مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية مُحكّمة فصلية ومصنفة في قسم (ج) - تصدر عن جامعة تامنغست (الجزائر)
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية والنقدية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

من مواضيع العدد

-أسماء النساء في معلقة امرئ القيس، بين الواقع والخيال، دراسة أسلوبية
فاطمة لبشيري
- الاتساق النصي في قصيدة (أغاني التائه) لأبي القاسم الشابي
ط.د عمار حمو1 / بن جلول مختار2
- التأويل والهرمينوطيقا في الخطاب النقدي الجزائري.
د.هشام مداقين
- التّعريف في المعاجم المتخصّصة الحديثة، معجم مصطلحات الإعلام لمجمع القاهرة دراسة وصفية تحليلية
بوزيدي أمينة 1 بوخاوش سعيد 2
-الرمز الأسطوري في سيفيات أبي الطيب المتنبي
عايدة سعدي
-الكتابة المضادة وأنسنة العلاقة بين الأنا والآخر: قراءة ما بعد كولونيالية في رواية "ابن الشعب العتيق" لأنور بن مالك
ط.د رابح مناجلي1 / أ.د مليكة بن بوزة 2

منشورات المركز الجامعي لتامنغست –

ISSN : 2335-1586
عدد1، مجلد11، ج1، شعبان 1443- مارس 2022

مجلة إشكالات في اللغة والأدب
عدد1، مجلد11، ج1، شعبان 1443- مارس 2022

Univeristy of Tamanghasset- Algeria

ICHKALAT JOURNAL

LINGUISTIC, LITERARY, CRITICAL STUDIES

Issue No1, Volume11, P1, March 2022

Category (c)

ISSN : 2335-1586

مجلة دولية فصلية محكمة ومصنفة في قسم (ج)، تصدر عن جامعة تامنغست (الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

مجلد 11 عدد 1

شعبان / 1443هـ - مارس 2022م

الجزء الأول

المجلة مصنفة في قسم (ج)

ضمن المجلات العلمية الجزائرية

المـــــراسلات

توجه جميع المراسلات الورقية باسم رئاسة 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

Volume 11 Issue no 1 March 2022
Part 1
Arab Influence Factor for 2019 (1.2)

The magazine is classified in section (C).
Among the Algerian scientific journals

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(17سم×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 (17 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 الأغواط) / 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 (أكاديمية 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 الداية (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).

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)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

فهرس الموضوعات (الجزء الأول)

عنوان المقال	المؤلف	ص
أسماء النساء في معلقة امرئ القيس، بين الواقع والخيال، دراسة أسلوبية	لبشيري فاطمة	13
أنماط النصوص وترجمتها	د. عيسى كويسي	35
أهمية الألعاب اللُّغوية في تنمية مهارتي القراءة والكتابة لدى تلاميذ السنة الأولى ابتدائي	ط.د أحمد لطمن1 / د.خالد بن عميور2	57
إشكالات مصادر الأفعال الثلاثية في الصرف العربي	محمد المودن	75
إشكاليّة تيسير المصطلح النّحوي وارتباطه بتيسير تعليم النّحو في التّعليم ما قبل الجامعي– عبد الرّحمان الحاج صالح أنموذجا –	ناديّة صبّان1 بوعلام طهراوي2	89
استخدام اللغة العربية في الصحف الجزائرية، صراع بين الفصحى والعامية –جريدة النهار أنموذجا –	نوال بومشطة	113
اشتغال المشهد السردي في القصة القصيرة	ط/د. موساوي فيصل	127
المنهج النفسي و بعث شخصية الأديب أبو العلاء المعري في الخطاب الأدبي الحديث "طه حسين، العقاد، المنفلوطي " نماذج	قـزيـم نـورة	147
الإعلامية وتجلّياتها في التّراث اللّغوي العربي	آسية عرجة[1] / محمد بن حجر2	164
الاتساق النصي في قصيدة (أغاني التائه) لأبي القاسم الشابي – مقاربة لسانية نصية	ط.د عمار حمو[1] / بن جلول مختار[2]	177
الالتفات في القرآن الكريم: دراسة لنماذج من الآيات القرآنية	نعيمة عزي	194
المواقف الأدبية بين محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم قراءة موازنة في منهج البحث الادبي	سوعاد بن معمر	206
البعد السيكولوجي في الخطاب الأدبي الساخر،	د. قردان الميلود1 فتوح محمود2	226
النصنصة وفاعلية القراءة في الخطاب الشعري المعاصر لدى أحمد عبد المعطي حجازي – قراءة لنماذج مختارة–	ليندة قياس 1 ياسين سرايعية 2	239
البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة «أدغال البحر والسّراب» لمصطفى ولد يوسف–أنموذجا	د. يحي سعدوني	254
التأويل والهرمينوطيقا في الخطاب النقدي الجزائري	د.هشام مداقين	268
تأصيل المبحث اللغوي عند علماء الأصول.	فتيحة تيباح	285
التجليَّات الثَّقافية للمرجعيَّة الشِّيعيَة في شِعْر الشَّريف الرَّضي (359هـ–406هـ)	ط .د الغالية عيدوني[1] د. فتيحة سريدي[2]	307
التشكيل البصري وإيقاع البياض والسواد في قصيدة الهايكو – مقاربة تفكيكية تأويلية –	سميرة بوادي[1] أ.د هداية مرزق/	325
التعالق الفني نحو تبئير الفن الروائي وازدواج خطية السرد	هناء مهايبية[1] عائشة رماش[2]	344

التكرار في الترجمة الفورية للخطاب السياسي: دراسة حالة	آسيا عروس	367
التمثيل المفهومي لمصطلح التداولية وتوظيفاته في مجلة الخطاب تنظيرا وتطبيقا،	نادية سنطوح د.سلمى شويط[2]	388
التّداولية في الخطاب النّقدي المعاصر: بحث في المفهوم والنّشأة والتّحولات	فتحي خشايمية[1] أ.د. يوسف وغليسي[2]	404
التّعريف في المعاجم المتخصّصة الحديثة، معجم مصطلحات الإعلام لمجمع القاهرة دراسة وصفية تحليلية	بوزيدي أمينة [1] بوخاوش سعيد [2]	427
الجمال الحسي في شعر الطبيعة في الأندلس	ط.د: صالح حوامرية[1] أ.د: مختار قطش[2]	443
تجاذبات اللفظ والمعنى في كتاب المنزع البديع للسجلماسي	مفيدة عليوط	463
الحشرات الطفيلية في التراث العربي(القمل والبرغوث)	ايت العسري عادل	482
الدائرة السردية في الرواية الفرنكوفونية نجمة أنموذجا	فتيلينه محمد 1 / فنطازي محمد 2	497
تجاذبات المركز والهامش في رواية " معارضة الغريب لكمال داوود"	مريم بن بعيبش،، أ/ محمد الصالح خرفي2	508
الرمز الأسطوري في سيفيات أبي الطيب المتنبي	عايدة سعدي	525
الرّوابط والعوامل الحِجاجيّة وأثرها في النّثر الأندلسي مقاربة حِجاجيّة: رسالة أبي القاسم ابن أبي الجدّ الزّرزوريّة نموذجا،	حمامة سالم	550
السياسة اللّغويّة العادلة وإدارة التعدد اللغوي: تأكيد وتهذيب وتوجيه	ط.د.خديجة حمداوي1 مسعودة خلاف 2	563
الشخصيات المرجعية بين سلطة الموروث الثقافي وإلزامات المستعمِر.	كابن فريزة1 / صلاح يوسف عبد القادر2	577
الشخصية الجزائرية في شعر الثورة مفدي زكريا نمـوذجا	بشير طلحة	596
العتبات النصية في المجموعة الشعرية "....وسابعهم وجهها "(فضاء الغلاف، العنوان) أنموذجـا	وداد بوصبيع[1] / علي حمودين 2	610
الكتابة المضادة وأنسنة العلاقة بين الأنا والآخر – قراءة ما بعد كولونيالية في رواية "ابن الشعب العتيق" لأنور بن مالك–	ط.د رابح مناجلي1 أ.د مليكة بن بوزة 2	623
اللغة وتعدد اللهجات في روايات الحبيب السايح	د. الطاهر مسيلي	638
المبادئ اللسانية التربوية في التراث العربي:كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية للسلمي أنموذجا	د/فيصل جلاييية	661
المسرح العربي الحديث وقضية الهوية	هجيرة سويسي 1، العيد جلولي 2	680
الأنماط السردية في''مائة ليلة وليلة''	فوزية قفصي	697

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

كلمة التحرير

بمناسبة هذا الإصدار الجديد تنهي هيئة التحرير إلى علم قراء المجلة والباحثين إلى أنه سنشرع قريبا في فتح المجال لأعداد خاصة يتناول كل عدد منها محورا رئيسيا للدراسة، على أن يكون عددا واحدا كل سنة. للعلم فإن هذا النوع من الأعداد يساهم في تركيز الدراسة على بعض الموضوعات التي تحتاج إلى إضافات أو إضاءة جوانب لم تدرس من قبل، على أن تخضع لإجراءات التحكيم عبر البوابة الجزائرية للمجلات العلمية كغيرها من الأعداد العادية.

هذا ونرجو أن تعود المجلة قريبا إلى العدد ذي الجزء الواحد، وهو الوضع الطبيعي للمجلة؛ للعلم فإن كثافة المقالات على امتداد سنتين سابقتين اضطرتنا إلى نشر أعداد كبيرة من البحوث والمقالات في جزأين.

وبمناسبة دخول المجلة عامها الحادي عشر، يسعدنا أن نكرر الشكر الجزيل إلى كل أفرادها في الهيئات المختلفة (هيئة المحررين المساعدين، وهيئة المحكمين)، نظير مجهوداتهم الجبارة التي يبذلونها في سبيل استمراريتها وتميزها، على الرغم من غياب المقابل المادي، ما يدل على أن خدمة العلم والبحث العلمي ما تزال لها هيبة واحتراما.

نسأل الله العون والتوفيق.

رئيس التحرير

أ.د. رمضان حينوني

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 13 - 34 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أسماء النساء في معلقة امرئ القيس، بين الواقع والخيال، دراسة أسلوبية

The Names of the Women in the Hanging Poem of Imru' al-Qays Between Reality and Imagination - Stylistic Study –

لبشيري فاطمة *
LEBCHIRI Fatima
جامعة الجزائر2 الجزائر
University of Algiers 2 Algeria
lebchirifatima1980@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول:2021/10/24	تاريخ النشر: 2022/03/02

مُلخّص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى كشف أسرار التوظيف المكثف لأسماء النساء في معلقة امرئ القيس، وعن طبيعة هذه الأسماء، من حيث كونها أسماء حقيقية، لنسوة عاش معهن الشاعر، أم أنّها تبقى مجرد رموز، وكنايات، استقاها من وحي خياله، ولجأ إليها ليحمّلها بعض ما جاش به صدره من معان، لم يكن ليعبّر عنه إلاّ من خلال ما اختاره من أسماء، أضفت على النص الشعري روحا أخرى، فيها من الإيحاء ما يغني بكثير عن التعبير المباشر. اخترنا المنهج الأسلوبي في تناول هذا الموضوع فتعرضنا للدلالة الصوتية لهذه الأسماء، ثم دلالة إسناد مختلف الصيغ الفعلية إليها، وإعرابها، وختاما أشرنا إلى مختلف التشبيهات التي وصفت بها المرأة في المعلقة.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الرمز، الإيحاء، الأصوات، الحقيقة، الخيال ...الخ.

Abstract :

This study aims to reveal the secrets of the extensive use of women's names in the hanging poem of Imru' al-Qays, and about the nature of these names, in terms of being real names of women with whom the poet lived, or do they remain mere symbols and metaphors, which he gleaned from his imagination, and resorted to them to carry some of what he said His chest of meanings, he could not express it except through the names he chose, which added to the poetic text another spirit, in which there is a suggestion that sings much about direct expression. We chose the stylistic approach in dealing with this subject, so we examined the phonetic significance of these names, then the significance of the attribution of the various actual forms to them, and their expression, and finally we referred to the various similes that described the woman in the hanging.

Key words: (significance, symbol, suggestion, sounds, truth, imagination,..etc.).

* فاطمة لبشيري. lebchirifatima1980@gmail.com

1.مقدمة:

يتناول هذا البحث أسماء النساء في معلقة امرىء القيس، هذه الأخيرة التي تعد ظاهرة وسمة أسلوبية بارزة في أشعار الجاهليين، سيما وأنها كانت تقدم كمقبلات أدبية في مطالع القصائد، فتفتح شهية القارئ على القراءة، والمستمع على الإستماع، و تضمن إقباله ومتابعته وحسن إصغائه، وحضوره الفكري والوجداني، فأي حديث أشهى إلى النفوس وأحلى موقعا في الأذن من حديث الصبابة وأي افتتاح أدعى إلى الإنصات والانتباه،كذكر النساء واسمائهن واوصافهن و جمالهن الساحر و وصلهن وهجرهن، وذلك لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ...

ولقد ورد في معلقة امرىء القيس، أربعة أسماء، لعل كل اسم منها يحتاج إلى بحث مستقل لحاله، لما تؤديه من دور في إبداع الدلالة،حين تعبر عن عواطف وأفكار الشاعر الذي عمد اليها ووظفها وحين تعبر عن ما يعج به المجتمع، من معلومات ومبادئ وقيم...

فكانت هذه الدراسة محاولة لفهم سر ذلك التوظيف، حيث تكمن الإشكالية فيما إذا كانت هذه الأسماء حقيقية لنسوة حقيقيات، عاش معهن الشاعر تجارب فعلية على أرض الواقع، أم أنها تبقى مجرد رموز وكنايات استقاها الشاعر من وحي خياله، ولجأ إليها ليحملها بعض ما جاش به صدره من معان ودلالات، لم يكن له ليعبر عنها إلا من خلال ما اختاره من أسماء، أضفت على النص الشعري روحا أخرى، فيها من الإيحاء ما يغني بكثير عن التعبير المباشر... .

ولقد اخترنا المنهج الأسلوبي لتناول هذا الموضوع، فبدأنا بالتحليل الصوتي لهذه الأسماء،،لأن العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة وطيدة والنقاد العرب القدماء كانوا على علم بها وتحدثوا عنها في مؤلفاتهم، ثم إن لجوء الشاعر إلى العوامل الصوتية كان مطلبا فنيا، فعن طريق هذا العامل الصوتي، استطاع التأثير في المتلقي، كما تعد هذه العوامل الصوتية حافزا على التذكر، لذلك كان الشعراء يركزون عليها حتى يتذكر الناس قصائدهم .

ثم إن الشاعر يحاول أن يقيم توازنا بينه وبين العالم الخارجي، من خلال هذا العامل الصوتي، كما أدرك إمكانات لغته ووعاها وضمن لإبداعه الخلود فكان هذا الإبداع محكما صوتا ومعنى.. .

ثم انتقلنا إلى التحليل الصرفي فتعرضنا إلى دلالة إسناد مختلف الصيغ الفعلية إلى هذه الأسماء،، حيث يبقى لكل صيغة من صيغ اللغة إمكاناتها الخاصة، ويبقى عدول الشاعر عن صيغة وإيثاره لصيغة

أخرى أمر له دلالته، ذلك إنما يتم عن وعي منه بإمكانات الصيغة التي اختارها دون غيرها ليحملها مشاعره وانفعالاته ...

وفي الجانب التركيبي، أشرنا إلى دلالة الموقع الإعرابي لهذه الأسماء، دون أن ننس دور السياق الذي يتضافر مع التركيب لإبداع الدلالة، والذي ينبيء عن مدى عبقرية الشاعر وقدرته على السبك وعلى إنتاج المعنى ...

أما من الناحية البيانية فمؤكد أن للصورة وظيفة بالغة لإبراز المعنى، ودور في إحساسه بالجمال والشاعر يلتقط صوره من محيطه وبيئته وفكره ويستمدها من واقعه وثقافته، فتطرقنا إلى مختلف التشبيهات التي وصفت بها المرأة في هذه المعلقة ،تلك الصور البيانية التي يعتمد في إخراجها على صياغات علم البيان، كالتشبيه والاستعارة والكناية، وسواها من الوسائط البيانية المأثورة، التي يستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأساليب عدة، وطرائق مختلفة بحسب مقتضى الحال وذوق الشاعر في الاختيار والإخراج..

. فالشعر العربي، صوت، وصرف،وتركيب وبيان، وإن أي محاولة لفهم هذا الشعر،لا بد أن تعتمد على هذه الأركان الأربعة، وأن هذه الأركان الأربعة تمثل في مجموعها، منهجا لتناول هذا الشعر وتفسيره ...

فكانت الفكرة تناول نص قديم، بمنهج حديث، رغبة منا في قراءة هذا الشعر في ضوء علم الأصوات، وعلم الدلالة، ومعطيات علم النقد الحديث، والدراسات الأسلوبية المعاصرة، حتى نتمكن من الوصول إلى كنوز هذا التراث العربي الضخم والزاخر، وارتشاف رحيقه، وفهمه وفقا لنظريات اللغة والأدب واستيعاب الدلالات الممكنة ما وسعنا البحث ...

1- التحليل الصوتي :

تناول كثير من النقاد دلالة أسماء النساء في الشعر الجاهلي، ومن هؤلاء نصرت عبد الرحمان، فقد فسّرها تفسيرا دينيا[1]، فقد ربط بينها وبين الآلهة التي كانت تعبد في الجاهلية إلا أن هذه النظرة تبقى قاصرة حيث لم يتعرض لتفسير كافة الأسماء التي وردت في الشعر الجاهلي واعتذر عن ذلك بقوله : ويطول بي الأمر لو تتبعت كل امرأة في الشعر الجاهلي ولكنني ابتغي أن أقول :"إنّ وراء كل واحدة منهن رمزا فالمرأة أكثر من أن تكون دما ولحما"[2]، ولقد وردت في معلقة امرئ القيس أسماء هي : أم الحويرث، أم الرباب، وفاطمة، وعنيزة...، فأمّا أم الرباب، وأم الحويرث، فقد وردتا في قول الشاعر :

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل[3]

والحويرث تصغير الحارث والحرث الزرع، وهذا ما يفهم من قوله تعالى :" نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم"[4]، فقد ورد عن ابن عباس قوله :" الحرث موضع الولد"[5]، وجاء في اللسان : المرأة حرث الرجل أي يكون ولده منها كأنه يحرث ليزرع وانشد المبرد (من الوافر).

إذا أكل الجراد حروث قوم فحرثي همّه أكل الجراد

يعني امرأته [6]، والحرث قذف الحب في الأرض لازدراع، وحرث الرجل امرأته والحرث الجماع الكثير[7]. والرباب السحاب الكثير فالسحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه[8]، والمأسل بفتح السين جبل بعينه وبكسر السين ماء بعينه[9].

في وسط هذا الحشد من الألفاظ الدالة على الأرض والماء والنماء، يأتي اسم الحويرث فالعلاقة بين الحرث والماء علاقة واضحة، فالشاعر يريد لعلاقته بمحبوبته أن تكون علاقة ذات حرث، والحرث كما سبق الجماع الكثير، وموضع الولد، وامرأة الرجل والحرث يحتاج إلى الماء، والماء عند أم الرباب وأم الرباب هذه وجدت في جبل مأسل والجبل غير صالح للزرع، وهذه ترجمة للعلاقة المتردّدة بين الشاعر والبكاء، فالعلاقة غير خصيبة ولا جدوى منها، كما أنّ البكاء عند الرسم الدارس، لا جدوى منه بما أنّ علاقته بالحبيبة الظاعنة انتهت ولا جدوى منها.

وإذا عدنا إلى كلمة الحويرث وجدنا دلالة أخرى لحركة الكسرة المصاحبة للراء، فهي تشير إلى أسفل الأرض، كما تشير الفتحة الطويلة والمصاحبة للراء في كلمة الرباب إلى العلو، والارتفاع فالحرث في الأرض والأرض موضع الزرع من أسفل، والرباب مصدر الماء من أعلى، شيء آخر يمكن ملاحظته من هذه الثنائية: الحويرث، أم الرباب وهو أنه بين الشاعر، ومحبوبته بعدا يقدر بما بين الأرض والسماء .

وورد اسم آخر في المعلّقة، وهو اسم عنيزة وذلك حين يقول:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيـــــزة فقالت لك الويلات إنك مرجـــلي[10]

نفهم دلالة هذا الاسم في ضوء السياق الذي وردت فيه فقد جاء ضمن قول الشاعر :

ألا رب يـوم لـك مـنهن صالـــــح ولا سيـــما يـــوم بـــدارة جلجـــل

ويـوم عقـرت للعـذارى مطيـــــتي فيـا عجـــبا مـن رحـــلها المتحـــمل

ويـوم دخلـت الخـدر خـدر عنيـــزة فقالت لك الويلات إنك مرجـــــلي

تقـول وقـد مـال الغبـيط بنـا مـــعا عقـرت بعيـري يـا امـرأ القـيس فانـــزل

فقلت لها سيري وارخي زمـــامـــه ولا تبعـــــديني عـــن جنـــــاك

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعا فالهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انحرفت له بشق وشق من تحتي لم يحول

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت علي وآلت حلفة لم تحلل[11]

فالأبيات تتحدث عن قصة تناقلتها كتب الأدب، والمعروفة بقصة دارة جلجل والتي انتهت بأن ركب امرؤ القيس بعير عنيزة، وكان بين الحين والآخر يدخل رأسه في هودجها ويقبلها، واسم عنيزة في هذا السياق له دلالته، التي يمكن أن يستشفها القارئ من خلال ذلك المثل العربي القديم "لاتك كالعنز تبحث عن المدية"[12]، وهو مثل يضرب به للجاني على نفسه، فقد جنت هذه المرأة على نفسها حين خلعت ثيابها ونزلت تبترد في الماء، وحين خرجت منه عارية وأرت نفسها للشاعر مقبلة ومدبرة، وحين قبلت أن ينحر لهن راحلته وحين قبلت أن تحمله معها على بعيرها فلا بد أن تتحمل نتيجة هذه الجنايات الأربعة، وأن تسمع قوله وأن ترضى فعله وذلك حيث يقول :

فقلت لها سيري وارخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلل[13]

فهي من جنت على نفسها كما جنت العنز على نفسها ونبشت الأرض لتبحث عن المدية التي ستنحرها .

يتماجن الشاعر مع من أطلق عليها اسم عنيزة ويغريها بحديث عن حبلى ومرضع كان له معهن تجارب سابقة، وانتهت بأن طاوعتاه إلى ما يريد وفي لفظه" عنيزة ملاحظتان الأولى : هذا التصغير وما يصاحبه من جرس موسيقى له وقع خاص في الآذان والذي يصاحبه صوت الزاي ذي الصفير والثانية هذه المخالفة النحوية فقد وردت عنيزة منونة رغم أنها ممنوعة من الصرف، فالشاعر يريد أن يلفت النظر إلى هذه اللفظة أو إلى هذه الأنثى التي أطلق عليها اسم عنيزة، واللافت للنظر أن القدماء قد شكوا ان تكون عنيزة اسما لامرأة فقد قال ابن الكلبي " لا أعرف عنيزة" وقال الأصمعي " عنيزة لقب لفاطمة " وقال أبو النصر " عنيزة امرأة " وقال ابن حبيب " عنيزة هضبة سوداء بالشحر ببطن فلج " والدليل على أن عنيزة موضع قوله: أفاطم مهلا[14].

وبذلك تكون لفظة عنيزة كلمة أدت دورها في المقطع الغزلي دون أن تدل على مسمى معين ثم توجه الشاعر إلى من ناداها بقوله " أفاطم" ليقول :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي[15].

ومن الطبيعي أن يتحدث هذا الشاعر عن هذه الفاطم بعد أن تحدث عن المرضع والحبلى من قبل فالسياق يستدعي هذه الفاطمة لتكتمل دائرة الأنثى التي تصلح للحرث والازدراع، ومن الطبيعي أن يتغافل الشاعر عن العقيم التي لا تصلح لا لحرث ولا لإزدراع.

ومن الطبيعي ثانيا أن يذكر هذه الفاطم : فالفطم " القطع، ففطم العود فطما قطعه وفطمت الحبل قطعته [16]، فمحبوبته رحلت وتركته يبكي ويستبكي لدى سمرات الحي فقد قطعت حبل المودة الذي كان بينهما ومن الطبيعي ثالثا أن يذكر هذا اللفظ " فاطم" ليتجاوب مع كلمة صرم التي وردت في آخر الشطر الثاني من البيت فالصرم القطع البائن[17]، فهي فاطمة أي قاطعة وهي تتدلل عليه وتزمع الصرم أي تنوي القطيعة، ولقد وردت لفظة فاطمة في البيت مرخمة ؟ أفاطم وقبلها كانت عنيزة مصغرة، وأم الحويرث مصغرة تدليلا وتمليحا للعشيقة التي وصفت بهذه الصفات، فهي أم الحويرث لصلاحها للإنجاب، والحرث، والازدراع، وهي عنيزة لأنها جنت على نفسها وهي فاطمة لأنها قطعت وصرمت ما بينهما يوم رحلت عنه وتركته، أما كلمة أم الرباب فقد وردت دون تصغير ولا تدليل ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن أم كل شيء أصله وعماده[18]، فأم الرباب أصل المطر أي أصل الماء الذي يصيب الحرث فينمو الزرع والماء مذكر وينزل من مذكر، فلا معنى من تدليله ولا لتصغيره.

وحديث امرئ القيس عن القطيعة " أفاطم" "صرم" حديث له مبرراته فقد كان مفركا لا تريده النساء إذ قال لامرأة تزوجها، ما يكره النساء مني قالت : يكرهن منك أنك ثقيل الصدر، خفيف العجز سريع الإراقة، بطيء الإفاقة، وسأل أخرى عن مثل ذلك فقالت : يكرهن منك أنك إذا عرقت فحت بريح كلب، فقال : أنت صدقت : إنّ أهلي أرضعوني بلبن كلبة [19]، وعلّق الطاهر أحمد مكي على هذه الرواية بقوله : لقد صدقته الأولى، وسخرت منه الثانية فلم يفطن لها، أو فطن وآثر التسليم، يوهم نفسه، أو يوهم المرأة صدق ما قالته، ولكن في الحالين هو المخدوع الوحيد[20] .

2- التحليل الصرفي :

ثمة أصداء تتردّد في كتب المحدثين، ترى أنّ الفعل يصلح للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة[21]، بخلاف الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا لا تتجدّد خلاله الصفة المراد إثباتها[22]، لكن هل يدل الفعل دائما على التجدد والحدوث وبكل صيغه؟، هل يستوي في ذلك الفعل المضارع مع الفعل الماضي وفعل الأمر؟

يقول إبراهيم السامرائي: " وبناء يفعل أو المضارع يفيد التجديد والحدوث، واختيار الجرجاني له أي المضارع مفيد له في اختيار مقالته"[23]، ويؤكد أنّ الفعل الماضي لا يفيد التجدد، والحدوث، فكيف لنا أن نفهم التجدد، والحدوث في قولنا (مات محمد، هلك خالد، وانصرف أبو بكر) فهذه الأفعال كلّها لم تكن لنا لنجربها على التجدد[24]، ولقد حدّد ابن جني في خصائصه دلالة الفعل الماضي، إذ يقول معلّقا على أمثلة استخدم فيها صيغة الماضي، جئت بلفظ الواجب تحقيقا للأمر، وتثبيتا له، أي أن هذا وعد موفى به لا محالة، كما أن الماضي واجب ثابت لا محالة[25] .

فالماضي عنده واجب واستخدامه يوحي بتحقيق الأمر وتثبيته لذلك يستخدم في صيغ الدعاء يقول ابن جني :" ونحو ذلك من لفظ الدعاء ومجيئه على صيغة الماضي الواقع، نحو أيدك الله وحرصك الله إنما كان ذلك تحقيقا له أو تفاؤلا بوقوعه، أن هذا ثابت بإذن الله وواقع غير ذي شك، وعلى هذا يقول السامع للدعاء إن كان مريدا لمعناه : وقع ان شاء الله ووجب لا محالة أن يقع ويجب[26]، وهكذا يتكرّر على صفحات الخصائص، وصف الماضي بأنّه الواجب تحقيقا له وثقة لوقوعه[27] .

نخلص بعد كل هذا أن الفعل الذي يدل على التجدّد، والحدوث هو الفعل المضارع، بينما يدل الفعل الماضي على التحقق، والثقة بالوقوع، والتثبت من ذلك، وفي هذه الجزئية من البحث سنتعرض إلى دلالة إسناد مختلف الصيغ الفعلية إلى أسماء النساء في المعلقة، ولماذا آثر الشاعر صيغة معينة دون أخرى في سياق معين، وهل كان هذا الاختيار مقصودًا، وهل وفق من خلال هذا الاستخدام في الوصول إلى الغايات الدلالية التي كان يرمي إليها...؟

وفي مقطع الغزل والذي يعتبر المحور الذي تدور حوله كل مقاطع القصيدة نجد أن الأفعال وردت على النحو الآتي : الفعل الماضي 35 مرة والفعل المضارع 24 مرة، وفعل الأمر 10مرات، ومن الملاحظ أنّ فعل الأمر قد ورد في المعلقة كلها 10مرات، سبع منها في مقطع الغزل، مرتان في الأطلال، ومرة واحدة في مقطع الليل، والذي يتأمل أفعال الأمر التي وردت في مقطع الغزل، يجد فعلا واحدا قد ورد على لسان المحبوبة، وهو قولها (عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل)، أما باقي الأفعال فقد وردت على لسان الشاعر، إلا أنّ فعل الأمر الوحيد الذي جاء على لسان المحبوبة (فانزل)، فقد ورد مسبوقا باسم الشاعر (يا امرأ القيس) وكأن الشاعر قد استكثر أن تصدر إليه أمرا، وجعلها تنطق باسمه قبل النطق بالفعل، وقد يكون ذكر الاسم هنا دلالة على إزالة الكلفة بين المتحابين ...هذا فضلا على أنّ الأمر في هذا السياق يمكن أن يخرج عن ظاهره إلى دلالة أخرى، قد تكون في هذا الإطار الرجاء، فالمحبوبة ترجو ولا تأمر، أو

لعلّها تتدلل مستخدمة أسلوب الأمر ثم تنهال بعد هذا الأوامر الصادرة من الشاعر إلى المحبوبة (سيري، ارخي) في قوله:

فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلل[28]

ثم يعقب بنهي (ولا تبعديني) فهو الآمر الناهي ولا أحد ينازعه في هذا، ثم تخف حدة توتر الشاعر وحدة نواهيه وأوامره فيقول :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي[29].

وإن كنت قد ساءتك مني خليقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل[30]

وقد علق الأمر في الحالين على شرط (إن كنت) وفي النهاية تصير المحبوبة طوع بنان الشاعر في قوله :

إذا قلت هاتي نوليني تمايلت علي هضيم الكشح ريا المخلل [31]

فلا فاصل بين الأمر وتلبية الأمر، فعندما طلب الشاعر نوالها تمايلت ملبية إرادته بلا توان ولا تردد. إنّ علاقة الشاعر بمحبوبته كما صوّرتها أفعال الأمر، تبدأ عنيفة من جانب الشاعر عندما صدر الأمر من المحبوبة بالنزول، فاستكثر أن يأمره أحد فوصفها بأنها مغرورة قد غرّها حبّه لها وتعلقه بها:

أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل [32]

ثمّ هدأت الثورة نسبيا، وهذا ما ظهر من استخدام أسلوب الشرط، كما سبقت الإشارة إليه من استخدام الفعل (أجملي)، فإقحام الجمال في هذا السياق مقصود، إذ أن الشاعر يبحث عن الجمال في كل شيء وفي أي شيء حتى في القطيعة، فعلاقة الشاعر بمحبوبته تمثلت في قمة توتر الشاعر عندما قال (سيري، أرخي، لا تبعديني) ثم في استسلام المحبوبة التام للشاعر ولرغباته.

إنّ هذا التكثيف لأفعال الأمر في مقطع الغزل له دلالته، فالشاعر يريد أن يظهر للمتلقي سيطرته على الموقف، وتحكمه فيه، والأسلوب المناسب لهذا هو استخدام أفعال الأمر، والأمر في أبسط صورة يصدر من الأعلى شأنا إلى الأدنى، والشاعر قد قصد، وعمد إلى ذلك، فجاء بسبعة أفعال أمر في مقطع الغزل من عشرة أفعال وردت في القصيدة كلها، هذا فضلا عن المصدر الزاجر، الذي ورد في قوله (أفاطم مهلا بعض هذا التدلل) فمهلا مصدر سد مسد فعل الأمر ودل على الزجر.

أما الأفعال المضارعة فقد وردت في ستّة وعشرين موضعا، في مقطع الغزل، منها واحدا وعشرون فعلا أسند إلى المحبوبة، أو إلى جزء منها وفعل واحد مبني للمجهول، وخمسة أفعال مسندة إلى فعل ظاهر

(الحليم، القوم، القلب)، واللافت للنظر أن أحدا من هذه الأفعال لم يسند إلى الشاعر، والملاحظة الثانية أنّ ثلاثة عشر فعلا مضارعا من هذه الأفعال قد وردت في وصف المحبوبة، وإذا كان المضارع يدل على التجدد، والحدوث فقد أراد الشاعر أن يضفي على محبوبته حيوية متجددة، مستخدما هذا الفعل، وقراءة هذه الأبيات تبين وتظهر ذلك .

خرجت بها تمشي تجـر ... علـى أثرينـا ذيـل مـرط مرجـل

تصد وتبدي عن اسيل وتتقـي ... بنـاظرة مـن وحـش وجـرة مطفـل

وفرع يغشي المتن أسود فاحـم ... كقنـو النخـلة المتعثـكل

غدائره مستشزرات إلى العـلا ... تضـل المـدارى فـي مثنـى مرسـل

وتعطو برخص غير شئن كـأنـه ... أسـاريع ظبـي أو مسـاويك اسحـل

تضيء الظلام بالعشي كأنـها ... منـارة ممـسى راهـب متبتـل

وتضـحي فتيـت المسـك فـوق ... نـؤوم الضـحى لـم تنتطـق عـن تفضـل[33]

فالمحبوبة تمشي بجوار الشاعر، تجرّ ثيابها لتخفي آثار المشي، وهذا المشي، وهذا الجر أمرٌ متجدّد، يحدث يوما بعد يوم، والشاعر قد أراد أن يُشعر المتلقي بهذا، كما أراد أن يجعل دلالها صفة متجددة، في إشارة واضحة إلى شبابها المتجدد وأنوثتها المتدفقة وحيويّتها، ونظارتها، فهي (تصد) و(تبدي) عن أسيل و(تتقي) بناظرة لها مواصفات خاصة، وذلك في دلال محبّب للشاعر، ومعروف عن اللواتي في مقتبل العمر، وشعرها (يغشي المتن) وتغشية المتن متجدّدة، فالشعر في نمو متجدد، وهو شعر غزير ذوائبه كثيرة وكثيفة، (تضل) المدارى، التي يصلح بها الشعر الغزير وأصابعها يصفها الشاعر بأنها (رخص)، وأنّها ليست جافية، ولا غليظة، فهي (غير شئن) وهي أصابع بيضاء تشبه في بياضها الدواب الموجودة في منطقة(ظبي)، وكأنها(مساويك إسحل) أي من شجر الإسحل، وقبل أن يظهر المتلقى هذه الصفات يفاجئه بالفعل المضارع، (وتعطو) وكأنه يريد أن يجعل هذه الصفات متجدّدة، إنّها تتناول بهذه الأصابع البيضاء غير الجافية، ولا الغليظة، تناولا متجددا.

وكما أثبت لها أنّ هذا البياض متجدّد (ذكر أنّ هذا البياض يضيء الظلام بالعشاء فالإضاءة متجددة كلما حل الظلام، كما تضاء منارة الراهب كلما حل الظلام، ولهذه المحبوبة من خدمها ما يكفيها ويقوم بأمر بيتها وأمرها لذلك فهي تنام حتى وقت الضحى(وتضحي) فراشها مملوء بالمسك ورائحتها

جذابة، حتى وقت استيقاظها من النوم، وإمعانا في إظهار أنّ خدمها يكفونها يذكر الشاعر أنّها (لم تنتطق) أي لم تلبس نطاقا للخدمة، وبعد أن أصبغ الشاعر كل هذه الصفات على محبوبته يقول :

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما اسبكرّت بين درع ومجول[34]

فإلى مثلها لا إليها فهي لا يطالها أحد غير الشاعر، يرنو(الحليم) بصيغة المضارع الدال على التجدد أما غير الحليم فشأن آخر.

وهكذا استغل الشاعر الطاقة التعبيرية الكامنة في الفعل المضارع، ليسبغ من خلالها على محبوبته صفات التجدّد والحدوث، ثمّ إنّ غياب الشاعر (كفاعل) في الأفعال المضارعة التي وردت في مقطع الغزل أمرٌ له دلالته، فالشاعر أراد أن يفسح المجال لمحبوبته، ولأوصافها، لتنال حظّها من التجدد والحيوية عن طرق استخدام الفعل المضارع وإسناده إليها، فهذا الغياب أمر مقصود فنيا، كما أنّ تكثيف هذا الفعل في أوصاف المحبوبة مقصود فنيا سواء بسواء.

أما الفعل الماضي فقد ورد في مقطع الغزل في خمسة وثلاثين موضعا موزعة كالأتي :

- في سبعة وعشرين موضعا جاء الفعل الماضي مسندا إلى المحبوبة أو إلى جزء منها.
- في اثني عشر موضعا جاء مسندا إلى الشاعر.
- في ستة مواضع جاء مسندا إلى أشياء أخرى متفرقة .

وما يمكن فهمه من قول الشاعر (عقرت، دخلت، فقلت، طرقت، ألهبتها، تمتعت، تجاوزت جنت، خرجت، فلت، رددت) أنّ هذه الأفعال قد وقعت فعلا، وأنّ الشاعر قد قصد مجيئها على صورة الماضي ليوحي إلى المتلقي بهذا، كذلك مجيء أفعال مثل (قالت انحرفت، تعذرت، آلت، أزمعت، ذرفت، غرك، نصت، فقالت، التفتت، تضوع، جاءت، تمايلت، نضته، اسبكرت، ساءتك) ليوحي بوقوع هذه الأحداث.

نقطة أخيرة تجدر الإشارة إليها وهي تلاعب امرؤ القيس بالزمن فإذا كان الفعل الماضي يدلّ على حدث قد وقع وانتهى، والفعل المضارع يدل على الحال والاستقبال، فإنّه في مواضع كثيرة من المعلقة يلجأ إلى تغيير دلالة الفعل الزمنية، وذلك من خلال وروده في سياق يغير من الدلالة المعروفة للزمن، فالفعل الماضي ينقل الشاعر دلالته إلى المستقبل، وذلك باستخدام أداة الشرط (إذا) التي هي ظرف لما يستقبل من الزمان وذلك في مثل قوله:

إذا ما بكى من خلفها انحرفت

إذا ما الثريا في السماء تعرضت

إذا قلت هاتي نوليني تمايلت

إذا التفتت نحوي تضوع

إذا هي نصته ولا بمعطل

فكل هذه الأفعال الماضية التي دخلت عليها أداة الشرط (إذ) نقلت دلالتها إلى المستقبل، كذلك الأفعال المضارعة التي دخلت عليها(لم) نقلت دلالتها إلى دلالة جديدة، وذلك مثل قوله:

لم يعف رسمها، لم تحلل، لم يحول، لم تنتطق.

إذ أصبحت تدلّ على أفعال ماضية، والشاعر قد قصد التلاعب بالزمن كرد فعل لإحساسه بأن الزمن يتلاعب به، فقد سلبه ملكه وأغرى به عدوه، ووقف منه موقفا لم يرض عنه الشاعر، كذلك أراد الشاعر أن يتلاعب بهذا الزمن كما تلاعب الزمن به وأن يمسخ دلالته، كما مسخ الزمن دلالته،(نقل الشاعر دلالة الفعل إلى الماضي بدخول(لم) عليه، ثم نقل دلالة الماضي إلى المستقبل بدخول أداة الشرط عليه، وبين الماضي والمستقبل ضاع الحاضر، فهل هذا دلالة على ضياع الشاعر في الزمن الحاضر، لقد كان له ماض ويطمح أن يكون له مستقبل ولكنّه لا حاضر له، بعد قتل أبيه وضياع ملكه).

3- التحليل النحوي :

إعراب أسماء النساء في معلقة امرئ القيس:

تنتمي معلّقة امرئ القيس عروضيا إلى بحر الطويل[35]:

يقول امرئ القيس :

كدأبك من أم الحريرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل

المفردات : الدأب العادة والحال والشأن [36]، قال تعالى(كدأب آل فرعون) [37]، وهو مصدر دأب في العمل اذ جد واجتهد فيه وروى أبو عبيدة كدينك وهو بمعنى الأول الحويرث: تصغير الحارث، وأم الحويرث هي أم الحارث بن حصن بن ضمم الكلبي [38]، التي كان كثير الذكر لها في أسفاره، أم الرباب : امرأة من بني كلب أيضا[39]، وقيل هما امرأتان من قضاعة، مأسل : موضع بنجد يقال له مأسل الحمار وقيل هو جبل بعينه : وقيل هو ماء بعينه[40] .

المعنى يقول : لقيت من وقوفك في هذه الديار وتذكرك لأهلها، كما لقيت من أم الحويرث وجارتها أم الرباب، وقيل المعنى : لقد أصابك من التعب والنصب من هذه المرأة كما أصابك من هاتين المرأتين.

الإعراب :

كدأبك : جار ومجرور، قيل متعلقان بقوله(قفا نبك) وقيل الكاف : اسم بمعنى مثل صفة لمفعول مطلق محذوف والتقدير : قفا نبك بكاء مثل عادتك، وقيل : يجوز تعلقهما بشفائي، والجار والمجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف : والتقدير حالك وشأنك فيما تقدم كحالك من أم الحويرث والكاف ضمير متصل في محل جر بالإضافة من إضافة المصدر لفاعله، من أم : جار ومجرور متعلقان بالمصدر قبلهما، وأم مضاف والحويرث مضاف اليه، قبلها : ظرف زمان متعلق بمحذوف في محل نصب حال من أم الحويرث، وها: في محل جر بالإضافة، أم : بدل من جارتها بدل كل من كل أو عطف بيان عليه، وأم مضاف والرباب مضاف إليه، بمأسل : جار ومجرور متعلقان بمحذوف حال من أم الرباب، وقيل متعلقان بالمصدر دأب والمعنى لا يؤيده[41] .

وفي البيت الثامن عشر من المعلقة يقول الشاعر :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي[42]

الخدر: الهودج وهو المحمل له قبّة يصنع من أعواد، كانت النساء تركب فيه على ظهور الإبل، وأصل الخذر في اللغة البيت، ويستعار لكل ما يستر من خيمة وغيرها، ومنه قولهم : جارية مخدرة أي مقصورة في خدرها، وذلك من أمارات الشرف، والمروءة عندهم، عنيزة : هي المرأة التي حملته في هودجها، فكان يحاول منها ما يحاول، وقيل عنيزة: لقب لفاطمة التي ذكرها فيما يلي من أبيات، وقيل عنيزة امرأة غير فاطمة، ويروي البيت (ويوم دخلت الخذر خدر عنيزة) فعلى هذه الرواية فعنيزة اسم مكان قيل هو هضبة سوداء بالشحر بيطن فلج قال ابن حبيب: والدليل على أن عنيزة موضع قوله(أفاطم مهلا) [43].

الويلات :جمع ويلة والويلات شدة العذاب، وقد اختلف في قولها (لك الويلات) قيل هو دعاء منها عليه في الحقيقة، إذ كانت تخاف أن يعقر بعيرها، وقيل : هو دعاء منها له في معرض الدعاء عليه، والعرب تفعل ذلك كثيرا، ومنه قولهم قاتله الله ما أفصحه، وقاتله الله ما أرماه، يقال ذلك للرجل إذا تكلم بكلام فصيح، أو إذا رمى فأجاد، إذا بدت من المخاطب غباوة، مرجلي : جاعلي أمشي على رجلي ولا تنس أن الويلات جمع ويلة وهي الهلاك الشديد والعذاب الأليم، والويل الذي يكثر في القرآن الكريم مثلها[44] .

والمعنى يقول : أن يوم دارة جلجل الذي فعل فيه الشاعر ما فعل واليوم الذي عقر فيه ناقته للعذارى، واليوم الذي دخل فيه خذر عنيزة، فدعت عليه أودعت له، وقالت: إنك تصيرني راجلة لعقرك بعيري، كان من أفضل الأيام، حيث نال بغيته ومطلبه فيه[45] .

الإعــراب:

الواو:حرف عطف، يوم: معطوف على مثله في البيت رقم-14-، دخلت: فعل وفاعل والجملة الفعلية في محل جر بإضافة يوم لها، الخدر: بعض النحاة ينصب مثل هذا على الظرفية المكانية والمحققون ينصبونه على التوسع في الكلام بإسقاط الخافض لا على الظرفية فهو منتصب انتصاب المفعول به على السعة بإجراء الفعل اللازم، مجرى المتعدي، ومثل ذلك يقال في (دخلت المدينة، ونزلت البلد، وسكنت الشام) خدرا: بدل من سابقه، بدل كل من كل حد قوله تعالى :" اهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم "[46]، وخدر مضاف وعنيزة مضاف إليه مجرور، وصرف لضرورة الشعر، إذ حقه أن يمنع من الصرف للعلمية والتأنيث، فيجر بالفتحة نيابة عن الكسرة، والفاء : حرف عطف، قالت : فعل ماض والتاء للتأنيث، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود إلى عنيزة، والجملة الفعلية معطوفة على جملة دخلت فهي في محل جر بالإضافة لها[47]، لك : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خبر مقدم، الويلات : مبتدأ مؤخر، والجملة الاسمية في محل نصب مقول القول، إنك : حرف مشبه بالفعل والكاف ضمير متصل في محل نصب اسمها، مرجلي : خبر إن مرفوع وعلامة رفعه ضمة مقدرة على ما قبل ياء المتكلم منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة وباء المتكلم : ضمير متصل في محل جر بالإضافة من إضافة اسم الفاعل لمفعوله، وفاعله ضمير مستتر تقديره أنت والجملة الاسمية (إنك مرجلي) تعليل للدعاء عليه، فهي في محل نصب مقول القول[48] .

ويقول امرؤ القيس في البيت السادس والعشرين :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي[49]

المفردات : فاطم : مرخم فاطمة، قال ابن الكلبي :هي فاطمة ابنة عبيد بن ثعلبة بن عامر، وهي التي قال لها مرة:

لا وأبيك ابنة العامري لا يدعي القوم أني أفر[50]

وقيل : إن فاطمة هي عنيزة المذكورة في البيت-18- وعنيزة لقب لها، مهلا: رفقا: مصدر مهل يمهل في العمل إذ عمله برفق ولم يعجل فيه، ومهلا مصدر ناب مناب فعله يستوي فيه المذكر والمؤنث

مفردا ومثنى وجمعا ويروى مكان (مهلا) (أبقى) وقال البغدادي: أصله أمهلي إمهالا فحذف عامله وحذف زائده وجعل نائبا عن فعله [51].

التدلّل والإدلال: وهو الإعراض مع نوع من الكبر، ويفسر بالتمانع على المحب ولذا قيل : هو إظهار المرأة أنّها تخالف وما بها مخالفة، أزمعت: قال الأصمعي : يقال أزمعت على الأمر، وأجمعت عليه، وعزمت عليه سواء أي جزمته وصممت على فعله، صرمي : قطيعتي وهجري يقال :صرمت الشيء أصرمه صرما إذا قطعته [52] قال تعالى :" إذ اقسموا ليصرمنها مصبحين" [53] ويروى مكان صرمي: هجري كما يروى قتلي، أجملي : أحسني وترفقي.

المعنى يقول : يا فاطمة : اتركي بعض هذا التدلل والدلال والإعراض، وإن كنت قد عزمت على قطيعتي وهجري، فترفقي بي، وأحسني إلي، وأجملي الهجران[54] , قال تعالى :"واهجرهم هجرا جميلا"[55]، قالوا الهجر الجميل هو الذي لا أذية فيه [56] .

الإعراب :(أفاطم) : الهمزة : حرف نداء ينوب مناب أدعو، فاطم :منادى مرخم مبني على الضم المقدر على الحرف المحذوف، وهو التاء للترخيم على لغة من ينتظر الحرف الأخير، أو هو مبني على الضم على الحرف الموجود وهو الميم على لغة من لا ينتظر الحرف الأخير في محل نصب بهمزة النداء، مهلا: مفعول مطلق نائب عن فعله، وفاعله ضمير مستتر فيه بعض : مفعول به للمصدر أو هو منصوب بالفعل (أبقى) على هذه الرواية (هذا) الهاء : حرف تنبيه، ذا اسم إشارة مبني على السكون في محل جر، بإضافة بعض إليه التدلل : بدل من اسم الإشارة أو عطف بيان عليه وجوزت الوصفية، الواو: حرف عطف، إن : حرف شرط جازم يجزم فعلين، كنت : فعل ماض ناقص مبني على السكون في محل جزم فعل الشرط والتاء ضمير متصل في محل رفع اسمها، قد: حرف تحقيق يقرب الماضي من الحال، أزمعت: فعل وفاعل، صرمي: مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة المقدرة على ما قبل ياء المتكلم منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة، وياء المتكلم ضمير متصل في محل جر بالإضافة من إضافة المصدر لمفعوله، وفاعله محذوف[57]، (وجملة قد أزمعت) صرمي، في محل نصب خبر كان الناقصة، وجملة (كنت...) ابتدائية لا محل لها من الإعراب ويقال لأنها جملة شرط غير ظرفي [58]، فاجملي :الفاء : واقعة في جواب الشرط، أجملي : فعل أمر مبني على حذف النون لاتصاله بياء المؤنثة المخاطبة، ويقال لأنّ مضارعه من الأفعال الخمسة، والياء ضمير متصل، في محل رفع فاعل، والجملة الفعلية في محل جزم جواب الشرط عند الجمهور[59].

لقد وردت الكلمات (الحويرث) و'الرباب) و(عنيزة)، من حيث الموقع الإعرابي مضافا إليه بمعنى أن هذه المرأة تمثل روحا مضافة إلى روح الشاعر، وشريكة محبّبة إلى نفسه، ومقربة إليه، لا شيء يفصلها عنه، كما أن لا شيء يفصل المضاف، والمضاف إليه، كما وردت هذه الكلمات الثلاثة مجرورة، والجر هنا يعني أن المحبوبة مجرورة، ومنقادة، بفعل الحب، والعلاقة لأوامر الشاعر، ولكل رغباته وشهواته.

أما كلمة (فاطم) فهي منادى، فالشاعر يناديها باسمها، ويناديها بشعره، ومشاعره، وأحاسيسه، الصادقة تجاهها، وبذلك تكون المواقع الإعرابية لهذه الأسماء قد أدت دورها في بيان المعاني وتوضيح المقاصد التي أرادها الشاعر.

4- التحليل البياني لمعلقة امرئ القيس:

دور التشبيه في التصوير البياني:

يلعب التشبيه دورا هاما وبارزا في تشكيل الصورة البيانية التي تمثل مرادات المبدعين، وتحقق غاياتهم، وذلك لما يتميز به من القدرة على استحضار العلاقات التخييلية بين المتماثلات، وتحقيق النظرة العامة للحياة والكون وما يحيط بهما.

ومن ثم فإن التصوير يمثل ركيزة فنية لا غنى عنها عند أقدم الشعراء، ولذا كان التشبيه أساسا في تكوين الصورة، ورسم ملامحها، وقد أدرك الشعراء هذا منذ القدم، حتى لا تكاد تخلو قصيدة منه، ومن ثم كانت نشأة الذوق لدى الجاهلين قديما، فحسن التذوق يعني سلامة العقل، والنفس والقلب من الآفات فهو لب الحضارة وقوامها[60]، ومن هنا يبرز دور التشبيه في تحقيق هذه الوثبة التي تعتمد عليها الصورة، وبالتالي فإنّ تكوين الصورة التي اعتمد عليها الشاعر الجاهلي بداية من العصر الجاهلي لا يستغني بطبيعة الحال عن عنصر التشبيه بوصفه مكونا أساسيا من مكونات الصورة، بما ينطوي عليه من حميمية تعبيرية، ألفتها أذواق المتلقين، وهي بعيدة عن الشذوذ اللغوي الذي قد يسهم في تعطيل ذوق المتلقي في بعض الأحيان[61]، فبماذا شبهت المرأة في معلقة امرئ القيس وما هي أنواع التشبيهات التي استخدمها الشاعر في ذلك الوصف؟.

1-التشبيه باعتبار أدواته:

ينقسم التشبيه باعتبار أدواته ثلاثة أقسام، الأول: ما ذكرت فيه أداة التشبيه وهو "المرسل" والثاني: ما حذف منه الأداة وحدها وهو "المؤكد" والثالث: ما حذف منه الأداة ووجه الشبه وهو "البليغ"[62].

أ-التشبيه المؤكد:

وما ورد من الشبيه المؤكد عن امرئ القيس قوله من المعلقة:

إذا قامتا تضوّع المسك منهما نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل[63]

وقد حذفت الأداة في البيت قبل قوله " نسيم الصبا " أي كنسيم الصبا وذكر وجه الشبه بدلالة قوله " جاءت بريا القرنفل"، ويعد حذف الأداة مع ذكر وجه الشبه في التشبيه بالمعلقات السبع نادرا جدا، حتى إنّنا لم نقع له إلا على هذا البيت لامرئ القيس ونرى أنه يصير في هذه الحالة مؤكدا مفصلا، أي محذوف الأداة مذكور الوجه، وإنّما تكثر شواهد التشبيه المؤكد محذوف الأداة محذوف وجه الشبه، وحينئذ يخرج التشبيه من كونه مؤكد إلى كونه مؤكدا مجملا أي : محذوف الأداة، والوجه، وهو ما يسمى في عرف البلاغيين " التشبيه البليغ"[64] .

ب–التشبيه البليغ:

وهو ما لم تذكر أداته ولا شبهه، يقول " السكاكي" واعلم أن ليس من الواجب في التشبيه ذكر كلمة التشبيه، بل اذا قلت زيد أسد، واكتفيت بذكر الطرفين، عُدّ تشبيها مثله اذا قلت : كأن زيدا الأسد اللهم في كونه أبلغ:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهوبها غير معجل[65]

حيث شبهها ببيضة في خدرها، بجامع الصون والعفة، فحذف كلا من الأداة ووجه الشبه، ولا يخفى سر هذا النوع من التشبيه من أن يقارب بين طرفي التشبيه تماما، وكأنّهما شيء واحد وقوله:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل[66]

تأخذ وسط السماء، كما أن الوشاح يأخذ وسط المرأة [67]، وقوله:

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل[68]

شبهها في حسن عينيها، بظبية مطفل، أو بمهاة معطل .

2–التشبيه في معلقة امرئ القيس باعتبار وجه الشبه:

ينقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه إلى : تمثيلي، وغير تمثيلي، ومفصل، ومجمل، وقريب مبتذل، وبعيد غريب[69] .

أ–التشبيه المفصل :

وهو الذي يذكر فيه وجه الشبه [70]، أما تشبيها امرئ القيس المفصلان فأولهما قوله:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول[71]

أي : فرب امرأة مثلك في الحبل، قد أتيتها ليلا، فشغلتها عن وليدها والثاني قوله :

كبكر المقاناة البياض بصـــــفرة غذاها نمير الماء غير المحلل[72]

حيث شبه لون العشيقة بلون بياض النعام، في أن في كل منهما بياضا خالطته صفرة ثم رجع إلى صفتها فقال غذاها ماء نمير عذب لم يكثر حلول الناس عليه فيكدره[73] .

ب–التشبيه المجمل :

وهو مذكور أداة التشبيه محذوف وجه الشبه[74]، ويكثر التشبيه المجمل بصورة كبيرة في الشعر العربي بوجه عام، وفي الجاهلي والمعلقات بوجه خاص، لأنه أبلغ من المفصل الذي ينصُ فيه على وجه الشبه، وإذا كانت ندرة ورود التشبيه المفصل في المعلقات كما قدمنا، تعكس رغبة الشاعر عن التطويل والملل، وحجب متعة المتلقي فإنّ هذه الأمور التي يرغب عنها دفعته إلى قصد أمور يرغب في إحرازها، حيث وجدها في التشبيه المجمل ولذا فقد كثر في شعرهم كثرة هائلة، حتى نجد شواهد تتعدى في المعلقات السبع الستين موضعا عند سائر شعراء المعلقات، من غير أن نستثني منهم أحدا [75]، ومنه قول امرئ القيس:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل[76]

أي : لطيفة الخصر، ضامرة البطن، جيدها خالص من الدنس، كالمرآة الصافية[77] .

2–التشبيه لا باعتبار أركانه:

إذا كان التشبيه – كما تقدم – ينقسم عند البلاغيين باعتبار طرفية تارة، وباعتبار الأداة تارة أخرى، ثم باعتبار وجه الشبه تارة ثالثة، فإن لونيين من التشبيه لا يخضعان لأي من هذه الاعتبارات، فلا ينظر إلى حيثيتهما لا من خلال الطرفين ولا الأداة ولا الوجه، وذلك لأنهما يلمحان من سياق الكلام وهما : التشبيه الضمني والتشبيه المقلوب[78] .

أ–التشبيه الضمني:

هو تشبيه تدل عليه العبارة دلالة ضمنية[79]، ولقد ورد التشبيه الضمني في معلقة امرئ القيس في قوله:

كلانا إذا ما نال شيئا أفاته ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل[80]

أي : حالي وحالك متشابهان،إذا نال كل منا شيئا أضاعه، وكذا كل من طلب مني ومنك شيئا لم يدرك مراده أي :من كانت صناعته وطلبته مثل طلبتي وطلبتك في هذا الموضع مات هزلا لأنهما كانا بواد لا نبات به ولا صيد[81] .

وما يستدل به من خلال هذه الجزئية أن الشاعر قد استخدم مختلف أنواع التشبيه في وصف هذه المحبوبة، ليزيدها جمالا فوق الجمال، في إشارة واضحة إلى ولعه وهيامه بها، ودقة تصويره لكل ما التقطته عين العاشق لأعظم مخلوق وأعظم متعة، حبا الله الإنسان بها سيما في العصر الجاهلي في هذه الصحراء المترامية الأطراف.

الخلاصة : أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

1)- إن حضور المرأة الجلي والواضح في معلقة امرئ القيس، كان حقيقة ماثلة، فكل الأسماء التي وردت في هذه المعلقة من أم الحويرث وأم الرباب وعنيزة وفاطمة كانت لنساء ورد التعريف بهن في كثير من الشروح القديمة، وفي المصادر التي أتى ذكرها في هذا البحث الموجز وإنما ما تجدر الإشارة إليه أن الشاعر قد اختار من الأسماء ما اشتمل على حروف وأصوات تناسبت وتناغمت مع ما جال بخاطره من أفكار وتوافقت مع ما رمى إليه من معان ودلالات...

2)- إنّ كل اسم من أسماء النساء في المعلقة كانت له دلالته الخاصة التي تظهر من خلال السياق ومن خلال المقطع الذي ورد فيه هذا الاسم.

3)- التفاعل الظاهر والبين بين مختلف الأبعاد الزمنية من ماض، وحاضر، ومستقبل، من خلال تخليد الشاعر للطلل، وللأماكن، واستحضار الذكريات، مما ينم عن العلاقات المتينة التي جمعت بين الشاعر ومحبوبته.

4)- توظيف مختلف الصيغ الفعلية، وإسنادها إلى أسماء النساء كذلك أمر كانت له دلالته، مما دفع بالشاعر إلى إيثار صيغة معيّنة، على أخرى، في سياق معين، وذلك لأسباب تتعلق بهذا السياق.

5)-المواقع الإعرابية لأسماء النساء، كان لها دور في بيان المعنى وتقريبه، وتوضيح مقاصد الشاعر، في جعل هذا المخلوق على رأس المتع التي كان الشاعر الجاهلي يحل بها مشكلة الفراغ الذي يعاني منه، ولذة من لذات حياة البداوة، والحل، والترحال.

6)- استخدام الشاعر للون، والصوت، والحركة، في رسم صورة المرأة في المعلقة أمر مقصود فنيا، كما أن التشبيهات وتنوعها يعد سمة بارزة في معلقة امرئ القيس، هذا الأخير—التشبيه- الذي يعد المرتكز الأساسي في الشعر الجاهلي، مما يؤكد دوره المهم في تشكيل الصورة داخل البيت الشعري بوصفه أداة أساسية من أدوات الإبداع.

7)- تطرّق الشاعر إلى جمال المرأة الجسدي، والنفسي، والتزييني، فصوّره وأبدع في هذا التصوير وأشاد بهذا الجمال، وبأبعاده الرمزية، حيث شبهها بالشمس، والغزالة، والمثال، والبيضة...الخ ولعلّ امرؤ القيس كان أشد الشعراء ولها بالمرأة، وأكثرهم حديثا عنها، لذلك عدّت هذه المعلقة جوهرة من جواهر الإبداع الشعري، ودرة من درر الشعر الجاهلي الزاخر.

هوامش:

1- نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان ط2، ص 150.
2- المرجع السابق ص 157.
3- امرؤ القيس: الديوان، ص 09.
4- سورة البقرة الآية 223.
5- الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى الحلبي وشركاه بيروت 220/01.
6- عبد الرحمان البرقوقي، دولة النساء معجم ثقافي اجتماعي لغوي عن المرأة بعناية بسام الوهاب الجابي، دار ابن حزم، ط1، 2004، ص 37.
7- ابن منظور: اللسان مادة حرث.
8- المصدر السابق: مادة ريب.
9- الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص 21.
10- ديوان الشاعر ص 11.
11- امرؤ القيس: الديوان ص 10 وما بعدها.
12- ابن منظور- اللسان- مادة – عنز.
13- امرؤ القيس: الديوان، ص 12.
14- ابن الانباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، دار المعارف، مصر، ط4، 1980، ص 36.
15- امرؤ القيس: الديوان ص 12.
16- ابن منظور "اللسان" مادة – فطم-.
17- ابن منظور – اللسان – مادة صرم .
18- ابن منظور اللسان – مادة-أم-.

19- أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، قدمه له الشيخ حسن تميم، راجعه الشيخ محمد عبد النعم العريان، دار أحياء العلوم بيروت ط3 ص 63.

20- الطاهر مكي : امرؤ القيس – حياته وشعره، دار المعارف ط5، دت، ص64.

21- أحمد درويش، دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص152.

22- المرجع نفسه ص 101.

23- إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه و أبنيته، مؤسسة الرسالة، بيروت ط2، ص 305.

24- المرجع نفسه ص 304.

25- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ط3، 334/03 .

26- المصدر نفسه 355/03.

27- المصدر نفسه355/03، وراجع 336/03.

28- امرؤ القيس: الديوان ص12

29- المصدر نفسه ص 12.

30- المصدر نفسه، ص 13.

31- المصدر نفسه، ص 15.

32- امرؤ القيس: الديوان، ص 13.

33- امرؤ القيس: الديوان، ص 14 وما بعدها.

34- امرؤ القيس: الديوان، ص 18.

35- محمد علي طه الدرة، فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، مكتبة السوادي للتوزيع، جدة ط2، ص 43.

36- المرجع نفسه، ص43.

37- سورة آل عمران الآية 11.

38- الإمام الخطيب أبي زكريا يحي بن علي التبريزي شرح القصائد العشر، حققه الإمام محمد الخضر حسين الصديق للعلوم، سوريا، ط1، ص26.

39- المصدر نفسه، ص26.

40- المصدر نفسه، ص26.

41- محمد علي طه الدرة، فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، ص 43.

42- امرؤ القيس: الديوان، ص11.

43- محمد علي الدرة فتح الكبير المتعال، إعراب المعلقات العشر الطوال، ص5537.
44- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
45- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
46- الفاتحة الآية 06.
47- محمد علي طه الدرة، إعراب المعلقات العشر الطوال، ص 52.
48- نفسه الصفحة نفسها.
49- امرؤ القيس: الديوان ص 14.
50- محمد علي طه الدرة، إعراب المعلقات العشر الطوال ص 69.
51- نفسه الصفحة 70.
52- السابق الصفحة نفسها.
53- سورة القلم الآية 17.
54- إعراب المعلقات ص 70.
55- سورة المزمل الآية 10.
56- إعراب المعلقات ص 71.
57- محمد علي طه الدرة إعراب المعلقات ص 71.
58- نفسه الصفحة نفسها.
59- نفسه الصفحة نفسها.
60- محمود محمد شاكر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام ص 58.
61- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992، ص 213.
62- مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء، دط، 2014، ص191.
63- انظر ابن الانباري، ص 29.
64- مختار عطية: علم البيان بلاغة التشبيه في المعلقات السبع، ص193.
65- السكاكي مفتاح العلوم ص 354.
66- انظر: الانباري ص50.
67- مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه، ص 194.
68- انظر: الانباري ص 59.
69- مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات، ص199.
70- نفسه ص 304.
71- انظر الانباري ص 39.

72- انظر الانباري ص 70.

73- الزوزني ص30.

74- مختار عطية علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات، ص206.

75- المرجع نفسه، ص 306.

76- انظر : الانباري ص 58.

77- انظر : ثعلب قواعد الشعر، ص35.

78- مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات، ص311.

79- د.محمد أبو موسى التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان ص 76.

80- انظر:الانباري ص 81.

81- المصدر نفسه ص 82.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 35 - 56 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أنماط النصوص وترجمتها

Patterns of Texts and their Translation

د. عيسى كويسي *
Dr. **Aissa Kouissi**
مخبر علوم اللسان
جامعة عمار ثليجي ـ الأغواط (الجزائر)
University Amar Telidji- Laghouat (Algeria)
mr.aissakouissi@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول: 2021/09/21	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يهدف المقال إلى التركيز على لغة النصوص، حيث تتميّز اللغة المستخدمة من نص لآخر، كما تساعد في الكشف عن مضامين النصوص وخصائصها، وإدراك وظائفها وتحديد أنماطها، وبالتالي إسعاف المترجمين في تبني منهجية واختيار استراتيجيات تساهم في ايجاد حلول مناسبة لمشاكل الترجمة، مع ضرورة تفعيل الدرس اللساني في معالجة قضاياها. ونستنتج أن اختلاف أنماط النصوص يتطلب اختلاف استراتيجيات الترجمة، حيث توضع بعض النصوص لنقل المعلومات ،ويجب أن تنقل تلك المعلومات بأفضل صورة ممكنة وأما كيفية تحقيق ذلك فسيكون في كل حالة على حدة.

الكلمات المفتاح : أنماط النصوص، وظائف النصوص، أهداف الترجمة، استراتيجيات الترجمة.

Abstract :

The article aims to focuse on the language of the texts, as the language used is distinguished from one texts to another, and it helps in revealing the contents of the texts and their characteristics, releasing their functions and determing their Patterns, and thus assisting the translators in adopting a methodology and choosing strategies that contribute to finding appropriate solutions to translation problems,with the necessity of activing the linguistic lesson in dealing with it's issues. We conclude that the different types of texts require different translation strategies ,and some texts are put in place to transmit information, the translation must transmit that information in the best possible way, and how this will be done in each case separately.

Keywords: Types of the texts, the function of the texts, objectives of the translation, strategies of the translation

* عيسى كويسي: mr.aissakouissi@gmail.com

1. مقدمة :

نستعمل في خطابنا أنواعا ثلاثة من الوحدات: المعجم (Lexique)، أي العلامات التي نجدها في المفردات، والجمل التي ليست لها مفردات الجمل(phrases)، وأخيرا النصوص(textes) أي مقاطع من الجمل.

لكل كلمة أكثر من معنى كما نلاحظ في القواميس، وتسمى هذه الظاهرة بالتعدد الدلالي (Polysémie) فالمعنى في كل مرة يحدده الاستعمال الذي يتكفل أساسا بغربلة جزء معنى الكلمة حتى يتناسب مع بقية الجملة، ويساعده على بناء وحدة المعنى المعبر عنه والمطروح للتبادل. ويقرر السياق المعنى الذي تأخذه الكلمة في تلك الحالة من الخطاب، كما تحدد الأشياء أو تختلط بحسب السياقات الظاهرة أو الخفية والتي نسميها بالدلالات الحافة (Connotation) وهي ليست كلها فكرية ولكنها حقيقية وليست شائعة وخاصة بوسط أو بطبقة أو جماعة وحتى بدائرة سرية. فهناك هامش كامل متخفي خاص بالرقابة والحظر إنه هامش المسكوت عنه الذي تخترقه كل صور الخفي[1]

وبلجوئنا إلى السياق، نكون قد مررنا من الكلمة إلى الجملة، الوحدة الأولى للخطاب، والكلمة التي تنتمي إلى وحدة العلامة التي لم تشكل بعد في وحدة الخطاب تحمل معها مصادر جديدة للغموض، هذا الغموض الناشئ أساسا عن علاقة المدلول(ما يقال)بالمرجع (موضوع الدال) أي العالم في نهاية الأمر. وفي غياب وصف كامل للغات، فإننا نبقى إزاء وجهات نظر وآفاق ورؤى جزئية عن العالم. لذا لانكف عن شرح ما نقول بالكلمات والجمل، وتوضيح أفكارنا للآخر الذي لا يرى الأشياء من الزاوية التي ننظر من خلالها، هنا يأتي دور النصوص أي متواليات الجمل التي هي نسيج يصوغ الخطاب في مقطوعات طويلة أو قصيرة[2]

و النص هو المقطع الكلامي سواء أكان تحريريا أو شفويا. وتبعا للظروف قد يكون النص مكتبة كاملة أو مجلدا، أو بابا في كتاب، أو فقرة أو جملة، وما إلى ذلك، ومن ناحية أخرى قد يكون النص مقطعا لا يتطابق من حيث الشكل مع النص أو وحدات اللغة، والقضية المطروحة في التطبيق الترجمي هي كيفية إيجاد التطابقات بين مكونات النص المنقول منه والنص المنقول إليه، لأن الهدف الرئيس لنظرية الترجمة هو وصف طبيعة تطابقات الترجمة وشروط تحقيقها. فهل يحدد نمط النص ووظيفته طريقة واستراتيجية ترجمته؟

شكلت دراسة وظائف النص موقعا مركزيا في نظريات الترجمة، خاصة تلك التي تأثرت باللسانيات التداولية وعلم السيمياء. وكان التأثير الكبير لكارل بولر (Karl Buhler)ونموذجه الذي طوّر فيه مفاهيم وظائف النص،فمن وجهة نظر المتكلم تكون الوظيفة تعبيرية أما من وجهة نظر المستمع فتكون التماسية أو استثارية، ومن وجهة النظر النصية تكون تمثيلية، وتبعا لهذا التقسيم الوظيفي قامت رايس وفيرمير بتقسيم النصوص إلى فئات ثلاث:

- الفئة الإخبارية: وتكون في أكثر حالاتها محايدة وعادية.
- الفئة التعبيرية، أي تلك الموجهة نحو المرسل.
- الفئة التأثيرية، أي تلك الموجهة نحو المرسل إليه[3]

أُنتُقد هذا التقسيم كثيرا ووصف بأنه جامد وصارم ولا يشكل عونا كبيرا للمترجم حين مقاربته النص، لكن ياكوبسون قام بتطوير مفهوم جديد لوظائف النص في عام 1960 ،حين طوّر مفاهيم بولر وتحدث عن وظائف النص التالية:

- الوظيفة المرجعية وتتعلق أساسا بالتمثيل. (referential function)
- الوظيفة التعبيرية (expressive or emotive function)
- الوظيفة التأثيرية أوالندائية(connative function)
- الوظيفة التنبيهية(phatic function)
- الوظيفة ما وراء اللغة(metalingual function)
- أما الوظيفة الأخيرة فهي الشعرية أو الجمالية (poetique function) وهي ذات طبيعة انعكاس ذاتي وعلى الرغم من أن هذا التقسيم الوظيفي أكثر تطورا ويغطي مجالات أوسع تتعلق بالنصوص وسياقاتها، فإن ياكوبسون أضاف إلى هذا التقسيم مفهومين يحولانه إلى منظور دينامي ومتحرك [4]

استقى ياكوبسون مفهوم التعدد الوظيفي (plurifunctionnality) من مدرسة براغ اللسانية. ويرى: أن كل النصوص ذات المضمون الواحد تكون متعددة الوظائف، لكن هذا لا يساعد في فهم النصوص. وهنا استعان ياكوبسون بمفهوم الشكلانيين الروس وهو مفهوم المسيطر (dominant)، حيث أن كل نص متعدد الوظائف بالتعريف، غير أن هناك وظيفة واحدة تسيطر عليه وهي لا تنفي الوظائف الأخرى، بل تقننها وتسخرها لتعزّز وتدعم هذه الوظيفة، ويكون ذلك بعدة طرق أهمها ما سماه

موكاروفسكي بالإبراز(foregrounding) وتصبح مهمة المترجم أن يستكنه الوظائف المختلفة التي يكتنز النص بها، ثم أن يتبيّن الوظيفة المسيطرة ويحاول نقل كل هذا إلى لغة الهدف[5]

1. النص الديني:

يرتبط موضوع النصوص الدينية بالعقائد والشرائع والعبادات وأحكام أصول الفقه والأخلاق والقيم الدينية. وليست ترجمة مثل هذه النصوص بالهيّنة لاعتبارين اثنين، أولهما يكمن في ارتباطها بوعي الانسان وممارساته واعتقاداته التي يصعب نقلها إلى لغة أخرى من جهة، وفي ارتباط العلوم الدينية بالمعرفة والفلسفة والمنطق وعلوم الاجتماع من جهة أخرى، وثانيهما، يكمن في خصوصية النص الديني من اعجاز لغوي بليغ وبعد ثقافي لا مثيل مكافئ له في أي لغة من اللغات.

1. 1 نص القرآن:

القرآن هو كلام الله المنزل على رسوله محمد صلى الله عليه وسلم ويتميز بالشمول والكمال، أكمل الله به الدين للناس كآفة. فهو منهج متكامل لجميع شؤون الحياة الروحية والعقلية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية منهج قابل للتطبيق في كل زمان ومكان، ولابد من التسليم أن القرآن العظيم لا يمكن أن تترجم جميع معانيه لأية لغة، ولا يمكن أن تكون الترجمة قرآنا باللغة الأجنبية لأن القرآن معجز بلفظه ومعناه، ولما كانت الترجمة وسيلة لنقل بعض المعاني لمن لا يعرف اللغة العربية وجب القيام بها نصحا للعباد وإبلاغا لكتاب الله إلى من لا يعرف لغته[6]

وأورد الزرقاني في مناهل العرفان مجموعة من الضوابط التي تبنتها لجنة الأزهر الشريف حول القواعد التي يجب مراعاتها في" الترجمة التفسيرية" للقرآن الكريم وهي كالتالي:

ـ أن يكتب النص القرآني باللغة العربية برسم المصحف مضبوطا بالشكل في أعلى كل صفحة، ويتلوه باللغة

الأجنبية المترجم لها كلمة (تفسير)، ثم يكتب تحتها بتلك اللغة ذلك التفسير.

ـ أن يكون التفسير خاليا ما أمكن من المصطلحات والمباحث العلمية إلا ما استدعاه فهم الآية.

ـ ألا يتعرض فيه للنظريات العلمية، فلا يذكر التفسير العلمي للرعد والبرق عند آية فيها ذكر الرعد والبرق، ولا رأي الفلكيين في السماء والنجوم عند آية فيها سماء ونجوم، إنما تفسير الآية بما يدل عليه اللفظ العربي، ويوضح موضع العبرة والهداية فيه.

ـ إذا مست الحاجة إلى التوسع في تحقيق بعض المسائل يوضع في حاشية التفسير.

ـ ألا يخضع المترجمون إلا لما عليه الآية الكريمة، فلا يتقيدون بمذهب معين من المذاهب الفقهية، ولا مذهب معين من المذاهب الكلامية وغيرها، ولا نتعسف في تأويل آيات المعجزات وأمور الآخرة ونحو ذلك.

ـ أن يفسر القرآن بقراءة حفص، ولا يتعرض لتفسير قراءات أخرى إلا عند الحاجة إليه.

ـ أن يجتنب التكلف في ربط الآيات والسور بعضها ببعض.

ـ أن يذكر من أسباب النزول ما صح بعد البحث، وما يعين على فهم الآية.

ـ عند التفسير تذكر الآية كاملة أو الآيات إذا كانت كلها مرتبطة بموضوع واحد. ثم تحرر معاني الكلمات في دقة، ثم تفسر معاني الآية أو الآيات مسلسلة في عبارة واضحة قوية، ويوضع سبب النزول والربط وما يؤخذ من الآيات في الوضع المناسب.

ـ ألا يصار إلى النسخ إلا عند تعذر الجمع بين الآيات.

ـ توضع للتفسير مقدمة في التعريف بالقرآن وبيان مسلكه في كل ما يحتويه من فنونه، كالدعوة إلى الله، وكالتشريع، والقصص والجدل، ونحو ذلك ،كما يذكر فيها منهج اللجنة في تفسيرها.

ـ يوضع في أوائل كل سورة ما تصل إليه اللجنة في بحثها في السورة: أمكية هي أم مدنية؟ وماذا في السورة المكية من آيات مدنية والعكس[7]

1. 2 نص الحديث النبوي الشريف:

الحديث النبوي الشريف :"هو ما أضيف إلى النبي من قول أو فعل أو تقرير أو إشارة أو وصف خلقي أو خُلقي، وما أضيف إلى الصحابة أو التابعين باعتبارهم شهود عصر النبوة"[8]

و الأحاديث النبوية صنفان: ما صدر عن النبي صلى الله عليه وسلّم قلبا وقالبا وتسمى الأحاديث النبوية الشريفة وما صدر عنه أيضا ولكن بوحي من الله وتسمى بالأحاديث القدسية. ويتكون نص الحديث النبوي من شطرين هما السند أي سلسلة الرواة وطبقاتهم وأما المتن فهو نص الحديث أي كلام النبي.

لم تحظ ترجمة كتب الحديث بنفس الاهتمام الذي حظي به القرآن الكريم، وتكاد تنعدم كتب ترجمته باستثناء كتاب بوسكي(G. H. Bousquet) أستاذ الحقوق بجامعة الجزائر والموسوم ب"البخاري السنة الإسلامية الصحيحة"(El Bokhari l'authentique traduction musulmane) والذي ضمّنه أحاديث مختارة من صحيح البخاري قام بترجمتها. أكّد بوسكي ـ في حدود علمه ـ عدم وجود ترجمات

لصحيح البخاري أو مقاطع منه سوى باللغة الفرنسية، وأن ترجمته الوحيدة والكاملة قام بها أوكتاف هوداس (Octave Hodas)سنة1903، وبعد ذلك بنصف قرن أصدر بيلتي(F. Peltier) ترجمة لكتاب البيوع والوصايا وكذا كتابي المزارعة والمساقاة من صحيح البخاري والفارق أن بيلتيي أردف ترجمته بالملاحظات والشروح في حين أن هوداس لم يكتب ولو مقدمة يشرح فيها منهج عمله(G. H. Bousquet1964). ولم يعثر على أي مرجع في ترجمة الحديث إلى يومنا هذا كما لا يذكر إسهامات للعرب في هذا المجال إلا إصدارات حديثة ظهرت ابتداء من تسعينيات القرن الماضي ولعل ذلك راجع إلى الحملة الشرسة ضد النبي محمد صلى الله عليه وسلم[9]

ونظرا للأهمية التي تكتسيها ترجمة الأحاديث النبوية نقترح :

ـ الاحتراز في التعامل مع الأحاديث النبوية لأنها ليست كباقي النصوص ذلك لأن أي خطإ أو ترجمة عكس نص الحديث أو إضافة لغير معناه قد تسيء للسنة النبوية وتضع صاحبها في مرتبة الواضع.

ـ يجب أن تضاف الشروحات في الهوامش وينبغي أن يشار إليها لإعلام القارئ.

ـ الاضطلاع بأعلى درجات المسؤولية والوعي التام في نقل هذا النوع من النصوص لحساسيتها وأهميتها في التعريف والتبليغ بسنة نبيّنا.

ـ قراءة الحديث ومحاولة فهم معناه ومقاصده والاستعانة على ذلك بمطالعة أمهات الكتب التي عنيت بالشرح والتحليل.

ـ ينبغي أن تشرف هيئة وصية على مشروع الترجمة وأن يكون العمل جماعيا وأن يخضع للمراجعة والتدقيق من قبل مختصين لضمان الجودة.

ـ يستحسن أن لا يسمح بالنشر إلا بعد أن تخضع الدراسة للتمحيص والتأكد من الجودة كما هو الشأن بالنسبة لترجمة القرآن الكريم.

1. 3 الكتاب المقدس

اكتسبت الترجمة دورا جديدا آخر، مع انتشار المسيحية، وهو نشر كلمة الله. وبقيت ترجمة الكتاب المقدس قضية رئيسية حتى القرن السابع عشر، حيث تعقدت المشكلة مع نمو مفاهيم الثقافات القومية وقدوم حركة الإصلاح الديني، وغدت الترجمة سلاحا في كل من الصراع العقدي والسياسي ببدء ظهور الدول القومية وضعف مركزية الكنيسة. رسمت ترجمة الانجيل إلى اللغات الأوروبية بداية عهد جديد ارتبط بتغير المواقف تجاه دور النصوص المكتوبة في الكنيسة وشكلت جزءا من حركة الاصلاح الديني المتنامية،

وتمثلت الوظيفة الأساسية والسياسية للترجمة في جعل النص المترجم سهل المنال يتميز بالوضوح، نص يمكن استعماله من قبل الانسان العادي.

ويقترح بطرس دانيولس هيوتيوس(Petrus Danielus Huetius) الضوابط التالية لترجمة الكتاب المقدس:

ـ ينبغي على مترجم الكتاب المقدس أن يترجمه كلمة كلمة، وإذا كانت العبارات المألوفة والعامية غير كافية، عليه أن يلجا إلى الكلمات المهجورة غير المستعملة إطلاقا.

ـ على المترجم امتلاك الجرأة على ابتكار كلمات لم يستعملها أحد من قبل شرط أن لا يقوم بهذا إلا في حالات نادرة ـ بالطبع ـ وبتحفظ كبير. في هذه الحالة تكون الإجازة التي أجازها لنفسه تستحق الثناء.

ـ على المترجم الاحتفاظ بترتيب المفردات، ولا يردعه في هذا أي التباس، أو نقائص في تعبيره. ولو حدث أنه لا يمكن ترجمة بعض الكلمات، فيجب ابتكارها.

ـ العمل على أن تترجم أدوات التعريف بعناية كبيرة حيث لا تؤدي إلى اختلاف ولو بسيط في المعنى، ولولم تكن ذات أهمية كبيرة في اللغة.

ـ التأكيد على الأمانة التامة أو المماثلة لترجمات آباء الكنيسة ورجال الدين ما انفكت تحتوي على تعاليم العقيدة المسيحية، ودوغماتية العقيدة، ومواضيع مقدسة تتضمن كلام الله يصعب فهمها منعزلة ويتطلب إدراكها جهدا كبيرا.

ـ تجنب الجرأة على حذف بعض الكلمات، وإضافة بعضها الآخر، وإفساد ترتيبها، أو تغيير الأسلوب تغييرا جوهريا. فالمقطع المشوه، والحرف الذي وضع في غير موضعه، والنقطة التي أزيحت من موقعها ـ كل هذه الأمور ـ أدت إلى ظهور بدع مهلكة.

ـ ينصح إذا بالتشاور مع الآخرين عند السعي إلى تفسير كتابات آباء الكنيسة، وخاصة مقاطعهم العويصة، ولا ينبغي لأي مترجم رديء أن يلوث هذه الينابيع الصافية من المعرفة المقدسة بوحل الفصاحة المدنسة.

لقد بيّن العلاّمة إيرسموس (Erasmus) الحساسية الكبرى لكل هذه الأمور بقوله: " لقد حاولت دائما بلوغ بساطة أمينة وشاملة في الترجمة خاصة في ترجمة الكتاب المقدس". وعلينا إذا معالجة علم اللاهوت المقدس وأجزاء الكتاب المقدس الواردة في صفحات آباء الكنيسة بعناية كبيرة، وعلينا منع أي

فسوق يصدر عن أي مترجم، كما نمنعه تماما عن العذراء الجميلة المتواضعة، عند سعينا إلى إخماد وقاحة الرجال المفرطين المسرفين[10]

2. النص الأدبي:

يحمل النص الأدبي شحنة جمالية تضاف إلى مضمونه، كما أنه يكتب بلغة معقدة يصعب على المترجم التعامل معها. وعادة ما يكتب النص الأدبي بلغة بعيدة عن مستوى اللغة العادي وأشكال الصياغة المألوفة[11]

ويطرح ذلك إشكالية ترجمته التي تكمن في نقل الإيحاءات والمعاني الضمنية إذ ليس في مقدور المترجم نقل أفكار النص المصدر، بكل ما ينطوي عليه هذا النص من صعوبات إلا من خلال إمعان الفكر في مجموع الدلالات والإيحاءات الكامنة بين مفردات النص، والسياق الثقافي الذي ورد فيه. يقول محمد عناني:" الترجمة الأدبية تتجاوز الفنون إلى مجال الفكر والثقافة، أي أن المترجم الأدبي لا ينحصر همه في نقل دلالة الألفاظ أو ما أسميه بالإحالة(référence) أي إحالة القارئ إلى نفس الشيء الذي يقصده المؤلف أو صاحب النص الأصلي، بل هو يتجاوز ذلك إلى المغزى وإلى التأثير الذي يفترض أن المؤلف يعتزم إحداثه في نفس القارئ، ولذلك فهولا يتسلح فقط بالمعرفة اللغوية، بل هو يتسلح بمعرفة أدبية ونقدية، لا غنى فيها عن الإحاطة بالثقافة والعصر[12] كما أن الحديث عن العنصر الثقافي ،يصاحبه دوما القول باستحالة الترجمة وتعذرها، خاصة فيما يتعلق بالنص الأدبي متشعب العناصر ،فالترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه بالأنواع الأدبية مثل الشعر والمسرح وما إليها[13]

يقول ا. اتكند:" إن الترجمة الأدبية "إبداع من الدرجة الثانية" لأن المبدع الأول هو الشاعر أو الكاتب الروائي أو المسرحي. وإنصافا لمترجم النص الأدبي يجب أن يحدد اللون الأدبي الذي يتخصص فيه بقدر الامكان، فترجمة الشعر تختلف عن ترجمة الرواية، أما ترجمة النص المسرحي فتمثل مجالا قائما بذاته"[14]

2. 1 النص النثري:

نالت ترجمة النثر أهمية أقل من ترجمة الشعر نظرا للمكانة الرفيعة التي يحتلها الشعر، وإلى انتشار المفهوم الخاطئ القائل بأن النثر ذو تركيب بسيط لذا تكون ترجمته أيسر، فنتج عن ذلك اهتمام كبير بدراسة ترجمة الشعر.

ويقترح أنطوان لوماستر ضوابط لترجمة النصوص في كتابه" قواعد الترجمة الفرنسية "يجملها لوفيفر[15] في التالي:

ـ على المترجم أن يكون حرفيا وأمينا في نقل النصوص وأن يتم هذا بطريقة جيدة، ويجب أن يسعى إلى ترجمة كل مقطع مناسب بما يقابله، وكل صورة بلاغية بما يقابلها. وإلى محاكاة أسلوب المؤلف والاقتراب منه بقدر الإمكان.

ـ لابد أن تنوع التراكيب والصور البلاغية والجعل من الترجمة صورة زيتية وتمثيلا حيا لما يترجمه :

ـ يجب أن نميّز بين نقاوة شعرنا وجمال نثرنا. ويجب أن يكمن جمال شعرنا في قافيته، ولو بنسبة معيّنة، في حين يدعي كثيرون أن نثرنا لا قافية له لأن التقفية يتجنبها الناس في النثر كقاعدة عامة.

ـ السعي إلى فرض توازن عادل بين الوفرة المفرطة في الألفاظ التي تجعل الأسلوب ركيكا والإيجاز المفرط الذي يجعل الأسلوب غامضا. وأن تتعادل أجزاء الجملة فيما بينها كي تكون متناسقة متماثلة حسب المستطاع.

ـ يجب أن لا نقحم أي شيء في ترجمتنا دون تبرير أو تعليل سبب إدخاله وهذه مسألة أصعب مما نتخيلها.

ـ يجب أن نحذر من استهلال جملتين، أو جزأين من الجملة بحرف أو أداة مثل "لأن، ولكن وغيرهما.

ـ السعي أيضا إلى عدم استعمال الكلمات ذات الأصوات الاستهلالية نفسها متتابعة، لأن المسألة في انسجام الخطاب أن تستسيغه الآذان وليس العيون.

ـ عندما تكون الجملة طويلة جدا أو معقدة في لغة النص الأصلي لابد أن تقسم إلى عدد من الأجزاء.

2. 2 النص الشعري

تعتبر ترجمة الشعر الأصعب من بين كل الأجناس الأدبية الأخرى، فالشعر هو بناء من وزن ونظم وسلاسل مقفاة على نحو معيّن. وهو مزيج من الخيال والمجاز والموسيقى يسعى لخلق مؤثرات معيّنة لدى المتلقي. من هنا تبرز صعوبة وعوائق ترجمة الشعر وتبدأ هذه العوائق بصعوبة نسخ البنى الصوتية لمفردات اللغة المصدر، ومشقة إيجاد مكافئات لها في اللغة الهدف ،ولا تنتهي عند إمكانية نقل الإيقاع والإحساس والنسق الموسيقي.

ويؤكد شليرماخر (F. Shleiermaicher) على أهمية الصوت في الشعر كأحد المشاكل الرئيسية في الترجمة، ويعرف الشعر بأنه العمل الذي يكون فيه المعنى الأسمى والأكثر امتيازا موجودا في العناصر الموسيقية للغة أثناء تحليها في الإيقاع ووفقا له، فإن كل ما يبدو أن له تأثير على السمات الموسيقية وصقل الشعور، وبالتالي على المحاكاة والمرافقة الموسيقية للكلام يجب أن يتم نقله من قبل المترجم[16]

إنه لمن النادر أن يستطيع المرء إعادة إنتاج كل من المحتوى والشكل في الترجمة وبالتالي عادة ما يتم التضحية بالشكل من أجل المضمون، ويهدف مترجم الشعر إلى ترك انطباع ـ لدى القارئ ـ مماثل أو مشابه تقريبا لذلك الذي يتركه النص الأصل. لقد حاولت قلة قليلة من دراسات الشعر والترجمة مناقشة مشكلات منهجية لحالات غير مطروقة من قبل، مع أن هذا النوع من الدراسة هو الأكثر قيمة ولزوما. وأورد لوفيفر طرائقا استخدمها المترجمون في ترجمتهم لقصيدة كاتولوس الرابعة والستين منها سبع استراتيجيات مختلفة:

ـ ترجمة المقاطع الصوتية: وهي محاولة لإعادة تقديم الصوت من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، مع تقديم شرح مقبول للمعنى في الوقت نفسه. وقد توصل لوفيفر إلى أنه على الرغم من أن هذا قد يفيد وعلى نحو مبسط في ترجمة "(onomatopoeia) الأشياء المسماة بأصواتها"، لكن النتيجة الكلية غير مناسبة، وغالبا ما تخلو من المعنى.

ـ الترجمة الحرفية: وفيها يؤدي التركيز على الترجمة كلمة بكلمة إلى إفساد معنى العمل الأصلي.

ـ ترجمة الوزن الشعري :إذ يكون المعيار الغالب فيها إعادة صياغة الوزن الشعري للغة الأصل.

وقد استنتج لوفيفر أن هذه الطريقة هي مثل طريقة الترجمة الحرفية تركز على جانب واحد من نص اللغة الأصل على حساب النص ككل.

ـ الترجمة من الشعر إلى النثر: وهنا استنتج لوفيفر أن هذه الطريقة تؤدي إلى تشويه المعنى، والقيمة التواصلية، ومبنى نص اللغة الأصل الناجم عن هذه الطريقة، ولولم تكن بالدرجة نفسها في طريقتي الترجمة الحرفية أو ترجمة الوزن الشعري.

ـ ترجمة القافية الشعرية: إذ يواجه المترجم "قيودا مضاعفة" للوزن والقافية الشعرية. وهنا تصبح نتائج لوفيفر قاسية على نحو خاص، إذ يشعر أن نهاية العمل هي محض رسم كاريكاتوري لكاتولوس.

ـ ترجمة الشعر غير الموزون: يؤكد هنا على القيود المفروضة على المترجم بسبب اختياره لتركيب ما، مع العلم أنه يتم هنا أيضا ملاحظة الدقة العالية والدرجة الرفيعة للحرفية.

ــ التفسير: تحت هذا العنوان يناقش لوفيفر ما يسميه "النسخ المعدلة" حيث يتم الاحتفاظ بمادة نص اللغة الأصل ولكن الشكل يتغير. كما يناقش ما يسميه "المحاكاة" حيث ينظم المترجم قصيدة من انتاجه" يشترك فيها العنوان ونقطة الانطلاق فقط مع النص الأصل، هذا "إذا اشتركوا[17]"

2. 3. النص المسرحي:

تمثل ترجمة النص المسرحي مجالا قائما بذاته لأن المسرح شكل فني مميّز له خصوصيات تربطه بفضاء العرض، والمؤلف المسرحي يضع دائما في الحسبان نقل النص من مجرد حوار لتبث فيه حياة على الركح بواسطة أناس يفعلون كما يقول أرسطو لا بواسطة الحكاية، ولهذا فخصوصية ترجمة النص المسرحي تتمحور إلى جانب الرؤى الفكرية التي يحملها النص على الشكل الفني الذي يقولب فيه هذا المضمون ثم نقل هذه الكلمات المتراصة والعبارات الحوارية في عرض مسرحي تتألف فيه السينوغرافيا والكوريغرافيا والنص المكتوب لينتج من هذا الكل عرضا مسرحيا[18]

قال أحد المترجمين: " إنه يكتب النص المسرحي ثم يقرأه بصوت عالي لكي يصل إلى نوع من الإيقاع يساعد الممثل على النطق بكلمات دوره، لهذا يبدو مترجم النص المسرحي كاتبا مسرحيا بشكل ما.

فالمترجم في هذه الحال، يتوحد مع الشخصيات لدرجة أن يصبح نصه صورة من النص الأصلي" يتوهم القارئ أمامها أنه أمام النص الفعلي لا الترجمة إذ يعكس فيه مؤلفه بصدق ثقافة المجتمع ومعارفه. وتتطلب ترجمة النص المسرحي منهجا خاصا ووسائل خاصة تختلف عن ترجمة أي نص أدبي آخر.

فالمسرحية مكونة من عنصرين اثنين : النص والغرض، ويستخدم النص وسيلة واحدة لفك شفرات خطابه وهي الكلمة أما العرض فيستعمل عددا كبيرا من الوسائل السمعية البصرية بالإضافة إلى الكلمة وهناك اعتبارات معينة يجب مراعاتها في ترجمة النص المسرحي منها :

ـ هضم المترجم للنص الأصلي، وفهم معانيه ،والشحنة الإعلامية والانفعالية التي يحملها، والتشبع بالروح المحلية التي يعكسها.

ـ لا يكتفى بنقل مضمون الجملة التي تنطق بها الشخصية في النص الأصلي بل وبمساعدة المتفرجين على حدس النوايا الكامنة وراء نص هذه الجملة (أي مساعدة المتلقي، فهم ما تقوله الشخصية وعلى فهم أسباب ذلك القول أيضا).

ـ على المترجم أن يدرك أن الحوار لا يتكون فقط من جمل، بل يعتبر كلاما متكاملا له منطق وإيقاع وتراكيب خاصة به فالجملة ليست نغمة واحدة في مقطوعة موسيقية متكاملة. فالنص المسرحي شأنه في ذلك شأن أي نض أدبي له موسيقى خاصة يجب أن ينتبه لها المترجم.

ـ ولصياغة نص ممتاز، على المترجم امتلاك حس مسرحي، والدخول في عالم المؤلف الحميم، والاستسلام له بطريقة ما ومعايشته والتحدث معه والتنفس معه أيضا[19]

3 ترجمة النص العلمي :

الترجمة العلمية ذات مدلولين، الأول هو ترجمة العلوم، فهي تستمد هذه الصفة من موضوعها، والثاني هو الترجمة ذات المنهج العلمي، أي أنها تستمد صفة العلمية من المنهج أيا كان نوع النتاج المنقول. وكلتا المسألتين ذات بعدين، فالأولى ذات بعد حضاري سياسي وبعد فني معرفي، والثانية ذات بعد يتعلق بالمسائل التي تعالجها ترجمة العلوم، وكذلك مختلف الحلول التي توصل إليها الفكر البشري في مسعاه وتجاربه.

وتقتضي الترجمة رقي المعرفة والخبرة رقيا هائلا لأنها تحدث أشكالا جديدة في اللغة المترجمة، فالترجمة العلمية إذن إحداث وتنظير وتوثيق، وهذه أمور تكاد تكون مفقودة في اللغة المترجم إليها.

إن عملية ترجمة العلوم في بعدها الفني عملية مزدوجة لأنها تنشئ المحددات الشكلية وتجعلها وعاء للخبرات المنقولة، وهذه المحددات هي نظام كتابة وتوثيق وتعليم أيضا، ولأنها عملية نقل فعلي للمحددات المضمونية، فحصول الخبرة لا تكون في ألفاظ اللغة القومية فقط بل وفي مهارات أصحابها[20]

ترى سيلفيا غاميرو بيريز أن النصوص المتخصصة تتميّز باستعمال ما يسمى لغات التخصص، وتحدد خمسة مستويات من مهارات المترجم المحترف وهي معلومات حول المجال الموضوعاتي، وامتلاك المصطلحات الخاصة، والقدرة على الاستنتاج المنطقي، والتعرف على أنواع النص وأجناسه والقدرة على اكتساب الوثائق[21]

ـ السعي إلى نقل المعلومات وإلى الدقة المتناهية والأمانة في التعبير عن الفكرة التي يريد توصيلها.

ـ مراعاة ترتيب عناصر النص بالطريقة التي رتبت بها في الأصل حتى لو تنافى ذلك مع جمال الأسلوب ومنطق اللغة التي ينقل إليها.

ـ استخدام الأرقام والرموز والمصطلحات تصيب الهدف بشكل مباشر.

ـ يجب أن تكون لغة المترجم العلمي لغة علمية من حيث المبنى والمعنى ليتمكن من النقل من لغة إلى أخرى.

ـ التخصص في المادة التي ينقل منها وإليها، أي إلى التوسع والزيادة من الاطلاع والبحث والتوثيق.

ـ يحتاج إلى إيجاد أو وضع مقابل للمصطلحات في اللغة التي يترجم إليها.

ـ التشاور مع أهل العلم والاختصاص في وضع المصطلحات.

ـ الاستعانة بالمعاجم العلمية المتخصصة من أجل التحقق من انتماء المصطلحات التي يستخدمها إلى العلم الذي ينتمي إليه النص.

ـ استعمال الأدوات المفهومية ـ في مجال التخصص ـ الضرورية لنجاح التحليل مع اللجوء إلى العبارات المختصة التي توفر الصرامة العلمية المطلوبة.

ـ اللجوء إلى صياغات جديدة بطريقة النسخ عن الأصل الأجنبي.

ـ توظيف مصطلحات اللغة الدارجة لتسمية المفاهيم الغير معروفة وابتداع مصطلحات جديدة مع مراعاة قوانين اللغة العربية الفصحى التأويل / الشرح ، والنحت. التي تضمن التعريف بالموضوع.

ـ الاستعداد للتحليل والتركيب، والفهم الجيّد للغة الأجنبية.

ـ إجادة استخدام اللغة الأم ،وانشاء بطاقات مصطلحية[22]

4. ترجمة النص الصحفي:

تملك وسائل الإعلام قدرة هائلة على التأثير في الجمهور، وتشكيل الرأي العام، والإقناع بالأفكار التي تناسب القائمين بالاتصال. لذا يقوم معظم القائمين على مختلف هذه الوسائل بترتيب أولويات اهتمام الجمهور، بما يناسب مصالحهم. لم يعد الخبر الصحفي مجرد نقل لحدث معيّن، بل أصبح صناعة لها سماتها الخاصة، إذ أن الخبر دخل مرحلة التطور الذي رافق ثورة الاتصالات والمعلوماتية التي تفاعلت فيها عوامل أسهمت في تطور أساليبه ووسائل إيصاله للجمهور. هكذا نجد العملية الإخبارية قد تعقدت تبعا لعالم مليء بالصراعات المختلفة، من إيديولوجية وثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية، تركت أثرا واضحا في العملية الإخبارية[23]. ولإنتاج نص صحفي يجب مراعاة الشروط التالية:

ـ الإحاطة الكافية بالموضوع الذي يتصدّى لمعالجته.

ـ مراعاة بساطة الأسلوب وأعلى درجات الدقة، من المستلزمات الأساسية للترجمة الصحفية.

ـ تحقيق الشمولية والتوازن والإنصاف والحياد ،و وضوح الرسالة في نشر الحقائق.

ـ الأخذ بعين الاعتبار اهتمامات وميول المتلقين.

ـ إتباع أسلوب حيوي في تقديم المعلومات لجلب اهتمام القارئ وإثارته.

ـ توزيع النص توزيعا منطقيا لئلا يفقد القارئ الترابط الموجود في المقال ويفقد الاهتمام.

ـ لا بد أن يتضمن النص سياقا واضحا عن طريق تقسيم الفقرات والانتقال من فقرة إلى أخرى.

ـ وجوب استعمال أدوات ربط منطقية لربط الفقرات فيما بينها.

ـ يعتبر العنوان عنصرا حاسما وفعالا للفت انتباه واهتمام القارئ والذي يجب أن يكون آسرا وجذابا وملخصا لموضوع المقال أو الخبر الصحفي.

ـ توظيف العناوين الداخلية للمساهمة في هيكلة النص وللفت انتباه القارئ وإجباره على متابعة القراءة.

ـ اختصار الفقرة لتعبر عن فكرة واحدة، وحذف التكرار لتحاشي ارباك القارئ.

ويوصى باتباع خطوات لترجمة النص الخبري نلخصها في التالي[24]

ـ قراءة النص الخبري بدقة وإمعان وتحديد الفقرة المركزية التي تمثل بؤرة تركيز الخبر.

ـ تحديد السببية لباقي فقرات الخبر، وتحديد دور كل فقرة في بناء المعنى الكلي للخبر.

ـ ترجمة كل فقرة على حدة في صياغة أقرب ما تكون إلى النص الأصلي.

ـ تتم عملية الترجمة عبر ربط الجمل والفقرات وما يستلزمه من معنى أو ضيق المساحة المخصصة، من تقديم جمل أو تأخيرها أو حتى حذفها ثم تتم عملية إعادة بناء للمعنى الكلي في صياغة متكاملة.

ـ تتم مقارنة النص المترجم بالنص الأصلي، لرصد مدى الالتزام بالدقة في ترجمته، ونقل الوقائع دون مبالغة.

ـ يتم ترجمة عنوان الخبر في نهاية عملية ترجمة النص بعد أن يكون المترجم قد أحاط بجوانبه وتعمق في محتواه.

5. النص السياسي:

يطرح النص السياسي إشكالات متعددة في عملية الترجمة نظرا للأهمية الكبيرة التي يكتسيها على المستوى الدولي ولتجاوزه المجال اللغوي إلى مجالات متعددة أخرى معرفية وثقافية وسياسية تحدد في خطابات متعددة التأويل، فتتقلص خيارات المترجم اللغوية وتنعكس انطباعات ومعتقدات واتجاهات

المترجم الإيديولوجية ـ بشكل أو بآخر ـ من خلال إجراء تعديلات وتغييرات جذرية من شأنها تشويه أو تمويه النص الأصلي بشكل متعمد، وبذلك يتم تضليل القارئ أو المؤلف على حد السواء.

تتميّز أساليب النصوص السياسية بأساليب لغوية متعددة مثل الاستعارات والتكرار والمجاز والكناية وتكتسي طابعا مرنا وطبيعيا ينبغي على المترجم فهم معناها ومقاصدها. كما تستعمل فيها الجمل الطويلة لإدراج كآفة المعلومات حول الموضوع المطروق في وحدة تامة، ولتحاشي الغموض الناشئ عن ادراجها في جمل مختلفة.

ويوظف السياسيون في خطابهم لغة عامة وبعيدة عن الوضوح، لغة مجردة لإحداث تأثير كبير على القراء، لذلك تدرج هذه النصوص في فئة النصوص الغير قابلة للترجمة في بعض الأحيان لصعوبة ترجمتها، فنصوص السياسيين موجهة لطبقة معينة من المتلقين وعلى المترجم إنتاج نصوص موازية متطابقة في المعنى أو تماثل أثرها السياسي. لذلك فإن المهمة الرئيسية للمترجم هي إبداع نص يعكس جوهر الرسالة المنضوية في النص الأصلي. ولتحقيق ذلك يجب أن يكون المترجم قادرا على فهم ما تعنيه الكلمات والعبارات والجمل، إضافة إلى ما تحدثه من أثر نفسي وإقناع سياسي. وتأثير مماثل في اللغة الأخرى، لذا على المترجم الاجتهاد في:

ـ إعادة صياغة الخطاب السياسي بأمانة وبحسب ما يقتضيه مستوى جمهور المتلقين.

ـ توظيف اللغة بشكل فعال للتعبير عن أهم المفاهيم والمقاصد السياسية.

ـ العمل على تحقيق ذات الأثر الذي يحدثه النص الأصل.

ـ الإلمام بالقواعد اللغوية والأساليب التقليدية للخطابات السياسية.

ـ أمام المفاهيم الجديدة والتعابير الاصطلاحية الخاصة وأثناء عملية الترجمة يجب الأخذ بعين الاعتبار الجوانب السياسية واللغوية والثقافية من أجل الوصول إلى المكافئ التام أو على الأقل المعادل الأكثر قبولا.

ـ المصطلح السياسي مصطلح متخصص ينبغي على المترجم الإحاطة به إذا ما أراد أن يقدم ترجمة تتماشى والخطاب السياسي المتعارف عليه إقليميا وعالميا.

ـ على المترجم اكتساب ثقافة سياسية واسعة تؤهله للتعامل مع المصطلحات المستعملة في الدوائر السياسية المختلفة والأنظمة الهيكلية المنبثقة عنها [25]

6. النص الاشهاري:

هو خطاب لغوي مميز يتضمن رسالة مميزة من مرسل الى مرسل اليه. له منطق داخلي ومراجع تأثير ومفاهيم ومصطلحات خاصة به وغاية مبينة وهو ميدان خصب جديد بدأت الدراسات اللغوية واللسانية والأدبية في الوطن العربي تنشغل به وتهتم يقول شكري سلام منذ فترة وجيزة جدا ظهر كخطاب له خصوصياته السميائية والتداولية التي تزود بالطاقة على التواصل الفعال مع الملتقى بغية تمرير خطابه وتحقيق منفعته باستعمال كل الوسائط المعرفية المتاحة له. ولذلك فهو خطاب ذو سيادة يرتبط بالسلطة والمال وبوظيفتها من أجل استمالة الملتقي واقناعه بالخدمة المعلن عنها وبهذا فهو عند رجال المال والأعمال البوابة الذهبية لمراكمة المزيد من الرأسمال ومضاعفة الارباح مع هجرة الهاجس الاجتماعي المرتبط بالعدالة والمساواة[26]

يتميز الخطاب الإشهاري بخصوصيات تميزه عن غيره فهو "خطاب ذو سيادة يرتبط بالسلطة والمال ويوظفهما للإقناع "وهو دونا عن غيره يتميّز ببناء اصطلاحي خاص" تتظافر مكوناته التعبيرية بقصد تبليغ رسالة محددة".

وباعتباره لغة جماعية" فهو يشكل مناخا خصبا لاجتماعية الوسائل اللغوية والاعلامية ومن هذه الخصوصيات:

ـ الهيمنة المسبقة: لأنه يهدف إلى الإقناع فهو نفعي تداولي يتوسل التأثير بكل الوسائل بغاية الاستهلاك.

ـ المغالطة: يمارس الإشهاري لعبة الكذب والحقيقة لأنه يبني الحقائق الأسطورية وليس الموضوعية.

ـ يتمّيز الخطاب الإشهاري بالاتساق الاصطلاحي في مضامينه ومراميه ويتفاوت الانسجام في نظمه.

ـ يمارس تنفيذ سياسة العولمة ولأنه صناعة القرن فمطلبه نشر الثقافة الأمريكية عبر دمج العالم في ثقافة الواحد.

ـ هو خطاب منطقي يضفي فيه الإشهاري منطق الآخر القوي.

ـ يتميز باللازمنية، فهو يلغي إلى حد ما عامل الزمن ويفرض قوانينه الخاصة بحضور الأبدي من خلال حضور نفعية المنتوج الدائمة.

ـ خطاب آني لا يثمن الماضي، ويعيش ثقافة الحاضر الاستهلاكية التي يحولها إلى فعل اجتماعي.

ـ طبيعة العلاقة التي يربطها بين المتلقي وواقعه واهية بحيث يصبح المنتوج عصا سحرية لحل المشاكل وحينها يحول الرموز من حدودها المنطقية إلى الخيال حيث تتحول السيارة إلى رمز للحرية مثلا وليست وسيلة مواصلات عادية.

ـ خصوصية اللغة الترجمة وكمثال عليها ترجمة الخطاب الإشهاري من الفرنسية إلى العربية حيث تتداخل مستويات الكلام ويتحول الفصيح إلى عامي.

ـ الخصوصية الثقافية من خلال ممارسة الرمز واختصاره للزمان والمكان[27]

وتقترح د.سعيدة كحيل نموذجا تعليميا لترجمة الخطاب الإشهاري اعتمدت في تقديمه على نتائج البحوث العلمية والعملية التعليمية جاء فيه:

ـ مرحلة الاعداد لترجمة الخطاب الاشهاري: ويطلق عليها مرحلة العتبة البحثية وتكون بضبط منهجية خاصة بتوزيع نص الخطاب باللغة الفرنسية مصحوبا بالصورة. ويوجه المترجمون إلى الموسوعة قبل القاموس الأحادي والثنائي والمراجع التي تحلل الخطاب وتحيل على متنه.

ـ مرحلة قراءة المتن اللغوي للخطاب الإشهاري: تخصص هذه المرحلة للقراءة كمهارة إنتاجية استقباليه ،ونسمي النوع الأول منها في الترجمة ـ القراءة الانطباعية ـ والتي يتم فيها ربط المعارف المسبقة عن الموضوع بالموضوع الجديد، تليها القراءة الاستيعابية والتي يتحقق فيها الفهم الكامل للموضوع وتكون مدعمة بالقراءة النقدية بحيث تصنف الصعوبات في مستوى الألفاظ والمصطلحات والتراكيب والدلالة بين اللغة المصدر والهدف وأخيرا القراءة التصحيحية وهي عودة لقراءة النصين بعد التحرير ونصطلح عليها بعد المراجعة وهدفها "التدقيق لأجل تصحيح الخطأ وتدارك السهو وتوحيد الاستعمال الاصطلاحي وضبط التراكيب تقديما وتأخيرا ومراجعة الترجمة العربية التي قوامها التبيين". وفي هذه المرحلة يستخدم المترجم مهارات عقلية راقية كالتحليل والتركيب والاستنتاج والاستدلال للوصول إلى الفهم.

ـ مرحلة تنفيذ ترجمة المصطلحات الإشهارية عبر البطاقات المصطلحية.

ـ مرحلة تقسيم وحدات الخطاب الدلالية بإحالتها على المرجع.

ـ مناقشة الترجمات المنجزة لتبادل الآراء.

ـ بناء تمارين الترجمة انطلاقا من الخطاب الاشهاري وبالاستناد إلى اللسانيات التقابلية لصنع المكافئ الصحيح وحفظ المتن اللغوي بدقة[28]

إن تقسيم النصوص إلى صنف "أدبي " وآخر "علمي" أو "تقني" لم ينج من انتقادات منه تعليق د يوسف الياس بقوله: "غير أن هذا التصنيف ظل حتى وقت قريب سمة بارزة من سمات البحوث النظرية والتطبيقية في ميدان الترجمة".

وتبع هذا التصنيف الذي لا يخلو من غموض وإبهام أن راجت فكرة أن النصوص "الأدبية "تعنى أول ما تعنى بالتعبير عن مشاعر وأحاسيس وانفعالات كاتبها، وأن النصوص "العلمية" تكثر فيها المصطلحات حتى لا تكاد ترجمتها تقتصر على إبدال مصطلحات المتن بمصطلحات تقابلها في اللغة المنقول إليها. إن تصنيف النصوص إلى علمية وأدبية لا يصلح أساسا لإعداد تيبولوجيا لأنواع الخطاب المختلفة يمكن أن تقوم عليها منهجية علمية للترجمة فهو يهمل خصائص كل نوع من أنواع الخطاب "[29]

ثم يقدم احتجاجا آخر يكمن في كون هذا التصنيف لا يصلح للأسباب التالية:

-لأنه لا يفرق بين نص يكتبه فرد، وآخر تكتبه هيئة أو منظمة لها شخصية قانونية أو اعتبارية.

-يكاد يجرد النصوص "العلمية" من الاعتبارات الأسلوبية والبلاغية، وبالتالي فإنه أهمل هذا التحليل الأسلوبي والبلاغي لكثير من تراجم النصوص العلمية.

أما الزاوية الثانية في نطاق الترجمة فتخص ما أورده د يوسف إلياس من اقتراح بعض الباحثين لتصنيف النصوص إلى "إخباري" وآخر "غير إخباري". يقول د يوسف:". .. إنما يترجم نص تتكامل مكوناته اللغوية وغير اللغوية وتتداخل بحيث تكون كلا لا تنفصل أجزاؤه ينبغي نقل معانيه إلى لغة الترجمة نقلا كاملا يلتزم فيه المترجم بقواعد اللغة المنقول إليها في النحو وفي الصرف وفي التراكيب ،ولا يهمل جوانبه البلاغية والأسلوبية، ولا قواعد الصياغة المألوفة فيه ". [30]

ويقوم هذا التصنيف على اعتبارات أهمها:

ا ـ مراعاة قصدية الكاتب للنص :باعتماد كل الآثار التي تحملنا إلى صدق الخبر في الجمل التي نقصدها. ويمكن التعبير عن القصدية بوصفها وظيفة لقياس الآثار ومنحها القيم التي تلائم كل توسع في الجمل[31]

ب ـ مراعاة صفة الكاتب، فردا كان أم جماعة، أم هيئة.

ت ـ تحديد القارئ (بالقصد أو التوقع).

ث ـ علاقة الكاتب بالقارئ في العملية التواصلية.

ج ـ مطاوعة لغة النص لنقل الأفكار التي تستجيب لاحتياجات القارئ.

وفي هذه الاعتبارات التي تحكم الكاتب والقارئ، يتم اختيار لغة النص بما في ذلك من ألفاظ، في ظل هذا التصنيف الذي يعتبر ما هو" غير أخباري" يخدم المتعة الجمالية التي تحملها شعرية النص أو أدبيته.[31]

فالترجمة تعتمد حتما على تحديد مسبق لقصدية معروفة في النص قبل نقله إلى لغة أخرى، لأنه يخضع إلى معلومات تكون نسبته إلى الشعرية أو الأدبية، كنسبة القصد في الدراسة إلى الشكل أو المعنى[32]

لقد أصبحنا ندرك اليوم أن اختلاف النصوص يتطلب اختلاف استراتيجيات الترجمة، فبعض النصوص قد وضعت أساسا لنقل المعلومات ،والمنطق يقول إن ترجمة تلك النصوص يجب أن تحاول نقل هذه المعلومات بأفضل صورة ممكنة، وأما تحقيق كيفية ذلك فسوف يكون في كل حالة على حدة، نتيجة تفاوض مفترض أو صريح فيما بين أصحاب التكليف بالترجمة، فهم لا يريدون ترجمة النص فحسب، بل يريدون أن يقوم بوظيفة مهمة في الثقافة المستقبلة له، وبين المترجم الذي يقوم بالترجمة فعلا، والثقافة التي ينتمي النص إليها، والثقافة التي تتوجه إليها الترجمة، والوظيفة التي يفترض أن يقوم بها النص في الثقافة التي تتوجه الترجمة إليها[33]

خاتمة:

تقتضي الترجمة نشاطا ذهنيا كبيرا ومعقدا، فهي تبدو وكأنها تستطيع أن تفتح دربا واعدا لدراسة آليات الفكر التي تؤدي دورا في الفهم والتعبير. هذا الدور لم يكن لينفتح والآليات الفكرية لم تكن لتبرز لو كانت المقارنة بين الترجمة والخطاب الأصلي تفضي إلى النتيجة نفسها التي يؤدي إليها التحليل المقارن للغات. والحال هذه، تغدو النتائج بدورها بدايات وتساؤلات لأبحاث أخرى يجب أن تكون أكثر شمولية ودقة وموضوعية. وعلى هذا الأساس يمكننا أن نستخلص بعض الملاحظات ونقترح بعض التوصيات.

الاستنتاجات:

- تصنف النصوص في فئات تبعا لأنماط مثالية، وعلاقات مركبة يتم اختزالها في معادلات مستنبطة بطريقة اختبارية وتبعا لأجناس القول والموضوعات تصنيفا كليا جامعا.

- يعاد تجميع هذه الموضوعات وتعبئتها في لغة مختلفة وسياق مختلف، ولكنها تخضع لإعادة التصميم، بحيث تحدث الأثر نفسه الذي لها في النص الأصلي.

- إن مقصد المؤلف الأصلي ووظيفة النص الأصلي، يمكن تحديدهما باستخدام طريقة للتنميط، والتصنيف الموضوعي الحي، يكون لها "قيمة أدبية" مكافئة للنص المصدر وللوظيفة تبعا لذلك.

ـ إن اختلاف النصوص يتطلب اختلاف استراتيجيات الترجمة ،وتوضع بعض النصوص لنقل المعلومات، ويجب أن تنقل الترجمة تلك المعلومات بأفضل صورة ممكنة وأما كيفية تحقيق ذلك فسيكون في كل حالة على حدة.

ـ يتمثل عمل المترجم في الاشتباك بصفة خاصة مع علامات النّص، أي أن يشتبك مع الوحدات الدالة، مع إيقاعات الكلام، ولحظات التوقف ولحظات الصمت، والتحولات في النغمة أوفي الإطار الدلالي، ومشكلات أنساق النبر، أي مع الجوانب اللغوية وغير اللغوية للنص المكتوب والتي يمكن فك شفرتها وإعادة تشفيرها.

التوصيات:

ـ ينبغي للبحث في الترجمة أن ينشئ إطارا مرجعيا ينظر فيه إلى النص على أنه تشكيل ذو توجه اتصالي له ثلاثة أبعاد: موضوعاتي، ووظيفي ونصي ـ مقاماتي، ويمكن أن تستخرج هذه الأبعاد الثلاثة من البنية الظاهرة للنص.

- إن الترجمة لا تكون كاملة إلا إذا كانت القيمة الاتصالية وعناصر الزمان والمكان والتراث في النص المصدر كلها مجتمعة قد تم إحلال البدائل لها من أقرب المكافئات الممكنة في النص.

ـ من خلال إجراء عملية المقارنة يتحدد الاختلاف بين النص الأصلي وترجمته على مستوى القراءة لأنه يقرأ حينئذ قراءتين وفق نظامين مختلفين من المعارف والقيم والأذواق والمفاهيم والتصورات وهي مرتبة ترتيبا معياريا بالنسبة لكل لغة.

ـ قد يكون النص المصدر متعادلا مع النص الهدف من الناحية الدلالية وليس من الناحية الكمية أي من ناحية كمية المعلومات ونوعية الرسالة وعدد التيمات والموتيفات غير أن بنية النص تتغير من جهة ترتيب عناصره أو الحوامل الفنية أو الطرق الإجرائية وهذه العملية تدعى بإعادة الكتابة.

ـ ليست الترجمة عملية نقل حرفي واستنساخ ومحاكاة شكلية للنص الأصلي بل عملا إبداعيا كما تؤكد عليه بعض النظريات والممارسات الترجمية الحديثة.

هوامش:

[1] بول ريكور. (2008)، عن الترجمة ،تر، حسين خمري، الجزائر، منشورات الاختلاف ص 49.

[2] بول ريكور، نفس المصدر، ص5.

[3] وليد حمارنة. (2016) ،الترجمة واشكالات المثاقفة، الدوحة، منتدى العلاقات العربية والدولية،ص16.

[4] وليد حمارنة، نفس المرجع، ص 15 .

[5] وليد حمارنة، نفس المرجع، ص 16

[6] الرئاسة العامة لإدارة البحوث والإفتاء والدعوة والإرشاد(2012)،القرآن الكريم وترجمة معانيه إلى اللغة الفرنسية، بيروت، دار البراق. ص08/05.

[7] محمد عبد العظيم الزرقاني. (1995)، مناهل العرفان في علوم القرآن، تح، فواز أحمد زمرلي ط1،بيروت،دار الكتاب العربي. ص133.

[8] حمودة ،محمد محمود. (2002)الواضح في علوم الحديث ،عمّان، دار الفكر للطباعة. ص13..

[9] حفيظة طاير الباعوني. (2008)ترجمة الحديث النبوي الشريف بين أهل المصدر وأهل الهدف (جوامع الكلم في رياض الصالحين نموذجا) رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب واللغات، قسم الترجمة، جامعة الجزائر. ص47 /48

[10] أندريه، لوفيفر. (2011)الترجمة/التاريخ/الثقافة،ط1 ،تر، د أحمد مومن، قسنطينة، دار الألمعية. ص187-189..

[11] سامية أسعد(1989)ترجمة النص الأدبي، عالم الفكر ،مجلد19،عدد4،الكويت، وزارة الإعلام ،ص30

[12] سوزان، باسنت وأندريه، لوفيفر. (2015)بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، تر، محمد عناني، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة،ص06..

[13] سوزان، باسنت وأندريه، لوفيفر، مرجع سابق، ص07.

[14] سامية أسعد(1989)ترجمة النص الأدبي، عالم الفكر ،مجلد19،عدد4،الكويت، وزارة الإعلام ،ص19.

[15] أندريه، لوفيفر. (2011)الترجمة/التاريخ/الثقافة،ط1 ،تر، د أحمد مومن، قسنطينة، دار الألمعية. ص132-133.

[16] -Schleiermacher. F. (1999)Des différentes méthodes du traduire/traduits par A. Bermane et C. Berner. Paris. Edition Seuil. P61.

[17] سوزان، باسنت. (2012)دراسات الترجمة ،تر، فؤاد عبد المطلب ،دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. ص116-117.

[18] فرقاني جازية(2001)خصوصية ترجمة النص المسرحي، مجلة المترجم، وهران، مخبر جامعة وهران، ،مجلد 01 ،عدد01،. ص10.

[19] أسعد سامية (1989)ترجمة النص الأدبي، عالم الفكر ،الكويت ،المجلد19،عدد4 ،ص30.

[20] عالم، ليلى. (2001)إشكالية الترجمة ،مجلة المترجم، وهران ،مجلد01 ،عدد1،. ص111.

[21] ألبير أمبارو أورتادو،(2007)الترجمة ونظرياتها، تر، علي إبراهيم المنوفي، القاهرة، المركز القومي للترجمة. ص76.

[22] فايزة، القاسم. (2000) الترجمة المتخصصة فرنسي عربي، تر، محمد أحمد طجو، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق ،ص109 /120.

[23] ضحى ،حسن. (2016)الصحافة والكتابة الإبداعية، مؤسسة فريدريش إيبرت. بيروت،ص04 /05.

[24] إيناس، أبو يوسف ووهبة، مسعد. (2005) مبادئ الترجمة وأساسياتها، مداخلات تكنولوجيا التعليم، جامعة القاهرة، كلية الإعلام. مصر.

[25] عبد الله ،الشناق. (2013)ترجمة المصطلح السياسي من الإنجليزية إلى العربية، مجلة الآن، لندن، مجلد 03 ،عدد01 ص258.

[26] -عمار، الساسي. (2016)قضايا أساسية في الفعل الترجمي من الرؤية إلى الفحص ،إصدارات مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 02 لونيسي علي ،الجزائر ،ص87.

[27] سعيدة ،كحيل. (2010)الترجمة الإشهارية بين نقل المعمار المصطلحي وتأويل الصورة، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الشلف، (الجزائر) المجلد بدون ،العدد 04 ،ص38.

[28] سعيدة، كحيل، مرجع سابق ص43

[29] يوسف، إلياس. (1984)ترجمة النصوص الإخبارية، المجلة العربية للدراسات اللغوية، الخرطوم، مجلد 2،عدد2 ،ص33.

[30] يوسف إلياس، مرجع سابق، ص 33.

[31] Galmiche. M. (1991)Sémantique linguistique et logique. Paris. Puf. P51/52

[31] يوسف، إلياس. مرجع سابق. ص33.

[32] غيثري ،محمد السعيد. (2001)الأسس المنهجية لترجمة النصوص الأدبية في ضوء الرؤى اللسانية، مجلة المترجم،عدد1 ، وهران ،مخبر جامعة وهران. ص67.

[33] سوزان، باسنت وأندريه، لوفيفر. (2015)بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، تر، محمد عناني، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة،ص34

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 57 - 74 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أهمية الألعاب اللُّغوية في تنمية مهارتي القراءة والكتابة لدى تلاميذ السنة الأولى ابتدائي

The Importance of Language Games in Acquiring the Skills of Reading and Writing Among Primary School Pupils

Ahmed Latmen[1] / ط.د أحمد لطمن[1] *

Khaled Benamieur[2] / د.خالد بن عميور[2]

مخبر اللغة وتحليل الخطاب

جامعة محمد الصديق بن يحي- جيجل/ الجزائر

University of Mohamed Siddiq Ben Yahya-Jegel /Algeria

ahmedlatmen@gmail.com[1] k.benamieur@univ-jijel.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول: 2021/09/26	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

لم تعد الألعاب اليوم وسيلةً للتسلية أو لقضاء أوقاتِ الفراغ، بل أصبحت أداةً مهمةً في الحياة يحققُ بها الطفلُ النموَ العقلي والمعرفي، وهي من الاستراتيجياتِ الفاعلة التي تُستخدم لتنمية الأداء اللُّغوي وتحسين مهاراته اللُّغوية، فالألعابُ تجعلُ المتعلمين أكثر فاعليةً ومشاركةً في الموقفِ التعليمي، وتضعهم في مواقف تُشبه مواقفَ الحياة اليومية وتساعدُهم على التركيزِ، والانتباهِ، والتخيلِ، والإبداع.

من هنا ظهرت الألعابُ اللغويةُ بوصفها وسيلةً جديدةً استفادت منها برامج تعليم اللغات والتي تنُص على تعلمِ اللغة والاستمتاع في الوقت نفسه، وتعملُ على كسر روتين الدرس وتُعطي التلاميذ قسطًا من الراحة، خصوصًا عندما تَتَشتتُ أذهانُهم، كما أصبحت الألعابُ اللغوية في نظر المربين من أقصر الطرق وأيسرِها لإتقان مهارات اللغة المختلفة (الفهم- التحدث- القراءة- الكتابة).

تأسيسًا على ما سبق تأتي ورقتنا هذه في إطار الاهتمام المتزايد الذي أصبحت تحظى به الألعاب اللغوية، ومدى مساهمتها وفاعليتها في اكتساب مهارات اللغة خصوصا لدى تلاميذ السنة الأولى من التعليم الابتدائي، مركزةً على مهارتي القراءة و الكتابة.

الكلمات المفتاح : لَعب، ألعابٌ لغويةٌ، مهارةُ القراءة، مهارةُ الكتابة.

Abstract :

Today, games are no longer a means of entertainment or leisure, but rather an important tool in which the child achieves mental and cognitive development, and improve the child's language skills. games make learners more effective and

* أحمد لطمن؛ ahmedlatmen@gmail.com:

participate in the educational situation, and put them in Situations similar to everyday situations, and help them focus, attention, imagination and creativity.
From here, language games appeared as a new way for language education programs to benefit from, which provides for language learning and enjoyment at the same time, and works to break the routine of the lesson and give students a rest, especially when their minds are dispersed, and language games have become in the eyes of educators one of the shortest ways. And the easiest to master different language skills (listening, speaking, reading, writing).

Based on the above, this paper comes within the framework of the increasing interest that language games have become, and the extent of their contribution and effectiveness in acquiring language skills, especially among pupils of the first grades of primary education focusing on the skills of reading and writing .

Keywords: Play, language games, reading skills, writing skills**.**

مقدمة:

إنَّ اللَّعب ضروريٌّ جداً لتنمية الطفلِ عقلياً وفكرياً، فمن خلاله يتمُ تحقيقُ التنمية العقلية والجسدية له، فالأطفالُ يلعبون لأنَّ اللَّعب مُتعة، كما أنه عنصرٌ مهم من عناصر تنمية مهاراتِه، كما يساعده أيضا على تطوير مهارات اللُّغة والتفكير والتنظيم، ويكادُ أن يكون اللَّعب الوظيفة الأساسية للطفل، بحيث يقضي فيه مُعظم أوقاته.

ويأخذُ اللَّعب مكانةً مهمةً في العملية التربوية لما يقدمه من فوائد، فهو الجسرُ الَّذي يصلُ الطفل بالحياة، ومن هنا وجدَ الباحثون فيه قيمةً تربويةً فعالةً، فوضعوا النظريات المختلفة لتفسيره، ودعوا لإدخاله في العملية التعليمية حتى منهم من نادى بشعار (التعلم من خلال اللعب)، إذ أصبحت الألعاب تُستخدم كاستراتيجيةٍ تعليميةٍ خاصةً في المدارس الابتدائية.

وبما أن الألعاب التعليمية تقوم على مبدأ التواصل، فقد سعى الباحثون إلى استخدامها في تدريس اللغات، ولهذا السبب أُدخلت "الألعاب اللغوية" في مجال التدريس، إذ إنَّ استخدامها في تعليم اللغة للأطفال بشكل خاص غالبا ما يظهر عندهم روح التنافس والمشاركة والحيوية، ويعوِّدهم على التلقائية في استخدام اللغة، وتعلُّمها بطريقةٍ طبيعيةٍ والتخفيف من رتابة الدروس، كما يمكن استخدام الألعاب اللغوية في التدرب على اكتساب المهارات اللغوية الأربع (الفهم– التحدث – القراءة – الكتابة).

فالكثير من التربويين يقرّون دور الألعاب اللّغوية في تشجيع الأطفال على التعلم خصوصا تلاميذ المرحلة الابتدائية، لهذا أردنا كتابة هذه الورقة البحثية للبحث عن مدى مساهمة الألعاب اللغوية في

اكتساب مهارات اللغة العربية لتلاميذ المرحلة الابتدائية، مركزين على مهارتي القراءة والكتابة، وهل الألعاب اللغوية مناسبة لمستوى التلاميذ العمرية والفكرية.

ومن السؤالين السابقين وضعنا هذه الفرضية: للألعاب اللغوية فاعلية ودور كبير في تنمية مهاراتِ اللغة العربية لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية.

كما تسعى هذه الورقة البحثية إلى تحقيق جملة من الأهداف أهمها:

- التعرف على دور الألعاب في تعليم مهارات اللغة العربية.
- واقع استخدام الألعاب اللغوية داخل الصفوف.
- معرفة مدى نجاعة هذه الوسيلة في اكتساب اللغة وتنميتها.

أولا : اللَّعب وأشكاله

1. تعريف اللَعب

أ- لغة: ورد في المعاجم العربية مصطلح اللعب بمعنى أنَّه فعل يرتبط بعمل لا يُجدي، أو بالميل إلى السخرية، بل هو نشاط ضدُ الجدِّ، حيث جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿**وذرِ الَّذِين اتَّخذُوا دينَهُم لَعباً ولَهواً** ﴾ الأنعام 70.

وجاء أيضا بمعنى الاستمتاع والتسليَّة على لسانِ إخوة يوسف لأبيهم في قوله تعالى: ﴿ **أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ** ﴾[1] يوسف 12.

ب -اصطلاحا: عند قراءة ما دون عن اللّعب من دراسات وبحوث، نجد له الكثير من التعريفات، إلا أنها تكاد تتمحور حول مجموعة من الخصائص المشتركة مثل النشاط والحركة، والمتعة والسرور ومن هذه التعريفات:

- **تعريف جون بياجيه** : "اللعبُ عمليةٌ تمثلٍ تعملُ على تحويل المعلومات الواردة لتلائم حاجات الفرد، فاللعب والتقليد والمحاكاة جزء لا يتجزأ من عملية النماء العقلي."[2]

-**تعريف كاليوس**: "اللعب نشاط يمارس من دون قهر، ويؤدي إلى السرور، ويعتمد على التخيل".[3]

- **تعريف عبد الحميد شرف**: "هو ميل فطريٌّ في كل فرد طبيعي، وهو وسيلة للتعبير عن الذات باستعمال طاقاته، ويدفع الفرد إلى التجريب والتقليد واكتشاف طرق جديدة لعمل الأشياء وبذلك يشعر الفرد بالمتعة والسرور، وله دور كبير في تكوين شخصية الفرد"[4].

– **تعريف بلقيس ومرعي**: " اللّعب نشاط حرٌ وموجّه، يكون على شكل حركة أو عمل ويمارس فرديا أو جماعيا ، ويستغل طاقة الجسم الحركية والذهنيَّة، ويمتاز بالسرعة والخفة لارتباطه بالدوافع الداخلية، ولا يتعب صاحبه"[5].

وأمَّا التعريف الإجرائي للَّعب فإنَه " نشاط موجه يقوم به التلاميذ لتنمية مهاراتهم وقدراتهم العقلية، والجسمية، والوجدانية، ويحقق في نفس الوقت المتعة والتسلية، وأسلوب التعلم باللعب هو استغلال أنشطة اللعب في اكتساب المعرفة، وتقريب مبادئ العلم للتلاميذ وتوسيع آفاقهم المعرفية"[6].

فمن التعريفات السابقة يمكن التوصل إلى مجموعة من سمات وخصائص اللَّعب منها:

- نشاط حر، لا إجبار فيه، وقد يكون بتوجيه أو بغير توجيه.
- يشتمل دائما على المتعة والسرور.
- الدافع الرئيسي للعب في البداية هو الاستمتاع لكنه في النهاية قد ينتهي إلى التعلم.
- يرتبط بالدوافع الداخلية الذاتية للاعب، حيث يتطلب السرعة والخفة والانتباه[7].

فاللعب طريقة لضبط سلوك الطفل وتصحيحه، ولدعم النمو الجسمي والعقلي والاجتماعي والانفعالي، فمن الناحية الجسمية يُنشط الجسم ويقوي العضلات، ويصرف الطاقة الزائدة ومن الناحية العقلية يساعده على إدراك العالم الخارجي، ويقوم بالاكتشاف، ويتدرب على حل المشكلات. أمَّا من الناحية الاجتماعية فيدرس النظام ويحترم الجماعة، ويُدرك قيمة التعاون والمصلحة العامة، ويقيم العلاقات الجيدة مع الآخرين، وهذا يساعد على التخلص من الخجل والقدرة على ضبط النفس والصبر[8].

2 – أشكال اللَّعب

يرتبط تنوع اللَّعب من حيث شكله ومضمونه وطريقة أدائه بخصائص المرحلة العمرية، كما يرتبط بالظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة بالطفل، ويمكن حصر أنواع اللعب فيما يلي:

أ– **اللعب العفوي**: يُعدّ أساس النشاط النفسي والحركي للطفل، وهو عبارة عن الوسيلة الأولى للتعبير عن طريق إشارات وحركات تظهر عفوية.

ب– **اللعب التربوي**: المدرسة الفعالة النشيطة هي التي يقوم فيها اللَّعب بدوره التربوي، "خاصة عندما يكون الطفل في ريعان نموه، بحيث يثير الانتباه وينمي روح الملاحظة والتعاون، وبعد ذلك يمكن من تهيئة النزعة للحياة الاجتماعية يتصور أدوار الكبار"[9].

ت– **اللعب العلاجي**: يُستعمل في العلاج النفسي عند الأطفال الذين هم تحت التشخيص، فالطفل لا يستطيع التعبير عن كل مشاكله، **أي** ما يختلج في صدره عن طريق الكلام، ولكن تحملها يظهر بوضوح في النشاط كاللعب[10].

ثانيا : اللَّعب في الإسلام

الإسلام دين الواقع والحياة، ويعامل الناس على أنّهم بشرٌ لهم عواطفهم وطبيعتهم الإنسانية، فاهتم بكل ما تحتاجه الفطرة البشرية من لعب ولهو لكن في حدود الشرع والأدب، ولنا في رسول الله القدوة الصالحة والأسوة الحسنة، فكان عليه الصلاة والسلام يحب الفرح ويكره الهم والحزن ويستعيذ من شره من ذلك قوله: (**اللَّهُمَّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ مِنَ الْهَمِّ وَالْحَزَنِ**) (البخاري، 6363). وإذا كان اللعب من الأمور اللازمة على المسلم، فإنَّ لزومه للطفل أولى لأن عنده قابلية للتعلم وهو صغير، وحاجته إلى اللعب له أهمية في صقل شخصيَّته الجسمية والفكرية.

وهناك العديد من الأحاديث النبوية الشريفة التي توضح نظرة الإسلام للعب منها : قال النبي عليه السلام(ارموا يا بني إسماعيل، فإنَّ أباكم كان راميًا) (رواه البخاري، 2743). وعن سعد بن أبي وقاص قال: دخلت على رسول الله صلى الله عليه وسلم وكان الحسن والحسين يلعبان على بطنه فقلت: يا رسول الله أتحبهما؟ قال(ومالي لا أحبهما وهما ريحانتاي) (رواه البزار،2622)[11].

وكان الصحابة الكرام يُقرُّون اللهوَ واللعبَ البريءَ، فقد قال علي بن أبي طالب رضي الله عنه: (روِّحوا القلوبَ ساعةً بساعةٍ، لأنَّ القلبَ إذا كره عميَ).

وهذا أبو حامد الغزالي يرى أن اللَعب " ضروري للطفل، بل إنَّ الطفل في حاجة ماسة للكثير من ألوان النشاط الحسي والحركي، ولهذا نحدد أوقاته وأشكاله وأهميته وشروطه بالنسبة للطفل، وينبغي للطفل أن يؤذن له بالانصراف من القسم أن يلعب لعبا جميلا يستريح إليه من تعب التعلم"[12] .

وقد اشترط المسلمون الأوائل شروطا للّعب واللّهو من أبرزها[13]:

- أن لا يجعل المسلمُ اللعب واللهو ديدنه في كل أوقاته.
- أن لا يهزل في موضع الجد.

- أن لا يجعل من أقدار الناس وأعراضهم محل مزاحه.
- أن لا يتخذ الكذب وسيلة للضحك واللهو.

ومن الألعاب التي كانت قد أقرها الاسلام ولعبها الأطفال والصحابة سباق العدو (الركض)، لعب السهام والحراب، لعبة الفروسية، لعبة الصيد، لعبة الغناء في الأفراح والمناسبات.

ثالثا : ماهية الألعاب اللغوية

1- مفهوم الألعاب اللغوية

تُعدُّ الألعاب اللغوية من أهمِّ الألعاب التربوية التي تُساهم في تنمية مهارات التلميذ وقدراته العقلية والفكرية، فهي الأكثر انتشارا واستخداما خاصة في تدريس مهارات اللغة لدى تلاميذ الطور الأول من التعليم الابتدائي، وهناك من الباحثين من يسميها الألعاب اللفظية، وهي ليست ممتعة فقط ولكنها تساعدهم في التعلم.

وقد تعددت تعريفات الألعاب اللغوية نذكر منها:

أ- **تعريف جيبس (G.Gbbs)**: " الألعاب اللغوية نشاط يتم بين المتعلمين متعاونين أو متنافسين، للوصول إلى غاياتهم في إطار القواعد الموضوعة من النظم والتعليمات"[14].

ب- **تعريف فلور(Flower)**:" نوع من اللعب الذي تُستخدم فيه الرموز والأصوات والكلمات للتعبير، وتعتمد على اللعب بالكلمات، وكيفية إخراج الصوت المنظم، وتكوين الجمل"[15].

ت- **تعريف مصطفى عبد العزيز**:" تلك الألعاب التي لها بداية محددة، ولها نقطة نهاية، وتحكمها القواعد والنظم، وهي وسيلة ممتعة لتدريب الطلاب على عناصر اللغة، وتثير الحوافز لتنمية المهارات اللغوية المختلفة"[16].

من التعريفات السابقة يَتبيَّنُ أنَّ الألعاب اللغوية استراتيجيات معينة تُستخدم في تعليم مهارات اللغة وتعلّمها، وتكون مبنية على خطة منظمة وواضحة، ترتكز على أُسس علمية مدروسة، وتؤدي دورا مهما في اكتساب مهارات اللُّغة.

2- معايير الألعاب اللغوية وشروطها

هناك الكثير من المعايير والشروط العامة التي يجب على المعلم الانتباه لها عند اختيار الألعاب اللغوية، من أجل الحصول على الفوائد التربوية المرجوة منها، وهي[17]:

- أن تكون الألعاب اللغوية جاذبة للطفل، تتمكن من استثارته، وتوفر المتعة.

- أن تكون اللعبة معروفة من حيث قواعدها ونشاطاتها والمهارة اللازمة لها.
- أن تكون الألعاب اللغوية مناسبة لأعمار الطلاب، ومتفقة مع ميولهم ومستواهم العمري والعقلي.
- أن تكون اللعبة اللغوية قابلة للتنفيذ، بحيث تخلو من التعقيد، فربما تكون معقدة لدرجة يصعُب فهم قواعدها، أو تشكل خطرا عليهم.
- أن تكون اللُّعبة اللُّغوية ذات صلة بالأهداف التربوية التي يسعى المعلم لتحقيقها لدى المتعلمين.
- أن تكون اللعبة اللغوية قابلة للقياس، بمعنى أن تكون نتائج اللعبة واضحة ومحددة.

وعند ناصف مصطفى تجري الألعاب داخل الفصول بثلاثة معايير(شروط) رئيسية، وهي[18]:

- أن تُضيف الألعاب إلى الدرس متعة وتنوعا.
- أن تزيدَ من فهم الطلاب للغة الجديدة.
- أن تشجع الطلاب على استخدام اللغة الجديدة .

وهناك من الباحثين من يقدمون معايير خاصة بالألعاب اللغوية ومن أبرزها، "أن تثير القدرة على التحدث والتعبير، وتنمي القدرة على اكتشاف العلاقات بين المقروء، وتتيح الفرصة للقراءة بسرعة، وتفسير المفردات من خلال السياق"[19].

3- أنواعُ الألعاب اللُّغوية

الألعابُ اللغوية كثيرةٌ ومتنوعةٌ، فقد تعددت تصنيفاتها بالنسبة للباحثين، فمنهم من صنَّفها من حيث الهدف كتصنيف فخرية جميل الطائي في كتابها اللعب دور الحضانة ورياض الأطفال فذكرت منها[20]:

- ألعاب تساعد على التمييز بين الحروف، ومعرفة المتشابهة منها والمختلفة.
- ألعاب تساعد على النطق الجيد واللفظ الصحيح، والتعبير السلس.
- ألعاب تساعد على تذوق الشعر، والإحساس بالجمال اللفظي، كالأناشيد والقصص الغنائية.
- ألعاب تساعد على الإصغاء الجيد، والتذكر ، والتمييز بين الألفاظ واختلاف المعنى مثل سرد القصص وإعادة قصِّها مع تغيير بعض الكلمات.

- ألعاب تساعد الطفل على التواصل الاجتماعي مع أقرانه أو مع مجتمع الكبار، من خلال تعليمه كيفية استعمال الألفاظ اللائقة في المخاطبة والحديث أو في المناقشة مع الآخرين.

أما مصطفى ناصف عبد العزيز فقد صنف الألعاب اللغوية بحسب مهارات اللغة إلى: الألعاب الشفهية- الألعاب القرائية – الألعاب الكتابية- الألعاب التواصلية.

وهناك تصنيف آخر من حيث طبيعتها العامة وروحها مثل: ألعاب صحيح وخطأ – ألعاب التخمين والحدس- ألعاب الذاكرة- ألعاب الصوت- ألعاب السؤال والجواب- ألعاب الصور –ألعاب الكلمات- ألعاب القصص- الألعاب المتنوعة (اللّعب التمثيلي، اللّعب الفني، اللّعب الاجتماعي)[21].

4- أهمية استخدام الألعاب اللغوية في تعلم اللغة

للألعاب اللغوية دور بارز في تعلم اللغة واكتساب مهاراتها المختلفة، حيث تُسهم بدور كبير في تيسير عملية تعلم اللغة، حيث إن تعلم اللغة عمل شاق يحتاج إلى مران وتدريب مكثف من أجل التمكن من استعمالها وتنمية مهاراتها، وعلى هذا الأساس يمكن توضيح أهمية الألعاب اللغوية في النقاط التالية[22]:

- الألعاب اللغوية مثيرة للدافعية والتحدي كما أنَّها تُشجع التلاميذ على التفاعل والتواصل.
- إنَّ استخدام الألعاب اللغوية يُخفض نسبة القلق والتوتر أثناء تعلم اللغة.
- تُوَّفرُ الممارسةَ اللغوية للمهارات اللغوية الأربعة، الفهم والتحدث والقراءة والكتابة.
- تُشجع الألعاب اللغوية التلاميذ على استخدام اللغة بشكل مُبدع وفطري، كما تعمل على ترقية الكفاءة التواصلية، وتساعد المعلم على تنظيم الفصل وانسجامه ودلك من خلال المشاركة العامة لجميع التلاميذ.
- تُنمي مستوى الحوار والمحادثة لدى التلاميذ وخاصة في مرحلة التعليم الابتدائي، بحيث يقوم المعلم بتحويل القصص إلى تمثيليات يقوم التلاميذ بأدائها وتمثيل شخصياتها.
- تُثير نوعا من الراحة والمتعة لدى التلاميذ ومن ثم تساعدهم على تعلم واستباق كلمات جديدة بشكل أيسر.

ويرى مصطفى عبد العزيز أنَ للألعاب اللّغوية أهمية كبيرة في تعلم اللغة فهي[23]:

- تساعد في إشراك الحواس الخمس أثناء التعلم واكتساب مهارات اللغة.
- تعمل على ربط تعلم اللغة بالتسلية وتولد الرغبة في المشاركة.
- تعمل على اكتشاف القدرات الذاتية وكذلك قدرات الآخرين وقبول فكرة التباين.

رابعا : مهارة القراءة والكتابة

1- تعريف المهارة

أ- **لغة:** " المهارة بالفتح الحذِق في الشيء، وقد مهر الشيء أمهره، ومنها الماهر الحذق في كل شيء"[24].

ب- اصطلاحا: للمهارة تعريفات كثيرة منها تعريف مان (Munn) بأنها " الكفاءة في أداء مهمة ما، وهناك نوعان من المهام الأول حركي والثاني لغوي"[25].

كما عرفت المهارة كذلك بأنها" الأداء المتقن القائم على الفهم والاقتصاد في الوقت والجهد معا، فالمهارة اللغوية هي الأداء اللغوي المتقن محادثة كان أو قراءة أو كتابة أو استماعا"[26].

ومما سبق من التعريفات يظهر أن المهارة نشاط عضوي مرتبط باليد أو اللسان أو العين أو الأذن أي بحسب المهارات اللغوية ، وبعبارة أخرى هي "القدرة على تنفيذ أمر ما بدرجة اتقان مقبولة، وتتحدد درجة الاتقان المقبولة تبعا للمستوى التعليمي للمتعلم، والمهارة أمر تراكميٌّ، تبدأ بمهارات بسيطة تبنى عليها مهارات أخرى، وهي تحتاج إلى أمرين : معرفة نظرية وتدريب عملي"[27].

2- مهارة القراءة

تُعدُّ مهارة القراءة مهمة جدا في الحياة، وهذا نتيجة التطور الحاصل في شتى المجالات، ولا يمكن القول إنّ هذه الأهمية حديثة وإنما تعود إلى قرون مضت، حيث إنَّ أول كلمة نزلت على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم من القرآن كانت " اقرأ".

والقراءة ليست أهم فنون اللغة فحسب، بل هي أهم مادة تعليمية بالنسبة للتلميذ، إذ بالمهارة فيها يستطيع أن يُمهر في المواد الدراسية كلها، وبالضعف فيها ينسحب ضعفه على جميع المواد الدراسية العلمية والأدبية[28].

وتُدرس القراءة في مرحلة التعليم الابتدائي وفي غيرها من المراحل التعليمية من خلال كتاب خصص لها، يُعد ركنا مهما من أركان العملية التعليمية، وأحد المدخلات في النظام التعليمي، والوعاء الذي يحتضن معظم محتوى المادة التعليمية، ومن أجل تعليم القراءة بطريقة سهلة وميسرة تعتمد المناهج الجديدة على ألعاب قرائية كثيرة في الكتاب المدرسي بالنسبة لمرحلة التعليم الابتدائي.

تعرف القراءة على أنها " وسيلة لفك رموز اللغة وفهم مضمون الكتابة لكسب المعلومات والخبرات"[29].

ومن الباحثين من يعرفها بأنها" عملية نطق الرموز وفهمها ونقدها وتحليلها، والتفاعل معها، وأن تؤدي بالقارئ إلى أن يستخلص ما يقرأه مما يساعده في مواجهة المشكلات"[30].

والملاحظ في التعريفين السابقين للقراءة يجد أن هناك تطوراً ملحوظاً في مفهومها، فقد كان مفهوم القراءة محصورا في دائرة ضيِّقة، حدودها الإدراك البصري للرموز المكتوبة وتعرفّها والنطق بها، ثم أصبحت القراءة عملية عقلية أساسها الفهم ، تتفاعل مع النص المقروء، وتقوم على معايشة النص ونقده.

وعلى ضوء ما سبق وضع الباحثون تعريفا جامعا وشاملا للقراءة، وهو أن يستطيع القارئ نُطق الكلمات نطقا سليما، وترجمة الرموز المكتوبة إلى أفكار ومعان يتأثر بها، ويستجيب لها، بأن يرضى أو يسخط أو يتعجب، وأن تتحول الرموز إلى قيم ومعان[31].

3- مهارة الكتابة

انطلاقا من الحكمة أو المثل القائل " العلم صيدٌ والكتابة قيدٌ" يتبين أنَّ للكتابة أهميَة كبيرة، خاصة في حفظ التراث الأدبي والتاريخي والثقافي لمختلف الأمم والأجناس، فلولا الكتابة لما استطعنا التعرف على تاريخ أجدادنا.

فتعليم الكتابة بات من اهتمامات الباحثين في ميدان التدريس والمختصين في وضع البرامج التعليمية خصوصا في مرحلة التعليم الابتدائي، وتعرف الكتابة على أنها" عمل ترتيب للرموز الخطية، وفق نظام معين ووضعها في جمل وفقرات، مع الإلمام بما اصطلح عليه من تقاليد الكتابة، كما أنها تتطلب جهدا عقليا لتنظيم هذه الجمل، وربطها بطرق معينة، وترتيب الأفكار، والمعلومات، والترقيم"[32].

من هذا التعريف يظهر لنا أن مفهوم الكتابة يتعدى حدود رسم الحروف والكلمات، وإجادة الخط، فهو أيضا عملية عقلية وذهنية من أجل تنظيم الجمل وترتيب الأفكارِ.

وعند الحديث عن الكتابة في مرحلة التعليم الابتدائي –خاصة في صفه الأول– يجب الحديث عن طريقة الإمساك بالقلم، فإنَّه إن أساء هذه الطريقة أساء معها الكتابة، فيبدأ الطفل بالتدرّب على الكتابة المبهمة، مثل كتابة الخطوط المستقيمة، والمنحنية والدوائر والزوايا حتى تتعود يده على ضبط القلم.

والكتابة مهارة أخيرة من المهارات الأربع للغة لذلك لابد أن يسبقها فهم ونطق سليم، وقراءة ناجحة، فالتلميذ "يتعرف على الحروف والكلمات ببصره، وصوته، ثم يأتي الدور على أن يكتب هذه الحروف والكلمات بيده، بعد أن تستوفي هذه الحروف والكلمات حقها في التدريب على قراءتها في جمل مفيدة"[33].

وقد ذكر رشدي أحمد طعيمة مهارات الكتابة على النحو التالي[34]:

- السيطرة على حركات الأصابع واليد والذراع.
- تعود الكتابة من اليمين إلى اليسار.
- الدِّقة في كتابة الكلمات التي تشتمل على حروف تُكتب ولا تُنطق وأصوات تُنطق ولا تُكتب.
- مراعاةُ القواعد الإملائية.
- مراعاة علامات الترقيم.
- مراعاة خصائص الكتابة العربية.

خامسا : أهداف ألعاب القراءة والكتابة في مرحلة التعليم الابتدائي.

تُعدُ مهارتا القراءة والكتابة الأداتان الرئيسيتان للانفتاح والاطلاع على معارف العصر، لذا فإنَّه لابد من اتباع أنجع الطرق وأكثرها فاعلية، لتمكين المتعلمين من القراءة السليمة، والكتابة الصحيحة من هذه الطرق الألعاب اللغوية، فهذه الطريقة أصبحت هي السائدة في تعليم مهارات اللغة ومن أهدافها:

- تيسير عملية تعلم القراءة والكتابة لدى الطفل.
- التخلص من ظاهرتي الروتين والرتابة، والخروج من المألوف.
- تنمية روح العمل الجماعي الفعال والنشط

ومن الباحثين من صنَّف أهداف ألعاب القراءة والكتابة إلى مجالات ثلاثة[35]:

أ- **المجال المعرفي**: فالمتعلم يجيدُ التعرف على المشكلات القرائية والكتابية، وتزداد معرفته بقواعد الكتابة، كما يستطيع أن يستوعب الأفكار الرئيسية فيما يقرأ، إضافة إلى ثراء معجمه اللغوي.

ب- **المجال المهاري**: يستطيع المتعلم أن ينطق الكلمات والجمل في سلامة ويسر، ويعبر عن حاجياته بجمل صحيحة، كما أنه يجيد ما يقرأ.

ج- **المجال الوجداني**: يتعود المتعلم على الدقة في استخدام اللغة عند التعبير عن نفسه ووجدانه، كما يتعود الترتيب والنظام.

سادسا : نماذج تطبيقية لألعاب القراءة والكتابة لتلاميذ السنة الأولى ابتدائي.

إنَّ الألعاب اللغوية المعتمدة في السنة الأولى ابتدائي كثيرة ومتنوعة، فأغلب التدريبات الموجودة في دفتر الأنشطة للغة العربية الخاص بالسنة الأولى ابتدائي عبارة عن ألعاب لغوية تستهدف على وجه الخصوص تنمية مهارتي القراءة والكتابة، وسنحاول ذكر بعض هذه الألعاب اللغوية.

1- لعبة دار الإخوة

في هذه اللعبة اللغوية يضع التلميذ الكلمات التي تحتوي على نفس الحرف في دار واحدة، ويوجد الكثير من التدريبات في دفتر أنشطة اللغة العربية للسنة الأولى ابتدائي.

الشكل رقم (01): لعبة دار الإخوة[36]

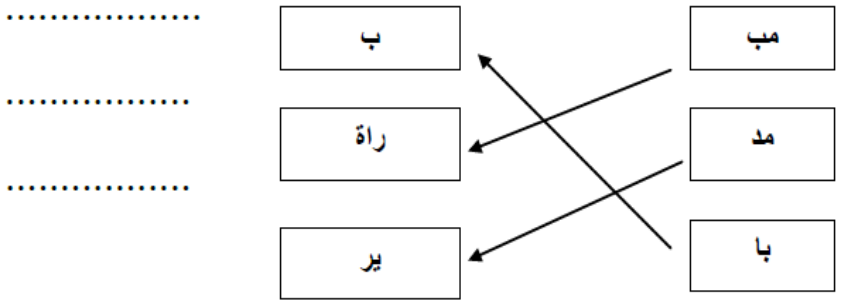
2- لعبة إكمال الحرف الناقص

في هذه اللعبة يُكمل التلميذ الحرف الناقص ثم يقرأه وهذا بالاعتماد على الصورة، وهذه اللعبة موجودة بكثرة في دفتر الأنشطة مثل التدريب الموجود في الصفحة 17 من دفتر الأنشطة.

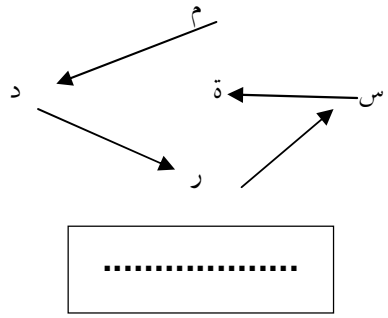
الشكل (02): لعبة إكمال الحرف الناقص[37]

3- لعبة الأسهم

في هذه اللعبة يصل التلميذ بسهم بين أجزاء الكلمة من أجل الحصول على الكلمة المقصودة، ثم يقوم بقراءتها قراءة صحيحة، وإعادة كتابتها.

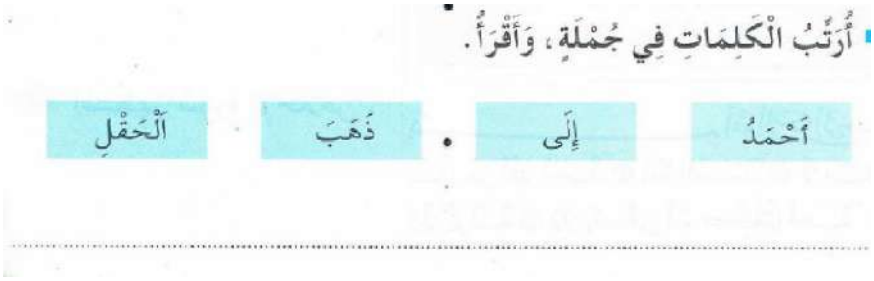


ويمكن الربط بين الحروف بسهم للحصول على الكلمة ثم كتابتها مثل :



الشكل (03): لعبة الأسهم[38]

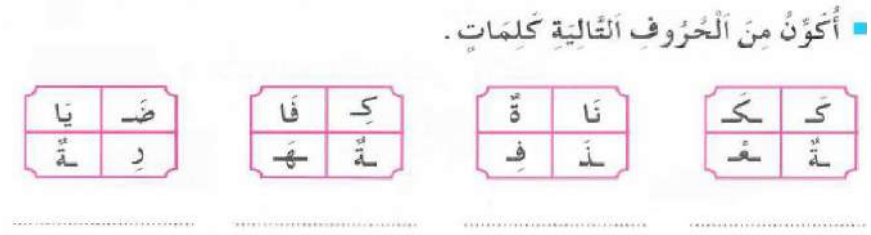
4- لعبة إعادة بناء الجمل: في هذه اللعبة اللغوية تقدم بطاقات تحتوي على كلمات غير مرتبة، فيطلب من التلميذ إعادة ترتيب البطاقات من أجل بناء جملة مفيدة، ثم يكتبها ويقرأها، ودفتر الأنشطة فيه الكثير من هذه التدريبات مثل تمرين الصفحة 25.



الشكل(04): لعبة إعادة بناء الجمل[39]

5- لعبة بناء الكلمات

في هذه اللعبة يقوم التلميذ بتشكيل كلمات انطلاقا من حروف ، فيقوم بقراءتها ثم كتابتها مثل تمرين الصفحة 47 من دفتر الأنشطة .



الشكل رقم (05): لعبة بناء الكلمات[40]

6- لعبة الكلمات المتقاطعة

تهدف هذه اللعبة إلى استخدام الحروف لتشكيل الكلمات المعطاة مسبقا من طرف المعلم على جدول يحتوي على مربعات، يقوم التلميذ بتشطيب الحروف التي تتألف منها الكلمات، ثم يشكلون من الحروف الباقية الكلمة المقصودة (كلمة السر) مثال.

الكلمات هي أسماء لحيوانات (زرافة، فراشة، ضفدع ، أرنب، حصان، فيل، فأر، قرد)

يشطب التلميذ الحروف المشكلة للكلمات السابقة، أما الحروف الباقية فيشكل منها كلمة السر، والتي هي اسم حيوان أيضا (**طاووس**).

ز	ض	ف	د	ع	ط
ر	ف	ر	ا	ش	ة
ا	ح	أ	ر	ن	ب
ف	ص	ا	ق	ر	د
ة	ا	ف	ي	ل	و
و	ن	س	ف	ا	ر

الشكل(05): لعبة الكلمات المتقاطعة[41]

الخاتمة

استنادا لما ذكرناه في هذه الرقة البحثية، فقد خلصنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- اللعب ضروري جدا لتنمية الطفل عقليا وفكريا، ويساعد على تطوير مهارات اللغة والتفكير والتنظير.
- اللَّعب نشاطٌ موجه يقوم به التلاميذ لتنمية مهاراتهم وقدراتهم العقلية، والجسمية والوجدانية، ويحقق في نفس الوقت المتعة والتسلية، وأسلوب التعلم باللعب هو استغلال أنشطة اللعب في اكتساب المعرفة وتعلم مهارات اللغة.
- الألعاب اللغوية من أفضل الوسائل التعليمية الفعالة والناجعة في تعلم مهارات اللغة، بحيث تساعد التلاميذ كثيرا عل تعلمها في إطارها الكامل في الحوارات، والمحادثات والقراءة والتعبير الكتابي.
- تساعد الألعاب اللغوية التلاميذ في إشراك الحواس الخمس في عملية التدريس، فتكون قد طبقت المقولة التربوية " كلما اجتمعت أكثر من حاسة في العملية التعليمية كان الفهم أيسر".
- تُشجعُ الألعاب اللغوية التلاميذ على استخدام اللغة بشكل مُبدع وفطري، كما تعمل على ترقية الكفاءة التواصلية، وتساعد المعلم على تنظيم الفصل وانسجامه وذلك من خلال المشاركة العامة لجميع التلاميذ.
- القراءة من أهم فنون اللغة، وأهم مادةٍ تعليمية بالنسبة للتلميذ، إذ بالمهارة فيها يستطيع أن يُمهر في المواد الدراسية كلها، وبالضعف فيها ينسحب ضعفه على جميع المواد الدراسية العلمية والأدبية.
- تُعتبر مهارتي القراءة والكتابة الأداتان الرئيسيتان للانفتاح والاطلاع على معارف العصر، لذا فإنَّه لابد من اتباع أنجع الطرق وأكثرها فاعلية، لتمكين المتعلمين من القراءة السليمة، والكتابة الصحيحة، من هذه الطرق الألعاب اللغوية، فهذه الطريقة أصبحت هي السائدة في تعليم مهارات اللغة.
- الألعاب اللغوية مثيرة للدافعية والتحدي وتشجيع التلاميذ على التفاعل والتواصل، كما أنَّ استخدامها يخفض نسبة التوتر والقلق لدى التلميذ أثناء تعلّم اللغة.

المقترحات

وعلى ضوء النتائج المتحصل عليها من هذه الدراسة نحاول تقديم بعض المقرحات والتوصيات التي قد تُسهم في تعليم اللغة العربية واكتساب مهاراتها المختلفة منها:

- ضرورة التركيز على تعليم اللغة بطريقة التعلم باللعب لتسهيل تعلم مهاراتها وتحبيبها للتلاميذ خاصة تلاميذ المرحلة الابتدائية.

- عقد دورات تدريبة وأيام تكوينية لفائدة الأساتذة من أجل تدريبهم على استراتيجية التعليم باللعب وتضمينها في مواقف تعليمية، وحثهم على ضرورة وأهمية استخدام الألعاب اللغوية في تدريس مهارات اللغة.
- التنويع في الألعاب اللغوية الموجهة لدى تلاميذ السنة الأولى في دفتر الأنشطة بما يتناسب مع قدراتهم العقلية .
- ضرورة إسناد تعليم اللغة العربية في المرحلة الابتدائية للمختصين في هذا الميدان، فليس من الهيِّن أن تعلم مهارات اللغة العربية وأنت غير متخصص فيها.

هوامش:

[1]- الحيلة محمد محمود، الألعاب التربوية وتقنيات انتاجها، سيكولوجيا وتعليميا وعمليا، (2010)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، (عمان)، ط5، ص33.

[2]- الخالق أحمد، علم النفس التربوي الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية، أصوله ومبادئه، (2003)، دار المعرفة مصر، ص16.

[3]- الصويركي محمد علي، الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية، (2005)، دار الكندي للنشر والتوزيع، (عمان)، ط3، ص 16.

[4]-عفان عثمان عفان، المهارات الحركية للأطفال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، ص85..

[5]- بلقيس أحمد، مرعي توفيق، الميسر في سيكولوجية اللعب، عمان، دار الفرقان، ص15.

[6]- حسن ابن خميس الحابوري، إستراتيجية التعلم باللعب، سلطنة عمان، د ط، ص35.

[7]- يُنظر: الحيلة محمد محمود، الألعاب التربوية وتقنيات إنتاجها، سيكولوجيا وتعليميا وعمليا، (2010)، ص36.

[8]- فيوليت إبراهيم، فؤاد، محاضرات في الصحة النفسية، (2000)، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية، ص 94.

[9]- توفيق مرعي، تفريد التعليم، (1988)، دار الفكر، (الأردن)، ص 17.،

[10]- يُنظر: الخالق أحمد، علم النفس التربوي أصوله ومبادئه، (2003)، ص 34.

[11]- الصويركي محمد علي الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية، (2005)، ص 23.

[12]- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، (1982)، ج3، بيروت، دار المعرفة، ص 175.

[13]- الصويركي محمد علي، الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية، 2005)، ص 23-24.

[14]- ناصف مصطفى عبد العزيز، الألعاب اللغوية في تعليم اللغات الأجنبية، (1980)، دار المريخ للنشر ، (الرياض)، المملكة العربية السعودية، ص 13.

[15]- الصويركي محمد علي، الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية، (2005)، ص 27.

[16]- ناصف مصطفى عبد العزيز، الألعاب اللغوية في تعليم اللغات الأجنبية، (1980)، ص12.

[17]- الصويركي محمد علي، الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية، (2005)، ص 29.

[18]- ناصف مصطفى عبد العزيز، الألعاب اللغوية في تعليم اللغات الأجنبية،(1980)، ص48.

[19]- الصويركي محمد علي، الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية، (2005)، ص 30.

[20]- المرجع السابق، ص32-33.

[21]- ناصف مصطفى عبد العزيز، الألعاب اللغوية في تعليم اللغات الأجنبية، (1980)، ص39.

[22]- يُنظر: المرجع السابق ص 34..

[23]- ناصف مصطفى عبد العزيز، الألعاب اللغوية في تعليم اللغات الأجنبية، (1980)، ص10.

[24]- أبو بكر بن عبد القادر الرازي(ت 721هـ)، مختار الصحاح، تحقيق محمود خاطر، (1995)، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ج1، ص 266.

[25]- طعيمة رشدي أحمد، المهارات اللغوية مستوياتها- تدريسها- صعوباتها، (2004)، دار الفكر العربي، ط1، ص29.

[26]- جودت أحمد سعادة، تدريس مهارات التفكير مع مئات الأمثلة التطبيقية، (2003)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، ص45.

[27]- عبد الله علي مصطفى، مهارات اللغة العربية، (2010)، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، ط3، ص43.

[28]- عبد الوهاب سمير، أحمد علي الكردي، محمد جلال الدين، تعليم القراءة والكتابة في المرحلة الابتدائية – رؤية تربوية- (2004)، منتدى سور الأزبكية، ط2، ص44.

[29]- وطاس محمد، أهمية الوسائل التعليمية في عملية التعليم عامة وتعليم العربية للأجانب خاصة، (1988)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص216.

[30]- النصار خالد عبد العزيز، الإضاءة في أهمية القراءة والكتابة، (1421هـ)، دار العاصمة، الرياض، ص30.

[31]- يُنظر: عبد الوهاب سمير، أحمد علي الكردي، محمد جلال الدين، تعليم القراءة والكتابة في المرحلة الابتدائية – رؤية تربوية- (2004)، ص 46-47.

[32]- المرجع السابق، ص109.

[33]- المرجع السابق، ص119.

[34]- المرجع السابق، ص113.

[35]- المرجع السابق، ص128-129.

37– بوطيش عبد المالك وآخرون، دفتر الأنشطة لغة عربية السنة الأولى ابتدئي، (2020)، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، ص 126

[37]– المرجع السابق، ص 17.

[38]– الصويركي محمد علي، الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية،(2005)، ص 59.

[39] – بوطيش عبد المالك وآخرون ، دفتر الأنشطة لغة عربية السنة الأولى ابتدئي،(2020)، ص 25.

[40]– المرجع السابق، ص 47..

[41]– الصويركي محمد علي، الألعاب اللغوية ودورها في تنمية مهارات اللغة العربية،(2005)، ص 66.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 75 - 88 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

إشكالات مصادر الأفعال الثلاثية في الصرف العربي

The Problematic of Verbal Nouns of the Triple Verbs in Arabic Morphology

محمد المودن *

MOHAMED EL MOUDDEN

جامعة محمد الخامس بالرباط،كلية الآداب والعلوم الإنسانية (المغرب).

Mohammed V University in Rabat, Faculty of Letters and Human Sciences (Morocco)

Mohamed_elmoudden@um5.ac.ma

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول:2021/07/23	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يروم هذا المقال البحث في إشكالات مصادر الأفعال الثلاثية في الصرف العربي، سعيا لفهم مقولة المصدر في اللسان العربي، ذلك أننا ما زلنا نجهل كيفية توليد هذا النوع من الكلمات العربية؛ فالبحث اللغوي العربي القديم حَمل صيغ المصدر على السماع، الثلاثية المجردة تحديدا، وهو ما يُفَوّت على اللسان العربي إمكانية فهم هندسة الكلمة العربية، من حيث طبيعة العناصر المشكّلة لها، وحوسبتها حوسبة تنسجم ومتطلبات الحياة الرقمية المعاصرة، وتعليمها تعليما يحاكي سُبل اكتساب الطفل العربي للسانه.

إن الإشكال المصطلحي، والتعالق القائم بين المصدر والفعل، والسماع والقياس، وأصل الاشتقاق، من أبرز الإشكالات التي يثيرها المصدر، ونراها تستوجب تأمل الباحث لفحصها وتمحيصها، ثم التفكير في آليات معالجتها.

الكلمات المفتاح: مصدر، أفعال ثلاثية، صرف، لسان عربي، صيغة.

Abstract :

This article is focusing on the problem of verbal nouns of triple verbs in Arabic morphology, in an effort to understand the verbal noun of the Arabic language. That is because we still don't know how to create this kind of Arabic word. Arabic morphological research says that infinitive forms are the opposite of measuring linguistic and grammatical principles. This leads to not benefiting from understanding Arabic words, computing in a way that solves contemporary digital problems, and teaching them in a stimulating way through which the Arab child acquires his language. The origin of the derivation is considered, as the most important problem raised by the verbal noun is the problem of terminology, the

* محمد المودن: Mohamed_elmoudden@um5.ac.ma

relationship between the verbal noun and the verb, and the opposition of listening and analogy. Thus, it requires finding solutions.
Keywords: Verbal noun, Triple verbs, Morphology, Arabic Language, Form.

مقدّمة:

يُعَدُّ المصدر من المقولات الصرفية التي أثارت اهتمام الصرفيين العرب قديما وحديثا، نظرا لطبيعة هذه المقولة المتَّسِمة بالتعقيد، وهو تعقيد نُلامسه بدءا من المصطلح؛ لأنه يَنِمُّ عن تبني وجهة نظر لا تخرج عن تصور البصرة والكوفة في البحث اللغوي العربي القديم، فيكفي أن نتساءل مصدر ماذا؟ لنصبح أمام مقاربة تنحصر ضمن محاولات لفهم هذه المقولة الصرفية في إطار علاقتها بالفعل، والأمر، في رمته، لا يعدو أن يكون فرضية تَمّ العمل بها؛ ما يعني إمكانية فحص كل فرضية وتمحيصها، والانتقال إلى فرضية أخرى حالَ تَبَيُّن عجز فرضية ما عن تقديم إجابات للإشكالات المطروحة. وتجدر الإشارة إلى أن الفرضية المقدمة لمعالجة هذه القضية لا تستطيع أن تُسعفنا في الإجابة عن الإشكال الآتي: كيف يتم بناء مصادر الأفعال الثلاثية في الصرف العربي؟

يكتسي هذا العمل أهميته من كونه يسعى إلى إثارة إشكالات نَأَت بقضية صرفية تُعرف بمصادر الأفعال الثلاثية عن فهم كيفية بنائها، بحيث صنفها البحث اللغوي العربي القديم داخل السماع، الذي لا يخضع لقوانين بناء الكملة العربية (القياس)، ومما يعنيه ذلك، في الوقت الراهن، أن هذا النوع من المصادر تصعب حوسبته، ويعْسُر تدريسه، ما لم نتوصل إلى القوانين التي يمليها دماغ المتكلم العربي على جهازه النطقي لتوليد هذه المصادر.

وقد دفعنا اشتغالنا في مجال اللسانيات التوليدية إلى تبني تصور رافض لوجود قضايا صرفية عربية لا تخضع للقياس، بحيث إن سماعها من المتكلم العربي سليقة كفيل بدفع الباحث إلى تعميق بحثه للوصول إلى القوانين الناظمة لقضية ما، فلو لم تخضع لقوانين اللسان العربي لكان كل عربي يتكلم بما شاء. ومن هذا المنطلق سعينا إلى إثارة إشكالات مصادر الأفعال الثلاثية، سعيا للتفكير في معالجتها وفق فرضيات جديدة تُسْتلهم من الأطر اللسانية الحديثة.

أولا– المصدر في اصطلاح الصرفيين العرب قديما:

يؤول بنا البحث في مصطلح المصدر في الدرس اللغوي العربي القديم إلى أن مفهومه يشهد غنى وتنوعا على مستوى التعريف. غير أننا لسنا بصدد تتبع نشأة هذا المصطلح وتطوره، وسنقتصر على بعض التعاريف التي نرى أنها ستُقرّب مفهومه باعتباره مقولة صرفية. ويمكن تصنيف التعاريف المقدمة للمصدر في الصرف العربي القديم حسب الآتي:

1- **المصدر هو اللفظ الدّال على الحدث الذي أُخِذ منه الفعل.**

تُبين العودة إلى كتاب سيبويه (ت180هـ) أنّ تعريف المصدر عنده هو: "اللفظ الدّال على الحدث الذي أُخِذ منه الفعل"؛ إذ قال في سياق بيان معنى الفعل في توظيف النحاة العرب له: «وأمّا الفعل، فأمثلة أُخِذت من لفظ أحداث الأسماء وبُنيت لما مضى، ولِما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع [...] والأحداث نحو: الضرب والحمد والقتل»[1] والمصدر، بمفهوم سيبويه، يضم شقين أساسين، أولهما "اللفظ الدال على الحدث"، وثانيها اعتبار المصدر أصل المشتقات.

يشير سيبويه هنا إلى الفرضية التي تبنّاها بصدد المصدر؛ وهي أنّ الفعل يشتقّ من المصدر، وأخذ بهذه الفرضية مجموعة من النحاة، أو ما يُعرف بالمدرسة البصرية في الفكر اللغوي العربي القديم، وعلى هذا الأساس يمكن فهم أصل تسمية هذه المقولة الصَّرفية بالمصدر؛ إذ نجد في شرح الرّضي على الكافية: «سمِّي مصدرا لكونه موضع صُدور الفعل»[2]. وحاول النحاة أن يجدوا لفرضيتهم الاشتقاقية سندا لغويا بناء على المعنى اللغوي للمصدر، فذهبوا للبحث عن الاستعمال اللغوي الذي يؤيد تصورهم؛ ويؤكد هذا الكلام قول ابن السراج (ت316هـ): «المصدر: الذي صدرت عنه الأفعال واشتقت منه»[3]. ولم يرق افتراض سيبويه، ومن نحا نحوه، إلى درجة الإجماع؛ حيث نجد له افتراضا مناقضا، تزعمته مدرسة الكوفة.

2- المصدر اسم مشتق من الفعل وفرع عليه.

يرى تصور ثان في الصرف العربي القديم أن هذه القضية الصرفية (المصدر) إنما سميت مصدرا، لكونها تشتق من الفعل، وهذا ما تجنح إليه مدرسة الكوفة، فتجعل الفعل أصلا للمصدر، نحو "ضرب ضربًا، وقام قيامًا"[4].

يتعذر، إذا، أن نُحَصِّل تصورا للمصدر في الصرف العربي القديم بمعزل عن التصورين (1) و(2)، وبصرف النظر عن أي التصورين أقرب لوصف هذه القضية الصرفية، فإنه وجب التفكير في مدى إمكانية تعميق فهمنا للمصدر بمعزل عن التصورين السابقين، فنتساءل: كيف نحدد مصطلحا واصفا لهذه القضية، وليس بالضرورة أن يمثل أيا من التصورين السالفين؟

يتضح أن مصطلح المصدر في الصرف العربي القديم نُظر إليه على مستوى التعريف من زاويتين تتعلقان ب"أصل الاشتقاق"، وقد أفرزتا تصورين مختلفين، تصور البصريين والكوفيين. إنما أوردنا هاته التعاريف لأنها أفرزت إشكالات جعلت مقولة "المصدر" تخرج عن كونها مقولة صرفية إلى قضية صرفية ذات إشكالات نرى أنها تتسم بالتعقيد.

ثانيا– إشكالات المصدر الصرف العربي القديم:

1- إشكال مصطلحي:

مَرَّ معنا أن التعريفات المقدمة للمصدر في الصرف العربي القديم تنم عن تصورين متضادين، وهو ما جعل المصدر يحمل لبسا دلاليا، فهو وليد تصور لهذه القضية الصرفية قبل أن يكون اصطلاحا لها. وبالعودة إلى التعريف (1) و(2) نجد لهما في الصرف العربي القديم نقاشا مطولا، بين "البصرة والكوفة"، إذ يقول الزجاجي (ت337هـ): «قال سيبويه وجميع البصريين: الفعل مأخوذ من المصدر سابق له»[5] وهو تصور (البصريين). أما الرأي (2) فقد استند إلى المعجم لتأكيد ما ذهب إليه من كون المصدر يشتق من الفعل، وحاول اعتبار المصدر اسم مفعول، وهو ما جعل الفراء يذهب إلى إن "المصدر" يقصد به اسم المفعول وليس اسم الفاعل، مستدلا على ذلك بأنه "وكما يُقَال: (مشرب عذب)، أَي: مشروب عذب"[6].

نستطيع القول إن التصورين معا يتمحوران حول الدفاع عن المصدر أهو اسم مكان أم اسم مفعول؟ وهما مرتبطان أساسا بقضية كبرى، يطلق عليها "أصل الاشتقاق" وهي أيضا من المسلمات في الصرف العربي القديم، وقد ارتبطت بالمصدر والفعل. واعتُدّت معطى استُدِلَّ على صحته، سواء عند من يرى أن المصدر أصل الاشتقاق، أو عند من يرى أن الفعل أصل الاشتقاق. الأمر الذي دفعنا إلى طرح التساؤل الآتي:

- ما المصطلح الذي كان سيطلق على هذه الظاهرة الصرفية لو لم تناقش في إطار أصل الاشتقاق؟

تفيدنا العودة إلى ما كتب عن المصدر في الصرف العربي القديم في تقصي المصطلحات التي تطلق على القضية الصرفية التي تعرف بالمصادر، ونذكر هذه المصطلحات كالآتي:

أ– مصطلح المصدر:

إن رغم كون مصطلح المصدر هو الذي أطلق على هذه القضية الصرفية في الدرس الصرفي العربي القديم فإن لهذا المصطلح استعمالات بمفاهيم مختلفة، منها الصريحة، والضمنية التي يمكن أن نستقيها من

سياق القول، ونجد لمصطلح المصدر توظيفا عند سيبويه في مواضع كثيرة في الكتاب نذكر منها على سبيل المثال قوله: "وإنَّما جُعِل في الزمان أقوى لأنَّ الفعلَ بُنِي لما مضى منه وما لم يمض، ففيه بيانُ متى وقع، كما أنّ فيه بيان أنه قد وقع المصدرُ وهو الحَدَثُ. والأماكنُ لم يُبْنَ لها فعل، وليست بمصادر أُخِذَ منها الأمثلة"[7]. فسيبويه يُعرف المصدر بكونه الحدث، وقد استقى هذا المفهوم من خلال عقده مقارنة بين مقولتي المصدر والفعل، فرأى أن الفعل دال على زمن، كما أنه يدل على الحدث الذي اشتق منه، وهو الحدث.

وتجدر الإشارة إلى أن سيبويه يطلق المصدر كذلك على ما يعرف في الدرس الصرفي العربي "بالمصدر الميمي" حيث يقول: "فإذا أردت المصدر بَنَيته على مفعل، وذلك قولك: إن في ألف درهم لمضربا؛ أي لضرباً. قال الله عز وجل: " أين المفر "، يريد: أين الفرار"[8]. وهو المفهوم نفسه الذي نجده عند الفراء، في قوله: "ومن أراد المصدر فتح العين. مثل المضرب والمضرب والمدب والمدب والمفر المفر فإذا كان يفعل مفتوح العين آثرت العرب فتحها في مفعل، اسما كان أو مصدرا"[9]. كما وظفه الفراء بمفهوم ما يعرف بالمصدر الصناعي؛ وهو ما نستشفه من قوله: "سمع الكسائي العرب تقول: فعل ذلك في وليديته يريد: وهو وليد أي: مولود، فما جاءك من مصدر لاسم موضوع، فلك فيه: الفعولة، والفعولية"[10]. والمثير للانتباه عند الفراء (207هـ) أنه يوظف مصطلح المصدر للدلالة على بعض الأسماء، وذلك في قوله: "وكل مصدر اجتمع بعضه إلى بعض مثل القماش والدقاق والغثاء والحطام فهو مصدر. ويكون في مذهب اسم على هذا المعنى كما كان العطاء اسما على الإعطاء، فكذلك الجفاء والقماش لو أردت مصدره قلت: قمشته قمشا"[11].

ونجد المصدر عند المبرد لا يختلف عن الاسم إلا في كون المصدر يدل على فعله، وهذا ما يدل عليه قوله: "واعلم أن المصادر كسائر الأسماء، إلا أنها تدل على أفعالها"[12]. ويتأمل المبرد طبيعة دلالة المصدر فيجده هو الدال على فعل الفاعل حقيقة، فاصطلح عليه "المفعول الصحيح"، يقول: المصدر هو المفعول الصحيح ألا ترى أنك إذا قلت ضربت زيدا أنك لم تفعل زيدا وإنما فعلت الضرب فأوصلته إلى زيد وأوقعته به لأنك إنما أوقعت به فعلك"[13]. أما ابن جني فيعود إلى تعريف سيبويه ويضيف إليه تحديدا آخر بقوله: "واعلم أن المصدر كل اسم دل على حدث وزمان مجهول. وهو وفعله من لفظ واحد، والفعل مشتق من المصدر"[14].

ويحاول ابن مالك أن يصوغ تعريفا جامعا للمصدر، فيقول: "المصدر اسم دال بالأصالة على معنى قائم بفاعل، أو صادر عنه حقيقة أو مجازا أو واقع على مفعول. وقد يسمى فعلا وحدثا وحدثانا. وهو أصل الفعل لا فرعه خلافا للكوفيين، وكذا الصفة خلافا لبعض أصحابنا. وينصب بمثله أو فرعه أو بقائم مقام أحدهما"[15]. وقول ابن مالك يحتاج إلى وقفة تأملية لأنه يختزل جل تصورات من سبقوه، كما يدل على تصوره للمصدر أيضا، فقوله "المصدر اسم" هو تعبير عن موقع المصدر ضمن أقسام الكلم. أما قوله: وقد يسمى فعلا وحدثا وحدثانا فإشارة إلى المصطلحات الأخرى التي تطلق على المصدر في الدرس الصرفي العربي القديم، والتي سنقدمها كالآتي:

ب–مصطلح الفعل:

نجد مصطلح الفعل عند الصرفيين الأوائل أمثال سيبويه الذي يقول: "فإذا أرادوا الفعل على فعلت قالوا: حصدته حصداً، وقطعته قطعاً، إنما تريد العمل لا انتهاء الغاية"[16]. فنلاحظ أن الفعل هنا عند سيبويه لا يقصد به فعل حصدته، في المثال الذي قدمه، إنما يريد "حصدا"، وهو الأمر نفسه عند الفراء، إذ قال: "...وسواء في مذهب مصدر. فإخراجهم إياه إلى الفعل كإخراجهم مررت برجل حسبك من رجل إلى الفعل"[17].

ت–مصطلح الحدث:

أسْلفنا أن سيبويه يجعل مصطلح المصدر مرادفا لمصطلح الحدث، وكذلك الشأن بالنسبة لابن جني؛ حيث يقول عن لفظة "الانطلاق": "لِأَن الانطلاق حدث"[18]. كما وظفه ابن يعيش في قوله: "أنَّ المفتوحة واسمها وخبرها في حكم الحدث"[19]، وهو اصطلاح يدل على الدلالة التي تتضمنها صيغة المصدر في الصرف العربي.

ث–مصطلح اسم الحدث:

نجد مصطلح اسم الحدث مرادفا لمصطلح المصدر عند ابن سيده في قوله: "إن المصدر اسم الحدث الذي تصرف منه الأفعال نحو الضرب تصرف منه ضرب يضرب وسيضرب"[20] فيتضح أن المراد باسم الحدث ما يطلق عليه المصدر. غير أنه يطلق كذلك على المصدر الميمي، وهو ما يقصده ابن الحاجب بقوله: "والمشتق من اسم الحدث الذي اشتق منه العامل كـ"مقعد" و"مقعد" من نحو قولك: "اقعد مقعد المناجي"[21].

ج– مصطلح اسم الحدثان:

وهو اصطلاح وحيد تفرد به سيبويه، في قوله: "واعلم أن الفعل الذي لا يتعدى الفاعل يتعدى إلى اسم الحدثان الذي أخذ منه"[22]. ولم نعثر على توظيف هذا المصطلح بهذا المفهوم عند غيره من الصرفيين واللغويين.

ح- مصطلح اسم الفعل:

وظف المبرد مصطلح "اسم الفعل" باعتباره مفهوما للمصدر، وذلك في قوله: "اعلم أنه لا ينتصب شيء إلا على أنه مفعول أو مشبه بالمفعول في لفظ أو معنى والمفعول على ضروب فمن ذلك المصدر وهو اسم الفعل وهو مفعول صحيح لأن الإنسان يفعل واسم فعله ذلك المصدر"[23] فهو ينظر إلى الدلالة المصاحبة للمصدر، من حيث كونه يشير إلى اسم فعل الفاعل، وهو بذلك مفعول. ويوضح الزجاجي هذا الاتجاه أكثر، لما رأى أن"الدليل على أن الفعل مأخوذ من المصدر أن المصدر اسم الفعل"[24]. وهو ما يوضحه الصرافي كذلك باعتماد أمثلة توضيحية؛ فالكلام عنده "اسم الفعل المصرّف من الكلم، كما أن النعل الملبوسة اسم ذات الملبوس، والانتعال والتنعيل والإنعال، وما أشبهه اسم الفعل"[25]، فيرى أن صيغة افتعال، وتفعيل، وانفعال تدل على ما يعرف في الصرف العربي بالمصدر، وما يطلق عليه الصرافي اسم الفعل.

خ- مصطلح اسم المعنى:

يذكر السيوطي مصطلح "اسم المعنى" ويجعله مرادفا للمصدر، في سياق حديثه عن حالة تعذر الاشتقاق من المصدر، "وكما قال البلقيني: إنما يصار إلى الاشتقاق من اسم العين عند تعذر الاشتقاق من اسم المعنى، وهو المصدر"[26] ونجد هذا المصطلح أيضا عند الرضي في قوله: "لأنه لو كان بعد اسم معنى لم يحتج إلى إضمار فعل"[27]. ومفهومه عند المرادي يتسع ليشمل المصدر واسم المصدر، يقول: "اعلم أن اسم المعنى الصادر عن الفاعل كالضرب، أو القائم بذاته كالعلم، ينقسم إلى مصدر واسم مصدر"[28].

د- مصطلح المثال:

نجد مصطلح "المثال" عند ابن سيده في كتابه المخصص، وهو مصطلح يدل على القائمة بين المصدر والفعل "والمصدر للفعل كالمادة المشتركة ولذلك سمته الأوائل مثالا"[29]

لقد أوردنا هذه المصطلحات، لنبين أن مصطلح "المصدر" ليس المصطلح الوحيد الذي أطلق على هذه القضية الصرفية، ولا يعني ذلك أن تعدد المصطلحات راجع إلى فترة زمنية لم ترتق فيها هذه

القضية الصرفية إلى مستوى النضج فيطلق عليها مصطلح واحد، ومبرر ذلك كون هذه المصطلحات تختلف زمانا ومكانا، عند من أوردوها.

ثم إن انتقاء مصطلح المصدر عند المتأخرين من القدامى الصرفيين، وكذلك الصرفيين المحدثين، يدل على ترجيح تصور يرى أن ثمة علاقة بين الفعل وهذه القضية الصرفية، لذلك اصطُلح عليها بالمصدر. وهذه العلاقة هي "التعالق بين صيغتي الفعل والمصدر"، والتي سنعدها فرضية، لأننا لم نختبر بعدُ مدى صحتها، كما أنها لم تُجْدِ في حل الإشكال الذي تطرحه هذه القضية، وهو إشكال التعدد، إذ لا نستطيع أن نجد تقابلات أحادية أو ثنائية تنضبط لقانون ما بين المصادر والأفعال. وبناء البحث الصرفي على فرضيات لم نَختَبِر مدى صحتها سيؤدي إلى تناسل الإشكالات، وتعقيد القضية الصرفية. وهذا ما يجعلنا نُشَكِّك في "التعالق بين صيغتي الفعل والمصدر". بطرح تساؤلات من قبيل:

- **كيف يمكن تفسير اعتماد الصرفيين العرب القدامى على الفعل لضبط الصيغ المصدرية؟**
- **ألا يمكن أن يكون التعالق بين الفعل والمصدر افتراضا؟**
- **ما التعالقات الممكنة لرصد كيفية تشكيل الصيغ المصدرية؟**

نعتقد أنه يتوجب علينا الكشف عن الإشكالات التي تطرحها المصادر الثلاثية المجردة في اللسان العربي، باعتبارها صميم بحثنا، وهي إشكالات سنحاول معالجتها، كالآتي:

2- إشكال تعالقي:

تجدر الإشارة إلى أن "التعالق بين صيغتي المصدر والفعل" ليس مرتبطا باللسان العربي وحده، بل عمل به الصرفيون القدامى في معالجة المصدر في الألسن السامية، ما جعل ونفسون يقول بنظرية العقلية الفعلية في الألسن السامية؛ «أي أن لأغلب هذه الكلمات في هذه اللغات مظهرا فعليا حتى في الأسماء الجامدة، والألفاظ الدخيلة التي تسربت من اللغات الأعجمية، فقد أخذت هذه الكلمات مظهرا فعليا أيضا»[30] وغالبا ما تضيف هذه الألسن بعض اللواحق والزوائد على صيغة الفعل لصياغة باقي الصيغ الصرفية، أو ما يعرف في الصرف العربي "بباب المشتقات".

لم يكن اللسان العربي هو الوحيد الذي بنى قواعده على هذا التعالق، بل هناك ألسن سامية لم تطرح فيها فرضية التعالق أي إشكال، وهي الألسن التي يمكن وصفها بأنها لا تشهد تنوعا على مستوى الصيغ المصدرية، كاللسان الأكادي. غير أن اللسان العربي لم يخضع للفرضية الصرفية المعتمدة في باقي الألسن السامية التي تزعم وجود علاقة تعالق بين صيغتي الفعل والمصدر. ويمكن وصف هذه الفرضية القائمة على

وجود تعالق صِيغي بين المصدر والفعل، بكونها تفترض وجود قائمة من صيغ الأفعال مقابلة لمثيلاتها من صيغ المصدر، مثل "ضَرَب في مقابل ضَرْب، وَصَعِدَ في مقابل صُعُود..."ومن ثمة استنتاج القوانين التي تفسر توليد المصدر في اللسان العربي، ونجد قواعد من قبيل "إذا كان الفعل على صيغة كذا فإن صيغة المصدر هي كذا" ، إلا أن نتائج هذه الفرضية سجلت إشكالات يمكن اختزالها في الآتي:

- تَقابُل متعدد؛ أفعال تقابل مصدرا واحدا، ومصادر تقابل فعلا واحدا.
- مقابِل فارغ؛ فعل بدون مصدر، ومصدر بدون فعل.

يمكن عد هذه الإشكالات الدليل على التشكيك في الفرضية القائمة على التعالق بين الفعل والمصدر، والتي نجحت في التقعيد لباقي الصيغ الصرفية المندرجة تحت باب المشتقات، ويبقى الإشكال المطروح في اللسان العربي، باعتماد فرضية التعالق، كون أغلب الصيغ المصدرية الثلاثية سماعية، أي لا تحكمها القواعد التي استنبطت من التعالق بين الصيغتين، وهذا ما سيجعلنا نتعرض لأشكال القياس والسماع في المصدر في الصرف العربي القديم؛ فالتصور العربي القديم للمصدر احتفظ بالفرضية نفسها، وبحث عن حلول لنتائجها وإشكالاتها. ونفكر في طرح سؤال جوهري، وهو: هل الإشكال راجع إلى عدم صحة الفرضية أم إلى طبيعة المصدر في اللسان العربي؟

3- إشكال القياس والسماع في المصدر الثلاثي المجرد:

أسفرت نتائج اعتماد التعالق بين المصدر والفعل في استنباط قواعد تضبط المصدر في الصرف العربي عن إشكال كبير يسِم درس المصدر، الثلاثي المجرد خاصة، ويُعرف بكون أغلب الصيغ المصدرية لا تنضبط للقواعد الموضوعة سلفا، بناء على افتراض تعالق بين الصيغتين؛ الأمر الذي يطرح إشكال عدم خضوع الصيغ المصدرية للفرضية نفسها التي نجحت مع باقي المشتقات في أغلب الألسن السامية، ويمكن وصف أهم ما توصلت إليه هذه الفرضية في الدرس الصرفي العربي بغلبة السماع على القياس في درس المصادر الثلاثية المجردة.

لقد أملى هذا التعالق بين الفعل والمصدر على الصرفيين العرب القدامى أن يقارنوا بين صيغ الفعل وصيغ المصدر إيمانا منهم بوجود علاقة بينهما، إلا أن ذلك أدى إلى عدم خضوع صيغ المصدر لهذا الإجراء. ولم يدخر القدماء العرب جهدا في البحث عن حلول لهذا الإشكال، ففكروا في النظر في طبيعة صيغ الفعل. ولما كانت صيغ الفعل الثلاثي هي الصيغ التي أبت الخضوع "للقياس"[31] حاول الخليل أن يجد لها مخرجا يخرجها من خانة "السماع" معتمدا على فرضية "الأصل والفرع"، فبعد أن نظر في اسم المرة

من الصيغ الفعلية الثلاثية، ووجد أنها تصاغ على صيغة "فَعْلَة" كخرج خَرْجَة، وضَرَب ضَرْبة...افترض "أن تكون صيغة المصدر جمعا لاسم المرة، كتمرة وتمر، ونخلة ونخل، وما دام المصدر يدل على الجنس فإن تمرة شبيهة ضرْبة، وخرْجة، ولذلك فإن صيغة فَعْل، صيغة أصلية مقيسة للمصادر الثلاثية، وباقي الصيغ فروع لها"[32] إلا أن الخليل لم تتجاوز عنده هذه "الفكرة" حدود الافتراض، ولم يُتبعها بمحاولة للبحث في العلاقات بين صيغَة فَعْل (الأصل)، وباقي الصيغ (الفروع).

وبحث سيبويه بدوره في مدى إمكانية جعل صيغ الفعل الثلاثي خاضعة للقياس، أو على الأقل وجود إمكانية اختزالها، وحين لم يُجْد معه ربط صيغ المصدر بصيغ الفعل، حاول أن يفكر في دلالة صيغ الفعل فقال: «وقد جاؤوا بالفَعَلَان في أشياء تقاربت، وذلك: الطوفان، والدوران، والجولان، شبهوا هذا حيث كان تقلبا وتصرّفا بالغليان والغثيان، لأن الغليان أيضا تقلب ما في القدر وتصرفه؛ وقد قالوا: الجَوْل والغَلْي، فجاؤوا به على الأصل، وقالوا: اللّمْع، والخطْر كما قالوا: الهَدْر، فما جاء منه على وزن "فَعْل" فقد جاء على الأصل»[33] فقد افترض أن تكون دلالة الفعل مُعِينة على تقليص الصيغ المصدرية السماعية، إلا أن هذه الفرضية تتعلق بصيغة واحدة (فَعلان) وهي لا تنقص من عدد الصيغ المصدرية الثلاثية السماعية شيئا إذا علمنا أن صيغ الثلاثي المجرد تصل إلى سبع وستين صيغة[34].

وذهب المبرد (ت275هـ) إلى استحالة خضوع صيغة الفعل الثلاثي للقياس؛ فيقول: «اعلم أن هذا الضّرب من المصادر يجيء على أمثلة كثيرة بزوائد وغير زوائد؛ وذلك أن مجازها مجاز الأسماء، والأسماء لا تقع بقياس»[35] فيتضح من قوله أن مسألة قياس هذا النوع من المصادر، أصبحت معطى حقيقيا، لا مجرد افتراض يحتمل الصحة والخطأ، فدلالة "اعلم" قطْع باستحالة القياس، غير أن العلة المقدمة لبرهنة هذا اليقين تبدو أنها أقرب إلى فلسفة اللغة، وتحمل نوعا من التناقض، فإذا صحّ أن علة عدم قياس هذا النوع، هو كون المصادر أسماء، والأسماء لا تخضع لقياس، فإن ما جاء مقيسا من المصادر ينقض هذه العلة، وكأن المبرد استحضر هذا "ففسر قياس مصادر الرباعي، بثبات الأفعال الرباعية، وتغير الأفعال الثلاثية"[36]

يتضح أن بناء قواعد المصدر في البحث اللغوي العربي القديم، انطلق من التعالق بين صيغتي الفعل والمصدر، بغض النظر عن أصل فكرة هذا التعالق، أهو محاكاة لما فعل إخوانهم في اشتقاق المصدر من صيغة الفعل، أم هو اجتهاد؟ ولا نملك معلومات علمية كافية لتبني أحد الخيارين، إلا أن الشيء الذي يستطيع الباحث أن يصرح به هو كون التعالق بين الصيغتين مجرد افتراض. لكن السؤال الذي يطرح نفسه

هو: هل تم البحث في علة عدم خضوع الصيغ المصدرية للقياس الصرفي العربي القديم؟ ثم هل العلة راجعة إلى عدم نجاعة فكرة وجود تعالق بين الصيغتين بدءا أم إلى طريقة اشتغال هذا الافترض؟

4- أصل الاشتقاق:

كانت نتائج الدرس الصرفي العربي القديم قائمة على افتراض وجود علاقة اشتقاقية بين صيغ الفعل وباقي الصيغ التي تندرج ضمن الاسم، أو ما يطلق عليه في الصرف العربي "باب المشتقات" وقد قدم هذا الافتراض نتائج إيجابية بخصوص جملة من الصيغ الصرفية، مثل اسم الفاعل واسم والمفعول، وجمع المذكر والمؤنث...غير أنه بقيت بعض القضايا عالقة مثل قضية جمع التكسير، والمصادر الثلاثية المجردة. أما بخصوص المصادر الثلاثية المجردة، التي نحن بصددها، فقد شكل ذلك الافتراض الموضوع سلفا إشكالين، أولهما إشكال عدم خضوع هذا النوع من المصادر للقياس، أو بعبارة أخرى لم يقدم ذلك الافتراض نتائج تقربنا من فهم كيفية تشكيل المصادر الثلاثية المجردة. وثانيهما إشكال أصل الاشتقاق؛ إذ ذهب بعض الصرفيين إلى أن المصدر هو الذي يشتق من الفعل، وهو تصور من يُعرف في الدرس الصرفي العربي بتصور"الكوفيين"، وتصور مخالف يرى أن الفعل هو الذي يشتق من المصدر، وهو مذهب "البصريين".

أما بخصوص الإشكال الأول فهو يتطلب دراسة تسعى إلى محاولة تعميق فهمنا اللساني لكيفية توليد هذا النوع من المصادر، وذلك من خلال فحص الإشكال الذي أقره الدرس الصرفي العربي القديم، ومساءلة الفرضيات التي وضعها هذا الدرس، قبل الاستلهام بتصور وإطار نظري لساني لمقاربة هذه القضية أملا في التوصل إلى كيفية توليد هذا النوع من المصادر.

أما الإشكال الثاني فقد قدم كل صرفي ما يراه مناسبا لتأكيد مذهبه بخصوص أيهما يشتق من الآخر، وهي مسائل تدرس في أبواب الخلاف بين البصريين والكوفيين في كتب الصرف العربي قديما، وحديثا[37]، وجدير بالذكر أن تلك الحجج لا تستند إلى اللغة، بل تبقى مجرد تخمينات وافتراضات، مثل قول ابن جني: "وإنما يعني القوم بقولهم أن الاسم أسبق من الفعل أنه أقوى في النفس، وأسبق في الاعتقاد من الفعل، لا في الزمان.. فأما الزمان فيجوز أن يكونوا عند التواضع قدموا الاسم قبل الفعل، ويجوز أن يكونوا قدموا الفعل في الوضع قبل الاسم..."[38] لا ندري ما يعود عليه الضمير في كلام ابن جني، فإذا كان يقصد بضمير الجماعة في (كانوا، وقدموا) العرب، فذاك ضرب من الافتراض، لا سبيل لتأكيده أو نفيه، كما أنه لا يضيف للبحث العلمي قيمة تذكر. أما إن كان يقصد الصرفيين العرب الأوائل فإن ذلك

تصريح بتصرفهم في اللسان العربي، وذلك مما ليس من عمل الصرفي، الذي يقتضي، فيما يقتضيه، وصف المعطيات العربية وتصنيفها للتوصل إلى القوانين الناظمة للمفردة العربية.

خاتمة:

نخلص من خلال ما سلف إلى نتائج يمكن صياغة أبرزها كالآتي:

- أبرز الإشكالات التي يطرحها المصدر في الصرف العربي القديم تنطلق من مصطلح "المصدر" ذاته بحيث يحمل تصورا مفترضا، لا معطى قائما في اللسان العربي، ولعل أول ما يقتضيه الافتراض احتمال الصواب والخطأ؛ فيمكن أن يُحمل على جعله الأساس الذي بُنيت عليه القواعد التي أثارت الإشكالات الأخرى، أو أسهمت فيها بشكل ما، فالمصدر سواء أكان اسم مفعول أو اسم مكان لا ينفي وجود علاقة بين الفعل والمصدر، وهو الإشكال الثاني الذي يطرح نفسه.
- التعالق بين صيغتي الفعل والمصدر أفضى إلى التساؤل عن كيفية تفسير التقابل المتعدد؛ تعدد صيغ المصدر في إطار تقابلها لصيغة فعلية واحدة، أو العكس، ثم التقابل الفارغ؛ ونعني به وجود أفعال بدون مصادر ومصادر بدون أفعال.
- فرضية التعالق لم تسهم في تحليل قضية المصدر، وهو ما دفعنا للتساؤل: ألا يمكن افتراض كون كل من الفعل والمصدر مقولة صرفية مستقلة بذاتها؟ وإذا صح ذلك فإن علاقة التعالق والاشتقاق غير قائمة بين المقولتين الصرفيتين.
- أغلب صيغ المصدر سماعية؛ أي أن المصدر لا يخضع للقوانين التي خضعت لها باقي المشتقات، رغم محاولات القدامى لإيجاد حلول لهذا الإشكال، لكنها حلول لا تخرج عن وجود علاقة تعالق واشتقاق بين المصدر والفعل، مستعينين بدلالة الفعل وتعديه ولزومه، وصحته واعتلاله، وتجرده وزيادته.

ونحتاج لحل الإشكالات التي تطرحها مصادر الأفعال الثلاثية في الصرف العربي إلى:

- ضرورة تمحيص طبيعة العلاقة القائمة بين الفعل المصدر في اللسان العربي.
- افتراض كون المصدر مقولة صرفية مستقلة عن مقولة الفعل، ومن ثمة البحث في العناصر المشَكِّلة لها، لتحديد طبيعتها، وخصائصها.
- تحديد طبيعة العلاقات القائمة بين طبيعة الجذر وصيغ المصدر.

- فحص السمات التركيبية والدلالية لصيغ المصدر.

ولن يتأتى ما سبق، في نظرنا، إلا من خلال بناء قاعدة بيانات تتضمن معطيات المعاجم العربية، وفق خطة عمل تتغيى تحديد العلاقات القائمة بين الجذر والصيغة والدلالة، التركيبية والمعجمية، والصوتية، وهي علاقات ستتجلى للباحث إذا فحص السمات المميزة للعناصر المشكلة للمصدر.

هوامش:

1 – سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، (1988)، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، 12/1.

2 – الرضي الاستربادي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تحقيق يوسف حسن عمر، (1975)، مؤسسة الصادق (طهران)، 399/3.

3 – ابن السراج: الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، (دت)، مؤسسة الرسالة، (لبنان)، 122/1.

4 – ينظر: أبو البركات الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، (2003)، المكتبة العصرية، (لبنان)، 190/1.

5 – الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك، (1986)، دار النفائس (بيروت)، ص 56 .

6 – ابن الوراق: علل النحو، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، (1999)، مكتبة الرشد، (الرياض)، ص360.

7 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 36/1.

8 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 87/4.

9 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 148/2.

10 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 137/3.

11 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 62/2.

12 – المبرد: المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، (دت)، عالم الكتب، (بيروت)، 267/3.

13 – المبرد: المقتضب، مرجع سابق، 122/2.

14 – ابن جني: اللمع في العربية، تحقيق: فائز فارس، (دت)، دار الكتب الثقافية، (بيروت)، ص48.

15 –ابن مالك: شرح تسهيل الفوائد، تحقيق: د. عبد الرحمن السيد، د. محمد بدوي المختون، (1990)، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 187/2.

16 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 12/4.

17 – الفراء، معاني القرآن، أحمد يوسف النجاتي، وآخرون، (دت)، دار المصرية للتأليف والترجمة (مصر)، 222/2.

18 – ابن جني: اللمع في العربية، مصدر سابق، ص233.

19 – ابن يعيش: شرح المفصل، قدم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، (2001)، دار الكتب العلمية، (بيروت)، 529/4.

20 – ابن سيده: المخصص، تحقيق خليل إبراهم جفال (1996)، دار إحياء التراث العربي (بيروت)، 278/4.

21 – ابن مالك: شرح الكافية الشافية، حققه وقدم له: عبد المنعم أحمد هريدي، (1982)، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، (مكة المكرمة)، 676/2.

22 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 34/1.

23 – المبرد: المقتضب، مصدر سابق، 299/4.

24 –الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، مصدر سابق، 56.

25 – السيرافي: شرح كتاب سيبويه، تحقيق: أحمد حسن مهدلي، علي سيد علي، (2008)، دار الكتب العلمية، بيروت، (لبنان)، 12/1.

26 – السيوطي: حاشية السيوطي على تفسير البيضاوي، (2005)، جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين (المملكة العربية السعودية)، 139/1.

27 – ابن مالك: شرح الكافية الشافية، مصدر سابق، 665/2.

28 – المرادي: توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، شرح وتحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، (2008)، دار الفكر العربي، (مصر)، 845/2.

29 – ابن سيده: المخصص، مصدر سابق، 287/4.

30 – إسرائيل وفنسون، تاريخ اللغات السامية، (1929)، مطبعة الاعتماد، (مصر)، ص14.

31 – أي وجود علاقة بين صيغة الفعل وصيغة المصدر، فتكون كل صيغة فعلية لها صيغة أو صيغ مصدرية محددة، كأن تقول كل فعل على وزن فَعَل، يفْعِل، فمصدره هو فَعْل مثل ضَرَبَ، يَضْرِبُ/ضَرْب

32 – ينظر، ابن جني، المنصف، (1954)، دار إحياء التراث القديم، (بيروت)، 179./1

33 – سيبويه: الكتاب، مصدر سابق، 15/4.

34 – ينظر في هذا الصدد دراسة أنجزتها آمنة صالح الزعبي، حاولت أن تتقصى الصيغ الثلاثية المجردة في أمهات المعاجم العربية، وهي بعنوان: مصادر الأفعال الثلاثية في اللغة العربية: دراسة وصفية تاريخية، (1996)، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، (عمان).

35 – المبرد: المقتضب، مصدر سابق، 122/2

36 – المبرد: المقتضب، مصدر سابق، 122/2

37 – نذكر على سبيل المثال كتاب الإنصاف في مسائل الخلاف لأبي البركات الأنباري.

38 – ابن جني، الخصائص، (دت)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، 32/2.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 89 - 112 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

إشكاليّة تيسير المصطلح النّحوي وارتباطه بتيسير تعليم النّحو في التّعليم ما قبل الجامعي– عبد الرّحمان الحاج صالح أنموذجا –

The Problem of Facilitating the Grammatical Term and its Relation to Facilitating Grammar in Pre-university Education - Abd al-Rahman al-Haj Saleh as a Model-

Nadia SEBBANE [1] / نادية صبّان [1] *

Dr.Boualem TAHRAOUI [2] / بوعلام طهراوي [2]

مخبراللّغة العربيّة العلميّة والتّعليميّة

جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة– (الجزائر)

University Akli Mohand Oulhadj- Bouira- Algeria

n.sebbane@univ-bouira.dz [1] / tahraouib62@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/01	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تعدّ مسألة تيسير المصطلح النّحوي من الإشكالات التي شغلت الباحثين في العصر الحديث، وقد ارتبطت بدعوات تيسير النّحو، واتفقت محاولات الباحثين على ضرورة تيسير المصطلح النّحوي الموروث.

و(الحاج صالح عبد الرّحمان)من الباحثين الذين تفرّدوا بآرائهم فجمعوا فيها بين الأصالة العربيّة واللّسانيّات الغربيّة. وقد أطّر هذا الموقف جميع أعماله اللّغويّة ومنها موضوع التّيسير النّحوي. إذ رفض أن يطعن في التّراث النّحوي العربي، وأن يتعرّض في أصوله ومصطلحاته إلى الحذف أو الاستبدال؛ لأنّ ما يُيسر هو طريقة تعليمه.

ويبحث هذا المقال في إشكاليّة تيسير المصطلح النّحوي عند الحاج صالح، من خلال ما أثبته من مفاهيم أصيلة في النّظريّة الخليليّة الحديثة.

الكلمات المفتاح : تيسير النّحو، مصطلح نحوي، تيسير تعليم النّحو، تعليميّة، الحاج صالح عبد الرّحمان.

Abstract :

The issue of facilitating the grammatical terms is one of problems that preoccupied researchers in the modern era , and it has been linked to calls for facilitating grammar, and the attempts of researchers agreed on the necessity of facilitating the inherited grammatical term.

Al –Hajj Saleh Abd al-Rahman is one of the researchers who were unique in their opinions , combining Arabic originality with Western linguistics. This position

* نادية صبّان n.sebbane@univ-bouira.dz

framed all his linguistic works, including the topic of grammatical facilitation ; He refused to challenge the Arabic grammatical heritage, and to subject its origins and terminology to deletion or replacement ;Because what makes easy is the way it is taught.

This article examines the problematic of facilitating the grammatical term for Hajj Saleh , and the authentic concepts that the proved through the Neo-Khalilian theory.

Keywords: Facilitating the grammar, The grammatical term, Facilitating the teaching of grammar, The didactic, Al- Hajj Saleh Abd Al-Rahman.

أوّلا– المقدمة:

تعتبر مسألة تيسير النّحو من القضايا التي شغلت بال اللّغويين والباحثين العرب في العصر الحديث، وقد ازدادت حدّتها مع تعالي صيحات المتعلّمين من النّحو، وانتشار البحوث والمناهج اللّسانيّة الغربيّة. وأخذت هذه المسألة أبعادا مختلفة أطّرتها التّصوّرات النّظريّة والمنطلقات الفكريّة لكلّ باحث. وتفرّقت محاولات هؤلاء الباحثين مذاهب شتّى لا يجمعها إلّا رابط واحد؛ وهو أنّ بالنّحو عيوبا وجب إصلاحا. وبين هذا وذاك غدا النّحو عرضة لهجمات الباحثين باختلاف مشاربهم الفكريّة ومناهجهم اللّغويّة. وأثناء هذه المحاولات تعرّضوا للمصطلح النّحوي بالنّقد والنّقض والتّيسير باعتباره مفتاحا لهذا العلم. وكيف لا يكون له نصيب من التّيسير؟ والمصطلحات مفاتيح لعلومها بها تُكشف المغاليق، وتولج العلوم، يحتاجها الباحث والمتعلّم على حدّ سواء.

ويعدّ(الحاج صالح عبد الرّحمان) من الباحثين المحدثين الذي قدّموا آراء قيّمة في مسألة تيسير النّحو، تأتّت له من نقده لمحاولات الباحثين التّيسيريّة، ومن منهجه المتميّز القائم على الموضوعيّة في التّعامل مع التّراث النّحوي العربيّ من جهة، واللّسانيّة الغربيّة من جهة أخرى. وبفضل هذا الموقف الوسط استطاع أن يحفظ للتّراث النّحوي مكانته وأصالته، وأن يعترف للّسانيّات الغربيّة بفضلها وأهميتها أيضا.

وقد كان المصطلح النّحويّ من الأبواب التي تناولها(الحاج صالح) في تصدّيه للتّيسير النّحوي، باعتباره لا ينفصل عن علمه؛ بل هو أداته الأولى ومفتاحه. لكنّ الملفت للنّظر في تعاطي(الحاج صالح) مع قضيّة تيسير المصطلح النّحوي أنّه لم يفصله عن نظريته النّحويّة المتكاملة. ولا نغالي إذا قلنا: إنّه لم يقم ببتره عن النّظريّة اللّغويّة الشّاملة؛ باعتباره تناول مسألة تيسير المصطلح النّحويّ خاصّة، ومسألة تيسير النّحو عامّة

من زاويّة تعليميّة بحتة ترتبط بقضيّة أشمل وهي قضيّة تعليم اللّغة العربيّة وإكساب المتعلّمين ملكتها بعيدا عن تيسير النّظريّة النّحويّة التي رفض أن تطالها أيدي الميسّرين.

1-إشكاليّة البحث وفرضياته: لما كان المصطلح النّحوي جزءا لا يتجزأ من النّحو. فإنّ هذه العلاقة قد دفعتني إلى تأسيس هذه الدّراسة على مساءلة مهمّة وهي: ما طبيعة التّصوّر الذي أقام عليه(الحاج صالح) تيسيره للمصطلح النّحوي؟ ثمّ ما علاقة تيسير المصطلح النّحوي عند(الحاج صالح) بتيسير النّحو عموما؟ وكيف يمكن استثمار مسألة تيسير المصطلح النّحوي في تيسير تعليم النّحو العربيّ من وجهة نظر(الحاج صالح)؟

2-منهج البحث: اعتمدتُ في هذه الدّراسة على المنهج الوصفيّ التّحليليّ القائم على وصف الظّاهرة وتحليلها بهدف الوقوف على طبيعة تيسير المصطلح النّحوي وعلاقته بتيسير النّحو كما تجسّد في أعمال(الحاج صالح) وأسّس له من خلال بعض مفاهيم النّظريّة الخليليّة الحديثة.

3-أهميّة البحث: يكتسي هذا البحث أهميّة بالغة باعتباره يعالج بابا من أبواب النّحو؛ وهو باب المصطلح النّحويّ وما يتعلّق بتيسيره بغية تيسير النّحو عموما. ولذلك فإنّ هذه الدّراسة تهدف إلى:

- بيان طبيعة التّيسير الذي أقام عليه(الحاج صالح)أعماله المتعلّقة بتيسير المصطلح النّحويّ.
- بيان الأسس والمعايير التي يقوم عليها تيسير المصطلح النّحويّ عند(الحاج صالح)
- محاولة تقييم المحتويات النّحويّة في مختلف مراحل التّعليم العام انطلاقا من الأسس التّيسيريّة التي نبّه إليها(الحاج صالح عبد الرّحمان).

ثانيّا – المصطلح النّحوي:

1-تعريف المصطلح:

أ-تعريف المصطلح لغة:

المصطلح في اللّغة من مادة(ص ل ح)، وتجمع المعاجم العربيّة على أنّه ضدّ الفساد. يقول ابن منظور"الصّلاح: ضدّ الفساد. صلح يصلَحُ ويصلُح(...). والإصلاح نقيض الفساد"[1]. وجاء في معجم العين"الصّلاح: نقيض الفساد، ورجل صالح في نفسه ومصلح في أعماله وأموره. والصّلح: تصالح القوم بينهم"[2]. فالمتتبّع لمادة(ص ل ح) يجد أنّها تدور في معنى واحد، وهو نقيض الفساد.

ب- تعريف المصطلح اصطلاحا:

أمّا عن المصطلح في الاصطلاح، فيقول الجاحظ(ت255 ه)"وهم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء. وهم اصطلحوا على تسميّة ما لم يكن له في لغة العرب اسم. فصاروا في ذلك سلفا لكلّ خلف وقدوة لكلّ تابع"[3]. فالعرب قد ابتدعت ألفاظا معيّنة ليدّل كلّ لفظ على معنى محدّد، وليؤدّي مفهوما واضحا معتمدة في ذلك على الاشتقاق. أمّا المدلول الذي لم يكن له دالّ في لغتهم، اصطلحوا عليه، وابتكروا له لفظا للدّلالة عليه.

2- تعريف النّحو:

أ-تعريف النّحو لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور:" النّحو إعراب الكلام العربيّ، والنّحو القصد والطّريق"[4]. أمّا في معجم العين:" فالنّحو: القصد، نحو الشّيء نحوْتُ نحوا أي قصدْتُ قصده"[5]. فالمعنى اللّغوي لمادة(ن ح ا) هي القصد والجهة.

ب-تعريف النّحو اصطلاحا:

إنّ أحسن تعريف للنّحو- والذي فضّله صاحب الاقتراح[6]- هو تعريف(ابن جنيّ أبو الفتح)" هو انتحاء سمت كلام العرب، في تصرّفه من إعراب وغيره كالتّثنيّة، والجمع، والتّحقير، والتّكسير والإضافة، والنّسب، والتّركيب، وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللّغة العربيّة بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها رُدّ به إليها"[7]. والواضح من خلال هذا التّعريف أنّ النّحو هو اتّباع طريقة العرب في كلامها من جميع الأوجه الصّرفيّة: كالتّثنيّة والجمع وغيرها، والتّراكيب النّحويّة وغيرها. وهو بهذا لا يفصل بين النّحو والصّرف بل يجمعهما تحت باب النّحو.

وإذا كان مفهوم المصطلح- كما أسلفنا- اتّفاق طائفة من النّاس على أمر مخصوص؛ أي اتّفاق جماعة على أمر معيّن، معناه أنّ الاتّفاق بين النّحاة نتج عنه المصطلح النّحوي. وهذه التّسميّة تشير إلى هويّة هذا المصطلح لأنّها تحصره في مجال النّحو، وتجعله يعبّر عن أفكار ومعان نحويّة.

3- نشأة المصطلح النّحوي:

إنّ العلوم لا تظهر دفعة واحدة، بل تمرّ بمراحل تنمو خلالها وتتطوّر شيئا فشيئا، وهذا ما يجعل النّاس يختلفون في واضعيها المبكّرين. وهذا ما شهده النّحو العربيّ. إذ يحيط بنشأته نوع من الغموض. وقد تعدّدت الرّوايات في ذلك. ولستُ هنا بصدد التّفصيل في الرّوايات التي تعرّضت لنشأة النّحو. ولذا سأقتصر على ما تُجمع عليه جميعا. وهو أنّ أبا الأسود الدّؤلي(69 ه) هو الواضع الأوّل لعلم النّحو

بإرشاد من الإمام عليّ(رضي الله عنه) أثناء تصدّيه لظاهرة اللّحن في اللّغة. وفي هذه النّقطة بالذّات تجتمع معظم الرّوايات التي تصدّت لدراسة النّحو العربيّ. والسّؤال المطروح هنا: ما المادّة النّحويّة التي وُضعت ابتداء؟ وماذا المصطلحات التي وُضعت ابتداء؟

هناك روايات تنسب إلى(أبي الأسود الدّؤلي) وضعَ أبواب من النّحو ومصطلحات نحويّة منها رواية(ابن الأنباري ت 577هـ) يقول:" يقول أبو الأسود الدّؤلي: وقال لي-أي الإمام عليّ- انحُ هذا النّحو وأضف إليه ما وقع إليك، واعلم يا أبا الأسود أنّ الأسماء ثلاثة: ظاهر ومضمر واسم لا ظاهر ولا مضمر(...)، ثمّ قال أبو الأسود: وضعت بابي العطف والنّعت، ثمّ بابي التّعجّب والاستفهام إلى أن وصلتُ إلى باب(إنّ وأخواتها) ما خلا(لكن) فلمّا عرضتها على عليّ- رضي الله عنه- أمرني بضمّ لكن"[8]. وفي رواية (الزّبيدي) التي تحكي قصّة (أبي الأسود) مع ابنته التي سألته: ما أشدُّ الحرُّ! يقول:"فعمل باب التّعجّب، وباب الفاعل، والمفعول به وغيرها من الأبواب"[9]. ولعل في تعدّد هذه الرّوايات واختلافها أحيانا واتّفاقها أحيانا أخرى حول ما وضع من النّحو ابتداء ما يدعو إلى الرّيبة والشّك، وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى التّشكيك في أسبقيّة(أبي الأسود) في وضع هذا العلم[10].

ولكنّ النّاظر في هذه الرّوايات واختلافها نظرة موضوعيّة، لا يرى في تعدّدها ما يدعو إلى الشّك فيما قام به أبو الأسود، إذ لم يقل أحد من الباحثين قديما أو حديثا إنّه وضع النّحو بالصّورة الكاملة النّاضجة التي نقف عليها في كتب النّحو. بل إنّ"ما وضعه أبو الأسود الدّؤلي مجرّد ملاحظات يسيرة، هُديَ إليها بالنّظر في الأساليب واستقرائها على قدر الطّاقة في المقامات المتنوّعة"[11]. فـ(أبو الأسود) اهتدى إلى هذا الفنّ، ووضع تعاليمه التي يسير على منوالها، وأنّه لم يبتكر ما نراه الآن من مصطلحات ومادّة نحويّة، لأنّ طبيعة عهده تقتضي هذه البساطة. وظلّ الأمر على هذا الحال إلى أن هيأ الله له من يجمع شتاته وهو(الخليل بن أحمد الفراهيدي).

لقد كان(الخليل بن أحمد الفراهيدي) بحقّ الواضع الحقيقي لعلم النّحو، لما له من فضل في تطوير هذا العلم ومصطلحاته. فالمصطلحات تنمو بنموّ العلم، فتبدأ محدودة متردّدة، ومع نموّ العلم واكتماله تأخذ في الاستقرار والرّواج. وتاريخ العلوم تاريخ لمصطلحاتها[12]. وقد ذكر(الخوارزمي) في (مفاتيح العلوم) بعض مصطلحات الخليل يقول:"الرّفع ما وقع في أعجاز الكلم منوّنا نحو قولك: زيدٌ، والضمّ ما وقع في أعجاز الكلم غير منوّن نحو: يفعلُ، والتّوجيه ما وقع في صدر الكلم نحو عين عمر وقاف قتم، والحشو ما وقع في الأوساط نحو جيم رجل، والنّجر ما وقع في أعجاز الأسماء دون الأفعال"[13]. ففضل السّبق- إذن-

للخليل في وضع علامات الإعراب في الأسماء باسم الرّفع والنّصب والخفض، كما سمّى حركات المبنيات باسم الضّم والفتح والكسرة غير المنوّنة باسم الجرّ. ثمّ قدّم هذه الثّروة العلميّة والمصطلحيّة لمن جاء بعده من النّحويين. وكانت حصّة الأسد لتلميذه سيبويه، الذي تشبّع بعلم أستاذه، وورث منهجه في القياس والتّحديد، وأحْسَن فهم ما أراد معلّمه. فقد اعتمد أساسا على ما أخذه عنه، فلا يبرح يذكره ويشير إلى آرائه وتخريجاته النّحويّة في ثنايا كتابه فـ"كلّما قال سيبويه: وسألته، أو: قال: من غير أن يذكر قائله، فهو الخليل"[14]. فكان الكتاب بحق موسوعة في النّحو والصّرف واللّغة والمصطلح جمع فيه سيبويه خلاصة علم ومنهج العلماء الذين سبقوه من أبي (الأسود) إلى (الخليل). فالمتصفّح للكتاب تصادفه جملة مصطلحات لا تزال إلى يومنا هذا يقول"فالكلم اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل"[15]، ثمّ نجده في الباب الثّاني يحدّد علامات الإعراب ويميّز بينها فيقول"وهي تجري على ثمانيّة مجار: على النّصب والجرّ والرّفع والجزم والفتح والضّم والكسر والوقف"[16]، ثمّ يواصل تفصيله في كثير من مصطلحات النّحو كالأسماء المتمكّنة وغير المتمكّنة[17] وغيرها. ثمّ ينتقل من باب إلى باب ليعدّد في كلّ منها من المصلحات النّحويّة كالفاعل واسم المفعول والمفعول، والصّفات والفعل المتعدّي[18].

ثمّ جاء النّحاة بعد الخليل وتلاميذه فاستلموا هذه الثّروة النّحويّة والمصطلحيّة ناضجة كاملة، ولم يبق لهم من دور إلّا الشّرح أوالتّفسير وفرض الشّروط والمعايير خاصّة ما تعلّق منها بالحدود الجامعة المانعة للمصطلحات النّحويّة. وألقاب المفاهيم نتيجة الانقسام المصطلحي بين المدارس النّحويّة التي شهدها النّحو في تاريخه بين بصري وكوفيّ وبغدادي وأندلسيّ.

ثالثا– تعليم وتعلّم النّحو في العصر الحديث وارتباطه بالتّيسير:

يكتسي تعليم وتعلّم النّحو في العصر الحديث أهميّة بالغة في إكساب المتعلّم الملكة اللّغويّة الأساسيّة. وتأتي هذه الأهميّة من اللّغة التي يرتبط بها ووضع لحفظها وصونها من اللّحن. ولما كانت اللّغة العربيّة ونحوها بالأهميّة بمكان، فإنّ تصدّي الباحثين للمشكلات التي تعترض تعليمها جعلهم يتصدّون إلى ميزانها الضّابط وقانونها الأساسيّ وهو النّحو العربي. ومن هذا المنطلق حمّلوا النّحو مسؤوليّة التّردّي والضّعف اللّغوي الذي يعاني منه الطّالب. وهذا ما دفع الكثير من الباحثين إلى محاولة تيسير أوإصلاح النّحو ظنّا منهم أنّ فيه عيوبا يجب إصلاحها، وفيه صعوبات وجب تذليلها. غير مدركين أنّ العلوم مهما كان نوعها تأتي أهميّتها من صعوبتها. فليست الصّعوبة -إذن– مبرّرا لإلغاء العلوم و بتر أجزاء منها.

ولما كانت اللّغة ممارسة وتطبيقا، ودربة ومرانا مستمرين كان لابدّ من الحرص على قراءة نماذج عربيّة فصيحة ومعالجتها، والبدء بما كان منها شائقا محبّبا إلى القارئ، جليّا واضحا مبينا، لا عسر فيه ولا عناء. كما أنّ تعليم اللّغة عامّة، وتعليم النّحو خاصّة حصيلة تضافر وتكامل عديد الحقول المعرفيّة التي لها صلة من قريب بالعمليّة التّعليميّة عموما. وعليه، فإنّه من الضّروريّ أن تتّجه عناية المهتمين بالشأن اللّغويّ وتعليمه إلى ما جدّ في حقل البحوث اللّسانيّة الحديثة، خاصّة ما تعلّق منها بتعليم وتعلّم اللّغات لأنّه كفيل بأن يمدّهم بقاعدة بيانات علميّة وموضوعيّة دقيقة، تمكّنهم من تيسير تعليم اللّغة العربيّة وما تعلّق بها من أجهزة فرعيّة كالجهاز النّحوي والجهاز البلاغي وغيرهما. كما وجب الاستفادة من الحقول المعرفيّة النّفسيّة والاجتماعيّة التي بدورها كفيلة بأن تعين على فهم احتياجات المتعلّمين.

رابعا– إشكاليّة تيسير المصطلح النّحوي في العصر الحديث وارتباطه بتيسير النّحو بين الجدوى والخروج عن اللّغة:

1–إشكاليّة تيسير المصطلح النّحوي عند الباحثين المحدثين:

إنّ تيسير المصطلح النّحوي في العصر الحديث مرتبط بموجة التّيسير النّحوي عموما، ذلك أنّ الباحثين المحدثين الذين انبروا إلى تيسير النّحو في العصر الحديث؛ وخلال دعواتهم التّيسيريّة تصدّوا إلى المصطلح النّحوي باعتباره المفتاح لهذا العلم. ولما كانت المصطلحات هي التي تفتح مغاليق العلوم، فإنّ حظّها من الرّفض والثّورة كان بمقدار ارتباطها بعلمها، وبقدر ما ثار هؤلاء المجدّدون والمصلحون والثّائرون على النّحو العربيّ.

وبالعودة إلى دعوات التّيسير نفسها نقف على التّلازم الشّديد بين النّحو ومصطلحاته. فقد تعرّضت هذه الأخيرة لما تعرّض له النّحو. إذ يعتبر المصطلح النّحوي أحد الإشكالات التي وقعت عليها جهود التّيسير باعتباره المفتاح لهذه المادّة عند المعلّم والمتعلّم معا. كما أنّه الأداة التي يتوسل بها الباحث والتّلميذ للولوج إلى المحتوى النّحوي.

ولحلّ أزمة تدريس المصطلح النّحوي وتبسيطه دعا بعض المحدثين إلى استبدال بعض المصطلحات التّراثيّة القديمة بمصطلحات أخرى جديدة، فاقترح(إبراهيم مصطفى) المسند والمسند إليه مكان الفعل والفاعل، ونائب الفاعل والمبتدأ والخبر[19].

وفي نظريّة تضفر القرائن لـ (تمام حسّان) دعا إلى عمليّة استبداليّة للمصطلحات الشّائعة والمتداولة بمصطلحات أخرى. فأطلق على المفعول به قرينة التّعديّة، والحال قرينة الملابسة، وسمّى(المفعول لأجله

والفعل المضارع بعد اللّام وكي والفاء ولن وإذن)القرينة الغائيّة، و(المفعول معه والفعل المضارع بعد الواو) قرينة المعيّة، والمفعول فيه قرينة الظّرفيّة، والحال قرينة الملابسة، والتّمييز قرينة التّفسير، والاستثناء قرينة الإخراج، والاختصاص وبعض المعاني الأخرى قرينة المخالفة، وعلى المفعول المطلق قرينة التّحديد والتّوكيد[20].

إنّ ما ذكره(تمّام حسان) وما اقترحه من مصطلحات جديدة بديلة عن المصطلحات النّحويّة التّراثيّة لا يخرج عن كونه استغلالا للتّراث النّحوي المصطلحي نفسه خاصّة الكوفيّ منه. فمصطلح(التّفسير) مصطلح كوفي في مقابل مصطلح(التّمييز)البصري[21]. ومصطلح (الإخراج) مصطلح كوفي للفراء أيضا[22]. كما أنّ بعض المصطلحات التي اقترحها الباحث كـ (التّعديّة، والمعيّة، والظّرفيّة، والتّوكيد) ليست بالجديدة؛ لأنّها تدخل في تعريف المصطلح النّحوي التّراثي ذاته. وبذلك، فإنّ ما نلاحظه على ما قدّمه(تمّام حسّان) من طرح لا يعدو أن يكون استبدالا لمصطلح بآخر أقلّ قيمة ودلالة من الأوّل.

كما دعا(أنطوان الدّحداح) إلى تلخيص المفاهيم والأبواب النّحويّة واختصارها تحت أبواب معيّنة، ومن ذلك مصطلح(المرافيع والمناصيب)الذي أطلقه على اسم وخبر النّواسخ(إنّ وأخواتها، كان وأخواتها، كاد وأخواتها،...). يقول:"فلم نجد تعبيرا خاصّا يشمل المنصوبات التي تقابلها، لذلك اضطررنا، وبموافقة الدّكتور(جورج متري عبد المسيح)إلى تسميتها بالمرافيع والمناصيب كلمة أنس لها الذّوق"[23] . كما فضّل إطلاق مصطلح (الأفاعيل)على المنصوبات الثّلاثة (التّمييز، الحال، والاستثناء) ليقابل به مصطلح(المفاعيل)الجاري على المفعول(به، لأجله، معه، المطلق).يقول:"عندما حاولنا وضع هيكل بجميع حالات إعراب الاسم، وجدنا صعوبة برسم المفاعيل(به، مطلق، لأجله، فيه، معه) من جهة، والمنصوبات الأخرى التي تختلف عنها(الحال، التّمييز، الاستثناء) من جهة أخرى. ولما كان رسمُ الهيكل لا يتهرّب من الواقع، وجدنا تعبيرا جديدا لتسميّة المنصوبات الثّلاثة. وهنا- أيضا- وافق زميلي على كلمة: الأفاعيل"[24]. كما أطلق مصطلح(المعربات)على"الكلمات المعربة والمبنيّة التي تتميّز بأحوال خاصّة في علم القواعد"[25].

إنّ النّظرة المتأنيّة لما اقترحه الباحث من مصطلحات كان من منطلق الصّعوبة التي واجهها في رسم معجمه، فخوّلت له نفسه استبدال مصطلحات نحويّة مألوفة ومتواترة بمصطلحات غريبة تنفر منها الآذان. ولا يمكن لذي عقل وذوق أن ينكر أنّ الأخذ بهذه المصطلحات سيعقّد النّحو أكثر، وسيخلق مشاكل تربويّة كثيرة لما يكتنف هذه المصطلحات من غموض وتداخل فيما بينها.

إنّ ما نخلُص إليه أنّ حلّ أزمة المصطلح النّحوي لا يتمّ باستبدال مصطلح نحوي بمصطلح آخر. كما لا يتمّ بجمع المصطلحات النّحويّة تحت اسم واحد. إنّما هو انتقاء علمي قائم على معايير وأسس تربويّة وموضوعيّة.

2- إشكاليّة تيسير تعليم المصطلح النّحوي عند(الحاج صالح عبد الرّحمان):

بدايّة لابدّ أن ننبّه إلى أنّ(الحاج صالح) لم يفرد لموضوع تيسير المصطلح النّحويّ بحوثا خاصّة. بل كلّ ما يمكن أن نعثر عليه في هذا الموضوع هو مجموعة من الإشارات التي نجدها مبثوثة في ثنايا كتبه ومقالاته، وفي سياق حديثه ومعالجته لموضوع تعليم اللّغات عامّة، وتعليم النّحو خاصّة. وعليه، ولما كان المصطلح النّحوي شديد الارتباط بعلمه فإنّه من الأهميّة بمكان أن نقف على مفهوم التّيسير النّحوي الذي قصد إليه(الحاج صالح)، ودعا إليه في أعماله. حتى نتمكّن من ضبط مصطلح التّيسير أوّلا. ومن ثمّ نلج إلى مفهوم تيسير المصطلح النّحويّ الذي هدف إليه الباحث.

إنّ(الحاج صالح) يرفض أن يكون موضوع التّيسير النّحويّ ذلك الصّرح العظيم الذي شيّده نحاتنا الأوّلون، وبيّنوا أسسه من منطلق لغويّ عربيّ أصيل استقرؤوها من الواقع اللّغويّ العربيّ، ومن خصائص العربيّة ذاتها. لذلك نجده يرفض فكرة تيسير النّحو التي حمل لواءها المحدثون فيقول:"كما حاولوا أيضا <تبسيط النّحو> وهذا دليل واضح على التباس المفهومين المذكورين عليهم إذ كيف يُبسّط النّحو وهو القانون الذي بُنِي عليه اللّسان؟ ولا شكّ أنّهم أرادوا تبسيط الصّورة التي تُعرَضُ فيها القواعد على المتعلّم. فعلى هذا ينحصرُ التّبسيط في كيفيّة تعليم النّحو لا في النّحو نفسه لأنّه علم محض. وهل يُعقل أن يُجحَف بالعلم بحذف بعض قوانينه وعلله؟"[26]. إنّ التّيسير النّحوي الذي رامه(الحاج صالح) هو الذي يتخذّ من تعليم اللّغة العربيّة وأنظمتها وأوضاعها موضوعا له، فيبحث في سبل وطرائق تعليمها، ووسائل تقديمها، ومعايير اختيارها، مراعيا في كلّ ذلك طبيعة هذه اللّغة، وطبيعة واحتياجات العيّنة من المتعلّمين المقصودة بها.

إنّ التّيسير النّحوي-إذن- ليس استبدالا للأوضاع النّحويّة العربيّة الأصيلة بأوضاع نحويّة مستوردة من لغات أخرى. وليس التّيسير-أيضا- بترا لأجزاء النّحو واستغناءً عنها، وإبقاءً لأجزاء أخرى. إنّ التّيسير الصّحيح هو الذي يقوم على الانتقاء العلمي الموضوعي لمحتوى هذا النّظام، والبحث عن أنجع الطّرائق والوسائل لتعليمه بما يناسب العيّنة المقصودة.

ومن القوانين الضّابطة لكيان اللّغة العربيّة؛ الجهاز النّحوي وما يرتبط به من مصطلحات. والتي طالتها- كما رأينا سابقا- أيادي المجدّدين والمصلحين. إذ عمدوا إلى إلغاء أو استبدال بعض المصطلحات النّحويّة التّراثيّة بمصطلحات أخرى تخضع للخبرة الشّخصيّة والنّظرة الآنيّة التي لا تولي أيّ اعتبار للّغة باعتبارها نظاما وضعيا شموليّا له أجهزته الفرعيّة التي تحفظ هذا النظام الوضعي من نحو وبلاغة ومعجم وغيرهما.

ولما كانت المصطلحات النّحوية لا تنفصل عن النّحو، فإنّ تعليمها سيعاني من المشكلات التي يعاني منها تعليم النّحو نفسه. ولذلك فإنّ(الحاج صالح) ينطلق في تيسير المصطلح النّحوي من تيسير النّحو ذاته. ويرى أنّ التّيسير المقصود هنا؛ إنّما هو الانتقاء العلمي للمحتوى النّحوي المقدّم للمتعلّمين مادة ومصطلحا.

3- تعليميّة المصطلح النّحويّ عند(الحاج صالح عبد الرّحمان) في التّعليم ما قبل الجامعي:

إنّ هذا العنصر وثيق الصّلة بمراحل اكتساب المتعلّم للملكة اللّغويّة الأساسيّة، ذلك أنّ الهدف من تعليم وتعلّم اللّغة عامّة هو إقدار المتعلّم على التّعبير عن أغراضه ومعانيه بلغة سليمة خاليّة من الخطأ. ولما كان النّحو جزءا من اللّغة كونه نظامها القاعدي الذي يعصم النّاطق من الخطأ بما يوفّره له من قواعد وقوانين وضوابط مستنبطة من اللّغة ذاتها. فإنّ الهدف من تعليم وتعلّم النّحو لا بدّ أن يكون مستمدا من الهدف من تعليم اللّغة ذاتها. وبناءً عليه، فإنّ الهدف من النّحو هو العمل على تعزيز الملكة اللّغويّة للمتعلّم، لا جعل المتعلّم عالما في النّحو. ولا بدّ أن يراعى في ذلك حاجات المتعلّم الأساسيّة منه.

ولما كان الهدف من تعليم النّحو مراحل التّعليم ما قبل الجامعي هو إكساب المتعلّم ملكة لغويّة تبليغيّة. فإنّ(الحاج صالح) يرى أنّ تعليم النّحو في هذه المراحل لابدّ أن يكون بطريقة ضمنيّة لا شعوريّة لا يحسّ فيها المتعلّم بثقل تلك القواعد ومصطلحاتها ولا بغرابتها وصعوبتها.

أ-المرحلة الضّمنيّة:

وهي مرحلة اكتساب الآليات الأساسيّة، والتي يتمّ تقديم القواعد النّحويّة فيها إلى المتعلّمين بطريقة ضمنيّة لا مباشرة. يحرص خلالها المعلّمون والقائمون على وضع المقرّرات النّحويّة واللّغويّة على تقديم المصطلحات النّحويّة الأساسيّة التي لا يمكن أن يستغني عنها الكلام العربيّ. ففيها تُقدّم للمتعلّم"الدّروس الثّلاثة الأولى مثلا: الأسماء المتمكّنة والأفعال المتصرّفة التّامة(الشّائعة)على الأدوات(إلّا ما لابدّ منه كعلامات الإعراب والتّنوين وأداة التّعريف). ثمّ تدخل بعض الأدوات الكثيرة التّواتر مع العناصر السّابقة.

ثمّ بعض الفروع الخاصّة بهذه الأسماء والأفعال وهكذا، ولابدّ في كلّ درس من أن يُشعرَ المعلّم تلامذته بالتّقابل القائم بين العنصر الجديد والعنصر الذي هو أصله وقد سبق وأن اكتسبوه"[27].

إنّ هذا الذي ذكره(الحاج صالح)فيه إشارة صريحة إلى ضرورة الحرص على تقديم الموضوعات النّحويّة الأكثر شيوعا وتواترا وما يرتبط بها من مصطلحات لا يمكن الاستغناء عنها. وهي الأسماء المتمكّنة التي تتصرّف تصرّفا تامّا فتقبل الزّيادات جميعا يمينا ويسارا(أل التّعريف، حروف الجرّ، الإعراب، التّنوين، الإضافة والصّفة). والحرص على تقديمها على أساس تفريعيّ قائم على الانتقال من الأصول إلى الفروع. فيكون<الاسم المتمكّن المجرّد من الزّيادة>أصلا تفرّع عليها الفروع بزيادات إيجابيّة يمينا ويسارا. والأمر نفسه بالنّسبة للأفعال المتصرّفة التّامة، إذ لا بد من أن تكون هذه الأخيرة هي الأساس الذي يبني عليه المتعلّم مادته النّحويّة، وما يتعلّق بها من مصطلحات خاصّة بالفعل(الفعل الجامد، المزيد، الفعل المسند إلى الضّمائر....). وآخر قسم من الكلم هو الأدوات التي يكثر مجيئها مع الأسماء، والأدوات التي يكثر مجيئها مع الأفعال. بمعنى تلك الأدوات التي هي من لوازم الأسماء، والأدوات التي هي من لوازم الأفعال. وبهذه الطّريقة التّفريعيّة القائمة على الزّيادة يمينا وشمالا وبإجراء التّقابل بين الأصول والفروع يكتسب المتعلّم الأسس النّحويّة الأولى بشكل ضمني لا مباشر، كما يتعرّف على مواضع هذه الوحدات اللّغويّة.

إنّ هذه المرحلة الأولى- إذن- هي المرحلة الأساسيّة لإكساب المتعلّم الملكة اللّغويّة الأساسيّة؛ لذا يجب أن تكون بعيدة عن أيّ تلقين أو شرح للقواعد النّحويّة أومصطلحاتها. وإذا تأكّد المعلّم من حصول هذه الملكة اللّسانيّة، وبأنّ المتعلّم قادر على التّعبير عن أغراضه بلغة سليمة، فإنّه يمكن في آخرها" أن تدخل بالتّدريج وبكميّات قليلة جدّا مصطلحاته قبل ذلك؛ أي في النّصف الأخير من المرحلة الأولى بدون تحديد أو تعليق. بل يربطها بالأعمال التّرسيخيّة، حيث تكثر فيها الأخطاء فيتدخلّ المعلّم لتصحيحها. فيبيّن نوع الخطأ بتسميّة العنصر الذي وقع فيه(ويبدأ طبعا بالمصطلحات الكثيرة التّواتر مثل ألقاب الإعراب والفاعل والمفعول والفعل الماضي والمضارع والأمر وغير ذلك من الألفاظ الأساسيّة). وهكذا يتمّ إعداد المتعلّم لتلقي النّحو النّظري في المرحلة الأولى نفسها. ويكلّف في نهايتها بإعراب التّراكيب التي قد اكتسب مثلها. وتعوّد على إجراء هذه المثل في تعبيره الشّفاهي والكتابي قبل ذلك بكثير"[28]. ففي هذه المرحلة الأولى يكون المتعلّم قد تمثّل وبطريقة لاشعوريّة الأنماط والمثل الضّابطة للأساليب والتّراكيب التي صادفها في تعليمه. فيعمل المعلّم على إلقاء بعض المعلومات النّظريّة في مرحلة التّرسيخ(التّطبيق)فيلقي عليه بعض المصطلحات أو المفاهيم التي يهتدي من خلالها إلى طبيعة الأخطاء التي وقع فيها على مستوى

مختلف البُنى والأنماط التي تمثّلها بطريقة لا شعوريّة ليصحّح الاختلالات التي يقع فيها. وعلى هذا فإنّ، تلك المعلومات النّحويّة النّظريّة لا تكون غاية في ذاتها؛ بل تكون وسيلة إلى غايات أخرى منها تصحيح ما وقع من أخطاء فيما سبق للمتعلّم وأن أدركه بطريقة ضمنيّة، والعمل على تفجير قدراته العقليّة في التّحليل والرّبط والتّركيب وتعويده على إعمال عقله[29].

ب- المرحلة المباشرة:

سبق وأن أشرنا إلى أنّ(الحاج صالح) يرى أنّ هذه المرحلة تتمّ تهيئة المتعلّم لها في أواخر المرحلة الضّمنيّة من خلال تقديم المصطلحات الأكثر شيوعا ووظيفيّة، ولذلك فإنّه لا ينتقل إلى هذه المرحلة المباشرة إلّا إذا تأكّد المعلّم من أنّ المتعلّم قد اكتسب الملكة اللّغة الأساسيّة ولا خوف على آلياتها الأساسيّة. أمّا عن الشّروع في تلقّي المصطلحات النّحويّة في شكلها النّظري فيكون في المرحلة الثّانيّة من مراحل تعليم اللّغة وهي مرحلة تحصيل الملكة البلاغيّة. يقول"أمّا فيما يخصّ النّحو النّظري فيشرع في تعليمه في هذا المستوى أيضا بشرط-كما قلنا- أن يكون التّلميذ قد تمّ امتثاله العملي لمثل النّحو الأساسيّة"[30]. فبعد أن يُحكم المتعلّم التّصرف في البُنى والأنماط اللّغويّة التي اكتسبها في المرحلة الأولى من تعليم اللّغة بطريقة إجرائيّة لا شعوريّة- مرحلة اكتساب الملكة اللّغويّة الأساسيّة- فإنّه يمكن أن تُلقى عليه بعض المعطيات النّحويّة النّظريّة؛ ولكن لا كقواعد ومصطلحات -أيضا- تُحفظ عن ظهر قلب مطّرها وشاذها، بل تكون على شكل رسومات توضيحيّة؛ لأنّ"أحسن الطّرق التّربويّة لتحصيل النّحو النّظري هي التي تُقدّم معلوماته وقوانينه على شكل رسوم بيانيّة بسيطة يشار فيها إلى العلاقات بالرّموز. ويتفادى بذلك النّص المسهب الذي يصعب حفظه. ويتجنّب أيضا- وهذا أهمّ شيء-التّحديد بالجنس والفصل بالنّسبة للبُنى؛ بل يُستعمل الحدّ الرّسمي(الذي يذكر الصّفات والعلامات المميّزة للشّيء فقط(ولا يلجأ إلى التّحديد بالجنس والفصل إلا في الحقائق في ذاتها الخارجة عن نطاق البنيّة"[31]. وهنا ينبّه(الحاج صالح) إلى ضرورة اعتماد الحدّ النّحويّ العربيّ الإجرائي الذي يقوم على تحديد الوحدات أو العناصر اللّغويّة بالنّظر إلى بناها اللّفظيّة. أمّا الحدّ الأرسطي القائم على الماهيّة؛ أي التّحديد بالجنس والفصل فلا يُعتمد ولا يُلجأ إليه إلّا إذا كانت الحقيقة المراد تقديمها خارجة عن البنيّة التي يُمكن أن تُضبط بالحدّ الإجرائي.

4- أسس تيسير المصطلح النّحوي عند(الحاج صالح):

يقوم تيسير المصطلح النّحوي عند(الحاج صالح) على مجموعة من الأسس منها ما يتعلّق بالمصطلح النّحوي الذي يجب أن يكون العماد في المقرّرات النّحويّة التّعليميّة. ومنها ما يتعلّق بتعليم النّحو عامّة، والمصطلح النّحوي خاصّة. وهذا الجانب إنّما يحدّد شروطه، ويضبط معاييره التّعليميّة الحديثة.

أ–الأساس الأوّل– استغلال المصطلح النّحوي الأصيل:

بداية وقبل أن نتحدّث عن أسس تيسير المصطلح النّحوي عند (الحاج صالح)لابدّ أن نشير إلى نقطة في غاية الأهميّة. وتتعلّق هذه النّقطة بالتّمييز الصّارم الذي أقامه (الحاج صالح) بين مراحل الدّراسة النّحويّة العربيّة. إذ يميّز الباحث بين مرحلتين في تاريخ النّحو العربيّ وهما: مرحلة النّحو الأصيل والتي امتدّت لأكثر من أربعة قرون أقام خلالها النّحاة وعلى رأسهم الخليل وتلاميذه النّظريّة النّحويّة العربيّة على مفاهيم أصيلة تأتّت لهم من طبيعة اللّسان العربيّ نفسه، ومن طبيعة المنطق الذي اعتمدوه؛ وهو المنطق الرّياضي. وبعد أن اكتمل صرح هذا البناء تسّلمه من جاء بعدهم كاملا ناضجا. ثمّ تأتي المرحلة الثّانيّة؛ وهي مرحلة الجمود والتّقليد حيث غزا المنطق الأرسطي الدّراسات اللّغويّة العربيّة، وأولع نحاة هذه الفترة بالمنطق الأرسطي فحلّ محلّ المنطق الرّياضيّ لتُستبدل المفاهيم النّحويّة الأصيلة بمفاهيم منطقيّة غريبة عن اللّسان العربيّ. ولما كان التّراث النّحوي العربيّ– كما رأينا– تراثيْن اثنيْن من حيث القيمة العلميّة والإبداع. فإنّ المصطلح النّحوي الأصيل هو المصطلح الذي تجسّد في أعمال نحاة مدرسة الخليل.

ب–الاعتماد على مفهوم البنيّة أو المثال في انتقاء وعرض المصطلح النّحوي:

بمعنى أنّ المصطلح النّحوي المراد إكسابه للمتعلّم لا يكون على شكل القانون المحرّر التّلقيني الذي يقوم على الحفظ والاستظهار بطريقة صريحة مباشرة. بل يكون تقديمه للمتعلّم من خلال منظومة نحويّة متكاملة تقوم على تتبّع موضعه داخل البنيّة التي ينتمي إليه. وخاصّة أنّ النّحاة الأوّلين– نحاة مدرسة الخليل ومن سار على خطاهم– قد أثبتوا أنّ اللّغة عبارة عن مجموعة من البُنى اللّغويّة في مختلف المستويات اللّغويّة. والتي يرجع الفضل في ضبطها ضبطا دقيقا إلى مفهوم عربيّ متفرّد وهو مفهوم الانفراد والابتداء[32] الذي كشف لهم عن وجود مستوى لغوي أكبر من الكلمة المفردة وأقلّ من الجملة وهو ما سمّاه(الحاج صالح) بـ<اللّفظة> استبقاء لمصطلح (الرّضيّ الأستراباذي)[33].

وفي هذا السّياق لابدّ أن نشير إلى أنّه توجد ثلاثة مستويات لغويّة في العربيّة تقترن بها القواعد النّحويّة. فقد استطاع النّحاة الأوّلون"الكشف لا عن بنيّة الكلمة وحدها وهو وزنها بل أيضا عن بنية الجملة

المجرّدة(...)، ومكّن القياس من اكتشاف مستوى من اللّغة يقع بين الكلم والكلام. وهذا أيضا لم تستطع اللّسانيّات الحديثة أن تحقّقه"[34].

أمّا بالنّسبة لمستوى الكلمة المفردة؛ فهو أوّل مستوى لغوي كشف عنه النّحاة الأوّلون. وبالعودة إلى التّراث النّحوي العربيّ نجدّ أنّ أوّل من حدّد بدقّة متناهيّة المقصود ببناء الكلمة النّحوي العبقريّ(الرّضيّ الأستراباذي ت686 هـ)؛ إذ يقول" المراد من بناء الكلمة ووزنُها وصيغتُها هيئتُها التي يمكن أن يشاركها فيها غيرها، وهي عدد حروفها المرتّبة وحركاتها المعينة وسكونها مع اعتبار الحروف الزّائدة والأصليّة كُلٌّ في موضعه؛ فرَجُلٌ مثلا على هيئة وصِفة يشاركها فيها عَضُدٌ، وهي كونه على ثلاثة أوّلها مفتوح وثانيها مضموم، وأمّا الحرف الأخير فلا تعتبر حركته وسكونه في البناء"[35]. إنّ الكشف عن مثال الكلمة أو بنيتها قد تحقّق لـ(الرّضيّ الأستراباذي)من خلال حمل مجموعة من الكلمات المتناظرة: مثلا (رجلٌ/عضُدٌ)على بعضها البعض مع الاعتداد بترتيب هذه الحروف كلٌّ في موضعه

أمّا المستوى الثّاني؛ فهو مستوى اللّفظة. والذي نتج عن مبدأ(الانفراد) أو(الانفصال والابتداء)، والمقصود بـ <ما ينفصل وما يبتدأ> هو كلّ ما يمكن أن ينطق به منفردا من الكلام المفيد ويسمّى بـ<الانفراد>[36]. وفي العربيّة هو: الاسم المتمكّن الأمكن، لأنّ"لفظة <كتاب>كلمة والألف في<الزّيدان خرجا>كلمة، ولكنّ الهمزة في<اكتب>والتّاء في<اكتتب>والميم في<مكتب>ليست كلِما لأنّها حروف بُنيَت عليها الكلمة ولا تنفصل. فالكلمة هي الحرف<العنصر> المنفصل: إمّا بالتّمام (تبتدأ وتوقف عليه)، أو جزئيا كالحروف التي تدخل وتخرج إذا اقترنت بكلمة أخرى ولم تبن عليها هذه الأخيرة"[37]. فهذا النّوع الأوّل- وإن كان كلِما مثل النّوع الثّاني- إلّا أنّ حذفه أو استبداله بشيء آخر يؤدّي إلى زوال الاسم المفرد وتلاشيه؛ لأنّه من مكوّناته، وليس من مكوّنات اللّفظة. وهنا يفرّق(الحاج صالح) بين نوعين من الحروف في العربيّة، الأوّل هو الحروف التي تدخل على<الاسم> ثمّ تخرج دون أن تتسبّب في تلاشي الاسم وهي هنا(حروف الجرّ، أل التّعريف، وحروف العطف....). فهي تزاد على الاسم المفرد من جهة اليمين وتشكّل معه<لفظة>. أمّا النّوع الثّاني، فهو الذي يدخل في بناء الاسم. فإذا حُذف أو استبدل تلاشى الاسم (كحروف المضارعة مثلا)، فهي من مكوّنات الكلمة وليست من مكوّنات اللّفظة.

أمّا بالنّسبة للمستوى اللّغوي الأخير الذي كشف عنه النّحاة، فهو مستوى العامل والمعمول: [العامل+المعمول الأوّل± المعمول الثّاني± المخصّصات]. أمّا عن طريقة النّحاة في الكشف عن هذا

المستوى؛ فإنّهم ينطلقون دائما من نفس المبدأ الإجرائي الذي اعتمدوه في ضبط مستوى اللّفظة وهو"أقلّ ما يُنطق به من الكلام المفيد ممّا هو أكثر من لفظة"[38]. وهذا يؤكّد على أنّ مستوى العامل أعلى وأكثر تجريدا من مستوى اللّفظة؛ لأنّه لا يتكوّن من مجموعة من الكلمات المفردة كما هو حال اللّفظة، بل يتكوّن من لفظتين، إمّا اسميتان(المبتدأ والخبر)، أو اسميّة وفعليّة (فعل وفاعل). والجدول الموالي يوضّح ذلك:

الجدول 1

01(ع)	02(م1)	03(م2)
Ø	زيدٌ	قائم
إنّ	زيدا	قائمٌ
كان	زيدٌ	قائما
حسبتُ	زيدا	قائما
أعلمتُ عمرا	زيدا	قائما
1	2	3

يوضّح الجدول أعلاه[39] العناصر الأساسيّة للجملة العربيّة وهي كما يلي:

-(ع): العامل: قد يكون أداة أو كلمة أو تركيبا

- (م1): المعمول الأوّل وهو العنصر الذي لا يمكن أن يتقدّم على العامل(ع)، ويشغله في العربيّة وظيفتان نحويتان هما: المبتدأ، والفاعل.

- (م2): المعمول الثّاني، والذي يجوز أن يتقدّم على العامل والمعمول الأوّل معا. ويشغله المفعول به، والخبر.

- كما يوجد موضع ثالث يسمّيه (الحاج صالح) بموضع المخصّصات(خ) ويشغله الكثير من الوظائف النّحويّة كالحال والتّمييز، وغيرهما.

ج- الاعتماد في تقديم المصطلح النّحوي على الحدّ النّحوي الإجرائيّ:

إنّ حرص المعلّم على إكساب المتعلّم القواعد النّحويّة عامّة، والمصطلح النّحوي بصفة خاصّة بطريقة ضمنيّة لا شعوريّة قائمة على المثل والأنماط اللّغويّة يستدعي تتبّع المجاري والمسالك التي تتّخذها الوحدة اللّغويّة في الكلام. وهذا يستدعي حرص القائمين على وضع المقرّرات النّحويّة في مختلف المراحل التّعليميّة

على استغلال مفاهيم النّحاة الأوّلين الأصيلة المتمثّلة في الحدّ النّحوي الإجرائي في تنظيم وترتيب الموضوعات النّحويّة المبرمجة على المتعلّمين.

ويمكن أن نميّز في تاريخ النّحو العربيّ بين نوعين من الحدود استغلا في ضبط الوحدات اللّغويّة. أمّا النّوع الأوّل فهو التّعريف المفهومي الذي يقوم فيه النّحويّ بتتبّع الصّفات الذّاتيّة الداخلة في ذات المحدود(الجنس)، والصّفات الذّاتيّة المميّزة له عن غيره(الفصل)[40]. وهذا هو الحدّ الذي راج وانتشر في مؤلّفات نحاة القرون المتأخرّة؛ وهو حدّ المنطقيين. وهذا النّوع من الحدود مهمّ في تصنيف الوحدات النّحويّة إلى أصناف بغية تسهيل تعليمها. لأنّه ينطلق من الكلّ إلى الجزء، ومن العامّ إلى الخاصّ، وهذا ما يُسهّل على المتعلّم تعلّم النّحو وغيره من العلوم. ولهذا كثُرَت التّحديدات المنطقيّة والتّرتيبات انطلاقا من الجنس في المختصرات النّحويّة التي بدأت تظهر في بداية القرن الرّابع[41]. فالحدّ المفهوميّ القائم مثلا على اعتبار:(الاسم: ما دلّ على حدث غير مقترن بزمن– الفعل: ما دلّ على حدث مقترن بزمن – الحرف: ما دلّ على معنى في غيره) مفيد في التّعليم. ولكنّه لا يهتم إلّا بنوع واحد من العلاقات وهي علاقة الاشتمال والاندراج، ولا يكشف أبدا عن علاقات أخرى، وهذا ما يجعله صالحا للمبتدئين فقط.

أمّا النّوع الثّاني من الحدود؛ فهو الحدّ الإجرائي الصّوري القائم على البُنى اللّفظيّة باعتبار اللّغة أصواتا يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم[42]. فهي ألفاظ وبُنى لفظيّة متواضع عليها بين أبناء الأمّة الواحدة للدّلالة على معان وضعيّة معيّنة. ولكنها تنتظم مع بعضها البعض في التّركيب فتكتسبُ دلالات جديدة[43]. فالحدّ الإجرائي– إذن– يقوم على تتبّع البُنى اللّفظيّة للوحدات اللّغويّة بمختلف أنواعها(الكلمة، اللّفظة، والجملة)وما يحدث لها إذا اقترنت بغيرها في سياق معيّن.

إنّ ما يؤكّد هذا الذي ذهب إليه(الحاج صالح) ما نقف عليه في كتاب(سيبويه) في تتبّعه لتصرّف المتكلّم في الوحدات اللّغويّة. ومن ذلك مثلا قوله:"ومن ذلك قولك: عجبتُ من موافقة النّاس أسودِهم أحمرَهم، جرى على قولك: وافق النّاسُ أسودُهم أحمرَهم. وتقول: سمعتُ وقعَ أنيابه بعضها فوق بعض، جرى على قولك: وقعتْ أنيابه بعضُها فوق بعضٍ، على حدّ قولك: أوقعتْ أنيابه بعضها فوق بعض"[44]. إنّ القول السّابق لـ(سيبويه) يوّضح أنّ العنصر اللّغوي يسلك حدّا معيّنا في الكلام بالنّظر إلى انتظامه مع عناصر لغويّة أخرى.

إنّ المستويات اللّغويّة الثّلاثة السّابقة(الكلمة، اللّفظة، والتّركيب) التي أفضى إليها التّحليل النّحوي العربيّ– والتي أشرنا إليها في موضع سابق من هذه الدّراسة– تلخّصّ الموضوعات النّحويّة جميعا وما يرتبط

بها من مصطلحات نحويّة. بالإضافة إلى كونها يمكن أن تُدرس وتُعرض على المتعلّم بطريقة إجرائيّة بعيدا عن الحفظ والتّلقين اعتمادا على الحدّ الإجرائي النّحوي. وعليه، فإنّ أحسن طريقة لإحصاء الموضوعات النّحويّة الوظيفيّة وما يرتبط بها من مصطلحات نحويّة هي تلك القائمة على اعتماد الحدّ النّحويّ الإجرائي من خلال استغلال هذا الأخير في حصر البُنى والمثُل اللّغويّة المطّردة والتي يكثُر استعمالها وجريانها على لسان المتعلّم في مختلف المواقف التّواصليّة. وفيما يلي قائمة ببعض الموضوعات والمصطلحات النّحويّة الوّظيفيّة اعتمادا على الحدّ النّحوي الإجرائي:

المستوى اللّغوي		الموضوعات النّحويّة وما يرتبط بها من مصطلحات
مستوى الكلمة المفردة		الموضوعات المتعلّقة بالصّرف(الأوزان/ المجرد والمزيد..)
مستوى اللّفظة	اللّفظة الاسميّة	الاسم المتمكّن الأمكن- أل التّعريف- حروف الجرّ- علامات الإعراب الأصليّة(الضّمة/ الفتحة/ الكسرة)- علامات الإعراب الفرعيّة (الألف- الياء- الواو)- التّنوين (تنوين الضمّ/ تنوين الفتح/ تنوين الكسر)-الإضافة-المضاف إليه- الصّفة والموصوف....
	اللّفظة الفعليّة	الفعل- زوائد الفعل التي لا تؤثّر فيه لفظا(السّين- سوف- قد- ما)- زوائد الفعل التي تؤثّر فيه لفظا ومعنى(أدوات النّصب/ أدوات الجزم)- علامات البناء الأصليّة(الضمّة/ الفتحة/ السّكون)- علامات البناء الفرعيّة(حذف حرف العلة- العلامات المقدّرة)/ علامات الإعراب الأصليّة(الضمّة)- علامات الإعراب الفرعيّة(ثبوت النّون)- الضّمائر المتّصلة(نون الجماعة- تاء المتكلّم- واو الجماعة- ألف الاثنين...)
مستوى الجملة (أوالتّراكيب)		- موضع العامل(الفعل وكلّ ما يمكن أن يشغل موضعه سواء أكان أداة أو كلمة أو تركيبا). - موضع المعمول الأوّل(الفاعل- المبتدأ) - موضع المعمول الثّاني(المفعول به- الخبر) - موضع المخصّصات(الحال- التّمييز- المفعولات باستثناء المفعول به..)

كانت هذه- إذن- قائمة ببعض الموضوعات النّحويّة الوظيفيّة وما يرتبط به من مصطلحات نحويّة مترتّبة عن استغلال مفهوم الحدّ النّحوي الإجرائي. وننبّه هنا إلى أنّ استغلال هذه القائمة وعرضها على المتعلّمين يكون بشكل إجرائي وظيفي بعد تكييفها مع ما تقتضيه التّعليميّة الحديثة.

د-الأساس في اختيار المصطلح النّحوي هو تحديد الهدف من تعليم النّحو بدقّة متناهيّة:

إنّ المرحلة الأساسيّة في اختيار المصطلح النّحوي مرتبطة بتحديد الهدف من تعليم النّحو في مختلف مراحل التّعليم العامّ. فمناهج اللّغة العربيّة باختلاف فروعها(مناهج النّحو أو البلاغة أو غيرها) تسعى إلى إكساب المتعلّم الملكة اللّغة الأساسيّة التي تمكّنه من التّعبير عن أغراضه ومقاصده بلغة سليمة. ولكنّ الملاحظ على مناهجنا التّعليميّة وما تشتمل عليه من مقرّرات نحويّة افتقارها إلى الهدف الواضح والدّقيق الذي يجعل من مادّة النّحو ومصطلحها وسيلة إلى غايات أخرى. فأيّ مقرّر تعليميّ لا يمكن اختيار محتواه مادة ولا مصطلحا، ولا يمكن تنظيمه، إلّا وفق أهداف واضحة.

هـ- ألّا يزيد المحتوى(اللّغوي، النّحوي، والمصطلحي)عن حاجات المتعلّم الأساسيّة:

وهذه الحاجات حصرها(الحاج صالح) في أقصى ما يمكن تمثّله وأدنى ما يحتاج إليه[45]. فلا يزيد الرّصيد اللّغوي سواء كان قواعد أو مصطلحات نحويّة على ما يحتاج إليه المتعلّم، وعلى ما يقدر على إدراكه في سنّ معيّنة من عمره، وألّا ينقص عن ذلك في الوقت نفسه. فقد رأينا سابقا أنّ ما يُقدّم للمتعلّم في مرحلة اكتساب الآليات الآساسيّة الدّروس الثّلاثة الأولى مثلا: الأسماء المتمكّنة والأفعال المتصرّفة التّامة(الشّائعة)، ثمّ تدخل بعض الأدوات الكثيرة التّواتر مع العناصر السّابقة، ثمّ بعض الفروع الخاصّة بهذه الأسماء والأفعال وهكذا.

إنّ ما ينبغي أن يكون في كلّ درس من الدّروس التي يتلقّاها المتعلّم كميّة معيّنة وعددا محدودا من المعلومات، التي تعينه على التّعبير السّليم. ولا أدلّ على ذلك من العربيّ الذي كان يتكلّم سليقة دون معرفة بالنّحو ومصطلحاته. وهذا ما يؤكّده(عبد القاهر الجرجاني):" لو كان النّظم يكون في معاني النّحو لم يكن البدويّ الذي لم يسمع بالنّحو قطّ، ولم يعرف المبتدأ والخبر وشيئا ممّا يذكرونه، لا يتأتّى له نظم كلام. وإنّا لنراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدّم في علم النّحو"[46]. فالعبرة ليست بمعرفة النّحو في حدّ ذاته، ولا بمعرفة المصطلحات النّحويّة؛ إنّما هي في القدرة على إجرائه في مختلف الخطابات التي ينشئها المتكلّم.

و- الأساس في اختيار المصطلحات النّحويّة هو الشّيوع والوظيفيّة:

لابدّ من انتقاء المصطلحات الأكثر وظيفيّة ودورانا على لسان المتعلّم وقلمه. وهذا أشار إليه(الحاج صالح) وسمّاه بالبُنى أو الأنماط اللّغويّة الشّائعة. فاتّخاذ المثُل اللّغويّة المنطلق في عمليّة الاختيار(مثال الكلمة، مثال اللّفظة، ومثال الجملة). باعتبارها بُنى جامعة تعود إليها مجموعة من النّظائر المتكافئة في البنيّة.

إنّ التلميذ يكرّر الكثير من المصطلحات دون إدراك منه لمفاهيمها، وهي حقيقة يثبتها الواقع التّعليميّ. وكأنّ هذه المصطلحات ألغاز ورموز شبّهها بعض المربّين بالوحش والغول[47]. إنّ الكثير من الموضوعات التي أدرجت في المقرّرات النّحويّة في مختلف سنوات ومراحل التّعليم العام غير وظيفيّة لا تُستعمل في الحياة إلّا نادرا، والتي لا يمكن أن تحقّق الهدف من تعليم النّحو والمصرّح به في المناهج. فالتّلميذ في مختلف مراحل التّعليم العام"ليس في حاجة إلى كلّ هذه الموضوعات والمصطلحات التي تحتويها كتب النّحو. ثمّ إنّ الغوص في مثل هذه القوائم من المصطلحات والإسراف في تلقينها تبعد التّلميذ عن حاجاته الأساسيّة من النّحو"[48].وهذه قائمة بالموضوعات غير الوظيفيّة في مختلف مراحل التّعليم العام:

الطّور التّعليميّ	الموضوعات النّحويّة والصّرفيّة المقرّرة على المتعلّم
الطّور الابتدائي	اسم الفاعل–اسم المفعول–المبني والمعرب– المفعول فيه– المفعول لأجله– المفعول معه– المفعول المطلق[49].
الطّور المتوسّط	النّعت السّببي–المفعول معه– الأحرف المصدريّة– أحرف الاستفتاح والتّمني– بناء الفعل المضارع– اسم الفاعل وعمله– اسم المفعول وعمله– صيّغ المبالغة وعملها– الصّفة المشبّهة باسم الفاعل وعملها[50].
الطّور الثّانوي	الاختصاص– امتناع تأنيث العامل– جواز تأنيث العامل– وجوب تانيث العامل– التّنازع–الاشتغال–التّرخيم–عوامل المفعول به الظّاهرة–مواضع اقتران الخبر بالفاء– أسلوب العرض والتّحضيض–الاستغاثة والنّدبة –والإعرابات الجاهزة: لو–لولا– لوما– إذا– إذ– –إذن–حينئذ– ما– إمّا –أما–أمّا– أيّ– كأيّ– كذا –أي –عطف البيان– أنواع الجموع(اسم الجمع– جمع القلة– صيغ منتهى الجموع...)– معاني حروف الجرّ–معاني حروف العطف– إعراب المسند والمسند إليه، الفضلة[51]

إنّ هذه الموضوعات بما تشتمل عليه من مصطلحات نحويّة كثيرة ومتشعّبة تجعل من النّحو غاية في حدّ ذاته، وليس وسيلة لفهم النّصوص وإنتاجها كما صرّح المنهاج.

خامسا–الخاتمة والنّتائج:

تتبّعنا من خلال هذا الورقة البحثيّة موضوعا ذا أهميّة بالغة في تعليم النّحو في العصر الحديث وهو موضوع تيسير المصطلح النّحوي من خلال أعمال علم من أعلام اللّسانيات في الوطن العربيّ؛ وهو الباحث(عبد الرّحمان الحاج صالح). وقد وقفنا من خلال هذه الدّراسة على الأسس العلميّة والموضوعيّة المرتبطة بتيسير المصطلح النّحوي. إذ خالف(الحاج صالح)الباحثين المعاصرين في مسألة تيسير المصطلح النّحويّ. وأكّد أنّ مسألة التّيسير ليست اجتثاثا لبعض المصطلحات وبترا لها من منظومتها النّحويّة المتكاملة، ولا هي في الوقت ذاته استبدال لمصطلحات نحويّة تراثيّة بمصطلحات نحويّة أخرى خاضعة للخبرة الشّخصيّة للباحث. ليثبت أنّ عمليّة التّيسير لابدّ أن تجمع بين شقين أساسيّن دون تغليب شقّ على الآخر. ففي شقها الأوّل لابدّ أن تقوم على ما أثبته نحاتنا الأوّلون خاصّة نحاة مدرسة الخليل وتلاميذه باعتبار فقدان الكثير من مصطلحات هؤلاء لمفاهيمها الأصيلة وانحرافها عمّا أراده بها واضعوها. ومن ناحيّة أخرى لابدّ من إخضاع تلك المصطلحات العلميّة إلى الأسس اللّغويّة والتّربويّة التي تفرضها طبيعة العيّنة من المتعلّمين المقصودة بالعمليّة التعّليميّة. وبهذا يثبت(الحاج صالح)أنّ ما يُيسر من المصطلح النّحوي هو طريقة تعليمه وعرضه على المتعلّمين في مختلف مراحل التّعليم العام.

كما يمكن أن نسجّل بعض النّتائج التّفصيليّة التي خرجنا بها من هذه الورقة البحثيّة وهي كالآتي:

– نشأ المصطلح النّحوي مع نشأة النّحو، ونما وتطور بتطوّر الدّراسة النّحويّة العربيّة.

– يعود الفضل الأكبر في تحديد معالم المادّة المصطلحيّة النّحويّة إلى العبقريّ الفذّ (الخليل بن أحمد الفراهيديّ)، الذي سمح له عقله الثّاقب، وعبقريته بأن يؤصّل للمادّة النّحويّة، ويحدّد معالم مصطلحاتها ليسلّم هذه الثّروة اللّغويّة بما اشتملت عليه من بُعدِ نظر وأصالة فكرٍ وتميّزٍ في المنهج إلى تلميذه المباشر(سيبويه)

– لم يكن سيبويه التّلميذ الذي يقلّ عبقريّة وفكرا عن أستاذه، ولا أدلّ على ذلك من استلامه لفكر أستاذه(الخليل بن أحمد) وانطلاقه في التّحليل والشّرح والتفسير مع حسن فهم لما وضعه معلّمه.

– ثمّ جاء النّحاة بعد الخليل وتلاميذه فاستلموا هذه الثّروة النّحويّة والمصطلحيّة ناضجة كاملة، ولم يكن لهم من دور سوى الشّرح والتّعليل والتّفسير، مع انحراف كبير عن مقاصد النّحاة الأوّلين وخروجهم عن

مفاهيم النّظريّة النّحويّة الأصيلة التي أسّسها النّحاة الأوّلون إلا من أحسن منهم فهْم ما أراده هؤلاء كالرّضيّ الأستراباذي وابن جنيّ وغيرهما قليل.

– لم يقف نحاة القرون المتأخّرة عند الخروج على مقاصد النّحاة الأوّلين خاصّة ما تعلّق منها بالمصطلح النّحوي؛ بل فرضوا عليه مفاهيم غريبة عن النّظريّة النّحويّة العربيّة استعاروها من الثّقافات الأخرى. خاصّة ما تعلّق بمسألة الحدود النّحويّة المنطقيّة وما يرتبط بها من تحديد بالجنس والفصل.

– أمّا في العصر الحديث، فإنّ الخطأ أفدح والخطبُ أعمّ. فقد تعالت صيحات المجدّدين والمصلحين وطالت أيديهم النّحو العربيّ عامّة والمصطلح النّحوي خاصّة وهم يسيرون إلى تيسير تعليمه فخلطوا بين النّظريّة والتّطبيق. فاتّخذوا من مسألة تيسير المادّة النّحوية على المتعلّمين حجة لهدم النّظريّة النّحويّة العربيّة. فخوّلت لهم أنفسهم بأن يستبدلوا مصطلحا بآخر، ومفهوما نحويّا بمفهوم آخر يقلّ عنه قيمة وأهميّة.

– أثبتنا من خلال هذه الدّراسة، ومن خلال ما أورده(الحاج صالح) من آراء في هذه المسألة: أنّ تيسير المصطلح النّحوي لا يكون بالاجتثاث والبتر القائم على الخبرة الشّخصيّة للميسِّر؛ بل هو تمييز صارم بين المصطلح النّحوي الأصيل الذي نما وتطور في ظلّ نظريّة نحويّة عربيّة أصيلة لها منهجها ومنطقها الخاصّ(المنطق الرّياضيّ) وتحديداتها الإجرائيّة الأصيلة (الحدّ النّحوي الإجرائي، ومفهوم الانفصال والابتداء)، وبين المصطلح النّحوي الذي ارتبط بالمنطق الأرسطي.

– إنّ الأسس التي يقوم عليها تيسير النّحو عامّة وتيسير المصطلح النّحوي خاصّة حسب وجهة نظر(الحاج صالح) تتلخّص في مبدأين اثنين ترجع لهما جميع الأسس:

أوّلا– استغلال المصطلح النّحوي الأصيل الذي نشأ في إطار النّظريّة النّحويّة العربيّة الأصيلة وما ارتبط بها من مفاهيم إجرائيّة أصيلة.

ثانيّا– استغلال ما أثبتته العلوم اللّسانيّة الحديثة، خاصّة ما تعلّق بتعليم اللّغات عامّة وتعليم النّحو خاصّة.

– كما أثبت(الحاج صالح) أيضا ارتباط الكثير من المصطلحات بمفهوم إجرائي أصيل طُمست معالمه عند نحاة القرون المتأخّرة وهو مفهوم الحدّ النّحوي الإجرائي.

هوامش:

[1] ابن منظور جمال الدّين أبو الفضل محمّد، لسان العرب، تح: عبد الله عليّ الكبير وآخرون، دار المعارف، (مصر)، دط، دت، ص2479(مادة: ص ل ح).

[2]الفراهيدي الخليل بن أحمد، العين مرتّبا على حروف المعجم، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، دت، ص406(مادة ص ل ح).

[3]الجاحظ أبو عثمان بن عمرو بن بحر، البيان والتّبين، ج1، تح: عبد السّلام محمد بن هارون، مكتبة الخانجي، ط7، دت، ص139.

[4]ابن منظور، لسان العرب، مادة(ن ح ا).

[5]الفراهيدي، العين مرتّبا على حروف المعجم، ج4، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، د ت ، ص201.

[6]ينظر: السّيوطي جلال الدّين، الاقتراح في علم أصول النّحو، تح: محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، دط،2006 م، ص20.

[7]ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج1، مطبعة الهلال، مصر، دط، 1913، ص32.

[8]الأنباري أبو بكر بن عبد الرّحمان، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح: إبراهيم السّمرائي، مكتبة المنار، الأردن، دط، دت، ص18.

[9]الزّبيدي أبو بكر محمّد بن الحسن الأندلسي، طبقات النّحويين واللّغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، مصر،دت، ص21.

[10]ينظر: ضيف شوقي، المدارس النّحويّة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، دت، ص15.

[11]ناصف عليّ النجدي، تاريخ النّحو، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص12.

[12]ينظر: مدكور إبراهيم، بحوث وباحثون، ج1، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، مصر، دط، 1993 م، ص121.

[13]الخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، مفاتيح العلوم، تح: محمد الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص13.

[14]السّيرافي، أخبار النّحويين البصريين ومراتبهم وأخذ بعضهم عن بعض، تح:محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، ط1، مصر، 1985م، ص56.

[15]سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، ج1، تح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، ط3، 1988م، ص12.

[16]سيبويه، الكتاب، ج1، المرجع نفسه، ص13.

[17]سيبويه، الكتاب، ج1، المرجع نفسه، ص16.

[18]سيبويه، الكتاب، ج1، المرجع نفسه، ص33.

[19]مصطفى إبراهيم، إحياء النحو، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، دط، 2012م، المقدمة، ص: أ.

[20]ينظر: حسان تمام، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص194.

[21]ينظر: الفراء، معاني القرآن، ج1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط3، 1983م، ص02.

[22]ينظر: الفراء، معاني القرآن، ج1، المرجع نفسه، ص365.

[23]الدّحداح أنطوان، معجم قواعد اللّغة العربيّة في جداول ولوحات، مكتبة لبنان، بيروت، دط، دت، ص: المقدّمة.

[24]الدّحداح أنطوان، معجم قواعد اللّغة العربيّة في جداول ولوحات، المرجع السّابق، ص: المقدّمة.

[25]الدّحداح أنطوان، معجم قواعد اللّغة العربيّة في جداول ولوحات، المرجع السّابق،\، ص: المقدّمة.

[26]الحاج صالح عبد الرّحمان، أثر اللّسانيات في النّهوض بمستوى مدرسي اللّغة العربيّة، مجلة اللّسانيات، العدد 4، معهد العلوم اللّسانيّة والصّوتيّة، الجزائر،1974م، ص22 (الهامش).

[27]الحاج صالح عبد الرّحمان، أثر اللّسانيات في النّهوض بمستوى مدرسي اللّغة العربيّة، مجلة اللّسانيات، العدد 4، المرجع السّابق، 65ص (الهامش).

[28]الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في علوم اللّسان، موفم للنّشر، الرّغاية، الجزائر، دط، 2012م، ص236(الهامش).

[29]الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في علوم اللّسان، المرجع السّابق، ص236.

[30]الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في علوم اللّسان، المرجع السّابق، ص235.

[31]الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في علوم اللّسان، المرجع السّابق، ص236.

[32]ينظر: محمد صاري، المفاهيم الأساسيّة للنّظريّة الخليليّة، مجلة اللّسانيّات، العدد 10، مركز البحوث العلميّة والتّقنيّة لترقيّة اللّغة العربيّة، الجزائر، 2005م، ص12.(الانفصال والابتداء: من مفاهيم النّظريّة الخليليّة الحديثة لصاحبها الدّكتور عبد الرّحمان الحاج صالح. وهو الأساس الذي قام عليه التّحليل اللّغوي العربيّ. والمقصود بالانفصال والابتداء أقلّ ما ينطق به مما يدلّ على معنى وله قابليّة للانفصال عن غيره، وهو (الاسم المظهر بالعربيّة).

[33]ينظر: الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في اللّسانيات العربيّة، ج2، موفم للنّشر، الرّغاية، الجزائر، دط، 2012م، ص50.(اللّفظة: هي مستوى ينتج عن الانفصال والابتداء، وهو مستوى يتوسّط بين الكلمة المفردة والجملة؛ أي أنّ اللّفظة أعلى من الكلمة وأدنى من الجملة، فهي ليست بالكلمة المفردة، ولا بالجملة. بل هي مستوى يتكوّن من مجموعة من الكلمات المفردة دون أن يشكّل لنا الجملة(اسم مبين على اسم، أو فعل مبني على اسم).

[34]الحاج صالح عبد الرّحمان، البنى النّحويّة العربيّة، منشورات المجمع الجزائري للّغة العربيّة(الجزائر)، 2016 م، ص17.

[35]الأستراباذي رضيّ الدّين محمد بن الحسن، شرح شافيّة ابن الحاجب، ج1، تح: محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلميّة (بيروت)، دط، 1982، ص02.

[36]ينظر: الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في اللّسانيّات العربيّة، ج1، موفم للنّشر، الرّغاية، الجزائر، دط، 2012م ، ص249.

[37]الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في اللّسانيّات العربيّة، ج1، المرجع السّابق، ص243.

[38]الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في اللّسانيّات العربيّة، ج1، المرجع السّابق، ص253.

[39]الحاج صالح عبد الرّحمان، بحوث ودراسات في اللّسانيّات العربيّة، ج1، المرجع السّابق، ص223.

[40]ينظر: ابن تيميّة تقي الدين، الرّد على المنطقيين، مؤسسة الريان، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص47.

[41] ينظر: الحاج صالح عبد الرّحمان، منطق العرب في علوم اللّسان، المرجع السّابق، ص87.

[42] ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، المرجع السّابق، ص310.

[43] ينظر: عبد الرّحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللّسانيّات العربيّة، ج1، المرجع السّابق، ص247.

[44]سيبويه، الكتاب، ج1، المرجع السّابق، ص153.

[45]ينظر: الحاج صالح عبد الرّحمان، الأسس العلميّة واللّغويّة لبناء مناهج اللّغة العربيّة في التّعليم ما قبل الجامعي، مجلة اللّغة العربيّة، العدد 3، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، الجزائر، 2000م، ص116.

[46]الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المدني، جدّة، السّعوديّة، ط1، 1992م، ص418.

[47]ينظر: صاري محمد، المصطلح النّحوي وإشكاليّة تدريسه، مخبر اللّسانيّات واللّغة العربيّة(كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة)، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006م، ص127.

[48] صاري محمد، المصطلح النّحوي وإشكاليّة تدريسه، المرجع نفسه، ص126.

[49]ينظر: اللّجنة الوطنيّة للمناهج، منهاج اللّغة العربيّة للتّعليم الابتدائي، وزارة التربيّة الوطنيّة، الجزائر، 2016م.

[50]ينظر: اللّجنة الوطنيّة للمناهج، منهاج اللّغة العربيّة للتّعليم المتوسّط، وزارة التّربيّة الوطنيّة، الجزائر، 2016م.

[51]ينظر: اللّجنة الوطنيّة للمناهج، مناهج اللّغة العربيّة للتّعليم الثّانوي، وزارة التّربيّة الوطنيّة، الجزائر، 2005م.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 113 - 126 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

استخدام اللغة العربية في الصحف الجزائرية، صراع بين الفصحى والعامية
–جريدة النهار أنموذجا –

The Use of the Arabic Language in Algerian Newspapers, a Struggle Between Classical and Colloquial Language - An-Nahar Newspaper as a Model -

نوال بومشطة *
Naouel Boumechta
جامعة أم البواقي (الجزائر)،
Oum El Bouaghi University
Naouel.boumechta@univ-oeb.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/09/04	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تعد اللغة أساس الممارسة الإعلامية، والأداة لنقل الأخبار والأحداث وتفسيرها، ومنه تعددت الأبحاث في مجال استخدام اللغة في وسائل الإعلام، ومستويات توظيفها خاصة في الصحافة المكتوبة، وتتناول الدراسة البحث عن واقع اللغة العربية في الصحافة الجزائرية بهدف الكشف عن استخدام العامية في معالجة مختلف المواضيع التي تتناولها، وكيفية توظيف العامية في العناوين والقوالب الصحفية.

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي وأداة تحليل المضمون التي تم تطبيقها على عينة من الأعداد الصادرة من صحيفة النهار الجزائرية في الفترة بين جانفي–مارس 2021، وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج أبرزها أن جريدة النهار تتناول العامية بشكل كبير في المواضيع الاجتماعية والمواضيع المرتبطة بالجريمة، وتظهر العامية في الخبر بنسبة كبيرة وترتكز في العناوين الرئيسية والصفحة الأولى والأخيرة.

الكلمات المفتاحية : لغة عربية، صحافة، صحافة جزائرية، فصحى، عامية.

Abstract :

The study deals with research on the reality of the Arabic language in the Algerian press with the aim of uncovering the use of colloquialism in dealing with various topics It deals with it and how to employ slang in headlines and journalistic templates, and the study relies on the analytical descriptive method and the content analysis tool that was applied to a sample of the issues issued by the Algerian newspaper Annahar.

* نوال بومشطة: naouelboumechta@gmail.com

the study reached several results, most notably that Annahar newspaper deals with slang in a manner. Big on social and crime-related topics, and the colloquial appears in the news in a large proportion and is based on the headlines and the first and last pages.

Keywords: language, journalism, Algerian press, classical, colloquial.

مقدمة

تعتبر اللغة أداة هامة في الممارسة الإعلامية، فهي الأساس في الكتابة والتعبير والحديث، فمهما اختلفت وسائل الإعلام بين التقليدية والحديثة إلا أن اللغة لها دور مهم في إيصال الفكرة والتعبير عن المواقف والاتجاهات وضمان وصول المعلومات إلى الجمهور.

وتعد اللغة العربية أساس اللغة الإعلامية في الكثير من الصحف والقنوات التلفزيونية والإذاعية، كذلك الصحف والمجلات في الجزائر وخاصة الناطقة بالعربية.

وتعد الصحف الوسيلة التي تعتمد بشكل أساسي على اللغة، إلا أنها في بعض الأحيان تخلط بين الفصحى والعامية، وأحيانا تستخدم لغات أجنبية، وذلك لجذب الجمهور والتأثير فيه والوصول إليه ، باعتبار أن هذه الصحف موجهة إلى المجتمع الجزائري الذي تتعدد فيه اللهجات وتنتشر فيه العامية بشكل كبير، لكن ترى هذه الصحف أن إدراج بعض العبارات أو الكلمات العامية يسهل من وصول المعلومة إلى المتلقي، إلا أنه في الجانب الآخر قد يؤثر على اللغة العربية وتداوله بين الأفراد.

وفي هذه الدراسة سنبحث في واقع استخدام اللغة العربية واللهجة العامية في الصحف الجزائرية، حيث نحاول استخراج مدى استخدام المفردات العامية في هذه الجريدة عن طريق طرح التساؤل الآتي:

- كيف تستخدم جريدة النهار اللهجة العامية في تناولها لمختلف المواضيع عبر صفحاتها؟

وتندرج تحت هذا التساؤل التساؤلات الفرعية الآتية:

- ما هي المواضيع التي تتناولها جريدة النهار وتتضمن مفردات بالعامية ؟
- ما مصدر المفردات العامية التي وردت في الجريدة؟
- ما القوالب الصحفية التي تضمنت مفردات بالعامية؟
- ما هي الصفحات التي تستخدم فيها جريدة النهار العامية؟
- ما هو موضع المفردات العامية في هذه الصفحات؟

تكمن أهمية الدراسة في الأهمية العلمية كونها تبحث في مجال هام من الدراسات الإعلامية وهو كيفية توظيف اللغة والتحديات التي تواجهها في مختلف وسائل الإعلام وخاصة المكتوبة منها، والأهمية أيضا تندرج في إطار استخراج مظاهر استخدام العامية في الصحف الجزائرية وكيفية توظيفها في معالجة مختلف المواضيع.

تهدف الدراسة إلى التعرف على كيفية توظيف اللغة العامية في الصحف الجزائرية، والمواضيع التي تضمنتها ومستوى استخدام هذه اللهجة، خاصة المفردات الشائعة في المجتمع الجزائري، كذلك الكشف عن الجوانب الشكلية التي تناولت بها الجريدة العامية.

تستخدم الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، لوصف كيفية استخدام العامية في جريدة النهار، وتحليل مستويات وأشكال استخدامها، أما أداة جمع البيانات فتتمثل في استمارة تحليل المضمون التي تتكون من الفئات الفرعية الآتية:

- فئة الموضوع وتنقسم إلى : اجتماعية – الجريمة، سياسية، اقتصادية، فنية وثقافية، رياضية.
- فئة مصدر العامية: مفردات أجنبية معربة–مفردات أجنبية–مفردات شائعة في المجتمع.
- فئة القوالب الصحفية وتنقسم إلى: الخبر–التقرير–الريبورتاج–الافتتاحية–المقال–العمود.
- فئة العناوين وتنقسم إلى: مانشيت–عناوين رئيسية –عناوين فرعية–عناوين عادية (لا يتضمن عنوان فرعي).
- فئة الصفحات وتنقسم إلى: الصفحة الأولى–الصفحة الثانية–الصفحة الثالثة–الصفحة الرابعة– الصفحة الخامسة–الصفحة السادسة–الصفحة 7 إلى13– الصفحة الأخيرة.
- فئة موقع العامية في الصفحة: أعلى الصفحة–وسط الصفحة–أسفل الصفحة.

أما وحدات التحليل فتتمثل في وحدة الكلمة باعتبار نبحث في المفردات العامية التي تتضمنها الجريدة.

في أي دراسة نحتاج إلى مجتمع بحث، والذي يتمثل في مجموع الأعداد التي نشرتها جريدة النهار في الفترة بين 01 جانفي– 31 مارس 2021، وبما أن الجريدة يومية فإن الأعداد ستكون كثيرة ويصعب تحليلها وعليه تم اختيار العينة بأسلوب الأسبوع الصناعي وتحصلنا على 12 عددا وهي كما يلي:

جدول رقم 1: يبين توزيع عينة الدراسة حسب تواريخ نشرها

العدد	التاريخ
01	2021-01-01
02	2021-01-09
03	2021-01-17
04	2021-01-25
05	2021-02-03
06	2021-02-11
07	2021-02-19
08	2021-02-27
09	2021-03-04
10	2021-03-12
11	2021-03-20
12	2021-03-28

تعتمد الدراسة على نظرية التفاعلية الرمزية، باعتبار أننا بصدد دراسة اللغة كرمز يتفاعل به الأفراد داخل المجتمع، "فاللغة هي أشاش النظام الرمزي، وهي رموز دالة تعبر عن عمليات التفاعل والاتصال، تفهم من خلال خبرات الجماعة وسياق الفعل"[1] ، وأول من أطلق التفاعل الرمزي هو العالم هيربرت بلومر وكان يعني فيه: " إنّ الفعل الاجتماعي التوجّه للحصول على استجابة من آخرين يؤدّي إلى عملية التفاعل، وهذا يعتمد على الخاصية الرّمزية للعقل ضمن إطار عملية التفاعل والاتصال، والمتفاعلون لا يتبعون وصفات اجتماعية ثقافية ثابتة، إنّمَا يؤولون معنى العقل والرّمز، ولهذا لا تعتبر العمليات الاجتماعية والعلاقات ونواتجها من بناءات اجتماعية ثقافية كأشياء ثابتة، إنَّما عمليات دينامكية متغيّرة ومفتوحة"[2].

ومن رواد هذه النظرية جورج هربرت ميد، الذي وضع مبادئ أساسية للتفاعلية الرمزية كما يلي:[3]

- يحدث التفاعل الاجتماعي بين الأفراد الذين يشغلون لأدوار اجتماعية معينة ويأخذ زمنا يتراوح بين أسبوع إلى سنة.

- بعد الانتهاء من التفاعل يكون الأفراد المتفاعلون صورا رمزية ذهنية على الأشخاص الذين يتفاعلون معهم، وهذه الصور لا تعكس جوهر الشخص وحقيقته الفعلية وإنما تعكس الحالة الانطباعية السطحية التي كونها الشخص تجاه الشخص.
- عند تكوين الصورة الانطباعية عن الفرد تلتصق هذه الصورة بمجرد مشاهدته أو السماع عنه أو التحدث إليه من دون التأكد من صحة المعلومة أو الخبر أو الحادث.
- حينما تتكون الصورة الرمزية عن شخص معين، فان هذه الصورة سرعان ما ينشرها الشخص الذي كونها عن الشخص الآخر المتفاعل معه.
- عندما يعطي الشخص المقيم انطباعا صوريا أو رمزيا معينا يكون هذا الانطباع ذات نمط تصلب ليس من السهولة بمكان تغييره أو إدخال صورة ذهنية مخالفة للصورة الذهنية التي تكونت عنه.
- تفاعل الشخص مع الآخرين أو انقطاع التفاعل إنما يعتمد على الصورة الرمزية التي كونها الآخرون تجاهه، فإذا كانت الصورة الرمزية ايجابية فان التفاعل يستمر، بينما إذا كانت سلبية فان تفاعله لابد أن ينقطع أو يتوقف.

أولا–ضبط مفاهيم الدراسة

1– اللغة

اللغة هي" نسق من الرموز الصوتية التي شاعت وانتشرت بوسائل شتى ليتعامل بها الأفراد، فهي استعمال لوظيفة التعبير اللفظي عن الفكر في حالة معينة فهي مجموعة علامات ذات دلالة جمعية مشتركة ممكنة النطق من كل أفراد المجتمع المتكلم بها، أو ذات ثبات نسبي في كل موقف تظهر فيه، ويكون لها نظام محدد تتآلف بموجبه حسب أصول معينة، وذلك لتركيب علاقات أكثر تعقيدا"[4].

2– اللغة الإعلامية

اللغة هي وسيلة الإعلام التي تنقل به الرسالة من المرسل إلى المستقبل، وهي "التي تؤدي الوظيفة الاتصالية، ومع التطور التكنولوجي وظهور وسائل الإعلام كالإذاعة والتلفزيون، زادت الحاجة لتصميم لغة تستمد صبغتها من الوسيلة التي توظف فيها، سواء كانت مكانية أو زمنية، فالمكانية هي التي تشغل حيزا في الصحف، أما الزمنية فتتعلق بالتسلسل الزمني في الإذاعة والتلفزيون. "[5].

3- الصحافة المكتوبة

هي عبارة عن "عملية اجتماعية تسهم في تحقيق حاجات الجمهور التي يرغب في تحقيقها عن طريق المؤسسة الصحفية" [6] ، ويمكن تعريفها في هذه الدراسة على أنها منشور دوري يتناول المواضيع الأقرب إلى اهتمامات الجمهور ومعالجتها بمختلف القوالب الصحفية.

4- جريدة النهار

من خلال الإطلاع على موقع (https://ar.wikipedia.org/wiki) يمكن تعريف جريدة النهار على أنها: جريدة يومية جزائرية مستقلة صدرت عام 2007، تعتبر هذه الجريدة أول يومية إخبارية مستقلة في الجزائر تصدر عن صحافيين لم يعملوا في الصحافة الحكومية من قبل، كما أنها لا تتبع لأي حزب سياسي، يتم سحب جريدة النهار الجديد في أربع مطابع، يصل سحبها اليومي إلى 400 ألف نسخة وتضم الجريدة العديد من الصحفيين الذين يعتبرون من أعمدة الجريدة.

ثانيا- اللغة و الصحافة

للإعلام وسائل متعدد منها الإعلام باستخدام الرموز اللغوية المدونة (الكتابة، الصحافة والانترنت)، والإعلام بالرموز اللغوية المنطوقة (التحدث كالإذاعة)، والإعلام باستخدام الصور والرسومات الثابت منها والمتحرك(الكاريكاتير والتلفزيون).

واللغة الإعلامية المقروءة هي لغة تحتاج إلى كثير من الدقة والعناية في صياغتها، حيث أنها تفتقر إلى العوامل السمعية والمرئية المساندة في التأثير، فالقارئ يتعامل مع نص مكتوب، ويفترض أن أية رسالة إعلامية يراد نقلها إليه ينبغي أن تظهر في الكتابة السليمة، ويفترض أن الرسالة الإعلامية التي يراد نقلها تكون متضمنة في النص، فاللغة الإعلامية في النصوص الأدبية والصحف تعتمد إلى حد كبير على دقة الصياغة وسلامة اللغة وصحتها، كما يفترض في من يصوغ الخبر الدراية والمعرفة بما يريد إيصاله والتمكن من اللغة بما يسمح في التبليغ.[7]

1- خصائص اللغة الإعلامية

تتميز اللغة الإعلامية بعديد الخصائص المتعلقة بالكتابة والنطق ومراعاة خصوصية الجمهور، وحسب أبو السعيد، هناك ميزتان أساسيتان وهما:

- "**الاختصار**، والمقصود به استخدام الجمل القصيرة التي تؤدي رسالتها التبليغية للمستمع لكي يستوعب المعنى بسهولة، ويتجنب التكرار، وتجنب استخدام الجمل الطويلة والمعاني

المتشعبة التي تشتت ذهن المستمع وتباعد بينه وبين المعاني المقصودة.

- **التنوع**، يتحقق التنوع في اللغة الإذاعية عن طريق استعمال الجمل التي تتفاوت بين القصر والطول وكذلك استخدام فقرات مختلفة الأطوال مع تغيير سرعة الحديث."[8]

أما مصطفى الحسناوي فقد ذكر خصائص أخرى للغة الإعلامية وهي:

- "**الوضوح**، وهي من أبرز سمات اللغة الإعلامية بالنظر إلى خصوصية هذه الوسيلة، فإذا كانت الكلمات غير واضحة في الإذاعة مثلا، فقد المستمع المضمون المقدم له ولا يستطيع استرجاعه، لذا يجب أن تكون الجمل والكلمات والمعاني واضحة.
- **الملاءمة**، ويقصد بها أن تكون اللغة كلائمة مع الوسيلة ومع الجمهور، فلغة الإعلام ذات طابع وصفي وموجهة إلى كل فئات المجتمع.
- **المرونة**، ويقصد بها أن تكون اللغة قادرة على التعبير غن مختلف الموضوعات بسلاسة ودون تعسف، وأن تكون متعددة المستويات لتخاطب الجمهور بمتلف فئاته.
- **الجاذبية**، ويقصد بها أن تكون اللغة قادرة على الشرح والوصف بطريقة مسلية ومشوقة لتكون جذابة للمستمع ويستمر في الاستماع لها".[9]

2- الصراع بين اللغة العربية الفصحى والعامية

تعد العامية في الجزائر لغة كل الفئات الاجتماعية لأنها تضم اصطلاحات لهجية مختلفة ترتبط بالموقع الجغرافي، ويرجع علماء اللغة انتشار استعمال العامية إلى:

- سهولة العامية لخلوها من قواعد الإعراب.
- صعوبة الفصحى، وخاصة قواعدها النحوية والصرفية، كما أن تعلمها يحتاج إلى وقت، بينما العامية يتعلمها منذ نشأته.
- تكاليف تعلم الفصحى، حيث يتطلب ذلك إمكانات مادية وبشرية، أما العامية فهي لسانية طبيعية.
- العامل التاريخي، المتمثل في سياسة الاستعمار الذي عمل على نشر الفرنسية والقضاء على العربية، مما أدى إلى انتشار العامية بشكل كبير.[10]

ثالثا-تحليل وتفسير النتائج

بعد تطبيق استمارة تحليل المحتوى على عينة الدراسة، تم جمع البيانات وتفريغها في الجداول الآتية:

الجدول رقم 2: يبين تكرار المفردات العامية حسب المواضيع التي تناولتها جريدة النهار

نوع الموضوع	التكرار	النسبة (%)
اجتماعية	20	25.98
أخبار الجريمة	35	45.48
سياسية	03	3.89
تربوية	10	12.98
اقتصادية	02	2.59
فنية وثقافية	01	1.29
رياضية	06	7.79
المجموع	**77**	**100**

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن أكثر المواضيع التي وردت فيها مفردات بالعامية هي المواضيع المرتبطة بالجريمة، حيث ظهرت بأعلى نسبة 45.48 % تقريبا نصف المواضيع التي وردت فيها العامية، تليها المواضيع الاجتماعية 25.98 % والتربوية 12.98 %، فيما كانت أقل نسبة للمواضيع الفنية .%1.29

ويمكن تفسير ذلك أن الصحيفة تتناول بشكل كبير الأخبار المرتبطة بالجريمة والأخبار الاجتماعية وسبب ذلك هو محاولة الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور والتأثير فيه من خلال استخدام الكلمات والمفردات الشائعة في المجتمع، سواء أكانت أجنبية أو عامية متداولة، كذلك أخبار الجريمة تتضمن العديد من المفردات التي لها علاقة بالحياة في المجتمع، وكذلك الجانب الاجتماعي، تحاول الصحيفة أن تعبر عن الواقع الحقيقي كما يعيشه الفرد في المجتمع من خلال استخدام اللغة الأقرب إليه، معتقدة أن ذلك سيكون في مستوى فهم القارئ وسهل الوصول والتأثير فيه.

الجدول رقم 3: يبين تكرار المفردات العامية حسب مصدرها

المصدر	التكرار	النسبة (%)
مفردات أجنبية معربة	36	43.37
مفردات فرنسية	11	13.26
مفردات في اللهجة العامية الجزائرية	36	43.37
المجموع	83	100

يتبين من هذا الجدول أن أكثر المفردات العامية التي وردت في عينة الدراسة هي مفردات أجنبية معربة ومفردات شائعة الاستعمال في المجتمع الجزائري، حيث ظهرتا بنسب متساوية 43.37 %، وشكلتا حوالي 85 % من مجموع المفردات الواردة في المواضيع التي تناولتها جريدة النهار في فترة الدراسة، أما المفردات الأجنبية فقد ظهرت بنسبة أقل تمثلت في 13.26 %.

ويمكن تفسير ذلك أن الجريدة تحاول الوصول إلى القارئ أو المتلقي عموما باستخدام مفردات شائعة في حياته اليومية من أجل لفت الانتباه للمضامين التي تنشرها، وبما أن الجدول رقم 1 يبين أن أكثر المواضيع التي وردت فيها مفردات عامية هي مواضيع اجتماعية وأخرى مرتبطة بالجريمة، وهي المواضيع الأكثر ارتباطا بالمواطن وتعكس الحياة المعيشية له، كما يسلط الضوء على مختلف فئات المجتمع، بينما اللغة الأجنبية تظهر بشكل ضئيل قد يعكس بعض المسميات التي يتطلب كتابتها باللغة الأصلية.

الجدول رقم 4: يبين تكرار المفردات العامية حسب القوالب الصحفية التي استخدمتها الجريدة

القالب الصحفي	التكرار	النسبة (%)
الخبر	50	64.95
التقرير	19	24.67
الريبورتاج	08	10.38
الافتتاحية	00	00
العمود	00	00
الحديث	00	00
المجموع	**77**	**100**

من خلال الجدول يتبين أن أكثر القوالب الصحفية التي وردت فيها مفردات عامية هي الخبر الذي جاء بنسبة 64.95 %، يليه التقرير بنسبة 24.67% ، أما الريبورتاج فقد جاء بنسبة 10.38%، أما القوالب الأخرى وهي الافتتاحية والمقال والعمود فلم ترد فيها مفردات عامية، ويمكن تفسير ذلك أن الخبر هو القالب الذي استخدمته الجريدة ووردت فيه مفردات عامية، حيث وظفته في معالجة المواضيع الاجتماعية ومواضيع الجريمة، وبما أن الخبر هو القالب الذي ينقل الأحداث ويزود القارئ بمختلف المعلومات التي يحتاجها يوميا، وعليه فذلك قد يشكل خطرا على اللغة العربية من حيث تلقيها وتداولها، وتصبح هذه المفردات العامية راسخة في ذهن المجتمع وبالتالي تؤثر على قاموسنا العربي.

الجدول رقم 5: يبين تكرار المفردات العامية حسب نوع العناوين في الجريدة

نوع العناوين	التكرار	النسبة (%)
مانشيت	06	7.22
عنوان رئيسي	41	49.39
عنوان فرعي	10	12.05
عنوان عادي	26	31.34
المجموع	**83**	**100**

يوضح الجدول أنواع العناوين التي وردت فيها المفردات العامية، حيث ظهرت أعلى نسبة في العناوين الرئيسية بنسبة 49.39 %، بينما 31.34% في العناوين العادية، أما أقل نسبة وردت في المانشيت بـ 7.22%، ومنه نجد أنن جريدة النهار تستخدم المفردات العامية بشكل كبير في العناوين الرئيسية والعناوين العادية، وهي العناوين التي تجذب القارئ وهي التي يقرؤها بشكل مباشر، وعليه يمكن أن الجريدة توظف ذلك من أجل جذب انتباه القراء إلى قراء العناوين والمواضيع التي تتضمنها، حث أن القارئ لن يجد صعوبة في فهم المضمون وإدراك المعنى، لكن ذلك له انعكاسات سلبية على اللغة العربية وتلقيها وتداولها في المجتمع.

الجدول رقم 6: يبين تكرار تموضع المفردات العامية في صفحات الجريدة

رقم الصفحة	التكرار	النسبة (%)
الأولى	15	19.49
الثانية	05	6.49
الثالثة	06	7.79
الرابعة	11	14.29
الخامسة	08	10.39
السادسة	10	12.98
الصفحات من 7 إلى 13	10	12.98
الصفحة الأخيرة	12	15.59
المجموع	**77**	**100**

من خلال الجدول يتبين أن 19.49% من المفردات العامية وردت في الصفحة الأولى من جريدة النهار وقد ظهرت بأعلى نسبة، وتليها الصفحة الأخيرة بنسبة 15.59 % تليها الصفحة الرابعة بنسبة 14.29 %، في حين أقل نسبة كانت في الصفحة الثانية بنسبة 6.49 %، ومنه يمكن القول أن الصفحة الأولى والأخيرة هي من الصفحات الأكثر إطلاعا من طرف القارئ، فكل من يشتري الجريدة يتصفح الصفحة الأولى والأخيرة، كما أن الصفحة الأولى عادة ما تتضمن العناوين الترويجية للمواضيع الهامة، وعليه فالجريدة من خلال استخدامها للعامية في هذه الصفحات تحاول جذب القارئ ولفت انتباهه بمستوى لغوي يتناسب مع خصوصية المجتمع، أما الصفحة الرابعة فهي تضم العديد من الأحبار الاجتماعية وأخبار الجريمة لذلك وردت في المفردات العامية بنسبة معتبرة في حين باقي الصفحات تقريبا متساوية ذلك أن القارئ عادة ما يطالع الجريدة في الصحة الأولى والأخيرة ليرى ما يجذب اهتمامه، ثم يقلب الصفحات الأخرى.

الجدول رقم 7: يبين تكرار المفردات العامية حسب موقعها في الصفحة

الموقع	التكرار	النسبة (%)
أعلى الصفحة	30	38.96
وسط الصفحة	29	37.66
أسفل الصفحة	18	23.38
المجموع	**77**	**100**

هذا الجدول هو امتداد للجدول السابق ويبين موضع المفردات العامية وموقعها في الصفحة الواحدة، حيث ظهرت أعلى الصفحة بأكبر نسبة 38.96 %، وتليها مباشرة وبنسبة متقاربة وسط الصفحة بنسبة 37.66%، وهنا نلاحظ أن أعلى ووسط الصفحة هو الجزء الذي يثير انتباه القارئ ويسقط عليه نظره بشكل مباشر، بينما أسفل الصفحة أقل جذبا، وعليه تتعمد الجريدة استخدام هذه المفردات في المواضيع التي تأتي في أعلى ووسط الصفحة من أجل جذب الجمهور، كما أن المواضيع الاجتماعية وأخبار الجريمة عادة ما يتم ترتيبها في هذه الأجزاء من الصفحة لإثارة اهتمام القارئ، وهذا ما يتوافق مع ما جاء في الجدول رقم 1، أن أكثر هذه المواضيع هي التي وردت فيها مصطلحات عامية بشكل كبير.

الخاتمة

يمكننا القول أن جريدة النهار تميل إلى استخدام العامية في تناول مختلف المواضيع التي تنشرها، وتركز عليها بشكل كبير في المواضيع الاجتماعية والمواضيع المرتبطة بالجريمة، وهذا من أجل جذب القارئ ومخاطبته بلغته ولهجته التي يتكلم بها في حياته اليومية، كما أنها تركز على استخدامها في العناوين الرئيسية وهي العناوين الأكثر قراءة وإطلاعا، ورغم ذلك فإن استخدام العامية في الصحف قد يؤثر على اللغة الفصحى وينزل بالذوق العام للقراء، وينعكس سلبيا على تطور اللغة العربية وتداولها ف المجتمع، لأن الإعلام من أدوات تطوير اللغة وتسهيل نشرها وتعلما، باعتبار اللغة الأساس في الممارسة الإعلامية ونقل المعلومات إلى الغير.

وهذا نستخلصه من النتائج الآتية:

- تستخدم جريدة النهار العامية في معالجتها لمختلف المواضيع التي تنشرها يوميا.

- تعد مواضيع الجريمة والمواضيع الاجتماعية من أكثر المواضيع التي تستخدم الجريدة العامية في كتابتها ومعالجتها.
- تظهر المفردات الأجنبية المعربة والعامية المتداولة في المجتمع الجزائري من المصادر الأساسية للعالمية المستخدمة في الجريدة.
- يعتبر الخبر من القوالب الصحفية التي تظهر فيه العامية بشكل كبير، في حين تنعدم في الافتتاحية والمقال والعمود.
- تظهر العامية بشكل كبير في العناوين الرئيسية والعادية وذلك من أجل جذب انتباه القارئ.
- ترتكز العامية في المواضيع الواردة في الصفحة الأولى والصفحة الأخيرة، وهي من الصفحات الأكثر أهمية في الجريدة كونها تتضمن المواضيع الهامة وترتبط باهتمام القراء بالدرجة الأولى.
- تتموضع العامية في أعلى ووسط صفحات الجريدة وهذا لجذب انتباه القارئ وسهولة إطلاعه على الموضوع بشكل مباشر.

انطلاقا مما تقدم يمكن تقديم الاقتراحات الآتية:

- ضرورة الاهتمام باللغة الإعلامية والابتعاد عن العامية حفاظا على مستوى اللغة العربية في وسائل الإعلام وخاصة المكتوبة منها.
- التركيز على مراقبة وتدقيق لغة مضامين الجرائد وما تنشره للجمهور.
- تدريب الصحفيين على الكتابة الإعلامية السليمة التي لا تضر باللغة العربية.

هوامش

1-نوال قادة بن عبد الله ورضا بن تامي: نظريات في خدمة العلوم الاجتماعية-قراءة في دور نظرية التفاعلية الرمزية، 2017، مجلة منيرفا، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، مجلد 04، العدد 01، ص189.

2-المرجع نفسه، ص 188.

3-نادية سعيد عيشور، (2020)، البدائل السوسيولوجية والظروف البنائية، محاضرات في النظريات السوسيولوجية الحديثة، متوفرة على موقع https://cte.univ-setif2.dz/moodle/course/view.php?id=1400 ، ص43.

4-الحبيب بن نعوم، (اللغة العامية في الصحافة المكتوبة دراسة وصفية لجريدة النهار الجديد)، 2013، مذكرة ماستر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم/ الجزائر، ص32.

5-مصطفى محمد الحسناوي: واقع لغة الإعلام المعاصر، (2011)، دار أسامة (الأردن)، ص 61.

6-محمد عبد الحميد: بحوث الصحافة،(1992)، عالم الكتب (القاهرة) ، ص23.

7-حنان عمايرة، (التراكيب الإعلامية في اللغة العربية)، 2004، رسالة دكتوراه،الجامعة الأردنية/ الأردن.، ص 11، 12.

8-أحمد العبد أبو السعيد: الكتابة لوسائل الإعلام، (2014)، دار اليازوري العلمية (الأردن)، ص173، 174.

9-مصطفى محمد الحسناوي، مرجع سابق، ص 63، 64.

10-نصيرة زيتوني: واقع اللغة العربية في الجزائر، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 27، العدد 10، 2013، ص 2160-2161.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 127 - 146 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

اشتغال المشهد السردي في القصة القصيرة

The Narrative Scene Works in the Short Story

ط/د. موساوي فيصل*
Moussaoui Fayçal
جامعة ابن خلدون – تيارت / الجزائر.
Ibn Khaldoun University – Tiaret / Algeria
faycal.moussaoui@univ-tiaret.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2022/09/02	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تهدف هذه الورقة البحثية إلى إبراز مدى تداخل الفنون اللفظية والبصرية واستفادتها من بعضها البعض، وتبيان ما للنصوص الإبداعية –القصصية خصوصا– من طاقةٍ فنية خلّاقة، وقدرةٍ على التجديد، من خلال التفاعل الحاصل بين العناصر القصصية والعناصر المشهدية، كما تهدف إلى إثراء العملية القرائيّة للأدب القصصي، من خلال المشاركة الفعّالة في العملية الإبداعية، وتحفيز المخيِّلة والذهن لملءِ الفراغات وتعزيز الافتراضات اعتمادا على القرائن اللغوية والسردية المشكلة للمشهد السردي.

كلمات مفتاحية: شعرية المشهد – المشهد السردي – القصة القصيرة – الفنون –

Abstract :

This research paper aims to highlight the extent to which the verbal and visual arts overlap and benefit from each other, and to show what creative texts - stories in particular - have creative artistic energy, and the ability to renew, through the interaction between narrative elements and scenery elements, and we also aim to enrich the reading process of literature. Narrative, through active participation in the creative process, and stimulating the imagination and mind to fill in the blanks and strengthen assumptions based on linguistic and narrative clues that form the narrative scene.

***Keywords*:** Scene Poetry - Narrative Scene - Short Story - Arts .

* موساوي فيصل. faycal.moussaoui@univ-tiaret.dz

1- مقدمة:

نسعى في هذه الورقة البحثية إلى تبيان التداخل بين القصة القصيرة والفنون البصرية، كما نرومُ التَّعرُّفَ على المشهد، من حيث بناؤُه الداخليّ والعناصِرُ المكوِّنة له، محاولين الإجابة عن مجموعة إشكالاتٍ من قبيل: ماذا يحدث داخل أذهاننا عندما نقرأ؟، وما دور القراءة في تأثيث المشاهد واستنطاقها؟، كيف يتم الانتقال من العرض اللغوي والسردي إلى مستوى العرض المشهدي البصري؟ وكيف يؤثث القاص نصوصهُ ويؤطر مشاهِدها مثلما يفعل السيناريست في الأفلام والمسرحيات؟ ولَمَّا كان من الطبيعي مراعاة خصوصية الجنس المرادِ تحليله، فإنَّ آليات المقاربة المشهدية في تعاملها مع جنس القصة القصيرة تختلِف عن آليات التحليل المشهدي للفيلم، أو المسرحية، أو الرواية، أو غيرها. فما هي آليات المقاربة المشهدية للقصة القصيرة وللأدب القصصي عموماً؟ وكيف تتفاعل عناصر المشهد مع عناصر القصَّة للإسهام في توجيه دلالة الخطاب؟

2- مفهوم القصة القصيرة:

تكمنُ صعوبة تحديد مفهومٍ دقيقٍ للقصَّة القصيرة في أنها "فنٌّ شديد المراوغة، لا يستقرُّ على شكلٍ مُحدَّدٍ"[1]، ذلك أنه شديدُ الخصوصية ويعدُّ "الأعقدَ بين الأجناس الأدبية، لأنه يتطلَّب جملةً من المعطَيات، من بينها تحويل اللّقطة المفردة إلى قصَّة ذات مضمون وشكلٍ متفرِّدين، مركَّزين، مكثفين، فيهما الإيقاع والتشويق، وفيهما القدرة على صوغ البداية والنهاية، وإعطاء الدلالة الحديثة من إيحاء الحدث ولا تقريريَّته، وإيحاء القول لا مباشرته"[2]، فهذه الخواصّ هي ما يجعل القصة القصيرة فنًّا متفرِّداً ومُنمازاً.

لا يمكن إغفال أن مصطلح القصة القصيرة مُصطلحٌ مركَّب، وهو ما يحيلُ إلى وجودِ ما يُسمّى "القصَّة" التي تُعرَّف بأنَّها "مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض"[3]، ويندرج ضمن هذا المفهوم جنسا الرواية والقصة القصيرة. وقد نجد خلطاً في المفاهيم عند البعض فتكون القصَّة أحيانا مرادفة للرواية، وأحياناً للقصة القصيرة*، وقد يرد مصطلح الأقصوصة بديلاً عن القصة القصيرة كترجمة للمصطلح الإنجليزي المركب من كلمتين *short story*، وعليه يمكن القول أنّ القصَّ فنٌّ

تندرج تحته الرواية والقصة القصيرة إضافة إلى المسرحية، وأشكال حديثةٌ من القصّ كالقِصَّة الومضة والقصة القصيرة جدّاً.

3- مفهوم المشهد:

يحيلُ المشهد في اللغة إلى المجمعِ من الناس، أو محضر النَّاس[4].

فيُراد به المكان، العامر بِالنَّاس، الذين ينفُضون عنه سكونَه ويمنحونه الحيويّة ويضفون عليه الحركة، فالمشهدُ "تَصويرٌ لمجموعة من الأشخاص وهم يشغلون حيِّزا مكانيّاً بحضورهم الفعلي أو الافتراضي في فترة زمنيَّة ما، حضورٌ تحرِّكه الدّراما"[5] بما تثيره من شعورٍ بالحيويَّة والدّيناميكية والانفعال.

والمشهدُ في فنِّ المسرح "جزءٌ من مسرحية، يُكوِّن عددٌ منه الفصلَ فيها، أو قسمٌ من الفصلِ يحدث فيه تبدُّلٌ في حُضورِ الأشخاص الذينَ على المِسْرح"[6]. ويشير كذلك إلى "ما يشهده النَّاس عامَّة على خشبَة المسرح من مناظر وتمثيل، أو رقصٍ وإيماء"[7]. فالمشهدُ يأخذ مفهومه من المشاهَدة والمعايَنة.

أما في السِّينما فيحدَّدُ المشهد على أنَّه "التقسيمُ الجزئي من المساحة الكلّيَّة للفيلم السينمائي"[8]، فهو عنْصرٌ فيلمي، يتكوَّن من "عددٍ من اللَّقطاتِ تَحدثُ في المكان والزَّمان نفسِه"[9]. ونفهم من هذا أنَّ كلَّ مشهدٍ يقع في مكانٍ وزمنٍ محدَّدين، وكلُّ تغييرٍ فيهما هو تغييرٌ في المشهدِ، وظهورٌ لمشهدٍ جديد[10].

4- القصة القصيرة والفنون البصرية:

تشترك الفنونُ وتختلف، في خصائص أو في غيرها، وما نُحاول إبرازه هنا هو علاقة فن القصة القصيرة بغيره من الفنون؛ البصريَّة تحديداً، أو المُشاهَدَة، بما فيها فنُّ الرسم، "فكثيراً ما ربط النقاد بين الرسم والأدب من حيث أنَّ الأدب لونٌ من التصويرِ"[11]، ولعلَّ مردَّ ذلك إلى عنصر الوصفِ وفاعليته الأدبية.تمثُلُ اللَّوحة المرسومة بما تجسِّده من مشهدٍ أبدعته ريشة الرَّسام، أمام المُشاهدِ المُبصِر بعناصرها المؤتلفة والمنتظمة، فتثيرُ فيه شعوراً أو انطباعاً مُعيَّناً، يختلف من مُشاهدٍ لآخر. مثلما الشأنُ في القصة القصيرة التي من خصائصها التي حدَّها النقاد إثارةُ الانطباع والأثر الموحد، ففيها يجد المتلقي نفسَه أمام كلماتٍ وجملٍ تُشكِّل عالماً متخيَّلاً، ويضمِّنها القاص رؤيته الفنيَّة، التي يطمَحُ في إيصالِها للقارئ، فيما نسميه بالامتداد التعبيري.

يتميَّز فن القصّة القصيرة "على فنون السَّردِ الأخرى الذي هو بطبيعة الحال نوعٌ منها، ويتميَّز تعبيريّاً في الوقت نفسه على فنونٍ أخرى يشتغل ضمن فضائها ويأخذ من تقاناتِها، ولكنه في النهاية

يستقلُّ بطرازه الخاص مستفيداً من الإمكانات المرحَّلة من فنونٍ أخرى لتطوير طرازه وتخصيبِه"[12]، فلا ننفي أنَّ القصة القصيرة تستدعي "الاستفادة أحياناً من التجارب الغيرية لتقوية زادها المعرفي والسردي... وتحديدا استدعاء معارف سردية أخرى، سواء كانت لسانية أو غير لسانية: القصيدة، المسرحية، النحت، السينما، الكاريكاتير، كما فعلت القصة الغربية لتقوية الدلالة بتنويع المرجعيات والعلامات التي تفيدها في خدمة المعنى والشكل الناقل له"[13]. وجديرٌ بالذكر أنَّ "كلَّ فنٍّ يبقى هو، بجانب أيِّ فنٍّ آخر، لا فنَّ يجورُ على فنٍّ ولا يلغيه مهمَا تجاور معه واشترك معهُ في الأدواتِ وحقلِ العمل والفاعلية والجماهيرية"[14]، ففنُّ القصَّة يأخذُ من الفنون ويمدُّها، دون أن يفقد من خصوصيته وفنِّيته شيئاً.

وعلى هذا الأساسِ، إذا شئنا مقاربة القصة القصيرة بالفنون البصريَّة، فيمكِن أن نقرِنها بالفيلمِ القصير، أو الصورة الفوتوغرافية، أو اللوحة الفنية... أما عن الفيلم القصير، فلأن الفيلم السينمائي (الطويل) دائما ما يُقرن بالرواية، إذ نجد عديداً من الروايات –العربية والأجنبية– قد تحولت إلى أفلام وحققت نجاحاتٍ باهرة.

إننا نجد أنفُسنا في هذه النقطة من البحث، بحاجةٍ للعودة إلى خاصيَّة من خصائص القصة القصيرة تتمثل في: الدراما، فالقصة القصيرة "هي عملٌ درامي متكاملٌ"[15]، بالرغم من قصرها وصغر مساحتها الكتابيَّة أحياناً لاعتباراتٍ معرُوفة.

ويُراد بالدراما في القصة القصيرة "خلقُ الإحساس بالحيويَّة والديناميكيَّة والحرارة،... فيجب أن تثير القصة في القارئ منذ أول كلمةٍ شهوتَه للاستطلاع ومعرفة ما يجري"[16] فبداية القصة ذاتُ أهميَّة كبيرةٍ، فهي "تخلقُ دافِعاً لمواصَلةِ القراءة، لكن ماهية هذا الدَّافع هي مظهر من مظاهر إبداعِ القاص، والتَّركيبَة النَّفسية للقارئ"[17]، فهي إذن عمليَّةُ مشاركةٍ.

وَيبدأ اشتغالُ القصة القصيرة دراميّاً منذ العنوان، فهو بدايةٌ سابقةٌ على بدايةِ العبارة الأولى، فقد يحمل العنوانُ تكثيفاً دلاليّاً فَيرسُمُ صورة ويشكِّل مشهداً يتجسَّد مباشرةً في ذهن المتلقِّي.

تتيحُ خصيصة الدّراما للقاصّ الانفتاحَ على تقانات الإخراج والتصوير السِّينمائي، فيُتاحُ له أن يكتب أعمَالهُ القصصية وكأنَّه يُصوِّرُ أفلاماً، مستخدماً خاصيَّةَ الكتابةِ من زوايا سينمائية مختلفة[18].

فإذا استعنَّا بلغة الأرقام نجدُ الإحصائيات تشير "إلى أنَّ 60٪ أو أكثر من سكان الأرض هم أشخاصٌ بصريُّون، ولذلك لا يبدو الأمر غريباً أن نجد حاسَّة النظر هي الأكثر حضوراً في الأدب

القصصي. إن عينَ الراوي هي «عدسة الكاميرا» داخل العمل القصصي، ويصعب أن تتقدم حكايةٌ إلى الأمام بدون شاهدٍ"[19] يُصوِّر اللقطاتِ والمشاهدَ.

وتَتحرَّك عدسةُ الكاميرَا –اللَّفظية– هذه داخل النصِّ القصصي من زوايا تصويرٍ متعدِّدة ومختلِفة؛ كوضع الصُّورة الجوية، اللقطة التقديميَّة، اللَّقطة المأخوذة من مسافة متوسطة، اللّقطة القريبة (كلوز–أب)، اللَّقطة القريبة جدّاً[20].

نُصادف في الخطاب الأدَبي نمطاً للتَّلقي مختَلفاً عن تلقِّي الخطاب السِّينمائي، يرجع ذلك إلى خصوصية كلٍّ من الخطابَين، ويتعلَّق الأمر باللُّغةِ التي يستخدمها كلُّ خطابٍ؛ فلغةُ السينما الصُّورةُ المشاهدَةُ وما يصحبها من مؤثِّرات، ولغةُ الأدب الكلمةُ المطبوعة (المكتوبة) الصَّامتةُ، وكنتيجة لهذه الخصوصية نجد أنَّ الخطاب الأدبي ومن ضمنه القصة القصيرة "يمنحُ المتلقِّي حريَّةً كبيرةً في إطلاق نشاط المخيِّلة لتصَوُّرِ أبعادِه، ومقترباته، في حينِ ينطوي الخطابُ السِّينمائي على اقتصادٍ في تخيُّلِ الحيِّز يفرضُ فيه المخرِجُ حدودَ النشاط التخيُّلي ارتباطاً بالصُّورةِ المعرُوضةِ وعلاقتِها بالملفوظِ"[21]، فمُتلقي العمل الأدبي لا يحدُّ خيالَهُ أيُّ قيدٍ بصريٍّ ثابتٍ ومقدَّمٍ له سلفاً على غرار الصُّورة السّينمائية التي يقدِّمُها المخرجُ جاهزةً لا تقبلُ إضافاتٍ تفرِضها مخيِّلة المتلقي.

ويصيرُ بهذا المعنى للكلمة المكتوبة دَورُ المحفِّز البصري لمخيِّلة القارئ، الذي يتولَّى، بإيعازٍ من براعَة الكاتب، عمليَّةَ تجسيد المكتوبِ إلى مرئيّ ذهنِيّ، بل وإلى أكثر من ذلك. وفي هذا الصدد "يصف جوزيف كونراد عمله ككاتب بهذه الطريقة: «أريد بقوة الكلمة المكتوبة، أن أجعلك تسمع، أن أجعلك تشعر، وقبل كل شيءٍ، أن أجعلك ترى». لأن جوهر عمل الكاتب أن يكون موصِّلاً حراريّاً للتجربة البشرية"[22]، بما يتيح للمتلقِّي تفعيلُ حواسِّه أثناء القراءة.

ولعلَّ قدرَةَ الكاتب على تحويلِ كلمته المكتوبة (المطبوعة) "إلى قوَّة تواصليةٍ وتداوليَّة هائلةٍ قادرة على تحقيقِ فضاءِ تلقّي (سمعي) و(شعوري) و(بصري)، من شأنه أن يحوِّلَها إلى سينما (يسمع) فيها المتلقي إيقاعَ الحدث والشخصية والزّمن والمكان والفعل السّردي الكامن في بياض الورقة، فضلاً على كونِه (يشعر) و(يرى)"[23] فيتجاوب مع تجربة النَّص بشكلٍ أفضل.

فنجد أنَّ القصة القصيرة تتاخم فنَّ السّينما في العديد من خصائصه وتقنياته، باعتمادها التنويع في زوايا التصوير بما يرغبُ الراوي في إبرازه للمتلقي، فيقرِّب الصورة ليبرز تفصيلةً صغيرةً أو تعبير وجهٍ يقدِّم انطباعاً ما، أو يبعِدها ليقدِّم له مسحاً شاملاً، وكذلك يصبح متاحاً للقاصِّ كتابةُ مشاهِد

قصصِه وكأنَّه يراها ماثلةً أمامه، وفي ذهنه إمكانية تجسيدِها للمتلقي –سواء عن طريق أفلَمَتها أو مسرحتها–، فينوِّع في المشاهِد، بين مشهد وصفي، وحركي سردي، وحواري...

هذا، ونجد أنَّ من النقاد من قابل القصة القصيرة بالصُّورة الفوتوغرافية، ورأوا فيها أنها لا يمكن أن نقرنها بالفيلم القصير، لأنها "لن تستطيع أن تنتج فيلماً يتعدَّى طولُه مدة إعلانٍ تلفزيوني"[24]. ولا نحسب هذا الرأيَ إلَّا امتداداً للإيمانِ بخاصية القصَر في هذا النوع الأدبي.

يشتغلُ القاصُّ بهذا المعنى، اشتغالَ المصوِّر الذي يلتقطُ الصُّور وفق رؤيةٍ مخصوصةٍ فيؤطِّر المشهدَ بعناصره المكوِّنة مركِّزاً على عنصُرٍ بعينه، فيبرزهُ ويسلِّطُ الضَّوء عليه، وتكون العناصر المجاورة لهُ هي ما يكمِّله ويتمِّم المشهد العام، بحيث لا يفقد أي عنصرٍ قيمته مهما كان صغيراً، وبنفس الطريقةِ يشتغل كاتب القصة القصيرة فهو يكتُب وكأنه "يجلس في غرفةٍ ويطلُّ على شيءٍ ما من ثقب الباب أو من خصاص النافذة"[25]، فيعملُ على التقاطِ وتسجيلِ ما وقعت عينُه عليه، ونطَّلعُ نحنُ على ما صوَّرهُ كتابيّاً، عن طريق عمليات ذهنية، تقتضي مسحَ المكتوبِ وتحويلَه إلى صورةٍ مكتملة العناصر.

ومن أوجه المقابلة بين القصة القصيرة والصورة الفوتوغرافية، أنه وكما "لا تمثل الصورة الفوتوغرافية شيئاً يذكر بمقياس الزَّمن لأنَّها ليست سوى لحظةٍ عابرة، فكذلك القصة ليست سوى لحظةٍ عابرةٍ على شريط الحياة، كلاهما يتوقف عند اللحظةِ لإبراز تفاصيلها مع اختلاف الأدوات"[26]، غير أنَّه لا يمكن إغفال أن الصورة تقبض على المشهدِ في سكونيَّته وثباته، بينما في القصَّة القصيرة تُحرِّكُ الأفعالُ المشهدَ وتُحييهِ. وهذا يفرِض بالضرورةِ طريقة تلقٍّ مختلفةً لكلٍّ منهمَا دون أن ننفي أوجه التقارب.

ذلك أننا "عندما نقف أمام صورةٍ من الصُّور، لا نشاهد ما شاهد المصور أثناء التقاط الصورة. إننا نشاهد الصورة وقد تجرَّدت من الزمان والمكان، واحتبس فيها شيءٌ من الدفق الحياتي الذي كان يكتنفها أثناء التصوير. إنها تستقطع من الزمن زمناً يتحجر في عناصرها، ومن المكان موضعاً يثبت على حالة واحدة."[27] وهذا ما قصدناه بقولنا أن الصورة الفوتوغرافية تؤطر المشهد العامّ في سكونيته وثباته، إذْ تظهرُ داخل الإطارِ مكتملةَ العناصِر للمُشاهِدِ، الذي يتلقَّاها "أوَّلا بأسلوبِ (الجشطلت) فيراها كلها ويرصد العناصر الكبيرة فيها، ثم يبدأ يتأمل الصغائر"[28] ويدقق النَّظر فيها.

أمَّا القصّة القصيرة فشأنها مغايِرٌ، "فبسبب الطبيعة الخطية للغة فإن القارئ يجمع الجزئيَّات الصّغيرة تباعاً حتى يرى الصُّورة كاملةً عند الانتهاء من القراءة فقط"[29]، فاللُّغة تحشِد طاقاتِها لتشكيل الصُّورة اللغوية التي "تتيح للمنظر المعبَّر عنه أن يحمل كثيراً من رواسب الذَّات التي نقلته... حوَّلته عبر

الوسيطِ الفنِّي إلى كتابةٍ مشهديَّة"[30]، يتلقَّاها القرَّاء بطرائق تفاعليَّة مختلفةٍ، مُروراً بخطٍّ زمني هو زمن القراءة، بما يضفي عليها قصداً آخر هو قصدُ التلقي.

وسواءٌ قرنَّا القصة القصيرة بالفيلم القصير، أو بالصورة الفوتوغرافية، أو اللوحة الفنية فإن ما يهمُّنا هو أنها تشترك مع الفنون البصريَّة في بعض التقانات وطرائق العرضِ بما يُكسِبها شكلاً مرناً، ويجعلُ منها مساحةً كتابيَّةً حرَّةً للتجريبِ على مستوى اللغة والسردِ والتَّصوير.

5- العناصر المشهدية:

ننطلق في تحديد العناصر التي تُكوِّن المشهدَ وتؤثِّثه من فكرةِ أنَّ المشهدَ خطاب تامٌّ ومستقلٌّ نسبيّاً، يمكن للدارس اجتزاؤه من الكلِّ القصصي، وإنعامُ النَّظر فيه تحليلاً وتدقيقاً وتأويلاً... وتفكيكه استقصاءً لعناصره المكونة، وللتفاعل الحاصل بينها.

وتالياً، بما أنَّ للمشهدِ هذه الاستقلاليَّة النسبيَّة التي تسمح بعزلِهِ من أجل الكشف عن عناصره وطريقة تكوينه، دون أن تُهمل علاقته بالمَشاهدِ السَّابقة واللاحقة، فإنه "يتحدَّد في عين الدارسِ قصَّة قصيرة تامَّة التكوين والفعل. يمكِّنك قِصرها، وضيقُ مجالِها من تدبر جميع أحوالها تدبُّرا كاملاً واستقصاءً تامّاً"[31]. من بدايتها، إلى وسطها، فنهايتها.

لذلك، كان تحديد العناصر التي ينبني عليها المشهد في القصة، أشبهَ بالعناصر التي تنبني عليها القصَّة نفسُها، مع مراعاة الخصوصيات التي ينماز بِها المشهدُ. وعليه، فالعناصر المشهدية كما أجملها حبيب مونسي، هي:

"1- الإطار: الزمان والمكان.

2- الشخصيات: حسب الظُّهور والهيمنة والفعل.

3- الأفعال: حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.

4- الأشياء: حسب أثرها وتأثرها بالأفعال وعواطف الشخصيات.

5- العواطف: حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.

6- اللغة: حسبَ استجابتها لطبيعة المشهد ودلالته وخطابه الخاص.

7- الخِطابُ: حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء السردي العام للقصة. وحسب المعاني المؤوَّلة لما يستشف من المشهد في تفرده الخاص، وفي اندراجه في حركة المشاهد الأخرى"[32].

وبعض هذه العناصر تستوجب الوقوف عندها وبَيان تموقعها في المشهد ومدى فاعليتها وهيمنتها فيه، وبعضُها الآخر تُستشفُّ أهميتها ودورُها خلال الإمعان في المشهدِ أثناء مقاربتِه وتحليله.

5-1-الإطار: بدءاً بالإطارِ، نجدُ أن المشهدَ لا بدَّ أن يقع في مكانٍ وزمانٍ محدَّدين، ذلك أنَّه (المشهدُ) "القطعةُ الأساسية في الأدَب السَّردي. كبسولةُ الزمان والمكان التي صَنعها الكاتبُ، والتي يدخلها القارئُ أو المُشاهد"[33] رغبةً في التَّموقع داخلها.

فالإطار يشكل الخلفية التي تجري فيها الأحداث، وتتحرك عليها الشخصيات... وغالباً أو كثيراً ما تكون بداية القصة، وأوَّلُ مشهد منها شبيهاً "ببداية رسمٍ لوحة، ومثلما يفعلُ الرَّسَّام، يقوم القاصُّ برسمِ الخلفيَّة، اللَّون الذي يُميِّز اللوحة، وتكون هذه الخلفيَّة متضمنة الإشارة إلى النَّواقصِ التي سَيتمُّ رسمُها لاحقاً"[34]، ومقارنتها هنا للعمليَّتين نابع من كون أنَّ الرسام "حين يعمدُ إلى اللَّوحة يرَى في بياضِ وجهها كافَّة العناصر وقد توزَّعت على فسحتها توزيعاً يكفلُ لعنصرٍ من عناصرِها الهيمنةَ والظُّهور. ثم تأتي العناصر الأخرى بدرجاتها لتأثيثِ الفسحة الباقية من اللَّوحة"[35]، وكذلك شأنُ القاصِّ حين يؤطِّرُ قِصَّته، ثم يبدأ في تقديمِ بقيَة العناصر وَتوزيعِهَا، كلٌّ حسب درجته، وهيمنتِه، ودورِه.

ويمكن للمكان والزمان أن يُسْهما في تحديدِ المشهدِ، ذَلك أنَّه إذا تغيَّرَ أحدُهما تغيرَّ المشهدُ وصَار جديداً[36].

ففي أحد تعريفات المشهد نلفيه أنَّه "عبارةٌ عن فعل محدد –حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرقُ من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان. أو أي قطع في استمرارية الزمن. إن المشهدَ حادثة صغيرة مؤدَّاة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، أو مشهدٌ منفرد حيوي"[37]، وقد يتَّسم بالهدوء والسكون فلا يحدُث فيه شيءٌ سوى الوَصفِ والعرض.

ونَجد أن الافتراضَ دائمُ الحضور في ذهن الدارس أو المتلقي، فإذا لم يتحدد المكان أو الزَّمان في المشهد، يمكنُ افتراضهما واستنتاجهما، لكن ليس اعتباطاً وإنَّما عن طريق استقراء مكوِّنات المشهد، ومُلاحظة تفاعلها، وتقصِّي أيِّ إيحاءٍ لغوي أو كلامي أثناء الحوار يُمكن أن يشيرَ إلى أحدهما أو كليهما معاً.

وللزَّمن في المشاهدِ مرونةٌ تُمكِنُ الكاتب من التلاعب به، فليس بالضرورة أن يكون تعاقبُ المشاهد مرهوناً بامتداد زمن القصة وتعاقبه، ذلك أن "تعامل الفن مع الزمن يختلف، فليس من الضرورة أن يتمَّ الامتداد على خطٍّ مستقيم؛ وبالتالي فالتَّعاقب الزمني ليس شرطاً في إيراد اللَّحظات الزمنيَّة. وفكرة

العلاقة الزمنية بين البَدء والوسط والخِتام تُصبح أكثر طواعية في يد الفنان، وتمتد هذه الطواعية إلى النُّقطتيْن اللَتيْن تمثِّلان طرفيْ الخطّ الزمني، وهما نقطة البداية ونقطة النهاية"[38]، فيُتيح له استخدامُ تقنياتٍ مثل الاسترجاع والاستباق ترتيبَ المشاهد كيفما شاءَ، كأن يفتتح بمشهدٍ هو ختامُ القصة، ويختتم بمشهدٍ هو بدايتها أو غير ذلك...

5-2- الشخصيات: أما بخصوص الشخصيات، فيتمُّ تناولها في المشهد بحسب درجة حضورِها فيه، ومدى هيمنَتها، ودورِها في دفع الحدثَ إلى الأمام، ففي المشهد نبتعد عن تلك التصنيفات التي وضعتها الدراسات السَّردية للشخصية، ونبتعد عن تحليل أبعادها الاجتماعية والنفسية... وندَعها تطل علينَا شفَّافة كما أبدعها القاصُّ، وأقحمها عالَم قصَّته، ووزَّع أدوارها وأفعالَها على مشاهدِها.

ويعتمدُ القاصّ في رسم شخصياتِه على التشخيص المباشر، والتشخيص غير المباشر، فإمَّا أن يرسُمَها "مباشرةً عبر تقديم ملخَّصٍ بصفاتها ومواقفها، أو بطريقة غير مباشرةٍ من خلال الحوار والأفعال"[39]، ولعل الطريقةَ الثَّانية هي الأمثلُ لأنَّها تحفزُّ مشاركة خيال القارئ وتثريها، عكس الأولى التي تقدِّم له معلوماتٍ جاهزةً عن الشخصية.

ومثلَ الإطار الذي إذا تغيَّر مكانُه أو زمانُه تغير المشهد تبعاً لذلك، يُمكن للشخصيَّة أحياناً أن تحدِّد بداية المشهد ونهايته كذلك، فيتغيَّر هذا الأخير بدخول شخصية في الإطار، أو خروج أخرى منه. ويَبقى حدْس المتلقي الدَّارس هوَ الذي يستشِفُّ هذا التَّغيُّر، من خلال سردِ الأفعال أو من خلال محكي الأقوال في الحوار.

5-3- الأشياء: وبالنَّظر إلى عنصرٍ مشهديٍّ آخر، يمكن للأشياءِ مهمَا كانت ضئيلةً أن تحجز لها مكاناً داخل المشهد، وتلعبَ دوراً مهما في حيويته، فما نُركِّز عليه دائماً هُو صفةُ الهيمنةِ والفعلِ،فيمكن للشيءِ "أن يكون كبيراً أو صغيرا، أو بالغ الضآلة. المهم أن يكون مرتبطاً بالعمل ككلٍّ، وأن يساهم في تعزيز وخلق الجو العام"[40] أو الانطباع.

5-4- العواطف: كما للعَواطِف/الرغبات/الأهواء/المشاعرِ حُضورٌ في المشهدِ؛ فالشخصيَّات تساورِها انفعالاتٌ مشوبةٌ بأحاسيسَ مختلفة، على غرار القلق، الخوف، الحب، البغض، البخل، الندم، الشوق... فيقوم الكاتبُ أحياناً بوصف ما هو مجرَّد ومعنوي، وكلما برعَ في ذلك، امتدَّ الشعور إلى القارئ، "وما يهمُّنا هنا أن نعرف بأن ثمة فرق شاسع بين الكتابة عن الشعور، وكتابة الشعورِ.

الكاتب البارع لا يكتبُ عن الحزن، بل يكتب الحزن. إنه يكسرُ قلب قارئِه ويدميه. الكاتب البارع لا يكتُبُ عن الحب، بل يذكِّر قارئه بكل حبٍّ في حياته، ويجعله يعشقُ مرة أخرى. الكاتب البارع لا يكتب عن الوحدة، بل يخنقُ قارئه بها. من واجب الكاتب أن يمحو تلك المسافة بين الفكرة والشعور. وإضَافة إلى تلك المشاعر، يحتاج الكاتب أن يصف الأحاسيس، أي تلك المرتبطة بالجسد: حرقة العينين، ألم المعدة، تشنُّج في العضل..."[41]، فلا يقدمها جوفاء جامدة، كأن يصرِّح بها مباشرة، بل يجعل الشخصية تعبر عنها بأفعالها ومواقفها.

5-4- اللغة: وانتقالاً إلى عنصرٍ آخر مهمٍّ؛ نلفِي اللغةَ، التي تنهضُ بأعباءٍ كثيرة؛ التّعبيرُ، التَّصوير*، الرسم بالكلماتِ...، فهي "أشبه بالريشة التي يستعملها الرسام، وبالنوتة التي يستعملها الموسيقي"[42]، لذلِك نجدُ القاصَّ يولي بها عنايةً خاصة؛ يتخيرُ اللفظ الدقيق المعبِّر، ويتحرَّى السلامة النحويَّة، ويعنى بالتنظيم الخطي لها عبر توزِيع علامات الترقيم بما يكفل للمعانِي أن تَبين. إضافةً لهذا، تعدُّ اللغة "ذات دور بالغٍ ودقيق في إضفاء الحرارة والحيوية على النص الأدبي، كما أنَّها تُلقي بظلالها وتأثيرها على بقية العناصر... فالتصوير المكثف للشَّخصية والحدث يتكئ على اللغة، والدراميَّة في القصة القصيرة تولدها اللُّغة الموحية والمرهفة، فضْلا عن قدرةِ اللُّغة على صياغة وتشكيل الأساليب الفنية، من حوار وسردٍ ومونولوج داخلي وغيرها"[43] من التقنيات الأخرى.

وبالحدِيث عن الاقتصاد والتكثيف في القصة القصيرة، فإن اللُّغة فيها تلعبُ دوراً هامّاً في كلِّ مشهدٍ، فهي ""تُظهِر وتُخفي، تكشِف وتحجب. إنها حجابٌ كاشفٌ وإظهارٌ حاجبٌ"[44] فنحن نستشفُّ من خلال اللُّغة ومفرداتها، ظِلالَ اللغة، والمعَانِي المستترَة والمضمرَة التي تحتجبُ خلف الكلماتِ، والجملِ.

وكآخر ما على الدارس الوعيُ به أثناء تحليل المشاهدِ هو معرفةُ المعاني والدلالات المباشرة والمؤوّلة التي يُشيعها المشهدُ في فرادته، وفي اندماجه في سيرورة المشاهد الأخرى، فَ"مهمة الكاتب ليست فقط التقاط المشاهد ومراكمتها، فهذه المشاهد، هذه اللحظات في ثنايا المشاهد، يجب أن توضع في ترتيبٍ ذي معنى، في سيناريو متعاقب"[45] عامرٍ بالمقاصد.

يبقى أن نشير إلى أنَّه يمكن للدارس استنباطُ عناصر أخرى في المشهد غير التي ذكرناها (على سبيل المثال لا الحصر: اللَّون ودلالاته)، فكل مشهد يختلف عن الآخر، وكل قصَّة تختلف عن الأخرى، وكلٌّ يمنح للدّارس ما لا يمنحُه الآخر.

6- عناصر القصَّة وعلاقتها بالتشكيل المشهدي:

كنَّا قد أشرنا إلى أن عناصر المشهد أشبه بعناصر القصّة نفسها، إلا أن توزيعَها في المشهد يختلف عن توزيعها في القصَّة ككل. وتناوُلها بالتحليل في المشهدِ المفرَد، يختلف كذلك عن تناوُلِها وفق ما أملته الدِّراسات السردية.

لذلك، وفي تحديدنا لعناصر القصة في ظل المقاربة المشهديَّة اخترنا تحديداً آخر يبدو فيه النص "مثلَ نسيجٍ من ثلاثة خيوطٍ متشابكة"[46]؛ هي: السرد، الوصف، الحوار. وسواء أطلقنا على هذه الثلاثة مصطلح عناصر، أو أجزاء، أو أنماط كتابية فهِي مما لا شكَّ فيهِ تتواجد في كلِّ روايةٍ وكلِّ قصَّة، فنلفي في كلِّ عملٍ قصصي ثلاثة أصنافٍ من الجُمل؛ إما سردية، وإمَّا وصفية، وإما حواريّة. وإمَّا مزيج من الثلاثة.

كما تمكِّننا هذه العناصر الرئيسة من "رفع أشكالٍ مشهديَّة يكون فيها للوَصف، أو السّرد، أو الحوار صفة الهيمنة التي تجعلنا نقول عن هذا المشهد أنه مشهد وصفي، أن ذاك مشهد سردي، وأن الآخر مشهد حواري"[47]، ولا نَنفي إمكانية التداخل بين هذه المشاهدِ، كأن يشترك سردٌ ووصفٌ وحوارٌ في المشهد الواحد، مع إمكانية هيمنةِ عنصرٍ على الآخر.

ثم إن النصَّ القصصي "في جملته ينقسِم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سرديَّة، وأيضاً إلى حوارٍ، إنَّما الثنائية الأساسيَّة هي بين السَّرد والوصف"[48]، لذلك كَان التركيزُ عليهمَا.

ومما لاحظناه أنَّ كلاً مِن هذه الثلاثة؛ نَجدُ ما يقابله مِن أنواع المشهدِ في السينما، وذلك ما سنتناولهُ على النحو الآتي:

1- السَّرد/مشهد التتابع/الحركة.

2- الوصف/مشهد التجميع.

3- الحوار/المشهد الحواري.

6-1- السرد: ينطلق مفهوم السَّرد من أصله اللغوي، الذي يعني التتابع والتنسيق، فالسَّرد هو "تقدمة شيءٍ إلى شيءٍ تأتي به متَّسِقاً بعضُه في أثَرِ بعضٍ متتابعاً. سرَد الحديثَ ونحوه يسرُده سرداً إذَا تابعهُ. وفلانٌ يسرد الحديث سرداً إذا كان جيِّد السياق له"[49]، وفي نفسِ المعنى نوَدُّ أن نسوقَ حديثَ السَّردِ في القصَّة؛ فنعني به "المصطلحَ العامَّ الذي يشتمل على قصِّ حدثٍ أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[50]، فهو يقوم على تتابعِ الأحداث وتواليها وتناميها.

والسَّرد كمصطلح نقدي حديث له عدة تعريفات؛ أهمها كونه يمثِّل الطريقة التي تحكى بها القصة. ويتكون من الراوي، المروي، والمروي له، وليس هذا مركز اهتمامنا.

فنحن نريد أن نبين كيف أنَّ القاصَّ يستند في تشكيل قصصه إلى **مقيـاس التتابـع** فيوظِّف إيقاعاً سرديّاً، ينتجُ عن تراكب الجمل، وتتابع الأفعال منطقيا وكرونولوجيا، والميل إلى الإيجاز، والتعاقب في تسلسل الأحداث. ومن الأدلة على ذلك الإتباعُ الفعلي، وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال التي تصوِّر حركيَّة الأحداث، وسرعتها الانسيابية، مثل: اللقطات السينمائية السريعة والوجيزة[51].

نجد في السينما أنَّ "تحرّكَ الصّورة يعني انتقال الموضوع المعروض من حالة (أ) إلى حالة (ب). وهذا الانتقالُ يحقق خاصِّيتين: الزمنيَّة، أي أنَّه يأخذ مدة زمنيَّة؛ والتحوُّل: حيث يأخذ الشيءُ المعروض تشكّلاتٍ جديدة تنمو وتتطوّر أثناء عملية الانتقال"[52]، فهذه الحركة هي ما نجدها تماثِلُ السَّرد في النصِّ القصصي، فالسَّرد يماثل سينمائياً مشهد التتابع؛ الذي قد تكون الحركة فيه "غير متصلة لكنَّ عرض الحدث يظلُّ يأخذ مساراً خطِّيّاً يقود إلى الحلِّ أو النهاية مع وجودِ القطع (القفز فوق الزمن)* في بعض الأحيان لتسريع الحكاية المشهديَّة، والتقدم بها نحو الأمام، مفسِحاً المجالَ لتحقُّق بعض الأحداث المبعدة عن شاشة العرضِ لأغراض درامية وللمتلقي أن يجتهدَ ويتوقَّع ويتخيَّل"[53] ويفترِضَ، والأمر سيان بالنِّسبة للنص القصصي.

6-2- الوصف: أمَّا عن الوصفِ؛ فنحسبه أهمَّ عنصر؛ ذلك أنه يقوم "في الفعل السردي مقام العمود الفقري الذي يعطي لهيكل النص اعتداله واستقامتَه. وليسَ السَّردُ في حقيقته الأولى إلَّا وصفاً لوقائع وأحداث، تتخلَّلها حوارات في إطار زماني ومكاني"[54]، ففي حين يمكن أن نجد وصفاً خالصا، فإنه "لا يوجد سرد خالص لا تتخلله وقفات أو أفعال واصفة، لأن النصَّ مليء بأفعالٍ مشهدية دالَّة على العرض، وليس على الحركة"[55]، أو دالَّة على وصفٍ لحركة.

وإذا أمعنا النظر في القصص والروايات ألفيناها أعمالاً وصفية بالأساس؛ لأنَّنا كقرَّاء، لا نكاد نقرأ صفحةً خالية من الوصف، فالكاتب دَائما في حالة وصف؛ لحَدثٍ، أو مشهدٍ، أو شخصية، أو مكانٍ، أو فكرةٍ، أو إحساسٍ[56].

ويبدأ الوصفُ بتصوُّرِ ما يريد القاصُّ للقارئ أن يختبره، وينتهي بترجمته لما يراه في ذهنه إلى كلماتٍ على الصفحة. غيرَ أنَّ الإفراط في الوصف يشتِّت القارئ.. لذلك من المهم أيضاً معرفةُ ما يجبُ وصفه وما يمكنُ تركه جانبا[57].

ومما لا شكَّ فيه"أنَّ الوصفَ قضية بالغة الدقة في القصة القصيرة، فهو من أهمِّ أدوات القاصِّ المعتمدة لخلقِ الجوِّ القصصي، لكنه كثيراً ما يتعارض مع لغة القصَّة التي يعد الاقتصادُ من أهمِّ ملامحها"[58]؛ لأنَّ القاصَّ يملك مساحةً كتابيَّة محدودةً؛ على كلِّ توظيفٍ لغويٍّ فيها أن يكون ذا دورٍ وتأثيرٍ، لِذلك "يفترض الوصفُ اللجوء إلى الاقتصاد اللغوي إن لاحظ الكاتِبُ أنَّ الإطنابَ غيرُ وظيفي"[59]، فتبقى مهمَّته أولا وأخيراً إقصاءُ الاحتمالات والإبقاءُ على الممكن والوظيفي فقط.

يمكننا الحديثُ عن الوَصفِ، أو الكتابة الوصفيَّة بالنظر إلى أهميتها هذه بوصفها "المكانَ الذي تُصبح فيه الكتابةُ عن الشيءِ، هي الشيء نفسه. هَذا يعني أن اللُّغةَ تختفي من عين القارئ تقريباً، لتتحوَّل إلى وسيطٍ شفَّاف... إنها المكان الذي نتحوَّل فيه من "قرَّاء" إلى "متفرِّجين""[60]، ما يفرضُ علينا تناول الوصفِ من منظورٍ مقترن بفنِّ السِّينما؛ على اعتبار أنَّ النصَّ يصلنا "عبر عينِ السارد المعادلةِ للكاميرا بنوعيها الفوتوغرافية والسينمائية، وإن كان الوصف في النص السردي أكثرَ بلاغةً من الكاميرا ذاتِها لاحتفاظِه بالكفاءة التعبيرية المجازية المذهلة التي تعجز عنها الكاميرا"[61]، وكذلِك تحفيزِه لمخيِّلة المتلقي لتجسِيد الموصوف.

نجد أنفُسنا كمتلقِّين –في كثير من الأحيان– أمامَ لوحة مرسومة بإتقان يمكِننا إعادة رسمها في ذهننا بتجميع تفصيلات الموصوف المنصوص عليها. كما نجد أنفُسنا أمام مشهدٍ سينمائي متقنٍ مفعم بالحركة والتوصيف الدقيق لهذه الحركة[62].

ويعتمدُ الواصفُ رؤيةً مَسحيَّة، وأحياناً بانوراميَّة؛ تقوم على مسحٍ تتابُعي لمَا يشاهده الرائي ويواجهه، فينتقل من شيءٍ إلى شيءٍ، ومن شخصية إلى أخرى، فيما يمكن تسميتُه "الكاميرا القصصيَّة" التي تتحوَّل في الفضاء الموصوفِ، وتصوِّرُه من زوايا مختلفة، متتبعةً أجزاءه مستقصيةً كلَّ محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد[63].

انطلاقاً من هذا العرضِ، نتناول واحداً من تصنيفات الوصف التي تخدمُ توجُهنا وفكرتَنا؛ وهذا التصنيف يفضي بأن الوصفَ صنفان: وصف ستاتيكي (ساكن)، ووصف دينامي (متحرك).

فالوصف الستاتيكي "يشبِه التصويرَ الفوتوغرافي، في نقلِه لمعالم المشهد السردي، وهو يتميز بالطابع السَّكوني"[64]، ذلك أنَّه يعرض الأشياءَ في حالة ثبات وسكون واستقرار؛ فمن أجل إضفاء الواقعية، يحتاج القاصُّ إلى أشياء معينة تظلُّ غير متحركة أثناء المشهد الذي يحاول كتابته. فبدون هذه الأشياء، ستبدو الشخصيات في القصَّة وكأنَّها تطفو في بعض الفراغ داخل الأبعاد بدلاً من أيِّ شيء

يشبه الواقع. فالوصف الستاتيكي (الساكن) إذاً هو كلُّ وصفٍ يتعامل مع أشياء أو أشخاص أو حواس غير متحركة وغير متغيرة[65].

أما الوصف الدينامي، فطابعه الحركة، وهو يشبه التصوير السينمائي، إذ يعرضُ الموصوفاتِ في حالةِ حركةٍ، فعلى العكس من الوصف الثابت فإن هذا الوصفَ يتعامل مع الأشياء والأشخاص والحواس المتنقلة والمتغيرة؛ ويمكن لأيِّ شيء أنْ يوصفَ وصفًا ديناميكيًا، طالما أنه يتغير من حالة إلى أخرى أثناء كتابة المشهد؛ فالعبرة ليست في كون الموصوف متحركاً أو ساكناً في ذاتِه، بل القاصُّ هو الذي يهبُ الموصوفات في نصِّه صفة السكون أو الحركة[66].

وتوظيف كلا الوصفين يثري النَّصَّ القصصي، ويُعزِّز عالم القصة؛ ولا تفضيل لأحدهما على الآخر. فبينما يخلق الوصف الثابتُ العالم، فإنَّ الوصف الدينامي ينفثُ الحياةَ فيه[67].

ونجد توترا بين الوصف والسرد؛ إذ قدْ يبدو الأول بأنه يخدِمُ الثاني، إلا أن الأمرَ ليس كذلك، فـ"الوصف بأنواعه ليس استراحة لإضاءَة بعض العناصِر فحسب، بل حياكةً تخدم الفعلَ والحالة والمكان والزمان والشخصية والحكاية"[68] أي كل المكونات السردية، وتربطُ بينها في نسيجٍ مُحكم ومتقن.

وَلا شكَّ أن هنَاك علاقة بين الاثنين (الوصف وَالسرد)؛ فإنْ كان أحدهما يتميز بالسكون، والآخر يجسِّد الحركة. فإنَّنا نجدُ في تصنيف الوصفِ السَّابق نوعاً من التداخلِ بين الوصف والسرد؛ إذ يمكن تسمية الوصف الستاتيكي بـ"الصورة الوصفية" التي تعرض الأشياء في سكونها، والوصف الدِّينامي بـ"الصُّورة السَّردية" التي تعرض الأشياءَ متحرِّكةً[69].

أما بخصوص العلاقة العكسيَّة بين السرد والوصف من حيث أن الأول يسرِّع إيقاع النص؛ والثاني يبطئُه، فيمكن القول أنَّ هذه القاعدة وإن كانَ لها نماذجها وإثباتاتها إلا أنَّها ليست معياريَّة، فكما قلنا أنَّه نادراً ما نجد سرداً خالصاً وخالٍ مِن الوصف.

ثُمَّ إن التسريع والإبطاء من إيقاع النص لا يقتصرُ على السرد والوصف –أو حتى توظيف الحوار– فحسب، بل هناك وسائل وتقنيات أخرى. فـ"إذا كان التسريع ينطلق من قناعات الكاتب، كالاحتماء بالجملة الطويلة... أو بتكثيف الأفعال، أو بالتحكم في الترقيم بوضع علامات الوقف تأسيساً على وعي وظيفي بقيمتها الحقيقية في النَّسق العام، فإنَّ التبطئة بدورها، تنتج عن وعي بمجموعةٍ من القِيم يفترَض أن يحيط بها السارد كحرفة، كصناعة متقنة لها وسائلها الخاصة في تشكيل نسيجٍ وصفي له مقوماته وأهدافه"[70] وغاياتُه.

نودُّ أن نشير هنا إلى دورِ علامات الترقيم في تحديد سُرعة القراءة وبُطئِها، فبما أنَّ عين القارئ تقوم بعملية مسحٍ للمكتوب (المطبوع) أمامَها، فإنها تحتاج إلى وقفاتٍ تأخذ أنفاسها فيها، حتى يتحدِّد المعنى وتبرز الكلماتُ والجمل. فالكتَّاب يستخدمون علامات الترقيم لسببين:

"1. لتحديد سرعة القراءة. 2. لتقسيم الكلمات والعبارات والأفكار إلى مجموعات متناغمة"[71].

الأمر أشبه بالموسيقى التي يتَّفق فيها الصوتُ مع الصَّمت، فلَولا هذا الأخيرُ ما برزَ الأوَّل. ولولا علامَات الترقيم ما بانَ المعنى، ولبدت الصَّفحة أمام عينِ القارئ سواداً في بياضٍ، تتراصُّ فيها الكلماتُ ومعانيها متعاقبةً لا يحدُّها وقف.

ويمكن تشبيه الجملة أو الفقرة بالطريق السريعة؛ النقطة في آخرها تمثل علامةَ توقف. "الفاصلة مطبّ، والفاصلة المنقوطة هي ما يسمِّيها معلم القيادة: تخفيف السرعة من دون توقف. أما ما يكتب بين قوسين، فهو انعطاف. والنقطتان الرأسيتان هما الضوء الأصفر الذي يعلن أن أمرا مهماً سيتبع في الحال، أما الشَّرطة فهي جذع الشجرة الذي يعترض الطريق"[72]، وفي هذا التشبيه الطَّريف توضيحٌ لما يمكن أن تحدِّثه علاماتُ الوقفِ داخل النَّصِّ من توضيحٍ وتشويقٍ وخلقِ إثارةٍ للقارئ.

6-3- الحوار: انتقالاً إلى ثالث عنصرٍ من عناصر القصة؛ ألا هو الحوار؛ الذي لا يمكن أنْ يشكل جزءاً كبيراً من القصة القصيرة، بل يكون مختصراً ووظيفيّاً، نظرا للمساحة التي تشغَلها القصة.

يمكن أن نعدَّ الحوار "الجزء الصَّوتي من العمل"[73]، فهو متعلِّق بالدرجة الأولى بالشخصيات؛ إذ أنَّه يسمح لها أن تعبِّر عن نفسِها بواسطة الكلام والأحاديث، فالحوار القصصي هو "كلماتٌ يسمعها القارئ عفواً من دون علم الشخصيات. إنَّ الكاتب الذي يعمَدُ إلى استخدامِ الحوار يحملنا إلى مكانٍ وزمانٍ يمكننا من خلالهما أن نكون جزءاً من الأحداث التي تصفُها القصة"[74]، وأن نسبُر أغوارَ شخصيَّاتها ونكتشف طبائعها انطلاقاً من أقوالِها هي، لا من أفعالِها أو أوصافها.

فنجد أحياناً أن أفعال الشخصية أو أوصافها لا تكفي لمنح القارئ صورةً واضحةً عنها؛ فيتولَّى الحوارُ مهمة الكشفِ عن نفسيات الشخصيات وخصالِها. "فالحوار المكتوب ببراعة سيشيرُ إلى إذا ما كانت الشخصية ذكية أو غبية، صادقة أو مخادعة، مسلية أو جادة"[75]، وهذا ما يضْفي سمةَ الواقعيّة على النص القصصي؛ بأن يظهَرَ للقارئ بأنَّ الشخصيَّات تتكلَّم وتعبر عن مشاعرها وانفعالاتِها.

7- خاتمة:

وختاماً، نخلُص إلى مجموعة نتائج:

- ✓ القصة القصيرة فن صعب التنظير، لأنه ما يزال قيد التجريب والتجديد، ولأن التعامل معه كثيراً ما يتم بمصطلحات دراسة الرواية.
- ✓ لا يمكن تقعيدُ ترتيبِ وتنظيمِ العناصرِ القصصيّة بحيث يصبح هناك تصميم جاهز ونموذَجٌ عام تُكتبُ القصة القصيرة بناءً عليه.
- ✓ للقصة القصيرة عناصر تتألف منها بنيتها، وهي: الرُّؤية، الحدث، المكان، الزمان، الشخصيَّة، اللغة، الأسلوب، وغيرها. غير أن تناول هذه العناصر منفردة لا ينتج إلا دراسات متشابهة لنصوصٍ على قدر كبير من الاختلاف والتميز.
- ✓ تتألف النصوص القصصية من ثلاثة خيوط متشابكة، يمكن أن نسميها عناصر القصة، وهي: السرد، الوصف، الحوار.
- ✓ يتاحُ للقاص الاستفادة من تقنيات الإخراج والتصوير السينمائي في كتابة أعماله القصصية، كتحديد زوايا التصوير، باعتبار عين الراوي هي عدسة الكاميرا.
- ✓ المشهد هو التقسيم الجزئي من المساحة الكلية للنص القصصي.
- ✓ للمشهد أنواع ثلاثة تتقاطع مع عناصر القصة —كما حددناها-: مشهد التَّتابع يقابله السرد، مشهد التجميع يقابله الوصف، والمشهد الحواري يقابله الحوار.
- ✓ المشهد وحدة مستقلة نسبيا، يمكن اجتزاؤه ودراسته منفردا، ثم دراسته في إطار علاقاته مع المشاهد السابقة واللاحقة عليه.
- ✓ تساهم الذات المتلقية في تلوين البياضات (المُضمر) التي تتخلَّل العمل القصصي، بواسطة الافتراض والمشاركة الفعَّالة التي تقضي بتفعيل كل الحواسّ.
- ✓ يتشكل المشهد من عناصر تتوزَّع في تباينٍ على مساحته، ولا تفضيل لعنصر على الآخر إلا من حيث الظهور والهيمنة والفعل.
- ✓ تلعب عناصر القصة (السرد، الوصف، الحوار) دوراً كبيراً في تشكيل وتأثيث المشاهد القصصية.

هوامش:

[1] – ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط.1، 1441هـ، 2020م، ص.09.

[2]- حنا مينة، مقابلة فاطمة حمود، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، العدد 52، 2001، الشارقة، نقلا عن: محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، ط.1، إربد، الأردن، 2010، ص.3.

[3]- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ، لبنان، ط5، بيروت، 1966، ص9.

[*]- فمثلا: محمد يوسف نجم يريد بالقصة الروايةَ، فهو يميزها عن الأقصوصة (القصة القصيرة). ينظر: المرجع نفسه، ص.09. كما نجد فؤاد قنديل يستخدم مصطلح القصة للدلالة على القصة القصيرة، ويذكر بأنها (القصة) كانت تعني كل الفنون القصصية ومنها الرواية. ينظر: فؤاد قنديل، فن كتابة القصَّة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2010، ص.11.

[4]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مج.3، مادة (شهد)، ص.241.

[5]- أسماء بوبكري، "المشهد" في المعجم والمصطلح _ دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية _، مقال، جامعة أحمد دراية- أدرار، ص.77.

[6]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.2، يناير، 1984، ص.251.

[7]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط.2، 1984، ص.367.

[8]- فال يوجين، فن كتابة السيناريو، تر: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1997، ص.52.

[9]- سيد أحمد أحمد سيد أحمد، التمثيل الحركي والإيمائي للممثل في المسرح والسينما والتلفزيون، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، مج.15، عد.4، 2014، ص.52.

[10]- ينظر: سِدْ فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د.ط، 1989، ص.138.

[11]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، د.ط، 2004، ص.155.

[12]- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، ص.07.

[13]- السعيد بوطاجين، علامات سردية،منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط.1، 1440هـ، 2019م،ص.139.

[14]- محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، قراءَات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 2008،ص.19.

[15]- فلانري أوكونور، كتابة القصة القصيرة، تر: عقيل كاظم خضير، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، عد.3، 2000، ص.10، نقلا عن: محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، ص.09.

[16]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصَّة، ص.38.

[17]– ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، ص.48.

[18]– ينظر: روي بيتر كلارك، أدوات الكتابة، 49 استراتيجيَّة ضروريَّة لكلِّ كاتب، تر: مجموعة مترجمين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منصة تكوين الإبداعية، الكويت، ط.1، مارس، 1438 هـ، 2017م، ص.206.

[19]– بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات تكوين، الكويت، ط.3، ديسمبر 1440هـ/2018م، ص.51.

[20]– ينظر: روي بيتر كلارك، أدوات الكتابة، ص.209-211.

[21]– محمد صابر عبيد، لسان السينما وعدسة اللغة، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، أبريل 58: 2004، عدد.80.، نقلا عن: محمد صابر عبيد، سحر النص، ص.12.

[22]– بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، ص.50.

[23]– محمد صابر عبيد، سحر النص، ص.13.

[24]– ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، ص.35.

[25]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصَّة، ص.29.

[26]– ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، ص.38.

[27]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر وللتوزيع، وهران، يناير، د.ط، 2003م، ص.16.

[28]– ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، ص.38.

[29]– المرجع نفسه، ص.38.

[30]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.16.

[31]– حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.99.

[32]– المرجع نفسه، ص.06.

[33]– روي بيتر كلارك، أدوات الكتابة، ص.215.

[34]– ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، ص.65.

[35]– حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.10.

[36]– ينظر: سِدْ فيلد، السيناريو، ص.138.

[37]– ليون سرميليان، بناء المشهد الروائي(مقال)، تر فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب، دراسات مترجمة، منشورات آراس، ط 1، العراق، 2012، ص.63. نقلا عن: أسماء بوبكري، "المشهد" في المعجم والمصطلح، ص.83.

[38]– أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط.1، 1998، ص.294، 295.

[39]-*Understanding fiction, Cleanth Brooks, p.169.* نقلا عن: ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، ص.120.

[40]- بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، ص.42.

[41]- المرجع نفسه، ص.110.

[*]- توجد عدة تعاريف للتصوير، منها: "أن ينقل الأديبُ إلى قارئه المشهدَ كما يقع عليه بصرُه، فيصوره له تصويراً واقعيا ويبرزه في تشخيص معبِّر، وعند ذلك يكون عمله من حيز الوصف العادي، أو يوحي إليه، من خلال التشابيه والرموز والانفعالات، بطبيعة هذا المشهد، وبالجانب العاطفي أو العقلي منه". ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص.69.

[42]- فاتحة تمزارتي، التناص في رواية "دروس في الحب والسعادة" لمحمد حجو، ذخائرللعلومالإنسانية، دورية إلكترونية أكاديمية محكمة، نصف سنوية، مركز فاطمة الفهرية للأبحاث والدراسات، عدد.2، ديسمبر، 2017، ص.89.

[43]- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص.83.

[44]- خالد بلقاسم، مرح القراءة في البحث عن المعنى، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، د.ط، مارس، 2020، ص.19.

[45]- روي بيتر كلارك، أدوات الكتابة، ص.216.

[46]- بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، ص.26.

[47]- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.216.

[48]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص.116.

[49]- ابن منظور، لسان العرب، م.3، مادة (سرد)، ص.211.

[50]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص.198.

[51]- ينظر: جميل حمداوي، أنواع الجملة ومقاييسها في القصة القصيرة جدا، (جمال الدين الخضيري نموذجا)، موقع ديوان العرب، نشر يوم: السبت 24 ديسمبر 2011، اطلع عليه يوم: 09 أفريل 2020. www.diwanalarab.com

[52]- عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، دار توبقال، المغرب، 1994، ص.21، 22. نقلا عن: أميمة الرواشدة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار، شهرية تصدر عن وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ثقافة وفنون، شباط، 2019، عدد.361، ص.14.

[*]- وكنا قد أطلقنا عليه مصطلح الإضمار.

[53]- أميمة الرواشدة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، ص.17.

[54]-حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.212.

[55]- السعيد بوطاجين، علامات سردية،ص.148.

[56]-ينظر: بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، ص.17.

[1]-*see; Stephen king, on writing, a memoir of the Craft,, scribner, new York, Usa, 2000 p.173, 174.* ترجمة الباحث

[58]– ثائر العذاري، نظرية القصة القصيرة، ص.85.

[59]– السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص.150.

[60]– بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، ص.16.

[61]– أحمد يحي علي وآخران، بلاغة القصة القصيرة، مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط.1، 2010، ص.243.

[62]– ينظر، المرجع نفسه، ص.244.

[63]– ينظر: أميمة الرواشدة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، ص.16.

[64]– أحمد يحي علي وآخران، بلاغة القصة القصيرة، ص.245.

[65]–*see: questing author, Dynamic V.S. Static Description, questingauthor.wordpress.com. October 10, 2016 seen: April 20, 2020 at: 22:25.*. الفقرة من ترجمة الباحث

[66]– ينظر: ثائر العذاري، ص.87. وأيضاً: *questing author,Dynamic V.S. Static Description.*

[67]- *see: Ibid.*

[68]– السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص.148.

[69]– ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص.117.

[70]– السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص.148.

[71]– روي بيتر كلارك، أدوات الكتابة، 63.

[72]– المرجع نفسه، ص.63، 64.

[73]-*Stephen king, on writing, a memoir of the Craft, p.180.* الفقرة من ترجمة الباحث

[74]–روي بيتر كلارك، أدوات الكتابة، ص.160.

[75]-*Stephen king, on writing, a memoir of the Craft, p.181.* الفقرة من ترجمة الباحث

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 147 - 163 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المنهج النفسي وبعث شخصية الأديب أبو العلاء المعري في الخطاب الأدبي الحديث "طه حسين، العقاد، المنفلوطي " نماذج

The Psychological Approach and the Resurrection of the Personality of the Writer Abu Al-Ala Al-Maarri in the Modern Literary Discourse Taha Hussein, Al-Akkad, Al-Manfaluti" Models"

قـزيــم نــورة *
GOZIM Noura
مخبر علوم اللسان
جامعة الأغواط عمار ثليجي /الجزائر
University of Laghouat, Ammar Tliji, Algeria
n.gozim@lagh-univ.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/29.	تاريخ القبول: 2021/10/19	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

المنهج النفسي من المناهج السياقية التي تهتم بالجانب النفسي لمنتج العمل الأدبي، رغم أنه منهج نقدي قديم، تبقى له أهمية بائنة في استجلاء بعض مظاهر الشخصيات الأدبية والمبدعة، والتي عرفت جدلا واسعا في الأثر الأدبي.

من بين الشخصيات التي أثارت جدلية واسعة هي شخصية أبو العلاء المعري وخاصة من خلال رسالته الغفران التي ظهر فيها أن هذه الشخصية هي شخصية غامضة، وحكيمة ورائعة، يحتاج كل من له اهتمام بالجانب الأدبي الاهتمام بها .

سنحاول في ورقتنا البحثية الاطلاع على المنهج النفسي، ثم سنحاول استجلاء شخصية أبو العلاء المعري من رسالة الغفران من خلال كتابات طه حسين، العقاد، المنفلوطي.

الكلمات المفتاح : المنهج النفسي، أبو العلاء المعري، العقاد، المنفلوطي، طه حسين

Abstract :
The psychological approach is one of the contextual approaches that are concerned with the psychological aspect of the literary work product, although it is an old critical method

* نورة قزيم. n.gozim@lagh-univ.dz

It remains of clear importance in the elucidation of some aspects of the ancient characters, which have known wide controversy in the literary impact.
Among the personalities that sparked widespread controversy is the character of Abu Ala Al-Maarri, especially through his message of forgiveness
In which it appeared that this character is a mysterious, wise and wonderful character, everyone who has an interest in the literary side needs to pay attention to it.
In our research paper, we will try to look at the psychological method, and then we will try to highlight the personality of Abu Al-Ala Al-Maari in the Message of Forgiveness through the writings of Taha Hussein, Al-Akkad, Al-Manfaluti.
Key words: the psychological method, Abu Ala Al-Maarri, Al-Akkad, Al-Manfaluti, Taha Hussein

1.مقدمة :

تبقى شخصية المبدع حدثا استثنائيا لكل مطلع للعمل الأدبي، ويبقى المنهج الأفضل لتقصي أثار هذه الشخصيات الأدبية الفذة هو المنهج النفسي لما له علاقة وطيدة بشخصية المبدع، نذكر من بين الشخصيات التي خلدت، شخصية أبو العلاء المعري، وهذا ما نراه من خلال اطلاعنا على أدب طه حسين والعقاد، والمنفلوطي، لتبرز لنا شخصية أبو العلاء المعري بحذافيرها، ولكن كيف نتمثل المنهج النفسي، وكيف تظهر لنا شخصية أبو العلاء المعري في أدب كل من طه حسين والعقاد والمنفلوطي ؟

2.قراءة في المنهج النفسي:

العمل الأدبي في خضم المنهج النفسي، هو جزء من لا شعور لشخصية المبدع، أي أن العمل الأدبي هو حالة نفسية لكاتبها، ولو أبدت غير ذلك، ويعتبر فرويد من خلال دراساته النفسية، الواضع الأول لعلم النفس الأدبي، حيث «قام بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب، وعلى هذا الأساس وضع تفسيرا لظاهرة الإبداع الأدبي»[1] فالأدب في دراسته، هو وثيقة نفسية تعبر عن ذات صاحبها، ولقد وضع ثلاث أنشطة متوزعة في الذات النفسية، والتي تتجلى في عملية الإبداع الأدبي:

«الأنا الشعور، والأنا الأعلى (الضمير)، والهو (اللاّشعور)، والصراع فيما بينهم يتجلى في سلوكه الشخصي، في أي موقف من المواقف، وهو أي صراع يتم بواسطة ما يطلق عليه فرويد اسم الآليات منها القمع والكبت والتسامي» [2]، فهنا النص الأدبي أصبح جزءا موزعا من الشعور واللاّشعور.

ويجمع النقاد أن الناقد الفرنسي «شارل مورون (1899-1966) مبدع مصطلح النقد النفساني

والمصطلح النفسي في خدمة العمل الأدبي، يقوم على جملة من الثوابت، يذكرها الدكتور يوسف وغليسي في الأسطر التالية :1-ربط النص بلاّ شعور صاحبه

2-افتراض وجود بنية تحتية للنص متجذرة في لا وعي الكاتب (هي مرمى النقد النفساني) تنعكس بصورة تصعيدية على سطح النص علاقة الحقيقة بالمجاز في التعبير الواحد

3-النظر إلى صاحب النص (والفنان عموما)على أنه عصابي، يعكس المكبوت الحقيقي في شكل بديل مجازي مقبول اجتماعيا وهو ما يسمى تساميا » [3] حيث أنه تتضح لنا هنا أن النص الأدبي، مرتبط أكثر بلاً شعور صاحبه، أي بتلك الحالة المضطربة التي يعيش بها المبدع، والتي يرى فرويد أنها مرحلة تؤدي إلى التسامي أي الإبداع، فالتسامي هنا مشروط بالارتفاع عن الحالة العادية إلى حالة الإبداع .

تمازج علم النفس مع اللاّشعور، وخاصة مع الأحلام والامراض مما جعل الأدب يدور في حيز الأمراض النفسية، والتي لا تخدم العمل الأدبي لأنها تجعل من مبدعه مريضا نفسيا، ولقد أدرج السيد قطب أيضا من مخاطره، تحول الأدب إلى وثيقة تحليل نفسي «وهناك خطر نلمحه من التوسع في استخدام ذلك العلم وهو أن يستحيل النقد الأدبي تحليلا نفسيا وأن يختنق الأدب في هذا الجو» [4]، فالمنهج النفسي يحصر دائرة التحليل في شخصية المبدع وفي المكبوت من شخصيته .

لقد كانت انطلاقة فرويد لقراءة العمل الأدبي انطلاقة منبعها الأحلام لا غير، والمكبوتات النفسة «يتحدث قائلا: بعد استكشاف الأحلام، انطلقنا إلى تحليل الإبداعات الشعرية أولا ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك، إنها المشاكل الأكثر سحرا من كل تلك التي تتلاءم مع تطبيقات التحليل النفسي» [5].

يرى فرويد أن الأدب هو الحل المنشود لكل الأعباء النفسية التي تحملها الذات المعذبة، في اللاّشعور وهو المصور الأعلى لنفسية الأديب، حيث أن الأدب هو فكر توهمي، قائم على الأحلام والرغبات، التي تتصادم بالواقع في كثير من الأحيان، نتيجة عدم تحقيقها فتصعد إلى درجة الإبداع، وبذلك يتشكل العمل الأدبي .

الخطاب الأدبي فعل لا محسوس، ورغبة جامحة في الخيال والتلفظ، ناتجة عن رغبة لا شعورية ناتجة عن حلم، وعن رغبة في محاكاة ذلك الحلم المشوه، فالفنان يملك العصا السحرية في إنتاج ذلك الفن وإخراجه للواقع، ويعدد بيلمان كيفية التحويل في الأدب، والتي تكون مماثلة في الحلم :« لا يصاغ إلا ما كان متصورا فالحلم يكون أكثر مثالية من الواقع، يمكن أن يكون الجوهري ثانويا، والثانوي جوهريا، تبني المصوغة الحلمية عبر أمبيق الحلم، أي أنها مماثلة للخطاب الأدبي قصدية، ورسالة، ومقصد » [6]

ما نفهمه من قول فرويد أن الحلم عبارة عن واقع مشوه، وأن الخطاب الأدبي هو عبارة عن منجزة سحرية بائنة، ومصورة للنفسية، بفضل العصا السحرية للمبدع، إضافة إلى أنه صورة لحالة غير مستقرة للمبدع، أي أنه فلتة من فلتات الحياة.

المنهج النفسي بقي ملازما للبحث عن خبايا الذات المبدعة، في العمل الأدبي، وهذا ما جعل الدراسات الأدبية تنفر منه، وذلك أن العمل يبقى في اتجاه واحد، ما بين المبدع والعمل الأدبي، ثم يعود للمبدع، ليشمل الدراسة النفسية للعمل الأدبي، وذلك أوقف الحركة الإبداعية في العمل الأدبي، التي تحتاج متلقيا للعمل الأدبي يخوض بما يخوض به النص، بغض النظر عما تحمله نفسية المبدع.

إن هذه المسألة وغيرها من المسائل جعلت الدراسات الأدبية تحيد عن المنهج النفسي.

أما في الدراسات الحديثة، فقد جذبت الدراسات النفسية، أقطابا من المؤلفين والأدباء، وذلك أن دراسة اللغة تمازجت مع الإدراك، واللسانيات العرفانية، أصبحت تشرح لا كيفية دراسة العمل الأدبي إنما كيفية تلقيه وإدراكه، حيث أنه في العصر الحديث لم تعد « دائرة الدراسات النفسية تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى في بعض شذراتها المتفرقة في النص الأدبي، وإنما أخذت تصبّ بدورها في الملتقى، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتخيلية، والحسية للأعمال الأدبية »[7]لقد أصبح للمتلقي أهمية في الدراسات الحديثة، وهذا ما أولته إياه أيضا الدراسة النفسية في حلتها الحداثية .

لقد أصبح الآن «التحليل النفسي إضاءة للعمل الأدبي، بما يأخذه من المناهج الحداثية كالبنيوية، وما بعد الحداثة كالتفكيكية، وكان اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية هو الجسر الذي مكن الدراسات النفسية أن تعبر منطقة الشذوذ التي كان ينظر بها إلى الأدب والظواهر الجزئية، إلى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبي في المناهج الحديثة »[8] وهذا يجعلها لا تبقى في دائرتها القديمة، بل السعي إلى مواكبة الدراسات الحديثة، التي أصبحت تنظر أيضا للبنية الشاملة للخطاب الأدبي، وأيضا ربط دراساتها بالبنية اللغوية، فيما أصبحت هي الأخرى مرتبطة بالدراسات الحديثة للخطاب الأدبي .

3.بعث شخصية الأديب أبو العلاء المعري في الأدب الحديث: من خلال رسالة الغفران :

1.3.أبو العلاء المعري ورسالة الغفران:

رسالة الغفران من روائع الأدب العربي، والتي مزال بريقها ساطعا إلى الآن، فهي رائعة أدبية فلسفية بحق، إضافة إلى أنها عمل فيلسوف كبير وشيخ جليل، عرف بحكمته، وحبه لعزلته، وغموضه، ومازالت شخصيته تثير ثائرة المفكرين، وتسطع باحترام الأدباء الأجلاء، من بينهم طه حسين، العقاد، المنفلوطي.

شخصية أبو العلاء المعري هي شخصية أقرب للشخصيات الأسطورية، يتحدث عنه العقاد في كتابه*أبو العلاء * الذي يعد رحلة بعث للمعري، والتي يتحدث فيها العقاد عن أحوال مصر، إبان العصر الحديث، فيطلق على كتابه، أبو العلاء، فرغم خلو الاسم من كل الألقاب، إلا أنه يحمل في طياته الكثير من الكبر والعلو، كأنه يقول يكفيه فخرا أنه أبو العلاء، فنرى تأثر أديب كبير كالعقاد بأديب كبير هو أبو العلاء المعري، يتحدث العقاد في كتابه منبهرا به « ثلاث علامات من اجتمعن له كان من عظماء الرجال، وكان له حق في الخلود فرض الإعجاب من محبيه ومريديه وفرط الحقد من حاسديه، والمنكرين عليه، وجو من الأسرار والألغاز يحيط به، كأنه من خوارق الخلق الذي يحار فيهم الواصفون ويستكثرون قدرتهم على الآدمية، فيردون تلك تارة إلى الإعجاز الإلهي، وتارة إلى السحر والكهانة وتارة إلى فلتات الطبيعة، إن كانوا لا يؤمنون بما وراءها، وهذه العلامات الثلاث مجتمعات لأبي العلاء على نحو نادر في تاريخ الثقافة العربية، لا يشتركه فيه إلا قليل من الحكماء، والشعراء، فهو في ضمان الخلود أحبه من أحب، وكرهه من كره، وتحدث عنه من تحدث، كأنه بعض الخوارق والأعاجيب » [9].

تميزت شخصية أبو العلاء المعري على امتداد العصور بالغموض، وحب الاطلاع على أخبار الأمم وآدابها فهو «عميق التفكير، ملهم المعنى، ملقي الحجة، وعالم من أكبر أساطين اللغة الشهود لهم بالسبق والتفوق»[10]إضافة إلى أن الشيخ الجليل المعري كان محبا للعزلة فقد «انطلق يخفي ما تنوَّر في نفسه يحاذر سحب الناس، وغيومهم الحالكة أن تمر عليه، فانزوى مجافيا ونأى مباعدا، عن سنين حياتهم وأفكارهم، وتوخَّد نتيجة فكره، مُطلقا بهذه الرغبة التي غدت جزءا من منهج السلوك التأملي، عنده على ما انتهت به فلسفته :

وماذا يبتغي الجلساء عندي أرادوا منطقي وأردت صمتي.

ويوجد بيننا أمد قصي فأموا سمتهم وأممت سمتي » [11]، لقد جعلت هذه الصفات وغيرها من الأديب المميز بفكره وعزلته وبراعته، أعجوبة وخارقة من خوارق الأدب العربي .

وتعتبر سالة الغفران للشيخ الإمام أبو العلاء المعري من روائع الأدب النثري العري القديم، والتي مازالت قائمة بأدبيتها، وفلسفتها ما بقي الأدب العرب، قائما بأدبيته «فهي نموذج رائع للتخييل الغني

بالتفاصيل، المجدد في الجماليات المتنوع في التصاوير، الحافل بالمعاني الفكاهية والفلسفية وهي ثروة لا تحد بغناه اللغوي وتوسعها الأدبي، حوت نماذج من شعر ما يزيد عن ثلاثين شاعر، وأديب ومباحث في اللغة والصرف والنحو، وأتت على بحر من المفردات ليس له مثيل في أي عمل أدبي سابق أو لاحق.

ورسالة الغفران تكمن في ما هو أهم من غناها اللغوي، وغزارتها الأدبية، وتجديدها الجمالي، قيمتها أنها تحمل في ثناياها أصداء موقف فلسفي من الدين والدنيا وضعه صاحبه في إناء أدبي كثرت ثنياه حتى كادت تضيع ملامحه، فرسالة الغفران في معناها الأخير موقف فلسفي من الدين والدنيا ومن الأدب والحياة »[12]، هذا العمل الأدبي الفني للإمام عمل متميز ببنيته اللغوية وهذا ما جذب إليه جمهور النقاد والأدباء كل من زاويته الخاصة التي ينظر بها إلى هذه الرسالة، وفي بحثنا سنقوم بالاطلاع على ما أظهره الأدباء(طه حسين، العقاد، والمنفلوطي) من إظهار لشخصية أبو العلاء المعري في العصر الحديث من خلال رسالة الغفران لصاحبها الشيخ الإمام أبو العلاء المعري .

1.4.طه حسين ورسالة الغفران:

يرى طه حسين أن رسالة الغفران تحتاج قراءة صحيحة لإجلاء معناها، وفهم المغزى الصحيح الذي أوجده المعري في رسالته، ويرى أن أي قراءة خاطئة للرسالة تذهب حقيقتها، فالظلم الذي لحق بالمعري إزاء الرسالة لم يكن إلّا نتيجة الفهم الخاطئ لمعاني كلمات من الرسالة، أو أشعار كتبها الشيخ المعري.

فرسالة المعري تحتاج أنوار بصيرة ثاقبة، فما ميز الشيخ أبو العلاء عن غيره من الأدباء، هو نور بصيرة أوقدها بزهده في هذه الدنيا، وما زاد عليه هو فقدان بصره في بداية حياته ,فرسالة الغفران تعتبر للشيخ الجليل المعري، رسالة ربط المعري فيها نظرة كانت تلوح له لدار الأخرة، ونظرة يعيش بها بأدبه وفلسفته بين الناس، فيرى نفسه الشخص البصير وهم بجهلهم عميان .

يقول الكاتب طه حسين في نظرته لإضاءة أنوار الغفران «من قرأ رسالة الغفران وأراد أن يفقه معناها حق الفقه، احتاج إلى دقة الملاحظة، وحذق فطنة، وبعد نظر، ونور بصيرة، وإلى أن يدرس روح الكاتب فيحسن درسه ويعرف أغراضه، فإذا لم يوفق إلى ذلك مرت به رسالة الغفران، وهو يظنها من أقوم كتب الدين» [13]، تظهر رسالة الغفران لمن يتطلع إليها أولا، أنها كتاب في الدين لما تحمله من مصطلحات تدخل فيه، وربما أخذ منها أن مؤلفها إنما هو زنديق، لهذا يرى الدكتور طه حسين، أنه على قارئها أن يكون قارئا حذقا متقد البصيرة، وعارفا للشيخ الإمام أبو العلاء المعري، الذي كان زاهدا بالحياة وملذاتها،

مؤمنا بالله تعالى ويوم الحساب أشد الإيمان، وأنه لم يكن ملحدا، وذاك ما يرشد إليه عبر كتاباته، فدلالة إيمانه كفوله في ديوانه لزوميات مالا يلزم معبرا عظمة الخالق :

«انفردَ الله بسلطانه ...فمالَه في كلِّ حال كفاء

ما خفيت قدرتهُ عنكم .... وهل لها عن ذي رشادٍ خفاء»[14]، فإن لم يكن القارئ كما قال الدكتور طه حسين، أخذ عن الرسالة وجها خاطئا ولم يتمتع بأنوارها .

وأظهر الأديب الكبير طه حسين وجهين يعتبرهما بالأهمية بما يكون لرسالة الغفران وهما السخرية والخيال.

1.1.4.السخرية في رسالة الغفران :

فيقول طه حسين مبيننا، مواضع السخرية في الرسالة «فحسبك أن تسمع خلاصة القصص الطويلة، الذي ساقه أبو العلاء، لدخول علي بن القارح في الجنة، قام هذا الرجل من يوم البعث فلبث في الموقف أمدا طويلا حتى أعياه الحر والظمأ، وهو واثق بدخول الجنة لأن معه صك التوبة، فلم يفهم معنى هذا الانتظار، ففكر في أن يخدع سدنة الجنة بما يخدع به الناس في الدنيا من الشعر، فأنشأ القصاد الطوال في مدح رضوان، وأنشده إياها فلم يفهم منها شيئا، لأنه لا يتكلم العربية، فلم عيّ على بن القارح بأمره، قال :ما بالك لم تحفل بقصائدي وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا ؟ »[15]

فهنا يظهر لنا سخرية أبو العلاء المعري، من صاحبه علي ابن القارح، وكيف أنه كان في الدنيا ينشأ أشعارا في المدح، من أجل أينال غرضا دنيويا، ثم يتحدث لنا طه حسين عن حديث أبو العلاء المعري عن القارح، وعدم استسلامه « ثم كانت بينهما محاورة آيست على بن القارح من رضوان، فانتقل إلى سادن آخر يقال له زفر، وأعاد معه القصة نفسها، ولكن هذا الخازن نبهه إلى أن يتشفع بالنبي(صل الله عليه وسلم) في أمره، فاجتهد حتى وصل إلى حمزة، فتوسل به إلى علي، وإنه لفي ذلك وإذا شيخه أبو علي الفارسي، قد ضاق ذرعه بطائفة من شعراء البادية، يخاصمونه فيما تأوّل من كلامهم، فنسي التوبة، وأمر الشفاعة وذهب إلى أستاذ فذاد عنه أولئك الأعراب، ثم رجع إلى علي، وقد فقد كتاب التوبة، ولكن عليا قد هون عليه الأمر وطلب منه شاهدا على التوبة، فاستشهد بقاض من قضاة حلب، وقبل علي شهادته، ولكن سقاه من الحوض، وأيأسه من دخول الجنة قبل الحساب فلم ير، إلا الحيلة فذهب إلى شاب من بني هاشم فقال :لقد ألفت في الدنيا كتبا كثيرة كنت أبدؤها وأختمها(بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم) فحقت لي بذلكم حرمة، ولي إليكم حاجة، تعددت مواقف التي يعتبرها طه

حسين من مواقف السخرية ويراها طه حسين خفية »[16]، فهنا يوضح لنا طه حسين حديث المعري، عن ابن القارح وعدم يأسه من أمره، ووضعه السبل والحيل لذلك، فهو يوضح لنا السخرية، من الأشخاص الذين يجعلون الحيلة، سبيلا للوصول إلى أغراضهم .

السخرية فن لفظي يحتاج إلى ذكاء وفطنه، ويعمل في فضاء معناه، إلى وضع أكثر من معنى لقوله، ويحمل في كثير من الأحيان، معنى مضاد للكلمات، ليتصيد به جمهورا آخر، غير الجمهور البائن من القراءة، فالسخرية فن قولي مشحون المعنى والدلالة، والسخرية لدى المعري مفضية إلى الحكمة والإرشاد.

على الرغم من أن أبو العلاء المعري عاش في سجونه الثلاثة، إلا أنه لم يكن حاقدا على البشر، إنما جعل سجونه مطهرة للنفس والجسد، والبعد عن الدنيا وملذاتها والزهد فيها، مما يجعل روحه طاهرة وفاضلة، وأقرب إلى الحكمة والحياة الآخرة.

هذه السجون فتحت بصيرته وزكت وجدانه، فالسخرية التي جاء بها المعري في ظاهرها السخرية ولكن في باطنها حكمة، فشخصية المعري التي عرفت بفلسفتها العقلية وبنفسها الأبية جعلت من محطة السخرية أيضا محطة يبني بها صرحا أدبيا يحاكي حكمته في الحياة.

ومثال أيضا عن طابع السخرية المتجسد في شخصيته قوله:

وأولو الفضل في أوطانهم غرباء .... تشذ وتنأى عنهم القرباء [17]

فيصور لنا في هذا البيت الشعري، عن غربة أهل الفضل في أوطانهم، وبعد الناس عنهم، بسبب كثرة الجهل والحسد بين الناس.

السخرية في بضعة مواقف تكون أبلغ من الحكمة، وشخصية مثل المعري تعتبر السخرية وجهتها في إبلا غ النصيحة.

2.1.4. الخيال:

يقول طه حسين عن الخيال في رسالة الغفران «لم يخترع أبو العلاء في هذه الرسالة شيئا كثيرا، وإنما وردت أقاصيص الوعاظ بأكثر ما فيها، فإذا كان في الرسالة شيء، فهو التنسيق والسخرية، على أنه قد أخطأ مواضع من الخيال كان حقه ألا يخطئها، فإن ابن القارح في أحد مجالسه جعل كلما تمنى لقاء رجل من أهل الجنة نظر، فإذا هو بين يديه، فلم يكن فرّق بين سكان الجنة، وبين أثاثها، وفاكهتها، في ذلك، وكذلك أوقع الخلاف والمهاترة بين أهل الجنة، حتى كادت تقع الملاكمة بين ابن القارح وبين رؤية لولا أن توسط العجاج » [18]، رأى طه الحسين أن الرسالة تخلوا في كثير من التفاصيل من الخيال، وهذا ليس

بالصحيح فالرسالة التي أوردها أبو العلاء المعري، إنما كانت من مخيلة الأديب، وهذا ما تطرحه لنا تفاصيل الرسالة، بدءا من المكان، والزمان، وحتى الأحداث، رغم بعض التفاصيل التي تستند إلى الواقع، وإلى أمور غيبية.

3.1.4. مهارته اللغوية:

لغة أبو العلاء المعري في بلاغة الرسالة وفي تفردها، صنعت تفرد الرسالة وأدبيتها المتميزة، ويرى طه حسين أن في أقاويله ما قد قارب الخيال، يقول« ولقد مرّ ابن القارح بمدائن الجن في الفردوس، فزارهم وسمع من أشعارهم، فإذا أشعار، بلغت من غرابة اللفظ، والأسلوب، مبلغا يخيل إلى سامعها أنه كلام الجنة حقا، وما نشك في أن أبا العلاء، هو الذي انتحل هذه الأشعار، أما معانيها فلا تتجاوز ما روي في الأخبار الدينية من أحوال الجن والقول المفصل، في رسالة الغفران يحتاج إلى كتاب خاص نرجو وحسبنا أن نقرر الآن أن هذه القصة أول قصة خيالية عند العرب . »[19]، يرى طه حسين، أن ما صاغه

أبو العلاء المعري، والذي جاء من باب الأسلوب، جاء في أحيان كثيرة من محظ الخيال، لا أكثر، وهذا يفند قوله الأول، أن ما صاغه ليس من الخيال، والفصل هنا أن أبو العلاء المعري كان في حاجة للخيال، ليكتب رسالته المتميزة، ويصوغ مفرداتها، التي انبت في حيز خيالي فهنا، يعدّ أبو العلاء المعريّ من رواد أدب الخيال سيّما، ما يتعلق برسالة الغفران التي تستند إلى التأليف السردي، المؤسس على عالم خيالي وافتراضي غير مستمد من أدوات حسية طبيعية «بسبب فقدان بصره، فهو يتخيل الأشخاص، وأزمنتهم النفسية، والمكان بأبعاده الممتدة والمحددة، كما في الجنة أو القصور والجنائن المحددة، الزمان، الأحداث، الألوان، الأشكال ترابط كل ذلك، وربما لا نعول على وسائله في إخراج كل تلك الصور، بقدر ما نبحث عن كيفياته النفسية والمعرفية، وأيضا تضاف لها السيكولوجية التي نسجت من عدمها المظلم قصصا خيالية مترابطة، فالرجل اعتمد على تقنيات الحوار، والتصوير، في رسم مخيلة تمتاز بالاستمرارية، والديناميكية الملحمية، والقارئ له أن يفهم أن باستطاعته إعادة إنتاج هذه الصور بالرغم من تمتعه بإدراك حسي معاق»[20]

فرسالة الغفران تعتبر رسالة خيالية منسوجة بخيوط الحكمة، فهي رسالة أدبية تمتاز ببصيرة ثاقبة لصاحبها، وزادها المعرفي الشاسع لمختلق العلوم والمعارف الأدبية، فرسالة الغفران هي امتزاج لرحلة المعري في عالم الآخرة، إضافة إلى العالم الدنيوي الذي عاشه المعري في عالم الكتب، والفلسفات العالمية.

فلطه حسين نظرة جلية ومعمقة، كون طه حسين عاش حياة تشابه المعري، فكل منهما عاش فاقدا للبصر، ورغم ذلك عاشا في الحياة وحارباها، بكل ما يستطيعان من أجل إظهار كلمتهما

يقول طه حسين :«صدقني أن الخير كل الخير للرجل الحازم الأديب أن يفر بقلبه وعقله وضميره من هذا الجيل فإن أعجزه الفرار إلى بلاد آخر فلا أقل أن يفر إلى زمان آخر من أزمنة التاريخ » [21].

2.3.العقاد ورسالة الغفران :

1.2.3. الخيال:

درس أيضا العقاد الخيال في رسالة الغفران، يقول العقاد« إنها كتاب أدب، وتاريخ، وثمرة من ثمار الدرس، والاطلاع ليست بالبدعة الفنية، ولا بالتخييل المبتكر، وقد سلك فيها المعري مسلك التلطف في القصص، فهو يورد طائفة من أخبار الشعراء، والأدباء، ونتفا من أشعارهم، وملحمهم ويضيف إليها حوارا كان يقع مثله بين النحاة والرواة، ممن تقدمه فيعزوه إلى الشعراء أنفسهم، ويجعل أولئك الشعراء مرجعه الذي يفصل له فيما كان في الخلاف على لحن عباراتهم، وضبط ألفاظهم، ونوادر تراجمهم، فينحلهم آراءه في ذلك الخلاف، ويلقنهم حكمة فيما يحسبه هو صوابا، أو خطأ، من أقاويل النقاد، وأسانيد الرواة، فهو كان في تلك الرسالة، إما مؤديا لأخبار من سبق ناقلا لأحاديثهم، أو معلقا برأيه على تلك الأخبار المؤداة، والأحاديث المنقولة، وليس في كل هذا عمل كبير للتخييل، والاختراع » [22] .

يرى العقاد رؤية غير رؤية طه حسين بموضوع الخيال، لرسالة الغفران، فهو يفنّد أن يكون ما كتبه أبو العلاء المعري، في رسالته من وحي الخيال، وهو يرى أيضا أن ما كتبه هو أقرب إلى وصف،

ما طّلع عليه من آداب الأمم، وتاريخهم، ويقول أيضا «ولم يكن الخيال من ملكات المعري، التي اشتهر بها، ولم يكن هو نفسه يحب أن يوصف بالقدرة عليه، بل لعله كان يكره أن ينسب إلى أهله» [23].

وقد ثارت ثائرة طه حسين على كتابة العقاد، فاعتبار أن رسالة الغفران ليست إلا محطّة لكتابات سابقة، هو تفنيد لذكاء صاحبها، فكتب يقول: « ولكن الذي أخالف العقاد فيه مخالفة شديدة هو زعمه في فصل آخر، أن أبا العلاء لم يكن صاحب خيال حقا، في رسالة الغفران، هذا نُكر من القول لا أدري كيف تورط فيه كاتب كالعقاد، نعم إن العقاد كاتب ماهر يُحسن الاحتياط لنفسه، فهو بعد أن أنكر الخيال، على أبي العلاء عاد فأثبت له منه حظا قليلا، ولكنه يستطيع أن يخدع بهذا الاحتياط قارئا غيري، أما أنا فلن أنخدع له، فهو ينكر على أبي العلاء أن يكون شاعرا عظيم الحظ من الخيال، في رسالة الغفران، (سنة سودة) كما يقول العامة، وهل يعلم العقاد أن دانتي إنما صار شاعرا نابغة خالدا، على

العصور والأجيال واثقا من إعجاب الناس جميعا بشيء يشبه من كل وجه رسالة الغفران هذه، أستغفر الله، إن من الأوروبيين الآن، من يزعم أن شاعر فلورنسا قد تأثر بشاعر المعرة قليلا أو كثيرا».[24]

فالخيال اعتبره العقاد ليس بالجوهري لدى المعري باعتبار أن المعري شخصية شاسعة المعارف، وهذا ما فنده طه حسين، وهذا أيضا ما تفنده أحداث الرسالة، فكل أحداثها جاءت مرابطة بالخيال من زمان ومكان.

2.2.3. السخرية في رسالة الغفران:

يرى العقاد أن شخصية مثل أبو العلاء المعري، هي شخصية ترى من السخرية ملكة تتحرى بها مجريات الحياة، فأبو العلاء المعري كان شخصية زاهدة في الحياة مكتفية بالقليل، حكيمة ترى أن الدنيا مكان زائل، يقول العقاد «ما أجدر رجلا كصاحب رسالة الغفران أن يكون ساخرا؟ بل ما أجدره ألا يكون له عمل في الحياة غير السُّخر؟ إنه رجل استخف بالحياة جمعاء، وهانت عليه الدنيا بما وسعت وما من غاية من غايات الناس لا تنتهي في تقديره إلى عبث فارغ وخديعة ظاهرة، كلهم عابث وكلهم متعلق من الأقدار بمثل تلك القبضة، التي يعييه أن يفض أصبعا منها حتى إذا أو خطر في وهمه أنه فضها لم يجد ثم شيئا، أو وجدها ملأى بما يشبه الفراغ سخية بما ليس يختلف عن الحرمان، وكلهم محتقب عدة لا تنجح ومتقلدا سلاحا لا يصيب:

ورب كمي يحمل صارما إلى الحرب والأقدار تلهو وتسخر »[25]، فهنا يظهر لنا حكمة الشيخ الإمام أبو العلاء المعري في رؤيته للحياة وزهده فيها، ومعرفته لأحوالها، وأنها لا تدوم على حال، ودائما في متقلب بين ما يريد الإنسان وما لا يريد «ففي المعري ملكة السخر في الأقدار وهو يضحك حين نضحك ويسخر مما تسخر هي منه، لأنه ينظر بعينها ويقرأ خطوطها الغامضة في كتابه، ويطل معها على ساعة واحدة، فالسخر هو ملكة المعري حقا، لا التجميل ولا الخيال، وإنه لمن سخر الأيام أن يكون المعري، أو يكون المتشائمون عامة من أطيع الناس على السخر، وأفطنهم إلى مواطن الضحك فقد يلوح أن ذلك من التناقض الغريب والتماجن المكذوب أيكون أقرب الناس إلى الشكوى أقربهم إلى الضحك والسخرية هذا عجيب، ولكنه مع ذلك هو الحقيقة المطردة والقياس المستقيم »[26] .

وملكة السخر تظهر في نثر المعري ظهورها في الشعر فالسخرية مرتبطة بشخصية المعري، التي عرفت بزهدها في الحياة وفي رسالة الغفران « كان المعري ساخرا جلدا في السخر، يخرج التشاؤم مخرج التفاؤل ويعرض اليأس في ثوب الأمل، ويبتسم من أمال الناس في الدنيا، والآخرة، أنظر مثلا إلى كوخ

الخطيئة في الجنة، يذهب صاحب المعري، فإذا هو ببيت في أقصى الجنة، كأنه حفش أمة راعية، وفيه رجل ليس عليه نور سكان الجنة، وعنده شجرة قميئة ثمارها ليس بزاك، فيقول يا عبد الله لقد رضيت بحقير.

فيقول والله ما وصلت إليه إلا بعد هياط، ومياط، وعرق من شقاء وشفاعة من قريش، وودت أنها لم تكن، فتأمل كيف ضن المعري على الخطيئة بقصر واحد، حيث القصور لا عداد لها ولا كلفة في بنائها، فقد دخل الجنة بشق الأنفس فإذا هو بائس الدارين، وساكن أكواخ في الأرض والسماء، وإذ هو لئيم غير زاكي المبيت خبيث اللسان، ناكر للجميل، كما كان في دار الدنيا فهو ينتفع بشفاعة قريش ويود أنه لم تكن .»[27]

تتنوع سخرية المعري في رسالته وتختلف باختلاف الأحداث حيث أن « الرسالة كلها في وضعها، وفي تركيبها، وفيما بدا من معانيها القريبة، وما انطوت عليها من المغازي البعيدة والمضامين الخفية، إن هي إلا ضحكة واحدة متصلة، يجهر بها المعري حينا، ويوارب بها أحيانا وقد يغرق في السخر حين يوارب، ويداري حتى تخاله ساخرا من السخر، مترفعا عن الاهتمام لإظهار، قصده لشدة استخفافه وقلة مبالاته»[28].

ما نراه حاضرا من قول العقاد أن صفتي الخيال والسخرية، كانت ماثلة في شخصية أبو العلاء المعري، وهذا ما تحراه العقاد أيضا من الرسالة الأدبية رسالة الغفران .

3. 3. المنفلوطي ورسالة الغفران:

يظهر تأثر كبير للأديب المنفلوطي، بالشيخ الكبير المعري، إلى جانب قيامه بتلخيص رسالة الغفران، بأسلوبه النثري الجميل، فقارئ الرسالة التي كتبها المنفلوطي، والتي تشبه رسالة الغفران، كأن المنفلوطي من عاشها، وليس ابن القارح في رسالة الغفران، يقول المنفلوطي «غفوت إغفاءة طويلة لا علم لي بمداها، ولا بما وقع لي فيها، ثم صحوت فرأيت نفسي في صحراء مدّ البصر، مكتظة بأنواع من الخلق لا أحصيهم عددا، فعلمت أنّي بعثت، وأنه يوم القيامة، فساورني من الهم ما ساورني، حيث ذكرت أن مقداره ألف سنة من سني القيامة، وقلت من لي بالصبر على موقف يهلك فيه صاحبه ظمأ وجوعا، ويحترق تحت أشعة شمس ليس بينه وبينها إلا قيد ظفر، فيما سكت بضعة أشهر ثم لم أجد بعد ذلك إلى الصبر سبيلا، فزينت لي نفسي الكاذبة أن أذهب إلى رضوان خازن الجنان، وكنت أحمل شهادة التوبة في يدي لأسترحمه، وألتمس منه الإذن بالدخول، قبل انفضاض المحشر، فما زلت أرقيه بقصائد المدح المسومة باسمه، كما كنت أرقى بأمثالها، أمثاله من عظماء العاجلة، وسادتها، فما أبه لي ولا فهم كلمة، مما أقول

فانصرفت، عنه إلى خازن آخر، اسمه زفر فكان شأني معه شأني مع صاحبه، إلا أنه كان أرقّ منه، وألين جانبا، فأشار علي بالذهاب إلى النبي الذي أتبعه، وأفهمني أن الأمر موكول أليه، فعدت وبين جنبي من الحسرة، والألم ما الله عالم به، فبينما أنا أتخلل الصفوف، وأزاحم الوقوف، إذا وقع بصري على حلقة من الناس تحيط بشيخ هرم، هو الشيخ أبو العلي الفارسي النحوي وإذ به يخاصمه مجموعة من الشعراء أحد يقول له قلته رويت بيتي على غير وجهه وهناك من قال له أعربته على غير إعرابه » [29]

فالمنفلوطي كتب ملخص الرسالة ببراعة نثرية، تفضي إلى المعنى وتحجب أفق الصعوبة في رسالة الغفران، أيضا كان أشد التأثر بالشيخ المعري، فكانت كتابته للرسالة ببراعة مماثلة لرسالة الغفران، لأبو العلاء المعري، كما أن كتابته أيضا تميزت بالخيال، والسخرية التي تميزت بها رسالة الغفران، وهنا ظهر لنا أهمية كل من الخيال، والسخرة في تشكل رسالة الغفران لأبو العلاء المعري .

وقد تناول المنفلوطي في باب آخر في كتاباته، عودة المعري في العصر الذي عاش فيه المنفلوطي، في باب من الخيال أسماه البعث، حيث يرى أن الشيخ الجليل أبو العلاء المعري قد عاد إلى العصر الحديث، وقرع بابه، ففوجئ به فيقول «رأيت وجها أسمر اللون، قد انتثرت في أكفانه حفائر الجدر وأسارير تنطوي تارة على، عِبر القرون، وحوادث الدهور، وتتفرج أخرى على أنوار الصلاح والتقوى »[30]، ولم يعهده إلاّ بخصلة قد عهد لها للمعري، ولكن المعري يعود إلى الدنيا في قصة المنفلوطي وهو مبصر على غير حقيقته، فيبدوا بادئ الأمر، أن الشيخ الجليل المعري سعيد ومستمتع بالحياة، إلى أن يعهد بفلاح فلا يجد إرادة الحياة خافقة لدية ولا يرى له إلا قبولا بالذل، والهوان في حياته فيعود إلى حزنه، متقوقعا من جديد يقول المنفلوطي في قصته الخيالية الجميلة « قال (المعري) إنهم خاطبوني بلحن لا أعرفه، وإن شئت أعدته إليك كما سمعته، ثم أخذ يسرد علي الكلمات العامة التي سمعها من الناس، في طريقه إليّ، سردا متواصلا كما تسرد الببغاء كلماتها، فقلت :إنك قد أعدت يا سيدي بذكائك هذا عهد أبي العلاء المعري، فإنهم يتحدثون عنه أنه كان إذا سمع أعجميا تكلم حفظ كلامه، بدون أن يفهم معناه، قال :أنا أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي، فما قرعت هذه الكلمة مسمعي حتى أسقط في يدي وعلمت أني هلكت، قال فهل تؤمن بالله تعالى، قلت نعم، قال وتؤمن بالبعث قلت ذلك يوم يبعثون قال وما يريبك بشخص أماته الله تعالى، ثم بعثه بعد موته، قلت ذلك يوم يبعثون، قال :هبها قصة إبراهيم»[31]، لقد وصف لنا المنفلوطي صورة للمعري في حياته، وأبرز له ميزة الحفظ السريع التي تمتع المعري في حياته، وهذا يحيلنا إلى شخصية أبو العلاء المعري المتميزة بقوة الذاكرة والحفظ .

البنية السردية القصصية للمنفلوطي تحاول أن تحاكي لنا بالخيال، ما كان يدعوا إليه أبو العلاء المعري في حياته فهو« يقول لا أزال يا بني حتى الساعة أشعر بمرارة الحساب، فقد حوسبت حسابا غير يسير، على الكبير والصغير، والدقيق والجليل، والقومة والقعدة، وكل ما وجدته حاضرا بين يدي في صحائفي، ولولا تلك الكلمات التي كنت أرددها في حياتي الأولى في تزهيد الناس بالزواج، فقد دخلت بها في زمرة المفسدين الذين تنكروا لإرادة الله وأغفلوا حكمته في النوع البشري، ففرعت إلى الروح الشريفة المحمدية مستشفعا بها لا أريد القضاء، ولكن اللطف فيه فشفع لي صلى الله عليه وسلم» [32]، فهنا يصور لنا المنفلوطي، أيضا حقيقة أخرى لشخصية أبو العلاء المعري، في حياته وهي الزهد الشديد في الحياة، والدعوة فيها أيضا إلى ذلك، وهذا يضع لنا حيزا لشخصية أبو العلاء المعري التي تفضل الانعزال والوحدة على الاختلاط واللهو في هذه الحياة .

وعودة المعري للحياة جعلته عائدا بنفس الصفات التي عهد بها، فسأله أديبنا عن تجنبه لأكل اللحم، فقال له أن زهده فيه ما هو إلاّ مخافة من تعذيب الحيوان، فيروي أبا العلاء فضل الزهد والتعفف وأن الزهد مفضي إلى الجنة، ويرى مبالغة وصفه بالزندقة بسبب عدم أكله اللحم، من قبل فئة في قومه، أنه ليس من الشريعة بشيء، ولكنه ليس إلا لهفا على الدنيا، وأغراضها، وفي اليوم الثالث يقترح عليه أديبنا الذهاب إلى الحقل ليريه الخضرة والنظرة، بعدما رأى سروره بهما فإذ بهما يتعرفان على فلاح ذلك البستان، فيمتعض المعري من موت حياة الفلاح، وهو على قيد الحياة، فإن سأله على نفسه وصفها بالذل، وإن سأله على سيده وصفة بالرياسة، والأمر، والنهي «الفلاح :الحق أقول سيدي إني ما سمعت في حياتي بأعجب من سؤالك هذا، ومتى كان السيد يخاطب عبده، إلاّ بالأمر والنهي، أو يرفع إليه طرفه، إلا بالنظر الشرز، أو يلامس بيده جسمه، إلاّ للتأديب والتهذيب» [33]، كان من قول الفلاح ما ينافي الهمة والتعفف، وذلك ما نغض على أبو العلاء المعري في الحلقة السردية التي أفضاها إلينا المنفلوطي

قال :«ما نغص علي يومي إلا منظر ذلك الرجل الأبله المسكين، في صغر سنه، وسقوط همته، وذلة جانبه، وما أحسب إلاّ أن الظلم قد ألحّ على نفسه، قد قتلها وسلبها حسها، ووجدانها، فأصبح لا يعرف لنفسه حياة ذاتيه، مستقلة عن حياة ذلك الإنسان الذي يسميه سيده، فهو لا يفرح إلاّ لفرحه، ولا يرتبط إلاّ بارتباطه، ويرضيه منه كل شيء، حتى سوء مجازاته إياه على إخلاصه إليه وتعبده له، بضربه وتعذيبه وتقتير الرزق عليه، وكذلك يفعل الظلم في نفوس المستضعفين، ثم تركني وانحدر إلى مخدعه وهو يهتفه بهته الكلمات.

يحسن مرأى لبني آدم وكلهم في الذوق لا يعذب

أفضل من أفضلهم صخرة لا تظلم الناس ولا تكذب».[34]

المنفلوطي في إعادة سرده لنا لرسالة الغفران في كتابه، أعاد وصف المكان والأحداث والشخصيات، وصفا مقاربا لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري، فوصف لنا نفسه وكيف زاحم من أجل الدخول إلى الجنة، ولقد جاء متمثلا لشخصية ابن القارح، مما يدلنا على التأثير الكبير لرسالة الغفران على أدباء كبار في العصر الحديث كالمنفلوطي .

إن المنفلوطي في بابه الآخر في كتابه، يصوغ لنا قصة سردية خيالية، تصف لنا عودة المعري إلى الحياة التي كان في كنفها المنفلوطي، ويصوغ لنا المنفلوطي في خضامها أيضا تصورا لشخصية أبو العلاء المعري الحقيقية، وحدد لنا صفاتها المعروفة كالزهد والتميز والعبقرية والتعفف، والخيال الشاسع الذي كان لزاما لإنشاء هذه القصة السردية، فقد ماثل المنفلوطي الشيخ الإمام أبو العلاء المعري في وحدة الخيال.

4.قراءة نفسية لشخصية الإمام أبو العلاء المعري:

من خلا ما سبق من قراءتنا للمنهج النفسي، واطلاعنا على شخصية أبو العلاء المعري من خلال كتابات كل من الدكتور طه حسين، والعقاد، والمنفلوطي، تتأتى لنا الحيثيات التالية في شخصيته:

–من خلال ربطنا لرسالة الغفران بشخصية أبو العلاء المعري يتضح لنا، أن أبو العلاء المعري تميز بخيال شاسع، أفضى به إلى كتابة رسالة الغفران، إضافة إلى زهده في الحياة الدنيا، والتطلع إلى الحياة الآخرة، أيضا مما يميزه كثرة اطلاعه على أحوال الأمم، واطلاعه على أخبار العديد من الشعراء.

–البنية المتجذرة في رسالة الغفران، هي الزهد، فالمكان القصصي كان بعيدا عن الحياة الدنيا، وينبئنا العنوان عن مدى أمل أبو العلاء المعري في غفران ذنوبه والفوز بالجنان.

– المكبوت الذي عانى منه أبو العلاء المعري هو الشعور بالوحدة نتيجة العزلة التي فرضها على نفسه، فأبدع وتسامى برائعة أدبية هي رسالة الغفران والتي تعتبر رائعة أدبية عربية، خرقت أسوار المكان والزمان فامتدت بجماليتها إلى العالمية، وبأدبيتها إلى الخلود الأدبي

5.خاتمة:

– للمنهج النفسي الأهمية الكبيرة في الاطلاع على جوانب الشخصيات المبدعة فهو الذي يحيلنا إلى إبراز مفاهيم غائبة في شخصيات تميزت وأبدعت في عملها الأدبي.

– شخصية أبو العلاء المعري من الشخصيات الجدلية، التي مازالت تثير حفيظة النقاد والدارسين لما تحمله من جانب العبقرية، والإبداع، إلى جانب الغموض، والحكمة، فهي شخصية مميزة، لا يكررها الزمن.

– كل من الأدباء الكبار العقاد، والمنفلوطي، وطه حسين رأوا في شخصية أبو العلاء في رسالته الغفران أنها "الحكمة في قالب بياني نثري ساخر".

– إلى جانب السخرية، فلقد كانت لشخصية أبو العلاء المعري ملكة خيالية شاسعة صحبته في تأليفه لرسالة الغفران، مما يحيلنا لأهمية الخيال في البناء القصصي، وفي صناعة العمل الأدبي الذي يعدد التأويلات، ويفتح باب الخلود للعمل الأدبي.

هوامش

[1]–ينظر، سمير الحجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق، الطبعة الأولى، سوريا، 2004، ص65.

[2]–مرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]–ينظر يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، اصدارات رابطة إبداع القافية، الجزائر،2002، ص80.

[4]–السيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، الطبعة السادسة، القاهرة، 1999، ص215.

[5]–جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 1997، القاهرة، ص13.

[6]–ينظر، مرجع نفسه، ص27.

[7]–ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002، ص79.

[8]–ينظر، مرجع نفسه، ص 80.

[9]–عباس محمود العقاد، أبو العلاء، هنداوي بدون طبعة، مصر، 2013، ص08.

[10]–أبو العلاء المعري، اللزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مقدمة بقلم كامل الكيلاني، الجزء الأول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص03.

[11]–عبد الله العلايلي، المعري ذلك المجهول، دار الجديد، الطبعة الثالثة، بيروت لبنان، 1995، ص19.

[12]–سليم مجاعص، رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، دار الأمواج، بيروت لبنان، بدون سنة، ص09.

[13]–طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر، 1957، ص236.

[14]–أبو العلاء المعري، اللزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مقدمة بقلم كامل الكيلاني، مرجع سابق، ص60

[15]–طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، مرجع سابق، ص199.

[16]–مرجع نفسه، صفحة نفسها.

[17]– أبو العلاء المعري، اللزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مقدمة بقلم كامل الكيلاني، مرجع سابق، ص33.

[18]–طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، مرجع سابق، ص 200.

[19]–مرجع نفسه، ص201.

[20]–رحيم الساعدي، أبو العلاء المعري والخيال، مجلة النورس الثقافية، موقع موسوعة دهسة.

[21]–طه حسين، المعذبون في الأرض، دار المعارف، ط9، القاهرة، 1992، ص182.

[22]– عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر,2013، ص86.

[23]–المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[24]–نجيب سرور، تحت عباءة وأبي العلاء حققه وكتبه، حازم خيري، مؤسسة بحزاني للثقافة، دهوك، ص60.

[25]– عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، مرجع سابق، ص92.

[26]–مرجع نفسه، ص94.

[27]–مرجع نفسه، ص99

[28]–مرجع نفسه، ص 102

[29]– مصطفى لطفي المنفلوطي، مؤلفات مصطفى لطفي المنفلوطي الكاملة المجلد الأول، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2013، ص79.

[30]– مرجع نفسه، ص 548.

[31]– ينظر، مرجع نفسه، ص550.

[32]– ينظر، مرجع نفسه، ص551.

[33]– مرجع نفسه، ص569.

[34]–مرجع نفسه، ص571

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 164 - 176 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الإعلامية وتجلّياتها في التّراث اللّغوي العربي

Media and its Manifestations in the Arabic Linguistic Heritage

Assia Ardja[1] / آسية عرجة [1] *

Mohamed ben hadjer[2] / محمد بن حجر[2]

مخبر الدّراسات المصطلحية والمعجمية

جامعة يحي فارس المدية

Univercity Yahya Fares- Medea

ardja.assia@uni-medea.dz[1]. / ibnhadjer@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/07/27	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يتناول هذا المقال موضوعًا من مواضيع اللّسانيات النّصية باعتبارها حَلَقَةً من حلقات تطوّر الدّرس اللّغوي، تركيزا على معيار أساسي من المعايير التي يُشترط توفُّرها في النّص حتّى يُعتبر نصّا، ألا وهو الإعلامية، والإعلامية في أبسط تعريف لها ما هي إلّا تلك المعلومات التي يستمدها المخاطَب من الخطاب، وبالنّظر في تراثنا اللّغوي عموما والتّراث النّحوي والبلاغي على وجه الخصوص نجد أنّ هذا المعيار حاضر في الدّرس العربي؛ إذ عَرَفَهُ عُلماؤنا وتعاملوا معه وفق خصائص العربية، وعليه فالإشكالية المطروحة: هل يمكن اعتبار تناول العرب لمفاهيم قريبة من الإعلامية بمفهومها الغربي جذورًا لها؟

وتكمن أهمّية هذه الدّراسة في اهتمامها بالجانب الإفادي للخطاب، كما تُبْرِزُ ثراء التّراث وعبقريّة علمائنا العرب وقيمة التّراث العربي، وتدفعنا من أجل البحث فيه ليس بإسقاط ما أفرزته الدّراسات الحديثة على التّراث، وإنّما بدراسة التّراث من أجل التّراث وانطلاقا من التّراث.

الكلمات المفتاح: إعلاميّة، تراث نحوي، تراث بلاغي، علم مخاطب، بيان.

Abstract :

This article deals with one of the topics of textual linguistics as one of the episodes of the development of the linguistic lesson focusing on a basic criterion that is required to be available in the text in order for it to be considered a text, which is the media, and the media in its simplest definition is only that information that the addressee derives from the discourse Looking at our linguistic heritage in general and the grammatical and rhetorical heritage in particular, we find that this criterion is present in the Arabic lesson; As our scholars knew it and dealt with it according to

* أسية عرجة. ardja.assia@uni-medea.dz.

the characteristics of Arabic, and accordingly, the problem is: Is it possible to consider the Arabs' approach to concepts close to the media in its Western concept as its roots? The importance of this study lies in its interest in the informative aspect of the discourse, as it highlights the richness of heritage, the genius of our Arab scholars, and the value of the Arab heritage.

Keywords : Informative, grammatical heritage, rhetorical heritage, speech science, statement.

مقدّمة:

لا يمكن أن يختلف اثنان حول فكرة نضوج الفكر اللّغوي العربي في أوانه، بفضل علماء استطاعوا أن يتناولوا الظّاهرة اللّغوية من كلّ جوانبها، حتّى سبقوا عصرهم وتوصّلوا إلى نظريات ورُؤى لم يُتوصّل إليها إلّا حديثا في الجزء الغربي من الكُرة الأرضية.

ومن بين العلوم الحديثة في الدّرس اللّغوي؛ اللّسانيات النّصّية الّتي تعتبر امتدادًا لِلِسَانيات الجُمْلة، وتكفيرا عمّا وقعت فيه هذه الأخيرة من هفوات، وتجعل اللّسانيات النّصّية النّصّ مركزَ الدّراسة والبحث، وقد أقرّ أصحابها بوجوب توفّر مجموعة من المعايير الّتي تؤكّد على نصيّة النّصّ، منها ما يتعلّق بداخل النّصّ، ومنها ما يتعلّق بخارج النّصّ، من مظاهر هذه الأخيرة: الإعلاميّة. وقد جعلنا منها موضوعا لدراستنا وكشفنا عن وجودها في التّراث اللغوي العربي بوجهيه النّحوي والبلاغي، على أنّنا نُقِرُّ بأنّنا لم نقم بعملية إسقاط وإنّما استقراء من أجل الإبانة عن وجود جذور لهذه الأخيرة في تراثنا العربيّ.

أوّلا: مفاهيم وأسس الإعلاميّة

1- مفهوم الإعلاميّة:

تتعلّق الإعلاميّة بجانب الجدّة والتّنوع المتعلّق بالنّصّ، وإن كانت في أبسط تعريف لها ما هي إلّا تلك المعلومات المختلفة، والّتي يجنيها المخاطب من الخطاب. وتعتبر الإعلاميّة من المعايير النّصّية التي اشترط توفرّها في النّصّ، ليحكم على نصّيّته، ويقصد بالإعلاميّة: المعلومات الّتي يجنيها المخاطَب من الخطاب الملْقَى عليه، وتُعرّف من طرف أهل الاختصاص بأنّها: العامل المؤثّر بالنّسبة لعدم الجزم في الحُكْم على الوقائع النّصّية، أو الوقائع في عالم نصّيّ في مقابلة البدائل الممكنة[1].

إذن فالإعلاميّة تهتمّ بالنّصّ من ناحيتي إنتاجه وتلقّيه، وتعنى بناحية الجدّة وعدم التّوقّع، وعليه فلكلّ نصّ مهما كان إعلاميّة تتحدّد وفق المتلقّي، الّذي بواسطته تحدّد هذه المعلومات.

فالغاية الأولى التي يسعى إليها المتكلّم هي إفادة المخاطَب بمعلومات ما، سواء كانت متوقّعة لديه، أو غير متوقّعة، فإذا كانت هذه المعلومات متوقّعة فالإعلاميّة هاهنا تكون منخفضة، أمّا إذا كانت مجهولة غير متوقعة من طرفه، فالإعلامية تكون مرتفعة هاهنا. ومع ذلك تبقى ثقافة المتلقّي ومدى اطّلاعه هي العامل المؤثّر على درجات الإعلاميّة.

والإعلاميّة في الفكر الحديث لم تَعُدْ تعنى بجانب المعلومات المستقاة في سياق الخطاب، وإنّما تخصّصت أكثر لتُعْنى بمفهوم أضيق يتمثّل في جانب الجدّة والتّنوّع، إنّها تتعلّق أكثر بما يمكن أن يصطلح عليه بمفاجأة المتلقّي.

وإذا كان للإعلامية درجة معيّنة تتحدّد وفقا للمتلقّي ومعرفته من عدمها للمعلومات المتضمّنة في الخطاب، فإنّنا نجد أنفسنا أمام درجات ثلاث للإعلاميّة، تتفاوت نسبها من نصّ لآخر، ومن متلقٍّ لآخر، وهي:

2- درجات الإعلاميّة:

2-1- إعلاميّة من الدّرجة الأولى:

تتحقّق كفاءة إعلامية من المرتبة الأولى في العوالم الواقعية: إذ توجد بدائل كثيرة، ويَحْدُثُ ذلك عند اختيار بديل من الدّرجة العليا من الاحتمال[2]؛ أي أنّ المخاطَب في هذا الموضع يكون مستوعبا للوقائع المحيطة به، ممّا يجعله أقلّ اهتماما بما يُلْقَى عليه، أين تتوافق احتمالاته مع الوقائع النّصّيّة.

2-2- إعلاميّة من الدّرجة الثّانية:

عند تجاوز حالات الغياب النّصّ أو التّفضيلات، أي عندما تكون الوقائع دون منطقة الاحتمال العُليا، فالنّتيجة وجود إعلاميّة من الدّرجة الثّانية[3]. هي درجة متوسّطة بين الحدّين الأعلى والأسفل، تتوافق فيها بعض احتمالات المتلقّي مع الوقائع النّصّيّة، ويختلف البعض الآخر.

2-3- إعلاميّة من الدّرجة الثّالثة:

وتتحقّق في النّصّوص صعبة الصّياغة والمثيرة للجدل الحادّ[4]، فالإعلاميّة ترتفع وتعلو كلّما ابتعد المتلقّي عن العناصر المتوقّعة في الخطاب.

إذن كلما كان توقع المتلقي غير متوافق أو أقلّ ممّا يحتويه الخطاب، بلغت الإعلامية الذُّرْوَة.

3- مراتب رفع الإعلاميّة:

يقصد بها الآليات والطّرق التي يستعملها المخاطِب من أجل جعل نصّه أكثر تشويقا من خلال اعتماده على طرق تجعل المعلومات التي يحتويها خطابُه غير متوقّعة ولا معروفة عند المتلقّي.

وقد ذكر ديبوجراند ودروسلر ثلاث آليات لرفع الكفاءة الإعلاميّة، وهي:

3-1 **الانقطاعات**؛ أين تكون الموادّ مفقودة من بينية نصّيّة، أي هناك نقصٌ في المعلومات.

3-2 **الفجوات** والرّاجح أنّه يقصد بها هنا الحذف.

3-3 **التّناقضات** حيث تكون أنماط المعلومات الواردة غير مطابقة ولا متوافقة مع المعلومات التي سبق وأن اكتسبها المتلقّي.

لكن السّؤال الذي يبقى مطروحا ههنا هل كان اللّغويون الغرب أثناء اقتراحهم لهذه الآليّات على يقين بأنّ الغاية الأساسية من الخطاب إنّما تكمن في الإفادة؛ أي إكساب المتلقّي معلومات جديدة، لكن لما يكون في النّصّ فجوات وانقطاعات وتناقضات؛ أنّى يحدث ذلك؟

4- آليات خفض الإعلاميّة:

كما أنّ المخاطِب يلجأ إلى طرق لرفع درجة الإعلامية، يلجأ المتلقّي هو الآخر -باعتباره عُنْصُرا رئيسًا من عناصر الخطاب- إلى آليات من أجل خفض درجات الإعلامية، وقد حدّدها العلماء وهي كالآتي:

4-1 التخفيض الرّجوعي أو الخلفي: ويتم بالعودة إلى الوراء داخل النّصّ، لتحديد ما إذا كان العنصر غير الواضح يفسره عنصر سابق.

4-2 التخفيض التقدمي أو الرجوعي: ويتم من خلال التّقدّم في النّص لمعرفة التطورات اللّاحقة في النّصّ، لتحديد ما إذا كان العنصر المعقّد يوضّحه عنصر لاحق.

4-3 التّخفيض الخروجي: ويتم باستخدام الذّاكرة باستذكار حالات مشابهة أو العودة للاعتماد على المعرفة بالعام، لتحديد ما قد يفسّر العُنْصُر المعقّد.

وقد ذكرت الدّكتورة زهراء البرقعاوي أنّ العلماء العرب قد وقفوا على طبيعة خفض الإعلاميّة دون أن يخصّصوا لذلك مُسَمّيات تعبّر عنها، ومستدلّة بتفسير ابن الأثير لقوله تعالى: (والتّين والزّيتون)، فاللّفظتان قد يفهم منهما الشّجر المعروف، إلّا أنّ الخفض الأماميّ المتمثّل في قوله، وذلك باعتماد العُنصر اللّاحق والمتمثّل في قوله تعالى: (وطور سينين) يرجّح أنّ المراد بهما جبلان للمناسبة بينهما[5].

5_ مصادر التّوقّعات:

حتّى يستطيع المتلقّي أن يخفض من الكفاءة الإعلاميّة حتّى يستسيغ المعلومات فإنّه يعتمد على جُمْلَةٍ من المصادر الّتي تساعده في تحقيق تلك الغاية، ومصادر التّوقّعات كما حدّدها بوجراند ودروسلر عبارة عن معلومات مختزنة وتجارب وقائعية تجعل النّاس يرون العالم بطريقة معينة[6].

ومن مصادر التوقعات:

1- المعلومات المختزنة المستمدّة في العالم الواقعيّ: ذلك أنّ الأسباب المسبّبات، فالشّيء لا يمكن أن يكون صحيحا وخاطئا معًا، أو موجودا و غير موجودٍ، كما أنّ أيّ معرفة قديمة تُبْنَى عليها المعارف الجديدة، وعليه فالعالم الواقعي هو المصدر الأوّل للتّوقّعات[7].

2- التّنظيم الخاصّ للغة: ويظهر ذلك من خلال توقّع المتلقّي اتّجاه العناصر اللّغوية، كتوقعهم لرصف العناصر والتّرابط الفهمي، وتعتمد هذه المكتسبات في المواقف الّتي تستدعي تنبؤا، فلا يتوقّع مثلا مستعملو اللّغة الإنجليزية مجموعات من الأصوات السّواكن لا تُنطق، فإذا طُلِب منهم قراءتها بصوت عالٍ لا يحاولون نطق السّطر جميعه كما لو كان وحدة واحدة[8].

3- نوع النّصّ: فالتّوقّع مثلا يختلف اختلافا كبيرًا في الشّعر الحديث عنه في التّقارير العِلْميّة، فالعوالم القصصية تختلف ونجد فيها حُرّية وإن لم تكن حُرّية مُطْلَقَة[9].

4- والنّوع الأخير للتّوقّعات هو ما ينشأ عن الموقف المباشر، عند حدوث النّصّ أو عند استعماله[10].

وبإلقاء نظرة خاطفة في التّراث العربي يمكن أن نستجلي اهتماما كبيرا بمصادر التّوقّعات، وذلك من خلال تلاقي هذه المصادر مع تلك الشّروط التي وضعها علماء القرآن، والنّقّاد، فقد أشير مثلا إلى خمسة عشر علما يحتاجها علم التّفسير كاللّغة، والتّصريف، والنّحو، والمعاني والبيان، والاشتقاق، والبيان، والبديع، وعلم القراءات، لأنه يعرف به كيفية النّطق بالقرآن[11].

ثانيا: تجلّيات الإعلامية في التّراث اللّغوي العربي: يعد التّراث العربي نتاجا ضخما لا يمكن الإلمام به، وسنقتصر في هذه الدّراسة على البحث عن أصول الإعلامية في التُّرَاثَين النّحوي والبلاغي.

1- تجلّيات الإعلامية في التّراث النّحوي:

يقصد بالتّراث النّحوي ما تشكّل من خلال فترة زمنيّة في الماضي من نظرياتٍ وأفكار في علم النّحو. وقد أشاد الحاجّ صالح أيّما إشادة بالتّراث اللّغوي العربي، إذ قال: " والّذي نقصده من التّراث اللّغوي

العلميّ هو ما تركه لنا العُلَمَاء العرب القُدَامى من أعمال جليلة انطلقت كما هو معروف من دراسة القرآن للحفاظ على لغته وذلك بطريقة علمية وهو الاستقراء للنّصّ القرآني واختراع نظام من الإعجام والنّقط لتصحيح القراءة وظهر هذان العملان معًا"[12].

وبالبحث عن جذور للإعلامية في التّراث النّحوي، فإنّنا نلمس اعتناءً شديدا من النّحاة الأوائل بالمخاطب باعتباره قطبا رئيسيا من أقطاب الخطاب، والنّحو العربي لم يكن نحوًا صوريّا يعتمد على الملاحظة فحسب، بل كان نحوا إجرائيا ينطلق من الواقع الاستعمالي للّغة، فالفضل الكبير الذي امتاز به النّحاة العرب (الأوّلون خاصّة) هو في تناولهم للكلام لا كنصّ مجرّد بل بكلّ ما يحيط به عند حدوثه من أحوال وظُرُوف، وكذلك الأحوال الّتي سبقت حدوثه وبقيت مسجّلة في ذاكرتهم ممّا يمكن أن تُعْتَبَر أسبابًا لتحصيله. فالنّص هو، في الحقيقة، جانب واحد ممّا يحصل في التّخاطب وإن كان هو الأهمّ[13]، وتتجلّى فكرة الإعلامية بوضوح فيما اصطلح عليه النحاة العرب بعلم المخاطب، بل الّذي اتّضح للنّحوي العربي- لأوّل مرّة في تاريخ العلم- أنّ عددا من الألفاظ الموجودة في كلّ لغة لا يمكن أن يفهم مدلولها في ذاتها بل لا بدّ من الرّجوع لفهمها إلى أدلّة أخرى غير لفظية. فمن جملة هذه الأدلّة يذكر النّحاة دلالة الحال ثمّ استدلال المخاطب ممّا يسمعه وكلّ ما هو في ذاكرته من المعلومات والتّجارب. ويشير سيبويه إليه كثيرا وهو عنده" علم المخاطب"[14].

ويعرّف الدّكتور عبد الرحمان الحاج صالح- رحمه الله- علم المخاطب بأنّه: « هو كُلّ ما يعلمه المخاطب ممّا يساعده على فهم الخطاب، وكلّ علم تحصّل عليه من عهد قريب أو بعيد، وهو أيضا كالمعلومات العامّة -البديهية منها والمكتسبة- التي تحصّل عليها منذ نشأته بالتّجربة وكلّ ما يستنتجه من هذه البديهيات بالنّسبة لمضمون الخطاب...

ثم إنّ علم المخاطب هو أيضا علمه بمواضع الكلم في الكلام؛ فهو علمه بحدود الكلام ومواقع عناصره وهم مما اكتسبه ويدخل في ملكته اللّسانية وهو علمه غير النّظري باللّغة وكيفية استعمالها ودرجة إجادتها...» [15].

كما أنّ العرب قد تبيّنوا وبوضوح فكرة الإعلامية بدرجاتها، وهذا ما توصّل إليه الحاج صالح وقال به:" ((ومن ذلك أيضا ما سبق أن لاحظناه أنّ للكلام مضمونين اثنين: مضمون دلالي ومضمون إعلامي أو إفادي. وفقدان أحدهما لا يؤثر في المضمون الآخر أبدا، إلّا في حالة المحال من الكلام فلا يمكن أن يفيد، ويترتّب على ذلك ما يلي:

إنّ الفائدة عند النّحاة العرب قابلة للتّكميم: فهي إيجابية أو مساوية للصّفر وبينهما درجات: المخبر ليس له علم تماما عن الحادث وقد يكون فيه شكّ فإعلامه عن ذلك إيجابي أو له علم بذلك فإعلامه لَغْوٌ كما قال النحاة...)) [16].

كما أنّ اهتمام النّحاة العرب الأوائل بعلم المخاطب أو بالإعلامية، لم يكن مجرّد اهتمام سطحي بل كان اهتماما من واقع الاستعمال إذ عمدوا إلى مراعاته في شتّى حالات الخطاب، يقول مسعود صحراوي مشيدا بصنيع النّحاة العرب في هذا المجال قائلا: "ولعلّ من مظاهر العبقرية عند بعضهم أنّهم لم يفهموا من اللّغة أنّها منظومة من القواعد المجرّدة حسب، وإنّما فهموا منها أيضا أنّها لفظ معيّن، في مقام معيّن، لأداء غرض تواصلي بلاغي معيّن؛ ولذلك جعلوا من أهداف الدّراسة النحوية إفادة المخاطب معنى الخطاب وإيصال رسالة إبلاغية إليه" [17].

ولم يتوقف النّحاة العرب عند مجرّد لفت الانتباه لفكرة علم المخاطب، ومراعاتها في الخطابات؛ بل راحوا يوظفون علم المخاطب وما اكتسب من معلومات في مواقف سابقة، ليستفيد منها في مواقف أخرى واعتمدوه- نقصد علم المخاطب- في توجيه عدّة مسائل وقضايا نحوية، أو ما يعتري الخطاب من عدول وانحرافات.

بل وحتّى في تحديدهم لمفهوم الكلام والجملة، كان الشّرط الرّئيسي فيها هو الإفادة، فالكلام عند العرب وَرَدَ على ثلاثة معانٍ [18]:

1- الكلام بمعنى اللّسان، كقولنا كلام طيء مثلا أي لسان طيء.

2- الكلام بمعنى الخطاب.

3- الكلام بمعنى الجملة المفيدة.

ومن بين القضايا التي اعتمدوا على علم المخاطَب في تأويلها، مسألتي الحذف والإضمار، جاء على لسان ابن السّرّاج:« والمحذوفات في كلامهم كثيرة، والاختصار في كلام الفصحاء كثير موجود إذا آنسوا بعلم المخاطَب ما يعنون» [19].

كما قال سيبويه في صدد حديثه عن الإضمار ومواطنه: وإنّما أضمروا ما كان يقع مُظهرا استخفافا، ولأن المخاطب يعلم ما يعني فجرى بمنزلة المثل، كما تقول: لا عليك، وقد عرف المخاطَبُ ما تعني، أ،هـ لا بأس عليك...." [20].

وإذا كان النّحاة الأوائل على يقين بموضع وقيمة المخاطَب وعلمه في تأصيل القاعدة النحوية ومن ثمّ تأويل وتفسير ما يشوب الكلام من حذف وإضمار، وتقديم وتأخير في ضوء علم المخاطب، فإنّ النّحاة المتأخّرين حتّى هم على دراية ووعي كبيرين بمكانة هذا الأخير ودوره في التّقعيد النّحوي.

فها هو السّيوطي يقول تثمينا لمكانة علم المخاطب في الدّرس اللّغوي العربي: «إنّ صناعة النّحو قد تكون فيها الألفاظ مطابقة للمعاني، وقد تكون مخالفة لها إذا فهم السّامع المراد، فيقع الإسناد في اللّفظ إلى شيء آخر وهو في المعنى »[21].

ولعلم المخاطب كينونة وحضور حتى في خلد الباحثين العرب المعاصرين، ذلك أنهم تبينوا مكانته ومدى اهتمام الأوائل به فقاموا باستحضاره وإقحامه في المسائل التي تستدعي ذلك، ذلك أن الخطاب انطلاقتُه المتكلّم ومنتهاه المخاطَب، والغرض من ذلك إفادة ذاك الأخير بمعرفة ما. وهذا ما يثبته الحاج صالح لما قال: "لقد خُلق اللّسان البشري ليبلغ الفرد لغيره ما لديه من معلومات أو أغراض وهذا لا يتمّ إلّا إذا كان المتكلّم قادرا على أن يتكلّم عن الشّيء المعيّن وغير المعيّن..."[22].

ومن الدّلائل التي تثبت فعليا أنّ الإعلامية امتداد لفكرة علم المخاطب – إن صحّ هذا الحدس– ما قاله الحاج صالح أثناء تبيينه لمدى تغيّر معنى الإعلام بعد سيبويه في اصطلاح النّحويين الذين أتوا بعده، إذ يقول– بعدما بيّن مفهوم الإعلام عند سيبويه والّذي يعدّ نفس مفهوم الإعلامية في الدّرس الحديث– : "...فالمقياس الحقيقي لكلّ علم مستفاد من الكلام هو درجة الجهل أو الشّكّ الّذي يكون عليها المخاطب إزّاء ما يحمله الكلام أيّا كان موضوع جهله والجهة من الكلام الّتي يجهلها..."[23].

إذن يقدّم الحاج صالح تعريفا من منظور آخر لعلم المخاطب متمثلا أساسا في جهل أو شكّ المخاطَب فيما يحمله الخطاب.

2– تجليات الإعلامية في التّراث البلاغي:

يمكن أن نعثر في التراث البلاغي على العديد من المفاهيم والمصطلحات، بل والعديد من التّحليلات والدّراسات التي تنمّ عن وعي البلاغيين بعلم المخاطب، أو ما يجنيه المخاطَب من الخطاب، ويبرز مفهوم الإعلامية في التراث البلاغي من خلال مستويين اثنين، هما[24]:

1– **المستوى الأوّل**: ويتحقق فيما يسمّى بالبيان أو الإفهام أو الفائدة.

2– **المستوى الثّاني**: ويتحقّق في ما يسمى بحسن البيان، أو حسن الإفهام، أو حسن الإفادة.

أمّا المستوى الأوّل فإنّه يتجلّى في ما يسمى بالحدّ الأدنى أو المنخفض من الإعلامية، في حين يتجلّى المستوى الثّاني في الحدّ الأعلى من الإعلامية.

ويقصد بالإفهام أو البيان أو الفائدة في اصطلاح أرباب الدّراسات البلاغية: أنه إحاطة اللّفظ للمعنى، وإجلاؤه عن مغزى المتكلّم[25].

ولعلّ المعنى الاصطلاحي لهذه المفردة تبيّن وتحدّد لما استخدمه الجاحظ كعنوان لكتابه البيان والتّبيين، وهو في خَلَدِه واسع المعنى، فيعرّفه بأنّه: اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضّمير حتّى يفضي السّامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أيّ جنس كان ذلك الدّليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع[26].

لا يكتفي الجاحظ بإبراز معنى الإفهام أو البيان هاهنا فحسب بل يشير إلى فكرة أهمّ وهي أساليب الإفهام فيرى بأنّ أيّ شيء بلغت به الإفهام والفهم ذاك هو البيان، وهذه سمة من سمات العُلماء الباحثين الأوائل وهو تميّزهم ببعد النّظر، ففي الوقت الذي يعالجون فيه قضية ما يتعدّونها إلى أبعد ممّا يطلب المجتهد ويتناولونها من كلّ جوانبها، وهذا الفارق بين الدّراسات القديمة ودراسات اليوم، والفرق بين الإعلامية والبيان أو الإفهام.

وليس الجاحظ هو أوّل ولا آخر من حاول الوُصول إلى مفهوم البيان باعتباره مفهوما هامّا جدّا في علوم البلاغة، كيف لا والبلاغة أساسا مبنية على مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فقد اجتمع البلاغيون على قول واحد يتلخّص في مجمله على ضرورة أن يكون الخطاب يحمل فائدة، وطبعا هذه الفائدة هي ما يسمّى بالإعلامية سواء كانت هذه المعلومات معروفة لدى المخاطَب أو غير ذلك، فها هو أبو هلال العسكريّ يقول في هذا الشّأن مصداقا لما أقررنا: إذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات النّاس، فيخاطب السّوقي بكلام السّوقة، والبدويّ بكلام البدو"[27].

يلحّ أبو هلال العسكري على ضرورة انتقاء العبارة التي نخاطب بها، فالمخاطَب هو الذي يفرض على المخاطِب طريقة الخطاب أو بعبارة أخرى: مستوى الخطاب، إذ من الضّرورة بما كان أن نخاطب النّاس حسب عقولهم، فلا نخاطب مثلا البدويّ بلغة غير لغته ولا في موضوع يفوق قدرة توقعه وإلّا فلن يكون هناك فائدة من الخطاب ولا تحقّق الإعلامية.

أمّا عن مفهوم حُسن البيان فإنّه يتعلّق بالخطابات الأدبية الرّاقية، ويقصد به توخّي الطّريقة المثلى من أجل تبليغ المعلومات في حلّة راقية للمتلقي، " إنّ الخُطب الرّائعة، والأشعار الرّائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأنّ الرّديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّدة منها في الإفهام، وإنّما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه، وغريب مبانيه، على فضل قائله وفهم منشئه"[28].

إذن يقصد بحسن الإفهام بلوغ أحسن الطّرق وتوخّي أفضل الكلمات من أجل إيصال المعلومات، ذلك أنّ الكلمة الرّديئة قد تفي بالغرض وتوصل المعلومة، لكنّ حسن الإفهام يستوجب انتقاء أجود الألفاظ لبلوغ أسمى المعاني.

ولا يمكن أن نتحدّث عن معيار من معايير النّصّية دون أن نقحم شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، الّذي سلك سبل النّصّية وفردها بالشرح والتفصيل وفق ما تستدعيه ناصية العربية، فكان بذلك- وبشهادة جلّ الباحثين- مؤسّس اللّسانيات النّصّية العربية- فالمتأمّل في دلائله يتبيّن وبوضوح مدى إسهام هذا الأخير في أساسيات اللّسانيات النّصّية، أو بلوغه ما توصّل إليه علماء لسانيات النّصّ حديثا قبل قرون.

ودلائل معرفة هذا الأخير بالإعلامية وتوظيفها في استقصاء الظّاهرة البلاغية تكاد لا تعدّ ولا تُحصى، ذلك أنّ مفهوم الإعلامية وارد في كتاب عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز لما عرّف هذا الأخير الاستفهام وتحدّث عنه، ويرى الباحث الربيع بوجلال أنّ تعريف الاستفهام متقارب مع تعريف لسانيات النّصّ الحديثة للإعلامية، فالاستخبار عند الجرجاني هو طلب من المخاطب أن يخبرك، والإعلامية هي إضافة جديدة للسّامع، سواء طلب أم لم يطلب[29].

بل ويتجاوز الجرجاني حدّ الإعلامية إلى التّركيز على عنصر المفاجأة الّذي يُعَدّ من ركائز الإعلامية كما قال بهذا الباحث السّابق الذّكر، أو من العناصر التي ترفع الكفاءة الإعلامية، إذ يقول- نقصد الجرجاني- :" وجملة الأمر أنه ليس إعلامك الشّيء بغتة مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام، في التّأكيد والإحكام"[30].

وقد استقصى الباحث بوجلال بروز درجات الإعلامية الثلاث في دلائل الإعجاز، فوجد لها وجودا وذكرا، فمن مثيل ما ورد على لسان الجرجاني ويمكن إدراجه في الإعلامية من الدّرجة الأولى، ما قاله الجرجاني: أن تجيء لخبر لا يجهله المخاطب، ولا يدفع صحّته، أو لما ينزل هذه المنزلة.

تفسير ذلك أنّك تقول للرّجل: (إنّما هو أخوك)، و(أنّما هو صاحبك القديم)، لا تقوله لمن يجهل ذلك، ويدفع صحّته، ولكن لمن يعلمه ويقرّ به. إلّا أنّك تريد أن تنبّهه للّذي يجب عليه من حقّ الأخ وحرمة الصّاحب. ومثله قول الآخر(الخفيف):

إنَّما أَنْت والدٌ والأبُ القَا طعُ أحْنَى من وَصِلِ الأولاَدِ

لم يرد أن يعلم كافور أنّه والد، ولا ذاك مما يحتاج كافور فيه إلى الإعلام، ولكنّه أراد أن يذكّره بالأمر المعلوم لينبني عليه استدعاء ما يوجبه كونه بمنزلة الوالد"[31].

وهكذا قد تدرّج الجرجاني من الحديث عن حالات الخطاب بالنّسبة للمخاطب وحالته، فكلمّا كان هذا الأخير خالي الذّهن ارتفعت الكفاءة الإعلامية"، والنّكتة أنّك تثبتّ في الأوّل الذي هو قولك:(زيد منطلق) فعلا لم يعلم السّامع من أصله أ،ه كان، وتثبت في الثاني الذي(هو زيد المنطلق) فعلا قد علم السّامع أنّه كان، ولكنه لم يعلمه لزيد، فأفدته ذلك"[32].

نخلص من خلال ما سبق أنّ الإعلامية بدرجاتها الثّلاث قد تجلّت وبوضوح في التّراث العربي، وباعتبار الدّرس العربي سابق للّسانيات النّصّية الغربية يمكن اعتبار هذه الإشارات جذورا لفكرة الإعلامية.

الخاتمة:

لقد أسفر البحث في غمار الإعلامية عن جُملة من النّتائج التي يمكن أن نوجزها فيما يأتي:

- الإعلامية معيار من المعايير النّصّية الواجب توفّرها في النّصّ، وإن كان ذلك بكفاءة منخفضة؛ إذ لا يُعْقَل أن يكون هناك خطاب دون معلومة أو فائدة.
- يمكن أن نستجلي وبوضوح وجود جذور لمعيار الإعلامية في التّراث العربي؛ ففي النّحو يتقاطع مفهوم الإعلامية مع ما عرف في اصطلاح النّحاة بعلم المخاطب، وفي البلاغة مع ما عرف بالبيان وحسن البيان.
- اهتمام النّحاة بعلم المخاطب، دليل قويّ على أنّ النحو العربي لم يكن نحوا صُوريا، بل كان ينظر للخطاب من الشّقّين التّركيبي والإفادي.
- التّراث اللّغوي العربي تراث غني بِدُرَر حقّ علينا نحن أبناء العربيّة أن نبحث فيه ونسخّر تلك النّظريات التي بلغ فيها أهل السّلف جهدهم من أجل تقديمها لنا على طبق من ذهب.

في الأخير، يمكننا الإقرار أنّ ما تميّز به علماؤنا الأوائل دراسة العلوم مشتركة واستخدام الأدوات جملة لخدمة اللّغة العربية، ولا ضير في ذلك هذا الأمر الذي جعل الإعلامية متناثرة في كتب التّراث العربي دونما تصنيف أو إفراد لها بباب أو كتاب.

هوامش:

[1]- روبرت ديبوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص105.

[2]- **المرجع نفسه**، ص253.

[3]- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009. ص89.

[4]- ينظر: روبرت ديبوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص251.

[5]- زهراء البرقعاوي، الإعلامية في الخطاب القرآني: دراسة في ضوء نظرية التواصل، ط1، 2018، ص37.

[6]- ينظر: دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص26.

[7]- ينظر: إلهام أبو غزالة، علي خليل محمد، مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1999، ص، 193_ 194.

[8]- ينظر: روبرت ديبوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص263، 264.

[9]- ينظر: المرجع نفسه، ص246.

[10]- **المرجع** نفسه، ص265.

[11]- ينظر: زهراء البرقعاوي، الإعلامية في الخطاب القرآني، دراسة في ضوء نظرية التّواصل، ص40.

[12]- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الرّغاية، الجزائر، ط1، 2007، ص7.

[13]- المرجع نفسه، ص10.

[14]- **المرجع** نفسه، ص40-41.

[15]- **المرجع** نفسه، ص57.

[16]- **المرجع** نفسه، ص57. ص72.

[17]- صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص174.

[18]- ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ص13.

[19]- أبو بكر محمد بن سهل بن السرّاج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1996، ج2، ص324.

[20]- عمر بن عثمان بن قنبر الجاحظ، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ج1، ص224.

[21]- جلال الدين السيوطي، الأشباه والنظائر، تح: محمد بن عبد الله، مجمع اللغة العربية، 1986، ج3، ص173.

[22]- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ص77.

[23]- نفسه، ص150.

[24]- ينظر: عبد الخالق فرحان شاهين، أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، مجلس كلية الآداب، الكوفة، 2012م، ص138.

[25]- ينظر: المرجع نفسه، ص138.

[26]- الجاحظ، البيان والتبيين، ص76.

[27] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، النثر والشعر، تحق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1371هـ، 1952م، ص29.

[28]- المرجع نفسه، 57-58.

[29] - ينظر: الربيع بوجلال، معايير النصية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010م، ص96.

[30]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص132.

[31]- نفسه، 330.

[32]- نفسه، ص178.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 177 - 193 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الاتساق النصي في قصيدة (أغاني التائه) لأبي القاسم الشابي – مقاربة لسانية نصية

Textual Cohesion in the Poem" Aghani Altaayih " of Abu Al-Qassim Al-Shabi - Textual Linguistic Approach

Amar Hammou[1] / [1]ط.د عمار حمو*

Dr. Ben Djelloul Mokhtar[2] / [2]د . بن جلول مختار

مخبر الدراسات النحوية واللغوية بين التراث والحداثة في الجزائر.

جامعة ابن خلدون – تيارت – (الجزائر)

Universty of tiaret- Algeria

amar.hammou@univ-tiaret.dz[1] /mokhtar.bendjlloul@univ-tiaret.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/09/04	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تهدف هذه الورقة العلمية إلى عرض مفهوم الاتساق النصيّ ومظاهره وأهم آلياته، وكيفية استثماره وتوظيفه في التحليل النصي لقصيدة "أغاني التائه " لأبي القاسم الشابي .

وقد تم التوصل في هذه الدراسة إلى أنّ للاتساق النصيّ وظيفتين رئيسيتين: الأولى اتساق النصّ، والثانية نصّية النصّ، كما تم التوصل أيضا إلى أنّ لآلية الإحالة، والتكرير، والوصل، الدور الأبرز في الاتساق النصّي لقصيدة " التائه " لأبي القاسم الشابي، عكس الآليات النصّية الأخرى.

الكلمات المفتاح : نصّ، اتساق، إحالة، تكرير، نصّية.

Abstract :

This scientific paper aims to present the concept of cohesion and its aspects and the most important mechanisms and how to invest and employ it in textual analysis in the poem of " Aghani Altaayih "by Abu Al-Qassim Al-Shabi.

In this study it was concluded that cohesion has tow main functions: first is cohesion of text and the sconde is textulity of text, it was also concluted that reference , reiteration and junctions they had the most prominent role in cohesion for poem of " Aghani Altaayih " by Abu Al-Qassim Al-Shabi Unlik other textual mechanisms .

Keywords: text; cohesion; reference; reiteration; textulity.

* عمار حمو amar.hammou@univ-tiaret.dz

مقدمة:

يعتبر مفهوم الاتساق النصيّ من أهم المفاهيم المركزية التي تقوم عليها اللسانيات النصّية، حيث يعد مبدأ ومعيارا أساسيا من المبادئ والمعايير التي تشكل النصّية حسب اللساني (دي بوجراند)، فتوفر الاتساق النصي في سلسلة جملية معينة هو الذي يسمح بإدراكها ككلّ واحد مترابط، يحيل بعضه على بعض، و يفسر بعضه بعضا، ويكمل بعضه البعض الآخر، وذلك لضمان الاستمرارية النصّية والحيلولة دون انقطاعها و تمزقها، حتى لا يفقد النصّ نصّيته.

من هذا المنطلق اخترنا أن نطرح الإشكالية الأتية:

ما المقصود بالاتساق النصّي؟ وما مظاهره؟ وما هي أهم أدواته وآلياته التي تضمن الاستمرارية النصّية؟ وكيف ندرس قصيدة "أغاني التائه" لأبي القاسم الشابي لسانيا في ضوئه ؟

إنّ موضوع هذه الورقة البحثية هو الاتساق النصّي في قصيدة "أغاني التائه" لأبي القاسم الشابي، كما تجدر الإشارة لاتباع المنهج التحليلي النقدي في الشق النظري، والمنهج اللساني النصّي في الشق التطبيقي.

ولعلّ من أبرز ما تسعى إليه هذه الورقة العلمية هو الكشف عن مفهوم الاتساق النصّي، وعن أهم أدواته وآلياته التي تضمن الاستمرارية النصّية، وكذا رصد كيفية توظيفه واستثماره في دراسة البنية النصّية لقصيدة " أغاني التائه " لأبي القاسم الشابي.

وللإجابة عن الإشكالية السابق ذكرها، اخترنا أن نقسم هذه الورقة العلمية إلى ثلاثة أقسام رئيسية، حيث سنتناول في القسم الأول: مفهوم النصّ، الاتساق النصّي، وأهم مظاهر الاتساق النصّي وخصائصه، أمّا القسم الثاني، فسنتناول فيه: أهم أدوات وآليات الاتساق النصّي التي تضمن الاستمرارية النصّية، والترابط داخل النصّ، أمّا القسم الثالث والأخير، فسنخصصه للجانب التطبيقي، حيث سنقوم فيه بالتشغيلي الإجرائي لأدوات وآليات الاتساق النصّي في قصيدة "أغاني التائه" لأبي القاسم الشابي، محاولين بذلك الكشف عن البنية النصّية لهذه القصيدة.

أولا: الاتساق النصّي مفهومه مظاهره وخصائصه

1 النصّ:

يقول جورج مونان عن مفهوم مصطلح النصّ "يمكن لهذه المفردة أن تشير ليس فقط إلى الوثيقة المكتوبة، ولكن إلى كلّ مدونة مستخدمة من قبل اللساني"[1]، كما أُشِيرَ في "القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان" (لديكرو O.Ducrot) و(سشايفر JM.Schaeffer) لمصطلح النصّ بأنّه "سلسلَة لسانية محكية أو مكتوبة وتشَكل وحدة تواصلية"[2]، وجاء في معجم المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية لبوطارن أنّ النصّ هو "مجموعة الكلام اللّساني الخاضعِ للتحليل"[3]، كما عُرِّفَ النصّ أيضا بأنّه" تتابع متماسك من الجمل"[4]، وحدّد أيضا بأنّه "فعل لغوي معقد يحاول المتكلم أو الكاتب به أن ينشئ علاقة تواصلية معينة مع السامع أو القارئ"[5].

يلاحظ من خلال ما تقدم أنّ مصطلح النصّ عَرَفَ تحديدات وتعريفات مختلفة ومتنوعة، وليس ثمّة تعريف واحد متفق عليه بين اللّسانيين، فكل تعريف يخضع للمنطلقات الفلسفية والمنهجية التي يتبناها اللّساني، فنجده عند البنيويين عبارة عن بنية، وعند الوظفيين عبارة عن وظيفة، وعند التداوليين أصحاب نظرية الأفعال الكلامية عبارة عن فعل كلامي معقد.

وعليه فإننا نعتبر في هذه الورقة العلمية كل"متتالية من الجمل نصّا، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات"[6]، سواء كانت علاقات نحوية أو دلالية، وذلك لأنّ الشيء الأهم في النصّ هو تماسكه، وترابطه، واتساق جمله، بحيث يصبح كلاّ واحدا الهدف منه هو إعلام و إبلاغ المتلقي ما كان يجهله من معلومات وأخبار ومعاني ومقاصد.

2 مفهوم الاتساق النصي:

يرى اللّساني الأمريكي (روبرت دي بوجراند) أنّ هناك سبعة معايير رئيسية لنصّية النصّ، ومن ضمن هذه المعايير "معياران تبدو لهما صلة وثيقة بالنصّ هما (الاتساق والانسجام)، واثنان نفسيان بصورة واضحة، هما (رعاية الموقف والتناص)، أمّا المعيار الأخير فهو(الإعلامية) ويكون بحسب التقدير"[7]، فالاتساق النصيّ مثلما يظهر من خلال كلام دي بوجراند له صلة بالجانب الشكلي اللغوي للنصّ، عكس معياري رعاية الموقف والتناص، اللّذين لهما صلة بالجانب الخارجي غير اللغوي للنصّ، أي بالسياق الذي أنتج فيه النصّ.

ويترتب الاتساق النصيّ حسب (دي بوجراند) عن "إجراءات تبدو بها العناصر السطحية للنصّ على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط"[8].

ويذهب الباحث (محمد خطابي) في نفس الاتجاه عندما عَرَّفَ الاتساق النصّي بأنّه ذلك "التماسك الشديد بين أجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية(الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[9]، أمّا الباحث (سعيد حسن بحيري) فهو يرى أنّ الاتساق النصّي"يعتمد على فهم كل جملة مكونة للنصّ في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى، والعوامل التي تحققه على مستوى سطح النصّ، أو المؤشرات، وهي علامات العطف، والوصل والفصل، والترقيم، وكذلك أسماء الإشارة، وأدوات التعريف، والأسماء الموصولة، وأبنية الحال والزمان والمكان"[10].

فمن الواضح إذن أنّ الاتساق النصّي هو خاصية لغوية شكلية للنصوص، يهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تجعل من النصّ كلاّ واحدا يحيل على بعضه البعض، و يفسر بعضه بعضا، ويكمل بعضه البعض الآخر، ويتم ذلك من خلال أدوات الوصل والفصل، والإحالة، والضمائر، وأسماء الإشارة، والتكرير، وغيرها من العناصر اللغوية التي تضمن الاستمرارية النصّية، والتي سنتطرق إليها بالتفصيل فيما يأتي من هذه الورقة العلمية.

3 مظاهر وخصائص الاتساق النصّي:

للاتساق النصّي عدة مظاهر وخصائص يمكن من خلالها تمييز ما إذا كان النصّ متسقا أم لا، ومن ضمن هذه مظاهر نذكر[11]:

أ- ترابط الموضوع: بمعنى أن يعالج النصّ قضية معينة أو يتكلم عن موضوع محدد.

فالوحدة الموضوعية مثلما هو معلوم، تقتضي تجنب التناقض، والانتقال غير المبرر من فكرة إلى أخرى لا تربطها بها أي صلة منطقية.

ب-التدرج: ضرورة أن يتوفر في النصّ نوع من التدرج، سواء أكان الأمر متعلقا بالعرض، أم بالسرد، أم بالتحليل، وهو ما من شأنه أن يجعل القارئ يحس أنّ للنصّ مسارا معينا.

ت- الاختتام: وهذا من منطلق أنّ كل كيان لغوي يستوجب أن يتكون من مقدمة، جوهر، وخاتمة، والنصّ الذي لا يختتم يفقد كثيرا من حصافته واتساقه، ولا يستطيع قارئه أن يدرك بوضوح غائيته.

ث- هوية: أن يكون للنصّ هوية وانتماءا، ومعنى ذلك أن يكون له نوع.

إنّ انعدام هذه المظاهر في النصّ، وغيابها جزئيا أو كليا، يجعل النصّ يفقد اتساقه، حيث يغير مجال الاهتمام من اتساق النصّ إلى انسجامه، ويصبح النصّ ممزقا وغير مترابط، ومن ثمة ينبغي على القارئ أن يعيد بناء النصّية بنفسه.

ثانيا: أدوات وآليات الاتساق النصي

لا يتحقق الاتساق في النصّ إلاّ عن طريق مجموعة من الأدوات والآليات التي تضمن الاستمرارية النصّية، والتي تجعل من النصّ كُلاّ واحدا، مترابطا ومتماسكا، حيث سنحاول فيما يأتي التركيز عليها، وتعريف القارئ الكريم بها.

1 الإحالة:

يراد بالإحالة "العناصر اللغوية التي لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها"[12]، فالعناصر المحيلة لا تحمل معنا في حدّ ذاتها، إنّما نتعرف على معناها من خلال العناصر التي تعود عليها في النصّ، فنحن أمام طرفين رئيسيين في الإحالة: محيل ومحال إليه، والعلاقة التي بينهما تسمى إحالة.

أ- أنواع الإحالة:

تنقسم الإحالة إلى نوعين اثنين: إحالة مقامية وإحالة نصية، وتتفرع الثانية إلى قبلية وبعدية، حيث يقصد بالقبلية أن تحيل العناصر اللغوية في النصّ إلى عناصر لغوية أخرى وردت قبلها، أما البعدية فتحيل فيها العناصر اللغوية إلى عناصر أخرى في النصّ تأتي بعدها.

يكمن الفرق الجوهري بين الإحالة المقامية والنصّية في أنّ "الإحالة المقامية تساهم في خلق النصّ، لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلاّ أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر، بينما تقوم الإحالة النصّية بدور فعّال في اتساق النص"[13]، حيث تمنح النصّ ترابطا ووحدة وكلية تتحقق له بها نصّيته.

ومن أهم وسائل الإحالة لدينا الضمائر، أسماء الإشارة، وأدوات المقارنة، حيث تنقسم الضمائر إلى "وجودية مثل: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن، وإلى ضمائر ملكية مثل كتابي،كتابك،كتابهم،كتابه، وكتابنا"[14]، أمّا أسماء الإشارة فتتمثل في العناصر التي تدل على "الظرفية: الزمان (الآن، غدا)، والمكان: هنا، هناك، أو حسب الحياد (the)، أو الانتقاء: هذا، هؤلاء، أو حسب البعد: ذاك، تلك والقرب(هذه، هذا ...) "[15]، أمّا أدوات المقارنة فتنقسم إلى عناصر عامة وهي التي تدل على "التطابق مثل : same والتشابه تستعمل فيه عناصر مثل similar والاختلاف باستعمال عناصر مثل: other، وعناصر خاصة تتفرع إلى كمية (تتم بعناصر مثل: more، وكيفية مثل (أجمل من، جميل مثل) "[16]، فكل العناصر اللغوية التي سبق ذكرها سواء المصنفة ضمن الضمائر، أو أسماء الإشارة، أو أدوات المقارنة، تجسد جميعها علاقات الإحالة في النصّ، وتساهم في اتساقه وانسجامه.

2 الاستبدال:

يقصد بالاستبدال "تعويض عنصر في النصّ بعنصر آخر"[17]، لوجود علاقة معينة بينهما، حيث يلجأ إليه منتج النصّ لتجنب التكرار، فيستبدل كلمات أو مركبات كان قد ذكرها من قبل، بكلمات ومركبات أخرى جديدة قريبة منها، ولها نفس الوظيفة، وينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أنواع هي:[18]

أ– استبدال اسمي: وهو استبدال اسم باسم آخر ورد قبله.

ب–استبدال فعلي: وهو استبدال فعل مكان فعل آخر ورد قبله.

ت– استبدال قولي: وهو استبدال قول بقول آخر ورد قبله

يستفاد من أنواع الاستبدال الثلاثة (الاسمي والفعلي والقولي) أنّ الاستبدال علاقة نصّية قبلية، أي تتم بين عنصر لغوي سابق وهو المستبدَل، وبين عنصر لغوي لاحق وهو المستبدِل، وهذا ما يضمن استمرارية النصّ وترابطيته.

3 الحذف:

يحدد الحذف بأنّه "علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النصّ السابق، وهذا يعني أنّ الحذف عادة علاقة قبلية"[19]، فالحذف مثلما هو واضح، هو علاقة اتساقية قبلية، تقوم على عدم ذكر المحذوف ذكرا كليا، فلا يحل مكان المحذوف أي شيء، عكس الاستبدال الذي هو فقط تعويض لعنصر لغوي بعنصر آخر لوجود علاقة بينهما، وليس حذفه حذفا كليّا، مثلما يتم في علاقة الحذف.

ويُقسَمُ الحذف أيضا مثلما قُسِّمَ الاستبدال إلى ثلاثة أقسام:

أ– الحذف الاسمي: وهو حذف الاسم داخل المركب الاسمي.

ب– الحذف الفعلي: وهو حذف الفعل داخل المركب الفعلي

ت– الحذف داخل الشبه جملة، مثلا: كم ثمنه؟ خمسة– جنيهات.

على الرغم من الاختلاف بين علاقة الاستبدال وعلاقة الحذف، إلا أنّ كليهما علاقة قبلية في النص، كما لهما دور كبير في اتساق النص، واستمراريته وترابطيته، بما يحقق له نصّيته.

4 الوصل:

يشار إلى الوصل بأنّه "تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم"[20]، ويكون الوصل عن طريق استعمال عناصر لغوية تسمى الروابط، حيث تضمن هذه الروابط تماسك الجمل مع

بعضها البعض داخل النصّ الواحد، مما يكسب النصّ اتساقا، ووحدة وكلية، لا تتم له إلاّ باستعمال مثل هذا النوع من العناصر اللغوية.

وقد قَسَّمَ كل من هاليداي ورقية حسن الوصل إلى أربعة أقسام:[21]

أ- الوصل الإضافي: ويكون بواسطة عناصر مثل الواو، و أو، وعلاقات أخرى مثل التماثل وتكون بالعنصر اللغوي مثل، وعلاقة الشرح وتتم باستعمال تعابير مثل: أعني، بتعبير آخر... ، وعلاقة التمثيل تكون باستعمال تعابير مثل: مثلا ، ونحو.

ب- الوصل العكسي: يعني عكس ما هو متوقع، ويتم باستعمال عناصر مثل: لكن.

ت- الوصل السببي: ويمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، وعُبِّرَ عنه باستعمال عناصر مثل: (لأنّ، بسبب، إذا)، حيث يختص بعلاقات السبب، الشرط، والنتيجة، وغيرها من العلاقات المنطقية.

ث- الوصل الزمني: يجسد العلاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنيا، وأبسط تعبير عن هذه العلاقة هو العنصر: إذن.

فكل هذه العناصر اللغوية التي سبق ذكرها، لاغنى عنها لمنتج النص، إذا ما أراد أن يكون نصّه متماسكا، فدرجة الترابط والتماسك والاتساق النصّي، متوقفة على مدى تحكم منتج النصّ في هذه العناصر اللغوية، واحترافيته في استعمالها.

5 الاتساق المعجمي:

هو أداة مهمة من أدوات الاتساق النصي مثله مثل الأدوات الأخرى، حيث ينقسم في نظر الباحثين هاليداي ورقية حسن إلى نوعين: [22]

أ- التكرير reiteration

ب- التضام collocation

يراد بالتكرير "إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلقا أو اسما عاما"[23]، أمّا التضام فيراد به "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"[24]، كأن تكون بينهما مثلا علاقة تعارض، أو كل وجزء، أو جزء جزء، وهكذا.

ويقع هذا النوع من الاتساق في المستوى المعجمي للنصّ، فهو عبارة عن علاقات بين الكلمات داخل النصّ، بحيث تخدم هذه العلاقات الاتساق والانسجام داخل النص، وتساهم في صناعة نصّيته.

كانت هذه إجمالا أهم الأدوات والآليات التي تحقق للنصّ وحدته، وكليته، واتساقه وتماسكه، بحيث ينماز بذلك عن مجموعة الجمل غير المترابطة، وبذلك يمكن أن يقال هنا أنّ هذه الأدوات والآليات ليست فقط أدوات وآليات للاتساق النصّي، إنّما هي أدوات وآليات لصناعة نصّية النصّ، أي بها يكون النصّ نصّا، فكل مجموعة من الجمل تتضمن هذه الخصائص تكتسب هوية تسمى نصّا.

ثالثا: تجليات أدوات وآليات الاتساق النصّي في قصيدة "أغاني التائه" لأبي القاسم الشابي

1 أبو القاسم الشابي:

يعتبر من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، وهو أبو القاسم الشابي ابن الشيخ محمد بن بلقاسم الشابي ولد سنة 1909م بتونس، قَدِمَ أبو القاسم العاصمة تونس سنة 1920م، للدراسة بجامع الزيتونة في الثانية عشر من عمره، وقد تكوّن سريعا، وقال الشعر باكرا، كان ذو ثقافة عربية واسعة، جمعت بين التراث العربي في أبهى عصوره، وبين روائع الأدب الحديث في مصر والعراق وسوريا والمهجر، من أهم مؤلفاته: الأدب التونسي في القرن الرابع عشر، الخيال الشعري، ديوان الينبوع، ديوان الأغاني، توفي في سنة 1934 م بتونس نتيجة المرض، وعمره لم يتجاوز الخمسة والعشرين[25].

2 بنية القصيدة:

تتكون قصيدة **"أغاني الحياة"** من واحد وعشرين بيتا شعريا، وهي على وزن بحر الرمل، ما يميز هذه القصيدة هو انتماءها للشعر الحر، حيث لا يتقيد الشاعر لا بقافية ولا براوي، حاول الشاعر في هذه القصيدة أن ينقل لقرائه تجربته في الحياة، التي تنوعت بين تفاؤل وطموح من جهة، وفشل واحباط من جهة أخرى.

3 تحليل ومناقشة للقصيدة في ضوء آليات و أدوات الاتساق النصي:

أ) الإحالة :

من خلال الاطلاع على قصيدة **"أغاني التائه"** لأبي القاسم الشابي، نجد الإحالة من بين أكثر الأدوات حضورا في هذه القصيدة، ويظهر ذلك في البيت الأول، حيث يقول الشاعر:[26]

كَانَ فِي قَلْبِي فَجْرٌ وَنُجُومٌ وَبِحَارٌ لاَ تُغَشِيهَا النُجُومُ

يتضمن هذا البيت إحالة ضميرية خارجية، تظهر في كلمة (قلبي) من خلال ياء المتكلم التي تعود على الشاعر أبو القاسم الشابي، كما يوجد أيضا في هذا البيت إحالة ضميرية قبلية، تبرز في كلمة (تغشيها) من خلال الضمير (هي)، الذي يعود على كلمة (بحار).

وتظهر الإحالة مرة أخرى في البيت الثاني الذي قال فيه الشاعر:[27]

وَأَنَاشِيدٌ، وَأَطْيَارٌ تَحُومُ وَرَبِيعٌ، مُشْرِقٌ، خُلْقٌ، جَمِيلٌ

وذلك من خلال كلمة (تحوم)، فعنصر الإحالة هنا مستتر، ويمكن تقديره بالعنصر اللغوي (هي)، وهذه إحالة ضميرية قبلية، يعود فيها الضمير على كلمة (أطيار) التي أتت قبله.

ونجد الإحالة في هذه القصيدة في البيت الثامن الذي قال فيه الشاعر:[28]

يَا بَنِي أُمِي تُرَى أَيْنَ الصَبَاحْ؟ قَدْ تَقَضَى العُمُرُ، وَالفَجْرُ بَعِيدْ

فالإحالة في هذا البيت تتجلى في كلمة (أمّي)، وذلك من خلال (ياء المتكلم)، وهي إحالة ضميرية قبلية تعود على الشاعر.

كما نجد الإحالة أيضا في البيت الشعري العاشر الذي قال فيه الشاعر:[29]

أَيْنَ نَايِي؟ هَلْ تَرَامَتْهُ الرِيَاح أَيْنَ غَابِي؟ أَيْنَ مِحْرَابُ السُجُودِ

حيث تظهر الإحالة هنا في كلمة (نايي)، وذلك من خلال (ياء المتكلم) التي تعود على الشاعر، وهي إحالة ضميرية خارجية، وهناك أيضا إحالة ضميرية قبلية في كلمة (ترامته)، حيث يعود الضمير (هو) فيها على كلمة (نايي)، وفي كلمة (غابي)، حيث تعود فيها (ياء المتكلم) على الشاعر.

كما تظهر الإحالة في البيت الحادي عشر الذي قال فيه الشاعر:[30]

خَبِّرُوا قَلْبِي، فَمَا أَقْسَى الجِرَاحْ كَيْفَ طَارَتْ نَشْوَةُ العَيْشِ الحَمِيدْ

وذلك في كلمة (خبروا)، وهذه إحالة ضميرية خارجية، يعود فيها الضمير (أنتم) على المخاطَبين الذين وجّه لهم الشاعر خطابه، وتوجد إحالة ضميرية خارجية أخرى في هذا البيت، وتظهر في كلمة (قلبي) وتم تأديتها من خلال (ياء المتكلم) التي تعود على الشاعر.

وتبرز الإحالة أيضا في البيت الشعري الخامس عشر الذي قال فيه الشاعر:[31]

لَيْتَ شِعْرِي هَلْ سَتُسَلِينِي الغَدَاة؟ وَتُعَزِينِي عَنِ الأَمْسِ الفَقِيد

جيث نجدها في كلمة (شعري) من خلال (ياء المتكلم) التي تعود على الشاعر، وهي إحالة ضميرية خارجية، ونجدها في هذا البيت مجددا في كلمة (تعزيني)، وذلك من خلال (ياء المتكلم) التي تعود على الشاعر مرة أخرى.

وتتجلى الإحالة مرة أخرى في البيت الشعري السادس عشر الذي قال فيه الشاعر:[32]

وَتُرِينِي أَنَّ أَفْرَاحَ الحَيَاة زُمَرٌ تَمْضِي، وَأَفْوَاجٌ تَعُودُ

وذلك في كلمة (تريني) من خلال (ياء المتكلم) التي تعود على الشاعر، وهي إحالة ضميرية خارجية.

كما وجدت الإحالة في البيت الشعري السادس عشر الذي قال فيه الشاعر:[33]

فَإِذَا قَلْبِي صَبَاحٌ، وَإِيَاهُ إِذَا أَحْلاَمِي الأُوْلَى وُرُودٌ؟

وذلك في كلمتي (قلبي) و(أحلامي)، وتم ذلك من خلال (ياء المتكلم) التي تعود في كِلا الكلمتين على الشاعر، وهذه إحالة ضميرية خارجية.

وتم رصد الإحالة أيضا في الجملة الشعرية التي قال فيها الشاعر:[34]

أَمْ سَتَنْسَانِي، وَتُبْقِينِي وَحِيد

حيث تظهر في كلمتي (ستنساني) و(تبقيني)، وذلك من خلال (ياء المتكلم) التي تعود في كِلا الكلمتين على الشاعر، وهذه إحالة ضميرية خارجية.

أمّا الإشاريات المكانية فقد تجلت في القصيدة في البيت الشعري الثالث عشر، الذي قال فيه الشاعر:[35]

أَوَرَاءَ البَحْرِ؟ أَمْ خَلْفَ الوُجُودِ

ويظهر ذلك في كلمة (وراء) و(خلف)، حيث نجد الشاعر يتساءل عن مكان تحقق أحلامه، هل (وراء) البحر، وهو هنا قد يقصد الهجرة، أم (خلف) الوجود، أي في العالم الثاني المثالي المغاير تماما للعالم الذي يعيش فيه الشاعر.

أمّا الإشاريات الزمانية فقد وردت في الأبيات الأتية:[36]

كَانَ فِي قَلْبِي فَجْرٌ وَنُجُومٌ وَبِحَارٌ لاَ تُغَشِيهَا النُجُومُ
كَانَ فِي قَلْبِي صَبَاحٌ وإياه وَابْتِسَامَاتٌ، وَلِكِنْ ... وَا أَسَاهُ
وَأَنَاشِيدٌ، وَأَطْيَارٌ تَحُومُ وَرَبِيعٌ، مُشْرِقٌ، حُلْوٌ، جَمِيلٌ
لَيْتَ شِعْرِي هَلْ سَتُسَلِينِي الغَدَاةْ؟ وَتُعَزِينِي عَنِ الأَمْسِ الفَقِيدِ

وهي كلمات (فجر) و(صباح) و(ربيع) و(أمس)، وقد وردت في هذه القصيدة بغير معانيها الأصلية، حيث استعملها الشاعر للتعبير عما يختلج قلبه من مشاعر الأسى، والحسرة والاحباط، بسب عدم تحقق أحلامه و طموحاته، جرّاء اصتدامه بالواقعه المرير.

أمّا المقارنة فقد تجلت في قصيدة الشابي بشكل ضمني بين الملفوظين الشعريين اللّذين قال فيهما الشاعر:[37]

كَانَ فِي قَلْبِي فَجْرٌ، وَنُجُومٌ
فَإِذَا الكُلُّ ظَلاَمٌ وَسَدِيمٌ

فالشابي يصف شعور التفاؤل والتحدي الذي كان يملأ قلبه، عندما يتحدث عن الفجر والنجوم، ثم يُتْبِعُ ذلك بذكر حالة الإحباط التي أصابته، عندما يذكر أنّ كلّ أحلامه أصبحت سرابا وظلاما، فكلامه هنا هو عبارة عن مقارنة بين شعورين مختلفين، شعور التفاؤل والطموح وعلو الهمة من جهة، وشعور الاحباط والفشل اللّذان تعرض لهما من جهة أخرى.

ب) التكرير:

يعتبر التكرير أداة وآلية أساسية في اتساق النصوص، حيث سنسعى إلى تتبعه في قصيدة أبي القاسم الشابي، ومن خلال الاطلاع على القصيدة، وُجِدَ أنَّ التكرير فيها تنوع بين تكرير على مستوى الكلمة، وتكرير امتد إلى مستوى الجملة أو الملفوظ الشعري ككل، وهو ما سنسمّيه بالتكرير الجملي، وسنحاول فيما يأتي رصد كلّ نوع على حدة.

- **تكرير في مستوى الكلمة:**

من الملاحظ أنّ التكرير في مستوى الكلمة يظهر منذ بداية القصيدة، وذلك من خلال البيت الأول الذي قال فيه الشاعر:[38]

كَانَ فِي قَلْبِي فَجْرٌ وَنُجُومٌ وَبِحَارٌ لاَ تُغَشِيهَا النُجُومُ

حيث يلاحظ أنّ كلمة (نجوم) وردت في صدر هذا البيت الشعري وعجزه.

كما يظهر التكرير أيضا في البيت الشعري الرابع الذي قال فيه الشاعر:[39]

آهٍ مَا أَهْوَلَ إِعْصَارَ الحَيَاةِ آهٍ مَا أَشْقَى قُلُوبَ النَاسِ آهٍ

وذلك من خلال كلمة (آه) حيث ذكرت في صدر هذا البيت وفي عجزه أيضا.

ويتجلى التكرير أيضا في البيت العاشر الذي قال فيه الشاعر:[40]

أَيْنَ نَايِي؟ هَلْ تَرَامَتْهُ الرِيَاحُ أَيْنَ غَابِي؟ أَيْنَ مِحْرَابُ السَجُودِ

فالملاحظ هنا أنّ كلمة (أين)، وهي أداة تؤشر لأسلوب الاستفهام، قد ورد ذكرها في عجز هذا البيت، وقد أُعِيدَ ذكرها مرة أخرى في صدره.

ويبرز التكرير كذلك في البيت الشعري الثامن الذي قال فيه الشاعر:[41]

يَا بَنِي أُمِي تُرَى أَيْنَ الصَبَاحُ؟ قَدْ تَقَضَى العُمُرُ، وَالْفَجْرُ بَعِيدٌ

حيث نجده هذه المرة في كلمة (الصباح)، التي ذكرت في البيت الثالث، وأُعِيدَ ذكرها في هذا البيت مرة أخرى.

يظهر التكرير في مستوى الكلمة مرة أخرى في البيت الشعري السابع عشر، الذي قال فيه الشاعر:[42]

فَإِذَا قَلْبِي صَبَاحٌ، وَإِيَاةٌ إِذَا أَحْلاَمِي الأُوْلَى وُرُودٌ؟

حيث تم إعادة ذكر كلمة (الصباح) التي وردت في البيت الثامن من جديد في هذا البيت، وهذا ممّا يدلّ على أنّ الشاعر في شوق إلى الصباح، منتظر له بفارغ الصبر، وهذا الذي جعله يعيد ذكر كلمة (الصباح) بشكل لافت في هذه القصيدة.

كما وُجِدَ التكرير مجددا في البيت الثامن عشر من هذه القصيدة، والذي قال فيه الشاعر:[43]

وَإِذَا الشُحْرُورُ حُلْوُ النَغَمَاتِ وَإِذَا الغَابُ ضِيَاءٌ وَ نَشِيدٌ

وتم ذلك من خلال كلمة (حلو)، التي ذكرت في البيت الثاني من هذه القصيدة، وَأُعِيدَ ذكرها في هذا البيت، وهي عبارة عن صفة أطلقت في البيت الثاني على الربيع، وأطلقت في هذا البيت على الشحرور.

- **التكرير في مستوى الجملة:**

على الرغم من أنّ الباحثين هاليداى ورقية حسن لم يشيرا صراحة إلى هذا النوع من التكرير، واكتفيا فقط بالإشارة إلى النوع الأول، إلاّ أنّ له حضورا بارزا في قصيدة أبي القاسم الشابي، حيث سنقوم بتتبعه ورصده على طول القصيدة.

يظهر التكرير الجملي صراحة، وبشكل جلي في هذه القصيدة، في الجملة الشعرية (**كان في قلبي فجر، ونجوم**) التي تكررت في القصيدة **ثلاثة مرات** .

كما يتجلى التكرير الجملي أيضا في الجملة الشعرية التي قال فيها الشاعر:[44]

يَا بَنِي أمي تُرَى أَيْنَ الصَبَاحْ؟

حيث نجد أنّ هذه الجملة قد وردت في صدر البيت الثامن من هذه القصيدة، وأُعيدَ ذكرها بشكل مستقل في الملفوظ الشعري الثاني عشر، والرابع عشر من قصيدة الشابي.

ووُجِدَ أيضا هذا النوع من التكرير في الجملة الشعرية التي قال فيهما الشاعر:[45]

لَيْتَ شِعْرِي هَلْ سَتُسَلِينِي الغَدَاةْ؟

فهذه العبارة أو الجملة الشعرية ترددت في قصيدة الشابي **مرتين**.

ت) التضام:

وهو الآلية الثانية من آليات الاتساق المعجمي، حيث تجسد في قصيدة الشابي من خلال مجموعة متقاربة ومتشابهة من الكلمات ذات المجال أو الحقل دلالي الواحد، يمكن من خلالها أن نتعرف على المعجم الذي غَلَبَ على القصيدة، ويظهر ذلك في الكلمات الآتية:

أطيار – ربيع – ورود – بحر– وادي –رياح– الغاب– نجوم = معجم الطبيعة

فجر– صباح– ضياء– الغداة– الأمس= معجم الزمن

أنشودة – ناي– نغمات = معجم الموسيقى

يستفاد من خلال ما تقدم، أنّ معجم الطبيعة يغلب على غيره من المعاجم في القصيدة، فالشاعر ملهم ومغرم بالطبيعة حيث استمد معظم كلماته ومفرداته من الطبيعة، وذلك لمكانتها في قلبه وحبه لها.

ث) الاستبدال:

يبرز مظهر الاستبدال في قصيدة الشابي ضمن البيتين الشعريين اللذين قال فيهما الشاعر:[46]

كَانَ فِي قَلْبِي (فَجْرٌ) وَنُجُوْمْ وَبِحَارٌ لاَ تُغَشِيهَا النُجُومْ

كَانَ فِي قَلْبِي (صَبَاحٌ) وَإِيَاهْ وَابْتِسَامَاتٌ، وَلَكِنْ ... وَا أَسَاهْ

حيث يلاحظ أنّ الشاعر استبدل كلمة (فجر)، بكلمة (صباح)، لتقارب معنيهما في نظره، وتجنبا للتكرير الذي طغى على القصيدة في عدة مواضع.

هـ) الوصل :

يراد بالوصل "العناصر اللغوية التي لها وظيفة ترابطية داخل النص، أي التي تصل السابق بالاحق"[47]، حيث سنحاول تتبعها وتحديدها في قصيدة الشابي، مع تبيان نوعها وأثرها في القصيدة عموما، والجدول الأتي يوضح ترددات عناصر الوصل في هذه القصيدة:

عناصر الوصل	حرف العطف (الواو)	حرف الجر (في)	حرف العطف (الفاء)	(إذا) الشرطية	حرف (لكن)	حرف (أم)	حرف (عن)
عدد الترددات	22	4	2	4	1	2	1

جدول توضحي

يستفاد من خلال الجدول أعلاه أنّ عنصر العطف (الواو) كان له الحضور الأكبر في القصيدة، ثم يليه حرف الجر (في)، وحرف الشرط (إذا)، ثم تأتي العناصر الأخرى التي كان حضورها ضئيلا جدا، بالكاد ذكرت مرة أو مرتين، وهذا ممّا يؤكد على الدور الريادي لعنصر "الواو" في ترابط النصوص وتماسكها مقارنة بغيره من العناصر الأخرى.

بناءً على ما سبق، ومن خلال تحليل قصيدة "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي في ضوء الاتساق النصي، يلاحظ أنّ آليات الإحالة والتكرير والوصل بتنويعاتهم المختلفة، كان لهم الحضور الأقوى في هذه القصيدة، مقارنة بالأدوات والآليات الأخرى، حيث كانت معظم الإحالات في هذه القصيدة، إحالات خارجية تعود على الشاعر نفسه، أمّا التكريرات فتنوعت بين تكريرات في مستوى الكلمة، وتكريرات في مستوى الجملة، حيث تعمد الشاعر إعادة ذكر كل الكلمات والجمل التي تعبر عن حالته الشعورية، التي تنوعت بين شعور التفاؤل وعلو الهمة من جهة، وبين شعور الإحباط والفشل من جهة أخرى، أمّا آلية أو أداة الوصل فتمثلت في عنصر "الواو" الذي هيمنّ على القصيدة في مجملها.

خاتمة:

وفي ختام هذه الورقة العلمية تم التوصل إلى النتائج الأتية:

الجانب النظري:

- النصّ هو عبارة عن متتالية من الجمل تخضع لعلاقات نحوية ودلالية.
- الاتساق النصي هو خاصية شكلية لغوية للنصوص، يهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تجعل من النص كلاّ واحدا يحيل على بعضه البعض، ويفسر بعضه بعضا، ويتم ذلك من خلال أدوات الوصل والفصل، الإحالة، الضمائر، أسماء الإشارة، التكرير، وغيرها.
- انعدام مظاهر الاتساق النصي في النص وغيابها جزئيا أو كليّا يجعل النص فاقدا لاتساقه، فيغير مجال الاهتمام من اتساق النص إلى انسجامه.
- للإحالة دور كبير في اتساق النصوص وتماسكها خصوصا الإحالة النصية القبلية.
- يتم اللجوء إلى آلية الاستبدال في النصوص لتجنب التكرير .
- يتم استعمال الحذف في النصوص لتجنب الحشو.

– تضمن الروابط مثل عناصر العطف والتعليل والنتيجة والشرط وغيرها تماسك الجمل مع بعضها البعض داخل النصّ الواحد، مما يكسب النصّ اتساقا ووحدة وكلية لا تتم له إلاّ باستعمال مثل هذا النوع من العناصر اللغوية.

الجانب التطبيقي:

– معظم حالات الإحالة الضميرية في قصيدة الشابي كانت إحالات خارجية تعود على الشاعر نفسه، وأحيانا على قرائه عندما استعمل الضمير " أنتم ".

– استعمل الشاعر إشاريات زمانية مثل كلمة (صباح) و(مساء) و(فجر) للدلالة على حالات شعورية عاشها.

– استخدم الشاعر إشاريات مكانية للإشارة إلى الأماكن التي ستتحقق له فيها أحلامه، مثل العالم المثالي الخالي من الهموم والأحزان.

– تجلت المقارنة في القصيدة بشكل ضمني، حين قارن الشاعر بين شعورين مختلفين، شعور التفاؤل وعلو الهمة، وشعور الإحباط والفشل.

– طغيان التكرير على قصيدة الشابي، سواء التكرير في مستوى الكلمة، أو التكرير في مستوى الجملة.

– تعمد الشاعر تكرير كل الكلمات والجمل وحتّى العبارات التي تدل على حالاته الشعورية، بغية تثبيتها في أذهان وأنفس قرائه، لجعلهم يعيشون تجربته ولو افتراضا.

– لجوء الشاعر إلى آليتي الاستبدال والحذف كان متواضعا، مقارنة بالأدوات والآليات النصية الأخرى.

– هيمنة العنصر الترابطي "الواو" على معظم القصيدة، مقارنة بالعناصر الترابطية الأخرى التي لها نفس وظيفته.

– كثرة استعمال الشاعر للكمات التي تنتمي لمعجم الطبيعة لإعجابه بها وحبه لها.

هوامش:

[1] جورج مونان: معجم اللسانيات، المؤسسة الجامعية للدراسات، تر: جمال حضري، ط 1، 1433هـ-2012م، ص: 466.

[2] اوزوالد ديكرو و جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر العياشي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2007م، دار البيضاء، المغرب، ص: 533.

[3] محمد الهادي بو طارن: معجم المصطلحات اللسانية و البلاغية و الأسلوبية و الشعرية، دار الكتاب الحديث، ط 1، 1431هـ-2010م، ص: 375.

[4] كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص – مدخل إلى المفاهيم الاساسية و المناهج، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، ط 2، 2010، ص: 31.

[5] المرجع نفسه، ص: 32

[6] محمد خطابي: مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2006، الدار البيضاء المغرب ، ص:5.

[7] دي بوجراند: النص و الخطاب و الاجراء، تر: تمام حسان، دار عالم الكتب، ط 2، 2007، ص:107

[8] المرجع نفسه، ص: 103.

[9] محمد خطابي: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 5.

[10] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص – المفاهيم و الإتجاهات، ص: 123.

[11] محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجال تطبيقه، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، د ط، د س، ص: 82- 83.

[12] محمد خطابي: مدخل إلى إنسجام الخطاب، ص:16-17 .

[13] المرجع نفسه، ص: 17.

[14] المرجع نفسه، ص: 18 .

[15] المرجع نفسه، ص: 19

[16] المرجع نفسه، ص: 19.

[17] المرجع نفسه، ص: 19.

[18] المرجع نفسه، ص: 20

[19] المرجع نفسه، ص: 21.

[20] المرجع نفسه، ص: 23.

[21] المرجع نفسه، ص: 22 – 23

[22] المرجع نفسه، ص: 24.

[23] المرجع نفسه، ص: 24 .

[24] المرجع نفسه، ص: 25 .

[25] أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار الجيل، شرح وتعليق، إميل بأكا، د ط، 2002، لبنان، ص:7 – 8 – 9.

[26] المرجع نفسه، ص:97.

[27] المرجع نفسه، ص: 97.

[28] المرجع نفسه، ص: 98.
[29] المرجع نفسه، ص: 98.
[30] المرجع نفسه، ص:98.
[31] المرجع نفسه، ص:98.
[32] المرجع نفسه، ص:98.
[33] المرجع نفسه، ص:98.
[34] المرجع نفسه، ص: 99.
[35] المرجع نفسه، ص:98.
[36] المرجع نفسه، ص:97 – 98.
[37] المرجع نفسه، ص:98.
[38] المرجع نفسه، ص:97.
[39] المرجع نفسه، ص: 97.
[40] المرجع نفسه، ص:98.
[41] المرجع نفسه، ص:98.
[42] المرجع نفسه، ص: 98.
[43] المرجع نفسه، ص:99.
[44] المرجع نفسه، ص:98.
[45] المرجع نفسه، ص:98.
[46] المرجع نفسه، ص:97.
[47] ينظر: محمد خطابي: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 23.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11عدد: 1 السنة: 2022
ص: 194 - 205 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الالتفات في القرآن الكريم: دراسة لنماذج من الآيات القرآنية

Pay Attention in the Holy Quran: Study for Models of Quranic Verses

نعيمة عزي*
NAIMA AZI
مخبر الشعرية
جامعة الحاج لخضر باتنة 1 (الجـــــزائر)
,University of Batna 1- Hadj Lakhdar
naima.azi@univ-bejaia.dz

تاريخ الإرسال: 30 /06/ 2021	تاريخ القبول: 2021/09/09	تاريخ النشر : 2022/03/02

ملخص البحث

مما لا شك فيه أن البحث في موضوع الالتفات كموضوع من مواضيع الدراسات القرآنية سيعين على ظهور كثير مما خفي من الأسرار البلاغية للقرآن الكريم، فمن هذا المنطلق كان عنوان البحث "جماليات الالتفات في القرآن الكريم"، محاولين الإجابة عن الإشكالية التالية: إلى أي مدى يمكن الكشف عن جماليات أسلوب الالتفات في القرآن الكريم؟ وما هي صور الالتفات؟ وفيم تتجلى أغراضه البلاغية؟

الكلمات المفتاح : التفات؛ صور الالتفات؛ غيبة؛ خطاب؛ تكلم.

Abstract :

There is no doubt that research on the subject of attention as a subject of Qur'anic studies will be appointed on the appearance of many of the rhetorical secrets of the Qur'an, from this point of view the title of the research was "The aesthetics of attention in the Qur'an", trying to answer the following problem: to what extent can the aesthetics of the method of attention be revealed in the Holy Quran? And what are the paying attention pictures? And what are his rhetorical purposes manifesting.

Keywords: Be careful; Pay attention to images absence; Speeches; parlan .

* نعيمة عزي naima.azi@univ-bejaia.dz

المقدمة :

لقد بلغ أسلوب القرآن الكريم القمة في الفصاحة والبلاغة والبيان ،ومما لا شك فيه أنّ البحث في موضوع الالتفات كموضوع من موضوعات الدراسات القرآنية له أهمية كبيرة؛ حيث يُظهر إعجاز القرآن الكريم وأسراره البيانية، خاصة إذا عرفنا بأنّ الالتفات يعدّ ظاهرة بلاغية جارية في الكلام العربي، وقد أفرد لها البلاغيون فصولا في دراساتهم البلاغية، وانبرى له أساطين علماء البلاغة والتفسير، واهتموا به وأطلقوا عليه تسمية شجاعة العربية، لأن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، وكذلك الالتفات يختص باللغة العربية دون غيرها. ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتكشف عن معنى الالتفات عند بعض البلاغيين، وسنحاول من خلال هذه الدراسة الكشف عن جماليات الالتفات في القرآن الكريم، وكذا عن صوره وأغراضه البلاغية.

1- تحديد مفهوم الالتفات في اللغة والاصطلاح:

1-1- الالتفات لغة:

جاء في لسان العرب: « لفتَ وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتًا والتلفت أكثر منه، وتلفّت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه،...ولفته يلفته لفتا: لواه على غير جهته، والتفت عنه أعرض، قال تعالى:﴿ قَالُوا أَجِئْتَنَا لِتَلْفِتَنَا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا وَتَكُونَ لَكُمَا الْكِبْرِيَاءُ فِي الْأَرْضِ وَمَا نَحْنُ لَكُمَا بِمُؤْمِنِينَ﴾[يونس 78]، واللّفت ليّ الشيء عن جهته»[1].

ويعرّف ابن فارس الالتفات بقوله:« اللام والفاء والتاء كلمة واحدة تدل على الليّ وصرف الشيء عن جهته المستقيمة»[2].

وفي أساس البلاغة يقول الزمخشري: « لفته عن رأيه، صرفته، وفلان يلفت الكلام لفتا: يرسله عواهنه لا يبال كيف جاء ولفت اللّحاء عن العود قشره»[3].

ونفس المعنى نجده عند الجوهري، إذ يقول: « اللفت: الصرف، يقال: ما لفتك عن فلان، أي ما صرفك عنه؟ واللفت ليّ الشيء عن جهته، كما تقبض على عنق انسان فتلفته، وأنشد من الكامل – ولفتن لفتات لهنّ خضاد»[4].

ويعرّفه الخليل بقوله: « لفت اللّفت ليّ الشيء عن جهته، كما تقبض على عنق إنسان فتلفته، قال رؤبة:

يقتصل القصل بناب حداد ***** ولفت كسار العظام خضاد[5]

وجاء في القرآن الكريم: ﴿ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ﴾ [سورة هود، الآية: 81] أُمروا بترك الالتفات بوجوههم لئلا يروا عظيم ما نزل بالكافرين من العذاب.

ومما سبق نخلص إلى أنّ للالتفات في اللغة معانٍ عدّة، وهي:

- الصرف.
- ليّ الشيء عن جهته.
- الإقبال على الشيء.

1-2- الالتفات في الاصطلاح:

عدّ البلاغيون الالتفات من محاسن اللفظ، ورونق الأسلوب باعتباره فنا بلاغيا، ولقد عُرِف عندهم منذ القدم، فهو الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر، مخالفا له، بمعنى أنّ الالتفات هو:« التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر»[6].

ولقد وردت تعريفات كثيرة للالتفات واضطربت بين أقوال البلاغيين، ويعود السبب في ذلك إلى التعريف اللغوي، فكما رأينا أنّ مادة (ل ف ت) تندرج تحتها دلالات لغوية كثيرة بعضها حقيقي والبعض الآخر مجازي، كما أنّ البلاغيين أثناء حديثهم عن الالتفات هناك من أدرجه منهم ضمن علم المعاني، وهناك من قال بأنه ينتمي إلى علم البيان ، وآخرون اعتبروه من المحسنات البديعية، فكل عالم ورؤيته للالتفات، وتقسيمه إلى أنواع وصور، وسنقتصر في دراستنا هذه على ذكر بعض التعريفات لبعض البلاغيين.

تجدر الإشارة إلى أنّ **أبا عبيدة معمر بن المثنى** من أوائل اللغويين الذين تحدّثوا عن الالتفات، حيث يقول في " مجاز القرآن" : « ومن مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد ثم تركت وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب، قال تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ﴾ [الآية 22 سورة يونس] ، أي: بكم »[7]، الواضح أنّ أبا عبيدة أطلق تسمية الترك والتحويل للدلالة على الالتفات[8].

يرجع الفضل في إطلاق مصطلح الالتفات إلى **الأصمعي**، وهذا حسب ما ذهب إليه " شوقي ضيف" ، في كتابه " البلاغة تطور وتاريخ، حيث قال: « ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ الأصمعي

أوّل من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة»[9]، حيث رُوِيَ أنّه سأل بعض من كان يتحدّث إليهم: أتعرف التفاتات جرير؟ فقال له: لا، فما هي؟ قال:

أتنسى إذ تودّعنا سُلَيْمى ○○○○ بِعود بَشامةٍ،ألاّ سُقِيَ البَشَامُ

طَرِبَ الحمام بذي الأراكِ فشاقَنِي ○○○○ لا زِلتُ في غَلَلٍ وَأَيْكٍ ناظرٍ[10]

ولقد اعتبر **ابن جني** الالتفات ضربا من التوسّع في اللغة العربية، وذلك بإحلال تعبير محلّ تعبير آخر، إذ يقول: « ولا بد لكل موضع من مواضعه نكتة وفائدة تختص به بجانب ما في التلوين الأسلوبي من تجديد نشاط السامع»[11]، فهنا يشير ابن جني إلى نكتة الالتفات وفائدته التي تكمن في تنشيط السامع وإيقاظه للاستماع؛ ذلك أنّ النفس مجبولة على حب التغيير والتجديد، فإذا تم نقل الكلام من أسلوب إلى آخر كان أدعى للإقبال عليه، وتجدر الإشارة إلى أنّ ابن جني أفرد للالتفات فصلا في باب (شجاعة العربية) تحت اسم (فصل في الحمل على المعنى)، حيث يقول فيه: « اعلم أنّ هذا الشرح غور من العربية بعيد، ومذهب نازح فسيح قد ورد به القرآن، وفصيح الكلام منثورا ومنظوما، كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث، وتصور معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد، وفي حمل الثاني على لفظ قد يكون عليه الأول أصلا كان ذلك اللفظ أو فرعا أو غير ذلك»[12]، ولقد ضرب لنا أمثلة عن كل صورة من صور الالتفات التي ذكرها في كتابه، وكشف لنا عن الفائدة البلاغية وأسرارها البيانية في تغيير اسلوب الكلام من ضرب إلى ضرب آخر، فمثلا عن قوله سبحانه وتعالى:﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾[الفاتحة 4]، يقول : « أي من الالتفات ذي النكات والأسرار :﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾[الفاتحة 4]، هذا بعد قوله: ﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾[الفاتحة 1]، فليس ترك الغيبة إلى الخطاب هنا اتساعا وتصرفا، بل هو لأمر أعلى، ذلك أنّ الحمد معنى دون العبادة، ألا تراك تحمد نظيرك ولا تعبده؛ لأنّ العبادة غاية الطاعة، والتقرب بها هو النهاية والغاية، فلما كان كذلك استعمل لفظ (الحمد) لتوسطه الغيبة, فقال (الْحَمْدُ لِلَّهِ) ولم يقل (ولما صار إلى العبادة التي هي أقصى أمد الطاعة) قال (إِيَّاكَ نَعْبُدُ) فخاطب بالعبادة إصراحا بها، وتقربا منه، عزّ اسمه بالانتباه إلى محدوده منها»[13].

ولقد عرّف **الإمام الرازي** الالتفات بقوله: « العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو العكس»[14]، أمّا **السكاكي** فقال: « اعلم أنّ هذا النوع أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختص المسند إليه، ولا هذا القدر، بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها بنقل كل واحد منها إلى

الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني»[15]، وذكر في موضع آخر: « إنّه قد ينتقل بالصيغة من الماضي إلى المضارع»[16]، وهذا ما أشار إليه أبو عبيدة سابقا إثر حديثه عن صور الالتفات.

ونجد " **العلوي**" في الطراز يعرّفه بقوله : « العدول من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة »[17]، في حين يرى الميداني بأنّ الالتفات عبارة عن: « التحول في التعبير الكلامي من جهات أو طرق الكلام الثلاثة: التكلم- الخطاب- الغيبة »[18].

من خلال هذه التعاريف الاصطلاحية نخلص إلى أنّ الالتفات هو انتقال الكلام من صيغة إلى أخرى لغرض تنشيط السامع، والتأثير فيه، إلى جانب وجود نكتة أو سر يدعو إلى هذا الانتقال، فلكل موضع سر يناسبه، ويدعو إلى الالتفات فيه، فهو من الأساليب البلاغية ذات اللطائف النفيسة.

2- صور الالتفات وأغراضه البلاغية: ينقسم الالتفات من الناحية العقلية إلى ستة أقسام هي:

الأول: الالتفات من الخطاب إلى الغيبة:

وردت في القرآن الكريم أمثلة كثيرة من هذا النوع من الالتفات، وسنقتصر في دراستنا هذه على ذكر بعض النماذج الواردة في القرآن الكريم، بالإضافة إلى أننا سنشير إلى الغاية من ذاك الالتفات, ومن ذلك قوله تعالى:﴿ إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً، وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِي (92) وَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُمْ بَيْنَهُمْ كُلٌّ إِلَيْنَا رَاجِعُونَ(93)﴾ [الأنبياء 92-93]، أي:« دينكم وملتكم التي يجب أن تكونوا عليها أيّها الناس ملة واحدة، غير مختلفة، وهي ملّة الإسلام، والأنبياء كلهم جاءوا برسالة التوحيد...وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ، أي وأنا إلهكم لا ربّ سواي فأفردوني بالعبادة »[19].

تكمن فائدة هذا الالتفات في كونه ينعي عليهم ما أفسدوه إلى آخرين، ويقبح عندهم فعلهم، ويقبح عندهم عظيم ما ارتكبوه في دين الله، ويوبّخهم عليه، ثم يتوعدهم بأنّ كلّ هؤلاء إليه راجعون، فهو محاسبهم، ومجازيهم، فقال: ﴿كُلٌّ إِلَيْنَا رَاجِعُونَ﴾ [20].

ومن ذلك أيضا قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ الذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهَا الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعُوا اللهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنْجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الْشَّاكِرِينَ ﴾ [يونس 22]، يبيّن الله سبحانه وتعالى النعم التي أسبغها على عباده؛ إذ سخّر لهم البحر وأجرى الفلك فيه، والواضح من هذه الآية ورود التفات من الخطاب وذلك في قوله تعالى ﴿ حَتَى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ﴾ إلى الغيبة في قوله تعالى﴿ وَجَرَيْنَ بِهِمْ﴾.

لقد فسّر أبو السعود هذه الصورة، أي الالتفات إلى الغيبة بقوله: « والالتفات إلى الغيبة للإيذان بما لهم من سوء الحال الموجب للإعراض عنهم، كأنه يذكر لغيرهم مساوئ أحوالهم ليعجبهم منها ويستدعي منهم الإنكار والتقبيح»[21].

كما ورد هذا النمط في سورة الملك في قوله تعالى:﴿ فَسَتَعْلَمُونَ كَيْفَ نَذِيرِ، وَلَقَدْ كَذَّبَ الذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ﴾ (الملك 17- 18).

كما نجد في قوله تعالى:﴿ أَمَّن هَذَا الذِي هُوَ جُنْدٌ لَكُمْ يَنْصُرُكُمْ مِنْ دُونِ الْرَّحْمَانِ إِنِ الْكَافِرُونَ إِلَّا فِي غُرُورٍ﴾ (الملك 20).

ففي الالتفات من الخطاب (فَسَتَعْلَمُونَ) و(جُنْدٌ لَكُمْ) إلى الغيبة (الذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ) و(إِنِ الْكَافِرُونَ) أعراض عنهم (أي عن الكافرين) وبيان قبائحهم لغيرهم، فضلا عن ذمّهم بالكفر والغرور[22].

كما ورد في قوله تعالى: ﴿ رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لاَ رَيْبَ فِيهِ إِنَّ اللهَ لاَ يُخْلِفُ الِمِيعَادِ﴾[آل عمران 9]، والغرض من هذا الالتفات هو إبراز كمال التعظيم والإجلال الناشئ من ذكر اليوم المهب الهائل.

كما ورد في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ أُحْكُمْ بِالْحَقِّ وَرَبُّنَا الِمُسِتَعَانُ﴾[الأنبياء 112]، والغاية من هذا الالتفات هو تعجيل العذاب والتشديد على أهل مكة.

الثاني: الالتفات من الغيبة إلى الخطاب:

ورد هذا النوع أيضا في القرآن الكريم بشكل كبير، وملفت للانتباه، والأكيد أنّ في كل التفات فائدة أو نكتة بلاغية، وفيما يلي سنقدّم بعض النماذج الواردة في كتاب الله، مع الإشارة إلى الغرض من ذاك الالتفات.

ومن ذلك قوله سبحانه وتعالى: ﴿ الْحَمْدُ لِلّهِ رَبّ العَالَمِينَ (1) الرَّحْمَان ٱلرَّحِيمِ (2) مَالِكِ يَوْمِ الْدِّينِ (3) إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ (4)اِهْدِنَا الْصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ (5) صِرَاطَ الِذِّينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلاَ الْضَّالِينْ (6)﴾[الفاتحة 1-6].

إنّ المتأمّل في قوله تعالى: ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ يجد أنّ هناك التفاتا من الغيبة إلى الخطاب، وقد فسّر أبو السعود هذا بقوله: «﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ التفات من الغيبة إلى الخطاب، وتلوين للنظم من باب إلى باب جارٍ على نهج البلاغة في افتنان الكلام، ومسلك البراعة حسبما يقضي المقام لما أنّ التنقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في استجلاب النفوس واستمالة القلوب يقع من كل واحد من التكلم والخطاب والغيبة إلى كلّ واحد من الآخرين...»[23]، وهذا هو الهدف العام من الالتفات، أما بالنسبة للغرض الخاص من الالتفات في هذه الآية فقد عبّر أبو السعود عن ذلك بقوله: « ومما استأثر به هذا المقام الجليل من النكت الرائقة الدالة على أنّ تخصيص العبادة والاستعانة به — تعالى– لما أجرى عليه من النعوت الجليلة التي أوجبت له– تعالى – أكمل تميز وأتم ظهور بحيث تبدل خفاء ظهور بجلاء الحضور فاستدعى استعمال صيغة الخطاب»[24]، وهذا ما تطلبه المقام.

أما الألوسي فقد أطال في بيان الأسرار والمعاني التي يدل عليها الالتفات في سورة الفاتحة حيث قال:« سر الالتفات من الغيبة إلى الخطاب وقد ازدحمت فيه أذهان العلماء بعد بيان نكتته العامة وهي التفنن في الكلام والعدول من أسلوب إلى أخر تطرية له وتنشيطاً للسامع، فقيل: لما ذكر الحقيق بالحمد ووصف بصفات عظام تميز بها عن سائر الذوات، وتعلق العلم بمعلوم معين خوطب بذلك ليكون أدل على الاختصاص والترقي من البرهان إلى العيان والانتقال من الغيبة إلى الشهود وكأن المعلوم صار عياناً والمعقول مشاهداً والغيب حضوراً»[25]، ثم أطال رحمه الله في بيان تلك الأسرار والمعاني التي يدل عليها الالتفات في هذه السورة.

وأما الزمخشري فقال:« فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب؟ قلت: هذا يسمى بالالتفات في علم البيان ... وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إل أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد، ومما اختص به هذا الموضع أنه لما ذكر الحقيق بالحمد، وأجرى عليه تلك الصفات العظام تعلق العلم بمعلوم عظيم الشأن حقيق بالثناء وغاية الخضوع والاستعانة في المهمات فخوطب ذلك المعلوم المتميز بتلك الصفات فقيل:"إياك" يا من هذه صفاته، نخص بالعبادة والاستعانة لا نعبد غيرك، ولا نستعينه ليكون الخطاب أدل على أن العبادة له لذلك التميز الذي لا تحق العبادة إلا به»[26].

كما ورد هذا النوع من الالتفات في قوله تعالى: ﴿ وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِنْ أَمَرْتَهُمْ لَيَخْرُجُنَّ قُلْ لاَ تُقْسِمُوا طَاعَةٌ مَعْرُوفَةٌ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾[النور 53].

يخبرنا الله سبحانه وتعالى في هذه الآية عن حال المنافقين؛ حيث أنهم كانوا يؤكدون مشاركتهم في القتال بالأيمان المشدّدة، فيردّ الله سبحانه وتعالى عليهم بأنّ المطلوب هو الطاعة المعروفة بين الناس، لأنه أدرى بما في القلوب، فهو العليم الخبير جلّ في علاه.

جاء هذا الإخبار بأسلوب الالتفات من الغيبة (وأقسموا) إلى الخطاب (ليخرجن)، ولقد علّق الزمخشري على ذلك بقوله: « صرف الكلام عن الغيبة إلى الخطاب على طريقة الالتفات وهو أبلغ»[27]، وهذا من لغرض تبكيتهم على حد قول الزمخشري.

نجد أيضا هذا النوع من الالتفات في قوله تعالى: ﴿ لِيَكْفُرُوا بِمَا أَتَيْنَاهُمْ فَتَمَتَّعُوا فَسَوْفَ تَعْلَمُون﴾ [الروم 43]،في هذه الآية يخبرنا الله سبحانه وتعالى عما تنطوي عليه سرائر البشر، بحيث إن أنعم الله عليهم بخير جحدوا النعمة وأنكروا، وإن مسّهم سوء دعوا الله، ولقد جاء هذا الإخبار بأسلوب الالتفات من الغيبة (ليكفروا بما آتيناهم) إلى الخطاب (فتمتّعوا فسوف تعلمون)، والغرض من هذا الالتفات هو المبالغة على حد قول أبو السعود[28].

ومن هذا النوع أيضا من الالتفات قوله تعالى: ﴿ إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتُ النَّعِيمِ(34) أَفَنَجْعَلُ الْمُسْلِمِينَ كَالْمُجْرِمِينَ(35) مَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ(36) ﴾[القلم 34-36].

في هذه الآيات الكريمة يخبرنا المولى عز وجل عن النعيم الذي ينتظر المؤمنين في الجنة، وهذا ليدحض إدّعاء الكفار، الذين قالوا بأنّهم أفضل حال من المؤمنين في الدنيا، وفي الآخرة سيكون كذلك، بل إن ساء حالهم سيكون كحال المؤمنين في الإنعام يوم القيامة, جاءت هذه الآية على أسلوب الالتفات من الغيبة (أفنجعل المسلمين كالمجرمين) إلى الخطاب (ما لكم كيف تحكمون)، ولقد وضع أبو السعود يده على الغرض الذي يرمي إليه هذا الالتفات أثناء تفسيره لهذه الآية الكريمة، إذ يقول: « ثم قيل لهم بطريق الالتفات لتأكيد الرد وتشديده (ما لكم كيف تحكمون) تعجبا من حكمهم واستبعادا له، وإيذانا بأنه لا يصدر عن عاقل»[29].

الثالث: الالتفات من التكلم إلى الخطاب:

تعتبر هذه الصورة من صور الالتفات الأقل ورودا في القرآن الكريم، إذ وردت في موضع واحد حسب ما ذكره البلاغيون، إذ وردت في قوله تعالى: ﴿ وَمَالِي لاَ أَعْبُدُ الذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾[يس

22]، ولقد علّق حسن طبل على هذا الالتفات بقوله: « والواقع أنّ الالتفات في هذه الصورة مما يندر تحققه في لغة الكلام، وذلك للتوازي أو التباين التام بين موقفي الخطاب والتكلم»[30].

ففي الآية الكريمة التفات من التكلم (ومالي لا أعبد الذي فطرني) إلى الخطاب (وإليه ترجعون)، والغرض الذي ترمي إليه هذه الصورة هو تحذير القوم وتخويفهم بالمصير الذي ينتظرهم، ودعوتهم إلى الله.

الرابع: الالتفات من الخطاب إلى التكلم: هذه الصورة أيضا نادرة الحضور في القرآن الكريم، ومن أمثلتها قوله تعالى: ﴿ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ(20) اتَّبِعُوا مَنْ لاَ يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ(21) وَمَالِيَ لاَ أَعْبُدُ الذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾[يس 20-22]، ففي هذه الآية انصراف من الخطاب (يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ(20) اتَّبِعُوا مَنْ لاَ يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ(21) إلى التكلم (وَمَالِيَ لاَ أَعْبُدُ الذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ)، والغرض من هذا الالتفات كما أشار إلى ذلك الزمخشري أثناء تفسيره لهذه الآيات الكريمة بقوله: « ثم أبرز الكلام في معرض المناصحة لنفسه، وهو يريد مناصحتهم ليتلطّف بهم ويداريهم، لأنه أدخل في إمحاض النصح، حيث لا يريد لهم إلا ما يريد لروحه»[31].

الخامس: الالتفات من الغيبة إلى التكلم: ورد هذا النوع من الالتفات بشكل كبير في القرآن الكريم، وسنذكر هنا في هذه الدراسة بعض الآيات، فمن ذلك:

قوله تعالى:﴿ وَالذي نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءَ بِقَدَرٍ فَأَنْشَرْنَا بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا كَذَالِكَ تُخْرَجُونَ﴾[الزخرف 11].

فسّر صاحب " إرشاد العقل السليم بقوله: « ﴿ وَالذي نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءَ بِقَدَرٍ﴾ بمقدار تقتضيه مشيئته المبنية على الحكم والمصالح،(فأنشرنا به) أي أحيينا بذلك الماء (بلدة ميتا) خاليا عن النماء والنبات بالكلية، وقرئ ميتا بالتشديد، وتذكيره لأنّ البلدة في معنى البلد والمكان، والالتفات إلى نون العظمة إظهار كمال العناية بأمر الإحياء، والإشعار بعظم خطره (كذلك) أي مثل ذلك الإحياء الذي هو الحقيقة إخراج النبات من الأرض(تخرجون) أي تبعثون من قبوركم أحياء.

وفي التعبير عن إخراج النبات بالإنشار الذي هو إحياء الموتى، وعن إحيائهم بالإخراج تفخيم لشأن الإنبات، وتهوين لأمر البعث لتقويم سنن الاستدلال ، وتوضيح مناهج القياس»[32]، فالغرض من هذا الالتفات هو إزهار كمال العناية بأمر الإحياء، والإشعار بعظم خطره.

وقوله تعالى: ﴿ سُبْحَانَ الذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[الإسراء1﴾، وهذا الضرب من الالتفات جاء لغرض تعظيم الدلائل والمعجزات الإلهية.

وقوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبُنَا الذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ ثُمَّ هَدَى(50) فَمَا بَالُ الْقُرُونِ الْأُولَى(51) قَالَ عِلْمُهَا عِنْدَ رَبِي فِي كِتَابٍ لاَ يَضِلُّ رَبِي وَلاَ يَنْسَى(52) الْذِي جَعَلَ لَكُمْ الْأَرْضَ مَهْدَا وَسَلَكَ لَكُمْ فِيهَا سُبُلاً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاْءِ مَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ أَزْوَاجَا مِنْ نَبَاتٍ شَتَّى (53)﴾[طه 50-53]، ولقد صيغ هذا الالتفات للتنبيه إلى دلائل قدرة الله ودقة تحكمه.

السادس: الالتفات من التكلم إلى الغيبة:

إنّ المتأمّل في كتاب الله سبحانه وتعالى يجد أنّ هذا الضرب من الالتفات موجود فيه بكثرة، وسنقف على بعض النماطد من آي الذكر الحكيم، فمن ذلك قوله تعالى:﴿ سَنُلْقِي فِي قُلُوبِ الذِينَ كَفَرُوا الْرُعْبَ بِمَا أَشْرَكُوا بِاللهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ سُلْطَانَا وَمَأْوَاهُمْ النَّارَ وَبِئْسَ مَثْوَى الْظَالِمِينَ﴾[آل عمران151]، ففي هذه الآية التفات من التكلم (سنلقي) إلى الغيبة في قوله تعالى(ما لم ينزّل به سلطانا)، والغرض منه هو تقوية المهابة.

وقوله تعالى:﴿ طَهَ(1) مَا أَنْزَلْنَا الْقُرْآنَ لِتَشْقَى(2) إِلاَّ تَذْكِرَةً لِمَنْ يَخْشَى(3) تَنْزِيلاً مِمَّنْ خَلَقَ الْأَرْضَ وَالسَّمَوَاتِ الْعُلَا(4)﴾[طه 1-4]، والغرض البلاغي من هذا الالتفات في هذه الآية هو التخفيف عن الرسول صلى الله عليه وسلم، إذ أنّ الله سبحانه وتعالى لم ينزّل القرآن ليتعب أو يشقى رسولنا الكريم.

وقوله تعالى:﴿ وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ(34) لِيَأْكُلُوا مِنْ ثَمَرِهِ وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ أَفَلاَ يَشْكُرُونَ(35) ﴾[يس 34-35]، والغرض من هذا الالتفات في هذه الآية الكريمة هو إظهار نعم الله على أهل الجنة والترغيب فيها والتشويق إلى نعيمها.

الخاتمة:

بعد الدراسة والتحليل توصلنا إلى النتائج التالية:

- الالتفات كظاهرة بلاغية لم تُدرَك أسراره وجماله إلا في ضوء دراسة شواهد القرآن الكريم ، وروعة بيانه وجمال أسلوبه.

- ينتشر اسلوب الالتفات بغزارة في آيات القرآن الكريم وبأنواعه المتعددة ومقاصده اللطيفة التي تكاد لا تخطر على قلب بشر،
- يمتاز الالتفات بكونه من الأساليب الجمالية الفنية التي تعبر عن أسرار وأغراض بلاغية لها تأثير في النفوس، ومن ثم فإن تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم تُظْهِر إعجاز كتاب الله وأسراره البيانية.
- حظي الالتفات باهتمام البلاغيين منذ القدم.
- الالتفات هو انتقال الكلام من أسلوب إلى آخر، لأغراض بلاغية.
- للالتفات ستة أقسام، ولكل قسم فوائد عامة وأخرى خاصة، حسب سياق الآية التي يرد فيها.

هوامش:

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج2، تحق: عامر أحمد حيدر ، دط، دار صادر، بيروت، لبنان، دت، باب التاء، مادة (لفت)، ص ص 84-85.

[2]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، (1979)، ج5،تحق:عبد السلام محمد هارون، دط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان، باب اللام، ص 258.

[3]- جار الله أبي القاسم محمود الزمخشري: أساس البلاغة، (1998)،ج2، تحق:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، باب اللام، ص 173.

[4]- الجوهري أبو النصر اسماعيل بن حماد: الصحاح،(1979)، ط2، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، ص 861.

[5]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، (1995)، تحق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، طبعة جديدة، بيروت، لبنان، 8، (مادة لفت)، ص 221.

[6]- الميداني عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها، فنونها،(1996)، دار القلم، دمشق،ط1، ج1، ص 497.

[7]- نفسه، الصفحة نفسها.

[8]- شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، (1965)، ط9،دار المعارف، القاهرة، مصر ، ص ص 29-30.

[9]- المرجع نفسه، ص 30.

[10]- المرجع نفسه، ص 31.

[11]- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص،(2001)، ج2، تحق: عبد الحميد هنداوي،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 179.

[12]– أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج2، ص 180.

[13]– أبو الفتح عثمان بن جني: المحتسب، (1998)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 146.

[14]– الرازي فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، (1317هـ)، مطبعة الآداب، القاهرة، مصر ، ص 112.

[15]– السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد: مفتاح العلوم، (دت)، طبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ص 118.

[16]– نفسه، ص 95.

[17]– العلوي اليمني: الطراز المتضمن لأسرار علوم البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، (1974)،ج2، دط، دار الكتب الخديوية، مصر، ص 132.

[18]– عبد الرحمن الحبنكة الميداني: البلاغة العربية، (1996)، ج2، ط1، دار القلم دمشق، دار الشامية، بيروت، ص 479.

[19]– محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، (1990)، ج2، البليدة، الجزائر، ص 274.

[20]– جار الله أبي القاسم محمود الزمخشري: الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (1998)، تحق :الشيخ عادل أحمد عبد الموجود و الشيخ علي محمد معوّض، ج2، مكتبة العبيكات، ط1، الرياض، ص 583.

[21] – أبو السعود محمد بن محمد العمادي: تفسير أبي السعود المسمى إرشاد العقل السليم إلى مرايا القرآن الكريم، (دت)، دار إحياء التراث العربي، ج 9، دط، بيروت، ص 583.

[22] – طالب محمد اسماعيل الزوبعي: من أساليب التعبير القرآني دراسة لغوية وأسلوبية في ضوء النص القرآني.ص 109.

[23]– أبو السعود: إرشاد العقل السليم، ج1، ص 42.

[24]– أبو السعود: إرشاد العقل السليم، ج1، ص 42.

[25]- الألوسي: روح المعاني،ج1، ص89.

[26]- الزمخشري: الكشاف، ج1، ص 56-57.

[27]– الزمخشري: الكشاف، ج2 ص 73.

[28]– أبو السعود: إرشاد العقل السليم، ج5، ص 356.

[29]– أبو السعود: إرشاد العقل السليم، ج6، ص 380.

[30]– حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 116.

[31]– الزمخشري: الكشاف، ج3، ص 319.

[32]– أبو السعود: إرشاد العقل السليم، ج6، ص 80.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 206 - 225 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المواقف الأدبية بين محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم
قراءة موازنة في منهج البحث الادبي

Literary Attitudes between Muhammad Ghanimi Hilal and Abdelhamid Ibrahim
Balancing Reading in the Curriculum of Literary Research

سوعاد بن معمر*
Souad Benmamar
مخبر .الدراسات الأدبية واللغوية الأندلسية
جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان – / الجزائر
university abou bekr belkaid de tlemcen
souad.benmamar@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/09/26	تاريخ النشر : 2022/03/02

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى دراسة المواقف الأدبية في الدراسات المقارنة بين محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم وفق قراءة موازنة لمنهج بحثهما الأدبي، ممثلا بنموذجين لهما مسرحية(كليوباترة)، ومسرحية (جريمة قتل بالكاتيدرائية لـ (ت.س إليوت)، و(مأساة الحلاج "لصلاح عبد الصبور)، بعد التعرف على ماهية الموقف الأدبي بالدرس المقارن، ثم تحديد منهج البحث الأدبي عند كل من محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم بدراستهما في الأدب المقارن.

الكلمات المفتاحية: المواقف، الأدب، المقارن، منهج، البحث، الأدبي.

Abstract :

This research seeks to study literary attitudes in comparative studies between Mohammed ghannemi Hilal and Abdelhamid Ibrahim according to a balanced reading of their literary research curriculum, represented by two models with a play(Cleopatra), A Play(murder in the Cathedral of despair Eliot), and(the tragedy of the halaj "Salah Abdul Sabour), after identifying what the literary position is in the comparative lesson, and then determining the approach of literary research when both Mohammed ghannemi Hilal and Abdelhamid Ibrahim

Keywords: attitudes, literature, comparative, research, curriculum, literary.

* سوعاد بن معمر souad.benmamar@gmail.com

أولا: الموقف الأدبي وأدبه :

1.الموقف لغة واصطلاحا:

أ.لغة:الموقف من وقف وُقوفاً خلاف الجلوس، وقف بالمكان وقْفا، ووقوفا، فهو واقف. وواقفه مُواقفة ووِقافاً: وقفَ معه في حرب أو خصومه.والموقِفُ: الموضع الذي تقف فيه حيث كان.ومنه وقَّف الحديث: بيَّنه.أبو زيد:وقَّفتُ الحديث توقيفاً وبيّنته وهما واحد، ووقَّفته على ذنبه أي أطلعته، ويقال: وقَّفته على الكلمة توقيفا[1].

ب.**الموقف اصطلاحا:**أُشير إلى الموقف قديما عند أرسطو في سبيل الحديث عن الفكرة في المأساة نحو قوله:"وأعني بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه"،وهذا مايقابله مقتضى الحال عندنا في البلاغة[2].

وارتبط مفهوم الموقف بالأدب بعده ظاهرة من ظواهر الخلق الأدبي التي وجدت قبل أن تنتظم دراستها على منهج حديث.

وأوّل من بحث في المواقف الأدبية في المسرحيات هو الناقد والشاعر الايطالي"كارل جوري (1720-1806)، وانتهى إلى حصرها في ستة وثلاثين موقفا، وناقش ذلك من بعد "جوته"وبولتي".لكن غنيمي هلال يرى عدم قدرة هذه الأنواع في تحديد الصلات الفنية والأدبية التي تقوم عليها الدراسات النقدية [3].

تأثر مفهوم الموقف الأدبي بطبيعة الجنس الأدبي من مسرحية وقصة ورواية وشعر، كما ارتبط تأثيره بمختلف الفلسفات كالوجودية، وبالمذاهب الأدبية من رومانتيكية وكلاسيكية وغيرها.

ومعناه في النقد الحديث: "تصوير الكاتب نوعا محددا من الصلات الاجتماعية بين مجموعة صغيرة من الناس، ممثلة في شخصياته الأدبية التي يعرضها، وفي هذا التصوير تتضح علاقات بعض شخصياته ببعض حول أمر تختلف نظراتهم إليه فتتولد ما يسمى بالصراع صراع يكاد يكون خارجيا في الملحمة ونفسيا اجتماعيا في القصة والمسرحية" [4].

والموقف الأدبي بهذا المعنى يحدد طبيعة الصراع الذي تخلقه وجهات النظر لتلك الشخصيات المتنوعة التي تكون هيكل المسرحية أو الجنس الأدبي من جهة، وبحسب الجنس الأدبي من جهة ثانية؛ ممّ يؤكد اختلافه من جنس أدبي إلى آخر.

والمسرحية بعدها جنسا أدبيا ''يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم وبلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة'' [5]؛ اختلفت وتميّزت عن غيرها من الأجناس الأدبية بتمثيلها للأحداث ولشخصياتها، ولسنا نريد التفصيل في ماهية المسرحية ومميزاتها إلا لغرض وهو الإشارة إلى قوة الموقف الأدبي بها وجلائه؛ ذلك أنه أضحى مجالا من مجالات الأدب المقارن في صلاته الفنية مع مسرحيات أخرى، و''كونه تجاوز المشابهة السطحية في الموضوع إلى تلك الرابطة الفنية والجمالية'' [6].

ومن مهام الأدب المقارن الكشف عن تلك الصلات لإظهار التأثير والتأثر من جهة وأصالة الموقف الأدبي من جهة أخرى وفق منهج بحث أدبي خاص يسلكه الباحث المقارن.

2.أدب المواقف:

غدا للموقف أهمية كبرى في الجنس الأدبي حديثا ولم يعد للبطل ذلك، ''إذ أصبح الغرض كله منصبا على جلائه في نواحيه المختلفة، ومن وجهات نظر متغايرة، وفيه تجلى البعد النفسي والاجتماعي، وكلاهما يوحي بالمخرج الرشيد من الموقف بعد أن يبعث على التفكير العميق فيه'' [7].

لم يكترث أدب المواقف بالبطل حديثا إن كان شخصية رئيسية أو ثانوية وإنما اهتم بطبيعة الموقف الذي يمثله والبعد الذي يجلّيه نفسيا كان أم اجتماعيا في حلّة فنية ترسم بصمات المؤلف.

وحينما ارتبط الموقف الأدبي بالمسرح أشد ارتباط ''كان منه البسيط والإنساني، وحريات تختار نفسها في مواقف، وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيرا هو عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها في لحظة الاختيار عن قرار حر'' [8].

وأرقى المواقف الأدبية تأثيرا هو عندما تمثله شخصية ما في طريق تكوينها وتكون لها حرية الاختيار في ذلك حينها تتحمل تبعات ما اختارت مم يوحي بظهور قوى جديدة أو نشوب صراع يفتح آفاقا أخرى في سيرورة الموقف وتطوره.

وما سبق ذكره لا يعني أن المسرح تجريدي في طبيعته بهذه الحرية وإنما ''يحرص الكاتب على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف حتى يكتسب الموقف حيويته وعمقه في آن واحد، ومثال ذلك في الأدب العربي رواية الحرام ليوسف إدريس التي يصور من خلالها ظاهر الواقع، وعن طريق حدث عرضي في القرية إلى تصوير موقف أسري من جهة ثم اجتماعي اشتراكي من جهة أخرى'' [9].

صحيح أن الشخصية كيف ما كانت في عرض موقفها الأدبي لها الحرية في ذلك ولكن يجب مراعاة موقفها في علاقته مع الشخصيات الأخرى دون تجريده من حيويته المأخوذة من الواقع والمضاف عليها اللمسة الفنية التي تكسبه عمقا هو في حد ذاته الهدف المنشود للكاتب.

ثانيا: منهج البحث الأدبي في الموقف الأدبي عند غنيمي هلال–مصرع كليوباترة لأحمد شوقي (أنموذجا)–

يلتفت هذا العنصر إلى منهج البحث الأدبي الذي اعتمده غنيمي هلال في المواقف الأدبية من كتابه "في النقد المسرحي"، وهذا النوع من الدراسة استلزم علينا النظر في المصادر التي استند عليها أثناء قراءته لمسرحية "مصرع كليوباترة لأحمد شوقي انطلاقا من الموقف الأدبي الذي يمثل جانبا من الصلات الفنية في الآداب والعصور المختلفة، إلى جانب وصف وتحليل وتفسير مادتها مع استنباط أهم الأحكام والنتائج.

1.جمع المادة الأدبية:استفاد غنيمي هلال من مصادر متنوعة في تبيان الموقف الأدبي بين مسرحية كليوباترة شوقي و الموقف الأدبي في المسرحيات الغربية التي تأثر بها، والتي مزجت بين الثقافتين العربية والغربية، وذلك بحكم طبيعة الدراسة مشيرا إلى سبق الغرب في هذا الفن على غرار المسرح الفرنسي عند "اتيان جولدن "، والمسرح الانجليزي عند "ويليام شكسبير" ودريدن".

أ. **المصادر الأجنبية**: استثمر "غنيمي هلال هذا النوع من المصادر التي يؤكد عودته إليها في الجانب التاريخي والفني، موردا ذلك قائلا: 'وغير معقول أن يبدأ شوقي معالجة موضوعه معتمدا على المصادر التاريخية وحدها إذ لابد له من الرجوع إلى الموضوع في صورته الفنية كما أبدعتها قرائح الشعراء في الآداب الأخرى''[10].

ثم يغدو غنيمي هلال مستقرئا بعض النصوص من تلك المسرحيات نحو:''على لسان انطونيوس: ضاع كل شيء، خانتني هذه المصرية الدنيئة...' [11] (الفصل الرابع –المنظر الثاني عشر من مسرحية شكسبير)، ثم بعده على لسان قائد الأسطول فانتيديوس عندما وصف كليوباترة عنوانا لمصر قائلا:''أمة كل أفرادها خائنون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا...''[12].

وغير بعيد نجد وصف استهتار المرأة "كليوباترة في ملذاتها في النص المستقرئ من مسرحية "دي جيراردن" نحو: ''...لاهمّ لها سوى الحب، في حين جزاؤها العدل هو البغض، ولا تهيم بسوى لذائذ الجسد...''[13].

نظرة الغرب للشرق ونوع الصراع القائم بين الكتلتين انطلاقا من الموقف الأدبي لكتاب المسرحية- كليوباترة- على شقيها الغربي والعربي من بعده على أنها أنموذج العقلية الشرقية؛ هو من جعل غنيمي هلال يستغل هذه النصوص المستقرأة وغيرها من مصادرها ويكشف عن تلك التصورات.

ولم تتوقف الاستفادة هنا فحسب، وإنما تواصلت مع مسرحية شكسبير حينما تناول غنمي هلال تأثر شوقي وسلوكه مسلك الكلاسيكيين في تبرئة كليوباترة من الدنايا بغرض إظهار موقف النبل في موطن الضعف، ومن مسرحية "دريدن" نحو:''لقد حضرت بعد فوات الأوان! هذا الملعون ألساكس...'' [14](الفصل الخامس)، يصف فيه حال وصول كليوباترة عند أنطونيوس وهو ينتحر.

يضيف غنيمي هلال نصا آخر استثمره من مسرحية الشاعر الفرنسي "روبير جارنييه "يظهر من خلاله ذلك الحوار الذي دار بين الشخصيات في موقف توديع كليوباترة أولادها، وهو ينمّ عن الصراع النفسي، يورد ذلك قائلا: ''...وداعا...فتكاد نفسها تطير هلعا''[20](الفصل الخامس).

ومقابل هذه النصوص المستقرأة من مصادره نجد وصف غنيمي هلال لتلك المواقف الأدبية التي تأثر بها أحمد شوقي بالمسرحيات الفرنسية والانجليزية حاضرا، إضافة إلى المواقف الجزئية من قبيل النشيد ولحظة الوداع من مسرحية شكسبير التي تقدم لنا الدقة التاريخية وغيرها.

ب المصادر العربية: لم يعد غنيمي هلال في دراسته للموقف الأدبي في مسرحية "مصرع كليوباترة شوقي إلى المصادر الأجنبية بعدّها السباقة في ذلك، وإنّما استند على المصدر الرئيس للظاهرة الأدبية المدروسة في طرفها المتأثِر، ألا وهي المسرحية المذكورة أعلاه.

وقد لجأ غنيمي هلال إلى هذا المصدر يستنطق نصوصه انطلاقا من تلك المقاطع الشعرية التي حدد دراستها في كتابه "النقد المسرحي" بغية إظهار تأثر شوقي في كثير منها؛ نحو تلك التي استجلى من خلالها الوطنية المخلصة لكليوباترة شوقي والتي صيغت على لسانها نحو [15]:

كنت في مركبي وبين جنـــودي** أزن الحرب والأمور بفكري

قلت: روما تصدعت فترى شط** را من القوم في عداوة شطر

بطلاها تقاسما الفلك والجـــيـ ** ش وشبا الوغى ببحر وبر

وهذا الاستقراء من أجل شرح خطة كليوباترة الحربية، وإظهار موقف دفاعها عن كيانها تجاه الاتهامات الموجهة إليها في نتاج المسرحيات الغربية التي سبق وأن أشرنا إليها.

وكذلك تجلى اعتماده على هذا المصدر أثناء قراءته لموقف كليوباترة عند رؤيتها لأنطونيوس وهو ينتحر وإحساسها بالخبر الكاذب؛ والذي يبرز من خلاله تأثر شوقي بدريدن، نحو:

''-أنطونيو: كليوباترة.. عجب...أنت هنا؟ لم تموتي؟ هم، إذن قد كذبون

-كليوباترة: سيدي! روحي! حياتي! قيصري! أنت حي..''[16]

ولا شك أن هذه الجولة في كتب المسرحية الغربية الفرنسية والإنجليزية إلى جانب كتب المسرحية العربية مكنت غنيمي هلال من الوقوف على العديد من الجوانب من خلال ذلك الوصف التاريخي لأحداث المسرحيات وتبيان الموقف الأدبي الذي اختاره شوقي في مسرحيته انطلاقا من اطلاعه التاريخي من جهة، وإلى الوعي الجمالي والفني لتلك النقلة الشرقية الشوقية من جهة أخرى، دون أن ننسى تلك الأحكام المستنبطة والتي سنعرضها بعد قليل.

2.وصف وتحليل وتفسير المادة الأدبية للموقف الأدبي في مسرحية مصرع كليوباترة شوقي:

اعتمد غنيمي" في قراءته للموقف الأدبي بمسرحية "مصرع كليوباترة شوقي" على منهج بحث أدبي يتماشى والنتاج الأدبي المعاصر، بحيث درس المسرحية دراسة وصفية أولا على حسب موضوعها وبنائها ومصادرها من أجل الكشف عن الجانب الفني، مستفيدا بذلك من نظرية التلقي والنقد الثقافي، ولن يتأتى له هذا في نظره إلا بدعم المنهج الوصفي بالوعي التاريخي الجمالي؛ لينتهي به المطاف إلى الإلمام بالمقارنة نظرا وعملا، وقد صرح بهذا المنهج في مقدمة كتابه قائلا:'' إنما اتبعت أساسا يتألف من مجموعها المنهج الذي أراه وأدعو إليه...وهو المنهج الأوفق بنتاجنا الأدبي وبخاصة في أدبنا المعاصر، فرأيت أن عليّ أن أدرس المسرحيات دراسة وصفية أولا على حسب موضوعها وبنائها، ومصادرها، وما يتراءى وراء ذلك كله من الرؤية الفنية جملة وتفصيلا...ذلك أن أساس الدراسة الوصفية والتفسير والشرح...ونتيجة لأساس النقدي السابق يكون النقد تثقيفا...ولن يتوافر ذلك إلا بدعم المنهج الوصفي بالوعي التاريخي الجمالي...''[17].

انتهج غنيمي هلال في دراسته للموقف الأدبي بهذه المسرحية الدراسة الوصفية بالتفسير والشرح انطلاقا من تلك النصوص على اختلافها؛ نثرية وشعرية على ألسنة شخصياتها وأحداثها كذلك، وجاء منه وصف مسرحية كليوباترة شوقي ''بباكورة الأدب المسرحي في لغتنا''[18].

ومراد غنيمي هلال من هذا الوصف المستقرأ من المسرحيات المعنية بالدراسة نحو: مسرحية كليوباترة لشكسبير، والمسرحية نفسها لدريدن، وبعدهما لمدام دي جيراردن بيان تأثر شوقي في مسرحيته بمواقفهم الأدبية على تنوعها.

ولعل الوقوف على هذا المقطع الشعري من مسرحية كليوباترة شوقي:''كنت في مركبي وبين جنودي...'' [19] مكّن غنيمي هلال من تفسير تصوير شوقي الوطنية المخلصة لكليوباترة بدفاعه عنها وصد الاتهامات الباطلة التي كتبها عنها من تأثر بهم.

هذه الرؤية الوصفية بهذا التفسير أتاح لغنيمي هلال الوقوف على التصوير الفني الذي اتبعه أحمد شوقي لموقفه الأدبي، والذي خالف به موقف المسرحيين الغرب، وقد سمى غنيمي هذه النقلة الفنية بالتأثر العكسي في الأدب المقارن.

يستمر الوصف عند غنيمي هلال للموقف الأدبي الذي اتخذه أحمد شوقي في مسرحيته والمتمثل في تبرئة كليوباترة من الادعاء الباطل في نظره على أنها ذات أهواء جسدية في مسرحية مدام دي جيراردن بالفصل الخامس؛ وذلك من خلال هذا المقطع[27]:

يقولون أفنت العمر بالهوى*** بهيمية اللذات والشهوات

ولم يستتر وجدي من الروم فتنة** جنون العذارى فتنة الخفرات

ولكن عشقت العبقرية طفلة*** وفي الغفلات البله من سنواتي

كما مكنته الإحاطة بثقافة المتأثِر والمؤثر التي صاحبت الوصف والتحليل والشرح في كثير من المواضع من توجيه مسار تلك مواقف تلك المسرحيات التي ولّدت خلقا واعيا واستيعابا وقّرا لأحمد شوقي الدفاع عن موقفه الأدبي الجديد؛ وهو موقف يعضض فكرة الصراع القائمة بين الكتلتين الشرقية والغربية، وذلك عندما نظر الغرب إلى كليوباترة النموذج العقلي الشرقي واتخذوا منها موقفا أدبيا خاصا بهم.

وبالعودة إلى الدراسة الوصفية التحليلية والتفسيرية التي نهجها غنيمي هلال لهذا الموقف الأدبي، لا نملك إلا أن نقول إنها دُعِّمت بوعي تاريخي كشفت له موقفا أدبيا مخالفا للموقف الأدبي الذي تأثر به أحمد شوقي، وجعلته يعيد النظر في تقويم التراث تقويما جديدا يرتبط فيه الماضي القومي بالعالمي، وهذا هو الإبداع في حدّ ذاته.

3.استنباط الحقائق الكلية والأحكام: بعدما استوفت دراسة الموقف الأدبي بين مسرحية كليوباترة شوقي ومسرحية كليوباترة عند دريدن ونفسها عند شكسبير وغيرهما أسسها المتمثلة في جمع

المادة الخاصة بها، ثم وصفها وتحليلها وتفسيرها انطلاقا من أوّليات الدراسة المقارنة، انتهى غنيمي هلال إلى نتائج مثمرة نحو، التأثر العكسي [20] الذي أحدث صدى في هذا العمل الأدبي، وترتب عنه موقف الدفاع لدى شوقي بمسرحيته، وفي هذا الحكم بعد إنساني ارتبط بقيمة جمالية صيغت بقالب فني معاكس للمتأثر به عن طريق الإيحاء في نظره، ويظهر البعد نفسه في موقف توديع كليوباترة لأبنائها عند شوقي، والذي يراه أرقى فنيا [21] مقارنة مع من تأثر بهم.

أمّا بالنسبة للّغة فقد جعلها غنيمي هلال الجوهر الفني الثمين الذي رفع مكانة الموقف الأدبي العام والمواقف الجزئية الأخرى لمسرحية كليوباترة شوقي، وإن كان لا يرقى في نظره للغة مسرحية شكسبير وذلك نحو قوله:"...ولكن هذه الفكرة عابرة في مسرحية دريدن، لا أثر لها في الأحداث ولا في سياسة كليوباترة، وقد اعتقد شوقي أنه بإيراد هذه الفكرة على لسانها يستطيع أن يظهرها بمظهر الضحية بحبها في سبيل وطنها.." [22].

يؤكد قول غنيمي هلال دور الصياغة الفنية على لسان الشخصية في الكشف عن عبقريتها.

إن التذوّق الخاص لغنيمي هلال مكنه من استنتاج طبيعة المسلك الذي سلكه أحمد شوقي في موقفه بمسرحيته، وهو الاتجاه الكلاسيكي عندما حاول تبرئة كليوباترة من الدنايا وإظهارها في مظهر النبل منتهجا نهج شكسبير.

ثالثا: منهج البحث الأدبي في الموقف الأدبي عند عبد الحميد إبراهيم–جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور(أنموذجا):

يعالج هذا العنصر منهج البحث الأدبي الذي اعتمده عبد الحميد إبراهيم في الموقف الأدبي المتمثل في "جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور" من كتابه "الأدب المقارن من منظور الأدب العربي_مقدمة وتطبيق)"، وقد نهجنا نفس الطريق الذي سرنا عليه في الدراسة السابقة؛ للوقوف على المصادر التي استند عليها في متابعة رحلة الحلاج من التراث العربي إلى الفكر الأوروبي ثم عودته إلى الأدب العربي، إلى جانب الوصف والتحليل والتفسير لهذه المادة مع استنباط أهم أحكامها ونتائجها.

1.جمع المادة الأدبية: مزج عبد الحميد إبراهيم في الاستفادة من المصادر بين الثقافتين الغربية والعربية بحكم طبيعة الدراسة المذكورة أعلاه؛ والتي تكشف عن الصلات الفنية بين الطرفين المقارنين.

أ. **المصادر الأجنبية:** افتتح عبد الحميد إبراهيم في عرضه للموقف الأدبي المشترك بين الأديبين إلى ترجمة لهما، ثم ترجمة لبطلي المسرحيتين، فبالنسبة لعرض سيرة إليوت وما يتصل بأعمالها لم يحدد

المصادر التي استقى منها ذلك، والأمر كذلك بالنسبة لبطل مسرحيته "جريمة قتل في الكاتدرائية" توماس بيكيت، رغم أنه أشار إلى ضرورة معرفة سيرته في قوله:''تدور مسرحية إليوت حول شخصية توماس بيكيت التي ينبغي أن نعرف شيئا عن تاريخ حياتها'' [23].

ولم يكن غرض عبد الحميد من عرض هذه الترجمة عن حياة المؤلف وبطل المسرحية إلا لإجراء عملية الإسقاط على الأحداث والتقاء بعضهما البعض في كثير من النقاط.

يعتمد عبد الحميد إبراهيم كلّ الاعتماد على أهم مصدر في استقراء نصوصه الأدبية؛ وهو جريمة قتل في الكاتيدرائية(Murder in the Cathedral,london,faber et faber)، والذي ضم بين دفاته الأحداث التاريخية بشخصياتها، حيث يورد ذلك قائلا:'' **وقد إلتقط إليوت هذه الأحداث التاريخية لكي يقدم مسرحية بمناسبة أعياد كانتبري السنوية، وكانت من فصلين تتخلها عظة دينية...**'' [24].

ومن بين المقاطع التي استقرأها ما يلي [25]:

وماهي إلا هنيهة، حتى يحلق الصقر الجائع

ويرفرف ثم ينقض منتهزا فرصته، وسوف

تكون النهاية هينة، مباغتة، وكأنها منحة الإله

وقد استعان به في تفسير فكرة القدر المستوحاة من موقف استشهاد توماس بكيت، وفي موضع آخر أورد مقطعا بلغته الأجنبية الأصلية من المصدر نفسه؛ وذلك لمطابقته مع ترجمة صلاح عبد الصبور له من إظهار مدى التأثر بينه وبين إليوت، وذكر ذلك قائلا:''تبيّن نجاح المتأثر وتوفيقه رغم تباعد اللغتين، وذلك بحكم تفهم صلاح عبد الصبور لإليوت وإدراكه للغته ومراميه'' [26]

ويتضح مما سبق ذكره أن عبد الحميد إبراهيم اعتمد المصدر بلغته الأصلية من جهة، وبترجمته من قبل صلاح عبد الصبور من جهة ثانية.

وعند تناوله لفكرة شعاع من ضوء الشمس [27] (Ashaft of simligt) عند بحثه عن لغة مساوية لتجربة صغيرة يحس بها استقرأ مقطعا بلغته الأجنبية من مصدر آخر محيلا إليه؛ وهو(Twentieth Century interpretatio of Murther in the Cathedral the United State of America).

وحين ننظر إلى طريقة عبد الحميد إبراهيم في استقرائه للمقاطع من هذا المصدر نجده ينوع في ذلك؛ حيث يجمع مادته بقراءة لآراء ناقدين أجنبيين على غرار "باتريشيا "و"كارول سميث" [28]، وذلك في تأكيد قوة تلاؤم الشكل مع المضمون عند إليوت خاصة فيما يتعلق بالشعائر الدينية التي ارتبطت بموقف الاستشهاد عند بطل المسرحية "توماس بيكيت".

ويصاحب هذا الاستقراء الوصف لتلك المقاطع التي تكشف لنا عن أهم المواقف التي أبرزتها المسرحية.

كما أنه استفاد من كتب أجنبية ولكنها مترجمة، فبعد أن أوجز في سيرة صلاح عبد الصبور ومنجزاته انتقل إلى عرض الحياة التاريخية للحلاج في واقعها، وتسنى له ذلك من كتاب "أخبار الحلاج" لماسينيون وكراوس؛ والذي أحاط عبره شخصيته غير السوية ونعتها بالمريضة نفسيا وعصبيا، نحو:''ثم بكى حتى أخذ أهل السوق في البكاء، فلما بكوا عاد ضاحكا وكاد يقهقه، ثم أخذ في الصباح صيحات متواليات مزعجات...'' [29].

ويعتمد عبد الحميد إبراهيم على هذا المصدر في كثير من المواضع، ففي تفسير ظاهرة الموت عند الحلاج التي لم تكن بهدف قضية فكرية أو سياسية في نظره، إنما ترجع لنيل عطف العامة وخلود الذكر، والتي تظهر له من خلال استقراء لهذا النص:''وكيف أنت يا إبراهيم حين تراني، وقد صلبت وقتلت وأحرقت، وذلك أسعد يوم في أيام عمري جميعه'' [30].

وفي حديثه عن نوعي التصوف واختلافهما يستعين بـ:"التصوف الإسلامي" لنيكلسون [31]،حيث يبين من خلاله أن للتصوف ناحية سالبة ظهرت في القرن الثالث الهجري مع أبي زيد البسطامي الفاراسي، وأخرى موجبة مع أبي سعيد الخراز.

ب. المصادر العربية: انتهج عبد الحميد إبراهيم المنهج نفسه في استثمار المصادر العربية، ففي تفسيره لنوعي التصوف الإسلامي المستقرأين من الكتاب المترجم أعلاه استعان بكتاب "تفسير سورة النور لابن تيمية"،وكتاب" فضائح الباطنية"للغزالي، و"مدارج السالكين"لابن القيم، والذي ظهر موقفهم المعادي لما سبق ذكره في فكرة وحدة الوجود؛ حيث حكم عليهم بالقتل وتطهير الأرض منهم وأنهم كفار، وهذا النوع من التصوف هو وليد أفكار مسيحية [32].

أراد عبد الحميد إبراهيم من خلال هذا التناظر بين رأي قدماء الفكر الإسلامي في التصوف وانتقالها عند الغرب وبين الرأي فيها عند كل من ابن تيمية وابن القيم والغزالي إلى تفسير فكرة الاستشهاد عند بطلي المسرحيتين توماس بكيت والحلاج.

والحق نقول إن هذه النصوص المستقرأة من كتب التصوف إلا على هامش الدراسة الحقة في توضيح فكرة التصوف واختلاف الرؤى حولها.

ولما كانت الدراسة تخص حلاج صلاح عبد الصبور كان الاعتماد كله على المصدر الأساس "مأساة الحلاج" [33] عند المؤلف ذاته، وقد استثمر عبد الحميد إبراهيم نصوصه في الإلمام بحيثيات المسرحية من حيث فصليها اللّذين لخصهما في الكلمة للأول والموت للثاني.

2.وصف وتحليل وتفسير المادة الأدبية للموقف الأدبي "جريمة قتل بين إليوت وصلاح عبد الصبور":

أغوار هذه الظاهرة الأدبية الموسومة "جريمة قتل بين تئس إليوت وصلاح عبد الصبور"، والتعرف على حقيقتها بعد استقرائها من مصادرها على تنوعها، ثم تصنيفها ضمن أدب المواقف أو الموقف الأدبي تمَّ تحليلها وتفسيرها بعد وصف طبيعتها وتحديد خصائصها ونوعية العلاقات بين متغيراتها.

وعليه كان من العسير أن يهتدي عبد الحميد إبراهيم إلى تفسير الموقف الأدبي بين المسرحيتين لو لم يقم بالوصف الدقيق الذي اقتضاه التفسير بعد تشخيص البيانات.

ولا شك في أن وقوف عبد الحميد إبراهيم على وصف أحداث مسرحية جريمة قتل في الكاتيدرائية لإليوت، ومسرحية مأساة الحلاج لعبد الصبور قدم له مفاتيح عالم بطلي المسرحيتين فأهلاه لتفسير فكرة اعتناق الموت على سبيل الشهادة وهو الموقف الأدبي في حد ذاته.

ولو تتبعنا هذا الوصف في مسرحية جريمة قتل لإليوت سنجده جليا في وصف فصلي المسرحيتين وما تتخللهما من حوار على لسان الشخصيات، من الجوقة(الكورس)، وما تحمله من مأساة، ثم من تلك الشياطين الأربعة التي مثلت القوة المصارعة للبطل بكيت، وهي حياة الدعة والرفاهية أولا، والقوة ثانيا، والمنفعة المباشرة ثالثا، والرغبة في الاستشهاد والبحث عن الخلود رابعا، هذا في الفصل الأول، أما الثاني فتم اغتيال البطل بكيت [34].

ويفسر عبد الحميد إبراهيم فكرة الاستشهاد عند بكيت" من تلك الإرهاصات التي استقرأها من اعتراف إليوت نفسه في أكثر من مناسبة؛ من أن البطل الرئيس في المسرحية هو القدر استنادا إلى قول بكيت في المسرحية: ''...تكون النهاية هينة، مباغتة وكأنها منحة الإله'' [35].

ففي نظره على القارئ أن يقرأ المسرحية من زاوية تطابق شكلها مع موضوعها، الذي أظهر فنية ذلك المزج بين الكورس الإغريقي والتراجيديا الإغريقية إلى جانب العقائد فجسد كله صورة القدر.

وتفاعل عبد الحميد إبراهيم مع أحداث المسرحية بحيثياتها جعله يفسر حكم القدر إلى بحث إليوت عن اللغة المسأوية للتجربة الصغيرة التي تترجم إحساسه وتكسبه رهافة، وهذا ما أطلق عليه تعبير شعاع من ضوء الشمس، فغدا رمزا فنيا أمسك تلابيب المسرحية.

وذهب مذهب النقاد في تفسير موقف الاستشهاد بهذه المسرحية في منحاها المسيحي القديم، لكنه رفض ما ذهب إليه غيرهم وجعل تفسيرهم تعسفيا خاصة ما ورد عن ماكوبي [36].

ولعلنا نعثر على ما ينطوي تحت قوة الشيطان الرابع الذي يتدخل في موقف سخرية المعلم توماس من العجائز حين يقول:''أنا أستطيع أن أقدم ما ترغب فيه وأسألك ما الذي يجب أن تعطيه'' [37]، والتي يفسرها عبد الحميد إبراهيم التحدث بلغة مفيستوفوليس أمام "فاوست"، هذه القوة التي أضفت مسحة الرعب والغراء في آن واحد في الموقف الأدبي، حيث أظهرت نقلة فنية ميزت إليوت عن غيره من المسرحيين في نظره، و بالعودة إلى تفسير يأس الجوقة مع يأس البطل"بكيت" ثم حتمية القدر كله أثار الرحمة وكون حقيقة الموقف الأدبي.

ويبدو تفسير عبد الحميد إبراهيم لفكرة الاستشهاد المسيحي-في المنطلق والهدف-ترجمة لحقيقة الإنسان وطبيعته ضمن قالب فني.

هذا عن إليوت في موقفه الأدبي بمسرحيته، أما عن صلاح عبد الصبور في موقف الحلاج؛ فقد فسر سعيه إلى الموت رغبة في نيل عطف العامة وخلود الذكر، وإثارة العامة انطلاقا من رأي القدماء في الحلاج [47].

لم يكن اختيار صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج بطلا لمسرحيته عبثا وإنما راجع ذلك لالتقائه مع بكيت بطل مسرحية إليوت في كثير من النقاط؛ والتي يفسرها عبد الحميد إبراهيم انطلاقا من تصريح عبد الصبور لمقال ماسينيون الذي تحدث عن المنحنى الشخصي في حياة الحلاج، إضافة إلى حديث

الإعجاب بمسرحية مسافر ليل، التي تُظهر الجوانب الفنية على غرار الإيقاعات الفنية وجلاء الشخصيات، والشاعرية التي انتقلت إلى عمله الفني [38].

ومما سبق ذكره يتضح تفسير عبد الحميد إبراهيم لهذه النقلة الفنية التي تنم على تشابه الموقفين الأدبين بين إليوت وعبد الصبور.

ولعل تشابه الحلاج مع المسيح وتجريده من الصوفية السلبية ومنحه صوفية إيجابية تقترب من صوفية أهل الإسلام إنما يفسرها عبد الحميد إبراهيم بشخصية "بكيت" التي صورها إليوت وأعطى للقدرية المسيحية مفهوما إيجابيا تقوم على حب الله والاستشهاد من أجله، والتي استوحاها منه صلاح عبد الصبور [39].

كما أنه أرجعها إلى تأثيرات معاصرة من قبيل العبثية التي أبعدت الحلاج عن واقعه التاريخي، ومثله عند إليوت في الجوقة التي ظللت المسرحية بنوع من القدرية.

3.استنباط الحقائق الكلية للمادة الأدبية للموقف الأدبي "جريمة قتل بين إليوت وصلاح عبد الصبور":

رافق الاستنباط الاستقراء في مسيرته عند عبد الحميد إبراهيم خلال تحديده الصفات والخصائص للموقف الأدبي "جريمة قتل "بين إليوت وصلاح عبد الصبور في عملهما، وقد تعامل مع النصوص المستقرأة من المسرحيتين، حيث نجده يستنبط فكرة القدر على أنها البطل الرئيس في جريمة قتل في الكاتدرائية، وذلك من خلال ما جاء على لسان "بكيت" من جهة، واستنادا على رأي القدماء في قوله: ''...وهو ما كان يسميه القدماء القدر، وهي الكلمة التي أكسبتها رهافة وقلت أهميتها في العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية'' [40].

يرى عبد الحميد إبراهيم القدر حكما فنيا يكسب الأعمال الأدبية رهافة، إلا أنه قد غيّب حديثا نظرا للضغوط النفسية والاقتصادية، وقد نرجعه للمعتقد الذي انطلق منه إليوت في موقفه الأدبي هذا، وفكرة القدر لا ننفي أنها تشكل إحدى القوى المكونة للموقف الأدبي والتي اختلف فيها إليوت عما كان عليه المسرح الإغريقي قديما.

أما عن فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحي القديم انفرد عبد الحميد إبراهيم برأيه فيها ولم يقتنع بها، حيث بدا له الحكم تعسفيا معتمدا في ذلك على طريقة عرض الإيقاع البطيء الذي صاحب مقاطع المسرحية، والخطبة الطويلة، فرآهما غير مناسبين، فحكم سخرية الشيطان الرابع–وهو أحد القوى الأربعة

المكونة للموقف الأدبي-بكونها سخرية من نوع خاص أودت به إلى أن إليوت ركز على أن الشيطان خادم للرب [41]، وهي فكرة يهودية أكثر منها مسيحية.

ولو وقفنا عند هذه الحقيقة التي استنبطها عبد الحميد إبراهيم لوجدناها فنية في جوهرها؛ حيث تمكن صاحب المسرحية من التأثير في النفس بإيقاظ إدراكه الحسي إلى استنتاج أن الرسالة التي أراد أن يبلغها الشيطان الرابع عن طريق الإغراء إنما لإيقاظ المعرفة في الإنسان ووعيه.

هكذا كان ديدن عبد الحميد إبراهيم في استقصائه للأحكام على تنوعها فنية صبغت إما بطابع ديني، نحو رؤيته لتلك الموعظة الدينية التي وردت على لسان بكيت"، والتي عكست عقيدة إليوت في حقيقة الأمر، وبطابع تاريخي عند اختياره لهذه الشخصية من دون غيرها [42].

ويبدو أن هذا الحكم جعله يتساءل عن سبب اختيار عبد الصبور للحلاج؛ أكان مقصودا حتى يعكس فلسفة التراث الإسلامي وموقفه منه أم كان غير ذلك، فراح يعقد مقارنة بين الموقفين الأدبين الذين سبقت الإشارة إليهما بعدما انفتح فكر صلاح عبد الصبور على فكر إليوت؛ حينها التقيا في فكرة الاستشهاد رغم اختلاف حقيقتهما التاريخية، حيث يورد ذلك قائلا: ''التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح...ومن ثمّ جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية'' [43].

ولم يقف التأثير هنا بل تجاوز ذلك إلى تأثيرات معاصرة نحو الجانب العبثي أو الجانب الفاوستي؛ الذي يقوم على الحيرة وفقدان اليقين [44].

وما كان لعبد الحميد إبراهيم أن يستنبط ذلك لولا اطلاعه على خصائص العبثية، إلا أنه يشكك في مصدرها التاريخي؛ لأن غربة الحلاج في المسرحية هي غربة قلقة [45] تحمل طابع الحضارة الأوروبية في نظره، ودليله في هذا استقراء تصريحات عبد الصبور.

تمسك عبد الحميد إبراهيم في استنباطه للحقائق الكلية للموقف الأدبي "جريمة قتل" بنزعته الفنية التي كانت جلية في غالبيتها، إضافة إلى الجانب الاجتماعي والتاريخي.

رابعا: الموازنة بين منهج البحث الأدبي في الموقف الأدبي عند محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم:

ومما لا يخفى على أحد أن حديثنا عن الموازنة هو حديث عن ظاهرة نقدية ضاربة في أصولها العربية لقضايا النقد، لا سيما بالعصر العباسي؛ العصر الذي عُرف بخصوبة فكره وعلومه وثقافاته، ولعل

أول من رسم طريقها هو "ابن سلام الجمحي في طبقاته، و"ابن قتيبة" في الشعر والشعراء من بعد، ثم انتهت إلى موازنة منهجية شاملة لم يعرفها تاريخ النقد العربي من قبل؛ هي الموازنة بين الطائيين للآمدي؛ حيث عبر عنها إحسان عباس بقله: ''الموازنة وثبة في تاريخ النقد العربي بما اجتمع له من خصائص لا بما حققه من نتائج''[46].

ومن خصائص هذه الوثبة أخذت دراستنا قسطا، وطبقته على منهج البحث الأدبي في المواقف الأدبية بين محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم في الدرس العربي المقارن.

ويصب منهج جمع المادة الأدبية للموقفين الأدبين بدراستهما عند كل منهما أثناء المزج بين المصادر الأجنبية والمصادر العربية في صمام المثاقفة؛ والتي تتضمن معنى المشاركة والتبادل، والتفاعل القائم على العطاء والأخذ، ومنه الكشف عن الصلات الفنية بين أطراف المقارنة.

وطريقة استقرائهما للنصوص الأدبية من مصادرها أثبتت السبق في خلق الموقف الأدبي للطرف المؤثر؛ فما ساقه أحمد شوقي بمسرحية "مصرع كليوباترة" سبقه أوروبيون، أمثال شكسبير ودريدن وغيرهما، وكذا "جريمة قتل" التي وُسمت عند صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج" سبقه "تئس إليوت".

ويبدو موقفهما واضحا من خلال هذا الاستقراء؛ وهو موقف المثاقفة الواعية الفاعلة من(الآخر)، والذي يؤكد حرصهما على ايراد الحقيقة العلمية من مصادرها الأجنبية الأصلية، والموقف من (الأنا) وهي الثقافة العربية من مصادرها العربية.

كما توضح لنا عدتهما في البحث أثناء هذا الاستقراء على منهجهما التاريخي المتبع؛ حيث أخذ حظا وافرا من دراستهما الوصفية، فرغم إشارة عبد الحميد إبراهيم إلى جفاف هذا المنهج في مقدمة كتابه إلا أنه لم ينج من جلائه لاسيما في ترجمة سيرة مؤلفي المسرحيتين، تئس إليوت وصلاح عبد الصبور، وبطلي مسرحيتهما توماس بيكيت والحلاج.

ونحن حينما نمعن النظر في منهج استقرائهما نلمس موقفا أصيلا منهما في باب العلم، ونبيلا في باب الخلق، وجميلا في باب الذوق لعدم إهمالهما جهود وتجارب السابقين في الموقف الأدبي المدروس.

ولم يختلف غنيمي هلال في منهج وصفه وتحليله، وكذا تفسيره لمادة الموقف الأدبي في دراسته عن منهج الوصف والتحليل والتفسير عند عبد الحميد إبراهيم في دراسته كذلك؛ حيث مرّ كل منهما بتلك الإجراءات المذكورة، إلا أننا نجد تطبيق إجراءات الوصف تتفاوت في عمقها عند عبد الحميد إبراهيم عنها

عند غنيمي هلال كما وكيفا، إذ يقدم الأول وصفا لعوامل وأسباب الظاهرة بين صلاح عبد الصبور وتئس إليوت نحو نقاط تشابههما سواء في الحياة الشخصية، أو الحياة الأدبية، ثم وصف شخصيات المسرحيتين.

أما محمد غنيمي هلال اكتفى بالوصف الذي يخدم الموقف الأدبي دون التعمق الدقيق في خصائص الشخصيات وطبيعتها.

كما ونلاحظ من خلال دراستنا هذه اتفاقهما على تفسير هذه المثاقفة والتبادل القائم على انتقال الموقف الأدبي من البيئة الغربية إلى البيئة العربية بالصراع الحضاري، والذي دلّ في نظرهما على درجة الوعي ونضجه من جهة، وإنصاف التراث العربي من جهة أخرى.

وعند الحديث عن إنصاف التراث العربي في خضم فكرة الصراع الحضاري يتراءى لنا احترامهما له في غير تقديس، والدفاع عنه في غير تعصب، وهي معاملة تشعرهما بالانتماء إلى أمتهما انتصارا لها وافتخارا بمآثرها، وقد يبدو لنا ذلك في موقف الدفاع الذي ساقه أحمد شوقي بمسرحيته عن الذهنية العربية، ووطنيتها –في نظر غنيمي هلال–وإظهار أصالة التصوف الإسلامي الايجابي في التراث العربي عند صلاح عبد الصبور في نظر عبد الحميد إبراهيم.

وعلى هذا النحو من التفسير تميز عبد الحميد إبراهيم عن غنيمي هلال مقدما لنا حقيقة هذا التأثر في الموقف الأدبي حالة عجزه وقصوره نحو قوله: 'وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية، فراح يلتمس المعاذير...'' [47]،وهو في نظره تبرير غير كاف لدوره الاجتماعي، ثم أشار إلى الجانب العبثي أو الفاوستي الذي يقوم على الحيرة والفقدان تفسيرا لقلق الحلاج.

ولا يخل هذا النحو في التفسير عند غنيمي هلال بالمقابل، ومثله في لغة أحمد شوقي، ولكنه قليل موازاة مع عبد الحميد إبراهيم، ونحن لا نسيء بهذا الطرح إليه على أنه قصور منه، بل هو تمكن وثقة تميز بها هذا من جهة، ولا نسيء إلى عبد الحميد إبراهيم بالتحامل على التراث العربي وأصالته لكثرة هذه التفسيرات، وإنما حقيقة علمية صبغت بطابع الأدب الأوروبي.

وفي الحديث عن منهج الاستنباط والاستنتاج يحضرنا قول السيد قطب في وظيفة النقد الأدبي وغايته''والتي تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمته التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط، وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك'' [48].

هذا ونجد لهذا التحديد الدقيق والوافي للنقد الأدبي حضورا في النتائج والأحكام المستنبطة من قبل محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم بعملهما، فمن حيث تقويم مادة الموقف الأدبي نجدهما قد أصدرا أحكاما فنية على غرار التأثر العكسي الذي ارتبط بالقيمة الجمالية، والجوهر الفني الذي مثلته لغة المسرح العربي–في نظر غنيمي هلال– دون إغفال الموسيقى المرافقة لمقاطع المسرحية بإيقاعها البطيء، والذي ينمّ عن نبرة الحزن المناسبة لطبيعة الموقف الأدبي(جريمة قتل) في نظر عبد الحميد إبراهيم، وطغيان الطابع الديني الذي يكشف حقيقة فلسفة التراث الإسلامي، إلى جانب العبثية الأجنبية بنقلتها الفنية إلى البيئة العربية من وجهة نظره.

وقد رافق هذه الأحكام الفنية تحديد الخصائص الشعورية والتعبيرية للموقف الأدبي من خلال هذه الدراسة المقارنة.

وبالعودة إلى هذه الدراسة نلاحظ أن كلا منهما قد قاس مدى تأثر عمله الأدبي بالمحيط الخارجي ثم تأثيره فيه، وهذا عكس سمات مؤلفي المسرحية؛ مم يؤكد حجم الاستفادة من نظرية التلقي والاعتماد عليها في إصدار الأحكام الفنية، وقد أشار إليها غنيمي هلال في مقدمة كتابه موضحا منهجه، وملما بأوليات الدراسة المقارنة، فالموقف الأدبي انجلى من خلالها ببيئته الأصلية الغربية ثم تلقيه وانتقاله إلى البيئة العربية في صورة إبداعية خلقها صاحباها محملة بطابع الحضارة العربية.

بينما نجد لعبد الحميد إبراهيم تطبيقا لهذه النظرية بطريقة مغايرة لطريقة غنيمي هلال، ودون الإشارة إليها بشكل صريح، فهو إلمام بها من نوع آخر؛ فنحن عندما نمعن النظر في قوله:'' وهو في الفصل الرابع يتابع رحلة الحلاج من التراث العربي إلى الفكر الأوروبي ثم عودته إلى الأدب العربي محملا برؤية غربية وغربية...''[49]، إنما محاولة إثبات أصالة العمل الأدبي وفنيته في بيئته العربية بزمانه ومكانه، ثم تلقيه من قبل الآخر، ثم عودته إلى البيئة الأصل بطابع فني غربي وغريب في آن واحد، مم يدل على نفوره من هذا الجديد الغريب الذي يتنافى مع خصائص التراث العربي.

وحريّ بنا أن نشير إلى طبيعة أحكامهما التي لم تكن مجرد أحكام انطباعية لا دليل لها، بل كانت مؤيدة بتعليلات مقنعة وتحليلات بارعة تدل على علوّ كعبهما في النقد المقارن لا سيما غنيمي هلال وكذا عبد الحميد إبراهيم.

الخاتمة:

اجتهدنا في هذا البحث في أن نقدم للقارئ العربي قامتين من قامات الأدب المقارن العربي، وأنموذجين فكريين عربيين للمثاقفة الواعية، من اقتدى بهما من بعدهما، وكان السبيل إلى ذلك الدراسة التحليلية لمنهج البحث الأدبي في الموقف الأدبي عند محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم، ثم الموازنة بين منهجيهما، وقد خلص البحث في هذه الدراسة إلى نتائج أهمها:

1.الموقف الأدبي يستوحي مادته من الحياة أو الواقع ثم يأخذه الأديب فيكسبه الجمالية الفنية في الجنس الأدبي بخلقه الفني.

2.احتضنت المسرحية الموقف الأدبي وربته في كيانها بعدها الوسط الاجتماعي الذي وفر لعناصره المكونة له الجو الملائم لتبادل العلاقات وترابطها ونشوب صراعها.

3.قدم كل من غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم صورة مشرقة للمفكر الواعي والناقد في الدرس المقارن العربي بما أظهراه من قوة الشخصية النقدية ثقة في الذات، وتقديرا للذات القومية العربية، والموضوعية العلمية.

4.أظهر منهج البحث الأدبي عند كل من محمد غنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم للموقف الأدبي في حقل الدراسات المقارنة فكرة الصراع الحضاري التي أكسبت التراث العربي أصالته من جهة، ومناعته ودرجة وعيه من جهة أخرى.

5.المرجعية المزدوجة المعتمدة لغنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم تنم على ضرورة المثاقفة المتضمنة لروح التبادل القائم على الأخذ والعطاء بصورة إيجابية.

6.سعى منهج البحث الأدبي في الموقف الأدبي لغنيمي هلال وعبد الحميد إبراهيم إلى إظهار نفائس التراث العرب وإقباله على مواكبة المناهج الغربية الحديثة بخصائصه الفنية العربية.

ولعل أهم ما نختم به هذا الطرح هو أننا بحاجة إلى التعامل بوضوح ودقة مع منهج البحث الأدبي للدرس المقارن العربي محاولة تأصيله، وتحديد الهدف العميق لعمق تراثنا الأدبي العربي وأصالته الفكرية، مع مسايرته للتيار الجديد.

والحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.[50]

هوامش:

[1] - لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، مج6، دار صادر بيروت،ص 360-361.

[2] - المواقف الأدبية، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص16.

[3] - المصدر نفسه، ص17.

[4] - المصدر نفسه، ص23.

[5] - دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص35.

[6] - الأدب المقارن، أحمد الطاهر المكي، ص345.

[7] - المواقف الأدبية، ص 72.

[8] - المصدر نفسه، ص75.

[9] - المصدر نفسه، ص77.

[10] - في النقد المسرحي، غنيمي هلال،دار النهضة، مصر، ص10.

[11] - المصدر نفسه، ص11.

[12] - المصدر نفسه، ص11.

[13] - المصدر نفسه، ص11.

[14] - المصدر نفسه، ص 14.

[15] - المصدر نفسه، ص15.

[16] - المصدر نفسه، ص12.

[17] - المصدر نفسه، ص12.

[18] - المصدر نفسه، ص13.

[19] - المصدر نفسه، ص16 و18.

[20] - المصدر نفسه، ص12.

[21] - المصدر نفسه، ص15.

[22] - المصدر نفسه، ص13.

[23] - الأدب المقارن من منظور الأدب العربي(مقدمة وتطبيق)،عبد الحميد إبراهيم، دار الشروق،ط1، 1994، ص196.

[24] - المصدر نفسه، ص 197.

[25] - المصدر نفسه، ص 197.

[26] - المصدر نفسه،ص 199.

[27] - المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[28] - المصدر نفسه، ص 201-203.

[29] - المصدر نفسه،ص 203،نقلا عن أخبار الحلاج،ص 54.

[30] - المصدر نفسه،ص 203،

[31] - المصدر نفسه،ص 203،

[32] - المصدر نفسه والصفحة

[33] - المصدر نفسه، ص 205.

[34] - المصدر نفسه، مقدمة الكتاب.

[35] - المصدر نفسه، ص 197.

[36] - المصدر نفسه، ص 198.

[37] - المصدر نفسه، ص 200.

[38] - المصدر نفسه والصفحة.

[39] - المصدر نفسه والصفحة

[40] - المصدر نفسه، ص209.

[41] - المصدر نفسه والصفحة.

[42] - المصدر نفسه، ص206.

[43] - المصدر نفسه، ص211.

[44] - المصدر نفسه، ص213.

[45] - المصدر نفسه، ص214.

[46] - المصدر نفسه، ص214.

[47] - المصدر نفسه، ص214.

[48] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، أحسان عباس، دار الشروق، 1993، ص125/النقد المنهجي، محمد منذور، نهضة مصر، 1994، ص 323.

[49] - الأدب المقارن من منظور الأدب العربي، ص209.

[50] - النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، ط9، 2006، ص7.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 226 - 238 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

البعد السيكولوجي في الخطاب الأدبي الساخر

The Psychological Dimension of Satirical Literary Discourse.

د. قردان الميلود[1] / pr.kardain miloud[1] *
د. فتوح محمود[2] / pr.fettouh mahmoud[2]
جامعة أحمد بن يحيي الونشريسي تيسمسيلت (الجزائر)،
University of Tissemsilt (Algeria)
mouloudradwane@hotmail.com[1] mahmoud.fettouh@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/07/21	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يعرّف برغسون السّخرية في كتابه " الضحك" بقوله:"الإنسان حيوان ساخر"، لأن السّخرية جماع النطق والضّحك والعقل، ولأنّ فضاء السّخرية واسع ومتنوّع، فهي تولد في البيوت العادية عند الشّحّاذين والفقراء، كما تولد في القصور الفخمة بين الكبراء والأمراء، مثلما تشبّ في الشّوارع وأماكن العمل وفي المجالس العامّة والخاصّة، فهي مرآة للواقع لا تجمّل ولا تجامل، تظهر الحياة كما هي، دون مساحيق وجه ولا أحمر شفاه. لا شكّ أن للسّاخر أسبابا ودوافع تجعله يقدم على إشهار سيف السّخرية في وجه الآخرين، وتختلف هذه الأسباب والدّوافع باختلاف الشّخص السّاخر، ونفسيته والعوامل الاجتماعية المحيطة به، وهي في الحقيقة تخفي منطقة ظل في نفسية الإنسان الساخر، يصطلح عليه بالجانب السيكولوجي للخطاب الساخر.

الكلمات المفتاح : السخرية، الخطاب الأدبي، السيكولوجيا، الضحك، النقد.

Abstract :

In his book "Laughter",Bergson defines satire by saying: "Man is a cynical animal". And because the space of irony is wide and diverse, so it is born in ordinary homes among the beggars and the poor, and in the lavish palaces between the great and the princes,as it appears in the streets, workplaces, and public and private assemblies, so it is a mirror of reality that does not beautify or compliment, it showslife as it is, with no makeup and no lipstick, and Undoubtedly, the satirist has reasons and motives that make him use the sword of satire in the face of others, These reasons and motives differ according to the sarcastic person, his psyche, and the social factors surrounding him, and in fact they hide a psychological shadow area in the first place, or termed as the psychological aspect of sarcastic discourse.

Keywords: satire, literary discourse, psychology, laughter, criticism.

* د. قردان الميلود: mouloudradwane@hotmail.com

مقدمة:

مما لا شكّ أن للسّاخر أسبابا ودوافع تجعله يقدم على إشهار سيف السّخرية في وجه الآخرين، وتختلف هذه الأسباب والدّوافع باختلاف الشّخص السّاخر ونفسيته والعوامل الاجتماعية المحيطة به.

من أجل هذا نحاول في هذه الورقة البحثية الإجابة على جملة من الأسئلة أهمها: هل يمكن اعتبار الخطاب الساخر يعكس نفسية مريضة غير سوية ؟ وما هي الأسباب السيكولوجية الكامنة وراء ذلك ؟ أليس المجتمع هو من أنتج هذا الخطاب الساخر عن طريق ثقافة الإقصاء وتهميش الإنسان ؟ ألا يمكن اعتبار الخطاب الساخر وسيلة دفاعية في معركة الحياة ؟

قبل الإجابة على هذه الأسئلة ارتأينا أنه من الضروري –منهجيا– الإشارة إلى بعض المفاهيم التي تتعلق بموضوع السخرية من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية.

أولا: السخرية الدلالة والمفهوم:

أ/ لغة:

لو فتّشنا عن مدلول السّخرية في المعاجم اللغوية، لوجدناها تدلّ على معان متقاربة، تدور في مجملها حول معنى الاستهزاء، والضّحك، والتّهكّم، والتّندّر، والتّذليل والطاعة والانصياع.

فقد جاءت مادّة (سخر) في معجم العين دالّة على الاستهزاء والضّحك، فقولك:" سَخِر منه وبه. أي استهزأ، والسّخرية مصدر في المعنيين جميعا، وهو السُّخريّ أيضا، ويكون نعتا كقولك: هم لك سِخْريٌّ وسُخريَّة، مذكّر ومؤنث (من ذكّر قال: سُخريٌّ، ومن أنّث قال: سخريّة) والسُّخرةُ: الضّحكة"[1].

وجاء في أساس البلاغة للزّمخشري "سَخِر، فلانٌ سخرةٌ وسُخَرَة: يضحك منه الناس ويضحك منهم، وسَخِرت منه واستسخرت، واتخذوه سُخريّا، وهو مسخرة من المساخر. وتقول: ربّ مساخر يعدُّها الناس مفاخر. وسخّرَه الله لك، وهؤلاء سُخرَةٌ للسّلطان يتسخّرهم: يستعملهم بغير أجر"[2]، ونجد صاحب اللّسان في مادة (سخر) يقول:"سَخِر منه و به سَخْرا، وسَخَرا ومَسْخَرا وسُخْرا بالضم، وسُخْرة و سِخْريّا وسُخْريّا وسُخْريّة: هزئ به، ويروى بيت أعشى باهلة على وجهين.

إنّي أتتني لسانٌ، لا أُسرُّ بها من عَلْوَ، لا عجب منها ولا سُخرُ.

ويروى: ولا سَخَرُ، قال ذلك لما بلغه خبر مقتل أخيه المنتشر.

وقال الأخفش: سخرت منه وسخرت به، وضحكت منه، وضحكت به، وهزئت منه وهزئت به،كل يقال، والاسم السّخرية والسُّخريّ والسَّخريّ.

وقوله تعالى:﴿ وَإِذَا رَأَوْا آيَةً يَسْتَسْخِرُونَ﴾[3]، أي يسخرون ويستهزئون، كما تقول عجب، وتعجب واستعجب بمعنى واحد.

والسُّخرة الضّحكة، ورجل سُخرَة: يسخر بالناس. وسَخَّره تسخيرا:كلّفه عملا بلا أجرة، وكذلك تسخّره . وسخّره يسخّره سِخريا وسُخريا، وسخّره: كلّفه ما لا يريد وقهره. وكل مقهور مُدبَّر لا يملك لنفسه ما يخلّصه من القهر، فذلك مسخّر. وتسخّرت دابّة لفلان أي ركبتها بغير أجر"[4].

أمّا صاحب القاموس المحيط فلم يختلف كثيرا عن صاحب اللسان في مفهوم السّخرية، وهذا ما نقف عليه في هذه المادة، يقول"سخر منه ربه، كفرح، سخرا وسخرا وسخرة ومسخرا وسخرا وسخرا: هزئ كاستسخر.

والاسم السّخرية والسِّخري، ويكسر، وسَخَرَه كمنعه، سِخريا، بالكسر ويضم: كلفه ما لا يريد، وقهره، وهو سخرة لي وسُخريّ وسِخريّ، ورجل سُخَرَة، ك: هُمَزَة: يسخر من الناس.﴿ وَيَصْنَعُ ٱلْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِۦ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ٣٨﴾[5]، أي: إن تستجهلونا فإنّا نستجهلكم، كما تستجهلونا. وسخّره تسخيرا: كلّفه عملا بلا أجرة،كتسخّره[6].

وقد تكون بمعنى الطّاعة والانصياع:"سَخَرت السّفينة تَسْخَرُ سَخْرا، أطاعت وطابت لها الريح والمسير، فهي ساخرة، جمع: سواخر"[7].

وتكاد تتّفق المعاجم اللّغوية على معان متقاربة لكلمة "السّخرية" فهي تدور في مجملها حول الاستهزاء والتّهكّم والتّحقير والضّحك.

ب/:اصطلاحا.

من الصّعب إيجاد تعريف جامع مانع للسّخرية، فهي ظاهرة اجتماعية وبلاغية ونفسية، لأنها ترتبط في الحس المشترك بالاستهزاء والتّهكّم، وقول شيء والمراد خلافه، حيث يكون المنطوق بخلاف المفهوم، فهي فعل قائم على قلب المعاني.

وتفيد السّخرية- اصطلاحا- نسبة عيب إلى شخص، أو تفخيم عيب في شخص بغرض التهذيب و الإصلاح، ليبرأ منه، أو من بعضه، أو ليخافه إن لم يكن فيه، ولهذا فهي - فضلا عن كونها أداة للتسلية فهي وسيلة لخدمة الفرد والمجتمع، لما فيها من تهذيب وتقويم وإصلاح وتطهير، لأنها تتضمن نوعا من الزّجر أو الرّدع. إلاّ أنها أقل منه وقعا، ومع هذا فهي" تحبّب إلينا الحياة لأنها تكسوها بثوب

قشيب، وتزود النفوس والعقول والأذواق بثقافة وافرة صادرة عن عقل واع دقيق"[8]، أو هي قول شيء بقصد الإفصاح عن معنى آخر.

وهناك من عرّف السّخرية بأنها "الدّعوة إلى الثورة من غير هتافات عدائية، ومن غير تنظيمات يدان أصحابها، فكأنها تهيئ النفوس للثورة على الظلم وعلى الانحراف، وتفتح العيون على النقائص التي يحاول أصحابها أن يبعدوها عن مواطن الضوء"[9].

أمّا الأديب عبّاس محمود العقاد، فقد أشار للدور الكبير الذي تؤدّيه السّخرية في تثقيف النفوس، وعدّها من العبقريات التي تكسو الحياة رونقا وجمالا بقوله:"إنها عبقرية لا تقلّ في اقتدارها على تجميل الحياة وتثقيف النفوس"[10].

كما يمكن تعريف السّخرية على أنها "النقد الضاحك أو التجريح الهازئ"[11]، أمّا هنري برغسون فيرى أن السّخرية هي جماع العقل والنطق والضّحك بقوله:"الإنسان حيوان ساخر، لأن السّخرية جماع النطق والضّحك والعقل"[12].

ثانيا: أسباب ودوافع السّخرية.

إنّ فضاء السّخرية فضاء واسع ومتنوّع، فهي تولد في البيوت العادية عند الشّحّاذين والفقراء، كما تولد في القصور الفخمة بين الكبراء والأمراء، مثلما تشبّ في الشّوارع وأماكن العمل وفي المجالس العامّة والخاصّة، فهي مرآة للواقع لا تجمّل ولا تجامل، تظهر الحياة كما هي، دون مساحيق وجه ولا أحمر شفاه.

ليس هناك تاريخ أو شهادة ميلاد للسّخرية، فعندما ارتفع السوط الأول في وجه الإنسان (السوط السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو الديني)، وُلدت السّخرية ووُلدت المقاومة بالضّحك. والسّخرية مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية فهي لا تقال للإضحاك فقط، وإنما للتّلميح إلى مكبوتات وسلبيات لا يستطيع السّاخر الإفصاح عنها بشكل مباشر، فهي بمثابة الكابح الاجتماعي، تردّ الذي أُخرج بغفلته، أو لِعيب من عيوبه إلى أحضان المجتمع، فهي نوع من التأديب، ذلك أننا لما نسخر من إنسان ما، فكأنما ننزله من مرتبته ونخرجه من دائرتنا، لذلك يحاول أن يرتفع و يستردّ مكانته الاجتماعية، فيبادر إلى إصلاح العيب الذي فيه. فتصبح السّخرية بذلك سلاحا ماضيا، تفتك بالخصوم، وتحطّ من شأنهم وتخفض من قدرهم، ولو كانوا في المراتب العليا.

فالسّخرية من أعرق أسلحة البشر وألطفها، فهي سلاح الضعيف ضد القوي، وسلاح الفقير على الغني الجشع، وسلاح المظلوم على الظالم، فهي سلاح ذاتي يستخدمه الفرد للدفاع عن جبهته

الداخلية. وإن كانت السّخرية في ظاهرها مضحكة؛ فهي تخفي أنهارا من الدموع، وجبالا من الهموم، فالضّحك الذي تخلّفه في نفس المتلقي، هو في الواقع بكاء نابع من نفس السّاخر. وإذا:" دلّت الفكاهة في بعض الأحيان على جذل، و ابتهاج، ونجاح، أو انتصار، فهي في بعض الأحيان الأخرى تنمّ على ألم دفين، وتشفّ عن كرب خفي، ويريد من يلجأ إليها أن يداوي ألمه بالضد، ويشفي كربه بالنقيض، كما يداوى البرد بالتدفئة، ويعالج التعب بالراحة والاستجمام، وهلم جرّا، ضِدُّ الألم هنا هذا الضّحك الهازل المتفكّه، الذي يمسّ الأشياء والحوادث من خارج، دون اكتراث ولا مبالاة، فهو لا يكاد يحفل بها ويهتم بمغبّاتها[13].

يذهب فريق من علماء النفس إلى اعتبار السّاخر شخصا مريضا نفسيا، يعاني من عقد نفسية قد تكون لازمته منذ مرحلة الطفولة المبكرة، أو مرحلة النضج، فالسّاخر في نظرهم هو ذلك الإنسان المتعالي بنفسه المتكبر على المجتمع، هذا المجتمع الذي يكون قد لفظه، فأضحى مجرّد هامش وحاشية على متن نصّ، مما ولّد في نفسه حقدا، وكرها، على هذا المجتمع الذي هضم حقّه، وحطّ من قيمته، والمجتمع ما هو إلا مجوعة أفراد في نهاية المطاف، فيصبّ جام غضبه، وحقده على أفراده بالسّخرية منهم جميعا، أو بأحدهم، ليعوّض عن ذلك الحرمان، والتهميش، والإقصاء، الذي مارسه المجتمع ضدّه.

وها هو إمام السّاخرين وشيخ المتهكمين "الجاحظ" يقرر هذه الحقيقة بقوله:"لا يتزيد أحد إلا لنقص فيه،.فالإنسان السّاخر لا يرتاح، ولا يهنأ له بال، حتى يغيض الآخرين ويتشفى فيهم، فهو لا يشعر باللذة إلا حينما يرى الآخرين يتألّمون، وتتضاعف نشوته إذا كان هو مصدر ذاك الألم، كما هو الشّأن بالنسبة للشاعر المخضرم (الحطيئة) الذي لم يسلم أحد من سلاطة لسانه، بل حتى نفسه نالت نصيبا من ذلك الهجاء المقذع، لأنه كان مغموزا في أصله وكان محروم الميراث.

أمّا برنارد شو الأديب الإرلندي السّاخر، فقد نشأ في بيئة اجتماعية منحلّة، إذ كان أبوه مدمنا للخمر، أمّا أمّه فقد هجرت بيت الزوجية لتتزوج بمعلّم موسيقى، ولم تكن تلق بالا لمهام البيت وشؤون الزوجية، فكان "شو" إذا ما حلّت به محنة، أو أصابته كارثة، رفّه عن نفسه بالضّحك والسّخرية.

ومن أبرز العوامل التي يقرّرها علماء النفس ويرون أنها الدافع الأساس للضّحك بصفة عامة، هو محاولة تخفيف الألم الذي يتعرّض له الناس في حياتهم المليئة بالهموم والآلام والأحزان.

فالسّخرية أوسع أبواب الفكاهة والضّحك، فهي ظاهرة صادرة عن النّفس البشرية المتناقضة، التي سرعان ما تملّ من حياة الجدّ والانضباط والصّرامة، فتجد ضالتها في الترويح عن النفس والبحث عن

الفكاهة والهزل، والتنفيس عن الآلام والخروج من حياة الضجر، ولو لدقائق معدودة. ولما كان الإنسان أعمق الموجودات ألما، فقد كان لا بد له من أن يخترع الضّحك.

ولا تقف السّخرية عند مجرّد وظيفة التطهير والتنفيس، بل تتعدّى الإطار الفردي إلى الإطار الجماعي، وإلاّ تحوّل السّاخر إلى مجرد فرد أناني، لا يهمّه سوى تفريغ شحنات الغضب، والسخط ضد المجتمع والأفراد الذين لا يوافقون مزاجه، حتى يشعر باللّذة والنّشوة.

والواقع أن هدف السّخرية الخفي هو النقد والإصلاح الاجتماعي، لاسيما وأنّها أثبتت نجاعتها، فكم زلزلت من سلوكيات مشينة، وكم من عادات سيئة هدّت أركانها من الأساس، وتزداد الحاجة لسلاح السّخرية في غياب نصوص قانونية تجرّم بعض السلوكيات المنحرفة، فالبخل – مثلا– لا يوجد نص قانوني يعاقب عليه، لكنه سلوك مستهجن ومرفوض من المجتمع، ومن هنا فالسّخرية هي العلاج المفيد لمثل هذا الخُلُق الذميم، في غياب العقاب المادي، وذلك بتحقيره وتصغيره في عين المجتمع وميزان الفضيلة.

فالسّخرية محاولة لطيفة مهذبة، الغرض منها تطهير الحياة والمجتمع من الظواهر السلبية التي تجانب الصواب، وتعيق التطور وتحرّض على الجمود.

وقد يكون الدافع إلى السّخرية، السّخط الذي ينتاب السّاخر، من تعقّد الحياة الاجتماعية والاقتصادية، ومن سيطرة المال في قضاء الحاجات، وإلى هذا يشير العالم اللغوي أحمد بن فارس صاحب كتاب"مقاييس اللغة"، قائلا[14]:

إذا كُنتَ في حاجةٍ مرسِلاً وأنتَ بها كَلِفٌ مغرم
فأرْسِلْ حكيما ولا توصِهِ وذاكَ الحكيمُ هو الدّرهمُ

ويواصل– أحمد بن فارس– التعبير عن سخطه وتبرّمه من الحال التي صار إليها العلماء والأدباء، من كفاف وشظف عيش، في الوقت الذي كان الجهلاء يعيشون حياة البذخ والنعيم والترف.

لذلك نجده يصرف أحد الفتيان الذي جاء يستشيره في طلب العلم والأدب، ليتخذ منهما صنعة يكسب بها رزقه، فأكّد له أن مصير العلماء والمتأدّبين الفاقة والفقر، وعبّر له عن ذلك بقوله ساخرا:

وصاحب لي أتاني يستشيرُ وقدْ أرادَ في جنبَات الأرضِ مضطَربَا
قلت اطَّلِب أي شيء شِئْت واسْعَ ورِدْ منه الموارد إلاّ العلمَ و الأدَبَا[15]

فالسّاخر إنسان محبّ للكون، مقدر لمعنى الحياة، يسعى للحفاظ على مقوّمات المجتمع ومبادئه، يلبّي ذلك النّداء الأزلي الصّادر من أعماق نفسه ووجدانه، ليناصر كل ما هو صالح وجميل، وصادق وبنّاء.

وقد يسخر الإنسان حتى من نفسه، وذلك عندما يشعر بأنّ المجتمع منبّه لعيب أو عيوب فيه، فيبادر للسّخرية بنفسه من نفسه، قبل أن يصبح هدفا لغيره، وهذا على وفق المثل العربي القائل"بيدي لا بيد عمرو"و في هذه الحالة نكون أمام ما يسمى بنقد الذات، وقد يكون الدافع إلى السّخرية "الانتقادية" تصليح العيوب التي يعاني منها المجتمع، وتنبيه الغافلين لخطورة السكوت عن المظاهر السلبية، التي تتحوّل بمرور الوقت لتصبح في حكم المعتاد، وهو أمر في غاية الخطورة، فالسّاخر فنّان قبل كل شيء، يتحسّس نقائص المجتمع وعيوبه، فيضعها تحت مباضع التشريح، ويتناولها بأساليب ساخرة، فيضفي عليها مسحة من الدّعابة الهادفة، بقصد الإصلاح والتقويم وهو في ذلك كله يحاول أن يجعل من يتناوله بالسّخرية متلائما مع المجتمع وسيرورته، منسجما مع بني جنسه.

وهناك من يرجع السّخرية إلى الغرور والعجب، اللذين يصيبان الإنسان السّاخر، فيصبح لا يرى المجتمع إلا من أعلى برجه العاجي، يقول العقاد:"العبث والغرور بابان من أبواب السخر، بل هما جماع أبوابه كافّة"[16].

كما قد يكون الدافع إلى السّخرية التكوين النفسي للسّاخر، الذي تنازعه نفسان: الأولى خيّرة، والثانية شرّيرة، فإذا ما كانت الغلبة للنفس الشريرة، يكون للسّاخر حينئذ استعداد مزاجي للسّخرية، فهو مهيّئ للتعريض بالغير والسّخرية من الناس، مع انتفاء دافع شخصي معيّن يدفعه لذلك. ومن ذلك ما أورده صاحب العقد الفريد من أبيات شعرية، يسخر فيها الشاعر من بخل رجل اسمه "أبو نوح"[17].

يقول الشّاعر:

أبُـو نـوحٍ أتيتُ إليـهِ يـومًا فغـدّانـي بـرائـحةِ الطَّعامِ
وجاء بلحم لاشيء سمينٍ فقدّمه على طبقِ الكَلامِ
فلمّا أن رفعتُ يدي سقاني كُؤوسا حشوها ريحُ المدامِ
فكنتُ كمنْ سقَى الظَّمآن آلاً وكنتُ كمنْ تغدَّى في المنامِ

فالشّاعر هنا يريد تقويم سلوك أبي نوح هذا، الذي يبدو أنّه أفرط في البخل، فلا وجود لمائدته الدّسمة بالكلام، والريح، إلاّ في المنام.

ولا يقصد بالسّخرية التسلية وتمضية الوقت، وإلاّ كانت مجرّد عبث ولهو، وإنّما السّخرية رسالة قبل أن تكون تسلية عن النفس والخاطر.

وقد يغيب عن ذهن الكثير من الناس أنّ الدافع للسّخرية في كثير من الأحيان، هو عدم جدوى الأسلحة الأخرى في مواجهة بعض العيوب والمظاهر، والتي تكون في حماية السلطان، ومن بيده الأمر والنهي، وقد يتعرض ناقدها إلى ألوان شتّى من العقاب.لكن من الخطأ أن تترك دون مقاومة، حتى لا يستفحل أمرها، وتهدّد كيان المجتمع وأعرافه، فالاستبداد بالحكم وظلم الرّعية خُلُق مناف للعدالة الإنسانية، وهذا ما يسمّيه جابر عصفور ب "سخرية المقموع"، وفي ذلك يقول: "فالسّخرية استراتجية خطاب مقموع، يخاطب به المقموع قامعَه، وينزع عنه براثنه، وذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعته المخيفة، ويحيله إلى كائن يمكن مقاومته، والانتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسمة السّخرية الماكرة"[18].

وتوظّف السّخرية الحيلة والمكر والاختفاء وراء الألفاظ، لتقريع الخصم، دون أن تترك دليلا ماديا يدينها، يقول جابر عصفور: "فالسّخرية يمكن أن تكون في مواجهة الحاكم ،ولكن من خلال حيل ، وأنواع بلاغية ماكرة من التّقية، يمكن أن تقول كل شيء، على الرغم من أنها تبدو ببراءتها الطاهرة كما لو كانت لا تقول أي شيء يغضب الحاكم، يوقع السّاخر في براثن الحاكم"[19].

ثالثا: صور وأساليب السخرية:

نحاول في هذا المبحث تتّبع أساليب السّخرية وصورها، مع أنّنا نقرّ بعجزنا مسبقا على حصر كلّ الأساليب والصّور التي ترتديها السّخرية، وذلك لتشابكها، وتداخلها، واختلافها، باختلاف الثقافات والمجتمعات.

ولعلّ أقدم صورة من صور السّخرية هي"السّخرية بالمحاكاة"، سواء كانت المحاكاة في طريقة الكلام، أو المشي، أو الحركات الجسمية، وأنواع السلوك المختلفة، أيّ في السّمات البارزة التي تميّز شخصية ما من الشخصيات،كأسلوب من أساليب الكتابة، التي يمتاز بها كاتب من الكتّاب، أو خطيب من الخطباء، أو شاعر من الشّعراء [20].

فالسّاخر المقلِّد، إنما ينقل شخصية المقلَّد، ويعبث ويتماجن بها، فيمسخها مسخا، وهو لا ينقل لنا صورة طبق الأصل، وإنما يُضيف لهذه الصورة لمساته الفنية، التي تجعل هذه الشخصية كأنها ولدت من جديد.

وتعدّ "المناداة بالألقاب" من أقدم صور السّخرية كذلك، وهي من الصّور السهلة والسّاذجة، وقد تستعمل فيها أسماء الحيوانات كألقاب للمناداة، مما يجعل من الصورة مغرقة في الضّحك،كقولنا للبدين "يا دبّ" أو "يا كركدن"، ثم يجري هذا اللقب مجرى العادة، فلا تعرف هذه الشخصية إلا بهذا

اللقب، وليس كلّ شبه للحيوان بالإنسان أو العكس مضحكا، فقد يكون موحيا بالرّقة كالظبي، وبالروعة كالأسد. ويدخل في صورة السّخرية بالألقاب استعمال ألفاظ أجنبية للمناداة، ومن ذلك مناداة العجوز الشمطاء الطاعنة في السن بلقب "مادموزيل".

كما أنّ السّخرية بتقليد الصوت، وذلك برفعه آو بخفضه، وإعطائه نبرات خاصة معروفة، يفهمها السامع عادة، تعدّ من أكثر صور السّخرية شيوعا، كما هو الشأن بالنسبة للسّخرية بالحركات الجسمية، كانفراج أسارير الوجه، وتحريك عضلاته، أو بهزّ الرأس، أو الغمز بالعين، أو تشبيك الأصابع، أو هزّ الكتفين.

وقد سجّل لنا تراثنا العربي الأصيل، نماذج راقية من أساليب السّخرية اللاّذعة، التي ليست في متناول الجميع، ويلزم من يريد امتطاء صهوتها، وامتلاك ناصيتها، ذكاءً لماحا، وبديهة سريعة وحاضرة.

وتعدّ الغفلة والتّغافل، وتجاهل العارف، والتّخلّص الفكه، والرّدّ بالمثل، والقلب والعكس، والتّهكّم بالعيوب الخَلقية والخُلُقية، من أساليب السّخرية التي حفظتها لنا كتب التّراث والبلاغة العربية، وسنحاول في هذا المبحث التّعرّض لبعض من هذه الأساليب، مدّعمة بشواهد وأمثلة من التّراث، يأتي في مقدمتها التّهكّم بالعيوب النفسية والخُلُقيّة.

التّهكّم والسّخرية بالعيوب النّفسية والخلقية من صور وأساليب السّخرية قديما وحديثا، ذلك أنها في مجملها مثيرة للضّحك، كيف لا تكون كذلك، وهي لا تساير المثل العليا للمجتمع، والأخلاق الفاضلة، التي تسمو بروح الإنسان إلى العلياء.

ومن هذه العيوب التي هاجمها السّاخرون وجعلوا منها مادّة دسمة لسخريتهم وتندّرهم، البخل، والجبن، والجشع، والغرور، وهي عيوب عديدة ليس بالإمكان حصرها أو تصنيفها.

ومن صورة التّهكّم والسّخرية بالبخل، ما قاله أبو نواس في رجل مَسِيك [21] :

رأيتُ الفضلَ مُكتئِبا يُناغِي الخبزَ والسمكَا
فقَطَبَ حين أبصرني ونكّسَ رأسَه وبَكَى
فلمَّا أنْ حلفت له بأنّـي صائمُ ضَحِكا[22]

وقد أفرد الجاحظ كتابا أسماه البخلاء، صوّر فيه أحوالهم، ونوادرهم، وحرصهم الشّديد على جمع المال، وصيانة عرضه.

ومن أمثلة السّخرية من الغباء والبلادة، أنّه دخل رجل يوما على الشّعبي، وامرأته معه في البيت، فقال: أيّكما الشعبي؟ قال الشعبي: هذه وأشار إلى امرأته[23]، سخر الشعبي من غباء الرجل، الذي جعله لا يفرق بين الرجل والمرأة.

ولعل أشدّ أنواع السّخرية إثارة للضّحك، تلك التي يتهكم فيها السّاخر من نفسه، ويتندّر بعيوبه الجسدية والنّفسية، فيكون الباعث هنا على الضّحك مضاعفا، فالشّخص الذي يتندر بنفسه، شخص فكه ظريف، خفيف الروح. وقد يكون الباعث لذلك هو وقاية نفسه من تهكّم الآخرين والسّخرية به، وقد يكون ذلك بدافع التّنفيس عن الهموم، التي تنغّص على الإنسان حياته، فهي:" ضرب من التّعالي على كوارث الدّهر ومفارقاته"[24].

فالمتهكّم من نفسه، السّاخر بها، يعمد إلى تصوير نفسه في موقف محرج مثلا، أو ضعف وحيرة، فتثير هذه السّخرية من المتهكّم بنفسه مشاعر الرّحمة والإشفاق، لكن سرعان ما تزول هذه المشاعر، بنظرة دقيقة متفحّصة من المتلقّي، فتنتابه موجة جارفة من الضّحك.

ومن صور سخرية الشّخص بنفسه، ما حدث لأبي دلامة الشّاعر الفكه، ذلك أنّ أبا دلامة دخل على المهدي، وعنده جماعة من الأشراف، ومن بني هاشم، والوزير محمد بن الجهم، فقال المهدي لأبي دلامة: والله لا تبرح مكانك حتى تهجو واحدا ممّن هنا، وإلاّ قطعت لسانك، أو ضربت عنقك، فنظر إليه القوم، وكلما نظر إلى واحد منهم غمزه بأن عليّ رضاك. قال أبو دلامة: فعلمت أني وقعت، ولم أرَ أحدا أحق بالهجاء مني، ولا أَدْعى إلى السّلامة من هجاء نفسي، فقلت[25]:

ألاَ أبلغ لديكَ أباَ دُلامةَ فليسَ من الكرامِ ولا كرامَة
إذا لبس العمامة كان قردًا وخنزيرًا إذا نزعَ العَمامَة
وإن لبِسَ العَمامَة كان فِيها كثور لا تُفَارقه الكَمامَة
جمعت دمامة وجمعت لؤْما كذاك اللؤم تتبعه الدمامَة
فإن تكُ قد أصبتَ نعيمَ دنيا فلا تفرَحْ فقد دَنَت القيامة[26]

فضحك القوم ولم يبق أحد إلاّ أجازه.

هذا ولم تقتصر السّخرية على نقد عيوب الأفراد والتّهكّم بهم، بل تعدّت ذلك إلى نقد المجتمع برمّته، وهذا ما يسمى بالتّهكّم الاجتماعي، فالسّخرية الاجتماعية وسيلة يُنفّس بها المتهكّم عن نفسه، بعض ما يحمل من أثقال المجتمع، وهي ذات وظيفة اجتماعية نقدية إصلاحية، تسعى إلى تقويم أخطاء المجتمع وما فيه من انحراف عن السّلوك السّليم، لاسيما أنّ هناك من العيوب ما لا سبيل إلى إصلاحه إلاّ بالسّخرية منه، وتحقيره، والحطّ من قيمته، سيما إذا علمنا أنّ هذه السلوكيات مرفوضة من المجتمع، ولكن لا وجود لنصّ قانوني يعاقب عليها. فهذه العيوب نوع من التّصلّب، والجمود الفكري، والانحراف الخلقي، فلا علاج لها إلا سفود السخرية.

وينبغي لمن يشهر سلاح السّخرية والتّهكّم لمعالجة أدواء المجتمع، أن يكون على دراية، وعلم بأحوال هذا المجتمع، ومعرفة بعاداته، وتقاليده، وذوقه العام.

ومن أمثلة السّخرية والتّهكّم الاجتماعي، ما أشار إليه حسن البدري الحجازي المتوَفَّ (1142هـ، 1729م) من سخريته بطائفة الكسالى من عامّة الناس، الذين ادّعوا المشيخة، والقطبية باسم التّصوّف الإسلامي، وهم أبعد منه بعد المشرق عن المغرب، وظّفوا التصوف وسيلة، وخدعة، اتّخذوها لأخذ أموال النّاس بالباطل، والرّكون إلى حياة الكسل والخمول، يقول[27]:

متىَ سمِعَ الناسُ في دينِهم بأنّ الــغــنا سنُّــة تُــتَّبـع؟
وأنْ يأكلَ المرء أكْلَ البعيرِ ويرقُصُ في المجمعِ حتَّى يقَع
ولو كان طاوي الحشَا جائعًا لما زادَ مــن طــربٍ واستمَع
وقالُوا سكِرنا بحبِّ الإلَه ومــا أسكرَ القــومَ إلا القِصَع
كذاكَ الحميرُ إذَا أخصبَت تنهــق مــن ريّــها والشّبَع

وكانت السّخرية بالمرصاد لحكّام الجور، وأمراء السّوء، محاولة منها إصلاح نظام الحكم الفاسد، أو التنفيس من الكبت المفروض على الرّعيّة. بخاصة إذا استيأس النّاس من تغيّر الأحوال، وبقيت دار لقمان على حالها، فالسّياسة نفسها، والوجوه نفسها، لا تبرح مكانها إلاّ لتعود إليه من جديد. وهذا ما حصل مع ابن مقلة الذي تولّى الوزارة مرّات في عهود المقتدر بالله، والظّاهر بالله، والراضي بالله، ابتداء من سنة 316هـ إلى 328هـ، وكان يكرم ويعظم نفوذه، ثم يعزل، وفي عهد الرّاضي حُبس وطُرد وقُطعت يمينه، ثم عاد إلى الوزارة، وحسِب النّاس أنه لن يعزل هذه المرة، فقال بعضهم[28]:

وقالوا العزلُ للوزراء حيضٌ لحــاهُ الله من أمرٍ بَغيـضِ
ولكــنَّ الــوزيرَ أبَــا عليٍّ من اللاّئي يئِسنَ مِنَ المحيضِ.

وفي العصر الحاضر يعدّ **أحمد مطر**، أميرَ السّخرية السّياسية، التي جسّدها في شكل لافتات، لا تتعدّى عشرة أسطر في بعض الأحيان، يهاجم فيها تخاذل الحكّام العرب عن نصرة فلسطين الجريحة، وانشغالهم بالملذّات، والشّهوات، وقهر الشعوب، فأصبح لسان الحال، يقول ما أشبه اليوم بالبارحة، وكأننا نعيش عصر ملوك الطّوائف، ففي لافتة عنوانها"**الحلّ**" يقول فيها:

أنا لو كنت رئيسا عربيا
لحللت المشكلة
وأرحت الشّعب ممّا أثقله
أنا لو كنت رئيسا

لدعوت الرّؤساء

ولألقيت خطابا موجزا

عمّا يعاني شعبنا منه

وعن سرّ العَناء

ولقاطعت جميع الأسئلة

وقرأت البسملة

وعليهم وعلى نفسي قذفت القنبلة[29].

ختاما نقول إننا حاولنا من خلال هذه المقاربة السيكولوجية، تسليط الضوء على منطقة الظل، أي الجانب السيكولوجي في الخطاب الساخر، ومثّلنا بأشهر أساليب السّخرية، مع إقرارنا بالعجز عن إحصائها وحصرها كلّها، فهي كالبحر العميق الزّاخر بأنواع اللّؤلؤ والمرجان، وحَسْبُنا قول برغسون عن هذا الشّيء المسمّى السّخرية:" أخشى أن يكون هذا الجوهر اللّطيف من تلك الجواهر التي سرعان ما تتحلّل إذا عرّضتها للضّوء"[30].

هوامش:

[1]، الخليل بن أحمد الفراهيدي ،كتاب العين، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، (1424هـ/2004م)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، مج 1، ص226.

[2]، جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة،(1998)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، ص 365.

[3]، سورة الصافات، الآية 14.

[4]، ابن منظور أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، (1430هـ/1990م)، دار صادر للطباعة والنشر، ط1 ، مج 4، ص 353/352.

[5]، سورة هود، الآية 38.

[6]، مجد الدين محمد الفيروزآبادي، القاموس المحيط،(1415هـ/1995م)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، ص109/108.

[7]، بطرس البستاني، قطر المحيط،(1995م)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط2، ص255.

[8]، رابح العوبي، فن السّخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب"التربيع والتدوير "و"البخلاء" و"الحيوان" (1409هـ/1989م)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، ص10.

[9]، حامد عبده الهوال، السّخرية في أدب المازني(1982)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، ص35.

[10]، ساعات بين الكتب،(1388هـ/1968م)، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط4، ص153.

[11]، نعمان محمد أمين طه، السّخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري،(1398ه/1978م)، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر،ط1،ص14.

[12]، حامد عبده الهوال، السّخرية في أدب المازني، ص 30.

[13]، عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، (1416ه/1996م)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، ص 414/413.

[14]، عبد الكريم اليافي،دراسات فنية في الأدب العربي، ص371.

[15]، المرجع نفسه.

[16]، عباس محمود العقاد،مطالعات في الكتب والحياة(المجموعة الكاملة)،(1403ه/1983م) ، دار الكتاب اللبناني، بيروت– ط 01، مج 25، ص 123.

[17]، ينظر،العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي(توفي 328ه) ، تحقيق محمد قميحة، (1404ه،1983م)، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط01، ج07، ص209.

[18]، سخرية المقموع، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 604، ربيع الأول 1430ه/مارس 2009م، ص 76.

[19]، المرجع نفسه، ص 76.

[20]، ينظر، نعمان محمد أمين طه، السّخرية في الأدب العربي، ص37.

[21]، مسيك أي، بخيل وفيه مساكة. ينظر، ابن السكيت يعقوب ابن اسحاق،كتاب الألفاظ، تحقيق، فخر الدين قباوة، (1998)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط01، ص 50.

[22]، أبو نواس، الديوان، شرح علي فاعور،(1414ه/1994م) ، دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، ط02، ص 403.

[23]، أبو محمد مسلم ابن قتيبة الدِينوري(213،276ه)، عيون الأخبار،(1925)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، ج01، ص 316.

[24]، أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب أصولها و أنواعها، ص203.

[25]، أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، مج03، ص 44، 45.

26 ، الديوان، ص79.

[27]، نقلا عن، الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها، أحمد محمد الحوفي، ص 123.

28، نقلا، الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها، أحمد محمد الحوفي، ص376.

29، محفوظ كدوال، أروع قصائد أحمد مطر، (2007)، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر د ط، ص193.

30، هنري برغسون، الضّحك، ص93.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 239 - 253 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

النصنصة وفاعلية القراءة في الخطاب الشعري المعاصر لدى أحمد عبد المعطي حجازي

– قراءة لنماذج مختارة–

Compound Text and the Effectiveness of Reading in the Contemporary Poetic Discourse of Ahmed Abdel Muti Hejazy - A reading of Selected models

linda guias[1] / [1] ليندة قياس

yassine seraiaia [2] / [2] *ياسين سرايعية

جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق أهراس – الجزائر

Mohamed Cherif Musaadia University - Souk Ahras - Algeria

l.guias@univ-soukahras.dz [1] seraiaia_yassine@yahoo.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/19	تاريخ النشر : 2022/03/02

مُلخّص البحث

جاء التناص لخلخلة المركزية، وانعكس ذلك على النصوص فصار ممكنا الحديث عن هوية النص وأصالته، وعدم شرعية أبوته، والابتعاد عن مركزيته، وإفساح المجال للتأويلات لتنكشف نصّانيته، وظهرت نظريات تحدِّد مفاهيم التناص وقوانينه وأشكاله، وانعكست تداعياتها على ضرورة توسيع مفهومه باختراع مصطلحات تنسجم مع الخلفليات المعرفية. ويقترح **محمد مفتاح** مصطلح **النصنصة** التي تعني توسيع المفهوم التناصي ليجعلها منفذا نستطيع أن نقرأ به تناص الخطاب الشعري مع الخطاب النثري بلغتيه العادية والمجازية، وبينه وبين النصوص الموازية (رسومات، علاقات، تشكيلات،...)، إنّه تهجين الأصيل، والأصل في الأصالة أن يهجَّن، فالنص كما تلاحظ كريستيفا فسيفساء من نصوص أخرى، منها القصة وغيرها من الفنون الأخرى.

لذا تسعى هذه المحاولة البحثية استنطاق الخطاب الشعري عند حجازي وفاعلية نصنصتها مع الخطابات الموازية (قصة، خطابة، خطاب يومي، رسومات تشكيلية)، وأثرها على ثقافة القارئ مشاركة ونقدا.

الكلمات المفتاح : تناص – نص – نصنصة – فاعلية – خطاب شعري –

Abstract :

Intertextuality came to disrupt centralization, and this was reflected in the texts, so it became possible to talk about the identity and authenticity of the text, the illegitimacy of its paternity, moving away from its centrality, and allowing interpretations to reveal its textuality. cognitive. Muhammad Miftah suggests the

* ياسين سرايعية: seraiaia_yassine@yahoo.fr

term **Compound text**, which means expanding the intertextual concept to make it an outlet in which we can read the intertextuality of the poetic discourse with the prose discourse in its normal and figurative languages, and between it and parallel texts (graphics, relationships, formations,...). He is a hybrid. The text, as Kristeva notes, is a mosaic of other texts, including the story and other arts.

Therefore, this research attempt seeks to investigate the poetic discourse of Hijazi and the effectiveness of its text with parallel discourses (story, oratory, daily discourse, plastic drawings), and its impact on the reader's culture, participation and criticism.

Keywords: The Intertextuality - text - Compound text - efficacy - poetic discourse

مقدمة

إن التناص تتحكم فيه آليات الانتاج والتلقي واستحضار السالـــف وتأثيث الراهن، وليس من الصدفة أن نتوقع تناصا حميدا يمسك به صاحبه ويعض عليه الأنامل، وآخر مذموما قد يطرحه صاحبه، أو يتّخذه موطنا للسخرية والتهكم، وفي كلا الوضعيتين يظل التناص لا مناص منه، ويظل يشغل حيِّزا من الذاكرة البشرية في كل الثقافات والمعارف، حتى في مجال الأدب شعره ونثره، وكان هذا علَّة ظهور دراسات لسانية وأخرى لسانية نفسية، صاغت جملة من النظريات تتحكم في عمليتي الإنتاج والفهم، وهي نظرية الإطار (Frame Theary)، ونظرية المدوَّنات (Scripts)، ونظرية الحوار (Scenarios).[1]

وتوضِّح هذه النظريات داخل المخططات في عملية الاستيراد والتصدير للمعلومات، فتتحقّق عملية المصالحة بين النص المنتَج وأنماط المعرفة التنظيمية عند المتلقي/قارئ النص، ويتم هذا انطلاقا من عمليتي الفهم والاسترجاع الذي مصدره الذاكرة.[2]

تلعب الذاكرة دوراً فعَّالاً في عملية الفهم والاسترجاع، ولكنَّها لا تستدعي كل الأحداث السالفة في شكل منتظم تراعي فيه التتابع والتراكم ،[3] وحتى عملية الاستدعاء كما نلاحظها في ديوان **طلل الوقت**لـ "**أحمد عبد المعطي حجازي**"، يراعي فيها الشاعر مقصديته والقارئ معا، ولذلك نلمس في عملية التفاعل بين معرفة العالم المختزنة والمعرفة التي يعرضها النص كالإضافات، والحذف، والتعديلات، توحي بأن هناك استيراتجيات تتحكم في التفاعل بين المعرفة التي يقدِّمُها النص والمعرفة المختزنة في الذاكرة،[4] وهذه التعديلات هي الأدوات التي تجعل نصا من النصوص مترابطا شكلا ومضمونا حسب

مقتضى الحال، يعني أن التناص هنا يوظَّف لخدمة غرض نصاني محض. وتتجلى النصصة لدى الشاعر مع:

أولا– النصنصة مع القصة

يقترح **محمد مفتاح** مصطلح **النصنصة** التي تعني توسيع المفهوم التناصي ليجعلها منفذا نستطيع أن نقرأ به تناص الخطاب الشعري مع الخطاب النثري بلغتيه العادية والمجازية، وبينه وبين النصوص الموازية (رسومات، علاقات، تشكيلات،...)، إنّه تهجين الأصيل، والأصل في الأصالة أن يهجَّن،[5] فالنص كما تلاحظ كريستيفا فسيفساء من نصوص أخرى، منها القصة وغيرها من الفنون الأخرى.

إن البحث عن تناص الخطاب الشعري مع فن القصة، مرهون بتوفر مجموعة من العناصر في الخطاب الشعري هي: الزمان، والمكان، والحدث، والشخصيات، فإذا كان الزمان يتشكل عن طريقه السرد، فالمكان يتشكل عن طريق الوصف،[6] وهما مكوِّنان يضاف إليهما المكوِّنان الآخران لتحقيق إمكانية القصة عبر خطابها، وتتّضح هذه المكوِّنات في نموذج من ديوان "مدينة بلا قلب" في قصيدة " **القديسة** ".[7]

لم تَتَحَسَّسْ صَدْرَهَا
حِينَ اغْتَنَى، وَصَارَ رُمَّانَا
وَلَمْ تُكلِّمْ فِي أُمُورِ الحُبِّ إِنْسَانَا
فَقَد قَضَتْ عُمْرَهَا
حَامِلَةً رِسَالَةً مِنْ التلالْ
إِلَى مَخَابِئْ الرِجَالِ فِي المَدِينَهْ
قِدِّيسَتِي اسْمُهَا جَمِيلَهْ !

***

وانْطَلَقَتْ رَصَاصَةٌ،
لَكِنَّهَا مَضَتْ تَسِيرْ
رِسَالَةٌ فِي يَدِها، وَكَلِمَةٌ فِي فَمِهَا
مِنْ هَهُنَا !
رَصَاصَةٌ ثَانِيَةٌ تَمَدَدَتْ فِي عَظْمِهَا

وَ ثَالِثَةٌ !

قدِّيسَتِي تَغَسَّلَتْ فِي دَمِّهَا

قِدِّيسَتِي ! صَلَّتْ لِأَجْلِهَا مَدَائِنْ

دقَّت نواقيسٌ، وكبَّرت مآذنُ

طارتْ طُيُورٌ فِي النَوَاحِي بِاسْمِهَا !

يؤطِّرُ زمان القصيدة الشعرية بزمان الشخصية المحورية/القدِّيسَة، **جميلـــــة بوحيرد**، رمز زمن الثورة الجزائرية. ويؤكِّد ذلك ارتداد الأفعال إلى الماضي، و الاسترجاع للزمان الذي جاء مسايرا مرادفا للارتداد الذي يتمظهر في استحضار الرموز الأسطورية.

ويرتبط هذا الزمان بالمكان الذي يمثِّل الانتقال من التلال/القرية إلى مخابئ الجنود/المدينة، وكُلاً من مُكَوِّنَيْ الزمان وفضاء المكان تحدِّدها الأحداث التي تشكل مركزيتها الذات الفاعلة/جميلة، والفواعل؛ الجنود، أم سيف، أمّها، أمّه التي تؤدي معها دورا مهما في حبك عناصر القصة، لأنَّها تبدأ بالتمهيد، ثم تتشابك الأحداث إلى أن تبلغ الذروة، أي حتى لحظة تمدّد الرصاصة في عظام جميلة.

وبانتهاء الأحداث تتشكّل صورة أخرى خاصة بالراوي/الشاعر الذي يثني عليها وينعتها بالقديسة/ رمز الفداء والتضحية، ويجعل منها طائرا كالفينيق الذي يحترق فتُخْلَقُ طيور أخرى تُخَلِّد اسمه، كذلك تطير طيور جميلة وتنوح باسمها، والاتجاه نحو السماء هو رمز الجنة وبالتالي الخلود.

يكشف هذا أنَّ النصَ يتجاوز مبدأ النظام الشعري إلى مبدأ التركيب في النظام الشعري، أو نصنصة النص/أي أنَّه مركب، فالقارئ لهذه المقطوعة لا محالة أنّه سيتعامل معها وكأنّها قصة قصيرة، تحضر فيها كل عناصرها التقنية والفنية التي تتأسس عليها ، وهذه التقنية في الحقيقة هي مزية الخطاب الشعري عند **حجازي**، وبعض الشعراء المعاصرين يوظِّفونها لغرض جمالي وإيديولوجي محض، فالشاعر خلق معادلا موضوعيا مع جميلة، وربط الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل /الحلم، أي ربط الحياة النمطية بالموت، بل وضرورة الموت على شاكلة جميلة لأجل التجدُّد والانبعاث لازمة من اللوازم.

إنَّه لا يريد أن يختزل صورة جميلة في رؤية شعرية مختزلة في أطر فجة وقوالب هشة، تحضر صورتها في المناسبات الرسمية والمؤسسات التعليمية لكسب الشرعية، وإنَّما يريد لفكرة جميلة/القديسة أن تظلّ– كما يذكر **روبنسون كروزو** في حديثه عن الفكر– بصورة مستمرة مراجعة للبداهات بعتاد الخلخلة والتمحيص، ونقد حثيث للمسلمات بأداة الإزاحة والتقليب.[8]

ويحضر التناص مع القصة في نموذج آخر يحكي فيه قتل لومومبا:

لا تَسْأَلُوا: مَن قَاتِلُ المَسِيح ؟ إنِّي أَعْتَرِفُ
أنا الذِي قَتَلْتُهُ هَذَا الصَبَاحْ !
حينَ أَتَانِي فِي الصَبَاحِ، طَائِراً بِلاَ جَنَاحْ
مغلَّلَ اليَدَيْنِ فِي صَدْرِ الصُحُفْ
قَتَلْتُهُ، طَوَيْتُ وَجْهَهُ، وَسِرْتُ أَرْتَجِفْ ![9]

تتمحور هذه القصة القصيرة حول ثلاث شخصيات (القاتل، المسيح/لومومبا، السائلون) وتنمو أحداثها في تتابع منطقي، تحكمه بداية ونهاية، تحمل رؤية، وصيغة، وزمن، بالمفهوم السردي، والارتباط المنطقي للأحداث هو الذي يحكم المنطق السردي للنص الذي يحدِّده عبد الله إبراهيم بأنه سمة جوهرية في الأدب، ويصفها **كلود بريمون**(**C. Brémand**) بأنها تَجَمُّعٌ لعدد من المتتاليات التي تتراكب، وتتعقَّد، وتتقاطع، وتتشابك، على طريقة الألياف العضلية [10].

فتناص جنس القصة مع جنس الشعر هو الذي يمنح للنص أدبيته، فداخل الغرض الواحد تحضر منوَعات أدبية لا تحصى، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا سواء كانت حقيقية أو تخييلية،[11] وساعد أيضا على التناص الانحراف (**Ecart**)، ولكنّه ليس ذلك المتمثل في الخروج عن المألوف بالتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، ... بل باستنطاق أجناس أخرى داخل جنس الشعر، لينقل القارئ بهذا الخرق وهذا التحضير الكيميائي من القراءة الترفيهية، إلى القراءة التحريضية، **وحجازي** نفسه كان ينظر إلى أن الشعر موجود في كل الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا لا ينفي وجوده بل هو موجود فيها وبها.[12]

ثانيا– النصنصة مع فن الخطابة

في التناص مع فن الخطابة تظهر النصنصة بنقل الملفوظ من الحالة الشفاهية إلى الحالة الكتابية، وبالتالي يصير النص المكتوب مَوْضِعَ إحالة إلى نصوص أخرى من أجناس عِدَة متداخلة معه، وتصطلح كريستيفا على هذا التداخل بمصطلح " الإيديولوجيم ".[13]

ويظهر التناص مع فن الخطابة في استخدام أسلوب النداء الذي يفيد التنبيه في قوله:

يا فَارِسَ الشَمَالْ !
يا قَلْبَ سُورِيَّهْ
أنتَ الذِي بَقَيْتَ فِي المَجَالْ

فَاسْبَحْ عَلَيْهِ إنَّهُ اتَّسعْ
امْلأْ مَكَانَ مِنْ وَقْع
واسبحْ عَلَى كُلِّ الجِهَاتْ
إنَّ العُروبةَ أَنْتَقَتْكَ، عَمَّدَتْكَ فَارِساً لَهَا
فَاحْرِسْ شُطُوطَهَا الطِوالْ
مِنْ غَزْوَةِ الرِيحِ البِدَائِيَةْ ![14]

يبدأ الخطاب بأسلوب النداء (يا)، الذي يوظَّف لغرض جذب الانتباه، ويحضر كثيرا في فن الخطابة، لذا استأنس به الشاعر ليحقِّق به فعل كسب المتلقي (فارس سورية) مهما كان هذا المتلقي حاضرا أو غائبا، ويمتزج أسلوب النداء بأسلوب الأم الذي يسمح للشاعر بإيصال أفكاره المتمثلة في طلب النهضة للأمة العربية التي لا تكون إلاَّ بتعميد فارس سورية، ليستحضر هنا صورة المسيح الذي كان صَلبه رمزا للفداء ولخلود رسالته، بمعنى أن الأمة العربية لا تحيا إلا باستشهاد فارس سورية، أي أن انبعاث حياة الكرامة لا تكون إلاَّ بالتضحية .

فتظهر استراتيجية الشاعر في انتهاج أسلوب النصنصة في تناص الخطاب الشعري مع فن الخطابة لتحقيق الغاية.

ومن النماذج التي يحضر فيها هذا الشكل من التناص، ما ورد في دعوة للفقراء المهمشين للا حتماء بجمال عبد الناصر:

يا أيُّها الفُقَرَاء !
يا أبناءَهُ المُنْتَظِرِينَ مَجِيئَهُ .. هُو ذَا يَأتِي !
خَلَعَ الإمَارَةَ ! وَارْتَدَى البَيْضَاءَ وَالخَضْرَاءَ !
وَافْتَرَشَ الرِمَالْ
هُو ذَا آتِي !
ليمرَّ مرَّتَهُ الأَخِيرَةَ فِي المَدِينَةْ،
ثم يَأْوِي مِثْلَكُمْ فِي كَهْفِهَا السِرِّي يَسْتَحِي لُظَاهَا
يَسْتَنْهِضُ المَوْتَى، وَيَجْمَعَكُمْ وَيَصْعَدُ ذَاتَ يَوْمٍ مِثْلَ
هَذَا اليَوْمِ،
يُعْطِيكُمْ مَنَازِلَهَا، وَيَمْنَحَكُمْ قُرَاهَا [15]

يستخدم الشاعر المعجم العاطفي لاستمالة المتلقي، واقتسام وجهات النظر، وتوحي العبارات التي استخدمها على انفعاله وصدق أطروحاته، و بتحريك أحاسيسه تظهر استراتيجيته المغرقة في الذاتية التي يتسلل منها ولاءه الكبير لعبد الناصر، والدفاع عن قضيته، ويبرِّر هذا الولاء المنطلقات الحجاجية التي انطلق منها ظاهريا؛ نداء الفقراء، و مزايا عبد الناصر، وهي منطلقات تربط استدلاليا بين الشاعر وموضوع الشعر.

فالشاعر انتقل من الأسلوب الذي يحضر كثيرا في الخطب (الأسلوب الشفاهي) المتمثل في نداء الفقراء، إلى الأسلوب الشعري الخاص بالشاعر في تمجيده لخصال عبد الناصر وعلاقته بالفقراء، وهذا الانحراف هوذاك الذي تسمِّيه كريستيفا بـ"النفير الإيديولوجيمي" وتتضح هنا علاقة النص الشعري بفن الخطابة، لأن صاحبه يبتعد عن المواجهة ويتبنى الانجذاب نحو تبني منظور بيئته، وكأنه يتحدث مع ذاته، بمعنى أنه يقدِّم الوجه الآخر للرؤيا بوصفه صوتا وصدى، أو ما يطلق عليه بيرلمان (**C.Perelman**) في كتابه امبراطورية البلاغة بـ" التشاور الذاتي ".[16]

التناص مع فن الخطابة غلب عليه في كل الدواوين استخدام أسلوب النداء، ولم يستأثربهذا التناص فحسب بل ناصص أغراضا أخرى منها:

ثالثا – النصنصة مع الخطاب اليومي

إنَّ استحضار الأجناس الأخرى في الخطاب الشعري عند حجازي، ووجود هذه النقول المبعثرة من الحقول الأخرى شكَّلت جيولوجية النص، وتصير فنّاً لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه كما يرى التوسير (**L. Altusser**)،[17] وتحديد علاقته مع النصوص التي حقَّقت نصنصته، و سُكِبَتْ في حوضه، ولم تهلهل نسيجه، بل أرست وظائف جمالية.

إن احتواء النص الشعري على نماذج معرفية، كالخطاب اليومي (اشارات، رسائل مذكّرات...) يسمح له كمبدع أن يجعل نصَّه مركزيا، ينأى عن الموضوعية المتلقية والسببية الصلبة، والقوالب الاختزالية، والإيمان بالعقل التوليدي، والرؤى الاجتهادية، والاشتغال على البوتقة الإنسانية، التي يحقِّق فيها الإنسان إنسانيته.

ففي موضوع الموت يحدثّنا في هذه الوصلة بشكل تراتبي وتسلسليو تواتريللأحداث:

حَمِلْتُ رَقْم هَاتِفِي،
واسْمِي، وَعِنْوَانِي

حَتَى إِذَا سَقَطْتُ فَجْأَةً تَعَرَّفْتُمْ عَلَيَّ
وَجَاءَ إِخْوَانِي !
****

تَصَوَّرُوا لَوْ أَنَّكُمْ لَمْ تَحْضرُوا..
ماذا يَكُونُ
أَظَلُّ فِي ثَلاَجَةِ المَوْتِ طِوَالَ لَيْلَتَيْنِ
يهْتزُّ سِلْكُ الهَاتِفِ البَارِدِ فِي اللَّيْلِ وَيَبْدَأُ الرَنِينْ
بِلاَ جَوَابٍ .. مَرَّةً .. وَمَرَّتَيْنْ ![18]

تقترب لغة الشاعر في هذه الوصلة الشعرية من لغة الاستعمال اليومي، وهذا الشكل من التعبير راهَنَ عليه كثير من شعراء الحداثة، أولئك الذين طغت على نصوصهم عملية المزج على المستوى الاختياري والتأليفي في آن، ولعلَّها أصدق لغة يعبِّر بها **حجازي** عن مأساة المدينة، بالمصاهرة بين ما هو يومي وما هو شعري، لأن الإنسان في الريف البعيد يحتاج للغة متداولة تجنح قدر ما أمكن عن كل طغيان ميتافيزيقي، خارج ما يمكن أن يقوله التعبير.

لكن هذه اللغة تختلف عن اللغة اليومية التي يتحدث عنها كوهين، و تقتضي حضور الباث والمتلقي في الحين ذاته، حتى يتحقَّقَ التواصل المباشر، بينما يوظِّف الشاعر هنا اللغة المتداولة للتعبير عن الذات، وعن صراعه مع مأساة المدينة أين تفتقد إنسانية الإنسان التي طالما حلم بها، وتتبخَّر مع تبخُّر مشروع القومية العربية، فهو في حاجة إلى لغة يوقظ بها الهمم ويحرك بها المشاعر، وترقى لتمجيد الروح الإنسانية، وتتفوق على وحْدَتَيْ الزمان والمكان، وكأن بهذه اللغة الشعرية هي سمة ذلك التصور الذي عرضه جون كوهين في تفريقه بين لغة اليومي ولغة الشعر، إنّ هذه الأخيرة حسبها حاجة الناس إليها، فتجعلهم يتنسَّمون أريجها وهم محاطون بها.[19]

تُبْنَى نصنصة النصوص على الخلفية المعرفية للقارئ، التي تحدِّدُها الأطر والمدوَّنات، واكتشاف النصوص بخصائصها النوعية والنمذجية وتأطيرها في شكل مجموعات مِعْوَلُهَا هو التناص،[20] وتناص الخطاب الشعري مع ماهو يومي يتجلَّى في مواقف ومشاهد متعدّدة، مثلما يبدو في نسيجه الشعري على خلفية المحْكَمَة التي شكَّلها الفيلسوف **برتراند راسل** لمحاكمة **جونسن** مجرم حرب، وقرَّر مئتان من الفيتناميين حضورها شهوداو يبرز هذا في قصيدة "الشهود" من ديوانه مرثية "للعمر الجميل":

نَحْنُ الشُهُودْ

نُقْسِمُ بِاللَه العَظِيمِ أَنْ نَقُولَ الحَقَ
وَكَيْفَ يَكْذَبُ الرِجَالُ المَيِّتُونْ
القَادِمُونَ مِنْ أَقَاصِي الشَرْق
لِيَمْثُلُوا بَيْنَ أَيْدِيكِمْ سَاعَةً،
وَيَرْجِعُوا إِلَى اللُّحُودْ !
** ** **

كُنَّا قُبَيْلَ أَنْ نَمُوتَ كُنَّا
مُزَارِعِينَ، أَوْرَعَاهْ
بحَارَةٌ، أَوْ رُبَّمَا رِجَالُ دِينْ
أَوْ خَدَمًا نُحُوسُ دَاخِلَ البُيُوتْ.[21]
** ** **

يرتقي الشاعر بهذه الوصلة الشعرية إلى تأكيد النزعة الإنسانية، وفُقِدَت أوغُيِّبَتْ عند الكثير من المبدعين والمفكرين، بل عند الظَلَمَةِ والطغاة وصُنَّاع القرار، وبسيادة الاستبداد وظهور النزعة المعارضة لإنسانية الإنسان، فإنَّها لا توقف السيل العرم للشاعر، بل تخلق لديه انفراجات جديدة للفكر كما يسميها (**مارتن هيدجر**).[22]

وتكمن هذه الانفراجات عند الشاعر، في نصنصة جنسه الشعري مع أبجديات المحاكمة، وكلام الشهود في الوقوف أمام العدالة، وهذه إشكالية متداولة في كل زمـــان ومكان، ولكنها شهادة يلتبس فيها الحق بالباطل، والموت بالحياة، والدفن بالبعث، وهذا النوع من المزج بين ما هو أدبي وما هو يومي – كما ذكر **محمد جمال باروت**– هو الذي أنزل الشعرية العربية من أعلى الصارية الى الحياة اليومية.[23]

وعلى هذا المنوال يسلك الشاعر صراطه، في استئناسه بالموت كتيمة محقّقة لعملية البعث، فمثلما تتحقق في التناص الأسطوري، والديني، والشعري، تتحقق أيضا مع المحاكمة التي شكَّلها أشهاد الأموات، الذين يشهدون على أنفسهم قبل الموت، لأن الحق والإنصاف الحقيقي يؤخذ بعد الموت، مثلما تستردُّ الشاة الجلحاء من الشاة القرناء حقَّها.

إن التناص مع ماهو يومي، و استحضار اللغة التي تحاكي الواقع ليس معناه التماهي معها، بل الأمر يتعلق بإعادة نثر العالَم، وجعلها — اللغة – شاهدة على مسارنا، وهو مسلك كشف من خلاله

فتغنشتاين (**H.Wittgenstein**) عن حقيقة اللغة التي تحدّد تاريخيتنا، وتهيمن تحت نمط الأمور العادية، بحيث لا يمكن لأي خطاب الخروج عنها، ومراقبتها أو التدليل عنها.[24]

رابعا – النصنصة مع فن المسرح

يضم الخطاب الشعري عند **حجازي** كثيرا من القصائد ذات الطابع البطولي والملحمي، التي يمكن أن نعُدَّها نصا مسرحيا، وبإمكانها أن تُحَوَلَ إلى أفلام سينمائية شاعرية، وبمقدورها أن تقدِّم لوحات تشكيلية رائعة، و سَأستثمرُ هنا ما قدمه المخرج هناء عبد الفتاح وتجربته القصيرة في ترجمة النص الشعري إلى فعل مسرحي.

وفي اختياره لنص قصيدة " مذبحة القلعة "[25] من ديوان " مدينة بلا قلب " لحجازي اعتبرها لحظة من اللحظات التاريخية التي اختارها الشاعر ليشحنها في شخصية الفارس " أمين بك " الذي قفز من أعلى القلعة هربا من مذبحة الأتراك الأرناؤوط للمماليك.

إنَّ المزج بين الفنَّيين راهن عليه كثير من شعراء الحداثة بالأخص عندما يحضر الحوار بين الشخصيات، ونلاحظه بالأخص لحظة الارتداد إلى الشخصيات التاريخية أو البطولية أو الدرامية، بحيث تؤدِّي الدور من البداية إلى النهاية دون كلل ولا خوف رغم الصعوبات والمشاق، لأن الغاية هي دفع المشاهد إلى الانخراط معها في مأساتها وملهاتها، وتدفعه إلى التأمُّل و التفكير.

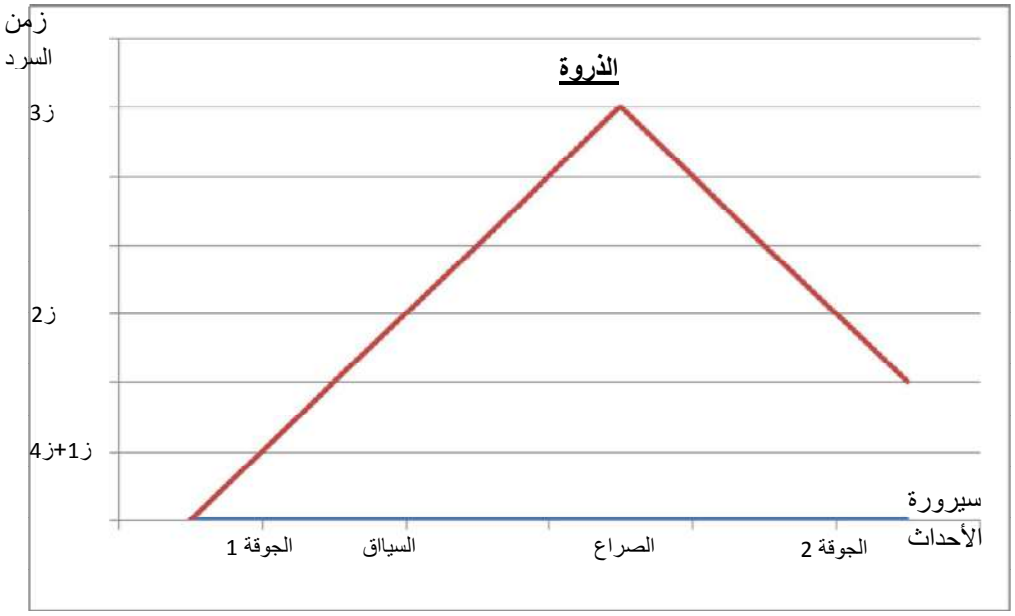
ففي سينوغرافية القصيدة/العمل المسرحي، يبدأ الشاعر برسم صورة تعين المتلقي على تصور العالم الذي تجري فيه الأحداث، وساعده على خلق هذه الفنيه التمهيد الذي ينوب عن حضور الجوقة:

الدُجَى يَحْضَنُ أَسْوَارَ المَدِينَهْ	الجوقة/البداية
وَسَحَابَاتٌ رَزِينَهْ	
خَرَقَتْهَا مِئْذَنَهْ...	
وَرِيَاحٌ وَاهِنَهْ	
وَرَذَاذٌ، وَبَقَايَا مِنْ شِتَاءْ	
وَرِيَاحٌ وَاهِنَهْ	
تَتَلَوَى فِي تَجَاوِيفِ الحَوَارِي	السياق
حَيْثُ مَا زَالَ المُنَادَى،	
يَتَلَوَّى فِي الحَوَارِي،	
رَاجِفاً.. فِي الصَّمْتِ "يَا أَهْلَ المَدِينَة"	
في البكورْ	

حَيْثُ مَازَالَتْ رُسُومٌ فَاطِمِيَّهْ..
وَطُلولٌ شَرْقِيَّهْ
ودَمَنْ..
ضَيَّعَتْ أَنْسَابَهَا أَيْدِي الزَمَنْ — المشهد/قصر المملوك " أمين بك "
وَعَفَنْ
وبيوتٌ، وصخورٌ، وترابٌ
نَامَ فِيهَا الجُوعُ واستَرْخَى الذُبَابْ
.....
"اطْلِقُوا !
قَالَهَا قَائِدُ جُنْدِ الأَرْنَاؤُوطْ
وَالنَارُ تَهْوِى كَالخُيُوطِ — ذروة الصراع
كالمَطَرْ
وَمَضَوا كَالدَافِنِينَ
ثُمَ سَمْتَدُ السُكُونْ — الجوقة/النهاية
وَحِصَانٌ يَهْبِطُ القَلْعَةَ وَحْدَهُ
مُطْرِقاً يَمْضَغُ فِي صَوْتِ حَزِينْ

اللافت هنا هو أن تعدّد صور الحوار في القصيدة تختلف عن الحوار المتعوَّد عليه في المسرح العربي، فهنا يشكل جزءا من منمنمات، وفسيفساء خلق الصورة بكاملها، فتغدو متعاضدة معها، لا تنفصل عن نسيجها، فالشخوص لا يتعايشون في أحداثه، بقدر ما يتفهَّمونه ويعلِّقون على الأحداث بشكل " بريختي ".[26]

ويبيّن هذا المنحنى عملية تواتر الأحداث في عملية استرجاعها، واستباقها، والأزمنة السردية المصاحبة لها في نموذج قصيدة "مذبحة القلعة":



ز= زمن السرد

تمثّل الذروة لحظة الانتصار التي يُغتال فيها البطل ليحيا ويبعث رمزا للفداء ويتجلّى المرمى الذي يؤدي بالمتلقي الذي يخاطَب بخِطاب غير متعوّد عليه، فيتحوَّل الغريب أليفا عنده، وهنا يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري.

وتمثّل أيضا بيانيا أطوار القصيدة المسرحية، انطلاقا من الأحداث وسيرورتها في استرجاعها واستباقها، وزمن السرد الذي يقدّم به الشاعر مسرحيته الشعرية.

وفي قصيدة " مرثية لاعب سيرك "[27] من ديوان "مرثية للعمر الجميل" يمزج الحياة بالموت، ويجعلها رهينة بها، فيتحول لاعب السيرك عنده إلى بطل أرسطي يثير الشفقة لدى المتفرج، وبداية الموت عنده تشبه الموت عند الرومان عندما يلقى المصارع حتفه في منازلة غير متكافئة أبطالها العبيد، وتنتهي بإيذان الاغتيال بعد الانتصار، فالحال سيان هنا مع لاعب السيرك الذي يضحّي بحياته من أجل خلق المتعة عند

المشاهدين الذين يتعطَّشون للموت، وإذا انتصر انتصروا معه، أما إذا انهزم فلا يكلِّف إلا نفسه، فيكون من الهالكين. ويكرِّس إبراز فلسفة الموت وعلاقتها بالانتصار عند الإنسان، في المقطع الآتي:

في العالَمَ المملوءِ أخطاءَ
مُطالبٌ وحدكَ ألاَّ تخطِئا
لأنَّ جسْمَكَ النَحِيلْ
لوْ مَرَّةً أَسْرَعَ أَوْ أَبْطَأَ،
هَوَى.. وَغَطَّى الأرضَ أشلاءَ !
.. ..
وانتَ تبدِي فَنَّك المُرْعِبَ آلاءَ وآلاءَ
تَسْتَوْقِفُ النَاسَ أَمَامَ اللَّحْظَةِ المُدَمِّره
وانتَ فِي مَنَازِلِ المَوْتِ تَلِجُّ.. عَابِثاً مُجْتَرِئاً
وأنتَ تُلفُّ الحِبَالَ للحِبَالِ
تَرَكْتَ مَلْجَأً، وَمَا أَدْرَكْتَ بَعْدُ مَلْجأ
فَيحْمَدُ الرُعْبَ عَلَى الوُجُوهِ لَذَةً، وَإِشْفَاقاً وَإِصْغَاءَ
حَتَى تَعُودَ مُسْتَقِراً هَادِئاَ
تَرْفَعُ كَفَّيْكَ عَلَى رَأْسِ المَلاءْ

إنّ هذين القصيدتين وغيرهما قدَّمتا تناصا مع تقنيات الأعمال المسرحية والأفلام السينمائية، وتفشَّت هذه الظواهر التناصية مع الأعمال المسرحية والسينمائية في فن الرواية كذلك، ولعل من رواد الشعر العربي في العصر الحديث الذين أبدو تقنية رائدة في المزج بين الفنين (الشعري والمسرحي) **أحمد شوقي، ومحمود السيد**، وغيرهما.

الخلاصة:

بعد هذه الجولة المعرفية لظاهرة النصنصة في الخطاب الشعري لأحمد عبد المعطي حجازي إلى النتائج الآتية:

1- تنفتح رؤية الشاعر عبر وسائل النصنصة على أكثر من جنس فني وبتناص نصه معها يجعل منه إعادة لقراءة تلك النصوص وامتداد وتكثيفا وتعميقا لدلالتها.

2- حضور مختلف الأشكال الأدبية، والنصِّية، واليومية، جعلت النص الشعري لدى حجازي يشكِّل جيولوجيا نصّية مختلفة، شبيهة بتلك العلاقة التي تحكم موضوع الأجنـــــاس الأدبية.

3- والترابط بين النص الشعري ومع مختلف الأغراض الأخرى يحدث تماما نتيجة الخصب والولادة عند الشاعر عبر الارتداد للمعرفة الكونية التي تتعاضد مع رؤيته مهما كان الجنس، و

4- يكشف فعل المناصصة لدى الشاعر عن بلور خطابه في إطار المأساة مثلما تتجلى في المأساة الفرنسية من **جودل**"Jodelle" إلى **راسين** "Racine"، ثم منه إلى **فولتير**"Voltaire" فتوضع في إطار أدبي تحدِّده العلاقة بين النوع والوحدات التي تكوِّنه.

5- اجتهد في استحضار كل الرموز والآليات النصّية التي تشتمل عليها الدلالة الكلّية التي أسهمت في تحقّق الترابط النصّي لدى الشاعر عبر أعماله الشعرية كاملة.

هوامش:

1- **تُقِرُّ نظرية الاطار** أن المعرفة مختزّنة في الذاكرة، **وأما نظرية المدوّنات** فتقرّ أن المعرفة مختزّنة في الذاكرة، وتنص على التداعي في عملية الفهم **وتركز نظرية الحوار** على عملية الانسجام الكلامي، **وكلّها تعير أقصى اهتمامها للخلفية المعرفية**. انظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، (1992)، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط3، ص 123-124.

2- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل الى علم النص، تطبيقات لنظريات روبرت دو بوجراند وفولفغانغ دريسلر (1999)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر)، ط2، ص 256.

3- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 124.

4- الهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل الى علم النص، تطبيقات لنظريات روبرت دوبوجراند ودريسلر، ص 261.

5- محمد مفتاح: تعقيب على بحث "الشعر العربي الحديث .. الضرورة والاستمرار"،(2005)، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر (الكويت)، ج2، 10-12 ديسمبر، ص 98.

6- أحمد الناوي بدري: خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني الروائية ، الرباعية نموذجا، (2003)، فصول، ع 61، ربيع وصيف، ص 306.

7- القديسة، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، (2001)، دار العودة (لبنان)، ص 216-220.

8- انظر ميشال دوسارتو: ابتكار الحياة اليومية، فنون الأداء العلمي، (2001)، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان) ، دار الأمان (المغرب)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، ص 9-18.

9- دماء لومبا، الديوان، ص 347-348.

10- حميد لحميداني: بنية النص السردي، (1991)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، ص 40.

11- سفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى (2006)، تر: عبود كاسوحة، منشورات دمشق (سوريا)، دط، ص 15.

12- هذا محتوى السرد الذي قاله للشاعر حلمي سالم حول تفنيده وجود الشعر. انظر: الشعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ص 118.

13- جوليا كريستيفا، علم النص، (1991)، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، ص 22.

14- سوريا والرياح، الديوان، ص 200.

15- الرحلة ابتدأت، الديوان، ص 493، 494.

16- انظر أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، (2001)، المدارس، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، ص 157.

17- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، (1995)، الشركة المصرية للنشر، لونجمان (القاهرة)، ط1، ص 148.

18- الموت فجأة، الديوان، ص 356.

19- صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، (1999)، دار الآداب (القاهرة)، ط1، ص 62.

20- انظر تمام حسان: اجتهادات لغوية، (2007)، عالم الكتب (القاهرة)، ط1، ص 380، 381.

21- الديوان، ص 506.

22- انظر عبد الرزاق بلعقروز: تحولات الفكر الفلسفي المعاصر، أسئلة المفهوم والمعنى والتواصل، (2009)، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، ص 61.

23- انظر ابراهيم الجرادي: القصيدة تبحث عن نفسها، (2011)، سلسلة كتاب الجيب، اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، ع46، ص19.

24- انظر ميشال دوسارتو: ابتكار الحياة اليومية، فنون الأداء العملي، ص 54، 55.

25- الديوان، ص 149-164.

26- هناء عبد الفتاح: حجازي شاعرا مسرحيا، تجربة مذبحة القلعة، مملكة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، (2006)، تقديم وتحرير حسن طلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، ص 487.

27- الديوان، ص 525-528.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 254 - 267 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة: «أدغال البحر والسّراب» لمصطفى ولد يوسف–أنموذجا

Polyphony in the Contemporary Algerian Novel "The Jungle of the Sea and the Mirage" by Mustafa Ould Youssef – as a Model

د. يحي سعدوني*
Yahia Sadouni
جامعة أكلي محند أولحاج–البويرة–الجزائر
Akli Mohand Oulhadj university-Bouira-Algeria
yaya.sad@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول: 2021/11/27	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تُعدّ ظاهرة تعدد الأصوات أو ما اصطلح على تسميته (البوليفونية)؛ من اللفظة اللاتينية (Polyphony)، أسلوبا حاضرا في الكتابات الروائية منذ بدايات القرن الماضي، واستمرّت كذلك في الروايات المعاصرة.وتتوكأ هذه البوليفونية في بناء سردية خطاباتها على عدد من الروايات الجزئية والقصيرة، التي تشكّل أصواتا منفصلة قائمة بذاتها، تجمع بينها علاقات محدّدة في إطار سيرورة الرواية الرئيسية والكليّة، وفي إطار الموضوع والتيمة التي تحملهما. وإذا كانت الرواية المعاصرة تشتغل أكثر فأكثر بالوعي الكبير بالموضوع وبالرؤياوالأبعاد اللانهائية، فإنّه لا يمنع ذلك من توظيف البوليفونية. وتجسّد رواية " أدغال البحر والسراب" لمصطفى ولد يوسف، أنموذجا واضحا للبوليفونية الروائية الجزائرية، التي تأسّست على موضوع الهجرة السرية عبر قوارب الموت، وعلى تيمة الضياع الأبدي في أبشع صوره.

الكلمات المفتاحية: رواية، معاصَرة، بوليفونية، وعي، رؤيا.

Abstract:

The phenomenon of polyphony is considered as a style of writing the novel, since the beginning ofthe previous century, and continued also in contemporary one,which rests in the construction of the narrative of its speech on a number of partial and short narratives, which form separate and autonomous voices, joined by relationships specific within the framework of the novel's main and overall process, and within the framework of the theme that carries them.Even though the contemporary novel is based on a great awareness of the subject, on the final visions and perceptions, it takes polyphony as element of its narration. The novel

* د. يحي سعدوني: yaya.sad@hotmail.com

"The jungle of the sea and the mirage" by Mustafa Ould Youssef embodies an example of Algerian novelist polyphony, based on the theme of illegal immigration by the boats of death, and on the theme of eternal loss in its ugliest forms.
Key words: Novel,contemporary, polyphony, consciousness, vision,

مقدمة:

إن الرواية الجزائرية المعاصرة، وكغيرها من الروايات العربية والعالمية، تنبني أساسا على عنصر الوعي بأبعاده العميقة، التي تجعل الكاتب على دراية تامة بالموضوعات أو التيمات التي يعالجها في خطابه الروائي، بل ينغمس في صلب نواتها بحثا عن المستور والخفي منها، وبحثا عن منتهى الدلالات والقيم التي توحي إليها. ثم بعد ذلك يعرج على الكشف والتعبير عنها. إن هذا التوغل العميق في الموضوع يجعل الكاتب يختار أساليب متنوعة للكتابة؛ ينأى بها عن الأساليب المألوفة التي تضبط الرواية في سيرورة أفقية خطية تتوالى فيها الأحداث بشكل انسيابي، وتتدفق فيها الشخوص والأمكنة والأزمنة، وتتأسّس العلاقات فيما بينها وفق ما يخدم تلك الأفقية.

وإذا كانت ظاهرة البوليفونية عريقة في السردية الروائية القديمة، فإنّها وبالمقابل حاضرة كذلك في الرواية المعاصرة، فتبتعد بها عن المسار الحكائي الواحد، وعن مقولة البطل، لتصبح كتابة مفتوحة على الرؤى وعلى المواقف المتعدّدة، التي لا يستطيع السرد المألوف على تلبية حاجاته الدلالية البعيدة. فموضوع الهجرة السرية (الحراقة) التي أراد الكاتب مصطفى ولد يوسف معالجتهفي إطارتجسيد شعرية الضياع، لا تسعهما الحكاية الواحدة أو الخطية الأفقيةبالنظر إلى تعدد الأسباب وانفتاح النتائج. فما معنى البوليفونية الروائية؟ وما مقوماتها في رواية (أدغال البحر والسراب)؟

آثرنا أن نعتمد في دراستنا هذه على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتأسّس على رصد ومتابعة دقيقة للظاهرة ووصف الوضع القائم لها بشكل دقيق، مع تحليل ما أمكن إدراكه وفق عنصر التأويل، الذي يلعب دورا هاما في تحليل الخطابات الأدبية المختلفة.

I. الرواية المعاصرة وحضور البوليفونية:

يُعدّ الروائي التشيكي ميلانكونديرا(Milan Kundera) أوّل من عمد إلى تجسيد هذه الظاهرة في كتاباته الروائية، ثم حديثه عن الظاهرة في كتابه النقدي الموسوم (فن الرواية)، بعد أن كانت مرتبطة أساسا بالحقل الموسيقي الكلاسيكي الذي تأثر به هذا الكاتب بشكل كبير.[1]

يتحدث ميلان كونديرا عن الإبداعات الكبرى في الأدب والرواية فيرى أنّه " تنطوي كل الإبداعات الكبرى على شيء لم يُستكمل بعدُ، ويدهشنا لا بما أُنجز فحسب، بل كذلك بكل ما تطلّع إليه ولم يبلغه"[2]. ومعناه أنّ الرواية العظيمة، هي التي تعالج موضوعا هاما بشكل من التعميق وبكثير من الوعي إلى درجة الانصهار فيه، حيث تتلاحم الذات المبدعة بالموضوع أو القضية، خاصة إذا تعلق الأمر بالقضايا الكبرى والإنسانية المعقدة التي تتساير مع الحياة المعاصرة. ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتحدث عن ظاهرة الغموض الذي يصاحب هذا النوع من الخطابات السردية، لأنّها تستوجب تعددا للقراءات التي بدورها تتوكأ على عنصر التأويل في البحث عن الدلالات النهائية وعن النتائج في عمقها.

يرى تودوروف وجود ثلاثة أشكال للحكي في الخطابات السردية بشكل عام، تتمثل أساسا فيما يلي: شكل التتابع؛ وفيه تسلسل القصص، بحيث تنتهي القصة الأولى فيشرع في حكي القصة الثانية. والشكل الثاني هو التضمين؛ وفيه يتم إدخال قصة أخرى، وهذا نظير ما يسميه شلوفسكي بالتأطير. والشكل الثالث هو التناوب؛ وفيه يتم حكي قصتين في آن واحد عن طريق التناوب"[3]. وإذا كانت الحكاية الأصلية واحدة فإنّها وبالمقابل قد يتم سردها بأساليب متباينة، وفق تصورات وقدرات الكُتاب في تحويلها. وكلما كان الموضوع معقدا كلما استدعى جهدا آخر للبناء السّردي واستدعاء لأساليب جديدة.

وباعتبار هذه الحياة المعقدة في قضاياها، وباعتبار الوعي الذي يتميّز به المبدع ورؤياه العميقة، يشير كونديرا إلى ما توصّل إليه الروائي النمساوي **هيرمان بروخ** (Hermann Broch) في نظرته إلى الإبداع الروائي، إذ يحدّد له ثلاث خصائص أساسية:[4]

- أولا؛ فن جديد للجرد الجذري، الذي يسمح باستيعاب تعقّد الوجود في العالم دون تضييع الوضوح المعماري. وهذا التعقد ينجرّ عنه الإيجاز والتكثيف، لأنّ الإطالة تفتح على اللانهاية، بينما الإيجاز يتطلب الذهاب دوما إلى قلب الأشياء مباشرة والتوغل فيها.
- ثانيا؛ فن جديد للتضاد الروائي، أي قابل لأن ينصهر في موسيقى واحدة، الفلسفة والقصة والحلم وغيرها. حيث حاولت الرواية منذ بداية تاريخها التخلص من الخط الواحد وفتح ثغرات في القص المستمر لحكاية ما، في حين طوّر القرن التاسع عشر طريقة أخرى في تجاوز الخط الواحد. وهذه الطريقة في الكتابة تسمى البوليفونية. ويشترط في هذه التقنية تساوي الأصوات بين الأجزاء حيث لا ينبغي لجزء أن يهيمن على الأجزاء الأخرى. وهناك شرطان للتضاد الروائي هما: تساوي الخطوط المتتالية، وعدم إمكان تقسيم المجموع.

- ثالثا؛ فنّ المقالة الروائية على نحو خاص، أي فن لا يزعم حمل رسالة نبوية، بل يبقى فرضيا أو لعبيا أو ساخرا، مفتوحا على التأويل وتعدد الدلالات.

لا ينبغي أن نفهم من الرواية البوليفونية على أنّها احتواء لعدد من قصص منفصلة، بل يجب أن تكون هذه الأخيرة مترابطة فيما بينها، وفي سيرورة لا يظهر فيها تنافر بين جزئيات الخطاب، أي بنوع من المسايرة بعضها لبعض، من أجل بناء الموضوع/الرواية إلى نهائيته. وعليه كان من شرط هذا البناء البوليفوني التوازن الكمي والمعنوي بين تلك القصص الجزئية، فلا تطغى إحداهما على الأخرى في أوقات الحضور، ولا تطغى عليها في القيم الدلالية والمعرفية التي تحملها، في إطار الكلّ الذي تمثله الرواية. ويمكن القول أنّ " هذا التساوي بين الأصوات في الرواية البوليفونية هو الذي يضمن تلاحم وحداتها الحكائية المتنوعة. وفي حالة ما إذا افتقدت هذه الوحدات إلى رابط بينها، فإنّ الرواية تفقد وحدتها وتماسكها "[5].

ومن جهة أخرى فإنّه من الضروري أن تشتغل تلك الروايات الجزئية بشكل سردي ذكي للغاية، تظهر من خلاله على أنّها تشتغل لوحدها بعيدا عن التزامات الكاتب وتدخلاته في بنائها، أي بنوع من الاستقلالية في حركاتها السردية واختياراتها، وكأنّ الكاتب ليس له دور في تأليفها. لكننا نشير إلى أنّ " القول بالحياد المطلق يُلغي دور الكاتب في حبك خيوط اللعبة البوليفونية"[6]. وإذا تحدثنا عن البطل في هذه القصص فإنّه يُشترط عليه أن يكون " بوصفه وعيا ذاتيا بالتعبير عن نفسه فعلا، أي بشرط ألا يندمج مع صوت المؤلف. وذلك لا يتحقق إلا عبر خلق مسافة جمالية تُباعد بين البطل والمؤلف... والبطل لا يعكس آراء الكاتب لأنّه يتمتع باستقلالية تضمن له ممارسة آرائه"[7]. فالشخصية هي التي تحدد أعمالها وتضبط علاقاتها مع الشخصيات الأخرى وباقي المقومات السردية. أما الكاتب فيقف ساردا لما يدور في كل من تلك الروايات الجزئية، وساردا لمسار الرواية، بالتأسيس للعلائق التي تضمن تماسك الجزئيات، بل تضمن وجود الرواية.

اقتصرنا في هذه الدراسة على طروحات وآراء ميلان كونديرا، التي تظهر أخف حدّة في التزاماتها وشروطها من باختين الذي يفرض على الرواية البوليفونية مثلا، حياد الكاتب على الإطلاق إزاء ما تقوم به الشخصيات، وهذا ما لا يراه كونديرا ممكنا عمليا، إذ لا يمكن فصل الروائي عن إبداعه.

II. مقومات البوليفونية في " أدغال البحر والسراب":

تُعد رواية " أدغال البحر والسّراب"[8] لصاحبها " مصطفى ولد يوسف" من الروايات الجزائرية المعاصرة، التي ابتعدت بشكل واضح عن النمط القديم في الكتابة السردية الروائية، إذ تخلى الكاتب عن الخطية الأفقية للسرد، وعن الأسلوب المألوف في طرح الموضوع، وعن السيرورة التي تتوكأ عن العقدة وفك العقدة، بل وتخلى كذلك عن مقولة البطل الذي يجعل الرواية تتحرك به ومن أجله، في اختيارات الأحداث والأزمنة والأمكنة، بما يساير تطورات ذلك البطل. إنّ هذه الرواية مفتوحة على أساليب جديدة، أقل ما يقال عنها أنّها تنتمي إلى ما يسمى الرواية المعاصرة البوليفونية في أبعاد كثيرة أهمها ما يلي:

1) حضور الوعي الروائي:

إن الوعي هو المنطلق الرئيس في التأسيس للخطاب الروائي المعاصر؛ منه تنطلق الفكرة التي ينبني عليها الموضوع، وبه يتأسس البناء الفني في مجمله وفي جزئياته." ويدل الوعي على منطقة الانتباه التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله؛ وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين. ولقد أثار الفيلسوف والنفساني الأمريكي وليم جيمس ولأول مرة مصطلح (تيار الوعي)، ويرى أنّه أسرع ما يتعرف به على رواية تيار الوعي هو مضمونها الجوهري الذي يحتوي على وعي شخصية أو أكثر"[9]، وإدراكها لما يحدث بشعورها العميق.

ويرى روبرت همفري أن الوعي ينقسم عموما، وكذلك في الإبداع الأدبي، إلى مستويين اثنين: أوّلهما مستوى ما قبل الكلام، الذي لا يخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي. أما الثاني فهو مستوى الكلام، الذي يجعل الكاتب يقدم وعيه على أحسن وجه.[10]

وباعتبار الكاتب الروائي شخصية حاضرة بقوة في عمله الإبداعي، فإنّ الوعي لديه " هو وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية. وهذا الوعي يشمل الأحاسيس والذكريات والمشاعر والمفاهيم والأوهام والتخييلات، وكذلك عمليات عقلية كالحدس والرؤية والبصيرة. ويشمل أيضا المعرفة الإنسانية التي لا تنبثق عن النشاط العقلي، بل عن الحياة الروحية التي يهتم بها الروائي"[11]. وكلما كان وعي الكاتب كبيرا كلما استطاع أن يبدع شيئا استثنائيا." وعندما لا يتحكم الوعي في ذاته، مثلما يحدث في الأحلام، نكون أيضا في فضاء روائي، لكننا بالمقابل نشاهد حلما منجزا، ناتجعن افلات الوعي من الشخصيات ومن الروائي نفسه"[12].

ووفق هذه التصورات كلها، يمكننا النظر في مفهوم الوعي في إطار الكتابة الروائية الجديدة من ثلاثة مستويات رئيسة، وهي التي جسّدتها رواية (أدغال البحر والسراب)، وتتمثل فيما يلي:[13]

أ. الوعي بالموضوع:

أقصد بهذا المستوى الوعي التام بالموضوع الذي تعالجه الرواية والوعي بالتصورات والخلفيات المصاحبة لذلك. ويمر هذا الوعي الأوّل بمراحل مرتبة؛ أوّلها إدراك الموضوع في وجوده وفي أهميته وفي قابليته لأن يدخل عالم الفن والإبداع. ثانيا، الإحساس به والانغماس فيه، بمحاولة التعرف على مكوناته وخلفياته، وإدراك كل ما يتعلق به. ثالثا؛ الانفعال إزاء الموضوع كنتيجة للعنصرين السابقين، وبذلك تتشكل الرؤيا العامة والتصور النهائي.

وإذا نظرنا في رواية (أدغال البحر والسراب) فإننا نلمس واضحا إدراك الكاتب بأهمية موضوع (الهجرة السرية) عبر البحر عن طريق قوارب الموت، التي تحصد العديد من أرواح الشباب الجزائري والمغاربي بصفة عامة، حيث نجده قد تطرق إلى بشاعة الظاهرة من خلال تجسيده لشعرية الضياع، التي استولت على غالبية الصور الروائية. وكان الانغماس في الموضوع قويا، إذ عرج بنا الكاتب على أسباب الهجرة وظروفها ونتائجها، وتصوراته لها. وجاء الضياع بإحدى صوره في أحد المقاطع: " ... ففي أية لحظة قد يُصفّي الموت وجودهم وسط بساط أزرق موبوء بالقروش وقصص الغرق. إنهم على مائدته المتلحفة بضحاياه، وهم يدرون بذلك، والدوار يطحن معدتهم الخاوية فراحوا يصلّون في معبد صمت ضجيج الأمواج، وارتجاجات القارب الضيّق تتزايد حدّة..."[14]. وهنا إحساس كبير وتصوير دقيق من الكاتب لبشاعة المشهد.

فالروائي واع بالقيمتينالفكريةوالاجتماعية لظاهرة الهجرة السرية، من خلال معالجته للموضوع من زوايا متعدّدة، في الأسباب المباشرة وغير المباشرة للظاهرة، وفي حدّة وقعها في نفسية أفراد الأمّة التي ترى أبناءها يتهافتون بالعشرات إلى اعتمادها وسيلة لضمان حياة مستقبلية سعيدة في بلاد الغربة المزمع الوصول إليها. كما يُدرك الكاتب أيضا هاجس الغربة إن وصل (الحراق) إليها، فهي ليست دائما ما كان يتمناها هذا الأخير. يقول الروائي: " حلّ مراد وزوليخة وعمّي بالمدينة، فرأوا فيها بؤس الناس... ومتسولين مَن لهم عاهات، ومنهم أسوياء يفترشون الأرض الموحلة، وكلّهم تعاسة، ينخرهم الجوع، فتتآكل أجسادهم المعفنة... فأصاب الذهول زوليخة، وهي تتأمل كل هذا البؤس الذي لا مثيل له"[15].

ب. الوعي بجزئيات الرواية:

ويشمل هذا المستوى إدراك الكاتب للحكايات الجزئية التي تتشكل منها الرواية ككل، بالإضافة إلى النصوص الغائبة، والأفكار الرئيسة التي يريد الكاتب أن يبثها في مسار روايته. والوعي بالجزئيات لا يتحقق إلا إذا كان من منطلق الوعي التام والعميق بالموضوع والتيمة التي تعالجها الرواية. فالهجرة السرية

عبر أمواج البحر، ليست حكرا على فئة اجتماعية معيّنة ومحدودة، وإنما ضمّت الشباب والكهول، الرجال والنساء، الناس الفرادى والعائلات بأكملها، المثقف وغير المثقف، الغني والفقير، وغيرهم. وعلى هذا الأساس اختار الكاتب قصصا متنوعة لثلاث فئات جسّد بها التعدد الصوتي؛ وهي: فئة الشباب المثقف المتعلم (مراد)، وفئة المرأة الشابة المضطهدة (زوليخة)، وفئة الكهل ربّ العائلة (عمّي).

تجمع رواية أدغال البحر بين ثلاث روايات جزئية تربط بينها تيمة الضياع، في أسبابها ونتائجها، إذ استطاع الكاتب أن يؤسس روابط بينها على طول سيرورة الرواية، ويمكن الإشارة باختصار إلى تلك الأصوات (الروايات) الجزئية فيما يلي:

أوّلا، رواية مراد، الطالب الجامعي الذي حصل على شهادة الليسانس في علم الآثار، والذي لم يسعفه الحظ في انتزاع منصب عمل مناسب رغم كل المحاولات. حيث كانت محاولته الأخيرة أن توجه إلى مدينة وهران لإجراء مقابلة من أجل التوظيف كمرشد سياحي، ومع فشله في المسابقة قرّر عدم العودة إلى المنزل العائلي، بوجود ضغوطات مستمرة من أبيه بسبب طول بطالته، الذي ما توقف عن الاستهزاء والقذف في وجهه. لكنه في الأخير حصل على العمل المؤقت نادلا في إحدى الفنادق المتواضعة بوهران، وفكرة الهجرة السرّية تراود أفكاره كل لحظة.

ثانيا؛ رواية زوليخة، الفتاة الماكثة في البيت، أبوها شيخ طاعن في السن، أنهكته الأمراض المزمنة. تخرج زوليخة من بيتها متأثرة بإهانات ومعاملات زوجة أبيها المستبدة، التي حاولت ذات يوم تزويجها تعسفا برجل كبير في السن يملك دكان في الحي، لولا تدخل أبيها بشجاعة معارضا لذلك. اتجهت إلى جدّتها من أمها بوهران. ويموت الأب متأثرا بغياب ابنته. رفضت الجدة فطومة احتضان زوليخة لأنها لا تودّ استرجاع الماضي المرير ولا تودّ من أبنائها الجدد أن يسمعوا بقصتها عن زواجها الأول، حيث تركت ابنتها الوحيدة أحلام (أم زوليخة) رضيعا وغادرت المنزل، وتم تزويجها مرة ثانية بشيخ ثري من وهران ليسعد أيامها. زوليخة قررت مغادرة دار الجدة بعد مكوثها لبضعة أيام فقط كخادمة لها، وقد صرّحت الجدة في وجهها: " زوليخة، صحيح أنيّ جدّتك،ولكنّني لست كما تتصورين"[16]. التقت زوليخة بمراد، وبدأت فكرة الهجرة من أجل بناء مستقبل زاهر هناك بالضفة الأخرى من البحر.

ثالثا؛ رواية عمي، البالغ من العمر ستين سنة ويوم واحد، يتيم الأبوين، تكفل عمّه بتربيته، لكن أهانه بقساوة ودون رحمة، وكان طامعا في ورثه. أخرجه عمه من المنزل دون سبب، فاتجه في ليلة باردة إلى منزل خالته على بُعد كيلومترات عن قريته. تكفلت به خالته وشجعته على العودة إلى مقاعد الدراسة.

وبالفعل واصل دراسته ونجح في حياته وعاش حياة سعيدة، تزوج ورُزق بابن وبنت. لكنه تفاجأ ذات يوم بهجرة ابنه الوحيد (وسام) إلى مرسيليا وقد وصل إلى هناك، وتم القبض عليه من طرف الشرطة التي أردته سجينا. لم يهضم عمّي ما حدث لابنه، فقرّر الذهاب إلى مرسيليا بأية طريقة وبأي ثمن. ومع المحاولات المتتالية الفاشلة للحصول على التأشيرة، قرّر الهجرة السرية بعد لقائه بمراد كزبون في النزل الذي يشتغل به هذه الأخير.

ج. الوعي بسردية الخطاب:

يعني الوعي بسردية الخطاب إدراك الكاتب لأهم المراحل التي يشملها الخطاب الفني للرواية، بداية من اختيارات الوضع الابتدائي، والتناوب بين الروايات الجزئية دون الاخلال بروابطها التي تؤسس خيط الروح بينها في إطار الكلّ. بالإضافة إلى اختيارات الوضع النهائي، الذي ينبغي أن يكون ذا صلة مباشرة بالرؤيا والتصور العام للموضوع.

لقد أسّس مصطفى ولد يوسف البنية السردية لروايته على تيمة الضياع في أبعد صوره، بداية من الوضع الابتدائي الذي يلخص فيه بشاعة المأساة التي عاشها الحراقة على قاربهم، والأمواج العالية تضربهم ذات اليمين وذات الشمال، بالإضافة إلى الوضع النفسي المنهار لهم. ومن الصور الروائية التي تُظهر حجم المعاناة، تلك التي عرج من خلالها الكاتب على موضوع الماء، حيث وصفه من جهة على أنه مصدر للحياة، ومن جهة أخرى مصدر للموت؛ عندما كان الثلاثة يرجون سقوط المطر ليشربوا منه شيئا لسد عطشهم، تفاجؤوا بهيجان البحر الذي يعلن اقتراب أجلهم. يقول الكاتب: " فانتظروا دهرا حتى جاء نصر الرّعد المدويّ يزف إليهم خبر اقتران السّماء بالبحر الذي تعاظم صدره، وبشارة الرياح تنفخ في أوعيته المائية لتصحو الأمواج العاتية التي أفقست عاصفة ممطرة أنقذتهم من الموت المحقق ضمأ، وبالمقابل وجدوا أنفسهم على حافة الهلاك، وهم يشدون أحزمتهم بأيديهم على القدر، خشية الموت غرقا هذه المرة "[17].

ثم يتحول الكاتب إلى قلب روايته ويبني أحداثها وفق الأصوات الثلاثة (أو الروايات الجزئية)، من دون الاخلال بالبنية العامة. لكنه بالمقابل يعطي كل صوت قيمته وحقه في الوجود وفي المساهمة في بناء الموضوع/الضياع.

وإذا نظرنا في تشكيل شعرية الضياع في هذه الرواية، فإنّنا نجد الكاتب قد قسمها إلى ثلاث مراحل أساسية تتلخص فيما يلي:

- مرحلة ما قبل الضياع: وهي التي جسّدها الكاتب من خلال اشتغال الروايات (الأصوات) الجزئية في إطار أسلوب البوليفونية، حيث يظهر كل صوت على حدة تمهيدا للسفر المشترك الذي يجمعها كلية.
- لحظة الضياع: وهي اللحظة الفاصلة بين العالم الأوّل الواقعي في الرواية مع العالم التخييلي الميتافيزيقي الذي اختاره الكاتب سفرا نحو الزمن الماضي. وتظهر هذه اللحظة في الجزء الثالث والثلاثين من الرواية حيث جاء فيه: " كل الإشارات توحي بأنّ القارب فقد بوصلته... وقد ازدان البحر بحلة الضباب الكثيف المعتقل لأشعة الشمس محرضا القارب على الضياع"[18].
- امتداد الضياع: وهي المرحلة الأخيرة في الرواية، والتي جسّدها الكاتب من خلال استدعائه للنص الغائب التاريخي (مرسيليا سنة 1720) وإقحامه في صلب الرواية عن طريق التناص الحواري، حيث جعل شخوص الرواية تتحرك ضمن هذا الفضاء الزمني التخييلي الجديد، إلى ما لا نهاية، " ليخلق لهذه الأزمنة نظامها وعلاقاتها الداخلية"[19].

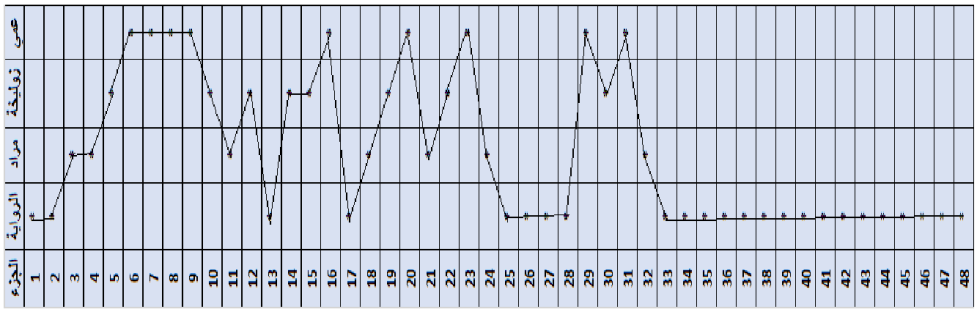
2) التناوب بين الأصوات المتعدّدة:

يشكل التناوب بين الروايات الجزئية عنصرا رئيسا في تأسيس البوليفونية في الخطاب الروائي المعاصر، حيث تعلوا أصوات كلّ منها في لحظات متقطعة لبعضها البعض، بشكل يضع كل حكاية على حدة في قالبها الروائي، حيث أنّها هي بدورها تشمل على المقومات المعروفة، كالشخصيات والأحداث والأماكن، وكذا تأسيسها على تقنيات السرد كالمفارقات الزمنية، والتبئيرات المختلفة. وهو الأمر الذي تأسست عليه رواية (أدغال البحر والسراب)، وبكثير من الصرامة في تجسيد هذا التناوب. واستطاع الكاتب أن يمد كل رواية جزئية بقيمها الدلالية وبزمنها السردي المقبول نسبة إلى أزمنة الروايات الأخرى (الأصوات الأخرى)،لاسيّما وأنّ كل منها يعبِّر عن قضية بعينها، قد تختلف مع الأخرى في الموضوع، إلا أنها تشترك معها في التأسيس لتيمة الضياع، التي قد تظهر على أوجه متباينة للغاية، مثّلها الكاتب في (رواية مراد، رواية زوليخة، رواية عمي)، وكذلك رواية الشخص الغريب في القارب، الذي تركه الكاتب مبهما وغامضا، يدفع القارئ إلى التأمل والتأويل في قصص أخرى للحراقة والضياع.

وهنا يجب أن نشير إلى تحقق المساواة بين أصوات الروايات الجزئية الثلاث، من حيث زمن الحضور، ومن حيث أهمية موضوعاتها، وكذلك من حيث استقلاليتها عن سلطة الكاتب/السارد، الذي كثيرا ما يشير إلى ذلك بنفسه، حيث جاء في أحد المقاطع: " لا أحد يعرف هويّة الشيخ ولا ابنه، حتى السارد

يجهل عنهما أي شيء "[20]. وهما الشخصان اللذين دفنا والد (عمي) الشهيد. وفي موضع آخر: " في القارب شخص غريب، لا أعرف عنه شيئا... شدّ نفسه في زاوية من زوايا القارب... لا أدري لماذا أراد مشاركة البقية في رحلتهم المحفوفة بالمخاطر؟؟... وصراحة لم يكن مدرجا في قائمة الحراقة في الرواية، ولم أفكر فيه أصلا، فهل هو موجود حقا أم لا!"[21].

كما تحقق التلاحم بين هذه الأصوات (الروايات الجزئية) من خلال العودة إلى الرواية في كل مرة، سواء إلى فكرة الهجرة، أو إلى النزل، أو إلى القارب، وكذا إلى مرسيليا في رحلتهم عبر الزمن الماضي، الذي انتهت به الرواية. فالرواية تتأرجح بين الروايات الجزئية الثلاث، ثم تعود إلى الجمع بينها في سردية الرواية الكلية. لتوضيح هذا التناوبنعتمد المخطط التالي، الذي يمكن تسميته (**المخطط البوليفوني للرواية**)[22] الذي يمكن ترجمته بالملفوظ (Le diagramme polyphonique du roman):



3) النهاية المفتوحة والرؤيا العامة للموضوع:

أبدع الكاتب في اختياراته التي اعتمدها في وضع النهاية المفتوحة لروايته، تاركا المجال لعنصر التأويل لدى القارئ، فعلى الرغم من النهاية المأساوية للحكاية العامة، إلا أن الكاتب بذكائه استطاع أن يعتمد آليات جديدة لوضعها في الإطار الدلالي المفتوح على كل التوقعات.

أشار الكاتب مع بداية الرواية إلى الضياع النهائي للحراقة المبحرين، مُطمِئنا بذلك القارئ الذي قد ينتظر كثيرا مصير هؤلاء الشخوص؛ " كانوا ثلاثة أجساد متورّمة ومحشورة في قارب منكوب، كان أمس هؤلاء الحراقة وغدهم بلا شروق... دجنة فدجنة إلى آخر المطاف"[23]. حيث أراد الكاتب أن يفتح الموضوع واسعا إلى الرؤيا العامة، فليس الأهمية للحكاية الواحدة، أو لتلك المجموعة من الروايات الجزئية التي ذكرناها، وإنما الأهم للتصورات والأفكار التي أرادها الكاتب أن يوصلها للقارئ. ويكسر الكاتب أفق

توقع القارئ بانفتاح الرواية إلى أبعد مما يتصور هذا الأخير، من خلال نقطتين رئيستين تأسّس عليهما الخطاب/الرؤيا:

أ. استحضار النص الغائب:

لقد كانت لحظة الضياع في الرواية، بداية انفتاح هذه الأخيرة، حيث استحضر الكاتب النص الغائب التاريخي المتمثل في الوضعية الوبائية التي مرّت بها مدينة مرسيليا سنة 1720، وهي قصة حقيقية تحكي انتشار مرض الطاعون بشكل كبير، حيث راح ضحية ذلك عدد هائل من سكان المدينة. لكن هذا الاستحضار كان (تناصا حواريا)[24] استطاع الكاتب أن يمزج أحداثه بسيرورة الرواية في وصول الحراقة المبحرين إلى تلك البلدة، عبر الضياع في الزمن الماضي، انطلاقا من نقطة احتضارهم الأكيد؛ " ... أفاق الجمع لحظتها، وتباشير الوصول ترتسم في محياهم: -لقد وصلنا، لقد وصلنا"[25]. ونشير هنا إلى أهمية الاسترجاع الخارجي في " كونه تقنية تتمحور حول تجربة الذات وتطلق العنان للتأمل الباطني"[26]، كما يُعتبر هدفه من جهة أخرى " ملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث... وكلما ضاق الزمن الروائي، شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر"[27]، خاصة وأنّ موضوع هذه الرواية مفتوح للغاية.

استطاع الكاتب أن يمدّ المأساة المتمثلة في الضياع بصورة رؤياوية نادرة، جعل مخيّلته تمتزج بمخيّلات الحراقة المحتضرين حقا، إذ لا يقدرون إلا النظر في موتهم المحقق، عبر استرجاع الماضي الأليم لهدفهم المنشود المتمثل في الضفة الأخرى (فرنسا). فالتوقعات السعيدة التي كانوا يحلمون بها منذ زمان، باءت بالفشل وأصبح كلّ شيء من حولهم ينذر بالضياع المحتوم. "... والآن...الآن فات الأوان، لم تعد الحياة تضيء في أغلب أحياء مرسيليا، حيث استقر ملاك الموت فيها..."[28]. وسرعان ما غيّر البحّارة نظرتهم من مرسيليا الحلم ومرسيليا المستقبل الواعد إلى مرسيليا الموت.

وهنا يضعنا الكاتب أمام الرؤيا/الموقف، المتمثلة في عواقب ظاهرة الهجرة السرية (الحراقة) المحفوفة بالنتائج الوخيمة والضياع في أغلب الحالات. فما يجده الشاب هناك في الضفة الأخرى ليس دوما ما يتصوّره في مخيّلته من إيجابي وجميل، فيظهر الحنين إلى الوطن في آخر اللحظات: " ... وفي الوقت ذاته، تكاثرت أسئلة الحنين إلى القصبة وأهلي في خلدي... تراودني في وحدتي"[29].

ويُبقي الكاتب روايته مفتوحة على مغامرات أخرى للحراقة، لا تقل ضياعا عن تلك التي صوّرها في الرواية، إذ يقول في نهاية المطاف: " ... كان البحر بلون الشفق، وقد دلف القارب في عتمة ضباب

كثيف، فتاهت أبصارهم، والغشاوة تقودهم إلى مغامرة جديدة... – في أي زمن وضعتنا الأقدار هذه المرّة؟! "[30].

ب. شخصية الغريب:

تمثل شخصية الغريب لغز هذه الرواية، وهو الشخصية الرابعة التي يضمها القارب الصغير، لكنها تقع بعيدا عن إدراك الشخصيات الأخرى، وعن إدراك الكاتب/السارد كذلك: " في القارب شخص غريب، لا أعرف عنه شيئا... وصراحة لم يكن مدرجا في قائمة الحرّاقة في الرواية "[31]. وفي موضع آخر: " إلا ذلك الشخص أو الشيء لست أدري، وكأنّ ولادة عسيرة تنتظره، وهو ينسج من مغيب الشمس سلالة جديدة من الحراقة..."[32]. وتبقى الرواية مفتوحة على التساؤلات المرتبطة بهذه الشخصية: من تكون؟ ما دورها في الحكاية؟ وما وظيفتها في الخطاب الروائي؟

إذا كنا قد تعرّفنا على قصص الحراقة الثلاثة المتواجدين في القارب، وتعرّفنا على مصيرهم المشؤوم، فإنّ الشخصية/الغريب، قد تفتح المجال على قصص أخرى لحراقة آخرين، فالقصص كثيرة ومعها أسباب الهجرة متنوعة، وأسباب الضياع كذلك. وعليه اختار الكاتب السكوت عنها إطلاقا، كي يدفع بالقارئ إلى بنائها كيفما شاء، وله الحرية في تصوّرها. فالرؤيا هنا بعيدة جدا يجملها الكاتب في وعاء شخصية الغريب، للنظر في موضوع الهجرة السرية، في أسبابه وقصصه ونتائجه، في أزمنة الماضي، والحاضر والمستقبل، وفي مناطق العالم المختلفة.

خاتمة:

إنّ البحث في سردية الرواية الجزائرية المعاصرة يطلعنا لا محالة على موقعها ومكانتها بين الأعمال الروائية العربية والعالمية، ومن جملة النتائج التي توصّل إليها بحثنا هذا، ما يلي:

- تتأسس الرواية الجزائرية المعاصرة على الوعي الكبير بالموضوع، وعلى الرؤيا البعيدة للأشياء، حيث يتشكل ذلك في ثلاثة مظاهر هي: الوعي بالموضوع، والوعي بجزئيات الرواية، والوعي بسردية الخطاب.
- تشمل الرواية الجزائرية وإن كانتالمعاصرة على ظاهرة التعدد الصوتي (البوليفونية)، التي تجعل السّرد الروائي يبتعد عن النمط القديم المبني على الخط الأفقي، إلى سردية أساسها تضافر روايات جزئية قصيرة في بناء الرواية الكلية الجامعة وفق علائق تشدّ بعضها ببعض، على الرغم من استقلالية كل منها.

- تمثل رواية (أدغال البحر والسّراب) نموذجا للرواية المعاصرة المبنية على البوليفونية من جهة، وعلى الوعي والرؤيا من جهة أخرى. وتتمثل مقومات البوليفونية في خطابها السردي فيما يلي: أوّلا، الوعي بموضوع الهجرة السرية عبر قوارب الموت، والوعي بالتيمة المتمثلة في الضياع الذي تأسست على شعريتها الرواية. ثانيا، التناوب بين الروايات (الأصوات) الجزئية في سيرورة الرواية مع وجود روابط بينها. ثالثا، النهاية المفتوحة والرؤيا العامة للموضوع، من خلال استحضار النص الغائب، ومن خلال الشخصية اللغز (شخصية الغريب).

ونحن لا نؤمن بنهائية البحث في رواية (أدغال البحر والسراب) وفي الرواية المعاصرة على العموم، لذا فإنّ المجال مفتوح أمام دراسات أكثر عمقا وأكثر تباينا في مناهجها وآلياتها النقدية، قصد الكشف عن جمالية الإبداع الفني في هذا الجنس الأدبي.

هوامش:

[1] ينظر: ميلان كونديرا، فن الرواية، تر/ بدر الدين عروكدي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1999، ص53-56.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016، ص89.

[4] ينظر: ميلان كونديرا، فن الرواية، ص75.

[5] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص90.

[6] المرجع نفسه، ص89.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص ص93، 96.

[8] مصطفى ولد يوسف، أدغال البحر والسراب (رواية)، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2020.

[9] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر / محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص23.

[10] ينظر: المرجع نفسه، ص24.

[11] ينظر: المرجع نفسه، ص33.

[12] Voir : Jean Louis Chrétien, Conscience et roman, Tome I (La conscience au grand jour), éd Minuit, Paris, 2011, p15.

[13] المستويات الثلاثة حدّدها صاحب المقال.

[14] الرواية، ص4.

[15] المصدر نفسه، ص121.

[16] المصدر نفسه، ص59.

[17] المصدر نفسه، ص4.

[18] المصدر نفسه، ص113.

[19] محمد عز الدين التازي، السّرد في روايات محمد الزفزاف، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص19.

[20] الرواية، ص21.

[21] المصدر نفسه، ص43

[22] المخطط من وضع صاحب المقال.

[23] الرواية، ص05.

[24] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، 2014، ص269.

[25] الروايةً، ص115.

[26] عالية محمود صالح، البناء السّردي في روايات الياس الخوري، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، 2005، ص29.

[27] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1978، ص59.

[28] الرواية، ص154.

[29] المصدر نفسه، ص161.

[30] المصدر نفسه، ص171.

[31] المصدر نفسه، ص43.

[32] المصدر نفسه، ص83.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 268 - 284 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التأويل والهرمينوطيقا في الخطاب النقدي الجزائري

Interpretation and Hermeneutics in the Algerian Critical Discourse

د.هشام مداقين*

Hicham Medaguine

مخبر الشعرية الجزائرية

جامعة المسيلة الجزائر

University of M'sila, Algeria.

medaguineh@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/06	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يحاول هذا المقال التركيز على تلقي التأويل والهرمينوطيقا في الخطاب النقدي الجزائري عن طريق تتبع مراحل تسوُّد هذا المصطلح في الممارسة النقدية الجزائرية في مختلف الأعمال والمؤلفات مع الإشارة إلى إشكالية المصطلح وما أثاره من جدل عند النقاد الجزائريين ويهدف هذا المقال إلى التعريف بأهم الأعلام والمدونات خاصة عند محمد أركون وعبد القادر فيدوح ومحمد شوقي زين من خلال أهم أعمالهم التي عرضت للتأويل ووصل الباحث في الأخير إلى نتائج مهمة تبين مدى متابعة الخطاب النقدي الجزائري للمناهج الحداثية وما بعد الحداثية من بينها التأويل والهرمينوطيقا التي أصبحت ذات ريادة مغاربية وعربية على حد سواء.

الكلمات المفاتيح : التأويل. الهرمينوطيقا. الخطاب النقدي الجزائري

Abstract :

This article focuses on the receptionof interpretation and hermeneutics in the Algerian critical discourse through tracing the stages that marked the term's prevalence in Algerian critical tradition. Hence, a reference to the dialectics of the term and the controversy it raises among Algerian criticsofthe various works and writingsis also open to discussion in this paper. This article aims to introduce the chief figures and corpus, especially the ones of Muhammad Arkoun, AbdelkaderFedouh and Mohamed Chawky Zain through their most important works that were open for interpretation. The research has finally reachedsignificant

* د.هشام مداقين medaguineh@gmail.com

results that show the extent to which the Algerian critical discourse tend to follow modernist and postmodern approaches, including interpretationand hermeneutics, which have become a pioneering forcer in the Maghreb and the Arab World.
Key words: Interpretation. Hermeneutics. Algerian critical discourse

تقديم

ربما يعد التأويل ملمحا بارزا في مناهج ما بعد الحداثة، فقد كان الوصف والتفسير هو الطابع الأساس في المناهج البنيوية والنصية باعتباره ملائما للنزعة العلمية حيث يهدف هذا المنحى إلى محاصرة المعنى وتحديده، ولكن مع أفول البنيوية وانفتاح المعنى والدلالة أصبح التأويل صيحة المرحلة الما بعد حداثية بامتياز حيث يقوم التفكيك على التأويل اللانهائي للمعنى بينما نظرية القراءة تتكئ على خلفية تأويلية تهدف إلى تفاعل القارئ مع النص وليس النقد الثقافي إلا تأويلا يهدف إلى استكشاف الأنساق المضمرة خلف جدار الخطاب ليغدو الخطاب في حد ذاته (تأويل)[1]، أما العلم الذي ينظر في التأويل كموضوع مستقل يتمحور حول دراسة الفهم ذاته فيسمى الهرمنيوطيقا التي يمكن لمبادئها أن تقدم أساسا لتأويل النصوص بجميع أنواعها[2]، ويعد مصطلحا التأويل والهرمينوطيقا من أكثر المصطلحات تداولا في الخطاب النقدي العربي والجزائري على حد سواء، لذلك يحاول هذا المقال التركيز على تلقي التأويل والهرمينوطيقا في الخطاب النقدي الجزائري على وجه الخصوص عن طريق تتبع مراحل تسود هذا المصطلح في الممارسة النقدية الجزائرية في مختلف الأعمال والمؤلفات مع الإشارة إلى إشكالية المصطلح وما أثاره من جدل عند النقاد الجزائريين ويهدف هذا المقال إلى التعريف بأهم الأعلام والمدونات خاصة عند محمد أركون وعبد القادر فيدوح ومحمد شوقي زين من خلال أهم أعمالهم التي عرضت للتأويل والهرمينوطيقا.

أولا: النقد العربي والتأويل

على غرار مقال أبي زيد المبكر عن الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص[3]، يعد الباحث المغربي سعيد علوش أول من افتتح مفاهيم التأويلية الغربية في كتابه (هرمنوتيك النثر الأدبي1985) على الأقل في النقد الأدبي، رغم أنه لم يتوسع في أصولها بقدر ما يخدم بحثه من حديثه عن الدائرة الهرمنوتيكية والظاهراتي والابتستيمولوجي أو المستنسخات الهرمنوتيكية[4]، وربما الالتفات إلى نظرية القراءة عربيا هو الذي جعل النقد يشتغل على التلقي والقارئ ولا يجعل من التأويل إلا رافدا من روافد نظرية القراءة، وما ترجمة سعيد

علوش بعد الهرمنوتك لجمالية التلقي والتواصل الأدبي لمدرسة كونستانس الألمانية التي نشرت في مجلة الفكر المعاصر سنة 1986[5] إلا دليلا على بداية الاعتناء بالقارئ وبعملية القراءة التي أصبحت المصطلح النقدي المفضل بعد مرحلة البنية، وهذا ما دفع جابر عصفور إلى عد الهرمنيوطيقا آلية من آليات القراءة المعاصرة[6]، وتعد فترة التسعينيات فترة مهمة في التمهيد لنظرية التأويل الغربية بالعديد من الكتابات، والملاحظ هو تبني مصطلح التأويل عنوانا لها كـ(الحكاية والتأويل) لعبد الفتاح كليطو 1988[7]، و(التلقي والتأويل) محمد مفتاح1994[8]، و(فلسفة التأويل) و(إشكالية القراءة وآليات التأويل) لنصر حامد أبي زيد 1993، 1995، و(أفق المقاربة التأويلية في نقد النقد) لسعيد الحنصالي[9] وكتاب (الرؤيا والتأويل) لعبد القادر فيدوح 1994[10]، و(الشعر والتأويل) لعبد العزيز بومسهولي1998، و(فلسفة التأويل) لنبيهة قارة1998، ولكنها في الحقيقة لا تعكس الإحاطة بنظرية التأويل أو الهرمينوطيقا في مصدرها الغربي، إلا كتاب نبيهة قارة الذي يعد تأسيسيا في هذا المجال، بالإضافة إلى كتاب نظرية التأويل لمصطفى ناصف2000، وتعد فترة ما بعد الألفين فترة انفتاح كامل على التأويلية الغربية في النقد العربي بترجمة أهم أعلام التأويل من غدامير وبول ريكور وهيدغر وهوسرل، وظهور كتابات متخصصة عند رشيد الإدريسي في كتابه(سيمياء التأويل)[11]، وسعيد توفيق في (ماهية اللغة وفلسفة التأويل)[12]، ومحمد عزام في (اتجاهات التأويل النقدي)[13]..

ثانيا: التأويل والهرمينوطيقا في النقد الجزائري

وقد أولى النقاد والباحثون الجزائريون عناية خاصة بنظرية التأويل عند محمد شوقي زين في ترجماته وكتاباته، حيث كتب (تأويلات وتفكيكات)[14]، و(الترجمة والهرمينوطيقا والأستيطيقا)[15] وسبقه ترجمة كتاب (فلسفة التأويل لغدامير)، والعديد من المقالات[16]، وعبد الملك مرتاض في (التأويلية بين المقدس والمدنس)[17] وبشكل أقل في (نظرية القراءة)[18]، وأيضا أعمال الناقد عبد القادر فيدوح في (إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر) و(فن التأويل بين الفلسفة الإسلامية والفلسفة الغربية)[19] و(التأويل والهرمينوطيقا)[20]، وبختي بن عودة في (ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية)[21] والأستاذ بوزيد بومدين في (النص والفهم دراسة في المنهج التأويلي)[22]وعبد الغني بارة في (الهرمينوطقا والترجمة)[23] و(الهرمينوطيقا والفلسفة)[24]، وعمارة ناصر في (اللغة والتأويل) وفي (الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور)[25]، وعبد الكريم الشرفي في (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة)[26]، ووحيد بن بوعزيز في (حدود التأويل)[27] .

وقد لا حظ الباحث قصور الدراسات التي حاولت تأصيل التأويل في النقد العربي من خلال أهم المنجزات التي هي عصية عن الحصر والمتابعة لحداثة وتكاثر الكتابات حول التأويل وذلك عند *حفناوي بعلي في إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر*[28]، الذي اكتفى بذكر نصر حامد أبي زيد وسعيد علوش بالإضافة إلى عبد العزيز بومسهولي ومصطفى ناصف، بينما أراد ناظم عودة التلقي والتأويل في الخطاب النقدي العربي لكنه اكتفى بالفكر العربي عند الجابري وأدونيس ونصر أبي زيد[29]، أما عبد الغني بارة فلم يتناول في مبحث الهرمينوطيقا الغربية والتلقي العربي سوى إشكالية المصطلح ومظاهره عربيا[30]، ولم يعرض جميل حمداوي سوى لنماذج محدودة من الكتابات العربية والمغربية على وجه التحديد، كما أنه لم يعالج الهرمينوطيقا الغربية إلا في صورتها السيميوطيقية عند بول ريكور وأهمل النماذج المؤسسة الأخرى[31].

ثالثا: حول مصطلح الهرمينوطيقا

لازال المصطلح النقدي يشكل إشكالية مزمنة مادمت المعرفة ترد إلينا تواترا من هناك، ولم يبق من العقل العربي سوى نحت المصطلحات والألفاظ المقابلة التي من كثرتها وتنوعها تكاد تذهب بخصوصية المتن العربي رسما ومعنى، لكن هذه التبعية لا تلغي الاجتهاد ومحاولة الفهم واللحاق باستيعاب الوافد الأجنبي وتأويله عربيا رغم ما يرافق ذلك من اختلاف في ترجمة المصطلحات بين الباحثين العرب نتيجة عدم التنسيق والتسرع أحيانا وذلك لعدم وجود تفكير مؤسسي يوحد المصطلحات ويعطيها صبغة تداولية وإجرائية ملزمة على الأقل أكاديميا، وربما إشكالية المصطلح تعد ظاهرة صحية بالنسبة للعقل العربي حيث أنه لم يكتف بالتلقي السلبي الذي لا يرافقه التساؤل والجدل والاجتهاد في فهم المصطلح واحتوائه كما أن التوقف عند هذه الإشكالية هو الإشكالية الحقيقية التي تذهب بحقيقة المعرفة الغربية في ظل الدوران حول حدودها المصطلحية دون الالتفات إلى مضامينها وقيمتها المعرفية والإجرائية .

ولعل مصطلح الهرمينوطيقا(Hermeneutique)/هرمنيوطيقا Hermeneutics من أهم المصطلحات التي أثارت جدلا بين الباحثين العرب، من بينهم ناقدين جزائريين اختلفا في توصيف هذا المصطلح عربيا واختلافهما يعكس حالة من الاستقطاب بين موقفين ؛ موقف يتبنى المصطلح العربي التأويل أو التأويلية في مقابل المصطلح الأجنبي ويمثله عبد الملك مرتاض، وموقف يحافظ على المصطلح الأجنبي كما هو ضمن الدخيل المعرب الهرمينوطيقا ويمثله عبد الغني بارة، وإن كان عبد الملك مرتاض قد ارتضى مصطلح التأويلية كمقابل للمصطلح الأجنبي إلا أنه شنع على من تبنى المصطلح الأجنبي كما هو

رغم أن مصطلح الهرمينوطيقا هو الأكثر تداولا والأصدق في التعبير عن فحوى التأويل بالمفهوم الغربي، وهذا ما دفع عبد الغني بارة إلى وصف مرتاض بالتعالي والتبشير والوصاية لإنكاره على غيره[32]، رغم أن الكثير من المصطلحات الأجنبية حافظت على أصواتها عربيا كالأستيطيقا والبويطيقا والأديولوجيا والفينومينولوجيا...ويمكن مناقشة الموقفين وفق ما يلي:

الموقف الأوّل : المقابل العربي لHermeneutique :التأويل، التأويلية، التأويليات، نظرية التأويل، علم التأويل..

لاشك وأن هذه المصطلحات تحاول سحب الوافد الأجنبي إلى تربة التراث العربي بمصطلح مأنوس أصلا في الثقافة الإسلامية وهو مصطلح التأويل الأقرب إلى التداول العربي إلا أن هذا الأخير مشحون ومثقل أديولوجيا وتاريخيا، وليس هو ما تبغيه النظرية الغربية من عمليات الفهم والتفسير والتأويل والترجمة وفق طريقة مخصوصة غربيا قد يقصر دونها ما نرجوه من مصطلح التأويل عربيا[33]، أما علم التأويل ونظرية التأويل فقد تتعارض مع الهرمينوطيقا التي قامت على أساس موقف من العلم، ولهذا يقترح شوقي الزين فن التأويل مقابلا للهرمينوطيقا ويرفض علم التأويل لتحاشي النزعة الابستيمولوجية المفرطة لمصطلح العلم[34]، ويبقى مصطلح التأويلية والتأويليات من أكثر المصطلحات تداولا مع مصطلحات الهرمينوطيقا، ولا يجد الكثير من الباحثين حرجا في الجمع بينها .

الموقف الثاني : مصطلح الهرمينوطقا، الهرمنيوطيقا، الهرمنوتيك، الهرمينوسيا..كمقابل حرفي للمصطلح الأجنبي، إلا أن الهرمينوطيقا هيمنت على ما شابهها لكثرة تداولها، ويبقى لهذا المصطلح الصدارة في الاستعمال لكنه لا يلغي المصطلحات الأخرى خاصة العربية، وهذا ما لاحظه عبد الغني بارة الذي يرى بأن المصطلح انتقل إلينا عبر الدخيل الهرمينوطيقا في مرحلته الأولى ثم سرعان ما انتقل إلى مرحلة ثانية عبر تفجير هذا المصطلح إلى صيغ تعبيرية عدة من نظرية التأويل إلى فن التأويل[35].

رابعا: قراءة في بعض الكتابات التأويلية الجزائرية

1-محمد أركون

يعد محمد أركون – **رحمه الله**- من رواد الفكر العربي الإسلامي والعالمي على غرار كونه جزائريا نتيجة لغزارة بحثه وإنتاجه في ميدان الإسلاميات، ونتيجة لسعة إطلاعه وتمرسه على مختلف المنتجات الغربية في ميدان العلوم الإنسانية كونه يكتب بلسان أوربي بالإضافة لشغله كرسي تاريخ الفكر الإسلامي والفلسفة في السوربون حيث يقول عنه علي حرب في سياق تعامله مع المناهج أنه :«على نحو بارع

وكاشف لا يضاهيه فيه أحد من المعاصرين مستخدما بذلك جملة من المفاهيم الإجرائية التي تبلورت على نحو خاص في الألسنية والإناسة والسيمياء وعلم أصول المعرفة كالدلالة والرمز والمجاز والمخيال والأسطورة والبنية وشبكة العلاقات ..»[36]

ومن هنا كان تعامل أركون مع التراث عموما – وخاصة التراث الديني وليس الأدبي – تعاملا حداثيا ومعاصرا يستعمل بذلك عدة منهجية مختلفة الأشكال والأنواع ومتعددة من حيث المشارب والميادين إذ أن مشروعه قائم على نقد العقل الإسلامي بتوظيف آلية منهجية متعددة الجبهات فقد كان معاصرا للمناهج الحداثية البنيوية والألسنية والسيميائية والمناهج المابعد حداثية في التفكيك والتأويل وقبلهما استثمر أركون منجزات النقد التاريخي المقارن والفيلولوجيا وكل أنواع النقد المعرفي المتاحة في تعامله مع نصوص التراث بما في ذلك القرآن الكريم حيث يذهب إلى ما وراء الأصل وإلى نبش وحفر ما همش وغيب فيما يسميه أركون " المسكوت عنه" "واللامفكر فيه" ابتداء بنقد وتقويض المنهجيات القديمة والكلاسيكية الأصولية بما فيها القراءة الاستشراقية والتأسيس لقراءة حداثية ومعاصرة تنهل من منجزات العقل الغربي الحديث وخاصة في الثورة المنهجية التي أفرزتها الحداثة وما بعدها .

وليس من المبالغة القول أن أركون يعد من العرب الأوائل الذين عاصروا التحول الكبير الذي عرفته الحداثة الغربية فضلا عن ممارسته لهذه المناهج والإفادة منها بشكل مباشر وذلك في قراءة نصوص التراث، فقد استعمل البنيوية والتحليل الألسني السيميائي في قراءة سورة الفاتحة[37]، وكان ثقافيا في قراءة تفسير مفاتح الغيب للرازي الذي قسمه حسب الأنساق الثقافية' كما كان تفكيكيا يزهو بأفكار دريدا ومحاولة اختبارها على التراث، ولم تكن حفريات فوكو ببعيدة عن توظيف أركون لمصطلحاتها وإجراءاتها[38] .

كما استعان أركون بمدرسة التأويل الغربية واستفاد من أعمال شلاير ماخر وهايدغر وغدامير وهابرماس[39]، واستعمل مفاهيم الفهم والوجود والتأويل في قراءة النص التراثي، وقد كان هدف أركون في العودة إلى منظورات الهرمينوطيقا الغربية منسجما تماما مع رؤيته النقدية للعقل الإسلامي حيث يرى بأن القراءة هي عملية تحرير للفهم والمعنى من الأحادية والبعد الميتافيزيقي، وإعطاء الأولية للذات الإنسانية في القراءة والفهم والتفسير التي تفترض تعددية الدلالة ولانهائية المعنى[40] .

ورغم أن أركون تقلب في مختلف المناهج والاتجاهات الفكرية الغربية الحداثية وما بعدها إلا أن ملمحه في القراءة كان ملمحا تأويليا بامتياز لا يروم إلى اختبار المناهج اختبارا منهجيا يقف عند حدودها الإجرائية بقدر ما يستوعب الإجراءات والمفاهيم في سياق أعم وأكبر فكري وحضاري ينهض بأسئلة

الحداثة العربية والإسلامية في فضاء تفكيك الأصولية والجمود الذي يجتر نفسه داخل سياج دوغمائي مغلق، والدعوة إلى أنسنة القراءة بغية الفهم والتأويل خارج الحدود السابقة.

والملاحظ أن أركون لم يحض بانتباه كاف من النقاد العرب الذين يؤصلون لانتقال المناهج الغربية واشتغالها عربيا رغم أنه خبر هذه المناهج بمختلف أشكالها وطبقها مباشرة على النص العربي وعلى النص القرآني بالتحديد في وقت مبكر، وذلك لأن أركون يكتب باللغة الفرنسية والترجمة العربية لها كانت متأخرة نسبيا وإن واكبت بداية تسود مناهج الحداثة في المناخ النقدي العربي، كما أن أركون لا يقدم للمناهج النقدية التي يستعين بها بمداخل نظرية أو مفاهيمية كما لا تحمل كتبه أي ملمح إجرائي أو منهجي وإنما يستثمر المفاهيم والإجراءات بصورة مباشرة، ولا يلتزم بمنهج معين أو مصطلح بقدر ما يغرف من كل بحر ويضرب في كل اتجاه في سبيل تحقيق أهدافه من القراءة والتأويل .

ورغم الانتقادات التي طالت الممارسة الفكرية والنقدية عند محمد أركون في الجانب المنهجي والتنظيري والتي لها وجاهتها ومعقوليتها تبقى أعمال أركون من أكثر الأعمال الفكرية العربية المعاصرة إثارة للجدل، وتحتمل هذه الأعمال بدورها أنماطا وأضربا من التأويل ربما تنهض بمكانتها ولو بعد حين.

2- عبد القادر فيدوح

يعد عبد القادر فيدوح أحد النقاد الجزائريين البارزين عربيا وذلك من خلال مؤلفاته النقدية المبكرة خاصة في التسعينيات التي أبانت عن استيعاب متسارع لمناهج الحداثة محاولة سحبها على الإبداع الشعري خاصة وذلك في دراسته الرائدة حول الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي الصادر عن دار اتحاد الكتاب العرب (1992) والذي يعد مقدمة ممتازة لتمظهرات الممارسة النفسية في تفسير الشعر وتجلياتها في النقد الحديث، وقد أعقبه بكتاب دلائلية النص الأدبي الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية (1993)، حيث خصصه لدراسة الإبداع الشعري الجزائري من منظور المنهج السيميائي، ويعد هذا الكتاب على صغر حجمه الذي لا يتجاوز (122) صفحة أهم أبرز الكتب التي تأصل لنشأة السيميائية العربية تنظيرا وتطبيقا، كما يبين كتابه القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة(1998) اهتمام فيدوح بالنص الشعري واستخدامه لعدة مداخل منهجية بين سياقية نفسية وبنيوية سيمائية وفكرية جمالية، رغم أنه انتقل سريعا إلى المقاربة التأويلية في الرؤيا والتأويل وإراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ولم يقتصر بحث فيدوح على الشعر فقط بل ناوش أيضا السرد في شعرية القص، وفي تمثلات الكولونيالية الجديدة 2084 حكاية العربي الأخير التي استعمل فيها أحد اتجاهات النقد الثقافي[41] .

أ- في تأويل الشعر

ربما يكون الشعر أكثر النصوص الإبداعية التي اشتغل عليها فيدوح، وقد حاول مخاتلة المعنى الشعري بمناهج متعددة وبمداخل مختلفة، لكن السمة الأبرز في هذه الممارسة هي التأويل كأحد أجدر المقاربات التي يمكنها فتح مغاليق الدلالة الشعرية وبعث حياة المعنى في القصيد، فالشعر خلق خيالي يأبى القبض المنهجي أو التحليل الشكلي الذي يهدف إلى حصر المعنى وتثبيته كما في البنيوية، ولهذا يرى فيدوح أن القصيدة بحث في "..الذات في توجس كينونة التجلي والحدس المأمول، والعمل على بعث المسكوت عنه، وجعل الثابت متحركا، وكشف العتمة، وبعث الرؤيا، وكسر الصمت، وانفتاح على البوح.."[42] .

ويرى فيدوح أنه لا يمكن طرق عتبات النص إلا بمفهوم الإراءة) الذي اختص به الكاتب وارتضاه عنوانا لكتابه، حيث يعرف النص على ضوء الإراءة بقوله:"إن كل نص يتقوم بتأويله كما يتقوم بفاعله، آخذا في الاعتبار حمل الرؤية على التمييز، الذي هو شرط التأويل على الطاقة الهرمينوطيقية في تداعياتها الاستكشافية...وفن التأويل بهذا المستوى يسوغ لنا قبل ذلك معرفة مدى إمكان تجاوز النص في تحديد معناه؟ وما قدرة القارئ على النفاذ إلى هذا المعنى المنثني على شكل أقنعة نيتشه التي لا تكاد تصل إلى ثنية حتى تكشف عن ثنية أخرى.."[43].

ومن هنا يصبح الفهم والهرمينوطيقا وأضرب التأويل أحد أهم المرتكزات التي سيناقشها فيدوح في كتابه إراءة التأويل، حيث قسم الكتاب إلى قسمين : أحدهما يناقش فيه مفهوم النص والعلامة مقارنة بالتأويل مع تبيان حقيقة الفهم في الهرمينوطيقا وعتبات التأويل، حدوده، ولانهائيته، تمهيدا للقسم الثاني الذي خصصه لقراءة مجموعة من القصائد لكل من (بكر بن حماد، عبد الله العشي، التيجاني بشير)، وذلك تحت أضواء مفهومات التأويل الوعي، الذات ومدارج المعنى، إذ حلق في فضائها النصي مستأنسا بالصمت ومصغيا للصدى والغياب ومستحضرا جلال العبارة بسعة الفهم وتعدد القراءة .

ب- التأويل في التراث الإسلامي

ليس التأويل بدعة عصرية أو حكمة غربية بقدر ما هو اشتغال تراثي يضرب بأعماقه في تاريخ الفكر العربي والإسلامي منذ تجلى القرآن الكريم للعقول والأفهام معربا عن روعة النص ودهشة التلقي، ولم تكن العلوم التي نشأت حول النص القرآني إلا علوما تبحث في سبل الفهم وآليات التفسير، وكانت هذه السبل من ضمن اشتغال الحواضر الفلسفية والدينية والأدبية، ورغم تعدد المجالات والاتجاهات التراثية التي

أسست لتعدد واختلاف أضرب التفسير وأنماطه ومنطلقاته، إلا أن ذلك لا يلغي وجود تصور كلي يعبر عن إشكالية القراءة والجدل حولها وتحمل مسؤولية الفهم الذي يدل على إحساس عميق بضرورة وعي العصر ومستجداته انطلاقا من النظر والتفكر في النصوص، وهذا ما حاول فيدوح بحثه في كتابه(نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية)، الذي يبرر فيه استخدامه لمصطلح النظرية، كون هذا المصطلح يشير إلى ما تحصل به معرفة الشيء على أتمه وكنهه بتوضيح رسم صورة المعلوم للمجهول[44]، رغم أن العقل التأويلي الإسلامي لم ينظر في أدوات الفهم نظرة شمول وإحاطة بمعزل عن النص وعن الظروف التاريخية والثقافية والسياسية فضلا عن متطلبات المذهب والمعتقد، لكن ذلك لا يعدم نظرة ما في كل هذا الخضم تدل على ممارسة متواترة لفعل القراءة وتأسيس لعلومها وأدواتها بما يفيد نضج هذه الممارسة إذا ما نظرنا إلى التراث نظرة كلية وشمولية تستوعب كل اتجاهات الفهم وأشكال التأويل، بل إن التركيز على جانب واحد من أشكال التأويل العربي الإسلامي والمقصود هنا هو الجانب الفلسفي، ليدل على محاولة هذا التيار الانتقال من فهم النص إلى النظر في عملية الفهم والتأويل وذلك وعيا منهم بأهمية التأويل وضرورته في فهم النص درءا لسوء الفهم ووعيا بخطورته على النص والقارئ والواقع، ومن هنا كان الفلاسفة المسلمون أول من نظر في وضع المفاهيم والأدوات التي بها يطلب التأويل ويشير فيدوح إلى كتاب قانون التأويل لأبي حامد الغزالي كأحد أهم الكتب في هذا المجال، وتقسيم ابن رشد لنشاط التأويل في تمييزه بين طرق التصديق عند الناس في كتابه الكشف عن مناهج الأدلة[45] وغير ذلك من آراء الفلاسفة التي حاولت تأسيس تصور منهجي وعقلي لعملية التأويل بعيدا عن التصور السائد، ورغم حصر مفهوم التأويل بالمجال الفلسفي في التراث العربي عند فيدوح إلا أنه لا يخل من إشارات إلى مجالات أخرى كمجال أصول الفقه والتفسير، لكن هذه المجالات نجد لها كتابا آخر أكثر شمولا وعمقا ينظر حصرا في جهود اللغويين والأصوليين والمفسرين بمختلف أبعادها قديما وحديثا عند مصطفى ناصف في كتابه مسؤولية التأويل، ليدل على أن التراث العربي خبر جيدا عملية التأويل بين محاولة وضع الحدود والضوابط له خوفا على الدين وبين الدعوة لضرورة انفتاح القراءة درء للتناقض وما قد يستجد في أمور الفهم والتأويل، وبين انفتاح الدلالة وانغلاقها ينعقد الفهم كأحد أهم الأدوات التي بها ينجلي المعنى ويتعدد في غير شطط.

3- محمد شوقي الزين

قد يكون الباحث الجزائري محمد شوقي الزين من أكثر الباحثين الجزائريين والعرب اشتغالا على التأويل والهرمينوطيقا في السياق الفلسفي الغربي الذي وردت فيه على نحو من السبق والريادة وذلك في أواخر التسعينيات ومطلع الألفية الثالثة سواء بالترجمة أو الكتابة المباشرة، وليس اشتغال الزين على التأويل[46] بمعزل عن إسهاماته في فلسفات الحداثة وما بعدها غربيا وعربيا[47] والتفاته إلى حقول أخرى كالثقافة والسياسة والأخلاق[48] وغيرها.

ليس من الممكن متابعة كتابات شوقي الزين المتعددة بين الكتابة والترجمة وبين الكتاب المنشور والمقال والمحاضرة وغيرها من أشكال حضوره فكريا وثقافيا، ولكن الملاحظ في كتابات الرجل هو طابعها الما بعد حداثي والطلائعي الذي ينطلق من نهايات الفلسفة الغربية المعاصرة وما أحرزته خاصة في أواخر القرن العشرين على يد أهم أساطينها دريدا، فوكو، دولوز، دوساترو، وهايدغر...، وذلك لتكوينه الغربي، حيث عاصر معظم هؤلاء الأعلام وتشرب بأفكارهم وناقشها على نحو مباشر في كتاباته، لذلك فإن الزين ليس من طينة بعض المفكرين والنقاد العرب الذين انتقلوا من مرحلة إلى أخرى في حالة من التأرجح المنهجي أو التجريب الذي يأخذ بمفهوم أو فكرة ليولي إلى غيرها، كما أن البعد الفلسفي والفكري الحضاري الذي ينطلق منه يتجاوز إلى حد ما الجدل حول مفهوم الحداثة خاصة في الجانب النقدي والأدبي، رغم أن الكاتب قدم دراسة أدبية لأحد الروايات الجزائرية وناقش مفهوم النص من وجهة نقدية عند بختي بن عودة في مقال آخر[49]، ومن هنا يمكن اعتبار شوقي الزين من جيل المفكرين الشباب الذي سيعالج قضايا الفكر العربي والتراث بمنظورات محمد أركون وعلي حرب ولكن بشكل جديد يأخذ من الحداثة أكثر مما كان متاحا عند أركون وحرب وأبي زيد، وربما يكون الزين واسطة لعهد جديد من المفكرين العرب الذين سيعيدون بعث أسئلة الحداثة على نحو أكثر سجالية من قبل.

يعد التأويل عند الزين أحد المرتكزات التي تطبع كتاباته سواء عند الغرب أو عند العرب خاصة في أعمال ابن عربي والتراث الصوفي على وجه التحديد، لذلك سنحاول مناقشة أعمال الزين التأويلية من خلال كتابين مهمين ناقش في الأول أنماط تجلي الهرمينوطيقا الغربية وفي الثاني مظاهر التأويل عند العرب .

أ- الهرمينوطيقا الغربية

يقدم الزين بعد العديد من الكتابات والمقالات والترجمات حول التأويل والفلسفة الغربية كتابه القيم (تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر2002-2015) الذي يعد كتابا جامعا لأهم صيحات الفكر الغربي المعاصر وأعلامه من فاتيمو وغدامر ودريدا وروتي...والملاحظ في الكتاب هو

جمعه بين التأويل والتفكيك كمتلازمة لا يمكن الفصل بينها خاصة في مرحلة ما بعد الحداثة حيث التعدد والانفتاح في مقابل التشتت والضياع والانكسار وهي أحوال المعنى وأضربه هنا وهناك، وعن تلاحم التأويل بالتفكيك، يقول الكاتب:" التأويل برهاني قائم على التفسير العقلاني والتنسيق السيميائي مع الرغبة في بلوغ المعنى، فإن التفكيك ما هو إلا عدول التأويل نحو مستويات منحنية ومتعرجة من الجغرافيا النصية... "[50]حيث ينعقد الكتاب في محاولة جادة للاقتراب من تخوم الفكر الغربي وتشعباته دون مراعاة للحدود الجغرافية والزمانية ودون الاستسلام لأسلوب التوضيح والاسترسال الذي يفقد المعنى طاقته ويذهب بخصوبة العبارة عند فوكو ودريدا ودولوز ولكن بأسلوب أقرب إلى الأكاديمي لكنه لا يبتعد أيضا عن الطريقة الفلسفية في القراءة والتساؤل والفهم وهذا ما يتناسب مع هدف الكتاب وهو التعريف بالتأويل والتفكيك في الأوساط العربية التي تشهد إقبالا متزايدا على هذه المفاهيم والتي تشكو أيضا من شح في بعض مصادرها خاصة من قبل أهل الاختصاص والاقتدار على الخوض فيها .

من أجل ذلك يأتي هذا الكتاب كأحد الحلقات المهمة في قراءة أعلام ومفاهيم الفلسفة الغربية المعاصر الأوربية والأمريكية من فاتيمو ومفهوم الهرمينوطيقا إلى أفق التأويل عند غدامر في التراث والمعنى والفينومينولوجيا ثم معارك التأويل عند ريكور وحضورها في النص السردي، والتجربة والواقع عند دوساترو وبوديار، دون إغفال مفهوم الخطاب عند فوكو والتفكيك عند دريدا والبراغماتية الجديدة عند ريتشارد روتي، ليخرج الكتاب بملحق تضمن حوارات عربية لبعض ما جاء فيه مع كل من الباحثين:بلال كوسة، أيمن المزين، يونس الأحمدي ورشيد ابن السيد .

ولا ضير من أن الأهمية القصوى للهرمينوطيقا ومباحثها التي تجاوزت السياسة والدين والأدب والقانون والجمال والاجتماع والثقافة..وطبيعتها المعاصرة والحداثية التي شكلت ملامح العقل الغربي قد أضحت أثيرة الاهتمام والمتابعة عند الزين وغيره من الباحثين العرب الذين وجدوا في أدوات التأويل مفاتيحا لقراءة الواقع العربي بكل تجلياته وإعادة معاينة التراث والماضي من منظورات جديدة وقد كان التأويل عند القدماء أداة للفهم والجدل والمناظرة رغم ما رافق هذا المفهوم من محاذير ومن تجاذبات مذهبية[51]، لذلك فإن العودة إلى التراث الإسلامي ضرورة تأويلية لا تنفصل عن فهم الآخر والواقع والحاضر.

ب– التأويل الصوفي عند ابن عربي

يعد الخطاب الصوفي من أخصب الخطابات وأكثرها كثافة في التراث لما انطوى عليه من لغة خاصة وطبيعة رمزية ملغزة وفلسفة عميقة لا تنضب معانيها على كثرة القراءة ومعاودة النظر، وأيضا للقيم الكونية والعالمية التي جعلته مقصدا للدراسات الغربية قبل العربية، ومن هذا المنطلق وجد القارئ العربي موضوعا ممتازا لاختبار ممكنات الفهم وأدواته وأيضا لاكتشاف عبقرية العقل العربي في أحد مجالاته .

ولعله لا يذكر التصوف إلا ويذكر معه الشيخ الأكبر وفتوحاته الذي انتهت إليه رياسة التصوف في زمانه، لذلك كان ابن عربي موضوعا لدراسات معاصرة عديدة حاولت الاقتراب من بحره ومن فصوص حكمه لعل أبرزها دراسة نصر حامد أبي زيد (فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي) وفي كتابه (هكذا تكلم ابن عربي)، وساعد خميسي في (الرمزية والتأويل في فلسفة ابن عربي) وأحمد الصادقي في (إشكالية العقل والوجود عند ابن عربي)[52]، وفي هذا السياق تعد دراسة محمد شوقي الزين التي خصها لتأويل القرآن عند ابن عربي (الصورة واللغز) أحد الحلقات المهمة المعاصرة في قراءة وفهم ابن عربي.

لاشك وأن الخطاب الأكبري يعد مشكلة بالنسبة للقدماء والمحدثين على حد سواء وعند الغربيين والعرب، ولا شك أن العودة لابن عربي خطوة محفوفة بالكثير من المخاطر والمزالق التي ناقشها الزين في (الليس والأيس) مبررا مغامرته هذه ومحاولا رسم معالم جديدة في قراءة ابن عربي لم تلتمس من قبل، وقد كان لزاما على شوقي الزين العودة إلى إشكالية التأويل في التراث الإسلامي وما رافقها من صدود وإقبال قبل مناقشة الآراء المحدثة التي عرضت لابن عربي عند كوربان وغيره وعند أبي زيد وغيره، تمهيدا لتقديم قراءته المتميزة تحت عنوان التأويل الباروكي الذي يقصد به قراءة غير كلاسيكية لا تعتمد على البعد البرهاني والعقلاني وإنما تلتمس في الجانب البلاغي واللغوي بشكل ضمني وتتضمن معقولية خاصة نتيجة التجريب العرفاني الذي له إجراءات معينة يتطلب الكشف عنها[53].

ثم يفتتح الزين نص ابن عربي بمناقشة مفهومه للقرآن والتفسير قبل الخوض في بعض مظاهر التفسير عنده خاصة آية النور التي يستجمع فيها آراء القدماء بالنقد والمقارنة قبل أن يقدم قراءته في الفرادة الأنطولوجية وتراكز الأنوار حيث يرى الزين "أن المسألة التي طرحها ابن عربي هي فينومينولوجية أكثر منها مذهبية أو عقادية، لأن انفراد أشياء النص بدلالة تستقل عن أشياء الواقع، ما هو سوى طرح أنطلوجي يمنح للكلمات كينونة قائمة بذاتها.."[54]، وبنفس الطريقة يتتبع الزين كلمات قرآنية عند ابن عربي كالرحمة والكلمة والنفخ والحب، ليخلص في الأخير إلى نتائج مهمة حول التأويل الرحماني والقرآني

والوجودي نذكر منها قوله:"التأويل الصوفي هو تأويل وجودي يتعدى مجرد التنسيق المعرفي والسيميائي وهو تأويل يخاطب الوجدان بأدوات الاستشعار، والود الكوني، لاشك أن التأويل هو نشاط الفكر في حوار جدلي مع النص ومع العالم، وهو إعادة تنسيق دوال النص، ومعاودة التجوال في العالم.. التأويل الصوفي هو النظر في منتهى ما يصل إليه الوجود من رقائق متشابكة، وحقائق منعطفة على الذات، التأويل الصوفي هو تأويل وجودي.. يدرك التوءمة بين الوجود والقرآن.. "[55]، ويبقى الخطاب الصوفي من أكثر الخطابات خصوبة وكثافة لا ينضب على كثرة النظر والتأويل وعلى غرار شوقي الزين اهتم الكثير من النقاد الجزائريين بالخطاب الصوفي منهم آمنة بلعلى وقدور رحماني[56] .

خاتمة

يمكن القول في الأخير بأن النقد الجزائري قد واكب حركة الحداثة النقدية وما بعدها حيث أصبح مصطلح التأويل والهرمينوطيقا من أكثر المصطلحات تداولا في الخطاب النقدي الجزائري بشكل مبكر نسبيا عند محمد أركون وبتوسع واشتغال أكثر عند عبد القادر فيدوح ومحمد شوقي الزين، وقد توزع بين التنظير والتطبيق على الخطابات المختلفة وبين استقباله من الدراسات الغربية واستلهامه من التراث العربي الإسلامي ليدل في الأخير على حركة نقدية جزائرية بارزة في النقد المغاربي والنقد العربي على وجه العموم.

هوامش :

[1] – ينظر : مصطفى ناصف، بعد الحداثة صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي، (جدة) ط01،2003،ص113.

[2] – ينظر : عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير، رؤية للنشر والتوزيع، (القاهرة) ط01،2008،ص72.

[3] – ينظر : نصر حامد أبي زيد : الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، مصر، عدد03، 01 أفريل 1981، ص141.

[4] – ينظر : سعيد علوش : هرمنوتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني، (بيروت)، ط01، 1985، ص27،ص 32، ص 57.

[5] – ينظر : ناظم عودة : طريق التلقي والتأويل في الخطاب النقدي العربي،، مجلة علامات، جدة عدد رقم 30، 01 يناير 2008، ص58.

[6] – ينظر : جابر عصفور قراءة التراث النقدي، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط01، 1991،ص12.

[7] – ينظر عبد الفتاح كليطو : الحكاية والتأويل دراسة في السرد العربي، دار توبقال، (الدار البيضاء)، ط01، 1988 .

[8] – ينظر : محمد مفتاح : التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء)، ط01، 1994.

[9] – ينظر : سعيد الحنصالي : نقد الشعر في النقد الحديث وأفق المقاربة التأويلية في نقد النقد، مجلة آفاق، المغرب، عدد رقم 01، 01 يناير 1993، ص161.

[10] – ينظر : لطروش نانية وقادة محمد : المنهج التأويلي عند عبد القادر فيدوح قصيدة بغداد نموذجا، مجلة تاريخ العلوم، الجلفة، الجزائر العدد 04، 2016، ص156.

[11] – ينظر : رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، (القاهرة)، ط 01، 2010م.

[12] – ينظر : سعيد توفيق : في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات، (بيروت) ط01، 2002 .

[13] – ينظر : محمد عزام : اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت، الهيئة العامة السورية للكتاب، (دمشق)، 2008 .

[14] – ينظر : محمد شوقي زين : تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، (بيروت)، 2015 .

[15] – ينظر :محمد شوقي الزين : الترجمة، الهرمينوطيقا، الأستيطيقا، دروس في طبيعة العقل الفلسفي بين النقل والتأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مدارج، الوسام العربي، الجزائر، عنابة، 2017 .

[16] – ينظر : محمد شوقي الزين : كلافيس هرمينوطيقا مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 433، 01 أكتوبر 1999، ص77./ وترجمة نص غدامير : التأويل واللغة والعلوم الإنسانية، الجزائر، التبيين، العدد 18، 01 أبريل 2002، ص81./وينظر منجزات شوقي زين في التأويل وغيره من خلال مدونته الالكترونية .mohammed-zine.blogspot.com

[17] – ينظر : عبد الملك مرتاض : التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد رقم واحد 01 يونيو2000، ص263.

[18] – ينظر : إبراهيم عبد النور : جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة (قراءة في كتاب نظرية القراءة)، مجلة قراءات، بسكرة العدد02، 2010، ص59.

[19] – ينظر أهم أعمال الناقد الجزائري المتعلفة بالتأويل وغيره في مدونته الرسمية www.fidouh.com .

[20] – ينظر : مجموعة من المؤلفين : التأويل والهرمينوطيقا دراسات في آليات القراءة والتفسير، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، (بيروت)، ط01، 2011 .

[21] – ينظر : بختي بن عودة : ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية (الخطيبي نموذجا)، ماجستير في النقد الحديث، السنة الجامعية 1993-1994، قسم اللغة والأدب العربي جامعة وهران، تحت إشراف الدكتور عبد القادر فيدوح، وقد حققها ونشرها فيدوح في كتاب مستقل يحمل نفس العنوان عن دار صفحات للدراسات والنشر بدمشق سنة 2013.

[22] – ينظر بوزيد بومدين : الفهم والنص:دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخر ودلتاي، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، 2008.

[23] – ينظر : عبد الغني بارة : الهرمينوطيقا والترجمة، مجلة الآداب العالمية، سوريا، عدد133، 01يناير 2008، ص83.

[24] – ينظر : عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط 01،2008.

[25] – ينظر : عمارة ناصر : الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور، منشورات ضفاف دار الأمان والاختلاف، (الجزائر)، ط01، 2014.

[26] – ينظر : عبد الكريم الشرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت)، 2007 / وللباحث رسالة ماجستير بعنوان : مقدمة حول إشكالات القراءة والتأويل في النظرية الأدبية الغربية الحديثة، (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2002 .

[27] – ينظر : وحيد بن بوعزيز :حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو ايكو النقدي)، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، 2008.

[28] – ينظر حفناوي بعلي : إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، دمشق، العدد 440، كانون الأول 2007، ص07، ونجد المقال ضمن كتابه مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، عمان الأردن، مطبعة السفير، ط01، 2008، ص92، كما عالج الباحث قضايا التأويل العربي تحت عنوان استقبال نظرية التأويل في الخطاب العربي المعاصر، الذي توسع في مفاهيمه الغربية والعربية حسب ما يقتضيه السياق وذلك في كتابه : استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر،الأردن، دار اليازوري للنشر والتوزيع، 2016، ص89.

[29] – ينظر ناظم عودة : طريق التلقي والتأويل إلى الخطاب النقدي العربي، ص58.

[30] – ينظر : عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص82.

[31] – ينظر : جميل حمداوي : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، نسخة مطبوعة بصيغة وورد من شبكة الألوكة ص69 وما بعدها www.alukah.net .

[32] – ينظر :عبد الغني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة، ص91.

[33] – المرجع نفسه، ص90.

[34] – ينظر شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات، ص300.

[35] – ينظر : عبد الغني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة، ص93.

[36] – علي حرب : نقد النص، نقد النص، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء)، ط03، 2000.ص78.

[37] -Mohammed Arkoun. Lectures du Coran. Editions G/P.Maisonneuve et larose 15.rue Victor Cousin PARIS V°.P50.

[38] - ينظر : محمد عبد الله الطوالبة : المنظور التأويلي في أعمال محمد أركون، الآن ناشرون وموزعون، عمان الأردن، 2016، ص06.

[39] – المرجع نفسه، ص177.

[40] – المرجع نفسه، ص178.

[41] – عبد القادر فيدوح : تمثلات الكلونيالية الجديدة في رواية (2084 حكاية العربي الأخير)، مجلة أنساق، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، المجلد الثاني، العدد الأول، فبراير 2018، ص51.

[42] – عبد القادر فيدوح : إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات للدراسات والنشر، (دمشق)، ط01، 2009، ص10.

[43] – المرجع نفسه، ص57.

[44] – ينظر : المقدمة، عبد القادر فيدوح : نظرية التأويل في الفلسفة العربية والإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع، (دمشق)، 2005.

[45] – ينظر : عبد القادر فيدوح : التأويل وتحصيل البرهان في الفكر الإسلامي، ص72 وما بعدها، ضمن كتاب : التأويل والهرمنوطيقا، تأليف مجموعة من الكتاب، مركز الحضارة، ط01، 2011.

[46] – يعد كتاب شوقي الزين تأويلات وتفكيكات (2002) والكتاب المترجم فلسفة التأويل لغدامير الذي صدر في السنة نفسها بأكورة كتبه التي خصها للتأويل في المدرسة الغربية لكن اشتغال الزين على التأويل يظهر قبل هذا الكتاب خاصة في مقالاته التأسيسية التي عرضت لهذا الموضوع نذكر منها :

– كلافيس هيرمينوطيقا. مفتاح التأويل في حل أقفال التراث، مجلة المعرفة دمشق، عدد 433، 1999.

– الفينومينولوجيا والتأويل، مجلة فكر ونقد، الرباط عدد 16، 1999.

– مدخل لأصول الهيرمينوطيقا، ترجمة لمقال غادامير، مجلة فكر ونقد، الرباط عدد 16، 1999.

– البعد العالمي للفكر التأويلي، مجلة التراكت، جامعة كيبيك بكندا، مجلد1، عدد 2، .2000.

[47] – ينظر في هذا الصدد :

– ميشال فوكو (بالفرنسية)، المنشورات الجامعية الأوروبية، ساربروك، ألمانيا، 2010.

– ميشال دو سارتو، دار ابن النديم وروافد ثقافية، وهران–بيروت، بالاشتراك مع الرابطة الأكاديمية العربية للفلسفة، 2012.

– علي حرب: النقد، الحقيقة، التأويل، الجزائر–بيروت، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، 2010، إشراف على كتاب جماعي .

[48] – ينظر المدونة الرسمية لشوقي الزين: mohammed-zine.blogspot.com

[49] – ينظر : محمد شوقي الزين : نزعات باروكية في الرواية الجزائرية، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، عدد87، فبراير 2013، ص13. و: بركانية النص، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، عدد66، نوفمبر 2007، ص29.

[50] ينظر: محمد شوقي الزين تأويلات وتفكيكات، ص271.

[51] – ينظر الحوارات، من كتاب، شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات، ص301.

[52] – علق الزين على هذه الدراسات بالمناقشة والنقد في كتابه الصورة واللغز التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين ابن عربي، الرباط، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، ط01، 2016، ص229 وما بعدها.

[53] – المرجع نفسه، ص15.

[54] – المرجع نفسه، ص356.

[55] – المرجع نفسه، ص433،434.

[56] – ينظر آمنة بلعلى في كتابيها الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، وتحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية العاصرة، وقدور رحماني في كتابه ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 285 - 306 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تأصيل المبحث اللغوي عند علماء الأصول.

Etymologyzation of the Linguistic Topic of Research According to Etymologists

فتيحة تيباح *
Fatiha Tibah
مخبر اللغة وتحليل الخطاب.
جامعة محمد الصديق بن يحي-جيجل/الجزائر
University of Muhamed Seddik Ben Yahia-Jijel/Algeria .
fatiha.tibah@univ-jijel.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/10/01	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

لا شكّ أنّ اهتمام الأصوليين بالمباحث اللغوية بدأ في وقت مُبكّر، وبنظرة محكمة؛ ومن ثمّ وَجب البحث في الأسباب، والعوامل التي أذكت فيهم روح البحث اللغوي، وجعلته في مقدمة اهتماماتهم، وقد فاقت جهودهم أحيانًا، ما قدّمه اللغويون في مجال علمهم. وبغرض بيان ذلك؛ اتبعت الدراسة منهجًا وصفيًا استقرائيًا، عرضت من خلاله بعض آراء، وبصمات الدرر الساطعة التي خلّدت مكانها في تاريخ علم الأصول، وذلك بعد توضيح مفهوم المصطلح الرئيس في البحث، ثمّ التدرّج في بسط عناصره، وأفكاره.

الكلمات المفتاحية: أصول؛ أصول الفقه؛ تأصيل؛ علم؛ لغة، مبحث.

Abstract :

There is no doubt that the interest of the etymologists in linguistic topics of research began at an early time and with a keen eye. Hence, it is necessary to search for the reasons and factors that sparked the spirit of linguistic research in them and made it at the forefront of their concerns. Their efforts have sometimes exceeded what linguists have provided in their field of science. In order to demonstrate this, the present study followed a descriptive and inductive approach, through which it presented some of the views and imprints of the shining pearls that immortalized their place in the history of the science of etymology, after clarifying the concept of the main term in the research, and then gradually extending its elements and ideas.

Keywords: Etymons ; Usul al-Fiqh; Etymologyzation; Science; Language; Subject of Research.

* فتيحة تيباح: fatiha.tibah@univ-jijel.dz

المقدمة:

يَهدف هذا المقال إلى الإبانة عن مدى تجذّر المباحث اللغوية في عمق شجرة علم الأصول، ويكشف عن جهود الأصوليين الرائدة في هذا المجال. والتساؤل الذي يطرح نفسه ليكون محل نظر وبحث: لماذا جعل الأصوليون اللّغة العربية في مقدمة اهتماماتهم على الرغم من أن مجال بحثهم هو مصادر التشريع قرآنًا وسنة؟ هل يُنبئ هذا القصد بنظرتهم الأصيلة للغة؟ أم برغبتهم الجامحة في فهم تعاليم الدين الحنيف؟.

وتُظهر منهجيّة هذا العمل، اللبنات الأولى التي انبنى عليها الدرس اللغوي الأصولي، في علاقة ذات نسيج محكم، ميدانه الشريعة الإسلامية، وأداته اللغة العربية الصّحيحة، كما تُميط اللثام عن جهود بعض الشذرات النيرّة، التي كشفت عن نظرتها العميقة لأصول هذا الدين في كنف اللغة العربية، وكانت لها اليدّ الطولى في بلورة الفكر الأصولي، وضبط منهجيته، بنظرة محكمة. وتصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أنّ الدرس الأصولي أُسّس على قاعدة لغويّة أصيلة، وجّهت مساره في وقت مبكر، وأثبتت صلاحيّته لكلّ زمان، ومكان.

أولا – مفهوم التأصيل

1– في اللغة:

يُرادُ به؛ التَّأثيلُ، والتّأسِيس، وهُوَ مَصْدر الفِعْل أصَّل: و«الأَصْلُ أَسْفَلُ كُلِّ شَيْءٍ وَجَمْعُهُ أُصُولٌ، لاَ يُكَسَّرُ عَلَى غَيْرِ ذَلِكَ، وَهُوَ اليَأْصُولُ. يُقَالُ أَصْلٌ مُؤَصَّلٌ (...)، وَرَجُلٌ أَصِيلٌ لَهُ أَصْلٌ؛ وَرَأْيٌ أَصِيلٌ: لَهُ أَصْلٌ، وَرَجُلٌ أَصِيْل: ثَابِتُ الرَّأْيِ عَاقِلٌ (...)، وَقَوْلُهُمْ: لاَ أَصْلَ لَهُ وَلاَ فَصْلَ؛ الْأَصْلُ: الحَسَبُ، وَالفَصْلُ اللِّسَانُ»[1]؛ لِأَنَّهُ يُفصِّلُ الخِطَابَ بِأَسَالِيب شَتَّى، «وَأَصْلُ الشَّيْءِ قَاعِدَتُهُ الَّتِي لَوْ تُوُهِّمَتْ مُرْتَفِعَةً لارْتَفَعَ بارْتِفَاعِهِ سَائِرُه؛ لِذَلِكَ قَالَ تَعَالَى:﴿**أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ**﴾[2] »[3]، وَبَيْنَ عُمْقِ الأَرْضِ، وَعُلُوِّ السَّمَاءِ يَكُونُ الاسْتِقْرَارُ، والاسْتِوَاءُ، والثَّبَاتُ، بِإِذْنِهِ تَعَالَى. «والأُصُولُ مِنَ حَيْثُ إِنَّهَا مَبْنَى، وَأَسَاسٌ لِفَرْعِهَا سُمِّيَتْ قَوَاعِدَ، ومِنْ حَيْثُ إِنَّهَا مَسَالِكَ وَاضِحَةٌ إِلَيْهَا سُمِّيَتْ مَنَاهِجَ، وَمَنْ حَيْثُ إِنَّهَا عَلاَمَاتٌ لَهَا سُمِّيَتْ أَعْلاَمًا، وَالأُصُولُ تَتَحَمَّلُ مَا لَا تَتَحَمَّلُهُ الفُرُوعُ»[4]؛ لِأَنَّ طَبِيعَتَهَا تُؤَهِّلُهَا لِذَلِكَ.

2 – في الاصطلاح:

مصطلح (الأصل) في أدقّ تعريفاته: «يُسْتَعْمَلُ فِي الأُصُولِ بِمَعْنَى كُلُّ مَا لَهُ فَرْعٌ كَالصَّلاَةِ لَهَا فَرْعٌ هُوَ السُّجُودُ أَوْ الرُّكُوعُ، وَيُعَبِّرُونَ بِهِ عَنْ مَعْنَى الطَّرِيقِ إِلَى الشَّيْءِ، كَالكِتَابِ: أَصْلُ الأَحْكَامِ، وَكَذَلِكَ يُطْلِقُونَهُ

عَلَى أَصْلِ القِيَّاسِ»[5]؛ لأنّه يَسْتَنِدُ إِلَى مَنْطِقِ العَقْلِ، ويُسَايِرُ أَحْكَامَهُ. وَمِنْ ثَمَّ؛ كَانَ القُرْآنُ هُوَ الأَصْلُ الَّذِي دَارَتْ عَلَيْهِ أَبْحَاثُ الأُصُولِيِينَ، وَأَدَاتُهُمْ فِي ذَلِكَ لُغَتُهُ الشَّرِيفَة، صَاحِبَة البَيَانِ، الموصِلَةِ لِلْبُرهَانِ.

ثانيا – مظاهر عناية الأصوليين باللّغة العربيّة:

لقد نزل القرآن بلسان عربي مبين، لقوله تعالى: ﴿**إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (2)**﴾[6]، أي: «إرادة أن تفهموه، وتحيطوا بمعانيه، ولا يلتبس عليكم»[7]، ما دام في حِمى العربية، وبلسانها المبين، لما تميّز به، «من تواتر رواياته، وعناية العلماء بضبطها وتحريرها متنًا وسندًا، وتدوينها وضبطها بالمشافهة، عن أفواه العلماء الأثبات، الفصحاء الأبيناء من التابعين، عن الصحابة، عن الرسول صلى الله عليه وسلم»[8]، خير خلق الله أجمعين.

ولم يخالف معهود العرب الجاهليين، في بلاغتهم، وفصاحتهم، بل وافق، ما قالوه من أشعار، وما عقلوه، وعرفوه من معانٍ، وألفاظ، وإن أعجزهم من حيث التركيب، والبيان. ومن الدلائل على ذلك قوله تعالى: ﴿**لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَفُونَ (47)**﴾[9]، إذ يوجد ما يماثل هذا التعبير، وهذه الدلالة في شعر الجاهليين، وغيرها كثير؛ فقد نُقل عن امرئ القيس (ت544م) قوله:

أَيَقْتُلُنِي وَالمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَمسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ[10]

والعرب لم ترَ الغول قطّ، بيدَ أنّها ساقته في كلامها، كرمز للشرّ، والتشاؤم والترهيب، وذِكرُه فيه من التخويف، والتهويل الجمّ الكثير. «وإنما يقع الوعد والإيعاد بما قد عرف، (...) إنّما كلّم الله تعالى العرب على قدر علمهم»[11]، وإحاطتهم بما يَحوم حولهم من الأشياء، ويجول في خواطرهم من الأفكار. وقال بعضهم: «الغول نوع من الجنّ كان يغتال الناس بغتة، بحيث لا يُعرف له مكان حتى يُطلب، ثمّ استعمل غُول الغُول في انتفاء أمر بحيث لا يُرى منه أثر» [12] يذكر. ومن ثمّ؛ لم تخالف الشريعة ما يعرفه العرب، بل إنها نزلت لجلب المصالح، ودرء المفاسد؛ «فإنّما خاطب الله بكتابه العرب بلسانها على ما تعرف من معانيها، وكان مما تعرف من معانيها اتساع لسانها»[13]، وقدرته على مسايرة المعاني المعهودة، والمستجدة، في البيئة الإسلامية.

و«إذا كانت اللغة العربية سابقة على البعثة النبوية؛ فإنّ ظهور الإسلام واحتضانه لها باتخاذها لغة كتابه، وتشريعاته أكسبها وجودًا جديدًا، ومنحها حيويّة ضَمن لها الخلود»[14]، والبقاء، والاستمرار. «ومن الطبيعي في مراحل الإسلام المبكّرة، عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين، أن تكون العلوم فكرًا في نفوس أهلها، وملكة راسخة في أعماقهم، فلا تتميّز حدودُها، أو تستقل بمدلولاتها، أو

تُخصّ بأسماء وعناوين، فكلها يطلق عليها العلم (...)، فتحديد العلوم، وتقسيمها، وتبويبها، خاضع للتدرّج الذي هو سنّة كونية لتطوّر الأشياء، ونموّها، لأخذ حجمها الطبيعي، وتطوّرها»[15] بحسب ما يقتضيه الواقع، الذي أوجدها.

وهذا يعني أنّ استنباط الفقه ابتدأ في البيئة الأصولية بعد الرسول صلى الله عليه وسلم في عهد الصحابة، إلّا أنّهم كانوا يمتلكون ضوابطه، وقُيوده، فَهُم أهل البيان، والبرهان، ومقدرتهم اللغوية، تكفي وتزيد، لاستنطاق النصوص، والنظر في الألفاظ، واستخراج المعاني منها، ظاهرة كانت أو خفيّة، دون الخروج عن معهود العرب وقواعد العربية.

ويُعدّ علم أصول الفقه من العلوم الشرعية التي تأسّست في رحاب اللغة العربية، في وقت دعت فيه الحاجة إلى ذلك، يقول ابن خلدون (ت808هـ): «واعلم أن هذا الفنّ من الفنون المستحدثة في الملّة، وكان السلف في غُنية عنه، بما أنّ استفادة المعاني من الألفاظ لا يُحتاج فيها إلى أزيد ممّا عندهم من الملكة اللسانية. وأمّا القوانين التي يُحتاج إليها في استفادة الأحكام خصوصًا فمنهم أخذ معظمها، وأمّا الأسانيد فلم يكونوا يحتاجون إلى النّظر لقرب العصر وممارسة النقلة، وخبرتهم بهم، فلما انقرض السلف، وذهب الصّدر الأول، وانقلبت العلوم كلّها صناعة (...)، واحتاج الفقهاء والمجتهدون إلى تحصيل هذه القوانين والقواعد لاستفادة الأحكام من الأدلة، فكتبوها فنًّا قائمًا برأسه سموه أصول الفقه، وكان أوّل من كتب فيه الشافعي رضي الله عنه»[16]، وغرضه من ذلك تصحيح منهاج الاستنباط، وتأسيسه على أسس متينة، بعد «انقسام الفقهاء إلى أهل رأي يعتمدون في نهضتهم على سرعة أفهامهم، ونفاذ عقولهم، وقوّتهم في الجدل، وأهل حديث يعتمدون على السنن والآثار، ولا يأخذون من الرأي، إلا بما تدعو إليه الضرورة»[17]، وصار علماء أصول الفقه يختلفون في النظر إلى الأدلة، من حيث التقديم والتأخير، وقد ينطلقون من الفرع لإثبات الأصل، وقد لا يميّزون بين الأصل، والفرع.

ثالثا – جهود الإمام الشافعي في مجال اللغة والفقه:

ممّا لا شطط فيه، أنّ الإمام الشافعي(ت240هـ)، أحاط بكل العلوم السائدة في عصره، ونظرته الصحيحة لحقيقة اللغة العربية، جعلته يعرف الأصل الذي يُبنى عليه الفرع، ويُبيّن أنّ شجرة علم الأصول لا تؤتي أُكلها بمعزل عن اللغة العربية، وقوانينها، ومن ثمّ؛ حرص على جمع التراث العربي وتدوينه، يقول عن نفسه: «أقمت في بطون العرب عشرين سنة، آخذ أشعارها ولغاتها»[18]، من أصولها، ومنابتها. وقال

أيضًا: «كنت أكتب في الأكتاف والعظام، وكنت أذهب إلى الديوان، فأستوهب الظهور فأكتب فيها»[19]؛ كلّ ما أراه يحفظ تراث هذه الأمة، فلا يفوتني شيء منه البتة.

وتُوحي شهادات الإمام الشافعي، وأحاديثه عن نفسه، بإدراكه للعلاقة القوية بين اللغة العربية، ومعاني القرآن الكريم، يقول: «نظرت بين دِفَتيّ المصحف، فعرفت مُراد الله عز وجل في جميع ما فيه، إلا حرفين ذكرهما وَأُنْسِيتُ أَحَدَهما، والآخر قوله تعالى: ﴿**وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا (10)**﴾[20]، فلم أجده: في كلام العرب؛ فقرأت لِمقاتل بن سليمان؛ أنها لغة السودان: وأنّ ﴿**دَسَّاهَا**﴾، أغواها»[21]، وأضلّها؛ لأنّ المؤمن يقوّي نفسه، وينمّيها بالقيم النبيلة، أي بالتزكية، أمّا المنافق، فإنّه يُضلّها ويُبعد عنها ذلك، بالنّقص، والإخفاء، والفجور، والتعتيم، أي: بالتَّدسيّة.

وعلينا أن نُشير بالبَنان إلى صاحب البيان،كما ننظر بعين العقل، وروح التقدير، كيف يُدرك معاني الكلمات، ويفرّق بينها بدقّة، وسلاحه في ذلك؛ اللغة الصحيحة، والسليقة الصافية، والفهم الثاقب. قال ابنٌ الحكم: سمعتُ الشافعيّ يقول: «قرأت القرآن على إسماعيل بن قسطنطين، وقال قرأت على شِبل، وأخبر شبل أنه قرأ على عبد الله بن كثير، وقرأ على مُجاهد، وأخبر مجاهد أنّه قرأ على ابن عبّاس. قال الشافعيّ: وكان إسماعيل يقول: القرَانُ اسم ليس بمهموز، ولم يُؤخذ من: قرأت، ولو أخِذ من قرأت، كان كلُّ ما قرئ قرآنًا، ولكنه اسم للقرآن مثل التوراة والإنجيل»[22]، وهي أسماء تدلّ على الثبات، والرسوخ، وتشهد على التحوّلات، والتشريعات السماوية التي أرادها الله لعباده.

وأخرج "ابن عديّ" أيضًا عن طريق عبد الملك بن هشام النحوي، قال: «طالت مُجالستُنا للشّافعي فما سمعنا منه لحنةً قطّ، ولا كلمةً غيرها أحسن منها»[23]، وكيف يصدر ذلك ممّن جمع بين بلاغة القرآن، ولغة البيان؟. وقال "الربيع بن سليمان": «كان الشافعي والله لسانُه أكبر من كتبه، ولو رأيتموه لقلتم: إنّ هذه ليست كتبه»[24]، تفيض نفسه بالحكمة، فيقذفها اللّسان، كأنّها شمس الحقيقة، إذا سطعت لم يبق لما دونها أثر. ويضيف "عبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي" (ت328هـ)، قال: حُدِّثْتُ عن أبي عُبيد القاسم بن سَلاّم، قال: «كان الشافعيّ مِمَّن يُؤخذ عنه اللغة، أو من أهل اللغة»[25]، العارفين بحقيقتها المطلقة.كما يقول أيضًا: «سمعت الربيع بن سليمان يقول: كان الشافعي، عربيّ النفس، عربيّ اللسان»[26]، يقوَى على الكشف، والبيان، وقال "أحمد بن أبي سريج": «ما رأيتُ أحدًا أفوه، ولا أنطق من الشافعي»[27]، فكأنّ لسانه، منهل عذب تتدفّق منه اللّغة العربيّة الفصيحة.

وقال "الزبير بن بكار": «أخذتُ شعر هُذَيْل ووقائعها من عمّي مُصعب ابن عبد الله، وقال: أخذتها من الشافعيّ حفظًا»[28]؛ لأنّه بحر اللغة، والشعر. ويضيف الأصمعي: «أخذت شعر هُذَيْل من الشافعي»[29]، وأورد "ابن عساكر" (ت571هـ) في كتابه تاريخ دمشق، حدّثنا "زكريا بن يحي الساجي"، حدّثنا ابن بنت الشافعي قال: سمعت أبي يقول: «أقام الشافعي على العربيّة، وأيّام الناس عشرين سنة، فقلنا له في ذلك فقال: ما أردت بهذا إلا الاستعانة على الفقه»[30]، وضبط منهاجه، واستنباط أحكامه.

ويقول "المبرّد" (ت286هـ): «كان الشافعيّ من أشعر الناس، وآدب الناس، وأعرفهم بالقراءات»[31]؛ لأنّه حفِظ وتتّبع كلام العرب، كم فهِمه على مجراه. ويُضيف "أبو نعيم بن عديّ الحافظ": «سمعت الربيع مرارًا يقول: لو رأيت الشافعي وحسن بيانه، وفصاحته، لعجبت، ولو أنّه ألّف هذه الكتب على عربيته التي كان يتكلّم بها في المناظرة، لم نقدر على قراءة كتبه لفصاحته، وغرائب ألفاظه، غير أنّه كان في تأليفه يوضّح للعوام»[32]، أو قُل: يعطي لكلّ مقامٍ مقالٌ؛ لأنّه يمتلك من المقدرة اللغوية، والبيانية، ما يكفي ويزيد، لإقناع السائلين، ودحض مزاعم المعاندين.

رابعا – جهود الإمام الشافعي في مجال الحديث:

إذا ولجنا باب الحديث، ألفينا الإمام الشافعي، محدّثا حافظًا للآثار والسنن، وفقيهًا بارعًا، يجمع بين الرواية، والدراية. وقد أورد "عبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي": حدّثنا "محمد بن يحي بن حسّان"؛ قال: سمعت "أحمد بن حنبل"؛ قال: «كانت أقضيتنا أصحاب الحديث في أيدي أصحاب أبي حنيفة ما تُنزع، حتى رأينا الشافعي رضي الله عنه وكان أفقه الناس في كتاب الله عز وجل، وفي سنّة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ما كان يكفيه قليل الطلب في الحديث»[33]، وما كان يعجزه كثيره.

ويُشيد الإمام الشافعّي بفضل من أخذ عنهم، فيقول: «ما أدركت أحدًا جمع الله فيه من أداة الفتيا، ما جمع في سفيان بن عيينة، أوقفَ عن الفُتْيَا منه»[34]، كان من كبار المحدّثين. ويقول أيضًا: «ما رأيت أحدًا من الناس فيه من آلة العلم، ما في سفيان بن عيينة، وما رأيت أحدًا أكفّ من الفُتيا منه، وما رأيت أحدًا أحسن لتفسير الحديث منه»[35]؛ يمتلك آلة البيان، ثمّ يقبل على الحديث، بفقه عميق، ومنطق صحيح. وفي رواية أخرى، أخبرنا "عبد الرحمن"، حدّثنا الربيع بن سليمان قال: سمعت الشافعي يقول: «قدِمت على مالك وقد حفظت الموطأ ظاهرًا، فقلت: إنّي أريد أن أسمع الموطأ منك، فقال: اطلبْ من يقرأ لك. قلتُ: لا، عليكَ أن تسمع قراءتي، فإن سَهُل عليك، قرأتُ لنفسي، قال: اطلبْ من يقرأ لك.

وكرّرت عليه؛ فقالَ: اقرأ، فلما سمع قراءتي، قال: اقرأ، فقرأت عليه حتى فرغت منه»[36]، أي أتممته، وحظيت بكمال المنزلة عنده.

وأخرج "زكريا السّاجي" عن طريق "محمد بن إسحاق الصنعاني" قال: سألتُ يحي بن أكتم عن الشّافعي فقال: «كنّا عند محمد بن الحسن في المناظرة كثيرًا، فكان الشافعي رجلاً قرشيّ العقل والفهم والذهن، صافي الفهم والعقل والدماغ، سريع الإصابة، ولو كان أَمْعَنَ في الحديث لاستغنتْ به أمّة محمد عن غيره من العلماء»[37]، لكنه جمع بين علوم القرآن، وعلوم اللغة، والحديث، والأصول، وأظهر مقدرته على ذلك. وعن "عبد الله بن أحمد بن حنبل" قال: سمعت أبي يقول: قال الشافعيُّ لنا: «أمّا أنتم فأَعلم بالحديث والرجال منّي، فإذا كان الحديث صحيحًا فأعلموني إن شاء أن يكون كوفيًا، أو بصريًا أو شاميًا: أذهب إليه إن كان صَحيحًا»[38]، فلا سبيل لأخذ الأحاديث السليمة الصحيحة عن الثقات، إلّا ذلك.

وقال "حرملة": سمعت الشافعي يقول: «سُمِّيْتُ ببغداد ناصر الحديث»[39]، لا أقبل الشبهات، في الدين، وأقتضي بكل ما جاء به خير الأنام محمد. وقال "أحمد بن حنبل" من طرق عنه: «إنّ الله يقيّض للناس في رأس كلّ مائة من يعلّمهم السّنن، وينفي عن رسول الله الكذب، قال: فنظرنا فإذا في رأس المائة عمر بن عبد العزيز، وفي رأس المائتين الشافعي»[40]، الذي وجّه الفكر الأصولي بخطواتٍ منهجيّة محكمة.

وقال "المُزني": سمعتُ الشافعيّ يقول: «من تعلّم القرآن عظُمتْ قيمته، ومن نظر في الفقه نبُل قدره، ومن كتب الحديث قويَّت حجّته، ومن نظر في اللّغة رقّ طبعه، ومن نظر في الحساب جَزُل رأيه، ومن لم يَصُن نفسه لم ينفعه علمه»[41]؛ لأنّ العلوم تتكامل باجتماعها، وتآلفها في نفوس حامليها. وأخرج "الدار قطني" من طريق "أبي زُرعة الرازي" قال: سمعت "قتيبة بن سعيد" يقول: «مات الثوري ومات الورع، ومات الشافعي، وماتت السنن، ويموت أحمد، وتظهر البدع»[42]، وقال "قتيبة": «الشافعي إمام»[43]، تمازجت في شخصه كلّ العلوم العربية.

وأخرج "ابن عساكر" عن طريق "الخِضر بن داود"، سمعت "الحسن بن محمد بن الصباح الزعفراني" يقول: قال "محمد بن الحسن": «إن تكلّم أصحاب الحديث يومًا فبلسان الشافعي»[44]، ضبط لهم مصادره، وبيّن لهم طرقه. وقال "أحمد بن حنبل" (ت241هـ): «كان الفقهاء أطباء، والمحدّثون صيادلة، فجاء محمد بن إدريس الشافعي طبيبًا صيدلانيًا ما مَقلت العيون مثله أبدًا»[45]، خلق وشائج الارتباط بين الفريقين، من غير إفراط ولا تفريط.

وأخرج "البيهقي"، من طريق "أبي بكر محمد بن عبيدة" قال: كنّا نسمع من "يونس بن الأعلى" فقال لنا: «كنت أوّلا أجالس أصحاب التفسير، وأناظر عليه، وكان الشّافعي إذا ذكر التفسير كأنّه شهد التنزيل»[46]، بكلّ حيثياته، وتفاصيله.كما أخرج "ابن عَساكر من طريق أبي حسّان الزناديّ" قال: «ما رأيت أحدًا أقدر على انتزاع المعاني من القرآن، والاستشهاد على ذلك من اللّغة من الشافعي»[47]. فلا جرم أنّ الثوابت تُعين صاحبها على توجيه نظره وفق منطق العقل. يقول الشافعي عن نفسه:

إِذَا المُشْكِلاَتُ تَصَدَيْنَ لِي كَشَفْتُ حَقَائِقَهَا بِالنَّظَرْ
وَإِنْ بَرَقَتْ فِي مَخِيلِ السَّحَابِ عَمْيَاءُ لَا تَجْتَلِيهَا الفِكَـرْ
مُقَنَّعَة بِغُيُوبِ الغُيُومِ وَضَعْتُ عَلَيْهَا حُسَامَ البَصَرْ
لِسَانِي كَشِقْشِقَةِ الأَرْحَبِيِّ أَوْ كَالحُسَامِ اليَمَانِيّ الذَّكَرْ
وَلَسْتُ بِإِمَّعَةٍ فِي الرِّجَالِ أُسَائِلُ هَذاَ وَذَا مَا الخَبَرْ
وَلكِنَّنِي مِذْرَبُ الأَصْغَرَيْنِ أَقِيسُ بِماَ قَدْ مَضَى مَا غَبَرْ
وَسَبّاقُ قَوْمِي إِلَى المَكْرُمَاتِ وَجَلاَّبُ خَيْرٍ، وَدَفَّاعُ شَرْ[48]

والكلام يعكس شخصية الرجل القويّة، وقاموسه اللّغوي الشعري الرصين، وميزانه الفقهي السّوي، يتصدّى للنوائب بالنظر العميق، الذي يجعل اللسان يفيض بالحكمة، والنفس تخضع لسلطان العقل. وقد أثنى "الجاحظ" (ت255هـ) عليه بقوله: «نَظَرت في كتب هؤلاء النَّبَغة الذين نبغوا فلم أَرَ أحسن تأليفًا من المُطَلَّبِيّ، كَأَنَّ كَلاَمَه يُنْظَم دُرًّا إِلَى دُرٍ»[49]، في اتساق تامّ.

خامسا– نماذج من أبواب الرسالة:

لقد صرّح الإمام الشافعي؛ بدور تكوينه اللغوي في مجال تأصيل الأصول، والقواعد، وتأويل النصوص، واستنباط الأحكام. فالشرط الأول الذي يراه لازمًا للمجتهد هو العلم بالعربية، وفي ذلك يقول: «ما جهِل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب، وميلهم إلى لسان أرسطو طاليس (...)، ولم ينزِل القرآن ولا أتت الّسنة إلا على مصطلح العرب ومذاهبهم في المحاورة، والتخاطب، والاحتجاج، والاستدلال، لا على مصطلح يونان، ولكلّ قوم لغة واصطلاح»[50]، تتلخّص فيهما جملة معارفهم، وأفكارهم. وقد عقد في الرسالة خمسة أبواب للبيان:

- باب كيف البيان: «والبيان اسم جامع لمعاني، مجتمعة الأصول، متشعبة الفروع»[51]، والأجزاء. وتندرج تحت الباب الأخير عدّة أنواع للبيان، فسّر فيها بعض وجوه التنزيل العزيز، وخصّها بعناوين، تتلخص في ما يلي:

- بيانُ ما نزل من الكتاب عامًّا يُراد به العام ويدخُله الخصوص.
- بيانُ ما أُنزل من الكتابِ عامّ الظاهر وهو يجمع العامّ والخصوص.
- بيانُ ما نزل من الكتاب عام الظاهر يُراد به كلّه الخاص
- بابُ الصنف الذي يبيّن سيّاقه معناه.
- بابُ ما نزل عامًّا دلّت السّنة خاصة على أنّه يُراد به الخاص.
- بابُ فرض الله طاعة رسول الله مقرونة بطاعة الله ومذكورةً وحدها
- بابُ ما أمرَ الله من طاعة رسول الله.
- بابُ ما أبَان الله لخلقه من فرضِه على رسول الله اتِبَاعَ ما أَوْحىَ إليه، وما شهد له به من اتّباع ما أُمِرَ به، ومن هُدَاهُ، وأنّه هادٍ لمن اتبعه. وكثيرًا ما يعضّد أقواله بأشعار العرب، وكلام الجاهليين، والإسلاميين.

والظّاهر، «أنّ قوّة عارضة الإمام الشافعي في علوم اللّغة، أهّلته إلى الوقوف على أهميّة اللغة في تقوية الأنظار الفقهية وترشيدها؛ حتى لا تُجانب الصواب والخطأ في اجتهاداتها العلمية»[52]؛ ولذلك أكّد بأنّ فقه المجتهد للّسان العربي، يعدّ واجبًا لا مناَص منه. يقول: «وإنّما بدأت بما وصفت من أنّ القران نزل بلسان العرب دون غيره؛ لأنّه لا يعلم من إيضاح جُمل علم الكتاب أحدٌ جَهِل سَعَة لسان العرب، وكثرة وُجوهه، وجِماع معانيه وتفرّقها، ومن عَلمه انتفت عنه الشبهة التي دخلت على من جهِل لسانها»[53]، وعرف بذلك طريق الحقّ.

ولأنه مدرك، للعلاقة القائمة بين اللغة العربية والفقه، وبين الألفاظ والمعاني؛ فقد أظهر الإمام الشافعي موقفه الرافض لعلم الكلام، يقول "علاّن بن المغيرة المصري"، سمعت "المـُـزني" يقول: «كان الشافعيُّ ينهانَا عن الخوض في الكلام»[54]؛ لأنّه سبيل للشكوك، والأوهام.

وعن "الزعفرانيّ" وغيره: سمعنا الشافعي يقول: «حُكمي في أهل الكلام أن يُضربوا بالجَريد، ويُحمَلوا على الإبل، ويُطاف بهم في العشائر، يُنادَى عليهم، هذا جزاء من ترك الكتاب والسنّة، وأقبل على الكلام»[55] يريد إخماد شمس الإسلام، والتشكيك فيه. كما «كان الشافعيّ إذا ثبَتَ عنده الخبر قلّده، وخيرُ خصلة فيه لم يكن يشتهي الكلام، وإنّما هِمّته الفقه»[56] القائم على أساليب العربية، وقواعدها. وقال أيضًا: «حكمي في أهل الكلام حكم عمر بن أبي صبيغ»[57]، الذي كان يسأل عن متشابه القرآن.

سادسا– نظرة الأصوليين للغة العربية:

إذا عُدنا إلى مؤلّفات الأصوليين، ألفيناهم يَسيرون على نَهج الإمام الشافعي، يقول ابن حزم (ت456هـ): «ففرضٌ على الفقيه أن يكون عالمًا بالنّحو الذي هو ترتيب العرب لكلامهم الذي به نزل القرآن، وبه يُفهم معاني الكلام التي يعبّر عنها باختلاف الحركاتِ، وبناء الألفاظِ، فمن جهل اللّغة وهي الألفاظ الواقعة على المسمّيات، وجهل النحو الذي هو عِلم اختلاف الحركات الواقعة لاختلاف المعاني، فلم يعرف اللّسان الذي يَحِلُّ له الفُتيا فيه، لأنّه يُفتي بما لا يدري، وقد نهاه الله تعالى عن ذلك بقوله: ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُنِيرٍ (8)**﴾[58] »[59]، أو أنّه يرُيد فهم مقصود الشارع، من طريق مخالف لمنطق العقل، وأساليب العربية، وذلك ضرب من ضروب المستحيل، «فلا بدّ أن يبلغ في العربية مبلغ الأئمة فيها ؛ كالخليل وسيبويه، والأخفش، والجرمي، والمازني ومن سواهم (...)، ولا يُقَال: إنّ الأصوليين قد نفوا هذه المبالغة في فهم العربية، فقالوا ليس على الأصولي أن يبلغ في العربية مبلغ الخليل وسيبويه، وأبي عبيدة، والأصمعي، الباحثين عن دقائق الإعراب، ومشكلات اللّغة، وإنّما يكفيه أن يُحصّل منها ما تتيسّر به معرفة ما يتعلّق بالأحكام بالكتاب والسنة»[60]، ويميّز بين مختلف أنواع الدلالات الواردة فيهما.

وإذا تقدّمنا إلى الأمام، وجدنا الإمام الجويني (ت478هـ)، يقول: «اعلم أنّ مُعظم الكلام في الأصول يتعلّق بالألفاظ والمعاني، أمَّا المعاني فستأتي في كتاب القياس إن شاء الله تعالى، وأمّا الألفاظ فلا بدّ من الاعتناء بها، فإنّ الشريعة عربيّة، ولن يستكمل المرء خلال الاستقلال بالنظر في الشرع، ما لم يكن ريانًا من النَّحو واللغة»[61]، أي محيطًا باللسان العربي، ومدركًا قواعده الأساسية. ويضيف "أبو حامد الغزالي" (ت505هـ)، قوله: لقد «حمَل حبّ اللغة والنحو بعض الأصوليين على مزج جملة من النحو بالأصول، فذكروا فيه من معاني الحروف، ومعاني الإعراب جملاً هي من علم النّحو خاصّة»[62]، لأنّ حاجة المستنبط إليها تُعدّ من أوجب الواجبات. وإن كان قول الغزالي يومئ بأنّ اكتساب قواعد اللّغة أمر اختياري بالنسبة للأصولي والفقيه، وأن دافعه يكمن في حبّ اللغة، وليس ما تفرضه قواعد اللغة، ومن ثمَّ؛ فلا وُجود فيه للجبر البتّة.

ويرى "الإمام الشاطبي" (ت790هـ)، «أنّه لا بدّ في فهم الشريعة من إتباع معهود الأميين، وهم العرب الذين نزل القرآن بلسانهم، فإن كان للعرب في لسانهم عُرف مستمر، فلا يصحّ العدول عنه في فهم الشريعة، وإن لم يكن ثمّ عرف، فلا يصحّ أن يجريّ في فهمها على ما لا تعرفه، وهذا جارٍ في المعاني، والألفاظ، والأساليب»[63]، التي تعهدها العربيّة.

ومن ثمّ؛ يجب «أن يكون الاعتناء بالمعاني المبثوثة في الخطاب هو المقصود الأعظم بناءً على أنّ العرب إنّما كانت عنايتها بالمعاني، وإنّما أصلحت الألفاظ من أجلها، وهذا الأصل معلوم عند أهل العربيّة، فاللفظ إنّما هو وسيلة إلى تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود، ولا كلّ المعاني، فإنّ المعنى الإفرادي قد لا يُعبَأ به، إذا كان المعنى التركيبي مفهومًا دونه »[64]، فالمزيّة للنظم، ودليلنا أنّ الكلمة، لا تؤدّي المعنى الدقيق إلا في سياقه.

فلا مناص من حِدق اللسان العربي بالنسبة للمستنبط من الكتاب والسنة، وأنّه واجب لا مِراء فيه؛ لأنّ «المقلّد إذا عُرضت له مسألة دينية، فلا يسَعه في الدين إلا السؤال عنها على الجملة، لأنّ الله لم يتعبّد الخلق بالجهل، وإنّما تعبّدهم على مُقتضى قوله سبحانه ﴿**وَاتَّقُوا اللَّهَ وَيُعَلِّمُكُمُ**﴾[65]، لا على ما يفهمه كثيرٌ من الناس، بل على ما قرّره الأئمة في صناعة النحو، أي: إنّ الله يعلّمكم على كل حال فاتقوه. فكأنّ الثاني سببٌ في الأوّل، فترتّب الأمر بالتقوى على حصول التعليم ترتُّبًا معنويًا، وهو يقتضي تقدّم العلم على العمل»[66]، لا محالة؛ لأنّ حقيقة العمل تتلخص في استثمار حقائق العلم، وتجسيدها بالنظر، والتطبيق.

ومن المعقول؛ « والعربيّة لسان شريعة الإسلام، أن توضع قواعد التفسير في ظلّ هذه الحقيقة، وهكذا وُضعت تلك القواعد بعد استقراء لأساليب العربية، وإدراكٍ لطبيعتها في الخطاب، ومعرفة ما يمكن أن تؤدّيه الألفاظ، والتراكيب من مدلولات»[67]، غير متناهية، يمكن التعبير عنها بمصطلحات توائم طبيعتها المفهوميّة.

كمَا أفرد علماء الأصول، وعلماء التفسير، مباحثَ خاصّة، وفصولاً مستقلة في كتبهم، تحدّثوا فيها عن حروف المعاني، فشرحوا معانيها، وحدّدوا مواقعها في النصوص الشرعية، وهيّ في عرفهم: «صِلات بين الأسماء والأفعال، وهي كلّها مبنيّة، ثمّ إنّها تنقسم إلى أربعة أقسام: أحدهما: مالا يغيّر اللفظ والإعراب، ويغيّر المعنى (...)، والثاني: ما يغيّر اللفظ والإعراب، ولا يغيّر المعنى، (...)، والثالث: ما يغيّر اللفظ والمعنى (...)، والرابع: مالا يغيّر اللفظ ولا المعنى»[68]، فا"لباء" مثلاً : قد تكون للتبعيض، وقد تكون لغيره. و"الواو"، قد تكون للعطف، أو للترتيب، أو للجمع. و"الفاء"، قد تكون للتعقيب، أو التسبيب، أو الترتيب، وقد تَرِد الفاء مورد الواو. و"مَا" قد تكون حرفًا، وقد تكون اسماً، فأمّا ما يقع حرفًا فينقسم إلى: ماله معنى، وإلى ما ليس له معنىً؛ فأمّا ما له معنى، فهو(مَا) النافية، وهي تدخل على الاسم،

والفعل، وأمَّا ما ليس له معنى فما الكافة لعمل ما يعمل دونها، وذلك على حدّ ما ذهب إليه الإمام الجويني.

ولا شكّ أن الجانب اللغوي الذي تفوّق فيه الأصوليون على غيرهم من اللغويين، هو الجانب الدلالي؛ لأنّ التفسير، والتأويل، والاستنباط يتوقف على معرفة دلالة اللفظ على المعنى من وجوه عديدة، فنظروا إلى الألفاظ في علاقتها بمعانيها، كما توسّعت نظرتهم لتُلمّ بكل الظروف والملابسات المحيطة بالخطاب.

ومن ثمّ؛ تكشف بحوثهم اللغوية، أنّهم اهتموا باللّغة وقواعدها، «ولكن لما كان هذا النَّوع فنًّا مجموعًا يُنتحى ويُقصد، لم يكثر منه الأصوليون مع مسيس الحاجة إليه، وأحالوا مظان الحاجة على ذلك الفن، واعتنوا في فنّهم بما أغفله أئمّة العربية، واشتدّ اعتناؤهم بذكر ما اجتمع فيه إغفال أئمّة اللسان، وظهور مقصد الشرع فيه، وهذا كالكلام عن الأوامر والنواهي، والعموم والخصوص، وقضايا الاستثناء، وما يتصل بهذه الأبواب، ولا يذكرون ما ينصّه أهل اللسان إلاّ على قدر الحاجة الماسة التي لا عدول عنها»[69]، ولا انصراف لغيرها.

وقد توسّع الأصوليون في مباحثهم اللغويّة والدلاليّة، لأنّ علاقة الألفاظ بمعانيها متفاوتة من حيث درجةُ الوضوح والخفاءِ في الدلالة على المعاني، وهي طرق الاستثمار، أو قل: «هي وجوه دلالة الأدلة، وهي أربعة، إذ أقوال الشرع: إمّا أن تدلّ على الشيء بصيغتها، ومنظومها، أو بفحواها ومفهومها، أو باقتضائها وضرورتها، أو بمعقولها ومعناها، المستنبط منها»[70]، وتلك حكمة الله في كلامه يُظهر ما يشاء من أحكامه، ويخفي بعضَها، ليخلقَ فيهم روح الاجتهاد، والتحرّي، والكشف عن المعاني المقصودة بالإشارة دون العبارة.

و يتّضح لمن يُنعم النظر؛ «أنّ المباحث الأصولية اللغويّة ليست من نوع علوم اللّغة والنّحو العادية، فقد دقّق الأصوليون نظَرهم في فهم أشياء من كلام العرب لم يَتوصّل إليها اللغويون أو النحاة. إنّ كلام العرب متّسع وطرقُ البحث فيه متشعّبة. فكتب اللّغة تضبط الألفاظ والمعاني الظاهرة دون المعاني الدقيقة التي يَتوصّل إليها الأصولي باستقراء يزيد عن استقراء اللّغوي، فهناك إذن دقائق لا يتعرّض لها اللغويّ ولا تقتضيها صناعة النحو، ولكن يتوصّل إليها الأصوليون، باستقراء خاص، وأدلّة خاصة»[71]، تمليها النظرة العميقة في كتاب الله، وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، وكلام العرب الفصحاء المشهود لهم بالثقة. ومن ثمّ؛ «لم يبحثوا في اللفظ في ذاته، بل في اللّفظ من حيث صلتُه بالمعاني»[72]، أي التعويل على مقدرتهم اللّغوية، والفقهية، عن طريق الغوص في أعماق النصوص، واستنطاقها، وانتزاع المعاني من منابتها.

وقد حرص "الغزالي" على الدّلالة اللّغوية، وأكّد على ضرورة ضبط مفاهيم علم أصول الفقه، وتحديدها بمصطلحات لغويّة دقيقة، ففي تعريفه لعلم الأصول يقول: «اعلم أنّك لا تفهم معنى أصول الفقه، ما لم تعرف أوّلا معنى الفقه»[73]، أو مفهومه، وما عُلم منه، وذلك؛ «حتى لا يُطلق بحكم العادة اسم الفقيه على متكّلم، وفلسفي، ونحوي، ومحدّث، ومفسّر، بل يختصّ بالعلماء بالأحكام الشرعية، الثابتة للأفعال الإنسانيّة، كالوجوب، والحظر، والإباحة، والندب، والكراهة، وكون العقد صحيحًا، وفاسدًا، وباطلاً، وكون العبادة أداءٌ، وقضاء، وأمثاله»[74] في هذا العلم كثير، ليس يسير.

ويُضيف أيضًا: «فإنّ الأحكام ثمرات، وكلّ ثمرة فلها صفة، وحقيقة في نفسها، ولها مُثمر، ومستثمر، وطريق في الاستثمار، والثمرة هي الأحكام، أَعني: الوجوب، والحظر، والندب، والكراهة، والإباحة، والحسن، والقبح، والقضاء، والأداء، والصحّة، والفساد وغيرها، والمثمر هي الأدلة، وهي ثلاثة: الكتاب، والسنّة، والإجماع، فقط، وطرق الاستثمار هي وجوه دلالة الأدلّة، وهي أربعة»[75]، تتفاوت بين الوضوح، والخفاء. غير أن الفقيه من واجبه العلم باللّغة العربية، وقواعدها؛ فإنّ أوجُه دلالة الأدلة على الأحكام تختلف باختلاف الأوقات، والنوازل، وحال المخاطبين، وبيئتهم، وغيرها من الملابسات الكثيرة.

وإذا تقدما عنه قليلاً وجدنا الآمدي (ت631هـ)، ينبّه على ضرورة العلم بالعربية؛ قصد «معرفة دلالات الأدلّة اللفظية، من الكتاب والسنة وأقوال أهل الحلّ والعقد من الأمّة على معرفة موضوعاتها لغة، من جهة الحقيقة والمجاز، والعموم، والخصوص، والإطلاق، والتقييد، والحذف والإضمار، والمنطوق، والمفهوم، والاقتضاء، والإشارة والتنبيه، والإيماء وغيرها ممّا لا يُعرف في غير علم العربية»[76]؛ لأنّه بها ألصق، وفي كنفها أعرف، وأوثق.

سابعا – ملامح تأثّر الأصوليين بالعلوم اللغوية:

لا شكّ «أنّ الباعث الأوّل لنشأة العلوم العربية هو الدين الجديد الذي أتاهم به محمد بن عبد الله صلى الله عله وسلم، فاهتمامهم بأحكامه حفّز على تدوين الفقه، والحديث ثم نشأت العلوم المتعلقة بهما، وعنايتهم بالقرآن الكريم صرفتهم إلى الاهتمام بقراءاته وتفاسيره وتاريخه، وذلك حملهم على ضبط اللغة وإحكام قواعدها، ولم تنقض المائة الثانية حتى كان للفقه كتبه، ومذاهبه وأصوله، كما كان للدين أيضًا كتبه وجدله وأصوله، ومكلموه، وفرقه، دوّن أوّلا الفقه وأصوله والحديث، ثمّ جاء النحو يتقدّم رويدًا رويدًا وبدأ يدوّن وتنسّق أبوابه وفصوله، ثمّ جاءت بعد الطبقة الأولى طبقات، وتميّزت المذاهب فيه بعضها

من بعض، ثمّ كان له أصولُه أيضًا»[77]، ولذلك؛ «يُقرّ النحاة أنّهم احتدوا في أصولهم أصول الفقه عند الحنفية خاصّة»[78]؛ لأنّهم كثيرًا ما يقيسون الأصول على الفروع.

ويُؤكد الدارسون بأسبقية علم الأصول، وتقدّمه على علم النحو؛ لذلك؛ «نجد المؤلفات النحوية التي اهتمت بالتفريع، وقياس الفرع على الأصل، والأشباه والنظائر، وبيان العلل، هذه المؤلفات النحوية كلها قد كتبها أصحابها بعد زمن الأئمة الأربعة (...) الذين وضعوا علم أصول الفقه، وأرسوا قواعده، وهذا يُظهر لنا بجلاء، أنّ علم أصول الفقه، سبق النّحو وأصوله، ومن ثمّ كان الأوّل هو المؤثر في الثاني، وليس العكس»[79]؛ لارتباطه بالتنزيل قرآنًا، وسنّة.

ويؤكد "سعيد الأفغاني": (ت1417هـ)، «أنّ موقف النحاة من النصوص العربية حين وضعهم القواعد، فيه خلل واضطراب، من الناحية المنهجية، وأنّ موقف القراء علميًّا، ومنطقيًّا، ومنهجيًّا سديدٌ متسقٌ»[80]؛ حيث وضعوا شروطًا عديدة لصحة القراءة منها صحة السند إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وموافقتها لرسم المصحف المتفق عليه، بالإضافة إلى موافقتها لوجه من وجوه العربية.

وتُثبت المصادر المتقدّمة أنّ أوّل من جمع بين أصول الفقه، والعربية هو "محمد الشيباني" (ت189هـ)، صاحب أ"بي حنيفة"، وفيه يقول الشافعي: «حملت على محمد بن الحسن حِمْل بُخْتِي، ليس عليه إلّا سماعي»[81]؛ آخذُ عنه، وأُسمعه له، فيستحسنه. وقد سَأل الفراء (ت207هـ)، في مسألة فقهية كانت إجابته فيها من النحو، قائلاً له: «ما تقولُ في رجل صلى فسَها، فسجد سجدتين للسهو فسها فيهما؟. ففكّر الفرّاء ساعة ثمّ قال: لا شيء عليه، وإنّما السجدتان تمام الصلاة، فليس للتمام تمام، فقال محمد: ما ظننت آدميّا يلد مثلك»[82]، ومن ذلك يدرك الناظر أنّ مجال السؤال هو علم أصول الفقه، لكن مضمون الجواب استنبط من علم النّحو.

ويقول "ابن جنّي" (392هـ) في ذلك: «وكذلك كتب محمد بن الحسن رحمه الله، إنّما ينتزع أصحابنا منها العِلل؛ لأنّهم يجدونها منثورة في أثناء كلامه، فيُجمع بعضها إلى بعضٍ بالملاطفة، والرفق، ولا تجد له علّة في شيء من كلامه مستوفاة محرّرة، وهذا معروف من هذا الحديث عند الجماعة غير منكور»[83] البتة، كما يقول: «اعلم أنّ علل النّحويين، وأعني بذلك حذاقهم المتقنين، لا ألفافهم المستضعفين، أقرب إلى علل المتكلمين، منها إلى علل المتفقهين، وذلك أنّهم إنّما يُحيلون على الحس، ويحتجون فيه بثقل الحال أو خفّتها على النفس، وليس كذلك حديث علل الفقه، وذلك أنّها إنّما أعلام وأمارات لوقوع الأحكام، ووجوه الحكمة فيها خفيّة عنّا، غير باديّة الصفحة لنا»[84]، أي أنّ النحويين يستندون في تفسير الأحوال

والتغيّرات التي تطرأ على الجملة، بالاستناد إلى حجج قد تكون مستقاة من علم الكلام، ولا علاقة لها بعلم النحو، منها قضية العامل في النحو، في حين يعوّل الفقيه على قدرته في استنطاق النص بما يمتلكه من مقدرة لغوية، وعقلية، وفِقْهٍ عميق للقرآن، والسنة.

كذلك كان "الجرمي" (ت255هـ)ن من علماء النّحو، يقول: «أنا مذ ثلاثون أُفتي الناس في الفقه من كتاب سيبويه (...)، وذلك أنّ الجرمي كان صاحب حديث؛ فلمّا علم كتاب سيبويه، تفقّه في الحديث، إذ كان كتاب سيبويه يُتَعلَّم منه النظر والتفتيش»[85]، في قضايا العربية ومسائلها.

ومن هؤلاء أيضًا "ابن الحداد المصري" (ت345هـ)، من نُظّار أصحاب المذهب الشافعي، كان إمامًا في الفقه والعربية، «وكانت لابن الحداد ليلة في كلّ جمعة يُتَكلّم فيها عنده في مسائل الفقه على طرائق النّحو»[86]، ويحضرها أرباب اللغة، والنّحو، يتقدّمهم أبو جعفر النّحاس، النّحوي المصري المشهور(ت338هـ)، الذي كان لا يَدَع فرصة حضور هذا المجلس.

كما تأثّر "الشيخ جمال الدين الأسنوي" (ت772هـ)، بأصول النحو وألّف العديد من المؤلفات، منها: الكوكب الدري فيما يُتَخرَّج على الأصول النحوية من الفروع الفقهية، يقول في أوّله: «فهو أوّل كتاب، فيما أعلم، يجمع بين دفتيه مسائل فقهية مُدارة على أُسُس نحوية»[87]، لما بينهما من روابط لغوية متداخلة،.كما يقول: «استخرت الله تعالى في تأليف كتابين ممتزجين من الفنين المذكورين؛ يَعني أصول الفقه، وعلم العربية، ومن الفقه لم يتقدمني إليهما أحد من أصحابنا: أحدهما في كيفية تخريج الفقه على المسائل الأصولية، والثاني في كيفية تخريجه على المسائل النحوية»[88]، فلا شكّ أن علم النّحو يتقدم العلوم العربية الأخرى من حيث صلته القويّة بالعلوم الإسلامية، وتداخله، وارتباطه بها؛ لأن مهمّة الأصولي والفقيه، تتلخص في معرفة الأحكام، واستخراجها من الأدلة، متمثّلة في الكتاب، والسنة، وهما واردان على معهود لغة العرب، في نحوها، وتصريفها.

8 – ملامح تأثّر اللغويين بالأصوليين:

لقد تأثر اللغويون بعلم أصول الفقه، ومنهم "ابن جنّي"، يقول: «وذلك أنّا لم نرَ أحدًا من علماء البلدين، تعرّض لعمل أصول النحو، على مذهب أصول الكلام والفقه»[89]، وقد ضمّن الكتاب عدّة أبواب، منها باب القول على النحو، باب القول على الإعراب، باب القول على البناء، باب في مقاييس العربية، باب في الاستحسان، كما خصّص بابًا للعربية مبيّنا أكلامية هي أم فقهية.

وقد حدَا حدوه العديد من النحاة، منهم "أبي البركات الأنباري" (577هـ)، يقول في تعريف علم أصول النحو: «أصول النحو أدلة النحو التي تفرعت عنها فروعه، وفصوله، كما أنّ أصول الفقه، أدلّة الفقه التي تنوّعت عنها جملته وتفصيله»[90]، فالعلمان يتواردان على المنقول، ولا يخرجان على منطق المعقول.

كما يقول: «فإنّ جماعة من الفقهاء المتأدبين، والأدباء المتفقّهين، المشتغلين علي بعلم العربية، بالمدرسة النظامية (...)، سألوني أن ألخّص لهم كتابًا لطيفًا، يشتمل على مشاهير المسائل الخلافية بين نحويي البصرة والكوفة، على ترتيب المسائل الخلافية بين الشافعي وأبي حنيفة، ليكون أوّل كتاب صنّف في علم العربية على هذا الترتيب»[91]، العجيب، المبني على التحرّي، والتدقيق.

كما صنّف "جلال الدين السيوطي" (ت911) كتابه: الاقتراح في أصول النحو، على الرغم من ضلوعه في الفقه، والتفسير، فضلاً عن مباحث مبثوثة في كتابه المزهر في علوم اللغة وأنواعها، إذ ضمّنه حالات كثيرة، تلازم اللّغة كالقلب، والإبدال. وكتابه الأشباه والنظائر في النحو، على منوال أصول الفقه في فصوله وأبوابه، وتراجمه، بل إنّه سار فيه على نهج كتابه: الأشباه والنظائر في قواعد وفروع فقه الشافعية، ورأى في مقدّمته أن ينصف لأهل العلم، فبيّنّ أنّ "أبا البركات الأنباري"؛ قال عن نفسه: «وألحقنا بالعلوم الثمانية علمين وضعناهما: علم الجدل في النحو، وعلم أصول النحو، فيعرف به القياس، وتركيبه، وأقسامه، من قياس العلّة، وقياس الشبه، وقياس الطرد، إلى غير ذلك على حدّ أصول الفقه، فإنّ بينهما من المناسبة، مالا خفاء فيه؛ لأنّ النحو معقول من منقول، كما أنّ الفقه معقول من منقول»[92]، ولا يتقدم المعقول على المنقول إلا بمقدار ما يسرّحه الثاني، على رأي صاحب الموافقات.

وكما جمع اللغويون في دراساتهم، بين علم الفقه، وعلم النحو، جمعوا بينهما أثناء التعريف والشرح، والتوضيح، ومن تعريفاتهم: «أصول النحو أدلّة النحو التي تفرّعت منها فروعه وفصوله، كما أنّ أصول الفقه، أدلّة الفقه التي تنوّعت منها جملته، وتفصيله»[93]، لا يخرجان على معهود العرب البتة. «وكان لهم طرازهم في بناء القواعد على السماع، والقياس والإجماع،كما بنى الفقهاء استنباط أحكامهم، على السماع ،والقياس، والإجماع، وذلك أثر واضحٌ من آثار العلوم الدينية في علوم اللغة»[94]، بيّن لا خفاء فيه.

ومن ثمّ؛ تقوم بين الأصولي، والنحوي بعض أوجه الشّبه؛ «وأمّا الشبه بين النّحوي والفقيه، فقد يكون في أنّ الفقيه يتلقّى الحديث من المحدّثين فيتصرّف فيه تعليلاً، واستنباطًا، وقياسًا، وأنّ النّحوي كذلك يتلقى اللغة عن أهلها، ويتصرّف بها تصرّف الفقيه في الحديث»[95]، فينظر إليها من وجوه عديدة

ويُضاف إلى ما تقدّم، «أنّ علماء العربية احتذوا طريق المحدّثين، من حيث العنايةُ بالسند، ورجاله وتجريحهم وتعديلهم، وطرق تحمّل اللغة فكانت لهم نصوصهم اللغويّة،كما كان لأولئك نصوصهم الحديثيّة، ولهم طبقات الرواة كما لأولئك، ثمّ احتذوا المتكلمين في تطعيم نحوهم بالفلسفة، والتعليل، ثمّ حاكوا الفقهاء أخيرا في وضعهم للنحو أصولًا تشبه أصول الفقه، وتكلّموا في الاجتهاد فيه، كما تكلّم الفقهاء»[96]، وإن اختلف مجال الاشتغال.

ومن المصطلحات التي عبرت علم أصول الفقه إلى علم أصول النحو، نجد: «القياس، والعلّة، والابتداء، والكناية، والظاهر، والشرط، واللغو، والحال، والإجماع، والاستنباط، وقياس الطرد، وقياس الشبه، وقياس العلّة، والقياس الجليّ، والخفيّ، وكذلك المصطلحات الخاصّة بالعلّة وأنواعها، وغيرها»[97] مما أبدعته عقول الأصوليين.

ويتضح وجه التأثر كذلك في ردّ "ابن الأنبا ري" على رأي البصريين في اعتبارهم (نعم، وبئس) من الأفعال الماضية، يقول: «الدليل على أنّهما فعلان ماضيان؛ أنهما مبنيان على الفتح، ولم يكن لبنائهما وجه؛ إذ لا علّة هاهنا، توجب بناءهما (...)، وهذا تمسّك باستصحاب الحال وهو من أضعف الأدلة»[98]؛ ويجري على مجرى عمل علماء أصول الفقه.

ولم يتوقف النحاة في مجاراتهم للأصوليين، عند حدّ القياس على الأصول، «فقد كانت فروع الفقه ماثلة لأعين النحاة حين تقرير جزيئات النحو، ففي كلامهم على حذف الفاء الواقعة في خبر (أما) اضطراراً»[99]،كما في قول الشاعر:

وأمّا القِتالُ لاَ قِتالَ لَدَيْكُمْ وَلَكِنْ سَيْرًا في عِراَضِ المَوَاكِبِ[100]

ودليلهم في ذلك قوله تعالى: ﴿**فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ**﴾[101]، أي: «فيقال لهم: أكفرتم، والهمزة للتوبيخ والتعجّب من حالهم»[102]، فقالوا: «حذف القول استغناءً عنه بالمقول فتبعته الفاء في الحرف، ورُبّ شيءٍ يصحّ تبعًا، ولا يصحّ استقلالًا، كالحاجّ عن غيره يُصلّي عنه ركعتيّ الطواف، ولو صلّى أحدٌ عن غيره ابتداءً لم يصح على الصحيح»[103]؛ ولا ضيرَ في ذلك، فإنّ للضرورة أحكامها، كما أنّ للّغة قوانينها في كنف هذا الدين.

الخاتمة:

اللغة العربية، والدين الإسلامي أصلان من الأصول، في غاية التكامل والانسجام، شكلاً ومضمونًا، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فإذا كان القرآن مصدر التشريع، الصالح لكل زمان، ومكان، فإن اللّغة

تظل أداة لفهم الأحكام الظاهرة، واستنباط الأحكام الخفيّة والمستجدّة، وفق ما تقتضيه معطيات، وإفرازات الحياة البشرية المعقّدة، بمعنى؛ أن يكون الاجتهاد في النّص يجري على معهود العرب، من خلال اتخاذ اللغة العربية، بمعانيها، وألفاظها، وقواعدها سبيلاً، وَوُصلة إليه.

هوامش:

[1] – جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج2، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف (مصر)، د ط، د ت، ص89.

[2] – سورة إبراهيم: الآية 2.

[3] – الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان داودي، (2009م) دار القلم (سوريا)، ط4، ص 79.

[4] – أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: الكليات، (1998م) مؤسسة الرسالة، (لبنان)، ط2، ص122.

[5] – علي بن محمد الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، (2003م)، ج1، دار الصيمعي للنشر والتوزيع، (المملكة العربية السعودية)، ط1، ص21.

[6] – سورة يوسف: الآية 2.

[7] – أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (1998م)، ج3، تح: عادل عبد الموجود – علي محمد عوض، مكتبة العبيكات، ط1، ص250.

[8] – سعيد الأفغاني : في أصول النحو، (1987م)، المكتب الإسلامي، (لبنان)، ص 28.

[9] – سورة الصافات : الآية47.

[10] – امرؤ القيس: الديوان، (2004م)، دار المعرفة للطباعة والنشر،(لبنان)، ط2، ص137.

[11] – أبو البركات كمال الدين الأنباري: نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح: إبراهيم السامرائي، (1985م)، مكتبة المنار، (الأردن)، ط3، ص 87.

[12] – أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: ص 663.

[13] – محمد بن إدريس الشافعي: الرسالة، ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار الكتب العلمية، (لبنان)، د ط، د ت، ص51 – 52.

[14] – عبد الوهاب إبراهيم أبو سليمان: الفكر الأصولي دراسة تحليلية نقدية، (1983م)، دار الشروق، (المملكة العربية السعودية)، ط1، ص20.

[15] – نفسه : ص20

[16] – عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ج2، تح: محمد الدرويش، (2004م)، دار البلخي، (سوريا)، ط1، ص201.

[17] – مصطفى عبد الرازق: تاريخ الفلسفة الإسلامية، (2011م)، دار الكتاب العربي، (لبنان)، د ط، ص 18.

[18] – شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سيّر أعلام النبلاء، (1985م)، ج10، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط3 ، ص12.

[19] – نفسه:ج10، ص11.

[20] – سورة الشمس: الآية 7.

[21] – عبد الله بن موسى البيهقي: أحكام القرآن، (1994م) ج2، مكتبة الخانجي، (مصر)، ط2، ص 190 – 191.

[22] – شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سيّر أعلام النبلاء، ج10، ص 13.

[23] – ابن حجر العسقلاني: توالي التأسيس لمعالي محمد بن إدريس، تح: أبو الفدا عبد الله القاضي، (1986م)، دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط1، ص96.

[24] – شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي : سيّر أعلام النبلاء، ج10، ص 48.

[25] – عبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي: آداب الشافعي ومناقبه، (2002م)، دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط1، ص 102.

[26] – نفسه : ص102.

[27] – نفسه : ص 102. وسيّر أعلام النبلاء، ج10، ص49.

[28] – شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سيّر أعلام النبلاء، ج10، ص 49.

[29] – نفسه: ج10، ص 49.

[30] – أبو القاسم علي بن الحسن المعروف بابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، (1998م)، ج51، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص 298.

[31] شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سيّر أعلام النبلاء، ج10، ص 80.

[32] – نفسه : ج10، ص 73 – 74.

[33] – عبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي: آداب الشافعي ومناقبه، ص 42 – 43.

[34] – نفسه : ص158.

[35] – نفسه: ص 158.

[36] – نفسه: ص 22. وسيّر أعلام النبلاء، ج10، ص14.

[37] – ابن حجر العسقلاني: توالي التأسيس لمعالي محمد بن إدريس، ص83.

[38] – الحافظ أبو عمر يوسف بن عبد البر الأندلسي: الانتقاء في فضائل الأئمة الثلاثة الفقهاء، تح: عبد الفتاح أبو غدّة، (1998م)، مكتب المطبوعات الإسلامية، (سوريا)، ط1، ص 127.

[39] – شمس الدين بن عثمان الذهبي: سيّر أعلام النبلاء، ج10، ص 47، وتوالي التأسيس ص40.

[40] – نفسه : ج10، ص 46، وتوالي التأسيس، 45.

[41] – عبد الوهاب بن علي عبد الكافي السبكي: طبقات الشافعية الكبرى، (1964م)، ج2، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، محمد الطناجي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، ص 99.

[42] – ابن حجر العسقلاني: توالي التأسيس لمعالي محمد بن إدريس، ص 82. وطبقات الشافعية الكبرى، ج2، ص 29.

[43] – نفسه : ص 82.

[44] – نفسه : ص 77.

[45] – الحافظ أبو القاسم علي بن الحسن: المعروف بابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، ج51، ص 333 – 334.

[46] – الحافظ ابن حجر العسقلاني : توالي التأسيس لمعالي محمد بن إدريس، ص 89.

[47] – نفسه: ص 89.

[48] – الإمام الشافعي: الديوان،(2005م)، دار المعرفة، (لبنان)، ط3، ص 64.

[49] – الحافظ ابن حجر العسقلاني: توالي التأسيس لمعالي محمد بن إدريس، ص 94.

[50] – جلال الدين السيوطي: صون المنطق والكلام عن فني المنطق والكلام، تح: علي سامي النشار، سعاد علي عبد الرازق، سلسلة إحياء التراث الإسلامي، د ط، د ت، ص 48.

[51] – محمد بن إدريس الشافعي : الرسالة،ج1، ص 21.

[52] – الحسان الشهيد: الدرس الأصولي والمنطق مقاربة تاريخية منهجية، مؤسسة الإدريسي الفكرية للأبحاث والدراسات، (المغرب)، د ط، د ت، ص 40.

[53] – محمد بن إدريس الشافعي: الرسالة، ج1، ص 50.

[54] – عبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي: آداب الشافعي ومناقبه، ص 144.

[55] – شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج10، ص 29.

[56] – عبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي: الشافعي ومناقبه، ص 61.

[57] – شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج10، ص 29.

[58] – سورة الحج : الآية 8.

[59] – علي بن أحمد بن سعيد بن حزم : الإحكام في أصول الأحكام، ج5، تح: أحمد محمد شاكر، دار الآفاق الجديدة، (لبنان)، دت، ص 126.

[60] – أبو إسحاق الشاطبي: الموافقات في أصول الشريعة، ص 790.

[61] – عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني: البرهان في أصول الفقه، (1399م)، ج1، تح: عبد العظيم الديب، ط1، ص 169.

[62] – أبو حامد الغزالي: المستصفى من علم الأصول،ج1، تح، حمزة بن زهير حافظ، د ط، د ت، ص 28.

[63] – أبو إسحاق الشاطبي: الموافقات في أصول الشريعة، (2004م)، عبد الله دراز، دار الكتب العلمية، (لبنان)، ص 265.

[64] – نفسه: ص 298 – 269.

[65] – سورة البقرة : الآية 282.

[66] – أبو إسحاق الشاطبي: الموافقات في أصول الشريعة، ص 878.

[67] – محمد أديب صالح : تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، (1993م)، المكتب الإسلامي، (لبنان)، ط4، ص9.

[68] – عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني: البرهان في أصول الفقه، ج1، ص 179.

[69] – نفسه: ج1، ص 169.

[70] – أبو حامد الغزالي: المستصفى من علم الأصول،ج1، ص 19.

[71] – علي سامي النشار: مناهج البحث عند مفكري الإسلام، (1984م)، دار النهضة العربية، (لبنان)، ط 3، ص 91.

[72] – نفسه: ص 45.

[73] – أبو حامد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، ج1، ص 8.

[74] – نفسه: ص 8 – 9.

[75] – نفسه : ج1، ص 18 – 19.

[76] – علي بن محمد الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، ج1، تح: عبد الرزاق عفيفي، (2003م)، دار الصيمعي للنشر والتوزيع، (المملكة العربية السعودية)، ط1، ص 21 – 22.

[77] – سعيد الأفغاني: في أصول النحو، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1407هـ – 1987م، ص 100.

[78] – نفسه: ص 100.

[79] – أحمد سليمان ياقوت: ظاهرة الإعراب في افي النحو العربي وتطبيقها في القرآن الكريم، (1994م)، دار المعرفة الجامعية، (الإسكندرية)، د ط، ص 157.

[80] – نفسه: ص 29.

[81] عبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي: آداب الشافعي ومناقبه، ص 26.

[82] – سعيد الأفغاني: في أصول النحو، ص 105.

[83] – أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، د ط، د ت، ص 163.

[84] – نفسه: ج1، ص 48.

[85] – محمد بن الحسن الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، (مصر)، ط2، دط، دت ص75.

[86] – نفسه : ص 220.

[87] – جمال الدين الأسنوي: الكوكب الدري فيما يتخرج على الأصول النحوية من الفروع الفقهية، تح: محمد حسن عواد، (1985م)، دار عمار للنشر والتوزيع، ط1، ص 8-9.

[88] – سعيد الأفغاني: في أصول النحو، ص 106، من مخطوط كتاب الشيخ الأسنوي.

[89] – أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج1، ص 2.

[90] – أبو البركات كمال الدين الأنبا ري: لمع الأدلة في أصول النحو، تح: سعيد الأفغاني، (1957م)، الجامعة السورية، د ط، ص 95.

[91] – أبو البركات كما الدين الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، تح: جودة مبروك – محمد مبروك، مكتبة الخانجي، (مصر)، ط1، د ت، ص3.

[92] – جلال الدين السيوطي: الاقتراح في أصول النحو، (2006م)، دار البيروني، ط 2، ص16.

[93] – أبو البركات كمال الدين الأنبا ري: لمع الأدلة في أصول النحو، ص 08.

[94] – سعيد الأفغاني: في أصول النحو، ص 104 – 105.

[95] – مازن المبارك: النحو العربي، (1981م)، دار الفكر، (لبنان)، ط3، ص 85.

[96] – سعيد الأفغاني: في أصول النحو، ص104.

[97] – أشرف ماهر النواجي: مصطلحات علم أصول الفقه، (2001م)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (مصر)، ص 122.

[98] – أبو البركات الأنبا ري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، تح: جودة مبروك – محمد مبروك، مكتبة الخانجي، (مصر)، ط1، د ت، ص95.

[99] – سعيد الأفغاني في أصول النحو، ص 106.

[100] – البيت لأسيّد بن أبي العيص بن أميّة أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج1، تح: إحسان عباس وآخرون، (2008م)، دار صادر، (لبنان)، ط3، ص47.

[101] – سورة آل عمران: الآية 106.

[102] – محمد علي الشوكاني: فتح القدير، ج1، تح: عبد الرحمن عميرة، دار الوفاء، د ط، د ت، ص 606.

[103] – سعيد الأفغاني في أصول النحو، ص 106.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 307 - 324 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التجليَّات الثَّقافية للمرجعيَّة الشِّيعيَة فِي شِعْر الشَّريف الرَّضي (359هـ-406هـ)

The Cultural Manifestations of the Shiite Reference in the Poetry of Sharif al-Radi (359 AH-406 AH)

Elghalia Aidouni[1] [*] ط .د الغالية عيدوني[1]
Fatiha Seridi [2] د. فتيحة سريدي[2]
مخبر الشعريات وتحليل الخطاب
جامعة باجي مختار عنابة(الجزائر)
Laboratory Of Poetics And Discourse Analysis, university Badji Mokhtar Anaba (Algeria)
aidounielghalia21@gmail.com [1]/ fatihaseridi585@yahoo.com[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/08/03	تاريخ النشر: 2022/03/02

مُلخَّص البَحث

مِنْ مُنطَلق التعامُل معَ النَّص الأدَبي في ضَوء الثَّقافَة التي أنتجَته، جَاءَتْ الدّراسَةُ للبحث عَن المرجعيَّة الشّيعيَّة في قصَائد الشَّريف الرَّضي (359هـ-406هـ)، باعتبَارها أحد أهمّ الرَّوافدِ الثَّقَافيةِ المغذّيةِ لخطَابَاته الشّعريَّة، وقَد سعَى هذا البحثُ للإجابَة عن إشكالٍ رئيسٍ هُوَ: فيمَ تتجلَّى أهَمّ المنطلقَاتِ الفِكريةِ للتّشيُّعِ في قصَائِد الشَّريف الرَّضِي؟

وللتَّعرفِ على تجلِّياتِ هذَا المؤَثِّر الثَّقافيِّ البَارزِ، والوُقُوفِ علَى مَا وراءه مِن معتقدَاتٍ راسخةٍ في ذهنِ الشَّاعر، اتبعنَا المنهَجَ الوصْفيَّ التحْليليَّ لأنّه الأنسَب لتحليلِ الأبياتِ الشِّعريَّة، وكشفِ مَا تُبطِنُه مِنْ دلالاتٍ.

لنخلُصَ في الأخِير إلى أنَّ المتنَ الشِّعري للشَّريف الرَّضي غَنيٌّ بالمعتقداتِ الشِّيعيَّةِ، والتيِّ لم يكُن حضُورهَا مجَالاً لإظْهَارِ براعَتِهِ الفنيَّة، بقَدْر مَا كانَ تسَربًا في الخِطاب تحكُمه حالةٌ شعوريةٌ ورغبةٌ أيديولوجية.

الكلمات المفتاحية: ثقَافة، مرجعيَة، شيعَة، شِعر، شريف الرَّضي.

Abstract :

In the process of studying the literary text in the light of its culture, this study aims to explore the Shiite reference in the poems of Sharif Radi (359 AH -406 e), as one of the most important cultural tributaries in poetry. On this basis, this research has sought to answer the following question: what are the most important intellectual bases of Shi'ism in the poems of Sharif Radi?

To identify the cultural manifestation and the deeply rooted beliefs in the poet's mind, we followed the descriptive-analytical approach as it is the most suitable. As

[*] الغالية عيدوني: aidounielghalia21@gmail.com

a conclusion, the poetic text of Sharif Al Radi is rich in Shiite beliefs which was not an opportunity to show his artistic prowess, as much as it was an ideological leakage in his discourse.
key words: culture, reference, Shiites, poetry, Sharif Al-Radi.

مقدمة:

يُعدُّ العَصرُ العبَّاسيّ عصرَ أنظمةٍ ثقافيةٍ بامتياز، فيهِ بدَت التجَاذبات الدِّينيَّة، والاجتمَاعيَّة، والسيَاسِية، والإيديولوجِيَة في أوضحِ صُورهَا، وكان للمُلابساتِ الخارجيَةِ انعكاسٌ كبِير على الأدبِ، إذْ تظَلُّ الثقافَة الموجِّه الرئيس والمحرِّك الفاعِل الذِّي يمدُّ الأعمالَ الأدبيةَ بمعينٍ لا ينضبُ من المغذِّيَات المختلفةِ، التِّي بهَا يتقوّى العملُ الأدبيُّ ويتماسَكُ.

منَ هذَا المنطلقِ، كان من الصُّعوبَة بمكانٍ فصل أيّ عملٍ أدبيٍّ عن مرجعيَّاته الثَّقافيةِ، وأيّ محاولةٍ لتحييدِ الوظيفَةِ المرجِعيَّةِ عنِ الخطَاب الأدبيِّ يعدُّ ضربًا منَ العبثِ النَّقديِّ.

ولما كانَت المؤثِّراتُ الثَّقافيَّة في شِعْر "الشّريف الرّضي" عديدةً، فقد وقعَ اختيارُنا على أكثرهَا هيمنةً وتأثيرًا في شعرِهِ، وهي المرجعيةُ الدِّينية التِّي تُعدُّ مِنَ أهمِّ الرَّوافدِ ذاتِ الأثرِ البالغِ علَى المجتمعِ عامَّة، وعلى الشَّاعر كفردٍ فاعلٍ فيهِ على وجهِ الخُصوص، فجَاء هذا البحثُ ليجيبَ عن الإشكالية الآتية: ما هي أبرز المعتقدَات الشِّيعيَّة التِّي طبَعَت جزء غيرَ يسير مِنْ قصَائدَ الشَّريف الرَّضي؟

تتبَع هذه الإشكَاليةَ بعضُ الأسئلة الفَرعِيةُ نذكرُ أهمَّها:

-ما هي دوافع هيْمنَة المعتقدَات الشِّيعية في نُصُوص الشَّريف الرَّضي الشِّعرية؟

- وهل كَان تشيّع الشَّريفِ الرّضي براعَة فنية؟ أم غايَة ايديولوجية؟

انطلاقًا مِنْ الإشكَاليةِ السَّابقة وغيرها مِنَ الأسئلةِ الفَرعيةِ المتمِّمةِ لهَا، قُمنَا بتقسيم البحثِ إلى عنَاصر عديدةٍ قصدَ الإجابةِ عنهَا، فكانَ التَّطرقُ إلى: تعريفِ كل من مصطلحِ المرجِعيَّة، والشِّيعَة لغةً واصطلاحًا على الترتيبِ، ثمَّ التَّوقف عندَ أهمِّ المنطلقاتِ الفكريةِ للتَّشيع في قصَائدِه: كالوَلاء المطلقِ لأهلِ البيتِ، قداسَةُ أرضِ الطَّف ويوم عاشُوراء، استحضَار الشُّعور القديمِ للشِّيعَة بالخطيئـة، المنَادَاة بالثَّأرِ تحْتَ شِعَار "يا لثَاراتِ الحُسَين"، الاستشفاء بترابُ قَبر الحُسَين.

أولا/ تعريف المرجِعيَّة:

1- المرجعية لغة:

جاء في لسَانِ العربِ في تحديدُ دلالَة "المرجع" قوله: رَجَعَ، يرجِعُ، رَجْعًا، ورُجُوعًا، ورَجْعانًا، ومَرجِعًا، ومرجِعَةً، ضدّ الصّرف، وفي التنزيل(إنَّ إلَى ربِّك الرُّجْعَى)، أي الرُّجُوع والمرجَعُ مصدرٌ على وزنِ فُعلى، وفيهِ(إلىَ اللهِ مرجِعُكُمْ جَمِيعًا)، أي رُجُوعُكُمْ"[1]

ووردَ في المعْجم الوسِيط المرجِعَ "محلَّ الرُّجُوع، والأصلِ، وأسفَل الكتابِ، ومَا يرجِع إليهِ علم أو أدَب مَا عَالم أو كتَاب "[2]

يبدُو ممَّا تقدَّم أنَّ مصطلَح "مرجعيَّة" بكسرِ الجيمِ مصدرٌ صناعيٌّ مِن (مَرْجِع)، ويرتكِزُ مفهومُه كمَا جَاءَ في الثَّقافَة العَربيَّة القديمَة حوْلَ مَعْنى فعلِ "الرُّجُوعِ".

2- المرجعيَّة اصطلاحًا:

أ-مفهوم المرجعيَّة في الثقافةِ الغربيةِ (référence):

يعودُ ظهورٌ هذَا المصطلحِ إلى الثقَّافةِ الإنجليزيةِ أوّلا لينتقلَ بعدهَا إلى اللُّغة الفرنسِية، ومن أشْهَرِ مَا ارتبَط بهِ مفهُومُ المرجِعيَّة في الثقافَةِ الغربيَّة هُوَ الوظيفَةُ المرجعيَّة (**fonction référentielle**) التي أشَار إليهَا رومان جاكبسون بأنَّها "أساسُ كلّ تواصلٍ، وهي تحدِّدُ العلاقَات بين المرسلة، والشَّيء أو الغرضِ الذِّي ترجِع إليْهِ، وهيَ أكثر وظَائِفَ اللغة أهميَّة في عمليَّة التَّواصلِ ذاتهَا، فهذهِ الوظيفَة المسمَّاة "تعيينية" أو "تعريفية" أو "مرجعيَّة" هي العمَل الرَّئيسِّي للعدِيد من المرسَلات، في حينِ لا تلعَب الوظَائِف الأخْرى في مرسَلات كهذِه، سوَى دور ثَانَوي"[3].

تتحدَّدُ الوظيفَة المرجعيَّة المشَار إليهَا في هذَا القَولِ بالسِّيَاق الذِّي أُنتَجَت فيهِ الرِّسَالَة، وهي التيِّ تحدُ مجمَوع العلاقاتِ القائمةِ بين الرّسالَة المنتَجَة، ومختلفِ الظُّروفِ، والسِّياقاتِ التي أحَاطَت بهَا لحظَة الإنتَاج. فالمرجعيَّة هنا تعنِي الرَّوافِد الثقافيَّة والمؤثرات الخارجيَّة التي تسَاهِم في العمليَّة التواصليَّة.

وتتجسَّد تمثّلاتُ الوظيفة المرجِعيَّة في الوسَط الواسعِ الذي ينطلقُ منهُ الكاتِبُ في بناء رسالتِه اللُّغويَّة أو الأدبيَّة، ويُطْلقُ النقَّادُ علَى هذَا الوسَط مصْطَلح "المرجعيَّات الثقَافيَّة" وهو يضمُّ مجموعَة منَ المكوِّنات مثل: البيئَة الاجتماعيِة، المنطلقَات السياسيَة، المرجعيَّة الدينيَّة، المرجعيَّات المتخيَّلة كالأسطورة ،والرمز..

يتَّضِحُ من كلِّ ما سبَق أنَّ المرجعيَّة في تعريفٍ مختصرٍ وبسيطٍ تعنِي "العَلاقَة بيْن العَلامَة اللِّسَانيَة والمرجَعَ أو الشَّيء الخَارجّي"[4].

ب- مفهُومُ المرجِعيَّة عندَ العَرب حديثًا:

يذهَبُ البَاحثُ **عمر بلخير** إلَى أنَّ "الرُّجُوع إلى المعَاجِم المتخصِّصَة يُظهرُ لنَا إجمَاعًا على تحديدِ المرجعيَّة بأنهَا تلكَ الوظيفَة التيِّ تسمَحُ للأشكَال اللُّغويَّة أنْ تُحِيل علَى عنَاصِر من العالَم، والتخَاطب البشَري أساسًا يقُوم على هذهِ العلاقَة".[5]

وليسَ ببَعيدٍ عن هذَا المفهُوم يرى **عبد الملك مرتاض** أنَّ المرجعَ "يعْني وبكلِّ بسَاطَة، أن اللَّفْظَ كذَا، يحدِّد الشَّيء كذَا، للعَالَم الخَارجي، أو يُحيلُ علَيْهِ"[6]

من خلال المفهومَين السَّابقين، يتضحُ أن مرجعيَّة أيِّ نص تعني الإحالَة إلى شَيء خارج النَّص، وهي جملَة الوظَائف التيِّ تتعلَّق بالأشكَال اللُّغويَة، حيثُ تُحِيل هذه الوظَائِف المتكلِّم علَى الواقِع قصْد غايَة أسَاسيَة وهي التوَاصُل.

ثانيا/ تَعْريـف الشّيعَـــة:

1- الشِّيعَة لغَـةً:

يُقَال في اللُّغَة: "فلان من شيعَة فلان أي: يرى رأيَه، وشَيَّعتُ الرَّجلَ عَلى الأمرِ تشْييعًا إذَا أعَنتُه عَلَيْه"[7]، تعني لفظة الشِّيعَةُ في اللُّغة الإتِّبَاع والموالاة، كما تعْني المسَانَدَة والإعَانَة على أمرٍ مَا.

وقد وردَت كلمَة شيعَة ومشتقَّاتهَا في القُرآن الكَريم بمعَانٍ مختَلفَةٍ فهَي تأتِي تَارَة بمعنَى الفرقَة، وتَارة أُخْرى بمعْنَى الأمَّة أو الجمَاعَة من النَّاس، قال تعَالى: "ثم لنَنْزِعَنَّ مِنَ كلِّ شيعَةٍ أيُّهم أشدُّ على الرَّحمن عِتيًّا"[8]، وقال أيضا: "إنَّ الذِّين فرَّقوا دِينَهُم وكَانُوا شِيَعًا لسْتَ مِنهُمْ فِي شَيْءٍ "[9]،ثم نجدها في موضع آخر تجيء بمعنى الأمثال والنظائر قال تعالي "ولَقَدْ أَهْلكْنَا أشيَاعَكُم فَهَلْ مِنْ مدَّكِر ".[10]

وتأتي في سياق قرآني آخر بدلالة المؤَالِي والمنَاصِر والمتَابع، قال تعالى في محكم تنزيله: "فوجَدَ فيهَا رجُلَينِ يقْتتِلَانِ هَذَا مِنْ شِيعَتِهِ وهذَا مِنْ عَدُوِّه، فاسْتَغَاثَه الذِّي منْ شيعَتِه عَلَى الذِّي منْ عدُوِّه فَوَكَزَه مُوسَى فقَضَى عَلَيهِ"[11]

2- الشِّيعَة اصْطِلاحًا:

أتت لفظَة "شِيعَةُ" بدايةً من تشيَّع لشخْصٍ أي نَاصَرَهُ وأيَّدَهُ، ثم امتدَّت لتُطلَق على مُنَاصري حق عليّ وأولادِه في الخلافةِ بعد مقتلِه، ومن أهم ما يُؤمِنُ به الشِّيعَة هو **"الإمَامَة"**، إذ تعتقد فرقُ الشِّيعَةِ كَافَّة بوجود إمامٍ يرثُ العِلم عن النَّبيِّ صلى الله عليه وسلم، وهو المسؤولُ عن قيادةِ الأمَّةِ الإسْلامِيةِ بتكليفٍ مِنَ الله عزّ وجل، فَفِي الاعتقَاد الشِّيعيِّ أنَّ الله تعالى لنْ يَتْرُكَ الأمَّة الإسْلامِيَة بدُونِ قائدٍ مُكَلَّفٍ.

وقِوامُ هذا المِذْهبِ مَا ذكرهُ "ابن خلدون" في مُقدَّمَتِه حين قَالَ :"إنَّ الإمَامَةَ ليسَتْ مِنْ مَصَالِحِ العَامَّة التِّي تفوَّض إلّى نظَر الأمَّة، ويَتعيَّن القائمُ فِيْهَا بتعيينِهِم، بلْ هي ركنُ الدِّين وقاعدةُ الإسلامِ، ولا يجوزُ لنبيٍّ إغفَالها، وتفويضهَا إلى الأمّة، بل يجبُ عليهِ تعيينُ الإمامِ لهُم ويكون معصومًا عن الكبائِرِ والصَّغائر"[12]

يفهم من هذا القَول إنَّ الإمامةَ في نظَر الشِّيعَةِ حقٌ سماويٌّ مشروعٌ، لأنّ الله سبحانَه وتعَالى سيُعيّنُ شخصًا في الأمّة عن طريقِ النبّي صلى الله عليه وسلم، ومن أهمّ ما يميِّز هذا الإمام المختار هو العصمةُ من الأخطاءِ كلِّها دقيقِها وجلِّها..

ويتكررُ مصطلحُ الشِّيعَةِ في كثيرٍ من رواياتِهم وأحاديثهم، وهم يزعُمونَ أن رسول الله صلى الله عليه وسلم هو "الذِّي غرسَ بذرةَ التشيّع وتعّهدَها بالسَّقي حتّى نمَت وأينعَت"[13]

ولم يكُن الشِّيعَةُ على درجةٍ واحدةٍ، بل كان منهُم الذِّين غَالوا في تقديرِ عليٍّ وبنيهِ، ومنهُم المعتدِلُون الذين ثبت عنهم تفضيلُ عَليٍّ على كلِّ الصَّحابَةِ من غير تكفيرِهِمْ لأحدٍ منهُم، ومن أشهَر الفرقِ الشِّيْعيَّةِ "الشّيعَةُ الإمَامِيَةُ".

***التَّعريف بالشِّيعَة الإمَامِيَة الاثني عُشُريَّة:**

الشِّيعَةُ الإمَاميَةُ هي "فرقةٌ لهَا عدَّة أسماءٍ، فإذا قِيلَ عنهُم الرافضَةُ فهمُ الذِّينَ يرفُضُون إمَامَة الشَّيخينِ أبِي بكرٍ الصِّدِّيق وعمر بن الخطَّاب رضي الله عنهُما، ويسبُّون ويشتُمون أصحَاب النبي صلى الله عليه وسلم. وإذا قِيلَ عنهُم الشِّيعَةُ فهُمُ الذِّينَ شايَعُوا عليًّا رضي الله عنهُ على الخصوصِ وقالُوا بإمامتِه، واعتقدُوا أن الإمامَة لا تخرجُ من أولادِه.

وإذا قيل لهُم الاثنا عُشَرِيَّة فلاعتقَادهِم بإمامَة اثنَي عشَر إمامًا، آخِرهُم الذِّي دخَل السِّرْدَاب وهو محمد بن الحَسَن العسْكَرِي. وقدْ قِيلَ لهُم الإمَاميَة لأنَّهُم جعَلُوا الإمَامَة ركنًا خامسًا مِنْ أركَانِ الإسْلام"[14]

إنَّ أهمَّ مَا تقومُ عليهِ هذهِ الفرقةُ هو "الإمامَةُ"، والمراد بالإمامَةِ عندهُم منصِبٌ إلهيٌّ يختارُه اللهُ تعالى بسابقِ علمِه بعبادِهِ، ثم يأمُرُ النبَّي صلوات الله عليه بأَن يدُلَّ الأمَّة عليهِ، كمَا يأمرُهُم باتِّباعِهِ. ليكون مدلولُ الإمامَةِ حسْبَهُم استمرارًا للنُّبُوَّةِ، ومن لا يؤْمِن بِهَا –في اعتقادِهِم– كافرٌ لأنَّهُ خالَف ركنًا عظيمًا مِنْ أركَان الإسْلام.

ثالثا/نبذةٌ عن حياةِ الشَّاعِرِ الشَّريفِ الرَّضِي وعَقِيدَتِهِ:

الشَّريفُ الرَّضِي هوَ "محمد بن أبِي أحمَد الحُسين بنُ مُوسَى بن محمَّد بن مُوسَى بن إبراهِيم، بن مُوسَى الكَاظِم بن جعْفر الصَّادِق، بن محمَّد الباقِر، بن عليّ زين العَابِدِين بنُ الحُسَينِ، بنُ عَلِيّ بنُ أبِي

طَالِبٍ"[15]، منْ أصلابِ هذَا النَّسَبِ العَرِيقِ الذِي يرتَفِعُ إلى أميرِ المؤْمِنِينَ عليِّ بنِ أبِي طالب رضِيَ اللهُ عنهُ وُلِد الشَّرِيفُ الرَّضِي، وفِي دَارِ جَاهٍ وعِزٍّ نشَأَ وترَعْرَعَ، وقدْ كانت مطامحُه كبيرةً، حقق بعْضَها وخابَ سعيُه فِي البَعْض الآخَرِ.

تقلَّد الرَّجُلُ عِدَّةَ مَنَاصِبَ ذاتَ شأنٍ منهَا نقَابةَ الطَّالِبِيّين سنَة (1500هـ) بالعراقِ، وفِي السَّنةِ الموالِيَةِ قُلِّد إمارةُ الحَجِّ، فارق الشَّاعِرُ الحَيَاةَ مُبَكِّرًا، وهوَ لمْ يتجَاوَز السَّابِعَة والأربعِينَ مِنْ عُمرِهِ سنَة (**406هـ**).

وإذَا مَا عُدنَا إلَى الحديثِ عنْ عقيدَتِه فإنَّنا نجِدُ أنَّ إمَاميَّتَه واضِحةٌ ومُصَرَّحٌ بِهَا فِي أكْثَرِ مِنْ مَوْضِعٍ، ويُمكِنُ لنَا أنْ نستدِلَّ علَى كلامِنَا بأبياتٍ منْ قصيدَتِه المشهُورة "كَرْبَلاء"، حيثُ تطرَّق فيهَا إلى ذِكْر الأئِمَّة الاثني عشَر يقُولُ فيهَا[16]:[الرمل]

مَعْشَـرٌ مِنْهُـم رَسُولُ اللَّهِ والكَـا	شِفُ لِلْكَرْبِ إذَا الكَـرْبُ عَـرَا
صِهْـرُهُ البَـاذِلُ عَنْـهُ نَفْسَـهُ	وَحُسَـامُ اللَّهِ فِي يَـوْمِ الوَغَـى
أَوَّلُ النَّـاسِ إلَى الدَّاعِي الـذِّي	لَـمْ يُقَدِّمْ غَيْـرَهُ لَمَّـا دَعَـا
ثُمَّ سِبْـطَـاهُ الشَّهِيـدَانِ فَـذَا	بِحُسَـى السُّـمِ وَهَـذَا بِالظُّبَـا
وَعَلِيّ وابْنُه البَاقِـرُ والصَّـادِقُ	القَـوْلِ، وَمُـوسَى وَالرِّضَـا
وَعَـلِيّ، وأَبُـوهُ وابنُـهُ	والذِّي يَنْتظِـرُ القَـوْمَ غَـدَا

فالشَّاعِرُ—إذَنْ- مِنْ كِبَارِ رِجَالَاتِ الشِّيعَةِ الإمَامِيَّةُ، وهُوَ مِمَّنْ يُؤْمِنُ بِرِسَالَةِ النَّبِيِّ الأعْظَمِ وإمَامَةِ الأئِمَّةِ الاثني عَشَر، وقَد خصَّ مُؤَلَّفًا من مؤلَّفَاتِه للحَديثِ عنهم، يقُولُ فِي مفْتَتَحِ كتابِهِ "خصَائِصُ الأئِمَّة": "كنتُ -حفظ الله عليكَ دينَك، وقوَّى فِي ولاء العترةِ يقينَك- سألتنِي أن أصنِّف لكَ كتابًا يشتمِل على خصَائِصِ الأئِمَّة الاثنَي عشَر صلواتُ الله عليهِم.."[17] إلى أن يقُول: "إلى أن أنهضَنِي ذلكَ اتِّفاقٌ اتَّفقَ لِي، فاستثَار حَمِيَّتِي، وقوى نيَّتِي، واستخرَجَ نشَاطِي، وقدَح زنَادي..."[18]

رابعا/مَرْجعيَات الفِكْر الشِّيعي لدَي الشَّريف الرَّضِي وتجَلِّياتُها الثَّقَافيَة فِي شِعْرِه:

1- الولاءُ المطلقُ لأهلِ البيتِ:

جاءَ الوَلاءُ لأهل البيتِ مصرَّحًا بِهِ فِي أكثر من موضعٍ فِي قصائِد الشَّاعر، ومن المواطِن التي جَاهرَ فيهَا الشَّريفُ الرَّضِي بولائِهِ وتشَيُّعِهِ لعَلي أبياتٌ يقْصِر فِيهَا المدحَ على أهلِ البيتِ يقول[19]:[الطويل]

ومَا المَـدْحُ إلَّا فِي النَّبـي وآلِـهِ	يُرامُ وبعضُ القَـوْلِ مـا يتجَنَّـبُ
وأُوْلِي بِمَدْحِي مَنْ أعِـزُّ بِفَخْـرِهِ	وَلَا يَشْكُـرُ النَّعْمَـاءَ إلَّا المُهَـذَّبُ
أَرَى الشِّعْـرَ فِيهِـمْ بَاقِيًا وكَأَنَّمَـا	تُحَلِّقُ بالأَشْعَارِ عَنْقَـاءُ مُغْـرِبُ

أَعُدُّ لِفَخْـــرِي فِي المَقَـــامِ مُحَمَّدًا وَأَدْعُـو عَلِيًّا لِلْعُلَى حِيْنَ أَرْكَـــبُ

ومن جُملةِ المعتقدَاتِ الشِّيعِيَةِ التِّي تُثبِتُ ولاءَه لأَهْلِ البيْتِ ما يلي:

أ– حديث "الغديـر":

يعد "حديثُ الغدِيرِ" من الأحاديثِ المهمَّةِ التي أولاها الشيعَةُ اهتمامًا بالغًا مقارنةً ببقيةِ الأحاديثِ، فهو –في اعتقادهم– الدّليلُ الصريحُ على أحقيةِ علي في الإمامةِ، إنهم يرون أن ولايتَهُ تُوجَب على جميعِ المؤمنِينَ بعدَ ولاية اللهِ تعَالى وولايةِ رسولِه المصطَفَىَ، إذ لمْ يتوانَوا في وضعِ الإضافَات التِّي تُعطِي لهُم مشروعيَةَ المغَالاةِ في التشَيُّع لعليٍّ كرَّم اللهُ وجهَهُ، كقولِهِم على لسَانِ الرَّسُولِ صلَّى الله عليه وسلَّم "فمَن كنتُ مولاهُ فعليٌّ مولاهُ، اللهُمَّ والِ منْ والَاه وعَادي من عَادَاه"[20]، وإنَّنَا لا نعدمُ في قصَائِدِ الشَّرِيفِ الرَّضِي إشَاراتٍ صريحَة لحدِيث الغَدِير الذِّي أعطَى لعليٍّ الحقَّ في الولايةِ والإمارةِ يقُول[21]:[مجزوء الكامل]

غدَر السُّرورُ بِنَـــــا وكَـــــانَ وفَـــــاؤُه يـــــومَ الغَدِيـــــر

يَـــــومَ أطَـــافَ بِـــهِ الوصِـيُّ وقَـــد تلقَّـــب بالأَمِيـــــر

توسَّل الشاعر الاستعارةَ المكنية كأداةٍ إقناع يمرِّرُ مِنْ خِلالهَا مُعتقَدَه الشِّيعيَّ الرَّاسخَ، محيلاً إلى يوم غدير خم، وقد تمَّ تشْخِيص "السُّرور" وهو شيءٌ معنويٌ للتَّعبير عنْ فظاعَة الآلام، وحجم المآسِي التِّي لازمت أشياعَ عليّ لزمنٍ طويلٍ، فجفَاهُم السُّرور الذِّي اتَّخذ يوم الغَدير مدخلًا الى قلوبِهِم، بعد أن تمَّت فيهِ الوصيَّة التِّي تقرُّ بحقِّه في الإمَارة بعدَ وفاةِ النَّبي صلىَّ الله عليهِ وسلَّم.

يُسلِّم الشَّاعر بوَصيَّةِ الإمامَة والولايةِ، وهذا التسليمُ ظاهرٌ في قوله:(يَـوْم أَطَـافَ بِـهِ الوَصّي)، فالوصايَةُ التي تركَها هي بعض الأحاديث الموضوعَة منْ قبل الشِّيعَة، يزعمُون أنّها تحث على أحقيته الإمَارة التِّي أشَار إليهَا بقَولِه: (**وقد تلقَّب بالأَمِير**).

ويحتجُّ الشِيعَة عمومًا على أحقيةِ عليّ بالخلافَة، بما يزعمُونهُ من وصيةٍ جاءَت بها الآيةُ الكريمةُ "يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بلِّغ مَا أُنزِلَ إليكَ مِنْ ربِّكَ وإنْ لمْ تفعَل فمَا بَلَّغْتَ رسَالَتَه واللهُ يعصِمُكَ مِنَ النَّاسِ إنَّ اللهَ لَا يهْدِي القَوْمَ الكَافِرِين"[22].

على الرَّغم مِن أن مُراد الآيةِ القرآنيةِ هو التعميمُ: "بلِّغ مَا أُنزِلَ إلَيْكَ" ؛ أي تبليغ جميع ما أُنزل على النبي صلوات الله عليه، وذلكَ ما دلَّ عليه الاسم الموصول "ما" ، إلا أن الشِّيعَة يستدلُّون بهَا في تخصِيص التبليغِ بشَأن عليّ وقضيةِ الإمامَة وهوَ ما يرفضُه المنطق، لأنَّه يمُكن لأيِّ مدعٍّ في هذهِ الحَالةِ أن يُدرجَ تحتهَا الاسم الذِّي يشَاء.

ونجدُ دليلًا قاطعًا على رَفضِ علي ادِّعاء ولايتِه في قَولِه:" إنَّا لنرَى أبَا بَكر أحقّ النَّاس بهَا–أي الخلافَة– إنَّه لصَاحِبُ الغَارِ، وثانِي اثنين، وإنَّا لنعْرِفُ لهُ سنه، ولقَد أمرهُ رسولُ الله صلى الله عليه وآله بالصَّلاةِ وهُوَ حيّ"[23]

وأميرُ المؤمنينَ عليّ لم يقُل بالحقّ الإلهي الواردِ في كُتُب الشِّيعَة بل قَال: " إنَّهُ بَايعَني القَومُ الذِّين بَايعُوا أبَا بَكر، وعُمر، وعُثمَان فلمْ يكُن للشَّاهِدِ أن يَخْتَار ولا للغَائب أن يَرُدَّ إنمَّا الشُّورى للمُهَاجرينَ والأَنْصَار"[24] هكَذا تكُون الإشارةُ إلىَ حَديثِ الغَدِير مِنَ الإحَالاتِ الجليَّة على قضية الخلافة وَالولاءِ التِّي ظلَّتْ تتَسَرَّبُ إلَى قَصَائد عديدة في متنِه الشِّعري.

ب– يوم الكِسَـاءِ ومَسْألةُ التَّطْهِيـرِ:

يرَى الشِّيعَةُ أنَّ النَّبِيَّ ميَّزَ عددًا منْ أهلِ بيتِه ثمَّ دعا اللهَ أن يطهِّرهُم فنزلَت الآيَةُ تقُول: "إنَّمَا يريدُ اللهُ ليُذهِبَ عنكُم الرِّجسَ أهلَ البيْتِ ويُطهِّركُم تطْهيرًا"[25]، فمِن وجهةِ نظرِ أنصار عليٍّ أن الله طهَّر أهلَ الكسَاءِ وشهدَ لهُم بالطَّهارة المطلقَةِ وهي ترادِفُ العصمةَ، وقد اتَّفقَ الإماميةُ على "عصْمَة الأئمَّة –عليهم السَّلام من الذنوبِ صغيرِهَا وكبيرهَا فلا يقعُ منهُم ذنبٌ أصلًا لا عمدًا ولا نسيانًا ولا لخطأ في التَّأويلِ ولا للإسْهاءِ من الله سبحَانَهُ"[26].

وقدْ كانَ هذَا الاعتقَادُ حاضرًا في شعْر الشَّريف الرَّضي، إذْ يَرى أنَّ الحُسينَ كان مستهدفًا بالقتلِ لما علم عنه الخصومُ من مكانةٍ عاليةٍ، فهوَ خامسُ أصحابِ الكسَاء بعد النبِّي صلى الله عليه وسلمَ وابنتِه فاطمة و ابن عمِّه عليّ والحسَن، فهؤلاءِ هم الذِّين اختصُّوا بالعصمةِ وهي من أكبرِ الأركانِ التي يقومُ عليها المعتقدُ الشيعيُّ، وبقتل الحسَين تدميرٌ لأهمِّ أعمدةِ الدِّين حسبَه يقول[27]:[الرمل]

يا قَتيلًا قَـوَّضَ الدَّهْـــــرُ بِهِ عُمُـدَ الدِّينِ وأعـــــلامَ الهـُدَى
قتلُوهُ بعدَ عِلْـــــــمٍ منهُـــمُ أنـَّهُ خَامِسُ أصْحَابِ الكِسَـــــا

جـ– مُعتَقدُ المهْديَّةُ والرَّجْعَةُ:

تُؤمنُ فرقُ الشِّيعةِ عامَّة بالإمَامِ الخَفيِّ أو الغَائِب، فهوَ في اعتقادِها لمْ يمتْ وإنمَّا هو مختفٍ عن الناسِ، وسيعودُ للظّهور في المستقبلِ مهديًّا، ولا تختلف هذه الفرقُ" إلَّا في تحديدِ الإمامِ الذِّي قُدِّرت لهُ العودةُ، كمَا تختلف في تحديدِ الأئِمَّة وأعيانِهم والتي يعتبر الإمامُ الغائبُ واحدًا منهُم"[28].

ثم شاعَ التوقُّفُ على الإمامِ وانتظارِ عودتِه مهديًّا بعد ذلكَ بين فرقِ الشيعةِ، فبعد وفاةِ كلّ إمامٍ من آل البيتِ تظهرُ فرقةٌ من أتباعِه تدَّعي فيهِ هذه الدَّعوى وتنتظرُ عودتَه، وتختلفُ فيمَا بينهَا اختلافًا شديدًا

في تحديدِ الإمام الذي وقفت عليهِ وقُدّرت له العودةُ-في زعمهم- فهم في "انتظارِهم الإمامَ الذي انتظروه مختلفُون اختلافًا يلوحُ عليهِ حمقٌ بليغٌ"[29]

ويشكِّلُ الإيمانُ بشخصيةِ المهْدِي المنتظَر عندَ الاثني عُشَرِيَّة الأَصلُ الذِّي ينبَني عليهِ مذهبُهم، والقَاعِدةُ التِّي تقومُ عليهَا بنيةُ التَّشيُّع عندَهُم، إذ بعْدَ انتهَاء وجودِ أئِمَّة الشِّيعَة بوفاةِ الحسَن العسْكَري أصبحَ الإيمانُ بغيبةِ ابنه المزعومِ المحور الذي تدورُ عليه عقائدُهم والأساس الذي يمسكُ بنيانَ الشِّيعة من الانهيارِ.

ولما كانَ الشَّريف الرَّضي من رجالاتِ الشَّيعَة الاثني عُشُرِيَّة، فلا شكَّ أنَّه يُؤمنُ بما يؤمنُون، ويعتقدُ مَا يعتَقِدُون، ويظْهَر إيمانُه بالمهديِّ المنتظَرِ في محطّاتٍ بارزةٍ من شعرِه، يقولُ في إحدى قصائده متوعِّدا بني أمية[30]:[البسيط]

بنِي أُميـَّة ! مَا الأسْيَـــافُ نَائِمَـــةٌ عَـنْ سَاهِرٍ فِـي أَقَاصِي الأَرْضِ مَوْتُورِ
والبَارِقَـاتُ تَلَـــوَّى فِي مَغَامِـــدِهَـا وَالسَّابِقَاتُ تَمَطَّـــى فِي المَضَامِيـــرِ

يضطلِعُ أسلوبُ النِّداء بدورٍ أساسيٍّ في لفت الانتباهِ إلى ما سيُقال، ثم يتلُوه النفي مباشرةً "ما" الأسيافُ نائمةٌ، ليشكِّل دال "الأسياف" بؤرة توترٍ لما يحمِلهُ من دلالةِ الحَربِ والفتكِ، إذ "يصبحُ السِّلاحُ أو يكادُ القيمَةُ الحقيقيَّة الوحيدَة"[31]، إذ بهِ-في اعتقاد الشاعر- تعودُ الحقوقُ المغتصبةِ من احترام للذَّات، ولقيمِ الجماعَة، واسترداد الخلافَة الضّائعَة، ورفع الظّلم عن أهل البيت، كل هذا سيتحقَّق من خلالِ المهْدي المنتظرِ الذّي سيشهرُ سيفَه ضدّ قوى الظُّلم والطغيان ويملأ الأرضَ عدلًا بعد أن مُلئت جورًا.

ويعدُّ المهدي المنتظر في هذه الأبيات المخلصُ الوحيدُ من الاضطهاد، وبه يتعلقُ أملُ الشِّيعة عمومًا في أخذِ الثأرِ منَ القتلَة وتحقيقِ العدْل فالمهْدي إذَن "هو المسيحُ في صُورةٍ إسْلاميَة"[32]. وتزداد قيمةُ الدّوال "الأسيافُ"، و"البارقاتُ"، و"السَّابقاتُ" بعد إخضاعِها إلى آليَة الأنسَنة، وقد كان الشَّاعرُ موفَّقًا في تصويرِه حدَّ ما جعَل الصُّورة تتراءى لنا شيئًا بصَريًا محسُوسًا.

وإذا كَانَ مِنْ مبَادئ الشِّيعَة توسُّلَ مبدَأ التقيَّة لإخفَاء معتقدَاتِهم خَوْفًا من بطش السلطة فإنَّ الشَّريف الرَّضي نأى عن مبدأ التقيَّة، الذي يختفِي بدوره أمام الذات اللاواعيةِ للشاعر ويتجسَّد تأثيرها واضحًا في انتظار رجعةِ المهديِّ الغائبِ، ويوجزُ الشَّاعر هذا التَّمني في شبه استشرافٍ أو نبوءةٍ فيقول[33]:[البسيط]

إنِّي لأرقُـــبُ يومًا لا خفَـــــاءَ لَـهُ غُرْبَانُ يَقْلقُ منهُ كـلُّ مغـــــرورُ
وللصَّـــوارمِ مَا شَاءَتْ مضَارِبُهَا مِنَ الرِّقَابِ شَـــراب غيْـر مَنْزور

ويقول في موضع آخر أكثر تصريحا بإيمانه برجعة الإمام الغائب، حين يعدد الأئمة الاثني عشر ومنهم المهدي المنتظر:[الرمل]

وَعَــلِيّ، وأَبُــوهُ وابنُــــــــــــهُ والذِّي يَنْتظِـرُ القَــوْمُ غَــــــدَا

2- قداسَةُ أرضِ الطَّف ويوم عاشُوراء:

تُظهِرُ قداسةُ الزَّمان والمكان في مراثِي الشاعر المذهبيةِ بعدًا شيعيًّا، حيثُ كانَ لا يفوِّتُ فرصَةَ الوُقُوفِ بأرضِ الطَّف وتذكُّر أحدَاث الفَاجِعة الكَربلائيةِ، وهُوَ بذلكَ يصنعُ طللًا جديدًا يرتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالهمِّ الحسينّي الكربلائِي يقُول[34]:[الكامل]

هَذِي المنــازِلُ بالغَمِيــمِ فنَادِهَــــــــا واسْكب سخيَّ العيْـنِ بعْدَ جمَادِهَـا
إنْ كــانَ دين للمعالــمِ فاقْضــــــــه أو مُهْجَـة عنْـد الطُّلــولِ فنَادِهَــا
شغَلَ الدُّمُــوعَ عـنِ الديَـارَ بكـاؤُهَـا لبُكَاء فَاطِمَةٍ علَى أولادِهــــــــــا

انحرف الشَّاعر عنِ الوقفةِ الطللية القديمَة إلى وقفةٍ أعظم وأجلّ، فيها يبكِي الفَاجِعةِ الكربلائيةِ عميقا، ذلك الحدثُ التاريخي الدفين الذي يسري في عروقِهِ وحركةِ أعصابِهِ "وفي الموروثاتِ العضويةِ قبل التوَارث الرّوحِي والثقافِي الذي تنقلُه الطقوسُ والتقاليدُ الدينيةُ والاجتماعيةُ"[35]، ليصنع من تأثير الموروثات التاريخيةِ طللًا، برائحة الموتِ ولون الدّماء، طللًا ما زال محافظًا على صليلِ السّيوف ووقعِ النِّبال ومشاهدِ القتلى[36]:[الكامل]

قِـفْ بي، ولوْ لوْثَ الإزَار، فإنَّمَــــا هِيَ مُهجَـة عَلِقَ الجَوَى بفُؤَادِهَـا
بالطّفِّ حيثُ غَـدَا مُــــراقُ دمَائنَا ومنــاخُ أينقِهَــا ليَــوْمِ جِلادِهَــا
القفرُ مِـنْ أرواقِـــــهَا والطَّيـرُ مِنْ طرَّاقِهَـا، والوحشُ مـنْ عــــوَّادِهَا

هكذَا يبني الشاعر جلّ ذكرياتِه المكانية على حركةِ الإنسان المفقودِ داخل النص، معتمدًا على ذاكرتِه التي تتمَادَى في بعث الشخصياتِ، وبسط الأحداثِ فصولًا، ومشاهد لتنتهي به إلى بكاء يوم الفاجعة الحسينية[37]:[الطويل]

تذكَّرتُ يومَ السَّبطِ مِنْ آلِ هاشِمٍ ومَا يومُنَا مِنْ آلِ حـربٍ بواحِــدِ
وظَامٍ يريــغُ المَاء قَدْ حِيلَ دُونَــهُ سقَوه ذُبابَـاتِ الرقَــاقِ البَــــوارِدِ
أتَاحُوا لَــهُ مرَّ الموارِدِ بالقَنَــــا عَلَى ما أبَاحُوا مِنْ عِذَابِ المـوَارِدِ

يعودُ الشاعر في هذه الأبيات إلى يوم عاشُوراء، حيث يتذكَّرُ من خلالهِ الحُسين وأنصاره وهم يعانُون الظمأَ وقد حال بنُو أمية بينهم وبين الماء لمدة ثلاثة أيام كاملةٍ، ثم يبكي الشاعرُ يوم عاشوراء في قصيدة أخرى بشكل ملحمي، تتجلى فيها روح الشاعر في أسئلة إنكارية فجائعية[38]:[الرمل]

كَرْبَـــــلَاء، لَازلْتِ كَرْبًـا وَبَـــلَا مَا لَقِي عِنْـدَكِ آلُ المُصْـــطَـفَى
كَمْ عَلَى تُربِكِ لَمَّـــــا صُـرِّعُـوا مِنْ دَمٍ سَـالَ وَمِـــنْ دَمْعٍ جَـــرَى
لَمْ يَذُوقُوا المَـاءَ حَتَّى اجْتَمَـعوا بِحدَا السَّيفِ عَلَـى وِرْدِ الـــرَّدَى

ما فتئ طلل الحادثة التاريخية يعرّي ذاكرتَه ليدميهَا، ويستلُّها من قسَاوة الحاضر إلى زمن مضَى، وفي ارتدادِها عودةٌ تُوهِمُنا بانسِلَالِ المخرازِ مِنَ الجُرح، لنكتشِف في النّهايةُ أنَّه الانغراز بعينهِ! يقول[39]:[الكامل]

يَـا يَـوْمَ عَاشُوراءَ كَمْ لكَ لَوعَـــةٌ تترقَّصُ الأَحْشَـاءُ مِـنْ إيقَـــادِهَا
مَـا عُدْتَ إلَّا عَـادَ قلـــبَي غُلَّـــةٌ حرَّى ولَـوْ بَالغْتُ فِي ابـــرادِهَـا
مثلُ السَّلِيمِ مَضِيـــضَةٌ آنَـــاؤُه خُزرُ العيُونِ تعُودُه بعـــدادِهَـــا

لم تكن أرضُ الطَّفِّ في شِعْرِ الشَّريف الرَّضي مكانًا مُحَايدًا يعْبرُه دونَ أن يأبهَ به، وإنَّما كانت حياةً بشُخُوصِهَا وأحداثِها وأزمنتِهَا، فالمكانُ "في مقْصُوراتِه المغلقَةِ التِّي لا حَصْرَ لهَا يحتوِي على الزَّمنَ مكثَّفًا"[40]، والزَّمن في الأبياتِ فجائعيٌّ ملحميٌّ يدفعُ الشاعر إلى الوقوفِ بأرض الطَّف يوم عاشورَاء من كلِّ عام ليبكي الملحمةَ الكربلائيَة عميقًا.

3- استِحْضَار الشُّعورِ القَديمِ للشِّيعَـة بالخَطيئَـة:

إن وراء العَاداتِ الغريبةِ التي يمارسُها الشِّيعةِ بوجهٍ عام من لطمٍ، وزنجيلٍ، وتطبيرٍ عقدة نفسيَّة ما، فليسَت تلك المَمارسَات تعبيرا عن الحزنِ بقدر مَا هي طرائقٌ للتَّكفير عن شعورٍ خفيٍّ بالخطيئَةِ، هي عقدةٌ جعَلت الشِّيعيَّ يفرضُ على نفسِه اغترابًا وقسوةً فظِيعَين، إنَّه لا ينفك يحمِّلُ ذاتَه جريرةَ قتلِ عليٍّ بن أبي طالب، وغدرِ الحسَن بن عليٍّ، وتقطِيع جسدِ الإمَام الحُسَينِ، فهُو ذاكَ الجسدُ الذِّي يعترفُ بالخطيئَةِ، ويريدُ أن يتخلَّص منْ وزرِهَا، لأنَّه إن لمْ يفعَل يظلُّ خائنًا تاريخيًّا ودينيًّا. فحين يتسَاءل الشَّاعِرُ بلغةٍ باكيةٍ في قوله[41]:[الخفيف]

أتُرانِي أُعِيـــــرُ وجْهِي صَـوْنًا وعلَى وجـــهِهِ تجُولُ الخُيُـــولُ
أتُرانِي ألَـذُّ مَـــــــاءً ولمَّـــا يُرو مِنْ مُهْجةِ الإمَامِ الغليـــلُ

بِلُغَةٍ استِنكَارِيةٍ باكيةٍ يستحضرُ الشَّاعرُ الشُّعُورَ بالذنَّب والخطيئةِ، فيندغمُ الأسلوبُ الإنشائيُّ معَ الصُّورة الشِّعريةِ لنقْلِه للقَارئ، إذْ يجدُ المتلَقي نفسَه أمَامَ صُورةٍ مأساويةٍ فيهَا صيَّر الشَّاعر وجهَ الحُسين معترًكا فيه تجولُ خيولُ الغَادرينَ، وفيه تُنكِّل به، وفيه أيضا تذيقُه ألوانَ التَّعذيب، فكَانت الاستعَارة المكنية أبلغ الأدواتِ نقلاً للحالةِ الشُّعورية المتحكِّمة في الشَّاعر، إنهُ يعيدُ بلغتِه البَاكيةِ الشُّعُور القَديمِ للشِّيعَة بالخَطيئَةِ وكأَّن لسَانَ حالِه يقُول: **"دعَونَا ابنَ بنتِ نبيِّنَا فبخلنَا عنهُ بأنفسِنَا حتَّى قتَل إلى جَانبنَا، لا نحنُ نصرنَاهُ بأيدِينَا، ولا جادلنَا عنهُ بألسِنتنَا، ولا قَوَينَاه بمالِنَا، فمَا عُذرنَا إلى ربِّنَا، وعند لقَاء نبينَا** [42]"

4- المنَادَاة بالثَّأرِ تحْتَ شِعَار "يا لثَاراتِ الحُسَين":

أدَّى استشْهَادُ الحُسَين في كربَلاء إلى شقِّ الصَّف المسلمِ إلى الأبدِ، ولم يكُن لنارِ الشِّيعةِ أن تهدأَ إلا بالانتقامِ لدمِ حفيد النبيِّ بإراقةِ دمَاء منْ ناصَبُوهُ العدَاء من بني أُميَّة، حيثُ أصبحَت فكرةُ الثَّأر مركزية في الوجدَان الشِّيعِي تمَامًا مثل "الشُّعورِ بالخَطِيئَة" لخذلانِ الحُسين، وصاحبَت هذه الفكرةُ الشيعةُ منذ كربلاء، ويلخِّصها شعارُ "يا لثارات الحسين".

من هنا يحق لنا أن نتساءل: كيف كَان نداء الشَّاعر بالثأر؟ هل كان مبطَّنا خفيًّا يحكمُه مبدأ "التقية"؟ أم معلنًا ظاهرًا؟ وإلى أي مدى أعاقَ مبدأُ التَّقيَّة رغبةَ الشَّاعِر الدَّفينةِ في الثَّأر؟ أم أنَّ هَاجِسَ الانتقَامِ كانَ أكبَر منْ أن يُحدَّ بمبدأ وضعتهُ الجمَاعة؟

وإذا كان مبدأُ التَّقيَّة ما هُو إلا قِنَاع يرتدِيه الشِّيعةُ ليتَّقُوا بطشَ الأمويِّين والعباسيِّين من بعدِهِم فإنَّ القنَاع عادَةً ما يرمِي إلَى "خلقِ انطباعٍ مَا عندَ الآخَرين من جهَةٍ، وإلى إخفَاء وتوريةِ وتمويهِ طبيعَة الفردِ الحقَّةِ مِنْ جِهَة أُخْرَى"[43].

تظهرُ **أنيمَا**[44] الشَّاعر في مواجهَةِ تقيَّتِه، وهذه الأنيمَا هي التي تُفصحُ عن رغبتِهِ العميقَةِ في الثَّأرِ، لتُغيِّر مسَاره مِنَ النقيضِ إلى النقِيضِ، فبدَل أن يتستَّر خلفَ الرُّموزِ والأقنعَةِ لأخذِ الحِيطَة والحذَر هَا هي ذِي: "أنيماه" تعرِّي كلَّ قناعٍ وتكْشِفُه، بل إنَّها تكادُ توقِعُهُ في التَّهلكةِ، حيثُ يقول[45]:[الخفيف]

يَا بنِي أحمدَ ! إلى كـــمْ سِنَانِي ... غَائِبٌ عَـنْ طِعَانِـــهِ ممْطُـــــولُ
وجِيَـادي مربُوطَـة، والمَطَـــــايَـا ... ومَقَامِي يـــــــروعُ عَنْـهُ الدَّخيـلُ
قَدْ أذاعَ الغَليلُ قلْـــــبِي، ولكِـنْ ... غيْرَ بِـــدْعٍ إنْ استطَبَّ العليـــلُ
ليتَ أنِي أبقَى، فأمتـــــــرقُ النَّا ... سَ وفِي الكَـفِّ صَارِم مسْلُـــولُ

يظهرُ حنق الشَّريف الرَّضي من خلالِ دال "الغليل" الذِّي جاءَ مطعمًّا ومشرَّبًا بكلُّ معَاني الثَّورة، منتفخًا بالحِقْد والغضَب، متورِّمًا بهمَا حدَّ ما يصيِّرُ من هذَا "الغَليلَ" مرضًا يستلزِمُ التدَاوي ككُلِّ مرضٍ خطيرٍ آخَر. ووحدةُ الثَّأرُ الدَّواءُ النَّاجِعُ الذي ينبغِي له أن يتناوله وبالجرعةِ المحدَّدةِ التي يصفُها القلبُ الفائضُ كراهيةً وحقدًا، وَصْفَةٌ تلائِمُ الدَّاءَ/ قتل الحسين ظلمًا، والأعراضَ الظاهرةَ/ ضياعُ الخلافَةِ، والتَّنكيل بالشِّيعَةِ.

فإذا كان الشَّاعر قدْ حَاولَ أن يتَسَتَّرَ مِنْ خِلالِ "الكناية" –كما رأينا– فإنَّ هَذَا التَّسَتُّر لمْ يدُم طويلًا حيثُ بدَت "تقِيتُه" منهزمةً أمامَ "أنيماه" التيِّ تدفعها رغبة الثَّأر حتى غدَتْ أمنيةً تستحِقُ التَّرقُّبَ والانتظَارِ، والعَيشِ من أجْلَ تحْقِيقَهَا[46]:[الخفيف]

لَيْتَ أَنيِّ أَبْقَـى، فَأَمْتَرِقُ النَّـــــــا سَ وَفِي الكَفِّ صَـــــارِمٌ مَسْلُــولُ

إنَّ تحوُّل الثَّأرِ إلى أمنيةٍ وهدفٍ لهو– لعمري– ذروةُ السُّقوطِ في العُنفِ، ليس هذَا فحَسب، بل إنَّ أمنيةَ الشَّاعرِ لمْ ترْدْ مطلقةً بل مقيَّدة بحَالَةٍ معيَّنةٍ فمَا كلُّ امتراقٍ مقبُولٍ، ووحدةُ الامتراقُ المقترِنُ بـ:(الصَّارِم المسْلولِ) يشْفِي غليلَه، إنَّهُ نوع من "العنف الانتقامي"[47] الذِّي تكُونُ فيهِ الأذِيَّةُ قدْ تمَّتْ سَلَفًا، ومَا الانتقام إلَّا ردَّ فعْلٍ علَى ضَررٍ وخسارةٍ وقَعَا، فعلى "الرَّغمِ منَ التَّماهِي الخَاص للأنَا الوَاعيَةِ مَعَ قنَاعِهَا، تكُون الذَّاتُ اللَّاواعِيَةُ، أيْ الفَردِيَةُ بمعْنَى أصَح، حاضِرةً دائمًا، وهيَ لمْ تتأخَّر عَنْ ممارسةِ تأثيرهَا فِي الاختيَارِ الذِّي تحقَّقَ، إذَا لمْ يكُن بصُورةٍ مباشرةٍ فبصورةٍ غيرَ مباشِرةٍ على الأقَلِّ".[48]

هكَذا يجدُ الشَّريفُ الرَّضيُ نفسَه مدفُوعًا إلى الثَّأرِ مأخُوذًا بهِ، وقدْ أيقنَ أنْ لا خلاصَ إلا بالسِّلاحِ، فمِن منظورِهِ ليس "هناكَ لغةً ممكنةً منْ قِوى التَّسَلُّطِ سِوَى لغةٍ مُمَاثِلَةٍ للُغَتهَا، لُغَة القسْوةِ، لُغَة الغلبَة"[49]، ووحدةُ الصَّارمُ المسْلولُ يردُ الحقوقَ المغتصَبة وعلى رأسها الخلافَة والإمامَة، ووحدةُ الثَّأر يحققُ للفردِ اعتبارَه الذَّاتي والجَماعيِّ ومن هنا يصبحُ فعلُ الثَّأر "لا فقَطْ بريئًا من الإثمِ ومبرَّرًا فحَسْب، بلْ مطلوبًا كواجِبٍ نبيلٍ هُو الدفاعُ عن الذَّات وكرامَتهَا وقدسيتها، أو الدِّفاعِ عنِ الجماعَةِ وقيمِهَا".[50]، فليس غريبا إذن أن تُسقط "الأنيما" عن الشَّاعِرِ كلَّ تقيَّة وحذَر ليجهَر بالثَّأر قائلا[51]:[الخفيف]

وأجرُّ القَنَـا لثَـــاراتِ يـَوْمِ الطَّـفِّ يسْتلْحِـقُ الرَّعِيـــلَ الرَّعِيـــــلُ

5– ترابُ قَبر الحُسَين شفَاءٌ مِنْ كلِّ دَاء:

ترَى فرقُ الشيعَةِ بأنَّ لترابِ قبرِ الحسَين بن عليّ القُدرة على شفَاء النَّاس مِنَ الأسقَام بشَتَّى أنواعِها، وهم بذلكَ يخالفُون ما جَاء في كتاب الله تعَالي" وإن يمسسك الله بضر فلا كاشف له إلا هو"[52]، ويتجلَّى هذَا المعتقَد في قولِ الشَّريف الرضي[53]:[الرمل]

أَنْتُمُ الشَّافُــوْنَ مِـنْ دَاءِ العَمَــــــى وَغَـدًا سَاقُــوْنَ مِـنْ حَوْضِ الـــــرَّوَا

يعتقدُ الشِّيعةُ –ومنهم الشَّريفُ الرضي– أن الله عزَّ وجلَّ خصَّ الإمام الحسين بالكرامَة، وخصَّ تربتَه بالاستشفاء بهَا، فصار الناسُ يتداوون بطين قبره من العللِ، ويتفقهُون في كيفية التدواي بهَا، فكان الادعاء أن أخذَ التربةِ بحجم الحمصة كفيلٌ برد البصَر، والأمن من الخوفِ، والشفاء من كل داءٍ ما عدا السّام، ويروى –في هذا الشأن– أن رجلا سأل الصادق عن كيفية التداوي بها فقال:

"إني سمعتكَ تقولُ: إن تربةَ الحسين عليه السلام من الأدوية المفردَة، وإنَّها لا تمرُّ بداء إلا هضمَته.

فقال: قد كان ذلكَ أو قد قلت ذلك فما بالك؟

فقال: إني تناولتها فما انتفعت بها.

قال: أما إن لها دعاء فمن تناولهَا ولم يدع به واستعملها لم يكدْ ينتفع بهَا.

قال: تقبّلها قبل كل شَيء وتضعُها على عينيكَ، ولا تناول منهَا أكثرَ من حمصة فإنَّ منْ تناوَل منهَا أكثر فكأنمَّا أكلَ من لحومنَا ودمائنَا"[54]

ومن الروايات الموضوعَة حول قداسَة تراب الحسين قولهُم: "طينُ قبر الحسين شفاءٌ من كل داءٍ"[55]

ولم يقف الواضعُون للأحاديثِ عند هذا الحدّ، بل ذهبوا لأبعد من ذلك حين زعموا أن هناك أدعية معينة يقولها الراغب في الاستشفاء بالتراب، وإن أغفلها أو تغافل عنها لن ينتفع بشيء، ومن الأدعيةِ التي يجب أن تُقال حسب زعمهم– أثناء أخذ طين قبر الحسين: "اللهم بحق هذه التربَة، وبحق الملك الموكل بها، وبحق الملك الذي كربها، وبحق الوصيّ الذي هوَ فيهَا، صل على محمد وعلى آل محمد، واجعل هذا الطين شفاء لي من كل داء، وأمانًا من كل خوفٍ"[56]

خاتمة:

نخلص من كلِّ ما سبق إلى ما يلي:

– لم يكن ظهُورُ المرجعيَّات الفكريةِ للمذْهبِ الشِّيعي في شعْر الشَّريفِ الرَّضي مجَالاً لإظْهارِ براعَتهِ الفنيَّة ومقدرتِهِ الشِّعريَّة، بقَدر مَا كانَ تسَربًا في الخِطاب تحكُمه حالةٌ شعوريةٌ ورغبةٌ أيديولوجيةٌ يدعمُهما حبُ الثَّأر، والدَّعوةُ إلى استردادِ حقِّ الخلافَةِ المسلوبِ، ذلكَ الحق المزعومُ الذي يؤمنُ به أتباع علي عمومًا.

– أبَى الشَّريفُ الرَّضي إلاَّ أن يُجَاهر في قصَائدِه بمظلوميَةِ آل البيتِ وبرغبتِهِ العميقةِ في الثَّأر منَ الخصومِ، فعلىَ الرَّغمِ مِنْ أنَّ الشِّيعَة يؤمِنُونَ بمبدأ التقية إلا أنَّ الشاعر كان جريئا في الدِّفَاع عنْ معتقداتِهِ ونصرتِهِ لآل البيتِ.

– ظهَرت معتقداتٌ كثيرةٌ من معتقدَاتِ الشِّيعةِ في قصَائدِ الشَّاعِرِ أهمّها: القَول بالإمامَة، والعصمَة، حادثة يوم الكسَاء، حديثُ الغدير، الإيمَان بالمهدي المنتظَر مخلص الشيعَة من الظلم والطغيان، تقديسه لمكان وزمَان الحادثَة الكربلائيَة، المناداة بالثأر، قدرَة تراب قبر الحسَين على شفَاء النَّاس من كلِّ الأسقَام هذا إضافة إلى عقدة الخطيئة، تلك العقدة الغائرة في التاريخ والممتدة إلى يومنا هذا.

– صنع الشَّريفُ الرَّضي في بكائياتِه طللًا شيعيَّ المذهَب والمعتقَد، فيه كان يبكي الفاجعَة الحسينية الكبرى في يوم عاشُوراء من كل عَامٍ، فاستطَاع بذلك أن يلوِي عنقَ الموروث الشعريِّ القديمِ، ليصنع طللًا جديدًا خاصًّا بالشيعَة دونَ سواهُم.

– إن غنىَ المتنِ الشِّعري للشَّريف الرَّضي بالروافدِ الثقَافية عامَة والشيعيَّة منهَا على وجهِ الخُصُوصِ يفتحُ أمام الباحِثِ المجالَ واسعًا للغَوص في مكنونِ هذا النتاج الشعرِّي، لاستنباطِ دررِه التِّي لم تتمّ ملامسَتهَا، أو الالتفات إليها من قبلِ الدراسَات سابقا، التي كان من أكبرِ هواجسِها التركيز على تناولِ الجانبِ الجمَالي فيهِ، وإغفال ما يحمِله النَّص منْ مضمَرات تقِفُ وراءهَا العديدُ من المؤثِّرات الثقافية الخارجية.

هوامش:

[1] محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر.ج.ع)، المجلد3، (د.ط)، 2000، دار صادر (بيروت، لبنان)، ص107.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (ر.ج.ع)، (د.ط)، (د.ت)، المكتبة الإسلامية (إسطنبول، تركيا)، ص331.

[3] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ط1، 1993، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (الحمراء، بيروت)، ص67.

[4] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي (سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا)، دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ط1، 2015، عالم الكتب الحديث (الأردن)، ص171.

[5] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، 2003، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ص64.

[6] عبد الملك مرتاض: تداولية اللغة بين الدلالة والسياق، 2005، مجلة اللسانيات، مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة (الجزائر)، العدد10، ص65.

[7] محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة، ج3، ط1، 1345، مجلس دائرة المعارف العثمانية (بلدة حيدر آباد، الدكن)، ص63.

[8] سورة مريم: الآية/ 69.

[9] سورة الأنعام: الآية/ 159.

[10] سورة القمر: الآية/51.

[11] سورة القصص: الآية/ 15.

[12] محمد أبو زهرة: تاريخ المذاهب الإسلامية في السياسة والعقائد وتاريخ المذاهب الفقهية، (د.ط)، (د.ت)، دار الفكر العربي (القاهرة)، ص30.

[13] ناصر بن عبد الله بن علي القفاري: أصول مذهب الشيعة الإمامية الاثني عشرية (عرض ونقد)، المجلد1، ط2، 1994. (د.د.ن) (د.ب.ن)، ص37.

[14] ممدوح الحربي: موسوعة فرق الشيعة، (د.ط)، (دت)، تنسيق أعضاء شبكة الدفاع عن السُنة، (د.ب.ن)، ص06.

[15] الشريف الرضي: الديوان: شرح وتعليق وضبط: محمود مصطفى حلاوي، ج1، ط1، 1999، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم (بيروت، لبنان)، ص21.

[16] الشريف الرضي: الديوان، ص96.

[17] الشريف الرضي: تحقيق: محمد هادي الأميني، خصائص الأئمة، (د.ط)، 1406، مجمع البحوث الإسلامية (الآستانة الرضوية المقدسة، مشهد، إيران)، ص13.

[18] المرجع نفسه، الصفحة 13.

[19] الشريف الرضي: الديوان، ص172.

[20] محمد باقر المجلسي: بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، ج57، ط3، 1983، إحياء التراث العربي (بيروت، لبنان)، ص126

[21] المصدر نفسه، ص466

[22] سورة المائدة: الآية/67.

[23] ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج6، ص 48.

[24] ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج14، ص35.

[25] سورة الأحزاب: الآية/33.

[26] ناصر بن عبد الله بن علي القفاري: أصول مذهب الشيعة الإمامية الاثني عشرية، المرجع السابق، ص775.

[27] الشريف الرضي: الديوان، ص95.

[28]ناصر بن عبد الله بن علي القفاري: المرجع السابق، ص824.

[29]المرجع نفسه، ص825.

[30]الشريف الرضي: الديوان، ص517.

[31]مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، ط9، 2005، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، المغرب)، ص56.

[32] أحمد محمود صبحي، نظرية الإمامية لدى الشيعة الاثني عشرية (تحليل فلسفي للعقيدة)، (د.ط)، 1991، دار النهضة (بيروت، لبنان)، ص403.

[33] الشريف الرضي: الديوان، ص ص517-518.

[34]المصدر نفسه، ص408.

[35]عزيز السيد جاسم: الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، (د. ط)، (د.ت)، دار الأندلس (بيروت، لبنان)، ص25.

[36]الشريف الرضي: الديوان، ص410.

[37]المصدر نفسه، ص411.

[38]ا نفسه، ص93.

[39]ا نفسه، ص410.

[40]غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، 1984، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، (بيروت، لبنان)، ص39.

[41]الشريف الرضي: الديوان، ص164.

[42] أحمد محمود صبحي: نظرية الإمامة لدى الشيعة الاثني عشرية، المرجع السابق، ص341.

[43] كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة: نبيل محسن، ط1، 1997، دار الحوار للنشر والتوزيع (سوريا)، ص117.

[44]الأنيما هي الذات اللاواعية التي تنبري لمواجهة القناع.

[45]الشريف الرضي: الديوان، ص165.

[46]المصدر نفسه، ص165.

[47] آريش فروم: جوهر الإنسان، ترجمة: سلام خير بك، ط1، 2011، دار الحوار للنشر والتوزيع (سورية)، ص29.

[48]كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، المرجع السابق، ص63.

[49]مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، المرجع السابق، ص ص54-55.

[50]المرجع نفسه، ص194.

[51]الشريف الرضي: الديوان، ص165.

[52] سورة الأنعام: الآية/17.

[53] الشريف الرضي: الديوان، ص97.

[54] محمد باقر المجلسي: بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، ج57، ط3، 1983، دار إحياء التراث العربي(بيروت، لبنان)، ص157.

[55] جعفر بن قولويه القمي: كامل الزيارات، تحقيق: نشر الفقاهة، ط1، (د.ت). مؤسسة النشر الإسلامي، ص461.

[56] المرجع نفسه، ص ص 469-470.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 325 - 343 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التشكيل البصري وإيقاع البياض والسواد في قصيدة الهايكو – مقاربة تفكيكية تأويلية –

Visual Formation and the Rhythm of White and Black in the Haiku Poem - an Interpretive Deconstruction Approach

سميرة بوادي[1] *
Bouadi samira[1]
أ.د هداية مرزق[2] / Hidaya merzeg [2]
مخبر السرديات والأنساق الثقافية.
جامعة محمد لمين دباغين –سطيف2– الجزائر.
University of Mohamed Lamine Debaghin - Setif 2 - Algeria.
samerbouadi13@gmail.com[1] / hidamerzeg@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/26	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يعالج هذا المقال حيوية وحركية التشكيل البصري على جسد الصفحة، ولعبة البياض والسواد في القصيدة القصيرة، وبخاصة نص الهايكو، كونه نمطا كتابيا ونوعا شعريا جديدا فرض وجوده في ساحة الإبداع والتجديد، ليدخل عوالم التجريب، ويحقق وجوده في ساحة الإبداع الأدبية والفنية، وذلك ضمن مقاربة تفكيكية تأويلية تحاول التأسيس لرؤية نقدية إجرائية، تؤطر لآفاق تحليل الخطاب الأدبي الشعري الحداثي، وولادة نص جديد في مرحلة التجريب المغامرة المنفتح على التغيير.

الكلمات المفتاح : تشكيل بصري – هايكو– مقاربة – تفكيكية – تأويلية.

Abstract :

This article deals with the vitality and kinetics of visual formation on the body of the page, and the game of white and blackness in the short poem, especially the haiku text, as it is a writing style and a new poetic type that imposed its presence in the arena of creativity and renewal, to enter the worlds of experimentation, and achieve its presence in the arena of literary and artistic creativity, within an approach An interpretive deconstruction that attempts to establish a procedural critical vision, framing the horizons of analyzing the modern poetic literary discourse, and the birth of a new text in the stage of adventurous experimentation that is open to change.

Keywords: Visual formation - Haiku - approach - deconstruction - interpretation.

* سميرة بوادي: samerbouadi13@gmail.com

مقدّمة:

اهتم التشكيل البصري بالحضور المادي المجسد للنص، وتجليه على فضاء الصفحة، مُسَايَرَة للواقع المعاصر المرتبط بالجانب المادي، انطلاقا من فعالية الثقافة البصرية المرئية، التي تشحن جوانب النص الملغاة قراءة وسماعا، تحقيقا للتفاعل والتواصل في انتقال من الخارج إلى الداخل، وخلق فجوة زمنية للتلاحق والتلاحم، توسيعا في آفاق التلقي والتأويل، بتراسل بين اللغة الشعرية والصورة البصرية المعانقة لجماليات التشكيل الشعري، وبحثا في الأنساق الشعرية المضمرة والتعمق في الكشف عن ملامح ومعالم جسد النص الشعري مرئيا، بجغرافية جديدة مغرية للقارئ، ومقاربات نقدية تحيط بالنص الشعري المعاصر ضمن فضاء التجريب، فالتشكيل البصري هو:"كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/عين الخيال"[1]، في ملامسة حيوية وفعلية للنص تفاعلا، من منطلق الرؤية العينية والرسم التخيلي، الذي ينسجه القارئ بتواصله مع النص، وقصيدة الهايكو عبرت عن هذا النوع الشعري الجديد، في تشكيل مغاير للقصيدة العربية المطولة، مشكلة وجودها في فضاء الصفحة كبناء شعري جديد، اتسم بخصائص مميزة حققت له التوغل في قالب قصير مكثف قائم على الاقتصاد اللغوي، قصيدة تلتقط اللحظة العابرة، وتعمل على تخليدها في احتفالية جمالية، ترسم وتصور ملامح المشهد الإنساني، بولادة نص جديد في مرحلة التجريب والمغامرة، المنفتح على التغيير، ومن هذا المنطلق نتساءل:عن ماهية الهايكو؟، ومكوناته وعلى ماذا يقوم؟، وكيف يتكشف التصوير البصري والتقنيات البصرية التي تستخدمها الهايكو في جذب القارئ للتواصل والقراءة الإنتاجية؟.

الهايكو والتشكيل البصري:

تقوم قصيدة الهايكو على بناء قصير مكثف مكتف بذاته، في استقلالية تؤسس لها عتبات قرائية من عتبة حسن الاستهلال/البداية وعتبة حسن التخلص/قفلة، تأطيرا لبنية القصيدة التي تفتح المجال للقراءة النقدية والتأويل، فالهايكو"يميل إلى تصوير المرئي وإشراك القارئ، الغائب لحظة الكتابة، في تصور الأشياء كما لو كانت حاضرة ضمن مجال رؤيته.ويبلغ الهايكو مبلغا أرقى حين يستطيع الإيحاء بما ليس حاضرا، وإثارة الخيال لاستحضار الأشياء الغائبة، كما لو كانت ماثلة للعيان في بوتقة اللحظة الخالدة المتوترة"[2]، في تخليد للحظة آنية والتقاطها قبل زوالها، ضمن مشهدية بصرية تصور اللحظة، داخل القصيدة في ذوبان وتوحد بين الألفاظ، والأصوات، والصور، والمعاني الشعرية، التي تتناسل منها، تشكيلا"يعطي للقصيدة كيانا ظاهرا مرئيا يفيد من طبيعة المقومات الفنية والجمالية والبلاغية في اللغة،

ويمنحها حضورا ماديا على صعيد التلقي البصري"[3]، ويكون التشكيل البصري، أفقا/فضاء لحوارية الهايكو، وتفاعله مع القارئ، خروجا من نمطية الشفوية إلى الكتابية، وتفعيل الحواس للتواصل مع النص والتفاعل معه إنتاجا للدلالات.

وتتوزع قصيدة الهايكو في فضاء الصفحة، بين الأسود الذي يمثل الحركية اللفظية، والمعبر عن رسم ملامح جسد النص، واللون الأبيض الذي يوحي بالمسكوت عنه بين السطور، في حوارية بين حضور وغياب، ويتكشف الالتفات البصري من خلال انقباض اللون الأسود، وامتداد البياض في تمردية تجسد ملامح الجسد الشعري للهايكو، داخل فضاء الصفحة البيضاء، يتسامى في خلق اللقطة البصرية وإعادة رسمها، بين بياض يولد من سواد، وفراغ متمخض عن تعالقهما، توليدا لشحنات داخلية، نفسية وذهنية، تتفاعل معها الحواس في التواصل مع النص، بعيدا عن الشفوية إلى الكتابة وتتبع الجزئيات، التي تحبك فضاء الصفحة والنص المكتوب، ضمن لعبة البياض والسواد، تمثل مراوغة على جسد الصفحة، تلك المفاجأة والنشوة في التأمل، محققة لفضاء حيوي، يتكشف في الصفحة التي تمثل الجسد البكر، و"البياض الذي يؤكد حالة الجدل والتداخل مع بنية اللاوعي كذلك، فهو يكشف التوتر والقلق الداخلي والصراع النفسي وتموجات الداخل"[4]، فَشَكَّل البياض في قصيدة الهايكو، فضاء للتلاعب البصري، ممثلا في نقاط الوقف الصامتة، في حوارية نصية تتوالد من فاعلية المتلقي، لتكون القصيدة؛ التجربة التي يعيشها القارئ ويتفاعل معها، في كل مرة يقرأ النص ويمر عليه، إنتاجا لنص جديد، ومن هذا المنطلق، اخترنا مقاربة تأويلية تفكيكية في قصيدة الهايكو، تركز على التشكيل البصري وإيقاع البياض والسواد فيها.

1- الهايكو وحركية المشهد البصري:

الهايكو فضاء تأملي روحي، ينبعث من هالة روحانية، في رحلة البحث عن السلام الداخلي والتنوير، في سوريالية حالمة تؤسس لها حالة الساتوري*، وهو المشهدية الزائلة التي تأتي فجأة وفي لحظة خاطفة، تُلتقط تخليدا بلغة مكثفة، وخصوصية تعبر عن جوهره وكنهه، وعن رؤية فلسفية تلغي محدودية التفكير النمطي، ضمن فضاء لانهائي، يتماهى في خلق نص يعمل على تصوير العالم، من خلال رؤية ما لا يراه كل الناس، بتفاعلية تتواشج بها الدلالات، خلقا لجو مشحون انفعاليا يثير نوعا من اللذة، في محاولة لاختراق النص التالي المعنون بـ "سقوط".

سُقُوط

الشَلَالُ مُمَارَسَةٌ لِلْحُبِّ

بَيْنَ النَهْرِ وَالبَحْرِ
كَمْ قَادَنَا الحُبُّ إِلَى السُقُوطِ!![5]

يولد مشهد بصري حيوي منفعل، من أولى عتبات النص الهايكوي(العنوان)"سقوط"، سقوط من أين وإلى أين؟!، سقوط من فراغ إلى فراغ، يكشف عن البياض المحيط باللفظة المنفردة، لفظة نكرة تتوسط الصفحة في انفرادية وانعزالية تعكس تمردا، وسقوطا أنانيا غير تشاركي، يتراكم ضمن المتخيل، وينسج منظر السقوط المتعددة أوجه الإشارة إليه، بين سقوط مجرد، وآخر مادي يتدفق من خلال شحنات مضطربة ذات أبعاد نفسية وجمالية، ترسم ملامح هذا السقوط، ليتحقق السقوط مع الشلال المحفور في الذاكرة، مع سقوط مياه الشلال في مشهد جميل، محدثا نوعا من الصوت والضجيج الناتج من اصطدام الماء(الشلال)، بصوت التحام مياه النهر والبحر، لكنه صوت مفقود يذوب في الصورة الحية، يكشف النص خلاله عن علاقة، ممارسة حب، وعن ثمرة ولدت من هذا الحب، ليكون الشلال، انبعاثا من التحام وتزاوج لكيانين متحركين(بين النهر والبحر)، في مشهد يطفو داخل عوالم الطبيعة، تتناسل منها روحانية الحلول والتوحد، ضمن انسيابية تموجية تتحرك قصيدة الهايكو بين امتداد وتقلص، تكشف عن حركية طول وقصر الأسطر الشعرية، التي توحدت في ألفاظها ومعانيها الشعرية، بالمشهدية(الشلال ممارسة للحبّ)، ليكون السقوط اكتمالا ونضوجا ممثلا المسكوت عنه، والمتواري في نسيج المشهد الأول، (كم قادنا الحبّ إلى السقوط)، انطلاقا من قناعة ورغبة في التصريح عن هذا الحب، الذي يؤدي في مطلق الأحوال إلى السقوط، ولكن أي سقوط هو؟!، لتكون القناعة به، من منطلق التقاط لحظة الهايكو الآنية، التي منها يتحدد الفضاء المكاني، من الاتحاد والولادة إلى السقوط.

2- الهايكو والتشظي البصري:

يعد التشظي/التفتيت البصري تقنية وآلية بصرية، تتحرك داخل الصفحة في مساحة تمتد، أو تتراجع، ترسم ملامحها تعالقية البياض والسواد في النص، متمثلا في"بعثرة الكلمات على الصفحة البيضاء على شكل سلم متدرج أو غيره من الأشكال"[6]، منتجا لإيقاع بصري، يمتد على طول الحيز المكاني لفضاء الصفحة، في توقيعات توثق الحضور المادي لنص الهايكو من خلال تقنية التشظي، وسقوط الحروف المكونة للفظة(منحدر)، خلقا لإيقاع ينسحب مع تأثيرات صوتية، تتفاعل مع التفرع والخلخلة التي أحدثتها الأصوات، وتشكيلا لأداء موقع بصوت ينحدر، في ازدواجية لقابلية تخيل الصوت بين

ارتفاع، وانخفاض مؤدي للسقوط، نصا متخيلا ناتجا من قرائن استدعت الصورة المشهدية، لتحقيق الفعل الداخلي والصوت المختفي في عمقها، حيث يقول النص:

مَنْ يُعِيدُ لِي خَرِيرَ سَاقِيَةٍ
وَهِيَ تَجْرَحُ خَدَّ مُ
.....نْ
.....حَ
.....دَ
.....رٍ
هُنَاكْ؟؟؟[7]

حيث تتكشف هايكو تساؤلية متدرجة في البحث والسؤال عن(من)، ذات تكون لها القدرة لتحقيق المطلوب، بحثا عن متخيل داخل ممكن(من يعيد لي خرير ساقية)، وعن صوت مفقود داخل نسيج النص/خرير الماء، وهو يسير في الساقية في مكانه المعتاد والطبيعي، لكن هل فقد؟، هو سؤال لإعادة شيء ما، منظر طالما كان موجودا، عادة كانت تتكرر في كل مرة، هي الحاجة الملحة لاستعادة ما فقد أو سلب، لكن القدرة على الاستعادة تولد من البحث عن (مَنْ)، لكن جملة(وهي تجرح خدّ م ن ح د ر)، تنسج شباك مفارقة ساخرة، فكيف تكون الرغبة في إعادة هذه التجربة، وهذه المعاناة، وهذا الألم في كل مرة مرارا وتكرارا، هل هي لذة الألم؟، أم هو المفتقد المرغوب فيه بشدة، تزدحم المشاعر بين رغبة في شيء، والألم الذي يحدثه بقناعة به لكن لماذا؟، ليخفف الوضع أو يزداد سوء مع السقوط، لتلك الحاجة، لتلك الرغبة داخل مشهدية طبيعية/خرير ساقية ينساب من على منحدر، وفي كل مرة بمروره يحدث فجوات، وشروخا، في تصوير حيوي جمالي، يكشف عن نقاط للتوافق والاختلاف.

ويتشظى السواد في الصفحة البيضاء، إعلانا عن التمرد ومحاولة للتغيير، في انقباض وانكسار اللفظ داخل الفضاء الشعري، حيث تتفتت اللفظة الأخيرة في السطر الثاني، محدثة أثرا وشرخا في جسد الصفحة، في رسم تشكله متوالية النقاط السوداء، كنوع من الزخرفة بامتداد يتسع في انفلات وتحرر من القيد، لمشهدين متوائمين في توحد وتزاوج يحرك هايكو تساؤلية، محتارة بصوت منعدم يتكشف بتشظي الألفاظ، في تصوير لنوع من السقوط والانفلات والتمرد، ضمن مشهد أمامي بكل تفصيلاتها، شكل الساقية والماء، وعلى حوافها الحشائش والأزهار، وظلال الأشجار المنحنية عليها، في مشهد متخيل

يتجاوز كل ذلك إلى مشهد خلفي، يصطدم به في انعزالية وانفصال عن ذلك الجمال والأريحية، ليكون جرحا، وألما، ومعاناة تتدرج بتدرج تساقط الحروف، التي تصور حركية المياه الساقطة على المنحدر، وهي تنساب لتكون قطرات وزخات تعزف ألحانها بتدرجية النقاط السوداء المتعددة والمتنامية في تضاعف، حتى يحدث الصوت و تصور حركية مياه الساقية من مكانها إلى أسفل، وتكشف الهايكو عن سؤالها بتشكيل بصري رسمته علامة الاستفهام الثلاثية، التي تتلاحم في إعلان عن البحث، من زمنية إلى مكانية تنسلخ من انتمائها الأول (ساقية)، إلى منحدر آيل إلى اللانهائية.

لتتأزم المشهدية البصرية بهايكو تساؤلية، لا تفرج عن سؤالها إلا في النهاية، من خلال قفلة مفتوحة بثلاثية من علامات الاستفهام بحثا عن(من)، وهذا التشظي والتفتت في نسيج القصيدة المتمرد، الذي مثله صوت مياه ساقية وفعلها(وهي تجرح خدّ)، هل يتلون هنا الماء بدماء هذا الجرح وهذه القطرات التي نقشت ووقعت على جسد الصفحة البيضاء دماء تقطر وتنسدل من كل صوت يئن من ألم(منحدر)؟، من هنا تلاشت الوحدة لتنفصل عن بؤرة التوتر، مصورة مدى الألم والمعاناة، مدى عمق الجرح، ذلك الوشم الذي وسمه خرير الساقية، لكن لماذا طلب العودة لهذا الألم؟، هو رجاء وطلب ورغبة تقنعت بسؤال يبحث عن الملجأ، وعن المكان المعهود بكل ما فيه معاناة، بحثا عن الطمأنينة في مكان له حدود ومعالم، ليكون الملاذ مهما كان، وليس كمجرد ذكرى، وهنا لماذا السؤال عن من يعيد خرير ساقية؟، هو فقدان الأمل في القدرة الذاتية على الاسترجاع، وعلى تحقيق الكيان بين الوجود والعدم، لتحاول التعلق بمكان وزمان يحتويانها ويثبتان وجودها بعد أن انعدم؟ ربما!، هو مشهد ملتقط أزلي لما مضى، يعاد فيه التاريخ بلقطات سرقت وحفظت في الذاكرة، لتعاد مرارا وتكرارا، مثل كاميرا يضغط فيها على زر إعادة التشغيل، لمشاهدة لقطة بقيت محفورة في الذاكرة، وخصصت دون غيرها لما تحمله من أثر نفسي يحرك الدواخل.

وعلى جسد الصفحة يتوحد البياض والسواد، في نسيج لسردية تعمل على استرجاع المشهد الأول داخل المتولد منها، تنمو صور مجزئة من تشظي السواد، الذي تناسل في تمردية داخل الجسد الأبيض، فهل هو يحاول إثبات وجوده؟ في تزاوجية وحلول بين بياض مفتوح، وسواد متشظي، تعليلا لكل جزئية، لكل نقطة امتدت، وهذا التمرد للسواد أحدث تشوها للصفحة البيضاء، وجروحا تتناسل في تنامي مثل جرح الساقية للمنحدر، في تصوير يجسد مادية الأثر المحدث من خلال الصفحة. التي تمثل"ساحة احتماء وأفق اكتشاف، مرآة للذات، عليها تبوح بكل أسرارها وتتغطى فيها من الأعاصير ولفح الهجير، وكسوة الواقع المتهدم القاسي، هي الجسد الغض الطري الذي يقرأ الشاعر مفاتنه، ويتهجى أسراره، ويختبر خصوبته

وحيويته"[8]، في صورة تكشف نوعا من الهتك للبياض، في علاقة حب شرعية تفتح المجال للتسلل داخلها والتفاعل معها، وربما التلوين لذلك الفراغ بألوان حيادية تفتح الأفق لتأويلها وتعدد قراءاتها.

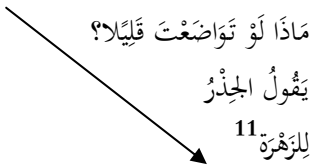
3- الهايكو والتفاوت الموجي:

تلتفت الأسطر في قصيدة الهايكو في تفاوت موجي، يحرك بناء النص وقولبته داخل فضاء الصفحة، عكسا للدفقة الشعرية الشعورية، المنفلتة من تشكيلة الثلاثية السطرية، ويتمثل التفاوت الموجي على السطح المكتوب/الصفحة للنص في"تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر"[9]، التي تتسامى في تشكيل إيقاع بصري، ينتج من تعالقية السواد/ الكتابة، والبياض/الصفحة، التي تمتد وتنقبض في تراجع بين مد وجزر، يحقق الموجة المضطربة في تحرك الهايكو، وفي تموضعية الألفاظ بين ضيق واتساع، انغلاق وانفتاح، نمثل له بنص الموالي:

قَمَرَانِ،
وَاحِدٌ فِي الغَدِيرِ،
وَشَبَهٌ لَهُ فِي السَمَاء[10]

إذ يكشف النص عن تشكيل بصري، من التفات موجي للأسطر الشعرية، تشكيلا لخط منحدر، يرسم من موضعية الألفاظ، التي تتوالد من لفظ، فألفاظ متناسلة على مدى الأسطر، في افتتاحية تنبني على مشهدين يتعالقان، خلقا للمفارقة الجمالية، بإطار يرسم خطا منحدرا من الأعلى إلى الأسفل، يوحي بالمشهدية التي تلتحم وتتوحد فيها السماء مع الأرض، المادي بالمعنوي، في عودة إلى أصل التكوين، وتترامى الصورة البصرية من مشهد سوريالي مفتوح الأفق، يتنامى داخل النص"قمران"، كفاتحة نصية مشحونة بالدلالات الثنائية المزدوجة، "قمران"على فضاء السماء والغدير، بين وجودين ومكانين، في تمردية على الحدود وخلق فضاء تمتزج فيه، بصورة شاعرية غزلية، لانعكاس القمر على سطح الماء، صورة متشكلة من انعكاس، بعيدا عن الوجود الحقيقي، في مفارقة تنمو بحضور، لواحد من (قمران) في الغدير وشبه له في السماء، وبهذا أليس انعكاس صورة القمر في الغدير هي للقمر في السماء؟!، فكيف يكون الحقيقي في الغدير كصورة منعكسة في مرآة تصور الخارج دون الداخل؟!، في مفارقة جمالية تكسر أفق التوقع، مثيرة نوعا من الدهشة في تلقي هذه المشهدية، التي تتألق في مواجهة السماء، لتتكشف العلاقة بين الأرض والسماء، في علاقة غزلية تختفي بين الانعكاس والوجود الحقيقي، ليكون استدعاء القمر وصفا جماليا لمادية مفتقدة/أنثى، وتكون مجرد انعكاس لمتخيل، لرغبة، لحلم، وروح، هي لحظة تأمل تبحث عن لحظة

اليقظة والتنوير، هي ساتوري* نقية تبحث عن التجسيد للروح النقية الطاهرة، ليكتمل التفاوت الموجي للأسطر الشعرية بنص آخر يعكس حيوية التشكيل البصري، والذي يقول:



[11]

فتتجسد في النص هايكو تساؤلية تمتد من السطر الأول، فاتحة المجال لحوار، شكلته علامة الاستفهام، في استفزازية وإثارة لبدء الحديث، بتشكيل بصري تماوجي، من امتداد إلى تقلص على مدى الأسطر المتوالية، نسجا لحوارية تتكشف في علنية(ماذا لو تواضعت قليلا؟)، سؤال يستنكر عليها وضعها الحالي/الغرور، في امتداد واسع للسؤال الذي يشي بنوع من التحدي(ماذا لو...؟)، ولم يكن ليحصل شيء، في محاولة لرد الأمور لنصابها، ضمن تعددية صوتية، تنمو داخل المسكوت عنه، لكن تحضر بالنيابة عنها، علامة الاستفهام، تعبيرا عن طبيعة فاتحة الكلام، وحركية تسلسل الثلاثية السطرية للهايكو بين مد وجزر، من السطر الأول الطويل، إلى السطر الثاني، في لفظتين وآخر سطر بلفظ واحد، مشكلا في تموضعه رسما لمثلث، قائم الزاوية، منحرف بشدة في ساقه، المكونة لهيكل المثلث باتجاه الأسفل، تصويرا لجواب السؤال، الذي يدعو للتواضع، انحدارا نحو الأسفل، ترسمه الألفاظ في توزعها على الصفحة، لتمنح تأثيرية بصرية لمشهدية الهايكو، لتنظر هذه الزهرة إلى الأسفل إلى موطئ قدمها إلى الجذر الذي يرفعها، وعنادها هذا في الترفع والتجاهل، سينتهي باقتلاعها أو اقتطافها، في غفلة منها لتزول ويبقى الجذر، هو مشهد أمامي، ينسج مشهدية زهرة تتطاول، محاولة التملص من جذرها، ويحاول هو إعادتها إلى جادة الصواب، مصطدمة بالواقع بأن تتواضع وتعود إلى الأصل فهذا لن ينقص منها شيء، فكل فرع له أصل يرجع إليه، وكل صوت له مصدر ومنبع ولد منه، كما الإنسان وموطئ رأسه وحاضنة روحه وجسد، فلا مهرب من التنكر والتجاهل، لواقع واصل لا يغيب، بناء للسكوت عنه/المشهد الخلفي الذي يصور الذات وأصلها، جذورها، كيانها وحيلولتها، فمهما ابتعدت، ومهما تنكرت، وحاولت التملص والانسلاخ عن أصلها، وجودها، وسبب حياتها، لتحقق وجودها في مقابل الآخر بوجود غير أصلها، فلن تجد غيره لتعود وتتمسك به، في ترميم لمفقود بين وجود وعدم، ضمن صوت مفقود يتشكل في المتخيل.

4- شعرية الهايكو وسيمفونية البياض والسواد:

وينبض الإيقاع البصري للبياض والسواد داخل قصيدة الهايكو، بتزاوجية والتحام يعكس تنوعا في التدرج والحضور ضمن فضاء الصفحة بين محيط ومركز، فتكون الصفحة بيضاء، والكتابة بالأسود وهذا في العادة، ويتمردان على النمطية في كسر الألفة، وإثارة نوع من الدهشة والاستفزاز، لتكون الصفحة مثلا سوداء في محيطها والكتابة نصا بالأبيض، فالبياض"لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها"[12]، في لعبة بصرية، تمس اللغة والفضاء الخارجي والصورة، في تلاعب بحاسة البصر كنوع من التمرد، ويتضح ذلك من خلال هذا النص[13]:

ويطفو نص الهايكو على جسد الصفحة، مشكلا إيقاعا بصريا، داخل السكون المحدث في الإطار المحتوي له، في تمردية على التأسيسات القائلة بوجود النص من خلال البياض، وتحقق قيمة البياض بالنص المكتوب/السواد، في تبادل للأدوار، ليكون النص هو البياض والفضاء الحاضن له السواد، متجاوزا لألفة المشاهدة التي اعتادتها العين، والعمل على تشويش الصورة، فالبياض هنا"ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته"[14]، هو دور مشترك بين البياض والسواد في علاقة تكاملية، يتحقق وجود أحدهما بالآخر، في تفاعلية توحد بينهم في نسيج النص، ضمن تشكيل بصري حيوي، (مع طلوع الشمس)، في مفارقة جمالية تنسج خيوط سخرية منزوية في لفظة(الأعمى)، محققة سؤال الرؤية من انعدامها، لتنمو مشهدية الهايكو في بداية مفتوحة، بين طلوع الشمس حضورا وغروبها غيابا، في توالي وتكرار لدورة الأيام، تعبيرا عن مشهدية متكررة تفتح المجال للانتظارية.

انتظارية تتأكد بـ(يواصل الأعمى)، باستمرارية متلاحقة للفاتحة، تفتح المجال لخلق مشهد أمامي للأعمى، وهو يصطحب نفسه مع بداية كل يوم، هي مشهدية تثير عبثية، بتصور يشوش على المتلقي تواصله مع النص، هذه الشمس وهذا الضوء المتواصل، يحقق بياضا على جسد الصفحة في توقيعة الكلمات، مع أنه قد يأتي يوم تغيب فيه هذه الشمس، لكن لا فرق!، فمكان الأعمى وفضائه الخاص تنعدم فيه الشمس لتكون كمتخيل يحفز استجابته، وحضورها من عدمه لا يؤثر فيه، لكن يؤثر على الطرف الآخر الذي يستطيع الرؤية، وتكتمل المشهدية برحلته مع العتمة، إعلانا عن تحدي، باستمرارية في هذه الرحلة من بداية النص إلى نهايته، بقفلة مفتوحة مدورة تعود في كل مرة إلى البداية متوافقة مع دورة الشمس بين حضور، بتشاركية من الأنا إلى الآخر، وتفاعلية تنسج محطات خاطفة لا ترى في الحقيقة، إلا من طرف منتج الهايكو، الذي يرى ما لا يراه الآخرون، وتضارب لمشاعر وانفعالات، تولد من لحظية سريعة تقتنص اللقطة، وتعمل على تحريكها بمؤثرات بصرية، تحدث نشوة في عيش كل تفصيلاتها وحركاتها، وتخيل أصواتها في مشهد حي تركن إليه العواطف والحواس، فالعاطفة السائدة في نص الهايكو"هي المعيار الوحيد الذي يكشف عن طبيعة التماسك والتآلف، لأن أجزاء الصورة تأخذ طعمها ولونها ورائحتها من طبيعة التجربة الشعورية"[15]، استحضارا لحواس غائبة تحررها تقنية الكارومي*في نص الهايكو، والتي تعمل على إبراز الجزئيات والتفصيلات البسيطة.

وتتيح فضائية الصفحة بسوادها على رسم المشهدية(رحلته مع العتمة)، التي تغزو عالم الأعمى، للسواد والظلمة المحيطة به، وتكون ثلاثية الهايكو في حضورها المنسوج بالبياض، نوعا من الإشراقة الروحية، التي تنسل من تأملية وجدانية، تطغى على مادية العالم، ليعيش هذا الأعمى عالمه الخاص، هي رحلة مع العتمة، تغوص معها الكاميرا الانتقالية إلى أعمق نقطة، في صورة تبعث على نوع من الأمل، تناشده من الفاتحة النصية(مع طلوع الشمس)، تنمو من تشكيلة الخلفية المسيجة للنص في محاولة للإمساك بهذا الأمل في استمرارية دون استسلام، تتصاعد مع النص الموالي[16]:

إذ تمرد هذا النص على الرتابة الاتساقية، لازدواجية اللون الأبيض والأسود، المعبرين عن الحيادية والانتظارية، فاللون الأسود ينتظر الأبيض، ليظهر من خلاله ويتحقق وجوده المادي به، فحياته مرهونة به والبياض موجود أصلا في الصفحة، لكن لا قيمة له إلا مع السواد، الذي يتوزع داخله وينبض فيه، هي علاقة حب شرعية، فلا وجود للون إلا بوجود الأخر، وتلتفت العين في ملاحقة بصرية، تتبع تبادل الأدوار بين السواد والبياض، ليكون جسد الصفحة أسود وكأنه يخوض تجربة، طالما أرادها في ملكيته لهذا السواد، الذي يجسد كيانه وحضوره، ويكون النص الأبيض نص الهايكو، في ثلاثية تتماوج متكشفة عن تمرد، لتتعالق الألفاظ والثلاثية السطرية، التي تلونت بالبياض بعد أن فطمها السواد في قصيدة بصرية صوتية، تتنامى في إيقاعات لسمفونية بحر الخبب، في حضور صوتي متخيل تتلاحم الحواس، بحثا عن هذا اللحن المتوافد على جسد الصفحة، لكن لماذا الخبب دون غيره؟!.

(تعزفها على الإسفلت)، يترامى المشهد الأمامي في تشكيل لحضورية فرقة موسيقية، بآلاتها وموسيقاها الموقعة بصوت كل آلة، فيتكشف المشهد بملامح صوتية متخيلة، في إطار المتخيل الحاضر بقرائن، تفسح المجال لنسج خيوط ألحان تُعزف، في انتظار خائب تعزفها على الإسفلت، ومفاجأة غير منتظرة، تحطم صورة الفرقة وجوقة العزف، وتغيب الآلات الموقعة للحن، وتحضر صورة ثانية مركبة من الأولى، عزف لحن على الإسفلت، يحضر الصوت الغائب في توقيعات وضربات على الإسفلت، ليتحدد مكان، تنشأ فيه هذه الموسيقى، وتنبعث منه(عكازة كفيف)، في مفارقة جمالية تثير الدهشة، مثلت صدمة وتشويشا للقارئ، فكل تلك الصور والأصوات ولدت بشكل عفوي وبسلاسة، من رحم لحظة هايكو حاضنة لإيقاع حي"يمثل ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدد مطلقا بالأصوات بشكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكملة، فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من

خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضا بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع"[17]، ليكون الصوت والصمت مطابقة لثنائية/البياض والسواد، في مشهدية ترتسم ضمن مكانية مفتوحة "على الإسفلت"، في رصيف، في ممشى، مفترق طرق ربما!، ليخلق الصوت والإيقاع، لموسيقى تولد من ضربات عصا الكفيف/محور لقطة الهايكو المقتنصة، توجه طريقه في موسيقى بحر الخبب، التي اعتقلت لحظتها الخاطفة الطافية على السطح، في أرض إسمنتية تحمل آثار الذكريات والمرور من هنا، عكس التربة والرمال، التي كلما هبت الرياح وسقطت الأمطار، مسحت وتخلت عن ذلك الأثر دون مبالاة منها.

وتنسج إيقاع حركات المحدث تنتقل، تصويرا لانتقالية ضربات العصا على الإسفلت وتشكيل إيقاع صوتي متخيل، يأتي على تواترات إيقاع الخبب فاعلن فاعلن بصورة ترسم إيقاع الصوت ضمن المتخيل من المشهدية واللفظ المكتوب)، فتتلاحم الصورة/المشهدية مع الصوت، في خلخلة لموجة الحواس الروتينية، فتحا لمجال من السؤال والجواب، وبناء لأفق تتعدد فيه الأصوات بين حضور وغياب، يتنامى بحركة عدسة الكاميرا، التي تتنقل في تشكيل مشهدية بين كيانين، لتسهم الصفحة بتقابل وتعاكس اللونين الأسود والأبيض، على شحن مؤثرات بصرية، بين فضاء الأعمى الذي لا يرى إلا الظلام، وهو ما جسدته خلفية الصفحة السوداء وبين تكوينية ثلاثية الهايكو البيضاء على الجسد الأسود، التي توهجت كنوتات موسيقية، في تعالقية تشكل لوحة جمالية حيوية متحركة، تنبض بالحياة بين صوت وصورة.

5- التفات اللغة والاتجاه السطري المعاكس:

تتحرك قصيدة الهايكو ضمن مشهدها الأمامي والخلفي المتواري، في التفات حيوي انفعالي، يؤسس لانسيابية ومرونة، بتغاير للاتجاه السطري، تمردا على نمطية السطر، وخروجا عن المألوف، بين تعاكس اتجاه الأسطر الشعرية من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، تشكيلا لأفق مفتوح، حيث يتحقق"الاتجاه بوجود عنصر متحرك في المكان أو الفضاء، وهو ما يثير فينا حالة من الشد والمتابعة تؤدي بدورها إلى الملاحقة البصرية في المكان وتصف بالحركة، فالاتجاه مرتبط بالحركة ارتباطا وثيقا، وهو الحصيلة للتحول المتدرج المتصل، وهو فلسفيا وجود حسي ذهني تفسيري، والحركة مرتبطة بالزمان والمكان في آن واحد(...) ويحمل الاتجاه دلالات إيحائية، فمن الناحية الفنية لا يوجد اتجاه بصورة مستقلة دون أن يرتبط مع عنصر بصري أو أكثر في العمل الفني"[18]، مشكلا نوعا من الملاحقة البصرية التي تؤطر لبنائية الهايكو، القائمة على التحركية في نسيجها المشهدي، الذي يبعث على الحيوية، بالالتفات اللغوي والاتجاه السطري ، والذي يتجسد في النص التالي:

Manucure،

مِنْ عَلَى أَظَافِرِهَا

يَطِيرُ الفَرَاشُ[19].

يتكشف التشكيل البصري في هذا النص، من تمازجية لغتين على جسد الصفحة، حيث يتغاير اتجاه الأسطر الشعرية، ويتقاطع في حبك مشهدية، تتواءم فيها تزاوجية لغوية بحركية الاتجاه السطري من اليسار أفقيا، عودة إلى اليمين عموديان في تركيب يثير نوعا من التشويش وإثارة الحواس، تفاعلا معه، إذ تتراص الأحرف باللغة الأجنبية Manucure(العناية بالأظافر)، في تصوير يحمل بين الأسطر الهايكوية تعالقا مشهديا؛ أمامي مثلته جلسة العناية بالأصابع للمرأة، في تناسل لتخيل المشهد، واستحضار لحظة الاستجمام، التي تتمتع بها المرأة كخلوة انعزالية جميلة عن العالم، خلوة لفتح القلب للحديث المطول مع الطرف الآخر(من تقوم بالعناية لها)، لينسدل فيها جسد المرأة منقادا بحركات الآخر يتحكم في يديها ويطلق العنان للكلام والفضفضة، (من على أظافرها)، جملة تحدد الفضاء الذي يغزوManucure لالتقاط لحظة العناية، لحظة الحوار الذي يتوارد بين طرفين، ضمن بنية مكانية وزمنية ينعدم فيها الصوت، إلا الحركات التي تجول في فضاء المشهد الحيوي للهايكو، في انفتاحية لإيحائية المشهدية، المنسجمة مع حركية المشهد الأول(يطير الفراش)، من هنا تلتفت بنائية اللغة من اللغة الفرنسية إلى العربية، ويلتفت اتجاه السطر من اليسار إلى اليمين، في حركية تشد العين وتستفزها للمراوغة والانسيابية مع اللغة الملتفتة، تحقيقا لفضائين مكاني وزمني يتلاشى الإحساس بهما داخل المشهد الخلفي/المسكوت عنه، لتتشكل حركية وحيوية صورة (يطير الفراش)، المتمثل في رسم شُكل على الأظافر، رسم فراشة كان لها الطيران، وكانت لها الحياة في مشهدية حية، تتحرك من خلال المتخيل النصي، في تجاذبات مع الحواس، خوضا لهذه التجربة وإحساسا تاما بها، بتفاعلية بين لمس ورؤية، في إنتاج اللحظة المقتنصة، والفَرَاش/دلالة على الحيوية والحركة، كم أن له عديد الدلالات؛ يحوم حول الأزهار والحقول، ممثلا زهو الطبيعة وحيويتها، ومعبرا عن الموضوعة الموسمية "الكيغو*"، في حضور ينطوي على فصل الربيع بجماله وأبهته، وحوار الطبيعة مع تشكيلات ومظاهر هذا الموسم، لتتلاقى مشهدية Manucure بمشهدية الطبيعة الجمالية، التي تتغزل بها الفراشات، ويشكل الطيران عنوانا للانفلات والتحرر من الرسم على الأظافر، إعلانا عن عصيان، وتمرد بعدم القبول بالراهن، بعدم الرضا بالجماد والتحجر، في رسم مادي عاجز عن الحركة، ليكون مجرد واجهة جميلة وقناع يخفي الكثير، تطفو هالته من خلال نص "تكنولوجيا":

تِكْنُولُوجْيَا،
مَتَى تَبْعَثِينَ لِي بِعِطْرِكِ
بالـــــSMS.[20]

تضطرب قصيدة الهايكو في انفعالية، تولّدها تعالقية اللغة الملتفتة، من الأصل/اللغة العربية إلى الفرع/اللغة الأجنبية، في تعانقية يتحرك من خلالها البصر في ملاحقة لتغير اتجاه السطر، تكشف عن حيوية المشهد الشعري، من تراسلية الحواس، لتدخل الكلمة فضاء التكنولوجيا، وتمتزج بالحسي والمعنوي، وتنغمس الحواس في فضاء ملموس، وتكون الرائحة طافية من فضاء هوائي إلى فضاء الكتابة، في مفارقة ضدية تنتفي معها الصورة المتشكلة، فكيف للرائحة أن تبعث على شكل رسالة نصية الكترونية؟!، ربما هو الشوق والحنين!، الرغبة في ضم هذه الرائحة والإحساس بها فعلا!، وتكون مرئية تبصرها العين، إلغاء لحاسة الشم أو حلولا إزدواجيا للحاستين، ولكن يبقى السؤال مطروحا في زمنية مفتوحة تكشف ذلك الانتظار، انتظار لتواصل غير معهود، عمل على كسر أفق التوقع، في إثارة لدهشة وتحقيق مفاجأة، تلجم انفلات الحواس وبعثرتها في فضاء SMS، هو انتظار خائب يتسلل داخله السؤال، تحقيقا لرغبة متعلقة بأمل، تحدده بنية زمنية(متى؟)، التي تمثل وحدة من ثلاثية نسيج الهايكو، احتضانا لفضاء زمني انتظاري.

وSMSعلامة لغوية إيحائية، تعمق تجربة الهايكو ضمن مشهديتها الشعرية، في تفعيل للنص المكتوب، وحلوله بجسد الصفحة، في التحام شكل انتقالية من التواصل الشفوي، أو المبني على حاسة الشم إلى التواصل بالرسائل كتابيا، ليس على ورقة عادية، ولكن برسائل الكترونية، حيث عملت لفظة تكنولوجيا، كفاتحة نصية على تعزيز نوعية التواصل، في نوع من خرق لأفق التوقع، وإحداث تشويش في تلقي القارئ وإثارته للتواصل مع هذا النص، الذي عبر عمّا وصل إليه العالم المعاصر، والواقع الذي انغمس في الماديات، عصر السرعة الذي ألغى الكتابة على الورق، بالكتابة على شكل SMS، في أجهزة الكترونية تعكس تطور التكنولوجيا، في عالم وواقع غيب فيه الإنسان بروحه، ويكون مجرد متلق بعيدا عن الحميمية والاجتماعية، إلى انعزالية تحكمها التكنولوجيا، والمعبر عنه في النص الموالي:

عَلَى شَاشَةُ الوُصُولُ،
Paris CDG
شُدَّ حِزَامَكَ قَلْبِي.[21]

تتزاوج اتجاهات اللغة في جسد النص، في انفتاحية على تقاطعات وتوازيات تشكل ملامح البنى والعلامات اللغوية، في تعالقية لمشهدي الهايكو، ضمن مشهد أمامي وخلفي، يشحن ويغذي الدلالات بإيحاءات تتناسل من الأسطر الشعرية، بداية من أول سطر(على شاشة الوصول)، حيث تتشكل صورة ملتقطة من مكانية مفتوحة الأفق متمثلة في شاشة الوصول، شاشة توضع في المطار تحدد الرحلات من وإلى، تحديدا لزمنية ومكانية الانطلاق ذاهبا وإيابا، ولكنها هنا شاشة الوصول، العودة والرجوع إلى الوطن والأصل بعد رحلة طويلة، رسمت منحاها أفقية اللغة الأجنبية Paris CDG، التي هيئت القارئ للمكان، الذي كان فيه، برموز وأحرف جسدت المكان الذي طبع على شاشة الوصول(من وإلى)، ضمن بنية مكانية خاصة هي(مطار شارل دي غول في باريس/Aéroport Paris /Paris CDG Charles De Gaulle)، والمكان الذي تم الوصول إليه، في تغيير المسار عودة إلى اللغة الأصل للنص، عودة إلى الوطن بعد مغادرته في اتصال بعد انفصال، تشكله حركية السطر الذي غير اتجاه بين ذهاب وإياب، عمل تفعيل حاسة البصر، في ملاحقة انتقالية وكأنها عاشت تجربة التنقل من مكان إلى آخر، داخل فضاء الصفحة ،وضمن ثلاثية الهايكو.

لترتسم ملامح المشهدية من خلال(شُدّ حزامك قلبي)، في تفلت وعدم تحكم، يعود الاتجاه السطري إلى مكانه، من الفاتحة مشكلا الفضاء المناسب، للاستجابة الفعلية من تضارب وتصارع اللغتين، العربية والأجنبية ككيانين ووجهتين، ومنعطفين تزدحم داخلهما مشاعر مضطربة، من انبعاثية توالفهما وانفصالهما المتصل بين الأسطر الشعرية، ليتشكل مشهد العودة (شُدّ حزامك قلبي)، محاولة للملمة المشاعر المنفلتة لحظة الوصول، وإحكام السيطرة على تفلتات النص في شد الحزام، لكن حزام القلب!، في تجسيد لفرحة ولهفة العودة، في انجراف لمشاعر وعواطف مشحونة بالشوق والاشتياق، يرسمها المشهد الخلفي المنزوي، تحت المشهد الأمامي، لتصوير داخل الطائرة والذات الجالسة على مقعد بحزام يوثقها حتى تصل، لكن القلب يعجز عن الانتظار، في كسر لمشهدية الانتظار بشد الحزام حتى يحين الوقت للوصول.

6- الهايكو وحوارية علامات الوقف:

تتحرك علامات الترقيم داخل النص، في انسيابية تنتج فضاء للقراءة المتناغمة، مع توالدية الأصوات للدلالة، فمع كل نفس يؤخذ من فاصلة أو نقطة، تتكشف في وجودها الشكلي الكتابي في النسيج، تخلق الصورة الحية والمادية، للتفاعل مع العلامات، من وقفة نفس استراحية أو انقباضية، إلى توالي النفس وانقطاعه، تعبيرا عن حالة نفسية وذهنية، في امتداد تفاعلي يعكس دور كل علامة، متجاوزة

دورها في أن تشير"إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلطة، هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت"[22]، لتحاكي الحضور الفعلي للنص داخل فضاء القصيدة، في فاعلية تمثل حيوية البنينة المسيجة للنص، والمستجيبة لحوارية الألفاظ، والأصوات، والعلامات، تلاحما يخلق الفضاء المناسب للقراءة، والتعاطي مع النص، وخاصة نص الهايكو القصير المكثف المتمثل في:

يَنْقُشُ اسْمَ أُمِهِ.،

عَلَى الجِدَارِ.،

طِفْلٌ فِلَسْطِينْ[23]

تنقش علامات الوقف في هذا النص، أولى آثارها مع تمفصلاتها داخل جسد الصفحة ومطاوعة الألفاظ لها، بداية من الفاتحة النصية(ينقش)، بفعل يخلف الأثر البارز والعميق، محددا لمكانية وزمنية الفعل داخل حدث الهايكو، تتوافد علامات الوقف في تموضع من السطر الأول لقصيدة الهايكو(ينقش اسم أمه)، في تحديد لحركية الفعل، والمتوَلد عن هذه الحركية، التي تنفلت من موقع حضور علامات الوقف المميزة لها، في اختلاف عن المنتظر لتكون النقطة(.) المعبرة عن نهاية الجملة لبداية أخرى، ووقفة طويلة بعض الشيء لأخذ النفس، وسطر الهايكو هنا صغير في بنائه، احتوى على ثلاثة ألفاظ متحركة، بفعل يصور لحظية الهايكو في مشهدها الأول، لماذا توقف الكلام هنا بعد ألفاظ قليلة؟، لتجاور الفاصلة(،)، النقطة(.)، في مواساة وتخفيف للضغط المحدث، بتكثيفية الألفاظ المنساقة داخل الهايكو، في انفلات عن الموضع المعتاد إلى تمرد، لعكس المكان الذي طالما كان، رغبة في التغيير وبحثا عن فضاء مضطرب، تصطدم فيه الوقفات، في فوضى وعبثية تحتوي التحامية اللفظ، وتكشف عن شفافية الهالة المحيطة بالحالة النفسية والذهنية، تصويرا لمشهد تضطرب فيه الأنفاس بين وقفات ممزقة، غاب عنها الاتزان تحاكي الدواخل المشحونة بمشاعر مهتزة من العمق، هو بناء سطري مكثف مختزل، ناسجا لسردية تحكي الكثير من خلال فعل وأسماء، تتفاعل داخل الفعل المنفرد، هي نقش لاسم، لعنوان، لماهية، لوجود ربما زال من الوجود، اسم أمه لكن أين الفاعل/الذات المنتجة للفعل، هو حضور غائب يستشرف على البناء النصي، محدثا امتزاجا لمشاعر مضطربة مشحونة بالألم، بالمعاناة، بالذكرى، بالحنين والاشتياق، فنقش اسم، لمسمى غائب تخليد وذكرى ليبقى أثرها دائما في مكان ما.

ويتحدد المكان(على الجدار..) مكان النقش، نقش الاسم على الجدار، كواجهة تعلن عن هذا الاسم، ويكون الفضاء المشكل والمحتوي له، في تجسيد للفعل"ينقش"، تتموضع في أفق مفتوح الدلالات، يفتح المجال للسؤال؛ أين هذا الجدار؟، أهو حقيقي أم متخيل؟، تحضر صور اليد والأداة التي تنقش وتحدث الأثر، بحركات الجسد المنفعلة مع ضربات اليد على الجدار، يتجسد مشهد لتداخلية في انفلات المشاعر والعواطف، بلغة الجسد المنغمسة في عالمها الخاص/رسم على الجدار، بألوان تغيب عن الكتابة، لكن تمتد على فضاء النقش، لتتعدد الأدوات التي نقشت هذا الاسم، (على الجدار) لفظ معرفة احتفظت بحق التكتم عن معرفة تميزها، لتكون نكرة مُعرفة باسم الأم، بعنوان وإشارة لوجود كان وسيكون، تضطرب داخل التصوير للجدار المنقوش علامات الوقف، مثل السطر الأول بين تقدمية النقطة، ومجاورة الفاصلة لها لتكون بعدها، محدثة خلخلة في بناء النص، وإحداث تشويش في تلقي القارئ، إثارة لمشهد حي تعمل فيه تقنية"الشيوري*"على إضفاء تداخلية في المشاعر والعواطف، اتجاه لحظة الهايكو المصورة لهذا المشهد.

وينفلت المشهد البصري في حضور للذوات المغيبة(طفل فلسطين)، تخصيصا وتحديدا للهوية المغيبة والوسم لذلك الاسم، هو طفل فلسطين، واسم الأم فلسطين، فتتبعثر الأفكار في تزاحم لمشاعر تنزوي في مزاجية مضطربة بين رغبة في البوح واضطرار للصمت، يتشكل المشهد البصري للنقش من تكشف الاسم، ليصبح النقش على شكل مقولب، محدد الرقعات، وتتوضح ملامح ضربات اليد، وتكون فلسطين النقش على الجدار، ويُعرف الجدار أين مكانه داخل أفقه المحدود، ويولد المشهد الخلفي من الشهد الأول في انسيابية وتفلت للمسكوت عنه، الذي رفعت عنه ضبابية الرؤية، وتوضحت بمادية النقش وتجلي الرسم، هو تصوير ينمو وينضج، داخل كل فلسطيني وعربي، حب كبير لأم فقدت وسلبت، لتبقى خالدة بنقش واسم، يكون وشما في كل جسد وكل صوت، هي لحظة تأمل تبحث عن التنوير، عن الإشراقة، لضخ شحنات من الاضطرابات النفسية خارجا، في مشهدية الهايكو التي احتضنت لحظة خالدة قبل زوالها، وفي مشهد تلغى فيه وظيفة علامة الوقف، وتغيب تماما، في نوع من كسر الألفة والنمطية، التي تكسو نهاية كل نص، لتبقى نهاية الهايكو مفتوحة.

خاتمة:

ومن هذا المنطلق، تعبر قصيدة الهايكو عن تجربة جمالية، ورؤية تأملية فلسفية، تتجاوز حدود التفكير النمطي إلى فضاء يتماهى في خلق نص حداثي متماسك، يصور العالم في تكثيفية، ببناء قصير يعكس الواقع وعصر السرعة المركز على الكثافة والاختزالية في شحن مدلولاته، النامية بين البنى اللغوية

الحاملة لطاقات تعبيرية، تفضي إلى تشفير عال يستفز محطات تأويلية لتقديم احتمالات، تتناسل من بؤر دلالية مكثفة ومضغوطة داخل ثلاثية الهايكو، تنتقل مستدعية الحواس، لتحقق نشوتها من منطلق مشهدية تتعدد أشكال وأنماط التعبير عنها، داخل فضاء تتواؤم فيها الكتابة وحاسة البصر، لبناء الصورة والتشكيل البصري داخل نص الهايكو، في تفاعلية تتنوع فيها العلامات، فاتحة المجال لتعدد الأصوات والصور ضمن التشكيلات البصرية.

هوامش:

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950م-2004م)، 2008م، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، ص18.

[2]- عبد القادر الجموسي: مختارات من شعر الهايكو الياباني، 2015م، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط1، ص5-6.

[3]- محمد صابر عبيد: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، 2009م، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان-الأردن، ص215.

[4]- عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، 2009م، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، كفر الشيخ، ص142.

* الساتوري: السلام الداخلي والتنوير المنبعث من هالة روحية تأملية. مجلة شعر الهايكو، نادي الهايكو العربي للنشر الالكتروني، السنة1، العدد11، 2016م، ص12.

[5]- محمود الرجبي: هذا الكون لي، قصائد هايكو، 2016م، دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني، ط1، ص26.

[6]- علوي الهاشمي: تشكيل فضاء النص بصريا، مجلة الوحدة، العدد82-83، 1991م، ص82-83.

[7]- مسعود حديبي: البحر يسلم أمره للرياح، قصائد هايكو، منشورات(نادي الهايكو العربي) الالكترونية، ص07.

[8]- عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص137.

[9]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، ص172.

[10]- سامح درويش: دبيب فضي، هايكو، 2015م، منشورات(نادي الهايكو العربي) الالكترونية، 2015م، ص20.

* ساتوري: السلام الداخلي، حالة ذهنية تأملية. مجلة شعر الهايكو، نادي الهايكو العربي للنشر الالكتروني، ص12.

[11]- مريم لحلو: بعيون الأمس أتأمل قمر الليلة، هايكو، 2017م، منشورات(نادي الهايكو العربي) الالكترونية، ص29.

[12]- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول، العدد الثاني، 1996م، ص99.

[13]- جمال الرميلي: أتهجّى فوضى الضياء، هايكو، 2015م، منشورات(نادي الهايكو العربي)الالكترونية، ص9.

[14]– رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، ص100.

[15]– عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ص253.

* الكارومي، تقنية في قصيدة الهايكو يتكشف فيها أسلوب التنحي الذاتي، وتعمل على الانفتاح برؤيا متحررة على الجزئيات والتفصيلات والمهشمة والمتجاهلة. مجلة شعر الهايكو، نادي الهايكو العربي للنشر الالكتروني، السنة1، العدد11، 2016م، ص14.

[16]– جمال الرميلي: أتهجّى فوضى الضياء، هايكو، 2015م، منشورات(نادي الهايكو العربي) الالكترونية، ص52.

[17]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 2001م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص48.

[18]– صدام الجميلي: انفتاح النص البصري، دراسة في تداخل الفنون التشكيلية، مجلة الفيصل، الرياض، 1993م، ص26-27.

[19]– سامح درويش: خنافس مضيئة، هايكو، 2015م، منشورات الموكب الأدبي، ط1، ص46.

* الكيغو: كلمة موسمية توظف في قصيدة الهايكو، معبرة عن الفصل المتحدث عنه والموسم المشار إليه. مجلة شعر الهايكو، نادي الهايكو العربي للنشر الالكتروني، السنة1، العدد11، 2016م، ص13.

[20]– سامح درويش: خنافس مضيئة، هايكو، ص50.

[21]– المرجع نفسه، ص52.

[22]– شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، 1988م، دار توقبال للنشر، مكتبة الأدب المغربي، ط1، المغرب، ص24.

[23]– فتيحة بنزكري: الإلهام، هايكو، 2015م، منشورات(نادي الهايكو العربي)الالكترونية، ص42.

* الشيوري: تقنية في الهايكو، تتمثل في الإيحاءات المتوالدة تلميحا دون تصريح، ونظرة تأملية عميقة في الوجود تعبر عن مبادئ الزن البوذية. مجلة شعر الهايكو، نادي الهايكو العربي للنشر الالكتروني، السنة1، العدد11، 2016م، ص14.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 344 - 366 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التعالق الفني نحو تبئير الفن الروائي وازدواج خطية السرد

The Artistic Correlation Towards Focusing on the Art of Fiction and the Double Linearity of the Narration.

هناء مهايبية[1] * / hana MEHAIBIA[1]
عائشة رماش[2] / aicha RAMACHE[2]
مخبر الشعريات وتحليل الخطاب.
جامعة باجي مختار (الجزائر)،
Badji mokhtar (Algeria)
hanaemehaibia24@gmail.com [1] /remacheaicha@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/29.	تاريخ القبول: 2021/07/21	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

إن دمج المتن اللفظي (الرواية) والمتن البصري المتمثل في الفن الفوتوغرافي في صيغة موحدة يسمح بالوقوف على حقلين دلاليين أولهما جمالي يتعلق بالنسق السيميائي للمرئي والآخر أدبي يتعلق بالنسق اللساني، وهنا تتجمع الأنساق لتكثف الدلالة وتضمن التأثير في المتلقي، أما العلاقة القائمة بين هذين المتنين المختلفين من جهة والمتقاربين من جهة أخرى تكمن في أن كليهما يعزز مضمون الآخر، فالصورة الفوتوغرافية تعتبر أداة داعمة للمضمون السردي بينما يقرأ المتن اللساني الصورة ويزيل اللبس عنها كما يعدد القراءات التي تباغت ذهن المتلقي وبذلك يعمل على تحقيق أريحية أكثر أثناء محاولة الوقوف على دلالات الصورة الفوتوغرافية. ومن خلال هذه الدراسة نعمل على رصد العلاقة المزدوجة المحركة لعملية السرد بين المتن الروائي والمتن البصري (الصورة الفوتوغرافية).

الكلمات المفتاح : رواية ؛ فن الفوتوغرافيا ؛ سرد؛ تعالق؛ ازدواجية.

Abstract :

The merging of the narrative body (the novel) and the visual body represented in the photography in a unified formula allows us to stand on two semantic fields, the first of which is aesthetic related to the semiotic pattern of the visual and the other to the literary one related to the linguistic form on the one hand, and those close to each other, on the other hand, lies in the fact that both reinforce the content of the other, for photography is considered a supportive tool for the narrative

* هناء مهايبية. hanaemehaibia24@gmail.com

content whoever the literary body reads the photography picture and erases confusion about it, as well as enumerates the readings that surprise the mind of the recipient and thus relax and offer him more comfort while trying to identify the interpreters of the photography picture.
Keywords: art of photography; novel; relationship; dublication; narration

المقدمة :

استطاعت الصورة الفوتوغرافية أن تفرض نفسها في عصر التطور التكنولوجي والرقمي لتحقق مكسبا رفيعا وتأثيرا بليغا مكّنها من التعايش داخل الآخر، فأصبحت بذلك تحتل صدارة الفنون بعد ما استقلت تدريجيا نحو عالم خاص، معتمدة مصطلحات ولغة نوعية خاصة بها بعيدا عن عالم الخطاب اللفظي، فعلا، لقد اتخذت الصورة مكانة مرموقة بجدارة استحوذت فيها على الحقل البصري. تعتبر الصورة الفوتوغرافية قنبلة موقوتة جاهزة للانفجار بذاكرة المتلقي متى أثارت وجدانه ولامست عواطفه، وهذا راجع إلى سرعة وصولها وبداهة تأويلها التي تختلف درجتها حسب ثقافة الجمهور، والتي تتفق معه من خلال سطوتها عليه؛ فتستميله دون برهان وتقنعه دون حجة. ومن هنا كان الأدب –الرواية بصفة خاصة– من أسبق الفنون توظيفا للفوتوغرافيا؛ فأضاف لها وأضافت له رغم اختلاف لغة التواصل التي بلغت بالمتلقي ذروة الإبداع من خلال التحليق بمخيلته إلى عالم مزدوج اللغة (اللفظ/ الأيقونة) يتمازج فيه الخطاب اللساني بالبصري تحت لواء التجريب.

انطلاقا من هذا الطرح عملنا على الإجابة عن الإشكال التالي: ما الإضافات التي تحققها الرواية من خلال احتوائها لفن الفوتوغرافيا؟ وما العلاقة بين الصورة الشعرية والصورة السردية والصورة الفوتوغرافية؟

أولا:ماهية الفوتوغرافيا

الفوتوغرافيا هي فن تصويري، تقني–قصدي، قصدي لأن المصور يعي مسبقا بأنه ينتج إبداعا فنيا، وهذا الإبداع له جانب جمالي، إضافة إلى أنه ذو دلالات مكثفة ومشحنة ومغايرة لما تحمله بقية الفنون، والقصدية في فن الفوتوغرافيا هي "**إخراج ما في وعي وإرادة وتخييل المبدع من فكرة وتصور و"قول". كل ما سبق سيجعله المبدع الفوتوغرافي يتخذ شكلا بصريا على لوحة من القماش أو من الورق...**"[1]، وهي أيضا الومضة أو النظرة الخاطفة التي تُتَّخذ فيما بعد كمصدر ومرجع يُعتمد عليه وبالتالي فهي تعيد إنتاج الموجودات غير المتكررة إنتاجا لا متناهيا و"**إنها تكرر آليا ما لا يمكن تكراره**

وجوديا البتة. فالحدث فيها لا يتجاوز قط نفسه نحو شيء آخر: إنها ترد دائما المتن الذي أحتاجه إلى الجسد الذي أراه"[2]، وهذا ما أكده **سعيد بنكراد** في **وهج المعاني** عند تعريفه الصورة الفوتوغرافية باعتبارها "**حدثا بصريا مميزا استطاع التخلص من محدودية اللحظة وهشاشتها والتسرب إلى سجل مخيالي يكاد يخترق الأزمنة الإنسانية كلها"**[3] ومن هنا تكمن مهمة الصورة الفوتوغرافية ووظيفتها الفاعلة في مدى براعة إلتقاطها وهو أهم عامل في إكسابها قوتها وهيمنتها على المتلقي (المشاهد). أيضا تقوم الصورة الفوتوغرافية على تلك الرغبة الجامحة التي تسكن الذات الإنسانية المعاصرة بتملك أكبر قدر ممكن من الذكرى، فبهذا تُبقي الأحداث والشخوص حية مهما إنتهى زمنها بل وقابلة للإحياء والاستهلاك مستقبلا من خلال ما تحمله من أحاسيس وانفعالات منظمة داخل إطار زمني ومكاني ثابت، مستمدة دلالاتها من خلال الإضافات البصرية التي تجذب العين إليها لتختلف بذلك من متلقٍ لآخر.

تتجلى مكانة الصورة الفوتوغرافية فيما تحمله من قيمة قادرة على بعث الشعور والأحاسيس الآنية البصرية "**دالة ومبينة دفعة واحدة باعتبارها إرسالية وانبثاقا لإرادة الخطاب، وباعتبارها مكونا بناءً دالاً أيقونيا"**[4] وبالتالي فهي تدفعنا لمنحها حياة جديدة تجعل المتلقي مبدعا وخالقا لمجموعة من الدلالات والمعاني المتجددة، وقد تختلف هذه المعاني والدلالات باختلاف الثقافات.

ثانيا: التعالق الفني بين الأدب والفوتوغرافيا

يعمد المتلقي للصورة الفوتوغرافية إلى تحليلها وفق مستويات مشابهة تماما لمستويات تحليل الخطاب اللساني، القائم على العقل بمختلف نشاطاته من إدراك وفهم وتأويل وتحليل وتنظيم...، كذلك تنطلق الفوتوغرافيا من الإحساس والعاطفة والجمال، وبذلك يتوجب علينا "**الانتقال من مجال الأحكام التقريرية الموضوعية، إلى مجال الأحكام التقديرية المعيارية الذاتية. يتطلب هذا الانتقال من مجال موضوعي عقلي إلى مجال ذاتي حسي ضبطا لأدوات الحكم والتعيير"**[5] والفوتوغرافيا تبدأ من السياق والثقافة المجتمعية، مركزة على حيثياتها وعناصرها، ثم يأتي دور المتلقي ليصف مكوناتها والتدرج فيها من المركز إلى المحيط (مبتعدا عن المؤثرات الخارجية) يدرسها لذاتها ومن أجل ذاتها —وهنا نعود إلى شرط تحقق الأدبية– وصولا إلى استخراج الدلالة الأعمق والفكرة الرئيسة التي أراد المرسل (ملتقط الصورة) إيصالها. وفي الأخير يتم دمج المستويين من أجل إستحضار صورة علائقية–نمطية ذات معنى ودلالة واضحة مكتملة في ذهن المتلقي وهذا ما يؤكده سعيد بنكراد حين قال إن الصورة "**متجاوزة لنفسها وقابلة**

للتأويل وفق مرجعيات ثقافية متعددة. ذلك أن الصورة شأنها شأن الكلمة، لا تدل من خلال ممكناتها الذاتية، بل تقوم بذلك استنادا إلى محيط مباشر أو ضمني يستعيد بالتناظر والإيحاء، وضعيات إنسانية سابقة، أو يسقط، من خلال السيرورة ذاتها، ما يمكن أن تتخيله الذاكرة كاستيهام أو كإمكان للتحقق"[6].

من جانب آخر، فإن الصورة الفوتوغرافية تتمتع بمصداقية عالية في نفسية المتلقي، مما يدفعه إلى تصديقها من أول وهلة، فهو يعتبرها حقيقة مطلقة لا يمكن خدشها، وهنا يقع تحت سيطرة أيديولوجيا المصور (المرسل) وبذلك يصبح المتلقي رهينة للصورة أولا ثم المصور ثانيا.

كذلك نلاحظ أن للدراسات الأدبية ثالوثا لا يمكنها الحضور دونه؛ وهو: النص، الكاتب والقارئ، كذلك تقوم الصورة الفوتوغرافية على ثالوث موازٍ وهو: النص الفوتوغرافي (الصورة في حد ذاتها)، المصور والمشاهد (المتفرج).

ثالثا: التعالق الفوتوغرافي واللساني في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة

إن الجمع بين اللغة والصورة الفوتوغرافية يؤدي إلى شحن كل منهما بدلالات الأخرى، فبدون رسالة لغوية تحدد مجالات قراءة هذه الصورة، تتكون لنا مجموعة غير منتهية من القراءات، تختلف باختلاف ثقافة المتلقي، لذا نجد أن الرواية تحمل مجموعة من التوجيهات التي تساعد المتلقي المزدوج (قارئ/ مشاهد) إلى بلوغ الدلالة الأقرب أو حصر مجموع الدلالات في حيز يستطيع من خلاله رسم إحساس واضح يوافق فيه بين الخطاب اللساني والخطاب الفوتوغرافي، ف**"الرسالة اللسانية المرافقة للصورة تدمج الانفعالية والعواطف ورغبات المتلقي والمشاهد للصورة، فهناك ألفاظ توحي بالانجذاب أو النفور، كما أن هناك من تسبب الخجل أو الغضب فهي تستخدم الإثارة والانفعال في الإنسان فتجذب انتباهه وتقوده نحو سلوك معين"[7]**، كما تعمل الصورة على حث المتلقي إلى التوجه للنص من أجل فك غموضها والوقوف على رمزيتها، باعتبارها نسقا سيميائيا يعمل على تركيز الدلالة وتكثيفها وبذلك فهي قادرة على **"إثارة انتباه المستهدف والدفع به إلى قراءة النص"[8]**، أين يقوم المتلقي بعقد مقاربة بين النص اللساني والصورة وصولا إلى مجموع العلاقات القائمة بينهما.

آليات قراءة وتحليل الصورة الفوتوغرافية في رواية "التفكك":

إن محاولة قراءة الصورة الفوتوغرافية يحتّم على المتلقي تحويل الخطاب البصري الذي تحمله الصورة من سياقه الداخلي المغلق إلى نص مفتوح على السياق الخارجي، انطلاقا من السطح (سنن الأشكال

والألوان، الخطوط ...) وصولا إلى العمق (الدلالة) الذي يُخلق ويتجدد مع كل متلقٍ لها. وحتى نتمكن من القبض على أهم دلالات الصورة الفوتوغرافية لا بد من مساءلتها عن طريق آليات وأدوات إجرائية، ولعل مقاربة "رولان بارث roland BARTHS" في قراءة الصورة الفوتوغرافية عبر هيكلة تحليلية مبسطة تمكن المحلل (الناقد/ المتلقي) من إستعادة الممكنات المنفلتة لغياب المنهج الواضح والفاعل.

تقوم هذه المقاربة البارتية على معطيات منهجية وفق جهاز إجرائي يتحقق وفق ثلاث مراحل[9]، تبدأ بدراسة **شكلية تعيينية**، يتم فيها قراءة وصفية لظاهر الصورة بالوقوف على تمظهرات المرئي من خلال الإجابة عن السؤال: ماذا تقول الصورة؟ ففي هذه المرحلة نذهب إلى تحليل الصورة بجميع سننها (التركيب، التأطير، الزوايا، الظل، النور...)، ثم تليها **وظيفة التضمين**، فبعد تحليل ظاهر الصورة وفك رموزها نقوم بإسقاط تلك الرموز على الحمولة الثقافية للمتلقي، ومن هنا ننتقل من السطح إلى العمق (من البنية السطحية إلى البنية العميقة) من خلال الانتقال من القراءة الوصفية إلى القراءة التأويلية التكوينية مرورا بالإيحاء والاستقراء. لنصل أخيرا إلى الغاية من توظيف هذه الصورة وهي تحديد بلاغتها أي مجموع مدلولاتها.

1. **الدراسة الشكلية للصورة (التعيين، dénotation)**: هي مرحلة تجريدية تعيينيه تقوم على تجريد الصورة من روحها وتكتفي بدراستها دراسة ظاهرية شكلية تعتمد التيمات المحسوسة والمعلنة من الوهلة الأولى.

للصورة الفوتوغرافية في الرواية سبيلان؛ إما أن يعمد الروائي إلى إعتبار هذه الصورة الفوتوغرافية لوحةً فنيةً مشحونةً بمشاعر وأحاسيس وحنين، وإما أن يعمل على دمج الصورة في حركة الحبكة، فيذهب بنا إلى تفاصيلها، ليحولها من صورة ساكنة إلى أحداثٍ متحركة، فيُسْكِنُها من الشخوص والحركة ليتماهى داخلها ويحرك مكوناتها ويمنحها ديناميكية لا متناهية، وهذا ما نقف عليه في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة. إذن الصورة الفوتوغرافية سلاح ذو حدين، من جهة هي محرك فاعل لأحداث العمل الروائي، ومن جهة أخرى وسيلة حادة لكشف مكنون الشخصيات وخفاياها.

يرتكز النص الروائي "التفكك" على صورة فوتوغرافية تخص بطل الرواية، فتدور الأحداث حول شخوصها ومكانها، راسمةً بذلك مساراً سردياً موازياً للأحداثِ الواقعةِ فيه، تظهر هذه الصورة الفوتوغرافية مع بداية النص الروائي وتبقى حاضرةً على امتداده، فتدخل ضمن سياقٍ سردي لا يمكن فصله عنها، لتتجزأ بذلك إلى جزأين اثنين؛ أولهما: ما تقوله علنا، أي القراءة العامة التي يشترك فيها الجميع، لأنها تقرّ

علنا وصراحة، بمعنى الانطباع الأولي الذي تمنحه للمتلقي (القارئ والمشاهد)، وثانيهما: وهو المعنى الباطني الإيحائي الذي يُستوعب من خلال إحضار المتلقي لمعارفه وثقافته ومرجعياته وإعمالها في تلك الصورة حيث تمنح كل هذه العوامل علاقة خاصة بين كل متلقٍ والصورة المشاهدة، وهذا ما تجسد في علاقتها مع الشخصية الرئيسة وراوي الرواية "الطاهر الغمري". مرورا بالنقاط الآتية:

أ- الدراسة المورفولوجية للصورة (سيرورة بناء الصورة):

الصورة الفوتوغرافية في الرواية غير مرئية للمتلقي، بل ترتسم في أذهاننا حين يسردها الراوي "الطاهر الغمري" والذي يُعتبر المتلقي الأول لها، أين يعطينا الإحساس بالأسى الذي يرتسم في نفسيته في كل مرة يعود إليها؛ "**فالصورة الفوتوغرافية تخضع للآلية حين اِلتقاطها لمواضيعها، وتصور كل شيء موضوعيا**"[10] وهذا ما يحافظ على مصداقيتها وشفافيتها التي تحقق تلك العلاقة الحقيقية بينها وبين الواقع، هذه النظرة سليمة في حال كان المتلقي خالي البال من أي مرجعية أو أفكار عن الصورة، بمعنى أن يكون لقاءه الأول مجردا من الماضي، فكل إسقاط مبني على أحاسيس ومشاعر مسبقة للصورة الفوتوغرافية على واقعها الذي أخذت منه يلغي حقيقته ويصبح واقعا جديدا متعلقا بمكنونات كل متلق على حدة. وهذا ما ألفيناه عند "الغمري" حين قراءته للصورة، فيحولها من مجرد صورة فوتوغرافية لمجموعة من الأشخاص إلى حمولة تاريخية وثقافية واجتماعية لوطنه المحتل. وهنا قد أُلغيت موضوعية الصورة الفوتوغرافية في نقلها لحقيقة الواقع. إضافة إلى أن الصورة الفوتوغرافية لم تكن ظاهرة في المتن الروائي وإنما تشكلت في ذهن المتلقي من خلال وصفها من قبل الراوي "الطاهر الغمري" الذي حاول التَّسَتُّرَ عليها -رغم أنها لم تفارقه- وظلت شخوصها مورفيما فارغا طيلة الفصول الثلاثة الأولى، ورغم حضورها في جيب الراوي وذهنه منذ الوهلة الأولى للسرد إلا أنه لم يفصح عنها بوضوح وظل يخفي حيثياتها ولا يتأتّاها إلا بالمساءلة أو المونولوج مما يأسر خيال المتلقي الذي يتعطش للاطلاع عليها، ومثال ذلك مخاطبة "سالمة" له في لحظة غضب واستياء إزاء صمته وغموضه حولها فتقول: "**الصورة الملعونة إنك تحملها كما تحمل الثكلى خصلة شعر ابنها أو المطلقة حرزا قادرا على إرجاع الزوج المتمرد المستنكف أو العاشقة الولهانة خرقة حبيبها...**"[11].

الصورة في الرواية صورة فوتوغرافية تذكارية لأيام الصبا، يعمل الراوي على إيصال مكوناتها إلى القارئ بين المونولوج أحياناً، والحوار مع "سالمة" التي تدفعه بمزيج من الفضول والسخرية والغضب إلى الإجابة عن تساؤلاتها اللامتناهية عن سر هذه الصورة، ليجيبَها هو الآخر بردودٍ لا متناهيةٍ من الغموض

واللامبالاة التي تكني خلفها الكثير من المآسي والجراح التي يكبتها البطل ويسقطها على تلك الصورة الفوتوغرافية كما أشار إليه العالم النفسي **سيجموند فرويد** Sigmond FREUD عند حديثه عن الإسقاط غير الواعي، "**وهو ذلك النوع من التجاوب مع الأعمال الفوتوغرافية انطلاقا من خزان اللاشعور وطاقاته المكبوتة والكابتة على قاعدة "الإسقاط" غير الواعي ... تهدف هذه الآلية الدفاعية إلى التنفيس عن مكبوتات أو احتقانات إحباطية معاشة اشتدت وطأتها على المتفرج**"[12]، فتنتقل تلك الحمولة العاطفية من البطل "الطاهر الغمري" إلى القارئ الذي يستقبلها بما يتماشى مع حالته النفسية لحظة تلقيها أول مرة، وهي الغاية من توظيف الصورة الفوتوغرافية التي تعمل على تغيير الحالة الشعورية للمتلقي فتؤثر بمشاعره وتحرك عواطفه لا شعوريا انطلاقا من مكنوناته السابقة.

ب–الدراسة الفوتوغرافية للصورة (التنظيم المجمل للصورة):

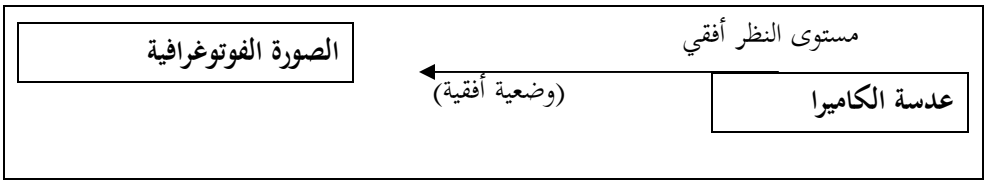
يمكن الوقوف على النظام الذي تترتب عليه الصورة فتظهر كما يصفها الراوي "الطاهر الغمري" مقسمة إلى مقدمة وخلفية، أما المقدمة فهي لب الموضوع وجوهره، وهي ما تمنح الموضوع هويته ووجوده، فتظهر مقدمة الصورة في الرواية مشتملة على "**خمسة أشخاص جالسون في المقدمة، يلبسون قشابيات وشاشيات**"[13]، بينما تأتي الخلفية كعنصر داعم وسند للمقدمة –هذا في الحالة الطبيعية لتكوين الصورة الفوتوغرافية– وقد ظهرت خلفية الصورة هنا محتوية "**حشدا من الناس متماسكو الأطراف، متداخلون فيما بينهم مبعثرون هنا وهناك بلا تنسيق ولا نظام**"[14]، وعبر هذين العنصرين –مقدمة وخلفية– يريد الروائي أن يوصل وجهة نظره التي تتجاوز هذه الصورة فلا تقف عند "الطاهر الغمري" ورفاقه فقط، بل تتعدى ذلك لترسم حدود وطنٍ، وطنٌ يضم رجال علم وثقافة ووعي، يعملون على الوقوف بوجه الاستعمار بكل ما أُتيح لهم من سُبُلٍ، أما البقية فهي عائمة في تحصيل الحياة أياً كانت السُبُلُ، وهي الشخصيات التي أطلق عليها السعيد بنكراد "**الشخصيات اللغزية**"، وهي "**التي لا تنتمي إلى نظام الخطاب ولا إلى نظام المحكي**"[15] بل تعبر "**عن مقولة دلالية مضمونها هو "التمييز الدقيق" وتعبر في المستوى النفسي عن مقولة الإحساس. نحن هنا، من الناحية الدلالية، ضمن عالم "التمييز الدقيق": غموض، إغواء ... ولكنه أيضا ميدان الحساسية حيث تكف الوجوه عن القيام بدور ما، بل تقود إلى اكتشاف سيكولوجيا**"[16]. وهو ما يعطينا انطباعا أوليا، يفسر لنا انشقاق الصورة الفوتوغرافية لمجتمع يضم شريحتين مختلفتين، إحداهما تعتمد التنسيق والنظام في جهادها، والأخرى تعمل بفوضى الأفكار محدودة الأهداف ترضى بواقعها كما هو، إن هذا التقابل الساخر بين الطاهر

الغمري وأصدقائه وبقية الجمهور في خلفية الصورة يسوقنا من الحدث الرئيس إلى دلالات أخرى مخالفة تماما لما تضمنه مركز الصورة.

التُقِطَتْ هذه الصورة أثناء الاحتلال، يعود بنا الروائي كل مرة إلى الماضي الأليم، فرغم تحرر الوطن، إلا أنه ظل مُحْتَلَّ الذاكرة من قبل هذه الصورة الفوتوغرافية التي أضحت سلاحا تهدد راحته وتفكيره فهي "**تستمد قوتها من منابع قوة داخلية تتفجر بشكل خفي؛ حيث إنها لا تتطلب الحراسة، إلا أنها تفعل فعلها، وتوصل بشكل فعال**"[17]، ففي كل مرة يعود فيها للصورة يتحدث عن رفاق دربه، ويتساءل عمن افترس الموتَ، ومن افترسه الموتُ، رجلٌ لا هوية له عدا ذكرى يحفظها في جيبه، يمشي في وطنه مرتحلا من بلد إلى بلد فارا بعدما ضُم إلى القائمة السوداء، يمشي بلا بطاقة هوية وليس في جيبه إلا صورة فوتوغرافية. يعود الروائي إلى الصورة الفوتوغرافية كل مرة ليذكر المتلقي بلونها البني وما لحقها من تجاعيد الزمن وتَحَسُّس الأيدي لها، ثم يفضي إلى وصف الصورة، "**الصورة قديمة بالية، مستطيلة الشكل، بنية اللون، ورقها من النوع القديم المحبحب وقد تجعد تحت تأثير الزمن وتشقق في بعض الأماكن حتى أن بعض الوجوه الملتقطة ظهرت وكأنها تحمل شججا أو ندبة**"[18]، يصب الروائي اهتمامه في اللون االبني الدال على الرهبة، الكآبة، الحذر، اليأس والتشدد إضافة إلى الالتزام، وهي صفات امتزجت لتُكَوِّن "الطاهر الغمري" ورفاقه، بينما انتفت عمن سواهم في الصورة، إضافة إلى اللون، كان حريصا على تذكيرنا في كل مرة بمآل الصورة وحالتها الرثة البالية، من جراء تعاقب الزمن والأيادي، وكأن الزمنَ فعل بها ما فعل بهم، جردهم، مزقهم، أنهكهم، وفك روابطهم بالحياة.

المستوى التقني في إلتقاط الصورة:

ألتقطت هذه الصورة من زاوية عادية، أين وضع المصور العدسة أمام وفي نفس مستوى الشخصيات الرئيسة؛ حتى يعطي المتلقي إحساسا طبيعيا كما لو كانت الصورة آنية حقيقية "**مما يقوي الإحساس بواقعية اللقطة وقربها أكثر من الرؤية الطبيعية**"[19]، وكأنهم يتوجهون إلى المتلقي ليثبتوا وجودهم؛ ويخبروه أن الصورة ليست مجرد ذكرى عابرة. وقد ألتقطت الصورة في وضعية أفقية مع عدسة الكاميرا كما هو موضح:



✓ **المنظور:**

يُعرّف المنظور بأنه تأثير مرئي يعطي الناظر إحساس البعد والحجم، فهو يجعل الأشكال والأجسام القريبة تبدو أكبر من تلك الأبعد. ونظراً لأنّ الصورة في الرواية صورة فوتوغرافية، فإنها تعتمد المنظور المركزي أو الفوتوغرافي، حيث يظهر الجسم كما تراه العين البشرية، لأن جميع الخطوط في الشكل تظهر وكأنها تمتد نحو نقطة بعيدة جداً (نقطة التلاشي) حيث تتلاقى هذه الخطوط عندها فهي **"تكتفي بالحد من امتداده والتشويش عليه من خلال التركيز على الواجهة الأمامية؛ فهي لا تلغي العمق، ولكنها تحوله إلى فرجة خلفية يستمد منها المشهد الأمامي كامل قواه الرمزية"**[20]. وفي النص الروائي تظهر نقطة التلاشي في العمق، في المكان الذي تجَمَّع فيه الحشد **"متداخلون فيما بينهم، مبعثرون هنا وهناك بلا تنسيق ولا نظام، وكأنهم يضحكون ويقهقهون وقد اعترتهم نوبة من الضحك، فلا يكفون عنه"**[21]، من هنا من هذه الفوضى التي يتخبط فيها هذا المجتمع، تتضح الرؤيا، وتتحدد زاوية النظر بالنسبة للراوي، على عكس ظاهر الصورة، فقلبها هو حال المجتمع أثناء الاحتلال، بكل ما تحمله الصورة من فوضى الوعي والفكر والثقافة، وما تحمله من ضياع وتشتت وتفكك، صارخةً بضجيجهم المتصاعد عبر عدسة الكاميرا إلى أذن الراوي فالمتلقي، الآن تختلف المواقع والأدوار، فتصبح صورة "الطاهر الغمري" ورفاقه ما هي إلا خلفية للصورة الفوتوغرافية، معبرةً عن الوحدةِ والالتحامِ والالتفافِ حول الوطن ومصالحِهِ، موحدون في اللباس وطريقةَ حمل السلاح وحتى نظراتهم المصوبةَ نحو عين الكاميرا، هم الأقلية المغردة خارج السرب، هم المكترثون والفاعلون والمنضبطون داخل سياج من الآمال والأحلام، سياجٌ ملغمٌ بين الخطو والآخر بكل ألوان الموت. ومن هذه النقطة ينطلق الراوي إلى السرد في كل مرة، أصبحت كأنها نقطة البداية، يتأمل الصورة، يتساءل عن مَآلِ رفاقه، ثم يسرد حكايةً عنهم مما حفظته الذاكرة، وهكذا، ما يلبث أن يخرج عن محيط هذه الصورة إلى باقي أحداث واقعه، حتى يعود إليها مرة أخرى ويلج إلى عالمها وكأنه يهرب إليها من واقع غدا فيه وحيدا. وتصبح الصورة الفوتوغرافية محركا لأحداث النص الروائي، وعنصرا فاعلا في حركة الحبكة وكشف شخصيات الرواية ومكنوناتها؛ فتحولت الصورة من مجرد ذكرى إلى وسيلة كشف شخصيات الرواية. وهنا حاول "رشيد بوجدرة" كسر قواعد الصورةِ، قالبا المحيط على المركز، محاولا إيصال حقيقة تفكك المجتمع وتبعثره.

✓ **الإطـــــــار:**

هو كل تقرير للتناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة. ويختلف الإطار من صورة إلى أخرى من حيث الشكل وكذا الحجم، وقد جاءت الصورة في الرواية "**مستطيلة الشكل**"[22] كما وصفها "الغمري"؛ حيث يشير المستطيل "**إلى الثبات والاستقامة أيضا، ولكنه بالإضافة إلى ذلك، يشير إلى الدينامية والقوة والاطمئنان، بل قد يوحي من خلال امتداده إلى الإنسان نفسه من حيث طوليته واستقامته**"[23]، وهي فعلا صفات اتسم بها "الطاهر الغمري"، كان مستقيما؛ يتطلع إلى النصر والحرية، رافضا الظلم والذل وقيود الاستعمار.

ومن ناحية أخرى تكمن أهمية الإطار في هذه الصورة في الفصل بين الحدث الحقيقي كما يسرده الراوي وبين ما تحيل إليه الصورة من إثارات وانفعالات، وقد لجأ "بوجدرة" إلى الإطار العام ليساعده على وصف الشخوص داخل العمل الروائي؛ لاسيما منظر الحشد وتفرّده بعدم تفاعله مع من حوله راسما صورة التفكك التي جاء بها عنوان الرواية، فالإطار العام يفسح المجال للمتناقضات خاصة الثنائية الضدية بين مقدمة الصورة وخلفيتها، ذلك النظامُ والانضباطُ والمبالاة وما يقابله من فوضى وتبعثر ولا مبالاة، والذي يتجسد بوضوح في لفظ (التفكك) إلى جانب أن هذا الإطار يساعد في تخيل الشخصيات وأدوارها كاملة لدى المتلقي تمهيداً للانطلاق من هذه الصورة الآلية وصولا إلى صورة ذهنية بالوقوف أمام الشخوص وهي تتحرك بحركة أشبه ما تكون بالسينمائية.

✓ **الظل والضوء:**

تعتبر الإضاءة من أهم الأركان التي تقوم عليها الصورة الفوتوغرافية؛ إذ تعمل على منح الموضوع أو الشخصية المسلطة عليها قيمة وأهمية داخل الإطار العام للصورة، كما قد تعمل على التقليل من شأنهما (الموضوع/ الشخصية)، لذا وجب علينا الوقوف على دلالات الهالة الضوئية والتي تختلف حسب تموضعها؛ فقد تكون الإضاءة أمامية مباشرة أو مركزية من العمق، كما يمكن أن تتموقع الإضاءة خلف الشخصية أو الموضوع ليرتسم بذلك ظلها.

غيّب "بوجدرة" عنصري الضوء والظل في صورة "الغمري" الفوتوغرافية، فلم يتعدَّ حضورهما قوله: "**الصورة الملعونة المشققة الذابلة المجروحة إلى حد أنها صارت لحمة الورق البراق تظهر من خلال الخطوط المتعرجة**"[24]، تجسّدت الإضاءة هنا في لفظ (البرّاق) الدال على الضوء والنور والحامل لمعنى: الإشراق، الفجر، الفرح، التفاؤل والنصر... إلاّ إن "الغمري" قد أتبعه بوصفٍ قد نفى هذه المعاني كليا (الصورة الملعونة، المشققة، الذابلة، المجروحة، الخطوط المتعرجة...)، كل هذه الصفات الملحقة بلفظ

(البرّاق) قد عملت على إثباط دلالاته، إذ تنقله من النور إلى الظلام ومن الإيجاب إلى السلب، وبذلك انتفى وجود الضوء في هذه الصورة تاركا خلفه الظل والعتمة. كما يتجدد لفظ (البرّاق) في قول "الغمري" واصفاً الصورة الفوتوغرافية بين يدي "سالمة": **"تدير الورق البراق الذي فقد كل لمعانه"**[25]، وهذا تأكيد لما جاء في الوصف الأول للصورة؛ حين يردف معنى البهجة والسرور والفرج ليقوم بعدها بنفيها، فتفقد الصورة لمعانها وتتحول الدلالة لتحمل معنى الانكسار والظلام والحزن...

وظف "بوجدرة" لفظ (البرّاق) بكل ما له من دلالات الانتصار والتفاؤل والفرح... ثم أسقط عليه دلالات معاكسة تماما موظفا تقنية الانزياح التي عرّفها "جون كوهين" على أنها:

✓ **سنن الألوان:**

يحتلّ اللّون منزلة هامة في حياة الفرد والمجتمع منذ الأزل، والتصقت الألوان بمحيطه منذ الوجود الأول مرتسمة في ألوان الطبيعة بدءاً ثم بتطور فن الرسم... ومن هنا أخذ الإنسان يفسّر ويحلل اختلاف الألوان ويعطيها رموزا تختلف من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى، فاللون متعة وفن؛ يقول "غوتة": **"حين أنظر في تناسقات الألوان يمكنني أن أرى أن باستطاعتي ببعض الجهد والفكر العنيدين أن أتذوّق متعة أخرى من متع هذا العالم"**[26] وبهذا أصبح اللون ضرورة حتمية لدى الأديب الذي اتّخذ على عاتقه مهمة تصوير الواقع بكل حيثياته، ولعل اللون من أهم الوسائل التي من خلالها يوصل لنا الحالات النّفسية والسيكولوجية لشخصياته بأسلوب فني جمالي.

لم يمنح "رشيد بوجدرة" اللّون في رواية "التفكك" حيزاً كبيرًا، بل تركه مبهمًا في العديد من المواضع، ليكسر بذلك نمطية استحضار الصورة التي بنيت بشكل أساسي على اللون والشكل كتقنية من التقنيات الحداثية التي تمنح النص الأدبي شكلا جديدا ومغايرا بعيدا عن النمطية والتقليد. ونلمس توظيف "بوجدرة" للألوان في مقاطع سّردية معدودة منها قوله: **"ينظر إلى الصورة الشمسية البالية البنية اللون وقد شوهتها أنواع من الخدشات بَصَمتها عليها أظافر عاهرة صبغتها حمرة أو.."**[27] يعكس لنا هذا المقتطف ذكريات قديمة تجسدت في صورة شمسية مهترئة تتوزّع على لونين هما:

اللّون البني الذي: «**يدلّ على الأهمية الموضوعة على "الجذور": على الأرض والوطن والشّركة من النّوع الخاص أو الأسري**»[28]. فالبنّي هنا صار مبعثا للكآبة والحزن والتشاؤم؛ وهذا ما جسدته الصورة في ذاكرة "الغمري" فقد كانت مبعثا للألم والحزن والمرارة، كما يشكّل اللون البني مجالا كبيرا من الألوان

المختلطة دائما بالأسود، فهو من الألوان القاتمة المظلمة التي تخلط فيها الظلمة بالمجهول أين ينعدم الأمان والاستقرار.

رغم أهمية اللون في حياة الشعوب والمجتمعات إلا أن "بوجدرة" قد همشه؛ ولم يذكر من الألوان إلا البني الذي كرره في مواضع عديدة، استذكره كلما ذكر الصورة واصفا إياها بالبنية البالية، مما يعطي المتلقي شعورا بالضياع والخوف والفزع، قرن الروائي اللون البني بالأحمر في موضع واحد، والأحمر «**عامة مبدأ الحياة بقوّته، وقدرته ولمعانه، هو لون الدّم والنّار**»[29]، كما يحمل هذا اللّون دلالات الجرأة والإغراء والجاذبية لدى المرأة، فهو: «**لون أنثوي صارخ بفضاءات الأنثى ومستقطب بسحرها وفتنتها**»[30]، لكن الروائي يستدرك ويمثله بأصابع العاهرة المطلية باللّون الأحمر وهي علامة مميزة للهوية الأنثوية ليضيف إلى دلالات البني دلالات الأحمر فيمتزج الحزن والأسى بالدم والنار، نار أوقدتها أصابع فرنسا العاهرة ودم في رحلة البحث عن الثأر.

إضافة إلى اللون البني والأحمر وظف "بوجدرة" اللون الأبيض وهو لون الشاش الذي يتعصّب به "الغمري" ورفاقه، والأبيض لون الفجر والنور والطهارة والصفاء والنقاوة... "**إنه لون تام ومكتمل يختلف فقط في تدرّجه من الكامد (البارد) إلى اللاّمع، تارة يعني الضّباب وتارة هو حصيلة الألوان يرتكز أحيانا عند بداية أو نهاية الحياة النّهارية**"[31]، والأبيض يتصف بالمثالية والبعد عن الدنيوية، ويحمل كل دلالات الصفاء والطهارة، وهي صفات تحلى بها "الغمري" ورفاقه الذين سعوا جاهدين لتطهير الوطن من المستعمر والخونة، ولأنهم طاهرون وأنقياء فقد نبذوا الحياة (التي ألفها غيرهم) وتبنوا الجهاد عقيدة والجبال مأوى، وقد جاؤوا في الصورة مُوحدو اللباس فكان "الغمري" "**يرتدي نفس اللباس الذي كان يحمله الآخرون: "شاش" أبيض حول الرأس و"قشابية" شخمة اللون وخشنة الصوف ومخططة بتجاعيد عمودية ظهرت على الصورة بلون وردي**"[32]، واللون الوردي يرمز للهدوء والسكينة والحب والمؤانسة، "**فبعض درجات هذا اللون لها نفس مفعول المهدئات، كما يساعد على استرخاء العضلات**"[33]، وظّف "بوجدرة" اللونين الأبيض والوردي بشيء من التفاوت المكاني حيث وضع الأبيض في القمة (الشاش) بينما جاء الوردي أسفله (القشابية) ليخلق نوعا من التجانس كون الوردي مشتق من الأبيض ويشاركه في ميزات عديدة، يعمل هذا التجانس بين اللونين على كسر حدة الصورة التي تجمع بين الغضب والجدية والرفض والثورة وبين الحب والسكينة والأمل والانتصار.

جاءت ألوان الصورة خادمة لمضمونها، يطغى عليها اللون البني، تمتزج في طياتها النار بالدم والبياض والصفو بالظلمة والانكسار، ورغم التوظيف الشحيح للألوان إلا أنها قد أُختيرت بعناية لإبلاغ الرسالة كما أرادها الروائي، فكانت الدلالات عميقة مليئة بالمشاعر المتضاربة بين السخط والرضا والهدوء والصخب والسكون والعنف...

✓ **سنن• الأشخاص:**

تنقسم الصورة الفوتوغرافية إلى قسمين اثنين؛ مركز يضم "الطاهر الغمري" ورفاقه، وهم يمثلون نخبة المجتمع وأبطاله، وقد جاء ذكر أسمائهم وعددهم بسردهم على لسان "سالمة" التي يملؤها الفضول والرغبة للاطلاع على ماضي الغمري الذي طالما اعتبرته بوابة التاريخ، فتتمتم: **"لنعد إلى الصورة: بعض الأسماء فاه بها في شبه غيبوبة: بوعلي طالب والألماني والدكتور كينون و.. أحمد اينال... هل هؤلاء الأشخاص هم الموجودون على الصورة؟ لكنك تتحدث عن جمع أكبر.. أربعة أشخاص وهو خامسهم خمسة"**[34]، وحاشية تضم حشدا من عامة الشعب يقضون يومهم باعتيادية وبساطة، غير آبهين بما يحدث حولهم، وقد هُمشت هذه الفئة من قبل الروائي وإنما تظهر من خلال الصعاب والعراقيل التي تلقاها "الغمري" ورفاقه نتيجة عدم وعيهم ورضوخهم للمستعمر وتقبلهم للاحتلال، الأمر الذي صعّب على المجاهدين تنظيم ثورتهم وتنفيذها رغم محاولات "الغمري" ورفاقه نشر الوعي بينهم وتهيئتهم لمجابهة المستعمر، عدا هذا لم تظهر هذه الفئة في عملية السرد رغم احتلالها قسما مهما من الصورة الفوتوغرافية.

رغم أن الصورة الفوتوغرافية التي تربض بالجيب الداخلي لسترة "الطاهر الغمري" واضحة، بسيطة، لا يعلوها أي لبس، إلا أن قراءة "الغمري" تضفي عليها الكثير من الأحاسيس التي تجعل القارئ يعود في كل مرة لتفحص الصورة نظرا للوصف الغامض والشاذ من خلال تقصيه أخبار أصدقائه الماثلين فيها وتضمينها بكم ضخم من المعلومات والتيمات والسمت•، بينما حضر "الغمري" في الرواية كشخصية محورية؛ وهو فلاح فقير يعيش في قرية صغيرة وقد ناهز الخمسين، تعلم القرآن ثم اتّخذه مهنة تسد رمقه ورمق عائلته التي بقرها الاستعمار ذات يوم من شهر ماي سنة خمس وأربعون، على إثر هذه الحادثة التي سلبته الحياة قرّر "الغمري" النهوض في وجه الاستعمار ثأرا لعائلته فانخرط في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأخذ يناضل ويساعد الفقراء والمحتاجين بما استطاع من تعاليم الدين والدنيا، بتوعيتهم ورفع

انشغالاتهم لدى قادة الجمعية، حيث اتضح له فيما بعد أنهم يسعون وراء مصالحهم الشخصية تحت لواء الدين والوطنية فقرّر أن ينظم إلى الحزب الشيوعي أين تعرّف على رفاقه في الصورة.

الطاهر الغمري/ الاسم: يحمل اسم "الطاهر الغمري" الكثير من شخصيته؛ "الطاهر" تعني النقاء والطهارة والعفة، وهي صفات التصقت به حد النخاع، فهو لم يخدع ولم يخن ولم يتخلَ لا عن العائلة ولا الوطن ولا الرفاق، بينما يحمل لفظ "الغمري" معنى الاحتواء والانتماء والإحاطة، الدفء والأمن، شخصيتة كما سردتها "سالمة" محيطة بكل تفاصيل السياسة وعلى اطلاع بكل تفاصيل الثورة وتاريخ الجزائر في عهد الاستعمار. ملم برفاقه، يغمرهم ويضمهم إلى قلبه، يحيط بالفقراء والمحتاجين، يسمعهم ويوجههم ويرفع شكاويهم.

جاءت سنن "الغمري" معتمة، لم يرد منها إلا ما ذُكر على لسان سالمة وهي تقارن بين حقيقته اليوم وصورته بالأمس مفصحة: **"إنه نحيل الجسم، قصير القامة"**[35] كانت تتأمله وهو نائم، لم يبدُ هكذا في الصورة، كان منتصب القامة، شاهق العلو، يظهر وكأنه يعانق السماء، لا يرضى الانحناء، صلب الملامح، خشن، صلب... لكنه لم يتغير كثيرا، مازال كل همه ماضيه القائم على حياة رفاقه الواحد تلو الآخر، فيتذكرهم كل منهم بمظهره ومهنته وصفاته الفيزيولوجية والأيديولوجية التي يتبناها، وحتى مكنوناته وأحاسيسه وظروف حياته والدوافع التي ألحقته بالثورة من خلال استحضار مواقف عاشها رفقتهم، ومثال ذلك استذكاره لصديقه "بوعلي طالب" متحسرا عن نهايته المأساوية فيقول: **"لقد مات بوعلي طالب وهو يصنع القنابل اليدوية والقنابل المؤقتة... يتصل بالثوار في المناطق الجبلية ويصلح آلات الإرسال والاستقبال والأسلحة والمدافع، ثم يعود إلى ورشة الالتحام يتظاهر بصناعة الشبابيك ويعرق على تركيب العبوات الناسفة..."**[36]، إن هذا الوصف العميق لوفاة "بوعلي طالب" وصف مليء بالوطنية، بالسلاح والقنابل والمدافع، موت صريح بالانتماء والوجود المرغوب أو اللاوجود، ولعل اختيار الروائي لهذه العبارة بالتحديد للإدلاء بطريقة جهاد رفيقه أغنت المتلقي عن السؤال عن الصفات الفيزيولوجية له، وهذا ما عبر عنه **رولان بارت** حين عرف الشخصية الروائية على أنها **"صورة شكل طبيعي، متشبعة بالمعاني، كما لو أن المعنى ليس سوى محمول لاحق يحمل على جسد أول"**[37]، ثم عرفها على أنها حاوية للمعنى الذي تتشكل هيأتها حسب اختلاف هذا المعنى فما هي إلا **"مشهد تشغله كتل من المعنى، متنوعة ومتكررة ومتقطعة –مطوقة– في الوقت نفسه، فينبثق من هذا**

الترتيب البلاغي والتشريحي والجملي للكتل المذكورة رسم تخطيطي للجسد، وليس نسخته"[38] ليتكون الجسد انطلاقا من مجموعة متغيرات نابعة من عمق اللغة.

شغلت شخصيات الصورة الفوتوغرافية حيِّزاً هاما داخل المتن الروائي، فلم يخلُ مقطع سردي من ذكرها أو الإشارة إليها أو تعقبها، وغالبا ما يستحضرهم الروائي بتساؤل "الغمري" عن أحوالهم ومآلهم بعد أن فرقه م المستعمر، أو بتساؤل "سالمة" التي لا ينتهي تطفلها على ماضي "الغمري" ولا يُشبع فضولها ويتضح هذا حين تمسك الصورة وتتأملها ومن ثم تبدأ أسئلتها التي لا تنضب حول "الغمري" ورفاقه: **"وهذا الذي بجانبه؟ وذلك الذي على يساره؟ فمن هما يا ترى؟ وأولئك من ورائه وكأن المصور التقطهم وقد أصابتهم نوبة من الضحك لا يمكن كبتها فقطبوا لها جبهاتهم أمام الآلة فظهروا على كل حال . وكأنهم مبهورون مشدوهون مذهلون ومعتوهون معا"**[39]، لتعقِّب بعد ذلك عن ملامحهم لحظة اتخاذ الصورة وهم يواجهون آلة التصوير، فتمزج بين الحدّة والجدية والتحدي لتظهر المقارنة جلية موصولة مباشرة بالحشد القابع خلفهم، **"أقف وأحدق فيها برهة: أهو هو؟ أم ليس هو؟ وهذا الذي إلى جانبه من هو؟ وهذا الذي إلى جانبه من هو؟ والذي على يساره من هو؟ وأولئك الذين من ورائه من هم؟ وكأن المصور التقطهم وقد أصابتهم نوبة من الضحك لا يمكن كبتها أو كأنهم قطبوا جبهاتهم عمدا أمام الآلة فظهروا (على كل حال) وكأنهم مبهورون، مشدوهون، مذهولون، معتوهون، محتشمون: كل ذلك في آن واحد"**[40]، إن التساؤلات المتكررة حول أشخاص الصورة توحي بعمق الفارق الباذخ بين رفاق "الغمري" وبقية طوائف الشعب عن طريق تكرار التعابير الموحية بالسخرية والهزل (أصابتهم نوبة من الضحك، مبهورون، مشدوهون، معتوهون...).

عمد الروائي تكرار هذه العبارات التي تحمل مرارة واقعه من انعدام وعي غالبية الشعب ورضوخه، وقد كانت هذه المقارنة التي تستهلها "سالمة" بالتساؤل عن الأربعة المرافقين له، الذين يقفون بجانبه، ثم تتطرق مباشرة إلى الحشد خلفه وبذلك تعمل هذه المفارقة إلى إقناع المتلقي وتوعيته دون الخوض في مجالات حياتهم الفكرية الثقافية أو الاجتماعية...

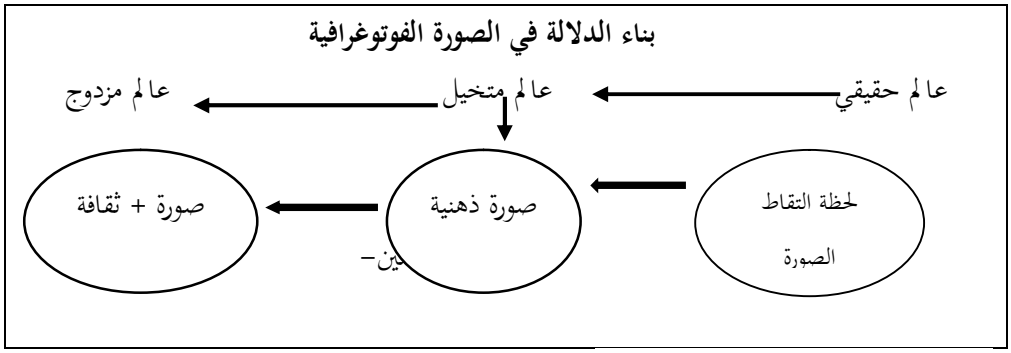
لرفاق "الغمري" في الجهاد مكانة خاصة في حياته، وقد جمعت تلك الصورة هذه الرفقة بنوع من التباهي والشموخ والتوافق والالتئام حيث يظهرون مستندين إلى بعضهم البعض في مركز الصورة، وكلما تذكرها أو وقعت عليها عيناه أو تحسستها يده يعود بنا إليهم، إلى حياتهم وجهادهم وحماسهم، وبذلك حمّل الصورة وظيفة جديدة يلتجئ إليها الروائي كلما أحس بحاجته لأحداث جديدة أو لشحنة عاطفية

يدفع بها عجلة الأحداث، كما أن اعتماده تقنية التكرار والتجزئة أكسبته ثقة المتلقي الذي أصبح يُوقِن أن هذا التشظي سَيَلِيه تكملةٌ وتجميعٌ، إن رغبة "الغمري" في تقصي أخبار أصدقائه في كل مرة يُسائل الصورة عنهم تتضح حين يسرد علينا عظمة أصدقائه الواحد تلو الآخر، ومثال ذلك حديثه عن "أحمد بودربالة" الملقب بـ "الألماني" وقد سُمي بهذا الاسم لسجنه في ألمانيا أثناء الحرب العالمية كما أنه أبيض البشرة، أزرق العينين وقوي البنية، كان "الألماني" طيبا حاثا على طلب العلم؛ ففتح ورشته الصغيرة لتعليم الثوار في الليل ومزاولة مهنة الحدادة واللحامة في النهار، كانت مواقفه مشرفة ووقفاته ضد المستعمر كبيرة ما ألحق به العديد من المآسي أثناء جهاده يقول "الغمري" مادحا إياه مستعظما له: **"وقد كان غائبا مختفيا بين طيات الجبال التي ابتلعته وأصبح أسطورة تتحدث عنه الجرائد وأصبح فزاعة يخاف منه الأطفال قبيل النوم، وذئبا تطارده الشرطة (...) يعمل على نصب الكمين للجيش الأجنبي بدون أمر سلطة أو استشارة أحد وما أن ينقصه السلاح حتى يهاجم إحدى الدورات.."**[41]، الصورة الفوتوغرافية رغم أنها حملت صور أشخاص بملامح وسمات بارزة واضحة إلا أنها حملت السمت والعواطف في ثنايا تلك الملامح، فجاءت الصورة الفوتوغرافية بوظيفتها البصرية مثقلة بالأحاسيس والخبايا النفسية بمكبوتاتها وانفراجاتها بين ما تسعى إلى تحقيقه وما لاقته من إحباط، لتغدو المظاهر المادية والجسدية مجرد رموز تعبيرية ذات دلالات نفسية عميقة بما يجول في النفس البشرية، فـ "الغمري" كان فخورا بوصف رفيقه "الألماني" بما كان يكابده لتحرير الوطن، فوصفه بالأسطورة والفزاعة والذئب الذي أتعب الاستعمار فما استطاع العثور عليه. مع هذا الوصف لانجازات "الألماني" إلا أنه نجح في رسم صورة له في ذهن المتلقي دون التطرق إلى ملامحه وبنية جسده ولباسه... المصورة في الصورة الفوتوغرافية.

يتوالى سؤال "الغمري" عبر كامل صفحات الرواية عن مآل رفاق دربه، يتساءل بألم عن حياتهم بعد الفراق، يتفرّس الصورة ويتساءل: **"أين الألماني الآن؟ لابد وأنه لقي حتفه وأين بوعلي طالب ذاك الذي قدم له في يوم من الأيام هذا الألماني؟ ... وأين الدكتور كينون؟ مات هو الآخر وقد أعلمه المذياع بذلك يا للخسارة لقد كان طبيبا ماهرا شفاه من السل."**[42]، رغم حضور الأشخاص في الصورة الفوتوغرافية بصفاتهم الفيزيولوجية الواضحة إلا أن الروائي قد غيَّبها تماما عن المتلقي وأخفاها ليبرز بذلك الجانب النفسي والايديولوجي فتتحوّل الصورة من وظيفتها البصرية الإبلاغية إلى وظيفة حسية شعورية قائمة على نقل الصورة من عالمها المادي الواقعي إلى عالم محسوس مبني على العاطفة.

2. الدراسة التأويلية/ التضمينية (étude de connotation):

في هذه المرحلة يتم إستقراء الصورة واستنطاقها من خلال إسقاطها على العالم الذي أُخذت منه، لتدخل بذلك في حلقة عوالم تتشابك دلالاتها وتختلف معطياتها من عالم إلى آخر، وللوقوف على دلالة الصورة الفوتوغرافية في الرواية لابد من التطرق إلى الهيكلة الموضحة في الشكل الآتي:



ويمكن قراءة هذا المخطط في الجدول الآتي:

عالم حقيقي	عالم متخيل	عالم مزدوج
(الوضع الأول لالتقاط الصورة، علاقة المصور بالمنظر–المواجهة الأولى–)	المواجهة الثانية بين الصورة الفوتوغرافية والمتلقي الأول (الطاهر الغمري)، ثم المتلقي الثاني (القارئ)، وتوافد قراءات لا متناهية في ذهن كل منهما.	تخمر الصورة في ذهن المتلقي، ومحاولة تحديد وحصر التأويلات بما يتماشى وما جاء في النص الروائي (إسقاط النص الروائي على خطاب الصورة)

جدول يوضح كيفية تحصيل دلالة الصورة الفوتوغرافية

الصورة الفوتوغرافية والمرجع:

إن استحالة الفصل بين الصورة الفوتوغرافية ومرجعها، يتجسد جليا في العلاقة الحميمية بين الصورة الفوتوغرافية والطاهر الغمري، ورغم أن الصورة ليست "**السلطة التي تستطيع إحضار الغائب ولكنها دائما وأبدا السلطة التي تستطيع التحكم في الإنسان الحي**"[43]، فالتواجد الدائم والأبدي لهما معا يوضح لنا عمق الشعور بالانتماء إلى المرجع، إلى الفضاء الزماني والمكاني الذي تحمله الصورة، ليستعيد "الطاهر الغمري" تاريخ جهاده الحافل بالمفاجآت والانتصارات صحبة رفاق دربه؛ حيث إن معاينته لصورة رابضة في جيب سترته الداخلي يحيلنا إلى حجم الحنين والعاطفة الجياشة التي تربطه بتلك الفترة الزمنية، وإلى حجم الانفعالات النفسية التي أثارها ذاك الحدث والفوضى العارمة التي خلفتها في نفسية الطاهر

الغمري. فرغم أنها كانت مأساوية بفقدان عائلته؛ إلا أنها كانت مملوءة بالمغامرات رفقة أصدقائه الذين اختلفت عقلياتهم وثقافاتهم ومستوى تعليمهم إلا أنهم اشتركوا في مبدإ واحد وهو الدفاع عن الوطن، وبهذا فقد حملت الصورة ما لم تستطع الكلمات حمله من مشاعر وأحاسيس فهي لا تحاول إعادة تجسيد الموجود في الواقع بقدر ما تعمل على **"استثارة مناطق في الوجود الإنساني تتشكل من كتل انفعالية لم تستوعبها حالات التجريد المفهومي"**[44]، وهنا تكمن أحد أهم تأثيرات الصورة الفوتوغرافية على الإنسان عامة و"الطاهر الغمري" خاصة.

إن النزوغ النفسي والحاجة البسيكولوجية هما الدافع الأساس الذي يدفع بـ "الطاهر الغمري" إلى استحضار هذه الصورة كأنها حجاب شافٍ من لدغة الفراق، فقد **"كان في حاجة إلى "النظرة" لكي يعيد صياغة ما يراه في ذاكرته مفصولا عن أصله في الطبيعة"**[45] وهذا ما يبرر تعلق "الغمري" بهذه الصورة؛ التي يرجع إليها كل مرة للهروب من الواقع ومرارة الحياة، (ليعود بها/ تعود به) إلى الزمن الجميل، فالصورة هنا هي الملجأ الآمن الذي يحتمي فيه "الغمري" من شراسة الحياة، فهي تمثل حاجاته الكامنة التي لم يصرح بها، ليتجاوز بها المرئي إلى غير المرئي؛ الذي تقوقع داخل شخصيات رفاقه الذين يحققون له نوعا من الانتماء والراحة النفسية، وذلك الجمهور غير المبالي لينخر أنفاسه ويعيده إلى شعور الفقدان والعجز؛ فقدان الأمان الذي سُرق بقتل عائلته مرة وبقتل الوطن مرات، وبهذا تتحول هذه الصورة من مجرد ورقة صمّاء مجعدة إلى الإرث العظيم الذي فاز به في هذه الحياة، فهي **"ما تحتفظ به الذاكرة ومن خلالها يمكن استحضار كل التجارب الممكنة"**[46]، لتعمل بذلك على تشكيل صورة ذهنية خالية من زيف الواقع، تربط إحساسه بالزمن الذي أصبح مجزأ إلى زمن الصورة وزمن "سالمة"، لتتشظى حياته بينهما.

مع مرور الزمن فإن الحدث الذي تحمله الصورة قد تبدد وتلاشى ولم يصبح له ذاك التأثير الأولي الذي أحدثه أول مرة في نفسية الطاهر الغمري لكن الصورة ظلت حاضرة كجسر رابط بين الأحداث الواقعة الآن في الحاضر والمشابهة لتلك التي تزامنت والتقاط الصورة من خلال قوة كامنة عابرة للأزمنة وخارقة للواقع، أي يكمن القول إن الصورة الفوتوغرافية التي ظلت تلازم الطاهر الغمري قد تحولت من حاوية حدث معين في زمان ومكان خاصين إلى علامة رمزية تحمل دلالات الحرب والثورة والألم والفاجعة...

3. الدراسة الألسنية:

في هذه المرحلة من التحليل يقوم المتلقي بربط العلاقة بين النص الروائي (الخطاب اللفظي) والخطاب البصري (الأيقونة)، حيث يُعتبر النص الروائي إرسالية لغوية دالة تعمل على تحديد التأويلات اللامتناهية لمعنى الصورة وحصرها؛ كون الصورة الفوتوغرافية مرنة ومنفلتة لا يستطيع المتلقي ضبطها في إطار معين، مما يدفعه إلى استدعاء النص الروائي (اللغة) كعامل مؤطر للحد من تأويلاتها وقراءاتها وحصرها في مجالات متقاربة الدلالة؛ وهذا ما يطلق عليه "بارث" **الترسيخ** (**ancrage**)، ويقودنا هذا الإسقاط إلى الاعتراف بالعلاقة البراغماتية ثنائية القطب بين النص اللغوي والصورة الفوتوغرافية، فكل منهما يحقق نفعا في الآخر، وهذا ما أطلق عليه "بارث" **المناوبة** (**fonction relais**).

اشتغال الصورة الفوتوغرافية في عنوان الرواية:

جاءت الرواية بعنوان "التفكك" الذي يحمل معانٍ كثيرة منها الانفصال والانقسام والتجزئة والتفرقة والتباين والاختلاف والتشتت والضياع ... وجاءت الصورة مشطورة إلى نصفين، مفككة بين القوة والتحدي والعزيمة والممثلة في الطاهر الغمري ورفاقه في مركزها، وذاك الجمع المتجمهر الغائب الحاضر عن القضية الوطنية، الخاضع والراضخ للظروف القابعة، وهذا ما يعكس الترابط الوثيق بين الراوي والصورة الفوتوغرافية البالية الكامن في تلك العلاقات المبتورة داخلها وبين الجذور الضاربة في العمق... لتتحقق بذلك **"مجموعة من القضايا الخاصة بالروابط الممكنة بين "الغطاء" اللفظي وبين المثيرات البصرية"**[47]، ولعل أهم قضية في هذه الحالة هي تحقق الترابط الدلالي بين ما يحمله العنوان من مترادفات (الرضوخ، الانصياع، الانقياد ...)، ومن متضادات (القهر، المقاومة/ الفقدان، الاكتساب/ الاستعمار، الانتماء...)، وما تحمله الصورة من شقاق بين أطراف الشعب الجزائري من خلال صورة "الطاهر الغمري" ورفاقه وصورة الجمهور.

تصور الرواية حياة البطل "الغمري" الذي حولته قضايا الوطن إلى إنسان مبعثر، أجوف وضائع، ذو كيان مشوه يمارس طقوس حياته داخل إطار صورة بالية، بين الوهم والضياع "**يجوب المدينة طولا وعرضا عاملا على محو ماضيه خائفا من حاضره، ضاربا مستقبله بتأشيرة اللامبالاة**"[48] وهي صورة الفرد الجزائري القائمة حياته على فُتاة الدولة والمتعلقة بآلتها، فما تصنع منه إلا هائما متسولا للهوية والوطن.

الخاتمة:

الصورة الفوتوغرافية من أكثر الصور تأثيرا بالمتلقي كونها تحمل نشاطا أيقونيا حيا نشيطا مؤثرا فهو صورة طبق الأصل عن الواقع، وهذا ما دفع بـ "بوجدرة" إلى توظيف هذه الصورة الفوتوغرافية، ومع إلغاء أو إخفاء الصورة كسنن ظاهرة فقد زاد هذا في جذب المتلقي من خلال محاولته الدائمة لاستحضار تلك الصورة الغائبة. منح غياب الصورة الفوتوغرافية كسنن ظاهرة ومرئية الروائي قدرة خارقة في التلاعب بخيال المتلقي ليستدرجه رويدا نحو كمالية الصورة، حيث يبدأ المقاطع السردية الأولى بوصف سطحي مع قراءة السنن العريضة بين طي ونشر ومد وجزر، بالتطرق لشخصياتها جملة ثم تفصيلا من خلال تصور ذهني مبدئي تجريدي يهيئ به المتلقي لاستقبال الأحداث (مجمل الصورة) لينقله إلى صياغة فعلية للتصور السابق من خلال إدراج الشخصيات كل على حدا (الشكل الظاهري، السلوك، المهنة ..)

كانت الصورة الفوتوغرافية المحرض الأول للحركة السردية داخل المتن الروائي، فهي مثير فعال لذاكرة البطل الذي يتقصّد تفقدها بين الفينة والأخرى ليعود بها إلى الماضي المفقود، والقصد من هذه العودة هي إيجاد منفذ إلى حدث جديد يخدم حركة السرد، فالصورة محفّز يعمل على إعادة طرح الإشكال الأساس المطروح في ذاكرة "الغمري" ليعود بالقارئ في كل مرة إلى جانب من جوانب ذاكرته المسلوبة.

مع تقدم الأحداث وتوالي المقاطع السردية يعمل الراوي على نخر وتعرية الصورة بالتقصي الدقيق لمكوناتها حيث يتولى الراوي (الشخصية البطلة –الطاهر الغمري–) سردها من خلال غوره في الماضي الأليم والذاكرة المنهكة، لتكون الصورة الفوتوغرافية بوابة العبور إليها، فيتساءل حينا عن رفاقه ومآلهم وكيف كانت نهايتهم، ثم ينتقل بعدها إلى سرد حياة الجهاد رفقتهم أين كانت "سالمة" تدفعه لتفريغ ما في جعبته من أحداث راسما معها تاريخ الجزائر منذ أن أخذ على عاتقه الثأر للوطن أولا ولذاته ثانيا.

انطلق الروائي "رشيد بوجدرة" من صورة فوتوغرافية بالية لينسج لنا متنا روائيا عظيما، حمل هذا المتن تاريخ الجزائر بكل تفاصيله وحيثياته خلال حقبة الاستعمار الفرنسي؛ فكانت الصورة الفوتوغرافية المنطلق الدائم لكل أفكاره التي سُردت مناوبة بين "الطاهر الغمري" الذي مثّل أحد أشخاص الصورة و"سالمة" كشخصية محورية التي رافقته من بداية السرد إلى نهايته.

ساعدت الصورة الفوتوغرافية الروائي "بوجدرة" على تجاوز الزمن، حيث كانت تعيده للماضي القريب والبعيد دون عناء ولا تكبد البحث عن تعابير زمنية كما تعوداها في المفارقات الزمنية، فكان يعود للصورة لسرد ماضيه والانتقال إلى حاضره من خلال نقل تفاصيل حياته اليومية، وبهذا قد عملت الصورة الفوتوغرافية على كسر خطية الزمن بطريقة آلية دون العودة إلى تقنيات المفارقات الزمنية.

تمثل الصورة الفوتوغرافية في هذه الرواية المجتمع الجزائري أثناء الحقبة الاستعمارية، وحياة الفرد في هذه المرحلة، الذي انقسم إلى قسمين متباينين: الغمري ورفاقه ويمثلون الأقلية، والجمهور الذي يمثل أغلبية الجزائريين. توحي الصورة بمدى تفكك وانفصال المجتمع في هذه الحقبة التاريخية المرهقة للوطن والوطنيين، وقد عمل هذا على إعادة المتلقي للاطلاع على التاريخ والوقوف على سننه الأيديولوجية والأنثروبولوجية، وبهذا يدفعنا "بوجدرة" إلى سلسلة من الإستفهامات حول حقيقة الجهاد والثورة في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي.

نخلص إلى أن "بوجدرة" قد حقق مبتغاه من خلال توظيف "الصورة الغائبة"، فرغم غيابها عن عيون المتلقي إلا أنها وجدت سبيلها إليه، ففرضت وجودها، ناقلة إياه بواسطة اللغة من الصورة الذهنية إلى الصورة البصرية المشبعة بالدلالات والأحاسيس، وتضعه في بوتقة مشاعر امتزجت فيها الدهشة بالإثارة والفرح والغضب... ومع تباين المشاعر وتداخلها يقوم "بوجدرة" بتمرير الأحداث عائدا بنا في كل مرة إلى كنف الصورة الفوتوغرافية إلى الماضي الأليم، حيث يعيد الروائي بعث الأحداث وإحيائها وتجديدها.

هوامش:

[1]- إدريس القري: عتبات في الجماليات البصرية، الفوتوغرافيا، 2016، منشورات فكر (الرباط) ط1، ص 29.

[2]- رولان بارث: العلبة النيرة، مذكرة حول الفوتوغرافيا، تر إدريس القري، (2018) فالي بني ملال (المغرب)، ط2، ص12.

[3]- سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، (2013)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1، ص 163.

[4]- برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟ ترجمة محمد نظيف، (2016). إفريقيا الشرق (الدار البيضاء) ط3، ص 106.

[5]- إدريس القري، عتبات في الجماليات البصرية، الفوتوغرافيا، ص45.

[6]- سعيد بنكراد: وهج المعاني، مرجع سابق، ص 163/ 164.

[7]- سيميولوجيا الخطاب المرئي، محمد فريد الصحن، مرجع سابق، ص 152.

[8]- دافيد فكتور: الإشهار والصورة –صورة الإشهار- ، ترجمة سعيد بنكراد، (2015)، منشورات ضفاف (بيروت) ط1، ص 51.

[9]. فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، (2012)، دار النهضة العربية ، (بيروت)، ط1، ص 120.

[10]- الفكرة الجمالية في الفن، عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص97.

[11]– رشيد بوجدرة: رواية التفكك، (1982) دار ابن رشد للنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، ص 22.

[12]– إدريس قري: عتبات في الجماليات البصرية، الفوتوغرافيا، ص 47.

[13]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[14]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[15]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الأنساق البصرية، (2019)، المركز الثقافي للكتاب (الدار البيضاء)، ط1، ص147.

[16]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الأنساق البصرية، ص147.

[17]– سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، (2004)، أفريقيا الشرق (المغرب)، ص 50.

[18]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 36.

[19]– رضوان بلخيري: سميولوجا الخطاب المرئي، من النظري إلى التطبيقي، (2016)، جسور للنشر والتوزيع (المحمدية)، ط1، ص 82.

[20]– سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص168.

[21]– سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص 37.

[22]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[23]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الأنساق البصرية، ص 161.

[24]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 11.

[25]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[26]. صلاح عثمان: الواقعية اللونية قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، (2006) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر (الاسكندرية)، ط1، ص 27.

[27]–رشيد بوجدرة: التفكك، ص 6.

[28]– أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، (1997)، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع (القاهرة)، ط2، ص 195.

[29]–كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها (2013)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع (بيروت)، ط1، ص73.

[30]– نادية خاوة: الاشتغال السيميولوجي للألوان (2004)، محاضرات الملتقى الثّالث للسّيمياء والنّص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر (بسكرة)، ص349.

[31]–كلود كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، (2013)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، (بيروت)، ط1، ص53.

[32]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[33]. كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها ، ص 128.

- السَّنَن: هو مجموع الرموز والشيفرات التي يضمنها الكاتب رسالته فيعمل المتلقي على تفكيكها وحل شيفراتها قصد الوصول إلى المعلومة التي شحنت بها بأعلى درجة من المصداقية الممكنة، وهو النظام أو التركيبة التي يُبنى عليها الخطاب اللغوي بين المرسل والمتلقي.

[34]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 35.

- السمت: هو البحث عن جوهر الشخص من خلال التعمق في ملامحه وتفاصيل وجهه المحمولة على الصورة الفوتوغرافية، بمعنى المرور من المرئي إلى اللامرئي والغوص في الذات الإنسانية من المادي الملموس إلى المعنوي المحسوس.

[35]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 20.

[36]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 68

[37]– رولان بارث، س ز، ترجمة محمد بن الرافة البكري (2016)، دار الكتاب الجديدة المتحدة (بيروت)، ط1، ص 105.

[38]– رولان بارث، س ز، ترجمة محمد بن الرافة البكري، ص 106.

[39]– رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 7.

[40]. رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 236.

[41]. رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 10.

[42]. رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 10.

[42]– ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، (2013) أفريقيا الشرق (المغرب)، ط2، ص 286.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 21.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 27.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 18.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 33.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 68.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك ، ص6.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 37.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 19.

[43]– ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ص 286.

[44]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 21.

[45]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 27.

[46]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 33.

[47]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 68.

[48]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص6.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 367 - 387 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التكرار في الترجمة الفورية للخطاب السياسي: دراسة حالة

Simultaneous Interpreting of Repetition in Political Discourse: a Case Study

Assia Arrous / آسيا عروس *

جامعة الجزائر2 (الجزائر)

University of Algiers2 (Algeria)

assia.arrous@univ-alger2.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول: 2021/08/01	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يُعتبر التكرار خاصية من خصائص الخطاب السياسي، يلجأ إليه السياسيون لغاية في أنفسهم يريدون أن يقضوها. فغالبا ما يكون ذلك التكرار مُحمّلا برسائل ومعان يبُثها السياسي للمتلقي قصد التأثير عليه أو إقناعه بفكرة معينة، أو حثه على اتخاذ موقف دون سواه. لهذا كان لزاما على الترجمان أن يأخذ بعين الاعتبار أي شكل من أشكال التكرار في النص الأصل حين يتعاطى مع هذا النمط من الخطاب. وفي هذا الصدد، يتطرق هذا المقال إلى دراسة الطريقة التي يتعامل بها التُرجمان المحترف مع التكرار في الخطاب السياسي الشفهي، وكيف ينقله إلى اللّغة الهدف، استنادا إلى مقاربة التحليل اللّغوي للأخطاء. وخلصت نتائج هذه الدراسة إلى أنّ إغفال الترجمان للتكرار في الترجمة أدى إلى اختلاف المعنى المقصود وفحوى الرسالة بين الخطاب الأصل والترجمة.

الكلمات المفتاح: ترجمة شفهية؛ ترجمة فورية؛ خطاب سياسي؛ تيريزا ماي؛ رئيسة الوزراء البريطانية؛ قناة الجزيرة.

Abstract :

Politicians, in their discourse, resort to repetition which is often loaded with messages and meanings, to influencing the recipient, and convince or urge him to take a stand toward a specific situation. Therefore, the interpreter had to take into account all forms of repetition in the original text when dealing with this type of discourse. In this regard, this paper examines the way in which a professional interpreter translates repetition in oral political discourse. And how he transfers it into the target language, on the basis of Error analysis approach. The results of this study show that the omission of repetition in the translated version led to a different meaning and a different message content between the source and target texts.

* آسيا عروس: assia.arrous@univ-alger2.dz

Keywords: Al-Jazeera; British prime minister; Interpreting; Political discourse; Simultaneous interpreting ; Theresa May.

مقدمة

أصبحت الترجمة الفورية اليوم أفضل أداة لتحقيق التواصل بين الناس من ثقافات ولغات متعددة ومختلفة، سيّما في المجال السياسي حيث أصبح العالم يشهد تغيرات وأحداث سريعة ومتسارعة. كما أنّها باتت جزء لا يتجزأ من البث المباشر للبرامج والأخبار السياسية بوجه خاص، لما لها من تأثير مباشر على حياة الأفراد والأمم. ويعتبر الخطاب السياسي خطابا دافعا وحاثا على غاية بعينها، وهي التأثير والإقناع. بالتالي، فإنّ أهم شيء في هذا الخطاب ليست الرسالة في حدّ ذاتها، بل طريقة تقديمها للمتلقي حتى تؤثر فيه. وهو الأمر الذي يجعله مختلفا عن أنماط الخطابات الأخرى التي تخضع مثله لقواعد نظرية الاتصال.

أمّا ترجمة هذا النوع من الخطاب، فتتطلب مترجما مُتمرسا وخبيرا بالكتابة السياسية وخفاياها، حتى ينقل النص إلى المتلقي الهدف بكل دّقة وأمانة. فمعروف عن السياسيين أنّهم يتعمّدون استخدام لغة عامة وغامضة، ومبهمة، ومفعمة بالإشارات والرموز. ويميلون إلى كثرة استعمال الأساليب البلاغية والتلاعب بالألفاظ، لكنهم في الغالب يختارون بدّقة ألفاظهم وكلماتهم. فكل تكررا لكلمة أو عبارة ليس اعتباطيا، بل هو عمل مدروس ومُحبك، يُقصد من وراءه غاية دون سواها.

إنّ **التكرار** ظاهرة شائعة عند السياسيين، وتُعتبر خاصية من خصائص الخطاب السياسي، لهذا كان لزاما على التُرجمان أخذ كل كلمة بعين الاعتبار عندما يتعامل مع هذا النمط من الخطاب. إلاّ أنّ الواقع أظهر أنّ المترجم الفوري غالبا ما يُسيئ التعامل مع التكرار الذي يتضمنه النص الأصل، ويتهاون في نقله نقلا تاما إلى اللّغة الهدف. ومن هنا نشأت تساؤلاتنا حول **الطريقة التي يعتمدها التُرجمان لنقل خاصية التكرار في الخطاب السياسي**، فهل ينقل المترجم الفوري التكرار الذي تضمنه النص الأصل في ترجمته عن وعي منه أنّه خاصية من خصائص الخطاب السياسي، يحمل في طياته قصد المتحدث وغايته من الخطاب؟ أم يتعامل معه كما يتعامل مع أي لفظ من ألفاظ النص كلها، والتي أحيانا يمكن له إغفالها أو إعادة صياغتها دون أن يؤثر ذلك على المعنى؟ لا يختلف كل عليم بمجال الترجمة الشفهية على أنّ الحذف في الترجمة الفورية هو شرّ لا مفر منه أحيانا قصد الحفاظ على المعنى، وخير لا بّد منه أحيانا أُخرى بغية نقل رسالة المتحدث بكل أمانة ودّقة. فهل يؤثر حذف التكرار في الترجمة على نقل لمعنى

المقصود الذي تضمنه النص الأصل؟ سنُحاول الإجابة عن هذه التساؤلات التي تصُب في صُلب الأفكار التي تُركز عليها هذه الورقة البحثية، والتي نهدف من خلالها إلى دراسة الطريقة التي يتعامل فيها الترجمان المحترف مع التكرار في ترجمة الخطاب السياسي، وكيفية ينقله إلى اللّغة الهدف اعتبارا أنّ هذا الموضوع نادر التّدارس في الأبحاث باللّغة العربية بشكل عام، وفي الجزائر بشكل خاص.

تتألف هذه الدراسة من شقين، الأوّل نظري يتضمن الإطار المفاهيمي والنظري للترجمة الفوري للتكرار في الخطاب السياسي، حيث قُمنا بضبط مفاهيم كل من الترجمة الشفهية الفورية، والخطاب والسياسية والخطاب السياسي. ثم انتقلنا إلى تحديد خصائص الخطاب السياسي التي تُميزه عن أنماط الخطابات الأخرى. لنركز بعدها على خاصية التكرار التي يعتمدها السياسيون في خطاباتهم لبلوغ مآربهم، والتي على ضوئها قمنا بتحليل مدوّنتنا. وقبل التطرق للشق التطبيقي، أردنا أن نعرض كيف تكون الترجمة الفورية للخطاب السياسي بشكل عام، وكيف يكون نقل التكرار إلى المتلقي الهدف بشكل خاص.

تقوم هذه الدراسة على فيديو مسجل للترجمة الفورية في التلفزيون للأوّل خطاب لرئيسة الوزراء البريطانية تيريزا ماي التي ألقته عقب تكليفها برئاسة الحكومة، يوم 13 جويلية 2016 من أمام مقر إقامتها ومكتبها "Number 10 رقم 10". حيث أعلنت خلاله قبولها لمنصب رئيسة الوزراء البريطانية. وجهت ماي خطابها هذا للشعب البريطاني، وقد تمت إذاعته على التلفزيون البريطاني على المباشر، ونقلته قناة الجزيرة على المباشر، مترجما ترجمة فورية إلى اللّغة العربية. فيديو الخطاب الأصل متاح على موقع "إنديباندت Independent"، أمّا فيديو الترجمة الفورية، فمتوفر على اليوتيوب. وقد أخذنا نص الخطاب مكتوبا من الموقع الرسمي للحكومة البريطانية بتاريخ 15 أوت 2017. ولا يتوفر الموقع على ترجمة للخطاب باللّغة العربية. لهذا قمنا بنسخ الترجمة الفورية حرفيا، حتى يتسنى لنا تحليلها ودراستها. **وتجدر الإشارة إلى أنه بعد بحث وتمحيص اكتشفنا أنه لا توجد أي ترجمة فورية أخرى باللّغة العربية لهذا الخطاب على الشابكة، سوى الترجمة الفورية لقناة الجزيرة هذه**، وهذا بالأساس هو سبب اختيارنا لهذه المدوّنة. وما دفعنا أيضا لاختيار هذه المدونة هو كثرة استعمال المتحدثة لأسلوب التكرار في هذا الخطاب، قصد ترسيخ أفكار معينة في ذهن المتلقي البريطاني، من خلال إطلاعه على برنامجها السياسي بالتفصيل. حيث جاء هذا الخطاب في فترة كانت فيه المملكة المتحدة تستعد للخروج من الاتحاد الأوروبي، في ضل خطر دعوات انفصال أيرلندا الشمالية عن بريطانيا العظمى، ما كان يهدد استقرار البلاد داخليا وخارجيا.

تُقدر مدة الخطاب الأصل بستة دقائق وثلاثون ثانية (06:30)، أمّا عدد كلماته فعددها تسع مئة وخمسة وخمسون (955) كلمة. واستغرق التُرجمان مدة ستة دقائق وخمس وأربعين ثانية (06:45) لنقل الخطاب إلى اللّغة العربية. وقد تأخر في نقل الخطاب من أوّله، حيث بدأ في الترجمة بعد مُضي خمس وثلاثين (35) ثانية من بدأ المتحدثة في الكلام، وأنهى الترجمة ستة ثواني بعدما انتهاء الخطيبة من كلامها، بحسب بث قناة الجزيرة. أمّا عدد الكلمات في النص المترجم فتقدر بستُ مئة (600) كلمة.

وعلى أساس تلك المدوّنة، وضعنا الشّق التطبيقي لهذه الدراسة، واعتمدنا فيها على منهجين: المنهج الوصفي لوصف كيف تعامل الترجمان مع التكرار في الخطاب، وكيف نقله إلى اللّغة الهدف. والمنهج التحليلي التقابلي لتحليل المدونة على أساس التحليل اللّغوي للأخطاء، حيث حلّلنا من خلاله التكرار في نص الترجمة وعلقنا عليه. وقد وعرضنا في هذه الورقة كل النماذج التي استخرجناها من النصين.

أولا: الشق النظري

1. الترجمة الشفهية الفورية

إن التّرجمة الشفهية، بجميع أنماطها وأشكالها، هي أداة تُساهم في التواصل اللّغوي والثقافي والحضاري بين الشعوب والأمم، ووسيلة يتم اللّجوء إليها لتذليل عائق اللّغة بين أطراف العملية التواصلية. إنّ الترجمة الشفهية عامة، والترجمة الفورية بوجه خاص ليست عملية مرامزة، بل عملية تواصل بالأساس بين طرفين أو أكثر. يؤدي فيها التّرجمان دور الوسيط، فيُركز على نقل الرسالة التي يتضمنها الخطاب في اللّغة الأصل إلى لغة المتلقي. ويُعرف كريمر Kremer [1] الترجمة الشفهية أنّها "فعل كلام"، وليست عملية تُجرى على الكلمات، بل على ما قيل من خلالها. بعبارة أخرى الترجمة الشفهية لا تكون على مستوى اللّغة ودلالتها (المستوى الداخلي للنص) فحسب، بل تكمن في نقل طريقة توظيف تلك اللّغة للتعبير عن الأفكار التي تضمنها النص الأصل وفقا لقواعد اللّغة المنقول إليها وعبقريتها[2]. فهي عملية تحدث على مستوى الخطاب. أمّا أوتو كاد Otto Kade فقد وصف الترجمة الشفهية أنّها شكل من أشكال الترجمة، حيث قال إنّ النص باللّغة الأصل لا يُعرض سوى مرة واحدة، فلا يمكن مراجعته أو الاستماع إليه مرة أخرى[3]. يرتكز هذا التعريف على ثنائية الشفهي مقابل الكتابي، فهو يُركز على الآنية كخاصية تُميز الترجمة الفورية. فهو يُعبر بحق، في رأينا، عن الفرق الجوهري بين عمليتي الترجمة الفورية والترجمة التحريرية. فبعكس المترجم التحريري، لا يُنتج التُرجمان سوى ترجمة واحدة وهي والأخيرة، ويكون ذلك تحت ضغط الوقت، مع فرصة ضئيلة للتصحيح أو المراجعة[4]. وعليه، فعلاوة على تمكن التُرجمان من ناصية اللّغتين وثقافتهما،

ينبغي عليه أن يتمتع بمعارف واسعة، سيّما في المجال والموضوع الذين يُترجم منهما. فالترجمة الفورية تحدث على مستوى الخطاب بحسب المعايير التي تناسب كل مقام(السياق)، وكل مقال (الموضوع).

عرفت دراسات الترجمة الشفهية، خلال السنوات الأخيرة الماضية، تطورا كبيرا من حيث المقاربات التي يتبناها الدارسون في دراساتهم. فهناك من تطرق لها من كونها ممارسة ثقافية أمثال أندرسون Anderson[5]، الذي شدّد على أهمية السياق الاجتماعي الذي تحدث فيه عملية الترجمة الفورية، فالسياق يؤثر على الترجمة. وهناك من حثّ على ضرورة توسيع بعض مفاهيم مجالات دراسات الترجمة واستعمالها في الترجمة الفورية، أمثال جولدرغار Schjoldagar التي دعت إلى إخضاع الترجمة الفورية إلى معايير تحكمها[6]، والاهتمام بمفهوم المعيار في دراسات الترجمة الفورية. وتجدر الإشارة هنا أنّ توري Tory كان أوّل من اقترح هذه الفكرة. يقول دانييل جيل Daniel Gile في هذا الصدد إنّ تحديد المعايير أمر ضروري لدراسة الترجمة الشفهية، وإلاّ فإنّه سيُساء تفسيرها[7]. فلكل مقام في الترجمة الشفهية معايير خاصة به، نذكر منها: الترجمة الفورية في قطاعات الخدمات العامة، والطب، والترجمة الفورية في المحاكم، والترجمة الفورية في مجال الإعلام[8]، والترجمة في مجال السياسة. بالتالي فإنّ ترجمة الخطاب السياسي الذي يتميز بخصائص عدة منها التكرار، يتطلب ترجمانا عالما بخصائص ذلك النمط من الخطاب حتى ينجح في نقل المعنى المقصود في النص الأصل إلى اللّغة الهدف. وقبل التطرق إلى خصائص الخطاب السياسي عامة والتكرار خاصة، نوّد تقديم مفهوم الخطاب السياسي وماهيته.

2. الخطاب والخطاب السياسي

الخطاب السياسي هو أحد وسائل التواصل بين النخب السياسية والجماهير، وبين النخب السياسية فيما بينها. فهي الوسيلة الأنجع لحشد الجماهير وإثارة عاطفتهم الوطنية في زمني السلم والحرب. فكلما ارتفع سقف الحرية السياسية في مجتمع ما، أولى الساسة اهتماما كبيرا للخطاب السياسي. فبقدر ما كان الشعب سيّدا وفاعلا في رسم سياسة بلده، لجئ الساسة إلى الخطاب للتأثير على الناس وكسب ودّهم، ولعكس صحيح. وقبل التطرق للخطاب السياسي، علينا أوّلا ضبط مفهومي الخطاب والسياسة.

1.2 مفهوم الخطاب

تعددت تعريفات الخطاب لارتباطه بتصورات مختلفة للغة، فهناك من يربطه بالنص، وهناك من يربطه بالملفوظ. وهناك أيضا من يضعه مقابلا للكلام بالمفهوم "السوسيري". وكلما ارتبط استخدامه بمجالات معرفية بعينها، اقترن لفظ الخطاب بوصف آخر نحو: الخطاب الإعلامي، والخطاب الديني،

والخطاب الأدبي، والخطاب السياسي وغيرها، ليأخذ الخطاب بذلك تعريفا مختلفا بحسب المجال الذي يتناوله. وقد ورد لفظ الخطاب عند العرب كما ورد عند الغرب، إلا أنّ معناه عند كليهما لم يكن مطابقا تماما. لم تختلف دلالة الخطاب في تراثنا اللّغوي العربي عن معنى الكلام. فقد جاء الخطاب عند كل من أبي البقاء الكفوي[9]، وابن منظور[10]، وفي المنجد في اللغة العربية المعاصرة[11]، بمعنى الكلام الموجه من أجل الفهم والإفهام والإلقاء، يستلزم طرفين رئيسيين هما المخاطب والمخاطب. أمّا معنى الخطاب اصطلاحا، فقد عرّف الجاحظ الخطاب من زاوية دينية، وأعطى له معنى الحُجّة مستندا في ذلك على كتاب الله وسنة رسوله (محمد عليه الصلاة والسلام)[12]. أمّا الآمدي فقد سلّط الضوء على خصوصية قصد الإفهام في الخطاب فقال: "إنّه اللفظ المتواضع المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"[13]. وعليه فالخطاب لغة هو الكلام الذي يلقيه المخاطب على المخاطب قصد إفهامه أمرا ما.

أمّا المحدثون فقد قدّموا تعريفات للخطاب قسّمهم مصطفى عبد كاظم الحسناوي في مقال له إلى خمسة أقسام[14]، استنتجنها منه أنّه ثمة اختلاف عند المحدثين في تحديد مفهوم واحد لمصطلح الخطاب. فقد ركز القسمين الأوّل والثاني في تعريفاتهم على نوع واحد من الخطاب، إمّا مكتوبا أو منطوق، في حين جمع القسم الثالث بين الاثنين. إذ جعلوا الخطاب كلاما منطوقا و/ أو مكتوبا، وذلك أقرب للحقيقة من وجهة نظرنا. أمّا القسمين الرابع والخامس، فقد حصر الأوّل الخطاب في الشكل الذي يعطيه المتكلم لأفكاره لتصل للمتلقي، وليس بالضرورة أن يكون مكتوبا أو منطوقا. ولخص الثاني الخطاب في أفكار المرسل وترابطها، والوظيفة التعبيرية التي يسعى من خلالها للتأثير على المتلقي. هذا التعريف قريب جدا من التصور الفلسفي الغربي للخطاب عند ميشيل فوكو Michel Foucault الذي ربطه بالسلطة. وبناء على ما تقدم، يمكننا القول إنّ الخطاب هو كلام مكتوب أو منطوق، مباشر أو غير مباشر تُستعمل فيه اللّغة قصد التأثير والتبليغ. ينتجه مُرسل بنية التواصل مع متلقي ما بغية التأثير والتأثر. أمّا الاختلاف في تعريف الخطاب، فلا يكمُن في مفهوم هذا اللفظ بحد ذاته، بل في تنوع مجالاته وتعدد الدارسين واختلاف زوايا بحثهم، إلاّ أنّ الخطاب كثيرا ما ارتبط بالسياسة.

2.2 مفهوم السياسة

السياسة هي ظاهرة إنسانية، فهي لا تكون ولا تُمارس إلاّ في مجتمع. فهي تختلف من مجتمع إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. تعددت مفاهيم السياسة وتباينت تعريفاتها، ذلك أنّه مصطلح معقد له تعريفات عديدة تتداخل فيه مجالات كثيرة، أهمها العلاقة بين الرئيس والمرؤوس، والحكومة والأحزاب

السياسية بأطيافها وألوانها، وعلاقة الحكومات والدول بعضها بعضا، وأيضا القوانين والأنظمة والدساتير التي تنظم العلاقات بين أفراد البلد الواحد. وجاءت كلمة سياسة، بحسب ابن منظور، من فعل "ساس" و"ساس القوم" ومعناه دبّر وتولى أمرهم. وتعني السياسة أيضا "الرياسة، وساس الأمر سياسة قام به، والسياسة هي القيام على الشيء بما يصلحه. أمّا كلمة السياسة في المنظور الإسلامي، فهي الرعاية والتدبير وتحقيق الصلاح[15]. وعليه يمكن أن نقول إنّ السياسة لغة هي تولي أمور الناس ورعايتهم بما يُحقق الصلاح للعباد. أمّا السياسة في فكر ابن خلدون، فهي النظام والإطار الذي تدور فيه الدولة والعمران[16]. وهكذا نجد أنّ السياسة في الثقافة العربية هي تدبير الأمور بما يُصلحها، والقيام على مصالح البلاد والعباد. وأنّ السياسة هي جزء لا يتجزأ من المجتمع ومن السلطة التي تُدير شؤون ذلك المجتمع.

أمّا مفهوم السياسة في الثقافة الغربية، فيرجع أصل كلمة Politics إلى اليونانية "Epolis"، وتعني المدينة أو اجتماع المواطنين الذين يُكَونون المدينة، أي الدولة. "وجاءت أيضا La politica ومعناها "الأشياء المدنية التي تتعلق بالدولة والدّستور، أي التي تتصل بحياة الإنسان"[17]. جاء مفهوم السياسة في معجم المؤلفات السياسية أنّها اصطلاح الخلق بإرشادهم إلى طريق المنجى في العاجل أو الآجل، وبأنّها فن الحكم وإدارة أعمال الدولة الداخلية، وتُعرّف السياسي بأنّه الذي يزاول السياسة أو يتخذها حرفة له. و من خلال هذه التعريفات، يتضح لنا أنّ السياسة مبنية على تباين الآراء واختلاف وجهات النظر، لكن في النهاية تقوم مجموعة من الناس في السلطة على الاتفاق على أمر معين، ليتم فرضه على مجموعة أكبر من الناس بطريقة مباشرة أو من خلال إقناعهم بها.

تقوم السياسة على الفعل واللّغة، حيث أنّ هذه الأخيرة هي التي تُجسد هذا الفعل وتعطيه معناه. فلا يُمكن أن تمارس السياسة دون أن يكون هناك تواصل واتصال بين صُناع السياسة وهؤلاء الذين يمارس عليهم فعل السياسة. ويُعد الخطاب في هذا الصدد، أحد أهم الدعائم المعتمدة ضمن الممارسات السياسة، وأشدّها قوة وتأثيرا. ويُعتبر الخطاب خطابا سياسيا عندما يقوله رجل سياسة، أصالة عن نفسه أو باسم جهاز أو جهة سياسية لهدف سياسي. كما أنّه لا وجود للسياسة من دون خطاب سياسي. فالخطاب هو القوة والسلطة التي تمارس من خلال إلقائه، وكُلما احتّد السجال واشتد الصدام على أمر ما، لجئ الساسة للخطاب السياسي. وسنتطرق فيم يلي إلى مفهوم الخطاب السياسي.

3.2 مفهوم الخطاب السياسي

يُعتبر الخطاب السياسي، نوع من أنواع الخطاب، وأحد الخطابات المؤثرة في الشعوب وأكثرها شيوعا وأشدّها نفوذا واستعمالا. يُعرّف الفيلسوف الإغريقي أرسطو الإنسان أنّه حيوان سياسي بطبعه[18]، فهو يرى أنّ الإنسان يعيش أحسن في "مدينة – polis"، داخل مجتمع تحكمه قوانين وأعراف. وتستعمل السلطة الخطاب السياسي للتأثير على الجماهير وللضغط عليهم ليتبنوا أفكارها. وقد تباينت التعريفات التي تناولت الخطاب السياسي بتباين أراء المنظرين. فهناك من يرى أنّ أي خطاب، مهما كان بريئا، يمكن أن يكتسي معنى سياسي عندما يبرره الموقف[19]. أمّا تعريف الخطاب السياسي حديثا، فيعرفه ريزيغل Reisigl[20] أنّه ا فن صياغة سلسلة شفهية لخطاب متماسك عن حدث اجتماعي أو سياسي مُعين، لبلوغ هدف محدد يلقيه شخص معين لمتلقي بعينه. وتختلف الخطابات من حيث الطول والقصر والمواضيع والوظيفة (التحذير أو الإقناع أو الطلب...إلخ)، بحسب المتحدث والمتلقي المستهدف والمناسبة والغاية من الخطاب. لكن في العموم، الخطابات السياسية تُلقى لغرض الإقناع والتأثير على الرأي العام.

وبناء على ما سبق، نستنتج أنّ الخطاب السياسي هو خطاب يرتبط بالسلطة وبأصحاب القرار، وهو أحد أهم الأدوات المستعملة للتواصل مع الشعوب والجماهير للتأثير عليهم وإقناعهم بأفكارهم. يُستخدم الخطاب السياسي في زمني السلم والحرب على حد سواء، كما يرتبط بأحداث معينة تسبق إلقاء الخطاب، ويمكن أيضا أن يكون السبب في وقوع تلك الأحداث. بالتالي، فإنّ الخطابات السياسية هي خطابات ذات موضوع سياسي (انتخابات، علاقات دولية، أزمات سياسية، قرارات)، يلقيها سياسيون (رئيس دوله أو وزير أو رئيس حزب...إلخ) لتحقيق غرض معين. كما تتغير أساليب الخطاب السياسي وألفاظه وفقا للموقف، وللجمهور، وللغاية من الخطاب والتي غالبا ما تكون التأثير والإقناع. وفضلا على هاتين خاصيتين، يتميز الخطاب السياسي بخصائص أخرى منها التكرار. وسنتطرق فيما يلي إلى الخصائص التي تُميز هذا الخطاب عن سواه، ثم نتناول خاصية التكرار بشيء من التفصيل.

3. خصائص الخطاب السياسي

باتت السياسة اليوم تحتلّ مكانة مُهمة في الحياة اليومية للفرد، وأضحى للخطاب السياسي دورا محوريا في المجتمع على المستويين المحلي والدولي، لما يتميز به من خصائص تعزز من حظوظ نجاح عملية الاتصال والتواصل. ومن أهم تلك الخصائص ما يلي:

- ✓ **الإقناع والحجاج**، إذ يعتمد أساسا على استمالة عواطف المتلقي والتأثير على عقله ورؤيته للأمور. فهو أداة هذه السلطة للتواصل مع الجمهور، ووسيلتها لممارسة الفعل السياسي؛

- ✓ **ارتباط مواضيعه بثقافة المتلقي ومعتقداته**، فالخطاب السياسي يُعالج القضايا الخاصة بالحياة اليومية للفرد ما يجعل منه أكثر الخطابات تأثيرا في المتلقي، وأوسعها انتشارا في أوساط الجماهير ؛
- ✓ **التغيُر وعدم الثبات على موقف واحد**، فهو في أغلب الأوقات نتاج المواقف ومن صُنعها ؛
- ✓ **استعمال ضميري المتكلم (أنا ونحن) بكثرة**، لإبراز ذات المتكلم وتمجيدها، وإشراك الجماهير في الخطاب لضمان التأثير عليهم. كما يُستعمل ضمير المخاطب (أنتم) لمخاطبة المتلقي مباشرة؛
- ✓ **القصدية**، فهو خطاب غير عفوي البتة، يضمر نوايا ومقاصد يسعى لبلوغها. فهو مفعم بالقيّم مثل حقوق الإنسان والمساواة، والمفاهيم كالحرية والديمقراطية، ومُحمل بالإيديولوجيات المختلفة؛
- ✓ **الغموض واللُبس وعدم الوضوح**، حيث يكثر فيه استعمال الكلمات الغامضة والعبارات التي تحمل أكثر من معنى، حتى يتسنى للخطيب التملص من أي مسؤولية عن كلامه. فلغته تضمر أكثر ما تُفصح، ذلك أنّه خطاب مفتوح لكل التأويلات والتفسيرات[21]؛
- ✓ **بساطة الأسلوب**، تُستعمل فيه الجمل القصيرة والمختصرة، والألفاظ المجازية ذات الصور البلاغية لا يبتغى منها جمال الأسلوب، بقدر ما تُوظف حتى تساعد في ترسيخ الرسالة في ذهن المتلقي؛
- ✓ **الاهتمام بشكل الرسالة أكثر من محتواها**، إذ يشترك الخطاب السياسي، أو بصورة أدّق الاتصال السياسي، مع الخطاب الإعلامي في هذه الخاصية[22] ؛

أمّا أكثر خاصية يتميز بها أسلوب الخطاب السياسي هو **التكرار**، فهي خاصية ملازمة له، لهذا اخترنا دراستها في ورقتنا هذه حتى نكتشف كيف يتعامل معها المترجم الفوري.

1.3 التكرار في الخطاب السياسي

قبل أن نتطرق إلى التكرار في الخطاب السياسي، نوّد ضبط هذا المفهوم لغة واصطلاحا. فالتكرار لغة مأخوذ من "كرَّر الشيءَ وكَرْكَرَه: إذا أعادهُ مرَّة بعد أُخرى... ويُقال: كرَّرتُ عليه الحديثَ وكَرْكَرْتُهُ إذا رَدَّدْتَه عليه... والكرُّ: الرُّجُوعُ على الشَّيءِ، ومنه التّكرارُ"[23]. أمّا السجلماسي فيعرفه أنَّهُ:"إعادةُ اللَّفظِ الواحدِ بالعددِ أو النَّوعِ، أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع، في القول مرتين فصاعدًا، وهي اسمٌ لمحمول يشابه به شيء شيئًا في جوهره".[24] أمّا الزبيدي فقد تحدث عن غاية التكرار وهو التأكيد,إذ يقول "إنَّ التكرار هو التَّجديدُ في اللَّفظِ الأوَّلِ، ويُفيدُ ضربًا من التَّأكيدِ"[25]. أمّا التكرار اصطلاحا فهو "تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياقٍ واحدٍ، إمَّا للتَّوكيدِ أو لزيادَةِ التَّنبيهِ أو التَّهويلِ أو التعظيم أو للتَّلذُّذِ بذكرِ الْمُكَرَّرِ"[26]. كما أنّ التكرار يمكن أن يكون في المعنى، إذ يقول ابن الأثير إنّ التكرار هو

"دلالة اللفظ على المعنى مُرَدَّدًا"[27]. أمَّا تقي الدين الحموي فيذهبُ إلى أنَّ التكرار "هو أنْ يُكرِّرَ المتكلِّمُ اللَّفظةَ الواحدةَ والمعنى"[28]. ويتحقق التكرار من حيث الدلالة المعجمية من خلال ثلاث أشكال وهي:

أ- تكرار الحرف الواحد: وهو تكرار حروف بعينها في الكلام، ممَّا يُعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادًا تتجاوز الدلالة المعجمية التي ترد فيها تلك الحروف، لتتعدى إلى حالة المتحدث النفسية.

ب- تكرار اللفظة الواحدة (الاسم والفعل): وهو تكرارٌ اللفظة الواردة في الكلام لإثراء دلالة معاني الألفاظ، وإكسابها قوة تأثر أكثر في المتلقي.

ج- تكرار الجملة أو العبارة: وهو تكرار يُعبر على الأهمية التي يوليها المتحدث لمعاني تلك الجمل المكررة، باعتبارها كلمة السر التي يُفهم من خلالها قصد المتكلم ومبتغاه.

وعليه تستنتج أنّ التكرار هو تكرار كلمة أو لفظ أو معنى (التكرار المعنوي) في سياق واحد، الغرض منه التأكيد، أو التذكير، أو التعظيم، أو لزيادة التنبيه.

أمّا التكرار في الخطاب السياسي، فيُعتبر أحد الأدوات الفعّالة في عملية إقناع الجماهير والتأثير على أفكارهم وتثبيت الرسالة في أذهانهم ووجدانهم. ولا يخفى على أحد أنّ تكرار أي شيء على مسمع أو مرأى الناس دون كلل، وبطريقة مدروسة، سيُرسّخ في ذهن المتلقي لا محالة. غير أنّ هذه التقنية سلاح ذو حدين، ينبغي الحذر من الإفراط في استعمالها حتى لا يمل المتلقي، ولا ينفر من الخطيب ومن خطابه. وعادة ما يلجأ السياسيون إلى تكرار عبارات وألفاظ بعينها، وجُمل وأفكار محدده لمساعدة المتلقي على فهم الرسالة واستيعاب المعلومات التي يحاولون إيصالها من خلال الخطاب. كما يتم اللّجوء إليها من أجل ترسيخ فكرة بعينها دون سواها. كما أنّ التكرار هو أسلوب يتقنه الخطباء الأذكياء، فهم يعمدون على قول كلمة واحدة يدور في فلكها كل الكلام، أو طرح فكرة ويكرروها عدة مرات، لترسخ في الأذهان. فكثيرا ما تكون غاية السياسي من التكرار هو زرع أمر معين عند متلقيه، ولا يطمح بالضرورة إلى أن تفهم الجماهير كل أفكاره. فعادة ما يتعمد رجال السياسة قول أشياء تُضمر من المعلومات والتفاصيل أكثر مما تُظهر، حتى يتسنى للمتحدث التملص من أي معنى لا يخدم مصالحه بعد إلقائه للخطاب، سيما وأنّ الخطابات السياسية اليوم باتت تُبث على المباشر وتتناقلها القنوات وتترجمها فوريا إلى لغات متعددة.

4. الترجمة الفورية للخطاب السياسي

من الأهمية بمكان استعمال المترجم للمصطلحات التي تضمنها النص الأصل، حتى يُحافظ على تماسك النص وانسجامه، وعلى دقة المعنى الذي يُريد السياسي إيصاله للمتلقي. فالسياسي، كما سبق

وقلنا، يختار كلماته بعناية، وكثيرا ما يتعمد استعمال ألفاظ أو عبارات معينة حتى تصبح سمة من سمات أسلوبه في الخطاب تُميزه عن غيره. وفي حال واجه الترجمان مفاهيم جديدة لم يسبق أن اطلع عليها، يضطر للتركيز على عناصر غير لغوية في الخطاب مثل السياق، والأعراف الاجتماعية، والثقافية...إلخ ليفهم المعنى المقصود، ويقدم خطابا مكافأ للنص الأصل من حيث المعنى. ويقول أدولفوس هارت Hart في هذا الصدد إنّه لا يمكن تحليل الكلمات السياسية بمعزل عن الجملة ككل، وعن الخطاب برمته، كما يجب أن يتم ذلك في إطار السياق الذي قيلت فيه تلك الكلمات. فلغة السياسة تختلف عن اللغة اليومية العادية من حيث القيمة الدلالية للكلمات السياسية. إنّ المترجم غير مطالب بتفسير اُلُبس في النص الأصل، ولا الإفصاح عن ما أضمره الكاتب، فـ" ليست من وظيفة المترجم أن يُعلّق على الخطاب السياسي، ولا التدخل فيه ولا الاجتهاد به وتفسير معانيه"[29]، ذلك أنّ "السياسي في خطابه غالبا ما يميل إلى عدم إلزام نفسه بالتزامات صريحة وإلى عدم توريط نفسه"[30]. في النهاية المترجم لا يعبر عن أفكاره هو، بل ينقل أفكار شخص آخر بحسب ما فهمه هو. ولا تقتصر تحديات ترجمة الخطاب السياسي على المضمر فحسب، بل تتعدد مشاكلها من اللّغوية إلى غير اللغوية وما تتعلق بهما.

من المعروف أنّ الترجمة هي عملية نقل نص مكتوب أو منطوق بلغة ما إلى نص آخر مكتوب أو منطوق بلغة أخرى، انطلاقا من المسافة الأقرب بين اللغتين. ويُشترط في ذلك الحفاظ على المعنى الأصل، واحترام قواعد اللغة الهدف والأسلوب الذي قيلت فيه. وكلّما كانت اللّغات بعيدة شكلا وثقافة، كلما كانت الترجمة أكثر تعقيدا. كما هو الحال بالنسبة لترجمة الخطاب السياسي من الإنجليزية إلى العربية والعكس. كما أنّ الرصيد المعرفي الذي يتمتع به المترجم في المجال السياسي خاصة، يُعتبر أمرا مهما للغاية حتى يُنتج ترجمة صحيحة ودقيقة. فهو ملزم بأن يتابع الأحداث أوّلا بأول، ومطالب أن يكون مطلعا على كل ما يحدث في العالم أجمع، إذا أراد أن يُنتج ترجمة أمينة. فالمترجم لا يُترجم من واقع ما درسه في الكتب وما قرأه في المعاجم فقط، بل من واقع ثقافته العامة وسعة اطلاعه ومعارفه[31]. فهو المتلقي الأوّل للنص.

كلما كان المترجم مطلعا على المجال الذي يُترجم فيه، وعارفا بأنماط النصوص وخصوصيات كل منها، ويتمتع بقدرة كبيرة على فك الرموز عند القراءة، وبمهارة في الترميز عند نقل ما أضمره الكاتب في نصه،ساعده ذلك في فهم النص الأصل ونقله نقلا تاما. لهذا ينبغي عليه أن يتمتع بمعارف واسعة تمكنه من اختراق النص بكل سهولة ويُسر. ولا ينبغي عليه أن يقف عند الكلمات والألفاظ، التي تُعتبر تحدّيا بالنسبة للمترجم. فهو مطالب، علاوة على نقل المعنى، بإحداث أثر مكافئ عند متلقي الترجمة، فيجد

نفسه واقعا بين إيجاد المكافئ (نقصد هنا التكافؤ الديناميكي، إحداث الأثر نفسه) في اللّغة الهدف، أو الترجمة بتصرف في حال لم يجد مكافئ. ومن بين تلك التحديات ترجمة التكرار الذي يستعمله السياسي في خطاباته لغرض معين في نفسه. حيث ينبغي على الترجمان أن يكون واعيا لذلك، ومدركا أنّ خاصية التكرار هي خاصية من خصائص الخطاب السياسي، يجب على الترجمان أن يوصلها إلى متلقي اللغة الهدف. وحتى نكشف ما إذا ما إذا كان الترجمان المحترف قادرا دائما على نقل التكرار المتضمن في الخطاب إلى اللغة الهدف، سنتطرق إلى الشق التطبيقي حيث سنحلل المدونة لنرى كيف تعامل ترجمان الجزيرة مع التكرار الذي تضمنه نص خطاب رئيسة الوزراء البريطانية تيريزا ماي.

ثانيا: الشق التطبيقي

5. دراسة المدونة

سنتطرق في هذا الجزء من الدراسة إلى تحليل المدونة واستخراج كيفية نقل الترجمان التكرار الذي تضمنه النص الأصل إلى اللغة الهدف على أساس المقاربة القائمة على تحليل الأخطاء Error analysis[32]. يقول كوردور Corder[33] إنّ دراسة تحليل الأخطاء وُضعت لأغراض بيداغوجية لهدف تحسين طرق التدريس، أمّا فالبو Falbo فقد اعتبرها أحد الأدوات التي يمكن استعمالها لتقييم جودة الترجمة. حيث أنّه منذ بداية الاهتمام بدراسة الترجمة الفورية دراسة تجريبية، قام عدد من الباحثين بدراسة أشكال الانزياح المعجمي والدلالي المختلفة للترجمة الفورية مقارنة بالأصل. وقد ركز أوليرون ونانبون Oléron & Nanpon[34] على دراسة عدد الكلمات التي يحذفها الترجمان في ترجمته، وتلك التي يضيفها والتي لا يترجمها ترجمة دقيقة. والأمر سيّان عند جيرفير Gerver [35] الذي تحدث هو الآخر عن الحذف والإبدال والتصحيح، والذي أطلق عليها اسم الأخطاء في الترجمة الفورية والفجوات discontinuities. أمّا باريك Barik[36] فقد لخص الانزياح الذي يقوم به الترجمان خلال عملية الترجمة إلى ثلاث أشكال: الحذف، والإضافة، والاستبدال والخطأ. وسنقوم في هذه البحث بدراسة كيفية نقل الترجمان التكرار إلى اللّغة الهدف معجميا ودلاليا على أساس التحليل اللغوي للأخطاء. قد قسّمنا التكرار الذي ورد في النص الأصل إلى نوعين: تكرار جمل أو عبارات، وتكرار كلمات أوألفاظ. وقبل الانتقال إلى صلب الموضوع، نوّد في البداية أن نقدم فكرة عن الخطيبة، وعن قناة الجزيرة.

تيريزا ماي Theresa May، هي ثاني امرأة تتسلم رئاسة وزراء بريطانيا بعد مارغريت تاتشر Margaret Thatcher. تولت ماي رئاسة الوزراء بين 13 يوليو 2016 و24 مايو 2019. ولدت

في 1 أكتوبر1956، بإيستبورن Eastbourne، ببريطانيا. درست الجغرافية في جامعة أكسفورد، وعملت في قطاع البنوك قبل دخولها معترك السياسة من خلال حزب المحافظين عام 1986. تسلمت عدة حقائب في حكومة الظل لحزب المحافظين بين 1999-2010. في 2010، شغلت ماي منصب وزيرة الداخلية في حكومة كاميرون لستة سنوات. وفي سنة 2016، ترشحت لرئاسة حزب ولمنصب رئاسة الحكومة خلفا لكاميرون، وفازت بالانتخابات في الجولة الأولى.

أمّا قناة الجزيرة، فهي أوّل قناة إخبارية في العالم العربي. تأسست بقطر سنة 1996، وتبث من الدوحة باللّغتين العربية والإنجليزية، وتغطي مختلف الأخبار في شكل ينافس كبريات القنوات الإخبارية العالمية. تمثل قناة الجزيرة الحكومة القطرية وسياستها داخليا وخارجيا، تتمتع القناة ببعض الحرية في التعبير، تختلف من وجهة نضرنا بحسب الموضوع والجهة المعنية به.

كما سبق وذكرنا في الشق النظري، يُعتبر التكرار خاصية من خصائص الخطاب السياسي، ولجأت إليه تيريزا ماي لتوصل فكرتها للمتلقي البريطاني، وترسخها في ذهنه.حيث كررت بعض الكلمات الجمل في خطابها لتؤكد على اعتقاد معين، وحتى تدفع متلقيها إلى تأييد سياستها في الحكم. وسنتطرق فيما يلي إلى تحليل الترجمة، حيث سنستخرج التكرار الذي تضمنه النص الأصل ونقابله مع نص الترجمة، حتى نتعرف على كيفية تعامل الترجمان مع التكرار الذي ورد في الخطاب، وكيف نقله إلى اللّغة العربية.

1.5 تكرار كلمة واحدة

كما سبق وقلنا، فإنّ تكرار لفظ واحد في الكلام غرضه إضفاء قوة على تلك الكلمة للتأثير أكثر على المتلقي. ولم يتضمن الخطاب سوى تكرار وحيد لكلمة واحدة فقط، جاءت في المقطع (ج7)، حيث كررت ماي كلمة "precious"، مرتين لوصف الأواصر الثمينة والرابط القيّم الذي يربط بين الأقاليم الأربعة لبريطانيا العظمى. والغاية منه التأكيد على مدى قوة العلاقة التي تربط بين انجلترا، واسكتلندا، وويلز، وايرلندا الشمالية لدى المتلقي البريطاني، ومدى أهمية الحفاظ عليها. وهو ما لم ينقله الترجمان في ترجمته، حيث ترجم تلك كلمة بلفظ "القوي".

الترجمة إلى اللغة العربية	النص الأصل باللغة الإنجليزية
(ج7) إنّ رئاستي للحزب هو حزب محافظ وحزب موحد أو توحيدي، وهو يؤمن بالوحدة والرابطة القوية بين انجلترا واسكتلندا وويلز، وشمال، وايرلندا الشمالية	(S7) 01:02–01:11 – It means we believe in the Union; the precious, precious bond between England, Scotland, Wales and Northern Ireland.

الجدول1.حذف تكرار كلمة واحدة

حذف الترجمان التكرار في ترجمته، وعليه، لم ينقل قصد المتحدثة من استعمالها للتكرار في خطابها.

2.5 تكرار جمل وعبارات

استعمل رئيسة الوزراء في هذا الخطاب عدة أنواع من الجمل وكررتها أكثر من مرة على التوالي، قصد لفت انتباه المتلقي البريطاني إلى المشاكل التي يعيشها يوميا، وحتى تُبين له أنّها على دراية تامّة بكل المشاكل التي يعيشها. وتضمن النص الأصل على تكرار عدة أنواع من الجمل: جملة شرطية، جملة فعلية، وجملة ظرفية.

أ– تكرار جملة شرطية: ونقصد بالجملة الشرطية الجملة المركبة من جملتين إحداهما جملة الشرط والثانية جملة الجواب. كررت ماي هذا النوع من الجملة خمسة (6) مرات على التوالي في المقاطع التالية: (S10) و(S11) و(S12) و(S13) و(S14)، نذكر منها اثنين على سبيل المثال:

الترجمة إلى اللغة العربية	النص الأصل باللغة الإنجليزية
(ج10) وإذا كُنت شابا أو كُنت أسود أو كُنت	(S10) 01:38–01:43– If you're black, you're treated more harshly by the criminal justice system than if you're white.
(ج11)كُنت تعملُ، تقوم بعمل، أو تكدح. فإنك، الحقوق كلها.	(S11) 01:44–01:50– If you're a white, working-class boy, you're less likely than anybody else in Britain to go to university.
(ج13) وإذا كنت امرأة تكسبين أقل من الرجل فليس هناك ... لن يكون هناك ظلم.	(S13) 01:57–02:05– If you're a woman, you will earn less than a man. If you suffer from mental health problems, there's not enough help to hand.

الجدول2.حذف تكرار جمل وعبارات

إلاّ أنّ الترجمان، كما يظهر جليا في الجدول أعلاه، لم ينقل التكرار بشكل كامل. فقد اكتفى في المقطعين (ج10) و(ج13) بذكر جملة الشرط فقط، وأغفل جواب الشرط. كما أنّه لم ينقل حتى المعنى الجوهري الذي قصدته الخطيبة وكررته، حتى تؤثر على عواطف المتلقي الذي يعاني من الصعوبات التي ذكرتها في هذا الجزء، وتطمئنه أنّها على علم بحالته المعيشية بالتفصيل. **لذلك جاءت الترجمة غير متناسقة وغير واضحة الفكرة**. كما أنّ الترجمان في هذا الجزء من الكلام، قام بحذف كامل للمقطعين (ج12) و(ج14)، والذي يعتبره باريك Barik[37] خطأ في الترجمة بسبب فقدان المعنى. وقد أثر هذا الحذف كثيرا على معنى الخطاب في الترجمة وقصد المتحدثة. بالتالي، لم ينقل الترجمان هنا التكرار إلى اللّغة الهدف.

كما تضمن النص الأصل أيضا **جملة شرطية** أخرى في المقطع (S19)، حيث كررت المتحدثة عبارة "If you're" مرتين، لكن التُرجمان حذفها. **بالتالي، لم ينقل التكرار ولم يترجم قصد المتحدثة منه.**

الترجمة إلى اللّغة العربية	النص الأصل باللّغة الإنجليزية
(ج**19**) إذا كنت ، إذا كُنت أسرة من هذه الأسر فإنني أتوجه إليكم مباشرة	(**S19**) **02:40–02:46**- If you're one of those families, if you're just managing, I want to address you directly.

الجدول3.حذف تكرار جملة شرطية

ب–تكرار جمل فعلية

كررت ماي في خطابها خمس (5) مرات جملا فعلية تتكون من فعل+فاعل (S+V). مرتين في المقطع (S17)، وثلاث مرات في المقطع (S20).

الترجمة إلى اللّغة العربية	النص الأصل باللّغة الإنجليزية
(ج17) إذا كُنت لديك عمل ولا تكون آمنا.	(S17) 02:24–02:28 You have a job but you don't always have job security. You have your own home, but you worry about paying a mortgage.

الجدول4. حذف تكرار جملة فعلية

غيّر الترجمان في المقطع (ج17) صيغة الجملة من جملة فعلية إلى شرطية، ما غيّر في وظيفة الجملة. وأغفل هنا ترجمة الشطر الثاني كاملا، وهو الجزء الذي يتضمن التكرار فأثر ذلك على المعنى المقصود، وعلى المعنى الجوهري الذي جاء مبتورا. بالتالي، لم ينقل الترجمان التكرار الذي تضمنه النص الأصل.

أمّا التكرار الذي ورد في المقطع (S20)، فهي الجملة الفعلية "I know"، كُررت ثلاث مرات، ولم ينقلها الترجمان. فلم يظهر في الترجمة قصد المتحدثة، وهو التأكيد على أنّها تتحدث بصفتها هي. حيث استعملت ضمير المتكلم ثلاث مرات متتالية. كما أكدت أيضا على درايتها بكل الصعوبات التي تواجه الفئة المعنية بالخطاب. بالتالي لم ينقل الترجمان هنا التكرار الذي ورد في النص الأصل.

الترجمة إلى اللّغة العربية	النص الأصل باللّغة الإنجليزية
(ج20) أعرف أنكم تعملون طوال الوقت، وتبذلون أقصى الجهد، لكن الحياة بالنسبة لكم عبارة عن معاناة.	(S20) 02:46–02:54– I know you're working around the clock, I know you're doing your best, and I know that sometimes life can be a struggle.

الجدول5.حذف تكرار جملة فعلية

ج– تكرار جمل ظرفية

أمّا آخر نوع من الجمل التي استخرجناه من نص الخطاب، هو تكرار جملة ظرفية. حيث تكرر أربع (4) مرات متتالية في المقاطع (S23)، و(S24) و(S25) و(S26). لم يذكر الترجمان"When" التي تعني هنا "عندما"، إلاّ في المقطع (ج23). ما عدى ذلك، لم يُنقل التكرار الذي تضمنه النص الأصل إلى الترجمة.

النص الأصل باللّغة الإنجليزية	الترجمة إلى اللّغة العربية
(S23) 03:07–03:13– When we take the big calls, we'll think not of the powerful, but you.	(ج23) لن نفكر في الأقوياء ولكن فيكم أنتم.
(S24) 03:13–03:17– When we pass new laws, we'll listen not to the mighty but to you.	(ج23) وعندما نسن قوانين، ستكون الهدف منها خدمة مصلحتكم.
(S25) 03:17–03:22– When it comes to taxes, we'll prioritise not the wealthy, but you.	(ج10) والأولوية ستكون لكم أنتم وليس للأغنياء (للمبني للمجهول).
(S26) 03:22–03:28– When it comes to opportunity, we won't entrench the advantages of the fortunate few.	(ج9) ولا نريد أن يكون هناك ميزات للأقوياء وللأثرياء فقط بل للجميع.

الجدول6. حذف تكرار جملة ظرفية

. 6. نتائج الدراسة

انطلاقا من تحليلنا للمدونة واستخراجنا للتكرار الذي تضمنه النص الأصل ومقابلته مع نص الترجمة في اللّغة الهدف وإخضاعه للتحليل اللغوي للأخطاء، توصلنا إلى النتائج التالية:

تضمن النص الأصل تكرار واحد فقط لكلمة واحد في المقطع (ج7)، إلاّ أنّ الترجمان لم ينقل ذلك التكرار إلى اللّغة الهدف. كما أنّ ترجمته لتلك الكلمة لم تكن دقيقة من وجهة نظرنا، حيث ترجم لفظ "precious" بـ "القوي"، في حين أنّ كلمة "الثمين" هي أقرب للمعنى للكلمة الإنجليزية من كلمة "قوي". بالتالي يمكن أن نقول إنّ الترجمة هنا قد جاءت خالية من المعنى الذي قصدته المتحدثة وهو التأكيد على أنّ العلاقة التي تربط بين الشعب البريطاني في الأقاليم الأربعة "ثمين" و"غالي"، وذلك من خلال تكرارها لكلمة "precious" مرتين متتاليتين. وعليه فإنّ ترجمة التكرار هنا لم تكن موفقة.

أمّا تعامل الترجمان مع تكرار الجمل الشرطية، فلم يكن موفقا فيه كثيرا في رأينا، ذلك أنه نقل إمّا جملة الشرط وأغفل عن جواب الشرط، كما هو الحال بالنسبة للمقاطع (ج10) و(ج13) و(ج19). أو أنّه لم يُترجم التكرار البتّة، كما فعل في المقطع (ج13). أو أنّه حذف المقطع بأكمله ولم يُترجمه إلى اللّغة الهدف، كما هو الحال بالنسبة للمقطعين (ج12) و(ج14). وعليه، فالترجمان لم ينقل تكرار الجمل الشرطية في النص الأصل إلى اللّغة الهدف، ولا حتى المعنى الذي قصدته المتحدثة في خطابها. وما زاد الطين بلة هو حذفه لمقاطع بأكملها، ما أدى إلى ضياع المعنى في هذا الجزء من الخطاب.

كما تضمن الخطاب باللّغة الإنجليزية تكرار لجمل فعلية خمسة (5) مرات في المقطعين (S17) و(S20)، لكنّ الترجمان لم ينقله نقلا كاملا، ما أدى إلى بتر المعنى الجوهري في هذا الجزء من الخطاب.

أمّا آخر نوع من التكرار فهو تكرار جمل ظرفية، والذي ورد في الخطاب الأصل أربع (4) مرات في المقاطع (S23)، و(S24) و(S25) و(S26). حيث لم يذكر الترجمان هنا التكرار الذي تضمنه النص في الترجمة. بالتالي، لم تتضمن الترجمة قصد المتحدثة وراء استعمالها للتكرار، وذلك أنّها كل مرة تقوم فيها باتخاذ إجراءات، وكل مرة تقوم فيها بسن قوانين، و كل مرة تناقش فيها الحكومة موضوع الضرائب، وكل مرة تضع الحكومة امتيازات للشعب، ستفكر أوّلا في الطبقة العاملة والطبقة المعوّزة، وليس في الأثرياء. وهذا ما لم تتضمنه الترجمة جراء حذف التكرار.

	تكرار كلمة واحدة	تكرار جمل شرطية	تكرار جمل فعلية	تكرار جمل ظرفية
النص الأصل	1	6	5	4
الترجمة	0	3	0	0
مجموع التكرار في النص	16			
مجموع التكرار في الترجمة	5			

الجدول7. ملخص ترجمة التكرار الذي ورد في النص الأصل

الخاتمة

على ضوء ما سبق، واستنادا إلى مقاربة تحليل الأخطاء التي اعتمدنا عليها في تحليلنا للمدونة، وانطلاقا من أنّ القنوات الفضائية، سيّما قناة الجزيرة التي تمتلك نسبة مشاهدة عالية وتُوّظف مترجمين فوريين مُحترفين وذوي كفاءة مشهودة، فقد استنتجنا أنّ جودة الترجمة الفورية لخطاب تيريزا ماي على قناة الجزيرة لم تكن عالية بالدرجة التي ترقى لسمعة تلك القناة الفضائية على المستويين العربي والدولي. إذ يظهر جليا عند الاستماع للترجمة ومقارنتها بالنص الخطاب الأصل، أنّ التُرجمان لم يولي أهمية للتكرار الوارد في النص الأصل، على الرغم من أن السياسية لم تستعمله اعتباطا، بل عن قصد، خاصة وهي تلقي أوّل خطاب لها عُقب استلامها لمنصبها. وهذا النوع من الخطاب عادة ما يكون أهم خطابات القادة السياسين، فمن خلاله يتواصل الحاكم مع شعبه لأول مرة، ومن خلاله أيضا يُفصح عن سياسته التي سينتهجها طيلة عهدته. لذا يحاول قدر جهده اختيار ألفاظه وعباراته حتى يؤثر على الجماهير ويكسبهم لصفه، حتى يتبنوا أفكاره ومعتقداته. فكل كلمة أو جملة يُكررها يكون بغاية في نفسه يريد أن يقضيها.

فقد قصدت رئيسة الوزراء البريطانية من خلال هذا الخطاب التأثير على المتلقي ليتبنى نظرتها الجديدة في تسيير البلاد فيُساندها، وأرادت ترسخ فكرة جوهرية تخص الأمن القومي للمتلقي البريطاني،

وهي توحيد الصفوف والحفاظ على الوحدة الجغرافية للبلاد، لهذا لجأت للتكرار. فإغفال تكرار الألفاظ والجمل التي وردت في النص الأصل وعدم نقلها إلى اللّغة الهدف، تُعيق المتلقي على كشف الأمور التي تعزم المتحدثة التركيز عليها في سياستها. بعبارة أخرى لم تتضمن الترجمة الكلمات المفتاحية التي جاءت من خلال التكرار، فغاب المعنى الذي قصدته المتحدثة من خطابها. بالتالي، اختلف مضمون الترجمة عن ما تضمنته الرسالة في الخطاب الأصلي في مستويات عدة. فقد جاءت الترجمة أقل تأثيرا، وأقلّ إقناعا، وأقل عمقا في المعنى من الأصل. فالتكرار في الخطاب السياسي لا يمكن حذفه بسهوله في الترجمة دون أن يؤثر ذلك على جودة الترجمة من حيث مضمون الرسالة وفحواها.

وتبقي الترجمة الفورية للخطاب السياسي على قناة الجزيرة موضوعا خصبا يستحقّ الدراسة، وسنتناوله في المستقبل القريب، من حيث أمانة مترجمو هذه القناة في نقل خطابات تيريزا ما للمتلقي العربي.

هوامش:

[1] B. Kremer: Initiation à l'interprètation, (2016), Université de Genève (Suisse), p: 3.
[2] Danika Seleskovitch: L'Interprète dans les conférences internationales, (1968), Lettres Modernes Minard (Paris).
[3] Franz Pöchhacker: Introducing Interpreting Studies, (2004), Routledge, (London), p: 11.

[4]المصدر السابق نفسه

[5] Bruce Anderson: Perspectives on the Role of Interpreter." In Translation, Applications and Research (1976), Rickard (ed.), (New York), p209
[6] Anne Schjoldagar: An Exploratory Study of Translational Norms in Simultaneous Interpreting: Methodological Reflections , (1995), Hermes (Denmark).
[7] Daniel, Gile: Testing the Effort Models' tightrope hypothesis in simultaneous interpreting - A contribution, (1999), (Hermes 23), p: 153-172.
[8] Straniero, Sergio (2003), Dal Fovo (2011), Andres & Fünfer (2011)

[9]أبو البقاء الكفوي: الكليات، (1998)، طبعة مؤسسة الرسالة (بيروت)، ص 419.

[10]ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط3 (بيروت)، ص 99.

[11]عمر أحمد مختار: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، (2008)، عالم الكتب (القاهرة)، ص161.

[12]الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، (1936)، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع (القاهرة)، ص114.

[13]على بن محمد الآمدي: الأحكام في أصول الأحكام، (1980)، دار الأفاق الجديدة (بيروت)، ص136.

[14]الحسناوي، مصطفى عبد كاظم: رؤى المحدثين في مفهوم (الخطاب)،نيسان 2018، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، العدد 38،.

[15]ناجي عبد النور: المدخل إلى علم السياسة، دار العلوم، (2007)، عنابة، ص6.

[16]نشأت، محمد علي، رائد علم الاقتصاد...ابن خلدون، (مصر: وكالة الصحافة العربية، 2019).

[17]ابراهيم أحمد شلبي: علم السياسة في قواعده الأصولية وضوابطه النظرية، (1985)، الدار الجامعية للطباعة والنشر (القاهرة)، ص15.

[18]Rafik Güremen: In what sense exactly are human beings more political according to Aristotle, (2018), p: 170.

[19]P. Charaudeau & D. Maingueneau : Dictionnaire d'analyse du discours , (2002), Seuil (Paris), p :30.

[20]M. Reisigl: Rhetoric of political speeches", Analyzing the Public Sphere: Handbook of Applied Linguistics, (2008) vol. IV, R. Wodak, V. Koller eds, (Berlin, De Gruyter).

[21]حبيب ألياس حديد: أصول الترجمة، (2013)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ص299.

[22]مزوي محمد رضا: سبر الآراء السياسية، (2003-2004)، مجلة الجزائر للعلوم السياسية والإعلامية، العدد 3 شتاء.

[23]ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط3 (بيروت)

[24]السجلماسي المنزع البديع: تقديم وتحقيق: علال الغازي، (1980)، مطبعة المعارف الجديدة (الرباط)، ص476.

[25]الفيروز آبادي: القاموس المحيط،، (2005)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ،بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة (بيروت).

[26]علي صدر الدين ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، (1969)، مطبعة النعمان (النجف)، ص34-35

[27]بن ضياء الدين الأثير: المثل السائر، (1939)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، ص 146/2.

[28]الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، (2004)، تحقيق: عصام شيقو، دار ومكتبة الهلال، دار البحار (بيروت)، ص 361.

[29]حبيب ألياس حديد: أصول الترجمة، (2013)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ص299.

[30]المرجع السابق نفسه.

[31]أكرم مؤمن: أصول الترجمة للمحترفين، (2006)، الدار المصرية للعلوم (القاهرة)، ص10.

[32] Gerver (1969) & (2002), Barik (1971) & (1975), Altman (1994).

[33]S. Pit. Corder: Error Analysis and Interlanguage, (1981) Oxford: Oxford University Press, Canadian Modern Language Review.

[34] Oléron, P., & Nanpon, H:. Recherches sur la traduction simultanée [Studies of simultaneous translation], (1965), Journal de Psychologie Normale et Pathologique, 62(1).

[35] Gerver, (1969) & (1974) & (2002).

[36] Henri Barik: A description of various types of omissions, additions and errors of translation encountered in simultaneous interpretation (1994), John Benjamins Publishing company, (Amsterdam and Philadelphia).

[37] المرجع السابق نفسه.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 388 - 403 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التمثيل المفهومي لمصطلح التداولية وتوظيفاته في مجلة الخطاب تنظيرا وتطبيقا،

Conceptual Representation of the Term Pragmatics and its Uses in Al-Khattab Magazine in Theory and Application

nadia sentouh[1] / نادية سنطوح[1]*

selma chouit[2] / د.سلمى شويط[2]

مخبر تحليل الخطاب

جامعة محمد الصديق بن يحي ،جيجل (الجزائر)،

Mohamed Seddik Ben Yahia University, Jijel (Algeria)

nadia.sentauh@univ-jijel.dz.[1] / Selmachouit18@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/09/19	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تعالج هذه الدراسة مصطلح التداولية وتوظيفه من خلال مقالات مجلة "الخطاب" بحثا عن تأصيلاته في حقل اللسانيات لانفتاح أنساقه خاصة، وأن المجلة قد ضمت العديد من المقالات المتعلقة بذات الموضوع إذ يهدف هذا البحث إلى توضيح تلك الإشكالات التي يصادفها الباحث في قضية مصطلح التداولية، وتداخله غير المحدود في مجالات معرفية متعددة، واكتسابه حمولات مفهومية جديدة من حقل معرفي إلى آخر، كما تهدف إلى توضيح الرؤية في هذا الانتقال الذي كان لمصطلح التداولية من اللسانيات إلى عالم النقد، وكيف تم توظيفه في مقالات مجلة الخطاب متبعين في ذلك منهج تحليلي يستغل معطيات التأصيل للمصطلح، والتعريفات في توضيح هذه الظاهرة المصطلحية معتمدين المنهج الوصفي في الجانب التطبيقي، وتوصل البحث إلى أن المصطلح قد انتقل من كونه مفهوما لسانيا بحتًا، إلى حقل النقد ووظف كإجراء تحليلي نقدي بمختلف تطوراته النظرية في العينة المدروسة من المجلة.

الكلمات المفتاح : تداولية، لسانيات، نقد، مجلة الخطاب.

Abstract :

The study deals with the term pragmatics and its use through the articles of " Al-khitab" magazine .searching its origins in the field of linguistics and its forms, since the magazine has included many articles related to it.,limited knowledge and its acquisition of new conceptual loads from one field of knowledge to another, it also aims to clarify the vision in this transition which pragmatics had from linguistics to the world of criticism,and how it was employed in "al khatab magazine",following an analytic methodology that exploits the rooting data of the

* نادية سنطوح: mina.jijel180@gmail.com

term in clarifying this terminological phenomenon Using the descriptive approach on the applied side, the research concluded that pragmatics turns to be a purely linguistics concept, and it was employed as a criticism analytical procedure with its various theoretical developments.

Keywords: pragmatics, linguistic, criticism , Al-Khattab magazine.

المقدمة :

كانت اللغة ولا تزال أداة التواصل والتباحث في العلوم، وبالأخص الإنسانية منها. وتعد من القضايا الأهم التي حظيت باهتمام الباحثين، والبؤرة المركزية التي تتمحور حولها الرؤى، إذ اتخذها الدرس اللساني الحديث مجالا للدراسة والبحث، ناهيك عن البحث القديم عند مختلف الحضارات، وفي أقدم العصور.

وعلى الرغم من انحصار بدايات الدرس الحديث للغة في جانبها الداخلي إلا أن معالم الانفتاح لم تطل، فاللغة لا يتحقق وجودها إلا من خلال الفعل الكلامي في إطار مقامي محقق لمقصد مخصوص، وهذا ما أعادته "التداولية" إلى دائرة الاهتمام، فالتداولية من أحدث الاتجاهات التي ظهرت في الدرس اللساني الحديث لتدرس الجانب الاستعمالي للغة، وتبحث في الأسس اللغوية للكلام، وما يهمنا هنا هو التداولية كمصطلح وظهوره في الحقل اللساني وتطبيقه في الحقل النقدي، على الرغم من الحقلين لهما توجه معرفي خاص وإن اشتراكا في العديد من القضايا التي يطرحها الاستخدام الإنساني للغة، لذا طرحت عدة إشكاليات متضاربة أحيانا، وإشكالات أخرى يتحتم للإجابة عنها التقاء النقد باللسانيات هذا الظهور وذلك التطبيق، ومحاولة الكشف عن طبيعة الدراسات هذا المصطلح في بعض مقالات من مجلة الخطاب لعدد من الباحثين.

فلقد مر مفهوم مصطلح التداولية بعدة مراحل قبل أن يصل إلى ما في وضعه في الدرس النقدي. بدءا بالحقل الفلسفي ثم اللساني وصولا إلى مجال الدراسات النقدية، فأدى التداخل المعرفي بين حقول الفلسفة واللسانيات والنقد إلى تنقل هذا المصطلح عبر هذه الميادين المعرفية جراء الأهمية البالغة التي يحظى بها من خلال الطرح التحليلي الذي يقوم عليه، كونه مرتكزا أساسيا لعديد المفاهيم التي هي مفاعيل المعنى والتواصل.

ولتوضيح طبيعة هذا التنقل سنحاول في هذه الورقة البحثية الإجابة عن هذه التساؤلات: كيف انتقل مصطلح التداولية من الدرس اللساني إلى التطبيق النقدي؟ ما المحطات المعرفية التي استند عليها مصطلح التداولية ليؤكد حضوره؟ ما دور الدرس اللساني في تشكل هذا المصطلح؟ وكيف كانت توظيفات الباحثين لهذا المصطلح في مجلة الخطاب*، وما أهم الدوافع التي أدت بالباحثين للتنظير أو التطبيق في مقالاتهم؟.

أولا: مفهوم التداولية:

1-لغة:ورد الجذر اللغوي(د و ل)، في معجم "لسان العرب" لابن منظور بمعنى التحول والانتقال في قوله: «الدُّولَةَ والدُّولَةَ: العقبة في المال والحرب سواء، وقيل الدُّولَةُ بالضّم، في المال ،والدُّولَةَ بالفتح، في الحرب، وقيل ،هما سواء(...) وقال "أبو عبيدة": «بالضم اسم للشيء الذي يُتَدَاوَلُ به بعينه» (...) والدّولَة: الانتقال من حال الشدة إلى الرخاء(...) وتداولنا الأمر، أخذناه بالدُّوَلِ، وقالوا دَوَليك أي مداولة على الأمر»[1] ونجد معجم "أساس البلاغة " للزمخشري لا يكاد يخرج عن نفس المعنى «دول: دالت له الدولة ودالت له الأيام بكذا أدال الله بني فلان من عدوّهم جعل الكثرة لهم عليه، وقال الدهر دول وعقب ونوب وأديل المسلمين على المشركين يوم بدر وأديل المشركين على المسلمين يوم أحد»[2]يفيد الانتقال من حال إلى حال أخرى أو من مكان إلى مكان آخر.

لو عدنا للتعاريف اللغوية في المعاجم العربية نجدها لا تخرج في دلالتها من الجذر(دولَ) على معنى التحول والتغيير والتبدل والانتقال.

2-اصطلاحا: قد تعددت تعاريف التداولية نظرا لتداخلها مع مختلف الحقول المعرفية، مما أدى إلى صعوبة وضع تعريف جامع لها، ومن جهة أخرى فإن التداولية تعد مبحثا «يقع في مفترق الطرق، حيث تلتقي اللّسانيات والمنطق والسميائيات والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع»[3]

وأول من قام بتعريفها حديثا عند الغرب "شارلز موريس" الذي يعد المؤسس الفعلي لها وعدّها جزءا من علم العلامات وأحد مكوناتها،أي« تهتم بدراسة العلامات بين مستعمليها أو مفسّريها(متكلّم، سامع، قارئ، كاتب...)، وتحديد ما يترتب عن هذه العلامات»[4] ربط "موريس" مصطلح التداولية بالحقل السيميائي وجعلها جزءًا منها ودراسة العلامة سواء كانت لغوية أو غير لغوية، فلا يمكن دراسة المفردات بعيدا عن مستخدميها داخل السياق، والظروف المحيطة بالمتكلم، من أجل تحديد المعاني المراد إيصالها للمخاطب، وكذا مقاصد المتكلم التي يرمي إليها أثناء العملية التواصلية.

كما يعرفها "آن ماري دبير" وفرانسوا ريكاناتي" بأنها« دراسة استعمال اللغة في الخطاب شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية»[5]، ويعني توضيح القوانين التي يوضحها الاستعمال اللغوي ويجعل اللغة قُدرة خطابية تخلق المعاني المتعددة باختلاف طرق الاستعمال، وتجدر الإشارة هنا إلى أن "التداولية" تعرف على أساس المجال الذي يهتم به الباحث نفسه، فنجد تعريفا آخر من وجهة أخرى «بأنها كيفية إدراك المعايير والمبادئ التي توجهه عند إنتاج الخطاب، بما في ذلك استعمال مختلف الجوانب اللغوية في ضوء عناصر السياق بما يكفل ضمان التوفيق من لدن المرسل إليه عند تأويل قصده وتحقيق هدفه»[6] فعنيت بالمتكلم ومقاصده، وأعطت السياق أو المقام الأهمية وجعلته أساسا في الأفعال التواصلية فهي تنظر إلى« اللغة على أنّها نشاط يمارس ضمن سياق متعدد الأبعاد»[7]، وفي تعريف أدق وأشمل هي: «دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interaction لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول negotiation اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد(مادي، اجتماعي، لغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما»[8]. يبين هذا التعريف اتساع وتشعب مجالات التداولية، ويركز على دور التداول بين المتكلم والسامع ومراعاة السياق في خلق المعنى، فالتداولية تقر بأن المعنى هو رهين التداول اللغوي، وأن المعنى ليس جوهرا قابعا في الكلمات، بل هو صناعة وتوليف ينتج فقط جراء ظروف استعمالية للغة.

وما يمكن قوله من خلال التعريفات أن التداولية درس جديد في الدراسات الحديثة تختص بدراسة اللغة في الاستعمال وعلاقتها بالسياق، وإزالة الغموض من عناصر التواصل اللغوي، دون أن تهمل المعنى وعلاقته بالسياقات الكلامية.

ثانيا: التأصيل الفلسفي لمصطلح التداولية:

من المعروف أن أغلب العلوم مدينةٌ للفلسفة في الكثير من أسسها وانطلاقاتها المعرفية، فكلما اشتغلت الفلسفة على المفاهيم المعرفية والعلمية جعلت العلم يعيد النظر في معطياته ونظرياته، والفلسفة دائمة الاشتغال على هذه المفاهيم، لذلك كان حتما أن تعتمد هذه المعارف على ما تطرحه الفلسفة من رؤى جديدة، وهذا بالضرورة ما سيجعل مصطلحات العلوم والمعارف تعتمد اعتمادا كبيرا على لغة الفلسفة ومفاهيمها، وهنا يكون المصطلح دائما ذا أصول فلسفية يختزنها، ويستلهم منها صياغته ودلالته من أجل ذلك، فمفاهيمُ مثل العقل واللغة والمعنى والتصور والدلالة مفاهيمُ لا تخلو منها معرفة إنسانية، فإن التداولية هي ابنة الفكر التي أنتجها (الغرب)، وهي في الأصل مباحث منطقية فلسفية طبقت المنهج

البراغماتي في دراستها؛ إذ يعود الفضل في ظهورها إلى الفلسفة التحليلية «التي نشأت في القرن العشرين في فيينا بالنمسا على يد الفيلسوف الألماني" غوتلوبفريجة*" Gottlobfreege" (1848-1925) في كتابه (أسس علم الحساب)»[9].

وقد اهتمت الفلسفة التحليلية باللغة اهتماما بالغا، ولا يمكن أن ننكر الفضل الكبير للفلسفة في ظهور مصطلح التداولية، فمن الفلاسفة الذين أسهموا في ظهور هذا التيار الحديث "فيتغنشتان"(Wittgenstin) الذي نظر «للجانب الاستعمالي للغة بدءًا من أعماله الأولى في المنطق والفلسفة المنتهية في 1918م، حيث ميزها دراسة الوظيفة التمثيلية للغة »[10]، ومن المفاهيم التي اعتمد عليها أيضا "الألعاب اللغوية"، التي كان لها التأثير البالغ في ظهور ونشأة مصطلح التداولية.

ومن بين الأمثلة لتوضيح تصور اللعبة اللغوية « عندما أناديك ادخل من الباب" ففي جميع أحوال الحياة العادية، يبدو الإقدام على الشك بأن هناك بابا حقا ضربا من المستحيلات»[11]، كما كان الفضل للفيلسوف" أوستين"و"سيرل"، في ظهور هذا المصطلح اللساني الفلسفي خاصة، فكانا من الفلاسفة الذين بحثوا في المفاهيم والتصورات التأسيسية لهذا المصطلح، فمثلا "أوستين" تطرق إلى ثلاثة أنواع من الأعمال اللغوية :«العمل الأول: هو العمل القولي، وهو العمل الذي يتحقق ما إن نتلفظ بشيء ما،وأما الثاني فهو العمل المتضمن في القول، وهو العمل الذي يتحقق بقولنا شيئا ما، وأما الثالث فهو عمل التأثير بالقول، وهو العمل الذي يتحقق نتيجة قولنا شيئا ما »[12]، ومن هذا يتضح أن منشأ التداولية منشأ فلسفي، بدأ يظهر مع أعمال الفلاسفة الذين اشتغلوا على قضية الأحداث الكلامية بحثا عن الظواهر التي تتحكم في تشكيل المعنى، وجعل اللغة وسيلة لوصف المعيش اليومي، وما هذا الأمر بمستحدث أيضا بقدر ما هو ضارب في أعماق التفكير الفلسفي.

ثالثا: التداولية واللسانيات الحديثة:

من المعلوم أن للسانيات لها الفضل في بلورة معظم المصطلحات في المجالات المعرفية الأخرى في الأدب، النقد،علم النفس، التاريخ....إلخ فمن« الحقائق التي يقرّها العصر أن المعرفة الإنسانية مدينة إليها بفضل كبير سواء في مناهج بحثها أم في تقدير حصيلتها العلمية»[13]؛ إذ أدت اللسانيات ثورة فكرية زعزعت حقول المعرفة الإنسانية، ويرجع الفضل لها في ظهور هذا المصطلح خاصة بعد معارضة الباحثين «معاملة تشومسكي للغة باعتبارها وسيلة مجردة أو قدرة ذهنية يمكن فصلها عن استخدام اللغة ومستخدميها ووظائفها»[14]، ولسوسير(F.daussur)(1857-1913) الذي أولى اهتمامه بثنائية

"اللغة" و"الكلام" والتفريق بينهما، وأعطى أهمية للغة على حساب الكلام فاللّغة «تختلف عن الكلام في أنّها شيء يمكن دراسته بصورة مستقلة»[15]، الوضع نفسه بالنسبة لشومسكي(Chomsky)؛ الذي ميز بين الأداء والملكة، وكما هو معروف فإن الأداء الكلامي هو استعمال المتكلم للغة ضمن سياق تواصلي ما، وهو نوع من الممارسة اللغوية، وعلى هذا الأساس جاء الاتجاه التداولي للاهتمام بما أهملته اللسانيات في الجانب الاتصالي، لاسيما دراسة علاقة اللغة بمستخدميها لذلك تعد التداولية مكملة للدراسات اللسانية ونقطة التلاقي بين المجالات المعرفية المختلفة، وهنا حريّ بنا قبل تحديد صلة اللسانيات بالتداولية أن نشير أنها تلتقي بالكثير من العلوم الأخرى غير اللسانيات التي تشترك معها أحيانا في منهج البحث أو مادتها (المصطلحات، المفاهيم)، ومن بين أهم هذه العلوم نجد: علم الدلالة الذي يهتم بدراسة المعاني والقوانين التي تحكم ظواهر تشكل هذه المعاني، في حين التداولية تبحث في المعنى التواصلي للغة أي؛«تبحث في كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم**Speaker intentions**، أو هو دراسة معنى المتكلم**Speaker meaning** ، فقول القائل أنا عطشان مثلا: قد يعني أحضر لي كوبًا من الماء »[16]، وقد ركز هذا التعريف على دور التداولية في الكشف عن المعنى، ومقدرة المتكلم على إيصاله للسامع فمثلا قولي: إن حالة المريض حرجة، قد يعني: يجب أخذ المريض إلى المستشفى أو يكون تعبيرا عن تدهور حالة المريض، وبهذا جاءت التداولية بتصورات ومفاهيم كانت غائبة عن الدرس اللساني حيث أولت اهتمامها بالاستعمال اللغوي أثناء التخاطب، ودراسة كل جوانب المعنى، وهذا يؤكد الترابط الموجود بين الدلالة والتداولية في كون كل واحدة منهما تشتغل على المعنى، أما بالنسبة لصلة التداولية باللسانيات نجد معظم الباحثين في دراساتهم يؤكدون ذلك فهي: «الدراسة أو التخصص الذي يندرج ضمن اللسانيات، ويهتم أكثر باستعمال اللغة في التواصل»[17]؛ إذ الملاحظ أن المادة التي تهتم بها كل من التداولية واللسانيات وتشتغلان عليها هي اللغة، فالتداولية تشابه اللسانيات في الكثير من مبادئها وإجراءاتها كونها تخصص لساني ظهر حديثا. ومن الفلاسفة اللغويين المحدثين الذين بينوا الترابط بين التداولية واللسانيات (رادلفكارناب) يقول بأن «التداولية قاعدة اللسانيات، أو أساسها المتين الذي تستند إليه، أي أنها حاضرة في كل تحليل لغوي، موجودة معها قرينة لها»[18].

ومن خلال ما سبق يتضح أنّ مصطلح التداولية يشتمل على بعد لساني باعتباره يبحث في قضية المقاصد التي تتولد في كلام المتكلم، والتي تتشكل جراء طرق استعمال خاصة للغة، ووجود سياق أو

مقام يعملان على خلق هذه المقاصد التي يود المتكلم أن تبلغ السامع، وهذه القضية من المحتم أنها تجد في الدرس اللساني ركيزتها الأولى، بالإضافة إلى التداولية التي تعتبر موضوعها الأساس.

رابعا: التطبيق النقدي للمصطلح في مجلة الخطاب:

بعد الرحلة التي خاضها مصطلح التداولية، وبعد اشتغال الدارسين على مفاهيمه الأولى، والمفاهيم اللاحقة التي تداخلت فيما بينها، استطاع أن يؤسس مجاله الخاص باعتباره مادة إجرائية جديدة في مجال النقد، وصارت التداولية ممارسة إجرائية في مجال النقد والأدب، يعتمده الدارسون كمنهج في الدراسة، له قواعده وأسسه ومقوماته. وذلك في كل دراسة تهتم بتفاصيل الممارسة اللغوية ومقاصد الكلام في سياق تواصلي ما.

فقد تحول مصطلح التداولية من حقل الدراسة اللغوية أو اللسانية إلى النقد من خلال تحليلاته التطبيقية فأصبح موضوعه تحليل النصوص والخطابات، فهي كمنهج تحاول الاهتمام بالمتكلم ومقاصده والظروف المحيطة بالنص الأدبي ومرجعياته (الفلسفية، الثقافية،....)، إذ أن النص «يمتلك كامل عناصر التداولية، والتي تسمح مقاربتها بإحاطة دقيقة بمكونات النص الأدبي»[19]، فهي تهتم بالعلامات اللغوية الموجودة في الخطاب، ومن ثمة ما يجمعهما «العلامة واللغة بوصفهما وسيطا للتواصل والتفاعل. يكتب دانيال بيرجيز danielbergez "يستدعي العمل الأدبي المنتسب إلى عالم اللغة، وبشكل طبيعي، الخطاب الذي يضفي عليه شرعية، ويشرحه ويوضحه»[20] ، أي أن ما يمنح الأدب والتداولية وجودهما، ويمنحهما اشتغالهما كفعل رمزي وممارسة لغوية هي الوسيط الدال؛ بمعنى أن اللغة والعلامة يشتركان في الأداة وفي الموضوع، فالعلامة واللغة أداة بالنسبة للنص، وهي موضوع بالنسبة للتداولية.

وقد برز هذا المصطلح في الساحة النقدية العربية بروزا واضحا من خلال دراسات عديدة قام بها الباحثون نجدها مبثوثة في الكتب والبحوث الأكاديمية، والمجلات، "نظريا" و "تطبيقيا"؛ سنحاول على سبيل المثال لا الحصر تقديم صورة عن توظيف المصطلح في بعض المقالات من مجلة "الخطاب" لتيزي وزو" في الجدول التالي:

عنوان المقال (الدراسة)	عدد المجلة
التحليل التداولي للخطاب السياسي أ.ذهبية حمو الحاج	العدد01
الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي.أ.كاهنةدحمون	العدد02

مقاربة تداولية لحكمة عطائية د.عز الدين الناجح	العدد03
دراسة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم –مقاربة تداولية– أ.بوقررومة حكيمة	العدد03
التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي. د.حمو الحاج ذهبية	العدد04

من خلال الاطلاع على هذه المقالات الخمس على أربعة أعداد يمكن تقديم جملة من الملاحظات أولا قبل البدء في تقديم قراءة تحليلية لتوظيف المصطلح :

أ- نشير إلى أن مجلة "الخطاب" ضمت مختلف الدراسات اللسانية الأدبية والنقدية، إلا أنّها غلّبت الاهتمام بالمصطلح التداولي الوارد في أعداد المجلة من خلال المقالات التي قام بها المساهمون، ونحن هنا اقتصرنا على بعضها.

ب- والملاحظ أيضا توظيفه كإجراء نقدي على مدوناتهم ونصوص وكتابات تراثية كانت أم معاصرة، أي تنوع المدونات التي أجري عليها التطبيق.

ج- فيما يخص طبيعة الدراسات نجد المزاوجة بين التنظير للمصطلح، واستخدامه كتطبيق نقدي، وكذا اختلاف تناول المصطلح من طرف المطبقين عليه.

خامسا: مصطلح التداولية في مقالات مجلة الخطاب:

1- المقال الأول:

الموسوم ب" التحليل التداولي للخطاب السياسي" للباحثة "ذهبية حمو الحاج"، حيث تبدأ مقالتها بإعطاء لمحة موجزة عن أهم النظريات اللسانية القديمة والحديثة التي لا يمكن إغفالها لكون كل نظرية مكملة للأخرى، كما أشارت الباحثة إلى أن ما جاء به سوسير F.daussur جعله مركز اهتمام كل العلوم الإنسانية، وصولا إلى مصطلح التداولية الذي نشأ في إطار اللسانيات المرتكز الذي تعتمد عليه معظم المصطلحات والنظريات، وأنّ "شارل موريس" هو أول من تحدث عن هذا المصطلح الغربي المنشأ، بالإضافة إلى جذوره الفلسفية، كما أشارت أيضا إلى إسقاطاته في الدرس العربي الحديث بمعنى حاولت الباحثة التأصيل للمصطلح اصطلاحا في العصر الحديث عند "طه عبد الرحمن" الذي ترجم مصطلحPragmatiques بالتداوليات «لأنه يوفي المطلوب حقه ،باعتبار دلالته على معنيي "الاستعمال" و"التفاعل" معا .ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في

أبحاثهم»[21] ، فالتداولية برأيها عند طه هي «الممارسة والتفاعل، ممارسة اللغة والتفاعل مع الآخرين فامتلاك المخاطب للغة وتأديته لها يسمح بإقامة علاقات مع الغير ولكن دون الوقوف عند وظيفة الإبلاغ، فباللغة يمكن المناقشة، الاستفهام ،الإثبات، الإعلان... لتخرج اللغة بهذا الاعتبار عن قصدية التواصل.....»[22]. عرضت الباحثة الجانب التنظيري للمصطلح، وما ينضوي تحته فكانت الدراسة مركزة على آليات ومبادئ التحليل اللساني التداولي؛ إذ اهتمت بالمفاهيم التداولية في الخطاب السياسي باعتباره خطاب كغيره من الخطابات الأدبية، والتحدث على الجانب التواصلي للغة الخطاب في الاستعمال الجانب المهمل من طرف اللسانيات البنيوية التي اهتمت فقط بالبنية اللغوية، وتشكلاتها المتعددة مركزة على أهم آليات المنهج التداولي التي يمكن إخضاعها للخطاب السياسي، ومن بين المفاهيم والقضايا التي تناولتها: المفهوم التداولي "متضمنات القول"؛ ويعني أنّه لابد من المستمع أن يكون على علم بقوانين الخطاب الصريحة والخفية، وفهم قواعدها حتى نتمكن من معرفة الكلام غير المصرح به من طرف الشخص الذي يوجه له الخطاب، ومن المفاهيم التي تناولتها أيضا؛ الافتراض المسبق، التفاعل والسياق، الأقوال المضمرة، وبالرغم من اتساع موضوعات التداولية وآلياتها اقتصرت الباحثة على بعضها.

يمكن القول أن الباحثة وظفت المصطلح توظيفا معرفيا، وذلك باستيعاب مرجعياته اللسانية في تطبيقها النقدي لهذا المصطلح، وجاء بحثها نظريا، وذلك بإعطاء أهم الآليات التي لابد من توظيفها في تحليل الخطاب السياسي، ولكثرة المفاهيم التداولية اقتصرت الباحثة بإعطاء إشارات سريعة عنها، فكان هدفها الأول هو شرح هذه المبادئ لتحسين الفهم، والتمكن من مبادئها أثناء تحليل الخطابات السياسية، ولمساعدة القارئ على امتلاك هذه آليات، وفقت الباحثة في مقالتها إلا أنه كان من الأجدر تطبيق هذا البحث على مدونة معينة.

2-المقال الثاني:

ويتمثل موضوع هذه المقالة في دراسة "الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي"، ومن المعروف أن البحث اللساني متعدد النظريات؛ إذ أسهم الباحثون في تطويرها وإغنائها من جهة، وتطبيق هذه النظريات من جهة أخرى، ولعل من أبرزها الاتجاه البنيوي والتوليدي والاتجاه الوظيفي هذا الأخير الاتجاه الذي تحدثت عنه الباحثة في مقالها، وبالتحديد النحو الوظيفي الذي يمتاز«على غيره من النظريات التداولية بنوعية مصادره؛ فهو محاولة تصهر بعض من مقترحات نظريات لغوية (النحو العلاقي) Relationalgrammar) ونظريات فلسفية، نظرية أفعال اللغوية

(Seepchactstheory) (خاصة) أثبت قيمتها في نموذج صوري مصوغ حسب مقتضيات النمذجة في التنظير اللساني الحديث»[23] فالهدف من هذه النظرية هو جعل اللغة مرتبطة بوظيفتها، ودراستها تركيبيا ودلاليا وتداوليا، ولا يمكن فهمها بعيدا عن الاستعمال، والأكيد أنها نظرية لسانية غربية الأصل نقلها "أحمد المتوكل" للوطن العربي محاولا تطبيقها على اللغة العربية، فاستعانت بها الباحثة في مقالتها وقامت بتقديم الوظائف قبل معالجتها في إطار تطبيقي، وبناء على ما جاء في المقالة اشتغلت الباحثة على مدونتين لتوضيح الوظائف التي تحملها "الجمل" الاعتراضية من منظور تداولي، حيث وظفتها بإعطاء أمثلة من الجمل الاعتراضية عند "التوحيدي" في تحديد أدوارها التداولية المختلفة من حيث شكلها(البنية) ومعناها(الدلالة)، كما أشارت إلى هيمنة المصطلح التداولي "الذيل" في رواية "مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض، فجاءت مقالتها تطبيقية حيث استخدمت مدونتين في دراستها مدونة تراثية والأخرى حديثة، وهذا يحيل على تمكنها من هذه الوظائف، وذلك بتوظيفها ومعالجتها للمصطح كإجراء على مدونتين مختلفتين، والإحاطة بالوظائف التداولية الواردة في المدونتين، واستخراج كل الجمل الاعتراضية الموجودة فيهما، ما دّل على استيعاب الباحثة لآليات المصطلح وإجراءاته، ووصولها إلى غايتها في مقالها ظاهر كونها اتجهت اتجاها تداولياً في تحليلها.

-المقال الثالث:

تتناول الباحثة في دراستها الموسومة ب "دراسة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم –مقاربة تداولية-" مصطلح الفعل الكلامي الذي يعد من أهم مبادئ المجال الفلسفي قبل أن ينتقل للبحث التداولي، وقد كان مصطلح التداولية مرادفا له في بداياته، حيث ركزت المقالة على "أفعال الكلام" الذي «يعني لغة ما أو التحدّث بما يعني تحقيق أفعال لغوية»[24] ؛ بمعنى دراسة اللغة وما تحدثه من تأثير وتبليغ أثناء تحدث المتكلم، فعمدت الباحثة إلى إسقاط مصطلح "الفعل الكلامي" على الخطاب القرآني وتعريفه بصفة عامة، بالإضافة إلى التأسيس الفعلي لهذا المصطلح عند الغربيين، وبعد ذلك انتقلت للتطبيق مباشرة؛ حيث قسمت الباحثة الخطاب القرآني لقسمين هما الفعل الكلامي المباشر والفعل الكلامي غير المباشر، وجاء تعريفها للفعل الكلامي المباشر على أنّه: «يستعمل المخاطب الفعل الكلامي المباشر عندما يولي عنايته لتبليغ قصده وتحقيق هدفه الخطابي، ورغبته في أن يكلّف المتلقّي بعمل ما، أو يوجهه لمصلحته من جهة، وإبعاده عن الضرر من جهة أخرى، أو توجيهه لفعل مستقبلي معيّن»[25] ، وطبقته على الخطاب القرآني، وتشير الباحثة إلى أنّ الأفعال الكلامية المباشرة متعددة ومتداخلة في النص القرآني هذا ما

أدى إلى سيطرة ضمير المخاطب لما يمتلكه من قوة التأثير على المتلقي، ولم تقتصر في تطبيقها على الأفعال المباشرة فقط، بل تناولت أيضا الأفعال غير المباشرة، وهي بذلك اشتغلت وفق مقاربة تداولية للكشف عن مقاصده من منظور تداولي لدراسة الفعل الكلامي كون النص القرآني يعج بتعدد المخاطبين فيه، بِعده أعلى المراتب الكلامية بلاغة، وهذا يؤكد أن الباحثة وظفت المصطلح كإجراء تطبيقي على الخطاب القرآني، فوصلت الباحثة لغايتها في محاولة إعطاء نظرة جديدة لتحليل الخطاب القرآني من منظور تداولي باستثمارها المفهوم التداولي "الفعل الكلامي"، فهي بهذا طبقت آلية تداولية في دراستها سعت من خلالها لتحليل الخطاب بأنواعه الأفعال المباشرة وغير المباشرة، فتنوعت إذن دراسة الباحثة ووفقت في تناولها وتوظيفها؛ إذ بحثت فيها عن دلالات ومقاصد الخطاب باتخاذها نهجا تداوليا في تحليها ورؤيتها ورصد كل الأفعال الكلامية.

4-المقال الرابع :

الموسومة ب"مقاربة تداولية لحكمة عطائية" للباحث "عز الدين الناجح"، تطرق في هذه المقالة لمفاهيم لسانية والتفريق بينها كاللسانيات التلّفظية" و"اللسانيات الخطابيّة"، ومحاولته رصد أوجه التباين، وهذا يدل على تطرق الباحث للجانب النظري قبل أن يشتغل على الآليات التداولية التي جعلت من دراسته دراسة تطبيقية؛ إذ يمكن القول أن مجموعة المصطلحات التي طرحها الباحث في مقاله ارتكزت على المصطلحات التداولية حيث قام بالتنظير لمصطلحي "الخطاب" و"الملفوظ" ممحّص في مفهوم الملفوظ والخطاب نظرا للإشكال الحاصل بينهما، فتوصل إلى أنّ التعريفات الخاصة بالخطاب تتنوع وتتعدد كل وتخصصه فمصطلح الخطاب اختلف تعريفة لكون كل تعريف ينتمي لمجال معين، بالنسبة لمصطلح الملفوظ أشار أنّه ليس مجرد حدث تلفظي، وإنّما ارتبط بمصطلح الخطاب، وقد حاول الباحث التوفيق في ضبط مصطلح الخطاب والملفوظ، أما بالنسبة لمصطلح التداولية لم يعرفه، وإنما وظفه معرفيا كإجراء على الخطاب حيث طبق المبادئ والاستراتيجيات على الحكم العطائية التي اعتبرها ملافيظ، ولكن بعد أن طبق عليها الاجراءات التداولية، وبالخصوص المقاربة الحجاجية التي وضحت أنّ الحكم ذات طبيعة حجاجية، وصل الباحث لغايته وهدفه بتقديم رؤية جديدة، وذلك بدراسة الحكم العطائية من زاوية تداولية خصوصا لما يتجلى من خصائص تداولية فيها، وبالأخص المفهوم التداولي "الحجاج" الذي كان حضوره طاغي على الحكم، بالرغم من تعدد الآليات التداولية سلطّ الضوء وركزّ على هذه الآلية، فقد وفق في تحليله وتطبيقه لهذا الإجراء، فرصد كل الحجج الموجودة في الحكم وتحليلها، فكان من الممكن أن يتناول بقية المفاهيم

لتحليل الحكم لكن اقتصر على مفهوم تداولي واحد، ويتضح أنّ هذه الدراسة تندرج ضمن العمل التطبيقي، كون الباحث أصل لمفاهيمه ونتائجه من خلال مدونة تراثية.

5-المقال الخامس:

تقوم دراسة الباحثة "حمو الحاج ذهبية" التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي"، على استخدام مصطلحات التعدد الصوتي في تحليل السخرية من منظور تداولي، بدايةً وقفت الباحثة على مصطلحين هما :"تعدد الأصوات" و"السخرية" والربط بينهما، فالسخرية حسبها «شكل من أشكال التواصل تسمح بإيصال ما يريده الإنسان في صيغ المزاح الذي يقدم له شرعية قول ما يقول، وإذا حكم عليه بالإيذاء، فإنه يحتمي بغير المقول، وهو ما تبلوه النظرية التداولية الحديثة في القول المضمر»[26] أما مصطلح تعدد الأصوات الذي يقصد به تعدد الأشخاص أثناء العملية التواصلية والتخاطبية، وهذا ما جعلها تبحث «عن المتكلم الحقيقي المسؤول عن الكلام أو الأقوال»[27] الموجودة في الخطابات الأدبية فاشتغلت الباحثة على مسألتين مهمتين هما: البحث عن كيفية حدوث السخرية كونها نشاط تواصلي لها آلياتها التي تتحكم فيها أولا، والوقوف على قوانينها وغاياتها ثانيا، تنوعت قراءات الباحثة لمصطلح السخرية بين تنظير وبين تحليل لمقولات الباحثين، فكانت مقالتها بحث في الأصوات المتعددة للشخوص في العملية التخاطبية من خلال السخرية التي تجعل من عملية التواصل بين المتخاطبين عملية ناجحة لها مقصد معين، إذ توصلت الباحثة لغايتها باستثمار المنظور التداولي على النحو الذي يؤكد الإخلاص التام لآليات هذا المصطلح، ورصدت الأصوات المتعددة الموجودة في العملية التواصلية من خلال السخرية، فحاولت البحث عن المتكلم المسؤول عن الكلام بواسطة تشغيل آليات التداولية للوصول إلى عملية تواصلية ناجحة بين المرسل والمرسل إليه متطرقة إلى أمثلة عملية واضحة.

إذن يمكن القول أن معظم الباحثين تناولوا أهم القضايا المهتمة بمصطلح "التداولية" كإجراء نقدي في مجلة "الخطاب"، حيث وظف الكتاب آلياتها وأسسها في دراساتهم للخطابات بإسقاط المفاهيم والنظريات حيز التطبيق.

انطلاقا من هذا يتضح البعد النقدي للمصطح، حيث تم تداوله وتوظيفه في الكثير من الأبحاث الأكاديمية، وهذا راجع إلى الأهمية التي تحتلها قضية المقاصد الكلامية، وتشكل المعنى الإبداعي في النصوص، والتي هي أساس الدراسة التداولية ف«اليوم هي مقاربة من مقاربات النّص الأدبي ...لها أفق داخليّ تُضطرّ سائر المقاربات إلى الانخراط فيه»[28] ،وقد جاءت لإخراج البنيوية من الانغلاق الذي فرضته

على دراسة النصوص وجعلت «رؤية الشعرية تتحول من الوقوف على الخصائص البنيوية إلى الوقوف على عناصر التواصل التي تأخذ المنشئ والمتلقي وظروف الإنتاج وملابسات التلقي في حسابها»[29].

وبناء على ما سبق، اتضح لنا أن مصطلح التداولية هو ارتحال مفاهيمي، بدأ مع الممارسات اللغوية القديمة الأولى، دون وعي بتحديداته النظرية الحديثة، إلا أنه مع اللسانيات الحديثة بدأت ملامح هذه المقاربة بالتشكل، وذلك بدءًا بالصياغة المصطلحية والمفهومية لها، والتي بدأت بوادرها تظهر من خلال المفاهيم المفصلة التي ميزت بينها اللسانيات فيما يخص اللغة والكلام والدال والعلامة اللغوية والنسق وغيرها من المفاهيم الجديدة الأخرى. وانطلاقا من هذا بدأ حقل مفاهيمي خاص ينشأ، اهتم بالممارسات اللغوية ووظائف الكلام ومقاصده، وأعاد الاعتبار لما قد تم نسيانه مع الدراسات النسقية التي اهتمت بالبنيات الداخلية للنصوص، غير آبهة بالمتكلم والكاتب ومقاصدهما. إلى أن غدت التداولية إجراءً نقديا له مقوماته وأسسه، وأصبحت مقاربة للنصوص الإبداعية والدينية وغيرها.

خاتمة:

وفي الأخير يمكننا القول أننا قد تتبعنا الرحلة الإجرائية لمصطلح التداولية، باعتباره مصطلحا انتقل من الساحة الفلسفية إلى ساحة اللسانيات ومن ثم إلى النقد، وباعتباره مصطلحا يختزن طاقة مفهومية تشع في كل هذه المعارف السابقة، حيث اكتسب هذا المصطلح الجدير بالدراسة والتحليل مبادئ خاصة به في حقل اللسانيات الذي جاء به العالم دي سوسير، وافتتحَ بمحاضراته آفاقا واسعة في مختلف المعارف، وكان لمصطلح التداولية فرصة الارتحال المعرفي بين التخصصات، من بينها الفلسفة واللسانيات والنقد، وذلك لأهمية ما يشتغل عليه، ألا وهو المعنى وتشكل القصد الكلامي، كما عالجنا المقالات الموجودة في مجلة الخطاب المتعلقة بهذا المصطلح، وما يتعلق به إذ أخذ مصطلح "التداولية" اهتماما واسعا من قبل الباحثين، وتلمسنا حضوره بقوة في بعض دراسات الباحثين.

فقد توصلنا إلى بعض النتائج أهمها :

-تعدد المجالات المعرفية في استخدام المصطلح الواحد يؤدي إلى غموض مفهومه، وصعوبة تحديده.

-يعد مصطلح التداولية من بين أهم المصطلحات التي اعتمدها الفلاسفة واللغويون وهم يعالجون مشكل المعنى.

-انتقال مصطلح التداولية إلى النقد كان حاجة معرفية حتمية، بعدما لوحظ إهمال اللسانيات للجانب الاستعمالي في لغة(السياق – الظروف الكلامية ..).

-التداخل المصطلحي بين اللسانيات والنقد، لاشتغالهما على نفس مواضيع المعرفة (اللغة-المعنى- النص ..) جعل مصطلح التداولية أيضا ينتقل إلى مجال النقد باعتباره ممارسة إجرائية على النصوص والخطابات، الإبداعية منها وغير الإبداعية .

-مع اللسانيات كانت التداولية دراسة للغة؛ أي دراسة الجمل للبحث في المقاصد التي تتشكل أثناء الاستخدام الفعلي للغة، أي الكلام، والبحث في السياقات والظروف الكلامية. أما مع النقد فقد كانت التداولية ممارسة قرائية للنصوص والخطابات، تبحث في طبيعة السلوكات الكلامية التي يتبناها كل من المتكلم والمتلقي؛ أي طبيعة السلوك الذي يعتمده المخاطِب أثناء إنتاج الخطاب والذي يعتمده المتلقي أثناء الفهم و التأويل.

-تعرض الكثير من الدارسين في مجلة "الخطاب" لمصطلح التداولية بالدراسة والتحليل في مؤلفات كثيرة ونظروا له، كما عملوا على تحليل النصوص والخطابات تحليلا تداوليّا.

-توصلنا إلى أن التناول التطبيقي هو الطاغي على التناول النظري فيما يخص مصطلح التداولية وما يتعلق به في هذه العينة من المقالات، وهذا راجع لعدة دوافع منها الدافع المعرفي حيث يحتاج الدّارس لإشباع رغبته المعرفية ،أو الدافع الأكاديمي وهذا راجع إلى طبيعة العمل الأكاديمي والمؤسساتي في الجامعات ،ومراكز البحث، والذي يسعى إلى الدراسات التطبيقية، بالإضافة إلى الدافع الموضوعي ونقصد به طبيعة عنوان المجلة ونوعية المواضيع التي تندرج ضمن تخصصاتها المطروحة للبحث والعمل، وكذلك الدافع الذاتي أي الرغبة التي تتحكم في الباحث والدّرس؛ فهناك من تسعفه ملكاته في التنظير والآخر في التطبيق.

هوامش:

*مجلة جامعية محكمة نصف سنوية، تصدر عن مخبر تحليل الخطاب لجامعة مولود معمري –الجزائر-، وقد صدر عددها الأول(1) سنة2006، تهتم المجلة بمختلف الدراسات الأدبية واللسانية، وقضايا متعلقة بتحليل الخطاب، هدفها التنوع في المضامين لمواكبة الركب المعرفي الحاصل.

[1]أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط1، لبنان، مج2، ص327-328.

[2]أبو القاسم جار الله محمد بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، (1988)منشورات محمد علي بيوض، دار الكتاب العلمية، ط1، لبنان، ج1، ص303. مادة (دول).

[3]آيت أوشان علي: السياق والنّص الشعري: من البنية إلى القراءة، (2000)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص57.

[4]خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي(2012)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، ، ص67.

[5]فرانسواز أرمنيكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش (1986) ، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب، دط، ص3.

[6]مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، (2005)، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، ص15.

[7]بلخير عمر : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، (2003)، منشورات الاختلاف، ط1، ص8.

[8]الجيلاني دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، (2002)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص1.

[9] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، ص18.

[10]خليفة بوجادي: في اللسانيات التداوليةص51.

[11]الجيلاني دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص19.

[12]آن ربول وجاك موشلار:التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس، (2003)محمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 ، لبنان، ، ص53.

[13]عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، (1985)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص31.

[14] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، (2003)، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط3، ، ص77.

[15]فردينان دي سوسير (1985): علم اللغة العام، تر : يوئيل يوسف عزيز، مراجعة : مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، دط، ص33.

[16]محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (2002)، دار المعرفة الجديدة، مصر، ص12.

[17]فليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، (2007)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، ، ص19.

[18]أحمدحسن كنون: التداولية بين النظرية و التطبيق، (2015)، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، ، ص45.

[19]فرانسوازأرمنيكو، المقاربة التداولية، تر:سعيد علوش، ص6.

[20]إلفي بولان: المقاربة التداولية للأدب ، تر: محمد تنفو ، ليلى أحميانى، (2018)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1 ، ص

[21]نعمان بوقرة :محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، منشورات جامعة مختار باجي ، (الجزائر) ، 2006 ص174.

[22]ذهبية حمو الحاج، التحليل التداولي للخطاب السياسي، (2006) مجلة، الخطاب، تيزي وزو، العدد1، ماي، ص237.

[23]أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الصفاء، المغرب ، ط1 ، 1985، ص9

[24]بوقرومة حكيمة: دراسة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم –مقاربة تداوليّة–، (2008)، مجلة الخطاب، العدد 3، ماي ص11

[25]حكيمة بوقرومة: دراسة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم –مقاربة تداوليّة–، ص11–12.

[26]ذهبية حمو الحاج:ا لتعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي، ص255.

[27]ذهبية حمو الحاج: التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي، (2009)، مجلة الخطاب تيزي وزو العدد4، جانفي، ص246.

[28].فيلب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، ص197.

[29]عيد بلبع: التداولية "البعد الثالث في سيميوطيقا موريس من اللسانيات إلى النقد الأدبي والبلاغة، (2009)، بلنسية للنشر والتوزيع ، مصر، ط1، ص401.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 404 - 426 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التّداولية في الخطاب النّقدي المعاصر: بحث في المفهوم والنّشأة والتّحولات

Pragmatics in Contemporary Critical Discourse: (Research on Concept, Emergence, and Transformations)

Fethi khechaimia[1]/ فتحي خشايمية[1] *

Youcef Ouaghlissi [2] / أ.د. يوسف وغليسي[2]

مختبر السرد العربي

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة-1-(الجزائر).

University of Mentouri Brothers Constantine1(Algeria)

fethi.khechaimia@umc.edu.dz[1]/ oughlici_you@yahoo.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/11/04	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يَبْحَثُ مَقَالُنَا فِي جُذُورِ التَّدَاوليةِ، ذَات المحَاضن اللِّسَانِيةِ، وأَحَدِ مَيَادِينِهَا وحُقُولِها اللُّغوية فِي الدَّرْسِ النَّقْدِي المعَاصِرِ؛ وتُعَدُّ التَّداوليةُ اِسْتِجَابَةً مَنْهَجِيَّة لإِشْكَالاَتٍ لِسَانيةٍ ظَلَّ يَطَرَحُهَا وَاقِعُ اللُّغَة أَثْنَاءَ الاسْتِعْمَال فَأَسَسَ ذَلِكَ لمشْرُوعٍ نَقْدِيٍّ لاَفتٍ، مِنْ خِلاَلِ مَا سُمِيَّ بِمَنْهَجِ "عِلْم التَّدَاوُلِيَّةِ"، وَقَدْ تَوَزَعَتْ مَبَاحِثُ هَذَا المشْرُوع النَّقديِّ التَّداوليِّ عَلَى مَبَاحِثَ مُخْتَلِفَةٍ لَدَى الفَلاَسِفَة وعُلماءِ اللُّغَة، والبَلاَغِيين والمشْتَغِلِينَ عَلى تَحْلِيلِ الخِطَابِ وإِنَّنَا -إِذْ نَبْحَثُ فِي جُذور التَّدَاوليَّةِ فِي الدَّرْسِ النَّقْدي المعَاصِر- نَسْعَى إِلى التَّوقّف عِنْدَ مَفْهُوم التَّداوليَّةِ لُغَةً وَاِصْطِلاَحًا، وَنَشْأَتِهَا وتَطَوُّرِها، مُحيطِين بِسِيَاقَاتِهَا وَمَرْجِعَيَاتِها اللِّسَانيّةِ والفَلْسَفيَّة، مُسْتَعْرِضِينَ التَّجربةَ النَّقديَّةَ الغَرْبِيَّةَ والعَرَبِيَّةَ المعَاصِرةَ فِي مجَالِ الدَّرْسِ التَّدَاولِي.

الكلمات المفتاح : لسانيات؛ ساندرس بيرس؛ فلسفة اللغة؛ تحليل؛ تداوليّة.

Abstract :

Our article examines the roots of pragmatics, a linguistics incubator, and one of its fields and language areas in the contemporary critical lesson. Pragmatics is a systematic response to linguistic problems that the reality of language continues to pose during use. This established a remarkable critical project, through the so-called "pragmatics science". Discussions of this critical and pragmatic project were divided into various investigations conducted by philosophers, linguists, rhetoricians, and those involved in discourse analysis. As we examine the roots of pragmatics in the contemporary critical lesson, we seek to stop at the concept of pragmatics, its emergence and development, surrounding its contexts, linguistic

* فتحي خشايمية: fethi.khechaimia@umc.edu.dz

and philosophical references, and reviewing the contemporary Western and Arab critical experience in the field of the pragmatic lesson

Keywords: Linguistics; Sanders Peirce; Philosophy of language; Analysis; Pragmatics.

مقدمة:

شهدت السَّاحة الأدبيّة في القرن العشرين ثورة علميّة، وتحولات فكرية عَميقة مَسَّتْ مُختلف حقول المعرفة الإنسانية، كما أسهمت بدورها في إيجاد آليات وطرائق جديدة هدفها إثراء الدّراسات اللّغوية والنّقدية، وحل مختلف القضايا والمشكلات الفلسفية، ممّا أدى إلى تنوع قراءة النّص الأدبي من منظورات نقديّة مختلفة في منطلقاتها، ومتباينة في مفاهيمها، حتى أنَّ المنّظرين في مختلف مناحي الفكر والأدب قد أعادوا النّظر في مختلف المناهج وحاولوا قراءتها وتطبيقها وفق رؤية نقدية جديدة، ممّا أحدث ثورة في ميدان النّقد والدّراسات اللّسانية؛ إذ لم تبقَ الأبحاث حكراً على التيّارين البنيوي والتوليدي فحسب، بل إنَّ السَّاحة النَّقدية صارت تعج بالنَّظريات والمناهج والمفاهيم اللغوية الجديدة، وهكذا ظهرت: (**الأسلوبية، والبنيوية، والتّفكيكية، والسيميائية، والتّداولية...**) والعديد من النظريّات والمقاربات الأخرى التي تحلّل النّصوص وفق آليات وقواعد جديدة، حيث تنطلق من النّص وتعود إليه.

ويُعد **المنهج التداولي** أحد أبرز هذه المناهج النقدية التي استطاعت في فترة زمنية، قصيرة أن تفرض نفسها في السّاحة النّقدية الحديثة باعتباره مبحثاً من مباحث الدراسة اللّسانية، وعلما تواصليا جديداً، يهدف إلى دراسة اللغة في سياقها التّواصلي، والاهتمام بالمتكلم ومقاصده، ومراعاة حال السامع أثناء الخطاب، كما لا يهمل الظروف الخارجية المحيطة بالعملية التواصلية، ويحاول أن يستفيد منها في فهم أعمق لأغراض المتكلمين وقصدهم، وهو ما ساهم في فتح آفاق جديدة أمام الدرس اللغوي، وساعد أيضا المتلقي على فهم النصوص، من خلال خلق حوار تفاعلي بين النَّص والقارئ، ما يمكن هذا الأخير من استنطاق النّص وتفجير دلالاته، وكشف أسراره واستبطان كنهه.

بناءً على ما سبق يتحدّد موضوع بحثنا، وتتّضح إشكاليته التي نصوغها في جملة من التساؤلات كما يلي: **ما هي التداولية؟ وما هي الخلفيات الفلسفيّة والمرجعيات اللّسانيّة، التي شكلت أرضية خصبة لظهور وتطور المنهج التداولي؟ وكيف تجلى مفهوم التّداولية في الدرس النقدي المعاصر؟.**

ويهدف مقالنا إلى الوقوف عند مفهوم التّداولية لغة واصطلاحاً، وتتبع مرجعياتها اللّسانية والفلسفيّة مع التَّطرق إلى الكيفية التي تناول بها النّقاد الغرب والعرب المصطلح التّداولي بالشرح والتحليل.

أولا: نشأة التّداولية(المرجعيّة اللّسانيّة والفلسفيّة للتّداولية):

يتفق أغلب الدارسين على أنَّ التّداولية منهج نقدي يستمد وجوده من مرجعيات متعددة، وتأتي اللّسانيات في طليعتها، فهي المصدر المباشر الذي انبثقت منه، والإطار اللغوي الذي احتضن هذا المنهج الجديد، وفي رحابها نما وتطوّر، حتى أنّها رافقته في جميع مراحل تطوره، وسارت معه جنبا إلى جنب تقوّمه وتزوده بكل الخبرات اللازمة، حتى صارت التّداولية ميدانا من ميادينها، وحقلا لغوياً من أقرب الحقول اللّغوية إليها، وقد سعت التّداوليّة منذ ظهورها إلى استثمار بقية الظواهر اللّغوية التي أهملها الدرس اللّساني الحديث مركزة على الجانب التَّواصلي، ومُتَّخذة من أقطاب العملية التَّواصلية وسيلة لمعالجة وتفسير مختلف ظواهر اللُّغة، وعليه فالتّداولية منهج لم ينشأ من فراغ، بل هي استجابة لواقع لساني فرض نفسه عليه فخرج علينا بمنهج جديد يهدف إلى دراسة اللّغة أثناء الاستعمال، أطلق عليه النقاد اسم: "**التّداوليّة**" حتى ألفينا التّداولية مبحثاً لسانياً جديداً له أسسه وقواعده، ومشروعا لغويا يحظى باهتمام كبير، وعلى الرغم من أنّ هذا الوافد الجديد تقاسمته منذ ظهوره اختصاصات مختلفة، نذكر منها الفلسفة التّحليلية وعلم اللغة، وعلم البلاغة، ونظرية التلقي، وتحليل الخطاب ... وغيرها، فالتَّداولية ومنذ ظهورها وهي « تشي بانتمائها إلى حُقول مفاهمية تَضم مستويات مُتداخلةٍ »[1]، فتكون بذلك التداولية « مفترق طرق غنيّة لتداخل اختصاصات اللسانيين، المناطقة السيميائيين، الفلاسفة، السيكولوجيين، والسوسيولوجيين »[2].

إنَّ قضية التّكامل بين التّداولية والحقول المعرفية ساعدت على ظهور تداوليات متعددة، ولكن التّداولية التي تهمنا هي التّداولية اللّسانية، التي تهتم بالاستعمال اللغوي.

1-المرجعية اللسانيّة:

إنَّ المتَّتبع لنشأة الدرس التَّداولي يرى أنّه قد عرف تحولات متعددة، وتنازعته اختصاصات متنوعة المشارب والمرجعيات؛ منها الفلسفية ومنها اللّسانية، والحديث عن التَّداولية في هذا المبحث باتَ يفرض علينا أَنْ نبرز الدَّور الكبير للّسانيات التي استمدّت منها التداوليّة مشروعيتها ووجودها، فالتّداخل بين اللّسانيّات والعلوم الأخرى وعلى رأسها التّداولية كان العلامة البارزة والمسيطرة على الدرس النَّقدي المعاصر، فاللّسانيات هي التي رسمت للتّداوليّة منهجها الذي تسير عليه حتى غدت « التَّداولية هي قاعدة كل اللسانيات »[3]، على حسب مقولة "رودوف كارناب"(Rudolf Carnap) الشهيرة؛ التي حاول

من خلالها جعل التّداوليات هي المرجع الأساسي لفهم الظّواهر اللّسانية المختلفة وتفسيرها، بمعنى أنَّ التّداوليّة« حاضرة في كل تحليل لغوي، موجودة معها قرينة لها، ومع ذلك فإننا إذا تتبعنا اهتمام الدراسة اللّسانية وجدنا أنفسنا أمام عتبات المفارقة أو الحدود، فبمجرد أن ينتهي عمل اللساني في دراسة اللغة (البنية)، يظهر إسهام التداولي في تملي الأبعاد الحقيقية لتلك البنية المعلنة مغلقة، وتنفسخ من ثم على الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية للمتكلم والمتلقي والجماعة التي يجري فيها التواصل، وهذا ما يُقْنِعُنَا بأنَّ التَّداولية فعلا اِسْتَطَالَةٌ لِلِّسَانِيَّات، نحو جانب جديد»[4]، بمعنى أنَّ التّفاعل بَيْنَ التّداولية واللّسانيات موجود، بحيث يجعل كل واحدة منهما تَتَمَوقَعُ داخل الأخرى، وقد ظهرت العديد من الدّراسات التي حاول أصحابها أن يبيّنوا طبيعة العلاقة التي تجمع بين هذين العلمين، بناءً على أنَّ اللّغة هي القاسم المشترك الذي يجمع بينهما من جهة، وبكون اللّسانيات هي المورد الذي انبثقت منه معظم المناهج النقدية الحديثة من جهة أخرى، حيث يرى "**مسعود صحراوي** أنّ:« أقرب حقل معرفي إلى "التَّداولية" (la pragmatique) في منظورنا هو "اللّسانيات" »[5]، وهو رأي نابع من خبرة كبيرة للدكتور "صحراوي" قضاها يبحث بين ثنايا الدرس اللساني التداولي.

بينما ترى كل من "**آن روبول**" و"**جاك موشلار**" أنَّ التّداولية« تسعى إلى أن تكون مندمجة في اللّسانيات لا كتكملة لها، بل كجزء لا يتجزأ منها »[6]، أي أنّهما يشكلان موضوعا واحدا لا يقبل الانقسام.

وهو ما جعل "**مرتضى جبار كاظم**"-أيضاً- يتساءل « عن طبيعة العلاقة بين اللسانيات والتداولية، أهي علاقة تقابل وتواز أم علاقة احتواء وانتماء؟ »[7]، ثم يضيف موضّحا طبيعة هذه العلاقة قائلاً: « يبدو أنَّ هذه الإشكالية قائمة على مسألتين: الأولى عدم التفريق بين التداولية بوصفها مكونا أو مستوى، والتداولية بوصفها مفهوما أو منهجا في دراسة اللغة... والثانية النظر إلى اللّسانيات نظرة ضيقة تقف عند حُدود المفاهيم البنيوية هذه النّظرة —بلا شك- لا تسمح للتَّداولية أن تحقق انتمائها اللِّساني»[8] ومن هنا فالعلاقة بين اللّسانيات والتّداولية تتحدّد من خلال فهم المجال الذي تنتمي إليه كل واحدة منهما، ومعرفة سياق استخدامهما، حتى تظهر التّداولية كأحد مكونات الدرس اللّساني.

واعتباراً لما سبق نقول: إنّ التَّداوليّة استمدت مرجعيتها، ومفاهيمها، ومهامها من أطروحات اللّسانيات، هذه الأخيرة التي سعت إلى رد الاعتبار للتّداولية، وطالبت بإعادة « النظر في منزلة التداولية فبعد أن كانت التداولية "سلة مهملات" على حد عبارة "بار هيلال" توضع فيها مسائل التي يَستعصي

حلّها في النحو والدلالة، شهدنا تحولا في الرؤية إلى التداولية »[9]، هذه الأخيرة كان لها الفضل في إنقاذ الدرس اللساني، الذي استعصى عليه حل العديد من المسائل اللغوية، باعتبار التداولية تمتلك العديد من الخصائص والمقومات التي تسمح لها بمعالجة تلك القضايا المستعصية.

إنَّ اللّسانيات التي نعرفها اليوم لم تأت من فراغ، بل هي حصيلة تطور طبيعي للدرس اللّغوي الحديث، ونتيجة لأبحاث متخصصة، وخلاصة جهود مضنية وجبارة متواصلة، قطعت بفضلها اللّسانيات مسافات طويلة وشاقة، استفادت خلالها من تجارب وأفكار متنوعة، فلقد« كانت اللسانيات حتى الجيل الذي تلا "بلومفيلد" تهتم بالفوناتيك والفنولوجيا، وتهتم على استحياء بالقوانين المورفونيمية، وتغيّر هذا الاهتمام بعد ظهور "**تشومسكي**"، ... وفي أوائل الستينات من القرن الماضي طرأ تقدّم سريع على مجال اللّسانيات، إذْ بدأ "**كاتس**" ورفاقه يكتشفون، كيف يدمج في المعنى في نظرية اللّسانيات الشكلية ولم يكن هذا يسبق بوقت طويل جماعة كاليفورنيا، التي يُنسب إليها أنّها أسست التداولية... ومن ثم أصبحت التّداولية على خريطة اللّسانيات، ولقد كان روادها يُشكِّلون المرحلة الأخيرة، التي شهدت الانتقال الواسع للموجات اللّسانية من النظام الضيق، الذي كان يتعامل مع الجوانب الفيزيائية للكلام إلى النظام الواسع الذي يأخذ في الاعتبار: الشكل والمعنى والسياق »[10]، وإذا سلمنا بأنّ (الشّكل والمعنى والسياق) من مجالات الدرس التّداولي، عندها فقط يمكن القول إنّ اللّسانيات سعت إلى الاندماج في التّداولية وجعلها ضمن خريطتها، وذلك من أجل مساعدتها في معالجة هذه القضايا التي هي لسانيّة المنشأ في أصلها.

يعد كل من ("**تشارلز ساندرز بيرس**" و"**وليم جيمس**" و"**جون ديوي**")، أبرز اللّسانيين والفلاسفة الذين يرجع لهم الفضل والسّبق في نشأة المدرسة التداوليّة، ولا يمكن أنْ تُحدّد معالم اللّسانيات التّداولية إلا بواسطتهم، حيث شكلت أبحاثهم نهضة فكرية تداوليّة، تمثلت في طرح ومعالجة العديد من القضايا اللّسانيّة، ذات الصّلة المباشرة بالتداوليّة، فعمدوا إلى توسعة مجالها، كما أعادوا النَّظر في العديد من مرتكزاتها، وعنوا عناية بالغة باللُّغة، كل ذلك حتى يتسنى لهم إقامة مدرسة في حلة جديدة، تكون مستقلة إلى حدٍ ما عن المدرسة اللسانيّة، فتلاقت ثقافاتهم وانسجمت أفكارهم، وتلاقحت مع بعضها.

1-1- **تشارلز ساندرس بيرس** (Charles Sanders Peirce) (1839- 1914):

يتّفق معظم الباحثين والدارسين على أنَّ الفيلسوف الأمريكي "**تشارلز ساندرس بيرس**" (Charles Sanders Peirce) (1839-1914) هو« أوّل من استخدم ووضع الأساس وابتكر الاسم»[11] لهذا المصطلح (Pragmatics) براغماتيّة، « وكان أول من أدخل اللّفظ في الفلسفة » [12]

وذلك في مقال نشره عام 1878" بمجلة (Popular Science Monthly) بعنوان: كيف نجعل أفكارنا واضحة؟ (How To Make Our Ideas Clear)، محاولا من خلالها تفسير المعنى، وذلك عندما حاول أن يجيب عن هذه الأسئلة: « متى يكون للفكرة معنى؟ ومتى تكون العبارة صادقة؟ ومتى يجوز لنا أن نتكلم عن العبارة بوصفها مُعبّرة عن فكرة ومتى لا يجوز؟»[13]، وهي تساؤلات قيّمة تشكل مرحلة مهمة من مراحل تفكير "بيرس" البراغماتي، بالإضافة إلى ذلك فقد ساعدته على صياغة النّظريّة التّداولية، ووصفها على أساس أنها نظرية لتفسير المعنى، كما سمحت هذه النظرية لفلاسفة اللغة للاستفادة من طروحات "بيرس"، وبالأخص في طرحهم لنظرية المعنى.

على الرغم من أنَّ التَّداوليّة في مرحلة نضجها قدت ارتبطت بأفكار "**وليام جيمس**"، إلا أنَّ هذا الأخير يقرُّ بأسبقية"**بيرس**" في هذا المجال، بل يمكنُ عده من الأوائل الذين شرحوا مبدأ "**بيرس**" البراجماتي عندما « فصَّله في نظام فلسفي، ونشره حتى أصبحت هذه الفلسفة تُعرف بوليام جيمس ويُعْرَفُ هو بها»[14]، وقد عبّر "**وليام جيمس**" عن ذلك بقوله: « ولقد ظل هذا المبدأ مهملا تماما زهاء عشرين عاما ولم يحفل به أحد، وحتى قُدِّر لي أن أبعثه من مرقده وأخرجه ثانية إلى حيز الوجود حين قدمته في حديث ألقيته أمام رابطة البروفسور "**هوويسون**" الفلسفية في جامعة كاليفورنيا... ومن ثم انتشرت كلمة "**البراجماتيّة**" وهي الآن تَرَقَشُ صَفحَات المجلات الفَلسفيّة، أينما نُوَلِّ وجهنا فثم حديث يتناول الحركة البراجماتية أحيانا باحترام وتبجيل، وأحيانا بتحقير وشتمّ، ونادرا بفهم واضح »[15].

ويبدو أنّ "**وليام جيمس**" قد منح لمقال "**بيرس**" رُوحا جديدة، وأخرجه للوجود بعد أن بقيّ حبيس الأدراج بلا شرح على أرض الواقع، كما أكسبه حُضورا متميزاً، وتواجداً لافتاً؛ ثم راح "**جيمس**" يشرح هذا المقال في كتابه: "البَرَاجماتيّة"، قائلا:« ذكر "**بيرس**": أنّنا لكي ننشئ معنى الفكرة، فكل ما نحتاج إلية فقط هو تحديد أي سلوك تصلح لإنتاجه... فلكي نبلغ الوضوح التام في أفكارنا عن موضوع ما، فإنّنا لا نحتاج إلا إلى اعتبار ما قد يترتب من آثار يمكن تصورها ذات طابع عملي، وما هي الأحاسيس التي يتعيّن علينا أن نتوقعها منه، وما هي ردود الأفعال التي ينبغي أن نُعِدّها، فإدراكنا وتصورنا للمعاني الكلية لهذه الآثار والنتائج سواء أكانت مباشرة أو بعيدة، هو عندئذ بالنسبة لنا هو كل تصورنا للموضوع أو الشيء مادام هذا التصور له أهمية أو مغزى إيجابي على الإطلاق، ذلك هو مبدأ "**بيرس**"؛ مبدأ البراجماتية »[16]. وعليه فاللّسانيات التداوليّة عند "**بيرس**" تتجلى في كونها «ربطت بين الفكر والعمل ونادت بالقول أن (قيمة أي فكرة تكمن في فائدتها العمليّة)، والجديد في هذا المبدأ هو وضع الفائدة

العملية في المقام الأوّل ويبدو هذا المبدأ الذي وضعه "**بيرس**" كمبدأ رئيس من مبادئ وضوح الفكر ومعناه»[17]، وعليه فقد عنى "**بيرس**"« بقضية تحديد أفكارنا وتوضيح المعاني وهي قضية العلم أو إشكالية الفكر بعامة في عصره وحاول أن يقدّم إجابة، أو ما يراه حلا لهذه الإشكالية »[18]، التي ظلت مستعصية على فلاسفة عصره، ومن هذا المنطلق نؤكد على أنَّ "**بيرس**" قد أحدث نقلة نوعيّة في الدرس التّداولي وبفضل مقاله تم وضع « أساس فلسفة البراجماتزم، وبَدَّلَ وجه التَّفكير الفلسفي الحديث إلى وجهة غير التي كان يسير فيها، فقد فتح أمامه طريقاً مغلقة لم يكن يدرى لها وُجوداً قبل الآن، وإذا بهذا الطريق يقود إلى حقائق فلسفيّة مهمة كانت تغيب عن الفلاسفة في منعطفات الطرق القديمة التي كانوا يسيرون فيها»[19] خاصة عندما انتقد "بيرس" العديد من الأفكار التداوليّة السابقة التي نادى أولئك الفلاسفة، وبدا في كثير الأحيان غير راض عنها ودعا إلى مراجعتها مراجعة جذرية.

هذا هو باختصار "بيرس" مهندس التداوليّة، والأب الفعلي لها، إنه "بيرس" الفيلسوف واللساني المنقب في فلسفة العلم وواضع أسس علم السيمياء، والباحث في المنطق والنقد وتاريخ الفلسفة والرياضيات، والمقر بأنّ الفلسفة جزء من العلم، وأنَّ الفلسفة تنقسم إلى مجالات متعدّدة، فضلا عن ذلك فالتّداولية بالنسبة لبيرس قاعدة منطقية صارمة يفسر بواسطتها المعنى.

1-2- وليام جيمس (william James) (1842-1910):

إلى جانب "**بيرس**" يُعَدُ "**وليام جيمس**"(**william James**) ثَاني الثَّلاثة الذين بادروا إلى نشر الفكر التّداولي والتَّرويج له، يقول عنه "**شوقي جلال**":« يأتي بعد "**شارلس بيرس**" سمُّيه وخليفته "**وليم جيمس**" الذي روّج للفكر البراجماتي وبسّطه، وجعل منه فلسفة عامة سائدة؛ فهو الذي صاغ الأسس النظرية لما يمكن أن نسمّيه الفكر الرسمي الأمريكي، إنَّه فيلسوف الحرية، حرية الإرادة الفردية »[20].

انطلق "وليام جيمس" من الأفكار التي توصل إليها زميله "**بيرس**" فساهم في إثرائها ومناقشتها وسعى جاهدا إلى تطويرها، كما اجتهد ليكون أفضل منه، ولعل أهم ما ينفرد به "**جيمس**" عن "**بيرس**" وغيره من الفلاسفة، نوجزه في فكرتين أساسيتين [21]:

- **أولا**: جاذبية حديثة حتى يكاد يحوّل الكتابة الفلسفية إلى أدب، بسلاسة اللغة وطواعيتها؛ فلا غرابة أن أصبح "جيمس" هو اللسان المعبّر عن الفلسفة البراجماتية عند المثقفين من غير طلاب الفلسفة.

– **ثانياً**: يتميز "جيمس" دون زميله بما هو أهم من ذلك عند عامة المثقفين ألا وهو إيمانه الديني الذي جعله يقيم البرهان على أن الاعتقاد في الله مقبول من وجهة النظر البراجماتية نفسها.

ثم واصل "**وليام جيمس**" نشاطه التّداولي من خلال نقده للفلاسفة والمفكرين البراجماتيين الذين سبقوه، وما قدَّمه من أبحاث بقيّت شاهدة على ذلك، حتى أنَّ أفكاره مازالت صالحة إلى غاية عصرنا الحالي، تحمل في طياتها رؤية تحليلية لأفكارهم وتصوراتهم، وعَبَّرَ عن ذلك صراحة بقوله: « ولا يوجد أي شيء جديد على الإطلاق في الطريقة البراجماتية؛ لقد كان "سقراط" بارعا حاذقا فيها، واستعملها "أرسطو" تنسقاً وانتظاماً بطريقة منهجية، ولقد أسهم كل من "لوك" و"بركلي" و"هيوم" بقسط خطير ذي شأن في خدمة الحقيقة بواسطة البراجماتية، أما "شادورث هودجسون" فيصر دائماً على أن الحقائق أو الوقائع ليست سوى – كما تعرف–، بيد أنّ هؤلاء الرّائدين السابقين للبراجماتية استخدموها بعضا لا كُلاً واستعملوها أجزاءً وكسرا وشظايا، لقد كانوا ماهدين فقط، إذ لم يقدر للبراجماتية أن تعم نفسها إلا في زمننا المعاصر، حيث أصبحت واعية برسالة عالمية »[22]، ويظهر "وليام جيمس" وكأنَّه يريد أن يخرج التّداوليّة من دائرة الفلسفة التّحليلية –التي هيمن فيها الاتجاه التّحليلي لسنوات– إلى دائرة اللّسانيات.

جاء في الموسوعة الفلسفيّة المختصرة أنّ فكر "**وليام جيمس**" عرف تطورا فكريا عبر ثلاث مراحل رئيسية هي: « **المرحلة المبّكرة** وكان مهتما فيها بعلم النفس، **والمرحلة الوسطى** التي تميزت بدفاعه عن البراجماتية، **والمرحلة الأخيرة** التي ظهرت فيها أبحاثه التي كتبت لخاصة المتخصصين عن ضرب من الواقعية اشتهر باسم "الواحدية المحايدة"»[23]، وخلال هذا المراحل استطاع "وليام جيمس" أنْ يمدَّنا بمفاهيم جديدة غير مألوفة، واستطاع أيضاً ربط الأفكار بالواقع، واشترط أن تكون ذات منفعة، وهو ما جعلها أفكاراً ذات قيمة معرفيّة كبيرة، أعلت من مكانته بين الباحثين، كما كان لها الفضل الأكبر في تطوير الدرس التّداولي وإثرائه بتصورات جديدة، بالإضافة إلى ذلك فالتّداوليّة –عنده– لم تتوقف عند حدود الاشتغال النظري، إذ تعدت ذلك إلى الإجراء والممارسة، واعتبرها منهجا هاما لحل المشكلات.

1–3– جون ديوي (John Dewey) (1859–1952):

يحظى "**جون ديوي**" بمكانة تداولية رفيعة، فهو زعيم من زعماء اللسانيّات التّداولية التي إليه يرجع الفضل في صمودها واستمرارها، حيث سَعى جَاهداً« ليُطوّر هذه الفلسفة ويحاول أن يضع منطقا للتفكير البراجماتي، وأن يفتح لها مجالات عديدة للتطبيق»[24]، ويعتبر مفهوم التّداوليّة من المفاهيم التي قدَّمها "جون ديوي" في "**قاموس القرن**" (dictionary Century) على أساس أنّها نظريّة: « ترى أنَّ عمليات المعرفة وموادها إنَّما تتّحد في حدود الاعتبارات العملية أو الغرضية، فليس هناك محل للقول بأنَّ المعرفة تتّحد في حدود الاعتبارات النظرية التأملية الدقيقة أو الاعتبارات الفكرية المجردة»[25]. ومن

خلال هذا التعريف تظهر التّداولية كنظريّة للمعرفة على أساس أنَّ المعرفة عبارة عن حالة من الوعي تخضع للعقل المجرد، وتستعين بآليات التأمل الدقيق في فهم طبيعة الأشياء من أجل تفسير الحقائق.

وعلى كل حال فإنَّ "**جون ديوي**" صاحب نظرة مختلفة للعلوم، فقد درس الفلسفة وعلم التربية وعلم النفس وفق رؤية تداولية معاصرة، وفي نفس الوقت لم يقطع الصلة بأفكار الفلاسفة الذين سبقوه أو عاصروه، فكانت أفكاره تكملة لأبحاثهم، واستمرارا لجهودهم وتوسعة لها، وبالإضافة إلى كل هذا فإنَّ أهمية فلسفته تكمنُ في كونها نابعة من الواقع الأمريكي في مختلف صُوّره الفكريّة، والثقافيّة والاجتماعيّة.

2-المرجعية الفلسفيّة:(إسهامات الفلسفة التّحليلية:)

تأخذ الفلسفة التّحليلية موقعاً مهما في الدرس التّداولي الحديث، وممّا لاشكَ فيه أنّها كانت إلى جانب اللّسانيّات المرجعيّة الأساسية لنشأة التّداوليّة، وتأخذ في هذا السياق بُعداً فلسفيّا، وهو ما يدفعنا إلى القول بأنَّ التّداولية نشأت بين سياقين تاريخيين متقاربين، سياقٌ لسانيٌّ، وآخر فلسفيّ تحليليٌّ، وضمن هذين السياقين مرت التّداوليّة بمراحل مختلفة ومحطات متعددة، حتى استوت على شكلها المتعارف عليه اليوم.

2-1- نشأة الفلسفة التّحليلية:

الفلسفة التّحليلية من الاتجاهات الفكرية التي عرفت انتشاراً مع نهاية القرن التّاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، وكانت بداية ظهورها بألمانيا على يد الفيلسوف وعالم الرياضيات والمنطق "غوتلوب فريجه" (**Gottlob Frege**) (1848-1925)، في كتابه "**أسس علم الحساب**"« الذي عالج فيه قضايا البراجماتية اللّسانية، فميّز بين اللّغة العلمية ولغة التواصل، ورأى أن اللغة الطبيعية قابلة لمعالجة دقيقة خاصة، وأنه بالإمكان استخلاص شروط عامة للتواصل»[26]، وهو ما دفع بالفلاسفة الذين عاصروا "فريجه" إلى القول بأنَّ ما جاء به يُعَدُّ« انقلابا جديداً، وذلك في رؤيته الدلالية التي تميز بين اسم العلم والاسم المحمول وبين المعنى والمرجع، وكذلك حين ربط بين مفهومين تداولين هامين هما: الإحالة والاقتضاء»[27].

لقد استطاعت" **الفلسفة التّحليلية**" منذ ألف "**فريجه**" كتابه "**أسس علم الحساب**" أن تعالج العديد من القضايا والمفاهيم التّداوليّة المهمة، والمتعلقة بالتّحليلات اللغويّة والمنطقيّة، ومن أبرزها: (مفهوم التواصل ومفهومي الإحالة والاقتضاء، وعلم المنطق، والاستدلال، وعلم الرياضيات...)، فاستحق بذلك أن يكون فيلسوف اللغة وزعيم المنطق والرياضيات، الذي اتخذ من التّحليل منهجا يساعد على فهم اللغة وإخضاعها للمنطق وعلم الحساب، ولذلك ليس غريبا أنَّ هذا المنحى الفلسفي الجديد -الذي يجعل من

اللغة أساس كل بحث-، هو الذي أخرج هذه الفلسفة إلى النور وحدّد مبادئها وأفكارها، وقد أكد "**محمد مهران رشوان**" هذه الفكرة حين قال:« إنَّ الفلاسفة التحليليين لا ينظرون إلى اللغة على أنها مجرد وسيلة بل على أنها أيضا هدف من أهداف البحث الفلسفي، ويعد هذا الأمر عنصرا جديدا يميّز الفلسفة التّحليلية وينظر إليه على أنه خاصية من خصائصها الرئيسية»[28]، ثم إنَّ هذه النَّظرة إلى اللّغة هي التي تُساعد الفلاسفة على حل المشكلات، وفهم الحياة فهما صحيحاً وواضحاً، لذلك رأى أصحاب هذا الاتجاه التّحليلي أنّه لا ينبغي الالتفات إلى الوراء وذلك باتّباع هذا المنهج الجديد الرافض للفكر الفلسفي القديم، والذي« لم يلتفت إلى اللغات الطبيعية ولم يولها ما تستحق من الدراسة والبحث، فسعت إلى ردم هذه الهوة والتّكفير عن هذا الذنب، باتخاذ اللغة موضوعاً للدراسة، باعتبارها أولى الأولويات في أيّ مشروع فلسفي »[29]، وضمن هذا السّياق الذي يُنادي بالاهتمام باللُّغة من جهة، ويرفض الفكر الفلسفي في شكله الميتافيزيقي من جهة أخرى، سعى فلاسفة التحليل إلى إثبات وجودهم ومعالجة مختلف القضايا.

وقد ظهرت الفلسفة التّحليلية في شكل ثلاثة اتجاهات، كان لها الفضل في تحديد معالم اللسانيّات التّداولية وهي:

أ- **الوضعانية المنطقية**: Positivisme logique، وتُسمى أيضاً التّجريبية الوضعانيّة، وقد تزعم هذا الاتّجاه الفيلسوف الألماني "**رودولف كارناب**"(Rudolf Caranp)، وكان هذا الاتجاه نقطة الانطلاق لتأسيس فلسفة التّحليل التي تقوم على التّحليل المنطقي للغة، كما سعى أصحابه إلى رفض الفلسفة في جانبها الميتافيزيقي، لأنّ معظم المشكلات الميتافيزيقية زائفة بلا معنى.

ب- **الظاهرتية اللّغويّة**: (Phénoménologie du langage): وتزعمها الفيلسوف الألماني "**إدموند هوسرل**"(Edmund Husserl) ، وقد ساعد هذا الاتجاه فلسفة التّحليل على إيجاد تأويلات جديدة للمعاني بعيدا عن القوالب الجاهزة « ويمثل علم الظواهر عند "هوسرل" امتدادا واسعا وتحولات لكتاب "كشف النفس" الذي وضعه "برنتانو"، وهو محاولة للوصول إلى تخطيط منطقي للتصورات الذهنية باعتبارها تمهيدا ضروريا لأي علم نفس تجريبي»[30].

وباختصار فإن الفلسفة الظاهراتية جاءت بالعديد من التّصورات الفلسفيّة المهمة مثل "مبدأ القصدية" الذي أرسى معالمه "هوسرل"، وسرعان ما استثمرت اللّسانيات التّداولية هذا المبدأ، فاعتمد عليه "غرايس" في إرساء مبدأ التّعاون، وبفضله أيضاً استطاع "**أوستن**" وتلميذه "**سيرل**" تطوير "نظرية أفعال الكلام" حتى صارت نظريّة لسانيّة ذات أهمية كبرى، تستقطب الباحثين من كل حدب وصوب.

جـ- **فلسفة اللغة العادية**: (Philosophie du langage ordinaire): بزعامة" **لودفيغ فيتغنشتاين**"(Ludwing Wittagenstein)، الذي رأى أنَّ اللغة هي أساس كل فلسفة وأنّ كل القضايا والمشاكل الفلسفيّة لا يمكن أن تحل إلا بواسطة اللغة، « فاللّغة هي المفتاح السحري الذي يفتح مغاليق الفلسفة»[31]، وفلسفة اللغة لا تقتصر على دراسة للغة فقط « بل هي حديث فلسفي عن اللّغة أو قل إنّها تفلسف حول اللّغة»[32]، وبذلك تصير اللغة بؤرة التّفكير الفلسفي واللّساني.

ونصل في الأخير إلى هذه الاتجاهات في الفلسفة التّحليلية هي التي رسمت معالم الدرس التداولي، فاتضحت الرؤى والمفاهيم، وتحدّدت الغايات والأهداف.

2-2-مفهوم الفلسفة التحليلية:

لم يتّفق الباحثون على تعريف مُشترك وموحد لمفهوم الفلسفة التّحليلية، وذلك بسبب اختلاف التصورات، وتباين وجهات النّظر، إذْ لا نكاد نعثر على اسم موّحد يجمع هذه الفلسفة، حتى ألفينا العديد من التسميّات، نذكر منها: (التّحليل اللغوي، التّحليل المنطقي، فلسفة التّحليل، فلسفة "كيمبريدج"، فلسفة "أكسفورد"، فلسفة اللغة العادية).

ويتشكل مفهوم "الفلسفة التّحليلية" عند "**مسعود صحراوي**" في كونها فلسفة تتّخذُ من « اللغة موضوعاً للدراسة، باعتبارها أولى الأولويات في أي مشروع فلسفي يتوخى فهم الكون، ومشكلاته فهماً صحيحاً »[33]، وهو مفهوم استطاع به "مسعود صحراوي" أن يبرز الدور الكبير الذي جاءت به فلسفة اللغة، والتي جعلت اللّغة من صميم الدرس الفلسفي، والمفتاح الذي تحل به كل المشكلات الفلسفية.

ويؤكد "**زكي نجيب محمود**" في كتابه"موقف من الميتافيزيقا" على أنَّ: « "الفلسفة" –بمعنى التحليل- ضرورية لتوضيح القضايا العلمية والعبارات الجارية في الحياة اليومية »[34]. وواضح أنّ "زكي نجيب محمود" يرى أنّ التحليل وجه آخر من وجوه الفلسفة، الذي يساعد على فهم العلوم ولغة الحياة العادية.

ويذهب **"محمد مهران رشوان"** إلى أنَّ: « الفلاسفة التّحليليين لا ينظرون إلى اللّغة على أنّها مجرد وسيلة، بل على أنها أيضا هدف من أهداف البحث الفلسفي؛ ويعد هذا الأمر عنصرا جديدا يميّز الفلسفة التحليلية، وينظر إليه على أنه خاصية من خصائصها الرئيسية »[35]، يؤكد "محمد مهران" في هذا القول على فكرة مفادها أنّ اللغة عند الفلاسفة لم تكن سوى هدفاً أساسيا من أهداف الدرس الفلسفي.

ولا يفوتنا هُنا التأكيد على أنَّ "**الفلسفة التحليلية**" غيّرت مجرى الأبحاث، وسعت إلى وضع اللّغة ضمن مباحث الدرس الفلسفيّ، من أجل حل كل المشكلات التي تواجه الإنسان وتقف عائقا أمامه.

2-3- مفهوم التّحليل:

فلسفة التَّحليل (Analytic Philosophy) أو "الاتجاه التَّحليلي" من المفاهيم التّي ارتبط مدلولها بالفلسفة التَّحليلية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، حيث أصبحت منهجاً قائما بذاته بسبب التّحول الذي طرأ على مسار الفلسفة المعاصرة، حيث جعلت هذه الفلسفة من اللّغة الأساس الذي يُساعد على تبسيط القضايا و توضيح المشكلات الفلسفيّة، وهو ما دفع بالفلاسفة إلى إعادة النّظر في مواقفهم وأفكارهم الفلسفيّة، تماشيا مع متطلبات العصر الذي يعيشون فيه.

أ- مفهوم التّحليل لغة:

يحمل معنى التّحليل في اللّغة مفاهيم لا تخرج عن دائرة: (التّفكيك والحل، ورد الكل إلى أجزائه) وقد جاء في كتاب" **الأسلوب والأسلوبية**": « **التحليل**: (L'analyse)، **التحليل**: منهج فكري مداره تفكيك الكل إلى عناصره المركبة »[36].

وأما في "**المعجم الفلسفي**" فعرّف التحليل بأنه: « عكس التركيب، وهو إرجاع الكل إلى أجزائه »[37].

انطلاقا مما سبق نصل إلى نتيجة مفادها أنّ التّحليل هو لعبة التّفكيك، التي تجعل من المعقد بسيطا وتساعد على تفكيك الكل إلى أجزائه.

ب- مفهوم التّحليل اصطلاحاً:

لا نكاد نجد فرقاً كبيراً بين مفهوم التّحليل اللغوي ومفهومه الاصطلاحي، إلا أنّنا لا يمكن أن نجدَ تعريفاً دقيقاً يلم به من جوانبه المختلفة، فهو مفهوم متشعب متنوع، لا نستطيع حصره في وجهة نظر معيّنة، فهو يتطلب الكثير من البحث والتّقصي، فالفيلسوف التّحليلي« يدرس اللغة لا من أجل صياغة فروض علمية عنها، بل لأنه يعتقد أن مثل هذه الدراسة أداة لها قيمتها في مساعدته على تحقيق هدفه الأساسي في حسم المسائل الفلسفية »[38]، التي عجز الفلاسفة عن معالجتها وإيجاد الحلول لها.

يرى "**أحمد عبد الحليم عطية**" أنَّ التّحليل يرتبط بالتركيب « في عمليةٍ جدليةٍ واحدة، وهما لفظان أو مصطلحان فلسفيان يدلان على تقسيم الكل عمليًا أو ذهنيًا، ولا تختص الفلسفة وحدها بالتحليل والتركيب، إنّما العلوم أيضًا مثل الكيمياء، والفيزياء، والهندسة. والتحليل منهجٌ ضروري ومرحلةٌ من مراحل الخروج نحو معرفة الكل، والتحليل والتركيب عمليتان متكاملتان في سلم المعرفة »[39].

والجدير بالملاحظة من خلال هذا التّعريف أنّ التّحليل لا يمكن أن ينفصل عن التركيب، على أساس أنّهما يلعبان دورا مهما في تحليل المعارف وكل قضايا الفلسفة.

ويذهب "**العياشي ادراوي**" إلى أنَّ الفلسفة التّحليلية لها خاصيّة تختلف عن التّوجهات الفلسفيّة الأخرى، ذلك أنَّ « التَّحليل الفلسفي للغة يُؤدي إلى تَفسير معقول للفكر، وأن هذا التَّحليل الفلسفي هو السَّبيل الوحيد للوصول إلى تفسير شامل »[40]. ويتضح لنا أنّ صاحبنا يعي جيّدا العلاقة الجدلية التي تربط الفكر باللغة، والتي تقوم على التبادل والتأثر، وكل تحليل فلسفي للغة هو تحليل منطقي للفكر.

ونصل أخيراً إلى أنَّ التّحليل ارتبط بظهور الفلسفة التي نما وازدهر في رحابها، فمنذ أن تحول البحث نحو اللغة ومشكلاتها المختلفة؛ وجد الفلاسفة أنفسهم يمارسون التّحليل، فمنهج التّحليل إذن متأصل في فكر الفيلسوف مادام يتأمل في الظواهر ويحاول نقدها، وفهمها، وتفسيرها.

ثانيا: التّداوليّة: المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

1-المفهوم اللغوي:

1-1- التّداولية في المعاجم الغربيّة:

وردت لفظة التّداولية في العديد من المعاجم الغربية وفق الصيغة التالية: (في الفرنسية: **pragmatism**)، و في الإنجليزية: (**pragmatism**)، وقد اشتق اسمها « من اللفظ اليوناني براغما (**pragma**)، ومعناه العمل، وهي مذهب فلسفي يقرر أن العقل لا يبلغ غايته إلا إذا قاد صاحبه إلى العمل الناجح، فالفكرة الصحيحة هي الفكرة الناجحة، أي الفكرة التي تحققها التجربة»[41].

وجاءت لفظة "**تداوليّة**" في المعجم الفلسفي لمجمع اللغة العربية في شكل تعريفين، مترجمين موجزين، كمايلي: «**براجماتية** Pragmatisme (F) pragmatism (E)

1-لفظ قديم استعمله "بيرس" (Charles.S. peirce) في أواخر القرن الماضي، وأراد به أن معيار الحقيقة هو العمل المنتج لا مجرد التأمل النظري.

2-مذهب يرى أنَّ معيار صدق الآراء والأفكار إنّما هو قيمة عواقبها عملا، وأنّ المعرفة أداة لخدمة مطالب الحياة، وأنّ صدق قضية ما هو كونها مفيدة»[42].

هكذا -إذن- يتحدّد المفهوم اللغوي للتّداولية في الدرس الغربي في شكل مذهب فلسفي، نفعي يهتم بالأفكار الصحيحة والصادقة.

1-2-التّداولية في التراث العربيّ:

إذا تتبعنا المعنى اللغوي لمصطلح "**التداوليّة**" في المعاجم العربيّة نجدها تخلو من تواتر هذا المصطلح باشتقاقه المتعارف عليه، لكن مدلوله يمكن العثور عليه، فالمتتبع للدلالة المعجمية لمادة (دَوَلَ) ومشتقاتها

اللغوية، يجدها وردت في العديد من معاجم وقواميس اللغة التراثية والحديثة بصيغ مختلفة، ويصل إلى نتيجة مفادها أنَّ العرب قد استعملوها بمعنى: "التّحول، والتّبدل والانتقال" وربطوها بالفعل والحدث.

وقد جاء في **لسان العرب**[43]:(تَدَولنا الأمر: أخذنَاه بالدُّوَل، وقالوا: دَواليكَ أَي مُدَاولةً على الأمر، دَالَت الأيامُ أي دَارت، والله يُداولها بين الناس، تَدَاوَلْتُهُ الأَيْدي: أَخَذَتْهُ هذه مَرَّةً وهذه مرّةً).

ويضيف" **طه عبد الرحمان**": « من المعروف أنّ الفعل: "تداول" في قولنا: (تداول النَّاس كذا بينهم) يفيد معنى" تناقله النّاس وأداره فيما بينهم"»[44].

وما نؤكد عليه هنا أنَّ التَّداولية في سياقها اللغوي العربي، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمعانٍ لا تخرج عن دائرة: المشاركة، التّواصل والتّفاعل، التّبدل، التحول والانتقال من حال إلى حال.

2- المفهوم الاصطلاحي:

2-1- مفهوم التَّدَاوليَّةُ في الدرس النقدي الغربي المعاصر:

لقد تنوعت تعريفات "التَّداولية" من باحث إلى آخر، وذلك بتنوع طبيعة الباحثين، واختلفت باختلاف توجهاتهم اللغوية، واختصاصاتهم النقديّة، فلكل باحث وجهة نَظره الخاصة به حسب مرجعيّاته وكذلك حسب تجاربه النّقديّة، ولهذا ألفينا العديد من التعريفات المتعلقة بالتَّداولية.

ولعل أقدم **هذه التعريفات** وأكثرها تداولاً بين الباحثين هو تعريف "**ويليام تشارلز موريس**" (W.Charles Mouris) سنة 1938 الذي نجده في كتابه "**أسس نظرية العلامات**":« التّداوليّةُ جُزْءٌ من السّيميائيّة التي تُعالج العلاقة بين العلاماتِ ومُسْتَعْملي هذه العلامات»[45].

وهذا تعريف واسع وشامل لا يقصر التداوليّة على علم بعينه إذْ يخرج من سياق اللّسانيات إلى علم السيميائيّات، وهو حسب رأي الباحثة" **فرنسواز أرمنيكو**" تعريف« يتعدى المجال اللساني إلى السيميائي والمجال الإنساني إلى الحيواني والآلي»[46].

إلى جانب هذا التعريف فقد« ميّز "**موريس**" في مقال كتبه في موسوعة علمية، بين مختلف الاختصاصات التي تُعالج اللغة وهي: **علم التركيب** (وبالإجمال النحو الذي يقتصر على دراسة العلاقات بين العلامات)، **وعلم الدلالة** (الذي يدور على الدلالة التي تتحدد بعلاقة تعيين المعنى الحقيقي القائمة بين العلامات وما تدل عليه)، وأخيرا **التداولية** التي تُعنى- في رأي موريس- بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها »[47]. ويبدو أن"**موريس**" قد استطاع تحديد المجال الذي يدور في إطاره مفهوم التداوليّة، وساهم في وضع معالمها، وله يرجع الفضل الكبير في توظيف مصطلح (Pragmatique) في حقل

الدراسات اللّسانية وتمييزها عن الفروع السيميائية الأخرى، وهو أيضاً من قسم التّداولية إلى ثلاثة مجالات تهتم باللغة.

ومع صدور كتاب الفيلسوف الإنجليزي "**جون أوستين**" (J. Austin) الذي طبع بعد وفاته عام 1962م؛ (كيف ننجز الأشياء بالكلمات) (How to Do Things with Words) بدأ الحديث عن التداولية كمنهج ونظرية في النقد وتحليل الخطاب، وتتلخص فكرته عن التداولية من خلال حديثه عن نظرية أفعال الكلام التي تُعدها "**فرنسواز أرمينكو**"« تداوليّة الدرجة الثالثة »[48].

وواضح أنّ التداوليّة عند " **أوستين**" تحيل مُباشرة إلى نظريّة أفعال الكلام التي تعد اللبنة الأساسيّة التي انطلقت منها المقاربة التداوليّة، ومن خلالها ساهم في فتح آفاق جديدة تنظر إلى اللغة وفق تصوّر جديد ورؤية مختلفة عن سابقيه.

بينما التداوليّة عند" **فرانسواز أرمينكو**" عبارة عن: « درس جديد وغزير، إلاّ أنّه لا يمتلك حُدوداً واضحة، تقع كأكثر الدروس حيوية، في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانيّة »[49].

وإذا ما تجاوزنا هذا التعريف –الذي تتأرجح فيه التّداولية بين حقلين مهمين هما الفلسفة التّحليلية واللسانيات–، إلى تلك التساؤلات التي أدرجتها "**فرانسواز أرمينكو**" ضمن كتابها (**المقاربة التداوليّة**) والتي سعت جاهدة من خلالها إلى رسم معالم النظرية التّداوليّة وقد جاءت هذه التساؤلات وفق الصيغ الاستفاهميّة التالية: « ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ لماذا نطلب من جارنا حول المائدة أن يمدنا بكذا، بينما يظهر واضحاً أنّ في إمكانه ذلك؟ فمن يتكلم إذن؟ وإلى من يتكلم؟ من يتكلم ومع من؟ من يتكلم ولأجل من؟ ماذا علينا أن نعمل حتى يرتفع الإبهام عن جملة أو أخرى؟ ماذا يعني الوعد؟ كيف يمكننا قول شيء آخر، غير ما كنّا نُريد قوله؟ هل يُمكن أن نركن إلى المعنى الحرفي لقصْدٍ ما؟ ما هي استعمالات اللغة؟ أيُّ مقياس يُحدّدُ قدرة الواقع الإنساني اللغوية؟ »[50]، وقد سمحت هذه التساؤلات –التي أثارتها "**فرانسواز**" وحاولت في نفس الوقت تقديم إجابات لسانيّة عنها– بمعالجة العديد من القضايا التداولية المتعلقة بالمتكلم والمتلقي، كالقصد والتأويل، والأفعال الكلاميّة، والاستعمال والتواصل، والتفاعل.

وغَيْرَ بَعيدٍ عَنْ هَذِهِ التَّعْرِيفَاتِ نَجِدُ تعريفاً لسانيّاً عند "**آن ماري ديير**"(Anne- **Marie Diller**)، و"**فرنسوا ريكاناتي**" (François Récanati) كالتالي: « التّداوليّة هي دراسة استعمال

اللّغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابيّ »[51]، ويبقى هذا التعريف مهما في الدرس التداولي، ومنه استقى العديد من التداوليين تعريفاتهم، التي ترى أنّ التداوليّة دراسة للغة في الاستعمال.

وأما "**فرانسيس جاك**"(**Francis Jacques**) فيرى أن التّداوليّة تتطرق: « إلى اللّغة كظاهرة خطابيّة، وتواصليّة، واجتماعيّة معاً»[52]، ومن هذا المنطلق تصبح التّداوليّة عبارة عن لغة أو خطاب يتم بين مرسل ومرسل إليه بغرض التواصل في بيئة اجتماعية معينة، فالخطاب ظاهرة لسانيّة، واجتماعية مشتركة.

بينما "**فان دايك**" (**Van Dijk**)" يرى أن الفكرة الأساسيّة في التّداوليّة: « أننا عندما نكون في حال التّكلم في بعض السيّاقات، فنحن نقوم أيضا بإنجاز بعض الأفعال المجتمعيّة وأغراضنا ومقاصدنا من هذه الأفعال»[53]، كما يؤكد "**فان دايك**" في سياق آخر على أن « النظرية التداولية تكاد تستلهم وجودها من المنطق، إذ تستنبط أساسا من فلسفة اللغة، ونظرية أفعال الكلام بوجه خاص، وكذلك من ضروب تحليل الحوار»[54]، ويذهب "**فان دايك**" إلى أبعد من ذلك حين يؤكد على« أنَّ التداولية كأكبر مكون ثالث لأية نظرية سيميوطيقية (Semiotic) ينبغي أن تكون مهمتها "دراسة العلاقات بين الرموز والعلامات والمستعملين لها" »[55]. ويبدو أنّ "فان دايك" في هذه التعريفات يريد التأكيد على العلاقة التي تربط التداوليّة بفلسفة اللغة، فضلا عن ذلك فهو يجعلها مكونا من مكونات الدرس السيميائي.

وأما التداوليّة عند "**جورج يول**" (**Georege Yule**) فتختص: « بدراسة المعنى كما يُوصله المتكلم (أو الكاتب) ويفسره المستمع أو (القارىء)، لذا فهي مرتبطة بتحليل ما يعنيه الناس بألفاظهم أكثر من ارتباطها بما يُمكن أن تعنيه كلمات أو عبارات هذه الألفاظ منفصلة، التداوليّة هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم»[56].

ويبدو أنَّ التداوليّة كما عرفها "**جورج يول**" تنادي بنظرية المعنى، وعلاقة المتكلم بالمتلقي، وتلح على مبدأ القصديّة الذي يعد من أبرز مرتكزات المنهج التداولي.

وبتعبير آخر- لا يبتعد كثيرا عن التعريفات السابقة- يُعرف "**فيليب بلانشيه**" (filip.P) التداوليّة بأنها :« مجموعة من البحوث المنطقيّة اللسانيّة، وهي كذلك الدراسة التي تُعنى باستعمال اللغة وتهتمُ بقضيّة التلاؤم بين التّعابير الرمزيّة والسيّاقات المرجعيّة والمقاميّة والحداثيّة »[57].

يبدو "فيليب بلانشيه" في هذا التّعريف على دراية تامة بالمبدأ الذي نادت به فلسفة اللغة، والتي تجعل من اللغة أساس كل تحليل فلسفي، فضلا عن كل ذلك فهو يبرز لنا مفهوما ضروريا لا يمكن للمنهج التداولي الاستغناء عنه، وهو السياق الذي يساعد على فهم المعنى.

وخلاصة هذه التعريفات أنّ مفهوم التّداوليّة في الدرس الغربي لا يخرج عن نطاق دراسة اللغة بمستعمليها ومقاصد المتكلم، وأحوال المخاطبين والأفعال الكلامية، وحال السامع أثناء الكلام.

2-2- مفهوم التَّدَاوليَّةُ في الدرس النقدي العربي المعاصر :

أثارت التداولية انتباه الدارسين والباحثين العرب في العصر الحديث، فخصصوا لها حيّزا مهما في ممارساتهم النقدية التّحليلية للنصوص العربية، وعكفوا على التَّلقي النَّظري والإجرائي، لمعطيات هذا المنهج الجديد الوافد عليهم، مثله مثل باقي المناهج النقدية الأخرى عن طريق الترجمة، وقد أظهرت الدراسات العربية التداولية فوضى وتضاربًا كبيرين في استعمال المصطلحات، فنُقل إلى العربيّة مصطلح" التّداوليّة" تحت ترجمات مختلفة مثل:(**البراغماتيّة، التداولية، النّفعيّة، الذرائعيّة، السيّاقيّة، المقاميّة، الوظيفيّة وعلم التّخاطب**...)، لكن يرى " **جميل حمداوي**" أن أفضل مصطلح هو "**التداوليّة**" لأنّه: « مصطلح شائع بين الدارسين في ميدان اللغة واللّسانيّات من جهة، ولأنه يحيل على التفاعل والحوار والتّخاطب والتّواصل والتّداول بين الأطراف المتلفظة من جهة»[58]. ثم إنّ هذا التباين في ترجمة المصطلح ترك آثارا سلبية على تطور المنهج التداولي، أصبحت تعيق الباحث الذي يرغب في تطبيقه على أي خطاب فتنحرف به الدراسة إلى الخوض في إشكاليات أخرى، وتدخله في دوامة تراكمية من المفاهيم المتباينة.

لقد حاول النقاد العرب أن يدلوا بدلوهم في تحديد مفهوم التداولية، ومعالجة مختلف المفاهيم والأسس التي جاءت بها التداولية عند الغرب، وسعوا قدر الإمكان إلى إثبات وجود مختلف الظواهر التداولية في التراث النقدي العربي، وحاولوا توطينها في السياق العربي.

يعد الدكتور "**طه عبد الرحمان**" زعيم المنهج التداولي-في العصر الحديث- بلا منازع فهو واحد من القلائل الذين حاولوا إرساء فلسفة تداوليّة عربيّة، كما يعود له الفضل في استخدام مصطلح "**التداوليّات**"-بصيغة الجمع-، فهو من الأوائل الذين نادوا باستعمال مصطلح "التّداوليّات"، والذي يدافع عنه بقوله: « وقد وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح "التداوليّات" مقابلاً للمصطلح الغربي "**براغماتيقا**" لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتبار دلالته على معنيين "**الاستعمال**" و"**التفاعل**" معاً، ولقي منذ ذلك الحين قُبولاً من لدن الدارسين الذين أخذوا يُدرجونه في أبحاثهم»[59]،

كما يستعمل "**طه عبد الرحمان**" مصطلحات أخرى – لا تخرج عن مفهوم التداوليّ-مثل: (**المجال التداولي، التّداول**) وهي حسبه« وصف لكل مظهر من مظاهر التواصل والتفاعل»[60].

لا يمكن أن نحصر مفهوم "**طه عبد الرحمان**" للتداوليّة في مصطلحي "الاستعمال" و"التفاعل" فقط، إذْ يتعدى إلى مفاهيم أعمق من ذلك كالسياق وغيرها.

وأما أول من استعمل مصطلح" **التداوليّة**" -بصيغتها الصرفيّة المتعارف عليها اليوم-« في الخطاب النقدي العربي المعاصر هو الأستاذ" **أحمد المتوكل**" أستاذ بكليّة الآداب بجامعة محمد الخامس بمدينة الرباط بالمملكة المغربيّة، الذي تأثر بالعالم اللّغوي" **سمون ديك**" في نظريته النحويّة، ويبدو أنه لقي استحساناً من المتخصصين، وأصبح متداولاً»[61]، ويتجلّى **مفهوم التداوليّة** عند " **أحمد المتوكل**" في تلك **الوظائف التداوليّة** تقوم على جملة من المفاهيم الأساسيّة، مثل:(**المبتدأ، والذيل، والبؤرة، والمحور**)، وهي عناصر استمدها من نظرية النحو الوظيفي التي اقترحها " **سيمون ديك**،Simon Dike" ، وهذا ما يؤكده بقوله: « يُعتبر النّحو الوظيفي(Functional Grammar، الذي اقترحه" **سيمون ديك**" في السنوات الأخيرة في نظرنا، النّظريّة الوظيفية التّداوليّة الأكثر استجابة لشروط التّنظير من جهة ولمقتضيات" النمذجة" للظواهر اللغويّة من جهة أخرى»[62]. ولم يقف " **أحمد المتوكل**" من هذه العناصر موقف الناقل والمترجم، بل حاول التوسع فيها فأضاف لها أفكاراً ومصطلحات جديدة مثل مصطلح" **المنادى**"، وهذا ما يؤكده بقوله: « نقترح شخصيّا أن تُضاف إلى الوظيفتين التّداوليتين وظيفة "**المنادى**"... إذا أخذنا بهذا الاقتراح تصبح الوظائف التّداولية خمس وظائف: وظيفتين داخليتين وهما:(البؤرة والمحور)، وثلاث وظائف خارجيّة وهي: (المبتدأ والذيل والمنادى)»[63].

ومؤكد من خلال هذا القول أنّ "**أحمد المتوكل**" سعى جاهداً لشرح نظريّة النحو الوظيفي عند "**سيمون**"، وربطها بتحليلات ومفاهيم مستوحاة من الفكر اللغوي العربيّ القديم، ومختلف العلوم اللغويّة (**النّحو، اللغة، البلاغة، فقه اللّغة...**) .

وعموما فقد فكانت جهوده واضحة، عمل فيها على إثراء الدرس اللغوي بأفكار جديدة، عن التداوليّة الوظيفيّة التي تقوم على فكرة التواصل والتبليغ، بين متكلم ومتلقي(طرفا التداول).

وأما بالنسبة للدكتور " **صلاح فضل**" فالتداولية حسبه: « هي الفرع العلمي من مجموعة العلوم اللغوية الذي يختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام»[64]. ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أنّ التّداولية فرع مهم من فروع الدرس اللغوي، حيث تقوم على دراسة الأفعال الكلامية وما يصاحبها من أفعال إنجازية أثناء التواصل.

ويذهب الدكتور "**عبد الملك مرتاض**" إلى أن « هذا المصطلح هو من إجراءات القراءات التّحليليّة السيميائيّة للملافظ التي هي الوحدات الصغرى للنّص، أو الخطاب. ويأتي هذا الإجراء- الذي قد يرقى إلى مستوى المفهوم- لاحقاً، أو ملازماً للقراءة التي تقوم على دلالة المعاني في النّصّ، فتذهب في تحليل عناصر ذلك بعيداً، فتلتمس كلّ الاحتمالات التي يمكن أن يُشِعَّ بها الملفظ»[65].

يبدو الدكتور "عبد الملك مرتاض" من خلال تعريفه على دراية تامة بالمكانة الهامة التي تحتلها التداولية في الدرس اللغوي والسيميائي.

بينما يستعمل كل من" **ميجان الرويلي، وسعد البازعي**" مصطلح" **الذرائعية الجديدة**" (**New Pragmatism**) بدلاً من مصطلح التداوليّة، وهو لا يخرج عن الإطار نفسه الذي يحمله المفهوم التّداولي، فجاء تصورهما وفق التعبير التالي : « ركزت الذرائعيّة على أهم ما أهملته اللسانيات؛ فإذا ركزت اللسانيّات على علم التّركيب وعلم المعاني، فإن الذرائعيّة ركزت على الجانب الاتصالي، أي علاقة الإشارة بمن يستخدمها، هذا الجانب ظلَ مستبعداً دائما من قبل اللّسانيين الذين ركزوا أبدا على جوانب القواعد الشكليّة وميزوها عن الاستخدام العادي»[66].

يظهر لنا من خلال هذا التعريف أنّ التداولية، ترجمت تحت عدة مسميات، غير أنّ مدلولاتها متقاربة فهي نظرية تهتم بالجانب الاتصالي الذي أهمله اللسانيون من قبل.

ومع كل ما ذُكر من تعريفات فإن الدكتور" **جميل حمداوي**" يؤكد على أنَّ: « المقاربة التداوليّة هي تلك المنهجيّة التّي تدرس الجانب الوظيفي والتداولي والسياقي في النّص أو الخطاب، وتَدرس مجمل العلاقات الموجودة بين المتكلم والمخاطب مع التّركيز على البعد الحجاجي والإقناعي وأفعال الكلام داخل النّص»[67]، وهذا تعريف واضح وصريح يضع مفهوم التداولية في سياقه اللساني المنوط به وينأى بها عن تلك التعريفات التي تبتعد به عن صميم الدرس اللساني.

ولعل اللافت للانتباه من كل هذه التعريفات أنّ التّداولية قد تجاوزت ذلك الإطار الضيق الذي وضعته فيها اللسانيّات إلى دراسة اللغة في الاستعمال والتواصل، والسياق والمقام، والقصديّة، والأفعال الكلامية وغيرها من المفاهيم الأخرى.

الخاتمة:

سعى هذا البحث إلى تتبع نشأة التداولية ضمن سياقها اللّساني والفلسفي، مع التطرق إلى مفهوم التداولية في سياقه الغربي والعربي وقد توصلنا من خلاله إلى النتائج التاليّة:

– لا يُمكن فهم التّداولية بمعزل عن سياقها اللساني والفلسفي التّحليلي.

– تنبه الفلاسفة لقضايا اللغة مما اضطرهم للبحث فيها فظهر الاتجاه التّحليلي في الفلسفة الذي يعد من أكثر الفلسفات حضوراً وتأثيراً.

– لكل باحث مرجعياته الفلسفيّة وخلفياته الفكريّة التي ينطلق منها في تحديد مفهوم الفلسفة التّحليلية.

– لا يختلف مفهوم التداولية عند الغرب عنه عند العرب، إلا أنّ النقاد العرب حاولوا توطين مفهوم التداولية في الدرس العربي، من خلال ربطه بمفاهيم تراثية كالسياق والمقام وغيرها.

– رافقت اللسانيات إلى جانب الفلسفة التّحليليَّة التداولية منذ نشأتها، ولعبتا دوراً محوريّاً في إثرائها، بيد أنّ الاتجاه التّحليلي أحدث قفزة نوعية في الدرس التّداولي المعاصر وساعد في تغيير المفاهيم والرؤى، لكن يبقى البحث في مرجعيات وخلفيات التداولية يحتاج لمزيد من الأبحاث والدراسات التي تعالج البحث من جوانبه المختلفة.

هوامش:

[1]- **مسعود صحراوي**: التداوليّة عند العلماء العرب" دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 16.

[2]- **فرانسواز أرمينكو**: المقاربة التداولية، ترجمة: د سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب، دط، 1986، ص 08.

[3]- **فرانسواز أرمينكو**: المقاربة التّداوليّة، ص34.

[4]- **نواري سعودي أبو زيد**: المنهج التّداولي في مقاربة الخطاب(المفهوم والمبادىء والحدود)، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، العدد 77، 2010، ص124.

[5]- **مسعود صحراوي**: التداوليّة عند العلماء العرب، ص15.

[6]- **جاك موشلار، وآن روبول**: التداوليّة اليوم علم جديد للتواصل، تر: سيف الدين دغنوس ومحمد الشّيباني، مراجعة لطيف زيتوني، المنظّمة العربيّة للترجمة، لبنان، ودار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص47.

[7]- **مرتضى جبار كاظم**: اللسانيات التداوليّة في الخطاب القانوني، قراءة استكشافية للتفكير التّداولي عند القانونيين، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص18.

[8]- **المرجع نفسه**، ص18.

[9]- **صابر حباشة**: التّداوليّة والحِجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 23-24.

[10]- **صلاح الدين صالح حسنين**: الدلالة والنحو، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، دت، ص187-188.

[11]- **فؤاد كامل**: أعلام الفكر الفلسفي المعاصر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،1993، ص95.

[12]- **وليام جيمس**: البراجماتية، ترجمة: محمد علي العريان، تقديم: زكي نجيب محفوظ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، دط، 2008، ص65.

[13]- **فؤاد كامل**: أعلام الفكر الفلسفي المعاصر، ص95.

[14]- **فام يعقوب**: البراجماتزم أو مذهب الذرائع، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1936، ص137.

[15]- **وليام جيمس**: البَرَاجماتيّة، ترجمة: محمد العريان، ص66.

[16]- **المرجع نفسه**: ص65-66.

[17]- **علي عبد الهادي المرهج**: الفلسفة البراجماتيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2008 ، ص05.

[18]- **شوقي جلال**: العقل الأمريكي يفكر(من الحرية الفردية إلى مسخ الكائنات)، مكتبة مدبولي 6، ميدان طلعت حرب، القاهرة، مصر، ط2، 2000، ص119-120.

[19]- **فام يعقوب**: البراجماتزم أو مذهب الذرائع، ص144.

[20]- **شوقي جلال**: العقل الأمريكي يفكر، ص128.

[21]- **وليام جيمس**: البَرَاجماتيّة، ترجمة: محمد العريان، ص3-4.

[22]- **المرجع نفسه**، ص70.

[23]- **جونثان ري و ج. أرمسون**: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون، إشراف: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص131.

[24]- **محمد مهران رشوان**: مدخل إلى الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1984، ص41.

[25]- **المرجع نفسه**، ص ن.

[26]- **محمود عكاشة** : النَّظريّة البَرَاجماتيّة اللّسانيّة(التّداوليّة)، دراسة المفاهيم والنشأة والمبادىء، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص45.

[27]- **المرجع نفسه**، ص44.

[28]- **محمد مهران رشوان**: مدخل إلى الفلسفة المعاصرة، ص155.

[29]- **مسعود صحراوي**: التداوليّة عند العلماء العرب، ص20.

[30]- **جونثان رى و ج. أو. أرمسون**: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ص131.

[31]- **المرجع نفسه**، ص23.

[32]- **صلاح إسماعيل عبد الحق**: التّحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص5.

[33]- **مسعود صحراوي**: التداوليّة عند العلماء العرب، ص20.

[34]- **زكي نجيب محمود**: موقف من الميتافيزيقا، مؤسسة هنداوي سي آي سي، القاهرة، مصر، دط، دت، ص36.

[35]- **محمد مهران رشوان**: مدخل إلى الفلسفة المعاصرة، ص155.

[36]- **عبد السلام المسدي**: الأسلوب والأسلوبيّة، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، دت، ص150.

[37]- **جميل صليبا**: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة واللاّتينيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1982م، ج1، ص254-255.

[38]- **محمد مهران رشوان**: مدخل إلى الفلسفة المعاصرة، ص156.

[39]- **أحمد عبد الحليم عطية**: الفلسفة التحليلية (ماهيتها، مصادرها، ومفكروها)، العتبة العبّاسيّة المقدّسة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص22-23.

[40]- **العياشي ادراوي**: الفلسفة التحليلية- بين مأزق لغة الكون وأفق لغة الإنسان، مجلة علامات، (مجلة ثقافية محكمة تصدر في المغرب)، العدد37، 01 يناير 2012، ص95-96.

[41]- **جميل صليبا**: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة واللاّتينيّة،ج1، ص 203-204.

[42]- **المعجم الفلسفي**: مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، دط، 1983، ص32.

[43]- **ابن منظور**: لسان العرب، مجل 11، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص252و253. مادة(دَوَلَ).

[44]- **طه عبد الرحمان**: تَجْديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط2، 1993، ص244.

[45]- **فرانسواز أرمينكو**: المقاربة التّداوليّة، ص05.

[46]- **المرجع نفسه**، ص ن.

[47]- يُنْظر: **جاك مورشيل، وآلان روبل**: التداوليّة اليوم علم جديد للتواصل، ص 29.

[48]- يُنْظر: **فرنسواز أرمنيكو**: المقاربة التداوليّة، ص60.

[49]- يُنْظر: **فرنسواز أرمنيكو**: المقاربة التداوليّة، ص27.

[50]- يُنْظر: **المرجع نفسه**، ص ن.

[51]- يُنْظر: **المرجع نفسه**، ص ن.

[52]- يُنْظر: **المرجع نفسه**، ص ن.

[53]- **فان دايك**: النّص والسيّاق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتّداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000، ص292.

[54]- **المرجع نفسه**، ص255.

[55]- **المرجع نفسه**، ص ن.

[56]- **جورج يول**: التداوليّة، ترجمة: الدكتور قصي عتابي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010، ص 19.

[57]- **فيليب بلانشيه**: التّداوليّة من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقيّة، سوريا، ط1، 2007، ص18.

[58]- **جميل حمداوي**: التداوليّات وتحليل الخطاب، مكتبة المثقف، المغرب ، ط1، 2005، ص06.

[59]- **طه عبد الرحمان**: في أُصُول الحوّار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص28.

[60]- **المرجع نفسه**، ص ن.

[61]- **حفناوي بعلي**: استقبال النظريات النقديّة في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، دت، ص196.

[62]- **أحمد متوكل**: الوظائف التّداوليّة في اللغة العربيّة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت، ص9.

[63]- **المرجع نفسه**، ص 17.

[64]- **صلاح فضل** : بلاغة الخطاب وعلم النّص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، أوت، 1992، ص20.

[65]- **عبد الملك مرتاض**: تداوليّة اللّغة بين الدلاليّة والسيّاق، مجلة اللسانيات، الجزائر، العدد10، المجلد10،جوان 2017، ص63-64.

[66]- **ميجان الرويلي، وسعد البازعي**: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000 ، ص167.

[67]- **جميل حمداوي**: التداوليّات وتحليل الخطاب، ص10.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 427 - 442 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التّعريف في المعاجم المتخصّصة الحديثة، معجم مصطلحات الإعلام لمجمع القاهرة

دراسة وصفية تحليلية

Definition in Modern Specialized Dictionaries- a Dictionary of Media Terms for the Cairo Complex - an Analytical Descriptive Study

bouzidi amina [1] / [1] بوزيدي أمينة [*]

boukhaouche Said [2] / [2] بوخاوش سعيد

مخبر اللّغة العربية وآدابها

جامعة لونيسي علي، البليدة2، (الجزائر).

University of lounici ali, blida2, (ALGERIA).

ea.bouzidi@univ-blida2.dz [1] / said boukhaouche@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/08/23	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يُعتَّبر التّعريف من أهمّ ضوابط الصناعة المعجميَّة المتخصّصة، إذ يعدّ خطوة أساسية تأتي بعد عمليتيّ جمع المادَّة المصطلحيَّة وطرق ترتيبها في المعجم، وتهدف هذه الدِّراسة إلى تحديد آليّات التّعريف في معجم مصطلحات الإعلام لمجمع اللّغة العربية بالقاهرة، من خلال وصف وتحليل عيّنة لنماذج تعريفيّة في المعجم.

وقد تناولنا في بحثنا هذا مفهوم المعجم المتخصّص، وتعرّضنا فيه لأهمّ أنواعه، بالإضافة إلى الوقوف على التّعريف المعجميّ وذكر أنماطه الأساسيّة، مثل: التّعريف بالتّرجمة والتّعريف المنطقيّ والتعريف المصطلحيّ، وتحديد نماذج من التعريفات في المعجم، وختمنا البحث بأهمّ النّتائج التّي توصّلنا إليها، أهمّها: أنَّ معظم التعاريف وردت مختصرة؛ ممَّا تعذّر على الباحثين أخذ فكرة واضّحة عن المفهوم المعرَّف، واستنادًا على ما تقدّم فإنّ هذه الدِّراسة تحاول الإجابة عن الإشكاليّة الرّئيسية الآتية:

ما التّعريفات الّتي استخدمها معجم مصطلحات الإعلام لمجمع اللّغة العربية للقاهرة في تعريفه للمداخل، وهل في اختيارها ما يتناسب ومادَّته المصطلحيَّة؟

الكلمات المفتاحيّة: التّعريف؛ المعاجم؛ متخصّصة؛ مصطلحات؛ الإعلام.

Abstract:

Definition is one of the most important controls of the specialized lexical industry, as it is an essential step that comes after the two processes of collecting the

[*] بوزيدي أمينة: ea-bouzidi@univ-blida2.dz

terminological material and the ways of arranging it in the lexicon. This study aims to determine the mechanisms of definition in the media glossary of the Arabic Language Academy in Cairo, by describing and analyzing a sample of definitional models in the lexicon. In this research, we discussed the concept of a specialized lexicon, and we exposed in it to its most important types, in addition to standing on the lexical definition and mentioning its basic patterns, such as: the definition of translation, the logical definition and the terminological definition, and the identification of samples of the definitions in the lexicon. Most of the definitions are brief; What makes it impossible for researchers to have a clear idea of the defined concept, and based on the foregoing, this study attempts to answer the following main problem: What are the definitions used by the Media Terminology Dictionary of the Arabic Language Academy for Cairo in defining the entrances, and is their selection appropriate to its terminology?
Keywords: Definition; dictionaries; specialized; terms; ;media.

مقدّمة:

يعدّ التّعريف من أهمّ سمات الصّناعة المعجميَّة المتخصِّصة، فما وُجدَ إلاّ ليزيل لبس مصطلحات تنتمي لمجالٍ علميٍّ معيَّن، إذ توجد كثيرًا من المعاجم العربيّة الحديثة تجاهلت ضابط تعريف المادَّة المصطلحيَّة، فبدونه يظلُّ المعجم محدود الفائدة يشبه في مضمونه المسرد، فلا تبرز دلالة المداخل إلاَّ بوجود تعريفات وافية المعنى والمفهوم، وقد أخذ التّعريف أشكالاً مختلفة بما يخدم مداخل المعجم والفئة المستخدمة له؛ للتّدليل على الباحثين والمختصِّين عناء البحث وسهولة توفّرها في مصنّف معيَّن.

هذا ما نحاول الوقوف عليه من خلال هذه الدِّراسة؛ للإجابة عن هذه الإشكاليّة الآتيةّ: ما مدى توافق التّعريفات في معجم مصطلحات الإعلام لمجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة لضوابط الصّناعة المعجميَّة الحديثة؟ وتتفرّع عن هذه الإشكاليّة عدَّة تساؤلات، أهمّها:

– ما مفهوم المعجم المتخصّص، وما هي أنواعه؟

– ما التّعاريف الَّتي وظّفها معجم المصطلحات الإعلاميّة لمجمع القاهرة؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة رصدنا عيِّنة من تعاريف معجم المصطلحات الإعلاميّة لمجمع القاهرة.

أولا: تعريف المعجم المتخصّص:

لقد تعدَّدت تعاريف المعاجم المتخصّصة فيعرّفها "حسن ظاظا" بأنَّها معاجم: "تهتم بحصر مصطلحات علم معيَّن أو فنّ قائم بذاته وشرح مدلول كلّ مصطلح حين استعمال أهله والمختصّين به."[1]، وهو "كتاب يتضمّن رصيدًا مصطلحيًّا لموضوع ما، مرتبًّا ترتيبًا معيّنًا، ومصحوبًا بالتّعريفات الدّقيقة والموجزة ومعزّزًا بما أمكن ببعض الوسائل البيانية المرافقة كشّافات، سياقات، صور، جداول...) التي تساعد على توصيل المفهوم للمتلقّي بأفضل صورة ممكنة."[2]، فالمعجم المتخصّص قاموس يضمُّ مصطلحات علم ما، تخضع لترتيب معيَّن وتدعيمها بتعاريف وافية الشروح، بالإضافة إلى اعتماد وسائل توضيحية كالصّور والرسوم والجداول.

ثانيا: أنواع المعاجم المتخصّصة الحديثة:

1- المعاجم المتخصّصة بحسب درجة التوسع في شرح وتعريف المصطَّلحات، وهي الآتي ذكّرها:

المسارد:

وهي معاجم "تضمُّ قائمة من المصطلحات مع مقابلتها بلغة واحدة أو أكثر، على ترتيب ألفبائي في الغالب، كما هو الحال مع المعاجم الموحدة الصادرة عن مكتب تنسيق التعريب، والتي بلغت واحدا وثلاثين معجمًا في تخصّصات لسانية وغير لسانية كالفيزياء والرياضيات وغيرها"[3] فالمسرد عبارة عن قائمة مرتبة ترتيبًا ألفبائيًا، لمصطلحات حقل علميّ معيَّن، يتمُّ وضعها في نهاية مؤلَّف ما، بغرض تيسير فهمها وسهولة الوصول إلى المعلومة.

2- المعاجم المتخصّصة وهي معاجم تختلف من حيث درجة المادَّة المعجميَّة عن المسارد الَّتي تفتقر إلى التعريف والتوثيق، وهي نوعان:

أ- المعاجم المتخصّصة الموسوعية:

وهي المعاجم الَّتي "تشتمل على عدَّة معارف وعلوم وفنون، وتتوسع في شرح مصطلحاتها وفي استعمال وسائل الإيضاح من صور ورسوم وبيانات وجداول، وخرائط وكشافات وغيرها، وتعرف غالبا باسم دوائر المعارف"[4]، فهي معاجم تضمُّ مصطلحات ترتبط بمجال معرفيٍّ معيَّن كالطب والاقتصاد وغيرها من المعارف الإنسانية، وهي في الغالب معاجم مرتبة ترتيبًا هجائيًا.

ب- المعاجم المتخصّصة بفن أو علم معيَّن أو مجال معيَّن:

وهي معاجم "تضم بين صاد ومعاجم تنتمي لنفس الحقل المختصّ كمعجمات اللّسانيات والعلوم الاجتماعية والإنسانية وغيرها من العلوم، وتختلف في عمومها من حيث الحقل المفهومي عن المعاجم المختصة القديمة، وتتميَّز بأنَّها معاجم ثنائية اللغة أو متعدِّدة اللّغات"[5]، ومن خلال اطلاعنا على بعض المعاجم العربية المتخصّصة لاحظنا أنَّها وردت على شكل مسارد مصطلحيَّة، إذ تضع لكلِّ مفهوم مقابل بلغات متعدَّدة، وتعتمد الترجمة في الشروح، فهي تفتقر لأهم ضابط في الصناعة المعجميَّة المتخصّصة وهو "التعريف"، منها على –سبيل التمثيل لا الحصر– قاموس اللّسانيات لعبد السلام المسدي، ومعجم المصطلحات اللّسانيَّة لعبد القادر الفاسي الفهري.

ثالثا: التَّعريف في المعجم المتخصّص:

1– مفهوم التَّعريف:

لقد "ارتبط مفهوم التَّعريف لدى بعض اللّغويين والمعجميين القدامى بمفاهيم أخرى كثيرًا ما وقع التداخل الترادفي بينها، وأهم هذه المفاهيم: الشرح، التفسير، التأويل، الترجمة"[6]، ممَّا يتعذر تقدِّيم مفهوم دقيق للتعريف.

أ– لغة:

وجاء في مقاييس اللّغة لابن فارس "عَرَّفَ": "العين والراء والفاء أصلان صحيحان، يدّل أحدهما على تتابع الشيء متَّصلا بعضه ببعض، والآخر على السكون والطمأنينة (....)، والأصل الآخر المعرفة والعرفان. تقول: عرف فلان فلانًا عِرفانًا ومعرفة، وهذا أمر معروف"[7]، ويعرِّفه المعجم الوسيط، بأنَّ: "التَّعريف تحديد الشَّيء بذكر خواصه المميزة"[8]، ويتضِّح لنا من هاذين التَّعريفين أنَّ التَّعريف هو عملية يتمُّ بها تحديد معاني المفردات اللّغوية أو المفاهيم المصطلحيَّة، وذلك بذكّر سماتها المميَّزة.

ب– اصطلاحًا:

يعد التَّعريف أهم خاصيَّة في الصناعة المعجميَّة، فهو"...من سمات المعجم المختص، وبدون ذلك يظلُّ المعجم محدود الفائدة أقرب إلى المسرد منه إلى المعجم"[9]، وهو "صيغة تتكون من سلسلة من العبارات المعرّفة أو (المعرّفات) المرادفة للفظ المدخل، بحيث إنَّ كلّ عبارة معرّفة تغتدي مختلفة عن غيرها، فتشكّل معنى أو أنَّها تشكّل باصطلاح معجمي لفظًا متعدِّد المعنى"[10]، ويختلف تعريف مداخل المعجم المتخصّص بحسب طبيعة المادَّة المعجميَّة والمجال العلميّ الَّذي ينتمي إليه المعجم، والفئة الموجه إليها.

2_ أنواع التَّعريف في المعجم المتخصّص:

وقد ميَّز اللّغويين بين أربعة أنواع من التَّعريفات الَّتي اعتمدتها المعاجم المتخصّصة الحديثة في تعريفها للمداخل، وهي:

أ- التَّعريف الاسمي:

ويقصد به تعريف "المدخل باسم مفرد أو بجملة تبدأ باسم لأنَّ حالة الاسمية تستعمل غالبًا في التعريف"[11]، وهو تعريف يُعنى بتحديد معنى اسم الشيء المعرَّف، دون ذكّر سماته وتفاصيله، ويتضح معناه بحسب السياق اللّغوي الَّذي يردّ فيه، ويعد التَّعريف بالتّرجمة أحد أنواعه الأساسية ويستخدم في المعاجم المتخصّصة ثنائية اللغة أو المعاجم اللغوية أحادية اللغة.

ب- التَّعريف بالترجمة:

وتختَّص به المعاجم ثنائية اللّغة وهذا لا يعني أنَّ المعاجم أحادية اللّغة لا توظِّفه، فهي تستعين به بدرجة ضئيلة من باب التأثيل، فهي معاجم "تورد ألفاظًا من لغات أخرى لتشرح ألفاظ العربية أو لتذكر أصلها ويبدو أن ذلك واضحًا لما هو معروف من اتصّال العربية على طول تاريخها بلغات أخرى فتأثرت بها"[12]، واستخدام هذا النوع من التَّعريف في المعاجم العربية ثنائية اللّغة، يفقد اللّغة العربية أهميتها في صياغة تعاريف عربية تقابل هذه المفاهيم الأجنبية، وهذا ما تسعى إليه المجامع العربية في وضع المعاجم المتخصّصة وفق أسس ومقاييس منهجيّة واضحة.

ج- التَّعريف المنطقي:

وهو كلّ تعريف يهدف إلى "شرح معنى الكلمة بذكر مكوناتها الدلالية، وهو تعريف يستمد بعض شروطه من المنطق الأرسطي المتمحور حول الكليات الخمس (universeaux) ويقصد بها المعاني العامة التي تصدق على كثير من الأشياء، وتسمَّى المحمولات أيضًا، وهي المعاني المجردة (الجنس، النوع، والفصل، والخاصّة، والعرض العام)، ويهدف التعريف المنطقي أساسًا إلى معرفة ما الذي يجعل الشيء جوهريًا"[13]، فهي الأدوات التي تميزه عن غيره من التَّعاريف، وينقسم التَّعريف المنطقي إلى نوعين تام وناقص، فالتام هو ما استوفى جميع الأركان الَّتي وضعها المناطقة كضوابط يرتكِّز عليها في بنائه، أمَّا التَّعريف المنطقي الناقص فيكتفي بذكّر مكونين أو ثلاث على الأكثر من الكليات الخمس.

د- التَّعريف المصطلحيّ:

وهو ذلك "التعريف الَّذي يعتمده علم المصطلح الحديث، ويتوخى تعريف المفهوم وليس الكلمة أو الشيء، والمفهوم تصور يعبّر عنه بمصطلح أو رمز، ويتكون هذا التصوّر من الخصائص المنطقية والوجودية

المتعلقة بشيء أو بمجموعة من الأشياء ذات الخصائص المشتركة"[14]، فهو تعريف يسعى إلى تحديد المفهوم الدَّلالي لمصطلح ما ينتمي لحقل علمي معيَّن، ويرتبط بالمعاجم المتخصّصة، وقد تستعين به المعاجم اللّغوية العامة عند تحديد المدخل في مجال من مجالات الاختصاص، وينقسم إلى قسمين: تعريف مصطلحيّ قاعدي هو كلّ معرَّف له جزيئات يتسمُّ بها، لا يتعدَّد مجالها المعرفيّ، وتعريف مصطلحيٍّ استلزامي وهو ما يتصل بمصطلحات في مجال معيَّن، كعلوم الرياضيات والفيزياء، وغيرها.

رابعا: تحليل عينة من تعاريف معجم مصطلحات الإعلام لمجمع اللّغة العربية بالقاهرة:

أ- التَّعريف بالمعجم:

هو معجم ثنائي اللّغة (إنجليزي-عربي) قامت بوضعه لجنة ألفاظ الحضارة بمجمع اللّغة العربية في القاهرة في مصر سنة 1429 الموافق ل 2008م، يقع في حدود 121 صفحة، ويضم بين دفتيه 578 خمسمائة وثمانية وسبعين مصطلحًا إعلاميًا، ويحتوي المعجم على مقدمة ومسرد عربي يقع في حدود أربعة وعشرون 24 صفحة مرتبًا ترتيبًا ألفبائيًا"[15].

ب- المقدمة:

وجاءت مقدمته في ثلاث صفحات، قام بتحريرها لجنة ألفاظ الحضارة بالاشتراك مع الأستاذ الدكتور محمود خليل أستاذ الإعلام بجامعة القاهرة، تطرقوا فيها لإسهاماتهم في ترجمة المصطلحات الإعلاميَّة ووضعها في معجم إعلاميّ يُضاف إلى إنجازات المجمع في صناعة المعاجم العلميَّة المتخصّصة، بالإضافة إلى أهم المصادر المعجميَّة الَّتي اعتمدوا عليها عربية وأجنبية، كما ثبَّتوا منهجهم في وضع المصطلحات الإعلاميَّة بالترجمة والاشتقاق والنحت، وكان هدفهم في أن يسدَّ هذا المعجم إحدى الثغرات الَّتي يواجهها متخصِّصُو الإعلام ويغطي احتياجات المعنيِّين والمثقفين بهذا المجال.

ج- متن المعجم:

تتوزع مادة المعجم "(A-Y) على مائة وواحد وعشرين (121) صفحة، ويضم خمسمائة وثمانية وسبعين (578) مصطلحًا إعلاميًا في المتن، جاءت مفردة ومركبة، وغير مرقمة، تورد فيه لجنة ألفاظ الحضارة المصطلح باللّغة الإنجليزية ثم ما يقابله في اللّغة العربيَّة"[16]، وردّفها بالتَّعريف المناسب لها، مثل:

"**شبكة إذاعية network Broadacast**: مجموعة المحطات الإذاعية والتلفزيونية التي تقدِّم البرامج وفقًا لخطة وأهداف محددة وقد تكون مملوكة للدولة أو للقطاع الخاص"[17].

خامسا: آليات التَّعريف في معجم مصطلحات الإعلام لمجمع القاهرة -دراسة وصفية تحليلية:

اعتمدت لجنة ألفاظ الحضارة في وضع تعاريف معجم مصطلحات الإعلام لمجمع اللغة العربية بالقاهرة على جملة من التعاريف المعجميَّة، مثل: التعريف بالترجمة، والتعريف المنطقي، والتعريف المصطلحي.

1- التَّعريف بالترجمة:

ونجد هذا النوع من التعريف في المعاجم ثنائية اللغة أو متعدّدتها، في حين تستعين به المعاجم أحادية اللغة في تعريف بعض من مداخلها، إلاَّ أنَّ استخدامه يظلُّ محدودًا فيها، ويمكن التمثيل له بالتعريفات التَّالية:

المدخل الأجنبي	التّعريف بالمدخل العربي	التّعريف كما ورد في المعجم
Facsimile (fax)	فاكس-ناسوخ	"جهاز ينقل صورة المواد المطبوعة أو الصور الثابتة عبر وسائل سلكية أو لا سلكية"[18]
Television access	تلفزيون المشاركة الجماعية	"تلفزيون يقدم أشكالا معينة من برامج تلفزيونية تتيح لأفراد الجمهور التعبير عن وجهات نظرهم"19
Cinemascoop	سينما سكوب	"استخدام نظام خاص في التصوير والعرض السينمائيين، لتجسيد المشاهد بأبعادها المختلفة"20
Script	نص مكتوب (سكريبت)	"نص مكتوب للإذاعة أو التلفزيون أو السينما يشمل الجوانب"21
Dublling	دبلجة	"إعادة تسجيل الكلام بعد ترجمته من لغته الأصلية في حوار في فيلم أو غيره إلى لغة أخرى"22

Montage	مونتاج (توليف)	"أ-في الطباعة: التنفيذ الفني للصفحات على النحو الذي حدده سكرتير التحرير الفني. ب-في التلفزيون أو السينما: العملية الفنية لتركيب اللقطات وتركيبها"23
Scenario	سيناريو (تصور مستقبلي)	"مجموعة من الافتراضات التي تقدِّم تنبؤات وتوقعات حول مسارات تطور ظاهرة معينة في المستقبل بناء على تحليل ظاهرة معينة في المستقبل بناء على تحليل الاتجاهات الحالية لها"24

قراءة تحليلية للجدول:

بلغ عدَّد المداخل المعرَّفة بالتّعريف بالترجمة سبع (07) وحدات من مجموع مداخل عيَّنة الدِّراسة، وقد وضع مؤلفوا معجم مصطلحات الإعلام لمجمع القاهرة ترجمات عربية لتلك الألفاظ الأجنبية، وهناك مصطلحات وُضع لها تعريفًا منطقيًا، ففي تعريف المدخل "فاكس-ناسوخ" عرّفوه بِـ: "جهاز ينقل صورة المواد المطبوعة أو الصور الثابتة عبر وسائل سلكية أو لا سلكية"[25]، ويتضح لنا من التّعريف أنَّ هذا اللّفظ الأجنبي وُضع له تعريف مُعرب وأخر مشتق، فهذه المفاهيم بحاجة إلى وضع تعريفات عربية تقابل المصطلحات الأجنبية بما يتوافق وخصائص اللّغة العربية، بدل تعريبها صوتيًا وإخضاعها لنظام صرف العربيَّة، ذلك أنّ مستخدم المعجم المتخصّص من أبناء العربيَّة فهو بحاجة إلى معرفة معاني المصطلحات بلغته، ومحاولة تعميم استعمالها، والمعجم عام أو متخصّص وسيلة هامَّة لتحقيق هذه الغاية الوظيفية.

2- التّعريف الحقيقيّ:

يركز هذا التعريف على ماهية المعرَّف، وذلك بحصر الكليات الخمس المستمدة من المنطق الأرسطي (الجنس، النوع، الفصل، الخاصة، العرّض العام)، وهذه هي الشروط الواجب توافرها لتعريف المدخل، من خلال تحديد الخصائص الجوهرية للشيء المعرَّف، ومن التعاريف الَّتي جاءت على شاكلة التعريف المنطقي نجد منها

المدخل	المدخل الأجنبي	التّعريف كما ورد في المعجم	التّعليق عليه	نوعه

حبر مثبت	Enacaustic ink	"حبر طباعي ذو خاصية معينة لمقاومة المحو"[26]	الجنس (مُثَبَّت)، النوع (طباعي)، الخاصَّة (ذو خاصية معينة لمقاومة المحو)	ناقص ثنائي الاركان
فاكس- ناسوخ	Facsimil (fax)	"جهاز ينقل صورة المواد المطبوعة أو الصور الثابتة عبر وسائل سلكية أو لا سلكية"27	ذكّر الجنس (جهاز)، العرض العام (ينقل صورة المواد المطبوعة أو الصور الثابتة عبر وسائل سلكية أو لا سلكية)	ناقص ثنائي الأركان
مصابيح هالوجينية	Halogen lamps	"مصابيح غازات خاصة تستخدم لإضاءة الأستوديوهات التلفزيونية"28	الجنس (مصابيح)، النوع (غازات)، العرض العام (تُستَّخدم لإضاءة الأستوديوهات التلفزيونية)	ناقص ثلاثي الأركان
مقياس كثافة الألوان	Colorimeter	"جهاز ييسر مقارنة الألوان وتحديد كثافة كلّ منها"29	الجنس (جهاز)، الخاصيَّة (ييسر مقارنة الألوان وتحديد كثافة كلٍّ منها)	ناقص ثنائي الأركان
المظهر	Devloper	"محلول كيميائي له خاصية إظهار الصور الملتقطة على الأفلام بحيث يُمكن رؤيتها بالعين"30	الجنس (محلول)، النوع (كيميائي)، العرض العام (له خاصية إظهار الصُّور على الأفلام بحيث يُمكن رؤيتها بالعين)	ناقص ثلاثي الاركان

راديو فضائي (راديو الساتل)	Satellite radio	"راديو يستقبل الإشارات الصّوتية من الأقمار الصناعية يماثل جهاز التلفزيون الذي يستقبل بث التلفزيون الفضائي"31	النوع (فضائي)، الخاصة (يستقبل الإشارات الصّوتيَّة من الأقمار الصناعية)، العرض العام (يماثل جهاز التلفزيون الذي يستقبل بث التلفزيون الفضائي)	ناقص ثلاثي الأركان
جهاز مراقبة (مرقاب)	monitor	"جهاز استقبالي تلفزيوني من نوع خاص، توضع أعداد منه في غرف المراقبة وفي أماكن أخرى من المحطة التلفزيونية كالأستوديو مثلا، وعن طريق هذه الأجهزة يراقب المخرج ما تلتقطه آلات التصوير"32	الجنس (جهاز)، النوع (تلفزيوني)، الفصل (استقبالي)، الخاصيَّة (توضع أعداد منه في غرف المراقبة وفي أماكن أخرى من المحطة التلفزيونية كالأستويو مثلا)، العرض العام (وعن طريق هذه الأجهزة يراقب المخرج ما تلقطه آلات التصوير)	منطقي تام الأركان

قراءة تحليلية للجدول:

يتضح لنا من هذا الجدول أنَّ التّعريف الحقيقي ورد في سبع (07) وحدات تعريفيَّة، وبتحليل لنماذج عينة الدِّراسة السَّابقة، نلاحظ أنَّ لجنة ألفاظ الحضارة وظفت التّعريف الحقيقي الناقص بشكل كبير في المعجم، وقد اقتصر على مكونين أو ثلاث من عناصر الكليات الخمس في تعريفه (الجنس والنوع والفصل والخاصة والعرض العام)، ممَّا لا يفي بالغرض المعجمي الَّذي يفضي بتقدِّيم تعريف شامل للمداخل، وقد

بلغ عدد المداخل المعرَّفة بهذا النوع من التعريف ستة (06) من مجموع مداخل عيّنة الدِّراسة، ومثال ذلك ما ورد في تعريف المدخل "حِبر مُثبَّت Enacaustic ink حبر طباعي ذو خاصية معينة"[33]، فاقتصار التّعريف على مكونين من أركان التعريف المنطقي يؤدي إلى اللُّبس والغموض لدى مستعملي المعجم، بخلاف التّعريف الحقيقي التام الَّذي تمثل في مدخل واحد واستوفى جميع الأركان الخمس، مثل تعريف: "جهاز مراقبة–مرقاب"، السَّابق الذكّر في الجدول أعلاه من مجموع مداخل عينة الدِّراسة.

3– التّعريف المصطلحيّ:

وهو تعريف يختص بمفاهيم تتصل بمجال معرفي معيَّن لعلم أو فنٍّ ما، ويرتبط بالمعاجم المتخصّصة، وهذا لا ينفي وجوده في المعاجم اللّغوية العامة؛ بحيث تستعين به لتعريف مدخل في مجال من مجالات الاختصاص، ومن التَّعاريف المصطلحيَّة الَّتي وردَّت في معجم مصطلحات الإعلام لمجمع القاهرة نذكُر منها:

المدخل	المقابل في اللغة الإنجليزية	التّعريف المصطلحي كما ورد في المعجم	نوعه	المجال
فاكس– ناسوخ	Facsimil-fax	"جهاز ينقل صورة المواد المطبوعة أو الصور الثابتة عبر وسائل سلكية أو لا سلكية"[34]	استلزامي	جهاز
المستقبلية	Futurism	"نزعة فلسفية تؤكد أهمية استشراف المستقبل والتخطيط له"35	قاعدي	الفلسفة
علم العلامات السينمائية (السيميائية)	Semiotics	"العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات المختلفة ودلالتها"36	قاعدي	اللِّسانيات

الحتمية	Determinism	"مبدأ فلسفي يقضي بأن كل الأحداث التي تقع في المستقبل هي نتيجة لأحداث سابقة لا سلطة للإنسان عليها"37	قاعدي	الفلسفة
هُوية	Id- (identif	"مصطلح يُستخدم في التلفزيون للإشارة إلى هوية المحطة عند انقطاع الإرسال"38	قاعدي	الإعلام
تسويق	Marketing	"ترويج لسلع أو خدمات معينة بهدف دفع الجمهور إلى استهلاكها"39	استلزامي	الاقتصاد
الماكلوهانية	Macluhanism	"نظرية وضعها عالم الاجتماع الكندي (مارشال ماكلوهان)، وأشار فيها إلى أن مضمون الرسالة الإعلامية لا يُنظر إليه مستقلاً عن الوسيلة نفسها"40	قاعدي	علم الاجتماع
الخصخصة	Privatization	"إعطاء رجال الأعمال فرصة التملك أو المشاركة في تملك المشروعات القطاع العام المملوكة للدولة"41	استلزامي	الاقتصاد

المعلوماتية	Informatics	"نشر المعلومات ومعالجتها عبر شبكات الاتصال الرقمية مثل شبكة الإنترنت"42	استلزامي	علم الحوسبة
الأسلوبية	Stylistics	"تحليل الطريقة الَّتي توظف بها الكتابة الإعلامية بشكل يحقق الأهداف الإقناعية للرسالة"43	قاعدي	النقد الإعلامي

قراءة تحليلية للجدول:

يتضح لنا من الجدول أن التعريف المصطلحيّ ورد بنوعيه القاعدي والاستلزامي، إذ بلغ عدد المداخل الَّتي تشتمل على هذا التعريف عشرة (10) مداخل من مجموع مداخل عيِّنة الدِّراسة، وفي اعتماده على التعريف المصطلحيّ القاعدي بلغ عدد مداخله ستة (06) مداخل، ومن أمثلة ذلك ما ورد في تعريف "الحتمية: في الفلسفة مبدأ فلسفي يقضي بأن كل الأحداث الَّتي تقع في المستقبل هي نتيجة لأحداث سابقة لا سلطة للإنسان عليها"[44]، وقد وردت معظم تعريفاته مختصَّرة، مثل ما نجده في تعريف "السيميائية: أنَّها العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات المختلفة ودلالتها"[45]، وقد أدَّى هذا الايجاز في التعريف إلى تضعيف المعنى، ولم يتضح مفهوم المدخل توضيحًا وافيًا، إذ أن هذا المفهوم يحتاج إلى شرح معمَّق نظرًا لارتباطه بمباحث اللِّسانيات، فلاً يمكن أن يعدّ هذا التعريف بهذا الوضع وصفًا دالاً للمدخل، فهو يخدم أهل الاختصاص، لكونِّه معروف لديهم، أمَّا بالنسبة لغير المختصَّين فيتعذر عليهم استيعابه خاصَّة الباحثين المبتدئين في هذا المجال.

أمَّا فيمَّا يخص التعريف المصطلحيّ الاستلزاميّ فقد وردَّ في (04) مداخل، من مجموع مداخل عيِّنة الدِّراسة، ومن أمثلته ما جاء في تعريف "المعلوماتية: بأنَّها عملية يتمُّ بها نشر المعلومات ومعالجتها عبر شبكات الاتصال الرقمية مثل شبكة الإنترنت"[46]، وما يلاحظ على هذا التعريف، أنَّه لم يحدِّد المجال العلمي الَّذي ينتمي إليه هذا المفهوم، سواء كان في حقل الإعلام أو علم الحوسبة، فهذا التعريف يشتِّت ذهن القارئ، لاختصاره وعدم وضوحه واستيفائه المعنى، كما يفتقر هذا المعجم للتعريف المصطلحيّ الاستلزامي إذ نجد التعريف القاعدي يبرز بوضوح في أغلب التعاريف، وذلك لأنَّ مادَّة المعجم تنتمي

لحقل معرفيّ معيَّن، فمعظم المفاهيم وردَّت في مصطلحات الإعلام والاتصال، وهذا ما يجعل المعجم يختلف عن كثير من المعاجم المتخصّصة الحديثة الَّتي مزجت بين مجالين أو أكثر من مجالات الاختصاص.

خاتمة:

تعتبر قضيّة التّعريف من أهمّ القضايا في المعجميَّة العربيّة الحديثة، وهي المرحلة الَّتي تأتي بعد عمليتيّ جمع المادَّة وترتيبها في المعجم، وحاولت لجنة ألفاظ الحضارة وضع معجم في المصطلحات الإعلاميَّة وإرفاقه بتعاريفها، وقد تمثّلت طرق الشّرح الأساسيّة في التّعريف بالتّرجمة، والتّعريف المنطقيّ، والتّعريف المصطلحيِّ، وهو ما ساهم بشكل كبير في توضيح المعنى.

وقد توصلنا إلى عدَّد من النتائج، من أهمها:

1. أنَّ معظم التَّعاريف في المعجم وردت مختصرة؛ ممَّا يحدث غموضًا في دلالة المصطلح الإعلاميّ، ويتشتَّت ذهن القارئ في معرفة المعنى المراد، وكان من الأفضل تقديم شروح واضحة وافية لتلك المداخل.

2. المعاجم المتخصّصة تقتضي اتباع مقاييس أساسية في صياغة تعاريفها، فكلِّ مصطلح ينطبق عليه نمط معيَّن من آليات التَّعريف المعجمية، ولجنة ألفاظ الحضارة اعتمدت ثلاثة أنماط تعريفيَّة في تعريف المصطلحات الإعلامية والَّتي تتوافق والمادَّة المصطلحيَّة الَّتي تعبِّر عنها والمجال العلميِّ الَّذي تنتمي إليه.

3. سعت لجنة ألفاظ الحضارة بالإحاطة بالمادَّة المصطلحيَّة للمعجم من حيث الإلمام بتعاريفه دون إشراك تخصصات أخرى في مضمونه، حتى يجد الباحث في مجال الإعلام أو المتخصّصين فيه ضالتهم، فتنوعت مصطلحاته، إذ نجد مصطلحات في لغة الإعلام المسموع والمكتوب، إلى الإعلام المرئي المسموع، وهو ما يساهم في إثراء المجال المعرفيّ للمعجم بالمصطلحات الإعلامية.

4. لقد برز التَّعريف المصطلحي القاعدي بوضوح في المعجم، فالمفاهيم الإعلامية تعنى بهذا النوع من التَّعريف أكثر من غيره، بخلاف التَّعريف بالترجمة والتَّعريف المنطقي الَّذي نجده يقل استخدامه ويرتبط بمصطلحات إعلامية معيَّنة تتعلق بالأدوات الَّتي يشتغل عليها مجال الإعلام، وهناك ألفاظ أجنبية وضعت لها تعريفات بالترجمة والتعريب لاتصالها بهذا العلم وأهمية البحث فيها عند مستَّخدمي المعجم.

4. ساهم هذا العمل المعجميّ في تقديم تعريفات بما يخدم مداخله، ولكي يذلّل على مستخدميه سهولة الوصول للمصطلح ومفهومه، فقد حاولوا قدر الإمكان الإلمام بالمصطلحات الإعلامية الَّتي يحتاجها المتخصِّصين والباحثين في هذا المجال.

هوامش:

[1]- حسن ظاظا، كلام العرب- من قضايا اللغة العربية، دار النهضة العربية، دمشق، دط، 2002، ص 104.

[2]- جواد حسني سماعنة، المعجم العلمي المختص (المنهج والمصطلح)، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، المجلد 75، العدد 04، 2000، ص 964-965.

[3]- يمينة مصطفاي، التعريف في المعاجم المختصة الحديثة بين الواقع والمأمول، معارف (مجلة علمية محكمة)، المجلد 08، العدد 15، 2014، ص 256.

[4]- المرجع نفسه، ص 257.

[5]- ينظر: وجدي رزق غالي وحسين نصار، المعجمات العربية: بيلوغرافيا شاملة ومشروحة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1971، ص 55-126.

[6]- ينظر: الجيلالي حلاّم، تقنيات التعريف في المعاجم العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص 40.

[7]- أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا، ج4، دط، 1979، ص 281.

[8]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2008، ص 595.

[9]- جواد حسني سماعنة، المعجم العلمي المختص (المنهج والمصطلح)، مرجع سابق، ص 978.

[10]- الجيلالي حلام، تقنيات التعريف في المعاجم العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 26.

[11]- محمد رشاد الحمزاوي، من قضايا المعجم العربي قديما وحديثا، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 1986، ص 165.

[12]- محمد أحمد أبو الفرج، المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، دط، 1966، ص 108.

[13]- الجيلالي حلام، تقنيات التعريف في المعاجم العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 129

[14]- علي القاسمي، المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2003، ص 74.

[15]- عمر العاني، محمد حاج هني، آليات وضع المصطلح في المعجم الإعلامي- معجم مصطلحات الإعلام لمجمع القاهرة أنموذجا، مجلة المترجم، المجلد 19، العدد 1، 2019، ص 93-94.

[16]- المرجع نفسه، ص 94.

[17]- معجم مصطلحات الإعلام، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دط، 2008، مصر، ص 4.

[18]- المرجع نفسه، ص 31.

[19]- المرجع نفسه، ص 1.

[20]- المرجع نفسه، ص 10.
[21]- المرجع نفسه، ص 78.
[22]- المرجع نفسه، ص 25.
[23]- المرجع نفسه، ص 60.
[24]- المرجع نفسه، ص 78.
[25]-المرجع نفسه، ص 31.
[26]- المرجع نفسه، ص 28.
[27]- المرجع نفسه، ص 31.
[28]- المرجع نفسه، ص40.
[29]- المرجع نفسه، ص 12.
[30]- المرجع نفسه، ص 20.
[31]- المرجع نفسه، ص 78.
[32]- المرجع نفسه، ص 59.
[33]- المرجع نفسه، ص 28.
[34]- المرجع نفسه، ص 31.
[35]- المرجع نفسه، ص37.
[36]- المرجع نفسه، ص 79.
[37]- المرجع نفسه، ص 20.
[38]- المرجع نفسه، ص 42.
[39]- المرجع نفسه، ص 55.
[40]- المرجع نفسه، ص 54.
[41]- المرجع نفسه، ص 73.
[42]- المرجع نفسه، ص 43.
[43]- المرجع نفسه، ص 82.
[44]- المرجع نفسه، ص 20.
[45]- المرجع نفسه، ص 79.
[46]- المرجع نفسه، ص 43.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 443 - 462 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الجمال الحسي في شعر الطبيعة في الأندلس

Sensual Beauty in Nature Poetry in Andalusia

ط.د: صالح حوامرية[1] * / Salah Houamria[1]
أ.د: مختار قطش[2] / Guetteche Mokhtar[2]
جامعة العربي التبسي – تبسة، الجزائر
Larbi Tebessi University- Tebessa, Algeria
salah.houamria@univ-tebessa.dz[1] / guettechect@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/09/17	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يسعى البحث إلى معرفة كيف كان الشاعر الأندلسي يتحسس الجمال ويلتمس تلك القيمة الجمالية التي تلقيها إليه خواطر حواسه. وقد اعتمدت –في دراستي– المنهج التحليلي الوصفي؛ من أجل وصف الظاهرة الجمالية وأسباب حدوثها. وللإجابة على مختلف الأسئلة قسمت بحثي إلى ثلاثة مباحث رئيسة؛ حاولت من خلالها تتبع الظاهرة الجمالية الحسية في ظل المكون الحضاري الأندلسي، لأصل في النهاية إلى مجموعة من النتائج أهمها جنوح هذا النوع من الجمال –في أغلب صوره– إلى الجمود والسطحية وتقمصه للمشهد البصري. وأتممت بحثي بخاتمة وقفت فيها عند الخصائص العامة التي توصلت إليها.

الكلمات المفتاح : جمال ، حسي ، شعر ، طبيعة ، حضارة

Abstract :

This research seeks to know how the Andalusian poet was sensitive to beauty and seeks that aesthetic value that the thoughts of his senses give him. In our study, we adopted the descriptive analytical method in order to describe the aesthetic phenomenon and the reasons for its occurrence. To answer the various questions, we divided our research into three main sections; we tried through it to trace the aesthetic and sensual phenomenon in light of the Andalusian civilization component, to reach in the end a set of results, the most important of which is the tendency of this type of beauty - in most of its forms - to stagnation and superficiality and its reincarnation of the visual scene. We concluded our research with a conclusion on the general characteristics that we reached.

Keywords: Beauty, sensual, poetry, nature, civilization.

* صالح حوامرية : salah.houamria@univ-tebessa.dz

توطئة :

على عكس ما عرفته العصور الأولى من تاريخ الشعر العربي، شهد الشعر الأندلسي ما يسمى بـ (شعر الطبيعة) ولا شك في أن هذه التسمية تدل على أن لهذا اللون الشعري خصائصا تميزه؛ بمعنى أن شعر وصف الطبيعة والتغني بها صار يشكل (ظاهرة). ولعل لذلك أسبابا متعددة أهمها جمال الطبيعة الأندلسية؛ معنى ذلك أن هذا الجمال –هو أيضا– كان يشكل ظاهرة. فشعر الطبيعة بهذه الصفة يعد أثرا من آثار هذا الجمال، بل تعبيرا قويا عنه. ولا شك في أن تصوير الشعراء لهذا الجمال الطبيعي قد أخذ وجوها مختلفة تراوحت بين ما يخاطب الروح وبين ما يخاطب الفكر وبين ما يخاطب الحواس... غير أن أكثر ما يطبع هذا اللون الشعري جنوحه إلى الحسية، ولهذا جاءت دراستنا تحت عنوان (الجمال الحسي في شعر الطبيعة في الأندلس)، والتي تسعى إلى تتبع الظاهرة الجمالية الحسية في أفق الوعي الجمالي لشاعر الطبيعة في الأندلس. وللإجابة على مختلف الأسئلة قسمنا بحثنا إلى ثلاثة مباحث؛ حاولنا من خلالها تتبع الظاهرة الجمالية في ظل المكون الحضاري الأندلسي؛ من خلال معرفة مدى مساهمة مظاهر الزخرفة المادية في توجيه التصور الجمالي لشاعر الطبيعة، بالإضافة إلى مدى تأثير مختلف المعطيات الفكرية والاجتماعية والمفاهيم الأدبية والثقافية —التي أفرزها العصر— على المشهد الجمالي من خلال عنصر التشخيص، ثم تبيّن مدى تحرر هذا الجمال من قيود العامل الحضاري، لنتم بحثنا بمجموعة من الخصائص العامة التي توصلت إليها دراستنا. واستجابة لموضوع بحثنا سنحاول تتبع تجليات الجمال الحسي على مستوى قصائد شعر الطبيعة، محاولين الإلمام –قدر الإمكان– بمميزاته العامة وأبعادها وأسباب تكونها، والتي من شأنها أن تعكس حقيقة الوعي الجمالي الحسي لشاعر الطبيعة في الأندلس. لكن قبل ذلك نحاول تقديم تعريف مختصر لمصطلحي (الجمال الحسي) و(شعر الطبيعة).

إذا كان تعريف الجمال إشكالية معقدة ومتداخلة وتحتاج إلى شرح وتفصيل، فإن الجمال الحسي –بالمعنى المبسط– هو ذلك الجمال القائم على الإدراك الحسي الذي "يعني الفهم أو التعقل بواسطة الحواس"[1]. أما فيما يتعلق بمفهوم شعر الطبيعة فإن ما نراه مناسبا لدراستنا هو تعريف الدكتور أحمد فلاّق عروات: (فشعر الطبيعة هو الشعر الذي يمثل الطبيعة وبعض ما تشتمل عليه، والطبيعة تعني شيئين؛ الحي مما عدا الإنسان، والصامت كالحدائق والغابات وما إليها، وهذا التقسيم –كما هو واضح– ليس له من هدف إلا تبسيط الدراسة وتحديد الأغراض وتمييزها حتى يمكن تناولها بشيء من الإحاطة والشمول)[2]. غير أننا سنحاول التركيز على ما من شأنه أن يمثل وجه الطبيعة المشرق الخلاب، كما سنحاول تتبع

الظواهر العامة لإبراز حقيقة ذلك الجمال، والتمثيل لها بما نراه مناسبا في ظل الصور الكثيرة المتكررة والمتشابهة إلى حد بعيد.

أولا – الجمال و رهان الزخرف المادي :

لقد كان لما عرفته الحضارة الأندلسية من مظاهر الزخرفة المادية وحياة المتعة والترف أثر كبير على الأدب والشعر، لذلك سنحاول معرفة مدى مساهمة هذا الزخرف الحضاري المادي في توجيه التصور الجمالي لشاعر الطبيعة في الأندلس. يقول ابن النّظام واصفا زهرة البهار[3]:

و قد بَدت للبَهَارِ ألويةٌ تَعْبقُ مِسْكًا طُلوعُها عَجَبُ
رُؤوسُها فِضَّةٌ مُورّقةٌ تُشْرِقُ نُورا عيونُها ذَهَبُ
فَهْوَ أميرُ الرِّياض حَفَّ بهِ مِن سَائرِ النَّوْرِ عَسْكرٌ لَجَبُ

يبدو لأول وهلة أن الشاعر يصف زهر البهار وصفا بصريا، فيصور ما افتتنت به عيناه من سحر وجمال، معتمدا في ذلك على صور وتشبيهات لا تعدو –هي أيضا– أن تكون صورا بصرية استحضرها الشاعر قياسا على ما رآه أمامه. وبعبارة أخرى أراد الشاعر أن يصور ذلك الجمال الذي انبعث في نفسه ألوانا وعطورا وأضواء، ليقول تأملوا هذا الجمال بعيونكم واستنشقوه بأنوفكم. فالصورة الحسية للجمال مقصودة؛ لأن الشاعر لم يرد سوى توثيق هذا الجمال اللماع أمامه. وفي تحليلنا لهذه الصورة الحسية نجدها –رغم بساطتها– تتجاوز ذلك النقل الفوتوغرافي الثابت؛ كونها تحمل ما يمكن أن نطلق عليه –في تقديرنا– (إغراءا جماليا بصريا)، هذا الإغراء (الفضة تورق والذهب يتحور عيونا) الذي لا يمكن تفسيره والحكم عليه بما تمليه علينا حقائق كياننا الداخلي، بل بمعرفة أنماط التفكير التي كانت سائدة في ذلك الوقت، وكذا قيمة الأشياء في نظر الإنسان العربي الأندلسي في ظل تلك التحولات البيئية والاجتماعية الجديدة.

لا يختلف اثنان في أن المجتمع الأندلسي كان يعيش حضارة راقية قلما نعم بها مجتمع من المجتمعات، هذه الحضارة المتكاملة في طبيعتها وثقافاتها ومستويات تفكيرها أنتجت على مستوى الشعر –خاصة شعر الطبيعة منه– صورا ذات صبغة حضارية انتشرت على نطاق واسع وصارت تقليدا متبعا لدى العديد من الشعراء؛ فهذه الصورة القائمة على عنصري (الفضة والذهب) لإبراز جمال زهرة البهار ما هي إلا نتاج ثقافة مجتمعية ذات قيمة حضارية عالية. يقول الدكتور عبد القادر هني: "وظاهرة لا ينبغي إغفالها في هذا المساق هي أثر الزخرف الحضاري المادي في وصف الطبيعة، فقد ذهب الشعراء إلى أخذ كثير من

تشبيهاتهم من المعادن النفيسة والأحجار الكريمة التي زخرت بها الأندلس، كالفضة والذهب واللؤلؤ، والدر والزبرجد، والعقيق... إلخ، فضلا عن ألوان العطور التي عرفتها هذه البيئة"[4]. ثم إن ازدهار فن العمارة في الأندلس ما كان له ليتحقق لو لم تجُد الطبيعة بفضلها عليه؛ فالقصور الفخمة المرصعة بالذهب والفضة لم تشيّد إلا محاطة بالرياض والبساتين، كما كان لهذه الطبيعة دورها المباشر ومكانتها الفاعلة بدليل مجالس الأنس التي كانت تعقد في رياض القصور وبساتينها، فهذا الارتباط الوثيق بين هذا وذاك خلق نوعا من التآلف بين جماليات الحضارة المادية وجماليات الطبيعة الخلابة، الشيء الذي أدى إلى كثرة هذه الصور وانتشارها على نطاق واسع.

إن الصورة التي بين أيدينا لا تتوقف عند ذلك التشبيه العادي الذي يتوقف عند تلك القيمة اللونية البصرية التي تحملها الفضة والذهب، بل تتعداه إلى خلق نوع من الذوبان بين ما هو زخرفي (مادي) وما هو طبيعي ليصبحا كيانا واحدا؛ فالفضة تورق والذهب يتحور عيونا، و في تتبعنا لتجليات الظاهرة الجمالية في هذه الصورة نجد أن سرّ تحققها يعود إلى الانفصام الحاصل في شخصيتي الزهر والمعادن النفيسة على حد سواء؛ فالمعادن أخذت شكل الزهر والزهر أخذ لون المعادن، ليصبح البهار –بشكله ولونه– زهرا نفيسا، إنه الجمال الحسي الذي صنعه البهار الذي انبهر بالمعدن النفيس فأبهر شاعرنا. ولكن هل وُفق شاعرنا في التعبير عن جمال الزهر المفروش أمامه؟

إن جمال البهار هو الذي دفع الشاعر إلى الوصف والتصوير؛ لأنه ما كان ليصف ويعبر لو لم ينبهر بجمال الزهر، غير أن ما نستشعره في هذه الصورة وما شابهها هو أن الشاعر لم ينظر إلى الزهر نظرة طبيعية خالصة، إنما نظر إليه نظرة فيها نوع من الترف، فكان الزهر في خدمة الحياة المترفة أكثر مما كان في خدمة الطبيعة (نفسه)؛ ذلك أن البهار خدم المعدن النفيس أكثر مما خدمه المعدن. ومن هنا يمكننا القول بأن فكر الشاعر لم يكن يسبح في جمال طبيعي بقدر ما كان يسبح في جمال حضاري زخرفي، رغم أن بصره كان يحلق في جمال طبيعي دون غيره. يقول الدكتور عبد القادر هني في موضع آخر: "ما لا ينبغي أن ننكره هو أن الشعر –من خلال هذا اللون من الصور التي تتجه أكثر ما تتجه إلى إمتاع حاسة البصر– كان يعبر عن مرحلة حضارية كان فيها الذوق كلفا بمثل هذه الزخرفة، لا في الشعر فحسب، إنما في الحياة عامة... معنى ذلك أن هذا الصنف من الصور (الجامدة) كان يعبر عن روح العصر"[5]. يمكننا – من خلال هذا الرأي– أن نقبل عذر الشاعر الأندلسي وهو ينسج صوره هذه؛ لأنه يعبر عما تموج به نفسه من جمال حاكته عوامل ثقافية واجتماعية خاصة، لكن –بالمقابل– لنا في جمال الطبيعة رأي آخر؛

ذلك أن ما تتميز به الطبيعة من جمال حي لا يمكنه –بأي حال من الأحوال– أن يستمد قيمته من صبغة الحضارة المادية، وبمعنى آخر إنّ بحثنا عن الظاهرة الجمالية في شعر الطبيعة يستدعي تتبعها فيما تفرزه الطبيعة من سحر وجمال يعبر عن نفسه، فلا ينتظر وصاية من أي جميل، بيد أن جمال الطبيعة هو المنبع الأصدق والأقوى للتعبير عن أي جمال آخر.

نقول ذلك رغم أن (هذه الصور مألوفة وكانت قد ظهرت لدى ابن المعتز في الشعر العباسي ثم تغلغلت في شعر الطبيعة الأندلسية)[6] وعرفت انتشارا واسعا. يقول الدكتور مصطفى الشكعة معلقا على إحدى صور ابن المعتز: "ويغرم ابن المعتز بزهرة النرجس فيصفها أكثر من مرة، وفي كل مرة يأتي بصورة جديدة ولكنها تعكس مزاج من تربى في القصور ونشأ وهو يرى الدر والجوهر"[7]، يقول[8]:

غُـيـونٌ إِذَا عَايَـنْـتَـهـا فَـكـأَنَّـمـا مَـدَامِـعُـهـا مِـن فَـوْقِ أَجْـفَـانِـهـا در
مَحاجِـرُهـا بـيـضٌ و أَحْـدَاقـهـا صُـفْـر وأَجْسَـامُهـا خُـضْـرٌ وَ أَنْـفَـاسُـهـا عِطْـر

وغير بعيد عن ذلك يلاقينا شاعر آخر وهو يحمل في عينيه هذه الصورة، يقول ابن دراج القسطلي[9]:

بَـهـارٌ يَـروقُ بـمـسـكٍ ذكِـيّ و صُـنْـعٍ بـديـعٍ و خَـلْـقٍ عَـجَـبْ
غُـصـون الـزُّمُـرد قـد أورقـتْ لـنـا فـضَّـةً نَـوَّرتْ بـالـذَّهَـبْ

إن أول ما يجلب انتباهنا في هذه الصورة هو تشابهها الكبير مع الصورة السابقة، لولا بعض الفروق الهامشية التي ليس من شأنها أن تحدث اهتزازا في هيكل الصورة، أو تؤثر على وجه المشهد العام، الشيء الذي يقودنا إلى القول إن هناك رؤية جمالية مشتركة اتجاه العنصر الطبيعي الواحد. هذه الرؤية التي لا يمكنها أن تنشأ لوجود معايير جمالية معروفة؛ لأن الاستيعاب الطبيعي لتلك المعايير لا يمكنه أن يخلق التطابق بين الصور؛ فهو يشكل منطلقا لبنائها وليس مكونا لها، والخيال هو الذي يفعل فعله في التشكيل والتصوير، بل الجمال هو الذي يفرض منطقه، وهو المنطق الذي أضاعه –هذا التشابه– بين لمعان الفضة والذهب.

إن ما يتجلى من خلال هذه الصور المتطابقة هو تعطيل حركة الخيال؛ ذلك أن هذه الصور جاءت موجهة من البداية، فهي تفتقد للحرية والانطلاق بل للتعبير الصادق، وهو ما يبرر اهتمام الشعراء – المردّدين لمثل هذه الصور– بالمشبه به لا بالمشبه الذي هو –في حقيقة الأمر– محور المعادلة الوصفية. نقول ذلك كون هذه الصور لم تلتفت إلى جمال العنصر الطبيعي بقدر ما التفتت إلى جمال العنصر الزخرفي وآمنت به، وهي في ذلك تريد التعبير عن جمال الزهر، فكان التناقض، وكان أن تقمص الزهر جمال المعدن

النفيس. "و لعل قلة إعجابنا بتلك الصور الحسية –التي أوردها أولئك الشعراء الأندلسيون– إنما تعود إلى أنهم جميعا كانوا يحرصون على تشبيه الحي الطبيعي بالجامد الصناعي، على حين تتطلب مقومات الصورة في عرف البلاغيين أن يكون المشبه به أقوى وأبهى من المشبه الذي يراد تصويره"[10]. والمتمعن في هذه المشاهد يحس وكأن الشعراء لا يريدون التعبير عن جمال الطبيعية رغم أنهم يتحدثون عنه ويصفونه، وكأن المنظر الطبيعي صار جزءا من المشهد لا محورا له، بل مادة خام لصناعة تحفة جميلة من الذهب والفضة والزُّمُرُّد تفوح مسكا وكافورا.

إن ظهور المشهد الطبيعي على هذا النحو يدل على أن هؤلاء الشعراء يصورون حياة تشاركهم فيها الطبيعة. بلى لقد اتخذوا من المشهد الطبيعي وسيلة للتعبير عن لوحات طالما احتضنتها الحدائق والقصور، ولحظات جميلة عاشتها الرياض والمتنزهات... حائدين بذلك عن جمال الطبيعية الخلاب الذي يناجي الروح ويلهب الفؤاد، ومن هنا جاءت صورهم متطابقة تعبيرا عن نزعة حضارية متطابقة هي أيضا. و لعل أبي القاسم الشابي قد انتبه إلى ذلك حين تحدث عن نصيب الشعر الأندلسي من الأصالة والتجديد، حيث يقول: "ولما طال الزمن على الأمة العربية في ذلك البلد وتأثرت بروح الأمة الأندلسية وضعف فيها المزاج العربي الموروث إذ ذاك أحست الأمة الأندلسية إحساسا غامضا بالحاجة إلى التعبير عن روحها الأصلية التي تستوحي من طبيعة الأندلس وتمتاح من نهر الحياة الأندلسية، وأحس الشعراء بظمإٍ داخلي في أنفسهم إلى تَعَرُّفِ منابع جديدة للشعر، فجدوا في البحث ودأبوا في الطلب، ولكنهم لم يُوَفَّقُوا في بحثهم...؛ ذلك لأنهم بحثوا عن منابع الشعر في قشور الحياة وأزيائها"[11]. ويوافقه في ذلك الدكتور عمر الدقاق في قوله: "و كان من ملامح وصف الطبيعة في الشعر الأندلسي الإيغال في التصوير القائم على التزيين والتلوين، جريًا على ما عرف به الأندلسيون من ميل إلى الزخرفة والزينة. فابن عبد ربه الذي نظم من فصول كتابه الكبير عقدًا فريدًا ووضع في رأس كل فصل من فصوله جوهرة تغاير سائر الجواهر في بهائها وتألقها هو نفسه الذي دأب على تحلية شعره في صدد وصفه للحبيب باللؤلؤ الذي يسبي العقول أو الدر الذي ينقلب إلى عقيق"[12]. وقد تنوع هذا التطابق في الصور وتعدد ليشمل العديد من جزئيات الحضارة المادية الأندلسية ذا الصبغة الزخرفية. يقول أبو القاسم بن عباد واصفا زهر الياسمين[13]:

و يـاسـمـيـن حـسـنِ الـمـنـظـرِ يـفـوق فـي الـمـرأى و فـي الـمـخـبـرِ
كـأنـه مـن فـوق أغـصـانـه دراهـم فـي مِـطْـرفٍ أخـضـرِ

واضح كل الوضوح ما نراه من تقابل بين عناصر الطبيعة الحية وجزئيات الحضارة المادية، وهو أمر كنا قد بسطنا القول فيه. لكن إلى أي مدى استطاع الشاعر التعبير عن ذلك الجمال الطبيعي الخلاب من خلال طرفي هذه المعادلة الوصفية؟

في تتبعنا لتجليات الظاهرة الجمالية الحسية على مستوى هذه الصورة، وجدنا أن الشاعر يحاول التعبير عن الانطباعات الجمالية الأولية التي أثارها المشبه في نفسه –بل في عينيه– ولذلك هو يقوم باقتناص الومضات البصرية، لينطلق من خلالها إلى استحضار مشبه به من ذاكرته الزخرفية، يقابل بينه وبين المشبه، لوجه شبه بينهما لا يعدو أن يكون محسوسا، دون وعي بما يمكن أن تثيره في نفسه شخصية هذا الزهر الأنيق من انفعالات وجدانية وخيالات عميقة، والتي تتطلب ولوجا في عمق الأشياء واستنطاق مكنوناتها، ومن هنا جاءت الصورة سطحية لا تتعدى وجه المشبه الخارجي المحسوس (اللون والشكل)، وكأن الشاعر وضع الدراهم فوق الأزهار (بجامع البياض والاستدارة)، والرداء الأخضر على الأوراق (بجامع الخضرة)، ثم قام بالتقاط صورة فوتوغرافية في منتهى الدقة. يقول الدكتور عمر الدقاق متحدثا عن هذه الظاهرة: "ومن جهة أخرى فإن حرص الشاعر على تسجيل الظواهر المادية أو المحسوسة في الصورة جعل عناصر التشبيه لديه طافية على السطح دون أن تجنح إلى العمق، ولذا نرى وجه الشبه –في أكثر الأحيان– لا يتعدى اللون والشكل لظاهر الموصوف. ومن هنا كان هذا المنحى التسجيلي يقوم على الرصد وقياس الأشياء بمقاييس مادية كما تفعل عدسة المصور. ومثل هذا الفن قد ينطوي على الدقة ويتسم بالبراعة، وهو قد يعجب الفكر ويبهر الذهن ولكنه أعجز من أن يثير النفس ويهز الشعور"[14]. ويبدو من خلال ذلك كله أن الشاعر لم يقصد سوى إمتاع حاسة بصره، وهو مبرر من مبررات هذا التطابق.

وفي صورة مشابهة يقول أبو بكر بن عمار واصفا روضا[15]:

روضٌ كأنَّ النهرَ فيه مِعْصَمٌ صافٍ أطلَّ على رداء أخضرا

وهذا ابن خفاجة يرى ماء النهر المتجمع وسط المروج قرصا من فضة موضوعا فوق رداء أخضر[16]:

قد رقَّ حتى ظُنَّ قرصاً مفرغاً من فضةٍ في بُرْدةٍ خضراء

وغير بعيد عن ذلك يصف ابن سهل الإشبيلي الأرض في فصل الربيع[17]:

الأرضُ قد لبستْ رداءً أخضرَا و الطَّل ينثُر في رُباها جوهرَا

إن هذا التنوع في التطابق يعكس بقوة مدى تغلغل مظاهر الحضارة المادية في نفوس الشعراء، والذي أدى إلى نشوء تلك الرؤية الأحادية ذات الصبغة المادية اتجاه الطبيعة والكون، فكان أن تحطم الشراع، وتوقف الانطلاق والإبداع. "فهذه التشبيهات المعادة والمألوفة تدل على أن الشعراء كانوا –في بعض الأحيان– يلوكون معاني وصف الطبيعة وأن هذه المعاني كانت أيضا –في كثير من الأحيان– محدودة ضئيلة الحظ من الإبداع، وكأنها تمتح من معين واحد أو تدور في فلك ثابت"[18].

بلى لقد أصبح شعر الطبيعة في الأندلس –في كثير من الأحيان– وجها من وجوه الحياة البرّاقة، بل رمزا من رموز المتعة والترف، إنه شعر غنائي صادق بحق صدق قرائح الشعراء وهم يبوحون بأسرار الجمال الكامن في نفوسهم –جمال الحضارة و التمدن.

ثانيا – عنصر التشخيص و قيود العامل الحضاري :

لا يقتصر العامل الحضاري على الزخرف المادي، بل يتعداه إلى كل ما أفرزه العصر من معطيات فكرية واجتماعية ومفاهيم أدبية وثقافية مختلفة، هذه العوامل التي عملت على توجيه مختلف التصورات الجمالية لدى شعراء الطبيعة على نطاق واسع. ومن بين آليات التعبير الجمالي التي أخذت صبغتها من تلك العوامل الحضارية عنصر التشخيص، الذي يعد ظاهرة من الظواهر التي ميزت شعر الطبيعة في الأندلس. لذلك سنحاول معرفة مدى تأثير هذه العوامل على المشهد الجمالي من خلال هذا العنصر البياني. يقول ابن القوطية يصف روضا مرصّعا إياه بالأزهار والأنوار[19]:

و كأنّما الرَّوضُ الأنيقُ و قد بَدَتْ مُتلوِّناتٍ غَضَّةً أنوارُهُ
بِيضًا و صُفْرًا فاقعاتٍ صائغٌ لم يَنْأَ دِرهمُهُ و لا دينارُهُ
سبَكَ الخميلةَ عَسْجَدًا و وَذِيلةً لمّا غَدَتْ شَمْسَ الظَّهيرةِ نارُهُ

يبدو أول وهلة أن تلك الأزهار لم تأخذ صورة المعدن النفيس؛ ذلك أن الشاعر صرح بأن هذا الروض تملؤه أنوار غضة فاقعات الألوان، فالشاعر تخلى عن تلك الصورة البصرية الصريحة التي كانت تلاحق الزهر وهي مقابلته بالمعادن النفيسة والأحجار الكريمة؛ وأطلق الأزهار –على صورتها الطبيعية– حرة تتجول في الروض كما تشاء. قبل أن يفاجئها بهذا الصائغ (الروض) الذي يقيدها في سبيكة واحدة على نار شمس الظهيرة، لتعود الصورة المفقودة للأزهار (صورة المعدن النفيس)، ولكن بطريقة ضمنية، هذه الضمنية التي خففت —نسبيا– من صورة الجمود، كون الأنوار لم تتقمص ذاك الرداء البصري المذهّب الذي يعطيها تلك الصفة. غير أن الجمود الحقيقي لا يظهر من خلال الوصف المعدني (الصورة البصرية

الحسية)، بقدر ما يظهر من خلال الوصف التشخيصي (صورة الصائغ الحقيقية الافتراضية وحركيته داخل المشهد)؛ لأن صورة الصائغ تنافي –كليا– صورة الروض، فالشاعر أسس وجه شبه وهميا قائما على عنصر الصياغة، رغم أن الروض لا يمكنه أن يكون صائغا بأي حال من الأحوال، فهي صفة مفروضة عليه، بل مرفوضة يرفضها العقل والذوق السليم. ومن الطبيعي أن الشاعر يقصد –من وراء ذلك– أن الروض صاغ هذه الأنوار –من باب الصياغة الضمنية (الطبيعية)– فاستحالت سبيكة ذهبية مفضّضة مطروحة في ربوعه؛ أي ليستهدف تلك الصورة اللونية الطبيعية، لكن الصورة الأكثر حيوية لا تستدعي أن يكون الروض –في ذلك– صائغا باللفظ الصريح، إذ كان بإمكانه الاكتفاء بالفعل (سبك) دون اللجوء إلى اسم الفاعل (صائغ) وما ارتبط به من كلمات (النار) تستدعي جميعا حضور وظيفة الصائغ من الوجهة الحرفية؛ لأنه –في هذه الحالة الأخيرة– يقع في التشخيص البصري الذي ينافي صورة الروض. ويعتمد الشعراء الأندلسيون –بصورة أساسية– على استهداف فنون البيان من تشبيهات واستعارات...، "وكانت عوامل مهمة في بناء الصورة الفنية لقصائدهم؛ فقد استنفذوا طاقاتهم –ما اتسعت– بقصد الإتيان بالصور المبتكرة والمستحدثة والطريفة، ولذلك غلبت سمة التشخيص والتجسيم في قصائدهم... ولأن الذوق السائد في العصر كان له أثر كبير وجدنا سمات التشخيص والتجسيم مجردة من التعاطف الوجداني القائم على استبطان مظاهر الطبيعة والتعمق في تأملها"[20]. وهل لشاعر ذي قريحة فذة يعيش في هذه الطبيعة الغناء أن يقف عاجزا أمام هذا الجمال الطبيعي الخلاب فلا يتمكن من الولوج في عمقه واستبطان مكنوناته؟! طبعا لا، وهنا تبدو أحقية الشابي فيما يتعلق بهذه الصور –و ما أكثرها !– عندما يتحدث عن وعي الشاعر الأندلسي الجمالي اتجاه الطبيعة، حيث يقول: "ولكنني وجدت –بعد ذلك– العامل الحقيقي الذي أَثَّرَ في الأدب الأندلسي هذا الأثر البعيد، وهذا العامل هو أن الأدب الأندلسي قد نشأ في عصر توفَّرت فيه أسباب الحضارة توفُّرًا منكرًا. فانغمست النفوس في حمأة الشهوات انغماسًا أمات بها العواطف الهائجة وأخمد نوازي الشعور. فأصبح تيار الحياة يتدفَّق عن إيمان الناس وشمائلهم وهم لا يشعرون، وأصبحت الطبيعة في أنظارهم وسيلة جامدة من وسائل اللذة لا منبعًا خالدًا من منابع الإلهام"[21]. بلى إنه تعبير عن نزعة اجتماعية –بل نفسية– أندلسية تأصلت في نفوس الأندلسيين وظهرت في شعرهم.

ومن ذلك قول أحد الأندلسيين يصف حديقة[22]:

و الجدول الفضّيُّ يضحك ماؤه فكأنّه في العينِ صَفْحُ مهنّد

واضح كل الوضوح أن المشهد لم يأخذ نصيبه من عمق الخيال وصدق الشعور؛ كون وجه الشبه لا يوافق المنطق الجمالي. لتبقى هذه الرؤية ومن ورائها آلية التشخيص رؤية فنية بحتة لا تبعث على التفاؤل والارتياح من الناحية الجمالية.

وتأخذ هذه الوظيفة في عيون ابن خفاجة منحى آخر، وهو يصف جمال هذه الحديقة. يقول[23]:

و صقيلةِ الأنوارِ تَلوي عَطفَها ريحٌ تلُفُّ فروعَها مِعطارُ
و النَّورُ عِقدٌ و الغصونُ سوالفٌ و الجِذعُ زَندٌ و الخُليجُ سِوارُ
بحديقةٍ ظلَّ اللَّمى ظِلّا بها و تطلَّعَت شَنَباً بها الأنوارُ

في تتبعنا لتجليات الظاهرة الجمالية الحسية في هذه الصورة، نجد أن الشاعر استحضر جمالا (جمال امرأة) مجهول الهوية. أيُّ جمال يتحدث عنه الشاعر وهو لم يكشف لنا عن وجه هذا الجمال؟! كيف لا وهو يصف جمال الحديقة الذي لن يتحقق إلا باستكشاف جمال هذه المرأة التي يقصدها. إن ابن خفاجة وظف مجموعة من الخصائص لوصف الحديقة (النَّورُ عِقدٌ) و(الغصونُ سوالفٌ) و(الجذعُ زَنْدٌ) و(الخليج سِوارُ)، وكل هذه الخصائص يشترك فيها جميع النساء؛ فلكل امرأة سوالف وزند وعقد وسوار، وأما الجمال فليس من خصائصهن جميعا؛ معنى ذلك أن هذه الخصائص –المجردة من ملامح الجمال– لا يمكنها –بأي حال من الأحوال– أن تعبر عن جمال الحديقة، رغم أن الشاعر يحاول إقناعنا بأن جمال هذه الحديقة كجمال تلك المرأة التي لا يعرفها إلا هو. إذ كان من الضروري أن تكون ملامح هذه المرأة تعبر صراحة عن ذلك الجمال الطبيعي، أو حاضرة جماليا من خلال تصورنا إياها (قينة، جارية، أميرة، ملكة، حبيبة...)، فتجعلنا نلتمس جمال هذه الحديقة بصورة أو بأخرى، بغض النظر عما يمكن أن تفرزه من إيحاءات أخرى عاطفية أو وجدانية...

ومن جهة أخرى، إن نحن توجهنا إلى مناقشة هذه الصورة من الناحية الفنية وجدنا أنفسنا ملزمين بمناقشة وجهين لا بديل لهما؛ فأما أولهما فمتعلق بوجه الشبه الجامع بين خصائص المرأة (المشبه به) ومكونات الحديقة (المشبه) –عنصرا عنصرا؛ ذلك أن الشاعر اعتمد –في تصويره– خاصية التقابل بين طرفي التشبيه –جزءا جزءا؛ معنى ذلك أن صورته جاءت مجزأة إلى وجوه شبه متعددة ومن خلالها يتكون وجه الشبه العام؛ حيث نجد في بيت واحد أربعة تشبيهات، وفي آخر أربع استعارات...، وهي من ميزات شعر الطبيعة في الأندلس.

وفي تتبعنا لتلك الشرعية الجمالية على مستوى هذه التقابلات، والقائمة على وجوه الشبه المناسبة، نجد أن وجه الشبه لا يفتقر إلى المنطق الجمالي فحسب، وإنما يفتقر –أيضا– إلى المنطق الأدبي كليا، وما نسجله مجرد وجوه شبه متعلقة بالشكل واللون لا غير؛ معنى ذلك أن هذه الوجوه يمكنها أن تجمع كل ما وقع شكله أو لونه –بالمفهوم الفيزيائي الرياضي– تحت سقف هذه الخصائص الهندسية. فهي بذلك أضعف من أن تتحمل مسؤولية التعبير عن هذا الجمال الطبيعي الساحر؛ فأي وجه شبه يجمع بين السوالف والغصون؟! وهل لنا أن نتصور غصن شجرة بأوراقه وتفرعاته وأعواده وألوانه سالفا من سوالف امرأة؟! حتى ولو اعتبرنا أن هذه المرأة ملكة جمال عصر المرابطين. وإن كنا نلمس بعض التقارب بين النَّور والعقد (لونا)، وبين الخليج والسوار (شكلا)، فأيّ وجه شبه يجمع بين الجذع والزند؟! وأيّ انسجام نجده بينهما؟! وهو تشبيه يذكرنا بما كان يعمد إليه الشعراء الجاهليون من تشبيه أعضاء المرأة بصور من الطبيعة؛ كتشبيه عجزها بالكثيب أوالدعص أوالنقا... وإن كان ذلك لا يعبر عن قيمة جمالية صادقة بقدر ما يعبر عن نظرة بدائية صادقة أو (قيم متوارثة على أنها عناصر للجمال)[24]. فابن خفاجة برؤيته هذه –كغيره من شعراء الطبيعة في الأندلس ممن درج على هذا النهج– يصدق عليه قول غارسيا غومس: "ينتقل بذهنه انتقالات سريعة يلم فيها بالمتباعدات... وتَعتبِر تقاليد البلاغة العربية سبقَ الشاعر إلى معنى لم يطرقه أحد من متقدمي الشعراء مقياسًا للبراعة والتقدم... ومن ثم لم يغادروا في شعرهم شيئًا لم يشبهوه بشيء... كل شيء يصلح أن يكون مادة للفن في أيديهم. هذا، ولا وجود لإحساسنا بالطبيعة في هذه الروضيات غير الواقعية"[25].

وما نلاحظه أيضا هو أن ابن خفاجة لا يتوقف عند اقتناص الصفات الجمالية فحسب بل يتعدى ذلك إلى نقل صورة المرأة بمختلف أجزائها معتقدا بذلك أنه يقدم صورة جمالية متكاملة، وهذا –في رأيي– خطأ في التقدير؛ معنى ذلك أننا لا نجد توازنا بين ما هو فني وما هو دلالي. "وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الشاعر الوصاف لم يكن يعنى بالمشهد نفسه وتصويره كما يراه أو كما يبدو له بقدر ما يهمه أن يتخذ منه منطلقا لعرض فنه وإظهار براعته في التشبيه وقدرته على التصوير"[26]. وأما الدافع إلى ذلك فتلبية لنداء نزعة اجتماعية حضارية قبل أن تكون أدبية.

وأما ثانيهما فمتعلق بوجه الشبه الجامع بين صورتي المرأة والحديقة الكلّيتين؛ (الحديقة امرأة جميلة)؛ انطلاقا من هذا التشبيه البليغ يمكننا مناقشة وجه الشبه. وللقيام بذلك وجب علينا مناقشة الفضاء الذي تسبح فيه هذه العناصر، سواء تعلق ذلك بالمرأة أو بالحديقة.

ففي قراءتنا للظاهرة الجمالية على مستوى هذه الفضاءات بناءا على وجه الشبه الجامع بين هذا وذاك، وجدنا أن هذه الفضاءات لا تتناسب بيانيا في استجاباتها لنداءات الجمال وآمال الصورة المنشودة؛ فإن كان الشاعر –في تشبيهه النّور بالعقد– قد أفلح –إلى حد ما– في تحقيق التشابه اللوني، فإنه أخفق –كليا– في تحقيق المواءمة بين الفضاءين؛ ذلك أن عنق المرأة –كفضاء ملازم للعقد– ينافي –كليا– الفضاء الذي يسبح فيه النّور، فأي جمال نستشعره ونحن نتصور النَّور عقدا على عنق الحديقة؟! ليتوقف وجه الشبه –جماليا– عند اللون، ويبقى العقد في خدمة الزهر، وتبتعد المرأة –كليا– عن الحديقة. وأما ما أثبته من تشابه في الشكل بين السوالف والغصون –و لو نسبيا– فقد نقضه فضائيا؛ ذلك أن هذه السوالف –التي أرادها على رأس شجرة– لا يمكنها –بأي حال من الأحوال– أن تكون سوالفا للحديقة، وإن نحن أخذنا بهذا التشبيه جعلنا من رأس الشجرة رأسا للحديقة، وبذلك تنكسر الصورة الكلية للمرأة (الحديقة). وأما المفارقة الكبرى فتكمن فيما حملته الصورة من تناقض؛ فالزند الذي يمثل جزءا من جسد المرأة بعيدا كل البعد عن سوالفها، نجده في هذه الحديقة يحمل سوالفا (غصونا)، فأي علاقة بين السوالف والزند في جسد المرأة حتى يحمل الزند (الجذع) هذه السوالف في صورة الحديقة؟! وهل يصلح –علائقيا– أن يكون الجذع زندا للحديقة؟! وأما المفارقة الأخرى فهي أن هذا الخليج –الذي عده الشاعر سوارا لتشابههما نسبيا في الشكل واللون– كان بعيد كل البعد من أن يكون سوارا للحديقة؛ ذلك أن سوار المرأة المرتبط دوما بزندها لا يفارقه، لا يمكنه أن يوافق –فضائيا– سوار الحديقة (الخليج) البعيد كل البعد عن زندها (الجذع). وأما التناقض الأكبر الذي وقع فيه الشاعر فهو أنه وضع السوالف على الزند (الجذع)، وأبعد السّوار عنه. وهذه (الرؤية الفنية غير المتكاملة لدى ابن خفاجة، إنما تدفعه إليها نزعته التجزيئية في الوصف)[27]، واعتماده المنحى التسجيلي القائم على التقاط الصور (أجزاء الصورة) بطريقة متفرقة، هذا التفرق الذي أدى إلى تفرق في نسيج الصورة الكلية، ولهذا حملت تلك التناقضات والمفارقات؛ لأنها تضم مجموعة من الأجزاء ينفرد كل منها بمشهد، لتكون مشاهدتنا للصورة متفرقة –هي أيضا– إلى مشاهدات، وكأنا بالشاعر يقول لنا شاهدوا جماليات هذه الصورة جزءا جزءا، فهذه التشبيهات هي بمثابة صور فوتوغرافية متفرقة التقطها الشاعر بعدسته وقدمها لنا لمشاهدتها صورة صورة، تماما كما نفعل في بيوتنا عندما نفتح ألبوما لمشاهدة صور تذكارية؛ فالألبوم هو بمثابة الصورة الكلية التي تحتوي على صور جزئية يختص كل واحدة منها بمشهد. ولذلك يمكننا القول إننا أمام صور متعددة لا علاقة لإحداها بالأخرى، بل أمام قصائد متعددة، يشتمل كل منها على جزء من هذه الأجزاء المتفرقة المكتفية بنفسها؛ فإن تحدث

الشاعر في صورة أولى عن السوالف التي يحملها الجذع، فإنه لا يأبه بأن يصبح هذا الجذع زندا في صورة أخرى؛ لأن الصورتين منفصلتين تماما، كونه التقط كل واحدة على حدة. "ولعل هذا النمط التسجيلي من التصوير البياني الذي يعتمد على استيفاء الأطراف المحددة والعناصر المتقابلة بدقة والذي كان يألفه كثير من الشعراء القدامى في المشرق وفي الأندلس على السواء، قد أهدر كثيرا من القيم الفنية في الشعر العربي، لأن الشاعر قد باعد بذلك بين ذاته وبين ما يصفه في الطبيعة"[28].

وإن نحن جمعنا هذه المكونات بتناقضاتها لا يمكننا –بأي حال من الأحوال– أن نحصل على صورة مقابلة لتلك المرأة الجميلة، وهو تشويه لصورة المرأة قبل صورة الحديقة، كما أننا لو قمنا بتحليل صورة الحديقة –كامرأة– نجد أن تلك المكونات –التي أرادها الشاعر أن تكون من جزئيات امرأة– قد انتحى كل منها بناحية من نواحي الحديقة، فأي وجه شبه يجمع بين امرأة وحديقة مترامية الأطراف؟! فابن خفاجة فشل في لم شمل هذه العناصر ومنطقتها بالمنطق الواقعي قبل الجمالي، وهو موقف يؤكد بوضوح أن الشاعر كان يركز على الصورة الجزئية ولا تهمه الصورة الكلية. إذ كان من الأولى أن ترتبط المرأة بمشبَّه يجانسها لتحقيق وجه الشبه المنطقي؛ نقصد بهذه المجانسة جمع مكونات الحديقة بطريقة منطقية تجعلنا نعايش جمال الحديقة كما عايشه الشاعر؛ كأن يشبه الشاعر الحديقة –جملة– بقينة أو جارية بارعتي الجمال... دون الخوض في جزئيات هذه الصورة التي بإمكان الشاعر أن يصوغها كما شاء.

وفي دراستنا للمحتوى الجمالي نجد أنفسنا أمام صورة أشبه ما تكون بدمية شُكِّلت من مختلف المواد والخامات المتبقية من جراء عمل أو صناعة ما –على اختلاف أنواع ومكونات هذه المواد والخامات– حتى أننا لنشعر أن هذا التشكيل، بل هذا الإحساس يعبر عن حالة مرضية نفسية يعاني منها ابن خفاجة، فضاع جمال الحديقة الخلاب بين متاهات هذه الحالة المرضية. يقول إحسان عباس: "وإذا صدقنا التقدير نقضنا على أنفسنا القول بأنه شاعر الطبيعة وقلنا إنه كان يرى الطبيعة في إطار الفناء، وضمن إحساسه بالتغير، وحسه الدقيق بالصراع بينه وبين الزمن"[29]. ولولا هذا الانكسار الواضح في هيكل الصورة لاعتبرنا ذلك ظاهرة جمالية روحية مرتبطة بمشكلة الفناء.

وغير بعيد عن ذلك يقول أبو محمد بن صارة الشّنتريني واصفا نهرا صفا ماؤه[30]:

الـنَّهْـرُ قَـدْ رَقَّـتْ غُـلالَـةُ صَـبْـغِـهِ فَـعَـلَـيْـهِ مِـنْ صُـنْـعِ الأَصِـيـلِ طِـرَازُ

تَـتَـرَقْـرَقُ الأَمْـوَاجُ فِـيـهِ كَـأَنَّـهُ عُـكَـنُ الْـخُـصُـورِ تَـهُـزُّهَـا الأَعـجـازُ

ويتضامن معهما الرصافي واصفا نهر إشبيلية[31]:

و مهدّل الشطّين تحسبُ أنّهُ مُتَسَيّلٌ مِن دُرّةٍ لِصَفائِهِ
فاءَتْ عليهِ مَع الهَجيرة سَرْحَةٌ صَدِئت لِفَيْئتها صفيحةُ مائِهِ
و تَراهُ أَزْرقَ في غلالةِ سُنْدسٍ كالدّارعِ استَلْقى لِظلّ لوائِهِ

فالمشهدان لا يحتاجان إلى تعليق سوى القول بأن الشاعرين لم يوفقا في التعبير عن جمال النهرين من خلال هذا التشخيص اللاعقلاني، بل وجدا ضالتيهما في اقتناص هذه الصور الطريفة التي أكثر ما تعبر عن نفسها، وهي التي طالما ظل الشاعر الأندلسي يجري وراءها.

ثالثا – الجمال بين الانعطاف و التحرر :

لم تكن تلك العوامل الحضارية عبءا ثقيلا على كل ما كُتب في شعر الطبيعة، فهناك من الشعراء من استطاع تجاوز تلك القيود، بل استطاع استثمارها والارتقاء بها إلى بناء مشاهد أعمق خيالا وأجمل صياغة وأصدق تعبيرا. من ذلك قول أبي بكر بن نصر الكاتب[32]:

و كأنّما تلك الرياضُ عرائسٌ ملبوسهُنَّ مُعَصْفرٌ و مزعْفَرُ
أو كالقِيانِ لبسْن مَوْشِيَّ الحُلى فلهن من وَشْي اللباس تبختُرُ

إن عناصر التشخيص في هذين البيتين (العرائس والقيان) تختلف –كليا– عما كانت عليه عناصر التشخيص في الأبيات السابقة (الصائغ)؛ ذلك أن الصورة الأصيلة لكل منهما تختلف اختلافا جذريا عن الأخرى؛ فصورة العرائس والقيان تتألق جمالا ونضارة، وتنبض طلاقة وحياة، وأما الصائغ فلا يظهر عليه شيء من ذلك، ثم إن حركية كل منهما داخل المشهد تختلف اختلافا بيّنا عن الأخرى؛ ففيما تتحرك العرائس والقيان متباهية بجمالها، يتحرك الصائغ بمطرقته وناره ليجسم ذلك الجمال الذي لن يكون طبيعيا.

إن حيوية هذا الجمال –بوجه عام– تعني حيوية الصورة، وهي قاعدتُها الصلبة، وحركة هذا الجمال هي محور الصورة وواجهتُها، ومن خلالها استطاع الشاعر أن يتجاوز ذلك الوصف التشخيصي الجامد الذي ينافي صورة الطبيعة؛ ذلك أن الشاعر لم يكتف بوجه الشبه المتمثل في الجمال القائم على عنصري الوشي والألوان، بل تعداه إلى تصوير هذه العرائس والقيان (الرياض) وهي تمشي وتتبختر مرتدية ثوبها الجميل المعصفر المزعفر الموشى بالحلي، عارضة لنا جمالها الفتّان. ألم يستحضر الشاعر –هنا– صورة إحدى القيان وهي تتجول مبتهجة مسرورة في ربوع هذه الرياض الغضة التي ارتدت ثوبها الربيعي الموشى بالأزاهير والورود...؟! أم تذكر نفسه وهو يتجول بين خمائلها رفقة إحدى الحسناوات لقضاء لحظة أنس؟! وهو الذي عرض للقيان أحسن عرض (وشي، حلى، تبختر) على حساب العرائس، حتى ولو كان ذلك

دون قصد أو شعور. ومهما يكن من أمر فإن الشاعر قام بإسقاط صورة الرياض على العرائس والقيان لعلاقة عاطفية وجدانية بينهما، هذه الرياض التي لم تأخذ قيمتها الجمالية من ذلك الثوب الذي ترتديه العرائس والقيان فحسب، بل استمدته أيضا من جمالهن وحركتهن؛ أي –بصفة عامة– من تلك القيمة العاطفية، وكأن الشاعر أُعجِب بالروضة لا لجمالها فحسب وإنما لعلاقته بها أيضا. بلى لقد نمّت هذه العرائس والقيان هذا الجمال الطبيعي فمنحته قيمة جمالية أخرى ذات طبيعة وجدانية ارتقت به من تلك النظرة الحسية البسيطة إلى نظرة حسية أكثر عمقا وأبلغ دلالة. ثم إن الشاعر –من خلال هذه الصورة العميقة– قربنا أكثر من هذا الجمال كوننا أصبحنا نراه ونلمسه ونستنشقه ونتفاعل معه بكل حواسنا، بعد أن كنا نكتفي برؤيته من بعيد، ليقول لنا: ما أجمل هذه الرياض ونحن نتجول فيها ونقطف من زهورها ونستنشق عطورها. فقد استطاع بهذا التفاعل أن يبعث بتلك القيمة الجمالية الحسية ويقويها ويزيدها تركيزا –بالمعنى الكيميائي، وبين هذه القسمات وتلك يتجلى الجمال ويصدق الإبداع.

وهذان البيتان يذكراننا بقول البحتري وهو يختال ضاحكا في ربوع الطبيعة، مبتهجا بقدوم الربيع[33]:

أَتـاكَ الرَّبِـيعُ الطَّلْـقُ يَخْتَـالُ ضاحِكاً مِـنَ اَلْحُسْـنِ حَتَّى كادَ أَن يَـتَـكَـلَّـمَـا

إن نجاح أبي بكر بن نصر في تشكيل هذه الصورة يعود إلى الانسجام والتوافق بين طرفي التشبيه بسبب ما حملته تلك الشخصيات من معان ورموز استطاعت من خلالها أن تتحمل عبء ذلك الجمال الطبيعي إلى حد بعيد فتتجاوز ذلك التشخيص الجامد إلى تشخيص حيوي يعمل لمصلحة الطبيعة لا لمصلحة الحضارة المادية.

ولا يتوقف عبد الله بن سماك الغرناطي عند إمتاع حاسة البصر فحسب، بل يتعداها إلى مخاطبة جميع الحواس، ليستحيل الجمال عطرا وعجينة ولذة وطربا ومنظرا. يقول واصفا روضا[34]:

الـرَّوْضُ مُخْـضَـرُّ الـرُّبَى مُـتَـجَـمِّـلُ لِـلـنَّـاظِـريـنَ بِـأَجْـمَـلِ الأَلْـوانِ
فَكَـأَنَّـمـا بَـسَـطَـتْ هُـنَـاكَ سُـوارَهـا خَـوْدٌ زَهَـتْ بِـقَـلائِـدِ الـعِـقْـيَـانِ
و كَـأَنّـمـا فُـتِـقَـتْ هُـنَـاكَ نَـوافِـجٌ مِـنْ مِسكَـةٍ عُجِنَتْ بِصَرْفِ الْبَـانِ
فالطَّيْـرُ تَسْجَعُ في الْغُصُونِ كأَنَّـهـا نَـقْـرُ الْـقِـيَـانِ حَنَتْ على الْعِـيـدَانِ
و الْـمَـاءُ مُـطَّـرِدٌ يَـسِـيـلُ عُـبَـابُـهُ كَـسَـلاسِـلٍ مِـنْ فِـضَّـةٍ و جُـمَـانِ
بَـهَـجَاتُ حُـسْـنٍ أُكْـمِـلَـتْ فَكَـأَنَّـهـا حُـسْـنُ الْـيَـقِـيـنِ وَ بَـهْـجَـةُ الإِيـمـانِ

في تتبعنا لتجليات الظاهرة الجمالية على مستوى هذه الأبيات، وجدنا أن الشاعر استطاع أن يتجاوز ذلك الوصف الحسي الجامد رغم ما لحق صوره من مظاهر حضارية مادية؛ معنى ذلك أنه استطاع الاستثمار في هذا العامل الحضاري دون أن يقع تحت سيطرته؛ وبمعنى آخر: كان دائم الإنصات لنداء جمال هذا المنظر الطبيعي، نقول ذلك لما تبثه هذه الأبيات في نفوسنا من وقع جميل ووحي صادق، يجعلنا نحس بذلك الجمال ونستشعره كما لو أننا في هذا الروض.

وفي قراءتنا للظاهرة الجمالية الحسية على مستوى جزئيات هذه الصورة، نجد أن الشاعر استطاع ترويض ذلك الجمال الخلاب رغم اعتماده على أسلوب بسيط يفتقر إلى عمق الخيال –إذا استثنينا بعض الشيء ما جاء به البيتان؛ الثاني والرابع– وارتكازه في أغلب جزئياته على تشبيهات عادية لا تتعدى وجه الشبه الخارجي المحسوس. وإذا تمعنا في ما قام به الشاعر وجدنا أنه لعب على وتر الإغراء الحسي (مخاطبة الحواس بلغة الإغراء)، ويتجلى ذلك من خلال جزئيات المشهد: (فُتِقت هناك نوافج) و(مِسكة عُجنت بصرف البان) و(الطير تسجع) و(نقر القيان حنت على العيدان) و(يسيل عبابه) و(كسلاسل من فضة وجمان) و(بهجات حسن) و(بهجة الإيمان)، مستهدفا –في ذلك– جميع الحواس، بالإضافة إلى نجاحه في تحقيق الانسجام بين جزئيات الصورة، بل بين تطورات المشهد وهو ينتقل من حاسة إلى أخرى.

نشهد في هذا الجزء من الدراسة تحرر بعض الشعراء من قيود العامل الحضاري إلى حد بعيد، ولعل خير من يمثل هذا الاتجاه ابن زيدون، بل قصيدته (ذكرى ولادة) التي تمثل عبقرية فائقة في الوصف والتعبير عن جمال الطبيعة، وسنشهد في هذه القصيدة تلك الصور الحسية المشرقة ذات الامتدادات الوجدانية التي زادتها قوة و تركيزا. ومهما يكن من ارتباط هذه القصيدة بتلك النبضات الوجدانية لارتباطها بقصة عاطفية، بل بذكرى جميلة مؤلمة –ذكرى انفصال حبيبته عنه، فإننا سنحاول تتبع تجليات الظاهرة الجمالية الحسية على مستوى المشهد الطبيعي فحسب، لذلك سنحاول اختصار القصيدة حسب ما تقتضيه طبيعة دراستنا. يقول ابن زيدون مشتاقا إلى حبيبته ولادة[35]:

إنّي ذَكَرْتُكِ بالزّهْرَاء مُشْتاقا وَ الأُفْقُ طَلقٌ وَ مَرْأى الأرْض قد رَاقَا
وَ للنّسيمِ اعْتِلالٌ في أصَائِلِهِ كأنّهُ رَقّ لي فاعْتَلّ إشْفَاقَا
وَ الرّوْضُ عن مَائِهِ الفِضّيّ مُبتسِمٌ كما شَقَقتَ عَنِ اللّبّاتِ أطْوَاقَا
يَوْمٌ كأيّامِ لَذّاتٍ لَنَا انصرَمتْ بِتْنَا لها حينَ نامَ الدّهرُ سُرّاقَا
نَلْهُو بما يَسْتَمِيلُ العَينَ من زَهَرٍ جَالَ النّدَى فِيهِ حَتّى مَالَ أعنَاقَا

كَـأنّ أعْـيُـنَـهُ إذْ عَـايَـنَـتْ أرَقـي بَـكَـتْ لِما بي فـجَالَ الدّمعُ رَقـرَاقَـا
وَرْدٌ تَـألّـقَ فـي ضَاحي مَـنـابِـتِـهِ فـازْدَادَ منـهُ الضّحى في العينِ إشرَاقَـا
سَـرَى يُـنَـافِـحُـهُ نَـيْـلُـوفَـرٌ عَـبِـقٌ وَسْـنَـانُ نَـبّـهَ مِـنْـهُ الـصّـبْـحُ أحْـدَاقَـا
كُـلٌّ يَـهِـيـجُ لَـنَـا ذِكْـرَى تَـشَـوّقِـنَـا إلَـيكِ لم يَـعْـدُ عَنها الصّدرُ أن ضَاقَـا

بمجرد قراءتنا للقصيدة تتجلى أمامنا تلك المشاهد المشرقة الأخاذة، وذلك الجمال المتألق الساحر. وفي قراءتنا لهذا الوصف الفريد المتميز نكتشف مباشرة أن الشاعر اعتمد في وصفه على عنصري الإغراء والرغبة؛ فـ (الأفق طلق) و(مرأى الأرض قد راقا) و(الروض عن مائه الفضي مبتسم) و(كما شققتَ عن اللّبّات أطواقا) و(نلهو بما يستميل العين من زهر) و(جال الندى فيه حتى مال أعناقا) و(ورد تألق في ضاحي منابته) و(ازداد منه الضحى في العين إشراقا) و(سرى ينافحه نيلوفر عبق) و(وسنان نبه منه الصّبح أحداقا)، وفي بحثنا عن مصدر هذا الجمال الساحر الذي يفوق جمال الطبيعة الخلاب، وجدنا أن الشاعر لم يصف لنا جمال الطبيعة في صورته الطبيعية، بل نفذ إلى عمق الجمال واستخرج منه زبدته ليخلق منها هذا الإغراء، فكان هذا الإغراء هو لبّ الجمال، وبه استطاع أن يحقق هذه الرغبة. ويظهر ذلك من خلال الألفاظ قبل الصور؛ (طلق) و(راق) و(مبتسم) و(يستميل) و(مال) و(تألق) و(إشراقا) و(عبق) وغيرها من الألفاظ المتألقة حتى على مستوى الأبيات التي لا تتضمن وصف الطبيعة لكنها تشارك بصورة أو بأخرى في تكوين المشهد، فهذه الألفاظ كانت المادة الخام التي التقطها الشاعر لبناء خيالاته السهلة الممتنعة، ومن خلال هذه الخيالات المتألقة استطاع الارتقاء بذلك الجمال الحسي إلى درجة الإغراء (قمة الجمال)، تماما كما يفعل المصور الفوتوغرافي الذي يلتقط صورة لمنظر طبيعي جميل ثم يعرضها على جهاز الحاسوب لقياس درجة صفائها، ومن ثم التحكم في خصائصها بالزيادة في تركيزها اللوني أو درجة إضاءتها. وتلك الصبغة الوجدانية التي لفّت الجمال الحسي فزادته حسّية، إنما تعود إلى أن الشاعر لم تكن غايته وصف الطبيعة، بل كان وصفه لها تصويرا لتلك الذكرى الجميلة المؤلمة التي احتضنتها الطبيعة في يوم ما، "فابن زيدون فتن بالطبيعة وأحبّ ولادة؛ فمثل الطبيعة بجملها الحب، ومثل الحبيب جامعا لمفاتن الطبيعة"[36]، ومن هنا جاء وصفه صادقا حسيا ووجدانيا، يناجي الحواس قبل الفؤاد.

وما نلاحظه –أيضا– على هذا المشهد الجمالي الحسي هو تجانسه وانسجامه الكبيران؛ حتى أننا نحس أن دماء هذا المشهد الطبيعي تحمل زمرة جمالية واحدة؛ ويعود ذلك إلى التجانس والانسجام بين جميع جزئيات المشهد –لفظا ومعنى، وهو من أسباب نجاح الشاعر في تصويره لجمال المنظر الطبيعي،

ودليل قوي على صدقه وتفوقه على غيره من الشعراء في هذا المجال. وهو بذلك يكون قد برهن على صدق ما قاله الشابي: "إن مثل هذا الجمال الطبيعي الذي يستفز كوامن الحس ويهز أدق أعلاق الشعور... هو القسطاس العادل الذي ينبغي أن توزن فيه نفسيات الأمم وشاعريات الشعوب ليعلم ما هي عليه من قوة وضعف ومن صحة أو فساد"[37]. ثم إن ذلك التشخيص الذي تبناه الشاعر لاستنطاق مختلف عناصر الطبيعة قد منح الجمال قوة وعمقا، وجعله أكثر إثارة للحواس. ونشير هنا إلى أن قول ابن زيدون (والروض عن مائه الفضي مبتسم) كأنه رد على ما رأيناه سابقا في البيت الذي يقول (والجدول الفضيّ يضحك ماؤه)، وشتان بين الصورتين. ومهما يكن من أمر فإن هذا الجمال الذي بلغ قمة الإغراء الحسي قد بعث في نفوسنا رغبة منقطعة النظير في اقتحامه وتلقيه، غير أن هذه الرغبة –في حقيقتها– هي رغبة الشاعر في لقاء ولادة.

وغير بعيد عن ذلك يقول ابن خفاجة في مقدمة مدح[38]:

لـذِكـرِكَ مـا عـبَّ الخَـلِـيـجُ يُـصَـفِّـقُ و بـاسمِكَ مـا غـنَّى الحَمامُ المُـطـوَّقُ

و من أَجلِك اهتَزَّ القَضيبُ على النَّقا و أشـرَقَ نُـوَّارُ الـرُّبـى يـتـفَـتَّـقُ

وكلها صور تعبر بصدق عن جمال الطبيعة الأندلسية، بقدر ما تعبر عن تحرر الشعراء من قيود العامل الحضاري إلى حد بعيد، غير أن ما حققه ابن زيدون في هذا المجال يعد –حسب رأيي– سابقة في تاريخ الشعر العربي.

خاتمة :

– لقد كان لما عرفته الحضارة الأندلسية من مظاهر الزخرفة المادية وحياة المتعة والترف أثر كبير في توجيه التصور الجمالي لشاعر الطبيعة في الأندلس، ولهذا كان المشهد الجمالي –في كثير من الأحيان– مظهرا من مظاهر الحياة البرّاقة لا وجها من وجوه الطبيعة الخلابة.

– إن أبرز ما ميز هذا الجمال الحسي هو إيغاله في الحسية؛ لأن الشاعر كان يتجه أكثر ما يتجه إلى إمتاع حاسة بصره، فكان المشهد الجمالي صورة توثيقية لما التقطته العين لا دفقة حيوية لما اهتز له الفؤاد.

– يجنح هذا النوع من الجمال إلى الجمود والسطحية، بسبب قيود العامل الحضاري، التي أدت إلى نشوء تلك الرؤية الأحادية ذات الصبغة المادية اتجاه الطبيعة والكون، مما أدى إلى ظهور ظاهرة التطابق في الصور.

– شكلت سمة التشخيص والتجسيم ظاهرة في شعر الطبيعة في الأندلس، وكان لتلك الثقافة الأدبية المتأثرة بالعامل الحضاري أثر كبير على المشهد الجمالي، من خلال هذه الظاهرة التي جاءت مجردة من التعاطف الوجداني القائم على استبطان مظاهر الطبيعة والتعمق في تأملها.

– استطاع الشاعر في بعض الأحيان أن يمتثل طريق التأمل الوجداني، فيقدم لنا مشاهد لم يكن ليحلم بها شعر الطبيعة في الأندلس، كما تجلى لدى ابن زيدون، وابن خفاجة في بعض قصائده.

هوامش :

[1] – شكري عزيز ماضي. في نظرية الأدب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص 115.

[2] – ينظر: أحمد فلاق عروات. تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام. بن عكنون (الجزائر): ديوان المطبوعات الجامعية. ص 111.

[3] – الحميدي. جذوة المقتبس. تحقيق: (بشار عواد معروف. محمد بشار عواد). ط 1. تونس: دار الغرب الإسلامي، 2008. ص 412.

[4] – د عبد القادر هنّي. مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة. ط 1. الجزائر: دار الأمل. ص 147.

[5] – المرجع نفسه . ص 164 . 165.

[6] – ينظر: د إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة). ط 2. بيروت: دار الثقافة، 1969. ص 126.

[7] – د مصطفى الشكعة. الشعر والشعراء في العصر العباسي. ط 6. بيروت: دار العلم للملايين، 1986. ص 772.

[8] – ديوان ابن المعتز. ج 2. تحقيق: د محمد بديع شريف. القاهرة: دار المعارف. ص 183.

[9] – أبو الوليد الحميري. البديع في وصف الربيع. دراسة وتحقيق: د عبد الله عبد الرحيم عسيلان. ط 1. جدة: دار المدني، 1987. ص 104.

[10] – د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. بيروت: دار الشرق، 1975. ص 231.

[11] – أبو القاسم الشابي. الخيال الشعري عند العرب. القاهرة: كلمات عربية. ص 85.

[12] – د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 258 . 259.

[13] – ابن الأبار. الحلة السيراء. ج 2. تحقيق: د حسين مؤنس. ط 2. القاهرة: دار المعارف، 1985. ص 38.

[14] – د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 231.

[15] – ابن بسام. الذخيرة. ق 2. مج 1. تحقيق: د إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، 1997. ص 382.

[16] – المقري التلمساني. نفح الطيب. مج 3. تحقيق: د إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1988. ص 201.

[17] – ابن سعيد. اختصار القدح. تحقيق: إبراهيم الأبياري. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1959. ص 74.

[18] – د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 229 . 230.

[19] – الحميدي. جذوة المقتبس. تحقيق: (بشار عواد معروف. محمد بشار عواد). ص 577.

[20] – د منجد مصطفى بهجت. الأدب الأندلسي (من الفتح حتى سقوط غرناطة). الموصل: مديرية دار الكتب، 1988. ص 299 . 300.

[21] – أبو القاسم الشابي. الخيال الشعري عند العرب. ص 35 . 36.

[22] – المقري التلمساني. نفح الطيب. مج 1. تحقيق: د إحسان عباس. ص 533.

[23] – ديوان ابن خفاجة. ضبط وشرح: د عمر فاروق الطبّاع. بيروت: دار القلم. ص 128 . 129.

[24] – ينظر: أحمد سلمان مهنا. المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام (رسالة ماجستير). إشراف: أ د نبيل خالد أبو علي. غزة: الجامعة الإسلامية، 2007. ص 88.

[25] – إميليو غارسيا غومس. الشعر الأندلسي (بحث في تطوره وخصائصه). ترجمة عن الإسبانية: د حسين مؤنس. ط 2. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1956. ص 96 . 97.

[26] – د عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. ص 234.

[27] – ينظر : المرجع نفسه . ص 238.

[28] – المرجع نفسه . ص 231.

[29] – إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين). ط 2. عمّان: دار الشروق، 1997. ص 163.

[30] – ابن خاقان. قلائد العقيان. مج 2. ق 4. تحقيق: د حسين يوسف خريوش. ط 1. الأردن: مكتبة المنار، 1989. ص 819.

[31] – ابن سعيد. رايات المبرزين. تحقيق: د محمد رضوان الداية. ط 1. دمشق: دار طلاس، 1987. ص 212.

[32] – أبو الوليد الحميري. البديع في وصف الربيع. دراسة وتحقيق: د عبد الله عبد الرحيم عسيلان. ص 32.

[33] – ديوان البحتري. مج 4. تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي. ط 3. القاهرة: دار المعارف، 1964. ص 2090.

[34] – ابن خاقان. قلائد العقيان. مج 2. ق 3. تحقيق: د حسين يوسف خريوش. ص 642.

[35] – ديوان ابن زيدون. شرح: يوسف فرحات. ط2. بيروت: دار الكتاب العربي، 1994. ص 194 . 195.

[36] – د سيد نوفل. شعر الطبيعة في الأدب العربي (رسالة دكتوراه). القاهرة: شركة مساهمة مصرية، 1945. ص 268.

[37] – أبو القاسم الشابي. الخيال الشعري عند العرب. ص 28.

[38] – ديوان ابن خفاجة. ضبط وشرح: د عمر فاروق الطبّاع. ص 158.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة:2022
ص: 463 - 481 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تجـاذبـات اللفظ والمعنى في كتاب المنزع البديع للسجلماسي

Interactions between Vocabulary and Meaning in Sjlimassi's Book "Almanzae Albadiea"

مفيدة عليوط *

Alliouat Moufida

جامعة أبو القاسم سعد الله ـ الجزائر 2

AbuQassimSaadAllah university – algiers2

.alliouatmoufida@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول2021/11/08	تاريخ النشر : 2022/03/02

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة العلاقة بين اللفظ والمعنى في النقد القديم، مجسدا في كتاب المنزع البديع للسجلماسي، حيث تأرجحت العلاقة بين الطرفين تبعا لسلطة كل منهما على الآخر وفق ما يقتضيه سياق الكلام، وقد استخدمنا المنهج الوصفي لمناسبته لهذه الدراسة العلمية حيث استقصاء الحقائق و وصفها وتحليلها وتفسيرها، كما استعنا بالمنهج التاريخي في تتبع مسار نظرية اللفظ والمعنى تاريخيا، كما حاولنا استنباط أبواب التفاضل بين العنصرين حسب ثلاثة سياقات: ما بفضل به اللفظ على المعنى وما يفضل به المعنى على اللفظ وما يعادل فيه اللفظ المعنى، وقد أقر السجلماسي أن الدلالة لا تتحقق إلا بتزاوج اللفظ والمعنى للوصول إلى الغاية المثلى للبلاغة.

الكلمات المفتاح:لفظ، معنى، سجلماسي، منزع بديع، دلالة

Abstract:

This study deals with the relationship between pronunciation and meaning in the old criticism, reflected in Sijlimassis's book" AlmanzaeaAlbadiea",, where the relationship between the two parties fluctuated according to the authority of each other as required by the context of speech, and we used the descriptive approach to its occasion for this scientific study where the facts were investigated, described, analyzed and interpreted, and we used the historical approach to follow the course of the theory of pronunciation and meaning historically, and we tried to devise the doors of differentiation between the two elements in three contexts: Thanks to the word over meaning, what the meaning prefers to the word and the equivalent of the

* مفيدة عليوط . alliouatmoufida@gmail.com

word meaning, the Record has acknowledged that the meaning is achieved only by mating the word and meaning to reach the optimal end of rhetoric
Keywords :vocabulary, meaning, Siglimassi, ManzaeaBadiaea, significance

توطئة

شغلت قضية اللفظ والمعنى حيّزا كبيرا في الدراسات النقدية القديمة من حيث نظرة البلاغيين والنقاد القدماء إليها، وفقا للتغير الزماني الذي واكب نظرة كل ناقد، بناء على اجتهاداته الشخصية من جهة، ونظرة السابقين إليها من جهة أخرى، حيث اختلفت الآراء في النظر الى هذه القضية، بين من يعتبر المعنى سابقا على الفظ ومن يعتبر اللفظ سابقا على المعنى، بناء على مدى تأثير أحدهما في الآخر.

ولأن اللّغة عبارة عن تركيبة من الشكل والجوهر، فإنّ الحديث عن اللفظ والمعنى أمر لا يجنح نحو الاهتمام بهذه القضية في حد ذاتها، بقدر اهتمامه بالمكانة العامة التي يمكن أن تحتلها هذه القضية، في إطار التفاعل العام بين مكونات الخطاب القائمة أساسا على الانسجام بين الألفاظ في شقها الخارجي الذي يعتمد على تراصف الحروف وتآلفها، وبين المعاني في شقها الداخلي الذي يقوم على استحضار الصورة الذهنية التامة المقصد وصفائها.

وقد نشأت هذه القضية في ظل الاهتمام بإعجاز القرآن والبحث في بلاغة النظم القرآني من حيث أنه يحمل تفردا في النظم لا يمكن محاكاته بأي شكل من الأشكال، ذلك بأن العرب ورغم نبوغهم الكلامي الذي شهدت به أشعارهم وخطاباتهم، إلا أن «نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد»[1].

لقد عرفت قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى تجاذبات كثيرة بين فريقين ينتصر كلٌّ منهما إلى طرف دون آخر، حيث ينتصر أحدهما للفظ في حين ينتصر الثاني للمعنى، ويعتمد كلٌّ منهما حججا ودلائل تبرر سبب هذه الأفضلية، إلى أن وضع عبد القاهر الجرجاني حدًّا لهذا التفاضل بين الطرفين، وجعل تباينهما اتحادا يصنع الفارق في النظرة العامة نحو الخطاب اللغوي بحديه اللفظي والشكلي.

والتداخل الحاصل بين النظرة إلى الألفاظ والمعاني، مرده نظرة كل فريق إلى الكلام باعتبار وقعه في النفس، من حيث التقبل أو النفور، ولهذا تصنف الأولوية بينهما حسب ارتياح الذهن في تشكيل الصورة الكلامية،

فالمنتصر للفظ يرى أن الذهن يستقبل الألفاظ أولا ثم يحيلها إلى معانيها، أما المنتصر للمعنى فيرى أن المعاني ترسم مجالها الخاص أولا ثم تستنجد بالألفاظ فتسعفها في الوصول إلى المرسل إليه، ولكن يبقى اهتمام كل طرف منصبا على ما اختاره دون فصله عن الإطار العام الذي يصوره النظم بصفته الأولية التي لم تتنقح بعد، ولهذا كان الأصوب في الحالتين إحداث التضافر بين العنصرين دون فضل لأحدهما على الآخر،مع مراعاة خصوصية الروابط بين الطرفين، في نسبة طغيان أحدهما على الآخر.

أولا: جدلية اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم

عرفت علاقة اللفظ والمعنى خلافا قي المفهوم والارتباط بين طرفي المعادلة، وذلك تبعا لرؤية النقاد لها، حيث تباينوا في آرائهم وفقا للرؤية الشخصية في سلطة كل طرف على الآخر، بين ممجد للفظ على حساب المعنى وبين ممجد للمعنى على حساب اللفظ، وبين معادل لهما مزاوج لوظيفتيهما، ولكل قسم حججه وأدلته بما يفتح مجالا للقبول أو الرفض، نستعرض بعضا منها كما يلي:

1. فريق اللفظ

أولى فريق اللفظ مكونا من ابن جني والجاحظ وأبي هلال العسكري وابن خلدون اهتماما كبيرا بالشكل ممثلا في التركيب الخارجي للغة، ورأى أن الألفاظ هي الترجمان الأساسي للمعنى، ولولاه لفقد كثيرا من قيمته، ولكن هل تمثلت قيمة الألفاظ في ذاتها أو في انسجامها مع المعنى؟ ذلك هو التساؤل الذي يُحدِث ارتباكا في فهم هذه القضية انطلاقا من أقوال الفاعلين فيها، ويمكن أن نأخذ موقف الجاحظ كمشرقي وابن خلدون كمغربي لكي نرسم صورة توضيحية للموقف العام لأنصار اللفظ.

أ ـ نظرية اللفظ عند الجاحظ:يرى الجاحظبأن الألفاظ هي الدعامة الأساسية للكلام، وأنها من تمتلك السبق والأفضلية، باعتبار أنها معيار الحكم على الفصاحة من عدمه، ذلك أن انتقاء اللفظ الجيد قد يستعصي على الكثير، ولولا ذلك لكثر الفصحاء ولانتشر الخطباء، وذلك ما يُلحَظ في ظاهر قوله أن:((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وفي جودة السبك))[2].

ويبدو من ذلك أن المعاني يمكن أن تؤدى بأي طريقة، سواء بجيّد اللّفظ أمبرديئه، بل يمكن حتى أن يصل المعنى بالإشارة في حالة من يفقد النطق على الكلام، ويمكن أن يفهم المعنى بالرسم أو النقش، وهذا ما عبرت عنه عبارة " المعاني مطروحة في الطريق" والتي تحمل نوعا من الامتهان للمعنى، وعليه فالذي يحدد نجاح القول وتميزه هي الألفاظ الفصيحة السليمة الحروف والمخارج، وترابط الألفاظ وانسجامها وصحة ترتيبها في تنوعها بين الأفعال والأسماء، وهذا هو معيار الفصاحة في الكلام العربي، إذ طالما ارتبط اللفظ بالفصاحة والمعنى بالبلاغة.

ولذلك فاختيار اللفظ عند الجاحظ ليس اختيارا قاصرا متوقفا عند اللفظ بل يتعداه الى النسيج العام، ذلك ((أن النّظم أو بعض مترادفاته كالسبك تذكر كمواصفات نص اكتملت له صفات الجودة ألفاظًا ومعاني ثم سبكا))[3].

وقد سار أبو هلال العسكري مسار الجاحظ باختياره الألفاظ لقيادة المعاني، باعتبارها تحمل السبق في التعرف على كنه الخطاب فور تلقيه، فالنص يُستكشف بمجموع الألفاظ التي تشكله، قبل أن تتضح معانيها الواحد تلو الآخر، فيقول في كتاب الصناعتين: ((إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها، ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة الى إصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ.. لأن المدار بعد على إصابة المعنى.. ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة))[4].

ب ـ نظرية اللفظ عند ابن خلدون:أورد ابن خلدون في مقدمته:((إن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هو في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تُبع لها، فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر، إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها في كلام العرب))[5].

فقد رفع صاحب المقدمة من قيمة اللفظ، إلى درجة اعتباره المرجعية الأساسية لمن يرغب في امتلاك ناصية اللغة العربية شعرا أم نثرا، ولكن يمكن لهذه السببية أن تخبو في فترة معينة ولظروف خاصة، ومثال ذلك ما وصله العرب من نقاوة لغوية في العصر الجاهلي، حيث كانامتلاك الفصاحة اللغوية أمرا شائعا لدى الكثير رجالا ونساءوغلمانا، وإن تفوق بعضهم لدواعٍ فطرية.

ولكن قول ابن خلدون أن: ((المعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا يحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة))[6]، يوافق ما حدّده الجاحظ من حسن السبك، وهو يرمي بذلك أن ما يقابل المعنى ليس اللفظ، وإنما تأليف الألفاظ ببعضها أي ما يوافق مفهوم النظم، لأن اللفظ منفردا لا يمكن أن يحقق خطابا متوازنا، بعيدا عن ارتباطه

بغيره من الألفاظ في سياق متكامل، يتولد معه بالضرورة ارتباط متعد بالمعاني، مما ينتج عنه المقصد الصريح للغة.

ومفاد هذا القول إن الألفاظ هي مُغلفة المعاني، ولا يمكن الوصول إلى الثاني دون اختراق الأول، ولهذا أولى العسكري اهتماما باللفظ باعتبار الوظيفة التي يقدمها للمعنى، فلو استعصاللفظ وعَسُرت مقاليده كان استعصاء المعنى أدعى، ولهذا تقدم اللفظ باعتباره الجدار المحيطبالمعنى على هذا الأخير الذي يعتبر المجال المحصور داخله.

2 ـ فريق المعنى

رأى الفريق المنتصر للمعنىممثلا في أبي حامد الغزالي وقدامة بن جعفر أن اللفظ ما هو إلاّ وعاء يحمل ما يُسكَب فيه دون فضل له على أحد، وأن المعنى هو الأهم في معادلة جودة الخطاب ـ قابلية التلقي، إذ قد يحمل اللفظ تأويلات مختلفة تتعدد من خلالها المفاهيم، ويصبح المعنى قابلا للتطويع وفق السياق الذي يقتضيه.

نظرية المعنى عند أبي حامد الغزالي: أقر أبو حامد الغزالي في كتابه الأصول بأن المعاني تملك السبق والأفضلية في تحديد مسار الخطاب، وأنها من تحمل القدرة على تكييف الألفاظ وفق الهدف الذي ترومه، ولذلك يُبالغ في المفاضلة بين اللفظ والمعنى بوصف الضياع والهلاك لمن خالف المنهج الذي جنح إليه، فيقول: ((فاعلم أن كل من طلب المعاني من الألفاظ ضاع وهلك، وكان كمن استدبر المغرب وهو يطلبه، ومن قرر المعاني أولا في عقله ثم أتبع المعاني الألفاظ فقد اهتدى))[7].

وتقرير المعاني في الذهن عند أنصار المعنى مرده تحكم العقل في مقصدية الرسالة اللغوية، حيث تتقرر الفكرة مجردة في الخيال الشخصي للمرسل، ثم هي من توظف اللفظ بالسلطة التي تمتلكها وتمتلك توجهها.

وبناء عليه فإن قصد المتكلم مدحا استعمل ألفاظ المدح، وإن قصد هجاء استعمل له ما يليق به، وإن قصد معنى الفعل اللازم وظفه، وإن أراد معنى فعل متعد كان له ذلك، بما يجعل اللفظ تابعا له، ((كما أنه إن كان المعنى فخما كان اللفظ الموضوع له جزلا، وإذا كان المعنى رشيقا كان اللفظ رقيقا، وإذا كان غريبا كان اللفظ غريبا، وإذا كان متداولا كان اللفظ مألوفا))[8].

نظرية المعنى عند قدامة : سعى قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" إلى البحث عن مجال تقييمي للشعر، يفتح من خلاله آفاق التمييز بين جيد الشعر ورديئه، من خلال وضع مقاربة منطقية بلاغية، بل

إنه((كان يسعى إلى إقامة علم خاص بنقد الشعر؛ وهو علم يستند إلى مقولات فلسفية، ومنطقية، تسعى إلى بناء منطق خاص بالشعر، يميزه من غيره من الفنون الأخرى))[9].

ويجعل قدامة جودة الشعر أقصى ما تطمح إليه البلاغة، وهذه الجودة يعبر عنها بالائتلاف،أي حسن الاتساق بين الأطراف المختارة للتعبير، بما يصنع توافقا بين حسن اللفظ وتمام المقصد، ولهذا تحدث قدامة عن الائتلاف ومفهومه ضمن علاقات ثنائية ائتلاف اللفظ مع المعنى: ائتلاف المعنى مع الوزن،و ائتلاف اللفظ مع الوزن، ثم ائتلاف المعنى مع القافية[10].

كما رأى أن جودة المعاني هي الغاية الأولى من نظم الشعر، وما اللفظ والوزن والقافية إلا وسائل لتحقيق ذلك، وأن قيمة هذه العناصر تتجسد بمعيار التآلفالمحقق بينها وبين المعنى.

ولذلك يقول قدامة في كتابه: ((وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة))[11]

والجودة التي يتحدث عنها قدامة هي غاية البلاغة، أي الوصول الى أقصى انسجام بين أقطاب الكلام، وهو ما عبر عنه بالائتلاف، أي حسن الاتساق بين الأطراف المختارة للتعبير، بما يصنع توافقا بين حسن اللفظ وتمام المقصد.

و بناء على سبق يمكن القول بأن قدامة من أنصار المعنى، فراح يسعى للبحث عن صيغة تكاملية يجعل بها اللفظ طَيِّعا للمعنى، ((لأن الألفاظ ليست في حقيقتها إلا مجموعة من الأصوات، تواضَع أصحاب لغة ما على أنها تحمل معاني بذاتها، وأنها تنقل إليهم تلك المعاني والأفكار))[12]، وعليه فخدمة اللفظ للمعنى هي خدمة تتميم وليس خدمة تفضيل.

3 ـ فريق اللفظ والمعنى

وقف فريق اللفظ والمعنى ممثلا في ابن رشيق والجرجاني وابن الأثير موقفا متوازنا بين الرأيين السابقين فلا هو يميل للأول ولا هو ينتصر للثاني، بل حاول أن يضع رابطة تجمع بين الطرفين، بحيث يتحول انفصالهما إلى التحام يسد ثغرة كل من الرأيين.

فقد رأى ابن الأثير أن اللفظ والمعنى يصنعان تكاملا في بناء الخطاب، حيث يقول:((واعلم أن المعنى هو عماد اللفظ، واللفظ هو زينة المعنى والمعاني بمثابة الأرواح والألفاظ بمثابة الأجساد))[13].

ونفس هذا الرأي اقترحه ابن رشيق في كتابه "العمدة" حيث رأى أن لا فائدة يحققها أي طرف بمنأى عن الثاني، فإن ((اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة في السمع ... وكذلك أن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأننا لا نجد روحا في غير جسم البتة))[14]

أما الجرجاني فقد أسهب في تفصيل الموضوع كما يلي:

نظرية اللفظ والمعنى عند الجرجاني :نحا الجرجاني منحى الرأي الموافق لتمتين العلاقة بين اللفظ بالمعنى، حيث رأى أن المعاني هي الأساس، في حين تتبع الألفاظ تصور المعاني في الذهن وتترجمه إلى شكل صوري تشكله الكلمات حيث يقول في كتابه أسرار البلاغة: ((إنّ هذا الحكم ـ أي الاختصاص في الترتيب ـ يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس ـ المنتظمة فيها على قضية العقل))[15].

فيقرر الجرجاني بأن الألفاظ تابعة للمعاني التي تتشكل في الذهن وفق ترتيب معين، ثم تجسده الكلمات وفق ذلك الترتيب بمعادلة أن كل لفظ يقابل المعنى المعبَّر عنه، لذلك رأى بأن ترتيب الألفاظ قابل للتغيير والاختلاف، وكل اختلاف يحدث في هذا النظام يتولد عنه اضطراب في تنسيق المعاني تجاه بعضها .

كما خطّأ المنتصرين للفظ ورأى أنهم يساهمون في إفساد اللغة وتنكيرها حيث قال: ((إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنّة من الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين)).[16]

ورغم أن الجرجاني يرى في نظرية النّظم أنها مرتبطة بالكلم، أي الألفاظ في انسجامها العام المؤدي إلى حدوث تكامل في المفهوم العام للخطاب، إلاّ أن هذا الارتباط يبقى قائما في الأساس على تبعية اللفظ للمعنى، وعلاقتهما بالنحو، حيث ورد في دلائل الإعجاز أن ((اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأن الكلِم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيه في النفس))[17].

وتبعية اللفظ للمعنى هي تبعية تركيب وليس تبعية مفردات، أي أن يكون الانسجام قد حدث نتيجة ارتباط كل لفظة بمعناها، ثم باللفظة التي تردفها والمتصلة بمعناها هي الأخرى وهكذا دواليك، ((إذ أن التعليق الذي يربط الجملة بالأخرى تعليق نابع من المعنى ـ كما تقدم ـ وليس من اللفظ من حيث هو لفظ))[18].

وهذا التركيب المتعلق هو الذي يؤسس لمفهوم النظم عند الجرجاني والذي ينطلق في الأساس من قوانين النحو الصارمة، التي تضبط علاقة التراكيب ببعضها البعض، ودرجة انصياعها لحدود اللغة، ولذلك لا يمكن الحديث عن جودة اللفظ منفردا ما لم ينظم إلى سياق متكامل.

وقد نحا حازم القرطاجني ـ معاصر السجلماسي ـ منحى الجرجاني في نظريته النظمية، في الربط بين النظم والسليقة، حيث يرى أن القدرة على صناعة الانسجام في الكلام بواسطة الربط بين اللفظ والمعنى هي عملية تبتعد عن التكلف والاصطناع، بل تسترسل عفويا باسترسال المعاني في الذهن فيقول: إن ((النظم صناعة آلتها الطبع،والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب، والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى بها نحوه))[19].

فالكلام هو عملية تبادل للمعاني بين الطرفين يتحقق من خلالهما فهم للرسالة التي يتداولها المتواصلان، مهما كان صنف هذه الرسالة، توافقا أم عتابا أم طلبا أم سؤالا، وتحقق هذه الغاية مرهون بمدى قدرة الألفاظ على قولبة المعاني لدرجة الانصهار، ويتوافق ذلك مع نظرية حازم في تناسب المعاني التي تنص على أنه لا يمكن للمعنى المنفرد أن يحمل قيمة ذاتية منفصلا عن المعاني التي تتظافر معه في تشكيل الخطاب.

وعلى خطى القرطاجني فإن قضية اللفظ والمعنى قد وجدت صداها عند السجلماسي الذي أولاها اهتماما كبيرا، حيث شغلت معظم كتاب المنزع، بل إن مباحث الكتاب كلها اندرجت تحت بند العلاقة بين اللفظ والمعنى، ومدى توافقهما مع بعضهما، وقد أشار محقق المنزع الى هذه القضية بقوله: ((وقدأخذت نصيبها الأوفر من منزع السجلماسي كلما قاده السياق إلى لون من ألوانها في إطار فلسفة النظم..))[20].

ثانيا ـ نظرية اللفظ والمعنى عند السجلماسي

أبدى السجلماسي من خلال كتاب المنزع اهتماما كبيرا بقضية اللفظ والمعنى في إطار العلاقة الثنائية التي تربط بين المفهومين، مجسدة في عملية التكامل التي تصنعها الروابط الجامعة بينااللفظ بهيأته الصورية وبين المعنى بماهيته المعنوية، حيث يرتبط اللفظ والمعنى بعلاقة تبادلية نفعية تحمل خصوصية التأثير، حيث يحمل اللفظ صورة شكلية تركيبية في حين يحمل المعنى صورة ضمنية تعبيرية، ولا تتم وظيفة الأول إلا باستيعاب الثاني، فاللفظ هو الحاصر للمعنى والمحدد لمجاله التعبيري.

فاللغة هي مجموعة من الألفاظ المتراصة ضمن سياق معين تحدده الغاية من الخطاب في جوهره ثم في طبيعة المرسل إليه بما يحمله من دلالات مختلفة، تبعا لاختلاف الغاية ثم اختلاف المستقبل وحتى المرسل، وهي المترجمة لكل المعاني مهما اختلف توجهها.

لقد وضع السجلماسي قضية اللفظ والمعنى لبنة أساسية في بناء مفاهيم العديد من الأجناس التي وظفها في كتاب المنزع، بل جعل الأجناس تتحدد وفق وظيفة المعنى، ولم تكن هذه القضية مجردة في معناها الذاتي من حيث العلاقة التي تربط اللفظ والمعنى كمصطلحين مستقلين، بل توسعت لتشمل العلاقة بين الألفاظ فيما بينها كوحدة مستقلة أو المعاني وحدها مستقلة هي الأخرى، ولكن ظلت العلاقة بين اللفظ والمعنى العلاقة الأكثر تفاعلا من العلاقات الداخلية لكل مصطلح على حدة.

ولم تخل نظرة السجلماسي لهذه القضية من الصيغة التقييمية أو التفضيلية بالأخص، حيث حدد أولى مراتب جودة الكلام عنده بالتوافق التام بين اللفظ والمعنى وهو ما أسماه بالمساواة، حيث يقول: ((فإن الألفاظ بما هي ذوات معان، والمعاني بما هي ذوات ألفاظ، ينبغي لكل منهما أن يكون طبقا للآخر، وان أمكن امساس اللفظ شبه المعنى فهو أتم وأفضل))[21].

ويرى السجلماسي أن هذه العلاقة بين العنصرين تقوم على سياسة التفاعل والتكامل، إذ أن كل طرف هو خادم للثاني بطريقته بعيدا عن تحميل أي عنصر المسؤولية التبليغية وحده دون غيره، فالمعنى يتشكل في الذهن باحثا عن اللفظ وهذا الأخير يوظف خصائصه التواصلية خدمة وترجمة للمعنى، لذلك ورد في المنزع تحت النوع الأول المسمى بالتنويه، ((والسبب في ذلك ولوع النفس بتصور المعاني وعنايتها بتحصيلها وتفهمها، فمتى ورد عليها اللفظ ـ والألفاظكما قيل خَدَمَةُ المعاني والجسر المنصوب إليها وإلى تعريفها...))[22].

ولا يَخْلُ هذا الرأي من الإشارة الى أنّ هذه العلاقة اتفاقية عفوية، تصدر استرسالا من النفس تفاعلا مع الملكة الكلامية المتوفرة لدى المرسل، ولا يُجنَح فيها إلى التخطيط المسبق في كيفية التوفيق بين العاملين، وأي منهما يحقق نجاح الثاني.

وفي هذا السياق خالف السجلماسي ما اختلف عليه النقاد القدماء في نظرتهم إلى قضية اللفظ والمعنى وتقوقعهم ضمن فريقين كما أوردنا ذلك سابقا، وهو في هذا يوافق ملكة النظم التي تبنى على أساس التوفيق بين اللفظ والمعنى في وظيفتهما التكاملية، وليس في انفراد كل وظيفة على حدة.

وتحقق الانسجام بين اللفظ والمعنى وتظافرهما في تحقيق نجاح الرسالة اللغوية بنسب جمالية متفاوتة، هو ما يحقق مفهوم النظم، ((وتتحدد قيمة اللفظ أو قيمة معناه بمقدار ما يوحي به من المعنى، ويحدد هذه القيمة فيزيد في استحسانها أو استهجانها معرض سياقها الذي يتكشف بانضمام اللفظ إلى اللفظ))[23].

ولكن السجلماسي يربط كلمة النظم بكلمة الأسلوب، حيث يقول تحت نوع المقايضة: ((وكان من اختلاف المعنى وفساد النظم مالا يخفى))[24]، والقصد فساد الأسلوب، وكذلك حين قوله: ((والشريطة في هذا النوع من البلاغة والأسلوب من النظم تساوي طرفي القضيتين في انعكاس أحدهما على الآخر))[25].

ودلالة المعنى عند السجلماسي تخضع بطريقة او بأخرى إلى علاقته باللفظ وطريقة انتسابه إليه، ومثال ذلك ما ورد تحت نوع التداخل من كون المعاني في انتسابها للفظ تنقسم قسمين [26]

1ـ ما لا يملك لفظا أو قولا دالا عليه مختصا به كالمدح والذم والسبب والمسبب ...

2ـ ما يملك لفظا أو قولا دالا عليه كالإيجاب والسلب والطلب والقبول...

ومثلما يشترط حسن البيان توافق اللفظ والمعنى في الدلالة والتعبير، فانه يشترط إفرادا وتركيبا، وحتى إن اجتمعت ألفاظ معينة لتحمل معنى واحدا فإنها تنزل أيضا بمنزلة اللفظ المفرد، لأن اللفظ المفرد لا يُستساغ له إلا أن يعبر عن نظيره، ولذلك قسمها السجلماسي إلى:

1ـ ألفاظ مفرد دالة على معان مفردة وهي ثلاثة أجناس الاسم والكلمة والأداة وتسمى بسائط أول.

2ـ ألفاظ مركبة تركيب قيد واشتراط منزلة منزل اللفظ المفرد قوة ودلالة، وتسمى بسائط ثوان وتحقق في هذه الحالة جزءا من القول فقط[27].

وعلى عادة السجلماسي الفلسفية فان تحليله للأنواع لا يخلو من نمط التقسيم والتفريع والتركيب، فالألفاظ تنقسم بحسب نسبتها الى بعضها البعض، والمعاني تنقسم هي الأخرى بحسب نسبتها الى بعضها البعض، ثم ينقسم اللفظ والمعنى معا بحسب نسبتهما الى بعضهما البعض.

ثالثا: علاقة اللفظ بالمعنى في كتاب المنزع

صنف السجلماسي مباحثه العشرة بناء على وظيفة المعنى في الخطاب، وجعل العلاقة بين اللفظ والمعنى أساسا لتقييم النصوص، في دلالة ارتباط أحدهما بالآخر مهما كان نوع هذا الارتباط، إذ قد يطغى اللفظ على المعنى أو قد يطغى المعنى على اللفظ أو يحدث الاتفاق بينهما في معيار تعبير الأول عن الثاني، وبناء على هذا التفاعل يتم تقييم جودة الخطاب منعدمه، ويقاس على ذلك معايير عليه تكون الروابط الأساسية بين قطبي الإرسال الكلامي كما يلي:

أـ ما يفضل فيه اللفظ على المعنى:

1ـ ما فَضُل فيه اللفظ على المعنى ويسمى مفاضلة، وذلك بأن يعبر القائل بعديد الألفاظ من أجل تأدية معنى واحد، أي أن الألفاظ تكون زائدة على المعاني، وتتخطى مستوى التوافق بينها، مما يولد حشوا في الكلام، ولا يميل السجلماسي إلى تفضيل اللفظ حيث يراه إهدارا للكلام وخروجا به عن مستوى البلاغة الذي تنشده الجمالية اللغوية العربية، فيقول: ((إذا فضل اللفظ على المعنى فهو هدر وحشو))[28].

2ـ دلالة اللفظ الواحد على معان كثيرة: وذلك ما يسمى بالمشترك اللفظي، وهو أن يحمل اللفظ الواحد معانٍ مختلفة، ويسمّيه السجلماسي باللفظ المتواطئ، ويقول: إنّ ((اللفظ المتواطئ هو الدّال على المعاني الكثيرة))[29].

3 ـ انسياب المعاني وفقا لورود الألفاظ ويسمى بالتنويه: وتكون المعاني هي الرائدة في هذا المجال، حيث ترد بسهولة حسب تواتر الألفاظ وانسيابها، وهي أيسر في التبليغ حيث تبتعد عن الغموض وعن تعسر الفهم، ويقول السجلماسي أن التنويه يتحقق ((متى ورد عليه اللفظ أو الألفاظ كما قد قيل خَدَمَةُ المعاني والجسر المنصوب إليها وإلى تعريفها))[30]..

ب ـ ما يفضل فيه المعنى على اللفظ

1ـ الاستعارة: وهي من أهم معالم علم المعاني، ويفضل المعنى على اللفظ فيها بأن يكون التركيز على المعنى وبلاغته دون تحديد للفظ الذي يعبر عنه، بل يمكن أن يستعار له لفظ آخر يؤدي المعنى المقصود، مع الحفاظ على الرابطة مع المعنى عن طريق قرينة تحمي هذا الانتماء، وهي باختصار ((أن يُستعار للمعنى لفظ غير لفظه)).[31]

2ـ الإشارة: يفضل المعنى في هذه الحالة عن اللفظ تفضيلا بينا، ذلك أنه يمكن أن يستغنى عن التصريح باللفظ مطلقا، ويستعان بدلا لذلك بأحد الدلائل عليه، فتتدنى نتيجة لذلك درجةاللفظ أمام المعنى، فهي ((العبارة عن المعنى بلوازمه دون التصريح باللفظ)).[32]

3 ـ الإيجاز: وهي الدلالة على المعنى بأقل الألفاظ، وهي عكس الحشو، وهي ركن أساسي من جماليات البلاغة، ذلك أن هذه الأخيرة تتطلب خروج الكلام عن سياق العادة، لتنحو به نحو الغموض، ويقارب ذلك تجسيد ((العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف))[33].

4ـ التتبيع: هو محاولة التعبير عن المعنى، بلفظ لا يوافقه تماما، ويُستعاض عن ذلك بلفظ آخر يرادفه ويؤدي ذات معناه، فيقول السجلماسي أن التتبيع: ((هو أن يريد الدلالة على ذات المعنى فلا يأتي باللفظ الدّال على ذلك المعنى لكن بلفظ هو تابع أو ردف))[34].

ج ـ ما يعادل فيه اللفظ المعنى

1ـ تقرير المعاني ثم تطبيق الألفاظ: ويسمى المماثلة، وذلك لاعتبار أن تقرير المعاني يكون على مستوى الذهن، حيث يتم استحضارها نفسيا واختيار المعاني التي تفي بالمقصود من الرسالة اللغوية، ثم يتم سكبها في قوالب لفظية تخرجها للظاهر العيان.

2ـ المطابقة التامة بين الألفاظ والمعاني: وذلك بأن يحمل اللفظ دلالة مقتبسة من الدّال نفسه، مثل صرَّ الجندب' أي أحدث صوت الصرير، ومنه خرير المياه، فاللفظ حمل حروفا تؤدي نفس الصوت الذي تؤديه المياه عند جريانها[35].

3 ـ المرادفة: وهي أن يرادف أول المعنيين المعنى اللاحق، وذلك بأن يؤدي لفظان بمعنى واحد نفس الدلالة ثم تتكرر في نفس السياق، ورأى السجلماسي أنها ((ترديد المعنى الواحد بعينه وبالعدد مرتين بلفظين متفقي الدلالة))[36].

4ـ المطابقة: ويتداخل هذا الغرض أيضا مع المشترك اللفظي الذي فضّلنا فيه اللفظ على المعنى، ولكن المطابقة هنا تكون ضمنية، من حيث تطابق المعنى الأول بالمعنى الثاني في قصدية الدلالة، وورد في المنزع أنه ((إذا كان اشتراك المعنيين في اللفظ الواحد بعينه هو اللفظ المشترك فلا حجر ولا نكير في تلقيب المعنى الأول أو المعنى الثاني باسم المطابقة))[37] .

فعلاقة اللفظ والمعنى عند السجلماسي تتشعب إلى علاقات داخلية متعلقة بدلالة اللفظ أو المعنى كل في إطاره الذاتي المنفصل بدلالاته ومعانيه، ثم في علاقته بالطرف الآخر من ناحية التفاعل والتأثر بين الماهيتين، ولذلك حين تتشكل العلاقات الخارجية الثنائية، فإن الأمر يستوجب المرور بمراحل تحدد طريقة التأقلم بين الطرفين.

رابعا: العلاقة الدلالية بين اللفظ والمعنى في كتاب المنزع

تتحدد مجالات التوظيف الدلالي للألفاظ بناء على معايير الانتقاء والتوظيف،فكلمات تستعملها العامة في تواصلها مثل باب وحصان وعربة يمكن الاتفاق على دلالتها اجتماعيا دون إشكال أو استكراه، في

حين أن ألفاظا مثل الماهِية والكُنْه والمتواطئ تجد استثقالافي الاستعمال العامي لضرورة التخصص وصعوبة التجريد.

ولهذا تنقسم الألفاظ حسب دلالتها الفردية من جهة، ومن حيث دلالتها لدى مستعمليها من جهة أخرى، ويمكن أن يشوب تقسيم دلالة الألفاظ الى عام وخاص بعض الإشكالات، من حيث عدم وجود مرجعية محددة يتم على أساسها بناء فواصل واضحة بين المجالين.

وقد أشار إليه إبراهيم أنيس في حديثه عن الصعوبات التي جابهها الفلاسفة حين أرادوا تقنين طريقة حصر الدلالة، حيث رأى أنهم صادفوا ((في شأنها بعض العنت والمشقة حين حاولوا أن يصبوا تأملاتهم وخواطرهم في ألفاظ محددة الدلالة، فصالوا وجالوا بين الجزئي والكلي والمفهوم والما صدق))[38].

وعليه تنقسم دلالة اللفظ تلقائيا إلى دلالة فردية ودلالة مشتركة، فالأولى يحققها اللفظ مستقلا فكلمة الطالب تعني المفهوم المعروف من كونها الباحث عن العلم الطالب له دون أي وصف يقترن له، أما إن قلنا تحصل الطالب على درجات جيدة في الامتحان، فإن دلالة الطالب تتحدد في إطار مجموع الدلالات التي يصطف ضمنها.

أما دلالات المعاني فقد حصرها الجاحظ في خمسة هي ((أوّلُها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحليةٌمُخالفةٌ لحليةِ أُختِها))[39].

فدلالات المعاني أوسع من دلالات الألفاظ، وإن ارتبطا ببعضهما تلقائيا، فدلالة اللفظ المفرد تحيل على دلالة المعنى المفرد، ودلالة اللفظ ضمن مجموعة من الألفاظ يحيل إلى دلالة المعنى ضمن مجموعة المعاني المقابلة، والمعنى المقابل للفظ تخصيصيا يكون مرتبطا بما استدل عليه كلاميا، وهذه الدقة في الاتصال هي التي تحدد المركزية، لأن المعنى المركزي ((هو العامل الرئيسي للاتصال اللغوي، والممثل الحقيقي للوظيفة للغة وهي التفاهم ونقل الأفكار))[40].

وارتباط الدلالة باللفظ والمعنى هو ارتباط تواصل وليس ارتباط اندماج، فالدلالة هي الصورة الذهنية لعلاقة اللفظ بالمعنى في إطار التكامل بين وظيفة الطرفين، وعليه تتعدد الدلالات تبعا لتعدد هذه العلاقات، ثم تتحدد علاقة أخرى هي علاقة الدلالات ببعضها البعض، فالعلاقة داخلية متعددة.

وتختلف الدلالات وفقا لماهية العلاقة بين اللفظ والمعنى، فقد قسم أبو حامد الغزالي الدلالة إلى ثلاث دلالات:

ـ ((المطابقة، وهو دلالة اللفظ على معناه الحقيقي أو المجازي، كدلالة لفظ (الإنسان) على (الحيوان الناطق).

ـ التضمين، وهو دلالة اللفظ على بعض معناه الحقيقي أو المجازي، كدلالة لفظ (الإنسان) على (الحيوان) فقط، أو على(الناطق).

ـ الالتزام، وهي دلالة اللفظ على معنى خارج عن معناه الحقيقي أو المجازي، إلا أنه لازم له عقلاً، أو عرفاً. وسميت (دلالة التزام)؛ لأن المعنى المستفاد لم يدل عليه اللفظ مباشرة، ولكنمعناه يلزم منه في العقل، أو العرف هذا المعنى المستفاد))[41]

وقد عرض السجلماسي في المنزع دلالة التضمين تحت نوع منفصل بذاته، والمندرج تحت الجنس العالي المدعو: الإيجاز، فرأى أن التضمين[42]يحمل معنى الاندماج أو الاندراج تحت بند الضمن وهو بيّن بذاته أو يحمل معنى الاشتراك في المعاني وهو محتاج للتفصيل، ويقسم حسب توجه الموطئ وفاعله، فينقسم إلى ظاهر صريح وآخر خفي غير جلي، يحمل معنى اللزوم أو التضمين في مقابل دلالة المطابقة التي تحمل دلالة المعنى الأعم على الأخص أو الجزء على الكل كدلالة الرجُل على جنس الإنسان.

وإن كانت تعامل السجلماسي مع دلالات التضمين والمطابق إضافة إلى الدلالة التصريحية على أساس العلم المعنوي بها، فإنه لم يتخل عن بصمته الخاصة في إدراج "الموطئ" ضمن إيحاءات كل دلالة على حدة، ومن خلال هذا الموطئ تتحدد العلائق بين الدلالات، فحين يكون الموطئ بمعنى الإيداع في الضمن تكون الدلالة تصريحية، وحين يكون الموطئ بمعنى اشتراك الاسم في معان مختلفة تكون الدلالة تضمينية أو لزومية.

وقد أحال كتاب المنزع إلى بعض الدلالات الأخرى، نذكر منها:

أـ دلالة الاقتضاب:[43]هو جنس متوسط تحت الجنس العالي الإشارة، و((لأن الدلالة مرتبطة ذاتيا بالإشارة، بل إن العديد من الثقاة لا يفرقون بين الدلالة والاشارة، واضعين كلا منهما تحت مفهوم أوسع للإشارة))[44]، فإن دلالة الاقتضاب بصفتها الإشارية تحمل إحالة تلميحية الى معنى لا يستدعي الاطالة والتبرير، طالما يستطيع تحقيق فعالية تبليغية، ويعبر السجلماسي عن الدلالة المقتضبة بالصور التالية ، وهي:

أ ـ الكناية: من حيث ((اقتضابالدلالة على ذات بما (له) إليه نسبة، وأكثر ذلك جنسية))[45]، ومثال ذلك {إِذْ قَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَا شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا}[46]، وقد ذكر الجلود كناية عن الفروج ، وفي ذلك تهذيب لفظي حيث يشار إلى المقصود بلفظ يدل عليه رمزا أو إيحاء، بغية تحقيق الحياء القرآني المعهود.

ب ـ التتبيع[47]: هو التعبير عن اللفظ بلفظ آخر هو ردف له، مثل التعبير عن طول العنق بعبارة مهوى القرط، واقتضاب الدلالة في هذا السياق هو في تغيير وجهة التعبير من المعنى المركزي الرئيسي الى معنى آخر مقارب له، ويؤدي نفس دلالته، بطريقة تبليغية ذكية تجمع بين الجمال ووضوح القصد.

ج ـ التعريض[48]: وهي اقتضاب الدلالة على العلاقة بين الطرفين الدلالة والمعنى المدلول عليه، وسمي بالتعريض ((لأنك تميل الكلام الى جانب وأنت تشير به إلى جانب آخر))[49]، ومثال ذلك قوله تعالى: {ذُقْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الكَرِيم}[50]فعبّر بالعزيز والكريم وقصد نقيضه وهو المهان والذليل، واقتضاب الدلالة حدثت برمزية الإشارة الى الدلالة "أ" وقصدية الإشارة إلى الدلالة "ب" .

د ـ التلويح: ويعرفه السجلماسي بكونه ((اقتضاب الدلالة على الشيء بنظيره، وإقامته))[51]، واقتضاب الدلالة في هذا السياق عكس ما يعرضه التعريض، فإذا كان هذا الأخير ينحو بالكلام من مقصده الأصلي إلى مقصد يعاكسه، فإن التلويح يحمل دلالة معينة، وتعبيرا عنها يبحث عن صورة مشابهة لها، تحمل نفس التجلي والتعبير

هـ ـ دلالة المساواة: وذلك بمساواة المعنى الأول بالمعنى المقابل له، ويختلف هذا عن مساواة الألفاظ بالمعاني، لأن الدلالة ترتبط بالمعاني وهذا الارتباط عكسي، إذ ((كلما توسعت الدلالة صَغُر المعنى والعكس صحيح))[52].

ومساواة المعاني ومعادلة الدلالة وفق رؤية أبي القاسم تحققها إعارة اللفظ الذي حقق معنى الجزء الأول إلى الجزء الثاني، فيوظفها للدلالة على نفس المفهوم ولكن بمعنى مكافأة الشيء بضده على الفعل وليس مساواة للفعل الأول في حد ذاته بمقاييسه، التي مثل لها بقوله تعالى:{فَإِنْ اعْتَدَوْا عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِمْ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَوْا عَلَيْكُمْ}[53]، فدلالة الفعل ورد الفعل في العبارة الأولى هي نفسها دلالة الفعل ورد الفعل عليها في العبارة الثانية.

و ـ دلالة الاتساع[54]: ويرى السجلماسي أنها توجه الذهن إلى عديد الاحتمالات من المعاني واتساع الدلالة يجعل قراءة النص أكثر تشعبا وثراء، بحيث يسمح المجال للذهن الفردي أنينحو في فكره ما يشاء من تأويل، يكون قد استوفى شروط التموضع ضمن هذه مجال هذه الدلالة، ويستشهد أبو القاسم في هذا السياق بكتاب الخصائص لابن جني، حيث يرى أن الدلالة يجب ألا تحمل ترجيحا، لأنها تنفي مفهوم الاتساع.

وقد قسم السجلماسي هذه الدلالة إلى قسمين:

1ـ اتساع أكثري[55]: بأن يتحد اللفظ اتحادا تاما ولكن يختلف في تأويله، وعلاقة اللفظ بالمعنى في هذه الحالة هو الذي حدد تفاضل الدلالة في الاتساع والتقليل.

2 ـ اتساع أقلي[56]: بأن يأتي اللفظ على صورة ويرجى غيرها، فلا يكون تاما بل يحمل على محمل التأويل الضيق.

وعل كلٌ فقد تعددت الدلالات في كتاب المنزع، بتعدد الأجناس والأنواع، وتوزعت حسب توجه العلاقة بين اللفظ والمعنى.

خاتمة

في خضم التنقيب عن التفاعلات الثنائية في كتاب المنزع وجدنا الكثير من الملامح التي تجسد العلاقة بين قطبي الرسالة الكلامية: اللفظ والمعنى، والتي تولد عنها العديد من التفرعات التي صنعتها هذه العلاقة فمنها علاقة يفضل فيها اللفظ على المعنى، ومنها علاقة يفضل فيها المعنى على اللفظ ومنها ما يتساويان وهكذا بما يحقق عملية تناسب بين الفاعِلِيْن، تتأرجح فيها كفة واحد على آخر، بما تتطلبه احتياجات الخطاب البلاغي.

لقد تشعبت العلاقة بين اللفظ والمعنى في كتاب المنزع إلى فروع عدة تتماشى وفق سلطة كل ظرف على نفسه من جهة وعلى الطرف الآخر من جهة أخرى ، وتتداخل الدلالات بين مطابقة وتضمين وبين اقتضاب واتساع وغيرها من فروع الدلالات البلاغية التي تتوزع حسب فعالية الخطاب ودرجة تأثيره لقد رأى السجلماسي أنّ وظيفته الأساسية كناقد بلاغي تستدعي حتما أن يولي قضية اللفظ والمعنى المكانة التي تستحقها، ليس تفضُّلا عليها وإنما للوظيفة التي تؤديها في تبيين ملامح الكلام العربي بكل غاياته التواصلية سواء أكانت كلاما عاديا أم أدبيا، وإن كان هذا الأخير أكثر احتواء لهذه القضية لتوسع مجالات الأخذ والرد فيه، بناء على حاجته الجمالية إليها، ولهذا كان المنزع البديع صورة جلية لتجاذبات هذه العلاقة في صورها المتعددة وبحسب تفاعل كل طرف مع ذاته ومع غيره.

هوامش:

[1] الباقلاني، إعجاز القرآن، د ت، دار المعارف، مصر، ص 35.

[2] الجاحظ، الحيوان، ج 3، تح عبد السلام هارون، 1965، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ط2، ص 131.

[3]الأخضر الجمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي البلاغي عند العرب، 2001، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ص 56.

[4]العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد وآخرون، 1986، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، ص 51.

[5]، ابن خلدون، المقدمة، ص 794،795

[6]المرجع نفسه، ص 795.

[7]أبو حامد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، 1413 هـ،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 65.

[8]أحمد مطلوبJ معجم المصطلحات البلاغية، ج1، 1983، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ص 20.

[9]عايش الحسن، قدامة ونظرية المعنى، 2005، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية سوريا، المجلد 27، العدد 2، ص 48.

[10]قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد خفاجي، د ت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 153 وما بعدها.

[11]قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، ص 65 ـ 66.

[12]بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي،1963، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، ط 3، ص 295.

[13]ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور، تح مصطفى جواد وجميل سعيد، 1956، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ص 21.

[14] ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، وآدابه، تح محمد عبد الحميد، 1981، دار الجيل، سوريا، ط1،ص 124.

[15] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح محمد رضا، 1988، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1،ص 2 ـ3.

[16]المرجع نفسه، ص 5.

[17] المرجع نفسه، ص 102.

[18] إبراهيم خليل، قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص، دراسات، العلوم الإنسانية، المجلد 34، 2007، س 627.

[19] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء،تحقيق ابن الخوجة، 1986، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3.ص 199.

[20]السجلماسي،المنزع،تح علال الغازي،1980، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، ط1، ص 116.

[21] المصدر نفسه، ص 183.

[22] المصدر نفسه، ص 267.

[23] حسين الزيادي، المعنى في النقد القديم حتى القرن السابع، 2007، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة، العراق، ص164.

[24] المنزع، ص 387.

[25] المصدر نفسه، ص 386.

[26]ينظر المصدر نفسه، ص289 ـ 290.

[27]ينظر المصدر نفسه، ص 341

[28]المصدر نفسه، ص182

[29]المصدر نفسه، ص 397 و371.

[30]المصدر نفسه، ص 267.

[31]المصدر نفسه، ص 235.

[32]المصدر نفسه، ص 262.

[33] المصدر نفسه، ص 182.

[34]المصدر نفسه، ص 263.

[35]المصدر نفسه، ض 183

[36]المصدر نفسه، ص 333.

[37]المصدر نفسه، ص 373.

[38]إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، 1984، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 5، ص 152.

[39]الجاحظ، البيان والتبيين، تح:عبد السلام هارون، ج1، 2003، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 76.

[40]أحمد عمر، علم الدلالة، 1998، مطبعة عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 5، ص 36.

[41]الغزالي، المستصفى في الأصول، ص 74.

[42]ينظر المنزع البديع، ص 213 ـ 215.

[43]المصدر نفسه، ص 262.

[44]جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر عباس صادق الوهاب، 1987، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص 61.

[45]المنزع، ص 265.

[46] سورة فصلت، الآية 21

[47]المنزع، ص 264.

[48]المصدر نفسه، ص266.

[49]الثعالبي، الكناية والتعريض، تح عائشة فريد، 1998، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 53.

[50]سورة الدخان، الآية 49.

[51]ينظر المنزع، ص 266.

[52]جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ص 64.

[53] سورة لبقرة، الآية 194

[54] ينظر المنزع، ص 429.

[55] المصدر نفسه ، ص 430.

[56] المصدر نفسه، ص 437.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 482 - 496 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الحشرات الطفيلية في التراث العربي(القمل والبرغوث)

Parasitic Insects in the Arab Patrimony (Lice and Flea)

ايت العسري عادل *
Ait El Asri Adil
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش (المغرب)
Faculty of Arts and Humanities, Marrakesh (Morocco)
aitelasriadil@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول: 2021/09/05	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تتجلى إحدى وظائف الأدب في تصوير البيئة بعناصرها المختلفة بما في ذلك عالم الحيوان الذي خصص له الشعراء الجاهليون حيزا هاما داخل قصائدهم في المقطع المخصص للرحلة حيث كان الشعراء يستفيضون في وصف الناقة التي يمتطونها بالإضافة إلى وصف حيوانات الصحراء التي يصادفونها، لكن تطور الحياة الاجتماعية، وتغير نمط العيش، بالانتقال من البداوة إلى الحضارة، فرض على الشعراء العرب المتأخرين وصف حيوانات لم تذكر في القصائد الجاهلية، وذلك مثل الفأر والسنور والقرد بل إن الشعراء العرب تحدثوا عن الحشرات الدقيقة التي لا ترى إلا بصعوبة بالغة، ويتعلق الأمر بالقمل والبرغوث اللذين ورد ذكرهما في العديد من المؤلفات النثرية في العصر العباسي، وبذلك استطاع الأدب العربي القديم تجديد موضوعاته بما يتناسب مع البيئة الحضرية. ومن هنا سنسعى، من خلال هذه الدراسة، الكشف عن الأغراض الشعرية التي حضر فيها القمل و البرغوث، فضلا عن التصورات التي تشكلت عن هاتين الحشرتين داخل النصوص النثرية.

الكلمات المفتاح : شعراء جاهليون، قمل، برغوث، عصر عباسي، أدب عربي قديم.

Abstract :
Pre-Islamic poets gave animals a primordial place in their poems, in particular in the part of qasida devoted to travel, where the poets would describe the animals of the desert as is the case for the camel, the deer, but after the change of the mode of life of the Arabs in moving from nomadism to civilization, poets had been forced to cite new animals as well as tiny insects, such as lice and fleas which were also present in Abbasid prose. Thus the ancient Arabic literature could to renew its themes in proportion to the development of social life., we will seek, through this

* ايت العسري عادل: aitelasriadil@gmail.com

study, to reveal the poetic genres in which lice and fleas were present, as well as the perceptions formed about these two insects in the within the prose.
Keywords: Pre-Islamic poets, lice, fleas, Abbasid era, ancient Arabic literature.

مقدمة:

الشعر ديوان العرب، فهو الفن الذي أودعوه خلاصة تجاربهم وعاداتهم وأخبارهم، وقد حافظ الشعر العربي القديم على هذا الدور حتى حدود نهاية العصر الأموي حيث استطاع النثر، بأنواعه المختلفة، التربع على عرش الأدب العربي، مستفيدا من التحولات الثقافية التي أعقبت اتساع رقعة الدولة الإسلامية وما تلاها من انفتاح على ثقافات أجنبية، وقد كان من أبرز نتائج هذا الانفتاح، على المستوى الأدبي، ظهور أنواع سردية جديدة فضلا عن خوض الكتاب في موضوعات جديدة وتعمقهم في أخرى قديمة.

شكل الطفيليون أحد الموضوعات الجديدة التي تصدى لها الأدباء في النثر العباسي حيث كانت أخبارهم ونوادرهم مادة رئيسة في مجموعة من المؤلفات، ومن بينها كتاب "المستجاد من فِعلات الأجواد" للقاضي التنوخيّ، و كتاب"زهر الآداب وثمر الألباب" للحصري القيروانيّ، فضلا عن كتاب "التطفيل" للخطيب البغداديّ، وقد ركزت هذه الكتب على تطفل الإنسان على أخيه الإنسان بينما اتجهت مؤلفات أخرى، في مرحلة لاحقة، إلى دراسة تطفل بعض الحشرات الصغيرة على الإنسان كما هو الحال بالنسبة للبق والقمل والبرغوث حيث تمت دراسة كل ما يتعلق بهذه الحشرات الطفيلية، سواء من حيث البنية الجسمية أو خصائصها والظروف المساعدة على تكاثرها.

ولم يكن الشعر العربي القديم بمنآى عن التطورات التي أصابت النثر، فقد تأثر بفنونه وبموضوعاته، وهذا ما تعكسه محاولة بعض الشعراء تسليط الضوء على بعض الحشرات الطفيلية التي تميز البيئة الحضرية، خصوصا تلك التي تعد أحياء وبيوت الفئات الهامشية مرتعا خصبا لنموها وتكاثرها، ومن أبرز تلك الحشرات القمل والبرغوث، فجاء بذلك الخطاب الشعري متكاملا مع نظيره النثري من حيث تصوير هذه الحشرات الطفيلية.

-فما الأغراض الشعرية التي حضرها فيها وصف القمل والبرغوث؟

-وما الجوانب التي ركز عليها الشعراء في ذلك الوصف؟

-وما القضايا التي أثارها الكتاب عند حديثهم عن تلك الحشرتين؟

1-البرغوث و القمل في الشعر العربي القديم

1-1-الشكوى من البرغوث والقمل

جرت العادة في بعض قصائد الشعر الجاهلي أن يشكو الشاعر من طول ليله ومن السهاد الذي منعه النوم نتيجة مجموعة من العوامل النفسية، أبرزها العشق وطول التفكير في المحبوبة، ويضاف إلى هذا العامل سبب جديد فرضته حياة التحضر، ويتعلق الأمر بالبراغيث، وعن ذلك يقول أبو الشمقمق[1]:

يَا طُولَ يَومِي وَطُولَ لَيلَتِهِ فَلْيَهْنَ بُرغوثُهُ بِجَذْلَتِهِ
قَدْ عَقَدَت بَنْدَهَا على جَسَدِي وَاجتَهَدَتْ في اقتِسَامِ جُملَتِهِ

ينقل البيتان صورتين متناقضتين: الصورة الأولى تتعلق بالشاعر الذي فقد راحة البال ومعها النوم مما جعله يحس بأن الوقت يمر ببطء، طال معه النهار والليل بل يمكن القول إن حياة الشاعر أضحت نهارا متصلا، أما الصورة الثانية، فتكشف الحياة التي يعيشها البرغوث هانئا متنعما في جسد الشاعر، يتحسس كل موضع فيه ليغرز خرطومه، ويبدو أن الشاعر لم يجد وسيلة للتخلص من هذه الحشرة الطفيلية أو التخفيف من وطأتها، ولذلك هنأ البرغوث على ما يعيش فيه من رغد، فقد توفر للبرغوث المأكل و المسكن بينما يعيش الشاعر حياة بائسة عكستها جميع قصائده التي عبر فيها عن «فقره وإقلاله، وأنه لا يقتني حتى ما يكسو به السرير الذي ينام عليه، وأنه لا يملك من المتاع شيئا إلا حصيرة»[2].

ولم يكن الفقراء المستهدفين الوحيدين من طرف البق والبرغوث، فقد كانت دماء الموسرين أيضا وجبة مفضلة لهما، وعن ذلك يقول أبو هلال العسكري[3]:

ومِنْ بَرَاغِيثَ تَنفِي النَّوْمَ عَنْ بَصَرِي كَأَنَّ جَفنِي عَن عَيْنِي قَصِيرَانِ
يَطْلُبْنَ مِنِّي ثَأْرًا لَسْتُ أَعْرِفُهُ إِلاَّ عَدَاوَةَ سُودَانَ لِبِيضَانِ

شبه أبو هلال علاقته مع البراغيث بالعلاقة التي كانت تربط زنوج بغداد بأسيادهم من العرب، أي علاقة عداوة وصراع، كان أحد مظاهرها ثورة الزنج على الخلفاء العباسيين الذين تمكنوا، بعد جهد كبير، من إخماد ثورة العبيد، ويبدو أن البراغيث السود لم يهدأ لها بال، فقررت الثأر من العنصر العربي الذي يمثله أبو هلال العسكري. وقد استحضر أحد الأعراب سواد البراغيث في سياق شكواه منها حيث يقول:

أَرَّقَنِي الأُسَيْوِدُ الأَسَكُّ لَيْلَةَ حَكٍّ لَيسَ فِيهَا شَكُّ
أَحُكُّ حَتَّى مَالَهُ مَحَكُّ أَحُكُّ حَتَّى مِرْفقي مُنفَكُّ

إن محور البيتين هو عملية الحك التي صدرت عن فاعلين مختلفين؛ ففي البيت الأول، كان الحك صادرا عن البرغوث الأسود، وقد نتج عن ذلك حك الحشرة الطفيلية حك آخر، هو حك الأعرابي جلده نتيجة

الألم الذي ألم به، وإذا كان حك البرغوث محددا في الزمن، فإن حك الأعرابي متواصل، لم يتوقف طيلة الليل، مما أرقه بل إن الحك المتواصل أنهك الأعرابي حتى أنه لم يعد يستشعر وجود مرفقه.

وأهم ما يميز البراغيث هو تعاونها وتلاحمها، فهي لا تهاجم بني البشر إلا مجتمعة، وعن ذلك يقول ابن أيبك الصفدي[4]:

أَشْكُو إِلَى الرَّحمَنِ مَا نَالَنِي مِنَ البَرَاغِيثِ الخِفافِ الثِّقَالِ
تَعَصَّبُوا بِاللَّيلِ لما دَرُوا أَنِّي تَقَنّعْتُ بِطَيْفِ الخَيَالِ

إن خفة وزن البراغيث لا تنقص، بأي حال، من شدة وطأتها، فهي تهاجم عصبة عندما يرخي الليل سدوله، وهي اللحظة التي يكون فيها الشاعر خائر القوى بعد نهار طويل من التعب، وهكذا يجد الشاعر المتعب نفسه وحيدا في مواجهة جماعة من البراغيث تتفادى ضربات الشاعر، مستفيدة من وزنها الخفيف ومن لونها الأسود، ولذلك لم يجد الشاعر، أمام هذا العدو الصغير، من حل سوى بث شكواه إلى الله، داعيا إياه بأحد أسمائه الحسنى، وهو الرحمن رغبة في أن يمن عليه بالرحمة، وأن يخفف عنه من وطأة الحشرات الطفيلية التي لا ترحم العباد عندما تتسلط عليهم ليلا لتحرمهم النوم. وهو ما جعل العديد من ضحاياها يؤكدون على أن الأمر لا يتعلق بالتطفل بل بحرب تجمع طرفين غير متكافئين في الظاهر، يقول أحد الأعراب[5]:

ظَلَلْتُ بِالبَصْرَةَ فِي مَرَاشٍ وَفِي بَراغِيثَ أَذَاهَا فَاشِي
مِنْ نَافِرٍ مِنهَا وَذِي خَرَاشٍ يَرْفَعُ جَنْبِي عَنِ الفِرَاشِ
فَأَنَا فِي حَرْبٍ وَفِي تَخْرَاشٍ يَتْرُكُ فِي جَنْبِي كَالحَوَاشِي

لقد استشعر الأعرابي أنه يعيش حياة لا هدوء فيها؛ فنهاره سعي دائم لطلب قوت يومه، أما ليله فمواجهة مستعرة مع البراغيث التي اتخذت من فراشه ساحة حرب، ولذلك افتقد الأعرابي، بعد يوم حافل بالمشاق، الراحة الهدوء والطمأنينة بعدما فاجأه طفيلي أبى إلا أن ينهكه ويعكر عليه صفوه.

لا تكتفي البراغيث بالهجوم جماعة بل قد تعقد حلفا مع أحد بني جلدتها وهو البق، حيث يوحدهما هدف واحد، وهو حرمان الإنسان لذة النوم، يقول الزعفراني[6]:

وَيَا وَيلِي مِنَ اللَّيلِ المُوَافِي فَإِنِّي حِينَ يُطْرِقُ فِي جِهَادِ
لَهُ جَيْشَا بَرَاغِيثٍ وَبَقٍّ يُطِلُّ عَلَيَّ إِطْلَالَ الجَرَادِ
وَلِي فَرْشٌ هِيَ الميدَانُ فِيهِ بَرَاغِثُهُ وَخَمشِي فِي طِرَادِ
وَبَقٌّ فِعْلُهُ فِي كُلِّ عُضْوٍ فِعَالُ النَّارِ فِي يُبسِ القَتَادِ

لقد أضحى موعد النوم مؤرقا للشاعر، فليله حرب وجهاد ضد جيش جرار يهجم هجوم الجراد، ويبدو من خلال البيت الأول أن الأمر يتعلق بجهاد مستمر، فالشاعر يترقب كل ليلة أن يواجه الطفيليات التي احتلت فراشه، وأضرمت النار في جسده نتيجة الحك المتواصل.

1-2-الفخر بالقمل والبرغوث

جرت عادة الشعراء الافتخار بمجموعة من الخصال، منها الشجاعة وعراقة النسب والجود وإغاثة الضعيف والوفاء، وقد يحدث أن يفتخر الشاعر بقبيلته، وقلما افتخر أحدهم بما يملكه من حيوان لكن البعض فضل الافتخار بأحقر دابة على وجه الأرض، يقول علاء الدين بن إبراهيم الكندي[7] :

بَرَاغيثُنا فِيهِم جَراءَةٌ فَبِالأَسْرِ وَالقَتْلِ لاَ يَرْجِعُونَا
كَثِيرُو الأَسَاةِ مَعَ أَنَّهُم قَلِيلاً مِنَ اللَّيلِ مَا يَهْجَعُونَا

إن ما يميز براغيث قوم الشاعر هو إقدامها وعدم خوفها من أسر الأعداء لها أو قتلها، فهي تأبى إلا أن تهاجمهم وتوقع بهم الأذى مهما كلفها ذلك من عواقب، وهي لا تهاجم الأعداء إلا ليلا، ولا يمنعها السهر من الفتك بهم. وإذا كان تنكيل هذه الطفيليات بالأعداء شديدا، فلا ريب أن بأس قوم الشاعر سيكون أعظم وأقوى.

ويبدو أن احتقار الناس للبراغيث جعلهم يغفلون سطوتها وبأسها، وعن ذلك يقول الشاعر[8]:

بَرَاغِيثُ تَسْرِي فِي الظَّلاَمِ كَأَنَّهَا حَرَامِيَّةٌ مِن بَيضِهَا يُسْفَكُ الدَّمُ
قَوَارِضُ تَأْتِينِي فَيَحْتَقِرُونَهَا وَقَد يَمْلَأُ القَطْرُ الإِنَاءَ فَيُفْعَمُ

وقد ورد الإعلاء من شأن البراغيث في غرض شعري آخر هو المدح، ومن المعلوم أن الشعراء كانوا يتوجهون بمدحهم إلى الملوك والسادة،كما قد تكون القبيلة محورا للمدح حيث يعدد الشعراء ما وجدوا فيها من « كرم الجوار، متحدثين عن عزتها وإبائها وشجاعة أبنائها وما فيهم من فتك بأعدائهم وإكرام لضيوفهم ورعاية لحقوق جيرانهم»[9]، ولم يسبق أن مدح أحدهم حشرة أو دابة لكن أحدهم خرج عن هذا النهج فقال[10]:

لاَ تَسُبَّ البَرغُوثَ إِنَّ اسْمَهُ بِرٌّ وَغَوْثٌ لَكَ لَوْ تَدْرِي
فَبِرُّهُ مَصُّ دَمٍ فَاسِدٍ وَغَوثُهُ الإِيقَاظُ فِي الفَجْرِ

حاول الشاعر تغيير الصورة السلبية المتوارثة عن البرغوث، والتي جعلت الكثير من الناس يلعنونه كلما ذكر اسمه بحكم الأذى الذي يلحقه بهم، فالشاعر تنبه إلى أن البرغوث لا يعدم فوائد عديدة، فعندما يغرز خرطومه ليمتص دم الإنسان، فإنه يخلصه من السموم التي تراكمت في بدنه، فيكون فعل البرغوث مشابها

للحجامة في فوائدها، أما المزية الثانية التي جعلت الشاعر يثني على البرغوث فهي أن هذه الحشرة الطفيلية توقظ الناس لأداء صلاة الصبح، فلولا البرغوث، لضيع الناس تلك الصلاة، ولفاتهم ثوابها، ومن تم ففعل البرغوث لا يقل أهمية عن المؤذن للصلاة.

2-2-الهجاء بالقمل وبالبرغوث

احتل الشعر مكانة بارزة عند العرب القدماء، وإذا كان المدح محببا إلى نفوسهم، فإنهم كانوا-بالمقابل- يأنفون من الهجاء بل كانوا شديدي الخوف منه لأنهم كانوا يعتقدون «بيت الهجاء متضمنا قوة خفية، ولعنة تصيب من تحل به»[11]، ورغم أن الإسلام قد قضى على مثل هذه المعتقدات، فقد ظل العرب يخشون الهجاء، ويهابون شعراؤه لأن وقعه في النفوس كان مؤلما، كما أنه كان يسلبهم محاسنهم التي يفتخرون بها، فضلا عن أنه يفضح مثالبهم. وكان شعراء الهجاء يركزون، غالبا، على الجوانب الأخلاقية والنفسية، وفي هذا السياق، ومنهم من وظف الحيوانات في الهجاء، فشبهوا الرجل بالكلب والقرد والحمار، ومنهم من اتخذ الحشرات الطفيلية مدخلا للهجاء، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في وصف حال أبي العلاء العقيلي الذي قال فيه أحدهم[12]:

وَإِذَا مَرَرْتَ بِهِ مَرَرْتَ بِقَانِصٍ مُتَصَيِّدٍ فِي شُرقَةِ مَقْرُورِ
لِلْقَمْلِ حَولَ أَبِي العَلاَءِ مَصَارِعُ من بَينِ مَقتُولٍ وَبَينَ عَقِيرِ
وَكَأَنَّهُنَّ لَدَى خَبُونِ قَمِيصِهِ فَذٌّ وَتَوْءَمُ سِمْسِمٍ مَقْشُورِ
ضَرْجِ الأَنَامِلِ مِنْ دِمَاءِ قَتِيلِهَا حَنِقٍ عَلَى أُخرَى العَدُوِّ مُغِيرِ

نقل الشاعر صورة هزلية عن أبي العلاء العقيلي، وهي صورة مناقضة لحياة الخلفاء،ة فقد اعتاد هؤلاء الخروج إلى الغابات و الصحاري لاصطياد الوحش والضبي، تساعدهم في ذلك كلابهم المدربة وبعض الطيور الكاسرة، أما أبو العلاء فلم يكلف نفسه عناء التحرك من مكانه، فهو يتربص بالقمل الذي يعيش في جسده، ولم يكن أبو العلاء، في صيده، محتاجا إلى سلاح أو حيوان مفترس كي يعينه على الإيقاع بالفريسة، فالأنامل تكفي لقتل الصيد، ويبدو أن شهوة أبي العلاء للصيد أو القتل لا حدود لها، فهو ما ينفك يقتل مجموعة من القمل حتى يهجم على جماعة أخرى. وبذلك يغدو أبو العلاء أشبه بسفاح نذر نفسه لقتل القمل، وهي صورة ساخرة تنفي عن المهجو صفة العقل، كما أنه تكشف الفراغ الذي كان يعاني منه في حياته.

وتحضر صورة صيد القمل عند الشاعر أي نواس الذي هجا شخصا يدعي أيوب الفارض، وهو رجل كان يجلس في مسجد البصرة حيث قال عنه[13]:

مَنْ يَنَأَ عَنْهُ مَصَادُهُ فَمَصَادُ أَيُّوبَ ثِيَابُهُ
يَكْفِيهِ مِنْهَا نَظْرَةٌ فَتَعلُ مِنْ عَلَقٍ حِرَابُهُ
لِلَّهِ دَرُّكَ مِن أَبِي قَنْصٍ، أَصَابِعُهُ كِلاَبُهُ

إن كثرة جلوس أيوب الفارض بالمسجد وملازمته له لم تكن بغرض الذكر أو التعبد بل كان الغرض منه هو التربص بالقمل والبرغوث اللذين نصب لهما أيوب ثيابه شركا لهما، متخذا أصابعه كلابا لافتراسها وقتلها.

اتخذ فريق آخر من الحشرات الطفيلية وسيلة لهجاء قبائل وليس أفرادا، وكان الهدف من هذا الهجاء هو الحط من قيمة القبيلة، وتنفير الناس من زيارتها، فقد كانت الأعراب تتجنب النزول ببعض القرى لاعتقادهم أنها«موبوءة بالأمراض التي تضر بصحتهم، وتؤذي مواشيهم»[14]، وقد استثمر الشاعر سلامة بن الجندل هذا الاعتقاد لإقناع الناس بتجنب زيارة قبيلة سدير، وعن ذلك يقول[15]:

أَبَى القَلْبُ أَنْ يَأْتِي السَّديرَ وَأَهْلَهُ وَإِنْ قِيلَ: عَيشٌ بالسَّدِيرِ غَرِيرُ
بِهِ البَقُّ والحُمَّى وأُسْدٌ خَفِيَّةٌ وَعَمرُو بْنُ هِندٍ يَعْتَدِي، وَيَجُورُ
فَلاَ أُنذِرُ الحَيَّ الأُولَى نَزلُوا بِهِ وإِنّي لِمَنْ لَمْ يأتِهِ لَنَذيرُ

إن المزايا التي تتمتع بها قرية السدير لم تمنع الشاعر تحذير الناس من زيارتها، ذلك أنهم لا يعلمون الأخطار والمضار التي توجد بهذه القرية، وأغلبها أخطار غير ظاهرة، وفي مقدمتها البق الذي استهل به الشاعر البيت الثاني، فجعله مقدما على أخطار أخرى، يفترض، أنها أشد فتكا، كما هو الحال للأسود أو ظلم عمرو بن هند، وهذا التقديم له دلالته من حيث أن النفوس تنفر من البق، كما أن خطر الأسود أو حاكم سدير هو خطر محدود في الزمن، لا يتجاوز فترة الإقامة بالقرية، وهو أيضا خطر محدود يمس الزائرين فقط خلافا للبق الذي سيتعدى أذاه الزائرين إلى أناس آخرين ممن يخالطونهم، كما أنهم سيعانون منه لفترة طويلة، ومن مظاهر تلك المعاناة الأرق الذي إذا استمر أياما معدودة، لتمنى الإنسان الموت كي يتخلص منه.

ومن هجاء المدن الذي وظفت فيه الحشرات الطفيلية قول الشاعر آدم بن عبد العزيز[16]:

هَنِيئاً لأَهلِ الرَّيِّ طِيبُ بِلاَدِهِم وَأَنَّ أَمِيرَ الرَّيِّ يَحيَ بْنُ خَالِدِ
تَطَاوَلَ فِي بَغدَادَ لَيلِي وَمَنْ يَكُنْ بِبَغدَادَ يَلبَثْ لَيْلَهُ غَيرَ رَاقِدِ

بِلاَدٌ إِذَا جَنَّ الظَّلاَمُ تَقَافَزَتْ بَرَاغِيثُهَا مِنْ بَينِ مَثْنَى وَوَاحِدِ

نقل الشاعر صورتين متناقضاتين: الصورة الأولى تتعلق بأهل الريِّ الذين ينعمون بحياة هنيئة في ظل حاكمها يحي بن خالد، أما الصورة الثانية، فتتعلق بمأساة الشاعر في بغداد بسبب البرغوث الذي قض مضجعه، وحرمه النوم، وهذا تعريض بعاصمة الخلافة العباسية التي يفترض أن تتوفر فيه أسباب العيش الرغد، وأن يسهر عمالها وولاتها على تسيير أمورها على أحسن وجه طالما أنها مكان إقامة الخليفة. وقد هجا شاعر آخر بغداد وأهلها قائلا[17]:

لَقَد عَلِمَ البُرغوثُ حِينَ يَعَضُّنِي بِبَغدَادَ إِنِّي بِالبِلاَدِ غَرِيبُ

يتبين أن برغوث بغداد يستطيع تمييز الغرباء بدقة، حتى إذا تم له ذلك، تسلط عليهم فآذاهم دون غيرهم من الناس، ولذلك كانت معاناة الشاعرة مضاعفة، فهو يعيش تحت وطأة الغربة، كما أنه يعاني من البراغيث التي تقتات على دمه وتمنعه النوم، وكان الأحرى أن يحظى الغريب بمعاملة أحسن وهو البعيد عن أهله وديارة، ويعد هذا قدحا لبغداد وسكانها الذين لم يحسنوا وفادة الغريب أو على أقل تقدير أن يوفروا دورا نظيفة يجد فيها الغريب راحته، ولا شك أن تداول هذا البيت المفرد على ألسنة الناس من شأنه نقل صورة سلبية عن بغداد التي قد يتجنب البعض المكوث بها خوفا من براغيثها التي تتربص بالغرباء.

2-البرغوث و القمل في النثر العربي القديم

2-1-في حدي القمل و البرغوث

شكلت الحشرات الطفيلية أحد الموضوعات داخل المدونة النثرية العربية القديمة. ولاريب أن الاهتمام الذي خصت به تلك الطفيليات يبقى أقل من ذلك الذي نالته غيرها من الحيوانات، لكن ذلك لم يمنع الأدباء من محاولة الإحاطة بمختلف الجوانب المتعلقة بالحشرات الطفيلية، وكانت أول خطوة في هذا المجال هي وضع حد وتعريف لها.

أ- حد القمل

يقول كمال الدين الدميري: «القمل: معروف، واحدته قملة. ويقال لها أيضا قمال. قاله ابن سيده، والقمل جمع قملة، وقد قمل رأسه بالكسر قملا، وكنية القملة أم عقبة، وأم طلحة، ويقال للذكر أبو عقبة، والجمع بنات عقبة وبنات الدروز، والدروز الخياطة، سميت بذلك لملازمتها إياها. وقملة الزرع دويبة تطير كالجراد في خلقة الحلم، وجمعها قمل، قاله الجوهري»[18]، وهناك من ذهب أبعد من ذلك، فميز بين ذكور القمل وإناثها، وهذا حال إياس بن معاوية الذي «زعم أن الصّئبان ذكورة القمل والقمل إناثها، وأن

القمل من الشّكل الذي تكون إناثه أعظم من ذكورته»[19]، ولم يقدم إياس أي حجة تدعم التصنيف الذي اقترحه، وهو تصنيف خاطئ لأن الصئبان هي بيض القمل، ومفردها صؤابة [20]، وهناك من ادعى أن القمل أنواع مختلفة، وأنها ليست على قدر واحد من الخطورة؛ فإذا كان أذى قمل القرى لا يتجاوز العض وامتصاص الدم، فإن قملة النِّسر أشد خطورة «وهي تكون بالجبل، فإنها إذا عضّت قتلت»[21].

إن صغر حجم القمل لم يمنع بعضهم من وصفها حيث ادعى البعض أن «القملة تكون في رأس الأسود سوداء، ورأس الأبيض الشعر بيضاء، وتكون خصيفة اللون، وكالحبل الأبرق إذا كانت في رأس الأشمط . وإذا كانت في رأس الخاضب بالحمرة كانت حمراء، وإن كان الخاضب ناصل الخضاب كان في لونها شكلة، إلا أن يستولي على الشعر النّصول فتعود بيضاء»[22]، أي أن القمل يتخذ لون شعر رأس الإنسان الذي يعيش فيه، وعلى هذا النحو تشترك القملة مع الحرباء في القدرة على اكتساب لون المادة التي تلمسها.

ب– حد البرغوث

وضع ابن شهيد الأندلسي وصفا طريفا للبرغوث لكنه وصف جامع، يقول الأديب في وصف البرغوث: «أسودُ زنجي، وأهيٌّ وحشي؛ ليس بوانٍ ولا زُميل، وكأنه جُزء لا يتجزأ من ليل؛ أو شُونيزة، أوثقتها غريزة؛ أو نقطةُ مِداد، أو سويداءُ قلبِ قُراد؛ شُربه عب، ومشيه وثب؛ يكمنُ نهاره، ويسري ليله؛ يدارك بطعنٍ مؤلم، ويستحلُّ دم كل كافرٍ ومُسلم؛ مُساورٌ للأساورة، يجُرُّ ذيله على الجبابر، يتكفر بأرفع الثياب، ويهتكُ ستر كل حِجاب، ولا يحفل ببوَّاب؛ مناهل العيش العذبة، ويصلُ إلى الأحراج الرَّطبة، لا يمنعُ منه أمير، ولا ينفعُ فيه غيرةُ غيور، وهو أحقر كل حقير؛ شرُّه مبثوث، وعهده منكوث، وكذلك كلُّ بُرغُوث، كفى نقصاً للإنسان، ودلالةً على قُدرةِ الرَّحمَن»[23]. يلاحظ أن الأديب أثبت للبرغوث جملة من الصفات، أبرزها سواد اللون، وسكونه في النهار، وتحركه في الليل، وهو يقفز ولا يمشي، كما أنه حشرة طفيلية لا تطلب الإذن بل تهجم على الإنسان كيفما كان وضعه الاجتماعي. وهناك من أسند إلى البرغوث بعض الصفات الإنسانية، ومن بينها أن «البرغوث خبيث، فمتى أراد الإنسان أن ينقلب من جنب إلى جنب، انقلب البرغوث، واستلقى على ظهره، ورفع قوائمه فدغدغه»[24]، ومن الإشارات اللطيفة في وصف البرغوث ما أورده الجاحظ حيث نقل على لسان أحدهم بأن «البرغوث في صورة الفيل. وزعموا أنها تبيض وتفرخ، وأنهم رأوا بيضها رؤية العين»[25]. إن هذا الوصف الذي أورده الجاحظ يثير مجموعة من الأسئلة، من أبرزها كيف استطاع الواصف رؤية البرغوث؟ وكيف رأى بيضها؟

يمكن القول إن الوصف الذي نقله الجاحظ مجرد ادعاءات، فليس هناك ما يبرر وجود شبه بين أصغر حشرة وأضخم حيوان على وجه الأرض، وإذا كان من العسير رؤية البرغوث، فإن رؤية بيضه أصعب بكثير، ويبدو أن صاحب هذا الخبر إنما أراد أن يثبت أن المتأخرين قادرون على وصف أدق الأمور التي استعصت على الأدباء القدامى الذين ظل مجال إدراكهم البصري محصورا في الصحراء وحيواناتها، بينما استطاع المتأخرون رصد أدق الأمور بما في ذلك عملية التوالد عند البراغيث، فقد زعم البعض أن القمل «تناكح وهي مستدبرة ومتعاظلة . وهي من الجنس الذي تطول ساعة كومها»[26].

وقد نقل الجاحظ عن بعض أصحابه أن براغيث بلاد أنطاكية« تمشي، وبراغيثهم نوعان :الأبجل والبقّ، ... فإنّ يحيى زعم أن البراغيث من الخلق الذي يعرض له الطيران فيستحيل بقّا، كما يعرض الطيران للنّمل»[27]، وهذا رأي مخالف لما هو معروف بشأن البرغوث، فهذا الأخير-كما أشار إلى ذلك ابن شهيد- يثب أما أصحاب الجاحظ فادعوا أنه يمشي.

2-2-القمل والبرغوث:عوامل ظهورهما وكيفية الوقاية منهما

أ-عوامل ظهور القمل والبرغوث

أولى الإسلام النظافة أهمية بالغة سواء نظافة الظاهر أو الباطن، ولما كان الظاهر المجال الذي يدركه البصر، فقد كان التشديد على ضرورة إيلاء الفرد عناية كبيرة بنظافة بدنه وثوبه، ولم تخرج المدونة الأدبية التراثية- باختلاف فروعها- عن مضمار النصوص الدينية عند الحديث عن عوامل نشوء القمل والبرغوث، فربطت ظهورهما وانتشارهما بانعدام النظافة، ويلاحظ أن تلك المدونة لم تتوقف كثيرا عند عوامل نشوء البرغوث مقارنة بالقمل لكن هذا الأمر لا يعد نقصا أو تقصيرا لأن ما يجري على القمل يجري على البرغوث أيضا، ويرى البعض أن القمل «يتولد من العرق والوسخ إذا أصاب ثوبا أو بدنا أو ريشا أو شعرا، حتى يصير المكان عفنا »[28]، ولذلك كان القمل سريع الظهور عند مجموعة من الحيوانات كما هو الحال عند كل من « الدجاج والحمام، إذا لم يغتسل ويكن نظيف البيت. ويعرض للقرد»[29]. ولما كان الإنسان مشابها للقرد في العديد من الخصائص الفيزيولوجية، فإنهما يشتركان معا أيضا في العوامل المؤدية إلى ظهور القمل عندهما، وأهمها انعدام النظافة؛ فالقمل يظهر عند الإنسان على مستوى« الرأس وَالبدن ...وأكثر ما يكون ذلك بعد العلل والأسقام، وبسبب الأوساخ، وإنما كان في رؤوس الصبيان أكثر لكثرة رطوباتهم، وتعاطيهم الأسباب التي تولد القمل»[30]، وهناك من يرى أن بعض العادات الغذائية تساعد على ظهور القمل، « أحدهما الإكثار من التّين اليابس، والآخر بخار اللّبان إذا ألقي على المجمرة»[31]، فإذا توفرت كل

هذه العوامل أو بعضها، أسرع القمل إلى الإنسان، وربما خرج من جلده« فإذا كان الإنسان قملا كان قمله مستطيلا، في شبيه بخلقة الديدان الصغار البيض» [32]، لكن توافر العوامل السابق لا يؤدي بالضرورة إلى ظهور القمل الذي « يعرض لثياب كل الناس إذا عرض لها الوسخ والعرق، والخموم، إلا ثياب المجذّمين، فإنهم لا يقملون»[33].

ب–الوقاية من القمل والبرغوث

يعد ظهور القمل والبرغوث مؤشرا على انعدام النظافة أو قلة العناية بها، وما إن تظهر هذه الحشرات الطفيلية حتى تنقلب حياة الفرد إلى جحيم، وهو ما عبر عنه الشعراء في بعض الأبيات حيث شكوا طول حرمانهم من النوم ذلك أن «البرغوث إذا عض، وكذلك القملة، فليس هناك من الحرقة و الألم ما له مدة قصيرة ولا طويلة» [34].

لم تكتف المدونة النثرية بالإشارة إلى عوامل ظهور القمل بل حددت بعض الطرق للتخلص من أذاه، فإذا « غسلت المرأة أصول شعرها بماء السلق منع القمل. ودهن القرطم إذا دهن به إنسان مات قمله، وإن غسل البدن بخل وماء البحر قتل القمل، وإذا مسح الرأس والبدن بزئبق مقتول بدهن سمسم منع القمل من الرأس والثياب»[35]، وإذا كان من اليسير التخلص من القمل، فإن التخلص من الإنسان الذي تشرب طبع القمل أمر جد صعب؛ فهناك نوع من البشر يكون «قمل الطباع، وإن تنظّف وتعطّر وبدّل الثياب»[36]، ويتعلق الأمر هنا بفئة من الناس عرفت باسم الطفيليين، وكان الرجل من هؤلاء، في بداية عهدهم «يأتي الولائم من غير أن يدعى إليها»[37]، فكان ذلك يزعج صاحب الوليمة الذي لا يجد سبيلا إلى طرد الطفيلي كي لا يظهر بخيلا أمام الناس، فكان بذلك الإنسان المتطفل أشبه بالقمل الذي لا يستأذن الناس عندما يمتص دم أحد منهم، ويرتوي منه ثم ينتقل إلى آخر.

أما بالنسبة للبراغيث، فلم يجد الناس، في البداية، حلا لها سوى أن يقوم من يعاني من عضها بأن « يقتلها بالعرك والقتل، وإلى أن يقبض عليها، فيرمي بها إلى الأرض من فوق سريره، فيرى أنهنّ إذا صرن عشرين كان أهون عليه من أن يكنّ إحدى وعشرين... فما زالوا في جهد منها حتى لبسوا قمص الحرير الصيني، وجعلوها طويلة الأردان والأبدان فناموا مستريحين»[38]. ومن الطرق العجيبة للتخلص من البرغوث ما ذكره «أصحاب الخواص أن البرغوث إذا دخل في أذن أحد، ووضع الإنسان يده على سرّته أو أصبعه في سرته وقال: سبقتك فإن البرغوث يخرج منها»[39].

3–منافع القمل و البرغوث

شاءت الحكمة الإلهية أن يكون لكل مخلوق، على وجه الأرض، وظيفة محددة لا يؤديها سواه، ولذلك كان لكل كائن مزاياه وفوائده التي تضفي على وجوده قيمة وأهمية بما في ذلك الكائنات التي يتقزز الإنسان منها، والتي قد يعتقد أنها ضارة أو أن وجودها مثل عدمها، وما ذلك إلا لجهله بوظائفها، ومن بين تلك الوظائف أنها تشكل طعاما لغيرها من الموجودات، وهذا ما وقف عليه ابن فضلان في إحدى رحلاته حيث يقول: «ووقفنا في بلد قوم من الأتراك يقال لهم الباشغرد، فحذرناهم أشد الحذر، وذلك أنهم شر الأتراك وأقذرهم وأشدهم إقداما على القتل... وهم يحلقون لحاهم، ويأكلون القمل... فيقرض القمل بأسنانه. ولقد كان معنا منهم واحد قد أسلم، وكان يخدمنا، فرأيته وجد قملة في ثوبه فقصعها، بظفره، ثم لحسها وقال لما رآني :جيد»[40]. يعد القمل، إذن، أحد أطعمة الشعوب المتوحشة التي كانت تجد لذة في قرضه وقتله، وبذلك تكون الأدوار قد انقلبت عند تلك الشعوب حيث أصبح القمل غذاء بعد أن كان هو الذي يتغذى على دم الإنسان.

قد لا يخطر على البال أن القمل شديد النفع في مجال الطب بل في أدق وأصعب تخصصاته، يقول كمال الدين الدميري: « وإذا أردت أن تعلم هل المرأة حامل بذكر أم أنثى؟ فخذ قملة واحلب عليها من لبنها في كف إنسان، فإن خرجت القملة من اللبن فهي حامل بجارية، وإن لم تخرج فهي حامل بذكر! وإن احتبس على إنسان بوله فخذ قملة من قمل بدنه، واجعلها في إحليله فإنه يبول من وقته»[41]، ويبقى أحد ألطف استعمالات القمل هو اتخاذه وسيلة للهو، يقول الجاحظ:«ورأيت مرة أنا وجعفر بن سعيد، بقالا في العتيقة وإذا امرأته جالسة بين يديه، وزوجها يحدثها وهي تفلي جيبها وقد جمعت بين باطن إبهامها وسبابتها عدة قمل ،فوضعتها على ظفر إبهمها الأيسر،ثم قلبت عليها ظفرها الأيمن فشدختها به، فسمعتُ لها فرقعة، فقلت لجعفر: فما منعها أن تضعها بين حجرين؟ قال : لها لذة في هذه الفرقعة، والمباشرة أبلغ عندها في اللذة. فقلت: فما تكره مكان زوجها ؟ قال: لولا أن زوجها يعجب بذلك لنهاها»[42]. إن الأمر، في هذه الحالة، لا يتعلق برغبة في التخلص من القمل، إذ لو كان الأمر كذلك لاستعملت المرأة حجرين لقتل القمل لكنها كانت تفضل استخدام أظافرها كي يحصل صوت الفرقعة الذي تلتذ المرأة وزوجها معا بسماعه، وكان بعض الرجال يجدون في قتل البراغيث والقمل تسلية كبيرة، فابتكروا طرقا غريبة في قتله، يقول الأصمعي: «رأيت أعرابيا بالبادية قد بسط كساه للشمس وهو يفتلي، فجعلت أنظر إليه، فكان يأخذ البراغيث ويدع القمل، فقلت له في ذلك، فقال: أبدأ بالفرسان وأرجع للخيالة»[43].

ويبقى أغرب مجال لتوظيف القمل هو مجال تفسير الأحلام، إذ تعد رؤيته مؤشرا على مجموعة من الأحداث التي ستقع للنائم في المستقبل، «فإذا كان في قميص جديد فإنه مال وهو للسلطان جند وأعوان، وللوالي زيادة في ماله. ومن رأى القمل في ثوب خلق، فهو دين يخشى زيادته، والقمل على الأرض قوم ضعاف، فإن دب إلى جانب إنسان فإنه يخالطهم، ومن رأى القمل وكرهه فإنه يرى أعداء ولا يقدرون له على مضرة، ومن رأى أنه قرصه القمل، فإن قوماً ضعفاء يرمونه بكلام، ومن حكه القمل، فلا بد أن يطالب بدين... ومن رأى قملة طارت من صدره فإن أجيره أو غلامه أو ولده قد هرب، والقمل الكثير مرض أو حبس» [44].

وهكذا يتضح أن كلا من القمل و البرغوث لا يعدمان منافع للناس، سواء أكان ذلك في الواقع أو في مجال الأحلام، وهذا ما يفسر العناية الكبيرة التي حظيت بها هذه الحشرات الطفيلية في المدونة النثرية.

خاتمة

كشفت الدراسة الحالية عن مجموعة من النتائج، أبرزها:

-أن القمل و البرغوث قد اقترن ورود ذكرهما في الشعر القديم في مجموعة من الأغراض، وهي الشكوى والمدح والفخر والهجاء؛

-سلط الأدب العربي القديم، شعرا ونثرا، الضوء على بعض الجوانب الإيجابية للقمل والبرغوث، والتي لم يتنبه إليها العديد من الناس؛

-أجمع الشعراء والكتاب على أن أذى القمل والبرغوث لا يستهان به، ولذلك وقف العديد منهم عاجزين أمام هاتين الحشرتين الصغيرتين؛

-كانت المدونة النثرية أكثر دقة بخصوص وأكثر إحاطة بالقمل والبرغوث من حيث تعريفهما ووصفهما وتحديد إيجابياتهما وسلبياتهما؛

هوامش

[1] أبو الشمقمق، الديوان، تحقيق واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية-بيروت، ط1، 1995، ص32.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، 2008، ج3، ص438.

[3] أبوهلال العسكري، ديوان المعاني، تحقيق حمد حسن بسج، دار الكتب العلمية-بيروت، ط1،1994، ص 501.

[4] شهاب الدين الأبشهي، المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق عبد الله أنيس الطباع، ، دار الأرقم ، بيروت، 2016، ص344.

[5] يوسف بن عبد الله القرطبي، بهجة الجالس وأنس المجالس وشحذ الذهن والهاجس،تح محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية-بيروت،ج2، 2008، ص98-99.

[6] أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ج3، ص 412.

[7] صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، أعيان العصر، تحقيق علي أبو زيد وآخرون،ط1،المطبعة العلمية، دمشق،1998، ج2، ص389

[8] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[9] شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص210.

[10] محمد بن أحمد الحنبلي، غذاء الألباب في شرح منظومة الآداب، تحقيق محمد عبد العزيز الخالدي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ج2، ص 38.

[11] محمد محمد حسين، الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، مكتبة الآداب بالجماميز، 1948، ص59.

[12] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مصطفى البابي الحلبي، 1965،ج5، ص 379.

[13] أبو نواس، الديوان برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي،ط1 ،2010،ص 385.

[14] فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص246.

[15] سلامة بن جندل، الديوان، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية-بيروت، ط2، 1987، ص238-239 .

[16] الخطيب البغدادي، تاريخ مدينة السلام، تحقيق بشار عواد معروف،ط1، دار الغرب الإسلامي،بيروت، 2001، ج7،ص484.

[17] الجاحظ، مرجع مذكور، ص 387.

[18] كمال الدين الدميري،حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية-بيروت،ط2، 2007، ج2، ص353.

[19] الجاحظ، مرجع مذكور ، ص368-369.

[20] عطية، جرجي شاهين، معجم المعتمد [عربي/عربي] في ما يحتاج إليه المتأدبون والمنشئون من متن اللغة، دار الكتب العلمية، 2007، ص 355.

[21] الجاحظ، مرجع مذكور، ص392.

[22] المصدر نفسه، ص 198.

[23] ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، ط2، مكتبة صادر، بيروت، 1996، ص170-171.

[24] الجاحظ، مرجع مذكور، ص385

[25] المصدر نفسه، ص392.

[26] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[27] المصدر نفسه، ص 373.

[28] كمال الدين الدميري، مرجع مذكور، ص353.

[29] الجاحظ، مرجع مذكور، ص375.

[30] ابن القيم الجوزية، جامع الآداب، تحقيق يسري السيد محمد، ط1، دار الوفاء، 2000، ج3، ص207.

[31] الجاحظ، مرجع مذكور، ص372.

[32] المصدر نفسه، ص 374.

[33] المصدر نفسه، ص371.

[34] المصدر نفسه، ص397.

[35] كمال الدين الدميري، مرجع مذكور، ص 359.

[36] الجاحظ، مرجع مذكور، ص372.

[37] الخطيب البغدادي، التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، دار ابن حزم، ط1، 1999، ص46.

[38] الجاحظ، مرجع مذكور، ص 374-373.

[39] الصفدي، مرجع مذكور، ص389.

[40] أحمد ابن فضلان، رسالة ابن فضلان، تحقيق سامي الدهان، ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص107-108.

[41] كمال الدين الدميري، مرجع مذكور، ص359.

[42] الجاحظ، مرجع مذكور، ص 383.

[43] محمد الغرناطي، حدائق الأزهار في مستحسن الأجوبة المضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر،ط1، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2020، ص64.

[44] كمال الدين الدميري، مرجع مذكور، ص359.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 497 - 507 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الدائرة السردية في الرواية الفرنكوفونية (نجمة) أنموذجا

The Narrative Circle in the Francophone Novel, The example of Nedjma

فتيلينه محمد [1] * / Mohamed Ftelina[1]
فنطازي محمد [2] / Mohamed Fantazi[2]
مخبر اللسانيات التقابلية وخصائص اللغة
جامعة عمار ثليجي الأغواط (الجزائر)
Université Amar Telidji Laghouat- Algeria
ftelinamohamed@gmail.com[1] mfantazi@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/31	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تقوم فكرة المقال على أوجه التشابه بين نص نجمة في دائريته والقصيدة الجاهلية. وتبرز العناصر التي تم توظيفها من طرف الروائي عبر الشكل السردي وأهم عناصره كالمكان والزمان والأحداث، في المطالع الطللية والرحلة الجاهلية بالانتقال من مكان إلى أخر والعودة أخيرا إلى المضارب الأولى، مع الإشارة إلى العناصر والخارجية المؤثرة كالبحث عن موطن الماء والكلأ والذود عن القبيلة من هجمات القبائل الأخرى، وعلاقة كل تلك العناصر بدور الشاعر، الذي استمد منه الروائي نسجه السردي.

بعد المقارنات وإبراز الشواهد، ينتهي المقال إلى أن نص نجمة المبني على أساس الأسطورة، يتفق في مبناه على الدائرة السردية للقصيدة الجاهلية بدءا بمطلعها وصولا إلى ختمتها ومرورا بعناصرها المهمة الأخرى.

الكلمات المفتاح: نجمة، الدائرة، السردية، القصيدة، الأسطورة، القبيلة.

Abstract :

The article draws on the similarities between Nedjma's text in its narrative circle and the pre-Islamic poem. The elements that employed by the novelist through the narrative form and its most important elements, such as place, time and events, emerge in talismanic views and the pre-Islamic journey by moving from place to place. Another and finally returning to the starting point. With reference to influential external elements such as the search for the habitat of water and pasture and the defense of the tribe from attacks by other tribes, and the relation of all these elements to the role of the poet, from which, the novelist drew his narrative

* فتيلينه محمد. ftelinamohamed@gmail.com

framework. The article concludes that Nedjma's text, which based on the myth, agrees in its structure with the narrative circle of the pre-Islamic poem.
Keywords: Nedjma. Circle. Narrative. Poem. Myth. Tribes

مقدمة:

منذ أن تم طبعها، شغلت رواية نجمة للروائي الجزائري كاتب ياسين القراء الفرنكفونيين والنقاد على حد سواء. وتم التفاعل معها من جانبيها الظاهري والمضمر، وهكذا تم الكتابة عنها عن الشكل البنائي، ومحتواها الواقعي الممزوج بالأسطورة[1]. إضافة إلى هذا تم الاهتمام بها عربيا أيضا، بمجرد أن عرفت الرواية طريقها إلى القراء العرب، إذ (أثرت على مسار السرد العربي حين قرئت مترجمة، نشعر بأثر ذلك على تجارب كل من جبرا إبراهيم جبرا وإسماعيل فهد إسماعيل وغسان كنفاني وإدوارد الخراط)[2]، من خلال ترجمتها من الفرنسية في الستينيات، التي بدأت بترجمة السورية ملكة أبيض العيسى سنة 1963، ثم ترجمة محمد قوبعة في مطلع الثمانينيات وأخيرا ترجمة ثالثة في مطلع الألفية الثالثة للسعيد بوطاجين.

اعتبرت رواية نجمة رواية الجزائر بكل ما تحمله الكلمة من معنى، حتى وإن كان الصخب الإعلامي العربي العام، منذ ترجمت إلى العربية، واستقبالها على الفور كجزء من النضال الثوري الجزائري وشعاراته، قد غطيا دائماً على قيمتها الأدبية[3]. نجمة كانت منذ البداية أكثر كثيراً من مجرد رواية شعارات وطنية، حتى وإن ربطت، وربطها صاحبها، بروح الوطن المناضل. ذلك أن نجمة في عمق أعماقها هي عمل شاعري عن الكرامة الإنسانية، عن كل ما يحفظ هذه الكرامة، عدواً كان أم صديقاً، وعن كل من يمزق هذه الكرامة. ويبرز ذلك من خلال توظيف العناصر الوطنية في المتن كأحداث الثامن من ماي 1945، والعناصر التراثية والدينية كالاحتفالات بالمولد النبوي وانعكاس ذلك على أمزجة الشخصيات وردود أفعالهم.

لذا، فإن شخصيتها المحورية هي رمز لهذه الكرامة حين تقاوم. غير أن المقاومة عند كاتب ياسين، ليست فعل عنف وقتال وأصوات عالية، بل هي فعل روحي ينبع من الداخل أكثر مما ينبع من الخارج. ولأن نجمة رواية تتحدث عن هذا النضال الداخلي، من طريق امرأة، بدت وتبدو دائماً رواية أكثر تعقيداً وتركيبية من المعتاد. من هنا، ما كان كاتب ياسين يرويه من أنه حين عرض الرواية على الناشر الباريسي للمرة الأولى أواسط خمسينات القرن العشرين، قال له هذا بعد أن قرأها: (إنها عمل شديد التعقيد. لديكم

يا عزيزي خرفان كثيرة في الجزائر، فلماذا لا تكتب رواية تتحدث عن هذه الخرفان؟)[4]. طبعاً، سيغير هذا الناشر رأيه لاحقاً، لا سيما حين سيتبنى كبار كتاب فرنسا ونقادها في ذلك الحين، الرواية معلنين عبرها ليس ولادة أدب جزائري جديد فقط، بل ولادة لغة فرنسية جديدة أيضاً .ولكن من هي نجمة؟

الدائرة السردية:

1. الحقل الفني لنص نجمة:

اعتبر بعض الباحثين أن أسلوب كاتب ياسين ينحو إلى الشاعرية في أغلب أعماله، وهذا يظهر في المضلع النجمي مثلا وفي مسرحياته، التي اتخذت من نجمة وقبيلة كبلوت دائرة للاهتمام، فقد بيّنوا أن ذلك يعود إلى تنشأت كاتب ياسين الأولى. إذ يجمع الدارسون أن والدته كانت تحب الشعر الملحون وترده، بينما كان والده الذي اشتغل في سلك العدالة، يقرض الشعر. إذن حينما ندرك أن هذه الأجواء الفنية قد أثرت في البناء النفسي والمعرفي لكاتب ياسين، لا يكن مستغربا أن نكتشف بأنها بناء الشكل الفني لنص كاتب ياسين يماثل بناء القصيدة العربية. وهذا ما انعكس على بناء رواية نجمة التي برزت كدائرة سردية تنطلق من نقطة وتعود إليها[5]. والأكثر ملاحظة وبروزا أن كاتب قام بكتابة عمله نجمة في شكله الدائري حينما انطلق من حدث فرار إحدى الشخصيات وهو الأخضر من السجن لينتهي النص بالمشهد نفسه، (وتكون الرواية بذلك قد قفزت في هذا المقطع الذي انتهت به على حوالي خمس وعشرين صفحة، وعلى مجموعة من الأحداث التي كتنت قد تناولتها في مطلعها)[6]. لذلك ابتكرت القبيلة العربية في أزجالها وقصائدها قالبا استعان به الروائي في كتابة النص السردي مثلما استثمره في نصوصه الشعرية السابقة، وقد برز هذا التفاعل وهذا النوع من المحاكاة الفنية من خلال نقاط أساسية، أشار إلى بعضها نقاد اهتموا بالشكل الدائري للنص الروائي، وقد اضفنا بعضها متوخين الإشارة إلى التماهي بينها، وقد تمثلت هذه العناصر في:

1.1. الأصل العربي:

كانت البيئة العربية هي النواة الأولى للشعراء الجاهليين في نشر قصائدهم في الأمصار

قبيلة كبلوت التي كبت عنها كاتب ياسين من خلال الأصوات الروائية الأربعة، أتت من المشرق، وبهذا فالأصل العربي هو النواة التي تشكلت حولها القبيلة. كما أن نجمة، وتكرارها في الرواية تحفل بالمفهوم العربي للبروز، ذلك أن جذر الكلمة هو في الأصل "نجم" بالتذكير، واستعمال الاسم الأنثوي ما

هو إلا تعضيد لارتباط الروائي بالتغزل بنجمة، وهو ما يناظر في الشعر العربي من توظيف لصورة كل من القمر والنجوم في اسقاطاتها الغزلية.

2.1. الرحلة:

بدأت رحلة القبيلة من الشرق الأوسط مرورا بأيبريا ووصولا إلى شمال إفريقيا وتستقر في الأخير في الشرق الجزائري. كذلك كانت المسار الذي انتهجه أبطال الرواية الأربعة (رشيد ولخضر ومصطفى ومراد)، في البحث عن مكان يأويهم ويبعدهم عن القوات الفرنسية، منطلقين من نقطة البدء المتمثلة في الورشة والعودة إليها، كنوع من الدوران حول حلقة البحث التي لا تنتهي. ونجمة من جانب آخر تمثل منطلق الرحلة وهدفها الأبرز، فأبناء قبيلته المتبقين يرون فيها الهدف، لأنها تحيل إلى بؤرة الصراع بينهم ونقطة بدء المعاناة والحياة معا، وفي الآن نفسه منتهى الرحلة ونقطة الوصول، في رحلة تمثل لأبناء كبلوت من الشباب الأربعة، أملا في الاستحواذ على نجمة من جديد والظفر بها، تحقيقا لأسطورة القبيلة وابنائها.

3.1. خصوصية الشعر:

الدارس لتاريخ آداب العرب يعرف أن القبيلة العربية (إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصُنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج)[7]، فهذا يبرز الدور الكبير للشعر عند العرب، إذ هو صورة القبيلة وصوتها، والشاعر فيهم سفيرها وسلاحها بل ولسان حالها[8].

4.1. الشجاعة والقوة:

الشجعان من الرجال هم من يذودون عن حياض القبيلة ويدافعون عنها، والفارس هو من يتمسك بقبيلته مفاخرا بها مستميتا في حفظ شرفها إلى آخر نفس، ولا يتحقق للقبيلة العربية وجود إلا بقوة فرسانها وشجاعتهم.

(وقد اشتهر العرب قبل الإسلام بالصفات والخلال الكريمة التي كان للطبيعة الصحراوية وشدة الجدب وقسوة الحياة أثرها في تطبيعهم بها وغرسها في نفوسهم. وصارت وفرة الفضائل وتنوع المأثر من سمات التميز التي اصطبغت بها فطرتهم. وكان من اهم صفاتهم الجليلة التي تغني بها الادباء والشعراء على مر الزمان المروءة وعلو الهمة والوفاء بالعهود والشجاعة والفروسية والكرم الخيالي. فلم تكن خصلة عندهم تفوق الكرم واغاثة البائس الفقير. وكان الكرم اللامحدود يمثل احدى مفاخرهم التي يحرصون عليها. فكانوا

يتباهون بكثرة الاضياف ونحر الإبل واطعامها المحتاج، لان الميل الفطري للعطاء هو من اهم سمات سخاء العرب المشهور، والكريم عندهم هو من اعطى فحرم نفسه وبذل من نصاب حاجاته الضرورية. فلما سئل قيس بن سعد: (هل لقيت أكرم منك؟ فأجاب: اجل. لان المنح لا يسحق الثناء إذا كان المرء موفور النعمة وانما يستحق الثناء من اعطى من قليله). لقد وجد العرب في فعل الخير شرفا يخلد على مر العصور. يتضح ذلك من رد حسان بن سهل على من قال له: (لا خير في الإسراف فقال حسان: لا اسراف في الخير).

وكأن نص نجمة يمثل شكلا سرديا يهدف استحضار تلك الصفات والخصال، ويبرز ذلك من إصرار الشبان الأربعة عن التمسّك بالبحث عن نجمة على مدار الرحلة الشاقة، التي قطعوها عبر الشرق الجزائري في سبيل الظفر بها وإعادة إحياء الدم القديم. ولم يترك الشبان الأربعة واحدا منهم وقد أصيب خلال فرارهم من الورشة، بل حملوه معهم وبقوا إلى غاية ان تماثل للشفاء وهذا أشبه ما يكون بالوفاء لابن العشيرة مهما تكن الظروف، وهي خصلة أقرب إلى أبناء القبائل الجاهلية في سبه الجزيرة

5.1. المرأة:

يمثل بقاء نجمة بين أطلال قبيلتها كبلوت، هو ربط بين المرأة والطلل يشابه مثيله في القصيدة الجاهلية، وبث تعاليم قبيلتها الكبلوتية ليست سوى صورة معدلة للمقدمة البكائية والغزلية التي تستهل بها القصيدة الجاهلية. (فتتقابل هكذا تعاليم مع الشعر ويتقابل كبلوت مع الشاعر)[9]. من جانب آخر، يبرز في النص الروائي ارتباط وصف نجمة (الشكلي والمضمر) بكونها أقرب إلى أسطورة قبيلة كبلوت، في كونها تلك المرأة المستحيلة المنال، وهي بذلك تتقاطع مع المرأة التي يتوق إليها الشاعر الجاهلي، إذ أنها بالنسبة إليه مكتملة الجمال والغنج، وأن مطلبها أكبر من كونها جسدا فحسب، إذ هي مرآة للحياة بأكملها. وتظل مكانتها في القبيلة سببا في تصويرها بتلك الهالة الأسطورية. فهي إضافة إلى كونها شرف القبيلة ورمزية جمالها، هي عذرية الحياة ومسألة الظفر بها تحتاج إلى مشاق وبحث تشكلت عناصره في بناء القصيدة الجاهلية ذاتها، وهو ما تقاطع مع رواية كاتب ياسين ذي الخلفية الشعرية من جهة أمه (كما سبق الإشارة إلى ذلك فيما سبق).

6.1. كبلوت:

كانت فرنسا تضطهد القبائل الجزائرية التي تقوم بأي شكل من أشكال الثورة وتعاقبهم بطرق شتى، والتي كان من أقساها تحريم تسمية القبيلة أو ترديد اسمها، وهذا الشكل من العقاب يتماهى مع ما

كان رائجا عند العرب، من منع العاشق من الزواج من محبوبته وخصوصا الشعراء، فيحرم الشاعر من محبوبته متى ما ذمرها وهذا جعل المستعمر يحرم اسم كبلوت إلى الأبد)[10]. وجريا على ذكر الأماكن في القصيدة الجاهلية، كان اسم كبلوت متكررا في النص الروائي بشكل واضح. وكأن هذا التكرار موقف من الروائي (مثلما كان الشاعر العربي يُصرّ على ذكر مضارب محبوبتها وقبيلتها)

7.1. الخراب:

أبرز موقف يشير إلى الخراب هو هدم المسجد، الذي رمز إلى هوية المكان، وهو يشير إلى الأثر الباقي أي مجرد طلل، فالمسجد المنهدم وقتل من كان به موقف يصوّر الخراب والفناء، وهو ما كان يقف عنده الشاعر الجاهلي الباحث عن الحياة وسط أكوام الموت.

إذا كان الخراب في الشعر الجاهلي يحيل إلى الأطلال والدمن، ويُذكر بأيام الحبيب الخوالي وديارة، فإنه في نص نجمة متعلق كذلك بخراب قبيلة كبلوت، ومضاربها ورمز بقائها المتمثل في المسجد والدور. كأن خراب المكان انعكس على ذهاب أبناء القبيلة وانتشارهم في أرض الجزائر.

8.1. دار نجمة:

في الرواية سبق الإشارة إلى دار نجمة، الحديث عن نجمة ذاتها، مُصورا إياها من خلال الصفات فحسب[11]. فكبلوت القبيلة ذات الجذور المشرقية، رغم كونها منبت الشبان الأربعة ونجمة وسي مختار الأب، إلا أن دار نجمة، هي الموطن الآخر الذي سافر الأبطال إليه للبحث عن ملجأ يجعلهم قريبين من نجمة، وبعيدا عن عيون الفرنسيين، التي تترصدهم أينما ذهبوا وحلّوا وارتحلو. وعندما وقف أحد الشبان الأربعة بباب دار نجمة، جعلنا ذلك نستحضر دون شك ما قاله عنترة في معلقته وهو أمام دار عبلة: **(يا دارَ عَبلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمي، وَعَمي صَباحاً دارَ عَبلَةَ وَاِسلَمي)** فكما تساءل الشاعر عن طريقة ليزورها بها وقد أقام أهلها وقت الربيع بموضعين وأقام أهله في موضع بعيد عنها، وبين المواضع مسافة كبيرة ومشقّة في السفر، فكذلك فعل ابن كبلوت حينما وقف أمام دار نجمة متسائلا هل بمقدوره أن يظفر بها وهي خلف أسوارها. وقد سبق الحديث عن دار نجمة في الرواية، بسرد طفيف عن شخصية نجمة، ولكن دون ان يذكر هذه الشخصية بالاسم، لأن صفاتها تحيل القارئ إليها، باعتبارها تلك الشخصية الأسطورية التي لم تلد القبائل مثلها، ومن تلك الأوصاف ما نجده يتكرر في النص الروائي: الطيف والمرأة ذات الشعر الأصهب وصاحبة الحجاب، وكل تلك الصفات يتابعها القارئ من خلال المونولوج الداخلي لأحدى الشخصيات الرئيسية (مصطفى)، بعد أن التقى بها في طريق العودة، وما يحدّد تلك الأوصاف أو بعضها

مما علقت في ذهن السارد يقول (كل هذه المنازل الفخمة، وتلك القصور الواعدة المخلفة، التي كانت تتسمى بأسماء نساء). والمسار الذي ترسمه الرواية في وصف دار نجمة من خلال السارد، تحيل إلى مسير القبيلة وكأن الهدف كله وراء تلك المشاق والترحل هو لملاقاة، ما يسميه السارد بـ الطيف. وهو أقرب إلى ذلك الطيف الذي وقف عنده الشاعر الجاهلي، دون أن يذكر المحبوبة بالأمس، ويكتفي في أحايين كثيرة مثلما فعل الروائي، بذكر صفات المعشوقة.

2. الطلل:

يتمثل الطلل في نجمة في دارها، التي يتم وصفها من السارد على أنها كانت تشرف على فناء منزل تسكنه الجن والأشباح (منزل انتحرت فيه أسرة قبل الحرب انتحارا). والمقطع السابق تكثر فيه التعابير عبارات الخراب والموت والبقايا، مثل (تسكنه الجن والأشباح، انتحرت فيه، نخره السوس، احرقته فأحالته ترابا، وقد أرسلت أشواكها)، بينما تطفو على النص أبرز صورة تشهد على تمام الأسى الذي خلّفه الوقوف على الطلل من خلال نجمة في الجملة التي تقول (كأنما هو يعبّر عن حرقة وطن شحيح بالماء) فالماء الذي بالكاد يتم إيجاده، هو إشارة عن الحياة المفقودة في المضارب[12]. إضافة إلى ما تم الإشارة إليه، في آخر عنصر عن عناصر الشبه بين القصيدة الطللية ونص نجمة السردي، فهناك عناصر أخرى تتداخل بين القصيدة الجاهلية ونجمة تتمثل في المضارب والقبيلة والرحلة، التي يرسمها المحبّ الجاهلي في قصيدته، ولذلك سنتتبع بالشواهد بقية العناصر، التي تتماهى معها. كما (نجد أن الدلالة اللغوية لمفهوم الطلل لا تختلف في المجمل عما درج الشعراء والنقاد على توظيفه من معنًى، فهي تلك المواضع والأماكن التي أقام فيها الشاعر الجاهلي في فترة من فترات حياته المليئة بالأحداث والمغامرات، ثم جاء زمن واندرست وعفتها الرياح والرمال الصحراوية التي تعاقبت عليها، فلم يبقَ منها غير أجزاء بسيطة شاخصة تُذكِّر الشاعر عندما يعود إليها ويقف عندها متشوقًا باكيًا بتلك الأيام الخالية الهنيئة مع الأحبة الظاعنين، فتذرف عيناه دموعًا حارة تشبه إلى حد كبير في قوتها وغزارتها وشحنة عاطفتها تلك التي تنزل إثر موت عزيز، أو فقدان حبيب ترك فقدانه ورحيله في النفس جراحًا عميقة لا تندمل، وخلَّف في القلب آلامًا معنوية لا تزول ولا تشفى، هذا ويذكر بعض الدارسين في دراستهم مصطفى ناصف في إحدى قراءاته مفسرًا الظاهرة الطللية ما يلي: (ليس هذا الفن إذًا –ويقصد المقدمة الشعرية الطللية – ضربًا من الشعور الفردي الذي يُعوَّل في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء، وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس التي يؤديها المجتمع، أو تصدر عن عقل جماعي – إن صح هذا التعبير –لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية).

3. المضارب:

ينتقل السارد من وصف الدار إلى وصف المضارب أين توجد الدار به، وقد جاء وصف الدار بدءا من معقل القبيلة بالناظور، وأهم المعالم هناك، إذ جاء وصف المسجد والجريمة التي حلّت به، ثم تنقل أبناء القبيلة وتشتتهم في منطقة الشرق الجزائري، ووصولا إلى تتبع مسار نجمة إلى غاية البيت الذي سمّي باسمها بعدما أجبرت على الزواج من أحد معارف رفيقة والدتها بعنابة. وقد جاءت هذه المحطات والانتقال بين المضارب تبعا لما تسير عليه القصيدة الجاهلية في طريقها الدائري، التي تنتقل من وصف الدار إلى المضارب، خصوصا وصف ما يحيط بها وساحتها التي منها تنطلق القافلة، الضاجة بالحركة ذهابا وإيابا، وهو شكل من الاستعداد للبدء بالرحلة، والانطلاق نحو عوالم أكثر خصوبة في الأرض وثراء بالماء والكلأ، وهو ما نجده في قصائد كل من عنترة وزهير[13]. ورغم أن القصيدة الجاهلية تحتفي بالوقوف عند الطلل وتذكّر المحبوب إلا أن المكان فيها، أهم دور في نسقها اللغوي والبلاغي، وقد تنوعت في القصيدة الجاهلية توظيفات المضارب ولكنها اشتركت كلها إما في الحنين إليه أثناء سلوك طريق الترحال، أو التذكير بالرجوع إليه بعد حين.

4. القبيلة:

من صفات القبيلة التي كانت معروفة الكبرياء، وهي صفة ملازمة لكل قائد أو شيخ قبيلة تجعله قادرا على اتخاذ القرارات وتنفيذها، والقرار الذي كان منتظرا هو قرار الرحيل وتحديد الوجهة والهدف، وفي الأخير لن تكون الوجهة النهائية إلا العودة إلى المضارب والحي كي يكتمل رسم الدائرة وهي إشارة إلى دائرية الحياة والوجود. فالخلق ثم الموت ثم البعث. كما كان نص نجمة على ضوء هذه الصفات حافلا بتلك المناقب، التي انعكست على بعض الشخصيات، مثل شخصية سي المختار التي أخذت على عاتقها مهمات القائد وشيخ القبيلة وفي مواطن كثيرة الأب (من خلال الفصول التي رافق فيها سي مختار إلى كبلوت، تبرز تلك العلاقة حينما استحضر اعترافاته إلى أحد أصدقائه بأن نجمة هي بالفعل أبنته من امرأة يهودية، كان يعاشرها لفترة طويلة). ولم يكن سي المختار إلا آخر الشيوخ ممن تبقى من نسل كبلوت، وهو الذي رافقها مع الشبان الأربعة حين قررت الذهاب إلى قسنطينة. لم يكن سي مختار حامل مشعل القبيلة فقط، بل كان رشيد هو الظل الدائم لها، بالأخص حين دافع عنها في محاولة (الرجل الزنجي) للقضاء عليه، عندما رآهما في مضارب القبيلة.

5. الرحلة:

نستطيع بيسر تتبع مشهد الأطفال في نص نجمة وهم يلعبون، وهو نوع من بث الحركة في المشهد ونوع من التأهب للرحلة، المعادل للاستعداد لها في القصيدة الجاهلية، وكأي رحلة هناك زاد ومتاع يحملان كي يستطيع الرّحل مواصلة المسير وهو ما نجده في نجمة في التعبير الموالي: (كنت ترى دفعة من أوراق الشجر، تنحصر على أرض حمراء... ينساب عليها ماء ينبع من عين قريبة)[14]. فرغم شح الماء فهناك إشارة أن النبع يوجد في المضارب وبمجرد الابتعاد عنها تبدأ رحلة البحث عن الماء مرة أخرى، ولم لا ترقب العواصف الماطرة، التي وصفها الشاعر الجاهلي حينما وصف الوادي العظيم الممتلئة شطآنه بالمياه وهو ما جاء في قصيدة النابغة[15]، كما وتتماهى هذه الصورة مع نص نجمة، حينما انتقل السارد أيضا من نبع الماء إلى الوادي ثم إلى البحر (قليلا ما ينزل [الماء] على سهول الشرق الجزائري، لكنه يتدفق مدرارا إذا ما أمطرت السماء، فيلقي نهر السيبوس حمله العجيب على دفق عباب مزبد بعد أن أشرف على الفناء، وقد تقيأته الشطآن)[16]. ولا تتوقف الاستعدادات للرحلة عند التزود بكل ما يعين عليها، ولكن على أبناء القبيلة أن يبقوا سوية كفريق واحد، شاقّين مسارا واحدا ويتأمر عليهم شخص واحد هو كبيرهم في العادة، كي لا تختل خطط المسير ولا تتذبذب عادتهم في التزود بما يعينهم على اكمال الرحلة، وهذا ما نراه يتماهى مع نص نجمة، حينما كان الشبان يسيرون مع بعض وفي لحظات قليلة جدا، يُبدي أحدهم رأيه في ظل اسناد المهمة الرئيسية لأكبرهم (والجزء الذي يسير فيه سي المختار رفقة نجمة ورشيد ومراد، يُشكّل عينة على ذلك النوع من الترحال). كما يصور أحد الساردين، وهو هنا سارد عليم، وصفه لدار نجمة في عنابة مشبها إياها بالوطن حينما قال (ذلك هو وطن المتسولين، ووطن المقبلين على أطايب الحياة ولذاتها، وطن الغزاة من كل جنس، يفكر مصطفى ووطن النساء المحتجبات والنساء الاتي يصبن كالدهر أو كالقدر)، فهذه صورة متماهية مع مسار الرحلة في القصيدة الجاهلية. فالدار التي تتبعنا أوصافها هي في الحقيقة دار عتيقة، يملؤها الفراغ وتسكنها الوحشة، وعلى بقاياها ينطق الموت وكلها دلالات تمثل صميم القصيدة الجاهلية، كما أن الاستطرادات في وصف نجمة ودارها ورحلة الوصول إليها وإبراز مفاتنها، كلها استطرادات تعج بها القصائد الجاهلية الطوال. وهناك عنصر آخر لتصوير الرحلة استعاره الروائي على ما يبدو من القصيدة العربية الجاهلية، وهو لحظات البكاء، ففي إحدى المشاهد يبرز السارد بكاء التلميذ الفرنسي الذي كان يقاسم مصطفى الصف، وذلك وحشة لفراق أمه وأهله وبيته، وفي عمق النص الذي يبرز كل تلك المعاني، من خلال ما قاله السارد: كان البكاء بدموع ساخنة، إنها ساعة القهوة بالحليب،

فاستحضار ساعة تقديم الحليب، هو لحظة لقاء الابن بالأم في حقيقة الحال، والاشارة إلى الحليب ليس إلا إحالة على تلك الأنوثة التي ضاعت من يديه. وإذا استحضرنا هذا المشهد بالمقدمة الطللية، تبين أن الأمران متماهيان معا فالشاعر يبكي لفراق المحبوب والفرنسي الصغير يبكي لفرق الأم الحبيبة.

6. خاتمة:

انطلاقا من تلك المقاطع التي تُعطي للرحلة ميزتها وخصوصيتها، يمكننا القول في الأخير، أن نص نجمة الروائي، الذي ينطلق من وصف دار نجمة وينتهي بوصف نزول الرحلة إلى مكانها المستجد، هو سرد يصلح ليكون مسجلا بدقة رحلة الشاعر الجاهلي، وهو تسجيلٌ مفصل لرحلة قبيلة نجمة (كبلوت) من الشرق الأوسط إلى بلدان المغرب العربي ليقطع البحر على كتن سفينة صوب أيبيريا، ليستقر أخيرا في الجزائر. ويستحضر من حين إلى حين عبر تقنيتي الاستحضار والاستباق تاريخ القبيلة ومعاناتها، وكثير من رحلاتها السابقة ويسجل رحلات ثانوية شملت كل أبطال النص، بدءا بـ نجمة ووصولا إلا سي مختار الذي حكى للشبان رحلته للأراضي المقدّسة، والأماكن التي توقف عندها، فهذه الرحلة العكسية التي بدأت من ميناء عنابة مرورا بموانئ كل من تونس وطرابلس والسويس وجدّة، انتهت في الأخير إلى الحجاز، وهي بذلك رحلة العودة إلى نقطة البدء.

هكذا نستنتج أن هذه الرحلة السردية ما هي إلا محاكاة للرحلة الجاهلية وهي وصف لما أسميناه الدائرية السردية المستوحاة من دائرية القصيدة العربية الجاهلية. بدت من خلال تأثر الروائي بالقصيدة العربية في مبناها وفي معانيها وبدا جليا انعكاس ذلك التأثير من البناء الشعري إلى البناء السردي، كما أن رواية نجمة في الأصل هي مشروع شعري من خلال الارهاصات الأولى، التي عبّر بها الروائي نفسه عن تجربة إنسانية واقعية، فإن عوالمها غرفت من القصيدة العربية الجاهلية دون وعي من الكاتب حينا، ووعي منه في أحايين كثيرة أشكالها وأجزائها الوصفية بناء ومجازا، وهكذا تولّد هنا ما نستطيع تسميته تواؤم بين الرحلة والدائرية في مساريهما، وهو نتيجة فنية لعالم نجمة السردي القائم بمادته وبنائه على عناصر دائرية القصيدة الجاهلية.

هوامش:

[1] Jaqueline ARNAUD, la littérature maghrébine de la langue française II, (1986) le cas de Kateb Yacine, (Paris), Publisud, p190

[2] جريدة العرب، العدد 11401.

[3] جريدة الحياة، 5 يونيو 2015.

[4] KATEB Yacine, Nedjma, (1996), Édition du Seuil, (France) : p7.

[5] محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، (2009) الجزائر، دار القصبة للنشر، ص: 30.

[6] محمد السعيد عبدلي، المرجع السابق، ص: 50.

[7] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، (2012)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (مصر). ص: 105.

[8] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، (1981) دار نهضة مصر للطبع والنشر، (مصر). ص: 30.

[9] محمد السعيد عبدلي، المرجع السابق، ص: 54.

[10] كاتب ياسين، نجمة، ترجمة محمد قوبعة، (1987) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 133.

[11] كاتب ياسين، المرجع السابق، ص: 66.

[12] كاتب ياسين، المرجع السابق، ص: 67.

[13] الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، (1997)، دار الكتب العلمية، (لبنان)، ص: 272.

[14] كاتب ياسين، المرجع السابق، ص: 67.

[15] الخطيب التبريزي، المرجع السابق، ص: 206.

[16] كاتب ياسين، المرجع السابق، الجزائر، ص: 67.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 508 - 524 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تجاذبات المركز والهامش في رواية (معارضة الغريب) لكمال داوود

the Tensions of the Center and the Margin in Kamel Daoud's Novel: (Meursault Investigation)

Meriem benbaibeche[1] / مريم بن بعيبش[1]*

Mohemad salah kherfi[2] / أ/ محمد الصالح خرفي[2]

مخبر البحث في الدراسات السوسيو- لغوية، السوسيو- تعليمية والسوسيو- أدبية

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل- الجزائر

University Of Mohamed Seddik Ben yahia-Jijel-Alger

benbaibeche.merieme@univ-jijel.dz[1] /kherfimohemadsalah@univ-jijel.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/05/11	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

لم يقتصر طموح المستعمرات على استكمال مشروع التحرر السياسي، بل سعت إلى استقلال ثقافي عن المركزية الغربية وخطابها وذلك من خلال انشاء خطاب يوصف حالتها مخالف خطاب المركز، فتبنت هذه المستعمرات سرداً مضادا للسرد الإمبراطوري الأحادي، سعت من خلاله إلى اسماع صوتها الذي ظل مهمشاً زمناً طويلاً.

وتسعى هذه الدراسة إلى محاولة تفكيك هذا الخطاب والكشف عن هذا المهمش في رواية معارضة الغريب لكمال داوود، وذلك من خلال الوقوف عند ما تضمره هذه الرواية من قضايا جوهرية تخص تجاذبات المركز والهامش والعلاقة بينهما.

أما أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة: لقد استطاع كمال داوود بسرده المضاد تقويض مركزية البير كامو وإعادة الاعتبار للعربي المهمش في روايته.

الكلمات المفتاح : مركز/ هامش، سرد مضاد، ما بعد كولونيالية.

Abstract :

The ambition of the colonies was not limited to completing the project of political liberation but rather sought cultural independence from Western centralism and its discourse through the establishment of a discourse describing its condition different from the discourse of the center. These colonies adopted a counter-narrative to the imperial unilateral narrative, through which they sought to make their voice heard, which was marginalized for a long time. This study seeks to try to deconstruct this

* مريم بن بعيبش: benbaibeche.merieme@univ-jijel.dz

discourse and reveal this marginalized in Kamel Daoud's novel: Meursault Investigation, by examining what this novel contains fundamental issues linked to the tensions of the center and the Margin, and the relationship between them. The most important conclusions of this study: Kamel Daoud, with his counter-narrative, was able to undermine Albert Camus' centrality, and restore respect to the marginalized Arab in his novel.

Keywords: Center, Margin, counter-narrative, Postcolonialism.

مدخل:

لقد سعت النظرية ما بعد الكولونيالية إلى انشاء أدب يوصف حالاتها وينقل تجربتها وأثارها ومخلفاتها على الثقافة المستعمرة، فتبنت سرد مضاد للسرد الامبراطوري الأحادي، سعت من خلاله إلى إسماع صوتها الذي ظل مهمشاً زمناً طويلاً.

ورواية كمال داوود "معارضة الغريب/ تحقيق مضاد" تدخل ضمن إطار الأدب ما بعد الكولونيالي، وتندمج ضمن تيار السرد المضاد أو سرد الهامش، لأن هذا الهامش في نظر المركز هو تابع، هذا التابع الذي لا يملك لا صوتاً ولا ملامحاً ولا عائلة، وهو الذي ألهم كمال داوود ليكتب سردا مضادا يرُد فيه على السرد الأحادي (رواية الغريب لألبير كامي)، حيث تشخص رواية معارضة الغريب لكمال داوود قصة العربي أحد أشهر قتلى الأدب العالمي، من خلال طرحه قضية جوهرية شغلت الدراسات النقدية والأدبية في النصف الأخير من القرن الماضي وما زالت إلى يومنا هذا؛ وهي قضية المركز والهامش، فبين تعالي المركز الذي يجسده ألبير كامو في روايته الغريب، وبين صرخة الهامش التي يجسدها كمال داوود، يُطرح تساؤل واحد هو: هل يمكن للتابع/ العربي أن يتكلم؟، وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في ثنايا هذا البحث.

كما يقول "ستيوارت هال" نحن مجتمعات ما بعد الكولونيالية نسعى إلى بناء عالم أفضل من العالم الذي أقرّه العقل الغربي، فقد سيطر الاستعمار على مدى عهود طويلة بمصير حياة العديد من الشعوب، سواء كان ذلك في أروبا او إفريقيا أو أمريكا أو آسيا وخاصة في المنطقة العربية منها في الماضي والحاضر معا. لم يكن زوال الاستعمار في عدد من دول العالم الثالث يعني تمكنها من الاستقلال، سواء على الصعيد السياسي أو الاقتصادي أو الثقافي أو حتى الإيديولوجي، ويرى " عمر أزراج" في هذا الباب " إن مفهوم ما بعد الاستعمار لا يعني أن البلدان المستعمرة سابقا، تخلصت من أثار المستعمر، سواء

كانت ثقافية أو لغوية أو اقتصادية أو عسكرية أو صناعية أو كل ذلك مجتمعا، إن مفهوم ما بعد الاستقلال يتميز بأنه يدل على خلو البلدان المستعمرة سابقا من الجيوش كانت تحتلها فقط، أي الاستقلال هو رديف إحلال الدولة محل المستعمر"[1].

ولهذا تهدف النظرية ما بعد الكولونيالية إلى تحليل ما أنتجته الثقافة الغربية، باعتبارها خطاباً مقصديا يحمل في طياته، توجهات استعمارية إزاء الشعوب التي تقع خارج المنظومة الغربية، كما يوحي المصطلح بوجود استعمار جديد يخالف الاستعمار القديم تكون له رؤية موضعية مضادة لتلك الخطابات الكولونيالية.

وقبل الخوض في موضوع البحث يتوجب علينا تحديد تقديم مفهوم عام وشامل للمصطلحات الأساسية لهذا البحث، ذلك أن تحديد مفهوم المصطلح هو البوابة التي نلج من خلاله إلى كنه العلوم وحقيقة المعارف كما يقول السكاكي.

أولا: مدخل نظري لمفاهيم البحث:

1- المركز / الهامش:

المركز والهامش من اكثر المصطلحات تناولا في النقد الثقافي والدراسات الثقافية واثارة للجدل في الخطاب ما بعد الكولونيالي، وما مع ذلك فهو يتخذ موضعه في مركز أيه محاولة لتعريف ما حدث بالنسبة لتمثيل الشعوب وعلاقتها كنتيجة للفترة الاستعمارية، ولم يكن ممكنا للكولونيالية أن توجد على الاطلاق إلا من خلال افتراض وجود مقابلة ثنائية ينقسم إليها العالم، وقد اعتمد التأسيس المتدرج للامبراطورية على العلاقة الهرمية الثابتة بوجود المستعمر بوصفه الآخر بالنسبة للثقافة المستعمرة، وهكذا فوجود فكرة الهمجي كان ممكنا فقط إذا كان هناك وجود لمفهوم المتحضر ليعارضها، وبهذه الطريقة شيدت جغرافيا الاختلاف إذ وضعت الاختلافات في خرائط برسم مشهد رمزي مفتوح لا يمثل الثبات الجغرافي وإنما يمثل ثبات السلطان.

صارت اوروبا الامبرالية تعرف بوصفها مركزا داخل جغرافيا كانت على الأقل رمزية بقدر ما كنت حسية، فكل شيء وقع في خارج ذلك المركز كان بالبداهة يقف عند هامش أو حافة الثقافة والسلطان والحضارة وهكذا فقد صار مدار الرسالة الاستعمارية الرامية إلى جلب الهامش إلى مجال تأثير المركز المستنير، التبرير الأساسي للاستغلال الاقتصادي والسياسي للكولونيالية لاسيما بعد منتصف القرن الثامن عشر.

وفي الواقع فإن منظري ما بعد الكولونيالية عادة يستخدمون النموذج المركز/الهامش للإيحاء بأن تفكيك مثل هذه الثنائيات يؤدي وظائف أكثر من مجرد التأكيد على استقلالية الهامش، "فهذا النموذج يقوض كذلك فكرة المركز في حد ذاتها مفككا دعاوى المستعمرين الأوروبيين بشأن وحدة وثبات لهما نظام مختلف عن الآخرين، وبهذا المعنى فإن تفكيك نماذج المركز/الهامش الخاصة بالثقافة يفضي إلى مسألة مزاعم أية ثقافة بشان امتلاكها هيكل قيم ثابت ونقي ومتجانس يبرر كل الثقافات بوصفها ظواهر تشكلت تاريخيا ومن ثم فهي بنى قابلة للتعديل"[2].

2- السرد المضاد: يرى جيرار جينات أن السرد " فعل يقوم بترجمة المعرفة المتعلقة بموضوع الخطاب، ولهذا فإن انتاج الخطاب يقوم على قوة السرد التي تعكس اختلاف وجهات النظر الكونية، والتي بدورها تعمل في تشكيل الهوية"[3]، وعليه فإن تداخل خطاب ما بعد الاستعمار يتمحور حول من يقوم بفعل السرد أو من يسيطر عليه، فثمة نوعان من الخطاب السردي، خطاب المستعمر وخطاب مضاد له أي المستعمَر.

ويجب لنا في هذا السياق ان نشير إلى ان هناك مصطلحا آخر مرتبط بمصطلح السرد المضاد ومتشابك معه ومضادا له في الآن نفسه وهو مصطلح السرديات الكبرى أو المرويات الكبرى، وجاء في كتاب "المثقافة والامبربالية لإدوارد سعيد"، " السرد في السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها وكينونتها، وتندغم فيه أهواء، وتحيزات وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه كما يصوغوها بقوة وفاعلية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وانهاج تأويله له، ومن هذا الخليط العجيب، تنسج حكاية هي تأريخ الذات لنفسها وللعالم وتمنح طبيعة الحقيقة التأريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تأريخيا، وتدخل في هذه الحكاية او السردية مكونات الدين واللغة والعرق والأساطير والخبرة الشعبية وكل ما تهتز له جوانب النفس المتخيلة"[4].

فالسرديات الكبرى تتسع لتشمل تاريخ أمة بأكملها وقد تصبح هذه السرديات هي البعد المعنوي لوجود الأمة المادي والتاريخي، وبالتالي نجدها تكسب أهمية في الصراع السياسي والثقافي وحتى العسكري بين الأمم التي تسعى لفرض هيمنتها على الأمم الأخرى أو تلك التي تناضل من أجل التحرر من هيمنة القوى المستعمرة.

اما مصطلح السرد المضاد فقد أشار إليه " ريتشارد تيرديمان" تحت مسمى الخطاب المضاد وذلك " ليصف المقاومة الرمزية وتطبيقاتها (...) لكن نقاد ما بعد البنيوية تبنوا هذا المصطلح لوصف السبل المتواشجة التي يمكن خلالها توجيه الطعون عن موضع الهامش ضد خطاب سائد وراسخ، على الخصوص تلك الخطابات التي تخص المركز الامبريالي والامبريالي الجديد بوصفه ممارسة عملية داخل ما بعد الكولونيالية فقد تم التنظير له من خلال طعون موجهة ضد نصوص معينة وبالتالي ضد الإيديولوجيات الإمبريالية المترسخة في الذهن، متوطدة الأركان والمستمرة في البقاء بشكل خاص من خلال نصوص توظف داخل التعليمية الكولونيالية"[5].

فالسرد المضاد من هذا المنطلق ممارسة عملية داخل إطار ما بعد الكولونيالية وهو نوع من المقاومة والرمزية الثقافية ورد بالكتابة على تلك الخطابات السائدة التي سيطرت على الساحة الأدبية وكذلك طعن وتفكيك لتلك النصوص وتقويض لمركزيتها وإعادة انتاج نصوص أخرى مضادة ومعارضة لها.

وتعود بداية ظهور السرديات المضادة إلى " الثورة التي شهدتها فرنسا في الستينات والسبعينات ضد الإيديولوجية السائدة، حيث تمكنت الحركات الهامشية من الظهور والإعلان عن حضورها حيث وقف العديد من مفكري اليسار إلى جانب الثورة عدا البعض الدين رأوا فيها مراهقة ثقافية وتمكن أهمية هذا التحول في سيره بالتوازي مع التطور التكنولوجي حيث أصبحت منصات النشر الالكتروني متاحة للأصوات الهامشية –السرديات الصغرى- ومكنتها من بث أفكارها"[6].

ومن هنا نشأ مصطلح السرديات المضادة " بوصفها محاولات آنية مرتبطة بالحدث التاريخي في سبيل تفسيره ثم التفكيك والعودة في وجه حدث جديد، فالسرديات الكبرى لم تعد تملك القدرة على تفسير الكون، ففي مجتمع ما بعد الحداثة لم تعد المركزية وعلاقات القوة التي تحكم خطى السرد قائمة كما يقول فوكو: بل أصبحنا أمام عدد لا متناه من الاحتمالات، كل منها مرتبط بجماعة ما وبحدث ما"[7]، فالسرد المضاد سعى لتوجيه الطعن للسرديات الكبرى وتفكيكها وتقويض مركزيتها، وكذا الحلول محلها.

وبالتالي فالسرد المضاد هو مرادف لمصطلح المرويات الصغرى في مقابل المرويات الكبرى، ويشرح فرنسوا ليوتار الفرق بين مصطلح المرويات الكبرى والمرويات الصغرى في قوله: " الاولى تقدم نفسها على أنها منظومة فكرية وقيمية عامة تفسر الطبيعة والمجتمع بصورة شمولية ونهائية وتنزع نحو الهيمنة والأقصاء، بينما توظف الثانية لإطلاق أحكام قيمية على أحداث منفصلة ومعينة، ضمن إطار زماني ومكاني محدد، ولا تدعي لنفسها صفة الشمولية ولا النهائية المطلقة"[8]، فالسرديات الصغرى تسمح للباحث بنقد

وتقويض ادعاءات وتحيزات السرديات الكبرى، وتمنحه في الوقت نفسه الأدوات المعرفية لتحيل الظواهر الاجتماعية والتاريخية من دون تأويل تفسيري جديد، قد يتحول مع الوقت إلى سرديات كبرى بديلة.

أما عن مفهوم السرد المضاد من منظور إدوارد سعيد هو ما يسمى " بالمقاومة الثقافية، فهو يمكن الأمة المستعمَرة من استرجاع هويتها وترميم وجودها من جديد وذلك بالاعتماد على العناصر القومية التي شكك فيها المستعمر في المقام الأول"، يسعى السرد المضاد لاسترجاع الهوية الثقافية والوطنية للشعوب المستعمرة وذلك من خلال تبني حركة ثقافية مضادة ترد على المركز الغربي الاستعماري وتأكيد الهوية الوطنية والتركيز على العناصر القومية. "ذلك ان القوة على ممارسة السرد كما تجسدها شهرزاد في ألف ليلة وليلة، حيث يوظف الحكي كاستراتيجية لمواجهة القتل، ذات اهمية قصوى في بناء وتشييد الهوية وسياسات تأويلها لتاريخها الخاص؛ هذا البعد الخطاب للحكي هو ما أسميه ما وراء الحكاية، أي الشفرة التأويلية التي تفكك البنى المضمرة لأي استراتيجية قوة تفرض صورها النمطية وتمثيلاتها السيئة"[9]، وهذا ما تؤكده استراتيجية السرد في الرواية ما بعد الكولونيالية، حيث يوظف السرد كاستراتيجية مضادة لمواجهة عمليات الاسكات التي تُفرض على الهامش. ومثال ذلك " السرد الروائي الامبراطوري الذي قام بتمثيل الأصلاني – أي الشعوب في المستعمرات- في صورة سلبية كشخص صامت، لا تاريخ له ينوب عنه السارد الكولونيالي في الكلام عنه وفرض صوره النمطية"[10]، وهنا يقترن السرد بالقوة، ومن يملك سلطة السرد هو من يتحكم في تمثيل الآخر وتفصيل العالم وفق رغبته في الهيمنة، ويفرض حالة الصمت عليه، " إن القوة على تمثيل ما يقع خارج الحدود الحواضرية تشتق، كما احتججت، من قوة مجتمع إمبريالي، وتلك القوة تتخذ الشكل الإنشائي المتمثل في إعادة تشكيل أو إعادة ترتيب مادة معلوماتية خام ضمن الأعراف المحلية للسرد الأوروبي والمنطوق الرسمي... بل لقد كانت في معظم الحالات الفعالة مبنية على مقدمة منطقية هي صمت الأصلاني"[11].

وبالتالي فقد أخذت الشعوب المستعمرة السرد والمرويات كاستراتيجية مضادة لمواجهة استراتيجيات الهيمنة في سياق الاشتباك الابستيمولوجي بين المركز والهامش، بين السيد والتابع، وذلك لتأكيد هويتها من خلال الكتابة عن نفسها عن وضعها عن قوميتها وعن كيانها ككل ،لأجل تأكيد كينونتها وهويتها فعملت على تقويض المرويات الكولونيالية، وفضح إيديولوجياتها، ومنه فالسرديات المضادة هي عبارة عن مقاومة ثقافية لكن " ليست كرد فعل موجه ضد الامبريالية بل هي أوسع كثيرا من أن يتضمنها تصور

كهذا، لأنها تنهض على أساس التفاعل الثقافي والهجنة واستثمار ثقافة الآخر من أجل تفكيك بنى السيطرة الثقافية، وفي سرديات المتمركزة حول الذات والتاريخ والهوية"[12].

وبالتالي فالسرد المضاد يحاول الرد على الأحادي الأوربي، من خلال إنشاء سرد آخر مغاير يسعى لكسر احتكار الغرب للسرد، وقد اتخذت الرواية كشكل سردي للرد به على المركز الغربي واستعادة الهوية، فقد ساهمت الرواية في إرجاع الهوية المسلوبة وعدت كشكل من أشكال المقاومة الثقافية.

3– ما بعد الكولونيالية/ ما بعد الاستعمار:

يشير مصطلح ما بعد الكولونيالية إلى مرحلة مقاومة ورد فعل على المرحلة السابقة مرحلة الاستعمار، فذاكرة الاستعمار قد وَلَتْ وحل محلها الوعي بالذات والخروج من كنف السيطرة الاستطانية. وقد انتقل هذا المصطلح من الساحة السياسية إلى الساحة الثقافية وأصبح يعني " بآثار العملية الكولونيالية على الثقافات والمجتمعات، وقد بدا استخدام هذا المصطلح بعد الحرب العالمية الأولى للإشارة إلى الفترة التالية لحصول البلدان المستعمرة على استقلالها حتى نهاية السبعينات بدا النقاد في استخدامه عند مناقشة مختلف الآثار الثقافية التي نجمت عن عملية الاستعمار"[13].

وليس ما بعد الكولونيالية أن الدول المستعمَرة قد تخلصت من آثار المستعمر سوءاً كانت من الناحية الثقافية أو لغوية أو اقتصادية أو عسكرية او صناعية، فمعظم الأمم لا تزال خاضعة اقتصاديا لدول كبرى عبر أشكال متنوعة من الاستعمار الجديد.

وتعد الناقدة الهندية " غايتري سبيفاك السبّاقة إلى توظيف مصطلح ما بعد الكولونيالية، فقد استخدمته أول مرة في سلسلة مقابلات أجريت معها والتي نشرت عام 1990 تحت عنوان النقد مابعد الكولونيالي. على الرغم من أن دراسة تأثيرات التمثيل الكولونيالي كانت محورية في أعمال هؤلاء النقاد، فإن مصطلح ما بعد الكولونيالية في حد ذاته استخدام في البداية للإشارة إلى أشكال التفاعل الثقافي في داخل المجتمعات الكولونيالية في الدوائر الأدبية"[14]، فالدراسات ما بعد الكولونيالية تركز على التفاعل الثقافي داخل المجتمعات الكولونيالية والكيفية التي استجابت بها الثقافة المفتوحة لذلك القسر او تكيفت معه أو قاومته، ومنه فمصطلح ما بعد الكولونيالية هو أكثر ملائمة ليصف الفترة التالية لفترة الاستعمار " بوصفه مصطلحا للنقد عبر الثقافي الجديد الذي ظهر في السنوات الأخيرة وللخطاب الذي يتأسس من خلاله ذلك النقد"[15].

كما لا ننسى جهود الناقد الثقافي إدوارد سعيد، إذ يعتقد العديد من الدارسين أن صدور كتابه " الاستشراق" سنة 1978 له تأثير واضح وبارز في النظرية ما بعد الكولونيالية، هذه النظرية التي حاولت أن تقلب المعادلة بين المركز الاوروبي المسيطر وبين الهامش في العالم الثالث،" فللمرة الأولى يصبح الأفارقة والآسيويون، عربا وغير عرب- الذين كانوا دائما لعلم الإنسان (الانثروبولوجيا) الغربي، وللسرديات الغربية، والنظريات التاريخية والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطورا التي ظلت جواهرها ثابتة رغم التاريخ- خلاّقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضا ناقدين لسجل المحفوظات الغربي"[16].

إذن ستعيد الرواية ما بعد الكولونيالية عبر استراتيجية السرد المضاد، كتابة سرديات الهامش بوعي نقدي تفكيكي، يعيد كتابة الماضي الاستعماري برؤى متحررة من تمثيلات السرد المركزي " فيها ينطق الأصلاني الذي كان صامتا في السابق ويمارس الفعل على أرض استعادها، كجزء من حركة مقاومة شاملة من المستعمر المستوطن"[17].

ثانيا: السرد المضاد عند كمال داوود:

معارضة الغريب الترجمة العربية لرواية " مورسو: تحقيق مضاد" (mersaut. Contr-enquete) للروائي الفرانكوفوني كمال داوود، (وتعد هذه الرواية الأولى للكاتب وقد أحدثت لغطا كبيرا، حيث حظيت الرواية بمقروئية واسعة وترجمت إلى لغات عدة وذلك لموضوعها المثير للجدل) حيث أعاد الروائي كتابة قصة "الغريب" لألبير كامو، من وجهة نظر الهامش (الجزائري/ العربي) باللغة نفسها من اليسار إلى اليمين، تشخص رواية معارضة الغريب لكمال داوود قصة العربي أحد أشهر قتلى الأدب العالمي، من خلال طرحه قضية جوهرية شغلت الدراسات النقدية والأدبية في النصف الأخير من القرن الماضي وما زالت إلى يومنا هذا؛ وهي قضية المركز والهامش، وذلك في لعبة سردية يتداخل فيها الخيال مع التاريخ لينتج بها نصا جزائريا يرد به على الكولونيالي الفرنسي، فيخلق الأديب اسم وصفات وعائلة لذلك العربي ليكتب في سرد مضاد رواية " معارضة الغريب" يرد فيها الاعتبار لتلك الشخصية المغيبة الهامشية في سرد الغريب، بأسلوب معاكس ومضاد في الوقت نفسه، حيث قابل شخصياته مع شخصيات كامو فنجد موسى مقابل مورسو، وماري مقابل مريم، والأم الحية مقابل الام المتوفية، وذلك في تقابلات ثنائية مضادة.

وبالتالي هل استطاع كمال داوود أن يعارض هذا الغربي الذي يتقن فن السرد وينسج على منواله رواية باللغة نفسها والعبثية نفسها؟.

ثالثا: التابع / العربي/ المهمش يتكلم في رواية معارضة الغريب:

حظيت دراسات التابع/ الهامش باهتمام كبير من طرف دارسي ومنظري ما بعد الاستعمار، فكانت " غايتري سبيفاك" أحد أهم النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع، وذلك في مقالها الشهير " هل يمكن للتابع أن يتكلم؟" " فالتابع هو الفرد الذي يعيش في مجموعة مهمشة وغير قادرة على التعبير عن حاجاتها"[18]، هذا التابع المقموع الذي لا يمتلك صوتا ليعبر عن نفسه في ظل السلطة الاستعمارية، التي تسعى إلى اسكاته دائما وقطع صوته، هو نفسه التابع الذي أخرسه ألبير كامو في رواية الغريب الممثل في شخصية العربي الذي تم قتله لأسباب عبثية أقرها ألبير كامو على لسان بطله.

إن هذا التابع المقموع الذي لا يملك صوتا ولا اسما ولا عائلة ولا ملامح هو الذي ألهم كما داوود ليكتب سردا مضادا، يرد فيه على السرد الأحادي لكامو، يعيد كمال داوود شخصية ذلك العربي القتيل المطموس في ثنايا خطاب الغريب، استطاع كمال داوود في جرأة أدبية أن يعيد رسم شخصية العربي فأوجد له اسما وعائلة وملامح كغيره من الشخصيات التي كانت في الرواية وذلك لإعادة سرد القصة، وذلك من وجهة نظر جزائرية ليسترد بذلك صوت القتيل من خلال شخصية " هارون" الذي يتكلم نيابة عن أخيه، فيعيد التحقيق في القضية من جديد، ليبحث عن الأسباب الحقيقة لقتل أخيه، " دعني أصارحك فورا، القتيل الثاني الذي اغتيل هو أخي، أمحى ذكره تماما ولم يبق إلا أنا اتكلم نيابة عنه"[19].

يعترف هارون شقيق الضحية لطالب فرنسي ألتقى به في حانة بأن ذلك القتيل الذي يعد أطروحته عنه هو أخاه، والذي يسعى جاهدا لكي يمثله ويتكلم عنه لاستعادة صوته الذي قطعه ألبير كامو منذ سبعين عاما، يقول هارون للطالب الفرنسي " ولهذا السبب أتقنت هذه اللغة قراءة وكتابة، كي أتكلم نيابة عن ميت، واستأنف بدأ جمله"[20].

وفي الصفحة العاشرة من الرواية يذكر هارون اسم شقيقه الذي ظل مغيبا منذ سنين عديدة، وبالتالي يستعيد ذلك التابع المغمور اسمه الذي أخفاه عنا كامو في تلك الرواية إذ يقول هارون بنبرة غاضبة " فأخي هو من تلقى الرصاصة لا هو؟ موسى لا مورسو"[21].

فاسم العربي هو " موسى"، ذلك الاسم الذي منحه له كمال داوود، إضافة إلى وجود أخ يتكلم نيابة عنه، هذا الأخير الذي ينتقد السلطة الجزائرية على عدم سعيها لمعرفة اسم الضحية وعنوانه واسلافه "

لا، لم يسعى أحد حتى بعد الاستقلال إلى معرفة اسم الضحية ولا عنوانه ولا أسلافه ولا اولاده المحتملين، لا أحد"[22]، ولهذا السبب سعى هارون وحده أن يتقصى أثر أخيه وأن يرد له الاعتبار الذي أغفله كل من كامو والسلطة الجزائرية منذ عقود طويلة، فهارون في الرواية يتذكر ذلك الاهمال الذي لاقاه أخاه، فنجده في الرواية يسأل بنبرة غاضبة " من هو موسى؟ هو اخي وهذا ما أرمي إليه ان أروي لكما ما لم يتسنَّ قط لموسى أن يرويه"[23].

يؤكد هارون على طول صفحات الرواية انه يريد أن يحكي قصة اخاه القتيل وانه من سيسترد حقه المسلوب وذلك في إشارة أن ذلك التابع/ المهمش ليس مغمورا كما وصفه كامو، بل أنه يمتلك أخا يسعى أن يتكلم بصوته ويحقق له العدالة ولكن ليست عدالة محاكم على حد تعبير الراوي بل عدالة التوازنات، هذه التوازنات التي لم يقم لها كامو وزنا بل جعل نفسه المركز المسيطر على السرد والمسيطر على الجغرافيا، بينما جعل الآخر مجرد بائس ومهمش مثير للمشاكل وهمجي ومتخلف وغيرها من الصور السلبية التي نُعت بها، يقول هارون:" أعتقد أنني أريد تحقيق العدالة، قد يبدوا هذا سخيفا مني في عمري هذا...لكني أقسم لك إنّها الحقيقة. وما أعنيه بذلك – عدالة التوازنات– لا عدالة المحاكم. ثم إنّ لي سببا آخر: فأنا أريد أن أمشي دون شبح يلاحقني"[24].

ولهذا سعى هارون أن يعيد سرد تلك القصة من وجهة نظر القتيل " الأمر بسيط يفترض إذا إعادة كتابة هذه القصة، باللغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار، أي البداية مع جسده الحي والأزقة التي قادته إلى حتفه واسمه الاول وصولا إلى تلقيه الرصاصة"[25].

إعادة كتابة هذه القصة من اليمين إلى اليسار، تعني ان القتيل والضحية هو من سيتحدث هذه المرة عن نفسه وليس القاتل من سيتحدث مكانه وهذا بعد استعادة للصوت الذي ظل مغيبا ومهمشا طيلة فترة الاستعمار.

ومنه تصبح هذه المتواليات من الأوصاف والحديث عن موسى كرد على ما سرده كامو، فهو في سرده عربي فقط منعدم الملامح لا يملك صورة بل هو مجرد شبح او ظل فهو لا يرقى أن يوصف أو ان يعطى له اسما حتّى، لذلك نجد كمال داوود في روايته وعلى لسان بطله يقول " بداية كنا شقيقين وحيدين، ليس لنا أخت لعوب كما اوحى بطلك في كتابه، كان موسى أخي البكر فارع الطول، كبير القامة نعم، إنما جسمه نحيل أعقد بسبب الجوع والقوة المتولدة من الغضب، كان وجهه حاد التقاطيع، ويداه طويلتين تدافعان عني ونظراته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد"[26].

لقد سعى هارون طوال صفحات الرواية أن يستعيد صوت أخيه موسى، فكانه يريد أن يقول للعالم ذلك العربي الذي قتله مورسو هو أخي ولنا ام وأب غادر إلى وجهة مجهولة، وأن أخي ليس شبحا أو سرابا وقد كانت له ملامح القوة والغضب لأنه مات موتة عبثية قللت من شأنه، فنسجت عنه والدته الأساطير حتى جعلته شخصية مميزة وخارقة، تعويضا لما حل به وكأنها بذلك تحفظ له وجوده وهبته وهو ما يحاول هارون القيام به أيضا فيسترجع كل التفاصيل التي يتذكرها عنه " سترة عمله الزرقاء، حذاؤه الرياضي، لحيته النبوية ويداه الضخمتان"[27]. هذا كله لتأكيد تجدر هويته في العمق ولهذا فهو يسعى لتسمية الجميع موسى فيطلق هذا الاسم على كل من في الحافة، فمن لا اسم له يستحق هذا الاسم، فهم من سلالة البشر الذين نجوا من رصاصة أطلقت في حرارة الشمس.

استطاع كمال داوود في محاولة أدبية أن يرد الاعتبار لشخصية العربي التي أهملها ألبير كامو في رواية الغريب، فاختلق الروائي سارداً عليمً هو "هارون" أخ قتيل ألبير كامو، لنكتشف من خلاله ان هذا العربي/ القتيل هو موسى أخ هارون أولاد العساس يسكنون مع والدتهم التي تسعى إلى الثأر لهذا الابن المغدور، لأن الجميع قد رفض أن يعترف أن هناك جريمة وقاتل.

إن هذه المحاولة التي أقدم عليها كمال داوود أعادت صوت التابع وأخرجته من دائرة الصمت إلى دائرة التحقيق واستعادة الحق المسلوب، فاختيار هارون ليتكلم عنه، أفصحت عن زيف خطاب كامو الذي أعلى صوته وقطع صوت الآخر، هذا الآخر الذي لا يمتلك حق الرد والتعبير عن نفسه.

رابعا: القتل بين ألبير كامو وكمال داوود:

تمثل رواية معارضة الغريب صوت المهمش في مقابل رواية الغريب التي تمثل صوت المركز، ولقد نهضت معارضة الغريب على بنية مشابهة ببنية رواية كامو من حيث حجم الصفحات وطبيعة الشخصيات وعبثية الأحداث وأمكنتها، ونفسية الراوي، بل أيضا في لغتها. وكمثال عن هذه المعارضة نأخذ حادثة القتل والتي تعدّ البنية المركزية في الرواية.

في رواية الغريب يقدم بطل الرواية الفرنسي مورسو على قتل عربي على الشاطئ بخمس رصاصات لأسباب عبثية عوزها الشمس، ويتحدث كامو بلغة شاعرية عن تفاصيل ذلك اليوم " أخرج العربي سكينه الذي صار فولاذا ينضج تحت الشمس وكأنه نصل طويل ملتهب قد امتد ليصب جبهتي في نفس اللحظة راح العرق المتجمع على حاجبي يسيل فوق رموشي ثم غطاها بحجاب دافئ وسميك، صارت عيناي لا تريان خلف ستار من الدموع والملح، لم أعد أشعر إلا بضربات الشمس فوق جبهتي والبريق الخاطف

المنبعث من السكين المودة في مواجهتي، ذلك البريق الذي كان يحرق رموشي ويخترق عيناي المتعبتين في تلك اللحظة بالضبط كل شيء أهتز"[28]، ويسترسل في قوله " أرسل البحر ريحا ثقيلة ملتهبة وخيل إلى أن السماء قد انشقت عن آخرها وراحت تمطر نارا فتقلصت كل جوارحي، وأحكمت يدي بشدة على المسدس فلان الزناد تحت أصابعي، وها هنا في الضحية الجافة المصممة للآذان كان قديم كل شيء، نفضت بعنف العرق والشمس وعندها أدركت أنني كنت بالفعل قد حطمت هدوء ذلك النهار والصمت الاستثنائي لشاطئ غالبا ما كنت أشعر فيه بالسعادة، ثم أطلقت النار أربع مرات على جسمه، وكانت الرصاصات تختفي بداخله إلى الأبد، لقد كانت كأربع طرقات قصيرة أضربها على باب النحس"[29].

بهذه الطريقة يُقتل العربي على يد مورسو الرجل العبثي الذي لم يبك أمه عند وفاتها، ها هو يرتكب جريمة عبثية أيضا بدم بارد ويغرق في وصف حادثة القتل بشاعرية ويعوز جريمته إلى شمس الصيف الحار، شمس الثانية بعد الزوال، وكذلك العرق الذي تجمع فوق رموشه لتمنعه من الرؤية، فلم يعد يشعر إلا بضربات الشمس فوق جبهته، هذا دفعه إلى احكام المسدس بغضب ويصيب ذلك العربي الذي لم يكن يتوقع أن يرديه هذا الفرنسي قتيلا بطلقة نارية.

يتخلص كامو من العربي في خطابه فلا يعطيه اسما ولا ملامحا بل ظل ينعته بصفة العربي طوال صفحات الرواية، يساق بعدها مورسو إلى السجن لتتفاجئ على انه يعاقب على شيء آخر غير الجريمة التي ارتكبها، إنه يعاقب على انه لم يبك وفاة أمه يوم دفنها، وهنا تكتمل المسرحية العبثية لكامو.

وهكذا مرت حادثة مقتل العربي دون نقد، لكنها –شخصية هذا العربي– لم تمر على كمال داوود، بل إنه أعاد احيائها من جديد في سرد مضاد وأكمل ما أغفله كامو في تلك الرواية، أعطى لذلك العربي اسم وأوجد له شقيق وام، وبهذا أعد للعربي بطاقة هوية كان قد سرقها كامو منه.

وفي مقولته الشهيرة يقول كمال داوود " القتل بالقتل والأدب بالأدب"، فقد عارض كمال داوود رواية الغريب بكل حيثياتها وأحداثها، محاولا بذلك مواجهة وتحدي ذلك السرد المركزي الذي تلقاه العالم كرائعة عالمية تصنف ضمن الأدب العالمي رائعة صافية لا يشوبها زيف أو نقص، أخترع كمال شخصيات مضادة لشخصيات كامو ولغة وعبث مضاد له كما انه عارضه في حادثة القتل التي تعد البنية المركزية في الرواية.

تُقدم شخصية البطل " هارون" في ليلة من صيف 1962 على قتل الفرنسي " جوزيف لاركيه"، " ...ذات ليلة صيف صرّتني رجلا ناضجا وغيّرت حياتي رأسا على عقب"[30]، ويكمل " وكان ذلك بسبب القمر، اضطرني القمر في ليلة رهيبة إلى انجاز العمل الذي بدأه بطلك تحت الشمس"[31].

تماهى هارون مع عبثية تجربة مورسو واللامبالاة في القتل، ويسرد هارون تفاصيل القتل بتدقيق كما فعل مورسو في المقطع المذكور أعلاه، لكن الفرق أن هارون أعطى لذلك الفرنسي اسم وملامح على عكسه " كان سمينا ضاربا في الشقار، مع هالتين واسعتين حول عينيه ويرتدي دوما القميص ذات المربعات نفسها"[32].

حقق هارون ثأره " القتل بالقتل" حتى أنه كان يريد "الامساك بساعة توقيت لكل ما عاشه، ساعة بساعة، أن يعيد ضبط عقاربها على أرقام إطارها اللعين لتتطابق تماما مع ساعة اغتيال موسى، الثانية بعد الظهر، حتى أني بدأت أسمع صوت صرير قطعها وهي تستعيد تكتكاتها الواضحة المنتظمة"[33].

يريد الراوي أن يعيد الإمساك بالفتى نفسه الذي قتل أخاه موسى ليعيد جريمته بنفس التوقيت ونفس التفاصيل وذاك من أجل تحقيق العدالة التي طالما كانت غائبة من طرف السلطة ولهذا قرر الحذو حذو القاتل وقتل الفرنسي في الساعة الثانية فجرا.

ولا يكتفي هارون بساعة التوقيت التي تمنى أن يمسك بها ليعيد ارتكاب جريمة في نفس توقيت مقتل أخاه، بل أنه يحلم أيضا أن تكون له محاكمة ذاتها التي حظي بها القاتل في غريب كامو، إذ يقول: " حلمت بمحاكمة أؤكد لك أنني كنت سأعيشها بعكس بطلك، بحماسة من عرف الخلاص، أحلم بتلك القاعة المليئة بالناس، قاعة كبيرة وفيها أمي وقد أصبحت بكماء في عجزها عن الدفاع عني وافتقارها إلى لغة بعينها، جالسة مخبولة على مقعد، لا تكاد تتعرف على ثمرة أحشائها أو على جسدي، سيكون هناك في آخر القاعة بعض الصحافيين الذي لا شغل لهم، ولْعربي صديق شقيقي موسى، وعلى الأخص مِريم وكتبها بالآلاف متطايرة فوق رأسها كفراشات مرقّمة في فهرس فوضويّ"[34].

يتخيل هارون من خلال هذا المشهد محاكمته المفروضة، والتي يقول أنه سيعيشها بعكس بطل كامو، فيتخيل قاعة مليئة بالناس وأمه وكذلك صديق موسى الذي رافقه أثناء شجاره مع الفرنسي وكذا مِريم ومورسو وكذلك جوزيف الذي قتله، وجاره الذي مثله في دور القس الذي أتى لمورسو في زنزانته يطلب منه التوبة وهنا إشارة إلى المعارضة الت يقدمها داوود لرواية كامو، حيث نجد هارون يضم إلى القائمة جاره مجود القرآن ويتخيله وهو يزوره في زنزانته ليشرح له بأن الله مسامح كريم.

إلا أن كمال داوود يخالف كامو في أنه لا ينظر للموت بتلك العبثية التي صورها في روايته، فالجريمة التي ارتكبها قتلت قداسية الحياة في نظره، فقبله لذلك الفرنسي " لقد أخْمدتُ أجساد البشرية كلها بقتلي جسدا واحدا وأساسا يا صديقي العزيز، الآية القرآنية الوحيدة التي يتردد صداها في نفسي هي التالية: " من قتل نفسا بغير نفس فكأنما قتل الناس جميعا"[35].

القتل عند هارون لا يأخذ الأبعاد نفسها عند كامو فهارون بقتله لذلك الرومي فقد قداسة الحياة حتى أنه شعر أنه قتل النفس جميعا بقتله ذلك الجسد.

يقاد هارون لتحقيق ليقص لنا عن يومياته في السجن التي تتعارض نوعا ما مع يوميات مورسو، يحقق مع هارون في جريمة قتله لذلك الفرنسي، لكن ما يفاجئه أنه سيحقق معه لأنه لم يقتله قبل الخامس من جويلية معهم في الحرب، فهو هنا ليس لأنه ارتكب جريمة بل لأنه لم يرتكبها في الوقت المناسب ويصور هذا المشهد من خلال حواره مع ضابط الذي يستنكر لجريمته التي ارتكبها وحده. " كان يفترض بك قتل الفرنسي معنا، خلال الحرب لا هذا الأسبوع، أجبت بأن هذا لم يكن ليغير الأمور كثيرا، فسكت منزعجا على الأرجح قبل أن يجحظني بنظرة مؤذية " بل هذا يغير كل شيء" سألته عما يغيره وراح يوضح لي متلعثما أن هناك فرقا بين القتل والحرب، وأننا لسنا قتلة بل محررين وأن لا أحد أعطاني الأمر بقتل هذا الفرنسي وبأنه كان يفترض القيام بذلك من قبل"[36].

ويطرح داوود على لسان هارون قضية مهمة وفلسفية هي الفرق بين القتل والقتل هل يختلف القتل في الحرب عن القتل بعده، وذلك من خلال قضيته مع الفرنسي الذي قتله بعد يوم من الاستقلال ما جعل الضابط يستنكر لذلك.

ويتباين القتل عند كمال داوود فهو يأخذ أبعادا أكثر وعيا ومعقولية منه عند ألبير كامو الذي صوره بعبثية ولا عقلية في كثير من الأحيان، وهو ما يجعلنا نقف بتمعن في فكرة الانتقام والثأر التي يكاد يسعى الجزائريون وراءها بعد الاستقلال والتي اخدت أبعاد أخرى بعد ذلك.

خاتمة:

على ضوء ما تطرقنا له في هذا البحث الموسوم ب " تجاذبات المركز والهامش في رواية معارضة الغريب لكمال داوود" تم استخلاص جملة من النتائج منها:

– جاء السرد المضاد ليصف المقاومة الرمزية وتطبيقاتها والسبل المتواجشة التي من خلالها توجيه الطعون من موضع المركز ضد خطاب السائد والراسخ.

– تعنى الدراسات ما بعد الكولونيالية بآثار العملية الكولونيالية على الثقافات والمجتمعات وتجلي هذه الآثار في كتابات وإبداعات تلك الشعوب ومدى استجابتها للإرث الكولونيالي هل تقبلته وتجاوبت معه أو رفضته وثارت عليه.

– يشمل مصطلح آداب ما بعد الكولونيالية كل الآداب التي تأثرت بالعملية الامبريالية منذ لحظة استعمارها إلى اليوم، وقد مرت هذه لآداب بمراحل متعددة لتتحول في الأخير إلى آداب مقاومة المستعمر.

– استثمر السرد المضاد لغة المستعمر لأجل الرد على كتابات المركز، فكانت اللغة وسيلة مضادة عمل بها السرد لأجل تقويض وتفكيك السرود المركزية التي احتكرت فن السرد لخدمة مصالحها الكولونيالية.

– تعتبر الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من آداب ما بعد الكولونيالية التي تبنت سردا مضادا للسرد المركزي الأوروبي.

– تندرج رواية معارضة الغريب لكمال داوود ضمن مجال السرد المضاد، والذي يعتمد السرد كطريقة للرد على الخطاب الكولونيالي.

– تشتغل رواية معارضة الغريب على التاريخ من خلال إعادة التحقيق في رواية الغريب لألبير كامو، فنجدها تعيد طرح قضية تهمي العربي من طرف الغربي الفرنسي.

– قوض كمال داوود مركزية سرد كامو من خلال إعادة صياغتها من وجهة نظر المستعمر، فتغلغل كمال داوود داخل أحداث رواية الغريب، ليفضح بعض مقولاتها السردية .

هوامش:

[1]– أحمد عمرو، القراءة النسوية لما بعد الكولونيالية رؤية شرعية، http://sehatest.lahaonloine.com، 12 يناير 2010.

[2]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاقة توثيقية لمفاهيم الثقافة المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص 2015.

[3]– رامي أبو شهاب، السرديات الكبرى والهوية بين الخطابين، المستعمرة والمضادة له في الدراسات ما بعد الكولونيالية، مجلة منبر الفكر، 2016/06/22، http://menbaralfikr.blogspost.com.

[4]– إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص 16.

[5]- بيل آشكروفت، جاريت جريفيت، هيلين تيفن، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الأساسية، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص ص 120-121.

[6]- عمار المأمون، السرديات المضادة، صحيفة العرب، ع: 9786، 2015، ص 16.

[7]- المرجع نفسه، ص 16.

[8]-معن الطائي، السرديات المضادة وإشكالية النموذج لسرديات فرنسوا ليوتار، الحوار المتمدن، 4558، /2014/08/29، 20:45، http://www.ahewar.org.

[9]- محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسة الهوية إلى سياسة الاختلاف، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2014، ص 37.

[10]- المرجع نفسه، ص 38.

[11]- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص 165.

[12]- إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المجلد الثاني، ع 7، شتاء 2014، ص 129

[13]- بيل آشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 330.

[14]- المرجع نفسه، ص 283.

[15]- المرجع نفسه، ص 16.

[16]- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص 11.

[17]- المرجع نفسه، ص 270.

[18]- العيد جلولي، الأبعاد المفاهيمية للنظرية ما بعد الكولونيالية، مجلة الجمعية الثقافية، ع 51، تموز 2012، ص 14.

[19]-كمال داوود، معارضة الغريب، تر: ماريا الدويهي وجان هاشم، دار البرزخ، دار الجديد، الجزائر، بيروت، ط1، 2015، ص ص 7-8.

[20]- المصدر نفسه، ص 8.

[21]- المصدر نفسه، ص 10.

[22]- المصدر نفسه، ص 11.

[23]- المصدر نفسه، ص 11.

[24]- المصدر نفسه، ص 14.

[25]- المصدر نفسه، ص 14.

[26]- المصدر نفسه، ص 16.

[27]- المصدر نفسه، ص 32.

[28]- البير كامو، الغريب، تر : محمد بوعلاق، دار تلانتيقيت، بجاية، 2014، ص 73.

[29]- المصدر نفسه، ص ص 73-74.

[30]- كمال داوود، معارضة الغريب، ص 42.

[31]- المصدر نفسه، ص 48.

[32]- المصدر نفسه، ص 104.

[33]- المصدر نفسه، ص 110.

[34]- المصدر نفسه، ص 122.

[35]- المصدر نفسه، ص 127.

[36]- المصدر نفسه، ص ص 149-150.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 525 - 549 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الرمز الأسطوري في سيفيات أبي الطيب المتنبي

The Legendary Symbol in the Swords of Abu al-Tayyib al-(Mutanabbi

عايدة سعدي/ aida saadi*

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية.

جامعة محمد الشريف مساعدية–سوق أهراس/الجزائر.

Mohamed- Sherif Messaadia University -Souk Ahras,Algeria

a.saadi@univ-soukahras.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/14	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يتوفر ديوان المتنبي على قصائد فريدة، مكنته من أن يملأ الدنيا ويشغل الناس بحق، ومن بين هذه القصائد، تلك التي نسجها في ممدوحه سيف الدولة، أو ما تسمى بالسيفيات، وقد ارتبطت شخصية الأمير الحمداني بكثرة الحروب والمعارك التي كان يشنها ضد العدو سواء في الداخل (العرب العصاة)، أو في الخارج(الروم)، ولم يخرج وصف الشاعر لممدوحه/المثال عن معاني الشجاعة الخارقة للمألوف، بما جعله يتفوق على القوى البشرية، وهو أمر يقربه من عالم الأساطير، ولعل ذلك عائد بالأساس إلى رغبة الشاعر الجامحة في وصف نموذج أعلى يجسده شخص سيف الدولة، في زمن عصيب، أين تهاوت الخلافة العباسية، ورحلت القيم، وضعف الوازع الديني، وأصبحت العروبة في خبر كان.. فرسم هذا النموذج رسما فنيا يروم الشاعر من خلاله تغيير الواقع الحاضر، وبعث النخوة العربية، وبذلك تستمد شجاعة البطل ميزتها من الأسطورة، وقد قمنا في هذه الدراسة بمحاولة استجلاء حضور الأسطورة في سيفيات المتنبي وتنوعها، وكشف أبعادها في شعره.

الكلمات المفتاح:شعر، أسطورة، متنبي، سيف دولة، حرب، عدو.

Abstract:

Al-Mutanabbi's Diwan is replete with unique poems, which enabled him to fill the world and occupy people rightly, and among these poems, those he wove in praise of Saif al-Dawla, or the so-called swords, and the personality of Prince Hamdani was associated with the many wars and battles he waged against the enemy, whether At home (the disobedient Arabs), or abroad (the Romans), the poet's description of his praise / example did not go beyond the meanings of extraordinary courage, which made him excel over human forces, which is

* عايدة سعدي. a.saadi@univ-soukahras.dz

something that brings him closer to the world of myths, and perhaps this is mainly due to the poet's desire The unbridled description of a higher model embodied by the person of Saif al-Dawla, in a difficult time, where the Abbasid Caliphate collapsed, values departed, religious scruples weakened, and Arabism became in the news that was .. So this model drew an artistic drawing through which the poet aims to change the present reality, and send Arab pride, and thus the hero's bravery derives its advantage from the legend, and in this study we have tried to elucidate the presence and diversity of legend in Al-Mutanabbi's swords, and reveal its dimensions in his poetry.
key words:poetry,legend,Mutanabbi, Saif al-Dawla, war, enemy.

مقدمة:

الأسطورة أقدم سلوك بشري مارسه الإنسان البدائي، في عصوره الغابرة، فبعد أن عجز فكره البسيط عن تفسير كل ما يحيط به في الكون، عمد إلى إنتاج نصوص فريدة أبدعتها مخيلته، تروم تحقيق التناغم والوئام بينه وبين الكون ومختلف عناصر الوجود. تفسيرات وضعها وآمن بصحتها، وإن كانت عند البعض اليوم ضربا من الخيال والوهم، لاسيما بعد تفشي العلم والتفسير العقليين لكثير من الأشياء والظواهر الكونية والوجودية.

ومن ثمة جاءت الأسطورة لتعكس تفكير وتصور الإنسان الأول المتسم بالبساطة، التي انعكست بدورها على لغته، فنحت-بذلك- منحى تبليغيا، تواصليا، بأسلوب يخلو من الفنية، وإن كان الميل فيها إلى الخيال الجامح، لنبوعها عن ذات متحررة، وضعت نصب عينيها الكشف عن الحقيقة، ومحاولة تفسير الظواهر الغامضة قصد الإقناع بصحة ما تذهب إليه.

وقد كثرت الدراسات حول "الأسطورة" وتنوعت، وتعددت تعريفاتها على ما فيها من تقارب وتباين، ولا عجب في ذلك، فالأسطورة-بما تتميز به من سحر- شغلت الكثير من المفكرين والباحثين قديما وحديثا، لما اختزنته من ألوان الفكر الإنساني عبر التاريخ لمختلف الشعوب، ولما حملته من هواجس وطموحات وهموم، فقدمت بذلك صورة صادقة عن حياة المجتمعات بطابع قصصي مميز وشيق.

ونظرا إلى كون الأديب عامة والشاعر خاصة يميل إلى استمداد مادته من اللاوعي الجمعي –باعتباره إرثا إنسانيا-في صوغ تجربته الشعرية، فقد اغترف منها ما يخدم رؤيته، ويوضح موقفه من العالم والوجود عبر مختلف العصور.

ولم يحد الشاعر العباسي"أبو الطيب المتنبي" عن هذا الميل والتوظيف، فقد ظلت الرواسب الأسطورية راسخة في فكر العديد من الشعراء حتى بعد مجيء الإسلام.

لقد كثرت الدراسات التي تطرقت إلى شعر"المتنبي"، وما فيه من تشكيلات فنية، ومنها ما تناولت حياته، وآثاره، وديوانه، فأثار الشاعر جدلا كبيرا إلى أن ملأ الدنيا وشغل الناس.

ويتجه هذا البحث إلى مقاربة شعر المتنبي الذي نظمه خلال تواجده في إمارة سيف الدولة الحمداني، وبالضبط تلك القصائد التي أشادت بمعارك الممدوح وببطولاته، محاولين الكشف عن الملامح الأسطورية فيها، ومن هذا المنطلق تسعى الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

-ما هي أبرز الرموز الأسطورية التي وظفها الشاعر"المتنبي"؟

-هل حافظ الشاعر على السياقات ذاتها كما تجلت في الأسطورة الأصل؟، أم نحى منحى تجديديا في استدعائها؟.

ولعل هذه التساؤلات وغيرها كانت العتبة الأولى لهذه الدراسة، التي اتخذت منحيين: نظري: ونتناول فيه توطئة نظرية حول الأسطورة ومفهومها، وحدها عند العرب القدماء، وأبرز أساطيرهم، كما سنتطرق إلى حضور الأسطورة في العصور التالية للعصر الجاهلي أي بعد مجيء الإسلام، ومنحى تطبيقي: حاولنا فيه استخراج أبرز الرموز لنبحث في خلفياتها الأسطورية في علاقتها مع الموروث الأسطوري الثقافي.

ويقوم منهج الدراسة على الوصف والتحليل، انطلاقا من نماذج منتقاة من شعر المتنبي في سيف الدولة، بعد فك شفراتها للولوج إلى أسرار وخبايا الرموز الأسطورية فيها، وكيفية استدعاء وتوظيف الشاعر لها.

توطئة:

تنوّع حضور الأسطورة عند الشعوب القديمة، فمنها ما ارتبط بالطقوس الدينية، ومنها ما تعلق بكائنات خرافية خارقة للقوى البشرية، دون أن نتجاوز في ذلك الأساطير الكونية والرموز الحضارية.

وكانت الأسطورة في بداية نشأتها مرتبطة بمحاولة تفسير الفرد لما يحصل في عالمه من ظواهر غريبة عجز عن تفسيرها، وتبرير حصولها.[1]

ولفظة "أسطورة" في المعجم اللغوي: من الفعل سطر، والسطر: الصف من الكتاب والشجر والنخل، والسطر:الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر. والأسطورة هي الأحدوثة، والأساطير: الأباطيل، والأحاديث التي لا نظام لها.[2]

وقد ظهر فرع جديد من فروع العلم يعنى بدراسة وتفسير الأساطير عند الغرب يطلق عليه Mthology والشق الأول من الكلمة Mytho مأخوذة من اليونانية Mutho التي تعني حكاية تقليدية عن الآلهة والأبطال، أما الشق الثاني Logy فيعني العلم.[3]

ونعثر على لفظ "أسطورة" في القرآن الكريم، بدليل قوله تعالى: " يَقُولُ الذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ"[4]، فقد ارتبط لفظ "أساطير" في الآية بأحاديث الأوّلين، التي اتصفت-في نظر الكفار- بالقول الملفق، وبالترهات التي لا حقيقة لها، فقرنوا كلام النبي- صلى الله عليه وسلم- بها.

ومن بين التعريفات التي تعرضت إلى مفهوم الأسطورة قول الباحث "فراس السّواح": هي: " حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها الأفعال التي أخرجت العالم من لجة العماء، وهي حكاية انتقلت من جيل إلى جيل بالمشافهة ."[5]

تتوفر الأسطورة-في هذا المفهوم- على عناصر الحكاية، من شخوص ما ورائية تمثلها الآلهة، إلى جانب الوقائع والأحداث والزمان، كما يشير الباحث إلى نقطة مهمة إلى جانب كل ذلك، إذ أعاد الأسطورة إلى أصلها من حيث اعتبارها حقائق سعى الإنسان الأول -بواسطتها- إلى تفسير ما أشكل عليه من أسرار الكون والوجود، وهو بهذا يجرد الأسطورة من عنصر الخيال، جاعلا من المشافهة وسيلة انتقالها من جيل إلى جيل، ولا يخفى علينا ما لهذه الوسيلة من دور في الزيادات التي تطرأ على بعض الأساطير نظرا لتعدد رواياتها.

والأسطورة —كما يرى "علي البطل"- تلك القصة القديمة التي تحكي أفعالا مرتبة، تقوم بها قوى ما فوق الطبيعة، ولها عالمها الخاص، أما الموضوع الذي تدور حوله، فإما أن يكون ممارسة دينية، أو تعليلا لظاهرة، أو سردا لأحداث ضاربة بجذورها في القدم. وقد كان للعرب أساطيرهم الخاصة التي ترتبط بمعبوداتهم وأحداث حياتهم.[6]

إن الأسطورة-من هذا المنطلق ترتبط بواقع الشعوب وحياتهم على تنوعها:سواء كانت لغرض ديني أو لتفسير لظاهرة كونية وغير ذلك.

وبما أن الأسطورة جزء مهم من تراثنا، إلا أنها لم تحض بالاهتمام الكبير بسبب ربطها باللامعقول، وبالعقائد الباطلة.[7] رغم ذلك نجد أن الأسطورة لها ارتباط وثيق بواقع الإنسان المعاصر،

حيث يتخذها المبدع وسيلة لفهم العالم من حوله، بطريقة تختلف عن وعي الإنسان القديم به، لتصبح معادلا موضوعيا للعالم ونزعته الفرد اللاعقلانية، المتحررة من قيود العقل.

مع مرور الوقت، أصبحت الأسطورة تدرس وفق منهج علمي، وأصبحت تنم عن تصورات ومواقف تجعلنا نطل على فلسفة الإنسان في الوجود، ومحاولاته الفكرية التي تلخص تجاربه وماضيه، إنها تعد تسجيلا للوعي الإنساني واللاوعي في آن واحد[8]، وبذلك نستشف تطور النظرة إلى الأسطورة بمرور الزمن.

كانت الأسطورة نافذة الإنسان العربي ينشد من خلالها الفرح والسعادة، لما تخلقه في نفسه من حالة توازن نفسي مع المحيط والمجتمع الذي يعيش فيه، وما تضفيه من صفات قدسية غامضة على مواضيعها وأشيائها وشخوصها. وبذلك يقيم الشاعر حلقة وصل مع الماضي الأسطوري، يسافر في أعماق المعتم والمجهول، باحثا عما يحقق له توازنه النفسي[9]، فيعيد إليه ثقته بنفسه، خاصة مع الخيبات والانتكاسات التي اصطدم بها في عصره. وكأنه يحن إلى خلق عالم مثالي، يقوم بديلا عن عالم القهر والظلم والفساد.

ولعل من أكثر الفئات اتصالا بالأسطورة–رؤية وتوظيفا، وتفسيرا للعالم– نجد فئة الشعراء، الذين وظفوا– بما يحوزون من مهارات فنية عالية– الرمز الأسطوري لعدة مقاصد، أبرزها الفرار من الواقع وخيباته، إلى عالم ينشدون من خلاله حريتهم المفقودة.

إنّ الشعر والأسطورة ملتحمان: "فالشعر ينهل من الأسطوري مادته وصوره، ذلك أن الشعراء يتفاعلون مع ما ينتجه الفكر الأسطوري، فيستلهمون القصص الأسطورية في لغة استعارية أو في خطاب غامض يجعل الأدب يحلق في مدار الرمز."[10]فعنصر الخيال القاسم المشترك بين الأسطورة والشعر، إذ كلاهما يبتعد عن التصوير المباشر للأشياء، ليحلق في سماء اللاواقع، فينقل الواقع بطريقة غير مباشرة، بعيدا عن العقل.

–الأسطورة عند العرب:

لو تتبعنا ما في كتب التاريخ والأدب القديم، حول ما إذا كان للعرب أساطير أم لا، فإننا لا نكاد نعثر إلا على الشيء اليسير منها، وورد مبثوثا في بعض النصوص هنا وهناك، وهو الرأي الذي يذهب إليه "أبو القاسم الشابي" في كتابه"الخيال الشعري عند العرب"، حيث يرى أنه وإن وجدت تلك النصوص التي نستدل من خلالها على وجود الأسطورة عند العرب، فإن أهم ما تتسم به تلك النصوص هو الاختلاط، والاضطراب، دون وجود نظام يحدها، أو قانون ينتظمها، أو كتاب خاص يجمعها، على نحو ما نجده في

أساطير باقي الأمم، فهي مجرد نصوص متفرقة في ثنايا كتب الأدب والأخبار يصعب جمعها، ومنها ما اتصل بعقائد العرب في الجاهلية قبل مجيء الإسلام، ومنها ما اتصل بعاداتهم، أو بتاريخهم القديم، وقد توصل الباحث بعد تقص وبحث في الموضوع، إلى أن العرب لم يهتموا بالأساطير اهتمامهم ببقية الفنون الأخرى، مقارنة باليونان والرومان، وقدماء المصريين.[11]

ويذهب إلى هذا الرأي آخرون، فيرون أن وصول الأساطير العربية إلينا كان عن طريق النصوص الأدبية، لاسيما الشعر، إذ مثل الشعر:" الأداة المفضلة لحفظ الأسطورة وممارستها، وترسيخها في الذاكرة الجمعية".[12]

ولعل ندرة الأساطير التي وصلتنا عبر تلك النصوص تعود بالأساس إلى انعدام الكتابة، لذا يتعذر الإلمام بكل ما قيل في ذلك الزمن من أساطير، كما أن الأدب الذي يتضمن شيئا من تلك اللمحات الأسطورية ضاع أكثره لنفس السبب السابق. أما ما وصل إلينا من نصوص فكان من خلال الأدب الجاهلي، الذي دون قبل الإسلام بفترة قصيرة، فمعظم ما كتب عن تاريخ الجاهلية كان بين 500 و622، أي مئة سنة قبل الإسلام، وهذه الكتابات وصلتنا عن طريق النقوش والرواة، وأخبار متقطعة مبعثرة كالأساطير البابلية المكتشفة في الألواح السبعة، ونقوش الساميين الشماليين، أما الأدب الجاهلي فوصلنا من خلال الكتب التي دونها أصحابها حول هذا الأدب الجاهلي كسيرة ابن هشام، وحياة الحيوان للدميري، وأيضا في كتب المتأخرين ككتاب الأغاني، ومروج الذهب وغيره.[13]

ولم تنعدم الأسطورة في الفكر العربي القديم بحكم أن العرب أمة شاعرة تميل إلى توظيف الخيال، الذي هو عماد الأسطورة، وقد بقيت الأسطورة في الذهنية العربية الجماعية حتى بعد مجيء الإسلام، إذ ظلت راسخة فيها على مر الأجيال، إلا أن "هذه الأساطير العربية لا تطول أحداثها إلا فيما يتعلق بالأنبياء والخوارق، أما التي اقترنت ببعض المعتقدات كالأصنام والاعتقاد في الكواكب والحيوان والحياة على الأرض، فلم تصل بأبطالها إلى درجة التأله ولم تصل إلى المفهوم الأساسي للأسطورة".[14]

وقد ورد ذكر اللفظ "أسطورة" مقترنا بكلمات أخرى عند العرب القدماء، تنتمي إلى حقل دلالي قريب منها، نحو كلمات:"خبر"،و "حديث"، و"نبأ"، و"خرافة"، و"قصص"، و"مثل".[15]

وإن كانت المصطلحات السابقة تشترك في إحالتها على مرجع بعينه، وهو الكلام الذي يخبر عن كل ما تعلق بأخبار الماضين وسيرهم في زمن مضى، إلا أن لكل منها فروق دلالية دقيقة.[16]

وتعد الخرافة من أشهر المصطلحات التي جاء ذكرها مرتبطا بلفظ الأسطورة، حتى إن المعنى يلتبس بينهما نظرا للشبه الكبير بينهما، فإن كانت" الأساطير في نظر أصحابها الذين ابتدعوها عين الحقيقة، [فإنها] في نظر سواهم لا تؤخذ مأخذ الجد، بل هي عين الوهم والباطل والمحال. وأما الخرافة فتتميز عن الأسطورة بأنها ليست محل اعتقاد من أي كان، لا من الذي يقصها ويرويها، ولا من الذي ينصت إليها".[17]

بناء على ذلك يمكن القول إن الأسطورة هي في أصلها مجموعة من الأحاديث المبتدعة، اعتبرها الناس لردح من الزمن حقائق فآمنوا بها، أبطالها من الملوك أو الآلهة، تشتمل على بعض الحقائق التاريخية، كحرب طروادة مثلا. وما يجعلها تنزاح عن دلالاتها الأصلية هو الزيادات التي طالتها عبر الأجيال.[18] على خلاف "الخرافة" التي تتسم بالكلام الكاذب، الذي لا يتقبله العقل والمنطق، فعنصر الحقيقة متوفر في كل أسطورة رغم قيامها على عنصر الخيال.

وإلى جانب ورود اللفظ في معجم اللسان، كما سبقت الإشارة في بداية البحث، فقد أشار إليه–أيضا–"الأزهري" في تهذيب اللغة، الذي قال ما حكاه الضرير عن الأعرابي: أسطر اسمى، أي جاوز السطر الذي هو فيه، وإسطاره بالكسر، واسطير واسطرة وأسطور وأسطورة بالضم، إذا جاء بالأحاديث تشبه الباطل: يقال هو يسطر ما لا أصل له، أي يؤلف.وسطر يسطر إذا كتب.[19]. وفي تاج العروس أورد "الزبيدي" عن الأسطورة ما معناه يقال هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف، إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. وفي حديث الحسن سأله الأشعث عن شيء من القرآن، فقال له: والله إنك ما تسطر علي بشيء أي ما تروج، يقال سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير.[20]

فلفظ"أسطورة" انطلاقا من مفهومها عند القدماء العرب لم تخرج عن معنى زخرف الكلام، وزيفه، والمبالغة فيه.وقد ارتبطت الأسطورة عندهم بموضوعات متنوعة كالآلهة، والأفعال الخارقة.

لقد أكد لنا القرآن الكريم في أكثر من سياق على مرور العرب قبل الإسلام بالفكر الأسطوري، يأتي ذلك من خلال بث الدعوة ونشر الدين الجديد، الذي يأتي على أنقاض المعتقدات الوثنية القديمة، والتي دان بها قدماء العرب، وما عبارة " أساطير الأولين" الوارد ذكرها في القرآن إلا دليل على تلك التصورات الدينية والروحية للعرب القدماء.

ومع مجيء الدين الجديد بدأت هذه التصورات تأخذ في التلاشي بسبب وثنيتها المتناقضة مع الإسلام، لكن بالرغم من القطيعة الدينية، والثقافية والتدوينية، بهدف اندثار الأساطير العربية، إلا أن

مادتها وجذورها الأسطورية لم تزل مترسبة فتداولتها العقول، ف"النماذج الأسطورية تصل الشاعر باللاوعي الجمعي، نماذج تختزن في ذهن الفرد تفسر علاقاته بذاته وبالموجودات لتسافر معه في الزمان، وتفيض على هذا الزمان لتصبح نماذج أصلية تخص مجموعة بشرية وتتوسع دائرتها أحيانا لتخص كل البشرية.بذلك يعد الأسطوري من أهم الاتجاهات التي تفتح الصورة الشعرية على الرمز لأنها تتجاوز بها الحقيقة لتفتحها على أعراف حضارية فكرية فينفتح الشعر بذلك على دروب عميقة، ويسمح للخيال بأن يسبح به في دروب الإبداع والفن".[21] تتحول –إذن–مادة الأسطورة إلى عناصر أسطورية، فتتبدى تجلياتها على شكل ممارسات أو عادات سحرية، وقد تتجلى أيضا على شكل عادات وطقوس معتقد شعبي غير إسلامي، وغيره مما هو سائد لدى القدماء من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية عربية ذات الجذور الأسطورية، التي لم تزل شرارتها إلى زمننا هذا.[22]

لقد عرف العرب–إذن–الأسطورة بشتى أنواعها، كالأساطير الكونية أو أساطير الخلق والتكوين، والأساطير، والأساطير الطقوسية أو الدينية، والأساطير الرمزية، والتعليلية، والحضارية، وأساطير تتعلق بتأليه البطل ونظيره من الكائنات الخارقة في الزمن الغابر.[23]

إن الذي يستقرئ أساطير العرب في الجاهلية يجدها تخضع لسلطان الحواس، نظرا لطبيعة البيئة الصحراوية المكشوفة، التي انعكست على حياته، وألفاظه وتعابيره، فأصبح ميالا إلى الوضوح والبساطة، سواء في سلوكياته، أو في بياته، متجنبا التعقيد، يصف كل ما تقع عليه عينه من ماديات، وهو ما يفسر قلة الخيال في شعره وأدبه، "فالآلهة العربية لا تنطوي على شيء من الفكر والخيال، ولا تمثل مظهرا من مظاهر الكون، أو عاطفة من عواطف الإنسان، وإنما هي أنصاب بسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصبية وعرائس الأطفال، وبقية الأساطير الدينية لا تفصح عن فكر عميق أو شعور دقيق، ولا ترمز لمعنى من المعاني السامية، إنما هي أدنى إلى الوهم منها إلى أي شيء آخر".[24]

لقد ألهمت الأسطورة الشعراء الجاهليين، وإن ظلت تصوراتهم لا ترقى إلى ما هو ما وراء الطبيعة، إذ ارتبطت بواقع العربي، وبطبيعته المحيطة، ونشأة الكون والآلهة، التي تتحكم في مظاهره كالشمس والقمر، والنجوم والكواكب، بعيدا عن المظاهر الروحية.[25]

ومن أبرز الرموز الأسطورية التي تجلت في إبداعات العرب القدماء نجد أسطورة "الغول"، التي آمنوا بها واعتقدوا بصحتها، فتطالعنا بصورتها المرعبة،وهي: "حيوان خرافي، يزعمون أنه كريه المنظر، شنيع

الخلقة، يألف الغيران الموحشة، والفيافي المقفرة، ليضلل الناس ويلهو بالجماجم، ويدعي أبطالهم أنهم شاهدوها وحاربوها فانتصروا عليها، وقد أولع "تأبط شرا" بوصفها والتحدث عنها في شعره".[26]

ومنها أيضا "الصدى أو الهامة"، وهي: "طائر يزعمون أنه يخرج من رأس القتيل الذي لم يؤخذ بثأره فيزقو عند قبره، ويقول: اسقوني من دم قاتلي ...فإذا أخذت بثأره طارت".[27] إلى جانب أساطير الطير الأخرى كأسطورة "النسر"، الذي كان رمزا للإله نسر معبود عرب جنوب الجزيرة العربية قديما، ورمزا للشمس وشعارا للملك، ثم تحول من هذه الدلالة إلى أخرى رمزية تعلقت بشخصية شبه أسطورية تمثلت في شخصية "لقمان" ونسوره السبعة، وضرب به المثل في طول العمر.[28] ونحو طائر "الغراب"، الذي دل على المجهول في الزجر والعيافة، وكدليل للعثور على ماء زمزم، ودليل أيضا في قصة صالح وثمود.[29].فطائر الغراب يحمل رسالة ما، وله دور الموجه والدليل.

وتعد "العنقاء"،ذلك الطائر الخرافي، من أشهر الأساطير التي تناقلها العرب القدماء، سواء في أشعارهم أو حكمهم.[30] ونسجت حولها عديد من القصص ليس من طرف العرب وحدهم، وإنما في حضارات الشعوب الأخرى أيضا، وفي المخيلة العربية يصور كطائر غريب الشكل، يجمع بين الأوصاف الإنسانية والحيوانية،[31] يوصف بجماله وقوته،وحدة بصره، وقيل يعمر طويلا ثم يحرق نفسه ليبعث من جديد وهكذا، ليصبح فيما بعد رمزا للبعث والتجدد. وورد ذكرها في حكايات "ألف ليلة وليلة"، لاسيما في رحلات السندباد الخيالية.

ومن تصوراتهم أيضا ذات الرواسب الأسطورية نجد فكرة "المسخ"، فهم يؤمنون بمسخ الإنسان حجرا، أو العكس، فمن الصخور نجد"الصفا والمروة"، ومن الجبال "أجأ وسلمى" في بلاد طيء، ومن الأصنام "آساف ونائلة".[32]

ومن معتقداتهم القديمة اعتبار الكلب الأسود من الجن، فقد ورد في كتاب "الجاحظ" أمره-صلى الله عليه وسلم-بقتل الكلب الأسود البهيم، لاعتقاد العرب بأنها من الجن.[33].وكلمة "جن" وإن دلت على جنس يقابل جنس الإنسان، فإنها كذلك لفظة جامعة لكل من الملائكة والشياطين، والغول والسعلاة من جهة ثانية،[34]وقد اختلف العرب قديما حول حقيقة وجودها بين مؤيد ومعارض.

وتظهر إلى جانب ذلك كله فكرة "الطوطمية"، حيث قدس العرب القدماء الحيوان، فحرموا أكله أو لمسه، أو حتى ذكر اسمه، بسبب اعتقادهم أنه يدافع عن القبيلة في ساحات القتال، وينذر أهلها بالخطر المحدق قبل وقوعه بعلامات معينة بما يشبه الطيرة.[35].هذا، وكان للعرب معرفة بالعرافة، التي مثلت طورا من

تطور أوهام العرب، بدء من الطيرة والتفاؤل، والتشاؤم، وصولا إلى عبادة وتقديس الأصنام، والقسم بالأزلام.[36].دون أن ننسى تلك الأساطير التاريخية، التي تعلقت بقصص الأمم العربية البائدة، التي ورد ذكرهم في القرآن الكريم، كقصص عاد وثمود، وطسم، وجديس، وغيرهم، وما ارتبط بحياتهم من معتقدات وحروب.

لم يمنع-إذن-انتشار الدين الجديد من انتقال بعض الرواسب الأسطورية إلى الشعراء بعد مجيء الإسلام، وكان تعاملهم مع هذا الإرث الأسطوري تعاملا رمزيا، مستعينا بما اختزن بذاكرته منها، ليوظفها في سياقات جديدة بواسطة التشكيل الشعري، فرغم التطور العلمي الذي امتازت به العصور المتأخرة، فإنها لا تزال ملهما أساسيا للمبدعين والشعراء، دون أن يعني ذلك ترديد نفس سياقات ذلك الموروث الأسطوري.

وقد توفرت سيفيات"أبي الطيب المتنبي"-كشأن شعراء العصر- على مرجعيات أسطورية هامة، وهي تنم عن سعة ثقافة الشاعر من جهة، وتربط بطولات ممدوحه "سيف الدولة بعوالم وقدرات خارقة بواسطة المبالغة، من هنا يأتي استدعاء تلك الرموز استجابة لنوازع نفسية تقبع في نفس المتنبي، ترمي من ورائها إلى خلق بطل أسطوري قادر على بعث الخلافة العربية بعد أن تهاوت أمام الروم.

وفي هذا الصدد سنعرض أبرز الأساطير التي احتوتها سيفياته، والتي مثل الممدوح/البطل محورا لها.

أولا: عنصر الأسطورة:

1- أسطورة البطل:

ارتبطت صورة البطل منذ القدم بصورة القمر"فالرجل الكامل رمز ممثل للإله الأب- القمر... أما ارتباط الرجل المثال بالقمر، فهو شكل من أشكال التقديس التي يخلعها الذهن البدائي على العظماء، ولقد عبدت الملوك والأبطال في الديانات القديمة نتيجة وضعهم المتميز في المجتمع. ولقد احتفظ الشعر العربي بآثار دالة على هذا، فكثيرا ما يربط بين الممدوح وبين الهلال، وكثيرا ما تظهر في صورته مشابه بين ظروفه وظروف الثور الوحشي"،[37] من هنا ارتبطت صورة البطل بالقداسة عند القدماء.

ومن أمثلة ربط الشاعر البطل (الممدوح) بالقمر، قوله بخصوص رسول الروم:

-و أقْـبلَ يمـْشِي في البسـَاطِ فما درَى إلَى البحْر يسعْى أمْ إلى البدْر يرتْقي[38]

و قوله:

-مـَا لمنْ ينْصِبُ الحَبائلَ فـــــي الأرْ ضِ ومَرْجاه أن يصيد الهلالا[39]

شبه الشاعر سيف الدولة بالبدر والهلال، بل إنه يتفوق عليها جميعا، فهذا التشبيه أخفى وراءه رواسب أسطورية ضاربة في القدم، إذ "صورة الممدوح في الشعر الجاهلي، لا تتصل بصورة القمر أو الهلال أو البدر أو الشهاب لمجرد التشبيه، أو التعبير عن رفعة الشأن أو وضاءة الوجه وبهائه وما إلى ذلك، ... بل هي تمتد إلى عمق تراثي قديم يحاكي الأصل الأول لصورة الممدوح في تصاوير وأناشيد الكهان والسحرة، وتتأثر بالنظرة الدينية الأسطورية، التي كانت تربط زعماء القبائل وشيوخها، وساداتها بالآلهة التي تعبدها فيما مضى من تاريخها القديم"،[40] فلم يكن من الغريب إذن ارتفاع الشعراء بممدوحيهم إلى مراتب سامية، خاصة بعد أن جعلتهم مجتمعاتهم رمزا أو بديلا للإله المعبود في نفوس أبناء تلك المجتمعات، وأثناء تأتيهم الطقوس في المواسم والمحافل،[41] واللافت للنظر في المثال الأول أن المتنبي ربط الممدوح بالبحر، وكأنه ينصبه"إلها من آلهة الخصب، تأكيدا لنموذج الحياة والخصب والانبعاث من خلال إقصار الرزق عليه "[42]، فهو واهب الحياة للأعداء، وإن شاء منعها عنهم. ومن معاني التقديس التي حظي بها سيف الدولة قول الشاعر فيه:

– تجاوزتَ مقدارَ الشجاعة والنُّهَى إلى قولِ قومٍ أنْت بالغيبِ عالم[43]
وإنهّم عبيدكَ حيث كانَـــــــوا إذا تدْعُو لحادثةٍ أجابَـــــــوُا[44]
– وتملْك أنفُسَ الثّقلينِ طـــــــراّ فكيفَ تحُوزُ أنفُسَها كـــــلابُ[45]

يرتفع الشاعر من خلال التناص الأسطوري الذي دلت عليه عبارات: "أنت بالغيب عالم–إنهم عبيدك– أنفس الثقلين"، بممدوحه لمصاف الآلهة، فهو عالم للغيب، تقام له الشعائر والعبادات، من قبيل دعاية الشاعر لأوصافه الخارقة، التي بلغت أوجها حينما نسب الشاعر صفة التحويل أو المسخ لهذا الرجل المثال في قوله:

–ألمْ يحذروا مسْخ الذي يمْسخُ العدَى ويجعلُ أيدي الأسْد أيدِي الخرانقِ[46]

يتحول البطل إلى كائن أسطوري، وقد بلغ الدرجة القصوى في البطش بالأعداء وبث الرهبة فيهم، فهو مالك لأرواحهم، يقبضها وقتما يشاء.

لم يكتف الشاعر باستحضار صورة الضياء والنور إلى شخص البطل/الممدوح سيف الدولة، التي عرف بها الإله القمر، بل نجده إلى جانب ذلك يتوقف عند بعض صفات البطل/الملك، والهلال المعنوية كالخير والكرم والجود، والعفو عن الأسرى، وهذه الصورة كثيرة الإلماح إلى الصفات المعنوية التي يجسدها إله الخير. وفي هذه الخلال يكمن وجه الشبه بين صورة الرجل/المثال، وكذا صورة القمر الإله.

يحضر هذا المعنى جليا في قول الشاعر بخصوص كرم ممدوحه:

–طِوال قنا تطاعِنها قِصـــــــــارُ وقطْرُكَ في ندَى ووغَى بحارُ[47]

–إذا مطرتْ منهمْ ومنْك سحائبُ فوابلهُم طلٌّ وطَلّك وابـــــلُ[48]

ترتبط صورة البطل– من خلال المثالين– بالماء، "و للملوك القدرة على إنزال المطر... وإن العلاقة بين الملوك والمطر من الأمور التي درجت البشرية على الاعتقاد بها. "[49]و اتخذ الشاعر من السحاب وما تعلق به من مطر، والوابل، والطل والبحر رموزا للخصب والنماء والانبعاث، اتخذها للتعبير عن عطاء الممدوح (سيف الدولة)، يرفعه من شخص عادي كريم إلى واهب للحياة، للإنسان وباقي المخلوقات، فكرمه لا يبلغه كرم السحاب، هذا الأخير الذي غدا ثانويا مسلما مهمته للممدوح.[50] وإلى جانب ما يتمتع به من كرم، عفو، فإنك تجده صفوح لمن تجمعه بهم علاقة نسب قوية –رغم ما يعرف عنه من الصلابة والقسوة–كقول الشاعر:

–و أنْت أبرّ منْ لوْ عقّ أفْنىَ وأعْفىَ منْ عقُوبتهِ البوار[51]

وإن اشترك الممدوح/البطل مع القمر (الإله) في صفات النور، الأغر، الأبيض، إلا أنه مثله "فياض". فصفة الفيض"تحمل كل الميراث القديم، القمر فياض لارتباط أسطورته بالمطر."[52] كما أن صفتي "أبيض/فياض"ترتبطان بمساق أسطوري يكرر أحداث صورة الثور الوحشي بشكل مقنع، إلا أنه يعطي الترابط بين الصورتين بوضوح، فيدا الممدوح غمامة، كما أن صورة الكريم ترتبط بالليلة الشتائية دائما، كما ترتبط بها صورة الثور الوحشي،[53] فالناس يترصدون البطل، ليصيبوا شيئا من كرمه، فنلفيهم حول قبابه منتظرين، مسرعين، وكأنهم كلاب الصياد، أو عند الأصائل، وقت هطول المطر على الثور الوحشي، هذا في السلم. أما في الحرب فهو يكر في الأعداء مسرعا كأنه الثور الوحشي في كره على كلاب الصياد، فيصرعها، ويغدو منتصرا.[54]و قد تجلت الثنائيتان الضديتان (الكرم/البطش) في شخص سيف الدولة/البطل المثالي، في قول المتنبي:

–فبُزْركتَ منْ غيثٍ كأنّ جلودنَا بهِ تنبتُ الدّيباجَ والوشي والعصبا[55]

–و كنتَ السّيفَ قائمُه إليهـمْ وفي الأعْداَء حَدّكَ وَالغـــــرارُ[56]

ربط "المتنبي" في مدحه لشخص سيف الدولة في حربياته، بين صورة الرجل/المثال، وبين صورة القمر والثور الوحشي المقدستين"و يأتي هذا الربط في حالة السلم بصفة الكرم، وفي حالة الحرب بصفة البطولة، وهما الصفتان اللتان لازمتا المديح في شعر ما قبل الإسلام ... فقد ظلت الصورة المثالية للرجل

الكامل مجازا حيا لفترة طويلة في الشعر الإسلامي."[57] ومما سبق يمكن أن نلخص ارتباط البطل المحارب/سيف الدولة، مع قصة الثور الوحشي في ما يلي:

*وصف كل منهما بالبياض الذي يتجسد باقترانه بالقمر، أو النجوم أو الشهاب، شعاع الشمس.

*اقتران كل منهما بالسيف"إنه [الثور] منفرد، قلق، له مظهر مختلف عن سائر الحيوان الوحشي، حيث يكسوه اللون الأبيض، فيبدو مثل البرق أو السيف المسلول.. فالصفة الدينية للثور الوحشي عند العرب توافيه من كونه رمزا للإله القمر... وتكتمل شروط صورته الأسطورية بتقلده السيف وتنكبه القوس. وقد أكثر الشعراء العرب من تشبيهه بالسيف وبالشعلة لبياض جلده. وأظهروا له قرينه النافذين مثل النبل، وجعلوه متفردا متميزا".[58]

وما أكثر تلك الأبيات التي اقترن فيها اسم "سيف الدولة "باسم "السيف"، مثال ذلك قول المتنبي:

–يُسمى الحسامُ وليسَت منْ مُشابهةٍ وكيفَ يشْتبهُ المخدُومُ والخدمُ؟[59]

–كلّ السيُوف إذا طالَ الضِّرابُ بـــها يمسّها غيرَ سيفَ الدّولةِ السّـــأمُ[60]

تعتبر الشجاعة قيمة عربية قديمة، ارتبطت بالفروسية والحروب، وهي أيضا "من المعاني التي ترتكز عليها الأساطير خاصة لما تكون شجاعة خارقة للمألوف تتجاوز بالإنسان مرتبة البشر، وكثيرا ما استمدت الأساطير دلالتها من هذا المعنى، فسمحت للخيال أن يؤسس معارك بين قوى غيبية أو فوق بشرية، وهنا تشترك الأساطير مع الشعر لاشتراكها في الخيال".[61] وقد فقدت السيوف عبر المثالين صفة الفعل المرتبطة بها (الضرب)، لتتحول إلى البطل /سيف الدولة، فهو أصل وأساس وجودها.

*لكل من البطل والثور الوحشي أعداء، لكن النصر حليفهما في الأغلب .

* اقتران كل منهما بالجانب المقدس والأسطوري ، فكلاهما معبود، نظرا للمكانة المحتلة لهما لدى المجتمع والناس.

2–أسطورة الفرس:

عظم العرب منذ سالف عهدهم الخيل، وبلغ ذلك عندهم مبلغا عظيما، مقارنة مع غيرهم من الشعوب، فاهتموا بها، وأكرموها، حتى أنهم كانوا لا يهنئون إلا بثلاث أمور: غلام يولد، أو شاعر ينبغ، أو فرس تنتج .[62] وقد ارتبط الفرس بالتراث الديني القديم عند العرب، وعاش في الذاكرة الثقافية عند شعراء العرب منذ الجاهليين، على أنه حيوان مقدس يرمز للآلهة الأم/الشمس.و من هنا كان ارتباطه بالمطر والماء بشكل عام، إذ أن الأسطورة الدينية قد ربطته بصفة "ذت بعدن"، التي تتصف بها شمس

الشتاء بالذات، لأن شمس الصيف كانت تتصف بالصفة "ذت حمم" أي الملتهبة المتوهجة.[63] من هنا يمكن القول أن أنماط التعبير والتصوير، التي سادت الشعر الجاهلي اتصلت اتصالا وثيقا بالتاريخ المقدس عند الجاهليين، وكان منشؤها الرواسب العقدية .[64] وكثيرا ما نرى في شعرهم ارتباط الخيل بالمطر. وكانت تجيء كثيرا "في صورة الخيل المتوترة المتحفزة التي تهبط بسرعة الغيث المسترسل المنسكب الذي يتلقاه الإنسان بخوف وتهيب ...فالشعراء كلهم يعتمدون في وصفهم للخيل على فكرة المطر، ويكونون في أوصافهم عالما أشبه ما يكون بعالم المطر .."."[65]

ولا أدل على ذلك من قول "**امرئ القيس**" في بيته المعروف:

–مِكرّ مِفرّ مقبْل مدبْر معا كجلْمودِ صخر حطّه السّيْل مِنْ عل[66]

وهناك أساطير حاولت أن تقدم رؤيتها حول خلق الخيل، منها : الأسطورة التي تقول بخلق الفرس من الريح، والتيمن شأنها أن تجعل منه وسيلة وواسطة بين العالم الأرضي وعالم الطيور، وذوات الأجنحة، وهي تنسجم في الخيال والأحلام مع معنى الارتفاع والارتقاء والتسامي.[67] ومما سبق يمكن القول أن المتنبي أعطى بعدا أسطوريا للحرب الحمدانية –التي قادها سيف الدولة– بما يقفز بنا من البعد الواقعي للحرب إلى البعد التخييلي المحلق.

وهناك أسطورة ثانية تقول أن الخيل مخلوقة في أصلها من الماء، ويقال أن هذه الأسطورة تتصل بقصة سليمان.[68] حيث إن أصل خيل سليمان —حسب بعض الروايات الأسطورية– هو الماء، ولا غرابة في ذلك، ففي أساطير الخليقة أن ذلك أصل كل شيء. وفي بعضها أن أصل نشأة الكائنات من المحيطات كما هو الشأن عند السومريين والبابليين، والمصريين والكنعانيين وغيرهم.[69]

وفي روايات أخرى، نجد تنويعات أخرى، فإذا أصل الخيل هو الماء والريح معا،فهي مائية هوائية في آن، لأنها كانت خيلا خرجت من البحر لها أجنحة، خصه الله بها على حد قول بعضهم.[70]

فالمعاني الرمزية المتصلة بكل من الماء والريح، والجنح والخضرة، وزمن الخلق وكيفيته والغاية منه، تؤكد شرف هذا الحيوان وتنزله منزلة مرموقة لا تخلو من رمزية دينية اجتماعية قديمة.[71]وجملة القول —من خلال ما سبق– أن الفرس شبيهة بالماء والريح، ومنهما الاثنان خرجت في الأسطورة.[72]

ومن أمثلة اقتران الفرس بالماء في شعر المتنبي الحربي قوله:

–ترَاهُ كأنّ الماءَ مرّ بجسمـــــهِ وأقْبل رأسٌ وحْدهُ و تليـــــلُ[73]

–و لاَ ترِدُ الغدرانَ إلاّ وماؤُهـــا منَ الدّمِ كالرّيحانِ فوْقَ الشّقائقِ[74]

–وَ تسعدني في غَمرة بعدَ غمرة سَبوُحٌ لهاَ منهَا عَليهَا شَوَاهـــــدُ [75]

ومن أمثلة اقتران الفرس بالطيور، قول المتنبي:

–و هُن مع الغزلان في الوادكُمَنٌ وهُنّ معَ العقبْان في النيّق حوّمُ [76]

–تبُاري نجُوم القَذْف في كُلّ ليلةٍ نجُوُمٌ لهُ منهُن ورْد وأدْهـــــمُ [77]

تجاري الخيل –في المثال الأول،– العقبان في السماء في سرعتها وخفتها، وهي سمة الخيل المعدة للحرب (الضمور)، أما في المثال الثاني فنلفي الخيل تسابق النجوم لخفتها أيضا، وسرعتها في العدو حتى أصبحت هي ذاتها نجوما على سبيل المجاز، من هنا يضفي الشاعر سمة التقديس على حرب الممدوح /البطل (سيف الدولة)، حينما يقتبس الشاعر من النص الديني، إذ نجوم القذف هي النجوم التي ترجم بها الشياطين في حال تنصتها على الملأ الأعلى. وكذا الحال بالنسبة للخيول، التي غدت بديلا للرماح يرمى بها الأعداء، من باب الغلو والمبالغة التي عرف بها الشاعر "لا بل إن هذه الخيل تجوب البحار فلا تعرف القرار، وتزاحم الحيات في موطنها، والسيدان (الذئاب)، والغزلان في الوديان، والعقبان في أعالي الجبال، إنها إذن حاضرة في كل مكان عموديا وأفقيا، لا تعترف بالقيود أو الحدود ،و ما ذاك إلا من ملامح الأسطورة."[78]

و في بعض المواطن الأخرى ،يذكر المتنبي الخيل ككائنات خارقة، وهو بذلك يعاضد أساطير الجن في الجاهلية، الذين رفعوها إلى مرتبة الجن والسعلاة، فيستعيد ذلك في شعره، نحو قوله:

–حاَل أعدَائنا عَظيم وسَيف الـــ دولة ابن السيوف أعظَم حـاَلا

كلّما أعجَلوا النّذيرَ مَسيـــــرَا أعجَلتهم جيَاده الإعجَـــالاَ

فأتتهم خوارَقُ الأرْض ماَ تحـــْ مل إلا الحَديدَ والأبطْـــالاَ

خافياتِ الألوان قَد نسَجَ النّقـ ـعُ عليهَا براقعاً وجـــــلاَلَا

حَالَفته صدُورُهاَ والعَوَالَـــــي لتخوضَنّ دونهَ الأَهـــــوَالَا

ولتَمضنّ حيث لاَ يجد الرّمـــ ـحُ مدَاراً ولاَ الحصَان مجالاَ [79]

فالمتنبي استمد معاني أسطورة الجن في نعته لخيول سيف الدولة، التي تجاوزت طاقتها الحد المعقول، في تحملها مشاق الحرب وأهوالها، وقد تجاوز الأمر قوة التحمل إلى الوصف الخارجي لها، إذ تكاد لا تبين، فتخفى على الرائي ألوانها، وقد رام المتنبي من خلال الوصف الأسطوري للخيل جانب المبالغة، الذي يخدم الدعاية لقوة بني حمدان، وللاستعداد المادي الجيد، والمتمثل هنا في الخيول المعدة للحرب. ولم

يكن المتنبي في كل استمداداته من الأساطير السابقة مجرد مستهلك، بل كان يضيف جديدا إلى معانيه يتجاوز بها السياق الأصلي، إلى سياق يعبر عن موقفه هو من سيف الدولة، وحروبه مع أعدائه.

3-أسطورة الناقة:

تنوعت الأساطير التي جاءت في ذكر الناقة قديما، وتعددت، فقد كان من العرب من يزعم أن من الإبل ما هو وحشي يسكن أرض وبار، وهي من مواطن الجن.[80] كما قدسوا هذه الإبل، واعتبروها سفينة صحرائهم، ممثلة نموذجا للصبر والجلد عندهم قبل مجيء الإسلام، ولا أدل على هذا التقديس من عبادة قبيلة"طيء" في القديم جملا أسودا، وكذا من تحريم الجمل والناقة "سائبة" و"بحيرة"، وعدم انتفاع أصحابها بها، وكذا الأمر مع "الحامي" من فحول الإبل إذ خلف عشر إناث متتاليات ليس بينهن ذكر.[81] هذا، واعتبرت الناقة رمزا للخصب والحياة والبقاء .[82] وما إلى ذلك من دلالات تحمل معنى تقديس هذا الحيوان.

وقد وظف "المتنبي" هذه الصورة المتوارثة عن التصور العربي القديم، فحين يصف المتنبي رحلته، يوظف الناقة في حركتها الدؤوبة سيرا نحو الممدوح، طمعا في نيله وكرمه، فالناقة هي الوسيلة التي يحقق من خلالها الشاعر الحياة والعطاء، مستثمرا ما في هذه الناقة من صفات الجلد، والقدرة على تحمل المشاق في سبيل هذه الغاية، يقول:

-تركْنا منْ ورائي العيسَ نجْدا ونكّبْنا السّماوةَ والعِراقا

-سَلي عنْ سيرَتي فرَسي وسَيفي ورمْحي والهَملّعَة الدّفَاقا [83]

وقوله:

-لَم يَتركوا لي صَاحبا إلا الأسَى وذَميلَ دِعبلَة كفَحلِ نَعام [84]

وقوله يهدد ممدوحه بالرحيل صوب مصر:

-أرَى النّوى تقتَضيني كلّ مرحَلةٍ لا تستقلُّ بها الوخّادَةُ الرُّسُمُ[85]

إن عبارات "الهملّعة" في البيت الأول، و"دعبلة" في البيت الثاني، و"الوخادة الرّسم" في البيت الثالث، تحيل إلى صفة ناقة الشاعر وهي السرعة، كما هي رمز للصبر والجلد في رحلته نحو ممدوحه، وتتجلى رفيقا وأنيسا في الرحلة الشاقة والصعبة،ف" تسلية الهم والحاجات والتعزي بالقلوص أو البازل، وقطع اللبانة وتناسي الحب بها سبيل أسرت شعرنا العربي القديم".[86] فتذلل عليه الناقة جميع ذلك في سبيل البحث عن عطايا وكرم الممدوح، متخذا منها رفيقا في صحرائه الموحشة.

فالشاعر عاش حياته ممتطيا راحلته، وقد حمل معه همه وشعره، مرفوق بحمولات أسطورية تجذرت في نفسه، ناشدا الانعتاق من ربقة الحياة القاسية التي يحياها، باحثا عن السعادة المفقودة، والكمال بواسطة رموز عبرت عن تجربته الراهنة،متحللا من دلالاتها العقدية القديمة.

4-الزمن:

لجأ المتنبي في سبيل وصف رحلة الممدوح إلى بلاد الأعداء، ورحلته هو كذلك نحو ممدوحه بواسطة زمن يوحي للوهلة الأولى بواقعيته ومنطقيته، لكنه في السياق الشعري يتحول من دلالته المألوفة ليتخذ أشكالا رمزية لدلالات جديدة،فالزمان في الأساطير القديمة:"هو زمن مطلق، إذ يمكن استعادته من خلال الطقوس، ذلك أن من يمارس شعيرة من الشعائر قديما مثل الحلق والطواف أو الأشعار والذبح، يسمو على الزمان والفضاء الدنيوي ويتجاوز التاريخ [...] زمن ليس يعترف بالحواجز، وليست الطقوس والاحتفالات الجماعية العربية القديمة سوى تجسيم له".[87]

وقد انزاح "المتنبي" في بعض أبياته الشعرية –في قصائده السيفية–عن دلالات الزمن الطبيعية، من خلال الأحداث التي يرتبط بها،يقول في وصف رحلته حو ممدوحه:

-سَلكتُ صروفَ الدّهرِ حتّى لقيتُهُ على ظهرِ عزمٍ مُؤْيَداتٍ قوائمُهْ[88]

فالزمن–في البيت–غير محدد، يستغرق فيه الشاعر مع الدهر في حركة دؤوبة لا تعرف بدية ولا نهاية، سيرا نحو ممدوحه، فتختفي المسافات، وتفاصيل الأمكنة، ويصبح الزمن ضبابيا، لدخوله دائرة الإطلاق واللاتناهي، ويصبح استمراريا، وظفه الشاعر بهذه الصورة ليصف سرعته في الوصول إلى الممدوح، فاستعان بالزمن الأسطوري كرمز يروم من خلاله المبالغة، التي تقاطعت مع رحلة الشاعر الغرائبية.

وفي سياق آخر يتخذ الشاعر من عنصر الزمن رمزا لصعوبة هذه الرحلة، يقول:

-تركْنا منْ ورائي العيسَ نجْدا ونكّبْنا السّماوةَ والعِراقا
فمَا زالَتْ تَرى واللّيلُ داجٍ لِسَيفِ الدّولةِ المَلِكِ ائتِلاقا[89]

اختصر الشاعر–في البيت–عنصر الزمان، متحررا من كل تفاصيله الزمنية التي قد تتخلل لحظة وأخرى أو مكانا وآخر في قصده نحو ممدوحه، فوصف ميله عن طريق السماوة وطريق العراق، وقد ترك نجدا وراءه، عن طريق المبالغة في الوصف، حيث جعل صورة الممدوح بمثابة الدليل الهادي لراحلته في حلكة الليل، في إشارة ضمنية إلى ملمح أسطوري آخر يربط بين الممدوح والنور/ الضياء.إن تحول حلكة

الليل إلى نور قد تعكس أيضا رغبة "المتنبي" الجامحة لطلوع الفجر ليلتقي ممدوحه، مستسهلا صعوبات الطريق ومشاقه، ومخاطره، ومختصرا في الآن ذاته المسافات البعيدة الفاصلة بينهما.

ويقول الشاعر في سياق التوظيف غير المألوف لعنصر الزمان في أحد السيفيات يصف سير الممدوح نحو بلاد الروم:

-سَرَيْتَ إلى جَيْحان مِنْ أَرْضِ آمدٍ ثَلاثا، لَقَدْ أَدْناكَ ركضٌ وأبعَدا [90]

فالمدة أو المسافة التي استغرقها "سيف الدولة" في السير ما بين الأمكنة "جيحان" و"أرض آمد" قدرت بثلاثة أيام فقط، وهي مسافة لا يمكن لأحد أن يقطعها في هذا الظرف القصير، مما يوحي بأهمية معارك سيف الدولة لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار دافعها الديني.

فعنصر الزمن-بناء على ما سبق-يخرج من دلالته كما ورد في الأساطير الجاهلية باعتباره زمن الكمال والخلود، ليرتبط في سيفيات الشاعر بسياق وصف بطولات وحروب الممدوح.

5-أسطورة السلاح وعلاقتها بالسحر:

يذهب الباحث "قصي الحسين" إلى أن" جميع الصور المختلفة للسلاح بأنواعه، والتي شاعت في الشعر الجاهلي لا بد أن يشع منها البريق السحري، الذي كان يشع من صورة السيف المنقوشة كوشم على ذراع الفارس المغوار، وهذا هو السر الذي يقف وراء الكثرة الكاثرة من التفصيلات لمختلف صور السلاح في القصيدة الجاهلية الحماسية ."[91]

ولا شك أن تفصيل الشاعر للسلاح المعد خصيصا للحروب له وقع نفسي شديد في نفوس الأعداء، خاصة إن كان السلاح حادا، جيدا، لامعا، إذ لطالما اهتم الشاعر القديم بهذه الصفات، من ضياء ولمعان وحدة، لما في ذلك من أثر ارتبط بالسحر عند الإنسان القديم، فـــ "هذه التفصيلات المتنوعة في الصورة...تكاد تشي بصورة دعائية ذات عناصر حسية، عمد الشاعر إلى تشكيلها تخويف للأعداء، وترهيبا لهم. وربما كانت نوعا من الحرب النفسية التي يلجأ إليها الإنسان في المرحلة المبكرة من حياته، تماما كما يلجأ إليها في عصرنا الحاضر، وذلك من أجل الوقاية من الحرب، أو من أجل ذب الرعب والخوف في نفوس الأعداء، بحيث ترتعد فرائصهم وتهلع قلوبهم، فيفرون عنها وجلين خائفين مذعورين ."[92] ولم يخف على المتنبي وأبي فراس توظيف هذا الجانب السحري، من قبيل المعاضدة بالاستعادة، في شعرهما الحربي، مستلهمان ذلك من التراث الشعري، نمثل لذلك بقول المتنبي:

نمثل لذلك بقوله:

–قواضٍ مواضٍ نسْجُ داودَ عنَدها إذا وَقعت فيه كنَسج الخَـــدرنَق[93]

–المخْفرينَ بكلّ أبيضَ صـــــارم ذِمَم الدّروع على ذوِي التّيجانِ[94]

–تَهدِي نواظِرها والحربُ مظلمةٌ مِن الأسِنّة نارٌ والقنا شمَـــعُ [95]

فكلّ من الدرع (البيت1)، والسيف (البيت2)، والأسنة (البيت3) تجمعها مقومات مشتركة هي: [+السلاح]، [+الحدة والمضاء]، [+اللمعان]،[+شدة الفتك]، [+ضمان النصر]، [+هزيمة العدو]...

ولعل البيت الذي يقول فيه المتنبي :

–وَ ماَ نجَا من شفَار البيض منْفلتٌ نجَا ومنهُنّ في أحْشَائه فزَعُ[96]

يبين بجلاء الأثر النفسي للسلاح (السيف) اللامع الحاد في نفوس الأعداء، والهلع النفسي الذي خلفه فيهم قبل جسومهم، ومما لا شك فيه، أن ذلك لم يخرج عن مبدأ القوة الذي انتهجه المتنبي في حياته برمتها، فارتباط الضياء واللمعان بالسلاح يمكن اعتباره "ضوء القوة أو هديها وإنارتها في دروب الحياة. علينا أن نستضيء ونسترشد بالقوة في حياتنا".[97]

فالمتنبي في توظيفه الأسطوري للسلاح، يكون قد عاضد النص الجاهلي، مستعيدا دلالاته وقيمه، وترسيخ خلفياته.

6–الطقوس الدينية:

تعد "التمائم" واحدة من العادات التي عرفتها العرب منذ القديم، والتميمة " هي خرزة رقطاء كان العرب يطلقونها في أعناق أولادهم اتقاء للعين ".[98]وقد عثرنا على هذه العادة في شعر الشاعرين، ومن أمثلة التناص مع هذا الطقس قول المتنبي في سياق حديثه عن غزو سيف الدولة لقلعة الحدث المتاخمة للروم:

–هلِ الحدَثُ الحمْراء تعْرفُ لوْنها وتعْلم أيّ السّاقيَيْن الغمائمُ

سقتْها الغمامُ الغُرّ قبْل نزُولـــه فلمّا دنا منْها سَقتْها الجَماجم

بنَاهَا فأعْلَى والقَنا يقرْع القَـــنا ومَوْج المنَايا حوَلها متلاَطـم

وكَان بهَا مثْل الجنون فأصْبحتْ ومنْ جُثث القتْلى عليْها تمائِم[99]

امتص الشاعر عبر نسيج هذا الخطاب الطقس الديني الموروث، المتمثل في تعليق التمائم، إلا أنه انزاح به لتأدية دلالات جديدة يمليها الموقف والسياق، حيث حول التمائم من كونها الخرقة التي تعلق لدفع الأذى والشرور، المترتبة عن العين أو الحسد، لتصبح عبارة عن جثث القتلى التي تعلق على الجماد (القلعة)، ليهدأ الروع والهلع الذي أصابها، من قبيل التشخيص، وهي إضافة فنية فيها لمسة إبداعية.

ويقول المتنبي في معنى دفع العين، باعتبارها مصدرا للمصائب والشرور في اعتقاد القدماء:

-ولوْ لمْ أخَفْ غيرَ أعْدائهِ عليهِ لبشّرْتهُ بالخُلودِ[100]

وظّف الشاعر الطقس السابق-الذي يربط العين بوقوع الشر- في سياق الخوف على الممدوح من أن يصيبه الشر والسوء بسبب حسد الأعداء له، مما يوحي بمكانة الممدوح بين قومه وشجاعته الفذة.

الخاتمة:

أظهر البحث حول تجليات الأسطورة في سيفيات الشاعر"المتنبي" عن النتائج الآتية:

-بقاء الملامح الأسطورية راسخة في أذهان الشعراء،ومنهم المتنبي، رغم محاربة الإسلام لها لاسيما ما تعلق بالطقوس الوثنية، فآثارها بقيت عالقة، فشكّلت مصدر إلهام للشعراء، متخذين منها رمزا فنيا يعبرون من خلاله عن رؤيتهم وموقفهم.

-بالرغم من احتذاء "المتنبي" الطابع التقليدي للقصيدة الجاهلية وما فيها من مطالع افتتح بها قصائده "طللية، غزلية"، فإنه أطلق العنان إلى خياله ليسبح في الموروث الفكري الجاهلي ليعبر عن طموحاته، ومكانة أمير حلب الرفيعة، التي لاقت صدى واسعا في نفوس معجبيه، حيث وظف هذا الموروث الأسطوري كرموز لقيمة بطله، وشجاعته في الحروب، وأهميته في إرساء صرح الدولة.

-تنوّع-إذن- حضور الإرث الأسطوري في شعره، مستفيدا من اللاوعي الجمعي، فجاء خادما لمقصدية"المتنبي" وتجربته الشعرية، فقد استطاع إلى حد كبير أن يتشرب المعاني الأسطورية القديمة، ليوظفها توظيفا جديدا مخالفا لما عهدناه في أصل معناها، أي في سياق وصف حروب الممدوح.

-إن تنوّع هذه الرموز الأسطورية شمل عناصر عديدة: كالحيوان، والإنسان، ومظاهر الطبيعة، والطقوس الدينية.

-تمركزت الرموز الأسطورية-على تنوعها- في أكثر سيفياته على وصف الممدوح وبطولاته، فقد شكل حضوره في شعره علامة بارزة، حيث اعتبره الشاعر صورة من ذاته، التي طالما سعى إلى تحقيقها وتجسيدها على أرض الواقع، فسخّر شعره فيه، محوّلا شخصه إلى رمز لجميع القيم النبيلة، والقوة الفذّة التي يعلو بها

عن أقرانه، حتى غدت صورة الممدوح تكاد تغطي مكامن النقص لدى الشاعر، مما أدى إلى تخليد اسم الممدوح والشاعر معا، لارتباط اسم كل منهما بالآخر.

هوامش:

[1].سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، (دت)، منشورات جامعة أبو بكر بلقايد (تلمسان، الجزائر)، ص: 98.

.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، (دت) ، دار صادر (بيروت) ، مادة (سطر)، ص: 363.[2]

[3]. صبري محمد خليل، الأسطورة والتفكير الأسطوري. الموقع الرسمي للدكتور: صبري محمد خليل 06-12-2011

[4]. .سورة الأنعام، آية: 25.

[5].فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، (دت)، دار علاء الدين للنشر(دمشق، سوريا)، ص:19،20

[6]. علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، (1982)، شركة الربيعان للنشر(الكويت)، ص: 27،.28

[7]. ينظر: محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، (2013)، الدار التونسية للكتاب(تونس)، ص:16، 17.

[8]. ديانا ماجد حسين ندى: الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، (2013)، (مذكرة ماجستير)، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، ص: 85. وينظر أيضا: القمني سيد: الأسطورة والتراث، (1992)، سينا للنشر والتوزيع (القاهرة)، ص: 19، 20.

[9]. المرجع نفسه،ص:85 .

[10]. محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي،ص:25.

[11].أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، (1995)، دار الكتب العلمية(بيروت، لبنان)، ص:37.

[12]. عبد المجيد حنون، "الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن"، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد11، فبراير، 2017، ص:185.

[13]. عبير يونس، الأساطير مفاتيح الخيال والإبداع، البيان.
albayan.ae/paths/books/2010-04-24-1-238989

[14]. محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، ص:38.

[15]. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، (1994، 2005)، دار محمد علي للنشر، دار الفارابي (تونس، لبنان).ص: 20.

[16]. المرجع نفسه، ص: 23.

[17].المرجع نفسه، ص: 24

[18]. ينظر: عبد المعطي شعراوى، أساطير إغريقية، (دت)، مكتبة الأنجلو المصرية(القاهرة، مصر)، ص:6..

. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، (2001)، دار إحياء التراث العربي(بيروت، لبنان)، ص:229، 230[19].

[20]. مرتضى الزبيدي، تاج العروس، (دت) ،دار الهداية (الكويت)، ص: 25، 26.

[21]. محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، ص: 41

[22]. علاء رجب، المعرفة.صفحة موسوعية شاملة. 22 جانفي 2014 www.facebook.com/alaa.maarefa

[23]. الموقع نفسه.

[24]. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص:39.

[25]. حسين قاسم عبد العزيز، دراسات عن أساطير عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام مدخل لفهم معتقداتهم، (2014)، المركز الأكاديمي للأبحاث (العراق-تورنتو-كندا)، ص:195، 196.

[26]. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص:42.

[27]. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص:331.

[28]. المرجع نفسه، ص:321.

[29]. ينظر: المرجع نفسه، ص: من: 322 إلى 325

[30]. المرجع نفسه، ص:333.

[31]. المرجع نفسه، ص:334

[32]. المرجع نفسه، ص:ص:241.

[33]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، (1965) ،دار إحياء التراث العربي (بيروت)، ص:79.

[34]. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص: 356

[35].محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، (1937)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة (القاهرة)، ص: 66

[36]. عبير يونس، الأساطير مفاتيح الخيال والإبداع، البيان.موقع سابق

[37]. علي البطل، الصورة في الشعر العربي ،حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، (1983)، دار الأندلس(الشارقة)، ص:183-184.

[38].المتنبي،الديوان، (1983)، دار بيروت(بيروت)، ص:347.

[39]. المصدر نفسه، ص: 412.الحبائل:الشرك.

[40]. قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم اللسان، (2009)، دار ومكتبة الهلال(بيروت)، ص:250.

[41]. المرجع نفسه ،ص:249.

[42]. محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، ص:176.

[43]. المتنبي،الديوان، ص:387.

[44]. المصدر نفسه، ص:383.

[45]. المصدر نفسه، ص:381.الثقلان:الإنس والجن.طرّا:جميعا.

[46]. المصدر نفسه، ص:397.المسخ:تحويل الصورة إلى ما هو أقبح منها.الخرانق:ج خرنق،هي الأنثى من أولاد الأرانب.

[47]. المصدر نفسه، ص: 398. طوال قنا: الرماح الطويلة.

[48]. المصدر نفسه، ص:376. الوابل:المطر الغزير. الطّلّ: المطر الضعيف. أي كثير أفعالهم قليل بالنسبة إليك وقليلك كثير بالنسبة إليهم.

[49]. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، (1982)، مكتبة الأقصى(عمان، الأردن)، ص:33.

[50].محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، ص: 176.

[51]. المتنبي، الديوان، ص: 404.أبرّ:أحسن إليه.عق:عصى.أعفى :العفو.البوار:الهلاك.

[52]. علي البطل، الصورة في الشعر العربي ،ص:186.

[53]. المرجع نفسه، ص:186.

[54]. المرجع نفسه، ص:188.

[55]. المتنبي،الديوان، ص:326.بوركت:دعاء.الديباج:ثياب حريرية.الوشي:نقش الثوب.العصب:ضرب من برود اليمن.

[56]. المصدر نفسه، ص:399.قائم السيف:مقبضه.غرار السيف:حده.

[57]. علي البطل: الصورة في الشعر العربي ، ص:189.

[58]. قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم اللسان، ص:195-196.

[59][59]. المتنبي، الديوان، ص:364.

[60]. المصدر نفسه، ص:419.السّأم:الملال.

[61].محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، ص:149.

[62]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (2001)، دار الكتب العلمية(بيروت، لبنان).ص:53

[63]. قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم اللسان ، ص:243.

[64]. المرجع نفسه، ص:243.

[65]. المرجع نفسه، ص:243.

[66]. امرئ القيس، ديوانه، تحق وشرح: حنا الفاخوري،(دت)، دار الجيل(بيروت)، ص:45.

[67]. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، (2005)، دار محمد علي للنشر، دار الفارابي (تونس،لبنان)، ص:285.

[68]. المرجع نفسه، ص:287.

[69]. المرجع نفسه، ص:288.

[70]. المرجع نفسه، ص:289.

[71]. المرجع نفسه، ص:289.

[72]. المرجع نفسه، ص: 344.

[73]. –المتنبي،الديوان، ص: 357.تليل: العنق.

[74]. المصدر نفسه، ص:129. ورد الماء:أتاه للشرب.الريحان:كل نبت طيب الريح.الشقائق:زهر معروف.

[75]. المصدر نفسه،.ص:319. أسعده: ساعده.الغمرة: الشدة.السبوح: الفرس كأنها تسبح في عدوها.

[76]. المصدر نفسه، ص:303. النيق: أعلى موضع في الجبل.

[77]. المصدر نفسه، ص:303. نجوم القذف: التي يرمى بها الشياطين.نجوم الممدوح هنا خيله.الورد من الخيل:ما بين الكميت والأشقر.

[78]. منجي القلفاط، الحماسة في الشعر العربي القديم، (2011)، منشورات كارم الشريف(تونس)، ص:81.

[79]. المتنبي، الديوان، ص: 409.

[80]. الجاحظ، الحيوان، ص: 154، 155

[81]. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص: 282.

[82]. المرجع نفسه، ص: 290، 291.

[83]. المتنبي، الديوان، ص:289.

[84]. المصدر نفسه، ص:426 .

[85]. المصدر نفسه، ص:333.

[86]. وهب روميه، الرحلة في القصيدة الجاهلية، (1975)، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين(فلسطين)،ص:56.

[87]. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص:537، 538.

[88]. المتنبي، الديوان، ص: 259.

[89]. . المصدر نفسه، ص:289، 290.

[90]. . المصدر نفسه، ص: 371.

[91]. قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم اللسان ،ص:284

[92]. المرجع نفسه، ص:286.

[93]. المتنبي، الديوان، ص:364.

[94]. المصدر نفسه، ص:416.

[95]. المصدر نفسه، ص:313.

[96]. المصدر نفسه، ص:313.

[97]. وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس/آذار، 1996، ص:330.

[98]. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي، المعاصر، (2011)، منشورات كارم الشريف(تونس)، ص:119.

[99]. المتنبي، الديوان، ص:385، 386.الحدث:قلعة بناها سيف الدولة في بلاد الروم.الغر:البيض.القنا:عيدان الرماح.تمائم:العوذة يتقون بها مس الجن.الطريدة: ما طردته من صيد أو غيره.الخطي: الرمح.

[100]. المصدر نفسه، ص: 53.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 550 - 562 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الرّوابط والعوامل الحِجاجيّة وأثرها في النّثر الأندلسي مقاربة حِجاجيّة
رسالة أبي القاسم ابن أبي الجدّ الزّرزوريّة نموذجا،

Argumentative Links and Factors and their Impact on Andalusian Prose: an Argumentative Approach
The Letter of Abi Al-Qasim bin Abi Al-Jed Al-Zarzuriyah is a Model

حمامة سالم *
hamama salem
مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة.
جامعة أحمد بن يحي الونشريسي و(الجزائر)،
Ahmed ben Yahia El-Wancharissi UniversitY of Tissemsilt /Algeria
hamama.salem@cuniv-tissemsilt.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/08/03	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يتلخّص مضمون هذا المقال، في كيفيّة عمل آليات الحجاج اللغويّة في النّثر الأندلسي، من خلال الرّسالة الزّرزوريّة لأبي القاسم بن أبي الجدّ كنموذج للدّراسة التّطبيقيّة، وقد تناولنا في الجانب النظري، الرّسالة في النّثر الأندلسي والحِجاج والعوامل والرّوابط الحِجاجيّة، أما في الجانب التّطبيقي فقد ركّزنا على الآليات اللّغويّة ممثلة في الرّوابط والعوامل الحِجاجيّة، التي استعملها الكاتب في رسالته، لنخلَص إلى أهمّ النّتائج التي نذكر منها: أن النثر القديم، وبخاصة النّثر الأندلسي نصٌّ حِجاجي بامتيّاز، له أهداف ومقاصد سعى إليها الكاتب من أجل اقناع المتلقّي والتّأثير فيه، بالحجّة والبرهان، لتحقيق الانسجام النّصي وتحقيق النتائج المرجوة.

الكلمات المفتاح : حِجاج، رّسالة، رّوابط حجاجيّة، عوامل حِجاجيّة، الزّرزورية.

Abstract :

The content of this article is summarized in how the linguistic mechanisms of Al-Hajjaj works in the Andalusian prose, through the Zurzuri message of Abu Al-Qasim bin Abi Al-Jedd as a model for the practical study. On the theoretical side, we dealt with the message in Andalusian prose, arguments, and argumentative factors and links. In the practical side, we focused on the linguistic mechanisms represented by arguments and factors, which the writer used in his message., to conclude we presented the most important results, including: that ancient prose, especially Andalusian prose, is an argumentative text with distinction, goals and

* حمامة سالم: salem0623@gmail.com

objectives that the writer sought to convince the receiver, to achieve the argument, and to influence it. Textual consistency and achieving the desired results.
Keywords: argumentation, the letter, the argumentative links, the argumentative factors, Al-Zarzuuriyah.

المقدمة :

تُعدّ الرّوابط والعوامل من الآليات الحِجاجية اللُّغوية الهامة التي يركّزُ عليها التّحليل الحِجاجي التّداولي للتُّراث القديم، والتي تقوم بحصر وربط دلالة الخطاب وتقييده، بما يقصده المخاطِب, وذلك بتوجيه دلالة مقصودة إلى المخاطَب, هذا التّوجيه والحصر يؤدّي إلى التّأثير والإقناع، ولها موقع بارزٌ في العمليّة الحِجاجيّة فضلا عن أثرها في الرّابط والانسجام, إذ تَرِدُ في الخطاب الحِجاجي بين الحُجج والنّتائج فضلا عن دورها أيضا في عمليّة الرّبط بين الحُجج, مما يؤدي إلى إقناع المخاطب، وهذا ما نحاول الكشف عنه في رسالة أبي القاسم بن أبي الجدّ الزّرزوريّة، وإبراز دور الرّوابط والعوامل الحِجاجيّة في تحقيق الانسجام النّصي والتّرابط اللغوي، وهذا ما يقودنا لطرح الإشكاليّة التالية:

– ما هي أهم الرّوابط الحِجاجيّة التي وردت في رسالة أبي القاسم بن أبي الجدّ؟

– ما القيمة الحِجاجيّة والإقناعيّة التي يؤدّيها الرّابط الحِجاجي؟

1– مفهوم الحِجاج:

"إن الحِجاج هو تقديم الحُجَج والأدلّة المؤدّية إلى نتيجة معينة ويتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب, بعضها بمثابة الحُجج اللّغوية وبعضها الآخر بمثابة النتائج التي تستخلص منها"[1]، أي أن الحِجاج الوصول إلى نتيجة ما بالحُجة والبرهان والدّليل بواسطة خطابات معينة باستعمال أدوات وروابط وعوامل حِجاجيّة.

والحِجاج كما يُعرفه الفيلسوف شايم برلمان هو: "دراسة التقنيّات الخطابية التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التّسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التّسليم"[2]، ويعرّفه عبد الله صولة بأنّه "العمليّة التي من خلالها يسعى المتكلم إلى تغيير نظام المعتقدات، والتصوّرات لدى مخاطبه بواسطة الوسائل اللّغوية"[3]، فالحِجاج استراتيجية مهمة وآلية لا تنفصل عن أي خطاب ولاسيما النّصوص الأدبية، لأنها خطابات إقناعيه وأعمالا حوارية، يمكن للمتكلم بواسطتها اقامة علاقة تخاطبية مع جمهور متلقيه في مقام تواصلي معين، ويهدف عن طريقها إلى إقناعه والتأثير عليه من خلال استخدام وسائط

لغوية وآليات بلاغيّة بغية فض النزاع والتخاصم وحل الخلافات ودحضها بالحِجاج والبراهين والأدلة، أما أنسكومبر وديكروAnscombre et Ducrot فقد تحدّثا عن حِجاج مختلف عن الحِجاج عند برلمان، فعندهما اتخذ الحِجاج منحاً لغويا، متميزين بذلك عمن سبقهما في دراسة الحِجاج حيث يتمثل موضوع الحجاج لديهما بأنه :"حجاج يقوم على اللغة بالأساس بل يكمن فيها في بيان ما يتضمنه القول من قوة حجاجية تمثل مكونا أساسيا لا ينفصل عن معناه يجعل المتكلم في اللّحظة التي يتكلم فيها يوجه قوله وجهة حجاجيّة ما"[4]، فالباحثان يركّزان على ما في اللّغة من أبنية تؤدي إلى حِجاجيّة القول.

2- الرّسائل في الأدب الأندلسي:

تعرّض الدّارسون لمفهوم الرّسالة، حيث أعطوا لها مفهوما خاصا، فاختلفت تعريفاتهم حول هذا الفن، ومن ذلك تعريف ابن خلدون الذي يقول: "تعنى المخاطبات لمن بعد عن السلطان وتنفيذ الأوامر فيمن حجب عنه"[5]، فهو مرتبط بالمجالي السياسي يخص الرسائل الموجهة للملوك والخلفاء، كما يعرفها القلقشندي بقوله: "إن المراد بكتابة الإنشاء، كلما رجع إلى صناعة الكتابة والى تأليف الكلام وترتيب المعاني من المكاتبات والويلات والمسامحات والإطلاقات ومناشير الإقطاعات والهدف والأمانات، والإيمان وما في معنى ذلك"[6]، فالرّسالة فنٌّ نثري له أصناف وأنواع وميادين معينة.

ويُعتبر الأدب الأندلسي من أهمّ ميادين الدّرس الأدبي، وللنّثر فيه تاريخ يشهد بعراقته وأصالته، وحُسنِ ما كُتب فيه من رسائل نثريّة بشتّى أنواعها، ذلك أنها أضحت حقلا خصبا للدّراسة والتّحليل، وأثارت بجودةِ إتقانها جدلاً واضحاً بين الدّارسين حديثاً، حيث أن كتابها من المرموقين الذين أجادوا فنون وضروب البيان والبديع والتّمسك بنهج راق في سياق رسائلهم، ومما تميّز به النّثر الأندلسي كثرة الرّسائل الأدبية، لأنها تسعف الكتّاب وهي موجودة بوضوح في كثير من رسائلهم الشّخصية، فالكاتب يتجول برسالته في المودة والإخاء أو العتاب أو الرّثاء من آثار كثرة الحروب، كما تكثر عندهم الرّسائل الشّخصية والتي تتخذ الطبيعة موضوعا لها، وفي مقدمتهم ابن الخطيب وغيره رسائل متعدد في وصف الطبيعة. وكان للأندلسيّين ميل واضح إلى الدّعابة والفكاهة، وهما يتضحان في كثير من رسائلهم الشّخصية كرسالة أبي القاسم بن أبي الجدّ موضوع دراستنا.

ويرى الدّكتور مصطفى الشّكعة عدم وجود أيّ تطوّر يصيب الرّسائل الأندلسيّة، وإنها ظلت تسير في ركاب قرينتها المشرقيّة واقتفاء أثرها وقد دفعني للخوض في هذا المجال والتّوغل في أعماق هؤلاء الكتّاب المبدعين وما نقلوه من توظيفات راقية للتّراث المشرقي تمثّلت في أشعار الجاهليين[7]، ومن أهمّ موضوعات

الرّسائل في النثر الأندلسي هي "رسائل التّولية والعزل، ورسائل العهود والمواثيق، ورسائل المدح والتّهاني والتّعازي، ورسائل الاستغاثة والشّفاعة والاعتذار والعتاب"[8].

3- مفهوم الرّوابط الحِجاجيّة:

هناك من ذهب إلى أنّ: "الرّابط عند النّحاة هو ما يربط أحد المتصاحبين بالآخر, مثل الهاء في: عمر قام غلام هو الفاء في: من أحسن فلنفسه"[9]، وقد جاء في معجم المصطلحات النّحوية والصّرفية: "أنه العلاقة التي تصل شيئين ببعضهما البعض, وتعني كون اللّاحق منهما متعلقا بسابقه "أما الرّابط فهو مورفيم من صنف الرّوابط (حروف العطف, الظّروف) يربط بين وحدتين دلاليتين أو أكثر, في إطار استراتيجية حِجاجيّة واحدة[10]، فالرّابط الحِجاجي وحدة لغوية تربط بين ملفوظين أو أكثر بغية الوصول إلى نتيجة محددة، واهتم الباحثان "ديكرو" و"أنسكومبر" بالرّوابط الحِجاجيّة لدورها في إحداث انسجام في الخطاب وتوجيه المخاطَب إلى ما يريده المتكلم منه، وقد فصّل العزاوي القول في طبيعة هذه الرّوابط بقوله: "وينبغي أن نميِّز بين صنفين من المؤشّرات والأدوات الحِجاجيّة، الرّوابط الحِجاجيّة والعوامل الحِجاجيّة، فالرّوابط تربط بين قولين، أو بين حُجتين على الأصحّ، وتسند لكل قول دورا محدداً داخل الاستراتيجية الحِجاجيّة العامة، ويمكن التّمثيل للرّوابط الحِجاجيّة بالأدوات التّالية: (بل، لكن، حتى، لاسيما، إذن، بما أن، إذ...)، أما العوامل الحِجاجيّة فهي لا تربط بين متغيرات حِجاجيّة(بين حُجة ونتيجة أو بين مجموعة حُجج)، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحِجاجيّة التي تكون لقول ما، وتضم مقولة العوامل أدوات من قبيل: (ربما، تقريبا، كاد، قليلا، كثيرا، ما، إلا،) وجل أدوات القصر"[11]، هذه الأدوات تساعد على عقد العلاقات بين الحُجج والنتائج في صورة تناسب سياق المخاطَب أو المتلقي، وتؤدي وظيفة جوهرية داخل الخطاب فهي تعمل على ربط وتنظيم بنية النص وانسجامه الداخلي ليكون نصا حِجاجيا مترابطا، وقد قسمها العزاوي عدة أقسام حسب وظيفتها الحِجاجية وعملها داخل الخطاب، كما يلي[12] :

- الرّوابط المدرجة للحُجج(حتى، بل، لكن، مع ذلك، لأن).
- الروّابط المدرجة للنّتائج (إذن، لهذا، بالتّالي).
- الرّوابط التي تدرج حججا قويةً(حتى، بل، لكن، لاسيما).
- روابط التّعارض الحِجاجي (بل ، لكن، مع ذلك).
- روابط التّساوق الحِجاجي (حتى، لاسيما).

لقد عمد العزّاوي إلى تقسيم الرّوابط الحِجاجيّة بحسب وظيفتها ووفق سيّاقها داخل النّص الذي وضعت فيه.

4- مفهوم العوامل الحِجاجيّة:

يقول دكرو "وأما النّوع الثّاني، فهو ما يكون داخل القول الواحد، من عناصر تدخل على الإسناد، مثل: الحصر والنّفي، أو مكوّنات معجمية تحيل في الغالب إحالة غير مباشرة، مثل: منذ الظرفية وتقريبا وعلى الأقل...الخ، ويسمّيه عوامل حِجاجيّة"[13]، فمحل العوامل الحِجاجيّة هو القول الواحد.

وتختلف العوامل الحِجاجيّة في عملها عن الرّوابط الحِجاجيّة؛ إذ لا تجمع بين الحُجج أو بين الأقوال، يقول العزّاوي: "ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحِجاجيّة التي تكون لقول ما"[14]، فتحديد إمكانات الملفوظ وتحصرها في طريق واحد، "فيعمد العامل الحِجاجي إلى حصرها حتى تقود إلى نتيجة واحدة وذلك بالانتقال بالملفوظ من الإبلاغية إلى الحِجاجية"[15]، وهي "واسم لغوي يقيد احتمالاتها عندما يعين لها وجهة حِجاجية"[16]، إذ تزيل الغموض لدى المتلقّي أو السّامع، والعوامل الحِجاجيّة تتمثل في: (ربما، تقريبا، كاد، قليلا، كثيرا، ما+إلا، إنما، إلا، لا).

ومن أهمّ وظائف العوامل الحِجاجيّة أنها توجّه الحِجاج وجهة معينة، "فإذا كانت الوجهة الحِجاجيّة محددة بالبنية اللّغوية، فإنها تبرز في مكوّنات متنوّعة ومستويات مختلفة من هذه البنية، فبعض هذه المكوّنات يتعلّق بمجموع الجملة، أي هو عامل حِجاجي في عبارة دكرو فيقيّدها، بعد أن يتم الإسناد فيها، ومن هذا النّوع نجد النّفي، والاستثناء المفرغ والشّرط والجزاء، وما إلى ذلك مما يغيّر قوة الجملة دون محتواها الخبري"[17]، أي أنها لا تخفي الفائدة الإخبارية للخطاب بل تزيده وضوحا وبروزا.

5- رسائل الزّرزوريات:

هي مجموعة من الرّسائل الأدبية عرفت طريقها إلى النّثر الأندلسي لأول مرة في القرن الخامس الهجري، وهي إحدى عشرة رسالة كتبها سبعة كُتّاب أندلسيين، اتخذت من التودد، والشفاعة، والعتاب، والكدية أفقاً، ومن السخرية الفكهة أداة[18]، وقد سميت الزّرزوريات بهذا الاسم نسبة للزّرزورِ[19]، وهو طائر صغير الحجم يشبه العصفور، يتميز بجمال صوته، وخفة حركته، وذكائه، وكذلك يتميز بنهمه الشديد، وإفراطه في حبّ الطعام[20]، وأول من ابتدعها أبو الحسين بن السّراج[21]، الذي خاطب أهل عصره برسالة يشفع فيها لرجل يعرف بالزُّرَيزر، وتصوَّره زرزور حقيقي له ريش ومنقار وفرخ وعش، ومن قوله :"... شخص من الطيور يعرف بالزريزر، أقام لدنيا أيام التحسير وزمان التبلغ بالشكير، فلما وافى ريشه، ونبت

بأفراخه عشوشه، أزمع عنا قطوعًا وعلى ذلك الأفق اللدن تدليًا ووقوعًا، رجاءً أن يلقي في تلك البساتين معمراً، وعلى الغصون حباً وثمرةً"[22]، وعارضه أبو القاسم بن الجدّ بثلاث رسائل في العتاب والشفاعة، كما عارضه عبد العزيز بن سعيد البطليوسي وابن أبي الخصال وغيره[23]، وقد كتب هؤلاء في فن النّثر رسائل لها خصائص موضوعية للزَّرزُرويّات ذات سمات وأوصاف غاية في الفن الكتابي، مثل السّجع والتّضمين والرّمزية والسّخرية.

6- الرّوابط والعوامل الحِجاجيّة في زرزوريّة بن أبي الجدّ وأثرها في الانسجام داخل النّص:

من أبرز الرّوابط الحِجاجيّة، وأكثرها انتشارا في زَرزُوريّة أبي القاسم بن أبي الجدّ نذكر:

6-1 الرّابط الحِجاجي (الواو):

(الواو) من حروف العطف، وتُعتبر من أهمّ الرّوابط الحِجاجيّة المتساوقة، لأنّها تجمع بين الحُجج وربط المعاني وتقوية هذه الحُجج وزيادة تماسكها بعضها ببعض وتقوية كل منها بالأخرى من أجل تحقيق النتيجة المبتغاة، وينتج عن الربط بـ (الواو) علاقة "التتابع" التي لعل المخاطب يلقي حُججه بطريقة متسلسلة ومرتبة، فالرّبط الحِجاجي بواسطة هذه الأداة يسهم في بناء هيكلية مكوّنات الخطاب وضبط منهجه بربط المقدمات بالنتائج داخل الخطاب الواحد، وتعمل (الواو) على الربط النسقي أفقيا على عكس السّلم الحِجاجي"[24]، ومن أمثلة الرّابط الحِجاجي (الواو) في زّرزُوريّة بن أبي الجدّ:

يقول بن أبي الجدّ: "حَسُنَتْ لَكَ يَا سَيِّدي أَبَا الحُسَيْنِ ضَرائِبَ الأَيّامِ، وَتَشَوَّفَتْ نَحْوَكَ غَرَائِبَ الكَلامِ، وَاهْتَزَّتْ لِمُكاتَبَتِكَ أَعْطافُ الأَقْلامِ، وَجَادَتْ عَلَى مَحَلِّكَ أَلْطافَ الغَمامِ، وَأَشَادَتْ بِفَضْلِكَ وَنُبْلَكَ أَصْنافَ الأَنامِ، فَإِنْ كَانَ رَوْضَ العَهْدِ – أَعَزَّكَ اللَّهُ – لَمْ يُصِبْهُ مِنْ تَعَهُّدِنا طَلٌّ وَلَا وابِلٌ، وَلَا سَجَعَتْ عَلَى أَيْكِهِ وَرَقُ الوَفاءِ وَلَا بَلابِلُ، فَإِنَّ أَزْهارَهُ عَلَى شُرُبِ الصَّفاءِ نابِتَةٌ، وَأَشْجارُهُ فِي تُرُبِ الوَفاءِ راسِخَةٌ ثابِتَةٌ، وَقَدْ آنَ الآنَ لِعُقْمِ شَجَرِهِ أَنْ تُطْلِعَ مِنْ الثَّمَرِ أَلونا، وَلِعُجمِ طَيْرِهِ أَنْ تُسْمِعَ مِنْ النَّغَمِ أَلْحَانًا...."[25]، الرّابط الحِجاجي (الواو) في هذه المقولة قام بالوصل بين الحجة والأخرى، وترتيب الحُجج وترصيفها لتشكيل البنية العامة وتدعيم النتيجة ليُنتِج علاقة التتابع والترابط ويتضح هذا بدقة في قوله: " وَتَشَوَّفَتْ نَحْوَكَ غَرَائِبَ الكَلامِ، وَاهْتَزَّتْ لِمُكاتَبَتِكَ أَعْطافُ الأَقْلامِ، وَجَادَتْ عَلَى مَحَلِّكَ أَلْطافَ الغَمامِ، وَأَشَادَتْ بِفَضْلِكَ وَنُبْلَكَ أَصْنافَ الأَنامِ..."، وقوله: " فَإِنَّ أَزْهارَهُ عَلَى شُرُبِ الصَّفاءِ نابِتَةٌ، وَأَشْجارُهُ فِي تُرُبِ الوَفاءِ راسِخَةٌ ثابِتَةٌ، وَقَدْ آنَ الآنَ لِعُقْمِ شَجَرِهِ أَنْ تُطْلِعَ مِنْ الثَّمَرِ أَلونا، وَلِعُجمِ طَيْرِهِ أَنْ تُسْمِعَ مِنْ النَّغَمِ أَلْحَانًا..."، فالحجج هنا جاءت مترابطة متسقة غير منفصلة وكل حجة هي في إثر سابقتها تساندها

وتقويها وذلك بفضل الرابط الحجاجي (الواو)، فالكاتب يوجه رسالةً لصديقه أبا الحسن وهو يدلل بالحُجج والبراهين أن أعطاف الأقلام قد اهتزت لمكاتبته وأشادت بفضله ونبله أصناف الأنام، كما أنّه يدلل له على أن الرّسالة التي وصلته من صديقه رسالة حاملة لشوق ومحبة بينهما مستعملة في ذلك الرّابط الحِجاجي (الواو) للربط والتتابع وتماسك الحُجج، ويتضح هذا في قوله: "وَوَقَعَ عَلَيَّ، مِنْ طائِرٍ شَهِيّ الصَّفِيرِ، مَبْنِيٌّ الِاسْمُ عَلَى التَّصْغِيرِ، فَإِنَّهُ رَجَعَ بِذِكْرِكَ حَنِينًا، وَابْتَدَعَ فِي نَوْبَةِ شُكْرِكَ تَلْحِينًا، وَحَرَّكَ مِنْ شَوْقِي إِلَيْكَ سُكونًا، ودَمَثَ فِي قَلْبِي لِوُدّكَ وَكُونًا، ثُمَّ أَسْمَعْنِي أَثْناءَ تَرَنُّمِهِ كَلَامًا وَصَفَ بِهِ نَفْسَهُ، لَوْ تَغَنَّتْ بِهِ الْوَرْقاءُ، لِأَذِنَتْ لَهُ العَنْقاءُ، أَوْ نَاحَ بِمِثْلِهِ الحَمَامَ، لَبَكَى لِشَجْوِهِ الغَمَامُ، أَوْ سَمِعَهُ قَيْسُ بْنُ عاصِمٍ فِي نَادِيه، وَبَيْنَ أَعَادِيه، لَحَلَّ الرَّمْعُ حَبَاه، وَاسْتَرَدَّ الطَّرَبُ صِبَاه، فَتَلَقّيْتُ فَضْلَ صاحِبِهِ بِالتَّسْلِيمِ، واعْتَرَفَتْ بِسَبْقِهِ اعْتِرافَ الخَبِيرِ العَلِيمِ..."[26].

ثم يبدع الكاتب في وصف طائر الزُّرزير والذي هو في الأصل كناية عن إنسان في هيئة طير يقول: "وَبَعْدَ فَإِنِّي أَعُودُ إِلَى ذِكْرِ ذَلِكَ الحَيَوانِ الغِرّيدِ، والشَّيطَانِ المريدُ فَأَقُولُ: لَئِنْ سُمِّيَ بِالزُّرْزُرِ، لَقَدْ صُغِّرَ لِلتَّكْبِيرِ، كَمَا قِيلَ "حُرَيْقِيصٌ"، وَسَقْطَهُ يُخْرَقُ الحَرَجَ، وَ"دُوَيْهِيَّة" وَهِيَ تَلْتَهِمُ الأَرْواحَ وَالْمُهَجَ؛ وَمَعْلُومٌ أَنَّ هَذَا الطّائِرَ الصَّافِرَ يَفُوقُ جَمِيعَ الطُّيُورِ فِي فَهْمِ التَّلْقِينِ، وَحُسْنَ اليَقِينِ، فَإِذَا عِلْمَ الكَلامَ لَهِجَ بِالتَّسْبِيحِ، وَلَمْ يَنْطَلِقْ لِسانَهُ بِالْقَبِيحِ، ثُمَّ تَرَاهُ يَقُومُ كَالْنَّصِيحِ، وَيَدْعُو إِلَى الخَيْرِ بِلِسَانٍ فَصِيحٍ، فَمَن أَحَبَّ الِاتِّعاظَ، لَقِيَ مِنْهُ قُسُّ إِيَاد بِعُكَاظٍ، أَوْ مَالَ إِلَى سَماعِ البَسِيطِ وَالنَّشِيدِ، وَجَدَ عِنْدَهُ نُخب المَوْصِلِي لِلرَّشِيدِ، فَطُورًا يُبْكِيكِ بِأَشْجَى مِنْ مَرَاثِي أَرْبَد، وَحِيناً يَسَلِّيكَ بِأَحْلَى مِنْ أَغَانِي مَعْبَد، فَسُبْحَانَ مِنْ جَعَلَهُ هَادِيًا خَطِيبًا، وَشَادِيًا مُطْرِبًا مُطِيباً..."[26]، فالكاتب استعمل الربط الحجاجي بالواو لغاية اثبات حُججه بصورة متسقة وقوية ومترابطة ومتتابعة لتحقيق النتيجة المرجوة من رسالته لصديقه، والرّابط الحِجاجي هنا قام بوصل الحُجج وترتيبها لتقوية النتيجة الضّمنية والتي هي الكدية وطلب الحاجة بفنٍ هزلي ساخر.

6-2 الرّابط الحِجاجي (الفاء):

هي من الرّوابط الحِجاجية التي تفيد في ترتيب الحُجج وربط النّتائج بالمقدمات من خلال الرّبط بين السبب والنتيجة باستعمال الرّابط الحِجاجي (الفاء) الذي يؤمن التنقل بينهما، فهي بذلك تقوم بحصر المعنى وتحديد الفكرة وهو ما يسمح بإقامة بنية حِجاجيّة مركبة من علاقات حِجاجيّة بين الحُجج والنتائج تقوم أساسا على "التتابع" ولذا تعد هذه العلاقة الحِجاجيّة من أقدس العلاقات التي تفيد في بناء النّص وتوالده وانسجامه، فهي تقوم بالرّبط بين الأحداث مما يجعل الفعل الحِجاجي عند المتلقي مقنعا، وبالتالي

تسهم في توجيه سلوكه لأنها ضرب مخصوص من العلاقات التتابعية يحرص فيه المحاجج على ربط الأحداث والأفكار ربطا سببيا فيتولد عن ذلك استدلال مباشر للنتيجة[27]، ولذلك تعدُ (الفاء) من الرّوابط المدعمة للحُجج المتساوقة نظرا للدور الذي تؤديه في الجمع بين الحُجج وتقويتها، فهي تدخل ضمن "ما يسمى بالسبيل التفسيري في الحِجاج، وهي تقنية في الحِجاج تثيرّ الانتباه وتستجلب الإصغاء وتيسر بالتالي قبول الحجة القاطعة"[28]. ومن أمثلة الرّابط الحِجاجي (حتى) في زّرزُوريّة بن أبي الجدّ:

يقول الكاتب: "فَإِنْ كَانَ رَوْضَ العَهْدِ – أَعَزَّكَ اللَّهُ – لَمْ يُصِبْهُ مِنْ تَعَهُّدِنا طَلٌّ وَلَا وابِلٌ، وَلَا سَجَعَتْ عَلَى أَيْكِهِ وَرَقُ الوَفاءِ وَلَا بَلابِلُ، فَإِنَّ أَزْهارَهُ عَلَى شُربِ الصَّفاءِ نابِتَةٌ.....فَإِنَّهُ رَجَعَ بِذِكْرِكَ حَنينًا.....فَتَلَقّيْتُ فَضْلَ صاحِبِهِ بِالتَّسْلِيمِ..."[29]، الرّابط الحِجاجي (الفاء) أفاد هنا ترتيب وربط النتائج بالمقدمات وهو ما نجده في قول الكاتب "فَإِنْ كَانَ رَوْضَ العَهْدِ... فَإِنَّ أَزْهارَهُ عَلَى شُربِ الصَّفاءِ نابِتَةٌ... فَإِنَّهُ رَجَعَ بِذِكْرِكَ حَنينًا"، قد ربط الأسباب بالنّتائج وحصر المعاني وايضاحها فالعهد باقٍ على حاله لم يفسده شيء وأزهاره لاتزال نابته والحنين لك يزيد حنينا، كما أن (الفاء) أفادت حسن التخلص من خلال قوله: " فَتَلَقّيْتُ فَضْلَ صاحِبِهِ بِالتَّسْلِيمِ"، أي أنه تلقى جميل صاحبه بحسن العبارة وجودة الاستقبال، وهو ما سار عليه الرّابط (الفاء) في كامل الرسالة إذ قام بالرّبط بين الأحداث والوقائع ما جعل الفعل الحِجاجي مقنعا، كما ساهمت في توجيه المغزى العام العلاقات التتابعية التي يحرص فيها المحاجج على ربط الأفكار ربطا سببيا لتحقيق الاستدلال المباشر للنتيجة.

3-6 الرّابط الحِجاجي (إن):

هي حرف ينصب الاسم ويرفع الخبر, وتُعتبر من الرّوابط الحِجاجية التي تفيد التّوكيد والإثبات فتكون بذلك أداة فعّالة في الحِجاج بما يقوم من توكيد وإثبات القضايا والحُجج فيكون بذلك أقدر على الإقناع, حيث تؤكد حُجة من الحُجج أو رأياً من الآراء ونتيجة من النتائج ,فذلك التّأكيد والإثبات يترك أثرا في نفس المخاطب, ومن هنا تبرز أهميّة هذا الرّابط في ربط السبب بالنّتيجة وذلك بتعليل النتائج فتحمل المخاطب على القبول والاذعان لها ومن ثم الاقتناع بها[30]، فالرّابط الحِجاجي (إن)يعمل على الوصل بين الحُجة والنتيجة على وفق مبدأ العكس التّنازلي، ومن أمثلة الرّابط الحِجاجي (حتى) في زّرزُوريّة بن أبي الجدّ:

يقول بن أبي الجدّ: "فَإِنْ كَانَ رَوْضَ العَهْدِ – أَعَزَّكَ اللَّهُ – لَمْ يُصِبْهُ مِنْ تَعَهُّدِنا طَلٌّ وَلَا وابِلٌ...، فَإِنَّهُ رَجَعَ بِذِكْرِكَ حَنينًا... فَإِنِّي أَعُودُ إِلَى ذِكْرِ ذَلِكَ الحَيَوانِ الغِرّيدِ، والشَّيطَانِ المريدُ... فَإِنْ فَرّجْتَ لَحْظَتِي

بَابًا"[31]، الرّابط (إن) يدل على التوكيد المفيد لتعليل كلام الكاتب وتصديقه أو نفيه فهنا تفيدنا إن أن العلاقة وطيدة بين الكاتب وصاحبه أبا الحسن وهي علاقة تقوم على الحنين والأخوة، ثم يعرج الكاتب على الغرض العام للرسالة وهو ذكر الطاير الزُّريزير والذي أُريد الكسب والتكسُّب، فاستعمل الكاتب الرابط إن لزيادة الاقناع لدى المتلقي وتعليل النتيجة المردة لتحقيقها ليصغي لها وتشغل اهتمامه.

6-4 عاملية أدوات النفي (ما، لا):

مثّل النّفي مبحثا مشتركا بين البلاغيين والنحاة ولئن اعتبره البلاغيون وتحديدا أهل المعاني شقّا للإثبات في الخبر فعالجوا علاقته بالإثبات، فإنّ النّحاة قد عالجوه من منطلق في الدّرس مغاير ذي أصول بنيويّة فاعتنوا به وأحصوا حروفه ومقولاته ليتبيّن أنّ النّفي عامل حِجاجي يحقّق به الباث وظيفة اللغة الحِجاجيّة المتمثّلة في إذعان المتقبّل وتسليمه عبر توجهيه بالملفوظ إلى النتيجة "ن"، ولقد حصرت العربية في لغتها حروف متمحّضة للنّفي من قبيل (لا، لن، لم، ما)[32]، ويصدق عليها قول أنسكومبر "يوجد في اللغة صرافم، عوامل حِجاجيّة، تشدّ الملفوظ وتبدّل/ توجّه أقسام النتائج المرتبطة بالجملة في الملفوظ في بدايته"[33]، يعدُّ الحِجاجيّون النّفي من العوامل الحِجاجيّة التي يهدف من خلالها المتحدث إلى بلوغ الوظيفة الحِجاجيّة للغة من إذعان وتسليم وتقبل للخطاب الملفوظ، وبما أن النّفي ردُّ فعل على إثبات فهو يسعى لتحقيق نتيجة معينة.

ومن الأدوات العاملة للنّفي في مدونتنا نجد:

قول بن أبي الجد: "فَإِنْ كَانَ رَوْضَ العَهْدِ – أَعَزَّكَ اللَّهُ – لَمْ يُصِبْهُ مِنْ تَعَهُّدِنا طَلٌّ وَلَا وابِلٌ، وَلَا سَجَعَتْ عَلَى أَيْكِهِ وَرَقُ الوَفاءِ وَلَا بَلابِلُ..."[34].

وقوله بن أبي الجدّ: " وَلَمّا طَارَ بِبِلَادِ الغَرْبِ وَوَقَعَ، وَزَقَا فِي أَكْنَافِهَا وصَقَعْ، وَعايَنَ مَا اتَّفَقَ فِيهَا هَذَا الْعَامّ مِنْ عَدَمِ الزَّيْتُونِ، فِي تِلْكَ اَلْبُطُونِ والْمُتُونِ، أَزْمَعَ عَنْهَا فِرَارًا، وَلَمْ يَجِدْ بِهَا قَرَارًا، لِأَنَّ هَذَا الثَّمَرَ بِهَذَا الأُفُقِ هوَ قَوَامُ مَعَاشِهِ، وَمَلَاكُ اِنْتِعاشِهِ، إِلَيْهُ يَقْطَعُ، وَعَلَيْهُ يَقَعُ، كَمَا يَقَعُ عَلَى العَسَلِ الذُّبَابُ، وَتَقْطَعُ إِلَى العَرَادِ الضَّبَابُ، فَاسْتَخَفَّهُ هائِجُ التِّذْكَارِ، نَحْوَ تِلْكَ اَلْأَوْكارِ، حَيْثُ يَكْتَسِي رَيَشُهُ حَرِيرًا، ويَخْتَشِي جَوْفُهُ بَرِيرًا، وَيَخْتَسِي قَرَاحًا نَمِيرًا، ويَغْتَدِي عَلَى رَهْطِهِ أَمِيرًا. فَخُذْهُ إِلَيْكَ، نَازِلًا لَدَيْكَ، مَاثِلًا بَيْنَ يَدْيك، يَتَرَنَّمُ بِالثَّنَاءِ، تَّرَنُّمُ الذُّبَابِ فِي الرَّوْضَةِ الغَنَّاءِ، وَقَدْ هَزَّ قَوَادِمَ الجَناحِ، لِعَادَةِ الاسْتِمْناحِ، وَحَبَّر مِنْ لَمْعِ الأَسْجَاعِ، مَا يَصْلُحُ لِلانْتِجَاعِ، وَاثِقًا بِأَنَّ ذَلِكَ القُطْرَ النَّاضِرَ سَتَنْفَحُهُ حَدَائِقَهُ، وَلَا تَلْفُحُهُ وَدَائِقُهُ، لَا سِيَّمَا وَفَضْلَكَ دَلِيلُهُ إِلَى

تَرْعِ رِيَاضِهِ، وَفَرْضِ حِيَاضِهِ، مَعَ أَنَّهُ لَا يَعْدِمُ فِي جَنابِكَ حُبًّا نَثِيرًا، وَخَصْبًا كَثِيرًا، وعُشًا وَثِيرًا فَإِذَا مَا أَرَادَ كُنْتَ رَشَاء . . . وَإِذَا مَا أَرَادَ كُنْتَ قَلِيبًا"[35].

وقوله: أيضا "والسَّلامُ المِعَادِ المَوْصُولِ، مَا عَضُدَتِ الفُرُوعُ الأُصُولَ"[36].

يُعد النّفي بـ "لا" من الصّيغ التّعبيرية التي لها دور حِجاجي أثناء طرح القضايا، وفي هذا الشّأن يقول عبد الله صولة: "فالنّفي إنما هو رد على إثبات فعلي محتمل حصوله من قبل الغير، فقد كان "برغسون "يرى أن الفكر السالب لا يكون في الكلام إلا إذا كاف الأمر متعلقا بمواجهة الغير أي حين يكون مدار الأمر على الحِجاج"[37]، وإنما يأتي النّفي لإثبات النتائج، وهذا ينطبق على بقية الأدوات مثل: (ما ولم)، وهذا ما نلاحظه من خلال الأمثلة المطروحة سابقا، حيث نجد بن أبي الجد: "لَمْ يُصِبْهُ مِنْ تَعَهُّدِنا طَلٌّ وَلَا وابِلٌ، وَلَا سَجَعَتْ عَلَى أَيْكِهِ وَرَقُ الوَفاءِ وَلَا بَلابِلُ..."[38]، فالنّفي بـ(لم) والتي تدخل على الفعل المضارع لنفي وقوع الحدث في الماضي، فالكاتب ينفي جازما بأنّ العهد قائم ولم يصبه شيء بل هو ثابت ورزين ويلم يبتل لا بالمطر الخفيف ولا الغزير، ثمّ يواصل النّفي بـ(لا) والتي تفيد النّفي الصّريح أو النّفي الظّاهر، إذ يواصل الكاتب نفيه لإثبات العهد القائم والدائم، فيضرب لنا مثالا قوياً على المحبة والعلاقة الطيبة والوطيدة، وَلَا سَجَعَتْ عَلَى أَيْكِهِ وَرَقُ الوَفاءِ وَلَا بَلابِلُ..."[39]، فالأيكه هو اسم لطائر من طيور الحب أو طيور الشّوق ومعروف إن مات أحدهما يمتنع الآخر عن الطعام والشراب إلى أن يموت هو الآخر، كما أن الآيك هو العش أي مكان إقامة الحبيب، فالشاعر جانس بينه وبين الحبيب باستخدام اسم الآيك الذي يدل على الشوق والحب فإن زال الحبيب زال هو الآخر، فهو يسعى لإثبات حسن العلاقة وديمومتها من خلال نفي صريح وواضح بأنه لم يصبها أي شيء باستعمال عوامل حِجاجيّة لتحقيق الحجاج المراد والمقصود لإقناع المتلقي وهو صديقه أَبِي الحَسَنِ ابْنُ سِراجٍ.

وفي المثال الثاني يستعمل الكاتب أداة النّفي (ما، لم) في حديثه عن طائر الزُّريزير والذي هو كناية عن رجل يحسن الكدية وطلب الحاجة بأسلوب ساخر فاستعار له بن الجدّ لقب طائر الزَّرزور لتشابههما في الغاية المقصودة، والكاتب في استعماله لأداتي النفي (ما، لم) واللتان تأتيان للنّفي الصّرح الجليّ أيضا، حيث أنه: "تدخل(لم) على المضارع فتقلب زمنه إلى ماض، و(ما) تنفي الفعل الماضي فتقول لم أذهب وما ذهبت، فيفيدان الدلالة على المضي"[40]، وهو ما يثبته بن الجدّ بنفيه أن هذا الطائر قرر الفرار حين لم يجد ما يأخذه من تلك البطون والمتون فرحل وارتحل، ثم يقول لصديقه خذه إليك ماثلا بين يديك

مستعملا بذلك عوامل نفي حِجاجيّة بغية تحقيق مراده وهدفه المنشود وهو الكدية والسّخرية لكسب الحاجة بهزل ومزاح.

ويرى الدكتور شكري المبخوت أن: "اقتضاء النّفي للإثبات واستلزامه لجواب عنه مثبت هو الذي يجعل من النّفي تركيبا أساسيا أثرى من الإثبات وأثرى تعقيدا، وهذا أيضا هو الذي يرشح النّفي لأداء وظائف خطابية أساسية في المحاجة باعتبارها احتمالات في الرّبط النّصي والتّعبير عن تعارض الاعتقادات دون البت من خلال الإحالة الخارجية في صدق القول أو كذبه"[41]، فالمتحدث حين النّفي يعمد إلى نفي قضيّة ما، فيعبّر باعتقاده تجاه تلك القضيّة، ويحاول أن يدرك المخاطب أنه لا يعتقد في مضمون الكلام.

الخاتمة والنتائج:

ومن خلال تحليلنا السّابق يتأكد لنا:

– أن العوامل والرّوابط الحجاجيّة التّي وجدت في رسالة بن أبي الجدّ، قد ساهمت في حجاجيّته وتسهيل تلقي الخطاب وفهمه والاقتناع به.

– ساعدت الرّوابط بالوصل بين الحُجج والنتائج وتتابعها وبيان ترتيبها أو تعارضها أو تأكيدها أو سببيتها أو تثبيت النتيجة أو نفيها، ومنها ما أفاد في تدعيم الحُجج بعضها بعضا ومساندتا أو تقوية النتيجة وتوجيه القول.

– ساهمت تلك الروابط والعوامل في تشكيل البنية الحِجاجيّة اللّغوية العامة للخطاب في نص الرّسالة حيث ساعد هذا الرّبط على بناء وتكامل الخطاب وتوالد النّص وانسجامه وتوافقه مما يسهل على المخاطَب أن يتلقى هذا الخطاب وأن يفهمه.

– تحقيق النتيجة المرجوة من الرّسالة، وهي "التأثير والإقناع"، ولا يقتصر هذا على المتلقي في عصره وإنما يتجاوزه ليصل إلى المتلقي الكوني عبر مختلف العصور والأزمنة.

– تبين قوة الحجاج وتقنياته وأساليبه الجميلة في المحاججة.

هوامش:

[1] أبو بكر العزّاوي: اللغة والحِجاج،(2006)، العمدة في الطبع(الدار البيضاء)، ط1، ص16.

[2] عبد الله صولَة: في نظرية الحِجاج دراسات وتطبيقات،(2011)، دار الجنوب للنشر والتوزيع(تونس)، ط1، ص13.

[3] عبد الله صولة: المرجع نفسه، ص68.

[4] ينظر: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجري بنيته وأساليبه (2008), عالم الكتب الحديثة (الأردن), ط1، ص22.-حمامدي صمّود: فريق البحث في البلاغة والحِجاج، أهمّ نظريات الحِجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم(1998)، منشورات كلية الآداب(منوبة)، ص335.

[5] ابن خلدون: المقدمة، (1958)تح: عبد الواحد علي واقف، دار البيان العربي (بيروت، لبنان)، ط1، ص22.

[6] عبد الحليم حسن الهروط: الرسائل الديوانية في مملكة غرناطة في عصر بني الأحمر (2013)، دار جرير (عمان، الأردن)، ط1، 2013، ص42.

[7] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه(1973)، دار العلم للملايين (بيروت)، ط7، ص572.

[8] حازم عبد الله خضر: النثر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين (1981)، دار الرشيد (العراق)، ص207.

[9] حسن سعيد الكرمي: الهادي إلى لغة العرب (1991), دار لبنان للطباعة والنشر (بيروت), ط1، ج8، ص181.

[10] محمد سمير نجيب: معجم المصطلحات النحوية والصرفية(1985)، مؤسسة الرسالة (بيروت)، ط1، ص95.

[11] أبو بكر العزّواي: المرجع السابق، ص27.

[12] أبو بكر العزاوي: المرجع نفسه، ص30.

[13] حمادي صمود: أهمّ نظريات الحِجاج عن شكري المبخوت، جامعة الآداب والفنون(تونس)، ص377.

[14] المرجع نفسه، ص27.

[15] عز الدين الناجح: العوامل الحِجاجية في اللغة العربية (2011)، مكتبة علاء الدين (تونس)، ط1، ص35.

[16] موشلر وريبول: القاموس الموسوعي للتداولية (2010)، دار سيناترا (تونس)، ط2، ص35.

[17] حمادي صمود: أهم نظريات الحجاج، عن شكري المبخوت، ص377.

[18] ميدان أيمن: الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس؛ المتنبي والمعري نموذجين، دار الوفاء (الإسكندرية)، دط، ص194.

[19] الزرزور طائر يقال أنه: ضرب من الغراب يسمّى (الغداف)؛ ويقال: إنّه (الزّاغ)، وهو يقبل التعليم، ولا يرى إلّا في أيام الربيع. ولونه أرقط لكن السواد أغلب. وقد يوجد في لونه الأبيض، وهو قليل جدّا.

[20] إحسان عبّاس:تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطّوائف والمرابطين، دار الثّقافة(بيروت)، دط، ص86.

[21] هو الوزير الكاتب أبو الحسين سراج بن أبي مروان بن سراج، من أبرز علماء قرطبة في أيام المرابطين، توفي سنة 508هـ، ينظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام.

[22] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة (1978)، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب (ليبيا-تونس)، ط1، ج3، ص347.

[23] عمر ابراهيم توفيق: الوافي في تاريخ الأدب العربي في الأندلس؛ موضوعاته وفنونه (2010)، جامعة كركوك (العراق)، دط ، ص141.

[24] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية(2004)، دار الكتاب الجديد(بيروت)، ط1، ص472.

[25] النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب (1423هـ)، دار الكتب والوثائق القومية (القاهرة)، ط1،، ج10، ص242 وما بعدها.

[26] المصدر نفسه، ص242.

[27] ينظر: حازم طارش حاتم، (التراكيب التعليلية في القرآن الكريم- دراسة حجاجية-)، 2014، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية/ العراق، ص119.

[28] المرجع نفسه، ص118.

[29] النويري: المصدر السابق، ص242.

[30] عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال خصائصه الأسلوبية, دار الفارابي (لبنان), ط1، ص215.

[31] النويري: المصدر نفسه، ص242.

[32] Anscombre, dynamique du sens et scalarité, colloque de cerisy, 1987,p 134)

[33] same reference,p 134.

[34] النويري: المصدر نفسه، ص242.

[35] النويري: المصدر نفسه، ص242.

[36] النويري: المصدر نفسه، ص242.

[37] توفيق الدعجي: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته، (أفريل2010) مركز كانو الثقافي، فضاءات الوسط، العدد2778، ص320.

[38] النويري: المصدر نفسه، ص242.

[39] النويري: المصدر نفسه، ص242.

[40] فاضل صالح السامرائي: معاني النحو (2000)، دار الفكر (الأردن)، ط1، ج4، ص193.

[41] شكري المبخوت: إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية (2006)، مركز النشر الجامعي (تونس)، دط، ص181.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 563 - 576 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

السياسة اللّغويّة العادلة وإدارة التعدد اللغوي: تأكيد وتهذيب وتوجيه

Equitable Linguistic Policy and the Management of Multilingualism. Confirmation, Refinement and Guidance

Khadidja Hamdaoui[1] / ط.د. خديجة حمداوي[1]*

Messaouda Khellaf[2] / د. مسعودة خلاف [2]

مخبر اللغة وتحليل الخطاب

جامعة محمد الصديق بن يحي (جيجل)

Mohamed Seddik Ben Yahia _jijel_ (Algeria)

khadidja.hamdaoui@univ-jijel.dz[1] / sckhellaf@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/08/20	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

نظرا لحساسيّة العلاقة بين اللغات في المجتمع، والضرورة القصوى لتخفيف هذه الحساسيّة من أن تتطور إلى صراع أو نزاع بين المجتمعات اللغويّة المتعايشة في بلد واحد _الجزائر رسميا بلد متعددة اللغات_ وجب الالتفات إلى قضيّة السياسة اللغويّة التي تَتَّبعها البلاد في توجيه التعدد اللغوي؛ بحيث يهدف هذا المقال إلى إبراز أهميّة تبني سياسة لغويّة عادلة والتي من شأنها خلق بيئة لغويّة مستقرة، على أن تراعي هذه السياسة الخصوصّية اللغويّة والثقافيّة لكل جماعة لغويّة، ويعالج هذا المقال الدور الهام الذي تؤديه مثل هذه السياسة في تأكيد وتوجيه وتهذيب التعدد اللغوي، مع إبراز أهميّة اللغة المشتركة في توحيد مختلف الجماعات اللغويّة، كما سيتطرق إلى التبعات الاقتصاديّة التي تؤدي إليها الخيارات اللغويّة_السياسّية، ثم إلى أهميّة الترجمة كونها العامل الأول لاستيراد العلوم والخيار الذي سيفصل بين قضيتي: التعليم باللغات الأجنبيّة و تعلّم اللغات الأجنبيّة.

الكلمات المفتاحيّة: لغة_ سياسة _ تعدد _ عدالة _ اقتصاد_ترجمة.

Abstract:

Given the sensitivity of the relation between languages in society, it is absolutely necessary to mitigate this sensitivity from developing into a conflict between the language communities that coexist in one country _Algeria is officially a multilingual country_ Attention should be paid to the issue of the country's linguistic policy in guiding multilingualism; This article aims to highlight the importance of adopting a fair language policy that will create a stable linguistic environment, taking into account the linguistic and cultural specificity of each

* خديجة حمداوي khadidja.hamdaoui@univ-jijel.dz

linguistic group. This article addresses the important role of such a policy in affirming, guiding and refining multilingualism, highlighting the importance of common language in the unification of different linguistic communities, the economic implications of political language choices, and the importance of translation as the primary factor for the import of science and the choice that separates my case: Education in foreign languages and learning foreign languages.
Keywords: Language_ Policy _ multiple_ justice_ economic_ translation.

إشكال التعدد اللغوي الذي تعيشه الجزائر والمغرب العربي بوجه عام، أصبح يتطلب سياسة لغويّة رشيدة وعادلة تنظر إلى جذور هذا الوضع؛ بإبراز وظيفة اللغة/اللغات الرسميّة في تكوين الهويّة الوطنيّة، تحت راية "وحدتنا في تنوعنا"، لأن إهمال الجانب اللغوي للمجتمع، قد يؤدي إلى تفاقم الوضع وظهور نزاعات بين الجماعات اللغويّة التي سترى أن حقوقها اللغويّة مهضومة، مما قد يسمح بتفكيك البنيّة الاجتماعيّة للدولة، أضف إلى ذلك ما يحدث في العالم الآن من ثورات تكنولوجيّة، وهيمنة اللغات العالميّة على هذا الجانب، ما يجذب مجتمعنا إلى التحاف غطاء العولمة، والرضا بفكرة التبعيّة للآخر؛ لذا فهذه الورقة البحثيّة تهدف إلى وجوب إعادة النظر في السياسة اللغويّة للبلاد، بوضع سياسة لغويّة رشيدة تحترم الحقوق اللغويّة والثقافيّة لمختلف أطياف المجتمع وذلك وفق مبادئ تحترم السياسة العامة للبلاد وتوجهاتها، وتحدد الدور الوظيفي الذي تؤديه اللغات الأجنبيّة، والذي لا يتجرأ على افتراس اللغات الوطنيّة، أو اكتساح مجالاتها أو ضمها للزاويّة. ولمعالجة إشكاليّة هذه الورقة البحثيّة وجب بسط بعض الأسئلة: ما المقصود بالسياسة اللغويّة العادلة؟ وكيف يمكن لهذه السياسة تحقيق العدالة اللغويّة وإدارة التعدد اللغوي والتأكيد عليه وتوجيهه؟ وهل يمكن تطبيقها على أرض الواقع؟ وهل هناك عوامل لتقييمها؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة تطرقنا إلى النقاط الآتيّة:

- مفهوم التعدد اللغوي.
- مفهوم السياسة اللغويّة.
- مفاهيم أساسيّة تقوم عليها الدولة المعاصرة.
- مبادئ وضع سياسة لغويّة عادلة.
- اللغة المشتركة في الجزائر ودورها التواصلي.
- عامل الاقتصاد في تقييم السياسة اللغويّة وتوجيه التعدد اللغوي.

- الترجمة؛ نقطة فاصلة في قضيّة تعلّم اللغات الأجنبيّة والتّعليم بها.

أولا– مفهوم التعدد اللغوي:

تطور اللغة المستمر في معزل عن كل تأثير خارجي، يعدّ أمرا مثاليا لا يكاد يتحقق في أي لغة، بل العكس من ذلك فإن احتكاك اللغات ببعض يؤدي دورا هاما في تطور اللغات[1]، وبالتالي ظهور ما يصطلح عليه بالتعدد اللغوي، فهو"استعمال أكثر من لغة واحدة، سواء أكان هذا الاستعمال متعلقا بشخص، أو مؤسسة، أو نظام تعليمي، أو قطر من الأقطار، أو معجم أو ما شابه ذلك، فنقول: شخص متعدد اللغة، أو بلد متعدد اللغة أو معجم متعدد اللغة"[2] وهو أيضا "مجموعة من لغات موجودة في مجتمع مختلف النظام والبنية، عاشت جنبا إلى جنب، واستعملتها مجموعة معيّنة، وكان أن حدث ذلك التعايش إما طبيعيّا وإما بفضل احتكاك أو استعمار. أو جميع ما يؤدي إلى بروز أكثر في الاستخدام داخل المجتمع"[3] وعليه فالتعدد اللغوي في أبسط تعريفاته يعني تواجد واستعمال لغتين أو أكثر داخل مجتمع ما.

ثانيا– مفهوم السياسة اللغويّة:

تطرق لمفهوم السياسة اللغويّة العديد من الباحثين في مجال اللسانيات الاجتماعيّة، ومنهم لويس جان كالفي والذي يقول معرفاً لها :"سنطلق تسمية السياسة اللغوية على مجموعة من الاختيارات الواعية المتعلقة بالعلاقات بين اللغة/اللغات والحياة الاجتماعية ، ونطلق تسمية التخطيط اللغوي planification linguistique على التطبيق الفعلي لسياسة لغوية بعينها، أي الانتقال إلى العمل/التطبيق"[4] ومما يُفهم من هذا التعريف أنّ السياسة اللغويّة تُعنى بمجمل النصوص والقوانين واللوائح التي تشرع للقضايا اللغويّة في أي مجتمع من المجتمعات، سواء تعلق الأمر بقضايا التعليم أم تدوين الوثائق والمعاهدات أم الخطابات الرسميّة لمختلف شؤون الدولة، وكل هذا ينص عليه في الدستور الرسمي للدولة[5]، أما إتباع هذه النصوص والقوانين بالتطبيق ووضعها موضع التنفيذ، فهذا يسمى بالتخطيط اللغوي وهو مرحلة لاحقة للسياسة اللغويّة.

1– السياسة اللغويّة العادلة (الرشيدة): هي تلك الاختيارات السياسيّة_اللغويّة التي تسعى إلى ضبط وتوجيه التعدد اللغوي في بلد ما والتأكيد عليه والإفادة منه في توحيد الدولة، تحت راية المواطنة اللغويّة من أجل خلق بيئة لغويّة عادلة، فمن" رافعات السياسة اللغويّة إيجاد خطة لتنظيم استعمال اللغات الموظفة، بتحديد واضح لوظائف اللغة الرسميّة المشتركة، وتحديد أدوار اللغات، اللهجات ذات البعد الهويّ،

ووظائف لغات الانفتاح، درءا للمواجهات أو فك الاستقرار، ومن الضروري أن يكون التشريع اللساني في خدمة اللغات والسلم اللغوي"[6]

ثالثا– مفاهيم أساسيّة تقوم عليها الدولة المعاصرة:

1– العقد الاجتماعي: يعد مفهوم العقد الاجتماعي الذي أتى به جان جاك روسو من المفاهيم العصريّة التي تنظم الدولة وهو في أبسط مفهومه يعني "أن كل واحد في الجمهوريّة حر تماما على ألا يؤذي الآخرين"[7] ويقودنا هذا المفهوم إلى معنى احترام الآخر وعدم التعدي على حقوقه_سواء اللغويّة منها أو الثقافيّة أو الفكريّة أو العقائديّة_ أثناء ممارسة الحريات، وهذا يقودنا أيضا إلى أنّ من أهم مبادئ العقد الاجتماعي رفع الضيم وجبر خاطر جميع الأقليات المتعايشة مع الأغلبيّة في إطار الدولة المعاصرة.[8]

2– الجماعة اللغويّة: من المفاهيم التي يجب التعرض لها أيضا في هذا الصدد هو مفهوم الجماعة اللغويّة؛ حيث إن كل دول العالم تتسم بالتعدد اللغويّ فهو ظاهرة عامة، ولما كان كذلك فإن كل لغة من هذه اللغات لها بالضرورة جماعة تتحدث بها وتعبر بها عن حالها وثقافتها وفكرها، وعليه فإن الدول تتكون من جماعات لغويّة سواء أغلبيّة أو أقليّة _"وعلم اللسانيات يعارض ترتيب اللغات. فهناك لغات مكتوبة وهناك لغات أضاعت كتابتها وهناك لغات لم تكتب أصلا وهي مع ذلك لغات"[9]_ وهذه الجماعات تطالب بحقوقها اللغويّة والثقافيّة والاعتراف بها ككيان موجود له خصائصه ومميزاته، وهذه المطالب حق مشروع يضمنه العقد الاجتماعي تحت مسمى التنوع اللغوي الثقافي.

وقد تطرقنا إلى هذين المفهومين كونهما يساعدان كثيرا في التذكير بأنّ الأفراد المتعايشين في دولة واحدة إنما تحكمهم بعض المفاهيم والقوانين_سياسة عادلة_ التي تضبط تعايشهم وتضمن لهم حقوقهم، وتحقق العدل بينهم.

رابعا– مبادئ وضع سياسة لغويّة عادلة: إنّ وضع القرارات اللغويّة_السياسيّة يتطلب الارتكاز على مجموعة من المبادئ، تستقي منها شرعيّتها وتنطلق منها في إدارة الوضع اللغوي في البلاد:

1– مبدأ الهويّة الثقافيّة الوطنيّة: يرتكز محور الهويّة الوطنيّة في الجزائر على ثوابت وهي أنّ "الإسلام عقيدة وسطيّة لا تميل كل الميل لا ذات اليمين ولا ذات اليسار، واللسان العربي المبين وتوأمه الأمازيغي وقد انغمس كل منهما في الآخر فلا يحتاج أي منهما إلى ترجمان أو وسيط ليتصل بالآخر بصلة الرّحمى والتضامن وهما قبل كل العوامل الموضوعيّة الأخرى ركن المواطنة الأول، والمحرك الذي ينقل الهويّة من حالة الكمون إلى الفعل"[10] وكل سياسة للبلاد يجب أن تضع في حسبانها هذا المبدأ في اختياراتها اللغويّة.

2- مبدأ التنوع الإثني/المحلي الجهوي: الكثير من الباحثين والمحللين في مجال اللسانيات الاجتماعيّة يجمعون على أن مختلف المجتمعات يصعب أن تتصف بالأحاديّة اللغويّة كون التعدد فيها أمر واقع وحاصل لا فرار منه، وعليه يجب تقبله، ومحاولة وضع قرارات سياسيّة تنظمه، وتعترف به وتكتنفه، حيث يجب على "كل سياسة لغويّة رشيدة أن تعمل على تأكيده وتهذيبه وتوجيهه بدلا من محاربته"[11]

3- مبدأ عالميّة التقدم والمعرفة (الانفتاح على اللغات العالميّة): لا أحد ينكر أن للغات الأجنبيّة حضور في الواقع اللغوي الجزائري وخاصة الفرنسيّة نظرا لمرجعيتها التاريخيّة في الجزائر أو العلميّة في الوقت الراهن، لذلك وجب الحفاظ على هذه اللغات وتعليمها كونها "لغة العلم بما تقدمه من فائدة على أن تخدمنا لا أن نخدمها(...) ومن هنا كان على المخططين أن يأخذوا هذه المعطيات في تعلم اللغات الأجنبيّة والاستفادة من علومها وبخاصة ونحن نعمل على التخطيط للأجيال اللاحقة، فمن حقهم أن يتحكموا في لغات العولمة في المقام الأول"[12] وعليه يجب أن يراعي المختصون في السياسة والتخطيط اللغويّين الضرورة الحتميّة للغات العلم والمعرفة وتحديد مجال تواجدها بما يخدم المصالح العامة للبلاد.

ونجد الكثير من الباحثين في الجزائر بين منتقد ومؤيد لقضية تعليم وتعلم الفرنسيّة في الجزائر أو إبدالها باللغة الإنجليزيّة، وما نقوله في هذه القضيّة أنّه سواء تعلق الأمر باختيار اللغة الفرنسيّة أو الإنجليزيّة لغة أجنبيّة أولى في الجزائر فالأهم من ذلك ألا تطغى هذه اللغات على اللغات الوطنيّة بتحديد دورها الوظيفي والنظر إليها بنوع من البراغماتيّة التي تخدم البلاد.

4- مبدأ العدالة اللغويّة: "التي تراعي حقوق المجموعات اللغويّة واحترام اللغة المشتركة التي تتبناها الدولة"[13]، والتي تسمح بإعادة توزيع أدوار اللغات ومكانتها داخل الخريطة اللغويّة للمجتمع، وكذا التكلمات الاجتماعيّة.[14] وعدم إتباع سياسة لغويّة رشيدة تنظر إلى اللغات الموجودة داخل مجتمع ما وإتباعها بتخطيط لغوي متكامل، قد يؤدي إلى ظلم لغوي _عدم وجود عدالة لغويّة_ في حق الجماعات اللغويّة والذي يؤدي إلى تمزيق البنية الاجتماعية للدولة والتحريض على نزاعات جهويّة، مما يؤثر على الاستقرار العام للدولة، وهذا يقودنا إلى مدى ارتباط البعد اللغوي في بلد ما بالبعد السياسي والثقافي وكذا الاقتصادي؛ لذلك فأول الأعمال الإصلاحيّة أن يتم حل إشكال الوضع اللغوي دون عزل السؤال الثقافي والاقتصادي والاجتماعي عن قضيّة الأمن اللغوي الذي لا يكون إلا باللغة الأم"[15] إذ يرى الكثير أنه من غير الممكن أن يكون لموضوع اللغة تأثير على الأمن الوطني، فبالرجوع إلى كل الحروب في العالم نجد أن موضوع اللغة حاضر كقضيّة من قضايا تلك الحرب، وعليه فالاحتكام إلى سياسة لغويّة تنظر إلى جذور

الواقع اللغوي الجزائري، وتحاول إدارة التعدد اللغوي فيه بما يخدم وحدة الدولة، سيكفيها شر الوقوع في شرك الصراع اللغوي والذي يؤدي إلى صراع اجتماعي وثقافي وسياسي، والمتأمل لهذا الحديث يستنتج الأهميّة المركزيّة لقضية اللغة في توحيد مختلف الجماعات اللغويّة، وعليه ينظر إلى التعدد على أنه صفة التوحيد لا صفة التفريق، ونقطة قوة لا ضعف، هذا إذا ما عرفت الدولة كيف تتقبله وتضبطه وتهذبه وتوجهه لصالحها ولن يتحقق هذا إلى بسياسة لغويّة رشيدة عادلة.

5- مبدأ الممارسات اللغويّة: تتعدد في الجزائر الكثير من الاستعمالات اللغويّة واللهجيّة (العربيّة وعامياتها المختلفة، الأمازيغيّة ولهجاتها، الفرنسية)، وتعد الممارسات اللغويّة المسح الميداني الفعلي لجميع هذه الاستعمالات الناشئة بفعل الاحتكاك بين اللغات أو بفعل عاملي الجغرافيا والاجتماع ويكون ذلك بواسطة تخزين المعلومات والمعارف المجمعة في بنوك معطيات ومن ثمة استثمارها في وضع سياسات لغويّة عادلة، تراعي الواقع اللغوي وتؤخذ في الحسبان لأي مشروع مجتمعي حتى يتمكن من تجاوز العقبات التي تكون بسبب لغوي[16] لذلك فمن أهم المبادئ الواجب مراعاتها في اتخاذ أي قرار لغوي_سياسي هو المسح الميداني لمختلف الممارسات اللغويّة التي تتواجد وتتعايش في مجتمع ما.

خامسا- اللغة المشتركة في الجزائر ودورها التواصلي:

القول بوضع سياسة لغويّة عادلة شيء ومحاولة تطبيقها في الواقع شيء آخر فلطالما كان الجانب الميداني صعب التنفيذ لجانبه النظري، وذلك "نظرا إلى التفاوت الحاصل بين اللغات في جوانب متعددة؛ إذ يتعلق الأمر بعدد الناطقين بكل لغة من هذه اللغات، ومؤهلات كل منها، ومدى قدرتها على استيعاب التطورات العلميّة والاجتماعيّة وإعادة تمثّلها، والإرث التاريخي الذي يحمله بعضها، وما له رصيد يعمل على تعزيز قدرتها على مواجهة التحديات الحضارية الحاليّة، لأنّ قوة اللغة هي من قوة الناطقين بها"[17]، فبالحديث عن وضعيّة اللغة العربيّة والأمازيغيّة في الجزائر، وبالنظر إلى العوامل سابقة الذكر نجد للعربية أكبر عدد للناطقين بها، ومؤهلاتها أكبر في قدرة استيعاب العلوم، وتوفرها على إرث ثقافي وتاريخي قديم شفاهي ومكتوب، كما يجب ألا نهمل العامل الديني، الذي يجعل من قطر اللغة العربيّة يتسع في الجزائر مقابل القطر الأمازيغي(القرآن الكريم، الخطب الدينيّة،.....)، أضف إلى ذلك فالأمازيغيّة لهجات عدة (قبائليّة، شاويّة، مزابيّة)، تختلف عن بعضها على المستوى التركيبي، المعجمي، والدلالي، إذ لا يفهم متحدث القبائليّة متحدث الشاويّة، فيلجؤون إلى العربية لحل مشكل التواصل، ولنأخذ على سبيل المثال المشهد اللغوي الآتي:

متحدث بالقبائليّة ومتحدث بالشاويّة، الأول هو الجد والثاني هو الحفيد، الذي ذهب في زيارة إلى بيت جده بعد مدّة طويلة والذي يسكن بإحدى المدن القبائليّة، فكان بينهم الحديث الآتي:

_ الجد بالأمازيغيّة القبائليّة: **أَشِمِي أُدَتَّسْضَارا غُورْنَغْ، أَطَاسْ إِمِي إِكدِنِيغْ أَگفْكغ أَمَرْصُونْ أُووَاگالْ ذِثمورثْ نلَقبَايَل؟**

_ الحفيد يرد بالأمازيغيّة الشاوية: **أذَفْهِمغْشَا مَاتَا ثَقَارَثْ أَذَادَا أمْغَارْ أوثلاَي سْثَاعْرَابثْ مَقَلا ثَسَنْتِيتْ.**

الترجمة (لم أفهم ما تقول يا جدي، تحدّث باللغة العربية إن كنت تجيدها.)

_ الجد بالعربيّة: (قلتُ لك: لماذا لا تأتي إلينا، لقد أخبرتك منذ مدة أني سأعطيك قطعة أرض في بلاد القبائل.)

ونستخلص أنه في هذه الممارسة اللغويّة تم التواصل بنجاح رغم التعدد اللغوي الحاصل في هذا الموقف اللغوي، "ونستطيع بدورنا أن نقول في مواجهة تعدد اللغات في العالم وفي مواجهة الصعوبات الناجمة عن ذلك:« ومع ذلك فإنّهم يتواصلون»؛ ذلك أن اللغة الناشرة* تبيّن لنا أنّه في كل مكان تظهر فيه مشكلة في التواصل، تتولى الممارسة الاجتماعيّة حل هذه المشكلة، فالتواصل قائم رغم تعدد اللغات"[18]

لذلك فالعربيّة هنا تمثل اللغة المشتركة للمجتمع الجزائري والتي تقيم التواصل بين مختلف الجماعات اللغويّة فيه. وبما أنّ اللّغة الأم عند أغلبيّة الجزائريين ليست بالمازيغيّة، بل العربيّة _اللغة المشتركة_ كان من العدالة اللغويّة فرض تعليم العربيّة للناطقين بالمازيغيّة، في مقابل أنّه من عدم العدالة اللغويّة فرض المازيغيّة على كل المجتمع الجزائري الذي لا تمثل المازيغيّة اللّغة الأم عنده ولم ينشأ عليها ولم يتعاط معها في صغره؛ لذا "يفترض أن يترتب المسح الميداني للممارسات اللغويّة وحصرها وضبط تنوعها وثرائها، خدمة اللغة المشتركة الرسميّة وإخراجها من عزلتها؛ بحيث يترسخ لدى مواطني الدولة ما يمكن وصفه بالأمن اللغوي، ليزول شعور الإجبار الذي يحسّ به الناطقون بلغات الأقليات في تعلمهم اللغة المشتركة بوصفها اللغة الجامعة المحققة للتواصل داخل الدولة، الأمر الذي ينعكس إيجابا على التنمية العامة للبلاد"[19]

ويرى عبد الجليل مرتاض في خصوص هذا الشأن أن الجزائر تعيش في بحبوحة لغويّة، لأن فيها ضمان لكل اللغات المتداولة بما فيها اللغات الأجنبيّة وغير ملزمة بتهيئة لغويّة تنطلق من لا شيء، فالعربيّة مهيأة ومحدّدة بالمواثيق والأمازيغيّة سيدة وليس ضرة في بلادها، أما اللغات الأجنبيّة فهي هبات جاهزة، وما ينقصنا عاملان فقط: تخطيط لغوي واقعي يأخذ بعين الاعتبار التعدد اللغوي في الجزائر، وسياسة لغويّة صارمة تمنع فضوليين وطفيليين من الحلول محل الدولة[20]، ودائما ما يرتبط مصطلح السياسة اللغويّة

بالتخطيط اللغوي كون الثاني تطبيق للأول، ولا يُنكر للجزائر ما قامت به عقب الاستقلال من جهود جبارة لاستكمال الاستقلال الذاتي، من تعريب السنتين الأوليين غداة الاستقلال، وإنشاء المدرسة الأساسيّة في أفريل 1976، قرارات اللجنة المركزيّة سنة 1980 بتعريب كل العلوم الاجتماعيّة في الجامعة،... وغيرها من القرارات السياسية التي كانت لصالح الجزائر، وبالمقابل كلما غابت سياسة لغويّة صارمة صحبها فشل ذريع لنجاح أي تخطيط لغوي[21] وجزائر اليوم والغد بحاجة إلى سياسة وتخطيط لغويين، ينظران إلى جذور الواقع اللغوي "خاصة بعد ظهور مطالب للأقليات بلغاتها وعودتها إلى الارتباط بجذور آبائها وأجدادها وتاريخها وحضارتها"[22] وهذا مطلب مشروع يندرج ضمن الحقوق اللغويّة التي يجب أن تكفلها الدولة المعاصرة لمختلف أطياف المجتمع، ولن يتيسر لها ذلك إلا بسياسة رشيدة عادلة يتبعها تخطيط صارم.

سادسا– عامل الاقتصاد في تقييم السياسة اللغويّة وتوجيه التعدد اللغوي:

للغة والاقتصاد علاقة مهمة وقويّة يغفل عنها المخططون وواضعو السياسات اللغويّة، وقد طرحها عبد القادر الفاسي الفهري كمقاربة جديدة لحل إشكال المسألة اللغوية في البلاد العربيّة، فبعدما ركّز الخطاب السياسي حول اللغة على الجانب القانوني _الاعتراف بالحقوق اللغويّة_ والجانب التعليمي_التربوي، نجده قد أهمل الجانب الاقتصادي في توجيه اللغات، ولم ينتبه المختصون في اللغة إلى أنّ ما يخوضون فيه من إشكالات حول وضع اللغات ومتنها وسياستها وتعليمها له تبعات اقتصاديّة[23] و" يفضي بنا إلى تأملات علميّة جدا حول العلاقة بين النوعيّة/ السعر لمثل هذا التجهيز، أو حول العلاقة بين الكلفة/ الربح"[24] وعليه تهتم اقتصاديات اللغة بالبحث في أربعة محاور رئيسة وهي كالآتي:

1– اللغة والشغل| الأجر: "من بين محددات الدخل أو الأجرة مقابل العمل أو الشغل المهارات اللغويّة الأولى والثانيّة التي يتوفّر عليها العامل، إلى جانب التعليم، والتجربة في العمل، أو نوعيّة العمل"[25]، وفهم العلاقة بين اللغة والدخل توضحه نظريّة الرأسمال البشري؛ حيث إنّ "معرفة اللغة تعدّ مهارة، وتعلم لغة أو أكثر هو استثمار في الرأسمال البشري الذي يدر فوائد اقتصاديّة. واللغة باعتبارها رأسمالا بشريا، تلعب دورا هاما في تحديد الدخل(...) فالموظف الأكثر إتقانا للغة يستفيد من أجر مرتفع"[26]، ونلاحظ في الجزائر تزايد طلب إتقان اللغة الفرنسيّة على الموظفين، وكذا رغبة المجتمع في اكتساب أبناءه اللغة الفرنسيّة لأنها في نظره ستسهل عليهم النجاح والتفوق في الدراسة والحصول على وظائف مستقبلا، وهم بذلك يربطون اللغة بمدى الفائدة(الأجر_الشغل) التي سيجنونها منها، وعليه لابد من استراتيجيات

موحدة تتبعها الدولة للتعامل مع اللغات الأجنبيّة "كإتاحة الظروف لتنمية المعارف باللغة الوطنيّة اقتداء بدول كماليزيا التي تجعل إتقان اللغة الماليزيّة من شروط تثبيت أي موظف ماليزي، وهذا على العكس ممّا هو متّبع في بعض الدول المغاربيّة التي تشترط معرفة اللغة الفرنسيّة لتولي أغلب المناصب. وهنا يُطرح موضوع العدالة اللغويّة بحدّة؛ إذ لا شك في أنّ هذا ينقص من قيمة اللغة الرسميّة أو الوطنيّة، ويجعلها في مرتبة أدنى من مرتبة اللغة الأجنبيّة"[27]

2- الديناميّة اللغويّة: عولج موضوع الحركيّة اللغويّة إلى الآن ضمن مجال اللسانيات الاجتماعيّة، ليعاد طرحه حديثا في مجال الاقتصاد ويحاول الإجابة على بعض الأسئلة من قبيل: إلى أي مدى يرتبط انقراض اللغات، مثلا، بالتحولات الاقتصاديّة؟ ولماذا يجب المحافظة على اللغات المهددة أو تركها تموت؟[28]

فاختيار لغة مشتركة هنا والعمل على ترقيتها وصرف تكاليف من أجل نشر تعليمها بين مختلف الجماعات اللغويّة المتعايشة في بلد واحد يساعد على خفض التكاليف على الاقتصاد الوطني. لذلك فالاختيارات السياسيّة_اللغويّة، كاختيار لغة تعليم مشتركة معينة دون لغة أخرى، أو صرف المال على ترقيّة أو إصلاح أو تهيئة لغة دون أخرى يحكمها الجانب الاقتصادي للدولة بالدرجة الأولى، وحساب مدى الربح أو الخسارة التي ستجنيها منها، فاللغة الأكثر حركيّة وديناميّة في المجتمع هي التي ستفرض نفسها على مستوى التعاملات الاقتصاديّة سواء المحليّة منها أو الدوليّة وبالتالي هي التي ستحظى بالانتشار والتوسع على حساب الأخرى.

3- اللغة والنشاط الاقتصادي: ولنتكلم هنا على الصعيد العربي بصفة عامة؛ حيث "يمر العرب بفترة بروز اقتصادي على المستوى العالمي، يأتي من كونهم يمتلكون ثروات طبيعيّة هائلة فهم يمتلكون أكثر من نصف احتياطي البترول في العالم، وبذلك يكونون مصدرا رئيسا للطاقة لكثير من شعوب الأرض، ولما كان الاقتصاد العربي وبخاصة الخليجي، في غالبه اقتصاد ريعي فإنّ الطابع الاستهلاكي يسيطر على معظم الأسواق التي تفتح ذراعيها لكل منتجات العالم، وكان من المتوقع، والحال هذه، أن يكون للغة العربيّة بروز وتأثير في هذه الأسواق، لكن غياب الوعي بأهميّة اللغة جعل هذه الأسواق مرتعا للغات الأجنبيّة التي أحكمت قبضتها عليها وأزاحت اللغة العربيّة عنها"[29] فقد أدّى التبادل التجاري والمالي والسياحي في داخل الدول المصنّعة بينها و بين بلدان العالم النامي، إلى تسابق الدول المتفوقة اقتصاديّا على توسيع نفوذها الثقافي وبالتالي لغتها؛ إذ انتشار لغتها خارج حدودها الإقليميّة، يقدم لها تسهيلات كبيرة للسيطرة على الأسواق[30] لذلك فـ " العائد الاقتصادي للاستثمار في إتقان لغة العلم والتكنولوجيا

بلغة الأم مؤكد، أما الاستثمار في إتقان لغة العلم والتكنولوجيا باللغة الثانيّة فلا يحصل إلا إذا استعملت هذه اللغة في النشاطات الاقتصاديّة"[31] وهذا يعني أنّ الاستثمار في اللغة العربيّة والحصول على عائد ربحي منها لا يحصل إلا إذا استعمل في مختلف النشاطات الاقتصاديّة كونها العامل الأول في نشر اللغات واتساع رقعتها في العالم.

4- تقييم السياسة اللغويّة:

إنّ تقييم السياسة اللغويّة اقتصاديا من أهم المحاور التي تنشط في مجال اقتصاد اللغة ذلك أنّ التحول من بيئة لغويّة موجودة إلى بيئة لغويّة أخرى يؤدي إلى الربح والخسارة، وتحديد من يكون بجانب هذا أو ذلك[32]، فمثلا خبر إمكانيّة إضافة تعليم اللغة الإنجليزيّة في التعليم الابتدائي الذي بدأت تتناقله بعض الأطراف مؤخرا، يدفعنا اقتصاديا إلى بسط تساؤلات تتعلق بالربح والخسارة: من المستفيد هنا من تعلم اللغة الانجليزيّة؟ ومن الخاسر؟ وما هي إمكانيّة التعويض؟ وهل الاقتصاد الجزائري قادر على تحمل تكاليف _كأجور المعلمين، تكاليف إعداد منهج تعليمي جديد لهذه اللغة_ هذا القرار السياسي التعليمي؟ ويعدّ هذا مثالا يسيرا على ارتباط مجال الاقتصاد بتقييم السياسات اللغويّة التي اتخذتها البلاد أو التي تسعى لاتخاذها مستقبلا.

وما يمكن أن نستنتجه من كل ما سبق أنّ الجانب الاقتصادي يسهم بشكل كبير _وإن كان يبدو هذا الإسهام غير ظاهر للكثير_ في توجيه الاختيارات اللغويّة السياسيّة التي قد تتخذها الدولة من أجل إدارة التعدد اللغوي.

سابعا- الترجمة؛ نقطة فاصلة في قضيّة تعلّم اللغات الأجنبيّة والتعليم بها:

يجب الالتفات والإشارة هنا إلى قضية الوقت والجهد الذي تبذله الدولة في التعليم باللغات الأجنبيّة، وأن نحسب بعمليّة حسابيّة بسيطة عدد السنوات ومقدار الجهد الثمين اللذين يضيعان على الأمة. وتعد اليابان النموذج الذي يجب أن يحتذي به في هذا المجال؛ بحيث لم تكن تستعمل اللغة الأجنبيّة وسيلة للتعليم، فبدلا من ذلك كانت تترجم كل ما ينتجه الغرب إلى لغة البلاد وبهذا الشكل اقتصد اليابانيون في جهدهم، وأصبحت المعرفة المتحصل عليها عندئذ ملكيّة قوميّة[33] فلطالما كانت الترجمة فعلا عمليا_علميا لنقل مختلف المعارف والعلوم، وجب على الدولة أن تسخر لها الوسائل والمؤسسات الكافيّة من أجل الاهتمام بها أكثر، والذي يقلص على الدولة الكثير من التكاليف في تعليم اللغات الأجنبيّة، وبالتالي التقليص من حدّة الانسلاخ اللغوي والثقافي الذي تعاني منه الجزائر والركض خلف رياح العولمة بمدعى

التقدم. "على أنّ هذا النموذج لا يمكن أن يُحتذى إلا إذا كانت هناك لغة ملائمة لاستيعاب المعرفة الغربيّة وقادرة على التعبير عنها"[34] والعربيّة أثبتت جدارتها ومرونتها في احتواء الكثير من العلوم، وما يجب الالتفات إليه هو توحيد جهود مختلف المجامع اللغويّة في البلاد العربيّة ومجاراة التطور العلمي باستحداث وسائل ترقيّة العربيّة(النحت، التوليد، الاشتقاق،..)، فالتخلف اللغوي مرتبط بالتخلف الاقتصادي، لذلك وجب تطوير اللغة وترقيتها.

وبما أنّ الخصوصيات والمعطيات اللغويّة تختلف من مجتمع لآخر، فآليات التخطيط التي نجحت في مجتمع ليس بالضرورة قد تنجح في مجتمع آخر، لكن يمكن الاستفادة من تجارب الآخر إذا ما حوِّرت مع ما يتناسب والوضع اللغوي لذلك المجتمع، "والطريق الأمثل هنا هو نقل المعرفة إلى اللغات الوطنيّة المشتركة؛ بتكثيف حركة الترجمة وفق برامج مخططة تواكب حركة الإنتاج المعرفي، والرفع من عدد البعثات، وهضم المعرفة العلميّة بلغاتها الأصل ثم ترجمتها"[35]، لذلك وجب تعزيز مشروع الترجمة بقرار سياسي مع دعم المسؤولين والمختصين في هذا المجال، ولا يُعنى بالقرار السياسي هنا ذاك القرار المجرد الخالي من صفة الصرامة والمتسم بالعشوائيّة والارتجاليّة، بل القرار الحاسم المصاحب بالدعم المادي والتشجيع المعنوي الذي يسمح لأهل الاختصاص من المترجمين واللغويين والناشرين بخلق حركة ترجمة حقيقيّة، وهذا فعل خلفاء العصر العباسي؛ إذ لم يكتفوا بالترخيص للمترجمين بنقل كتب الأمم الأخرى، بل أنفقوا المال الكثير، وأنشأوا لأجلهم بيت الحكمة[36] وعليه بدل أن توجه الدولة مالها للتعليم باللغات الأجنبيّة وجب أن توجهه لتعلُّم اللغات الأجنبيّة من أجل النهوض بحركة الترجمة، لذلك يمكن وصفها بالورقة الاقتصاديّة المربحة، والقرار السياسي المناسب والنافذة المعرفيّة المطلة على مختلف العلوم التي تحملها اللغات الأجنبيّة، فقد "صدق الذي قال: إذا علَّمت شخصا بلغته نقلت العلم إلى تلك اللغة، أما إذا علّمته بلغة أخرى فلم تزد على أنّك نقلت ذلك الشخص إليها"[37]

خاتمة: وفي الختام يمكننا أن نخلص إلى مجموعة من النتائج وصلت إليها هذه الورقة البحثيّة نجملها في النقاط تاليّة الذكر:

- إتِّباع سياسة لغويّة رشيدة يقضي على مختلف الصراعات اللغويّة والعرقيّة والسياسية، ويوحد الدولة.
- العدالة اللغويّة من أكثر النتائج التي تولدها السياسة اللغويّة الرشيدة، بحيث تضمن الحق اللغوي لكل جماعة لغويّة وبالتالي الاعتراف بها كإرث ثقافي تزخر به الجزائر.

- السياسة اللغويّة العادلة تفضي بنا إلى القضاء على المزايدات الإيديولوجية التي تشحن وتحرض على الفتنة اللغويّة بين أبناء الشعب الجزائري.
- السياسة اللغويّة العادلة بالضرورة تخلق لنا بيئة لغويّة عادلة وهذا هو الأمر المنشود.
- ضرورة تضافر جهود مختلف المؤسسات الجزائرية المعنيّة بالمسألة اللغويّة من أجل تبني مشاريع وبرامج تنهض بالتخطيط اللغوي، وتحدد مسار اللغات في الجزائر.
- ضرورة الالتزام بالقانون اللغوي من قبل كل أفراد المجتمع الجزائري واحترام اللغات فيه ومعاقبة من يخالف هذه التشريعات احتراما للعقد الاجتماعي الذي تقوم عليه الدولة المعاصرة؛ والذي من مبادئه قبول التعايش مع مختلف الأطياف المجتمعيّة واحترام حقوقها اللغويّة والثقافيّة.
- ضرورة حماية اللغة المشتركة في الجزائر وذلك لكبير قيمتها التواصليّة بين مختلف الجماعات اللغويّة.
- الربط بين عامل الاقتصاد وقضيّة اللغة من أجل تسيير الشأن اللغوي في البلاد، وذلك بالنظر إلى الدور الهام الذي يقيمه الاقتصاد في تحديد الكلفة والفائدة التي يمكن أن نجنيها من اللغة، وهذا من خلال تدخل الاقتصاد في وضع السياسات اللغويّة وفي توجيه اختياراتنا اللغويّة وبالتالي إدارة التعدد اللغوي وحسن تسييره؛ كونه يمكن أن يجعل من اللغة صفقة مربحة للدولة في السوق اللغوية اقتصاديا، لذلك فاستحضار عامل الاقتصاد في توجيه اللغات من العوامل التي يمكن أن تمثل نقطة قوة، وتسهم في حل المشاكل التي قد يحدثها التعدد اللغوي.
- من أجل إدارة التعدد اللغوي في الجزائر وتوجيهه توجيها حسنا وجب الالتفات إلى قضيّة الترجمة وتعزيزها بقرار سياسي صارم.
- وجوب التفريق بين تعلم اللغات الأجنبية والتعليم بها، فالأول يعد عاملا للانفتاح على الثقافات واستيراد العلوم ومواكبة الثورة التكنولوجيّة والثاني يعد من العوامل التي تسبب صراعا لغويا في المجتمع من خلال ضعف الاعتزاز باللغات الوطنيّة، لذلك فإعادة النظر في سياسة التعليم باللغات الأجنبيّة وتوجيهها نحو تعلُّم اللغات الأجنبيّة من أجل تحريك فعل الترجمة يساعد كثيرا على التخلص من حدّة الانسلاخ اللغوي والثقافي الذي يعاني منه المجتمع الجزائري وبالتالي خلق بيئة لغويّة عادلة تعرف قيمة اللغات الوطنيّة وتدرك الغايّة الوظيفيّة للغات الأجنبيّة.

هوامش:

[1] ينظر: فندريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخيلي ومحمد القصاص، (دت)، مكتبة الأنجلو المصريّة، دط، ص348.

[2] علي القاسمي: التعدد اللغوي والتنميّة البشرية، (2012م) مجلة الممارسات اللغويّة، جامعة تيزي وزو، (الجزائر)، العدد16، ص1.

[3] أحمد عزوز ومحمد خاين: العدالة اللغويّة في المجتمع المغاربي، (2014م)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات (بيروت)، ط1، ص43.

[4] لويس جان كالفي: علم اللغة الاجتماعي، ترجمة: محمد يحياتن، (2006م) دار القصبة للنشر (الجزائر)، دط، ص111.

[5] ينظر:عبد المجيد عيساني: السياسات اللغويّة وتعليميّة اللغة العربيّة، (2020م)، دار خيال للنشر والترجمة (الجزائر)، دط، ص13.

[6] عبد القادر الفاسي الفهري، اللغة والبيئة، (2003م)، منشورات الزمن، دط، ص11.

[7] جان جاك روسو: العقد الاجتماعي، ترجمة: عادل زعيتر، (2012م)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (القاهرة_مصر)، دط، ص170.

[8] أحمد عزوز: ص62.

[9] عز الدين المناصرة :المسألة الأمازيغية في الجزائر والمغرب: إشكالية التعددية اللغوية، (1999م)، دار الشروق للنشر والتوزيع (الأردن)، دط، ص61.

[10] محمد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهويّة، (2016م)، موفم للنشر (الجزائر)، دط، ص116،117.

[11] أحمد عزوز ومحمد خاين: العدالة اللغويّة في المجتمع المغاربي، (2014م)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات (بيروت_ لبنان)، ط1، ص41.

[12] صالح بلعيد: التخطيط اللغوي المنشود، أعمال الملتقى الوطني حول: التخطيط اللغوي، جامعة تيزي وزو، 3_4_5_ديسمبر2012م، ج1، ص42،43.

[13] أحمد عزوز وأحمد خاين: العدالة اللغويّة في المجتمع المغاربي، ص42.

[14] المرجع نفسه، ص46.

[15] صالح بلعيد: التخطيط اللغوي المنشود، ص41.

[16] ينظر: أحمد عزوز: التخطيط اللغوي والمصطلحات المحايثة، أعمال الملتقى الوطني حول: التخطيط اللغوي، جامعة تيزي وزو، 3_4_5_ديسمبر2012م، ج1، ص64.

[17] أحمد عزوز ومحمد خاين، العدالة اللغويّة في المجتمع المغاربي، ص48.

* اللغة الناشرة: هي اللغة المستخدمة في التواصل بين الجماعات المختلفة التي تلجأ إلى لغة مشتركة تتجاوز اللغة الحاصرة لكل واحدة منها، واللغة الحاصرة عكس الناشرة تكون محصورة بين عدد محدود من الناس، وهي تستعمل لحاجات التواصل

المحدود؛ فاللغة العربية في الجزائر تمثل لغة نشر في مقابل أن المازيغيّة تمثل لغة حصر. ينظر: لويس جان كالفي: حرب اللغات والسياسات اللغويّة، ترجمة: حسن حمزة، (2008م) المنظمة العربيّة للترجمة (بيروت_لبنان)، ط1، ص404،401.

[18] المرجع نفسه: ص194_195.

[19] أحمد عزوز ومحمد خاين: العدالة اللغويّة في المجتمع المغاربي، ص62.

[20] ينظر: عبد الجليل مرتاض: التخطيط اللغوي بين التنظير والممارسة، أعمال الملتقى الوطني حول: التخطيط اللغوي، جامعة تيزي وزو، 3_4_5_ديسمبر2012م، ج1، ص55_56.

[21] ينظر: المرجع نفسه: ص55.

[22] المرجع نفسه: ص56.

[23] ينظر: عبد القادر الفاسي الفهري، السياسة اللغويّة في البلاد العربية، (2013م)، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت_لبنان)، ط1، ص250،249.

[24] لويس جان كالفي: السياسات اللغويّة، ترجمة: محمد يحياتن، (2009م)، منشورات الاختلاف، ط1، ص49.

[25] عبد القادر الفاسي الفهري: السياسة اللغويّة في البلاد العربية، ص250.

[26] المرجع نفسه: ص253.

[27] أحمد عزوز ومحمد خاين: العدالة اللغويّة في المجتمع المغاربي، ص103.

[28] ينظر: عبد القادر الفاسي الفهري: السياسة اللغويّة في البلاد العربيّة، ص255.

[29] أحمد بن محمد الضبيب: مستقبل اللغة العربيّة، (2014م) مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربيّة الرياض، ط1، ص35،36.

[30] ينظر: محمد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهويّة، ص483.

[31] عبد القادر الفاسي الفهري: السياسة اللغويّة في البلاد العربيّة، ص254.

[32] ينظر: المرجع نفسه: ص268.

[33] ينظر: فلوريان كولماس: اللغة والاقتصاد، ترجمة: أحمد عوض، مراجعة: عبد السلام رضوان، (2000م)، عالم المعرفة (الكويت)، دط، ص63.

[34] المرجع نفسه: ص63.

[35] صالح بلعيد: رأي في تدبير المازيغيّة لغة رسميّة ثانيّة، (2018م) دار الخلدونيّة (الجزائر)، دط، ص99.

[36] ينظر: بوخلف فايزة: الترجمة في الجزائر: الواقع والتحديات، (2016م)، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، ص202.

[37] صالح بلعيد: رأي في تدبير المازيغيّة لغة رسميّة ثانيّة، ص99.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 577 - 595 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الشخصيات المرجعية بين سلطة الموروث الثقافي وإلزامات المستعمِر.

Referential Characters Betwen the Autority of Cultural Legacy and the Coloniser's Inflictions.

Kabene Fariza[1] / [1] **كابن فريزة***

Salah Yousuf Abdelkader [2] / [2] **صلاح يوسف عبد القادر**

[1] مخبر دراسة نظرية وتطبيقية معمقة لتطبيق النظام التعليمي الجديد LMD الجامعة الجزائرية بهدف تكوين أقطاب جامعية مندمجة.

[2] مخبر الممارسات اللغوية

جامعة مولود معمري تيزي وزو، (الجزائر).

Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, (Alegria)

Kabenefariza88@gmail.com[1] / dr.salahwad.1947@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول: 2021/09/22	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

نروم من خلال هذه المداخلة دراسة عنصر الشخصية في رواية "نوم العادل" في ضوء السيميائيات السردية التي عنيت بدراسة الشخصية في رحلة بحثها عن قضايا المعنى، استنادا إلى مقاربة فليب "هامون" التي جعلت الشخصية حالة خاصة بنشاط القراءة، يتزامن بناؤها مع فعل القراءة ولا يكتمل معناها إلاّ مع نهايته وجاء تركيزنا على فئات الشخصيات، وبالتحديد الشخصيات المرجعية التي استقت وجودها وملامحها، وبعض جوانبها من تناقضات الواقع الجزائري، فعبّرت عنه واختزلت في مجملها الصراع الذي يحتدم في الذات الجزائرية، وما تعايشه من تشظٍ وتمزّق بين سلطتان هما سلطة الموروث الثقافي المحلي وسلطة الآخر الفرنسي.

الكلمات المفتاح: فئات الشخصيات– بطاقة دلالية — مرجعية– موروث ثقافي– سلطة الآخر.

Abstract :

This work explores characterisation in Mouloud Mammeri's novel, The sleep of the just, using Narrative Semiotics- a theory concerned with issues of meaning by studying characterisation. I have drawn on Philips hamon's approach which regards a character as a state of process of reading whose making coincides whith the act of reading, and whose significance is only completed at end of reading.I have focused on character categories, specifically the "referential character",whose existence and aspects have been inspired by the contradiction of Algerian topos of Mammeri's time. These character-type represent those realities and summarise the contradictions of the Algerian person, its fragmentation and its

* كابن فريزة:Kabenefariza88@gmail.com

tearing apart between two forces, that of the native cultural heritage and that of the authority of the French other.
Keywords: Character categories - semantic tag - reference - the referential characters- cultural heritage - authority of other.

المقدمة:

نتج عن الحرب العالمية الثانية واقع مغاير لما عرفه الشعب الجزائري، ولا سيما بعد مجازر ثامن من مايو من سنة 1945 التي قلبت الموازين في الأوساط الجزائرية على جميع المستويات وضمنها المستوى الأدبي والفكري، حيث أكدت هذه المجازر إلى جانب الممارسات التعسفية التي سبقت هذه الفترة، فشل شعارات المساواة بين الجزائريين والفرنسيين، أو بالأحرى استحالة تجسيدها على أرض الواقع، وهو ما سمح بانتشار الوعي في الأوساط المثقفة بعدما سادت لفترة كتابات تؤمن بفكرة التعايش مع الآخر، الفرنسي وتمجد فكرة الاندماج مع مستوطنيه وتشيد بفضله على البلد إلى حدّ الذوبان في كيانه على حساب الهوية الجزائرية.

لم يعد إذن وجود لتلك الكتابات بعد أن تبين أخيرا أنَ الهوة بين المستعمِر والمستعمَر لا يمكن ردمها ببساطة، إذ ظهرت كتابات جديدة لجيل جديد من الكتاب الجزائريين توسّلت السرد سبيلا لفضح انتهاكات المستعمر الفرنسي، وعرض ما يمارسه من أشكال القهر وألوان العذاب بسكان البلاد الأصليين من أجل تنوير الذات الجزائرية التي عانت تمزّقا بسبب الواقع المرّ الذي اصطدمت به، بعد أن تبيّن زيف وعود الحرية والمساواة التي تعلّق بها أغلب الجزائريين الذين شغفهم الاستقلال والتخلص من فرنسا.

شكلت رواية "نوم العادل" لـ"مولود معمري" أنموذجا حيا لهذا النوع من الكتابة، وعبرت عن روح جديدة في الكتابة التي تحاول التسلّل إلى أعماق الشعب، وتصور معاناة الأهالي في القرية القبائلية وما يلاقونه من تعسف وظلم على أيدي المستعمر، فراح الكاتب بروحه القومية العالية و حسه الوطني يزيل القناع عن الوجه الآخر للمستعمر الذي تخفى وراء مبادئ الحرية والمساواة، لذلك اعتمد في عملية بناء شخصياته، على جملة من المعطيات التاريخية والاجتماعية التي أفرزها الواقع الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي. حاولنا استجلاءها، انطلاقا من مقاربة "فليب هامون" التي ساعدتنا في عملية القراءة والتأويل وزودتنا بأسس أتاحت لنا فرصة مقاربة شخصيات النص موضوع الدراسة والكشف عن المرجعيات التي يتّكئ عليها.على هذا الأساس، تتمحور إشكالية بحثنا حول الأسئلة التالية:

– ما هي مرجعيات بناء الشخصية في رواية 'نوم العادل" لـ"مولود معمري"؟

– كيف عبّرت شخصيات الرواية عن ما تعايشه الذات الجزائرية من تمزّق، بسبب الواقع القبلي الذي تصطدم به وما يلحق بها من تعسّف وظلم من قبل الآخر المستعمر الفرنسي؟كيف اختزلت هذه الشخصيات على تعددها، ما يعتمل في المجتمع الجزائري من تناقضات؟.

أوّلا: الرواية والمرجعية الواقعية:

تجري أحداث رواية "نوم العادل" خلال الحرب العالمية الثانية، إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر في قرية تدعى بـ"إغزر" بمنطقة القبائل. رغم أن الإطار المكاني الرئيس الذي دارت في جنباته أحداث الرواية هو القرية القبائلية إلا أنّها تتعداه إلى البعد الوطني لتعبّر عن واقع الذات الجزائرية، فما قرية "إغزر" إلا عينة من بين عينات كثيرة لقرى جزائرية أثقل كاهل سكانها مجتمع قبلي بسطوة تقاليده وأعرافه البالية التي لا تتيح مجالا للرفض، واستعمار فرنسي بجوره وظلمه.

وما لاشك فيه أنّ الرواية ليست تقنية وحسب، بل قوتها وأهميتها في طروحاتها الفكرية والقضايا الإنسانية والفكرية والاجتماعية والأدبية التي تعالجها[1]. إنّ لغتها تنتجها أبنية النص وعلائقه الداخلية وهي وإن كانت تتميز بطابعها الحكائي، فإنّها لا تقطع صلتها بالواقع (...)وهو ما يجعلها تتميز ببعدين أساسيين: أولهما جمالي ينبثق من أنساق النص الداخلية، وثانيهما واقعي يتولّد من العلاقة الجدلية القائمة فيها والمجتمع[2]، وبما أنّ الشخصية عنصر أساس في تشكيل البنية الروائية فهي تسهم بشكل أو بآخر في نقل هذه العلاقة وإيصالها إلى القارئ، إنّها المحرك الأساس الذي يقوم «بتحريك الحدث القصصي وتفعيله وحمل مقولته وتأكيد حضوره في العمل الروائي، وتنهض بدور مهم في ملء الفعل السردي بالمعنى والقيمة والفنية والحركة»[3]وقد تشكل وجها من وجوه الشخصية في المجتمع مهما بلغت درجة الخيال عند الفنان هذا الأخير بصفته أشد الناس إحساسا بهموم قومه، ينطلق دون سابق إنذار نحو إنشاء عوالمه السردية الخاصة التي تعيد صياغة الواقع في نسيج نصي يختزل آلام وآمال أفراد مجتمعه.

يصوغ المؤلف فضاء مسار حكايته من موارد العالم الفسيفسائي، لكنّه يحاول أن يتحرّر من أي انعكاس ميكانيكي للواقع المعيش، و يوظّف معطياته على كثرتها توظيفا ذاتيا من خلال تفكيكه وخلخلة علائقه وأبعاده لإعادة توزيعه وتشكيله وبنائه لينشئ معناه الخاص الافتراضي[4].

يتسع الفضاء الروائي في" نوم العادل" لنوع من «التوليد والتكثيف الحكائي على اختلاف مساراته ومستوياته وتشظيه وتعبيراته الاحتمالية والمتخيلة والواقعية»[5]ليمكننا من قراءة الواقع الجزائري إبان الاحتلال

الفرنسي بتباياته ووجوهه المتعدّدة، بتعدّد مواقع الشخصيات التي بلغت« درجة التفرد في حضورها الفني فهي مستمدة من الواقع، ولكنها تختلف عنه، إنها تشكل بديلاً فنياً للشخصيات الواقعية تعكسها وتتجاوزها بل إنها تعبر عنها ليس كشخصيات فقط، وإنما كفئة بل وطبقة، إنها تساعدنا على قراءة وفهم العام من خلال الخاص، فهي تمتلك القدرة على التعميم وإعطاء صورة موضوعية مطروحة بصيغة فنية عن الحركة الاجتماعية في ظرفها التاريخي الذي تعيشه»[6]، إذ نقلت لنا جوانب من الواقع وعبرت عن التمزق النفسي الذي تعايشه الذات الجزائرية بسبب الواقع القبلي الذي تصطدم به، وما يلحق بها من تعسف وظلم من قبل الآخر المستعمِر. قسمها الكاتب إلى ثلاث شخصيات رئيسة:

- الأب.
- الابن الأوسط "أرزقي".
- الابن الأصغر"سليمان".

حملت هذه الشخصيات مستويات فكرية وردودا فعلية متباينة إلى جانب شخصيات أخرى ثانوية، وإن تفاوتت نسب حضورها في السياق النصي؛ لأنّ تحديد الشخصيات الرئيسية في الرواية لا يعني بتاتا إلغاء دور الشخصيات الأخرى، فقد أعطتنا صورا ونماذج تعج بالتبعية والتمرد والثورة على التقاليد وضد المستعمر والوعي بسياسته وغيرها من الصور وإن بدت لوهلة مختلفة، لكن يجمعها مع ذلك رابط وحيد هو الواقع الجزائري، وفيما يلي عرض لأهم هذه النماذج.

ثانيا: الشخصيات المرجعية في الرواية:

يعدّ "فليب هامون" من أبرز المنظّرين المعاصرين لمفهوم الشخصية، سعى من خلال دراسته لسلسلة "les rougon macquart" لـ"إميل زولا" إلى وضع قانون سيميائي للشخصية الروائية، وقام أثناء دراسته بعملية تنميط لهذا المفهوم وقسّم الشخصيات إلى ثلاث فئات :فئة الشخصيات المرجعية، وفئة الشخصيات الإشارية وفئة الشخصيات الاستذكارية.[7] وقد وقع اختيارنا في رواية " نوم العادل" على فئة الشخصيات المرجعية، ونعني بها تلك الشخصيات التي تستمدّ وجودها من المرجع الواقعي وتشكّل حلقة وصل بين العالم السردي التخييلي والعالم الواقعي الحقيقي، «تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة. إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة(...).وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنّها ستشتغل أساسًا بصفتها إرساءً مرجعيا يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة. إنها ضمانة لما يسميه

بارث "الأثر الواقعي"»[8].تندرج ضمن الشخصيات المرجعية شخصيات تاريخية واجتماعية ومجازية وأسطورية[9]، سنحاول الوقوف على ما توفّر منها في الرواية موضوع الدراسة استنادا إلى طرح "هامون".

يمكن تحديد شخصيات "نوم العادل" في ثلاثة عناوين رئيسة تبعا لعلاقتها بالأحداث، وتبعا لقدرتها على اختزال واقع المجتمع القبائلي، إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر:

- سلطة الموروث الثقافي وأثرها على الشخصيات المرجعية: يظهر من خلاله موقع العادات والتقاليد في أوساط المجتمع القبائلي والسلطة التي تمارسها على أفراده.
- تمرّد الشخصيات المرجعية على سلطة النظام القبلي: يتضح من خلاله الموقف السلبي للشخصيات من العادات والتقاليد.
- الشخصيات المرجعية وسلطة الآخر(المستعمِر): تتّضح فيه مخاطر السياسة الاستعمارية التي تنتهج سياسة جديدة تستهدف طمس معالم الهوية الوطنية- من خلال تطبيق قاعدة" فرق تسد"-، وموقع الشخصيات المرجعية في سلم سلطة المستعمِر.

1- سلطة الموروث الثقافي وأثرها على الشخصيات المرجعية:

شكّل الموروث الثقافي من العادات والتقاليد والأعراف، مادة أساسية للعديد من الروائيين في إنتاجاتهم الإبداعية، «إذ يعتبر بكلّ ما يحمله من أشكال ومضامين بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات بمختلف أجناسها، كونه يمثّل ذاكرتها الجماعية التي يختزلها في ذهنه ويمارسها عن طريق سلوكه، وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها»[10]، وتختلف دواعي توظيفه من أديب إلى آخر فقد يكون استثماره عند بعضهم، من أجل تعريف الأجيال المعاصرة بماضي أجدادهم وتراثهم العريق ليثيروا به الإشكال المتعلق بالهوية والانتماء، حفاظا على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع والزوال، وقد يكون هاجس الكتابة عند البعض الآخر الميدان المفضّل للنقد، خصوصا عندما يصبح الموروث السائد بمثابة العائق الذي يحدّ من حرية الفرد ويمنعه من ممارسة نشاطات وسلوكات عادية تصبح وفقا لقانون العرف خرقا و جريمة لا تغتفر.

نقف في رواية" نوم العادل" على شخصيات اجتماعية عزّزت هذا الجانب -تحيل على نماذج وطبقات اجتماعية معينة ترتبط بفكر الأسلاف وبالموروث من العادات والتقاليد التي تمثّل الاقتداء- أدرجها الكاتب في مسار الحكاية ليشير إلى قرية "إغزر" والسلطة التي تمارسها أعرافها وتقاليدها، بداية بشخصية الأب الذي ظهر في أكثر من موضع تمسكه بنظام الأجداد، من ذلك موقفه من ابنه "أرزقي"

وانزعاجه الشديد مما بدر منه من كلام يمس الشرف القبائلي والعقيدة، خلال الحديث الذي جمعه بأخيه "سليمان" وعمّه "تودارت" على مسمع من شيوخ القرية[11].

يمارس نظام الأجداد تأثيره القسري على سلوكات الأب إلى درجة التعصب له، فيعمي بصيرته خاصة عندما يتعلق الأمر بالعقيدة والتي تشكّل الأساس المتين الذي يجب عدم المساس به بأي شكل من الأشكال، فيطلق على إثر ذلك النار على ابنه "أرزقي"[12]كما أنّ رفض الأب لقضية زواج "سليمان" من "الياقوت" ابنة "رابح أحملات"، عدوّه وفق نظام الصفوف، وقضية الزواج المرتب لـ"مكيوسة" –أرملة "محند"– من أحد أخويه وهو لا يزال حيا[13]والعداوات القديمة التي ورثها، دليل واضح على تمسكه بعادات وتقاليد الأجداد.

تتمّ متابعة المرجعية التي تتحرّك وفقها الأحداث وتتبنّاها الشخصيات بمشاركة الكاتب الذي يبثّها في ثنايا نصوصه والقارئ الذي يتلقاها كذلك، من خلال فكّ شفرات الرسالة المرجعية عبر عمليتي القراءة والتأويل، اللتين تمتدّان من بداية النص إلى نهايته، وهو ما أكّده "فليب هامون" عندما أشار إلى أنّ الشخصية لا تدخل النص بامتلاء دلالي وأنّها تكتسب بطاقتها الدلالية شيئا فشيئا حتى آخر صفحة. كما أنّ مدلول الشخصية لا يتشكّل فقط من خلال التكرير أو من خلال التراكم والتحولات، إنّما يتشكّل كذلك من خلال التقابل، ومن خلال علاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى،[14]وهنا يمكننا الحديث عن الشخصيات المجازية التي يستنتجها القارئ من خلال عنايته بدراسة علاقات شخصيات النص موضوع التحليل ببعضها البعض، حدّدها "فليب هامون" في الحبّ والكراهية[15]وسنعرّج على كلتا العاطفتين لأنّهما مرتبطتان ببعضهما في نص "نوم العادل"، إلاّ أنّنا سنركّز أكثر على العلاقات التي تقوم على عاطفة الكره؛ لأنّها تؤثر بشكل مباشر على العلاقات الأخرى التي تقوم على عاطفة الحبّ وتحدّد مصيرها ويكفي أن نستدلّ على ذلك، بعلاقة الحبّ الفاشلة بين"سليمان" و"الياقوت" ابنة "رابح أحملات" التي لم يكتب لها أن ترى النور لأنّ أباها رفض علاقتها بـ"سليمان" بسبب كرهه لأبيه[16] عدوّه وفق نظام الصفوف.

فالكاتب ابن منطقة القبائل، وخير العالمين بعاداتها وتقاليدها وبالمنطق القبلي الذي تسير عليه لذلك حاول بطريقة فنية جمالية مناقشة بعض الجوانب من واقع المجتمع القبائلي، من خلال حديثه عن العداوات القائمة بين أسرة "حاند أوقاسي" التي ينحدر منها الضحية "تودارت" وأسرة " أزواو آيت واندلوس" التي ينحدر منها الأب وأبناؤه[17]، فقد أثّرت في السير الحكائي العام للرواية وحدّدت مصير

البطل "أرزقي" الذي يمثّل عيّنة من بين عينات كثيرة لجزائريين وقعوا ضحية لسلطة النظام القبلي؛ لذلك أثار الكاتب جريمة قتل "تودارت" ليبيّن للقراء مخاطر سياسة المستعمر الفرنسي الذي حاول فرض هيمنته من خلال التفريق بين الإخوة الجزائريين بإلهائهم بالصراعات والنزاعات، التي كادت تقضي على وحدتهم وجمع شملهم وتَصْرِفُهم عن رؤية الحقيقة التي حجبتها مشاعر الحقد والضغينة، ويكفي أن نستشهد على ذلك بشخصية "محند" الذي يعدّ امتدادًا لهذا الخطّ القديم، لأنّه أقدم على قتل "تودارت" باسم هذه العداوات بن عائلته وعائلة الضحية[18].

ندرج في هذا السياق كذلك شخصية "سليمان" الابن الأصغر، فرغم ما اكتسبه من أفكار جديدة من صديقه "لوناس" طوال فترة عملهما بمزارع المستوطنين-عمّقت تجربته في الحياة وصقلت أفكاره القديمة بأفكار جديدة، وغيّرت نظرته عن العداوات القديمة وعن النظام القبلي،[19] من ذلك فكرة الانتماء إلى الجزائر بدل الانتماء إلى القبيلة- إلاّ أنّه لم يصمد طويلا أمام سلطة والده، وتخلى مكرها عن فكرة الزواج من حب حياته "الياقوت" واقتنع بفكرة زواجه من "الياقوت" الأخرى ابنة "تودارت" تنفيذا لمخطّط اغتيال هذا الأخير[20]، واستجاب بعد ذلك لفكرة الزواج من "مكيوسة" أرملة "محند" الذي ينتظر موته المحتوم[21]. وبذلك يمكننا القول إنّ شخصية" مكيوسة" رغم أنّها لم تلعب دورا في الرواية ولم يرد ذكرها إلاّ في سياق الحديث عن زواجها بـ"سليمان" أو "أرزقي"، وزوجها "محند" لا يزال حيا يرزق، إلاّ أنّها تلفت الانتباه إلى واقع المرأة في منطقة القبائل، فغاية "مولود معمري" ليست الوقوف على عادات وتقاليد المنطقة وحسب، بل نقدها كذلك من خلال إبراز تأثيراتها السلبية؛ خاصة عندما يتعلق الأمر بعادات بالية، تعدّ المرأة ضحية من ضحاياها، حيث تفتقد العديد من النساء في المجتمعات القبلية أدنى شروط الحرية ومن ضمنها الحرية في الزواج، إذ يجدن أنفسهنّ مكرهات على الزواج الذي يخطّط له كبار العائلة، وهو حال "مكيوسة" التي يقرّر مصيرها باسم العرف، لأنّ زواج المرأة من أخ زوجها بعد وفاته -حفاظا على أولادها من اليتم- من تقاليد قرية "ايغزر"[22].

نلاحظ أنّ أغلب الأدوار التي أُلزمت بأدائها الشخصيات في مسارها الحكائي قد ارتبطت بالموروث من عادات وتقاليد وما يُفرض عليها إتباعه بحيث لا تمتلك هذه الشخصيات حرية الاختيار وتجبر على الإتباع والخضوع .

2-تمرّد الشخصيات المرجعية على سلطة النظام القبلي:

يواصل السارد مسيرته السردية التي تعيد كتابة حال ومصير الذوات الجزائرية التي يبدو أنّها تعيش حالة من التناقض يعكسها اختلاف المستوى الفكري والتعليمي الذي أفرزته ظروف معينة، وهنا تبرز شخصية أخرى ذات مرجعية اجتماعية وهي شخصية "الرزقي" الذي يقف في الضفة الأخرى المعارضة لسلطة النظام القبلي التي يمثلها الأب وشيوخ القرية.

وهنا تجدر الإشارة إلى ندرة الشخصيات التي عارضت سلطة الأجداد باستثناء شخصية "لوناس" الذي حمل مستوى فكريا مغايرا، من ذلك فكرته عن الانتماء إلى الجزائر عوض الانتماء إلى القبيلة أو الصفوف التي يوجزها قوله: «أنا جزائري»[23]. رغم ما يتمتع به "الوناس" من مستوى فكري ناضج إلاّ أنّ حاله لا يختلف كثيرا عن حال صديقه "سليمان "، فرغم تشبّع كلّ منهما بهذه الأفكار المناقضة للنظام القبلي، إلاّ أنّ ذلك لا يؤهّل كلاّ منهما للانخراط في هذا المستوى الذي يعيّن تمرّد الشخصيات على الموروث السائد؛ لأنّ هذه الأفكار اقتصرت على الجانب النظري فقط ولم ترق إلى المستوى التطبيقي الذي تتمرّد فيه هذه الشخصيات على السائد وتعلن رفضها بشكل صريح.

تفتح شخصية "الوناس"و "سليمان" باب النقاش حول الضغوطات النفسية التي تعايشها الشخصيات في ظل التقاليد المتوارثة والأعراف الاجتماعية في طقوسها ومحظوراتها، حيث لا يمتلك العديد من الجزائريين القدرة على تجاوز محظورات البيئة، فلا يكون أمامهم من مفر سوى الكبت؛ لأنّ رغباتهم تصطدم بالواقع وتتعارض معه، وهو ما يوضّحه قول السارد ناقلا ما يجول في خاطر "الوناس" بعد أن أخبره أبوه بقرار زواجه من "الياقوت" ابنة "تودارت"، بعد أن أصبح الأمين الجديد في "إغزر":« الرزقي تجنّد في الجيش، لكنّه على الأقلّ تحرّر من كلّ هذه الإكراهات التي ضيّقت الخناق على رجال ونساء إيغزر»[24].

ويشكل "أرزقي" –الابن الأوسط– كذلك واحدا من بين الشخصيات المرجعية التي عملت على التحرّر من أغلال المجتمع ورواسب الماضي، والانعتاق من نواميس الأخلاق وما تمثله من محرّمات من خلال ما عبّر عنه من مواقف جريئة، وما أتاه من أفعال وسلوكات عزّزتها المدرسة الفرنسية والأساتذة الفرنسيون الذين تعلّم على أيديهم، وهو ما أثر كثيرا على طريقة تفكيره التي لم تعد تنسجم وطريقة تفكير أهل قرية "إغزر" لذلك تبدو شخصيته مناقضة تماما لشخصية الأب، إذ نلمس في أكثر من موضع في مسار الحكاية قدرته على المجاهرة بالرأي المخالف، من ذلك ما بدر منه من كلام أثناء تبادله أطراف الحديث مع أخيه سليمان وعمّه " تودارت"، خاصة فيما تعلّق بقضية الشرف القبائلي واستهزائه به ساخرا

من سذاجة تفكيرهم بقوله:«الشرف مجرد مزحة»[25]بالإضافة إلى ما بدر منه من قلة أدب، عندما ردّ على الشيخ –الذي سمع تعليقه عن الشرف– قائلا: «لا أبالي بالشيطان، ولا بالرب»[26].

يتمادى "أرزقي" في تصرفاته هازئا هذه المرة كذلك بوالده و بمعتقداته وطريقة تفكيره متأثرا بالثقافة الفرنسية التي يبدو أنها طبعت طريقة تفكيره الجديدة، خاصة فيما يتعلق بالعقيدة وتشكيكه في وجود الله سبحانه وتعالى، أو بالأحرى عدم الاقتناع بوجوده، وهو ما يوضحه قوله:«...لكن قرأت في الكتب (...) أنّ الربّ لا وجود له»[27]و هو ما أثار جنون الأب الذي يطلق النار عليه تحت وطأة ثورة غضبه[28]. يغادر "الرزقي" على إثر ذلك قرية "إغزر" قاصدًا خالته التي تقطن بقرية "تازغا"، ثمّ يتّجه إلى الجزائر العاصمة ليواصل دراسته، ثم يجنّد بعد ذلك في صفوف الجيش الفرنسي[29].

كانت ثورة "أرزقي" على الموروث السائد في أوجّها، وبدا ذلك واضحا في الحوار الذي جمعه بوالده عندما قام بمعاتبته على تصرّفه الطائش مع شيوخ القرية. يقول "أرزقي":«...الله نفسه لا يستطيع أن يفعل شيئا ضدّ المنطق(...)لكن ما الفائدة من التوضيح لك؟المنطق الذي لا تعرف ما هو:كل حياتك منافية له، حياتك بلا معنى، مجرّد سخافة[30]. يجيبه والده قائلا:«أنا والدك.بإمكانك أن توضّح لي ما يعنيه المنطق الخاص بك»[31].يردّ عليه "أرزقي" بقوله:«ليس المنطق الخاص بي، إنّه منطق الجميع(...)باستثناء سكان إغزر»[32].

رغم اقتناع "أرزقي" بأنّ الصراع الذي يخوضه مع سكان قرية "إغزر" غير متكافئ ويتطلّب مسارًا نضاليا طويلا لتغيير ذهنيّتهم التي طبعت على نماذج أولية متكرّرة، إلاّ أنّه لم يتراجع عن موقفه ولم يندم على ما بدر منه كتصرّف مع شيوخ القرية ومع والده؛ حيث يقول لصديقه "مدور" قبل التحاقهما بالثكنة العسكرية إنّ الطلقة النارية التي تلقاها من والده، «كانت هبة من السماء»[33]، بل إنّ سلطة المجتمع بتقاليده البالية ضيّقت الخناق عليه فشبّهها بالموت البطيء الذي يسري في جسده ويحول دون أدائه لدور مهم في الحياة،[34] فالمستوى الفكري الذي وفّره له تعليمه جعله مقتنعا بأنّه لن يحقق أدوارا مهمة في المجتمع، إلاّ إذا خلخل البنية الذهنية المتحجّرة من خلال الثورة عليها، فالثورة في نظره أساس التغيير وأساس تقدّم المجتمعات.

3 –الشخصيات المرجعية وسلطة الآخر(المستعمِر):

نقف في هذا المستوى على شخصيات مرجعية تراوحت بين جزائرية وفرنسية؛ لأنّ الآخر الذي تواجهه الذات لا يتمثّل بالضرورة في المستعمر فقط، إنّما في الموالين له كذلك جزائريين كانوا أم فرنسيين

أو بالأحرى المتواطئين معه؛ لأنّه يليق أكثر بوصف ما اصطلح على تسميته بالخونة للإشارة إلى أشخاص تنكروا لذاتهم ولوطنهم وأخذوا بيد المستعمر، فكانوا له سندا في تنفيذ مخطّطه وتفعيل سياسته القذرة، التي استهدفت تشتيت شمل أمة واحدة، فكان سلاحه في ذلك شعار "فرّق تسد"، الذي حمل لواءه بعض الجزائيين الذين سايروا المستعمر من أجل قضاء مصالحهم الخاصة، التي يبدو أنّها كانت في نظرهم أهمّ من هويتهم وحرية أخوانهم.

مثالنا على هذا الصنف في "نوم العادل، "شخصية "تودارت" بمرجعيته الاجتماعية التي حدّدها وقوفه إلى جانب المستعمر في أكثر من موقف، من ذلك ما جاء على لسان السارد الذي نقل لنا رأي "تودارت" في النقاش الذي جمعه ب"سليمان" و"أرزقي" في المقهى حول مصير الناس بعد انتهاء الحرب العالمية، والفئة التي يأملون في انتصارها إذ أظهر الكلّ رغبتهم في انتصار الألمان باستثناء "تودارت" الذي انتصر للفرنسيين بقوله:«قبلهم لم نملك أطباء، لا طرق، لا مدارس، عشنا مثل حيوانات الغابة: يأكل القويّ منا الضعيف»[35]، ويظهر ولاءه للمستعمر بشكل خاص في تآمره مع الحاكم الفرنسي (رئيس البلدية في قرية "إغزر") ضد ابن عمّه(الأب)، حيث أعلمه بالمشاكل الشخصية القائمة بينهما وبالعداوات القديمة بين عائلتيهما[36]، والتي شكّلت الرهان الأساس الذي كفل للحاكم نجاحه في مخطّطه وهو ما سنوضّحه لاحقا.

يعري الكاتب الواقع الاجتماعي الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي من خلال شخصية "تودارث" ليشير به إلى ظهور طبقة اجتماعية كانت تحاول الصعود ولو على حساب مبادئها، حيث حصلت هذه الفئة على العديد من الامتيازات، فـ"تودارت" يصبح الأمين الجديد للقرية والمسؤول عن التموين في البلدية[37]وغيرها من الامتيازات التي وفّرها له وقوفه إلى جانب المستعمر.

غير أنّ هذا لم يمنع من ظهور فئة أخرى تمسّكت بهويتها ووطنها، ورأت في موروث أجدادها من القيم والعادات والتقاليد السبيل الوحيد للحفاظ على هويتها، وهذا ما نلمسه في شخصية الأب الذي تخوّف كثيرا من ثقافة الآخر ومن تأثيرها على أبنائه بالأخصّ ابنه "الرزقي" الذي تأثّر كثيرا بالمدرسة الفرنسية التي كان يتلقى تعليمه فيها، حيث عاد ذات يوم من "تازغا" بشعر طويل منتعلا أحذية رياضية[38]، وهو ما يتنافى مع القواعد الأخلاقية التي نشأ عليها سكان قرية "إغزر"، لأنّهم تعوّدوا على الحذاء المصنوع من جلد الثور.

بدا موقف الأب السلبي من الآخر أكثر وضوحا في الرسالة التي كتبها لأبنه "سليمان" يقول فيها:«إنّي أفضّل أن أراك هنا، لأنّي بذلك سوف أقتنع أنّك ستستمر مثل أجدادك في التمييز بين الخير والشرّ، ولن تخاطر يوما بالعودة إلى "إغزر" مصطدما بكلّ شيء كأعمى، لأنّك فقدت النور(...) تدوس كلّ شيء بقدميك لأنّك باتصالك مع الفرنسيين سوف تصبح مثلهم، ولن تعرف سوى شهواتك»[39].غير أنّ الأب لم يصمد طويلا بهذه المواقف أمام سلطة خبيثة استهدفت تشتيت شمل الشعب وضرب أواصر وحدته، وعرفت سبيلها إلى ذلك، لأنّه- وللأسف- سوف يقع ضحية للعبة الحاكم القذرة التي استهدفت أطرافا عدّة حتى الضحية "تودارت" نفسها، حيث تدفعه العداوات القديمة بين أسرته وأسرة "تودارت" إلى التخطيط لمقتله[40] انتقاما منه على تآمره مع الحاكم الفرنسي بإعلامه بالخلافات العائلية القائمة بينهما وبذلك يتواطأ لا إراديا مع الحاكم ويعينه في مخطّطه ويدخل أطرافا أخرى مشاركة فيه دون أن يعي ذلك، عندما يرغم أبناءه على قتل ابن العمّ "تودارت".

شاركت عدّة شخصيات في جريمة قتل "تودارت"- بتواطئها العفوي- من قريب أو من بعيد لكن "محند" هو الوحيد الذي مارسه فعليا[41]، لذلك يبدو حضوره مفاجئا، لكنّه يسهم في تغيير مسار الحكاية، فرغم أنّ شخصيته ثانوية ولم يذكره السارد إلاّ ليشير إلى إصابته بمرض السلّ جرّاء الاستغلال الذي تعرّض له في المصانع الفرنسية أو للحديث عن مصير زوجته وأولاده بعد وفاته[42]، إلاّ أنّه يسهم في تحديد مصير البطل "أرزقي" الذي تلتصق به تهمة قتل "تودارت" ويدخل السجن ظلما[43]، فتتعمّق أزمته ويتغيّر وعيه ونظرته إلى الآخر- بعدما كان متأثّرا بثقافته إلى حدّ الذوبان فيها، خاصة بعد أن يصطدم بالواقع المرّ وينكشف أمامه زيف شعارات العدل والمساواة التي طالما تغنّى بها أساتذته الفرنسيون.

تلعب الشخصيات الثانوية إذن دورا في نموّ الحدث وبلورة معناه و تؤثر في غيرها من الشخصيات وهو ما بدا واضحا في شخصية "أرزقي" الذي يشهد تحوّلات عدّة في مسار حياته، فبطل "مولود معمري" يخوض معركة صراعه مع السلطة التي مثّلتها شخصيات عديدة، بمرجعيتها التاريخية التي تحيل إلى سنوات الذلّ والضياع التي عاشها الشعب الجزائري في ظلّ الاستعمار الفرنسي، وهنا يكمن دور الروائي في نقل الشخصية الروائية من الواقع الحقيقي إلى الواقع الروائي الذي يتلاءم معها، أي من عوالم محدودة بحدود الزمان والمكان إلى عوالم رحبة لتصبح نماذج بشرية عامّة[44] تحيل على معنى حدّدته ثقافة الكاتب وانتماؤه إلى الواقع الجزائري، وجهود القارئ الذي يتفاعل مع البنية النصية ويحمّلها بالدلالات المختلفة انطلاقا من خلفيته المرجعية واستيعابه للواقع الذي ينهل منه الكاتب، خاصة القارئ الذي عانى

من وطأة الاستعمار أو من مخلّفاته؛ لأنّ التجربة الاستعمارية تظلّ حيّة في ذاكرة الشعوب على مرّ الأزمان.

ونصّ "نوم العادل" يجسّد هذه التجربة فتمثل أمامنا كمشاهد حيّة تنقل حالة الإحباط والتمزّق التي تطال أبناء القرية بسبب الظروف القهرية التي يسلّطها المستعمر، والنمط الأثير للمقهور عند "مولود معمري" هو المثقف الذي جّسدته شخصية "أرزقي" هذا الأخير الذي يصطدم بشخصيات اختزلت في ثناياها الموقف السلبي للآخر من الذات والسلطة التي يمارسها عليها، بداية بالثكنة العسكرية التي تجنّد فيها "أرزقي" حيث كانت القوانين السارية فيها تقوم على نوع من العنصرية، إذ يتمتّع المجنّدون من أصل أمريكي بامتيازات عديدة مقارنة بالمجنّدين المنحدرين من أصل جزائري كالأسبقية في دخول المطعم وتولّي المهام العسكرية وتوزيعها بالإضافة إلى الارتفاع الملحوظ في الراتب الشهري. وأوّل شخصية جسّدت هذا النظام العنصري هي شخصية الرقيب المسؤول في مطعم الثكنة الذي لم يكن يراعي الأسبقية في دخول المطعم، حيث كان يتجاهل الجزائريين الذين حضروا أوّلا وينادي دائما على الأوروبيين ليكونوا أوّل من يدخل وإن لم يحضروا بعد وهو ما أثار غضب "الرزقي" الذي احتجّ على إثر ذلك، لكن الرقيب علّق عليه بقوله «إنّ القوانين تفيد بأسبقية الأوروبيين»[45].

يصطدم "الرزقي" بعدها بالنقيب "ريكاردو" عندما التحق جندي أوروبي جديد يدعى "لومارشان" بالكتيبة حيث تقدّم "الرزقي" ليقدّم له الكتيبة كما اعتاد أن يفعل دائما، لكنّه أمره بالعودة إلى الصف ليقدّمها له "لومارشان"، ثمّ وبّخه بعد ذلك لمخالفته القوانين قائلاً: "في حالة وجود ضابطين يحملان نفس الرتبة العسكرية، على الضابط الأهلي أن يطيع أوامر الضابط الأوروبي"[46]، غير أنّ "الرزقي" يحتجّ على ذلك بالقرار الذي أصدرته حكومة الجنرال "ديكول" الذي يعتبر بعض الجزائريين فرنسيين مثلهم مثل الفرنسيين الآخرين، لكنّ النقيب يتجاهله ببرودة تامّة بقوله "ديكول لا أعرفه"[47].

تشكّل شخصية "ديكول" إحدى الشخصيات المرجعية التاريخية التي دخلت النص بامتلاء دلالي يحيل إلى الوجود الحقيقي المثبت، فبمجرّد اندماجها داخل المسار الحكائي تشتغل كنقطة إرساء مرجعي لأنّها تعيش في ذاكرة القارئ الذي يستحضر كلّ المعارف الخاصة بها أثناء عملية القراءة والتأويل من أجل الإمساك بالمضافات التي يأتي بها النص[48]، وهو ما ينطبق على شخصية "ديكول" التي أدخلها السارد في المسار الحكائي بشكل عرضي، وجاء ذكرها على لسان "أرزقي" بغرض إثبات الوقائع بإثبات شخصياتها وأماكن وزمن حدوثها، كونه من الشخصيات السياسية الفرنسية التي تركت بصماتها في تاريخ

الجزائر، فلنا أن نتذكّر فقط الأمرية التي أصدرها في 07 مارس 1947 المتضمنة إصلاحات فرنسية متعلّقة بالجزائريين من بينها إقرار المساواة بين الجزائريين والفرنسيين، وهذا ما جعل "أرزقي"- الذي آمن بشعارات المستعمر ووعوده- يعترض على قضية التمييز بين الأهالي والأمريكيين بالقرار الذي أصدره "ديكول"، أمّا تظاهر النقيب بعدم معرفته بـ"ديكول" فيحمل في ثناياه النظرة السلبية للدّول الاستعمارية اتجاه الدول المستعمرة وهي نظرة تشوبها دلالات الدونية والاحتقار، إذ لا يحقّ للشعوب المغلوبة على أمرها أن تطالب بحقوقها المشروعة وإن تجرّأت على ذلك وجب إسكاتها وقوبلت بالقمع.

يسجن "أرزقي" على إثر ذلك عدّة مرّات، بسبب احتجاجه المتكرّر على النظام العنصري الذي مثّلته الشخصيات سالفة الذكر وغيرها، وإن لم يذكرها الكاتب دائما بأسمائها وإنّما اكتفى أحيانا بتقديمها من خلال الرتب العسكرية والوظائف التي تشغلها؛ لأنّها كفيلة برسم صورة الآخر-السلطوي والمستبدّ- التي تستمدّ مرجعيتها من الواقع الذي عايشه الجزائريون الذين تجنّدوا في صفوف الجيش الفرنسي ضدّ النازية الألمانية، خصوصا دعاة الإدماج قبل أن تنكشف أمامهم حقيقة المستعمر الفرنسي وتتزعزع ثقتهم به و"أرزقي" مثال حيّ لهذه الفئة، حيث يقول للشرطي الفرنسي الذي سأله عن سبب عدم عودته إلى الجزائر بعد انتهاء الحرب: «من أجل البقاء في فرنسا(...) لقد قصدتها من أجل محاربة هتلر. ومن أجل الحرب»[49].يجيبه الشرطي« والهدنة؟ ألم يوقع هتلر الهدنة؟»[50]. يجيبه "الرزقي"«نعم لقد وقعت الهدنة لكن ليس بالنسبة لي..لقد وقعت (...) من أجل كلّ شيء لكن ليس بتاتا بالنسبة لي».[51]

نقف على شخصية مرجعية تاريخية أخرى دخلت بدورها المسار السردي بشكل عرضي ومفاجئ وهي شخصية "هتلر" التي ذكرها السارد على لسان "أرزقي"، ليعري من خلالها الواقع وينقله بزمانه ومكانه وشخصياته وحيثياته، وهو ما تثبته الفترة التاريخية التي يستحضرها القارئ من الذاكرة الجزائرية، عندما أسهم الجنود الجزائريون في الحرب ضد جيوش "هتلر" بما يساوي تقريبا عدد الجنود الفرنسيين، حيث كان أمل الجزائريين في الاستقلال التام عن فرنسا كبيرا، وثقتهم في وعود قادتها عمياء خاصة بعد أن ذاقوا مرارة استعباد الألمان لبلدهم، لكن وللأسف يصطدم الجزائريون بالواقع الأليم الذي تتفاقم قسوته مع تزايد وعي الجزائريين بوطأته واستحالة تغيير النظرة السلبية لفرنسا اتجاه الجزائر؛ حتى وإن كلّفتهم هذه الثقة تضحيات عديدة ذهبت للأسف سدى، لكنّها -رغم ذلك- فتحت أعينهم على الحقيقة المرّة التي أعادت تشكيل أفق انتظار جديد بالنسبة للقارئ.

وهو ما نلمسه في "أرزقي" الذي عمد إلى إحراق أمهات الكتب للمؤلفين الكبار الذين تأثّر بهم –في الحفل الذي أقامه الضباط في الثكنة بمناسبة تنقّل الفيلق إلى المرسى الكبير– بعدما اكتشف أنّ المبادئ والشعارات التي حفظها فيها بشغف وتعلّمها على يد الأساتذة الفرنسيين، وبالأخصّ أستاذه "بواري" لا وجود لها على أرض الواقع، حيث أمر صديقه "زروق" أن يحضر له الصندوق الذي وضع فيه كتبه، فتح الصندوق وشرع في إحراقها الواحد تلوى الآخر:«العقد الاجتماعي.الخطابات حول العنصرية العقاب، جوريس. أوجست كانت ها !ها ! سيداتي وسادتي يا لها من خدعة ...» [52] ، وكان يتلذّذ بمنظر الكتب وهي تحترق وهو المشهد الذي وصفه الكاتب بطريقة فنية رائعة، حيث بدأ الغلاف الذهبي لكتاب "مونتيني" ينتفخ ثمّ يسودّ قبل أن تلتهمه النار وفجأة كبرت الشعلة وأثارت حولها دائرة من الأشباح تتراقص فوقها ظلال...وكان اللّهب يداعب ببطء أوراق الكتب، منتقلا على مهل من موليير إلى شكسبير إلى هوميروس ومونتيسكيو وآخرين. [53] ولم يكتف بإحراق الكتب، إنّما بال عليها كذلك حتى يشفي غليله[54].

وردت في الرواية إذن هذه الشخصيات ذات المرجعية الفكرية، وجاء ذكرها على لسان "أرزقي" الذي تأثّر كثيرا بها وبأفكارها عن العدل والحرية والمساواة إلى حدّ التقديس، لأنّ العبرة ليست دائما بالذوات بل بما تمثّله كذلك من أفكار، وقد تبيّن لـ"أرزقي" بعد الظروف القاسية التي عاشها وجود الأفكار التي تعلّمها في كتب المؤلفين السابقين في عالم المثل فقط وعدم جدواها في العالم المادي الواقعي فكان وقع ذلك في نفسه شديدا وخيبة أمله لا توصف، فلم يملك من شيء إلاّ عود الثقاب الذي وجد فيه متنفّسا يخفّف من حدّة صدمته، فعبّر بإحراقها(تلك الكتب) عن انتقامه من أصحابها وخيبة أمله فيما كان يثونه فيها من مبادئ وآمال، ظلّ متمسّكا بها ومخدوعا بسحرها لفترة طويلة.

نقف في هذا المستوى كذلك على شخصيات مجازية معبّر عنها من خلال الحب والكره يظهر من خلالها موقف الآخر من الفرد الجزائري والسلطة التي يمارسها عليه، و نستدلّ على ذلك بعلاقة الحبّ بين "أرزقي" و الفتاة الفرنسية " إلفريد " التي أنقذها هي وأمّها أثناء الحرب العالمية الثانية[55]، جمعتهما الصدف مرّة أخرى بعد انتهاء الحرب، توطّدت العلاقة بينهما وأحبّا بعضهما، لكن سلطة الآخر تقف في وجه "أرزقي مرّة أخرى وتحول بينه وبين تحقيق أحلامه، لأنّ عائلة " إلفريد " نسيت أفضاله عليها ونسيت كذلك خدمات الجزائريين وتضحياتهم في سبيل الفرنسيين أثناء الحرب، فتقرّر باسم التمييز العنصري إنهاء

هذه العلاقة بعد أن علمت بجنسيته الجزائرية، وهو ما يوضّحه قول "موريز" والدة إلفريد: «ضحكنا كثيرا بعد رحيلك حين علمنا من أحد زملائك أنّك جزائري، اعتقدنا قبل ذلك أنّك مثل الآخرين[56].

غير أنّ موقف عائلة "موريز" بالإضافة إلى المعاملة السيئة التي تلقاها "أرزقي" في الثكنة لا يقارنان بالظلم الذي سيتعرّض له إثر عودته إلى قرية "إغزر" بعد الرسالة التي تلقاها من أخيه سليمان يدعوه فيها للعودة حتى يمنع أباه وأخاه "محند" من تنفيذ مخطّطهما الإجرامي، لأنّ الأيام–وللأسف– لم تمهله الوقت الكافي ليحول دون ذلك، حيث أقدم "محند" على قتل "توادرث" بعد فترة قصيرة من عودة "أرزقي" إلى القرية، ثمّ مات بعد ذلك[57]، فالتصقت تهمة القتل ب"أرزقي" وبأبيه وبأخيه "سليمان"، ثمّ سيقت كلّ الأدلة التي تثبت إدانة "أرزقي" كمتّهم أوّل، من ذلك دفتر يومياته الذي عثر عليه في جيبه، إذ كان يسجّل فيه أحداثا و تفاصيل كثيرة من حياته، من ذلك قضية التزوير التي ورّطه فيها أعضاء الحزب أثناء انخراطه في العمل الحزبي و رسالة أخيه "سليمان" الذي أشار فيها إلى قضية قتل "توادرث".

استغلّت كلّ هذه الأدلّة ضدّ "أرزقي" ولم يستمع القاضي إلى دفاعه عن نفسه، بل اقتنع بالحجج التي قدّمها النائب العام الذي استطاع بدهائه إقناع المحلّفين بإدانته، وحتّى مستواه التعليمي الذي اكتسبه على يدّ الأساتذة الفرنسيين وسنوات الحرب ضدّ "هتلر" لم تحتسب لصالحه، بل زادت وضعه سوءً وحكم عليه في الأخير بعشرين عامًا سجن[58].

يمكننا القول إنّ الشخصيات المجازية التي جسّدتها عائلة "موريز" بالإضافة إلى الشخصيات التاريخية المتمثّلة في الشرطي والقاضي والنائب العام والمحامي «استمدّت وجودها من مكان و زمان معيّنين وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته متشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، لتسهم في تكوين بنية النص الروائي(الدال) وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفيا وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى»[59] الواقع الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر وما يعتمل فيه من تناقضات–خاصة وجود فئة من الجزائريين آمنت بقضية الاندماج في صفوف الفرنسيين–والموقف السلبي لحكّام فرنسا من المواطنين الجزائريين الذي لم تزعزعه حتّى تضحيات العديد منهم في الحرب ضدّ جيوش "هتلر".

يعكس إذن موقف عائلة "إلفريد" من علاقتها بـ"أرزقي" وتجاهل القاضي والنائب العام والمحامي لكلّ ما يبعد الشبهة عن "أرزقي" ويحميه من ظلمة السجن، عدم إقرار فرنسا بالحقّ المشروع للجزائريين في الحرية التي تمّ اغتصابها بالقوة، وهذا ما يستنتجه القارئ بعد إتمامه قراءة نص "نوم العادل"، لذلك وبالنظر إلى الفترة التي صدرت فيها الرواية أي بعد سنة من اندلا ع الثورة التحريرية، يمكننا القول إنّ الكاتب

أحسّ–على الأغلب– بقرب اللّحظة التي ستقلب الموازين وتعيد العدل إلى نصابه، حيث ختم روايته – على لسان "أرزقي"– بعبارات نستشف من ورائها نفحات من الأمل مبشرة بصبح جديد وبإشراقة جديدة، وهو خلف قضبان السجن بعد أن حكم عليه بعشرين عاما سجنا: «إنه شيء جيد، على أية حال أن يتبع نوم العدل نوم العدالة، لكن ما أهمية نوم ليلة أو يوم بالنسبة إلي، أو إلى الآخرين، بل ما أهمية نوم عام. إنّ الموت وحده هو الذي لا نستيقظ منه.إنّني أسمع مفاتيح السجان الذي لا بد أنه قادم لكي يفتح لي»[60].

كانت نهاية البطل "أرزقي" مأساوية في ظاهرها لكنها رمزية في ثناياها، لأنّ الكاتب تقصّد على الأرجح من خلال هذه النهاية تحريك النفوس الغافلة من أبناء وطنه لينبّههم إلى أنّ السبب الحقيقي لوصول "الرزقي" إلى هذه الحالة هو الاستعمار الفرنسي، الذي زرع بذور الفتنة بين إخوة كان بإمكانهم أن يلتئم شملهم ويجتمعوا، وتوحّدهم هوية واحدة ومصير وهدف واحد يمنع بأيّ شكل من الأشكال الشتات الذي آلوا اليه أخيرا.

الخاتمة والنتائج:

نخلص في الأخير إلى أنّ شخصيات نص "نوم العادل" اختزلت على تعدّدها ما يعتمل في المجتمع القبائلي من تناقضات في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، فاستقت مرجعيتها من هذا الواقع وعبّرت في مجملها عمّا يعانيه سكان منطقة القبائل من تمزّق بسبب إكراهات الموروث الثقافي المحلّي وإلزامات المستعمِر الفرنسي الذي حاول بسط نفوذه من خلال التفريق بين أبناء الأمّة الواحدة.

توصلنا من خلال دراستنا إذن إلى مجموعة من النتائج التي يمكن أن نجملها في النقاط الآتية:

–اعتمد "مولود معمري" في بناء شخصيات عالمه الروائي على مرجعية واقعية تراوحت بين تاريخية واجتماعية ومجازية، ولم نقف في تحليلنا على شخصيات ذات مرجعية أسطورية؛ لأنّ الرواية تستقي مشاربها من الواقع والتاريخ.

–رواية"نوم العادل" ترجمان حيّ لواقع المجتمع القبائلي غداة الاحتلال الفرنسي للجزائر، والمنطق القبلي الذي تسير عليه الأغلبية الساحقة.

–عكست شخصيات الرواية ما يعتمل في المجتمع الجزائري من تناقضات، وعبّرت عن موقف الجزائريين من الفرنسيين، خصوصا دعاة الإدماج قبل وبعد أن تبيّنوا عدم جدوى القيم والمبادئ التي طالما تغنى بها

الفرنسيون، كما عبّرت عن الموقف السلبي لفرنسا من الجزائريين، رغم كفاحهم إلى جانبهم في الحرب ضدّ ألمانيا.

-حاول الكاتب تجاوز حدود الواقع إلى الخيال، إلاّ أنّه لم يقطع صلته تماما به، حيث تماسّت المرجعية الواقعية بمتخيله السردي، لتسائل فترة من فترات الوجود الفرنسي بالجزائر بزمانه ومكانه وشخصياته، غير أنّه لا يقف عند حدود التماسّ الآلي لمعطيات الواقع، إنّما يتعدّاه إلى تعريته وتشريحه من خلال الوقوف على بعض جوانبه السلبية، وإبراز تأثيراتها على أبناء أمته من أجل توعيتهم وفتح أعينهم على الحقيقة التي كان يجهلها الكثيرون عن المستعمر الفرنسي، كما يقدّم حلولا لإعادة تشكيل هذا الواقع وهو ما شهدناه من خلال عبارات بطله "أرزقي"- وهو خلف قضبان السجن- التي نستشفّ من خلالها أنّ الظلم لا يتغيّر من تلقاء نفسه، إنّما بالثورة عليه كأساس منطقي للتخلص من رواسب وأغلال القهر والذلّ التي كرّسها المستعمر الفرنسي.

هوامش:

[1] ينظر، محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع المغرب، ط1، 2007، ص166.

[2]- ينظر، بن جمعة بوشوشة ، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2000، ص148.

[3]- بشير إبراهيم أحمد، تنوع الشخصية في رواية الطريق إلى عدن لعمر الطالب، مجلة أبحاث، الموصل، 2014، ص405.

[4]- ينظر، أحمد زين الدين، أصوات سردية، مقالات في الأدب الروائي، بيسان للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2017، ص ص19-20.

[5]- المرجع نفسه، ص14.

[6]- شرحبيل المحاسنة، نماذج الشخصيات في روايات مؤنس الرزاز، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9، العدد 2 2012، ص796.

[7] - ينظر، فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 2013، ص14.

[8] - المرجع نفسه، ص ص35-36.

[9] - ينظر، المرجع نفسه، ص35.

[10]- سيد أحمد سماش ، عبقرية توظيف التراث، ميلاد المسرح الجزائري، مجلة الفكر المتوسطي، العدد 11، جوان 2016 ص189.

[11]-Voir, Mouloud MAMMERI, le sommeil du juste, El Othmania, Alger, p8.
[12]- Ibid, p-p 8-11.
[13]- Ibid, p15.
[14] - ينظر، فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص42.
[15] - ينظر، المرجع نفسه، ص35.
[16]-Voir, Le sommeil du juste, p65.
[17]- Voir, Ibid, p22.
[18]- Voir, Ibid, p157.
[19]- Voir, Ibid, p51.
[20]- Voir, Ibid, p58.
[21]- Voir, Ibid, p143.
[22]- Voir, Ibid.
[23]- Voir, Ibid, p50.
[24]- Voir, Ibid, p57.
[25]- Le sommeil du juste, p8.
[26]- Ibid.
[27]- Ibid, p10.
[28]- Voir, Ibid, p11.
[29]- Voir, Ibid, p79.
[30]- Ibid, p9.
[31]- Ibid.
[32]- Ibid.
[33]- Voir ibid, p79.
[34]- Voir ibid, pp79-80.
[35]- Ibid, p7.
[36]- Voir, Ibid, p16-21.
[37]- Voir, Ibid, p58.
[38]- Voir, Ibid, pp12-13.
[39]- Ibid, p53.
[40]- Voir, Ibid, pp58-59.
[41] - Voir, Ibid, p157.
[42] - Voir, Ibid, pp14-15.
[43]- Voir, Ibid, p170.
[44]- هداية مرزق ، الشخصية الروائية عند الطاهر وطار، رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة الجزائر، معهد اللّغة والأدب العربي، 1987/1986، ص15.
[45]- Le sommeil du juste, p86.

[46]- Ibid, p88.
[47]- Ibid.
[48]- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص14.
[49]- Le sommeil du juste, p170.
[50]- Ibid, p171.
[51]- Ibid.
[52]- Ibid, p99.
[53]- Voir, Ibid, p100.
[54]- Voir, Ibid, p101.
[55]- Voir ibid, pp101-108.
[56]- Ibid, p121.
[57]- Voir, Ibid, p157.
[58]- Voir, Ibid, pp169-173
[59]- أحمد مرشد ، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، لبنان، ط1، 2005 ص ص35-36.
[60]- Le sommeil du juste, Ibid, p174.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 596 - 609 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الشخصية الجزائرية في شعر الثورة مفدي زكريا نمـوذجا

Algerian Personality in Revolution Poetry, Moufdi Zakaria as a Model

بشير طلحة *

Bachir Talha

مخبر سوسيولوجيا الاتصال الثقافي

جامعة عمار ثليجي بالاغواط (الجزائر)،

Univerity of Amar Telidji of Laghouat (Algeria)

mn.talha@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/10/06	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تناقش هذه المقالة جانبين مهمين، الجانب الأول يتمثل في التطرق إلى موضوع من أهم المواضيع التي تنتمي للعلوم الاجتماعية بتناولاتها المختلفة، والجانب الثاني يتمثل في محاولة المطابقة بين المفاهيم وأبعاد الشخصية على الشعر الجزائري الحديث وخاصة شعر الثورة، وهذا من خلال القراءة التحليلية للنص الشعري لأحد أهم رواد الشعر الحديث والذي ارتبط اسمه بالثورة، هذه القراءة وإن كانت تحاول الغوص في خبايا النص الشعري، إلّا أنّها تستبعد إلى حدّ مّا التوظيفات الحديثة لأساليب ومناهج الدراسة النصية المطبقة في بعض العلوم نظرا للظروف التي أنجزت فيها، إلّا أنّها في نفس الوقت تنطلق من النص وتحليله من خلال آلية التأويل التي يستعملها الباحث (التأويل بالمفهوم العلمي) للنص محاولا إبراز الأبعاد السوسيوأنثربولوجية التي بدت أنّها مهملةٌ، مقارنةً بالأبعاد الجمالية المتضمنة في الأسلوب والتي تكتشف بمجرد قراءتها .

الكلمات المفتاح : الشخصية الجزائرية، سمات الشخصية ؛ شعر الثورة، محددات حضارية.

Abstract :

The present paper discusses two important aspects, the first one consists in addressing one of the most important topics that belong to the social sciences with its different approaches, and the second one is an attempt to match the concepts and dimensions of personality on modern Algerian poetry, particularly revolution poetry. For this purpose we will read analytically the poetic text of one of the most important pioneers of modern poetry, whose name was associated with the revolution. Although this reading attempts to delve into the mysteries of the poetic text, it excludes to some extent the modern uses of the methods and approaches of

* طلحة بشير: mn.talha@gmail.com

textual study applied in some sciences due to the circumstances in which they were applied. However, at the same time This reading proceeds from the text and its analysis through the mechanism of interpretation used by the researcher (interpretation in the scientific sense) in the text, trying to highlight the socio-anthropological dimensions that seemed neglected, compared to the aesthetic dimensions included in the style, which are figured out once they are read.

Keywords: Algerian personality; Personality traits; revolution poetry; cultural determinants

تمهيد :

تكاد تخلو الساحة الفكرية من الكتابات الأكاديمية التي تتناول الشخصية الجزائرية بالدراسة والتحليل بأبعادها المختلفة إلا في النادر القليل من بعض المحاولات التي ظهرت هنا وهناك دون أن تغطّي النقص المسجل في هذا الجانب إذا ما قورن بالدراسات والبحوث التي أنجزت حول مجتمعات أخرى (المجتمع المصري مثلا)، وإن كان هذا النقص الكبير على مستوى الكتابة لا يعكس مستوى طرحه في الواقع، حيث يسجل حضوره القوي من خلال الأحداث والوقائع التي مر بها المجتمع الجزائري والتي استمرت حتى وقتنا الراهن، لذلك تسعي هذه الورقة إلى مقاربة الموضوع نظريا من خلال تقديم نماذج لتصورات مختلفة للدراسات التي أقيمت حول الشخصية الجزائرية، وحصره في الأخير في نموذج حاول تقديم صورة متكاملة عن الشخصية الجزائرية تلخص تبلورها تاريخيا، كما يفرض نفسه كخطاب مرجعي، يحظى بمكانة ضمن النسق الثقافي الجزائري .

أولا: الشخصية الجزائرية: المحددات والخصائص :

إذا كانت الشخصية الفردية تتمايز عن غيرها من خلال خصائص وسمات تميزها عن الآخرين، فإنّه يصدق إطلاقها على" الشعوب والأمم بصفتها أشبه بالأفراد من حيث هي وحدة أو كتلة واحدة متكاملة الأجزاء متجانسة العناصر الأساسية والعامة"[1]، فتصطبغ بها وتصبح لها هويتها التي تميزها عن غيرها من الأمم والشعوب الأخرى، وهنا يطرح التداخل بين مفهومي الهوية والشخصية باعتبار أنّ الأولى تتعلق بمقومات الوجود، والثانية تتعلق بمميزات هذا الوجود وخصائصه التي يعرف بها بين الأغيار[2].

وإذا كانت الذات تتبلور في إطار محيط اجتماعي معين يمكّنها من اكتساب الصفات والقدرات المختلفة للتكيّف مع بيئتها، فإنّ الذات تتبلور كذلك في إطار أوسع يساعدها على صقل مكتسباتها

وتشكلها من خلال الإطار التاريخي والحضاري الذي يُكسبها معنىً تتحدّد من خلاله وتحدّد علاقتها بالآخر، بل تدخل في عملية تفاعل مع الآخر انطلاقا من هذه العلاقة، فإنه يمكننا التمييز بين مستويات مختلفة من الشخصية ومعانيها، فالشخصية في مستوى أول هي الذات المكتسبة للصفات الوراثية البيولوجية، والشخصية على مستوى ثانٍ هي المتشكلة في الإطار الاجتماعي المعروفة بضمير الجمع "نحن"، والشخصية في مستوى ثالثٍ هي المتشكلة في إطار تاريخي حضاري ساهم فيه التاريخ والوجود، وسنركز في حديثنا على البعد الأخير وهذا وفق الطرح التالي:

ثانيا: البعد التاريخي الحضاري:

المقصود به الخصائص والمميزات التي تميزت بها الذات الجماعية خلال الحقب التاريخية وآليات تحديدها، وعليه فإنّ الحديث عن الشخصية الجزائرية يدفعنا للحديث عن المؤثرات التاريخية والحضارية التي تشكلت على ضوئها الشخصية الجزائرية، ولعل هذا العنصر يعتبر من العناصر المهمة في رسم سمات الشخصية الجزائرية التي استطاعت أن ترسخ مع الفترات التاريخية المتتالية، ويظهر ذلك في مدى مساهمة الآخر وانكفاء الذات عن تقديم أي صورة تخصها، عدا ما أثر حول مصطلح "الأمازيغ" الذي بقي ثابتا بمدلولاته العميقة الدالة .

فكلمة "أمازيغ" تحمل معنى النبل والشهامة والإباء، وقد يكون ذلك ناتجاً من مجرد الاعتزاز بالنفس من قبل "أمازيغ" لأن الشعوب تتخذ عادة من أنسابها عنوانا للعزة والمناعة[3]، فهو يحمل في طياته معاني التضخيم للأنا ولا يحدث ذلك إلا عند محاولة إظهارها على حساب الآخر، بخلاف ذلك لم يترك الأمازيغ تحديداتٍ لشخصياتهم عبر التاريخ إلا ما أُثر عن ما كتبته الشعوب الأخرى حولهم، ويقول "محمد شفيق" عن ذلك إنهم سكتوا وقتا طويلا[4]، ونحن نجهل للان سبب هذا السكوت .

وكان ما وصلنا هو كلام الرومان عنهم من لدن مؤرخيهم الذين عاصروا الأمازيغ، رغم أن هناك فترة تاريخية مهمة أهملت، وبقصد كما نرى ذلك، فلم يكن الأمازيغ أبعد عن إرساء دعائمها وصناعة حضارتها التي نافست الرومان، وهي الحضارة القرطاجية، فمفهوم الاحتلال خلال هذه المرحلة كان أبعد ما يذكر كما اتفق على ذلك المؤرخون، والأبعد منه هي تلك الأساطير التي بنيت حول تأسيس تلك الحضارة من طرف الوافدين الفينيقين الذين يتجاوز عددهم مئةَ فردٍ في بعض المراجع بينما ذكرت مراجع أخرى أقل من هذا العدد .

إن الحضارة تبنى على مقومات يلعب فيها الزمن العامل الحاسم في إرساء تلك المقومات وأمام هذا الوقت لا يمكننا الحديث سوى عن تمازج اجتماعي وتراكم تاريخي وحضاري حدث خلال هذه المرحلة مكونا بذلك الحضارة القرطاجية التي تختلف في التسمية والمضمون عن الحضارة الفينيقية، ساهم فيه الأمازيغ بشكل كبير ومباشر . بينما خلال المرحلة الرومانية تعتبر كتابات المؤرخ الروماني سالسطيوس من بين أهم الكتابات التي قدمت وصفا دقيقا عن الأمازيغ، (ولد سنة 86 قبل الميلاد ومات سنة 30 م وتولي ولاية افريقيا الرومانية من سنة 45 إلى سنة 46) وقد عرف بلاد الأمازيغ معرفة مباشرة وعهد حروب يوغرطة وألف كتابا بنفس العنوان، وذكر فيه أصل البربر، ونقل لنا الكثير من أخبارهم وعاداتهم ولم يقتصر على معارفه الشخصية ومشاهداته ومروياته بل اعتمد أيضا على من تقدم من المؤرخين اليونانيين"[5].

وقد قدم لنا وصفاً للأمازيغ أو من أطلق عليهم اسم الليبيين ونعتهم "بأنهم شعوب نفورة مخشوشنة يأكلون لحوم الوحوش ويرعون العشب مثل القطعان، ولا يعرفون قيداً أخلاقيا ولا وازعا قانونياً ولا سلطة أميرٍ، وليست لهم منازل قارة فهم يسيحون في الأرض على العمياء مغامرين حتى إذا ما جنهم الليل آووا إلى حيث أمكن "[6].

من خلال هذه الفقرة نستنتج الخصائص المادية التي طبعت حياة البربر حسب الكاتب وهي خصائص تتميز بالترحال وعدم الاستقرار أي ما عرف بظاهرة البادية والخصائص المعنوية التي تم تحديدها ما هي إلا انعكاس لتلك الظروف التي أملتْها البيئة القاسية وحياة الترحال إلا أن هذه التحديدات رغم التأكيد على مراجع استقائها وخاصة من الواقع الذي عايشه المؤرخ إلا أنه لا يمكن إغفال الجوانب التي أشرنا إليها في بداية كلامنا عن الشخصية، فالشخصية تتبلور في إطار اجتماعي وتاريخي مغاير حسب الفترات التاريخية التي تمر بها كل أمة، ولكن نحن بصدد الحديث عن صفات تم تحديدها من قبل الآخر، هذا الآخر الذي بدوره ينتمي إلى إطار حضاري وإيديولوجي مغاير للذات ويقف منها موقف الحكم انطلاقا من قناعاته ومصالحه في كثير من الأحيان .

وتجسد ذلك في كل الاستعمارات التي توالت على بلاد البربر مما أعطى سمة أخرى للسكان المحليين أصبحت فرضيةً ثابتةً تحدد من خلالها موقفهم تجاه أي وافدٍ غازٍ محتلٍّ للبلاد وهي خاصية المقاومة والثورة على أي حالة تسعى إلى استغلال هذه الشعوب والسيطرة عليها، وهذا ما فسر لنا فيما بعد الموقف المتردد لقبول الإسلام في بداياته الأولى كما يذكر ذلك المؤرخون وعليه فالموقف من مرحلة دخول

الإسلام للشمال الإفريقي واستقبال سكانه له محدَّد سلفا حسب المؤرخين إذا اعتبرنا أن هذه سمة من سمات الشخصية الأمازيغية، وهذا ما يفسر كما قلنا القبول العصيّ في بداية دخول الاسلام الأولى، بينما سعى بعض المؤرخين إلى البحث عن العلاقة الأولى التي تم فيها الاتصال بين العرب وشعوب المنطقة، وقدموا لنا بعض الروايات التي يشوبها الضعف ويرفضها العقل .

1. المحددات العربية:

تتحدد الشخصية الأمازيغية من خلال الروايات التاريخية التي تغصّ بها كتب التاريخ حول علاقة البربر بالعرب ووصفها بالإيجابية حيناً وبالسلبية المنفّرة أحياناً أخرى مما يجعلنا نشكّك في مجمل هذه الروايات ومن ما يزيد في هذا التشكيك هو وجود محددات للشخصية الأمازيغية من طرف العرب تبنّت صفات خلال فترات زمنية متأخرة عن الفترة التي رويت فيها، ومن أشهر هذه الروايات هو قدوم وفد بربري على عمرو بن العاص وتوجيهه إلى عمر بن الخطاب والحوار الذي دار بينهم، حين سألهم من أنتم؟ فقالوا: من البربر من لواتة، قال لهم: مالكم حليقو الرؤوس واللحى؟ فقالوا: شعر نبت في الكفر، فأحببنا أن نبدله بشعر ينبت في الإسلام. فقال: هل لكم مدائن تسكنونها؟ قالوا: لا. قال: فهل لكم حصون تتحصّنون فيها؟ قالوا: لا. فقال: هل لكم أسواق تتبايعون فيها؟ قالوا: لا. فبكى عمر بن الخطاب رضي الله عنه ....الخ .

هذه الروايات تحمل في طياتها موقفا ضمنيا حول شخصية البربر، تظهر فيها الخصائص المادية طاغية على المعنوية، وإن كان المراد منها نسبة تحديد هوية البربر إلى العروبة كما وضح النص فقدان البربر لأي مدنية، وقبولهم الشغوف بالإسلام ولكن هذه النصوص وغيرها من حديث عائشة لا يستدل بها لتقديم صورة واضحة عن ما يحمله العرب عن البربر وتقدم لنا النصوص نصا آخر وصف فيه " موسي بن نصير" لسليمان بن عبد الملك الخليفة الأموي البربر بأنهم أشبه الناس بالعرب لقاءً ونجدةً وصبراً وفروسيةً وسماحةً وباديةً، غير أنهم أغدر الناس لا وفاء لهم ولا عهد"[7].

ينطلق هذا النص من المماثلة بين العرب والبربر في نمط الحياة وفي الخصال وهذا في حد ذاته عامل مساعد لاندماج العنصرين معا، كما طرحته العديد من المراجع، أما من ناحية امتلاك كل الحقوق عدا الحقوق السياسية أو بعضها كما يطرح ذلك صاحب هذا النموذج[8]، فهذا غير صحيح فقد كانت للبربر استقلالية سياسية بعد دخولهم الإسلام دامت قروناً دون تدخّل خارجي من الخلافة في المشرق خلال هذه المرحلة كما قلنا سابقا يصعب وجود نصوص دالة ذات قيمة عملية يمكن تبنيها أو الوثوق

بصحتها، وإذا اعتمدنا عليها نصبح ملزمين بالمفاضلة بينها وهذا ما يرفضه البحث العلمي الرصين بل نستبعد أن يكون هناك تمايز بين الذات والآخر في هذه المرحلة فقد اعتبر البربر أنفسهم جزءا من العرب بل عربا ذوي رسالة مع تبنيهم للإسلام .

تمتد بعد ذلك المحددات من الناحية الزمنية إلى وقت ابن خلدون أكثر المؤرخين معايشة للأمازيغ وأكثرهم معرفةً بهم حيث أفرد لهم في تاريخه جزءا كاملا واصفا لهم ولأحوالهم وأخلاقهم، هذا الوصف الذي بني على أساس مشاهدات واقعية وملازمة لهم وغوص في شؤونهم الاجتماعية مكنته فيما بعد من طرح نظريته وتأصيلها وقد ذكر في مجلده السادس محددا خصائصهم بما يلي

"وأما تخلقهم بالفضائل الإنسانية وتنافسهم في الخلال الحميدة وما جبلوا عليه من الخلق الكريم مرقاة الشرف والرفعة بين الأمم ومدعاة المدح والثناء من الخلق من عز الجوار وحماية النزيل ورعي الذمة والوسائل والوفاء بالقول والعهد والصبر على المكاره والثبات في الشدائد، وحسن الملكة والإغضاء عن العيوب والتجافي عن الانتقام ورحمة المسكين وبر الكبير وتوقير أهل العلم وحمل الكل وكسب المعدوم وقري الضيف والإعانة على النوائب وعلو الهمة وإباية الضيم ومشاقة الدول ومقارعة الخطوب وغلاب الملك وبيع النفوس من الله في نصر دينه، فلهم في ذلك آثار نقلها الخلف عن السلف لو كانت مسطورة لحفظ منها ما يكون أسوة لمتبعيه من الأمم وحسبك ما اكتسبوه من حميدها واتصفوا به من شريفها"[9].

2. النموذج الفرنسي:

يبدو النموذج الفرنسي أكثر نضجا من ناحية التحليل، لأنه يعتمد على أسس نظرية ومناهج حديثة لعلوم مختلفة تم توظيفها، إضافة إلى دراسات ميدانية مكنته من الغوص في كنه الشخصية الجزائرية وتحديد سماتها، كما أنه الأقرب من ناحية الزمن بالنسبة لنا، ولكن يبقى رغم ذلك أنه نشأ في إطار نظرة استعمارية "كولونيالية" توظف العلوم والمعارف من أجل تبرير هيمنتها وتوطيدها، وعليه لا يجب إغفال هذا الجانب بالرغم من ما جاء فيه من معلومات ومعارف .

يحدد هذا النموذج كما سماها الذهنية الجزائرية بما يلي :

نظرا لماضيه التاريخي (القمع التركي) ودينه، فان الفرنسي ذو الأصل الشمال الإفريقي هو :

أ – على الصعيد العاطفي :

مندفع متطرف في كل شيء له ردود فعل يقظة وغير متوقعة وطبعه يتصف بتناقض كبير (الشجاعة والخوف والحدة والضجر) .

عفوي وغير واع : كل شعور أو رغبة جديدة يحتاج روحه ويلغي البقية .

عاطفي حساسيته على قدر كبير من التطور ويصعب علينا فهمه .

جماعي يتفاعل جماعيا أكثر منه فرديا .

ب – على الصعيد الفكري :

غير منطقي: بإمكانه أن يفكر لكنه لا يهتم بهذا الأمر كثيرا ولا يهمه أن يعرف دوافع الأشياء وكيفية حدوثها .

ساذج: لا يحاول إيجاد تفسير للأشياء بل ينتظر الحقيقة مهما كانت من الخارج ويجعل منها مبدأ له .

انطلاقا من هذه التحديدات لسمة الجزائريين يمكن على ضوئها التعامل معهم وفقا لذلك، قدمت الدراسة بعدها، مجموعة من السمات تقابلها مجموعة من الاقتراحات لكي يحسن الفرنسيون العسكريون التعامل معها من اجل إحكام سيطرتهم وفهم العقلية الجزائرية[10]، إن أهمية هذه الدراسة لا تكمن في النتائج بقدر ما تتجلى أهميتها في المعالجة المنهجية والأدوات المعرفية المطبقة في ذلك ليمكن الاستفادة منها وإعادة توظيفها بعيدا عن النظرة الاستعمارية المتعالية، وان كانت هذه الدراسة ليست الدراسة الوحيدة فيمكن إدراج معظم الأعمال التي تنتمي للحقل الاثنوغرافي والاثنولوجي ضمن هذا المسعي، والتي تغص بوصف وتحليل العديد من القضايا التي اهتمت بالإنسان والمجال .

3. الصياغة الوطنية للشخصية الجزائرية:

ردا على جل الأطروحات المقدمة ظهرت الدراسات الجزائرية التي يمكن إدراجها في إطار ما سمي بالدولة الوطنية الحديثة كردّ فعل على معظم الأطروحات سواء ما تعلق منها بمشكل الهوية أو ما تعلق بسمات الشخصية وما ارتبط منها من صفات عبر الزمن، وظهر ذلك في الدراسات العديدة التي مست مجالات مختلفة كالتربية والتعليم لدى "رابح تركي"، أو الهوية لدى كل من "بن نعمان" و"عثمان سعدي" أو إثبات مكانة الذات الجزائرية عبر التاريخ لدى "مولود قاسم نايت بلقاسم" أو حتى إعادة كتابة التاريخ الجزائري عبر حقبه بروح وطنية تصحح الكثير من المغالطات حول الأحداث والصفات كما هو موجود لدى "مبارك الميلي" أو "عبد الرحمان الجيلالي" و"محفوظ قداش" وكثيرين غيرهم، ويخرج عنهم كلهم محاولة "سليمان عشراتي" في تقديم قراءة متمعنة للشخصية الجزائرية وإعادة بنائها بروح نقدية متميزة .

ولكن أهم ما يقال حول هذه الصياغة أنها جاءت ردَّ فعل تجاه تراكم إدراكي حول الذات الجزائرية ترسب عبر الحقب الزمنية مشكلا بذلك طبقات تختلف في درجة نصاعتها وقيمتها حسب كل مرحلة زمنية، وهذا أهم ما يعاب فيها فالآراء التي تؤسس على ردود فعل هي محاولة لإثبات الذات المثبتة واقعيا(من قبيل إثبات المثبت) والدخول في ردود غير منتهية على الطروحات العديدة، هذا النموذج وإن كان قد أعفانا من كثير عناء في الرد على الطروحات المقدمة كما سبق إلا أنه أغفل السمات والخصائص المحددة خلال مرحلة الدولة الوطنية بل تعاطى معها في بعض الأحيان بنوع من التقديس والثبات مما جعل الكلام عن الشخصية باعتبارها شخصية جديدة لا تمت بصلة للماضي .

ثالث: الدراسة التحليلية :

من اجل الوقوف على محددات هذا النموذج اخترنا من بين النصوص الشعرية، نص من أكثر النصوص تعبيرا عن أبعاد الشخصية الجزائرية وسماتها تمثل في شعر مفدي زكريا وفي إلياذته خاصة، أين يقدم صورة متكاملة تأخذ بالاعتبار جل المراحل التاريخية، وهذا ما لم يتوفر في النصوص النثرية والشعرية الأخرى، وتتم هذه القراءة من خلال المحددات الثلاثة وهي مقومات الشخصية المتعارف عليها (الإسلام، العروبة، الأمازيغية)، وفق التالي :

1. الجانب الأول، النظرة الجزئية:

في صور شعرية بليغة وذات مستوي راقي من الأساليب الشعرية يفتتح الشاعر إلياذته بأبيات تمجيدية وصور تشبيهية راقية، وهذا ابتداء من الأبيات العشر الأولي حتى القصيدة السادسة ويتجلي ذلك في كثير من الأبيات والتي يمكن الاستشهاد ببعضها.

جزائر يا بدعة الفاطر ويا روعة الصانع القادري
ويا ثورة حار فيها الزمان وفي شعبها الهادئ الثائر
ويا وحدة صهرتها الخطوب فقامت على دمها الفائر
جزائر أنت عروس الدنا ومنك استمد الصباح السنا
وأنت السمو وأنت الضمير الصريح الذي لم يخن عهدنا
ومنك استمد البناة البقاء فكان الخلود أساس البناء

ويمتد هذا التمجيد حتى القصيدة الثامنة عشر، أين يقدم الشاعر صورة فريدة من نوعها تتمثل في الأبعاد الانتربولوجية التي تستمد من الفضاء الصحراوي وهي عبارة عن ما يمكن أن تفعله البيئة في ساكنها من ترسيخ للقيم وتهذيب للسلوك، وغرس للمكارم، لذلك نجده يعتز بما تتركه في الإنسان قائلا:

حيال النخيل ... وبين الرمال هنا مهبط الوحي للكائنات
ونور الهدى ومصب الكمال ومهد الرسالات للعالمين
وصرح الشموخ وعرش الجلال هنا العبقريات والمعجزات
ويلهمنا الصفو نور الهلال تبادلنا الشمس إشعاعها
ونهزأ من وثبات الغزال ونغدو فنسبق أحلامنا
وحذرنا الظل نهج الضلال وجنبنا الغدر ... ماء الغدير
وعودنا الصدق ...راعي المواشي وعلمنا الصبر ...صبر الجمال

أما بالنسبة لموقفه من القضية الأمازيغية، التي يعالجها في إطار الأحداث التاريخية، وتحديدا خلال التاريخ القديم، فانه يقدم وصفا للسكان الأصليين (الأمازيغ) بما يلي :

أبناء مازيغ قادوا الفدا وخاضوا المعامع يوم الصدام
وساقوا المقادير طوع خطاهم وشادوا البناء ... واقروا النظام
رعي الله عشرا تنافس عشرا وصان ذماما تراعي الذمام
وجلت البطولات ارض الجزائر مهد الأسود ومرتع الكرام

ويتضح موقفه أكثر من القضية الأمازيغية، عند التطرق للممالك والدول البربرية والإشادة بهم انطلاقا من ماسينيسا :

دعوا ماسينيسا يردد صدانا ذروه يخلد زكى دمـــــــانا
وخلو سفاكس يحكي لروما مدى الدهر كيف كسبنا الرهانا
وكيف غدا ظافرا ماسينيسا بزامة لم يرضي فيها الهـــوان
وكم سامـــــــوه فثار إباء واقسم أن لا يعيش جبـــــانا
وألهمه الحب نيل المعالي وقد كان مثلي يهوي الحســان
فجاء يوغرطا على هديـــه بحكم الجماهير يفشي ألامانا
وقال مدنية روما تبـــــاع لمن يشتريها ظهر الكيـــــانا
ووحد الأمازيغ عبر القرون غزا التراب وراع النـــــجوم
فكم ازعجوا نائبات الليالي وكم دوخوا المستبد الظـــلوما

فشخصية الأمازيغي ثائرة وشجاعة وأبية لا تحتمل الظلم ولها مكانة ذات قيمة وشرف بين الامم الاخرى، وهي شخصية مقاومة صامدة فهي ترفض المستعمر الأجنبي وهذا منذ القدم، وهذا الموقف

يعبر عن خطاب جاء كرد فعل عن الفكرة القائلة بان الاستعمار قدر ومكتوب على هذا الشعب فالقدر المكتوب في رأي الشاعر هو المقاومة المستمرة للغازي المستعمر من طرف الشعب الجزائري .

رغم أن الشاعر يصور لنا الأحداث التاريخية في صور مثيرة وبراقة إلا انه غض الطرف عن بعض الأمور التي تدخل ضمن مكونات الشخصية الجزائرية خلال هذه المراحل والتي أشار اليها العديد من المؤرخين، والمتمثلة في التشرذم والانقسام، فلم تخلوا تلك الفترة من التمردات والانقلابات الداخلية بين الإخوة الأشقاء، فقد ذكر الميلي أن " من أخلاق ملوك البربر التنافس والتخاذل والاستعانة بالاجنبي "، ويعترف الشاعر في الأخير بالانتماء الأمازيغي كأحد مكونات الشخصية الجزائرية قائلا :

أولئك إباؤنا منذ عيسي وكان محمد صهرا لعيسي

ويعتبرها حقيقة لا يمكن إنكارها ولا ينكرها الدين كذلك بل يعتبر أن البربر إخوة للقبيلة العربية جرهم

لئن حارب الدين خبث النفوس فلم يغبط الدين هذى النفوسا
ولم نكن ننكـــــــــــر آباءنا كانوا نصاري ام مجـــــوسا
وهل كان بربر إلا شقيقا لجرهم هلا تنسينـــــــــا الدروسا
إذا عرب الدين أصـــــــــلابنا فمازال احمد صـــهر لعيسي

هذه الأبيات قد توحي للمتلقي بأن البربر اعتنقوا الدين المسيحي وهذا تاريخيا غير صحيح، فالبربر بقوا على ديانتهم الوثنية واعتبروا المسيحية (الكاثوليك) ديانة للاستعمار الروماني اذا كان الشاعر لا ينكر الانتماء الأمازيغي فهو يحاول أن يعطيه البعد العروبي إن هناك تلاقي بين العرب والأمازيغ (البربر أشقاء جرهم)، ويقول :

وهبنا العروبة جنسا ودينا و إنما بما قد وهبنا رضينا

فالعربية لغة الدين الجديد الإسلام وكذلك انتماء، ولكن هذا الانتماء حسب الشاعر ليس مطلقا، فإذا استغل استغلالا حسنا في توحيد الصفوف ولم الشمل فهو محمود وان استغل في التفرقة فهو مذموم :

وهبنا العروبة حسبا ودينا و إن بما قد وهبنا رضينا

فالعربية لغة الدين الجديد الإسلام وكذلك انتماء، ولكن هذا الانتماء حسب الشاعر ليس مطلق فاذا استغل استغلالا حسنا في توحيد الصفوف ولم الشمل فهو محمود وان استغل في التفرقة فهو مذموم .

وهبنا العروبة حسبا ودينا وان بما قد وهبنا رضينا

اذا كان هذا يوحد صفا ويجمع شملا رفعنا جبينا
وان كان يعرب يرضي الهوان ويلبس عارا أسأنا الظنونا
وقلنا كسيلة كان مصيبا وكاهنة الحي اعلم منا
فأهلا وسهلا بأبناء عم نزلتم فاتحينا

هذه الأخوة سرعان ما ينفي عدم صحتها، حين أعاد فكرة الانفصال وأحقية زعماء البربر (كسيلة والكاهنة) في مواجهة العرب الفاتحيين في حالة رضاهم بالهوان والعار، يؤكد مرة أخري النزعة الانفصالية للبربر في سياسة ملكهم وإمارتهم حتى مع المسلمين الفاتحين في موقع آخر

وهال ابن رستم أن لا تسود وبني كيانا لنا مستقلا

وهذا ما يتوافق مع الأحداث التاريخية أين استقلت الإمارات البربرية منذ وقت مبكر من دخولها الإسلام وهذا بطبيعة الحال راجع لعدة أسباب، ويذكر مرة أخرى أهم صفات الأمازيغ بأنهم يرعون الذمام ولا ينكرون الفضل.

ونحن الأمازيغ نرعي الذمام ولا نجحد الفضل والآخرة
وخاض الأمازيغ ساح الفدا يباركهم صلوات الجدود
وآزرنا الترك حتى انتصرنا ولم يخفر الترك ماض العهود
وقمنا نسوس البلاد بعدل ونسدي الجميل ونرعي الحدود
ولم نك للترك بالتابعيين وان عززوا سعينا بالجهود
ونحن أناس نعد الجميل ونرعى ذمام الصديق الودود

ابتداء من القصيدة الثانية والسبعون، يقدم الشاعر صورة تبدو معاكسة للصورة الأولى التي رسم من خلالها سمات الشخصية الجزائرية، وكأنه يقارن بين شخصيتين (قديمة وجديدة)

طباعنا صالحات جليلة تعاف النفوس الذليلة
وتأبي رجولتنا الابتذال واحلاسه والشعور الطويلة
تخنث هذا الزمان ودبت خنافس هبي تشيع الرذيلة
ونافس ادم حواءه دلالا وغنجا وذبح الفضيلة

ويتساءل منكرا للوضعية التي أصبح عليها شباب الجزائر قائـلا :

وارض الجزائر ارض الفحول فأين الشهامة أين الرجولة

ويستنكر للأخـلاق التي ظهرت في الشباب وسبــبها.

تفسخ هذا الشباب وماعا وخرب أخلاقه وتداعي

ومستهترون أضاعوا الثنايا وشاع تنكرهم للسجايا
تفسخ هذا الشباب وماعا وخرب أخلاقه وتداعي
فويل الجزائر والمسلمين اذا دنس هذه الطباعا
ومستهترون أضاعوا الثنايا وشاع تنكرهم للسجايا
وقالوا التقدم خلع الغدار وهتك العفاف ونشر الخطايا
وجدل الشعور ولبس الحلي وحمل القلائد مثل الصبايا
ويفخرون بشرب الخمور وفي الكأس ترسب كل البلايا

ولم تمس هذه الوضعية اللباس والسلوك بل حتى الثقافة والمثقفين.

كم اندس بين المثقفين حركي فأبدل فيه اليقين بشك
يسبح يوما ويكفر عشرا ويعبث بين عفاف وهتك

ولم تسلم الكثير من المظاهر عن التغيير والخروج عن المألوف والتقاليد الأصيلة، والتي من بينها ظاهرة الزواج بالأجنبيات والتي اقبل عليها الشباب

وبعض تزوج بالأجنبية وقال مثقفة حضرية
تراقصني وتراقص هذا وذاك ويعبث عن حسن نية

ويعبر عن موقفه الذي وصل إلى مرحلة اليأس من مظاهر المجتمع الجزائري قائلا :

وتبا لمجتمع خائر يعيش الرجال به كالدمي
تعالي فرنسا ادخلي بسلام فأبناء صلبك مل الدجى
غدا بالزغاريد يستقبلون نزولك في أرضنا بعدما
ويا قادة الشعب إن دام هذا اقيموا على سمعكم مأتما

وامتد هذا الوضع ببعضهم إلى أن طعن في المقدسات وانزعج من الأذان

وأزعج قوما أذان الصلاة يجلجل في القيم الضارعات
فيلقي له السمع قلب شهيد تموج به القيم الصالحات
ويصدم أذان قوم بوقر فتفجعهم صرخات الحياة
وقرع الطبول ونفخ المزامير لم يزعج المهج الفاجرات

2. الجانب الثاني، النظرة الكلية:

إذا كان الشعر آلية من آليات التعبير، فان شاعرنا يعترف بأن شعره الموسوم بالإلياذة وان كانت لا ترقي إلى مستوي إلياذة هوميروس من ناحية الشكل عدد الأبيات (1000 بيت بالنسبة لشاعرنا)

و(16000بيت بالنسبة لهيميروس) صور فيها ملامح شعب وقصة حضارة فان شاعرنا يعترف بخروجه في أبياته الأخيرة عن المألوف من هذا الفن، أين تحول إلى النقد الاجتماعي للشباب والمجتمع ما بعد الاستقلال خاصة .

وقالوا انحرفت بإليـــــاذة تلوم الشباب ومثلك يعلو
هوميروس أرخ ...لم ينتقد وشهنامة الفرس بالوصف تعلو
فقلت وشعر الخرافات يفني وشعر البطولات لا يضمحل

إذا أخضعنا الإلياذة للتحليل الإحصائي وجدنا أن 30 %من قصائد الإلياذة تركز على النقد الاجتماعي للمجتمع الجزائري لفترة ما بعد الاستقلال خاصة وهو ما يمثل ثلث الإلياذة، بينما 70% تشيد بأمجاد الجزائر رجالا وأوطان ويمكن قراءة هذه النسب بشكل أخر وهي أن الإلياذة تحمل صورتين مختلفتين إن لم نقل متناقضين في كثير من الأحيان، فسمات الشخصية التي تم تحديدها والإشادة بها في القصائد الأولي اضمحلت وتلاشت في القصائد الأخيرة، وصورها الشاعر بأنها خروج عن المألوف وعن أصالة الشعب الجزائري، وبالتالي فقد نقل لنا الشاعر صور من الصراعات بين القديم والجديد، بل انحاز للقديم يمجده أمام التغيرات الجديدة التي مست مناحي الحياة الاجتماعية لأجيال ما بعد الاستقلال .

إن الشاعر قدم لنا صورتين عن سمات الشخصية الجزائرية تبدوان متناقضتان، وبالتحليل النص الشعري اعتمادا على وحدة القيم يمكن استخلاص النتائج التالية:

فالشخصية الأولى: أصيلة بانتمائها الضارب في عمق التاريخ، وتمتاز بالإباء والتصدي للمعتدي وشجاعة، تصون الذمم وتوفي بالعهود، صامدة أمام المكاره والأعداء، وثائرة على الغازين المعتدين، كريمة محسنة للضيف، مستقلة لا ترضي بالتبعية، حسن السياسة والتصرف، تمتاز بالتضحية والإباء والنجدة، متشبثة بقيمها الدينية وعادات إبائها .

أما الصورة الثانية لنفس الشخصية فهي: شخصية مقلدة، متشبهة بالنساء، منحلة أخلاقيا لا تبالي بالتقاليد والعادات والقيم الدينية، تؤمن بالأفكار الهدامة، تجهر بالمعصية وتكابر بها، غير مستقرة على رأي، متقلبة المزاج، ساخطة على تاريخها وأمجادها، راغبة في كل جديد وافد، ثائرة على كل أصيل قديم .

خاتمة :

يقف الشاعر موقف المدافع والمبين لملامح الشخصية الجزائرية والمشيد بها، بل يظهرها بأساليب بديعة وفنية رائعة، وهو على عكس الكثير من المثقفين لا ينكر الانتماء ذو البعد الأمازيغي منذ القديم بل يؤكده ويفتخر به في بعض الأحيان، ويقف موقفا توفيقيا بين العرب والأمازيغ، عندما ارجع انتماء الأمازيغ جنسيا للعرب، ويعترف في نفس الوقت بالدور الذي قام به العرب الفاتحين الذين نقلوا الإسلام لشعوب المغرب، ودوره في إصلاح المجتمع وإرساء قواعد السلوك الحضاري، كما ينم الشعر عن شخصية واسعة الاطلاع، مدركة للدور الحضاري والتاريخي لشعوب المنطقة ومساهمتها في الفعل الحضاري .

هوامش:

[1] احمد بن نعمان: الهوية الوطنية، (1996)، دار الأمة، (الجزائر)، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23

[3] محمد شفيق: ثلاثة وثلاثون قرنا من تاريخ الأمازيغيين، (2005)، (بدون مكان)، ص8.

[4] المرجع نفسه، ص6.

[5] عثمان الكعاك: البربر، (1375 هـ)، (بدون مكان)، ص26.

[6] المرجع نفسه، ص27.

[7] عبد الرحمان بوزيدة: هوية المغرب القديم، (2017)، مقالة منشورة بالمركز الوطني للبحث في الانثربولوجيا وما قبل التاريخ، ص10.

[8] المرجع نفسه، ص14.

[9] عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، (2006)، المجلد السادس، دار الكتب العلمية، بيروت، (لبنان)، ص122.

[10] فيليب لوكا وجون كلود فاتان: جزائر الانتربولوجيين، نقد السوسيولوجيا الكولونيالية، (2002)، ترجمة: محمد يحياتن وآخرون، منشورات الذكري الأربعون للاستقلال، (الجزائر)، ص ص 292-293 .

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 610 - 622 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

العتبات النصية في المجموعة الشعرية "....وسابعهم وجهها "

(فضاء الغلاف، العنوان) أنموذجـــا

Textual Thresholds in the Poetry Collection "... And the Seventh of them is her Face"(Cover space, address) Example

وداد بوصبيع [1] * / Widad bousbia [1]

د. علي حمودين [2] / D.Ali hammoudine [2]

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب.

جامعة قاصدي مرباح–ورقلة (الجزائر)

Université Kasdi Merbah Ouargla (Algeria)

bousbia.widad@univ-ouargla.dz [1] / alihammoudine@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/28	تاريخ القبول: 2021/09/09	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يعد موضوع العتبات النصية أحد المواضيع المهمة التي على الناقد طرق أبوابها أثناء مقاربته للنص الأدبي وفقا للمناهج النقدية المعاصرة، بغية الوصول إلى مرفئ آمن يلج من خلاله عالم النص.

لذلك جاءت هذه الورقة البحثية بغية البحث عما تصرح به العتبات النصية في المجموعة الشعرية العربية السوفية (...و سابعهم وجهها) و من ثم تكشف اللّثام عن متنها وما تخفيه من إيديولوجيات جمعت شعراء المجموعة المتمسكين بمقومات الدين والعرف والوطن الواحد ,إضافة إلى محاولة تحديد الفارق المستوياتي بين المناهج النقدية المعاصرة ومستوى ما وصل إليه تراثنا السوفي من تطور من خلال ما تبوح به العتبات النصية لهذه المجموعة.

الكلمات المفتاح : عتبات؛ غلاف؛ عنوان؛ وسابعهم وجهها، نص.

Abstract :

The topic of textual thresholds is one of the important topics that the critic has to knock on during his approach to the literary text according to contemporary critical approaches, in order to reach a safe port through which enters the world of the text.

Therefore, this research paper came with the aim of searching for what the textual shrines declare in the Sufi Arab poetry group (... and their seventh face), and then uncovered the body of the group and the ideologies hidden by the group's poets, who adhere to the foundations of religion, custom and the one nation, in addition to his attempt Determine the level difference between contemporary

* وداد بوصبيع: bousbiawidad@gmail.com

critical curricula and the level of development reached by our Soviet heritage through what the textual thresholds reveal for this group.
Keywords: thresholds , casing , address, and their seventh side , text .

مقدمة:

جاءت المناهج النقدية المعاصرة كي تجيب عن التساؤلات التي أهملها النقد القديم والحديث وبالتالي تتخطى عتبة النمطية والسياقات المحيطة بالنص، خاصة مع النصوص المعاصرة التي لم تعد كما في السابق، بل أضحت غيورة كأشدّ النساء غيرة وحصانة لا تسلم نفسها إلاّ لمن صدق في حبّها وأتاها من أهمّ أبوابها.

لقد كانت العتبات النصية إحدى تلك التساؤلات التي بدأ الاشتغال عليها فعليا بعد العمل الذي قام به الناقد الفرنسي"جرار جينيت" ذلك بتحديده لمفهوم الشعرية ليدل على ما يوازي النص ويحاذيه.

من هنا كانت فكرة الموضوع تعالج هذه العتبات في مجموعة شعرية بعنوان "...وسابعهم وجهها" مستنطقة لفضائها وغلافها الخارجي وكذا عنوانها الرئيسي، وما يخفيه من وظائف منسحبة على متن العنوانات الأخرى والنصوص الداخلية لتشكل سلسلة مترابطة من الدلالات التي على الناقد التسلح لفك شفراتها، محاولين في كل ذلك الإجابة عن الإشكالية المتمثلة في مدى استطاعة الشعراء المشاركين في هذه المجموعة إيصال رسالتهم إلى القارئ استنادا إلى ما باحوا به في فضائها وعنوانها الرئيس وعنواناتها الفرعية، إثباتا منهم لمستوى ما وصل إليه الأدب السوفي من مواكبة للمناهج النقدية المعاصرة .

ولعل كشف اللّثام عن هذه المجموعة كفيل بتغيير الواقع الذي عاشه شعراؤها محاولين الهروب منه بدعوى التمرّد و التغيير.

أولا: العتبات النصية (النص الموازي):

في إطلالة متأنية على ما أوردته كتب النقد الغربي والعربي حول مصطلح النص الموازي (paratexte) نكتشف أنّه عانى من التخبط وعدم الرسو على مصطلح ومفهوم واحد قار متفق عليه من لدن جمهور النقاد؛ فمن مصطلح المناص عند "جرار جينيت" و"جاك دريدا" إلى مصطلح المناصات عند سعيد يقطين وكذا النص الموازي عند "جميل حمداوي" و"بسام قطوس" و"أحمد المنادى" وسواهم . ولسنا هنا بصدد تتبع تلك المصطلحات ومفاهيمها لأن معظم النقاد استخدموا هذا المصطلح وفقا للسياقات التي وردت في كتباتهم[1],بل سنكتفي بمفهوم واحد نحسب أنّه جامع لها حيث يعرف"جميل

حمداوي" النص الموازي على أنّه "عبارة عن عتبات مباشرة أو غير مباشره على النص؛ إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وما أُشكل على القارئ، وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصه المستقلة"[2]، ويقول أيضا "أن الخطاب المقدم ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف,كما يرد العنوان في شكل صغير ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص وهكذا تشكل الملحقات المجاورة للنص, المؤلف، الجنس ,المقدمات العناوين الحوارات...الخ نصوصا مستقلة محاورة و مجاوزة للنص"[3]

ثانيا:التعريف بالمجموعة الشعرية "...و سابعهم وجهها":

"...وسابعهم وجهها" مجموعة شعرية قصيرة تتكون من مئة صفحة، كتبها مجموعة من الشعراء الذين يجمعهم وطن واحد(الجزائر)، ومنطقة واحدة(وادي سوف)، وحلم واحد...وهم محجوب بلول، مصطفى صوالح محمد، بشير ونيسي، بشير المثردي، ميداني بن عمر وعادل محلو .

كتب كل منهم عدة قصائد عالج فيها قضايا نابعة من واقعه بما فيه من سلبيات و ايجابيات مؤمنين بضرورة التغيير، فآثروا على أنفسهم حمل مشعل التمرّد ضدّ كل ما هو سلبي، ليشكلوا جميعا فسيفساء بألوان مشرقة تسرّ الناظرين.

أهدى الشعراء الستة عملهم هذا إلى الله الواحد الأحد، حيث قالوا " هذا الحلم الذي انتشلناه حيا من همسات المقاهي وغبار أرصفة الهامش الرّمادي لا يمكننا أن نهديه أو نرفعه لأحد غيره الواحد الأحد"[4] .

ثم تلاه تصدير بينوا فيه الهدف من وراء هذه المجموعة، ثم تقديم بقلم الأستاذ الدكتور" أحمد زغب " حيث قام برحلة على قارب كلّ شاعر وحاول الوقوف فيها على قسمات القصيدة التي ارتضاها كل منهم لتكون معبرة عنه.

ثالثا: فضاء الغلاف:

لقد أُستعمل مصطلح "فضاء"في السيميائية بمفاهيم مختلفة تتمحور حول قاسم مشترك تعتبر الفضاء من خلاله موضوعا مبنيا، ولتعريفه يجب مشاركة الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة(مرئية، لمسية...)[5] فنجد"محمد مفتاح"في كتابه "دينامية النص" يتحدث عن دور الفضاء في استخلاص بعض النتائج والتي من شأنها أن تساعد الباحث في العثور عن حيثيات المعنى[6].كما نجد"عبد الملك مرتاض" قد أطلق عليه لفظ الحيز ويعرفه "بأنه تصور ينطلق من تمثل شيء, يتخذ مأتاه من مكان وليس به, ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيّز المتشجّرة عن هذا الحيز

الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا، لأنّ كل حيز يفضي إلى حيز آخر، فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى أشطار وتجزئها إلى تركيبات وبمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها فتتبوأ مكانا مكينا"[7].

هذا وقد أطلق"جيرار جينيت" لفظ الفضاء على النص المحيط الذي يُعنى بدراسة العنوان والمقدمة والعناوين الفرعية داخل الفصول بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو ما كُتب على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي[8].وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ"جينيت" قسم النص الموازي إلى نص محيط ونص فوقي.يشمل النص الفوقي كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به وتدور في فلكه مثل المراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال[9].

وبما أنّ الغلاف أحد عناصر النص المحيط فقد عُدّ بمثابة عتبه من خلالها يعبر الناقد إلى أغوار النص الرمزي والدلالي ويدخل في النص الموازي الذي عرفه "جينيت" "هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور,أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصريه ولغوية"[10].

1/ غلاف المجموعة الشعرية:

إنّ أول ما يلفت النظر في اللّوحة أو الغلاف الذي رسم على المجموعة"..وسابعهم وجهها" وجه امرأة رسم وسط بياض, وجه رُسمت ملامحه باللون الأسود نصفه, وأُكتمل نصفه الآخر باللون الأبيض تخلله قليل من السواد، وهذا النصف حُجب باللون البرتقالي الشفاف.

إنّ السواد الذي تخلل هذا الجزء نراه قد مثل الرقم سبعة أفقيا تقاطعا مع الخط الأبيض، وفوق هذا الوجه أو هذه القسمات نعثر على خطين متعامدين

باللون البرتقالي كُتب داخلهما عنوان المجموعة الشعرية باللون الأبيض ببنط سميك, أمّا أسفل اللوحة فقد طغى عليها شكل أشبه ما يكون بأرض صلبة متماسكة, ونعثر كذلك على بعض الشظايا التي نُثرت من على الوجه, ثم كُتب على اليمين كلمه شعر باللون الأبيض وببنط سميك بالشكل العمودي لتشمل جميع الشعراء الذين ساهموا في كتابه قصائد المجموعة.

من خلال هذا التوصيف للغلاف نلاحظ أنّه يمثل بصدق عنوان المجموعة"... وسابعهم وجهها" وذلك من خلال الرقم سبعه الذي رُسم على الوجه والذي قطعه الخط الأبيض مما يؤكد أنهم ستة شعراء والسابع الوجه, ضف إلى ذلك أنّ تلك الشظايا التي تبعثرت أسفل الوجه لعلها مثلت الوجوه القديمة في المنطقة وهي وجوه لم تصل إلى هدفها ولذلك نثرت هي وبقي الوجه المرغوب فيه وظهر بحلته الجديدة بكل نظارة، كما يمكن أن تدل على الواقع السلبي الذي عايشه الشعراء حين قرروا التخلص منه و حافظوا فقد على الوجه المشرق بعد أن رسموه و حدّدوه في مخيلتهم محاولين تجسيده على أرض الواقع.

ونظر للأهمية التي حظي بها العنوان في الدراسات الحديثة خُصصت له صفحة قائمة بذاتها قصد إشهاره وإبرازه بعد أن كان يُكتب مع اسم المؤلف و تاريخ التأليف في مقدمة الكتاب أو في آخره أو فيهما معا[11]، وقد أطلق على الصفحة التي تموقع فيها العنوان اسم الغلاف الذي قمنا بتحليله قبل قليل, وخشية من ضياع الغلاف الخارجي وضع العنوان في صفحة داخلية بمسمى الغلاف الحقيقي, وأُضيف إلى كل هذا وبين الغلاف و صفحة العنوان صفحة أخرى تحمل العنوان فقط وهو المعروف لدى الناشرين بالعنوان المزيف[12], وبالتالي فإنّ العنوان المزيف يعتبر إعادة للعنوان الرئيسي للكتاب وذلك لما له من أهمية بالغة في تثبيت العنوان الرئيسي, هذا وقد أدى ظهور مجموعه من العناوين إلى اختلاف الباحثين في تسميتها وتحديد نوعها ولكننا سنعتمد على الأنواع التي حددها "جيرار جينيت":

العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأساسي أو الأصلي ويمثل البنية الأساسية التي تضم باقي الملحقات، ويحمل محمولا إعلاميا يوحي بضلال النص[13].

العنوان الفرعي: الذي يقع في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيسي ويتمتع بمحمول إعلامي مغاير مغايرةً شارحة للعنوان الرئيسي ويمثل بنية موازية لبنيته، تُكافؤها وتختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورية للثانية[14]، وقد أطلق عليه "دوشي" اسم العنوان الثاني وسماه"ليوهوك" العنوان الثانوي[15].

الإشارة الشكلية: يقصد بها" جينيت" الشكل أو الجنس الأدبي للكتاب من شعر أو قصه أو غيرهما, ومن الأجدر أن يسمى عندئذ العنوان الشكلي[16].

لكن السؤال المطروح هنا: هل سنجد أنواع العناوين الخاصة بالغلاف هذه مجسده في المجموعة؟ وهل سنعثر في عناوين القصائد على نوع من العناوين الفرعية أو أي شكل من أشكال الملحقات الأخرى كالإهداءات مثلا؟

لقد توفرت المجموعة الشعرية على عنوان حقيقي وغلاف خارجي أمّا الغلاف المزيف فلم تخصص له صفحه مستقلة.

2/ العنوان الحقيقي: كتب في الصفحة التي تلت الغلاف واحتوت على معظم المعلومات ورسمت فيها نفس اللوحة التي رسمت في الغلاف الخارجي مما يجعلها جامعة بين العنوان المزيف والعنوان الحقيقي على اعتبار أنّ العنوان المزيف يعمل على تأكيد العنوان الحقيقي, وقد احتوى على ما يلي:

اسم المؤلف: هم ستة شعراء كتبت أسمائهم أسفل الصفحة على جهة اليمين أما الجهة اليسرى منها كُتبت فيها:

إشراف وتصدير: الأستاذ "عادل محلو".

تقديم: "الأستاذ أحمد زغب".

تصميم الغلاف: الفنان"محمد البشير سواسي"

أما في الأعلى فعلى جهة اليسار كتب الطبعة الأولى 2005.

وعلى اليمين منها وداخل خطين متعامدين كتب العنوان"...وسابعهم وجهها".

في وسط الصفحة رسمت نفس اللوحة الفنية التي وجدناها على الغلاف الخارجي.

وفي أسفل الصفحة الموالية كتب اسم الموزع وعنوانه:مطبعه مزوار للطباعة والنشر والتوزيع ساحة السوق, الوادي, الهاتف :032240718

وبما أنّ المدونة هي مجموعه شعرية لمجموعة من المؤلفين الذين اتفقوا على عنوان واحد يجمعهم , فقد عُدت تلك العناوين الداخلية لها بمثابة العناوين الرئيسية للمجموعة ككل وتكون باقي عنوانات القصائد فرعية, وفي الوقت نفسه هي بمثابة المجموعات الجزئية, تمثل عناوين القصائد العنوانات الرئيسية لها ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

		أقسام العنوان		
المجموعة الشعرية	المجموعة الجزئية	العنوان الرئيسي	العنوان الفرعي(عناوين القصائد)	الملحقات
وسابعهم وجهها		الحروف العاكسات	– بطاقة تعريف شعرية– يا عاشق الأرض– رسالة إلى زوجتي– دموع أريد الوصل– يا أم عيسى	
		فسيفساء البحر	–فسيفساء البحر– طيفها والقصيدة–عصماء– سفر– رحيل – اغتيال	
		رؤيا الشعر	–كونين– الليل– رؤيا– وجود– إشارات– رؤى – القصيدة– الهامش– سحر – صلاة	
		القلم والمرايا الآتية	–رباعيات المطر– سنتان في سطور– ضباب ومريا –إلى أصدقائي– الحرف	
		النجوم تحدّق في الماء...	– أكاسيا الأقاصي– فوق الأصابع النور– طقس الدابة – Messag	
		الحرب بالكلمات	–صلاح الدين يعود إلى قبر– وطن– ثلاثيات العمر الضائع– تناقضات	
وسابعهم وجهها	–الحروف العاكسات –النجوم تحدق في الماء –الحرب بالكلمات – فسيفساء البحر –رؤيا الشعر –القلم والمريا الآتية	عناوين القصائد		–(لواحة للبشر عليها تسعة عشر) القرآن الكريم. –إلى روح صديقي (محمد) إلى كل الشهداء. –إلى ملهمتي والعروض (فرقة المرايا والصداقين) –(يوم يكون الناس كالفراش المبثوث) قرآن كريم

ومن هنا يمكن القول أنّ غلاف المجموعة الشعرية "... وسابعهم وجهها" تجاوز وظيفته التداولية التي تعني التسمية والتصنيف, ونسبه النص لصاحبه وتوثيق النشر زمانا ومكانا[17] ليقوم بمهمة إحيائية, تُعدّ القارئ منذ الوهلة الأولى لقراءة النصوص الشعرية قراءةً محددة وتهيئه منذ العنوان لأفق تأويلي خصب.

رابعا: فضاء العنوان:

بما أنّ الظاهرة الأدبية ما هي في الحقيقة إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ[18] فإنّه من المتوجب على قارئ أن يعيد بناء النص تبعا لتصوره الخاص وذلك عن طريق التأويل, و بما أنّ إعادة بناء النص تقتضي قراءة استكشافيه له من البداية إلى النهاية فإن فعالية الذات المتلقي ستقع مباشرة على العنوان باعتباره أعلى اقتصاد لغوي ممكن وهو" أول ما يفاجئ المتلقي من العمل الحداثي تحديدا"[19]ولقد أُعتبر "الترسيمة الغامضة التي لا تدرك أبعادها الدلالية إلاّ عند نهاية النص، عندها فقط، يعود إلينا العنوان مستفزا ذاكرتنا المرجعية، عن آثار الفتنة الأولى، التي جعلتنا نتورط في استكشاف المعنى وراء ألفاظ (الاسم/العنوان)"[20]

لقد قام بعض الدارسين بتحليل عناوين النصوص وذلك بالإفادة من وظائف اللّغة التي وضعها "رومان جاكوبسن"(R.jackobson) في كتابه الموسوم "قضايا الشعرية" وأكدوا أنّ للعنوان وظيفة انفعالية, مرجعيه، انتباهية, جمالية وميتا لغوية[21]، أمّا "جيرار جينيت" فقد حدد وظائف العنونة في أربعة وهي:

- وظيفة تعيين وتحديد لهويه النص (La fonction de signation)
- الوظيفة الوصفية (La fonction dèscriptive)
- الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة (La fonction connotatu attachèe)
- الوظيفة الاغرائية (La fonciton de ductive) [22]

هذا وقد أشار البعض الآخر من الدارسين إلى الوظيفة الإحيائية كما عند "روبرت شولز"[23] أو التناصية كما عند "جوليا كريستيفا" و"رولان بارت"أو الإيحالية كما عند "ميشال فوكو"[24]ومقابل الإيحالية نجد من يعطي العنوان وظيفة الاستحالة, ويقصد بها أنّ العنوان لا يحيل على مرجعية معروفة وإنما يقيم قطعية مع إحالته ولا يحتفظ بمفهوماته الرمزية المتحجبة[25].

1/ العنوان والنص القرآني في ".....وسابعهم وجهها":

يقترن مصطلح النص (Texte) خاصة في الاتجاهات ما بعد البنيوية بمصطلح التناص أو تداخل النصوص, فالنص ما هو إلا مجموعة من النصوص المتداخلة؛ إذ يمثل عملية استبدال من النصوص أخرى أي عملية تناص[26], وبالتالي" فما من كاتب باستطاعته الجزم أنّ ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله ولا فكر فيه"[27]. فالتناص إذًا عمل تثاقفي من طبيعته التمثل والحوار القائم على التفاعل مع الآخر. ولقد

رأى"جينيت" أن التناص هو"الدخول الفعلي لنص في نص آخر بطريقة حوارية أو امتصاصية أو اجترارية, تنمّ عن براعة المنتج – صاحب النص المتناص– في استحضاره للنصوص الغائبة و توظفها بشكل يخدم فنية نصه"[28].

إنّ دراستنا للوظيفة التناصية في العنوان ستقتصر على النص القرآني بحكم أنّه لا اختلاف فيه من جهة, ومن جهة أخرى هو عبارة عن معزّز ومدعم للمعنى العام للنص(القصيدة), ونظرا للأهمية التي أضفتها آيات القرآن كريم على الكثير من الأعمال الأدبية (الشعرية) وظفه كثير من شعراء العصر الحديث "كبدر شاكر السياب" و"صلاح عبد الصبور" وسواهم، ممن انطلقوا من آيات القرآن وأسسوا من خلالها لهيكلة عناوين نصوصهم كما في المجموعة التي بين أيدينا.

على الرغم من الأسئلة الكثيرة التي يطرحها العنوان وسابعهم وجهها من عدول و انزياح وكسر لأفق توقع القارئ، إلا أنّ الوظيفة الطاغية هي التناصية؛ فبمجرد سماعنا للعنوان تتداعى في ذاكرتنا قصة أصحاب الكهف التي تتحدث عن الفتيه الذين آمنوا بالله الواحد الأحد على الرغم من معاداة ملكهم الوثني لهم لذلك تمردوا وهربوا بدينهم إلى الكهف، حيث قال تعالى في شأنهم:"...**إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لَنْ نَدْعُوا مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا** "[29].وقوله:"**سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ**"[30].

وعند إسقاطنا كل ما قلناه على العنوان "...وسابعهم وجهها" نجده يتكون من أربع دلالات:

–مثلث نقاط الحذف الرقم (ستة) وهو خبر محذوف للمبتدأ المحذوف المقدر بـ (هم) الدال على الشعراء الذين ساهموا في كتابه نصوص المجموعة.

– حرف العطف (الواو) الدال على الثبات في القول "استنادا على الآية السابقة "**وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ**"حيث دخلت (الواو) على الجملة الثالثة دون الأولين لأنها أثبتت بأن الذين قالوا:سبعة وثامنهم كلبهم قالوه على ثبات ولم يرجموا بالظن كما رجم قبلهم، بدليل أنّ الله سبحانه وتعالى أتبع القولين الأوليين قوله": ...**رَجْمًا بِالْغَيْبِ**.."وأتبع الثالث قوله "...**وَمَا يَعْلَمُهُ إِلَّا قَلِيلٌ**."[31] ومنه فالشعراء ستة وسابعهم وجهها ثباتا وقطعا دون شك.

– سابع(هم) الواقعة مبتدأ+ الضمير المجرور بالإضافة والعائد على الشعراء الستة.

– وجه(ها) تمثل خبرا للمبتدأ (سابع)+ الضمير المضاف والعائد على المؤنث.

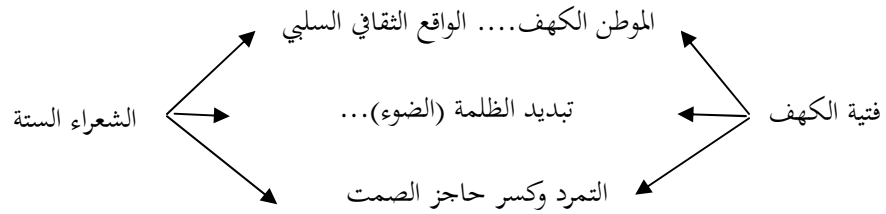
و تركيب الجملة ككل (...وسابعهم وجهها) في محل رفع نعت للخبر المحذوف ستة.

ولو أردنا أن نتبين موضع الشاهد لعدنا للمجموعة وبالتحديد إلى مقدمتها التي كتبها الأستاذ الدكتور"أحمد زغب" إذ يقول:" ستة وسابعهم وجهها فتية آمنوا بها، نبراسا في كهف واقع ثقافي آسي، كلُ يشدّ عضده بأخيه ويتحرك بما يزعج الصمت, ويبدّد ظلمة الكهف بالكلمة بالحرف بالقصيدة، (...) ربيع هؤلاء الستة، شابهم المتوثّب، تجمعهم قصيدة، ويجمعهم إيمان بوجه القصيدة "[32].

حيث نجد هنا اعترافا صريحا بأنّ الضمير العائد على المؤنث في كلمة(وجهها) في العنوان كان دالا على القصيدة في حدّ ذاتها والتي اختلفت وجوهها باختلاف شعرائها الذين اختاروا وجوها معبرة عن القصيدة كما وضحنا في الجدول السابق.

وكما أنّ فتيه الكهف في القرآن اتخذوا من الكهف ملاذا آمنا لهم يبددون ظلمته بالنور الذي يخرج من عيونهم, فهم أموات أحياء، فإنّ شعرائنا أيضا دخلوا الكهف المظلم المتمثل في واقعهم الثقافي الآسي وما يسوده من ظلمة، محاولين تبديدها من خلال شعرهم الذي قدموه لنا وحاول كل منهم بالحرف بالكلمة بالقصيدة أو بالوجه الذي اختاره لها...أن يبعث نورا جديدا يستضيء به من جاء من بعده.

ومن هنا يمكن القول أنّ الرابط المشترك بين فتية الكهف والشعراء الستة هو التمرّد ورفض الواقع السلبي والإيمان بالتغيير بكسر حاجز الصمت. ويمكن تمثيل ذلك في الجدول الآتي:



خاتمة:

وبعد ما قلناه سابقا نخرج بالنتائج الآتية:

* إنّ العتبات النصية في المجموعة الشعرية "...وسابعهم وجهها" بداية من فضاء الغلاف إلى عتبة العنوان ككل باحت بالكثير عن الشعراء الستة، واتخاذهم هذا الشكل للغلاف وما يحمله من توقعات ينمّ في حقيقته عن إدراكهم لعناصر العملية الإبداعية التي لا تكتمل إلا من خلال ما يبثه متلقي النص من قراءات مناسبة وفقا لرؤياه، واستنادا لما يلقيه إليه بظلاله من توقعات للوهلة الأولى، قد تصيب أحيانا كما قد تكسر أفق توقعه في أحايين أُخَر.

* وأنّ عملهم هذا بالذات يكتب له البقاء وتكتب له الحياة من خلال القراءات المتعددة التي يضفيها، و هو ما لا يدع مجالا للشك بأنّ درايتهم بما نادت به المناهج النقدية المعاصرة كانت واسعة.

* لقد جسدت"...وسابعهم وجهها" الحالة المشتركة التي عاشها الشعراء الستة داخل (الكهف المظلم/ الوطن, الواقع المظلم...) الظلام الذين حاولوا تبديده من خلال خيوط النور التي أرسلها كل منهم باتخاذه من القصيدة حسب الوجه الذي ارتضاه لها سلاحا أو طريقة أو بالأحرى عنوانا للتمرد وتحطيم هذا الظلم بعد إيمانهم بالتغيير الذي لابد منه.

هوامش:

[1] ينظر:إلهام عبد الوهاب عبد القادر، العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الموصل، العراق، 2017، ص10.

[2] جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟ ، نت ، تاريخ الاطلاع: 2021/04/15
الرابط :https://www.arabicnadwah.com

[3] جميل حمداوي، نفسه.

[4] محجوب بلول وآخرون، ...وسابغهم وجهها، مطبعة مزوار للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، ط1، 2005، ص03.

[5] ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، فيفري2000، ص73.

[6] ينظر:محمد مفتاح، ديناميو النص(تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط2، 1990، ص73.

[7] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، (دت)، ص113.

[8] ينظر:بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة،15-16أفريل 2002، ص37.

[9] ينظر:جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، مارس1997، ص102.

[10] بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية، ص37.

[11] ينظر:محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق لفارس الشدياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج28،ع1، سبتمبر1999، ص457.

[12] ينظر:المرجع نفسه، ص457.

[13] ينظر:المرجع نفسه، ص457.

[14]ينظر:محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1997،ص55-56.

[15]محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق لفارس الشدياق، ص457.

[16]المرجع نفسه، ص457.

[17]علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية(قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق للطباعة والنشر، عمان/الأردن، (دط)، 2002، ص64..

[18]ينظر:سيزا قاسم، نصر حامد ، مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات)، دار إلياس العصرية، القاهرة، (دط)، 1986، ص52.

[19]محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للنشر والتوزيع،ط1، 2001، ص280..

[20]بلوافي محمد، سيميائية العنوتة و العتبات في رواية" شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب، المركز الجامعي بتامنغست، الجزائر،مج1، ع1، ديسمبر2021، ص50.

[21]ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب (الأسلوبية والأسلوب) دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر،ج1، (دط)، (دت)، ص180.

[22]ينظر:محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق لفارس الشدياق، ص459-460.

[23]ينظر:روبرت شولز، سيميائية النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي، تر:سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص161..

[24]ينظر:ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر:سالم يافوت، الدار البيضاء،(دط)، 1989،ص23.

[25]ينظر:بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان/الأردن، ط1، 2001، ص107.

[26]ينظر:محمد عزام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي- دراسة، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، (دط)، 2001، ص20.

[27]عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية(زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (دط)، 1995، ص278..

[28]G.Genette,Palmpsestes,Editons du seuil,paris,1982,p02.

[29] الكهف، الآية14.

[30] الكهف، الآية22 .

[31] بهجت عبد الواحد صالح، الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان/الأردن، مج6، ط2، 1998، ص328.

[32] محجوب بلول وآخرون،...وسابعهم وجهها،05.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 623 - 637 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الكتابة المضادة وأنسنة العلاقة بين الأنا والآخر

– قراءة ما بعد كولونيالية في رواية "ابن الشعب العتيق" لأنور بن مالك–

Counter-Writing and Humanization of the Relationship Between the Ego and the Other

- A Post-colonial Reading in the Novel Ibn al-Sha`ab al-Atiq by Anwar Ibn Malik-

Rabeh Menadjeli[1] / [1] ط.د رابح مناجلي*

Malika Benbouza[2] /[2] أ.د مليكة بن بوزة

مخبر الترجمة والمصطلح.

جامعة الجزائر02- أبو القاسم سعد الله /الجزائر

University Abou El Kacem *Saad Allah (Algiers2)*

rabeh.menadjeli@univ-alger2.dz[1] / malika.benbouza@univ-alger2.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/12/05	تاريخ النشر: 2022/03/02

مُلخّص البحث

تحاول هذه الدراسة مقاربة الرواية الجزائرية المعاصرة "**ابن الشعب العتيق" لأنور بن مالك**، في ضوء مقولات النظرية ما بعد الكولونيالية، من حيث هي رواية تندرج ضمن ما يعرف **بالمقاومة الثقافية**، أو الردّ بالكتابة؛ في محاولة لربط العلاقة بين السرد الروائي ومختلف القضايا التاريخية، والإنسانية التي يتواشج فيها الواقعي بالمتخيل السردي، انطلاقا من مقولة أساسية **لإدوارد سعيد Edward Said** (1935-2003) مفادها أنّ **الأمم ذاتها سرديات ومرويات**. فقد عالجت هذه الرواية النظرة العنصرية للبيض إزاء الآخر الزنجي(الأسود)، إضافة إلى أنّها تشكل دعوة جادّة للحوار الحضاري/الإنساني بين الذات والآخر.

الكلمات المفتاح: ابن الشعب العتيق، مابعد كولونيالية، الكتابة المضادة، الحوار الحضاري، الأنا والآخر.

Abstract :

This study attempts to approach the contemporary Algerian novel: "The Former Son of the People" of Anouar Ben Malek, in the light of postcolonial theory, as a novel that falls into the so-called cultural resistance or rewriting; In an attempt to connect narration with various historical problems, humanity is actually interspersed with narrative imagery, as mentioned in one of Edward Said's fundamental statements: Nations themselves are narrations. This novel dealt with

* رابح مناجلي. rabeh.menadjeli@univ-alger2.dz

the racist vision of whites towards blacks, as well as a serious call for a civilized/humanitarian dialogue between the Self and the Other.
Keywords: the former son of the people, post-colonialism, counter-writing, civilized dialogue, the Ego and the Other.

مقدمة :

يعتبر الخطاب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تمثيل الواقع، وتعريته وفضح الزيف المختفي فيه، وإزاحة الستار عن المسكوت عنه، ومناقشة الوقائع الإنسانية، فهو بناء على هذا الطرح ينحو منحى واقعيا من جهة، وتخييليا أدبيا من جهة أخرى، بالنظر إلى وظيفته الأدبية/الجمالية لينفرد هذا الجنس الأدبي بخصوصية تجعله يتربع على عرش الكتابة الإبداعية اليوم، خاصة بالنظر إلى التطور السريع الذي شهدته الرواية العربية، مواكبة لمجمل القضايا التي تمس في جوهرها كينونة الانسان، فجميع القضايا التي تتبناها تدور في فلكه.

ولقد شهدت الرواية الجزائرية عبر مراحل تطورها المختلفة منذ ظهورها عدّة تحولات، فقد واكبت مجمل التغيرات السياسية، والتاريخية، والاجتماعية التي عصفت بالمجتمع الجزائري، لتكون سجلا جامعا للقضايا الكبرى.

بناء على هذا الطرح تحاول هذه الدراسة الموسومة ب: **الكتابة المضادة وأنسنة العلاقة بين الأنا والآخر– قراءة ما بعد كولونيالية في رواية "ابن الشعب العتيق" لأنور بن مالك –** مقاربة هذه الرواية من حيث هي رواية ما بعد كولونيالية، وهو نمط موضوعاتي من الكتابة السردية ظهر في فترة/بعد الاستعمار، ويطرح مجموعة من القضايا تتعلق في مجملها بأسئلة الهوية، والانتماء، وطبيعة العلاقة بين **الأنا والآخر**، وفضح سياسات التمثيل الكولونيالية. هذه الاستراتيجية هي الكتابة المضادة التي ظهرت كنوع من الردّ على المركزيات الاستعمارية.

وعليه، فإن هذه الدراسة تعالج موضوعها استنادا إلى عرض حجة أساسية، تتلخص في أنّ هذه الرواية اشتغلت على عناصر القوة التي جعلتها تتمركز في إطار الردّ بالسرد، من خلال تهشيم نسق التعالي الأوروبي/الأبيض ضد الآخر المستعمَر. كما يحاول هذا البحث تفكيك مضمرات هذا النص اعتمادا على مقولات النظرية ما بعد الكولونيالية، و الإجابة عن اشكالية أساسية تتمثل فيما يلي:

كيف كشف منطق السرد في رواية "ابن الشعب العتيق" عن استراتيجية الردّ بالكتابة؟ وكيف تمت قولبة وتمثيل العلاقة بين الأنا و الآخر في إطار أطروحة الاختلاف؟، وما هي أبعاد هذا التمثيل؟.

1. العنوان: العتبة الأولى للقراءة:

يعتبر العنوان من أهم العتبات التي تساعد على قراءة النص؛ ذلك أنه من المداخل الرئيسة التي تعطي انطباعا أوليا عن فحوى النص الأدبي، وغالبا ما يرتبط متن النص بعنوانه، إلا أنه في أحيان أخرى يكسر أفق انتظار القارئ، فيلفته لدلالة أولية سرعان ما تتبدد بعد قراءة النص، وتهدم الفكرة التي سيطرت على ذهنه.

أما في رواية **ابن الشعب العتيق** فإن عنوان النص يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتن، فابن الشعب العتيق يشير إلى شيء ضاربة جذوره في القدم، له أصالة وانتماء عريق، وفي الوقت ذاته ينم التركيب عن محاولة الحفاظ على هذا الشيء، والدفاع عن كينونته. وبعد قراءة المتن يتضح أنّ **ابن الشعب العتيق** هو الشخصية الروائية **تريدارير**، ذلك **الفتى الأسود** آخر ممثل لشعبه– شعب تسمانيا – الذين تمت تصفيتهم، وإبادتهم من طرف البيض العنصريين، ومن هنا نلتقط أول خيط لقراءة الرواية، فشخصية **تريدارير** التي ترمز **لأصالة الانتماء** من جهة، وللهمجية، **والعنصرية** التي يتميز بها **الاستعمار الأوربي** من جهة أخرى هي عبارة عن توظيف قصدي من الكاتب لتمرير فكرة جوهرية مؤداها: محاولة بعث الوجود الذي حاول الكولون طمسه والقضاء عليه **بالإبادة الجماعية**.

فأنور بن مالك* في هذا المقام يردّ على سياسة الاقتلاع من الجذور، وإلغاء وجود المقموعين، والمستضعفين من طرف **الاستعمار**.

تشكل هذه الرواية ملحمة تاريخية يميزها **الصراع الإنساني**، والذاكرة المشتركة بين **الشعوب المضطهدة**، والهروب من أجل البقاء على قيد الحياة، حيث شاءت الأقدار أن يغادر **قادر** الجزائر طوعا، والمعتقل بتهمة محاربة الاحتلال الفرنسي إلى **كاليدونيا الجديدة**، وإلى منفاه الأبدي، أين يجد **ليسلي** الفرنسية المنفية من الألزاس بتهمة المشاركة في الثورة الأهلية تحت شعار مناصري عامية باريس،

*أنور بن مالك: (كاتب وروائي جزائري يكتب باللغة الفرنسية ،ولد عام 1956في الدار البيضاء المغربية لأب جزائري من القبائل الكبرى وأم مغربية. درس في جامعة قسنطينة ثم أكمل تعليمه في جامعة كييف بأوكرانيا حيث تحصل على شهادة الدكتوراه في الرياضيات. من مؤلفاته: ابن الشعب العتيق عام 2000، لن تموت أبدا غدا عام 2011، ابن الشيؤول عام 2015.

وهكذا يكون عليهما أن يخوضا غمار رحلة قاسية حتمتها الظروف من جهة والاختيار من جهة ثانية، رحلة تراوحت بين فكرتين رئيستين ألا وهما: الوجود (حياة الإنسان) والعدم (الموت).

يهرب البطلان من الأسر، وينتقلان بحرا إلى أستراليا ليلتقيا بابن **الشعب العتيق**، ويعيش الثلاثة مغامرة الأهوال، والصعاب، ويتقبلون المصير الذي جمعهم، في ظروف يميزها **التعايش، وتقبّل الاختلاف**، وهذا ما يدل عليه حدث زواج قادر وليسلي رغم **تباين الانتماء، والاختلاف العرقي، والديني**، فينقذان **تريدارير** الذي اضطهِدَ – والسكان الأصليين – من طرف الرجل الأبيض ، فقط لكونهم **سود البشرة**، وهذا ما يعطي إشارة أخرى للتأويل، وهي الردّ على العنصرية، والتهميش، والعقلية الانتقائية التي تميز الفرد الأوروبي تجاه كل ما هو ليس أوروبيا، وهذه النظرة الاستعلائية هي الحلقة الأولى التي انطلقت منها باقي حلقات الرواية، حيث يؤدي النسق التطوري للأحداث إلى تعالق، وتواشج انساني بين الشخوص، على نحو يستوعب فيه كل واحد ضرورة احترام وتقبل الآخر، في إطار الحوار المثمر والجاد، فنقاط الاختلاف لا تهم، وإنما ما يهم هو الانسانية، التي تستوعب جميع الشرائح.

2/الرّد بالسرد في سياق ما بعد الكولونيالية:

يعتبر تيار **ما بعد الكولونيالية** من أهم التيارات التي انبثقت عن فترة **ما بعد الحداثة**، كما أنه شق مهم من **الدراسات الثقافية**، يعنى **بآثار الاستعمار** على **الشعوب المستعمرَة**، ويفضح الزيف الإمبريالي، والنرجسية الأوروبية المتعالية. ويعرّف الخطاب ما بعد الكولونيالي على أنه: "منهج، وطريقة في التفكير في القضايا المركزية التي تشغل الثقافات التي تعرضت إلى الاستعمار، مثل اللغة، والهوية، والتاريخ، والذاكرة"[1]، فقد أقر **ادوارد سعيد** بأن الخطاب الغربي حاول أن يظهر : " أنّ الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة ووضوح الهوية، بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق، باعتباره ذاتا بديلة"[2].

وقد لعب السّرد دورا هاما في **خطاب ما بعد الكولونيالية**، حيث ظهر ما يعرف **بالرواية ما بعد الكولونيالية**، وهو نمط من الكتابة يعرّي، ويفضح **جرائم الاستعمار** النفسية، والجسدية، والثقافية على المستعمرات، ويستثمر **الكتابة للرّد** على التهميش القصدي الذي انتهجه **المستعمِر** في مستعمراته، وهو ما اصطلح عليه **ادوارد سعيد بالمقاومة الثقافية**، حيث قام في كتابه **الثقافة والامبريالية** بتفكيك الأنساق الكولونيالية الكبرى للرواية الأوروبية الامبريالية/الكولونيالية التي خدمت مساعي الاستعمار، وتوسعاته، وهذا ما أدى إلى ظهور نمط آخر من الكتابة يثور على هذا التوجه الاستعماري، ويحاول ردّ الاعتبار للأصلاني الصامت الذي كان مقموعا ردحا من الزمن، اصطلح عليه الكتابة المضادة/النقيضة،

التي نعني بها "تفكك الصور النمطية المتحيزة ايديولوجيا للمركزية الغربية، منطلقة من الوعي بأهمية امتلاك سلطة الكلمة و الصوت في تمثيل الذات"[3] ، في محاولة جادة لتهشيم المركزية الاستعمارية/الأوروبية التي لم تدخر جهدا في **إقصاء المستعمَرين**، وتكميم أفواههم. زيادة على مسخ ثقافاتهم ووجودهم.

3/الكتابة المضادة وديكولونيالية الميثولوجيا البيضاء:

تتجلى في **رواية ابن الشعب العتيق** استراتيجية الرد من خلال فضح الانتقائية الانسانية، والنظرة **الاستعلائية** التي يتميز بها الأوروبي، من خلال **الحقد الامبريالي** الخفي الذي يضمره ديناليكتيك ثنائية **الأبيض/الأسود**، فقد انتهج **المستعمِر** سياسة الاقصاء تجاه **السود**، و هذا ما دفع بحركة **الزنوجة La négritude** أنْ تثور ضد هذا **التمييز العنصري** الجائر الذي يفضي إلى استعباد السود، وتسييد **البيض** –جدلية السيد/العبد–، ويتضح ذلك في الرواية من خلال **الإبادة الجماعية** الكاملة التي قام بها الصيادون من أجل القضاء على السكان الأصليين لجزيرة **تسمانيا**، وتصفيتها منهم لكونهم ينتمون إلى **العرق الأسود**.

تكشف رواية **ابن الشعب العتيق** عن نسق الاستحقار، والشعور بالدونية جرّاء الممارسات الاستعمارية ضد السكان الأصليين، ذلك أنه حسب أطروحة **فرانز فانون Frantz Fanon (1925–1961)**لا يمكن استعباد أناس دون جعلهم يشعرون بالدونية، وأنّ **العنصرية** هي الشكل الانفعالي والعاطفي وأحيانا الفكري، الذي تتبدى فيه عملية جعل الآخرين يشعرون بالضعف، حيث أن "غرضه الرئيسي يبقى متمثلا بمقاضاة أوروبا لاقترافها جريمة تمزيق البشرية إلى سلسلة هرمية من الأعراق "[4]، وقد كان هذا هو حال **السود** في هذه الرواية، فقد تم **اضطهادهم بوحشية** تامة. ونلمس ذلك من خلال مجموعة من الصفات الواردة في صفحات متفرقة من الرواية، حيث نلمس فيها صفات الاحتقار والدونية التي كان يوصف بها السكان الأصليون: **"هذا زنجي، الغلام القذر، رعاع الأرذال، الصغير الشديد السمرة، ليسوا من البشر، التوالد والتكاثر مثل القمل، ابن أكلة لحوم البشر، إنسان قذر، الأرانب السوداء، الزنوج الفاشلين، آكلة التراب، ابن الأوباش، أبناء الآبوس، إنهم حيوانات، السود الملاعين** ...الخ

و تمثل شخصية **أوهارا** الانسان **الأوروبي الأبيض** الذي يكنّ **البغض، والعداء للأسود**، كما يمثل تلك **الصورة النمطية** المقدمة عن **السود** من قبل البيض، فهو ينفر منهم، ويرفض وجودهم رفضا قاطعا، لأنه لا يعتبرهم أصلا من الكائنات البشرية التي يحق لها الوجود. وها هو يقول: "إنّ تصفية

الآبوس، ذاك هو عملي، وهو منتشر في هذه البلاد، فأنا أتقاضى أجرا جيّدا مقابله (...) إذ يجب علينا أن نقوم بتنظيف أستراليا من ما علق بها من طفيليات (...) وعندما أقوم بتصفية عائلة من الزنوج أكون، صدّقيني يا حلوتي طبيعيا للغاية ..." [5]، حيث يكشف لنا هذا القول السعي المستمر في تشويه الإنسان الأسود، وتقديمه بأسوأ صورة.

ومن جهة أخرى تكشف لنا معاناة **عائلة تريدارير**، الوجه البشع **للاستعمار** البريطاني الذي استولى على جزيرة **تسمانيا**، التي تمثل الموطن **الأصلي للزنوج**، حيث ارتكب البريطانيون شتى أنواع الإجرام، من نهب وإبادة في حق السكان، والأهالي الذين كانوا بمثابة صيد وفير لهم. وفي هذا الصدد يقول **القبطان بروس**: "هذه السلالة من الأرانب السوداء اللون تقيم في الجزيرة!، إنهم متخلفون جدّا عن سكان القارة (...) وعندما وصل البيض عقدوا العزم على تطهير الجزيرة (...) أنا ساهمت في عمليات الإبادة الجماعية (...) كان الصيف موسما نقضيه في صيد الأسماك، فيما نمضي الشتاء باصطياد الزنوج (...) لقد كان زمنا هنيئا"[6]. إن هذا التلذذ السوداوي، والرغبة في سفك الدماء أكثر، لا يمكن التخلص منها بسهولة، فهو يعني أنّ **الاستعمار** ينزع إنسانية الإنسان، ويؤجج **الصراع الحضاري** على حساب الشعوب الضعيفة، وأنّ **المشروع الاستدماري** إنّما تأسس على الاحتقار، وتغيير الآخرين.

وفي نفس السياق يقول **البحّار**: "لم يكن عليه أن يولد إذن، ذاك الزنجي!، أبناء جلدته ليسوا من البشر، إنهم حيوانات ليس إلا، فلو تركوا ليعيشوا لكانوا أفسدوا سلالتنا، وما قمنا به لم يكن إلا دفاعا عن أنفسنا (...) أولئك السود من الخنازير؟"[7]، يبرز هذا الملفوظ نظرة الاستعماري، وحقده الدفين للزنجي بوصفه **مستعمَرا**، بشاعة الفكر من جهة، والرغبة في **محق السود**، وفنائهم من جهة ثانية، وهذا ما يتضح بقوة عبر احتقار الإنسان الأبيض للزّنوج، ونفوره منهم، لا لشيء سوى لاختلاف عرقهم عنه، وانحدارهم من سلالة مختلفة، "فالبيض يحتقرون السود، ويستغلونهم في حقولهم بصورة أحسن بقليل من البغال، وأحيانا أخرى كالكلاب"[8] ، ويرفضون رفضا مطلقا التعامل معهم.

إن أكثر ما يمكن **للمستعمِر** أن يلحقه من أذى **بالمستعمَر** هو خلع صفة الإنسانية عنه. وهذا ما يبينه قول **رجل الشرطة لليسلي**: "إنّك تدخلين الفوضى إلى هذه الديار يا سيدتي، فالأسود قرد، ولا ينبغي عليه أن يشابه الأبيض وإلاّ. ما من شيء يبقى على حاله أو في مكانه !"[9] ، أليس الشرطي غريبا عنها–الديار–؟ أليس **تريدارير** الزنجي الوحيد الذي يستطيع أن يعلن انتمائه لهذه الديار؟!، ولكن الموازين تبدلت، والحقائق طمست، حتى أصبح الصبي غريبا في موطنه!. وإذا ما وجدت مشكلة أو سرقة، فإن

سهام الاتهام تتوجه صوب الأهالي، لذا تتوجب الضرورة الحماية منه لأنه خطِر، ومذنب، ويجب معاقبته، وأنّ كل واحد من **الزنوج** هو سارق محتمل، ولابد من معاملته على هذا الأساس. وعندما كان يختفي أحد الحيوانات أو تحدث خسارة أو سرقة ما في المزرعة التي يكونون مسؤولين عنها، كانوا يجلدون بلا رحمة، ويتم تسميمهم، فاستعملت رؤوسهم للعب كرة القدم، وسحق آخرون بحصان حتى الموت، من دون أن تتخذ الدولة إجراءات عقابية جدية قط[10].

لقد تجرّد **البيض** من قيمهم البشرية، والمبادئ الأخلاقية، وحتى المشاعر، والأحاسيس الإنسانية إذا ما تعلق الأمر **بالعرق الأسود**، الذي ينفرون منه بأي شكل من الأشكال، ولهذا نجدهم يسعون إلى **إبادة مجتمعات السود**، وإزاحتهم من الوجود عن طريق عملية التطهير العرقي، لأنهم يرون أنّ لهم الأحقية المطلقة في ذلك، فلقد حرموا إنسان هذه القارة من ثرواته، وحتى صوته، ومنعوه من أن يحظى حياة هانئة ينقل من خلالها ثقافته، ومعتقداته، وموروثاته لخلفه وأحفاده. وكان **الاستعمار** يعمل مشروعه تحت شعار الإيمان بمبدأ **النقاء النازي** (الوحدانية) على حدّ تعبير **إدوارد سعيد**، والذي يرى بأن الغريب دخيل ينبغي بتره، ودحضه، ويراه تلويثا وتشويها لكل شيء نقي، وسليم، لذا ينبغي غسله، والاغتسال منه، ومن الطبيعي أن يبحث **المستعمِرون** عن استراتيجية تحميهم، وعن إطار فكري ملائم لوجودهم، وعن فلسفة تحول العالم الذي يتعرضون فيه للخطر إلى عالم يأمنون على أنفسهم منه، ولكن هذا لا يحدث إلا على حساب **الأصلاني الصامت** الذي لا كلمة له، والذي مثله الغربي نيابة عنه. حيث "أنّ عملية تشكيل جماعة في الأرض الجديدة، كان معناه بالضرورة إنهاء تشكيل أو إعادة تشكيل الجماعات التي تواجدت هناك من قبل، وشمل مجالا واسعا من الممارسات من ضمنها التجارة، والسلب، والمفاوضات، والحرب، والإبادة الجماعية، والاسترقاق، والثورات"[11]. ويتجلى لنا من خلال هذا القول أنّ الظاهرة الكولونيالية صنعت لها عالما مليئا بالأداتية، والظلم التاريخي، والسياسي، والفكري، على حساب الشعوب التي طالها التحيز، والتهميش ردحا من الزمن.

لقد عرضت الرواية وبشكل لا يمكن تجاهله تلك الصورة النمطية، والأفكار المظللة، والتشويه لكل ما هو **عربي مسلم**، فاعتبر **الدين الإسلامي** دين التخلف، والرجعية، والإقصاء من جهة ودين العنف، والقتل، واللا تسامح من جهة ثانية، ولقد تفنن **المستدمِر** في استهداف كل ما هو عربي مسلم، واتخاذه لمواقف معادية وسلبية، مؤمنا، ومحرضا على **صراع الحضارات وصدامها**، و هي نظرة تملأها الكراهية، والعنصرية. ويتبين لنا ذلك من خلال قول **القبطان لقادر**: "إنّ وعدك هذا لا يساوي أكثر من هذه

البصقة، لست إلاّ عربيا، بل قل نصف زنجي ..."[12]، ولم يبلغ التوقف إلى هذا الحد، بل وصل إلى التعدي على إله المسلمين، فلم يسلم من سخرية المسيحيين، إذ يجيب **زميل الحارس**: "هذا طبيعي، فإلههم يخشى داء المفاصل، وهو يفضل الصحاري القديمة الكثيرة الجفاف على ماء المحيطات" (مالك، 2007، ص96)، بل إنّ **المسيحيين** لا يرغبون في أن تربطهم **بالمسلمين** أية صلة، لأنهم مبعث على التقزز، والتخلف، والرذيلة. وها هو ذا **قبطان السفينة** يتهجم على كل من **قادر وليسلي** بوابل من الشتائم، ناعتا إيّاهما "باللصوص، وأوباش محمديين، وحماة الرذيلة"[13]. وكلها صفات مشحونة بالصور النمطية التي صنعتها الإمبريالية الغربية.

من زاوية أخرى، تطرقت رواية **ابن الشعب العتيق** إلى معاناة **نساء المستعمَرات**، والقمع المزدوج الذي سلّط عليهن، فمن جهة قمع **الاستعمار** للبلاد، و من جهة أخرى قمع **المستعمِر** لأنوثتهن. ويتجلى ذلك من خلال شخصية **ليسلي** التي كانت تتعرض للاغتصاب بشكل متكرر من طرف **قبطان السفينة**، والقمع في هذا المقام ليس قمعا رمزيا، إنّما هو قمع جسدي، يحاول **المستعمِر** من خلاله إبراز فحولته/سلطته، كما يبرزها جنود الكولون في ساحات الحرب.

4/تهشيم نسق القطيعة مع الآخر وأنسنة العلاقات:

تعدّ هذه الرواية نضالا من أجل **التواصل مع الآخر**، ودعوة صريحة من أجل تفعيله بين الإنسان والثقافات والعقائد، ولا يكون هذا التواصل إلاّ عن طريق الشخصيات التي تعدّ المكون الروائي، والعنصر الهام في اللعبة السردية التي من شأنها أن تصنع الحدث الروائي وتشكله، فلا يمكن الاستغناء عنها، ولا يمكن تجاوزها مهما كان الدور مقزما لهذه الشخصيات المتعددة الأدوار، والأحداث، أو متعددة الأعراق والأصول. والتي سيجمعها القهر، والمعاناة، وشبح الموت الذي يلاحقها من طرف **الرجل الأبيض**، هذه الشخصيات التي وجب عليها **التأقلم فيما بينها، والتعايش** جنبا إلى جنب كعائلة واحدة في هذا العمل الروائي.

تعبّر شخصية **قادر** في هذا العمل الإبداعي عن الإنسان العادي **الناشد للإنسانية**، البسيط المؤمن بالسماحة، الذي لا يميز بين البشر المختلفين حسب اللون، والدين، واللغة... همّه معالجة القضايا الإنسانية، وشعاره الحذو نحو الخير، والجمال، حيث كان محبا للسلام، ميّالا للوقوف إلى جانب الحق، ومواجهها صعاب الحياة، فلم يستسلم لقساوة الواقع الذي يعيشه، سواء في بسكرة أو تسمانيا – السجن– أو في الرحلة الأخيرة في أستراليا، فهو المقاوم الذي لا يأبه أمام عقبات الحياة، ومطباتها، فلم

يخضع لسلطة الرجل الأبيض، هذا الأخير الذي نهب الأرض، واغتصبها، وطمس صوت شعوب بأكملها، ليبيدها في آخر المطاف من على وجه المعمورة، فلم يبق أحد ليخبر عنها – تسمانيا–، **فقادر** هو الرجل الذي يرفض الخضوع، والثبات، والاستكانة **للمستعمِر** الفرنسي في أرض الجزائر أو في منفاه، بل يدعو إلى التصدي للقهر، والظلم الاستعماري تجاه **العرق الأسود**. ويتجلى ذلك من خلال مؤازرته **لتريداريو**، فهو يعامله كغيره من البشر دون أن يسيء إليه، ويوليه عناية خاصة، ويرى أنه الأقوى ذو **العرق النقي الصافي**، والأحق بالعيش على هذه الأرض – أرض أجداده –، وكان يكنّ له ودا، وحبا، ويشعر بروح المسؤولية في الدفاع عنه، حيث يقول على لسان **قادر**:" ماذا سنفعل بك يا صغيري؟، فلبعضهم تبدو باهض الثمن، وللبعض الآخر لا تساوي قشارة، لا هؤلاء، ولا أولئك يريدون لك الخير، هذا أقل ما يمكن قوله، وأنا؟ أنا خائف من مساعدتك، قد أكون قريب الأمير عبد القادر، ولكن هذا لا يجنبني الإحساس بالخوف يعتصر أحشائي، لا شك أنك أنت أيضا تشعر بالخوف ..." [14] يترجم هذا القول سماحة **قادر**، فهو يسعى إلى تحقيق رغبته في أن يعيش وشركاء دربه بأمان، وسلام، بالرغم من مخاوفه، ومآسيه، متحديا بذلك **الرجل الأبيض** وثقافته القائمة على أمور واهية، طامحا بذلك في التغيير نحو الأفضل، والوقوف مع القضايا العادلة.

لطالما اعتبر **تريداريو** مثالا للمنبوذ، والمرفوض من طرف **البيض** باستثناء **قادر وليسلي**، فكانا يبادلانه كل مشاعر الحب، والود. حيث يقول **قادر** في حديثه عن **تريداريو**: "لي، قاد مينا لويتيا نينا (...) "لي، قاد إنني أحبكما"، آه، أجل كم من المرات سمعنا هذه الجملة ! (....) كان يدخل خلسة إلى غرفتنا ويجثو على ركبتيه، ويروح يكرر كأغنية أو صلاة: مينا لويتيا نينا ... مينا لويتيا نينا ..."[15] ، إلى أن نجيز له بمشاركتنا فراشنا"[16]، لقد كان **تريداريو** يعي جيّدا أنّه محتقر، ومرفوض من قبل البيض، كما أنه كان يدرك الموقف الإيجابي **لقادر وليسلي** تجاهه ومؤازرتهما له، حيث نجد طبيعة العلاقة بينهم ميزها الامتنان، والاعتراف بالفضل لما حوته من مشاعر إنسانية، تمثلت في الحب، واللطافة، والتضحية من أجل الدّفاع عنه، هذه العلاقة التي تبتعد كل البعد عن ازدراء **البيض للأسود**، والتقليل من شأنه، إذ نجد **قادر** في البداية يشعر بالألم والأسى تجاه **تريداريو**، بسبب المعاملة الشنيعة، والسيئة التي تلقاها من قبل **البيض** بعد أن منعوه الحق في الحياة، فعامله معاملة الأب لابنه، واعتبره علة وجوده. حيث يقول في هذا الصدد: " لعل ابن الشعب العتيق الذي يخب بجواده قربي، هو أجمل ما حصل لي في حياتي، ولكنه كذلك الأكثر إثارة للحيرة بالتأكيد، فلقد أحببته –ولازلت أحبه– **أكثر مما أحب ابني** أو ربما بقدر ما أحببت –

ولازلت أحب – ليسلي" [17]، لتمتزج في الأخير مشاعر الحب، والخوف معا، حيث أصبح **قادر** كثير الارتياب، والخوف عليه من الوقوع في أيادي **البيض** الذين لا يفهمون وجع السود، بل لا يتورعون عن ارتكاب الجرائم في حقهم لإرضاء نزواتهم.

لقد أدرك **قادر** علتي وجوده– **تريدارير وليسلي**–، فيقرر في الأخير أن يشاركهما حياته. فها هو يخاطب زوجته: "أتدرين يا **ليسلى** ... إنّ **تريد** يضحك! للمرة الأولى ... أنت وأنا لا نساوي أكثر من قشارة ... والأمر أسوأ بالنسبة إلي. تريد ... لعلنا ... لا نستطيع الارتقاء إلى الكمال، إلا ثلاثتنا معا، فواحدنا يكمل الآخرين، ويكتمل بهما ؟، ولكن هذا يعني مزيدا من الشقاء، وإنْ حالفنا الحظ، النذر القليل من السعادة!، فهل سنقوى على دوام احتمال ما تخبئه لنا الأقدار؟" [18] ، كان القرار ناجما عن قلق وجودي على مصير كل منهم، وهذا التنازل هو بمثابة التضحية في سبيل **الحق، ومناشدته، وإيمانه بالإنسان** على **اختلاف اللون، والمعتقد واللغة**، وهذا ليس غريبا على **قادر**، فلقد أظهر هذه المشاعر في العلاقة الحِبِيَّة، ومشاعر الود التي كان يكنها، ويبادلها **لآل بيكار الفرنسيين** في دمشق، رغم أن شعبهم كان سببا في استعمار الجزائر، إلا أن هذا لم يمنعه من الاحتكاك بهم، وتعلّم لغتهم، فراح يلوك بإتقان اللسان الفرنسي – لغة المستوطنين لأرض الجزائر – ويكشف من ثَمَّ عالما آخر مختلفا عن العالم الذي عاش فيه، حيث جمعت هاتين العائلتين آلام الفرقة، والنفي، والاضطرار المحتم في الابتعاد عن الأرض الأم – **فرنسا** بالنسبة **لآل بيكار، والجزائر** بالنسبة لعائلة **قادر** – فتشكلت بذلك كل معاني الإنسانية، والتعايش والحب؟ لكن بعدما تجلى المضمور، والخفي أصبح التذكر – الخيانة – يقبض الصدر، ويزيده ألما، وأسى إلى آلامه، وأوجاعه التي شاركه فيها كل من **تريدارير وليسلى**.

وفي النهاية تتطور العلاقة وتستسلم أمام الحب، ثم تكلل بالزواج ، فوجعهما واحد، وعدوهما واحد، وهدفهما واحد. حيث يقول **قادر** في هذا الصدد: " أدرك أنّ ما من شيء في هذه الدنيا يعني لي أكثر من ذلك الجسد الممدد على السرير في عمق الغرفة، جسد زوجتي المنهك، إنني عطش تواق إلى الحياة، كم أنا عطش إلى الحياة، لها ولي" [19] ، لقد عانى **قادر** جرحا داميا يخزه باستمرار، ويشعره بالضياع، والأسى لمرض شريكة دربه، وبالخوف على من شاركته المصائب، والمحن، ووقفت جنبه في مواجهة هذا الكم الهائل من الألم، لتستسلم في الأخير إلى الموت، وها هو ذا **قادر** يستشيط غضبا ضد **جوزيف**، وزوجته **مارغريت** اللذين أذعنا لموتها. فيقول: "ولكنكم كنتم تحبونها!، هذا ما أوشك على الاعتراض به وسط غداء البارحة، عندما انفجرت **مارغريت** ضاحكة لحكاية الثيران التي سردها أحدهم، وحذا جوزيف

حذوها، فتركت طاولة الطعام على عجل خشية أن أستسلم لحزني فأروح أجهش بالبكاء "[20] لقد حزَّ في نفسه هذا التجاهل، والنسيان السريع لمحبوبته، والذي أبداه الابن الحقيقي لأمه التي عانت الويلات من أجل أن تعيش. على غرار **الابن الأسود** الذي زاده ألم الهجران، والفقدان، حزنا، وهما.

وتتجلى مشاعر الإنسانية أيضا في شخصية **ماتيلد** صديقة **ليسلي** التي كانت قد سجنت معها في سجن **لاروشال بكاليدونا الجديدة** نتيجة لمناصرتها العامية الباريسية، حيث تظهر صورة هذه الشخصية في أنّها وقفت وقفة إيجابية تجاه الآخر بالنسبة لها كامرأة تنتمي إلى **البيض**، وكانت كلمتها تقف مع القضايا العادلة حتى وإن كان من تدافع عنه **أسود البشرة** أو من غير عرقها، ودينها. فها هي تقرر مدّ يد العون **لقادر** السجين الفار دون سابق إنذار، مبررة ذلك بأنّه مقاتل من أجل حرية بلاده فتقول :"حتى وإن كان محمديّا متزمتّا"[21]، تقرر مساعدته- لأنّها تدرك أنه لو وقع في يد الفرنساويين حتما سيكون في عداد الأموات – عن طريق إيوائها له، هذه الشخصية **المناصرة للقضايا العادلة** بإمكانها أن تعرض نفسها وحياتها للخطر في سبيل نصرة هرّ، إلى الحدّ الذي وافقت فيه على ثورة **الزنوج** في الجزيرة، وتبرر ذلك بقولها: "لقد استولينا على أراضيهم ومناطق الصيد فيها وأهديناهم بالمقابل حقول الحصى والسُّخرية المستدامة، واغتصاب نسائهم ونبش قبورهم، ولكي نتمكن من الإجهاز عليهم وإبادتهم فلا يبقى منهم من يخبر عنهم دون أن يصيبنا من الأمر تأنيب الضمير ..."[22]. يجلي لنا هذا القول النزعة الإنسانية **لماتيلد** التي تجاوزت كل حدود الأديان، واللغات، والأعراف، لتصل إلى الإنسان المختلف عنها في كل أنحاء العالم، وهي دعوة منها إلى تقديس الحق والخير والجمال، وإيمانها بالسلام والحرية ضد الهيمنة والعنف.

لقد شهدت **ماتيلد** على وحشية بني جنسها في تعاملهم مع السكان الأصليين الذين عاثوا في أستراليا فسادا، وتقتيلا، وإبادة، وظلما في وجه أبرياء ذنبهم الوحيد أنّهم جاءوا مغايرين **للّون الأبيض**، وبهذا تكون صورة **ماتيلد** صورة المرأة الإنسانية المناضلة من أجل إعلاء كلمة الحق، حتى لو عرّضها ذلك فقدانها للحياة، فهي تدعو إلى ضرورة التحلي بالقوة الناعمة التي تؤمن بجدوى الحوار، واحترام خصوصية الآخر. حيث يقول **تودوروف** في هذا الصدد: "إنّ الخوف من البرابرة، شعور يوشك أن يجعلنا نحن بأنفسنا برابرة"[23]، فالخوف من **المستعمَر** أصبح يقض مضجع **الغربيين**، لهذا دفعهم خطاب الكونية الزائف إلى اعتبار كل من يقع خارج تخومهم بربريا، ومتوحشا، وبالتالي يعطي لنفسه شرعية ممارسة العنف عليه، حيث يسعى الغرب على نحو هستيري، وبطرق غير مشروعة، إلى إسقاط منظوره الحضاري

الاستعلائي على المبرط(الفضاء الامبراطوري غير الأوروبي الهائل، على حد تعبير إدوارد سعيد)، وأنّ كل غريب عنه يعتبر دخيلا، وتلويثا **للنقاء النازي**، لذا يجب بتره والاغتسال منه، فيقصي بذلك الطرف الآخر تماما، ويقضي على خصوصيته.

وفي الأخير لابد أن نقف عند صورة **ليسلي** الإنسانية في دفاعها عن **تريدارير**، وحمايته، وإغداقها عليه بالعطف، والحنان، والحب، نتيجة لما تكبده هذا الصبي من شقاء، ويُتْمٍ، خاصة تلك الطريقة الوحشية التي عومل بها والديه. يقول **الراوي**: " رأت ليسلي أيضا ما حواه الصندوق، فسالت الدموع على وجهها غزيرة، خارت قواها واختلج جنباها بتشنجات متقطعة، لم تعد تقوى على التنفس وبصعوبة نطقت ببضع كلمات ... كامي ... إنه يشبه ... "[24]، لقد ذكرها المشهد بابنة أخيها التي لم يكترث بنو جنسها بتوسلاتها من أجل إنقاذها، رغم أنّها كانت طفلة رضيعة، مغلوب على أمرها.

كانت **ليسلي** تقف دائما في وجه من يريد أن يتعامل مع **تريدار**ير بعنجهية، ويقلل من شأنه، إنّها ترى فيه ابنة أخيها. وها هي تردُّ على صاحب النزل الذي قرر أن ينام **تريدارير** في الإسطبل- لأنه وبكل وضاعة لا يعتبره إنسانا-: "أوليس الزنجي هو الوحيد الذي باستطاعته أن يعلن بالفم الملآن انتماءه إلى هذه البلاد التي هي موطنه "[25]، فبعد أن قرر **الرجل الأبيض** اغتصاب أرض **الزنوج**، ها هو ذا يغتصب هويتهم، ويطمس صفة الأنسنة عنهم، وها هي ذي مرة أخرى تأخذها الحميَّة لتتهجم على **قادر** في بداية الرحلة بعدما قلل من شأن **تريدارير**: " لاتُقْرِنه بمأساته ! ... إنه صبي ككل الصبية، لا حدود لمأساته ... كيف ينبغي علينا أن نتصرف مع من يعيش نهاية العالم "[26]. لقد حتمت هذه الأوضاع الأليمة على كل من: **قادر**، **وليسلي**، **وتريدارير** أن يبحثوا عن سبيل الخلاص، وتدارك عبثية مصائرهم، بالبحث عن كل ما من شأنه أن يضمن التعايش رغم أنهم جبلوا على الاختلاف الذي يعتبر رحمة وضرورة لا يمكن تناسيها.

تتحول العلاقة بين **ليسلي**، **وقادر** من قطيعة وعداوة إلى ألفة وتعايش، لقد أدّى هذا الالتحام الذي رسخته المحن إلى تحالف الضحايا، والتي دخلت في صراع عسير بدأ بمحاربة الظلم، ومرّ بالاعتقال، والنفي، والهرب، والتشرد، فدفعت الشخوص أثمانا باهضة في سبيل نيل الحرية المنشودة، وكلل ذلك بالحب، والزواج، والتعايش، رغم الاختلاف العرقي، والديني لكل من **قادر الجزائري المسلم**، **وليسلي الفرنسية الكاثوليكية**، **وتريدارير التسماني الميثاوي**، وانتهت هذه الرحلة المأساوية بالحتمية القدرية المسلطة على الجميع ألا وهي الموت.

الخاتمة:

بعد قراءة رواية **ابن الشعب العتيق** في إطار منهجية تحليل المحتوى، وفي ضوء **النظرية ما بعد الكولونيالية** التي كانت الخلفية النظرية التي اتكأت عليها هذه الدراسة التطبيقية، خلص البحث إلى النتائج التالية:

– تصنف **رواية ابن الشعب العتيق** ضمن **الروايات الجزائرية ما بعد الكولونيالية**، التي تميزت بمعارضتها **لنظام الكولون** الذي يقمع الحريات الفردية، و يضطهد كيان مستعمراته، عن طريق التصنيف اللاإنساني الذي يقرّ بأفضلية النوع البشري الأوروبي على غيره.

– تعتبر **رواية ابن الشعب العتيق** سردية مضادة على كل أشكال القمع، وصور التنكيل التي مورست على **شعوب المستعمَرات**، ويتجلى ذلك من خلال أنماط التعذيب النفسي/الجسدي الذي طال شخوص الرواية في غير موطنهم.

– تفكك هذه الرواية أكذوبة/أسطورة الميثولوجيا البيضاء، وهي سردية كبرى جاءت **الدراسات ما بعد الكولونيالية** لتهشيمها، وقد كان السرد وسيلة ناجعة فاعلة في هذا التوجه، من أجل ردّ الاعتبار للهوامش التي تم إقصاؤها، واستلاب أحقيتها في الدفاع عن نفسها فترات طويلة من ليل الامبريالية، والاستعمار الأوروبيين.

– رواية **ابن الشعب العتيق** دعوة لخلق جسور للتحاور الجاد بين الثقافات، والأجناس الانسانية، واحترام الاختلاف، وتقبله... فليس المهم أن نتشابه كلنا، بل العبرة أن نستوعب فوائد الاختلاف، ومزاياه في تأثيث وتقوية العلاقة بين الأنا والآخر.

– تعبّر هذه الرواية عن فكرة أساسية مفادها أنّ الإنسان لا يمكنه أن يجد نفسه إلا إذا كان حرا، فهو الذي يعطي للحياة معناها، ويصنع ذاته، ويكون صاحب الحضور المركزي في هذا العالم، وهو ما يعني **رفضه للوضع الكولونيالي**، ودحضه لمقولة **التفوق الحضاري** التي تعيد إلى أذهاننا عبء **الرجل الأبيض**، الذي يجاهد لتمدين الآخر، ونشر الحضارة في أقطاره، **ومناشدته للسلم**، وذلك من خلال **بناء جسور الحوار الحضاري بين مختلف الثقافات** عن طرق **تقويض الخطابات** التي من شأنها إشعال فتيل الحرب بين **الغرب والشرق**، وكشف خباياها وتحيزاتها المغرضة، والتي تتعارض مع **الجوهر الإنساني المؤمن بالحوار والتعايش مع الآخر**، بغض النظر **عن الاختلاف العرقي والديني واللغوي**، **فالحضارة تراث إنساني مشترك**.

هوامش:

[1] لونيس بن علي، نشيد بروكوست متون نقدية،دار بوهيما، الجزائر، ط1، (2018)، ص 105.

[2] Said. Edward W: Orientalism: Western Conceptions of The Orient. New Delhi: Penguin Books. 2001.pp: 31-39.

[3] لونيس بن علي، ادوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية،دار ميم للنشروالتوزيع، الجزائر ط1، (2018)، ص 322.

[4] ادوارد سعيد، فرويد و غير الأوروبيين ت: ثائر ديب و آخرون،(2004)، دار الآداب، (بيروت)، ط1، صص 31-32.

[5] أنور بن مالك، ابن الشعب العتيق. ت: رلى ذبيان،(2007)، دار الفارابي سيديا، (الجزائر)، ط1، صص 428-429.

[6] المصدر نفسه، صص 223-224.

[7] المصدر نفسه، ص 225.

[8] Kodjo Attikpoé : La Représentation Du Passé Dans La Littérature Africaine Pour La Jeunesse, Vol 11.n 2, 2008. P 157.

[9] الرواية، ص 320.

[10] مارك فيرو الكتاب الأسود للاستعمار من العبادة إلى التوبة، ت: محمد أحمد صبح،(2009)، شركة قدمس للنشروالتوزيع، بيروت، دط، ، ص 106.

[11] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ت: محمد عبد الغني غنوم،(2007)، دار الحوار للنشر والتوزيع، (سوريا)، ط1، ص 18.

[12] الرواية ص 239.

[13] الرواية، ص273.

[14] الرواية، 330.

[15] الرواية، ص330.

[16] الرواية، ص66.

[17] الرواية، ص 469.

[18] الرواية، ص461.

[19] الرواية، ص12.

[20] الرواية، ص467.

[21] الرواية، ص183.

[22] الرواية، ص184.

[23] تزفيتان تودوروف، نحو رؤية جديدة لحوار الحضارات، تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية. ت: محمد الجرطي، (2010) ،منشورات المتوسط، (إيطاليا)، ط1، ص 07.

[24] الرواية، ص 236.

[25] الرواية، ص315.

[26] الرواية، ص 322.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 638 - 660 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

اللغة وتعدد اللهجات في روايات الحبيب السايح

Language and Diversity of Dialects in Lahbib Essayah's Novels

د. الطاهر مسيلي *
Tahar Messili
جامعة عبد الرحمن ميرة– بجاية (الجزائر)
University of Abderrahmane Mira- Bejaia (Algeria)
Tahar.messili@univ-bejaia.dz

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/09/27	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

يتناول هذا المقال دراسة اللغة في مستوياتها التداولي التوصيلي، الإيحائي والتهجيني، وذلك في أربع روايات هي زمن النمرود، ذاك الحنين، تماسخت والموت في وهران. وتهدف صفحات هذه الدراسة للكشف عن طبيعة اللغة الموظفة في هذه الروايات وما تحمله من دلالات.

وتقوم إشكالية هذا البحث على الإجابة عن جملة من التساؤلات أهمّها: ما هي مستويات اللغة الموظفة في هذه الروايات؟ ولماذا تمّ انتقاء هذه المستويات تحديدا؟ وكيف تم توظيفها؟

وقد اعتمدت المنهجية المتبعة في هذه الدراسة على الغوص في الروايات المذكورة للكشف عن طبيعة اللغة التي استعان بها الحبيب السايح في كتابتها، وتناول مستوياتها بالتصنيف والتحليل.

في الأخير خلص هذا العمل إلى أنّ لغة هذه الروايات نابعة من رؤية مؤلّفها لواقع بلده الجزائر ولتوجهه الفكري الداعي للحفاظ على المكتسبات المنجزة والدفاع عن المظلومين والمسحوقين من المجتمع.

الكلمات المفتاح : لغة، تداولي، توصيلي، إيحائي، تهجين.

Abstract:

This study deals with the different levels of the language comminicative role in the four novels of Lehbib Essayah: Zamane Ennumrud, Daka El hanine, tamasakhate and El mawtu fi Wahrane.

The intention here is to reveal a nature of a language that is used in these novels and its significance, through giving answers to the following questions: What are the different levels of a language that is used in this navel? Why did the novelist choose this language levels? and how did he use them?

* الطاهر مسيلي Tahar. messili@univ-bejaia.dz

The method of this study relyed on classifying and analyzing these language levels that Lahbib Essayah used in his novels, and as a result of this study, we notice that this language is inspired from the novelist's view of reality in Algeria and his ideology of fighting for the rights of oppressed people.

Keywords: Language, Pragmatics, Communicative, Suggestive, Hybridization.

مقدمة:

تجاوزت اللغة في الخطاب القصصي والروائي الجزائري الجديد بعدها القاموسي وأصبحت «تحاور أبعادها السيميائية لتشكل فضاءها الجمالي التأويلي، فإنها أصبحت تؤسس بهذا الانقلاب، أو تولد بنيات جديدة على مستوى تشكيل النص القصصي، أقلها تكسير عمودية السرد التقليدي الذي كان يتعامل مع لغة تبدو محنطة لا تسمح له ببسط ظلاله، كما يشاء، وبالتالي فالتفاعل بين اللغة الجديدة وحداثة السرد يظهر واضحا»[1] في هذه النصوص.

إن إدراك الروائيين الجزائريين للجانب الجمالي للغة «جعلهم لا يقفون عند حد التغلب على تلقائيتها، بل إلى تعطيل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء، فكأني بهم كانوا يسعون إلى خلق لغة داخل لغة، فاستغلوا القيم الصوتية في الكلمة والإيحاء بها، كما بددوا الدجنة الكثيفة للأيديولوجية وهذا لكون رؤاهم توحدت في أن الأدب ليس شيئا آخر سوى تقنية الدلالة...»[2] التي تصنعها اللغة، وهذا لكونهم تخلصوا «من البوح بكل شيء، قياسا باللغة الكلاسيكية التي كانت انعكاسا آليا لواقع مفروض على الكتاب استنساخه»[3] وتقديمه كما هو.

ويعتبر "الحبيب السايح" قلما مميزا في الساحة الروائية الجزائرية من حيث اعتنائه باللغة، إذ أكد قائلا على أن: «ذاكرته الإبداعية تتحرك ضمن منظومة حضارية تتمازج فيها ثقافات المتوسط بثقافة الصحراء والزنوجة الإفريقية، وكتاباتي موسومة بآثار تلك الحضارة استعاريا، ونظما، أتى ضمن القرآن، ومعجميا أنا وسط حمام من كلمات آتية من لغة أمي، ومن الشعر، والتصوف، والفقه، والفلسفة والطقوس الشفاهية، خياليا ما زالت ألف ليلة وليلة تهدهدني، أنا أشد تأملا في تجارب دوستويفسكي، بروست، فوكنز، ماركيز، ومحمد ديب أكثر من غيرهم»[4].

وبناء على ذلك فإن مقالي هذا الموسوم باللغة وتعدد اللهجات لهذا المبدع من خلال انتقاء أربع روايات له هي: زمن النمرود، ذلك الحنين، تماسخت وأخيرا الموت في وهران لم يكن من باب الصدفة وإنما لما تتميز به من تفرد لغوي.

وتقوم إشكالية هذا البحث على الإجابة عن جملة من التساؤلات أهمّها ما يلي: ما هي مستويات اللغة الموظفة في هذه الروايات؟ ولماذا تمّ انتقاء هذه المستويات تحديدا؟ وكيف تم توظيفها؟

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن طبيعة اللغة الموظفة في هذه الروايات وما تحمله من دلالات وإيحاءات.

وللإحاطة بكل جوانب الموضوع فإنه تم تقسيمه إلى ثلاثة عناصر أساسية، الأول المستوى التداولي التوصيلي، أما الثاني فهو المستوى الإيحائي وأخيرا التهجين.

أولا–المستوى التداولي التوصيلي:

بنيت هذه الروايات على هذا الجانب اللغوي الذي يتطابق فيه الدال مع المدلول مباشرة، فوظيفة اللغة الموظفة فيها متعمدة، الغاية منها إيصال الفكرة للقارئ مباشرة، وهي تكاد تكون نفسها تقريبا لغة الحياة اليومية التي يستعملها الأفراد في حياتهم العادية، فرواية "زمن التمرد" من بدايتها إلى نهايتها اعتمدت على هذا النوع من اللغة التي يمكن فهمها دون أي تعقيد، فهي تبدأ بالتعريف بمكان تجمع سكان "بالول" الذي يعتبر مصدر أخبارهم حول ما يجري في المنطقة «قهوة "المولودية"، هذا الصباح، كانت المصدر الأول، تفسخ فيها الخبر. منذ الاستقلال هي كذلك. ظلت ملتقى كل الأخبار. كما ظلت مصدرها. أخبار تدور حول السياسة والسياسيين...أخبار تتعلق باختلاس أموال الدولة. وأخبار أخرى تدور حول الفضائح الجنسية».[5] فالسارد هنا –عوج الفم–يريد أن يبين لنا مدى أهمية هذا المكان وأنه هو المنبع الفعلي للصراع بين "ذرية الذئاب" و "ذرية النمرود"، هذا الصراع الذي سينتقل إلى الهيئات الإدارية والتعاونيات الفلاحية وإلى المصانع أيضا بفعل نشر الشائعات واحتدام العداء نتيجة تسلط أفراد "ذرية الذئاب"، واستيلائهم على جميع المناصب.

ولعل ما يمكن ملاحظته في هذا النص هو أن التقريرية لم تقتصر على طرف دون الآخر من التيارين المتصارعين، بل شملتهما معا في تصوير طموحاتهم وآمالهم وآلامهم، فمن بين المقاطع اللّغوية المباشرة التي خصت "ذرية الذئاب" ما نجده في استحضار منسق القسمة "يزيد" لوالده إبان الاستعمار الذي كان يحلم أن يصل إلى ما وصل إليه "الحاج بوعلام" من ثراء في تلك الفترة بفضل ولائه لفرنسا

وعدائه لمن يحملون فكر العلامة الراحل "عبد الحميد بن باديس" «بويا حلم في حياته يلحق نصف ما لحقه الحاج "بوعلام" الآغا، وما أدراك؟؟ ركعة قدام القاضي "المستاتور" من ذاك النهار أصبح حبيبه "المستاتور" ولد الحرام كان يتكلم العربية أحسن من العرب. وفي حديثه يقول: الهم والدم يجي به الجياع، كثروا الوعدات والزردات. واطلبوا الغفران.

كان يعرف ابن باديس ويقول عليه. إذا بغيتم الخير يعم والزوايا تكثر وفرنسا تعمر، حاربوا معنا ابن باديس. جميع علمه كفر»[6]. وهذا القول صورة صريحة عن تمني "يزيد" بالعودة إلى سياسة الاستعمار من أجل كسب المال، وهذا لن يتسنى له إلا بمحاربة غرمائه من "ذرية النمرود".

وهناك أيضا صورة مشابهة تقريبا لـ "يزيد" والتي يصف فيها "هارون" "الحاج عون الله" بالمنافق الذي لا تهمه سوى مصالحه الشخصية فقط «النمرودي في عرفك هو كل واحد نطق بالثورة. آمن بها. كل واحد شاف المنكر وقال يتغير. في المهرجات والتجمعات، تكلح حلقك ينشف. يقبضك الوسواس، تكذب وتقول:

"تحيا الثورة الاشتراكية" وفي نفسك تلعنها. وتلعن المؤمنين بها. تقول الرايس قال: وأنت تحرف كلامه. تجاربه "السم في العسل". تقول: جبهة التحرير كذا وكذا. وأنت مغلق أبوابها. تحارب وتطارد مناضليها الصحاح.

تقول في التجمعات: المجد والخلود للشهداء. وأنت تأكل كل يوم حقوق أولادهم وتدوس قبورهم»[7].

كما يحضر أيضا في الرواية سرد: "الحاج الحرايري" حول "مزرعة بلخير" التي كانت سابقا تلقب بـ "مزرعة مارولي" نسبة إلى مالكها الكولونيالي، والذي أكد فيه أن هذه المزرعة كانت تنتج خيرا وفيرا بفعل حكمة وصرامة صاحبها في التسيير، أما الآن فأصبحت عكس ذلك والسبب قانون الثورة الزراعية الذي أباح الملكية الجماعية للأراضي، فأصبح الفلاحون لا يعملون كما من قبل إذ لم يعد هناك من يحاسبهم، متمنيا كراءها أو بيعها للأثرياء «آه، "مارولي"...هذه الأراضي من هنا لسعيدة، ومن هنا حتى لـ "بالو" كانت كلها له. بالطيارة كان يسيرها هذه الأراضي لما كانت ملكه. كانت تخرج الذهب...العرب كانت تخدم من الفجر للمغرب. والآن شف وتعجب...

العرب، ما يليق بهم سوى السوط. العربي سوطه يخدم كما البغل، وجوعه يتبع كما الكلب... اسمع يا ولدي، ودخلها في راسك. لو بقي الكولون هنا، أو هذه الأراضي باعتها الحكومة لناس كبار أو كرتها

لهم...كان الخير تدفق وعم»[8]. وهذا الطرح المباشر إنما يدل على شخصيته الانتهازية الليبيرالية التي تريد حرمان الفقراء من خيرات وطنهم.

أما فيما يتعلق بـ "ذرية النمرود"، فهناك أيضا الكثير من المقاطع اللّغوية المباشرة التي عبرت عن آلامهم وآمالهم من بينها ما حدث لـ "يمينة" بفعل يزيد الذي أراد الاعتداء عليها لتصبح بذلك حديث العام والخاص من سكان "بالول" «...سكان "بالول" اختلط عليهم أمر. لم يعرفوا لماذا تدخل منسق الاتحادية في "المعمورة"...وفتح تحقيقه السياسي حول المسألة. كانت الدلائل تشير إلى أنه يقبض على "يزيد"...كانت الأخبار تصل المستوصف والمدرسة...ربما كانت وصلت قهوة "تشراك الفم". المؤكد أنها وصلت خطيب زينب، ففقد كل أمل وطالب بفسخ الخطوبة. كان قبل ذلك عيّر زينب وطعن فيها.

-كما يمينة صاحبتك. كما أنت. كما "يزيد". كما "أم الشيخ". كلكم زريعة واحدة.

الخبر وصل "يزيد" تبسهم وقال لجلسائه:

-علائم النصر بدأت تلوح.

فاحمدوا له»[9]. لأنه استطاع أن يحط من قيمة أعدائه أمام أهل المنطقة المقبلة على الانتخابات المحلية والولائية.

وتظهر التقريرية أيضا في استرجاع "المانكو" لسبب طرده من القسمة «صار يسقط من عيون الناس كل واحد يقول الحق. أنا عاهدت نفسي. من ذاك الاجتماع. كان الحاج عون الله ويزيد حاضرين. اجتمعنا، كل المجاهدين كانوا حاضرين. خطبوا علينا. بعد، قالوا لنا: عندكم انتخابات. اختاروا ممثليكم في المنظمة في القايمة كانت أسماء...لكن يوم تنصيب قسمتنا فرضوا علينا ممثلين...تغلغلت. قمت وقلت: هذا ما هو حق.

الإخوان سكتوا. صارلي مثل ما صار لأصحاب "حكاية الفيل". بقيت –قل–وحدي. كتبوا في التقرير وقالوا علي: مشوش. وعزلوني. كان ورائي يزيد ببركة عون الله.

قلت في نفسي مادام الناس نذلت...أنا صياحي وعياطي زيادة»[10].

ومن المقاطع التي يلوح فيها الأمل بتخلص "ذرية النمرود" من العبودية والسيطرة تلك الانتفاضة التي قام بها عمال مصنع الورق ضد مديرهم وضد الشركة البلجيكية بإيعاز من "أمين" «...مساء: العمال يمنعون المدير من الدخول إلى المصنع. يرفع احتجاجا إلى السلطات. يعلن فيه عن تخليه عن المسؤولية على

المصنع...كان كتب الاحتجاج في مكتبه مقابل إمضائه شيكا لدفع أجور العمال. اعتبرها إهانة. وبعض العمال قاطع العمل. لكن المصنع ظل يسير.

-ليلا: بات المصنع بين أيدي العمال. كونوا فرقا للمراقبة. وأخرى للأمن. انتخبوا رئيسا على كل ورشة. نظام 3×8 سار بصفة رائعة. بعض الفرق كانت تحضر قبل الوقت...»[11].

إن الملاحظة التي يمكن الخروج بها من خلال عرض هذه النماذج أن اللّغة المباشرة التقريرية في هذه الرواية غلبت عليها الفصحى مع إدراج بعض المفردات العامية.

وتجلى هذا النوع من اللغة في رواية "ذاك الحنين" في ما اقترفه الهلاليون من جرائم في حق اقتصاد وطنهم الذي خربوه بفعل سياساتهم القائمة على السلفية والرشوة والاستثمار في مشاريع وهمية، إضافة إلى التبذير «أما القروض التي قدمها البنك...للفلاحين والفلاحين المزعومين، فإنها سحبت نقدا في شكاير السيمة وفي الزوادات والغرارات والقفاف... فاستثمرت في مشاريع تجارية طفيلية، وشريت بها مساكن جاهزة وسيارات "مازدة باشي"، وحولت إلى عملات بنسب مخجلة، وقطعت بها تذاكر إلى أستراليا بحثا عن المجد والمال الضائعين في دم الأحلام المجهضة، وأقيمت بها الأعراس...وأما ما يشاع عن بنك التنمية فشيء يصعب تصديقه...فنسب الارتشاء تراوحت بين الخمسة وبين العشرة في المئة من قيمة مبلغ السلفية»[12].

كما ظهر الأسلوب التقريري في وصف الحالة الاجتماعية المزرية التي وصل إليها سكان المدينة بفعل الانحراف الأمر الذي أدى إلى تدخل قوات الأمن «دخلت الشرطة مركز الحراسة وحولته مقرا لها لقمع ممارسة الدعارة غير المنظمة وتعاطي المخدرات وبيع المشروبات الكحولية، غير أن الشرطة ما لبثت أن أخلتها بعد المظاهرة الكبرى التي حرض عليها في الحي الطبيب الحديدي، كما أورد مخبرو مصالح الأمن، احتجاجا على الإزراء الذي بلغته حال السكان، وعلى محاولة إخفاء مصالح البلدة التقنية وإدارة الصحة العمومية عدوى الإصابة بالتهاب السحايا...»[13].

وفي إطار الانحراف دوما يحضر موقف "حمو القط" مع المحامي القادم من مدينة وهران طالبا منه تبرئته من الجريمة التي ارتكبها «من بلاد وهران كان أقدم لحمو القط أشهر محام قابله ذات صيف، هناك وراء البحر، وقد فقد كل شيء دفعة واحدة على مائدة ورق، واقفا في قلب بار، ضائعا فاقد الاتجاه قبل أن يعلق نظره به، متشبثا به خشية نجاة من غرفة القاضي، فدعاه إلى طاولته...دون أن يكلم أحدهما الآخر...»[14].

واعتمد "السايح" في رواية "تماسخت" على المباشرة في معظم أجزائها كونها تميل إلى النص الصحفي الذي يرصد الأحداث ويقوم بتسجيلها، وإلى السيرة الذاتية التي ترصد ما مر به مثقفها متنقلا من مكان إلى آخر خوفا من الإرهاب. واللغة التقريرية في هذ الرواية خصت وصف الجرائم التي ارتكبها الإرهابيون والوضعية المزرية التي عانى منها البطل "كريم" سواء في الجزائر أو في الغرب. ومن بين المقاطع التي صورت وحشية ما اقترفه المتطرفون من جرائم ما جاء على سبيل المثال في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة «كان المذيع ينشر بيان مصالح الأمن: عثر اليوم على جثة المواطن عبد النور في سيارته الخاصة مذبوحا قرب مدخل الشركة، مخلفا أرملة وثلاثة يتامى. ومن جهة أخرى علمنا أن المحامي رضوان الذي اختطف عثر عليه مقطع الرأس. وفي المجال الثقافي كآخر خبر لنا... لم ينم ليلته في الغرفة العشرين إلا مسهدا برغم الفراولة والجبن البلدي وقنينة المغرابي لتصعقه أخبار الصباح مرجفة: فقد أعلنت مصالح الأمن الجزائرية أن قواتها قضت على منفذ عملية اغتيال رئيس الحكومة الأسبق ومدير التلفزيون كما قضت على ثلاثة من أعوانه. ولم تذكر كعادتها الخسائر في صفوفها...» [15].

وفي موضع آخر يحضر نبأ مقتل رئيس الرابطة الوطنية لحقوق الإنسان، والإيطاليين السبعة «...بين أربعة جدران يراقب قاتله، قبل أن تعلن وكالة الأنباء الجزائرية أنه اليوم تم اغتيال رئيس الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان رميا بالرصاص في مكتبه بمسدسات كاتمة... وفي غرفته دفق كأسا من النبيذ على آخر بيان لمصالح وزارة الخارجية يعلن أن وزير الصحة صحب جثمانات الإيطاليين السبعة الذين اغتيلوا ذبحا في الساعات الأولى من صباح الخميس في باخرتهم المحملة قمحا الراسية في ميناء جيجل» [16].

ومن بين المقاطع التي خصت بطل الرواية "كريم" صورة ذلك الإرهابي الذي تقدم إليه في القطار مستجوبا إياه حول إمكانية خدمته في الجيش وعن مستواه الدراسي «...لا الكحول ولا أي حامض يمحو من ذاكرته صورة ذلك المسلح الكابوسية يتقدم نحوه بهيئة وحشية ذاهبة طولا في عرض يقيمه التورم وتدافعه الضخامة...وفي عينيه المكحلتين اضطراب...متمنطق بحزام ذخيرة وعلى صدره خنجر جزارة غطت لحيته مقبضه والأصبع على زناد المحشوشة...فأسند وقوفه إلى عمود الهاتف الخشبي يداه على رأسه كبقية الركاب المحوشين...لحظتها كان تلاشى فيه إحساسه بأي زمان ووجود إلا حقيقه المسلح المتشاغل عنه بقراءة البطاقة قبل أن يطويها واضعا إياها في جيبه...

– خدمت في صفوف جند الطاغوت؟

– أسفل قدامي بلاطة.

– ماذا تشتغل عند الطاغوت؟

– أنا بطال.

– درست في وكر الكفر؟

– طردوني من الثانوية...» [17].

أما فيما يتعلق بوضعيته خارج أرض الوطن فتطهر التقريرية أكثر في معاناته المادية وهذا ما تجلى في حواره مع صاحب دار النشر التونسي الملقب بـ "الرجاع" الذي حاول ابتزازه بعدم منحه حقه مقابل ترجمة كتاب من الفرنسية إلى العربية «–أنت الذي اختار الكتاب، وأنت الذي جاء إليّ.

– وهل قلنا غير ذلك؟

– طيب، ولم تريد الآن أن تضع جهدي في الميزان؟

– إجراء عادي.

–أنا مستعد لمراجعة العمل مع أي شخص تختاره، ولكن لابد لك من الالتزام بما بيننا بخصوص تعويضي، سلمتك الفصلين سلمني المبلغ.

–آه، مثل بعضكم أنتم الجزائريين، ربي يستر، طيب يا سيدي، مر عليّ غدوة تحدني حضرت لك الشيك...أنت تحاول أن تبتزني...وين عملي؟...ما راكش راجل» [18].

وعلى شاكلة رواية "تماسخت" نجد التقريرية تسيطر على معظم أجزاء رواية "الموت في وهران" وهذا لكونها تسرد لنا في معظم أطوارها ما مر به هواري من أزمات بأسلوب بسيط وواضح لا تعقيد فيه منها وصف أمه وهي مريضة «...كنت لاحظت أن أمي أمست عاجزة عن تحمّل صداعها، شادة عليه بفولارة على جبهتها وصدغيها. ثم أضحت لا توقف، إلا بالكمادات المثلجة، موجات عرق حمّاها كلما اجتاحتها.

فبكبرياء، عزت لي أوجاع مفاصلها إلى بداية روماتيزم. ولم تقتنع لي، برغم ذلك، بأن تخضع نفسها لإجراء كشف تحليلي شامل... حذرتها من تأثيرات الإفراط في تناول البراسيتامول والأسبيرين ونوزيكا لمَ على كليتها وكبدها...» [19].

وتتجلى اللغة في هذه الرواية في مستواها العادي المباشر في وصف "هواري" لكيفية طرده من الجامعة إثر تشابكه مع أستاذه في مادة القانون الدولي «...قلبي تعصره يد قدر كان رمى في طريقي الدكتور قدور بن حوار أستاذ القانون الدولي في كلية الحقوق فأهانني أمام الطلبة الآخرين، في نهاية سنتي

الأولى: "أنت ما ربتكش أمك"، لأني كنت رفعت يدي بكلمة دكتور... فلم يعرني انتباها وواصل. فأصررت: "دكتور". من فضلك. لا تمل علينا، رجاء". فطردني...وكنت، إذ اقتربت منه عند خروجه لأعتذر له، تحامل عليّ: "مرة أخرى نهرس لك لغبك، البطولة في السينما." فواجهته": "هذا كلام يليق بالهزية." فصوب إلى وجهي ضربة بمحفظته، تجنبتها، ونترتها من يده وفتحتها وقلبتها...ثم رميتها بعيدا على دهشة وذهول الطلبة المتحلقين...» [20].

من خلال هذه المقاطع يتبين لنا أن "الحبيب السايح" عمد إلى استخدام هذا النوع من اللغة المتميزة بالبساطة ليقرب قارئه أكثر من عالم رواياته المليء بالصراع الأيديولوجي وبالمعاناة من الظلم والفقر والانحراف.

ثانيا–المستوى الإيحائي:

على الرغم من سيطرة اللغة المباشرة على هذه النصوص إلا أن هذا لم يمنع من ظهور الإيحائية في بعض جوانبها والتي تستعمل في مستواها الفني الجمالي، وتحقق ذلك باستخدام عدة تقنيات لغوية وبلاغية مما سمح ببروز لغة شاعرية تجاوزت الوظيفة الأولى للغة التي قامت على مطابقة الدال للمدلول. ويتجلى هذا النوع في رواية "زمن النمرود" في عدة مقاطع من بينها أمنية "هارون" في الاتحاد ضد مدير التعاونية "سيي مقدر" ومن معه «آه يا دين الرب. لو نقف كما الصف الواحد. كلمة واحدة. حزمة عرعار...حتى واحد في الدنيا ما يقر يكسرنا...وسي "مقدر" بكذبه وهفه ما يقدر يأكل أمخاخنا. لا التخويف ولا التهديد يرجعنا. حتى زريعة "الحاج عون الله" تعقر ما تنبت في مصنعنا» [21]. وهذه الصورة هي تعبير عن شدة التذمر من الظلم الذي تعرض له الفلاحون البسطاء الذين استفرد بهم مدير التعاونية مستغلا في ذلك جهلهم. والملاحظ أن لغة هذا المقطع تجاوزت التقريرية المباشرة لتعبر عن الحالة النفسية التي هو عليها هذا الشخص مستخدما في ذلك جملة من الألفاظ المسندة لبعضها البعض للتدليل على ذلك فيوظف لفظة (الصف) ويسندها لـ (الكلمة)، ويسند (حزمة) لـ (التكسار)، و(الكذب) لـ (المخ)، و(الزريعة) لـ (النّبت).

كما تحضر أيضا صورة "الحاج عون الله" على لسان ولد ربيعة بلغة مؤثرة فيها سخط كبير على هذا الشخص الذي نهب أموال الشعب وداس على كرامتهم «...أنت أخذت ملايينك...لكن يا هل ترى دم المقتول ينشف؟ عندما تدخل فراشك، فوق وسادتك تجده. ما تقدر تحط راسك. لما تقوم الصباح...تطل على وجهك...يظهر عليه أسود. وغدا يا سي الحاج "عون الله" في مدينتنا تصبح حكاية

ويقول عليك ناسها عندما تحكي لأولادها عن أيام الاستعمار والقهر: عام الحاج "عون الله" كما تقول عام "البون". عام "مريكان" و "لالمان" عام "سطيف وقالمة". ناس مدينتنا تدخلك في رأسها وتحكي عليك كما تحكي على "بيجار" و"جورج"...كما تحكي على "يوسف" الخاين»[22]. وتظهر الإيحائية في هذا المقطع من خلال مقابلة وإسناد (الملايين) لـ (القتل)، و (الوسادة) لـ (الرأس)، و(الصباح) لـ (السواد). كما تم مقابلة ووصف عهده بعام الجفاف (البون)، وحرب أمريكا ضد النازية الألمانية (عام المريكان ولالمان)، وبحادثه الثامن ماي (عام سطيف وقالمة)، وأيضا بـ "جورج مارشال" الذي كان رئيسا لهيئة أركان الجيش الأمريكي في فترة الحرب العالمية الثانية، ووزير للخارجية بعدها، والذي جاء سنه (1947) بمشروع إعادة بناء أوروبا المدمرة، وبـ "مارسيل بروست" الذي كلف نهاية (1956) بالقضاء على معركة الجزائر وتعذيب فدائيي ومناضلي جبهة التحرير شر تعذيب (بيجار وجورج).

إضافة إلى ذلك نجد الصرخة الداخلية لسائق "الحاج الحرايري" التي عبر فيها عن حزنه العميق لما يحدث للجزائر بطريقة مباشرة «يا الجزائر يا أم الفقراء. متى يخرج "حديدوان-باب الحديد"؟؟ وينقذك من الأغوال»[23]، مشبها في ذلك وضعيتها المزرية بحكاية "حديدوان" مع الغولة الذي حصن منزله بالحديد خوفا من أن تلتهمه منتظرا مصيره المجهول جراء حصارها له.

ولم تعد لغة رواية "ذاك الحنين" في بعض أجزائها تطابق الدال والمدلول، بل امتازت بخاصية تعبيرية خيالية لتصبح لغة ذات تعبير جمالي تسمح بقابلية التأويل كونها لغة مؤسلبة، ويتجلى ذلك في هذا المقطع الذي يصور صمود التاريخ في وجه العبث والدمار «الشيء الوحيد الذي لا تهزه ريح ولو كانت ريح القبلي، في البلاد هو النصب الذي يرتشق في قاعه، وفي قهوة الزلط يسمونه بالحرفين أحيانا وينسبونه إلى رئيس سابق. وما من أحد في قهوة الزلط يذكر أنه منذ عشر سنين انطفأت تراصيعه، وأن إقامته تعود إلى أكثر من عشرين سنة خلت. فإذا هبت نسمات الوجد فأذكت جمر الزمن الجميل استعادت الحنينين أيام الحزن...»[24]. وهذه الفقرة هي إحالة إلى عهد الرئيس "هواري بومدين"، فالهلاليون خربوا كل شيء ما عدا هذا التمثال لأنه محفور في ذاكرة الناس بالاحترام الذي يحيلهم إلى الفترة الزاهية التي عاشوها خلال حكمه، لذلك فهم لم يستطيعوا الاقتراب منه خوفا من رد الفعل السلبي –العنف-. والروائي هنا يقارن بين الماضي والحاضر مستعملا ألفاظا وتراكيبا متضادة فيما بينها، (انطفأت≠ إقامته)، (جمر أيام الزمن الجميل ≠ الحنين أيام الحزن).

وتنزع اللغة في بعض مواضع هذا النص إلى الشعرية المفعمة بالإيحاء والرمز وتعددية الدلالة والانزياح عن مقاطع البنية الروائية ذاتها، ويظهر ذلك على سبيل المثال في تصوير الروائي لحالة الكآبة التي تعيشها المدينة بفعل ما لحقها من الهلاليين «حزم الفرح أمتعته من ساحات البلاد وكنز بقاياه قبلي أهوج حارق، لا يغادرها إلا كما يترك أهل القبيلة مضارب جد أو لمِوا له الوعدة السنوية»[25]. فنلاحظ هنا استخدامه للاستعارة التي شبه فيها الفرح بالإنسان الذي يغادر فيه مكانا ما حاملا معه أمتعته مخلفا وراءه أناسا لا يعرفون شيئا سوى التخريب، وهذا ما دلت عليه عبارة (قبلي أهوج حارق).

وفي موضع آخر يصور لنا على لسان الروائي "خليفة المداح" الحالة التي أصبحت عليها المدينة في قوله: «...ضاع الإيمان يوم انفقد الائتمان، وسرح في القلوب غل وبهتان، وامتدت متاهة الغدر في الأعيان، خلاص هذه الدنيا حب هجر الإنسان، المهلكات ضيق الصدر طول اللسان، سبحان خالقي الغفار المنّان»[26]. فلم يعد هناك ما يحيل إلى التفاؤل فلا أحد أصبح يهمه أمر المدينة فالكل ينافق في مرحلة هي بأمس الحاجة إليهم ليس بالقول إنما بالفعل عن طريق تكاتف الأيدي والوقوف في وجه كل من يسعى إلى دمارها والعمل على تهديمها. وللإشارة إلى حالة التدني هذه استخدم الروائي ألفاظا ذات مغزى عميق هي مزيج بين الأفعال والأسماء (ضاع، سرح، بهتان، غلّ، متاهة، الغدر، هجر، المهلكات، ضيق، طول).

ومن المقاطع الأكثر تأثيرا في هذه الرواية والمحمل بشرعية متدفقة حول ما آل إليه الوضع قول "بوحباكة": «أنا ذاهب، أنت راحل، دمرتنا حماقات البشر»[27]. وهي إشارة سيميائية إلى عدم الرغبة في الاستمرار بالعيش داخل هذه المدينة نظرا للحالة السيئة التي هي عليها نتيجة استيلاء الهلاليين عليها، كما أنها إشارة إلى حالة الضعف والحصار التي أصبح الإنسان الوطني عليها إذ أنه لم يجد من يقف إلى جانبه في التصدي للمفسدين. وانتقى الروائي لذلك مفردات ذات بعد دلالي عميق (ذاهب، راحل، مزقتنا، حماقات) كلها توحي إلى حالة الحزن، والسخط، والظلم.

ويقل هذا النوع من اللغة في رواية "تماسخت"، فمن بين المقاطع التي تمثلها ما نجده في قول "كريم" بعد أن ضاق صدره صبرا وهو في ديار الغربة «الموت على صدر الوطن أكرم من حياة بلا كرامة، لأن طلب النجاة بأي ثمن مذلة»[28]. وهي إشارة إلى الوضعية السيئة التي يعاني منها خارج وطنه مفضلا الموت على أيدي الإرهابيين على أن يعيش ذليلا بفعل حاجته الماسة للمال، ونظرة الناس إليه على أنه هارب أو أنه يمثل عبئا ثقيلا عليهم، مستخدما في ذلك مفردات شاعرية جدا تدل على حزنه الشديد

(صدر، الوطن، كرامة، النجاة، مذل)، مانحا إياها بعدا سيميائيا يحيل إلى أن الوطن مهما كان وضعه فهو الوحيد الذي يحتضنه كما تفعل الأم مع صغيرها.

كما نجد مقطعا آخر أكثر شاعرية بلغة متدفقة بالعاطفة، ارتبط بمغادرة محبوبة "كريم" له باتجاه الجزائر الأمر الذي جعله يحن لها ولوطنه بحرارة فائقة التصور معتبرا نفسه بدون أرض، لأن الغربة مزقته داخليا متمنيا العودة من جديد إلى مسقط رأسه ليتخلص من أوجاع وآهات فراقه «إلى أن ينزف دمعه الضنين ويتحرق بوحدته فيتبدد في عزلته، حتى لا يلتقي شهلة مرة أخرى لتعيده إلى حلمه، فقبلها كان نسي الحلم وغادرته نهائيا أشباح بعض أهله وحبائبه. أنت كابوسي وهوسي ولن تكوني شهلة أي امرأة، جزائرية؟ أنعشت خرابي لن تصيريه. أنعشت خرابي نفحة عطرة...أنت شهلة يا لخطة فارة من جنون جنوني، تلك الجزائر لم تعد تعرفني. كنت يوما ويومين وطني وثلاثة أمي وهبلي. منتبذ أنا بلا أرض»[29]. والملاحظ في هذه الفقرة أن الروائي انتقى وبعناية محكمة الألفاظ الدالة على مدى حنينه لمعشوقته الحقيقية الجزائر والمتمثلة في جملة من الأفعال والأسماء هي كالآتي: (ينزف، يتحرق، الحلم، أشباح، كابوسي، هوسي، أنعشت خرابي، جنوني، لم تعد تعرفني، أمي، هيلي، بلا أرض).

وعلى الرغم من أن رواية "الموت في وهران" اتسمت لغتها بالتقريرية إلا أن هذا لم يمنع من وجود بعض المقاطع الإيحائية المفعمة بالشاعرية مثل وصف "هواري" لحالته وهو وحيدا في شقته بعد فقدانه لوالديه وضياع مستقبله الدراسي «ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيامي أَنَّثها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم؟ لا شيء؛ إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقة المحزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة! وحدة تبغي محاورتي. وحدة ضاقت ذرعا بوحدتها»[30]. والملاحظ هنا أن المفردات المستخدمة كانت بسيطة غير أن توظيفها هو الذي منحها ذلك البعد الدلالي العميق، فنجده يسند (أتت) لـ (الأيام) و (الإحاطة) لـ (الوحدة)، ثم (الحزن) لـ (الشفقة)، وأخيرا (الإرادة) لـ(الوحدة) و (الوحدة) لـ (الوحدة).

وتتكرر المقاطع المعبرة عن الحالة النفسية السيئة لـ "هواري" وعن الحزن الشديد الذي يسيطر عليه ويتجلى ذلك في قوله: «كانت غيبة أبي اليد التي كفأت فوق رأسي صحن مرارتي. فإني لا أدري كيف كنت، خلال ست سنين، أنظر بلا خجل في عيون من يعرفون واحدا مثلي لم يروا له والدا يوما؛ من جيراني خاصة الذين كنت أقاسمهم الطريق إلى المدرسة»[31]. والملاحظ هنا أن هذا المقطع سار على شاكلة سابقه في استعمال المفردات البسيطة وإعطائها بعدا إيحائيا مشحونا بعاطفة متدفقة استطاع الروائي من

خلالها أن يصور حجم معاناة "هواري" بسبب فقدانه لوالده فهو يجعل لـ (غيبة الأب) بالنسبة للبطل (يدا)، ثم يسند (الاستقرار في الصحن) لـ (المرارة).

ويمضي الروائي في هذه الطريق لتتجسد اللغة الإيحائية في أجمل صورها في هذا المقطع الذي يصور دوما البطل "هواري" «ففوق صمت القبور، بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد، ذكورا وإناثا من أعمار مختلفة غير تلك الصغيرة التي لا شواهد لها، نسيا صارت، لعشرات من المولودين ميتين أو ممن جاءوا إلى الوجود لساعات لبضعة أيام لأشهر من غير أن يعلموا أبدا لماذا جاءوا لماذا رحلوا...»[32].

والروائي هنا يشخص قدر بطله بلمسة جمالية يحس قارئه من خلالها باللذة، كما نراه يجسد النزعة الإنسانية من خلال الإشارة إلى الموتى الذين لم يستطيعوا إدراك ما ينتظرهم في عالمهم الذي وجدوا به، وعدم علمهم بسبب مجيئهم لهذه الدنيا ورحيلهم عنه ا.

وأخيرا يمكن القول بأن الروائي حاول في كل مرة الابتعاد عن الجمع بين طرفي التصوير الفني رغبة منه في التأثير على نفسية المتلقي ومنح اللغة شعرية أكثر، فالقارئ بوصفه الطرف الثالث في العملية الإبداعية بعد المبدع والنص وهو يصادف هذه المقاطع داخل العمل الأدبي يجد الألفاظ تسبح في مخيلته، من هنا يعمل الروائي على المزج بين لغة تبليغية مباشرة لا سبيل للتخلي عنها في العمل الروائي، ولغة شعرية يغلب عليها الإيحاء والتصوير الفني غالبا ما تكررت في فقرات هذه النصوص أضفت عليها جمالا بارزا للعيان.

ثالثا–التهجين:

مزج "السايح" في رواياته هذه بين الفصحى التي أخذت الحيز الأكبر والعامية المستمدة من الحيز الجغرافي الذي تنتمي إليه الشخصيات.

واعتمد في أول نص له –زمن النمرود–على هذه التقنية في الكتابة، وذلك لطبيعة موضوعها وفضائها الجغرافي والثقافي الذي فرض عليه إنزالها إلى مستوى قريب من العامي ليبدو النص متناسبا مع لغة الخطاب السياسي الجديد ومع اللغة المتداولة في الوسط الريفي البسيط ذات العلاقة بما هو مسكوت عنه بغية تعرية حالة التشاحن والتصادم الحاصل بين الطرفين المتعارضين، وهذا اعتقادا منه أن اللغة الأصلية للنص من قاموس وتركيب نحوي للجمل والبنية الصرفية وحتى المجازات لا يمكنها أن تعبر عن الفكرة التي يريد إيصالها، لذلك لجأ إلى هذا النوع من اللغة التي تتيح له حرية أكبر في التعبير.

وارتبطت الفصحى في هذه الرواية بالحديث عن الأمور الرسمية مثلما هو الحال عن المؤتمر الولائي الذي عقده العمال من أجل فرض تواجدهم في الهيئات النقابية الشيء الذي أثار ذعر رئيس تكتل "ذرية الذئاب" "الحاج عون الله" «مؤتمر العمال الولائي الأخير كان درسا قاسيا للأنصار. السيد "عون الله" لم يخف استياءه. تيليفونيا طلب المزيد من الضوء. عودة عدد من الأعداء التقليديين إلى هياكلنا سابقة خطيرة. وكانت خاتمته الساخنة المحتجة. ينبغي ألا تتكرر في الانتخابات القادمة. وإلا اضطررت إلى نزع الثقة. تسمعون...»[33]. ومن بين المقاطع الأخرى ما ظهر في الخطاب الذي ألقاه رئيس اتحاد الفلاحين "الحاج الحرايري" على ممثلي عمال "مزرعة بلخير" «-أيها الإخوة. كلمتي قصيرة. جئت من "سعيدة" والطريق بينها وبين "بالول" معروفة. تعبت. مشاكلكم، كلها، أعرفها. مشكل التفاح أعرفه. مشكل الصناديق أعرفه. نحن مسؤولون تحملنا مسؤوليتنا. وفي كل مرة نأخذ القرارات اللازمة. كلمتي قصيرة أطلب منكم تقديم تقرير مفصل للأخ "يزيد" منسق القسمة وهو يبعث إلينا به، ونحن ندرسه...»[34].

أما بالنسبة للعامية فإنها ارتبطت خاصة بمهاجمة الطرفين المتصارعين لبعضهما البعض ويتجلى ذلك في رد فعل منسق القسمة "يزيد" اتجاه كاتبها "ولد ربيعة" قائلا له متحديا: «يا "ولد ربيعة" تخوفني بالملف؟ أنا مبني على الصح. أمثالك عندي خضرة فوق طعام. وأنت تحسب الدنيا ما عندها عليك ملفات؟؟ أنا قادر على حرقك. أدبرها لك. لا تخف. غدا الحاج "عون الله" يفريها. تليفون يكفي. آلو. الجهاز المركزي...الحاج "عون الله" كلمة. زوج. المسألة تفرى. لكن يا "ولد ربيعة" أنا راجل وصدري كبير. الحاج "عون الله" يتدخل في الكبيرة»[35].

وكمثال على الطرف الثاني –ذرية النمرود–ما نلحظه في سخريتهم من أفراد "ذرية الذئاب" بعدم قدرتهم على التسيير «مسؤولو تاخر الزمن، وفروا النقل؟؟ ما قدروا. باقية عوجاء. ضاع لهم شيء؟؟ لكن طرد العمال ونفيهم، عندهم، سهل. أسهل من توفير حافلة أو شاحنة نقل. اليوم نفريها معك يا سيدنا المدير نفريها معك. لو كان جميع المديرين مثلك...يا حسراه على البلاد. الحمد لله. ربي خلق وفرق. الزريعة الفاسدة...»[36].

وتميل رواية "ذاك الحنين" إلى ما يمكن تسميته باللغة المتفاصحة التي توهم القارئ بفصاحتها ومن ذلك وصف "خليفة المداح" للحالة النفسية لـ "بلغرايب" الذي أحس بالمرارة الداخلية لما حدث في البلاد «ضاق الصدر والمحاين تهيج التذكارات المدكوكة إلى أحباب ذهبوا، أي ذهاب؟ لم يقل له. وأمسك عليه إصراره، أي ذهاب في يوم العقر، في درب خال من بقايا مرح مادلين، وعلجية فارغة خالية إلا من

الحنين، واالناس يا حضَار صارت تحفر في أكبادها عن ارتواء لعطش حنين...والبلاد مهولة بنعي القفار ورغي العقار...» [37].

وفي مواضع أخرى عمل الروائي على تكسير بعض المفردات الفصيحة مع إضافة أخرى عامية لها كقوله: «حين يصحب القبلي المعجف إلى السمع هدير محركات أخرس في صبح لم تشرق شمسه يصير الشؤم إلى الحلقوم والتطير إلى العقل والاختناق في القلب، ويصير كل شيء بلا دلالة منتشرا في بلاد نثر ذاكرته في مهب ريح كالتي تخنق هذا الصباح وتعوصفه، فيطل صراخ متحشرج لا ينطلق من أعلى نوافذ برج دار البلدة المتهرشم زجاجها المتعفلص إطارها، المفروعة أو الموصدة بقطع من الزنك والمسمار، الزادم عليها حمام برهوش» [38].

أما المقاطع التي استخدم فيها الروائي الفصحى فقد جاءت بلغة بسيطة لا تعقيد فيها، مثلما ورد حول آخر رسالة خطها أهل المقام على الجدران «الرسالة التي خطت معانيها على الحيطان هي آخر رسالة كتبها أهل المقام بعد آخر طلاء له في الربيع الماضي، وهم لم يكتبوا رسالة جديدة، ولكنهم أضافوا إلى معانيها الناقصة معاني أخرى...» [39].

كمات اتسمت هذه الرواية في بعض جوانبها بورود السجع الذي امتزجت فيه العامية بالفصحى في تناغم كبير كما هو الحال في وصف "خليفة المداح" لـ "بلغرايت" عند زيارته لمقام الولي الصالح «في عتبة المقام ياحضَار، كان خرج يفاجي الأضرار، وقف له واحد من أهل الأسرار، وبلَغه سلام الأحرار...» [40].

وسار "السايح" في رواية "تماسخت" على نفس نهجه في روايتيه السابقتين من حيث اعتماده على المزج بين العامية والفصحى مع طغيان الأخيرة على الأولى.

ويظهر استعماله للعامية خاصة في المواضع المتعلقة بالحوار، وهي مقسمة إلى ثلاث لهجات الجزائرية التي أخذت الحيز الأكبر فالمغربية والتونسية. ففيما يخص العامية المحلية فقد ارتبط استخدامها أولا في استرجاع البطل "كريم" لصباه ويتجلى ذلك في حضور الموقف الذي تقمص فيه دور شخصية مراقب الإقامة الداخلية بالمدرسة أمام شابين متمردين سخرا منه «–أنت كما صاحبك...هيا، للدوزيام.

– في غرضك... أطلقني.

– تربحوا.

– بعد يديك.

– حاسب روحه حكومة».[41]

كما تتجلى أيضا في حواره مع جمركي معبر "العقيد لطفي" الحدودي بين الجزائر والمغرب الأقصى حول القيمة المادية التي بحوزته من العملة الصعبة «...وكان الديواني في معبر العقيد لطفي سأله بصفاقة لص.

– شحال دوفيز؟

– ... الدوفيز ما عنديش، والدينار ألف وخمسمائة»[42].

إضافة إلى ذلك يحضر هذا النوع من اللغة في الحديث الذي دار بين "كريم" والملقب بـ "باراس اليمني" الذي سافر من وهران إلى إسبانيا سائحا ثم عاد منها بسرعة نتيجة المعاملة السيئة التي تعرض لها «...حبسونا. فقدمت له بإشفاق الدخان الوطنية متفاخرا.

– اكم آفراس يا باراس. دخان الماريكان هواس»[43].

ونلاحظ ورود العامية أيضا في الحوار الذي دار بين فرد من الجماعة المسلحة و"كريم" إثر محاصرتهم للقطار واستنطاق ركابه حول إن كانت لهم صلة بالجهاز الأمني للدولة أم لا «–كواغطك...

– خدمت في صفوف جند الطاغوت؟

– أسفل قدميَ بلاطة...»[44].

أما فيما يتعلق باللهجة المغربية فكان ظهورها الأول عند وصول "كريم" إلى مدينة الرباط باحثا عن صديقه "المكاوي" من أجل ضمان إقامة له «سأل تاجرا عن الشارع فأكد له أنه فيه، وعن صديقه المتوقع لم يستجب قاطعا الزبدة ينظر إليه من تحت عين.

– من الجزائر الأخ؟

فلق له ابتسامة يستر بها عورة الصدق.

– واه...تسمح لي بالتلفون؟

– فاين؟

– هنا في الرباط.

– زوز ديال الدراهم»[45].

ومن المقاطع الأخرى التي وردت فيها هذه اللهجة، ما دار بين "كريم" وصديقه "المكاوي" مع "عبد الحميد" المغربي الذي أحسن ضيافتهما فأحسا بالثقل عليه غير أن هذا الأخير كان صدره رحبا معبرا

لهما بأن هذا الأمر واجب بمثابة أخويه تجمعه معهما رابطة الحب «-لماذا نجدك أنت وحدك خويا عبد الحميد تحمل همنا بهذه المحبة؟

- فقاطعه عبد الحميد بحركة من يديه ويفيض من الخجل على وجنتيه المنشرحتين.

- بسيطة في حق إخوة نحبهم ونحترمهم.

- لا نريد أن نثقل على عزيز مثلك في...

- أنت ثاني؟...

- ياطفل أجي...

- تلفن دبه لأهلهم، الأولاد حنوا»[46].

وفيما يخص اللهجة التونسية فقد تجلت في الحوار الذي دار بين "كريم" و "حياة" حول الحوالة التي أرسلها إليه صديقه "الواصلي" بسبب الضائقة المادية التي كان يعاني منها «-كنت نستنى فيك أقعد.

- شكرا.

- حنا أصدقاء، وعلاه تتحرج، ما قلت لك إذا احتجت شي؟

- لو كنت احتجت كنت جيتك صدقيني، ختي حياة.

- اسمع، ها هو الحل، ياخي قلت لي الواصلي يحول خمسمائة فرنك؟

- ذاك هو، ولكن أنا أزعجك، أرجوك.

- لا تقل حماقات زيادة، أنت خونا، نحول لك توه الخمسمائة إلى تسعين دينار...» [47].

كما اتسمت هذه الرواية في فقراتها بالمزج بين العامية والفصحى مثلما كان عليه الأمر في "ذاك الحنين"، وهذا بغية إيهام القارئ بفصاحة المفردات العامية الموظفة، إضافة إلى تكسير بعض المفردات بغية منحها دلالات أعمق كما هو الحال مع مفردة (المهنه) التي حولها إلى (المهجنة) تضمرا منها، وما يمكن أن يجنيه الصحفي من ورائها من تهديدات مباشرة بالقتل مثلما حدث لزميله "عمر"«كان إذا احتل الغرفة وأحكم الغلق بدد أي أثر لأي ورق على الطاولة، مبقيا القرعة والكاس، آلة التسجيل، كمية من الجبن والزيتون والبصل الطري...ونصيبا من الحزن، لأنه لا يذكر أنه سخر يوما، كما بعض زملائه بتلك العبثية من مهنة الموت كما صاروا ينعتونها، منذ اغتيال أول زميل لهم، وكان يزعم أنه أول من نحت لها اسم المهجنة...» [48].

أما فيما يتعلق بالفصحى فإنها أخذت الحيز الأكبر والشيء الذي يمكن ملاحظته حولها أن مفرداتها المنتقاة كانت في معظمها بسيطة لكنها معبرة عن الوضع العام والحالة النفسية للبطل "كريم"، ومن أمثلة ذلك الصدمة التي مني بها جراء مقتل شاعر وهران «كم وجده البكاء يجدر به! يحس نفسه أول مرة مسافرا في جوف أفعى، لولا خوفه شماتة الدمع الموصوفة في عينين لم يفتأ يصقل نظراتهما كيلا يترسب عليهما أي إشفاق أو ترسو فيهما راية تعاطف كاذب...يستعيده ليل وهران خميسا كان مساؤه ترفلها بالغضب لذلك الحداد الأزرق على شاعرها المغتال...» [49].

وواصل "السايح" كتابة روايته "الموت في وهران" بنفس الطريقة المعهودة في إبداعاته إذ مزج فيها بين العامية والفصحى مع غلبة الأخيرة في الاستعمال. والدارجة التي وظفها كانت مستمدة من المحيط الذي ترعرع وعاش فيه بطل الرواية "هواري" –مدينة وهران ومدن الغرب الجزائري–.

ومن المقاطع التي استعملت فيها هذه اللهجة ما دار من حديث بين "هواري" و"عبدقا النقريطو" في مقهى الوداد" حول جذور هذا الأخير «ثمة في الوداد، كان عبدقا النقريطو وشم له في قلبي مودة بأن نظر إلي، إذ أقسمت له أن أدفع له ثمن القهوتين: "اسمع هواري! لا تستحي أن تناديني أنت أيضا النقريطو." وتبسم لي: "اسمي يجي عليّ!"، منبها إياي ألا ألاحظ ملامحه: "شف! مانيش فحمة." فتظرفت له: "أنت سْمر وشْباب!" فأخذ يدي في يده، معلنا: "جدودي قوارير من تيميمون. هجروا هنا لوهرن عام دخلت فرنسا ثمة للصحراء." ثم أطلق يدي: "عبد القادر المبروكي! هذا اسمي" هامسا لي ضاحكا: "واحسبْ عمري عشرين مرتين!» [50].

كما تتجلى لهجة الغرب الجزائري في الحوار الذي دار بين "هواري" والعجوز "حلومة" حول جدته من أمه «وفشت في وجهي عن شيء، بدا لي أنها كانت ستسألني عنه، ثم تراجعت، ولكن، كما تسبرني استعادت لي، بإعجاب: "لاله العارم، كانت لكنتها عذبة! لم تكن تنطق الراء مثلنا...تلوي لسانها إلى أعلى قليلا!".

في عتبة باب الحوش، نطقت لي...بانقباض حسرة: "عشْويه" بالسّفلة قليلة في حق ولد لاله. أحببت لو بقيت إلى العشاء! كنت أسمعتك أيضا ما كان خاطر جدتك يبغي"...» [51].

إضافة إلى ذلك نلحظ استعمال لهجة الغرب الجزائري في إطار الحوار دوما عند وصول "هواري" إلى "عين تيموشنت" باحثا عن منزل جده من أمه «كان كفاني، بعد نزولي في محطة القطار، وسط مدينة تيموشنت، أني سألت في سقيفة القهوة الأولى شخصين مسنين عن دار سي العربي بوذراع لأقف عليها.

وكنت ما أن طرقت بابها الخارجي حتى سمعت: "أصحاب الدار ماراهمش هنا. خصك شي حاجة؟" فالتفت»[52].

وبعد أن تعرف على صاحب المنزل الملقب بـ «مصطفى" وهو أحد أصدقاء جده الذي حدثه عن جده وزواجه من جدته باللهجة المحلية «...ونطق ملتفتا، أن زواج جدي، في خريف عام الاستقلال، بجدتي على السّنة بعد أن شهّدت، كان يوما لا ينسى.وتبسم، مبتهج الصوت: "كرى فرقة بارود من فرسان قوم سبدو. وجاب الشيخة الرميتي غنت حتى الفجر"..."جدك عاش أيامه في الزهو!» [53].

واللافت للانتباه أنه حتى معظم المقاطع الغنائية الموظفة في هذه الرواية جلها بلهجة الغرب الجزائري لمطربين معروفين في تلك المنطقة كأغنية "وهران" لـ "مصطفى بن إبراهيم":

«يا (حزني) على أولاد الحمري

ولاد المدينة وسيدي الهواري...

"وهران وهران

رحتي خسارة هجروا منك ناس شطارة"»[54].

وأغنية "أميمتي" للمطربة الملقبة بـ"الشيخة الجنية":

«أميمتي أنا

واش بي خلّيت دارنا؟

وبكيت أحباني...» [55].

والملاحظ أن البطل "هواري" عندما خرج من محيطه باتجاه العاصمة استخدم اللغة الفصحى في حواره، وهذا ما تجلى في حديثه مع سكرتيرة والد "بختة الشرقي" «...أنا سكرتيرة والد الآنسة بختة...كلفتني أن أخبرك أنه يتعذر عليها ملاقاتك...

-فككت لها من لساني: "شكرا لك!" فنظرت إلي، ببسمة..."وهران مدينة ساحرة!" فبلعت مغصي، هازا رأسي بتأكيد: "ويحلو الموت فيها أيضا!"...» [56].

وقام الروائي كعادته بتطويع العامية وإدراجها في الفقرات الفصحى، لكن هذه المرة كانت هذه المفردات مستمدة من اللغة الفرنسية التي تعرضت للتكسير على اللسان المحلي منها ما جاء في حديث "هواري" حول بائع الدخان البسيط الذي وقف بجانبه إثر وفاة والدته «وكان قاديرو، صاحب طابلة

الدخان نفسه، قام على وضع الموائد والصينيات ورفعها وتقديم الشراب والطعام في تلك الأوقات. وبث القرآن من مسجلة أحضرها»[57].

كما نلحظ أيضا المزج بين المفردات الأجنبية واللهجة المحلية واللغة الفصحى في هذا المقطع الذي صور فيه "هواري" مدرس اللغة العربية "ناصر العوني" ومدرسة اللغة الفرنسية "مريم بوخانة" وهما مع بعضهما يتجولان في أزقة مدينة وهران «كانا يسيران، زندا لزند، يمينها في شماله. هو، في جاكتة جلدية قهوية، وقميص مربعات أحمر وسروال قطيفة أكحل. كان لون حذائه بنيا، من النوع الإيطالي المعروض بالحبة في حوانيت الطرابندو بسوق المدينة الجديدة. وهي كنجمة سينمائية معشوقة لي، في طايور بنفسجي على مقاس خالب...كانت بحذاء أسود من نوع البوت...» [58].

أما فيما يخص الفصحى فكانت لها الغلبة المطلقة في هذه الرواية، واتسمت بالبساطة والوضوح، كما اقترنت بحالة الحزن والكآبة التي عانى منها "هواري" مثلما جاء على لسانه نتيجة فقدانه لوالده «لم أكن أدرك أني حملت إلى قسمي الدراسي شارة اليتم إلا لما قد تلبستني حيرتي على أبي ألا يظهر، كما يظهر كثير من أولياء غيري من الأطفال. فرأيته خلال شرودي بين حين وحين عن عين المعلم الطاهر فراحي، في انتظاري عند المخرج. أو وجدته هو من فتح لي باب بيتنا إذ رجعت. أو كنت استيقظت صباحا فأبصرته واقفا على رأسي. لم يحضر في منامي، أبدا. وأرّقني أن تغيب أمي، مثله»[59]. وهي صورة معبرة فعلا عن حالة الضياع التي عاشها البطل "هواري" بسبب يتمه الذي ألمه كثيرا وجعله يحس بالوحدة المظلمة.

خاتمة:

أفضت هذه الدراسة التحليلية إلى جملة من النتائج التي يمكن عرضها في النقاط التالية:

-تميزت لغة هذه الروايات في مستواها التداولي التوصيلي بالبساطة والمباشرة المتميزة بالتقريرية وذلك بغية تقريب القارئ من عالم هذه النصوص المعبرة عن وضع البلاد المليء بالصراع الأيديولوجي وبالمعاناة من الظلم، الفقر والانحراف الاجتماعي.

-شكلت اللغة الشاعرية الحيز الأكبر في المستوى الإيحائي، وكانت في أغلبها تحيل إلى التهميش، الفساد، الجرم والضياع الذي عانى منه المجتمع.

-اتسم التهجين في هذه النصوص ببروز الفصحى في الحديث عن الأمور الرسمية خاصة السياسية منها مثلما هو الحال في (زمن النمرود)، وبكتابة الرسائل الجدارية المعبرة عن الآهات بسبب وضع البلاد

السيء، وهذا ما تجسد في (ذاك الحنين وتماسخت)، أما في (الموت في وهران) فظهر هذا النوع من اللغة عند خروج البطل (هواري) من محيطه الجغرافي.

وتجلت العامية في هذا المستوى أثناء تصوير الصراع الأيديولوجي والاحتقان السياسي الذي أدى على التصادم الدموي، كما ظهرت العامية أيضا تعرية الوضع العام الذي آلت إليه البلاد نتيجة الأزمات التي عرفتها.

وفي هذا المستوى دوما برزت اللغة المتفاصحة بشكل كبير وهي في معظمها لم تخرج عن الإطار الذي ميز العامية والفصحى.

هوامش:

[1]- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، 2001، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ص54.

[2]- المرجع نفسه، ص38.

[3]- المرجع نفسه: ص45.

[4]- شوقي بدر يوسف: حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، 2013، مجلة الرواية، قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد 10، ص37.

[5]- الحبيب السايح: زمن النمرود، 1985، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص11.

[6]- المصدر نفسه، ص46.

[7]- المصدر نفسه، ص65.

[8]- المصدر نفسه، ص69-70.

[9]- زمن النمرود، ص111.

[10]- المصدر نفسه، ص151-152.

[11]- المصدر نفسه، ص176.

[12]- الحبيب السايح: ذاك الحنين، 2002، دار الحكمة، الجزائر، ص25-26.

[13]- المصدر نفسه، ص92.

[14]- المصدر نفسه، ص99.

[15]- الحبيب السايح: تماسخت دم النسيان، 2002، دار القصبة، الجزائر، ص90-91.

[16]- المصدر نفسه، ص216.

[17]- المصدر نفسه، ص30-31

[18]- المصدر نفسه، ص225-226.

[19]- الحبيب السايح: الموت في وهران، 2014، ط1، دار العين، الفاهرة، ص44.

[20]- المصدر نفسه، ص87-88.

[21]- زمن النمرود، ص60-61.

[22]- المصدر نفسه، ص66.

[23]- المصدر نفسه، ص71.

[24]- ذاك الحنين، ص51.

[25]- المصر نفسه، ص139.

[26]- المصدر نفسه، ص147.

[27]- المصدر نفسه، ص149.

[28]- تماسخت، ص206.

[29]- المصدر نفسه، ص209.

[30]- الموت في وهران، ص11.

[31]- المصدر نفسه، ص15.

[32]- المصدر نفسه، ص122-123.

[33]- زمن النمرود، ص15.

[34]- المصدر نفسه، ص82.

[35]- المصدر نفسه، ص52.

[36]- المصدر نفسه، ص60.

[37]- ذاك الحنين، ص147.

[38]- المصدر نفسه، ص77.

[39]- ذاك الحنين، ص125.

[40]- المصدر نفسه، ص120.

[41]- تماسخت، ص28.

[42]- المصدر نفسه ص37-38.

[43]- المصدر نفسه، ص 29-30.

[44]- المصدر نفسه، ص31.

[45]- المصدر نفسه، ص67.

[46]- المصدر نفسه، ص116.
[47]- المصدر نفسه، ص230-231.
[48]- المصدر نفسه، ص07.
[49]- المصدر نفسه، ص34.
[50]- الموت في وهران، ص31-32.
[51]- المصدر نفسه، ص128.
[52]- المصدر نفسه، ص143.
[53]- المصدر نفسه، ص153-154.
[54]- المصدر نفسه، ص39.
[55]- المصدر نفسه، ص85.
[56]-المصدر نفسه، ص171.
[57]- الموت في وهران، ص50.
[58]- المصدر نفسه، ص37.
[59]- المصدر نفسه، ص22.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة:2022
ص:. 661 - 679 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المبادئ اللسانية التربوية في التراث العربي

كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية للسلمي أنموذجا

Pedagogical Linguistic Principles in the Arab Heritage – the Book: "Aldawabit Alkuliyat Fima Tamasu Alhajat 'iilayh min Alearabia", by Assulami, as a Model

د/فيصل جلاييية*

Djelaibia Fayssal

مخبر اللغة والأدب

جامعة محمد الشريف مساعدية –سوق اهراس :

Université Mohamed Chérif Messadia Souk Ahras- Algeria

تاريخ الإرسال: 2021/06/29	تاريخ القبول: 2021/08/06	تاريخ النشر : 2022/03/02

ملخص البحث

نسعى من خلال هذا المقال إلى تسليط الضوء على أهم المبادئ اللسانية التربوية في التراث العربي، والتي تتعلق بتعليمية اللغة العربية عامة، وتعليمية النحو خاصة. وقد كان الفضاء التطبيقي لهذه الدراسة كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية للسلمي، الذي يمثل نمطا مختصرا لتعليم النحو، وقد وقفنا مع كتاب السلمي عرضا وتحليلا من خلال البحث عن قيمته المعرفية والمنهجية. واستقراء واستنباط الصريح والمضمر من الأبعاد التربوية واللسانية والنفسية التي يختزنها، مع الإشارة إلى بيان وجه الاستفادة من تلك المبادئ حديثا في بناء مناهج النحو الدراسية.

الكلمات المفاتيح: مبادئ لسانية تربوية، تراث عربي، الضوابط الكلية، السلمي، مناهج نحو.

Abstract:

Through this article, we seek to shed light on the most important pedagogical linguistic principles in the Arab heritage, which relate to teaching the Arabic language in general, and teaching grammar in particular. The application space for this study was the book of: " total controls in what is needed from Arabic" (aldawabit alkuliyat fima tamasu alhajat 'iilayh min alearabia) by Assulami, which represents a brief style for teaching grammar. We examined this book through analysis and description searching for the knowledge and methodology it bears. We also tried to extrapolate and deduce the explicit and implicit from the educational, linguistic and psychological dimensions that it stores, with reference to the

*فيصل جلاييية. djelaibia.fayssal@gmail.com:

clarification of how to benefit from these principles recently in building the curriculum of grammar.
Key words: pedagogical linguistic principles, Arab heritage, total regulations, Asselmi, grammar curricula.

1- مقدمة:

من الأعمال التي اهتمت بقضية تقريب النحو وتيسيره على المتعلمين، تأليف المتون والمختصرات النحوية في التراث العربي من لدن نحاة ولغويين وفلاسفة ومناطقة وأصوليين...[1]؛ ممَّا يدل على وعي القدامى بضرورة وجود مستوى من المؤلفات النحوية المختصرة والميسرةتناسب الناشئة من المتعلمين، وقد أثبتت بعض الدراسات التحليلية النقدية لكثير من هذه المتون والمختصرات أنَّها تحتوي على مجموعة من المبادئ اللسانية التربوية والتي يمكن الإفادة منها في بناء مناهج التعليم العام والجامعي ومن هذه المبادئ:«انتقاء الموضوعات، والتدرج في عرضها، وترتيبها، والوضوح في عناصرها، وتهذيب مسائلها»[2].هذا ومن بين أهمِّ الأفكار والأقوال التي اهتمت بجانب أو جوانب من اللسانيات التربوية، تلك الأفكار المبثوثة في الفكر اللساني من التراث العربي التي تتعلق بتعليمية اللغة العربية عامة، وتعليمية النحو خاصة.

2-**أهم المبادئ اللسانية التربوية في التراث العربي**: من المبادئ اللسانية التربوية في آراء بعض النحاة واللغويين والمفكرين العرب القدماء-والتي تقرها اللسانيات التربوية الحديثة-**مبدأ التمييز بين النحو كعلم والنحو كتعليم**، ومن أوائل من دعا إلى ضرورة التمييز بين نوعين من النحو: النحو التربوي التعليمي المفيد في تقويم اللسان والكتابة، والنحو العلمي التحليلي الجاحظ(ت 255 هـ)في بعض رسائله في فصل أطلق عليه: في رياضة الصبي؛ حيث يقول :«وأما النحو فلا تشغل قلبه(أي الصبي)منه إلا بقدر ما يؤديه إلى السلامة من فاحش اللحن، ومن مقدار جهل العوام في كتاب إن كتبه وشعر إن أنشده وشيء إن وصفه. وما زاد على ذلك فهو مشغلة عما هو أولى به، ومذهل عما هو أردّ عليه منه، من رواية المثل والشاهد والخبر الصادق والتعبير البارع، وإنما يرغب في بلوغ غايته ومجاوزة الاقتصار فيه من لا يحتاج إلى تعرف جسيمات الأمور، والاستنباط لغوامض التدبر، ولمصالح العباد والبلاد...ومن ليس له حظ غيره ولا معاش سواه، وعويص النحو لا يجري في المعاملات ولا يضطر إليه شيء[3] ».

يؤكد لنا الجاحظ من خلال النص السابق أنَّ المتعلم المبتدئ يحتاج إلى النحو الوظيفي؛ لأنَّ الغرض من تعليم النحو عند الجاحظ هو الوصول بالمتعلم إلى سلامة التعبير الشفوي والكتابي، وهو ما عبَّر عنه بالسلامة من فاحش اللحن ومن مقدار جهل العوام في كتاب إن كتبه وشعر إن أنشده، وشيء إن وصفه.

كما نجد في كلام **ابن جني**ت 392 هـ عند تعريفه للنحو في كتابه الخصائص العناية بالجانب الإجرائي للنحو؛ إذ الغاية التعليمية من النحو عنده تَعني القدرة على استخدام اللغة وممارستها بشكل منتج في مختلف المقامات الخطابية، وليس الوقوف على القوانين النظرية التي تحكم نظام اللغة، وفي هذا الصدد يقول ابن جني: « النحو هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه، من إعراب وغيره كالتثنية والجمع، والتحقير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب، وغير ذلك ليلحق من ليسمن أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم، وانشَذَّ بعضُهم عنها رُدَّ به إليها[4] ».

ومن ملامح الفكر اللساني التربوي عند ابن حزم رأيُه في النحو وكتبه ومؤلفيه؛ فقد قال بعد أن بَيَّن معنى النحو واللغة:« وأقل ما يجزئ من النحو كتاب الواضح للزبيدي أو ما نحا نحوه كالموجز لابن السراج، وما أشبه هذه الأوضاع الحقيقية، وأما التعمق في علم النحو ففضول لا منفعة بها بل هي مشغلة عن الأوكد ومقطعة دون الأوجب والأهم، وإنما هي تكاذيب فما وجه الشغل بما هذه صفته، وأما الغرض من هذا العلم فهو المخاطبة، وما بالمرء حاجة إليه في قراءة الكتب المجموعة في العلوم فقط.فمن يزيد في هذا العلم إلى إحكام كتاب سيبويه فحسن، إلا أن الاشتغال بغير هذا أولى وأفضل، لأنه لا منفعة للتزيد على المقدار الذي ذكرنا إلا لمن أراد أن يجعله معاشا، فذا وجه فاضل لأنه باب من العلم على كل حال.. .[5]»

من المبادئ التربوية التي يمكن أن نستنتجها من كلام ابن حزم السابق أن النحو عنده قسمان: نحو وظيفي غايته حفظ اللسان وسلامة الخطاب، ونحو معيشي تخصصي يعده ابن حزم لونا من النحو لا فائدة منه، ولا منفعة فيه إلا لمن أراد أن يجعله معاشا لكنه وجه فاضل –كما يقول ابن حزم–وباب من أبواب العلم على كل حال؛ ولذا استحسن ابن حزم إحكام كتاب سيبويه« هذا ومع زهد ابن حزم في كثير من النحو لا يسعنا إلا أن نعجب من استحسانه إحكام كتاب سيبويه، ويحق لنا أن نتساءل:من أحكم كتاب سيبويه ماذا بقي عليه ليستزيد؟ على كل قد خرجنا من سوء رأي ابن حزم في غير الضروري من النحو بحكم له في الاختصاص نستخرجه من بين السطور، حين أنصف المختصين فيه لأنه –كما

يفهم من كلامه- لا ينبغي أن يخلو مجتمع من اختصاص ما مهما تقل الحاجة إليه في رأي بعض الناس[6]».كما نلمس من كلام ابن حزم السابق إشارته إلى نوعين من النحو: النوع الأول يمثل الحد الأدنى المفيد للمتعلمين المبتدئين، وهو ما مثل له بكتاب الواضح للزبيدي والموجز لابن السراج، والنوع الثاني الحد الأعلى وهو خاص بالمتخصصين في النحو، ومثل له بكتاب سيبويه. فالنوع الأول يندرج ضمن وظيفة تعليم النحو لبعض المستويات، والنوع الثاني هدفه بحث ما في النحو من مشكلات.[7]

لقد أشار ابن حزم الأندلسي، المولود في قرطبةَ سنة 384هجري؛-أي أنَّ ولادته كانت بعد وفاة الزبيدي بخمس سنوات فقط- إلى كتاب الواضح واعتبره نموذجا للنحو التربوي التعليمي النافع في المخاطبة والقراءة.وما نستنتجه من كلام ابن حزم السابق أنَّهُ يَعُدُّ كتاب الواضح للزبيدي [8]كفيلا بتحقيق الأهداف التعليمية المتمثلة في الوصول بالمتعلم إلى القدرة على التعبير الشفوي والكتابي، وذلك لأنَّ معرفة النحو في نظر ابن حزم يوصل إلى إدراك اختلاف المعاني، بما يقف عليه المتعلم من اختلاف الحركات في الألفاظ ومواضع الإعراب منها.

من بين أهم المبادئ اللسانية التربوية التي ركز عليها ابن خلدون في مقدمته التركيز على أهمية **التكرار** في حصول الملكة اللغوية، التي تتم وفق ثلاثة مستويات من التكرار، وهي الصفة، ثم الحال وهي صفة غير راسخة، ثم الملكة أو الصفة الراسخة ف«الملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال؛ لأن الفعل يقع أولا وتعود منه للذات صفة ثم تتكرر فتكون حالا، ومعنى الحال أنه صفة غير راسخة، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة أي صفة راسخة[9]».فالغاية من تكرار المادة اللغوية عند ابن خلدون هو الوصول بالمتعلم إلى حصول الملكة ورسوخها، لأن « اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها [10]».

ومثلما بين ابن خلدون أهمية التكرار في حصول الملكة اللغوية، دعا إلى مبدأ تربوي هام في عرض العلوم على المتعلمين تمثل في **التدرج في عرض المادة العلمية**؛ حيث يقول:«اعلم أنَّ تلقين العلوم للمتعلمين إنما يكون مفيدا إذا كان على التدريج شيئا فشيئا، وقليلا قليلا؛يُلقَى عليه أولا مسائل من كل باب من الفن هي أصول ذلك الباب ويقرب له في شرحها على سبيل الإجمال ويراعى في ذلك قوة عقله واستعداده لقبول ما يورد عليه حتى ينتهي إلى آخر الفن وعند ذاك يحصل له ملكة في ذلك العلم؛إلا أنها جزئية وضعيفة.ثم يخرج به إلى الفن ثانية فيرفعه في التلقين عن تلك الرتبة إلى أعلى منها، ويستوفي الشرح والبيان ويخرج عن الإجمال، ويذكر له ما هنالك من الخلاف ووجهه على أن ينتهي إلى آخر الفن فتجود

ملكته، ثم يرجع به وقد شدا فلا يترك عويصا ولا مبهما ولا منغلقا إلا وضحه وفتح له مقفله، فيخلص من الفن وقد استولى على ملكته. هذا وجه التعليم المفيد، وهو كما رأيت إنما يحصل في ثلاث تكرارات[11]».

نستخلص من كلام ابن خلدون السابق أنه جعل التدرج في تلقين العلوم يتم في ثلاثة مستويات من أجل تحقيق الملكة الجيدة؛«فتعليم الملكات عنده على العموم يبتدئ بالتدرج في إلقاء عموميات تلك الملكة أولا، ثم التعمق فيها بعد التمكن من العموميات. كما ينطلق من تقديم البسيط من المعلومات والانتهاء بالصعب منها، وكلها مراحل لإيصال المتعلم إلى مستوى التخصص في تلك الملكة[12]». ومعنى ذلك أن مبدأ التدرج في عرض المادة اللغوية، ومراعاة القدرات العقلية والنفسية للمتعلمين أمر ضروري في نجاح التعليم في نظر ابن خلدون، وهذا ما نجده بشكل واضح في كثير من المختصرات النحوية، على نحو ما سنراه في كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية لأبي عبد الله السلمي، عند الحديث على أهم المبادئ اللسانية التربوية التي توجد في هذا الكتاب الذي يندرج ضمن المختصرات النحوية النثرية. وهذا المبدأ–أعني مبدأ التدرج في عرض المادة اللغوية–مبدأ تقره اللسانيات التربوية الحديثة.

من جملة المبادئ اللسانية التربوية التي نجدها عند ابن خلدون في مقدمته، **مبدأ التمييز بين الملكة اللغوية وصناعة العربية**؛ إذ يميز ابن خلدون بكل وضوح بين الملكة اللغوية، وصناعة قواعد هذه الملكة؛ فالقواعد النحوية في نظر ابن خلدون هي قوانين الملكة، وليست هي الملكة نفسها، وفي هذا الصدد يقول ابن خلدون:« إن ملكة هذا اللسان غير صناعة العربية ومستغنية عنها في التعليم، والسبب فيذلك أنَّ صناعة العربية إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها خاصة. فهو علم بكيفية لا نفس كيفية. فليست نفس الملكة، وإنما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علما ولا يحكمها عملا، مثل أن يقول بصير بالخياطة غير محكم لملكتها، في التعبير عن بعض أنواعها: الخياطة هي أن تدخل الخيط في خرت الإبرة ثم تغرزها في لفقي الثوب مجتمعين وتخرجها من الجانب الآخر بمقدار كذا ثم تردها إلى حيث ابتدأت وتخرجها قدام منفذها الأول بمطرح ما بين الثقبين الأوليين ثم يتمادى على وصفه إلى آخر العمل ويعطي صورة الحبك والتنبيت والتفتيح، وسائر أنواع الخياطة وأعمالها. وهو إذا طولب أن يعمل ذلك بيده لا يحكم منه شيئا...وهكذا العلم بقوانين الإعراب إنما هو علم بكيفية العمل وليس هو نفس العمل[13]».

نستطيع أن نلمس بوضوح من خلال كلام ابن خلدون السابق تمييزه بين اللغة العربية كملكة؛ أي معرفة المتكلم لها معرفة عملية تتحقق في مستوى الاستعمال الشفوي أو الكتابي، وبين اللغة العربية

كنظام وقوانين مجردة على نحو ما مثل لنا بالبصير بالخياطة معرفة نظرية أنه لو طولب أن يخيط شيئا معينا لعجز عنه.والحقيقة التي يمكن استنباطها من خلال ما سبق من كلام ابن خلدون هي:« على المعلم أن يُعلِّمَ اللغة ذاتها لا أن يُعَلِّمَ معلومات عن اللغة؛ لأنَّ ملكة اللغة لا تحصل بمعرفة القوانين العلمية التي استنبطها النحاة، فإن هذه القوانين – كما يقول ابن خلدون – تفيد علما بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها[14]

كما نجد في مقدمة ابن خلدون **مبدأ التمييز بين علوم الوسائل وعلوم الغايات؛ فالنَّحو من علوم الوسائل لا من علوم الغايات**، وعلى هذا فإن ابن خلدون ينادي بأن يُقتصر فيه على القسط الذي يكسب المتعلم الملكة اللغوية؛ ولهذا يقول:« فأما العلوم التي هي مقاصد فلا حرج في توسعة الكلام فيها وتفريع المسائل واستكشاف الأدلة والأنظار، فإن ذلك يزيد طالبها تمكنا في ملكته وإيضاحا لمعانيها المقصودة. وأما العلوم التي هي آلة لغيرها، مثل العربية والمنطق وأمثالها، فلا ينبغي أن ينظر فيها إلا من حيث هي آلة لذلك الغير فقط...فكلما خرجت عن ذلك خرجت عن المقصود وصار الاشتغال به لغوا، مع ما فيه من صعوبة الحصول على ملكتها بطولها وكثرة فروعها[15]».

من الأفكار اللسانية التربوية في فكر ابن خلدون تأكيده على أهمية **الطريقة في التعليم**، وأنَّ الجهل بها ينعكس بصورة سلبية على المتعلم هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ ابن خلدون يولي أهمية كبيرة للمعلم في كيفية تأديته للطريقة، وفي هذا الصدد يقول ابن خلدون: «وقد شاهدنا كثيرا من المعلمين لهذا العهد الذي أدركنا يجهلون طرق هذا التعليم وإفادته، ويحضرون للمتعلم في أول تعليمه المسائل المقفلة من العلم يطالبونه بإحضار ذهنه في حلها ويحسبون ذلك مرانا على التعليم وصوابا فيه، ويكلفونه رعي ذلك وتحصيله فيخلطون عليه بما يلقون له من غايات الفنون في مبادئها، وقبل أن يستعد لفهمها...وإذا خلط عليه الأمر عجز عن الفهم ، وأدركه الكلال، ويئس من التحصيل وهجر العلم والتعليم..»[16].

وعلى هذا فإنَّ الطريقة المتبعة في التعليم، وكيفية تأدية المعلم لتلك الطريقة، له أثر كبير في حصول المهارة لدى المتعلم، أو بتعبير ابن خلدون تفيد المتعلم في حصول الملكة. وفي هذا الشأن يقول ابن خلدون:« ...وعلى قدر جودة التعليم وملكة المعلم، يكون حذق المتعلم في الصناعة وحصول ملكته[17]».

ما سبق عرضُه من أفكار لسانية تربوية عند ابن خلدون[18]، والتي مسَّت جوهر العملية التعليمية المتمثل في المعلم والمتعلم والمادة والطريقة، بل وتعدته إلى الحديث عن كيفية حصول الملكة اللغوية للمتعلم يعطي دلالة واضحة على النظرة العلمية الدقيقة التي يتمتع بها صاحب المقدمة والتي«تتقاطع بشكل لا

فت للانتباه مع نظرة اللسانيات الحديثة، مما يجعلنا نعتقد أنه كان رجلا متميزا تجاوز عصره بكثير، وكأنه كان يملك نظرة استشرافية سواء فيما تعلق بنظرية العمران أو تفكيره اللساني[19] ».

3-المبادئ السانية التربوية في كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية:[20]للسلمي(655، 570هـ)[21].

اقتصر أبو عبد الله السلمي في كتابه الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية على عرض موضوعات النحو والصرف، التي استقرت عند أغلب النحاة عرضًا مُيسَّرا موجزا مُرَكِّزًا على الموضوعات التي تمس الحاجة إليها؛ أي التي يحتاجها المتعلم؛ لذلك ضَمَّن ًكتابه موضوعات النحو والصرف التقليدية الموجودة في جل المختصرات تقريبا، وأغفل ذكر بعض الأبواب مثل التنازع والاشتغال، ولات وإنْ المشبهتين بليس، والإخبار بالذي والألف واللام، فلم يتحدث عنها في كتابه لغاية تعليمية أفصح عنها في مقدمة كتابه بقوله:«ولعل من يقف عليها ويرى فيها إخلالا ببعض القيود...يظن ذلك لجهل مصنفها، وقلة معرفة مؤلفها، ولا يعلم أن ذلك لقلة الاحتياج إليه في الأعم الأغلب، أو لصعوبته فيركب قارئها لو استوفيت القيود المركب الأصعب...فإنه قد يؤدي الاستيفاء إلى الإهمال والتضييع، فتكون زيادة البعض سببا لترك الجميع». 22

وقد اشتمل كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية على ستة وستين بابا، خصَّصَ أبو عبد الله السلمي أغلبها للمسائل النحوية، وجاءت أبواب الصرف في آخر الكتاب، شأنه في ذلك شأن النحاة القدامى، وفي هذا الصدد يقول ابن جني في كتابه المنصف شرح تصريف المازني معللا تأخير الأبواب الصرفية على النحوية: «لا تكاد تجد كتابا في النحو إلا والتصريف في آخره، فالتصريف لمعرفة أنفس الكلم الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة...وإذا كان ذلك كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف؛ لأن معرفة ذات الشيء الثابتة ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حالته المتنقلة، إلَّا أنَّ هذا الضرب من العلم لما كان عويصا صعبا بدئ قبله بمعرفة النحو، ثم جيء به بعد؛ ليكون الارتياض في النحو موطئا للدخول فيه، ومعينا على معرفة أغراضه ومعانيه »[23].من خلال ما سبق من كلام ابن جني يتبين لنا أهمية الربط بين الصرف والنحو في إيضاح الدلالة، بل إنَّ التصريف جزء من أجزاء النحو بلا خلاف من أهل الصناعة[24].

لقد نظر السلمي إلى اللغة باعتبارها وَحْدَة متكاملة، لا يمكن أن تفصل عن النحو؛لذلك جاء كتابه جامعا لعلوم اللغة؛فعالج فيه موضوعات النحو والصرف والأصوات، [25]وبرأيي أنه يمكن الإفادة من

هذه النظرة من قبل السلمي في بناء مناهج النحو الدراسية عن طريق العناية بالنطق العربي للأصوات(إدراجُ مادّة الأداءِ الصوتي في المناهج الدراسية قبل الدراسة الصرفية والنحوية).[26]ويتسع مجال الدراسة الصوتية بحسب مستويات المتعلمين ليتجاوز الوقوف عند حدِّ السلامة النطقية للحروف، إلى بحث موضوعات أخرى مثل التعذر والثقل، واشتغال المحل بالحركة المناسبة، وظاهرة التنغيم والإعلال، والإبدال، والإدغام...فكلها موضوعات تعتمد على الصوت أساسا في الدراسة.[27]لقد ضمَّن السلمي كتابه كثيرا من الموضوعات الصرفية إلى جانب الموضوعات النحوية، والسبب في ذلك أنهما يُعَدَّان بمثابة العلم الواحد؛ فهمَا متكاملان؛إذ يمثل الأول جانب الصيغة والبنية، ويمثل الثاني جانب التراكيب والجمل.[28]

كما نجد في كتاب السلمي الجمع بين النحو والمعاني[29] فالنحو والبلاغة متكاملان؛لأنَّ الفهم السليم للتراكيب النحوية لا يُدركُ بواسطة قوانين النحو فقط، بل يُنظر أيضا إلى ما تحمله تلك التراكيب من دلالات ومعان وأغراض، وفروقات بين الأساليب المختلفة تختص البلاغة بإظهارها والكشف عنها لذا؛ فإنَّ «النحو بغير المعاني جفاف قاحل، والمعاني بغير النحو أحلام طافية ينأى بها الوهم عن رصانة المطابقة العرفية»[30].فالفصل بين النحو والبلاغة لا يتصور، فكما لا يمكن الفصل بين التركيب ودلالته، كذلك لا يمكن الفصل بين النحو والبلاغة؛لأنَّ التركيب يُعنى بالسلامة اللغوية(صحة الجملة)، والدلالة تعني ما وراء ذلك من مطابقة التركيب لمقتضى الحال والسياق.ولهذا فإن تعليم النحو عن طريق ربط التراكيب النحوية بالأغراض التي تؤديها أمر مهم جدا في العملية التعليمية التعلُّمية.

أما بخصوص ترتيب موضوعات النحو والصرف في كتاب السلمي؛فإنَّه بنى كتابه على نمط المعمولات؛[31] حيث جعل المرفوعات في نظام، وأتبعها بالمنصوبات ثم بالمجرورات، وهو في صنيعه هذا متأثر بابن جني في كتابه اللمع، كما يظهر تأثر المؤلف بابن جني إضافة إلى طريقة ترتيبه لأبواب الكتاب في ذكر أبواب من النحو والصرف، اشترك هو وابن جني في ذكرها بنفس ترتيب ابن جني.[32]

وعلى الرغم مما قام به أبو عبد الله السلمي من جمع المسائل النحوية المتشابهة من حيث الإعرابُ في باب واحد (بناء كتابه على نمط المعمولات)؛ إلا أن منهجه في الترتيب يُلاحظ عليه شيء من الاضطراب وذلك أنه «قد تحدث عن العدد وكم مع المنصوبات، ولعله إنما فعل ذلك؛ لأن الغالب في هذين البابين الحديث عن التمييز. وداخل المصنف بين أفعل التفضيل والصفة المشبهة، فلم يفرد أفعل التفضيل بباب مستقل، بل تكلم عنه في باب الصفة المشبهة، ويلاحظ أيضا أنه قد يقسم الباب إلى

أقسام كما فعل في باب الإعراب والبناء؛ حيث قسمه أحد عشر قسما، وربما جعل الباب الواحد أبوابا، كما فعل في باب التكسير؛ حيث جعله ثلاثة أبواب»[33].

من جملة المبادئ اللسانية التربوية التي نجدها في كتاب السلمي الاهتمام بالمتعلم[34]، وذلك من خلال استخدام الكلمات التي تدل على تواصل المؤلف مع المتعلم، وتبين أن المتعلم هو محور الكتاب وقد ظهر ذلك بصورة كبيرة في الكتاب من خلال استخدام كلمة اعلم، التي تفيد لفت انتباه المتعلم إلى ما يُلقى إليه من أبواب النحو ومسائله، إضافة إلى توجيه الخطاب من المعلم إلى المتعلم، ومن ذلك قوله في باب المفعول الذي لم يسم فاعله(نائب الفاعل):« اعلم أن الفعلَ لا بُدَّ له من مرفوع، فإن كان له فاعلٌ ارتفعَ به، فإنْ حذفتَهُ فلا بُدَّ ممَّا تقيمُ مقامَه....فإن كان واحدا أقمتَه لا غير ، تَقول في ضرب زيدٌ عمرًا ، إذا رددتَه إلى ما لم يسمَّ فاعلُه ضُربَ عمروٌ،. ..[35].

كما نجد الاهتمام بالمتعلم عند السلمي في حرصه عن البعد عن سرد الخلافات في الآراء النحوية بين النحويين، وعدم العناية بنسبة هذه الآراء النحوية إلى مدارسها أو أصحابها، تسهيلا على المتعلمين من جهة، وعدم تشتيت أذهانهم بذكر الخلافات النحوية المعقدة، ونسبة الآراء إلى أصحابها من جهة أخرى؛ لأنَّ هذا لا يعود بفائدة عملية على المتعلم.

وأما عن طريقته في عرض المسائل والآراء النحوية؛ فقد بدا المنهج التعليمي واضحا في كتاب السلمي في طريقة عرضه للأبواب والمسائل النحوية؛ إذ يكتفي السلمي في الغالب بما يراه مناسبا للمتعلم المبتدئ دون أن يخوض في ذكر التفاصيل التي من شأنها أن تشتت ذهن المتعلم، بل قد يكون عرضها سابقا لأوانه، ومن ذلك حديثه عن حذف المبتدأ والخبر في باب المرفوعات من الأسماء، فقال: «وقد يجوز حذف المبتدأ وإبقاء الخبر، وحذف الخبر وإبقاء المبتدأ، إذا دل الدليل على المحذوف منهما. فمثال حذف المبتدأ وإبقاء الخبر قول المتوقع للهلال: الهلالُ والله، أي: هذا الهلالُ، فحذف المبتدأ الذي هو هذا ومنه قوله تعالى: قل أفأنبئكم بشر من ذلكم النارُ (الحج 72)، أي: هو النارُ، وهو يعود على الشر، وهو المبتدأ والنار خبره، فحذف المبتدأ الذي هو، هو. ومثال حذف الخبر وإبقاء المبتدأ قولك: جوابا لمن سأل من عندك؟ فقلت: زيدٌ، أي زيدٌ عندي، الذي هو الخبر. وقد جاء الخبر محذوفا لا يجوز إثباته، وذلك خبر الاسم المبتدأ الواقع بعد لولا، في قولك: لولا زيدٌ لكان كذا، وكذلك خبر لعمرك، وايمن الله في القسم، تقول: لعمرك لأفعلنَّ، وايمن الله لأفعلن؛ تريد لعمرك قسمي، وأيمن الله قسمي»[36].

نلاحظ في هذا النص الذي ذكره السلمي أنه تحدث عن حذف المبتدأ جوازا مع إبقاء الخبر، وتحدث عن حذف الخبر جوازا مع إبقاء المبتدأ، وذكر أمثلة له، ولكنه ترك الحديث عن وجوب حذف المبتدأ[37] قصدًا من باب مراعاة مستوى المتعلمين من جهة، ومن جهة أخرى فإنه آثر إغفال حذف المبتدأ وجوبا تماشيا مع العنوان الذي وسم به كتابه وهو الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية؛ فكأن المؤلف يرى أن هذه الجزئية مما لا تمس الحاجة إليها.

هذا وقد ذكر ابن مالك الأندلسي في كتابه: تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد مواضع حذف المبتدأ وجوبا فقال: «ووجوبًا كالمخبر عنه بنعت مقطوع لمجرد مدح أو ذم أو ترحم، أو بمصدر بدلا من اللفظ بفعله، ومخصوص في باب نعم أو بئس أو بصريح في القسم»[38] ولعلنا ندرك بعد هذا النقل عن ابن مالك سر إغفال السلمي لذكر مواضع حذف المبتدأ وجوبا، وهي صعوبتها على المتخصصين فكيف بالمتعلمين هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن السلمي كان يراعي في عرض المسائل النحوية ما تمس الحاجة إليه حاجة المتعلمين؛ ليكون عرضه لأبواب النحو ومسائله منسجما ومتفقا مع عنوان كتابه.

هذا وقد سلك السلمي مبدأ الانتقاء في عرض الآراء النحوية، فقد كان يعرض ما يراه راجحا من الأقوال في غالب الأحيان دون أن يخوض في ذكر الخلاف في المسألة النحوية التي يوردها، ومن ذلك قوله في باب نعم وبئس: «اعلم أن نعم وبئس فعلان ماضيان لا يتصرفان، لا يكون منهما مضارع، ولا اسم فاعل، ولا مصدر، ولا يستعملان إلا بلفظ الماضي لا غير»[39].وهذا الذي ذكره السلمي هو مذهب البصريين والكسائي، خلافا لجمهور الكوفيين الذين ذهبوا إلى أنهما اسمان مبتدآن.[40]والذي نستفيده من منهج المؤلف الغالب في الانتقاء من الآراء النحوية ما يراه أحق بالذكر، أنَّ الذي حدا به إلى هذا الصنيع هو أنَّ كتابه وضع أساسا للمتعلمين المبتدئين أو المتوسطين، ولا شك أن الذي يتناسب مع مداركهم وقدراتهم إنما هو الاقتصار على عرض المسائل النحوية على أرجح الأقوال والمذاهب حسب ما يراه المؤلف دون توسع في ذكر الخلاف.

من جملة الأساليب التربوية التعليمية التي سلكها السلمي في كتابه أثناء عرض مسائل النحو أسلوب الإجمال ثم التفصيل، وتظهر فائدة هذا الأسلوب في كون المتعلم يتطلع نفسيا لبيان ذلك الإجمال؛ فيأتي التفصيل وارداً على نفسية متعلم متهيء مستعد إلى ما يلقى إليه، وذلك يسهم أكثر في تثبيت الأحكام النحوية وترسيخها في ذهن المتعلم. فنرى السلمي مثلا يجمل في ذكر علامات الإعراب بقوله: وهي ثلاث: حركات وحروف وحذف. ثم يفصل فيقول: فالحركات ثلاث: ضمة وفتحة وكسرة. والحروف

أربعة واو وألف وياء ونون والحذف اثنان: حذف حركة ويسمى سكونا، وحذف حرف ويسمى الحذف ثم يفصل المؤلف بعد ذلك في ذكر مواضع الحركات الضمة والفتحة والكسرة، وذكر مواضع الحروف الواو والألف والياء والنون، وذكر مواضع الحذف....[41].

ومما سلكه السلمي في كتابه تيسيرا على المتعلمين، أنه لا يفصل في ذكر علامات الإعراب، فهو يكتفي بذكر العلامات الأصلية للإعراب، فلا توجد في منظوره علامات فرعية أصلا، فالعلامات كلها أصول فيجعل الواو علامة للرفع في الأسماء الستة، وجمع المذكر السالم، والألف علامة للرفع في المثنى، وفي كلا وكلتا إذا أضيفتا إلى مضمر، كما تكون الألف علامة للنصب في الأسماء الستة، والياء علامة للجر في الأسماء الستة والتثنية، وكلا وكلتا إذا أضيفتا إلى مضمر، كما تكون الياء علامة للنصب في ثلاثة مواضع:أحدها التثنية، والثاني كلا وكلتا إذا أضيفتا إلى مضمر، والثالث جمع المذكر السالم والنون علامة للرفع في الأفعال الخمسة، [42].

هذا وقد عرض السلمي في كتابه الضوابط الكلية لذكر المعاني اللغوية لبعض مصطلحات النحو، ومن ذلك قوله: « البدل هو العوض، والعطف معناه الرجوع والتكرار، تقول عطفت الشيء على الشيء إذا رجعته عليه[43]».وهذا الذي سلكه المؤلف من بيان المعاني اللغوية لبعض مصطلحات النحو، أمر نحتاجه في تعليم النحو؛ فيعرف المتعلم المعنى اللغوي للمصطلح قبل المعنى الاصطلاحي؛لأنَّ ربط المصطلح بالدلالة اللغوية لمفهومه، يجعله أكثر قربا من عقل التلميذ؛بحيث يُسهمُ ذلك في عملية فهمه وإدراكه للمصطلح، ففهم المصطلحات النحوية مبني على فهم المضامين اللغوية لتلك للمصطلحات.[44]

من جملة المبادئ اللسانية التربوية التي نجدها في كتاب السلمي ربط التركيب النحوي بالمعنى الدلالي، وهو أمر مهم حتى في طريقة الإعراب؛ ومن ذلك قوله في باب إنَّ وأخواتها: «فإنَّ وأنَّ معناهما التوكيد، ولكنَّ للاستدراك، وكأنَّ للتشبيه، وليت للتمني، ولعلَّ للترجي[45]».فإذا تطرقنا إلى إعراب كأنَّ مثلا وهي من الأحرف المشبهة بالفعل، نقول في إعرابها:كأنَّ حرف مشبه بالفعل، ونزيد المعنى البلاغي وهي كونها تفيدُ التشبيهَ.

نَوَّعَ السلمي في كيفية عرض المادة النحوية على المتعلم في كتابه؛ فاستخدم عدة طرق ومن ذلك استخدامه **للطريقة القياسية** التي تعدمن جملة المبادئ اللسانية التربوية، وهي طريقة تَقومُ على إعطاء القاعدة ثم الأمثلة[46].وهذه الطريقة وإن كانت لا تحتاج إلى إعمال مجهود عقلي كبير؛ لأنَّ التفكير العقلي في هذه الطريقة ينتقل من المعلوم إلى المجهول، ومن القاعدةِ العامَّةِ إلى الحالات الجزئية؛ فيقيسُ التلميذُ

الأمثلةَ غير المذكورة على الأمثلة المذكورة باعتبار أنَّ القاعدة واحدة؛ فإنَّ هذه الطريقة قد لا تكون مناسبة للعمل بها في مرحلة التعليم الابتدائي؛ لأنَّ القياس عمل عقلي لا يتوافق وطبيعة تفكير التلاميذ العقلية التي تقصُر عن عمل القياس.

كما اعتمد السلمي في كتابه على **الطريقة الاستنباطية (الاستقرائية)** طريقة الأمثلة ثم القاعدة:[47] وهي طريقة قائمة على جهد المعلم في عرض الأمثلة، ونشاطِ المتعلم وفاعليته في المشاركة في استنباط القاعدة من الأمثلة، وفي هذه الطريقة تُعرضُ الأمثلةُ على التلاميذ ليتوصلوا إلى استنباط القاعدة النحوية، فينتقل التلميذُ من الجزئيات إلى الكليات ومن القضايا الخاصة إلى القضايا العامة، وتظهر الفائدة التربوية لهذه الطريقة بكونها تسهم في تكوين إدراك المتعلم؛لأنه يسلك طريقة تمكنه من الوصول إلى القانون العام بنفسه.

أما فيما يتعلق بالشواهد التي أوردها السلمي في كتابه، فقد شملت أدلة السماع من القرآن الكريم والحديث الشريف والأثر وأشعار العرب، بيد أن هذه الشواهد قليلة من حيث عددها، إذا ما قارناها بالحجم الكمي للأمثلة التي يسوقها المؤلف في سبيل توضيح القاعدة النحوية وتقريبها من ذهن المتعلم، ولعل السبب في قلة الشواهد في كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية يرجع إلى مراعاة المؤلف للمتعلم الذي ينبغي أن تعرض عليه القاعدة النحوية موضحة بكثرة التمثيل، أما الشواهد والإكثار منها فالغاية منها إثبات صحة القاعدة، وهذا سبيل النحو التحليلي.

ومحصول القول فيما يتعلق بكتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية للسلمي، أنَّ صاحبه يتبع في عرض مسائل النحو وأبوابه منهجا يتسم بالسهولة واليسر، يمزج فيه بين آراء البصريين والكوفيين، كما نراه يبتعد في كتابه إلى حدٍّ كبير عن ذكر الخلافات النحوية والمناقشات التي من شأنها أن تعقد النحو، وقد رام السلمي من خلال كتابه تعليم وتدريب المتعلمين على مستوى معين من مستويات الدرس النحوي متبعا في سبيل تحقيق تلك الغاية وضوح العبارة، وعدم تشتيت ذهن المتعلم بكثرة الاستطرادات والحشو والتفريعات التي لا تفيد المتعلم في تلك المرحلة، إضافة إلى جمعه بين مذهب البصرة والكوفة وإن كانت الصورة العامة التي صبغ بها السلمي كتابه في عرض مسائل النحو جاءت بصرية المذهب.[48]

4-الخاتمة:

كشفت لنا عملية استنطاق نصوص من التراث العربي عن كثير من الأقوال والأفكار التي تتعلق بجملة من المبادئ اللسانية التربوية.ولا شك أنَّ تلك المبادئ اللسانية التربوية التي سبق ذكرها تكتسي أهمية كبيرة في ميدان التعليم، ولعلها لا تقل قيمة عن تلك المبادئ التي يراها اللسانيون المعاصرون ضرورية في أية طريقة تعليمية ناجعة، بل قد لا نكون مبالغين إن قلنا إن تلك الأفكار والمبادئ اللسانية التربوية، تعد تمهيدا للسانيات التربوية؛ خصوصا تلك الاستطرادات الثرية التي نجدها في مقدمة ابن خلدون المتعلقة بنظرية التحصيل اللغوي.

كما قدمنا في الجانب التطبيقي من هذا المقال قراءة وصفية تحليلية لكتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية للسلمي، وقد أسفرت تلك القراءة عن وجود عدة مزايا لسانية تربوية لهذا المختصر النحوي ولا شك أن تلك المبادئ اللسانية التربوية مفيدة جدا في العملية التعليمية التعلُّمية، إذا ما أحسنا استثمارها في بناء المناهج النحوية الدراسية في مراحل التعليم العام عن طريق تزويدها بالتمارين التطبيقية والأساليب التربوية الحديثة.في ضوء الحقائق والخبرات والمستجدات العلمية والتقنية المكتشفة في حقل اللسانيات التربوية التي تُعد مكسبا من مكاسب الدرس اللساني الحديث.ولعل كتاب السلمي يلفت انتباهنا إلى أهمية العناية بدراسة المؤلفات التعليمية في التراث النحوي، والإفادة منها في بناء مناهج النحو في مراحل التعليم العام والجامعي، إذ إنَّ تعليم النحو في عصرنا ليس منقطع الصلة عن تعليمه في العصور السابقة.

هوامش:

[1]رام أصحاب المختصرات النحوية التعليمية على اختلاف تخصصاتهم من خلال تأليفها «تعليم المتعلمين النحو العربي، ومساعدتهم على فهم القواعد النحوية والتدريب عليها مراعين في ذلك اختلاف مستوياتهم ومداركهم، وهذا ما جعل تلك المختصرات تشترك تقريبا في خصائص تعليمية مشتركة يمكن إجمالها فيما يلي: العدول عن التعريفات الذهنية ، وعدم الإسراف في التقسيمات والتعليلات، والاكتفاء بالقاعدة مجملة دون تفصيل، والبعد ما أمكن عن المسائل الخلافية وعدم العناية بالشواهد ، وعدم الاهتمام بالأصول ، والانتقاء من المذاهب المختلفة أيسرها للطالب. وتلك بطبيعة الحال صفات تتفاوت صفات تتفاوت من مؤلف إلى آخر تبعا لتفاوت المتعلمين الذين يختلفون في المدارك وطبيعة المعرفة»، انظر، سعود بن غازي، خصائص التأليف النحوي في القرن الرابع الهجري، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1425، 2005، ص:97.

[2] محمد صاري، تيسير النحو موضة أم ضرورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عنابة، ص:11.المصدر :منتديات تخاطبta5atub.com

[3]رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3 ، ط1، ص:38.

[4]ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج 1 ص:34.

[5]رسائل ابن حزم الأندلسي، ج4، رسالة مراتب العلوم، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1983، ص 66 ، 67.

[6]نظرات في اللغة عند ابن حزم الأندلسي، سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1389هـ، 1969م، ص:48.

[7]لقد وضع ابن حزم في رسالته مراتب العلوم منهجا تربويا تعليميا يفيد المتعلم المبتدئ في تعلم النحو، وقد اختار كتاب الواضح للزبيدي ليكون نموذجا لتحقيق الغرض من النحو المتمثل حسب رأي ابن حزم في القدرة على القراءة والمخاطبة، فقال بعد أن أكد العلاقة بين علم النحو واللغة، وارتباط النحو بالمعاني: «...فإذا نفذ في الكتابة و القراءة كما ذكرنا، فلينتقل إلى علم النحو واللغة معا: ومعنى النحو: هو معرفة تنقل هجاء اللفظ، وتنقل حركاته الذي يدل كل ذلك على اختلاف المعاني، كرفع الفاعل ونصب المفعول، وخفض المضاف، وجزم الأمر والنهي، وكالياء في التثنية، والواو في رفع الجمع وما أشبه ذلك. فإن جهل هذا العلم عسر عليه علم ما يقرأ من العلم. واللغة هي ألفاظ يعبر بها عن المعاني، فيقتضي من علم النحو كل ما يتصرف في مخاطبات الناس، وكتبهم المؤلفة، ويقتضي من اللغة المستعمل الكثير المتصرف» رسائل ابن حزم الأندلسي، رسالة مراتب العلوم، ج4، تح الدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1983، ص64، 65.

[8]ولنا أن نتساءل لماذا وقع اختيار ابن حزم على كتاب الواضح للزبيدي في الوقت الذي توجد فيه عشرات المختصرات النحوية؟، أو ليس الواضح مختصرا كغيره من المختصرات النحوية النثرية؟ والجواب بلى، ولكن يبدو أن سبب اختيار ابن حزم لكتاب الواضح يرجع إلى كون الواضح كتابا تعليميا تربويا يفيد في تقريب النحو من المتعلمين، وأما المختصرات الأخرى فلم يذكرها ابن حزم؛ ربما لأنه يرى أنها عبارة عن اختصار للنحو فقط، وليس فيها عرض النحو على المتعلمين عرضا جديدا يتناسب مع مستوياتهم.

[9]ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص:491.

[10]المرجع نفسه، ص:491.

[11]المرجع نفسه، ص:472.

[12]مسعودة خلاف شكور، إسهامات ابن خلدون وآراؤه النظرية في تعليمية اللغة، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ب/قسم الآداب والفلسفة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، العدد 10، جوان 2013، ص:22.

[13]ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص:496.

[14]محمد صاري، الفكر اللساني التربوي في التراث العربي، مقدمة ابن خلدون نموذجا، ص:07.

[15]ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص:475.

[16]المرجع نفسه، ص:472.

[17]ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص:323.

[18]يشيد كثير من اللسانيين بالأفكار اللسانية التربوية الموجودة في مقدمة ابن خلدون والتي لا تقل أهمية عما توصلإليه البحث اللساني واللساني التطبيقي عند الغربيين خصوصا عند حديثه عن قضايا الاكتساب والتحصيل اللغوي...للوقوف على آراء ابن خلدون في هذا الشأن انظر د .عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار التونسية للكتاب ، ط2 ، تونس 1986، ص: 216 ، 237.

[19]عمر لحسن، التفكير اللساني عند ابن خلدون وعلاقته بعلم العمران، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، العدد 5، يونيو 2007، ص:186.

[20]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، تح محمد بن نجم بن عواض السيالي، رسالة ماجستير مخطوط إشراف الأستاذ الدكتور محمد بن إبراهيم البنا، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، كلية اللغة العربية، 1410، 1990. ورد اسم كتاب الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية في كثير من المراجع التي ترجمت للسلمي منها:معجم الأدباء211/18، وإشارة التعيين 319، والعقد الثمين82/2، والتذييل والتكميل603/3 والارتشاف. انظر هذه المراجع في المرجع السابق ص:104. من قسم التحقيق.

[21]هو شرف الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن أبي الفضل السلمي الأندلسي، ولد سنة سبعين وخمسمائة، كان أديبا ونحويا ومفسرا، ومحدثا وفقيها. ..ولم يقتصر أبو عبد الله السلمي في تأليفه على فن معين، بل صنف في غير باب من أبواب المعرفة؛ فألف في التفسير والحديث والأصول والنحو والبلاغة..ومن أبرز مؤلفاته:الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، وإملاء على ديوان المتنبي، وإملاء على المفصل للزمخشري، وتعليق على الموطأ، والتفسير الكبير في عشرين جزء سماه ري الضمآن في تفسير القرآن، والتفسير الأوسط، والتفسير الصغير، والكافي في النحو، وكتاب في أصول الفقه والدين، وكتاب البديع والبلاغة، ومختصر صحيح مسلم، لمزيد من المعلومات انظر: أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:3، 60.

[22]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:2.نلاحظ أن السلمي من خلال الأبواب التي ضمنها كتابه، أنه تناول أنواعا من علوم العربية من نحو وصرف إضافة إلى بعض المسائل الصوتية؛ إلا أن أكثر ما عرض له في كتابه هو الأبواب النحوية.

[23]ابن جني، المنصف شرح تصريف المازني، تح إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، وزارة المعارف، مصر، ط1 ، 1954.ص:5، 4.مثلما أشار ابن جني في النص السابق إلى علة تقديم أبواب الصرف على أبواب النحو؛فإنه يشير من ناحية أخرى إلى أهمية الربط بين مسائل الصرف والنحو وأن الأول يعد بمثابة التمهيد للثاني على حد قوله: «وإذا كان ذلك كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف؛لأن معرفة ذات الشيء الثابتة ينبغي أن

يكون أصلا لمعرفة حالته المتنقلة»، ويؤكد ابن جني على هذه الفكرة التي مفادها اتصال الصرف بالنحو في كتابه الخصائص حينما عرض لتعريف النحو بأنه انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتصغير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك...، ويزيد هذه الفكرة توكيدا في كتابه التصريف الملوكي عند تعريفه لمعنى الصرف بقوله:«معنى التصريف هو أن تأتي إلى الحروف الأصول...فتتصرف فيها بزيادة حرف، أو تحريف بضرب من ضروب التغيير...نحو قولك:ضرب، فهذا مثال الماضي؛فإن أردت المضارع قلت:يضرب، أو اسم الفاعل قلت:ضارب، أو المفعول قلت مضروب، أو المصدر قلت ضربا.....وعلى هذا عامة التصريف في هذا النحو من كلام العرب؛فمعنى التصريف هو ما أرينك من التلاعب بالحروف الأصول لما **يراد فيها من المعاني المفادة منها**» ابن جني، التصريف الملوكي، تح ديزير هسقال، دار الفكر العربي بيروت، ط1 ، 1998، ص:12، 13.فالتصريف عند ابن جني يشمل أمرين:الأول:التغيير الذي يعتري الحروف الأصول للكلمة، والثاني:أن الهدف من هذا التغيير هو مراعاة المعاني النحوية المستفادة من هذا التغيير.

[24]الاستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، 1982:ص:06.

[25]إنَّ علوم اللغة العربية تشكل كلاً لا يتجزأ؛فهي بمجموعها «أشبهُ بجسم الإنسان، لا يجوز أن تقطع أجزاؤه فتدرس مستقلا بعضها عن بعض، ومنفصلاً بعضها عن بعض، إذ أن دم الحياة الذي يغذيها ويحييها ويبعث فيها النماء مصدر واحد، وطبيعته تكاد تكون واحدة في كل جزء.أما التجزئة إذا قضى بها البحث العلمي وضروراته، فلا بُدَّ أن تراعي الصلة بين الأجزاء، وأن تبقى النظرة الشاملة إلى علاقات الأجزاء بعضها ببعض نصب عين الباحث» أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص:06.

[26]نبه الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح إلى أهمية إدراج مادة الأداء الصوتي كدرس مستقل في المناهج الدراسية، ضمن حديثه عن مستويات اللغة العربية؛ حيث قرر أن للعربية مستويين من التعبير في الاستعمال:مستوى التعبير الترتيلي أو الإجلالي، ومستوى التعبير الاسترسالي.فالأول تقتضيه حرمة المقام وهي حال الخطاب التي سماها الجاحظ بموضع الانقباض.وفيها تظهر عناية المتكلم الشديدة بما ينطق به من حروف وما يختاره من ألفاظ وتراكيب...ويستعمل الناس هذا المستوى من التعبير في جميع هذه الحالات التي تتصف بالحرمة كخطاب الخطيب، وخطاب المذيع للناس في الإذاعة والتلفزة ومحاضرات الأساتذة...أما الاسترسالي(الفصيح لا العامي) فهو هذا الذي تقتضيه مواضع الأنس كخطاب الأبناء والزوجة في المنزل والأصدقاء أو شخص آخر في غير مقام حرمة.....ويمتاز هذا المستوى عن الأول بكثرة الاختزال في تأدية الحروف والكلم كاختلاس الحركات(وهو الإخفاء الذي وصفه سيبويه) والحذف والإدغام والتقديم والتأخير وكثرة الإضمار....فيجب أن ينبه المعلم على أن تخفيف الهمزة مثلا وإخفاء الحركات فصيح أيضا وقد سمع في مخاطبات العرب وقرئ به القرآن....وكل هذا يقتضي الرجوع إلى المراجع اللغوية التي وصف فيها العلماء هذه العربية الفصحى العفوية ، وبصفة خاصة التأدية الصوتية ومخارج الحروف وأحوال الوقف والابتداء وكل ما يجوز تخفيفه في سعة الكلام والاختصار كما يقول سيبويه.ثم يقوم فريق من العلماء بدراسة هذه الأشياء وتصنيفها وتحديدها والتمثيل لها قصد إخراجها في مناهج التعليم والكتب المدرسية.انظر:عبد الرحمن الحاج صالح، الأسس العلمية واللغوية لبناء مناهج اللغة –العربية في التعليم ما قبل الجامعي، بحوث ودراسات في

اللسانيات العربية، ج1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص:176، 179.والأسس العلمية لتطوير تدريس اللغة العربية، المرجع السابق ، ص: 161 ، 164.واللغة العربية بين المشافهة والتحرير، ص:68، 80.

[27]إنَّ الجمعَ بينَ الدراسة النحوية والصوتية، وجعل الدراسة الثانية ممهدة للأولى نتحدث فيها بشكل مجمل عن الأصوات ومخارجها للتوصل إلى كيفية النطق السليم للحروف والكلمات، وفهم بعض الظواهر الصرفية والنحوية فهما دقيقا أمر في غاية الأهمية.أشار إليه علماؤنا القدامفي المختصرات النحوية ودرسه «دراسة وافية علماء النحو المتخصصون كالخليل وسيبويه وابن جني، وعلى رغم هذه الأهمية إلَّا أنَّنا لا نرى وجودا لدراسة صوتية ولو بشكل بسيط في مناهج النحو» عقيلة لعشبي، أهمية الربط بين علم النحو والعلوم الأخرى لاستخلاص درس نحوي ميسر، مجلة اللغة العربية/المجلس الأعلى للغة العربية، العدد الثامن والعشرون، 2012، ص:118، 119.

[28]إنَّ دراسة اللغة في إطار التركيب هي وظيفة النحو، وللتوصل إلى هذه الدراسة يتم الانطلاق من الدراسة الصرفية التي تُعنى بأنفس الكلم الثابتة على حدِّ تعبير ابن جني في كتابهِ التصريف.ومعلوم أنَّ الكلمة أو الوحدة الصرفية لا تحمل أي دلالة معنوية كالفاعلية أو المفعولية..إلا إذا وردت في إطار تركيب؛ «فالدرس النحوي في العربية ينشأ بعلاقة ائتلاف البُنَى الصرفية من اسم وحرف وفعل فيما بينها داخل التركيب؛ فهو إذن لا يستغني عن الوحدات الصرفية إذ لا كيان له دونها، وهذه الوحدات الصرفية أيضا لا تنغلق وتنفتح على المعاني إلا إذا ركبت ونظمت في جملة ليتبين أن علاقة النحو بالصرف متينة جدا. انظر: عقيلة لعشبي، أهمية الربط بين علم النحو والعلوم الأخرى لاستخلاص درس نحوي ميسر، ص:120.

[29]انظر على سبيل المثال الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، باب إن وأخواتها، ص:57 فقد تحدث فيه عن الوظائف النحوية لإن وأخواتها مقرونة بمعانيها البلاغية، إضافة إلى باب حروف الجر، ص:114 ، 122.وجمع السلمي في هذا الباب بين الوظيفة النحوية لحروف الجر مع ذكر المعنى الدلالي. وفي باب المخاطبة، ص:304 تحدث السلمي عن كيفية الخطاب بين المتحدث والمتحدث إليه في الظروف الخطابية المختلفة غير أن ما يوجد في هذه المختصر النحوي هو من قبيل الإشارة فحسب. هذا مع العلم أنَّ المادة النحوية الموجودة فيه عبارة عن نحو مفردات متناثرة، وليس نحو جمل وتراكيب وأساليب؛ مع أنَّ الجملة هي « أساس التعبير، والصورة اللفظية الصغرى التي تطوي في ثناياها فكرة تامة صدرت عن نفس المتكلم لتصل بها إلى مخاطب منتظر. والجملة خاضعة لمناسبات القول، وللعلاقة بين المتكلم والمخاطب، ولا يتم التفاهم في أي لغة إلا إذا روعيت تلك المناسبات، وأخذت العلاقة بين أصحابها بعين الاعتبار، ولن يكون الكلام مفيدا ولا الخبر مؤديا غرضه ما لم يكن حال المخاطب ملحوظا ليقع الكلام في نفس المخاطب موقع الاكتفاء والقبول»، مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص:225

[30]تمام حسان، الأصول دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، النحو، فقه اللغة ، البلاغة ، ص: 313.

[31]يُعَدُّ هذا النوع من الترتيب، من قبيل التعليم المناسب لفكر المتعلم؛ لما يتسم به من جمع للمسائل المتشابهة في أبواب، وذلك يساعد المتعلم على الترتيب الذهني وعلى التذكر أيضا.

[32]ابن جني، اللمع، تح د، سميح أبو مغلي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، 1988.ص:170 ، 171.

[33]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:107.

[34]يعد المتعلم فيالبحوثاللسانيةالتربويةالحديثةبؤرةالاهتماموجوهرالعمليةالتعليمية.وسرُّ النجاح في العملية التعليمية ينحصر في التركيز على المتعلم، لا على المادة اللغوية على حدة ومعزولة عنه؛أي على معرفة احتياجاته الحقيقية وهي تختلف باختلاف السن والمستوى العقلي وكذلك المهنة وأنواع الأنشطة المنوطة بالفرد في حياته وغير ذلك، انظر: عبد الرحمن الحاج صالح، الأسس العلمية واللغوية لبناء مناهج اللغة العربية في التعليم ما قبل الجامعي، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص:185.

[35]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، 47، 48. نلاحظ من خلال هذا النص توظيف السلمي مصطلح المفعول الذي لم يسم فاعلُه، وبرأيي أنه يمكن استثمار هذا المصطلح في مراحل التعليم الأولى، وذلك بأن نشرح للتلاميذ سبب التسمية، وهي أن معنى المفعول الذي لم يُسَمَّ فاعله؛ أي: الذي لم يُذكَر معه فاعلُ فعلِه.ونأتي بأمثلة تبين المقصود، كما يلي:قطفتِ البنتُ الزهرةَ. قُطفتِ الزهرةُ: الزهرةُ:مفعول لم يسم فاعله مرفوع وعلامة رفعه الضمة.....وهكذا نضرب للتلميذ العديد من الأمثلة التي لا يذكر فيها فاعل الفعل، ويأتي بعد الفعل اسم مرفوع هو في الحقيقة المفعول به في المعنى، ونكتفي بضرب الأمثلة التي ينوب فيها المفعول به عن الفاعل. كما نلمس من خلال طبيعة النص السابق أن السلمي كان يحاضر، ويملي شفويا؛ فكتابه يُعَدُّ من قبيل الأمالي.

[36]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:40.

[37]تحدث السلمي عن حذف المبتدأ جوازا مع إبقاء الخبر، وتحدث عن حذف الخبر جوازا مع إبقاء المبتدأ، وترك الحديث عن وجوب حذف المبتدأ مع أن الأولى الحديث عن شروط القاعدة وجوبا، قبل الحديث عن شروطها جوازا؛ لأن الجواز ثانوي بالنسبة للوجوب...ولعل الحامل له على هذا الصنيع صعوبة تصوروفهم المتعلمين المبتدئين لمواضع حذف المبتدأ وجوبا.

[38]ابن مالك الأندلسي، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، طبع في المكتبة الميرية الكائنة بمكة المحمية، ط1، 1319، ص:16.

[39]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:199.

[40]اختلف النحاة في نعم وبئس هل هما فعلان أم اسمان: انظر تفصيل الخلاف في هذه المسألة في كتاب: الإنصاف في مسائل الخلاف، لابن الأنباري، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج1، ص:97، 126.

[41]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:15 ، 19.

[42]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:16، 18.

[43]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:143 ، 159.

[44]ولاشك أن هذا الذي رأيناه في كتاب السلمي من إيراد المعنى اللغوي والدلالي للمصطلح على الرغم من أهميته في العملية التعليمية؛إلا أننا لا نرى له حضورا قويا في مناهج النحو الدراسية.فحبذا لو تم الاستفادة من هذه الميزة الموجودة في

المختصرات النحوية، فقبل الانطلاق في دراسة المصطلح النحوي وتفصيلاته ومميزاتمنبدأ ببيان الدلالة اللغوية للمصطلح،. ..لماذا سميت الأحرف المشبهة بالفعل بهذا الاسم؟، ولماذا قلنا أحرفا ولم نقل حروفا؟، ولماذا سميت كان وأخواتها أفعالا ناقصة؟، ولماذا سميت ظن وأخواتها أفعال قلوب؟، وما معنى نون الوقاية، وما معنى جمع التكسير؟.....فربط المصطلحات النحوية بالدلالة اللغوية، يسهم بشكل واضح في فهمها وإدراكها من قبل المتعلم.

[45]أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:57.

[46]اعتمد السلمي على الطريقة القياسية كثيرا، ومن ذلك قوله في باب التثنية: التثنية أن تضم اسما إلى مثله لفظا، وتجعل في آخر أحدهما ألفا في حال الرفع، وياء مفتوحا ما قبلها في حال الجر والنصب، وبعدهما نونا مكسورة، وتحذفها في الإضافة كقولك: جاءني الرجلان، ورأيت الرجلين، ومررت بالرجلين، وهذان غلاما زيد، ورأيت غلامي زيد، ومررت بغلامي زيد، فتسقطها في الإضافة... أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:24.

[47]اعتمد السلمي في كتابه الضوابط الكلية على الطريقة الاستقرائية؛ فنجد في كتابه عرضًا للمثال أو الأمثلة ثم إعطاء القاعدة العامة على غرار قوله في باب كان وأخواتها: وهي كان وأخواتها وهي:كان وصار وأصبح، وأمسوظل وبات وأضحى وليس، وما زالوما برح وما انفك، وما فتئ وما تصرف منها، كيكون ويصير، وما يزال وما يبرح، اعلم أن هذه الأفعال تدخل على المبتدأ والخبر فيرتفع بها ما كان مرتفعا بالابتداء، وينتصب بها ما كان مرتفعا على خبر المبتدأ.انظر: أبو عبد الله السلمي، الضوابط الكلية فيما تمس الحاجة إليه من العربية، ص:51.

[48] يغلب على صاحب كتاب الضوابط الكليةفيما تمس الحاجة إليه من العربية المذهب البصري، فقد وافق البصريين في جل الآراء، بينما اكتفى بموافقة الكوفيين في بعضها فقط، وأما المصطلحات فقد سلك فيها المؤلف مذهب البصريين أيضا، وكثيرا ما يعرض السلمي في كتابه لذكر آراء البصريين من أمثال يونس وسيبويه والأخفش والمبرد وابن السراج والفارسي وابن جني مصرحا بأسمائهم في عدة مواطن من كتابه، وربما وصف بعضهم بالمحققين كما فعل مع أبي علي الفارسي وابن جني، كل هذا يبين ميله إلى المذهب البصري، شأنه في ذلك شأن أكثر المتأخرين، والسبب في ذلك أن النحو التعليمي كله أو جلُّه بصري الاتجاه، أما النحو الكوفي فعادة ما يظهر ويطلع عليه التلاميذ والطلاب في الجامعة؛ فلا نكاد نجد مختصرا تعليميا اعتمد في جملته على النحو الكوفي.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 680 - 696 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المسرح العربي الحديث وقضية الهوية

Modern Arab Theatre and The Issue of Identity

هجيرة سويسي [1] / [1] [*] Hadjera souici[1]

أ.د. العيد جلولي [2] / [2] Laid djellouli

مخبر النقد ومصطلحاته

جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

University kasdi merbah ouargla (Algeria)

[2]djellouli47@gmail.Com [1] 1halimastarnada@gmail.Com

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/05/18	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

من أبرز قضايا النهضة العربية التي عالجها فن المسرح في العصر الحديث هي قضية الهوية إلى جانب موضوعات أخرى كانت حينها حديث الساعة ومحل جدل المفكرين والنقاد والأدباء منها:(قضية المرأة، قضية التخلف وعوامل النهضة). أما موضوع الهوية ولارتباطه بعمق النفس البشرية فهو لا يتوقف في معناه وفي تشكيله على عنصر واحد أو عناصر ثابتة يُبنى على أساسها وانتهى الأمر، بل يتبلور ويتطور من خلال تأثير الإنسان وتأثره بالآخرين، من خلال مدى فاعليته في أسرته ومجتمعه، وبمقدار هذا التأثر وبطبيعته يمكن أن تتحدد هوية الأشخاص. وقد أسهم المسرح العربي الحديث على غرار سائر الفنون والآداب في إيضاح هذا المفهوم ويظهر ذلك من خلال الأعمال المسرحية التي جسدت موضوع الهوية بكل أبعادها وعلى اختلاف مكوناتها.

الكلمات المفتاحية: مسرح عربي حديث، هوية، بعد قومي، لغة، تاريخ.

Abstract :

One of the most prominent issues of the Arab Renaissance that the art of theater has dealt with in the modern era is the issue of identity, along with other topics that were modern at the time and the subject of controversy among intellectuals, critics and writers, including: (The issue of women, the issue of underdevelopment and the factors of renaissance). The subject of identity and its connection to the depth of the human soul does not depend on its meaning and in its composition on a single element or fixed elements on which it is built and ended up, but it crystallizes and develops through the influence of man and his influence on others, through the extent of his or her effectiveness in his family and society, and the extent of this influence and by nature the identity of the person can be determined.

Keyword: modern Arab theater, identity, national dimension, language, histoy.

[*] هجيرة سويسي: halimastarnada@gmail.Com

1.مقدمة:

منذ أن بدأت نهضة الوطن العربي الحديثة ونمت فيه حركات التحرر والاستقلال وتطورت فيه أساليب الحكم، أسهم الأدباء بنصيب وافر في مواكبة تلك النهضة والتعبير عن أماني الشعب العربي وقضاياه، وقد شارك المسرح منذ البداية في أغلب الحركات السياسية في المجتمع العربي فكان له أثر عظيم في إحياء الوعي القومي وإذكاء روح الكفاح في جماهير الشعب العربي.[1] من خلال استذكار أهم المواقف والأحداث التاريخية واحتفاء بها وإعلاء من شأنها وحتى صيانتها. فكيف كان ذلك؟

2. تجليات عناصر الهوية في المسرح العربي الحديث

2.1– البعد القومي في المسرح العربي الحديث

يقول **أحمد شوقي**:

وأنا المحتفي بتاريخ مصرٍ من يَصُنْ مجدَ قومه صان عِرضا[2]

بناء على هذا القول "راح **شوقي** يسيغ لنفسه، أن يتصرف ببعض التفاصيل التاريخية، استجابة للضرورات المسرحية، وانسجامه مع إيمانه بأن التاريخ، إذا ما كان مرتكزا للمسرحية، فلا ينبغي للشاعر المسرحي أن يتخذ من التاريخ سوى سطور المجد يضفرها لأمته أكاليل زهو وانتصار، ويزفها عرائس إباء وشمم وكبرياء".[3]

ولعل خير دليل على ذلك مسرحية **كليوباترا** هاته الشخصية التاريخية التي اعتبرها الكثير من كتّاب المسرح الغربي نموذجا للعقلية الشرقية لا بوصفها ملكة وإنما بوصفها مصرية، ومن هذا المنطلق كان فيه تحامل على مصر رأى فيه **شوقي** ظلما يعكس حقيقة الصراع القائم بين الشرق والغرب.[4] لذلك سعى من خلال مسرحيته **مصرع كليوباترا** أن يصور هذه المرأة ملكة طموحا تستغل جمالها لفتنة القياصرة والإيقاع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضا وتنفرد هي بعد ذلك بالقوة والسلطان:[5]

كليوباترا:

أيها السادةُ اسمعوا خبرَ الحر ب وأمرَ القتال فيهـــا وأمري
واقتحامي العُبابَ والبحرُ يَطغى والجَواري به على الدَّمِ تَجري
بين أنطونيو وأكتـــــــافَ يومٌ عبقريٌّ يسيرُ فـــي كل عصر

أخذتْ فيه كل ذاتِ شِراع أُهبةَ الحرب واستعدَّت لِشرّ
لاترى في المجال غيرَ سَبُوحٍ مُقبلٍ مدبرٍ مِكَرٍّ مِفرّ
وترى الفُلك في مُطاردة الفُل كِ كنَسرٍ أراد شرًّا بنَسر
وتخال الدُّخانَ في جنباتِ الجوّ جُنحاً من ظلمة الليل يسري
ودَوِيَّ الرياح في كل لُجّ هزَجَ الرَّعْدِ أو صياحَ الهِزَبْر

إلى قولها:

فنسِيتُ الهوى ونُصرة أنطونيو سَ غدرتُه شرَّ غدر
علِمَ الله قد خذلت حبيبي وأبا صِبيتي وعَوني وذُخري
والذي ضيّع العروشَ وضحّى في سبيلي بألف قُطْر وقطر
موقفٌ يُعجب العلا كنتُ فيه بنتَ مصرٍ وكنتُ مَلكةَ مصر[6]

كما أن شوقي كان يعد الرابطة الوطنية أوثق من رابطة الدين والقومية، ولولم تكن ضاربة في القدم، وكأنه يريد أن يقول أنه ليس من شرائط الوطنية أن ترتبط الأعراق القديمة بالأرض، تكفي السنوات القلائل، تكفي النشأة يكفي أن تكون الأرض مثوى الأب والجد لتصبح وطنا حقيقيا للأبناء والأحفاد. ويتضح هذا الرأي جليا في المسرحية من خلال ما يقوم به **حابى** قائد التمرد ضد الملكة إذ نجده يحاول تجميع الثائرين ضدها، و**حابى** هذا مصري، ويتجه في حديثه إلى أمين مكتبة الملكة **زينون**، ويبدو أنه غير مصري، فيذكر له أن مصريته أو عدمها لا تؤثر في موقفه الوطني، ويشير إلى صديقيه **ديون** و **ليسياس** قائلا: [7]

أخي هذا أثينيٌّ وخِلّي ذاك مَقْدوني
كِلا الخِلّين للحق كما أدْعوه يدعوني
كِلا الخِلّيْن ذو جدٍّ بأرضِ النيل مدفون
فليْسا في هوى مصرٍ ولا في طاعتها دوني
فدينا الوطنَ الغا ليَ بالجنس و بالدين
ولم نصبِرْ على حكمٍ لروميَّةَ ملعون
ولسنا حزبَ أُكتافٍ ولسنا حزبَ أَنطُون
ولا نَخْضَعُ للبأسِ ولا نُخْدع باللين[8]

لقد أراد **شوقي** أن يدافع عن تاريخ مصر القديم من خلال إعطائه الملكة **كليوباترا** صورة تليق بملكة مصر تتمثل في حب الوطن والولاء له ولو على حساب المصلحة الشخصية وهو رد صريح أراد من خلاله مغالطة حملة التعنيف التي خاضها **شكسبير** و**دريدن** وغيرهم.

أما من جانب آخر فقد رأى **شوقي** أن يتناول في مسرحياته فترات الضعف التاريخية ليصور فيها واقع عصره. ففي مسرحيته الأولى: "**علي بك الكبير**"، أو "**دولة المماليك**" فترة من تاريخ مصر حالكة مظلمة تسودها الاضطرابات والدسائس أراد **شوقي** أن يظهر من خلالها نبل مقصد **علي الكبير** في الاستقلال بمصر عن الترك لأنه وطني يحب وطنه مصر، على الرغم من أنه لم يولد بها. يقول **علي الكبير** مخاطبا نفسه في المسرحية[9]:

بَلدٌ **رعاني في الصبا وأحلَّني بعد الشباب مراتب القواد**
ودخلتُه عبداً كيوسفَ مشترى فاعتضتُ تيجاناً عن الأصفاد
لا يا عليُّ اسمع نُهاكَ ولا تُصخ لِوساوسِ الشهواتِ والأحقاد
لا ترمِ بالروس الشداد جماعة ضعفاءَ مهزولينَ غيَر شِداد
لا تنس موضع مصر واذكر من أنعمٍ سلفَتْ وبيض أياد
لا تنسَ ماذا ألَّفتْ من سامر لك في الشبابِ وهيأت من ناد[10]

كما تظهر هذه النزعة الوطنية في حديث **علي الكبير** مع حليفه العربي **ضاهر العمر** حين أخبره أنه آن الأوان لاستقلال بلاد مصر عن الترك وقد أيده **ضاهر** في ذلك ودعم رأيه:

علي الكبير:

وانتزعنـــا البـــلادَ من قبضةِ
الترك ومن كل فاسق الحكـم سادر
آن أن نُنقذَ البلاد فماذا أنت راءٍ؟

ضاهر: هلـــــــــمَّ والجيشُ حاضر[11]

كما يضرب لنا **شوقي** في مسرحية **قمبيز** مثالا للتضحية بالنفس في سبيل الوطن وحمايته من سيف العدو تجسد من خلال شخصية **نتيتاس** هاته الأخيرة التي تفدي بنفسها من أجل حماية وطنها من غزو **قمبيز** فتقبل أن تزف له بعد أن رفضت ذلك **نفريت**. تقول **نتيتاس** مخاطبة **نفريت**:

أتيتُ لمصلحة الآخرين وجئتُ لشأنٍ جليل العِظَمْ

أتيت لأفدي بنفسي البلادَ وأدفعَ عن مصرَ شرَّ العَجَمْ
فإنكِ إن ترفضي يزحفوا كزحف الذئاب ونحن الغَنَمْ[12]

وتقول كذلك:

جئت أفدي وطني من سيف. قمبيزَ ونارِه
جئت أفدي وطني من دَنَس الفتح وعاره[13]

مع ذلك فمن النقاد من ينفي نجاح **شوقي** في تصويره نماذج وطنية صادقة الوطنية في مسرحياته من الناحية الفنية نذكر منهم **محمد غنيمي هلال**، لكنه أكد من جهة أخرى أنه استطاع أن يبث من خلالها آراءه الوطنية التي "حمل فيها على مفاسد الحكم لعصره، وحاول أن يشحذ العزائم، ويستنهض الهمم المريضة ويجسم فداحة المسئولية"[14] كما أوضح غاية **شوقي** من وراء نزعته الوطنية في مسرحياته وهي "تحرير البلاد والنهوض بها عن طريق الإصلاح لا عن طريق الثورة"[15] كما يثني على "مقدرته الغنائية في لغة فصيحة رائعة التصوير في قالبها التقليدي، وإن تخلفت كثيرا في أسسها الفنية المسرحية. وقد تجلت فيها-إلى جانب ذلك- جرأة في التصوير، وسعة في الإدراك، وشبوب وعي اجتماعي انفرد به **شوقي** بين من سبقوه، وأكثر من عاصروه. وأسعفه في ذلك كله ثقافة غربية بينت له سبيلا من السبل الموضوعية الأدبية يبث فيها أفكاره القومية والوطنية، وفيها توافر له الإخلاص وحسن النية على أعمق مدى وأرحبه".[16]

لقد ازدادت الرغبة لدى الكتّاب لاستلهام التراث بدافع القومية والتشبث بجذوره العريقة خاصة بعد تعرض مصر والبلدان العربية لكثير من الحروب والهزائم العسكرية والنفسية خاصة هزيمتي **1948-1967م**، فكانت العودة إلى التراث بهدف تعرية الواقع المتردي عن طريق استحضار واقع مزدهر في ذلك الواقع أو ربط هذه النهضة بجذورها التحتية التي تصل إلى الماضي تماما مثلما فعل **باكثير** في مسرحياته التاريخية "**أحلام نابليون**"، "**إبراهيم باشا**" و"**أخناتون ونفرتيتي**" أو الإشادة بالمفاخر والأمجاد الماضية وبعث الهمم وتقوية العزيمة لمواجهة الأخطار الغاشمة، كما فعل في "**عمر المختار**" و"**دار بن لقمان**" أو تصوير ما تعانيه الشعوب العربية والإفريقية من مستعمر ظالم غاشم ونظام داخلي، فاسد متواطئ مع هذا المستعمر كما فعل "**محمود شعبان وأنور فتح**" في "**كفاح شعب**" عن فترة الاحتلال الفرنسي لمصر، وكما فعل "**خليل الرحيمي**" في "**دنشواي الحمراء**" عن مأساة قرية "**دنشواي**"[17]

إن الوطنية الحقة تظهر من خلال مدى تعلق الإنسان بالمكان الذي ينتمي إليه، هذا التعلق الذي يتجسد من خلال طلب العلم والاجتهاد في العمل مهما كان نوعه من أجل تحقيق التطور والازدهار، فالوطن في الحقيقة لمن يخدمه وليس لمن يقطنه.

يقترن المكان (الوطن) بالهوية ويعتبر ثابتا مهما من ثوابتها كما أنه "يدل على تفاعل اجتماعي وثقافي وسياسي وديني، وهو يعبر بموضوعية عن ثقافة الفرد أو الجماعة".[18]

لقد اتخذ الكثير من كتّاب المسرح الحديث الوطن ميدانا لسرد الوقائع المسرحية نذكر منهم **علي أحمد باكثير** الذي جعل في مسرحيته **شيلوك الجديد** –مثلا – فلسطين المكان المناسب الذي تجري فيه أحداث المسرحية، فهو يرى أنه لا يمكن تحقيق الوحدة العربية بدون فلسطين، وأن اغتصابها رمزي، أما الاغتصاب الحقيقي فهو اغتصاب الأمة العربية التي لم تستطع أن تفعل شيئا.[19]

عبد الله: ها نحن الآن وحدنا يا **راشيل**، إن **خليل** الدواس لصاحب ذوق.

راشيل: إنه يعتقد مع الأسف أنك تحبني حقا.

عبد الله: أما تعتقدين أنه محق في اعتقاده؟.

راشيل: يا ليتني استطيع أن أقنع نفسي بهذا.

عبد الله: ما يجعلك ترتابين في هذه الحقيقة الواضحة؟.

راشيل: لا تستطيع المرأة أن تطمئن إلى حبيبها مادام في قلبه موضع لحب آخر.

عبد الله: ها هو ذا قلبي بين يديك، فتشيه فلن تجدي فيه إلا حب **راشيل**.

راشيل: لكن هذا الخاتم في إصبعك يشهد أنك كاذب فيما تقول.

عبد الله: هذا الخاتم في إصبعي وليس في قلبي.

راشيل: أجل هو في إصبعك ولكن صاحبته في قلبك.

عبد الله: "يضحك" قسما بالله إن صاحبته للفي مصر !

راشيل: أتريد أن تضحك على عقلي؟ إني أعلم أنها في مصر، ولكن حبها في قلبك.

عبد الله: قد كان ذلك قبل أن أراك يا **راشيل**، ولكن حبك نسخة كما نسخت شريعة **موسى** بشريعة **محمد** !.

راشيل: بل شريعة **موسى** هي الباقية يا **عبد الله**".[20]

"فالعلاقة هنا ليست علاقة حب بقدر ماهي علاقة دينية تريد أن تثبتها **راشيل**، فهي لا تعترف بشريعة **محمد** مثلما لا تعترف بالحق الفلسطيني".[21]

ومع الثورات العربية التي واجهت الاستعمار بشتى أنواعه من أجل تحقيق السيادة الوطنية عكف أدباء المسرح على مواكبة الأحداث وتخليد أبطالها للاقتداء بهم في الجهاد والفناء من أجل الوطن، فها هو ذا **عبد الرحمان الشرقاوي** الذي كتب "**مأساة جميلة**" تمجيدا للدفاع عن حرية البلاد، و"**الفتى مهران**" إدانة لسقوط الفارس أو المقاتل في التواطؤ مع السلطة العميلة، وفي "**الحسين ثائراً وشهيداً**" غناء للشهادة من أجل الدفاع عن الوطن والقيم النبيلة، وفي "**وطني عكا**" على سبيل المثال يناضل العرب الفلسطينيون من أجل تحرير بلادهم، ولا تمنعهم من هذا النضال ظروف القهر التي تحيط بهم من كل جانب، وفي "**ثأر االله**"، كتب أكثر من **400** صفحة يغني للشهادة في سبيل القضية.[22]

كما خص **ألفريد فرج** مسرحيات كثيرة لفعل مقاومة الأجنبي وتحرير الذات القومية. فكتب "**صوت مصر**" احتفاء بفعل المقاومة في بورسعيد، ووضع مسرحيته التاريخية "**سقوط فرعون**" لمعالجة فكرة الحياد الإيجابي والسلام المسلح، وكتب "**حلاق بغداد**" في مناخ فانتازي يستلهم الموروث السردي وبعض المؤثرات التعبيرية والانطباعية والملهاوية لمعالجة سياسة الحكم، ووضع "**سليمان الحلبي**" في فترة انتشار قيم الشعبية وتصاعد المد الثوري العالمي والعربي إشاعة للفكر الثوري القومي في مصر **عبدالناصر** وانطلاقة رصاصة المقاومة الفلسطينية واشتداد عود الإرادة العربية على أن المسرحية بتعبير **ألفريد فرج** نفسه "إجابة شافية على أول تحدّيات الاستعمار الأوربي للشرق في عصرنا الحديث، وكانت مسرحية "**الزير سالم**" دعوة لمجاوزة الخلافات القومية والجراح العربية النازفة في أكثر من بقعة والانخراط في ائتلاف قومي ينفع في مواجهة التحديات، وألّف "**النار والزيتون**" إيماناً بانتصار المقاومة الفلسطينية وبالحل النضالي المقاوم سبيلاً لهذا الانتصار.[23]

2.2-المسرح العربي الحديث واللغة

لقد شكل موضوع اللغة في الأدب المسرحي الحديث جدلا واسعا في أوساط الكتّاب من أدباء ونقدة، فتباينت الرؤى ووجهات النظر في قضية استعمال اللغة وتوظيفها في حقل الإبداع والتأليف المسرحي، وحتى في توظيفها في الجانب الشفهي أو ما له علاقة بالتمثيل. فـ"المسرح بوصفه فناً وأدباً هو جزء من المعطى الثقافي ومجال من مجالات الإبداع، وهو أيضاً من مقومات شخصية الأمة وفنها وثقافتها، لذا فلابد له من أن يعبّر عن قضاياها وهويتها وأصالتها، وذلك عن طريق استخدام اللغة التي تعدّ الركيزة

الأساسية للشخصية الثقافية للأمة"[24]، وبالنتيجة فإن اللغة الفصحى وعلى رأي **علي عقلة عرسان** "**هي لغة الأدب والثقافة والفن والعلم والفكر والفلسفة عبر التاريخ، وهي اللغة المعرفية القائمة على المنطق والعلم، وبها يُبنى الإنسان، وتكوّن القيم والمعايير والمعارف، وتصقل الأذواق، وينمّى الوعي**".[25] ومن هذا المنطلق حثّ الكثير من النّقاد على ضرورة استعمال اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية حفاظا على الهوية العربية وتعزيزا لها هذا من جهة، ومن جهة أخرى يذكر **البرادعي** "**أننا ما دمنا نسعى إلى تأصيل المسرح العربي، وترسيخ تقاليده، فلا بديل عن اللغة الفصحى التي هي اللغة القومية**"[26] والتي "تمثل المنفذ والمنقذ من حالات التشتت والتمزق والاغتراب التي عشناها قروناً"[27].

لكن ومع ذلك وبخصوص هذا الشأن فقد صرح **محمود تيمور** أنه ومهما يكن الأمر لا ينبغي في النهاية فرض اتجاه لغوي ما على الكاتب المسرحي، وإن كان فهو ضرب من التعسّف والعنت وحدّ من حرية الكاتب في اختيار أبين الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض. و يضيف إلى أن اللغة– في أول الأمر وآخره– ماهي إلا أداة مجردة للتعبير.[28]

لقد "حسم كثير من الكتاب أمرهم في شأن استخدام العامية والفصحى. فبعضهم اتجه إلى العامية في كتابة المسرحية الواقعية كما فعل أكثر كتّاب مصر والعراق والمغرب. واتجه بعضهم نحو الفصحى كما فعل أكثر كتّاب سورية. وبذلك خسر الكتّاب معركتهم في خلق لغة مسرحية تتناسب مع هذا الفن الطارئ عليهم، في حين كسب الشعراء والروائيون هذه المعركة. فقد طور هؤلاء اللغة العربية لا من حيث قواعدها – فالقواعد لا تتغير– بل من حيث تراكيبها وأساليب الفصاحة ومجلى البلاغة فيها. وظل باع المسرحيين قصيراً في مجال الأدب المسرحي. وإذا انصبَّ جهدهم على تطوير العامية فقد كان جهداً ضائعاً لأن العامية تتغير ولا تتطور. وبهذا الشكل ظل (الأدب المسرحي) في أكثر الأقطار العربية لا يدخل خزانة الأدب وإن طبع في كتب. وظل صالحاً للعرض دون صلاحيته للقراءة الأدبية التي هي، بعد كل حساب، تراث الأمة".[29]

وبهذا الصدد نلاحظ أن الاقتراحات والحلول المتعلقة بهذه الإشكالية متضاربة على مستوى الأدب المسرحي ولم يصطلح المسرحيون على حل واحد واضح مقارنة بالآداب الأخرى. والسبب في ذلك هو أن النص المسرحي ليس نصاً مقروءاً فحسب فقد يخضع للتجسيد (التمثيل) ويكون بذلك اللقاء الحي بين المتفرج والممثل.[30]

كما أن من النقاد من فرّق في استخدام اللغة بين العامية والفصحى حسب موضوع المسرحية وهو

ما نلمحه من خلال عبارة **محمد مندور** في مقاله: "**قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير في أنواع أخرى من المسرحيات، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية، أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهنية..**".[31] كما أن هنالك من يفضل استخدام العامية في المسرحيات الواقعية. لكن هذا الرأي لم يلق قبولا عند **محمد غنيمي هلال** الذي يحدد مفهوم الواقعية في الأدب ويفصل بينه وبين واقعية اللغة حيث يقول: "**فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها. وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء**".[32]

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطة مهمة تتعلق باللغة العامية وهي أن هاته الأخيرة ليست لغة جامعة في داخل القطر الواحد، ففي القطر المصري مثلا لهجات عامية متنوعة، وكذلك الحال في الأقطار العربية الأخرى.[33] وما ينبغي فعله هنا وما ينسجم ورأي الباحث في هذه القضية هو أن نقتبس من العامية أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة، وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب. وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى. لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حدة، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية في كل مكان.

وكان ممن قام بهذه المحاولة في العصر الحديث من كتّاب المسرحية **توفيق الحكيم**و**محمود تيمور**. **علي أحمد باكثير**، **عبد الكريم بالرشيد** و**عز الدين المدني** وغيرهم.

نورد مثالا من مسرحية **مسمار جحا** لـ**باكثير** في الفصل الأخير حيث كانت الماشطة **أم الخير** تقوم بتزيين **ميمونة** بنت **جحا** للزفاف:[34]

أم الغصن: من أول الظهر في شعرها هذا يا **أم الخير**؟ متى إذن تكحلينها ثم متى تلبسينها الحلل والحلي؟

الماشطة: كان عليكم أن تدعوني من أول النهار كما يفعل الناس، لا عند أذان الظهر !

أم الغصن: يا سوء بختنا !!بعد العز والبحبحة أصبحنا وليس عندنا حتى خادمة. كل هذا من.. الحمد لله على كل حال !(**تخرج**).

الماشطة: (**ملاطفة**) لميمونة ارضي بما قسمه الله لك يا بنتي، فعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم. خذيني أنا مثلا أمامك: زوجني أبي–رحمه الله– لغير من أحبه وأعشقه، فبكيت وشكيت، وعملت ما لا يعمل، ثم استسلمت، ومرت الأيام فإذا زوجي من أكمل الرجال وأبر الأزواج، وإذا قريبي الذي كنت أهواه مزواج مطلاق، لا يستقر على واحدة، ولا تنتهي قضاياه معهن في المحاكم.

ميمونة: (**تتنهد**) بَس لو أنها صبرت حتى يخرج والدي من الحبس !

الماشطة: الخير فيما اختار الله يا بنتي، والزواج قسمة ونصيب. ابتسمي وابتهجي. فالبلاد كلها اليوم مبتهجة والناس كلهم في فرح.. حتى ابني الصغير أبى أن يتم غداءه فخرج ليشهد الزينات والمواكب عند قصر السلطان.

(**تكمل تضفير شعرها فتواجهها**) أريني الآن! يا حلاوة ! يا ملك ! (**تقرص خدها مداعبة**) حقا هذا جمال لا يصلح لغير قصور السلاطين ![35]

ميمونة: (**عاتبة في ابتسام**) أنت أيضا مع أمي علي.

الماشطة: حاش لله يا بنتي ! أنا معك عليها وعلى أبيها وأبي أبيها !

(**تضحك ميمونة**) [36]

إذن نلاحظ من خلال هذا الحوار كيف استعمل **باكثير** اللغة العامية وقد دنا في ذلك كثيرا من اللغة الفصحى فاتسم الحوار بالوضوح والبساطة.

من خلال ما سبق نستنتج أن اللغة مقوم أساس من مقومات الهوية وهي "أداة مهمة لتمييز المجتمعات وإعطائها صفات خاصة تنفرد بها عن المجتمعات الأخرى. وكثيرا ما يكون للمكون اللغوي دور أساسي في تعريف أمة معينة وإعطائها هويتها المميزة، وما عبر عنه في الماضي أحد أوائل منظري الفكر القومي الفيلسوف الألماني **فيخته** حين أصر بأن (**أولائك الذين يتكلمون اللغة نفسها ينتمون إلى جسد واحد وهم كل طبيعي لا يمكن فصله**)".[37]

3.2–البعد التاريخي في المسرح العربي الحديث

يقول **إريك إريكسون**: "**إن على الناس أن يضعوا أنفسهم في سياق تاريخي، وفي مناخ اجتماعي، من أجل الوصول إلى هوية للأنا Ego identity، وإن هذه العملية تشتمل على فهم لمدى ملاءمة العلاقات المختلفة القائمة بين المرء والآخرين**".[38] فمن ثوابت هوية الفرد تاريخه

وماضيه الذي من خلاله يعرف ذاته ويحدد علاقاته بالآخرين. والتاريخ هو الذي يحفظ كيان الأمة ويثبت وجودها، ومن المعلوم أن أمة لا تاريخ لها لا مستقبل لها.

أما بالنسبة لاستحضار العنصر التاريخي في المنجز الأدبي فهو إن دل فإنما يدل على اعتزاز الكاتب بذاكرته و هو يريد بذلك حاضره من خلال أخذ العبرة والتأسّي بمواقف العظماء والأبطال. جاء في قول **مصطفى رمضاني**: "**قد يوظف الفنان حدثا تاريخيا معينا لما له من ارتباط شعوري بالرؤية المعاصرة**". ويضيف: "**كما قد يكون هذا التوظيف ضمنيا لا يصرح منه الفنان بما أخذه من التراث.. إلا أن الحضور الذي يفرضه التاريخي في وجدان المتلقي يجعل هذا الأخير يدرك بسهولة دلالته الإيحائية.. وبهذا يتحدد عمق التجربة وخصوبتها.. ومدى قدرتها على تحوير التراث.. وجعله قادرا على الحضور في مختلف الأزمنة و الأمكنة**".[39]

لقد "بدأ استلهام التاريخ في المسرح المصري بمسرحية "**إبراهيم رمزي بك**" "**المعتمد بن عباد**" سنة 1892م، ومسرحية "**أحمد شوقي**" "**علي بيك**"، ومسرحية "**مصطفى كامل**" "**فتح الأندلس**" سنة 1893م، وموضوعها صراع بين الجاسوسة الرومية وبين العرب خلال فتح الأندلس، وهناك من مزج بين التاريخ القديم والمعاصر كما في مسرحية "**عز الدين إسماعيل**" "**محاكمة رجل مجهول**" فقد أراد المؤلف أن يعالج موقف أصحاب المبادئ والقيم في كل زمان ومكان من السلطة والأجهزة الظالمة وموقف الشعوب المتخاذل".[40]

ولقد تنوعت رؤية الكتّاب والشعراء من حيث استلهامهم للشخصيات الأدبية أمثال "**عنترة بن شداد، الجاحظ، أبي الطيب المتنبي، أبو نواس، امرؤ القيس**...إلخ، فقد استلهموا جوانب تبلور تجاربهم ومعايشتهم لأحداث مجتمعهم، فها هي ذي شخصية "**عنتر بن شداد العبسي**" تعكس صورة الفارس المغوار والعبد الذليل الذي عانى العبودية في قومه، والشاعر الخلاق، والحبيب الذي يغامر بنفسه من أجل محبوبته وابنة عمه "**عبلة**".

ارتكز "**أحمد شوقي**" في مسرحيته "**عنترة**" –مثلا– على تجسيد الفروسية العربية التي تلخص جميع الفضائل التي ينبغي أن يتحلى بها كل عربي حر، هاته الفضائل التي تتلخص في كلمة "**المروءة**" والتي تعني القدرة على حماية النفس والجار والأهل والضعيف والمال، وإلى جانب الاستعلاء على الصغائر والبذل بلا مقابل. "**فعنترة**" "**شوقي**" محبا عاشقا لابنة عمه "**عبلة**" التي تبادله نفس المشاعر والأحاسيس

مفضلة إياه على أترابه أمثال "**صخر**" و"**درغام**"، كما جاءت رؤية "**شوقي**" متطابقة مع السيرة الشعبية في إبراز "**عنترة**" الفارس المغوار القوي الشكيمة الحامي للقبيلة المعتد بنفسه[41]:

عنترة:

يا بيدُ ها أنا ذا أنا حامي حماك ورَبُّ غابكْ
إن كنت جاهلتي اخْرُجي بجميع ظُفْرك لي ونابك
هات أسودَك كلها هات الكَواسرَ من ذئابك

أحدهم:

يا رجالُ الفَرار قد طَلَعَ الليـ ث علينا هيوا الفَرار الفرارا[42]

إن "التاريخ الذي اختاره **شوقي** كان إما تاريخ مصر وإما تاريخ العرب. وبالرغم من النزعة الوطنية المسيطرة على روحه الأدبية فإننا نلاحظ أنه قد اختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال وهزيمة في تاريخ مصر أو تاريخ العرب "**فمصرع كليوباترة**" تصور فترة انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان. "**وقمبيز**" تصور سقوطها في يد الفرس. "**وعلي بك الكبير**" تصور الانحلال الأخلاقي وتؤجج الشهوات بين المماليك خلال الحكم العثماني الفاسد. و"**أميرة الاندلس**" تصور انهيار حكم الطوائف في إسبانيا. ولقد تساءل بعض النقاد لماذا اختار **شوقي** فترات الانحلال في تاريخ مصر والعرب."

يجيب **محمد مندور** عن هذا التساؤل قائلا: "**كان شوقي يهدف إلى أن يظهر البطولة وسط تلك الكوارث. والفكرة في أساسها راجحة الصحة ولا تثريب عليه في اختيار تلك الفترات كمادة أولية لمآسيه، وإنما يجوز البحث في كيفية استخدامه لتلك المادة الأولية وهل نجح في الوصول إلى هدفه أم لا؟**"[43]والمقصود بكيفية استخدام المادة الأولية هو اتخاذ موقف ما ينطبق على السياق الحاضر من خلال الرجوع إلى التراث ولا يمكن أن نعتبر هذا الأخير مادة جامدة غير صالحة للحياة، بالعكس فهي تتجدد من خلال مدى تفاعلنا واستفادتنا منه بما يناسب الظروف الراهنة.

هذا وقد "اختار **عزيز أباظة** لمسرحيته الثانية **العباسة 1947** موضوعا من حاضرة الخلافة في العصر العباسي(بغداد) يدور حول الحب بين **جعفر بن يحي البرمكي** و**العباسة** أخت **هارون الرشيد**. في حين جعل مسرحيته الثالثة وهي "**الناصر**" التي أصدرها سنة **1949**، تدور حول ثامن الخلفاء الأمويين في الأندلس وهو "**عبد الرحمان الثالث**".

أما مسرحية "**شجرة الدر**" فاستمد موضوعها من تاريخ مصر مصورا خلالها مرحلة انتقال الحكم من الأيوبيين إلى المماليك، واستوحى من الأندلس موضوعا آخر لمسرحية **غروب الأندلس**".[44]

إن اعتماد الكتّاب على التاريخ وجعله مصدرا لهم في كثير من أعمالهم المسرحية يبثون من خلاله مواقفهم إزاء الواقع المعاش سواء كان واقعا مؤلما كله هزائم ونكبات أو العكس، جعل السلطة مهما كانت صفتها وخاصة إذا كانت سلطة استعمارية تتابع كل شاردة وواردة تتعلق بالمسرح وتترصد أي تلميح موجه لها يهدد كيانها وطموحاتها. وقد أوردت "الدراسات عن تاريخ المسرح العربي أمثلة كثيرة عن الصدام بين المسرحية التاريخية وبين سلطات الاحتلال. من ذلك ما جرى لمسرحية "**دنشواي**" لمؤلفها **حسن مرعي**. فقد لاحقتها السلطات مرة بعد مرة. "وقد عانى **فرح أنطون** من هذا العنت السلطوي حين تقدم بمسرحيته "**السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم**". فقد صادرتها السلطة وقام بين المؤلف وبين قلم المطبوعات نزاع مرير قال أثناءه **فرح أنطون** لرجال السلطة: "**إن النفي أصبح أسهل احتمالاً من هذه المضايقة**".[45]

يلخص **علي الراعي** حالة هذا القمع بقوله: "**إن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية قدَّرها أبناء هذه الأمة حق قدرها. وأُزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي**".[46]

وكان ممن وظف التاريخ في مسرحياته كذلك نذكر **ألفريد فرج** حيث يتضح ذلك من خلال مسرحيتيه ""**سقوط فرعون**" و"**سليمان الحلبي**"، وعلى سبيل التخييل للوقائع التاريخية في تمثيلية "**مي زيادة**"، وعلى سبيل الاستخدام التسجيلي المطلق في مسرحيته "**النار والزيتون**"، والاستخدام التسجيلي المحدود في مسرحيتيه "**ألحان على أوتار عربية**" و"**عودة الأرض**"."[47]

4.2-البعد الديني في المسرح العربي الحديث

يعتبر المكون الديني عنصرا مهما في تشكيل هوية الأفراد والجماعات إلى جانب الوطن واللغة والتاريخ، واستدعاء كتّاب المسرح الحديث لهذا العنصر في كتاباتهم يرجع إلى عدة عوامل لعل أبرزها هو الدفاع عن الذات وحمايتها، خصوصا بعد الاصطدام بالآخر الذي لطالما سعى جاهدا إلى طمس ثوابت الأمة ومقوماتها، ولاشك أن الدين الإسلامي كان على رأس القائمة و هو ما تفسره حملات التنصير التي أراد الاحتلال من خلالها تضييع العقل العربي والقضاء عليه، فقد كانوا يدركون جيدا أن الإسلام هو الذي يحفظ هذا العقل وينيره ويهديه إلى سواء السبيل.

"كتب **توفيق الحكيم** مسرحية "**أهل الكهف**" 1933 وقد استمد مضمونها من القرآن الكريم لكنه لم يكتف بالقصة كما وردت في النص القرآني وكتب التفسير، وإنما أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناسب مع الفكرة الرئيسة التي يريد طرحها وهي صراع الإنسان مع الزمن. وقد دعا **الحكيم** للمزاوجة بين الفكر اليوناني والتراث الإغريقي والمسرح والفكر الإسلامي في "**الملك أوديب**" و"**بيجماليون**" ثم "**شهرزاد**" والتي استقاها من "**ألف ليلة وليلة**"، ثم "**إيزيس**" من التراث الفرعوني، ثم "**السلطان الحائر**" من عصر المماليك.

هذا وقد قدم **محمود تيمور** مسرحيات استمد مادتها من التراث الإسلامي مثل مسرحيتيه "**صقر قريش**" و"**طارق الأندلس**".[48]

أما بالنسبة للشخصيات الدينية فقد حظيت" بتوقير واحترام لدى الكتّاب المسرحيين، لما لها من تأثير روحي وقدسية، وقد وجد الكتّاب في تلك الشخصيات مناخا خصبا للتعبير عن قضاياهم وتجاربهم. ومن بين هؤلاء الكتّاب الذين استلهموا الشخصيات الدينية "**علي أحمد باكثير**" خاصة في مسرحية "**الشيماء**"، التي استلهم فيها سيرة **الرسول صلى الله عليه وسلم** من مولده إلى فتح مكة وإبراز دور "**الشيماء**" أخت الرسول في الرضاعة في نشر دعوة الإسلام وانتصارات المسلمين على المشركين. وغيرها من الأحداث".[49]

لقد تعددت الغايات من خلال توظيف الشخصية الدينية فقد تكون أهداف التوظيف تربوية إصلاحية وقد تأخذ منحى سياسي، وهو ما اتضح في المسرح الجزائري حيث تجلت عملية التوظيف السياسي للشخصية الدينية كرد فعل للاستعمار الفرنسي الذي اتخذ من سياسة التنصير منهجا يمحو من خلاله معالم الشخصية الجزائرية.

"فكان اهتمام المسرحي الجزائري باستدعاء البعد الديني يشكل بالنسبة إليه ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية، ومطلبا من مطالب إحياء الهوية الوطنية والدفاع عنها بمواجهة سياسة الاجتثاث والتنصير المنتهجة من قبل الفرنسيين الذين "عزموا على إبادة العنصر الإسلامي في الجزائر"".[50]

"ففي مسرحية **بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة** وهي مسرحية شعرية صور فيها الشاعر موقف الصحابي المشهور "**بلال**" الذي تحمّل في سبيل العقيدة ما لم يتحمله سوى القليل من المؤمنين بما يعتنقون من مبادئ، بالإضافة إلى الأسلوب الذي كتبت به في فترة متقدمة جدا، وهو أسلوب شاعري يراعي فيه **محمد العيد** اختلاف الشخصيات وتنوعها، ويركز فيها على المعاني التي ترمز إليها مواقف

بلال من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة". فالمسرحية غنية بروح التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي".[51]

هذا وقد كتب "**عبد الرحمان الشرقاوي** مسرحيته "**الحسين شهيدا**" إلى جانب السخرية من تاريخ بعض الشعوب. مثل السخرية من تاريخ اليهود وأعوانهم، كما فعل **محمد عفيفي** في "**أرض كنعان**"، و**باكثير** في "**إله إسرائيل**".[52]

لقد تعدد ت الإسهامات المسرحية الضاربة في عمق التاريخ الإسلامي وتنوعت موضوعاتها والغاية منها، و لكن في النهاية ماهي إلا صورة حقيقية تعكس مدى تشبث الكاتب المسرحي بقيمه ومبادئه ومشاركته أمته نضالها في مقاومة الآخر والصمود في وجهه.

3.خاتمة:

من خلال ما سبق نستنتج أن اهتمام كتّاب المسرح بتجسيد موضوع الهوية على اختلاف عناصرها المكونة لها كان بفعل الواقع المضطرب بسبب الاصطدام بالآخر، سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهو ما هزّ كيان المجتمع العربي والإنسان العربي بكل ما يحمله من خصائص وسمات تميزه عن غيره. وبما أن المسرح الحديث كان لسان حال الشعوب العربية آنذاك فقد عمد كتّابه إلى معالجة قضية الهوية من أجل إثباتها وتعزيزها وحمايتها من الضياع في ظل كلّ تلك التناقضات التي شهدها العالم العربي من محيطه إلى خليجه.

هوامش:

[1]– ينظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، (بيروت)، دط، 1978، ص31.

[2]– أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات)، دار العودة، (بيروت)، ط1، ج1، 1988، ص58.

[3]– المرجع نفسه، ص58.

[4]– ينظر، محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، (بيروت)، 1975، ص12، 13.

[5]– ينظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص54.

[6]– أحمد شوقي: مصرع كليوباترا، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص19، 20.

[7]– ينظر، محمد حسن عبد الله: أقنعة التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007، ص186، 187.

[8]- أحمد شوقي: مصرع كليوباترا، ص12، 13.

[9]- ينظر، محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص95.

[10]- أحمد شوقي: علي بك الكبير، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص85.

[11]- المصدر نفسه، ص88.

[12]- أحمد شوقي: قمبيز، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص9.

[13]- المصدر السابق، ص13.

[14]- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص105، 106.

[15]- المرجع نفسه.

[16]- المرجع نفسه.

[17]- ينظر، وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، دراسة تحليلية لنماذج مختارة-مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص21، 22.

[18]- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان-نقلا عن- عادل قاسم شجاع: دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي، مجلة التواصل، العدد(26)، ص72.

[19]- ينظر، عادل قاسم شجاع: دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي، ص73.

[20]- علي أحمد باكثير: شيلوك الجديد، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص18، 19.

[21]- عادل قاسم شجاع: دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي، ص75.

[22]- ينظر، أبوهيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد كتاب العرب، (دمشق)، دط، 2002م، 96، 97.

[23]- ينظر، المرجع السابق، ص111.

[24]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص299.

[25]- علي عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربي -نقلا عن- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، ص299.

[26]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، ص303.

[27]- خالد محيي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي- نقلا عن - حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، ص303.

[28]- ينظر، محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، ص273، 274، 275.

[29]- فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق)، دط،2001م،ص20، 21.

[30]- ينظر، حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية و مصر"، ص303.

[31]- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص81.

[32]- المرجع نفسه، ص82.

[33]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة، دط، دت، ص94.

[34]- ينظر، علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص94، 95، 96.

[35]- علي أحمد باكثير: مسمار جحا، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص140-144، 145.

[36]- المصدر نفسه، ص145.

[37]- محمد الكوخي: سؤال الهوية في شمال إفريقيا، أفريقيا الشرق، (الدار البيضاء- المغرب)، ص124.

[38]- شاكر عبد الحميد: الوعي بالمكان ودلالته في قصص "محمد العمري"، مجلة فصول، المجلد13، العدد4، 1995، ص262.

[39]- فاطمة يوسف محمد: المسرح والسلطة، من 1952-1970، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2006م، ص91.

[40]- وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، ص13-14.

[41]- ينظر، المرجع السابق، ص16- 75.

[42]- أحمد شوقي: عنترة، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص71.

[43]- محمد مندور: مسرحيات شوقي، نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت، ص30، 31.

[44]- نانسي علي عوض مصلح: مسرح فاروق جويدة الشعري "دراسة نقدية تحليلية"، رسالة ماجستير- جامعة الأزهر- غزة، 1436هـ-2015م، ص20-21.

[45]- فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، ص25.

[46]- المرجع نفسه، ص26.

[47]- عبد الله أبوهيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص115.

[48]- ينظر، محمد عبد الله حسين: ظاهرة الانتظار في المسرح النثري، ص419.

[49]- ينظر، وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، ص13-14.

[50]- محمد علي دبوز: نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة-نقلا عن- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري(دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، دار التنوير، (الجزائر)، ط1، 2013م، ص105.

[51]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، (الجزائر)، دط، دت، ص259، 260.

[52]- وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، ص14.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 697 - 716 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأنماط السردية في"مائة ليلة وليلة"

The Narrative Types in “the One Hundred and One Nights”

فوزية قفصي *
Fouzia Gafsi
جامعة باجي مختار– عنابة / الجزائر
Baji Mokhtar University . Annaba / Algeria
fouzia.gafsi@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/30	تاريخ القبول: 2021/08/14	تاريخ النشر : 2022/03/02

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على متن شعبي لم يحظ بالكثير من الإقبال هو نص "مائة ليلة وليلة" من خلال البحث في أصوله ومقارنته بكتاب الليالي المعروف، والتركيز على المحتوى السردي انطلاقا من توفر تحقيقين للكتاب والكشف عن مختلف الأنماط السردية والتنويعات الحكائية فيه، ذلك أن النصوص الشعبية تتميز بالتحول، وتمتلك قدرة على الانفلات بفعل العديد من العوامل كالرواية الشفوية، وسمح الإقبال المتزايد عليها بالتصرف فيها حتى بعد تدوينها وتقييدها بالمكتوب، ولقد اعتمدت الدراسة على النسخة التي حققها محمود طرشونة للكشف عن الأنماط السردية في المتن المدروس بهدف إبراز أثر التواتر الشفاهي في تشكل الأنواع الحكائية فيه من خلال رصد تأثير البيئة العربية التي احتضنته وصبغته بطابعها الخاص.

الكلمات المفاتيح: أنماط، سردية، مائة ليلة وليلة، نصوص، شعبية، أنواع.

Abstract :

This study examines the text “One Hundred and One Night” by revealing its origins and comparing it with the famous book of nights, and examining its narrative types .Popular texts are characterized by fluidity, and have the ability to escape due to many factors that facilitate that process, and because the Arab culture has oral origins. The availability of a group of manuscripts for the texts, which allowed shedding light on its contents and highlighting the effect of oral frequency on the formation of narrative genres in it. The study relied on the version achieved by Tarchona in revealing the narrative patterns in the studied text in order to highlight the Impact of oral frequency on the formation of narrative types in it.
Keywords: types, narrative, one hundred and one nights, texts, popular, genres.

* فوزية قفصي fouzia.gafsi@yahoo.com

مقدمة:

يعد كتاب "مائة ليلة وليلة" مدونة تراثية تنتمي إلى الأدب الشعبي، تتألف من مجموعة من الحكايات المتنوعة، اختُلف حول أصولها وطبيعتها، فالعنوان وحده يوحي بوجود صلات تربطها بـ "ألف ليلة وليلة"، ومن المعلوم أن "مائة ليلة وليلة" نص اشتركت في تشكيله ثلاث حضارات هي الهندية والفارسية والعربية. وهو ما يفتح المجال للحديث عن التنويعات الحكائية فيها، فالحكاية مهما كان أصلها أو نوعها خرافية أو شعبية ذات بنية مركبة أو بسيطة لا يمكن تفسيرها بطريقة موحدة، فهي تعبر عن تصورات مراحل متباينة حضاريا وتعكس اختلافا شديدا في مجالات الحياة، وطرق العيش المتغيرة عبر العصور والأماكن.

كما أن الرواية الشفوية تعد وسيلة التواصل الرئيسية التي من خلالها يمكن للحكاية الشعبية الانتقال من عصر إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى، مما يؤدي بشكل أو بآخر إلى تغيير أو تحريف قد يصيبها. وعليه فالبحث عن أصولها وطبيعتها يعد ضربا من المستحيل أو على الأقل لن تكون هناك نظرية واحدة تعبر عن ذلك الكم الهائل من النصوص الحكائية على اختلافها.

إن العوامل السابقة الذكر تؤثر في الأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الشعبية خاصة، على مستوى الشكل والمضمون، وعليه تطرح الدراسة التساؤلات التالية: ما هي أصول "مائة ليلة وليلة"؟ ما الصلات التي تربطها بألف ليلة وليلة؟ وكيف تتجلى الأنماط السردية فيها؟

1/ أصول مائة ليلة وليلة:

ويدفعنا الحديث عن أصول الحكايات الخرافية إلى التساؤل عن أصول "مائة ليلة وليلة"، حيث بذل طرشونة في سبيل الوصول إلى ذلك مجهودا مميزا، فعمد إلى مقارنتها بـ "ألف ليلة وليلة" لإثبات الأصول الهندية وتوصل إلى أن "مائة ليلة وليلة" هي الأسبق في الظهور،كما يرى أنها حافظت على صورتها الأصلية (وضوح الطابع الهندي فيها) أكثر من "ألف ليلة وليلة" لأنها لم تلق نفس الذيوع الذي عرفته الثانية، حيث عمل العنصر المستقبل (العرب) على التصرف في متنها، فأضاف عددا من الحكايات العربية وطبع الحكايات الأصلية بطابع ثقافي عربي إسلامي ، تولد عنه تضخم للمتن على مر العصور مقارنة بـ "مائة ليلة وليلة" إلا أننا نستشف في كليهما ذلك المزيج بين الأصول الهندية والوساطة الفارسية والإضافات العربية، وكان للكتابين أصول واحدة، ذلك أن تضافر هذه العناصر الثلاثة أخرجت النصين

بصورتهما الحالية، فلا غنى لهما عن المنشأ الهندي ولا عن عوامل النقل الفارسية ولا عن الموطن الذي احتضنهما.

إن المتصفح للكتابين (ألف ليلة وليلة ومائة ليلة وليلة) يُخيل له أنهما كتاب واحد وأن "مائة ليلة وليلة" هي الصورة المصغرة لألف ليلة وليلة، فالتشابه على مستوى المتن يبدأ من الحكاية الإطارية حيث أن أحداثها متشابهة كثيرا في الكتابين، ولا يكاد يكون الاختلاف إلا في بعض الأسماء (دارم وشهريار) والأماكن وبعض الأحداث، حيث تحكي "مائة ليلة وليلة" عن ملك ينظر في المرآة ويعجب بنفسه ويسأل أهل مملكته فيما إذا كان هناك من هو أحسن منه صورة، فيخبره شيخ من كبراء مملكته عن وجود شاب أجمل منه، فيأمر الملك بإحضاره، فيسعى الشيخ لذلك ويتمكن من إقناع والد الفتى بسفر ابنه وبعد خروجهما يتذكر الفتى أمرا نسيه، فيعود إلى البيت ويجد زوجته تخونه مع عبد أسود فيقتلهما وينقلب حاله وتسوء صحته ولا يستعيدها إلا باكتشاف خيانة زوجة الملك..[1] وتبدأ الحكاية في "ألف ليلة وليلة" بالحديث عن ملكين شقيقين (شهريار، شاه زمان) فيشتاق الأول لأخيه فيرسل في إحضاره وبعد خروج شاه زمان من قصره يتذكر أمرا نسيه فيرجع ليجد زوجته تخونه مع عبد أسود فيضرب الاثنين فيقتلهما وينطلق إلى أخيه في هم وغم إلى أن يكتشف بأن زوجة أخيه هي الأخرى خائنة، وتعرض الحكاية أيضا لقصة العفريت الذي تخونه الجارية بعدد الخواتم التي تحملها...[2]

ويتفق النصان لما يقرر الملك (دارم وشهريار) الانتقام من الخائنين والزواج كل ليلة بصبية يقتلها في اليوم الموالي، إلى أن يأتي دور ابنة الوزير "شهرزاد" التي تلجأ إلى سرد الحكايات كوسيلة لإلهاء الملك عن قتلها، ويبلغ عدد الليالي في النص الأول مائة ليلة وليلة وتبلغ الألف ليلة وليلة في النص الثاني.

وعلى العموم فإن الحكاية الإطار سمة ميزت النصوص الحكائية التي تم نقلها من الهندية إلى الفارسية ثم إلى العربية مثل "كليلة ودمنة"، أما بالنسبة للحكايات الضمنية فلا يشترك الكتابان سوى في حكايتي "الفرس الأبنوس" و"ابن الملك والوزراء السبعة "[3] ونستثني الإضافات التي افتعلها الرواة في بعض مخطوطات "مائة ليلة وليلة" أخذا عن "ألف ليلة وليلة" مثل حكاية "أنس الوجود والورد في الأكمام".

ويتمثل الفرق الأساسي بين الكتابين في عدد الليالي وهو ناتج عن تصرف الرواة كما أسلفنا على مستوى الحجم وعدد الحكايات، ومن الدارسين من يرى أن المقدمة في "مائة ليلة وليلة" أقرب من الصورة الأصلية في الأدب الشعبي الهندي أكثر من تلك الموجودة في "ألف ليلة وليلة".[4]

وتتضح الأصول الهندية للكتاب بالإضافة إلى إدخال عدد وفير من الحكايات ضمن الحكاية الإطار، من خلال التوظيف الغزير للكائنات الماورائية (الجن) وعرض"تصورات اعتقاديه بالغة في القدم يصعب التفريق بينها وبين معتقدات الشعوب البدائية، ومن ذلك: الإيمان بقوة الكلمة التي تتلى في الصلاة أو تقال بقصد اللعنة، ثم الإيمان بقوة الشعر والإيقاع، وبمقدرة الآلهة على تحويل أشكالها إلى حيوان"[5]

ولا يرد ذكر الآلهة في كتاب" مائة ليلة وليلة" ولا حتى في"ألف ليلة وليلة" نتيجة الغربلة أثناء الترجمة فيحفظ ما لا يتعارض مع المعتقد الإسلامي بل أكثر من ذلك حيث حُور المعتقد الموظف في الحكايات إلى معتقد إسلامي يؤمن بالله الواحد الأحد وبالقضاء والقدر، ومع ذلك فإننا نلمس في بعض الأحيان رموزا تعكس بقايا دينية بدائية...

تتضح آثار الترجمة الفارسية في نص "مائة ليلة وليلة" من خلال بعض أسماء الشخصيات (شهرزاد، دينارزاد) فقط، أما المصادر العربية فتتمظهر من خلال مجموعة من الحكايات ذات الأصول العربية مثل القصص البطولي والقصص الغرامي الذي ميز الأدب العربي فاستقى أغلب مواضيعه من سير شخصيات حقيقية، وكثيرا ما تلتقي الفروسية مع العشق في حكاية واحدة مثل قصة عنتر وعبلة، وتحفل المتون الشعبية بمثل هذه الحكايات التي استقتها من الواقع وجعلت منها حكايات وسيرا تتداول في مختلف الشعوب العربية.

كما تتضح الأصول العربية أيضا في "مائة ليلة وليلة" من خلال توظيف الرواة لأبطال أمويين مثل سليمان بن عبد الملك، ومسلمة بن عبد الملك، وعبد الله البطال، ولعل هذا التأثر بشخصيات تاريخية بارزة سادت في العصر الأموي راجع إلى التأثر البالغ بأفعالهم ومنجزاتهم المتعلقة بالفتوحات الإسلامية، خاصة وأن فتح المغرب العربي كان في عهدهم، وكان لكتب الرحلات والأخبار تأثير على الرواة يظهر من خلال توظيفهم لأوصاف بعض المدن والأماكن والأخبار نقلا عنها.[6] ويرى محمود طرشونة أنه يمكن اعتبار حكايتي "حديث الفتى صاحب السلوك" و"الوزير أبو القمر مع عبد الملك" إضافة مغربية ذلك أنه لم يستطع تحديد أصولهما، وكلاهما ذات نزعة أخلاقية فالأولى تتحدث عن عواقب الخيانة (خيانة الأصحاب) والثانية عن جزاء الإحسان.

ولقد مثلت الخيانة محورا أساسيا في الحكاية الإطار (الخيانة الزوجية وعواقبها) وانسحبت على عدد من الحكايات الضمنية، هي تيمة متكررة في نص "مائة ليلة وليلة"، وعليه لا يمكن الفصل فيما إذا كانت حكاية "الفتى صاحب السلوك" إضافة مغربية أم لا اعتمادا على الموضوع الذي تطرحه؛ لكن لو أمعنا

النظر في طريقة تقديمها وروايتها والألفاظ والأساليب المستعملة فيها بدءا من كلمة "السلوك"وعبارة السمسار:"يا من يشتري مني ما يغنيه من ليلته"[7]، وتوالي الأحداث فيها لأمكننا اعتبارها إضافة عربية مغربية، خاصة إذا عدت حكاية شعبية لا خرافية، أما الحكاية الثانية وموضوعها جزاء الإحسان فتبدو حكاية ذات أصول عربية، وذلك بالنظر إلى لغتها الفصيحة والشخصيات المعتمدة فيها "عبد الملك بن مروان" و"ابن أبي القمر" أما عن موضوعها فهو متكرر لا يكاد يخلو من القصص الشعبي بصفة عامة مهما كانت أصوله؛ فبطلها عادة ما يكون خيرا كريما معطاء صادقا فارسا شجاعا، وحتى وإن كانت صفاته سلبية فهو المنتصر في الأخير وينال المكافأة، وكثيرا ما يجسد القصص الشعبي ذلك الصراع الدائر بين الخير والشر وانتصار الأول على الثاني، وعليه لا يمكن عد الحكاية السالفة الذكر مغربية بالنظر إلى الموضوع الذي تقدمه فقط وإنما بالنظر إلى اعتبارات أخرى عديدة.

2/ مائة ليلة وليلة بين المشافهة والتدوين:

لقد تحمل هذا المتن كغيره من المتون الشعبية مخاطر الشفوية عصورا طويلة، ولما دون عانى الكبت والتضييق اللذين تفرضهما الكتابة، فتقبض على الكلمات كما تقبض الصورة الفوتوغرافية على لحظة من لحظات الزمن، و"مخطوط حكاية ما ليس إلا لحظة من حياتها"[8]، كما أن الحكاية نتاج الثقافة الجامدة، بل هي مادة حية تعكس حياة الشعوب الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية، تتأثر بالتاريخ وتصور واقع الشعوب، ويمثل الراوي حلقة الربط بين الحكاية والجمهور، فشهرزاد "مائة ليلة وليلة" شبيهة بشهرزاد "ألف ليلة وليلة"، تدافع عن حياتها وحياة بنات جنسها، أمام بطش الملك المغدور الغاضب من زوجته التي خانته مع عبد أسود، وما هذا التقديم إلا عتبة للدخول في عالم من الحكايات التي تتوالد، وتفسح المجال للرواة لإضافة الحكايات للمتن السردي.

ويفتتح نص الحكاية بسماع ملك من الملوك بكتاب "مائة ليلة وليلة"، فيستدعي صاحبه فهراس الفيلسوفي، ويستضيفه شهرا كاملا، ويطلب منه سرد ما جاء في كتابه، ثم يأمره بتدوينه حتى يلجأ إليه كلما دعت الحاجة،[9] وفي هذا تبادل للأدوار بين الشفاهي والكتابي وتأكيد على أن الكتابي لا غنى له عن الشفاهي، فما استدعاء صاحب الكتاب إلا للسماع منه مباشرة، وأصالة السرد لا تكمن "في تأليف قصص جديدة، بل في القدرة على التفاعل مع جمهور بعينه حيث ينبغي في كل مرة أن تقدم القصة بشكل متفرد في موقف متفرد".[10]

تكرس الوضعية الافتتاحية للنص أسبقية السرد الشفوي على القراءة، والسماع على الرؤية لما تمنحانه من لذة ومتعة عرفهما الإنسان منذ أن لجأ إلى اللغة وجعل منها وسيلة للتعبير، أما الكتابة فدورها يقتصر على الحفظ والحرص على عدم اندثار السرود الحكائية، إن الملك في الحكاية كان قادرا على قراءة الكتاب، أو أن يكلف أحد وزرائه أو حاشيته بأن يقرأه له، إلا أنه لم يرض بديلا عن مؤلفه الذي استدعاه حتى يسمع منه، ويستمتع بما كتب سماعا ومنه مباشرة.

تقيد الكتابة الكلمات، وتعزلها عن فضاء مشحون بالدلالات الممثلة من خلال أصوات الراوي، وحركات يديه، وإيماءاته وتعبيرات وجهه ونظراته.. إن للحكاية سلطة أقوى في المتلقي إذا ما رويت بشكل مباشر ومن قبل راو فذ، ويختلف تأثيرها عن ذلك الذي تتركه في المتلقي القارئ، وندرك هذه الحقيقة إذا ما تصورنا قراءتنا لرواية، ومشاهدتنا لمسرحية أو فيلم سنمائي (تؤدي الأدوار فيهما شخصيات مؤنسنة)، لقد مثل الراوي منذ القديم البدايات الأولى للتمثيل الدرامي حيث يتقمص الشخصيات الموظفة في الحكاية فيؤدي دور البطل الشجاع أوالساحر الشرير، أوالغول.. من خلال تغيير نبرات صوته وحركات جسمه، فتلتقي الصورة والصوت ضمن فضاء التلقي لتتضافر جميعا مشكلة تداخلا لأنظمة سيميائية مختلفة، تعمل على خلق تصور أشمل مما لو تتم الاستعانة بنظام سيميائي واحد هو اللغة المكتوبة.

ويضم الخطاب السردي للكتاب سلسلة من المصاحبات النصية التي تبين انتقال هذا المتن من طور المشافهة إلى طور الكتابة، ونقصد بها تلك الإضافات التي لا تمتزج بالخطاب السردي للحكايات، يقدمها الرواة والوراقون والمحققون والناشرون على مر العصور، وباختلاف النسخ والمخطوطات، وتنتج هذه المصاحبات النصية في الخطاب الذي يتوجه به الرواة إلى جمهورهم من خلال تقديمهم للمصادر التي استقوا منها حكاياتهم، ومخاطبتهم لإثارة فضولهم، كما يتولى الوراقون إضافة نوع آخر من المصاحبات النصية تتمثل في إدراج أسمائهم وتاريخ ومكان التدوين والعناوين والرسومات التي قد يضيفونها للمتن الشفوي الذين هم بصدد كتابته أو إعادة نسخه.[11] وتتضافر المصاحبات النصية في "مائة ليلة وليلة" لتبرر ذلك التوالد المستمر للحكايات، حيث تستمر شهرزاد في الحكي حتى تلهي الملك دارم عن قتلها هي وبنات المملكة، حيلة لجأت إليها وكانت المخلصة إذ كانت تغويه في كل مرة بحكايات أكثر غرابة وعجبا من سابقاتها، يقول الملك عند انتهاء شهرزاد من رواية حكاية "الفتى المصري مع ابنة عمه": "**بحقي عليك إلا زدتني من حديثك العجيب**"

وينتمي المتلقي في "مائة ليلة وليلة" إلى مكانة اجتماعية مرموقة فهو على الأغلب ملك يرغب في السمر وسماع الأحاديث والأخبار، فيصدر التصور الثقافي لهذا النص عن أدب الخاصة الذي يقابله أدب العامة، بسبب الطبقية السائدة في مجتمع تعود الأولوية فيه لأصحاب الرؤية العالمة التي لها أحقية الاستماع، فالملوك والأمراء والوزراء والأغنياء من التجار وأصحاب الأملاك هم أهل العلم والمعرفة، والبقية دهماء لا يحق لهم الاستماع،[12] وحتى الشخصيات الموظفة في المتن تكرس ذلك، ففي حكاية" الفتى التاجر" تقول شهرزاد:" ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكم- أنه كان رجل من بني التجار ذو مال جزيل وحال عظيم. وكان له ولد أملح خلق الله صورة. فعلمه أبوه جميع الآداب والأخبار وما يمكنه أن يعلمه أولاد التجار."[13] وفي حكاية "سليمان بن عبد الملك بن مروان " تقول:" زعموا أيها الملك أن سليمان لما أتى عليه من العمر سبعة أعوام نطق بالحكمة والشعر، وجاء بكل معرفة، وتعلم ركوب الخيل.."[14] وفي حكاية "غريبة الحسن مع التاجر المصري" تقول شهرزاد: "..كان فتى من أبناء التجار جميل الوجه حسن الصورة، وكان من سكان مدينة مصر، وكان مولعا بالقراءة."[15]

وتلجأ الذاكرة الشفاهية إلى آليات معينة تساعدها على حفظ وتخزين النصوص، ولأنه يصعب الاسترسال في الحكي الشفاهي دون انقطاع، يلجأ السارد في "مائة ليلة وليلة" إلى الحوار بوصفه وسيلة لتبادل الحديث وتسمح باستمرار الحكي، يوظف النص هذه الإستراتيجية منذ البداية سواء من خلال صيغة السؤال والجواب أو من خلال الحوارات التي توجه السرد وتسهم في إنتاج الوظائف السردية والوحدات المختلفة له، مثلما نلاحظه في بداية النص (الحوار بين فهراس والملك)، وفي بداية حكاية "الملك دارم وشهرزاد".

يبرز الإطناب بوضوح في البنيات الشفاهية بمختلف مظاهره كالاستطراد والتكرار، وهو محمود في التعبير الشفاهي، إذ يتم اللجوء إليه لاكتساب بعض الوقت للتفكير بما سيقال في اللحظة التالية،[16] ويسمح للمتلقي (المستمع) أن يبقى متصلا مع الأحداث ومتذكرا لها، ولقد مكنت الحكاية الإطار من استيعاب كل أشكال الإطناب هذه، حيث يوجه الراوي في "مائة ليلة" كلامه إلى المتلقي الضمني، فيتحتم عليه أن يلجأ إلى قوانين التخاطب التي تحكم العلاقة بينهما، من إخبار يقف إلى جانب قصدية التسلية التي نستشفها منذ البداية، كما أن راوية الليالي شهرزاد كانت تسعى لإلهاء الملك دارم عن قتلها، تروي له العجائب والغرائب حتى تشده إلى عالم الحكايات، فيرغب في كل ليلة سماع المزيد من أخبارها وأحاديثها، إنها تسعى لإلهائه عن قتلها بينما هو يستمتع بما ترويه.

ويؤدي انقطاع الحديث عند بزوغ كل فجر يوم جديد إلى انقطاع السرد وتأجيله حتى تأتي الليلة الموالية، يبدأ في نسخة (ش) على شكل حوار يدور بين دنيازاد وشهرزاد يمهد لبداية الحكي من جديد،[17] أما في نسخة (ط) فيبدأ الحديث كل ليلة على النحو التالي:

"قال فهراس الفيلسوفي: قالت يا مولاي..."[18] يروي صاحب الكتاب ما جاءت به شهرزاد من أحاديث، فيمثل الوسيط أوالناقل لحكاياتها، ولا يقتصر متن الكتاب على هذين الراويين بل هناك أيضا رواة ضمن الحكايات التي ترويها شهرزاد نفسها، ويظهر ذلك جليا في حكاية "ابن الملك والوزراء السبعة" وحكاية "الملك والغزالة" التي تعد مثالا جيدا لتوالد الحكي، وتبادل فعل السرد، ونتمثلها على النحو التالي:

فهراس الفيلسوفي ← شهرزاد ← الفتى الدمشقي

إن الالتفات إلى المتلقي في كل مرة يحدث انقطاعا وهو من الناحية الوظيفية لا يقدم شيئا "لأن المنطوق الشفاهي يكون قد تلاشى بمجرد أن ينطق به، ومن ثم يكون على العقل أن يتحرك إلى الأمام بشكل أكثر بطئا محتفظا قريبا من بؤرة الانتباه بالكثير مما قد تناوله قبلا، ذلك أن الإطناب أي تكرار ما قد قيل توا يجعل كلا من المتكلم والسامع على الخط نفسه بشكل مؤكد."[19] فمخاطبة المتلقي في كل مرة هو إطناب من شأنه مساعدة السارد والمسرود له، ويتخذ الإطناب شكل التكرار المتعدد الأنواع؛ فقد يكون:

عبارة أو صيغة جاهزة مكررة مثل:

"وهنا سكتت شهرزاد عن الكلام" و" قال فهراس الفيلسوفي: قالت يا مولاي.."وتكرر هاتان العبارتان على مدار المائة ليلة وليلة عند بداية ونهاية كل ليلة.

تكرار أفعال أو كلمات وأوصاف لأشخاص أو أماكن أو أشياء تقول شهرزاد: "..و**تزينوا** بأحسن **الزينة**، و**تزين** الملك **بالزينة** التي كان **يتزين** بها وأمر لأصحابه بالثياب الحسان و**تزينوا** وجلسوا على الكراسي. وأمر بفتيانه **فتزينوا** بثياب الديباج.."[20] تكرار لكلمة زينة ومشتقاتها.

تكرار الموتيف نفسه في الحكاية الواحدة أو في عدد من الحكايات مثل الاختطاف، إنقاذ الضحية، يجد البطل في طريقه جارية جميلة في أرض خالية، أو يخرج البطل للصيد أو للتجارة فيبتعد عن قافلته أو أصحابه فيضيع ومن ثم يواجه جملة من المغامرات.

لا يقتصر الإيقاع على الشعر فقط بل نجده حاضرا أيضا في النصوص السردية على اختلافها، ويتحقق في"مائة ليلة وليلة"عبر أكثر من تقنية، وبأشكال مختلفة مثل العبارات الجاهزة والصيغ المتكررة التي

تسمي الشخصيات انطلاقا من صفاتهم أو أفعالهم (فلاق الجماجم صاحب وادي الأعاجم، غريبة الحسن، شمس الثعابين، ظافر ابن لاحق..).ويتغير الإيقاع فيها باستمرار من حيث كثافته، فيقل أثناء السرد وتوالي الأحداث، ويبرز أثناء وصف الأشخاص وأفعالهم أو الأماكن والمساكن وغيرها.

ويزداد نمط التفكير الشفاهي تعقيدا إذا ازداد اعتماده على العبارات الجاهزة المستخدمة بمهارة،[21] ويساعد الإيقاع من الناحية الفسيولوجية على التذكر، حيث ثبت وجود علاقة وطيدة بين الأنماط الشفاهية الإيقاعية وعملية التنفس والإشارة بالجسم من ناحية، والتناسب الثنائي للجسم الإنساني من ناحية أخرى،[22] ويوظف في نص"مائة ليلة وليلة" أيضا البيان والبديع لتساهم جميعا في خلق إيقاع سماعي بالدرجة الأولى ومن ذلك ما يلي:

تقول شهرزاد:".. فما زال يقطع الأرض بالطول والعرض والآكام والآجام، والتلال والرمال والأودية والجبال، في أرض سوداء جرداء كثيرة الوهج مسودة التراب، خفية الأجناب، يحار فيها ذو الألباب، ليس فيها أنس ولا أنيس، ولا حس ولا حسيس إلا المردة من أولاد إبليس، لو دخلها ذئب إلا وعطش ولا أسد إلا ودهش."[23]

ويبدو التكرار في هذه الفقرة حاضرا على مستويات عدة:

1- تكرار الحروف: الراء، الضاد، الميم، اللام، الهمزة، الباء، السين، الشين، حروف المد.

2- تكرار المقطع الأخير من الكلمة: (الأرض، العرض)، (الآكام،الآجام)، (التلال، الرمال، الجبال)، (سوداء، جرداء)، (التراب، الأجناب، الألباب)، (عطش، دهش)،وتعد سجعا.

3- تكرار الكلمة: (الأرض، أرض)، (سوداء، مسودة)، (أنس، أنيس)، (حس، حسيس) وتعد الثنائيات الثلاثة الأخيرة جناسا ناقصا.

يتحقق الإيقاع عن طريق تكرار الحروف وهو أمر منتشر في "مائة ليلة وليلة"، فقد يصبح في كثير من الأحيان تشابها بين الكلم ليصبح ما يعرف في البلاغة بالجناس الذي يسمح بتحقق الإيقاع.

3/ مخطوطات "مائة ليلة وليلة":

نُشر مخطوط "مائة ليلة وليلة" لأول مرة باللغة الفرنسية سنة 1911 على يد المستشرق الفرنسي قودفروا ديمومبي Gaudefroy Demomby ،[24] ولم ينشر ويحقق باللغة العربية إلا سنة 1979 من قبل التونسي محمود طرشونة، وأعاد تحقيقه الجزائري شريبط أحمد شريبط سنة 2005.

يتبادر إلى أذهاننا بمجرد ذكر عنوان "مائة ليلة وليلة" السؤال التالي: ما العلاقة التي تربطه بكتاب "ألف ليلة وليلة"؟ وأيهما الأسبق في الظهور خاصة وأنهما لا يشتركان سوى في رواية حكايتي "الفرس الأبنوس" و"ابن الملك والوزراء السبعة"؟[25] لقد ثبت أن الحكايتين تنتميان إلى أصول هندية وعليه فكلا الكتابين أخذا من مصادر واحدة، وترجما عن طريق الفارسية إلى العربية كما أنهما كانا مستقلين عن بعضهما البعض.

ولقد سعى محمود طرشونة في تحقيقه للكتاب إلى الكشف عن الأصول الهندية وعن الوساطة الفارسية والمصادر العربية في الكتاب؛ حيث وصل إلى أن حكايات "مائة ليلة وليلة" أقرب إلى نمط الحكايات الهندية أكثر مما نستشعر ذلك في" ألف ليلة وليلة"، وهو يستند إلى الخصائص التي تتميز بها الحكايات الهندية معتمدا على ما قدمه فردريك فوندلاين في كتابه "الحكاية الخرافية" الذي عمل على تفصيل الحديث فيه حول الحكايات الهندية والعربية والفارسية وغيرها، وحاول طرشونة بناء على هذه الدراسة إثبات الأصول الهندية وأسبقية ظهور"مائة ليلة وليلة" على كتاب" ألف ليلة وليلة".

لكتاب "مائة ليلة وليلة" ست مخطوطات، أشار طرشونة في تحقيقه إلى خمسة نسخ، ثلاثة منها موجودة في المكتبة الوطنية بباريس، واثنتان موجودتان في المكتبة الوطنية بتونس، أما النسخة السادسة فهي التي اعتمد عليها أحمد شريبط في تحقيقه للكتاب، وقد توصلنا إلى جملة من الملاحظات هي كالاتي:[26]

- توزعت المخطوطات الستة على ثلاثة أماكن هي باريس، تونس، عنابة (مدينة تقع في الشمال الشرقي الجزائري).

- سجلت المخطوطات الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس على التوالي(م4، 3660/ م5، 3661/ م1، 3662)، أما المخطوطتان الموجودتان في المكتبة الوطنية بتونس تباعدت أرقام تسجيلها وهي كالآتي(م2، 04576/ م3، 18260)، في حين ليس للمخطوطة الجزائرية رقم تسجيل.

- تعد (م1، 1776م) أقدم مخطوطة، تليها (م6، 1836م)، ثم (م2،1852)، ف (م5،1884م)، في حين لا تملك م3 وم4 تاريخا يدل ولو بالتقريب على زمن تدوينهما.

- نلاحظ أن حجم الأوراق التي كتبت عليها المخطوطات متباين وعددها متغير، كما أن معدل عدد الأسطر هو الآخر مختلف ويتراوح في جميع المخطوطات ما بين (14و 19 سطر)، وفي ذلك تأكيد على اختلاف الناسخين وأماكن وأزمنة النسخ.

- لم يرد اسم الناسخ سوى في المخطوطتين رقم 4 و6.

- ذكر اسم المالك في المخطوطات التالية: م1، م2، م4، م6.
- قسمت الحكايات في م1 وم4 و م6 إلى قسمين، يضم القسم الأول مجموعة من الحكايات بينما يشمل الثاني حكاية "مائة ليلة وليلة". وعدد الحكايات متغير من مخطوطة إلى أخرى.
- تحمل م1 و م 4 عنوانين:

م1: كتاب حكايات، مائة ليلة وليلة.

م4: هذا كتاب نزهة كل حبيب في عجائب ما وقع لملوك المشرق والمغرب، نظم السلوك في مسامرة الوزراء و الملوك.

ويرى طرشونة أن (م1) مالكها الحاج محمد بن الحاج حميدة، وبالتالي فالنسخة تونسية الرواية والتدوين، لا يمكن إطلاق أحكام كهذه دون التحقق خاصة وأن هذا الاسم ينتشر في بلدان المغرب العربي، كما أن هناك ثلاثة نسخ من أصل ستة موجود في مكتبة باريس، وإذا استثنينا النسخة التي ورد فيها اسم المالك (أبو عبد الله سيدي محمد التهامي التونسي)، على فرض أنها تونسية التدوين والرواية، تبقى نسختان بالإضافة للنسخة الجزائرية وهذا ما يفسح المجال أمام فرضيات أخرى، فوجود ثلاث مخطوطات يمكن القول إنها تونسية وواحدة جزائرية واثنتان في باريس عاصمة فرنسا البلاد التي احتلت الجزائر لقرن ونصف، وهي فترة زمنية طويلة تسمح بمصادرة الكثير من المتون خاصة وأن فرنسا سعت إلى تدمير عناصر الهوية الثقافية في الجزائر، كما أن الأرقام المتتالية التي قيدت بها المخطوطات في مكتبة باريس، تشير إلى اهتمام فرنسا وحرصها على جمع مثل هذه المتون، ولقد عرض شريبط في تحقيقه للكتاب رسالة من "إيدموند كمباريل"[27] وهو أحد تجار الكتب الفرنسيين بعث بها إلى أحد أبناء الباهي البوني، وتشير إلى الاهتمام الثقافي المتبادل، ولم تقتصر عنايتهم بالموروث الثقافي الجزائري، بل تعداه إلى مختلف بلدان المغرب العربي، وفي نفس السياق يشير عبد الصمد بالكبير قائلا: "إن بدايات اهتمام النخبة المثقفة بالمغرب بموضوع الأدب الشعبي (..) جاء مرتبطا ومتلازما، بل وناتجا عن عناية الأوروبيين به، فلم يكن الجمهور المغربي القارئ هو من يحضر في ذهن (ذ.الفاسي) وهو يجمع ويترجم وينشر، بل الاستكتاب الفرنسي هو ما يصنع ذلك ويحرض عليه، فكان بذلك امتدادا موضوعيا للاستشراق."[28]

لذلك يعد الموروث الثقافي في منطقة المغرب العربي تراثا مشتركا وذا سمات موحدة "يمكن أن نلمسها في ما سجلته الأعمال الاثنولوجية والسوسيوثقافية منذ العلامة ابن خلدون حتى اليوم، إن تنوعات الثقافة الشعبية لمجتمعات المغرب العربي لا يمكن أن تخضع في تمفصلها للحدود السياسية الفاصلة بين مختلف

أقطار المنطقة، لأن التراث الثقافي المغاربي له فضاءاته الاجتماعية وتمفصلاته الخاصة، بحيث نجد أن المناطق التي تشقها الحدود السياسية ما بين تونس والجزائر وما بين هذه الأخيرة والمغرب الأقصى، على سبيل المثال يتداول سكانها نفس الموروث الثقافي(..) إن الخريطة الثقافية لبلاد المغرب العربي تختلف تماما عن الخريطة السياسية."[29] وبناء عليه يصعب القول إن "مائة ليلة وليلة" كتاب تونسي أو جزائري بل هو نص ظهر في المغرب العربي الذي يعد كتلة ثقافية اجتماعية واحدة لا تفصلها الخرائط والحدود السياسية.

اعتمد طرشونة في تحقيقه للكتاب على مخطوطتين رئيسيتين، الأولى موجودة في المكتبة الوطنية بباريس، والثانية موجودة في المكتبة الوطنية بتونس (رقمي 1 و 2 على التوالي في الجدول السابق)، واعتمد أحمد شريبط على مخطوطة الباهي البوني (رقم 6 في الجدول نفسه).

والمتصفح للتحقيقين يلاحظ أن هناك مجموعة من الاختلافات من ناحية التنظيم وترتيب الحكايات في الكتابين، لقد قدم طرشونة (ط) حكاية واحدة هي الأساس تمثلت في حكاية "مائة ليلة وليلة" تتشكل من الحكاية الإطار ومجموعة من الحكايات الضمنية عددها سبعة عشرة حكاية وأضاف لها في الأخير ست حكايات ورد ذكرها في بعض المخطوطات على شكل ملحق مع احتفاظه بترتيب الليالي الذي وردت عليه في المخطوطات التي أخذ عنها.

أما شريبط (ش) فجاء كتابه على شكل قسمين: يتكون القسم الأول من عشر حكايات عرض تسعة منها في البداية وأورد الحكاية العاشرة في نهاية الكتاب عنوانها "آه على ما فات"[30]وهي حكاية غير مكتملة ولعلها جُعلت الأخيرة لهذا السبب. أما القسم الثاني فخصص لقصة "مائة ليلة وليلة" التي تتكون من حكاية إطار تضم خمسة عشرة حكاية ضمنية،[31] وهي بذلك تقل بحكايتين عما ورد من حكايات ضمنية في كتاب (ط) وهما حكاية "الملك والغزالة" وحكاية "الوزير أبو القمر مع عبد الملك بن مروان".وقدم (ط) ملحقا للحكايات على أنه جزء من حكاية "المائة ليلة وليلة" وقد ورد ذكره في بعض المخطوطات دون غيرها، أما (ش) فجاءت الحكايات التي قدمها في بداية الكتاب منفصلة ولا تعد حكاية "المائة ليلة وليلة" سوى حكاية من بين الإحدى عشرة حكاية التي أوردها ولا تتميز عنها سوى من حيث الطول.

ويتفق الكتابان حول متن "مائة ليلة وليلة" والحكايات الضمنية فيها من حيث التقديم وترتيب الحكايات ما عدا حديث "الملك والغزالة" وحديث "الوزير ابن أبي القمر مع عبد الملك بن مروان" التي يقدمها طرشونة (ط) دون شريبط (ش)، ولا يوجد اختلاف تقريبا في بقية الحكايات على مستوى

الأحداث، أما الصفات فهي متغيرة أحيانا نتيجة الرواية الشفوية، وهنا نشير إلى أن لغة الحكايات في الكتابين فصيحة ممزوجة بالعامية التي تنتشر في المغرب العربي، وغلبت على النسخة الأولى الرواية العامية التونسية أما النسخة الثانية فتجلت فيها الرواية العامية الجزائرية.

4/ تشكل الأنماط السردية في "مائة ليلة وليلة":

اختلف الدارسون في تحديد طبيعة حكايات "مائة ليلة وليلة"، فهناك من يرى أنها حكايات شعبية وهناك من يرى أنها خرافية، وحتى تتضح الصورة أكثر ارتأينا أن نتوقف عند ماهية الحكاية الخرافية.

أ/ النمط الخرافي

تعد الحكاية الخرافية تصورا انحدر من أصل ديني حُرف،[32] فأخذ تلك الصورة التي تعبر عن إيمان الإنسان منذ القديم بوجود قوى خفية تحرك هذا العالم، وفق أنظمة دقيقة، وعلى الرغم من جهله لهذه القوى وعدم معرفته لمصدرها فهو يخشاها ويتودد لها بتلك الأفعال والحركات التي لا معنى لها حتى يكسب رضاها.

وبمرور الزمن صقل ذلك الكم الهائل من الأفكار العقدية والتاريخية والأسطورية في قالب هو الحكاية الخرافية التي تثير في المستمع إليها لذة ومتعة، فتنقله إلى عالم لا يخضع لمنطق عالمه وعبر زمن لا تحده الحدود، جاعلة منه أسير العصور الغابرة المتميزة بالغموض والمثيرة للفضول، والحكاية الخرافية شكل من أشكال التعبير الشعبي أصولها الأولى شفاهية، بدأ الاهتمام بها في عصر النهضة مع انتشار النزعة الرومانسية التي شغلت بالأدب الشعبي بصفة عامة.[33]

وظهرت الحكاية الخرافية بعدها شكل تعبيري في مختلف الثقافات، ورغم اتسامها بالبساطة إلا أنها شفافة وكثيفة، "فالحكايات الشعبية، وخاصة الخرافات منها، ذات شحنات تصويرية عالية الرمزية مشابهة لما نجده في الأحلام والشعر، وتكتسب تلك الصورة كفاءة في التأثير والانغراس في ذاكرة المتلقين من خلال انتظامها ضمن منطق سردي."[34]

كما يحيل جذرها اللغوي في العربية على "فساد العقل من الكبر"[35] أما اصطلاحا فهي الحديث المستملح المكذوب، والكذب نوع من فساد العقل كما أنه شرط ضروري لوجود الخرافة، وظهرت عند العرب منذ العصر الجاهلي، فترددت كثيرا قصص الغول والسعلاة والجن، وامتلأت أخبارهم في كتب الطبري والأصفهاني والمسعودي وابن كثير وغيرهم،[36] وبمجيء الإسلام برز هذا النوع السردي واقترن بأحاديث التسلية وأمور الناس وأحوالهم فكانت تلك الأسمار المسلية التي لا تخلو من عبرة معيارية

وأخلاقية لا تتعارض وتعاليم الدين الإسلامي، تميزت في ظل الحضارة العربية بميزتين، الأولى تمثلت في التوالد المستمر للحكايات من بعضها البعض مما يؤدي بالضرورة إلى هيمنة قالب الإسناد فيها، والثانية خضوعها للجانب العقدي.

تطور الاهتمام بالحكاية الخرافية في القرن الثاني للهجرة من طرف الكتاب والشعراء والمترجمين، فنقل ابن المقفع "كليلة ودمنة" من الهندية إلى العربية عبر الفارسية، وكانت مستحبة في عهد الخلافة العباسية حيث بالغ كل من الرشيد والمقتدر في الاهتمام بها، ولقد ظهر في القرنين الثالث والرابع للهجرة ما يزيد عن 70 كتابا في الأخبار العجيبة عن البحار والحكايات على ألسنة الحيوانات، ولم يكن العرب مبتكرين للحكايات الخرافية بقدر ما كانوا مستقبلين لها من الفرس والهنود، ولقد جعلت منهم موهبتهم في الملاحظة وحسن التصوير رواة جيدين، فتجلى إبداعهم في وصف حياة الملوك والوزراء وقصورهم وحدائقها..[37]

أما عند الغرب وتحديدا في القرن الثامن عشر ظهرت آراء مختلفة في شأنها، فهي عند جوته حكمة تتميز بعمق لا يدرك بالعقل وإنما يدرك بالحدس فحسب، ويرى نوفاليس أنها صورة سامية للأدب، تعبر عن مشاكل الإنسان وهمومه وتحيل إلى إدراك سخف الحياة،[38] فالحكاية الخرافية إذا ترجمة لطريقة تفكير الشعوب عبر تصوراتها المادية والروحية والتي تتاح لها فرصة الظهور من خلال تلك التأليفات التي تعبر عن المدركات الحسية ويرافقها في ذلك المتعة الفطرية في تصوير الأمور الخارقة، ويعتبرها الأخوان غريم بقايا لحكايات بالغة القدم تتحدث عن قدماء الآلهة والأبطال على الرغم من التحريف والغموض اللذين يحيطان بها.[39]

ويرى فرويد أنها تفسر من خلال التجارب الجنسية وحدها، ثم جاء كارل غوستاف يونغ فتجاوز التوجه الأحادي لفرويد ليؤكد على أن الحكايات الخرافية والأساطير تعبر عن اللاوعي الجمعي، الذي يمثل الجانب المعقول فيها؛ إذ تعكس في جوهرها أفكارا ومشاعر جمعية مكبوتة تظهر فيما بعد محتمية أو مختفية وراء أحداث الحكاية غير المعقولة.[40]

وعليه فإن تعريفات المصطلح متعددة وغير ثابتة، فمصطلح حكاية(conte) ظل في الآداب الأوروبية منذ القرن 17متجاذبا بين الحكاية الشعبية (conte populaire) والحكاية الأدبية التي ألفها أدباء مثل شارل بيرو محاكاة للحكاية الشعبية بمختلف تصنيفاتها.[41]

والمتصفح لكتاب "مائة ليلة وليلة" يعتقد لوهلة أنها مجموعة من الحكايات الخرافية، لكن لو أمعنا النظر بالوقوف عندها الواحدة تلو الأخرى لاكتشفنا غير ذلك، بل هي عبارة عن مزيج من الأنواع الحكائية: الخرافية والأسطورية والشعبية والقصص البطولي وقصص الفروسية والعشق وقصص المغامرات وحتى قصص الحيوان (سنقتصر في تحديدنا للأشكال على حكايات المائة ليلة التي قدمها طرشونة في تحقيقه دون بقية الحكايات الملحقة).

يضم الكتاب ست حكايات خرافية بما في ذلك الحكاية الإطار وهي على التوالي: حكاية الملك دارم وشهرزاد، حكاية الملك وأولاده، حكاية الأربعة أصحاب، حكاية الملك والثعبان، حكاية الفرس الأبنوس، حكاية الملك والغزالة.

تشترك الحكايات السابقة في كونها طويلة وذات بنية معقدة، تعلن بداياتها عن الدخول إلى عالم يختلف عن عالم الواقع، فيكون الزمان والمكان خرافيين، وقد يحددان ببغداد وزمن أحد الخلفاء، أوالهند دون تحديد للزمان، ومع ذلك فعالمها يتسم بضرب من الخرق للمألوف، تتمتع شخصياتها بصفات غريبة وحتى خارقة، تسعى لتحقيق غايات قد لا تعرفها، بل تتحرك في أحيان كثيرة لا تعرف وجهة محددة، تساندها قوى خيرة وتعارضها قوى شريرة.

كما تملك الشخصيات تسميات مثل شهرزاد ودارم، لكن عموما تحظى بأسماء أو ألقاب تتصل بمهنتها أو موقعها الاجتماعي مثل ملك، ابن ملك، سارق، قصاص أثر، وتشترك جميعا في كونها تخلو من البعد النفسي وتتسم بالسطحية، ولا يؤثر فيها الزمن، وتخضع الأحداث للمصادفات، وتتوالى في تسلسل يسمح بفصل كل حدث عن الآخر، وتوحي بساطتها بفراغها من الناحية الدلالية، لكنها في الواقع غزيرة بالرموز والإشارات التي تشكلت على مر العصور مصورة اللاوعي الجمعي. ويتجلى ضمنها العجائبي عبر "فضاءات المحتمل المثالي والحلمي الذي يغيب في الواقع الحسي والمتعين، وبذا يبرز التشكل الخارق للصور العجائبية بوصفه تجليا مميزا من تجليات الأسلوب الأعلى في القصص الشعبي."[42]

ب/ الحكاية الشعبية

استعنا في تحديدنا لأصناف الحكايات الأخرى بالمعايير الشكلية والموضوعية ومقارنتها مع تلك التي تتعلق بالحكاية الخرافية (على اعتبار أن الحكاية الإطار تنتمي لهذا النوع)؛ فالحكاية الشعبية عادة ما تجنح إلى تحديد الزمان والمكان والشخصيات حتى توحي بواقعيتها وصحة أحداثها، ويعكس موضوعها بعدا أخلاقيا واجتماعيا يرسخ القيم الايجابية في المجتمع، كما أن النهاية فيها غير متوقعة، أحيانا تكون لصالح

البطل وفي أحيان أخرى يحدث العكس، فتكون صادمة له وللجمهور، لأن غاياتها الأساسية التنبيه والتوجيه، وتتشابه مع الحكاية الخرافية في امتزاجها بعناصر من العالم الآخر (العفاريت والجن..) إلا أن الغاية من توظيفها تختلف في كل منهما، "إن الحكايات الشعبية مرآة للطبع الإنساني، وهي تسعى لتمثيل (وتفسير) مناحي التشوه داخله، لذا فهي ليست صورا للكمال أو الحقيقة المثالية، وإنما هي صور للنقص والاختلال."[43]

ويتضمن الكتاب أربع حكايات شعبية هي: حكاية الفتى التاجر، حكاية الفتى صاحب السلوك، حكاية ابن الملك والوزراء السبعة، حكاية الوزير أبو القمر مع عبد الملك بن مروان؛ حيث يتحدد الزمان والمكان في الحكايات السابقة ما عدا في حكاية ابن الملك والوزراء السبعة، ويتراوح المكان ما بين القيروان والهند وبغداد والقاهرة ودمشق، أما الزمان فيقترن بحكم أحد الخلفاء من بني أمية أو من بني العباس، وتستدعي موضوعاتها انتباه المتلقي، لأنها تبدو مباشرة على خلاف النوع السابق من الحكايات، يغلب عليها الطابع التعليمي إذ تسعى لتصوير ردود الأفعال عبر المقابلة بين القيم الإيجابية والسلبية، وتتميز الحكاية الأولى باحتوائها على العجائبي والعنصر الخارق، وما توظيفه إلا لتأكيد ودعم الموضوع التعليمي (طاعة الوالدين)، أما الحكاية الثانية فتوحي بواقعية أحداثها وتركز بدورها على المقابلة بين قيمتي (الوفاء/ الخيانة) – (الكرم/ اللؤم) وتتفق الحكاية الرابعة مع هذه الحكاية في اتسامها بالواقعية وخلوها من العنصر الخارق، على الرغم من أنها وردت على شكل خبر، في حين اختلفت الحكاية الثالثة عن غيرها من الحكايات، لأنها تضم حكايات ضمنية، يمكن تصنيفها في مجموعتين، الأولى تحارب المرأة وتحذر من كيدها، والثانية تدافع عنها، طابعها تعليمي توعوي، يغلب عليها الرمز (ينوب الملك عن الرجال جميعا).

ج/ القصص البطولي

وترتبط الأحداث في قصص البطولة بشخصية البطل الشجاع والعاشق المتيم الذي تختطف حبيبته أو تختفي، فيسعى للبحث عنها مواجها كل الصعوبات والعراقيل، وحديث نجم الضيا بن مدبر الملك تقدمه الراوية على النحو الآتي: "كان جميل الوجه وكان قد تعلم ركوب الخيل وخوضان الليل والطعن بالسنان والضرب بالحسام، ومبارزة الأبطال والفرسان"[44] إنها تمهد للأحداث التي ستأتي فيما بعد، حيث يقترن جماله وحسنه بشجاعته وقوته، وتسترسل الحكاية في عرض بطولات هذا الفارس وتنتهي في الأخير بعثوره على زوجته المختطفة وتخليصها، إذ توظف في هذا النوع السردي تقنيات تعمل على إخراج البطل في الصورة المثالية.

ويحضر هذا النوع الحكائي في المدونة من خلال أربع حكايات، اثنتان خياليتان واثنتان يؤدي فيهما الأدوار شخصيات ذات مرجعية حقيقية وهي على التوالي: حكاية نجم الضياء بن مدبر الملك، حكاية ظافر بن لاحق، حكاية سليمان بن عبد الملك، حكاية مسلمة بن عبد الملك بن مروان، وتدور الأحداث في هذا النوع حول شخصية محورية هي شخصية البطل(حقيقي أو متخيل) التي تدخل في حروب وصراعات كثيرة؛ نوع يتسم بالطول النسبي، يتضمن بعدا إيديولوجيا يتم من خلاله إظهار النزاع الدائر بين المسلمين والمسيحيين أو المجوس وغيرهم، يتشابه في طبيعته مع السيرة الشعبية، ويكمن الفرق بينهما من حيث الحجم، وتعد حكايتا سليمان بن عبد الملك ومسلمة بن عبد الملك ذات منطلق تاريخي لأن شخصياتها الرئيسية كان لها أثر واضح في عهد الفتوحات الإسلامية أثناء الخلافة الأموية وتعكس الحكايتان الصراع الديني ضد المسيحيين.

د/ قصص المغامرات

كما تعج قصص المغامرات هي الأخرى بالأحداث والمفاجآت، يمتزج فيها الواقع بالخيال لتجسد أحلام الشعوب ورغبتها الأزلية في تحقيق السعادة، ويبدو أن أهداف البطل محددة منذ الوهلة الأولى وينجح في تحقيقها، يحتوي الكتاب على حكايتين من هذا النوع هما: حكاية جزيرة الكافور، وحكاية الوزير وولده وهما تتضمنان العديد من العناصر العجائبية، تهيمن فيهما دينامية الفعل التي تكرس تمردا غير مصرح به، فلا تهم القيم النبيلة بقدر التركيز على إنجاح البطل في تحقيق مآربه، حيث تنتهي الحكايتان بحصول البطل على كنوز لا تعد ولا تحصى، فتمنح له السلطة والاستقرار.

هـ/ قصص العشق

أما قصص العشق فتحكي عن العشاق وأهل الغرام وكثيرا ما يستوحي الرواة أحداثها من أخبار الشعراء والمحبين، وتضمنت "مائة ليلة وليلة" على حكايتين من هذا النوع هما: حكاية غريبة الحسن مع الفتى المصري، وحكاية الفتى المصري مع ابنة عمه، ويبدو أن الحكايتين تعودان إلى أصول عربية.

ولحكايات الحيوان حضور في المدونة ضمن حكاية ابن الملك والوزراء السبعة وفي هذا النوع تؤدي الحيوانات أدوارا رئيسة ومنها: حكاية الخنزير والقرد، وحكاية الأسد واللص، والغرض من توظيفها ضرب المثل وأخذ العبرة.

خاتمـة:

توصلنا في نهاية هذه الدراسة إلى جملة من النتائج أهمها ما يلي:

-يختلف نص "مائة ليلة وليلة" عن نص الليالي المعروف.

-يتميز الكتاب الذي حققه محمود طرشونة ببنية تحاكي النصوص التي يتوالد فيها الحكي، حيث يتشكل من حكاية إطارية وحكايات فرعية، بينما يغيب هذا النظام في النسخة التي حققها أحمد شريبط.

-يهيمن الأسلوب الشفاهي في النسختين المدروستين، كما يتضح أثر الثقافة والبيئة التي احتضنت كل نسخة، ولأن النص الشعبي قوامه تراكم ثقافي تخزن فيه الشعوب تراثها وفكرها ومعتقداتها بشكل لاواعي كانت "مائة ليلة وليلة" نموذجا لذلك النص الجامع والمتوارث من ثقافة إلى أخرى.

-لا يمثل المتن المدروس نمطا حكائيا واحدا بل مزيجا متنوعا، ذلك أن الحكايات من الممكن أن تصاغ بأشكال وطرق مختلفة وفقا لهوى الراوي والجمهور.

-تتشكل الحكاية الواحدة بدورها من مزيج من الأنماط مما يصعب تصنيفها؛ فحكاية "الفتى التاجر" تتألف من حكايتين فرعيتين، الأولى لم ينفذ فيها الفتى وصية والده فخسر تجارته، أما الثانية فقد التزم فيها بما أوصاه فكانت النهاية سعيدة، وتخلو الحكاية الثانوية الأولى من العنصر الخارق (الجن) إلا أنها تتجلى بوضوح في الحكاية الثانوية الثانية، وهو ما يجعلنا في حيرة فنتساءل: هل هي حكاية خرافية أم شعبية؟

-على الرغم من هذا التنوع النمطي على مستوى كل من الحكايات الضمنية وعلى مستوى الحكاية الواحدة نعتقد أن سمات النمط الخرافي هي الأغلب والأكثر حضورا في كتاب "مائة ليلة وليلة".

هوامش:

[1] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة، (2005)، منشورات الجمل، بغداد، ص 88 و 89.

[2] ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص5 وما بعدها.

[3] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة، ص22.

[4] المصدر نفسه، ص 23.

[5] فردريك فون دير لاين: الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار العلم، بيروت. ص 192.

[6] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة، ص 30 وما بعدها.

[7] المصدر نفسه، ص 215.

[8] جمال الدين بن الشيخ: ألف ليلة أو القول الأسير، (1998)، ترجمة محمد برادة وآخرون، المركز الأعلى للثقافة، ص 18.

[9] مائة ليلة وليلة: تحقيق محمود طرشونة، ص 77.

[10] والترج أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، (1991)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ، ص 85.

[11] فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية: بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، (2007)، القدموس الثقافية، دمشق، ص36.

[12] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، (2005)، دار الفارس، ط 1، الأردن، ص 213.

[13] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة، ص 92.

[14] المصدر نفسه، ص 164.

[15] المصدر نفسه، ص 192.

[16] والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 84.

[17] مائة ليلة وليلة، تحقيق شريبط أحمد.

[18] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة.

[19] والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 83.

[20] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة، ص86.

[21] والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 83.

[22] المرجع نفسه، ص77.

[23] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة، ص138.

[24] المصدر نفسه ، ص5.

[25] المصدر نفسه، ص 22.

[26] المصدر نفسه، ص7 وما بعدها.

[27] مائة ليلة وليلة، تحقيق شريبط أحمد شريبط، ص 22 و23.

[28] عبد الصمد بلكبير: في الأدب الشعبي، مهاد نظري – تاريخي، (2010)، المطبعة الوطنية الداوديات، ط1، مراكش، ص 242.

[29] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، (1992)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، ص 12.

[30] مائة ليلة وليلة، تحقيق شريبط أحمد، ص 325 وما بعدها.

[31] المصدر نفسه، ص 189 وما بعدها.

[32] عبد الرحمن عيسوي: سيكولوجية الخرافة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 16.

[33] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، ط3، القاهرة، د.ت، ص 84 وما بعدها.

[34] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، (2010)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، ص 150.

[35] ابن منظور: لسان العرب، الجزء الأول، مادة (خ، ر، ف)، دار صادر، بيروت، ص 817.

[36] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، (1992)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، ص71.

[37] المرجع نفسه، ص80.

[38] فردريك فوندرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، دار العلم، بيروت، ص 23.

[39] المرجع نفسه، ص34.

[40] دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، ت: محمد الجوهري وحسن الشامي،دار الكتب الجامعية، القاهرة، (د.ت)، ص119.

[41] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص149.

[42] شرف الدين مجدولين: بيان شهرزاد: التشكلات النوعية لصور الليالي، (2010)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، ص 81 و 82.

[43] المرجع نفسه، ص 97.

[44] مائة ليلة وليلة، تحقيق محمود طرشونة، ص 107.