَأَلتُكَ عَن شَيءِ بَعدَهَا فَلَا تُصَٰحِبنِي قَد بَلَغتَ مِن لَّدُنِّي عُذرا».

5–**المعارض**: من أجل خلق بؤرة صراع وتعقيد الحدث أكثر كما يجب أن تثبت المعارضة قوتها حتى تمنع الفاعل أو المنفعل من الوصول إلى مبتغاه بسهولة. فموسى عليه السلام لم يفقه ما قام به الخضر، وكان يعترض عليه كلّ مرة بالقول والعتاب، لأنّها أفعال –في نظره – منافية للخلق الإنساني (خرق السفينة، قتل الطفل...)، وجسّدت هذه المعارضة الجمل الاستفهامية الإنكارية على لسان موسى –عليه السلام– «قَالَ أَخَرَقتَهَا لِتُغرِقَ أَهلَهَا لَقَد جِئتَ شَيا إِمرا»، «قَالَ أَقَتَلتَ نَفسا زَكِيَّةَ بِغَيرِ نَفس لَّقَد جِئتَ شَيا نُّكرا » ..ولم يعرف الحقيقة إلاّ في النهاية: «قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَينِي وَبَينِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأوِيلِ مَا لَم تَستَطِع عَّلَيهِ صَبرًا (٧٨)».

6–**المساعد**: وإلى جانب الذات الفاعلة والمنفعلة في الخطاب السردي هناك شخصيات معيقة، وأخرى مساندة لها، تشكّلان علاقة حدّدها غريماس في مقولة الصراع. وتعتبر الذات المساندة أقلّ

أهميّة، لأنّها تساعد البطل في رحلته، وقضاء حاجاته، والوصول إلى أهدافه.، وتظهر في هذه القصة الدينية الشخصية المساندة في صورة "الفتى يوشع بن نون " الذي رافق موسى –عليه السلام– في رحلة البحث عن الخضر –عليه السلام– وكان خادما مطيعا، وسندا له في رحلته، يوفر له مستلزمات الحياة «فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَىٰهُ ءَاتِنَا غَدَاۤءَنَا لَقَد لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبا ». وهذا رسم توضيحي للعناصر السابقة وفق نموذج الاشتغال العاملي لـ غريماس:



4–**سيمياء السرد:** يعرّف حميد لحميداني السرد بقوله: "هو الطريقة التي تُروى بها القصّة عن طريقة قناة الراوي والمروي له. وفي رأيه أنّ القصة لا تُحدّد بمضمونها فحسب ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون"[19]. ومعنى هذا أنّ السرد هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي. وقد أدّى السرد دوره الفاعل في نسج الصورة الفنية في الخطاب الديني حيث تطوّرت الأحداث وفق تسلسل تصاعدي انتهت باطلاع موسى على الحقيقة «قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيۡنِي وَبَيۡنِكَۚ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأۡوِيلِ مَا لَمۡ تَسۡتَطِع عَّلَيۡهِ صَبۡرًا».

4–1– المشاهد السردية في قصة موسى مع الخضر:

تحتوي قصة موسى مع الخضر –عليهما السلام– على ثلاثة مشاهد سردية رئيسة هي:

أ–**وضعية الابتداء:** وهي سفر موسى عليه السلام رفقة فتاه للبحث عن مكان وجود الخضر حتى إذا وصلا مجمع البحرين، طلب موسى من يوشع الرجوع إلى الصخرة لنسيان الحوت .

ب-**وضعية التحويل**: وفيها التقى موسى بالخضر،« قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبۡغِۚ فَٱرۡتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصا »، وتحققت رغبته في أخذ العلم منه «فَوَجَدَا عَبدا مِّن عِبَادِنَآ ءَاتَيۡنَٰهُ رَحمَة مِّن عِندِنَا وَعَلَّمنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلما (٦٥) قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰ هَل أَتَّبِعُكَ عَلَىٰٓ أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمتَ رُشدا». إنّ العلم الذي سيأخذه موسى عليه السلام عن الخضر من الصعوبة الصبر عليه «قَالَ إِنَّكَ لَن تَستَطِيعَ مَعِيَ صَبرا»، والحكمة من هذا أنّ سلاح الطالب في كسب العلم هو الصبر والمداومة في طلبه والسفر في البحث عنه حتى وإن اقتضى ذلك قطع مسافة طويلة.

إنّ العلم الذي أخذه موسى **عليه السلام** ليس كأيّ علم لأنّه كان أفعالا وتجارب عملية مثيرة في ظاهرها منافية للأخلاق الإنسانية لا يستطيع أن يصبر عليها أيّا كان وهي:

الأولى: خرق السفينة في البحر : وهي أول تجربة يتعرض لها موسى **عليه السلام**، فخرق السفينة من طرف العبد الصالح وهي تحمل أفرادا، سلوك يتنافى مع المنطق العقلي، لأنّه يؤدي إلى غرق السفينة وهلاك أصحابها، لهذا استنكر موسى عليه السلام هذا الفعل، ورآه شيئا عجبا «قَالَ أَخَرَقتَهَا لِتُغرِقَ أَهلَهَا لَقَد جِئتَ شَيأً إِمرا».

الثانية: قتل الطفل: ليس هناك أبشع جريمة من قتل النفس، وهو الفعل الذي قام به الخضر بعد مواصلة المسير مع موسى **عليه السلام**، حيث أقدم الخضر على قتل طفل لم يرتكب أيّ جرم فاهتزت نفسية موسى عليه السلام استنكارا لهذا العمل «قَالَ أَقَتَلتَ نَفسا زَكِيَّة بِغَيرِ نَفس لَّقَد جِئتَ شَيأ نُّكرا ».

الثالثة: عمل شاق دون أجر: وفي هذه التجربة حلّ الرجلان بقرية أهلها بخلاء، حيث طلبا منهم الطعام فأبوا أن يضيّفوهما ثمّ وجد الخضر جدارا على وشك الانهيار فقام ببنائه بجهد ومشقة دون أن يطلب أجر عمله، وهنا شعر موسى -عليه السلام- بالتناقض في الموقف: الطلب من أهل القرية الطعام وهما جائعان، وقد أبوا أن يستضيفوهما، وبناء الجدار دون مقابل، وهذا ما أثار حفيظة موسى -عليه السلام- فقال: « قَالَ لَو شِئتَ لَتَّخَذتَ عَلَيهِ أَجرا».

ج-وضعية الختام: وانتهت القصة بالفراق واطلاع موسى- عليه السلام- على حقيقة الأفعال المثيرة التي قام بها الخضر **عليه السلام**. « قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَينِي وَبَينِكَۚ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأوِيلِ مَا لَم تَستَطِع عَّلَيهِ صَبرًا » .

-**الحقيقة الأولى: خرق السفينة**: وهي الحادثة الأولى التي أذهلت موسى عليه السلام، ففي تفسير الكشّاف جاء أنّ السفينة "كانت لعشرة إخوة منهم زمني، وخمسة يعملون في البحر"[20]، حيث انطلق الخضر مع موسى –عليهما السلام- " يمشيان على ساحل البحر، مرّت سفينة فكلمهم أن يحملوه، فعرفوا الخضر، فحملوهم بغير نول، فلما ركبا في السفينة لم يفجأ إلاّ والخضر قد قلع لوحا من ألواح السفينة بالقدوم، فقال موسى: قد حملونا بغير نول فعمدت إلى سفينتهم فخرقتها لتغرق أهلها، لقد جئت شيئا إمرا" [21]. وفي رواية أخرى استدل بها ابن كثير بحديث للرسول صلى الله عليه وسلم أنّ عصفورا نزل على حرف السفينة، فنقر البحر نقرة أو نقرتين، فقال له الخضر: ما علمي وعلمك في علم الله إلاّ مثل ما نقص هذا العصفور من هذا البحر"[22]. وكانت حكمة هذا الخرق لينقذ المساكين من الملك الذي يسلب ظلما كلّ سفينة صالحة، لكن إذا وجد فيها عطبا لم يأخذها.

-**الحقيقة الثانية: قتل الغلام**: وهي الحادثة الثانية التي اندهش منها موسى-عليه السلام- وكانت أشدّ من الأولى، "فبينما هما يمشيان على الساحل إذ أبصر الخضر الغلام يلعب مع الغلمان، فأخذ الخضر رأسه بيده فاقتلعه بيده فقتله" [23]. وحكمة هذه الحادثة أنّ الخضر -عليه السلام- من علم الغيب الذي أطلعه الله عزّ وجلّ إياه أنّ الغلام سينشأ على الكفر والظلم ويرهق والديه المؤمنين، لهذا قتله، ليبدله الله خيرا منه، " وروي أنّه وُلدت لهما جارية تزوجها نبيّ، فولدت نبيّا هدى الله على يديه أمة من الأمم..."[24].

-**الحقيقة الثالثة: عمل شاق بدون أجر**: وهي الحادثة الثالثة، حيث وجد الخضر -**عليه السلام** – جدارا على وشك الانهيار في قرية بخيلة، رفض أهلها ضيافتهما، ومع ذلك قام الخضر –**عليه السلام**- ببنائه بجهد ومشقة مجانا . وهنا كانت نهاية الرحلة والتعليم لموسى عليه السلام الذي لم يصبر ولم يكفّ عن السؤال. وحكمة هذه الحادثة أنّها من علم الغيب الذي أطلعه الله عزّ وجلّ للخضر وهو أنّ تحت هذا الجدار كنز أخفاه رجل صالح للولدين اليتيمين حتى يبلغا أشدّهما فيستخرجانه فقد "قيل : اسما الغلامين أصرم وصريم، واختلف في الكنز، فقيل: مال مدفون من ذهب وفضة، وقيل لوح من ذهب..." [25].

4-2-الخطاطة السردية: وضع قريماس Grimasse خطاطة سردية من خلال اللحظات السردية التالية: التحريك، الأهلية، الإنجاز، والجزاء [26]. وفي هذا الفلك تتحرك الشخصيتان في الخطاب الديني – موسى والخضر عليهما السلام- لأداء وظائفهما. يمكن تجسيدها في الخطاطتين الآتيتين:

الشخصيات	التحريك	الكفاءة أو الأهلية	الإنجاز أو الفعل	الجزاء
الشخصية الفاعلة الخضر –عليه السلام–	تعليم موسى – عليه السلام	الرحلـــــة	– خرق السفينة. –قتل الطفل. –بناء الجدار	–الفـراق. –اطلاع موسى على الحقيقة.

*الخطاطة (1):

*الخطاطة (2):

الشخصيات	التحريك	الكفاءة أو الأهلية	الإنجاز أو الفعل	الجزاء
الشخصية المنفعلة موسى عليه السلام	البحث عن الخضر حبّ العلم والتعلّم	السفر	–الالتقاء بالخضر **عليه السلام**–.	– الرحلة مع الخضر، وعدم صبر موسى –**عليه السلام**– –الفراق. –معرفة الحقيقة.

ومن هاتين الخطاطتين يتبين دور الشخصيتين في تطور حركة المشهد السردي في الخطاب الديني، حيث تعاقبت الأحداث حتى وصلت منتهاها بمعرفة موسى –عليه السلام –للحقيقة.

–خاتمة:

وخلاصة القول، لقد كانت قصة موسى مع الخضر من أروع القصص القرآني، فإلى جانب ما تمتاز به من سمو غاياتها التربوية والأخلاقية والتعليمية، كانت في مستوى عال من حسن العرض والإيجاز في القول، وبديع التصوير من خلال حسن توظيف الرموز والعلامات التي تحتوي على طاقة دلالية تثير القارئ، فاتحة آفاقا من القراءة والتأويل لإدراك مقاصدها النبيلة.

هذا، وقد توصلتُ من تطبيق المقاربة السيميائية على الخطاب الديني إلى ما يلي:

– إنّ الرمز من الوسائل المثيرة غير المباشرة التي وظفها الخطاب الديني للإقناع والإمتاع، وتحقيق الغرض الديني. وكان الرمز من أقدم الوسائل التي استعان بها القدامى للتعبير عن تجاربهم، والتأثير في قارئهم. وفي هذه القصة الدينية يعدّ كلّ من موسى والخضر –عليهما السلام– رمزين: الأول رمز المتعلّم، والثاني المعلّم، ما هما إلاّ طريقان للعبور إلى الدلالة، وهي التواضع في طلب العلم النافع والمداومة عليه بالصبر، وبذل النفس والنفيس في البحث عن منافذه حتى وإن كان في أقصى مشارق الأرض ومغاربها.

–إنّ تطبيق المقاربات الجديدة بما فيها السيميائية يمكن استغلالها حتى في دراسة المقدّس، فقد اهتدى غريماس إلى تقديم نموذج أو نظرية في تحليل النصوص السردية بجميع أنواعها، وتعدّ في واقع الأمر نظرية في المعنى، وطرق إنتاجه، وأنماط وجوده وانتشاره. وقد رأينا ذلك في القصة الدينية التي تتوفر فيه مواصفات السرد، الأمر الذي أتاح استثمار (السيميائيات السردية لـ غريماس) للتعرف على البنى السطحية والعميقة المكوّنة للخطاب الديني من خلال تحديد ما يلي:

*__سيمياء الشخصيات__: وقد حرّك المشهد السردي شخصيتين في هذا الخطاب الديني (موسى والخضر–عليهما السلام–)، يجسّدان الصراع الذي انتهى بالفراق والاطلاع على الحقيقة.

*__سيمياء السرد__: أدّى السرد دوره الفاعل في نسج الصورة الفنية في الخطاب الديني، حيث تطوّر المشهد السردي وفق منحنى تصاعدي برحلة موسى مع الخضر، والتجارب العملية المثيرة التي قام بها الخضر من خرق السفينة، وقتل الطفل، وبناء الجدار.

*__الفضاء الزماني والمكاني__: الزمان والمكان من أهم مكونات الخطاب السردي، وهما متلازمان، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر،. وكان مركز الأحداث في (مجمع البحرين)، ثم امتدت إلى فضاءات فرعية "السفينة"، "القرية"...

–أمّا الزمن فأهمّ ما يمكن ملاحظته في الخطاب الديني هو التتابع والتسلسل في حركة الأفعال من الماضي إلى المستقبل، كما يلفتُ نظرنا ظاهرة فنية تدلّ على إعجاز الخطاب القرآني وبديع تصويره، وهي الحذف، وهو أعلى درجات تسريع النص السردي، حيث تجاوز السارد عرض أحداث وتفاصيل رحلة موسى مع فتاه التي دامت سنة، وما للحذف من أثر فني وجمالي في عملية سدّ الفراغ من طرف القارئ. إنّ من محاسن التنزيل وبلاغته الخارقة الإيجاز في القصص والإشارة إلى روحها وسرّها، دون الإرهاق بالتفاصيل المتعلق بتأطير الأحداث زمانيا ومكانيا وأسماء وأنساب أبطالها ومواصفاتهم إلى غير

ذلك من التفاصيل التي لا يعتني النص القرآني باستقصائها؛ إذ هي خارجة عن مرامي أهدافه والعبرة إنما تستخلص فيما وراء ذلك من ضلال المتحدث عنهم أو إيمانهم وفيما لذلك من أثر عناية إلهية أو خذلان.

-وكان من ثمرات هذه الدراسة أن قدّمتُ إضافة لجهود الدارسين الذين تناولوا المقدّس بمنظور حديث ومنهج جديد (المنهج السيميائي)، فقد كانت هذه القصة القرآنية تستجيب طواعية لخصائص هذا المنهج بداية بـ: ثرائه بالرموز والعلامات، وبناء الشخصيات، وما بينها من تضاد وتناقض، والحيز، وسرد الأحداث وتسلسلها، ومن ثمَّ فإنّ إخضاع الخطاب القرآني إلى المقاربات النقدية الحديثة أمر ممكن، ولا يتنافى مع مقاصده وغاياته، بل يُسهم في كثير من الأحيان إلى الظفر بالمعنى والدلالة، وإثبات إعجاز القرآن الكريم.

هوامش:

[1] -سورة الكهف، الآيات(60-82).

[2]- أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2002م ط1، ص31.

[3]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، بيروت، لبنان، دار ابن حزم، ط1، 2000م، ص1162.

[4]- المرجع نفسه، ص1162/1163.

[5]-باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، دار هومه، الجزائر العاصمة، 2002م، ط1، ص 98.

[6]- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبيئة الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2006م، ط1، ص22.

[7]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م، ص99.

[8]-شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون ..دراسات في الرواية المصرية. books.google.dz

[9]-الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، لبنان 2009م، ط1 ص624.

[10]- المصدر نفسه، ص626.

[11]-رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د، م)، 2002م ط2، ص64.

[12]-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص126.

[13]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص75.

[14]–محمد عزام، شعرية الخطاب السردي –دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص14.

[15]–حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر 2009م، ط1، ص18.

[16]– الزمخشري، الكشاف، ص625.

[17]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص1162.

[18]–سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة 2001م، ص79.

[19]–حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ط3، 2003م ص45.

[20]– الزمخشري، الكشاف، ص627.

[21]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص1163.

[22]– المصدر نفسه، ص1163.

[23]– المصدر السّابق، ص1163.

[24]–الزمخشري، الكشاف، ص628 .

[25]–المصدر نفسه، ص628

[26]– سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص89.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 775 - 789 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تعدد الأصوات الروائية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في روايات محمد مفلاح وعبد المالك مرتاض

The polyphony of Narrative Voices in The Contemporary Algerian Novelistic Discourse of Mohamed Meflah and Abdelmalek Mortad's Novels

د. أحمد زاوي

ahmed zaoui

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة وهران (الجزائر)

الدراسات في التراث الجزائري. وهران.

University of Oran 1 Ahmed Ben Bella Oran (Algeria)

ahmed31zaoui@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول:2021/10/24	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

يعالج المقال قضية أدبية ونقدية تتصل بالخطاب الروائي الجزائري الحديث والمعاصر، وقد ركزنا البحث من خلال بعض الأعمال الروائية لمحمد مفلاح وعبد الملك مرتاض. ومن خلال سبر أهم الأصوات المتعددة، وجدنا الأصوات السياسية والصوفية والاجتماعية وصوت المرأة، والصوت الديني، وصوت الشاعر و غير ذلك.

وتعرفنا على الكثير من وظائف التعدد الصوتي عبر الخطاب الروائي الجزائري ومنها:

ـ تمكين الشخصيات السردية من التعبير عن آرائها وأفكارها بكل حرية، خصوصا لما يوكل إليها المؤلف بعض الأدوار فتؤديها أحسن أداء.

ـ جعل الكاتب الرواية حلبة حرة تتصارع فيها هذه الأصوات، وتعبر عن مواقفها الكثيرة وفلسفاتها وإيديولوجياتها المختلفة، مما يؤدي إلى توضيح الرؤية للمتلقي.

ـ جعل الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي يكتسح الخطاب الروائي، ويجعل هذه الأصوات المختلفة تعبر عن ذواتها بكل حرية.

الكلمات المفتاح : صوت، تعدد الأصوات، سرد، حوار، حجاج.

Abstract :

This article deals with a literary and criticism issue, related to the Modern and Contemporary Algerian Novelistic Discourse. We focused the research on some novelistic works of Mohamed Meflah and AbdelmaledMourtadh. Through

exploring the major polyphonies, we found political, mystical, social voices, in addition to women voices, religious voices, poets' voices, etc. Moreover, we identified several polyphony functions through the Algerian novelistic discourse, such as:

- Allowing the narrative characters to express their opinions and ideas with freedom;
- especially when the author assigns them some roles that they play perfectly;
- Making the novel, by the author, an arena where voices fight and express their multiple positions, their philosophies, and different ideologies, which leads to heighten
- visibility for the recipient;
- Making the dialogue, both internal and external, dominate the novelistic discourse;
- which allows these different voices to express themselves freely.

Keywords:voice; polyphony; narration; dialog; argumentation.

1. مقدمة:

الرواية حلبة اجتماعية كبيرة، تتصارع فيها مختلف الثقافات والفلسفات والأفكار، وهي فضاء رحب لمجموعة من الأصوات المختلفة. وقد يعبر كل صوت عن فئة اجتماعية معينة.

والخطاب الروائي عموما، غالبا ما يسعى صاحبه عبر السارد لنشر فكرة ما، وحث القارئ لتقبل تلك الفكرة والاقتناع بها؛ ولذلك يسعى المؤلف بكل الطرق لجعل خطابه حجاجيا بالدرجة الأولى وهدفه دائما هو التأثير في متلقي النص من خلال دعوته إلى فكرة ما أو دحض ومحاربة فكرة أخرى بالأدلة المختلفة. والإشكالية المطروحة في هذا المقال هي:

ما الهدف من تتعدد الأصوات –على اختلافها– في الخطاب الروائية؟ وماهي وظائف هذا التعدد الصوتي؟

لقد كانت الرواية ومازالت فضاء اجتماعيا، تنوعت فيه الايديولوجيات وتعددت فيه الفلسفات والأفكار والديانات والاعتقادات. ومهما تعددت مواضيع الرواية واختلفت أنواعها، فهي دائما تؤيد بعض الأفكار على حساب أخرى، فمثلا لو كانت رواية بوليسية أو اجتماعية أو تاريخية أو حتى رواية السيرة الذاتية، ففي هذه الأخيرة يسعى الروائي لبيان معتقده وفلسفته في الحياة ورأيه، وهو بهذا يرسل أصواتا عبر خطابه الروائي. وغالبا ما تكون أغلب هذه الأصوات ذات نزعة اجتماعية بامتياز؛ خصوصا رواية المرحلة

الواقعية، حيث أصبح الخطاب الروائي يعبر عن القضايا الاجتماعية والفكرية، كما يعبر عن صراع الطبقات الاجتماعية.

ولقد اعتمد الخطاب الروائي الجزائري المعاصر مثل سائر الخطابات الروائية العربية والأجنبية على الكثير من الأصوات المختلفة ومن هذه الأصوات.

2. الصوت الديني: أو صوت العقيدة؛ ويتجلى غالبا من خلال الآيات القرآنية الكثيرة التي يستشهد بها السارد للإقناع ومن ذلك قول السارد في حفيد المنفي : "ثم تحدث عن حبس المداح في الماضي القريب بسبب إنشاده الأمداح الدينية والمغازي البطولية في الأسواق الأسبوعية"[1]، ومن أمثلة ذلك قول السارد على لسان إحدى الشخصيات في رواية (وشيء آخر...) لعبد الملك مرتاض: " عجبت سارة من قول خناتيتوس ...ولكنها لم تجادلها؛ فهي معلمتها ولابد من احترامها، وان اختلفت معها، رأيا..."[2].

ويجسد هذا السرد النزعة الاجتماعية وهدفه تعليم قيم أخلاقية ومنها عدم المجادلة، واحترام المعلم. ومن هنا تتمظهر الوظيفة التعليمية لبعض القيم التي اهتزت في بعض المجتمعات العربية.

أما صراع الطبقات الاجتماعية فيجسده النقد الاجتماعي من خلال الخطابات الروائية سواء كان سردا أو حوارا بين الشخصيات الفاعلة في القصة الطويلة ومن أمثلة ذلك حوار الشخصيات الذي عبر عنه السارد في رواية (همس الرمادي) لمحمد مفلاح: " قال أحمد المشاي وهو يبتسم لناصر الربيعي:

ـ قل لي يا ناصر، هل أنتم جادون في محاسبة الفاسدين؟

ـ سنطبق الشريعة، وسترى كيف سيسود العدل إذا ما فاز حزبنا. سنشرع فورا في في تطبيق مبدأ ' من أين لك هذا؟'

حرك جعفر النوري شاشيته، ثم خاطب أحمد المشاي قائلا بتأسف:

ـ آه.. لو كان بومدين حيا لما حدثت هذه الفوضى، ثم التفت نحو ثابت اللحام وسأله باهتمام:

ـ ما رأي رجال الدين في فوائد القروض البنكية؟

قال ثابت اللحام بمرارة: كلكم تعيشون بأموال الربا. لقد استمعت باهتمام كبير إلى مشايخ فتاوى العصر قبل الإقدام على الاقتراض من البنك .

ثم تابع وهو يحك قفاه: أتمنى لو يقرضني البنك مالا لأشتري به آلة كاشفة عن الكذب والنفاق..."[3]

ويجسد هذا الحوار الروائي جزءا من صراع أفراد المجتمع وطبقاته، ويخص فترة التسعينات وما قبلها عندما تعددت الأحزاب السياسية في الجزائر، ويهدف الكاتب من خلال حوار شخصياته إلى نقد اجتماعي وسياسي للصراع الذي عرفته الجزائر حول من سيحكم البلاد، ويعبر عن صراع الأحزاب السياسية وصراع الطبقات الاجتماعية الحاكمة.

ويرى سعيد يقطين في مؤلفه (انفتاح النص الروائي) إن أي نص كيفما كان نوعه يتم إنتاجه ضمن بنية اجتماعية معينة محددة، وتكمن انتاجيته في كون التفاعل يحصل معه في إطار البنية نفسها، وبانعدام هذا التفاعل تنعدم إنتاجية النص فالكاتب ينتج نصوصه ضمن بنيات اجتماعية وثقافية وتربوية.

ويبدو من خلال هذا النص الروائي صوت العقيدة الإسلامية واضحا، وقد ارتبط بالمقاومة الوطنية ضد الفرنسيين الغزاة. فشخصية الشيخ هو رجل الدين الذي يعلم القرآن الكريم في الكتاب، وله دور في الجهاد، حيث كان موقفه واضحا من المداح، الذي حبس في السجن بسبب مدحه لأغاني ومدائح دينية وإسلامية ومن وظائفها بث الحماسة في نفوس الثوار وصفوف الشعب الجزائري.

وقد كانت شخصية بوزيان (الحصاد) في رواية (حفيد المنفي) صوتا دينيا، ينادي بالعقيدة الإسلامية، ويربطها بالجهاد ضد الفرنسيين. ومن ذلك قول السارد:" بوزيان الحصاد هو من حث عبد القادر على تعليم بصافي بالمدرسة، وذكره بالحديث النبوي الآتي:(من تعلم لغة قوم فقد أمن مكرهم"، ثم أضاف:"– سنستغل اللغة الفرنسية لمنافسة ومقاومة المغتصبين، وبصافي طفل ذكي يستطيع أن يجمع بين علوم الجامع ومعارف المدرسة "[4] .

ويبدو إن توظيف الآيات القرآنية، واستحضار الأحاديث النبوية الشريفة واضح من قبل الشخصيات الروائية مثل بوزيان الحصاد وبصافي وغيرهما. ولهذا دلالة واضحة على الصوت الديني الموجود بكثرة في الخطابات الروائية الجزائرية المعاصرة لدى محمد مفلاح وعبد الملك مرتاض وغيرهما كثير. والرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية التي تتسع لأنماط متعددة من اللغات المختلفة[5].

وقد يمتزج هذا الصوت بالجانب السياسي؛ حيث تعبر الشخصيات الدينية عن رفض المحتلين، فكانت تسهم في الدفاع عن الوطن، وتبث الحماسة وتنشر الوعي السياسي والديني في صفوف الشعب الجزائري آنذاك.

ويرى أبو القاسم سعد الله في كتابه (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) أن الحديث عن الأدب الجزائري يشبه إلى حد كبير كل حديث عن الأدب العربي ...حيث عاشا نفس الظروف والمشكلات التاريخية والفكرية...فكان الاحتلال الفرنسي عامل تخريب وبعثرة وتحطيم لكل القيم الفكرية ... والتسلط وإزالة المعالم القومية[6].

ونستخلص مما سبق، إن الكتابات الروائية الجزائرية الحديثة قد أرخت لتلك الفترة الاستعمارية الحالكة، حيث نجد الروائي يوظف شخصيات مختلفة كلها تعبر عن كره المحتل الفرنسي الأجنبي، كما تؤدي وظائف أخرى على مستوى السرد ومنها الدعوة إلى حب الوطن و الدفاع عن الدين الإسلامي وبناء المجتمع وعدم نسيان الثورة المباركة والفخر بالشهداء والمجاهدين.

وينطلق الصوت الديني في مقطع روائي آخر من خلال قول السارد " جلس عند رأس المحتضر. وضع الجيلالي الطالب يديه على قدم الرجل اليمنى، ثم التفت إلى بغداد وقال له: ـ إنه في سكرات الموت. ... وضع الجيلالي الطالب يمناه على جبين المحتضر، ثم على عينين وقال بخشوع:ـ شهد يا سي عبد القادر. شهد: لا إله إلا الله محمد رسول الله، وعبد القادر عبدك وابن أمتك زبيدة "[7].

والغرض من هذا الصوت هو ترسيخ العقيدة الإسلامية السمحة؛ حيث كانت الشخصية تلقن المحتضر شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله، وهي في سكرات الموت، وكان يردد كلمات دينية منها (شهد، ابن عبدك، ابن أمتك) وغيرها. وهذا كله يدل على الشخصية الدينية المسلمة. والأمر لا يقف هنا بل، يمكن أن يكون ذلك الصوت يواجه الملاحدة، ودعاة الوثنية، ومن ينكرون وجود الله في هذا الزمان؛ فالرواية خطاب اجتماعي يمكن أن يترجم إلى لغات كثيرة، و يخترق الحدود الجغرافية.

ويرى ميشال بوتور " إن الروائي يبني شخوصه شاء أم أبى، وعلم ذلك أو جهل انطلاقا من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائهم قصته "[8]، ففي الخطاب الروائي الجزائري لم يخرج الكتاب عن الواقع الجزائري حتى أثناء تعدد الأصوات السياسية والدينية؛ لأنها منبثقة عن التفاعل الاجتماعي.

وقد يمتزج الصوت الديني بصوت السياسي، حيث تعبر الشخصية عن الدينية عن رفض المحتلين، وتدافع عن الوطن بأفكارها أثناء تفاعلها مع بقية الشخصيات الروائية أو تدعو إلى ذلك بصفة معلنة أو غير معلنة. وذلك من خلال بث الحماسة ونشر الوعي الديني والسياسي. وهذا ما يظهر في رواية (حفيد المنفي)؛ حيث نجد السارد يقول:" دعت غالية الله بإخلاص: ـ يارب ارحمنا وانصرنا على الأعداء"[9].

وقول السارد في موضع آخر من الرواية: " انهزمت فرنسا في جبل (مناور)، وقضى المجاهدون على عدد لا يحصى من عساكر العدو... بخدة ولد الشيخ الزيتوني ألقى قنبلة على شاحنة عساكر العدو وهي في طريقها إلى مدينة (واد الأبطال). ثم التحق بجبال (صدامة) "[10].

ونلحظ من خلال هذا المقطع الروائي أن السارد يخبرنا ببعض الأحداث التاريخية، ويصف البطل ويخبر عن انهزام فرنسا في جبل المناور، ويبين كيف أن بطله ألقى القنبلة، والسارد يعرف حتى وجهة القافلة العسكرية، وكأنه كان حاضرا معهم آنذاك.

"فالرواية هي أشبه بمنظار يضعنا خلفه الروائي لنرى بوضوح ما هو غامض التفاصيل أو بعيد عن مرمى نظرنا"[11]، والسارد عليم في هذه الرواية، وقد يكون شخصية واقعية حضرت المعركة وأخبرت الكاتب ببعض تلك التفاصيل، فوضفها في هذا الخطاب الروائي.

2 صوت الرجل الصوفي:

لاشك إن المذهب الصوفي صوت ديني عالمي معروف منذ قديم الزمان، ويتردد هذا الصوت في الأدب منذ القديم؛ فنجده في الشعر العربي والجزائري كثيرا. وهو يدافع عن هذه الفرقة بأساليب مختلفة. كما نجده في الخطابات الروائية الكثيرة. وهدفه ترسيخ هذا المذهب الديني في نفوس القراء، ونشر بعض المبادئ الدينية على ألسنة الشخصيات والسراد أثناء السرد وأثناء الحوار والتفاعل الاجتماعي بين المتكلمين في الرواية.

والرواية خطاب مفتوح يمثل حلبة كبيرة تتصارع فيها الأصوات المختلفة، وينتج عنها التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحا؛ و يرى باختين أن أي كلمة تنزع إلى دلالة اجتماعية، وإلى الانتشار بوصفها لغة خاصة للتعدد اللساني اللغوي وتعددية الصوت[12].

ويستفاد من هذا العرض، إن الخطاب الروائي مركب ومشكل أساسا من مجموعة من اللغات، وأغلبها ذا نزعات اجتماعية محضة لا تكاد تخرج عنه. فالفكر الصوفي في الرواية صوت كباقي الأصوات الشعبية والسياسية والدينية تتضافر لتشكل النص الروائي، أما الكاتب، فينسق بين تلك الأصوات واللغات عبر السارد، ويشير عبد الملك مرتاض إلى التعدد الصوتي ويربطه بالشخصية الروائية ويرى أن الشخصية الروائية تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات ... ويستشهد ببالزاك balzaq الذي حاول أن يجعل رواياته مرايا تعكس طبائع الناس في المجتمع الذي يكتب عنه[13]. ولاشك إن الشخصيات هي مكمن التعدد الصوتي بفكرها وفلسفتها وعقيدتها وتاريخها.

ونجد الفكر الديني الصوفي في ثنايا الروايات الاجتماعية العربية بكثرة، ويحتل فسحات واسعة منها، إن من خلال الشخصيات أو السارد أو عبر صوت الكاتب بصفة غير معلنة تماما. ورغم تداخل صوت الصوفي الحر مع الصوت الديني، إلا أن للشخصية الصوفية دلالات محددة وخصوصيات ظاهرة

ومصطلحات متميزة. فغالبا ما يجعل الروائي هذه الشخصيات مترددة على الزوايا والأضرحة، ويجعلها تمارس طقوسا معينة، وترتدي ألبسة خاصة، وتردد أشعارا معينة لشيوخهم دون غيرها.

ويشير حبار مختار أن التصوف وشعره وأدبه قد بدأ يسيرا، ثم انتشر وعم البلاد مع بداية انتشار الطرق الصوفية وزواياها، ووصل حضورهما في الحياة الثقافية والاجتماعية وحتى السياسة[14]. وهذا ما يعكسه الخطاب الروائي بامتياز.

فنجد في (عين التينة) قول السارد:" ومع ذلك، فأنا لا أزال أرسلك إلى أستاذ الفلسفة وشيخ التصوف، وفقيه العربية لتكون أديبا متألقا، وفي الوقت نفسه مفكرا لامعا"[15]. وهذا الصوت يحضر بقوة في الرواية الجزائرية المعاصرة، و يظهر إن السارد يروج لهذا التيار الديني ويحاول جعل شيخ التصوف مرجعا مهما في صناعة الشخصية الاجتماعية.

ونجد في موضع آخر قول إحدى الشخصيات: " الثقافة الصوفية تفضي إلى تعويد النفس على الإشراق الروحي، حملها على الصبر والقناعة، وإلزامها بالمحبة والفناء في ذات الله تعالى، حتى ترقى في مقامات التأمل، ومراقي العرفان والاستمتاع بجمال الله العظيم الذي يملأ الكون"[16].

فالشخصية السردية تخبر عن بعض تعاليم الصوفية، وتمدح هذه الفرقة وتشيد ببعض خصالها، وكأن الروائي عبر هذه الشخصية يدعو ولو بطريقة غير معلنة إلى هذا التيار الديني، ويبدي إعجابه به، إن لم يكن صوفيا بكيفية ما. وقد ظهرت في قول الشخصية بعض مصطلحات الصوفية ومنها، التأمل والعرفان، والإشراق الروحي وغيرها. ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات (عين التينة)، ورواية(حفيد المنفي) من أثر الصوفية.

ونجد السارد في (حفيد المنفي) يجسد هذا الطرح بامتياز وذلك من خلال قول الكاتب على لسان السارد: "منذ تلك الأيام أحب بصافي شيخه الذي كان ينشد المنظومات الصوفية والقصائد الدينية، أو يقرأ القرآن الكريم بطريقة الشرقي... كان الرجل حريصا على حضور مجالسه، محبا لمشايخ الزوايا والكتاتيب، مهتما بسيرهم"[17].

فالروائي يعلن حبه وانغماسه في الصوفية، أو يتحدث عن عامة الناس بألسنة شخصياته؛ وهو يخبر عن بعض طقوس هذا المذهب، الذي أضحى صوتا روائيا، قد يؤثر في القارئ ويدفعه لحب هذا المذهب الديني، خصوصا لما جعل شخصية (بصافي)، تؤدي هذا الدور وهي بطلة القصة. فاسم

الشخصية يرتبط بالصوفية، إذ تدل على الصفاء والنقاء، وهو شعار المذهب الصوفي. وغالبا ما ترتبط الصوفية بأولياء الله الصالحين، وبالزوايا، ويتخذ من الزوايا مكانا للعلم، ومن الخلوة فضاء للتأمل والتعبد. فهذا الصوت الديني (الصوفية)، صوت روائي مهم في السرد القصصي، يوظفه الكاتب لنشر هذا المذهب، وتزيينه في نفوس القراء، وهو يشير إلى كراماتهم ومشايخهم، ومعتقدهم وكيفية ممارسة عبادتهم. ومن أمثلة الأصوات الروائية التي تشير إلى هذا المذهب وتبدي إعجابها به قول السارد: " كان صاحب الكتاب ذا شخصية قوية ... كان يفرض احترامه على كل الناس، إذ كان يرتدي بدلة عربية (تستيفة)، وقميصا أبيض وعباءة فضفاضة بيضاء ويضع عليها جلابة الوبر والبرنس الأبيض... ويعتمر شاشية صوفية"[18].

ويشير قول السارد إلى هيئة رجال التصوف ولباسهم، ويبدي الإعجاب بشخصياتهم وعلمهم ولباسهم الصوفي، فهذا الوصف الخارجي غالبا ما يميز المتصوفة عن غيره. ولاشك أن هدف الروائي هو إعلاء هذا الصوت الديني على كل الأصوات الروائية لغاية في نفس الكاتب؛ فهو يجسد حضوره ويجعله استلزاما للوقائع السياسية والاجتماعية المتغيرة، فيغدو مذهب التصوف صوتا حاضرا بقوة في الخطاب الروائي الجزائري.

4. صوت المرأة والدعوة للتحرر الاجتماعي:

يمثل صوت المرأة صوتا مهما في الخطاب الروائي الذي يعكس القيم الاجتماعية، وما يصاحبها من أفكار وآراء تدعو إلى التحرر. ويعمد الكثير من الروائيين إلى التعبير عن آراء المرأة، ويجعلون من بعض الشخصيات سبيلا إلى ذلك. والواقع، إن ثمة نقاش فلسفي مع آخر سوسيولوجي، وكل منهما يبحث ويحلل الأسباب التي أدت إلى اغتصاب حقوق المرأة.

وقد أصبحت المرأة تيمة مهمة في أغلب الخطابات العربية والجزائرية المعاصرة، ويسعى الروائي عبر السارد إلى تمرير الكثير من أصواتها من خلال السرد القصصي. فشخصيات المرأة تؤدي الكثير من الأدوار، فأحيانا تؤدي دور المرأة الثورية والمجاهدة، والطبيبة والمعلمة كما في روايات محمد مفلاح.

وأحيانا تنادي بأفكار تحررية كما في رواية (غفلة مقدام)، حيث تمثل شخصية (صفية) صوت المرأة المتحررة، المتمردة على أعراف المجتمع؛ حيث تعمل وتقود السيارة وتشارك في رفع صوت المرأة، وتدعو إلى التحرر من قبضة المجتمع. وتمارس حياتها الطبيعية دون أي اعتبار للعائلة أو المجتمع. وربما تهدف إلى تغيير بعض أعراف المجتمع، وكسر بعض قيوده الصارمة. ومن أمثلة ذلك قول السارد:

" تحولت صفية إلى فتاة متمردة كارهة للزواج بعد خيانة معشوقها الطبيب أنيس، صارت ناقمة على الذكور...كانت تنتقد التراث الذي أنتجوه لتكبيل حرية الأنثى، كما افضت لي ببعض أفكارها حول العقائد فحذرتها من نشرها في الفيسبوك..."[19].

فهذا الصوت الروائي لشخصية صفية يكشف عن طائفة من أفراد المجتمع من النساء أصبحن يرفضن الزواج؛ رغم أن الإسلام يدعو إلى هذا، وصرن أعداء للرجال، رافضات لتعاليم الإسلام بحجة البحث عن الحرية المطلقة، وأغلبهن متأثرات بالفكر الغربي الذي يعتبر العقيدة مجرد ظاهرة اجتماعية.

وقد وظف الروائي صوتا آخر مضادا للصوت المتمرد على العقيدة، هو صوت شخصية السارد (فريد مقدام)، الذي يمثل الصوت الديني الصوفي؛ حيث عبر عن رفض أفكار صفية بطريقة غير معلنة قائلا: " توضأت، وأديت صلاة العشاء والشفع والوتر، وقمت. تذكرت علي الماحي الذي كان يعطف علي كثير، ويرى بأنني في حاجة إلى شيخ يرشدني... تعالى إلى الزاوية وسترى العجب على يد الشيخ سيدي زروق"[20].

فهذا الصوت يجابه الصوت الرافض للعقيدة؛ إنه يجسد فرائض الدين حيث بينت الشخصية أهمية الصلاة في وقتها، حيث أدت صلاة العشاء، كما بينت أهمية تعلم الدين من شيخ الزاوية، وقد يكون هذا الصوت صوت الصوفية الذي يترصد دعاة الحرية المطلقة للمرأة و الرافضة لعقيدة الدين الإسلامي.

5. صوت الشاعر عبر الرواية:

رغم اختلاف جنس الشعر عن جنس الرواية، إلا أن فن الرواية رحب شاسع يتسع لشتى الأفكار. وهو يوظف الشعر لغرض الاستشهاد والحجاج أثناء تفاعل الشخصيات في الرواية، ويقصد من هذا توجيه خطاب إلى متلق لأجل تعديل رأيه أو سلوكه أو هما معا، وهو لا يقوم إلا بالكلام المتألف من معجم اللغة[21]. ويكون هذا في الحياة الاجتماعية بين المتكلمين كما يكون في الخطاب الروائي من خلال كلام الشخصيات، و يجعل الكاتب من فن الشعر لغة خاصة وصوتا روائيا فاعلا داخل المحكي.

ويشير جيرار جينات إلى نوع من السرد هو السرد المحض وفيه يتكلم الشاعر أو الراوي ويقدم الحكاية خالصة...سواء تعلق الأمر بأقوال الشخصيات أو بالخضوع لسيطرة الواقع أو النزوع إلى تمثيله[22]. ويفهم من هذا القول إن الشعر داخل المتن الروائي هو صوت روائي بامتياز؛ لأن الكاتب يستشهد به ويوظفه ويحتج به من أجل إقناع القارئ، لأن الشعر أحد أهم أساليب الحجاج والإقناع، والكثير من الروائيين المعاصرين يعمدون إلى إقامة حوار مع الشعراء وتوظيف أشعارهم التي تعبر عن أصواتهم وأفكارهم

ومعتقدهم وفلسفتهم في الحياة؛ بل وتعبر عن حكمهم ومواقفهم المختلفة. ويحتل الشعر فسحة واسعة في الخطاب الروائي العربي المعاصر، وجعله وسيلة مهمة لإقناع متلقي النص بفكرة معينة أو تعليمه قيمة اجتماعية أو حكمة أو نفي معتقد ما ودحضه. فالرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات، ومنها لغة الشعراء الذين تختلف موضوعاتهم؛ وكل يعبر عن موضوع معين.

ومن بين ألاف الأشعار يختار طائفة قليلة منها؛ لأنها تخدم فكره، وتمكنه من عرض رأي الشاعر على سبيل الاستدلال والاحتجاج؛ فهدفه إقناع القارئ، وجعله يقبل رأيه عن قناعة.

ومن أمثلة ذلك قول السارد: " استسلموا لحالة تشاؤم غريبة، لا شئ أصبح يعجبهم في مجتمعهم، ثم شرعت في كتابة بيت شعري لأبي العلاء المعري وهو:

فيا موت زر إن الحياة ذميمة **** ويا نفس جدي إن دهرك هازل**

لا أعلم بالضبط لماذا خطر ببالي هذا البيت الشعري...ربما لمخاوفي من حياتي القادمة".

ويبين هذا البيت الشعري الحالة النفسية المتردية التي وصل إليها السارد أو بطله (فريد مقدام)، و ما جعله يتمنى الموت عاجلا غير آجل كلما تذكر تسريحه من العمل بعد مرضه المفاجئ، وحالة الخلع التي تعرض لها من قبل زوجته التي تزوجت واستقرت بعنابة، أما هو فقد ظل يتجرع طعم الأحزان فكثرت مخاوفه وازدادت وساوسه.

ونجد السارد يورد أبياتا أخرى من قصيدة "المنفرجة" التراثية التي اختار منها مجموعة الأبيات جاءت من خلال قوله : " أنقذني الشيخ علي الماحي من الخواطر المحمومة لما طلب مني " طلب مني أن أجتهد في حفظ قصيدة "المنفرجة" ثم ألقى علي بعض أبياتها[23]:

اشتدي أزمة تنفرجي * قد آذن ليلك بالبلج**

وظلام الليل له سرج حتى يغشاه أبو السرج**

وسحاب الخير لها مطر ** فإذا جاء الإبان تجي ".

ويبدو إن السارد في هذه الرواية قد وظف صوت الشاعر ليتفاعل مع بقية الأصوات السردية، وهذا الصوت الشعري له عدة وظائف على مستوى السرد الروائي ومنها أنه يجسد حضور الشاعر القديم في الأدب الحديث والمعاصر. كما أنه يسهم في تخفيف المعاناة عن المحزونين والمتألمين، وبالإضافة إلى ذلك كله فهو يمثل التراث القديم ويستحضره بقوة؛ حيث يجعل من قول الشاعر حجة لغوية قوية تجعل السارد يقنع الشخصية بفكرة الصبر على الشدائد، فهي زائلة مهما اشتدت.

ونجد عبد الملك مرتاض، يوظف صوت الشاعر في خطاباته الروائية بكثرة؛ وفي كل مرة كان يجعله يمثل مجالا معينا، تارة يؤرخ به وتارة يجعله يستحضر بعض الشخصيات التراثية وهكذا. ويظهر في قول السارد وهو يتحدث عن بعض شخصياته : " تذكر الأبيات التي قالها الناسك مسكين الدارمي، تمثلا وتخيلا[24]:

قل للمليحة في الخمار الأسود: ماذا فعلت بناسك متعبد؟
قد كان شمر للصلاة ثيابه حتى خطرت له بباب المسجد
ردي عليه صلاته وصيامه لا تقتليه بحق دين محمّد "

ولاشك إن السارد قد استحضر هذه الشخصية التراثية، وهذه الأبيات الشعرية التي قيلت منذ ثلاث قرون، ليجعل من ذلك صوتا شعريا تراثيا نستحضره، ليصور حالته النفسية المتيمة، ويقارن بينها وبين شخصية الناسك الذي جاءته امرأة حسناء، أو تخيلها عندما شمر ثيابه للصلاة، وهم بالقيام بنسك العبادة، ويبدو إنه يريد أن يقول بأن الرجل مطالب بغض البصر وطرد الأفكار الشيطانية خصوصا أثناء العبادة.

وتذكر السارد هذه الحادثة القديمة؛ لأنه كان في أرض منقطعة عن البشر قرب ضريح لولي صالح، فرأى امرأة جميلة تزور الضريح، ولم تصدق عيناه ما رأى فاستحضر القصة القديمة التي تتشابه في العبادة والنسك وجمال المرأة. لكن عبر هذا الأمر يرسل السارد صوتا مؤداه أن المرأة تفتن الرجل، وعليه أن يغض الطرف عنها حتى لا تفسد عنه العبادة.

6. صوت الشخصية الفرونكوفونية الإيديولوجية:

وهذا النوع من الشخصيات كثير في الروايات الحديثة والمعاصرة؛ فقد تعبر عن حبها للاستعمار وسياسته الإمبريالية، وكما تمجد هذه الشخصية اللغة الفرنسية، وتفضلها، وتحب قراءة الجرائد والكتب باللغة الفرنسية، وتتحدث عن الشخصيات الغربية. وأحيانا تزدري اللغة العربية وتقلل من شأن المتكلمين بها.

وهذا الصوت يعبر عن تيار كامل موجود في المجتمعات العربية ويتعاطى الأحداث السياسية، ولا يؤمن إلا بالسياسة الغربية والفرنسية. ومن المقاطع الروائية التي تجسد هذا الصوت بامتياز قول السارد: " رأيت قادة الناسي قابعا تحت شجرة الفيكوس ... ينتمي الرجل إلى الجيل الذي لا يحسن إلا اللغة الفرنسية إذ كان يطالع جريدة ذات ميول ليبرالية ثم يشرع في قراءة روايات الجيب جلها لأدباء مشاهير

منهم مكسيم جوركي، وجاك لندن ووجون أشتنباك... وينتقد بشدة المجتمع الذي لم يعد مهتما بالقيم والمبادئ التي آمن بها وهو ورفاقه في عهد الرئيس هواري بومدين... يهوى الحديث عن الشؤون السياسية، والقضايا الفكرية... لا يمل من القراءة والجدال السياسي"[25].

ويبدو من هذا الصوت أنه يدخل ضمن الجدال الروائي، وضمن حلبة الصراع مع بقية الأصوات الديني، وصوت المرأة و وصوت الصوفي وغير ذلك. وهو بوق للاستعمار الفرنسي؛ حيث يحب لغته ويفتتن بها ويقرأ بها لمشاهير الروائيين الغربيين، كما إنه يهتم بالقضايا الفكرية والسياسية خصوصا، ويؤمن بسياسة المشاهير خصوصا من الاشتراكيين مثل هواري بومدين، وكارل ماركس وماوتسي تونغ وغيرهم كثير.

وتأسيسا على ما تقدم يتضح لنا إن الرواية نص أدبي كبير يجمع مختلف الأصوات، ويمكنها من التداخل والصراع، وكل منها يمثل ايديولوجية معينة وفلسفة ما وعقيدة مختلفة وتيارا ما. وغالبا ما تتصارع هذه الأصوات، وينتصر فيها الكاتب لرأي معين يمثل معتقده وايديولوجيته، وما يفكر به. وفي هذا يقول (باختين) بأن التعدد اللغوي في الرواية ينجم عن استحضار خطاب الآخر وقد يتمثل في أجناس الأدب المختلفة من شعر وأمثال، ورسائل وحكم وغير ذلك[26].

وهذا معناه أن الرواية مركبة من هذه الأجناس وكل منها يمثل صوتا معينا ولغة مختلفة، وقد يكمل بعضها بعضا كما قد تتعارض هذه الاصوات بشدة، خصوصا في الجانب الفكري والديني والسياسي.

7. الصوت الاجتماعي:

1.7صوت الفرد المسحوق اجتماعيا:

لا يكاد يخلو صوت روائي جزائري واحد من صوت اجتماعي؛ يتمثل في التعبير عن فئة اجتماعية مسحوقة من المعذبين في الأرض بسبب الفقر المدقع والمرض الفتاك أو بسبب الإعاقة أو الطرد من العمل أو بسبب الادمان والطلاق والترمل وغير ذلك كثير من الآفات الاجتماعية التي ألمت بالمجتمع الجزائري، فعبر عنها الروائيون الجزائريون أحسن تعبير عسى أن يخففوا من معاناتهم أو يشخصوا هذه الآفات.

ومن بين ذلك نذكر شخصية في رواية (غفلة مقدام) لمحمد مفلاح الذي عانى من انفصاله عن زوجته قهرا، وطرده من العمل وأخذ حقوقه وغير ذلك؛ حيث عبر السارد عن ذلك قائلا: "لم يكن

الدكتور جمال يعلم بأنني رجل مخلوع تعرض مؤخرا إلى نوبة قلبية، وقد أبعدني المدير العام عن منصب عملي، وأنا اليوم أعيش مع أختي عالة على صفية يا رب العالمين..."[27].

ويكشف هذا الصوت الروائي عن مجموعة من الأفراد المسحوقين في المجتمع، وينطق باسمهم، ويعبر عنهم، وهو أن السارد (فريد مقدام) أحد هؤلاء؛ تعرض لأزمة نفسية حادة بعدما خلعته زوجته بسبب المشاكل الاجتماعية، ومرض مرضا شديدا، وطرد من عمله ظلما. و هذا الصوت وظفه الروائي لنقد المجتمع ومؤسسات الدولة، كما يعبر عن الفقراء والمظلومين.

8. الخاتمة:

لتعدد الأصوات واللغات في الخطابات الروائية وظائف كثيرة نذكر منها:

- تمكين الشخصيات السردية من التعبير عن آرائها وأفكارها بكل حرية، خصوصا لما يوكل إليها المؤلف بعض الأدوار فتؤديها أحسن أداء، وتعبر عن آرائه ومواقفه المختلفة، وتصدح بأفكاره.
- يجعل الروائي الرواية حلبة حرة تتصارع فيها هذه الأصوات، وتعبر عن مواقفها الكثيرة وفلسفاتها وإيديولوجياتها المختلفة، مما يؤدي إلى توضيح الرؤية للمتلقي، وتمكينه من تعزيز مواقفه والدفاع عنها، أثناء تأدية الحدث السردي، وتمكينها من استعمال الحجج المختلفة لإقناع المتلقي، وجعله يصدق الآراء والأفكار خلال إثباتها أو دحضها.
- التعبير عن تباين الآراء والفلسفات والمواقف والأفكار و العقائد و ما ينجم عنها من
- توظيف أسلوب الحجاج أحسن توظيف، وجعل الشخصيات تدافع عن مواقفها المختلفة تفاعل أثناء الحدث.
- جعل الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي يكتسح الخطاب الروائي، ويجعل هذه الأصوات المختلفة تعبر عن ذواتها بكل حرية.

– تتعدد الأصوات في الأعمال الروائية بتعدد الشخصيات واختلافها في تفكيرها وفلسفتها وتاريخها ومعتقداتها.

- يحتاج التعدد الصوتي عبر الخطابات الروائية إلى أسلوب الحجاج؛ فأثناء التعبير عن أي رأي لابد من إقناع الأطراف الأخرى بالأدلة والبراهين.

الروائي أو الكاتب هو مهندس تعدد الأصوات عبر الرواية وهو في الأخير ينتصر لبعض الأصوات التي يريد هو، حيث تتوافق مع فكره واعتقاده.

هوامش:

[1]- محمد مفلاح: حفيد المنفي (رواية)، (2019)، دار القدس العربي وهران، الجزائر، ص106.

[2]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر...(رواية) دار القدس العربي، وهران الجزائر، 2018، ص144

[3]- رواية همس الرمادي، محمد مفلاح، دار الكتاب، الجزائر، 2013، ص:82، 83.

[4]- المرجع نفسه، ص76.

[5]- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، (2010)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، ص250.

[6]- أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007، ص22،21.

[7]- محمد مفلاح: حفيد المنفي، ص196، 197.

[8]- ميشال بوتور: بحوث في الزاوية الجديدة، (1986)، تر: فريد أنطونيوس عويدات، بيروت، ص4.

[9]- محمد مفلاح: حفيد المنفي، ص35.

[10]- المرجع نفسه، ص58، 59.

[11]- عبير حسن علام: شعرية السرد وسيميائيته، (2012)، دار الحوار، ط2، اللاذقية، ص19.

[12]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، (2009)، تر: محمد برادة، رؤية النشر والتوزيع، ط1، القاهرة، ص32.

[13]- ينظرعبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص107.

[14]- حبار مختار: الشعر الصوفي القديم في الجزائر، (2010)، منشورات الخطاب الأدبي في الجزائر، دار القدس، ص5.

[15]- عبد المالك مرتاض: عين التينة، (2019)، دار القدس وهران، الجزائر، ص97.

[16]- الرجع نفسه، ص 96.

[17]- محمد مفلاح: حفيد المنفي، ص55، 56.

[18]- المرجع نفسه، ص54.

[19]- محمد مفلاح: غفلة مقدام، (2017)، دار القدس العربي وهران، الجزائر، ص53.

[20]- المرجع نفسه، ص53.

[21]- محمد الولي: مدخل إلى الحجاج، أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج40، ص11.

[22]- ينظر معجم السرديات، محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، تونس، لبنان، 2010، ص278.

[23]- محمد مفلاح: غفلة مقدام، ص17.

[24]- عبد المالك مرتاض: عين التينة، ص81.

[25]- محمد مفلاح: غفلة مقدام، ص16.

[26]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص32.

[27]- محمد مفلاح: غفلة مقدام، ص67.

Revue Ichkalat E ISSN: 2600-6634 ISSN:2335-1586
Volume : 10 / No : 4 / Année :2021 Pp(790 - 804)

Plurilinguisme littéraire et Auto-Traduction en écriture romanesque : *Le livre de l'Emir* de Waciny Laredj

Literary Multilinguism and Self Translation in Novel Writing: *Le livre de l'Emir* - Waciny Laredj

[*]Zohir MAHDID[1], Mohamed DAOUD[2]
Labo de Traduction et Typologie des Textes, Institut de Traduction,
Université Oran 1- Ahmed Ben Bella, Algérie
zohirmahdid1935@gmail.com1 md_daoud@yahoo.fr 2

d/recép: 09/11/2020	a/ acc.: 21/05/2021	d/ pub: 04/11/2021

Résumé:
Le plurilinguisme littéraire et l'Auto-Traduction ont fait l'objet de plusieurs études en didactique des langues étrangères et en théorie littéraire. Cependant, l'introduction récente des méthodes de l'Analyse du Discours en traductologie est en train d'ouvrir des pistes nouvelles permettant d'intercepter la traduction en tant que création littéraire dés sa genèse. Dans cet article, nous tenterons d'abord de définir quel rôle faudra t-il donner à l'Analyse du Discours en littérature. Il s'agira par la suite, d'étudier le fonctionnement de « l'inter langue » dans le roman « le livre de l'Emir » de Waciny Laredj, traduit de l'arabe par Marcel Bois en collaboration avec l'auteur. L'objectif de cette étude sera d'un côté d'identifier certaines solutions traductives inhérentes à son usage dans l'écriture romanesque, d'un autre côté, d'établir la relation entre l'inter langue et l'Auto-traduction, une pratique fréquente dans un contexte littéraire maghrébin largement bilingue. Pour cela, des perspectives prometteuses semblent s'ouvrir grâce à la « Critique Génétique » à travers l'identification des pratiques scripturaires utilisées par les écrivains lors des processus d'écriture et de traduction.
Mots-clés:
Analyse du Discours; Auto-Traduction; Création littéraire; Inter langue Plurilinguisme textuel.

Abstract:
Several studies have been undertaken so far on Multilingualism and Self-Translation at Literature and Foreign Languages Didactics departments. However, recent introduction of Discourse Analysis methods in Translation Studies is providing research innovative tools that might help to investigate translation as a literary creation since its genesis. In this article, we will first try to identify which

[*] Zohir Mahdid. zohirmahdid1935@gmail.com

role in literature will be suitable for Discourse Analysis. Through Waciny Laredj's novel « le livre de l'Emir », co-translated into French by Marcel Bois and the writer himself, we will try then to analyze the Inter language, a concept defined in Discourse Analysis as a *linguistic code* proper to every individual writer. The aim of the study is to identify first eventual solutions inherent to Inter language use in novel writing, then to establish the relation between Inter language and Self-Translation, a frequent practice in a Maghrébin literary context broadly bilingual. For this purpose, "Genetic Criticism" seems to provide linguistic and literary researches new perspectives through the identification of scriptural practices used by both writers and translators while writing.
Keywords: Discourse Analysis; Inter language; Literary creation; Self Translation, Textual Multilingualism.

Introduction

Réunir la littérature, la traduction et l'analyse du discours dans une seule et même recherche n'est certainement pas une entreprise facile ni sans grands risques. Ce sont là trois champs scientifiques qui, bien qu'ils se distinguent l'un de l'autre, ils se côtoient dans de nombreuses zones d'in-between, en entretenant des rapports souvent mitigés, tantôt harmonieux, tantôt conflictuels. Tout d'abord, il faut préciser que notre approche serait à la fois traductologique et textuelle et nous essayerons, à travers laquelle, de démontrer l'impact de l'introduction relativement récente de l'analyse du discours dans la traduction, et sur celle des textes littéraires plus précisément.

Notre analyse s'étalera sur deux parties. Dans la première, nous commencerons par donner un bref aperçu de l'analyse du discours : définition du champ scientifique, l'objet de ses recherches, les principales approches qui le constituent et les objectifs qu'aspirent à réaliser ses analystes, en évoquant bien sûr quelques étapes qui ont marqué l'histoire de son élaboration historique. Nous tenterons, par la suite de déterminer s'il serait possible de concilier la littérature et l'Analyse du Discours (A.D.), une discipline dont le corpus de recherche a été souvent constitué de textes pragmatiques, notamment politiques et journalistiques. Dans la deuxième partie de cet article, il s'agira d'indiquer brièvement comment a eu lieu, à un moment donné, le rapprochement entre l'A.D. et la traductologie, une discipline elle-même, en quête d'outils de recherche performants et de modèles innovants. De vérifier également, si d'éventuelles avancées dans

cette orientation méthodologique seraient à même d'ouvrir de nouvelles perspectives à la traduction littéraire. Pour cela, nous avons choisi d'aborder les thèmes du plurilinguisme textuel et de l'auto-traduction dans le roman « le livre de l'Emir » de Waciny Laredj [1] à travers « l'inter langue », un concept présent en Didactique des Langues Etrangères (DLE) et en Analyse du Discours (A.D.).

1- L'Analyse du discours

1-1- Définitions et objet de l'Analyse du Discours

La définition de l'Analyse du discours a de tout temps été une tâche assez complexe en raison de la diversité des courants qui la constituent, et de son interdisciplinarité en tant que discipline située au carrefour des sciences humaines. L'Analyse du Discours […] est née de la linguistique, longtemps, considérée comme la science du langage et la seule […] « Science » au singulier. Mais à la charnière des années 1960/70, on parle aussi de « linguistique énonciative », de « linguistique du discours », etc. Plusieurs « linguistiques » donc. « Science » alors passe au pluriel. Ce changement morphologique témoigne de besoins langagiers nouveaux dont la linguistique ne pouvait pas rendre compte[2].

Le terme « Analyse du Discours » est employé pour la première fois en 1952 aux Etats Unis lorsque Zellig Harris publia un article dans la revue « *Language* », où il proposa pour la première fois des méthodes d'analyse linguistique dépassant le cadre de la phrase. Toutefois, la naissance de l'A.D. en tant que discipline fût l'aboutissement d'un long processus qui a commencé depuis Saussure avec l'opposition langue/parole - la langue en tant que système commun à tous les locuteurs et la parole en tant qu'usage individuel de la langue. L'opposition langue/parole est reformulée plus tard en termes de compétence/performance par Chomsky. […] La performance est la manière dont le locuteur utilise les règles, c'est-à-dire la mise en œuvre de la compétence[3]. Cette opposition langue/parole est remise en question encore une fois par Emile Benveniste pour qui, la langue ne devrait pas faire seule l'objet de la description linguistique et que la parole du discours […] appartient à un système sémantique que le linguiste doit aussi décrire[4]. Le discours selon Benveniste est la mise en action de la langue par un sujet parlant, dans un contexte de communication vivante chaque fois différent, donc dans la situation d'intersubjectivité[5]. Ainsi, émergent des concepts tels, *sujet*, *contexte* et *intention* donnant à l'acte langagier une

dimension à la fois linguistique, sociologique et communicationnelle. Certes, ce n'est là qu'une liste assez restrictive des concepts fondateurs de l'A.D. à laquelle Francine Mazière ajouta plus tard le corpus, la langue, les savoirs de l'analyste et les types de discours.

Cette redécouverte de la subjectivité dans la langue marque un tournant important : elle va introduire dans la linguistique ce qui, jusque là, était rejeté dans l'extralinguistique[6]. A ce niveau là, se dégage la définition suivante de l'objet de l'A.D. : Analyser le sens de textes écrits ou oraux de genres discursifs variés à partir de faits linguistiques et textuels et de faits extralinguistiques.

Or, définir l'objet de l'A.D. est loin d'être une démarche facile. Dominique Maingueneau avance les raisons suivantes, "les difficultés que l'on rencontre pour délimiter le champ de l'analyse de discours viennent pour une part d'une confusion fréquente entre analyse du discours et ces diverses disciplines du discours (analyse de la conversation, analyse du discours, théories de l'argumentation, théories de la communication, sociolinguistique, ethnolinguistique…- la liste n'est pas exhaustive). Chacune étudie ce discours à travers un point de vue qui lui est propre[7]. L'argument de Maingueneau est d'autant plus vrai si l'on se réfère aux principales thématiques fréquemment abordées par les analystes:

- Phénomènes d'énonciation et de modalisation ;
- Marqueurs de repérages énonciatifs et situationnels, de modalisation, de repérages aspecto-temporels (aspects de temps verbaux) ;
- Les actes de langage, inférence, présupposition et implicite,
- Maximes conversationnelles, lois de discours,
- Phénomènes d'argumentation, stratégies argumentatives et échelles argumentatives ;
- Intra-discours, inter-discours ;
- Préconstruit, formations discursives.

La difficulté de délimiter l'objet de l'AD est aussi la conséquence logique de la pluralité de définitions du terme *Discours* lui-même qui, de ce fait rend le concept flou. Pour Benveniste, le discours est « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »[8], ajoutant, par conséquent, à la fonction propositionnelle de la langue les fonctions illocutoire et perlocutoire. Jean-Michel Adam, le définie comme « un énoncé caractérisable certes par des propriétés textuelles mais surtout comme un

acte de discours accompli dans une situation (participants, institutions, lieu, temps) »[9].

1-2- Du texte au discours littéraire

Pour Maingueneau une véritable science du texte littéraire n'est née qu'à partir des années 1960, grâce aux courants critiques de l'époque, le structuralisme en premier lieu, et au progrès enregistré en linguistique. Les domaines qui se sont alors les mieux développés, ce sont la *narratologie*, la *poétique* (au sens étroit d'une théorie de la poésie) et les études de *vocabulaire.* [10]

Mise à part une brève coupure dans les années 1970 avec le reflux du structuralisme, les littéraires et les linguistes ont renoué de nouveau le contact au cours des années 1980 profitant du développement de la linguistique textuelle, des courants pragmatiques et des théories de l'énonciation. Cette action s'est exercée à deux niveaux. Au premier niveau, s'est développée une stylistique du texte littéraire beaucoup plus performante, et grâce aux théories de l'énonciation s'est opéré un passage fluide de la linguistique de la phrase à la linguistique du discours. A un second niveau cette action a contribué à éliminer non seulement la restriction de l'étude aux « grandes » œuvres, mais aussi l'opposition texte/contexte. « […] on réfléchit en termes de *discours littéraire* et l'on déplace l'axe d'intelligibilité : du texte vers un dispositif de parole où les conditions du *dire* traversent le *dit* et où le *dit* renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés…) [11]».

Définir quelle rôle faudra t-il donner à l'analyse du discours en littérature selon Maingueneau nous mènerait à trouver d'abord des réponses à plusieurs incertitudes quant:

- Aux types de textes à analyser (œuvres véritables ou sous-littérature, etc.);
- A l'extension du domaine (faut-il inclure les conditions de vie des écrivains, les contraintes du livre, etc.);
- A la distribution des tâches dans l'univers académique (départements de sciences humaines ou sociales analysant des textes de faible prestige par rapport aux facultés de lettres).

En conclusion, l'analyse du discours semble ouvrir une voie royale permettant d'aborder le fait littéraire dan sa complexité et sa diversité dans le temps et l'espace. « La littérature est perpétuel déplacement et travail sur les frontières et dans l'inter-discours, non un territoire qu'on pourrait isoler. […] elle se nourrit de multiples genres d'énoncés qu'elle détourne, parasite. Elle vit d'échanges permanents avec la diversité des pratiques discursives, avec lesquelles elle négocie des modus vivendi spécifiques »[12].

1-3- Des outils et des méthodes appropriés pour la traduction

Pour Juliane House, l'aspect fonctionnel et téléologique des textes a été depuis longtemps reconnu dans la théorie et la pratique de la traduction, rendant ainsi pertinent l'emploi en traductologie des méthodes proposées par l'analyse du discours, particulièrement sa branche *l'analyse contrastive du discours* [13](notre traduction). Selon la chercheuse, trois arguments viennent conforter cette thèse:

En premier lieu, afin d'interpréter un texte, lecteurs, auditeurs et traducteurs devraient l'aborder comme un acte communicatif en extirpant le sens qu'il renferme. En d'autres termes, l'interpréter en tant que discours.

Deuxièmement, l'analyse du discours est une approche linguistique axée sur la performance. La langue y est examinée dans son aspect réel, telle quelle est. De son côté, la traduction en tant que phénomène pratique par excellence, implique aussi et indéniablement une performance. Les méthodes proposées par l'analyse du discours sont, de ce fait, clairement appropriées pour l'identification et la justification des schémas et des choix systémiques employés par les traducteurs.

Troisièmement, à la différence des autres approches linguistiques, l'analyse du discours interpelle les discours oraux et écrits séparément rendant davantage plus nette la différence entre eux. En traduction, cette distinction permet non seulement la caractérisation de chaque mode, mais aussi celles de plusieurs autres stages intermédiaires.

Parmi ces stages intermédiaires, l'inter langue en création littéraire (écriture et réécriture : traduction, traduction collaborative et auto-traduction) se présente comme un objet de recherche intéressant et pouvant profiter pleinement des méthodes de l'AD.

2 - L'inter langue

Comme nous l'avons déjà indiqué en introduction, notre approche se pose dans une perspective à la fois traductologique et textuelle, par laquelle nous

tenterons d'analyser certains comportements langagiers récurrents dans l'écriture d'un romancier. L'étude portera sur « l'inter langue » un trait caractérisant l'écriture de Waciny Laredj, notamment dans son roman *le livre de l'Emir* dont on a choisi quelques extraits pour l'analyse. « L'écrivain n'est pas confronté à la langue mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler une « inter langue ». Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue [plurilinguisme interne], mais aussi entre cette langue et les autres [plurilinguisme externe], passées ou contemporaines [14] ».

2-1- Définitions de l'inter langue

En linguistique appliquée « l'inter langue » décrit la variété de langue qui se forme chez l'apprenant et qui ne coïncide pas totalement avec la langue d'apprentissage, cette variété de langue est provisoire et évolue en principe au fur et à mesure de l'apprentissage »[15]. En analyse du discours l'inter langue représente plutôt un code langagier ; « la langue n'est pas un instrument maîtrisé de l'extérieur, mis au service d'une stratégie de persuasion, mais l'usage qui en est fait est constitutif d'une formation discursive, inséparable de son positionnement »[16]. En traductologie, l'inter langue est souvent associé au concept de *translationese* ; un terme péjoratif se référant à un usage très peu naturel, même comique de la langue cible, marqué par une approche traductive excessivement littérale[17].

2-2- Analyse comparative

Nous soulignons dés le début que notre analyse traductologique ne se limitera pas uniquement au texte cible, c'est-à-dire à la traduction en tant que produit, sachant que l'essentiel des stratégies et des choix traductifs ont un encrage solide dans le texte source « L'analyse textuelle en traduction ne doit pas seulement garantir une compréhension parfaite et une interprétation correcte du texte [source], ou expliquer ses structures linguistiques et textuelles et leurs relations avec les systèmes et normes de la langue source, mais fournir aussi une base solide à toutes les décisions prises par le traducteur »[18] (notre traduction).

Nous commencerons notre analyse par cette note de péritexte imprimée en couverture sous le titre : « *Roman traduit de l'arabe (Algérie) par Marcel Bois en collaboration avec l'auteur* » ; le lecteur s'interroge d'emblée sur cette parenthèse (Algérie) et quelles étaient les motivations de l'éditeur quant à cette explicitation. Les motivations peuvent être multiples et de

nature différente; l'une d'elles serait que, l'usage hétérogène de la langue dans le monde arabe et sa reproduction variée à travers la littérature sont effectivement une réalité constatée et difficile à contester, particulièrement dans l'écriture du nouveau roman.

2-2-1- Plurilinguisme interne

[C'est] La relation des œuvres à la diversité d'une même langue. Cette variété peut être d'ordre géographique (patois, régionalismes…), liée à une stratification sociale (populaire, aristocratique…), à des situations de communication (médical, juridique…), à des niveaux de langue (familier, soutenu…)[19]. En littérature, le plurilinguisme interne est souvent motivé par un choix pour certains auteurs, un besoin pour d'autres, de faire parler leurs personnages dans la langue de leur milieu social et culturel et garder une certaine proximité entre leurs textes et les contextes qui les ont vu naître.

N°	Texte
01	البراحون[20] (الأعرج، 2018 صفحة 65)
	Crieurs publics (Laredj, 2016 p. 95)
02	إلى هذا الحد ما قدرتش تصبر حتى نكمل الصلاة ؟ (ص76)
	Tu exagères ! tu n'as même pas eu la patience de me laisser achever ma prière. (p. 112)

Table 1: Plurilinguisme interne

« Les écrivains, dans leurs choix formels avec effets d'oralité et parfois de parlure populaire ou dialectale, construisent aussi une certaine conception de la langue orale, de la langue populaire, etc. En jouant avec des tabous, ils reflètent leur idée de tel ou tel sociolecte, associé à d'autres éléments (lieu d'habitation, profession, sexe, fréquentations des personnages) tandis que les lecteurs associent tous ces éléments (linguistiques et autres) à leurs propres conventions et représentations. En lisant, nous faisons tous correspondre des phénomènes linguistiques à des stéréotypes sociaux, comme quoi toute marque ou variation linguistique peut être valorisée ou pas, selon les contextes et les époques »[21].

La reproduction de cette conception de la langue orale ou populaire dans la langue cible n'est guère aussi évidente. Les traducteurs sont de tout temps confrontés soit à une *exotisation* des réseaux langagiers vernaculaires, ou leur *destruction* [22] comme dans ex.01. Ainsi, la traduction du terme vernaculaire (البراحون)synonyme de (منادي البلدة) ou (مؤذن المدينة) en arabe classique par crieurs publics, bien qu'elle soit acceptable dans son aspect fonctionnel est loin de transférer toutes les connotations culturelles et historiques que renferme le terme. Une traduction par *exotisation* aurait, par contre, été une tendance encore plus déformante, c'est dire qu'en traduction il est question avant tout de choix et de décisions, en évaluant bien sûr les pertes et les gains.

L'apparition de l'écriture en algérien est récente, l'usage du dialecte algérien est de plus en plus fréquent dans les réseaux sociaux, les textes publicitaires et même la littérature, d'où la nécessité d'étudier son fonctionnement. « L'arabe standard est la principale langue qui a donné naissance au dialecte algérien, qui [ayant subi par le temps des distorsions] fonctionne de façon indépendante suivant sa propre phonétique, car son étymologie est partiellement distincte ainsi que sa morphosyntaxe, (absence de l'usage de la déclinaison ou du duel par exemple) »[23]. Dans l'extrait ex. 02 nous constatons que toutes les unités lexicales de la phrase sont étymologiquement arabes, sauf qu'elles ont subi des *déviations* phonétique pour certaines, (ما قدرتش) au lieu de (لم تقدر) , et morphosyntaxique pour d'autres (نكمل) au lieu de (أكمل).

2-2-2- Plurilinguisme externe

Il se rapporte à La relation des œuvres aux autres langues, révélant ainsi l'interaction qui existe entre les langues et représentant les rapports sociaux qu'elles entretiennent entre elles.

N°	Texte
03	Messis quidem multa المحصول كان جيدا (ص 193)
	Messis quidem multa, la moisson est abondante. (p. 280)
04	Redde ossa mea meis لا نتحكم في الأقدار لكننا نتمناها (ص 200)
	« *Redde ossa mea meis.* » Nous ne sommes pas maîtres de notre destinée, mais nous formons des vœux. (p. 290)

05	جريدة المونيتور/ جريدة المرشد (ص 22)
	Journal le Moniteur (p. 26)
06	البانكي Le banquet (ص 23)
	Banquet (p. 29)
07	الروميين (ص 35)
	Les roumis (p. 48)

Table 2: Plurilinguisme externe

Le choix d'une langue d'écriture n'est jamais anodin, ni le style d'ailleurs. L'existence d'une variété d'idiomes en contact dans un texte peut être la conséquence de plusieurs facteurs ; esthétiques, idéologiques, historiques ou, le corollaire de questions encore plus profondes se rapportant souvent à l'identité. Dans « le livre de l'Emir » l'usage des langues étrangères, par contre, est opéré avec parcimonie. La manière de s'exprimer d'un personnage offre plutôt des indications sur son *habitus*, comme c'est le cas avec les extraits ex.03 et ex.04 où les expressions en latin collent parfaitement au personnage de Mgr Antoine Dupuch premier Evêque d'Alger. Ces expressions latines sont suivies de leurs traductions en arabe, ce qui n'est pas le cas pour d'autres expressions qui ne sont citées qu'en français. Ces deux modalités d'écriture qu'on appelle le *pérégrinisme* et le *xénisme* sont définies par Laté Lawson-Héllu de la sorte, « […], le pérégrinisme s'insère dans un texte comme un élément étranger, sans toujours être suivi d'une traduction ou d'une note métalinguistique. Au contraire, le xénisme indique la présence d'un élément étranger dans une langue quelconque, suivi ou non d'une explication métalinguistique. Ainsi, le xénisme sera plutôt "une insertion d'origine étrangère souvent accompagnée – sinon toujours– d'une glose qui annule l'impression de faute"»[24]. Selon Lawson-Héllu, le dialogue instauré entre la langue maternelle et les autres langues est concrétisé donc par le truchement des modalités de l'*emprunt*, المونيتور (le Moniteur) et البانكي (le banquet) dans ex.05 et ex.06, de l'*intégration* et de la *transposition*, une autre modalité déjà en usage dans le domaine de la traduction : « c'est-à-dire le processus d'expression du contenu énonciatif d'une langue d'origine, langue source, dans une langue d'arrivée, langue cible » [25]. Ainsi dans ex.07 « *roumis* »

nom par lequel les musulmans désignent les chrétiens, particulièrement les européens, est une transposition des éléments, à la fois, religieux, historique, politique et relationnel, que contient le mot en langue arabe (الروميين) dans la langue cible (le français). Or, l'utilisation d'un autre mot à la place, par exemple (romains, chrétiens, français…), ne reproduira pas certainement toutes les connotations contenues dans la langue d'origine, du moins en entier.

3- Auto-traduction et Bilinguisme

Comme nous l'avons déjà indiqué, ce roman a été traduit en collaboration avec l'auteur, ce n'est d'ailleurs pas le seul. L'auteur avait traduit auparavant *Sayyidat al-maqâm* (les ailes de la reine), et *Hârisat al-dhilâl* (La gardienne des ombres) qu'il avait directement écrit en français et retraduit lui-même en arabe, avant de renoncer à cette pratique parce que la traduction devenait [à son avis] une réécriture où les deux versions ne se ressemblaient plus[26]. Comme le décrit merveilleusement bien Manfred Schmeling (2002), il existe pour tout écrivain une certaine barrière psychologique à l'auto-traduction, traduire ses propres textes représente en soi un acte douloureux[27]. Entre écriture en arabe, écriture en français et auto-traduction l'auteur subissait-il peut-être ce que la libanaise Vénus Khoury-Ghata appelait un *nomadisme littéraire*; un perpétuel va et vient dans sa tête. « En étant dans les deux langues, français et arabe, je suis dans deux traditions d'écriture très différentes et j'ai souvent ce sentiment d'être bicéphale » [28].

Selon Rainier Grutman, l'auto-traduction obéit à une logique centripète, « [elle] concerne essentiellement l'importation de textes traduits d'une langue étrangère et est donc une forme d'«*intraduction*». Les exemples d'« *extraduction* », faites non pas vers mais à partir du français, sont beaucoup plus rares […] »[29]. Refusant de se cantonner au lectorat réduit de leur périphérie, et par conséquent, s'interdire les échanges, ces écrivains bilingues (auteurs et auto-traducteurs), se voient aspirés vers le centre de la *galaxie linguistique* sans doute pour une meilleure diffusion de leurs œuvres. « Cette communication dédoublée permet de communiquer avec les lecteurs de deux communautés linguistiques et, le cas échéant, de fonctionner à l'intérieur de deux systèmes littéraires »[30].

Dans le contexte maghrébin, l'écriture plurilingue, l'auto-traduction incluse, a souvent été associée à des considérations postcoloniales, subissant de la sorte les stéréotypes combien pesant légués par les générations précédentes

d'écrivains pour qui le français constituait une voix permettant de raisonner plus fort au-delà des frontières géographiques et culturelles dans lesquelles ils étaient cloitrés. Or, les motivations ne sont, sans doute, pas tout à fait les mêmes pour Waciny Laredj, un écrivain déjà consacré dans un champ éditorial et médiatique panarabe en plein épanouissement, et pour qui l'auto-traduction émanerait tout simplement d'un désir individuel et non pas d'un besoin ou d'une nécessité. « […] en plus des considérations esthétiques et idéologiques, le choix (temporaire ou systématique) de l'auto-traduction paraît devoir s'inscrire dans un ensemble de stratégies individuelles de positionnement et repositionnement de l'écrivain maghrébin à l'intérieur d'un champ éditorial national et international de plus en plus globalisé» [31].

4- Les Constructeurs de langue

L'enjeu n'est pas de comprendre le choix du recours à une seconde langue mais bien d'essayer de comprendre pourquoi telle ou telle langue s'est montrée insuffisante aux yeux de l'écrivain ? Un premier élément de réponse à cette question tant pertinente soulevée par Isabelle Simoes Marques chercheuse au Centre de Linguistique de l'Université Nouvelle de Lisbonne viendrait de Abdelkebir Khatibi pour qui « La langue 'maternelle' est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'un à l'autre, se déroule une traduction permanente et un entretien en abyme »[32]. Cette thèse est valable aussi dans le sens inverse, et pas seulement; Du moment que s'installe un dialogue englobant aussi les différentes autres langues populaire et vernaculaire, en sus des langues maternelle et étrangère. « Ainsi, les écrivains se voient confrontés au besoin de réinventer leur langue et de créer leur propre langue d'écriture. Ces « constructeurs de langue », comme les nomme Julia Kristeva (1997), portent un regard différent sur la langue lorsqu'ils se mettent à écrire. Leurs représentations langagières sont différentes car ils sont à la fois confrontés à la langue mais aussi au public »[33].

Pour une meilleure compréhension de ces représentations langagières, et du processus créatif qui mobilise plusieurs langues à la fois, des perspectives nouvelles semblent s'ouvrir grâce aux *Etudes Génétiques* à travers l'identification des pratiques scripturaires utilisées par les écrivains lors du processus d'écriture et des processus de traduction (y compris la traduction collaborative et l'auto-traduction). « Face à l'opacité des indices para-textuels qui accompagnent la publication des textes auto-traduits, c'est le recours aux documents de travail qui là aussi permet d'établir la part de

chacun, écrivain et traducteur(s), dans le processus collaboratif de recréation d'une œuvre dans une autre langue [34] ». A cet effet, Les deux chercheurs énumèrent une liste de documents à commencer par la bibliothèque personnelle de l'auteur plurilingue, ses archives, ses correspondances avec les traducteurs, ses brouillons et autres manuscrits préparatoires de l'œuvre qu'il faudrait mettre en confrontation avec ses dires et affirmations. Inutile de rappeler qu' « il ne s'agit pas évidemment de balayer ces témoignages, qui sont une source précieuse d'information, mais on ne peut pas non plus élaborer des théories sur la poétique et l'usage des langues chez un écrivain – qu'il soit monolingue ou plurilingue -, en se fondant uniquement sur des entretiens et des faits biographiques connus »[35].

Conclusion

La création littéraire dans toutes ses formes (écriture, traduction, traduction collaborative et auto-traduction), opère selon des processus que ni les études critiques littéraires à visée souvent herméneutique ou esthétique, ni la sociolinguistique telle l'analyse du *code-switching,* n'arrivent seules à en dévoiler tous les secrets. Aussi, faudra t-il saisir ces moments de création dés leur formation discursive, en scrutant minutieusement les conditions de leur énonciation. « L'étude du texte, de la matérialité textuelle, voire avant-textuelle permet d'accéder au monde créatif des écrivains habités par plusieurs langues, un monde trop souvent occulté par l'édition »[36]. Elle permet de distinguer, entre autres, l'influence des autres langues et autres cultures, les types d'interférences à tous les niveaux de langue et les stratégies d'écriture récurrentes.

---

[1] **Laredj, Waciny.** (2016). *Le Livre de L'Emir*. Traduction : Marcel Bois. Alger. ENAG Editions,.

[2] **Diakité, Mamadou.** (2012). *Introduction à l'Analyse du Discours*. [Disponible en ligne]. Extrait le 23 Décembre 2019 de http://discours.overblog.com/cours-d-analyse-du-discours

[3] **Cissé, Momar & Diakité, Mamadou.** (2007*). Linguistique, Analyse du Discours et Interdisciplinarité*. [Disponible en ligne]. Extrait le 11 Juin 2020 de http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-217.pdf

[4] **Pinault, Georges-Jean.** (2013). *Benveniste et l'invention du discours.* [Disponible en ligne]. Extrait le 06 Janvier 2019 de *http://www.fabula.org/lht/11/pinault.html*

[5] **Ibid.**

[6] **Cissé, Momar & Diakité, Mamadou.** (2007). *Op. cit.*

[7] **Barry, Alpha Ousmane.** (2012). *Les bases théoriques en analyse du discours.* [Disponible en ligne]. Extrait le 24 Novembre 2019 de http:///www.chaire-mcd.ca/

[8] **Benveniste, Emile.** (1966). *Problèmes de Linguistique Générale.* Paris. Gallimard, p. 241.

[9] **Barry, Alpha Ousmane.** (2012). *Op. cit.*
[10] **Maingueneau, Dominique.** (2011). *Linguistique, Littérature, Discours Littéraire*, p 76. [Disponible en ligne]. Extrait le 27 Décembre 2018 de https://www.cairn.info/revue-le-français-aujourd-hui-2011-4
[11] **Ibid.,** p. 78.
[12] **Ibid.,** p. 80.
[13] **House, Juliane.** (2017). *Global English, Discourse and Translation: Linking constructions in english and german popular science texts*. [auteur du livre] Jeremy Munday & Meifang Zhang. *Discourse Analysis in Translation Studies.* Amestedam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, p. 48.
[14] **Maingueneau, Dominique.** (1993). *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société.* Paris . Dunod, pp. 78/79.
[15] **Dewaele, Jean-Marc**, (2011). « Compte rendu – hommage *: l'œuvre de L. Selinker »*, [Disponible en ligne]. Extrait le 19 Juillet 2020 de https://journals.openedition.orgt/linx/564?lang=en
[16] **Maingueneau, Dominique.** (1996). *Les termes clés de l' analyse du discours.* Paris . Seuil, pp. 14/15.
[17] **Cowie, Mark Shuttleworth & Moira.** (1997). *Dictionary of translation Studies.* London & New York . Routledge Taylor & Francis Group, p. 81.
[18] **Nord, Christiane.** (1991). *Text Analysis in Translation.* Amesterdam - Atlanta . Rodopi B.V, p. 01.
[19] **Maingueneau, Dominique.** (1993). *Op. cit.,* p. 82.
[20] **الأعرج واسيني.** (2018). أبواب الحديد - كتاب الأمير 1. - الجزائر : المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.
[21] **Gambier, Yves & Lautenbacher, Olli-Phillipe.** (2010). *Oralité et Ecrit en Traduction*. [Disponible en ligne]. Extrait le 14 Janvier 2020 de http://www.academia.edu/16068793/
[22] **Charron, M**. (2001). Berman, étranger à lui-même? *TTR*, *14* (2), 97–121. [Disponible en ligne]. Extrait le 19 Juillet 2020 de https://doi.org/10.7202/000571ar
[23] **Kerras, Nassima et Moulay Lahssan, Baya E.** (2019). *L'arabe standard et l'algérien : une approche sociolinguistique et une analyse grammaticale.* [Disponible en ligne]. Extrait le 03 Juillet 2020 de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-34322019000300003
[24] **Dakroub, Fida.** (2014). *Hétérolinguisme dans les romans d'Amine Maalouf.* [Diponible en ligne] Extrait le 27 Juin 2020 de http://amaalouf.hypothèse.org/415 .
[25] **Ibid.**
[26] **Ghosn, Katia.** (2010). *Waciny Laredj, un pont entre deux rives.* [interv.]. [Disponible en ligne]. Extrait le 27 Juin 2020 de http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=3315
[27] **Marques, Isabelle Simoes.** (S.D.). *Ecrivains et plurilinguisme: Le cas du français comme langue d'écriture*. [Disponible en ligne]. Extrait le 25 Juin 2020 de https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10356.pdf
[28] **Ghosn, Katia.** (2010). *Op. cit.*

[29] **Grutman, Rainier.** (2015). *Francophonie et Auto-traduction*. [Disponible en ligne]. Extrait le 26 Juin 2020 de http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf

[30] **Ibid.**

[31] **Yelles, Mourad.** (2015). *Du texte maghrébin comme métisage: auto-traduction et écriture romanesque dans le champ littéraire algérien* . [auteur du livre] Marie Vrinat-Nikolov, Patrick Maurus et Mourad Yelles. *Traduire la pluralité du texte littéraire.* Paris : L'improviste, Institut National des Langues et Civilisation orientale, pp. 89/115.

[32] **Khatibi, Abdelkebir.** (1985). *Du Bilinguisme.* Paris . Denoël, p. 171.

[33] **Marques, Isabelle Simoes.** Op. cit.

[34] **Anokhina, Olga et Sciarrino, Emilio.** (2018). Plurililnguisme littéraire: de la théorie à la génèse. [Disponible en ligne]. Extrait le 01 Juin 2019 de https://doi.org/10.4000/genesis.2554

[35] **Ibid.**

[36] **Ibid.**

Revue Ichkalat E ISSN: 2600-6634 ISSN:2335-1586
Volume : 10 / No : 4 / Année :2021 Pp(805 - 823)

Pour une démarche différenciée en classe de FLE dans le programme de deuxième génération de 1re A.M.

For a differentiated approach in FFL classes in the second generation 1st A.Y. programme.

* **DAHO Ahmed**
Centre universitaire BELHADJ Bouchaib-Ain-Témouchent, Algérie
BELHADJ Bouchaib-Ain-Témouchent University Center, Algeria
Laboratoire L.L.C. Université de Tlemcen
L.L.C. University of Tlemcen Laboratory
dahoahmed@gmail.com

d/recép: 08/11/2020	a/ acc: 11/07/2021	d/ pub: 04/11/2021

Résumé : Cette étude traite de la disparité des niveaux des apprenants dans les classes de FLE. Le programme de deuxième génération mis en œuvre à partir de septembre 2015, est supposé résoudre les problèmes pédagogiques engendrés par cette hétérogénéité des niveaux. Comment donc les enseignants de français, peuvent-ils prendre en compte l'hétérogénéité des niveaux des élèves ? C'est dans cette perspective que s'inscrit notre travail de recherche, dont l'objectif est de procéder à une étude comparative entre deux groupes-classes de même niveau. L'une expérimentale qui va subir une démarche de différenciation pédagogique et l'autre de contrôle qui subira une pratique « habituelle » pour la réalisation d'un projet. Cette recherche a deux objectifs : d'abord celui de prouver la faisabilité de cette démarche de différenciation, ensuite celui de démontrer que cette pratique peut améliorer le niveau des élèves et ainsi, réduire l'écart de ces niveaux. Le panel étudié est au nombre de 57 apprenants. 28 représentent la classe expérimentale et 29 la classe témoin. Les résultats dévoilent que la démarche différenciée optimise les apprentissages car elle produit des effets positifs avec un nombre importants d'apprenants alors que la démarche « habituelle » ne favorise que les bons élèves.
Mots-clés : démarche différenciée, groupes de niveaux, programme de deuxième génération, projet.

* DAHO Ahmed *: dahoahmed@gmail.com*

Abstract: This study deals with the disparity in the levels of learners in FFL classes. The second-generation program implemented from September 2015, is supposed to solve the educational problems caused by this heterogeneity of levels. So how can French teachers take into account the heterogeneity of student levels? It is in this perspective that our research work falls, the objective of which is to carry out a comparative study between two groups-classes of the same level. The experimental one, which will undergo a process of educational differentiation, and the other one of control which will undergo a "usual" practice for the realization of a project. This research has two objectives: First that of proving the feasibility of this differentiation process, then that of demonstrating that this practice can improve the level of students and thus reduce the gap in these levels. The panel studied is 57 learners. 28 represent the experimental class and 29 the control class. The results show that the differentiated approach optimizes learning because it produces positive effects with a large number of learners while the "usual" approach only favors good students.
Keywords: differentiated approach, groups of levels, second-generation program, project.

Introduction :

L'hétérogénéité des niveaux des apprenants au sein des groupes-classes est devenue une donnée de l'enseignement, une réalité complexe à laquelle les enseignants doivent faire face en essayant d'apporter des réponses pédagogiques en termes d'adaptation et de gestion de la classe. Ainsi, les enseignants ayant en charge les classes sont appelés à gérer cette disparité et aider les apprenants à vivre cette adaptation.

En effet, la disparité des niveaux des apprenants est une préoccupation pédagogique persistante si bien que la réflexion concernant les problèmes relatifs à l'hétérogénéité des classes et à l'enseignement/apprentissages du FLE dans le programme de deuxième génération de la 1re A.M soit prise en considération. Pour nous le problème est que les difficultés en enseignement et en apprentissages viennent en partie de ce que les enseignants, confrontés à la disparité des niveaux des apprenants, ont tendance à pratiquer un enseignement uniforme pour tous. Ils respectent le programme officiel émanant de la Tutelle. Ils travaillent avec leurs apprenants en utilisant le manuel scolaire dont le contenu est uniforme. Autrement dit, ils procèdent de la même démarche d'enseignement, transmettent et installent les mêmes savoirs et connaissances si bien qu'ils développent les mêmes compétences

chez les apprenants et cela pourrait installer chez eux fatigue et démotivation. Cela inquiétera et stressera aussi les parents ; quand on néglige la disparité des niveaux des élèves. Comme le souligne P. PELPEL[1] :

> Ce qui frappe au contraire en milieu scolaire, c'est l'uniformité des pratiques et le peu de variétés des moyens pédagogiques utilisés par les enseignants. Qu'il s'agisse de moyens matériels [...] ou de moyens organisationnels (c'est encore la face-à- face frontal qui reste le plus pratiqué). Outre qu'un tel conformiste risque d'engendrer ennui et lassitude aussi bien chez eux que chez leurs élèves, il ne permet pas de prendre en compte les caractéristiques différentielles des élèves qui conditionnent largement leurs possibilités d'apprentissage et donc de réussite. (2005 : 13)

Le travail en question porte sur les pratiques d'enseignements différenciés dans une classe de FLE au collège pendant chaque activité d'un projet pédagogique. Plus précisément, il s'agit de varier les domaines selon les objectifs, les modalités, les techniques, les supports, le contenu, les exercices, le tutorat, etc. aux différents groupes de niveaux (faible, moyen et fort formés après une évaluation diagnostique) de la classe expérimentale tandis que la classe de contrôle subira un enseignement habituel, dit classique.

Le choix de cette problématique se réfère à deux raisons essentielles :

La première, c'est que cette démarche de différenciation est préconisée par le Ministère de l'Éducation Nationale, instance dirigeante à travers la Commission nationale des Programmes[2], [...] des interventions différenciées où l'élève est davantage appelé à se responsabiliser dans la construction de ses apprentissages.

Aussi cette approche est-elle mentionnée dans le Référentiel Général des Programmes[3] comme « [...] la prise en charge des besoins de chaque élève dans la singularité de son parcours pour une progression optimale dans les apprentissages. » (R.G.P., 2009 : 11).

La deuxième, comme enseignant universitaire chercheur, nous souhaiterions apporter une contribution à la recherche sur les pratiques d'enseignements différenciés qui restent un domaine relativement peu exploré pour le FLE, comme l'affirme C. PUREN[4] :

> Quoi qu'il en soit, la problématique de la différenciation de l'enseignement et/ou de l'apprentissage est pratiquement absente des recherches et publications françaises en didactique du français langue étrangère depuis son émergence il y a un demi-siècle, dans les années 60. (2013 : 9).

Scolairement parlant, le français a toujours été présent et bénéficie d'une place importante au sein de l'école algérienne. Cette langue est dotée d'un statut privilégié puisqu'elle est considérée comme première langue étrangère par rapport à l'anglais et aussi comme matière fondamentale à fort coefficient au même niveau que l'arabe et les maths. Aussi son importance se voit-elle dans son enseignement précoce au Primaire (3e année). En effet, l'intérêt accordé au français s'est accentué après que l'école algérienne a connu d'importantes réformes et de nouvelles orientations en 2003 puis en 2008 avec la politique linguistique revalorisant les langues étrangères. Ces nouvelles orientations sont quantitatives (réintroduction du français en troisième A.P. et augmentation du volume horaire au Primaire et au Moyen) et qualitative (une entrée dans les programmes par les compétences et une approche curriculaire après celle par les objectifs et par les contenus). Tout ceci montre qu'à l'échelle de l'enseignement, le français est fortement présent.

Ces apprenants qui arrivent en 1re A.M. sont supposés avoir un niveau homogène parce qu'ils suivent des itinéraires communs, apprennent au même rythme dans le but de réaliser les mêmes projets pédagogiques. Pour que le type de démarche « habituelle » soit efficace, il faut postuler au départ que les apprenants possèdent des connaissances et des prérequis identiques. Or, c'est loin d'être le cas ; et une telle pratique, qui ne cadre pas avec la réalité du terrain, augmente considérablement le risque d'échec scolaire.

Suite à ce constat, nous posons la problématique suivante :

Comment les enseignants de français, peuvent-ils prendre en compte l'hétérogénéité des niveaux des élèves ? Que signifie-t-elle par rapport au contenu d'enseignement ? Quelles pratiques opératoires et théorisées suppose sa gestion dans le programme de deuxième génération ? Autant de questions qui nécessitent un travail à la fois didactique et pédagogique.

Autrement dit, nous nous interrogeons sur la faisabilité d'une telle démarche dans ce nouveau programme, les techniques qui la sous-tendent pour combler cet écart de niveau et les activités que nous pourrons concevoir selon les aptitudes et les capacités différentes des apprenants pour

optimiser et faire évoluer les apprentissages en tenant compte des contraintes qui existent au sein de l'école algérienne ?

1. Le concept de la différenciation pédagogique

Je tenterai tout d'abord de faire le point et de dégager les axes-clés du sujet proposé, en m'appuyant sur quelques notions et concepts de base puisés dans la littérature, qui définissent les principes d'une pédagogie différenciée, à savoir ses fondements théoriques, ses bases historiques et institutionnelles, sa finalité et ses objectifs.

1.1. Les fondements théoriques

Cette démarche se réfère autant à des valeurs philosophiques humanistes qu'à des théories didactiques légitimant la pratique d'un enseignement différencié.

- **Sur le plan philosophique**

- La confiance : cette pédagogie vise la confiance dans les potentialités de l'être humain et son éducabilité. Certes, elle est difficile à mettre en œuvre de façon continue sans découragement. Néanmoins, elle reste essentielle pour éviter le désintéressement des élèves au travail scolaire qui pourrait aboutir à l'échec et au manque d'avenir.

- La conviction : Aussi, valorise-elle le fait de croire que l'école est le lieu de l'éducation à la citoyenneté par le biais de l'apprentissage de la coopération, de la négociation et du « vivre- ensemble ».

- Le respect : cette démarche promeut le respect de la personne.

- L'égalité : cette démarche installe et assure l'égalité comme le souligne H. PRZESMYCKI : « L'idéal d'égalité des chances pour tous par la reconnaissance de l'individu-élève à l'intérieur de situations inégalitaires de fait où la distance qui sépare le monde de l'enfant de celui auquel on le souhaite voir adhérer augment actuellement[5].

- La responsabilité : Elle installe et développe chez les adultes la responsabilité vis-à-vis de ces élèves qui sont les générations du futur.

- **Sur le plan didactique**

Une démarche différenciée donne plus d'importance au sens et aux éléments d'orientation donnés à l'apprentissage. Aussi permet-elle aux apprenants d'être reconnus et d'être partie prenante des activités d'apprentissage proposées. Elle permet en outre une portée de l'interaction sociale et cognitive.

Après avoir cerné le concept sur les plans philosophique et didactique, il est opportun de se poser la question quant à sa mise en exécution sur le terrain d'enseignement. La réponse repose, bien sûr, sur plusieurs facteurs et nécessite une analyse attentive des conditions de la situation d'enseignement qui prévaut : environnement scolaire, programme, etc. En effet, on rappelle que « Tout programme d'intervention dans le domaine de l'éducation devra prendre en considération le fait que les enfants diffèrent considérablement dans le rythme et la manière en matière d'apprentissage. [...]»[6]. Le programme scolaire devra donc prendre en considération les différents profils des apprenants.

En effet, notre objectif est de tenter de trouver des origines théoriques à l'application d'une démarche de différenciation pédagogique dans le domaine de l'éducation. Et à travers ces dernières, lier ou non la conception de la pédagogie différenciée aux grands courants modernistes de la didactique. À contrario, nous jugeons que tout enseignant est appelé à prendre en considération, entre autres, les caractéristiques des apprenants, le contenu de l'activité, les ressources à sa disposition ainsi que le temps imparti à chaque activité. Ces dispositions, qui servent de cadre de référence pour comprendre le phénomène de la disparité en classe, peuvent avoir un impact significatif sur les choix des méthodes et démarches d'enseignement et sur la qualité des apprentissages.

1.2. Le programme de 2e Génération

Après la rénovation des programmes à l'école algérienne (Primaire, Moyen, Secondaire) et de l'organisation de l'enseignement en structures décloisonnées, il nous paraît utile, à la lumière de l'expérience des années antérieures et des programmes des autres années du collège, de réfléchir à la spécificité de l'année de 1re A.M. « Matrice conceptuelle du 1er palier ».

À partir d'une lecture synthétique du programme de 1re A.M., nous dégageons les principes d'organisation et d'articulation des objectifs en séquences dans le cadre d'une programmation trimestrielle (Projet1).

La confection d'un programme scolaire suscite réflexion et méthodologie. C'est une mission attribuée au ministre de l'Éducation nationale aidé dans ce projet par des experts formant la Commission nationale des programmes (C.N.P.). Les experts de chaque discipline sont chargés du travail didactique, scientifique et la réalisation des projets. Ce travail résulte d'un long processus d'élaboration jalonné d'étapes d'écriture, de discussion et de concertation. Ces projets tirent leurs références des grandes orientations de la loi d'orientation et le référentiel général des programmes. Leurs principes fondateurs sont de quatre ordres : axiologique, épistémologique, méthodologique et pédagogique.

Le programme de deuxième génération ne fait pas exception. Il obéit aussi à cette stratégie. Il intervient dans la perspective des changements opérés par l'Algérie dans son système éducatif. Il est mis en œuvre à partir de l'année scolaire 2015-2016 et touche les niveaux de la première année Moyen et la troisième année Primaire. Il est une invitation au changement pour assurer un bon enseignement centré en priorité sur l'apprenant, installant et fixant les connaissances et développant les compétences chez l'apprenant. Compétences qui lui permettront de résoudre des situations-problèmes rencontrées pendant son cursus scolaire et dans sa vie sociale.

Cette invitation au changement cible :

- les enseignants par rapport à leurs pratiques de classe et la préparation des examens ;
- les apprenants par rapport à leurs apprentissages et à leur devenir ;
- les chefs d'établissements par rapport à leurs gestions administrative et pédagogique ;
- les formateurs des formateurs par rapport à leurs plans de formation ;
- les élaborateurs de programmes et de manuels scolaires par rapport à leurs démarches de concepteurs ;
- les éditeurs par rapport à l'élaboration du matériel pédagogique ;
- les parents d'élèves par rapport à leur vision de l'école.

Ce nouveau programme mis en œuvre depuis 2015 a pour but de permettre un bon fonctionnement des établissements scolaires et d'assurer une bonne stratégie à même de placer le niveau scolaire au diapason de celui escompté par la Tutelle[7]

Doter les élèves de compétences pertinentes, solides et durables susceptibles d'être exploitées à bon escient dans des situations authentiques de communication et de résolution de problèmes et qui les rendent aptes à apprendre toute leur vie, à prendre une part active dans la vie sociale, culturelle et économique et à s'adapter aux changements.

2. Expérimentation

2.1. Le projet

Le projet pédagogique Un (1) qui est l'objet de notre expérimentation, s'intitule : « Afin de célébrer les journées mondiales de la propreté et de l'alimentation, mes camarades et moi élaborerons une brochure pour expliquer comment vivre sainement ». Il est constitué de trois (3) séquences. La première s'intitule « J'explique l'importance de se laver correctement », la deuxième « J'explique l'importance de manger convenablement » et la troisième «J'explique l'importance de bouger régulièrement ».

Chacune des trois séquences comporte les activités suivantes :

1) Une situation d'oral avec des visuels à découvrir et à commenter ;
2) Une situation d'identification avec plusieurs textes à lire pour en distinguer le texte explicatif ;
3) Un seul et même texte pour une lecture /compréhension (lecture silencieuse) et une lecture entraînement (lecture expressive) ;
4) Des notions de vocabulaire, de grammaire, de conjugaison et d'orthographe à développer à partir de textes courts ;
5) Un atelier d'écriture, dans lequel les apprenants découvrent des textes-modèles et des activités leur permettant de s'entraîner en vue de réaliser la meilleure production écrite possible. Des outils d'évaluation les aideront à améliorer leurs textes ;
6) Une lecture-plaisir exploitée en classe qui sera une source d'échange et d'enrichissement.

2.2. Présentation des résultats et commentaires

Les résultats de l'analyse comparative aux deux expérimentations, effectuées au collège Djilali Liabes de Sidi-Bel-Abbès, celles de la classe expérimentale et de contrôle, et les comparaisons faites pour vérifier si la démarche de différenciation a eu l'effet escompté, seront présentés dans la suite.

Nous commençons d'abord par le groupe expérimental puis celui de contrôle. Les statistiques analysées nous fournissent des données chiffrées rattachées à chaque individu-apprenant et à chaque groupe de classe. Il s'agit d'un prélèvement quantitatif en vue d'explications et de comparaisons.

I. La classe expérimentale

Il s'agit de la classe de 1re A.M.2. Elle se compose de 28 apprenants. Son effectif a été formé en groupes de niveaux à partir du test de positionnement[†] ; et soumis aux différentes activités différenciées. Notre analyse commence d'abord par étudier la progression au sein des groupes de niveaux.

– Progression dans les groupes de niveaux

Afin de mesurer l'évolution des niveaux des apprenants, nous avons pensé utile de dissocier l'apprentissage des élèves du produit à réaliser qui est le projet.

Nous rappelons que pour l'évaluation, « […], il convient que le pédagogue distingue toujours le projet à réaliser par le groupe et l'objectif à atteindre par chacun. »[8]. Ces évaluations portent alors sur :

1. **Le processus :**

Nous entendons mettre en rapport la démarche utilisée avec la progression des résultats des apprenants à travers les trois évaluations formatives qui représentent les trois séquences.

En effet, seule une évaluation individuelle des apprentissages réalisés permet de juger de la réussite de la séquence. Cette réussite pourrait être indépendante de la qualité du projet réalisé (un excellent projet peut n'avoir été réalisé que par un seul élève du groupe et n'avoir pas permis aux autres de travailler, donc de progresser).

2. Le produit :

Nous entendons mettre en rapport le processus d'apprentissage au produit fini (le projet).

[†] Le test de positionnement ou évaluation diagnostique est conçu sous forme d'un texte adapté au niveau d'entrée des élèves et qui convoque les compétences supposées développées l'année passée et qui représente le profil d'entrée.

En effet, cela signifie qu'il faut continuer à finaliser le travail du groupe tout en lui désignant un destinataire afin de le socialiser. Ici, il s'agit de le présenter à une autre classe avec laquelle ils correspondent.

A. Niveau faible

Tableau 1 :
Progression dans les groupes de niveau faibles

Sous-groupes	Apprenants	E.E‡.1	E.E. 2	E.E. 3	Différence
S-G§ 1	E** 1	01	03	06	+5
	E2	05	06	10	+5
	E3	02	06	07	+5
	E4	01	08	08	+7
S-G 2	E5	01	01	05	+4
	E6	03	02	05	+2
	E7	04	07	09	+5
	E8	10	06	08	-2
S-G 3	E9	01	01	05	+4
	E10	10	04	06	-4
	E11	06	06	10	+4
	E12	02	03	05	+2
Total des différences	//////////////	//////////	//////////	////////	
Moyenne		**03.83**	**04.41**	**07**	

‡ Expression écrite
§ Sous-groupe.
** Élève

B. Niveau moyen

Tableau 2 :
Progression dans les groupes de niveau moyens

Sous-groupes	Apprenants	E. E. 1	E.E. 2	E.E. 3	Différence
S-G 4	E13	05	09	10	+5
	E14	07	08	11	+3
	E15	05	10	10	+5
	E16	10	08	09	-1
S-G 5	E17	10	10	12	+2
	E18	07	06	09	+3
	E19	03	03	06	+3
	E20	10	12	13	+3
Total des différences	//////////////	//////////	/////////	////////	
Moyenne		**07.12**	**08.25**	**10**	

C. Niveau forts

Tableau 3 :
Progression dans les groupes de niveau forts

Sous-groupes	Apprenants	E. E. 1	E.E. 2	E.E. 3	Différence
S-G 6	E21	16	14	15	+1
	E22	12	13	14	+2
	E23	14	16	16	+2
	E24	10	14	13	-1
S-G 7	E25	10	12	14	+4
	E26	13	13	13	00
	E27	10	12	12	+2
	E28	11	12	13	+1
Total des différences	///////////////	//////////	/////////	////////	
Moyenne		**12**	**13.25**	**13.75**	

II. La classe de contrôle

Il s'agit de la classe de 1re A.M.1. Elle est composée de 29 apprenants. Cette classe a été soumise à l'enseignement « habituel » ; celui pratiqué quotidiennement par la professeure, et qui se réfère à l'application totale des contenus du programme et du manuel scolaire. Les sous-groupes sont formés d'apprenants de niveaux hétérogènes. La professeure a laissé les élèves choisir eux-mêmes leurs camarades. Ils se sont regroupés par affinité, par sexe, par voisinage d'habitation, etc.

– **Progression dans les groupes**

▪ **Les groupes hétérogènes**

Tableau 4 :
Progression dans les sous-groupes de la classe témoin

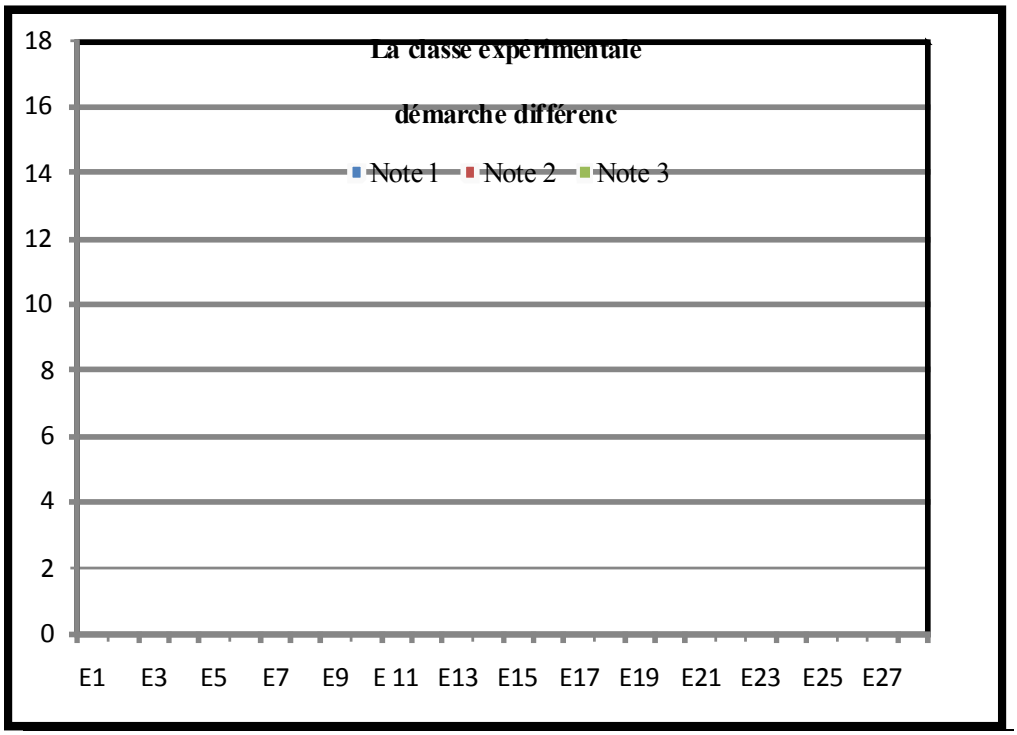
Sous-groupes	Apprenants	E. E. 1	E.E. 2	E.E. 3	Différence
S-G 1	E1	13	13	14	+1
	E2	06	10	10	+4
	E3	01	01	01	00
	E4	02	01	01	00
	E5	01	01	01	00
S-G 2	E6	13	10	12	+2
	E7	10	10	12	+2
	E8	06	01	08	+7
	E9	02	01	01	-1
	E10	02	01	01	-1
S-G 3	E11	12	11	13	+1
	E12	08	08	10	+2
	E13	01	01	01	00
	E14	01	01	01	00
	E15	01	07	08	+1
S-G 4	E16	11	12	12	00
	E17	10	10	10	00
	E18	02	02	08	+6
	E19	03	01	01	-2
	E20	08	01	01	-7

S-G 5	E21	10	13	11	-2
	E22	12	10	10	-2
	E23	10	08	08	-2
	E24	10	03	06	-4
S-G 6	E25	10	14	13	-1
	E26	10	08	10	+2
	E27	02	01	01	-1
	E28	02	01	01	00
	E29	01	01	01	00
Total des différences	//////////////	/////////	/////////	////////	
Moyenne		**06.41**	**05.89**	**05.69**	

III. Corrélation entre la réussite des apprentissages et les démarches utilisées

1) La démarche différenciée dans la classe expérimentale

Graphique 1 :
Occurrences de réussite



Commentaire :
Le graphique ci-dessus est riche d'enseignements. D'une part, il nous permet de comptabiliser le nombre d'occurrences de réussite dans les trois évaluations. Cela témoigne de l'impact de la démarche différenciée sur l'optimisation des apprentissages. Nous obtenons alors les chiffres suivants :

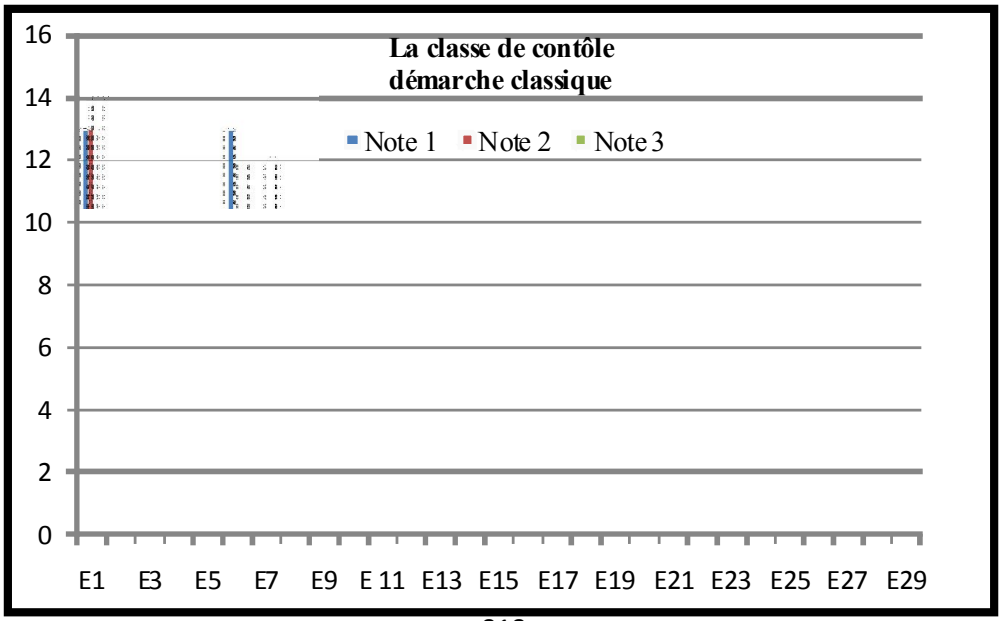
Évaluation de l'E.E. $_1$	05 élèves, soit 17.85 %
Évaluation de l'E.E. $_2$	06 élèves, soit 21.42 %
Évaluation de l'E.E. $_3$	23 élèves, soit 82.14 %

Les chiffres sont significatifs d'une progression avérée due à l'application de la démarche différenciée puisqu'ils débutent à presque 18 % de réussites pour finir en fin du projet à 82 %. Soit une différence de 64 %. Cela confirme notre hypothèse selon laquelle la démarche choisie peut optimaliser l'apprentissage. De même que cette progression s'oriente à crescendo et qu'en final elle atteint son degré le plus optimal.

2) La démarche classique « habituelle » dans la classe de contrôle

Graphique 2 :
Occurrences de réussite

Commentaire :
Le graphique ci-dessus montre clairement l'existence d'écarts importants



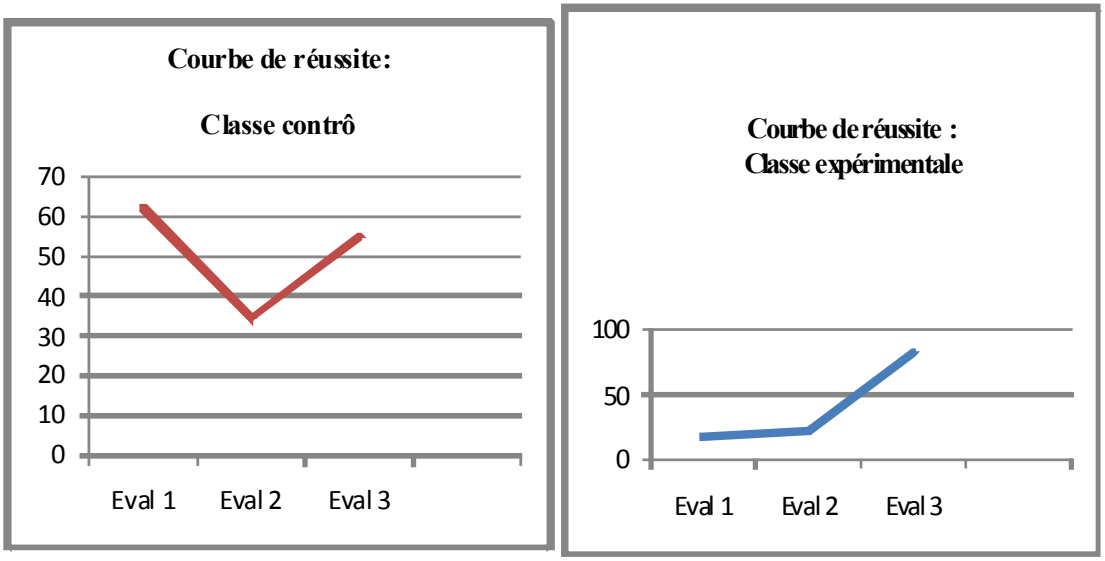
entre les résultats des élèves lors des apprentissages. En effet, les différentes évaluations formatives attestent de l'impact négatif sur l'optimisation des apprentissages au fur et à mesure que les élèves progressent dans le projet. Nous obtenons alors le tableau suivant :

Évaluation de l'E.E. 1	18, soit 62.06 %
Évaluation de l'E.E. 2	10, soit 34.48 %
Évaluation de l'E.E. 3	16, soit 55.17 %

Les chiffres sont significatifs d'une régression du niveau des élèves pendant le processus d'enseignement-apprentissage au fur et à mesure que l'on progresse dans le projet puisqu'ils débutent à 62% de réussites pour finir à 55%.
Les deux graphiques comparatifs ci-dessous illustrent cette différence :

Graphique 3 :
Comparaison des courbes de réussite

Nous remarquons dans le premier histogramme que la classe de contrôle a débuté avec un bon niveau mais celui-ci a diminué au fur et à mesure des apprentissages. À contrario, celui



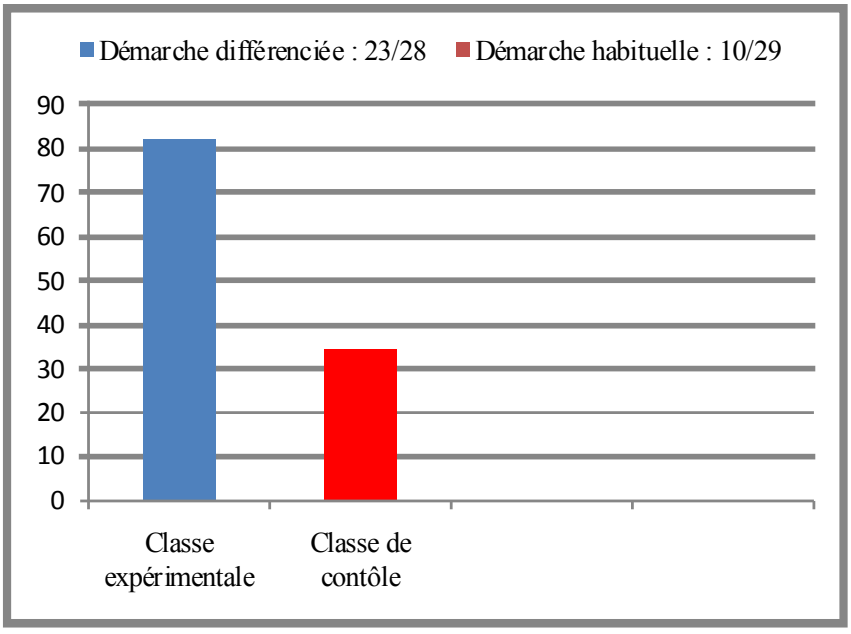
de la classe expérimentale à débuté

avec un niveau faible mais il s'est amélioré le long des apprentissages.

IV. Progression générale dans les deux démarches

a) La classe expérimentale qui a été soumise à la différenciation pédagogique a vu le nombre d'élèves ayant progressé de 22 sur un total de 28 ; ce qui représente un taux de réussite de 78.57%.
b) La classe de contrôle ayant subi un enseignement habituel c'est-à-dire classique a eu le nombre de progression de 10 élèves sur 29 ; ce qui représente un taux de réussite de 34.48%.

Graphique 4 :
Progression dans les deux démarches



V. Comparaison des résultats des deux projets

Les résultats des deux projets dans les deux classes (expérimentale et contrôle), ont montré une amélioration dans la classe expérimentale puisque

les chiffres ont donné 51% de réussite contre 49%. Cela montre l'impact de la démarche de différenciation sur les apprentissages par opposition à la démarche "habituelle". Ce qui pourrait montrer l'efficacité de la première et, par conséquent l'optimisation des efforts des apprenants.

VI. Corrélation des réussites dans le projet final

Nous rappelons que l'objectif final était de produire une brochure commune de la classe qui contiendrait tous les projets des groupes d'élèves. Pour ce faire, il fallait donc écrire un texte explicatif sur l'importance de se laver correctement, de manger sainement et de bouger régulièrement pour une bonne hygiène de vie en y ajoutant des dessins, des images et/ou des photos qui illustrent les différents sous-thèmes.

Pour que l'évaluation des travaux des élèves soit la plus objective possible, nous avons utilisé une grille d'évaluation globale conçue par nous-mêmes.

Pour assurer la réussite du projet, cette grille contient des critères, des indicateurs et un barème de notation.

Après évaluation, les résultats des projets obtenus sont comme suit :

Tableau 6 :
Résultats des projets de la classe expérimentale

Groupes de niveaux	Notes du projet
Sous-groupes de niveaux faibles	
S.G. 1	12
S.G. 2	13
S.G. 3	12
Sous-groupes de niveaux moyens	
S.G. 4	13
S.G. 5	14
Sous-groupes de niveaux forts	
S.G. 6	17
S.G. 7	16
Moyenne générale du projet	13.85

Tableau 7 :
Résultats des projets de la classe de contrôle

Groupes hétérogènes	Notes du projet
Groupe 1	17
Groupe 2	11
Groupe 3	16
Groupe 4	14
Groupe 5	10
Groupe 6	11
Moyenne générale du projet	13.16

En ce qui concerne le projet, nous remarquons que la moyenne générale de la classe expérimentale est légèrement plus élevée que celle de la classe témoin. En pourcentage cela donne 51% au groupe expérimental et 49 % au groupe contrôle. Nous rappelons que l'écart aurait pu être plus significatif si les bons élèves dans la classe contrôle n'ont pas eu la plus grande part de travail dans les différents groupes car ces derniers étaient composés d'éléments hétérogènes.

Conclusion :

La comparaison des deux résultats obtenus avec les deux démarches est porteuse d'enseignements.

Nous remarquons, en effet, que, si les deux classe (expérimentale et témoin) appartiennent au même niveau et que leurs nombres d'apprenants sont presque proches, il existe des écarts importants dans les moyennes de progression. Cela est dû au fait que la pratique de la différenciation pédagogique et les groupes de niveaux dans le groupe expérimental font progresser la majorité des élèves de la classe de façon relativement homogène, alors que la pratique « classique » de l'enseignement et les groupes hétérogènes dans le groupe contrôle ont tendance à freiner l'apprentissage et creuser les écarts. Dans cette classe, un petit nombre réalise d'excellents résultats tandis que les autres n'effectuent que de minces performances.

La pratique de la démarche différenciée en petits groupes de niveaux engage d'avantage les apprenants dans leurs tâches que lorsque l'enseignant

dirige la classe d'une manière classique. Les groupes ont conscience de leur propre action. Ils connaissent leur mode de fonctionnement. Cette démarche crée chez eux un sens des responsabilités face à leur apprentissage. Les élèves apprennent plutôt que recevoir un enseignement. Ils interagissent d'une manière utile et régulière en échangeant entre pairs leurs connaissances. Ils exploitent efficacement le temps qui leur est imparti car les activités leur sont adaptées. Enfin, ils sont plus autonomes car conscients de leur productivité et de ce qui entrave leur progression. Les individus sont confiants et sécurisés dans leur groupe.

Ainsi, la démarche différenciée incite les apprenants à apprendre. En même temps, on encourage les élèves à travailler en vue du meilleur rendement possible afin d'atteindre les meilleurs résultats. L'enseignant peut ainsi savoir ce qui se passe dans sa classe et quelle direction adopter par la suite.

Par conséquent, nous pouvons conclure que la démarche différenciée peut prétendre à l'optimisation des apprentissages car elle produit des effets positifs avec un nombre importants d'apprenants donc à l'acquisition des connaissances et des savoirs, alors que la démarche « habituelle » échoue et ne favorise que les bons élèves.

Références bibliographiques :

[1]P. PELPEL. *Se former pour enseigner*. Paris, éd. Dunod, col. Psycho Sup. 2005.
[2]Guide méthodologique d'élaboration des programmes, Commission Nationale des Programmes, juin 2009.
[3]Référentiel général des programmes, Ministère de l'Éducation Nationale, mars 2009.
[4]C. PUREN. *Technologies éducatives et perspectives actionnelles : Quel avenir pour le manuel de langue ?* Recherche et application du Français dans le monde. Paris : CLE international, N° 54. 2013.
[5]H. PRZESMYCKI. *La pédagogie différenciée*. Paris : Hachette Éducation, Coll. Profession enseignant. (6ème éd.). 2004.
[6] D. AREZKI. *Cours de psychopédagogie*. Oran : Dar El Gharb. 2004.
[7] Loi d'orientation sur l'éducation nationale N°08- 04 du 23 janvier 2008.
[8]Ph. MEIRIEU. *Outils pour apprendre en groupe. Apprendre en groupe ?* Lyon : Chroniques sociales, Coll. Formation. (4ème éd.), 1991.