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

Issn. 2335-1586
Eissn. E ISSN: 2600-6634

عدد 2، مجلد 12، ذو القعدة 1444- يونيو 2023

منشورات جامعة تامنغست 2023

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

عدد 2، مجلد 12، ذو القعدة 1444- يونيو 2023

Univeristy of Tamanghasset- Algeria

Issue no.2-volume 12- June 2023

ICHKALAT JOURNAL

LINGUISTIC, LITERARY, CRITICAL STUDIES

Tamanghasset University Publications- 2023

ISSN : 2335-1586

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

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

مجلد 12 عدد 2

ذو القعدة / 1444هـ - جوان/ يونيو2023م

المجلة مصنفة في قسم (ج)
ضمن المجلات العلمية الجزائرية

المـــــراسلات

توجه جميع المراسلات الورقية باسم رئـاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف - تمنراست . الجزائر

هـاتف رئيس التحرير :0666215077 (213)

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

Email : ichkalatmag@gmail.com

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

معامل التأثير العربي لسنة 2021: 1.37

مفهرسة في:

ASJP Algerian Scientific Journal Platform

ARABASE

Arcif Analytics معرفة E-MAREFA

منشورات جامعة تامنغست

ICHKALAT JOURNAL
(Linguistic , Literary and critical Studies)

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

Volume 12 Issue no 2 June 2023

Arab Influence Factor for 2021(1.37)

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@gmail.com

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

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

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

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

(رئيس التحرير) أ.د. رمضان حينوني

(فريق التحرير)

د. مصطفى أحمد قنبر (كلية المجتمع– قطر) / د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنيات العليا/ الإمارات العربية المتحدة) / د.خضر محمد أبو جحجوح (الجامعة الإسلامية بغزة) / عبد القادر رحماني (جامعة الجزائر2) / حنينة طبيش (جامعة خنشلة/ الجزائر) / جميلة غريب (جامعة عنابة/ الجزائر) / زينب رضا حمودي الجويد (جامعة بابل/ العراق) / الحياني مجمود خليف (الجامعة التقنية الشمالية ـ العراق) / د. علي عبد الامير عباس الخميس (جامعة بابل ـ العراق) / خليل أبو جراد (الجامعة القدس المفتوحة– فلسطين) / د. عبد الرحيم البار (جامعة جيجل/ الجزائر) / د. نصيرة شيادي (جامعة تلمسان/ الجزائر)/ د. معاذ مقري (جامعة الشلف/ الجزائر) .

BENEDDRA Mohammed Rachid (Univ. Biskra/ Algerie) / Benmokhtari Hicham (Univ. Oran2/ Algeria) / MELOUAH Sabrina (Univ. Annaba/ Algeria) / Baghzou Sabrina (Univ. Khenchela/ Algeria) / Senoussi Mohammed (Univ. M'sila/ Algeria) / Chebli Soumya (Univ. Khenchela/ Algeria).

(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)/ 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 بشار)/ د. فريدة مقلاتي (جامعة خنشلة) / د. محمود فتوح (جامعة تيسمسيلت)/ د. السعيد ضيف الله (جامعة الجزائر2)/ أ.د. حفيظة تزروتي (جامعة الجزائر 2) / د. نسيمة كريبع (المركز الجامعي بميلة) / أ.د. مبارك بلالي (جامعة أدرار) / د. محمود رزايقية (المركز الج. لتيسمسيلت) / د.عزوز ميلود (جامعة تيارت) / د حليمة عواج (جامعة باتنة1) / د.بوبكر معازيز (جامعة

تيارت) / د.ثابت طارق (جـامعة باتنة1) / د. يحيى حاج امحمد (جـامعة غرداية) / د.دريس محمد أمين (جـامعة معسكر) / د.محمد عروس (جـامعة الجزائر2) / د.خير الدين بن خرور (جـامعة البليدة2) / بن جلول مختار (جـامعة ابن خلدون تيـارت)/ د. أحمد بناني(الم. الج. تـامنغست) / د موسى كراد (المركز الجـامعي بميلة) / أ.د. عيسى بريهمات (جـامعة الأغواط)/ د. عائشة عبيزة (جامعة أاغواط) / د. أحمد حفيـدي (الم. الج. تامنغست) / أحمد كامش (جامعة خنشلة) / د. صورية جـغبوب (جامعة خنشلة) / د. محمد كنتاوي (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 سوق 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.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. 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. 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.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) / إلهام ساني (جامعة سكيكدة). أ.د العيد جـلولي (جـامعة ورقلة/ الجزائر) / عائشة عبيد (جامعة منتوري – قسنطينة)

(فريق التحكيم) خارج الجزائر

د. أمجد طلافحة جـامعة اليرموك – الأردن) / د. أبو عواد فريال (الجـامعة الأردنية) / د. صائد شديد (جـامعة قطر) / د.كريم الطيبي (أكاديميـــة تطوان – المغرب) / د.محمد محمود محـاسنة (الأردن) / د.أحمد فرحات (جمهورية مصر العربية) / د. غصاب منصور الصقر (سلطنة عمان)/ د.عبد الرحيم حمدان (جامعة فلسطين بغزة) / د.فاطمة النصيرات (كليات التقنية العليا الإمارات) / د. رائد الدايـة (جامعة فلسطين بغزة) / د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنية العليا الإمارات) / د.أحمد علي علي لقم (جامعة سطام بن عبد العزيز– السعودية) / د.. 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.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:

BENEDDRA Mohammed Rachid (Univ. Biskra/ Algerie) / Benmokhtari Hicham (Univ. Oran2/ Algeria) / MELOUAH Sabrina (Univ. Annaba/ Algeria) / Baghzou Sabrina (Univ. Khenchela/ Algeria) / Senoussi Mohammed (Univ. M'sila/ Algeria) / Chebli Soumya (Univ. Khenchela/ Algeria).

د. مصطفى أحمد قنبر (كلية المجتمع– قطر) / د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنيات العليا/ الإمارات العربية المتحدة) / د.خضر محمد أبو جحجوح (الجامعة الإسلامية بغزة) / عبد القادر رحماني (جامعة الجزائر2) / حنينة طبيش (جامعة خنشلة/ الجزائر) / جميلة غريب (جامعة عنابة/ الجزائر) / زينب رضا حمودي الجويد (جامعة بابل/ العراق) / الحياني مجمود خليف (الجامعة التقنية الشمالية ـ العراق) / د. علي عبد الامير عباس الخميس (جامعة بابل ـ العراق) / خليل أبو جراد (الجامعة القدس المفتوحة– فلسطين) / د. عبد الرحيم البار (جامعة جيجل/ الجزائر) / د. نصيرة شيادي (جامعة تلمسان/ الجزائر)/ د. معاذ مقري (جامعة الشلف/ الجزائر) .

(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) / **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) **BENMENNAA HADDAD Meryem** (Univ. Of Biskra).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

فهرس الموضوعات

رقم	العنوان	المؤلف	صفحة
1	إسهامُ المعجمِ في تعليمِ العربيّة للنّاطقين بغيرها.	د. إيمان جبّاري	21-13
2	الأفعال اللّغوية غير المباشرة في رواية "البطاقة السّحرية" لمحمد ساري	منال واراز	36-22
3	البنية التركيبية في شعر الصعاليك، قراءة أسلوبية في رائية تأبط شرًا	ط.د/ داود نصر[1] أ.د. فيصل حصيد[2]	53-37
4	البينية، قراءة في المفهوم والنشأة	د.بسمة زحاف	66-54
5	التعابير الاصطلاحية بين المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي ومعجم الأساليب الإسلامِيّة والعربيّة- دراسة وصفيّة تحليليّة لنماذج مختارة	د. عبد الوهاب بافلح	80-67
6	التفكيك بين النظرية والممارسة في الخطاب النقدي الجزائري قراءة بختي بن عودة أنموذجا	وليد عثماني	95-81
7	القهر النسقي، وبلاغة النص المفارقي، قراءة ثقافية في (خبر الرشيد والمرأة البرمكية)	د.حفيظة خالدي	110-96
8	المفارقة السّاخرة: آليّة من آليات استنطاق المسكوت عنه في رواية "شبح الكاليدوني" لمحمد مفلاح	ط.د. زوبير صارة[1] أ.د.بن مرزوقة محمد[2]	125 -111
9	الموت والحياة عند أمل دنقل (مقاربة تداولية)	بن حواء مريم[1] / عموري السعيد[2]	139 -126
10	متطلبات ميدان فهم المنطوق وإنتاجه في التعبير الشفهي	شروق دحماني[1] / عمار عثماني[2]	153 -140
11	الوَسَائطُ المُتعدِّدةُ وأثرُهَا فِي اِكتِسابِ القواعدِ النّحويّةِ – السَّنَةُ الخامِسَةُ اِبتِدائِي نُمُوذَجًا-	د. سلاف عطابي	166-154
12	الوظائف الدلالية للحال في تفسير البحر المحيط	ناصر سكران	182 -167
13	تجليات صورة المرأة وتمثلاتها في رحلة ابن جبير الأندلسي	رضوان غربي	192 -183
14	آليات التّوجيه في الحديث الشّريف في ضوء مفهوم السّلطة،	د. عمر شيخه بلقاسم	206-193
15	التراث الديني الإسلامي المخفي في أشعار محمود درويش	ط.د. آمنة بيطاط[1] / أ.د. فريد تابتي[2]	224 -207
16	تفكيك الخطاب الميتانقدي ومفهوم النقد الحرباوي عند حسين الواد	عماري فاطمة	240 -225
17	جماليّة السّرد القصصي في القرآن الكريم: قصة بني إسرائيل في سورة الأعراف نموذجا	ط.د. يوسف سنوسي[1] د. منقور صلاح الدين[2]	253 -241
18	جمالية النص الشعري في (ليالي الخريف الحزين) لبدر شاكر السياب	د. سهام داودي	266 -254
19	دلالة أبنية المصادر في القرآن الكريم، أبنية المصادر الثلاثية أنموذجا	ط.د. رقاز خديجة[1] أ.د. بلقاسم عيسى[2]	282 -267
20	سؤال النهضة في كتاب (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) لمحمد السنوسي الزاهري	بختي البشير	297 -283

21	شعرية الحداثة في شعر العربي دحو	هاجر يونس	298- 311
22	شعرية العنوان في نثر نزار قباني (نماذج مختارة)	الضاوية قطواش[1] / أ.د محمد فنطازي[2]	312- 324
23	فلسفة الكتابة النسائية: رواية الرهينة املي نصر الله انموذجا	ط د. منصوري بشرى[1] د. نعيمة بوزيدي[2]	325- 334
24	السياق في نونية أبي البقاء الرندي –مقاربة تداولية-	د.زميط محمد	335- 349
25	العُمُومِيَّة والعَلَمِيّة في (الاسم) بين ميزان الأصل والفرع عند اللغويين العرب	حورية شاري	350- 363
26	النقد الأدبي في الجزائر من الإرهاص إلى التأسيس	صلاح الدين عابد[1] / عمار حلاسة[2]	364- 379
27	طمس الهوية في قصة 37 فبراير من المجموعة القصصية (اللعنة عليكم جميعا) للسعيد بوطاجين	موراد سركاستي[1] مولود بوزيد[2]	380- 392
28	مفاهيم الحجاج وآلياته بين الطروحات العربية والمفاهيم الغربية	أ.د ارفيس بلخير	393- 407
29	مقولات الشعرية بين المرجع البلاغي والمرجع اللّساني	بوعلام سويدي[1] / نصيرة بن شيحة[2]	408- 424
30	الدّلالة الزّمنية للجملة في قصيدة مفدي زكريا(فلسطين على الصليب)	د. نوال حامد[1]	425- 441
31	بلاغة الصورة البيانية في الحديث النبوي -قراءة في نماذج من صحيح البخاري-	شهيرة برباري	442- 458
32	الجَوانبُ الفنيّة في الرّسائلِ المُوحديةِ ، عبدُ اللهِ بنُ عيّاشٍ أنمُوذجًا	ط د. حفاف محمد[1] د. زريمش طيب[2]	459- 473
33	الوجود النصي من المشروع الذاتي إلى الكشف التأويلي: رؤية في النسق الفاعلي والحضور الثقافي: قراءة في رواية(أقتلوهم جميعا)"لسليم باشا"	د/ مسعودي حبيبة	474- 487
34	تجليات الثورة التحريرية في رواية لونجة والغول، لزهور ونيسي.	حنان بن قيراط.	488- 503
35	تجلّيّات الموروث الشّعبيّ السّوفيّ في رواية "الملحد بقيّ بن يقظان" للرّوائيّ الجزائريّ عبد الرّشيد هميسي	ط.د عزيزة زاوش1 أ.د. نبيل مزوار2	504- 521
36	المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي العربي الجزائري	د. محمد بلوافي	522- 538
37	دراسة مقارنة بين قصيدة عبد الرحمن شكري (إلى الريح) وقصيدة بيرسي بيش شيلي (Ode to the west wind إلى الريح الغربيّة)	إيمان محمد خليل قاسمية	539- 555

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة التحرير

بمناسبة هذا الإصدار الجديد، نغتنم الفرصة للفت الانتباه إلى الجهود الكبيرة المحمودة التي تقوم بها الجمعية الدولية للمجلات العربية المحكمة، ومعامل التأثير العربي، في سبيل ترقية المجلات العربية إلى مصاف المجلات الدولية ذات التأثير العالي والمقروئية الواسعة، من خلال عمليات النشر والتأثير والتحكيم والتصنيف، ولقد عملت من خلال مؤتمراتها وندواتها واجتماعات لجانها على استقطاب عدد كبير من المجلات، منها مجلة (إشكالات في اللغة والأدب)، علما أن هذه الجمعية تعمل تحت مظلة اتحاد الجامعات العربية.

لكننا- من جهة أخرى – نلفت الانتباه أيضا إلى الإمكانات القليلة والضعيفة التي تعاني منها مجلة إشكالات؛ فباستثناء رئيس التحرير، لا وجود للعنصر الإداري الذي يعمل على تطوير المجلة من خلال البرمجة والتحسين، كما نسجل عدم الاستجابة لطلبات الاعتماد المادي من أجل اشتراك المجلة في معاملات التأثير وقواعد البيانات، والحصول على المعرف الرقمي للكيان DOI، ومشاركة طاقمها في بعض المؤتمرات بالخارج، وغير ذلك.

لكننا على الرغم من ذلك نعمل ما وسعنا الجهد على استمرار المجلة في النشر العلمي، خدمة للباحثين وللمؤسسات الجامعية والبحثية، على أمل أن تتاح ظروف أحسن.

والله نسأل التوفيق والعون والسداد

رئيس التحرير

أ.د. رمضان حينوني

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 13 - 21 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

إسهامُ المعجمِ في تعليمِ العربيّة للنّاطقين بغيرها.

The Contribution of the Dictionary to the Teaching of Arabic to Non-native Speakers.

د. إيمان جبّاري*
Djebbari Imane
مخبر دراسة للمفردات العربيّة الفصحى المتداولة في لهجات الغرب الجزائريّ
المركز الجامعي صالحي أحمد –النّعامة- (الجزائر)
Salhi Ahmed University Center of Naâma- (Algeria)
djebbari@cuniv-naama.dz

تاريخ الإرسال: 02/ 08/ 2022	تاريخ القبول: 2022/12/17	تاريخ النشر: 2023/09/02

مُلخّصُ البحث

إنّ تعليمَ اللغة العربيّة يكون بتدريس قواعدها وقوانينها وأنظمتها ومعرفة خصائصها ومميّزاتها، والغرض من معرفة قواعدها هو معرفة الخطإ وتجنّبه في أثناء النّطق والكتابة، وذلك بمراعاة أسسها والسّير وفق ضوابطها، ويُعدُّ تدريسها عمليّةً تُحاكي أساليب القدامى بصحّةٍ ودِقّةٍ، ومن أجل تدريسها لغير النّاطقين بها يجب إتّباع طريقةٍ مُثلى وفعّالة تُمكّنُ المتعلّمين من الوصول إلى الهدف، وتُمكّنهم من دراسة النّتائج الّتي وصلوا إليها، وتجعلهم يعملون على ربط ما إكتسبوه بحياتهم اليوميّة، ويكتسب المعجم أهمية عظيمة في تعليم العربيّة للنّاطقين بها وبغيرها، فهو الّذي يحوي مفردات اللّغة وشروحاتها، وهو الموروث اللّغويّ لجميع اللّغات، وعمله يتطلّبُ الدّقّة والصّبر والإلمام بجوانب اللّغة وخصائصها ونظامها العامّ، إضافة إلى معرفة وتحديد الفئة المستهدفة المستعملة للمعجم، وبناء على ما سبق؛ فإنّ للمعجم دورا فعّالا في تعليم العربيّة لغير النّاطقين بها، ويُعدُّ المعجم العربيّ الأساسيّ أوّل معجمٍ صُنّفَ في هذا المجال، وتهدفُ هذه الدّراسةُ إلى تقديم طرائق لتيسير الدّرس المعجميّ للمتعلّمين غير النّاطقين بالعربيّة.

الكلمات المفتاحيّة: تعليم العربيّة، معجم، تيسير، درس معجميّ.

Abstract :

The teaching of Arabic language is by teaching its rules, laws and regulations and knowing its characteristics and advantages, and the purpose of knowing its rules is to know the error and avoid it during speaking and writing, by observing its foundations and walking according to its controls, and teaching it is a process that simulates the old and healthy methods of accuracy for others, and for the sake of teaching them an optimal and effective way that enables learners to reach the goal, and enables them to study the results they have reached, and making them work on linking what they gained with their daily life, and the dictionary acquires great importance in teaching Arabic to speakers of it and others, it is that which contains the vocabulary and explanations of the language, and it is the linguistic

* د. إيمان جبّاري، djebbari@cuniv-naama.dz

heritage of all languages, and its work requires accuracy, patience and familiarity with the aspects of the language and its characteristics and its general group addition, used for the lexicon, and based on the foregoing, the lexicon has an effective role in teaching Arabic to non-Arabic speakers, and the basic Arabic dictionary is the first class dictionary in this field, and this study aims to provide methods to facilitate the lexical for non-Arabic speaking learners.

Keywords: Arabic teaching, dictionary, Facilitation, Lexical lesson.

المقدّمة:

إنّ تعليمَ اللّغةِ مسألةٌ عظيمةٌ؛ ذلك أنّ الاهتمامَ باللّغةِ هو اهتمامٌ بترقيةِ الإنسانِ وتطويره في شتّى ميادين الحياة، لأنّ اللّغة هي وسيلة مواكبة التطوّر الحاصل، وقد أصبح غيرُ العربِ يرغبون في تعلّمِ العربيّةِ والتّمكّنِ من توظيفها والتّواصل بها، ولا يتسنّى لهم ذلك إلّا بمعرفةِ قواعدها وخصائصها، ومن بين الوسائل المعينة على تعلّم اللّغات المعجم، فأهميته عظيمة في تعليم العربيّة للنّاطقين بالعربيّة وبغيرها، فهو الّذي يحوي مفردات اللّغة وشروحاتها، وإعداده يتطلّبُ الدّقة والصّبر والإلمام بجوانب اللّغة وخصائصها ونظامها العامّ، إضافة إلى معرفة وتحديد الفئة المستهدفة المستعملة للمعجم، ومن بين هذه المعاجم المعجم العربيّ الأساسيّ، وبناء على ما سبق؛ يتقرّرُ أنّ للمعجم دورا فعّالا في تعليم العربيّة لغير النّاطقين بها، وقد حاولنا الإجابة عن الإشكاليّة الآتية: ما المبادئ الّتي قام عليها المعجم العربيّ الأساسيّ؟ وفيم يتمثّل إسهامه في تعليم العربيّة للنّاطقين بغيرها؟

وفي هذا الصّدد قد حاولنا الإجابة عن التّساؤلات الآتية:

- ما المبادئ الّتي تقومُ عليها معاجم اللّغة العربيّة للنّاطقين بغيرها؟
- ما الأهميّة الّتي يكتسبها المعجم في تعليم العربيّة لغير النّاطقين بها؟
- وما الطّرائق الميسّرة للدّرس المعجميّ لغير النّاطقين بالعربيّة؟

أوّلا: في أهميّة المعجم.

1. أهميّة المعجم:

يضمُّ المعجمُ اللّغويُّ مفردات اللّغةِ عامّةً، فتكونُ موادّه جميع جذور الكلمة مرفوقة بإستعمالاتها ومعانيها، ويقومُ المعجمُ بوظائف عديدة؛ أهمّها[1]:

- شرحُ الكلمةِ وبيانُ معناها.
- بيانُ كيفيّةِ نطقِ الكلمةِ وكتابتها.
- تحديدُ الوظيفةِ الصّرفيّةِ للكلمةِ.
- بيانُ درجةِ اللّفظِ في الإستعمالِ ومستواه في سلّم التّنوّعات اللّهجيّة.

- تحديدُ مكانِ التبرِ في الكلمةِ.

2. المعجم أحاديّ اللّغة:

يُعرَّفُ المعجم الأحادي بأنّهُ: "ما كانت تتّفقُ فيه لغةُ الشّرحِ مع لغةِ المدخلِ، وعادةً ما يُوجَّهُ هذا النّوعُ للمتكلّمين الوطنيّين، وإن كان قد وُجدَ اِتّجاهٌ خلال العقودِ الأخيرةِ لتوجيهِه للمستعملِ الأجنبيّ كذلك"[2]، فهي حسب هذا التّعريف تصلحُ لابن اللّغة والأجنبيّ عنها أيضًا، ويتميّز هذا النّوع من المعاجم بالنّقط الآتية[3]:

1. حذف المعلومات التّاريخيّة.
2. وضع نظام ضبطِ النّطق لتسهيل تعلّمه.
3. ذكر معلومات تفيدُ المتعلّم الأجنبيّ (الأفعال اللّازمة والمتعدّية).
4. تجنّب ذكر النّادر من الكلمات.
5. ترك الخصائص اللّهجيّة والمحلّيّة.
6. شرح الألفاظ بأيسر الكلمات وأسهلها وتبسيط التّعريفات.
7. كثرة اِستخدام الأمثلة والتّصاحبات اللّفظيّة والتّعبيرات السّياقيّة والوسائل المعينة على تحقيق الاِتّصال.
8. الاِهتمام بطريقة الكتابة.
9. اِستخدام ألفاظ محدودة في لغة الشّرح.
10. تضمين مقدّمة المعجم بعض المعلومات التّاريخيّة والنّحويّة والصّرفيّة.
11. الاِهتمام بالمصطلحات الجديدة الحضاريّة والعلميّة والتّقنيّة.
12. الاِهتمام بالشّائع والمعروف من الكلمات.
13. اِشتماله على الكلمات الأساسيّة واعتماده الإحصاء ونسبة التّكرار في العيّنةِ معيارًا للذّكر والحذف.
14. إخراجه في جزء واحد، وقرب حجمه من المعجم الصّغير الّذي يمكنُ حمله والبحث فيه بيُسرٍ.

ثانيًا: تعليمُ العربيّةِ للنّاطقين بغيرِها.

تتِمُّ العمليّةُ التّعليميّةُ بين المعلّمِ والمتعلّمِ؛ فالمعلّمَ هو المسئول الأوّلُ في تبليغِ الرّسالةِ للمتعلّمِ، فهو الّذي يُقدّمُ المعلومةَ ويشرحُها، ويبحثُ عن طرائق تُيسّرُ فهمها، "وعلى الرُّغمِ من تركيزِ الاِتّجاهاتِ الحديثةِ في التّعليمِ على النّشاطِ الّذي يؤدّيهِ المتعلّمُ، لِتحقيقِ التّعلُّمِ؛ فإنّ هذا لا يعني تخفيفَ العِبءِ عن المعلّمِ، بل يتضاعفُ المطلوبُ منهُ لِمواجهةِ التّدفّقِ المعرفيّ، والتّخطيط لعمليّة التّوجيه والتّيسير والإرشاد، خاصّة مع وجودِ بعضِ التّوجُّهاتِ التّربويّةِ الّتي تُنادي بِضرورةِ أن يكونَ التّعليمُ شاملًا ومتنوّعًا"[4]، وبهذا يكونُ المعلّمُ هو المحور الأساس في عمليّة التّعليم، وهذا ما دفع القائمين على تعليمِ العربيّةِ للنّاطقين بغيرها على إعدادِ المعلّمين وتقديم مناهج من شأنها تحقيقُ الغايةِ المرجوّةِ، فمعلّمُ اللّغةِ العربيّةِ للنّاطقين بغيرها "يُعَدُّ حلقة الوصلِ بين اللّغةِ العربيّةِ بثقافتها

وقيمتها، وأفراد كثيرين من مختلف دول العالم"[5]، ويجبُ أن يتعرّفَ على أسس وقواعد تعليمِ العربيّةِ لغيرِ النّاطقين بها.

ويمكنُ أن تكونَ معاجمُ النّاطقين بغيرِ اللّغةِ العربيّةِ[6]:

- معاجم ثنائيّة اللّغة أو متعدّدة اللّغةِ، وتعدُّدُ اللّغةِ الثّانيةِ حسب الفئة المستهدفة.
- معاجم أحاديّة اللّغةِ تختلفُ عن معاجمِ النّاطقين باللّغةِ العربيّةِ في المداخلِ وسهولةِ لغةِ الشّرحِ، والتّمثيل من أجل التّوضيح.
- معاجم الكلمات الأساسيّة في اللّغة العربيّة.

وقد تنوّعت طرائق تدريس القواعد و كثرت تقسيماتها في كتب التّربية، ومع ذلك لا توجدُ طريقةٌ مُثلى في التّدريس، وأفضلُ طريقةٍ هي الّتي يبتكرُها المعلّمُ ذاتُهُ، فهو الّذي يُرافقُ المتعلّمين في مراحل تعليمهم، وبذلك يعرفُ الصّعوبات الّتي يواجهها المتعلّمون.

ويرتبطُ تعليمُ مهاراتِ اللّغةِ المتمثّلة في الإستماع والتّحدّث والقراءة والكتابة بعناصرها اللّغويّة وهي الأصوات والمفردات والتّراكيب والدّلالة، وتتمُ هذه المهارات عبر مراحل هي كالآتي[7]:

1. التّخطيطُ: يقومُ المعلّمُ بتحديدِ المهارات اللّغويّة الّتي يرغبُ في تنميتها، فيهتمُّ بتحديد مخرجات التّعلّم المستهدفة، وما يُعينُهُ على ذلك من وسائل.
2. التّنفيذ: وهي مرحلة تطبيق التّخطيط والممارسة والتّدريب، حيث يُمارسُ المعلّمُ مع المتعلّمين اللّغة العربيّة ويُدرّبُهم على مهاراتها.
3. التّقويم: تَهدفُ هذه المرحلة إلى معرفة نقاطِ القوّةِ والضّعفِ في تعلّمِ المهاراتِ.

ويقترحُ الباحثون عدّة آراء من شأنها تنمية المهارات اللّغويّة؛ ومن بينها[8]:

- قراءةُ نصوصٍ أصيلةٍ باللّغةِ العربيّةِ.
- الإستماعُ إلى نصوصٍ عربيّةٍ أصيلةٍ.
- التّدريبُ على كتابةِ موضوعاتٍ باللّغةِ العربيّةِ ومُراجعتُها وتحسينُها.
- الإفادةُ من برمجيّاتِ تعليم اللّغةِ العربيّةِ.
- ممارسةُ اللّغةِ العربيّةِ إستماعًا وتحدّثًا وقراءةً وكتابةً خارج قاعةِ الدّرسِ.

1. طرائقُ تعليمِ مفرداتِ اللّغةِ العربيّةِ:

تُوجدُ طرائقُ عديدةٌ للتّعاملِ مع المفردات في اللّغةِ العربيّةِ الّتي تتميّزُ بالكثرةِ، ومن بين هذه الطّرائق ما يلي[9]:

- الإستراتيجيّةُ المباشرةُ وذلك بنطقِ المفردات أمام المتعلّمين مثلا.

- إستراتيجيّةُ تخمينِ المعنى من السّياقِ، ومثالُ هذا أن تُعرَضَ كلمةٌ في نصٍ مسموعٍ أو مقروءٍ ويُطلب من المتعلّمِ تحديد معناها في التّركيبِ.
- إستراتيجيّةُ إستخدامِ المعجمِ، حيثُ يعودُ غليه المتعلّمُ للتّعرّفِ على دلالةِ كلماتٍ جديدةٍ.
- إستراتيجيّةُ تدوينِ الملحوظاتِ، فيدوّنُ المتعلّمُ المفردات بطريقةٍ تُساعدُهُ على تذكّرها.
- إستراتيجيّةُ التّذكّرِ والإستدعاءِ.
- إستراتيجيّةُ الكلماتِ المفتاحيّةِ، وذلك بتحديد الكلمات المفتاحيّة الّتي ينبني عليها الموضوع الّذي يتعلّمهُ.
- إستراتيجيّةُ خرائط المفاهيمِ، كأن يكتبَ المتعلّمُ عنوانَ الدّرسِ والمفرداتِ الجديدةِ فيه.
- المُبارياتُ اللّغويّةُ الخاصّةُ بتعليمِ المفرداتِ، مثل:

.طريقةُ الوزنِ والقافيةِ، وذلك بتقديمِ كلمةٍ للمتعلّمِ ويُطلَبُ منهُ الإتيانُ بكلماتٍ من نفسِ الوزنِ.

.طريقة التّقليباتِ الصّوتيّةِ للكلمةِ.

.طريقةُ الكلمات الّتي تختلفُ في حرفٍ واحدٍ.

ويُراعي المعلّمُ أمورا بالغةُ الأهميّةِ في التّعاملِ مع مفرداتِ اللّغةِ العربيّةِ وتقديمها للمتعلّمين، ومن بينها[10]:

- التّدرّجُ في تقديمِ المفرداتِ شيئًا فشيئًا.
- البدءُ بالكلماتِ الشّائعةِ.
- البدءُ بالمفرداتِ القصيرةِ.
- البدءُ بالمفردات المحسوسةِ قبل المفردات المجرّدة.
- البدءُ بالمفردات المكوّنةِ من حروفٍ يسهلُ نُطقُها مع كتابتها على غيرها.
- البدءُ بالمفرداتِ الّتي يتماثلُ نُطقُها مع كتابتها على غيرها.
- البدءُ بالمفردات الّتي يسهلُ تدريسُها على غيرها.
- تكرارُ المفردات اللّغويّة بشكلٍ يسمحُ بتثبيتها في الأذهانِ.
- مراعاةُ ضبط المفردات بالشّكلِ، خاصّة في مستويات التّدريسِ الأولى.
- ضبطُ المفردات الّتي تتشابهُ في الرّسمِ ويختلفُ تشكيلُها.
- الاهتمامُ ببيانِ معنى المفردات في السّياق.
- تكرارُ المفردات الجديدةِ بوضعها في جملٍ مفيدةٍ.

- تعليمُ الصّيغِ الصّوتيّةِ والكتابيّةِ للمفرداتِ.
- التّنويعُ في التّدريباتِ اللّغويّةِ الخاصّةِ بالمفرداتِ، مثل: تدريبات اِستخدام كلمةٍ عوضَ أخرى، وملءُ الفراغات بالمفردات المناسبةِ.
- التّنويعُ في الأنشطةِ اللّغويّةِ الّتي تُنمّي الثّروةَ اللّغويّة لدى المتعلّمين حسب مستواهم اللّغويّ.
- إعدادُ قاموسٍ لغويٍّ بالمفرداتِ المضَمّنَةِ في الدّروسِ.

2. المعجم العربيّ الأساسيّ:

ونُمثّلُ لهذا النّوع من المعاجم بالمعجم العربيّ الأساسيّ للنّاطقين بالعربيّة ومتعلّميها، يقول أحمد مختار عمر: "أمّا في اللّغة العربيّة فلا نكادُ نعرفُ من معاجم هذا النّوعِ سوى معجمٍ واحدٍ هو المعجم العربيّ الأساسيّ"[11]، وهو من تأليف جماعة من كبار اللّغويّين العرب بتكليفٍ من المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، وقد جاء "مرجعا مُيسّرًا يُروّضُ العربيّةَ الحيّةَ ويُذلّلُ صعابها لغيرِ النّاطقين بها ممّن تقدّموا في دراستها، وهو على ذلك معينٌ أمينٌ للمعلّمين والأساتذة والطّلبة والجامعيّين وعامّة المثقّفين من العربِ والمستعربين"[12].

ويضمُّ المعجم ما يُقاربُ خمسةً وعشرين ألفَ مدخلٍ مرتّبةً ترتيبًا ألفبائيًّا اِنطلاقًا من جذر الكلمة، مفسّرةً بدقّةٍ وإيجازٍ، مرفوقةً بالشّواهد والأمثلة من القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف والأمثال والعبارات السّياقيّة ولغة المعاصرة، ويُوردُ الكلمات المعرّبة والدّخيلة، ويتجنّبُ الحوشيّ والغريب من الألفاظ، ويهتمُّ بإيرادِ الشّائع المعروف.

ويتّسمُ هذا المعجمُ بالموسوعيّة فيذكر مجموعة من المصطلحات الجديدة وعددًا من أسماء الأعلام كأسماء القارّات والبلدان والمدن والأنهار وأسماء النّابغين في التّاريخ العربيّ.

ويلتزمُ في التّأريخ للأحداث بالتّقويمين الهجريّ والميلاديّ.

وقد تميّزَ بالإحاطةِ والشّمولِ خدمةً لوظيفته الأولى المتمثّلة في تيسير العربيّة لغير النّاطقين بها[13]؛ فقد ضمَّ كلّ ما يحتاج إليه مستعملوه.

وقد جاء المعجم في سبعةٍ وأربعين وثلاثمائة وألف (1347) صفحةٍ، وجاءت مقدّمته في ستّين (60) صفحةً، تضمّنَت بعض المعلومات الضّروريّة لمستخدميه، مثل: والنّظام الصّرفيّ في اللّغة العربيّة، وقواعد الإملاء الّتي تعينُ الدّارس على الكتابة الصّحيحة، وتعريف اللّغة العربيّة وطرائق تنميتها.

2. 1. مصادر المعجم العربيّ الأساسيّ:

جُمِعت الموادّ اللّغويّةُ من مصادر[14]؛ هي:

- معجمات عربيّة قديمة؛ كالصّحاح واللّسان والقاموس.
- المعجم الوسيط.

2. 2. منهج المعجم العربيّ الأساسيّ:

اِتّسمَ منهجُهُ بما يلي:

- رُتّبت موادّ المعجم في موادّ العجم في أبوابٍ بعدد حروف الهجاء، حسب الحرف الأوّل، ثمّ رُتّبت موادّ كلّ بابٍ وفق الحرف الثّاني والثّالث (ك أ ب، ك أ د، ك أ س...).
- أُدرجَ الفعل الثّلاثي المجرّد حسب التّرتيب الآتي: فَعَلَ، فَعُلَ، فَعِلَ، ثمّ تلتهُ الأفعال المزيدة بحرفٍ ثمّ المزيدة بحرفين، فثلاثة أحرف، وأُدرِجت الأفعالُ المزيدةُ بالتّضعيفِ، ثمّ المزيدة بالألفِ، ثمّ المزيدة بالهمزةِ، وأُدرِجَ الرّباعي المجرّد حسب تسلسلِ حروفه ثم تلاهُ المزيد بحرفين.
- رُتّبت الأسماء المعرّبة من مصادر ومشتقّات وغيرها، والأسماء المبنيّة والحروف حسب تسلسلِ حرفِها الأوّلِ، ثمّ حروفها الأخرى.
- أُدرِجت مصادرُ الأفعالِ المجرّدةِ والمزيدة مع أفعالها، ثمّ ذُكِرت منفردةً، كما ذُكِر مع الفعلِ الثّلاثيّ المجرّدِ اِسم فاعلِهِ أو الصّفة المشّبهة به أو اِسم مفعوله.
- اِقتصرَ على المشهورِ الشّائع من أوزانِ الأفعالِ والمشتقّاتِ والمصادرِ والجموعِ.
- تُدرجُ المعاني المتعدّدة للكلمة مرقّمةً بالتّسلسلِ.

ويُعدُّ المعجمُ العربيُّ الأساسيُّ خير معين في تعلّم العربيّة لمساهمته الفعّالة في اِكتساب اللّغة ومعرفةِ مفرداتها واِستعمالاتها وتوظيفها، وهو ما يؤكّدُ ضرورةَ تشجيعِ المتعلّمين على اِستخدام المعاجم والعودة إليها في كلّ وقتٍ ليتمكّن متعلّم اللّغةِ من اِكتسابها بطريقةٍ صحيحةٍ، وتتجدّد معارفه وتنمو بالاِطّلاع على المعاجم.

ثالثًا: تيسيرُ الدّرس المعجميّ.

وممّا يُلاحظُ على المعجم العربيّ الأساسيّ خلوُّهُ من الصّورِ التّوضيحيّةِ، وهذا قد خالفَ ما كان مُقرّرًا لهذا المعجم في اِشتماله على الصّورِ والرّسومِ، كما خلا من الرّموزِ الكاشفةِ عن أصول الكلمات المعرّبة والدّخيلة والمولّدة والمحدثة والمجمعيّة، إضافة إلى جانبٍ من أخطاء الطّباعةِ[15]، وهذا ما جعلنا نقترح طرائق نراها مُيسّرةً للدّرس المعجميّ لمتعلّمي العربيّة النّاطقين بغيرها، وهي كالآتي:

- مراعاةُ ضبط المفردات بالشّكلِ في النّصوص القرائيّةِ.
- توظيفُ الموادّ المشروحة في جملٍ والتّعرفُ إلى ما توحي إليه اِنطلاقًا من السّياقات الموظّفة فيها.
- تكليفُ المتعلّمين بحفظ الشّعر العربيّ وحكم العرب وأمثالها.
- سعيُ المعلّمِ إلى التّنويع في توظيفِ موادّ المعجم واستعمالها في سياقٍ حديثهِ.

- السّعيُ إلى توظيف مهارة السّماع ليتمكّن المتعلّمون من ضبط نطقهم للعربيّة بالمحاكاة والتّقليد.
- توظيف المتعلّمين لمكتسباتهم كتابيًّا؛ فالتّعبير الجيّدُ هو الحصيلة النّهائيّة لتعليمِ اللّغة العربيّة، كما أنّه الممارسة الحقيقيّة لِما اِكتسبه المتعلّمون في دروسِ اللّغةِ كالأدبِ والقواعد والقراءة وغيرها.

الخاتمة:

لقد جاءت نتائج البحث ملخّصة في محاور كالآتي:

- برزَ الاِهتمامُ بالمعاجم أحاديّة اللّغة للنّاطقين بغير العربيّة من أجل نشر العربيّة وتعميم تعلّمها.
- يُعدُّ المعجم العربيّ الأساسيّ أوّل معجمٍ صُنّفَ للنّاطقين بغير العربيّة.
- يجبُ تعزيزُ العملِ الجماعيّ، وذلك سعيًا لتفادي الأخطاء.
- يجبُ ترجمةُ المداخل غير المفهومة ووضع مقابلاتها بلغة أجنبيّة.
- يجبُ العملُ على تجديد طبعات المعاجم لتفادي الأخطاء السّابقة وإضافة ما هو مناسبٌ.

وقد قدّمت الدّراسة بعض التّوصيات؛ منها:

- تكثيفُ الملتقيات والمؤتمرات للبحث في الطّرائق الميسّرة لتعليم العربيّة لغير النّاطقين بها.
- تضافر الجهود وتنسيق الأعمال المنجزة في هذا المجال، والقيام بالدّورات التّدريبيّة للمعلّمين وإعدادهم.
- تثمين التّعاون بين المعجميّين والمعلّمين من أجل الوقوف على الصّعوبات الميدانيّة في عمليّة التّعليم.
- السّعي إلى توحيد منهجيّات عمل المعاجم، وتوحيد المعايير الّتي تقوم عليها المعاجم المقدّمة لفئة المتعلّمين غير النّاطقين بالعربيّة.

هوامش:

[1] يُنظرُ: أحمد مختار عمر، البحث اللّغويّ عند العرب، (1988)، عالم الكتب (القاهرة)، ص 166.

[2] المرجع نفسه، ص 41.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، 60- 61.

[4] علي عبد المحسن الحديبي، دليل معلّم العربيّة للنّاطقين بغيرها، (2015)، دار وجوه (المملكة العربيّة السّعوديّة)، ص 10.

[5] المرجع نفسه، ص 11.
[6] يُنظرُ: المرجع نفسه، ص 198.
[7] المرجع نفسه، ص 26.
[8] يُنظرُ: المرجع نفسه، ص 26- 27.
[9] يُنظر: المرجع نفسه، ص 30- 31.
[10] ينظر: المرجع نفسه، ص 31- 32.
[11] أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، (2009)، عالم الكتب (القاهرة)، ص 60.
[12] علي القاسمي وآخرون، المعجم العربيّ الأساسيّ، ص 08.
[13] ينظر: المرجع نفسه، ص 09.
[14] يُنظرُ: عبد العزيز مطر، المعجم العربيّ الأساسيّ: إضاءة ونقد، حوليّة كليّة الإنسانيّات والعلوم الاِجتماعيّة، العدد 13، ص 61- 62.
[15] يُنظرُ: المرجع نفسه، ص 91.

قائمة المراجع:

الكتب:

1. أحمد مختار عمر، البحث اللّغويّ عند العرب، (1988)، عالم الكتب (القاهرة).
2. أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، (2009)، عالم الكتب (القاهرة).
3. علي القاسمي وآخرون، المعجم العربيّ الأساسيّ.
4. علي عبد المحسن الحديبي، دليل معلّم العربيّة للناطقين بغيرها، (2015)، دار وجوه (المملكة العربيّة السّعوديّة).

المقالات:

5- عبد العزيز مطر، المعجم العربيّ الأساسيّ: إضاءة ونقد، حوليّة كليّة الإنسانيّات والعلوم الاِجتماعيّة، العدد 13.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 22 - 36 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأفعال اللّغوية غير المباشرة في رواية (البطاقة السّحريّة) لمحمد ساري

The Indirect Linguistic acts in the Mohamed Sari's Novel El Bitaqa Essihria

منال واراز [1] / د.كايسة عليك [2]*
Manal Ouarez [1] / Kaissa Alik [2]
مخبر التأويل وتحليل الخطاب
جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية (الجزائر)
University of Abderramane Mira- Bejaia (Algeria)
manal.ouarez@univ-bejaia.dz [1] / elkaissa.alik@univ-bejaia.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/10	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

من سمات النصوص الأدبيّة ثراؤها بأفعالٍ لغويةٍ غير مباشرة ذات معانٍ ضمنية يحقّق المبدعون من خلالها أغراضًا إنجازيةً، ويُعتبر هذا النوعُ من الأفعال اللغوية محورَ اهتمام التداولية، لغرض الكشف عن الإستراتيجية غير الصريحة التي يستخدمها المخاطِبُ للجمع بين القول واللاّقول في خطاباته.

ويروم هذا البحثُ دراسةَ الأفعال اللغوية غير المباشرة التي وظّفها الروائي محمّد ساري في روايته (البطاقة السّحرية) للكشف عن الإستراتيجية التلميحية التضمينية التي اعتمدها هذا الروائي ليفصح عن مقاصده، ويحقّق أغراضه الإنجازية، وسيتمّ الاعتمادُ في ذلك على إجراءات نظرية أفعال الكلام ومفاهيمها، وسنحاول الإجابة عن التساؤلات التالية: - ما الأفعال اللغوية غير المباشرة؟ - إلى أيّ مدى وظّف الكاتب إستراتيجيات تلميحية غير مباشرة لتمرير مقاصده المختلفة ؟ - ما هي العناصر التي تتدخّل في تأويل الأفعال اللّغوية غير المباشرة في العمل الروائي؟ وفيمَ تتمثّل المقاصد التي تختفي وراء تلك الأفعال في الرواية؟

الكلمات المفتاح : تداولية، مقاصد، أفعال لغويّة غير مباشرة، رواية، معان ضمنيّة.

Abstract :

One of the main characteristics of literary texts is that they are rich in indirect linguistic acts bearings through wich the writers realize many of their achievement purposes. Such type of linguistic acts is the gist of the pragmatic interests, in revealing the implicite strategies that a speaker uses to join the speech to the unspeech in his discourse.

This study aims at exploring the implicit strategy of Mohamed Sari in his novel Al Bitaqa Assihria to express his intentions and reach his achievement purposes. We rely for this on the process of the speech acts theory and its concepts, intending to give answers the following questions: What are the indirect linguistic acts? To which extent the novelist has

* منال واراز: manal.ouarez@univ-bejaia.dz

used the Indirect linguistic strategies to express his intentions? What are the elements that could be involved to interpreting indirect linguistic acts in a novel? In what consist the intentions that could be behind those acts in the novel?

Keywords: Pragmatics, Intentions, Indirect linguistic acts, A novel, Implicite sense.

مقدّمة:

لقد شكّل المعنى الحقيقيُّ والمعجمي جوهرَ الدّراسات اللسانية لفترة معتبرة من الزمن، واهتم علم الدلالة بدراسة المعنى بمعزل عن سياق الاستعمال، ووقفت اللسانيات وعلم الدلالة في دراستها للمعنى عند حدود الجملة، دون العناية بقضايا اللغة في الاستعمال وملابسات السّياق ومقام الحديث، كلّ ذلك كان دافعا رئيسا لتطوير حقول لسانية جديدة تمكّنت من تجاوز حدود الجملة لتعتني بالأقوال والخطابات، واهتمت بوظائف اللغة في سياقات مختلفة، وردّت الاعتبار للعوامل غير اللّغوية الحاضرة أثناء عملية التواصل، وأبرز هذه الحقول، نجد "اللّسانيات التداولية" التي اعتنت مباحثُها كلُّها بالمعاني المضمرة ومقاصد المتكلمين، وقد أولت نظرية أفعال الكلام عناية خاصة للملفوظات ومقاصدها، وسياقات إنتاجها وتأويلها.

ويتسم الخطاب الأدبي، بوصفه خطابا إبداعيا، بسمات خاصة؛ كجماليات أسلوبه، وبلاغة تراكيبه، وكثرة انزياحاته، لاسيما الخطاب الروائيّ الذي ينفرد بمكانة مهمة بين بقية الأجناس الأدبيّة، نظرا لما يزخر به من أساليب لغوية (خبرية وإنشائية) متنوّعة ذات دلالات متعدّدة، وكثيرا ما يلجأ المؤلّفون في إنتاجاتهم إلى إستعمال أفعال لغويّة غير مباشرة، ينقلون من خلالها مقاصدهم لتحقيق أغراض تواصلية، ويؤثّروا في المتلقين لجعلهم يتفاعلون مع تلك النصوص الإبداعية.

وقد أتاحت نظرية أفعال الكلام تحليل الإنتاجات الأدبية المنطوقة والمكتوبة، واعتنت بالمقاصد التي تنقلها ملفوظات الخطاب الأدبي، وما تتركه الأفعال اللّغوية غير المباشرة في نفسية المتلقي من انطباعات، حيث أولى التداوليون عنايةً خاصة بهذا النوع من الأفعال اللغويّة، باعتبارها الحمولة الدلالية التي تخالف فيها قوتها الإنجازية قول المتكلم الظاهر، وبالتالي، نسعى من خلال هذه الدراسة إلى إبراز هذا الضرب من الأفعال اللغوية في رواية ((البطاقة السحرية)) لمحمد ساري، بتحليل بعض الأفعال اللغوية التي وظّفها الروائي لنقل مقاصده إلى القرّاء، إذ نوّع المؤلفُ في أساليب نصِّه بين الخبر والإنشاء، وجمع بين ملفوظات لغوية مباشرة يُفهَم مقصودُها انطلاقا من دلالتها الحرفية، وأخرى غير مباشرة تنقل دلالات ضمنية ومقاصد متنوّعة، وسيتمّ التركيز على الأفعال اللغوية غير المباشرة، التي استهدف المؤلف من خلالها ترجمة ثوابت الثورة الجزائرية المجيدة وقيمها السّامية، مستعينا في ذلك بشخصيات أتقن توظيفها، ممّا ساعده على البناء المحكم لخطابه المعبئ بمقاصد مضمرة

وراء عبارات جميلة وسلسة، وتوضيح الأغراض التي تجسدت فيها المقاصد التي يريد المؤلف تحقيقها من خلال تصوير القيم الاجتماعية والسياسية التي يتمتع بها الشعب الجزائري المناضل.

وبناء على ما سبق ذكره، يمكن صياغة الإشكالية التي يعالجها هذا البحث كما يلي:

ما هي المقاصد التي تنقلها الأفعال الإنجازية غير المباشرة في رواية (**البطاقة السحرية**)؟، وإلى أيّ مدى حقّق المؤلف أغراضه الإنجازية بتلك الأفعال؟، وكيف أسهمت هذه الأفعال في إبراز جمالية أسلوب الرواية؟

أولا: التّداوليّة:

تُعد التداوليّة (pragmatics) اتجاها تواصليا يهتمّ بتحليل الخطابات التي ينتجها المتكلم في سياقات معيّنة وأزمنة محدّدة ذات أبعاد قصدية ما، وهي «علم استعمال اللغة في المقام»[1]، وقد جاءت مغايرة لتصورات الاتجاه الشّكلي الذي يدرس البنية اللغوية صوريا ويكتفي بتحليل تلك البنية وتفسيرها ضمن مستويات التحليل اللغوي المعروفة (الصوتي، الصرفي، التركيبي، المعجمي)، بينما تهتمّ التداولية بمنتج الخطاب، والمتلقي، والخطاب والظروف المحيطة به، وتعتني أكثر بـ «السياق الذي يجري فيه التلفظ بالخطاب اللغوي بدءا من تحديده؛ بمعرفة عناصره، ودور كل عنصر منها في تشكيل الخطاب، وتأويله؛ وكذلك دراسة افتراضات المرسل عند إنتاج خطابه ووسائله وأهدافه ومقاصده أو التنبؤ بها، ومعرفة أنواع السياق مثل السياق النفسي والاجتماعي، وإدراك تأثير كل منها على توليد الخطاب والضوابط لكل منها»[2]، فالتداولية تؤكّد أكثر على عناصر السياق التي تُنتج فيه الملفوظات، ويتحدّد معنى تلك الملفوظات في الاستعمال وفي سياق محدّد.

وتهتم التداولية حسب (ش. موريسCH. Morris) بـ«علاقات العلامات بمستعمليها واستعمالها وآثارها»[3]، إذ اعتبر موريس استعمال العلامات من اختصاص التداولية، وميّز هذه الأخيرة عن العلوم اللغوية الأخرى (كعلم الدلالة والنحو) التي تكتفي بوصف البنيات اللغوية والعلاقات الداخلية التي تربط بين عناصرها، في حين تركز التداولية اهتماماتها على العلامات اللغوية والمستعملين لتلك العلامات، والآثار التي تحدثها العلامات في المتلقي، معتمدة في ذلك على السياق الكلي الذي تجري فيه عملية التواصل، وتستهدف من ذلك كلّه الكشف عن المعنى الذي يقصده المتكلم وليس ما تعنيه الكلمات وهي معزولة عن الاستعمال، كما تسعى إلى الكشف عن الكيفية التي يستدلّ بها المتلقي عمّا يقصده المتكلم ليحصل على المعنى المقصود، حيث تشكّل المقاصد المضمرة في الأقوال والخطابات محور اهتمام كلّ مباحث التداولية، ومن أبرز هذه المباحث ما يلي:

1_الإشاريات:

تُعتبر عملية التلفظ (Enonciation) «النشاط الرئيس الذي يمنح استعمال اللغة طابعها التداولي، بوصفه نقطة التحول بالممارسة الفعلية لها، مما يبلور عناصر السياق في الخطاب: من مرسل ومرسل إليه، كما أنه يتحدد به القصد والهدف»[4]، إذ تنصبّ عناية الباحثين في هذا المجال على الآثار التي تشير إلى عنصر الذاتية؛ بما فيها الضمائر والعلامات الدالة على الزمان والمكان، والتي تكون مبهمة إن تمّ عزلها عن سياقاتها، ولذلك يطلق عليها المبهمات، وقد سماها اللغوي الفرنسي بنفنيست (E. Benveniste) بالمؤشرات، منها[5]:

الضمائر (أنا، نحن، أنتَ، أنتِ، أنتما، أنتم، أنتن) الإشاريات الزمانية (البارحة، منذ، قبل....)، الإشاريات المكانية (هنا، أمام، خلف، هناك...)، والإشاريات الاجتماعية التي تنقسم إلى إشاريات العلاقات الرسمية (مثل: فخامتكم، سيادتكم... للتفخيم والتعظيم) وإشاريات اجتماعية غير رسمية التي تدلّ علاقات الألفة والمودة والعلاقات الحميمية، (كالتحية الودية: صباح الخير والورد والياسمين...)، وتسهم الإشاريات في تحقيق التواصل بين أطراف العملية الخطابية، كما تلعب دورا بارزا في تجسيد الإطار التداولي وتتلخص في شخصيات تمثلها العناصر التالية المعروفة: الأنا، الآن، الهنا.

2- الاستلزام الحواري:

يعد "بول غرايس" (H .P.Grice) رائد نظرية الاستلزام التخاطبي، إذ يرى هذا العالِم أن «الناس في حواراتهم قد يقولون مايقصدون، وقد يقصدون أكثر ممّا يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون، وجعل كلّ همه إيضاح الاختلاف بين ما يقال what is said وما يُقصد what is meant»[6]، بمعنى أنّ الملفوظات اللغوية، من منظور غرايس، تتضمن معنيين: معنى حرفي ظاهر صريح (explicit meaning) غير مقصود ومعنى متضمن خفي (inexplecit meaning) وهو المقصود، إذ يعتبر هذا الأخير هو المعنى المستلزم حواريا، كأن يسأل (أ) (ب) ، ثمّ يجيبه، وذلك كما يلي:

أ: هل أنهيت أطروحتك؟.

ب: المتلقي: أنا في مرحلة تحرير المقال.

لم يقف المتلقي عند سؤال المتكلم ولم يجبه حرفيا، وإنما اعتمد صياغةً مستلزمةً، حيث كانت إجابته مخالفة لتوقعات المتكلم الذي كان ينتظر أن يجيبه بـ (نعم) أو (لا)، إلاّ أنّ هذا الأخير يحصل على المعنى المقصود انطلاقا من المعنى الحرفي للجواب، وآلياته على الاستدلال على مقاصد المتكلمين، أضف إلى ذلك معطيات السياق، إذ يعرف مسبقا أنّ الطالب عندما يصل إلى مرحلة تحرير المقال، ويعني أنّه قد أنهى الأطروحة، أو على وشك إنهائها.

ويرتكز الاستلزام الحواري على مبدأ التعاون الذي يعد كرابطة مشاركة أو تعاون بين المتكلم والمتلقي من أجل فهم الرسالة التبليغية، ينصّ هذا المبدأ حسب غرايس (P. Grice) على ما يلي: «لتكن مساهمتك في المحادثة موافقة لما يتطلّبه منك- في المرحلة التي تجري فيها- ما تمّ ارتضاؤه من هداف أو وجهة للمحاورة التي اشتركت فيها»[7]، ثمّ يفرّع بول غرايس هذا المبدأ إلى مبادئ فرعية، لا يسمح المقام بذكرها.

وقد ربط غرايس مسألة الاستلزام الحواري بالفعل اللغوي غير المباشر وبالقوة الإنجازية الحرفية والقوة الإنجازية المستلزمة، «أمّا الأولى فهي القوة المدركة مقاليا والتي يدل عليها بصيغة الفعل (...) ويُراد بالقوة الإنجازية المستلزمة، القوة الإنجازية المدركة مقاميا، والتي تستلزمها الجملة في سياقات مقامية معيّنة»[8]، كما في قوله تعالى في سورة الإنسان: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا مَّذْكُورًا﴾الآية1.

فالقوة الإنجازية المقالية في هذه الآية هي معناها الحرفي المباشر الذي يستنبط من صيغة الفعل، وهو الاستفهام، وهذا الأخير هو طلب معرفة شيء مجهول، وتكون الإجابة عنه بـ (نعم) أو (لا)، وأمّا القوة الإنجازية المستلزمة مقاميا في هذه الآية، فتتمثل في الإخبار والتأكيد، وهذا هو المقصود من الآية، حيث إنّ الله سبحانه وتعالى لا يستفسر، بل يخبر الإنسان ويؤكّد له أنّه قد أوجده بعد أن لم يكن شيئا يُذكر. ويستدلّ المتلقي عن المعاني المستلزمة حواريا بالاستناد إلى آلياته الاستدلالية ومعارفه السابقة ومقام التلفّظ. وسيأتي الحديث عن هذه القضية بالتفصيل في العنصر الخاص بأفعال الكلام.

3- **متضمنات القول**(implicites) :

يتعلّق مفهوم "متضمّنات القول" بالجوانب الضمنية من الملفوظات، حيث «يمكننا أن نحقق عملا متضمنا في القول بطريقة ضمنية يشير المقام إلى نوع العمل»[9]، وهناك نمطان من متضمنات القول، وهما:

أ- الافتراض المسبق (présupposition):

يتم إدراكه بواسطة الوحدات اللّغوية التي تحويها تلك المتضمنات، حيث «يوجّه المتكلم حديثه إلى السامع على أساس ممّا يفترض سلفا أنّه معلوم له»[10]، فحين يسأل شخص طالبا ما: **"كيف حال دراستك؟"**، فهذا يفترض مسبقا أنّ المخاطَب هو دارس (أو طالب).

ب- الأقوال المضمرة (Les sous –entendus):

إذا كان الاستلزام الحواري يحدّده السياق اللغوي، فإنّ القول المضمر يحدّده مقال الحديث، ويتجلى القول المضمر في مجموعة من المعلومات التي يملكها المتكلم، ويفتح تأويلات لدى المتلقي، وتحقيقها يكون من خلال السياق الذي وردت فيه تلك المعلومات، فهو «كتلة من المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها، لكن تحقيقها في الواقع يبني رهن خصوصيات سياق الحديث»[11]، فالمتكلم يفتح عدة تأويلات للمتلقي ويوصل إليه عدة معلومات، وتحقيقها يتم من خلال معرفة السياق ورهنه.

4- الأفعال اللغوية:

تمثل الأفعال اللّغوية (Les actes de langage) عنصرا مهما في التحليل التداولي، ويُعدّ الفعل اللغوي «نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية Actes locutoires لتحقيق أغراض إنجازية Actes illocutoires (كالطلب والأمر والوعد والوعيد..إلخ)، وغايات تأثيرية Actes perlocutoires تخص ردود فعل المتلقي(كالرفض والقبول)»[12]، أي أنّ الفعل اللغوي ينتج من خلال فعل القول الذي يتلفظ به المرسل قصد تحويل ذلك النشاط إلى إنجاز فعلي يترجمه المتلقي، إذ يتضمن حمولة دلالية لبعد إنجازي يؤثّر في هذا الأخير، وقد أدرجه التداوليون الغربيون، أمثال أوستين (Austin) وسيرل (Searle)، ضمن مباحثهم، كما برع آخرون في الساحة العربية بجهودهم التراثية في مجال البلاغة من خلال دراستهم للأسلوب الخبري والإنشائي، وعليه فالأفعال الكلامية نشاط يؤديه المتكلم قصد إحداث تأثير في المخاطَب من خلال دفعه إلى إنجاز عمل ما أو تركه، كما قد يتوجه إليه بمعلومات إخبارية يجهلها أو يورد أحكاما للنفي والنهي كذلك.

ثانيا: نظرية أفعال اللغة والأفعال اللّغوية غير المباشرة:

تُعدّ نظرية الأفعال اللغوية من أهمّ مباحث التداولية، يعود الاهتمام بها إلى فلاسفة اللغة، أمثال ل.فيتغنشتاين (L.Wittgenstein) وأوستين وسيرل، إذ تحدّد هذه النظرية الخطوط التي تتحول فيها اللغة من القول إلى الفعل وإحداث تأثير في السامع، فهي نظرية تحوي قوة وحمولة دلالية ذات بعد قصدي للمتكلم الذي لا يتلفظ فقط من أجل أمر ما غير مقصود، إنما يسعى إلى التعبير عن قصده من خلال أساليب موجهة للمتلقي، وهذا الأخير لا يحدد ذلك القصد إلا من خلال الإحاطة بالسياق المحيط بنظيره المتكلم.

لقد وضع أسس نظرية أفعال الكلام الفيلسوف الإنجليزي أوستين (سنة 1962) مركّزا على اللغة في الاستعمال، فقد أعدّ بحثا عنوانه (how to do things with words) المترجم إلى العربية بـ" كيف ننجز الأشياء بالكلمات"، ذاهبا إلى أنّ «التكلم بشيء ما هو فعله وإنجازه، وكشفنا المعنى عن ذلك، وبعبارة أخرى لقد نظرنا في حالات أخرى من شأنها أنه بواسطة by say ing أو في حال قول شيء ما in say ing نكون منجزين لشيء ما»[13]، بمعنى أن كل حركة قولية يصحبها إنجاز فعل ما.

وبناء على الفكرة السابقة، قام أوستين بتصنيف الأقوال في المرحلة الأولى إلى أقوال وصفية تقريرية وأقوال إنجازية أدائية، فالمنطوق التقريري - الأقوال الوصفية- تتميز بوصف العالم الخارجي والأشياء الموجودة فيه، لأنها موجودة فيه قبل التلفظ بالأقوال، أما المنطوق الأدائي- الأقوال الإنجازية- فتتم بإنجاز وتحقيق فعل ما في الواقع بمجرد التلفظ به، فهي لا تصف ولا تخبر، إنما تتضمن تجسيد نشاطٍ فعليٍ إزاء قول ما.

وفي المرحلة الثانية من النظرية، أعاد أوستين تصنيف الفعل الكلاميّ بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع تشكل كيانا واحدا، تتمثل في: «**١-الفعل اللفظي** locutionary act: ويتكون من النطق بأصوات لغوية ينتظمها تركيب نحوي صحيح ينتج عنه معنى محدد هو المعنى الحرفي أو الأصلي المفهوم من التركيب، وله مرجع يحيل إليه.**٢- الفعل الغرضي أو الإنجازي** illocutoiry act: ويقصد به ما يؤديه الفعل اللفظي من وظيفة في الاستعمال كالوعد، والتحذير، والأمر والنصح...إلخ. **٣- الفعل التأثيري:** perlocutionary act ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع أو المخاطب سواء أكان جسديا أم فكريا أم شعوريا»[14]، فالفعل اللفظي يقصد به ما يتفوه به المتكلّم من ملفوظات تنضوي على الجوانب الصوتية، الصرفية، التركيبية والدلالية، ومنه يتشكل ما يسمى المعنى الأصلي أو الحرفي، ونجد كذلك النوع الثاني الذي يتجلى في الفعل الإنجازي الذي يراد به قصد المتكلم، أي المعنى الذي يرمي إليه من خلال الملفوظ؛ كالإنكار، الشكر، الطلب، النهي، الالتماس والإخبار، والنوع الثالث يتمثل في الفعل التأثيري، ويقصد به إحداث أثر على المتلقي أو السامع والتغيير من مزاجه مثلا أو تصوره، والتماس نقاط تغيير على نفسيته؛ كتخويفه، أو إرغامه على إنجاز سلوك معين، أو صرفه عنه أو حتى إزعاجه، فحين يقول المتكلم مثلا: - "**اجتنبْ الكبائرَ**"، فإنّ فعلَ القول في الملفوظ السابق مجسدٌ من خلال الأصوات والتراكيب، حيث يتضمن فعل الأمر وضمير المخاطب المستتر والمفعول به، والفعل الإنجازي

فيه يتمثّل في طلب أمر الاجتناب، أمّا الفعل التأثيري فيتمثل في خضوع المتلقي لأمر المتكلم والاستجابة له، وهذه العناصر الثلاثة تشكّل كيان الفعل اللغوي.

وفي المرحلة الأخيرة من النظرية، توصّل أوستين إلى تقسيم الأفعال اللغوية إلى خمسة أصناف تتمثل في: الحكميات، السلوكيات، التقريريات، الوعديات، التنفيذيات.

ثمّ طوّر سيرل نظرية أستاذه أوستين، فعمد إلى تقسيم الفعل اللغوي إلى نوعين:

الأول- فعل لغوي مباشر (direct speech act)**:** ويُقصد به الفعل الذي يتوقّف عند قوته الإنجازية الحرفية، أي تَتطابقُ فيه القوة الإنجازية (الملفوظ) ومقصدية المتكلم، كأن يقول هذا المتكلم:

من الطارق؟** فهو فعل كلامي مباشر يتضمن سؤالا موجها (استفهام حقيقي) ينتظر جوابا من المتلقي، الذي يجيب ويقول: **فلان.

الثاني - فعل لغوي غير مباشر (indirect speech act): هو الفعل الذي تخالف فيه القوة الإنجازية مراد المتكلم ومقصده، «فالفعل الإنجازي يؤدَى على نحو غير مباشر بواسطة فعل إنجازي آخر يفسّره السياق»[15]،كأن يقول المتكلم:

- هل بإمكانك تزويدي بمراجع حول مباحث التداولية؟

يعبّر هذا الملفوظ في ظاهره عن استفهام، وذلك من خلال استعانته بأداة الاستفهام "هل"، لكن وظيفة هذا الفعل مختلفة عن قوته الإنجازية، حيث لا ينتظر المتكلم من المتلقي الإجابة بالموافقة أو النفي، فوظيفة هذا الفعل هي الطلب بأدب، حيث خرج الاستفهام عن غرضه الأصلي إلى الطلب، وبالتالي، فإن الفعل الكلامي **غير المباشر** هو حمولة شاملة وواسعة يكون فيه «المتكلم قد يقصد بسؤاله شيئا آخر غير الاستفهام أو طلب الفهم أي بكلمة أخرى، فإن المتكلم قد ينجز فعلا كلاميا آخر إضافة إلى الفعل الكلامي الذي تدل عليه الصيغة النحوية بصورة مباشرة»[16].

وقد صنّف سيرل بدوره الأفعال اللغوية إلى خمسة أصناف، وهي:

- **الإخباريات:** (assertives) أي وصف واقعة معينة من طرف متكلم وتكون محتملة للصدق والكذب.

- **التوجيهات:** (directives) ويتمثل غرضها الإنجازي في توجيه المخَاطَب إلى فعل شيء معين، وتشمل: النصح الأمر...إلخ.

- **الالتزاميات:** (commisives) وهي التعبير عن التزام المتكلم بفعل إنجاز شيء ما.

- **التعبيريات:**(expressives) تتمثل في ترجمة الموقف النفسي والتعبير عنه، وتدخل ضمن جوانب: كالتهنئة الشكر المواساة...هلم جرا.

- **الإعلانيات:** (déclarations) أي التصريح بحدوث أمر ما، وتنفيذه كالإعلان عن الحرب أو إعلان الاستقالة.

لقد اهتم البلاغيون العرب قبل التداوليين الغربيين بالجانب التواصلي الاستعمالي للغة، ودرسوها ضمن مباحث: البيان، والبديع، والمعاني، فقد صنّفوا بدورهم أساليب المتكلمين إلى الخبر والإنشاء، إذ نجد متون مؤلفاتهم تضمّ في طياتها الإقرار بوجود أغراض للخبر: كالإعجاب، وإظهار الفرح، التوبيخ الانزعاج، والحزن والتحسر ...إلخ، كما قد يخرج الإنشاء إلى حمولات تحدد أغراض أخرى لظاهر البنية اللغوية، كأن يخرج الاستفهام إلى غرض التوبيخ، كقوله تعالى «﴿أَفعصيتَ أَمْرِي﴾ طه:٩٣، فالآية لا تستفهم لأن السائل يعرف حقيقة الأمر، لكنّها تلوم على ما وقع»[17]، ومن أبرز العلماء الذين اعتنوا بهذه المسألة أبو يعقوب السكاكي، والخطيب القزويني والجرجاني ...الخ، لذا تعد «نظرية "الخبر والإنشاء" عند العرب _ من الجانب المعرفي العام_ مكافئة لـ: مفهوم "الأفعال الكلامية "عند المعاصرين»[18]، فنظرية الأفعال اللغوية تركّز اهتماماتها على دراسة إنجاز أقوال المتكلم التي تحمل مقاصد مضمرة، موجهة للمتلقي الذي يصل إليها من خلال الإحاطة بالسياق التواصلي المشترك بينهما، أضف إلى ذلك آلياته الاستدلالية.

ثالثا: نماذج عن الأفعال اللغوية غير المباشرة في رواية"البطاقة السحرية":

يوظّف المبدع الأدبي اللغة بطريقة خاصة ليعبر بها عن مقاصده وإحداث التأثير في قرائه، وتتميّز لغة الرواية التي تشكّل مدونة هذه الدراسة (وهي رواية: **البطاقة السحرية**) بتنوع أساليبها وجمالية تركيبها، حيث وظّف المؤلف أحيانا أفعالا لغوية مباشرة موجهة تفهم من خلال التركيب اللغوي، وأفعالا لغوية ضمنية (غير مباشرة) ذات معان مستلزمة في سياقات معيّنة، يؤوّلها المتلقي ليحصل على غرضها التداولي المتمثّل في قصد المؤلف.

يتحدّث المؤلف في روايته عن أوضاع المجتمع الجزائري، إذ حاول رصد أهم المظاهر التي كانت سائدة في فترة الثورة الجزائرية وما بعدها، حيث تحمل الرواية عبرة تنوع الضمير الانتمائي، فهناك من هو مضحّ في سبيل وطنه المجيد، كشخصية "مصطفى عمروش" و"حورية" وأخذهما الروائي كرمز للتضحية والفداء، في حين أبرز شخصية مخالفة لشخصيتها، تترجم الضمير الخائن المجسد في "أحمد" الملقب بالسرجان، وبالتالي تتضمّن الرواية عبارات تدرج تحتها أقوالا وظّفها المؤلّف في سبك روايته، مستخدما تارة لغة مباشرة وصريحة، وأحيانا أخرى يستخدم لغة موحية ذات دلالات عميقة لا تظهر على سطح الخطاب.

ومن أهم الأفعال المباشرة الواردة في الرواية، حوار جرى بين البطل مصطفى عمروش والسرجان، هذا الأخير يبوح بسرّه، المتمثل في الرّغبة الملحة على الحصول على بطاقة المجاهدين، فجاء الحوار كما يلي:

«- **أنت تمزح يا سي أحمد! ماذا تستفيد من امتلاكك لهذه البطاقة؟**

- لا أحتاج مالا ولا سلطة ولا تخسرون معي دينارا واحدا، إنّ عدم امتلاكي هذه البطاقة جعل الألسنة تتّهمني بالخيانة أثناء الثورة، ويعلم الله أنني لم أبع أحدا ولم أخن»[19].

في هذا الحوار يستفسر مصطفى عمروش عن مدى أهمية (البطاقة) التي كان السرجان يطالب بها باستمرار، فهو يتساءل عن فائدتها بالنسبة له، فيرد عليه السرجان بإجابة مباشرة وصريحة بقدر سؤاله، بأنه

يود كفّ ألسنة الناس عن اتّهامه بخيانته لوطنه إبان الثورة التحريرية المجيدة، فقد جاء الملفوظ الأوّل من الحوار في شكل استفهام حقيقي مباشر، والاستفهام هو «أسلوب يُطلب به العلم بشيء مجهول، كقولك هل لديك نقود؟ فيجيب السائل بالنفي أو الإيجاب»[20]، حيث إنّ في الفعل الكلامي (- **ماذا تستفيد من امتلاكك لهذه الورقة**؟) تنطبق القوة الإنجازية (التي هي الاستفهام) على الوظيفة التداولية للفعل، وهي الاستفسار عن فائدة البطاقة التي يطالب بها السرجان، فهو سؤال مستدرج بأداة الاستفهام "ماذا"، إضافة إلى الفعل المضارع المرفوع (تستفيد) وضمير المخاطب المستتر والجار والمجرور اللاحقين، كما يحوي الملفوظ السابق فعلا إنجازيا (بمفهوم أوستين)، أي الفعل المتضمن في القول، والمتمثل في: الاستفهام وانتظار الجواب، ويتضمّن الملفوظ السابق كذلك فعلا تأثيريّا يتمثّل في ردة فعل السرجان المتمثّلة في الإجابة الصريحة المباشرة التي تتضمن: إقراره وإصراره على امتلاك بطاقة المجاهدين لكتم ألسنة الناس عليه، أو كما أطلق عليها الروائي الجزائري" البطاقة السحرية".

هذا الصنف من الأفعال قد ورد بنسبة معيّنة في الرواية، وظيفته هي توضيح بعض المسائل المهمة التي يرغب المؤلّف نقلها بشكل صريح، لكن الغالب على النّص هو الأساليب غير المباشرة التي اعتمدها صاحب الرواية كإستراتيجية مهمة لنقل مقاصد معيّنة بأساليب بليغة ذات تأثير فعّال على المتلقي لا تستطيع الأفعال المباشرة إحداثه، وهذه سمة من سمات الخطاب الروائي الذي تتنوّع فيه أساليب السرد من وجاهة العبارات إلى تضمينات وتلميحات لا يحصل استيعابها إلّا بالاستدلال ومعطى المقام، ويمكن توضيح ذلك في الرواية بهذا النموذج المقتبس من حديث البطل "مصطفى عمروش":

«- المسألة مسألة ضمير وليست مسألة ما، ثم اسمع لي جيدا سأبوح لك بسر طالما كتمته في قلبي، من باع " سعيد ستواح" المجاهد الجريح الذي كان مختفيا في دار لالة فطومة آه...قل لي... من أوصل الخبر إلى "ميسيو غوميز" الذي أوصل بدوره إلى الجيش الفرنسي؟ أنت محظوظ، وعمرك طويل ...عرفت الخبر بعد الاستقلال بسنوات لو عرفته في حينه لـــ...»[21].

يجسّد هذا الخطاب انفعال مصطفى عمروش واندفاعه وهو يردّ على السرجان بغضب شديد بملفوظات يلمح بها إلى دلالات، بعضها نستشفها من ظاهر النص، وهي (اسمع لي جيدا سأبوح لك بالسرّ ...)، هذا الفعل من الأمريات، تنطبق قوته الإنجازية (الأمر) على الغرض التداولي للفعل، حيث لم يخرج الأمر هنا عن غرضه الحقيقي المتمثل في «طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام»[22]، وبعد أن غضب "مصطفى عمروش" بسبب إلحاح السرجان على الحصول على "البطاقة السحرية" بالنقود لكي يبرئ ذمته أمّام الناس الذين يتّهمونه بخيانة المجاهدين والوطن خلال الثورة، أمام قناعة "مصطفى عمروش" بأنّه خائن كبير تسبب في زهق أرواح المجاهدين خلال الثورة، فيأمر السرجان بالاستماع الجيّد إليه ليخبره بالحقيقة التي يعرفها وكتمها، وبالتالي، فإنّ "الأمر" في هذا الفعل لم يخرج عن معناه الحقيقي المتمثل في طلب حصول فعل من المتلقي لم يحصل من قبل.

بعد ذلك يليه فعل كلامي آخر، وهو "**من باع " سعيد ستواح" المجاهد الجريح الذي كان مختفيا في دار لالة فطومة آه...قل لي... من أوصل الخبر إلى "ميسيو غوميز" الذي أوصل بدوره إلى الجيش الفرنسي؟**".

فهذا الفعل من الطلبيات، قوته الإنجازية هي "الاستفهام" الذي خرج عن غرضه الأصلي إلى غرض آخر يفسّره مقام التلفّظ، وهو الإخبار والتأكيد والإقرار، حيث يقرّ بطل الرواية للسرجان بأنّه يعلم السر الذي يخفيه على الناس، وبالتالي، فهو لا يستفسر عن أمر مجهول وينتظر الجواب بما أنّ الجواب موجود عنده، فلم يقصد المعنى الحرفي للسؤال، بل غايته هي تأكيد معرفته للشخص الخائن الذي باع المجاهد "سعيد ستواح" والذي يتمثّل في المتلقي نفسه (السرجان)، معتمدا في ذلك أسلوب التلميح، والمقصود قد استلزمه (السرجان) وفهمه جيدا رغم عدم التصريح به، وقد أثّرت فيه هذه الحقيقة، ويتجلى ذلك من خلال ردّ فعل السرجان: "**إنّك تظلمني.. أقسم لك بشرفي وأمّي المدفونة تحت التراب وبدمّ الشهداء الطاهر أنّني لم أبع أحدا..**".

وبناء ما سبق ذكره، فإنّ توظيف الأفعال غير المباشرة في رواية (البطاقة السحرية) قد أضفى على هذه الأخيرة بعدا أدبيا يتمثّل في جمالية أسلوب الرواية، لكن المسالة لا تقتصر على البعد البلاغي، بل تتعدّاه إلى البعد الاجتماعي والثقافي، حيث إنّ في الثقافة العربية، غالبا ما يتقيّد المتكلم بالمعايير الاجتماعية والثقافية حين يعبّر عن الحقائق الصادمة، كتوجيه تهمة لشخص ما، أو إخباره بسرّ صادم، حتى لا يؤثّر ذلك بشدة على المتلقي، ولا تتمّ إهانته وتجريحه بشكل مبالغ فيه، خاصة إذا كانت العلاقة بين المتكلم والمخاطب جيّدةً، لكن المتلقي يستدلّ على قصد المتكلم بتفعيل آلياته على الاستدلال، مع حضور عناصر المقام، لأن «الدلالة الإنجازية غير المباشرة لا يتوصل إليها إلا عبر عمليات استدلالية تتفاوت من حيث البساطة والتعقيد، أما الدلالة الإنجازية المباشرة فتؤخذ مباشرة من تركيب العبارة نفسها»[23]، وبهذه الكيفية، قد يخرج الخبر أو الإنشاء عن ظاهر وروده، ويؤدي أغراضا أخرى.

وقد جاء في حوار آخر (في الرواية) جرى بين والدة الشهيد إبراهيم ومصطفى عمروش:

«- **ولكن لماذا لم تخبري المجاهدين؟**

- **من أين لي أن أعرف وجه المجاهدين؟كنا نسمع عنهم ويصلنا دوي الرصاص في الجبال والوديان ولكننا لا نعرف أحدا منهم. كان ابني إبراهيم معهم ولم أره بعد صعوده أبدان أخبرنا احدهم بأنه سقط شهيدا في أحد الوديان ولم نتشرف حتى بدفنه، ولا نعرف قبره إلى حد الآن، كنت عجوزا خفت من بطش"مسيو غوميز" و"السرجان"**»[24]، يتضمّن هذا المقطع من الرواية قصدا يبلغ عنه مصطفى عمروش بأسلوب غير مباشر، ففي كلامه الظاهر"**لماذا لم تخبري المجاهدين**" قوة إنجازية جُسِّدَت أساسا في صيغة الاستفهام من خلال توظيف أداة الاستفهام"**لماذا**"، لكنه يخفي غرضا آخر، وهو **اللوم والعتاب**، حيث يلوم العجوز عن عدم إخبارها للمجاهدين بفعلة السرجان.

وقد جاء في سياق آخر من الرواية ما يلي: «**اسمع يا سي عبد المالك باسم الملح الذي أكلناه معا، أطلب مساعدتك.. إن حاجتي عندك أنت، أنا أريد بطاقة قدماء المجاهدين، ولا تسألني لماذا مثلما حقق معي ناس عين الفكرون فكرة خطرت ببالي وصممت على امتلاكها ثم أحتفظ بها في جيبي أو أحرقها فهو شغلي وحدي...**»[25]، هنا نلاحظ توظيف أفعال كلامية كـ: "**اسمع**" و"**لا تسأل**"،قوتها الإنجازية هي: **الأمر**، أما قصد "السرجان" فقد جاء بعبارة "**إنّ حاجتي عندك أنت**" التي يلتمس فيها الحصول على البطاقة، فالغرض التداولي من الأمر في هذا الساق هو الالتماس، فهذا الأخير هو « طلب نظير من نظيره، نحو قولك لصديقك: أعطني القلم »[26].

إنّ رواية (**البطاقة السحرية**) تزخر بأساليب غير مباشرة، موظفة على نحو تجعل القارئ يستمتع أثناء القراءة بجمالية أساليبها والقيم الراقية المتضمّنة في تلك الأساليب، فيشغّل عملياته الذهنية من أجل استنباط القصد الذي يصبو إليه المؤلف، كتمثّل الاستعارة فيما يلي«**لم يقدر أهل القرية التطرّق إلى حديث غير عودة السرجان من الآخرة، طار الخبر مع الريح إلى القرى المجاورة، فتكلّف بعضهم عناء السفر للتأكد من واقعية الحادثة**»[27].

فقد شبّه الروائي محمد ساري في الفعل اللغوي التالي"**طار الخبر مع الريح**" الخبرَ بالطائر الذي يطير ويحلق، فحذف **المشبه به** الذي هو (**الطائر**) ولم يشرْ إليه مباشرة، وقام بترك **المشبه** الذي هو (**الخبر**)، ورمز إلى المشبه به بقرينة تدل عليه على سبيل **الاستعارة المكنية**، فهذه الأخيرة نوع من المجاز الذي يدرج تحته القول غير المباشر، وفيه ينطوي قصد المتكلم الباطني، لذلك «قدم سيرل مفهوم فعل الكلام غير المباشر، وأدخل ضمنه التعبيرات الاستعارية والكناية والتهكّم والسخرية والمبالغة والتصريح المقيد؛ بما أن الدلالة النّسقية لهذه التعبيرات تختلف عن قصد المتكلم بها، والإشكالية الأساسية هنا تتعلق بالكيفية التي يكون بها من الممكن للمتكلم أن يقول شيئا ويعنيه، ومع ذلك يعني شيئا آخر أيضا»[28].

نموذج آخر: «**كيف يمنح بطاقة نضال لخائن كان يتبختر في النعيم فيما كان الثوار مطاردين كالذئاب عبر الأودية والغابات الموحشة**»[29]، يندرج هذا الفعل الكلامي ضمن الطلبيات، قوته الإنجازية هي الاستفهام، لكن السارد هنا لا يستفسر، لأنّه لا يجهل الجواب، وبالتالي لا يقصد من الأسلوب السابق معناه الحرفي، بل خرج الاستفهام عن غرضه الأصلي إلى غرض آخر، يتحدّد بسياق الكلام، وهو الإنكار والنفي، حيث ينفي ما وقع بعد الأداة (كيف)، يعني أنّ السارد في هذا السياق ينكر إمكانية منح بطاقة نضال لشخص كان يخون المجاهدين ويخون الوطن.

هناك في الرواية حالات كثيرة تبرز فيها الأقوال مخالفة لصيغتها اللغوية من حيث المعنى المقصود، أي ليس ثمة أي تطابق بين العبارة ومعناها، وهذا ما نلمسه في النماذج التي استقيناها من رواية "البطاقة السحرية"، إذ نجد ورود عبارات وأقوال الشخصيات، عبّر عنها الروائي بأساليب يغلب عليها الأسلوب غير المباشر: كالاستفهام المتضمن للطلب، كما أن للأفعال الكلامية وظيفة تتمثل في تفادي واجتناب مطلب غير مرغوب،

فهي عبارة عن آلية موظفة من قبل المتخاطبين من أجل ضمان التفاعل الاجتماعي والتواصل المتبادل بينهم، لذلك تسهم الظروف المشتركة بين أطراف العملية التخاطبية في إبراز قصد المتكلم، ودرجة استيعاب المتلقي له، لأن عادة ما نصادف مواقف لأقوال قد تخالف ظاهر متنها.

لقد تنوعت أغراض الخبر في الرواية، وجسدت كذلك أغراض الإنشاء التي حاولنا ذكر بعض النماذج منها تطبيقا لنظرية الأفعال اللغوية غير المباشرة، مستعينين بآراء الباحثين كـ: سيرل، غرايس، وبطبيعة الحال ساعدنا الزخم التراثي العربي الذي وضع نقاطا توضيحية ضمن أغراض علم المعاني، الذي تندرج تحته ظاهرة الخبر والإنشاء المطابقة لما جاء به التحليل التداولي الحديث، إضافة إلى البيان الذي يحيل إلى الكلام الضمني غير الصريح، الذي تخالف فيه القوة الإنجازية قصد المنتج.

خاتمة:

نصل في ختام هذا البحث المتواضع إلى النتائج التالية:

- تتميّز النصوص والخطابات الأدبية والروائية على وجه الخصوص باحتوائها معانٍ ضمنية وأساليب غير صريحة، مما يدفع القارئ إلى إعمال ذهنه من أجل فهم المعنى المقصود من تلك النصوص والخطابات، وقد أدى المجاز في رواية "**البطاقة السحرية**" لمحمد ساري دورا بارزا في خلق معان موحية وعميقة في أساليب غير صريحة، تدفع القارئ إلى فتح تأويلات عديدة يصل بها إلى مقاصد المؤلف، فقد كان الروائي بارعًا في نسج روايته طبقا لمقاصده التي يسعى إلى إبلاغها للمتلقي بطريقة يغلب عليها الطابع الضمني غير المباشر.

- لقد نقل لنا صاحب رواية "البطاقة السحرية" صورة معبّرة ومميّزة عن الواقع الجزائري إبان الثورة المجيدة، ورصد لنا بعضا من المظاهر السائدة أنذاك، مبرزا إياها من خلال أقوال وأفعال شخصيات بطولية مهمة جدا، مما جعله يحقق **غرضه الإنجازي** المتجلي في: تقديم صورة عن تضحيات أبناء الوطن المجيد الذين سعوا من أجل رفع الراية البيضاء للانتصار، وذلك من خلال الاستعانة في نسج خطابه الروائي بأفعال لغوية غير مباشرة انتقاها ببراعة فائقة.

- لقد تجلت المقاصد التواصلية في رواية البطاقة السحرية أكثر، من خلال توظيف المؤلف الاستفهام لأغراض بلاغية مختلفة، أهمها إقرار بالحقائق عن الأعمال الشنيعة التي وقعت في فترة الاستعمار، وكان يوظف هذا الأسلوب الذي تكرر كثيرا في الرواية (أي الاستفهام) لغرض الاستغراب ممّا كان يجري من وقائع ما كان ينبغي أن تحدث، كخيانة السرجان للمجاهدين، وفقدان ثقة هؤلاء ببعض الأشخاص الضعفاء الذين فضّلوا الوقوف مع صفوف الفرنسيين بدلا من التضحية في سبيل الوطن، وما ذلك إلا دليل على انعدام القدرة على تحمّل الشدائد والتضحية، وحب الرخاء والهروب من المسؤولية.

- كما وظّف الاستفهام كذلك لتقرير بعض الحقائق المهمة، وتأكيدها أخرى واثباتها، لأنّ طبيعة موضوع الرواية كان يستدعي التصريح بما كان يخفيه من يعتقدون أنّ لا أحد كان يعرف ما ارتكبوه من جرائم في حقّ إخوانهم المجاهدين، وقد وظّف الاستفهام كذلك للطّلب بأدب، تجنّبا لتجريح مشاعر الغير بصريح العبارة،

فهناك مواقف تقتضي منا مواجهة الغير بالحقيقة، لكن دون أن نعذبهم أكثر ممّا تعذبهم ضمائرهم التي لم ترحمهم أبدا، وبالتالي، كان المؤلف في بعض المواقف مضطرا لتوظيف الاستفهام ليس لمعناه الحقيقي الذي هو السؤال، إنّما لالتماس الحقائق والتنقيب عنها بأسلوب غير صريح.

هوامش:

[1]- صابر الحباشة، التداولية والحجاج –مداخل ونصوص-، 2008، ط1، صفحات للدراسات، دمشق، ص11.

[2]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، 2004، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ص09.

[3]- باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمود، 2008، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ص442.

[4]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص27.

[5]- لقد تناولها بعض الباحثين بالتفصيل، من بينهم أحمد محمود نحلة في كتابه الموسوم: - آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 2002، دار المعرفة الجامعية، مصر، من الصفحة14 إلى غاية الصفحة26.

[6]- المرجع نفسه، ص33.

[7]- بول غرايس، "المنطق والمحادثة" تر: محمّد الشيباني وسيف الدين دغفوس، ضمن كتاب: إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، ج2، 2012، ط1، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، قرطاج، تونس، ص618.

[8]- العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، 2011، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص96، 97.

[9]- جاك موشلر آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين، إشراف: عز الدين المجدوب، 2010، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ص73.

[10]- محمود أحمد نحلة آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص26.

[11]- حافظ إسماعيلي علوي، التداوليات علم استعمال اللغة، 2014، ط2، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص44.

[12]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني، 2005، ط1، دار الطليعة، بيروت، ص40.

[13]- أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، 1991، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص25.

[14]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص68.

[15]- نور حيدر كاظم وأحمد عبد الله البدري، الأفعال الكلامية غير المباشرة عند علم الدين السّخاوي (643هـ)، 2021، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، تصدرها كلية الآداب، جامعة واسط، العراق، المجلد 2، ع41، ص365.

[16]- هشام إ.ع. الخليفة، نظرية الفعل الكلامي، بحث في علم الفعليات، 2007، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ص152.

[17]- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)، 2003، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ص300.

[18]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب_دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، ص40.

[19]- محمد ساري، البطاقة السحرية، 1997، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص12.

[20] عبد الكريم محمد يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن، غرضه – إعرابه، 2000، ط1، مكتبة لسان العرب، لبنان، ص8.

[21]- محمد ساري، البطاقة السحرية، ص13.

[22]- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية –علم المعاني – ، 1985، ط1، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، ص75.

[23]- علي محمود حجي الصراف، في البراجماتية : الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة دراسة دلالية ومعجم سياقي، 2010، مكتبة الآداب، القاهرة، ص99.

[24] - محمد ساري، البطاقة السحرية، ص15.

[25] - المصدر نفسه، ص47.

[26]- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، 2003، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ص284.

[27]- محمد ساري، البطاقة السحرية، ص53.

[28]- ثروت مرسي، في التداوليات الاستدلالية قراءة تأصيلية في المفاهيم والسيرورات التأويلية، 2018، ط1، دار كنوز المعرفة، الأردن، ص189.

[29]- المرجع نفسه، ص18.

قائمة المراجع:

أ- الكتب:

1- العياشي أدراوي، العياشي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، (2011)، ط1، منشورات الاختلاف، (الجزائر).

2- أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة: عبد القادر قنيني، (1991)، ط2، الدار البيضاء، (المغرب).

3- باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: حمادي صمود، (2008)، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، (تونس).

4- بول غرايس، المنطق والمحادثة، تر: م.الشيباني وس. دغفوس، ضمن كتاب: إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، (2012)، ج2، ط1، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ط1، قرطاج، (تونس).

5- ثروت مرسي، في التداوليات الاستدلالية قراءة تأصيلية في المفاهيمية والسيرورات التأويلية، (2018)، ط1، دار كنوز المعرفة، (الأردن).
6- جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة: مجموعة من الأساتذة والباحثين، إشراف: عز الدين المجدوب، (2010)، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، (تونس).
7- حافظ إسماعيلي علوي، التداوليات علم استعمال اللغة، (2014)، ط2، عالم الكتب الجديد، (الأردن).
8- صابر الحباشة، التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، (2008)، ط1، صفحات للدراسات والنشر، (دمشق).
9- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم المعاني، (1975)، ط1، دار النهضة العربية، (بيروت).
10- عبد الكريم محمد يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن، إعرابه، (2000)، ط1، مكتبة لسان العرب، (لبنان).
11- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، (2004)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، (بيروت).
12- علي محمود حجي الصراف، في البراجماتية الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي،(2010)، مكتبة الآداب، القاهرة، (مصر).
13- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع، والبيان والمعاني)، (2003)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، (لبنان).
14- محمد ساري، البطاقة السحرية، (1997)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق).
15-محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (2002)، دار المعرفة الجديدة، (مصر).
16- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، (2005)، ط1، دار الطليعة، (بيروت).
17- هشام إ. عبد الله الخليفة، نظرية الفعل الكلامي، بحث في علم الفعليات، (2007)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، (بيروت).

ب - المجلّات:

18-كاظم نور حيدر، أحمد عبد الله البدري، الأفعال الكلامية غير المباشرة عند علم الدين السّخاوي (2021)، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية،كلية الآداب، جامعة واسط، (العراق)، المجلد2، العدد41.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 37 - 53 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

البنية التركيبية في شعر الصعاليك، قراءة أسلوبية في رائية تأبط شرًا

The Synthetic Structure in the Sa'alik's Poems, a Stylistic Reading in Taabbata Charran's Raiya

ط.د/ داود نصر[1] * / أ.د/ فيصل حصيد[2]
Daoud Necar[1] / Pr. Faical Hacid[2]
مخبر موسوعة الجزائرية الميسرة
جامعة الحاج لخضر، باتنة1 (الجزائر)
University of Al-Hadj Lakhdar, Batna1 (Algeria)
daoud.necar@univ-batna.dz[1] / faical.hacid@univ-batna.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/02	تاريخ النشر: 2023/09/02

ملخص البحث

اهتمّ كثيرٌ من النقّاد العرب بالبحث في التراث الأدبي على مرّ عصوره، ومن هذا التراث الشعر الجاهلي، وبصفة أخص شعر الصعاليك، إذ كان هذا الشعر، وما يزال يُسيل لُعاب الباحثين والمنقبين في مكنوناته، لثرائه بشتى الْبنى والمعاني، فطبقوا عليه آليات العديد من المناهج الغربية الوافدة.

وسيرًا على منوالهم، نسعى من خلال هذه الورقة إلى دراسة البنية التركيبية لرائية تأبط شرا، بغية استخلاصها وتحليلها وكشف أثرها الدلالي على معاني القصيدة، ما يجعلنا نطرح الإشكالية الآتية: كيف خدمت البنية التركيبية المعنى العام لرائية تأبط شرًا؟ وما أثرها في جمالية القصيدة؟ وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدنا على آليات المنهج الأسلوبي في إحصاء شتى الظواهر الأسلوبية في البنية التركيبية للقصيدة محل الدراسة، ولعل أهم توصلنا إليه: تنوّع الجمل في القصيدة، وغنى القصيدة بالانزياح.

الكلمات المفتاح : بنية تركيبية؛ أسلوبية؛ صعاليك؛ رثاء؛ جمل؛ انزياح.

Abstract :

Many Arab critics have been interested in researching the literary heritage throughout its ages, and from this heritage pre-Islamic poetry, especially the poetry of Sa'alik, as this poetry was, and is still salivating researchers and prospectors in its contents, for its richness in various structures and meanings, so they applied the mechanisms of many approaches to it. Western incoming.

Following their example, we aim, through this paper, to study the synthetic of Taabbata Charran's Rayia, in order to extract and analyze it and reveal its semantic impact on the poems meanings. What is its impact on the beauty of the poem? In order to answer this problem, we relied on the mechanisms of the stylistic approach in counting the various

* داود نصر: daoud.necar@univ-batna.dz

stylistic phenomena in the compositional structure of the poem under study, and perhaps the most important we reached: the diversity of the poem's sentences, and the poem's richness with displacement.

Keywords: Synthetic structure; stylistic; Sa'alik; lament; Sentences; deflection.

مقدمة:

عرف العصر الحديث ظهور مناهج نقدية تُعنى بدراسة النص الأدبي بعيدًا عن كل سياقاته الخارجية المحيطة به؛ سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم نفسية، فصبّت اهتمامها على دراسة النص بوصفه بنية مغلقة، بغية الكشف القيم الجمالية فيه، ومن هذه المناهج: المنهج الأسلوبي، الذي يُعنى بدراسة النص وتحليله من خلال لغته، وما يطفو على سطحه من مظاهر أسلوبية في أربعة مستويات رئيسة، وهذه المستويات هي: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

ويُعنى المستوى التركيبي في المنهج الأسلوبي بدراسة البنية اللغوية في النص، وما تتضمنه من دراسة للجملة ومتعلقاتها، بما في ذلك تركيبها الداخلي، خاصة أنّ الخطاب يُبنى عليها، ولا تتوقف الدراسة عند البنية اللغوية فحسب؛ بل تتجاوزها إلى البحث عن أهم السمات الأسلوبية، والتعبيرات المختلفة الكامنة خلفها، للوقوف على مكنونات الشاعر وأحاسيسه التي يروم إيصالها إلى المتلقي.

وبناءً عليه، نسعى من خلال هذه الورقة إلى استنطاق رائية تأبط شرا، واستخراج أهم المظاهر الأسلوبية في بنيتها التركيبية، قصد الإجابة على السؤال: كيف خدمت البنية التركيبية المعنى العام لرائية تأبط شرًا؟ وما أثرها في جمالية القصيدة؟ وللإجابة على هذا التساؤل سنعتمد على آليات المنهج الأسلوبي في إحصاء الظواهر الأسلوبية التركيبية للقصيدة، وإبراز أثرها فيها.

1-دراسة الجملة:

تحتل دراسة الجملة أهمية كبيرة في شتى الدراسات؛ «إذ بها يتم التواصل والتفاهم، وليس هناك خطاب دون جملة»[1]، فالجملة قاعدة الكلام ووحدة الإبلاغ الأولى بين الناس، وتعرّف الجملة بأنها «الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أيّة لغة من اللغات، وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تآلفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع»[2]؛ أي إنّ الجملة ترجمان لفظي لما تآلف في الذهن، وقد يتكون تركيبها اللفظي من وحدات صغرى؛ هي: المسند والمسند إليه، أي الفعل والفاعل، أو المبتدأ والخبر، يُشترط فيها –أي الجملة- الإفادة، كما أنها وسيلة لنقل التصور الذهني من المتكلم إلى السامع أو المتلقي.

وتزخر قصيدة **تأبّط شرًّا** بشتى أنواع الجمل، وهو ما سنتطرق إليه في الصفحات الآتية.

1-1-الجملة في إطار القصيدة:

تنقسم الجملة في اللغة العربية إلى قسمين رئيسين؛ الجملة الفعلية والجملة الاسمية، وتكون الجملة فعلية «إذا بدأت بفعل تلاه فاعله أو تضمّنه الفاعل عندما يكون ضميرًا مستترًا»[3]؛ كقولنا: قرأَ محمدُ كتابًا، وتكون الجملة اسمية «إذا ابتدأت باسم مرفوع هو المبتدأ، ولا بدّ أن يتبعه خبره أو ما يسدّه مسدّه»[4]؛ كقولنا: الكتابُ مفيدٌ.

تنوعت جُمل القصيدة تنوعا واضحا، ما جعلها لوحة فنية بديعة، وصبغ تنوعها بصبغة دلالية خاصة، والمقصود من توظيفها إيصال رسالة إلى المتلقي دون الإثقال عليه، واكتشفنا بعد إحصاء الجمل في القصيدة أنّ الجمل الفعلية فيها أكثر من الاسمية، حيث بلغت الأولى 51 جملة، بينما بلغت الثانية 35، وهذا ما يجعل البون شاسعا بين النوعين.

ومن أمثلة الجمل الفعلية في القصيدة، نذكر:

عَلَيــكَ جَــزاءٌ مِثــلُ يَومِــكَ بِالجَبــا — وَقَــد رَعَفَــت مِنــكَ السُــيوفُ البَــواتِرُ[5]
تَجــولُ بِــبِزِّ المَــوتِ فــيهِم كَأَنَّهُــم — بِشَــوكَتِكَ الحُــدّى ضَــئينٌ نَــوافِرُ[6]
قَضى نَحبَــهُ مُســتَكثِراً مِــن جَمــيلِهِ — مُقِــلا مِــنَ الفَحشــاءِ وَالعِــرضُ وافِــرُ[7]

وردت الجمل الفعلية في موضع وصف **الشنفرى** وبطولاته، وتوحي –في مجملها- بالحركية والدينامية، وبلغ بها الأمر أن جعلت القارئ يتصوّر تلك المشاهد ويتخيلها ماثلة أمام عينيه، ما يجعله ينتقل من مشهد لآخر بسلاسة دون الإحساس بإرهاق أو ثقل، ونذكر لأمثلة الجمل الاسمية ما يلي:

عَــلى الشَــنفَرى ســاري الغَــمامِ فَــرائِحٌ — غَزيــرُ الكُلــى وَصَــيِّبُ المــاءِ باكِــرُ[8]
عَلَيــكَ جَــزاءٌ مِثــلُ يَومِــكَ بِالجَبــا — وَقَــد رَعَفَــت مِنــكَ السُــيوفُ البَــواتِرُ[9]
يَظَــلُّ لَهــا الآسي يَميــدُ كَأَنَّــهُ — نَزيــفٌ هَراقَــت لُبَّــهُ الخَمــرُ ســاكِرُ[10]
وَحَــتّى رَمــاكَ الشَــيبُ في الــرَأسِ عانِســاً — وَخَــيرُكَ مَبســوطٌ وَزادُكَ حــاضِرُ
وَأَجمَــلُ مَــوتِ المَــرءِ إِذ كانَ مَيِّتــاً — وَلابُــدَّ يَومــاً مَوتُــهُ وَهــوَ صــابِرُ[11]

وردت أغلب الجمل الاسمية في القصيدة في موضع الإخبار عن **الشنفرى**، أو بيان هيئته وحاله، بالإضافة إلى وصفه وتشبيهه، واللافت للانتباه أنّ كثيرا منها ورد بصيغة التوكيد، على غرار: (**وإنّك لو لاقيتني، أنّ كل ابن حرة، أنّ سوام الموت...**)، وهو ما يؤكد تلك الصفات في **الشنفرى** ويثبتها ويؤكدها فيه.

نخلص إلى أن حضور الجمل الفعلية في القصيدة كان أكثر منه مقارنة بالجمل الاسمية، وهذا ما يصبغ النص بالحركية والدينامية والتغير، فيجعله مقروءًا مُستساغًا، ويُبعدهُ عن الجمود الذي تتصف به الأسماء؛ فالجمل الاسمية تحمل معاني السكون والجمود والاستمرارية، ويعود هذا بالدرجة الأولى لغياب الزمن فيها، وتمكن **تأبّط شرًّا** من نسج قصيدته من خلال التوليف بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية، ما أتاح له، ويسّر، التعبير عن مكنوناته لفقدان **الشنفرى**، ووصفه، وإبراز مميزاته أجود إبراز.

2-1-الجملة المثبتة والجملة المنفية:

يُمكن لقارئ القصيدة أن يحكم عليها بأنها وثيقة تاريخية تنقل خبرا عن **الشنفرى**، إذ سيطرت الجملة المثبتة على النص، لدرجة أنها لم تكد تترك للنفي متنفسا، إذ لم يرد النفي إلا في بيتين اثنين؛ قال **تأبط شرا**:

فَـــما كانَ بِـــدعاً أَن يُصـــابَ فَمِـــثلُهُ ... أُصـــيبَ وَحُـــمَّ المُلتَجـــونَ الفَـــوادِرُ[12]

نفى الشاعر عن **الشنفرى** أن تكون إصابته شيئا مبتدعا جديدا، بل العكس، إنه لأمر طبيعي، فقد أُصيب من هو مثله قبله. أما البيت الثاني فقوله:

فَـــلا يَبعَـــدَنَّ الشـــَنفَرى وَسِـــلاحُهُ ... الحَديـــدُ، وَشَـــدٌّ خَطـــوُهُ مُتَـــوايِرُ[13]

ورد النفي في قول **تأبّط شرًّا**: (**لا يبعدن الشنفرى**)، وهو من مشهور الدعاء على الثمني، يخبرنا من خلاله أن **الشنفرى** قريب دوما، لا يغادر البال، وإن أبعده الموت بجسده، فسيبقى حاضرا بروحه دوما.

نخلص إلى أنّ **تأبّط شرًّا** أثبت في قصيدته كل ما يتعلق **بالشنفرى** من صفات وأحوال وأحداث، بل تعدى الأمرُ الإثباتَ إلى التوكيد، بوساطة أدوات التوكيد المناسبة، في أكثر من موضع، ما نعدّه شهادةً حيّةً تصبّ في صالح **الشنفرى**.

3-1-الجملة الشرطية:

تُعرف الجملة الشرطية بأنها «كلّ جملة وليتْ أداة شرط غير ظرفية»[14]، وحضرت الجملة الشرطية في الرائية حضورا مُشرّفا، إذ وردت في القصيدة ستّ مرات، ما يجعلها سمة أسلوبية بارزة في القصيدة؛ ومن أمثلتها في القصيدة:

إِذا كُشِـــفَت عَنهـــا الســـُتورُ شَحـــا لَهـــا ... فَـــمٌ كَفَـــمِ العَـــزلاءِ فَيحـــانُ فـــاغِرُ[15]

يرتبط البيت بالبيت السابق له، الذي يقول فيه[16]:

وَطَعنَـــةٍ خَلـــسٍ قَـــد طَعَنـــتَ مُرِشَّـــةٍ ... لَهـــا نَفَـــذٌ تَضِـــلُّ فيـــهِ المَســـايِرُ[17]

حيث يصف **تأبّط شرًّا** طعنة **الشنفرى** وأثرها في جسد الضحية، فيتم معناه، إذ تعود الهاءُ على الطعنة؛ فإذا ما كُشفت الستور عن الطعنة برز لها فمٌ واسعٌ غائر، لأنّ الطعنة عميقة لا قياس لها. وقال **تأبّط شرًّا**:

فَـــإِن تَـــكُ نَفـــسُ الشـــَنفَرى حُـــمَّ يَومُهـــا ... وَراحَ لَهُ مـــــــاكانَ مِنـــــــهُ يُحـــــــاذِرُ

فَـــما كانَ بِـــدعاً أَن يُصـــابَ فَمِـــثلُهُ ... أُصـــيبَ وَحُـــمَّ المُلتَجـــونَ الفَـــوادِرُ[18]

يمثل البيت الأول جملة الشرط، بينما يمثل البيت الثاني جملة جوابه، حيث اشترط **تأبّط شرًّا** في البيت الأول على نفس **الشنفرى** أن يُحمّ يومها، فإن كان ذلك، فلا غرابة في أن يُصاب **الشنفرى**. وقال تأبط شرا أيضا:

لَـئِن ضَحِكَـت مِنـكَ الإِمـاءُ لَقَـد بَكَـت ... عَلَيـــكَ فَـــأَعوَلَنَ النِســـاءُ الحَرائِـــرُ[19]

يمثل هذا البيت عزاءً **للشنفرى**؛ فإنْ كانت الإماء الحقيرات ضحكن على وفاته، واتخذنه سخرية وهزءا، فإنّ الحرائر الشريفات اللائي يعرفن قيمة الرجال يبكين **الشنفرى**، بل تعدّين البكاءَ إلى العويل حُزنًا على فقدانه.

يضيف أسلوب الشرط إلى القصيدة جمالية، حيث يحمل بين طياته كثيرًا من الصور التي تكسر أُفق التوقع عند المتلقي، ويكتشف أيضا مدى التشارك الذي ربط الشاعرَ **والشنفرى**، إذ تشي بعض الأبيات بالعلاقة المتينة بينهما، وكيف يساعد أحدهما الآخر، قال **تأبّط شرًّا**:

وَإِنَّـكَ لَـو لاقَيتَـني بَعـدَ مـا تَـرى ... وَهَـل يُلقَـينَ مَـن غَيَّبَتـهُ المَقـابِرُ
لَألفَيتِـني في غـارَةٍ أَعـتَرّي بِهـا ... إِلَيـكَ وَإِمّـا راجِعـاً أَنا ثائِـرُ[20]

يُبرز البيتان العلاقة الوطيدة التي تربط بين الصعلوكين، إذ لو كان **تأبّط شرًّا** مع **الشنفرى** في محنته لنصره وآساه، إذ سيُغير على أعدائه ليفك أسره، أو ليأخذ بثأره إن وصل متأخرًا.

1-4-الجملة الخبرية والجملة الإنشائية:

تُبرزُ الرائية الحال النفسية والشعورية **تأبّط شرًّا**؛ هذه الحالُ المليئة بالحزن لفقدان **الشنفرى**، لذا طغى الأسلوب الخبري على القصيدة، ولم يرد الإنشاء إلا في مواضع ثلاث.

1-4-1-الجملة الخبرية:

يُقصد بالجملة الخبرية «كُلّ كلام يصحّ أن يوصف بالصدق أو بالكذب... فإذا كان الكلام صادقا لا يحتملُ الكذب أو كان كذبًا لا يحمل الصدق أو كان يحتملها فهو خبر»[21]، أي أنّ الجملة الخبرية هي كل كلام يحتمل الصدق أو الخبر أو يحتملها معًا. وتُشكّل الجملةُ الخبرية في القصيدة سمة أسلوبية، ومظهرا أسلوبيا بارزا، لحضورها اللافت، وتميز حضورها بارتباطه بعدّة أغراض نوردها بالتفصيل فيما يلي:

1-4-1-1-الرثاء:

يقترن غرض الرثاء بالموت، وهو «بكاء الميت وتعداد محاسنه بالشعر والنشر»[22]، أيّ أنّ الرّثاء ترجمة لإحساس الحزن لدى الفاقد وتصويره للمتلقي بذكر خصال الميت في شكل إبداعي فني، شعري أو نثري. واستأثر الرثاء بالنصيب الأوفر من الأغراض، ومن ذلك قول **تأبّط شرًّا**:

قَضى نَحبَـهُ مُسـتَكثِراً مِـن جَمـيلِهِ ... مُقِـلا مِـنَ الفَحشـاءِ وَالعِـرضُ وافِـرُ[23]
وَأَجمَـلُ مَـوتِ المَـرءِ إِذ كانَ مَيِّتـاً ... وَلابُـدَّ يَومـاً مَوتُـهُ وَهـوَ صـابِرُ[24]
وَخَفَّـضَ جَـأشي أَنَّ كُلَّ اِبـنِ حُـرَّةٍ ... إِلى حَيـثُ صِرتُ لا مَحـالَةَ صـائِرُ[25]
إِذا راعَ رَوعُ[26] **المَـوتِ: راعَ، وَإِن حَمـى ... حَمـى مَعَـهُ، حُـرٌّ، كَـريمٌ، مُصـابِرُ**[27]

2-1-4-الوصف:

وصف **تأبّط شرًّا** بعض ما يتعلق **بالشنفرى**؛ قال:

يُقَـرِّحُ عَنـهُ غُمَّـةَ الـرَوعِ عَزمُـهُ ... وَصَـفراءُ مِـرنانٌ وَأَبـيَضُ باتِـرُ
وَأَشـقَرُ غَيـداقُ الجِـراءِ كَأَنَّـهُ ... عُقـابٌ تَـدَلّى بَـينَ نيقَـينِ كاسِرُ[28]
يَجُـمُّ جُمـومَ البَحـرِ طـالَ عُبابُـهُ ... إِذا فـاضَ مِنـهُ أَوَّلٌ جـاشَ آخِـرُ[29]

1-4-1-3-الاسترحام:

ورد في قول **تأبّط شرًّا**:

لَـئِن ضَحِكَـت مِنـكَ الإِمـاءُ لَقَـد بَكَـت عَلَيـكَ فَـأَعوَلَنَ النِسـاءُ الحَرائِـرُ[30]

يسترحم الشاعر ويستميل الحرائر للبكاء على الشنفرى، الرجل الفذ الذي ضحكت منه الإماء، فالشنفرى أهلٌ لأن يُبكى من طرفهم، لا أن يُضحك عليه من قبل الإماء.

1-4-1-4-التحسّر:

قال **تأبّط شرًّا**:

فَلَـو نَبَّـأَتني الطَـيرُ أَو كُنـتُ شـاهِداً لَآسـاكَ في البَلـوى أَخٌ لَكَ ناصِرُ[31]

يتحسّر **تأبط شرا** على فراق **الشنفرى**، ويؤلمه ألا يكون حاضرا وقت وفاته، فنبرة ال"آه" هنا حاضرا، ويتمنى لو أنّ الطير نبأته ليشهد الموقف ويواسي **الشنفرى**، وينصره.

1-4-1-5-الضّعف:

بيّن **تأبّط شرًّا** حال **الشنفرى** في الكِبَر؛ قال:

وَحَـتّى رَمـاكَ الشَـيبُ في الـرَأسِ عانِسـاً وَخَـيرُكَ مَبسـوطٌ وَزادُكَ حـاضِرُ[32]

يصوّر الشاعر مرثيّته وهو في حال الضعف، هذا الصعلوك (**الشنفرى**) الذي كسا الشيبُ رأسه، وعمّر طويلًا، وبالرغم من هذا فإنه ذو خير عميم، وقوت حاضر.

1-4-1-6-الإقرار:

أقرّ **تأبّط شرًّا** بأمر الموت وحتميته، قال:

وَخَفَّـضَ جَـأشي أَنَّ كُلَّ اِبـنِ حُـرَّةٍ إِلى حَيـثُ صِرتَ لا مَحـالَةَ صـائِرُ

وَأَنَّ سَـوامَ المَـوتِ تَجـري خِلالَنـا رَوائِـحُ مِـن أَحداثِـهِ وَبَـواكِرُ[33]

يُقرّ تأبط شرا بوفاة الشنفرى، وهذا الإقرار مؤلم، لكنه يتكئ على أنّ الموت مصير كل إنسان، وهو نفسه سيلقاه يومًا، فالموت كأس كلٌّ شاربُه، لا مفرّ منه ولا مهرب، والموت ريحٌ تروح وتغدو بين الناس.

نخلص إلى أنّ القصيدة قد زخرت بشتى أغراض الأسلوب الخبري، ونوّع الشاعر بين أغراضها خدمةً لنصّه، فعبّر عن مكنوناته، ووصف المرثي خير وصف، ومدحه، وأخبر عنه إخبارا جعل من القصيدة وثيقة تاريخية، وحقيقةً لا جدال فيها.

1-4-2-الجملة الإنشائية:

يُعدّ الأسلوب الإنشائي المقابل للأسلوب الخبري، ويُعرف بأنه «كلّ كلام لا يحتمل الصدق والكذب»[34]، وهو على قسمين: طلبي كالأمر والنهي والاستفهام، وغير طلبي كالقسم والرجاء. وحضرت الجملة الإنشائية في القصيدة حضورا محتشما، حيث لا نسجل لها إلا ثلاث جمل فحسب؛ هي:

عَـلى الشَـنفَرى سـاري الغَـمامِ فَـرائِحٌ غَزيـرُ الكُلـى وَصَـيِّبُ المـاءِ باكِـرُ[35]

يتميّز البيت بأنه جملة خبرية اللفظ إنشائية المعنى، ويتمثل في دعاء **تأبّط شرًّا** بالسقيا **للشنفرى**.

وقال **تأبّط شرًّا**:

وَإِنَّــكَ لَــو لاقَيتَــني بَعــدَ مــا تَــرى وَهَــل يُلقَــينَ مَــن غَيَّبَتــهُ المَقــابِرُ؟[36]

يستوقفنا التساؤل: وهل يلقين من غيبته المقابر؟، حيث يحمل الاستفهام بين طياته النفي والإنكار، فالشاعر ينفي وينكر أن يكون لقاءٌ بينه وبين **الشنفرى** الذي غيبته المقابر، وقد يحمل الاستفهام عينه معنى التحسر والتعجيز للأمر ذاته.

ودعا **تأبّط شرًّا** في موقف آخر؛ قال:

فَــلا يَبعَــدَنَّ الشَــنفَرى وَسِــلاحُهُ الحَديــدُ، وَشَــدٌّ خَطــوُهُ مُتَــواتِرُ[37]

يحمل البيت دعاءً بنكهة التمني، إذ إنّ دعاءه بـ"عدم البعد" مُستحيل التحقق، لذا فهو يميل للتمني غرضا ومعنى.

1-5-الزمن في الجملة:

تنوعت أزمنة الأفعال في القصيدة، فامتدت من الماضي إلى المضارع، ولم يحضر الأمر ولا مرة واحدة. فيتجاذب القصيدة، إذن، الماضي السار السعيد، والحاضر المؤلم الحزين، ذلك أن **تأبّط شرًّا** وظّف كلا الزمنين ليجعل للنص حركية تجعل المتلقي ينتقل من حدث إلى آخر، ومن صفة إلى أخرى في سلاسة دون ثقل أو رتابة، ويبين الجدول أدناه أزمنة الأفعال[38] وترددها:

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة
رَعفَت، عَطَفَت، مسَّ، طَعَنْتَ، كُشِفَت، شَحَا، هَراقَت، حُمَّ (2X)، راح، أُصيبَ، قضى، تدلّى، طال، فاضَ، جاشَ، ضَحِكَت، بَكَتْ، أعولْنَ، أقعَيْتَ، اعتليته، نفَّسْتَ، لاقيتني، غيَّبَتْهُ، ألفَيْتَني، نبّأتْني، آساكَ، أَبْلَيْتَ، رَماكَ، خَفَضَ، راعَ (2X)، حمى (2X).	تجولُ، تصلُّ، يميدُ، يكفي (2X)، يصبرُ، يُحاذرُ، يُصابُ، يُفرّجُ، يَجُمّ، يغنمُ، يدركُ، ترى، يُلقين، أعتزي، يكيدُكَ، تجري، يبعدنّ.
المجموع= 34 النسبة= % 65.38	المجموع= 18 النسبة= % 34.62

نلاحظ أن عدد الأفعال الماضية ورد بنسبة تقارب ضعف الأفعال المضارعة، ما يعني تمسك **تأبّط شرًّا** بالزمن الماضي السعيد، وعدم الرغبة في الخروج منه، فالشاعر حبيس ذكرياته مع **الشنفرى**، ويحاول تجنب الحاضر الأليم، ما يجعل القصيدة تمتد امتدادا تراجعيا من المضارع إلى الماضي.

نخلص إلى أنّ الجملة في قصيدة **تأبّط شرًّا** منوعةٌ بين الفعلية والاسمية، مع طغيان الإثبات على النفي، ما وافق حضور الأسلوب الخبري على الإنشائي، وتواشجت هذه السمات لتمنحنا قصيدة ملأى بالرثاء وذكر

مناقب **الشنفرى**، ما يجعلنا ندعو له مع **تأبّط شرًّا** "**على الشنفرى ساري الغمام فرائح**"، و"**لا يبعدن الشنفرى** ...".

2-الانزياح التركيبي:

يُعدّ الانزياح Ecart من المصطلحات المهمة في الأسلوبية، وهو في أبسط تعريفاته الخروج عن المألوف، وله مصطلحات أخرى: كالانحراف والعدول[39]، يشكّل الانزياح التركيبي سمة أسلوبية في كل قصيدة، ما يجعله علامة مسجلة لها، ويتمثل في التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والالتفات.

2-1-التقديم والتأخير:

يرتبط هذا النوع من الانزياح بالشعر ارتباطا وثيقا، لدرجة أنّ النقاد جعلوه ميزة للشاعر، يقول **ابن رشيق**: «... ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير» [40]. فالتقديم والتأخير، إذن، من المعايير التي يُحكم فيها للشاعر بالتقدم على غيره. على أنّ هذا الانزياح ليس حكرا على الشعر دون النثر، لأنه يحضر كثيرا في النثر بأنواعه، وبخاصة الخطابة.

ويرتبط التقديم والتأخير بما يجول في ذهن المبدع، فوفقا لتصوراته الذهنية يحدث الانزياح.

ورائية **تأبّط شرًّا** ملأى بانزياح التقديم والتأخير، وفيما يلي تفصيل للأنواع التي زخرت بها القصيدة.

2-1-1-تقديم الجار والمجرور:

برز هذا النوع من التقديم، لذا رأينا أن نبدأ به، إذ ورد في مواضع شتى من القصيدة، نذكر منها:

2-1-1-1-تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

نذكر منها قول **تأبّط شرًّا**:

عَلَيــكَ جَــزاءٌ مِثــلُ يَومِــكَ بِالجَبــا وَقَــد رَعَفَــت مِنــكَ السُــيوفُ البَــواتِرُ [41]

حيث قدّم (منك) على الفاعل (السيوف)، وورد في القصيدة لتخصيص المرثيّ بالكلام، وقال:

إذا كُشِــفَت عَنهــا السُــتورُ شَحــا لَهــا فَــمٌ كَفَــمِ العَــزلاءِ فَيحــانُ فــاغِرُ [42]

قدّم **تأبّط شرًّا** (لها) على الفاعل (فمٌ)، ليربط البيت بسابقه، وليبيّن كذلك خطورة الطعنة.

2-1-1-2-تقديم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به:

ورد هذا الانزياح في قول **تأبّط شرًّا**:

يُفَــرِّجُ عَنــهُ غُمَّــةَ الــرَوعِ عَزمُــهُ وَصَــفراءُ مِــرنانٌ وَأَبــيَضُ باتِــرُ [43]

قدّم الشاعرُ الجارّ والمجرور (عنه)، وأخّر المفعول به (غُمّةَ) والفاعل (عَزمُهُ)، وهذا ليجعل التركيز كلّه منصبًا على المرثي (الشنفرى)، فهو موضوع القصيدة ومحورها.

2-1-1-3-تقديم الجار والمجرور على الفعل:

قال **تأبّط شرًّا**:

فَــإن تَــكُ نَفــسُ الشَــنفَرى حُــمَّ يَومُهــا وَراحَ لَهُ مــــــا كانَ مِنــــــهُ يُحــــــاذِرُ [44]

قدّم الجارّ والمجرور (منه) على الفعل (يحاذرُ)، ويحمل معنى التخصيص، فالشاعر يخصّ المرثي بالكلام، ويُقدّمه، فيجعله موضع اهتمامه، سواء في موضوعه أم في لغته.

2-1-2-تقديم الخبر:

اكتشفنا أثناء دراسة القصيدة أنّ الخبر تقدم في حالين؛ هما:

2-1-2-1-تقديم الخبر على المبتدأ:

قال **تأبّط شرًّا:**

عَـلى الشـَنفَرى سـاري الغَـمامِ فَـرائِحٌ غَزيـرُ الكُلـى وَصَـيِّبُ المـاءِ باكِـرُ[45]

قدّم الشاعر الخبر شبه الجملة (على الشنفرى) على المبتدإ المؤخر (ساري الغمام)، ما يمنح المقدم (على الشنفرى) أهمية الكلام، فهو موضوع القصيدة، وهو المفقود الذي سيذكر الشاعر صفاته ومناقبه.

2-1-2-2-تقديم الخبر على اسم كان:

ورد في قول **تأبّط شرًّا:**

فَـما كانَ بِـدعاً أَن يُصـابَ فَمِـثلُهُ أُصـيبَ وَحُـمَّ المُلتَجـونَ الفَـوادِرُ[46]

نلاحظ أنّ خبر كان (بدعًا) قد تقدّم على المبتدإ المؤخر المتمثل في المصدر المؤول (أن يُصابَ)، وهي جملة منفية بـ"ما"، فالشاعر ينفي أن تكون إصابة الشنفرى بدعةً، فهو كغيره من الناس، ينجو ويصاب.

2-1-3-تقديم المفعول به على الفاعل:

زخرت القصيدة بهذا النوع من الانزياح؛ ومن ذلك قول تأبط شرا:

فَلَـو نَبَّـأَتني الطَـيرُ أَو كُنـتُ شـاهِداً لَآسـاكَ في البَلـوى أَخٌ لَكَ ناصِرُ[47]

قُدّم المفعول به (الكاف في الفعل آساك) وجوبا على الفاعل (أخٌ)، فكاف المخاطب هنا استوجبت التقدم، ويحمل هذا التقديم أهمية الشنفرى، فهو موضوع النص، والمختص بالرثاء، والشاعر يود لو أنّه كان حاضرًا ليواسي الشنفرى في محنته وينصره.

نخلُص إلى أنّ القصيدة قد زخرت بشتى أنواع التقديم والتأخير، ما يجعلها تصطبغ بهذا من النوع من الانزياح التركيبي، الذي يضفي عليها شيئا من التميز والتفرّد؛ إذ أنّ التقديم والتأخير انزياح وعدول عن القاعدة اللغوية التي سار عليها العرب في كلامهم، ولا يكون التقديم إلا للأهم، فالمراد به هو السرعة في تقديم المعلومة أو الخبر، مما يوصلنا إلى الحكم على القصيدة بمتانة السبك وبلاغة النسج مع ما تحمله من صور بديعة في رثاء الشنفرى.

2-2-التعريف والتنكير:

ندرس في هذا المستوى الأسماء بتواتراتها؛ المعرفة والنكرة منها، حيث نخصص لكل واحدة منها عنصرا مستقلا بذاته، ويرجع هذا إلى كثرتها في القصيدة.

2-2-1-المعرفة:

يُعرّف اسم المعرفة بأنه «اسم يدلّ على شيء مُعيّن»[48]. وينقسم هذا النوع من الأسماء إلى سبعة أقسام: العلمُ، واسم الإشارة، والاسم الموصول، والمُعرّف بـ"ال"، والمعرّف بالإضافة، والمُنادى، والضمير. ونلاحظ في القصيدة غياب كل من: اسم الإشارة والمنادى، وفيما يلي تفصيل لما ورد منها في القصيدة.

2-2-1-1-العلم:

يُعرّف بأنه: «اسم معرفة يدلّ على مسمى محدد بذاته»[49]، فقد يكون المقصود عاقلا، أو حيوانا، أو بلدًا، أو جبلًا... إلى غير ذلك من المسميات، وورد منه في القصيدة نوعان اثنان؛ هما:

2-2-1-1-1-العاقل:

ورد في القصيدة اسم يدل على العاقل، وهو اسم (**الشنفرى**)، حيث تواتر ثلاث مرات في القصيدة؛ قال **تأبّط شرًّا**:

عَـــلى (الشَـــنفَرى) ســـاري الغَـــمامِ فَـــرائِحٌ ... غَزيـــرُ الكُلـــى وَصَـــيِّبُ المـــاءِ باكِـــرُ[50]

فَـــإِن تَـــكُ نَفـــسُ (الشـــَنفَرى) حُـــمَّ يَومُهـــا ... وَراحَ لَهُ مـــــا كانَ مِنـــــهُ يُحـــــاذِرُ[51]

فَـــلا يَبعَـــدَنَّ (الشـــَنفَرى) وَسِـــلاحُهُ ... الحَديـــدُ، وَشَـــدٌّ خَطـــوُهُ مُتَـــواتِرُ[52]

وظّف الشاعر اسم (**الشنفرى**) ليدل على المرثي نفسه، فلا يحتمل ذكر اسمه ورود اسم شخص آخر غيره في الذهن أو البال.

2-2-1-1-2-المكان:

ذُكر في القصيدة اسمان يدلان على المكان؛ هما:

عَلَيـــكَ جَـــزاءٌ مِثـــلُ يَومِـــكَ (بِالجَبـــا) ... وَقَـــد رَعَفَـــت مِنـــكَ السُـــيوفُ البَـــواتِرُ

وَيَومِـــكَ يَـــومُ (العَيكَتَـــينِ) وَعَطفَـــةٍ ... عَطَفـــتَ وَقَـــد مَـــسَّ القُلـــوبَ الحَنـــاجِرُ[53]

ذكر **تأبّط شرًّا** اسم (**الجبا**)، وهو شعبة من وادي الجنّ بين **مكّة والمدينة**، وهو مكان كان **لتأبّط شرًّا والشنفرى** فيه فتكةٌ. أما (**العيكتين**) فهو، كما أسلفنا، اسمٌ لجبلين مشهورين.

2-2-1-2-الاسم الموصول:

حضر الاسم الموصول في الرائية، ويعرّف بأنه «اسم معرفة يدلّ على معيّن بجُملة تُذكر بعده تسمى صلة الموصول، تشتمل على عائد على الاسم الموصول، ويكون العائد ضميرا»[54]. وورد في موضعين من القصيدة ؛ هما:

فَيَكفـــي الَّذي يَكفـــي الكَـــريمُ بِحَزمِـــهِ ... وَيَصـــبِرُ إِنَّ الحُـــرَّ مِـــثلَكَ صـــابِرُ[55]

وَإِنَّـــكَ لَـــو لاقَيتَـــني بَعـــدَ مـــا تَـــرى ... وَهَـــل يُلقَـــينَ مَـــن غَيَّبَتـــهُ المَقـــابِرُ؟[56]

ورد الاسم الموصول (الذي) في محل نصب مفعوله به للفعل (فيكفي)، بينما وردت (ما) في محل جرّ مضاف إليه لظرف الزمان (بعد).

2-2-1-3-المُعرّف بـ"ال":

تُعدُّ "ال" من أهم العلامات المميزة للاسم، وتعرّف بأنها «اسم يتمّ تعريفه بإلحاق (ال) به، حيث تدخل على الاسم النّكرة فتعرّفه»[57]، وحضرت "ال" التعريف في مواضع كثيرة من الرائية، ومن أمثلته نذكر: (الغمام، الكُلى، الماء، السيوف، المسابر، الستور، الآسي، الكريم، الحر، الإماء، الحرائر، المقابر، الموت، الرأس...)وهلمَّ جرّا، ويتّصف هذا النوع من المعرفة بكثرة تواتره في القصيدة، حيث ألقى ظلاله على مختلف أنواع المعارف، وكأننا **بتأبّط شرًّا** يُعرّف **بالشنفرى** لمن يجهلونه.

2-2-1-4-المُعرّف بالإضافة:

يُقصدُ بالإضافة «ضمُّ كلمة إلى أخرى دون قصد الإسناد أو التركيب»[58]. وورد في كثير من مواضع القصيدة؛ نذكر منها: (ساري الغمام، غزير الكُلى، صيّبُ الماء، يوم العيكتين، بزُّ الموت، شوكتك، نفسُ **الشنفرى**، غمة الروع، غيداق الجراء، جموم البحر، روع الموت...) إلى غير ذلك من الأمثلة. وتكمن فائدة التعريف بالإضافة في إزالة اللُبس عن المضاف، والذي يكون نكرة عادةً، فالشاعر يعرّفنا بما نجهله قصد توضيح الصورة وإيصال رسالته التي تتمثل في رثاء **الشنفرى** والحزن عليه.

2-2-1-5-الضمير:

يدلّ الضمير على اسم جامد وُضعَ للدلالة على المتكلم أو المخاطب أو الغائب[59]، وتنقسم الضمائر إلى متصلة ومنفصلة، وإلى ضمائر رفع، وضمائر نصب، وضمائر جر، وهو ما سندرسه في مبحث لاحق. حيث سنقتصر في هذا المبحث على دراسة الضمائر المتصلة والمنفصلة فقط.

2-2-1-5-1-الضمائر المنفصلة:

هي الضمائر التي تنفصل عن الكلمة، ولم يرد منها إلا ضميران اثنان؛ هما: أنا وهو.

قال **تأبّط شرًّا**:

لأُلفَيتِـــــني في غـــــارَةٍ أعـــــتَرِي بِهـــــا إلَيـــــكَ وَإمّـــــا راجِعـــــاً أنا ثائِـــــرُ[60]

تظهر (أنا) الشاعر في أسمى تجلياتها، حيث وظّف الضمير (أنا) للدلالة على نفسه، ويدل هذا البيت على الفخر بالثأر، وبالوفاء لصاحبه، كما يحمل، أيضا، دلالة التوكيد لما قبله. أما الضمير "هو" فورد في قوله:

وَأجمَـــلُ مَـــوتِ المَـــرءِ إذ كانَ مَيِّتـــاً وَلابُـــدَّ يَومـــاً مَوتُـــهُ وَهـــوَ صـــابِرُ[61]

يعود الضمير (هو) على كلمة المرء، ولكن المقصود به (**الشنفرى**)، كما ورد مبتدأ في جملة حالية تُبرز مدى صبر **الشنفرى** في مواجهة الموت، ما ألبسه ثوب الجمال.

2-2-1-5-1-الضمائر المتصلة:

الضمير المتصل غير الضمير المنفصل؛ فهو «الذي لا يُبتدأُ به فلا يقع في أوّل الكلام»[62]، ومنه الكاف والتاء والهاء، وتواترت الضمائر المتصلة تواترا لافتا، مما جعلها سمة أسلوبية بارزة في القصيدة، والجدول أدناه يوضح مواضعها:

الكاف	عليك، يوم، منك، شوكتك، مثلك، منك، عليك، إنك، إليك، لآساك، لك، يكيدك، رماك، خيرك، زادك.
التاء	رعفتْ، عطفتَ، طعنتَ، كُشفَتْ، ظلتَ، أبليتَ، صرتَ.
الهاء	فيهم، كأنهم، لها، عنها، كأنه، لبه، حزمه، يومها، له، منه، مثله، نحبه، جميله، عنه، كأنه، عبابه، منه، فوقها، اعتليته، منه، غيبته، بها، موته، أحداثه، سلاحه، خطوه، معه.
النون	لاقيتني، نبأتني، لألفيتني، خلالنا.

نلاحظ في الجدول، أن ضمير الغائب (الهاء) كان أكثر حضورا من بقية الضمائر، ويدل الغائب، عادة، على ما مضى، وكأننا **بتأبّط شرًّا** يأخذنا إلى ذكرياته **والشنفرى**، **فتأبّط شرًّا** حبيس الماضي لا يودّ الخروج منه.

أما (التاء) فارتبطت في عمومها بأفعال تخص **الشنفرى**؛ **فالشنفرى** من عطف على أعدائه وطعنهم، وهو الذي نفّس من الأمر الصعب الجلل، وتحضر تاء المتكلم في (كنتُ) ليدل بها **تأبّط شرًّا** على حضوره الدائم إلى جانب صاحبه.

أما (النون) فكانت للوقاية مع ياء المتكلم في كلّ من (لاقيتني، لألفيتني، نبأتني)، وكلها أفعال ماضية تعضّد ما قلناه آنفا عن ارتباط الشاعر بالماضي، ولا نجد (نون المتكلمين) إلا في كلمة (خلالنا)، حيث دلت على مشاركة **تأبّط شرًّا** وكل امرئ لمصيرهم الحتمي: الموت.

نخلص مما سبق، إلى أنّ توظيف مختلف الضمائر يدل على ارتباط **تأبّط شرًّا** الوثيق **بالشنفرى**، فجّدت شتى أنواع الضمائر لاستذكار ماضيهما المشترك، وذكر مختلف الأحداث والمواقف التي عايشاها معا، وكذا مناقب **الشنفرى** وشجاعته خاصةً.

2-2-2-النكرة:

يدلّ اسم النكرة في أبسط مفهوماته على غير المُعيّن، ويعرّفه **أمين علي السيد** بقوله: « ما شاع في جنسٍ موجود أو مُقدّر»[63]. فالشائع في جنس موجود كقلم، فهو موضوع للقلم شرط أن يكون أداة بحبر تستعمل للكتابة، والشائع في جنس مقدر؛ نحو: كتابٌ، فهذا اللفظ يصلح لكل ما كُتب، سواءً كان مُؤلَّفًا مُجلّدا أو رسالةً.

وردت النكرة في القصيدة في مواضع عدة؛ منها: (جزاءٌ، عطفة، ضئين، نوافر، مرشة، نفذ، فم، بدعًا، مرقبة، غازٍ، ثائر، أمر، ميتًا، يومًا، شدٌّ، حُرٌّ، كريمٌ...)وهلمّ جرّا.

يدلّ حضور النكرة على التعدد وكثرة المواقف، إذ يبيّن **تأبّط شرًّا** عديد الأخطاء والمهالك التي خاضها **الشنفرى**، وحمل كثيرٌ من النكرات صبغة الصفة، ولا بأس بهذا، لأنّ الشاعر في موضع ذكرٍ صفاتِ **الشنفرى** ومناقبه على كثرتها.

نلاحظ مما سبق، أنّ القصيدة زاخرةٌ بالمعارف أكثر من النكرة، مما يدل أن هذا الحضور يحمل بين ثناياه مدى الهامشية التي يعانيها الصعاليك، **فالشنفرى**/الهامش نكرةٌ عند أعدائه ومن لا يعرفونه، معروف عند **تأبّط شرًّا** ومجتمعهم الصعلوكي، وهذا ما حدا **بتأبّط شرًّا** إلى التعريف به بشتى أنواع المعارف.

خاتمة:

في نهاية هذه الدراسة؛ وصلنا إلى جملة من النتائج والاستخلاصات، لعل أهمها:

- طغت في القصيدة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، وتحمل الجمل الفعلية معاني الحركة والدينامية والنشاط والتغير، بينما تحمل الاسمية معاني الجمود والثبات الاستقرار، ويدل هذا الحضور للجمل الفعلية على الحركية التي يحياها الصعاليك ونشاطهم وتنقلهم الدائم، وكذا حالة الاضطراب التي يعيشها الشاعر، بينما ترتبط الاسمية بصفات **الشنفرى** والوفاء الدائم الذي يكنّه **تأبّط شرًّا** لصاحبه؛

- برزت في القصيدة الجملة الخبرية على حساب الجملة الإنشائية، ما ألبس القصيدة لباس الوثيقة التاريخية التي تنقل حقائق الأحداث، والمواقف، والمشاعر، والأحاسيس؛

- استخدمت القصيدة الإثبات على حساب النفي؛ ما جعل الشاعر في موضع إثباتٍ وتأكيدٍ موضوعَ القصيدة؛ الذي يتمثل في حزنه على **الشنفرى**، وذكر مناقبه وأخلاقه الحميدة، وصفاته النادرة؛

- تربّع الماضي على عرش أزمنة القصيدة، ما يجعلنا نزعم أن **تأبّط شرًّا** قد تمسك بالزمن الماضي السعيد، وعدم الرغبة في الخروج منه إلى الحاضر المؤلم، فهو حبيس لذكرياته مع **الشنفرى**، رافضٌ الاعترافَ بموته، ما أدى بالقصيدة أن تمتد امتدادا تراجعيا من الحاضر إلى الماضي؛

- مثّل التقديم والتأخير انزياحا تركيبيا واضحا في الرائية، ويمثل مروقا عن قواعد العربية وتراكيبها، حيث قدّم الشاعر الأهم على المهم، مما يعني تركيز **تأبّط شرًّا** على **الشنفرى** وجعله موضوعا لقصيدته؛

- حضر التعريف والتنكير في المرثية، وكان حضور التعريف لافتا مقارنة بالتنكير، إذ وظفه الشاعر ونوّعه في وصف **الشنفرى**، واسترجاع ذكرياتهما معا. أما التنكير فلم يرد منه إلا النزر القليل، إذا وُظّف للدلالة على الهامشية التي يحياها الصعاليك، وإحساسهم بالنكران، فالصعاليك معروفون عند بعضهم البعض، وعند من يعرفون قيمتهم، ومجهولون عند أعدائهم ومن يغيرون على قبائلهم وقوافلهم.

كانت هذه أهمّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، والتي تبقى وليدة ظروف معينة، فقد تتفق مع قراءات أخرى وقد تختلف، ويبقى شعر تأبط شرًا مفتوحًا أمام القراءة والتأويل المضاعف.

5-ملحق:

عَـلى الشَـنفَرى سـاري الغَـمامِ فَـرائِحٌ غَزيـرُ الكُلـى وَصَـيِّبُ المـاءِ باكِـرُ
عَلَيـكَ جَـزاءٌ مِثـلُ يَومِـكَ بِالجَبـا وَقَـد رَعَفَـت مِنـكَ السُـيوفُ البَـواتِرُ

وَيَومِـــكَ يَـــومُ العَيكَتَـــينِ وَعَطفَـــةٍ ... عَطَفـــتَ وَقَـــد مَـــسَّ القُلـــوبَ الحَنـــاجِرُ
تَجـــولُ بِـــبِزِّ المَـــوتِ فـــيهِم كَأَنَّهُـــم ... بِشَـــوكَتِكَ الحُـــدّى ضَـــئينٌ نَـــوافِرُ
وَطَعنَـــةِ خَلـــسٍ قَـــد طَعَنـــتَ مُرِشَّـــةٍ ... لَهـــا نَفَـــذٌ تَضِـــلُّ فيـــهِ المَســـايِرُ
إِذا كُشِـــفَت عَنهـــا الســـتورُ شَحـــا لَهـــا ... فَـــمٌ كَفَـــمِ العَـــزلاءِ فَيحـــانُ فـــاغِرُ
يَظَـــلُّ لَهـــا الآسي يَميـــدُ كَأَنَّـــهُ ... نَزيـــفٌ هَراقَـــت لُبَّـــهُ الخَمـــرُ ســـاكِرُ
فَيَكفـــي الَّذي يَكفـــي الكَـــريمُ بِحَزمِـــهِ ... وَيَصـــبِرُ إِنَّ الحُـــرَّ مِـــثلَكَ صـــابِرُ
فَـــإِن تَـــكُ نَفـــسُ الشَـــنفَرى حُـــمَّ يَومُهـــا ... وَراحَ لَهُ مـــا كانَ مِنـــهُ يُحـــاذِرُ
فَـــما كانَ بِـــدعاً أَن يُصـــابَ فَمِـــثلُهُ ... أُصـــيبَ وَحُـــمَّ المُلتَجـــونَ الفَـــوادِرُ
قَضى نَحبَـــهُ مُســـتَكثِراً مِـــن جَمـــيلِهِ ... مُقِـــلا مِـــنَ الفَحشـــاءِ وَالعِـــرضُ وافِـــرُ
يُفَـــرِّجُ عَنـــهُ غُمَّـــةَ الـــرَوعِ عَزمُـــهُ ... وَصَـــفراءُ مِـــرنانٌ وَأَبـــيَضُ باتِـــرُ
وَأَشـــقَرُ غَيـــداقُ الجِـــراءِ كَأَنَّـــهُ ... عُقـــابٌ تَـــدَلّى بَـــينَ نيقَـــينِ كاسِرُ
يَجُـــمُّ جُمـــومَ البَحـــرِ طـــالَ عُبابُـــهُ ... إِذا فـــاضَ مِنـــهُ أَوَّلٌ جـــاشَ آخِـــرُ
لَـــئِن ضَحِكَـــت مِنـــكَ الإِمـــاءُ لَقَـــد بَكَـــت ... عَلَيـــكَ فَـــأَعوَلَنَ النِســـاءُ الحَرائِـــرُ
وَمَرقَبَـــةٍ شَمّـــاءَ أَقعَيـــتَ فَوقَهـــا ... لِيَغـــنَمَ غـــازٍ أَو لِيُـــدرِكَ ثائِـــرُ
وَأَمـــرٍ كَسَـــدِّ المِنخَـــرَينِ اِعتَلَيتَـــهُ ... فَنَفَّســـتَ مِنـــهُ وَالمَنـــايا حَـــواضِرُ
وَإِنَّـــكَ لَـــو لاقَيتَـــني بَعـــدَ مـــا تَـــرى ... وَهَـــل يُلقَـــينَ مَـــن غَيَّبَتـــهُ المَقـــابِرُ؟
لَأَلفَيتِـــني في غـــارَةٍ أَعـــتَرّي بِهـــا ... إِلَيـــكَ وَإِمّـــا راجِعـــاً أَنا ثائِـــرُ
فَلَـــو نَبَّـــأَتني الطَـــيرُ أَو كُنـــتُ شـــاهِداً ... لَآســـاكَ في البَلـــوى أَخٌ لَكَ ناصِرُ
وَإِن تَـــكُ مَأسـوراً وَظَلـــتَ مُخَـــيّاً ... وَأَبلَيـــتَ حَـــتّى مـــا يَكيـــدُكَ واتِـــرُ
وَحَـــتّى رَمـــاكَ الشَـــيبُ في الـــرَأسِ عانِســـاً ... وَخَـــيرُكَ مَبســـوطٌ وَزادُكَ حـــاضِرُ
وَأَجمَـــلُ مَـــوتِ المَـــرءِ إِذ كانَ مَيِّتـــاً ... وَلابُـــدَّ يَومـــاً مَوتُـــهُ وَهـــوَ صـــابِرُ
وَخَفَّـــضَ جَـــأشي أَنَّ كُلَّ اِبـــنِ حُـــرَّةٍ ... إِلى حَيـــثُ صِرتَ لا مَحـــالَةَ صـــائِرُ
وَأَنَّ ســـوامَ المَـــوتِ تَجـــري خِلالَنـــا ... رَوائِـــحُ مِـــن أَحداثِـــهِ وَبَـــواكِرُ
فَـــلا يَبعَـــدَنَّ الشَـــنفَرى وَســـلاحُهُ ... الحَديـــدُ ،وَشَـــدٌّ خَطـــوُهُ مُتَـــواتِرُ
إِذا راعَ رَوعُ المَـــوتِ: راعَ، وَإِن حَمـــى ... حَمـــى مَعَـــهُ، حُـــرٌّ، كَـــريمٌ، مُصـــابِرُ

هوامش:

1 أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002م، ص 36.
2 مهدي المخزومي، في النحو العربي –نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت (لبنان) ، ط2، 1986م، ص 31.
3 عبد القادر محمد مايو، علم النحو العربي، إعراب الجمل وأشباه الجمل، مراجعة وتطبيق: زهير مصطفى يازجي، دار القلم العربي، حلب (سورية)، (د.ط)، (د. ت)، ص2.
4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5 تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط1، 1984م، ص 79.
6 المصدر نفسه، ص 79.
7 المصدر نفسه، ص 81.
8 المصدر نفسه، ص 78.
9 المصدر نفسه، ص 79.
10 المصدر نفسه، ص 80.
11 المصدر نفسه، ص 84.
12 المصدر نفسه، ص 81.
13 المصدر نفسه، ص 85.
14 فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب (سورية)، ط5، 1989م، ص44.
15 تأبط شرا، الديوان، ص 80.
16 المصدر نفسه، ص 80.
17 طعنة خلس: يختلسها وينتهزها ومهارته. مُرشة: تنشر الدم وترشه. المسابر: جمع مسبار، أداة يقدر بها غور الجراحات.
18 تأبط شرا، الديوان، ص 81.
19 المصدر نفسه، ص 82.
20 المصدر نفسه، ص 83.
21 فاضل صالح السامرائي، الجملة الخبرية والإنشائية، مجلة المجمع العلمي العراقي، العراق، ع4، 1997م، ص118.
22 بشرى محمد علي الخطيب، الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، مديرية مطبعة الإدارة المحلية، بغداد (العراق)، (د.ط)، 1977م، ص29.
23 تأبط شرا، الديوان، ص 81.
24 المصدر نفسه، ص 84.
25 المصدر نفسه، ص 84.
26 الروعُ: الفَزَعُ.
27 المصدر نفسه، ص 85.

28 الأشقر: جواد الشنفرى. غيداق الجراء: شديد الجري واسعه. نيقين: مفرده نيق، هو الموضع الأعلى بالجبل. كاسر: صفات للعقاب.
29 تأبط شرا، الديوان، ص ص 81-82.
30 المصدر نفسه، ص 82.
31 المصدر نفسه، ص 83.
32 المصدر نفسه، ص 84.
33 المصدر نفسه، ص 84.
34 فاضل صالح السامرائي، الجملة الخبرية والإنشائية، ص118.
35 تأبط شرا، الديوان، ص 78.
36 المصدر نفسه، ص 83.
37 المصدر نفسه، ص 85.
38 استغنينا بالأفعال التامة عن الأفعال الناقصة لتمام معناها ولوضوح الأحداث فيها.
39 ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م، ص ص 29، 58.
40 القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ط5، 1981م، ج1، ص ص 218-219.
41 تأبط شرا، الديوان، ص 79.
42 المصدر نفسه، ص 80.
43 المصدر نفسه، ص 81.
44 المصدر نفسه، ص 81.
45 المصدر نفسه، ص 78.
46 المصدر نفسه، ص 81.
47 المصدر نفسه، ص 83.
48 عبد اللطيف السعيد، قواعد اللغة العربية المُبسطة، طُبع بموافقة وزارة الإعلام، مصر، (د.ط)، 2006م، ص 40.
49 المرجع نفسه، ص 48.
50 تأبط شرا، الديوان، ص 78.
51 المصدر نفسه، ص 81.
52 المصدر نفسه، ص 85.
53 المصدر نفسه، ص 79.
54 عبد اللطيف السعيد، قواعد اللغة العربية المُبسطة، ص 51.
55 تأبط شرا، الديوان، ص 81.
56 المصدر نفسه، ص 83.

57 عبد اللطيف السعيد، قواعد اللغة العربية المُبسطة، ص 55.
58 أمين علي السيد، في علم النحو، دار المعارف، القاهرة(مصر)، ط7، 1994م، ج1، ص 365.
59 المرجع نفسه، ص 97.
60 تأبط شرا، الديوان، ص 83.
61 المصدر نفسه، ص 84.
62 أمين علي السيد، في علم النحو، ص 98.
63 المرجع نفسه، ص 95.

-قائمة المصادر والمراجع :

1-أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002م.
2-أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م.
3-أمين علي السيد، في علم النحو، دار المعارف، القاهرة(مصر)، ط7، 1994م.
4-بشرى محمد علي الخطيب، الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، مديرية مطبعة الإدارة المحلية، بغداد (العراق)، (د.ط)، 1977م.
5-تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط1، 1984م.
6-عبد القادر محمد مايو، علم النحو العربي، إعراب الجمل وأشباه الجمل، مراجعة وتطبيق: زهير مصطفى يازجي، دار القلم العربي، حلب (سورية)، (د.ط)، (د. ت).
7-عبد اللطيف السعيد، قواعد اللغة العربية المُبسطة، طُبع بموافقة وزارة الإعلام، مصر، (د.ط)، 2006م.
8-فاضل صالح السامرائي، الجملة الخبرية والإنشائية، مجلة المجمع العلمي العراقي، العراق، ع4، 1997م.
9-فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب (سورية)، ط5، 1989م.
10-القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ط5، 1981م.
11-مهدي المخزومي، في النحو العربي –نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت (لبنان) ، ط2، 1986م.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 54 - 66 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

البينية: قراءة في المفهوم والنشأة

Interdisciplinary, Read in the Concept and Formation

د.بسمة زحاف*
Dr. Basma Zahaf
جامعة الحاج لخضر- باتنة (الجزائر)
University Hadj Lakhder, Batna1 (Algeria)
zbesma91@gmail.com

تاريخ الإرسال:2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/12	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

يستهدف هذا البحث إظهار آفاق "الدراسات البينية" ومردوديتها في معالجة القضايا العلمية؛ سيّما وقد منحها "الانفجار المعرفي" المهول لعصرنا الحالي مشروعية الوجود والتنامي. وفي سبيل إبراز أهمية "البينية" اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي لتقديم مفهمة لهذا المصطلح وللمصطلحات المتاخمة له من قبيل "عبور التخصصات" و"تعدد التخصصات" و"التكامل المعرفي"... فضلا عن توظيف المنهج التاريخي للتنقيب عن أوليات "الدراسات البينية" مع إجراء مقارنة بينها وبين مفهوم "الموسوعية" في النموذج المعرفي العربي، وانتهاءً بتوصيف واقع تطبيق "البينية" وتحديد جملة التحديات التي تعوق ذلك.

والمؤكد أنّ "البينية" منهجية تسعى للأخذ بنتائج عدّة تخصصات علمية لمعالجة الظاهرة قيد الدراسة بالإضافة إلى كونها مرحلة من مراحل تطور العلم، تلت مرحلتيْ الموسوعية والتخصص؛ فهي إضافة قيّمة في المعرفة الإنسانية.

الكلمات المفتاح: بينية، دراسات بينية، عبور التخصصات، تعدد التخصصات، موسوعية.

Abstract

This research aims to demonstrate the prospects and feasibility of "Interdisciplinary studies" in addressing scientific issues; In particular, the remarkable "cognitive explosion" of our present era has given it the legitimacy of existence and development.

. In order to highlight the importance of "interdisciplinary", we have adopted the analytical descriptive approach to provide an understanding of this term and adjacent terms such as "interdisciplinary", "multidisciplinary" and "cognitive integration"... As well as using the historical curriculum for the exploration of "inter- studies" priorities with a comparison between them and the concept of "Encyclopedism" in the Arab cognitive model, ending with the characterization of the reality of the application of the " inter- studies" and the identification of a number of challenges to this.

* بسمة زحاف، zbesma91@gmail.com

The "inter- studies" is a methodology that seeks to introduce the results of several scientific disciplines to address the phenomenon under study, in addition to being a stage in the evolution of science, following the "Encyclopedism" and specialization phases; It is a valuable addition to human knowledge.

Keywords: Interdisciplinarity, Interdisciplinary studies, Transdisciplinarity, Pluridisciplinarity, Encyclopedism.

مقدمة:

ساد "التشرذم المعرفي" الساحةَ العلمية ردحًا من الزمن حتى إنطبعت به؛ إذ إنحلت الوشائج التي تنظم عقد العلوم بما فيها العلوم المتقاربة أم المتاخمة، هذا التشظي جعل عموم الباحثين وأئمة الدارسين يُوقِنُون –ولاغرو- أنَّ مسألة معالجةِ قضيةٍ علمية معيّنة من زاوية علمٍ واحدٍ مسألةٌ يشوبُها النقص، ويعتريها الوهن، وكثيرا ما تُوسَم بـ "الأُحادية" والقصور، وتُصنَّف ضمن الشطط المنهجي الذي ينبغي الوقوف عنده، وتصحيح مساره طالما أنَّ هذه الحدود المعرفية التي فُرِضَت بين العلوم لا تُؤدي حتمًا إلى نتائجَ جادّةٍ صائبةٍ يُعوَّل عليها؛ ولعلَّ هذا هو المسوّغ لتعالي الدعوات لتجاوز التخصصات المتمايزة واعتماد "البينية" كمنهاجية من شأنها ربط المعارف وتقديم مقاربة أكثر موضوعيةً ودقّةً وصوابيةً تُمكّنُهم من بلوغ نتائجَ علميةٍ مُرضِية.

وإذا يمّمنا قِبَلَ الثقافة العربية، ألفَيْنَا تواشجًا كبيرًا بين زمرة كثيرة من العلوم كعلوم اللغة العربية وعلوم أخرى متاخمة لها كالفقه، المنطق، علم الكلام، التفسير، علوم الحديث، الأنساب والبلاغة... هذا من جهةٍ، من جهة أخرى نجد تعالقًا عظيمًا بين علوم اللغة العربية نفسها في مستوياتها (الصوتية- الصرفية- النحوية- الدلالية- المعجمية وحتى الأسلوبية) وهو ما يفسّر السمة "الموسوعية" التي كان يتسمّ بها علماء العرب المسلمين من إجادة كثيرٍ من الفنون والإحاطة من كل علمٍ بطرف. وهذا قد يتقاطع بشكلٍ أو بآخر مع مفهوم "الدراسات البينية".

- فماهي الحمولات المفهومية لمصطلح "الدراسات البينية"؟ وما أصل نشأته؟
- هل هو مكافئ لمصطلح "الموسوعية" في تراثنا العربي؟
- وما علاقته بمصطلحات مشابهة كـ "تعدد التخصصات" و"عبور التخصصات"؟
- كيف نقيّم مخرجات "الدراسات البينية"؟ وماهي آفاقها المستقبلية؟

هذه الأسئلة التي نروم الإجابة عنها في مقاربةٍ لعوائد "الدراسات البينية" وآفاقها المستقبلية.

أولًا: مفهوم "البينية": Interdisciplinary

مصطلح البينية هو المقابل العربي للكلمة الإنجليزية Interdisciplinary وهي كلمة مركبة من مقطعين: السابقة Inter والكلمة disciplinary وإذا كانت الترجمة الحرفية للمصطلح تنصرف إلى جعل كلمة "البين" مقابلا للمقطع الأول، ومقابلة المقطع الثاني بكلمة التخصصات أو الميادين المعرفية على الأشهر، فإنّ هذه التوليفة الإصطلاحية صارت تحمل دلالة خاصة بها يحدّدها معجم "كامبردج" في أنّها "الجمع أو الربط بين إثنين أو أكثر من مجالات المعرفة" [1] أمّا قاموس المركز الوطني الفرنسي للموارد النصّية والمعجمية فيعرّف interdisciplinarité بأنّها "مقاربة لمشكلات علمية إنطلاقا من وجهة نظر باحثين من تخصصات مختلفة"[2] وبهذا التصور فالقضية العلمية الواحدة جديرة أن تكون مثار بحث لعديد الدارسين حتى يستكنهوا غامضها ويوضحوا لبسها، فيحيطوا بها من أوجهها العديدة. وفي المنحى ذاته يتجه التعريف الذي أقرّه "اليونسكو" للبينية على أنّها: "نوع من التعاون بين التخصصات المختلفة أمام المشكلات، التي منها التعقيد، والتي تحل فقط بالتظافر والتوليف الحصيف بين وجهات نظر مختلفة" [3]. فاليونسكو تطرح مصطلح "البينية" مقابلا لتضافر معارف التخصصات المختلفة في حل المشكلات.

أمّا "ميتو نيساني"Moti Nissani فقد عدَّ البينية "عملية تفاعل وتبادل للمعارف بين تخصصات مختلفة، وهو تبادلٌ قد يفضي إلى أن تتكامل التخصصات المتداخلة فتُكوِّن تخصصًا جديدًا والبينية هي تضايفٌ يحدث بين مكونين أو أكثر، يكون كل مكوِّن منها منتميًا إلى علم من العلوم أو تخصص من التخصصات" [4]. وهذا التحديد يحيلنا إلى مسألة شائكة وهي تعدد المصطلحات المقاربة أو المتاخمة لمصطلح "البينية" في البيئة الغربية التي أنتجته.

ثانيًا: المصطلحات المتاخمة للبينية:

في الحقيقة يعاني مصطلح "البينية" أزمةً شديدة مردّها التعدد والتداخل بينه وبين مصطلحات مجاورة له، فقد أُستعمِل بطرائقَ ومفاهيمَ متعددةٍ في البلاد الغربية، وحتى في التلقي العربي لمصطلح Interdisciplinarity اختلافات شديدة بين الدارسين؛ وفيما يلي تفصيل ذلك:

1. التكامل المعرفي:

يأتي مصطلح "التكامل المعرفي" الذي وجدناه يتواتر كثيرًا بين المشتغلين بفلسفة العلوم والمعارف، لكن هذا التواتر لم يكن دومًا استعمالاً ترجميًا للمصطلح الغربي محل الدراسة Interdisciplinarité وهو اختيار "محمد عزيز الحبابي" الذي ترجمه بتكامل أصناف المعرفة، بالإضافة إلى الجمعية المغربية لتكامل العلوم التي اختارت ترجمته بالتكامل كما هو واضح في اسمها [5]. بل كان أحيانًا إستعمالًا يراد به تضافر العلوم سواءً أكان ذلك من منظور الموسوعية العلمية القديمة أم المنظور العلمي الجديد، وربّما دلّ عند بعض الدارسين على مسألة التكامل بين مصادر المعرفة وأدواتها مثلما هو الحال عند الباحثين المتخصصين في المعرفة الإسلامية الداعين إلى وجوب النظر بمبدأ التكامل بين مصادر الوحي أي الكتاب والسنّة، أو بين العلم والدين، عندما

يتعلق الأمر بفلسفة التوفيق بين المتعارضات أخذًا بمبدأ وحدانية الحقيقة المعرفية[6]. وإجمالاً فالمصطلح يفيد التكاملَ والتداخلَ بين التخصصات لتقديم ما هو أفضل[7]. ومن النماذج التي أصّلت لهذا التوجه "فتحي حسن ملكاوي" في كتابه "منهجية التكامل المعرفي مقدمات في المنهجية الإسلامية" فقد تمكّن من صوغ معادلة التكامل المعرفي في ثلاثة مستويات متضايفة متلازمة هي:

-التكامل بين مصدري المعرفة؛ الوحي والوجود.

-التكامل بين أداتي المعرفة؛ العقل والحس.

-التكامل بين المصادر والأدوات.

وقد ارتبط هذا المفهوم بالجمع بين القراءتين؛ قراءة الوحي وقراءة الوجود، أو قراءة الكتاب المسطور وقراءة الكتاب المنظور. وبصورة مباشرة نعني بالتكامل المعرفي في سياق مشروع إسلامية المعرفة، أو الإصلاح الفكري الإسلامي المعاصر؛ امتلاك معرفة كافية بمبادئ الإسلام، منهجية مناسبة لتوظيف هذه المبادئ وهذه المقاصد، إعمال هذه المنهجية في فهم العلوم المعاصرة المعاصرة والتعامل معها، بناء شخصية متكاملة معاصرة تتصف بالتماسك والفاعلية، تمكين الأمة من الإسهام المتميز في الحضارة الإنسانية وترشيدها بهداية الوحي الإلهي"[8]. ومن النماذج الأُخرى التي يحسن استحضارها في هذا السياق "طه عبد الرحمن" في كتابه "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي"...

2. تعدد التخصصات: Pluridisciplinarity

يحمل هذا المصطلح دلالة اشتراك أكثر من تخصص في معالجة الموضوع نفسه[9]. ويعرّف "باتريك شارودو" P.Charaudeau بقوله: "هو مجال تتكامل فيه الدراسات المتخصصة في حقول معرفية متمايزة، وتتراكم دون أن تتفاعل وتتقاطع بالضرورة، فكل تخصص يضيف إلى الموضوع المطروق معرفة ما أو وجهة نظر أو مقاربة ما، ويحافظ في الآن نفسه على استقلاله إزاء سائر التخصصات المشاركة له في خدمة ذلك الموضوع أو ذلك الحقل المعرفي" [10]. والمقصود بهذا الطرح أنّ المسألة العلمية الواحدة تتجاذبها التخصصات العديدة؛ فتكون من ضمن الموضوعات التي يدرسها كل تخصص دونما وجود لتقاطع أو تكامل أو تبادل معرفي بينها.

3. تشابك التخصصات: Multidisciplinarity

تشير دلالة مصطلح "التشابك" أو "التداخل" إلى عملية ضبط معارف كثيرة ومتنوعة، ثمّ الربط بينها واستعمالها بشكل متوازٍ، من غير أن تكون علاقات سابقة بينها. فضلًا عن أنّ بعض الباحثين يجعل دلالة "التشابك" مرادفا لـدلالة "التعدد" التي تقتضي اِلتقاء مجموعة من الباحثين من تخصصات مختلفة حول موضوع واحد مع اِحتفاظ كل منهم بمفاهيمه ومنهجه [11].

4. عبور التخصصات:Transdisciplinarity

لم تُغنِ تعدد المصطلحات الدالّة على هذا المفهوم "موتي نيساني" Moti Nissani أنْ قدّم مصطلحًا آخرَ وهو "**عبور التخصصات**" وعزّزَه بعشرةِ أسبابٍ لإعلاء قيمته[12] نجمل بعضها في أنّ الإبداع

غالبًا ما يتطلّب معرفة متعددة التخصصات، وأنّ المهاجرين غالبًا ما يقدّمون إسهاماتٍ مهمةً في مجال تخصصهم الجديد، وكذلك تتطلّب الكثيرُ من المشكلات الفكرية والإجتماعية والعملية مناهجَ متعدّدةَ التخصصات، كما أنّه يقع بعض موضوعات البحث الجديرة بالاهتمام في فجواتِ التخصصات التقليدية.

في حينَ أنّ مصطلح **"عبور التخصصات"** "وصف للمعرفة المتنقلة بين تخصصات متنوعة أو العابرة للحدود بين التخصصات" [13]. تلك المعرفة أو الفكر أو الظاهرة القادرة على اِختراق المجالات والتخصصات، وسمة العبور فيها أصلية ولا تستدعيها المعالجة العلمية مثل اللغة؛ فقد تعالج معالجةً لسانية خالصة، وقد تعالج معالجة سلوكية، وقد تعالج معالجة اِجتماعية، وقد تعالج معالجة بيداغوجية. و"لقد عُرِفَ **"إدغار موران"** بأنّه رائد الدعوة إلى التعالي التخصصي (Transdisciplinarity Transdisciplinarité) وأنّه يرى أنّ المعرفة المعقدة متعددة الوجوه والمستويات هي وحدها القادرة على حل الإشكالات المعقدة، ويرى من جهة أخرى أنّ العلم لا يستحق أن تسند إليه هذه الصفة ما لم يكن بينيًا، يرى كذلك أنّ التخصص الدقيق المنغلق على نفسه يدمّر المعرفة العلمية ويفسدها ولا يمكن لأية معرفة أن تكون مفيدة ما لم توضع في سياقها الثقافي والإجتماعي"[14] وقد آثَرَ "موران" استعمال مصطلح "التعالي البيني" على التداخل بين التخصصات؛ لأنّه يرى أنّ تاريخ العلم ليس تاريخ التخصصات فقط، بل هو أساسًا تاريخ التنازع بينها وهو تاريخ التفاعل الذي يحصل بين موضوعاتها، وما يولّده تمازجها من حقول معرفية جديدة..

وبالعودة إلى مصطلح "الدراسات البينية" الذي يعتمدُ على حقلين أو أكثر من حقول المعرفة للإجابة عن الأسئلة ذات الأهميّة، أو حلّ المشكلاتِ الحيويّة، أو فهم موضوعٍ معقّد وواسع يصعب التعامل معه تعاملًا كافيًا عن طريق نظام، أو تخصص واحد [15]. يتضح أنّ الدراسات البينية قد تقعُ في نطاقِ تخصّصٍ واحدٍ، أو تقع في نطاقٍ تخصّصين منفصلين بينهما حقولٌ تصلحُ للإلتقاء والإندماج في سبيل حلّ مشكلةٍ من المشكلات المستعصية أو قضيّة من القضايا أو ظاهرة من الظواهر. ومصطلح "الدراسات البينية" هو أكثر المصطلحات الدالة على هذه الحالة المعرفية؛ لذلك يجب اِعتماده والترويج له في الأوساط العلمية والثقافية خروجا من أزمة المصطلحات وإشكالية المفاهيم المتجاورة.

ثالثًا: بين البينية والموسوعية:

في البداية الموسوعية Encyclopedism نعني بها التوغل المعرفي العام والجاد في مختلف ألوان الفنون والعلوم والآداب من خلال تخصصاتها المختلفة، ولا يفوتنا في هذا المقام بيان أنّ لفظة "موسوعية" منسوبة إلى كلمة "موسوعة" Encyclopedia وهي المقابل اللاتيني للأصل اليوناني enkyklios paideia التي تعني لغويا التعليم الشامل all-around education ... فالموسوعة أو دائرة المعارف هي: "المؤلَّف الذي يحتوي على معلومات -تطول أو تقصر تبعًا لطبيعة ونوعية الموسوعة- حول موضوعات المعرفة الإنسانية المختلفة من علوم، وفنون، وآداب وتكنولوجيا إلى غير هذا أو ذلك من مجالات الثقافة والمعرفة. ويغلب على معلوماتها الشمولية والإختصار" [16]. فالموسوعة أداة علمية لحفظ المادة المعرفية البشرية وتبليغها، أمّا مقتضى

"الموسوعية" فهو إطّلاعُ العالِم أو الباحثِ العميقُ على علومٍ أو حقول معرفية متعددة، مثل اللغة والنحو والصرف والفلك والطبّ والهندسة والموسيقى وعلم الكلام والمنطق ... فالموسوعية لا تستلزمُ بأيّ صورة من الصور ما يسمّى عبورَ التخصصات (البينية).

يرى المستقرئون لتاريخ العلوم أنّ "البينية" مرحلة تالية لمرحلتي الموسوعية والتخصصية؛ فالموسوعية ظاهرة معرفية تلازم الفكر الإنساني عندما تنشط الحركة العلمية وتكثر إيراداتها التأليفية في جو تنافسي. ولقد هيمنت هذه النزعة الموسوعية على العلماء في الحضارة العربية الإسلامية؛ فلا تجد عالمًا إلا وهو يعرف الأدب ويجيد الفقه والتاريخ والكيمياء والرياضيات والطب وغير ذلك؛ وثمّة نماذج رائدة ما ذاع صيتها، ولا لمع نجمها إلا لكونها قد جمعت بين الموسوعية والتخصص في مجال معين من المجالات؛ ومن ثمّ فقد اتسمّت بالشمولية ولم تعدم العمق، ولهذا جمع بعضهم بين لقبين أو أكثر كأبي حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، وابن سينا الفيلسوف والعالم والطبيب. كما جمع بعضهم بين التاريخ والفلسفة والأدب، أو بين الفلك والرياضيات وعلوم اللغة أو بين العلوم اللغوية والأدبية وعلوم الأحياء كعبقري العربية الجاحظ مثلا، ثمّ إنّهم قد تركوا لنا رسائل ومؤلفات في هذه المجالات مع شهرتهم في مجال معين آخر، والنماذج في هذا الصدد كثيرة كالرازي والبيروني، وابن النفيس، وابن رشد، وابن الأثير[17] وغيرهم.

هذا وإن كان النسق المعرفي العربي قد إشتهر واتّسم بالموسوعية، فإنّه لم يخلُ من "الدراسات البينية" فنظرية النظم البلاغية للإمام الجرجاني(ت471هـ) تنوخى معاني وأصول وقواعد النحو وقد قال في بيان أهمية علم النحو والإعراب في التأليف والنظم: "إذا كان قد عَلِم أنّ الألفاظ معلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأنّ الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنّه المعيار الذي لا يتبيّن نقصان كلامٍ ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يُعرَفُ صحيحٌ من سقيم حتى يرجع إليه، ولا يُنكِرُ ذلك إلّا من يُنكِرُ حِسّه، وإلّا مَنْ غَالط في الحقائق نفسَه" [18] وهذا مثال من مئات الأمثلة الدالة – من دون تمحل أو تعسف- على وجود الدراسات البينية في الثقافة العربية الإسلامية.

رابعًا: نشأة البينية:

شهدَ الفكرُ الإنسانيّ حتى قبلَ أن يصبح أكثر تنظيمًا مع فلاسفة اليونان ميلًا إلى النظرة الشمولية والكلية للوجود[19] فكان البحث عن روح المنطق العام الرابط بين مختلف الصناعات والعلوم وراء أورغانون أرسطو، وكانت الرغبة في الكشف عن أسرار العلاقة بين العلوم الشرعية واللغوية وراء تأصيل مختلف العلوم وبيان عللها وأدلتها النقلية والعقلية [20] فالموسوعية التي كانت من أخصّ خصائص العلماء تقتضي "أن يحيط العالم بعلوم عديدة ويتمكن من خبرات معرفية أوسع وأشمل، ومن منطلق جمالي يختزن الخبرات البشرية المتقدمة عليه"[21]

أمّا في العصر الحديث؛ أبرز معالم التأسيس للفكر العلمي مرتبط بعقلانية ديكارت التي شكلت النموذج المعرفي الأكبر في القرن السابع عشر، وهو النموذج الذي إستقام عوده على محاولة وصل التفكير

الرياضي بالفكر الفلسفي، ثمّ توسيع أفق هذا المنهج الرياضي ليغدو صالحًا لمباحثة كل قضايا العلم والمعرفة [22] لكنَّ هذا الطموح المتأجج ما لبث أن تراجع تحت وطأة التباين المسجل بين مبادئ الفلسفة والرياضيات لينحسر نفوذه تاركا المجال لإسهامات جديدة كتلك التي إرتبطت بالنزوع الإستقرائي الذي بنى "فرانسيس بيكون" عليه تصوره المنهجي، في كتابه "الأورغانون الجديد" كنموذج بديل للمنهج الأرسطي [23] وكانت سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي حاسمةً في دفع التشرذم والذرّية المعرفية؛ فَبرز رواد في هذه المسيرة مهدوا لتوطيدها على رأسهم "جان بياجيه Jean Piaget " الذي يؤكّد "ألاَّ شيء يكرهنا بعد على تقطيع الواقع إلى أحواز مغلقة أو إلى طوابق مرفوعة تمثل الحدود الظاهرة بين التخصصات العلمية وكل شيء خلافًا لذلك يحضُّنا على المضي في البحث على التفاعلات والآليات الموحدة"[24] وهنا يوضّح النفساني السويسري فكرته التي سمَّاها **"دائرة العلوم Le cercle des sciences** التي يقصد بها حاجة العلوم الإنسانية والبيولوجية والفيزيائية ..إلى بعضها البعض، ممّا يحمل الباحثين على تكثيف عمليات الربط المعرفي بين الحقول المتقاربة أو حتى المتباعدة مادامت القضايا العلمية تستدعي ذلك. وقد تعالت الدعوات إلى إقرار هذا النهج من لَدُنِ لفيف من العلماء على غرار "إدغار موران" و"برنار لاكروا" و"برنار لاهير" و"محمد الشرقاوي" حتى إنَّ "تشارليز موريس سنوي" يلقي "باللائمة على المدرسة الحديثة التي تضع حواجز صارمة بين العلوم التقنية والعلوم الإنسانية والتجارب الاجتماعية وقد قدّم أطروحته الداعية إلى هذه الثقافة البينية في جامعة كامبريدج سنة 1959 ووسَمَها بعنوانٍ لافتٍ للانتباه وهو "الثقافتان والثورة العلمية" وبيَّن أنّ علماء الإنسانيات من أدباء وفلاسفة ومؤرخين يفكرون وينظّرون ويؤسّسون النظريات العلمية بمعزل عن نظرائهم من علماء الكيمياء والفيزياء والجيولوجيا والفلك والرياضيات. ويستعمل هذا المصطلح –أي الثقافة الثالثة- في الثقافة التعليمية الحديثة ويدعو أصحابه إلى تجديد المنظومة التربوية بتحويل المقررات التعليمية إلى كفايات ومهمات وأنشطة تمهينية"[25]. ولعل هذا ما يمنح لظهور "البينية" شرعيةً تبرّرها أسبابٌ [26] كثيرة؛ نجملها فيما يلي:

1. التحول الجذري الذي عرفته النظريات المعرفية منذ أواسط القرن الثامن عشر، وكان لإيمانويل كانت "E.Kant" بعيد الأثر فيها.
2. انتقال الفكر العلمي العالمي من فكر دائري ترد بمقتضى قوانينه جميع الجزئيات والتفاصيل والمفردات والفروع والأصول المعروفة، وتردّ فيه الأشياء المتنوعة في كافة مظاهر الحياة إلى النموذج المفرد أو إلى خلية الأم، تختزل الظواهر على تعقدها في عنصر بسيط يفسر نشأتها.
3. تجديد الخطاب العلمي بإنتقاله من فكر الأشباه والنظائر إلى فكر أفقي إنتشاري منفتح.
4. تحوّل فلسفة العلوم من فلسفة تصنّف العلوم وترتبها بحسب موضوعاتها إلى فلسفة تنظم صلات العلوم بعضها ببعض.

خامسًا: جدوى "البينية":

هناك أربعة جوانب هامة للدور الذي يمكن أن تلعبه الدراسات البينية [27] وهي:

1. **دمج المعرفة:** وتعني ربط وتكامل المدارس الفكرية والمهنية والتقنية للوصول إلى مخرجات ذات جودة عالية مبنية على العلوم الأساسية والطبيعية.
2. **الإبداع في طرق التفكير: Modos of thinking** تعني تطوير القدرة على عرض القضايا ومزج المعلومات من وجهات نظر متعددة لتحدي الإفتراضات التي بنيت عليها وتعميق فهمها، مع الأخذ في الإعتبار إستخدام أساليب البحث والتحقيق من التخصصات المتنوعة لتحديد المشاكل والحلول للبحوث خارج نطاق النظام الواحد.
3. **تحقيق التكامل: Integration** ويُقصد بتحقيق التكامل إدراك ومواجهة الإختلافات بين التخصصات المختلفة للوصول إلى وحدة المعرفة المتناغمة والأكثر شمولًا من تلك التي تتيحها رؤية التي يُقدّمها تخصص واحد. فالدور الرئيس للدراسات البينية هو تحقيق التكامل بين المعرفة وطرق التفكير لاثنين أو أكثر من التخصصات.
4. **إنتاج المعرفة: Knowledge producing** إنّ الحاجة إلى إجراء الدراسات البينية أصبحت الآن أقوى من أي وقت مضى، ويرجع ذلك إلى أن العديد من المشاكل المتزايدة التي تهم المجتمع لا يمكن أن تحل بشكل كاف عن طريق تخصص واحد معين، وإنّما تتطلب دراسات بينية ذات رؤى واضحة تعتمد على الطرائق الحديثة و الباحثين المؤهلين لإنتاج معارف جديدة، بالإضافة إلى أنّ الدراسات البينية تساعد الجامعات على مواكبة التطور الجاري في الكثير من التخصصات عالميًا بما ينسجم والمتطلبات الديناميكية المستمرة للمجتمعات الحديثة التي تتطلب درجات أعلى من التخصص.

سادسًا: واقع وآفاق الدراسات البينية:

يشير واقع الدراسات البينية إلى توجس من هذا النوع من المنهاجية ، وربّما عن جدواه ومدى استفادة المؤسسات من الباحثين متعددي التخصصات، خاصةً وأنّ "عبور التخصصات" لا يتأتى لأيّ باحث [28] فالباحثون في الحقول العابرة للتخصصات تعترضهم بعضِ الإشكالات المنهجية، نلخّصها فيما يأتي [29]:

1. **إشكالية التحيّز Bias:** التي تعني التفاوتَ المعرفيّ بين التخصص الأصليّ للباحث والتخصص الآخر، فمعظم المسائل الشرعية تحتاج إلى علوم اللغة كي يتمكن المفتي من إصدارِ فتوى دقيقة؛ فالعلاقة بين العلوم الشرعية وعلوم اللغة وثيقة، حتّى إنّ علومَ اللغة تسمّى علوم الآلة؛ لحاجةِ العلوم الشرعية إليها حاجةً دائمة وملحة.
2. **إشكالية المعايير Standers:** وتعني تأثّر الباحث بالمعايير السائدة في تخصصه، بالنظر إلى نضج المعايير أو عدمها، وهذا يؤثر في جودة الدراسة ورصانتها.

3. **إشكالية المألوفية Familiarity:** وهي اِكتساب تقاليد تخصّص الباحثِ الأصيل وقلة الخبرة في التعامل مع تقاليد التخصص الآخر.
4. **إشكالية التراكمية Accumulation:** وهي الفجوة بين تخصص الباحث الأصلي والتخصص الآخر.
5. **إشكالية التقييم Evaluation:** وهي التعرّض مثلا إلى معالجة دراسات سابقة غير مهمة وأدواتٍ غيرِ مناسبةٍ في التخصّص الآخر.
6. **إشكالية الإنفجار المعرفيّ Information Explosion:** وهي صعوبةُ اِختيار الدراساتِ المناسبة من بين ملايين الدراساتِ.

ولا تعني الحاجةُ إلى الدراساتِ العابرةِ للتخصّصات أنْ نغفل عن قضيّة مفادُها أنّ محاكاةَ العلومِ الإنسانيّة للعلوم الطبيعيّة التي تطبّق المنهج التجريبيّ أدّت إلى الإغراقِ في الاعتماد على التحليل الكمّي التي أفرزت نتيجةً عكسيّةً تتعلّق بعدم محاولةِ فهم الواقع بقدر محاولة قياسه[30]. بالإضافة إلى اِرتفاع تكلفة البحوث البينية، لكن الردّ على هذا المأخذ ينحصر في النقاط الآتية[31]: من الممكن تعويض هذه التكاليف عن طريق ربط علم الدراسات البينية بسوق العمل ومتطلباته، فضلا عن كون الدراسات المتخصصة مكلفة أيضا...

من الإنتقادات التي وُجهت إلى الدراسات البينية أنّ هناك اِختلافات في معاني المصطلحات المستخدمة فيها، واعتراضات على بعض النظريات...

ورغم كلّ هذه المآخذ على الدراسات البينية، فإنّها آخذة في التوسع والإنتشار؛ وهذا يُنبي بمستقبل واعد لهذا النمط من الدراسات خاصة في ظل ما يشهده العالم من الفتوحات العلمية العظيمة.

الخاتمة:

بعد هذا التطواف، خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج؛ نوردها تباعًا كالآتي:

-البينية منهاجية تسعى للأخذ بنتائج عدّة تخصصات علمية لمعالجة الظاهرة قيد الدراسة.

- استعمال مصطلحات "تعدد التخصصات" و"تشابك التخصصات" و"عبور التخصصات" و"التكامل المعرفي" كمرادفات للدراسات البينية" يحتاج إلى تمحيص وتدقيق؛ لأنّ بينها فروقا دلالية دقيقة.

- الدراسات البينية مرحلة من مراحل تطور العلم، تلت مرحلتيْ الموسوعية والتخصص.

-النسق الفكري العربي الإسلامي عرَفَ البينية والموسوعية معًا، وكلاهما حالة معرفية أثرَت المعرفة الإنسانية.

-الدراسات البينية طفرةٌ نوعية في المنهجيات والنُظم العلمية المعاصرة، وهي إضافة قيّمة في المعرفة الإنسانية ضمن شرطيتها التاريخية الحالية.

-الرؤية البينية رؤية متميزة إبداعية تعتمد على حوار المناهج وتلاقح الأفكار وتعدّد المنظورات في ربط الظواهر، وتعميق الصلات بين القضايا.

التوصيات: خلصت الدراسة إلى التوصيات الآتية:

-ضرورة تبني الرؤية البينية في مجال الأنظمة العلمية القائمة في التعليم خاصةً؛ من أجل ترسيخها لدى المتعلّمين ومنحهم أفقًا معرفيًا مغايرًا؛ يتسمّ بتعدد المنظورات وتفاعلها وتكاملها، تعصمهم من ضيق التخصص و تحميهم من أحادية المنهج وانغلاق الرؤية.

-اقتراح برمجة مقياس خاص بالدراسات البينية، تضيفه المؤسسات الجامعية يكون ضمن المقاييس المقررة على الطلبة لاستكمال متطلبات النجاح في الطور الثاني (الماستر).

-دعوة الباحثين إلى التأليف في إطار "الكتابة التمهيدية التأسيسية" نشرًا وترسيخًا لها في الأوساط الأكاديمية والثقافية.

هوامش:

[1]http:// dictionary.cambridge.org/dictionary/english/interdisciplinary.

[2]http://www.cnrtl.fr/defenition/interdisciplinarit%C3%A9//0.

[3]Louis D'Hainaut ; L'interdisciplinarité dans les l'enseignement général ; colloque international organise a la maison de I' Unesco du 1 au 5 juillet 1985 ;Ed Unesco1986 ; p5.

[4]M.nissani; Fruits, Salads, and Smoothie A Working Definition of interdisciplinary; p1.

وتمّ اعتماد ترجمة صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني، أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص16.

[5] محمد هام، تداخل المعارف ونهاية التخصص في الفكر الإسلامي العربي، دراسة العلاقات بين العلوم،2017، مركز نماء للبحوث والدراسات، ط1، بيروت، ص75.

[6] ينظر، عمار قاسمي، التكامل المعرفي مقاربة مفاهيمية، مجلة تطوير العلوم الاجتماعية، جامعة زيان عاشور، الجلفة المجلد10، العدد2، ص141-171.

[7] حربوش العمري، التكامل المعرفيّ ودوره في التكوين الجامعيّ "التكوين الطبي والبيولوجي نموذجًا" مجلة العلوم الإنسانية العدد 37: 2012، ص25.

[8] فتحي حسن ملكاوي، منهجية التكامل المعرفي مقدمات في المنهجية الإسلامية، 2011، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، هرندن، فرجينيا، الو م أ، ص291.

[9] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص14

[10] المرجع نفسه.

[11] محمد هام، تداخل المعارف ونهاية التخصص في الفكر الإسلامي العربي، ص78.

[12]- Missani. M. (1997). Ten cheers for interdisciplinary: The case for interdisciplinary knowledge and research. The Social Science Journal. Volume 34, Issue 2, Pages 201-216.

[13] محمد هام، تداخل المعارف ونهاية التخصص في الفكر الإسلامي العربي، ص78.

[14] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص247 .

[15] ينظر، عبد العزيز بركات، الإشكاليات المنهجية في الدراسات البينية. المجلة العربية لبحوث الإعلام والاتصال، عدد13 2016، ص5.

[16] محمد فتحي فرج، جدوى الموسوعية والدراسات البينية في التكامل المعرفي، مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية (العلوم الاجتماعية و الإنسانية) مجلد1، عدد1، يناير 2021، ص190-191.

[17] ينظر، نور الدين بن جود، دليل الدراسات البينية العربية في اللغة والأدب والإنسانيات، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص5 .

[18] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر،1992، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة ط3 ، ص28.

[19] حربوش العمري التكامل المعرفيّ ودوره في التكوين الجامعيّ ص23-39.

[20] ينظر، صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص14.

[21] تيسير عبد الجبار الألوسي، الموسوعية والتخصص بين نور العلم وظلام الجهل في حالتي التخلف والتقدّم التكنولوجي 2018، Somerion-States.com.

[22] ينظر، رونيه ديكارت، حديث الطريقة، 1987، ترجمة: عمر الشارني، دار المعرفة للنشر، ج1، ص5و45.

[23] دونالد جيلر، فلسفة العلم في القرن العشرين، ترجمة ودراسة: حسين علين التنوير للطباعة والنشر،2009، لبنان، ط1 ص9.

[24]-Jean Piaget, L'épistémologie des relations interdisciplinaires, 1973, Bulletin Uni-information, n°31, Genève, P5.

[25] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص268.

[26] ينظر، نادية خميس، الدراسات البينية: نحو استراتيجية بديلة في البحث العلمي، ص245-246.

[27] ينظر، عمار بن عبد المنعم أمين، الدراسات البينية رؤية لتطوير التعليم الجامعي، جامعة الملك عبد العزيز، ص2.

[28] ينظر، رجا بهلول، حول مفهوم عبور التخصصات، 2018، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ص17.

[29] ينظر: عبد العزيز بركات، الإشكاليات المنهجية في الدراسات البينية، ص4-9.

[30] نعيمة نصيب، العلوم الإنسانية وإمكانية العودة إلى التكامل، 2005، مجلة عالم التربية، ص23.

[31] إسلام عبد الله غانم، السوق في مدينة سوسة بالجمهورية التونسية "دراسة ميدانية في الأنثروبولوجيا الاقتصادية" طباعة مركز البحوث والدراسات الاجتماعية والافريقية، مصر، ص209.

قائمة المراجع:

الكتب العربية:

1- إسلام عبد الله غانم، السوق في مدينة سوسة بالجمهورية التونسية "دراسة ميدانية في الأنثروبولوجيا الاقتصادية" طباعة مركز البحوث والدراسات الاجتماعية والافريقية، مصر.

2- تيسير عبد الجبار الألوسي، الموسوعية والتخصص بين نور العلم وظلام الجهل في حالتي التخلف والتقدّم التكنولوجي 2018، Somerion-States.com.

3- دونالد جيلر، فلسفة العلم في القرن العشرين، 2009، ترجمة ودراسة: حسين علين التنوير للطباعة والنشر لبنان، ط1.
4- رجا بهلول، حول مفهوم عبور التخصصات، 2018، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
5- رونيه ديكارت، حديث الطريقة،1987، ترجمة: عمر الشارني، دار المعرفة للنشر، ج1.
6- صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني، أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.
7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 1992، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3.
8- عمار بن عبد المنعم أمين، الدراسات البينية رؤية لتطوير التعليم الجامعي، جامعة الملك عبد العزيز.
9- فتحي حسن ملكاوي، منهجية التكامل المعرفي مقدمات في المنهجية الإسلامية، 2011 المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، هرندن، فرجينيا، الو م أ.
10- محمد هام، تداخل المعارف ونهاية التخصص في الفكر الإسلامي العربي، 2017، دراسة العلاقات بين العلوم، ط1، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت.
11- نور الدين بن جود، دليل الدراسات البينية العربية في اللغة والأدب والإنسانيات، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

الكتب الأجنبية:

12 Jean Piaget, L'épistémologie des relations interdisciplinaires, 1973, Bulletin Uni-information, n°31, Genève.
13 Louis D'Hainaut ; L'interdisciplinarité dans les l'enseignement général ; colloque international organise a la maison de I' Unesco du 1 au 5 juillet 1985.
14 Missani. M. Ten cheers for interdisciplinary: The case for interdisciplinary knowledge and research. 1997. The Social Science Journal. Volume 34, Issue 2.
15 Missani. M; Fruits, Salads, and Smoothie A Working Definition of interdisciplinary.

(2): المجلات:

16 عبد العزيز بركات، الإشكاليات المنهجية في الدراسات البينية، 2016، المجلة العربية لبحوث الإعلام والاتصال، عدد13.
17 عمار قاسمي، التكامل المعرفي مقاربة مفاهيمية، مجلة تطوير العلوم الاجتماعية، جامعة زيان عاشور، الجلفة المجلد10، العدد2.
18 العمري حريوش، التكامل المعرفيّ ودوره في التكوين الجامعيّ "التكوين الطبي والبيولوجي نموذجًا" 2012، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 37.

19 محمد فتحي فرج، جدوى الموسوعية والدراسات البينية في التكامل المعرفي، 2021، مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية لعلوم الاجتماعية و الإنسانية) مجلد1، عدد1.

20 نادية خميس، الدراسات البينية: نحو استراتيجية بديلة في البحث العلمي، 2021، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد14، العدد2

21 نعيمة نصيب، العلوم الإنسانية وإمكانية العودة إلى التكامل. 2005، مجلة عالم التربية.

المواقع الإلكترونية:

22 http:// dictionary.cambridge.org/dictionary/english/interdisciplinary.

23 http://www.cnrtl.fr/defenition/interdisciplinarit%C3%A9//0

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 67 - 80 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التعابير الاصطلاحية بين المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي ومعجم الأساليب الإسلامِيّة والعربيّة (دراسة وصفِيّة تحليليّة لنماذج مختارة)

Idiomatic Expressions Between the Encyclopaedic Dictionary of Idiomatic Expressions and the Dictionary of Islamic and Arabic Style (a Descriptive and Analytic Study of Selected Models)

د. عبد الوهاب بافلح *
Ph.D Abdelouahab Baflah
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية (الجزائر)
Scientific and technical research centre for the development of Arabic (Algeria)
babdoufes@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/26	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

دراسة وصفِيّة تحليليّة لعباراتٍ اصطلاحِيّة من معجمين لسانيين الأوّل المعجم الموسوعي للتّعبير الاصطلاحيّ والثّاني معجم الأساليب الإسلامِيّة والعربيّة، إذْ تؤدّي العبارات الاصطلاحِيّة دورا رئيسا في تعلّم اللّغة وتعليمها. واختارت الورقة المدوّنتين لاختلافِهما في تسمية هذه العبارات (أسلوب/تعبير اصطلاحي)، وتداخلت المحدّدات المفهومِيّة بينها، فتجد العبارة الواحِدة مصنّفة تحت عدّة أبواب. ولِحلّ هذا الإشكال درست الورقة مفهوم الأسلوب، ومفهوم التّعبير الاصطلاحي في المدوّنتين وفي المعاجم اللّسانِيّة، وقدّمتْ عدّة تطبيقات تظهِرُ تقاطُع هذين المصطلحين، وخلصت الورقة إلى تحديدِ معايِيرَ تحدّدُ درجة اصطلاحِيّة العبارة باعتبارِ الفرقِ بَيْنَ معناها الحرفي ومعناها الإجمالي (الاصطلاحي)، وثبات لفظِها، والاستقلال السِّياقي، والانتِشار.

الكلمات المفتاح: معجم، أسلوب، تعبير اصطلاحي، معيار، معنى حرفي، اصطلاحِيّة

Abstract:

This paper gives a descriptive and analytic study of expressions from two dictionaries; the first is for the Islamic styles and the second is for idiomatic expression. On the other hand, idiomatic expression play an important role in language learning and teaching, so we found in linguistic dictionaries several terms of these kind of phrases and overlapping concepts, as the result, several phrases classified under several types. To address this issue, this paper studied the concept of style and idiomatic expression from the two corpus and linguistic dictionaries, and give several applications to show the overlapping between the two terms. As a result, this paper gives criteria for determining the degree of connotation of the phrase by

* عبد الوهاب بافلح babdoufes@gmail.com

the distance between its literal meaning and its overall meaning, word stability, contextual independence and usage.

Keywords: dictionary, style, idiomatic expression, criteria, literal meaning, terminology

المقدّمة:

أُنجزَتْ مجموعة من المعجمات العربيّة التي تجمعُ العبارات المستعملة في الكلامِ العربيّ، فاختلفت في تحديدها المصطلحيّ وتصنيفها؛ بالنّظرِ إلى ثبوت العبارة (مسكوكيّتها) البنائيّة والدّلاليّة، فنقف على اصطلاحاتٍ مثل: العبارة الاصطلاحيّة، والعبارة المسكوكة، والأسلوب، والمتلازمات، وعبارة جامِدة، وهكذا حسب اختيار المعجمِ وطريقة معالجتِهِ، ونجد ضمن هذه العباراتِ عباراتٍ مصنّفة تحت جنس المَثَل والحِكْمة ممّا رُوِي واستعمل دون تغيير عبارتِهِ.

وكان مدخلُ هذه المعاجِم هو تمكينُ طالب العربيّة مِن الحصولِ على مبتغاهُ بِفهمِ واستعمال عباراتٍ ذوات معاني محدّدة حسب سياقاتِها، فلا يجدُ حرجا في إدراكِ مقصود المتكلّم، ولا في استِعمالِ العبارة حال الحاجةِ إليْها. ونذكر مِن تلك المعاجِم:

-معجم المصطلحات التّعبيريّة، محمد دحروج، 2012.

-التّعابير الاصْطِلاحِيّة بين النّظريّة والتطبيق، عصام الدين أبو زلال، 2007.

-المعجم السّياقي للتّعبيرات الاصطِلاحِيّة، عربي- عربي، 1996.

وغير هذه الأعمال كثيرٌ، واعتمدَت في مصادِرِها على المعاجم اللّغويّة التّراثيّة والحديثة، وكتب اللّغة الأخرى، وأيضا الاستعمالات الحديثة للغة العربيّة المسموعة والمكتوبة. وفي سبيل تقديم معالجةٍ لهذه الأعمال اختارت الورقة دراسة المعجمين:

-المعجم في الأساليب الإسلامِيّة والعربية، محمد أديب عبد الواحد، مكتبة العبيكان، الرياض، 1999، في جزء واحد.

-المعجم الموسوعي للتّعبير الاصْطِلاحِي في اللغة العربيّة، محمد محمد داود وآخرون، دار نَهْضة مصر، 2014، 3 أجزاء.

وكان الاختيار بالقصْدِ لاختلاف المعجمين في استعمال المصطلح (أسلوب/تعبير اصطلاحي) الذي يعود في مرّات معتبرة إلى الفئة نفسِها مِن العبارات اللّغويّة. وعلى هذا فإشكاليّة الورقة: ما معايِيرُ تحديد اصطلاحِيّة العبارة؟، وماذا يمكِن استدراكه على المعجمين؟

وتعود هذه الدّراسة بالنّفعِ على مستوى تعليم اللّغة العربيّة وتعليمها، فالمتعلّمُ يحتاج عبارات جاهزة لاستعمالِها في مواقِف مخصّصة، وليس لهُ القدرة على فهمِ معناها مفردة مفردة، فلا بدّ له مِن معرِفة السّياق

والتّركيب الصّحيح للعبارة دون تغْيِيرٍ. وجمع العبارات من المعجمين ودراستها ستعطِي إفاداتٍ أكثَر حولها وكيف عالجها المعجميّ.

الطّريقة والأدوات:

للإجابة على إشكال الورقة وتحقيق أهداف الدّراسة اتّبعت الخطوات الآتية:

-تحديد مفهوم مصطلَحَيْ (التّعبير الاصْطِلاحي) و(الأسْلوب) المستعملَيْن في المعجَمين المقصودَيْن بالدّراسة.

-جمْعُ عبارات اصطِلاحِيّة من المعجمين وفحصها مِن حيثُ درجة اصطلاحيّتها، وفق المعايِير المبيّنة أدناهُ (انظر الجدول 1)، مع استدراك ما فوّته المعجمانِ مِن توضيحاتٍ تركيبِيّة (بنائيّة) ودلالِيّة للعبارةِ، وتبرِيرُ غيابِ العبارة في المعجم.

- استخلاص نتائج تتعلّق بمفهوم العبارة الاصطلاحِيّة، وتحديد معايِير اصطلاحيّتها.

1-تعريف التعبير الاصطلاحي وتعريف الأسلوب:

أ-تعريف التّعبير الاصْطِلاحي:

نجد عدّة تعريفات للتّعبير الاصطِلاحي، وحدّده مبارك مبارك بقولِهِ: "هو تعبيرٌ يختلف معناهُ عن المعنى الكلّي لأجزائه"[1]. ويقدّم المعجم الموحد لمصطلحات اللّسانيات تعريفا آخَر لمصطلح (idiomatic) وترجمه إلى (عبارة جامدة) هي "عبارة ترد في لغة بعينها، ولا يمكن استخلاص معناها من خلالِ بنيةِ كلماتها، كما يصعب ترجمتها إلى لغةٍ أخرى"[2]. وترجمه عبد القادر الفهري في معجم المصطلحات اللّسانِيّة إلى (المسكوك)[3]، ولم يقدّم تعريفا له. ويشيرُ صاحب المعجم الموسوعي لِلتّعابِيرِ الاصطلاحيّة إلى وجودِ تعبيرات خفِيّة المعنى، ولا يُدرَكُ معناها "منْ معرِفةِ معاني الكلماتِ المكوّنة للتّعْبيرِ مِن المعجَم ومعرِفة القواعِد النّحوِيّة والصّرفِيّة لهذه الجُمَل والتّعبيرات. حيثُ يمثِّل التّعبيرُ وحدة متماسِكة "مسْكوكَة" له معنى محدَّد لدى الجماعة اللّغوِيّة يختلِف عن المعنى المُعجمِي لكلمات التّعبيرِ، وتعرف هذه التّعبيرات باسمِ: التّعبير الاصْطِلاحي"[4]. ويضيف المعجم نفسُهُ لهذا التّحديدِ مزايا للتّعبير الاصْطِلاحي تجعلُه يستَطيعُ تبليغ الرّسالة بدِقّةٍ بعيدا عن الغموضِ واللّبْس.

وما يمكن استخلاصه مِمّا سبق أنّ التّعبير الاصْطلاحي أو العبارة الجامِدة أو المَسْكوكة يكثُرُ تداولُها في اللّغات الحَيّة، ويدور مفهومُها حول العبارة التي لا يعرف معناها بمعرفة معاني مفرداتها وتحديد العلاقة النّحوِيّة بينها، ولكن تحتاج إلى وسائل أخرى لتحديد هذا المعنى بِاعتبار استعمالها في سياقها الاجتماعي والثّقافي. ولكن هل كان لها معنى حرفِيّ ثمّ تحوّلتْ عنهُ إلى معنى متواضَع عليهِ؟ هذا يطرحُ سؤال نشأة العبارة وتداولها في معناها الاصطِلاحي.

وهذا الاستِعمالُ ينفي عنها إمكان التّرجمة الحرفِيّة إلى لغات أجنبِيّة، ليس فقط لفقدِها معناها، ولكن تختلف الصِّياغة التي يمكِن أن تؤدّي نفس المعنى إذا اختلفت ثقافة المتكلِّم والسّامِع، فلا بدّ أن تكون الأرضِيّة مشترَكَةً بينهما، وإلّا ضاع المعنى ولم يحقّق التّرْكيبُ دلالتَهُ.

ب- تعريف الأسلوب:

استعمل صاحِبُ "المعجم في الأساليب الإسلامِيّة والعربيّة" مصطلح الأسلوب ولم يقدّم تعريفا لهُ. ولكن نقف في مقدّمته على سِماتٍ تجعلُ الأسلوبَ يقعُ في تماسٍ كبيرٍ مع مفهوم التّعبير الاصطِلاحي، فيقول: "لقد كانت للعربِ في هذا النِّظام اللّغويّ الدّقيقِ أساليبُ مِن الكلامِ استعملوها في حياتهم، ومرنوا عليها في أشْعارِهم وخطبِهم، بعضُها كان على الحقيقة، وكثيرٌ منها كان على المجازِ"[5]. ولا يخفى التّجاذب الذي يقع في اللّغة بين الحقيقة والمجاز، وتغلّب المجاز في أكثرِ المواقِفِ لأنّه الأوفَق في تبليغِ مراد المتكلّم على الوجهِ الذي يريدهُ، حتّى عاد هو الحقيقةُ لكثرةِ تداولِهِ. ويزيدُ هذا توضيحًا في قولِهِ: "وإذا كانوا يعتمدون في هذه الأساليبِ على اللّمحة والرّمز والإشارَة، فإنّهم كانوا يخالِفون فيها، أو في كثيرٍ منها ظاهِرَ اللّفظِ، وهذا ما أطلق عليه علماؤنا (نِظام القرينة)"[6]. فما اللّمحة والرّمزُ والإشارة إلّا أوجهٌ لتجاوُز اللّفظِ معناهُ إلى معنى آخر (مجازي)، فلا يمكِن إدراك معنى الأسلوب بمعرفة المعاني المعجمِيّة لمفرداتهِ منفصِلة. ثمّ يضرِبُ صاحِبُ المعجم على ذلك أمثلة كثيرة، ويخلُصُ إلى أنّها "ممّا لا يُفهم معه النّثر أو الشّعرُ إلّا إذا عُرِف الأسلوبُ وشُرِح وفُصِّل القولُ فيهِ معنى وإعرابا ووجوهَ اسْتِعمالٍ"[7]. ويتتبّع ما جمعه صاحِب المعجم من عباراتٍ نجدُها تتقاطعُ في كثير منها مع ما هو في "المعجم الموسوعي للتّعابير الاصطِلاحِيّة".

2-معايير اصطِلاحِيّة العِبارة:

تدخل العبارة ضمن العبارات الاصطلاحِيّة إذا كان لها ثباتٌ لفظا ودلالة، فعلاقة ألفاظِها ببعضِها تزيد مِن قوّة اصطِلاحيّتها حيْثُ يستدْعي أحدها الآخَر، استِنادا إلى الذّاكِرة اللّغويّة والدّلاليّة، كقولِنا (صَواحِبُ) في سياقِ الحديثِ عن النّساء، فيطرق أذهانَنا مباشرةً عبارة (صواحِب يوسف). وهذا الثّباتُ يحيلُ إلى التّصرّف بدواعي بلاغِيّة وإبْداعِيّة، كعبارة (بنات فكري) أو (بنات الأفْكار) ويحلو لبعضِهم نقلُها إلى مجالِ السّفرِ فيقول: (بنات الأسْفار) مستغِلّا الحمولة المعنويّة للعبارة الأولى. والمِعْيار الدّلالِي يتمثّلُ في بُعدِ معنى العِبارة الكُلّي (الاصطِلاحي) عن معاني مفرداتِها معزولة؛ أي المسافة التي تَفْصِلُ بينَ دلالة العبارة مجتمِعة، وبينَ دلالةِ ألفاظِها المفردة (المعنى الحرفي). فتتناسب درجة الاصطِلاحِيّة طرْدا مع علاقة المعنى الاصطلاحي بالمعنى الإفرادي الحرفي. ويبقى الانتِشارُ والاسْتِعمالُ معيارا يتغيَّرُ بِمجالِ استعمالِ العبارة بين الكلام العامّ أو المجالات الخاصّة الضّيّقة.

ويمكن الاستعانة بمعايِيرَ أخرى لتحديدِ درجة اصطِلاحِيّة العبارة؛ كأن تكون العبارة وحدة نحوِيّة ودلاليّة مستقلة؛ أي يكتمل معناها بعبارتها، فلا تحتاجُ إلى اتّصالٍ بسِياقٍ كلاميّ لفظِيّ لإدراك معناها، وقد يضاف معياران آخران يتعلّقان بالْحِكَمِ والأمثالِ وهما: التّعبير عن بديهة، وعدم معرفة القائل الأصلي[8].

3- دراسة تعابير اصطلاحيّة من المعجمين:

يقدّم الجدول أسفله صورة عن مجموعة من التّعابير الاصطلاحية مستخرجة من المعجمين، منها المشترك بينهما، ومنها ما انفرد بهِ أحدهما. وأرفقت كلّ عبارة برموز لتقييم درجة اصطلاحيّتها، فالثّبات اللّفظِي

نعني بهِ علاقة ألفاظ العبارة ببعضِها، والعبارة التي تكون علاقة ألفاظِها شديدة ببعضها تدعى بالمتلازِمات كقولِنا: الإسراء والمعراج، فإذا كانت العلاقة شديدة رمز لها بـ(+) والعكس بـ(-). أمّا الثّبات المعنوي فنعني بهِ علاقة المعنى الاصطلاحي بمعاني المفردات، فإذا كانت قريبة رمز لها بـ(-) والعكس بـ(+). أمّا الاستقلال السّياقي فهو حاجة العبارة إلى سياق كلامي لإدراك معناها، فإذا كانت مستقلّة سياقِيًا رمز لها بـ(-) والعكس بـ(+). والمعيار الأخير ينظر في انتشار العبارة واستعمالها أي ورودُها في النّصوصِ علامته (+) أو هجرانُها علامته (-). وهذا المعيار الأخير تقريبي، وإلّا فلا يمكِنُ قياس الانتشار بالوسائل المتاحة. أمّا العمود الأخير فيبرِزُ ما جعل العبارة تحتمِل معنى اصطلاحِيًا غير المعاني المستفادة مِن مفرداتِها.

	العبارة	المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي	المعجم في الأساليب الإسلامية	الثّبات اللّفظي استدعاء الألفاظ لبعضها	الثّبات المعنوي علاقة الدّلالة بألفاظ العبارة	الاستقلال السّياقي	الانتشار	درجة الاصطلاحيّة	محدّد قوّة الاصطلاحيّة
01	أبِي لَكَ/ شَعْبِي لَك/ بأبِي أنت وأمّي	+	+	+	−	+	+	قوية	أسلوب
02	أبادَ اللهُ (خَضْراءهم-غَضْراءَهم)	+	+	+	+	+	+	ضعيفة	ثبات
03	أبعدَ اللهُ (الآخِر- الأخِر)	+	+	+	+	+	+	قوية	أسلوب
04	أصَمّ اللهُ صَدَى فلانٍ/ أصَمّ اللهُ صَداهُ	+	+	+	−	+	+	قوية	أسلوب
05	أتْلَحَ صدرُه	+	−	+	+	+	+	متوسّطة	أسلوب
06	أبْدَى صَفْحَتَهُ	+	−	−	−	−	+	قوية	أسلوب
07	أذْكَرَتْ وأيْسَرَتْ!!	−	+	+	+	+	+	متوسّطة	سياق
08	أبرحتَ ربّا وأبْرَحتَ فارِسًا	−	+	+	+	+	+	متوسّطة	أسلوب
09	اذْهبِي فلا أنْدَهُ سربَك	−	+	+	−	+	+	قوية	أسلوب
10	أرى اللهُ بفلانٍ	−	+	+	−	−	+	قوية	سياق
11	أبْدى اللهُ تعالى شوارَهُ	−	+	+	+	+	−	ضعيفة	//
12	اللّهمّ هَوْرا... لا أيًّا	−	+	+	−	+	+	قوية	أسلوب
13	بفِيهِ الْإِثْلِبُ/ الإثْلِب له والتّراب	−	+	+	−	+	+	قوية	أسلوب

الجدول **01** (تقييم اصطلاحية التّعابير من المعجمين)

- **تعابير مشتركة بين المعجمين:**

-**أَذْكَرَتْ وأَيْسَرَتْ!!** [9]

معنى العبارة الدّعاء للمرأة الحامِل بِأن تلد ذكرًا، وأن تكون ولادتها يسيرةً. وذكر العبارة المعجم في الأساليب الإسلاميّة، وفي تاريخ العرب قبل الإسلام وردت بلفظِ: **أيْسرتِ وأذكرتِ ولا آنثْتِ!**[10]، بالكسْر أو بتسكين التّاءِ. ويستعملُ هذا التّعبير في حالين؛ حالِ الزّواج وحال الحملِ بعدهُ، ومعناهُ دعاءٌ للمرأة بإنجابِ الذّكور، ويؤكّده إضافة لفظة (ولا آنثْتِ)، أمّا (أيْسَرْتِ) أيْ: سهلت عليها الولادةُ. والعبارة مستقِلّة لفظا ودلالة، وذكر ابن حبيب أنّها تقال للمرأة إذا تزوّجتْ مِن رجلٍ قريب القرابة من قومِها، أمّا البعيد فيقال لها: لا أيسرت ولا أذكرت[11]. وليس للعبارة مِن الاصْطلاحِيّة إلّا ثباتُ لفظِها، فألفاظها يستدعي بعضُها بعْضا، وسِياقها الخاصُّ الذي ذكره ابن حبيب. أمّا معناها فمستفادٌ مِن معاني مفرداتِها، إلّا أن يكون من صيغة الفعل الْماضِي المفيد للدّعاء، ومع هذا الملمح الاصطلاحي لم ترِد في المعجم الموسوعي عند محمد داود.

-أبادَ اللّهُ (خَضْراءهم- غَضْراءهم)[12]

معنى العبارة أذهب اللّهُ خيرهم وذكرهم وأفناهُم. وقد ذكر المعجمان العبارة نفسها، وشرحا معناها واستِعمالَها. وذكرا الفرقَ بين (خضراءهم/غَضْراءهم)، وكما يلاحظُ فإنّ بين الكَلِمتين إبدالٌ بين حرفين متقاربين (مخرجهما الحلق)، وكثيرًا ما يحدثُ هذا في العربيّة. وأورد الميداني العبارة ضمن الأمثال[13]. وتحوّلت العِبارة مِن معناها الحرفي إلى الاصطِلاحي لثباتِ لفظِها، وسيرورتها، ولأنّها دعاءٌ بالشّرّ جاء بصيغةِ الفعل الماضِي، وأصل الدّعاء أن يكون بفعل الأمرِ الدّال على المستقبل.

وساهمَتْ معاني كلمات العبارة في تحديدِ معناها المقصود فـ"أبادَ" بِمعنى أهلَكَ. أمّا خضراءهم/غضْراءهُم فإنّها الكلمة التي أعْطتْ إبهاما لعبارتِها، فاختِلاف الأداء الصّوتي للكلمة ثمّ الاحتمالات الواردة في تحديدِ معناها (خضر: نعيم، خصب، سواد، معظم، شجرة، جماعة) هو ما جعل الإبْهام واردا. كما أنّ الزّمخشري عدّها مِن المجاز[14]. وما أزال عنها الإبهام هو طُغيان دلالة الدّعاء، ومساهمة الكلمات الأخرى في توجيه المعنى حتّى أصبح مفهوما واضِحا، وهذا ما قلّلَ درجة اصطِلاحيّتِها، ومنع اشتِراطَ أن يكون هناك سِياقٌ محدَّد ليوجّه دلالتها، فهي مستقِلّة مبنى ومعنى.

ليست درجة اصْطلاحِيّة العبارةِ كبيرةً، لتقارُبِ معناها مع معاني مفرداتِها، لكنّها ذات حمولةٍ دلاليّة مُعتبرة، بالنّظرِ إلى استعمالِها الأوّل؛ إذْ يعود ضمير الغائبِ إلى مسْتترٍ في النّفوس للسّامع معرفةٌ سابِقةٌ بهِ، فيتصوّرُ حجم الدّمار الذي حلّ بهِ، وكيف أنّهُ سيحصلُ له المِثل. هذا ما يدعو إليهِ استعمال هذه العبارةِ مسكوكَةً، لكن لم أجِدْ في المعاجِم القديمةِ ذِكْرا لهذا الافتِراض ولا تحديدًا للمعني بضمير الغائب الذي قيلت فيه العبارة أوّل مرّة. وعلى هذا لا نجد لها من الاصْطِلاحِيّة إلّا ثبات لفظِها وتداوله بين الألْسُن، وإلّا فمعناها يمكِن تحصيلهُ مِن معاني مفرداتها مفردةً ومجتمِعة.

-أبْدى اللّهُ تعالى شوارَهُ[15]:

ذكرت العبارة في "المعجم في الأساليبِ" وأغفلها المعجم الموسوعي. وتعني جملةً الدّعاء بالفضيحة، أو أنّها سبٌّ وشَتْمٌ. ومدارها على كلمة "الشّوار" التي تعني فرج الرّجل أو المرأة، وتعني أيْضا اللّباس. والفعلِ "أبْدى"

أي كشف، بصيغة الماضي. وملمحها الاصْطِلاحي قوِيّ لثباتِ لفظِها، واستعمال الفعل الماضي لدلالة الأمر والدّعاء، وتجاذبها بين الدّعاء بالفضيحة والسّبّ والشّتْمِ، والعبارة مستقلّة نحوِيّا ودلالِيّا، لا تحتاج إلى سِياقٍ لفهمِ معناها يكفي أن ينطقَ بها فيدرك السّامع معناها. ولكنّ دلالتها مرتبطة بفهم معنى لفظ "شوار" فليست من هذه الجهة قوِيّة الاصطلاحِيّة، وترِد في جنبِها عبارة "شوّر بهِ"، ولم ترد في المعجم الموسوعي أيْضا، ومعناها كأنّهُ أبدى عورتهُ. وربّما لم يذكرها المعجم الموسوعي لملمحها الأخلاقي، أو لأنّها عبارة مهجورة لم تسْتعمَل إلّا قديما.

-أبْدَى صَفْحَتَهُ[16] :

ذكر العبارة المعجم الموسوعي، ومعناها البوحُ بالسّرّ، أو الجهرُ بالخطيئةِ والذّنْبِ. ومعْنى العبارة مأخوذ مِن معنى "صفحة الإنسان" وهي جانبُهُ، والصّفحتان هما الخدّان. وهو أيضا وصفٌ للإنسان المخالِف، والمقاوِم للحقّ. واصطِلاحِيّة العبارة قوِيّة؛ لثباتِ لفظِها، وللمسافة المعتبرة بين معناها الإفرادي والاصطلاحي، ولأنّها كناية بحرَكَةٍ جسمِيّة يشترِكُ فيها البشَر، فلا تخْتَصُّ باللّغة العربيّة فقط، فتختلف دلالتها باختلافِ ثقافة الشّعوبِ، وتختلِف باختِلافِ مقامِها بيْن البَوْحِ بِالسِّرّ أو مقاوَمة الحقّ، وبينهما فَرْقٌ لا يُدرَكُ بالْعِبارةِ منفرِدةً، فلا بدّ مِن ربطِها بِسِياقِها. كما في قولِ عليّ بن أبي طالِبٍ: مَنْ أبدَى صفحتهُ للحقّ هلكَ[17]، وأجريت مجرى الأمْثال.

-أبرحتَ رَبّا وأبْرَحتَ فارِسًا[18]

ذكر هذا التّعبير في المعجم في الأساليب الإسلاميّة، ويُصاغ للتّعجّب والاستِعظام. "و"البرحُ" الشّدّة، فمعنى أبرحت أي صرتَ ذا شِدّةٍ وكمالٍ، أي بالغت وكمّلْت ربًّا"[19]. وقال سيبويه: "فأبرحت فارسا وأبرحت ربّا، هو مأخوذ من البرح وهو الشدة التي يتعجب منها، وقد استعمل البرح والبرحين في أسماء الدواهي"[20] ويستمِدُّ التّعبيرُ اصْطلاحيّتَه مِن ثباتِ لفظِهِ، فهو مِن صيغ التّعجّب السّماعِيّة، وسمِع أيضا: أبرحتِ جارةً...أي ما أعظَمَكِ مِن جارةٍ[21]. ومِن حيث التّركيب فلا غموضَ فيهِ، والجملة فعليّة كامِلة الأركانِ مستقِلّة سياقِيّا ونحوِيّا، ولا يبعد المعنى الاصطِلاحي عن معاني المفردات؛ فـ"أبرحت": تعاظمت وبلغت الغاية في الشّيْءِ، وهذا ما ينقِصُ من درجةِ اصطِلاحِيّة العبارة.

-أبعدَ اللهُ (الآخِر- الأخِرَ)[22]

ذكر التّعبيرَ كلا المعجمين، ويستعمل للدّعاءِ بالشّرّ أو للسّبّ والشّتمِ لعدُوٍّ أو بغيضٍ. ولا يخفى هذا المعنى في العِبارة، فالفعل "أبعد" تعدِية الفعل "بعُد" للدّلالة على فعل الإبعادِ، ولا يكون إلّا لشيءٍ مكروهٍ. وخصوصِيّة التّعبير تكمن في لفظِ (الآخَر، والأَخِرَ) الذي يشيرُ إلى إنسانٍ غائبٍ، صفتهُ أنّه غيرُ مرغوبٍ فيهِ ووُسِم بالآخِرِ تنقيصا مِن قدرِهِ وذمّا لهُ، كنّي به عن الحاضِرِ لِئلّا يقابَل بهِ. فقد لا يدرِك المستمِع أنّه المقصود بالدّعاءِ، وتستعمل هذه الكلمة في عباراتٍ أخرى كقولِهِم: "إنّ الآخِرَ قدِ زَنَا"[23] كنّى بها المتكلّم عن نفسِهِ،

وقولهم: "فلا مَرْحباً بالآخر؛ إذا كنى عن صاحبه وهو يذُمُّه"[24]. وعلى هذه اللفتة يكون للعبارة اصطِلاحِيّة قوِيّة دلالة ولفظا.

-أبِي لَكَ/ شَعْبِي لَكَ[25]/ بأبِي أنت وأمّي[26]:

ذكر العبارة المعجم في الأساليب الإسلامِيّة، ومعناها فديتُكَ، قال الكسائي: العرب تقول: أبي لك وشعبي لك معناه فديتك[27]. وذكر المعجم الموسوعي عبارة "بأبي أنت وأمّي". وتستعمل العبارتان للمعنى نفسِهِ. والْمعنى الأصلي لِـ"شعب" يحومُ حول "الجَمع والتَّفْرِيق، والإِصْلَاح والإِفْسَاد"، وبقرنه مع "أبي" فيعني بهِ أولادي الذين يتفرّقون منه، أي كلّهم يكونون فِداءً لمخاطبِهِ، فيقدّم أغلى ما يملِك تأكيدا على ارتباطه بالمخاطب، والتّضحية لأجلِهِ. ويؤكّده الزّبيدي ذلِك بِقولِهِ: الشّعب القبيلة العَظِيمَةُ، وقِيلَ :الحَيُّ العَظِيمُ يَتَشَعَّبُ من القَبِيلَة، وقِيلَ :هُوَ القَبِيلَة نَفْسُها وَالْجمع شُعُوبٌ"[28].

ومِن حيثُ التّركيب فالجملة مستقِلّة سياقِيّا ودلالِيّا، والْمسافة بين الْمعنى الحَرْفِي والْمعنى الاصْطلاحي ليستْ كبيرَةً؛ إذْ يمكِن إدراكُ المقصودِ بلفتةٍ بلاغِيّة مِن الْمستمِع، وهذا ما قوّى درجة اصطِلاحِيّة العِبارة. أمّا العبارة الثّانِية فهي أقوى اصطِلاحِيّا لِحاجةِ الجار والمجرور (بأبِي) إلى متعلّق وهو محذوف، ولا يمكِن لِمَن لَمْ يعرِف استعمال العبارة إدراك معناها مِن مفرداتِها.

-اذْهبي فلا أنْدَهُ سَربَكِ[29]:

ذكر العبارة المعجم في الأساليب الإسلامِيّة، وهذا خطابٌ يوجّه للمرأة، غرضه التّطليقُ. واصطِلاحِيّته مِنْ سِياقِ استعمالِهِ، وقدْ يستعمَلُ لغيرِ سِياقِ الطّلاقِ في العلاقة الزّوجِيّة، كقولِك: لا أندهُ سَربَك، وغرضهُ إنهاء العلاقةِ مع شَخْصٍ ما. و(أنْدَهُ) معناهُ الزّجرُ، و(السَّرْب) أي الإبل وما رُعِي مِن الْمالِ[30]، ففي العبارةِ تعريضٌ بِعدمِ الاهتمامِ، وعدم القدرة على مواصلة العلاقة؛ وتعريض ماله إلى الضّياع بالإهمالِ، وقال الأَصمعي: "وَكَانَ يُقَالُ للمرأَة فِي الْجَاهِلِيَّةِ إِذَا طُلِّقَت اذهبي فَلَا أَنْدَهُ سَرْبَكِ، فَكَانَتْ تَطْلُقُ، قَالَ: والأَصل فِيهِ أَنه يَقُولُ لَهَا اذْهَبِي إِلَى أَهلِك فَإِنِّي لَا أَحفظ عَلَيْكِ مالك وَلَا أَرُدُّ إِبلَكِ عَنْ مَذْهَبِهَا"[31]. فهي عبارةٌ ذات وجهين فيها لطافة مع قوّة تعبيرٍ عن شدّة الجفاءِ وخلوّ القلبِ عن أيّ شعورٍ وإحْساسٍ بالقربِ والمؤانَسَة، وبذا تنال حظّا كبيرا مِن الاصْطِلاحِيّة، وليس في تركيبِها غموضٌ يبعِدُ معناها إلّا الضّمائر التي تعود إلى المخاطَبة. ولا أجدُ سببا لعدمِ ذِكرِ العبارة في المعجم الموسوعِيّ. ولم يذكر الفقهاء أنّها من العبارات النّابية الْمنهِيّ عن التّطليقِ بها[32].

-أرى اللهُ بفلانٍ[33]:

ذكر العبارةَ المعجمُ في الأساليب الإسلامِيّة، والمقصودُ بها دعاء على المخاطَبِ: نكّل به، وأرى عدوَّه فيه ما يشمت بهِ. والعبارةُ لها قوّة اصطِلاحِيّة لبعد معنى ألفاظِها عن معناها المقصود، ولقطعِ الفعلِ عن مفعولِهِ رغم أنّه متعدِّي، والمتلقّي يدرِكُ المقصودَ مِن السِّياق، أي أرى الله به ما يستشفّ به. ولم يذكر المعجم الموسوعي العبارة رغم قوّة اصطلاحيّتِها، وورودِها بأشكالَ أخرى.

ففي نصٍ للإمام الحافظ أبي القاسم بن سراج قال: "جاءت الرواية في العتبية (من كتب الفقه المالكي) فيمن اشترى ثمرة على ألا يقوم بالجائحة: أن البيع صحيح والشرط باطل. فلما نزل ما **أرى الله به** من مجيء النصارى إلى فحص غرناطة، وأفسدوا الزرع..."[34]. وقد يحلو للبعضِ استعمال هذهِ العِبارة بلفظِ: (أرانا الله فيهم يوما)، وقال ابن الأعرابي في شرح بيت الأعشى:

وعَلِمْتُ أَنَّ اللهَ عَمْـ ـداً خَسَّها، وأَرَى بِهَا

أَي أَرَى الله بها أَعداءَها ما يَسُرُّهم. وأَنشد: "أَرَانَا اللهُ بالنَّعَمِ المُمَدَّى"[35].

وفي نقشٍ ميشع باللغة المؤابيّة، وهو يشكر الإله (كموش) ما ترجمته: (لأنّه أعانني ولأنّهُ أراني بكلّ شانِئي)، وأشارَ ناقِل النّصّ إلى أنّ المعنى السّياقي لهذهِ العبارة لا يُمكن أن نلْحظَهُ من مراجعة المعجم فمعناهُ أنَّ (كموش) قد أعانهُ وأراه في أعدائه يوما انتصر به عليهم، وهذا معنى مطروق في اللّهجات العامِيّة والفُصحى[36].

-أَصَمّ اللهُ صدَى فلانٍ[37]/ أَصَمَّ اللهُ صداهُ[38]:

وردت العبارة في كلا المعجمين، والمقصود بها دعاءٌ على المخاطَب بِالهلاكِ، فَ"صمّ صداهُ: هلك"[39]. و"الصّدى هو الصّوت الذي يردّه الجبلُ إذا رفعَ فيه الإنسانُ صوتَهُ"[40]. واصطِلاحِيّة العبارَة تظهرها علاقةُ الكِناية بين صمّ الصَّدى والهلاكِ الذي هو علامةٌ عليهِ، واستعمالُ (الصّدى) و(الجِبال) مِن أثَرِ البيئة التي يعيشُ بها مستعملو هذا التّعبِيرِ. وعلى الشّابكة نجد قصصا قصيرة بعنوانِ: (هيامٌ صُمّ صداهُ برحيلها) و(صُمّ صداهُ ضعفًا) تعبِّرُ عن إبداعِ أصْحابِها، واختِيار العبارات الأدبِيّة الموحِية بمحتواها.

-اللّهمّ هَوْرا... لا أيًّا[41]:

ذكر العبارة المعجم في الأساليب الإسلامِيّة، ومعناها اللّهمّ اجعلني مِمّنْ يُظَنُّ به الخيرُ واليَسارُ، لا مِمّنْ يُرْحَم ويُؤوى لَهُ. وذكر ابن فارِس أنّ (هور) مادّة تدلّ على "تساقط شَيْءٍ، ومنهُ: تهَوَّر البِناءُ...وَمِمَّا شَذَّ عَنِ الْبَابِ قَوْلُهُمْ :هُرْتُ فُلَانًا بِكَذَا أَهُورُهُ: أَزْنَنْتُهُ بِه"[42]، أي اتّهمته بهِ، ويذكر بالهمز: هُؤْتُ[43]. وأضاف ابن فارِس: "وَيَقُولُونَ لِلْقَطِيعِ مِنَ الْغَنَمِ: هوْرٌ"، وعلّلهُ بأنّ كثرة الغنم يسقِط بعضها بعضا، فقد يكون من هذين المعنيين استعمال هذه العبارة، وتقدير المحْذوف يكون: هورا بالخيرِ. والأيّ: كما في مجمع الأمثال: الحنين والرّقّة[44]. وبهذه المعاني التي يغلب عليها السّلبِيّة، إلّا في معنى كثرة الغنم، إضافة إلى الحذف في التّركيبِ تنالُ العبارة اصطِلاحِيّةً كبيرةً في استِعمالِها للخيرِ والدّعاء للنّفْسِ.

-بفيهِ الْإِثْلَبُ/ الإثْلِب له والتّراب[45]:

ذكر العبارة المعجم في الأساليب الإسلامِيّة، ومعناها الدّعاء على الرّجل. و"الإِثْلِبُ والأَثْلَبُ: التُّرابُ وَالْحِجَارَةُ .وَفِي لغةٍ: فَتاتُ الحِجارةِ والترابُ"[46]. واستعملَ شعراءُ كثُر هذا الأسلوب، من ذلِك قول الشّاعِرِ ابن حَيُّوس[47]:

إذا أُنشِدَت ظَلَّ الحَسودُ كَأَنَّهُ ... بِها ضُمِّنَت مِن بارِعِ الحَمدِ يُثلَبُ
عَلى ظَهرِهِ وِقرٌ، وَفي عَينِهِ قَذىً ... وَفي سَمعِهِ وَقرٌ، وَفي فيهِ إِثلِبُ

فهو يدعو على الحسودِ بالهلاكِ بملْءِ فمِهِ بالتّرابِ أو فتات الحجَر، وهي كناية عن فعل الموتِ، ونلحظُ كما في سابِقِها أثَرَ البيئة الصّحراوِيّة عليها، فهي تُصوِّرُ ميّتا بقي في الصّحراء وامتلأ فمه ترابا لغيابِ الرّوحِ عن جسدِهِ. وهذا الانتِقال الاستلزامي والتّصويري هو الذي يعطي للعبارة قوّتها الاصْطِلاحِيّة، ويربطها بالمكانِ والسّياقِ الذي تستعملُ فيهِ، ولم يبدِع الشّاعِرُ في استعمالِها، وحافظَ على لفظِها. وعلى هذه الاصطِلاحِيّة لم ترِدْ في المعجم الموسوعيّ.

- **أثلجَ صدرهُ**[48] :

ذكر العبارة المعجم الموسوعي، وبيّنَ أنّ العرب تستعملهُ لمعنى أشعره بالسُّرورِ والرِّضا؛ "لأنّ الثّلجَ محبوبٌ عندَ العربِ فهو علامة على الخصبِ والنّماءِ"[49]. ونجد في المعاجم العربيّة أنّ "ثلج" تستعمل للفرح كما تستعمل للبلادةِ، فـ"رجلٌ مثلوج الفؤاد فهو البليد العاجز"[50]. فيكون بهذا مِن الأضْدادِ، وإنّما الجامع نفسهُ فَالبليدُ كأنه ضرب قلبه بالثّلج فذهبت حرارته فتبلّد إحساسُه، وصاحب الكربِ يكونُ في قلبهِ حرارةٌ، وإذا جاءهُ السّرور بردَ، وكأنّهُ قد أثلج عليهِ. وبهذه المعاني القريبة المأخذ تخفُّ قوّة اصطلاحِيّة العبارة، فأصل استعمال مادّة "ثلج" يعودُ إلى الماء المعروفِ، ولكن انتقلَ استعمالهُ مجازِيّا إلى التّعبيرِ عن السُّرورِ والرِّضا، وليس مِن الاستعمالاتِ المحْدودة فهو منتشِرٌ ومشاعٌ.

الخاتمة:

قدّمت الورقة دراسة لمجموعة نماذج من التّعابير الاصطِلاحِية من المعجم الموسوعي للتّعبير الاصطلاحي، ومعجم الأساليب الإسلامِيّة والعربيّة، من مدخلِ إشكالِ تحديد اصطلاحِيّة العبارة، وتوصّلت إلى مجموعة من النّتائج أهمّها:

-تعدّدت معايِيرُ تقْيِيم اصطلاحِيّة العبارة من حيث المبنى والدّلالة، فالحذفُ (المتعلّق في: بأبي أنت وأمّي) و(المفعول في: أرى الله بفلانٍ) يجعل معنى العبارة معلّقا لا يدركُ إلّا بمعرفة سابِقة، ولا تكفي العبارة المنطوقة للوصولِ إليهِ.

-من حيثُ الدّلالة فالاستلزام والمجاز وسيلتان للانتقالِ بين المعنى الحرفي (الإفرادي) إلى المعنى الاصطلاحي.

- السّياق وثبات لفظ العبارة يضيفان للمعيارين السّابقين اصطلاحيّة أكبر.

- لا يستغني معيارٌ عن آخَر، فلا يكفي أن تكون العبارة ذات ثباتٍ لتكون اصطلاحيّتها قوِيّة، بل لا بدّ من النّظرِ في المعايِيرِ الأخرى لإثباتِ ذلِكَ.

- لم تقدّم الدّراسة استعمالات (شواهد وأمثلة) للعبارات المدروسة، إلّا في حالات إظهارِ العبارة في سِياقٍ حيّ يبرز المعيار المقصود في تقيِيم الاصطِلاحِيّة.

- عباراتُ المعجم في الأساليب أقوى اصْطِلاحِيّة مِن عبارات المعجم الموسوعي؛ لأنّ الأخير جمع عباراتٍ كثيرةً أصْلُها تشبِيهاتٌ أو عبارات إخبارِيّة يسهلُ على القارِئِ معرِفةُ معناها، أو لا يبعُدُ معناها المراد

عن معاني مفرداتها، وهذا ما ضَخّمَ مادّة المعجم من ذلِك قوله: أحسن إلى النّاس تستعبِدْ قلوبهم: مثل قديم معاصِر يُضرَبُ في الحثِّ على الإحْسان"[51]. فكيف يكون تعبيرا اصطِلاحِيّا إذا كان معناهُ مستَخْلَصا مِن معاني ألفاظِهِ.

- لا يعود إغفالُ العبارة مِن أحدِ المعجمين إلى عدمِ دخولِها في الاصطِلاحِيّة عنده فقط، بل يعودُ أيْضا إلى عدم الاسْتِقراء، أو لقيودٍ أخلاقِيّةٍ، أو لهجران العبارة وقلّة اسْتِعمالِها في العربيّة المعاصِرة.

- من المشكلات التي وقفت عليها الورقة في المعجمين، أنّ في دراسة العبارات ينقل المعاجم بعضها عن بعضٍ، والاكتفاء بنقلِ الأمثلة والشّواهد القديمة. واختَصّ معجم التعابير الاصْطِلاحِيّة بِذِكْرِ استعمالات حديثة في اللّغة وشرح معْناها.

- تظهر اصطلاحيّة العبارة خاصّة عند بُعدِ القارِئِ عن السِّياق العربي، وافتقاره إلى المحدّدات غير اللّفظِيّة لمعناها؛ فيحتاج إلى شرح ومزيد بيانٍ ليصل إليهِ المعنى بافتراض معرفتهِ لمعاني مفرداتها معزولة.

- يختلف في تقييم درجة اصطلاحِيّة العبارة، وَفق المعايير المنتدبَة لذلِكَ، ويعود جزء كبيرٌ مِن هذا الاختلاف إلى ثقافة المعجميّ مِن حيث الاطّلاع أفقِيّا على التّراث المعجمي القديم والحديث، وعمودِيّا أي بتخصُّصِهِ، فقد تشتهِرُ عبارة في مجالٍ دون آخر.

- تختلف قوّة اصطلاحِيّة العبارة، فلا يصلح مِعيارٌ واحِدٌ لكلّ العباراتِ، ولكن باختلافِ تركيب العبارة وسِياقِها إضافة إلى علاقة معاني مفرداتِها بمعناها الإجمالي، وأسلوبِها (الكناية والتّعرِيض).

- يتأثّر معنى العبارة بمجموع كلماتِها، فيعطي بعضها لبعض، ويزيل بعضُها إبهام بعضٍ. ويُسهم المجالُ الذي تنتمي إليهِ العبارة في تحديد معناها بألفاظِها وأسلوبِها.

هوامش:

[1] مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية فرنسي-إنجليزي-عربي، (1995)، دار الفكر اللبناني (بيروت)، ص137.

[2] مجموعة مؤلفين: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، (2002)، مكتب تنسيق التعريب (الدار البيضاء)، ص67.

[3] عبد القادر الفاسي الفهري: معجم المصطلحات اللّسانِيّة، (2009)، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت)، ص37.

[4] محمد محمد داود وآخرون: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية، (2014)، دار نهضة مصر (القاهِرة)، 11/1.

[5] محمد أديب عبد الواحد: المعجم في الأساليب الإسلامِيّة والعربية، (1999)، مكتبة العبيكان، (الرياض)، ص8.

[6] محمد أديب عبد الواحد، ص9.

[7] محمد أديب عبد الواحد، ص10.

[8] إدريس الشّعيبي: إسهامات علي قاسمي في الدرس اللساني العربي، 2021، Revue internationale de Traduction Moderne, Université Frère Mentouri , Constantine 6, 9, ص10.

[9] محمد أديب عبد الواحد، ص49.
[10] أبو جعفر محمد بن حبيب: المحبر في تاريخ العرب قبل الإسلام، د س ن، تح: إيلزه ليختن شتيتر، دار الآفاق الجديدة (بيروت)، ص310.
[11] المصدر نفسه، ص310.
[12] محمد أديب عبد الواحد، ص19، ومحمد محمد داود وآخرون، 33/1.
[13] أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال، (2004)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة (بيروت)، 104/1.
[14] محمود بن عمرو الزمخشري: أساس البلاغة، (1998)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية (بيروت)، 704/1.
[15] محمد أديب عبد الواحد، ص20.
[16] محمد محمد داود وآخرون، 35/1.
[17] محمد صالح المازندراني: شرح أصول الكافي، (2008)، تح: السيد علي عاشور، دار إحياء التراث العربي (بيروت)، ومؤسسة التاريخ العربي (بيروت)، ط2، 421/11.
[18] محمد أديب عبد الواحد، ص21.
[19] محمد بن الحسن الإستراباذي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، (1966) تح: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي، ويحيى بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (الرياض)، 715/1.
[20] أبو سعيد السيرافي: شرح كتاب سيبويه، (2008)، تح: أحمد حسن مهدلي، وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، 5/3.
[21] محمد بن الحسن الإستراباذي، 716/1.
[22] محمد أديب عبد الواحد، ص23، ومحمد محمد داود وآخرون، 40/1.
[23] محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، (2002)، دار ابن كثير (دمشق) (بيروت)، حديث 5271.
[24] ابن منظور، (بعد).
[25] محمد أديب عبد الواحد، ص32.
[26] محمد محمد داود وآخرون، 583/2.
[27] ابن منظور، (شعب).
[28] محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، (1965)، تح: عبد الستار أحمد فراج، وزارة الإرشاد والأنباء (الكويت)، (شعب).
[29] محمد أديب عبد الواحد، ص50.
[30] ابن منظور، (سرب).
[31] ابن منظور، (نده).
[32] ينظر: شهاب الدّين أحمد بن حمدان الأذرعي: قوت المحتاج في شرح المنهاج، (2015)، تح: عيد محمد عبد الحميد، دار الكتب العلمية (بيروت)، 285/6.
[33] محمد أديب عبد الواحد، ص63.

[34] أحمد بن محمد المقري التلمساني: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، (1939)، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد العظيم شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة)، 315/3.

[35] ابن منظور، (رأي).

[36] عبابنة يحيى: اللغة المؤابية في نقش ميشع، (2000)، مطابع الدستور التجارية (عمان)، ص182.

[37] محمد أديب عبد الواحد، ص71.

[38] محمد محمد داود وآخرون، 187/1.

[39] ابن منظور، (صمم).

[40] ابن منظور، (صدى).

[41] محمد أديب عبد الواحد، ص93.

[42] أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، (1979)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر (بيروت) (هور).

[43] الزبيدي (هوأ).

[44] الميداني، 211/2.

[45] محمد أديب عبد الواحد، ص150.

[46] ابن منظور (ثلب).

[47] ابن حيوس الغنوي: ديوان ابن حيّوس، (1951)، تح: خليل مروم بك، المجمع العلمي العربي (دمشق)، 41/1.

[48] محمد محمد داود وآخرون، 65/1.

[49] محمد محمد داود وآخرون، 65/1.

[50] ابن فارس (ثلج).

[51] محمد محمد داود وآخرون، 82/1.

قائمة المصادر والمراجع:

1-ابن حيوس الغنوي: ديوان ابن حيّوس، (1951)، تح: خليل مروم بك، المجمع العلمي العربي (دمشق).

2-أبو سعيد السيرافي: شرح كتاب سيبويه، (2008)، تح: أحمد حسن مهدلي، وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1.

3-أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، (1979)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر (بيروت).

4-أحمد بن محمد المقري التلمساني: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، (1939)، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد العظيم شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة).

5-إدريس الشّعيبي: إسهامات علي قاسمي في الدرس اللساني العربي، 2021، Revue internationale de Frère Mentouri , Constantine 6, 9 Traduction Moderne, Université.

6-شهاب الدّين أحمد بن حمدان الأذرعي: قوت المحتاج في شرح المنهاج، (2015)، تح: عيد محمد عبد الحميد، دار الكتب العلمية (بيروت).

7-عبابنة يحيى: اللغة المؤابية في نقش ميشع، (2000)، مطابع الدستور التجارية (عمان).

8-عبد القادر الفاسي الفهري: معجم المصطلحات اللّسانِيّة، (2009)، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت).
9-مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية فرنسي-إنجليزي-عربي، (1995)، دار الفكر اللبناني (بيروت).
10-مجموعة مؤلفين: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، (2002)، مكتب تنسيق التعريب (الدار البيضاء).
11-المحبر في تاريخ العرب قبل الإسلام، أبو جعفر محمد بن حبيب، د س ن، تح: إيلزه ليختن شتيتر، دار الآفاق الجديدة (بيروت).
12-محمد أديب عبدالواحد: المعجم في الأساليب الإسلامِيّة والعربية، (1999)، مكتبة العبيكان، (الرياض).
13-محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، (2002)، دار ابن كثير (دمشق) (بيروت).
14-محمد بن الحسن الإستراباذي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، (1966) تح: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي، ويحيى بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (الرياض)، 1/.715
15-محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، (1965)، تح: عبد الستار أحمد فراج، وزارة الإرشاد والأنباء (الكويت).
16-محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، (1414ه)، دار صادر (بيروت).
17-محمد صالح المازندراني: شرح أصول الكافي، (2008)، تح: السيد علي عاشور، دار إحياء التراث العربي (بيروت)، ومؤسسة التاريخ العربي (بيروت)، ط.2
18-محمد محمد داود وآخرون: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية، (2014)، دار نهضة مصر (القاهِرة).
19-أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال، (2004)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة (بيروت).
محمود بن عمرو الزمخشري: أساس البلاغة، (1998)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية (بيروت).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 81 - 95 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التفكيك بين النظرية والممارسة في الخطاب النقدي الجزائري (قراءة بختي بن عودة أنموذجا)

Deconstruction Between Theory and Practice in Algerian Critical Discourse (Reading Bakhti Ben Odeh as a Model)

وليد عثماني *
Oualid otmani
مخبر السرديات والأنساق الثقافية
جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2 (الجزائر)
University Mohamed Lamine Debaghin, Setif 2 (Algeria)
oualid.otmani@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/02	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

ظهرت التفكيكية كاستراتيجية لقراءة النصوص قصد الارتقاء بالنقد، وتحقيق ما عجزت عنه البنيوية وما سبقها من مناهج وإجراءات تحليل الخطاب للنفاذ إلى أعماقه. ولأن المنظومة النقدية العربية تسعى إلى تجديد مقولاتها النقدية وكذا أدواتها الإجرائية فقد كانت تمد سبل التواصل المعرفي والثقافي بينها وبين ما ظهر عند الغرب من نظريات نقدية؛ قصد مواكبتها والتشارك في صناعة المشهد النقدي والمحتوى المعرفي عامة، وذلك في ظل الحداثة التي جمعت شتات العالم في بوتقة واحدة وذات حدود معلومة .

تلقى الحداثيون العرب التفكيك بعناية كبيرة ومنهم بختي بن عودة في الجزائر ليسائل الثابت، والمتمركز، والهامش، بكل وضوح في دعوة صريحة إلى التغيير، ورفض الوضعية التي آلت إليها الثقافة في الجزائر. فتمحورت تفكيكاته حول سؤال هام: كيف ننهض ونلحق الحضارة التي تخلفنا كثيراً عن اللحاق بها؟ فمن هذا المنطلق نجد صدعا أُحدث على مستوى الخطاب النقدي الجزائري ليتخلص من البنى الثقافية البائدة، ويسعى لإعادة تشكيل روح الجديدة تحلُّ كخطاب بديل.

الكلمات المفتاح : تفكيك، نظرية، ممارسة، نقد، جزائري، بختي بن عودة.

Abstract :

Deconstruction a strategy for reading to advance criticism, and achieve what structuralism and the previous methods and procedures for discourse analysis failed to achieve to reach its. the Arabic critical seeks to renew its statements and its procedural tools, it was providing Cognitive and cultural communication knowledge between it and what appeared in the Western theories; to keep pace with it and participate in the modernity that brought the world together in one.

* وليد عثماني : oualid.otmani@gmail.com

Arab modernists received deconstruction with "Bakhti bin Auda" in Algeria, to question the fixed, centered, and marginal. clearly for change, and refuse the situation that the culture has become in Algeria. His deconstruction was an question: How do catch up the civilization? From this standpoint, we find a rift created in Algerian critical discourse in order to get rid of the outdated cultur, and seek to reshape the new spirit that will be resolved as an alternative discourse.

Keywords: Deconstruction, theory, practice, critic, Algerian, Bakhti Ben Odeh

1.مقدمة:

سار النقد الغربي في التأصيل لإستراتيجية التفكيك في الساحة الفكرية والنقدية، معتمدا في ذلك على خلخلة مجموع النظم الثقافية والموروثات المختلفة التي شكلت هذه المنظومة العقلية؛ إذ قامت على فكرة تجاوز الأنساق الثابتة مسايرةً لركب ما بعد الحداثة والتطورات الفكرية التي تنتج عنه. فأخذ النقاد العرب يترجمون ويُعَربون هذا المجهود مستندين في ذلك على مادة جاهزة "إبستيمولوجيا" قدمها دريدا ـ على وجه الخصوص ـ من خلال مؤلفاته المختلفة التي فكك فيها جملة التمركزات الغربية المختلفة من تمركز حول الصوت وحول العقل.

تنبني إشكالية هذا البحث على سؤال محوري: ما مدى تجاوب النقد الجزائري مع استراتيجية التفكيك؟ وكيف تلقى بختي بن عودة خاصة هذه النظرية التي سيتم التأسيس لها تنظيرا وقراءة للمنظومة الثقافية الجزائرية ومن ثمة تفكيكها. كما يهدف البحث إلى الوقوف عند تلقي النقد الجزائري عامة للتفكيك، ورصد أدوات الخطاب النقدي عند بختي بن عودة كنموذج لهذه الدراسة، ومدى تأصيل هذا الأنموذج في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر.

2. الحداثة العربية وتلقي التفكيك

ما من نظرية أو إستراتيجية نقدية تظهر في ربوع الأحضان الغربية إلا ويتسارع العرب إلى تمثلها بشتى الطرق. إما بترجمتها، أو بتمثلها إجراءً وممارسةً. وهذا ما سنتوسم ملامحه في إستراتيجية التفكيك؛ فقد عرفت هذه الأخيرة إزاحة معرفية من خلال عامل الترجمة. إذ نُقلت أعمال دريدا من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية فترجم كاظم جهاد "الكتابة والاختلاف"، ومنذر عياشي "أطياف ماركس"، وترجمت هدى شكري عياد "الاختلاف المرجأ"la Différance" كما ترجم فريد الزاهي "مواقع. أما عبد الكبير الخطيبي فقدم للقارئ العربي جملة من الكتب، والدراسات، والأبحاث التي تناولت إستراتيجية التفكيك على رأسها "النقد المزدوج" و"الكتابة والنحوية" و"الاسم العربي الجريح". وقد عرفت هذه الكتب الثلاثة ترجمة في سنة 1970"[1]

1.2 القراءة/التفكيك من الحداثة إلى ما بعد الحداثة:

انتقل التفكيك إلى بيئة الفكر النقدي العربي، تم عن طريق الترجمة، والتعريف، والمعارضة ـ بمعنى التمثل ـ والاستثمار على مدار زمني تحدد منذ مطلع السبعينيات من القرن الماضي إلى الآن. وهناك من يحدد أن الإرهاصات الأولى للتفكيك ظهرت في الفكر النقدي العربي بمناسبة صدور المجموعة الشعرية الأولى لبدر شاكر السياب سنة 1971. حيث كتبت خالدة سعيد دراسة حول الشاعر، ولاحظت أنه لم يتخلص من سلطان ذاكرته، ولم يبلغ ما يسميه دريدا بقلق اللغة ذلك الذي يهز البنية الداخلية، أو التحتية للغة. وكون هذه الدراسة جاءت في سنة 1971 عُدت هذه السنة أُولى منطلقات التفكيك. كما تُعد أُولى ملامحه. أيضا ما قامت به مجلة الثقافة الجديدة المغربية، حينما قدمت ترجمة محمد البكري لنص دريدا "البنية، اللعب، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية"، وهذه هي المحاولات الأولى للوقوف على نتاج دريدا، وتعريبه، وتوسيع إمكانات تداوله. ولأهمية النص وذيوع صيته، فقد تُرجم ثلاث مرات:

1. ترجمة محمد البكري التي نشرت في مجلة " الثقافة الجديدة " المغربية
2. ترجمة محمد بو لعيش التي نشرت في مجلة " بيت الحكمة " المغربية.
3. ترجمة جابر عصفور التي نشرت في مجلة " فصول " المصرية.[2]

إذا فالمحاور السابقة الذكر (الترجمة، التعريف، المعارضة) سمحت بدخول التفكيك إلى الساحة النقدية العربية؛ إذ نجد الترجمة مع كل من محمد البكري، ومحمد بو لعيش، وجابر عصفور، والتعريف مع خالدة سعيد، حينما تعرضت لمجموعة بدر شاكر السياب الشعرية بالدراسة، أما المعارضة فقد كانت مع عبد الكبير الخطيبي في مشروعه التفكيكي الذي أسس له في كتبه.

وعليه فقد استثمر العرب فكر الاختلاف وأخذوا يفككون الأدب العربي، ويؤلفون حول هذه الإستراتيجية الكتب، والمقالات، مؤصلين بذلك لنظرية يقومون عليها في النقد؛ إضافة إلى الأسماء السالفة الذكر منها:

1. عبد العزيز حمودة في كتابه "المرايا المحدبة " من مصر.
2. وعبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" من السعودية.
3. وعبد الله إبراهيم في كتابه "المركزية الغربية" من العراق.

شغل بختي بن عودة حيزا معتبرا في تفكيك المنظومة الثقافية الجزائرية فيما كتبه من مقالات نُشرت في عيون المجلات، والجرائد. ثم جمعت رابطة الاختلاف بعضها في كتاب عُنوِن: "رنين الحداثة" ونُشر سنة 1999 مشاركة مع وزارة الثقافة والاتصال.

وبذلك عُد بختي بن عودة * بحق"ممن يمثل جيلا جديدا من الكتاب الشباب حاول جهده تخليص الخطاب الفكري الجزائري من لعبة التقاطع اللغوي والانتماء الثقافي التي كثيرا ما أصابت هذا الأخير بالعقم وأخرت مسار التقدم لديه"[3]. كدفع لعجلة التقدم راح بختي بن عودة يقرأ الفكر الجزائري لتجاوز هذا الركود

والجمود معتمدا في ذلك على التفكيك باعتباره خلاصا لهذه الأزمة المشوهة، ومجسدا للثورة خاصة بما تحويه إستراتيجية التفكيك من آليات حيث فجر التفكيك ثورة بختي بن عودة" على العدمية والتراجع والنكوص، وسعيه إلى تأسيس الاختلاف، وخلخلة المتفق عليه، واستحداث مناطق غير آمنة لاستنطاق اللغة واستحضار الهوية"[4].

2.2 بختي بن عودة والحداثة العربية:

بعد التطرق لما وضحه بختي بن عودة فيما يخص الحداثة في الجزائر وما تلعبه من دور فعال في تخطي عقبات المشاكل في الجزائر وما يؤسس لها كضرورة للاختلاف، وبعد أن ميز بين ما يجب أخذه وتركه من تلك الحداثة المستوردة من الخارج. راح ينزع إلى منزع آخر ليتساءل عن إمكانية وجود حداثة عربية مؤسسة على انطلاقات عربية تؤصل لنفسها. كما أن الغرب قد أصل حداثته لنفسه انطلاقا مما آمن به واعتقده انطلاقا من مظاهر الفن مع بودلير وتيوفيل غوتييه1850. ثم أخذت هذه الحداثة تتأسس وتتنوع لتشمل جميع نواحي الحياة حيث "جرت في المجرى العام للثقافة والفكر أو المدنية والتقنية، ثم اندغمت بالسؤال الفلسفي ويمكن أن تقرأ في تضاريسها ميرلوبونتي، وهوسرل، وسارتر، وبرتراند راسل ودريدا، دون أن ننعطف بنسيان فوكو، وألتوسير وادغار موران...، ثم المجددين في حقل العقد من جون بيار ريشار إلى جورج بوليه إلى مشرلي إلى تودوروف إلى كريستيفا، وبارت، ثم غادامير، وهابرماس[5] فالحداثة في الغرب مست مختلف الميادين كما علمنا التفكيكيون من دريدا إلى بول دي مان أي بضرب المنطقة القابلة للضرب والانشطار نعثر على البرنامج المستتر والمنخرط في حركة من اللعب والتشترذم والتأجيل فهذا الانعكاف على مساءلة السؤال والحفر في الفرص المتاحة له بتجديد طبقاته وأمزجته وما يمكن خلقه وأمامه، يتم أيضا وفق زحزحة أنطولوجية وفلسفية بصناعة الما بعد"[6] فما الذي أسست له الحداثة الغربية في مسارها التاريخي؟ أو بمعنى آخر ما فحوى تاريخية الحداثة الغربية كما تطرق لها بن عودة ؟، حتما "إنها تلك التي تدمر الأصل الثابت لمرجعياتها وتنتج داخلها أنفاسا عابرة للتراجيديات والعلوم والجغرافيات النصية.

هذه هي الحداثة عند الغرب فهل يمكن أن تكون للعرب حداثة؟ أو هل يمكن الحديث عن حداثة عربية؟ أسئلة تتدافع أمام واقع فرض نفسه كواجهة تطفوا أمام الإنجازات العقلية الغربية المذهلة إذ تجعلنا نقع بين فكي المقارنة بين ما قدمه الغرب وما قدمه العرب؟ يجيب بختي بن عودة عن هذا التساؤل "لذلك لا نتوقع حداثة عربية (ولمفهوم العربية هنا استقلاليته الاستراتيجية عن كل وطنية عمياء) من دون التعويل على تنسيق مجموعة من الأسس الفكرية تعيد إلى الوعي وإلى الذهن وذلك التاريخ المسكوت عنه من السقوط والدم والتعثر مرورا بما يهاجمنا في الجسد وفي المخيال"[7] وبهذا فإن ووجود حداثة عربية مقترن بإعادة النظر في التنسيقات التي تؤسس للفكر والوعي والذهن. إنها إعادة تأسيس وبرمجة للعقلية العربية تماما كما فعلت العقلية الغربية. فهل العربي في هذا العصر يؤسس لنفسه حداثة كهذه؟ أو يقيم حداثة على أنقاض عقليته القديمة. على الرغم من أن قضية التراث ليست دفاعا عن الماضي، وتعويضا عن مآسي الحاضر، وهروبا من أزماته، وتخل

عن تحدياته، بل هو دخول في معارك الحاضر. فالتراث مازال حيا في قلوب الناس، يؤثر فيهم سلبا وإيجابا يلجؤون إليه ساعات الأزمات، بل إنه أكثر حضورا من الحاضر نفسه، لأنه حضور معنوي وفعلي وذهني ومادي وعقلي وحسي.[8]

إن الحالة التي آلت إليها الوضعية العربية تنبئ لا محالة بالـ "لا" تلك "اللا "التي تُبقي على الحالة الراهنة وعلى وضعيتها المستقرة في رداءتها، وكل هذا نتيجة تغييب الآليات التي تعمل بها الحداثة وأبرزها القلق لأنه هو الوحيد الداعي إلى ارتقاء الفكر وتعاليه "فالحداثة نكوص وارتقاء، موت، وحياة، وربما كانت دليلا على ضعف البصيرة وهشاشة السؤال، ما دام القلق غير متبلور في اجتماعياته وفي تاريخياته بالشكل الذي يرفع الفكر إلى أقصاه مادحا كل أشكال الانوجاد الذي يصعب أو يستحيل تذويبه، وهنا تكمن القراءة المزدوجة ويتحرر فعل التسمية من الحبسة ومن الفراغ"[9].

هي أقوال يؤسس من خلالها بختي بن عودة لتساؤل كبير عن حقيقة الحداثة وتأسيسها، وواقع العرب من هذه الحقيقة. فالحداثة كما قال آنفا هي نكوص وارتقاء، موت وحياة. فهل العربي في هذا العصر تحديدا يقبل، ويملك الجرأة بحق للعب على أوتار هذه الثنائيات؟ فمواكبة الحداثة تؤصل لطبيعة المشاريع التي حملتها من أجل نهوض العرب، وتقصير هذه المشاريع، على الرغم من إنجازاتها، عن تحقيق النهضة، لينتهي المطاف بإمكانيّة تجديد الفكر العربي وعقّلنته في بلورة مشروع نهضة عربية جديدة...[10] وعلى هذا الأساس تكون "الحداثة ذهاب في اتجاه الخراب كسلب لحق التطابق في الهيمنة على لغة التقدم والكسب والنشوء.. إن ما يتعلق خصيصا بالعلوم الإنسانية في اطرادها وسلطتها لم يجد طريقة إلى فضائنا، ولم يتحول بعد إلى معيش مستقر وذي مسكن "هيدغري" نرى فيه القدرة على تكسير المتعاليات"[11].

فالحداثة كما ينعتها بختي بن عودة تقدم، وسير، وتطوير لما هو إنساني في صميم العلوم الإنسانية. فهل يمكن للعربي في هذا العصر- أن يتعايش وهذه الحقيقة؟ هل له أن يتوَجِدَ في مستقر مسكن اللغة بيت الوجود الفعلي. يجيب بختي بن عودة عن هذه التساؤلات باستحضار القوى المتحكمة في أساسيات تحول المفاهيم المغلوطة إلى نصابها الصحيح وتؤسس لحداثة صلبة قوية في "حين يحضر العالم في وعينا، حين تتلطخ الذهنية بالمعرفي وتتعدد اللغة بوصفها علامات للغد، ننشبك بالحداثة ونتحكم في ممازها، ننصت إلى الآخر ونستشرف ما هو الحديث. هي كفاءة الدخول في ميثولوجيا العصر وترويض الذات على غيابها بين الذين رحلوا والذين هم قادمون شلالات من المعاني تتوخى معانقة العزلة في صمت الأسماء والأشياء. هجرات متكاثرة للكتابة بالمنعطفات الباحثة عن الأبدية والعودة النقدية إلى مخجل الجذور"[12] هذه هي الأساسيات التي تُمكن العربي لو أخذها بحقيقتها حتما إنه سوف يؤسس لنفسه حداثة ترقي من نموذجه الإنساني بعد أن أصابها خمول وركود، وجمود كبير؛ إذ انكب على نفسه وتقوقع على موروثاته التي كونت بدورها تمركزا متعاليا لا يجوز لأي كان لمسه البتة.

فالحداثة لا تحضر دون حضور العالم في الوعي، وإخضاعه لكل ممارسات العقل بما يحمل ـ العالم من نشاط وقوة، وبتعدد اللغة كونها علامات للغد تفتح مجالات للانفتاح على الآخر والتأسيس لمبدأ الحوار وذلك من خلال حضور عالمه، وبتعلم لغته يؤسس من جديد لمبدأ الاختلاف لأن تعلم اللغات الأخرى معرفة للأجناس، وبهذا يحصل التثاقف، وبه ندخل في حيز الإنصات للآخر، والانفتاح على الاختلاف بعد واحدية ظلت مسيطرة لحين من الدهر. وبترويض الذات والنظر إلى تمشكلات السابق، وإشكالات اللاحق من حيث الأجيال السابقة وأجيال الرعيل القادم من أبناء هذا الوطن بإحداث إصلاحات لما سبق لها من تعقلن والتخطيط لما هو آت في المستقبل يمكن تهيئة أرضية فكرية نيرة مؤمنة بالإنصات للآخر والانفتاح عليه فبالإحاطة بكل هذه المسلمات المؤسسة لمسار الحداثة في الجزائر نتمكن من الانشباك بالحداثة ونستطيع التحكم في محمازها.

3.2 خطاب الحداثة في الجزائر:

ينحو بختي بن عودة في الجزائر منحى الغيور على وطنه الرامي إلى تعزيزه والسير به نحو الرقي والتطور، فما أن لاحت رياح التغيير والحداثة، راح يسعى جاهدا من أجل تفكيك العادات والأنساق التي شكلت نسقا قارا للعقلية الجزائرية، ومفهوم الحداثة "modernité" ليس من السهل الوقوف عند تعريف شامل له "ويرجع ذلك إلى تشعب المجالات التي تردد عليها المصطلح؛ فهو مرتبط بالسياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة، رغم محاولات النقاد الإحاطة بما يرونه مفهوما لهذا المصطلح. إلا أنهم أقروا بصعوبة المبتغى، لأنه ببساطة ذلك السؤال المتجدد في كل حين الذي يرفض الانصياع والخضوع لأي جواب فهو دائما مهاجر لا يكاد يحط الرحال بمكان حتى ينتقل إلى غيره في رحلة دائمة فهو فلوت يأبى أن يُمسك به لأن في إمساكه قتلا له وقضاء على حريته هو الحاضر/الغائب"[13]

فتح بختي بن عودة أبواب الانغلاق في وجه التغيير ليبلغ الوطن مرحلة جديدة من الحداثة لأنها الوحيدة القادرة على تخليص الجزائر من هذا الانطواء والتقوقع، فمن المرتكزات التي حددت مسار التفكيك اعتماده على الشك في نسف واقعية النصوص، والقراءات المقدمة لها "فاستراتيجية التفكيك تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك، وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ"[14] ومن هنا فتح بن عودة مع التفكيكيين ثورة على الموروث، فالحداثة "تبدأ من حيث هي ترويض للذات على معقولها، معقولها الذي يفاجئ التسترات الأكثر إضاءة للنفي الاستبعاد، الحجز، المنع، الكبت بل ترويض لها على مساءلة كل حي ناطق، بارز، مهووس ودائم التغيرات"[15]

فالحداثة عند بختي بن عودة، هي تشكيك وإعادة النظر في كل الموروثات وكل ما كان جموحا وغير ثابت؛ إذ تقوم بترويضه وإخضاعه لمسار العقل وشروطه، وبذلك يكون قد فتح عهدا جديدا يتمكن من الصمود في وجه كل التشويهات التي تمس كل ما هو ديني، وعقلي، وما له علاقة بالهوية "إن تدشين عصر

جديد من الحداثة الخلاقة تلك التي تستميت في وجه التخريبات والتشويهات المتجهة صوب الهوية، والدين، العقل، هي ذلك الحوار المفتوح والذي لا يمكن إرواؤه بسهولة مع الحميات المترعة "[16] بهذا الشكل تصنع الحداثة إنسانا جديدا يتعايش مع النظام الجديد قوامه التساؤلات واستنطاق الموروثات القديمة، والخلخلة، وثورات على جميع التمركزات. فهي ليست لباسا جاهزا يقاس على العقلية الجزائرية، بل هي تحسيس للإنسان بحقه في مراوغة طيش المؤسسة بثقافة نادرة ومقنعة، إذ لا معنى للحداثة إذا لم تكن تساؤلا حول الحداثة نفسها، وحول النجاعة المترتبة عن حاجة الإنسان إلى إعادة النظر الدائمة والجذرية فيما لا يراه. يؤمن بختي بن عودة إيمانا مطلقا بقيام الجزائري بسعي حثيث إلى نقد كل التراكمات التي تشكل أنساق تبعيته الخاصة. ووحدها الحداثة من تزعزع هذا الثابت الذي ترسب وتراكم في شكل عادات وتقاليد وبالتالي فإن الآجال المفتوحة أمام "الأنا" الجزائري وأمام وعد الحداثة فإنها تنهض هذا العمل الجريء المسمى خلخلة لكل التراكمات التاريخية المرئية واللامرئية والمعتبرة كمسلمات (Evidences) المتناقضة والمعقدة المحلية، والتي تم سد الأبواب في وجهها باسم المتعاليات كالقداسة الوطنية أو التحذيرات الأبوية والقبلية، لخطاب مناهض للتعرية والفضح الوسولوجيين[17].

3 بختي بن عودة التلقي والبراكسيس

عايش بختي بن عودة جملة التحولات التي مر بها المجتمع الجزائري، كما عاش المعتقدات التي أسست له عقليته، وشكلت نُظمه الثقافية، وعاداته، وتقاليده قبل، وبعد الاحتلال الفرنسي (1830 – 1962). ذلك الاستدمار الذي خلف موروثات هدامة في العقلية الجزائرية؛ حيث نازع المجتمع الجزائري غداة الاستقلال حلم بناء دولة جديدة مستقلة. لكن هذا الحلم لم يُكتب له النجاح في نظر بختي بن عودة. لأن السياسيين الذي كانوا في سدة الحكم أعادوا مخيال العربي في تملك السلطة؛ إذ تزاحمت على الحاكم جميع موروثات الولاء التي تراكمت وفق منطقي قبلي بدائي. لذلك مفهوم الدولة ظل محكوما بهذا التواتر القاصر في "استمرار تحكم المتعاليات كالدولة، والإعلام، والمدرسة، والجماعة"[18]. فالدولة تحكمها عقلية القبيلة، ومنطق الكبت في تصور بختي بن عودة.

1.3 تفكيك بختي بن عودة للتمركز حول العقل:

ظلت السيادة لهذه العقلية مسيطرة حتى شكلت نفسها تمركزا صعُب التخلص منه، حتى إذا فُتحت أبواب التغيير سرعان ما أوصدت، وأقفلت في وجه رياح التغيير والابتكار. وهنا يتساءل بن عودة عن إمكانية الحداثة في المجتمع الجزائري يقول: "كيف يتحقق ذلك في مجتمع بدئيا غير متجانس، منفعل وأكول، يتكاثر بسرعة ينتظر ولا يبدع يترخ ولا يجرؤ وتتحكم في تفاصيله البدايات، بدايات الخلق أي البرمجة الموثوق منها لارادة الإنسان دائما"[19].هذه التمركزات أسست عقلية الجزائري كابرا عن كابر، وإنه من الصعوبة بما كان أن تتأسس حداثة في مجتمعنا. لأن الدولة / القبيلة ترفض منطق الحداثة و"ينبغي أن نبحث عنها (أساسات الحداثة)، في طرائق التعليم والتواصل والكلام والكتابة والصمت والتمييز بين إيقاعي النهار والليل "[20]

فهذه تشكيلة جديدة تمكن من اقتحام أبواب الصمت، والركود، وطُرق التعليم والتواصل، وتعيد تأسيس الكلام من جديد، وتجسيد فعلي للكتابة التي طالما غابت عن الحضور الفعلي. حتى الصمت له أساسيات يجب أن يعاد النظر فيها، وتحديثها لأنه من خلال هذا الفعل فقط تتمكن من دحض الموروثات الهزيلة و"تنهار الاتفاقات المهترئة والبلاغات المضمخة يشكل هستيري هذا المنطق هو أيضا الحرية المصانة والتفكير الفعال والحقيقة المعيشة"[21] ومجمل القول في تصور بختي بن عودة أنه لولوجنا عالم الحداثة والتفكير لا بد من الإيمان المطلق بنقض وتفكيك جميع الموروثات لأنها هي التي سيطرت على العقلية وسكنت حركيتها "فالتوارث بما هو علة العلل، لم يُتعب نفسه في البحث عن مكان نظري به تجدد، نظرته إلى العالم فأفرز علائق جاءت بالضرورة ولاءاتية وزبائنية "[22]

وبالتالي نجد أن بختي بن عودة في تفكيكه للعقلية الجزائرية ثورة على كل ما هو موروث أخر سير التقدم وجعل منه أعجوبة التوقف والركود. ـ بتعبير بختي بن عودة ـ والتمركز حول نقطة واحدة بعقلية مهترئة رثة وبالية عالة على المجتمع الجزائري خاصة وأن "المخيال هو المتمكن من البنية المفكرة للإنسان العربي وصانعا لذاتيته التي تستسلم بسرعة لما هو غير عقلي وبرهاني. هذه الحقيقة لم يسلم منها المجتمع الجزائري ولم تكن سوى كذلك لتحجب التفكير المضاد... مما طبع ورسم عقلية السلطان وما كان لهذا المخيال أن يسيطر هذه السيطرة إلا "لأن تاريخ المخيال (l'imaginaire) العربي الإسلامي في الطبيعة المحددة له هو مخيال أدبي رومانسي-وأخروي"[23] ومن خلال هذا القول نجد أن بختي بن عودة يبين مدى اهتراء، وسذاجة العقل العربي من خلال إغراقه في الرومانسية، والعاطفة.

فنقد الموروثات يبدأ من نقد الموروث المقدس المتعالي في المجتمع؛ فالتمركز حول المتعالي في المجتمع يعد بحق مثبطا لمسار الحداثة، لأنه المعيق الوحيد لهذا المسار الذي يكون مرجعية وأرضية صلبة تقف في وجه كل تقدم مزعوم فكل من قال: بتحديث العقلية وجب عليه نقض ورفض الأنساق والعادات المتعالية للمجتمع التي جعلت منه أمة غارقة في الماضي، مُقدسة له وجاعلة منه موروثا متعاليا يحضر في كل تفكير "وإذا كان التفكير اليوم لا يعيد تنظيف دماغ الأمة من لطخات الدعم وعلى أساس من المراجعة الصارمة والمدهشة فإن المحطات الأخرى لن تكون سوى أرضيات مزلاجة، ولن تكون الهزات السرية سوى مقدمات لأخرى علنية"[24] وبهذا يؤكد بختي بن عودة أن لحدوث تغيير في الجزائر ولتوطيد مكامن الحداثة فيها لا بد من تنظيف دماغ الأمة من كل ما هو عتيق موروث، ومتعال حتى لا يكون التأسيس للجديد على نفس سير القديم ولكيلا يكون أرضا خصبة لنمو أفكار القديم. وفي هذه اللحظة لا يمكن أن نسمي التأسيس للجديد جديدا لأنه استنسخ الماضي وغذي بموروثاته. ويكون بهذا؛ الجديد ابنا بارا لأبيه المتعالي المتمركز حول موروثاته وعقلياته الماضوية. وهنا تتضح ثورة بن عودة الشاملة الساعية إلى تفكيك جملة من الأنساق والعادات التي ظلت مسيطرة على عقلية الإنسان الجزائري.

في مقاله "بيان ضد القبيلة" يبرز بن عودة عقلية الحياة القبلية، وسلطة شيخها، ومبينا في الوقت نفسه الجانب الوحشي فيها الذي ركز ووطد شرعية مريضة تقف في وجه وتجارب كل مسعى إلى التحديث، والاختلاف، وفي هذا يتطرق إلى مفهوم "الدولة" أو بالأحرى يشبه لأنه يستعمل لها مصطلح "دولنه" لأنها بحق مقاربة لما يسمى الدولة، وذلك من خلال أن مصطلح الدولة يشبه إلى حد ما عقلية البدوي الذي يفرض كامل هيمنته وسيطرته على أفراد القبيلة. وهنا يتأسس مذهب اللادولة "الدولنة" لأنها لم ترق لأن تباشر عمل السياسة كدولة، بل كقبيلة تنزع دائما إلى بدويتها، وتقمع كل تفكير، وكل إبداع، وتكبت كل تحرك نحو الأفضل "إن القبيلة حين ترفض محاورتك تحيطك بكثير من الشبهات ترى فيك الغريب والمنحرف، والمخطئ، والمجنون ترى فيك في الحقيقة مالم تستطع هي أن تسميه، أي أن يخلق له الإطار المنهجي والمنظم لتحديده فكريا وفلسفيا". [25] هذه هي العقلية والسلطة التي تمركزت حولها عقلية السلطة في الجزائر، ونفت عنها صفة الدولة وجعلت منها محاولة للتدولن ومقاربة لبلوغ مرتبة الدولة بمفهومها الحضاري الحداثي.

من هذا المنطلق سعي بختي بن عودة لتفكيك وتعرية كل ما يقيم سلطة الدولة/القبيلة. فمن نزعة القبلية إلى نظام الحكم، ومنهجه من منطلق أن لكل دولة منهجية تسير وفقها كالديمقراطية، وهنا يوازن بختي في مقال له في كتابه رنين الحداثة: "أية ديمقراطية لأية فلسفة؟ "حيث طرح تساؤلا مهما حول الديمقراطية وتولى الإجابة عنه بتفكيك وتعرية الملابسات المحيطة به، بين الديمقراطية، والاستبداد. وهنا فصل بين الديموقراطية والاستبداد قائلا: "ما ليس ديمقراطي ليس هو الاستبداد كما قد يبدو للوهلة الأولى، لأن غواية المفاهيم في اللحظة الجزائرية بالتحديد هي قبل كل شيء استمرار ـ لسلطة الدال ـ وبالتالي استمرار لشكل من أشكال الفسح أو الانفصام"[26] فما كانت الديمقراطية في الجزائر القائمة على الأحادية الحزبية إلا غواية للمفاهيم، وما كانت إلا جدارا للتستر عن الممارسات الاستبدادية المتعالية التي أنتجتها سلطة الطاغية إذ يقول: "سيكون الاستبداد هو هذا الشعور غير القادر على الدخول في صيرورة من الاختلافات، ومن المواعيد المتمكنة من لحظة التفهم ولحظة الاختراق. إنه ميتافيزيقا عمياء، منكفئة على حب التملك وإعادة التملك بعيدا عن الإرجاء والتبادل والتعدد. أليست هذه المشكلة جزءا من معيارية مؤسسة على الواحد الذي لا يتكاثر، ولا يرى نفسه في حركة من التغيرات المرفولوجية والمضمونية، والتي حين تتحول إلى لغة دامغة وقلقة ومفتوحة تتأزم إلى حد العصاب. فترضى بما يمليه عليها هذا التأزم، لتجرح ذلك العقد التواصلي المشروط بقوانين واعية من القول ومن إنتاج المعنى"[27] من هذا المنطلق غدا بختي بن عودة ليكشف هذا التلاعب بالمفاهيم بعرض الديمقراطية، والفلسفة على محك المراجعة، والأخذ والرد في نوع من الزعزعة المتجهة صوب الحجر المتعالي وفي عملية تقريبية بين الديمقراطية والاستبداد في الحكم خلص بختي بن عودة إلى الإحداثية التي تقع كمنطقة وسطى بين الديمقراطية والاستبداد. وهذه المنطقة هي قدسية الحزب الواحد الذي "لا يتكاثر، ولا يرى نفسه في حركة من التغيرات المرفولوجية، والمضمونية"[28]. ووجد أن "الاستبداد هو التعبير البالغ من حيث الدلالة عن الخوف من الآخر، ومن الغيرية (l'alterité)، وهو خوف يعكس عجزا نفسيا، وأنطولوجيا عن إدراك البعد المزدوج

للذاتية، أو لهذه القدرة على تقبل كل ذاتية أخرى ليست دائما ذات طابع سياسي، أو مؤسسي، أو مذهبي، أو لساني، أو أنثروبولوجي"[29] وهذا هو العنف التفكيكي الذي سلطه بختي بن عودة، والذي زعزع، وخلخل من خلاله الحجر المتعالي الذي انبنت عليه منهجية النظام الديمقراطي، والمداهنة والمغالطة التي دخلت فيها الأمة، ولعبة الدال على حساب المدلول، مبينا في ذلك قوة الخلخلة للمتعاليات ومدى تعصبها وتمركزها.

إن سير الجزائر في واحديتها ـ الحزب الواحد ـ لأكثر التمركزات التي تحدث عنها بختي في تفكيكه للعقلية الجزائرية، أو بالخصوص أثناء حديثه عن المسار الديمقراطي فقد لاحظ أنه استمرار لتدافع الواحد الذي تثبت في المخيال الشعبي، وبين هنا في كتابه رنين الحداثة محافظا على نسقية التفكيك، واختزال الأنا إلى مكوناتها الهامشية، لأنها المركز المهمل والمغيب، وبهذا التثبيت يكون قد وقع على جرح الإستراتيجية التقويضية التي تستبعد الواضح إلى المحجوب، والفوقي إلى التحتي، والواحد إلى المتعدد علاقة الدولة بالشعب، وحدد عقلية الدولة التفكيرية المجسدة في عقلية البدوي، ثم تعرض إلى نظام الحكم المسير لهذه البلاد ـ الديمقراطية ـ وحدد معالم الاستبداد فيه مبينا من خلاله أن كل هذه الأمور ترجع إلى أن "سيادة اللاعقلاني واضحة في الجغرافيا الجزائرية من خلال العزل المتزايد للروح الانتقادية بتحول المدرسة والإعلام والممارسة الدينية إلى فضاءات لإنتاج العصابات، والأفكار القاصرة، والمقولات الميتافيزيقية، والإدراكات الخرافية الممزوجة باعتباطية التلفظ، والعجز عن تدشين خطابات عاقلة وغير حماسية، متماسكة وغير مشجعة حول المسائل الأكثر خطورة كالهوية، واللغة، والسياسة دون إخضاعها لفرز عقلي وتاريخي، ولقراءات واقعية وعلمية تعيد النظر في المفهوم ذاته للعقل بتسامحية عالمة وبإحداث الابدالات والنسقية في بنية الوعي"[30] إن هذا القول الذي تحدث به بختي بن عودة لَخلاصة عن تغيب العقل والتفكير في الجزائر والتي مفادها أن السيادة المطلقة للاعقلانية، والعزل التام المتزايد للروح الانتقادية قد أدى إلى إنشاء إرهاب متطرف قضى ـ بإنشاء أفكار قاصرة، عقيمة لا فائدة ترتجى منها، وأحدث مقولات ميتافيزيقية، وإدراكات خرافية، تهدم أكثر ما تبني. بل تبني لهمجية على حساب الهوية واللغة والسياسة، هذه الأخيرة التي غدا بختي بن عودة في تقويضه لدور الدولة يتجاوز بمفاهيمه الجديدة الركودَ، والكمون، وحالة العطالة الفكرية، والسياسية. يريد أن يخلق حالة من النشوة الذاتية، حين تكون الذات مشبعة بتجربة، ومستخلصة لدور المفاهيم في الحياة العامة.

وهنا تجاوز الفردي لحالة الخربطة أو الفوضى التي يؤصل لها نظام العشيرة أو القبيلة، أن يتخلص من حالة الولاء إلى حالة الانتماء فهو يقول: "لتحويل الذات الجزائرية إلى ذات منفعلة وعصابية هو نتيجة لعدم تأجيل الهوس السياسي والفبركة الإيديو عقائدية بالنظر إلى أشكال التفكك والانشطار على حدود لم تعد قادرة على إنتاج دلالاتها الأكثر نورانية. إن هذه اللخبطة التي دخلت فيها الجزائر لَدوامة يصعب بكثير الخروج منها. لولا ترشيد سياسة حكيمة مؤمنة بالاختلاف والإنصات للآخر قصد إحداث جسر ـ مد للتفاهم، وفتح أبواب التغيير للتأسيس للحداثة ونقد كل المتعاليات، فاستمرار تحكم المتعاليات كالدولة، والإعلام، والمدرسة، والجماعة الدينية الداعية تكتيكا وجهلا إلى فكرة الأمة. فتت أنماط الانتقال من التكرار، والتحايل، والتسرع إلى

النقد، والتساؤل، والتخطيط البعيد المدى وقدم مسوغات وحجج وبلاغات عديمة الجدوى بل ومحسوبة أحيانا كبدائل تنم في واقع الأمر عن استمرار روح التقليد والاستنساخ فيما وراء النوايا الحسنة والمقاربات الرومانتيكية[31]. إذن للخروج من هذه الأزمة لابد أن يُعاد النظر في كل هذه التمركزات وإعادة "بلورة حس مغاير جماعي ومنظم يعيد وضع النقاط على مواضع الجرح في غفلة من الإصرار السياسي، أو سرعة التنفيذ أو فوضى القرارات في أشكالها المألوفة والتي لا تختبر أرضياتها ولا آلياتها "[32] فإعادة النظر في كل الموروثات المتعالية الغائرة، والضاربة في أعماق الفكر الجزائري المبني على المتناقض بين: المركزي/الهامشي، الفردي/الجماعي، القبلي/الدولة، الماضي/الحاضر، الفوقي/التحتي، الوجداني/العقلي، الواضح/المغيب. وهنا تطرح فلسفة الاختلاف نفسها بديلا للنظر للإشكالات، وصياغة حلولها الكامنة عند بختي بن عودة في التوجه نحو الحداثة، أو المرور نحو البديل يقول: "إنه مرور اضطراري يسمح بإعادة النظر الطبيعة الغائرة للوجود وهو يستدرج دفقات الفكر النقدي للالتفاف حول المختلف في مستوياته الأكثر عنفا والأكثر ارتجاجا. ذلك أننا لا نزال نخشى- ملامسة المجهول، والعاصف، والمضطرب، والغامض والفاتن والغريب والهامشي- بسبب تحول المتعاليات إلى قوانين بل إلى مرجعيات أساسية وفاعلة في نشأة... الخطاب... هذه الخشية هي التي فتحت الشهية أمام المتعاليات."[33]

2.3 تفكيك بختي بن عودة للتمركز حول الصوت:

فكك جاك دريدا نصوص دو سوسير بسبب تمركز تَمثل في إعلاء شأن الكلام على حساب الكتابة، ضمن مقولة التمركز حول الصوت phonocentrism وتوصل من خلال هذه الآلية إلى أن "سوسير قد اضطر مثل من سبقوه إلى النزول بالكتابة إلى مرتبة الشك، أو إن شئت فقل النزول بالكتابة إلى مرتبة ثانوية"[34] ومن خلال قراءة دريدا التفكيكية تبين أن هناك تسلط، وممارسة تمثلت في خصي- الكتابة، والحط من قدرها حيث أثبت:

1. "أن دو سوسير في نظريته عن علم اللغة إنما يحط من قدر الكتابة ويقلل من منزلتها بصورة منظمة.
2. أن هذه الإستراتيجية التي يتبعها سوسير إنما تلاقي وعلى غير توقع تلك التناقضات المكتوبة المتطورة.
3. أن المرء عندما يسير وراء مثل هذه التناقضات فإنه يترك مجال علم اللغة إلى مجال علم القواعد أو إن شئت فقل علم الكتابة وفنية النص بصورة عامة"[35]

وبهذا يكون جاك دريدا قد أخضع نصوص دو سوسير إلى التفكيك كما أخضع نصوص سابقيه مثل أفلاطون. وكشف التناقض الحادث في ذلك الفكر، ووقف على جملة التمركزات حول الصوت وذلك بإعطائه أولوية للصوت على حساب الكتابة.

وعلى هذا الأساس فكك بختي التمركز حول الصوت قاصدا من خلاله الرقي بالفكر الحداثي وقد كان سعيه في ذلك إلى تطبيق إستراتيجية التفكيكية، تماما كما تلقاها عن جاك دريدا، إذ عدها بختي الخلاص الوحيد لخلق خطاب نقدي حداثي. "إن الدولة في الجزائر لا تصلح سوى لشرح نفسها من خلال الخيلاء

(vanité)، وجزالة العبارة لذلك فهي دولة بلاغية وليست إلى غاية إثبات العكس دولة سوسيولوجية"[36] فرؤية بن عودة هنا تسعى إلى التأسيس لعتبة لطالما غيبت في غياهب الظلامية في هذا البلد نتيجة السلطة التي فرضت هيمنة قهرت من خلالها مظاهر الكتابة. وهذا سعي بختي بن عودة من حيث تقويضه وتفكيكه لكل تمركز "وهنا يكشف دريدا وراء محاكمة الكتابة عن خلفية تطهيرية، وكذلك عن مشهد عائلي"[37]. كان حجر عثرة أمام هذه المظاهر، إذ بالإضافة إلى تفكيكه للتمركزات العقلية ضم إليها الإعلاء من شأن الكتابة والارتقاء بها إلى مصاف المظاهر الفعالة، مع مرتبة الكلام ويشرح بختي بن عودة حاكمية الصوت على الكتابة فيقول: "إن الوضع المطروح أمامنا يشترط موت الصمت، وانكسار خصيصته رهن الشيء الثقافي باللحظة النفعية والمكسرة لتبرير أسبقية السياسوي على الجمالي والإشهاري على الكتابي، وهذه فجوة ظلامية تحصر الإشكالية في نطاقات جاهلة وعمياء" [38] هذه إحدى التمركزات حول الصوت على حساب الكتابة فما من شيء يؤسس للأرشفة غير الكتابة لأنها الباب الوحيد الذي يحفظ هوية الأمة ويرقي همتها وذلك بتسجيل كينونتها تاريخيا وبلم شتاتها الذي يتعثر هنا وهناك على مدار الزمن. و"من هنا تكون الكتابة كائنا يعضدنا ونعضده ومغامرين نذهب في استنطاق الممكنات من أجل قراءة جديدة لدفاتر الشتات "[39] وعليه يمكن أن نتساءل هل يمكن للصوت أن يحل محل الكتابة نهائيا؟ وماذا يحدث إذا انسحبت الكتابة وتركت مكانها؟ إنه "لم يكن معقولا أن تشهد الساحة الإعلامية الوطنية موجة انسحاب للكتابة حتى داخل القطاع الخاص نفسه (مثال الخبر)، ولن أتحدث إذن عن الثورة الإفريقية والمجاهد والجزائر الأحداث نسبيا، أما الخطاب السمعي البصري فحالة لا اسم لها"[40].

الحداثة وضعت الكتابة في مرتبة عليا باعتبارها منتجا ثقافيا علميا من قبل الإنسان صادر ونابع عن ذاته التي يعبر بها عما يختلج فيها من أفكار وما يعتريها من بصمات وعلامات فاعلة، فالحداثة هي وحدها القادرة على تفكيك مفهوم الكتابة وتدخل بها إلى كنه الحضارة من بابها الواسع وتلغي استبدادية الصوت وتفجر الإبداعية وتفتقها ضمن علم الكتابة (علم النحوية) "grammatologie" كما دعا إليها الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) من قبل و"بعلم الكتابة" ستظهر عقلنة المكتوب بوصفه خطابا للاختلاف الذي لا يقهر، ولا يطوع كوثبة ذات أبعاد جارفة للعقل الواحد والمراجع من طرف الفتوحات الفوكوية، والدريدية على اعتبار الثوري في الحقل الفلسفي، والإبستيمي هي ثورة ضد كل مركزية مؤسسية ولاهوتية لتنتهي إلى سلسلة من الرؤى التدميرية لصالح الإنسان وإشراقيته[41] سعى بختي بن عودة لأن يؤسس للكتابة في الجزائر تماما كما أسس لها دريدا من قبل وذلك بنبذه لكل التمركزات حول الصوت لتشكل الكتابة شهوة (شبقية) لا تولي اهتماما للأثقال التي لا تزال تتحملها الذات المتكلمة "إن زمن الكتابة هو زمن إيروسي غير غنوصي لا يعبأ بالأثقال التي لا تزال تتحملها الذات المتكلمة والتي ترى في النص فضاء للحرية وللأسرار الإنسانية ولطموحات حاضر لا حضور له"[42]

4. خاتمة

حاول خطاب التفكيك عند بختي بن عودة أن يدعو إلى الانفتاح بأن تُقرع أبواب الاختلاف بكل جرأة وعزم. لأنه الخلاص الوحيد الذي يحقق الطفرة التحولية من العقلية القديمة إلى الرؤية الجديدة التي تحقق النجاح وتهيئ حياة رغدة طيبة ينعم في ظلها الفرد الجزائري وتتحقق لنا هذا الخطاب من خلال النتائج التي توصلنا إليها نجمعها فيما يلي:

- فكك بن عودة أشكال الخطاب القائمة على الاستبداد والتمركز حول الواحد ونبذ كل سبل التشارك في صناعة المحتوى.

- فكك أيضا الخطاب القائم على الميتافيزيقا العمياء الداعية إلى حب التملك وإعادة التملك بعيدا عن الإرجاء والتبادل والتعدد.

- فكك كذلك التمركز حول الصوت ليعيد رونق الكتابة للظهور وتتأسس مكانتها في الكينونة كواقع معيش في جغرافيا انبنت ثقافتها على سحرية الإنشاد.

- الحداثة عند بختي بن عودة تقدم، وسير، وتطوير لما هو إنساني في صميم العلوم الإنسانية. وهي التي تحقق له بيت الوجود في هذا العالم الذي يتناهى في الصغر كلما اقترب من بعضه البعض.

هوامش:

[1] محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا، (2005) المؤسسة العربية للدراسات والنشر (البحرين) ط1، ص113.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص106.

[*] بختي بن عودة باحث جزائري في مجال الفكر والنقد الأدبي. ولد سنة 1961.تحصل على شهادة الماجستير في النقد الحديث سنة 1994 في أطروحة عن ظاهرة الكتابة في النقد الجديد. مقاربة تأويلية (الخطيبي أنموذجا) من جامعة وهران، كما نظم الملتقى المغربي حول فكر الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا سنة 1994، كما عين رئيس تحرير مجلة التبيين الصادرة عن جمعية الجاحظية في الجزائر. اغتيل ذات أمسية ربيعية من شهر ماي عام 1995.

[3] عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، قراءة في الفكر الغربي المعاصر، (2004) المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (الجزائر) ط1، ص77 -78.

[4] المرجع نفسه، ص79.

[5] بختي بن عودة: رنين الحداثة، (1999) رابطة كتاب الاختلاف، ووزارة الثقافة والاتصال (الجزائر) ط1، ص238.

[6] المصدر نفسه، ص239.

[7] المصدر نفسه، ص240.

[8] ينظر، د.حسن حنفي، "الموقف من التراث"، السنة 2013/2012، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 83 ـ 84، ص35.

[9] بختي بن عودة، رنين الحداثة، ص241.
[10] مصطفى خضر: النقد والخطاب محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربية معاصرة، (2001) اتحاد الكتاب العرب، (سورية) ص57.
[11] بختي بن عودة، رنين الحداثة، ص241.
[12] المصدر نفسه، ص241.
[13] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، (2005) الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر) ط1، ص15.
[14] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، (1998) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت) ص306.
[15] بختي بن عودة، رنين الحداثة، ص10.
[16] المصدر نفسه، ص13.
[17] المصدر نفسه، ص113.
[18] المصدر نفسه، ص129.
[19] المصدر نفسه، ص7.
[20] المصدر نفسه، ص7.
[21] المصدر نفسه، ص8.
[22] المصدر نفسه، ص17.
[23] المصدر نفسه، ص19.
[24] المصدر نفسه، ص30.
[25] المصدر نفسه، ص82.
[26] المصدر نفسه، ص88.
[27] المصدر نفسه، صص89 - 90.
[28] المصدر نفسه، ص89.
[29] المصدر نفسه، ص89.
[30] المصدر نفسه، ص124.
[31] يُنظر: المصدر نفسه، ص131.
[32] المصدر نفسه، ص133.
[33] المصدر نفسه، ص156.
[34] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، (2000) ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ، (السعودية) ص75.
[35] المرجع نفسه، ص75.
[36] بختي بن عودة، رنين الحداثة، ص18.
[37] جاك دريدا: صيدلية أفلاطون، (1998) ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر (تونس) ط1 ص7.

[38] بختي بن عودة، رنين الحداثة، 68.
[39] المصدر نفسه، ص41.
[40] المصدر نفسه، ص65.
[41] ينظر: المصدر نفسه، ص174.
[42] المصدر نفسه، ص154.

قائمة المصادر والمراجع:

1. بختي بن عودة: رنين الحداثة، (1999) رابطة كتاب الاختلاف، ووزارة الثقافة والاتصال (الجزائر) ط1،
2. جاك دريدا: صيدلية أفلاطون، (1998) ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر (تونس) ط1.
3. حسن حنفي، "الموقف من التراث"، السنة 2013/2012، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 83 ـ 84.
4. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، (1998) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت).
5. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، (2005) الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر) ط1.
6. عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، قراءة في الفكر الغربي المعاصر، (2004) المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (الجزائر) ط1.
7. كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، (2000) ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ، (السعودية).
8. محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا، (2005) المؤسسة العربية للدراسات والنشر (البحرين) ط1.
9. مصطفى خضر: النقد والخطاب محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربية معاصرة، (2001) اتحاد الكتاب العرب، (سورية).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 96 - 110 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

القهر النسقي وبلاغة النص المفارقي، قراءة ثقافية في (خبر الرشيد والمرأة البرمكية)

Compulsive System, and Structure of Paradoxal Text
Cultural Reading of (Rachid tell and Barmaki Woman)

د . حفيظة خالدي *
Dr. Hafida KHALDI
جامعة مولود معمري - تيزي وزو (الجزائر)
University of MOULOUD MAMMERI , Tizi Ouzou (Algeria)
khaldihafida@hotmail.fr

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/12	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

تسعى هذه الورقة البحثية إلى تناول نص تراثي من وجهة نظر ثقافية، أين تحاول المرأة الرد على الأنساق الثقافية الجائرة في حقها، مستعينة في ذلك بأسلوب المفارقة الذي يربك المتلقي، ويدخله في نوبة من الحيرة وبالتالي حاولنا الإجابة عن الإشكالية الرئيسية للدراسة: إلى أي مدى استغلت المرأة – في الخطاب المدروس- القهر النسقي حيالها، لتحاول التغلب على الآخر الفحولي بنفس السلاح التي خصته به الثقافة؟ ما مدى نجاح الذات الأنثوية في تحديد هويتها، وتحديها للآخر عبر حوارها معه استنادا لبلاغتها؟

الكلمات المفاتيح: النقد الثقافي، الخطاب المفارقي، المرأة.القهر النسقي.

Abstract :

This research paper aims in dealing with a text about heritage from a cultural point of new, in which the woman tries to fight against. This cultural patterns she relies on the paradox method which confuses the receiver. So, we tried to answer the main problem of this study: in what extend the woman explored – in this discours- compulsive system against her to try to over came man which the same weapon, that the culture has given to him? to what extent can feminism determine its identity and challege other people according to her figurative language?

Key words: cultural criticism; paradoxical text; woman; compulsive system.

* حفيظة خالدي : khaldihafida@hotmail.fr

مقدمة:

لقد كان ظهور النقد الثقافي نتيجة سياقات مرتبطة بتطور الفكر الغربي منذ القرن (19) والتي قامت مقام المبرر المعرفي الذي تأكد من ضرورة قيام نظرية نقدية جديدة؛ فقد شهدت الثقافة البشرية كلها تحولات معرفية ضخمة، منها عودة الوعي بما هو جماهيري مع سقوط النخبة، ثم ظهور الصورة بوصفها خطابا نسقيا، وعن بروز السرد كقوة تعبيرية تفوق القوة التقليدية للشعرية، مع انكشاف أنساق كالشعرنة، والتفحيل، وثقافة الصورة، والجنوسة، وهي كلها تستوجب تعاملا نقديا مختلفا يتفق مع حجم التغيير وضخامته وتحديه.

إن المقصود بالتعامل النقدي المختلف هو تحويل الأداة النقدية، من قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه ووفق هذا المنطلق لا يكون مراودة النص ليكشف عن بلاغياته القولية هو مركز الاهتمام وقطب المعالجة، بل إن موطن الفحص والتأمل هو ما يحيل عليه (الأثر الأدبي) من مسارات ثقافية وسياقات معرفية، فيدرس النص باعتباره أدبا وثقافيا، ووفق هذا الأساس إذا أراد الناقد الثقافي قراءة نص ما عليه أولا وأخيرا أن يستعيد القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي موقنا بفاعلية الثقافة التي تتحول بسببها الخطابات إلى حوادث نسقية تضمر أكثر مما تعلن.

هذا، ومن الثنائيات التي أولاها النقد الثقافي اهتماما ثنائية (المرأة والرجل)، وما سطرته الأنساق الثقافية- الغربية والعربية على السواء - من علاقة غير متوازنة بين قطبي الثنائية هذه الأنساق التي تعتبر "ثمرة التفاعلات الاجتماعية على امتداد العصور وتحولاتها المستمرة بفعل التطورات التي تشهدها المجتمعات البشرية، إذ في رحم هذه التحولات والتطورات والتفاعلات، تتشكل الأنساق وتنمو، وتخرج من حيز القوة إلى حيز الوجود، فتصطبغ بها المواقف، ويتشكل بها الوجدان، وينضبط بها السلوك، وتغدو قيمة حياتية، ومعيارا تقاس به السلوكيات والتصرفات، وتحدد ملامح شخصية الفرد والجماعة"[1]. وبالتالي، اصطبغ الفكر الإنساني القديم، بصبغة الحط من شأن المرأة، وتهميش دورها إلى حد اعتبارها سلعة ومتاعا في خدمة الرجل، وهكذا ظلت فكرة دونية الأنثى، وتدني منزلتها الغالبة والمسيطرة على الأذهان، حيث شكلت إرثا متوارثا جيلا بعد جيل، ولعل ما ذهب إليه جون جاك روسو- صاحب الأفكار التحررية!- يلخص النسق الفكري السائد، ذا الصورة المحقرة للمرأة معتبرا إياها:"المصدر الأول لشرور العالم، وبالتالي كان عقابها هو إخضاعها لسلطة الرجل بسبب افتقارها وحاجتها إلى هذا الخضوع والركون، ويتحدد دورها من حيث التحديد الوظيفي في الدور البيولوجي؛ الجنس والتوالد، فقدرتها مقتصرة على وظيفتها المحدودة، وهي لا ترقى إلى العمل الإبداعي، ولا التفكير العقلي، في حين يستأثر الرجل بهذه القدرة والملكة"[2].

يظهر من خلال ما قيل النظرة النسقية تجاه المرأة؛ نظرة تكون فيها أسيرة النسق الثقافي والخلفية الثقافية المعرفية، فيما يخص امتلاك المرأة للصفات النسقية الفحولية التي استأثرت بها الثقافة الرجل دونها من مثل العمل الإبداعي والتفكير العقلي، وهذا النسق لا بد من الاحتكام إليه نظرا لدوره في تشكيل التصورات وإدارة السلوكيات، وهو ما أثبته الغذامي في كون النسق "تصورات مضمرة عن مجموع من الصفات المتوخاة

(...) حيث هناك أصل ذهني يعمل كنموذج يقاس عليه، ويجري الالتزام بهذا الأصل والاحتكام إليه كدليل وموجه اجتماعي وسلوكي"[3]. من هنا تكون المرأة أمام تحيز جنسي يبلغ مداه عندما يسبغ على الرجل ثوب الحكمة والعلم والعقل وتلبس المرأة في مقابل ذلك ثوب الجهل والسفه، فيلازم الجهل وقلة العقل المرأة في أي طبقة اجتماعية كانت. غير أن هذه النظرة، وهذه الخلفيات المعرفية والفكرية تجاه المرأة أسهمت في صياغة وعي الأنثى بنفسها وحاولت تغيير الرواسب الثقافية التي شكلت وعيها، وسيبين لنا السياق الخطابي أن تحت غطاء الثقافة الكثيف بعض الضوء أو بصيصا منه يحمل صورة مختلفة عن المرأة، وهذا ما تحاول الدراسات الثقافية تسليط الضوء عليه من خلال "استيعاب أشكال أخرى من التساؤل عن الكيفية التي تتبلور بها المقاومة الموجهة ضد النسق الثقافي المهيمن، مادامت كل هيمنة تبذر من داخلها ما ينمي العناصر التي تساعد على مجابهتها وتفنيد أطروحاتها"[4]. ومن ثم، فإن ما يصدر عن المرأة يكون بمثابة دعوة ضمنية لتغيير – إن لم يكن هدم - النظرة النسقية المتجذرة في الشخصية العربية واستنادا على هذا حاولنا الإجابة عن الإشكالية الآتية: إلى أي مدى استغلت المرأة – في الخطاب المدروس- القهر النسقي حيالها، لتحاول التغلب على الآخر الفحولي بنفس السلاح التي خصته به الثقافة؟ ما مدى نجاح الذات الأنثوية في تحديد هويتها، وتحديها للآخر عبر حوارها معه استنادا لبلاغتها؟

1- المفارقة: المعاني والخصائص:

يعتبر مصطلح المفارقة (irony) من المصطلحات الشائعة، التي ترتبط بالوجود والإنسان والمجتمع وبمعنى آخر هي لغة الحياة القائمة على التناقض والتضاد، الأمر الذي لخصه الدكتور حسني عبد الجليل يوسف يقول:"إن المفارقة هي جوهر الحياة، وتقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وانتهى إلى أن المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا يكون واحدا منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معا جزء من بنية الوجود"[5]. وإذا عدنا إلى التعريف الاصطلاحي للمفارقة نجد أن الدارسين يقرون بصعوبة تعريفها فهذا ميويك (mueck) يؤكد بأن المصطلح لم يظهر في اللغة الإنجليزية حتى عام 1502م، ولم يستغل بشكل رسمي إلى غاية بداية القرن الثامن عشر، ومن ثم فهو يشبه محاولات تعريفها بمحاولة (لملمة الضباب) يقول:"لو اكتشف امرؤ في نفسه دافعا لإيقاع امرئ آخر في اضطراب فكري ولغوي، فلن يجد خيرا من يطلب إليه أن يدون في الحال تعريفا للمفارقة"[6].

رغم إقراره (ميويك) بصعوبة وزئبقية تعريف المفارقة إلا أنه يورد لها تعريفا يقول:" المفارقة طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى"[7]. أو هي "فن قول الشيء دون قول الحقيقة"[8]. وعرفها كل من فلايشر وميشال (fleischer wolfgang- miche lGeorg) في كتابهما (أسلوب اللغة الألمانية المعاصرة) على أنها "نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية، إنها تصوير آخر للمعنى يومئ إلى المعنى العكسي، ومن أجل ذلك يترجم – أو يحول- إلى ضده، فتقويم السلبيات مثلا يلمح – في ظاهره- إلى الضد الإيجابي"[9]. وتقوم في التعبير عن هذا المعنى المقصود على استراتيجية التضاد

يقول محمد العبد:"تعد المفارقة نوعا من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق، والمعنى غير المباشر"[10]. ومن ثم فالمقصود بالتضاد أن المعنى الحقيقي للمنطوق يختلف ويتناقض مع المعنى الحرفي، ويلحظه القارئ من خلال السياق وخصوصيته. وهذا ما يؤكد ضرورة توفر جانبين للمفارقة: صانعها ومتلقيها، ولا تتحقق شعرية النص المفارقي إلا بالعلاقة الجدلية بينهما، وهو ما قصدته نبيلة إبراهيم معتبرة المفارقة "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي وذلك لصالح المعنى الخفي، الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[11].

يتضح انطلاقا مما قيل أن المفارقة إستراتيجية انزياحية ميتالغوية، قائمة على تقديم النصوص وتزويدها بمعان مفتوحة الدلالة، متعددة القراءات، هدفها إثارة دهشة المتلقي، وخرق أفق تلقيه، ويمكن استنتاج أهم خصائصها فيما يأتي:

- المفارقة رسالة ترميزية، تقوم على التعبير عن مغزى معين أو معنى مرغوب فيه، كما قد يكون غير مرغوب فيه كالتهكم والسخرية، وحتى للتعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة، كمغالطة السلطة أو انتقادها، أو إخفاء النوازع غير المرضية، يقول ميويك:"إن الوظيفة الأساسية للمفارقة هي الإصلاح، بل إنها التوازن الذي يبقي الحياة متوازنة سائرة في خط مستقيم عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد"[12]. وهو المعنى الذي ذهبت إليه نبيلة إبراهيم تقول:"وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها فقد تكون سلاحا للهجوم الساخر، أو قد تكون أشبه بستار رقيق عما وراءه من هزيمة الإنسان (...) أو ربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لترى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك"[13].

- تفترض المفارقة وجود طرفين؛ حيث يتم إرسالها من طرف الملقي بعد إحكام بنائها وتشكيلها، إلى متلق يقوم بفك ألغازها اعتمادا على القراءة الواعية والفهم والتأويل، وذلك بالاستعانة بالعناصر المحيطة بالنص، فيكون ذلك بمثابة مفتاح سري يوصل القارئ إلى فك اللغز والمعنى المراد من المفارقة.

- يشترط في متلقي المفارقة الحذق والذكاء، فهي تحمل في طياتها نوعا من اللبس والغموض لا يكتشفها إلا الفطن الذكي.

- التضاد هو الجوهر الأساس في المفارقة، حيث أن هناك معنى حقيقيا للمنطوق، يختلف ويتناقض مع المعنى الحرفي، ويلحظه القارئ من خلال السياق وخصوصيته.

- للمفارقة قيمة فنية تتمثل في جعل القارئ في رحلة بحث دؤوب عن المعنى عبر أعماق النص وبنياته اللغوية، ليربط المعنى السطحي للنص وبين مدلولاته العميقة المقصودة.

- هذا، وقد اقتصرت المرأة في خطابها على نوع من أنواع المفارقة يتعلق الأمر بالمفارقة اللفظية، وهي أكثر أشكال المفارقات استعمالا، بحيث "لا تخرج عن كونها تؤدي مدلولين نقيضين أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا، والآخر سياقي خفي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه"[14]. ولعل هذا ما حدث بين طرفي

الخطاب في الخبر موضوع الدراسة، أين ألقت المرأة خطابا ذا مدلولين: ظاهري وعميق، فما الغرض من سلوكها هذا الأسلوب؟

2- السياق العام للخبر:

لقد ارتأينا أن تكون مدونتنا تراثية، إذ تزخر خزانة الأدب العربي بتراث غزير، يستحق منا العناء لسبر أغواره وملامسته بمختلف المناهج النقدية المعاصرة، بغية بعثه من جديد، وإعادة قراءته وتشكيل فكرة متجددة ومستمرة عنه، وقد شد انتباهنا واحدا من الخطابات التي كانت تلقى في مجالس الخلفاء، وهو خطاب[15] تمت وقائعه في مجلس الخليفة العباسي هارون الرشيد، بين الخليفة نفسه وامرأة من آل برمك، ويظهر أن وفود المرأة على الخليفة كان بعد نكبة الرشيد لآل برمك* (سنة 187ه)، وهي ملابسة تساعد على فهم ما أضمر في الخطاب تجاه المرأة؛ ذلك أن الرشيد بعد نكبه وتنكيله بآل برمك أحجب عن الأنظار، ولم يسمح بالكلام عنهم ومنع الشعراء من رثائهم... ومع كل هذا تتجرأ امرأة على الكلام في الموضوع، بل وتعبر عما في دخيلة نفسها اتجاه من نكب ونكّل بقومها! وهذا علامة تحدٍ للرجولة، ناهيك عما صدر منها من خطاب ينبئ بقدراتها العقلية وحنكتها وفصاحتها، وهي أمور استأثر بها النسق الثقافة الرجل دون المرأة . من هنا يتضمن الخطاب محاورين من بنيتين نسقيتين مختلفتين: النسق الأنثوي ممثلا في المرأة، والنسق الذكوري ممثلا في الخليفة (هارون الرشيد) وأصحابه الحاضرين، باعتبارهم مشاركين في الخطاب.

3- التحليل الثقافي للخبر:

تقول المرأة بعدما دخلت على هارون الرشيد وعنده جماعة من وجوه أصحابه: **أقرّ الله عينك وفرحك بما أتاك، وأتم سعدك، فقد حكمت فقسطت**[16]. يظهر بداية من خلال خطاب المرأة أن وسيلتها في إيصال الفكرة مبنية على بلاغتها، إذ يشير التفسير الجمالي البلاغي إلى أدعية خير وفلاح من مقبلة على مجلس أمير المؤمنين، وهو أمر دأب عليه من يسمح له بالدخول إلى مجلس الخليفة، تأدبا معه، وطمعا في أعطياته وصلاته. أما الدعاء الأول فعبارة عن مجاز علاقته الجزئية، إذ كان المقصود سكون وهدوء النفس كلية نتيجة حدوث ما يسرها من أمور، وإنما ذكر الجزء (العين) لأهميتها في التعبير عن الفرح والقرح، سواء أتعلق الأمر بالدموع أو النوم، وهذا المعنى المتداول والصريح لهذا الدعاء (السرور والفرح)، وأما دعاؤها: **فرحك بما آتاك، وأتم سعدك**، فتشير إلى ما خص به الله الرشيد وما أتاه من فضل وتوسعة فهو خليفته في الأرض –كما ادعى العباسيون- ودعاؤها له بالخير نازع عن سبب وهو قولها: **فقد حكمت فقسطت**، فقسط الرشيد في حكمه هو ما دفع المرأة للدعاء له، ولعل تدخل المرأة في هذا المجال (الحكم) وإبداء رأيها في القائم عليه، مع تلك الصورة النمطية التي ألصقها النسق الثقافي في ذاكرة المتلقي (الرشيد)، هو ما أدى به إلى الاستفسار عن هوية هذه المرأة التي اقتحمت مجالا ليس بمجالها! هذا بالإضافة إلى طريقة إلقاء الخطاب، إذ لم تسلم ولم تطلب صلة ولا عطاء

الأمير، بعد الدعاء له مثلما جرت العادة، الأمر الذي استثار الأمير بوجود لعبة لغوية ذكية، فيحاول التأكد منها ليتوفر له خيطا أو مزيدا من القرائن المعينة، يقول: **من تكونين أيتها المرأة؟**[17]

تجيب المرأة: **من آل برمك ممن قتلت رجالهم، وأخذت أموالهم، وسلبت نوالهم**[18]. يتبين للرشيد (الرجل) أن الذي تجرأت على الكلام في محنة الرجال (الحكم) من قوم غضب الرشيد عليهم فسامهم سوء العذاب، من قتل لرجالهم، وأخذ لأموالهم، وسلب لنوالهم... وبهذا تضيف إلى تحديها الأول وهو إبداء رأيها في الحاكم تحديا آخر تمثل في الكلام عن مسألة نهى عن ذكرها حتى مع خواصه، فتذكره بما فعل دون سؤالها، إذ كان مطلب الخليفة اسم القوم، لا التعريف بالقوم فهو أعلم بالأنساب والأقوام، وأي تعريف يكون بذكر ما ارتكب في حقهم من ظلم وتنكيل دون ما سوى ذلك! هذا دون إغفال الأسلوب اللغوي المسجع الذي عرضت به (رجالهم/ أموالهم/ نوالهم) لتدل بهذا على بلاغتها وفصاحتها، علاوة على تحديها الخليفة بذكر جرائمه في حضرة أصحابه دون خوف من بطشه، وهو الذي فعل بقومها ما فعل، وكان أشد ما كان إكراما لهم!!

يتيقن الرشيد بعد إجابة المرأة بوجود لعبة لغوية ماهرة مراوغة. حيث ألقت المرأة خطابها بطريقة استثارت الرشيد، ما جعله يطالب بمعرفة نسب المرأة، وهذا ما ينضوي تحت محاولاته معرفة وفقه السياق والموقف التبليغي"... فالمستمع مطالب بأن يفقه السياق، ويقف على الدور الذي يلعبه في إنتاج المنطوقات المفارقية وفهمها (...) إنه مطالب بأن يتوصل إلى معنى المنطوق بالمرور خلال معنى الجملة، ثم إنه يعود عودة مزدوجة إلى نقيض معنى الجملة لكي يعيد للمنطوق الحرفي ملاءمته للموقف"[19]. يتضح من خلال ما قيل أن نص المفارقة رسالة، بنيتها المراوغة، يقدمها صانعها إلى القارئ على أمل أن يفك شفرتها، وفي الآن نفسه يقدم له الخيط، أو القرائن المؤدية إلى المعنى الآخر، ولن يستطيع أي قارئ الوصول إلى هذا إلا إذا كان يمتاز بقدر كبير من الدهاء والذكاء.

تتفطن السلطة (المتلقي الخاص) للمنظومة الرمزية التي يريد النسق الأنثوي إيصالها، فيبدأ أولى محاولاته للوصول إلى المعنى الذي يرتضيه السياق، بعدما تأكدت له معالمه، بفضل إفصاح المرأة عن نسبها، فيكون – والأمر كذلك – لكل مفارقة لفظية دلالات يحددها السياق والأسلوب الذي تتقولب فيه، ما دام الأمر يتعلق بالمفارقة اللفظية والتي هي "شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر"[20]. فيسأل الحاضرين: **أتدرون ما قالت المرأة؟ فقالوا: ما نراها قالت إلا خيرا، قال: ما أظنكم فهمتم ذلك**[21]. يأخذ النسق الذكوري (الحاضرون) بالمعنى الحرفي والظاهر للأدعية، مؤكدين على المعنى الخير بالرغم من معرفتهم بنسب المرأة، وهذا عائد إلى أمرين: أولاهما اقتناعهم بما قالته الثقافة وغرسته في الذهن البشري والمخيال الاجتماعي كون المرأة محدودة البيان، وأن قدراتها العقلية لا تسعفها لاستخدام مختلف الحيل البلاغية والأساليب الملتوية لإيصال فكرتها، وثانيهما تمثل في عزل الحاضرين خطاب المرأة عن الأحداث والظروف التاريخية التي ينتمي إليها، وهذا ما يؤكد حقيقة أن "النصوص قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط – بالتأكيد - من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى

حين يبدو عليها التنكر لذلك كله"[22]. ونتيجة هذا العزل لم يتمكن الحاضرون من الوصول إلى قصد المرأة، وهم ذوو المعرفة والعقل العارف! ومن ثم على "القارئ أن يتصرف في البنية اللغوية المرتبطة بالسياق وقرائن مرافقة لينجح فيما يدور في ذهن المبدع من معنى، بهذا فالقارئ له دور أكبر من المعتاد"[23].

إن ما قام به (الرشيد) من تلميح درءا للجزم بمحتوى الخطاب (ما أظنكم فهمتم ذلك)، يؤكد توفر المراحل الثلاث للمفارقة؛ فكمرحلة أولى وصلت شفرة الخطاب إلى المتلقي (الرشيد) بطريقة ماهرة تفضي إلى المرحلة الثانية، أين يدخل خطابها دائرة الفهم والشك، من لدن المتلقي فيتيقن بوجود خطاب وأفعال لا يمكن تقبلها من طرف عدو نكب أهله، ليرفض بناءها الظاهري السطحي ويؤدي به الأمر إلى المرحلة الثالثة فيبحث عن البديل، هذا البديل الذي ساهمت فيه الإشارات اللغوية بالإضافة إلى الحفر في عناصر السياق، ومن ثم يؤكد الرشيد أن "قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه"[24]. فهو (قصد المتكلم) "مرتبط بمعرفة ظروف النص الموضوعية، ووضعية المتكلم ومكانته، ووضعية المخاطبين، ففهم الخلفيات المعرفية والظروف التي شكلت النص (أو الكلام) مفاتيح هامة لإدراك المعاني التي يكتنفها النص"[25]. ونتيجة لذلك تم تدبر خطاب النسق الأنثوي في ضوء ما ذكر- على عكس الحاضرين- وهذا المفهوم من قوله: ما أظنكم فهمتم ذلك، ما يعني أنه "يرفض المعنى الظاهر للمقال؛ لأنه يدرك تناقضه، أو عدم تكافئه مع السياق، وعندما يومئ السياق إلى استحالة التفسير الظاهري للكلام، فإنه يومئ-في الوقت ذاته- إلى ضرورة تفسيره باطنيا"[26]. على أن المقصود بالتفسير الباطني هو المعنى الضدي "إن الميكانيزم الذي تشتغل عليه المفارقة هو المنطوق؛ وذلك أن هذا المنطوق إذا أخذ حرفيا بدا في وضوح –غير ملائم للموقف- ولأنه غير ملائم على الإطلاق فإن المستمع مضطر إلى إعادة تفسيره على هذا النحو، لإرجاعه إلى أن يكون ملائما، والطريقة الأكثر طبيعة لتفسيره من حيث معناه هي بالنقيض من صيغته الحرفية"[27].

إن موقف الخطاب القاضي بانتماء النسق الأنثوي إلى قوم نكبهم الرشيد، مع تذكيره بذلك يجعل المتلقي متأكدا أن الخطاب هو مشروع سلطة تتأسس وتتبنى غالبا بالعناصر المضمرة المختبئة للخطاب ذاته، الذي يسعى لإبداء عناصره المعلنة وكأنها وحدها ما يهيكل بنيته، كما يحاول صاحبه أن يقنع الآخرين بصدقه ونقائه، ومن ثم فالنسق الذكوري (الرشيد) باعتباره متلقيا خاصا يجزم باستحالة صدور خطاب منها يمدح النسق الضد، أو يتمنى له الخير وإن حدث ذلك فلإجراءات منعتها المباشرة، ومن ثم رأى النسق الذكوري السلطوي تجاوز التفسير الجمالي – حتى وإن أقنعت الحاضرين بنقاء خطابها وصدقه بما تمنته من خير يفهم من ظاهر الأدعية- إلى ما حاول النسق الأنثوي إضماره ودسه في خطابه، مستعينا في ذلك بالأحداث والظروف التاريخية التي ينتمي أليها كلاهما، فما الذي تمناه النسق الأنثوي في الجانب الضدي من الأدعية؟

يبدأ الرشيد في تأويل أدعية المرأة مفصلا إياها واحدا تلوى الآخر بالأداة (أمَّا) يقول: **أمَّا قولها: أقرّ الله عينك: أي أسكنها عن الحركة، وإذا سكنت العين عن الحركة عميت**[28]. يأخذ الرشيد بعين الاعتبار حالة المنع التي تحكمت في خطاب المرأة، وهي نفسها إجراءات المنع التي أشار إليها ميشال فوكو، متمثلا دورها في

الحد من سلطان الخطاب ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة، ونتيجة لذلك "... نعرف جيدا أنه ليس لدينا الحق في أن نقول كل شيء، وأننا لا يمكن أن نتحدث عن كل شيء في كل ظرف، ونعرف أخيرا ألا أحد يمكنه أن يتحدث عن أي شيء كان، هناك الموضوع الذي لا يجوز الحديث عنه وهناك الطقوس الخاصة بكل ظرف، وحق الامتياز أو الخصوصية الممنوح للذات المتحدثة"[29]. فالذي أدى بالمرأة إلى انتهاج الأسلوب المفارقي ومنعها– في الوقت ذاته- من التوجه مباشرة بخطاب يحلي مكنوناتها تجاه أمير ظالم، هو احترامها لطقوس وخصوصيات المكان وصاحبه متمثلا في المجلس وخليفة أمير المؤمنين ذي السلطة، الذي يجب أن يطاع ويحترم مهما كانت جريرته يقول الجاحظ (ت 255ه) "زعمت نابتة عصرنا، ومبتدعة دهرنا، أن سب ولاة السوء فتنة، ولعن الجورة بدعة، وإن كانوا يأخذون السِّميَّ بالسمي، والولي بالولي، والقريب بالقريب وأخافوا الأولياء، وآمنوا الأعداء وحكموا بالشفاعة والهوى، وإظهار القدرة والتهاون بالأمة والقمع للرعية، وأنهم في غير مداراة ولا تقية"[30]. هذا بالإضافة إلى أهمية المفارقة وما تتوفر عليه من ميزات تخدم ظروف المرأة من إخفاء ومواراة للمعنى السالب، الناجم عن موقفها العدواني والانتقادي تجاه الرشيد، فوجدت في الأسلوب المفارقي خير معين، إذ يستغل لهذا السبب، وهو الأمر الذي أثبتته (سيزا قاسم) في تعريفها للمفارقة تقول:" ... هي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة..."[31]. ورغم عدم المباشرة والتورية، إلا أن النسق الفحولي يستطيع الوصول إلى المعنى المفارقي، ما يعني أن "صاحب المفارقة يستخدم ألفاظه استخداما خاصا ومكثفا عن وعي بقصدية هذا التكثيف ومفترضا متلقيا يستطيع الوقوف على كثافة تلك الألفاظ ومدلولاتها البعيدة في سياقاتها"[32]. ومن ثم افترضت المرأة متلقيا ضمنيا ذا كفاءة أدبية تمكنه من أن يتواصل معها عبر نصها المراوغ.

الملاحظ أن الموقف التبليغي والسياق ينفي عن لفظ (أقر الله عينك) معناها المباشر وطبيعتها الرمزية المعروفة (التفسير الجمالي) وهو فرح النفس وهدوئها، جراء حدوث أمور سارة تقر بها العين وتكف عن الدموع سيما الحارة منها، إذ كانت دموع حزن، ليصير المعنى الأسلوبي المفارقي، وهو نقيض ذلك المعنى المعجمي المباشر تماما، أين تمنت له الهدوء والسكون بالمعنى السالب، الذي يعني كفها عن النظر، وأي شيء يكرهه الإنسان مثل العمى، حتى ليضرب به المثل فيقال: أكرهه كره العمى.

وأما قولها –يضيف الرشيد- وفرحك بما آتاك فأخذته من قوله تعالى:﴿ حتى إذا فرحوا بما أوتُوا أخَذناهُم بغتة﴾الأنعام44 [33]. فهذه الآية مقتطفة من الآية:" **فلما نسُوا ما ذُكِّروا به فتحنا عليهم أبواب كل شَيء حتَّى إذا فرِحُوا بمَا أوْتُوا أخذناهم بغتَةً فإذا هم مُبلسُون" الأنعام44.** غير أنه لا يمكن فهم هذه الآية إلا بذكر ما قبلها أي الآيتين الثانية والثالثة والأربعين (42،43)**. تنتقل المرأة من تمني العمى للرشيد في الدعاء الأول، إلى الدعاء له بالفرح، فرح الأمم الظالمة، فكيف كان فرح هؤلاء؟

تلجأ المرأة إلى التناص مع النص القرآني؛ فتستثمر الظروف والأحداث –التي تراها متشابهة- بين قصة الأمم الظالمة التي أشار إليها المولى في كتابه من سورة الأنعام، وبين قصة الرشيد مع قومها، فتكون نقاط التشابه بين القصتين كالآتي:

- **التوسعة والرزق:** فقد أنعم الله على كل من الرشيد والأمم الظالمة؛ الرشيد بما خصه به فهو خليفته على الأرض، والأمم الظالمة بما فتح الله عليهم من أبواب الرزق،

- **الذنوب والمعاصي:** ذنوب الرشيد في رأي المرأة متمثلة في نكبه البرامكة وتنكيله بهم دون رحمة، في حين تمثل معاصي الأمم الظالمة في الكفر بالله رغم آياته المتعددة،

- **الاستدراج:** فدوام النعمة والرزق رغم الذنوب للرشيد هو بمثابة استدراج له، مثلما استدرج الله تعالى الأمم الظالمة بتفضله عليهم رغم شركهم.

- **العاقبة:** سبق أمر الله في الأمم الظالمة بأخذهم بغتة، وأمره في الرشيد لاحق بنفس العقاب.

بإعادة تمثل الرشيد لما حدث في التاريخ الإسلامي، وقصته مع البرامكة، يتضح له نفي المعنى المباشر، القاضي بدوام الفرح **المطلق** بالنعم والخيرات، ليحل محله المعنى الأسلوبي المفارقي وهو عدم دوام الفرح بأخذه بغتة أي هلاكه، فيكون الفرح = الهلاك، وهو نفسه فرح الأمم الظالمة بما أتاها الله، إذ أخذوا بغتة وآيسوا من كل خير، وبالتالي فقولها (فرحك بما آتاك) هو دعاء على الرشيد حتى لا تدوم مدة فرحه نتيجة هلاكه.

وأما دعاؤها الثالث فأوله الرشيد بقوله: **وأما قولها: أتم الله سعدك، فأخذته من قول الشاعر:**[34]

إذا تم أمر بدا نقصُه ترقب زوالا إذا قِيل تمّ

البيت لرابع الخلفاء الراشدين "علي بن أبي طالب "حاول أن يبين فيه-رضي الله عنه- أن تمام الأمور الدنيوية شيء نسبي وبالتالي، تمامها وكمالها متعلق بالنقصان والانحطاط، وأن العيش مقرون بالهموم، ولكل شيء من الدنيا انقضاء وفناء، وما دام ارتباط واتصاف أمور الدنيا بهذه الصفات، فهذا يعني انتفاء صفة الكمال والتمام من جهتها، لذلك يجب على المرء تحري النسبية وعدم الكمال، وأن الزوال وارد للأعمال، مادامت الدنيا مآلها الزوال، هذا ما حاول علي إبلاغه؛ أما المرأة – وعطفا على ما تمنته سابقا للرشيد- فتدعو عليه بعدم اكتمال أموره وبقائها مقرونة بالنقصان والهموم، وليس هذا فحسب بل تتمنى زوال ما هو فيه وهذا ما تكشفه لفظة (ترقب زوالا)، فترقب حدوث أمر يكون بانتظاره عما قريب بالإضافة إلى الحرص على ذلك، وبالتالي ينتفي المعنى المباشر القاضي بتمام سعد وأمور الرشيد وصفاء عيشه من المنغصات، إلى إزالة نعمه، وتعكير صفو عيشه بالهموم والمكدرات. يتضح من هنا –ومن خلال تأويل الأدعية- أن "الدلالة في المفارقة دلالة لفظية سياقية، تخرج عن معنى الجملة الحرفي إلى معنى المتكلم، على ظاهر المعنى إلى ضده، على المعنى الحرفي إلى المدلول الذي تنتجه المقابلة ..."[35]. فدعائم الوصول إلى المعنى المقصود هو الاعتماد بالدرجة الأولى على المنطوق أو الملفوظ، فهو –كما أشرنا – بمثابة ميكانيزم تشتغل عليه المفارقة، يضاف إليه (الملفوظ) دعامة أساسية تتمثل في السياق، أين يكون له دور مهم في إنتاج المنطوقات المفارقية ثم فهمها.

يصل الرشيد إلى تأويل سبب الأدعية فيقول: **وأما قولها:**[36] **لقد حكمت فقسطت، فأخذته من قوله تعالى:﴿ وأمَّا القاسِطُون فكانوا لجهنم حطبا﴾** الجن15***. تثبت المرأة صيغة الفعل (قسط) تاركة للنسق الذكوري تمييز أيهم تقصد: فإن أخذ بالتفسير الجمالي للأدعية اختار صيغة اسم المفعول (المقسِط) فكان هدوء العين وسكونها، وفرحه التام بما آتاه وأنعم عليه، نتيجة حكمه المقسِط والعادل، وأما إذا تفطن لقصد المرأة – وهو ما حدث- فيختار صيغة اسم الفاعل (القاسط) ويكون في مقابل ذلك المعنى الضدي من: تمني عمى العين، والأخذ بغتة وزوال النعمة ناجم عن حكمه القاسط والجائر، ومن ثم فالمسؤول عن اختيار صيغة اسم الفاعل (الجائر والظالم) دون صيغة اسم المفعول (العادل) هو السياق التداولي، إذ يوضح المعاني الممكنة من جهة، ويساعد من جهة أخرى على تبني المعنى المقصود، الأمر الذي أثبته (هايمز) بقوله" ... إن استعمال صيغة لغوية يحدد مجموعة من المعاني، وبإمكان المقام أن يساعد على تحديد عدد من المعاني، فعندما نستعمل صيغة في سياق ما، فإنها تستبعد كل المعاني الممكنة لذلك السياق، والتي لم تشر إليها تلك الصيغة، والسياق بدوره يستبعد كل المعاني الممكنة لتلك الصيغة التي لا يحتملها السياق"[37]. من هنا تتضح أهمية السياق التداولي في الدراسات الثقافية، ذلك أن "دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعد تتويجا لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي ثم السياق الاجتماعي- النفسي وأخيرا السياق الاجتماعي الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيرا تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية"[38].

يتعجب الحاضرون بعد تأويل الرشيد للخطاب، ولعل سر تعجبهم لم يكن من قدرة الرشيد على التأويل والتفطن للوجه الآخر للخطاب، إنما عائد إلى قدرة العقل المؤنث، واستطاعته مجابهة العقل الذكوري، وموقفهم في ذلك صادر عن التشبع من النسق الفكري والثقافي الجمعي "فالثقافة الجمعية هي التي أنتجت نسقا ذكوريا له من اللغة والثقافة ومن الجسد غير ما للمؤنث، له الأسمى والأرقى والأفضل، ولها ما دون ذلك"[39]. ومن ثم لا عجب إذا استهان وشك في القدرات العقلية والفكرية للمرأة، وأنها يمكن أن ترقى إلى مثل هذه البلاغة والجرأة الثقافية، الأمر الذي يؤكد سيطرة النسق الثقافي يقول ميشيل فوكو:"... هو فكر قاهر وقسري، مغفل الهوية، وهو أيضا بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا عليها البشر ومن خلاله يفكرون"[40].

لقد تمرد النسق الأنثوي على الثوابت والمسلمات التي أقرها النسق الثقافي في حقه، من خلال لعبة المفارقة، وهي لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، أو هي – كما يقول بروكس Cleanth Brooks- "لغة الفكر، والصلابة والبراعة، وسرعة الخاطر"[41]. بالإضافة إلى أن المفارقة تضمر في بنيتها الرئيسية كل ما هو إشكالي، ناجم عن التوتر بين نسقين متصارعين: النسق الثقافي صانع المفارقة، والنسق الثقافي الآخر الضحية، فألقت بذلك خطابا عجيبا يحتمل الوجهين: الخير والشر، عبرت من خلاله عما في دخيلة

نفسها اتجاه سلطان جائر؛ فهدتها كفاءتها البلاغية إلى أن "... الكلمة الواحدة والجملة الواحدة قد تحتمل كل منهما مدلولين متناقضين تماما، دون أن تختلف الكلمة في بنائها الداخلي، وإنما الذي يتغير هو السياق والقرائن المحيطة"[42]. وهو ما حدث في الدعاء الأول في قولها: (أقر الله عينك)، فكلمة (قرّ) احتملت مدلولين متناقضين والمبنى واحد: سكون العين نتيجة فرحها، وسكون العين نتيجة عماها، كما لجأت إلى التناص مع كتاب الله، فماثلت بين الأم الظالمة وبين ظالمهم، وتمنت له نفس العاقبة، هذا علاوة على النص الشعري، الذي بينت من خلاله معنى تمام الأمور... وبهذا ارتقى النسق الأنثوي من خلال بلاغته التي حيرت النسق الفحولي، مستأثر الفكر والمقدرة البلاغية، وارتقت إلى مقدرته العقلية والاستدلالية، ناهيك عن تحديه من خلال نبرتها في الكلام وتذكير الأمير بجرائره.

خاتمة:

لقد أضمر الخطاب الذي دار بين البنيتين النسقيتين (الخليفة هارون الرشيد/ المرأة البرمكية) أنساقا مخاتلة وشت بإمكانية ضيم النسق الثقافي وما تشربه الكيان البشري من معتقدات وسلوكيات تم الإشارة إليها فيما يخص المرأة، كونها كائن ثقافي ذات صفات نمطية، أسبغتها عليها الثقافة والتوارث العرقي مثل صفات الكيد، الغدر، الجهل، الضعف... فأثبت العقل المؤنث بالدليل أنه قد يكون أكثر حنكة وفصاحة من الرجل، واستطاع أن يسلب بأسلوبه عقولا (تعجب الحاضرين في المجلس) وجهته إلى قصده دون سلطان سلطي، غير سلطان الأسلوب والبراعة واللغوية فكان الخطاب كفاية للرد على من وضعوا من قدرة المرأة وعقلها، وشككوا في قدرة إفصاحها فكانت (المرأة البرمكية) –حسب مقولات النقد الثقافي - بمثابة **قناع بلاغي**، أو **تورية ثقافية**، حيث طرح الخطاب دلالات جديدة تختلف عن المألوف الثقافي والسائد العرفي وعن حقيقة العصر الاجتماعية والثقافية (العصر العباسي)، ما يعني أنه وبالرغم من كثافة وسمك الغطاء الثقافي، وتعود الثقافة على تدعيم حصونها وحراسة بواباتها وسراديبها، إلا أن الحفر داخل الخطاب الثقافي يكشف عن وجوه أخرى مخبوءة أو مختبئة تحت الأغطية الثقافية، وأن الثقافة مثلها مثل أي سلطة وثوقية تخلق خصومها من داخل وتغذي معارضتها بقدر ما تكبحها. فامتلكت – بالإضافة إلى جرأتها على دخول مجلس الخليفة والحديث عن أعماله المشينة، وأمور الحكم...- الثقافة والقدرات العقلية والبيانية، التي ارتقت من خلالها إلى العقل الذكوري المثقف (هارون الرشيد مفسر المفارقة) كما تفوقت عليه (الحاضرين الذين فشلوا في حل لغز المفارقة، بالرغم من عقولهم العارفة، ولعل ما يفسر ذلك حضورهم مجلس الخليفة، وسؤال الخليفة إياهم عن المعنى، ما يعني أنهم ذوو ثقافة.

هوامش:

[1]- حسين بوحسون، جدل الأنساق الثقافية المضمرة في رواية اعترافات امرأة للكاتبة عائشة بنور، مجلة المقال، جامعة سكيكدة، ع5، مجلد 3، 2017، ص 8.

[2]- سوزان مولر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، (2005)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 121-122.

[3]- عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – دراسة في الأنساق الثقافية العربية-(2005)، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص 76.

[4]- إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الفكرية والثقافية، (2013)، مجلة تبيُّن للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. ع7، مج2 ، ص 113.

[5]- حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، (2005)، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ص4.

[6]- دي. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي - المفارقة وصفاتها، (1993)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 18.

[7]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا-(2001)، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 47.

[8]- دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ص5.

[9]- محمد العبد، المفارقة في القرآن الكريم، (1994)، ط1، دار الفكر العربي، مصر، ص16.

[10]- م، ن، ص15.

[11]- نبيلة ابراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ص 198.

[12]- مصطفي السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، ص 213.

[13]- نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 198.

[14]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.

[15]- شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف ج2، مكتبة الجمهورية العربية، مصر، ص 226.

*كان هارون الرشيد في علاقة طيبة مع البرامكة، إذ كانوا عونا له حتى يتسلم الخلافة، كما ساعدوه في أعبائها بعد استلامه لها، وعرفت البلاد في عهدهم أوج ازدهارها فكانوا يلقبونها بزهرة الدولة العباسية، وكتب التاريخ تشهد بذلك غير أن ذلك – وللأسف- لم يدم، بحيث تغير الرشيد على البرامكة " فقتل جعفر أولا ثم أحاط بيحي بن خالد وجميع ولده ومواليه فلم يفلت من آل برمك أحد ولا من أنسابهم، وأخذ ما وجد لهم من مال وضياع ومتاع وغير ذلك، ومنع أهل العسكر أن يخرج منهم أحد إلى مدينة السلام وإلى غيرها، ووجه في ليلته قوما قبض أموالهم وكتب إلى جميع البلدان وإلى العمال بها في قبض أموالهم وصلب جعفر، وأمر بإحراقه فاحرق، أما يحي وابنه الفضل فلم يزلا بالرقة حتى ماتا، فمات يحي سنة 191 مات الفضل سنة 193، وكانت الوزارة إليهم 17 سنة يحمون في الدنيا شرقا وغربا بما يرون، وعدلهم وكرمهم مشهور، وقيل أن الرشيد ساء تدبيره بعد قبضه على البرامكة، وندم على ذلك" ينظر في ذلك: العيون والحدائق في أخبار الحقائق، ج3، مكتبة المثنى، بغداد، ص 306-307. أما عن أسباب النكبة فيشير الدارسون لأسباب عديدة، ينظر في ذلك: أبو الحسين علي بن أبي

الكرم بن عبد الواحد الشيباني ابن الأثير، الكامل في التاريخ، (1987)، مرا: محمد يوسف الدقاق، مج 5، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 327.

[16] - الأبشهي، م، ن، ص، ن.

[17] - م، ن، ص، ن.

[18] - م، ن، ص، ن.

[19] - محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص 36.

[20] - سيزا قاسم، المفارقة في القصص العربي المعاصر، (1982)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر ، مج2، ع2، يناير، فبراير، مارس، ص 144.

[21] - الأبشيهي، م، ن، ص، ن.

[22] - إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ص 8.

[23] - ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 19.

[24] - رشيد، أمينة، (1993)، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر مج 11، ع4، ص 157

[25] - محمد مفتاح، المقاصد والإستراتيجية، (1993)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة بحوث ومناظرات، دار البيضاء، ص 58.

[26] - محمد العبد، م، ن، ص 21.

[27] - م، ن، ص 31.

[28] - الأبشيهي، م، ن، ص،ن.

[29] - ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، ص 4.

[30] - الجاحظ، رسالة في النابتة، تح: عبد السلام هارون، ضمن رسائل الجاحظ، ج2، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ص 14.

[31] - سيزا قاسم، المفارقة في القصص العربي المعاصر، ص 143.

[32] - هاشم الغرام، المفارقة في رسالة التوابع والزوابع –دراسة نصية- (1424)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج16، ع 28، شوال، ص 1020.

[33] - الأبشيهي، م، ن، ص، ن.

** جاء في تفسير هذه الآيات:" أن هؤلاء الذين بعث الله إليهم رسلا فكذبوهم، لما سلط الله عليهم الفقر والضيق في العيش ومختلف أنواع الأمراض والسقام والآلام، لعلهم يدعون الله ويتضرعون إليه لكن قلوبهم ما رقت أبدا ولا خشعت وزين لهم الشيطان وزادهم في الشرك والمعصية، وبمجرد ما يتناسون ما ألم بهم، يفتح الله عليهم أبواب الرزق من كل ما يختارون وذلك استدراجا لهم، حتى إذا ما فرحوا بهذا الرزق والمال والأولاد يأخذهم بغتة أي على غفلة، فإذا هم آيسون من كل خير. ينظر في ذلك: جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين، ص 124 .

[34] - الأبشيهي، م، ن، ص، ن.

[35] - محمد العبد، م، ن، ص 37.

[36] - الأبشيهي، م، ن، ص، ن.

*** جاء في تفسير هذه الآية : أن اسم الفاعل من قَسَطَ: قَاسِطُ: وهو الجائر عن الحق الناكب عنه، وذلك من خلال قوله من السورة نفسها :" وأنا منّا المسلمون ومنا القاسِطُون " الجن 14. بخلاف اسم المفعول المُقسِط فهو العادل. ينظر: صالح عبد الله بن حميد، اليسير في اختصار تفسير ابن كثير، تح : صلاح بن محمد عرفات وآخرون، (1426ه)، دار الهداة للنشر، ط1، جدة، ص 1873.

[37]- جليان براون، جورج يول، تحليل الخطاب، (1997)، تر: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ص 47.

[38]- عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية- (2001)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية ع 93، ص 13.

[39]- الغذامي، المرأة واللغة، ثقافة الوهم، ص 69.

[40]- ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية – دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية- (2009)، المركز العربي الثقافي، المغرب، ص23.

[41]- محمد العبد، م، ن، ص 22.

[42]- فاطمة الشيدي، المعنى خارج السياق – أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب – (2011)، دار نينوي للطباعة والنشر، دمشق، ص 21.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1- إبراهيم، عبد الله، (2001)، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية- كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، (د، ب).

2– إبراهيم، نبيلة، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الفجالة، مصر.

3- الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح، المستطرف من كل فن مستظرف ج2، مكتبة الجمهورية العربية مصر.

4- ابن الأثير، أبو الحسين علي بن أبي الكرم بن عبد الواحد الشيباني، (1987)، الكامل في التاريخ، مرا: محمد يوسف الدقاق، مج 5، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

5- أوكين، سوزان مولر، (2005)، النساء في الفكر السياسي الغربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

6- براون، جليان، جورج يول، (1997)، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، جامعة الملك سعود الرياض.

7- الجاحظ، رسالة في النابتة، تح: عبد السلام هارون، ضمن رسائل الجاحظ، ج2، دار الجيل للطباعة القاهرة.

8- الحجيلان، ناصر، (2009)، الشخصية في قصص الأمثال العربية – دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

9- حسني، عبد الجليل يوسف، (2005)، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر القاهرة.

10- بن حميد، صالح عبد الله، (1426ه)، اليسير في اختصار تفسير ابن كثير، تح : صلاح بن محمد عرفات وآخرون دار الهداة للنشر، ط1، جدة.
11- دي. سي. ميويك، (1993)، موسوعة المصطلح النقدي - المفارقة وصفاتها- تر: عبد الواحد لؤلؤة ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
12- السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر.
13- شبانة، ناصر، (2001)، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا- ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
14- الشيدي، فاطمة، (2011)، المعنى خارج السياق – أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب – دار نينوي للطباعة والنشر، دمشق .
15- الصادق، بن الناعس قسومة، (1430ه)، علم السرد – المحتوى والخطاب والدلالة- جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض.
16- العبد، محمد، (1994)، المفارقة في القرآن الكريم، ط1، دار الفكر العربي، مصر.
17- الغذامي، عبد الله محمد، (2005)، النقد الثقافي – دراسة في الأنساق الثقافية العربية- ط3، المركز الثقافي العربي المغرب.
18- فوكو، ميشال، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، (د، ب).
19- مفتاح، محمد، (1993)، المقاصد والاستراتيجية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة بحوث ومناظرات، دار البيضاء.
20- العيون والحدائق في أخبار الحقائق، ج3، مكتبة المثنى، بغداد.

المجلات:

1- مجلة المقال، جامعة سكيكدة، 2017، ع5، مجلد ع5،
2- مجلة تبيُّن للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. مج2 ع7
3- مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج16، ع 28.
4- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر، مج2، ع2.
5- مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر، مج 11، ع4

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 111 - 125 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المفارقة السّاخرة: آليّة من آليات استنطاق المسكوت عنه في رواية "شبح الكاليدوني" لمحمد مفلاح

Ironic Paradox: a Mechanism to Show the Taboos in the Novel « Shabah al Kalidoni » of Mohamed Maflah

ط.د. زوبير صارة[1] / أ.د.بن مرزوقة محمد[2] *
Zoubair Sara[1] / Dr.Benmerzouga Mohamed[2]
جامعة يحي فارس-المدية (الجزائر)
Yahya Fares University , Medea (Algeria)
sarazoubair22@gmail.com [1] / mbenmerzouga474@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/27	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

تسعى هذه الورقة البحثيّة إلى تقديم قراءة نقديّة في خطاب المسكوت عنه في رواية "شبح الكاليدوني" لمحمد مفلاح؛ قصد استخلاص مكان المفارقة الساخرة فيها، وذلك من خلال تقويض المشاهد السرديّة السّاخرة وفكّ شفراتها الرّامزة للوصول إلى الدّلالات العميقة التي يرمي إليها الكاتب من جهة، وكذا الكشف عن جماليات السّخرية القابعة تحت التّشكيل اللغوي المبني في جوهره على المفارقات.

الكلمات المفتاح: مفارقة- سخرية- دلالة- خطاب المسكوت عنه- نقد الواقع.

Abstract :

This paper aims at presenting a critical reading to the taboo discourse in the novel “Shabah al Kalidoni” of Mohamed Maflah in order to find out the position of the irony in it. This is through adapting and deciphering the narrative ironic scenes to reach the deep connotations the author targets, and revealing the aesthetic side of irony that hides under the linguistic structure in the form of controversies.

Keywords: controversy; irony; connotation; taboo discourse; reality critism.

مقدمة

يعدّ السّرد من أهمّ الفنون التي عرفها التّاريخ البشريّ لما له من تأثيرات متعدّدة شملت جميع مناحي الحياة، وكذا تأثيره في صياغة العقل البشري وتكوين ثقافات المجتمعات وتوجيهها وصقل إبداعاتها الفنيّة وتطويرها، فهو فنّ ينفتح على إبداعات متعددة كالخرافة والملحمة والأسطورة، وصولا إلى صياغته الحديثة التي نعرفها اليوم بالرواية وما تتوفر عليه من قيمة جماليّة وخاصيّة نوعيّة.

* زوبير صارة: sarazoubair22@gmail.com

في هذا السياق، استطاعت الرّواية أن تثبت وجودها في السّاحة النقديّة العربيّة والعالميّة، إذ تراكمت حولها الأبحاث والدّراسات محاولة معالجتها من مختلف الجوانب الإبداعيّة، كونها تمثل ملحمة العصر الحديث والمعاصر؛ فالرواية تطرح بطريقتها الفنيّة المميزة القضايا التي شغلت فكر الإنسان، كما أنّها استطاعت أن تكون بمثابة سجل تاريخي لحياة البشر، تصوّر وقائعهم اليوميّة بدقائقها وتفاصيلها في قالب فنيّ يعرض الواقع ويعطي تصوّرا جديدا له، ومن هنا تبرز أهميّة الرّواية كفنّ أدبيّ له مكانته التي تميّزه عن باقي الأنواع الأدبية, إن لم نقل تجعله يتصدّرها.

وبهذا غدت الرّواية أرضا خصبة لإسقاط الواقع المعقّد في تركيبه، ووسيلة لاحتواء أجزائه المفكّكة، يدغمها المبدع مع بعضها وفق رؤيته الخاصّة، لتشكيل عالم فنيّ تخييليّ يعكس العالم الواقعي بأدقّ تفاصيله، معتمدا في ذلك أساليب بلاغيّة تمنح العمل الأدبي صفة التفرد والمثالية، أهمها المفارقة التي لها دور وتأثير في مجال الإبداع باعتبارها أسلوبا جماليا يصبغ الكثير من الأعمال والأجناس الأدبية المختلفة ووسيلة مراوغة وخداع تلبي أغراضا سياسية واجتماعية وغيرها.

على ضوء ما قيل، كان توجهنا للرواية الجزائرية لأنها جديرة بالاهتمام والدراسة، ومن بين الروايات التي وقع عليها اختيارنا رواية "شبح الكاليدوني" لمحمد مفلاح، باعتبارها حقلا لغويا توهّج بالشعريّة والجماليّة وبؤّر المفارقة والسّخرية خاصّة على مستوى الشّخصية السّاردة وكذا الأحداث الاجتماعية والسياسية التي تعكس قوّة المبدع في نقل صورة واقع مليء بالمتناقضات يتخبّط في شباكه الإنسان المعاصر.

وكان علينا من خلال هذا التّقديم طرح إشكاليّة رئيسة تكون بمثابة الهدف الذي ترنو إليه هذه الورقة الوصفيّة التّحليليّة. في هذا الصدد، نصوغ إشكاليتنا بقولنا: كيف أسهمت المفارقة السّاخرة في تشكّل الدّلالة في رواية "شبح الكاليدوني" للروائي محمد مفلاح؟

طرحت هذه الإشكالية بعض التصورات والرؤى الأولية لتكوين فرضيات تساعد الباحث على الوصف والتحليل، وبناء إجابات واضحة حول الموضوع والإلمام بجوانبه المعتمة، ومن ضمن هذه الفرضيات ما يلي:

-المفارقة الساخرة تقنية حداثية حظيت باهتمام بالغ في الدراسات النقدية لما لها من أبعاد فكرية وجمالية تعكس مهارة المبدع وقدرته الفنية، إذ نجدها حاضرة ومهيمنة في خطاب المسكوت عنه باعتبارها ظاهرة فنية صنعت لنفسها مكانة في المجال الأدبي عموما والنّص السّردي على وجه الخصوص.

-يعتمد الرّوائي في بناء عالمه الفنّي على أسلوب المفارقة، ويحمله بدلالات مكثّفة تغري القارئ وتدفعه لولوج عالم النص بحثا عن الجمالية والفرادة الفنيّة.

وللإجابة عن هذه الإشكالية نسعى إلى تقصّي مكامن المفارقة وأبعادها في رواية "شبح الكاليدوني" لمحمد مفلاح، من خلال استقراء واستنطاق الدّلالات الضمنيّة التي تخفيها مفارقة السّخرية وتتبّع أثرها داخل غياهب المسكوت عنه -الذي هو عماد قراءتنا النقدية-

لا يسمح مجال البحث بالتوسع والإسهاب في الجانب النظري، لكنّنا سنحاول التعريف ببعض المصطلحات من قبيل "المفارقة" و"السّخرية".

أولا: تحديد المصطلحات:

1-المفارقة:

المفارقة من المصطلحات النّقدية التي تصلح لدراسة الأعمال الأدبيّة؛ فمن خلالها نستطيع الولوج إلى باطن النص، وفكّ شفراته للوصول إلى الدّلالات العميقة التي يرمي إليها الكاتب، فهي كلام يحمل بين طيّاته معنى مغايرا لما يظهر، وهي ضدّ ما هو مألوف ومتداول وشائع بين النّاس.

وقد أثارت المفارقة في المعاجم الأجنبيّة والعربيّة جدالا واسعا في مفهومها ودلالاتها وطرق استخدامها، كون المفهوم يندرج تحت عدة مسميات، استنادا على مبادئ متنوّعة تعتمدها هذه المعاجم في ترجمتها، فإذا ترجمت المفارقة لـ (paradox) تصير الدّلالة مختلفة عن ترجمتها بكلمة (irony) التي يراد بها المفارقة والسّخرية بشكل خاص على الرغم من الفوارق الموجودة بينهما، وقد تبنّت "نبيلة إبرهيم" في دراستها للمفارقة مصطلح (irony) كونه أكثر شموليّة، لأن المفارقة وسيلة في حين تعدُّ السّخرية غاية للمفارقة، ويعني هذا أن المفارقة آلية فنية وجمالية تؤدي إلى تحقيق السخرية بمختلف مفاهيمها المتشعّبة، والتي تعني بدورها تعريّة الواقع وتشوهيه والحطّ منه، مادام هذا الواقع يرتكن إلى الغرابة، والشّذوذ، والفوضى، والعبث...

تفاوتت آراء الباحثين واختلفت في تحديد مفهوم المفارقة والكشف عن عناصرها ووظيفتها وأهمّ خصائصها، إذ أن مفهومها تطور وتغيّر من عصر إلى آخر كونه شمل جوانب عديدة من الحياة قبل دخوله مجال الأدب، فقد تباينت تعريفات هذا المصطلح وتعدّدت، مما زاد من غموضه وعدم استقراره. و في سياق متصل، يعد "دي سي ميويك" من أهم دارسي المفارقة، فقد عرّفها بأنّها "صيغة بلاغية تُعبّر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد"[1]، كما ذهب في تعريفه إلى أبعد من ذلك ولم يحصر معنى المفارقة في دلالة واحدة، فهي "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة"[2] داخل بنية النّص الذي يعتبر نسيجا لغويّا تتداخل فيه القيم بمعانيها الصّريحة والضمنيّة، وهنا يبرز دور المتلقي في توليد الدّلالات الخفيّة و عدم الاكتفاء بالمعنى الظاهر، فمن أجل "إنقاذ النص، أي نقله من وضع الحاضن لدلالة ما والعودة به إلى طابعه اللامتناهي، كان لزاما على القارئ أن يتخيّل أنّ كلّ سطر يخفي دلالة خفية"[3] وأنّ كل ملفوظ يتوارى خلفه معنى ضمنيّ يحاوله استنطاقه.

وعليه فالمفارقة هي قول شيء بطريقة تستفزّ عددا لا متناهيا من التأويلات المختلفة، بمعنى أنها "كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، أو أنها كلام يستخلص منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي. وهي لعبة لغويّة ماهرة وذكيّة بين طرفين اثنين أولها صانع المفارقة وثانيهما قارئها، على نحو يقدّم فيه الأول النّص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي"[4] محاولا التواطؤ مع النص والكشف عن الدّلالة العميقة التي يحملها الملفوظ لإيجاد دلالة أخرى.

و عليه، يمكننا القول أن المفارقة طفرة علائقية تؤدّيها اللّغة وتعيش فيها المتضادّات اللّغوية التي تفجّر الدّوال الكامنة في النص وفق نسق من العلاقات المتباينة، وهي"انحراف لغوي، يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرّة ومتعدّدة الدّلالات، وهي بهذا تمنح القارئ صلاحيات أوسع"[5].

ويجدر التّنويه إلى أنّ هناك ألفاظا شائعة في تراثنا العربيّ حملت معنى المفارقة واقتربت منها:كالسّخرية والتّهكّم والهزء والازدراء والاحتقار...وغيرها من الأشكال البلاغيّة العربيّة، لكن المفارقة تبقى أشملها وأعمّها.

2- السّخرية:

تعدّ السّخرية من ضمن الفنون التّعبيرية الأكثر شيوعا في السّاحة الأدبيّة المعاصرة، حيث أقبل عليها الروائيّون المعاصرون بشكل لافت واتخذوها سلاحا لهم في الدفاع عن أغراضهم والكشف عن واقعهم وتعريته من الزيف بصورة تهكّمية، بُغية إصلاحه وقمع الفساد والظلم فيه باستخدام أدوات محدّدة كالفكاهة والتهكّم والضحك...

إنّ السّخرية مصطلح يصعب حصره في مفهوم واحد، فهو متفرّع بحسب الظروف والمتغيّرات التي شهدها، والسخرية في أبسط تعريفها "طريقة من طرق التّعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظا تقلب المعنى إلى ما يقصده المتكلم حقيقة، وهي صورة من صور الفكاهة تعرض السلوك المعوج أو الأخطاء، التي إن فطن إليها وعرفها فنان موهوب تمام المعرفة وأحسن عرضها، تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا"[6] وذرعا يحمي به الساخر نفسه، وقناعا يواجه به أشكال الفساد ولكن بأسلوب راق يترفّع عن الشّتيمة ويتنزّه عن القذف. من هنا يتوجب على القارئ الحذق إزالة ذلك القناع والوصول إلى المعاني العميقة.

كما يعرف أسلوب السخّرية بأنه "كوميديا سوداء تعكس أوجاع المواطن السياسيّة والاجتماعيّة وتُقدم بقالب ساخر يرسم البسمة على الوجه ويضع خنجرا في القلب"[7]وهذا مفاده أن السخرية ترتبط بالفكاهة ولا تخرج عن طابع الهزل والضحك مهما كان موضوعها، وهي ترقى بهذا إلى"المستوى الأكثر ذكاء ولباقة فتجعل لها معنى، وتعطيها قدرة خاصة على أن يكون لها هدف وأن تخدم هذا الهدف وأن تحتال عليه"[8] بنوع من الفكاهة مثير للضحك في ظاهره ومضمر لنقد لاذع في جوهره.

هذا, ويرى محمد ناصر بوحجام أن السّخرية في حقيقتها "طريقة فنيّة أدبيّة ذكيّة لبقة في الإبانة عن آراء ومواقف ذات رؤية خاصّة وبصيغة فنية متميّزة، وهي أسلوب نقديّ هازئ هادف في التّعبير عن أفعال معيّنة كعدم الرّضا بتناقضات الحياة وتصرّفات النّاس وكشف الحسرة والمرارة بطريقة غير مباشرة بعيدا عن العاطفة الجامحة، والانفعال الحادّ، قصد الإصلاح والتّقويم، والتّغيير نحو الأحسن، وطلبا للتّنفيس عن الآلام المكبوتة"[9]، في جوّ من الفكاهة والإمتاع.

ومن مجمل التّعاريف نخلص إلى أنّ السّخريّة أداة إصلاح يستعين بها الأديب لنقد الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة الفاسدة، بأسلوب يترفع عن الشّتيمة ويتنزّه عن القذف، بُغية الوصول إلى أهداف أسمى وأنبل من مجرّد إثارة الضّحك، ناهيك عن توظيف خطاب المفارقة القائم في جوهره على التناقض والتضاد من أجل

مواجهة القوى الظالمة والمستبدة وفضح السّلطة القمعيّة والانتهازيّة، لذا اتّخذت السّخرية طابعا سياسيّا واجتماعيّا وفنيّا وجماليّا...

3-المفارقة السّاخرة:

مرّت المفارقة بمراحل عدّة في معانيها اللّغويّة, فابتدأ أساسها من الإغريق إلى الإنكليز حتى انتهت إلى التّرجمة العربيّة المعاصرة، وفي كلّ منها اشتملت المفارقة على ازدواجية في المعنى وتردّدت بين السّخرية والتناقض، فـ"المفارقة بأدواتها يمكن أن تكون سلاحا للهجوم السّاخر كما استعمله قدامى الإغريق عند أفلاطون وأرسطو أو متناقضات وتضاربات تثير الضّحك"[10].

كما أشارت سيزا قاسم في دراستها لها "بأنها استراتيجية قول نقدي ساخر"[11] تنهض على الجمع بين المتناقضات للتفخيم من درامية الأحداث والتصعيد من مأساوية المشاهد.

أصبحت المفارقة السّاخرة في النّص الرّوائي المعاصر خاصيّة فنيّة ووسيلة أسلوبيّة وبلاغيّة بامتياز. ومن هنا، فالمفارقة "جوهر في الأدب، فهي تعكس وظيفته النّهائية التي تقوم على الصراع بين الذّات والموضوع، الخارج والداخل، الحياة والموت، المتصوّر والمألوف، الفاني والأزلي، ولأنها تعكس الرّؤية المزدوجة في الحياة"[12] فإنها خير ما يمثل الأدب، يستخدمها المبدعون في أعمالهم الفنّية من أجل التخلّص من قيود الرّقابة للتوصّل إلى عمل إبداعيّ يكشف عن زيف كثير من مسلّمات هذا الواقع، ويوقظ الوعي في المتلقي.

من هنا، يرى "ناصر شبانة" أن توظيف المفارقة في النّصوص الإبداعيّة يحقّق أغراضا ثلاثة، وهي:"مباغتة القارئ لإثارة انتباهه، تحفيز القارئ على التأمّل وتنشيط فكره في موضوع المفارقة، ومنح القارئ حسّا اكتشافيّا، يظهر في نطاقه العلاقات الخفيّة التي تحكّمت في النّص، ومن ثمّ منعه من الانفعال المباشر السّريع"[13].

كما أسهمت المفارقة في إضفاء البعد الفني والجمالي والإيحائي والرمزي على مستوى بنيات النّص، فهي تتأرجح بين الجدّ والهزل، والظّاهر والباطن، والصّريح والضمنيّ، والمعلوم والمجهول، والحقيقيّ والمجازي، "من أجل إثارة السّخرية وانتقاد الواقع المتهاوي وجوديّا، وكينونيّا، وقيميّا"[14] بالانزياح عنه وخرقه فنيّا وجماليّا.

ومن جهة أخرى، وظّفت الرّواية المعاصرة "آليات السّخرية بشكل كبير من أجل انتقاد الذّات والموضوع على حد سواء، وانتقاد الأوضاع المجتمعية المتردية باستعمال أسلوب التهكّم والضحك والفكاهة والتّسلية، فلم تعد السخّرية خطابا بلاغيا وحجاجيّا ذا مقاصد صريحة ورسائل مباشرة فحسب، بل تعدّت ذلك وأضحت خطابا رمزيّا وإيحائيا، يتأرجح بين المقال والمقام، بين الصّريح والضمني، بين الموافقة والمخالفة..."[15].

إذن، يمكن القول أنّ المفارقة السّاخرة ظاهرة أدبيّة وفنيّة وجماليّة بامتياز، تجسّدت في الرّواية و"أصبحت تقنيّة شائعة واستراتيجية محببة لدى أدبائنا"[16]، ووسيلة بلاغيّة لها أهدافها التي تتنوّع حسب عمق رؤية المبدع، فكلما كان واعيا بتعقيدات الحياة وإشكاليات العصر كانت مفارقاته أكثر عمقا.

ثانيا: التّعارض الجدليّ في بناء أحدث الرّواية:

1-جدليّة التّاريخي والتّخييلي في الرّواية:

يستحضر الأدباء مواقف وأحداثا تاريخية تمنح تجربتهم دلالات تنسجم مع التجربة المعاصرة، ويمتزج الماضي والحاضر في بنية كليّة تفصح عن رؤية جديدة. وفي هذا المقام نجد الرّوائي "محمّد مفلاح" كغيره من الرّوائيين الجزائريين يستحضر التّاريخ والشّخصيات الثّوريّة بصورة جماليّة فنيّة، فطالما استلهمت رواياته معطيات التّراث التّاريخيّ بوصفها رافدا من الروافد المهمّة التي يعود إليها الرّوائي ليحرّك ذكريات القارئ، ويعيد إليه الماضي بوقفاته وانتكاساته التي تظلّل هذا الواقع باضطراباته وتناقضاته، فقد طوّع الحدث القديم ليتناسب والمعاصر بأسلوب مفارق ساخر يعطي فسحة للقارئ بالتدخّل في صناعة المعاني العميقة.

عملت الرّواية الجزائريّة على استحضار التّاريخ بشخصيّاته ووقائعه التي طبعت الماضي فظلت راسخة في الذّاكرة الجماعيّة للأمّة، فهي تستنطق الماضي بغية مساءلة الحاضر، وهو أمر ليس بالهيّن، فمن الصّعب على الرّوائي أن يستحضر تاريخا مضى يشتغل عليه ويشكله وفق رؤيته الخاصّة،"صحيح أنّ التّاريخ يفتح أبوابه للروائي، لكنه يفعل ذلك بمكر كبير، إذ بمقدار ما تكون المادّة التّاريخية متاحة، وفي بعض الأحيان مطواعة، إلاّ أنّ الأهمية، وبالتالي التّتيجة، تتوقفان على الطريقة التي يتعامل بها الروائي مع هذه المادّة"[17]، بالإضافة إلى إبراز مقدرته اللّغوية التي تجعله يسمو بحكايته ذات المرجعيّة التّاريخيّة الواقعيّة إلى مستوى النّص الفنّي التّخييلي الذي يعد نصا من نوع آخر يشدّ القارئ ويسحره ولا يشعر معه بالملل.

ولا شكّ أن أساليب بناء التاريخ في الرواية لها تقنيات وآليات معرفية تتصارع فيما بينها داخل بنية ذهنيّة، فتتولّد بذلك ثنائيات متنافرة: الواقعي والتخييلي، الجمالي والمرجعي، والحاضر والماضي. ومن هنا تبدأ مغامرة الحكي وفق رؤية شاملة، يتغلّب فيها الجانب التّخييلي على الجانب الواقعي، الغاية منها محاولة وصف الرّاهن، هذا الحاضر المربك الذي لا تتّضح معالمه إلاّ من خلال التواصل مع الماضي التّاريخي.

لقد ارتكزت رواية "شبح الكاليدوني" على مخزون الذّاكرة، فهي وإن كانت تنطلق من الحاضر إلا أنّها تعود باستمرار إلى الماضي لتتغذى منه، فهي رواية تصور معاناة وآلام الجزائريين في زمن الاستعمار، وكأن حرب التحرير في الأدب الجزائري أصبحت هاجسا يحرك عمليّة الكتابة، وهذا ما عبّر عنه "محمّد مفلاح"في قوله: "في روايتي الجديدة سلّطت الضّوء على مأساة الجزائريّين المنفيّين إلى المستعمرات الفرنسيّة، خاصّة إلى جزيرة "كاليدونيا الجديدة" منذ سنة 1864، وكانت هذه الجزيرة الرّهيبة سجنا للثّوار الذين قاوموا قوات الاحتلال. وركّزت في عملي على متاعب أحد المنفيين بعد إخماد ثورة الشيخ الأزرق بلحاج المندلعة بمنطقة غليزان وضواحيها (الغرب الجزائري)، وانطلقت فيه من موضوع الاغتراب الذي يعيشه حفيد أحد المنفيين في هذا الزمن ثم سافرت بالقارئ إلى عالم الجراح العميقة ومنها جرح المنفيين الغائر في الذّاكرة. للأسف لم نلتفت إليه ولم نخلد أسماء ضحاياه الذين خلّفوا بعض أحفادهم في تلك الجزيرة، ويحملون اليوم أسماء جزائريّة، ومنهم من يتولى مسؤوليّات في تلك الجزيرة. وفي "شبح الكاليدوني" تفاصيل كثيرة مكتوبة بلغة موحية بآراء وإشارات

إلى مسؤوليتنا الجماعيّة في نسيان هذا الجرح الذي خلّفه العهد الكولونيالي، وصراحة لم نستطع حتى الآن تضميده على الأقل بإحياء ذكراهم الأليمة والكتابة عن مآسينا"[18].

إنّ هذه الرّواية تراهن على محاكاة التّاريخ، ومحاورته وإعادة صوغ أحداثه ووقائعه، "فالروائي يكتب التّاريخ الذي لا يكتبه المؤرخ، أي تاريخ المقموعين والمضطهدين والمهمّشين، ذلك التّاريخ المأساويّ الذي يسقط في النسيان، وتتبقى منه آثار متفرّقة يبحث عنها الروائي طويلا، ويضعها في كتب لا ترحّب بها مكتبات الظلام"[19]، إنّها منبّه لنا لتحرير التاريخ من معاقل النّسيان، وكأنّها تلقي اللّوم والعتاب علينا نحن كذوات أهملت وتناست محطّات تاريخيّة هامّة من تاريخ أجدادها هذا من جهة، ومن جهة ثانية إدانة المؤرخين والكُتّاب الذين لم يلتفتوا إلى تاريخ هؤلاء الضّحايا المنفيّين، إنها في عمق خطابها ثورة واحتجاج على الواقع القائم بكل مستوياته.

تبدأ الرّواية بسرد يوميات "امحمد شعبان"، موظف بديوان وزارة الثقافة لمدينة غليزان، شابّ مثقّف محبّ للفكر والأدب، إلاّ أنّه يعاني ضغوطات نفسيّة وفكريّة واجتماعيّة وتاريخيّة، يعيش في مجتمع تائه خامل لا يفكّر في أيّ عمل مبدع، دفع به إلى تفضيل حياة العزلة، وقد رصد الكاتب لحظات التّقاطع والتّنافر، والاتّصال والانفصال بين البطل والعالم المحيط به، ليصوّر لنا واقعا يعيشه الإنسان المهمّش في وطنه يجعلنا من خلاله نرى التّناقض والتّنافر في أشياء ما كان ينبغي أن تكون متناقضة.

2- تنسيب الحقائق (إثبات الهويّة) واتّساع المفارقات:

إن مفارقة الأحداث هي مفارقات ناتجة عن تعارض بناءات الأحداث مع بعضها البعض، وهذا ما نلمسه في رواية "شبح الكاليدوني"، التي تجمع صورا متناثرة ومتناقضة لشخصيّة مأزومة على لسان السارد العالم بكل التفاصيل، موظّفا الصّور والأساليب السّاخرة التي تنفتح على دلالات مكثفة مخفية بين السطور والكلمات، لذلك سنحاول إجلاء الأحداث السّاخرة المبنيّة في جوهرها على التّلاعب بالألفاظ والمراوغة والرّمزية.

يحترف محمد مفلاح لعبة رصد الأحداث بتفاصيلها وتحولاتها المثيرة، محاولا إضاءة الحقائق التّاريخية المسكوت عنها، هذا التّاريخ المهمّش محفور في الذاكرة الشّعبية المليئة بمآسي الماضي المرير التي عاشها الشعب الجزائري منذ أمد بعيد، متّخذا منها خطوطا عريضة لنسج روايته بطريقة رمزية مشفّرة، تُلحّ على القارئ فهم مستواها داخل هذا الخطاب الذي يحمل في جوفه رحلة بحث عن القبر الضّائع للجد الثّائر وفكّ لغز لقبه الغريب (المنفي)، هذه الرّحلة التي تولّدت من شبح لم يكن له ظل ولا صوت ولا أثر.

بناء على ما سبق، نقف عند أبرز المشاهد السّردية التي ألفيناها متقاطعة مع الموضوع المركزي، وبيان ذلك الشواهد الآتية:

-"شعر بثقل لقبه وغرابته، لقب مثير لاهتمام كل من يسمعه لأول مرة. واجه ابتسامات زملائه بصبر كبير، وتساءل بعضهم عن سر لقب (المنفي) فكان ردّه سريعا:"لا أعلم" طلب وقتذاك من والده الحاج عبد القوي أن

يغيّر هذا اللّقب الغريب فربت هذا الأخير على كتفه الهزيلة قائلا له بهدوء الرجل المجرب: "انتظر قليلا وستتعرف على أسرار هذا اللقب المجيد"[20].وبقي يتساءل :أين قبر هذا الشيخ المنفي الذي أورث عائلته هذا اللقب العجيب؟.

-"لماذا غيّب المؤرخون مأساة هؤلاء الثوار المنفيين إلى كورسيكا وكاليدونيا الجديدة؟ لا نعرف حتى أسماءهم. أمر عجيب. ولماذا سكت الناس عن هؤلاء المنفيين الذين لم تذكرهم الكتب المدرسية"[21].

-"طرح محمد شعبان انشغاله بقضية المنفيين فقال له المحاضر بأنه لا يهتم إلا بتاريخ الأمم الراقية، فقضيته دولية واهتماماته حضارية كما ظل يردد بحماسة"[22].

-"أين أنتم يا متعلمون لإنقاذ معالم بلادكم؟

ابتلعتكم المدينة ونسيتم تاريخكم....ظل يحدثه عن لامبالاة الناس والحكومة بتاريخ الأجداد"[23].

من هنا يمكن استخلاص ما سكت عنه الخطاب من خلال الثّنائيات المركزية (لقب غريب/لقب مجيد) (الاهتمام/اللامبالاة) (الاهتمام بالتاريخ المحلي/الاهتمام بتاريخ الأمم) (طرح قضية المنفيين/طرح قضية دولية)؛ حيث إن هاته الثّنائيات المتضادّة دلاليا تقودنا إلى مسألة مهمة مفادها أن السلطات المحلية أبدت اهتمامها بتاريخ وحضارات الأمم، وفي المقابل أهملت وهمشت وغيّبت تاريخ أجدادنا المجيد، فلم يكن له نصيب من التّأريخ في كتب التاريخ ولا حظ في برامجنا الدراسية، وكأنّهم يعملون دون وعي منهم على طمس مآسي الوطن، وصرف النظر عن الاعتراف بالتّضحيات الجسيمة التي قدمها هؤلاء المنفيون في سبيل تحرير وطنهم، ما عدا بعض الجهود التي يقوم بها بعض النّاشطين أمثال الحفيد "امحمد شعبان" عبر مواقع التّواصل الاجتماعي، ومحاولة التواصل مع أهاليهم في كاليدونيا الجديدة وجمع المعلومات الكافية للوصول إلى ضريح جدّه.كما أرشده معلمه "المايدي" إلى سماع الأغنية البدويّة (بي ضاق المور) للشيخ "عبد القادر بوراس"، التي كشفت له حقائق المنفيين وأحيت التراث المنسي واستنطقت المسكوت عنه من التاريخ المهمّش، بالإضافة إلى ذلك، هناك الرّسائل الثلاث التي احتفظ بها والده "الحاج عبد القوي" في صندوقه الخشبيّ، والتي يحكي فيها الشّيخ الكاليدوني تفاصيل نفيه إلى تلك الجزيرة النّائية وفراره منها، ويكشف فيها عن جرائم فرنسا التي مارست عليه أشدّ أنواع التّعذيب والتّنكيل، لكن هؤلاء المنفيين لم ينالوا سوى التّهميش والتّغييب والتنكر من قبل السلطات، خاصة من المؤرّخين الذين غضّوا النّظر عن جرائم فرنسا وتستّروا عليها في كتبهم، فظلّوا مجهولين في كتب التّاريخ والأدب.

ويواصل السّرد رصد الأحداث المأساويّة التي ينبغي أن يكون فيها المبدع كائنا مفارقا وساخرا، تتحكم فيه عوامل ذاتيّة وموضوعيّة ضمن مواقف متأزّمة، سياسية، واجتماعية، ودينية، وثقافية...كما يبدو في هذا النموذج السّردي السّاخر" ورثنا لقبا غريبا. تبّا لحاكم بلدية زمورة المختلطة الذي وقع اختياره على هذا اللقب! ما رأيك لو نغيّره باسم عصري؟ عبد القوي مثلا؟....اسكت يا ضائع. يشرّفني أن أحمل كنية سيدي امحمد المجاهد المنفي. هذا اللقب عنوان تاريخنا المجيد. إنه يذكّر العالم بمقاوماتنا ومعاناتنا"[24]، وكأن الكاتب من خلال هذا

المشهد التهكّمي يعرض لنا صداما بين الأب وابنه، بين الماضي والمستقبل، بين الذّاكرة وما يطمح إليه السارد، ليبرز لنا التعارض بين جيلين متناقضين في القيم، فالشّيوخ يمثّلون الماضي والذّاكرة والعادات والتقاليد، بينما الشّباب يمتلكون القيم الجديدة المتحررة الرافضة للقديم.

وكلّما غصنا أكثر في عمق البنية السّردية وجدنا الأحداث والشخصيات تتحرّك في فضاءات المفارقة تارة، ومطبوعة بقالب السّخرية تارة أخرى، فمنذ بداية السّرد تظهر رغبة الشّخصية البطلة في البحث والاهتمام البالغ بتاريخ أجدادها الذي لم يحظ بالتأريخ، والانفعال الشديد والسخط على من يسيء لذلك ويعتبره ضربا من الخيال، فهذا صديقه "لزرق البراق" يتّصل به ويقول:"سمعت أنّك أصبحت مهتما بتاريخ المنفيين.أنصحك..دعك من خرافات الماضي وحكايات الشيوخ. لقبك كان مجرّد صدفة في زمن الجهل"[25].

يمكن استبيان المظهر التهكّمي في هذا المشهد السردي عبر تلك النّعوت السّاخرة التي جاءت على لسان إحدى الشّخصيات في الرواية (لزرق البراق)؛ حيث أساء للقب (المنفي) وألصق به صفتي (الخرافة/الجهل)، ليتبيّن لنا من خلال وصفه هذا نيّته السيّئة التي تسعى إلى عرقلة البحث عن سر لقب المنفي، وهذا ما زرع في نفس البطل عزيمة وإصرارا على خوض غمار الرحلة للإجابة عن الأسئلة التي راودته منذ صغره، شبح سكن الهويّة وتقمّص الشخصيّة، ممّا جعل التخلّص منه رحلة شاقّة دروبها محفوفة بالمجاهيل.

يهتدي البطل "امحمد شعبان" إلى الكنز المفقود وهو يقف على معالم ضريح جدّ والده الشّيخ "امحمد المنفي الكاليدوني". حيث وجد على الجدار المقابل للقبر التّعريف الآتي:"سيدي امحمد بن عدة بن لزرق بن امحمد الراجي، ولد بعد مبايعة الأمير عبد القادر بن محي الدين بسنة واحدة ببلدية العين من تل قبيلة فليتة، شارك في ثورة سيدي الأزرق بلحاج، ونفي إلى كاليدونيا في صيف سنة 1864، وفرّ من الجزيرة في سفينة إنجليزية إلى الحجاز، وحجّ وعاش في المدينة المنورة، ولما عاد إلى الوطن، اختار الاستقرار بجبال الونشريس حتى لا يرى وجه الرومي، وعرفه سكان المنطقة باسم الشّيخ امحمد الكاليدوني. توفّي سنة 1891، فرحم الله جميع المجاهدين والأولياء الصالحين"[26]، وهكذا تنتهي تساؤلات البطل حول شبح الماضي الذي ظل يطارده طوال حياته، ويكشف عن سر لقب عائلته الغريب.

صوّر لنا "محمد مفلاح" في روايته "شبح الكاليدوني" ملامح مضطربة لبطل ينتمي إلى عائلة تملك تاريخا مشرّفا حافلا بالبطولات، إنّه "امحمد شعبان" الذي يعيش حياة بائسة في ظلّ واقع محبط تظلّله انكسارات متواترة، فما عاد قادرا على لملمة جراحه، إنه يعيش حياة رتيبة مملّة، لأجل ذلك فهو لا يفكر في شيء سوى مغادرة مدينته والهروب بعيدا صوب منفى الأجداد، "قرر بسرعة أن يقدم على المغامرة التي كان متخوفا منها..رأى أن الوقت قد حان للمغادرة سريعا. في ظرف أسبوع باع سيارته وقطعة الأرض[27] متجها صوب جزيرة كاليدونيا الجديدة التي لازالت تحمل وشوم أجداده المنفيّين.

يمكن القول أنّ المفارقة السّاخرة في هذا العمل الإبداعي حققت جمالية على مستوى الشكل والمضمون، استعان بها الروائي كاستراتيجية نصية ليمارس لعبة الإظهار والإضمار من خلال توليد دلالات

ومفارقات أفرزتها أزمات الفرد الجزائري، خاصّة بعد الاستقلال أين وجد نفسه يعيش بين مخلفات الدّمار الذي تركه الاستعمار وبين ضغوطات المجتمع وتناقضاته.

3- الأسلوب السّاخر في نقد الواقع وفضح المسكوت عنه:

شهدت الرّواية المعاصرة تحوّلات بارزة على المستوى الفكري والجمالي، وهي تحوّلات عميقة ترمي إلى إحداث التّجديد وكسر نمطية المألوف السّردي والخوض فيما هو مسكوت عنه، كملمح من ملامح التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة. وعلى غرار ذلك استطاع الروائي تجسيد قدرته على الإبداع والتعبير عن هموم الجماعة، متّخذا من المفارقة وسيلة لنقل الصراعات والتناقضات التي يحويها العالم، وإدراك خلفيات ما يعيشه المجتمع الجزائري زمن الاستقلال، ومن السّخرية سلاحا لتوجيه النّقد خصوصا ضدّ السّلطة الاجتماعية أو السياسية و الدينية دون إيلام أو تشويه باستخدام ألفاظ تقلب المعنى الحقيقي إلى عكس ما يقصده المتكلّم.

إنّ "دراسة المسكوت عنه، أو المغيّب في الرّواية العربية تحتل أهميّة استثنائية في الاستقصاء النّقدي العربيّ الحديث، ذلك أن النّص الإبداعي العربيّ، وبالذّات النّص الرّوائي, يجد نفسه مضطرّا في الغالب إلى الصّمت أو السّكوت تاركا المزيد من الفراغات، والفجوات الصّامتة التي تتطلّب جهدا استثنائيا من جهة التلقّي و القراءة...ولا شكّ أنّ التّعرف إلى بواعث عمليات الإقصاء والحذف إشكالية معقّدة ومترابطة، ولكّنها ترتبط أساسا بوقوع الرّوائيّ تحت تأثير سلطات الدّولة الوطنيّة وأجهزتها القمعيّة"[28]. وهذا العمل الإبداعي يكشف لنا الدّور المنوط بالكاتب في تكريس جهوده كلها لتبني قضايا مجتمعه بأسلوب ساخر قصد "الطعن في السلطة أو التشكيك فيها، ناهيك عن تقويضها"[29] وإبراز جوانب الظّلم والفساد فيها.

غلبت على رواية "شبح الكاليدوني" نزعة المفارقة السّاخرة في بعدها الكاشف عن نزعة نقد الواقع المأزوم بكل ما يحمله من مفارقات، فكانت غاية المبدع من استخدام نسق الكتابة السّاخرة محاولة صياغة الواقع في صورة جديدة، وإبراز آلامه واستنطاق بؤر الفساد فيه، من خلال التهكم والسخرية من الأوضاع الاجتماعية والسياسية بكلمات بسيطة معبّرة مشحونة بالمفارقة والتناقض مع واقع الحياة، يناشد فيها الروائي برفض الظلم والاستبداد والقهر لبناء مستقبل أفضل، ولعل أبرز المشاكل التي تواجه المجتمع الجزائري هي:

أ-أزمة السّكن: من المشاكل التي تؤرّق المجتمع الجزائري، حيث يصوّر لنا الروائي أنموذجا من هؤلاء يتمثل في الشخصية البطلة التي تعيش تعارضا بين الإقامة والتّرحيل "سكنه في شقّة ذات ثلاث حجرات، جمعته مع والديه، وأربع أخوات، وجدته من أبيه لالة نبية الفليتية، ولازال هو إلى حد الآن في هذه الشقة الصغيرة المعلقة في الجهة اليمنى من العمارة الخامسة لبنايات حي ديار الورد"[30].

وفي مقاطع سرديّة أخرى ينعتها الكاتب بـ(الخامسة المتشائمة)(العمارة البائسة)(اليتيمة) "لم تبق في محيط ربوة المدينة إلا عمارة واحدة رمادية اللون، لا زال سكانها ينتظرون يوم ترحيلهم منها إلى حي برمادية...البناية اليتيمة ذات الطوابق الأربعة"[31]، سكنها "محمد شعبان" وأهله قبل أن تخفق راية الحرية والاستقلال، ويمكن

أن نقرأ هذه الشخصية على أنها تمثل الجزائر التي تحرّرت حديثا من قيود الاستعمار، وهي مرحلة إعادة بناء الذّات وتشكيل هويتّها التي تماهت وتقاطعت مع هويّة المستعمر وكادت تفقد هوّيتها الأصليّة.

لا يشي الروائي في هاته المشاهد بالدّلالة العميقة لمقصده، الأمر الذي يجعلنا نفضح المستور, وهو أن الحالة المتردية لسكّان العمارة الخامسة التي تآكلت جدرانها وصارت مهدّدة بالانهيار تعكس المعاناة التي عاشها الشّعب الجزائري بعد الاستقلال، ودفعت به إلى الثّورة ضدّ ذاك النّظام الفاسد الذي طال كل القطاعات، رغبة في التّغيير نحو الأفضل.

ب-الواسطة والمحسوبية: تواصل الأحداث الاجتماعية والسياسية نسج خيوطها السّردية وتشحينها بمفارقات مكثّفة، يحرص الكاتب على توظيفها ليكشف عن التناقضات القابعة في الواقع؛ حيث يرصد لنا ظاهرة الواسطة التي تمثّل الوجه السيّء للنوايا الحسنة، وتقديم التّرشاوي لأصحاب العقول المريضة والقلوب المتلهّفة، وهذا ما عبّر عنه بقوله: "توجه إلى مركز البريد لاستلام راتبه الشهري. عقيلة الكاف حذّرته من الانتظار أمام شباك الصّكوك البريدية. السيولة تقل في الأيام الأخيرة من كل شهر. أرادت أن ترشده إلى صديقتها شامة لإنقاذه من جحيم الطوابير ولكنه رفض"[32]، لكن المفارقة في الأمر أنه ابتعد عن مقر البريد وهو يفكر في الوساطة التي عرضتها عليه عقيلة الكاف.

اكتفى الروائي بذكر الدّوال (قلّة السيولة/الوساطة) ليستدعي قارئا موهوبا يجيد قراءة الضّمني الكامن بين مزالق الدّلالات العميقة، وفضح ما سكت عنه النّص، ولمح إليه أحيانا بالترّميز الذي يوحي إلى انهيار قيم المجتمع بسبب تفشّي ظاهرة (الواسطة)، التي أصبحت جزءا لا يتجزّأ من المعاملات اليومية ، قتلها المواطن العربيّ ومنحها صلاحيات الأخلاقيات العادية، فتحوّلت بموجب ذلك لأسلوب حياة ممزوج بأشكال الفساد والتّهميش والظّلم الاجتماعي والإخلال بالنّظم والقوانين الحكومية.

ويمكن القول أنّ الرّوائي ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث عمل على تشخيص كامل للواقع في صورته الحقيقية، وهذا ما يتجلى في قوله:"كادت البطالة تدمّره لولا منصور الخزاني، زوج أخته الكبرى عودة، الذي سعى لتوظيفه بديوان الثّقافة....يحتلّ منصبا ساميّا بوزارة الخارجية، كان نفوذه قويّا ولازال"[33]. تفشّت هذه الظّاهرة بكثرة في المجتمع الجزائري وفسحت المجال أمام أصحاب النفوذ لخلق فرص العمل والترّقيات وكذا قفز طابور الانتظار وتحقيق المبتغى من غير بذل أيّ جد، مما جعل شبابنا يفكّر في الهجرة غير الشرعية أو الانتحار هروبا من واقعه القاهر، هذا الواقع الذي يشعر فيه الإنسان المعاصر بالإحباط والإخفاق وخيبة الأمل داخل مجتمع العسف والجور، وطغيان الاستبداد وتفشي البيروقراطية وانعدام الحرّيات العامّة والخاصّة، وانتهاك حقوق الإنسان الطبيعيّة، ويدفعه إلى التشاؤم من الحياة.

ج-الميراث:لم يغفل الروائي في عمله عن طرح قضية في غاية الأهميّة، وهي حرمان المرأة من حقها في الميراث بسبب هيمنة الذّكر ودونيّة المرأة، وهذا ما أشار إليه في قوله: "لم يزر فاروق البايلك -يوما- بيت أخته بالعمارة المتواضعة... بعد وفاة الخوجة شعبان. حرمها من الميراث"[34].

يفضح هذا المقطع السردي تلك الأنظمة والأعراف الفّاسدة والعادات والتقاليد البالية التي كانت سببا في ظلم المرأة وهضم حقوقها في الميراث، كما يضيف لنا مشهدا آخر مثقلا بالسخرية والتهكم: "ابتسم محمد شعبان وقال بلهجة هادئة:

-الحمد لله.. حالها أحسن من ولد الخوجة والبايلك.

انتفض فاروق البايلك من مكانه. لم يعجبه رد ابن أخته فتمتم بأسى:

-أتتهكم علينا؟"[35]

تبلغ المفارقة السّاخرة في هذا المشهد الحواري ذروتها بين الخال وابن أخته، حيث يصوّر لنا السّارد هذا الموقف في قالب تهكّميّ وأسلوب ساخر، ليبرز التّناقض بين القيم (الأخلاقيّة والدينيّة والاجتماعيّة..) ويحاول تمرير رسالته بطريقة ضمنية نحاول فكّ شفرتها بقولنا: إنّ ميراث المرأة حقّ قررته عدالة السّماء ولكن هضمته أطماع الإنسان، فتولد جرّاء ذلك الخصام وتقاطع الأسر وزرع بذور الفتنة بينهم.

د-الهجرة: صوّرت لنا الرواية حياة شخصية مهمّشة في زمن الاستقلال، تتأرجح بين أمجاد الماضي المنسي وقلق الحاضر، هذا الحاضر الذي يوازي الماضي في التهميش والتغييب ولكن بأسلوب مغاير، يعيش بصمت في هذه الحياة البائسة التي لا تختلف عن كثير من عامة الناس، لا شيء جدير بالذكر في حياته الرّتيبة سوى لقبه (المنفي) الذي غيّر مجرى حياته، فكان نقطة انطلاق ساهمت في تحريك الخطّ السّردي وتنامي الأحداث؛ حيث إن "محمد شعبان" لم يكن اهتمامه بكاليدونيا بلد المنفى سوى تتبّعا لآثار جدّه المنفيّ، لكن سرعان ما يقف القارئ على دلالات مغايرة متناقضة كسرت خطّية الأحداث، إذ يتحول منفى الأجداد الذي لاحقه منذ صغره كوصمة عار إلى طموح وأمنيّة للهجرة والخلاص من حياة اللاجدوى والفراغ القاتل الذي يتربّص به، "قرّر بسرعة أن يقدم على المغامرة التي كان متخوفا منها. رأى أن الوقت قد حان للمغادرة سريعا. في ظرف أسبوع باع سيارته وقطعة الأرض"[36].

هذا التّهميش الذي تغافلته الدّولة الرّسمية بقصد أو بغير قصد، ولّد في نفوس هؤلاء المنسيّين الشّعور بالغربة في حضن وطنهم، وبعث فيهم الرّغبة الشّديدة في الهجرة إلى كاليدونيا موطن الأحلام والخلاص.

خاتمة:

سعينا في محاورتنا النقدية لهذا الموضوع البحثي إلى تأويل مقاصد النص والكشف عن دلالات السخرية وأبعادها في رواية "شبح الكاليدوني" لمحمد مفلاح، كونه يعبر بأسلوب ساخر عن تجربته في العالم الذي أفقده الثّقة في نفسه ورسّخ فيه نبذ كل أشكال الفساد مما يحدث حوله من مواقف، راجيا تغيير ذلك العالم المزيّف.

ومنه نخلص إلى جملة من النّتائج والتي بيانها الآتي:

-استمدت الرّواية الجزائرية قالبها من تجدد رؤى كتّابها ومواكبتهم لحركات التّجديد وتجاوز المسلّمات الثّابتة والتّقاليد المتوارثة، وذلك بإعادة النظر في الاستراتيجيات والأدوات والأساليب الموظفة فيها، من بينها المفارقة والسخرية.

-المفارقة تقنيّة حديثة تشكّل ملمحا من ملامح الرّؤية الإبداعية لما لها من وظيفة فنّية قادرة على منح الكاتب صفة التفرد، كما أنّها وسيلة أسلوبيّة تعزّز التّلقي وتمتّعه، وتدفع بالقارئ إلى اقتناص مكامن الأثر الأدبيّ الذي تنبعث منه شرارة التّضاد.

-أمّا السّخرية فهي أداة بلاغيّة أكثر فاعليّة في نقد الظّلم والقهر والقمع في شتّى صوره، ووسيلة الروائي في إبراز وجه التّناقض فيما يجب أن يكون وما هو سائد فعلا على مستوى الواقع.

-إنّ المفارقة السّاخرة تمثّل دون شك آليّة من آليات استنطاق المسكوت عنه في الأعمال الأدبية، فهي تقنية حداثية جمالية تصوّغ للرّوائي إمكانات عدّة لإضمار مقاصده الخطابيّة المتنوّعة من جهة، وإغراء القارئ بتتبع الدّلالات العميقة ومحاولة فك شفراتها الرامزة من جهة أخرى.

- رواية "شبح الكاليدوني" من الأعمال الفنّية التي اتّخذت مادّتها من معطيات الواقع، ووضعت القارئ أمام وقع الصّراعات والتحولات التي شهدها المجتمع الجزائري على الصعيدين الاجتماعي والسياسي، حيث عمد الروائي فيها على التقاط صور أكثر إيحاء وقربا من الواقع، من خلال حديثه عن المفارقات والتغيرات التي طرأت على الواقع الجزائري وطرحها بأسلوب ساخر.

هوامش:

[1] خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النّظرية والتّطبيق، د.ط، (1991)، دار الشّروق للنشر والتّوزيع (عمان)، ص258.

[2] دي سي ميويك: موسوعة المصطلح النّقدي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، (1991)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر (بيروت)، ص161.

[3] أمبرطوإيكو: بين التّأويل والسّيميائية والتّفكيكيّة، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، ط1، (2000)، المركز الثّقافي العربي، (الدار البيضاء)، ص43.

[4] نبيلة إبراهيم: المفارقة، أفريل (1987)، مجلّة فصول، المجلد السابع، العدد3، ص132.

[5] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث،ط1، (2002)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت)، ص46.

[6] نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي، ط1، (1978)، دار التوفيقية للطباعة (جامعة الازهر)، ص13.

[7] شمسى واقف زاده: الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، مجلة دراسات الأدب المعاصر، ع12، (إيران)، ص102.

[8] حامد عبده الهوّال: السّخرية في أدب المازني، دراسات أدبية، (1982)، الهيئة العربية المصرية للكتاب، ص16.

[9] ينظر/محمد ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، د.ت،(2004)، مطبعة العربية، ص32.

[10] محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ط1، (1993)، دار الفكر العربي، ص18-19.
[11] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مارس (1982)، مجلة فصول، ص143-144.
[12] فريحة يرير: المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، (2010)، رسالة الماجستير، (الجزائر)، جامعة قاصدي مرباح،الجزائر ،ص116.
[13] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص17.
[14] جميل حمداوي: بلاغة المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، ط1، (2020)، دار الريف للطبع والنشر(المملكة المغربية)، ص137.
[15] ينظر: جميل حمداوي: بلاغة المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، ص138.
[16] خالد سليمان: المفارقة في رواية نجيب محفوظ حضرة المحترم، (1996)، مجلة أبحاث اليرموك، مج14، ع2،(إربد)، ص176.
[17] عبد الرحمان منيف: رحلة ضوء،ط1، (2005)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، والمركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ص65.
[18] مفلاح: الرواية التاريخية تدون ما أهمله المؤرخون. أنظر الموقع www.aljazeera.net
[19] فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، (2004)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ص369.
[20] محمد مفلاح: شبح الكاليدوني، ط1، (2015)، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر)، ص6.
[21] المصدر نفسه، ص46.
[22] المصدر نفسه، ص ن.
[23] المصدر نفسه، ص100.
[24] المصدر، نفسه، ص31.
[25] المصدر نفسه، ص75.
[26] المصدر نفسه، ص105.
[27] المصدر نفسه، ص119.
[28] فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ،ط1،(2004)، المدى للثقافة والنّشر، ص10.
[29] إدوارد سعيد: المثقف والسّلطة، تر: محمد عناني، ط1، (2006)، رؤية للنشر والتّوزيع، ص148.
[30] المصدر نفسه، ص7.
[31] المصدر نفسه، ص9.
[32] المصدر نفسه، ص62.
[33] المصدر نفسه،ص18.
[34] المصدر نفسه، ص63.
[35] المصدر نفسه، ص ن.
[36] المصدر نفسه، ص119.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أمبرطوإيكو: بين التأويل والسيميائية والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، ط1، (2000)، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء).
2. إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، ط1، (2006)، رؤية للنشر والتوزيع.
3. جميل حمداوي: بلاغة المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، ط1، (2020)، دار الريف للطبع والنشر(المملكة المغربية).
4. حامد عبده الهوّال: السخرية في أدب المازني، دراسات أدبية، (1982)، الهيئة العربية المصرية للكتاب.
5. خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، د.ط، (1991)، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان).
6. خالد سليمان: المفارقة في رواية نجيب محفوظ حضرة المحترم، (1996)، مجلة أبحاث اليرموك، مج14، ع2، (إربد).
7. دي سي ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، (1991)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت).
8. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مارس (1982)، مجلة فصول.
9. شمسى واقف زاده: الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، مجلة دراسات الأدب المعاصر،ع12 ،(إيران).
10. عبد الرحمان منيف: رحلة ضوء،ط1، (2005)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، والمركز الثقافي العربي(الدار البيضاء).
11. فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ،ط1،(2004)، المدى للثقافة والنّشر.
12. فريحة يبرير: المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، (2010)، رسالة الماجستير، (الجزائر)، جامعة قاصدي مرباح،الجزائر.
13. فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، (2004)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء).
14. محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ط1، (1993)، دار الفكر العربي.
15. محمد مفلاح: شبح الكاليدوني، ط1، (2015)، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر).
16. محمد مفلاح: الرواية التاريخية تدون ما أهمله المؤرخون. أنظر الموقع www.aljazeera.net.
17. محمد ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، د.ت،(2004)، مطبعة العربية.
18. ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث،ط1، (2002)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت).
19. نبيلة إبراهيم: المفارقة، أفريل (1987)، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد3.
20. نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي، ط1، (1978)، دار التوفيقية للطباعة (جامعة الأزهر).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 126 - 139 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الموت والحياة عند أمل دنقل (مقاربة تداولية)

Death and Life at Amal Dankel's Pragmatic Approach

بن حواء مريم [1] * / عموري السعيد [2]
Ben Haoua Meriem [1] /Amouri Alsaid [2]
مخبر الممارسات الثقافية والتعليمية والتعلمية في الجزائر
المركز الجامعي مرسلي عبد الله تيبازة (الجزائر)
Universitaire Morsli Abdellah – Tipaza (Algeria)
benhaoua.meriem@cu-tipaza.dz [1] Said_amo@yahoo.com [2]

تاريخ الإرسال: 03/ 08/ 2022	تاريخ القبول: 2022/12/01	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

احتلت جدلية الموت والحياة مساحة واسعة من قضايا الشعر العربي الحديث، لما تعكسه من واقع قائم على الصراع بين اليأس والعجز المحيلين على الموت، وبين التماسك والمقاومة المحيلين على الحياة وبين كل تلك الرموز التي يصبغها الشاعر لطرح قضاياه؛ فالشاعر حينما يكتب تصوره للعالم ورؤيته للكون، لا يهدف لتجسيد صورة الحياة والموت، وإنما للكشف عن أبعادها وتجسيد خلفياتها والدلالات التي تشع من ثنايا الصور المعبرة عن القضايا، فما الأدب إلا خطاب يطارحه منشئه بطريقة فنية جمالية، مستخدمًا لغته للتأثير والتعبير بلغة شاعرة؛أين لا يمكن الإمساك بمقاصد صاحبها، أو مقاربتها دون الوقوف عند علاماتها وعلاقاتها بمستعمليها وسياقات استعمالها.

من هنا ارتأينا البحث عن المقصدية الكامنة وراء جدلية الموت والحياة بنتاج شاعر عايش انتظار الموت وكتب له في صراعه مع الحياة_"أمل دنقل"_؛مختارين قصيدة تجسدت فيها هذه الجدلية من خلال رمز واحد_قصيدة زهور_؛متسائلين: كيف صبغ "أمل دنقل"رمزًا يمثل الحياة في فلسفة البشر بتلك الصبغة الدرامية؛ حيث صار محورًا للخير والشر ونقطة تلاقٍ للموت والحياة؟

الكلمات المفتاح : الموت والحياة، المقصدية، الرمز، مقاربة تداولية، أمل دنقل.

Abstract :

The dialectic of death and life has occupied a wide area of issues in modern Arabic poetry because it reflects a living reality based on the conflict between despair and helplessness that lead to death, and between cohesion and resistance that leads to life; when the poet writes about them, he does not aim to embody or describe them, but to reveal their dimensions and embody their backgrounds according to his vision of them.

From here, we saw the search for the meaning behind the dialectic of death and life as the result of a poet who lived waiting for death and wrote to him in his struggle with life "Amal dengel", choosing a poem in which this dialectic was embodied through a single symbol, a

* بن حواء مريم، meriemben601@gmail.com

poem of flowers; wondering how to dye "amal dengel" A symbol that represents life in the philosophy of human beings in such a dramatic way، Where it became a meeting point for death and life?

Keywords: Death and life, destination, symbol, deliberative approach, amal dengel.

أولا_ مقدمة:

تتجلى شعرية "أمل دنقل" في طرقه عديد الموضوعات الكونية الدرامية، من خلال مناوشته الدائمة للصراعات الواقعة في السياسة والفكر والوجود. فمواضيع كالقدس والهزيمة والحرية سارت تداعياتها في نصوص كثيرة، يقدمها أمل في قالب فني يجمع فيه بين اللّغة الشعرية في مستواها الإخباري، وبين اللغة الشعرية في مستواها الغامض الإيحائي؛ حيث تتوثب فيها الأحاسيس وملّاحات الحزن وصور الصراع الأبدي بين الموت والحياة، الخير والشر، وكل تلك التناقضات عن النفس الإنسانية الحالمة الباحثة عن الحقيقة.

نحاول في هذا المقال بسط شيء من تلك الصراعات الأبدية بين الموت والحياة من خلال قراءة في مقصدية الرمز الشعري (الوردة) في قصيدة (زهور) من أعماله الكاملة.

والسؤال الذي ننطلق منه في مقاربتنا التداولية عن القراءة المقصدية في قصيدة "زهور" يتلخص في ما يلي: كيف صبغ أمل رمزًا يمثل الحياة في فلسفة البشر بتلك الصبغة الدرامية؛ حيث صار محور للخير والشر ونقطة تلاق للموت والحياة؟

إننا من خلال تطبيقات المقاربة التداولية في عنصرها الأهم (المقصدية) نحاول أن نقرأ الرمز، ونسائله كما ساءله أمل في نصه الشعري "زهور".

نفرض أن لرمز الزهرة أو الوردة تقاطعات كما لتلك التقاطعات عند الإنسان حينما ينتمي إلى بيئته، أو لا ينتمي إليها، حينما يتحرر من الكون المادي إلى الوجود القصري في بيئة لا يريدها؛ إن القضية هنا هي قضية الحرية، جدلية الحرية والعبودية، الحياة والموت.

اخترنا للوصول إلى مقاربتنا خطة منطقية لم نلج فيها عمق الجانب النظري عن المنهج التداولي، بقدر ما ركزنا على تعريف عنصر الدراسة المنهجي (المقصدية)؛ ثم حاولنا مقاربة الرمز عبر عنصرين منهجيين هما: المقصدية المحلية للرمز والمقصدية الشاملة للرمز.

ثانيا_ المقصدية في الدراسات النقدية الحديثة:

تمثل المقصدية البؤرة الرئيسية التي يقوم عليها الخطاب الإبداعي، ويتشكل في ضوئها سياقاته المختلفة سواءً اللغوية أو الدلالية أو التداولية على حدٍ سواء؛ لما تحتويه من سلطة توجيهية في بناءه، عبر تحديدها لسننه اللغوية وتسييرها لعلاقاتها القائمة بين بعضها البعض، وعلاقاتها مع الأفكار المتضمنة فيها وفق السياقات

المنتجة بها؛ حيث أنها بمثابة« البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام، فالمقصد يحدد اختيار الوزن والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطريقة معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى»[1] منها؛ فما الخطاب الإبداعي_ ومن ضمنه الخطاب الشعري_ إلا انعكاس لغوي للمقصدية الكامنة به، والتي تمنحه سلطته التأثيرية وخاصيته التواصلية؛ حيث أنها قابعة في نقطة الالتقاء بين ما يجول بذات مبدعها وقدراته اللغوية والسياقات التي قيلت فيها _سياسية، تاريخية، ثقافية واجتماعية..._ وكذا مدى استجابة متلقيها لها؛ مما يجعل الوصول إليها والإمساك بخباياها أمرًا مستعصيًا غير يسير؛ إذ أنه مبنيٌ على طرفين متضادين في التأويل هما :« التأويلات اللامتناهية التي قد تكون متناقضة والتأويل الحرفي، إذ هي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيرات التأويل الخاضع لالزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه»[2]؛ مما يوحي بوجود نوعين من المقصدية مختلفين ومترابطين وَمتكاملين في آن واحد؛ إذ لا يمكن الإمساك بإحداهما دون الولوج بالأخرى والتعرف عليها؛ وقد حددهما كل من "آن روبول" وَ "جاك موشلار" بكتابهما " تداوليّة الخطاب من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب" على أنهما:[3]

1_ المقصدية الشاملة "Intentionnalitè Globale": ونعني بها تلك المقصدية المتعلقة بمجمل الخطاب، أي المراد إبلاغه للمتلقي من قبل المبدع في مجمل خطابه؛ وهي تجمع بين مقاصد المؤلف ومقصدية النص ومقصدية المتلقي في آن واحد؛ فيكون تحصيلها بذلك أمرًا ضروريا ليحقق الخطاب فعله التواصلي الإشاري _الاستدلالي.

2_ المقصدية المحلية "Intentionnalitè Locale": ويقصد بها تلك المقصدية المرتبطة بأحد الملفوظات المكونة للخطاب دون غيرها؛ وهي تتحدد عبر علاقة هذه الأخيرة _الملفوظة_ مع باقي الملفوظات سواءً السابقة عنها أو اللاحقة عليها بنسق الخطاب الواردة به، في ضوء المقام التواصلي لها _اجتماعي، سياسي، ثقافي، تاريخي_ والمعلومات الظاهرة تبادُليًا؛ وكذا صورة المتلقي الضمني بذهن المبدع الذي يوجه الخطاب.

والواضح من هذا أن المقصدية لا تتعلق بالتركيب النسقي _اللغوي_ للخطاب الإبداعي ومبتغى مبدعه فحسب؛ وإنما تمتد لتشمل متلقيها وقدرته على الكشف عنها وَالإمساك بخباياها، إذ أنه حاضر ليس أثناء تلقيها فحسب، وإنما أثناء صياغتها أيضًا؛ فلكل مبدع قارئه الضمني الذي يتوجه لهُ بخطابه الإبداعي مراعيًا خلفياته الفكرية والثقافية؛ وَالتي توجه اختياره لألفاظه وتراكيبه حتى تؤدي المعنى المرجو منها وتحقق الغرض المراد من خلالها؛ حيث أن كل إيحاءٍ وفجوةً بالخطاب الإبداعي يفهمها المتلقي ويؤولها حسب مكتسباته القبلية، فلا يمكن الوصول للمقصدية الكامنة بالخطاب الإبداعي وخاصة الخطاب الشعري منه لما يتميز به من لغة شعرية وإيحاءات بعيدة المرامي، بغير« فك رموز المسكوت عنه أو المقتضيات الضمنية في أفعال اللّغة غير المباشرة وتأويله بشكل دقيق»[4]، ولإنجاز ذلك علينا تتبع جملة من الخطوات الدقيقة لألا يتوه معناه ومقاصده منا بمتاهات دلالات اللغة ومكتسباتنا القبلية، خاصة مع تطور أساليب نظم الخطابات الإبداعية؛ التي تستوجب

تقنيات قراءة جديدة مكافأة لها لتفك طلاسمها وتكشف عن خباياها؛ وقد حدد "الشهيري" هذه الخطوات بكتابه "استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية" في النقاط التالية[5]:

- الاعتماد على دلالات الألفاظ وَالتركيب اللغوي للخطاب الإبداعي_ معناه الحرفي_ وربطها بمعتقدات وأراء متلقيها المنتجة لها، بغية الوصول إلى المقصدية الكامنة وراءها والكشف عن تداعياتها وإيحاءاتها المختلفة.
- معرفة العرف اللغوي السائد عند جماعة المبدع _المعنى التداولي للألفاظ والتراكيب اللغوية_ وربطه بمقاصده، مع توضيح العلاقة الكامنة بينهما.
- ربط الدلالات الحرفية _المعجمية_ للخطاب الإبداعي بالسياقات الواردة فيها، عبر الاستدلال المنطقي المعتمد على معرفة استراتيجيات المخاطَب بالخطاب وآلياته التعبيرية فيه؛ بغية الكشف عن المقاصد المتضمنة به.

يتضح مما سبق أن المقصدية من أهم العناصر التي يبحث فيها المنهج التداولي؛ لارتباطها بالجانبين النصي وَالتواصلي الإخباري بالخطاب الإبداعي، وتعلقها بأثافيه الثلاث الرئيسية _ المبدع، النص، المتلقي_؛ إذ أنها من أهم معايير تحقيق النصانية وشرط أساسي بكل أنواع التواصل الإنساني؛ فتكون بذلك من أهم العناصر الموجهة للاستعمال اللغوي به.

ثالثا_ المقصدية المحلية للرمز:

تُعد تقنية الترميز من أبرز التقنيات وأكثرها شيوعًا في التعبير عن رؤى ومقاصد الشاعر بالشعر العربي الحديث، لما تضفيه عليها من بعد إيحاء فني جمالي وقرب دلالي، عبر تحميلها للألفاظ بغير دلالتها الحرفية ووسمها القصيدة بنوع من الانغلاق والغموض المحبّبين؛ اللذان يجعلان مراميها أكثر وضوحًا وتجسدًا بذهن القارئ، وهذا ما يتجلى بمدونة "زهور" عبر المقصدية الكامنة وراء رمزية "ورود".

إن طبيعة "أمل دنقل" الثائرة والغامضة والتي دفعت معاصريه إلى وسمه بلقب "أمير شعراء الرفض"، دفعته هو ذاته لتبني قضايا الأمة العربية _فلسطين، التهجير، السويس...__، وَلِاستعمال الأسلوب الرمزي« المغاير للمسار العادي المنطقي المجرد للغة»[6]، للتعبير عن مقاصده وما يجول بذاته، بل ومالا يمكنه أن يفصح عنه بغيره؛ فالرمز وحده من يستطيع« أن يحتوي المحدود واللامحدود والمتحول الساكن والآني الدائم ويتضمن القيم كلها التي يحسبها المنطقان العلمي والتقليدي متناقضة وما هي بمتناقضة»[7]؛ وهذا ما يظهر جليا عبر رمزية "ورود" بقصيدته "زهور"؛ إذ تعددت دلالاتها واختلفت إيحاءاتها من مقطع لأخر، باختلاف وتعدد السياقات الواردة فيها؛ بغية تجسيد مقاصد مبدعها كالتالي:

- فقد أحالت بالمقطع الافتتاحي _من السطر الأول إلى السطر الرابع_ على معناها التداولي كرمز للحياة الطويلة السعيدة والأمل بها؛ حيث أنها تهدى للمريض تيمنا بشفائه، وللعروس تيمنا لها بحياة جديدة طويلة

جميلة وسعيدة...، ألوانها الزاهية وأريجها العطر جعل الناس يربطونها بالغبطة والسرور والحياة الطويلة والأمل بها، بل جعلهم يتخذون منها وسيطًا يتبادلون عبره تلك المشاعر الطيبة بمختلف المناسبات؛ وهذا ما تجلى عبر هذا المقطع من خلال جذب سلال الورود المهداة للشاعر لانتباهه، أثناء مصارعته لسكرات مرضه_ بين إغفاءة وإفاقة_؛ واهبةً إياه الأمل والقوة للتشبث بالحياة ومواصلتها، من خلال رمزيتها وإيحاءاتها المترسخ بذهنه، خاصة وأنها تحمل ابتهالات مهديها له بالشفاء العاجل _اسم حاملها في بطاقة_؛ فتكون بهذا دالةً على الحياة والأمل بالاستمرار فيها.

- في حين أحالت بالمقطع الثاني _من السطر الخامس إلى السطر التاسع عشر_ على الموت بشقيه _شقه المادي "الملموس" وشقه المعنوي "المحسوس"_، منتقلة بذلك من الإيحاء على الشيء (الحياة) إلى الإيحاء على ضده، ومتلبسةً لدلالات مناقضة تمامًا لدلالتها السائدة بفكر وثقافات المجتمعات الإنسانية، وعاكسةً لحزن ويأس الشاعر الذي حَمَّلَ بالموت أكثر شيء موحي على الحياة؛ مما كساها بشيء من الغموض الناتج عن بعد الصلات بين الشيء الموحى به والشيء الذي كان وسيلةً للإيحاء عليه؛ فجموح خيال الشاعر استطاع أن يجد صفات مشتركة بين ما لا يصدق بأنهما قد يجتمعان بدلالة واحدة، مشكل من خلالهن هذه الصورة العاكسة لمقصديته، والتي يمكن توضيح الصلات فيها بين "الموت" و"الورود" عبر النقاط التالية:

- إن الورود حين توهب بغية تمني الحياة السعيدة والطويلة لمتلقيها تكون فاقدة هي لها، إذ أنها قبل أن تنسق بباقات أو سلال جميلة وتهدى تقطف من البساتين فتموت، ويظهر هذا بالقصيدة عبر مساواة الشاعر بين فعلي"القصف" و"الإعدام"المحيلين على الموت و فعل "القطف"المحيل على جني الزهور؛ عبر جعلهم جميعًا يقعون بلحظة واحدة كدليل على تساوي الألم والأثر المخلف من خلالهم؛ في قوله:

« **تتحدث لي الزهراتُ الجميلةُ**
أن أعينها اتسعتْ –دهشةً-
لحظة القطفِ..
لحظة القصف..
لحظةَ إعدامها في الخميلة!»[8]

كما أحال على ذلك استعماله لنفس التركيب اللغوي للدلالة على كل من فعلي "القصف" وَ"القطف"؛ والذين كان الشاعر في التعبير عن كليهما متوترًا غير قادر على البوح بكل مكنونات ذاته؛ يدل على ذلك البياض السابق لكل منهما ونقطتا التوتر التالية لهما؛والدالين على وجود كلام لم يبح به؛ وَلعل مرد ذلك عائد إلى رهبة وقع لحظة الموت على الذات الإنسانية.

- إن ما يعيد الحياة للورود _الزهرات_ بعد قطفها ويجعلها ذات قيمة دالة على الحياة الطويلة وَالسعيدة والأمل بها، هو تنسيقها بعد ذلك بسلال أو باقات وعرضها بالمتاجر أو بين أيد

الباعة المتجولين؛ وكذلك فإن تنسيق نبأ وقعة موت شخص ما مع ذكر أسباب حدوثها _ حادث أو مرض أو قصف أو إعدام أو... غير ذلك_، وإبراز خلفياتها السياسية والفكرية والثقافية، وما ورائها من قضايا عامة شائكة عبر شاشات التلفاز أو صفحات الجرائد أو غيرها من وسائل التواصل الاجتماعي، يعيد الحياة لهؤلاء الموتى ويكسبهم قيمة باعثة على الحياة والأمل بها؛ إذ يجعل منهم رموزًا دالة على قضاياهم محركةً للعقول الواعية لتبنيها ونصرتها _كما حدث مع واقعة اغتيال الطفل الفلسطيني "محمد دره"خلف أبيه بالقرب من مدرسته، بقطاع غزة في السنة الصفر من الألفية الثانية للميلاد، حيثُ غدا رمز للمقاومة؛ وكذا واقعة اغتيال الصحفية الفلسطينية "شيرين أبو عاقلة" أثناء أدائها لواجبها المهني، بمخيم "جينين" في الضفة الغربية بالسنة الثانية والعشرين بعد الألفين للميلاد، إذ غدت رمزا للتفاني في العمل_، كما تحرك أشكال الورد المنسقة بمعارض البيع وجدان وقلب اليد المتفضلة لشرائها.

- إن وهب سلال الورود أو باقاتها يكون بغية تمني الحياة الطويلة والسعيدة لمتلقيها، عبر دعمه وغرس الأمل والسعادة بقلبه لمواصلة المشوار بها، من خلال تحميلها بمشاعر الود والدعم من قبل مهديها له، وكذا فإن إذاعة نبأ واقعة موت شخص ما يكون بغية دعم وَوهب الحياة لمتلقيه، من قبل مذيعه عبر تحميله بمجموعة من الإرشادات والتوجيهات لسامعه؛ والتي إما أن تحفز هذا الأخير لتبني قضية ما، أو تجنبه الوقوع بنفس أخطاء غيره، أو تحثه على معاقبة من أجرم بحقه أو حق غيره فلا تتكرر الجريمة به أو بغيره.

من هنا يتضح بأن تحميل الشاعر لرمز "ورود" المترسخ بأذهان القراء على أنه مؤشر للحياة الطويلة والأمل بها والسعادة فيها، بدلالات مناقضة تمامًا كالموت واليأس والحزن، وبشكل منطقي حجاجي، جعلت دلالاته أكثر ترسخًا بذهن القارئ وأعمق تأثيرًا بوجدانه؛ فكل ما كان الجهد المبذول لتحصيل شيء ما أكبر كل ما كان التشبث به أقوى؛ كم أنه أوحى له بأن الأشياء السيئة متخفية وراء ما يظنه جيدًا وجميلًا؛ حيث أن "أمل دنقل" حين ربط بين دلالات الورود_الزهور_ بدلالات الموت، لم يكن يهدف لوسم قصيدته بنوع من الغموض؛ الذي يزينها ويزيدها رونقًا وجمالًا فحسب، وإنما كانت ضرورةً استدعتها تصوير مقاصده التي لا يمكن تجسيدها بغير ذلك؛والمتمثلة في دعوته لنا لوهب الحياة لقضايا الأمة العربية، والتي أحال عليها توظيفه لكلمتي "القصف" و"الإعدام" الدالين على الجرائم الواقعة ببلداننا العربية؛ وذلك من خلال تبنيها ونشرها موضحين خلفياتها ورؤاها الفكرية والسياسية والثقافية، موصلين صداها لمن ينتصر لها ويحمل راياتها فلا تموت بذلك ولا تنسى؛ حتى يظفر بها وتنعم بالحياة في ظلها.

_ وقد أحالة بالمقطع الثالث _من السطر عشرون إلى السطر الرابع والعشرون_ على دلالات اليأس والموت كذلك، إذ اقترنت بالعبارات التالية:« بين إغماءة وإفاقة، تتنفس...بالكاد، اسم قاتلها»[9]، لكن بشقه

المعنوي"المحسوس"المحيل على اليأس والاغتراب هذه المرة لا بشقه المادي "الملموس"، وهي هنا تتماهى مع ذات الشاعر بهذا المقطع فتحيل من خلال يأسها وموتها على يأسه وموته، ويظهر ذلك عبر اقترانها فيه بعبارة« بين إغماءة وإفاقة»[10] التي وردت بالمقطع الأول من القصيدة مقترنة بذات الشاعر؛ وكذا من خلال ورود كلمة "مثلي" التي جُسِد عبرها حالة الورود بحالة الشاعر، في قوله:

«**كل باقة..**

بين إغماءة وإفاقة

تتنفس مثلي–بالكاد- ثانية.. ثانية

وعلى صدرها حملت –راضية..

اسم قاتلها في بطاقة!»[11]

لقد اتخذ الشاعر من نفسه _ومن خلالها كل صاحب قضية يناضل لزرعها بقلب غيره_ نموذجا مجسدا لحالة باقات الورود _الزهرات_ المهداة له؛ إذ أنه ورغم مصارعته لمرض فتاك يعلم يقينًا أنه لن يسعفه لرؤية أماله تتحقق، مازال يقاتل من أجل نصرت قضيته ساعيًا للظفر بها، محاولًا إمدادها بالعمر عبر زرعها مع الأمل بقلوبنا لنواصل الطريق معه ومن بعد وفاته فننعم بحياة كريمة سعيدة طويلة في ظلها، وإن لم يتمكن هو من التمتع بها أو أن يكون شاهدًا على تحققها؛ وكذلك الزهرات تتمنى لنا الحياة الطويلة السعيدة رغم أنها تعيش آخر أيامها ولن تكون شاهدة عليها أو علينا، حاملةً لأجل ذلك اسم قاتلها على قلبها ببطاقة _مكان وضع البطاقة هو فوق الصدر من الجهة اليسرى، أي على القلب_؛ بغية إيصال مشاعر وده وأمانيه الطيبة لنا، لتبث فينا العزيمة والقوة على الاستمرار بهذه الحياة فتطول؛ وكذلك يحمل "أمل دنقل" هموم القضية العربية على قلبه راضيًا بها محاربًا لأجلها، رغم علمه التام أن ثقلها يهلكه.

والواضح هنا أن الشاعر اتخذ بهذا المقطع من الفرع _ذاته_ نموذجًا شبه به الأصل _الورود_؛ فالورود هي رمزٌ للحياة والأمل _كما أسلف ذكره_ والإنسان هو كائن فاني لم يرمز أبدًا للحياة، مولدًا بذلك خرقًا وتجاوزًا بالأحكام البلاغية وكسرًا في القواعد والأعراف التداولية؛ مما ساهم في كسر أفق توقع القارئ وإحداث أثر أعمق بوجدانه ودلالة أوضح في ذهنه.

يتبين مما سبق أن دلالة "الورود" تتماهى مع ذات الشاعر مرةً، ومع ذات الأمة العربية أخرى؛ محيلةً في كلا الحالتين على الموت بشقيه "شقه البيولوجي الملموس وشقه المعنوي المحسوس"؛ وذلك عبر مستويين مختلفين هما:

- المستوى الخاص: تتماه فيه دلالة الورود مع ذات الشاعر، ويتجسد من خلاله الموت ببعده المعنوي المحسوس فقط.
- المستوى العام: تتماه فيه دلالة الورود مع ذات الأمة العربية، محيلةً على الموت بشقيه،شقه البيولوجي "الملموس" وَشقه المعنوي "المحسوس".

ويمكن تلخيص ما سبق ذكره مع توضيح مختلف إيحاءات دلالات "الورود" على الموت بشقيه في هذه القصيدة؛ عبر المخطط التالي:

الشكل 1: مخطط توضيحي لإحالة دلالات الورود على الموت بقصيدة "زهور" لـ"أمل دنقل":

ومنه فإن دلالات الموت بهذه القصيدة تتأرجح بين موت معنوي شعوري، يتجسد من خلاله حالة اليأس والفقد _فقد كل من: الوطن، الأمان، الاستقرار، السعادة والحياة الكريمة_، اللذان يشعر بهما الشاعر ويعانيهما كل فردٍ من أفراد الأمة العربية؛ وموت بيولوجي حقيقي محيل على الفناء، جسد فظاعة الاستعمار الغاشم الذي تعاني منه أغلب شعوب الدول العربية، وما يقترفه بحقها من جرائم سالب للحياة كالقتل والإعدام والإبادة الجماعية...وغيرهم.

إن تعاقب حالات الورود بين الحياة والموت لعدة مرات على طول أسطر هذه القصيدة _زهور_؛ وحملها لمشاعر الأمل والسعادة إلينا إبان حياتها، ونقلها لمشاعر اليأس والحزن عند رحيلها عنا _موتها_؛

يحيلنا على أسطورة "الانبعاث" ببلاد الرافدين لـ"تموز" (دموزي) إله الزراعة والرعي وسيد "بيت الحياة"، الذي لعنته زوجته "إنانا" (عشتار) إلهة الحب والخصيب وسيدة "بيت الحياة" كذلك؛ عقابًا له لعدم اكتراثه ولا مبالاته على فراقها ومكوثها بأرض الجحيم، فغدا يموت وينزل إلي الجحيم ليمكث به ستة أشهر طيلة فصلي الخريف والشتاء؛ فيموت بموته ويغيب بغيابه كل مظاهر الحياة من رعي وزراعة وتكاثر ماشية... وغيرها؛ ثم تعود للحياة من جديد بعودته إليها في فصل الربيع والصيف، وتبقى مزدهرةً طيلة الستة أشهر التي يقضيها "تموز" بينها خارج أرض الجحيم؛ وهكذا تتوالى الفصول بين موت الطبيعة وعودتها للحياة تزامنًا مع موت "تموز" وانبعاثه من جديد[12]؛ ومن خلال هذه الأسطورة استمد الشاعر فكرة عودة سيادة وحرية الأمة العربية للحياة وانبعاث أمجادها التي تكد أن تضمحل وتختفي من الموت، بعودة المهجرين منها إليها وانتصارهم على غزاتها؛ ولقد قام بتجسيد ذلك عبر الإيحاء من خلال موت الورود _ الزهرات_ على غياب الحياة والازدهار والنماء بالأمة العربية، حيث ربط القطف بالقصف والإعدام المجسدين للجرائم المرتكبة بها؛ ثم عودتها بعودة هذه الأخيرة للحياة المتمثلة في المقاومة والتمسك بقضايا الأمة العربية؛ ولقد تماهة هنا دلالات "الورود" مع أفراد المقاومة المناضلين في سبيل نصرة قضايا أممهم؛ غير أن هذا الأمل الظاهر لم يستطع حجب لمحة الحزن واليأس السائدة على طول أسطر هذه القصيدة، إذ تجسد بأخر مقاطعها انتظار الورود _الزهرات_ للموت راضيةً بمقتلها بعد صراع طويل معه من أجل الحياة؛ مما يشير إلى انتصار اليأس والحزن على الأمل والسعادة، ولعل مرد ذلك هو الحالة الصحية السيئة التي يعاني منها الشاعر، فهي لا تسمح له بالمقاومة طويلة المدى بحربه؛ التي تحتاج لزمن طويل للظفر بها ورفع رايات نصرها.

رابعًا_ المقصدية الشاملة للرمز:

اعتمد الشاعر في بناءه لقصيدة "زهور" من ديوان "أوراق الغرفة 8" على الأسلوب القصصي، مازجًا بذلك بين خصائص فني الشعر والنثر، خالقًا فضاء جديدا يجد القارئ نفسه فيه رهينًا لأجناس متعددة من الخطابات الأدبية بنص واحد؛ حيث ضمن قصيدته هذه العديد من الأدوات التعبيرية التي استعارها من الفن القصصي كالوصف _الحالة التي يرى عليها الشاعر سلال الورد وباقاته_، السرد _رحلة الزهرات من البساتين إلى بين يدي الشاعر_، الفضاء المكاني _البساتين، الدكاكين ومكان تواجد الشاعر_ والفضاء الزماني _لحظة القطف، لحظة القصف ولحظة إعدامها بالخميلة_، والحوار وتوالي الأحداث؛ وهذا لا يعني بحال من الأحوال احتواء القصيدة على جميع الخصائص الفنية والجمالية لهذا الجنس الأدبي أو انتمائها له؛ فما هذا الأسلوب« سوى قالب عام لا علاقة له بطبيعة القصة في معناها الفني الحديث»[13]، لجأ إليه الشاعر لإغناء تعبيراته بالتفاصيل الحية التي تجعلها أكثر إيحاءً بمقاصده وأعمق تأثيرًا بمتلقيها، وليكسب مقاصده المحلية تماسكًا دلاليًا فيما بينها؛ فتكون بذلك وحدة موضوعية محيلة على مقصديته الشاملة، وكذا لكسوا عواطفه الذاتية بمظهر موضوعاتي عبر الإيحاءات المميزة لوسائله التعبيرية.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذا الأسلوب أن يحمّل رمزًا واحدًا "ورود" بدلالات متناقضة تمامًا _الحياة والموت، الأمل واليأس، الحزن والسعادة_؛ على طول أسطر هذه القصيدة، وذلك من خلال دمجه مع عنصر "الفضاء المكاني" المستعار من الوسائل التعبيرية للفن القصصي؛ فالمتأمل للحوار الحاصل بين الشاعر والزهرات سيلاحظ اختلاف دلالاتها باختلاف المكان الواردة به، حيث أنها:

أحالة على الحياة والسعادة والأمل حين كانت بالبساتين بيئتها الأصلية، ولم تفقد هذه الدلالة إلا لحظة القطف، إي لحظة إخراجها من البساتين؛ فالقطف بمعناه التداولي المتعارف عليه هو انتزاع الشيء من أرضه ومكانه الطبيعي ليوضع ببيئة قسرية _إقامة جبرية_، أي يوحي على التهجير، ومنه فإن الموت الذي تحيل عليه الورود هنا هو موت معنوي يحيل على الاغتراب.

وكذا دلت على الحياة والأمل فيها، وهي بالمتاجر وبين أيدي الباعة المتجولين معروضةً للبيع؛ ولكن بشقها المعنوي لا المادي هذه المرة، دل على ذلك توظيف لفظة "أفاقت" مقرونة بها؛ إذ أن هذه الورود تأمل أن يشتريها من يعيدها إلى البساتين _بيئتها الطبيعية_، كما أنها ورغم موتها البيولوجي إبان قطفها من البساتين تبعث الأمل والسعادة والرغبة بالحياة لمشتريها ومتلقيها، عبر ألوانها الزاهية وأريجها العطر ورمزيتها المتداولة بمختلف الثقافات الإنسانية، فلطالما كانت الزهور رمز للسلام والطهر والحب والبراءة والصداقة وكذا الأمل والحياة الطويلة السعيدة، منذ ألأزل وإلى يومنا هذا.

في حين أحالة وهي بين يدي الشاعر على الحزن واليأس والموت بشقيه _المادي والمعنوي_، لفقدانها آخر أمل لها في العودة لبيئتها الطبيعية؛ وعدم قدرتها على التأقلم مع بيئتها القسرية؛ مما أدى لذبولها وبهتان ألوانها واختفاء أريجها؛ مما أحال على اقتراب موتها الذي سلبها دلالاتها الطبيعية وأبدلها عوضا عنها دلالاتٍ مضادةٍ تماما لها كاليأس والحزن؛ ويظهر ذلك من خلال صياغة التعجب الظاهرة بقول الشاعر:

«كيف جاءت إلي..

(وأحزانُها الملكيةُ ترفع أعناقها الخضرَ)

كي تتمنى لي العمر!

وهي تجود بأنفاسها الآخرة!!»[14]

ويمكن تلخيص ما سبق ذكره،وتوضيح علاقة دلالات الورود بالفضاء المكاني المحيط بها، وكذا تجسيد رحلة عبورها من رمزية الحياة إلى رمزية الموت على طول أسطر هذه القصيدة؛ عبر المخطط التالي:

الشكل 2:مخطط توضيحي لرحلة عبور دلالة الزهور من الحياة إلى الموت وتجسيد علاقاتها بالفضاء المكاني المحيط بها.

من هنا يتضح بأن الموت الذي يحاول الشاعر تجسيده عبر مقصدية هذه القصيدة؛ من خلال تحميل رمزية "الورود" بدلالته ليس هو الموت البيولوجي الحقيقي المادي؛ بقدر ما هو موت معنوي محسوس مجسد لألام وَويلات الاغتراب، الناتج عن الحروب وحملات التهجير التي تعاني منها الشعوب العربية بمختلف بلدانهم المستعمرة آن ذاك؛ فالزهرات حين كانت بالبساتين _موطنها الطبيعي_ أحالت على السعادة والأمل والحياة بشقيها البيولوجي "المادي" والمعنوي "المحسوس"؛ في حين أحالت وهي منسقة بالباقات والسلال المعروضة للبيع على الأمل والحياة بشقها المعنوي فحسب، مجسدةً للمقاومة والأمل بالعودة إلى موطنها الأصلي، بعد نشر قضيتها من خلال الإعلام وانتصار الرأي العام لها؛ ولقد أحالت على الحزن واليأس والموت بشقه

المعنوي المحيل على الاغتراب وهي بين يدي الشاعر، بعد أن فشلت بالعودة إلى موطنها _البساتين_ إبان عدم قدرتها على إثارة الرأي العام لنصرتها، وتوقف حملات الإعلام عن دعمها؛ حيث نسيت خارج وطنها بالإقامة الجبرية حاملة للقب "لاجئ" مقرونًا باسم موطنها على صدرها، متمنيةً العودة إليه مناضلة لإيقاف حملات التهجير العدواني عليه، وإن لم يسعفها العمر لتشهد ذلك أو تعود إليه.

إن هذا الصراع والجدلية القائمة بين الموت والحياة المجسدة من خلال الزهرات؛ هو بالواقع صراع كل صاحب قضية يحارب من أجل نصرتها، محاولًا دعمها وزرعها بقلوب غيره بغية رفعهم لرايات نصرها؛ لعلمه بأنها قد تحتاج لوقت أطول من عمره، ولجهدٍ أكبر من جهده، وربما لحياته فداءً لحياتها والفوز بها؛ بل إنه صراع الشاعر "أمل دنقل" نفسه وهو على فراش المرض يقاتل من أجل نصرت قضايا الأمة العربية _القضية الفلسطينية، قضايا التهجير..._، وإمدادها بالحياة في قلوب قراءه ليرفعوا رايات ظفرها، وهو يعلم يقينًا بأن المرض الذي يفتك بجسده لن يسعفه لرؤية أماله تتحقق؛ وذلك عبر مجموعة من القصائد يكتبها _بين إغماءة وإفاقة_ أثناء مصارعته لسكرات مرضه داخل جدران مستشفى القاهرة بمصر؛ والتي جمعت بعد وفاته بديوان واحد صدر بالسنة الثالثة والثمانون بعد التسع مئة وألف، موسومًا بـ "أوراق الغرفة 8" تيمنًا باسم المكان الذي كتبت به؛ ولقد ظهر ذلك _إيحائية صراع الموت والحياة على صراع الشاعر نفسه_ بأنموذج دراستنا "قصيدة زهور" من خلال تماهي دلالة الرمز "ورود" مع ذات الشاعر بالمقطع الأخير من القصيدة.

خامسًا_ خاتمة:

من خلال ما ورد تقديمه بورقتنا البحثية هذه نخلص إلى جملة من النتائج، نسوقها ونحن بأخر محطاتها في النقاط التالية:

أن المقصدية من أهم العناصر التي يبحث فيها المنهج التداولي؛ لارتباطها بالجانبين النصي والتواصلي الإخباري بالخطاب الإبداعي، وتعلقها بأثافي العمل الإبداعي_ المبدع، النص، المتلقي_؛ إذ أنها من أهم معايير تحقق النصانية، وشرط أساسي بكل أنواع التواصل الإنساني؛ فتكون بذلك من أهم العناصر الموجهة للاستعمال اللغوي به.

استطاع الشاعر أن يجسد جدلية الموت والحياة الكامنة بكل شيء من حولنا؛ عبر تحميل رمز واحد "ورود" بدلالتها معا، وبشكلٍ منطقي حجاجي أوحَى لنا بأن الأشياء ليست كما تبدو عليه.

اعتمد الشاعر على الرمز والمفارقة في تجسيد مقصديته، مُكسبًا إياها شيئًا من الغموض المحبب الذي يستثير القارئ للغوص إلى أعماقها وإزالته، بغية الوصول إلى جوهرها والكشف عن مراميها؛ مما يجعلها أكثر وضوحًا بذهنه وأعمق ترسخا بوجدانه.

مزج الشاعر في بناءه لقصيدته "زهور" من ديوانه "أوراق الغرفة 8"، بين تقنيات عديدة _الرمز والأسطورة والغموض والمفارقة والأسلوب القصصي_؛ مانحا مقاصده بذلك كثافة دلالية تنفجر بذات متلقيها، فتتضح بذهنه وترسخ بوجدانه.

إن تمازج آليات فنّي الشعر والسرد _القصة_ ببناء إنموذج دراستنا، ليس سوى أداة أو شكل من أشكال التعبير الإنساني؛ لا يمكن حصره كتصنيف أجناسي أو عده جنسًا أدبيًا مستقلًا بذاته.

استطاعت المقصدية الشاملة أن تحافظ على تماسكها وترابطها على طول أسطر هذه القصيدة، رغم اعتمادها على المفارقة والتضاد وجمعها بين عوالم شديدة التباين والتنافر، لانبنائها على الأسلوب القصصي الذي ساهم في الربط بين المقاصد المحلية وجعلها تتضافر لتوحي عليها؛ كما أنه أكسبها طابعًا موضوعيًا وأغناها بالتفاصيل الحية من خلال مختلف عناصره التعبيرية الحيوية.

هوامش:

[1] _ محمد مفتاح: في السمياء القديمة دراسة نظرية تطبيقية، (1982)، دار الثقافة (الدار البيضاء)، ط 1، المغرب، ص 53.

[2] - محمد مفتاح: مجهول البيان، (1998)، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، ط 1، م 1، المغرب، ص 106.

[3] - ينظر: آن روبول، جاك موشلار: تداولية الخطاب من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب، تر: لحسن بوتكلاي، (2020)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، ص 216 _ 217_ 218_ 219.

[4] - الفي بولان: المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، ليلى احمياني، (2018)، رؤية للنشر والتوزيع (القاهرة)، ط 1، مصر، ص 52.

[5] - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، (2004)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، ليبيا، ص 212_ 214_ 215_ 218_ 219.

[6] - محمد علي كندي: الرمز والتقنيع في الشعر العربي الحديث [السياب ونازك والبياتي]، (2003)، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت)، ط 1، سوريا، ص 35.

[7] - نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، (2008)، صفحات للدراسات وَالنشر (دمشق)، سوريا، ص 246.

[8] - أمل دنقل: الأعمل الكاملة، (2022)، دار الشروق (القاهرة)، ط 10، مصر، ص 289.

[9] - ينظر: المصدر نفسه، ص 290.

[10] _ ينظر : المصدر نفسه، ص 289.

[11] _ المصدر نفسه، ص 290.

[12] _ ينظر : فاضل الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، (1999)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع (دمشق)، ط 1، سوريا، ص 89- 98./ وينظر: صمويل هنري هوك، الأساطير في بلاد ما بين النهرين، تر: يوسف دلود عبد القادر، (1968)، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة (بغداد)، العراق، ص 07- 08- 09.

[13] _ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (1997)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ص 433.

[14] - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 290.

قائمة المصادر المراجع:

المصادر:

1-أمل دنقل: الأعمال الكاملة، (2022)، دار الشروق (القاهرة)، ط 10، مصر.

المراجع باللّغة العربية:

2- عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، (2004)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، ليبيا.

3- فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، (1999)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع (دمشق)، ط 1، سوريا.

4_ محمد علي كندي: الرمز والتقنيع في الشعر العربي الحديث [السياب ونازك والبياتي]، (2003)، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت)، ط 1، سوريا.

5- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (1997)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.

6- محمد مفتاح: في السمياء القديمة دراسة نظرية تطبيقية، (1982)، دار الثقافة (الدار البيضاء)، ط 1، المغرب.

7- محمد مفتاح: مجهول البيان، (1998)، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، ط 1، م 1، المغرب.

8- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، (2008)، صفحات للدراسات وَالنشر (دمشق)، سوريا.

المراجع المترجمة:

9- الفي بولان: المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، ليلى احمياني، (2018)، رؤية للنشر والتوزيع (القاهرة)، ط 1، مصر.

10-آن روبول، جاك موشلار: تداولية الخطاب من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب، تر: لحسن بوتكلاي، (2020)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط 1، عمان.

11- صمويل هنري هوك: الأساطير في بلاد ما بين النهرين، تر: يوسف دلود عبد القادر، (1968)، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة (بغداد)، العراق.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 140 - 153 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

متطلبات ميدان فهم المنطوق وإنتاجه في التعبير الشفهي

Requirements of the Field of the Speaking Comprehension and its Production in the Oral Expression

شروق دحماني[1] / عمار عثماني[2] *
Chourouk dahmani[1] / amar othmani[2]
مختبر الدراسات المتعددة التخصصات في تعليم وتعلم اللغات.
جامعة أحمد زبانة غليزان (الجزائر)
Ahmed Zabana University of Relizane (Algeria)
chourouk.dahmani@univ-relizane.dz[1] / amar.othmani@univ-relizan.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/11/25	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

يعد ميدان فهم المنطوق من النشاطات التعليمية الأساسية التي ركزت عليها المنظومة التربوية الجزائرية في ضوء إصلاحات الجيل الثاني، لتفعيل كفاءة التواصل الشفهي، الذي يساعد في إثراء الحصيلة اللغوية للمتعلم وإكسابه قاعدة علمية متينة تساهم في إعطاء تعليمية اللغة العربية أهمية بالغة في تعليمها وتعلمها، لتنمية مهاراتها اللغوية واستعمالها بطرق وظيفية تواصلية؛ لها الدور الأساسي في هيكلة أفكار المتعلم وصقل شخصيته لتمكينه من التعبير بلغة سليمة على المستوى الشفهي والكتابي، بالشكل الذي يضمن الممارسة الفعلية لها في مختلف المواقف التواصلية التي تعمل على إحقام المتعلم في الحياة المدرسية والاجتماعية.

وعليه نسعى من خلال هذه الورقة البحثية إلى إبراز الأهمية الوظيفية التي يتبوأها هذا الميدان التعليمي في ضوء إصلاحات الجيل الثاني، من خلال تنمية مهارة الاستماع وتطويرها باعتبارها اللبنة الأساسية لتحقيق كفاءة التعبير الشفهي لدى المتعلمين.

الكلمات المفتاح: فهم المنطوق، استماع، تعبير شفهي، كفاءة، تواصل، معلم، متعلم.

Abstract :

Listening comprehension is one of the main educational activities that the Algerian educational system focuses on in the light of the 2nd generation reforms. This activity aims at activating the oral communication competency which helps enriching the linguistic sum of the learner and at providing him with a solid scientific basis that contributes to giving the Arabic didactics a high importance to develop the linguistic skills and use it in communicative function. It has the main role in structuring the ideas of the learner and shaping his personality to enable him to communicate in a good language orally and in a

* شروق دحماني: chourouk.dahmani@univ-relizane.dz

written way that guarantees the effective practice of language in the various communicative situations that engage the learner in the social and school life..

Keywords: listening comprehension; oral expression; competency; communication; teacher; learner.

المقدمة :

أخذ ميدان فهم المنطوق مكانة بارزة في التركيز على تعليمية التعبير الشفهي وإنتاجه من خلال بناء الأفكار وترتيبها، انطلاقا مما تستلزمه الوضعيات التعليمية برصيد لغوي مكتسب من واقع المتعلم الاجتماعي، تاركا بذلك أثرا إيقاعيا يجلب انتباه الآخرين في الصفوف الدراسية بفاعلية دينامية تساهم في تفعيل مهارات التواصل الشفهي وتنشيطها بين المعلم والمتعلم.

بناء على هذا المعطى التعليمي نطرح الإشكالية التالية: فيم تتمثل المتطلبات الأساسية لميدان فهم المنطوق في ضوء إصلاحات الجيل الثاني؟. وما هي الأساليب والاستراتيجيات الناجعة التي لابد من اتباعها لضمان التحصيل الإنتاجي للمتعلم في التعبير الشفهي؟

وللإجابة على هذه الإشكالية سنتطرق إلى بيان مكانة فهم المنطوق في العملية التعليمية وأهميته في بناء كفاءة التواصل اللغوي لدى المتعلم واستمالته لإصدار ردود أفعال تبرز تنمية قدراته التعبيرية ونشاطاته الإبداعية.

أولا: في مفهوم ميدان فهم المنطوق:

1.المنطوق لغة واصطلاحا

أ) لغة: كلمة منطوق اسم مفعول مشتقة من الجذر اللغوي(ن.ط.ق)، وجاء في لسان العرب لابن منظور: "نطقَ الناطق نُطقا تكلّم والمنطق الكلام، وقد أنطقه الله واستنطقه أي كلّمه وناطَقه، وكتاب ناطق بيّن وكلام كل شيء منطقه"[1]، ومنه قوله تعالى ﴿عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيرِ﴾(سورة النمل، الآية16)

وجاء في صفوة التفاسير في قوله تعالى ﴿ومَا يَنْطِقُ عنِ الهَوَى﴾(سورة النجم، الآية 03)؛ "أي لا يتكلم الرسول صلى الله عليه وسلم عن هوى نفسي ورأي شخصي أي لا يتكلم إلا عن وحي من الله عز وجل"[2].

ب)اصطلاحا: عملية النطق عملية مركبة بمعنى أن الصوت لا يتكون إلا بعدة عمليات متكاملة، فلا تكفي استدارة الشفتين لنطق الصوت، ومجرد وضع اللسان في أي موضع من الفم لا يكفي لنطق أي صوت ولذا فهناك مقومات أساسية لنطق الأصوات اللغوية وإذا كانت عملية الزفير تمد عملية النطق بتيار واحد فإن الأعضاء النطقية من الحنجرة إلى الشفتين والأنف تكوّن هذا الممر الضيق، أما الأعضاء النطقية المتحركة وأهمها اللسان ثم اللهاة ثم الوتران الصوتيان فتقوم باعتراض تيار الهواء الخارج بكيفيات مختلفة، فتتميز الأصوات اللغوية؛ فلكل صوت خصائصه النطقية التي تفهم بدراسة الجهاز الصوتي وفيسيولوجية الكلام.

وعندما يصدر الصوت اللغوي يمضي في الهواء فيحدث ذبذبات وتكون له عدّة خصائص فيزيائية وهنا مجال لدراسة ذلك الصوت اللغوي بأجهزة القياس الصوتي يتعامل بها المختصون في فيزياء الصوت وما أن يصل الصوت اللغوي إلى أذن المتلقي حتى تتلقاه الأذنان، وهنا أيضا مجال لدراسة الصوت من حيث وقعه على أعضاء السمع فكل صوت خصائصه النطقية والفيزيائية والسمعية ولذا يميز الباحثون ثلاثة مداخل لدراسة الصوت اللغوي:

علم الأصوات النطقي

علم الأصوات الفيزيائي.

علم الأصوات السمعي.[3]

وعليه يؤكد **عبد الرحمن الحاج صالح** أن "اللغة المنطوقة هي الأصل ولغة التحرير فرع عليها فالمنطوق ومن ثم المسموع هو المنبع الأول الذي يستقي منه الإنسان وخصوصا الطفل والأمي والمواطن المغترب مقاييس اللغة والمادة الإفرادية. ثم المسموع من اللغة هو بالنسبة إلى جميع الناس أكثر مما يحصى ولا يمكن أن يقاس عليه وقد ألح علماؤنا على أهمية المشافهة والسماع وأن اللغة أصوات مسموعة قبل أن تكون مكتوبة".[4]

كما عرّف **شانك شونتال** اللغة المنطوقة بأنها "الكلام التلقائي المصوغ صياغة حرة في مواقف تبليغية طبيعية، إنها إذن اللغة بمعنى الاستخدام اللغوي لا النظام اللغوي".[5] فهي حوارية بطبعها لأنها في جوهرها محادثة حوارية والمحادثة عملية تبليغية بين شخصين على الأقل تحدث بينهما في زمان ومكان معينين عبر قناة اتصالية تقنية، بحيث يستطيع أحدهما في أي وقت عن زمن المحادثة أن يكون له دور في الكلام.[6]

وعليه فكل كلمة تنطق تترك أثرها في مجموعة من الانطباعات في ذهن السامع؛ انطباعات الأصوات وانطباعات حركات أعضاء النطق كما تترك أيضا استعدادا معينا لإعادة هذه الحركات والإتيان بهذه الأصوات نفسها، هي الانطباعات أو الفكر كما يسميها علماء النفس تودع في أذهاننا، ومن الممكن أن نميز حقيقة واقعة في الكلام المتصل بكل سهولة وطواعية، فإذا ما تحققت هذه الانطباعات برز في الحال في ذهن السامع ذلك الجزء الباقي من الخبرة الكلية وهي الشيء الذي تدل عليه هذه الانطباعات.[7]

2. ميدان فهم المنطوق: يُعرف الميدان تربويا بأنه جزء مهيكل ومنظم للمادة قصد التعلم وعدد الميادين في المادة يحدد عدد الكفاءات الختامية التي ندرجها في ملمح التخرج ويضمن هذا الإجراء التكفل بمعارف المادة في ملامح التخرج، وبالنسبة للغة العربية فإن لدينا أربعة ميادين هي: فهم المنطوق، التعبير الشفهي، فهم المكتوب، التعبير الكتابي.[8]

وعليه فميدان **فهم المنطوق**: هو إلقاء نص بجهارة الصوت وإبداء الانفعال به، تصاحبه إشارات باليد أو بغيرها لإثارة السامعين وتوجيه عواطفهم وجعلهم أكثر استجابة بحيث يشتمل على أدلة وبراهين تثبت صحة الفكرة التي يدعو إليها المتلقي، ويجب أن يتوافر في المنطوق عنصر الاستمالة لأن السامع قد يقتنع بفكرة ما

ولكن لا يعنيه أن تنفذ فلا يسعى لتحقيقها، هذا العنصر من أهم عناصر المنطوق لأنه هو الذي يحقق الغرض من المطلوب.[9]

ويهدف إلى صقل حاسة السمع وتنمية مهارة الاستماع، وتوظيف اللغة من خلال الإجابة عن أسئلة متعلقة بنص قصير ذي قيمة مضمنة تدور أحداثه حول مجال الوحدة، مناسب لمعجم الطالب اللغوي، يستمع إليه المتعلم عن طريق الوسائل التعليمية المصاحبة، أو عن طريق الوسائل التعليمية المصاحبة، أو عن طريق المعلم الذي يقرؤه قراءة تتحقق فيها شروط سلامة النطق وجودة الأداء وتمثيل المعاني وتعاد قراءته كلما استدعت الحاجة.[10]

ونحن عندما نفصل الاستماع في الدراسة عن الكلام مع تلازمهما ذلك لكي نتعرف ما لكل منهما من مهارات فرعية وكيفية تنميتها لدى المتعلمين، والسمع هو الحاسة الأساسية في اتصال الفرد بالآخرين ومعرفة ما يدور حوله من أحداث مما يفضي إلى تفاعله ولمهارة الاستماع دور تنيف به على غيرها من المهارات، إذ من دونها لا يمكن اكتساب مهارة الكلام ولا مهارة القراءة، زِد على ذلك فإن للاستماع أهمية كبيرة في عملية التعلم، فإن الله سبحانه وتعالى خلق الإنسان وخلق له عددا من النوافذ ليتعرف من خلالها على ما حوله فيتعلم ويعدل سلوكه وتتمثل هذه النوافذ بالحواس ومن هذه الحواس السمع والبصر وقد خصّ الخالق تعالى السمع بما يجعله يتقدم البصر في اكتساب المعرفة، ويتجلى ذلك في آيات كثيرة وردت في القرآن الكريم يتقدم فيها السمع عن البصر،[11] منها قوله تعالى ﴿والله أخْرَجَكُم مِن بُطُونِ أُمَهَاتِكم لا تَعلَمُون شيئا وَجَعلَ لكم السَمْعَ والأبصار والأفئدة لعلكم تَشْكُرون﴾ (سورة النحل،الآية:47)، وقوله تعالى ﴿ليْسَ كَمِثلِه شيء وهوَ السَميعُ البَصِيرُ﴾ (سورة الشورى، الآية:11)، وعلى هذا فالاستماع لا غنى عنه لظهور الكلام والقراءة والكتابة، فالطفل الذي يولد أصمَّ أو يفقد القدرة على السمع في سن مبكرة يفقد بالتالي القدرة على الكلام. فالقدرة على الكلام تتوقف على القدرة على السمع أولا ثم على الفهم ثانيا.

ومجمل القول أن الاستماع من أهم فنون اللغة إن لم يكن أهمها على الإطلاق، وذلك لأن الناس يستخدمون الاستماع والكلام أكثر من استخدامهم للقراءة والكتابة. وقد صور أحد الكتاب هذه الأهمية في الاستخدام قائلا: "إن الإنسان المثقف العادي يستمع إلى ما يوازي كتابا كل أسبوع، ويقرأ ما يوازي كتابا كل شهر، ويكتب ما يوازي كتابا كل عام".[12]

وفي ذلك لفت **ابن جني** إلى أهمية السماع في تنمية ملكة الفرد اللغوية التي يكتسبها من أبناء جماعته وذلك عند اتصال العرب ببعضهم البعض فقال: "فإنهم يتجاورهم وتلاقيهم وتزاورهم يجدون مجرى الجماعة في دار واحدة، فبعضهم يلاحظ صاحبه ويراعي أمر لغته".[13]

فالاستماع وسيلة رئيسية للمتعلم، حيث يمارسها في أغلب الجوانب التعليمية، إن لم يكن كلها؛ فهو مستمع في الفصل وفي الإذاعة المدرسية، وفي الأنشطة المدرسية ودور العبادة، وفي شتى المواقف الاجتماعية التي يكون طرفا فيها. كما يفتح باب التذوق اللغوي والاجتماعي حيث يدرك في حدود قدراته معنى الكلمة

وأبعادها النفسية والاجتماعية ودلالة العبارة في ضوء الموقف الذي قيلت فيه، وما ينبغي القول فيه والسكوت عنه. يستوي في ذلك من كان حاضر الذهن ومن لا يفطن إلى معنى الكلمة وما ترمي إليه من دلالات، خاصة إذا كان للكلمة أو الكلمة إيحاءات بعيدة أو تعريض يتعذر فهمه بسرعة.[14]

ثانيا: توصيات المنهاج في ميدان فهم المنطوق:

يعتبر فهم المنطوق قاعدة لبناء كفاءة الاتصال والتواصل والتي تعني المشاركة وهي العملية التي تنتقل بها الرسالة من مصدر معين إلى مستقبل واحد أو أكثر بهدف تغيير السلوك وهي عملية يتم خلالها تبادل الأفكار والاتجاهات والرغبات والآراء بين أعضاء الجماعة بهدف تحقيق التقارب الذهني والعاطفي بينهم. بحيث يساعد على الارتباط والتماسك الاجتماعي ومن التوصيات التي جاء بها المنهاج في ميدان فهم المنطوق ما يلي:

على المعلم السعي إلى اختيار المواضيع القريبة من بيئة المتعلم واستعمال لغة تشكل تحديا للمتعلم من خلال:

-عرض فكرة وجيهة تغني المتعلم وتدفعه لاعتناقها.

-جمارة الصوت وإبداء الانفعال ومصاحبة المنطوق بالإشارات والإيماءات.

- إثارة السامعين وتوجيه عواطفهم بتقديم الأدلة والبراهين.

- تمثيل اللفظ أو الحركة أو الانفعال لإعطائه معنى يمكن تبنيه (تمثيل ومحاكاة المنطوق).[15]

ثالثا: بين السماع وفهم المنطوق عند عبد الرحمن الحاج صالح:

يركز عبد الرحمن الحاج صالح على السماع باعتباره الخاصية الأساسية للغة العربية وهي ما يسميها القدامى بالمسموع أو السماع كاسم باعتبارها أعظم مدونة لغوية يشهدها تاريخ البشرية. حيث يعتمد مشروعه على نوعين من النصوص: نصوص أخذت وهي محفوظة في الصدور، ونصوص حرّة عفوية.

1. النصوص المحفوظة: (المنقولة شفهيا): "التي ينقلها الناطقون باللغة العربية بعضهم إلى بعض وجيل بعد جيل ولم يأخذها العلماء مباشرة من مصدرها الأصلي أي من أصحابها الذين أنشأوها هم أنفسهم، فهي نصوص نقلت على صورة واحدة إلا أن تأدية الناقلين لها كانت مختلفة لاختلافها في الأصل واختلاف المنشأ اللغوي للناقل في الشعر مثلا".[16]

2. النصوص الحرة العفوية: "هي نصوص سمعها اللغويون من أصحابها مباشرة فليست بكلام محفوظ ومنقول حفظه الناس من غيرهم وليست بتأدية لكلام سبق أن قيل، فأصحابها هم الذين تكلموا بها عفويا ولم ينقلوها عن غيرهم وأكثر هذه النصوص هي من الكلام المنثور وفيها على كل حال الكثير من الشعر وبعض الأبيات سمعت مع كلام آخر منثور وكذلك العدد الكبير من القصائد قد سمعت ودونت من بداية عصر التدوين كقصائد شعراء بني أمية"[17]

يتقاطع نشاط فهم المنطوق الذي نصت عليه المنظومة التربوية في الجزائر والمعمول به حاليا في العملية التعليمية مع السماع الذي أكد عليه عبد الرحمن الحاج صالح في جزئية المسموع، فالسماع آلية قديمة اعتُمد عليها

لحفظ النصوص الشفهية واستيعابها، وكذلك فهم المنطوق آلية حديثة يعتمد فيها على تقديم النصوص الممنهجة في البرامج الدراسية بطريقة شفهية، يصدر المتعلم فيها ردود أفعال تبرر استنباطه للأفكار المطروحة أمامه واستيعاب محتوياتها؛ فالسماع هو المعمول به قديما لجمع اللغة واستنباط قواعدها، وفهم المنطوق(النشاط التعليمي) هو المعتمد عليه في الجوانب التعليمية ليجمع به المتعلم رصيده اللغوي من أجل تحقيق التفاعل العلمي بينه وبين معلمه وزملاءه.[18]

رابعا: الجوانب الأساسية لتعليمية النصوص المنطوقة عند عبد الرحمن الحاج صالح:

لقد أكد **عبد الرحمن الحاج صالح** على مجموعة من الشروط الواجب توفرها في عرض المعلم والمتعلم، وفي ذلك يشترط في المعلم أن يمتلك رصيدا معرفيا كافيا لأداء وظيفته التربوية والتعليمية على أكمل وجه مقحما في ذلك كل مستجدات البحث اللساني والتربوي وهذا ما برز في قوله" أن يكتسب أثناء تخصصه ملكة كافية في تعليم اللغة ولا يمكن أن يحصل على ذلك أيضا إذا استوفى الشرطين السابقين أولا ثم هذا الشرط الآخر اللازم وهو اطلاعه على محصول البحث اللساني والتربوي وتطبيقه إياه في أثناء تخصصه بكيفية علمية منتظمة ومتواصلة".[19]

من خلال هذا القول العلمي نستشف أن عبد الرحمن الحاج صالح على وعي تام بالمؤهلات الأساسية لنجاح العملية التعليمية وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على ضرورة إقحام الجانب اللساني في العلاقات التربوية التعليمية لتحقيق الفاعلية الدينامية بين كل عناصر العملية التعليمية خاصة بين المعلم والمتعلم أثناء تلقيه للنصوص المنطوقة.

وبالموازاة نركز على المتعلم بصفته الركن الأساسي لاكتساب المهارات اللغوية وتنمية كفاءته التواصلية لتلقي المعرفة وإنتاجها في العمليات التعبيرية الشفهية والكتابية، وهذا ما أوجبه الحاج صالح من ضرورة إشراك المتعلم في الجوانب التعليمية المتصلة بالأبعاد اللسانية حيث يقول:" أما ما أثبتته علوم التربية وعلم النفس منذ زمان بعيد، فهو ضرورة إشراك المتعلم في النشاط التعليمي، فلابد من أن يساهم لا بالسمع والطاعة لما يتلقاه من معلمه بل بالمشاركة الفعلية التي تؤديه إلى تنمية هذه المعارف ولذلك فلابد من أن ينطلق من الحواس أي من الأشياء الملموسة التي تقع عليها حواسه الخمس وينتقل منها إلى المجردات وأن يكون له في ذلك المبادرة حتى تتكون له القدرة على الخلق والمبادرة".[20]

خامسا: المعايير المفسرة لفهم حصة فهم المنطوق:

تقوم حصة فهم المنطوق على مجموعة من المبادئ والمعايير الرئيسة التي لابد من مراعاتها لتحديد الكفاءة الختامية لهذا الميدان من خلال ما يلي:

المعيار الأول: يتمثل في فهم المعنى العام للنصوص المنطوقة ذات الدلالة، الحصول على معلومات محددة منها، فهم تسلسل الأحداث في النص المنطوق.

المعيار الثاني: يتمثل في البعد التفاعلي مع النص المنطوق من خلال فهم معاني كلمات غير مألوفة بالاعتماد على نبرة الصوت والسياق، فهم العناصر التعبيرية في النص المنطوق.

المعيار الثالث: تحليل معالم الوضعية التواصلية من خلال الربط بين النص المنطوق والمكتسبات القبلية من خلال تطبيق تعليمات وإرشادات النص المنطوق في الواقع المعيش مع تحديد الأساليب التواصلية المستعملة في النص المنطوق.[21]

المعيار الرابع: تقييم مضمون النص المنطوق بإصدار أحكام عليه وتمييز الجو السائد فيه من خلال نبرة الصوت.[22]

سادسا: فهم المنطوق وإنتاجه في التعبير الشفهي:

بعد تفاعل المتعلم في مرحلة فهم المنطوق وتفسيره تأتي المرحلة الختامية التي يتواصل فيها مشافهة بلغة سليمة ويفهم معاني الخطاب المنطوق ويتفاعل معها وينتج خطابات شفهية في وضعيات تواصلية دالة تمكنه من اكتساب القدرات المعرفية للتعبير بها في مختلف المواقف التعليمية.

وبناء على ذلك سنقف على الأساليب الفنية لفن التعبير الشفهي لتوضيح فاعلية الدرس اللساني التطبيقي في استثمار وتنمية تعليمية اللغة العربية بفنونها الجمالية وفاعليتها الدينامية.

1. في مفهوم التعبير الشفهي:

التعبير لغة: عبر الرؤيا يعبرها عبرا وعبارة فسّرها وأخبر بما يؤول إليه أمرها وفي التنزيل العزيز ﴿**إِن كُنتُم لِلرُّؤيا تَعْبُرُون**﴾[سورة يوسف، الآية:43]، أي إن كنتم تعبرون الرؤيا فعدّاها باللام والعابر الذي ينظر في الكتاب فيَعْبُرُ أي يَعْتَبِر بعضه وعبّر عن فلان: تكلّم عنه واللسان يعبّر عما في الضمير.[23]

أما في الاصطلاح: فقد أعطاه الكثير من الباحثين عدّة تعريفات تتشابه مع بعضها البعض فقد عرفه عبد العليم إبراهيم: ب أنه "أداة اتصال سريع بين الفرد وغيره من الأفراد والنجاح فيه يحقق كثيرا من الأغراض الحيوية في الميادين المختلفة".[24]

وهذا الفن اللغوي ينقسم إلى نوعين تعبير شفهي وتعبير كتابي، فالتعبير الشفهي: هو إفصاح المرء عن أفكاره ومشاعره وما يجول في خاطره من خلال استخدام اللسان وإيصال ما يريد الفرد إلى الآخرين وهذا النوع يعَود المرء الطاقة في الحديث والتخلص من الخجل والجرأة في إبداء الرأي وضبط اللغة وإتقان استعمالها، والمواقف التي يستخدم فيها التعبير الشفهي كثيرة في حياة الإنسان اليومية والغاية من تعلمه تمكين الفرد من اكتساب المهارات الخاصة بالحديث والمناقشة وتنمية القدرة على الارتجال.[25]

يعتمد التعبير الشفهي على المحادثة ولا سيما في المراحل الأولى من الدراسة الابتدائية وهي تعليم خاص وأساسي لتدريبهم على النطق الصحيح وإمدادهم بالمفردات التي تمهد لهم الكتابة في الموضوعات التي تطرح ويعتبر هذا التعبير مرآة النفس وذلك كونه يعبر عن ما يحول في الوجدان الإنساني من خواطر يعبر الفرد عنها شفهيا وينتقي فيها أبلغ المعاني الرفيعة وأجمل الألفاظ المعبرة وأرقى التشبيهات والصور.[26]

2. أهمية التعبير الشفهي:

يعتبر التعبير الشفهي من الفنون اللغوية التي تسهل على المتعلمين استغلال مكتسباته اللغوية وتشكيل فنونها المهارية من استماع وقراءة وكتابة لممارستها في قضاء الحاجات وتحقيق المطالب بفاعلية وإبداعية لغوية متسمة بالجدة والأصالة في تنسيق المفردات والجمل لإنتاج مواضيع متكاملة ومترابطة يحقق بها المتعلم ذاته ويرضي نفسه في الاتصال الشفهي بمن يحيطون به واحترامهم والتعرف على رغباتهم وميولاتهم .

التعبير الشفهي دليل واضح على تنمية ورفع الرصيد اللغوي للمتعلمين وزرع روح التفاعل والتفاهم بينهم وتعويدهم على المواقف والأساليب القيادية الخطابية بلباقة اجتماعية في التحدث تعكس اكتسابه لآداب الحوار بتنويع صوتي ملائم للسياقات الموجود فيها.[27]

وعليه يعتبر هذا النشاط اللغوي الشفهي من العوامل المهمة في توطيد العلاقات بين المتعلم والمعلم وإثراء عمليات التفكير والفهم والانتباه، فهو رياضة ذهنية تربط المعلومات والأفكار بعضها ببعض بشكل متسلسل مرتب ومنطقي يمرنهم على المشاركة الاجتماعية وإبداء الرأي في مختلف الوضعيات الاتصالية.

3. جوانب التعبير الشفهي في التعليم:

يقوم التعبير الشفهي على جانبين الأول يتعلق بالنمو اللغوي أي جانب لغوي والثاني جانب صوتي.

أ)الجانب اللغوي: إن المستعمل من اللغة في حالات الخطاب الطبيعي شيء محدود ولذا من الخطأ أن يعتقد المعلمون أن كلما يوجد في اللغة صالح للتعلم. فهؤلاء يذهبون إلى أنه كلما زاد علم المتعلم باللغة وأوضاعها مهما كانت فهو ثروة لغوية لابد أن تفيد، لكن هذا غير صحيح بل ينفيه الواقع الذي يعيشه المتكلمون، فالمتكلم العادي لا يستعمل في مخاطباته اليومية إلا عددا من المفردات، فمثلا أثبتت البحوث العلمية أن الفرد متوسط الثقافة لا يستعمل أكثر من 2500كلمة في مخاطباته، أما العالي الثقافة فبين 4-5 آلاف فقط وعلى هذا الأساس فإن شحن ذاكرة المتعلم بهذه الكثرة من المفردات عمل يتنافى وما هو حاصل في واقع الخطاب، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نكتفي بتعليم ما يحتاج إليه المتعلم حتى يستجيب لما يتطلبه الخطاب الحقيقي ومواقفه الطبيعية لا المتوهمة أو المصطنعة.[28]

ب)الجانب الصوتي: يجب على المعلم أن يولي هذا الجانب اهتماما بالغا بحيث يراعي مخارج الحروف ذلك لأن صوت المتكلم ودرجة نبرته يساعدان الكلمات على التعبير عن مدلولاتها ويسهمان في نقل المعاني التي يرمي إليها المتحدث.[29]

4. خطوات تدريس التعبير الشفهي:

تمثل أول خطوة لتدريس التعبير الشفهي في المقدمة التي يشرح فيها المدرس أهم منطلقات الدرس باختيار موضوعات معينة يميل إليها الطلبة، لينتقل إلى الخطوة الثانية الممثلة في عرض الموضوع ليطرح أهم العناصر الأساسية التي يقوم عليها الدرس على أن تكون طريقة العرض مناسبة من حيث الفكرة واللغة يتجنب فيها الأفكار الفلسفية. وبعد أن تتوضح الفكرة لدى التلاميذ تأتي المرحلة الأساسية من التعبير الشفهي

وهي حديث الطلبة عن الموضوع المختار وقد يلجأ المدرس إلى توجيه المتعلم من خلال طرح مجموعة من الأسئلة الشفهية التي تعمل على تنمية نشاطاته الإبداعية. وفي ذلك يجب أن يكون المعلم إيجابيا محفزا لقدراتهم التعبيرية ليضمن بذلك تحقيق رسالة التعبير الشفهي عند كل طلابه.[30] **5.**

أساليب تدريس التعبير الشفهي:

تكمن فاعلية دور المعلم وإيجابيته في إثارة رغبة التلاميذ في الكلام والمناقشة وميلهم للقيام بأنواع الاتصال الشفوي وهذا الدور الذي نقصده للمعلم يحتاج إلى جهد كبير وإلى معرفة بالأساليب والطرق التي ينبغي الاستعانة بها ومساعدة التلاميذ على تنمية قدراتهم ولن يتعلم التلاميذ الكلام دون أن يتعلموا تلك الطرق والأساليب التي تعزز قدرتهم على الاتصال الشفهي.[31]

ومن بين هذه الطرق والأساليب التي يجب تعليمها للتلاميذ وتدريبهم عليها ما يلي:

1. المحادثة والمناقشة: لا شك في أن المحادثة والمناقشة من أهم النشاطات اللغوية في التعليم المدرسي، حيث تفتح المجال التفاعلي بين المتعلمين وتنمي قريحتهم اللغوية وتفعل مهاراتهم السمعية وتجود قدرتهم التعبيرية حول مختلف المواضيع بأساليب إبداعية.[32]

2. الخطب والكلمات والأحاديث والتقارير: ربما كانت الحاجة إلى الخطابة أقل منها اليوم من ذي قبل ولكن بالرغم من ذلك، فالإنسان يعرض له من المواقف ما يتطلب منه إلقاء كلمة وهنا يتحرج الموقف إذا لم يكن قادرا على أن يقوم بما يتطلبه الموقف.

وفي المدرسة كثير من المناسبات التي تظهر فيها الحاجة إلى الخطب وإلقاء الكلمات في أي موقف من مواقف التعبير الشفهي أو الكلام أو محادثة أو مناقشة أو خطبة أو غير ذلك من ألوان النشاط الكلامي، وفي ذلك يجب مراعاة عملية التعليم في مواقف طبيعية وخاصة التي تنشأ في حياة التلاميذ المدرسة أو تلك التي يستعمل فيها التلاميذ اللغة في حياتهم العادية.[33]

3..سرد القصص والحكايات: تعد القصص والحكايات من أهم المجالات التي يمكن استخدامها للتدريب على التعبير الشفهي، وذلك لأن المتعلم يميل إلى سماع القصص والحكايات خاصة التعليمية منها. لذلك يجب استثمارها بشكل بسيط غير معقد يهدف إلى صقل شخصية المتعلم وتنمية قريحته اللغوية وتطوير مهاراتهم الإبداعية، ويفضل أن تكون القصص من اختيار التلاميذ أنفسهم ليحسنوا التعبير عنها.[34] وإلى جانب هذه الأساليب يمكن للمعلم تنمية فن التعبير الشفهي من خلال طريقة الاختبارات الشفهية التي تُوجه فيها الأسئلة إلى المتعلم مشافهة بغية الوقوف على مدى فهمه للدرس واختبار صحة إجابته وتصحيح الخطأ على نحو فوري مما يحقق التغذية الراجعة الفورية، على أن يراعي المعلم الفروق الفردية بين التلاميذ ويعودهم على محاربة الخجل والخوف لينمي فيهم روح الإبداع والتفاعل الصفي.[35]

سابعا: الاتجاهات اللسانية الحديثة وأثرها في تفعيل حصة فهم المنطوق وإنتاجها في التعبير شفهيا: يلعب حسن الاستماع دورا كبيرا في اكتساب هذه الخبرات التعليمية في جميع العمليات الاتصالية لذلك بات من الضروري

استخدام الطرق والوسائل السمعية في التدريس وعرض بعض الاتجاهات الحديثة لإثارة اهتمام المتعلم للاستفادة منها في أغراضه النطقية التعليمية ومن بين هذه الاستراتيجيات ما يلي:

1. التسجيلات الصوتية(تسجيل المناقشات والمقابلات): "يعتبر إجراء المناقشات من أهم عناصر عملية التدريس ولذلك كان من الضروري أن يتدرب المدرس على أفضل الأساليب لبدء المناقشة وقيادتها وكيفية زيادة اشتراك التلاميذ ويمكن أن يتحقق ذلك بتسجيل المناقشات التي تدور أثناء الحصة واستماع المدرس وتلاميذه إليها لتقييمها بغية تحسين أنماط المناقشة في الحصص التالية وتساعد هذه التسجيلات على التعرف على نسبة طلبة الفصل الذين يشاركون في هذه المناقشات وعلى نوعية النقاش وهل يقتصر على مجرد إبداء الرأي حوله بطريقة موضوعية."[36]

2. استخدام مختبرات اللغة في التعلم: تتمثل مختبرات اللغة في مجموعة من الغرف الخاصة بالتعليم الاستماعي، يتم من خلالها إيصال الأصوات من مصادرها الصحيحة حيث يعتمد كل متعلم على مسجل صوتي يستخدمه بمعزل عن الآخرين ليسمع الصوت من خلال السماعتين التي في أذنه وعليه يستطيع الإجابة عن أسئلة معلمه وطلب ما يريده. فمختبر اللغة يضمن للمعلم تنمية مهاراته السمعية والنطقية وفق ما يوفره من إخراج الحروف من مخارجها الأصلية ليستطيع المتعلم الموازنة بين طريقة نطقه والنطق الصحيح للحروف والكلمات والجمل.[37]

3. الصورة التعليمية وأهميتها الوظيفية في تعزيز القدرات التعبيرية للمتعلم: تعتبر الصورة وسيلة من الوسائل التربوية التعليمية التي تسهل عملية التبليغ والإفهام في سير العملية التعليمية، وتحفز المتعلم لاستيعاب محتوياتها وفهم تراكيبها بدقة الملاحظة والتركيز.[38] فهي وسيلة بصرية تخدم تحقيق الأهداف التعليمية من خلال استخدامها الوظيفي لفهم معاني الكلمات عن طريق ارتباطها مع الصورة التعليمية التوضيحية لفحوى التراكيب اللغوية التي يفهمها المتعلم من خلال إدراكه لمحتويات الصورة وما تدل عليه، وهذا ما يخلق الجو التفاعلي المشوق المثير لاهتماماتهم في مختلف الصفوف الدراسية.[39]

من هذا المنطلق أصبح توظيف الصورة في العمليات التعليمية أمرا مهما وضروريا خاصة عملية فهم المنطوق باعتبارها العملية الأولية لسير الحصة الدراسية، فرؤية المتعلم التحليلية للصورة المرتبطة بالدرس الذي يود المعلم إيصاله إليه، وإشارات حركاته الجسمية وتعبيرات الوجه وعينيه، أو ما يعرف بالاتصال غير اللفظي يساهم بشكل كبير في تنشيط العمليات العقلية من فهم وإدراك وتركيز وتقويتها عند التلاميذ إذا وظفت بطريقة إيجابية.[40]

وهذا ما ذكره عالم التربية الأمريكي **جيروم برونز** بدراساته في التفكير والتربية أن الناس يتذكرون 10بالمئة مما يسمعونه و30بالمئة مما يقرأونه في حين يصل ما يتذكرونه بين ما يقومون به إلى 80بالمئة.[41] ومن هنا يمكن القول أن هذه الاستراتيجيات اللسانية تعتبر من الأساليب الناجعة لفهم النصوص المنطوقة وتحصيل المعارف واكتسابها بطرق سهلة متناغمة لا سيما في المراحل التعليمية الأولى للمتعلم.

الخاتمة والنتائج:

وفي الأخير ومن خلال هذا العرض التفصيلي لميدان فهم المنطوق في الجانب التعليمي نتوصل إلى النتائج التالية:

-تعد اللغة المنطوقة بمثابة الأساس المتين الذي تبنى عليه العملية التعليمية في جميع أنشطتها ومهاراتها.

-إعطاء الأولوية للجانب المنطوق في تعليم اللغة العربية يساهم بشكل فعال في تنمية اللغة وتطويرها لتتجذّر في نفوس المتعلمين لاستنباط أبعاد الكفاءة التواصلية ومراعاة إنتاجها في التعبير الشفهي بصورة سليمة تضمن تحقيق روح التفاعل بين المعلم والمتعلم في مختلف المواقف التعليمية وفق ما جاءت به مناهج الجيل الثاني لتسد جميع نقائص الجيل الأول.

وسنحاول عرض بعض التوصيات لضمان الجودة التعليمية لهذا النشاط وتحسين إنتاجيته في التعبير الشفهي:

-استعمال اللغة العربية الفصحى استعمالا إيجابيا في كل الحصص التعليمية وخاصة حصة فهم المنطوق. -مراعاة الفروق الفردية أثناء إجراء الممارسات التعبيرية في الصفوف الدراسية.

-تطوير نشاط التعبير الشفهي الذي يدفع بالتلميذ إلى أن يصغي لزميله ولتوجيهات معلمه على السواء.

-إقامة ندوات تكوينية مستمرة للمعلمين بمعية مجموعة من المختصين اللسانيين والنفسانيين والاجتماعيين لضمان سير الحصة الدراسية على أكمل وجه وتنشيط قدرات الاستيعاب والفهم لدى المتعلم.

-محاربة أزمة فهم المنطوق لدى المتعلم من خلال اكتشاف صعوبات التعلم لديه والسعي لمعالجتها.

هوامش:

[1] ابن منظور، لسان العرب، (دت)، دار صادر، (بيروت)، ط1، المجلد10، ص354.

[2] محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، (1971)، دار القرآن الكريم، (بيروت)، ط4، المجلد 3، ص272.

[3] محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، (دت)، دار قباء، القاهرة، دط، ص35.

[4] عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، (2012)، موفر للنشر، الجزائر، دط، ص186.

[5] محمد العبد، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة بحث في النظرية، (1990)، دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع، (القاهرة)، ط1، ص61.

[6] المرجع نفسه، ص84.

[7] ستيفن أولمن دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشير، (دت)، مكتبة الشباب، دط، ص29.

[8] دليل استخدام كتاب اللغة العربية، السنة الرابعة من التعليم الابتدائي، (2018/2018)، الديوان الوطني للمطبوعات الدراسية، ص13.

[9] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الوثيقة المرفقة لمنهج اللغة العربية مرحلة التعليم الابتدائي، (دت)، اللجنة الوطنية للمناهج المجموعة المتخصصة للغة العربية، ص05.

[10] بن الصيد سراب وآخرون، دليل استخدام كتاب اللغة العربية للسنة الثالثة ابتدائي، (2018/2017)، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ص06.

[11] محسن علي عطية، الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، (2006)، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان)، ط1، ص195.

[12] علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، (دت)، دار الشواف، (القاهرة)، دط، ص73.

[13] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ت: محمد علي النجار، (دت)، دار الهدى، (بيروت)، الجزء الثاني، ص16.

[14] إبراهيم محمد عطا، المرجع في تدريس اللغة العربية، (2006)، مركز الكتاب للنشر، (القاهرة)، ط2، ص123.

[15] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، دفتر النصوص المنطوقة، (2019/2018)، مديرية التربية لولاية سطيف، مفتشية التعليم الابتدائي(السنة الخامسة)، ص05.

[16] عبد الرحمن الحاج صالح، السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، (2012)، موفر للنشر، (الجزائر)، دط، ص252-253.

[17] المرجع نفسه، ص262.

[18] ينظر: حمزة بوكثير، أثر مهارة الاستماع في تعلمية نشاط فهم المنطوق في مناهج الجيل الثاني، (2021)، جامعة الإخوة منثوري، المجلد 21، العدد 01، ص414.

[19] عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، ص 200.

[20] عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ص192.

[21] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، اللجنة الوطنية للمناهج، محمد ضيف الله وآخرون، (2016)، دليل المقاطع التعليمية للسنة الأولى ابتدائي والسنة الثانية ابتدائي، ص11.

[22] المرجع نفسه، ص12.

[23] ابن منظور محمد ابن مكرم، لسان العرب، (دت)، أدب الحوزة للنشر (إيران)، المجلد04، ص 530.

[24] عبد العليم إبراهيم، الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، (دت)، دار المعارف، ط14، القاهرة، ص150.

[25] محمد الصويكري، التعبير الكتابي(أسسه، مفهومه، أنواعه وطرائق تدريسه)، (2014)، دار ومكتبة الكندي(عمان)، ط1، ص14.

[26] خالد حسين أبو عشمة، التعبير الشفهي والكتابي فير ضوء علم اللغة التدريسي، (دت)، دار الألوكة (الرياض)، ص13.

[27] ينظر : أمل عبد المحسن زكي، صعوبات التعبير الشفهي التشخيص والعلاج، (2010)، المكتب الجامعي الحديث، (الإسكندرية)، ص92-93.

[28] سعاد عبد الكريم الوائلي، طرائق تدريس الأدب والبلاغة والتعبير بين التنظير والتطبيق، (2004)، دار الشروق، ط1، (عمان)، ص79.

[29] لمرجع نفسه، ص80.

[30] ينظر: سعاد عبد الكريم الوائلي، طرائق تدريس الأدب والبلاغة والتعبير، ص95.

[31] أبو سعود سلامة أبو سعود، المنجد في التعبير، (2004)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دط، (دمشق)، ص 49.

[32] ينظر: علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، (دت)، دار الشواف (الرياض)، ص116.

[33] المرجع نفسه، ص119.

[34] ينظر: محسن علي عطية، مهارات الاتصال اللغوي وتعليمها، (2007)، دار المناهج للنشر والتوزيع، (عمان)، دط، ص130.

[35] ينظر: مصطفى الطناوي، التدريس الفعال، (2009)، دار المسيرة، عمان، ط1، ص234.

[36] حسين حمدي الطويجي، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم، ص 175.

[37] ينظر: محسن علي عطية، تكنولوجيا الاتصال في التعليم الفعال، دار المناهج، (عمان)، ط1، 2008م، ص209.

[38] Voir : Sylvie Ardon l'image et la pédagogie dans l'ensiegnement secondaire l'univresité Jean Molin Lyon direction de jacqueline rey p484

[39] ينظر: علي الخولي، أساليب تدريس اللغة العربية، (2000)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، (عمان)، دط، ص172.

[40] ينظر: محمد العبد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، (2007)، مكتبة الآداب، (القاهرة)، ط1، ص12.

[41] ينظر: شاكر عبدالحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، (1978)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)، دط، ص06.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم محمد عطا، المرجع في تدريس اللغة العربية، (2006)، مركز الكتاب للنشر، (القاهرة)، ط2.
2. ابن منظور محمد ابن مكرم، لسان العرب، (دت)، أدب الحوزة للنشر (إيران)، المجلد04.
3. ابن منظور، لسان العرب، (دت)، دار صادر، (بيروت)، ط1، المجلد10.
4. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ت: محمد علي النجار، (دت)، دار الهدى، (بيروت)، الجزء الثاني.
5. أبو سعود سلامة أبو سعود، المنجد في التعبير، (2004)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دط، (دمشق).
6. أمل عبد المحسن زكي، صعوبات التعبير الشفهي التشخيص والعلاج، (2010)، المكتب الجامعي الحديث، (الإسكندرية).
7. بن الصيد سراب وآخرون، دليل استخدام كتاب اللغة العربية للسنة الثالثة ابتدائي، (2018/2017)، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية.
8. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، اللجنة الوطنية للمناهج، محمد ضيف الله وآخرون، (2016)، دليل المقاطع التعليمية للسنة الأولى ابتدائي والسنة الثانية ابتدائي.
9. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الوثيقة المرفقة لمنهج اللغة العربية مرحلة التعليم الابتدائي، (دت)، اللجنة الوطنية للمناهج المجموعة المتخصصة للغة العربية.
10. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، دفتر النصوص المنطوقة، (2019/2018)، مديرية التربية لولاية سطيف، مفتشية التعليم الابتدائي(السنة الخامسة).
11. حسين حمدي الطويجي، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم.
12. حمزة بوكثير، أثر مهارة الاستماع في تعليمية نشاط فهم المنطوق في مناهج الجيل الثاني، (2021)، جامعة الإخوة منثوري، المجلد 21، العدد 01.
13. خالد حسين أبو عشمة، التعبير الشفهي والكتابي فير ضوء علم اللغة التدريسي، (دت)، دار الألوكة (الرياض).

14. دليل استخدام كتاب اللغة العربية، السنة الرابعة من التعليم الابتدائي، (2018/2018)، الديوان الوطني للمطبوعات الدراسية.
15. ستيفن أولمن دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشير، (دت)، مكتبة الشباب، دط.
16. سعاد عبد الكريم الوائلي، طرائق تدريس الأدب والبلاغة والتعبير بين التنظير والتطبيق، (2004)، دار الشروق، ط1، (عمان).
17. شاكر عبدالحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، (1978)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)، دط.
18. عبد الرحمن الحاج صالح، السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، (2012)، موفر للنشر، (الجزائر)، دط.
19. عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، (2012)، موفر للنشر، الجزائر، دط.
20. عبد العليم إبراهيم، الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، (دت)، دار المعارف، ط14، القاهرة.
21. علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، (دت)، دار الشواف (الرياض).
22. علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، (دت)، دار الشواف، (القاهرة)، دط.
23. علي الخولي، أساليب تدريس اللغة العربية، (2000)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، (عمان)، دط.
24. محسن علي عطية، الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، (2006)، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان)، ط1.
25. محسن علي عطية، تكنولوجيا الاتصال في التعليم الفعال، دار المناهج، (عمان)، ط1، 2008م.
26. محسن علي عطية، مهارات الاتصال اللغوي وتعليمها، (2007)، دار المناهج للنشر والتوزيع، (عمان)، دط.
27. محمد الصويكري، التعبير الكتابي(أسسه، مفهومه، أنواعه وطرائق تدريسه)، (2014)، دار ومكتبة الكندي(عمان)، ط1.
28. محمد العبد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، (2007)، مكتبة الآداب، (القاهرة)، ط1.
29. محمد العبد، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة بحث في النظرية، (1990)، دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع، (القاهرة)، ط1.
30. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، (1971)، دار القرآن الكريم، (بيروت)، ط4، المجلد 3.
31. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، (دت)، دار قباء، القاهرة، دط.
32. مصطفى الطناوي، التدريس الفعال، (2009)، دار المسيرة، عمان، ط1.
33. Sylvie Ardon l'image et la pédagogie dans l'ensiegnement secondaire l'univresité Jean Molin Lyon direction de jacqueline rey.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 154 - 166 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الوَسَائطُ المُتعدِّدةُ وأَثَرُهَا فِي اِكتِسابِ القواعدِ النَّحويّةِ – السَّنةُ الخامِسَةُ اِبْتِدائِي نمُوذَجًا-

Multimedia and its Impact on the Acquisition of Grammatical Rules (Fifth Year of Primary School Model)

د. سلاف عطابي *
Dr.Soulaf attabi
مخبر علوم اللسان
جامعة عمار ثليجي- الأغواط (الجزائر)
University of Amar Tliji - Laghouat (Algeria)
s.attabi@lagh-univ.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/03	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّصُ البَحث

أصبح تعلّم القواعد النّحويّة يشكل عقدة تلازم المتعلّم طيلة مشواره الدّراسي، ويظهر هذا من خلال أدائه اللّغوي كتابة ومشافهة، ولعلّ من بين الأسباب التّي ساهمت في تفاقم هذه الأزمة، العمليات العقلية والذهنيّة التّي يكتسبها المتعلّم في مرحلة ما قبل التمدرس – مرحلة ما قبل العمليات حسب نظرية النمو العقلي والمعرفي لبياجيه- وعدم توافقها وطرائق التدريس المعتمدة في تدريس النّحو، فجاءت هذه الدراسة من أجل معرفة أثر الوسائط الإلكترونية في تدريس القواعد النّحوية بإعتبارها إجراءات وتدابير حديثة لابد من تبنّيها في التدريس الحديث من أجل ضمان جودة التّعليم؛ إذ طُبِّقت على عينة من متعلمي السنة الخامسة متكوّنة من ثمانية وخمسين تلميذا وتلميذة، مقسومة إلى مجموعتين، الأولى ضابطة وتمّ تدريسها وفق العادة والمألوف، أمّا المجموعة الثّانية كانت تجريبيّةً. من خلال النتائج المُتحصّل عليها من قبل المجموعتين وبالإعتماد على مؤشرات مضبوطة لمسنا فرقا واضحا يؤكد نجاعة وفاعليّة الوسائط الإلكترونية في تعلم القواعد النحوية.

الكلمات المفاتيح: وسائط إلكترونية؛ قواعد نحوية؛ السنة الخامسة إبتدائي

Abstract :

This study came in order to know the effect of electronic media on teaching grammar rules, considering them modern procedures and measures that must be adopted in modern teaching in order to ensure the quality of education. It was applied to a sample of fifth-year learners consisting of fifty-eight male and female students, divided into two groups, the first was control and it was taught according to custom and familiar, while the second group was experimental. Through the results obtained by the two groups and by relying on controlled indicators, we saw a clear difference that confirms the efficacy and effectiveness of electronic media in learning grammatical rules.

* سلاف عطابي/ s.attabi@lagh-univ.dz

Keywords: electronic media, grammatical rules, Fifth year of primary school

مقدمة:

يعدُّ الاهتمام بميدان التّعليم وتطويره قضيّة هامّة تشغل القائمين والتّربويين من أجل إنشاء الفرد الصّالح، الّذي يساهم في حلّ قضايا المجتمع ومشكلاته، ولم يقتصر هذا الاهتمام على أهل التّربية والتّعليم فقط، بل تشاركت فيه كلّ الأطراف التي يبنى على أساسها المجتمع، من سياسيّين ومختصّين؛ لأنَّ تقدّم الأمم وازدهارها مرتبط إرتباطا وثيقا بتطوير ميدان التّعليم، والضرورة تدعو إلى تجويد ميدان التّربية والتّعليم بما يتناسب ومتطلّبات عصر التّطور والتكنولوجيا.

فالتّفكير في تجويد ميدان التّربية والتّعليم وتطويره بما يتناسب ومتطلّبات عصر التّطور والتّكنولوجيا، أضحى مطلبًا ملحًّا لابدّ من النظر فيه، ولا يتأتّى ذلك إلّا بالإلمام بأبرز مستجدّات التّدريس والعمل على خلق استراتيجيات حديثة تساهم في تحقيق الأهداف المنشودة من جهة، والمدرّس يعمل في أريحية من جهة أخرى، كما تعمل على جعل تعلُّم المتعلّمين أكثر متعة، وتزيد من دافعيّتهم نحوه، ومن بين أبرز هذه الإستراتيجيّات نجد الطّرائق التّي تشكّل حلقة هامّة تربط بين المدرّس ومتعلّميه، وإن صلحت سَهّلَت عليه عمليّة نقل المعارف والمهارات إلى المتعلّمين، وتزيد من وظيفيّة هذه الأخيرة، ولا تبقى قيد عقولهم، أو تدفن داخل القسم ويكون مصيرها النّسيان.

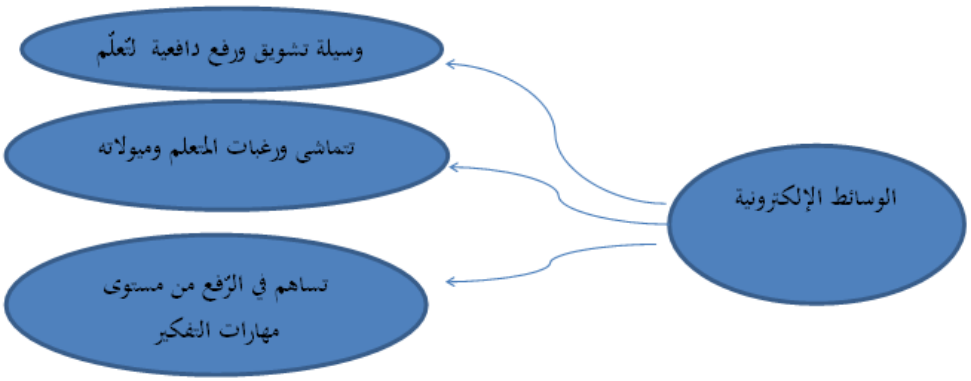
ممّا لا شكّ فيه أنَّ الطّرائق تطوّرت وطُبّقت في شتّى الأنشطة الدّراسيّة، إلّا أنَّ اللّغة العربيّة بفروعها لم تنل نصيبها من ذلك، وبقيت حبيسة كلّ ما هو تقليديّ وقديم، ولا يمكن أن ننكر فاعليتها – الطّرائق التّقليديّة- في يوم من الأيّام نظرا للعوامل البيئيّة والإجتماعيّة المتحكّمة في ذلك، وليس من الأجدر أيضا تطبيقها مع متعلّم العصر الحديث؛ لأنّ خصوصيّات هذا الأخير تغيّرت وفق ما يفرضه الوقت الرّاهن.

والدّرس النّحويّ أصبح يشكّل عقدة تلازم المتعلّم طيلة مشواره الدّراسي، فينظر إليه أنّه معقد وصعب وجافّ، في حين كان من الضّروري أن يدرك المتعلّم العربيّ أهميّة القواعد النّحوية في حياته، إذ تضبط لسانه وتعمل على إستقامة بيانه، لكنّ العادة المؤسفة التّي أضحت سارية بين المدارس العربيّة هي أنَّ النّحو مجرّد قوالب يجب أن تثبّت في أذهان المتعلّمين، وتبقى محفوظة دون النّظر إلى الوظائف التّي تؤدّيها؛ لأنَّ الأصل في تعليم النّحو هو جعله أداة ووسيلة تعمل على إقامة اللّسان، وعدم الوقوع في اللّحن، كلّ هذا من أجل إكساب المتعلّم ملكة لسانية صحيحة، بما أنَّ فلسفة التّعلم النشط قائمة على إيجابيّة المتعلّم ونشاطه، فكيف يمكننا أن نصل إلى متعلّم يتلهّف للمشاركة في بناء التّعلُّمات النّحويّة بعدما كانت تشكّل جدارًا مبلورًا أمامه؟ وكيف يمكننا تطويع الميكانيزمات العقليّة والنّفسية التّي أحدثتها تكنولوجيا المعلومات من أجل تحقيق وظيفيّة القواعد النّحويّة؟

2. الوسائط الإلكترونيّة ودورها في رفع جودة التّعليم

دفعت التّغيّرات الاجتماعيّة والثّقافية المنظومة التّربويّة للبحث عن أحدث الأساليب والإستراتيجيّات التّي تتصدّى لتحدّيات العصر، وتلبّي حاجيات متعلّم القرن الواحد والعشرين نتيجة ضعف التّحصيل الذي نشاهده في المدارس بشتّى أطوارها وحالة المتعلّم أثناء سير الحصّة التّي تعكس مدى ارتباكه وملله ونفوره من عمليّة التعلّم؛ ممّا ساهم في وجود مداخل تعليميّة تعلّميّة تتمثّل في التّعلُّم النّشط الذي يعتبر ضرورة حتميّة، لابدّ من إقحامها لميدان اللّغة العربيّة بأنشطتها وفروعها، لاسيّما النحو منها، نظرا لتذمّر المتعلّم منه ونفوره من دراسته؛ لأن هذا الأخير يحسّ أنّه مضطر ومجبر على تلقّي مادة جافة لا يرغب بها ، في حين أنّنا نجده مقتنعا بعدم وجود ضرورة تجبره على أن يجهد نفسه في دراسة النّحو وتعلّمه، ذلك أنّ المجتمع الذّي يعيش به لا يظهر إعتراضا على الأخطاء النحوية التّي يرتكبها، كلّ هذا جعل النحو يمثّل قاعدة يحفظها المتعلّم، ويجعلها حبيسة فكره دون إستغلالها في معالجة المعاني، أو ربطها بالجانب التّواصلي، لذلك بات من الضّروري تطوير ذهنيّة كلّ من المدرّس والمتعلّم، وتبنّي إستراتيجيات تدريس حديثة تتناسب والعصر الذّي يعيشه من جهة، وخصائصه النّفسيّة وظروفه الإجتماعية من جهة أخرى.

تساهم الوسائط التّعليميّة في تذليل صعوبات التّعليم بتحويل الصور المجرّدة في أذهان المتعلّمين إلى صور يمكن إستقراؤها من خلال الحواس " فهي مجموعة أجهزة وأدوات ومواد يستخدمها المعلّم لتحسين عمليّة التّعليم والتّعلُّم بهدف توضيح المعاني وشرح الأفكار وإيصالها "[1]إذ عرفت عدّة تطوّرات وفق ما فرضه الواقع الإجتماعي والثّقافي الذي تمليه تحدّيات العصر، إلّا أنّ النّتيجة التي تتركها كلّ وسيلة من الوسائل التّعليميّة تختلف بإختلاف طبيعتها، فالكتاب والسّبورة والخريطة والمشاهد... ما هي إلّا وسائل لتسهيل الاستيعاب وتحقيقه في وقت أقصر وجهد أقل، غير أنّ الوسائط الحديثة – الإلكترونية – لها دور فعّال يتجاوز سابقتها ويمكن تلخيصها فيما يلي:



3.الوسائط الإلكترونيّة وأثرها في أثناء التّعلّم:

تساهم الوسائط الإلكترونيّة في خلق جوّ تعاوني تفاعلي بين المتعلّمين ومدرّسهم، وبين المتعلّمين أنفسهم، " فالتّفاعليّة في تكنولوجيا التّعليم تعني الحوار بين طرفي العمليّة التّعليميّة للمتعلّم والبرنامج، ويتم التّفاعل بين المستخدم والعرض من خلال واجهة المستخدم التي يجب أن تكون سهلة، حتّى تجذب انتباه المستخدم فيسير في المحتوى ويتلقّى تغذية راجعة." [2]

كما تساعد في القضاء على نفور المتعلّم من التعلّم وإخراجه عن العادة والمألوف الذي سئم منه؛ ممّا إنعكس سلبا على نسبة دافعيّته نحو التّعلّم، فالنّمط التّقليدي للتّدريس القائم على مبدأ تراكم المعارف ونقلها وحشوها في عقول المتعلّمين؛ جعل أزمة الضُّعف في اللُّغة العربيّة تتفاقم وتتزايد يوما بعد يوم نظرا للجمود العقلي والتّقليد الأعمى الذي سيطر على المدرّسين، فالتّكنولوجيا توفر بيئات تعلم متعدّدة " يجد فيها كل متعلم ما يناسبه، ويتحقّق ذلك إجرائيا عن طريق توفير مجموعة من البدائل والخيارات التّعليميّة أمام الطّالب، وتتمثّل هذه الإختيارات في الأنشطة التّعليميّة والمواد التّعليميّة والإختبارات ومواعيد التّقدم لها، كما تتمثل في تعدّد مستويات المحتوى وتعدّد أساليب التّعلّم." [3]

تعدُّ مهارات التّفكير العليا – مهارات ما وراء المعرفة – هدفا تسعى المنظومة التّربويّة لتحقيقه عند كل فئات التعلُّم؛ لأنَّ هذه المهارات تُكتسَب وفق إستراتيجية تدريس ما من خلال محتوى دراسي معيّن، ولا تكون فطرية عند المتعلّم، وقد يساهم في تقليص الفوارق الفردية بين المتعلّمين، فالوسائط الإلكترونيّة لها خصائص تتمثّل في " التغلُّب على الفروق الفردية ما بين المتعلّمين والوصول بهم جميعا في المواقف التّعليميّة الفرديّة إلى المستوى نفسه الإتقان وفقا لقدرات واستعدادات كلّ منهم، ومستوى ذكائه وقدرته على التّفكير والتّذكّر واسترجاع المعلومات."[4]

4.التّهيئة الضّمنيّة للإكتساب إلكترونيا – مرحلة ما قبل التمدرس – حسب نظرية النّمو العقلي والمعرفي لبياجيه:

تحدّث بياجيه عن التّنمية المعرفية إجرائيا أنّها " دراسة التّطور العصبي والنّفسي- للطّفولة على وجه التّحديد إذ يتمّ تقييم التّطور المعرفيّ بناءً على مستوى الإدراك ومعالجة المعلومات واللّغة كمؤثر على نموّ الدّماغ، من المعترف به عموما أنَّ التّطور المعرفي يتقدّم مع تقدّم العمر، حيث يزداد الوعي الإنساني وفهم العالم من الطّفولة إلى مرحلة المراهقة حيث تمّ وصف عمليّة التّطوّر المعرفي لأوّل مرّة ومن قبل جان بياجيه في نظريّة التّطور المعرفي."[5]

والمتمعّن في نظريّة بياجيه يجدها تهتمّ بتأثير النّمو البيولوجي في قدرات الفرد العقليّة، وكذا تأثير البيئة التّي يعيش فيها " فالأسئلة التّي تخطر ببال الإنسان عندما يحاول دراسة أشياء جديدة عليه، تتلوّن بالإتّجاهات والمعلومات التّي تكوّن الخلفيّة الثّقافيّة عنده، ولأنَّ دراسة بياجيه السابقة كانت في العلوم الطّبيعيّة فإنّه عندما بدأ دراسة الأطفال تواردت في ذهنه الأسئلة التّي كانت تخطر على باله في دراسة الأحياء، ومن ثمّ

بدأ بياجيه بالسّؤالين التّاليّين عند بحثه في النّمو الإنساني، فكان السؤال الأوّل مختصّ بالتّكيّف وميكانيزماته، والسّؤال الثّاني محاولة التّوصّل لطريقة تصنيفه أو تنظيم مراحل التّكيّف المتطوّرة عند الأطفال؛ أي أنّه قام بتطبيق النشوء الارتقائي للأنواع على التّطوّر أو النّمو عند الفرد وأن التّغيير الّذي يحدث للعقل البشري يمكن أن يقارن بما يحدث من تغيير للبيضة التّي تتحوّل إلى يرقة، ثمّ إلى فراشة، وكلّ مرحلة تختلف عن سابقتها، ليس في الدّرجة وإنّما نوعيا أيضا."[6]

نفهم أنّ الفرد يتعرّض لعدّة قضايا ومواقف لابدّ من التّصدّي لها واستيعابها ومن ثمّ التّعايش والتّكيّف معها، ففي العصر الّي نعيشه حاليا نجد تكنولوجيا المعلومات هي العصب المتحكّم في المعرفة، فأصبح من الضّروري تنمية القدرات العقليّة والفكريّة وفق نظام قائم على أساس متطلّبات العصر، والتّكنولوجيا في حدّ ذاتها وسيلة تساهم في دعم المعرفة، وتحليلها، وتصنيفها، وتركيبها، وتخزينها، وتقويمها، فالفرد الصّغير يطوّر قدراته العقلية في مرحلة ما قبل العمليات وفق عمليّتين ركّز عليها بياجيه تمثّلان في الاستيعاب والتّلاؤم، فيتّسع نظام البناء العقلي لديه رويدا رويدا، والمتأمّل في المؤثّرات الخارجيّة التّي تسيطر على بيئة الطّفل الصّغير يجده يسبح في بحر اللوحات والألعاب الإلكترونيّة، والهواتف الذكيّة، فبهذه الطّريقة يتمّ إستقبال التّكنولوجيا عند الطّفل الّذي لم يلحق سن التّمدرس.

نجد هذا الطّفل الصّغير إمتلك خبرات جديدة تساهم في إرتفاع نسبة ذكائه، ويظهر هذا من خلال أسئلته الكثيرة والمتفرّعة، كأن يسألك لماذا يطفئ الماء النّار؟ أو يسألك عن اللّحظات التّي يعيشها مستمرّة أم متوقّفة وكيف له أن يتذكّرها مستقبلا... والكثير من الأسئلة التّي تجعل الفرد الكبير عاجزا عن الإجابة عنها، لا نقرّ بفهمه للإجابات التّي يتلقّاها إلا أنّه يصبح مالكا لقاعدة من البيانات المعتبرة قد يحتاجها في المراحل اللّاحقة وخاصّة أثناء التّعلّم – التّمدرس – ويحتفظ بها.

والاحتفاظ عند بياجيه " ليس مفهوما فطريا، إنّما هو مكتسب حيث تتكوّن على مستوى العمليّات المحسوسة مجموعة من المفاهيم الاحتفاظيّة التّي لا تتشكّل إلّا بدعم اكتساب بنية المنطق الرياضي الرّاجع إلى نشاطات الفرد" [7]، والاحتفاظ الّذي يملكه الطّفل في هذه المرحلة لا يتعلّق بالعدد، أو الوزن، أو الطول، أو الحجم كما يرى بياجيه، وإنّما احتفاظ إلكتروني يتمثّل في البرمجيات التّي تسير وفقها هذه الأدوات الإلكترونيّة، ولا نقصد الأنظمة المعقّدة التّي يبنى على أساسها اشتغالها. وإنّما وظائف الأزرار، والتّنقّلات من نافذة إلى أخرى والتّحكم في اللعب بهذه الأدوات بكلّ حريّة وبساطة.

5.تأثير الوسائل الإلكترونية في الطّفل أثناء مرحلة ما قبل العمليات:

تعدُّ هذه المرحلة هامّة وحسّاسة في نمو الطفل النّفسي والمعرفي؛ إذ تتشكّل صورا عقلية لموضوعات مجرّدة في ذهنه، فيصبح الطّفل قادرا على:

- حلّ المشكلات رمزيا

- تخزين بعض السّلوكيات المكتسبة ولا يكرّرها إلا وقت الحاجة
- جعل الجامدات حيّة في مخيّلته؛ ممّا يساعده على توسيع دائرة خبراته، وتطوير طاقاته الإبداعيّة والابتكاريّة.
- طرح الكثير من الأسئلة من أجل فهم طبيعة الأشياء وخصائصها.

من جهة أخرى نجد الأطبّاء النّفسانيّين يقدّمون مجموعة من النّصائح لتوعيّة الأولياء بإبعاد الأطفال الذين تقّل أعمارهم عن خمس سنوات عن وسائل الإعلام والاتّصال الحديثة (تلفاز، حاسوب، لوحات إلكترونية، هواتف ذكيّة...) فهناك قلق من ناحيّة امتلاك الشاشة للطّفل الصّغير والسيطرة عليه حتّى أثناء أوقات تعلّمه خلال أنشطة تعليميّة تمّ تحديدها على أنّها مفيدة من النّاحيّة النّموّيّة كالألعاب القرائية والكتابيّة والتّفاعل الاجتماعي بينه وبين أفراد الأسرة، كما تعتبر وسائل ضارّة تعمل على تشتيت انتباه الأطفال وتنظيمهم الذّاتي، إلّا أنّ مروّجي هذا المجال نجدهم يتفنّنون ويبدعون في بعث رسائل من خلال تصميم فيديوهات وتطبيقات للأطفال الذين لم يتجاوز سنّهم الثالثة، مسلّطين الضوء على الدّور الإيجابي الذي يمكن أن تلعبه هذه المصمّمات في تعلم الأطفال في مرحلة ما قبل العمليات، مؤكّدين على الدور الفاعل الذي تقوم به الوسائل الإلكترونية في هذه المرحلة.

فهي تعمل على تعزيز تعلّمهم فيما بعد، وتساهم في نموّ أدمغتهم، فنتساءل ههنا عن موقف الأولياء من الوسائل الإلكترونيّة تجاه صغارهم فنجد الإجابة معروضة في واقعنا بكل شفافيّة؛ إذ نجد الأولياء وخاصّة العرب منهم يتباهون بتمكّن أبنائهم من إجادة مداعبة الشاشات الإلكترونيّة دون وعيهم ما إن كان أثرها سلبيا أم إيجابيّا على طبيعة تعلّم أطفالهم مستقبلا، إلّا أنّ الدّراسات الحديثة تؤكّد على الإيجابيات الجمة التّي تقدّمها الوسائل الإلكترونيّة للطفل قبل مرحلة العمليات الماديّة- مرحلة التّعلم الفعلي للمواد الدراسيّة في المدرسة وهي كالآتي:

- توسّع معجم الطّفل من خلال مفردات جديدة يكتسبها عبر مقاطع فيديوهات، أو ألعاب.
- شدّ الانتباه والتّشجيع على طرح الأسئلة والاستفسار حول طبيعة الأشياء.
- القدرة على فكّ الرّموز التي تكون في شكل صور أو مقاطع فيديو أو صوتية وبالتّالي يتعلّم حل المشكلات بصفة إبتدائية.
- تتوافق الوسائط الإلكترونيّة مع الخصائص الحسّيّة والإدراكيّة (الحركات، الألوان، الأصوات، الموسيقى...)
- عدم فهم المحتوى فهما منطقيا في المراحل الأولى لا يعني غياب الإمكانيات الحقيقيّة التّي تفسّر عمليّة التّعلم.

6.الاحتفاظ الإلكتروني وعلاقته بمرحلة العمليات المادّية وما بعدها:

بعدما فصّلنا في قضيّة تكيّف الأطفال الصغار مع التّكنولوجيّات الحديثة، أصبح سبب ضعف التّحصيل واضحا؛ إذ نجد هذا المتعلّم لديه قاعدة بيانات حديثة يختص بها، والمناهج بمحتوياتها وطرائقها ووسائطها لا تتوافق مع معطياته ومنطلقاته، ولا تثمر معه، وأصبح من الضّروري على الأساتذة أن يفهموا مدى ضرورة تبني التّعلّم الإلكتروني بكلّ تفاصيله في المدرسة والابتعاد كلّ البعد عما هو تقليدي، وإن كان يراه المدرس نافعا في يوم ما أثناء تمدرسه، فالمعلومات المحفوظة أثناء مرحلة ما قبل العمليات تختلف من شخص إلى آخر حسب البيئة والعصر الذي نشأ فيه.

واللّغة العربيّة هي شغلنا الشاغل في الوقت الرّاهن من منظّرين وديداكتيكيّين، ومدرّسين نظرا للتّهميش الذي تعيشه، على الرغم من تطوّر التّدريس وإقحام عدة طرائق تدريس حديثة في التّدريس نجد لغتنا بمختلف فروعها تتخبّط بين سوء انتقاء نصوصها التعليميّة، وطريقة تعلُّمها وتعليمها، وكذا الإهمال واللامبالاة بالنّتائج المتدنّية المتحصّل عليها من فئة للأسف تعدّ لغتهم الأم !

والوقوف على مرّ الشّكوى التّي ترتفع من مختلف المؤسّسات التّعليميّة الجزائرية، يجعلنا نسلّط الضوء على الضّعف النّحوي الذي تشهده وتعاني منه؛ فكلّما سار المتعلّم خطوة في تعلم النّحو إزداد بجهلها والنّفور منها والصّدود عنها، وقد يمضي في مشواره التّعليمي إلى أن يضحى مُوَظّفا وهو لا يستطيع كتابة نص لغوي سليم، أو قراءة خطاب بسيط بلغة قومه! وأصابع الإتهام تتجه صوب طريقة التّدريس التّقليديّة المتّبعة في تدريس النّحو، فهي لا تساير العصر، ولا تلبّي حاجات المتعلّمين، ولا تخلق الدّافعيّة لديهم، فالإلقاء الجاف لا يجدي نفعا مع متعلّم ينحاز نحو التعلم بوسيلة يفكّ شفرتها ويجيد إستعمالها، أو بسؤال يثير فضوله ويأخذه للبحث عن إجابات، أو بلعبة يتشارك فيها مع زملائه من أجل الوصول إلى نتيجة.

7.أهميّة إستخدام الوسائط الإلكترونيّة في تدريس النّحو- درس الأفعال الخمسة أنموذجا –

تمّ تدريس درس الأفعال الخمسة لقسم السنة الخامسة بابتدائية الشّهيد أمير لخضر بزمالة الأمير عبد القادر؛ إذ يضم 30 تلميذا موزعة بين 17 بنتا و13 ذكرا في هذا الجزء سنحاول فهم طبيعة الأثر الذي تتركه الوسائط الإلكترونيّة إنطلاقا من تطبيقها على درس نحوي – الأفعال الخمسة - ومقارنتها بكيفية تقديمه في كتاب المتعلّم وفق مؤشرات موضوعيّة.

أولا: طريقة تقديمه في كتاب المتعلّم طبعة 2020/2019

في البداية يتعرّف المتعلّم على الظاهرة النّحويّة إنطلاقا من فقرة قصيرة مأخوذة من نص القراءة – مهنةُ الغدِ- المقدَّم للمتعلّم في الأسبوع نفسه، ثمّ تناقش الفقرة وتفهم من أجل الوصول إلى الهدف التّعليمي المراد تحقيقه من هذا الدرس، ففي هذا الدرس نجده ينطلق من مرحلة " ألاحظ وأكتشف" إذ يناقش الأفعال الملوّنة بالأحمر ويدرك أنها أفعال مضارعة في أصلها واتّصلت بها ألف الاثنين أو واو الجماعة، أو ياء المخاطبة، مدركا علامات الإعراب فيها

والطريقة التّي تتناول الظاهرة النّحوية بهذا الشكل يصطلح عليها بالمقاربة النّصّية.

ثمّ تأتي مرحلة " أثبّتُ "إذ يتم فيها حوصلة القاعدة النّحوية والأستاذ هو المسؤول على ذلك لكن بمعية المتعلمين ثم يختم الدرس بمرحلة أخيرة " مرحلة استثمار المكتسبات" وهي عبارة عن تطبيقات مباشرة ينجزها المتعلّم على دفتر الأنشطة الخاص به.

ثانيا: تقديم درس الأفعال الخمسة بطريقة حديثة تعتمد على وسائل تعليميّة حديثة

قدِّم هذا الدّرس وفق مقطع فيديو قصير مدّته لا تتجاوز أربع دقائق، تجدونه على الرابط التالي:
https://www.youtube.com/watch?v=mAFH8IQuM2Y&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0p5RKmIYybNJW16ZzY4eDgJZCbHI7j76raaIRH07XxdMGJS8jqL1IpHno

من تصميم الطالبات:

- مريم صبحي سعد
- شيماء محمد سعيد
- أماني السيّد بغدادي

تحت إشراف: د. زينب حسن السلامي

الوسائط التعليميّة المستخدمة: حاسوب- شبكة أنترنيت – عاكس ضوئي

يشرح الفيديو درس الأفعال الخمسة بتمثيل مجموعة من الإخوة أسماؤهم كانت كالآتي: الفعل الماضي والفعل المضارع والفعل الأمر وصديقتهم الأفعال الخمسة التّي تهوى العطل والسفر، فاقترحت عليهم فكرة مرافقتهم لها بعد أخذ إذن من أهلهم، فذهبا في رحلة معا، وفور وصولهم حدث بعض التصرّفات التّي أغضبت الأفعال الخمسة من طرف الفعل الماضي فعل الأمر، وبقيت تلعب وتمرح مع الفعل المضارع فقط وكافأته على حسن خلق وطيبة معاملته لها، المكافأة تمثلت في واو الجماعة، وبفضل هذه الهديّة تقرّبا من بعضهما وأضافت له هديّتين – ألف الاثنين وياء المخاطبة، فأضحى الفعل المضارع من عائلة الأفعال الخمسة.

من خلال الطريقتين السّابقتين سنحاول المقارنة بينهما انطلاقا من بعض المؤشرات التّي تؤكد فاعلية طريقة على حساب أخرى:

	استمرارية التّعلم –تعلّم دائم –	مشاركة المتعلم مع زملائهم وانخراطهم في أعمال جماعية	دافعية التّعلّم	توظيف القاعدة أثناء عملية التّواصل
طريقة التقديم حسب الكتاب المدرسي	%24	% 76	%85	%13
طريقة تقحم الوسائط الإلكترونية أثناء بناء التّعلّمات	%43	%47	%59	%38

8.تحليل النّتائج وتفسيرها:

على ضوء ما تمّ التّوصّل إليه من نتائج؛ نستخلص أنّ هناك فروق إحصائيّة بين طريقتي تدريس مختلفتين، وهذه الفروقات تمّ تحديدها من خلال أربعة مؤشّرات كالآتي:

إخترنا المؤشر الأول بغية معرفة مدى اندماج المتعلم في العملية التعليمية التعلمية، ومدى مشاركته في بناء التعلمات، وهل هذه الطريقة المستخدمة ساهمت في تحقيق الخصائص الوظيفية للتدريس.

انطلاقا من النتائج المتوصل إليها، وجدنا نسبة المؤشر الأول مرتفعة عند التدريس بطريقة تقحم الوسائط الإلكترونية، ؛ أما بالنسبة لمؤشر استمرارية التّعلّم – تعلّم دائم، نجد نسبته كانت مستحسنة نوعا ما بعدما استعملنا الوسائط الإلكترونية مقارنة بالطريقة الأخرى، وهذا ما يفسر إيجابية هذه الوسائط؛ بحيث تجعل التعلم مشوقا، وممتعا، وفعالا، وراسخا؛ لأنها تستدعي الخبرات السابقة لدى المتعلم، وربطها بالخبرات اللاحقة، وهذا الربط يحدث فجوات في التعلم، فيبدأ بطرح بعض التساؤلات بغية الوصول إلى استنتاجات تمكنه من ملء هذه الفجوات؛ إضافة إلى أنه يتم من خلال الممارسة العملية، والمشاركة الفعلية، والجماعية، وهذا ما يدعو إليه التعلم الفعال النشط، القائم على أساس تعاوني اجتماعي، والذي تدعو إليه المناهج الجديدة المستسقاة من النظرية البنائية الاجتماعية.

استخدمنا دافعية التعلم (خاصة الدوافع الخارجية) كمؤشر لمعرفة مدى فاعلية هذه الطريقة، ومن خلال الملاحظات التي سجلناها أثناء تدريسها بالطرائق المعتادة في الكتب المدرسية ،كانت نسبة الدافعية متوسطة حيث قدرت بـــ 59%، مقارنة مع النسبة التي حققها تعلم مدعّم بوسائط حديثة ، التي قدرت بـ85% وهذا ما يفسر الأثر الإيجابي الذي أحدثته في المتعلم؛ لأن هذه الأخيرة استخدمت أساليب تدريسية ساهمت في زيادة دافعية التعلم، وكذا وظفت الموجودات الأخرى الفعالة ضمن دائرة حياته، ومساعدته على التعلم من خلال العمل، واللعب المنظم؛ فذلك يثير دافعية المتعلم، ويحفزه على التعلم مادام يشارك فعليا بالنشاطات التي تؤدي إلى التعلم، وتطور أداء المتعلمين، بحيث يتم تحفيزهم للتنافس في مثل هذه الظروف، والتنافسية تعد من العوامل الإيجابية التي تجعل المتعلم يقدم أفضل ما لديه، ويمكن خلق هذه الأجواء التنافسية بمعايير صادقة بعيدا عن الغش، والانحياز، وهذا ما يجعل المربي قدوة للمتعلمين، مما يساعده على التقرب، والتفاعل معهم، والاهتمام بتعليمهم، وتحبيبهم في الأستاذ، فالمتعلم يحب المادة، وتزداد دافعيته لتعلمها إذا أحب معلمها، ويمكن وقتها للأستاذ أن يقوم بتعويدهم على أن يحلوا مشكلاتهم بأنفسهم، وأن يشاركوا في تحمل المسؤولية، ويدربهم على ذلك.

المؤشر الرابع: توظيف القاعدة أثناء العمليات التواصلية

تعتبر التطبيقات من الأدوات التي يعتمد عليها المعلمون؛ وذوو الاختصاص في العملية التعليمية التعلمية، للتعرف على مدى ما تم تحقيقه من أهداف في إطار العملية التعليمية التعلمية، وكذلك التعرف على

مدى فاعلية بعض الأساليب، والطرائق، والوسائل، غير أن هذا غير كافٍ للحكم على فعالية هذه الطريقة؛ إلا إذا توفرت جملة من الشروط نذكر منها:

- اختيار الأستاذ التطبيقات التي تسهم في تنمية مهارتي التحليل، والتركيب لدى المتعلم.
- تجاوز الأسئلة التقليدية المعتادة كعرِف، أذكر، عدِدْ.... ووضعها موضع انطلاق في العملية التقويمية لا أكثر، وهذا ما يضمن لنا التدرج في الأسئلة من الأسهل إلى الأصعب من جهة، وتجاوز المستوى الأدنى للأهداف المعرفية، والانتقال إلى المستوى الأعلى (التحليل- التركيب-التقويم) من جهة أخرى.

لمعرفة مدى فاعلية هذه الطريقة لا نكتف بالاختبارات والامتحانات فقط، وإنما بالأداء الذي يبديه المتعلم من خلال كتاباته، وقراءته، وكلامه؛ لأن الهدف من تدريس الظواهر النحوية صون اللسان من الخطأ، وحفظ القلم من الزلل، بمفهوم آخر تظهر فاعلية هذه الطريقة من خلال نسبة تحقق ملمح التخرج من الطور الثالث ابتدائي، بحيث يتواصل المتعلم مشافهة بلسان عربي، ويقرأ قراءة سليمة مسترسلة، ومعبرة، وينتج نصوصا طويلة في وضعيات تواصلية دالة.

8.استخلاص أثر الوسائط الإلكترونية في تعلّم النّحو العربي بالموازاة مع مرحلة العمليات الماديّة:

حسب نظرية بياجيه في التّعلم نجد الطّفل الصغير يكتسب بعض المهارات في مرحلة ما قبل العمليات ونظرا لبيئة طفل القرن الواحد والعشرين وخصوصيّاتها التّي تؤهله للإقبال على مرحلة القيام بالعمليات الفعلية - التمدرس- يتسم هذا الفرد ببعض السمات نلخّصها في النقاط الآتية:

- يتمكّن من استخدام الوسائط الإلكترونية ويفهم طريقة عملها دون الحاجة إلى تكوين خاص في مجال الحوسبة والرقمنة وهذا يساعد في اختصار جملة من الأتعاب التي تعرقل التعليم والتعلّم وفق أحدث الطرائق ونخص بالذكر هنا التعلم الإلكتروني.
- تنمو المهارات المعرفيّة لديه، ويصبح يفكّر في الأشياء بعدّة طرائق ممّا يساعده على كثرة محاولاته من أجل الوصول إلى حلول ونتائج، وهذا يساهم بدوره في رفع مستوى تفكيره.
- يتكوّن لديه مفهوم الزّمن ويميّز بين الماضي والحاضر والمستقبل
- في مرحلة العمليات المادية نجده يتعرّض للمفاهيم الأولية للنحو بصفة تصريحيّة – من السنة الثالثة ابتدائي حتى السنوات الأولى من الطور المتوسط – وكي يستوعب ما يعرض عليه من أبواب نحويّة يجب أن يتمتّع بقدرة الترتيب المتسلسل للأشياء، وعمل استنتاجات منطقية مرتبطة بأشياء ماديّة، ونطمئن هنا لسهولة تحقيق مثل هذه المميزات من خلال تبني الوسائط الإلكترونية.

لا يمكن أن نحصر الوظائف التّي تقدّمها الوسائط الإلكترونية أثناء تدريس النّحو العربي في المهارات التي تكسبها للمتعلم قبل التمدرس وبعده، فهي تحمل أبعادا بيداغوجية أبعد من هذا كأن نركز على نشاط المتعلم ومشاركته الأستاذ في بناء التعلمات، وتوصّله للقاعدة النحوية بنفسه ممّا يجعل هذه الموارد المعرفية النحوية وظيفية ودائمة يستخدمها أثناء حديثه أو قراءته، أو كتابته، أو حتى ي تصويب العبارات لغويا؛ أي يضحى مالكا لكفاءة نحوية كافية، من جهة أخرى التحلّي ببعض القيم التّي تبثها الوسائط الإلكترونيّة ضمنيا مثل التّي شاهدناها في الفيديو سابقا (أخلاق الجارة، أخذ إذن الوالدين قبل الخروج، ...) لذلك يجب الانتباه للرسائل المدسوسة داخل الفعل التّعليمي المتوخى من الوسيلة المعتمدة.

9.خاتمة

في نهاية بحثنا توصّلنا لبعض النتائج الهامّة تمثّلت في كشف أسباب الضّعف النّحوي الذي تعاني منه المدرسة الجزائرية، والمتمثّلة في عدم ملاءمة طرائق عرض المعارف على المتعلّم؛ إذ تتعارض مع بنائه العقلي، وتركيبة ذهنيّته التّي تتماشى وفق معطيات العصر، هذا بدوره جعل المتعلّم يتخبّط بين المعارف، والأستاذ، فأضحى – المتعلّم – هو الضّحية الأكبر ضررا في المنظومة التّربوية على الرّغم من الإصلاحات التّي تندّد بمحوريّته في العمليّة التّعليميّة التّعلُّميّة، وإيجابيته أثناء بناء التّعلمات، إلّا أنّه مازال سلبيا في السّاحة الميدانية، وفي حياته الاجتماعية، لذلك نقترح جملة من المقترحات والوصايا آملين أن تلق صدى عند المنظّرين والمطبّقين وهي:

- مراعاة مرحلة ما قبل التّمدرس الخاصّة بالمتعلّم، وأخذها بعين الاعتبار نظرا لضرورتها في اكتساب بعض المهارات والقدرات التّي تؤهّله مستقبلا لمجابهة المدرسة.
- الاستغلال الإيجابي لاستخدام الأطفال للوسائل الإلكترونيّة في مرحلة ما قبل التّعلُّم – حسب تقسيمات بياجيه في نظريّة النّمو المعرفي- لأنّ غالبيّة الأطفال يتمتّعن بحسب استعمالها رغم صغر سنّهم.
- الابتعاد كلّ البعد عن طرائق التّدريس التّقليديّة والموضوعات التّي لا ترتبط بواقع المتعلّم لأنّها تثبّط من دافعيّة تعلُّمه وتزيده نفورا، خاصّة وإن تعلّق الأمر بأنشطة اللّغة العربية.
- التّدريس وفق طرائق فعّالة ونشطة، وحسن انتقائها حسب ما يناسب الموقف التّعليمي
- إعطاء الأولويّة للتّعلُّم الإلكترونيّ لما له من خدمات جليلة تخدم متعلّم المدرسة الحديثة؛ لأنّ أهداف مثل هذا النّوع من التدريس تتناسب تماما وخصوصيات المتمدرس ورغباته وميولاته.

هوامش

[1] محمد سلامة عبد الحافظ: وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم،(1989)، دار الفكر (عمان)، ص 273.

[2] شمى نادر سعيد: مقدمة في تقنيات التعليم، (2008)، دار الفكر(عمان)، 2008، ص 273.

[3] بوعناقة سعاد: "الاتجاهات الحديثة في تطوير التعليم"، مجلة دراسات أكاديمية في المعلومات والمعرفة، المجلد01، العدد01، 2009، ص 50.

[4] المهدي مجدي صلاح طه: التعليم الافتراضي: فلسفته، مقوماته، فرص تطبيقه، دار الجامعة الجديدة، القاهرة، د.ط، 2008، ص: 38

[5] علي عون، عيشة علة: "نظرية بياجيه للتنمية المعرفية: الآليات التنموية والتداعيات التعليمية"، مجلة دراسات في علوم الانسان والمجتمع، جامعة جيجل، المجلد02، العدد02، جوان ، 2019، ص73.

[6] عبد الكريم الخلايلة، عفاف اللبابيدي: طرق تعليم التفكير للطفل، دار الفكر، عمان، ط02، 1997، ص10.

قائمة المراجع:

الكتب:

1- شمى نادر سعيد: مقدمة في تقنيات التعليم، (2008)، دار الفكر(عمان)، 2008.
2- عبد الكريم الخلايلة، عفاف اللبابيدي: طرق تعليم التفكير للطفل (1997)، دار الفكر (عمان).
3- محمد سلامة عبد الحافظ: وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم،(1989)، دار الفكر (عمان).
4- المهدي مجدي صلاح طه: التعليم الافتراضي: فلسفته، مقوماته، فرص تطبيقه، (2008)، دار الجامعة الجديدة (القاهرة) .

المجلات:

5- مجلة دراسات أكاديمية في المعلومات والمعرفة، المجلد01، العدد01، 2009.
6- مجلة دراسات في علوم الانسان والمجتمع، جامعة جيجل، المجلد02، العدد02، جوان ، 2019.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 167 - 182 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الوظائف الدلالية للحال في تفسير البحر المحيط

Semantic Functions of the Case in the Interpretation of the Albahr Almohitt

ناصر سكران*
Naceur Sekrane
مخبر الدلالة في المستويات اللسانية في التراث الجزائري
جامعة وهران1 أحمد بن بلة (الجزائر)
University of Oran1 Ahmed ben Bella (Algeria)
naceursekrane@gmail.com

تاريخ الإرسال: 03 /08/ 2022	تاريخ القبول: 2022/10/07	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

من أعلام العربية الذين برعوا فيها نجد أبا حيان الأندلسي، والذي ذاع صيته بين أقرانه في معرفته الواسعة واطلاعه الكبير بعلوم اللغة العربية، وهذا بشهادة معاصريه، ومن جاء بعده، فلا يكاد يخلو مؤلف لغوي من قول لأبي حيان الأندلسي وآرائه واجتهاداته اللغوية التي أحدثت بعده، نظرا لرجاحة عقله وبعد نظره في هذا الفن.

ومن هذا المنطلق فقد حذانا شغف كبير من أجل مواكبة جزئية نحوية من أجزاء التركيب اللغوي، للوقوف عن قرب على هذه الآراء والاستنباطات وطرق معالجته للمسائل الخلافية، حتى يتسنى لنا الاستفادة والإفادة منها، بالشكل العلمي اللائق والمناسب.

ولهذا الشأن وقع اختيارنا على تابع من التوابع النحوية وهو الحال، لما رأينا فيه من تنوع ثري في توضيح وفهم الدلالة من خلال تفسير أبي حيان الأندلسي المسمى: "البحر المحيط في التفسير"، والذي اخترناه كمدونة لغوية لإعداد هذا المقال.

الكلمات المفتاح : نصب، توكيد، دلالة، توظيف، عامل، مستقبلة.

Abstract :

Among the notables of Arabic who excelled in it. We find Abu hayyan al_Andalusi who became famous among his peers for his extensive knowledge of the science of the Arabic language and this is the testimony of his contemporaries and those who came after him. A linguistic author is hardly devoid of the words of Abu Hayyan Al-Andalusi his spinions and linguistic jurisprudence that occurred after him due to the soundness of his mind And after looking at this art.

From this point of view we have been stimulated by an interesting passion in order to keep pace with gramatical part of the liguistic strukture to stand closely on these views

* ناصر سكران. naceursekrane@gmail.com

and deductions and ways of dealing with controversial issues so that we can benefit and benefit from them in an appropriate and appropriatescientific manner.

For this matter we chose one of the grammatical dependencies which is the case for what we saw in it of interesting diversty in clarifying and understanding the semantics through the interpretation of Abu Hayyan Al-Andalusi called Al_Bahr Al-Moheet in the interpretation which we chose as a linguistic blog for preparing this article.

Keywords: Monument. Affirmation. Indication. Employment. Factor. Receiver.

1ـ مقدمة:

اعتنى العرب القدامى اعتناء منقطع النظير بالمستويات اللغوية، بغرض تقعيد قواعدها، وضبط مفاهيمها ومصطلحاتها، لأنها هي المرجعية الأساس في فهم القرآن الكريم، وبما أن التركيب يعد من الفنون اللغوية التي أولاها النحاة بالغ الاهتمام بالتأليف فيه، ونظم قواعده، وجمع فوائده، وتوضيح غوامضه ارتأينا أن من الفائدة العلمية البحث فيه، وإبراز النكت والملح التي ضفر بها علم النحو.

ولعل مكمن أهمية هذا العلم في كونه الوعاء الأتم الذي يحمل المعاني كاملة غير منقوصة، إذ المعاني تبقى ناقصة الدلالة في مرابطها الصوتية والمعجمية ما لم يتم توظيفها في قوالب تركيبية، وهكذا تبوّء التركيب الأفضلية عن باقي المستويات اللغوية الأخرى في العملية التواصلية.

وبما أن أهل العربية اختلفت مستوياتهم، وتفاوتت مراتبهم، وتباينت أفهامهم، استقر أمرنا على أحد أمهر علماء النحو في زمانه، وهو أبو حيان الأندلسي (ت745ه) بالحكم التركة اللغوية التي خلفها هذا الرجل لمن بعده، حيث اشتهر بكثرة التأليف في علوم شتى، ومنها علوم اللغة، والتي نذكر منها: إتحاف الأريب بما في القرآن من الغريب، والتذليل والتكميل في شرح التسهيل، وارتشاف الضرب من لسان العرب، والبحر المحيط في التفسير، وهذا الأخير هو الذي استعنّا به في معاينة أقواله النحوية التي زاحم بها أهل التفسير للقرآن الكريم، إذ يلاحظ المتصفح لهذا الكتاب غزارة مادته، في الاستدلال على الآية بما يناسبها من القرآن الكريم، والحديث الشريف، وكلام الصحابة، والجمع لأقوال من سبقوه من المفسرين واللغويين، والترجيح بينها، بما يراه حجة ودليلا على ذلك.

ومما لا شك فيه أن الإحاطة ولو بجزء يسير بثروة علمية بحجم هذا الكتاب في وريقات معدودة ضرب من المستحيل، فاهتدينا إلى أخذ عينة صغيرة منه، والذي سماه صاحبه بالبحر، وهو فعلا كذلك، فاخترنا موضوع الحال الذي يعد من التوابع التي يستعان بها في توضيح الدلالة.

ومن أجل متابعة هذا المفهوم النحوي بالموازاة مع توظيفه التركيبي حاولنا الوصول إلى فهم الإشكالية التالية:

ما المفهوم الوظيفي للحال؟

ما هي الوظائف الدلالية التي يفيدها الحال داخل التركيب؟

هل للحال صورة دلالية ثابتة أم يمكن أن تتعدد هذه الصور؟

كيف يمكن للحال أن يرتقي من منزلة الفضلة إلى العمدة في البناء التركيبي؟

ومحاولة منا الإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على المنهج التحليلي في تحصيلنا للنتائج، التي رأيناها برؤيتنا المتواضعة ذات فائدة دلالية من زاوية لغوية، وذلك باستخراج كلام أبي حيان الأندلسي من تفسيره، ثم الشروع في تحليله ومناقشته، بأقوال مفسرين آخرين، وفق منهجية علمية موضوعية.

والمبتغى من تقديم هذه المادة اللغوية هو معرفة المعاني الدلالية، بحيث لا يمكن التعرف عليها إلا من خلال إدراكنا للوظائف النحوية، التي وظف الحال لأجلها.

2ـ مفهوم الحال:

وظيفة الحال هي الإفصاح عن الهيئة التي تكون عليها الأسماء، سواء كانت فاعلاً، أو مفعولاً، ولها تعلق بالفعل العامل فيها، ومواكبة له من حيث الزمن، قال ابن يعيش: "اعلم أن الحال وصف هيئة الفاعل أو المفعول، وذلك نحو: (أقبل محمد مسرعاً)، و(لقيت الأمير عادلاً). والمعنى: أقبل محمد في هذه الحال، ولقيت الأمير في هذه الحال. واعتباره بأن يقع في جواب (كيف). فإذا قلت: (أقبل عبد الله ضاحكاً)، فكأن سائلا سأل: (كيف أقبل)؟ فقلت: (أقبل ضاحكا)، وإنما سمي حالا لأنه لا يجوز أن يكون اسم الفاعل فيها إلا لما أنت فيه، تطاول الوقت أم قصر. ولا يجوز أن يكون لما مضى وانقطع، ولا لما لم يأت من الأفعال. إذ الحال إنما هي هيئة الفاعل أو المفعول وصفته في وقت ذلك الفعل"[1]. ففي هذا النص ضبط لمعنى الحال من خلال التركيب اللغوي، إذ لا بد للحال من فعل يبين زمن الوصف، كما أنها تحتاج إلى اسم لبيان هيئته، ولا يمكن التفريق بينها وبين زمن فعلها، كأن يكون الفعل ماضيا والحال حاضرا، بل يجب الاشتراك في الزمن بين الحال وفعلها.

3ـ الحال المفردة ودلالتها التركيبية:

وبما أن للحال وظيفة البيان والوصف للكيفية التي يكون عليها الاسم في التركيب، فإن هذه الصور تختلف من جملة إلى أخرى؛ وهذا ما سعينا للوقوف عليه من خلال تفسير البحر المحيط، ومن المعاني الدلالية التي تأتي الحال لإيضاحها في هذا التفسير:

أ. التوكيد: وهي التي يستفاد معناها من عاملها، بحيث يكون الحال فيه تعلق بعامله من جهة الدلالة، ففي الآية الموالية نلاحظ العلاقة التي تربط الحال بعامله؛ قال تعالى: ﴿**قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ**﴾ [البقرة الآية60]. ومحل المعاينة في هذه الآية قوله تعالى: ﴿وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾، فهناك علاقة تربط بين قوله (تعثوا) و(مفسدين) من حيث المعنى، فما جاء في تفسير أبي

حيان الأندلسي قوله: "ويكون فسادهم فيها من جهة أن كثرة العصيان والإصرار على المخالفات والبطر يؤذن بانقطاع الغيث وقحط البلاد ونزع البركات، وذلك انتقام يعم الأرض بالفساد. مفسدين: حال مؤكدة"[2]. فقال الزمخشري: "والعثي أشدّ الفساد، فقيل لهم لا تمادوا في الفساد في حال فسادكم، لأنهم كانوا متمادين فيه"[3]، فبين وظيفة الحال من خلال الوقوف على المعنى المعجمي للفظ، وعلاقة المعمول بعامله.

وجاء في تفسير ابن عطية : "و(مفسدين) حال، وتكرر المعنى لاختلاف اللفظ، وفي هذه الكلمات إباحة النعم وتعددها، والتقدم في المعاصي والنهي عنها"[4]، والمقصود من كلام ابن عطية أن تكرر المعنى واختلاف اللفظ أدى وظيفة التأكيد على استفحال الفساد الذي كانوا عليه.

ويرى الحلبي أن هذه الحال يمكن أن تكون حالاً مبينة، فقال: "ويحتمل أن تكون حال مبيّنة، لأن الفساد أعم، والعِثِيُّ أخص"[5]، بينما هذا القول ليس هو الراجح عند الحلبي، لأنه يقول بالتوكيد هو كذلك.

وانطلاقا من هذه الأقوال نلاحظ على الحال أنها لم تأتِ لبيان الهيئة فقط، بل كان لها دور أهم من ذلك، وهو أن العقوبات السماوية لا تنزل على قلة الفساد والتوبة من الذنب، بل بكثرة الفساد واستفحاله، وهذه دلالة أساس في هذا التركيب.

ب. الاستفراغ: وهذه الحال شبيهة بالاستثناء المتصل، بحيث يتم بيان حال خاصة من مجموع أنواع الحال العامة والممكنة، وموافقة لها في المعنى، ومن الآيات التي جاءت فيها الحال مفرغة قوله تعالى: ﴿**وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا أُولَئِكَ مَا كَانَ لَهُمْ أَنْ يَدْخُلُوهَا إِلَّا خَائِفِينَ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ**﴾ [البقرة الآية114]. والشاهد هو قوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ مَا كَانَ لَهُمْ أَنْ يَدْخُلُوهَا إِلَّا خَائِفِينَ﴾، فذكر أبو حيان على أن الحال دلت على التفريغ، فقال: "إلا خائفين: نصب على الحال، وهو استثناء مفرغ من الأحوال"[6]. وكذلك وظف ابن عطية "(خائفين) نصب على الحال، وهذه الآية ليست بأمر بيّن منعهم من المساجد، ولكنها تطرق إلى ذلك وبدأة، فيها وعد للمؤمنين، ووعيد للكافرين"[7]، فجاء بيان حال الخوف من فعل الدخول.

وهذا النوع من الأحوال فيه اقتصار على حالة واحدة دون الأخرى، لما فيها من الاستثناء، لأنهم كانوا قبل ذلك يدخلون متكبرين ومتجبرين، كما قال الزمخشري: "(إلا خائفين) على حال التهيب، وارتعاد الفرائص من المؤمنين أن يبطشوا بهم، فضلاً أن يستولوا عليها، ويلوها، ويمنعوا المؤمنين منها"[8]. هذا بالإضافة إلى نشوة الفرح والغناء التي كانت تنتابهم، إلا أن هذه الحال تغيرت، وأصبحت في حكم الاستثناء.

وهذه الحال استفراغ من مجموع الأحوال التي يمكن أن تترتب عن فعل الدخول في الشيء، والإبقاء على حالة واحدة تتناسب مع التركيب اللفظي، والمحيط الخارجي للحدث، قال السمين الحلبي: "(إلا خائفين) حال من فاعل (يدخلوها)، وهذا استثناء مفرغ من الأحوال، لأن التقدير: ما كان لهم الدخول في جميع الأحوال إلا في حالة الخوف"[9]، فوظيفة هذه الحال هي حال مفرغة من مجموع الأحوال، التي يمكن أن تعتري

مثل هذه الحالات والوقائع، لوجود قرينة الاستثناء الدالة على وجه واحد من باقي الأحوال المحتملة، وهي التي وصفت بالخوف في هذا المقام.

جـ. الاقتران: وهذا النوع من أنواع الحال هو الأصل، "وهي التي زمنها زمن عاملها، وهي الغالبة، نحو: أقبل أخوك ضاحكاً، فالضحك مقارن الإقبال"[10]، أي فيها اتحاد بينها وبين فعلها.

قال تعالى: ﴿**كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ اللَّهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ وَأَنْزَلَ مَعَهُمُ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ فِيمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ**﴾ [البقرة الآية213]. والشاهد من الآية: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ﴾، فعند ملاحظتنا لزمن فعل البعث وزمن التبشير والإنذار ندرك أن البعث سابق للحالين، لأن النبي يبعث وبعدها يؤمر بأن يبشّر وينذر. جاء في تفسير ابن عطية: "و(مبشرين) معناه الثواب بالطاعة، و(منذرين) معناه من العقاب من المعاصي، ونصب اللفظتين على الحال"[11]. فبيّن معنى البشرى التي تختص في معناها الحقيقي بإدخال السرور على النفس، ومعنى الإنذار الذي فيه تخويف، وترهيب من المعاصي، ثم بعد ذلك بيّن موقعها الإعرابي، وهو النصب على الحال للنبيين.

وأما أبو حيان سمّى هذه الحال بالحال المقارنة، أي: قرنت زمن إرسال النبيين بحال البشرى والإنذار، كل على حسب عمله، فقال: "وانتصاب (مبشرين ومنذرين) على الحال المقارنة"[12]، إلا أننا نجد صاحب الدر يضعف هذا الرأي بقوله: "قيل وهي حال مقارنة، لأن بعثهم كان وقت البِشارة والنِّذارة، وفيه نظر: لأن البشارة والنِّذارة بعد البعث؛ والظاهر أنها حال مقدرة"[13]. والحال المقدرة هي نفسها الحال المستقبلة، وهذا معناه على أن البعثة تكون قبل التبليغ.

وما نخلص إليه في هذا العنصر هو أن أبا حيان ذهب إلى القول بأن الحال في هذه الآية حال مقارنة، بالنظر إلى كون الآية جاءت بأسلوب الإخبار عن الحال، وليس لبيان الحال، لذلك اختار توظيف الحال المقارنة على الحال المستقبلة في هذه الآية.

د. الاستقبال: في العادة أن الحال تزامن عاملها، ولا تتقدم أو تتأخر عليه، لأنها مرتبطة به في الأصل، إلا أن من الأحوال من يتأخر زمنها عن زمن عاملها، والتي تسمى بالحال المستقبلة: "وهي التي يكون وقوعها بعد زمن عاملها، ومثله قوله تعالى: ﴿**أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَى مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِنَ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِنَ الصَّالِحِينَ**﴾ [آل عمران الآية39]، فهذه حال مستقبلة، لأن زمنها بعد التبشير"[14]. فزكرياء عليه السلام بشّر بيحيى قبل وجوده، فكيف به أن تكون حاله مصدقاً بكلمة من الله وهو في العدم؟

قال تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا**﴾ [الأحزاب الآية45]. قال أبو حيان بأن: "شاهدا انتصب على أنه حال مقدرة، إذا كان قولك عند الله وقت الإرسال لم يكن شاهدا عليهم، وإنما يكون شاهدا عند تحمل الشهادة وعند أدائها"[15]. وإلى هذا القول ذهب الزجاج كذلك، فقال: "أي شاهدا على أمتك يوم القيامة. وهذه حال مقدرة أي مبشرا بالجنة من عمل خيرا ومنذرا من عمل شرا بالنار"[16]. ومعنى الاستقبال

هو كون الحال غير مزامنة لفاعلها، رغم أن مما ينبغي أن تكون عليه الحال هو المصاحبة لزمن الفعل، إلا أنها يمكن أن تخرج عن هذه القاعدة كما في هذين المثالين.

4. واو الحال:

هي الحرف الذي يربط الجملة الحالية بصاحبها، وهذه الجملة قد تكون اسمية، مثل: جاء زيد وهو يضحك، جملة: هو يضحك جملة اسمية مؤلفة من المبتدأ هو، والخبر جملة يضحك في محل نصب حال. أو فعلية، كقوله تعالى: ﴿**يَا قَوْمِ لِمَ تُؤْذُونَنِي وَقَدْ تَعْلَمُونَ أَنِّي رَسُولُ اللهِ إِلَيْكُمْ**﴾ [الصف الآية05]، أي: وأنتم على علم بحالي أنّي رسول الله إليكم.

ونجد توظيف الواو على الحال في قوله تعالى: ﴿**كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾ [البقرة28]. والشاهد من الآية: ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا﴾، فالواو في قوله تعالى: (وكنتم) هي للحال عند من اطلعنا على أقواله من المفسرين، ولكن في هذه الأقوال اختلف في كيفية صياغتها للحال، فقال ابن عطية: "والواو في قوله (وكنتم) واو الحال"[17]، فجاء ذكره للحال مختصراً، ولعل التقدير عنده: وحالكم أنكم كنتم أمواتاً.

وعند المنتجب الهمذاني تبسيط للمسألة فيقول: "(وكنتم أمواتاً): الواو في (وكنتم) للحال، و(قد) معه مضمرة، لأن الواو إذا كانت للحال مع الماضي كانت بتقدير (قد)، لأجل أن الحال ما حضر، والماضي منقطع منقض، وهما ضدان، فإذا أتيت بقد معه جاز، وذلك أنهم لما قصدوا الإخبار بأن الصلاة كأنها قائمة، أتوا بـ(قد) ليعلم أن القصد إشرافها على القيام. ولو قيل: قامت الصلاة، كان الظاهر أنها قد انقطعت، فقد جرى قولهم: قد قامت الصلاة مجرى قولك: تقوم الصلاة، تريد الحال"[18]. فعند إدخال قد على ما مضى من الفعل فالمتكلم والسامع يشعران بأن الماضي تحول من زمن فيه بعد عن الحاضر، إلى زمن قريب منه، يكاد يصل إليه، أو جارٍ على زمنه، وهذا الكلام هو الذي يفهم من قول ابن عطية بتوظيف الواو في هذه الآية للحال.

والزمخشري يرى غير ذلك بقوله: "فإن قلت كيف صح أن يكون حالاً، وهو ماض؟ ولا يقال: جئت وقام الأسير، ولكن وقد قام الأسير، إلا أن يضمر قد. قلت: لم تدخل الواو على كنتم أمواتاً وحده، ولكن على جملة قوله: كنتم أمواتاً إلى ترجعون، كأنه قيل: كيف تكفرون بالله وقصتكم هذه، وحالكم أنكم كنتم أمواتاً نطفاً، في أصلاب آبائكم، فجعلكم أحياء؟ (ثم يميتكم) بعد هذه الحياة، (ثم يحييكم) بعد الموت، ثم يحاسبكم. فإن قلت: بعض القصة ماض، وبعضها مستقبل، والماضي والمستقبل كلاهما لا يصح أن يقع حالاً حتى يكون فعلاً حاضراً وقت وجود ما هو حال عنه، فما الحاضر الذي وقع حالاً؟ قلت: هو العلم بالقصة، كأنه قيل: كيف تكفرون وأنتم عالمون بهذه القصة، وبأولها وبآخرها؟"[19]. فأراد الزمخشري أن يكيّف الجملة التي بعد الواو على الحال، كي يخرج من المنع، وهو أن الحال لا يأتي من الفعل الماضي، لأنه لا يدل على الحال.

إلا أن في تأويله على أن الحال يكون في الجملة بكاملها، ففيه جمع للأزمنة الثلاث، الماضي، والحاضر، وحتى المستقبل الغيبيّ، وقد يجعل القول بالحال أكثر جدلاً؛ ولهذا لم يستسغ أبو حيان قول الزمخشريّ،

وناقش وجهة نظره، فقال: "ونحن نقول: إنه على إضمار قد، كما ذهب إليه أكثر الناس، أي: وقد كنتم أمواتاً فأحياكم. والجملة الحالية عندنا فعلية. وأما أن نتكلّف ونجعل تلك الجملة اسمية حتى ننفر من إضمار قد، فلا نذهب إلى ذلك، وإنما حمل الزمخشري على ذلك اعتقاده أن جميع الجمل مندرجة في الحال"[20]، وبالتالي أخذ بأشهر الأقوال التي توافق المعنى الذي يدلّ على الحال.

ولا يتعين أن تكون جميع الجمل مندرجة في الحال، إذ يحتمل "أن يكون الحال قوله: (وكنتم أمواتاً فأحياكم)، ويكون المعنى كيف تكفرون بالله وقد خلقكم؟ فعبر عن الخلق بقوله تعالى: (وكنتم أمواتاً فأحياكم)، ونظير قوله صلى الله عليه وسلم: (**أن تجعل لله نداً وهو خلقك**)[21]، أي: أن من أوجدك بعد العدم الصرف حريّ أن لا تكفر به"[22]. فكلام أبي حيان فيه إشارة على أن الجملة التي بعد الواو فيها دلالات مختلفة، ويصعب الجمع بينها في وظيفة واحدة، وهي الدلالة على الحال.

5. بين الحال والمفعول:

قال تعالى: ﴿**وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ أَوْ أَكْنَنْتُمْ فِي أَنْفُسِكُمْ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ سَتَذْكُرُونَهُنَّ وَلَكِنْ لَا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا**﴾ [البقرة الآية235]. والشاهد قوله تعالى:﴿وَلَكِنْ لَا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا﴾، فنجد معنى السّرّية مصاحب لمعنى المواعدة، جاء في تفسير ابن عطية: "وقوله تعالى: (ولكن لا تواعدوهن سراً) ذهب ابن عباس، وابن جبير، ومالك وأصحابه، والشعبي، ومجاهد، وعكرمة، والسدي، وجمهور أهل العلم، إلى أن المعنى: لا توافقوهن بالمواعدة والتوثق وأخذ العهود، في استسرار منكم وخفية، فـ(سراً) على هذا التأويل نصب على الحال، أي: مستسرين. وقال جابر بن زيد، وأبو مجلز لاحق بن حميد، والحسن بن أبي الحسن، والضحاك، وإبراهيم النخعي: السر في هذه الآية الزنا، أي: لا تواعدوهن زنى"[23]، أي: جاء معنى النهي عن الوعد والعهد بالزواج في حال من السرية والكتمان.

وعلى هذا الرأي الذي قال به ابن عطية في هذه الآية فمعنى السر الخفاء، أو ما شابهه، وهو فعل الفاحشة الذي يقع غالباً خفية عن أعين الناس، وبه قال أبو حيان في أحد قوليه بعد ذكر كلام ابن عطية: "فعلى هذين القولين ينتصب (سرّاً) على الحال، أي: مستسرين، وإذا انتصب على الحال كان مفعول (تواعدوهن) محذوفاً، تقديره: نكاحاً"[24]، أي: لا تواعدوهن نكاحاً مستسرين بذلك. وأما القول الثاني لأبي حيان: "وهو الكناية عن الجماع، حلاله وحرامه، لكنه في سر، أو اسم تسمى به النكاح مع كتمانه، حتى تحل يظهرونه"[25]، فـ(سرّاً) على الاسمية على أحد أقوال أبي حيان هي مفعول به، وأما على قول ابن عطية وبه قال أبو حيان فهي على الحال التي تزول بزوال فعلها، وهو المواعدة سرّاً، فهي مقترنة به.

ومن هذا الطرح فإن صاحب الحال مقدر عند أبي حيان والذي هو النكاح، فكان النهي عن الوعد بالنكاح في حال السر، بينما جاز التعريض الذي لا يصل إلى درجة التصريح، أما النصب على المفعولية ففيه نهي مطلق على السرية في المواعدة ما دامت المرأة في عدّتها، هنا يأتي الفرق بين الوظيفتين من حيث الحدوث والثبوت.

6. نصب المصدر على الحال:

قد يقع المصدر حالاً، "واستعملت العرب ذلك كثيراً، ومنه قوله تعالى: ﴿**وَلَهُ أَسْلَمَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ طَوْعاً وَكَرْهاً**﴾ [آل عمران الآية83]، أي: طائعاً وكارهاً"[26]. فيقدر المصدر الدال على الحال على صيغة اسم فاعل، كي يتناسب مع معنى الحال.

الطلب[27]: وهو استدعاء أمر غير حاصل وقت الكلام، وهو قسمان محض وغير محض.

ـ الطلب المحض: وهو ما كان لفظه يدل على الطلب صراحة، ويشمل: الأمر، والنهي، والدعاء.

ـ الطلب غير المحض: هو ما كان الطلب فيه مفهوماً من خلال الكلام، ويشمل: الاستفهام، والعرض، والتخصيص، والتمني، والترجي.

فالأول يكون فيه طلب الفعل مباشراً، والنوع الثاني يأتي طلب الفعل بالتعريض الذي يدل على هذا الفعل. ومنه قوله تعالى: ﴿**وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِنْ لَمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**﴾ [البقرة الآية265]. و الشاهد في الآية قوله تعالى: ﴿ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ﴾، وفي هذه الآية مثال على المصدر الذي يُنصب لبيان الحال، وقبل أن نتطرق إلى ما ذهب إليه أبو حيان في تفسير هذه الآية علينا أن نعرج على تفسير ابن عطية، لأن أبا حيان ذكر كلامه قبل أن يقدم مذهبه، جاء في تفسير ابن عطية: "و(ابتغاء) معناه الطلب، وإعرابه النصب على المصدر في موضع حال. وكان يتوجب فيه النصب على المفعول من أجله. لكن النصب على المصدر هو الصواب من جهة عطف المصدر الذي هو (وتثبيتاً) عليه. ولا يصح في (تثبيتاً) أنه مفعول من أجله، لأن الإنفاق ليس من أجل التثبيت. وقال مكي في المشكل: كلاهما مفعول من أجله، وهو مردود بما بيناه"[28]. فيرى ابن عطية أن المعنى هو الذي يردّ النصب على المفعول لأجله بسبب عطف (تثبيتاً) على (ابتغاء)، ورجح القول بالنصب على الحال لأن المصدر الثاني يقبل النصب على الحال، ولا يقبل النصب على المفعول لأجله، فتبع المصدر الأول الثاني بسبب العطف الرابط بينهما.

وبعدما ذكر أبو حيان الوجهين السابقين، قال: "ويحتمل أن يكون المفعول محذوفاً، تقديره: الثواب من الله تعالى، أي: وتثبيتاً وتحصيلاً من أنفسهم الثواب على تلك النفقة، فيكون إذ ذاك تثبيت الثواب وتحصيله من الله حاملاً على الإنفاق في سبيل الله. ومن قدر المفعول غير ذلك، أي: وتثبيتاً من أنفسهم أعمالهم بإخلاص النية، وجعله من أنفسهم على أن تكون (من) بمعنى اللام، أي: لأنفسهم، كما تقول فعلت ذلك كسراً من شهوتي، أي: لشهوتي، فلا يتضح فيه أن ينتصب على المفعول له"[29]، فتقدير أبي حيان يجعل التركيب في معنى النصب على تقدير مفعول به، ويذهب إلى القول بالنصب على الحال في ابتغاء.

وقال الزجاج بهذا المعنى الذي يدل على الحال: "ابتغاء مرضاة الله، أي: ليطلب مرضاة الله. وتثبيتاً من أنفسهم، أي: ينفقونها مقرين أنها مما يثيب الله عليها"[30]. والنحاس قال فقط بأن: "(ابتغاء) مفعول لأجله،

و(تثبيتاً) معطوف عليه"[31]. وهذا التقدير ردّه ابن عطية، وحجته في ذلك أن الإنفاق يكون في حال التثبيت، وليس بدونه، كما سبق بيانه.

ولما وقف الزمخشري على معنى (مِنْ) في هذه الآية نفهم من كلامه القول بالنصب على المفعول لأجله، وهذا كلامه: "ليثبتوا منها ببذل المال الذي هو شقيق الروح، وبذله أشق على النفس على سائر العبادات الشاقة، وعلى الإيمان، و(من) على هذا التفسير للتبعيض، والذي معناه: مَن بذل ماله في سبيل الله فقد ثبت بعض نفسه، ومن بذل ماله وروحه معاً فهو الذي ثبتها كلها"[32]، فجاء معنى التثبيت في هذا الكلام بسبب فعل الإنفاق، وفعل الإنفاق لأجل التثبيت.

وأبو حيان ينقد هذا الكلام بقوله: "والظاهر أن نفسه هي التي تثبّته، وتحمله على الإنفاق في سبيل الله، وليس له محرك إلا هو، لما اعتقدته من الإيمان، وجزيل الثّواب، فهي الباعثة له على ذلك، والمثبّتة له بحسن إيمانها، وجليل اعتقادها"[33]. ومن هذا الطرح نخلص إلى أن الذي رآه أبو حيان الأندلسي وهو النصب على الحال في (ابتغاء) مبني على بعد نظر، لأن المنفق عند الإقدام على الإنفاق يكون في حالة ابتغاء وثبات، ثم بعد ذلك يكون الإنفاق؛ وإذا لم يكن هذه حاله فلا يؤمن عليه من الرّياء، الذي هو في مقابل الابتغاء، والمذكور في الآية التي سبقتها، وهي قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تُبْطِلُوا صَدَقَاتِكُمْ بِالْمَنِّ وَالْأَذَى كَالَّذِي يُنْفِقُ مَالَهُ رِئَاءَ النَّاسِ وَلَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ**﴾ [البقرة الآية264]، فالآية الأولى جاء مطلبهم على ابتغاء مرضاة الله تعالى، وفي الآية الثانية تحوّل مطلب المنفقين إلى رياء الناس.

7. تقدير العامل في الحال:

الإضمار في النحو له تعلق بالقرينة التي تسوّغ ذلك، فإذا انعدمت القرائن التي تدل على المضمر امتنع الإضمار للإخلال بالمعنى، وفي هذا يقول أبو حيّان: "ويجوز إضمار عامل الحال لحضور معناه، أو تقدّم ذكره في الاستفهام أو غيره"[34]، والحال من الضوابط النحوية التي يشترط في إضمار عاملها قرينة تدل عليها.

وكما سبق الحديث عن معنى التأسيس الذي يدل الانتقال من معنى إلى معنى جديد، دون الإضراب عن المعنى الأول، فإننا نجد هذا المعنى في قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ تَشَقَّقُ الْأَرْضُ عَنْهُمْ سِرَاعًا ذَلِكَ حَشْرٌ عَلَيْنَا يَسِيرٌ**﴾ [قاف الآية44]. فعند اختلاف العامل في الحال فلا شك أن المعنى سيتغير وفق العامل الذي يتعلق به الحال، لأن تعلّقه يكون بالأفعال، وهذه الأفعال يتغير معناها من فعل إلى آخر، وهذا الذي نلمسه في تفسير أبي حيان حيث قال: "وانتصب سراعا على الحال من الضمير في عنهم، والعامل تشقق. وقيل: محذوف تقديره يخرجون، فهو حال من الواو في يخرجون، قاله الحوفي"[35]. وهذا الرأي موافق لما يراه ابن عطية لما قال: "و(سراعاً) حال قال بعض النحويين، وهي من الضمير في قوله: (عنهم)، والعامل في الحال (تشقق)، وقال بعضهم التقدير: (يوم تشقق الأرض عنهم) يخرجون (سراعاً)، فالحال من الضمير في (يخرجون)، والعامل (يخرجون)"[36].

وبه قال الزمخشري دون تقدير للعامل: "(سراعاً) حال من المجرور (عنهم)"[37]، هذا يعني أن العامل هو الفعل (تشقق)، أي: أن الأرض كان تشقّقها عنهم سراعاً؛ والقول الثاني لأبي حيان ذكره النحاس كذلك مع زيادة توضيح، فقال: "(سراعاً) على الحال، قيل: من الهاء والميم، وقيل: لا يجوز من الهاء والميم لأنه لا عامل فيها، ولكن التقدير: فيخرجون سراعاً"[38]. بمعنى أن الخروج هو الذي كان على حال السرعة، وليس التشقق.

ولما نجمع بين العامل في الحال على كلا القولين نخلص إلى أن معنى السرعة يحتمل وقوعه لحدثين: فعل التشقق، أو فعل الخروج. وهذا التقدير قال به صاحب الدر المصون: "(سراعاً) حال من الضمير في (عنهم)، والعامل فيها (تشقق)، وقيل: عاملها هو العامل في (يوم تشقق المقدر)، أي: يخرجون سراعاً يوم تشقق"[39]. فالتوظيف النحوي لهذين التقديرين من لأبي حيان جاء ليشمل كل ما هو محتمل في الآية للحدث الفعلي، مع بيان صورته، والوجه الذي وقع به هذا الفعل.

8. تعدد الحال:

تعدد الحال للاسم الواحد قال عنه النحاة بالجواز، قال أحمد الخرّاط: "ويجوز تعدُّد الحال لذي حال واحدة"[40]، لأنها لا تبعد في معناها عن الخبر، والنعت كما قال صاحب إرشاد السالك: "الحال شبيهة بالخبر، والنعت، فيجوز أن تتعدد وصاحبها مفرد"[41]. رغم أن ابن عصفور لا يرى بجوازه كما بيّن ذلك ابن قيم الجوزية بقوله: "ومنع ابن عصفور جواز تعدد الحال في هذا النحو قياساً على الظرف، وليس بشيء"[42]، لأن صاحب الحال يمكن أن تجتمع له عدة أحوال في زمن واحد.

التوكيد: جاء في القرآن الكريم ذكر حال بعد حال لعامل واحد على الأرجح، أو لعاملين، على ما ذهب إليه ابن عطية، كما في قوله تعالى: ﴿**مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ * لَاهِيَةً قُلُوبُهُمْ وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا**﴾ [الأنبياء الآية2-3]. والشاهد في الآية قوله تعالى: ﴿وَهُمْ يَلْعَبُونَ * لَاهِيَةً قُلُوبُهُمْ﴾ فقال ابن عطية: "وقوله تعالى: (وهم يلعبون) جملة في موضع حال، أي أسماعهم في حال لعب فهو غير نافع، ولا واصل النفس؛ (لاهية) حال بعد حال"[43]. وقدّر الزجاج أن يكون العامل في الحالين واحد فقال: "(لاهية قلوبهم) معطوف على قوله: (إلا استمعوه وهم يلعبون)؛ معناه استمعوه لاعبين لاهية قلوبهم، ويجوز أن يكون (لاهية قلوبهم) منصوب بقوله: (يلعبون)"[44]. والعامل في الحالين الفعل استمعوه.

ويبدو أن الضمير في (استمعوه) و(يلعبون) ضمير واحد، لذلك قدّر أبو حيان إمكانية كل واحد منهما أن يكون هو صاحب الحال، فقال: "(وهم يلعبون) جملة حالية من ضمير (استمعوه)، و(لاهية) حال من ضمير (يلعبون)، أو من ضمير (استمعوه)، فيكون حالاً بعد حال"[45]؛ والظاهر أن هناك علاقة بين الحالين عبّر عنه الزمخشري بقوله: "(وهم يلعبون لاهية قلوبهم): حالان مترادفتان أو متداخلتان"[46]، ويتحفّظ السمين الحلبي على كون الحالين مترادفتين، فقال: "وإذا جعلناها حالين مترادفتين ففيه تقديم الحال غير الصريحة على الحال الصريحة، وفيه بحث"[47]. لأن الحال الأولى جملة مقدّرة، و(لاهية) حال صريحة، ولكنه لم يبين محل النظر من هذا التوظيف.

فبالرجوع إلى كلام أبي حيان الأندلسي الذي يرى بأن الحال جاء متعددا ومتتابعا، فنفهم منه أنه بغرض التأكيد للمعنى، الذي فيه توبيخ وعتاب على الإعراض عن الذكر.

9. الحال جملة:

فمن الصور التي تساق عليها الحال الجملة أنها تدل على ما مضى من الزمن، قال ابن مالك: "تقع الحال جملة خبرية غير مفتتحة بدليل استقبال، متضمنة ضمير صاحبها"[48]، فليس فيها من الأفعال ما يدل على الحدث في المستقبل، كما أن صاحب هذه الحال مضمر في تركيبها، يرجع معنى هذه الجمل على المقصود بالحال، والحال المفردة أقوى من الجملة كما يذهب إلى ذلك أبو حيان بقوله: "لأن وقوع الحال مفردا أحسن من وقوعه جملة"[49].

ومن خلال التعريف السابق نفهم أن هذه الحال تأتي لبيان الهيئة مقترنة بالزمن الماضي، فيجيء معناها على سبيل القصص، ومن ذلك قوله تعالى:﴿**وَإِذْ نَجَّيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَفِي ذَلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ**﴾ [البقرة الآية49]، ومحل الشاهد قوله تعالى: ﴿يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ﴾، فالفعل (يسومونكم) بالنسبة للفعل (نجيناكم) سابق له من حيث الزمن، وقدّرت جملة (يسومونكم) على أنها نصب على الحال، ولكن عاملها لا يلازمها من حيث الزمن، وهذا محل الخلاف، قال ابن عطية: "(يسومونكم) معناه: يأخذونكم به ويلزمونكم إياه، ومنه المساومة بالسلعة، وسامه خطة خسف، و(يسومونكم) إعرابه رفع على الاستئناف، والجملة في موضع نصب على الحال، أي سائمين لكم سوء العذاب، ويجوز أن لا تقدر فيه الحال، ويكون وصف حال ماضية"[50]. فبيْن الحال وعامله اختلاف في الزمن، فجاء العامل في زمن الماضي، وجاءت الحال بصيغة المضارع.

وعدم معاصرة الحال لعاملها قال به الطبري: "أن يكون خبراً مستأنفاً عن فعل فرعون ببني إسرائيل، فيكون معناه حينئذ: واذكروا نعمتي عليكم إذ نجيتكم من آل فرعون وكانوا من قبل يسومونكم سوء العذاب. وإذا كان ذلك تأويله كان موضع (يسومونكم) رفعاً. والوجه الثاني: أن يكون (يسومونكم) حالا فيكون تأويله حينئذ: وإذ نجّيناكم من آل فرعون سائميكم سوء العذاب، فيكون حالاً من آل فرعون"[51]، فجاء زمن الحال يدل على الماضي بتقدير الظرف (من قبل).

وبالنصب على الحال قال أبو البقاء كذلك، "(يسومونكم): في موضع نصب على الحال من آل"[52]. إذن، فهذه الحال التي جاءت جملة (يسومونكم) لم تزامن عاملها (نجّيناكم).

10. بين البيان والتوكيد:

وهذا التعدد في المعنى تتجلى دلالته في الحال الواقعة جملة، لأن بيان المعاني الجديد في التركيب وظيفة متأصلة في الحال، أما توكيد هذه المعاني فمرده إلى التقارب الموجود بين أجزاء التركيب، بحيث يكون هناك تواصل دلالي بين الجملة الحال وجملة صاحب الحال؛ ومثاله قوله تعالى: ﴿**بَلَى مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُ أَجْرُهُ عِنْدَ رَبِّهِ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**﴾ [البقرة الآية112]. ومحل الشاهد في قوله تعالى:

﴿بَلَى مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ﴾، فالحال في هذه الآية هي قوله تعالى: (وهو محسن)، قال أبو حيان عنها: "بأنها حال مبينة، ومن لا يشرك بالله عند الزمخشري محسن في عمله، وغير محسن، ولكن هذه الحال هي حال مؤكدة، من حيث المعنى، لأن من أسلم وجهه لله فهو محسن"[53]. ولا شك أن الإسلام والإحسان متكاملين ومتلازمين، والإحسان هو مرتبة من مراتب الإسلام، التي أخبر عنها النبي صلى الله عليه وسلم حين قال: (**الاحسان أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك**)[54]، لذلك لا يبلغ أحد هذه المرتبة إلا إذا كانت هذه حاله حال العبادة.

كما جاء في تفسير ابن عطية الذي قال: "(وهو محسن) جملة في موضع حال"[55]. ولم يبن ابن عطية وظيفة هذه الحال، وتركها على العموم، والزمخشري يرى بأنها ذات دلالة، فقال: "(من أسلم وجهه لله) من أخلص نفسه له لا يشرك به غيره، (وهو محسن) في عمله"[56].

فجاء الحال ليوظّف على البيان من حيث التركيب، غير أنها في المعنى هي مؤكدة كما يرى ذلك أبو حيان الأندلسي في الكلام الذي ذكره عند تعليقه على هذه الآية.

خاتمة:

ما لمسناه في هذه الورقة البحثية الموجزة هو أن فهم القرآن الكريم باللغة التي نزل بها غاية في المتعة الفكرية والعقلية، وذلك من خلال ما عايشناه من لطائف نحوية ذات قيمة دلالية جد راقية، بحيث وقفنا على فائدة لغوية مفادها أن الحال رغم بيانه للهيئة التي يكون عليها الاسم حال وقوع الفعل، إلا أن لكل مقام من هذه المقامات دلالة خاصة، تختلف عن غيرها في بيان الدلالة التركيبية، وهذا ما خلصنا إليه من استنتاج لهذا المقال، وهذه أهم عناصره:

أن الحال تكون في الغالب مزامنة للفعل العامل فيها، لأنها تبين الحالة التي جاء عليها الفاعل وهو يقوم بإحداث هذا الفعل.

أن الحال يمكن أن تختلف عن فعلها في الزمن، وهذا ما وجداناه في هذا العمل على أنها تأتي للدلالة على الاستقبال، وليس العكس.

يأتي الاختلاف الزمني بين الحال وعامله في الدلالة، وليس في التركيب، وهو ما يسمى بطي أو تكثيف الزمن في البناء التركيبي.

أن العامل في الحال يمكن أن يقدر، ويكون هذا التقدير له ما يحيل إليه، وهي القرينة اللفظية، بشرط السلامة من الاختلال في التركيب أو المعنى عند التقدير.

تأتي الحال للدلالة على معاني متباينة: كالتوكيد، والتأسيس، والاستقبال، بحسب الحاجة التي يقتضيها التركيب، وهذا لبيان وتوضيح الدلالة.

اختلف النحاة في الحال بين جواز تعددها لعامل واحد من عدمه، وذهب الجمهور إلى جوازه، لكثرة وجوده في القرآن الكريم، وفي كلام العرب، بينما منعه آخرون، وقدروا العامل في الحال الثانية في حال تعددها.

قد تكون الحال مفردة أي لفظا واحدا، أو جملة، إلا أن المفردة أقوى من الجملة في الدلالة كما يرى ذلك أبو حيان الأندلسي، لأن الأول ينصب على الحال حقيقة، والثاني تقديرا.

وإن ما يمكن التنويه به هو أن فهم الموروث التراثي اللغوي بصورة علمية أكاديمية يجعل الباحث يرتقي برصيده اللغوي إلى أعلى المستويات اللسانية، لأن القدامى درسوا اللغة بنضج معرفي راق جدا، وهذا ما يجعل الغارف من منبعهم يهيم في طرق معالجتهم للعلاقة القائمة بين الدال والمدلول.

وهذا ما لمسناه في هذه الوقفات اللغوية من خلال تفسير أبي حيان الأندلسي، إذ نجده يتعامل مع الوظيفة النحوية بقراءة معمقة، ونظرة شاملة، حتى تقدم على أحسن صورة في جمالها وكمالها.

هوامش:

[1]- أبو البقاء بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، تحقيق إميل بديع يعقوب(1422هـ-2001م)، دار الكتب العلمية (بيروت) ط1، ج2 ص04.

[2]- أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، تحقيق صدقي جميل (1420ه)، دار الفكر (بيروت)، ج1 ص373.

[3]- جار الله الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود (1418هـ-1998م)، علي محمد معوض، مكتبة العبيكان (الرياض)، ط1، ج1 ص275.

[4]- أبو محمد بن عطية، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق عبد السلام عبد الشافي (1422هـ)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، ج1 ص152.

[5]- السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق أحمد محمد الخراط، دار القلم (دمشق)، ج1 ص389.

[6]- أبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، ج1 ص574.

[7]- ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1 ص199.

[8]- الزمخشري، الكشاف، ج1 ص313.

[9]- السمين الحلبي، الدر المصون، ج2 ص79.

[10]- صالح فاضل السامرائي معاني النحو، (1420هـ-2000م)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (عمّان) ط1، ج2 ص280.

[11]- ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1 ص286.

[12]- أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج2 ص218.

[13]- السمين الحلبي، الدر المصون، ج2 ص274.

[14]- فاضل السامرائي، معاني النحو، ج2 ص280.

[15] - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج8 ص487.
[16] - أبو إسحاق الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق عبد الجليل شلبي (1408ه،1988م)، عالم الكتب (بيروت)، ط1، ج5 ص21.
[17] - ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1 ص114.
[18] - المنتجب الهمذاني، الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، تحقيق نظام الدين الفتيح، (1427هـ-2006م)، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع (المدينة المنورة)، ط1، ج1 ص210.
[19] - جار الله الزمخشري، الكشاف، ج1 ص248.
[20] - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج1 ص188.
[21] - محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق محمد الناصر، (1422ه)، دار طوق النجاة (بيروت) ط1، ج6 ص 18 رقم 4477.
[22] - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج1 ص188.
[23] - ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1 ص316.
[24] - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج2 ص363.
[25] - المصدر نفسه، ج2 ص362.
[26] - فاضل السامرائي، معاني النحو، ج2 ص287.
[27] - المعجم المفصل في اللغة والأدب، إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، (1987)م، دار العلم للملايين (بيروت) ط1، مج1، ص797، 798.
[28] - ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1 ص358.
[29] - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج2 ص499.
[30] - أبو إسحاق الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، ج1 ص347.
[31] - النحاس، إعراب القرآن، تحقيق زهير غازي زاهر، (1405ه،1985م)، مكتبة النهضة العربية القاهرة، ط2، ج1 ص335.
[32] - جار الله الزمخشري، الكشاف، ج1 ص497.
[33] - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج2 ص500.
[34] - أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق رجب عثمان محمد، (1418هـ-1998م)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، ج3 ص1598.
[35] - أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج9 ص543.
[36] - ابن عطية، المحرر الوجيز، ج5 ص170.
[37] - جار الله الزمخشري، الكشاف، ج5 ص607.
[38] - النحاس، إعراب القرآن، ج4 ص234.
[39] - السمين الحلبي، الدر المصون، ج10 ص37-38.

[40]- أحمد بن محمد الخراط، المجتبى من مشكل القرآن الكريم، (1426هـ)، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، (المدينة المنورة)، ج1 ص311.
[41]- ابن قيم الجوزية، إرشاد السالك إلى حل ألفية ابن مالك، تحقيق محمد بن عوض بن محمد السهلي، (1373هـ-1954م)، الناشر أضواء السلف (الرياض)، ط1، ج1 ص50.
[42]- المصدر نفسه، ج1 ص50.
[43]- ابن عطية، المحرر الوجيز، ج4 ص73.
[44]- أبو إسحاق الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، ج3 ص383.
[45]- أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج6 ص364.
[46]- جار الله الزمخشري، الكشاف، ج4 ص126.
[47]- السمين الحلبي، الدر المصون، ج8 ص132.
[48]- جمال الدين بن مالك، شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد، محمد بدوي، (1410هـ-1990م)، هجر للطباعة والنشر والتوزيع ط1، ج2 ص359.
[49]- أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج3 ص369
[50]- ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1 ص140.
[51]- ابن جرير الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، تحقيق أحمد شاكر، (1420هـ2000م)، مؤسسة الرسالة بيروت ط1، ج2 ص40،39.
[52]- أبو البقاء العكبري، التبيان في إعراب القرآن، تحقيق علي محمد البجاوي، دار النشر عيسى البابي الحلبي وشركاه القاهرة، ج1 ص61.
[53]- ينظر البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، ج1 ص507.
[54]- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ج6 ص115، رقم الحديث 4777.
[55]- ابن عطية، المحرر الوجيز، ج1 ص198.
[56]- جار الله الزمخشري، الكشاف، ج1 ص311.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابن جرير الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، تحقيق أحمد شاكر، (1420هـ2000م)، مؤسسة الرسالة بيروت ط1.
2- ابن قيم الجوزية، إرشاد السالك إلى حل ألفية ابن مالك، تحقيق محمد بن عوض بن محمد السهلي، (1373هـ-1954م)، الناشر أضواء السلف (الرياض)، ط1.
3- أبو إسحاق الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق عبد الجليل شلبي (1408هـ،1988م)، عالم الكتب (بيروت)، ط1.
4- أبو البقاء العكبري، التبيان في إعراب القرآن، تحقيق علي محمد البجاوي، دار النشر عيسى البابي الحلبي وشركاه القاهرة.
5- أبو البقاء بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، تحقيق إميل بديع يعقوب(1422هـ-2001م)، دار الكتب العلمية (بيروت) ط1.

6- أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق رجب عثمان محمد، (1418هـ-1998م)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1.
7- أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، تحقيق صدقي جميل (1420ه)، دار الفكر (بيروت).
8- أبو محمد بن عطية، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق عبد السلام عبد الشافي (1422هـ)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط.1
9- أحمد بن محمد الخراط، المجتبى من مشكل القرآن الكريم، (1426هـ)، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، (المدينة المنورة).
10- السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق أحمد محمد الخراط، دار القلم (دمشق)، ج1 ص.389
11- المعجم المفصل في اللغة والأدب، إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، (1987)م، دار العلم للملايين (بيروت) ط1.
12- المنتجب الهمذاني، الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، تحقيق نظام الدين الفتيح، (1427هـ-2006م)، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع (المدينة المنورة)، ط.1
13- النحاس، إعراب القرآن، تحقيق زهير غازي زاهر، (1405ه،-1985م)، مكتبة النهضة العربية القاهرة، ط2 .
14- جار الله الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود (1418هـ-1998م)، علي محمد معوض، مكتبة العبيكان (الرياض)، ط1.
15- جمال الدين بن مالك، شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد، محمد بدوي، (1410هـ-1990م)، هجر للطباعة والنشر والتوزيع ط1.
16- صالح فاضل السامرائي معاني النحو، (1420هـ-2000م)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (عمّان) ط1.
17- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق محمد الناصر، (1422ه)، دار طوق النجاة ط1.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 183 - 192 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تجليات صورة المرأة وتمثلاتها في رحلة ابن جبير الأندلسي

The Image of Women and their Representation in the Journey of Ibn Jubayr Andalusi

رضوان غربي*
Radouan Gharbi
مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها
جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)
University of Mohamed Khider, Biskra (Algeria)
radouan.gharbi@univ-biskra.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/08	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

تهدف هذه الورقة البحثية إلى الوقوف عن مفهوم أدب الرحلات، وكذا التطرق لأقسام الرحلات، وأهميتها العلمية والأدبية، مع التركيز على تمثلات صورة المرأة في رحلة ابن جبير الأندلسي، التي قام بها إلى بلاد المشرق في القرن السادس الهجري، ولما كانت المرأة ركن ركينا في المجتمع، فإن الرحالة حين رصد أحوال المجتمعات وعاين أخبارهم ووصف عاداتهم وتقاليدهم، فإنه لم يغفل عن رصد صورة المرأة وما تميز به من خصوصية في اللباس والتدين والأدوار الوظيفية التي تقوم بها للحفاظ على النسيج الاجتماعي، لذلك جاءت الدراسة للكشف عن صورة المرأة في مختلف مجالات الحياة من خلال استنطاق رحلة ابن جبير، وتم التوصل في نهاية هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها تنوع صورة المرأة واختلاف ملامحها من مجتمع لآخر وارتباط ذلك بطبيعة التكوين الثقافي والاجتماعي الذي شكل صورة المرأة، فبرزت صورة المرأة المتدينة العفيفة، والمرأة الجارية، والمرأة المستنكرة غير المألوفة، والمرأة الجميلة.

الكلمات المفتاح: أدب الرحلة، الصورة، المرأة، ابن جبير.

Abstract :

This paper aims to stand on the concept of travel literature, as well as to address the sections of trips, and their scientific and literary importance, with a focus on the manifestations of the image of women in the journey of Ibn Jubayr, which he took to the Levant in the sixth century, and since women were a cornerstone in society, When the traveler monitored the conditions of societies and examined their news and described their customs and traditions, he did not neglect to monitor the image of women and what is characterized by privacy in dress, religiosity and the functional roles that they play to preserve the social fabric, so the study came to reveal the image of women in various areas of life through An investigation of Ibn Jubayr's journey, and at the end of this study a set of

* رضوان غربي: radouan.gharbi@univ-biskra.dz

results was reached, the most important of which is the diversity of the image of women and the difference in their features from one society to another, and this is related to the nature of the cultural and social formation that shaped the image of women. And the beautiful one.

Keywords: Travel literature, portrait, woman, Ibn Jubayr.

1-مقدمة

يعد أدب الرحلات من الفنون الأدبية النثرية التي تحمل في طياتها عناصر فنية شكلت لها خصوصية ميزتها عن الأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة أن هذا اللون من الكتابة يفسح المجال للرحالة لاكتشاف طبائع الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم وطرق تفكيرهم، حيث ينقلها في قالب فني مشوق يؤثر في المتلقي، ويثير عنده الرغبة في معايشة الأحداث والمشاهد، فضلا عن ذلك فهو يساعد على خلق جسور التواصل والتعارف بين الأمم والشعوب، كما أنه يعد بمثابة نافذة يطل من خلالها الإنسان على مختلف الظواهر الثقافية والاجتماعية السائدة في مختلف الأقطار والبقاع التي ينزل بها الرحالة ويعاين أحوالها.

ولما كانت المرأة من العناصر الفاعلة في المجتمعات، حظيت بعناية فائقة من طرف الرحالة، ولعل ذلك مرده للأدوار الوظيفية التي تقوم بها داخل الإطار الاجتماعي، لذلك تميزت نصوص الرحلات بحضور الأنثى في شتى صورها وأشكالها المتعددة التي فرضتها طبيعة المجتمعات وتكوينها الثقافي الذي يحدد وظيفة المرأة ويمنحها مساحة من الحرية للتعبير عن هواجسها وأفكارها، ولذلك اختلفت صورة المرأة من مجتمع لآخر، وتعد رحلة ابن جبير الأندلسي من الرحلات المتميزة في القرن السادس الهجري إلى بلاد المشرق، حيث رصد فيها مختلف الظواهر الثقافية والمشاهد الاجتماعية التي أبصرها وشدت انتباهه في البلدان والأماكن التي نزل بها، وكانت المرأة من ضمن اهتمامات الرحالة، حيث سعى لرصد صورتها المتباينة من مجتمع لآخر، وبناء على هذا الأساس جاءت إشكالية البحث على النحو الآتي: ماذا نقصد بأدب الرحلات؟ وأين تكمن قيمته العلمية والأدبية؟ وكيف تشكلت صورة المرأة في رحلة ابن جبير؟ وما طبيعة الصورة التي رسمها ابن جبير وما موقفه منها؟.

وقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتلاءم مع طبيعة الدراسة.

2-مفهوم أدب الرحلات:

2-1-لغة: حظيت مادة "رحل" في المعاجم العربية بشرح مستفيض، فقد جاء في لسان العرب "الترحيل أو الرحال بمعنى الإشخاص والإزعاج، يقال رحل الرجل إذا سار، وأرحلته أنا رحل..."[1].

ووردت الرحلة بمعنى السير يقال" إنه لذو رحلة إلى الملوك ورحله حكاه اللحياني أي ارتحال، والرحلة بالكسر الارتحال للمسير"[2].

يتضح لنا من خلال هذا التعريف اللغوي أن الرحلة تأخذ معنى الحركة والانتقال من مكان لآخر مع تحديد الوجهة، أو المقصد الذي يسعى الرحالة لبلوغه.

2-2-اصطلاحا:

تعددت مفاهيم الرحلة في الاصطلاح، حيث يقول الباحث "عبد النبي ذاكر" في وصفه لأدب الرحلة" إنه شكل أدبي هجين يمتاز بتعدد أوجهه وتظهراته إلى حد أنه يمكن القول أنه جنس متكامل يحطم قانون صفاء النوع، وذلك بإدماجه أنماط خطابية متنوعة من حيث الأشكال والمحتويات، الشيء الذي يعطي الانطباع بأنه شكل مائع ومرن إلى حد كبير"[3].

ومن هنا يتبين لنا أن أدب الرحلة جنس أدبي يتسع لاحتواء مختلف المضامين الفكرية والفنية، كما ينفتح ليحتضن مختلف الأشكال التعبيرية التي تساهم في إثراء مضامينه وتعميق دلالاته.

وفي مفهوم آخر ورد أن أدب الرحلات هو "ما يمكن أن يوصف بأدب الرحلة الواقعية، وهي التي يقوم بها رحالة إلى بلد من بلدان العالم، ويدون وصفا له، ويسجل فيه مشاهداته، وانطباعاته بدرجة من الدقة والصدق وجمال الأسلوب والقدرة على التعبير"[4].

وقد سعى الباحث "عمر بن قينة" إلى تحديد مفهوم لأدب الرحلة بقوله هي" لون أدبي ذو طابع قصصي يحمل فائدة للمؤرخ والباحث الجغرافي وعالم الاجتماع وغيرهم، وهي ضرب من السيرة الذاتية في مواجهة الظروف والأوضاع واكتشاف المعالم والأقطار ووصفها والحكم عليها، فهي إذن وصف لكل ما انطبع من ذلك وسواه في ذهن الرحالة عبر مسار رحلته وفي احتكاكه بالمحيط يتآزر في ذلك الواقع والخيال، وأسلوب القص والحقائق العلمية والتاريخية والجغرافية والاجتماعية والنفسية وغيرها"[5].

بناء على ما سبق ذكره يمكن القول أن أدب الرحلات جنس أدبي قائم بذاته، يتميز عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى باعتماده على الوصف والمشاهدة اللذين يعتبران النواة الأساسية لمسار الرحلة، كما أنه يعكس ميول الرحالة وفكره وانطباعاته ومزاجه.

3- مكونات الخطاب الرحلي:

يشتمل الخطاب الرحلي على مجموعة من الركائز الأساسية التي تمثل جوهره الفني والفكري ومن أهم هذه الركائز نجد:

3-1-السرد: وهو من العناصر الهامة التي تقوم عليها الرحلة، فأي كتابة رحلية لا يمكن أن تستغني عنه ما دامت تنقل للمتلقي أحداثا وأفعالا قام بها الرحالة ابتداء من نقطة الانطلاق ثم العودة إليها "ولعل جسد الرحلة يتمثل في السرد الذي يعطي للرحلة شرعيتها الأدبية"[6].

فالرحالة يلجأ إلى السرد كوسيلة فنية في نقل الوقائع والأحداث والمشاهد التي شدت انتباهه، ولعل الملفت للانتباه أن السرد في النص الرحلي سرد واقعي قائم علة الملاحظة والمعاينة المباشرة، وليس من نسج الخيال والأساطير "لأن العملية السردية هي تحويل الأحداث والوقائع من تجربة معيشة إلى سرد مكتوب من تحريفات وإضافات وإهمال وتقريرية"[7].

وعليه فإن السرد الرحلي قائم على المشاهدة والملاحظة المباشرة التي تخلو من الغرابة والتعقيد.

2-3- الوصف: لاشك أن الوصف يمثل عنصرا مهما لا يمكن الاستغناء عنه في النص الرحلي، كونه يضفي على الرحلة صفة الأدبية، إذ لابد أن الرحالة في كتابته يسخر الوصف في رصد صورة الأمكنة والأشخاص والأشياء" فالسارد في الرحلة يصف ليسرد ويسرد ليصف"[8].

وعلى هذا الأساس فإن الرحالة ينبغي أن يمتلك القدرة الفنية والموهبة الأدبية لكسر حاجز الجمود في النص الرحلي، وإتباع أسلوب سردي يعتمد على الوصف المشوق المؤثر على ذهن المتلقي ووجدانه وتحفيزه للتفاعل مع مختلف المشاهد والأحداث.

4-أقسام أدب الرحلة: ينقسم أدب الرحلات إلى قسمين:

4-1-الرحلة الواقعية: وتتمثل في تلك الرحلة التي قام بها الرحالة "ضمن إطار مكاني وزماني معينين" واصفا بدقة كل ما وقعت عليه عينه من المناظر والمشاهد التي رآها أثناء رحلته، يضاف إلى ذلك أن الرحلة الواقعية تجعل الرحالة ينقل كل ما شد انتباهه وأثار إعجابه من العادات والتقاليد والسلوكات والتصرفات التي شاهدها من خلال رحلته إلى مختلف البلدان التي ارتحل إليها بأسلوب يجمع فيه بين الجمالية الأدبية والجانب الذاتي"[9].

4-2- الرحلة الخيالية: وفيها هذا النوع من الرحلة يعتمد الرحالة على خياله لرسم الأمكنة والأزمنة المتخيلة، حيث "يقوم بها الإنسان في مناطق غير حقيقية وتصور مغامرات خارقة بقصد التسلية وإثارة الخيال"[10].

5-القيمة العلمية والأدبية لأدب الرحلات:

5-1- القيمة العلمية:

يمثل أدب الرحلة وثيقة معرفية تشمل مختلف الاختصاصات العلمية التاريخية، الجغرافية، الاجتماعية، الاقتصادية وغيرها، حيث أن هذه الشمولية العلمية ساهمت بشكل كبير في إشباع حاجات الدراسين وتلبية رغباتهم للاستفادة من مختلف المعارف والمعلومات التي يحتاجونها بكل اطمئنان، ففي مجال التاريخ على سبيل المثال "تقدم الرحلات معلومات لم يقدمها لنا العلم المختص في هذا المجال، فهي تنقل ذلك الاختصاص بواقعية وبكيفية حية، فإذا كان التاريخ يعمل على استقصاء حياة البلدان وتاريخها بمختلف مظاهرها السياسية والاجتماعية، والاقتصادية والثقافية، فإن الرحلات أعطت كل ذلك بعده المناسب...فقامت الرحلات بإخراج التاريخ عن حدوده الضيقة"[11].

كما أبرزت الرحلات الجانب الجغرافي لمختلف البلدان ومسالكها" فالرحالة يدون مشاهداته الجغرافية على سطح الأرض خدمة لعلم الجغرافيا ، فهو عندما يصف الممالك والبلدان والمدن يتحدث كذلك عن الطبيعة والمناخ وظاهرة توزيع السكان..، فهو يعتبر من هذه الناحية مرجعا أساسيا لمن يتناول هذه الموضوعات بالدراسة... وذلك أن الرحلات سجل حقيقي لمختلف مظاهر الحياة في المجتمعات والبلدان"[12]، وعليه يمكن القول أن أدب الرحلة سجل حافل بمختلف العلوم والمعارف التي تتسع لتشمل المادة التاريخية والخرائط الجغرافية لمختلف البلدان التي نزل بها.

5-2-القيمة الأدبية :

لاريب أن أدب الرحلة" يحفل بكثير من الأساطير والخرافات، وبعض المحسنات البلاغية ، وجمال اللفظ وحسن التعبير، وارتقاء الوصف، وبلوغه حدا كبيرا من الدقة، علاوة على ما يستعين به أحيانا من أسلوب قصصي سلس ومشوق"[13].

كما نجد "شوقي ضيف" يدافع عن أدب الرحلة، حيث يكشف عن خصائصه الفنية التي يتميز بها، فيقول" وقد يلجأ بعض الرحالين في كتابة رحلته إلى اللهو والتكلف في تزويق العبارة والعبث اللفظي إيثارا للتعبير السهل المؤدي للغرض لنضجه بغنى تجربة صاحبه، ولا يعني هذا أن أسلوب أدب الرحلة قد تخلص من كل الصفات والعيوب الأسلوبية الأخرى، فهو يعتمد على السجع أحيانا وعلى الصرامة العلمية أحيانا، ومع ذلك يوجد فيه من الطراوة والاخضرار واللين، وهذا الأدب يهتم اهتماما كبيرا بتنوعه وثروة مادته"[14].

يتبين لنا من خلال هذا المقطع أن الرحلة فن أدبي بامتياز كونه يشتمل على مكونات فنية، تجعله يندرج ضمن حقل الأجناس الأدبية الأخرى، ولعل أهم الخصائص الجمالية التي تميزه نجد: المحسنات البديعية كالسجع والطباق، ومختلف الألوان البيانية كالتشبيه والاستعارة وغيرها، إضافة إلى دقة الوصف وبراعة التصوير وجمالية التعبير التي تتمظهر من خلال السرد القصصي المشوق الذي يضفي جمالية وتشويقا يؤثر في وجدان المتلقي.

6- التعريف بابن جبير:

هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير الكناني الأندلسي، ولد ببلنسية سنة 540هـ-1145م، تلقى تعليمه على يد العديد من العلماء في الأندلس والمغرب"[15]، اشتهر بثقافته الواسعة في العلوم الشرعية والنقلية وبالأخص الأدب الذي برع فيه، إذ يذكر المؤرخون أنه كان أديبا وشاعرا مجيدا، ونظرا لشهرته الكبيرة استدعاه أمير غرناطة أبو عثمان سعيد بن عبد المؤمن وعينه كاتبا في ديوانه لمدة سنتين"[16].

7- صورة المرأة وتمثلاتها في رحلة ابن جبير:

لاشك أن المرأة تعد عنصرا فاعلا في المجتمع، نظرا لما تقوم به من وظائف مختلفة وخدمات جليلة، ومن هذا المنطلق شكلت المرأة عنصرا رئيسا في بناء نصوص الرحلات، فكان الحضور الأنثوي حضورا مؤثرا على وجوه متنوعة، تجسدت من خلال الأدوار التي تمثلها والأوضاع الاجتماعية المختلفة التي تعيشها، ولأهمية المرأة في الخطاب الرحلي سعى الرحالة لتقديم صورة المرأة في رحلاتهم بمختلف أشكالها، فالصورة" تشير إلى ما ينتجه أديب أو رحالة عن بلد زاره وتفاعل معه، وكتب عنه، ويقصد بذلك الصورة التي يقدمها الكاتب للرحالة، وقد لا تكون مطابقة للواقع، أو قد تكون أحيانا نابعة من التصورات السائدة"[17].

ولما كانت المرأة ركنا أساسيا في المجتمعات، خصص لها الرحالة مساحة واسعة في نصوص رحلاتهم رغبة منهم في رصد صورتها، وذلك بالاعتماد على سرد أفعالها ووصف أحوالها، وبخاصة في المناسبات الاجتماعية التي تبرز فيها خصوصية المرأة وتباين صورتها من مجتمع لآخر، ولعل أول الصور التي رصدها ابن جبير في رحلته نجد:

7-1- المرأة المتنكرة غير المألوفة:

لقد تشكلت صورة المرأة المتنكرة غير المألوفة في المجتمعات العربية الإسلامية والمجتمعات غير الإسلامية في وعي الرحالة، حيث كانت المشاهد السلبية والظواهر السلوكية المتصلة بالمرأة تتعارض مع مبادئ الرحالة وقيمه الدينية التي نشأ عليها فلم يتقبلها وأنكرها إنكار شديدا[18].

ومن الشواهد الدالة على هذه الصورة في نص الرحلة، ما ذكره ابن جبير في سياق حديثه عن أهل عيذاب، حيث يقول: "ورجالهم ونساؤهم يتصرفون عراة إلا خرقا يستترون بها عوراتهم، وأكثرهم لا يستترون، وبالجملة فهم أمة لا خلاق لهم، ولا جناح على لاعنهم"[19].

يستغرب ابن جبير من هذه الصورة القاتمة التي تظهر بها المرأة في هذا المجتمع، فهي مخالفة لصورة المرأة المسلمة المتشبعة بالمبادئ والقيم الإسلامية، لذلك فهو يستنكر هذه الصورة البشعة التي تبرز بها المرأة مخالفة الفطرة الإنسانية.

كما أورد ابن جبير في رحلته بعض المشاهد والسلوكات التي لم يألفها في بلاد المغرب، لا سيما حين يتعلق الأمر بالنسوة في دمشق عند قدوم الحاج المشقي مع أصحابه الحجاج، حيث عبر عن هذا التصرف الغريب بقولهم "خرج الناس الجم الغفير نساء ورجالا يصافحونهم ويتمسحون بهم، وأخرجوا الدراهم لفقرائهم يتلقونهم بها فأخبرني من أبصر كثيرا من النساء يتلقين الحجاج ويناولنهم الخبز، فإذا عض الحاج منه اختطفنه من أيديهم وتبادرن لأكله، تبركا بأكل الحاج له، ودفعن له عوضا عنه دراهم، وغير ذلك من الأمور العجيبة ضد ما اعتدنا في المغرب من ذلك"[20].

والواضح أن ابن جبير ينكر هذا التصرف الغريب الذي صدر من قبل النساء في موسم الحج، ناعتا إياه بالأمر العجيب الذي لم يعهد في بلاد المغرب.

7-2- المرأة الجارية:

يورد ابن جبير هذه الصورة في سياق حديثه عن جواري الملك النصراني "غليام"، حيث ينعتهن بأجمل الصفات فيقول: "ومن أعجب ما حدثنا به أميره المذكور، وهو يحي بن فتيان الطراز وهو يطرز بالذهب في طراز الملك يقول" أن الإفرنجية من النصرانيات تقع في قصره فتعود مسلمة، تعيدها الجواري المذكورات مسلمة ...ولهن في فعل الخير أمور عجيبة.."[21].

مما يلفت الانتباه في هذا القول أن جواري الملك "غليام" كن نساء صالحات ذوات أفعال خير كثيرة، محافظات على شعائرهن الدينية الإسلامية، إضافة إلى ذلك أنهن يبذلن قصارى جهودهن لنشر الإسلام وتعاليمه بين النساء النصرانيات.

7-3- المرأة والجمال:

رغم اختلاف معايير جمال المرأة بين المجتمعات التي زراها الرحالة العرب، كان الرحالة العرب في جميع الأحوال ولوعين بالمرأة على اختلاف أصولها، وتنوع ثقافتها، شديدي الإحساس بجمالها[22].

ولقد أشار ابن جبير في رحلته إلى جمال المرأة، وأدوات الزينة التي تستخدمها لإظهار مفاتنها، ويتجلى ذلك في حديثه عن زينة خاتون أم الأمير عز الدين صاحب الموصل أثناء استقبالها عند عودتها من الحج، حيث يقول: "ودخلت خاتون المسعودية تقود عسكر جواريها، وأمامها عسكر رجالها يطوفون بها، وقد جللت قبتها كلها سبائك ذهب مصبوغة أهلة ودنانير، ومطاياها مجللة الأعناق بالذهب...ومجموع ذلك الذهب لا يحصى تقديره ، وكان مشهدا أبهت الأبصار وأحدث الاعتبار.."[23].

يقدم لنا ابن جبير في هذا المقطع مشهدا وصفيا تظهر فيه هذه المرأة في صورة تبهت الأبصار، وتسر الأنظار، حيث يظهر الرحالة اهتمامه بمرتكزات الزينة عند المرأة كالذهب والفضة، فضلا عن ذلك لم يغفل عن ذكر حالة الثراء الفاحش الذي تتمتع به هذه الخاتون، الأمر الذي أتاح لها ارتداء أجمل الثياب، والتزين بمختلف أصناف الحلي، ومثل هذه المشاهد تعكس حرص الرحالة على رصد صورة المرأة المشرقية.

ومن الصور الجميلة التي وقعت عليها عين الرحالة اقتداء النصرانيات وتأثرهن بزي المسلمات في مدينة "صقيلة" التي نزل بها في يوم الميلاد النبوي، ويتجلى ذلك في قوله: "وزي النصرانيات في هذه المدينة، زي نساء المسلمين ملتحفات، منتقبات، خرجن في هذا العيد المذكور، وقد لبسن ثياب الحرير المذهب، والتحفن اللحف الرائعة، وانتقبن بالنقب الملونة، وانتعلن الأخفاف المذهبة.."[24].

يشير ابن جبير إلى تأثر النصرانيات بلباس المسلمات وأزيائهن، ويظهر ذلك من خلال ارتداء النقب، واستعمال وسائل الزينة كالحرير والذهب، مما يدل دلالة واضحة أن اللباس يمثل علامة جمالية تجسد هوية المرأة وتحدد خصوصيتها في المجتمعات.

7-4-المرأة المتدينة:

لم يغفل ابن جبير في رحلته عن ذكر بعض ملامح المرأة الصالحة العفيفة المتدينة في مختلف البلدان التي نزل بها، حيث تنوعت ملامح هذه الصورة من مكان لآخر حسب طبيعة المجتمع، وتكوينه الثقافي ومذهبه الديني، ومن الصور المشرقة التي نالت إعجاب الرحالة ما أورده عن حال النساء في يومهن المخصص للطواف في البيت الحرام، حيث يصف المشهد بقوله" ..أفرد البيت للنساء خاصة، فاجتمعن من كل صوب، ولم تبق امرأة بمكة إلا حضرت المسجد الحرام ذلك اليوم، ولم يبق حول البيت المبارك أحد من الرجال، وتسلسل النساء بعضهن ببعض، وتشابكن حتى تواقعن، فمن صائحة ومكبرة ومعولة ومهللة، وانفسحن في الطواف والحجر وكان ذلك اليوم عندهن الأكبر، ويومهن الأزهر الأشهر، نفعهن الله به وجعله خالصا لوجهه"[25].

يصور ابن جبير في هذا القول الحرص الشديد للنساء في مكة المكرمة، واجتهادهن لنيل الأجر والمغفرة من خلال أداء مناسك العمرة في شهر رجب، ويظهر ذلك جليا في اليوم المخصص لطواف النساء، وفي هذا المشهد التعبدي تبرز العاطفة الدينية لابن جبير، حيث نجده يتعاطف مع النساء اللواتي يؤدين مناسك العمرة في هذا اليوم الذي وصفه باليوم الأزهر لكثرة الطاعة فيه، ويختم قوله بدعاء الله عز وجل أن ينفعهن بأعمالهن ويتقبلها خالصة لوجهه الكريم.

كما رصد الرحالة صورة إيجابية للخواتين اللائي عرفن بالصلاح والتقوى، حيث وصف الخاتون ابنة الأمير "عز الدين إسماعيل" حاكم الموصل أثناء إقامتها في الديار المقدسة" قد قامت بعدد من أعمال البر التي تتقرب بها إلى الله عز وجل، فقد أنفقت مالا عظيما في سقاية الحجاج، وعينت لذلك نحو ثلاثين ناضحة ومثلها للزاد، وقدمت الكساء للحجاج..."[26]، يبدي ابن جبير إعجابه بهذه الصورة المثالية للمرأة الصالحة العفيفة التي تقوم بأعمال البر والخير، رغبة في نيل الثواب العظيم، ولعل هذه الأفعال الحميدة والأخلاق الفاضلة التي تتحلى بها ابنة أمير الموصلي في خدمة الحجاج والمعتمرين، تدل دلالة واضحة على تشبعها بالثقافة الدينية.

ولم تقتصر مظاهر صلاح المرأة على ممارسة الشعائر الدينية فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى القيام بعدد من أعمال البر والصدقات مثل بناء الأوقاف والإنفاق عليها، ومن الشواهد الدالة على ذلك ما ذكره ابن جبير من مشاهد الأوقاف المتنوعة التي تكاد تستغرق مدينة دمشق، وقد نبه إلى علمه أن هناك كثيرا من تلك المساجد والمدارس والأوقاف من صنع النساء الخواتين ، حيث يقول: "ومن النساء الخواتين ذوات الأقدار، من تأمر ببناء مسجد أو رباط أو مدرسة، وتنفق فيها الأموال الواسعة.."[27].

تتجلى لنا صورة مشرقة للمرأة العفيفة الصالحة التي فقهت غايتها في الوجود، فقامت بدورها الفعال من خلال المبادرة بالإنفاق والسعي لترك أثر إيجابي ينفع الأمة الإسلامية.

8-خاتمة:

بناء على ما سبق ذكره في هذه الدراسة تم التوصل إلى مجموعة من النتائج أهمها:

-أبانت رحلة ابن جبير عن مدى تأثير التكوين الثقافي والاجتماعي في تنوع صورة المرأة واختلاف خصوصيتها من مجتمع لآخر.

- إشادة الرحالة بالدور الفعال الذي تقوم المرأة في بعض المجتمعات، ومشاركتها القوية في الحفاظ على تماسك النسيج الاجتماعي.

- اعتمد الرحالة في رصد صورة المرأة على موروثه الديني وتكوينه الثقافي القائم في الغالب على المرجعية الإسلامية.

-لم يكتف الرحالة برصد صورة النساء وملابسهن وجمالهن فحسب، بل كان يعبر عن مشاعره وأحاسيسه، ويدلي بآرائه وانطباعاته تجاه كل ما عاينه وأثر على وجدانه.

- أوضحت الدراسة تباين صورة المرأة بين صورة مألوفة مقبولة تتفق مع قيم الرحالة ومبادئه، وصورة أخرى مستنكرة غير مألوفة منافية لمبادئ الرحالة، نظرا لاختلاف ثقافة المجتمعات.

-سعى الرحالة إلى إبراز صورة المرأة النصرانية في بلاد المشرق وتأثرها بالزي الإسلامي لاسيما في المناسبات كالأعراس والأعياد.

هوامش :

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، لبنان، د.ط، ج11، 1994، ص 276.
[2]- الزبيدي، تاج لعروس، المحقق مجموعة من المحققين، دار الهداية، الرياض، د.ط، 2010، ص61.
[3]- ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء للطباعة والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص49.
[4]-انجيل بطرس، الرحلات في الأدب الانجليزي، مجلة الهلال، مصر،العدد07، 1975، ص52.
[5]- عمر قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995، ص07.
[6]- عيسى بخيتي، جماليات المشهد في الأدب الجزائري الحديث، مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان، إشراف محمد مرتاض، 2011، ص 77.
[7]- المرجع نفسه، 78.
[8]- المرجع نفسه، ص78.
[9]- محمد مرتاض وتار، توظيف الرواية في التراث العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا د.ط، 2002، ص23.
[10]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت،ط1، 1994، ص176.
[11]- نوال عبد الرحمن الشوابكة، أدب الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر الهجري، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2008، ص52.
[12]- المرجع نفسه، ص52.
[13]- سيد حامد النساج، منشورات كتب الرحلة قديما وحديثا، مكتبة غريب، القاهرة، مصر ، د.ط، د.ت، ص08.
[14]- حسيني محمد حسين، أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص09.
[15]- ينظر، ابن جبير محمد بن أحمد، تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، د.ت، ص05.
[16]- ناصر الدين سعيدوني، من التراث التاريخي والجغرافي للغرب الإسلامي، تراجم مؤرخين ورحالة جغرافيين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1999، ص 82.
[17]- ينظر، نجيب مليكة، المرأة في الرحلة السفارية المغربية خلال القرنين18و19م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار السويدي للنشر والتوزيع والإعلان، أبوظبي، د.ط، 2014م، ص59.
[18]-ينظر، المرجع نفسه، ص ص 18، 19.
[19]-ابن جبير، رحلة ابن جبير، ص 49.
[20]-المصدر نفسه، ص 259.
[21]- المصدر نفسه، ص 299.
[22]- ينظر، عبد السلام الترمانيني، الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام دراسة مقارنة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1998، ص ص 129، 130.
[23]-ابن جبير، رحلة ابن جبير، ص ص 212، 213.

[24]- المصدر نفسه، ص 307.
[25]- المصدر نفسه، ص ص 115، 117.
[26]- المصدر نفسه، ص ص 206، 207.
[27]- المصدر نفسه، ص148.

-قائمة المصادر والمراجع :

1- ابن جبير محمد بن أحمد، تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، د.ت.
2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، لبنان، د.ط، 1994.
3- انجيل بطرس، الرحلات في الأدب الانجليزي، مجلة الهلال، مصر، العدد07، 1975.
4- حسيني محمد حسين، أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
5- الزبيدي، تاج لعروس، المحقق مجموعة من المحققين، دار الهداية، الرياض، د.ط، 2010.
6- سيد حامد النساج، منشورات كتب الرحلة قديما وحديثا، مكتبة غريب، القاهرة، مصر ، د.ط، د.ت.
7- عبد السلام الترمانيني، الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام دراسة مقارنة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1998.
8- عمر قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995.
9- عيسى بخيتي، جماليات المشهد في الأدب الجزائري الحديث، مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان، إشراف محمد مرتاض، 2011.
10- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت،ط1، 1994.
11- محمد مرتاض وتار، توظيف الرواية في التراث العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا د.ط، 2002.
12- ناصر الدين سعيدوني، من التراث التاريخي والجغرافي للغرب الإسلامي، تراجم مؤرخين ورحالة جغرافيين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1999.
13- ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء للطباعة والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1995.
14- نجيب مليكة، المرأة في الرحلة السفارية المغربية خلال القرنين18و19م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار السويدي للنشر والتوزيع والإعلان، أبوظبي، د.ط، 2014م.
15- نوال عبد الرحمن الشوابكة، أدب الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر الهجري، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2008.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 193 - 206 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

آليات التّوجيه في الحديث الشّريف في ضوء مفهوم السّلطة،

Guidance Mechanisms in Hadith in Light the of Power Concept

د. عمر شيخه بلقاسم*
OMAR Chikha Belgacem
مخبر ممارسات اللغوية في الجزائر
جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)
Mouloud Mammeri University, Tizi Ouzou (Algeria)
omar.chikhabelgacem@ummto.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/22	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز أدوات الاستراتيجيّة التوجيهية في الخطاب، في ظل السلطة التي يمتلكها المتكلم أو التي يمكن أن يتمتّع بها المُخاطب. وقد تناولنا فيها مفهوم الاستراتيجيّة التّوجيهيّة وذكرنا أهم آلياتها، كما عرّفنا فيها أيضًا مفهوم السلطة، وذكرنا أنواعها، وبيّنا مدى تأثيرها في توجيه الخطاب، ذلك باعتبار أنّ السلطة تحقّق أغراضًا تداوليّة في الخطاب التوجيهي، وأنهينا هذه الدراسة بخلاصة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاح: آليّة؛ توجيه؛ خطاب؛ استراتيجيّة؛ سلطة؛ تداوليّة.

Abstract :

The present study attempts to highlight the tools of the guiding strategy in Hadith, in light of the power that the speaker possesses or that the addressee can have. We have discussed the concept of guiding strategy and we have mentioned its most important mechanisms. We have also defined the concepts of power, mentioned its types, and explained the extent of its influence in directing Hadith. In that, power achieves pragmatic purposes in the guiding Hadith. The study culminates with a summary of the most important findings.

Keywords: mechanism; Guidance; Speech; strategy; Power; pragmatics.

مقدمة:

يسعى الإنسان من خلال خطاباته إلى تحقيق أغراضه وحاجياته، لذلك فهو يحرص على أن يكون خطابه إيجابيًا، ويحقّق الغرض المقصود باستعمال كل الوسائل التي تُنجح عمليّة التّواصل، وتحقّق الفائدة المطلوبة له ولغيره. لذلك يعتمد المرسل في خطابه على عدّة أساليب من شأنها أن تُنجح العمليّة التّخاطبيّة، منها

* د. عمر شيخه بلقاسم: omar.chikhabelgacem@ummto.dz

استعمال أساليب التّأدب والتّخلّق وغيرها. إلاّ أنّ هناك مواقف تخاطبيّة لا تناسبها الخطابات المرنة، التي تُعطي الأولويّة لمبدأ التّأدّب والتّهذيب وعوامل التّخلق، وذلك لعدّة أسباب وعوامل، فلهذا يعتمد المخاطب فيها على أسلوب التّوجيه كالأمر، والنّهي، والاستفهام وغيرها.

ويعدّ التّوجيه استراتيجيّة من بين الاستراتيجيّات التّخاطبيّة المختلفة، التي تُعنى بها اللّسانيات التّداوليّة، شأنّها شأن الاستراتيجيّة التّضامنيّة، والإقناعيّة، والتّلميحيّة. إلاّ أنّ هذه الاستراتيجيّة تختلف عن باقي الاستراتيجيات الأخرى، في أنّ المُرسِل فيها يريد «باستعمال هذه الاستراتيجية، أن يفرض قيدًا على المرسل إليه بشكل أو بآخر، وإن كان القيد بسيطا، أو أن يمارس فضولا خطابيًا عليه، أو أن يوجّهه لمصلحته بنفعه من جهة، وبإبعاده عن الضّرر من جهة أخرى»[1] وتسمى هذه القيود المفروضة على المرسل إليه أثناء العمليّة التّخاطبيّة بسلطة الخطاب، وقد تكلّم علماء اللّغة قديما عن هذه القيود، وهي ما يعرف عندهم بالاستعلاء.

وتحقّق السّلطة غرضًا تداوليًا في الخطاب التّوجيهي، مفاده أنّ المُخاطب مُلزم بإنجاز التّوجيه الموجّه إليه، سواء كان ذلك على سبيل التّدب، أو على سبيل الإلزام؛ وسنحاول في هذا المقال، التّطرق إلى مفهوم هذه الاستراتيجيّة في ضوء مفهوم السّلطة، التي يمتلكها أحد أطراف العمليّة التّخاطبيّة، ويفرضها على الطّرف الآخر. والذي أدّى بنا إلى البحث في هذا الموضوع، هو مجموعة من التّساؤلات المطروحة، ولعلّ من أبرزها: ما مفهوم الاستراتيجيّة التّوجيهيّة؟ وما هي أهمُّ آلياتها؟ وما مفهوم سلطة الخطاب؟ وما هي أهمُّ مصادرها؟ وما هو دورها في عمليّة التّوجيه؟

وللإجابة على هذه التّساؤلات، سنحاول التّطرق إلى مفهوم هذه الاستراتيجيّة، وتطبيق آلياتها على أقوال النّبي صلى الله عليه وسلم، وقد اخترنا هذه المدوّنة، لما تحتويه خطابات النّبي صلى الله عليه وسلم، من توجيهات وإرشادات لصحابته الكرام وللمسلمين كافّة.

أولا- مفهوم الاستراتيجيّة:

تعود جذور مصطلح الإستراتيجية إلى المصطلح الإغريقي "Stratigea" وتعني فن الحرب[2]، وقد استعار البحث اللّساني الحديث هذا المصطلح، ليدل به على الآليّات التي يستعملها المتخاطبون في خطاباتهم من أجل تحقيق مقاصدهم، وغاياتهم بالشّكل المرغوب فيه؛ لأنّ «كل محاولة للوصول إلى أهداف من خلال الخطاب تعتمد استراتيجيّة تخاطبيّة، بما هي نتيجة سلسلة من عمليّات اختيار واتخاذ القرار تجري بوعي في العادة، تُعلّم من خلالها خطوات الحل ووسائله، لتنفيذ أهداف تواصليّة. وبذلك يصير واضحا أنّ الاستراتيجيات تتوسّط بين المهام التّواصليّة المستنبطة من التّفاعل والقيود الاجتماعيّة، وكذلك أهداف المشاركين في التّواصل، هذا من جهة، وبين الوسائل اللّغوية وغير اللّغوية الموضوعة لتحقيقها، وتأليف نيّتها من جهة أخرى»[3]. ولهذا يمكن القول: إنّ الاستراتيجية التّخاطبيّة في مفهومها العام؛ هي مجموعة العمليّات والخطوات المدروسة التي يوظّفها المتكلّم في خطابه لتحقيق أغراض تواصليّة.

ثانيا- الاستراتيجية التوجيهية:

هناك العديد من التعريفات للاستراتيجيّة التوجيهيّة، فمنهم من عرّفها بأنها «استعمال المتحاورين لبعض الأفعال الكلاميّة المندرجة تحت مسمّى التوجيهات، (directif les)، وهي استعمالات تختلف باختلاف سياقات اندراجها، ومقتضيات قوانين التخاطب بين المتحاورين»[4] وهناك من عرّفها على أنّها «الاستراتيجية التي يرغب بها المرسل تقديم توجيهات، ونصائح، وأوامر، ونواهٍ، يفترض أنّها لصالح المخاطب، أو المرسل إليه، ولا يُعَدُّ التوجيه هنا فعلا لغويّا فحسب، وإنّما يعدّ وظيفة من وظائف اللّغة، التي تُعنَى بالعلاقات الشّخصيّة حسب تصنيف "هالدي"، إذْ إنَّ اللّغة تعملُ على أنّها تعبيرٌ عن سلوك المرسل، وتأثيره في توجيهات المرسل إليه وسلوكه»[5]. ونلاحظ أنّ هذا التعريف الأخير، قد ركّز على الوظيفة التي يؤدّيها التوجيه في الخطاب، والتأثير الذي يُحدثه في سلوك المُخاطَب.

وللتوجيه في الاستراتيجيّة التخاطبيّة عدّة أشكال، يتحدّد نوع كل منها بالعلاقة بين طرفي الخطاب، وسلطة كل منهما على الآخر، فالأمر مثلاً، يعدّ آليّة من آليّات التوجيه، وهو أيضًا طلب، فإن أُستعمل على «سبيل الاستعلاء يورّث إيجاد الإتيان به على المطلوب منه، ثمّ إذا كان الاستعلاء ممّن هو أعلى رتبة من المأمور، استتبع إيجابه وجوب الفعل بحسب جهات مختلفة، وإلا لم يستتبعه، ... ثم إنّها حينئذ تولد بحسب قرائن الأحوال، ما ناسب المقام إن استعملت على سبيل التضرع، كقولنا: اللّهم اغفر، وارحم، ولدت الدّعاء، وإن استعملت على سبيل التلطف، كقول كل أحد لمن يساويه في المرتبة: افعل، من دون الاستعلاء، ولدت السّؤال والالتماس كيف عبّرت عنه، وإن استعملت في مقام الأذن، كقولك: جالس الحسن، أو ابن سيرين، لمن يستأذن في ذلك بلسانه، أو بلسان حاله ولدت الإباحة، وإن استعملت في مقام تسخط المأمور به ولدت التّهديد»[6] فمستوى السّلطة، هو الذي يحدّد نوع الخطاب، ودلالته؛ لأنّ الطّلب إذا كان من أعلى إلى أسفل، فهو يفيد الوجوب، وإذا كان ممّن يساويه في السّلطة، فهو يفيد الالتماس، وأمّا إذا كان الطّلب ممّن هو أدنى مستوى من المُخاطَب فهو يفيد الدّعاء.

هناك عدّة مسوّغات تدفع المتكلّم إلى استعمال الاستراتيجية التوجيهية، ومن أبرز هذه المسوّغات نجد:[7]

- عدم التّشابه في عدد من السّمات المعرفيّة بين المرسل والمتلقّي، مثل: السّمة المعرفيّة، الطالب/الأستاذ، تفرض على الأستاذ تقديم توجيهات إلى الطّالب.
- الشّعور بالتفاوت في مستوى التفكير بين طرفي الخطاب، ممّا يؤثّر على فهم كلّ منهما لطبيعة الآخر. فيستعمل المرسل هذه الاستراتيجية للمحافظة على مكانته.
- تهميش ما قد يحدثه استعمال هذه الاستراتيجيّة من أثر عاطفي سلبي على المرسل إليه، فيقصي المرسل اعتبار هذه التّأثيرات على نفسيّة المرسل إليه، متجاهلا إيّاها.

- تصحيح العلاقة بين طرفي الخطاب غير المتكافئين في المرتبة، وإعادتها إلى سيرتها الأولى، وذلك عند تنازل المُرسِل عن حقّه المُكتسب، بالتعامل بالاستراتيجية التّضامنيّة.
- رغبة المرسل في الاستعلاء، أو الارتفاع بمنزلته الذّاتية، بقصد طلب حقوقه الشّرعية.
- إصرار المرسل على تنفيذ قصده عند إنجاز الفعل، وعلى حصول أقصى مقتضى خطابه، والتّأكيد على أنّه لا يتوانى عن تعقّب خطابه والتّمسّك بمدلوله، احترازا من سوء الفهم، أو التّأويل الخاطئ.

ثالثا- السّلطة:

للسّلطة دور رئيسيّ في إنتاج الخطاب وتأويله، كما أنّها تمنحه القوّة الإنجازية؛ لذلك فهناك من يرى أنّ الخطاب نفسه سلطة، ويتجلى دورها بوصفها محددا رئيسيّا في ترجيح استراتيجيات معيّنة دون استراتيجيات أخرى[8]، فاللّغة تفرض بسلطتها نمطًا معينًا من الخطابات على مستعمليها في مختلف المواقف التّواصليّة، وهي التي تجبر المتكلّم على خيار لغوي معيّن، وعلى هذا يمكن أن نقول: إنّ السّلطة موجودة بالقوّة في اللّغة، أو في أحد أطراف العمليّة التّخاطبيّة، وتُسهمُ إلى حدٍّ بعيد في بناء الخطاب التّوجيهيّ[9]، ولا يمكن لأي خطاب توجيهي أن يخلو من السّلطة.

1- مفهوم السّلطة:

تعرف السّلطة في مفهومها العام على أنها «الحقّ في الأمر، فهي تستلزم آمرًا ومأمورًا وأمرًا، آمرًا له الحقّ في إصدار أمر إلى المأمور، ومأمورًا عليه واجب الطّاعة للآمر بتنفيذ الأمر الموجّه إليه»[10]. ويؤكّد هذا التّعريف على خاصيّة مهمّة، وهي ضرورة توفّر طرفين في الخطاب، لكل منهما دوره؛ فأحدهما آمر والآخر مأمور. ولا يتبلور الفعل اللّغويّ إلاّ في الخطاب وبالخطاب، مهما كانت علامة الخطاب المستعملة، وعليه فالطّرفان هما: المرسل والمرسل إليه. حيث يمكن أن يقال: إنّ شخصًا ما يستطيع أن يمتلك السّلطة على شخص آخر، بقدر ما يستطيع أن يسيطر عن سلوكه[11].

2- السّلطة في أطراف العمليّة التّخاطبيّة:

تتوزع السّلطة في الخطاب على كل أطراف العمليّة التّخاطبيّة، فلكل طرف من هذه الأطراف سلطته الخاصّة تعمل على توجيه الخطاب، فنجد في الخطاب:

2-أ سلطة اللّغة: تظهر سلطة اللّغة في العمليّة التّخاطبيّة من خلال سلطتها على المرسل، فعلى الرّغم من أنّه يستطيع استعمال الكثير من الأدوات، إلاّ أنّ بعض الأفعال لا يستطيع أن ينجزها إلاّ باستعمال اللّغة، بوصفها أداته الرّئيسيّة والأهم في التّفاعل مع المرسل إليه، وهذا أحد أقوى الأدلّة على سلطتها، وذلك من خلال إنجاز بعض الأفعال اللّغويّة، التي تستغني فيها اللّغة بنفسها عن العلامات السّيميائيّة الأخرى، مثل سنّ القوانين وتفسيرها، أضف إلى ذلك أنّها تُجبره على استعمالها عند التّواصل من جهة، وتجبره على الالتزام بأنظمتها

العامّة من نظام صوتي، وصرفي، وتركيبي، ودلالي من جهة أخرى،[12] ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال خرق هذه الأنظمة إلا في حدود ما تسمح به اللّغة المستعملة.

2-ب سلطة المرسل: وهو الفاعل الرّئيس في الخطاب، وتكون سلطته على اللّغة من خلال إمكانيّته خرق قواعدها والتّلاعب بها ليؤثر في سلوك الآخرين؛ وهو ما يسمّى بالإبداع في اللّغة كالتّقديم والتّأخير واستعمال الألفاظ حسب رغبته، وإمكانيّة استبدالها بألفاظ أخرى مسجوعة، وأيضا تظهر سلطته على المتلقّي من خلال توجيهه باستعمال أساليب الأمر، والنّهي، والتّحذير، وإنجاز بعض الأفعال اللّغوية[13]. «فانعدام السّلطة هو الذي يحرم المرسل إليه من استعمال هذه الأساليب، كما يحرمه انعدامها من إنجاز الأفعال اللّغويّة نفسها»[14]. فلا يمكن للولد أن يوجّه والده بأساليب أمر على سبيل الاستعلاء؛ لأنّ السلطة الأبويّة التي يتمتع بها الأب تمنع ذلك.

2-ج سلطة المرسل إليه: عندما نتوسّع في إطار مفهوم السّلطة، يمكننا أن نقول: «إنّ للمرسل إليه كذلك سلطة على المرسل، وقد يكون في هذا ما يتعارض مع مفهوم السّلطة التّقليدي. ولكن تتضح سلطته عندما يكون في مرتبة أعلى من المرسل إليه، وإن كان هذا ليس هو القيد الوحيد، فقد تتضح سلطة المرسل إليه حتى في الخطاب الذي ينشأ بين طرفين لا توجد بينهما علاقة تراتبية أصلا. عندها يختار المرسل استراتيجية الخطاب المناسبة التي يستطيع بها أن يحقق هدفه، ويعبّر عن قصده»[15]، كاستعمال ألفاظ التّبجيل، والتّفخيم، التي تليق بسمو ومقام المرسل إليه، كصاحب السّمو، وصاحب المعالي، وصاحب الفضيلة وغيرها.

2-د سلطة المجتمع: تدخل الأعراف الاجتماعيّة في عمليّة انتاج الخطاب، وتتمثل سلطة المجتمع على المرسل فيما يمكن للمرسل استعماله من ألفاظ يسمح بها ذلك المجتمع، فهناك ألفاظ لا يستعملها المرسل خاصة تلك التي تتعلق بالجنس، وغيرها من بعض الممارسات الشخصية، مراعاة لذات المرسل واحتراما للمجتمع.

ويحدّد نوع السّلطة في الخطاب من خلال مصدرها فهناك: أ- السّلطة الدّينيّة، ب- السّلطة الأبويّة، ج- السّلطة العلميّة[16].

3- اكتساب السّلطة بالخطاب:

يجب على المرسل أن يمتلك السّلطة ليتمكّن من تجسيدها في الخطاب، ويدرك المرسل إليه هذه السّلطة في الخطاب بمجرد التّلفظ به، ويستغني عن السّؤال عن مدى امتلاك المرسل لها من عدمه، ويكفّ عن محاسبته، فلا يسأله: أين السّلطة؟ وذلك لما للسّلطة من حضور عند ممارستها في الخطاب، فهي تعتمد على اللّغة والأفعال اللّغوية، أكثر من اعتمادها على القوّة الماديّة، حتى وإن كانت تمثّل هذه القوّة القاعدة المطلقة التي تقف وراء إنجاز فعل لغوي معين.[17]

ويتوفّر كل خطاب على مرسل، إمّا في بنية الخطاب الظّاهرة، أو في بنيته العميقة، وغياب السّلطة لا يحرم المرسل امتلاكها من خلال التّلفظ بأنواع متعدّدة من الخطابات؛ فالسّلطة لم تعد تكمن في (أنا) المرسل،

بقدر ما تكمن في إنتاج (الأنا) للخطاب، وذلك بتفعيل عدد من المهارات، واستثمار عدد من الخصائص اللّغوية في السّياقات المناسبة لها، وبالتّالي فإنّ التلفظ بالخطاب يصبح هو الذي يُكسب السّلطة.[18]

4- التّوجيه والسّلطة الدّينيّة:

يقوم الدّين بدور مهم في حياة الأفراد، وذلك من خلال أمرهم بالقيام ببعض الأعمال، ونهيهم عن أعمال أخرى، والتّوجيه الدّيني مقرون بسلطة عُليا وهي سلطة الإله، المفروضة على عباده بوساطة الأنبياء والمرسلين - صلوات الله عليهم - الذين ينقلون خطاب الله إلى البشر مدعومين بهذه السلطة. وتعدّ الأحاديث النّبوية الشّريفة من أبرز الخطابات الدّينيّة التي عرفها المسلمون، بعد القرآن الكريم، وقد احتوت هذه الأحاديث الشّريفة على جمهرة من الخطابات التّوجيهيّة بآليات مختلفة، وفي ضوء سلطة دينيّة، وسنتطرّق في الجانب التطبيقي من هذا البحث إلى توضيح بعض أهم آليّات التّوجيه الواردة في الحديث الشّريف.

رابعا- آليات التّوجيه في الحديث الشّريف:

هنالك العديد من آليات التّوجيه في الحديث الشّريف، يؤدّي كل منها غرضًا بلاغيًا معيّنًا، ومن هذه الآليّات نذكر:

1- الأمر: وردت تعريفات كثيرة للأمر في مصنّفات القدماء، فقد عرّفه القاضي أبو بكر الباقلاني بقوله: «الأمر هو القول المقتضى بنفسه طاعة المأمور بفعل المأمور به»[19]. وللأمر صيغ وأدوات كثيرة منها ما يفيد الإلزام، ومنها ما جاء لأغراض أخرى كالدّعاء، والالتماس، والتّمني، وغيرها. ويبدو أنّ من أرجح معاني الأمر كونه يجعل من المتلفّظ بالصّيغة دلالة على الوجوب، إلاّ أنّه لابدّ أن تتواكب الصّيغة بسلطة المرسل (الآمر)، وإلاّ خرج الأمر عن معناه، وخرج عن دلالة قصد المرسل في التّوجيه إلى مقاصد أخرى. ومن أمثله التّوجيه بالأمر في الحديث الشّريف، ما يلي:

عن أبي العباس عبد الله بن عباس رضي الله تعالى عنهما قال: «كُنْتُ خَلْفَ النَّبِيِّ صلى الله عليه وآله وسلم يَوْمًا فَقَالَ يَا غُلَامُ، إِنِّي أُعَلِّمُكَ كَلِمَاتٌ: اِحْفَظِ اللهَ يَحْفَظْكَ، اِحْفَظِ اللهَ تَجِدْهُ تِجَاهَكَ، إِذَا سَأَلْتَ فَاسْأَلِ اللهَ، وَإِذَا اِسْتَعَنْتَ فَاسْتَعِنْ بِاللهِ، وَاعْلَمْ أَنَّ الأُمَّةَ لَوْ اِجْتَمَعَتْ عَلَى أَنْ يَنْفَعُوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَنْفَعُوكَ إِلاّ بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللهُ لَكَ وَإِنْ اِجْتَمَعُوا عَلَى أَنْ يَضُرُّوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَضُرُّوكَ إِلاّ بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللهُ عَلَيْكَ، رُفِعَتِ الأَقْلَامُ وَجَفَّتِ الصُّحُفُ».[20]

نجد أنّ النّبي صلى الله عليه وسلم، يوجّه صحابته الكرام في هذا الحديث الشّريف بمجموعة من أفعال الأمر، وبسلطة دينيّة تُخوّن له توجيههم، وذلك كما في قوله صلى الله عليه وسلم،: احفظ الله يحفظك؛ أي: احفظ أمر الله يحفظك الله، وحفظ أمور الله سبحانه وتعالى بأن تحفظه في كسب المال؛ أي راعِ أمره في كسب المال يحفظ لك مالك، وراعِ أمره في اختيار الزّوجة الصّالحة يحفظ لك عرضك ودينك، وإلى غير ذلك من أمور الدّنيا، ولا أظنّ أنّ مُسلمًا يحبّ الله ورسوله، سيتوانى ويتهاون عن فعل ما أمر به النّبي صلى الله عليه وسلم، ابتغاء مرضات الله.

ونجد أيضا التوجيه بالأمر في قوله صلى الله عليه وسلم: «اغْزُوا بِاسْمِ اللهِ فِي سَبِيلِ اللهِ، قَاتِلُوا مَنْ كَفَرَ بِاللهِ، اغْزُوا وَلَا تَغُلُّوا، وَلَا تَغْدِرُوا، وَلَا تَمْثُلُوا، وَلَا تَقْتُلُوا وَلِيدًا، وَإِذَا لَقِيتَ عَدُوَّكَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ، فَادْعُهُمْ إِلَى ثَلَاثِ خِصَالٍ - أَوْ خِلَالٍ - فَأَيَّتُهُنَّ مَا أَجَابُوكَ فَاقْبَلْ مِنْهُمْ، وَكُفَّ عَنْهُمْ، ثُمَّ ادْعُهُمْ إِلَى الْإِسْلَامِ، فَإِنْ أَجَابُوكَ، فَاقْبَلْ مِنْهُمْ، وَكُفَّ عَنْهُمْ، ثُمَّ ادْعُهُمْ إِلَى التَّحَوُّلِ مِنْ دَارِهِمْ إِلَى دَارِ الْمُهَاجِرِينَ، وَأَخْبِرْهُمْ أَنَّهُمْ إِنْ فَعَلُوا ذَلِكَ فَلَهُمْ مَا لِلْمُهَاجِرِينَ، وَعَلَيْهِمْ مَا عَلَى الْمُهَاجِرِينَ، فَإِنْ أَبَوْا أَنْ يَتَحَوَّلُوا مِنْهَا، فَأَخْبِرْهُمْ أَنَّهُمْ يَكُونُونَ كَأَعْرَابِ الْمُسْلِمِينَ، يَجْرِي عَلَيْهِمْ حُكْمُ اللهِ الَّذِي يَجْرِي عَلَى الْمُؤْمِنِينَ، وَلَا يَكُونُ لَهُمْ فِي الْغَنِيمَةِ وَالْفَيْءِ شَيْءٌ إِلَّا أَنْ يُجَاهِدُوا مَعَ الْمُسْلِمِينَ، فَإِنْ هُمْ أَبَوْا فَسَلْهُمُ الْجِزْيَةَ، فَإِنْ هُمْ أَجَابُوكَ فَاقْبَلْ مِنْهُمْ، وَكُفَّ عَنْهُمْ، فَإِنْ هُمْ أَبَوْا فَاسْتَعِنْ بِاللهِ وَقَاتِلْهُمْ، وَإِذَا حَاصَرْتَ أَهْلَ حِصْنٍ فَأَرَادُوكَ أَنْ تَجْعَلَ لَهُمْ ذِمَّةَ اللهِ، وَذِمَّةَ نَبِيِّهِ، فَلَا تَجْعَلْ لَهُمْ ذِمَّةَ اللهِ، وَلَا ذِمَّةَ نَبِيِّهِ، وَلَكِنِ اجْعَلْ لَهُمْ ذِمَّتَكَ وَذِمَّةَ أَصْحَابِكَ، فَإِنَّكُمْ أَنْ تُخْفِرُوا ذِمَمَكُمْ وَذِمَمَ أَصْحَابِكُمْ أَهْوَنُ مِنْ أَنْ تُخْفِرُوا ذِمَّةَ اللهِ وَذِمَّةَ رَسُولِهِ، وَإِذَا حَاصَرْتَ أَهْلَ حِصْنٍ فَأَرَادُوكَ أَنْ تُنْزِلَهُمْ عَلَى حُكْمِ اللهِ، فَلَا تُنْزِلْهُمْ عَلَى حُكْمِ اللهِ، وَلَكِنْ أَنْزِلْهُمْ عَلَى حُكْمِكَ، فَإِنَّكَ لَا تَدْرِي أَتُصِيبُ حُكْمَ اللهِ فِيهِمْ أَمْ لَا»[21]، فكلّ أفعال الأمر الموجود في هذا الحديث، هي عبارة عن توجيهات وإرشادات إلى ما فيه الخير لأصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم، وللمسلمين كافّة، كما أنّه من الواجب على المؤمن، طاعة الرّسول صلى الله عليه وسلم، والعمل بما جاء به، وأمر به. قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ﴾ [الأنفال: 24].

2- النّهي: يُعرّف البلاغيون النّهي على أنّه؛ طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وللنّهي صيغة واحدة وهي الفعل المضارع مع لام التّاهية[22]، يقول جلال الدّين القزويني: «وله حرف واحد، وهو لا الجازمة في قولك: لا تفعل، وهو كالأمر في الاستعلاء، وقد يستعمل في غير طلب الكفّ، أو التّرك، كالتّهديد، كقولك لعبد لا يمتثل أمرك. لا تمتثل أمري»[23]. ولا يختلف النّهي عن الأمر في أنّه من أفعال الطّلب والتّوجيه، يقول المبرّد: «واعلم أنّ الطّلب من النّهي بمنزلته من الأمر، يجرى على لفظه كما يجري على لفظ الأمر»[24]. ومن المعروف أنّ النّهي قصده التّوجيه للمخاطب، والغائب.

ومن أمثلته في الحديث الشّريف قول النّبي صلى الله عليه وسلم: «بَايِعُونِي عَلَى أَنْ لاَ تُشْرِكُوا بِاللَّهِ شَيْئًا، وَلاَ تَسْرِقُوا، وَلاَ تَزْنُوا، وَلاَ تَقْتُلُوا أَوْلاَدَكُمْ، وَلاَ تَأْتُوا بِبُهْتَانٍ تَفْتَرُونَهُ بَيْنَ أَيْدِيكُمْ وَأَرْجُلِكُمْ، وَلاَ تَعْصُوا فِي مَعْرُوفٍ، فَمَنْ وَفَّى مِنْكُمْ فَأَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ، وَمَنْ أَصَابَ مِنْ ذَلِكَ شَيْئًا فَعُوقِبَ فِي الدُّنْيَا فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ، وَمَنْ أَصَابَ مِنْ ذَلِكَ شَيْئًا ثُمَّ سَتَرَهُ اللَّهُ، فَهُوَ إِلَى اللَّهِ، إِنْ شَاءَ عَفَا عَنْهُ، وَإِنْ شَاءَ عَاقَبَهُ»[25].

فالتّوجيه بالنّهي في هذا الحديث الشّريف واضح، وصريح، وهو طلب النّبي صلى الله عليه وسلم، من صحابته ألاّ يقدموا على أفعال حرّمها الله سبحانه وتعالى، كالشّرك، والسّرقة، والزّنا، وغيرها، التي تؤدي بهم إلى غضب الله عزّ وجل، وكان طلب النّبي صلى الله عليه وسلم من صحابته، الكفّ عن تلك الأعمال، بغرض توجيههم وهدايتهم إلى ما يحبّه الله ويرضاه.

كما أنّ هناك ألفاظًا معجميّة يستعملها المخاطب للنّهي وتسمى ألفاظ النّهي، وهي: الألفاظ التي تدلّ على النّهي عند إطلاقها؛ وهي كما في مادّة: حرم، وحظر، ومنع، ونهى...إلخ، ومشتقّات كل منها. ومثال ذلك في الحديث الشّريف، قوله صلى الله عليه وسلم: «فَإِنَّ دِمَاءَكُمْ، وَأَمْوَالَكُمْ، وَأَعْرَاضَكُمْ، بَيْنَكُمْ حَرَامٌ، كَحُرْمَةِ يَوْمِكُمْ هَذَا، فِي شَهْرِكُمْ هَذَا، فِي بَلَدِكُمْ هَذَا، لِيُبَلِّغِ الشَّاهِدُ الغَائِبَ، فَإِنَّ الشَّاهِدَ عَسَى أَنْ يُبَلِّغَ مَنْ هُوَ أَوْعَى لَهُ مِنْهُ»[26].

ومن لفظة نهي نجد قوله صلى الله عليه وسلم: «أَلَا إِنَّ اللهَ عَزَّ وَجَلَّ يَنْهَاكُمْ أَنْ تَحْلِفُوا بِآبَائِكُمْ، فَمَنْ كَانَ حَالِفًا فَلْيَحْلِفْ بِاللهِ أَوْ لِيَصْمُتْ»[27].

كل هذه الألفاظ تحمل في دلالتها معنى النّهي، الذي تؤدّيه (لا) النّاهية، إلاّ أنّ كل منها يحمل دلالات إضافية أخرى مختلفة، فالحضر مثلا، قد يرتبط بالزمن ويصبح فيه النّهي لفترة معينة فقط.

3- الاستفهام: يُعدُّ استعمال الأسئلة الاستفهامية، من الآليات اللّغوية التّوجيهية، بوصفها توجّه المرسل إليه إلى خيار واحد، وهو ضرورة الإجابة عليها، ومن ثمّ، فإنّ المرسل يستعملها للسّيطرة على ذهن المرسل إليه، وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المرسل، لا حسب ما يريده الآخرون. وتعدّ الأسئلة، خصوصا الأسئلة المغلقة من أهمّ الأدوات اللّغوية لاستراتيجية التّوجيه.

وللاستفهام أدوات مختلفة، لكل أداة منها توجيه لفعل يختلف عمّا تستدعيه الأدوات الأخرى. ومن أمثلة التّوجيه بالاستفهام في الحديث الشّريف، ما رواه أَبِي سَعِيدِ بْنِ المُعَلَّى، قَالَ: كُنْتُ أُصَلِّي فِي المَسْجِدِ، فَدَعَانِي رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَلَمْ أُجِبْهُ، فَقُلْتُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، إِنِّي كُنْتُ أُصَلِّي، فَقَالَ: " أَلَمْ يَقُلِ اللَّهُ: {اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ} [الأنفال: 24]، ثُمَّ قَالَ لِي: «لَأُعَلِّمَنَّكَ سُورَةً هِيَ أَعْظَمُ السُّوَرِ فِي القُرْآنِ، قَبْلَ أَنْ تَخْرُجَ مِنَ المَسْجِدِ» ثُمَّ أَخَذَ بِيَدِي، فَلَمَّا أَرَادَ أَنْ يَخْرُجَ، قُلْتُ لَهُ: «أَلَمْ تَقُلْ لَأُعَلِّمَنَّكَ سُورَةً هِيَ أَعْظَمُ سُورَةٍ فِي القُرْآنِ؟» قَالَ: {الحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ العَالَمِينَ} [الفاتحة: 2] «هِيَ السَّبْعُ المَثَانِي، وَالقُرْآنُ العَظِيمُ الَّذِي أُوتِيتُهُ»[28].

فسؤال النّبي صلى الله عليه وسلم، لأبي سعيد بقوله: أَلَمْ يَقُلِ اللَّهُ: {اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ} [الأنفال: 24]. فيه توجيه إلى أبي سعيد بأن يطيع الله ويطيع الرّسول إذا دعاه، وبأنّه كان من المفروض أن يأتي له حتى وإن كان يصلّي، وباستشهاد النّبي صلى الله عليه وسلم بالآية الكريمة، دليل على أنّه أراد أن يذكره أنّ الله سبحانه وتعالى هو من أراد ذلك، وعليه فإنّ السّلطة في هذا التّوجيه؛ هي سلطة دينية من عند الله سبحانه وتعالى.

وسؤال أبي سعيد للنّبي صلى الله عليه وسلم بقوله: أَلَمْ تَقُلْ لَأُعَلِّمَنَّكَ سُورَةً هِيَ أَعْظَمُ سُورَةٍ فِي القُرْآنِ؟ فيه توجيه للنّبي صلى الله عليه وسلم، بأن يخبره بهذه السّورة العظيمة في القرآن الكريم. إلاّ أنّ السّلطة في هذا التّوجيه ليست كالسّلطة في التّوجيه الأوّل، بل هي سلطة علميّة يكتسبها المتعلّم الذي له الحق في تعلُّم تعاليم دينه.

4- التّحذير: من بين أهم آليات الاستراتيجية التوجيهية، هو أسلوب التّحذير، ويتمّ ذلك من خلال استعمال أدوات معيّنة في أشكالها المباشرة، وهذا ما يعمد استعماله المرسل في بعض الخطابات. بقصد تحقيق أغراض معينة؛ منها أنّه ينزّه نفسه عنِ التّلاعب بعواطف الآخرين، كما يعطي لخطابه قبولا من خلال حضور الصّراحة، التي تدلّ المرسل إليه على صدق المرسل في التّوجيه، وبالتّالي تكسبه الثّقة في خطابه[29].

وللتّحذير صيغ كثيرة منها التّحذير بصيغة التّحذير "إيّاكم"، ومن أمثلة التّوجيه بالتّحذير في الحديث الشّريف، قول الرّسول صلى الله عليه وسلم لصحابته الكرام: «إِيَّاكُمْ وَالجُلُوسَ بِالطُّرُقَاتِ» فَقَالُوا: يَا رَسُولَ اللَّهِ، مَا لَنَا مِنْ مَجَالِسِنَا بُدٌّ نَتَحَدَّثُ فِيهَا، فَقَالَ: «إِذْ أَبَيْتُمْ إِلَّا المَجْلِسَ، فَأَعْطُوا الطَّرِيقَ حَقَّهُ» قَالُوا: وَمَا حَقُّ الطَّرِيقِ يَا رَسُولَ اللَّهِ؟ قَالَ: «غَضُّ البَصَرِ، وَكَفُّ الأَذَى، وَرَدُّ السَّلاَمِ، وَالأَمْرُ بِالْمَعْرُوفِ، وَالنَّهْيُ عَنِ المُنْكَرِ»[30]. فتحذير الرّسول صلى الله عليه وسلم، لصحابته الكرام في هذا الحديث من الجلوس بالطّريق، هو توجيه لهم بأن لاّ يجلسوا في الأماكن التي يمكن أن يؤذوا فيها النّاس، أو أن يُؤْذَوا هم فيها، أي إنّ هذا الفعل ممنوع، ولا يجب الإقدام عليه.

5- الإغراء: هو عمل توجيهي مضاد للتّحذير؛ فالتّحذير هو توجيه إبعاد، في حين أنّ الإغراء هو توجيه تقريب؛ لأنّ «الإغراء: إلزام المخاطب العكوف على ما يُحمد عليه»[31]؛ فهو متعلّق بالأعمال المحمودة، والكفاءة التّداوليّة، هي التي تحدد قصد المرسل في كلا الخطابين[32]. ومن أمثلته في الحديث الشريف، قوله صلى الله عليه وسلم: «أَلَا أَدُلُّكُمْ عَلَى مَا يَمْحُو اللهُ بِهِ الْخَطَايَا، وَيَرْفَعُ بِهِ الدَّرَجَاتِ؟ قَالُوا بَلَى يَا رَسُولَ اللهِ قَالَ: إِسْبَاغُ الْوُضُوءِ عَلَى الْمَكَارِهِ، وَكَثْرَةُ الْخُطَا إِلَى الْمَسَاجِدِ، وَانْتِظَارُ الصَّلَاةِ بَعْدَ الصَّلَاةِ، فَذَلِكُمُ الرِّبَاطُ»[33]. نرى أنّ النبيّ صلى الله عليه وسلم في هذا الحديث الشّريف، قد أوصى أصحابه بالقيام بأعمالٍ تقرّبهم من المولى عزّ وجل، ورغّبهم فيها بذكره كثرة حسناتها وعظمة ثوابها عند الله عزّ وجلّ، وذِكْر ثواب هذه الأفعال، وكل ما يحمله هذا الحديث من إيجابيات ضمنيّة أخرى، يؤكّد على أنّ هذا الإغراء فيه توجيه ضمني، وهو تحفيز المؤمن على الالتزام بما أوصى به النّبي عليه الصلاة والسلام. كما أنّه صلى الله عليه وسلّم لم يأمر أصحابه بالقيام بهذه الأفعال بأفعالِ أمْرٍ مباشرة، وإنما ذكر لهم فقط الإغراءات التي تحفزهم على القيام بهذه الأفعال، ولهذا يعتبر الإغراء فعل توجيهي غير مباشر يختلف في صيغته عن فعل الأمر.

6- التّحضيض: هناك عدّة دوافع تؤدّي بالمرسل إلى التّوجيه باستعمال التّحضيض، فقد «يوجّه المرسل المرسل إليه إلى فعل شيء في المستقبل، بيد أنّ الدّافع إلى ذلك التّوجيه، هو فعل سبق وأن قام به المرسل إليه في الماضي، ولكنه كان من وجهة نظر المرسل عملا يشوبه النّقص، أو قاصرًا على الدّرجة المطلوبة والمتعارف عليها. عندها يوجّهه بما يسمى التّحضيض، وهو الطّلب بشدّة وعنف. ويظهران غالبا في صوت المتكلّم، وفي اختيار كلماته جزلة قويّة، ومن أدواته في العربيّة: هلاّ، ألاّ، لوما، وأحيانا لو. ومعناها كلّها التّحضيض والحثّ»[34]. وقد جاء هذا الأسلوب في الحديث الشّريف في العديد من المواضع، منها الحديث الذي رواه ابْنِ عَبَّاسٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا، قَالَ: " وَجَدَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ شَاةً مَيِّتَةً، أُعْطِيَتْهَا مَوْلاَةٌ لِمَيْمُونَةَ مِنَ

الصَّدَقَةِ، فَقَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «هَلَّا انْتَفَعْتُمْ بِجِلْدِهَا؟» قَالُوا: إِنَّهَا مَيْتَةٌ: قَالَ: «إِنَّمَا حَرُمَ أَكْلُهَا»[35]. فقد حثّ النّبي صلى الله عليه وسلم في هذا الحديث، من كان معه على الانتفاع بجلد الشّاة الميتة، التي كانت أمامه، وهذا عبارة عن فعل أمر ضمني تقديره "فليقمْ أحدكم بنزع جلد هذه الشاة وينتفع به" وهو طلب لا تكون إجابته إلاّ بالقيام بهذا الفعل.

7- النّداء: يُعدُّ النّداءُ من أساليب التّوجيه؛ لأنّه يحفّز المرسل إليه لردّة فعل تجاه المرسل. وللنّداء أدوات كثيرة، من أبرزها حرف (الياء)[36]. وقد كان النّبي صلى الله عليه وسلم يوجّه صحابته الكرام بالنّداء، ومن أمثلة ذلك: عَنْ قَتَادَةَ، قَالَ: حَدَّثَنَا أَنَسُ بْنُ مَالِكٍ أَنَّ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وَمُعاذٌ رَدِيفُهُ عَلَى الرَّحْلِ، قَالَ: «يَا مُعَاذَ بْنَ جَبَلٍ، قَالَ: لَبَّيْكَ يَا رَسُولَ اللَّهِ وَسَعْدَيْكَ، قَالَ: يَا مُعَاذُ، قَالَ: لَبَّيْكَ يَا رَسُولَ اللَّهِ وَسَعْدَيْكَ ثَلاَثًا ، قَالَ: مَا مِنْ أَحَدٍ يَشْهَدُ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ، وَأَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ، صِدْقًا مِنْ قَلْبِهِ، إِلَّا حَرَّمَهُ اللَّهُ عَلَى النَّارِ، قَالَ يَا رَسُولَ اللَّهِ: أَفَلاَ أُخْبِرُ بِهِ النَّاسَ فَيَسْتَبْشِرُوا؟ قَالَ: إِذًا يَتَّكِلُوا وَأَخْبَرَ بِهَا مُعَاذٌ عِنْدَ مَوْتِهِ تَأَثُّمًا»[37].

أراد النّبي صلى الله عليه وسلم بالنّداء في هذا الحديث، أن يوجّه انتباه معاذ إليه، حتّى يعي ويستوعب ما سيقوله له من كلام، ولا أدلّ على ذلك من أنّه كرر له النّداء لأكثر من مرّة، حتّى يتأكّد من أنّه معه بعقله وفكره، ليدرك أهميّة وقيمة وعظمة الكلام الذي سيقوله له.

8-التّوجيه بألفاظ المعجم: يمكن أن يستعمل المرسل بعضًا من الألفاظ المعجميّة التي تدلّ على التّوجيه، وذلك بالعديد من الأدوات منها النّصح، أو الوصية، أو الإشارة، أو الاقتراح، وغيرها كثير، ومن أمثلة التّوجيه بالوصيّة في الحديث الشّريف، قول النّبي صلى الله عليه وسلم: «أُوصِيكُمْ بِثَلَاثٍ: أَخْرِجُوا الْمُشْرِكِينَ مِنْ جَزِيرَةِ الْعَرَبِ، وَأَجِيزُوا الْوَفْدَ بِنَحْوِ مَا كُنْتُ أُجِيزُهُمْ، قَالَ: وَسَكَتَ، عَنِ الثَّالِثَةِ، أَوْ قَالَهَا فَأُنْسِيتُهَا»[38].

فالوصيّة هي عبارة عن عمل توجيهي للقيام بعمل ما على سبيل النّدب، أو الوجوب، ولا شكّ في أنّ الموصّى سيعمل بها، خاصّة وإنّ السّلطة في الخطاب الدّيني سلطة دينيّة، أضف إلى أنّ الوصيّة في الخطاب الدّيني قد تأتي بمعنى الوجوب، كما في قوله تعالى:﴿ يُوصِيكُمُ اللَّهُ فِي أَوْلَادِكُمْ لِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الْأُنْثَيَيْنِ ﴾ [النساء: 11]. فلا يمكن أن نعمل بعكس الآية، ونعطي للأنثى مثل حظّ الذّكرين. وعليه يجب العمل بوصيّة الرّسول صلى الله عليه وسلم في هذا الحديث، وعدم تركها.

خاتمة:

من خلال هذه الدّراسة الموجزة للتّوجيه في الحديث الشّريف، والذي يعتبر احدى استراتيجيات الخطاب، ومن خلال التعرّض إلى أهمّ آلياته في ضوء مفهوم السّلطة، نخلص إلى عدّة نتائج لعلّ من أبرزها ما يلي:

- يستعمل الإنسان في خطابه كل الوسائل التي تنجح العمليّة التّواصليّة بينه وبين غيره، وتتجدد وتتغير هذه الوسائل دائما وباستمرار، بما يناسب العمليّة التّخاطبيّة ومواقفها، وهذه الوسائل هي ما يدخل ضمن ما يُدعى بالاستراتيجيّات التّخاطبيّة وآليّاتها.

- تعدّ الاستراتيجيّة التّوجيهيّة من أهم الاستراتيجيّات التّخاطبيّة، التي يستغلّها المُخاطِب في توجيه المُخاطِب وإرشاده، مستغلاّ في ذلك اكتسابه للسّلطة التي يكتسبها، والتي تفرض قيدا على المُخاطَبِ

- من تمام السّلطة لإنجاز الخطاب، هو الاعتماد على المكان المناسب لتفعيلها، فسلطة المعلّم مثلا تكسب قوّتها في حجرة الدّرس، فالمعلّم في حجرة الدّرس، تتاح له فرصة إعطاء توجيهات لتلاميذه أكثر مما هو خارجها.

- يُعدّ الخطاب في الاستراتيجيّة التّوجيهيّة ضغطا، وتدخّلا في أفعال المرسل إليه، من حيث إنّ ردود الأفعال التي يقوم بها المُخاطَب في هذه الحالة، ليست كلّها نابعة من رغبة المُخَاطَب الذّاتيّة، بل إنّ أغلبها نتيجة توجيه خارجي من طرف المُخَاطِب.

- إنّ أغلب مكونات السّياق المقامي لها سلطتها الخاصّة؛ فالمرسل يتمتّع بسلطة قد يكون اكتسبها عن طريق العُرف، أو عن طريق احدى المؤسسات، أو أنّه يكتسبها فور ممارسته للخطاب.

- تكتسب اللّغة سلطتها عن طريق قواعدها، فاللغة تُجبر مستعملها على احترام قواعدها، وعدم الخروج عليها، وهي بذلك تكون قد فرضت سلطتها على مستعملها.

- تكمن سلطة المجتمع في العادات والتّقاليد والأعراف، والتي يفرض على المُتكلّم احترامها أثناء الكلام، وعدم التّعدّي عليها، فالمُتكلّم يجب عليه احترام عادات وتقاليد المُخَاطَب، وكل طقوس مجتمعه، سواء أكانت طقوس ثقافية، أو عادات لغويّة تتعلق بالألفاظ والأساليب التّركيبة المسموح باستعمالها في ذلك المجتمع.

- يعتمد المرسل في العمليّة التّوجيهيّة على العديد من الأليات، ومن هذه الآليات نجد: الأمر، والنّهي، والاستفهام، والتّحذير، والإغراء، والتّحضيض؛ كما أنّه يستطيع توجيه المُخَاطَب باستعمال ألفاظ معجميّة، تحمل توجيها صريحًا في صيغها الصّرفية.

- لقد لاحظنا في الجانب التطبيقي أنّ توجيه السامع أو المتلقي إلى القيام بفعل شيء أو تركه، لا يتوقّف على إعطائه فعلاً مباشراً كالأمر أو النّهي، وإنّما هناك صيغ أخرى يستعملها المُخَاطِب أثناء الحديث من شأنها أن توجّه المتلقيّ، وقد مثّلنا لبعضها وبيّنا كيفيّة التّوجيه بها مثل: الاستفهام، والتحذير، والإغراء، والنداء، وغيرها من الصيغ.

هوامش:

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، (2004م)، دار الكتاب الجديد المتحدة، (بيروت)، ط1، ص 322.

[2] - ينظر: علي حسين علي وآخرون، الإدارة الحديثة لمنظمات الأعمال، (1999)، دار الحامد للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 434.

[3] - إدريس مقبول: الاستراتيجيات التخاطبية في السّنة النّبوية، مجلّة كلية العلوم الإسلامية، (العراق)، مج 8، ع 15، 1435هـ-2014م، ص 541.

[4] - مسعود صحراوي: تداوليّة الخطاب السّردي، (2012)، (د.ط)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ص 151.

[5] - إدريس مقبول: الاستراتيجيّة التّخاطبيّة في السّنّة النّبويّة، ص 549.

[6] - السكاكي يوسف بن أبي بكر، تح: نعيم زرزور: مفتاح العلوم، (1987)، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط2، ص 318.

[7] - عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، ص 328.

[8] - ينظر: رحيمة شيتر، تداولية النص الشعري، (2009م)، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، ص 51.

[9] - ينظر: نفسه، ص 51.

[10] - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، ص 221.

[11] - ينظر: نفسه، ص 221.

[12] - ينظر: نفسه، ص 224.

[13] - ينظر: نفسه، ص 224.

[14] - نفسه: ص 227.

[15] - نفسه: ص 228.

[16] - ينظر: رحيمة شيتر، تداولية النص الشعري، ص 51.

[17] - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، ص 232.

[18] - ينظر: نفسه، ص 244.

[19] - ركن الدّين عبد الملك بن عبد الله بن يوسف بن محمد الجويني: البرهان في أصول الفقه، تح: صلاح بن محمد بن عويضة، (1418 هـ -1997م)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، ج1، ص63.

[20] - أبو زكريا محيي الدّين يحيى بن شرف النّووي: الأربعون النووية، تح: قصي محمد نورس الحلاّق، أنور بن أبي بكر الشيخي، (1430هـ-2009م)، دار المنهاج للنّشر والتّوزيع، (بيروت)، ط1، ص 71.

[21] - مسلم بن الحجاج أبو الحسن: صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، (د.ت)، دار إحياء التراث العربي، (بيروت-لبنان)، ج3، ص 1357.

[22] -ينظر: العثيمين محمد بن صالح، شرح دروس البلاغة، تح: حنفي ناصف، وآخرون، (2012م)، دار ابن الجزري، (القاهرة)، ط1، ص 38.

[23]- القزويني جلال الدّين محمد بن عبد الرحمن بن عمر: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ت)، دار الجيل، (بيروت)، ط3، ج 3، ص 88.

[24]- المبرد محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثّمالى الأزدي، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، (بيروت)، ج2، ص 135.

[25]- البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر النّاصر، (1422هـ)، دار طوق النجاة، (بيروت)، ط1، ج 1، ص12.

[26]- نفسه: ج 1، ص 24.

[27]- مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، ج3، ص 1267.

[28]- البخاري: صحيح البخاري، ج 4، ص 17.

[29]- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 355.

[30]- البخاري: صحيح البخاري، ج8، 51.

[31]- المرادي أبو محمد بدر الدين حسن: توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تح: عبد الرحمن علي سليمان، (1428هـ-2008م)، ط1، دار الفكر العربي، ج3، ص 1157.

[32]- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 358.

[33]- مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، ج4، ص 2013.

[34]- عبد الهادي بن ظافر الشّهري: استراتيجيات الخطاب، ص 358.

[35]- مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، ج1، ص 276.

[36]- ينظر: نفسه، ص 360.

[37]- البخاري: صحيح البخاري، ج1، ص 37.

[38]- مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، ج3، ص 1257.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أبو زكريا محيي الدّين يحيى بن شرف النّووي: الأربعون النووية، تح: قصي محمد نورس الحلاّق، أنور بن أبي بكر الشيخي، (1430هـ-2009م)، دار المنهاج للنّشر والتوزيع، (بيروت-لبنان)، ط1.

2- إدريس مقبول: الاستراتيجيات التّخاطبية في السّنة النّبوية، مجلّة كلية العلوم الإسلامية، (العراق)، مج 8، ع 15، (1435هـ-2014م).

3- البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر النّاصر، (1422هـ)، دار طوق النجاة، (بيروت)، ط1.

4- رحيمة شيتر، تداولية النص الشعري، (2009م)، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، (باتنة-الجزائر).

5- ركن الدّين عبد الملك بن عبد الله بن يوسف بن محمد الجويني: البرهان في أصول الفقه، تح: صلاح بن محمد بن عويضة، (1418 هـ -1997م)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1.

6- السكاكي يوسف بن أبي بكر، تح: نعيم زرزور: مفتاح العلوم، (1987)، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.

7-عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، (2004م)، دار الكتاب الجديد المتحدة، (بيروت)، ط1.
8-العثيمين محمد بن صالح، شرح دروس البلاغة، تح: حنفي ناصف، وآخرون، (2012م)، دار ابن الجزري، (القاهرة)، ط1.
9-علي حسين علي وآخرون، الإدارة الحديثة لمنظمات الأعمال، (1999)، دار الحامد للنشر والتوزيع، (عمان).
10- القزويني جلال الدّين محمد بن عبد الرحمن بن عمر: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ت)، دار الجيل، (بيروت)، ط3.
11- المبرد محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى الأزدي، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، (بيروت).
12- المرادي أبو محمد بدر الدين حسن: توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تح: عبد الرحمن علي سليمان، (1428هـ-2008م)، دار الفكر العربي، ط1.
13- مسعود صحراوي: تداولية الخطاب السّردي، (2012)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن.
مسلم بن الحجاج أبو الحسن: صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، (د.ت)، دار إحياء التراث العربي، (بيروت-لبنان).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 207 - 224 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التراث الديني الإسلامي المخفي في أشعار محمود درويش

The Hidden Islamic Religious Heritage in the Poems of Mahmoud Darwish

* ط.د. آمنة بيطاط[1] / أ.د. فريد تابتي[2]
Amina BITAT[1] / Farid TABTI[2]
مخبر التّأويل وتحليل الخطاب
جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية (الجزائر)
University of Abderrahmane Mera- Bejaia (Algeria)
amina.bitat@univ-bejaia.dz[1] / tabti_farid@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/02	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

يبدو جلياً تأثّر الشّعراء العرب المعاصرين بالتّراث وما يحمله من حافظة جمعت تاريخ الأمم والشّعوب على اختلاف عقائدهم وإيديولوجيّاتهم، ولهذا عكفوا على جمعه وإعادة بعث الرّوح فيه، من خلال توظيفه في إبداعاتهم الشّعرية، وهنا بزغ نجم الشّاعر "محمود درويش"؛ الذي تفنّن في تشكيله الشّعري بالتّراث خافيًا إياه تارةً؛ ومتخفياً به تحت ظلال قصائده الشّعرية تارةً أخرى، والقارئ لقصائده يتلمّس ميول المبدع للجانب الدّيني من التّراث، أين برزت قدرته على استثمار الدّين الإسلامي داخل نسقه الشّعري، ليُعبِر به عن تجربته الشّعورية الدّرويشية الخاصة، مُثبتا فرادته الإبداعية وقدرته على التّوظيف الواعي والتّقني للتراث، فارتقى به وراوغه بطريقة فنيّة تشكيليّة، جمعت بين ملكتي الحذق والإتقان، وعلى هذا الأساس تسعى هذه الدراسة إلى معرفة مدى براعة شاعر القضيّة الفلسطينيّة في توظيفه للتّراث الدّيني الإسلامي في نصه الدّرويشي، مع تقديم نماذج عن تجليات ذلك في دواوينه، فكيف استطاع إخفاءه فنيّا في أشعاره؟

الكلمات المفتاحية : تراث؛ دين إسلامي؛ إخفاء؛ شعر؛ "محمود درويش".

Abstract :

It seems clear that contemporary Arab poets were affected by the heritage, and here the star of the poet “Mahmoud Darwish” emerged; he mastered his poetic formation by heritage, sometimes concealing it; and other times implicity, the reader of his poems senses the creative tendencies of the religious aspect of the heritage, where his ability to invest the Islamic religion within his poetic system has emerged, to express through him his own Darwish emotional experience; Proving his creative uniqueness and his ability to consciously and technically employ heritage in an artistic form, on this basis, this study aims to find out How ingenious is the poet of the Palestinian cause in his use of the Islamic religious heritage

* آمنة بيطاط amina.bitat@univ-bejaia.dz

in his text, with examples of its manifestations in his books, so how could he hide it artistically in his poems?

Keywords: heritage; The Islamic Religion; concealment; Poetry; "Mahmoud Darwish".

مقدمة:

بنى شاعر القضية الفلسطينيّة "محمود درويش" لنفسه صرحاً أدبياً خاصاً، مزج فيه بين شيئين متناقضين أحدهما ضارب في القدم والآخر عصري، فاصطبغت أشعاره بصبغة أصيلة تفوح منها عطور المعاصرة، فقد وُفق في صهر التراث بتقليديته وجذوره العريقة والشعر بتطوراته المواكبة لكرونولوجيّة الزمن، ما سمح له بصنع خامة شعرية خاصّة؛ حملت بين طيّاتها نصاً درويشياً متفرداً من الناحية الفنيّة شكلاً ومضموناً، فعكس بُعد نظره واتساع أُفق رؤياه التي ميّزته عن أترابه، لأنّه استطاع إخفاء عدة أنواع من التراث في دواوينه الشعرية وتمييها، ولهذا لمع بريقه في مجال استغلال الدّين الإسلامي؛ فتغنّت أشعاره بمتون استلهمها من النصوص الدينية - الكتاب والسنة - متخفّياً بها، ومخاطبا من خلالها بني صهيون والأمة العربية، بطريقة جمعت بين الصناعة الشعرية وحسن التخلص في التوظيف، ليخرج لنا مأثورات وقصائد سقاها بماء التجارب الإنسانية التراثية السابقة، مغذيا بها أشعاره اللاحقة متوسلا في ذلك اللغة، ومن هذا المنطلق ركّزت هذه الدراسة على مجموعة من العناصر الأساسيّة كالآتي:

- أولا: التراث (ماهيته، الموقف منه، امتداداته).
- ثانيا: تعامل الشاعر "محمود درويش" مع التراث .
- ثالثا: تجليات التراث الديني الإسلامي المخفي في أشعار "محمود درويش".

أمّا الغاية من هذا البحث هي: الكشف عن مدى قدرة الشاعر "محمود درويش" على إخفاء التراث الدّيني الإسلامي في دواوينه، وأهم التقنيات الفنية التي ساعدته في تحقيق عملية إخفاء التراث الديني الإسلامي، وللوصول إلى ذلك، سنتطلق من الأسئلة الآتية: ما المقصود بالتّراث؟ ما هو التراث الدّيني الإسلامي؟ كيف ساهمت اللّغة الشعرية لـ "محمود درويش" في إخفاء التّراث الدّيني الإسلامي شعريّا؟ كيف تجلّى التّراث الدّيني الإسلامي في شعر "محمود درويش"؟

أولا- التراث (ماهيته، الموقف منه، امتداداته):

1-ماهيته:

مما لا شك فيه أن "التراث" موضوع بحث شائك، أسال الكثير من الحبر لدى النقاد والباحثين، سواء منهم العرب أو الغرب، وذلك لتوسع دائرة البحث فيه وتشعب مجالات احتكاكه، فنلفي وجوده كمفهوم في شتى المصادر والمراجع التي ناقشت المصطلح وتتبعت جذره اللغوي من حيث أصل الكلمة، والملاحظ هو

التقارب في تحديد الماهية من ناحية بنيتها السطحية، أمّا عند التغلغل في الكلمة اصطلاحا، فنجد أن قضية "التراث" تعد مصدر قلق للمفكرين، وذلك لديناميكية وزئبقية المفهوم؛ إذ يعتريه الكثير من الغموض بسبب تعدد استخداماته، فهو بحسب الناقد "فهمي جدعان": (تارة "الماضي" بكل بساطة. وتارة العقيدة الدينية نفسها. وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضارته. وتارة "التاريخ" بكل أبعاده ووجوهه...)[1]؛ من القول يتضح توتر الناقد "فهمي جدعان" في ضبط المفهوم بطريقة كافية ووافية، فكثرة استعماله لكلمة "تارة" خير دليل على ذلك، فقد انتقل في تعريفه من كون التراث ماضيا؛ إلى كونه عقيدة دينية؛ إلى كونه الإسلام؛ إلى كونه تاريخا... لكن الملاحظ هو ميول الناقد للجانب العقائدي وبخاصة منه "الدين الإسلامي" الذي حصر فيه التراث، فقد ربط بين الاتجاه الديني والتراث وأكد على تلاحمهما.

وفي مقاربة أخرى عرّف فيها الناقد "حسن حنفي" التراث بأنه: (كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة؛ فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات.)[2]، يعتبر الناقد "حسن حنفي" التراث قضية متجذرة وضاربة في القدم، فبالنسبة إليه؛ كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد وورّثه لنا السّلف هو من التراث، لكن هذا يستلزم في نفس الوقت عدم بتره عن الحاضر لضرورة محتمة ألا وهي تواجده في شتى المجالات المعرفية.

من المفهومين السابقين، نخلص إلى أن قضية "التراث" لا ينحصر ارتباطها بالماضي البعيد فقط، بل هي مرتبطة الأواصر بالحاضر وسارية المفعول في المستقبل أيضا.

2-الموقف منه:

اختلفت المواقف إزاء التراث، وهنا يؤكد الناقد "فهمي جدعان" اللُّبس المحيط بقضية تبني التراث كفكرة والإيمان بها حين قال: (ومنا من يتكلم اليوم على "موقف تراثي"، أو على "موقف لا تراثي"، وعمن يؤمن بالتراث، وعمن لا يؤمن بالتراث، ويترتب على هذا الموقف أو ذاك جملة من الأحكام القيمية التي قد يتولد عنها مواقف اجتماعية أو سياسية غير حيادية)[3]، اختلفت المواقف حول التراث، بين مؤيد مؤمن به؛ ومعارض له؛ وبين من وقف موقف الحياد فلم يرجّح، فهناك من النقاد من أخذ يرجع للماضي بقدسيته وتقليديته، ومنهم من رفضه تماما زاعما المحافظة على عصرنة أفكاره، ومنهم من اتخذ موقفا بينيا؛ فلم ينكبّ على الماضي، ولم يحصر نفسه في الحاضر والمستقبل، بل نهل من التراث الأصيل بطريقة رؤياوية تجريبية، بما يخدم نفسه الإبداعي الخاص. لكن وإن اختلفت المواقف إزاءه، هذا لا ينفي أنّ كل وجهة نظر قد انبثقت من الأرضية الإيديولوجية والثقافية والفكرية الخاصة بكل فرد مبدع، والتي تؤدي فيما بعد إلى اتخاذ أحكام ومواقف سياسية واجتماعية تخدم صاحبها والجماعة التي ينتمي إليها.

3-امتداداته:

بطبيعة الحال التراث مبني على أرضية صلبة ورصينة، فهو قضية قديمة قدم البشرية جمعاء، لأنه يعد عاملاً جوهرياً في بناء حضارات الشعوب، والوعاء الذي يجمع ثقافات الأمم ويميزها عن بعضها، والمتحف الذي

حُفظت فيه مخلفات وآثار من سبقنا، ومن خلاله استطعنا معرفة طريقة تفكيرهم وعاداتهم وتقاليدهم، فالتراث يزخر بمحمولات إيديولوجية عقدية، ومن هنا كان له ثلاث امتدادات حسب رأي الناقد "فهمي جدعان"، هي: (امتداد ديني في الأزل، وامتداد قومي في التاريخ، وامتداد إنساني في الكوني الأثير)4، بالنسبة للناقد ارتبطت امتدادات التراث بالثالوث الآتي: (الدينية الأزلية/ القومية التاريخية/الإنسانية من الماضي إلى المستقبل)، عند التفصيل في الامتداد الأول: نجد أنه لا مجال لفصل الدّين عن الماضي أو الحاضر؛ لأنه عقيدة أزليّة خاصة بكل جماعة لها عقائدها وإيديولوجياتها الخاصّة بها، ولا يفنى حتى انتهاء البشرية جمعاء، وبالتالي: الربط بين التّراث والدّين؛ معناه أن التراث ضرورة ملحة كالضرورة الدّينية، لأنه مبثوث فينا بعد تشبعه بالقيم الدّينية، أمّا الامتداد الثاني التاريخي: فقد ربطه بفكرة القومية، فلكل قوم تاريخ خاص، وفعلا، فالتاريخ بوثائقيته وتقريريته والحقيقة التي يتزعمها من خلال كتب التاريخ والآثار والمخطوطات... ما هي إلاّ وثائق كتبها الإنسان داخل دائرة قوميته المغلقة؛ وبثّ فيها من أفكاره وآرائه، فالتراث التاريخي المنقول إلينا يمكن أن يكون حقيقة، أو تزييفا لها، فما هو معروف عن التاريخ أنه من تأليف المنتصر، الذي أسطر شخصياته، ليخلد تاريخا مليئا بالبطولات والانتصارات الخاصة بمجتمعه ذي الثقافة الواحدة، أما الامتداد الثالث الإنساني: فربط التراث بالإنسانية جمعاء، هذا الربط بديهي، لأنّ التراث هو الوعاء الذي جُمعت فيه موروثات السابقين، لتكون محطّ اهتمام للأجيال اللاّحقة، وستكون فيما بعد تراثاً لأجيال المستقبل في دائرة لانهائية كونية أثيرية، خلفه الإنسان ويفنى مع الإنسان.

ثانيا-تعامل الشاعر "محمود درويش" مع التراث:

1-اللغة/الشاعر المعاصر:

أصبحت اللغة محطّ اهتمام الشاعر المعاصر، بقدرتها الفعالة على إعادة بعث الروح في النصوص الغابرة، لأن لها طاقات كامنة، ترتقي بالنص فتجعل منه شطرنجاً للشعراء والمبدعين، ولكل طريقته الإبداعية وإتكيته في وضع قواعد اللعبة وتحريك البيادق في الرقعة الورقية البيضاء، وهو ما يتطلب المهارة والحذق في انتقاء القطع اللغوية ووضعها في مكانها المناسب، لتنتهي لعبة خلق الدلالات بين يدي القارئ؛ فتكون عبارة عن نص مشحون بالثقافة اللامتناهية للذات المبدعة: (أضحى الشاعر المعاصر يدرك من إمكانات اللغة واكتنازها لأسرار الخلق والإبداع... كما أن الشاعر المعاصر يدرك أن اللغة في الشعر تكتسب بعدا أكبر من مجرد الدوران حول بريق الألوان، والشاعر باللغة يمكن أن يجتاز المعنى المباشر إلى معنى أعمق وأوسع. وفي ظل هذا التجديد في أداء اللغة تفنن الشاعر العربي المعاصر في التلاعب الفني بألفاظ اللغة)5، فاللغة إبداع وتوليد، تنطلق من بنية سطحية تبدو سهلة لأول وهلة، لتصل إلى بُنًى أعمق، توالدت عن الحالة الابتدائية للجملة، وبالتالي؛ الشاعر الحق هو الذي تبتعد لغته عن المعنى العرضي المرمي في الطرقات، لتصل إلى المعنى المشحون بالدلالات، والمغدق بالشعرية، فلا يكون في متناول الجميع، ولا يستطيع وطء معناه إلاّ القارئ المختلف، الذي يبحث عن معنى المعنى، فباللغة يتفرد النص بطاقته الإشعاعية الخاصة.

2- "محمود درويش" /التراث:

اهتم "محمود درويش" كشاعر تجريبي بالتراث بجميع امتداداته، وهذا الاهتمام راجع لسببين: (أولها أن التراث مشروع الأبواب على ماض مقدس؛ ثانيها أن التراث ملتحم بحاضر مختلف)6، فلم يغفل قدسيته التي حملها بمرور السنوات، كذلك عمل على ربط هذا المخزون مع الحاضر، ولم يكتفِ بذلك بل بحث فيه عما يشبه تجاربه الإنسانية التي تحاكي واقعه المعاش، فالقارئ السّابر لأغوار أشعار "محمود درويش"، يُلفي اختلافه وتميزه عن معاصريه في مجال استلهام التراث، فلم يقم باستعراض مهاراته عن طريق الجمع والترّصيف بطريقة بليدة فجة، تبحث عن ذيوع صيته وترنو إلى تبيان مدى سعة اطلاعه واتساع ترسانته الثقافية، بل ابتعد عن ذلك تماما لإدراكه أنّ: (توظيف التراث في الشعر يعني استحضار فترات محددة من التاريخ سواء من خلال مواقف أو حوادث أو شخصيات أو أماكن، أو استلهام قصص وحكايات وقصائد وفكاهات ونوادر من الأمثال الشعبية، أو استلهام نصوص شعرية أو قصص بطولة وغيرها، ثم العمل على صياغتها وتحويلها إلى نماذج فنية شعراً أو نثراً، وإكسابها لوناً يتناسب وروح العصر الذي يعيشه الشاعر)7، لم يحوّل الشاعر التراث إلى نماذج فنية فحسب، بل تدبّر فيه بعقله ووجدانه، فحمّله دلالات مشحونة بتجربته الدرويشية التي تعبر عن حال الأمة العربية، وتحكي معاناته المتمحورة أساسا في القضية الفلسطينية، فانزاح به داخل نصه حلولا واتحادا، وأخفاه بطريقة جمالية تشكيلة، أذابت النص التراثي بقداسته ووثائقيته التقريرية داخل نص شعري إبداعي، مبتعدا عن تقنية الانعكاس الماركسي الآلي، فجاء نصه مفعما بالإيحاء والغموض.

ارتقى "محمود درويش" في تعامله مع التراث، فعبّر به وعنه، ودنسه ولم يقدسه، واستحضره ليشحن به التوتر داخل قصائده، وتصبح الورقة البيضاء المكتوبة بالحبر الأسود عبارة عن أحاجي مخفية بين الأسطر، لا يستطيع فك شفراتها إلا القارئ التعاضدي، وهو ما طبع أشعاره: (فشعراء هذه التجربة استطاعوا - لأول مرة - أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه، لا صورا وأشكالا وقوالب، بل جوهرا وروحا ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية)8، أدرك الشاعر البعد المعنوي للتراث، فتمثّله؛ ولكن ليس لحد الذوبان فيه، أو إلى حد أصبحت فيه قصائده ملغمة ومشفرة تستعصي على الفهم، فاستخلص منه لُبّه ومواقفه الإنسانية، ليزيد به من مساحة التشكيل في قصائده، رابطاً بين جسرين مختلفين الماضي الخطّي والحاضر الآني، لكن بلمسة درويشيّة زودت التراث بعطور من روح العصر.

3-"محمود درويش"/اللغة/التراث:

وجد الشاعر في التراث أهم المواقف التي لامست روحه وحاكت تجاربه الإنسانية، وما ساعده على ذلك هو كثرة اطلاعه واتساع حافظته في شتى المجالات منها: الدينية؛ التاريخية؛ الثقافية... وبالتالي صنع لنفسه مؤسسة عُرفت بالصناعة الشعرية، تفرّد بها عن غيره، وطبعها بختمه المؤسساتي الخاص، وهذا لم يتأت للشاعر إلا من خلال حسن استغلاله للطاقة اللغوية، فلم يرحم حروفها وكلماتها وألفاظها، بل أخذ منها بطريقة نهمة، مبتعدا وثائرا عن منطق السائد المألوف المعروف بالاجترار، إلى منطق آخر عُرف بالتجريب الشعري،

فـ"محمود درويش": (سرعان ما تمرد على سلطته وعلى شعريته و"بيانه" الشعري الذي ندت عنه قصائده نفسها، منتقلا من مرتبة التكريس إلى موقع التجريب والبحث المستمر عن شعرية أخرى ذات قطبين: الأول يقوم على أرض الماضي الذي هو الحاضر بصفته ماضيا، والثاني ينتمي إلى دائرة التجربة الجديدة التي ترفض الثبات واليقين)9، فالشاعر إذن تمرد على مبدأي الثبات والتكريس، وكسر خطية المتوقع والمعروف، من خلال ارتباطه بالموروث العربي الأصيل، وهو أهم علامة من علامات التجريب اللغوي عنده، فقد رفض السلطة التي تفرضها الكلمة وتعالى عليها، باحثا عن شعرية أخرى تلامس روحه وتدغدغ حواسه، متكئا في ذلك على قطبين أساسيين هما: الماضي بأصالته وتراثيته؛ والذي يمثل في نظره حاضراً غير محدود بالظرفية الزمكانية ومنطلقاً للإبداع، والحاضر باستمراريته ومعاصرته للظروف المعيشة، فبالجمع بين هذين القطبين - الماضي والحاضر - استطاع الشاعر أن يؤصل لتجربته الدّرويشية المتفردة، التي لم تكن لتتحقق لولا حسن تعامله مع اللغة، وهو ما توضحه المعادلات الآتية:

-التراث = الماضي السكوني + الحاضر الحركي + المستقبل المستمر.

-إخفاء التراث شعريا = التجريب الشعري + التراث + اللغة التقنية + المهارة - التكريس.

-محمود درويش = التجريب الشعري + المهارة في إخفاء التراث + القدرة على التشكيل باللغة.

ثالثا-تجليات التراث الديني الإسلامي المخفي في أشعار "محمود درويش":

يعتبر الموروث الديني: (مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة)10، فالتراث الديني بمثابة الينبوع الذي شرب منه الشاعر المعاصر وسقى به أشعاره لتثمر تجارب إنسانية متميزة.

يقوم الدين الإسلامي على مصدر أساسي هو "القرآن الكريم"، فهو النواة الأساسية للمسلمين وديوانهم، وذلك لأهميته الكبرى وكذلك لنزوله باللغة العربية القريشية المبينة: (أمتنا العربية ذات تراث واحد روحي وعقلي وأدبي، ونور تراثها الروحي الباهر القرآن الكريم المعجزة، التي ليس لها سابقة ولا لاحقة في تاريخ الحياة الروحية الإنسانية)11، فالقرآن الكريم هو: (مصدر التراث الديني، وينبوع الفكر الإسلامي. وقد كان ومازال معيناً ثراً للفصاحة والبلاغة والبيان، ومورداً عذباً يسترفده الشعراء في كل زمان ومكان، ويفيدون منه؛ لإغناء إبداعاتهم، وإضفاء الجمال الفني عليها، وتعميق تجاربهم الشعرية)12.

1-الإخفاء الشعري من خلال استلهام القرآن الكريم:

اهتم شاعر القضية الفلسطينية بالتراث الديني السماوي - "اليهودي والإسلامي والمسيحي" - وكان اهتمامه بالتراث الديني الإسلامي لا يقلُّ أهمية عن المسيحية واليهودية، ولو أن الشاعر عُرف بميوله لتوظيف الدينين الأخيرين بصفة طاغية بالمقارنة مع توظيفه للدين الإسلامي، الذي استطاع من خلاله تسليط الضوء على بعض التجارب الإنسانية السابقة ليضيء بها أشعاره، معبرا عن تجربته الشعرية، ورؤيته الخاصة في الحياة

ونظرته الناقدة للمجتمع والواقع المعاش، كشاعر معاصر له زوايا نظر مختلفة الأبعاد عن معاصريه، ودليل ذلك استعانته بالتقنيات الإجرائية الحداثية على اتساعها من بينها: التشكيل الشعري، استدعاء الرمز والأسطورة...

مما لا شك فيه أن ثقافة الشاعر "محمود درويش" موسوعية وبين متخصصة في الآن ذاته، فبالرغم من عدم اعتناقه للدين الإسلامي، إلا أن المتصفح لأشعاره يظن أنه مسلم فُحٌّ، لأنه لم يتعامل مع الدين كتعامل الإمام ولا البابا ولا الحاخام، بل تعامل معه من منظور إبداعي، فأخذ يفتته ويتغلغل فيه، حافظا معظم آياته ومتأثرا بغالبية القصص المبثوثة في المصحف الشريف، ونماذج توظيفه لذلك كثيرة، نذكر منها:

النموذج 1: يقول الشاعر في قصيدة اللقاء الأخير في روما (مرثية لماجد أبو شرار):

(أما كان من حقّنا أن نحبَّ، ونلعنها أورشليم
إذا ما ادّعى فيها نبيٌّ الظلام؟
فقد يكذب الأنبياءُ
وقد يصدق الشعراء كثيرا ...)13

استنادا على المقتطف الشعري، يظهر جليا حب "محمود درويش" للشاعر "ماجد أبو شرار"، من خلال تغنيه به وإشادته بشعره، وهنا استلهم الآية الكريمة التي تنص على أن الشعراء كاذبون ولو صدقوا، يقول تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ (226) إِلاَّ الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ (227)﴾ الشعراء 227/224،

والملاحظ هو ارتقاء الشاعر في التعامل مع النص القرآني، فلم ينقل الآية بطريقة انعكاسية فجة، وإنما حرّفها فنيا في شعره كمعادلة معكوسة نوضحها في الجدول التالي:

الشعراء في القرآن الكريم	الشعراء في النص الدرويشي
كذب الشعراء	صدق الشاعر "ماجد أبو شرار"
المتلقي للشعر غاوٍ	المتلقي للشعر مثقف
يقولون ما لا يفعلون	يفعلون ما يقولون
صدق الأنبياء وكذب الشعراء	كذب الأنبياء وصدق الشعراء

(جدول يوضح الفرق في النظر إلى الشاعر بين النص القرآني والنص الشعري)

فمن شدة تأثر "محمود درويش" بتعابير الشاعر "ماجد أبو شرار"، كسر أفق توقع القارئ الذي ينتظر المقولة العالقة في ذهنه "كذب الشعراء ولو صدقوا"، بل وانزاح به عن المألوف والمعروف تماما، فالمتعارف عليه هو مقولة أحسن الشعر أكذبه، وأن الأنبياء منزهون من الوقوع في الكذب، مؤكدا للمتلقي أن هناك من استطاع كسر القاعدة وصدق كالأنبياء.

النموذج 2: يقول في "قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا":

(وتناسل فينا الغزاةُ تكاثر فينا الطغاة. دم كالمياه،

وليس تحقّقه غير سورة عم وقبعةِ الشرطيّ
وخادمهِ الأسيوي. وكان يقيس الزمان بأغلاله)14

ينمُّ لجوء الشاعر للقرآن الكريم عن تمكنه من الأدوات الإجرائية والتقنيات الحداثية المعاصرة، التي زادت من شعرية نصه وأبعدته عن بوتقة التقليد، لأنها منحته نوعا من الغموض، الذي تحقق من خلال ثراء النص الشعري الذي بثّت فيه أفكار استلهمت من النص الديني التراثي، ما يتطلب قارئا مختلفا يستطيع فك شفرات النص وسبر أغواره، والسبيل الوحيد إلى ذلك هو التسلح بالترسانة المعرفية الكافية لأن المتلقي بصدد نص أخفى فيه الشاعر ما يرمي إليه مباشرة، وفي هذا النموذج لم يستحضر الشاعر الأصل الموجود في القرآن الكريم "سورة النبأ"، بل استحضر الفرع وأشار إليه من خلال استدلاله بالقرينة المذكورة في بداية السورة في قوله "عمّ"، متأثرا بقوله تعالى:﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ (1) عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ (2) الَّذِي هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ (3)﴾ النبأ 3/1، فقوة الأداة الاستفهامية "عمّ"، لم يقصد بها الشاعر طرح السؤال وانتظار الجواب، بقدر ما قصد التعبير عن حيرته في الأوضاع التي يعيشها بلده "فلسطين"، فلم يصبح خبر القتل والاستشهاد نبأً عظيما، لأن الدم صار يجري في الأرض كالماء.

النموذج 3: يقول في قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط":

(أنا الحجر الذي مسته زلزلة
رأيتُ الأنبياء يؤجّرون صليبهم
واستأجرتني آيةُ الكرسيّ دهراً، ثم صرت بطاقةً للتهنئات
تغيّر الشهداءُ والدنيا
وهذا ساعدي)15.

لا عجب في استئجار آية الكرسي للشاعر "محمود درويش"، فهي أفضل آية في القرآن الكريم، والهدف من هذا التوظيف هو التأكيد على أحقية الأرض للشعب الفلسطيني، فهي أرض مقدسة جمعت كامل الديانات وولد فيها معظم الأنبياء، والشاعر يؤكد ذلك من خلال قوله: "أنا الحجر الذي مسّته زلزلة"، فالأصل في "الحجر" أنه جماد ساكن وغير متحرك، و"مسّته زلزلة" يقصد بها أن هناك قوة سلطت على هذا الأصل الثابت فخلخلت القيم والمبادئ وزعزعت الثوابت، وأكد ذلك بقوله: "رأيت الأنبياء يؤجرون صليبهم" دلالة على حالة الشّعب الفلسطيني المنتهك الحقوق، والذي سلبت منه الأراضي والمنازل تحت شعار الاستئجار، وهنا يندد الشاعر رادا على الاحتلال الصهيوني أنه لا يميز بين الديانتين المسيحية والإسلام، لأنهما ساكنان به، وبهذا يرفض أي نوع من أنواع التغريب والطمس الهوياتي المسلط على الشعب الفلسطيني، ولهذا استنجد بآية الكرسي لفضلها العظيم في حماية الإنسان من أي مكروه.

النموذج4: يقول في "قصيدة الرمادي":

(ليس لي خلف جبال الرمل آبارٌ من النفط، ولا صفصافة
مستشرقة

كان لي سورةُ "إقرأ" وقرأتُ ...
كان لي بذرة قمح في يدٍ محترقة
واحترقتْ)16.

مهارة الشاعر في إخفاء المعنى المباشر واضحة من خلال حسن تخلصه عند استغلاله آيات القرآن الكريم، فالشاعر لم يقدس النص الديني كما ذكر في قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ(1) خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5)﴾ العلق 5/1، إنما ارتقى به مستحضرا جزءا منه؛ فلشدة ذيوع صيت قصة النبي "محمد صلى الله عليه وسلم" مع "جبريل" عليه السلام، عندما أوحي إليه من ربه بطلب العلم، وكذلك لشدة بلاغة سورة "العلق" التي أصبحت معروفة بسورة "اقرأ"، عمد الشاعر إلى استحضار كلمة من الآية والتي تتمثل في فعل الأمر "اقرأ"، كقرينة تشير إلى الكل الذي يتمثل في سورة "العلق"، وهذا التوظيف أخفى من ورائه ما يرمي إليه مباشرة، فهو يريد القول أنّ: فلسطين ليست غنية بالخيرات كالنفط... إنما القضية أكبر من ذلك فهي قضية إرث؛ قضيّة ذاكرة؛ قضية أصل؛ قضية لا يهمها المادي فهمها الأكبر الجانب المعنوي الذي كبر مع كل فلسطيني في لا وعيه، والشفرات اللغوية التي تؤكد ذلك هي قول الشاعر "ليس لي آبار من النفط خلف جبال الرمال؛ كان لي سورة إقرأ؛ وحبة قمح محترقة..."، فحبة القمح المحترقة تؤكد تدمير المحتل للأخضر واليابس، أما اليد المحترقة فهي تدل على أن الفلسطيني متمسك بإرثه ووطنه مهما كلفه الأمر حتى والأرض تحترق، فهو لا يبالي ويحصد حياته وإن احترقت يداه فداء لذلك.

2-الإخفاء من خلال استلهام القصص القرآني:

النموذج 1: يقول في قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط":

(يا أهالي الكهف قوموا واصلبوني من جديد
إنني آتٍ من الموت الذي يأتي غداً
آتٍ من الشجر البعيدِ
وذاهب في حاضري - غدِكم)17.

تعامل الشاعر مع قصة "أهل الكهف" تعاملا تقنيا، فقد أضفى على نصه من القرآن صبغة قدسية تكتسيها صبغة أخرى إبداعية تخييلية، حيث حرّك اللقطة القرآنية التقريرية داخل شعره، والتي استلهمها من قوله تعالى: ﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (25) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا (26)﴾ الكهف26/25، فقد استدعى الشاعر النص التراثي وضمّنه في نصه الحاضر، لكن مع إبقائه على بعض الكلمات من الآية والتي تصرف فيها بطريقة شعرية، فلم ينقلها نقلا مباشرا، بل استلهمها باستراتيجيات جديدة غلبت عليها الصّنعة الذاتية، فلازم حضور أهل الكهف مجموعة من الثنائيات "الموت/الحياة؛ البعث/الفناء؛ الماضي/الحاضر؛ القريب/ البعيد..." (استفاد الشاعر من هذه القصة القرآنية وضمنها قصيدته الشعرية بما يخدم الواقع الفلسطيني

المعاش، ففلسطين التي تلاقي ويلات الاحتلال تقاوم وحدها، في حين نجد أن العرب هم أهل الكهف الذين ناموا في سبات عميق)18، وفي قراءة تأويلية أخرى، يبدو كأن الشاعر الذي يعبر عن مجتمع فلسطين بأسره ولسان حالهم يتقاسم مع أهل الكهف عِدَّةَ قواسم مشتركة، منها: أن هناك قوة كافرة تريد البطش بهم - أهل فلسطين - كما حدث مع أهل الكهف حين نوى بهم الحاكم شراً، فكأن الشاعر يتمنى أن يصير حاله كحال أهل الكهف فيختفي لفترة وبعدها يعود ليرى أن الأحوال قد تغيرت، وأنّ زمن الاحتلال قد ولّى وانتهى.

النموذج 2: يقول في قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط":

(بدموع هاجَرَ. كانت الصحراء جالسةً على جلدي.
وأولُ دمعة في الأرض كانت دمعةً عربية.
هل تذكرون دموع هاجر – أوّلِ امرأةٍ بكتْ في
هجرة لا تنتهي؟
يا هاجَرُ، احتفلي بهجرتي الجديدة من ضلوع القبر)19.

استحضر الشاعر قصة "هاجر" كمعادل موضوعي ورمز لحالة الشعب الفلسطيني والمعاناة التي يعيشها، معبرا من خلالها عن حق هذا الأخير في امتلاك أرضه التي لها تاريخ عظيم، فهناك إثباتات تاريخية ونصوص دينية تؤكد أحقية الفلسطينيين في القدس؛ وكذلك المعاناة التي يعيشها هذا الشعب المغترب عن أرضه المسلوب منها، فعاد الشاعر لجذور العرب من خلال قصة "هاجر" ليثبت هذا الانتماء: (كان محمود درويش مدركا لهذا كله، مما جعل القدس وهويتها العربية الإسلامية هاجساً شعرياً متكررا في قصائده، كما كان مدركا لما أصاب هوية فلسطين / القدس من جراح)20. وفي النص الشعري مجموعة من الدلالات والإشارات التي تؤكد ذلك في قوله: "أول دمعة في الأرض كانت دمعة عربية"، وقرن استحضار "هاجر" بالدموع، في قوله "هل تذكرون هاجر"؛ "أول امرأة بكت"، فقد عانت هذه المرأة عندما هُجِّرت قسرا إلى الصحراء بأمر من سيدتها "سارة" زوجة النبي "إبراهيم" عليه السلام، ولم تكن هذه القصة حكرا على القرآن الكريم، بل ذكرت في الإنجيل أيضا: (فَوَجَدَهَا مَلاكُ اَلرَّبِّ عَلَى عَيْنِ اَلْمَاءِ فِي اَلْبَرِّيَّةِ، عَلَى اَلْعَيْنِ اَلَّتِي فِي طَرِيقِ شُورَ. وَقَالَ:" يَا هَاجَرُ جَارِيَّةُ سَارَايَ، مِنْ أَيْنَ أَتَيْتِ؟ وَإِلَى أَيْنَ تَذْهَبِينَ؟". فَقَالَتْ: "أَنَا هَارِبَةٌ مِنْ وَجْه مَوْلاتِي سَارَايْ")21، وأكدها الشاعر بقوله "هجرة لا تنتهي"، فهو يصر على الانتماء العربي، الذي أصبح حلما بعيدا في ظل الظروف الراهنة؛ والقرائن اللغوية الدالة على ذلك في النص الشعري هي: "احتفلي بهجرتي الجديدة"، فتكرار كلمة "الهجرة" يوحي إلى حالة من الفقد والاستلاب والغربة اللانهائية التي يعيشها الشعب الفلسطيني في بلد هي في الأصل ملكه وحقه.

3-الإخفاء عن طريق توظيف الأحاديث النبوية الشريفة:

يتكون الدين الإسلامي من مصدرين أساسيين هما: الكتاب المتمثل في القرآن الكريم، والسنة المتمثلة في الأحاديث النبوية الشريفة التي خلفها الرسول صلّى الله عليه وسلّم كدستور لأمته، وهي أيضا نص يعتد به بعد النص القرآني، ونماذج توظيف الشاعر لذلك كثيرة نذكر منها:

النموذج 1: تأثر الشاعر "محمود درويش" برسالة "النبي "محمد"، واستوحى من أحاديثه المذكورة في القرآن الكريم أكثر القصص تأثيرا في نفوس العرب وهنا يقول في "قصيدة الأرض":

(فيا وَطَنَ الأنبياء... تكاملْ!

...

فكلُّ شِعاب الجبال امتدادٌ لهذا النشيد،

وكلُّ الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زمّلتني)22.

استوحى الشاعر كلام النبي "محمد" صلى الله عليه وسلّم وتعامل معه بقداسة كتعامله مع النص القرآني، إذ تعتبر "قصيدة الأرض" من اللوحات الشعرية الرامزة للشاعر؛ لأنها مشفرة بقول الشاعر الذي استوحاه من حادثة نزول الوحي عن طريق "جبريل" عليه السلام، فحينها اتخذ النبي "خديجة" ملجأ له طالبا منها أن تغطيه، فقد شعر بالبرد الشديد وتصبّب جبينه عرقا من هول اللحظة فردد هذه الكلمات: "زمّليني زمّليني"، غير أن الشاعر احتمى في شجرة الزيتون التي تعبر عن أرض فلسطين، فأقدم شجرة زيتون كانت لفلسطين، وبالتالي فالشاعر لجأ لبلده الذي وجد فيه ما يخفف عنه هول ما يفعله المحتل الصهيوني.

النموذج 2: لعلَّ أكثر الأحاديث وقعا على نفس الشاعر؛ الخطبة التي ألقاها الرسول صلى الله عليه وسلم في "حجة الوداع"، فقد ذكرها في "قصيدته التسجيلية 1983" من ديوان "مديح الظل العالي" يقول:

(اليوم أُكملتُ الرسالةَ فانشروني، إن أردتم، في القبائلِ توبةً

أو ذكريات

أوْ شراعا.

اليومَ أُكملتُ الرسالة فيكُمُ

فلتطفئوا لهبي، إذا شئتم، عن الدنيا،

وإنْ شئتمْ فزيدوه اندلاعا)23.

وهو ما ذُكر في آية من القرآن الكريم على لسان النبي صلى الله عليه وسلم في خطبة الوداع، قوله تعالى: ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلامَ دِينًا فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ(3)﴾ المائدة/3، فالشاعر باستحضاره لحجة الوداع المذكورة في خطاب النبي صلى الله عليه وسلم المنصوص عليه في القرآن، أراد إبلاغ رسالته للشعب الفلسطيني وتفعيل روح الكفاح والصمود في وجه العدو الصهيوني، والإشارات الدالة على ذلك من خلال النص قول الشاعر: "اليوم أكملت

الرسالة"، فقد تشاكل كل من النبي "محمد" صلى الله عليه وسلم و"محمود درويش" في فعل واحد وهو "نشر الرسالة"، وإيصالها لكافة الأقطار.

4-الإخفاء من خلال استدعاء الشّخصيات الدّينية الإسلامية:

نماذج استدعاء الشاعر للشخصيات التاريخية الدّينية كثيرة، فاستحضرها إمّا لاشتراكه معها في نفس التجربة؛ أو لذكر أمجادها؛ أو ليضيء بها نصه الشعري؛ أو ليتقنّع بها داخل قصائده ويخفي بها المعنى المباشر ويبعده عن متناول الجميع، وهناك مجموعة من القصائد التي صهر الشاعر بداخلها مجموعة من الشخصيات الدينية منهم "المسيح عيسى بن مريم ويوسف ويعقوب ومريم العذراء وخديجة...وهلمّ جرا".

النموذج 1: يقول في قصيدة "قتلوك في الوادي":

(عائشة تودّع زوجها
وتعيشُ عائشةٌ
تعيش روائح الدم والندى والياسمين)24.

لازم حضور رمز "عائشة" معاني عدة عند الشاعر منها معاني "الحياة والوجود"، فهي بالنسبة إليه: (المرأة التي ترمز إلى الحب المتجدد، قوة كونية موحدة)25، وبعيدا عن معاني الحب، فقد أحسن "درويش" استدعاء رمز "عائشة" في شعره، لتغدو "أم المؤمنين" معادلا موضوعيا عن "الأرض والمدينة والأم"، فقد أشار الشاعر من خلالها إلى أرض فلسطين، ومعاناة النساء الطاهرات من فقدهن لبعولتهن إثر قتلهم وسجنهم وتعذيبهم من طرف بني صهيون، كما لازم استدعاء اسمها معاني أخرى منها "الحياة والوجود"؛ لأن الشاعر كلما ذكرها كرر الفعل المضارع "تعيش" الذي يدل على الاستمرار والحركة والرغبة في تغيير الأحوال وعدم القبول بالسكون والثبات، وبالتالي فمهما كانت الظروف صعبة وقاهرة، تبقى فلسطين شامخة وموجودة بالرغم من الأوضاع الدامية والقاسية والتي تسعى إلى محوها من الخريطة الجغرافية.

النموذج 2: يقول في قصيدة "أعراس":

(وتُغنّي الفتيات:
قد تزوَّجْتَ
تزوجت جميع الفتيات
يا محمَّدْ!
وقضيت الليلة الأولى
على قرميد حيفا
يا محمد!
يا أمير العاشقين
يا محمد!
وتزوَّجت الدوالي
وسياج الياسمين

يا محمد!
وتزوَّجت السلامْ
يا محمد!
وتقاوم
يا محمد!
وتزوَّجت البلاد
يا محمد!
يا محمد!)26.

كان لشخصية النبي "محمد" حضور نسبي في أشعار "محمود درويش"، على غرار شخصيات الأنبياء الآخرين كـ"المسيح عيسى ويوسف..."، لكن هذا لم يمنع الشاعر من استحضاره ليعبر به عن تجربته في حمل لواء القضية الفلسطينية، التي دافع عنها بالقلم ونشرها في المحافل الدولية العربية والعالمية، مشاكلاً بذلك سيدنا "محمد صلى الله عليه وسلم "؛ الذي كان رمزاً في حمل لواء رسالة الدّين الإسلامي وإيصالها لمختلف بقاع العالم من خلال الفتوحات الإسلامية، فيستنجد الشاعر بالنبي "محمد" صلى الله عليه وسلم من خلال مناداته ومناجاته بتكراره للآزمة "يا محمد"، "يا أمير العاشقين"، مستعملا أداة النداء "يا" للقريب والبعيد، كأنه يقول أن النبي "محمد" بعيد جسديا وقريب معنويا وحسيا، فيشكو إليه، آملا منه العدل في إعطاء كل ذي حق حقه، واسترجاع ما سُلب منه ومن شعبه، فعبر له عن حالته وحالة شعبه، الذي عاش الكثير من المفارقات وأضحت فيه الأفراح أقراحا، وترمّلت فيه النساء، فقوله "تزوجت السلام، تزوجت الدوالي، تزوجت البلاد" خير دليل على تشبيهه لفلسطين بالمرأة التي أصبحت في عصمة رجل أقوى منها بنية، ففلسطين أصبحت في عصمة إسرائيل لكن هذه العصمة فيها تضييق للخناق، فحتى ورود الياسمين الحرّة أقيم حولها السياج وحوصرت، فلم تبق لها حرية الانتشار في الأرض الواسعة، ولا الحرية في إطلاق النسيم والعبق، وتدل أيضا على المناضلين والشهداء الفلسطينيين الذين سجنوا و وقتلوا، ومن وجهة نظر أخرى؛ "محمود درويش" لا يقصد مناداة شخص النبي صلى الله عليه وسلم في حد ذاته إنما استهدف عروبة النبي كمعادل موضوعي للأمة العربية مناديا إياها للاستفاقة من سباتها.

5-الإخفاء الشعري عن طريق توظيف الحوادث الدينية:

يقول في قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط":

(وعزّةُ لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلَّبُ
كنتُ أهرب من أزقَّتها،
وأكتبُ باسمها مؤقتي على جميزة،
فتصيرُ سيّدةً وتحمل بي فتىً حراً.
فسبحان التي أسْرَتْ بأوردتي إلى يدها!)27.

شاكل النص الدرويشي النص القرآني من قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (1)﴾ الإسراء/1، استعار الشاعر حادثة "الإسراء والمعراج" من القرآن الكريم، ليضيء بها نصه الدّرويشي، فلم يقتبس الآية كما هي إنما اقتبس المعنى وبعض الألفاظ من بينها: "سبحان، فعل الإسراء"، غير أن الدلالة في النص الدّرويشي مختلفة عن تلك في النص القرآني، كما أن الأشخاص المقصودين مختلفون، ففي حين حدثت حادثة "الإسراء والمعراج" مع النبي "محمد صلى الله عليه وسلم "، فهي هنا حدثت مع "الشاعر"، فقد عبر بها عن ذاته التي هربت من زقاق لآخر، وهو تعبير عن الواقع الفلسطيني وشعبه الأبيّ الذي لا يبيع نفسه وقضيته مؤكدا ذلك بقوله "غزة لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلب"، وبالتالي لم تعد "غزة" بالنسبة للشاعر مجرد مدينة فقط، بل زودها بطاقات إلهية ومنحها القوة والقدرة على الإحياء وإعادة بعث الروح من جديد ودليل ذلك قوله: "أكتب باسمها موتي، تحمل بي فتى حرا"، فالشاعر بعدما تعرض للنفي والتغريب أصبح يريد أن يُعرَج به إلى غزة، كما عرج بالنبي إلى أقصى مكان لا يمكن لأي شخص آخر بلوغه -الملأ الأعلى-، وهنا سنوضح الفرق في الجدول التالي:

حادثة الإسراء والمعراج من النص القرآني	حادثة الإسراء والمعراج من النص الدّرويشي
حدثت مع النبي محمد صلى الله عليه وسلم	حدثت مع الشاعر الذي يعبر عن مجتمع بأسره
أُسرى الله بالنبي من المسجد الحرام بمكة إلى بيت المقدس	أُسرت مدينة غزة بالشاعر بين أزقتها أي في فلسطين
بصحبة جبريل	بصحبة "غزة"
عرج إلى أقصى مكان يمكن الوصول إليه هو سدرة المنتهى بين يدي الرحمان	عرجت به إلى أفضل مكان بالنسبة له ، بين يدي "غزة" .

(الفرق بين حادثة الإسراء والمعراج المذكورة في القرآن الكريم وشعر محمود درويش)

6-الإخفاء الشعري عن طريق توظيف الطقوس الدينية الإسلامية:

النموذج 1: يقول في قصيدته "حوار شخصي في سمرقند":

(على شهوةٍ تَذْبُلُ...
سمرقند سُجَّادَةٌ للصلاة البعيدة
سمرقند مئذنةٌ للندى
وبوصلةٌ للصّدى)28.

لا تكاد تخلو قصيدة للشاعر من استحضاره للمدن التاريخية العريقة، وقد خصّ بالذكر هنا مدينة "سمرقند" وهي: (بلد معروف مشهور، قيل: إنّه من أبنية ذي القرنين بما وراء النهر... وقيل أن سمرقند من بناء الإسكندر... فيها بساتين ومزارع وأرحاء، ولها اثنا عشر باباً... وفيها المسجد الجامع والقهندز وفيه مسكن السلطان...)29، تعتبر"سمرقند" مدينة حضارية عريقة، مطبوعة بالطابع الإسلامي الأصيل وذلك لكثرة المساجد فيها، فأشهرها موجود هناك، لهذا كان للشاعر ارتباط روحي بها، فلازمت ذاكرته، ودليل ذلك قوله "سجادة للصلاة البعيدة"، وبالتالي استحضر طقسا من طقوس الديانة الإسلامية "الصلاة"، وقواسمها المشتركة

"المئذنة، السجادة"، ليؤكد أصل المدينة المسلم، كما يؤكد أن "سمرقند" تبقى معلّقة في القلب والروح كما الصلاة.

النموذج 2: يقول في قصيدة "تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط":

(وما شأني أنا
بسماء لا تُغَطّيني بطير أو دخانِ؟
ما الذي يجعلني أقفزُ من هذا الأذانِ
لأُصلّي للّذي علّمها أسماءهُ
ثُمّ رماني للأغاني)30.

استحضر "محمود درويش" المدينة هنا دون تسمية تاركا إشارة تدل عليها من خلال العنوان "مدينة قديمة وجميلة"، شغف الشاعر للمدن الأثرية القديمة ظاهر، فبالرغم من عدم وجود هذه المدينة ماديا ودليل ذلك قوله "سماء لا تغطيني بطير أو دخان"، إلا أنه تأثر بها وولعت لها نفسه دون إحساس منه، وشبّه ولعه هذا باستجابة المسلم لنداء الصلاة عند سماع الآذان، إذن نفس الرابط يجمع بين "المدينة والصلاة" فكل منهما يجذبه ويشده إليه دون وجوده ماديا أو عينيا.

خاتمة:

من خلال كل ما سبق نخلص للنتائج الآتية:

- ارتقى الشاعر "محمود درويش" في تعامله مع اللغة، فلم يجعلها مجرد أداة للتعبير؛ بل جعلها وسيلة لإيصال بلاغة أشعاره بطريقة إبداعية فنية متفردة، مستثمرا في ذلك قدرته على خلق الدلالات اللغوية ذات الأبعاد العميقة.

- أثبت الشاعر تأثره بالتراث وتفاعل معه مستحضرا الماضي في الحاضر بطريقة متوازنة، فلم ينطوِ على النص التراثي ليجتره، ولم يحدث قطيعة إبستيمولوجية معه ليدّعي العصرنة، بل جمع بين هذين القطبين، كاشفا عن علاقة التأثير والتأثر بين النص الأصيل والنص المعاصر.

- اهتم الشاعر بالتراث الديني الإسلامي، وتعامل معه تعاملا فنيا مستلهما آياته وقصصه وشخصياته الرامزة، معبرا بذلك عن تجربته الشعرية التي تصب في مجملها للدلالة على القضية الفلسطينية ومعاناة الشعب الفلسطيني.

- إخفاء التراث الديني الإسلامي شعريا، خلّف أبعادا إنسانية تراثية في النص، وساهم في إيحائيّته ورمزيّته، وخلق نوعا من الغموض، الذي يهدف لإيصال رسالة مشفرة للقارئ وبعثها على شكل لوحة تشكيلية فنية، تظافرت فيها القيم الدينية التراثية مع القيم الحداثوية، وهو ما ساهم في خلق رؤية شعرية درويشية.

- أسهم إخفاء التراث داخل النص الدّرويشي في خلق عوالم منفتحة داخل إبداعه الشعري، وكذلك فتح للقارئ أبوابا للتأويل جعلته يسبح بأفكاره مُحَاوِرًا شتى الثقافات والأديان، من خلال العلاقات المتفاعلة في النسق الشعري بين نصوص حاضرة وأخرى غائبة.

- لم يقتصر الشاعر في كتابته الإبداعية على توظيف الدين الإسلامي بمختلف صوره فحسب، بل وظف الأديان السماوية الأخرى، وحاورها بطريقة متسامحة ومتصالحة في الآن نفسه، وبخاصة منها الدينين اليهودي والمسيحي، فاستلهم منهما أجمل القصص وأشهر الشخصيات ليثري بها نصه، ويبلغ بها قضيته المحورية المتمثلة في القصية الفلسطينية.

هوامش:

[1] فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية إسلامية أخرى، ط1، (1985)، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان-الأردن)، ص16.

[2] حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، ط4، (1991)، مؤسسة هنداوي للنشر(القاهرة_ مصر)، ص15.

[3] فهمي جدعان، مرجع سابق، ص16.

[4] المرجع نفسه، ص14.

[5] حنان بومالي، الانزياح وتحولات الخطاب الشعري لمحمود درويش، جانفي (2014)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة (محمد خيضر-بسكرة-)، العددان 24 و25، ص295.

[6] المرجع السابق، ص13.

[7] سعد محمد العزايزة، توظيف التراث التاريخي الإسلامي في شعر محمود درويش، أكتوبر (2009)، مجلة جامعة الأزهر، عدد خاص بأعمال مؤتمر "محمود درويش القضية والإنسان"، ص102.

[8] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، ص 28.

[9] عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ط1، (2006)، رياض الريس للكتب والنشر (بيروت-لبنان)، ص19.

[10] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (1997)، دار الفكر العربي (القاهرة -مصر)، ص76.

[11] شوقي ضيف، وحدة التراث، (1980)، فصول مجلة النقد الأدبي، (القاهرة – مصر)، المجلد1، العدد1، ص9.

[12] إبراهيم منصور محمد الياسين، (استيحاء التراث في الشعر الأندلسي "عصر الطوائف والمرابطين" 400-539ه)، (2005)، مذكرة لنيل درجة الدكتوراه تخصص اللغة العربية/الأدب والنقد، جامعة اليرموك (الأردن)، ص14.

[13] محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر 1984، ديوان الأعمال الأولى ج2، ط1، (2005)، رياض الريس للكتب والنشر (بيروت –لبنان)، ص 448.

[14] محمود درويش، ديوان محاولة رقم 7 (1973)، ص 100.

[15] المصدر نفسه، ديوان محاولة رقم 7 (1973)،ص 132.
[16] المصدر نفسه، ديوان محاولة رقم 7 (1973)،ص 187.
[17] المصدر نفسه، ديوان محاولة رقم 7 (1973)، ص 130.
[18] نادر ظاهر، توظيف التراث في شعر معين بسيسو، (2012/08/06)، دنيا الوطن، ص 23.
[19] المصدر السابق، ديوان محاولة رقم 7 (1973)، ص ص134، 135.
[20] إبراهيم نمر موسى، صورة القدس في شعر محمود درويش، أكتوبر(2009)، مجلة جامعة الأزهر، (غزة- فلسطين)، عدد خاص بأعمال مؤتمر "محمود درويش القضية والإنسان"، ص355.
[21] الكتاب المقدس، التكوين، 16: 8،7.
[22] محمود درويش، ديوان أعراس 1977، ص 295.
[23] المصدر نفسه، ديوان مديح الظل العالي "قصيدة تسجيلية" 1983، ص 378.
[24] المصدر نفسه، ديوان أحبك ولا أحبك (1976)، ص67.
[25] إلياس مستاري، الرمز الأسطوري في شعر البياتي، مجلة قراءات، (2019)، مجلد 11، العدد 1، ص 243.
[26] المصدر السابق، ديوان أعراس 1977، ص ص240، 241.
[27] المصدر نفسه، ديوان محاولة رقم 7 (1973)، ص 127.
[28] المصدر السابق، ديوان حصار لمدائح البحر1984، ص 416.
[29] شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلدان، المجلد 3، باب السين والميم وما يليهما، دار صادر (بيروت- لبنان)، ص ص236، 237.
[30] المصدر السابق، ديوان حصار لمدائح البحر1984، ص456.

المصادر والمراجع

1) *القرآن الكريم برواية حفص.
2) *الكتاب المقدس (الإنجيل).
1) إبراهيم منصور محمد الياسين، (استيحاء التراث في الشعر الأندلسي "عصر الطوائف والمرابطين" 400-539هـ)، (2005)، مذكرة لنيل درجة الدكتوراه تخصص اللغة العربية/الأدب والنقد، جامعة اليرموك (الأردن).
2) إبراهيم نمر موسى، صورة القدس في شعر محمود درويش، أكتوبر (2009)، مجلة جامعة الأزهر، عدد خاص بأعمال مؤتمر "محمود درويش القضية والإنسان"، (غزة- فلسطين).
3) إلياس مستاري، الرمز الأسطوري في شعر البياتي، (2019)، مجلة قراءات، مجلد 11، العدد 1.
4) حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، ط4، (1991)، مؤسسة هنداوي للنشر (القاهرة_ مصر).
5) حنان بومالي، الانزياح وتحولات الخطاب الشعري لمحمود درويش، جانفي (2014)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر-بسكرة-، العددان 24 و25.
6) سعد محمد العزايزة، توظيف التراث التاريخي الإسلامي في شعر محمود درويش، أكتوبر (2009)، مجلة جامعة الأزهر، عدد خاص بأعمال مؤتمر "محمود درويش القضية والإنسان".

7) شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلدان، المجلد 3، باب السين والميم وما يليهما، دار صادر (بيروت- لبنان).
8) شوقي ضيف، وحدة التراث، (1980)، فصول مجلة النقد الأدبي، (القاهرة – مصر)، المجلد1، العدد1.
9) عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ط1، (2006)، رياض الريس للكتب والنشر (بيروت-لبنان).
10) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي.
11) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (1997)، دار الفكر العربي (القاهرة-مصر).
12) فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية إسلامية أخرى، ط1، (1985)، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان-الأردن).
13) محمود درويش، ديوان الأعمال الأولى ج2، ط1، (2005)، رياض الريس للكتب والنشر (بيروت -لبنان).
14) نادر ظاهر، توظيف التراث في شعر معين بسيسو، 2012/08/06، دنيا الوطن.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 225 - 240 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تفكيك الخطاب الميتانقدي ومفهوم النقد الحرباوي عند حسين الواد

The Deconstruction of the Metacritic Discourse and the Definition of Chameleon Criticism for Hussein Al-Wad

عماري فاطمة *
Ammari Fatma
مخبر الدراسات الأدبية والنقدية
جامعة البليدة2 – علي لونيسي (الجزائر)
University of Blida 2 – Ali Lounici (Algria)
ef.ammari@univ-blida2.dz

تاريخ الإرسال:2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/01/08	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

استطاع النقد المغاربي أن يفتك مكانة محترمة في العالم العربي، بما قدمه من دراسات نقدية عميقة قائمة على ما استجد من آليات إجرائية ومرجعيات معرفية وتوجهات ثقافية حديثة، مسائلا أهم القضايا النقدية والاشكالات المعرفية والمفاهيمية، وفق مقاربات نقدية اتخذت من المناهج الغربية سبيلا لمواكبة التطورات الحاصلة في الساحة النقدية العالمية. وفي هذا السياق قدّمت مقاربات تعنى بنقد الدراسات الأدبية ومساءلتها، كشفا عن مضامينها، وما احتوته من قضايا هامّة، على شاكلة ما قدمه الناقد التونسي حسين الواد في آخر مؤلفاته النقدية "حرباء النقد"، الذي جاء محاورا لعدد من الخطابات النقدية العربية المهتمة بشعر التجديد في العصر العباسي، ولأجل رصد خصوصية الخطاب النقدي لدى حسين الواد نحاول في هذا البحث تتبع منهجه في مقاربته الميتانقدية لهذه الأعمال، وبيان مفهوم "النقد الحرباوي" الذي جاء به، اعتمادا على نقد النقد كمسلك إجرائي يفكك الخطاب النقدي ويحلله ويقوّمه.

الكلمات المفتاحية: نقد مغاربي، حسين الواد، النقد الحرباوي، نقد النقد، مناهج نقدية.

Abstract :

The Maghrebian criticism could occupy a respectful position in the Arab world, through what it provided of deep critical studies, based on the up-to-date procedural mechanisms, cognitive references and new cultural trends, questioning the major critical issues and cognitive and conceptual problems, in accordance with critical approaches, which adopted the western methods as a way of keeping pace with the developments of the world critical landscape.

In this context I provided approaches, concerned with the criticism of literary studies and their questioning, in order to reveal their contents and the major issues they deal with, on the lines of what the Tunisian critic “Hussein Al-Wad” in his last critical publication “the

* عماري فاطمة : ef.ammari@univ-blida2.dz

chameleon of criticism", which discusses several Arabic critical discourses, concerned with innovation poetry during the Abbasid Period. In order to monitor the specificity of the critical discourse of "Hussein Al-Wad", we try in this research to track his method in his metacriticism approach for these works, and revealing the concept of "Chameleon Criticism" he came up with, based on metacriticism as a procedural path which deconstructs, analyzes and adjusts the critical discourse.

Keywords: Maghrebian Criticism; Hussein Al-Wad; Chameleon Criticism; Metacriticism; Criticism Methods.

مقدمة:

إنّ المهتم بواقع الخطاب النقدي العربي يلحظ تزايد وتيرة الإنتاج النقدي النشط ضمن المناهج النقدية الغربية، كنتاج للمثاقفة والترجمة والاطلاع على المنجزات النقدية والنظرية الغيرية، والتي وفرت للناقد العربي مسلكًا إجرائيًا جاهزًا يستند إليه في تحليل النصوص الأدبية، وتقويمها ومدارستها نظريًا وتطبيقيًا، بهدف الاقتراب منها وتلمّس أبعادها وكشف خباياها ومغاليقها، فخلق لنفسه باعتماده عليها مرجعية قوامُها مقولات نظرية وخلفيات فكرية وآليات إجرائية مُغايرة للخصوصية الأدبية العربية، وهو ما أثار رغبة بعض النقاد في معاينة هذه الإنتاجات، وفحص مدى إفادة أصحابها من مناهج النقد الحديثة في قراءة الآثار الأدبية، ومقدار التفاعل النقدي الناتج عنها.

ومن هؤلاء الناقد التونسي حسين الواد الذي ساهم بمؤلفات عديدة في قراءة الشعر العربي القديم وعرضه لأهم مقولات المناهج الحديثة، نذكر منها: "البنية القصصية في رسالة الغفران"، و"تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج" و"في مناهج الدراسات الأدبية"، و"جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير"، و"نظر في الشعر القديم" وغيرها، ليختم أعماله النقدية بكتابه في نقد النقد الموسوم بـ"حرباء النقد وتطبيقاتها على شعر التجديد في العصر العباسي"، وهو العمل الذي يحاور فيه الواد الأعمال العربية النقدية الحديثة الدّارسة للشعر العباسي، مسلطا الضوء على طرق أصحابها في تحليل الأشعار وسبلهم المنهجية والرؤى التي احتكموا عليها في ذلك، وقد أثار حولها نقاشات واسعة بما قدمه من انتقادات لرضوخهم للنظرة الحرباوية، فيقول: "أخذ الدارسون والنقاد العرب بفهم للأدب ينزّله على نحو من الأنحاء في التاريخ"[1]، وهو ما أثار اهتمام الناقد حسين الواد، متسائلا عن حقيقة المعرفة التي نشرت في هذه الدراسات، محاولا الاقتراب من عينة لدراسات عربية انشغلت بقراءة نماذج من شعر التجديد في العصر العباسي، بهدف تحليلها وكشف كنهها، باحثًا فيها عن كل ما قد يُسهم في توضيح أثر المفهوم الحرباوي في قراءة الشعر العباسي.

إنَّ جهدًا كهذا كان حريٌّ بنا الاهتمام به وإعادة قراءته وتقديمه وتحليل ما جاء فيه وإضاءة جوانبه، المتعلقة أساسا بطريقة الناقد في تحليل هذه النماذج، وذلك بتتبع مسار العملية النقدية في كتابه المدرج في خانة الدراسات الميتانقدية، من خلال الإجابة عن مدى تجلي نقد النقد كإجراء منهجي وآلية تحليلية في إنتاج خطابه النقدي، القائم على فعل القراءة باعتباره ممارسة تطبيقية ومحاورة فكرية تعبر عن توجهات معرفية وأبعاد مقصدية للناقد، قد تكون خاضعة لرؤية ما.

ثم إنّ مجال الاشتغال الأكثر أهمية في هذه الدراسة يتأسس بالدرجة الأولى على إثارة مجموعة من المساءلات المنهجية المرتبطة أساسا بصلب الموضوع، تجيب عن سؤال واضح هو: ما هي المرتكزات المعرفية التي استند عليها الناقد حسين الواد في ممارسته النقدية؟ وهو التساؤل الذي يشكّل طرحًا إشكاليًا جوهريا تنبثق عنه عدة تساؤلات ثانوية، تُحاول الدراسة خلال كل مراحلها تَقَصِي أجوبة قد تؤكد أو تنفي أو تضيف إلى ما جاء به حسين الواد في هذا الكتاب.

وإثراءً لما ذكرناه آنفًا وبحثًا عن إجابات للتساؤلات المثارة، ونظرًا لطبيعة الموضوع المختار اتضحت لنا ضرورة الاعتماد نقد النقد كممارسة تطبيقية ومقاربة منهجية تتيح لنا القيام بعملية رصد مكونات المدونة المختارة وتتبع تفصيلاتها الفرعية، ومن ثمة العمل على وصفها وتحليل ما ورد فيها من أفكارٍ تشكّل جوهر رؤية حسين الواد النقدية، إذ يتسم نقد النقد بالبعد التحليلي النقدي الذي يسعى إلى مقاربة الخطابات النقدية وإبراز القضايا المُثارة وحصر حدودها، بكل ما تتضمنه من سلبيات وإيجابيات، كما له نجاعة إجرائية فاعلة في عمليتي القراءة والتأويل.

أولا: حدود نقد النقد والغايات المنهجية:

تعد الغاية الأساسية من نقد النقد تفكيك النص النقدي من أجل تحديد عناصره المشكلة له، وفق الرؤية المعرفية المؤطرة لنص نقد النقد، والتي تساهم في بيان الخطوات المنهجية البانية له في مستواه الإجرائي[2]، فهو يختزل معنى المنهج في الآليات المنهجية المتنوعة المستعان بها والمعتمد عليها أثناء الممارسة النقدية، فهو يتوخى حسب سعد البازعي: "التحليل الأكاديمي وقيمَه المعروفة من دقة ومنهجية "[3]، كما يسعى في اعتقاده إلى التعبير عن موقف ما.

كما تتجسد دلالة نقد النقد المنهجية في دراسات تودوروف النقدية من خلال عملية محاورة النصوص، كواجهة لعرض أفكار النُقاد والفلاسفة في أمانة، من دون أن يمنعه ذلك من قول ما يريده عن المسائل المعالجة أو مخالفة أصحابها في الرأي[4]، ويكون ذلك بكل عفوية واحترافية للتمكن من تصنيف الأنساق النقدية والفكرية، مع تجنب التحيّز والخلفيات الايديولوجية[5].

كما يقتضي نقد النقد حسب وجهة رأي العجيمي الاستناد إلى مقاييس صريحة واضحة وموضوعية تجعل العمل النقدي في مأمن من الاعتباطية والتعسف لضمان القدر الأوفر من العِلمية[6]، كما أنّ تحققه مرهون

عند عبد الرحمن التمارة بقدرته على إنتاج معرفة جديدة مغايرة أو بديلة، والتزامه بخطوات إجرائية خاصة ونوعية[7]، في محاولة لتحقيق دراسة نقدية تقويمية جادة.

ثم إنّ تحقق نقد النقد منهجيا متعلق بمجموعة من الخطوات الإجرائية المؤسسة على الطرق التي يتبعها ناقد النقد في تحليل النصوص النقدية ودراستها، والتي تختلف وتتمايز باختلاف هذه النصوص، وهو ما يجعل السبيل المنهجي لتحقق نقد النقد سبيلا منفتحا على خطوات لا يمكن أن تصير إطارا منهجيا خاصا قائما بذاته.

وفي هذا الصدد قدم الناقد عبد الرحمن التمارة تصورا إجرائيا نظريا يعبر فيه عن منهجية تحقق نقد النقد كنص ثالث مرتهن وجوده بالنص النقدي باعتباره نصا ثانيا، بعرضه جملة من الخطوات المنهجية المختلفة، والتي يراها كفيلة بتحققه، نوجزها مرتبة كما يلي: اعتماد مدخل للنص النقدي- توضيح الهندسة البنائية للنص النقدي ودراستها- كشف أهداف النص النقدي وغاياته - توصيف محمولات النص النقدي- إظهار مرجعية مفاهيم النص النقدي - ضبط الرؤية المنهجية في النص النقدي - تحديد المتن أو الظاهرة المدروسة في النص النقدي - إبراز عناصر الممارسة النقدية[8].

ويذكر عبد الرحمن التمارة أن هذه الخطوات المنهجية قائمة في عملية ممارستها وتفعيلها إجرائيا على خصوصية النص المدروس، فنقد النقد خطاب معرفي منهجي يحتكم إلى ممارسة نقدية قوامها تطوير المحتوى المعرفي للنص الثاني، عبر كشف الأنساق التي تختفي داخله، وعبر ربطه بمحتويات مشابهة أو مخالفة، معتمدا التأويل والتفسير والمقارنة، كما يشير إلى أنّه لا يمكن تشبيهها بالمقاربة المعتمدة في بناء النص النقدي، ذلك أنّ: "عناصر الممارسة النقدية في نقد النقد ليست معيارية ثابتة بل متغيرة وخاضعة لسياقات تشكل النص النقدي"[9]، غير أنها ممارسة تؤطرها جملة من الأفعال الإجرائية التي تتعالق غاياتها وظيفيا وسببيا كاختبار الموضوع والكشف عنه وتأويله وفق آليات متعددة، هي الوصف والتحليل والمقارنة والاستقراء والاستنباط وغيرها، تحقيقا لمعرفة قوامها التقويم والموضوعية، وذلك إبرازا للقيمة المعرفية للنص النقدي، وتعميقا للوعي بأهمية ممارسة نقد النقد في تقديم الأحكام النقدية المعللة والموضوعية، وهو اجتهاد نظري لابد من الاشتغال وفقه وتفعيله بما يسهم في إنتاج نص ثالث فعلي موسوم بخطاب نقد النقد.

إذن ينبني مفهوم نقد النقد في مستواه الإجرائي على عمليات بسيطة وعميقة في الوقت نفسه، تتعلق بخطوات تحليلية لازمة لا يتحقق إلا بها، حتى وأن اختلفت التوجهات المنهجية المختارة من لدن ناقد النقد إلا أنّ هذه الخطوات متواترة عند معظم ممارسي نقد النقد، تتجسد في العرض والتوصيف أولا، ثم الشرح والتحليل ثانيا، المُتْبَعَة بالتأويل والتقويم المنهجي والنظري للعينات النقدية المدروسة.

ثانيا: القضايا المعرفية وإشكالات القراءة النقدية:

تستند دراسة "حرباء النقد وتطبيقاتها على شعر التجديد في العصر العباسي" الصادرة عن دار الكتاب الجديد ببيروت خلال سنة 2011م ، للناقد حسين الواد على مراجعة فعل النقد، المتعلق بالخطابات النقدية الأكاديمية العربية المهتمة بدراسة الشعر، محاولا تتبع مفهوم الحرباء خلال ممارسة نقدية منهجية تقوم على

فعل نقدي ونقد نقدي، لتفحص قضايا هامة من ناحية المفاهيم والمناهج والاشكالات، منها على سبيل التمثيل: كتابة التاريخ الأدبي، وتقويم نقدي لتطبيقات نقدية مختارة يجمعها اهتمام واحد هو الشعر في العصر العباسي.

1- كتابة التاريخ الأدبي:

حاول الناقد في فصله الأول التركيز على مسألة هامة في دراسة وكتابة التاريخ الأدبي، تتعلق باعتقاد مؤرخي الآداب العرب أن للأدب صلة متينة بالوسط الاجتماعي الذي يظهر فيه، فعلاوة على أنه وثيقة تنطق بأحوال الماضي، فضلا على أنه مرآة تصور شخصية صاحبه وبيئته وعصره، ذهبوا إلى أن الأدب يتأثر بحياة الجماعة ويؤثر فيها[10]، وقد وجد الدارسون العرب المشارقة في هذا التوجه ضالتهم، وعلى العكس من ذلك، كان نقاد المغرب العربي أكثر انفتاحا على المنجز النقدي الغربي، وفي هذا السياق، عالج حسين الواد قضية كتابة التاريخ الأدبي، من خلال تحليل نماذج لدراسات عربية سعت لتأريخ الأدب، والتي يرى أنها تتفق في النظر إلى الشعر من الزاوية التي تربطه بالعصر الذي نشأ فيه[11]، بإرجاع حركة الأدب إلى حركة التاريخ العام[12]، في حين كان ينتظر منها أن تقدم معرفة دقيقة وعميقة عن الماضي الأدبي الذي تدرسه، وقد برزت هذه الرؤية في دراساتهم في سياق حديثهم عن المظاهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والحضارية التي ميّزت العصر العباسي، باعتبارها أسبابا حقيقية ومؤثرات تعتمد في فهم ما طرأ على الشعر العباسي من ضروب التّحوّل والتغيير، وقد استعرض على سبيل التحليل والنقد جملة من النصوص كشواهد نصية لكلام الدارسين والنقاد، ممن ناقشوا مسألة التجديد في الشعر العباسي فألحقوا أسباب بروز ظواهر كالشعوبية والزندقة والاقبال على الخمر والمجون واللهو بطبيعة الأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والحضارية للعصر العباسي، بحكم سيطرة فكرة الصورة الصادقة والمرآة العاكسة على أذهانهم سيطرة مطلقة[13].

2- التأسيس المفاهيمي للنقد الحرباوي:

تتوضح صورة الطرح النقدي الذي يقدمه حسين الواد في دراسته من خلال معاينة جملة من الدراسات النقدية العربية المهتمة بشعر التجديد خلال العصر العباسي، رصدا لتمظهرات الفكرة الحرباوية فيها، والتي تجلت في صور حرباء ظاهرة وحرباء مقنعة وثالثة موهة بحرباء أخرى، والتي تجسد أهم مشكلات القراءة النقدية للشعر العباسي.

وعلى سبيل التمثيل نعرض ما ناقشه حسين الواد في مسألة التجديد في الأغراض الشعرية كالغزل والهجاء والرثاء والخمريات، فقد استوقفه ما ذكره بعضهم في محاولة تقسيم الغرض الغزلي إلى أربعة أنواع هي "التغزل المعنوي، والتغزل الفاحش أو العابث، التغزل بالمذكر، القصص الغزلي"[14] على أنها أغراض خاصة بالعصر العباسي، نتيجة تأثرهم بالموقف الحرباوي في إقراره بأنّ ما يوجد في الشعر لابد أن يكون قد وجد في الحياة الاجتماعية[15]، فيرى أنّ هذه المحاولات المفسرة للواقع الاجتماعي بالشعر تفشل حين لا ترى في الغزل موضوعاً تغنى بالجمال البشري وإشادة به.

كما تطرق بالعرض والتحليل والنقد لجملة من القضايا كقضية الشعوبية والخمريات مضمونا، ومسألة الوحدة العضوية شكلا، وغيرهما كثير، ليصل في آخر هذا الفصل إلى طرح حزمة من التساؤلات التي ظلت عالقة ولم يجد لها جوابا في هذه الدراسات، تتلخص في التساؤل عن الذي يميّز شعر الشعراء في عصر بني العباس، وبيان أثر اعتبار الشعر صورة عن الشاعر والشاعر صورة عن مجتمعه.

ثم يتلمس تجلي النقد الحرباوي المقنع أثناء دراسته لأعمال الناقد علي أحمد سعيد أدونيس، وهما "مقدمة للشعر العربي"(1971)، وأطروحته للدكتوراه "الثابت والمتحول"(1977)، إذ يعدّه نقدا مقنعا بالحداثة، فيقول في معرض حديثه عن النزعة الاشتراكية التي أرستها الحركة القرمطية:"وهكذا يكون أدونيس قد أتقن حفظ درسه في المادية التاريخية وطبّقه حرفيا على العصر العباسي"[16]، فيبرز نظرة الناقد إلى شعر أبي نواس وأبي تمام على أنّ شعرهما يعبّر عن نزعات مجدّدة يحركها صراع الطبقات، فيقحمها في الحداثة حين يصف أبا نواس مثلا بأنّه أكمل نموذج للحداثة في موروثنا الشعري، وهو بذلك يسقط قراءاته للشعر الغربي على شعر العصر العباسي، فيغرقه في المفاهيم المعاصرة، وهو برأي حسين الواد فهم حرباوي مقنع بالحداثة حينا، وبالتطورية والحتمية والمادية التاريخية حينا آخر[17].

كما يعدّ حسين الواد الدراسات الأسلوبية والبحوث اللغوية المتأثرة باللسانيات وغيرها من الدراسات التي أخذ أصحابها بالمناهج النقدية الحديثة ومقولاتها وإجراءاتها ونزعاتها المختلفة، في معالجة مواضيع كالصورة الشعرية والاستهلال الطللي، وفي تحليل القصائد الشعرية العباسية تحليلا بنيويا وأسلوبيا، صورة من صور النقد الحرباوي الذي لم يتمكن من تجاوز النظرة التاريخية، بعدم القدرة على التحرر من البلاغة القديمة ولا من المنهج التاريخي، فنادوا بالمزج بين معطيات النقد الحديث ومصادر النقد العربي القديم في موقف تلفيقي يمكّنهم من السير في ركب حداثة لا يفهمونها[18].

وبهذا الطرح يكون الناقد حسين الواد قد وضع تصورا مفهوميا لمستويات الظهور الحرباوي في الدراسات النقدية المهتمة بالشعر العباسي، والتي يعتقد أنّ معظمها لم تبحث في الشعر بقدر ما بحثت في العلاقة التي تجعل منه صورة من حياة صاحبه، إذ بحث هؤلاء عن المؤيدات التي تؤكد تلوّن الأدب عامة والشعر خاصة بلون العصر الذي نشأ فيه، وجعلوا هذا المبحث مدار اشتغالهم، إلى أن أقرّوا بتبعية الشعر للسياق التاريخي الذي نشأ فيه، حين اعتبروا تلوّنه بلون الوسط الذي يقوله أصحابه فيه أمرا حتميا[19].

3- محاولات الانعتاق من النقد الحرباوي:

يؤسس حسين الواد لمفهوم الانعتاق من النقد الحرباوي بتحليله لتجارب نقدية مختلفة، وهي النماذج التي تتنزّل ضمن الدراسات المدركة لخصوصية النص الشعري، والتي تستلهم بوعي نقدي المناهج النقدية الحديثة انصاتا لهمس النصوص الشعرية، فهي لا تتخذ لا من الشاعر شخصية تاريخية ولا من عصره أفقا لها، إنما همّها تحليل أبنية النص الفنية وصيغه وعلاقاته إبرازا لأسرار الإبداع ولطائفه[20]، فاهتمت بمكونات القصائد الشعرية من أصوات وإيقاع ولفظ وتراكيب ودلالات، بحثا عن شبكة التفاعلات بينها، واكتشافا لبنية التفكير الإنساني

الذي خلق كيانها وشعريتها ومعالمها الفنية، متحررة من النزعة الحرباوية وطامحة لكشف جماليات النص الشعري.

وهو بذلك يقدم حلولا للتخلص من النقد الحرباوي، وذلك بالنظر إلى النص الشعري ككائن أدبي ثري غير قابل للاستيعاب والخضوع، فمن جعله مطية لأغراض معينة سقطت دراساته في النسيان، وكانت من شاكلة الخطابات النقدية الرثة المتهافتة المنشغلة بالقضايا الزائفة، ويرى بأنّ الدارس حين يصطنع منهجية لا يعرفها ومفاهيم لا يدركها وجهازا معرفيا لا يتقنه ولا يفقه خلفياته وأبعاده سينتج مسخا معرفيا يؤدي إلى نتائج خاطئة غارقة في السطحية والابتذال[21].

وهذا ما يحيلنا إلى الدراسات النقدية التطبيقية التي أنجزها حسين الواد في هذا السياق، والتي كانت بمثابة خطوة تابعة لمسار مشروعه النقدي، الذي عرف تطورا من حيث الرؤية المنهجية، فقد بدأ بتجريب المنهج البنيوي التكويني في دراسته التي خصصها لرسالة الغفران، ثم انتقل إلى مساءلة منهج تاريخ الأدب، ليجرب ما توصلت إليه نظرية التلقي في دراسته للمتنبي، من خلال هذا المسار يتضح أن الواد أراد أن يبرز محدودية النظرية السياقية في مقاربة النصوص الأدبية، والتي تعنى بالسياق الخارجي وبالمؤلف، داعيا إلى أهمية الاعتناء بالقارئ الذي يهب النص كينونته، معتمدا على نظرية التلقي كما تقررت مفاهيمها عند هانز روبرت ياوس.

ثالثا: الخلفية المعرفية وخصوصية الممارسة الإجرائية:

إنّ الناظر إلى معمارية النص في هذه الدراسة "حرباء النقد" يلحظ بوضوح ترابط نظام العنونة عند الناقد، والتي تعبر بجلاء عن وعيه بالمسار المنهجي الذي انتهجه في طرح أفكاره ومناقشته أبرز القضايا النقدية، وتحكمه فكرة البحث عن تجليات الحرباء في الدراسات المهتمة بتاريخ الأدب، ثم بيان تشكلات هذه الفكرة في الأدب ظاهرا أو متسترا مقنعا أو خاضعا لسلطة ما، وصولا إلى بعض التجارب الساعية للتحرر من كل ذلك، وكأن الناقد يجمع تفصلات كتابه بخيط محكم النسج، محاورا أعمال النقاد وواقفا عند أهم الإشكالات المطروحة من قبلهم.

1- الإطار المنهجي وآليات الممارسة الإجرائية:

في ما يتعلق بمنهجية الناقد في التحليل والنقد فواضح عدم تصريحه المنهجي باعتماد أسس أي منهج نقدي في تحليل النصوص، وعدم تبني مقولات نظرية ذات أجهزة إجرائية ما، والذي كان بالإمكان إدراجه كمدخل نظري عام للكتاب، إلاّ أنّه ليس من المعقول أن نجحد تعلق الدراسة منهجيًا بعملية نقد النصوص النقدية في هيئتها العامة، فالكتاب في جلّ جوانبه يبدو مرتبطا بنقد النقد الأدبي ومبنيا على أسس نقدية سليمة المنطلقات، وللتحقق وجب الوقوف عند نماذج لتحليلاته النقدية والمواقف الجدلية التي أثارها أثناء مناقشته للأعمال النقدية السابق ذكرها.

يرتكن حسين الواد أثناء تحليله لآراء النقاد على تحليل بعض العينات من كتاباتهم النقدية، التي تناولت الشعر العباسي بالدراسة والنقد، والذين تبنوا مقولات أدبية معينة وانتهجوا سبلا إجرائية محددة في النقد، مستدلا بمقاطع من مؤلفاتهم لتأكيد آرائه، فتبرز تفاصيل الفعل النقدي المبثوثة في "حرباء النقد" من خلال التعقيبات التي تتلو غالبًا أي استشهاد يدرجه مؤلفها في نصه، من قبيل العمل على تبيان موقفه الخاص من قضية أدبية أو نقدية ما، من جمل القضايا التي يتناولها في فصوله الخمسة، ثم يدعم مواقفه بإضافات تؤيدها وتقويها بذكر استشهادات لكُتاب ومفكرين ونقاد اجتمع بآرائهم فتوافقت مع وجهات نظره، كما أنّه غالبا ما ينهي فحصه لأي مسألة بجملة من التساؤلات التي لم يجد لها جوابا في الدراسات التي عاينها. وليس لنا في هذا المقام إلا أن نورد أمثلة من القضايا النقدية التي بادرها ناقدنا بالقراءة والتحليل والنقد، بيانا لمنهجيته في المعاينة والفحص وإبرازا لرؤاه الفكرية، ولتكن مسألة من كل فصل اعتدالا ومساواة في الاختيار.

ففي سياق معالجته لمسألة تأثر النقاد بالمنهج التاريخي في ربطه بين الأدب والسياق الاجتماعي الذي نشأ فيه، تناول حسين الواد في المؤثر الاجتماعي ظاهرة الإقبال على الخمر والمجون واللهو، ذكر فيها أنّ النقاد العرب قد اجتمعت كلمتهم على أنّها ظاهرة ناتجة عن تمازج الأجناس، ونسبوها إلى العنصر الفارسيّ الذي يعد السبب الرئيسي في شيوع جميع الظواهر الفاسدة في المجتمع العباسي، فيذكر قولا لصالح الشتوي عن أسباب انتشار تعاطي الخمر: "ومن أسباب ذلك تأثير الفرس في حضارة العرب، فالفرس من قديم الزمان يعرفون بالميل إلى اللهو والسرور والإفراط في شرب النبيذ"[22]، فيعارضه حسين الواد أولا بطرح سؤالين هامين هما[23]:

- على أي القرائن اعتمد في وضع هذه المقدمات التي بنى عليها الحكم؟
- من أين له أنّ الفرس القدامى كانوا يشربون الخمر أكثر من شرب سواهم لها؟

ثم يحلل الظاهرة فيذكر الرأي القائل بأن الانحلال الأخلاقي ظاهرة طبيعية ملازمة للتحضر، فيورد قولا لمصطفى هدارة:"وقد ابتليت الحضارة الإسلامية بهذا الداء الذي ظهر في حضارات أخرى كثيرة حينما وصلت طور نضوجها وبدأ يتطرق إليها الانحلال الأخلاقي"[24]، بمعنى أنها من النتائج السلبية للتحضر يمكن أن تظهر عند كل الشعوب وفي كل العصور وليست ملازمة للعصر العباسي فقط، ثم أنّه يعاتب أصحاب هذا الرأي حين يقعون في التناقض، فهم يتعيبون التمازج بين الأجناس مرة، ويمتدحونه ويثنون عليه مرة أخرى[25].

ثم يضيف معقبا بأنّ التحوّل الكبير الذي عاشه العصر العباسي انجر عنه تحوّل فكري اتّسم بالرّقي والازدهار، فالانفتاح على الشعوب كان سببا في ثراء معرفيّ وعلميّ في كلّ الصعد، مدعما رأيه بقول لعزّ الدين إسماعيل في كتابه "في الأدب العباسي، الرواية والفن"، ثم يكمل مساره النقدي حين يحلل الظاهرة كظاهرة سلوكية مقدما حزما من الأسئلة الجدلية لا سبيل لذكرها مجتمعة[26]، معتبرا ما توصلوا إليه في هذا الباب من شاكلة الكلام الذي لا دليل يؤكده، لا في مقدماته ولا في نتائجه.

وفي سياق بيان مفهوم النقد الحرباوي الذي تعرض له شعر التجديد في العصر العباسي على مستوى المضمون والشكل، تطرق لموضوع الاستهلالات عند أبي نواس، فذكر مقطعا نصيا للكاتب حسن إسماعيل

يقول فيه: "إلا أنّ أبا نواس وجد نفسه مع تبدّل واقعه الاجتماعي واستشرافه الفني بحاجة ماسّة إلى هذا الجديد، لذا خرج علينا في مستهل قصائده الخمرية بمجموعة من الاستهلالات الطللية الداعية إلى الخروج على هذا النسق الموروث"[27]، ثم يناقش هذه المسألة بطرح التساؤلات التي قد تساور أي ناقد محلل لهذا الحكم:

- هل ثمة ما يدلّ على أنّ التحرك الاجتماعي هو الفاعل الرئيس فما يطرأ على الشعر من تحول أو تغيير ؟
- هل يقتصر عمل الشعراء على تنفيذ إرادة التاريخ ؟[28]

فيحلل الظاهرة ويبادر بالتساؤلات ويدعم وجهات نظره بآراء عديدة لكل من طه حسين في "حديث الأربعاء"، وشوقي ضيف في "العصر العباسي الأول"، كما يشير لرأي آخر لحسين عطوان يقول فيه: "وفي رأينا أنّ أبا نواس لم ينزع منزعا شعوبيا في دعوته وثورته، وإنّما كان يهدف إلى الصدق الفني"[29]، فيحيلنا حسين الواد إلى تفسير مغاير تماما يتعلق بتوافق الشعر وتناغمه مع الحياة، ليتخطى بذلك أبو نواس حدود النمط التقليدي، فاتحا آفاقا جديدة تكسر الرتابة فتجعله من الشعراء المجربين المجددين أصحاب المواهب [30].

وفي معرض شرحه لمفهوم الحرباء المقنعة يعاتب حسين الواد الناقد والشاعر أدونيس حين ربط الشعر بحركة التاريخ ولكن ليس بطريقة حرفية، حيث تماهى أدونيس مع الشاعر أبي نواس كاشفا عن جديده، حتى أنّه يجذب شعره إلى الحداثة ومفاهيمها حين قال: "هذا يعني أنّ الشعر لا يهدف إلى تغيير الحياة وحسب، وإنّما يهدف كذلك إلى تغيير الإنسان، وتكمن جدّة أبي نواس، إذن، في الكشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وفي تجاوز الثنائية بين الذات والكون"[31]، وقد جاء رأيه معارضا لأدونيس خاصة لما أحلّ الشاعر في حلقة الشعراء المحدثين من أمثال بودلير وفاليري، فربط فهم الشعر العباسي بقراءاته للشعر الغربي، فأغرقه في المفاهيم الحداثية[32].

ومن معالم محاورة حسين الواد للدراسات النقدية ما جاء به في سياق مناقشته لكتاب عبد القادر الرباعي "الصورة الفنية في شعر أبي تمام"، التي صرّح صاحبها بقطع الصلة بالنقد القديم في دراسة الشعر، قائلا: "وأملت عليّ طبيعة البحث التّوجه إلى النقد الحديث أستخلص منه مفهوما للصورة الفنية"[33]، مؤكدا على أنه سيقوم بتطبيق مقولات النقد الحديث على شعر أبي تمام، فبحث عن مواضع الصور في شعره محددا إياها في ثلاثة مصادر أساسية هي: حياة الشاعر الخاصة، حياة مجتمعه، الطبيعة الحية والميتة[34]، غير أنّ حسين الواد يجد أن الدارس حوّل عمله إلى تعليقات انطباعية على الشواهد التي اختارها مادة لكلامه عن شعر الشاعر[35]، لذا اعتبرها كتابة إنشائية انفعالية لا ترقى للخطاب المفهومي، خاصة لما أمال بدراسته عن الصورة الشعرية نحو الخطاب الديني، مستشهدا بآيات قرآنية عديدة مفسرا استخدام النور في شعر أبي تمام، فهو يتساءل إذا كان إزاء خطبة من خطب الوعظ والإرشاد أم أمام دراسة في الصورة في شعر أبي تمام[36]، إذ يعتبر أن الخوض في هذا الكلام لا يفيد أدبيا ولا خطيبا، ثم يلفت النظر إلى أنّ الشعر الجاهلي كذلك استعمل كثيرا معاني النور والضياء.

وفي موضع آخر يعبر حسين الواد عن التناقضات التي يقع فيها النقاد خلال دراستهم للشعر العباسي، في سياق رغبتهم ومحاولاتهم الانعتاق من فخ الحرباء، فيعود للبحث البنيوي الذي أنجزه كمال أبو ديب عن شعر أبي نواس، والذي ينظر إلى القصيدة باعتبارها قائمة على مكونات بنيوية تدخل في علاقات تفاعلية تكسبها كيانا يحمل الدلالة التي تتضمنها[37]، فالنص الشعري عنده لا يعد صورة عن صاحبه ولا عن عصره، إنما ينظر إليه على أنّه بنية، فوصف القصائد قصيدة قصيدة بأكتناه العلاقات التي تتكوّن بين الحركات المكونة لها، والعلاقات التي تشدّ عناصرها، رغبة في كشف أغوار الرؤيا الوجودية التي تكمن وراء بنية القصيدة[38]، هنا يشير حسين الواد أنّ اعتبار البنية "كائنا محيلا على حقائق تلتمس منها" قد فتح باب تأويل الأبنية، وهو ما يجرّ العلمي إلى الأيديولوجي أو العكس، وبذلك تصبح القصائد محيلة بطريقة ما على خارج لا تعكسه عكسيا آليا، وإنّما تدل عليه بالرؤيا التي تحملها عنه[39]، وهو ما يوقع النقاد في شرك آخر هو شرك الايديولوجيا.

بالإمكان القول تلخيصا لما سبق، أنّ حسين الواد قد انتهج النمط التحليلي العام في تأليفه لآخر كتبه النقدية، باعتبار الدراسة النقدية عمل تحليلي بالدرجة الأولى، تأمّل من خلاله مؤلفات بعينها، واستنطق مضامينها النقدية بإبراز أهم المقولات المبثوثة فيها، يقول في تمهيده: "قد رأينا أن نفسح فيها المجال واسعا لكلام الدارسين والنقاد أنفسهم،...لينطق بذاته حتى لا نظلمهم بتقويلهم ما لم يقصدوا"[40]، فأقام خطابه النقدي على محاورة القضايا المتضمنة في الدراسات النقدية المهتمة بالشعر العباسي، ثم التساؤل عن فعاليتها والمنفعة التي تقدمها للنقد العربي، من خلال الفحص والتحليل والتفكيك والتوثيق والإضافة، تحكمه في ذلك رؤيا نقدية محددة.

2- مقصديات الخطاب ومسار الرؤية النقدية:

اعتمد حسين الواد جملة من التصورات التي تشكّل في هيئتها المجملة رؤيا فكرية عامّة، تفسّر طريقته في التناول النقدي، وتعينه في قراءة ونقد النصوص المراد دراستها وتحليل ما تحتويها، كما تحقق له تشكيل رؤيته النقـــــدية الخاصة المتعلقة برفضه لدراسة الشعر دراسة تجعل الأدب صورة من صاحبه، أو صورة عن عصره، وإنما يحاول فهمه على أنه خطاب خاص[41]، وهي تتصل في صورة جلية بتمثله للمذاهب النقدية الأوربية المناهضة للأيديولوجيا والنظريات السياقية، خاصة المهتمة بالعمل الأدبي بذاته ولأجل ذاته، وهو المبدأ الذي تقوم عليه الدراسة المحايثة للنصوص، والتي تختلف عن القراءة السياقية في أنها قراءة داخلية، لأنها لا تلتفت إلى مقصدية الأثر الأدبي وتلغي كل علاقة بين هذا الأثر والقيم الاجتماعية وترفض أية إحالة إلى المرجع التاريخي، إنما تكتفي بالإحالة إلى النص على أنه موضوع مكتف بذاته مستقل عن التصورات الخارجية، بوصفه بنية لغوية محايثة[42]، فالبنيوية أخرجت النقد من المناهج السياقية التاريخية والنفسية، وأقامته على أساس النص وبناه الداخلية، وهو ما عمل عليه حسين الواد في بحثه "البينة القصصية في رسالة الغفران" وهي الدراسة التي تكتسي أهمية منهجية وتاريخية كبيرة، فبفضلها انتشرت البنيوية في الدراسات النقدية الشعرية العربية، وانتشرت معها مفاهيم جديدة في قراءة النص الشعري.

لقد أثار حسين الواد في دراسته النقدية الأخيرة قضية كانت تشغله من قبل، أشار إليها في دراساته السابقة "تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج" و" في مناهج الدراسات الأدبية"، فقد ذكر أنّ النقاد العرب القدماء لم يفهموا الأدب على أنّه مرآة لصاحبه أو عصره، فهو لا يعد انعكاسا لحياة الفرد أو الجماعة، بل أولوا الصيغ والمعاني عناية ظاهرة، فأداموا النظر إلى الأشعار وأغراضها، دون وصل الشعر بالشاعر[43]، على عكس النقاد العرب المعاصرين الذي ظهر تأثرهم بهذه الرؤيا عن طريق إطلاعهم على الآداب الغربية، غاياتهم منها التمرد على القديم والتبشير بالحديث من الأدب والفكر[44]، حتى عدت مسلمة من المسلمات كما يذكر ذلك حسين الواد قائلا: "ما زال مفهوم الانعكاس يحتل منزلته المرموقة في الدراسات الأدبية الغربية والعربية، فهو يطالعنا حيثما نمرر البصر في كتب الأدب والنقد سواء منها تلك التي يضعها علماء جامعيون أكاديميون أو جامعيون طلائعيون"[45]، مشيرا إلى تأثرهم بالمقولة التي تربط الأثر الأدبي بالوعي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له والواقع الذي ينشأ فيه[46]، وهي الفكرة التي تنطلق بالأساس من اعتبار الأدب ظاهرة اجتماعية[47]، وقد تلقف العالم العربي هذا المنهج واستجاب لمقولاته تخليصا للنقد العربي من موضة النقد الانطباعي، ورغبة في ولوج عصر المنهجية النظرية[48]، غير أن هذا التوجه لا يمكن أن يعدّ وصفة نهائية ومرجعا أخيرا، فهناك من الأعمال الأدبية الجميلة ما تجاوزت سياقاتها التاريخية ولم تخضع للتصورات المنهجية تلك.

كما يرى حسين الواد أنّ المفهوم الحرباوي قد سيطر على أذهان عدد كبير من النقاد العرب سيطرة شبه مطلقة، حين لم يبحثوا في الشعر بقدر ما بحثوا عن العلاقة التي تجعله منه صورة من حياة صاحبه[49]، فلم يدرسوا شعر أبي نواس بل شخصيته، ولم يتعمقوا في شعر بشار بن برد بل حللوا نفسيته، فجعلوا الشعر العباسي وثيقة نفسية ذات مستوى واحد، فانتفت بذلك القيمة الأدبية الجمالية للعمل الأدبي، إذ يعدّ "أبو نواس وابن الرومي عند العقاد كما هو عند محمد النويهي، وبشار عند المازني، وأبو العلاء عند طه حسين، يشكلون صورة نمطية واحدة لحالات نفسية متعددة، ولا يختلفون في تناولهم إلا باختلاف أسمائهم أو مؤلفيهم"[50].

وفي هذا السياق يعبر حسين الواد بوضوح أن هذه الدراسات تتحدث عن كلّ شيء عدا الشعر، فيقول بأنّها أحاديث لا تهمّ أحدا ولا تفيد أحدا[51]، فهي لا تقدم معارف ثابتة وواضحة ودقيقة وموثوقا بها، لا عن السياسة ولا المجتمع ولا الثقافة ولا الحضارة في هذا العصر، ولا ترقى للكتابات الجادة برأيه، فالعصر العباسي عصر اختلف عن العصور السابقة، استجدت فيه مظاهر أدبية مختلفة، لذا جاء الشعر يحمل طابع هذه المستجدات، أما من كان همّهم البحث عن ملامح اصطباغ الشعر العباسي بلون العصر الذي نشأ فيه فقد ألحقوا به كل ظاهرة سلبية.

لذا يعد حسين الواد هذا التوجه توجها متقادما باليا محدودا وجب التحرر منه، بالتركيز على الظاهرة الأدبية ووظيفتها الجمالية، فدراسة الأدب درسا يهتم بظروف إبداعه النفسية أو الاجتماعية يظل عملا منقوصا لإهماله ظروف التقبل والتلقي[52]، فكان الأحرى البحث عما يميّز شعر الشعراء في عصر بني العباس عن الكلام

العادي، وما الذي نجده في تلك القصائد الراسخة؟ وما الذي جعلها تستحق أن تدرج في زمانها وفي غير زمانها في مملكة الشعر؟ ما أسرار جودتها؟ وما هي الوظائف التي نهضت بها؟[53]، ثم أشار إلى بعض عيوب هذا التوجه، مثل[54]:

- التعلق بوحدانية المعنى وتجريد الأثر الأدبي من خصائصه الفنية.
- الطعن في الأثار الأدبية المتعهدة للغموض والحكم عليها بعدم تناسق البناء.
- همها الكشف عن شخصية الدارس وعن موقفه أكثر من الكشف عن الأثر الأدبي المدروس.
- عدم التميز بين الأثار الأدبية الجيدة والمتوسطة والضعيفة.
- الاهتمام بالأعمال الأدبية المشهورة والتي تعد روائعا على مرّ العصور.

فالوصل بين الشعر والشاعر وبين الشاعر وعصره واعتبار العصر مؤثرا أكبر في الشاعر يولج الدارس في دائرة مفرغة تضيّع الوقت والجهد، لذا يرى حسين الواد أنّ التعامل مع الشعر القديم بهذا النّهج يجمع بين الجهل بالشعر والاستخفاف بالقراء[55]، فهي طريقة قاصرة عن تفسير تشكّل الظاهرة الأدبية أو تقويمها أو توصيفها أو الحكم عليها جماليا[56]، ذلك أنّ النص الإبداعي ليس معادلا لعواطف صاحبه أو ناقلا لواقعه، وعلى دارسه أن يسعى لتقديم معرفة ثابتة ودقيقة بمكوناته الذاتية وتفاعل جمهوره العام والمختص به[57]، ولقد بدأت ملامح إزاحة السياق تظهر في الخطاب النقدي العربي المعاصر مع النقد الجديد الذي انتقل إلى الوطن العربي في بداية السيتنيّات تبشيرا بثقافة النقد الجديد، رافضا النقد التاريخي والنقد الاجتماعي والنقد النفساني، فلا ينظر إلى النصوص أنها حاملة لشخصية الكاتب أو اعتبار أسلوبه مجرد انعكاس لأحواله الذاتية[58].

ومن المهم بمكان الإشارة إلى أن صلة النقد العربي بنظيره الغربي أفرزت اتجاهات فكرية ومنظورات نقدية ومقاربات منهجية متنوعة ومختلفة في قراءة الأثر الأدبي، منها المقاربة السياقية التاريخية التي ترصد الظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية ومختلف الملابسات المرتبطة بحياة المؤلف، والتي خلّفت إنتاجا ضخما ونقادا كثرا انزووا تحت لوائها، فقد شهدت الساحة النقدية العربية موجة عاتية من المؤلفات النظرية والترجمات المختلفة عن المناهج والنظريات[59]، مثلها مثل المقاربات النسقية التي اهتمت بالنص كبنية داخلية قائمة بذاتها، وقد خلّفت هي الأخرى إنتاجات عديدة في الأسلوبيّة والموضوعاتيّة والسيميائيّة والتفكيكيّة وغيرها، أو المقاربات المهتمة بجماليّة التّلقي ونظرية القراءة، التي جعلت القارئ محور العملية التّفاعلية مع النصوص، والتي تسعى جميعها لتحقيق فهم وتفسير الآثار الأدبية، والتي تعدّ رجع صدى للمنجز الغربي النقدي[60]، أي أنّ النقاد العرب قد سلكوا في دراسة الأدب نفس المسلك الذي اتخذه النقاد الغرب في التعامل مع الآثار الأدبية، فمن الواضح جدا أن النظرة الحرباوية في دراسة الأدب والتي أثارت قلق حسين الواد ما هي إلا محطة من تلك المحطات التي لابد أن يمر بها المسار النقد العربي المعاصر.

خاتمة:

اهتمت هذه الدراسة بتحليل الخطاب النقدي المقدم من قبل الناقد التونسي حسين الواد في كتابه النقدي الأخير "حرباء النقد"، الذي حاول فيه بيان سيطرة مفهوم الحرباء في دراسة وتحليل القصائد العربية القديمة، وعليه يمكن حصر أهم ما توصلنا إليه في بضع نقاط:

— لا تختلف طريقة حسين الواد التحليلية المعتمدة في معالجة مجمل العينات المدروسة على مرّ فصول الكتاب، إذ يذكر عنوان الدراسة وصاحبها أولا، ثم يتطرق لأبرز القضايا المتناولة فيها.

— يحاور حسين الواد المسائل النقدية المختارة والتي لها علاقة بالفصل الذي أُدرجت ضمنه، على أن تتعلق طبعا بموضوع الدراسة المتمثل في شعر التجديد في العصر العباسي، ليظهر للقراء تأثر الناقد بفكرة تلوّن الأدب بألوان العصر الذي نشأ فيه.

— من الملاحظ أن الناقد يفسّر معظم ما يوظفه من أمثلة نقدية وفق وجهة واحدة معلومة المسار، تتجلى في تثبيت أرائه ومقولاته عن مفهوم حرباء النقد الذي جاء به.

كما نرى أن اهتمامه بهذه النصوص يبرز في إظهار تأثر أصاحبها بالتحليل السياقي للنصوص الشعرية فقط، من غير الاهتـــمام بما تحـــتويه من أفكار تستدعي ضرورة شرحها بما يغذي سير نمو القضايا المطروحة، الأمر الذي يجعلنا نرجح فكرة أنّ "حسين الواد" قد حدد مسبقا الدور المراد من إيراد هذه النماذج والمقاطع النصية المستشهد بها، بما يخدم توجهه النقدي المتبنى في حربائه، بما يتيح له تثبيت فرضياته.

هوامش:

[1] - حسين الواد: حرباء النقد وتطبيقاتها على شعر التجديد في العصر العباسي، (2011) دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، (بيروت)، ص5.

[2] - ينظر: عبد الرحمن محمد التمارة: نقد النقد، بين المتصوّر المنهجي والإنجاز النصي، (2017)، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، ص20.

[3] - سعد البازعي: استقبال الآخر – الغرب في النقد العربي الحديث، (2004)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص06.

[4] -Voir: Tzvetan Todorov: Critique de la critique, Un roman d'apprentissage,(1984), Ed Seuil, Paris, Novembre, p 188.

[5] - ينظر: عصام بن شلال: صور من نقد النقد والمثاقفة في التراث العربي- قراءة ثقافية، (2021)، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، ص 133.

[6] - ينظر: محمد ناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية،(1998) ، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع "صفاقس" / كلية الآداب والعلوم الإنسانية "سوسة"، ط1، ص05.

[7] - ينظر: عبد الرحمن محمد التمارة: نقد النقد، بين المتصوّر المنهجي والإنجاز النصي، ص 20.

[8] - ينظر: نفسه، ص 22-38.
[9] - نفسه، ص 37.
[10] - ينظر: حسين الواد: في تأريخ الأدب – مفاهيم ومناهج، (1993)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، ص 74.
[11] - ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 15،16.
[12] - ينظر: نفسه، ص 18.
[13] - ينظر: نفسه ص 76، 77.
[14] - نفسه، ص 85.
[15] - ينظر: نفسه، ص 95.
[16] - نفسه، ص 131.
[17] - ينظر: نفسه، ص 136.
[18] - ينظر: نفسه، ص 148.
[19] - ينظر: نفسه، ص 77.
[20] - ينظر: نفسه، ص 152/150.
[21] - ينظر: نفسه، ص 178.
[22] - صالح الشتوي: شعر الديارات في القرنين الثالث والرابع الهجريين في العراق والشام ومصر، (2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ص 138.
[23] - ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 45.
[24] - مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، (1963)، دار المعارف، القاهرة، ص 220.
[25] - ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 48.
[26] - ينظر: نفسه، ص 50 وما بعدها.
[27] - حسن إسماعيل: شعرية الاستهلال عند أبي نواس، دراسة في بنية التناسب النصي،(2003)، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، ص44.
[28] - ينظر:حسين الواد: حرباء النقد، ص118.
[29] - حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، (1981)، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص113.
[30] - ينظر:حسين الواد: حرباء النقد، ص120.
[31] - أدونيس: الثابت والمتحول، المجلد الثاني، (1977)، دار العودة، بيروت، ص111.
[32] - ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 136.
[33] - عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (1980)، جامعة اليرموك، الأردن، ص 13.
[34] - ينظر: نفسه، ص 30.
[35] - ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 145.
[36] - ينظر: نفسه، ص 146، 147.

[37]- ينظر: نفسه، ص 161.
[38]- ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، (1979) دار العلم للملايين، بيروت، ص 192.
[39]- ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 162.
[40]- نفسه، ص 7.
[41]- ينظر: نفسه، ص 148.
[42]- ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، (1994)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ص154
[43]- ينظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، (1985)، منشورات الجامعة، ط2، الدار البيضاء، ص 22 وما بعدها.
[44]- ينظر: نفسه، ص 29.
[45]- نفسه، ص 32.
[46]- ينظر: نفسه، ص 62.
[47]- ينظر: بسّام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، (2016)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، ص 53.
[48]- ينظر: نفسه، ص 56.
[49]- ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 177.
[50]- ينظر: بسّام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ص 46، 47.
[51]- حسين الواد: حرباء النقد، ص 125.
[52]- ينظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص 35.
[53]- ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص127.
[54]- ينظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص 63،64.
[55]- ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 143.
[56]- ينظر: بسّام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ص 38.
[57]- ينظر: حسين الواد: حرباء النقد، ص 21.
[58]- ينظر: أحمد يوسف: القراءة النسقية، (2003)، منشورات اختلاف، الجزائر، ص 157.
[59]- ينظر:حسين الواد: حرباء النقد، ص120.
[60]- ينظر: محمود ميري: أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، (2015)، دار الأمان، الرباط، ص147.

قائمة المراجع:

1. أحمد يوسف، القراءة النسقية، (2003)، منشورات الاختلاف، الجزائر.
2. أدونيس، الثابت والمتحول، المجلد الثاني، (1977)، دار العودة، بيروت.

3. بسّام قطّوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، (2016)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، الأردن.
4. حسن إسماعيل، شعرية الاستهلال عند أبي نواس، دراسة في بنية التناسب النصي،(2003)، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا.
5. حسين الواد، حرباء النقد وتطبيقاتها على شعر التجديد في العصر العباسي، (2011)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت.
6. حسين الواد، في تأريخ الأدب – مفاهيم ومناهج، (1993)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت.
7. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، (1985)، منشورات الجامعة، ط2، الدار البيضاء.
8. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، (1981)، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت.
9. سعد البازعي: استقبال الآخر – الغرب في النقد العربي الحديث، (2004)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب.
10. صالح الشتوي، شعر الديارات في القرنين الثالث والرابع الهجريين في العراق والشام ومصر، (2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.
11. عبد الرحمن محمد التمارة، نقد النقد، بين المتصوّر المنهجي والإنجاز النصي، (2017)، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن.
12. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (1980)، جامعة اليرموك، الأردن.
13. عصام بن شلال، صور من نقد النقد والمثاقفة في التراث العربي- قراءة ثقافية، (2021)، النشر الجامعي الجديد، الجزائر.
14. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، (1994)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.
15. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، (1979)، دار العلم للملايين، بيروت.
16. محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، (1998)، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع "صفاقس" /كلية الآداب والعلوم الإنسانية "سوسة"، ط1.
17. محمود ميري، أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، (2015)، دار الأمان، الرباط.
18. مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، (1963)، دار المعارف، القاهرة.
19. Tzvetan Todorov: Critique de la critique, Un roman d'apprentissage,(1984), Ed Seuil, Paris, Novembre

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 241 - 253 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

جماليّة السّرد القصصي في القرآن الكريم، قصة بني إسرائيل في سورة الأعراف نموذجا

The Aesthetic of the Narrative in the HolyQur'an

- The Story of the Children of Israel in Surat Al-A'raf as a Model -

ط.د. يوسف سنوسي[1] * / د. منقور صلاح الدين[2]

YOUCEF Senouci[1] / Dr: MANKOUR Salah al-Din[2]

مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

جامعة ابن خلدون- تيارت (الجزائر)

Ibn Khaldoun University- Tiaret (Algeria)

senouci.Youcef@univ-tiaret.dz[1] / salah.najib15@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/11/02	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

يشد انتباه المتلقي للخطاب القرآني، أنّ السرد القصصي في القرآن الكريم جاء على نسيج متفرد تؤثر أحداثه في المتلقي وتجعله ينفعل ويتفاعل معها فيراها أمامه مشاهد حية، وتمثل على مستوى الجمالية إعجازا بنائيا بيانيا فنيا حقّق فرادة السرد القرآني في تفاعل بنيته ومكوناته، لتعلن مجتمعة عن مشهد سردي متناسق البناء متكامل الإيقاع. وقد اخترنا أن نسلط الضوء على جمالية السرد القرآني لقصة بني إسرائيل في سورة الأعراف، لبيان جماليته الإعجازية وخصوصيات أسلوبه الفريدة.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث أنّ جمالية السرد القرآني في قصة بني إسرائيل تتجلى واضحة في تضافر مستويات اللغة: الصوتية والتركيبية والدلالية وتعالقها خدمة لمقصدية القصص القرآني، فهي جمالية ترتبط بالبناء اللغوي دون أن تقتصر عليه، كما ترتهن بالدلالة ولا تقتصر عليها كذلك، وهو ما يمكّننا من عدم حصر جمالية السرد القرآني في إطار واحد.

الكلمات المفتاح : الجمالية؛ السرد القرآني؛ بنو إسرائيل؛ القصص القرآني؛ سورة الأعراف.

Abstract :

The reciever of the Quranic speech notices that , the story telling in the Nobel Quran appears to be in a unique net ,which drives him to react and interact , so that he can see the events as a reality in front of him. the aesthetic hand, these events can show a miraculous and artistic structure which make the narration in the Nobel Quran the most unique one in its structure and components . this later bounded together can give a narrative coherent scene with a complete structural rhythm .

Here we decided to highlight the aesthetic Quranic narration in the story of children of Israel in surat Al Aaraf , in order to show the aesthetic , miraculousness , and the unique style of narrating . So ,where does the aesthetic narration appear in this story ?

* يوسف سنوسي: senouci.Youcef@univ-tiaret.dz

We noticed that The the aesthetic Quranic narration in this story is obviousely mentioned in the strenth of the language levels to serve the purpose of the Quranic narration , this drives us to not limit the l aesthetic Quranic narration in one frame .

Keywords: The aesthetic, Quranic narration, The children of Israel, Quranic stories, Surat Al-A'raf.

المقدمة:

القصة من الوسائل التي استخدمها القرآن لغرض التشريع، جمعت إلى جانب ذلك بين براعة الإمتاع وفنية الإقناع على نحو يشد المتلقي، ومما يلفت النظر في السرد القرآني أنه شغل حيزا ليس بالهين وقد ركز اهتمامه على الحضارات السابقة مشيرا في ذلك إلى أسباب انحطاطها ليعتبر أولو النهى، وأكثر من ذُكر (بنو إسرائيل)، والمتأمل في سرد القرآن لأحداث وقعت لهم يقف على توظيف مفردات وتراكيب تناسب طبيعة نفس بني إسرائيل والمشاهد التي يعرضها، بأسلوب ماتع اختيرت فيه مفردات متماسكة الدال والمدلول، وقد وقع اختيارنا على قصة بني إسرائيل في سورة الأعراف محاولين استكناه جمالية السرد القرآني لهذه القصة. فأين تكمن جمالية السرد القرآني في هذه القصة؟ وللإجابة عنها تطرقنا إلى العناصر الآتية:

1- الجمالية إشكالية المصطلح وزئبقية المفهوم.

2- الجمالية والبنية الأسلوبية لقصة بني إسرائيل في سورة الأعراف.

3- جمالية المفردة القرآنية في القصة بين الإفراد والتركيب.

4- خاتمة.

1- الجمالية إشكالية المصطلح وزئبقية المفهوم:

الجمالية من المصطلحات التي استقطبت النقاد في طبيعة الرؤية إلى الخطاب، فكان توجههم الخالص وهدفهم ينحصر في إدراك كنه ما يسمى اليوم بالجمالية هذا المصطلح الذي يستعمل "نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضا اسما، وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل عن غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال، على أن هناك من يلجأ إلى اللفظ المعرب استيطيقا"[1]، ويجعل منها الدكتور محمد غنيمي هلال امتداد لفلسفة (كانط Kant) المثالية في الوجود والمعرفة، وإن كانت –في جنب من جوانبها- فلسفة شكلية، تعطي الشكل كل الأهمية، بعيدا عن المضمون، ولكن هذا المفهوم تغلغل في مذاهب النقد الأدبي الحديثة وهو ما أدى بالدراسة النصية الجمالية إلى دراسة اللغة الأدبية وظروف إنتاج النص، مما حتم على الجمالية ألا تولي اهتمامها على مستوى المحتوى للعمل الفني فحسب وإنما تعدت إلى شكله[2]، الذي له بنياته ومقوماته وله عناصره التي تنبع من مستويات لغوية وبلاغية وأسلوبية.

وهو ما "أفضى إلى التنبّه إلى الخصائص اللغوية والتي تمنح الخطاب وظيفته التأثيرية والجمالية"[3]، ولعل ذلك جعل النقاد يعتبرون جمالية النص "الاهتمام بالكيفية التي يكوّن بها المعنى، والكيفية التي تتحقق بها اللذة"[4]، على اعتبار الجمالية حسبهم تعود إلى بنية العناصر المتفاعلة، وأخذوا يطرحون أسئلتهم عن الـ (كيف) لا عن الـ (ماذا)[5]، فكان عملهم منصبّا على تلمّس أسرار الجمالية من داخل النص سعيا إلى إبراز هويته الجمالية، ومنحه الفرادة الأدبية، وهو ما يعكس وجود الجمال في الكلام ولا يقتصر وجوده على الفنون الجميلة الأخرى.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحديث عن الجمالية في الأدب قائم على ركيزتين اثنتين:

أولاهما: السعي الجاد نحو منهجية أقرب إلى العلمية بالتحام النقد الحديث التحاما وثيقا لامنظومة اللغوية أو اللسانية، وأدى ذلك إلى بُعد الدراسات عن الهوى والانفعال وقرّبها من العلمنة، كون اللغة ظاهرة علمية تتحكم بشكل كبير في بلورة هذه الجمالية بصدق، خاصة على المستوى الدلالي والفني.

ثانيهما: محاولة اكتشاف سمات كل عمل أدبي من داخله، إيمانا بخصوصية النوع الذي ينتمي إليه، فغدا كل نص يقود ناقده إلى المفتاح الأساسي لفك ما فيه من تجربة إبداعية وجمالية قد تفرد بها[6] ، ولعل هذه الزئبقية كانت سببا كي يُساء فهم الجمالية على نحو يثير اللّبس مما دفع بالمصطلحات أن تتقاطع مع الجمالية انطلاقا من مفهومها: مثل الأدبية والشعرية والأسلوبية وعلم الأدب.

فالجمالية هي البحث في العناصر الفنية التي تؤثر في المتلقي، وسرّ تأثيرها فهي بذلك ليست أمرا وهميا، كما أنها تبحث في الجمالي والدلالي (التأثيري) لأنه مرتبط بأدبية الأدب.

وإذا جئنا إلى جمالية القرآن الكريم نجدها شغلت كثيرا من العلماء والدارسين فسعوا إلى بيان السمات المميزة للنص القرآني، والتي تجعله "نصا متفرّدا عن كل النصوص والخطابات"[7]، وكان مما ركزوا عليه جمالية النص القرآني في لغته ومحتواه وعمق رؤياه، "أيْ في شفويته وكتابيته"[8] التي هي تفاعل بين جمالية اللفظ والمعنى.

2- الجمالية والبنية الأسلوبية لقصة بني إسرائيل في سورة الأعراف:

نظرا لطبيعة نفسيات بني إسرائيل وعقلياتهم فإن لغة السرد القرآني لقصصهم تزخر باللمسات الفنيّة والظواهر الجمالية، التي تشكل تربة خصبة لدراسة هذا السرد دراسة نقف فيها على مكامن الجماليّة التي تولد فينا عند قراءته شعورا بالرغبة في اكتشاف الخصائص النوعية المؤسسة لخطاب هذا السرد، والتي تضفي عليه إيقاعات جمالية وفنية، وقد وقع اختيارنا على مشهد النجاة في قصة بني إسرائيل في سورة الأعراف نموذجا تطبيقيا.

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتَوْا عَلَى قَوْمٍ يَعْكُفُونَ عَلَى أَصْنَامٍ لَهُمْ قَالُوا يَا مُوسَى اجْعَلْ لَنَا إِلَهًا كَمَا لَهُمْ آلِهَةٌ قَالَ إِنَّكُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ (138) إِنَّ هَؤُلَاءِ مُتَبَّرٌ مَا هُمْ فِيهِ وَبَاطِلٌ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (139) قَالَ أَغَيْرَ اللَّهِ أَبْغِيكُمْ إِلَهًا

﴿وَهُوَ فَضَّلَكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ (140)وَإِذْ أَنْجَيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُقَتِّلُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَفِي ذَلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ(141)﴾ [الأعراف، 138- 141].

في هذا المشهد قصة سيدنا موسى عليه السلام مع قومه بني إسرائيل؛ بعد إذ أنجاهم الله من عدوهم، وأغرق فرعون وملأه، ودمر ما كانوا يصنعون.سيدنا موسى عليه السلام بدءا من هذا المشهد-في مسار دعوته-لا يواجه طاغوت فرعون وملئه؛ولكنه يواجه معركة مع (النفس البشرية) ممثلة في نفس بني إسرائيل، التي مازال بها رواسب الجاهلية، والذل الذي أفسد طبيعة بني إسرائيل، وملأها بأمراض معنوية كالالتواء والقسوة والجبن والضعف لتفادي الأخطار والعذاب[9]؛ ونرى من خلال هذا المشهد نفوس بني إسرائيل "وهي تواجه الحرية بكل رواسب الذل، وتواجه الرسالة بكل رواسب الجاهلية؛ وتواجه موسى عليه السلام بكل الالتواءات والانحرافات والانحلالات والجهالات التي ترسبت فيها على الزمن الطويل"[10]، ولا شك أن "العناية بعرض مواقفها وعبرتها عناية ظاهرة، توحي بحكمة الله في علاج أمر هذه الأمة المسلمة، وتربيتها وإعدادها للخلافة الكبرى"[11].

تصور الآيات 138-141 من سورة الأعراف قصة بني إسرائيل بعد تجاوز البحر، بعد أن أنقذهم موسى عليه السلام بفضل الله من عدوهم فرعون وعذابه الوحشي، فقال تعالى:﴿وَجَاوَزْنَا﴾وفيها تذكير لهم بالنعمة التي منّ الله بها عليهم وهي أنّ عبورهم البحر بأمان كان بلطف الله ورعايته، ولكن ها هم أولاء ما إن يتجاوزوا البحر حتى تقع أبصارهم على قوم وثنيين،﴿يَعْكُفُونَ عَلَى أَصْنَامٍ لَهُمْ﴾ مستغرقين في طقوسهم الوثنية، فكان المتوقع أن ينكروا ما شاهدوا لكن خاب التوقع فقالوا:﴿يَا مُوسَى اجْعَلْ لَنَا إِلَهًا كَمَا لَهُمْ آلِهَةٌ﴾طلبوا من موسى عليه السلام الذي كان سببا في إنجائهم، أن يتخذ لهم وثنا يعبدونه من جديد، إنه طلب غريب فيه من بلادة تلك العقول وسفاهتها الشيء الكثير؛ "ولو أنهم اتخذوا لهم آلهة لكان أهون وأقل غرابة من أن يطلبوا إلى رسول رب العالمين"[12]. ويغضب موسى عليه السلام لرب العالمين، فيجيبهم:﴿إِنَّكُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ﴾دون ذكر مفعول الفعل "ليكون في إطلاق اللفظ ما يعني الجهل الكامل الشامل"[13]، الذي جعلهم لا يفرقون بين من يستحق الشكر والتعظيم ومن يستحق الذم والتحقير، ثم بيّن لهم أن ذلك كله مُهلَك مُدمَّر بقوله:﴿إِنَّ هَؤُلَاءِ مُتَبَّرٌ مَا هُمْ فِيهِ وَبَاطِلٌ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ويتبعه باستفهام تعجبي فيه إنكار وتوبيخ﴿قَالَ أَغَيْرَ اللَّهِ أَبْغِيكُمْ إِلَهًا وَهُوَ فَضَّلَكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾تعجب من قومه الذين نسوا نعمة الله بأنه اختارهم لرسالة التوحيد من بين المشركين، واختارهم ليورثهم الأرض المقدّسة[14]، فبين لهم بهذا القول "أنّ الإله ليس شيئا يطلب ويتلمس ويتخذ، بل الإله هو الله الذي يكون قادرا على الإنعام بالإيجاد وإعطاء الحياة وجميع النعم"[15]، ثم يستطرد السياق بخطاب من الله تعالى موصول بكلام موسى عليه السلام موجّه كذلك لقومه﴿وَإِذْ أَنْجَيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُقَتِّلُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ﴾وهي نعمة كفيلة لوحدها بالشكر والاعتبار، "وفي مثل هذا الوصل في القرآن الكريم، بين كلام الله سبحانه وما يحكيه من كلام أوليائه، تكريم لهؤلاء الأولياء لا ريب فيه"[16]؛﴿وَفِي ذَلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ﴾بلاء النجاة وبلاء العذاب، والبلاء يقع على النوعين "فيقال للنعمة بلاء

وللمحنة الشديدة بلاء (...) وحمْله على النعمة أولى لأنها هي التي صدرت من الرّب تعالى"[17]. وذلك كله للموعظة والتذكير قبل أخذ الله الأليم الشديد.

ومما يلفت الانتباه في هذا السرد القرآني تركيزه على مخاطبة (إنسان بني إسرائيل) وخلخلة عقله "وهو في كل هذا يشير إلى أسباب انحطاط هذه الأمم ومحاولة الأنبياء الإصلاح ابتداء من المبدإ وهو عقيدة التوحيد وانتهاء بالأخلاق والمعاملات التي تنهض بالشعوب حاثا على النظر في عاقبة الأمم السابقة"[18].

وإذا جئنا إلى الجمالية والبنية الأسلوبية (الفنية) في هذه القصة وجدنا حضورهما قويا يتضافر في تحقيقها "اللفظ برنينه الصوتي، والجملة بنظامها وتركيبها المنوع، والفاصلة بإيقاعها المتلائم مع النسق اللفظي والسياق العام، والمشهد الحي بتكريس التصوير المجسد للحركة والتجدد، وهذه المنظومة لجماليات الأسلوب تتوالى في سياق دلالي فتعطي للمعنى عمقا وللهدف الديني نفاذا إلى أعماق النفس البشرية"[19]، وبناء على ذلك ستكون دراستنا للمفردة في حالتها الإفرادية ودلالتها على المعنى، ثم نتتبع تلك المفردة إلى حالات التركيب، ونقف عند الفاصلة القرآنية والصوت في هذه الآيات ومناسبتها للدلالة.

3- جمالية المفردة القرآنية في القصة بين الإفراد والتركيب:

بناء النص يرتكز على نظامين: إفرادي وتركيبي وفيهما يكون تحويل المفردات "عن مجرد أداة اتصال وحسب إلى وسيلة إبداعية تحقق المتعة والجمال.فضلا عن الاتصال"[20]، ولقد اهتم النقاد العرب بالمفردة في حديثهم عن شروط الفصاحة انطلاقا من الحرف وما يتعلقه من النطق والسماع، "لأن العناية بالحرف وبطبيعته تمثل أهم الجزء الأساسي في الاهتمام بأدبية النص في شكلها الكلي"[21]، وجعلوا أدبية المفردة أو ما اصطلحوا عليه (صفات اللفظ الحسن) أن يكون "سمحا سهل المخرج"[22]، وقد حظي القرآن من ذلك كله بأعلى درجات الفصاحة والحسن. إلا أنه ينبغي الإشارة إلى أن المفردة وحيدة خارج السياق لا تحقق مطلق الأدبية والجمالية، وإن كان حسنها في تناغم أصواتها، على اعتبار أن المفردة لا تحقق الجمال بذاتها، فجمالية النص تقتضي أن تقع اللفظة ضمن مجموعة من العلاقات، "لتكون أدبية اللفظة وشعريتها مكتسبة من خلال اتصالها ببقية المفردات، وتكون سمات فرادة الأسلوب، خصوصية اللفظة المختارة"[23] وهو ما يحدد جمالية التركيب لتتوسع على باقي بناء النص وتجعله مبنيا على "تخيُّر اللفظ؛ وتخيُّره أصعب من جمعه وتأليفه"[24]، ولا شك أن تخيُّر المفردات في التعبير القرآني وتوظيف كلمة دون أخرى في سياق بعينه حقق الجمالية في بُعديْها: الإمتاع والإقناع، وجعل الكلمة تناسب المعنى الذي أريد الوصول إليه، ومثال ذلك من قصة بني إسرائيل في سورة الأعراف توظيف بعض الأبنية والصيغ المناسبة لسياق القصة ومشهدها، ومنها:

(جَاوَزْنَا): المجاوزة هي البعد عن المكان عقب المرور فيه، ودلالتها في هذا السياق "قدرنا لهم جوازه ويسّرناه لهم"[25]، وهي نعمة الله عليهم بعد أن تبعهم آل فرعون مشرقين. "والقرآن الكريم يسند الفعل إلى الله سبحانه في مقام التشريف والتكريم ومقام الخير العام والتفضّل بخلاف الشر والسوء فإنه لا يذكر فيه نفسه تنزيها له عن فعل الشر وإرادة السوء"[26].

(بَنُو إسرائيل): عرفهم بالإضافة وبأحب الأسماء إليهم -نبي الله يعقوب-وفي ذلك نوع من التأنيب، كأن تقول للفاسق (ابن الرجل الصالح).

ولا شك أن هناك فرقا في التوظيف القرآني بين (بني إسرائيل) و(اليهود)، فهو "عندما كان يتحدث عن بني إسرائيل في تاريخهم السابق على بعثة محمد صلى الله عليه وسلم أو كان يشير إلى بعض ما وقع لهم وعليهم قبل البعثة كان يطلق عليهم بنو إسرائيل، ولما كان يتحدث عنهم في مواجهتهم لرسول الله صلى الله عليه وسلم في المدينة بعد هجرته إليها، ويكشف عن نفسياتهم ودسائسهم وتحريفاتهم ويفند شبهاتهم ودعاياتهم وأقوالهم كان يطلق عليهم اليهود، إذن يمكننا أن نقول أن هذا الشعب المعروف في التاريخ، يسمى بني إسرائيل في حياته السابقة منذ يوسف عليه السلام وانتهاء ببعثة محمد صلى الله عليه وسلم، وهذا الشعب نفسه بعد البعثة النبوية فقد هذا الاسم وأخذ اسما جديدا وهو اليهود"[27]، وقد وردت كلمة (إسرائيل) ثلاثا وأربعين مرة في القرآن الكريم "مرتان منها اسما آخَر لنبي الله يعقوب عليه السلام، وإحدى وأربعون مرة مضافة إلى (بني)، إخبارا عن (بني إسرائيل)"[28].

(البَحْر): في هذه القصة هو جند من جنود الله سخره لسيدنا موسى عليه السلام، أوحى إليه أن اسمع لموسى وأطع إذا ضربك، فانفلق.

(يَعْكُفُونَ): العكوف هو الملازمة بنية العبادة، وتعدى بـ (على) لما فيه من معنى النزول وتمكنه[29].

(أَصْنَام): دل التنكير على تحقير الأصنام وأنها مجهولة، وزاد (لهم) دون الاكتفاء بـ (أصنام) "بأنه زيادة تشنيع بهم وتنبيه على جهلهم وغوايتهم في أنهم يعبدون ما هو مُلك لهم فيجعلون مملوكهم إلاههم"[30]، وسمّوا الصنم إلها دلالة على جهلهم، فهم يحسبون الصنم يجدي صاحبه[31].

(إِلَهًا): وظف القرآن في هذه القصة مفردة (إلها) و(آلهة) و (الله) في موقف التأليه والتعظيم، فاقتضى السياق توظيف ما يناسب المقام، ووظف (ربّكم) في موقف التربية والتعليم، فاقتضى السياق توظيف ما يناسب ذلك.

وفي مفردة (الله) خاصيتان ذكرهما علماؤنا، إحداهما: أن جميع حروفها جوفية ليس فيها حرف شفهي؛ إشارة إلى الإتيان بها من خالص الجوف وهو القلب لا من الشفتين. الثانية: أنه ليس فيها حرف معجم بل جميعها متجردة عن النقط؛ إشارة إلى التجرد عن كل معبود سوى الله تعالى.

(مُتَبَّرٌ): ويحتمل معنيين: الأول أن يتبّر (يدمّر) الله دينهم الذي هم عليه، والثاني أن يكون العبدة هم المعرضون للتبار؛ وفي ذلك تحذير لبني إسرائيل من عاقبة ما طلبوا حين سألوا موسى أن يجعل لهم آلهة يعبدونها.

وفي مفردة (متبَّر) وثقل نطقها دلالة على شدّة هلاكهم وتدميرهم، وقد اختار في تعريف حالتهم حين عبادة التماثيل وما يقتضيه من الضلالات الجملةَ الموصولة ﴿ما هُمْ فِيهِ﴾ "لأن الصلة تحيط بأحوالهم التي لا يحيط بها المتكلم ولا المخاطَبون"[32].

وفي تكرار الفعل (قال) المسند إلى سيدنا موسى عليه السلام نكتة لطيفة إذ "يعاد في حكاية الأقوال إذا طال المقول، أو لأنه انتقال من غرض التوبيخ على سؤالهم إلى غرض التذكير بنعمة الله عليهم، وأن شكر النعمة يقتضي زجرهم عن محاولة عبادة غير المنعم، وهو من الارتقاء في الاستدلال على طريقة التسليم الجدلي"[33].

والاستفهام بقوله: (أَغَيْرَ اللهِ أَبْغِيكُمْ إِلَهًا) أفاد الإنكار والتعجب من طلبهم "وتقديم المفعول الثاني للاختصاص والمبالغة في الإنكار أي: اختصاص الإنكار ببغي غير الله إلها"[34]، فهم في نعم الله يتمتعون ويطلبون إلها غيره يعبدون فكان الإنكار عليهم تحميقا لهم.

(العَالَمِينَ): المراد بها أمم عصرهم، وتفضيل بني إسرائيل عليهم يمكن إجماله فيما يلي[35]:

- أنهم ذرّيّة رسول وأنبياء.
- أنّ منهم رسلا وأنبياء.
- أنّ الله هداهم إلى التوحيد.
- أنّ الله نجّاهم من فرعون ومكره.
- أنّ الله جعلهم أحرارا بعد أن كانوا عبيدا لفرعون وآله.
- أنّ الله أورثهم الأرض المقدّسة.
- أنّ الله بعث فيهم رسولا ليقيم لهم الشريعة.

ولأجل هذا الفضل والتفضيل أنكر عليهم سيدنا موسى عليه السلام طلبهم تقليد غيرهم "لأن شأن الفاضل أن لا يقلد المفضول"[36].

(أَنْجَيْنَاكُمْ): فيه امتنان من الله وانتقال من الخبر والعبرة إلى النعمة والمنة، بخلاف (نجّيناكم) التي وردت في سورة البقرة في سياق تعداد النعم ليزدجروا عن المخالفة والعناد فناسبه التضعيف.

(يُقَتِّلُونَ): بدل (يذبّحون) الواردة في سورة البقرة قيل أن الذبح: إزالة الروح وهو مبني على القتل، وأما القتل فهو أعم، وقد رأى ابن فارس في المقاييس أن (ق ت ل) أصل يدل على إذلال وإماتة[37]، ومنه اختلف (القتل) عن (الذبح) في الإذلال المصاحب لإزالة الروح. فناسب أن يأتي به هنا للدلالة على أنواع القتل والإذلال الذي رامه فرعون وآله لبني إسرائيل.

وإذا جئنا إلى تحديد الصراع في هذه القصة وجدناه صراعا بين الكفر والتوحيد، بين الخير والشر، ولزوم اتخاذ الموقف في هذا الصراع، واختيار أحد الفريقين، ويظهر هذا الصراع في بني إسرائيل "كونهم نموذجا للتردّد وعدم حسم الموقف في حياتهم"[38]، بل حتى في عقيدتهم فقالوا لموسى عليه السلام: (اجْعَل لَّنَا إِلَهًا كَمَا لَهُمْ آلِهَةٌ) بعد نجاتهم من الغرق مباشرة، فأيّ تردّد هذا وأيّ شك، وأيّ سلبية اتصف بها هؤلاء القوم؟!

أما بناء القصة فكان وفق المخطط الآتي:

فهي تبدأ بالسرد (وجاوزنا ببني إسرائيل...) لبيان مواقف حدثت في القصة، وبعد هذا السرد يبدأ الحوار الخارجي (قالوا يا موسى...) لبيان أفكار وأسرار تتطلب أن يتحدث الطرفان ولتوفير عنصر الإقناع وتحقيق المتعة الفنية التي يتطلبها شكل القصة، ليعيش المتلقي أجواء المشهد الحواري مندهشا ومتأثرا من عقلية وحمق بني إسرائيل وجرأتهم على الله ونبيه موسى عليه السلام ، فقد انماز هذا الحوار بالصدق الدلالي ، وتكثيف المعاني، إنه حوار جدي قائم على الحجة والدليل، فضلا عن بيان الحالة النفسية للأطراف المتحاورة، وقد ارتقى هذا الحوار ليرسم لنا مشهد النهاية المقدرة والمتوقعة لفعل مشين سيئ، فينغلق الحوار دون أن يترك مجالا للطرف الثاني (بنو إسرائيل) في إطالة الكلام والرد، وقد كان الحوار متميزا ناجحا لأن الجمل ابتعدت عن التطويل والتركيب المعقد، رغم أنها كانت مبيّنة معللة، مما زادها تعالقا نصيا بينها وبين الجمل السردية؛ ومن ثم يأتي بالسرد لبيان بعض المواقف والنعم فيقول (وَإِذْ أَنجَيْنَاكُمْ..) بأسلوب ملخص دون الخوض في التفاصيل وهو ما يوحي بالتكثيف، وسرعة إيقاع الزمن في سرد القصة.

أما مناسبة آيات القصة لبعضها البعض فإننا وجدنا أجزاءها بعضها آخذا بأعناق بعض فقوي الارتباط، وتمثل المناسبة "وسيلة من أهم وسائل التماسك النصي: شكليا ودلاليا"[39]، رغم أن علماء النصية لم يشيروا إليها على أنها من وسائله، ولعل ذلك راجع إلى عدم اشتغالهم على القرآن الكريم.

وسنركز هنا على تكرار الفاصلة الواحدة لأنه من الوسائل التي تحقق التماسك بين الآيات وتتصل بالمناسبة، فلقد أشار الباحثون في علوم القرآن إلى الخاصية التي تميز الإيقاعية القرآنية الخارجية، فترجموها بالفاصلة، تفريقا عن الخطاب السجعي، "وتقع الفاصلة عند الاستراحة في الخطاب لتحسين الكلام؛ وهي الطريقة التي يباين بها القرآن سائر الكلام. وتسمى فواصل؛ لأنه ينفصل عندها الكلامان"[40]، و"تسهم هذه الفاصلة في تحقيق التماسك النصي للنص القرآني كما يسهم الوزن والقافية في تحقيق صفة النصية للنص الشعري، ويتحقق هذا التماسك عبر تحقيق هذه الفاصلة للاستمرارية على النص"[41].

ومن صفات الفواصل القرآنية توظيف حروف ذات وقع نغمي ووضوح سمعي لتظهر للسامع حين الوقوف عليها، وسورة الأعراف تنتهي مائة وخمس وتسعون آية منها بحرف النون، -وآيات مشهدنا هذا من ذلك- وصفاته الصوتية "صامت أسناني لثوي أنفي مائع (متوسط) مجهور"[42]، وللفاصلة القرآنية مناسبة مع الدلالة التي تحملها، والآيات التي توجد فيها هذه الفواصل مناسبة لصفاتها الصوتية من شدة وجهر.[43]

ولعل توظيف صوت النون -هذا الصوت المجهور-فاصلة في آيات هذه القصة له ما يبرره، إذ إنه يتناسب ومجريات الأحداث التي قامت مقاما دفاعيا أبرز طبيعة الصدام الذي قام بين سيدنا موسى عليه

السلام وبني إسرائيل، صدام أهل الحق وأهل الباطل، لا شك أنه يتطلب أصواتا مجهورة تناسب الموقف الدفاعي، ولا شك أن ذلك سمة من سمات الإعجاز الفني في القرآن وفرادته.

ولا نقف عند حدود الفاصلة فإذا تأملنا النظام الصوتي لهذه القصة وجدنا أن الأصوات الانفجارية الشديدة، والأصوات المجهورة قد وظفت بنسبة عالية، كما يوضحه الجدول الآتي:

الحرف	تكراره	الحرف	تكراره	الحرف	تكرار
الهمزة	21	الذال	03	الغين	02
الباء	10	الراء	05	اللام	25
الجيم	04	الزاي	01	الميم	22
التاء	06	الضاء	01	النون	22
القاف	05	الظاء	01	الواو	12
الكاف	12	الياء	09		
الطاء	01	العين	10		

وما يبرر هذا التواتر الكبير للأصوات الانفجارية (الشديدة) والمجهورة أن القصة تصور صراع سيدنا موسى عليه السلام مع (نفس) بني إسرائيل التي كفرت بأنعم الله وجحدت فضله وطلبت إلها غيره، فناسب أن يكون ردّ سيدنا موسى عليه السلام الغضبان الأسف بهذه الشدة بأصوات شديدة تدل على قوة القرار والعزم على تنفيذه من لين، فكانت الأصوات الانفجارية الشديدة تصل الآذان وتسبق المعاني لتغيّر هذه (النَّفْسُ) ما هي عليه، ولا شك أن هذا الموقف لا يتطلب اللين والرفق حملا على ظاهرهم ولسان حالهم ومقالهم.

فالقصة يتناسق فيها التعبير مع الحالة المراد تصويرها، فساعد على إكمال معالم الصورة الحسية والمعنوية، وهنا يظهر ارتباط الصوت بالمعنى ومناسبته له، وملاءمة المباني للمعاني، وهو ما اصطلح عليه النقاد العرب القدامى " مشاكلة اللفظ للمعنى"، وجعلوه أصلا من أصول البلاغة الثانية، وهو ما يؤكد علاقة اللفظ بالمعنى وشَدِّ خيوطه بالقصة، ومن ثم الأخذ بمكامن القارئ ليتصور الحدث كما يجب أن يُتَصور.

4- الخاتمة:

ومحصلة القول: إن جمالية السرد القرآني في قصة بني إسرائيل تتجلى واضحة في تضافر مستويات اللغة: الصوتية والتركيبية والدلالية وتعالقها خدمة لمقصدية القصص القرآني، فهي جمالية ترتبط بالبناء اللغوي

دون أن تقتصر عليه، كما ترتهن بالدلالة ولا تقتصر عليها كذلك، وهو ما يمكّننا من عدم حصر جمالية السرد القرآني في إطار واحد.

وبعد هذه الدراسة الأدبية للسرد القرآني في قصة بني إسرائيل يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

- السرد القرآني لقصة بني إسرائيل يتخير الألفاظ بدقة فائقة للدلالة على المعاني المقصودة.
- تتفاعل الشخصية في قصة بني إسرائيل مع الأحداث والحوار فتجعل القارئ يعيش المشاهد بوجدانه.
- اعتمد السرد القرآني للقصة على خاصية التصوير فتمثلت المشاهد حية أمام المتلقي.
- السرد القرآني للقصة يوظف مفردات ويركز على أحداث تناسب السياق والسورة التي يرد فيه.
- جمالية السرد القرآني يتضافر في تحقيقها الصوت بتنغيمه، والتركيب بنظمه، والفاصلة بإيقاعها، والسياق العام للمشاهد.
- السرد القرآني فيه من الإمتاع والإقناع ما يحقق فرداته الأدبية وجماليته التصويرية.

هوامش:

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس ، ط3، د.ت، ص: 147.

[2]- ينظر: زروقي عبد القادر: أدبية النص عند ابن رشيق في ضوء النقد الأدبي الحديث، 2014، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، ص: 49، 50.

[3]- بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، المملكة العربية السعودية، مج: 10، ع: 40، جوان 2001، ص: 285.

[4]- جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر: رشا عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، 2004، دمشق، سوريا، دط، ص: 53.

[5]- ينظر: جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، 2010، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، ص: 15.

[6]- ينظر: طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، 2000، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، ص: 13، 14.

[7]- حسن مسكين: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، 2010، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، ص: 85.

[8]- المرجع نفسه، ص: 85.

[9]- ينظر: سيد قطب: في ظلال القرآن، 1972، دار الشروق، مصر، ط1، مج3، ج9، ص: 1364.

[10]- سيد قطب: المصدر نفسه، مج3، ج9، ص: 1365.

[11]- المصدر نفسه: مج1، ج1، ص: 66.

[12] - المصدر نفسه: مج3، ج9، ص: 1366.
[13] - المصدر نفسه: مج3، ج9، ص: 1366.
[14] - ينظر: سيد قطب: في ظلال القرآن، مج3، ج9، ص: 1366، 1367.
[15] - محمد الرازي فخر الدين: تفسير الفخر الرازي، 1981، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، ج14، ص: 234.
[16] - سيد قطب: في ظلال القرآن، مج3، ج9، ص: 1367.
[17] - محمد الرازي فخر الدين: تفسير الفخر الرازي، ج3، ص: 74.
[18] - حلومة التيجاني: البعد النهضوي في السرد القرآني، مجلة حوليات، جامعة الجزائر1 بن يوسف بن خدة، الجزائر، ج2، ع20، 01 ديسمبر 2011، ص: 218.
[19] - يحي بن مخلوف: من جماليات الأسلوب القرآني، مجلة الإحياء، كلية العلوم الإسلامية، جامعة باتنة1، الجزائر،ع19، 2016، ص: 212.
[20] - زروقي عبد القادر: أدبية النص عند ابن رشيق في ضوء النقد الأدبي الحديث، ص: 198.
[21] - المرجع نفسه، ص: 198.
[22] - طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، 1985، دار الكتب العلمية، بيروت، ابنان، ط1، ص: 124.
[23] - زروقي عبد القادر: أدبية النص عند ابن رشيق في ضوء النقد الأدبي الحديث، ص: 205.
[24] - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين " الكتابة والشعر"، 1952، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، ص: 23.
[25] - محمد الطاهر ابن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، 1984، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، ج9، ص: 80.
[26] - فاضل صالح السامرائي: التعبير القرآني، 2002، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، ص: 313.
[27] - صلاح عبد الفتاح الخالدي: الشخصية اليهودية من خلال القرآن "تاريخ وسمات ومصير"، 1998، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، ص: 38.
[28] - صلاح عبد الفتاح الخالدي: الأعلام الأعجمية في القرآن "تعريف وبيان"، د.ت، دار القلم، دمشق، سوريا، دط، ص: 63.
[29] - ينظر: محمد الطاهر ابن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، ج9، ص: 80.
[30] - المصدر نفسه، ج9، ص: 80.
[31] - ينظر: المصدر نفسه، ج9، ص: 81.
[32] - محمد الطاهر ابن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، ج9، ص: 83.
[33] - المصدر نفسه، ج9، ص: 83.
[34] - المصدر نفسه، ج9، ص: 83.
[35] - ينظر: المصدر نفسه، ج9، ص: 84.
[36] - المصدر نفسه، ج9، ص: 84.

[37] - ينظر: أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج5، ص: 56. (قتل)

[3838] - علي محمد رضا وآخران: الوحدة الموضوعية في سورة الأعراف، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، مج10، ع4، 1436هـ، ص: 637.

[39] - صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، 2000، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، ج2، ص: 93.

[40] - بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ج1، ص: 54.

[41] - صبحي إبراهيم الفقي: المرجع السابق، ج2، ص: 137.

[42] - برتيلمالمبرج: علم الأصوات، تعريب: عبد الصبور شاهين، دت، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، دط، ص: 123.

[43] - ينظر: صبحي إبراهيم الفقي: المرجع السابق، ج2، ص: 139.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، ط3، د.ت.

2- زروقي عبد القادر: أدبية النص عند ابن رشيق في ضوء النقد الأدبي الحديث، 2014، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1.

3- بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، المملكة العربية السعودية، مج: 10، ع: 40، جوان 2001.

4- جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر: رشا عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، 2004، دمشق، سوريا، دط.

5- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، 2010، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط.

6- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، 2000، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1.

7- حسن مسكين: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، 2010، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1.

8- سيد قطب: في ظلال القرآن، 1972، دار الشروق، مصر، ط1، مج3، ج9.

9- محمد الرازي فخر الدين: تفسير الفخر الرازي، 1981، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، ج14.

10- حلومة التيجاني: البعد النهضوي في السرد القرآني، مجلة حوليات، جامعة الجزائر1 بن يوسف بن خدة، الجزائر، ج2، ع20، 01 ديسمبر 2011.

11- يحي بن مخلوف: من جماليات الأسلوب القرآني، مجلة الإحياء، كلية العلوم الإسلامية، جامعة باتنة1، الجزائر، ع19، 2016.

12- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، 1985، دار الكتب العلمية، بيروت، ابنان، ط1.

13- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين " الكتابة والشعر"، 1952، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1.
14- محمد الطاهر ابن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، 1984، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، ج9.
15- فاضل صالح السامرائي: التعبير القرآني، 2002، دار عمار، عمان، الأردن، ط2.
16- صلاح عبد الفتاح الخالدي: الشخصية اليهودية من خلال القرآن "تاريخ وسمات ومصير"، 1998، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1.
17- صلاح عبد الفتاح الخالدي: الأعلام الأعجمية في القرآن "تعريف وبيان"، د.ت، دار القلم، دمشق، سوريا، دط.
18- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج5.
19- علي محمد رضا وآخران: الوحدة الموضوعية في سورة الأعراف، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، مج10، ع4، 1436هـ.
20- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، 2000، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، ج2.
21- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ج1.
22- برتيلمالمبرج: علم الأصوات، تعريب: عبد الصبور شاهين، دت، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، دط.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 254 - 266 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

جمالية النص الشعري (في ليالي الخريف الحزين) لبدر شاكر السياب

The Aesthetic of the Poetic Text in (the sad autumn nights), by Badr Shaker Al-Sayyab

د. سهام داودي*
Siham Daoudi
جامعة الشاذلي بن جديد الطارف (الجزائر)
Université Chadli Bendjedid El Tarf (Algeria)
daoudisiham36@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/11/14	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

نروم من خلال هذه الدراسة ملامسة النص الأدبي الشعري باعتباره رسالة ترميزية تتداخل فيه صناعته عوامل عدة، وأيضا ذا قيمة جمالية تتأتى في جملة الإيحاءات والتأويل والانزياح التي تتعدى حدوده ولهذا ارتأينا أن نوظف المنهج الجمالي في قراءة سطور الأبيات الشعرية في قصيدة "في ليالي الخريف الحزين" لبدر شاكر السياب.

فالمنهج الجمالي كسب مكانة بين المناهج النقدية الحديثة؛ وذلك لأهميته في البحث عن العلل والأسباب وكشف عن الجمالية البنائية للنص، كما أنه يقف عند عتبة الإبداع الأدبي، كما يعطي فرصة للقارئ (المتلقي) أثناء عملية القراءة في محاورة النص والوصول إلى أغواره، حيث يصبح القارئ مبدعا آخر بطريقة غير مباشرة.

الكلمات المفتاحية: جمالية؛نص شعري؛ أسطورة؛ قصيدة عربية.

Abstract:

In this study, we attempt to shed light on the poetic literary text as a symbolic message in which several factors are considered. In addition, it was of an aesthetic value that comes from a set of suggestions, interpretations and metaphors. Therefore, we decided to employ the aesthetic approach in the analysis of the poetic verses in the poem "In the Sad Autumn Nights" by Badr Shaker Al-Sayyab.

The aesthetic approach has gained its place among modern critical approaches due to its importance in searching for reasons and arguments and revealing the structural aesthetic of the text. It also stands at the threshold of literary creativity, and gives an opportunity to the reader (receiver) during the reading process to discuss the text and access to its deep structure, where the reader becomes another creator.

Keywords: aesthetic, poetic text, legend, Arabic poem.

* د. سهام داودي: daoudisiham36@gmail.com

مقدمة:

يحتوي الأدب على ألوان متعددة من الفنون القولية الهادفة والمعبرة في قوالب متنوعة، سواء كان نثرا أو شعرا، فهو الوعاء الحامل وأحد المصادر المختلفة للتاريخ الإنساني عبر العصور، وإلى يومنا هذا، ولذلك جاء الاهتمام بالظاهرة الأدبية، والبحث في إيجاد طرق ومعطيات منهجية لمعالجتها وتفكيك شفراتها واحتواء مضامينها وفي ذات السياق برزت لها مناهج متعددة في محاورة الخطابات والنصوص، مناهج سياقية التي عالجت السياقات المختلفة والحالات التي تحيط بالنص من: سياقات اجتماعية، نفسية...الخ وتوازيها المناهج النقدية الحديثة بما تحمله من قراءات متنوعة، تعيش في داخل النص، وتخرج مكوناته.

أخذت المناهج النقدية الحديثة في الدراسات الأدبية حظا وافرا، واتسعت مجالاتها وأرغمت الباحثين باتخاذها كوسائل لإحياء النص وتنشيطه، وبعثه من سباته، والكشف أيضا عن أنساقه الجمالية.

نعتمد في دراستنا هذه على المنهج الجمالي في قراءة سطور هذه الأبيات الشعرية لشاعرنا "بدر الشاكر السياب" لمعالجة الإشكالية التالية:

كيف تتمظهر مواضع الجمال والإبداع في الكتابة الشعرية عند شاكر السياب من خلال قصيدته "في ليالي الخريف الحزين"؟

وقبل الولوج في معطيات الدراسة نحدد أولا بعض المفاهيم والمصطلحات: المنهج، المنهج الجمالي، النص الشعري

1-مفهوم المنهج:

ورد في لسان العرب أن المنهج "هو الطريق الواضح ونهج المرء منهاجا أي أنه سلك طريقا واضحا."[1]

وأيضا ورد بمعنى "الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة."[2]

فالمعنى الشائع لمصطلح المنهج يقتصر على مفهوم الطريق الواضحة التي يسلكها الباحث أو الدارس في الوصول إلى حقائق معينة، وجملة الأساليب المتبعة في تقصي الدراسة المنشودة.

2-المنهج الجمالي:

يعتبر المنهج الجمالي من المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بالبحث في العلل والأسباب وتسعى للمبررات التي تزيح الغطاء والسدل عن الجمالية البنائية للنص، كما يقف عند عتبة الإبداع الأدبي.

فهو منهج قائم على دعامتين أساسيتين هما: " الذاتية والموضوعية، أما الذاتية فيقصد بها المنحى الجمالي المتولد عن عملية القراءة المتأنية في حين تمثل الموضوعية تلك القواعد والأصول المستقلة عن ذات القارئ."[3]

ويتحقق ذلك بالوصول إلى أغوار النص ومحاورته محاورة دقيقة، تتفاعل فيها الذات القارئة مع حيثياته، فالوصول إلى كل "جزء من أجزائه يتم بالمتعة والاكتشاف والارتياح أو القلق...وغيرها من المشاعر الإنسانية المترتبة على تطبيق مبدأ الحوارية بين النص من جهة والقارئ والمبدع من جهة أخرى."[4]

إذ يشكل النص محورا أساسيا في البحث النقدي وقد تعددت الآراء في تحديد ماهيته وإعطاء تعريف محدد له، فالنص الأدبي "هو نسيج من الألفاظ والعبارات التي تطرد في بناء منظم متناسق يعالج موضوعا أو موضوعات في أداء يتميز على أنماط الكلام اليومي والكتابة غير الأدبية بالجمالية التي تعتمد على التخييل والإيقاع والتصوير والإيحاء والرمز ويحتل فيها الدال بتعبير سوسير مرتبة أعلى من المدلول مقارنة بالنص الغير الأدبي."[5] فالنص تحكمه قواعد ومعايير لغوية ويكون مشحونا بقيم حضارية وخصائص اجتماعية متفردة له خصوصياته وأبعاده الدلالية، ويساهم المتلقي في فك شفراته وإزاحة النقاب عن جماليته، فكل قراءة هي في حد ذاتها إبداع، يقول عبد الله الغذامي – في هدا الصدد- "الأدب عملية إبداع جمالي من منشئه وهو عملية تذوق من المتلقي."[6] وهذا ما أشار إليه أيضا بارث في تحديده لمفهوم "نص اللذة هو الذي يبعث النشوة في نفس المتلقي ونص المتعة هو الذي يتعب المتلقي ويضعه في حالة ضياع ويزعزع ثبات أذواقه."[7]

أعطى المنهج الجمالي للقارئ دورا فعالا، حيث جعل منه مبدعا آخرا بطريقة غير مباشرة وتسنى له ذلك في إخراج النص من دائرة الاتكاء على القيم إلى بناء رؤى جديدة تنبثق من الذات القارئة المتمعنة للنص، والتي تغوص في أعماقه باحثة عن مكنوناته، حيث تبدأ مغامرة النص الأساسية "مع أفاق التلقي المختلفة لاختلاف الرؤى والأذواق وتتحقق فعالية هذا التلقي من خلال العلاقة الجدلية بين النص ومبدعه...ولا يحقق مفهوم النص إلا من خلال القارئ الذي يعيد تشكيله من جديد وهو على وعي بأنه واقع خيالي جمالي."[8] فالمنهج الجمالي وسع مجال البحث والتحليل ومعالجة النصوص برؤيته الجديدة، التي تقف عند الظواهر الجمالية وتعين بدقة مواطن التفرد والتميز للأنساق.

3-جمالية قصيدة "في ليالي الخريف الحزين"

تم اختيار قصيدة: "في ليالي الخريف الحزين" للشاعر "بدر شاكر السياب" التي تشع بالحنين والأنين والألم وتفيض بصدق المشاعر وحرارتها، فقد كان رصيده كبيرا وحافلا في مجال الشعري العربي الحديث فجدير بالذكر أن "بدر شاكر السّياب* ارتبط اسمه بقصيدته المشهورة أنشودة مطر، وأطلق على ديوانه الشعري عنوانها "لكونها تمثل أنشودة تتنامى وتتألف لتشكل في النهاية موقفا رائيا يمثل رؤية أو حلما، منى الشاعر النفس ببلوغه في ضوء معطيات خاصة عاشها من خلال توزع أحلامه ورؤاه وأمنياته بين أرض المنفى وبين وطنه الأم الذي ظّل طوال حياته مؤمنا بأن المطر التحويلي الرمزي سيعم أرض العراق وسيغير – لا محالة بناه الفوقية والتحتية معا."[9] وكان مطلعها كالآتي:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم[10]

حيث تأثر أيما تأثرا بأوضاع وطنه -العراق- خاصة والعالم العربي ككل وتركت بصمتها الفاعلة في سريرة شاعرنا نظرا لتعلقه الشديد وإحساسه بالعروبة وروح المسؤولية تجاه وطنه والقضايا العربية أنداك.

نلمس مشاعره الصادقة في محاورة الأحداث المتنامية التي اعترت الوطن "فهو من الشعراء الذين اهتموا بالمذهب الرومانسي، وتأثر به ثم خلق بعد ذلك نوعا من الرومانسية التي امتزجت بوضعه النفسي وحياته الاجتماعية وأوضاع وطنه الفارق في الصراع، ولذلك تراه يختار عناصر الحزن والألم من بين عناصر الشعر الرومانسي كلها لتعبر عما يشوب الحياة من قضايا ومشكلات"[11] واقعية، فهو ينقل لنا الواقع بحيثياته الدقيقة وتفاصيله المتشعبة، ويرى نفسه جزءًا لا يتجزأ من الواقع يتحدث بلسان الجماعة عما يجوب في خاطره من حسرة وتأسف على حال البلاد.

يستعين الشاعر في قصائده بالرمز إذ "أصبح الرمز عنصرا خادما لشعر الواقعي، حيث كان ينتقي رمزا من الرموز المستمدة من التاريخ والأساطير والحكم والدين ثم يفرغه من محتواه، ويشحنه محتوى جديد له صلة بقضايا الواقع والمجتمع."[12]

فالشعراء "هم عينة من أفراد المجتمع وربما هم أسبق من غيرهم في التنبؤ بما قد يحدث وما قد يطرأ من تطورات في الرؤى والمفاهيم، بحكم حاستهم الشعرية وبعد نظرتهم وعمق رؤاهم وبحكم طريقتهم الخاصة في التعامل مع الأشياء من حولهم."[13]

سنحاول أن نقف على أهم المظاهر الجمالية التي ميزت قصيدة في "ليالي الخريف الحزين":

قال "بدر شاكر السّياب "في مطلع قصيدته، حيث تنتمي القصيدة لشعر التفعيلة –شعر الحر:

في ليـــالي الخريـــف الحزيـــن
حين يطغـــى علـي الحنيـن
كالضبـاب الثقيـل
في زوايـا الطريـــق
في زوايـا الطريـق الطويـل
حيـن أخلو وهذا السكون العميـق[14]

في مطلع القصيدة، يضع الشاعر القارئ ويبوح له عن وضعيته النفسية الكئيبة التي يعتريها الألم والحزن، رابطا إياها بليالي الخريف.

فكما تعلم أن للخريف وجها مكفهر، تسقط فيه الأوراق وتحوم الغيوم مشكلة غمام أسود، وما يغلب عنه المناظر الكئيبة التي تسقط منها الأوراق الزاهية، والسماء الباهية الصافية وترانيم العصافير وغيرها ما يبعث في النفس الراحة والأمل والطمأنينة والسكينة.

أيضا نلمس أن الذات الشاعرة تستحضر الطبيعة والتأمل فيها وربط هذه الأخيرة بحالته النفسية، فكما نعلم أن "بدر" يعتنق المذهب الرومانسي وذلك ما يتم عن "تجارب الحب الكثيرة التي عاشها بدر"[15]، ونجد ذلك جليا في قصائده المحملة بتجاربه وعلاقاته المختلفة، وأيضا تعلقه الشديد بوطنه –العراق- وهذا ما أسفر عنه تناغم وانسجام بين مشاعره والطبيعة.

ينم مطلع القصيدة أيضا عن الصراع النفسي الذي يعتريه، وهذا ما خلق حوارا داخليا حيث يقول:

حين أخلو وهذا السكون العميق
تـوقـــد الذكـريـات
بابتساماتـك الشاحبات
كل أضواء ذاك الطريـــق البعيـــد
حيث كـان اللقـاء
في سكـون المساء
هل يعود الهوى من جديـــد؟

ترسم لنا هذه الأبيات ملامح حب جارف ارتبطت به الذات الشاعرة، فهي تعيش اضطرابا، حيث يحاول استحضار ذكرياته الجميلة "توقد الذكريات" مع خلوته والسكون العميق، في عشق الليل (الظلام)، فهو يوقد أيامه الجميلة والخوالي السعيدة التي كان يقضيها مع حبيبته، استعمل تاء التأنيث "بابتسامتك" وتاء المخاطب المؤنث، والأصوات المهموسة في الأبيات الأولى كالسين، الهاء، التاء، الميم في الكلمات التالية:

السكون، المساء، انهوى...الخ، كما يبدي في آخر هذا المقطع حبه الشديد وتعلقه بهذه الحبيبة، ويصرح بتعلقه المتين في قوله: "هل يعود الهوى من جديد؟"، فالشاعر يحن لهذه العلاقة، ويعاني ألم الفراق والبعد فهو يتساءل في قرارة نفسه، هل تعود هذه العلاقة ووشائج القربى بينه وبين هذه الحبيبة؟

يواصل سرد معاناته ولوعته وشوقه في قوله:

عاهديني ذا عاد... يـا للعذاب
عاهديـــــني ومرت بقايـــا ريـاح
بالوريقات في حيرة واكتئـاب
ثم تهوى حيال السراج الحزيـــن
انتهينا..... أمـا تذكريـــــن؟
انتهينا..... وجـاء الصباح

ينتقل مرة أخرى ويمزج مشاعره الجياشة، بمظاهر الطبيعة ويكسيها حلة الحزن والكآبة في بعض ألفاظه مثل: بقايا رياح، الوريقات في حيرة واكتئاب...، يستمر الشاعر في رسم صورة اللقاء ونهايته الحزينة

التي كللت بالفراق وأنين العذاب والألم، فالقصيدة تحمل في طياتها جملة الخصائص البنائية والدلالية والأنساق الجمالية، حيث نجد الشاعر، يلعب دور "الراوي الواصف الذي يؤنث في أول لقاء له بالمتلقي، العالم المتخيل مجيبا عن الأسئلة التي تدور في ذهن المتلقي العارف بطرائق بناء العوالم التخييلية."[16]

فالشاعر يحاول أن يضع الذات القارئة في صلب موضوع الحدث، وتتنامي وتتسارع مجريات اللقاء حتى يصل إلى نهاية المطاف إلى سبب الفراق وشخصية الحبيبة التي صرح بها لاحقا "شهرزاد"، فالأبيات الأولى لابد أن تنطوي على دلالات وإيحاءات جزئية، وتكون مبعثرة متناثرة تشابه وتوازي الحالة النفسية المضطربة للشاعر، وعلى المبدع أن تكون له براعة وخبرة جادة في تنسيق هذه الأجزاء وربطها ربطا محكما، وهنا يتجلى التشكيل الشعري في كيفية ربط الأحداث وإسقاطها مع معطيات الراهن، نلمسها بانسيابية عند القراءة وتكون سلسلة مرنة بناءة للموضوع العام للقصيدة:

يسكب النور فوق ارتخاء الشفاه
وانحلال العنـــاق الطويـل
أيـــن آلام يـــوم الرحيـل؟
أين لا لست أنساك وحسرتـاه؟[17]

يواصل الشاعر رثاء نفسه في فقده لحبه، ويتحسر على بعده عن حبيبته، ويؤكد في قرارة نفسه صعوبة نسيان هذه الحبيبة التي تعلق بها تعلقا شديدا، فهي في الحقيقة وطنه، ويتحسر على واقعه، وأوضاعه الاجتماعية، السياسية...الخ، "فبدر لا يرى نفسه إلا جزءا من الواقع وقطعة منها يرى أكبر من هذا، هذا الجزء من الواقع يمكن أن يغير هذا الواقع ويحول أوضاعه نحو الأحسن، فإننا نلمس في كل قصيدة من قصائده كون مصير الإنسان ليس مصيرا فرديا، بل مصير جماعي وإنساني ومتألما تكون في كل مجتمع طلقات قهر ودمار، كما هناك قوى بناء وطموح وعمل."[18]

وهذا ما بنى عليه مواضيع قصائده تتعلق وتيرة تنامي الأحداث دائما بعناصر الحزن والألم فهي جزء لا يتجزأ من عناصر الرومانسية، "فرومانسية بدر لم تنعم بالفسحة الواسعة ليكون له شرفات أخرى على عالم الجمال وآفاقه، لكن هذا لم يمنع تميز بدر في رومانسيته التي طوعها حسب حاجاته وظروفه وخاصة وأنه عانى معاناة كبيرة من الغربة الداخلية"[19]، والوحشة المظللة أحيانا والتيهان والتأمل في الواقع المأمول والمرجو.

يواصل الشاعر قوله:

فـــــي ليـالي الخريـــف
حين أصغي ولا شيء غيـر الحفيف
نـاحلا كانتحاب السجيـــــن
خـاف أن يـــــوقظ النـائميـــن
فانتهـــى فـــي الظـلام
يرقـب الأنـم التائيـات

ما زال الشاعر يرثي نفسه، ويبث أشواقه وحنينه للحبيبة، وينتحب نحب السجين، المتألم بلوعة الفراق، وتحوم حوله الذكريات التي يرتقبها ويخيم ظلام الفراق.

فالملاحظ دائما توظيفه للألفاظ الدالة على الحزن كالانتحاب، الخوف، الظلام، الموت...وغيرها مغلقا دائما حزنه بالطبيعة، حيث تسقط كل الآلام والحسرات على قصائده، وكأنه يحملها عناءه الذي أثقل كاهله، راسما صورا شعرية تجسد اللامحسوس، محاولا في الوقت ذاته إيصالها للذات وتشخيصها على أرض الوجود، فهو يستدعي التشبيه في كثير من المواضع في قوله: "ناحلا كانتحاب السجين "...والمتأمل جيدا في أغوار هذه القصيدة، نجده في حقيقته يبكي على الأوضاع التي آلت إليه بلاده (العراق)، والعالم العربي ككل، فكل هذا "رسم ذات الشاعر...وذلك لاتصاله بقضايا الوطن والعروبة وإحساسه بالمسؤولية تجاه خط سير الأدب وتطويره"[20] وبصمته الشعرية التي نلمسها في كتاباته.

من خلال هذه القصيدة يصف واقعه المرير، فبدر لا يرى نفسه إلا جزءا من الواقع، فالمصير في حقيقته، مصير مشترك وليس فرديا بل هو جماعي، يربط آمال الشعوب ووحدتها وطموحاتها.

يستمر الشاعر في البوح بمشاعره الجياشة، محاولا إبراز طول معاناته وأناته للوعة الفراق قائلا:

حجبتهـــا بقايـا غمـام
فاستبـــدت به الذكريـــــات
الغنـــــــاء البعيـــد البعيـــد
في ليـــــــالي الحصـــــاد
أوجه النســـوة الجائعـــــــات
ثم يعلـــــــو رنين الحديـــــد
يصلب البـــــائس الرقـــــــاد!

نلاحظ من خلال هذه الأبيات نظرة الحزن وصوت الألم وبوح الأنين، فقلب الشاعر منفطر يتألم في صمت يستحضر الذكريات والصور، يضع القارئ في المشهد الدراسي ويحاول أن ينقل الحيثيات والتفاصيل التي يغيم عليه الحزن والتشاؤم، فجل الألفاظ دالة على ذلك: استبدت، أوجه النسوة الجائعات، رنين الحديد، السلب البائس...الخ، كلها تطبع نفسية الشاعر المتشائمة، لجأ أيضا إلى التوكيد اللفظي في قوله: البعيد، البعيد، يؤكد على طول القهر والبعد والفراق، ويؤكد أيضا على معاناته وحسرته على بلده والأوضاع التي حلت بها من فقر وجوع وبؤس وجهل، فهو يحاول جاهدا أن يحمل القارئ إلى عالمه وأن يتفاعل مع مأساته، وذلك بخلق رابط تواصلي تأثيري في إطار أنساق لغوية، وظف أيضا تعابير مجازية في قوله: حجبتها بقايا غمام....فهل للغمام بقايا ؟، وأيضا في قوله: يعلو رنين الحديد ويواصل قائلا:

فـــي ليـالـــي الخريـــف
حين أصغي وقد مـات حتـــى الحفيف
تعـــزف الأمسيـــات البعـــــاد

فـي أكتئاب يثيـــــر البكـاء
شهرزاد
فـي خيالـــي فيطغي علـــــــى الحنين
أيـن كنـــــا؟ أمـا تذكريـــن
أيـن كنـــــا؟ أما تذكرين المساء؟!

يصرح في هذا المقطع اسم الحبيبة "شهرزاد"، ودلالة هذا الاسم الذي يعود بنا إلى شهرزاد والملك شهريار، وحكايات "ألف ليلة وليلة فدلالته دلالة أسطورية، فشهرزاد رمز في حقيقته دال على الوطن فلطالما اتصلت أشعار شاعرنا بالمذهب الرمزي، وكان ينتقي رمزا من الرموز المستمدة من التاريخ والأساطير والحكم والدين ثم يفرغه من محتواه ويشحنه محتوى جديد له صلة بقضايا الواقع والمجتمع، ولم يكتف "بدر" بالرمز كعنصر رصد الواقع والمجتمع فحسب، بل راح يحلل هذه الوقائع ويؤكد على ضرورة التغير وحل المشكلات فخرج الرمز من المدلول الجمالي إلى المدلول الإشكالي"[21]، وهذا ما نستشفه في هذه الأبيات، فالعديد من القضايا الوطنية (السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية...الخ) احتضنتها الأدب بشقيه (شعرا ونثرا) وكان الكتاب والشعراء على حد سواء يغلقونها برموز وشفرات في نصوصهم وخطاباتهم التي قيدت بسلاسل آنذاك، وطوق عليها بإحكام وترض على البعض منها قوانين وقواعد لا تسمح بمثل هذه الممارسات والبوح بالحقائق الاجتماعية السياسية، ولهذا لجأ معظمهم بتوظيف الرمز في كتاباتهم فدلالاته وقيمته يأخذها من السياق والتجربة الشعرية وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري ما لم يصل إلى درجة الإبهام والغموض، إن توظيف الرمز في القصيدة الشعرية الحديثة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق وإذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالتها وشدة تأثيرها في المتلقي.

القصيدة "ابتهال طقوسي قصد ارتواء الأرض العطشى على المستوى الأفقي ولكنها – في الوقت ذاته- اتجاه شاقولي لتغيير ما هو ساكن ورتيب من حيث عمق الرؤية التي تحمل إيحاءات تلك القصيدة ودلالاتها."[22]

فشاعرنا عمد لتوظيف مجموعة من الآليات التي تناسب موضوع الراهن – أوضاع العراق- مستندا على مرجعياته وثقافته وأيديولوجيته في تناول المواضيع وتحليليها رافضا رفضا مطلقا القهر والتسلط والجبروت والعنف والاضطهاد بكل أنواعه وكل الأوضاع المزرية آنذاك، فهو "يوظف في مختلف قصائده أبعادا ورموزا أسطورية لم تعرب عن وجودها كأساطير قائمة بذاتها في زمان ومكان معينين بقدر ما أصبحت تلك الأبعاد والرموز جزءا لا يتجزأ من هيكل القصيدة العام...ما يجعلنا نذهب إلى حد القول أن السّياب قد وظف الأسطورة توظيفا ينم عن فهم عميق لدلالات تلك الأسطورة بحيث يتوسل بها للتعبير عن الواقع الراهن الذي يعيشه الشاعر"[23]، وهذا يدل على بصمته الخاصة في الشعر العربي المعاصر.

وظف الشعراء الرمز الأسطوري والتراثي والصوفي فأضفت صورا فنية دالة أغنت نصوصهم الشعرية وعمقتها فكريا وجماليا. يواصل الشاعر في سرد مأساته قائلا:

فـــــي ليالـــــي الخريف الطـــــوال
آه لـــو تعلميـــن
كيف يطغى علـــي الآســـى والملال؟!
في ضلوعي ظـلام القبـــور السجيـــن
فـــــي ضلوعـــــي يصيـــح الـــــردى
بالتـــــــراب الـــذي كـــان أمـــي غدا
سوف يـــــأتي فـــلا تقتلنـــــي بالنحيب
عالم الموت حيث السكون الرهيـــب!

يرحل بنا الشاعر إلى عالم البرزخ في الأبيات السابقة الذكر، أجواءه، الآسي، القبور، الموت، السكون، الرهيب، النحيب...الخ، فكأنه يخبرنا أنه في عداد الموتى جراء حزنه الشديد، يوازن بين فلسفة الموت والحياة، وحقيقة الموت الحقة التي لا مفر منها، نهاية كل حياة، نهاية كل جميل، مأوى لكل ذكرى...الخ.

تظهر جليا معاناته وحزنه الشديد حيث امتزجت بلاغية في ضلوعي ظلام القبور المتين.... يحاول بقدر المستطاع أن يضع القارئ في دائرة حزنه، ويبرز المعنى الحقيقي له، مستعينا بالاستفهام تارة وبالتعجب تارة أخرى في قوله: "كيف يطعن على الآسى والملال؟!

فهو يسأل الحبيبة آه لو تعلمين مدى حزني ويجيب بعدها بأبيات تصور حالته الكئيبة وإلى طريق الموت الذي يعتبر المحطة الأخيرة التي يمر بها الفرد، فالشاعر فقد الأمل من أن يحيا من جديد، أن يحيا بالتفاؤل والأمل والحب، ولهذا نجده يشيد لقبره قبل الأوان، وأصبح الموت صاحبة الوحيد لينسيه عذابه، فهي محاولة منه للهروب من الواقع، والتغلب على حنينه واشتياقه الذي يكاد يخنقه.

تمثل قصائد "بدر شاكر السياب" بوابة الولوج إلى عالم التجديد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فهو أحد أبرز رواد القصيدة الشعرية العربية المؤسسين للشعر الحر، فلقد خرج عن المألوف وفجر اللغة وجعلها تفيض بجماليات وفنيات عالية، وانتقائه للألفاظ الهادفة المناسبة لموضوعاته المتعددة، وبخاصة موضوع الغربة والحنين إلى وطنه، فكانت تجربته رائدة وترك بصمة واضحة في مجال الأدب (الشعر الحديث) وفي أشعاره التي صورت حياته الشاقة والمثخنة بالآلام والأحزان والتي تناشد الحب والأمل وروح التجديد، كل هذا أعطى لشاعرنا مكانة مرموقة في فتح هذا المجال وإن كان هناك تضارب حول أسبقية بادرة الشعر الحر فهي قضية لا يذكرها النقاد إلا وبينوا وجه الاختلاف بين بدر ونازك الملائكة، لكن الحقيقة أهم بكثير من هذا، وهي أن لكل من الطرفين دوره في إثراء الرصيد الشعري العربي فقصيدة بدر هل كان حبا إحدى روائع شعره بيّن فيها نوعا جديدا من الكتابة الشعرية، استعمل فيها بحر الرمل كاملا ومجزوءا، وعدد المقاطع ونوّع في الصور والقوافي حتى قيل إنه اختار لقصيدته تلك نظام اللانظام.[24]

فرؤيته للأحداث وتصويرها لنا لها وقع في الذات القارئة ونظرته الثاقبة السابقة للأوضاع وما ستؤول إليه.

كل هذا تأتي في كلمات منتقاة بدقة، لها صداها ومبتغاها حققت لحمة النص، صورها لنا بقوة مخيلته وأسلوبه الفذّ، التي أسفرت جمالية نابعة من حاجة الشعرية العربية الحديثة المعاصرة.

مرحلة الاكتفاء إلى الذات

الحب والموت والزوال السريع

- توظيف متباين للدلالات لرموز التاريخ الأساطير المحلية والعالمية.
- يمثل هوية الشعر العراقي.
- كانت رادا للجمر المنبثق من داخله أو اللهيب الذي يشدد...
- بحث دائب مخفق عن الحب حدة في الانفعال.
- حضور ضخم لها حبس الموت.
- الجفاف العاطفي.
- المعادل الموضوعي اسقاط المشاعر النفسية الداخلية على الإنشاء الخارجية الموضوعية، وجعلها حاكية عن ذلك الشعور: معادلا موازيا للبناء والمعنى.

يواصل:

سوف أمضي كما جنت واحسرتاه
سوف أمضي ومازال تحت السماء
مشيـــــــدون يستنزفـــــون الدمـــــــاء
سوف أمضـي وتبقـــى عيون الطغاة
تستمد البريق
والنقـــــــاع الحـــــــــــراب
في الصحاري ومن أعيـــــن الجائعين
سوف أمضي وتبقـى فيـــــا العذاب

دلالة هذه الأبيات صراحة على حال البلاد ووضعها المزري والمزدري من طغيان واستبداد الحكام وقتل الأبرياء وتفشي الجوع والجهل والفقر وغيرها.

نلاحظ توظيف مكثف لعبارة سوف أمضي التي تدل على المستقبل البعيد، وتدعو للتغيير والطموح المستقبلي المكلل بالأمل وتجاوزه للماضي المرير والدعوة إلى طي صفحاته الملطخة بالدماء والآلام والعبرات، وتاركا خلفه عيون الطغاة ونقاع الحرب اختزل هدا كله في عبارة سوف أمضي.

وأخيرا: نجد بادرة أمل وتفاؤل سنها شاعرنا في الأبيات الأخيرة من القصيدة، يقول:

سوف تحيين بعدي وتستمتعين بالهوى من جديد
ســـوف أنســـى وتنسين إلا صـــــدى مـــــن نشيد
فـــــي شفـاه الضحايا وإلا الـــردى

يقر أن النسيان هو المرهم والترياق لهذه المأساة، وسوف تنبعث الحياة من جديد وكأنه يدع ولحياة جديدة ملؤها التفاؤل والأمل.

نلاحظ أيضا في القصيدة كثرة حروف المدّ: الألف والواو والياء، وقد عمد الشاعر إلى توظيفها في المضمون الشعري، وذلك لطول الصوت ومناسبته للتأوه والحزن والأسى، وتبيان آلمه الملازم المطلق وحالته النفسية الكئيبة.

في ضوء ما سبق تحليله نستطيع القول: إن "القصيدة العربية المعاصرة تحمل في طياتها هموم الماضي والحاضر والمستقبل معا؛ لأن الشاعر العربي المعاصر أيا كانت أيديولوجيته ومرجعيته الفكرية أو الثقافية ما زال مشدودا إلى انتمائه الحضاري والروحي، حتى وإن حاول التنصل من ذلك الانتماء وذلك الماضي، لأن الآخر لا ينظر إلى الإنسان العربي إلا في ظل تموقعه التاريخي وتجذره الحضاري والعرقي معا."[25]

فهو يعيش في بوتقة الحاضر وماله صلة بماض يحمل الخيبات والذكريات...مستقبل يحمل الآمال ومشارف النجاة والطوق إلى سبل الهناء والعيش الرغيد.

فجادة الصواب هي الإقرار "بحقيقة المعاناة التي يحياها الشاعر العربي المعاصر – ولاسيما شاعرنا بدر شاكر السّياب- ويجسدها في شعره، وهذا ما أدى إلى تعدد الموضوعات والآليات في الطرح، فضلا عن طبيعة القاموس الشعري الذي ازداد غنى وثراء والصورة الشعرية التي تعمقت في أبعادها وتنوعت في خصائصها ووظائفها وتألقت في جماليتها وتفردت برونقها وإيحاءاتها"[26]، واستحضار عالم الأساطير وهذا ما أكسبت النص خصوصية متفردة.

خاتمة

تشكل هذه الدراسة غوصا في جماليات النص "في ليالي الخريف الحزين" من خلال تطبيق المنهج الجمالي الذي يفتح المجال للقارئ يجعله شريكا فعالا في محاورة مغاليق النص، وبحثه عن المدلولات جديدة انطلاقا من مرتكزاته الفكرية، وما مدى فهمه لنمط الحياة بأدوارها المختلفة، فكان المنهج الأنسب لقراءة النص الشعري التي أضفى عليها بعدا جماليا، وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إن المنهج الجمالي هو المنهج الذي يبحث في العلائق بين العمل الفني ومتذوقيه، كما يعدّ جزءا لا يتجزأ من نظرية علم الجمال (الإستيطيقا) الذي هو أحد أقسام الفلسفة.

- يتأرجح مصطلح المنهج الجمالي بين النظرية والتطبيق، وتختلف مباحثه في النقد والأدب، فيوسم في الأدب بجمالية وشعرية وبلاغة التعبير، وتفرد الكتابة واختلافاتها من أديب إلى أديب، أما في النقد الفني

فيشترط المعرفة والشمولية والتوسع في فهم معايير الجمال وممارستها، فقد تساير الكتابة الإبداعية نواحي عدة مستنطقة من روح العصر وصرامة الفلسفة والمنطق.

- لا تستقيم الجمالية في موضع واحد، فهي متشظية في الكتابة الإبداعية، وتلملم وتلامس اتجاهات عدّة، اجتماعية، أخلاقية، نسقية، سياقية.

هوامش:

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار الطباعة والنشر (بيروت)، 1955، ج 2، ص 383.

[2] أحمد بدر: أصول البحث العلمي ومناهجه، وكالة المطبوعات (الكويت)، ط5، 1979، ص 05.

[3] الوجعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري (قسنطينة)، ط2، 2005، ص 22.

[4] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق عالم المعرفة الفني، سلسلة كتب ثقافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون (الكويت)، 1990، ص 35.

[5] عبد الرحمان بن محمد القعود: في الإبداع والتلقي الشعر خاصة، عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، عدد4، أفريل، يونيو1997، ص174.

[6] المرجع نفسه، ص 174.

[7] ينظر سعود محمود عبد الوهاب عبد الجابر: النص الأدبي والمتلقي، مؤسسة مختار مدينة نصر (القاهرة)، ط1، 1994، ص 247.

[8] السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار، عنابة، ماي 1995.

[9] بوجمعة بوبعيو: حضور الرؤيا واختفاء المتن حضور الرؤى واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، مطبعة المعارف (مصر)، ط1، 2006، ص27.

[10] سارة حسين جابري: أعذب القصائد بدر شاكر السياب، إصدارات العوادي (المغرب)، 2015، ص11.

[11] ينظر المرجع نفسه، ص7.

[12] المرجع نفسه، ص 9.

[13] بوجمعة بوبعيو: حضور الرؤى واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، ص6.

[14] سارة حسين جابري: أعذب قصائد بدر شاكر السياب، ص 94.

[15] المرجع نفسه، ص 05.

[16] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر (تونس)، ط1، 2010، ص62.

[17] المرجع نفسه، ص 95.

[18] سارة حسين جابري: أعذب قصائد بدر شاكر السياب، ص 08.

[19] المرجع نفسه، ص 7، 8.

[20] المرجع نفسه، ص 6، 7.

[21] المرجع نفسه، ص 09.
[22] بوجمعة بوبعيو: حضور الرؤى واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، ص78.
[23] المرجع نفسه، ص 78، 79 بتصرف.
[24] المرجع نفسه، ص 10.
[25] المرجع نفسه، ص 6.
[26] المرجع نفسه، ص 7.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار الطباعة والنشر (بيروت)، 1955.
2. أحمد بدر: أصول البحث العلمي ومناهجه، وكالة المطبوعات (الكويت)، ط5، 1979.
3. بوجمعة بوبعيو: حضور الرؤيا واختفاء المتن حضور الرؤى واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، مطبعة المعارف (مصر)، ط1، 2006.
4. سارة حسين جابري: أعذب القصائد بدر شاكر السياب، إصدارات العوادي (المغرب)، 2015.
5. سعود محمود عبد الوهاب عبد الجابر: النص الأدبي والمتلقي، مؤسسة مختار مدينة نصر (القاهرة)، ط1، 1994.
6. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق عالم المعرفة الفني، سلسلة كتب ثقافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون (الكويت)، 1990.
7. محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر (تونس)، ط1، 2010.
8. الوجعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري (قسنطينة)، ط2، 2005.

المقالات:

9. عبد الرحمان بن محمد القعود: في الإبداع والتلقي الشعر خاصة، عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، عدد4، أفريل، يونيو1997.

الملتقيات:

10. السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار، عنابة، ماي 1995.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 267 - 282 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

دلالة أبنية المصادر في القرآن الكريم، أبنية المصادر الثلاثية أنموذجا

The Structure Significance of the Sources in Holly Quran "The Construction of the Triple Resources" as Model.

ط.د. رقاز خديجة[1] / أ.د. بلقاسم عيسى[2] *
Regaz Khadidja[1] / Belkacem Aissa[2]
مخبر الدراسات اللغوية والنحوية بين التراث والحداثة في الجزائر
جامعة ابن خلدون -تيارت (الجزائر)
Ibn Khaldoun University – Tiaret (Algeria)
khedidja.regaz@univ-tiaret.dz[1] / soudisalah20@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/24	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

نتناول في هذا البحث دلالة المصادر في القرآن الكريم مركزين على أبنية المصادر الثلاثية، والهدفُ منه هو إبراز القيمة البالغة للصيغة الصرفية وأثرها في تأدية المعنى والدلالة، والتي أولاها علماءُ اللغة القدماء والمحدثين، وحتى المفسرون على حدٍّ سواء أهمية كبيرة تتجلّى في إلحاحهم لها ضمن دراستهم وتفسيرهم اللغوي لآيات القرآن الكريم، وسنوضّحُ دلالة أبنية المصادر الثلاثية من حيث اللغة بصفتها قرينة لفظية ومن حيثُ تغيراتها حسب السياق القرآني،انطلاقا من هذا ووقوفا على إشكالية محورية:

كيف ساهمت أبنية صيغ المصادر الثلاثية في إبراز الدلالات وكشفها في السياقات القرآنية؟

ومن أجل الإجابة عن هذه الإشكالية وظّفنا المنهج الوصفي القائم على التحليل واستقراء النتائج، والتي نذكر منها:أنّ لأبنية المصادر الثلاثية أثرا كبيرا في تجلية المعاني والمقاصد، وأنّ الصيغة الفعلية المجرَّدة غالبا ما تحيدُ عن دلالتها المُعجمية إلى دلالات جديدة تفرضها سلطة السياق.

الكلمات المفتاحية: قرآن كريم /دلالة / صرف/ مصادر/مصادر ثلاثية

Abstract :

In this research paper we discuss meaning of sources in Qur'an , focusing on the triple sources structure , aiming at figuring out the morphological form value and its impact on the meaning and connotation, in which was very important according to ancient scientists ,also they used to apply it in their own studies of Qur'an's verses. In addition, we are going to highlight the triple sources structure in terms of language changes in the Quranic context. We come up with this problematic:

How triple sources structure contributed to reveal the connotation in the Quranic context?

* رقاز خديجة – khedidja.regaz@univ-tiaret.dz

To answer this problematic we applied the descriptive approach that is based on analysis and extrapolation of results as the triple sources structure has precious role in understanding meaning, and the abstract formula deviates from its lexical significance to new connotations.
Keywords : Holly Koran/ indication/morphological/ resources/ triple resources .

مقدمة:

إنَّ البحث في كتاب الله هو ممَّا يتشرف به كلّ باحث، ويَتُوق إليه كل طالب علم، إنَّه القرآن الكريم الذي جعل العرب يحتارون في دقَّته وينبهرون من شموليته، فألزموا نفوسهم حفظه واستنباط كنوزه، والبحث عن دلالات مفرداته، لينتجوا علوماً مرتبطة به أشد ارتباط في مختلف المستويات من أجل الكشف عن أسراره ومعانيه.

ولمَّا كان علم الصرف من جملة العلوم التي خدمها القرآن الكريم، كان لابُدّ من أن ننطلق في هذه الدراسة من تنوع الأبنية الصرفية وما لها من أثر وأهمية في إيضاح الغايات الدلالية في السياق القرآني، من هذا المنطلق جاء المقالُ موسوما بـ:" دلالة أبنية المصادر في القرآن الكريم، أبنية المصادر الثلاثية أنموذجا" ، وعليه فالإشكالية التي يطرحها الموضوع تدور في فلك بين مستويين لغويين،لا يكادان ينفصلان عن بعضهما بعضا وهما الدلالة والصرف، وتتَحَدَّد هذه الإشكالية في سؤالنا: إلى أيّ مدى ساهمت أبنية صيغ المصادر الثلاثية في إبراز الدلالات وكشفها في السياقات القرآنية؟

وتهدف ورقتنا البحثية إلى بيان معاني الدلالة الصرفية عند بعض اللغويين والمفسرين، مع عرض أمثلة تحليلية لبيان أثر الدلالة الصرفية لأبنية المصادر الثلاثية في بناء وإثراء المعاني التفسيرية.

وللإجابة عن هذه الأسئلة اتبّعنا المنهج الوصفي التحليلي لتحليل معاني الآيات، حيث قسمنا البحث إلى قسمين : قسمٌ نظري فيه تعريف الدلالة الصرفية، والفرق بين الصيغة والبنية والوزن، والعلاقة بين علم الدلالة وعلم الصرف ...، وقسمٌ تطبيقي جاء فيه مفهوم المصدر وأقسامه، وأصل الاشتقاق عند البصريين وعند الكوفيين، ثمّ فصّلنا في دلالة أبنية المصادر الثلاثية بذكرنا لنماذج قرآنية وتحليلها.

أوّلا _الدلالة والصرف:

تأخذ المفاهيم جانباً مهماً في حياةِ الأمّة الفكرية والعلمية على حدٍّ سواء، فبتحديد مفاهيم المعاني يتّضح المنهج العلمي الذي تسير عليه أيّة جماعة أرادت العلم طريقاً لها، ولذا كان من المهمّ قبل البدء بأي عمل علمي تناول المفاهيم التي سَتُدْرس وطرحها على طاولة البحث[1].

1_ الدلالة الصرفية:

تتعدد دلالات الألفاظ القرآنية وتتنوع بتعدّد مستويات اللغة بين الأصوات والمعجم والصرف والنحو والبيان، وسنركز في هذا المقال على القيمة التفسيرية للدلالة الصرفية وبيان أثرها في إثراء المعنى.

فالدلالة الصرفية"هي الدلالة التي تستمد من بنية اللفظ وصيغته وقد أشار إليها **ابن جني** عند حديثه عن تشديد عين الكلمة حيث تفيد حينئذ قوة المعنى وتكراره مثل قَطَّعَ"[2].

وهذا النوع من الدلالة يرتبط ببنية الكلمة وصيغتها التي تحدد معناها، وذلك مثل صيغة **أَفْعَلَ كَأَكْرَمْ** فإنّ معنى أكرم يتحدد من خلال صيغتها "أفْعَل" التي تدل على تغيير الدلالة الأصلية في الصيغة الإفرادية ومثل ذلك كثير في اللغة العربية.

"لقد عُرِفت الدلالة الصرفية عند **ابن جني** بِاسْم الدلالة الصناعية والتي جعل منزلتها في القوة بعد الدلالة اللفظية وقبل الدلالة المعنوية"[3]. وهذه الدلالة يُريدُ بها ابن جنّي دلالة البناء،أي أنّ لكلّ بنية دلالة.

فالدلالة الصرفية تنشأ مُستمَدّة رؤيتها عن طريق الصيغ وبنيتها، وأنّ أي تحول في الصيغة يؤدي حتما إلى تغيّر في محتوى الدلالة، وتُعدُّ الصيغة الصرفية من أهم الضوابط التي يلجأ إليها، لتمييز أبنية الأسماء والأفعال والمشتقات وهكذا.

2_ بين الصيغة والبنية والوزن:

استخدم كثيرٌ من الدارسين مصطلح البنية الصرفيّة يريدون بها الصيغة الصرفيّة، منهم خديجة الحديثي، وهدى جنهويشتي، وسناء فرح وعائشة قشوع "[4]وفيما يلي تعريف لكلّ من الصيغة والبنية والوزن:

أ_ الصيغة:

هي الشكل والبناء، وغالبا ما تستعمل في مجال المقيسات من الأحكام، فيُقال في فُعيل و فُعيعل وفُعيعيل صيَغ تصغير، ويُقال في فاعل من فعل صيغة اسم الفاعل، كما يُقال في مفعول منه صيغة:اسم المفعول، وأوزان أسماء الزمان والمكان والمصدر الميمي تعتبر صيغاً قياسية لها مدلولاتها، فالصيغ إذاً عبارة عن أبنية مقيسة في الأكثر ولها أوزانها التي لا تختلف في عمومها وغالب أمرها [5]. ومنه فالصيغة هي القالب الذي تصاغ الكلمات على قياسه وتعتبر مبنى فرعيا على مبنى التقسيم اسماً كان أو صفةً أو فعلاً.

ب_البنية:

والأبنية جمع بناء، وهي: هيئة الكلمة الملحوظة من حركة، وسكون، وعدد حروف، وترتيب

والكلمة:لفظٌ فرد وضعه الواضع،ليدلّ على معنى، بحيث متى ذُكِر ذلك اللفظ فُهِمَ منه ذلك المعنى الموضوع هو له [6].

إذا نجدُ أنّ البنية هي ذات اللفظ وتركيبه ومادته وأصوله فالحرف له بنيته والاسم والفعل كذلك، ويقصد بها عدة الحروف مع الهيئة التي تكون عليها ساء كانت الحروف أصلية أو زائدة.

ج_الوزن:

هو مقابلة اللفظ بحروف الميزان " ف ـ ع ـ ل " لمعرفة ما فيه من حروف أصلية أو زائدة، ولضبط ما في مبناه من حركات أو سكون. وقد يكون الوزن هو الاسم الذي يستعمل في تعداد الصيغ المقررة للأسماء والأفعال كأن نقول :للفعل الثلاثي ستة أوزان أي ستة أشكال وصيغ، ويقال للاسم الثلاثي المجرد اثنا عشر وزنا، وهكذا .وكأنه في التعريف الثاني يشترك في المعنى مع الصيغة.[7] ومن خلال التعريفين نجدُ أنّ الميزان الصرفي يُساعد في معرفة عدد حروف الكلمة وترتيب حروفها ويُساعدُ أيضا في معرفة الحروف الأصلية والحروف الزائدة في الكلمة.

أي فرّق بين هذه المصطلحات الثلاثة فخص الصيغة بالأبنية المقيسة في الأكثر، والتي لا تختلف أوزانها غالبا، وعد البناء شاملا لكل أنواع الكلمات المقيسة وغير المقيسة، فللحرف بناؤه وللاسم المعرب والمبني بناؤه وللفعل كذلك ، في حين لا تُستعمل الصيغة إلّا في مجال المقيسات من الأحكام، كصيغ التصغير، واسم الفاعل واسم المفعول وأسماء الزمان والمكان، وإذا كان تعريف ابن الحاجب ينطبق على كل من البناء والوزن فإنّ الصيغة تحتاج إلى تقييد بالمقيسات من الأحكام حتى يكون التعريف جامعا، وبهذا الاعتبار يمكن القول إن بين الصيغة البناء عموما وخصوصا، وكذلك الحال بالنسبة للوزن والصيغة؛ مثال ذلك كلم (مسلم) تجتمع فيها المصطلحات الثلاثة (البناء – الوزن– الصيغة ،)ذلك لأن هذه الكلمة تتكون من عدد من الحروف والحركات والسكنات مضموم بعضها إلى بعض وهذا هو البناء، وهو على وزن(مفعل)، وهذا الوزن قياسي في كل اسم فاعل مشتق من (أفعل) وبهذا الاعتبار صيغة، ولكن أحيانا قد يكون البناء في الكلمة ولا يكون الوزن والصيغة كما في الكلمات الأعجمية، والضمائر ،وأسماء الإشارة ... ، لأنّ هذه المذكورة لها أبنيتها، وليس لها صيغ ولا يمكن أن توزن بميزان صرفي، وذهب تمام حسان إلى أن فعل الأمر من(وعد)هو(عد) على وزن(عل)على أن (عل) تمثّل الميزان ولا تُمثّل الصيغة.[8]

فصيغة الكلمة أو وزنها عنصرٌ من العناصر الأساسية الّتي تُحدد معناها ولولا ذلك لالتبست معاني الألفاظ المُشتقّة من مادة واحدة، فالصيغة هي الّتي تُقيم الفروق بين الكلمات وهي الّتي تُخصص المعنى وتُحدده.

3_علاقة علم الصرف بعلم الدلالة:

تُعرف العلاقة بين علم الدلالة وعلم الصرف بالدلالة الصرفية، وهي التي تنتج من الصيغة الصرفية للكلمة، وهي دلالة تكتسبها الكلمات عبر وزنها. "فعلم الصرف يرتبط ارتباطا وثيقا بعلم الدلالة لأنّ الأصل في تصريف الصيغ الأولى إلى صيغ مختلفة الحاجة إلى الدلالات التي تحتاج إليها ضمن النظام اللغوي لتُؤدّي وظيفتها بشكل كامل ودقيق"[9]

وهو ذلك العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، ويقصد بالأبنية هنا هيئة الكلمة من حيث عدد حروفها وضبط هذه الحروف، ولا شك أنّ دراسة التركيب الصرفي للكلمة يؤدّي إلى بيان المعنى، فلا يكفي لبيان معنى "استغفر" أن نكشف عن معناها في المعجم، وأن نبين أنّ مادتها "غفر"، بل لابُدّ أن نضم إلى

ذلك معنى الصيغة وهي على وزن "استفعل"، والصرفيون يؤكّدون أنّ ما زيد بالهمزة والسين والتاء يدلُّ على الطلب، وهذا ما يزيد المعنى المعجمي معنى آخر أكثر واقعية ووضوحا.

نجد أيضا أنّ الفرق واضح في دلالة الفعل: غلق وغلَّق؛ فالثاني يدلّ على التكثير في الفعل المفعول، نحو قوله تعالى :"وَغَلَّقَت الأبوَابَ"[10].

كلّ هذا يؤكّد أنّ هناك صلة قوية بين علم الصرف وعلم الدلالة، فهما متكاملان متداخلان[11] أي أنّ هناك تلازما وترابطا وثيقا بين المُكوّن الصرفي والمُكوّن الدلالي، فأي مكوّن من هذين المكونين لن يكون مُستقلّا في داخل اللغة دون المُكوّن الآخر.

ثانيا _ أبنية المصادر الثلاثية ودلالتها في القرآن الكريم :

1- مفهوم المصدر: للوقوف على مفهوم المصدر، أنا بصدد أمرين: المصدر في اللغة وفي الاصطلاح.

أ- لغة: يذكر المعجميون معنى المصدر في معاجمهم تحت مادة الصاد والدال والراء.

قال الفيومي: "صَدَر القوم صدروا من باب قعد، وأَصْدَرته بالألف وأصله الانصراف، يقال: صَدَرَ القوم وأصدرهم، إذا صَرَفْتَهم، وصَدَرت عن الموضع صدراً من باب قتل رجعت"[12].

وقال الجوهري: "والصَّدْرُ: الطائفة من الشيء، والمُصدِّرة من الإنسان: ما أَشْرَفَ من أعلى صَدْرِهِ، والصِدَارُ: قميص صغير على الجسد[13]، والصَّدَر بالتحريك: الاسم من قولك صَدَرَت عن الماء وعن البلاد".

قال **أبو عبيد:**" قوله صَدْرَ المطية، مصدر من قولك: صَدَرَ يَصْدُرُ صَدْراً وأَصْدَرْتُهُ فَصَدَرَ: أي رَجَعْتُه فرَجَع والموضع مَصْدَرٌ ومنه مصادر الأفعال"[14].

فمن هذين القولين يتبين أن المعاجم القديمة استعملت كلمة المصدر عدة استعمالات متقاربة ومنصبَّة في منصب واحد وهو العلو والارتفاع والأولية ومنه المصدر الذي هو أصل الكلمات وأوَّلها.

ب- اصطلاحا:

دلَّ استخدام مصطلح **(المصدر)** وما يماثله في الدلالة من تعبيرات مختلفة على أن مفهومه هو الحدث المطلق دون تقييد بزمان، كما لا يدل على شيء آخر سوى الحدث[15]، يقول **سيبويه** في حديثه عن الفعل: "ففيه بيان متى وقع، كما أن فيه بيان أنه قد وقع المصدر وهو الحدث"[16].

ينقسم المصدر إلى قسمين: قياسي وسماعي.

1- القياسي: وهو المصدر المطرد في أمثلته.

2- السماعي: وهو المصدر غير المطرد في أمثلته والمقصور على المسموع منه عن العرب[17].

أستنتج مما سبق: إن المصدر هو اسم يدل على الحدث المجرد من الزمن.

2- الفعل والمصدر أيهما مشتق من صاحبه؟

ذهب الكوفيون إلى أنَّ المصدر مشتق من الفعل وفرع عليه نحو: ضَرَبَ ضَرْباً وقَامَ قِيَاماً، وذهب البصريون إلى أن الفعل مشتق من المصدر وفرع عليه.

أمَّا الكوفيون فاحتجوا بأن قالوا: إنما قلنا إنَّ المصدر مشتق من الفعل لأن المصدر يَصِحُّ لِصِحَّة الفعل، ويعتل لاعتلاله.

ومنهم من تمسك بأن قال: الدليل على إنَّ المصدر فرع على الفعل أن المصدر يذكر تأكيداً على الفعل[18].

وأمَّا البصريون فاحتجُّوا بأن قالوا: "الدليل على أن المصدر أصل للفعل، أنَّ المصدر يدل على زمان مطلق والفعل يدل على زمان معين، فكما أن المطلق أصل للمقيد، فكذلك المصدر أصل للفعل"[19].

ومنهم من تمسَّك بأن قال: الدليل على إن المصدر هو الأصل أن المصدر اسمٌ، والاسم يقوم بنفسه، ويستغني عن الفعل، وأما الفعل فإنه لا يقوم بنفسه ويفتقر إلى الاسم وما يستغني بنفسه[20].

والمصادر تنقسم إلى مصادر ثلاثية ومصادر غير ثلاثية، وفي هذا البحث سنتطرّق إلى أثر الدلالة الصرفية لأبنية المصادر الثلاثية في بناء وإثراء المعاني التفسيرية.

3- دلالة أبنية المصادر الثلاثية في القرآن الكريم:

أ- **القياسية:** حاول علماء الصرف وضع ضوابط يمكن الاهتداء بها في معرفة أوزان المصادر القياسية، فاستطاعوا التوصل إلى عدد من الأوزان القياسية التي تخضع لبعض الضوابط، ومن خلال تلك الضوابط يمكن أن تحصر مصادر الأفعال الثلاثية المجردة في مجموعتين:

المجموعة الأولى:" مصادر الأفعال الثلاثية ترتبط بأفعالها، فلكل فعل مصدره الخاص به، ومثال ذلك فَعْل يكون مصدرا لكل فعل متعد على باب "فَعَلَ" قَتَلَ يَقْتُل قَتْلاً، وضَرَبَ يَضْرِبُ ضَرْباً".

المجموعة الثانية: " مصادر الأفعال الثلاثية ترتبط بمعاني محدَّدة يُعبَّر عن كل منها بصيغة معلومة تشترك فيها أفعال مختلفة، ذات أبواب عدة، ومثال ذلك صيغة "**فِعَال**" يكون وزن المصدر لكل فعل لازم على باب "فَعَلَ" فيها دل على امتناع وإباء، نحو شَمَسَ يَشْمُسُ، وشَرَدَ يَشْرُدُ"[21].

ـــ **فَعْل:** بفتح الفاء وسكون العين وهي من أكثر صيغ المصدر شيوعا في الكلام حتى عدَّها بعض الصرفيين قياسية، قال **الفراء** "إذا جاءك **فَعَلَ** بما لم يسمح مصدره فاجعله **فَعْلاً** للمجاز"، بمعنى أن المصدر من فَعَلَ بفتح العين إذا لم يسمع من العرب فيصاغ على (**فَعْل**) وألحق أن ما جاء على هذه الصيغة على ضربين قياسي وسماعي، فأما القياسي فإن أغلب الأفعال المتعدية التي لا تدل على حرفة أو صناعة يكون مصدرها على (**فَعْل**) قياسا مثل: نَصَرَ نَصْراً[22].

قال عزَّ وجل: ﴿ فَإِنْ تَوَلَّيْتُمْ فَمَا سَأَلْتُكُمْ مِنْ **أَجْرٍ** إِن أَجْرِيَ إلا عَلَى اللَّهِ ﴾[23].

الأَجْرُ: الجَزَاءُ على العمل، وأَجَرَهُ يَأْجُرُهُ وَيَأْجُرهُ: جَزَاه[24].

الأجرُ مصدر ثلاثي يدل على العمل والمقابل قال **الزمخشري**: "أي إن أعرضتم عن العمل بنصحي لكم، وتذكيري إياكم، فما سألتكم في مقابلة ذلك من أجر تؤدونه إليَّ حتى تتهموني فيما جئت به"[25].

وهناك استثناء وهو أن يدل على **صناعة** ومثاله (**قَوْل وأَكْل**) في **قوله عز وجل:** ﴿ لَوْلا يَنْهَاهُمُ الرَّبَّانِيُّونَ وَالأَحْبَارُ عَنْ **قَوْلِهِمُ** الإِثْمَ وَ**أَكْلِهِمُ** السُّحْتَ لَبِئْسَ مَا كَانُوا يَصْنَعُونَ ﴾[26].

هذه الآية الكريمة تحمل مصدرين **"قَوْل وأَكْل"** لوصف ما كان عليه علماء النصارى وعلماء اليهود في قولهم الكذب والشرك وأكلهم الحرام[27].

(القَول والأَكل) مصدران يمثلان في هذه الآية صفات أولئك الَّذين يسارعون في الإثم والعدوان وأكل السحت في الحكم.

ـــ **فُعُول:** ويكون مصدراً لكل فعل لازم على وزن **"فَعَلَ"** إذا لم يدل على صوت أو سير أو امتناع أو داء أو مهنة، فإن جاء على أحد هذه المعاني كان له مصدر آخر خاص به يقاس عليه ومن باب (فَعَل – يَفْعُلُ) قعد – قعودا، ومن باب (فَعَل – يَفْعِلُ) جلس – جلوسا، ومن باب (فَعَل – يَفْعَلُ) هدأ – هدوءاً[28].

قال تعالى: ﴿إِذْ هُمْ عَلَيْهَا **قُعُودٌ**﴾[29].

قال **ابن فارس:** "القاف والعين والدال أصل مطَّرد مقاس لا يُخلف، وهو يضاهي الجلوس وإن كان يُتكلَّم في مواضع لا يتكلم فيها بالجلوس، يقال قعد الرجل يقعُد قعوداً"[30].

قال **الشوكاني:** "لُعِنُوا حين أحدقوا بالنار قاعدين على ما يدنو منها، ويقرب إليها، قال مقاتل: يعني عند النار قعود يعرضونهم على الكفر وقال مجاهد: كانوا قعوداً على الكراسي عند الأخدود."[31].

والظاهر بأن أصحاب الأخدود الجبابرة الَّذين يقعدون على شفير، وقُعود جمع قاعِد وعبَّر عن القعود على حافة النار وشفيرها بالقعود على نفس النار[32].

ـــ **فِعَال:** الفعل الدال على امتناع وإباء وهياج وشبهه، فإن مصدره يكون بكسر الفاء على فِعَال، نحو: نَفَرَ نِفَاراً، حَزَنَ حِزَان[33].

قال عز وجل: ﴿يَتَسَلَّلُونَ مِنْكُم **لِوَاذاً**﴾[34].

اللَّوْذُ بالشيء:" الاستتار، والاحتضان به، كاللُّواذ، والملاذ: الحصن"[35].

قال **الزمخشري:** "لِوَاذاً: حال: أي ملاوذين وقيل: كان بعضهم يلوذ بالرجل إذا استأذن فيأذن له فينطلق الذي لم يؤذن له معه"[36]،وهو منتصب على المصدرية لفعل مضمر هو الحال في الحقيقة أي يلوذون لواذاً وقيل اللواذ الزوغان من شيء إلى شيء في خفية[37].

(اللِوَاذُ) مصدر على وزن [**فِعَال**] يدل على الخفية والاستتار في بيان حال المنافقين في الفرار من الجهاد.

ـــ **فَعَلاَنَ:** بفتح أوله وثانيه، ويأتي مصدرا للفعل اللازم على وزن (فَعَل) الدال على الاضطراب والتقلب مثل: دَوران وطَيَران ولَمَعَان[38].

قال عز وجل: ﴿وَمَا هَذِهِ الحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرَةَ لَهِيَ **الحَيَوَانُ** لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾[39].

"الحيوان في اللغة مصدر حَيَّ، وقد سمي به كل ذي حياة، وهو أبلغ من الحياة لأن في صيغة فَعَلان معنى الحركة والنشاط الملازم للحياة"[40].

يقول **الزمخشري**: "لهي الحيوان أي ليس فيها إلا حياة مستمرة دائمة خالدة لا موت فيها فكأنها في ذاتها حياة و"الحَيَوَان" مصدر قياسه حَيَيَان فقلبت الياء الثانية واوا كما قالوا: حَيَوَة في اسم رجل وبه سمى ما فيه حياة حيواناً فهي على بناء **فَعَلَان** من معنى **الحركة والاضطراب"**[41].

فالمعنى الأول تقرير الخلود والاستمرارية ويكون في لفظه حياة، أما المعنى الثاني الذي تدل صيغته على معنى النشاط وطرد الملل عن الذهن، فلا يكون إلا في الحيوان التي تنفي الجمود والفناء معا[42].

من هنا أستنتج أن صيغة (**حَيَوَان**) على وزن **فَعَلان تدلّ على الحياة الدائمة** التي لا زوال لها، ولا انقطاع ولا موت معها، ولو كان الناس يعلمون ذلك لما آثروا دار الفناء على دار البقاء.

ـــ **فُعَال:** تأتي عليه مصادر الأفعال التي تدل على داء مثل سَعَل سُعَال وزُكَام وصُدَاع ودُوَار وسُلَال، وكونه للأصوات كالرُغَاء والمُوَاء و النُبَاح[43].

قال عز وجل: ﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلاَّ **مُكَاءً** وَ تَصْدِيَةً﴾[44].

(**المُكَاء**) مَصْدر من مَكَأَ مَكْواً ومُكَاءً صفَّر ، أو شبَّك بأصابعه ونَفَخ فيها[45].

المُكَاء فُعَال بوزن الثُغَاء والرُغَاء من مكأ مكواً إذا صفَّر ومنه المكاء كأنه سمي بذلك لكثرة مكائه، وأصله الصفة نحو الوضاء والقراء[46].

قال **الشوكاني**: "المُكَاء: الصَفير يَمْكُو مكاءً"[47].

(المُكَاء) مصدر على وزن فُعَال يدُلّ على صوت الصفير.

ـــ **فَعِيل:** فيما دل على صوت نحو طَنِين للفعل طنَّ وصَهِيل للفعل صَهل[48] وكمثال عن هذا في القرآن الكريم:

قوله عز وجل: ﴿لَهُمْ فِيهَا **زَفِيرٌ** وَ**شَهِيقٌ**﴾[49].

شَهِقَ شَهِيقاً: تردَّد البُكاء في صدره وشَهِيق الحمار: نهاقه[50] ونهق الحمار نَهِيقاً ونُهَاقاً صَوَّت[51].

قال **الصابوني**: "أما الأشقياء الذين سبقت لهم الشَقاوة فإنهم مستقرون في نار جهنم، لهم من شدة كربهم زفير وهو إخراج النفس بشدّة وشهيق وهو رد النفس بشدّة"، وقال بعض المفسرين: شبه صُرَاخهم في جهنم بأصوات الحمير".

قال **الطبري**: "صوت الكافر في النار صوت الحمار، أوله زفير وآخره شهيق"[52]، أي سمعوا لجهنم شهيقا أي صوتا منكرا كصوت الحمار ويحتمل أن يكون على حذف مضاف أي سمعوا لأهلها[53].

من هذا المنطلق يتبين أن (**الشَهِيق والزَفِير**) مصدران يدلاَّن على صراخ هؤلاء الأشقياء في نار جهنم.

ـــ **فِعالَة:** ما دلَّ على حِرفة أو وِلاية فقياسه **الفِعَالة** بكسر الفاء كالخِيَاكة والخِيَاطَة قال **سيبويه**: "وأما الوِكالة والوِصاية والجِراية ونحوهن فإنما شبهن بالولاية، لأن معناهن القيام بالشيء وعليه الخِلافة والإمَارة[54].

وقالوا: "التجارة والخياطة والقصابة وإنما أرادوا أن يخبروا بالصنعة التي تليها فصار بمنزلة الوكالة وكذلك السعاية، إنما أخبر بولايته كأنَّه جعل الأمر الذي يقوم به".

وتقول (السَقْي) مصدر الفعل (**سَقَى**) فإذا أردت الصنعة والولاية قلت السِقاية ومنه سِقَاية الحاج[55] في قوله عزَّ وجل: ﴿أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الحَاجِّ وَعِمَارَةَ المَسْجِدِ الحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللهِ﴾[56].

تحتوي الآية الكريمة على مصدرين بوزن **فِعَالة** هما (**السِقَاية والعِمَارة**) فالسقاية في اللغة من السين والقاف والحرف المعتل أصل واحد وهو إشراب الشيء الماء وما أشبهه نقول أَسْقَيْته بيدي أَسْقِيه سَقْياً[57].

وفي السِقَاية قال النبي صلى الله عليه وسلم: "أَقِيمُوا عَلَيها فَإِنَهَا لَكُم خَير"[58].

و(**العِمَارة**) مصدر يدل في اللغة على ما يُعمِر به المكان، عمَّر الله منزلَك عِمَارةً جعله آهلاً[59]، فعمارة المسجد هي حفظه من الظلم فيه وقيل هي السِدانة خدمة البيت الخاصة[60].

ـــ **فَعَل:** هذا البناء تأتي عليه مصادر الأفعال اللازمة، من باب فَعِل ما لم تدل على لون، أو حركة حسية، أو صفة ثابتة مثل: تَعِب تعباً، فَرِح فرحاً[61].

قال **ابن مالك**:

وَفَعِلَ اللَّازِمِ بَابُه فَعَلْ كَفَرَحٍ وَكَجَوَى وكَشَلَلْ[62].

قال عز وجل: ﴿قَالُوا تَاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِن الهَالِكِينَ﴾[63].

قال **ابن فارس**: "الحَرَض: الفساد في البدن، والحَارِض: الرجل الفاسد المريض، وقد حَرِض كفَرِح، والرديء من الناس، ومن الكلام"[64].

أكَّد **الطاهر بن عاشور** في قوله: "وحَرَضاً مصدر هو شدَّة المرض المشفي على الهَلاك، وهو وصف بالمصدر أي حتى تكون حرَضاً، أي: بالياً لا شعور لك ومقصودهم الإنكار عليه صدّاً له عن مداومة ذكر يوسف عليه السلام على لسانه لأنه ذكره باللسان يفضي إلى دوام حضوره في ذهنه"[65] وهذا ما أكده **الطبري** أيضا في قوله: "فَحَرَض الفَسَاد في الجسم والعقل من حزن أو عشق"[66].

من هنا يتبين تناسب الدلالة اللغوية للمصدر (**حَرَض**) مع دلالتها السياقية، في الإشارة إلى الفساد وشدَّة المرض المشفي على الهلاك.

ب- المصادر السماعية: ما سبق بيانه من المصادر هو الكثير والغالب فيها وهناك مصادر غير ما سبق، لكنها موقوفة على السماع تحفظ ولا يقاس عليها من بينها:

ـــ **بناء فَعِل:** نحو كَذِب، في قوله تعالى: ﴿وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾[67].

ورد في تفسير **الطاهر بن عاشور**: "ووصف الدم بالكذب وصف بالمصدر والمصدر هنا بمعنى المفعول كالخلق بمعنى المخلوق، أي مكذوب كونه ليس دم يوسف عليه السلام"[68].

قال الزمخشري: "وصْف بالمصدر مبَالغة كأنَّه نفي الكذب وعينه، كما يقال للكَذَّاب: هو الكذب بعينه والزُور بذاته"[69].

من هذا المنطلق يتضح أن لفظة **"كَذِب"** هي مصدر بالنظر إلى بنائها، أما بالنسبة إلى دلالتها فيجوز أن تكون مصدرا على اعتبار المبالغة في الافتراء والتزوير أو اسم مفعول على اعتبار أنه دم مزور.

ـــ **بناء فِعْلَة:** نحو عِيشَة في قوله تعالى: ﴿فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ﴾[70].

(**فعِيشَة**) مصدر سَمَاعي للثلاثي عَاشَ باب ضَرَبَ وزنه (**فِعْلَة**) بكسر فسكون[71].

ـــ **بناء فَعْل:** نحو رَهْقاً في قوله تعالى: ﴿وأَنَّا لَمَّا سَمِعْنَا الهُدَى آمَنَّا بِهِ فَمَن يُؤْمِنْ بِرَبِّهِ فَلَا يَخَافُ بَخْساً ولا رَهْقاً﴾[72].

(رَهْقاً) مصدر من رَهِق كَفَرِح: غشيهُ ولحقه، أو دنا منه، والرَّهْق السَّفه، وأَرْهَقَه طُغيَاناً: أغشاه إياه[73].

إذن: "**رَهَقاً**" مصدر سماعي للثلاثي رَهِق بمعنى غشي، باب فرح، وهنا بمعنى السَّفه والطغيان[74].

(والرَهق): غشيان المحارم والمعنى أن الإنس باستعاذتهم بهم زادوا كفرا[75].

ـــ **بناء فَعَل:** نحو **هَرَب** في قوله تعالى: ﴿وَأَنَّا ظَنَنَّا أَن لَن نُّعْجِزَ اللهَ فِي الأَرْضِ وَلَن نُّعْجِزَهُ **هَرَباً**﴾[76].

قال **الفيروز آبادي**: "هَرَب، هَرَباً فرّ، وأَهْرب: أغرق في الأمر"[77].

(**هَرَباً**): مصدر سماعي للثلاثي **هَرَبَ** ، وزنه **فَعَل** بفتحتين، يدلّ على قدرة الله الحاكمة علينا، وأنا لا نعجزه في الأرض ولن نستطيع أن نفلت من عقابه هرباً.

ـــ **بناء فِعَال:** في قوله عز وجل: ﴿ثُمَّ إِنِّي دَعَوْتُهُم **جِهَاراً**﴾[78].

الجَهْرَة: "ما ظهر عياناً غير مستتر، وكلام جَهِرٌ: عالٍ واجتهر الأرض سلكها"[79].

(**جهاراً**) مصدر سماعي لفعل جَهَر باب فَتَحَ وزنه **فِعَالاً** بكسر الفاء[80]، يدل في سياق هذه الآية على الإظهار لأن نبي الله نوح عليه السلام كان مُظْهرا لقومه الدعوة مُجَاهراً لهم بها، مُعْلِناً لهم بالدعاء والإسرار.

وبعد تحليل هذه الأمثلة التطبيقية نجد أنّ التنوعَ في صيغ أبنية المصادر الثلاثية داخل القرآن الكريم يشكل أثراً كبيراً في تجلية المعاني والمقاصد، فلكل صيغة منها معنى خاص بها يَفْصِلها عن غيرها، مختارة من الله العزيز الحكيم بدقة متناهية بحيث لا تسد صيغة مسد أخرى، بل تستقل كل واحدة منها بظلالها الخاص الَّذي تتسق به مع السياق لكشف مواطن الجمال في النص القرآني وأبعاده الدلالية التي تؤدي إلى فهم كتاب العزيز.

خاتمة:

في ختام هذا البحث يُمكن إجمال النتائج المُتوصّل إليها في دراسة الدلالات المتنوعة **لأبنية المصادر الثلاثية** يأت القرآن الكريم كالآتي:

ـــ للدلالة الصرفية أثر في بيان القيمة التفسيرية لألفاظ القرآن الكريم.

ـــ ترتبط الدلالة الصرفية ببنية الكلمة وصيغتها التي تحدد معناها.

ـــ تم التوصّل من خلال دراسة المصطلحات الثلاثة: الصيغة والوزن والبناء إلى أنها لا تؤدي المعنى نفسه، لكنها تدور في المضمون نفسه.

ـــ علاقة علم الدلالة وعلم الصرف هي التي تنتج من الصيغة الصرفية للكلمة، وهي دلالة تكتسبها الكلمات عبر وزنها.

_الفعل في اللغة العربية ينقسم إلى عدّة أقسام من حيث معرفة أصول الفعل المحذوف منه فقُسّم إلى مُجرّد ومزيد وهو الأهم من حيث تعدد الأبنية والدلالات.

_ الفهم الوحيد للصيغة الواحدة يُعيق تقدم اللّغة، والأصح الفهم المُتعدد والمُنتشر على أبعاد كثيرة والدليل على هذا اختلاف بعض العلماء في بعض دلالة الصيغ.

_ الصيغة الفعلية المجرَّدة غالبا ما تخرج عن معناها المعجمي ودلالتها، لأن السياق يحيل دلالة هذه الصيغ في القرآن الكريم لمعان ودلالات جديدة.

_ المصدر هو ما دلَّ على حدث غير مقترن بالزمن.

_لأبنية المصادر الثلاثية وغير الثلاثية أثر كبير في تجلية المعاني والمقاصد.

_ يعود اختلاف الدلالات التي جاءت بها أبنية الأفعال الثلاثية إلى إضفاء السياق عليها عناصر أخرى تجعلها أكثر حيوية وتفاعل.

هوامش:

[1]- يُنظر: المثنى، عبد الفتاح محمود محمود، السياق القرآني وأثره في الترجيح الدلالي، دط،2005 م، جامعة اليرموك،أريد، الأردن، ص 10.

[2]- زينة صالحي، البنية الصرفية ودلالتها في القرآن الكريم سورة إبراهيم أنموذجا،1437هـ، 2016م، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، ص 41.

[3]- عمران عثمان عبد الرحمن محمد، الدلالة الصرفية للمشتقات في سورتي الإسراء والكهف،2017م، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ص5.

[4]- يُنظر: جميل حنان عابد، الصيغ الصرفية و دلالتها في ديوان عبد الرحيم محمود ،2011م،متطلّب لنيل درجة الماجيستير ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،قسم اللغة العربية م، جامعة الأزهر،غزّة، ص11

[5]نجيب محمد سمير اللبدي، د ط، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، دار الفرقان، د ت ، ص 128

[6]- الحملاوي أحمد بن محمد، شذا العرف في فن الصرف، مرجع سبق ذكره ص 18

[7]- يُنظر : نجيب محمد سمير ،معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مرجع سابق، ص 239

[8]- القناوي عبد العزيز صافي الجيل،صيغة أفعل الفعلية و معانيها في القرآن الكريم ،1987م،مذكرة ماجيستير ،جامعة أم القرى، السعودية، ص 14/13

[9]- شيخاوي حمدي، الأبنية الصرفية ودلالتها في سورة الكهف،2012 /2013م، جامعة أبي بكر بلقائد، كليّة الآداب واللغات، تلمسان، ص 12

[10] سورة يوسف، الآية 23

[11]- ينظر:رجب عبد الجواد إبراهيم، دراسات في الدلالة و المعجم،2013/2011م دار غريب، القاهرة، تلمسان، ص 17

[12]- الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقري، المصباح المنير في غريب للشرح الكبير، ت: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، ط2، دت، مادة (صدر)، ص 128.

[13]- الجوهري إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،1990م، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، مادة (صدر)، ص 709.

[14]- المرجع نفسه، ص 710.

[15]- عبد المحسن منصور وسمية، أبنية المصدر في الشعر الجاهلي، ذات السلاسل،1404هـ، 1984م، الكويت، ط1، ، ص 35.

[16]- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب،1407هـ، 1988م، ت: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخاجي للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط3، ج1، ص 36.

[17]- الفضيلي عبد الهادي، مختصر الصرف، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، ص 50.

[18]- الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين،2002م، ت: جودة مبروك محمد مبروك، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ص 192.

[19]- المرجع نفسه،الأنباري،الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين ،ص 193.

[20]- المرجع نفسه، ص 194.

[21]- ماهاما لطفي ميسا، دراسة أبنية المصادر في سورة يونس،2011م، (رسالة ماجستير)، كلية اللغات، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، ص 40.

[22]- الفاخري، صالح سليم عبد القادر، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات2007م،2007م، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، د ط، ص 175.

[23]- يونس: 72.

[24]- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ت: مأمون شيحا،1430هـ، 2009م، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، مادة (أجر)، ص342.

[25]- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود، تفسير الكشاف،1430هـ، 2009م. دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، ج11، ص 635.

[26]- المائدة: 63.

[27]- محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير، الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير، 2007/1428م، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ، ج30، ص 381.

[28]- الحديثي خديجة، أبنية الصرف في كتاب سيبويه،1965م، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، ص 212.

[29]- البروج: 06.

[30]- ابن فارس، مقاييس اللغة، ت: إبراهيم شمس الدين،1429هـ/ 2008 م، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ،م2، مادة (قعد)، ص 108.

[31]- الشوكاني، فتح القدير، ج 30، ص 1604.

[32]- الحنفي، محمد بن مصلح الدين مصطفى، حاشية محي الدين شيخ زادي،1999م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج 08، ص 559.
[33]- كحيل، أحمد حسن، التبيان في تصريف الأسماء، جامعة الأزهر، مصر، ط6، دت، ص 35.
[34]- النور: 63.
[35]- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (لوذ)، ص 338.
[36]- الزمخشري، الكشاف، ج 18، ص 738.
[37]- الشوكاني، فتح القدير، ج18، ص 1030.
[38]- الفضيلي، عبد الهادي، مختصر الصرف، ص 53.
[39]- العنكبوت: 64.
[40]- ياسوف أحمد، جماليات المفردة القرآنية،1999م، دار المكتبي، دمشق، ط2، ص 162.
[41]- الزمخشري، الكشاف، ص 823.
[42]- مرجع سابق، ياسوف أحمد، جمالية المفردة القرآنية، ص 163.
[43]- ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله، شرح التسهيل، 1410ه/1990م،ت: عبد الرحمن السيد، دار هجر، ط1، ج3، ص 470.
[44]- الأنفال: 35.
[45]- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (مكأ)، ص 1335.
[46]- الزمخشري، الكشاف، ج9، ص 412.
[47]- الشوكاني، فتح القدير، ج10، ص 537.
[48]- هادي نهر، الصرف الوافي (دراسات وصفية تطبيقية)، 2010، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، ص 64.
[49]- هود: 106.
[50]- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (شهق)، ص 899.
[51]- المرجع نفسه، ص 928.
[52]- الصابوني، محمد علي، صفرة التفاسير،1981م دار القرآن الكريم، بيروت، ط4، م2، ص 34.
[53]- عظيمة، عبد الخالق محمد، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، د ط، د ت، ج3، ص 127.
[54]- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب،1407هـ، 1988م، ت: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة للنشر والتوزيع، ط3، ج2، ص 217.
[55]- السامرائي فاضل صالح، معاني الأبنية العربية، 1468ه/2007م، دار عمار، عمان، الأردن،ط2، ص 22.
[56]- التوبة: 19.
[57]- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (سقي)، ج3، ص 84.
[58]- ابن عطية، المحرر الوجيز، ت: عبد السلام عبد الشافي محمد، ج3، ص 16.
[59]- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (عمر)، ص 444.
[60]- ابن عطية، المحرر الوجيز، ج3، ص 84.

[61] - الحافظ، ياسين، إتحاف الطرف في علم الصرف، 1417م، 1996م، ت: محمد علي سلطاني، دار العصماء، دمشق، ط1، ص 89.
[62] - ابن الناظم، أبو عبد الله بدر الدين، شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، 2000م، ت: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص 309.
[63] - يوسف: 85.
[64] - الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (حرض)، ص 639.
[65] - ابن عاشور الطاهر، تفسير التحرير والتنوير،دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، دط، دت ج13، ص 44.
[66] - الطبري، مصحف الشروق المفسر الميسر، دار الشروق، مصر، د ط، د ت، ص 271.
[67] - يوسف: 18.
[68] - ابن عاشور، الطاهر، تفسير التحرير والتنوير، ج12، ص 238.
[69] - الزمخشري، الكشاف، ج12، ص 507.
[70] - الحاقة: 21.
[71] - صافي محمود، الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه، 1995م، دار الرشيد، دمشق، ط3، ص 69.
[72] - الجن: 13.
[73] - الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (رهق)، ص 889.
[74] - صافي محمود، الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه، ج29، ص 121.
[75] - الزمخشري، الكشاف، ج29، ص 1146.
[76] - الجن: 12.
[77] - الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (هرب)، ص 144.
[78] - نوح: 08.
[79] - الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (جمر)، ص 369.
[80] - صافي، محمود، إعراب القرآن وصرفه وبيانه، ج29، ص 98.

قائمة المصادر والمراجع:

ـــالقرآن الكريم :برواية ورش.

أوّلا ـــ الكتب:

1ـــابن الناظم، أبو عبد الله بدر الدين، شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، 2000م، ت: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.
2ـــابن عاشور الطاهر، تفسير التحرير والتنوير،دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، دط، دت ج13.
3ـــابن عطية، المحرر الوجيز، ت: عبد السلام عبد الشافي محمد، ج3، ص 16.
4ـــابن فارس، مقاييس اللغة، ت: إبراهيم شمس الدين،1429هـ/ 2008 م، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ،م2.

5_ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله، شرح التسهيل، ت: عبد الرحمن السيد، دار هجر، ط1، 1410هـ، 1990م.
6_الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين،2002م، ت: جودة مبروك محمد مبروك، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1.
7_الجوهري إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،1990م، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4.
8_الحافظ، ياسين، إتحاف الطرف في علم الصرف، 1417م، 1996م، ت: محمد علي سلطاني، دار العصماء، دمشق، ط1.
9_الحديثي خديجة، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965م.
10_الحنفي، محمد بن مصلح الدين مصطفى، حاشية محي الدين شيخ زادي،1999م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج 08.
11_رجب عبد الجواد إبراهيم، دراسات في الدلالة و المعجم،2013/2011م دار غريب، القاهرة، تلمسان.
12_الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود، تفسير الكشاف،1430هـ، 2009م. دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3.
13_السامرائي فاضل صالح، معاني الأبنية العربية، 1468ه/2007م، دار عمار، عمان، الأردن،ط2، ص 22.
14_سيبويه، أبو بشر عمرو بن عتلمان بن قنبر، الكتاب،1407هـ، 1988م، ت: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخاجي بالقاهرة للنشر والتوزيع، ط3، ج2.
15_سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب،1407هـ، 1988م، ت: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخاجي للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط3، ج1.
16_الصابوني، محمد علي، صفرة التفاسير،1981م دار القرآن الكريم، بيروت، ط4، م2.
17_صافي، محمود، الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه، 1995م، دار الرشيد، دمشق، ط.3
18_الطبري، مصحف الشروق المفسر الميسر، دار الشروق، مصر، د ط، د ت.
19_عبد المحسن منصور وسمية، أبنية المصدر في الشعر الجاهلي، ذات السلاسل،1404هـ، 1984م، الكويت، ط1.
20_عظيمة، عبد الخالق محمد، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، د ط، د ت، ج3
21_الفاخري، صالح سليم عبد القادر، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات2007م،2007م، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، دط.
22_الفضيلي عبد الهادي، مختصر الصرف، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط .50
23_الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ت: مأمون شيحا،1430هـ، 2009م، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت، ط.4
24_الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقري، المصباح المنير في غريب للشرح الكبير، ت: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، ط2، دت.
25_كحيل، أحمد حسن، التبيان في تصريف الأسماء، جامعة الأزهر، مصر، ط6، دت.
26_ المثنى، عبد الفتاح محمود محمود، السياق القرآني وأثره في الترجيح الدلالي،2005م، دط،جامعة اليرموك،أريد، الأردن.
27_محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير، الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير، 2007/1428م، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
28_هادي نهر، الصرف الوافي (دراسات وصفية تطبيقية)، 2010، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1

29_ياسوف أحمد، جماليات المفردة القرآنية،1999م، دار المكتبي، دمشق، ط2.

ثانيا _الرسائل الجامعية:

30_جميل حنان عابد،الصيغ الصرفية و دلالتها في ديوان عبد الرحيم محمود ،2011م، متطلّب لنيل درجة الماجيستير،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،قسم اللغة العربية م، جامعة الأزهر،غزّة.

31_زينة صالحي، البنية الصرفية ودلالتها في القرآن الكريم سورة إبراهيم أنموذجا،1437ه/2016م، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر.

32_شيخاوي حمدي، الأبنية الصرفية ودلالتها في سورة الكهف،2012 /2013م، جامعة أبي بكر بلقائد، كليّة الآداب واللغات، تلمسان.

33_عمران عثمان عبد الرحمن محمد، الدلالة الصرفية للمشتقات في سورتي الإسراء والكهف،2017م، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

34_القناوي عبد العزيز صافي الجيل،صيغة أفعل الفعلية و معانيها في القرآن الكريم ،1987م، مذكرة ماجيستير ،جامعة أم القرى، السعودية.

35_ماهاما لطفي ميسا، دراسة أبنية المصادر في سورة يونس،2011م، (رسالة ماجستير)، كلية اللغات، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 283 - 297 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

سؤال النهضة في كتاب (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) لمحمد السنوسي الزاهري

The Question of the Renaissance in the Book of (Algerian Poets in the Present Era) by Muhammad Al-Senussi Al-Zahri

بختي البشير *
Bakhti Bachir
جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر)
University of Mohamed Boudiaf M'sila (Algeria)
bachir.bakhti@univ-msila.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/24	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

يبدو أن معظم أشعار كتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر لمحمد الهادي السنوسي الزاهري، تشير إلى سؤال النهضة، الذي أرّق علماء الإصلاح ورجال الفكر والثقافة والإبداع الأدبي في الجزائر المستعمرة، التي وجدت شخصيتها تضمحل وتندمج شيئا فشيئا في الحضارة الغربية.

ويسعى البحث إلى معرفة الخلفيات الفكرية، التي انطلق منها شعراء كتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر. وكيف وقع سؤال النهضة في إبداعهم الشعري.

وفقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي، لأنه يساعد على وصف الظاهرة المدروسة وتحليلها. ومن نتائج البحث المستخلصة نورد منها ما يلي؛ اهتم شعراء الكتاب بالوسائل التي تحقق النهضة؛ كالإصلاح الديني والسياسي والتعليم وتربية المرأة والصحافة.

الكلمات المفتاح : نهضة، إصلاح، علم، صحافة، امرأة، تعليم.

Abstract :

It seems that most of the poems of the book "Algeria's Poets in the Present Age" by Al-Zahri refer to the question of the Renaissance, which troubled reform scholars and men of thought, culture and literary creativity in colonial Algeria, which found its personality fading and gradually merging into Western civilization. The research seeks to know the intellectual backgrounds from which the poets of the book started and how the question of the Renaissance fell on their poetic creativity.

For the preparation of this research, I relied on the descriptive-analytical approach, because it helps to describe and analyze the phenomenon studied.

For the preparation of this research, I relied on the descriptive-analytical approach, because it helps to describe and analyze the phenomenon studied.

* بختي البشير: bachir.bakhti@univ-msila.dz

Among the results of the research, we mention the following: The book poets were interested in the means that achieve renaissance.

Keywords: renaissance, reform, science, journalism, women, education.

1 ـ مقدمة:

يعالج البحث سؤال النهضة، الذي ما زال يلقى اهتماما ورواجا لدى نخبة المفكرين والمثقفين والأدباء في أنحاء العالم العربي والإسلامي، ويؤرق مضاجعهم إلى يومنا هذا. كما كان يمثل، أيضا، هاجسا كبيرا للنخبة الجزائرية، وهي تعاني الاستعمار الفرنسي بأبشع صوره، مع انهيار كامل لمنظومة القيم الإسلامية، التي كانت تحمي المجتمع الجزائري من المفاسد والشرور، وتمنع تفككه وتسهم في وحدته وتدفع عنه تغول الاستعمار وهمجيته.

وقد أدرك محمد الهادي السنوسي الزاهري بحسه الوطني، وبحساسيته الشعرية المشكلة التي يعاني منها الشعب الجزائري، وذلك من خلال العمل الذي قام به. حيث تمكن من جمع المادة الشعرية لمجموعة من شعراء الجزائر وضمها في كتابه، وقد دعت هذه القصائد في معظمها إلى نهضة شاملة تعم جميع مناحي الحياة.كما بحثت في شروط إقامة هذه النهضة، وحثت على بذل التضحيات وتقوية الإرادات، لإعداد القادة المصلحين الذين يجيدون التعامل والتخاطب مع الشعب الجزائري والرد على مزاعم المستعمر وأكاذيبه بالحجة والبيان. وتضمنت أشعارهم، أيضا، دعوة الشباب لطلب العلم المادي واستخدام اللغة العربية الفصحى. ورغم أن النثر أفضل من الشعر في توصيل الموضوعات والمعاني إلى القارئ، لأن النثر يمتاز عن الشعر "بأنه طريقة من طرائق الفكر"[1]، إلا أن الأجناس الأدبية الأخرى، لم تظهر في ذلك الوقت، كما هو عليه الشعر. ويمكن القول، أيضا، أن الشعر هو أقرب الأجناس إلى القارئ العربي من غيره. ومن هذا المنطلق جاء الكتاب يحوي على مجموعة من القصائد دون غيرها.

ويسعى البحث إلى مناقشة جملة من الأسئلة، لعل أهمها ما يلي:

ما هي النهضة؟ ما هي شروط إقامتها؟ وكيف نظر شعراء كتاب شعراء العصر الحاضر إلى النهضة؟

وما هي الإصلاحات التي أوصى بها هؤلاء الشعراء للوصول إلى النهضة؟ وما دور الحركة الإصلاحية بقيادة عبد الحميد بن باديس في التأليف الشعري الداعي إلى النهضة؟

ولإعداد هذا البحث، فقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي، لأنه يساعد على وصف الظاهرة المدروسة وتحليلها.

كما اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع وهي كالآتي: كتاب شروط النهضة وكتاب مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي لمالك بن نبي، وكتاب لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟ لشكيب أرسلان، وكتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر لمحمد الهادي السنوسي الزاهري، وغيرها من الكتب الأخرى.

2 ـ تمهيد:

مر الوطن العربي والإسلامي بفترة من الانحدار الحضاري، وظهر ذلك من خلال تكالب القوى الغربية الاستعمارية على البلاد العربية والاستيلاء على مقوماتها المعنوية والمادية.

وكانت بداية الصدمة الحضارية، قد حدثت أثناء حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798م، يومها تعرف العالم العربي على الانجازات العلمية التي حملها نابليون إلى مصر.

فقام محمد علي باشا بإصلاحات عديدة، قصد سد الفجوة التي حدثت بين العالم العربي والغربي بحجة التقدم الهائل الذي سبقنا به الغرب. فشجّع الصحافة وأنشأ المطابع وأرسل البعثات إلى أوربا، وفتح الأبواب واسعة لاستقبال الحضارة الغربية. فانطلقت نهضة علمية وأدبية وفنية تحررت فيها العقول والأفهام من التبعية للفكر الكلاسيكي القديم.

وقد تشكلت على إثر ذلك مشاريع نهضوية في كثير من البلاد العربية، تمثلت في المشروع الإصلاحي السلفي، وقاده كلا من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده. وفي الجزائر تأسست جمعية العلماء بقيادة عبد الحميد بن باديس وضمت نخبة من العلماء أبرزهم؛ البشير الإبراهيمي والعربي التبسي. والطيب العقبي، كما انطلقت مشاريع حداثية، اقتبست معارفها وفنونها من الغرب وقادها كلا من سلامة موسى وطه حسين، واتسعت هذه النهضة، لتشمل الأدب وبقية المعارف والفنون الأخرى.

ووجد رواد النهضة في الأدب وسيلة لنشر ما يرمي إليه علماء الأمة ومصلحيها، لبث الأفكار الإصلاحية والتنويرية، وما يرغبون في توصيله بطريقة فنية لأفراد المجتمع، كإصلاح السياسية والاقتصاد والتعليم وقبل ذلك، توعية المجتمع برفض قيم الاستعمار وما يدعو إليه.

3 ـ إشكالات النهضة:

من المهم أن أشير إلى أن مؤلف كتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر، قد اتسم جمعه للمادة الشعرية بالموضوعية ولم يكن اختياره اعتباطيا. فقد كان حريصا على أن يضم هذا الكتاب نخبة من الشعراء الجزائريين الذين اهتموا بالنهضة وسبل تحقيقها في الواقع الجزائري المأزوم. حيث اشتمل هذا الشعر على الفكر الذي يؤسس لهذه النهضة مع توضيح الوسائل التي يتحقق بها الإصلاح العام، ومن بين هذه الوسائل، إعداد القادة الدينين والسياسيين وتربية المرأة وتعليمها، وتعزيز دور الشباب وتشجعيه على طلب العلم النافع وجعله محورا تدور عليه حركة النهضة والاهتمام بالصحافة بغية نشر الأفكار الإصلاحية وتعميمها على المجتمع الجزائري.

كما اعتنى الشعراء في هذا الكتاب بالدفاع عن اللغة العربية الفصحى والدعوة إلى استعمالها والابتعاد عن تهجينها بالكلمات الفرنسية.

وظهرت الفكرة الإصلاحية في الجزائر سنة 1925م، فوجدت من يقودها ومن يرعاها وبدا الشعب الجزائري يتحرك بعد سبات دام سنوات طويلة.

وإذا كانت النهضة ضد التخلف والسقوط، فإنها تعد بذلك مظهرا من مظاهر التقدم والتطور، ومن شروط إقامتها أن تكون الفكرة التي تقوم عليها النهضة واضحة وقوية وقابلة للاستمرار، ويجب أن تشمل هذه النهضة جميع مناحي الحياة.

بعد أن وهنت الحضارة الإسلامية وعم التخلف والانحطاط سائر بلاد العرب والمسلمين، وضعف التزام المسلمين بدينهم، وساءت أحوالهم الدنيوية. اعتقد التيار الإصلاحي في المشرق والمغرب على السواء أن سبب هذا التخلف، إنما يعود بالأساس إلى أن الناس تخلت عن الإسلام واستسلمت لأهوائها. وذلك بعد أن رفع الإسلام راية المسلمين عاليا وخلصهم من الجهل، ودفع بهم إلى المدنية وأخرجهم من الحرب إلى السلم ومن الفرقة إلى الوحدة، تقهقر المسلمون وعادوا إلى الوراء مرة أخرى[2].

ويعزو مالك بن نبي في كتابه شروط النهضة إلى أن السبب الحضاري الذي قامت عليه الأمة العربية هو نفس السبب الذي سيقود الجزائر والعالم العربي والإسلامي إلى الارتقاء مرة أخرى في السلم الحضاري، يقول: "وإنه لتفكير سديد ذلك الذي يرى أن تكوين الحضارة بوصفها ظاهرة اجتماعية، إنما يكون في الظروف والشروط نفسها التي ولدت فيها الحضارة الأولى، كان هذا صادرا عن عقيدة قوية، ولسان يستمد من سحر القرآن تأثيره"[3].

ويعد الشاعر "محمد اللقاني بن السائح" من أكثر الشعراء إشارة إلى ذكر النهضة في شعره، وهو يشيد في هذه القصيدة "بنادي السعادة" الذي أسسه نخبة من رجال الثقافة والفكر والعلم لمدينة قسنطينة، ويثني على دورهم الحضاري، يقول:

وقوفا يا بني وطني وقوفا على ساق العزيمة مسرعينا
نحي نخبة نهضوا وأضحوا على نادي السعادة عاكفينا[4]

وقد دعا الشاعر المجتمع الجزائري أن يقف جنبا إلى جنب مع المساعي التي تقوم بها النخبة من إصلاح وبث للوعي وهو عمل يستحق الإشادة، لأن فيه كثير من التضحية والبذل والعطاء وذلك كله في سبيل نهضة الأمة.

ولقيام هذه النهضة، كان لا بد للشاعر، أن يعترف بأمراض مجتمعه وما لحقه من تخلف على أيدي أبنائه، الذين اختاروا حياة اللهو والمجون على حياة العمل والجد والمثابرة، فصارت الجزائر مرتعا للجهل والفقر، يقول:

بني الجزائر هذا الموت يكفينا لقد أغلت بجبل الجهل أيدينا

بني الجزائر هذا الفقر أفقدنا كل الذائد حينا يقتفي حينا
بني الجزائر هذا اللهو أوقعنا في سوء مهلكة عمت نوادينا[5]

وإزاء هذا التخاذل والتكاسل وانعدام روح المسؤولية لدى أبناء الأمة، كان لابد للشاعر أن يأمل في ظهور قائد ملهم قوي، يقود الأمة إلى نهضة، تتخلص فيها من الهوان والقهر الذي هي فيه، يقول محمد اللقاني بن السائح:

فهل لك يا جزائر من أبي يعز عليه قدرك أن يهونا
يغار عليك من ضيم وذل ويحميك حمى الأسد العرينا[6]

4 ـ الإصلاح الديني:

من المعروف أن الزوايا الصوفية، قد انتشرت في ربوع الجزائر، وأسهمت في نشر الإسلام وترسيخه، وقاومت الاحتلال الفرنسي ودفعت بخيرة رجالها إلى ساحة الاستشهاد. إلا أن معظم هذه الزوايا استمالها الاحتلال الفرنسي وحاول احتواءها وإدخالها بيت الطاعة وجعلها ناطقة باسمه. وقد مكّنت فرنسا لهذه الزوايا كل ما تحتاجه من الدعم المادي والمعنوي، لتبث سمومها في أوساط الشعب الجزائري. ولعّل أخطر ما روجته هذه الزوايا من أفكار، هي فكرة؛ أن فرنسا قدر نازل وأن هذا القدر لا يمكن تغييره إلا أن يشاء الله. وكان هذا سببا، ليعلن التيار الإصلاحي الحرب على الطرق الصوفية المنضوية تحت الاحتلال الفرنسي. ومن ناحية أخرى فقد انحرفت عقيدة الجزائريين في ظل هذه الحركات الصوفية، فصار المجتمع متعلقا بالأضرحة، وإقامة المهرجانات الماجنة داخل بيوت الله، بدل اللجوء إلى الله عز وجل وطلب عونه.

فحمل التيار الإصلاحي على عاتقه تصحيح عقيدة الجزائريين، ودعوتهم إلى التوبة والعودة إلى منابع الشريعة الصافية.

كما شكّل الاستعمار على الجزائر نكسة نفسية، فاستشعر العلماء والمصلحون في المشرق والمغرب على السواء بالهوة العميقة التي تفصل العالم الغربي بالعالم العربي من "ناحية التطور العلمي"، حتى كان وقع هذه النكسة شديدا على الإصلاحيين، لذلك دعا هؤلاء العلماء إلى أن يقتبس المسلم من الحضارة الغربية وأن يأخذ بالجانب الايجابي منها، دون أن يؤثر ذلك شيئا على إسلام الفرد وانتمائه للأمة، يقول نعيم اليافي: "إن الدين الاسلامي ليس دين عبادة وعلاقة معرفية بالرب، يهتم بقضايا العقيدة والايمان فحسب، وإنما هو دين حضارة، يهتم بالقيم الحياتية للإنسانية وللأمة وبالقيم الذاتية للفرد"[7]، وتعد هذه الفكرة سابقة جديدة، بعد أن كان العلماء في السابق، يتحفّظون على كل ما يأتي من الحضارة الغربية.

ويرى الشاعر محمد اللقاني بن السائح، أنه من الواجب أن يكون رجل الإصلاح الديني الذي تتطلع إليه الأمة أن يكون سديد الرأي، قوي العزيمة لا يخاف إلا الله عز وجل وقد نذر روحه لله وسخّرها لخدمة أمته، فهو يوجه الناس إلى التمسك بالدين القويم والسير على هدي النبي (ص). ليدفع بهم إلى الأخذ بأسباب العزة والنصر، مثلما فعل المسلمون الأوائل عندما أسسوا مدنا، كحاضرة بغداد، يقول محمد اللقاني بن السائح:

واشرح رغائب أمة في شخصكم رأت السداد
واهرع إلى الأحرار في كل البلاد وكل ناد
فلسوف تحظى بالمنى ولسوف تظفر بالمراد
. . .
تعالوا إلى الدين القويم وهديه فإني أرى الإصلاح في سنة الهاد
تعالوا إلى العلم الصحيح فإنه يجدد في الأبناء نهضة بغداد
تعالوا إلى نشر المعارف بينكم وكونوا على حياضها خير وراد[8]

وكان من الطبيعي، بعد أن خفتت المقاومة الشعبية واستسلم الأمير عبد القادر الجزائري، أن يأمل المجتمع الجزائري في ظهور عالم رباني مصلح، يبعث العزيمة في النفوس، ويقوي العزائم ويبعث الأمل في النفوس، يقول محمد اللقاني بن السائح:

بني وطني هل من عقول كبيرة؟ تقوم أمام الضيم وقفة أطواد
بني وطني هل من شيوخ أجلة؟ غدو في سماء العز كعبة قصاد
يذبون عن حوض الشريعة كلها أناط بها الأعداء شبهة حساد
بني وطني هل من خطيب مدرب يحرك أرواحا بمقولة الضاد[9]

ومن المعروف أن المستبد، يخاف من المصلح الذي يعرف جيدا كيف ينهض بالأمة من سباتها، ويبث فيها الأمل ويطرح عنها الخوف ويشحذ عزيمتها. خاصة إذا كان هذا المصلح، يجيد الخطابة الأدبية ويوظف علوم الحياة ويعرف حقوق الأمم والتاريخ المفصل ونحو ذلك مما يساعد على تكبير النفوس وتوسيع العقول[10].

وقد عمل الاحتلال جاهدا على ضرب مقومات الشخصية الجزائرية في صميمها. وهو يعلم جيدا أن الذي أيقظ هذه الأمة ووحدها وشحذ عزيمتها ومكنها من القيام بعد السقوط وعلمها مقارعة الأعداء في الماضي، إنما هو الإسلام. لذلك سعى الاحتلال إلى زرع فكرة، أن الإسلام لم يعد مصدرا للإشعاع الفكري والحضاري، وإنما صار مصدرا للتخلف، خاصة وأن المجتمع الجزائري رأى بنفسه التقدم الغربي في الوسائل المادية التي جاء بها المحتل لإخضاعه، وهو جاثم على مقدرات الأمة بفضل هذا التطور، يقول محمد اللقاني بن السائح:

وقالوا بأن الدين أصبح عاطلا عن السير في عصر من النور وقاد
وقالوا هدى الإسلام جاء مؤخرا لهم عن مجارات الأجانب بعاد
وهل يهتدي من كان بالله هديه بعشواء لا تلوي على غير معتاد[11]

بعد أن ادّعت فرنسا، بأن الإسلام لم يعد صالحا لكل زمان ومكان وأنه خرج من السباق الحضاري وصار علامة على التخلف. حاول الشاعر بن السائح أن يفنّد أقوالها، في الأبيات السابقة، ليثبت بأن مزاعم فرنسا ليست إلا مجرد كلمات صادرة عن محتل حاقد، وأن النهضة الحقيقية، إنما تتمثل في التمسك بعرى الإسلام. وهذا ما يؤكده العلماء المسلمون أنفسهم، بأن السبب وراء تخلف المجتمعات العربية والإسلامية، إنما يعود إلى

السبب الذي رفع الأمة ومكنها من الحضارة والتقدم، يقول جمال الدين الأفغاني: "إنما يكون علاج الأمة الناجح برجوعها إلى قواعد دينها. والأخذ بأحكامه على ما كان في بداياته"[12].

ولكي يشعر الجزائريون بالإحباط واليأس، نتيجة الخيارات الدينية والسياسية المنتهجة. مارس الاحتلال كعادته سياسة المنع والإقصاء وسياسية نشر الفساد وإثارة الشحناء بين الناس، لينسى المجتمع الجزائري، وهو يعاني الفقر والظلم والتشريد والتهجير من أرضه، أن يكرس وقته وجهده في طلب المجد، الذي يكون "ببذل مال للنفع العام ويسمى مجد الكرم، أو ببذل العلم النافع المفيد للجماعة ويسمى مجد الفضيلة، أو بذل النفس بالتعرض للمشاق وللمخاطر في سبيل نصرة الحق ويسمى مجد النبالة"[13]، كما يؤكد عليه الشاعر في قوله:

بكيت على قومي لضعف نفوسهم على حمل أثقال العلى

...

بكيت عليهم إذ نسوا كل واجب ومالوا إلى حب الهوى والرذائل

...

رضوا بحياة الذل والجهل والكرى عن العلم فروا والحجا والمكارم

كفانا كفانا فالحياة تبدلت ألا اختاروا ما يحلو بخير الوسائل[14]

ومن الطبيعي أن يقابل كل إصلاح من قبل المحتل بالرفض، ويسعى لتشويه المصلحين، بل ويسعى إلى سجنهم ونفيهم وقد يسلط عليهم من أبناء جلدتهم من يناصبونهم العداء، لأن "العالم المصلح هو من يجاهد ليوقظ النيام، ويدعو للإيمان وللعلم وللإصلاح وللعمل، فيحرر العقول من الخرافات والأوهام، وينهى الناس عن عبادة القبور والأشجار، والاستنجاد بالدجالين، والمشعوذين"[15]، يقول محمد اللقاني بن السائح:

إذا ما رام مصلحنا نهوضا أباحوا بالعداء مجاهرينا[16]

5 ـ الإصلاح السياسي:

سعت سلطات الاحتلال إلى تدجين الشعب الجزائري، وإدخاله إلى اللعبة السياسية من خلال الأحزاب الوطنية التي تشكلت في تلك الفترة. وكان الاحتلال يَعد الجزائريين بمنحهم الحرية في بلدهم والعيش فيه بكرامة، غير أنه في كل مرة، يكتشف الشعب الجزائري غدر الاحتلال الذي يعد ولا يفي بوعوده. لذلك نجد الشعراء الجزائريين، يعلمون كيد المحتل ويقومون بفضح أساليبه الملتوية، يقول أبو اليقظان:

إن أهل الغرب خطوا خطة لبني الشرق بدت منها خفايا

بدت البغضاء من أفواههم وهي عنوان على ما في الطوايا

....

لا تته يا غرب فالظلم له أمد إن حل حلتك بلايا

فبنوك الصم عاثوا وبغوا فأثاروا عنهم كل الرعايا[17]

كما عملت الحركة الإصلاحية على نشر الوعي السياسي في المجتمع الجزائري، فطالبت المحتل بالحريات العامة ورفضت سياسة التجنيس والتنصير وقامت بالمحافظة على الهوية الوطنية المتمثلة في الإسلام واللسان العربي.

غير أن الاحتلال لا يتغير، فهو يرفض إعطاء الحريات ويقوم بمصادرة الحقوق وسجن السياسيين والتضييق عليهم، يقول الشيخ الطيب العقبي:

كم أرهقونا وسيف البغي منصلت وأوسعونا هوانا من تجافينا[18]

وبعد أن كانت الأمة الإسلامية، قبل تقسيمها والسيطرة عليها، أمة مهابة وكلمتها مسموعة في أرجاء المعمورة، صارت مهانة وذليلة وصارت الدولة القطرية دولة ضعيفة مستعبدة، بعد أن ابتعدت عن عقيدتها وصدقت ادعاءات المحتل وسلكت طريقا غير طريق الله، لم يبق من أمل لهذه الأمة سوى أن تتوحد وتجمع شتاتها حتى يرفع شأنها من جديد. ومن جهة أخرى، فإن الإنسان العربي، كما يرى الشاعر مفطور على كرهه للظلم ويأبى إلا أن يعيش الحرية كاملة غير منقوصة، يقول الشيخ الطيب العقبي:

بالله يا مبتغي الإصلاح إن عرضت لكم سوانح من فكر تواتينا
عرج على قطرنا وانظر لحالته فحاله اليوم بين الناس تخزينا

....

بالأمس كنا ملوكا في عروشهم واليوم صار قصي الدار يقصينا
هذا جزاء الأولى عن دينهم صدفوا واعرضوا عن حدود الله نائينا

...

يا معشر القوم هبوا من سباتكم طال الزمان وما غنى مغنينا

...

ما هكذا شيم العرب الكرام ولا هم قبلنا ولدوا الحمق المجانينا[19]

6 ـ النهضة والعلم المادي:

سبّب الاحتلال الفرنسي للجزائر صدمات كثيرة، لعل أخطرها تتمثل في اكتشاف الجزائر لمدى التخلف الذي حلّ بها نتيجة للانحدار الحضاري والثقافي الذي وصلت إليه الأمة الإسلامية، بالإضافة إلى ما قام به الاحتلال الفرنسي في الجزائر، من سياسة التجهيل وغلق المدارس العربية وإقصاء الجزائريين عن الحياة اليومية للمستعمرين الفرنسيين، الذين كانوا يعيشون حياة مترفة تاركين أبناء البلد عرضة للمرض والجهل والتشرد. ويقدم محمد السعيد الزاهري صورة حزينة عن الوضع المخزي الذي يحياه وطنه، حيث يقول:

وقد لبس الناس العلوم جديدة ونحن لبسناها من الخلق البالي[20]

ويجري الشاعر محمد اللقاني بن السائح، بعد ذلك، مقارنة بين الأمم الصاعدة وبين أمته التي هي في آخر الركب، ليخلص إلى أن العالم قد قطع أشواطا كبيرة في التقدم، أما العالم العربي، فقد تقهقر إلى الوراء، يقول:

الناس بالعلم شقوا الأرض واخترقوا وشيدوا وبنوا عزا وتمكينا
الناس في الجو طاروا وحلقوا وعلوا ونحن نحسبهم جهلا شياطينا
الناس بالعلم نالوا كل مكرمة ونحن بالجهل لا يرجى تلافينا[21]

ولذلك، فإن أي نهضة قادمة، لا بد لها من الاهتمام بالعلم وتشجيع المتعلمين على تعلم العلم النافع وتوظيفه فيما يفيد، لأن الأمم الأخرى، إنما سبقتنا بالعلوم التي غفل عنها المجتمع العربي. ففي القرن العشرين من الزمن الأخير للخلافة العثمانية لا تكاد تجد من يصلح ساعتك ناهيك عن قلة المشتغلين بالعلم المادي، عدا من كان مهتما بالعلوم الشرعية وهذه الأخيرة ليست كافية لإقامة النهضة، يقول الشيخ الطيب العقبي:

تعلموا العلم وامشوا في مناكبها وجانبوا كسلا أودى بماضينا
وزاحموا الغرب في الدنيا ولذتها وجددوا عصر عز في تعالينا
ما كان قط حراما في شريعتنا سير بأوطاننا فيما يرقينا
هذي بلادكم ترنوا لنهضتكم وكنز ثروتكم لا زال مخزونا
لا تهملوا خدمة الأوطان واتحدوا فباتحادكم الأوطان تدنينا[22]

والمشكلة أن العوام من الناس في العالم المتخلف، قد انصرفوا عن طلب العلم، وبذلوا أموالهم وأوقاتهم في طلب الملذات. فيما يقضي العالم الغربي معظم أوقاته في طلب العلم أو العمل في الصناعة أو في الزراعة ويخصص القليل من الوقت لراحته، بينما يعيش الإنسان العربي فارغ اليدين حيث يهمل وقته ويصرفه في اللهو. وهذا ما نبه إليه مالك بن نبي في أن العالم الغربي يهتم بالزمن لانجاز ما يريده، حيث يقول: "لا جدال في أنه في مقابل وتيرة الزمن المحيطة بالإنتاج في البلاد الصناعية، هناك الزمن متقطع في البلاد المتخلفة"[23]، يقول الشاعر أحمد كاتب بن الغزالي عن حضارة الغرب:

وتهتم بالأمر حاضره وآتيه والعلم منه يذاع
ونحن ويا أسفي عكف على نقر دف وصوت سماع
ومن قام منا لإرشادنا وسعناه شتما بدون انقطاع[24]

لقد باتت المجتمعات الغربية المتعلمة، تتحكم في بقية الأمم وتفرض عليها سطوتها، لذلك يدعو الشاعر رمضان حمود أمته، لكي تنهل من العلوم والمعارف، حتى يكون لها نصيب بين الأمم وتنال الشرف والمجد والقوة، يقول:

وما المرء إلا بالعلوم معظم ولا نال بالإهمال أعلى المنازل
ولا ساد قوم همهم في ثراهم ولا خير يأتيهم بأحلام نائم
وما ضاع حق خلفه من يريده ولا مات شعب أو هوى بالمطالب[25]

ومن واجب الشعراء أن يخبروا الناس بعيوب أمتهم، حتى يستقيم حالها ويصلح شأنها. ومما لاحظه الشاعر أحمد كاتب بن الغزالي أننا أمة تهتم بما يشبع بطنها، بينما الأمم الأخرى تهتم بما يشبع فكرها ويروي عطشها للمعرفة. ولذلك يرجو أن تنقلب هذه الصورة، ليصير الإنسان العربي ساعيا للعلم منفتحا نحو الغرب يأخذ منه

ما حسن، دون أن ينسلخ عن عقيدته ويتخلى عن شخصيته، ولكي يكون قادرا بعد ذلك على الاختراع، يقول:

أكب على العلم عشاقه ولم نبرح الدهر نهوى القصاع
فهم في الحقيقة أقوم نهجا وهم بالمعارف قوم شباع
ألا ليت شعري ويا ليتني أرى العلم دابا وأبقى متاع
فيحيي الفكر والاعتناء ونعني بمعرفة واختراع
...
دهانا الفساد وساد البلا أما للقبائح منا اقتلاع[26]

ثم إن محمد الهادي السنوسي الزاهري، قد اختار شاعرا فطنا في كتابه وهو الشيخ الطيب العقبي، الذي يرى أنه لا قيمة للعلوم النظرية بدون أن يكون لها تطبيقات عملية تنفع الناس في واقعهم، يقول:

لا بر من يدعي في العلم سابقة ولم يقم بدروس العلم تمرينا[27]

كما يُذكّر الشيخ الطيب العقبي شباب عصره بما حققه الأجداد الأوائل من معارف وعلوم أدهشت العالم، لعلها تحفزهم وتدفع بهم إلى الاجتهاد، يقول:

واذكر حديث جدود قبلنا سلفوا عساك بالعلم بعد الجهل تحيينا[28]

ثم يستنكر الشيخ العقبي الواقع المؤلم، الذي وصلت إليه الأمة والمصير المجهول الذي ينتظر الأجيال القادمة، بعد أن كانت شمس العرب تسطع على العالم، فصارت تلك الانتصارات مجرد أطلال نبكي عليها، يقول:

وقف بنا نندب الأطلال بعدهم فالشعب قرّ بما أبقوا له عينا
...
كانت منازلنا في العز شامخة لا تشرق الشمس إلا في مغانينا
...
كم أمة أصبحت تعلو بعزتها كانت لنيل العطا قدما ترجينا[29]

ويضيف محمد السعيد الزاهري مجموعة من النصائح العامة لطلاب العلم، حتى يصبروا على طلب العلم والاستفادة مما تعلموه وفهموه، فيوصيهم بالمواظبة وشحذ الهمم، فإن العلم لا يحصل إلا بالتعب والسهر والمداومة وبذل الجهد العظيم والتضحية الثمينة، يقول الشاعر:

وكن في ابتغاء المجد يا نشء صابرا فما انقادت الآمال إلا لصابر
ولا مجد إلا العلم يطلبه أخا عزائم تزري بالسيوف البواتر[30]

7 ـ اللغة العربية:

تعرضت اللغة العربية في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي- إلى المسخ والتشويه والتضليل والاقتصاص من الجذور، واعتبرها الاحتلال لغة أجنبية في بلادها وحاول إحلال لغته حتى ينسى- الجزائريون لغتهم. وقد

رصد ميزانية وموارد بشرية لتمكين لغته، بالإضافة إلى أنه أغلق المدارس العربية وشرد معلميها وأقدم على هدم المساجد ودجن الزوايا وجهّل عامة الناس. ولم يسمح للجزائريين بتعلم لغة المحتل. وكان يهدف إلى فصل الجزائر عن محيطها العربي والإسلامي، ولم يقف الجزائري مكتوف الأيدي، فبنى المساجد وأعاد فتح المدارس العربية وأرسل طلابه إلى جامع الزيتونة والقرويين والأزهر.كما أسهمت جمعية العلماء الجزائريين في إعادة اللغة العربية إلى مكانتها، من خلال ترسيخ العقيدة الإسلامية في نفوس الأبناء والتشديد على استعمال اللغة العربية. وقد تجاوب الشعراء الجزائريون مع هذا الهدف الأسمى شعرا، فيقول محمد الهادي السنوسي الزاهري في إحدى قصائده:

هبوني يراعا يبعث الميت في البلى ويبعث من تحت الجنادل أقياليِ
على اللغة الفصحى وإعلاء شأنها وترديد ذكراها أعاقب أشغالي
إلى لغة الذكر الحكيم ومصدر النواميس في عصري وفي العصر الخالي[31]

ومن المعلوم أن فرنسا قامت بأعمال تخريبية لمحاربة العربية الفصحى، حيث اهتمت باللغة الدارجة فأوجدت قواميس وكتبا للعربية الدارجة وكتبا لنحو العربية الدارجة مثل كتاب أربنيوس،ثم إن فرنسا ومن كان ينطق باسمها من أبناء جلدتنا حاولت تشويه اللغة العربية، فقد أشاعت بأن العربية ليست لغة علمية وأنها عاجزة عن حمل المصطلحات العلمية الجديدة، مثلما يوضحه الشاعر محمد اللقاني بن السائح، فيقول:

ها هي أم اللغى تنعى لمصرعها ها هي ألفاظها تبكي وتبكينا
خلطتموها بألفاظ مشوهة ولم تقيموا لها يوما موازينا
صارت شبيهة أثواب مرقعة تضم من خرق طمر ملايينا
وصفتموها بضيق في النطاق وقد كنتم على وصفكم قوما ملومينا
بل هي لغات الأرض أجمعها كل لها عند ضيق اللفظ يأتينا[32]

ويبدو واضحا أن الحركة الإصلاحية، قد انصب اهتمامها على اللغة العربية الفصحى، لأنها عنصر مهم لإقامة النهضة. وهذا ما جاء على ألسنة الشعراء تأكيدا لمكانة العربية ودورها في تشكيل هوية المجتمع الذي لن يكون قادرا على الإبداع إلا في إطار لغته الأم.

وكان الشيخ البشير الإبراهيمي، قد وجه دعوة إلى الكتاب للالتزام بنهج الجمعية والاهتمام بقضايا الأمة: "أمامكم اللغة وعلومُها وآدابُها، فابحثوا ونقّبوا واحْدُوا ركابها، واسْعَوْا لبيان فضلها سعيكم لتعليمها، وأشْرِبوا قلوب أولاد هذه الأمة أنّه ما غرّد بلبل بغير حنجرته"[33].

8 ـ دور المرأة:

تمثل المرأة دورا مهما في نهضة المجتمعات، لأنها تشكل نصف المجتمع، لذلك حاولت الحركة الإصلاحية معالجة قضاياها الدينية والاجتماعية والثقافية ودعت إلى تعليمها، خاصة، بعد أن أصبحت أداة طيعة في أيدي المشعوذين والطرقيين. وصارت تحضر الحفلات "الزردات" في المساجد، حيث تنتهك الحرمات. ويدعو

الشاعر محمد الهادي السنوسي الزاهري أولياء البنات، أن يبادروا بتعليمهن حتى يتمكّن من تربية أبنائهن في المستقبل، تربية تليق بتطلعات المجتمع، يقول:

أنا بنات الشعب في أمية ملئت رؤوس الناشئات خمودا
ومشت بها في الناشئين جهالة صاروا بها بين الفرنجة دودا
...
ناشدتكم بالله والرحم التي في الكتب مجد ذكرها تمجيدا
أن تبعثوا للعلم في أبنائكم روحا ومن كيس المشح نقودا
تحي البلاد بالعلوم تفتحت زهراتها بين الديار ورودا
...
وتعاهدوا في الصالحات فإنها أجدى إذا ما شئتم التجديدا[34]

من خلال هذه الأشعار الواردة في الكتاب، فإن المرأة تمثل عنصرا مهما لقيام أي نهضة، فهي التي ينشأ عندها الأطفال، فتغذيهم بالحنان والعطف وترعاهم بالأخلاق الفاضلة وتعلمهم ما ينفعهم.

9 ــ دور الصحافة:

انتشرت الصّحافة العربيّة في الجزائر ما بين (1925م ــ 1954م)، كجريدة الشهاب وصدى الصحراء والحق، ولكنّ الإدارة الفرنسيّة - كعادتها - ضيّقت الخناق على هذه الصحف.

وكانت أغلب المقالات إصلاحية سياسية، تسير وفق ما حدّده عبد الحميد بن باديس. وقد أصدر المصلحون بعد تأسيس جمعية العلماء سنة 1931م أربع جرائد متتالية هي؛ السُّنّة والشّريعة والبصائر بهدف نشر أسس الإصلاح.

وكانت تهدف هذه الجرائد إلى غرس الهوية الجزائرية، كتثبيت العقيدة في النفوس وتمكين اللغة العربية على ألسنة الأبناء، ورفض قيم الاحتلال وسياسته الاستعمارية. ولاشك أن رواد الحركة الإصلاحية كانوا مستقلين عن السياسة الاستعمارية، فكانت صحافتهم كما، يقول أحمد كاتب بن الغزالي:

وهذي صحافتنا حرة لها في البلاد صدى وشعاع
فطالع نجاحك ثم انتقد وكن للمعارف حلف اطلاع[35]

ويعد الشاعر أبو اليقظان من مؤسسي الصحافة المكتوبة، فقد أسهم في إصدار العديد من الجرائد، منها: وادي ميزاب، المغرب، النور وغيرها.

ويؤمن هذا الشاعر بالدور الذي تلعبه الصحافة في نهضة الأمة الجزائرية، وقد سعى من خلال تلك الجرائد إلى إعادة الاعتبار للشخصية الجزائرية، وتثقيف وتنوير العقول وتكوين المجتمع تكوينا صحيحا متشبعا بالأخلاق الفاضلة والأفكار الصحيحة.

كما كان يسعى إلى تأييد الحق والحرية والعدالة، وبث روح التضامن والاتحاد بين أبناء الوطن الواحد، ونبذ الفرقة ومقاومة الرذائل ونشر الفضيلة, يقول أبو اليقظان:

إن الصحافة للشعوب حيا والشعب من غير اللسان مواة
فهي اللسان المفصح الذلق الذي ببيانه تتدارك الغايات
فهي الوسيلة للسعادة والهنا وإلى الفضائل والعلا مرقاة
فبها الأمم الضعيفة ترفع الر رغبات منه وتبلغ الأصوات
هي معرض الأعمال برهان على مقداره بل إنها المرآة[36]

10 ـ خاتمة:

ركز محمد الهادي السنوسي الزاهري في جمعه للمادة الشعرية على الشعراء الذين اهتموا بالنهضة وما رافقها من حركة إصلاحية، وباعتبار أن هؤلاء الشعراء من التيار الإصلاحي، فإن جلهم قد استقى أفكاره من هذا التيار الذي ارتبط بالمشرق العربي فكرا وأخلاقا.

ومن ناحية أخرى فقد اهتم هؤلاء الشعراء بالوسائل التي تحقق النهضة؛ كالإصلاح الديني والسياسي والتعليم وتربية المرأة والصحافة، غير أن ما يلاحظ على المادة الشعرية في الكتاب، هو اهتمام الشعراء بقضية العلم المادي والتأكيد على طلبه، ربما لشعور صاحب الكتاب بأن ما ينقص هذه النهضة هو العلم المادي.

هوامش:

[1] جان بول سارتر: ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص21.
[2] شكيب أرسلان، لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟ مكتبة رحاب، الجزائر، 1989، ص35.
[3] مالك بن نبي: شروط النهضة، تر: عمر كامل المسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، ط18، 2019، ص28.
[4] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، الجزء1، المطبعة التونسية، تونس، ط1، 1926، ص40.
[5] المصدر نفسه، ص36.
[6] المصدر نفسه، ص39.
[7] نعيم اليافي: حركة الإصلاح الديني في عصر النهضة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2000، ص47.
[8] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص45.
[9] المصدر نفسه، ص46.
[10] عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص43.
[11] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص48.
[12] نعيم اليافي: حركة الإصلاح الديني في عصر النهضة، ص50.
[13] عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص53.

[14] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص173، ص174.
[15] محمد نسيب: زوايا العلم والقرآن بالجزائر، دار الفكر، الجزائر، ص36.
[16] محمد الهادي السنوسي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص40
[17] المصدر نفسه، ص118, ص119.
[18] المصدر نفسه، ص133.
[19] المصدر نفسه، ص134.
[20] المصدر نفسه ، ص69.
[21] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص37.
[22] المصدر نفسه ، ص135.
[23] مالك بن نبي: مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر: بسام بركة، أحمد شعبو، دار الفكر، دمشق ، سوريا، ط15، 2018، ص22.
[24] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص166.
[25] المصدر نفسه ، ص175.
[26] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، ص167.
[27] المصدر نفسه، ص133.
[28] المصدر نفسه ، ص131.
[29] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص132.
[30] المصدر نفسه، ص75.
[31] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، ص193.
[32] المصدر نفسه ، ص37, ص38.
[33] البشير الإبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص211.
[34] محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، ص196.
[35] المصدر نفسه ، ص166.
[36] المصدر نفسه، ص115.

قائمة المصادر والمراجع:

1 ـ جان بول سارتر: ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
2 ـ شكيب أرسلان، لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟ مكتبة رحاب، الجزائر، 1989.
3 ـ البشير الإبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص211.
4 ـ عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، موفم للنشر، الجزائر، 1991.
5 ـ مالك بن نبي: شروط النهضة، تر: عمر كامل المسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، ط18، 2019.

6 ـ مالك بن نبي: مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر: بسام بركة، أحمد شعبو، دار الفكر، دمشق ، سوريا، ط15، 2018.
7 ـ محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، الجزء1، المطبعة التونسية، تونس، ط1، 1926.
8 ـ محمد نسيب: زوايا العلم والقرآن بالجزائر، دار الفكر، الجزائر.
9 ـ نعيم اليافي: حركة الإصلاح الديني في عصر النهضة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2000.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 298 - 311 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

شعرية الحداثة في شعر العربي دحو

Poetic of Modernity in LARBI DAHO's Poetry

هاجر يونس *
Hadjer younes
جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي (الجزائر)
El arbi ben mhidi 's university , oum el bouagui (Algeria)
lolitadream 404@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/27	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

آثقل مصطلح الحداثة بحمولات دلالية عديدة، لها خلفيات فلسفية، دينية، تاريخية، وأدبية، ما خلف تعددا في حقلها المفاهيمي، إلا أنها في جوهرها تدعو إلى التحرر وتبني مقومات الحساسية الجديدة، وذلك باستثمار تقانات إستطيقية تروم التغيير والتجدد.

ويعد **العربي دحو** أحد الشعراء الجزائريين الذين نزعوا نحو الحداثة في أشعارهم، فرفض في قصائده أشكال الثبات والسكون، متجاوزا بذلك المسارات الخطية للتجربة الشعرية، لذا ارتأيت التوقف عند شعرية الحداثة في شعر العربي دحو من خلال ثلاث محطات هي: البياض، الرمز واللغة.

الكلمات المفتاح : حداثة / شعر العربي دحو / بياض / رمز / لغة.

Abstract :

The term modernity has many semantic loads, and it has diverse philosophical, historical, religious and literary backgrounds.

So, there are many concepts of it, but generally it calls for liberation and adoption of new artistic characteristics, by investing in changing aesthetic techniques.

Al-Arabi is considered one of the Algerian poets who tended towards modernity in their poetry, and he rejected in his poems forms of stability and tranquility, by passing the linear paths of the poetic experience, so I decided to stop at the poetry of modernity in his poetry through three stations: whiteness, symbol and language.

Keywords: modernity / Arabic poetry, Daho / whiteness / symbol / language.

* هاجر يونس lolitadream404@yahoo.fr

مقدمة:

الحداثة مفهوم زئبقي، تصعب الإحاطة به لما له من تشعبات، إذ تطالب الأديب بامتلاك سلطة الذات بهدف الوصول إلى الخلق الفني والإبداع، وفي هذا الصدد يقول أدونيس: « **إن القصيدة أو المسرحية أو القصة التي يحتاج إليها الجمهور العربي ليست تلك التي تسليه، أو تقدم له مادة استهلاكية، ليست التي تسايره في حياته الجارية وإنما هي التي تعارض هذه الحياة، أي تصدمه: تخرجه من سياسته تفرغه من موروثه وتقذفه خارج نفسه.**» [1] وهذه الصدمة تكون باختراق المألوف، وترك المجال مفتوحا أمام القارئ الذي لابد من استفزازه بالثغرات الدلالية.

ولأن الشعر قد مر بعدة محطات زمانية أسست لثورة جديدة، فقد كان لزاما عليه أن يتأثر هو الآخر بالحداثة، وهذا جراء الحركات التجديدية التي كيفته وطبيعة العصر، فهي « **في كل شيء إبداع مرتبط بالحياة، وموقف كياني نتيجة عقلية حديثة تنظر إلى الوجود بمنظار هو خلاصة التجربة الإنسانية في الحياة والفكر.**» [2]

ما يعني أن معيار الزمن كفيل بوضع مرجعيات أيديولوجية وفنية للشعر العربي الذي يعد تجربة إنسانية مميزة، ولعل ذلك ما أوجد نقاط تلاقح بين الحداثة والشعرية الباحثة عن فنية النص الأدبي وجماليته.

والحداثة لا تعني الانسلاخ عن التراث، ولا رفضه بقدر ما تعني مسايرته، فهي لا تلغي الماضي بل تنطلق منه وصولا إلى المعاصرة التي تخلق في الشعر حساسية جديدة، تروم الإجابة عن أسئلة تأسيسية مرتبطة بشكل النص ومضمونه، وهو ما أسعى إلى البحث عنه من خلال هذا البحث الذي يروم الوقوف عند شعرية الحداثة في شعر الشاعر الجزائري العربي دحو، منطلقة من إشكالية عامة تتمحور حول الخصائص التي خلقت الجانب الفني داخل أعمال الشاعر، فإلى أي مدى تمكن العربي دحو من إبراز الجانب الشعري في شعره عبر سمات الحداثة ؟

وبغية الإجابة عن هذه الإشكالية تطرقت في هذا البحث لجملة عناصر أبرزها شعرية البياض وشعرية الرمز فشعرية اللغة.

أولا: شعرية البياض في شعر العربي دحو:

قد يتجاوز الشاعر الحدود الجغرافية للكتابة كجسد لفظي يمكن للغة البياض الاندساس وسطه، للتعبير عما لم يقل داخل أنساق الخطاب، إذ « **يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني، كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل، نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر.**» [3]

أما بالنسبة لميشال بوتور فالبياض « **سرعة تمحو كل شيء ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية، وخصوصا لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة.**» [4]

ما يعني أن البياض فضاء جديد مشحون بالدلالات المختزنة بين زمن قراءة الأثر الشعري، وزمن الحدث الداخلي، ما يتيح للقارئ المجال للاستراحة والتوقف عند كل ما يستدعي ذلك من أجل التزود بالرصيد الدلالي الذي شحن به العربي دحو قصائده، فقد أضحى البياض أبجدية شعرية، تضم في صمتها الكثير، وقد اعتمده الشاعر في مجموعته الشعرية الكاملة لإثارة فضول القارئ وتحريك شفرات التأويل لديه، بغية ملء ما يخلفه من ثغرات مستقطبة لاهتمامه.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة: "**و ...الحلم** ":

« **يا بريق الحلم ..**
حكت ... وحكت ... وروت ... وروت ...
ما لا أحد ظنه خاطرا على البال ...
ومضى كبد العمر يا عمري ...
وحكايا الجدة تحملني مشدوها
إلى أوطان الجنيات
عساي أضم الفاتنة الموسومة
ضمة مجنون ... » [5]

ولا تكاد تخلو قصيدة من تقنية البياض في صورة الحذف بنقطتين، خاصة وأن الشاعر قد ربطها بقصة ترويها الجدة، وكانت أشبه بحلم يحمل المتلقي إلى أرض الجنيات، وهو ما يفصح عنه العنوان، على اعتبار أنه بمثابة ميكرونص يختزل العالم النصي ككل، فهو « **ضرورة كتابية، هو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل.**» [6]

إذ يشبك هذا العنوان جملة من الدلالات المضمرة لأنساق الكشف والتعرية بين حديه: الواو فالنقط ثم الحلم، من خلال تبني لغة الصمت عبر القول، خاصة وأن العنوان مفتاح النص الذي تنفتح به الآفاق لإعادة البناء من خلال التأويل، ما يعني أنه تركيب لغوي وإيحائي يؤسس لجرأة الأسئلة المنبثقة من دلالات نقط الحذف التي تتوسطه، والتي اختزنت داخلها شحنات تقنية البياض، وهو ما أثر إيجابا – برأيي- على عالم النص ككل، فالعنوان ملائم بترتيبه لمقتضيات النص الذي بدا واقعة كوسمولوجية نتيجة ما خلفه العنوان من غموض أفرزه إضمار القول.

ليأتي دور القارئ الذي سيجد الفرصة مواتية لسد هذه الثغرات الشعرية – إن جاز القول – بما يناسبها من تأويلات، ولعل إحداها لفظة " **بريق**" التي استهل بها الشاعر قصيدته على شكل نداء مرتبط بالحلم الذي ينشده الشاعر بحثا عن الفاتنة الضائعة فيه، خاصة وأنه يصرح فيما بعد:

« **ما أقول وكل القول إذا لم تجيبي**
هباء على الورق ...
ماذا أقول وعيناك قالت:
إنك تسعى إلى وطن
لا محل له إلا في خلجان الغسق ..
عد .. عد .. عد ..إلى دنياك فلا
درب يوصلك نحو البارق
لا، ولا أمل في زرع بلا فلق ...» [7]

اتصل فعل القول بالبياض داخل هذه القصيدة، خاصة وأنه اتصل بتساؤلات أفرزتها اللغة الشعرية التي تجاوزت أنظمتها لتستأثر بالقارئ ولتحقق الدهشة؛ فالشاعر اعتمد البياض بما يتماشى والتأويل، فالمتأمل للتكرار الوارد في قصيدة " **و...الحلم**" يلمس نوعا من اللذة أثناء تفكيك ما تخفيه النقط المتتابعة بعد كل لفظة " **عد**" والتي توحي بخيبة الأمل، فالوطن الذي يبحث عنه الشاعر لا وجود له بعالم الأحلام.

هذا بالإضافة إلى قول الشاعر في قصيدة " الطائرة:

« **رائع ... رائع ...**
يا هذا العمر الذي لا ينهيه العمر
رائع ... لا تسأل من أين أتاك الروع ... » [8]

ما يثير جملة تساؤلات تنقدح على الذات القارئة المتفحصة للقصيدة، والتي لا بد وأن تبحث عما يربط الظاهر بالباطن، من خلال تتابع نقط الحذف المرتبطة هي الأخرى بلفظة رائع التي ساهمت في اتساق معاني النص.

الكتابة تفصح عن نفسها حتى أثناء الغياب، وإن رامت الصمت يبقى لها رجعها الذي تجسده تقنية البياض، ليقوم المتلقي لاحقا بفك علاماتها تبعا لإجراءاته التأويلية، وذلك لأن الشاعر « **بحاجة ماسة إلى القارئ ليقوده بنجاح كشريك له في التأليف، كغذاء له في نموه وثباته، كشخص، كفكر ونظرة.**» [9]

فالبياض تقنية تهدف إلى بلاغة الصمت داخل مشروع الكتابة، وبغية النهوض بهذا الصرح الشعري لابد على القارئ أن يأبى التسليم بالطبق الجاهز، وأن يعي خطورة الخوض في غمار الوجه الآخر للغة «**فالصمت فعل، فعل التوقف عن الكلام، أو فعل عدم بداية الكلام، فهو إذن إجراء، إستراتيجية بل حتى تواصل.**» [10]

وهذا التواصل ذو مسار دائري بين المرسل والمتلقي، مع وجود مهمة أكبر على عاتق الطرف الثاني كونه الوجه الآخر للمرسل عبر سيرورات التأويل.

ثانيا: شعرية الرمز في شعر العربي دحو:

القصيدة اليوم انفجارات دلالية تسائل المتلقي، لاعتمادها الرمز الذي يعد « **محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار.**» [11]

ما يفضي إلى التأثير والتشويق، خاصة وأن اللغة حمالة أفكار، وهذه الأفكار لا تقدم نفسها بيسر إلى المتلقي، فهي انحراف مستمر تتخذ لنفسها ألف قناع عن طريق الرمز الذي يرفع عنها الصمت أحيانا، وما يخفيه خلفه من صدمة الكلم، فهو « **لا يقرر ولا يصف بل يومئ ويوحي، بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.**» [12]

ذلك أن الرمز ينأى باللغة عن التقريرية صوب الإيحاء، عن طريق الانتقال من الأحادية إلى التعددية، لأنه ينتقل بنا إلى لغة الماوراء، حيث « **يتمكن العقل البشري من خلال الرموز من إضفاء المعنى، ومن استخلاص المعنى أيضا، من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المبعثرة، ولذلك فإن الرموز عامة وفي الأدب والفنون خاصة وسائل للفهم ولإقامة العلاقات بين الإنسان وغيره من البشر، بل بينه وبين نفسه أيضا، والإنسان في جوهره صانع للرموز ومطلق للرموز ومانح للرموز.**» [13]

فأحيانا تعجز اللغة العادية عن نقل ما تحسه الذات الإنسانية، لذا نلجأ إلى الرمز الذي يختزل المشاعر ككل في تيمة، فهو يستهدف اللغة كأداة لنقل المعنى، لكنه في الوقت عينه يتلبسها، فيمنحها صورة جديدة تتقاطع معه ولا تطابقه.

« **والدلالة الرمزية مشكلة بحيث لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية حيث تكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى،والدلالة الأولية هي التي تعطي الدلالة الثانوية بصفتها معنى المعنى.**» [14]

وهو ما يلفيه المتفحص لأعمال العربي دحو الشعرية، والتي تفرز للوهلة الأولى عدة رموز على تنوع مشاربها، وهي رموز تساوقت وتجربته الشعرية، وأبرمت صفقات شاعرية مع المواقف التي استدعاها الشاعر «**فالمتعة الحقيقية تكمن في التخمين شيئا فشيئا لذا يجب أن نوحي بالشيء وأن نتجنب التقرير المباشر.**» [15]

وتجسيدا منه لرؤاه الأيديولوجية اعتمد الشاعر الرمز، واستثمر منها ما يتناسب وتجربته.

« **ولنا أن نقول إن الأدب الإنساني نشأ مرتبطا بالرمز، والأساطير والملاحم القديمة منجم للرموز.**» [16]

فالشاعر قد أثرى أعماله الشعرية بالرموز الأسطورية ما أضفى عليها سمة التشويق، خاصة وأن « **الأسطورة هي الشكل الرئيسي الذي تتجلى فيه رواسب اللاشعور الجماعي (...) وقد أدت بالنسبة للإنسان الأول وظيفة مزدوجة؛ فقد كانت من ناحية محاولة لتعليل الوجود وتفسيره، كما كانت من ناحية أخرى تعبيرات رمزية تعكس ما يجري في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية.**» [17]

فالرمز واحد إلا أن دلالاته تختلف من شاعر إلى آخر، حسب حالته الشعورية، فأصبح رؤية ملحة بدايتها الواقع ونهايتها الواقع كذلك، إلا أن إيحاءاته تنبلج وفق مسار خطي بين نقطة البداية والنهاية شأن قول العربي دحو في قصيدة: " **ليلة خارج العمر**":

« **فما ذنبه بعد أن ضاع أو قـا ل يا ورد نم فمدانا حدود**

ورياضـــــــا ما تزال ممرا وهذي قوافل هرقل تـرود »[18]

أكسب الرمز قصائد العربي دحو قدرا كبيرا من التأثير والتفاعل، فقد حقق لها ما يعرف بالدهشة في جانبها الحساس، بمعنى أن محفزات الرمز الأيديولوجية منحت المتلقي التفاعل النسقي في جعله يربط بين رؤية الشاعر ورؤية الأسطورة « **وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية.**»[19]

وبالعودة إلى قصيدة " **ليلة خارج العمر**" تتراءى لنا تلك المسحة التراجيدية التي كثفت من تجربة الشاعر الشعورية، وما أسهم في ذلك دمجه بين رمز هرقل وسؤال كسر به حدود كثرة التأويلات حين قال: فما ذنبه ؟

وهي نقاط تجتمع في قصة هرقل ، الشاب القوي الطموح الذي لا ذنب له سوى أنه ابن زيوس بالخديعة.

وإعادة بعث الرموز الأسطورية داخل قصائد العربي دحو، منحها أبعادا إبستمولوجية مميزة؛ فقد تتشابك التأويلات وتتقاطع بين ميثولوجيا هرقل وبين فلافيوس أغسطس هرقل (575 م /641م) ذلك أن الشاعر أجاد استثمار منطقة اللاوعي، فأبى المكاشفة باللجوء إلى رمز هرقل الذي تمكن من بسط دلالته بمسحة تلاءمت والجو العام للقصيدة.

يعد البحث في العناصر المشكلة للنص الإبداعي عملية تنظيرية جادة وملهمة، لأن النص اليوم وليد أسئلة قادرة على تحقيق سمة الخلود له.

يقول العربي دحو في قصيدة: " **و...الحلم** ":

« **أتراك تظل ناشدا**

شهرزاد وتدري تماما

أنك لا تملك من دنا شهريار

بهوا واحدا.»[20]

فقد اخترق الشاعر الماضي ليحاور الحاضر عبر نصوص ألف ليلة وليلة الشعبية، والتي أمدته بأحد أبرز شخوصها "**الملك شهريار**" رمز الظلم والاستبداد والقهر، وهو ما أثبت للمتلقي أن التراث الأدبي باستطاعته قولبة مضامينه بالتحول من زمن إلى آخر، فالملك شهريار وجه من أوجه الواقع الذي نعيشه كل يوم، وهو ما جعل القصيدة تتجه صوب العدول هربا من الثبات والسكون.

وسعيا إلى الخلق والتجاوز، عن طريق إقحام رمز أدبي أخفى الشاعر خلفه رغبة دفينة في الإفصاح عن وضع مأساوي مرتبط بالسبب ومتعلق بنتيجة لصيقة بشهرزاد رمز المرأة الفطنة الجميلة، ورمز الحيلة من أجل الحياة، فشهرزاد معادل موضوعي للحلم الذي ينشده كل رجل، لكن ما باليد حيلة، فليس كل الرجال شهريار ولا يملكون ما يملك من نفوذ وسلطة وجاه، وقد أبدع الشاعر في نقل الصورة البراغماتية في هذه القصيدة، لتظل شهرزاد مجرد أمل وحلم، فهي داخل النص رمز للعدم واللامحدودية والضبابية.

« **الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه، فيصبح أكثر صفاء وتجريدا، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتقنية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات.**» [21]

ولأنه كذلك فقد استلهم العربي دحو عدة رموز تاريخية قام بتغذيتها بروح الواقع، واستنهاضها داخل فضائه الشعري بشكل فني كقوله في قصيدة **سجينة**:

« **أقومي أنا المجد هبوا**
أنا الحب ضموا
أنا النور فاقتبلوا
أنا الوجد ..والعشق .. والأمل المرتجى
والوجود العريق ..
أيرضيكم أن يقبل فرعون جيدي
ويستحكم القيد في معصمي..
ويمص دم خدودي ..
وأنتم بـــــ (مسطاشكم) تدعون صعود الصعود...» [22]

استطاع الشاعر تعرية الواقع الراهن عبر استحضار رمز فرعون الذي جسد رؤية جمعية في كيفية التعامل مع الشعور بالضياع والإحساس بخيبات الأمل.

وما زاد من درجة الدفقات الشعرية تماهي النص والاستفهامات الدائرية التي ارتبطت بالجانب السوداوي ممثلا بفرعون المغيب لكل معاني الأمن والسلام، خاصة وأن الشاعر أوجد قنوات تربط بين المآل العربي بما فيه من علامات رجولة (المسطاش) والغربي الممثل بفرعون، وكل ذلك بلمسة تحمل من الاستهزاء الكثير، فكيف لكم أيها الرجال العرب أن تتركوا الكنز الثمين بيد فرعون، وأنتم تتباهون بشواربكم دون فائدة ؟

يقول الشاعر في قصيدة: "**و... الحلم**":

« **يا سيدا**
هده التيه... ورماه إلى الغرق ...
أفلا تدري أن فاتحة
قرئت يوم حاولت فتح نوافذ

محمية بالتتار وبالمغول
وكل جنود الأحلاف
من الصين حتى بر الوقواق..» [23]

هاجس الكتابة لدى العربي دحو اتجه ناحية الإدهاش لأن فعل الكتابة عنده أربك المتلقي لما للرمز من سطوة في أشعاره المحملة بالدلالات، والكتابة «**كانت ولا تزال دعوة إلى التمرد، هجرة بين فضاءين: فضاء عياني يواجهنا بفوضاه واحتمالاته اللامتناهية، وفضاء المخيلة التي تعمل على وعي الفتنة العيانية وتحويلها إلى حضور جمالي ينطوي على شيء من التغاير.**» [24]

وقد تمرد شاعرنا عن تموضعات النص الشعري بتوظيفه رمز التتار والمغول الذي يحمل دلالات سلبية لما يتصف به من وحشية وخراب، وما زاد من درجة الشعرية لديه ربطه بين التتار وفعل الحماية وفي الواقع يمثل العكس.

هذا ويقول في قصيدة: " **رسالة إلى حبيبة العمر**":

« **أنا أعشق النوم بين ذراعيك**
أهوى التبحر في مقلتيك
أسافر على خطاك
أضمك في المهد أو في الطريق
على قمة الونشريس وشليا
أبيح لأجلك كل حرام
أحرم كل حلال.» [25]

عبر عنوان القصيدة عن مضمون النص بشكل ملفت، فكل كلمة قيلت لتعبر عن مشاعر الشوق والحب، حتى رمزا الونشريس وشيليا جاءا تلبية لمقتضيات فنية جعلت مسار التلقي غير محدود، وهو ما يعكس تشبث الشاعر ابن ولاية باتنة بإقليم الهوية والكينونة المتغلغلة في جبال الونشريس وشليا.

ولعل ذلك ما يبرر رجوعه إلى رمز آخر نال حصة الأسد من أعمال العربي دحو الشعرية، رمز الأوراس الذي وظف بكثرة، فنجده يقول في قصيدة "**بطاقة استغاثة من رجل ضيع الطريق**":

« **أوراس يا زمنا أطل ثـــــــم هوى والخانقون له أبناء ما ركبـــــــــوا**
أوراس زلزل بنا ثانية فلقـــــــــــد عهدتك النار كلما هوت الشـــــــهب
أوراس يا مقلة التاريخ في وطنـــــي ماذا يريد بك التتار والدبـــــــب ؟» [26]

لقد تغنى الشعراء العرب بالأوراس مهد الثورة الجزائرية الكبرى، وثبتوها بأشعارهم القومية والوطنية، وجعلوها رمزا للبطولة والفداء والتضحية، والعربي دحو أحدهم؛ إذ تجاوز حدود المكان وحدود الشموخ إلى

انفعالات الذات المبدعة وما خلفه الأوراس فيها من انفجارات دلالية، فأوراس الشاعر غامضة، مكتئبة لما يسودها من صمت، خاصة والشاعر يدعوها للعودة من جديد، للبعث من رماد هذا الواقع الأليم.

عمق رمز الأوراس لدى العربي دحو الشعور بالألم في قصيدة "**رسالة إلى الأوراس**":

« **أوراس يا وهج الـــحب ويا وريـــــــــــد القلب**
أما أتاك التجـــــــــني على جـــهاد الشعـــــب
ظنوك والظـــــن وهم غفوت في نصـــــف درب
ظنوك بعـــــت تشرينا فاعتلـــوا ركح وثـــــب.» [27]

أعتق الشاعر الأوراس من الحيز الجغرافي إلى حيز أكثر انفتاحا، فأنسنها ومنحها ملامح أكثر حزنا حين ربطها بالظن والوهم؛ فثمة من ظن بها سوءا وهي ما تزال رمزا للتضحية والبطولة.

وهكذا فإن الرمز لدى العربي دحو، قد أفصح عن الكثير من القضايا المطروحة في واقعنا بطرائق مقنعة، لذا فإن رصد الرمز في كل أعماله الشعرية أمر عسير، ذلك أن لغته محملة بالأفكار وتخفي وراءها المعاني التي أعاد الشاعر إحياءها، لذا فإن « **دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب، إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ولكن هذه التجربة تستقل في شكلها عن ذاتية المبدع، لتتحول إلى وسيط له ديناميات وقوانينه الداخلية، هذا الوسيط الماثل في الوجود هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة، ولكن التلقي بدوره لا يبدأ من فراغ بل يبدأ من تجربة العمل الفني.**» [28]

والشاعر العربي دحو اختزل جانبا من جوانب الشعرية في الرمز، وما يخفيه من دلالات وجودية إن جاز القول.

ثالثا: شعرية اللغة في شعر العربي دحو:

تقتنص اللغة لدى العربي دحو الرؤى، وتحرض على التأسيس للأيديولوجيات، لما للكلمة من سلطة وأهمية اعتنى بها الشاعر، إذ لا فكرة دون لغة تحملها، خاصة وأن الشاعر أخرج لغته عن معياريتها وانحرف بها إلى إيحاءات متعددة ناجمة عن التكثيف الذي اهتم به الشاعر كثيرا.

سما الشاعر بلغته فمنحها بعدا تداوليا وآخر جماليا، عبر كسره أنظمتها وخروجه عن المألوف، وخرقه أنساق الخطاب، وهو ما منح النص ديناميته.

ولأن النص دائما في تجدد، سأتطرق لما يعرف بالانزياح كونه اختراقا لقوانين اللغة ومجازفة بأنظمتها، فهو يعني « **الخروج عن سلطة القواعد والأعراف اللغوية بشكل عام، وهو عند العرب القدامى عدول يدخل في الغالب في باب ما يجوز للشاعر والفصيح دون غيرهما (...) وهو عند الغربيين فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة.**» [29]

على أن التعامل مع الانزياح لابد وأن يكون بحذر ، فالمبالغة فيه قد تودي بالنص، وتسقط الشاعر في فخ الغموض الذي يؤدي إلى العبثية وإرهاق المتلقي لا غير، بيد أن العربي دحو أسس للغته لمسة جمالية بالتمرد على الثوابت ودخول مغامرات لغوية متعددة، فتحدى بذلك منطق النص دون الإغراق في ذلك.

1. الانزياح الدلالي في شعر العربي دحو:

استهدفت لغة الشاعر المتلقي فجعلته أمام التباس إبداعي مميز، لأنها مارست حالات تجاوزية، شحنت الألفاظ بدلالات غير دلالاتها الأصلية، وهو ما زاد من درجة حضور الشعرية خاصة وأن «**الانزياح هو هذا البحث الذي لا نهاية له، لذلك لا يقدر الانزياح أن يتعمق ويتفتح ويزدهر إلا في مناخ من الحرية الكاملة.**» [30]

وقد تلبست لغة الشاعر بإيحاءات غيرت دلالة الكلمة بالانحراف عنها، ولنأخذ على سبيل المثال ما ورد في قصيدة "**اعترافات**":

« **أهواك عاصفة تهز القلب ساعة نشـــوتي أهواك هادئة إذا ثارت براكين ثورتـي**
أهواك موجة ثورة أهرقت فيها دمعتـــــي أهواك قاصفة بحبي في لبيب اللــوعة
والحب يلهم مضغتي والشمس تشرب عبرتي والعالم المحتار مثلي سوف يذكر قصتي.» [31]

الواقع أن قصيدة اعترافات مترعة بالانزياحات الدلالية، وهي من الناحية الذاتية من أفضل قصائد العربي دحو، فالدلالة متشظية بين عالمين: خارجي وآخر داخلي؛ فالعاصفة معطى مادي اختار الشاعر أن تهز مشاعر القلب وفق معطى آخر نفسي هو الشعور بالنشوة.

وفي المجتزأ نفسه ثمة انزياح آخر على مستوى كلمة الشمس التي أسند لها الشاعر فعل الشرب وتحديدا شرب العبرات، ليتراءى للمتلقي كيف أن الشاعر قام بأنسنة الشمس وأضفى عليها لمسات انتهكت سنن الكلمة وما لها من دلالات،لتكسر بذلك أفق توقع المتلقي.

يقول الشاعر في قصيدة: " **وحدي أموت**":

« **حين انفجرت أنا لمست الشمس والفجر الكدر**
فرقصت فوق أيديهـــــا وسقطت بعد على البحر .» [32]

وتكمن جمالية الانزياح هنا في إمكانية لمس الذات الفاعلة للشمس والفجر والقدرة على الرقص على أيديهما، ما أثرى التجربة الشعرية ككل.

هذا وقد وفق الشاعر إلى حد بعيد في إبراز الجوانب الإستطيقية في قصيدة "**موقف**" التي يقول فيها:

« **لم تعودي نارا تذيب فؤادي لا ولا جنـــة إليها أجري**
لم تعودي ليلا يروعنـي أو صبحه الضاحك الأنيق الثغر» [33]

انطوت لغة الشاعر في هذه القصيدة على طاقة مكثفة الدلالات، لأن النص وليد القراءات المتعددة التي تأتي عن طريق الانحراف كما هو واضح فيها؛ إذ إن الشاعر وجد في الوجه الآخر الملاذ الذي لم يعد يأبه به، فهي لم تعد النار التي أذابت فؤاده يوما، ولا ليلا يخيفه ولا صبحا مشرقا، ليتناسب العنوان والمضمون إلى حد

ما، كون الشاعر قد اتخذ موقفا معاكسا لما كان سائدا وذلك بلغة انزياحية خلفت لدى المتلقي الاستحسان والقبول.

2. **الانزياح التركيبي في شعر العربي دحو:**

« **يمثل الانزياح عن القواعد أحد التجليات الأكثر وضوحا في اللغة (...) وتختلف في نسبة الجرأة على التجاوز من مجرد استغلال مرونة القواعد وتعدد طرائقها إلى توظيف الشاذ منها أو خرقها بشكل كلي.**» [34]

ما يعني أن الشاعر يلجأ أحيانا إلى تجاوز أنظمة النحو بهدف الوصول إلى الشعرية، ذلك أن التركيب في اللغة العربية يقتضي نظاما خاصا، فمثلا من عادة الفاعل أن يلي الفعل ويسبق المفعول إن كان الفعل متعديا، فإن تقدم أو تأخر أحدها عد انزياحا تركيبيا كقول الشاعر في قصيدة " **رسالة إلى حبيبة العمر**":

« **مع الصبح ألقاك**
مع الليل أرعاك
بجفني أحيطك
بقلبي أصونك
بذهني أجلك.» [35]

قدم الشاعر في هذه القصيدة شبه الجملة على الفعل وفاعله، وفي هذا التقديم إبراز لمشهد نفسي مؤثر، فالذات الفاعلة في توق للقاء، كما أن هذا التقديم يمثل بؤرة للوحة شعرية مؤثرة في المتلقي، فلو قال الشاعر: " ألقاك مع الصبح / أرعاك مع الليل/ أحيطك بجفني/ أصونك بقلبي/ أجلك بذهني" لكان التعبير عاديا، لكن بانحرافه عن نظام الجملة العربية، زاد الشاعر كلامه قوة بتقديم الجار والمجرور.

هذا ونلفي انزياحا آخر تركيبيا في قول الشاعر بقصيدة " **طلائع الطوفان**":

« **في قلبك جرح العمر دفين**
في جبهتك الأعوام أنين » [36]

هذا الانزياح التركيبي منح النص متعة القراءة، ليحقق بذلك منجزا تركيبيا فريدا، إذ كانت شبه الجملة المتقدمة على المبتدأ بمثابة تمهيد مشوق ومستقطب للقارئ عما يوجد بعدها.

خاتمة:

إن الإلمام بكل نماذج الانزياح التركيبي في قصائد العربي دحو أمر صعب، لأن الشاعر دائما في مساس مع الرؤى والأفكار وقولبتها بغية إظهار ما للغة من سحر وألق.

وهكذا، تعد تجربة قراءة أعمال العربي دحو الشعرية مغامرة مميزة وجاذبة للمتلقي، كونها حركت لديه شفرات التأويل، فالشاعر العربي دحو أسس بجرأة لتوليد أسئلة الحضور والغياب بكسره قوانين الكتابة وتبني أنظمة مراوغة منتهكة للمنطق الشعري، فاستطاع بذلك إحداث خلخلة فكرية عبر أشعاره التي حققت سمات جمالية مؤثرة، وعليه خرج البحث بالنتائج الآتية:

البياض فضاء يسرع الحدث، بالتزام الصمت التأويلي، وقد اعتمده العربي دحو في جل قصائده منتجا به دلالات عديدة، ناجمة في الأساس عن تفكيك ما تخفيه النقط المتتابعة التي جسدت مشروع كتابة عبر استنطاق العلامات اللغوية.

اللغة حمالة أوجه، لكنها قد تعجز عن نقل أحاسيس الذات الإنسانية، لذا قد تنفجر اللغة بعدة رموز تستهدف النص الغائب في كلمات حاضرة، وهو ما حقق سمات جمالية وأيديولوجية مميزة.

أخرج العربي دحو لغته عن الجاهزية والمعيارية وانحرف بها إلى إيحاءات متعددة الأوجه ناتجة عن التكثيف الدلالي، فخرجت لغته عن المألوف بتوقفه عند الانزياح الدلالي والتركيبي اللذين كان لهما التأثير البالغ لدى المتلقي.

هوامش:

1: أدونيس، زمن الشعر، (1983) دار العودة، (بيروت) ط3، ، ص 76.

2: عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، (1991) دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت)، ط1، ص 200.

3: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 58.

4: ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة (1986)،تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، (بيروت)، ط3، ، ص 101.

5: العربي دحو، الأعمال الشعرية: نسخة إلكترونية، ص 55.

6: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي (1998)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، ص 45 .

7: العربي دحو، ص 58.

8: م ن ص 66.

9: ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 13.

10 annette de la motte :au-dela du mot : une ecriture du silence dans la littérature francaise au vingtieme siecle, 2004, p 13.

11: تشارلز تشادويك، الرمزية (1992)، تر: نسيم يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، دط، ص 18.

12: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر(1977)، دار المعارف، مصر، دط، ص 41.

13: شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر(1998)، الهيئة المصرية للكتاب، دط، ص 7.

14: بول ريكور، نظرية التأويل : الخطاب وفائض المعنى (2006)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2، ، ص 97/98.

15: نهاد صليحة، المدارس المسرحية (1994) ، الهيئة المصرية للكتاب، ص 23.

16: فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، دار الكتب العربية للنشر الالكتروني، ص 58.
17: محمد فتوح أحمد، ص 316/317.
18: العربي دحو، ص 122.
19: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (2010)، المكتبة الأكاديمية للنشر، (القاهرة)، ط 7، ص 173.
20: العربي دحو، ص 58.
21: محمد فتوح أحمد، ص 140.
22: العربي دحو، ص 17/18.
23: م ن ص 58.
24: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية (2013)، دار التنوير للطباعة والنشر، الجزائر، دط، ص 255.
25: العربي دحو، ص 34.
26: م ن ص 74.
27: م ن ص 185.
28: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل(2005)، المركز الثقافي للنشر، (الدار البيضاء)، ط7، ص 41.
29: يحي الشيخ صالح، حداثة التراث / تراثية الحداثة (2009)، دار الفائز، منشورات مخبر السرد، جامعة قسنطينة،ط1، ص 24.
30: تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، ج19، م5، مارس 1996، ص 110.
31: العربي دحو، ص 46.
32: م ن ص 160.
33: م ن ص 42.
34: يحي الشيخ صالح، ص 29.
35: العربي دحو ص 34.
36: م ن ص 94.

قائمة المراجع:

1.أدونيس، زمن الشعر، (1983) دار العودة، (بيروت) ط3.
2.بول ريكور، نظرية التأويل : الخطاب وفائض المعنى (2006)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2.
3.تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، ج19، م5، مارس 1996.
4.تشارلز تشادويك، الرمزية (1992)، تر: نسيم يوسف، الهيئة المصرية للكتاب.
5.حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.
6.الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية (2013)، دار التنوير للطباعة والنشر، الجزائر، دط.

7.شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر(1998)، الهيئة المصرية للكتاب، دط.
8.عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، (1991) دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت)، ط.1
9.العربي دحو، الأعمال الشعرية: نسخة إلكترونية.
10.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (2010)، المكتبة الأكاديمية للنشر، (القاهرة)، ط .7
11.فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، دار الكتب العربية للنشر الالكتروني.
12.محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر(1977)، دار المعارف، مصر، دط.
13.محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي (1998)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط.
14.ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة (1986)،تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، (بيروت)، ط.3
15.نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل(2005)، المركز الثقافي للنشر، (الدار البيضاء)، ط.7
16.نهاد صليحة، المدارس المسرحية (1994) ، الهيئة المصرية للكتاب.
17.يحي الشيخ صالح، حداثة التراث / تراثية الحداثة (2009)، دار الفائز، منشورات مخبر السرد، جامعة قسنطينة،ط1.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 312 - 324 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

شعرية العنوان في نثر نزار قباني (نماذج مختارة)

The Poetry of the Title in the Prose of Nizar Kabbani (Selected Samples)

الضاوية قطواش[1] / أ.د محمد فنطازي[2] *

Daouya katouache[1] / Pr.Dr Mohammed fantazi[2]

مخبر اللسانيات التقابلية وخصائص اللغات

جامعة عمار ثليجي - الأغواط (الجزائر)

University of Ammar Telji – Laghouat (Algeria)

d.katouache@lagh-univ.dz[1] / mfantazi@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2023/02/07	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

تشكل شعرية العنوان فضاء مفتوحا على كلمات وإشارات وتراكيب معبرة عن التجاوز المحفوف بالجمالية، ولذلك فهي تطرح رؤيا أخرى مكتملة تؤسس لمظهر لغوي متسع يوحي بتداعيات مفتوحة في جوهرها على العمق الذي يحدث التوقع، فيتجه بك إلى أفق انتظار تتعالق فيه الدوال لتطرح ذلك المطلب الإبداعي الموحد حاملا تلك البنيات في خبايا تأليفها وفي حدودها تهز سكون القارئ، والسؤال المطروح: كيف كانت شعرية العنوان في نثر نزار قباني؟ ماذا طرحت من إضافات ورؤى جديدة؟ كيف تشكلت في سياقاتها؟

إن شعرية العنوان في النثر النزاري تولد بآلياتها تحولا يؤسس لأسرار تفصلية داخل النصوص وتعبر عن تلك الحمولة التي تؤطر لتدفق إنتاجي يصنع مفاصل محورية فيها. وهذه الدراسة تهدف إلى تسليط الضوء على الخصائص التي يتسم بها العنوان، ليستطيع بث تنويع وتجديد بتقنيات مستمدة من شعرية فياضة تنبئ عن تجربة كاشفة لجمالية مكتملة، لتؤول إلى تحول مطبوع ببصمات تجاوزية تؤطر لعلامات خاصة.

الكلمات المفتاح : شعرية؛ عنوان؛ نثر؛ جمالية؛ نزار قباني.

Abstract :

The poetry of the title forms an open space on words, signs and compositions expressive of the fraught transcedence of the aesthetic, and therefore it puts forward another complete vision that is intrinsically open to the depth to which the expectation occurs. It leads you to a waiting horizon where the functions get struck to shake the reader's stillness in the secrets of its authorship and within its limits. The question poses is : how was the poetry of the title in the prose of Nizar Kabbani ? What new additions and insights have you provided ? How they were formed in their contexts ?

* الضاوية قطواش: d.katouache@lagh-univ.dz

This study aims to shed light on the characteristics of the title, so that it can be diversified and renewed with techniques derived from poetry that foreshadow a revealing experience of a complete aesthetic.

Keywords: Poetry ; title ; prose ; aesthetic ; Nizar Kabbani.

مقدمة:

العنوان شفرة بآلياتها تشكل علامة مميزة وتبني مفاهيم جديدة تنبثق من أفكار عميقة، لتؤسس رؤى خاصة تؤطر ذلك التعالق الذي يؤكد بكل أبعاده وجود إنجاز يطرح تشكيلا بمتغيرات شديدة التنوع والاختلاف. كما أن شعرية العنوان بمظهراتها تخلق امتدادا وتشكل تحولا يخلق نمطية تفرض امتزاجا متفاعلا يبني عملا فنيا بتشكيل وتخطيط، يخلق التشعب لينهض بصفحات جوهرية تحوي تشكلات إنتاجية تضيف ذلك التحول الفكري، وتتجه إلى رسم فضاءات تضبطك على زوايا مختلفة وبدلالات حاسمة تمكن القارئ من الولوج في السياق النصي بطريقة تتجلى فيها مرافقة فكرية وجمالية.

إنه تأثير بكل توجهاته يصير فيه الأديب أمام محك فيضغط بمفاتيح وصولا إلى اقتحام فكر القارئ والتأثير فيه بمنطقة مشدودة فينبع ذلك الجمهور ليصير شريك الكاتب في علاقات واسعة النطاق، وفي هيئة خصبة لتأسيس نص مكشوف يخضع للعواطف، الأفكار، اللحظات، الخصوصية، والتأملات العميقة، في مجال فسيح بعيد عن الضغوط وصولا إلى الانفراد والتميز وببساطة؛ لأنه نص يغذي عمق القارئ بمزايا منفتحة وبكلمات حية تحدث الأثر والتأثير قادرة على إحداث التغيير. هذا ما سنحاول البحث فيه بداية بالحديث عن شعرية العنوان، والتركيز على كنهها وحقيقتها في نثر نزار قباني، ثم الوقوف على مجموعة نماذج تطبيقية، انتهاء بالخاتمة.

أولا. شعرية العنوان:

إن شعرية العنوان تشكل نقطة تقاطع تفتح المجال أمام تلك المساحة الواسعة للنص؛ بعمق مجالها واتساع حركيتها لتحقق نمط الاتصال المباشر بالنص في مساحة لا محدودة تؤسس لهوية النص. شعرية العنوان من القضايا الأساسية والمهمة التي تشغل فكر النقاد الباحثين المحدثين؛ لما لها من خصوصيات تعمل على التأثير في بنية النص وتوجيهه توجيها دلاليا بمقاصد مختلفة.

لذلك يعتبر العنوان عنصرا مهما وفعالا بتشكيلاته المركزية؛ بإشاراته المختلفة وإغراءاته يحدث أثرا بالغا في ذهن المتلقي " العناوين رسائل مشفرة لها نظامها الخاص..فتبين أن العنوان وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية "[1].

يعمل العنوان على إيقاظ حس القارئ وجذبه، وذلك عن طريق تراكيبه المفاجئة، الغامضة، اللامألوفة، والتي تكسبه نظاما خاصا، فيقوم العنوان على إغراءات وتحفيزات لا تقاوم لتمنح القارئ فرصة صنع المعنى؛ لأن العناوين تتطلب قارئا واسع الثقافة يتعامل معها بعمق وذكاء، ليكتشف مكمن جماليتها وسحرها، وبذلك فهي تأخذ جزءا كبيرا من فكره دفعا به إلى الولوج في عالم النص.

شعرية العنوان يستوجب أن نتعامل بصورة لا تغدو مستهلكة بقدرما تحمل ذلك الإبداع الذي تحضر فيه الجاهزية لتسلط فطنة في ذهن المتلقي؛ تدفعه إلى ذلك الحس الجمالي الذي لا يفتقد إلى رونق. إن شعرية العنوان تتجاوز إلى إقامة ذلك التصور المبني على استراتيجية مفتوحة، وبرؤية تحمل إجابة عن سؤال في ذهن المتلقي. إنها عملية إبداعية بميكانيزماتها تطرح محاور أساسية قادرة على شحن الدفقة المتتالية في ذهن المتلقي؛ لتحيطه بمضمون متحول ولا محدود بآليات تكمن طاقتها في تلك المفردات المحفزة بعناصرها لتكتمل هيئة دلالات وتتظهر بشكل متسع، يزدحم في فضاء يحمل خطابا متكاملا يهز سكون القارئ قبل أن يقرأ النص.

هنا تتساوق الجمالية في قاعدة نوعية لتفرض أبعادا تعطي لشعرية العنوان توزيعا خاصا بتعالقه يرفق المتلقي في مظهر تتقاطع فيه الأبعاد الفكرية والجمالية في مدارات مفتوحة على إيماءات وطاقات بآفاق فنية عميقة، لتحرك تلك الضرورة فتحدث شرحا ثم تفسيرا يؤطر لمكانة ثابتة وتركيبة تؤشر لخطاب نصي بكل جزئياته وتفاصيله.

شعرية العنوان ترتبط بشبكة غير محدودة من العلامات التي تؤسس لعلاقات تكمن أهميتها في قراءة المتن. هي بوظائفها الفنية موجهة توجيها ممثلا في لفت انتباه المتلقي إلى ذلك التسلسل الممنهج الذي يتساوق باستراتيجية محكمة مع الرؤى الفكرية والإبداعية.

ثانيا. شعرية العنوان/ نثر نزار قباني:

شعرية العنوان اكتشاف آخر بمكوناته يلج بك في عالم مفتوح على التشويق والإثارة بدلائل خطابية غنية بمضامين تؤهل لإنتاجية خاصة. وتصنع مراوغة وشفرات متداخلة بمقاصدها ومعانيها، تؤسس لفاعلية تحمل في طياتها: الدهشة، الإثارة، التمرد، التشابك، لتفضي إلى أفق مفتوح وتحفظ خصوصيته تحمل المواجهة والإثراء. إنها حلقة متتابعة بسلسلة استراتيجية تحمل مخزونا عميقا يراعي علاقات كشف متمرس؛ مؤسسا لحمولة فنية وإشارات مخبوءة بعلاقات مهمة.

فالعنوان يقفز بك إلى تلك البؤرة المتأججة التي تحتكم إلى الاكتمال، التواتر، والتصادم، لتكشف فيه الشعرية عن حالة أخرى من التلذذ والتفاعل الديناميكي الذي يحكم اكتمالا ويؤدي إلى تلك الجمالية. إن شعرية العنوان في نثر نزار قباني لا تفتقر إلى الترابط بعناصره، مؤسسا لهوية تغري الجمهور وتكشف عن عناوين فاتنة، تجعلك في خيار ومواجهة مباشرة مع علامات وإيحاءات تخدم ذلك التفاوت الإبداعي، الذي يحمل فاعلية تساهم في إبراز خصوصية تجعلنا في حالة اتصال تام مع بنى عميقة متداخلة تتسم بالتنوع والتأثير.

إن شعرية العنوان في النثر النزاري تفتح لائحة مفتوحة على إلزامية؛ بمقتضياتها لا نكون أمام عنوان فقط بل أمام حضور يوزعه إلى الرغبة الدائمة والكشف المسبق؛ فيتولد في أذهاننا احتفاء يوصلنا بتلك الطاقة الكامنة في المضمون، فيشكل ذلك التواصل المفعم بالترميز والمفاجأة؛ فتتأجج الشحنات وتشير إلى المحتوى الذي يرتسم على حدود العنوان ليكون العنوان بدوره خطابا معززا بمظهرات لغوية لا مناص منها؛ تخدم في جزئياتها شعرية تجذب الجمهور وتعزز المحتوى بطريقة المحاورة. إنه استلهام آخر أسسته شعرية العنوان في النثر النزاري.

تأسست العناوين في نثر نزار قباني بطريقة موحية، مركزة ومكثفة، جاذبة للمتلقي. أحيانا تبدو مفاجئة وأحيانا أخرى تحمل المراوغة والتحايل، لأنها ملغمة والهدف من ورائها الوصول إلى مفارقة وتنوع واختلاف يحيلك إلى أسس فنية. ما تحمله العناوين تلاحم دلالي يثير ويجذب الانتباه ويجعلك تتساءل عن محتوى النص، كما امتازت بعض العناوين بالانزياح الكامن وراء الألفاظ وهو بذلك يشير إلى المضمون الثري " إن دراسة العنوان بوصفه انزياحا لغويا، يسهم في إدراك أبعاد النص الشعرية، ومراميه الفنية، بل إنه وسيلة فنية بالغة الأهمية في إضفاء الشعرية على النص من أول كلمة يتلقاها القارئ، الذي يسعى جاهدا لبلوغ اللذة الفنية "[2].

إنها عناوين بمفارقات حسية تحمل الكثير وتحيلك إلى ذلك النص المشتعل المفعم بتجربة غنية؛ فقد تعددت وتنوعت وحملت أبعادا مثيرة بفضاءات دلالية واسعة تعتبر كتلة مركزية؛ بثقلها عبرت عن توتر دائم بين الوعي والواقع، وحملت العناوين رهانات جمالية توجهنا نحو تذوق بخصوصيات لغوية هائلة معظمها ارتبط ارتباطا واضحا بالمفاجأة في سياقاتها. تثوير يستغرقك ويفتح فضاء تفاعليا يجسد ويختزل أفكارا عميقة، حرص نزار من خلالها على التواصل مع الآخر بطريقة تجعلك ترصد الدهشة وثم مكمن الشعرية.

اختلفت وتنوعت أبعاد العناوين ولكل عنوان خصوصيته التي يحملها ومراميه المقصودة إلى هدف معين، وبين كل هذا وذاك كان الهدف الرئيسي هو جذب القارئ حتى يبلغ لذة فنية ومتعة كبيرة قبل الولوج في النص " يشكل العنوان فكرة مختزلة تسمح بخلق تصور عام عن أفكار وممارسات منسجمة ومنظمة، ضمن إطار شامل من الرؤية المعرفية والجمالية "[3].

ففي الأعمال النثرية الكاملة تنوعت العناوين، بعضها اشتمل على انزياح وبعضها الآخر على التضاد، وكانت كلها بالغة الأهمية وأسهمت إسهاما كبيرا بوظائفها المتعددة فأضفت بذلك على النصوص شعرية متميزة، وحملت رؤية معرفية شاملة وأسست لأطر جمالية وطرحت أفكارا منسجمة في قوالب ومفردات وتراكيب حملت أشكالا خاصة؛ وأعطت صورة لغوية متميزة. يمكن القول إن العناوين في نثر نزار قباني حققت مقاربات هادفة وحددت مقاصد دلالية، لذلك فقد كان العنوان كونا خاصا وبنية نصية حملت قضايا مهمة حفظت كيان النصوص.

من أمثلة ذلك العناوين الآتية: اغتصاب العالم بالكلمات، الله والشعر، السفر في القاموس، الرقص بالكلمات، كلمات مكتوبة بحبر العناقيد، معركة اليمين واليسار في شعرنا العربي، البنادق والعيون

السود...والدارس لهذه العناوين يلاحظ ما تحمله من انزياحات، فهي بذلك تنطوي على مجموعة من الدلالات المركزة ذات حمولة دلالية تفتح الباب للتأمل والتفكير، أحيانا تحيلك إلى ما هو موجود داخل المتن وأحيانا تحدث نوعا من المفارقة، تلقي القارئ في مجال من التوتر والتفكير الممعن.

ثالثا. نماذج تطبيقية (تأمل في شعرية بعض العناوين):

1. عنوان: "معركة اليمين واليسار في شعرنا العربي"[4]

هناك معركة واتجاهان (يمين ويسار) في الشعر العربي، ولعل ما يحمله هذان الاتجاهان إشارة كامنة لا تجدها إلا داخل النص، عندما تقرأ العنوان يتبادر إلى ذهنك ذلك الاختلاف الموجود بين الاتجاه التقليدي والاتجاه الحديث في الشعر العربي. ولكن تمثيل هذين الاتجاهين باليمين واليسار يغري القارئ ويجعله متتبعا للدلالات بشغف كبير، طارحا السؤال: ما هي المعركة؟ وما هو اليمين؟ وما هو اليسار؟ أهناك أحزاب وسياسة أم نحن أمام قضيتين في الشعر العربي؟ إن هذا التشكيل اللغوي (معركة/ اليمين/ اليسار) يعكس تلك المسحة الفنية بأبعادها الدلالية، وأن هناك عمقا داخل النص وقضايا موازية يطرحها نزار قباني.

يؤدي بك هذا العنوان إلى شعرية بإشكالات جوهرية تعالج مستويات في الشعر العربي، وتطرح معركة لا تخضع للانسجام بقدر ما توحي إلى ذلك التضارب المطروح بين تيارين مختلفين. العنوان مركب من عناصر تصوغ تشكيلا يصب في منطلقات تحكم الشعر العربي بمحاور خصوصية وتجعله غير منقطع عن ذلك التيار من الجذب. هذا النمط من العناوين يحمل متسعا متحولا ومتداخلا بمقاصد ودلالات تحمل ذلك العتاد الجوهري الذي يجعل من المحلل يفكك النص قبل الولوج فيه؛ فالعنوان يؤدي "دورا محوريا في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدد هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي فحسب وإنما من خلال البعد الجمالي"[5].

عنوان يقدم معرفة كبرى؛ فهي معركة تنضبط مع ذلك التنافر الذي يحدث في اليمين واليسار وهو الاتجاه التقليدي والاتجاه الحديث؛ ليتنامى عبر محور أساسي هو الشعر العربي وهذا ما يحدد هوية النص. فالعنوان اتخذ أهمية كبرى من حيث التيمات (يمين/ يسار/ معركة) والعمق، ليجعل من وظيفته جوهرية أساسية لأنها تشكل تلك اللغة الشعرية المكملة لما وراء النص. هذا ما يؤكد أيضا وجود علاقات انفصال، وتضاد يشتغل وفق آليات بمقوماتها تؤكد إنتاج علامات جديدة بمسار دلالي يؤول دور مفصلي في تشكيل اللغة الشعرية.

2. عنوان: "سقوط الوثنية الشعرية"[6]

فضاء دلالي مفتوح شكله هذا العنوان وذلك من خلال لفظة الوثنية، انزياح دلالي يجعلك تطرح السؤال: وهل هناك وثنية في الشعر؟ ومن المعلوم أن كلمة الوثنية ترتبط بعبادة الأوثان والأصنام فانزاحت إلى الشعر. إن هذا المعنى المقصود والخفي إشارة إلى القصيدة القديمة وما تحمله من معايير وأنماط، معتبرا إياها وثنية شعرية لا بد من سقوطها. إن هذا التبادل العكسي واستخدام الكلمة في غير موضعها يفعل البنى اللغوية ويغير

نسيج المفردات والأفكار؛ لتوصلك إلى مملكة حرية تسقط فيها الضوابط الوثنية وبالتالي يحدث التجديد والاستمرارية والحداثة.

إن اللفظة الأساسية التي يحملها هذا العنوان هي (سقوط) لأن لها دلالة مميزة بعلاقات منطقية تؤسس لوعي مبدع، وتؤكد وجود علاقة تشابكية بين سقوط الوثنية والشعر. بنية بدلالاتها المعجمية تبرز ذلك الإيحاء المقصود والكامن؛ وتضبط تلك الجزئيات التي تشير إلى وجود استراتيجيات كامنة بعلامات تكثيفية تختزل النص وتوازيه في حمولته وعلاماته الإيحائية، "يمكن أن نتحدث عن شعرية العنوان وهي شعرية ربما بدت موازية لشعرية النص من حيث يقوم النص بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها"[7].

ومن ثم فهناك تشكل عام في هذا العنوان يؤكد ذلك الفضاء المخصص المشير إلى سقوط القصيدة القديمة؛ وفق هندسة تستدرجنا للولوج في شكل جديد للقصيدة يمحو الشكل التقليدي ويسقطه بإشارات تلميحية أخذ فيها العنوان حيزا كثيفا لإبراز المعنى الخفي.

3. عنوان: " الرقص بالكلمات"[8].

عنوان يحدث خلخلة كبيرة؛ فكيف يكون الرقص بالكلمات؟ انزياح دلالي: فالرقص عادة يكون بحركات جسدية، فكيف تؤدى بالكلمات؛ والكلمات تنتمي إلى حقل معجمي فكري؟ نعم إنه رقص من نوع آخر تتفاعل فيه الكلمات مشيرة بذلك إلى محتوى النص. فنزار يقصد بهذا العنوان أن الشعر ما هو إلا رقص بالكلمات، فكما أن هناك تكامل بين الجسد والفكر هناك تكامل بين الرقص والكلمات (فاللفظتان غير متجانستان لكنهما تعبران عن المتن) والكلمات لا حدود لها، والفكر يرقص بطريقته الخاصة والمميزة عن طريق كلماته ليصنع روح الإبداع مثله مثل الرقص بكامل أعضاء الجسد. إن الرقص بالكلمات يحقق مفارقة، ويوقع الذهن في صورة جديدة غير مألوفة ويحدث داخله ذلك التوقع اللامحدود، الذي ينهي الحواجز الفاصلة بين الأشياء.

تقنية خاصة تجسد وتجلي خصائص اللغة الشعرية، فالعنوان " لم يعد مرشدا نتعداه إلى غيره، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان "[9]. فمعظم العناوين التي يستخدمها نزار قباني تخرج بصورة مباشرة بتجلياتها الاستعارية، فمفرداتها تحمل ظواهر تنافرية ثم المفارقة التي تجذب وتتعدى حدود الشكل والسطحية إلى عمق يدفعك مباشرة إلى المتن؛ وبتقنية تحقق الذوق والقراءة في إطار تفاعلي وبكلمات جديدة تؤطر لبناء فني.

يعد هذا العنوان كتلة تفتح مجالا أمام الانزياح بتموقع يضبط الشكل اللغوي (الرقص، الكلمات) شكل مشترك يجمع التنافر ليؤكد حمولة يختزلها العنوان بأن هناك رقصا بالكلمات. إذ تحمل الكلمات في طياتها طاقة تؤدي تلك الوظيفة المفصلية وهي (الرقص)، توافق بإشاراته وتلميحه يجعل "لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النص اللغوي الجمالي، من

خلال الإيحاء والترميز لا المباشرة والتسطيح مما ولد حافزا لدى المتلقي في البحث والتأمل في كشف المعنى وخلخلة التصورات والدلالات الجامدة والسطحية للغة العنوان"[10].

فتركيب العنوان يتجاوز الإطار العادي إلى تكثيف لا مشروط يمنح الحرية للكلمات ويؤسس لخصوصية تجمع محورين (الرقص، الكلمات). عناصر لغوية في اشتغالها تحقق أثرا حاسما في قراءة العنوان وتفتح الاحتمالات على سياق مكثف مخبوء.

4. عنوان: " مفاتيحي "[11]

هذا العنوان تشكل في مفردة واحدة ثابتة على نمط معين، لتجعلك تطرح السؤال: ماهي هذه المفاتيح؟ وماذا يقصد نزار قباني؟ فاعلية هذا العنوان لا تتحدد زواياها إلا بعد قراءة المتن؛ فكلمة (مفاتيحي) ترتكز على إخفاء نموذج مرتبط بالشعر وعند قراءة المحتوى تتجلى هذه المفاتيح؛ لأنه يقصد بها مفاتيح شعره. عمق كبير تحمله المفردة وبنية مضمرة للأصل الفني الذي بني عليه شعر نزار.

هذه المفاتيح هي بمثابة المضمون وهذا ما نجده في المتن عندما يصرح: " مفاتيح شعري الطفولة..الثورة"[12] إن كلمة(مفاتيحي) مفصل محوري يخضع لمرجعية أساسية هي النص، بقدر ما حمل جزءا معتبرا من المعاني بقدر ما بقي مبهما يحتاج إلى شرح وتفصيل، فهذا النوع من العناوين يرتكز على مفردة واحدة ولكنه يبث خطابا جماليا يجعلك تتصور ما يحمله وبطرق مختلفة، وبذلك شكل العنوان بعنصر لغوي واحد ذلك المجال الحاسم المؤكد لحضور تلك البنية المنفردة الموجزة؛ إذ يمكن اعتبارها خصيصة باستقلاليتها الوظيفية تشكل مدخلا إلى حدود النص بل " لافتة دلالية ذات طاقة مكتنزة ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص "[13].

إنها عنونة مستقلة بعلاقاتها النوعية تكون أكثر شعرية وجمالية تجمع وتلخص رؤية ثرية تضفي إلى شكل مقصدي محفز يخدم المحتوى ويلخص الفكرة المركزية للنص، فالعنوان بكلمة واحدة يؤكد قوة تأثيره الكامنة في الاختصار.

5. عنوان: " اغتصاب العالم بالكلمات "[14].

يحمل هذا العنوان انزياحا مكثفا وتناقضا كبيرا، فكيف يغتصب العالم بالكلمات؟ مفارقة واستثارة بأبعادها الدلالية تثبت أن الكلمات بما تحمله من عمق وأفكار لها القدرة على اغتصاب العالم. تشكيل خاص وفق رؤيا تضعك في إطار شامل ومؤسس وبنية لغوية فاعلة ومركزة تمس الفكر؛ فالكلمات بما تحمله تتخطى الحدود المرسومة لتعبر عن إبداع متجاوز بشكل يحدث تغييرا في المعادلة الطبيعية، حيث تقوم الشعرية بممارستين "فإما ممارسة على (المدلول) فتتم إزاحته وإدخال (دال) في شبكة من العلاقات تقترح له (مدلولا جديدا) ليس متطابقا هذه المرة ولكنه احتمالي إلى أبعد حد. وإما ممارسة (الدال) تزيحه عن تطابقه مع مدلوله محتفظة بهذا الأخير معيارا لاختبار الدال/ الدلائل التي ستشغل لأدائه بحسب الرؤية الإبداعية له"[15].

وما يحمله هذا العنوان في بنيته يؤكد تلك الدائرة الدلالية الموحدة بين (الاغتصاب/ العالم/ الكلمات) ليفتح المجال أمام العلاقات المتشابكة والتي بوظائفها تحدد عناصر تكاملية وتحقق انزياحا يتسم بالشعرية

الجمالية، وعند تفكيك تلك الشفرات تؤول تلك اللغة بوظائفها الانفعالية لترسي مدا متشكلا يشمل العنوان بخصوصية حيث لا تتنافر الألفاظ؛ لتؤلف ذلك الجذب المحقق لشكل جديد يرتبط بغرض مركزي يؤسس لانزياح وفق نظام نوعي يجعل العنوان مفتوحا على وظائف مؤثرة.

والمقصود هنا بالاغتصاب دخول قوي وواضح لفكرة تحريضية من الكاتب ليضعنا في قالب مشدود ويخرج بنا من المعيار المعتاد إلى جمالية فذة تتحكم فيها الكلمات محققة بذلك أغراضا فنية. انزياح مركزي وبخطوات دقيقة يفضي إلى منجز لغوي متشعب يستخدم الكلمة كسلاح، وهي آلية وعتبة من العتبات التي تحقق مقاربة مثيرة.

6. عنوان: "كلمات مكتوبة بحبر العناقيد "[16]

عادة تكتب الكلمات بالحبر، فكيف تكتب بحبر العناقيد؟ مفارقة تلف داخلها النص بأكمله؛ فاستخدام هذه الكلمة يحدث تفاعلا مثيرا بين الكلمات؛ ف (حبر العناقيد) تجاوزت الإطار البسيط إلى مدلول جديد؛ وهنا نرصد مفارقة تكشف عن البعد الكامن بين الألفاظ، وذلك لا يتأتى إلا من خلال ولوجنا في النص.

هذا العنوان هو لنص كتبه نزار قباني في أمسية ألقاها في دمشق – زحلة - المشهورة بكروم العنب وعناقيده، وعندما تقرأ النص تجده مع موعد وأمسية سحرية في ربوع دمشق؛ فكلمات العنوان مفاتيح تتعالق لتبرز وتشكل تلك العناصر المركبة والمتماسكة فـ "القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده"[17].

(الكلمات/ مكتوبة/ حبر/ العناقيد) تشكل متماسك مكثف يعكس ذلك التجاوز بوحدات لغوية متجاورة بخصائص مميزة لتكون مخزونا دلاليا يبرز جانبا محددا وحضورا؛ لتؤسس اللغة لتلك البؤر التي تتواشج لتؤلف خلفية مميزة (حبر العناقيد). اختيار بخصائص لغوية يؤكد ذلك الترابط الذي يشير إلى لافتة تحفيزية تحتاج إعمال الفكر، وبذلك يعتبر هذا النوع من العنوان مذكرة تفسيرية للنص لأنه يتسع بخصائصه التأثيرية إلى هيكل لغوي بقيمته ينتج لغة شعرية مميزة.

7. عنوان: " البنادق والعيون السود "[18]

طرح هذا العنوان فكرة يشتعل وميضها بين البنادق والعيون السود، هو رسالة مشفرة بعث بها نزار إلى صديقته المجندة في المعسكرات. معادلة طرفاها البندقية والعيون السود، وكيف لهذه العيون السود أن تحمل البنادق؟ بهذه الإثارة يبقى الفكر مشدودا إلى تلك العيون السود الجميلة وهي تحمل البنادق، وهو ما يحيلنا مباشرة إلى انزياح دلالي ومكمنه عيون جميلة سوداء في معركة كبيرة مشتعلة تحمل البنادق في صمود.

وإذا كان " كل عنوان يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطا لازما "[19] فإن نزار استطاع أن يجمع بين البنادق التي تعكس: الصمود، التحدي، المعركة، الثورة والقوة، والعيون السود الرقيقة الجميلة؛ في تكثيف القصد من ورائه الإعجاب بالجنس اللطيف وهو في تحد للمعارك والبنادق والقتال. دلالات بمركزية مكثفة تجعل هذا العنوان الذي اختاره نزار قباني " يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من

اللغة طاقتها في الترميز (symbolisation) وليس همه التوصل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ "[20]، فقد جمع بين شيئين مختلفين في أداء مباشر للمعنى ليعكس ذلك التناقض الذي يؤكد مزيجا وتوحيدا بين مخططين مختلفين.

(البنادق) بنية محددة و(العيون السود) بنية مضافة؛ أي تم إسناد العيون السود إلى البنادق للحصول على معنى ملائم. هناك تلاحم بين البنى ينبثق عنه تجاوز محمول يسهم في تشكيل لغة شعرية، فثمة بنية عميقة لا تنفرد بفاعليتها إن لم تنتظم مع بنى أخرى في علاقات موحدة.

8. عنوان: " العصافير لا تطلب تأشيرة دخول "[21].

بشكل من الأشكال يجذبك هذا العنوان من أول وهلة، فالعصافير ليست مثل الإنسان ولا تحتاج إلى تأشيرة دخول إلى عالم نزار الشعري، عنوان مميز وبألفاظ متجاوزة وبفاعلية دلالية مختزلة لذلك الارتباط بين الكلمات والذي يرصد إضافة بحمولتها. كلمات بمستوياتها وقدرة استخدامها تولد علاقة تسقط التأشيرة عن العصافير، وهنا يكون العنوان " مرجعا بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي إنه النواة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص "[22] حيث شبه العصافير بالإنسان؛ وتجاوز للتعبير عن حرية فكرية؛ حرية من نوع خاص؛ وبدقة متناهية نلمس مجمل العلاقات من خلال التعامل مع كلمات هذا العنوان.

انزياح شكل فضاء يحدث الدهشة فمجرد التفكير أن العصافير مسموح لها الدخول دون تأشيرة يسمح للقارئ بتكوين أفكار مهمة عن محتوى المتن. إنه لعب بالألفاظ متميز بقدرته يمنح اتصالا معرفيا يرقى إلى الجمالية وتشعرنا بلذة شعرية بـ " علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ وتشحنه بالدفقة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماق النص لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطلق الكتابة "[23]. فبنية العنوان تفتح مجالا لمكونات دلالية توازي عمقا متصلا يبرز عناصر غير متماثلة لكنها تحفل بانتظام يكون مدلول العنوان.

استخدام يغير البنى ليشكل صياغة بعواملها تضبط سمات العنوان وتكشف ذلك الخرق الذي يتوخى من خلاله الكاتب إحداث عملية إثارة، إنه تجاوز للمعاني بمقصدية تخلق استمرارية معان جديدة وتسمح بإبراز وظائف العنوان.

9. عنوان: " الكتابة فتح اختراق ومغامرة "[24].

عنوان عرف الكتابة وجمعها بثلاث كلمات (فتح، اختراق، مغامرة)، لا محالة إنها عملية تحرير وفي كل مستوياتها تحمل هذه الكلمات عمقا كبيرا ومجالات مفتوحة بحمولة مغرية، تشخص لحركات حسية وتؤسس لمجال الكتابة؛ فما هي إلا نتاج تشترك فيه ثلاث تقنيات؛ أنت تكتب فهذا فتح واختراق ثم مغامرة. بمنطق ما الذهن يشتغل أثناء الكتابة بمخطط معين ينتقل عبر مستويات داخلية، حركيات بعمق مجالها هي فتح،

واتساعها اختراق، وحركيتها الداخلية تعتبر مغامرة. هذه الكلمات تلخص وتنهض بمفهوم للكتابة يقيد انتباه القارئ ويجعله تحت غطاء بخصائصه المميزة ليدرك في الأخير أن تحقيق الكتابة ليس سهلا بل لابد أن يشمل المرور بعدة مراحل .

إن هذا العنوان يبدو مشوقا محفزا بتركيزه على أشكال وطرق الكتابة، فلابد من تضافر أنساق محددة وبأشكال مفتوحة تخترق وتتعالق مع المغامرة حتى تصير في تمظهراتها كتابة. لقد لخص نزار في هذا العنوان أبعادا عميقة في ثلاث كلمات وبناء إبداعي يحمل شعرية مغرقة، وهنا تظهر قيمة " أن يراعي الدارس وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص، ولكن أيضا من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معا "[25] فهناك استجابة واضحة بين البنى تدل على حركية تحدثها الكتابة، وهناك تجسيد وتلاؤم يحقق الانتقال بين المراحل الثلاث؛ فالعنوان اتخذ في تشكيلته ثلاث شفرات تجسد بعمق معنى الكتابة: (فتح، اختراق، مغامرة).

كل هذا يؤكد الفعالية والارتباط بين هذه العناصر ويؤسس لاشتغال تقوم عليه الكتابة بفضاء منفتح مرورا بالاختراق وصولا إلى المغامرة. إنه تجاوز إلى العمق يحقق تفاعلا بين البنى في شبكة لغوية شاملة ترسي دعائم الكتابة، وفي تشكيل عنواني ببنية دلالية مكتملة تؤكد حالة من التعالق القائم لتأسيس الكتابة.

10. عنوان: " الصلاة بالجنس "[26]

يحمل العنوان كلمتان متنافرتان (الصلاة، الجنس) فلكل منهما حقل دلالي تنتمي إليه، فمن غير المنطقي أن تجمع بين الصلاة التي تمثل (العبادة، الطهارة، والنقاء) والجنس الذي يعبر عن (الرغبة والشهوة). فالعلاقة بين الكلمتين تغدو مستحيلة والجمع بينهما يحدث ذلك التوتر والتنافر. يمكن القول إنه استقطاب يحدث تراكما دلاليا يفضي إلى تناقضات حسية داخلية بسبب هذا الاختلاف بين اللفظتين، فالصلاة ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الديني والروحي، والجنس مرتبط بالجانب العاطفي، الوجداني، والانفعالي.

إن ارتباط الكلمتين يجعلك تقف عند حد من الإثارة، والسفر بعيدا إلى توقعات داخل المتن، تسمح لك بالتمتع بلذة قبل أن تلج فيه، فاللغة بتلك المكامن التي جمعت في العنوان تحرك وعي الإنسان وتجعل الألفاظ تنزاح عن المألوف؛ هذه الإزاحة تحدث حدة في الشعور وتكشف عن سلطة ذاتية عميقة الجذور. هذا التراكم يقلب التصورات والمفاهيم وبتوظيف محكم يشكل فضاء من التناقضات تتولد عنه شعرية عميقة حيث " تشتغل عتبة العنونة بإنتاجية شعرية عالية في سياق الإدراك النوعي لأهمية وضع العتبات النصية في ممارسة التشكيل النصي وهي تتصدر العمل على صعيد التلقي البصري، والإيحاء الذهني "[27].

إذ أن الجمع بين البنيتين (الصلاة/ الجنس) كان بمنظومة لغوية تنتقل إلى تجاوز يؤسس لسياق إنتاجي يشكل فيه العنوان قابلية للتواصل وإحداث علاقات كفيلة بوظائفها أن تحقق أبعادا مشبعة بالديناميكية، وتؤكد عمق اللغة بمؤشراتها نحو أدق التفاصيل مشكلة شعرية بسماتها ومحققة أفقا يخدم التنوع والاختلاف ويجسد روح النص.

11. عنوان " الكلام الذي لا يتكلم "[28]

يرتكز هذا العنوان على شفرة رمزية تضعك في حيرة وتناقض وتحيلك إلى التساؤل: كيف هو هذا الكلام الذي لا يتكلم؟ فمن صفة الكلام أنه شكل من أشكال التعبير، فكيف لا يتكلم الكلام؟ قد نصف هذا العنوان بالمقابلة الموجهة والشائكة والمفارقة التي تجعل الفكر في نشاط دائم، إنه انزياح دلالي حين وصف الكلام بصفة الكلام ولكنها صفة مخصوصة بالبشر. هذه الجوانب الخفية في العنوان لا تظهر إلا بعد الاطلاع على مضمون النصوص النثرية، فالكلام الذي لا يتكلم يقصد به نزار قباني ذلك الإيقاع وذلك في قوله " القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقي بغمغمة بكلام لا كلام له "[29]. إذن الكلام الذي لا يتكلم هو إيقاع يختزل شكلا من الأشكال ويأخذ نمطا معينا يتكلم ويسمع صوت القصيدة قبل قراءتها.

هذا التداخل بين الكلمتين (الكلام- لا يتكلم) أسهم بشكل كبير في تمويه الدلالة الحقيقية في عنوان تداخلت فيه خيوط النص وبشكل يصعب التمييز وإدراك المعنى إلا بعد قراءة النص؛ لأنه يخفي خلفه رباطا حيويا يجمعنا بشكل واضح مع المتن وبطريقة شعرية فـ " من الممكن جدا أن يؤسس العنوان لشعرية من نوع ما، حين يثير مخيلة القارئ، ويلقي به في مذاهب، أو مراتب شتى من التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعرية "[30]. ففي الدلالات المكثفة التي شكلتها البنى في علاقات تفاعلية؛ إحالة إلى خطاب بآلياته وأبعاده ومضامينه الفكرية يحقق تحولا في الإشكالات الجوهرية التي يطرحها العنوان.

تنافر أحدثته البنى (الكلام/ الذي لا يتكلم) بصياغة تثبت إبداعا يحمل خصوصية وتميزا، لأن مادة العنوان قائمة على مجموعة من التداخلات التي تحقق في وظيفتها بعدا لغويا وجماليا يجعل من العنوان أداة متناثرة بمشاهدها؛ ولكنها حاضرة بهيمنتها على جسد النص " فنص العنوان مكثف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطول بشكل موحي إشاري مكثف "[31]، لتجمع الإمكانات في قالب يحقق التجاوز ويسعى إلى مجال لغوي شعري؛ لأن خصائص البنى تبرز ذلك التنافر الذي يجسد تماسكا ودقة في مفاصل العنوان. حمولة يشتغل وفقها العنوان بخاصية مفعمة بعمق اللغة واستجابتها لأبعاد شعرية وجمالية تجعل من العنوان محورا أساسيا ولبا يخدم النص بكل عناصره وأبعاده.

خاتمة:

إن شعرية العنوان في النثر النزاري تفضي إلى شبكة ممنهجة بتقنياتها وبطريقة منسجمة جماليا تفتح المجال أمام طاقة فريدة موجزة في الكلمات، وعليه يمكن القول إنها:

- تكشف عن ذلك التجاوز الذي يعكس حركية تصل إلى التوازن والانسجام ليتناسب مع مضمون النص.
- تعبر عن ذلك النسق المفتوح الذي يشد اتجاهه إلى أبعاد ببنيات جمالية؛ لتؤكد تلك المرافقة المستمرة للقارئ نحو ربط تعالقي يسعى إلى إبراز علامات تثبت مستوى المضمون.

- تطمح إلى ذلك الصدام الفكري الذي يعكس الرؤى بدقة ويحفظ توازن النص، ويشير في نفس الوقت إلى التعالق الدقيق والتشابك.
- يحقق من خلالها الأديب أهدافا بأطر تتسم بالجمالية والتأثير الذي يصنع الاستثناء، ويعطي للعنوان تلك الخصوصية والسلطة المفتوحة على الوعي فيعتبر بذلك جوهر ومفتاح النص.

هوامش:

[1] عز الدين جلاوجي، سلطان النص "دراسات"، (2008)، دار المعرفة، (الجزائر)، ص 137.
[2] عماد الضمور، وظائف العنوان في شعر نادر هدى، 2013، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، الأردن، مجلد 28، العدد 2014/5، ص 1257.
[3] باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، جدة، مجلد 16 ، العدد 2007/61، ص 43.
[4] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، (1993)، مج 7، منشورات نزار قباني، (بيروت لبنان)، ص 29.
[5] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية "1970- 2000"، (2004)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، (بيروت)، ص 110.
[6] المصدر نفسه، ص 373.
[7] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، (2001)، مكتبة كتانة للنشر، ط 1، (الأردن)، ص 57- 58.
[8] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 8، ص 202.
[9] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث "دراسة في المنجز النصي"، (1998)، افريقيا الشرق، (بيروت لبنان)، ص 110.
[10] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 156.
[11] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 7، ص 262.
[12] المصدر نفسه، ص 262.
[13] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، (1997)، د.ط، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان الأردن)، ص 173.
[14] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 7، ص 259.
[15] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (1988)، دار توبقال للنشر، (الدار البيضاء)، ص 73.
[16] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 8، ص 176.
[17] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (1992)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)، ص 55.
[18] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 7، ص 133.
[19] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، (1998)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، ص 29.
[20] محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، مجلد 27، العدد 1997/313، ص 114.
[21] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 8، ص 215.

[22] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 115.
[23] صلاح صالح، سرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية "، (2003)، ط 1، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء المغرب)، ص 17.
[24] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 8، ص 172.
[25] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث" دراسة في المنجز النصي، ص 110.
[26] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 7، ص 506.
[27] محمد صبير عبيد، الفضاء الشعري الأدونيسي، (2012)، ط 1، دار الزمان للنشر والتوزيع، (دمشق)، ص 205-206.
[28] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، مج 7، ص 491.
[29] المصدر نفسه، ص 491.
[30] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 58.
[31] خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، (2000)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق).

قائمة المصادر والمراجع:

1. باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، جدة، مجلد 16 ، العدد 2007/61.
2. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، (2001)، دار كنانة للنشر، ط 1، (أربد الأردن).
3. خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، (2000)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق).
4. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث "دراسة في المنجز النصي"، (1998)، افريقيا الشرق، (بيروت لبنان).
5. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (1988à، دار توبقال للنشر، (الدار البيضاء).
6. صلاح صالح، سرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية "، (2003)، ط 1، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء المغرب).
7. عز الدين جلاوجي، سلطان النص "دراسات"، (2008)، دار المعرفة، (الجزائر).
8. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، (1997)، د.ط، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان الأردن).
9. علي جعفر العلاق، شعرية الرواية علامات في النقد، (1997)، المجلد 6، ج 23.
10. عماد الضمور، وظائف العنوان في شعر نادر هدى،(2013)، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، الأردن، مجلد 28، العدد 2014/5.
11. محمد صبير عبيد، الفضاء الشعري الأدونيسي، (2012)، ط 1، دار الزمان للنشر والتوزيع، (دمشق).
12. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، (1998)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر).
13. محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، مجلد 27، العدد 1997/313.
14. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية "1970- 2000"، (2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت).
15. نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، (1993)، مج 7 / مج 8، منشورات نزار قباني، (بيروت لبنان).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 325 - 334 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

فلسفة الكتابة النسائية، رواية (الرهينة) لإميلي نصر الله أنموذجا

Philosophy of Women's Writing, The Hostage Novel by Emily Nasrallah as a model

ط د. منصوري بشرى [1] / د. نعيمة بوزيدي [2] *
Mansouri Bouchra [1] / Naima Bouzidi [2]
مخبر الدراسات الأدبية والنقدية
جامعة البليدة (02) (الجزائر)
Université de Blida (02) (Algérie)
eb.mansouri@univ-blida2.dz [1] / n.bouzidi@univ-blida2.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/22	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة لمعالجة بعض الإشكاليات المتعلقة بإبداع المرأة، وكيفية بروز الإنتاج الفنّي للنصوص الأدبية شعرا ونثرا، من خلال النّظر إلى المحتوى المعروض على مستوى السّاحة الأدبية، من فلسفة وفكر، فالمرأة عندما تمارس فعل الكتابة لا من أجل الكتابة، بل من أجل تقديم قضايا كانت ولازالت على الهامش لسنوات، خصوصا ما تعلق بموضوع انتهاك الحريات والمساواة والظلم في حياة المرأة، ومن هنا حاولت تقديم نصوصا فيها الكثير من الفلسفة لتظهر بها ذلك الوعي المتميز عن فكر الرجل الذي يعيد في كل مرة تلك السطوة، ويمارس أيضا ذلك الفكر السلطوي المبني على فكرة لا وجود للمرأة في ظل الرجل، وهنا كانت ممارسة الكتابة أفضل طريقة لإخراج كل الأصوات المطالبة بتحرير المرأة، وذاع صيتها بفعل تقديم طروحات تناسب كل الفئات النسوية التي طال صمتها دون بروزها في السّاحة الأدبية العربية، فكيف تجلت هذه الفلسفة في كتابات المرأة؟

الكلمات المفتاح : الفلسفة؛ الكتابة؛ النسوية؛ الخصوصية.

Abstract :

This study aims to address some issues related to women's creativity. How artistic production of poetry and prose literary texts emerges, by looking at the content displayed at the level of the literary arena from philosophy and thought. When women do not practice the act of writing for the sake of writing, but in order to present issues that have been and still are on the sidelines for years, especially those related to the issue of violating freedoms, equality and injustice in women's lives. She tried to present texts that contain a lot of philosophy to show that distinct awareness of the thought of a man who every time restores his power and also exercises that authoritarian thought based on the notion that women do not exist but under men. So, the practice of writing was the best way to bring out all the

* منصوري بشرى: eb.mansouri@univ-blida2.dz

voices calling for women's liberation, by presenting theses that fit all the long-silent feminist groups without their prominence in the Arab literary arena, how did this philosophy manifest itself in women's writings?

Keywords: Philosophy; Writing; feminism; particularity.

مقدمة:

إنّ الإبداع النسوي هو ذلك المنجز الثقافي الأدبي المعبّر عن جزئيات وخصوصيات تحيط بعالم المرأة المهمّشة لفترات طويلة، فهذا الفكر المنطلق من ذات المرأة جاء لتغيير المفاهيم السّائدة المتعلّقة بصورة المرأة الخاضعة لسلطة المجتمع، لأنّ الحقائق تغيّرت والعصر أيضا أصبح لا يتماشى مع مثل هذه الذّهنيّات التي تحاول تسليط الضّوء على الرجل دون المرأة، ومن هنا اختلفت الآراء وتعدّدت من شخص لآخر حول موضوع الكتابة النّسائيّة ومكانتها في العالم عامّة والإبداع خاصّة، وذلك بسبب ظهور عدد من النّساء اللّواتي أبدعن في الكتابة الشّعرية والرّوائية عامّة، كنازك الملائكة التي قلبت الموازين في الشعر وجاءت بنموذج بعد أن كان مرفوضا أصبح مثالا يحتذى به، ومن هنا جاءت أهمّية هذه الدّراسة للتعريف بكاتبة تميّزت وأبدعت مع بداية العصر الحديث، وحاولت خرق معايير الكتابة المألوفة من خلال نصوص روائيّة قصصية منبنية وفق لغة شعريّة فيها الكثير من الرّؤى الجديدة حول الواقع والذات، إنّها **املي نصر الله**، اللّبنانية التي جعلت من المرأة أساسا لموضوعاتها وبناءً لحبكاتها، وعملها الرّوائي المعنون بلفظة الرّهينة من بين هذه النّصوص المعبّرة عن عوالم النّساء، ومن هنا تتبادر إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عليها في عرضنا هذا: ماذا نقصد بالإبداع النّسوي؟، كيف تشكّلت هذه الكتابات؟ وما هي أهمّ الخصوصيّات التي انبنى عليها نصّ الرّهينة، بعدّها محتوى فكري عالج قضية نسويّة؟

في هذا المنجز اعتمدنا على المنهج التّأويلي، وذلك لأنّه الأنسب من أجل محاولة تقديم تفسيرات صحيحة، حول حقيقة الإبداع النّسوي وما يحيط به من خصوصيّات، كما أنّ محاولة الوقوف عند قضيّة المرأة في نصّ الرّهينة يتطلّب حقّا وجود تلك الفلسفة المعرفيّة، والتّفسير الذي يوضّح المقاصد التي تختفي ورائها املي.

أوّلا: في المرأة وخصوصيّة فعل الكتابة النّسائيّة:

تعدّ الكتابة النّسويّة فرعا من التّعبير الإنساني الذي يعالج قضايا المرأة، ويبحث فيها من خلال تقديم رؤى فكريّة وفلسفيّة، بعدّ المرأة عنصرا فاعلا في الحياة اليوميّة، من خلال ضمّها للصّنف الآخر (الرّجل) لأنّها تقف إلى جانبه في الحياة والعمل والإبداع.

وإذا أردنا التّعريف بالمرأة أكثر وجب علينا العودة إلى الأصل، أي النّصوص القرآنيّة التي نجد فيها ذلك التّوضيح والتّفصيل في قضيّة النّساء، من خلال طرح قضيّة الميراث في سورة النّساء وغيرها، وتخصيص آيات كاملة لكيفيّة إعطاءها حقّها، ومحاولة تحقيق المساواة بينها وبين الرّجل ، حتّى أنّ النّص الإلهي حاول شرح طرق المعاملة معها، وفي هذا السّياق الخاص قال الله تعالى: " يا أيّها الذين آمنوا لا يحلّ لكم أن ترثوا النّساء كرها ولا تعضلوهنّ لتذهبوا ببعض ما آتيتموهنّ إلّا أن يأتين بفاحشة مبيّنة وعاشروهن بالمعروف فإن كرهتموهن فعسى أن تكرهوا شيئا ويجعل الله فيه خيرا كثيرا "[1] فمن هنا نتعرّف على صورة النّساء في القرآن، وكل ما ورد من تفسير حول المرأة ، أي كيف نتعامل مع المرأة؟، فالمرأة ليست مجرّد إنسان يضطلع بمسؤوليات داخل البيت، بل حيز مهامها وتفكيرها يتجاوز ذلك، فتاريخها يبيّن لنا كيف شاركت وخرجت إلى جانب الرّجل في الحقب الاستعماريّة، وكيف ناضلت في سبيل تحرير الوطن، ومثال ذلك المرأة الفلسطينيّة والجزائريّة، وترتسم أيضا صورة المرأة في تلك الصّفة: كونها تتّسم بالعفّة والصّدق، وبالإضافة إلى كلّ هذا تعتبر المرأة رمزا من رموز الحضارة الإنسانيّة، فهي الأم والأخت، وفلسفة من فلسفات الحياة، وبالتّالي " أفضليّة الرّجل وامتيازه على المرأة هو وهم ثقافي مزمن ومستحكم"[2]، وهي عقليّة عربيّة لا أساس لها من الصّحة، وذلك لسبب أنّها محكومة بفترات معيّنة، كالعصر الجاهلي الذي وجدنا فيه محطّات كثيرة ينظر فيها للمرأة على أنّها وصمة عار ....، ومع توالي الأزمنة بدأت تتغيّر المفاهيم وذلك بفعل التّأثر بالغرب، وامتداد حركة الحداثة التي تعني ذلك التّحوّل الشّامل على مستوى البنى الفكريّة والفلسفيّة، ولتوضيح مجريات هذه النّقلة النّوعيّة، سنتكلّم هنا عن بعض صور المرأة عند الرّجل، فمثلا أدونيس " فكانت المرأة عنده كائنا اسمه الوجود، فلا وجود للحياة بدون امرأة، أيا تكون هذه المرأة حتى ولوكانت بعيدة عنه "[3] وتوظيف هذا الكلام في مثل هذا الموضوع جاء من أجل توضيح مسألة هامّة، وهي عدم النّظر للرّجل على أنّه مصدر ساهم في احتقار المرأة وظلمها، وعليه لا يجب تسليط الضّوء عليه على أنّه هو السّبب...، والعودة إلى التّاريخ ككلّ سيوضّح لنا أنّ هناك خلفيّات أخرى تتعلّق بالقارئ، أو ربّما أسباب أخرى هي الّتي جعلت منها حبيسة صورة ومفهوم واحد.

إنّ هذه المسألة ، أقصد مسألة التّهميش الذي عانت منها المرأة تعود لأسباب نذكر منها:

أوّلا : لقد " تمّ تهميش الكتابات النّسائيّة غالبا بحجّة أنّ مخيّلة النّساء وخبرتهنّ محدودتان "[4] إذ يقال أنّ المرأة تنظر للأشياء بفكر ناقص، حتّى أنّ معالجتها للأشياء هي سطحية، تنطلق من الخارج ، فهي لا تعرف التّعمق ولا حتّى التركيز في الحقائق وخلفيات الأشياء.

وهذا الأمر حتّى وإن كان سلبيّا لدرجة كبيرة إلّا أنّ مثل هذه المعتقدات جعلت من الكتابة النّسويّة تتطوّر وتأخذ بعين الاعتبار تقديم آليات فكريّة جديدة فهذه "الكتابة النّسوية العربيّة تطوّرت لتبدو كتابة متنوّعة ذات فنية متقدمة، ووعي متمرّد على الوعي الذكوري، وقد ساهم النّقد النّسوي في التّمهيد لنشوء نظريّة متميّزة في الكتابة النّسويّة المختلفة عن الكتابة الذّكوريّة "[5] لأنّ الواقع الذي كان مكرّس لم يساعد المرأة، فكلّ الكتابات ظهرت في صور تقليديّة ذات فكر محكوم، ومن هنا جاء التّغيير كلّه بفضل الجامعات والمدارس الّتي

ساعدت على تطوير طرق التّفكير عن طريق التّعليم، حيث لعب "دورا كبيرا في مساعدتها على أن ترفض وضعها الأدنى في الأسرة، وأن ترفض التّقاليد العتيقة الّتي تنظر إليها كوعاء لإنجاب الأطفال أو طاعة الزّوج، على أن تصبح إنسانة لها طموح فكري ونفسي في الحياة، يزيد عن غسل الصّحون وإرضاء الزّوج"[6]، فالتّدريس هو إضافة قيمة أنارت عقل المرأة، وذلك لأنّه مصدر للتّثقيف والتّوعية، فمن خلال الدّراسة والالتحاق بسلك التّعليم استطاعت تغيير كل تلك المنطلقات البديهيّة الموجودة بين حدود المجتمع الواحد.

و هنا حدث التّحوّل على مستوى الكتابة من حيث:

1. **الموضوعات:** أصبحت القضيّة المحوريّة الهامّة هي قضية المرأة من خلال تكريس معاناتها وحجم الظّلم الذي طال سنوات"، ولذا فإنّ هذا الجيل النسوي تحوّل إلى (حكاية حضارية)، فيها من الألم أكثر ممّا فيها من المكاسب. وهناك ترادف قدري ما بين (القلم) و(الألم) "[7]، هذه الثّنائية أي الكتابة جاءت لتعلن عن حجم الألم، وكان القلم وسيلة كلّ امرأة لطرح المشاكل من جهة، ولإيجاد الحلول من جهة ثانية، ومن هنا كانت سياسة الفضح والتّمرّد وسيلتها لتحقيق غاياتها.

2. **الأسلوب:** إنّ الأسلوب المتّبع في السّرد النّسوي قائم على الرّقة والسّهولة في التّعبير ، فكتابات المرأة جاءت حاملة لخصوصيّات فنيّة من خلال بروز كمّ هائل من العواطف المعلن عنها.

3. **الجرأة:** إنّ الأقلام النّسويّة انتفضت، وهذه الانتفاضة جسّدت ذلك الإفصاح عن الموضوعات الحسّاسة من خلال الحديث عن: الدّين، السّياسة، الجنس، فهي التزمت الصّمت وعندما تحدّثت انفجرت، وهذا الانتقال في مجال الموضوعات، ساهم في تحويل تلك الخصوصيّة التي كانت سائدة، إذ كانت "تظهر المرأة وكأنّها هي (كائن طبيعي) مطلق الدّلالة، وتام الوجود، من حيث الأصل، ولكنّها تحوّلت بفعل الحضارة والتاريخ إلى (كائن ثقافي) جرى استلابها وبخس حقوقها لتكون ذات دلالة محدّدة ونمطيّة"[8] فما كان سائدا اختفى، وظهرت بذلك طائفة نسويّة مثقّفة وواعية، بحقائق لم تستطع فهمها من قبل.

4. **الشّكل:** أشكال العرض المستعملة من طرف المرأة، اختلفت وتنوعت، لكن بقيت تدور في مجرى واحد وهو محاولة تغيير النّموذج السّائد المعروف، " فالشّكل الرّوائي مجموعة من التّصورّات والتّمثّلات السّرديّة الكاشفة عن أساليب النّسيج السّردي، وعن طرق التّركيب الفنيّة لمختلف الوحدات السّردية"[9] وبالتّالي كان الإطار الحامل للمضمون ملائما مع العصر وخصوصياته، من خلال تجريب وسائل جديدة غير مألوفة، واتّباع خاصيّة الانحراف نحو المجهول، لأنّ القارئ يحبّ الجديد المخالف لكلّ ما هو نمطي في النّصوص المعروفة لدينا.

ثانيا: املي نصر الله (تحليل نص الرّهينة) :

تعتبر املي نصر الله قلما من الأقلام النّسوية التي حاولت فكّ الغموض حول الموضوع النّسوي الذي أثار جدلا واسعا من حيث الماهيّة، والطّبيعة والخصوصيّة، وذلك بتناولها قضايا تخص عالم المرأة، فأبدعت في مجال الكتابة بأنواعها: فإذا عدنا إلى الجانب القصصي نلمس لها حضورا، وذلك من خلال نموذج القص الذي تتّبعه وطرق العرض المستعملة، وإذا عدنا إلى الرّواية نجدها أيضا تحاول إفراز أصوات نسويّة راغبة في

التّحرر: ومن أعمالها نذكر،، في الرّوايات كتبت: طيور أيلول، شجرة الدّفلى، الرّهينة، في القصص القصيرة كتبت: وصارت الصّخور فراشات، روت لي الأيام، المرأة في 17 قصة، وفي القصص التّعليميّة الموجّهة للطّفل: جزيرة الوهم، على بساط الثلج، الباهرة ....

كلّ هذه الكتابات عدنا إلى تفاصيلها لنكتشف حجم الوعي بالإنسانيّة، وذلك الهدف نحو تحقيق الانسجام بين العديد من موضوعاتها، كأنّ أعمالها عامّة تريد أن تقول من خلالها: الحرّية ثمّ الحريّة ثمّ الحريّة، هذه الخاصيّة تعد تيمة موضوعاتيّة تكرّست في كل أعمالها.

إنّ هذه الخصوصية التي حملتها كل الأعمال جعلتها تسير نحو التّجديد والارتقاء إلى مصاف العالمية، من خلال ترجمة العديد من أعمالها إلى لغات مختلفة، ومن خلال الظفر بجوائز عديدة، على رأسها جائزة البوكر.

رواية الرهينة: ما دام "النّساء هن الجنس أو النوع الاجتماعي الآخر الثانوي والمضطهد"[10] جاءت هذه الرّواية لتعبّر عن هموم المرأة التي عانت من: الظّلم، الاستبداد، القهر، التّسلّط الممارس ضد المرأة، وأيضا لتقديم نموذج لتلك المرأة المقهورة، فاتّخذت من رانية مثالا للتّعريف بهذه القضية المتمثلة في: احتقار وظلم وإهانة المرأة.

ولرصد هذه الخصوصيّة الفلسفية المبينة على استعباد وقهر المرأة، وجب علينا العودة إلى جزئيات النّص المتمثلة في:

1. **العنوان:** ما دام العنوان أول محطة يلتفت إليها القارئ، تعمّدت الرّوائية صياغة هذا العنوان بطريقة رمزية تحاكي الذات، النّفس وما يوجد فيها من مكبوتات، وهذه العتبة الأوّليّة تتحدّث عن المرأة، وما تعيشه من أوضاع مزرية جعلت منها إنسانا مقيّدا يحتكم لتغيّرات الطّبيعة البشريّة الموسومة بالسّلطوية، حتى أنّ معاني هذا العنوان تتحدّد جماليّاتها بالعودة إلى العمل نفسه: وبالنّظر إلى الغلاف الذي يشير في معناه السّيميائي إلى تلك الفتاة الوحيدة المشتتة، التي يبدو عليها التّشرّد والضّياع، ليس هذا فقط، فإذا أردنا فهم هذا الإيحاء الرّمزي وجب علينا العودة إلى الحقول الدّلالية المتوزعة حول المفاهيم التّالية: الحرية، الرّهان.

فطبيعة المجتمع وقضيّة الرّهان جعل من رانيا إنسانة مقيّدة تجري في دوائر مجهولة باحثة عن سبل للعيش في هناء، تقول رانية: "كانت صرخاتي تشق جدار الصمت وتجفل العصافير فوق أغصان الشجر ، تمنيت لو كانت لي أجنحة أطير بها "[11] فمن خلال هذا العويل الدّلالي ندرك حالة الحزن والقلق التي تتجسّد في نفس الكاتبة، والعنوان ككل فيه محاولة لتجسيد هذا القلق، وعليه استعمال مثل هذه اللفظة، واختيار هذه الشخصية ليس فقط من أجل الحديث عن مشاكل رانية بل من أجل عكس معاناة النّساء.

إن المرأة في صياغة العنوان تفكر لتبدع، وتستغرق وقتا طويلا لتشكل علامة فارقة، كما أنّها تحاول أن تختصر وتلخّص كل المقولات والإشكالات التي تعترض طريقها، وذلك بتقديم نموذج خاص يمثل المرأة عامّة.

2. **الموضوع:** إنّ خلق موضوعات ليس بالأمر السّهل، لكن المرأة وجدت ما تحتكم إليه كموضوع، فهي وجدت في مشاكلها وسيرتها ومعاناتها طريقا للكتابة فهي "هنا تجرب، تبتكر، تغامر، تنقذف في الفضاءات

المجهولة الغريبة، دون أن تأبه بالأحجار النّاتئة والعواصف، مسحورة، مفتونة، بريق البحث عن صوت التّفرد، تطارد إشراقته الصّوفية السّاردة أبدا في كل الأماكن والتجليات" [12]، فهي تنطلق من الموضوع الهام وهو المرأة لتبحث في المشاكل وتحاول إيجاد الحلول، بطريقة وأسلوب يميّزها عن غيرها ويجعل من عملها يتّسم بالفرادة، فهي تفتش في مغامرات المرأة، في علاقات المرأة، تقول هنا "وكان نمرود الكف القابضة على وجودي، وبين يديه، كنت أتحول إلى دمية، تحرّكها أصابعه كيفما يحلو لها" [13] فالعلاقة بين المرأة والرّجل موجودة، لكن أن توضع محلّ رهان هذا صعب، خصوصا عندما يكون الرّجل هو المحور المسيطر عليها، الكابح لحريتها، هنا يكون الإشكال.

إنّ هذا النّص ككل مبني على متناقضات موجودة في حياتنا، خصوصا ما تعلق بالزواج، من خلال التّضييق عليها وجعلها تتزوج بالقوة دون الأخذ بموقفها أو البحث عن رأيها.

إنّ هذه الكتابة جاءت بها المرأة من أجل فضح مجتمعها وواقعها المعيش، من خلال إعلاء صوتها الرافض، فاملي تبحث هنا عن الحرية، عن الأمان، عن كيفية العيش في سلام، كل هذا في ظلّ مجتمع تحكمه عادات وتقاليد محدودة، تلك القيم التي تبين لنا صورة الرجل الشرقي الذي لا يرى في المرأة إلا جسدها، كأنها تمثال يعرض من أجل الوصول إلى رغبات ما.

وإذا عدنا إلى نص الرواية لإظهار بعض ملامح التّعنيف الممارس ضد رانية نجدها تردّد قائلة: "أجل، اليوم أفهم معنى أقواله، وتصرفاته ، أرادني أن أنمو تابعة له، خاضعة لمشيئته"[14].

إنّ المجتمع هنا وفي هذا العمل الفني ظلم المرأة كثيرا، إذ جعلها صالحة للزواج وأداء الأدوار المنزلية فقط وهذا مجحف في حقها، إذ نرى هنا كيفية استغلال المرأة من أجل التخلص من الدّيون، كأنها سلعة تجارية تباع، فالأسرة بهذا الشكل وبهذا التفكير تقصي دورها وكلامها، لدرجة عدم الاهتمام أو حتى محاولة معرفة الموقف الخاص بها.

3. **اللّغة:** إن هذه اللغة جاءت مبنية على مميزات أهمها: أنها قائمة على تيار الوعي، الذي يهتم بمستويات ما قبل الكلام، إذ نلمس هنا ذلك الحضور للغة الحلم، الهذيان، ذلك الجانب الشعوري، والغير الشّعوري باعتبارهما أقسام هامة من الحياة النّفسية، وجاء استعمال هذه اللّغة لعكس طبيعة التّفسية المتأزمة لدى المرأة، لنكتشف في الأخير ذلك التكامل الموجود بين الفن الأدبي والنفسي، إذ يعد الأدب وسيلة كل من يريد تفريغ:

- الاضطراب النفسي.
- القلق الروحي اتجاه الماضي والحاضر والمستقبل.

فهي من خلال هذه اللغة "تريد أن تسلك طرقا وعرة، تتّخذ من البهاء دليلا وأيقونة لاقتحام مجرات جديدة وأراض بكر"[15] ، وبالتّالي السّمة الغالبة على اللّغة هي محاولة اقتحام عوالم جديدة، من خلال رؤى مغايرة وفلسفات متنوّعة يدور فيها الحديث عن موضوع المرأة.

ولمعرفة خصوصيّة هذا الأسلوب أكثر تقول: "الحرية أين هي؟، هل أبصرها إنسان؟ هي كلام يتسلى به المحرومون، طيف يداعب مخيلة السجناء، طائر يرفرف في الأجيال، ولم يستطع واحد الادعاء بالقبض عليه وامتلاكه، الامتلاك عكس طبيعة الحرية"[16] فهذا التّعبير يحمل دلالات مختلفة من بينها محاولة إظهار حاجة المرأة للحياة، للحرية، الرغبة في عدم الخضوع والانقياد، وكل ألفاظ هذا المحتوى التركيبي من: سجناء، القبض، الامتلاك فيه ذلك البحث عن الحرية، من خلال توظيف رمز الطّائر الدّال على الهجرة والانتقال من مكان إلى آخر للبحث عن سبل جديدة في الحياة.

4. خصوصية هذا العمل:

لقد "حقّقت النّساء العربيات في الأدب أكثر من أي مجال آخر، هوية وصوتا متميّزا وتاريخا طويلا – مع أنّه مسجل في فترات متقطعة فقط- من الإبداع والتّميز "[17]

واملي نصر الله واحدة من بين الأصوات الفذّة التي شكّلت فارقا في الإبداع النّسوي، من خلال ما قدّمته من أعمال تناقش فيها خصوصيات المرأة، حياة المرأة، وهذا ما جاء في أعمالها عامّة ونص الرّهينة خاصة، إذ حاولت عرض مختلف الأطر والمفاهيم المتعلقة بـ:

- التّعنيف والظلم الممارس ضد المرأة، ومحاولات المرأة المستمرة في إيجاد حلول عن طريق البحث عن حياة جديدة أو باللجوء إلى طرق مختلفة تمارس فيها حريتها.
- الدعوة إلى الخروج إلى التعليم، حتى وإن كان هذا غير ظاهر بطريقة مباشرة، إلّا أن محتويات السّرد تظهر ذلك من خلال التّعريف بالتّخصصات العلميّة، والعمل الصّحفي، ودور كلّ هذا في تحقيق التّثقيف والتّوعية، فمثلا عندما تقول: "كان علينا، في تلك الأيام القليلة من بداية عامنا الدراسي، أن نقرّر نوع الاختصاص الذي سنختاره، وكنت أنت مصرة على التاريخ، بينما تابعت أنا دراسة الأدب، إلى جانب مواد إضافية تساعدني في عملي الصحفي"[18] نلاحظ هنا تلك الصّورة الخاصّة بخروج المرأة لميدان الدراسة، والبحث في مجالات الجامعة والتعليم، فمن جهة تمثل صوتا نسويّا مثقّفا وحضاريّا، ومن جهة ثانية تمثل تلك المرأة الباحثة عن تغيير نمط حياتها من خلال تجاوز كل المحن التي مرّت عليها.

وزيادة على هذا، إنّ العنصر النّسوي ككل يستمد من سيرته كمحور للتّعريف بالقضيّة النّسوية، وكل هذا بطريقة فلسفيّة تحاكي الواقع الإنساني، وربّما املي صنعت من سيرتها محورا للكتابة والتّعريف، بإحدى القضايا التي تشغل الفكر النسوي، والهدف من هذه الكتابة في الغالب "التبرير والاعتذار، والتّعليل وطلب الشّهرة، والتّطهير، والرّغبة في تعليم الآخرين، ومتعة استرجاع الماضي، ومحاولة إعطاء الحياة التي عاشها الكاتب معنى ما ..."[19] وهذا ما يكون غالبا، فكلّ إبداع المرأة جاء من أجل إعلاء صوتها وإسكات كلّ الأطراف التي مازالت تقارن بين الجنسين، لأنّ لكلّ طبيعته وخصوصيته، حتى إن تفوق طرف دون الآخر فهذا يعد فخرا كبيرا، لأنهما يكملان بعضهما.

إنّ صوت المرأة ذو ميزة خاصة، فهي عندما تتكلم تفصح، وعندما تصف تؤثّر، وعندما تعاني تنبع من معاناتها دقّة في التّصوير جمالية التفاصيل، إن محتوى التّعبير النّسوي محتوى إنساني فيه تجسيد للموضوعات الذي يعاني منها الفرد عامّة. لأنّ الرّجل حتى وإن كتب عن موضوعات المرأة، وحاول تشخيص مكنوناتها بين الحين والآخر، إلّا أنّ المرأة تبقى الأقدر على ترسيخ أفكارها، وعكس خصوصياتها التّابعة من باطنها.

إنّ خصوصية المرأة: في عقلها وفكرها وجسدها ككل، جعل من وجودها أمرا ضروريا، وبالتالي حضور صوتها شيء يحقّق ذلك التكامل والاتساق والانسجام إلى جانب الرجل.

يقول ابن عربي عن المرأة :

" إن التي كان الوجود بكونها .
ذاتا يقدس لفظ ها معناها
إني لأهواها وأهوى قربها. .
مني وأهوى كل من يهواها.
ليلى ولبنى والرباب وزينب. .
أتراب من حبي لها محياها".[20]

وعليه نقول أنّ المرأة هي صورة صادقة ذات أبعاد جمالية، يكون حضورها جميلا وغيابها يشكل فلسفة تثير جدلا، لأنّها تعد مصدرا للإلهام والتعبير.

خاتمة:

- لقد استطاع نص الرّهينة لاملي نصر الله أن يبرهن على قوة تعبيريها، من خلال قدرتها على تجسيد الآلام والآمال الموجودة في حياة المرأة العربية، وبالتالي نلاحظ ذلك الخوض المباشر في عرض كل المعاناة والاضطهاد الذي عاشت في ظله المرأة من جهة، ومحاولة الإجابة وإيجاد حلول متعلقة بها من جهة ثانية.
- إنّ الخصوصيّة القائم عليها النّص النسوي تتمثل في كيفية طرح الأفكار وطرق نسج الفعل الابداعي، الذي يتطلب الخيال الواسع المساعد بدوره في تكوين صور شعرية مختلفة فيها الكثير من الفلسفة والرّؤى المعرفية.
- إن فلسفة الفكر النّسوي لا تتشكل إلا من خلال طرح موضوعات جديدة، لم يسبق لها مثيل، بالإضافة إلى تلك الجرأة القائمة على التحدي في طرح الأفكار وعرضها، ومعرفة هذه الفلسفة لا يكون إلا عبر فحص كل التناغمات الموجودة في النص بفعل نشاط الحقول الدّلالية.
- إن فهم الفلسفة النّسوية لا تكون إلّا عبر ملء الفجوات من خلال طرح تساؤلات مختلفة تتعلق بالمضمون والمحتوى النصي، الذي يساعد على فهم المسكوت عنه في أجزاء النص.

هوامش:

[1] سورة النساء، النساء 19.
[2] الصادق عوض بشير، سر قوة المرأة عند ابن عربي، (2014)، الدار العربية للعلوم ناشرون ، (بيروت) ،ط1، ص 57.
[3] أثير محسن الهاشمي، صورة المرأة بين السياب وأدونيس، (2010)، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1، ص95.
[4] بثينة شعبان، عام من الرواية النسائية العربية، (1999)، دار الآداب، (بيروت)، ط1، ص 100.23 .
[5] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، (2008)، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1، ص 73.
[6] نوال السعداوي ،هنداوي، المرأة والصراع النفسي ،(2017)، (القاهرة)، دط، ص 56.
[7] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي ،(2006)، (بيروت)، ط3، ص130.
[8] عبد الله محمد لغذامي، المرأة واللغة، ص 16.
[9] منصور قيسومة: اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، (2013)، الدار التونسية للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، (تونس)، ط1، ص 24.
[10] رعد عبد الجليل مصطفى الخليل، في النظرية السياسية النسوية، البنى الفكرية والاتجاهات المعاصرة، (2022)، عالم المعرفة، (الكويت)، دط، ص 40.
[11] املي نصر الله، الرهينة، ص 53.
[12] الرواية العربية الجديدة ،السرد وتشكل القيم، ابراهيم الحجري، (2014)، ط1، alnayaللدراسات والنشر، (سوريا)، ص 309.
[13] املي نصرالله، الرهينة، ص 120.
[14] املي نصر الله، الرهينة، ص39 .
[15] ابراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة السرد وتشكل القيم، ص 309.
[16] املي نصر الله، الرهينة، ص 161.
[17] بثينة شعبان، عام من الرواية النسائية العربية، ص 10024.
[18] املي نصر الله، الرهينة، ص 98.
[19] صالح معيض الغامري، كتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية، (2013)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص 77.
[20] سر قوة المرأة عند ابن عربي، الصادق عوض بشير، ص 91.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة،(2006)، المركز الثقافي العربي، (بيروت)، ط3.
2- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، (2008)، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1.
3- أثير محسن الهاشمي، صورة المرأة بين السياب وأدونيس ،2010، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1.
4- إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة ،السرد وتشكل القيم، (2014)، alnaya للدراسات والنشر، (سوريا)، ط1.

5- الصادق عوض بشير، سر قوة المرأة عند ابن عربي، (2014)، الدار العربية للعلوم ناشرون ،(بيروت) ،ط1.
6- بثينة شعبان، عام من الرواية النسائية العربية، (1999)، دار الآداب، (بيروت)، ط1.
7- رعد عبد الجليل مصطفى الخليل، في النظرية السياسية النسوية، البنى الفكرية والاتجاهات المعاصرة، (2022)، عالم المعرفة، (الكويت)، دط.
8- صالح معيض الغامري، كتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية، (2013)، المركز الثقافي العربي، (المغرب)، ط1
9- منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، (2013)، الدار التونسية للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، (تونس)، ط1.
10- نوال السعداوي ،هنداوي، المرأة والصراع النفسي ،(2017)، (القاهرة)، دط.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 335 - 349 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

السياق في نونية أبي البقاء الرندي (مقاربة تداولية)

The Context in the Potty of Abi Al-Baqa Al-Randi - a Pragmatic Approach

د. زميط محمد *
Zmit Mohammed
المركز الجامعي مرسلي عبد الله تيبازة (الجزائر)
University Center Morsli Abdallah Tipaza (Algeria)
Souraka.zm@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/12/06	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

البحث الذي بين أيدينا موسوم بـ " **السياق في نونية أبي البقاء الرندي –مقاربة تداولية-**"، يهدفُ إلى الكشف عن إرهاصات البحث النصي في التراث العربي من خلال البحث عن وسائل الانسجام النصّي في الديوان الذي هو محل البحث، انطلاقا من مسلمة مفادها أن السياق يساهم في تحليل وفهم القصائد، وبحثنا عبارة عن دراسة لسانية نصية تداولية لبعض مظاهر الانسجام وأهمها السياق، إذ يعد هذا الأخير من أهم المباحث والمفاهيم اللسانية التي أولتها اللسانيات النصية بالدراسة.

الكلمات المفتاح : سياق، تراث، نص، انسجام، تحليل، لسانية،

Abstract :

The research that we have in our hands is labeled “Context in Abu Al-Baqa Al-Randi’s Nonfiction – A Pragmatic Approach,” which aims to reveal the harbingers of textual research in the Arab heritage by searching for means of textual coherence in the book that is the subject of research, based on the premise that context contributes In analyzing and understanding poems, our research is a deliberative textual linguistic study of some aspects of cohernece, the most important of which is context.

Keywords: context; heritage ;text; coherence; analysis; linguistic.

مقدمة:

قبل أن نخوض غمار تحليل الخطاب الشعري تداوليا، كان لزاما علينا أن نطرح التساؤل عن ماهية السّياق وأهميّته في هذا التحليل، كون السياق متشعب المفاهيم واختلف في تحديده، فكل حدده حسب

* زميط محمد: Souraka.zm@hotmail.com

توجهاته، يعتبر السياق أهم الآليات المحققة للانسجام، فيه يكتشف الغموض واللبس في النصوص، وقد اهتم بدراسته اللغويون الغربيون وأسسوا له مدارس خاصة كفيرث (Firth) صاحب نظرية السياق.

وينقسم السياق عند اللسانيين إلى نوعين:

أولا-السياق اللغوي:

السياق اللغوي عمود النظرية السياقية، وهو أحد أهم أركانها، تمثله القرائن التي تساعد على فهم الخطاب، وتتحكم فيه جميع مستويات التحليل اللساني، لمعرفة دلالات الكلمة في سياقها أو في بنية النص بعيدا عن الغموض، أو علاقاتها مع ما يجاورها، وهذا النوع من السياق له دور في توجيه هذه الدلالات، فالقصيدة التي بين أيدينا الموسومة برثية الأندلس فيها من الدلالات مع يجعلها واضحة بعيدة عن الغموض، فالخطاب مباشر لا يحتاج إلى تأويل في غالب الأحايين، فرغم أن الخطاب أسماء وأفعال وحروف وهي في حد ذاتها بُنى تراكيبية، إلا أننا نلمس ذلك الكل المتلاحم الذي يفسره السياق اللغوي، وَلَهُ أهمية كبيرة في تحديد معاني الألفاظ ودلالاتها التي تشير بدورها إلى المعنى اللغوي الكلي للنص ضمن علاقته بالسياق [(1)]، فالسياق هو الذي يعين قيمة الكلمة إذ إن لكل لفظة في سياقها معنى وقيمة حضورية، فإذا ما انفصل عنه فهي لفظة مفردة، وللسياق دور في توجيه دلالات الألفاظ وهذا ما سنقوم به في تحليلنا لهذه القصيدة .

فالمتأمل في الأبيات التي كثر فيها سبب تساقط الدويلات الأندلسية، نجد أن الشاعر استعمل لفظ **الجزيرة** ولن نفهم هذا اللفظ ما لم نعد لسياق النص الذي وردت فيه، فقد قرنها مع جبلين يميزان الجزيرة العربية قديما، إذ يقول:

دَهَى الجزيرةَ أمرٌ لا عزاءَ لهُ هوى له أحدٌ و انهدَّ تِهلانُ

فهذا البيت يحمل أكثر من معنى، كون بعض الدول الأندلسية التي تساقطت عبارة عن جزر، ولا يمكن فهم المعنى وإدراكه إلا بالعودة للسياق اللغوي، الأول دلالتها داخل تراكيب الجملة التي وردت فيها اللفظة، والثانية دلالتها داخل التركيب والتي قُصد بها الجزيرة العربية لا غير، العجيب في هذا البيت أن أحدا يرتبط بذاكرة حزينة أصيب فيها المسلمون بحزن لم يألفوه، ومات فيه خيرة الصحابة، ووظفه الشاعر هنا ربما لاستقامة الوزن.

أما دلالة التركيب كبنية كلية داخل القصيدة فهي تدل على أن الجزيرة مهد العز والانتصار والبطولات أصيبت لفقدها أحد أركانها .

ومن السياق اللغوي أيضا ما نجده في قول الشاعر:

وهذه الدارُ لا تُبقي على أحدٍ ولا يدومُ –على حال- لها شانُ

فعند حديثه عن الدار، نجد أن المتلقي لن يفهم معنى اللفظة بمعزل عن سياقها الذي قيلت فيه، فلفظة الدار منفردة هنا وردت بمعنيين مختلفين، المعنى المعجمي والمتمثل في المنزل أو البيت، وهذا ما ورد في جميع

المعاجم اللغوية، والمعنى السياقي الذي تمثل في قصد الشاعر وهو أن اللفظة تعني الحياة الدنيا، حيث أفاد التركيب المعنى السياقي المراد فقال : لا تُبقي على أحد بمعنى الفناء والموت .

ومن السياق اللغوي أيضا قول الشاعر :

يا راكبين عتاق الخيل ضامرة كأنها في مجال السبق عقبان

تصدّر هذا البيت المنادى المقصود به الإنسان العربي أيام العز والانتصار، لكنه حمل دلالتان مختلفتان يفسرها السياق الذي قيلت فيه، فالدلالة الأولى هي دلالة معجمية بمعنى الركوب على ظهر دابة والعلو عليها(الاستعلاء)، أما الدلالة السياقية التركيبية فتفيد معنى التحدي والمقاومة والصمود، لأن الخيل يصعب ترويضها، كما يصعب الركوب على ظهرها إذا كانت ضامرة أي هزيلة.

أما المعنى الذي أفاده هذا التركيب داخل بنية القصيدة، فإنه يدور حول تضحيات المسلمين في الحروب، واستبسالهم في الدفاع عن أراضيهم، وهمهم الوحيد الانتصار على الأعداء، رغم ما أصابهم من حصار وجوع .

فللسياق التركيبي دور هام في توجيه دلالة الأسماء والأفعال في القصيدة، كما له دور في توجيه دلالات الأساليب الإنشائية الدالة على الطلب أو كانت غير دالة عليه، فكثير من الأساليب الإنشائية لها معاني إضافية، ومن بين هذه الأساليب:

1-أسلوب الاستفهام:

1-1- أسلوب الاستفهام بـ (أين) :

أكثر الشاعر من استعمال اسم الاستفهام خاصة فيما يتعلق بورودها عند تساؤل الشاعر عن سبب تساقط الدول الأندلسية،(وأين منهم أكاليل، وأين ما حازه، وأين عاد، وأين شاطبة، وأين جيان، وأين قرطبة، وأين حمص) فكان لأداة الاستفهام أن تكررت كثيرا، وكان لهذا التكرار أثر في تتابع الأحداث وتسلسل وقوعها، ولم يكن هذا لمجرد التساؤل فحسب، بل له دلالات نفسية وتداولية، وهي وضع القارئ في خضم الأحداث وكأنه يعيشها من خلال رسم صورة ذهنية توحي بحجم الهزيمة التي لحقت بالدول المتساقطة، فتوالي المتعاطفات من خلال تكرار اسم الاستفهام الإنكاري، يولد الإحساس بهول الفاجعة أيضا، فهذا الاسم المكرر مشحون بالاضطراب وتغير الحال، كل هذه الاستفهامات يشدها خيط شعوري واحد، يتمثل في سقوط الدول الأندلسية الواحدة تلوى الأخرى، إلا أن الإجابة عن هذه التساؤلات ليس ضروريا، لأن الغرض منها هو إبداء الحسرة على زمن الانتصارات وزمن الرقي والحضارة، هذا الزمن الذي بكاه المسلمون ورثوه وأطلقوا عليه اسم الفردوس المفقود.

1-2- أسلوب الاستفهام بالهمزة:

وقد ورد هذا في قول الشاعر :

أعندكُمُ نبأٌ من أهْلِ أندلُسٍ فقد سرى بحديث القَوْم ركبانُ

من المعروف أن الاستفهام بالهمزة بلاغيا غرضه التصديق، وبمراعاة السياق الذي وردت فيه الهمزة، يظهر لنا أن التساؤل هنا هو إدراك المعنى تصديقا أي تعيينه، وفي هذه الحال تأتي دلالتها لتقرير حقائق تاريخية وهذا ما ورد في السياق التركيبي لهذه الأداة، وعليه فإن المعنى المراد من خلال البيت ومن خلال سياقه، فالشاعر هنا يقرر تسلية نفسه والمتلقي بما حدث للأندلسيين من تقتيل وتشريد، خاصة وأن مصاب المسلمين في الأندلس ليس له سلوان، إضافة إلى مخاطبته العرب الذين لم يعينوا إخوانهم الأندلسيين في قتالهم الصليبيين .

1-3- أسلوب الاستفهام بـ(كم):

وفي كل الحالات دلت على التكثير واقترنت بجمع المسلمين(العلماء، المستغيثون، الأسارى)، تعبيرا وتأكيدا على الأنا الجمعي، إذ كانت المصيبة قد حلت بالجميع .

كما تكررت (كم) الخبرية عشر(10) مرات في القصيدة، ومنها :

وأين قرطبة دار العلوم فكم من عالم قد سما له فيها شان

وفي قوله أيضا :

كم يستغيث بنو المستضعفين وهم أسرى وقتلى فلا يهتم إنسان

وفي قوله أيضا :

كم من أسير بحبل الذل معتقل كأنه ميت والذل أكفان

فالقارئ لهذه القصيدة يجد بأن أداه الاستفهام (كم) التي خرجت من معناها الأصلي وهو الاستفهام، إلى مفهوم آخر يفهم من السياق، وهو التصور.

أما دلالتها من حيث التركيب، فإن الشاعر حاول تصوير المشاهد المحزنة وكثرتها، كي يؤثر على المتلقي ويجعله شريكا في العملية التواصلية، فقد بين الشاعر من خلال تكرار الأداة (كم) معاناة الأندلسيين حكاما ومستضعفين .

1-4- أسلوب الاستفهام بـ (هل) :

وقد ورد هذا الاستفهام مرة واحدة في قول الشاعر :

هل للجهاد بها من طالب فلقد تزخرفت جنة المأوى لها شان

2-أسلوب النداء:

الأصل في النداء طلب الإقبال، والنداء في هذه القصيدة خرج عن معناه السياقي، في قوله :

يا غافلاً ولهُ في الدَّهر موعظةٌ إن كنتَ في سِنةٍ فالدَّهرُ يقْظانُ

وماشيا مرحا يلهيه موطنه أبعد حمص تغر المرء أوطانُ

فالسياق الذي وردت فيه أداة النداء (يا) أعطى معنى آخر وهو إنكار وتوبيخ الشاعر أفعال المسلمين، فبعدما عدد أبو البقاء تساقط المدن الأندلسية التي تهاوت الواحدة تلوى الأخرى في أيدي الصليبيين، راح ينادى أهل الأندلس الغافلين عن الدفاع عن أراضيهم منكرا عليهم غفلتهم وسباتهم وموبخا

تخاذلهم، فقد تحسر الشاعر على سقوط حمص التي كانت رمزا للقوة والانتصار، إذ ليس هناك مصيبة تعدل مصيبة فقْدها التي أنست كل المصائب.

ثم يواصل الشاعر مناداته لأهل النخوة والعز فيقول :

يا راكبين عتاق الخيل ضامرة كأنها في مجال السبق عقبان
وحاملين سيوفَ الهندِ مرهفة كأنَّها في ظلام النَّقع نيرانُ
وراتعين وراء البحر في دعة لهم بأوطانهم عز وسلطانُ

فقد تكررت أداة النداء في الأبيات، وقد كان مدلولها الحقيقي النداء لا غير، لكنها في هذه الأبيات تجاوزت المعنى الحقيقي للنداء إلى دلالة أخرى نفهمها ويفرضها السياق اللغوي الذي وردت فيه هذه التراكيب.

فالشاعر هنا ذكر أهل الأندلس بوجوب الدفاع عن وطنهم، فقد كانوا منشغلين بالاقتتال بينهم، إذ وجه صرخة صريحة إلى المجاهدين من أهل المغرب واستنصرهم، علهم ينصروهم كما فعل من قبل أسلافهم من المرابطين والموحدين، مذكرا إياهم برابطة الأخوة التي تجمعهم، محاولا استعطافهم واستمالة قلوبهم للدفاع عن أراضي المسلمين، لعل فيهم قلوبا حية تسمع النداء.

ثم يختم القصيدة بحسرة وألم شديدين، يشكو فيها تقلب الزمان، ويشكو حال الملوك في الأسر فيقول:

يا من لذلة قوم بعد عزهم أحال حالهم كفر وطغيان

هنا يقف الشاعر وقفة تذكر بين ماض كان فيه الملوك أعزاء، وبين حاضر أصبح الملوك فيه أسرى، ويعقد مقارنة بين زمنين ويعتريه التحسر ويعتصر قلبه الألم .

يا ربَّ أمٍّ وطفلٍ حيلَ بينهما كما تفرَّق أرواحٌ وأبدانُ
وطفلةٍ مثلِ حسنِ الشَّمْس إذ طلعت كأنما هي ياقوتةٌ وريحانُ

فعند تلقينا لهذين البيتين نلتمس في النداء معنيين، المعنى الأول خارج التركيب، وهو المعنى الأصلي للنداء، أما بالنسبة لدلالة التركيب داخل القصيدة، فقد ورد النداء هنا بمعنى الدعاء والتضرع لله بأن يحفظ الثكالى والأطفال .

فالمتأمل للبيت يجد أن الشاعر تجاوز معنى التساؤل إلى معنى آخر يُفهم من السياق اللغوي وهو التمني، فمعنى الأداة في عمومها التساؤل، لكن سياقها يدل على أن الشاعر يتمنى وجود من يخرج دفاعا عن الأندلس طالبا الشهادة في سبيل الله .

فالشاعر يورد مأساة الأندلسيين التي أظهرها في سياق الاستفهام مع حذف الجواب" لأن الاستفهام ليس على حقيقته، وإنما هو استفهام بلاغي لا يحتاج إلى جواب، ووظيفة عدم الجواب الإطلاق والإبهام وبالتالي فهو يعبر عن صرخة مدوية تعبر عن انفعال عنيف يحس به الشاعر ويريد أن يهز به مشاعر غيره، فلا فائدة من الجواب مع هذه الحالة التي تعبر عن المأساة والشؤم والحزن وفقدان الأعزة .والهوان، ورغم كل ذلك فإنه قد يهون لو أصاب التافه الحقير، ولكنه أصاب قواعد الإسلام" [(2)]

3-أسلوب الأمر:

الأمر ما دل على طلب على وجه الاستعلاء، لكن قد يخرج الأمر على حقيقته ودلالته الأصلية، فلم يرد أسلوب النداء في القصيدة إلا مرتين اثنتين في قول الشاعر :

فاسألْ بُلنسيةَ ما شأنُ مرسية وأينَ قاطبةٌ أمْ أينَ جيانُ ؟

من المتعارف والمتداول أن أسلوب الأمر يدل على طلب القيام بشيء، لكن عند عودتنا للسياق نجد أن الأمر قد خرج عن دلالته الأصلية، إلى دلالة أخرى حددها السياق التركيبي ولا يمكن فهم هذه الدلالة إلا عند فهم السياق الذي وردت فيه صيغة الأمر وهو إبداء الحسرة والحزن على ضياع المدن الأندلسية .

وبعد توجيهنا لدلالة الأساليب الإنشائية التي لولاها، لما تم فهم السياق التركيبي لتلك الألفاظ، ولولا المعنى الأصلي الذي جاءت به لما استطعنا فهم المعاني السياقية التي أراد الشاعر تسليط الضوء عليها.

ثانيا- السياق غير اللغوي (سياق الموقف)[3]:

ينبَغي لأي نصّ" أن يتّصلَ بموقفٍ يكون فيه، تَتَفاعل فيه مَجموعةٌ من المرتكَزاتِ والتّوقُّعاتِ والمعارف، وهذه البيئة الشّاسعَة تسَمّى سِياقَ المؤقِف، أمّا التّركيب الدّاخليُّ للنّصّ فهو سياق البنية، وسياق الموقف هو مجموع العناصر الخارجية(غير اللغوية)، التي تساعد في نقل المعلومة أو تنشيط التفاعل، ضمن مفهوم التعاون، بين المرسل والمتلقي .وذكرا عشر خصائص، يمكن أن نلاحظ تأثيرها في خطابات متنوعة، مجتمعة أو متفرقة، وهي المرسل والمتلقي، والجمهور، والموضوع، والمقام، والقناة، والنظام، وشكل الرسالة، والمفتاح، والغرض " [4] .

فالخطاب الشّعري في الغالب ما هو إلا أفعال ترتكز على التّواصل، أي إنّه "فعل تواصلي يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة)، فإنّه لا محالة متوفر على سياق، وليكن داخليًّا أو خارجيًّا"[5] ولا بدّ أن نعتمد على النصّ نفسه لندرك" المبدأ العام الذي يحدد أهمية ودور السياق في فهم وتأويل"[6] الخطاب الأندلسي، وعليه يجب علينا أن نقف عند حدود المتكلم أو الشاعر ونطرح تساؤلا : من هو الشاعر الذي أبدع هذا الخطاب ؟

ثم نتساءل ثانيًا: من هو المتلقي؟ : أو بالأحرى : لمن وجّه الشاعر هذا الخطاب ؟.

ثالثًا: في أي مكان ألقي هذا الخطاب: وبعبارة أخرى : أين أبدع هذا الخطاب؟ رابعًا: ما هو زمن هذا الخطاب ؟

فالمتكلم هو المُرسل، يُعد المحور الرئيس الذي يشكّل العمليّة التّخاطبيّة، أي إنّه يمثّل" الذّات المحوريّة في إنتاج الخطاب؛ لأنّه هو الذي يتلفّظ به، من أجل التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه. ويجسّد ذاته من خلال بناء خطابه، باعتماده استراتيجية خطابيّة تمتدّ من مرحلة تحليل السياق ذهنيًّا والاستعداد له، بما في ذلك اختيار العلامة اللغويّة الملائمة... ولا يمكن للغة الطبيعيّة أن تتجسّد، وتمارس دورها الحقيقيّ، إلاّ من خلال المرسل، فتصبح موجودًا بالفعل بعد أن كان وجودها بالقوّة فقط. ليس هذا

فحسب، بل يكون وجودها ذو فعل مناسب للسياق"[7]، ويحاول أن يقدم لوحة فنية يملؤها الحزن والأسى يوجهها إلى المتلقي" فبدونه لا يكون هناك خطاب؛ لأنّه طرف الخطاب الأوّل الذي يتجّه به إلى الطّرف الثّاني ليكمل دائرة العمليّة التّخاطبيّة، بقصد إفهامه مقاصده أو التّأثير فيه، ولذلك فإنّه يختار ما يتناسب مع منزلته ومنزلة المرسل إليه، بما يراعيه عند إعداد خطابه، وفق ما يقتضيه موقعه"[8]،

والمتكلم في الديوان هو الشاعر أبو البقاء الرندي الناطق بلسان كل عربي مكلوم، وهو في هذه القصيدة المختارة في التحليل مبدع هذا الخطاب، إذ يوجه أبو البقاء الرندي خطابه للقارئ، وهذا القارئ موجود في كل زمان ومكان، يبدأ الشاعر قصيدته برفع شكوى من تقلبات الزمان وتغير الأحوال، ثم يخاطب المتلقي مسائلا إياه عن سبب تساقط الدول الأندلسية الواحدة تلوى الأخرى، وكل هذه التساؤلات وهذه البلدان يجمعها الرقي والحضارة والعلم في السابق، و يهدف من خلال هذا التساؤل إلى التذكير بالهزائم المتوالية للمسلمين، كما جعل منه مناجاةً يعبر فيها عن حالته النفسية الحزينة، كما أنه يمثل نقمة المرسل (الشاعر) على حال الملوك الذين كانوا سببا في هذا السقوط، ولم يكن المتلقي بمنأى عن هذه المناجاة التي تحمل في طياتها الحزن والأسى، فقد أراد الشاعر تحريك النفوس الميتة التي لم تلبي نداء المفجوعين، فتكرار اسم الاستفهام (أين) ساهم بشكل كبير في ربط الأبيات بعضها ببعض، كما أن الغرض من تكراره أيضا تبيان هول الفاجعة التي أصابت المسلمين بسقوط معقل الإسلام وصرحه في أيدي الصليبيين، والتذكير بالمدن التي كانت منارة للعلم والرقي والحضارة وأصبحت من الماضي، كما أن تكرار التساؤلات يظهر حالة عدم استقرار نفسية الشاعر واضطرابها، فراح ينسي همومه بذكر أيام العز والقوة كي يسلي بها نفسه، لكن سرعان ما سقط في جو الهزائم و النكبات والانكسارات، فمظاهر الأسى والحزن بادية من خلال ما سرد لنا من أحاديث عكست لنا نفسيته، كما تقدم الشاعر بتوجيه خطاب منبها فيه خطورة التفرق والتشتت.

وقد اختار توجيه الخطاب لعامة المتلقين أينما كانوا، فكان خطابه يمثل مرحلتين لكلّ مرحلة متلقٍّ خاص، حيث تمثّل المرحلة الأولى مرحلة زمن الشاعر الذي عاش في الأندلس، أمّا المرحلة الثّانيّة، فتمثّل مرحلة المتلقين في زمن ما بعد السقوط.

وإذا عدنا إلى مقدمة المرثية فإننا نجد بأن الشاعر اعتمد أسلوب التقديم والتأخير وهذا لغرض في نفسية الشاعر، ولم يكن عشوائياً وإنما لغرض بلاغي مقصود، إذ قال (لكل شيء إذا ما تم نقصان) وتقدير الكلام النقصان لكل شيء، فتقدم الخبر وهو الجار والمجرور المتعلقان بمحذوف خبر، والخبر مقدم هنا لأنه محط الاهتمام والعناية، وتأخر المبتدأ وهو نقصان، كما نجد أن الشاعر يسلي نفسه بحتمية زوال الدول بعد اكتمالها، فهذه الحكمة فيها تسلية للمصاب أيضا وهو المتلقي الذي جعله الشاعر يعيش ذلك المشهد الأليم، وأراد أن يحرك عواطفه منذ بداية القصيدة والتأثير فيه وجلب انتباهه، ويحاول أن يذكره بأن لكل بداية نهاية، فهذه حقيقة تاريخية تندرج أيضا ضمن المعرفة الخلفية إذ "إن التساؤل حول كيفية معرفة الناس لما يتحرك في نص ما ليس إلا حالة خاصة للتساؤل عن كيفية معرفة الناس لما يجري في العالم "[9]، ورغم أن الشاعر قد نظم

القصيدة في بداية السقوط كما يذكر المؤرخون إلا أنه رثى الأندلس ككل لأنه يدرك حتمية السقوط، فقد رأى تقاعس المسلمين وخذلانهم لبعضهم البعض .

فأبو البقاء الرندي في مرثيته، يبكي ملكا أضاعه المسلمون بسبب تقاعسهم في نصرة بعضهم البعض، ويحاول استنهاض الهمم وبث روح القتال في نفوس المتلقين آنذاك لمواجهة الصليبيين الذين عاثوا في الأرض فسادا، فقد أراد من خلال هذا كله، التعبير عن حالة الانكسار والذل التي مر بها المسلمون في الأندلس، عن طريق إفراد زمن المسرة والفرحة، وجمعه الإساءة ليؤكد على أن زمن السعادة قليل إذا ما قورن بزمن الإساءة، وهذه الحالة أثرت نفسيا على القارئ من خلال المصائب التي حلت بالأندلس وتوالي سقوط بلدانها، هذه الحالة النفسية غير المستقرة التي يعيشها الشاعر والمتلقي على حد سواء تساهم بشكل كبير في بناء التركيب اللغوي للأبيات، فاضطراب النفس يؤدي إلى اضطراب القول والفعل كما يعتقد بذلك علماء النفس، ولأن الشاعر متأثر كثيرا بهذا الخطب الجلل فقد اضطرب تبعا لذلك البناء اللغوي للبيت، وتناقض المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه، فهو يريد التعبير على أن الزمان تغير وأن الزمن الذي كان زمن الانتصارات قد أصبح زمن الانكسارات، و إن الزمان الذي كان الكثير فيه أسياد قد أصبحوا عبيدا أو قتلوا أو تغلب عليهم خصمهم، فمرحلة الانتصارات قد ولت و انتهت؛ و حلت محلها مرحلة الهزائم والانكسارات إلى أن أطلق على هذا الزمن الفردوس المفقود نظرا لمكانته وأهميته .

ننسب هذا العمل الذي جُمع حديثا إلى صاحبه بناء على جمع وتحقيق الباحثة المغربية حياة قارة من طريقين اثنين:

1-غلاف الديوان: ينسب الديوان إلى الشاعر **أبي البقاء الرندي** من خلال غلاف الديوان.

والمتلقي أو المرسل إليه هو الركن الثاني من أركان العملية الخطابية التواصلية، إذ يعتبر مؤول الخطاب ولأجله أنشئ الخطاب، ويبذل جهدا كبيرا في الفهم والتأويل، وفي القصيدة هو المتلقي يمثل الحلقة الهامة في عملية التواصل، بما أنه "تتّجه إليه لغة الخطاب التي تعبّر عن مقاصد المرسل، وعليه فإنّه يمارس، بشكل غير مباشر، دورًا في توجيه المرسل عند اختيار أدواته وصياغة خطابه، وذلك بحضوره العينيّ أو الذّهنيّ؛ انطلاقًا من علاقاته السّابقة بالمرسل وموقفه منه ومن الموضوعات التي يتناولها الخطاب"[10]، فهو يتلقى الخطاب مستعينا بخلفياته المعرفية وما يملكه من تجارب سابقة، فهو "يواجه نصًّا أدبيًّا يفعل ذلك وهو متوفر على زاد معرفيّ عام عن النصّ الأدبيّ ممّا يسهل (يفرض) استبعاد معلومات واستحضار أخرى للتكيّف مع مقتضيات النصّ الذي يروم فهمه. وبناء عليه فإنّ السياق بالنسبة للنصّ الأدبي جهاز من المعلومات الخارج نصّيّة المعقودة في النصّ كتقليد أدبيّ أو كاقتضاء سياقي"[11].

فالشاعر أبو البقاء الرندي هنا يريد أن يوصل رسالة للمتلقي وهو الإنسان الأندلسي المسلم آنذاك، كما نجد أنَّ فاعل الفعل (اسأل) ضمير مستتر تقديره (أنت) يعود على مخاطب خارج النص، قد يكون المتلقي أو

المخاطب في ذاك الزمن الذي ليس له ذكر في الجملة أو في النص، وهذا يعني أنها إحالة خارجية، فالضمير في (اسأل) يعود على شخص خارج النص يفهم من السياق، وهنا ربط بالضمير لتكرار التساؤلات (أين/ أين) .

والضمير كما يقول النحويون أخف من الاسم العائد عليه، والضمائر المتصلة أكثر استعمالا من الضمائر المنفصلة وهذا يظهر جليا في النص .

كما نجد تحديد المتلقي في قول الشاعر:﴿ **فَاسْأَلِ بلنسية**﴾ إذ المعنى: واسأل أهل بلنسية، و لا بدّ من تقدير المحذوف الذي هو حذف للمضاف، كما أنه معلوم لدى السامع، وموجود يدل عليه قصد المتكلم، فليس الحذف هنا راجعاً لذات التركيب اللغوي، فالشاعر يخاطب السامع واعظاً: سل بلنسية عن أهلها وسكانها، فالفجوة هنا يمكن للمتلقي أن يملأها بسكان المدينة، كما يمكن ملؤها بأصدقاء الشاعر ومعاصريه الذين يقيمون في مدينة بلنسية، أو غير ذلك من التقديرات التي يمكن للمتلقي أن يوظفها كي يملأ هذه الفجوة.

والرسالة التي أراد الشاعر إيصالها، مفادها أن تذكر الفردوس المفقود يصيب القارئ أو المتلقي بنوع من الإحساس المفرط بالهزيمة والمشاعر الكئيبة التي صورها الشاعر وكأنها مشهد يظهر للقارئ أو كأنه لوحة فنية تجسد على خشبة مسرح يقف فيها المتلقي حيرانا مندهشا لا يدري ماذا يفعل أمام هول الواقعة، وقد شُخص بصره وشلت أركانه، فهذا الرثاء " الرثاء لغة الموت، وفن الحزن، ومجال اليأس، ومعرض الوفاء، والحزن في الأصل عاطفة سلبية تحمل الإنسان على العكوف على النفس، والتفكير في شأنها فهو انهزام أمام الكوارث، ومدعاة للعظة والاعتبار" [(12)]، إضافة إلى أن المرسل إليه أيضا موسع في هذه القصيدة، كونه يشمل الشعوب العربية والمسلمة ككل في كل زمان ومكان، خاصة وأن الصليبيين لازالوا ينتشون بنشوة الانتصار، كما أن المسلمين لم يهضموا بعد هذه الهزيمة النكراء التي ألحقت بهم، وهذا ما لم يصرح به الشاعر صراحة في القصيدة (المسكوت عنه)،و"يصطدم القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص هذا الخطاب" [(13)]، ذلك أن الغرض منها الإقناع فاختار الشاعر في قصيدته ألفاظاً سهلة، وموسيقى تستطرب لها الأذن، دون تكلف، لأنه أراد أن تصل قصيدته إلى كل نفس تأبى الظلم وتصبو للحرية، وتتعلق بالأرض.

كما أنّ الرسالة تتمثل في القصيدة باعتبارها متوالية من العلاقات القائمة بين المرسِل والمرسَل إليه بواسطة قناة، كما أنها خطاب يمثّل" النّصّ اللغويّ بعد استعماله، وهو وسيلة المتخاطبين في توصيل الغرض الإبلاغي من المخاطِب إلى المخاطَب، ويتّسم بأنّه كتلة بنيوية واحدة متماسكة الأجزاء "[(14)].

كما تعتبر القصيدة مجموعة من المعلومات و الأفكار الّتي يرسلها المرسل وتحيل على المرجع العام المشترك بين المرسِل والمرسَل إليه، فهي" مادة التخاطب، التي هي وحدة تركيبية، والتركيب في النص الأدبي ذو وجهين: وجه نحوي ووجه بلاغي. ومن هنا ينشأ معنى لغوي أو حرفي، وآخر بلاغي أو أدبي، أمّا الأوّل فيمكن إدراكه مباشرة من خلال النظم. وأمّا الثّاني فينشأ عن التّداعيات التي تحدثها الوحدات النظمية في ذهن المتلقي (السامع أو القارئ) الذي ينهل من خزان العلامات التي يتضمنها فينتقي منها ما يراه مناسبا للغرض المعبّر عنه"[(15)].

وتتمثل رسالة أبي البقاء في محاولة منه تصوير النكبة والفاجعة التي ألمت بالمسلمين، ويبعث بذلك رسالة إنسانية تحمل تلك الفكرة الموحدة مهما اختلف مكان تلقيها.

إذ بدأ مرثية الأندلس (القصيدة) مكونة من 63 بيتا بحكمة، قسّم الشّاعر المرثية إلى أربعة مقاطع، كل مقطع يتضمن حالة معينة، ففي بداية القصيدة تحدث عن تقلبات الزمان والشكوى منه؛ فالبيت الأول وكأنه حديث عن تغير الأحوال إذ يقول:

لكلِّ شيء إذا ما تمّ نُقْصَانُ فلاَ يُغَرَّ بطيب العيش إنسانُ
هِي الأُمورُ كَما شَاهَدْتَهَا دُوَلٌ مِنْ سرّهُ زمنٌ ساءتهُ أزمانُ

ثم ربطه بالأحداث الواقعة بوصفه تداعيّات سقوط الأندلس وما نتج عن هذا السقوط من أحداث ومآس.

ثمّ انتقل إلى وصف المدن المتساقطة الواحدة تلوى الأخرى في قوله:

فاسألْ بَلنسيةَ ما شأنُ مرسية وأينَ قاطبةٌ أمْ أينَ جيانُ ؟

نجد أنَّ فاعل الفعل (اسأل) ضمير مستتر تقديره (أنت) يعود على مخاطب خارج النص، قد يكون المتلقي أو المخاطب في ذاك الزمن الذي ليس له ذكر في الجملة أو في النص .

ثم توجه برسالته للمسلمين من البيت 25 إلى البيت 31، محذرا إياهم من مغبة التكاسل في نصرة بعضهم البعض، ليختم القصيدة بوصف أليم يتحسر فيه على الوضع الذي آل إليه المسلمون وإلى حال الملوك الأسرى، الذين ذكرهم الشاعر في البيت 36 إذ يقول :

بالأمْس كانُوا ملوكًا في منازلهم واليومَ هُم في بلادِ الكفْرِ عبدانُ

كما أن في النص فجوات عديدة، فالفجوة الأولى حدثت بعد الفعل المتكرر اسأل، وقد تحدث حيرة في كيفية ملء الفجوة ؛ فيمكن أن يملأها المتلقي المفترض كما يمكن أن يملأها المتلقي المتخيل، كما يمكن أن يملأها كل قارئ في كل زمان ومكان وهذا ينشط سيرورة النص وديمومته، وقد يملأها المكان نفسه، أو غير ذلك من التقديرات الممكنة لملء هذه الفجوة، ومع وجود هذه التساؤلات وكثرتها تزداد المتعة من قبل المتلقي وهو يبحث عن البدائل المتاحة والممكنة لسدها.

من خلال القصيدة ندرك أن الشّاعر أراد أن يوصل رسالته و يمرّرها إلى متلقٍّ متنوّع، متنوّع المعتقدات، من خلال نوعين فوجّه لكلّ متلقٍّ خطابا خاصًّا به دون تحديد :

1-المتلقي الحاضر أو المفترض(زمن النكبة): اختار الشاعر المتلقي في زمنه كي يذكره بخطورة الأمر، وضرورة الاتحاد لمجابهة السقوط، فكان الخطاب موجها إليه مباشرة وحاول أن يجعله يعيش تلك الأحداث المؤلمة بعد أن وضعه في جو النص إذ يقول :

لكلِّ شيء إذا ما تمّ نُقْصَانُ فلاَ يُغَرَّ بطيب العيش إنسانُ

ثم يواصل الحديث قائلا :

هِي الأُمورُ كَما شَاهَدْتَهَا دُوَلٌ مِنْ سرّهُ زمنٌ ساءتهُ أزمانُ

ويواصل الشاعر خطابه للمتلقين في زمنه ويطرح تساؤلات عدة تمثلت في سقوط الدويلات الإسلامية الواحدة تلوى الأخرى، إلى أن يصل إلى تأنيب المتلقي آنذاك ويشعره بوجوب تحمل المسؤولية تجاه الدويلات الإسلامية، فيقول :

يا غافلاً ولهُ في الدّهر موعظةٌ إن كنتَ في سِنةٍ فالدّهرُ يقْظانُ

ويواصل مخاطبته معنفا إياه، محسسا إياه بترك البغضاء والشحناء التي كانت سببا في هذا السقوط الأليم .

ماذا التقاطعُ في الإسلام بينكُم وأنتمُ يا عبادَ الله إخوانُ

2-المتلقي الغائب (المتخيل بعد النكبة) :ذلك أن القصيدة صالحة لكل زمان ولكل مكان لذلك فضل الشاعر هذه الاستمرارية التي تجعل من القصيدة حية متوارثة بين المتلقين .

فتعدد المتلقين في النص ارتبط بعناصر دالة: الشّاعر←المخاطَب الذي خاطب متلقين اثنين في زمنين مختلفين، متلق في زمن النكسة والنكبة ومتلق ما بعد النكبة، فالمتلقي الأول خاطبه الشاعر جاعلا إياه سببا في النكبة وحمله مسؤوليتها (شاهدتها، اسأل غافلا، ماشيا، راكبين، حاملين، أعندكم، تراهم، رأيت)؛ أمّا المتلقي الثاني الذي عناه الشاعر فهو المتلقي المتخيل في كل زمان وفي كل مكان)، فقد كان الصنفان سببا في مدّ جسور التّواصل بين الشاعر المبدع والمتلقي بنوعيه على حدّ سواء، ممّا أضفى على النصّ انسجاما وتناسقا بين المتخاطبين (الشاعر- المتلقي).

أما الإطار المكاني للنص : فمن خلال تداول القصيدة على الألسن، وشيوع اسمها بمرثية الأندلس، أو نونية أبي البقاء الرندي، فهذا يجعل منها موروثا أندلسيا، خاصة وأن رثاء المدن نشأ في الأندلس إبان السقوط، وقد شاع في هذه الفترة تبعا لتتابع سقوط الدول الإسلامية الواحدة تلوى الأخرى، وهذا بسبب تكالب الأعداء والصليبيين على البلاد الإسلامية، ثم ينتقل الشاعر إلى الوصف الأليم وهو سقوط الدول الإسلامية وما حل بملوكها، كما عدد الشاعر محاسن تلك الدول المتساقطة وكيف كانت منارة وقبلة للعلم والتطور، واشتداد الحزن على المسلمين لفقدهم هذه الدول ذات الصيت الكبير، وذلك من خلال التساؤلات والاستفهامات التي قدمها الشاعر، وهذا دليل على عمق حزنه وألمه لهذا السقوط المخزي، فقد كانت هذه الدول أركان الأندلس أيام عزها، خاصة وأن أماكن العبادة قد دنست وحولت إلى كنائس، وهذا ما زاد في تعميق الصراع القائم بين المسلمين والصليبيين، ومثل هذه الأمور كان القصد منها إثارة الحمية في نفوس المسلمين قصد استرجاع الدول المسلوبة، لكن الشاعر كان يخاطب أنفسا مهزومة آنذاك، فضلت النجاة بنفسها دون البحث عن الحلول للخروج من الأزمة.

وغالبا ما يرتبط المكان ": يرتبط المكان "بالذاكرة الجماعية، إذ يشكّل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتختلق عبر المتخيّل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان، لأنها

تسجّل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذّات ممّا يعيد الذّاكرة إلى الارتباط بالمكان ويولد الفعل المقاوم"[16]

كما نجد تكرار العنصر الانفعالي (**أين**) الذي تكرر عشر(**10**) مرات في قول الشاعر، وقد دل هذا التكرار على أمكنة متعددة من الأندلس، وهذا التكرار جاء نتيجة لتأكيد هول المصيبة التي حلت بالأندلس، إذ تساقطت الدول، وقتل المسلمون وأسروا، واستبدل الإسلام بالكفر، وبعد سقوط الدول لم يبق للمسلمين ما يفتخرون به أمام غيرهم يقول الشاعر :

أين الملوك ذوو التيجان من يمن وأين منهم أكاليل وتيجان؟
وأين ما شاده شداد في إرم وأين ما ساسه في الفرس ساسان؟

وهذا الاستفهام الإنكاري المكرر (أين)، تساءل فيه الشاعر عن سبب تساقط الدول الأندلسية الواحدة تلوى الأخرى، ويهدف ذكر الأمكنة إلى التذكير بالهزائم المتوالية للمسلمين، كما جعل من المكان مناجاةً للشاعر يعبر فيها عن حالته النفسية الحزينة، كما أنه يمثل نقمة الشاعر على حال الملوك الذين كانوا سببا في هذا السقوط، ولم يكن المتلقي بمنأى عن هذه المناجاة التي تحمل في طياتها الحزن والأسى، فقد أراد الشاعر تحريك النفوس الميتة التي لم تلبي نداء المفجوعين، فتكرار اسم الاستفهام ساهم بشكل كبير في ربط الأبيات بعضها ببعض، كما أن الغرض من تكراره أيضا تبيان هول الفاجعة التي أصابت المسلمين بسقوط معقل الإسلام وصرحه في أيدي الصليبين، والتذكير بالمدن التي كانت منارة للعلم والرقي والحضارة وأصبحت من الماضي، كما أن هذا التكرار يظهر حالة عدم استقرار نفسية الشاعر واضطرابها، فراح ينسي همومه بذكر أيام العز والقوة كي يسلي بها نفسه، لكن سرعان ما سقط في جو الهزائم و النكبات والانكسارات، فمظاهر الأسى والحزن بادية من خلال ما سرد لنا من أحاديث عكست لنا نفسيته.

ففي الأبيات السابقة،أشار الشّاعر صراحة إلى مكان الخطاب، للتذكير بالفاجعة، ولتأثير على المتلقي واستمالته، وجعله يعيش المأساة، لكنّنا لا نكتفي بذكر الأمكنة الصريحة، بل يجب أن نعود إلى الخطاب للبحث عن مؤشرات مكانيّة تساعدنا على تقديم أمكنة بصيغ أخرى، أشار إليها ضمن قصيدته، ومن بين هذه المؤشرات التي استخدمها، نجد المحدّدات الإشاريّة التي تدلّ على المكان المتمثل في الظروف المكانيّة.

استخدم الشّاعر ما يحدّد المكان (هذه)، إذ يقول:

وهذه الدارُ لا تُبقي على أحدٍ ولا يدومُ –على حال- لها شانُ

وبعد ذكر الشّاعر الدويلات التي تتابع سقوطها (المكان)بدأ يعدّد عناصر تحيل عليها، (سما لها شان، قواعد كن أركان البلاد، نهرها،دار العلوم، بيوت من الإسلام...)

ثم يواصل ذكر الأمكنة فيقول :

قواعدٌ كنّ أركانَ البلاد فَما عسى البقاءُ إذا لم تبقَ أركانُ

وتبلغ المأساة ذروتها عند الحديث عن أماكن العبادة:

على بيوتٍ من الإسلام عاطلةٍ كأنّها لم تكنْ بالذكر تزدانُ

وذكر أماكن العبادة فقال :

حَتَّى الْمَحَارِيب تَبْكِي وَهْيَ جَامِدَة

فقد خص المحاريب هنا بالذكر، لأنها مكان عبادة المسلمين، وأراد الشاعر اللعب على أوتار العواطف، للتأثير على المتلقين وتذكيرهم باستباحة مقدساتهم،لأن الشاعر أراد أن تصل رسالته إلى كل نفس تأبى الضيم، وتتعلق بالوطن، وترفض أن تنساه حتى ولو داسته يد الصليبيين وحولته إلى مكان بتفاصيل مختلفة عن التفاصيل الأصلية، ويبعث بذلك رسالة إنسانية تحمل تلك الفكرة الموحدة مهما اختلف مكان تلقيها

يصور لنا السياق في القصيدة حوارا قائما بين الشاعر وبين المتلقين الذين خاطبهم الشاعر، فكان له دور فعال في تحديد المعنى المراد، ودفع اللبس والغموض، لأن مراعاة هذا الجانب يؤدي إلى الفهم السليم لمقاصد المتكلم وهو الشاعر، فالمعنى يتضح من خلال قصد المتكلم أو الموقف الذي أنتج فيه الخطاب، فالمعنى المراد من هذا الخطاب هو ذكر هذه الأمكنة التي نقشت في ذاكرة الشّاعر وارتبط بها، كل هذه الأمكنة تعبّر بوضوح عن تعلق الشاعر بالمكان الذي وظّفه في نصّه، مبديا تحسره وحزنه على فقده واصفًا إياه، بمكونات الأمة الإسلامية ومقوماتها.

أما الإطار الزماني للنص: يتحدد الإطار الزّماني الذي كُتبَ فيه هذا الخطاب بالزمن الفعلي الذي قيلت فيه القصيدة، وهو ملازم للفترة التي واكبت السقوط وتوالى فيها الانكسار، فالزمن موضوع هذه الدراسة نعني به الزمن الشاعري المعبر عن أحوال الحياة في العصر الأندلسي، كما نعبر به أيضا عن الزمن الواقعي المصاحب لتلك الأحداث التي تزامنت وسقوط الدول الأندلسية خلال زمن عرف فيه تكالب الصليبيين على هذه الدول الإسلامية، وقد عرفت هذه البيئة كل أنواع الظلم والاستعباد، حتى إن بعضهم استعان بالنصارى لأجد أن يستفرد بالحكم، فساد الظلم والفقر والحسد والوشاية والسجن والقتل، وإذا تأملنا القصيدة جيدا نجد بأن حضور الزمن حضور مكثف وعميق بجميع أحواله ذلك أن الزمن ارتبط ارتباطا وثيقا بالحياة خاصة في الأندلس التي عاش أهلها فترتين زمنيتين متباينتين، فترة الانتصارات والسلطة والقوة، وفترة الانكسارات والأسر والذل، وقد قابل الشاعر بينهما ببراعة تامة جعلت القارئ يتصور الفترتين الزمنيتين، إذ قارن بين الفترتين عن طريق المفعول فيه (الأمس) الذي يدل على تغير الحال، وفي هذه المقابلة مقارنة بين حال الملوك في السابق وبين حالهم في الأسر، ويستمر الشاعر في الحديث عن حال الملوك المأسورين في محاولة للتأثير على القارئ، وقد ختم الشاعر قصيدته بمرحلة اللا انتصار، لما رأى من تكالب المسلمين بعضهم على بعض، وقد أعلن يأسه وقنوطه من خلال التركيز على عدم اهتمام العرب في الأقطار الأخرى بإخوانهم في الأندلس، كما نجد زمنين آخرين "الزّمان الكوني والزّمان الإنساني، أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمن ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسّكون والصّمت، فهو في حقيقة الأمر لا زمان.

أمّا الزّمان الإنساني فهو الزّمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزّمان الذي نعيش فيه فنعرف الصّراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خطّ مستقيم، والزماني الإنساني مرتبط بالحاضر وبالعالم الخبرة وبالمدينة، وهو الزّمان الذي تتحقّق أو تجهض فيه إنسانيتنا"[17].

فرغم أن هناك حتميّة تؤكد أنّ لكلّ شيء نهاية، ورغم أن سقوط الأندلس كان في زمن مضى إلا أن هذا الزمن مستمر مع استمرار تداول القصيدة وقراءتها، فالمتلقي يستحضر النكسات و الانهزامات وكأنه يعايشها الآن، وهذا الانهزام الممتد زمنيا سينتهي مهما طال، فرغم تشاؤم الشاعر في قصيدته وانهزامه إلا أنه في الأخير أعطى بصيص الأمل لاسترداد الدول الأندلسية المتساقطة إذ يقول:

هل للجهاد بها من طالب فلقد تزخرفت جنة المأوى لها شان

ففي هذا البيت نزعة جهادية يحث الشاعر فيها المسلمين ويستنهض الهمم لاسترجاع ما ضاع من أراض للمسلمين.

3-خاتمة :

تناولنا أهم خصائص السياق التي تتحكم في عملية التواصل بين متكلم ومتلقّ، في إطارين أحدهما مكاني، وثانيهما، زماني، إذ للسياق أهمية كبيرة في تحديد معاني الألفاظ ودلالاتها التي تشير بدورها الى المعنى اللغوي الكلي للنص ضمن علاقته بالسياق، محاولين إثبات أن الخطاب رغم تلقيه منذ قرون إلا أنه لازال يتمتّع بقابلية الفهم والتأويل، ممّا أدى في الأخير إلى تحقيق الانسجام النصّي، لذلك وجب إعادة قراءة التراث العربي لكشف مكنوناته واستثمار تلك الجهود لتأسيس لسانيات نصية عربية.

هوامش:

1 - فندريس، اللغة(1950)، ترجمة الدواخلي والقصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 231.

2 -محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (1989)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989.، ص: 135

3 - يطلق عليه أيضا سياق الحال، أو الماجريات.

4 - عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد نظرية وبناء أخرى(2004)، عالم لكتب الحديث، أربد .الأردن، ص:90-91

5- محمد خطابي، لسانيات النص(2006)، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، ص305.

6- المرجع نفسه، ص297.

7- عبد الهادي بن ظافر الشهري(2004)،استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديد، بن غازي، ليبيا، ط1، ص:45.

8- المرجع نفسه، من المقدمة(v).

9 - محمد خطابي، مرجع سابق، ص: 311-312.

10- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع السابق، من المقدمة (v).

11- محمد خطابي، مرجع سابق، ص309.

12-أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية(1993)، مكتبة النهضة المصرية، ط8، ص:85

13 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب(1977)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ط1، ص:81

14- محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى(2007)، أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، ص157.

15- عبد المالك كجور، المؤلف والنص في ضوء الاتّجاهات النقدية الحديثة(2001)،مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15، أفريل 2001. ص80.

16-جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، (دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف: العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007. ص 413، و ص:.71

17- عبد الوهاب المسيري، دراسات في الشعر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2007. ص 114.

قائمة المراجع:

1- فندريس، اللغة(1950)، ترجمة الدواخلي والقصاص، مكتبة الأنجلو المصرية .

2- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (1989)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

3- يطلق عليه أيضا سياق الحال، أو الماجريات.

4 - عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد نظرية وبناء أخرى(2004)، عالم لكتب الحديث، أربد .الأردن.

5- محمد خطابي، لسانيات النص(2006)، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2.

6- عبد الهادي بن ظافر الشهري(2004)،استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديد، بن غازي، ليبيا، ط1.

7- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية(1993)، مكتبة النهضة المصرية، ط 8.

8- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب(1977)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ط1.

9-محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى(2007)، أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2.

10-عبد المالك كجور، المؤلف والنص في ضوء الاتّجاهات النقدية الحديثة(2001)،مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15، أفريل 2001.

11-جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، (دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف: العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007.

12- عبد الوهاب المسيري، دراسات في الشعر(2007)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 350 - 363 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

العُمُوميَّة والعَلَميّة في (الاسم) بين ميزان الأصل والفرع عند اللغويين العرب

Generalization and Properhood in Name Between Balance of Origin and Sub-origins of the Arab Linguists

حورية شاري*
Houria Chari
جامعة الجزائر2- أبو القاسم سعد الله- الجزائر (الجزائر)
University of Algeria2- Abou Elkacem Saad Alah (Algeria)
Houria.amina16@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/05	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخَّص البَحث

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على مكانة مفهوم الأصل والفرع في حقل الأسماء عند اللغويين العرب القدامى، وإبراز الدور الذي أدّاه في تصنيفها إلى أسماء عامة وأخرى خاصة. كما تهدف أيضاً إلى البحث في المعايير التي اعتمدت من طرفهم أثناء هذا التصنيف لتثبيت أصلية الاسم العام، وعموميته، فأصبح نموذجاً مثالياً تقاس به أسماء الأعلام بعدها فرعاً عنه، ولمعرفة مدى احترامها لقوانين النظام اللغوي وموافقتها قواعده.

الكلمات المفتاح: الاسم العام، الاسم العَلَم، الأصل، الفرع، العُمُومية، العَلَمية.

Abstract :

This study aims to highlight the importance of origins and sub-origins in the name's domain for the old Arabs linguistics, and show the role that it did in categorizing them into common and special names. Also, this study aims to seek the measures used during this categorization to put down the origin of common name and its generalization. It become a perfect model which is used to measure the proper names and knowing the extent of respect to language system laws and rules.

Keywords: Common Name, proper name, origins, sub-origins, generalization, properhood.

مقدمة:

يضم البحث اللغوي عند العرب القدامى عدة مفاهيم تعكس في كثيرٍ من الأحيان المبدأ الفكري الذي انطلقوا منه في تناول مفردات اللغة ووصفها، وتحليل ظواهرها، ومن أبرزها مفهوم الأصل والفرع، إذ

* حورية شاري: houria.amina16@gmail.com

يشكل نظرية قامت عليها مباحثهم لتلك المفردات على اختلاف أقسامها، بما فيها قسم الاسم الذي يمثل عصب اللغة البشرية وعمودها الفقري، فبدونه تشل عملية التواصل وتغلق أبواب الفهم والتفاهم بين المتخاطبين.

فهذه المكانة الاجتماعية التي يحتلها الاسم في حياة المجتمعات العربية، على غرار المجتمعات الأخرى، هي التي دفعت باللغويين العرب قديما إلى الاهتمام به، وإن كان جلّ اهتمامهم ينصب على نوع معين من الأسماء، والتركيز عليه بنسبة كبيرة على حساب نوع آخر منه، بتطبيق النظرة القائمة على ما هو أصل، وما هو فرع أثناء الدراسة. وعلى هذا الأساس نتطرق إلى نظرة اللغويين لمفهوم الأصل، في قسم الاسم بنوعيه العام، والعلم كمقابل لمفهوم الفرع فيهما، وليس كما يقصد به في الدرس اللغوي بأنه "القواعد والقوانين العامة لعلم النحو"[1]، أو كما يستعمل في (علم أصول النحو)، كأدلة للنحو وأقسامه[2]، بل نتطرق إليه كقانون اعتمده علماء العربية حتى يؤصلوا للأسماء، بالأسماء في كينونتها ومنطلق وجودها. وعليه يمكن أن نطرح التساؤل التالي: كيف كانت نظرة اللغويين العرب القدامى لمفهوم الأصل بعده معادلا لمفهوم الفرع في حقل الأسماء؟ وما مكانته عندهم كفلسفة يقوم عليها فكرهم اللغوي من أجل التأصيل لنظام العربية وتقعيده؟.

وقد جاءت هذه الدراسة في عنصرين أساسيين، حيث سعينا في العنصر الأول إلى الإلمام بمفهوم الأصل والفرع سواء من الناحية اللغوية أو الاصطلاحية وتتبع تاريخ ظهورهما عند اللغويين العرب من أجل التأصيل لهما في الفكر اللغوي العربي القديم، فجاء بعنوان: (**الأصل والفرع في الدرس اللغوي العربي-مفهومه ونشأته**)، متفرعا بدوره إلى فرعين. أما العنصر الثاني عنوانه بـ(**معيار الأصلية والفرعية في حقل الاسم من منظور علماء العربية القدامى**) دون تفرعه بفعل طبيعة الدراسة، وهو عبارة عن جانب تطبيقي تطرقنا فيه بالتحليل والتعليل إلى نظرة اللغويين للمفهومين كفلسفة يقوم عليها فكرهم اللغوي حينما تناولوا اللغة العربية ونظامها وركزنا فيه على حقل الاسم بنوعيه العام والعَلَم على اعتبار أنه موضوع هذه الدراسة مع تقديم أمثلة ومخططات تحليلية تدعمها.

أولا- الأصل والفرع في الدرس اللغوي العربي-مفهومه ونشأته-:

1- تعريف مصطلح الأصل والفرع لغةً واصطلاحاً:

تتفق المعاجم اللغوية على أن الأصل، كلفظ لغوي يحمل معنى بداية الأشياء وأساسها كما جاء في (لسان العرب) أنه "أسفلُ كلّ شيء"[3]. أما في (التعريفات)، هو الشيء التام الذي يكون نموذجا يبنى عليه غيره ويفتقر إليه، ليبقى تابعا له، في حين لا يفتقر هو إلى غيره[4] نتيجة لتوفره على مزايا تتواجد بداخله تستحق أن تكون الأساس الذي يشكل مكونات وجوده إذا ما عدنا إليها، قبل نواة تكوينه الجيني، وجردناه من أي ملامح ساهمت في بناء ذلك التكوين أو غيرته، كلياً، أو جزئياً. فهو إذن يبني نفسه بنفسه دون أن يلجأ إلى أشياء خارجة عن محيطه الداخلي. ومنه ارتقى إلى درجة تسمو للكمال فأصبح ميزانا يقاس به الفرع؛ لأن من المعاني اللغوية لهذا الأخير؛ أي (الفرع) يُعرّف أنه أعلى الشيء[5] لا قاعدته ولذلك "يُبنى على غيره"[6]، فهو غير قادر على بناء نفسه، لكونه يفتقر إلى تلك المزايا المتوفرة في الأصل، ولو بعضها فقط. ويعبر حسن خميس الملخ

عن هذا المعنى بقوله: "فالفرع مفتقر إلى الأصل افتقار غصن الشجرة إلى جذرها،كما نلمح في الأصل دلالة على الثبوت والرسوخ في حين يتجدد الفرع ويتعدد ويتغير"[7].

وبما أنه لابد لكل شيء من أسس يستند عليها لبناء ذاتيته، وضمان استمراره، وهي خاصية لا يمتلكها الفرع، فيجب عليه أن يلجأ إلى أشياء خارجة عنه حتى يوفرها. وبالتالي فهما مفهومان يختلفان تماما، إذا حضر أحدهما غاب الآخر، إذْ يَرمز مفهوم الأصل للقوة من حيث البناء والتموقع، والاكتفاء، في حين يَرمز مفهوم الفرع للضعف والنقص، فلا يجد مكانا له ولا يكتمل بناؤه إلا بغيره، لذا عُدَّ تفرعاً عنه، رغم أنهما يبدوان في ظاهر الأمر يُكملان بعضهما بعضاً. وطُبق هذا المبدأ على ألفاظ اللغة أيضاً فدُرستْ في ضوء مفهوم الأصل والفرع في مباحث اللغويين العرب قديما، فأصبح الاسم العام يمثل الأصل عندهم بالنسبة للاسم العلم.

2- نشأة مفهوم الأصل والفرع في النحو العربي:

إنّ الأصل والفرع، كفكرة في الدرس اللغوي العربي موجودة منذُ البدايات الأولى لنشأة النحو مع أبي الأسود الدؤلي (ت. 69هـ) وتلاميذه، إذ قيل إنه أول من فرّعَ للناس ما كان أصلاً في اللغة العربية ليتعلموا مبادئها[8]. يقول صاحب كتاب (طبقات النحويين واللغويين) في هذا الصدد: "هو أول من أسس العربية ونهج سبلَها ووضع قياسها؛ وذلك حين اضطرب كلام العرب، وصار سَراة الناس ووجوههم يلحنون، فوضع باب الفاعل، والمفعول به، والمضاف، وحروف النصب والرفع والجر والجزم"[9]. واضطراب الكلام عند العرب لم يظهر في المرحلة التي عاش فيها أبو الأسود الدؤلي، بل وُجدَ منذُ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، كما جاء في كتاب مراتب النحويين[10].

نفهم من هذا أن مفهوم الأصل والفرع في هذه المرحلة تحديدا ينحصر في الصورة، أو الوجه الصحيح السليم، الذي عليه كلام العرب لا اعوجاج فيه؛ أي متى يلتزم المتكلم بقاعدة الرفع، والنصب والجر للكلمة على وجه الخصوص حينما تكون في تركيب معين، كما كان ينطقها العرب قبل تفشي ظاهرة اللحن بحسب السياق الذي توظف فيه؛ لأن المقصود من (باب الفاعل والمفعول والمضاف) في القول أعلاه هو ثلاث ركائز تمثل نظام ألفاظ العربية بصفة عامة، فالفاعل يقابل معنى الرفع، والمفعول يقابل معنى النصب، والمضاف يقابل الجر، بقطع النظر عن هيكل الكلمة، وما طرأ عليها من تطور بفاعل زمني. وعليه كان يقصد به الطريقة الصحيحة لنطق الكلمات لا بناؤها ومنبع وجودها.

هناك رأي آخر يَسندُ ظهور هذا المفهوم، كفعل ممارس على اللغة لعبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي (ت.117هـ) بعده أول لغوي "فرع النحو وقاسه"[11]، فهو الذي "بعج النحو ومدّ القياس وشرح العلل"[12]، لكن ما يمكن ملاحظته، هو أن أبا إسحاق الحضرمي وضع استعمال المتكلم للغة في عصره تحت قالب قياسي يرجعه إلى قاعدة الرفع، والنصب، والجر كنظام بُنِيتْ عليه العربية، وأصلا يرجع إليه، كما كان يفعل أبو الأسود الدؤلي، ومن جاء بعده حتى يلزم ذلك المتكلم احترامه، وأن لا يخرج عنه لا غير. يقول إبراهيم رفيدة إن لفظة أصل في هذه المرحلة "كانت تعني تلك المبادئ البسيطة غير المعللة، والتي لا تعني أكثر من الضوابط العامة

للنطق الصحيح"[13] للغة، بعدما بدأ المتكلمون ينحرفون عمّا اعتاد عليه العرب في القديم. ومنه، فمصطلح (الأصل) مفهوم تداول بكثرة في آراء اللغويين وكتبهم منذُ نشأة الدراسات اللغوية، وصولا إلى بلوغها ذروة التطور، فقد بُنِي عليه نحو العربية، وكلماتها عندهم[14] إلى جانب مفهوم الفرع.

اتخذ مفهوم الأصل والفرع عدة دلالات، بعدما بدأ تبويب ألفاظ اللغة والبحث في هيكلها والتغيرات التي طرأت عليها، ليصبح فلسفة تؤطر هذه الحفريات، ولما كان استنباط نظام العربية الذي سنه المتكلم العربي في تواصله اليومي واكتمال وجهه عند اللغويين مبني على تلك المعادلة كقانون حتمي فكانت كل ظاهرة لغوية أسبق من ظاهرة تقابلها لتكون الأولى والأقدم عليها في الوجود أو متمكنة عليها بمنطق سيبويه (ت.180ه)، كما يقول: "الأفعالُ أثقلُ من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى... واعلم أن المذكَّر أخف عليهم من المؤنّث لأن المذكر أوّل، وهو أشد تمكناً، وإنما يخرج التأنيث من التذكير"[15] فمعنى "الاسم المتمكن: أي راسخ القدم في الاسمية"[16] خاصة إذا ما قسنا على فكرة أن خفة (المذكر) وسهولته على اللسان مقارنة بما هو مؤنث لأنه سابق عليه في الوجود.

وقد تحدث الحاج عبد الرحمن صالح عن فلسفة الأصل والفرع عند علماء العربية قديما مطولا في كتابه (الخطاب والتخاطب) باعتبارها ظاهرة شاملة لكل ألفاظ اللغة معبرا عنها بمفهوم "الوضع"، بل ذهب إلى أن مفهوم الأصل يشمل اللغة حتى حينما تكون في جانبها الوظيفي كونه يؤدي إلى تغيرها[17]. والأصل والفرع من المفاهيم الأصولية المستوحاة من علوم أصول الدين إلى جانب مفاهيم أخرى، مثل (القياس، والسماع، والجمع، واستصحاب الحال)، نتيجة لتأثر علوم اللغة بعلوم الدين[18]. ولهذا تناول الاسم عند اللغويين قديماً نجده يتأرجح بين مبادئ ومفاهيم فلسفية، وكم هي كثيرة أهمها مفهوم الجنسية، ومفاهيم أصولية نجدها في انسجام تام حبكته خلفياتهم الفكرية خاصة المتأخرين منهم.

ثانياً- معيار الأصلية والفرعية في حقل الاسم من منظور علماء العربية القدامى:

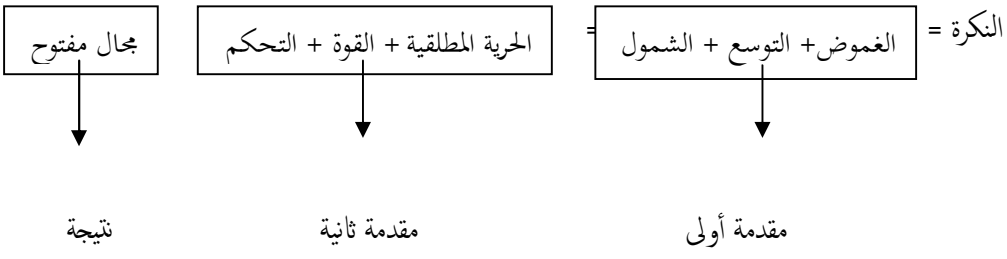
الاسم عبارة عن منظومة لغوية محكمة البناء، وحقل كبير يتفرع إلى عدة أنواع، وكل نوع له خصوصيته التي تميزه؛ فمن خصوصية الاسم العام، مثلا امتلاكه جملة من الخصائص في شقيه الشكلي والمعنوي، أكسبته القدرة على التوافق وقواعد النظام اللغوي وآلياته صوتيا نحوياً صرفياً، اشتقاقياً، دلالياً وحتى قاموسياً، بحيث تجعله يخضع لها في كثير من الأحيان والمواقف خضوعا كلياً، مقارنة بالاسم العَلَم الذي يصطدم معها في عدة جوانب فتجده عصيا عليها. وقد يعود ذلك إلى طبيعة ارتباطه الوثيق بالواقع الاجتماعي، نتيجة الدور المهم الذي يلعبه في عملية التواصل، بينما تكمن خصوصية بقية الأنواع الأخرى، مثل (الضمائر، أسماء الإشارة، وأسماء الصِلة)، أنها مُعينات؛ أي تؤدي دور المساعد سواء للاسم العام أو العَلَم أو دور المحيل عليها في الخطاب.

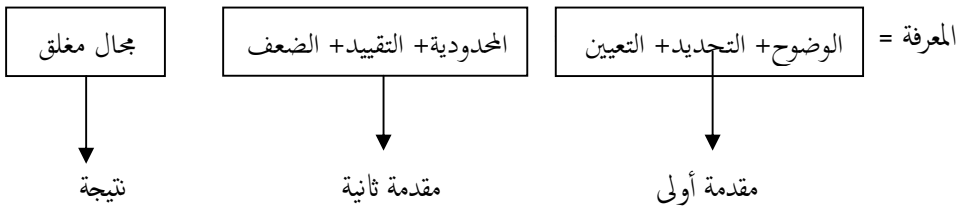
وفي حقيقة الأمر، فالألفاظ الاسمية على اختلافها نراها لا تخرج -أثناء أداء دورها مهما كان ثانوياً ومحدوداً- عن سلطتين؛ سلطة النظام اللغوي بقوانينه الصارمة في كثيرٍ من الأحيان، وسلطة النظام الاجتماعي

الذي له قوانينه العرفية، وكلاهما يسعى لإحكام سيطرته عليها في خطين مختلفين؛ أحدهما تتصف قوانينه بالسكون وهو النظام اللغوي والآخر تتصف بالحركة. ففي نظام اللغة العربية مثلا لا يمكن أن يتغير قانون التنكير، أو التعريف، أو التنوين، أو قانون الرفع والنصب، والجر، وغيرها، أما قوانين النظام الاجتماعي فتتغير باستمرار، تماشيا مع حاضر المجتمعات وواقعها المعيش، وهو الذي يعود إليه الرأي الأخير في استمرارية تواجدها، والحافظ على مكانتها في عز زخم حركيته التطورية التي لا تتوقف.

ومن مظاهر خضوع الاسم العام لقوانين النظام اللغوي في نسيجه الواسع، ما نجده في الجانب النحوي، وكمثال على ذلك نأتي بثنائية المعرفة والنكرة، وهي منعزلة عن الرموز اللغوية، نجدها تقول إن معنى تنكير الشيء يعني ليس له إطار محدد يقف عليه، فيكون غامضاً مبهما، وموغلا في الامتداد والتوسع إلى مالا نهاية، يقول الرضي الأستراباذي (ت.686ه): "معنى تنكير الشيء: شياعه في أمته"[19] وكلما اقترب من المعرفة تقلصت فيه تلك الصفة التوسعية فيصبح أكثر وضوحاً؛ لأن المعرفة في المفهوم العام تقود إلى تكشّف الأشياء المتنكرة وتبيين مكنوناتها. وقاعدة النكرة والمعرفة أتت بالأساس مقتبسة من علاقتنا بالأشياء في عالمنا، لأن جهلنا لها يسبق معرفتنا بها، لذا صنفت حالة النكرة في قانون النظام اللغوي في المرتبة الأولى والمعرفة في المرتبة الثانية، يقول سيبويه: "واعلم أن النكرة أخفُّ عليهم من المعرفة، وهي أشدُّ تمكُّنا؛ لأنّ النكرة أوّل، ثم يَدْخلُ عليها ما تُعَرَّف به"[20]، وهذا القول لسيبويه تبناه من جاء بعده من النحاة، من بينهم ابن يعيش (ت.643ه) الذي يقول: "النكرة هي الأصل، والتعريف حادث؛... فلا توجد معرفة إلا وأصلها نكرة"[21]، وبتعبير الفاكهي (ت.972ه) النكرة أصل للمعرفة التي هي فرع عنها[22].

وعلى هذا يمكن القول إن النكرة فلسفة ترمز للحرية المطلقة، نتيجة غموضها، بينما ترمز المعرفة للتقييد والمحدودية بفعل وضوحها، لذا قام اللغويون -بعد استنباط قواعدهم- بحصر المعرفة في خمسة أنواع، وتركوا النكرة دون تحديد كرمز على مطلقيتها. يقول سيبويه: "المعرفة خمسة أشياء: الأسماء التي هي أعلام خاصةً، والمضاف إلى المعرفة... والألفُ واللامُ، والأسماء المبهمة، والإضمارُ"[23]. ونمثّل للدلالة على مكانة قاعدة النكرة والمعرفة في الدرس اللغوي بالمخططين التالين:





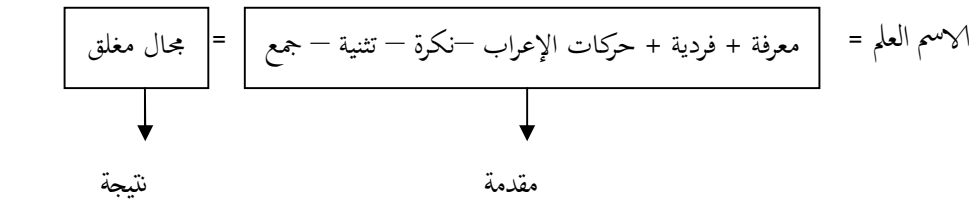
فحينما نسقط القاعدة التعريفية للتنكير على الرموز اللغوية الاسمية نلاحظ الاسم العام هو الوحيد الذي يمثّلها من بين الأنواع الأخرى، تمثلا مطلقا ويتطابق معها عند اللغويين إذْ يتوافق مع تعريفهم لكلمة اسم، والمقصود منها الشرط الذي يجب أن يتوفر فيها حتى نقول عنها إنها اسم. يقول ابن يعيش: "الاسم نكرة في أولٍ أمره مبهم في جنسه"[24]، وكدليل على هذا ننتقل إلى تعريف الاسم العام عندهم يقول المبرد (ت.285ه): "وأصْلُ الأَسماءِ النكرةُ وذلك لأَنَّ الاسم المنكر هو الواقع على كلِّ شيء من أمته. لا يخُصُّ واحدا من الجنس دونَ سائره نحو: رجل، وفرس"[25].

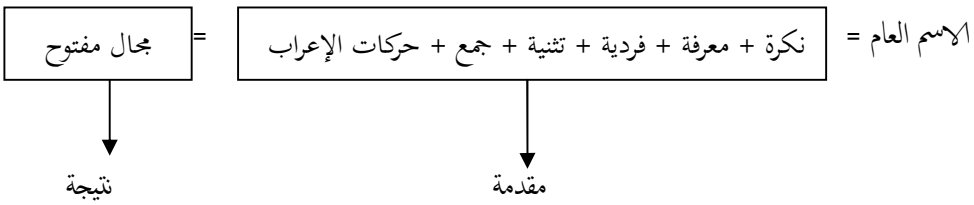
إذن، فالاسم النكرة هو الاسم الغارق في الشيوع، جاء لتسمية الأشياء حينما تكون في حالتها العامة المبهمة، هذه السمة هي مركزية وجوده. أما مركزية وجود العَلَم في نظرهم التحديد، لأنه جاء لتسمية الأشياء بعدما تصبح متفردة، وعلى أساسها عُرّفَ على أنه "الاسم الخاص الذي لا أخص منه"[26]، فمعرفته نابعة من تعيينه لشخص بعينه، دون دخول أي أداة عليه، والتي جعلته غارقا في التخصيص، كما معرفته هنا هي تقابل التنكير في الاسم العام. وبالتالي يصبح كل اسم عاما هو الأصل، لحمله خاصية التنكير، وكل اسم علما فرعا عنه لكونه يحمل خاصية التعريف، قياسا على أصل النكرة بالنسبة للمعرفة[27] في قانون النظام اللغوي فيمنع أن يتصف الاسم العلم بصيغة التنكير، لكونه يتصف بخاصية التعريف بعكس الاسم العام[28]، بل يمنع حتى أن يتصف بأداة الرسم الشكلي التعريفية التي توضع على الاسم العام كعلامة تمكنه من الانتقال إلى التعريف بكل حرية إن لم تكن فيه منذُ بداية وجوده فنقول، مثلا: (رجل/ الرجل، حيوان/ الحيوان، علم/ العلم) بينما في الاسم العلم لا يمكن أن نقول: لـ(أحمد، الأحمد)، أو(نريمان، النريمان، فاطمة/ الفاطمة)، لأنه يعتبر خرقا للقاعدة في عرف اللغويين. يقول ابن يعيش: "هذه الصفات المنقولة ضربان؛ أحدهما: ما نُقِل وفيه الألف واللام، من نحو: الحسن والعباس، وما أشبهها؛ والآخرُ: ما نُقِل ولا لام فيه من نحو: سعيد ومكرم. فأما ما نقل ولا لام فيه، فلا تدخله اللام بعد النقل، فلا يقال: "السعيد" ولا "المكرم"، لأن العلمية تحظر الزيادة، كما تحظر النقص"[29]. ورغم هذا نرى بعض الأعلام في المجتمع الجزائري لا تعترف بهذه القاعدة فتخرج عنها، إذ يُسمّي (سعيد) بـ(السعيد)، لترسخ لنا بذلك فكرة اللغة يصنعها المجتمع، وهي تخضع لدورته التطورية ولا تقف عند حدود معينة، وأثناء ذلك التطور تقدم لنا ظواهر تلزم اللغوي البحث فيها وإيجاد تفسيرات لها، واستنباط من

خلالها قواعد تراعيها، وليس عدم الاعتراف بها وتهميشها، فاللغة توجد أولا من رحم المجتمع، ثم تستنبط القاعدة.

كما أنه إذا كان الاسم العام في ظاهرة التنكير يعبر عنها حينما يكون حرا غير متصل بأي رسم شكلي، فإن الاسم العلم هو الآخر في تعبيره عن التعريف يكون حرا لا يقيده رسم شكلي يمثله، وإن كان اللغويون يرون أن تقيّده يتمثل في تعريف شخص معين، ثم هي ظاهرة لا تتحكم فيها الأداة في العربية بقدر ما تتحكم فيها طبيعة الكلمة نفسها.

هذا التنقل الحر، وعدم التصادم مع القواعد للاسم العام، يعمم حتى على الحالات الإعرابية في الدائرة النحوية، فتشمل تنقله بين الفردية، والتثنية، ثم الجمع، مثال (رجل، رجلان رجال)، كما يقبل الحركات الثلاث التي يترتب عنها تحوله إلى الفاعلية أو المفعولية أو الإضافة. أما الاسم العلم فلا يخضع لها دائما كما لاحظنا، فتم التضييق عليه من طرف اللغويين رغم اعترافهم أنه قد يتحول من الخصوص إلى العموم، يقول ابن يعيش: "اعلم أن العلم الخاصّ لا يجوز إضافته، ولا إدخال لام التعريف فيه، لاستغنائه بتعريف العَلَمية عن تعريف آخر، إلا أنه ربما شوركَ في اسمه، أو اعتقد ذلك، فيخرج عن أن يكون معرفة، وصير من أُمةٍ كل واحد له مثل اسمه، ويجري حينئذ مجرى الأسماء الشائعة، نحو رجل وفرس فحينئذ يُجترأ على إضافته، وإدخالِ الألف واللام عليه، كما يفعل ذلك في الأسماء الشائعة"[30]، ويمكن أن نترجم هذا في المخططين التالين:

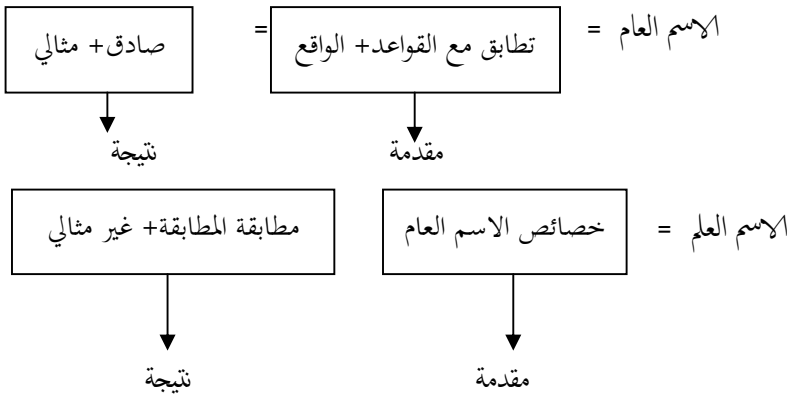




إن الأسماء العامة في نظر ابن جني (ت.392هـ) سميت بالمتمكنة لكونها تقبل الاشتقاق والتصريف[31]، وما زاد من تعزيز مكانتها عندهم أنها مجال خصب قاموسيا؛ إذ تدلل كلمة واحدة من الأسماء العامة عند المعجمي أثناء تعريفها على حزمة من المعاني والكلمات، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت.170هـ)، في معجمه العين لتعريف لفظة (إنسان) والتدليل على معانيها أنها من "أنَسَ: الإنْسُ: جماعة

الناس، وهم الأنَسُ، تقول: رأيت بمكان كذا أَنَساً كثيرا، أي: ناساً"[32]، وهي في (لسان العرب) من "الأنَسِ، والإنسانِ من الإيناس، وهو الإبصار... وقيل للإنسان إنس لأنهم يُؤنَسُونَ؛ أي يُبصرون"[33]، ويعرف الفيروز آبادي (817ه) لفظة (فرس) بقوله: "الفَرَسُ، للذكر والأنثى، أو هي فَرَسَةٌ جمع: أفراسٌ وفروسٌ. وراكِبُهُ فارِسٌ، أي صاحبُ فرَسٍ"[34].

هذه الخصائص سهلت على اللغويين ليستندوا عليها كشاهد ودليل قوي على صحة قواعدهم، ويثبت صلابتها بقبضتها المحكمة عليه، فصنفوه في مرتبة المثالية، ومثّل صفة الأصلية في حقل الأسماء بعده مجالا مفتوحا للتوسع، وعُدّ نموذجاً يستحضره اللغوي استحضاراً أثناء دراسة الاسم العلم، ومعالجة ظواهره ومختلف علله بطريقة تجعل أقل ما يقال عنها، إنها تضعه تحت مجهر قانون القياس، ميزانه التطابق والتماثل مع خصائص هذا النموذج المثالي مهما صغر حجمها، وهو قياس نعتبره يقوم على فكرة مطابقة المطابقة في محتواه لأننا نرى الاسم العام بالأساس طبق عليه مبدأ المطابقة مع النظام قواعد النظام اللغوي والواقع كما هو مبين في المخططين:

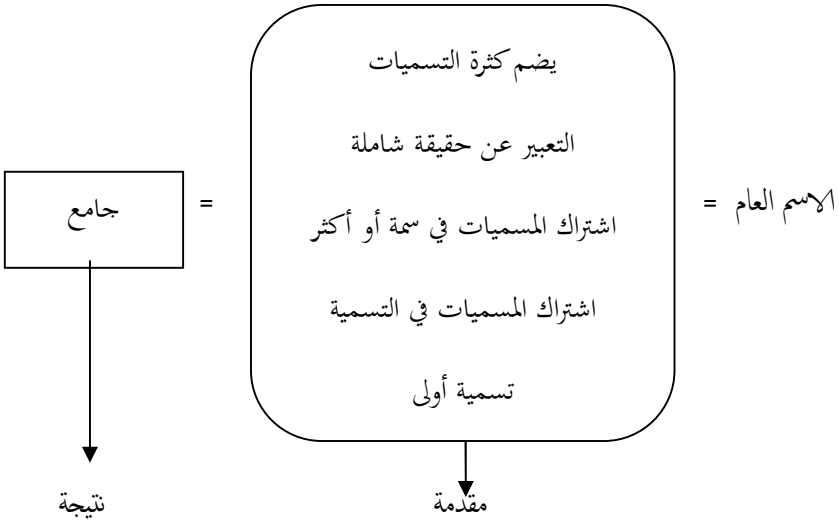


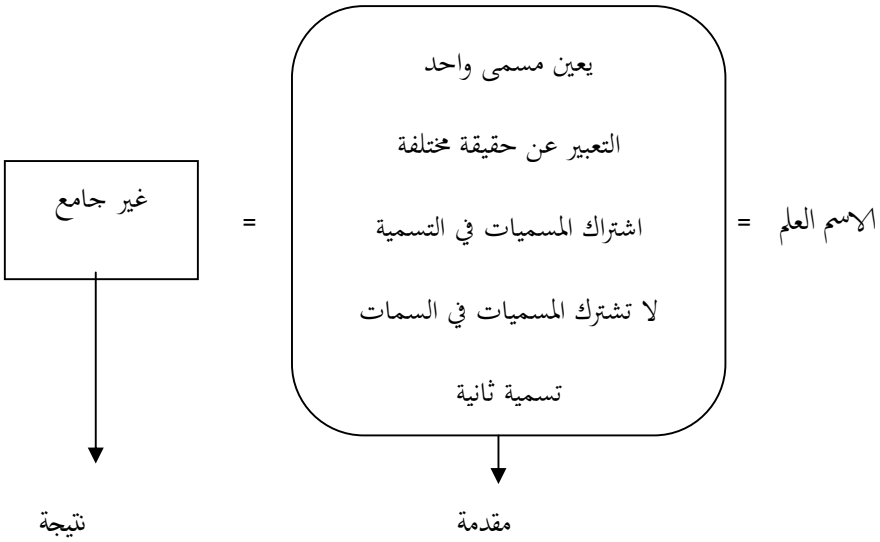
فالأسماء العامة تتمتع بالأصالة عند ابن عصفور (ت.669ه)؛ لأنها "أسماء أولُ أُوقعت على مسمياتها من غير أن تكون منقولة من شيء"[35]، ولفظة (أوقعت) يراد منها معنى تطابق وتماثل التّسميات، مع ما تحيل عليه من المسميات في الواقع حتى تصبح جزءا لا يتجزأ منها وصادقة في تعبيرها عنها، وهي لفظة كثيرا ما استعملها علماء العربية حينما يتحدثون عن وظيفة الاسم خارج اللغة بنوعيه العام والعلم. وما يؤكد لنا ذلك قول ابن يعيش بأن الأعلام: "تقع على الشيء ومخالفه وقوعا واحداً، نحو: زيد فإنه يقع على الأسود كما يقع على الأبيض، وعلى القصير كما يقع على الطويل، وليس الأسماء الأجناس كذلك"[36]؛ أي أن اسم العلم كإبراهيم، مثلا يتسمى به أي شخص فيتمثّله ويعبر عنه، دون أن يشترك في صفات مع من يتسمون به فهناك إبراهيم بخيل وآخر كريم، وآخر أمين وإبراهيم آخر خائن وهكذا.

والاسم العام مثالي في حكم اللغويين، ليس لتوسعه في محيطه اللغوي بتنقله الحر بين القواعد وبين فعل الغموض والوضوح، التخفي والظهور متى أراد ذلك، وتماشيا مع الظروف التي تصادفه، بل أيضاً لتوسعه من حيث مقدرته على استدعاء أكبر عدد ممكن من الكلمات فتنطوي تحت لوائه. لنأخذ على سبيل المثال لا الحصر من الأسماء العامة، كلمة (إنسان) حيث نجدها تضم رموزا لغوية شتى، مثل (ذكر، أنثى، رجل، امرأة، ولد، بنت، طفل)، فكل هذه الأسماء العامة لا تخرج عنها، وإذا ما أردنا إخضاعها للمطابقة مع المحيط الخارجي فهي تعبر عن "حقيقة موجودة، وذوات كثيرة"[37]. أما الأعلام فتختلف عنها حيث تعيّن مسمى واحداً، كما أنه "لم يوضع بإزاء حقيقة شاملة ولا لمعنى في الاسم"[38]، مما جعل اللغويين ينفون عنها المعنى، زد على ذلك هذه الذوات في الأسماء العامة تشترك في أمرين، وفي سمة أو أكثر توحدها، وتميزها عن غيرها من المخلوقات التي تتعايش معها.

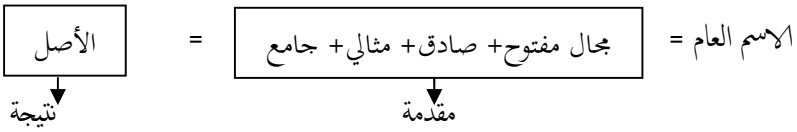
فمن سمات الذوات التي تجمعها كلمة (إنسان) أنها تمشي- على رجلين، ولها يدان تبطش بهما ولغة تتواصل بها، ولها القدرة على التفكير، وإدارة أمور الحياة أو الحقيقة الآدمية كما يسمونها[39]، والتي لا تمتلكها بقية المخلوقات الأخرى، وتشترك في التسمية، لكن في الاسم العلم الرابط الوحيد بين من يسمون (أحمد)، أو (كريم)، مثلا هو هذا الاسم أو التسمية فقط، والذي يعتبرونه غير كافٍ، مادام لا يعبر على حقيقة مادية واحدة تتوحد فيها تلك الذوات، لذا جعلوه فرعا ولا يعترفون له بالأصلية التي تقاس بمعيار الحقيقة المادية. يقول ابن يعيش عن الفرق بين قولنا (زيدان، عمران)، وقولنا (رجلان، فرسان) هو: "أن الزيدَيْن والعُمَرين مشتركان في التسمية بزيد وعمرو، والرجلان والفرسان مشتركان في الحقيقة وهي الذكورية والآدمية. ألا ترى أنك لو سميت امرأة أو فرسا بزيد، وجمعت بينه وبين رجل اسمه زيد، لقلت: الزيدان في التثنية لاشتراكهما في اللقب، مع اختلاف الحقيقتين"[40].

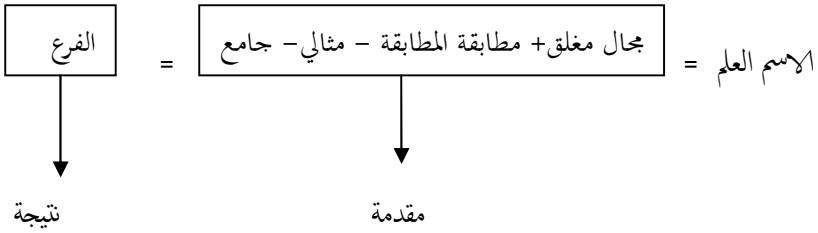
فهذا الشيء المادي الموجود في الواقع "اسمه إنسان يجب له هذا الاسم بصورته قبل أن يعرف باسم"[41] (أحمد، أو عبد الله، أو إبراهيم)، وعليه فلفظة (إنسان) من حيث الوجود هي الأسبق وتسمية أولى، ثم يأتي أياً من تلك الأسماء العَلَمية تسمية ثانية، أو قد يأتي كتسمية ثالثة إذا ما أعطينا لهذا الكائن اسماً ثانياً بغرض التمييز الجنسي بعد الولادة، فنقول: (ذكر أو أنثى). يقول ابن يعيش في أسبقية الأسماء العامة عن الأسماء العَلَمِيَّة: "الإنسان حين يُولد يطلق عليه حينئذ اسمُ رجل، أو امرأة، ثم يُميز باللقب والاسم"[42]، ونلخص هذا في مخطط توضيحي كما يلي:





مما سبق من آراء اللغويين حول المعيار الذي تُقاس به الأصلية في الأسماء نخرج بالمخطط التالي:





الخاتمة:

- إن لمصطلحي الأصل والفرع دورا محوريا في تصنيف الاسم عند النحاة القدامى، فهو الفاصل في تحديد جنس الأسماء، وأنواعها، ومعانيها، ونسيجها اللغوي سواء من جانب نحوي أو صرفي أو اشتقاقي أو دلالي أو تصنيفها قاموسياً.

- اهتم اللغويون العرب بالاسم العام في مقابل وضع الاسم العَلَم في موضع جعله شبه مهمش وذلك إما بتسليمه للدراسات الفلسفية المحضة، وإما بالنظر إليه نظرة سكونية ثابتة، تلميحا أو تصريحا، مبنية على مقولة الأعلام رموزا لغوية لا تفيد نظام اللغة لمجرد عدم موافقتها لبعض المبادئ المعيارية التي وضعوها فصنف فرع عن الاسم العام بعده النموذج المثالي في حقل الاسم.

- عالج النحاة قضايا الاسم العَلَم، وما يتميز به من خصائص، بإعطاء أهمية لمبدأ الوضع الذي يمثل الأصل على حساب عزل مبدأ الاستعمال بعده فرعا.

هوامش:

[1] إبراهيم عبد الله رفيده: النحو وكتب التفسير، ط3، (1990م)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، (ليبيا)، دار الكتب الوطنية، (بنغاز)، ص58.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، (القاهرة)، مادة: أصل، 89.

[4] ينظر: علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، (2004م)، دار الفضيلة للنشر، (القاهرة)، ص26.

[5] ابن منظور: لسان العرب، مادة: فرع، ص33، 93.

[6] الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، 139.

[7] حسن خميس الملخ: نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، ط1، (2001م)، دار الشروق، (عمان- الأردن)، ص75.

[8] ينظر: عبد الرحمن جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ضح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، (1406هـ- 1986م). منشورات المكتبة العصرية، (صيدا- بيروت)، ج2، ص398.

[9] محمد بن الحسن الزبيدي أبو بكر: طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، (1984م)، دار المعارف، ص21.

[10] ينظر: عبد الواحد بن علي أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، (1430هـ- 2009م)، المكتبة العصرية، (بيروت- لبنان)، ص19.

[11] جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج2، ص398.

[12] الزبيدي أبو بكر: طبقات النحويين واللغويين، ص31.

[13] إبراهيم عبد الله رفيده: النحو وكتب التفسير، ط3، ص58.

[14] نظر: حسن خميس الملخ: نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، ص31.

[15] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ط3، (1408هـ- 1988م)، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، 1ج، 20،22.

[16] أبو البقاء بن موسى الحسيني الكفوي: الكليات – معجم في المصطلحات والفروق اللغوية- تح: درويش محمد، ط3، (1419هـ-1998م)، مؤسسة الرسالة، (بيروت- لبنان)، ص88.

[17] ينظر: الحاج عبد الرحمن صالح: الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (وحدة (الرغاية- الجزائر)، ص119.

[18] ينظر: منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، (2001م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص19.

[19] الرضي الإستراباذي: الشرح الرضي على الكافية، تح: يوسف حسن عمر، ط2، (1996م)،منشورات قان يونس، (بنغازي)، ج3، ص237.

[20] سيبويه: الكتاب، ط3، 1ج، ص22.

[21] ابن علي بن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، ط1، (1422هـ-2001م)، دار الكتب العلمية، (بيروت- لبنان)، ج3، ص347-348.

[22] ينظر: عبد الله أحمد الفاكهي: شرح كتاب الحدود في النحو، تح: المتولي رمضان أحمد الدميرى، (1408هـ-1988م)، دار التضامن للطباعة، (القاهرة)، ص133- 134.

[23] سيبويه: الكتاب، ج2، ص5.

[24] ابن علي بن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج3، ص347- 348.

[25] المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عيضة، (1415هـ- 1994م)، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (القاهرة- مصر)، ج4، ص276.

[26] ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1، ص132.

[27] ينظر: هادي نهر: شرح اللحمة البدرية في علم اللغة العربية لابن شهام الأنصاري، (2007م)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (الأردن- عمان)، ج1، ص133.

[28] ينظر: غراتشيا غابوتشان: نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، تر: جعفر دك الباب، (1401هـ-1980م)، مطابع مؤسسة الوحدة، (دمشق)، ص208.

[29] ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1، ص132.

[30] المصدر نفسه، ص134-135.

[31] ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني: المنصف، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الإله أمين، ط1، (1373هـ- 1954م)، وزارة المعارف العمومية إدارة إحياء التراث القديم، ج1، ص8.

[32] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، (1424هـ- 2003م)، دار الكتب العلمية، (بيروت- لبنان)، ج1، ص93.

[33] ابن منظور: لسان العرب، مادة: أنس، ص150.

[34] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في المؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرق سوسي، ط8، (1426هـ- 2005م)، مؤسسة الرسالة، (بيروت- لبنان)، ص562.

[35] ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوَه، ط1، (1987م)، دار المعرفة، (بيروت- لبنان)، ج1، ص48.

[36] ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1، ص93.

[37] المصدر نفسه، ص91.

[38] المصدر نفسه، ص140-142.

[39] ينظر: المصدر نفسه، ص91.

[40] المصدر نفسه، ص140-142.

[41] أبو بكر محمد ابن السراج: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة،ج1، ص148.

[42] ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1، ص93.

المصادر والمراجع:

1- إبراهيم عبد الله رفيده: النحو وكتب التفسير، الطبعة الثالثة، (1990م)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، (ليبيا)، دار الكتب الوطنية، (بنغاز).

2- ابن منظور: لسان العرب، بدون، طبعة، بدون تاريخ، دار المعارف، (القاهرة).

3- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، بدون طبعة، (2004م)، دار الفضيلة للنشر، (القاهرة).

4- حسن خميس الملخ: نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، الطبعة الأولى، (2001م)، دار الشروق، (عمان- الأردن).

5- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وصححه: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، بدون طبعة، (1406هـ- 1986م)، منشورات المكتبة العصرية، الجزء الثاني، (صيدا- بيروت).

6- محمد بن الحسن الزبيدي أبو بكر: طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، (1984م)، دار المعارف، بدون بلد.

7- عبد الواحد بن علي أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بدون طبعة، (1430هـ-2009م)، المكتبة العصرية، (بيروت- لبنان).
8- الحاج عبد الرحمن صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، دون طبعة، دون تاريخ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (وحدة الرغاية- الجزائر).
9- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، (1408هـ- 1988م)، مكتبة الخانجي، الجزء الأول، والثاني، (القاهرة).
10- أبو البقاء بن موسى الحسيني الكفوي: الكليات – معجم في المصطلحات والفروق اللغوية- تحقيق: درويش محمد، الطبعة الثالثة، (1419هـ-1998م)، مؤسسة الرسالة، (بيروت- لبنان).
11- منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، بدون طبعة، (2001م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق).
12- الرضي الإستراباذي: الشرح الرضي على الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، الطبعة الثانية، (1996م)، منشورات قان يونس، (بنغازي).
13- ابن علي بن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، تحقيق: إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، (1422هـ-2001م)، دار الكتب العلمية، الأول، والجزء الثالث، (بيروت- لبنان).
14- عبد الله أحمد الفاكهي: شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق: المتولي رمضان أحمد الدميرى، بدون طبعة، (1408هـ-1988م)، دار التضامن للطباعة، (القاهرة).
15- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: المقتضب. تحقيق: محمد عبد الخالق عيضة، بدون طبعة، (1415هـ- 1994م)، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجزء الرابع، (القاهرة- مصر).
16- هادي نهر: شرح اللحمة البدرية في علم اللغة العربية لابن شهام الأنصاري، بدون طبعة، (2007م)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الجزء الأول، (عمان- الأردن).
17- غراتشيا غابوتشان: نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي ترجمة: جعفر دك الباب، بدون طبعة، (1401هـ- 1980م)، مطابع مؤسسة الوحدة، (دمشق).
18- أبو الفتح عثمان ابن جني: المنصف، تحقيق: إبراهيم مصطفى، عبد الإله أمين، الطبعة الأولى، (1373هـ-1954م)، وزارة المعارف العمومية إدارة إحياء التراث القديم الجزء الأول، بدون ذكر البلد.
19- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، التحقيق: عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى، (1424هـ-2003م)، دار الكتب العلمية، الجزء الثاني، (بيروت- لبنان).
20- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في المؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرق سوسي، الطبعة الثامنة، (1426هـ-2005م)، مؤسسة الرسالة، (بيروت- لبنان).
21- ابن عصفور الإشبيلي: الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوَه، الطبعة الأولى، (1987م)، دار المعرفة، الجزء الأول، (بيروت- لبنان).
22- أبو بكر محمد ابن السراج، الأصول في النحو، تحقيق:عبد الحسين الفتلي، دون طبعة، دون تاريخ، مؤسسة الرسالة، الجزء الأول، بدون ذكر البلد.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 364 - 379 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

النقد الأدبي في الجزائر من الإرهاص إلى التأسيس

Literary Criticism in Algeria from the Beginning to the Foundation

صلاح الدين عابد[1] * / عمار حلاسة[2]
Abed salah eddine[1] / ammar halassa[2]
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب.
جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
Kasdi merbah university of ouargla (Algerria)
ammarhalassa@yahoo.fr Salahlattre4@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/12/31	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

سعيا إلى مواكبة التطور الحاصل في مجال النقد الأدبي على المستويين العربي والعالمي، مرت الحركة النقدية في الجزائر بمرحلتين، بداية بمرحلة الإرهاص والمخاض مع جيل التقليد والإحياء، إلى مرحلة التأسيس والتخصص والأكاديمية مع جيل الاستقلال، ثم راحت تبحث عن نفسها وتجدد في مناهجها وأدواتها وإجراءاتها ومصطلحاتها (النقدية) ــ تبعا لتطور الحركة الإبداعية ــ على الرغم من تلك الضغوطات التي كانت مفروضة على الميدان الثقافي في الجزائر من طرف الاستعمار، لاسيّما في النصف الأول من القرن العشرين، لذا سعينا في هذه الدراسة إلى تتبع الحركة النقدية الجزائرية في مسارها مع الحركة الإبداعية منذ نشأتها في عشرينيات القرن الماضي إلى ما بعد الاستقلال، مستعينين في ذلك بالوصف والاستقراء والتحليل لأقوال النقاد أحيانا.

الكلمات المفتاح : نقد، جزائر، عمل أدبي، حركة نقدية، إبداع.

Abstract :

In order to keep pace with the development taking place in the field of literary criticism at the arab and international levels, the critical movement in Algeria went through two stages beginning with the stage of beginnings with the generation of tradition and revival, to the stage of foundation, specialization and academy with the independence generation, Then it began searching for itself and renewing its curricula, tools, procedures and terminology according to the development of the creative movement despite the pressures imposed on the cultural field by colonialism, especially in the first half of the twentieth century, Therefore, in this study, we sought to trace the Algerian monetary movement on its path with the creative movement since its inception in the twenties of the

* صلاح الدين عابد Salahlattre4@gmail.com

last century until after independence, Often used by induction and analysis of critics' sayings .

Keywords: criticism, algeria, literary work, critical movement, creativity.

مقدمة:

انعكس تطور الفكر البشري في شتى مجالاته على الثقافة والفن والأدب، فتطور هذا الأخير متمثلا في الإبداع بمختلف أجناسه، وطبيعي أن يتطور النقد في مساره مع النصوص الإبداعية، بحيث لا يختلف اثنان على أن النقد عمل إبداعي لازم للأعمال الأدبية منذ نشأتها الأولى، إذ هو المقوم لها والمميز لجيدها ورديئها وفق معايير وقواعد معينة، في صيرورة بحيث يتعذر إقامة نقد دون وجود نص أدبي، ذلك أن " فن النقد قد نشأ منذ القدم ملازما لنشأة فنون الأدب الأخرى منذ أن أخذ الناس يتذوقون تلك الفنون ويتأثرون بها".[1] ومنه يمكن القول إن النقد والأدب (النصوص الإبداعية) وجهان لعملة واحدة تحكمها علاقة تكامل وفق ما يقتضيه النظام الاجتماعي والثقافة السائدة.

إن الأدب والنقد يتكاملان، فالأدب هو مأثور الأمة من بليغ شعرها ونثرها بالإضافة إلى أن الأدب عملية خلق وإبداع، أما النقد فهو الذي يستكشف أصالة الأدب أو عدم أصالته، بالإضافة إلى ما يميز النتاج الأدبي الجيد من الرديء، كما أنه يجيء لأجل إصلاح، وتحسين النتاج الأدبي. بمعنى آخر، أن الأدب والنقد صنوان في عملية نتاج الأدب الرفيع، والجيد المبدع.

ومع هذا التطور حقق النقد نقلة نوعية مرّ من خلالها بمنعرجات وتحولات فرضتها المتغيرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية لحالة كل عصر، تبلورت عنها مناهج نقدية سياقية؛ تبحث في الخلفيات والظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية للمبدع، محاولة تفسير التجارب الإبداعية تفسيرا علميا متبعة من خلاله السياقات الخارجية للظاهرة الأدبية، فكان لهذه المناهج النقدية تأثير كبير على مسار النقد في البلدان العربية بصفة عامة، بغية النهوض بآدابها ونقدها والدفع بها إلى التقدم، والجزائر من بين هذه البلدان، حيث تأثر كتابها ونقادها بالثقافة المشرقية فاتجهوا اتجاها جديدا في وأعمالهم الإبداعية والنقدية وراحوا يحيونها وينفضون عنها غبار الأعوام الطوال من الركود مما أدى إلى نهضة اتضحت معالمها مع بدايات القرن العشرين، ثم راحت تتطور شيئا فشيئا إلى أن بلغت مكانة خولت لها مسايرة الأمم، واللحاق بالركب، فما عوامل تطور الحركة الثقافية والإبداعية في الجزائر من جهة، وما العوائق والعقبات التي ساهمت في ضعفها وتأخرها من جهة ثانية؟ وما المراحل التي مرت بها هذه النهضة الأدبية والنقدية في الجزائر ؟

وقبل الولوج إلى موضوعنا الرئيس: النقد الأدبي في الجزائر إرهاصاته ومنطلقاته التأسيسية مناط بحثنا في هذا المقال، وقبل الإجابة عن تلك الأسئلة، لنا وقفة على مفهوم النقد الأدبي وخصوصياته، ثم بعد ذلك نفصل في تحولاته من مستوى التقليد والانطباعية إلى المنهجية والأكاديمية .

أولا ـــ مفهوم النقد الأدبي:

من أعقد وأصعب الأسئلة التي طرحت في مجال العلوم الإنسانية سؤال ما النقد؟

لقد اختلفت الآراء وتمايزت حول تحديد ماهيته، وأنواعه، باعتبار أنه نشاط إنساني متعدد المجالات سواء أكان فنيا أم أدبيا ، ويؤكد كثير من النقاد والدارسين أنه من الصعوبة بمكان الإمساك بمصطلح النقد بالرغم من كثرة الدراسات النقدية وفي مجالات متعددة لاسيما في العصر الحديث، غير أن الذي يهمنا في هذا البحث هو النقد الأدبي باعتبار موضوع البحث وكذا التخصص.

إن النقد الأدبي من العلوم الإنسانية الخاضعة للتطور؛ بالإضافة إلى أنه فن يعنى بدراسة النصوص الأدبية، وسيلته في ذلك الشرح والتحليل والتفسير والتعليل، ثم الحكم عليها منطقيا وحياديا، من أجل تمييز الحسن من السيئ، وكشف النقاب عن مواطن القبح والجمال في الأعمال الأدبية من خلال مقارنتها بمثيلاتها لبيان قيمتها الأدبية، وفيما يلي سنعمد إلى عرض مجموعة من المفاهيم للنقد الحديث؛ نسعى من خلالها إلى الكشف عن حقيقة النقد الأدبي، وهي تعريفات اجتهد بعض الدارسين في ضبطها كل حسب تخصصه وتوجهه وإيديولوجيته *.

اختلفت المفاهيم والرؤى في تحديد مفهوم وتعريف دقيق لهذا المجال العلمي فمنهم من يعرفه بأنه: "عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان مواطن الجودة و الرداءة. ويسمى الذي يمارس وظيفة مدارسة الإبداع ومحاكمته الناقد ؛لأنه يكشف ما هو صحيح وأصيل في النص الأدبي ويميزه عما هو زائف ومصطنع"[2]. وهي نظرة عامة وكلية لمعنى عملية النقد ووظيفة الناقد، بحيث لا تختلف عن مفهوم القدماء، فقد كان النقد الأدبي يقوم على الكشف عن جوانب الجودة في النتاج الأدبي وتمييزها عن سواها متخذا الشرح والتعليل وسيلة، ثم يأتي الحكم عليها بالاستحسان أو بالاستهجان ،ولأن مفهوم النقد تطور وتغير واختلف باختلاف الأزمان والعصور والظروف..،وجب أن تتطور مهمة الناقد الأدبي، وعليه " فالناقد عليه أن يشرح ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية من طاقات إبداعية، يفتقر القرّاء والسامعون، بل والمشاهدون إلى الوقوف عليها، حيث يرتاد خضم العمل الفني، حاشدا شتى أجهزته كي يستخرج من ذلك المجهول المعقد شيئا جديدا، يحدده وينظمه ويبين لنا معالمه"[3] وهذا ما جعل النقد الأدبي يصبح غاية للدراسة في حد ذاته بعد أن كان وسيلة لكشف جيد الأدب من رديئه، فظهر ما يسمى النقد الإبداعي أو الفني الذي يتميز بأسلوبه الأدبي، وشاع هذا خاصة عند النقاد المبدعين.

ومن ناحية أخرى يرى محمد مشبال:" إن النقد في أقرب معانيه ،هو الشعور بقيمة النص الأدبي المقروء والتوق نحو جعل هذا الشعور معرفة متداولة، وآية ذلك أن قارئ العمل الأدبي لا يكتفي بأن يستمتع بما قرأ بل يتعدى ذلك إلى وصف شعوره وتعليل ميله"[4] ومن هنا يتضح أن النقد صناعة تعتمد على التذوق الجمالي والحس الأدبي، فهو حينما ينظر إلى العمل الأدبي يعطي انطباعه ومن خلال ذلك يتضح ميله في الحكم

بالاستحسان أو الاستهجان. فالنقد الأدبي؛ عملية إدراك معمق يعمد من خلالها الناقد إلى تفكيك النص وهدمه، لمعرفة بنيته، ثم إعادة بنائه من جديد بغية تحديد غايات الكاتب ومقاصده، واستقصاء تأثير أدبه، واستقراء الظواهر، وكذا إزالة الحجب عن العلاقات الخفية في ذات العمل الأدبي، وبالتالي فعمل الناقد شاق ومضن من ناحيتين؛ في سبر أغوار الكاتب واستجلاء مقاصده ونواياه وعلاقته بالقارئ من ناحية، وتتبع الأثر الأدبي واستكناه ضوابطه وحيثياته من ناحية أخرى..

ومهما كانت وظيفة الناقد فإن مهمته الأساسية هي النظر في الأعمال الأدبيّة شعرية كانت أم نثرية محاولا الكشف عن مكمن القبح والجمال ، متوخيا التحليل والتعليل، فالنقد عمل تحليلي بالدرجة الأولى لأن وظيفة الناقد تكتمل حين يكون قادرا على" تمييز الأثر من الآثار، هذا التمييز يقوم على الكشف عن العيوب التي وقع فيها الأديب، والمحاسن التي استطاع أن يضمنها لنفسه، ومحاولة تبصيره إلى كل هذه المحاسن والعيوب"[5].وعليه فإن الناقد الأدبي يقوم بوظيفة الصيرفي من خلال التميز والتوجيه ويعمل على أن تكون أحكامه كلها منطقية بالإضافة إلى موهبته وسلامة طبعه، قبل علمه أو ذوقه ومعرفته، فوظيفة الناقد عند ميخائيل نعيمة "مبدع ومولّد ومرشد مثلما هو ممحّص ومثمّن ومرتّب؛ هو مبدع عندما يرفع الناقد في أثر ينقده في جوهر لم يهتد أحد إليه حتى صاحب الأثر نفسه، ومولّد لأنّه فيما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفا لنفسه، فهو إذا استحسن أمرا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته، بل لأنه يطابق آراءه في الحسن، كذلك إذا استهجن أمرا لعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية، والناقد مرشد لأنه كثيرا ما يرد كاتبا مغرورا إلى صوابه، أو يهدي شاعرا ضالا إلى سبيله"[6]، وهي مهمة شاقة تجعل الناقد يقوم بوظيفة فيها جانبان، ذاتي وموضوعي؛ فالأول من خلال رؤيته وأحكامه التي تكشف نفسيته، ويندرج ضمن هذا الشقّ الرّغبة في ممارسة النقد واستكشاف القدرات والآليات الشخصية في النقد والتحليل، أما الثاني فمن خلال تصويبه وتقويمه للعمل وصاحب العمل.

فيما يرى آخرون أن " النقد ضروري للأدب والضيق منه يتأتى من هذه الفارقة الملازمة له.

فالعمل الأدبي يحتاج إلى خطاب يعلق عليه ويوضحه لا بل هو يطالب به لأنه ينتمي إلى عالم اللغة، غير أن النقد يصل دوما إلى حد يصبح فيه مكتفيا بذاته، ويصبح العمل الأدبي مجرد ذريعة"[7]. هذه النظرة تعلي من شأن النقد بحكم أنه إبداع كما أن الأدب إبداع، فالنقد كلام على كلام، والذي يجعل الأدب يحتاج إلى النقد هو انتماؤه إلى عالم اللغة، فاللغة بيت الوجود وهي السبب، فما الأدب والنقد إلا تجسيد لها، غير أن هناك من الدارسين من يجعل مهمة النقد تصورات نظرية للأدب لا تتعدى التحليل والتفسير والتقويم ف "النقد ــ وفق أنسب الآراء المعاصرة فيه ــ نشاط ذهني يتحرك صراحة أو صمتا منطلقا من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته، من خلال تحليل العمل الأدبي وتفسيره وتقويمه، ولهذا لا بد أن تتعدد وجهات النظر النقدية نتيجة اختلاف تصورات النقاد، فهذه التصورات تحكم أسلوب الناقد نفسه في ممارسته العملية النقدية داخل العمل الأدبي، وهو ما يمكن أن نسميه نظرة هذا الناقد إلى الكون"[8] تتضح تلك النظرة وتتجلى من خلال قدرة

الناقد على التحليل والتفسير، أما الذي يحدد قيمتها هو ثقافة الناقد نفسه وما يتحلى به من صفات وما يتوفر لديه من شروط النقد ومواصفات الناقد الكفء، ولعل من أهمها القدرة على التمييز.

وفي النهاية يبقى العمل الأدبي هو المحور والقطب الذي عليه تدور العملية بين الناقد/ القارئ وبين صاحب ذلك العمل/الناص، وذلك باعتبار العصر- الذي وجدا فيه "وقد يكتمل مفهومنا للنقد إذا فرقنا بين قديمه وجديده، فالنقد والأدب ظهرا متزامنين، وإذا كان الأدب قد ولد متكاملا فإن النقد ظل يحبو ويتطور ببطء متأثرا في نموه وتطوره بما يجد من أشكال أدبية تخالف المألوف، وبما يظهر من عوامل تترك أثرا قويا أو ضعيفا في ذوق القارئ أو المتلقي"[9] فالتفريق بين القديم والجديد في النقد كالتفريق بين الجديد والقديم في الأدب على اعتبار أن لكل حقبة أدبية خصوصياتها ومميزاتها من حيث الضوابط والمعايير، فالذي يحدد جودة العمل أو ضعفه بالدرجة الأولى هو القارئ .

كلها تعريفات ومفاهيم تتفق وتلتقي عند أهم نقطة وهي الضوابط والمعايير المتمثلة في الرؤى والمناهج والمصطلحات التي ينطلق منها تحليل العمل الأدبي، ويكتسي- من خلالها النص الإبداعي قيمته، وهي لوازم وذخائر يتسلح بها الناقد الحصيف، كما أن" للنقد أهمية كبيرة لأنه يوجه دفة الإبداع ويساعده على النمو والازدهار والتقدم، ويضيء السبيل للمبدعين المبتدئين والكتاب الكبار. كما يقوم النقد بوظيفة التقويم والتقييم ويميز مواطن الجمال ومواطن القبح، ويفرز الجودة من الرداءة، والطبع من التكلف والتصنيع والتصنع. ويُعرّف النقد أيضا الكتاب والمبدعين بآخر نظريات الإبداع والنقد ومدارسه وتصوراته الفلسفية والفنية والجمالية، ويجلي لهم طرائق التجديد و يبعدهم عن التقليد"[10]. تقريبا هي أهم الوظائف المنوطة بالناقد والكامنة في النقد بذاته، غير أن ما يبقي النقد مستمرا ومسايرا للعصر- هو وجود الأدب يسبق النقد، فلولا وجود الأدب ما وُجد النقد الأدبي، فالأدب عملية إبداعية والنقد هو قراءة ذوقية لذلك الإبداع، ولما كان المبدع مطالب بالإنتاج الأدبي فإن الناقد مُطالب بالحكم على ذلك الإنتاج بموضوعية وحيادية، وبما أن الأدب تعبير عن رأي فيفترض أن يكون النقد قراءة موضوعية لذلك التعبير، ومن هنا وجدنا أن آراء الدارسين قد اختلفت وتباينت في تحديد مفهوم دقيق لهذا النشاط الذي يعالج الظواهر الأدبية.

كما تجدر الإشارة أن النقد الأكاديمي أنواع كثيرة ومختلفة باختلاف المجالات التي يشتغل فيها النقاد، وأن المقام لا يتسع للحديث عنها والتفصيل فيها، لذا اقتصرنا في هذه العجالة على النوع الذي نحن بصدد البحث والدراسة فيه، وهو النقد الأدبي الأكاديمي الذي نجده في أعمال كثير من نقادنا في العصر- الحديث مشرقا ومغربا، أولئك الذين توجهوا توجها أكاديميا جادا ،غايتهم من ذلك إرساء دعائم وأسس ينطلق منها النقاد فيما بعد، ومن هؤلاء نذكر: مصطفى صادق الرافعي، محمد غنيمي هلال، محمد مندور، طه حسين، عباس محمود العقاد، عز الدين إسماعيل ..وغيرهم من الذين تركوا ذخيرة نقدية وأعمالا خالدة يرجع إليها النقاد والدارسون على مر الأيام والسنين، ولعل الذي أكسبها ذلك مرجعيتها كونها مستقاة من مناهج عالمية من جهة، ومنابعها من التراث النقدي العربي ولذلك نستطيع القول إن نقدنا العربي الحديث هو امتداد للنقد الأدبي القديم، غير أنه

أصبح أكثر منهجية وتنظيما اكتسبها متأثرا بالغرب من خلال ما استجلبه من مناهج ونظريات وما تأثر به من مذاهب وإيديولوجيات ، فكانت النتيجة أن لعب دورا بالغ الأهمية في توجيه عملية الإبداع الأدبي والمضي قدما بالنشاط الإبداعي

ثانيا : مراحل تطور الحركة النقدية في الجزائر

تطور النقد الأدبي مرهون بتطور الكتابة الإبداعية كما أسلفنا في مقدمة هذا المقال، فلا وجود لنقد دون أدب، فالنقد والأدب صنوان يتفاعلان في صيرورة، وعليه فإن الحديث عن تطور الكتابة النقدية في الجزائر يقتضي الحديث عن وجود إبداع أدبي، بحيث إن الحديث عن الحركة الأدبية والثقافية في الجزائر ليس بالأمر الهين أو اليسير، خصوصا في مرحلة الاستعمار الفرنسي، فقد مر الشعب الجزائري في تكوين شخصيته بمراحل متعددة ومعقدة، فقد رضخ تحت نير الاستعمار يعده مواطنا من الدرجة الثانية والثالثة يستعبده ويستبيح خيراته؛ فلما وفد المستعمر الى الجزائر في أول أمره وجد الشعب مثقفا متعلما، نسبة الأمية فيه تكاد تنعدم وهذا بشهادة الفرنسيين أنفسهم وعدد من المستشرقين والرحالة الذين زاروا الجزائر آنذاك، فعمل المستعمر بطبيعته الوحشية على تجهيل الشعب، غير أن الجزائريين لم يتوانوا في الحفاظ على إرثهم الثقافي والأدبي، وبالرغم من كل ذلك وبعد فترة وجيزة استطاع نخبة الرعيل الأول من رجال النهضة والإصلاح، متمثلين في جمعية العلماء المسلمين تحقيق خطوة لا بأس بها في مجال الإبداع الأدبي، ثم حذا حذوهم جيل من الشباب العائدين من جامعات ومعاهد المشرق العربي، حاملين مشعل الثقافة وبذور التجديد بعد تشربهم لروح ثقافة لا بأس بها وفكر متفتح، وعزيمة قوية لتغيير الوضع في الجزائر. فتأسست أحزاب سياسية، وجمعيات فكرية، وأصدرت مجالات وصحف باللغة العربية والفرنسية من أجل نشر الوعي بين الجزائريين الذين أنهكهم الاستعمار الطويل، وفيما يلي أهم العوامل التي ساعدت على هذه النقلة.

لخص أبو القاسم سعد الله في كتابه(دراسات في الأدب الجزائري الحديث) أسباب وعوامل تطور الحركة الثقافية والإبداعية في الجزائر في ثلاثة مؤثرات فقط هي المؤثر العربي (الشرقي)، والمؤثر الوطني، والمؤثر الغربي؛ حيث يعد المؤثر الغربي أبرزها، وسببه ارتباط الجزائر بفرنسا سياسيا و اقتصاديا وثقافيا وحضاريا، وقد كان هذا التأثر بطيئا ومتثاقلا، أما المؤثر الشرقي فمن حيث اهتمام الجزائر بأفكار اتجاهات المشرق العربي، فعلى الرغم من تواجد الاستعمار فإن كل ما يحدث في المشرق من توترات أدبية و دعوات إصلاحية يصل صداها إلى الجزائر، وفيما يخص المؤثر الوطني فيعني به مجموع الأحداث الكثيرة التي ظهرت في الجزائر، متخذة لها من السياسة عنوانا ومن الوطنية شعارا، مستهدفة جميع فئات الشعب تحت راية واحدة زاحفة به إلى تحقيق آماله في الاستقلال و الحرية، والواقع أن هذا المؤثر قد تأخر طويلا عن موعده رغم الحاجة إليه...،لقد تباينت هذه المؤثرات وتسببت في نشوء عدة تيارات، فظهر (التيار التقليدي) وكان استمرارا للحركة القديمة شعرا ونقدا ، كما برز(التيار الرومانتيكي) الذي جاء كردة فعل للأوضاع السائدة في فترة الاستعمار، ونتيجة محتومة لعوامل اجتماعية وسياسية خلقها الاستعمار، فقد تأثر الأدباء بالجيل الدارس للثقافة

الفرنسية و مدارس المهجر وجماعة أبوللو الرومانتيكيتين، أما التيار الواقعي الذي كان نتيجة تطور الحركة الوطنية في الجزائر كان له فرعان : فرع اعتمد على الجمع بين القديم و الجديد، و فرع غامض الأهداف كثير الاعتماد على الحديث ... هذه أهم المؤثرات والتيارات التي ظهرت في أدب الجزائر الحديث، فالمؤثرات كثيرة ومتباينة والتيارات عديدة متشابكة، وبالتالي من الصعب الفصل بين فترة وفترة في تطور الأدب في الجزائر[11]، وهذا ما يجعل كذلك الفصل في فترات ومراحل الحركة النقدية المتزامنة مع الحركة الأدبية من الصعوبة بمكان.

وهناك من ربطها بدور الأدباء أنفسهم من خلال موهبتهم وقدراتهم الكامنة، ولا يتأتى ذلك إلا بمساهمة البيئة والوسط الذي نشئو فيه " فالأديب لا تلده السماء كما تلد الشهب ولا يلفظه البحر كما يلفظ عرائس البحر، وإنما ينبت في وسط يقدس حرية الفكر، ويمجد كل دعوة صادقة إلى الحق والخير والجمال ..ينشأ الأديب في بيئة تؤمن بأنه من الدعائم التي لا يبنى أي صرح من صروح المجد والحضارة إلا عليها، ولا تتقدم الصفوف المناضلة العاملة بالبلاد والعباد إلا على أنغام قيثارته المقدسة التي تمتع متى شاءت الإمتاع والإطراب، وترهب وترعب متى أرادت الإرهاب والإرعاب، فهل في بيئتنا شيء من هذا؟" [12]. غير أن تساؤل كهذا يفتح المجال واسعا للكلام عن وظيفة الأديب والبيئة في المساهمة في بناء صروح المجد والحضارة لمجتمعاتهم، غير أن هذا لا يتحقق غالبا وخصوصا في تلك الظروف التي مرت بها الحركة الثقافية في الجزائر .

إذا كان النقاد والدارسون قد اختلفوا في تصنيف الظاهرة النقدية الجزائرية، فمنهم من اعتمد المذاهب والاتجاهات النقدية العالمية كالاتجاه الكلاسيكي، والاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي، والواقعي الاشتراكي، ومنهم من اعتمد التحقيب التاريخي: فترة قبل الاستقلال، وفترة بعد الاستقلال، وآخرون اعتمدوا تقسيما يوافق المناهج النقدية السياقية الحديثة كالمنهج الانطباعي التأثري، والمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي..، فإننا في هذه الدراسة قد تبنينا تصنيفا يعتمد على التقسيم المرحلي لتطور الظاهرة النقدية الجزائرية، فجعلناها مرحلتين بارزتين، كانت بمثابة الأرضية التي نما وترعرع وتطور فيها النقد في بلادنا، بداية بمرحلة الإرهاص والمخاض مع الجيل الأول ومرحلة الإحياء، إلى مرحلة الولادة والتأسيس ثم التخصص والأكاديمية مع جيل الاستقلال .

1 ـ مرحلة الإرهاص:

بدأ النقد الأدبي في مساره مع النصوص الإبداعية منذ بدايات القرن العشرين في الجزائر تقليديا مقتفيا آثار القدماء، وهي انطلاقة لها ما يبررها؛ لقد أملتها الظروف الاجتماعية والسياسية التي مر بها المجتمع الجزائري خلال تاريخه الاستعماري،" فالناقد الجزائري في هذه الفترة عاش حقبة إحياء، إذ استكنه أفكاره من أصول تراثية عربية، وهذا ما دلت عليه النصوص النقدية على الرغم من قلتها؛ إذ كان مفهوم الشعر مرتبطا بمفهوم النقاد القدامى من تواضعهم أمام تلك الشروط التي وضعها قدامة بن جعفر(ت337هـ) في كتابه "نقد الشعر" وابن قتيبة (276هـ) في كتابه "الشعر والشعراء"بحيث نجد أحمد بلكحل مناصرا للقاعدة الدالة على أن الشعر كلام موزون ومقفى، ولم يكن ذلك موقفه وحده وإنما هو موقف النقد في المغرب العربي كله"[13]فهذه

النظرة التقليدية السطحية هي ما جعل بعض المهتمين يشعر بالقلق إزاء حالة النقد والتعامل مع النصوص لاسيما الشعرية منها وهو ما أدى بمحمد السعيد الزاهري - واصفا المشهد الثقافي آنذاك- إلى التصريح بالقول: "أعرض على أدبائنا وكتابنا الجزائريين هذه القصيدة القصيرة، وأرجو من كل أديب (قدر على نقدها) أن ينتقدها انتقادا أدبيا، وأن يرينا أنموذجا من هذا الفن الجميل، فن النقد الذي هو ميز الخبيث من الطيب، والخطأ من الصواب، والصحيح من الفاسد، فإننا قد عرفنا أنّ بالجزائر شعراء فحولا، وكتبة متقدمين، وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلا في النقد الأدبي، فإننا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر.فهل يتقدم أحد من حملة الأقلام إلى هذه القصيدة، فينتقدها بإنصاف يكشف عن سيّئاتها، ولا يظلم حسناتها؟ ، ليس الانتقاد هو الاقتصار على المدح أو القدح متى وجدا معا"[14] فهو يعي جيدا مدى الضعف الموجود في القصيدة، غير أنه أراد أن يتأكد من القدرة على النقد من طرف النقاد آنذاك، ومن هنا يتعين أن الضعف في النقد بدا جليا، وربما يعزى ذلك لقلة الممارسات، والسبب في ذلك أن معظم النقاد كانوا أدباء، كما كانت تغلب على آرائهم النظرة التقليدية والجزئية في كثير من الأحيان، باعتبار أن النقد هو تمييز الجيد من الرديء والخطأ من الصّواب والصّحيح من الفاسد، فكلّ هذه الأحكام النقدية التي كانت تطلق على الأعمال الأدبيّة سواء أكانت - شعرية أم نثرية – أحكام ذاتية قد تكون صحيحة وقد يكون عكس ذلك، وتنطلق من ذات النّاقد لا من موضوعيّة العمل الأدبي وكل الأحكام القديمة كانت تعتمد على الجزئيات دون تقديم التعليل.

لقد ظهر النقد الأدبي في الجزائر" متأخرا نسبيا و انه لم يكن ناضجا في بداية نشأته وكان يتسم بالنظرة الجزئية حينا و النظرة السطحية حينا آخر ... إلى غير ذلك من الأمور التي تدل على نقص و عدم اكتمال ، غير أن ذلك في الواقع أمر طبيعي جدا، وله ما يبرره فمن المعروف أن النشاط الأدبي في الجزائر إلى غاية العشرينيات من هذا القرن كان نشاطا ضعيفا شكلا و مضمونا "[15] مسايرا لظروف تلك الفترة التي تميز أدبها بالبساطة والندرة أحيانا، غير أن عجلة النقد لم تتوقف لقد كانت هناك بعض مظاهر النقد البسيط، متمثلة في ردود أفعال وإصدار أحكام جزئية وذاتية إزاء مقطوعة أو قصيدة، " وهذا لا يعني التقليل من قيمة تلك المحاولات النقدية، فهي بلا شك تعبر عن مرحلة نقدية مهما كان مستواها، وتصدر عن اتجاهات فكرية وفنية، ولكن من الواضح أيضا أنها لم تصل إلى مرحلة التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية لها خصائصها ومميزاتها الفكرية والفنية، على غرار ما ظهر في المشرق العربي"[16] والجدير بالذكر هنا أننا نجد إجماعا من طرف معظم الدارسين حول وجود إرهاصات وبوادر لانطلاقة جادة سوف يحمل مشعلها مجموعة من الرواد، وما جعل بعضهم يشيد بجهود هؤلاء الرواد، فها هو الناقد عمار بن زايد يقول :"ونحن لا نشعر بالغرابة، ولا نتهم النقاد الجزائريين بالضعف أو التقصير بل نكبر جهودهم، لأنهم كان لهم الفضل في اقتحام عالم النقد وإفساح المجال له في البيئة الأدبية الجزائرية"[17] وهو هنا يقصد أولئك الذين حاولوا وتصدوا للظروف، فراحوا يعبرون عن آرائهم بطريقتهم الخاصة وبما امتلكوا من أدوات بسيطة توارثوها، فكانت أحكامهم تلك ـ رغم انعدام التعليل والتحليل فيها ــ إلا أنها مساهمة في إرساء معالم حركة نقدية، أفرزتها تحولات كبيرة عكستها الظروف التاريخية والاجتماعية

والسياسية التي شهدها المجتمع الجزائري عبر تاريخه الحديث، يقول أبو القاسم سعد الله: " يمثل الأدب الجزائري صفحة هامة من الأدب العربي، ولئن حالت الظروف دون نشر هذه الصفحة أو إلقاء الضوء عليها، فإن ذلك لا يقلل من أهميتها القومية، بل ربما حفز الباحثين على بذل الجهود إلى نشرها ووضعها في مكانها من تراث الأمة العربية الأدبي، وقد كانت الفرص التي أتيحت للحديث عن الأدب الجزائري قديمه وحديثه، نثره وشعرهن قليلة جدا، "[18] ومهما يكن من ضعف في الساحة الثقافية، ومهما تعددت من الأسباب والظروف، إلا أنها صفحة مهمة من التاريخ الثقافي والأدبي في الجزائر .

شهدت الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر في أيام الاستعمار الفرنسي- حالة من الضعف والوهن كادت تنطفئ على إثرها جذوة الثقافة، ما جعل العديد من الدارسين يبحثون عن أهم العوامل والأسباب الموضوعية لذلك تطرق مخلوف عامر لعوامل ضعف الحركة النقدية في الجزائر في كتابه مظاهر التجديد في القصة القصيرة ولخصها في النقاط الأتية:

" ـ السيطرة الاستعمارية وسيادة الاتجاه التقليدي.

ـ قلة الرصيد التراثي الموروث في الأدب والنقد لدى الاتجاه التقليدي بسبب العداء والإقصاء الممارس ضد اللغة العربية من قبل الأتراك والفرنسيين.

ـ الدور الهزيل الذي لعبته الصحافة في تشجيع وتوجيه الأدب والنقد على الرغم من أنها جديرة بلعب هذا الدور.

ـ ضعف حركة النشر واهتماماتها التي اقتصرت على طبع الكتب الدينية وجرائد ومجلات الحركة الإصلاحية.

ـ الموقف العدائي ضد الاستعمار، وعدم إتقان اللغة الفرنسية، الأمر الذي لم يمكن من الاستفادة من النقد الأدبي الفرنسي.

ـ ضعف حركة الترجمة لدى الأدباء والنقاد الجزائريين نتيجة اهتمامهم الزائد بأدبهم العربي بعامة والشعر بخاصة، وكذلك–أيضا- بفعل القطيعة مع النتاج الفرنسي." وإذا كان الاستعمار هو الفاعل الرئيسي- والمؤثر السلبي في الحركة الأدبية والنقدية في هذه الفترة ، فإن هناك عوامل أخرى أسهمت أيضا في ضعف الحركة الأدبية النقدية وهي معظم الأدباء والنقاد انشغلوا بالجانب السياسي ما بين نداء الوطن هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الاستفادة من الثقافات الأخرى سواء العربية أو الأجنبية كانت ضعيفة أيضا"[19].

وهناك من يلقي اللائمة على الصحافة التي مازالت في مراحلها الأولى تعاني التهميش والضغوط، محملا إياها وزر ما تعانيه الساحة من ضعف، بتهمة عدم الدراية " إنّ صحافتنا لا تدري كيف تفتح الشهية للأدباء والكتاب حتى يندفعوا للتفكير والتحبير اندفاعا لا تصده أية أزمة ولا تعرقله أية غصة من غصص الحياة يتجرعونها صباح مساء "[20].

لقد أثّرت هذه العوامل سلبا في مسار الحركة النقدية بالجزائر قبل الاستقلال، يقول الدكتور" عبد الله بن قرين" :"أن النقد الذي عرف في هذه الفترة لم يستطع أن يقوم ويوجه حركة الجزائر الأدبية عامة والشعرية

خاصة لذا اعتمد الأدباء على أنفسهم في جو الفراغ النقد فقد كان دوره محدودا جدا، لا يقوم في معظمه على أسس نقدية ثابتة، أو أصول تعارف عليها النقاد العرب، أو النقاد المعاصرين، فهو بذلك أقرب إلى خواطر أملتها ظروف معينة، وهذا لا يعني التقليل من قيمة المحاولات النقدية، فهي بلا شك تعبر عن مرحلة نقدية مهما كان مستواها ولكن من الواضح أنها لم تصل إلى مستوى التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية لها خصائصها ومميزاتها الفكرية والفنية "[21] ، لقد كان النقد قبل الاستقلال محدودا، يفتقر إلى أسس نقدية، وبالتالي غدا من المستحيل في هذه المرحة الحديث عن النقد الأدبي المبني على أسس ثابتة وله خصائص واضحة، فالمغرب العربي" لم تقم فيه مثل هذه المدارس، ولم تظهر به هذه الاتجاهات، ولا قام منه من يدعو إلى مثل هذه المذاهب الجديدة (...) التي كانت سببا في معارك نقد طويلة بين أدباء الشرق العربي، معارك بين القديم والحديث[22]" ، وربما ما يوافق هذا الكلام الدراسة التي أجراها أبو القاسم سعد الله، والتي نشرها في مجلة الآداب البيروتية سنة 1960 ، عن النقد الأدبي في الجزائر، منها قوله "إذن كيف نتحدث عن النقد الأدبي في الجزائر، بينما نحن لا نعترف أو لا نكاد نصدق أنّ عندنا أدبا ناضجا شق طريقه مع قافلة الأدب العربي المعاصر أو الأدب العالمي فيها والحق أن صواب هذه الفكرة ظاهر إلى حد بعيد، سيما إذا أخذت على سطحيتها، فالأدب عندنا- كفن -لا يزال متخلفا من حيث الكم والموضوع والأسلوب، فليس هناك ــ بالعربية ــ قصة توفرت لها شروط الإجادة في التقنية والعلاج، أو شعر تطور مع عواطف الناس وظروفهم ولا نتاج مسرحي واكب المرحلة الراهنة من تاريخنا، وعبر عن مشاعرنا في الحب والكفاح وبالتالي ليس هناك أدب متكامل يعيش مع مشاكلنا الذهنية والعاطفية فكيف بعد هذا نحاول الحديث عن النقد الأدبي، بينما النقد والأدب صنوان يسند ويكمل أحدهما الآخر ؟ ولكن ما دمنا نعترف بوجود محاولات من الأدب فمن الحق أن نعترف كذلك بوجود محاولات أخرى في النقد، إنها مجرد محاولات تتلاءم مع المستوى الفني لإنتاجنا الأدبي"[23] ومن هنا فهو يؤكد العلاقة بين الإبداع الأدبي والتطور النقد، بحيث لا وجود للنقد دون ازدهار وتقدم في الكتابة الإبداعية وفي مختلف الأجناس الأدبية

2 ـ مرحلة التأسيس :

تتمثل هذه المرحلة في تلك الدراسات الأكاديمية التي أجراها جيل الرواد على مختلف الأعمال الإبداعية في مختلف الأجناس الأدبية، سواء على مستوى الساحة المحلية الوطنية أو على العربية بصورة عامة، وفي تلك المقالات والبحوث التي قاموا بنشرها في مختلف المجلات والجرائد، وما أسسوا له من رؤى ومصطلحات، فكانت عشية الاستقلال هي الانطلاقة الحقيقية للنقد الأدبي الأكاديمي في الجزائر وإجماع معظم الدارسين والمتتبعين لتطور الحركة النقدية ف " بالرغم من وجود العديد من محاولات الكتابة النقدية المتناثرة في الصحف والمجلات الجزائرية التي نشرها "رمضان حمود ومحمد السعيد الزاهري ومحمد البشير الإبراهيمي وابن باديس وحمزة بوكوشة وأحمد بن ذياب وعبد الوهاب بن منصور وأحمد رضا حوحو...وغيرهم من الأدباء الذين لم يجعلوا النقد ضمن اهتماماتهم المتخصصة ، إلا أن المتتبع لمسار الحركة النقدية أثناء الحقبة

الإستعمارية في الجزائر يجد أن معظم الدراسات أجمعت على أنه لا يمكن الحديث عن خطاب نقدي جزائري يستحق العناية والدراسة –قبل سنة 1961، ومن الدارسين الذين أقروا ذلك، نشير إلى: (أبي القاسم سعد الله، عبد الله الركيبي، عمار بن زايد، عبد الله قرين ، مخلوف عامر في كتابه متابعات في الثقافة والأدب ، شريبط أحمد في كتابه النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية، أعمال الملتقى الوطني الثاني(الأدب الجزائري في ميزان النقد)، يوسف وغليسي، إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية ،(مخطوط ماجيستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة ،1995-1996، وغيرها من الدراسات النقدية الجزائرية الأخرى.[24] ، فكانت البداية مع أبي القاسم سعد الله فقد "بدأ النقد الأدبي في الجزائر في فترة الستينيات بأسلوب أكاديمي وكان ذلك مع كتاب (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث) لأبي القاسم سعد الله سنة 1961 الذي هو في الأصل رسالة ماجستير، .."[25] ثم توالت الدراسات حثيثة من أجل النهوض بالنقد الأدبي في الجزائر ومسايرته للنقد في المشرق.

حاول النقاد الجزائريون مسايرة تلك الحركة النقدية التجديدية التي ظهرت في المشرق العربي متأثرة بأوروبا، والتي ظهرت كثورة على الطابع الذوقي والانطباعي الذي اصطبغ النقد بلونه على مدى عصور، إن أول ظهور للامح التجديد كانت مع الشاعر الناقد رمضان حمود في توجهه الرومانسي متأثرا بفيكتور هوجو، وبعد مرور ربع قرن تقريبا، شهد النقد الجزائري تغيرا جذريا في الرؤى والمفاهيم حول الظواهر الأدبية فانتقل من مرحلة الذوق والانطباع وإصدار الأحكام النقدية إلى مرحلة جديدة تدرس الأدب من منظور علمي منهجي، يقوم على أدوات وإجرائية وآليات ومصطلحات مفاتيح يستخدمها الناقد في سبر أغوار النص للكشف عن مضامينه واستكناه مقاصده، وكان هذا مع جيل من النقاد يمثله الدكتور أبو القاسم سعد الله، وعبد الله الركيبي، محمد مصايف وغيرهم، هؤلاء كانوا على اتصال بالثقافة المشرقية بحكم مواصلة الدراسات العليا.

يجرنا هذا الكلام وقبل الخوض في الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر الإشارة إلى قضية من الأهمية بمكان: ألا وهي قضية العلاقة بينه وبين النقد الأدبي الحديث في المشرق العربي الذي كان المنبع الثقافي للحركة الأدبية والنقدية في الجزائر، وبما هذا الذي جعل مسيرة النقد الجزائري مشابهة لمسيرة النقد الأدبي الحديث في المشرق، سواء في النشأة أو التاريخ الاستعماري، ثم إن النقاد الجزائريين لم يكن لهم ارتباط بالنقد الغربي بصورة مباشرة بسبب العوامل السياسية وكذا الاجتماعية، فهذه المناهج ذات الأصول الغربية وفدت إلينا عن طريق الثقافة المشرقية، بحكم مواصلة بعض النقاد الجزائريين– عبد الله الركيبي، محمد مصايف، أبو القاسم سعد الله -لدراساتهم الأكاديمية في الجامعات المشرقية ومصر على وجه التحديد، وكانوا تحت إشراف كل من سهيرّ القلماوي وشكري الفيصل وعمر الدسوقي، هذا الأخير الذي تتلمذ على يده الدكتور أبو القاسم سعد الله الذي يعد المؤسس الحقيقي للنقد الحديث بمناهجه؛ التاريخي، الاجتماعي، والنفسي- "[26] وكانت القاعدة الأساسية التي مضوا عليها هي السير بالنقد في الاتجاه الصحيح، وهم يبذلون أقصى- جهدهم من أجل تطوير

منهج نقدي يجمع بين الأصالة والمعاصرة من جهة وبين التراث العربي النقدي والمناهج النقدية الغربية من جهة أخرى، ويواكب روح العصر، فجددوا المناهج من خلال اتصالهم بالثقافة الغربية واطلاعهم على المذاهب الجديدة، ما جعلهم يطورون التراث القومي دون أن يغفلوا القيم التراثية الأصيلة، انبثقت عنها ممارسات تمثلت في بحوث ودراسات كلاسيكية، تحاكي وتساير الحركة النقدية في المشرق العربي.

ومن هنا بتحدد المرام من دراستنا هذه في تحديد أولية الممارسات الأكاديمية للنقد الأدبي في الجزائر، ويتضح "أن جل الأعمال النقدية في الجزائر، قد بدأت بأسلوب أكاديمي كلاسيكي، كأعمال "محمد مصايف" و"عبد الله ركيبي". ولكنها مرحلة طبيعية لا يسعنا إلاّ أن نقدر مجهودات الذين ساهموا فيها."[27] ، منذ نشأتها وإرهاصاتها مع الرعيل الأول من رجال الإصلاح في عصر النهضة، مرورا بجيل الرواد القادمين من بلاد المشرق مملين بالمناهج الحديثة، وما نتج عنها من دراسات أكاديمية فيما بعد، وفي ذلك يقول محمد مصايف " ومما يدعم نهضتنا الأدبية، التي ستتأصل وتقوى مع الزمن، أن باحثين جزائريين داخل الجامعة وخارجها يعملون من جهتهم على نشر المجهول من تراثنا القديم والحديث ويقومون بدراسة هذا التراث في التزام لا يقل عن التزام الأدباء المبدعين في شيء ولا يخفى على أحد ما قام به أساتذة من أمثال : الركيبي، ودودو، وخرفي، وسعد الله، من دراسة للأدب الجزائري الحديث شعرا ونثرا "[28] فقد كان لهم كل الفضل في تطوير الحركة الثقافية والفكرية في الجزائر، ساعدهم على ذلك تضافر مجموعة من الإسهامات والأدوار، كالدور الذي لعبته جمعية العلماء المسلمين من خلال استمرار نشاطاتها بعد الاستقلال، في الكتابة والنشر، وكذا الدور المهم والجليل الذي قامت به الصحافة سواء قبل الاستقلال متمثلة في الصحف التي أنشاتها جمعية العلماء المسلمين كالشهاب والبصائر والمنتقد وغيرها، أو بعده، رغم بداياتها المتعثرة حيث " خضعت الصحافة العربية في الجزائر، من حيث أسلوبها، ومن حيث شكلها العام الذي كانت تظهر فيه لمبدأ التطور الطردي، بحيث نشأت ضعيفة خجولة بسيطة تتعثر في مسيرتها تعثرا كثيرا، وقلما كان يستقيم لها الطريق"[29] والأسباب وراء ذلك الضعف كثيرة، على رأسها هيمنة الصحف الفرنسية وتضييق الخناق على الصحف الجزائرية من طرف المستعمر .

وما إن حل الاستقلال حتى بادرت الجزائر إلى إصدار أول يومية، هي يومية تحت اسم الشعب لكن باللغة الفرنسية في أول الأمر، ثم بعد ذلك ومع التطورات الحاصلة على الساحة السياسية، توالى ظهور المجلات والصحف الصادرة بالعربية وراحت تطور في أسلوبها، و" لعل تطور أسلوب صحافتنا خلال هذه المرحلة التي نشأت عنها الثورة العظيمة، يعود إلى ازدياد الاتصال بالمشرق العربي، وصحفه وكتبه من وجهة، وإلى ازدياد عدد القراء في الجزائر نتيجة حتمية لانتشار التعليم، وثمرة من ثمار اشتداد الصراع الفكري بين القادة الجزائريين الروحيين منهم والسياسيين من وجهة أخرى، وإلى تطور الإنسان في حد ذاته تقنيا وحضاريا من وجهة ثالثة "[30] ومهما كانت المراحل التي مرت بها صحافتنا في تطورها وفي أساليبها إلا أنها ساهمت وبشكل كبير في الحركة الإبداعية والنقدية، وقدمت خدمة كبيرة إذ برز النقد الأدبي بعد أن تأججت الصراعات الأدبية، كلها مؤثرات وعوامل "أسهمت في ظهور النقد التقليدي في المغرب العربي، وساعدت على بلورته

اتجاها يقوم أساسا على المفاهيم النقدية القديمة، ويرتبط روحا وعملا بالاتجاه التقليدي الذي ظهر في المشرق العربي مع ظهور النهضة الحديثة، هذه المؤثرات العديدة المتنوعة أثرت في الأدب والمؤثرات في النقد من الصعوبة بمكان"[31] .كما تجدر الإشارة إلى دور الرواد المؤسسين، وإسهاماتهم الأكاديمية في إرساء الدعائم والأسس المنهجية للممارسات النقدية على الإبداع الجزائري خصوصا، نذكر على رأس هؤلاء أبا القاسم سعد الله، ومحمد مصايف، ومحمد ناصر، وعبد الله الركيبي، وغيرهم ممن يشهد لجهودهم الكثير من الدارسين والمهتمين بالنقد الجزائري الحديث، من خلال تلك الدراسات العظيمة التي ازدانت بها خزانة النقد العربي والنقد الجزائري خصوصا، وأصبحت معينا يلجأ إليه الوُرّاد من النقاد والدارسين في العصور التالية.

خاتمة:

أخيرا نعتقد أننا وصلنا إلى استخلاص ما توصلنا إليه من نتائج متضمنة في ثنايا هذا البحث، أهمها:

ــ أننا قدمنا لمحة عن أهم مرحلتين مر بهما النقد الأبي الحديث في الجزائر في طريقه نحو الاكتمال والاستواء؛ بداية بمرحلة الإرهاص والمخاض مع الجيل الأول ومرحلة الإحياء، إلى مرحلة الولادة والتأسيس ثم التخصص والأكاديمية مع جيل الاستقلال.

ـ أن مفهوم النقد تطور واختلف باختلاف الأزمان والعصور والظروف، ما جعل مهمة الناقد تتطور والممارسة النقدية تتعقد.

ــ أن الحركة النقدية في الجزائر انطلقت في مسايرتها للنصوص الإبداعية انطلاقة تقليدية إحيائية متأثرة بالنقاد القدامى متمسكة بتلك الشروط التي وضعها ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"، وقدامة في كتابه "نقد الشعر" وغيرهما، محدودة تفتقر إلى الأسس الثابتة، تغلب عليها الانطباعية والجزئية.

ــ من أهم المؤثرات والعوامل التي ساهمت في ضعف وتأخر الحركة النقدية في الجزائر: (السيطرة الاستعمارية، سيادة الاتجاه التقليدي، ضعف حركة الترجمة، ضعف الصحافة..)

ـ أنها راحت تشق طريقها مع جيل الرواد القادمين من الجامعات والمعاهد المشرقية وتتطور شيئا فشيئا إلى أن بلغت مكانة خولت لها مسايرة الأمم، واللحاق بالركب

ــ أن النقد الأدبي في الجزائر انطلق في فترة الستينيات بأسلوب أكاديمي، وكان ذلك مع كتاب (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث) لأبي القاسم سعد الله سنة 1961، ثم توالت الدراسات حثيثة من أجل النهوض بالنقد الأدبي في الجزائر ومسايرته للنقد في المشرق.

هوامش:

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع،القاهرة، ط5 2006، ص127

* **مفهوم الإيديولوجية**: يعرفها كلوس موللر claus mueller "الإيديولوجيات هي...أنظمة اعتقاد متكاملة تكفل تفسيرات للواقع السياسي ،وتؤسس أهدافا جمعية لطبقة أو جماعة ،أو للمجتمع ككل في حالة الإيديولوجية المسيطرة ،ولهذه الأنظمة عنصر تقييمي الذي فيه تربط الإيديولوجيات الأحكام السلبية أو الإيجابية وتصلها بأحوال المجتمع أو الأحوال السياسية (نقلا عن: آرثر إيزا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة مصر، 2003. ص103)

=أما "كلمة أيديولوجية فينتسب استعمالها إلى نابليون وكانت تعني في ذلك الحين الاتجاه النظري البعيد عن الواقعية، وهو اتجاه كان ينظر إليه نابليون نظرة استخفاف واستهانة" (إلياس فرح، .، تطوّر الأيديولوجية العربية الثّورية (الفكر القومي)، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط7 ،1979 ،ص 09

[2] ـ جميل حمداوي، النقد العربي ومناهجه، موقع https://www.diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A

[3] ـ سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، د ط، دار المعارف، مصر، ص5

[4] محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مقالات في الأدب والتواصل، ط1، مطبعة الخليج العربي،2002 ص 9

[5] محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1988، ص19

[6] ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت ط2، 1978، ص15.16

[7] مجموعة مؤلفين، ترجمة رضوان ضاضا، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة 1979، الكويت، ص10

[8] ـ سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف،مصر ،د ط ، ص8 ـ9

[9] ـ إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة ،مكتبة النقد الادبي، ط4، 2011 ص13

[10] جميل حمداوي، موقع إلكتروني، مرجع سابق

[11] ينظر:أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،دار الرائد للكتاب،الجزائر،ط5 ،2007،ص23 إلى 29

[12] عبد الرحمان شيبان، حقائق وأباطيل، 2009 ص5

[13] ـ مسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، مجلة التواصلية العدد الرابع عشر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ص17

[14] ـ محمد السعيد الزاهري،الشهاب12 ديسمبر 1925 ، نقلا عن محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص18

[15] عمار بن زايد:النقد الأدبي الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،دط، 1970 ، ص 7

[16] عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته ، ص138

[17] ـ عمار بن زايد :النقد الجزائري الحديث .ص124

[18] أبو القاسم سعد الله دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 20

[19] ينظر،عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة في الجزائر، المرجع السابق :ص20

[20] عبد الرحمان شيبان، البصائر،195

[21] ـ عبد الله بن قرين،مرجع سابق

[22] عبد الله الركيبي :دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث
[23] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص20
[24] ينظر:سحنين علي، المشهد النقدي في الجزائر قبل الاستقلال، مجلة عود الند، العدد 69/ 2012
[25] النقد الأدبي في الجزائر الواقع والتحولات د مسعود قاسم، التواصلية العدد14، ص11
[26] عبد السلام حميدي: المنجز النقدي عند أبي القاسم سعد الله قراءة في المنهج والمصطلح، مجلة المدونة، المجلد / 08 العدد 01مارس91 ص762
[27] محمد بلوافي واقع النقد الأدبي في الجزائر مساراته وإشكالاته، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي تامنغست 2009 مرجع سابق
[28] محمد مصايف النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،ص110
[29] عبد المالك مرتاض، أسلوب الصحافة العربية في الجزائر، مجلة الثقافة ، العدد34، 1976 ،ص46
[30] عبد المالك مرتاض، أسلوب الصحافة العربية في الجزائر ص46
[31] محمد مصايف النقد الأدبي الحيث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979

قائمة المراجع:

1__ إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة ،مكتبة النقد الادبي، ط4، 2011
2__محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مقالات في الأدب والتواصل، ط1، مطبعة الخليج العربي،2002
3__محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع،القاهرة، ط5 2006
4__محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1988
5__ ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت ط2، 1978
6__مجموعة مؤلفين، ترجمة رضوان ضاضا، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة 1979، الكويت
7__سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، د ط، دار المعارف، مصر
8__عمار بن زايد:النقد الأدبي الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،دط، 1970
9__عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته
10__عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة في الجزائر، إتحاد الكتاب العرب، 1989
11__عبد الله الركيبي :دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، العدد178
12__عبد الرحمان شيبان، حقائق وأباطيل، منشورات تالة، ط2، 2009
13__أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،دار الرائد للكتاب،الجزائر،ط5 ،2007

المجلات

14__مسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، مجلة التواصلية العدد الرابع عشر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة.
15__محمد بلوافي واقع النقد الأدبي في الجزائر مساراته وإشكالاته، مجلة آفاق علمية،المركز الجامعي تامنغست 2009
16__سحنين علي، المشهد النقدي في الجزائر قبل الاستقلال، مجلة عود الند، العدد 69/ 2012

17_عبد السلام حميدي: المنجز النقدي عند أبي القاسم سعد الله قراءة في المنهج والمصطلح، مجلة المدونة، المجلد / 08 العدد 01مارس91

18_عبد المالك مرتاض، أسلوب الصحافة العربية في الجزائر، مجلة الثقافة ، العدد34، 1976

المواقع الإلكترونية

19_ جميل حمداوي، النقد العربي ومناهجه، موقع إلكتروني، يوم: 2022/06/03
https://www.diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 380 - 392 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

طمس الهوية في قصة 37 فبراير من المجموعة القصصية (اللعنة عليكم جميعا) للسعيد بوطاجين

The Smearing of Identity in the Story of February 37th, Excerpt From the Short Story " Allaana Alaikoum Jamiaan " by Saïd BOUTAGINE

مُوراد سركاستي [1] / مولود بوزيد [2]*

Mourad SERKASTI [1] / Mouloud BOUZID [2]

مخبر تحليل الخطاب[1]

مخبر التمثلات الثقافية والفكرية[2]

جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)

University Mouloud MAMMERI Tizi ouzou (Algeria)

mourrayen052@gmail.com [1] / mimou.bzd@outlook.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2023/01/08	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

موضوع بحثنا حول طمس الهوية في القصة الجزائرية والذي أردنا من خلاله إبراز تلك الآليات المنتهجة في سبيل الإقصاء والتهميش وطمس بعض الهويات..وقد تجلت هذه الآليات الممارسة سواء على المثقف أو غير المثقف بصورة واضحة في المجموعة القصصية "اللعنة عليكم جميعا" للسعيد بوطاجين .. فرغم تنوع موضوعات المجموعة القصصية إلا أن موضوع طمس الهوية تجلى أكثر في قصة 37فبراير موضوع بحثنا، والتي طرحت قضية إنسانية في غاية الدقة وهي علاقة الأنا بالآخر من خلال شخصية آدم. وهي علاقة صراع واستغلال بين الأنا الذي يريد استرجاع هويته من خلال تصحيح الخطأ الوارد عمدا في تاريخ ميلاده وهو خطأ يجرده من هويته ويجعله يعيش بهوية شخص آخر غير معروف، والآخر الّذي يسعى بكل الطرق لتغييب بعض الهويات..حيث استطاع بوطاجين أن ينقل لنا هذا الصراع بأسلوب ساخر ولغة واضحة.

الكلمات المفتاح : الهوية؛ السّلطة؛ التّهميش؛ المثقف؛ الاستغلال.

Abstract :

The subject of our research came around the smearing of identity in the Algerian narrative, through which we wanted to highlight these mechanisms adopted for the purpose of exclusion and marginalization and the smearing of certain identities. These mechanisms of practice, whether on the educated or the uneducated, were clearly manifested in the story collection “Allaana Alaikoum Jamiaa” by Said BOUTAJINE.. Despite the diversity of the topics of the story collection, the issue of identity smearing was more evident in the story of February 37, the subject of the research.. It raised a very precise human question, which is the relation of the self to the other through Adam’s personality. It is a relationship of conflict and exploitation between the ego who wants to recover his identity through a mistake in the

* مُوراد سركاستي : mourrayen052@gmail.com

date of birth and the other who seeks by all means to obscure some identities.. Where BOUTAJINE succeeded to convey this conflict to us in a sarcastic manner and in clear language.

Keywords: Identity, Authority, Marginalisation, Intellectuel, Exploitation.

1 - مقدمة:

شغلت الهوية حيزا كبيرا في الكتابات الأدبية، حيث تُعد من المسائل الأكثر تناولاً من قبل الأدباء الجزائريين، في مختلف إبداعاتهم من قصة، رواية، مسرحية وشعر، إذ شكلت بؤرة اهتمامهم ومدار تفكيرهم، وذلك ما يعكس رغبتهم في الكشف عن المضمر ومأساة العيش، فجاءت هذه الكتابات كمحاولة لمعالجة مسألة الهوية التّي تعكس مجموع تساؤلات الفرد الجزائري من حيث هو فرد ينتمي إلى أرض ولغة ودين وتاريخ وثقافة، يحمل اسما يتميز به عن غيره، له حقوقه كما عليه مجموعة من الواجبات، وهذه العناصر لها أهمية في تشكيل ملامح هوية فرد ما أو جماعة ما.

يعتبر "السعيد بوطاجين" واحدًا من الأدباء الذّين تناولوا موضوع الهوية في كتاباتهم بطرق مختلفة، حيث اعتمد أسلوب السّخرية في طرحه العديد من القضايا التّي تخص المجتمع الذّي تحكمه سلطة فاسدة، لهذا جاء موضوع بحثنا تحت عنوان "طمس الهوية في قصة 37فبراير" من المجموعة القصصية "اللعنة عليكم جميعا"، حيث تطرح هذه القصة الإشكالية التالية:

- ما هي آليات طمس الهوية عند بوطاجين من خلال قصة 37فبراير ؟

وتندرج ضمن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية متمثلة في:

- ما مفهوم الهوية؟
- كيف يساهم الآخر(السلطة) في طمس هوية الأنا(الفرد)؟
- ما هي نظرة الأنا(الفرد) إلى الآخر(السلطة) باعتباره القوة المسيطرة؟
- وما هي مكانة فئات المجتمع المختلفة في ظل السلطة المستبدة؟

2 - مفهوم الهوية:

إنّ محاولة وضع تعريف محدد للهوية هو ضرب من الخيال، إذ لا يمكن وضعه في إطار محدد نظرًا للانتشار الواسع لهذا المصطلح على ضفاف وفروع عرفية متعددة فليس من ثمة تعريف ناجز ونهائي من الثّقافة والهوية نستطيع استعارته باطمئنان وتأسيس الكلام على معطياته. والهوية من المفاهيم التّي حفل بها التّراث

الاجتماعي، فقد عرفها ميلر Evan Miler بأنها «نمط الصفات الممكن ملاحظتها أو استنتاجها والتي تُظهر الشّخص وتُعرفه وتُحدده لنفسه وللآخرين»[1] حيث يشعر بوجوده المختلف عن غيره، وهذا الاختلاف هو الّذي يعرفه بنفسه وهو يتحرك ضمن ثقافته الكلية وثقافته الفرعية.

فالهوية إذن هي الماهية، وتتمظهر هوية الشّخص في مظهرين اثنين أساسيين، «أولها اسم هذا الشّخص الّذي يميزه عن غيره من الناس، وثانيها ذلك الشّيء غير الملموس والأكثر تعقيدًا وعمقًا والّذي يشكل في الحقيقة ماهية المرء والّذي لا نملك كلمة دقيقة نصفه».[2]

إذا وظفنا ما أشرنا إليه فيما يخص هوية الإنسان التّي تعنينا فإننا نخلص إلى القول: إنّها تلك المعلومات المسجلة في بطاقة الهوية أو بطاقة التعريف والتّي تشمل الاسم واللقب وتاريخ الميلاد ومكانه، والنّسب العائلي (أي اسم الأب والأم) وعنوان الإقامة بالإضافة إلى العلامات الجسمية المميزة كالطول ولون الشعر ولون العينين.

يمثل تاريخ الميلاد إحدى المقومات المشكلة لهوية الفرد والتي تميزه عن باقي الأفراد في المجتمع، و"السعيد بوطاجين" واحد من المهتمين بالهوية من خلال أعماله الكثيرة التّي رفض من خلالها كل أشكال الهيمنة والقمع والاستغلال والفساد، فمن خلال قصة 37 فبراير حاول الكاتب أن يسلط الضّوء على فئة مهمشة مغيبة في المجتمع من خلال شخصية ابن آدم والمعلم. حيث يصور لنا كل أشكال الهيمنة التّي تمارسها السلطة من أجل طمس هوية الفرد وتغييب دوره داخل المجتمع.

3-الهوية خارج التاريخ:

يعيش الوطن العربي بصفة عامة والمجتمع الجزائري بصفة خاصة كل أشكال الاستغلال والهيمنة من طرف الحكام والرؤساء الّذين يلعبون بمصائر الأفراد والمجتمعات، وبالتّالي يبقى الحفاظ على الهوية والاستعانة بالتاريخ طوق نجاة من السّلطة القمعية التّي تعمل على غرس حقائق أخرى مزيفة. حيث تحاول دائما قوى عتية أن تلعب بالذاكرة والزمن من خلال عبثها بحقائق التّاريخ، وتغرس بذلك حقائق أخرى مشوهة وزائفة تتماشى مع مصالحهم الشّخصية.

والهوية هي نتاج لحركية هذا التاريخ في المجتمع، تتغير وتتبدل حسب الوعي الجمعي له (التاريخ)، إذ عاشت الجزائر منذ القدم تعاقب حضارات النوميديين والرومان انتهاء بالاحتلال الفرنسي، وحاولت هذه الحضارات بكل الوسائل أن تترك بصمتها في هوية الشّعب الجزائري، وذلك إما بمحوها أو طمسها، إلاّ أنّ الوعي الوطني لدى الشّعب جعلهم يضحون بالنّفس والنّفيس من أجل حرية البلد وكرامته، حبًا للوطن والاعتزاز به، وبالتّالي كتبوا هويتهم بدماء الشّهداء الأبرار، غير أنّ تقلد الحكام لغير مراتبهم بعد الاستقلال أوقع البلد في الفساد والخراب وتشويه التاريخ وضياع الهويات.

حيث أستعملت فيها السّلطة المغتصبة آليات تحريف الحقيقة وتشويه التّاريخ لإضفاء الشّرعية على علاقات الهيمنة القائمة، فمن خلال عنوان قصة 37 فبراير يظهر لنا هذا الزّيف والتّشويه والتّلاعب بالتاريخ

الذّي يشكل هوية الفرد والمجتمع والذّي يلعب دورًا فريدًا في تقوية الإحساس بالهوية ،إذ أنّ 37 فبراير لا يمثل أيام السنة المعهودة، فهو تاريخ لا أساس له في أشهر السّنة، لكن الكاتب عمد إلى ذلك عن طريق أسلوب السّخرية في عرض الأحداث، للتركيز على أبسط خطأ يمكن أن يعري زيف السّلطة الحاكمة وتلاعباتها، ويفضح بذلك كل أشكال الفساد والاستغلال الذّي تمارسه على الفرد والمجتمع، حيث تعمد إلى كسر الهوية بوصف ذلك إجراءً سلطويًا، ثم تقوم بتأميمها وتوظيفها في خدمة هوية السّلطة، الهوية التي ترغبها هي.

فبعد العنوان نجد قولا للشيخ عبد الرحمن المجذوب:

تخلطت ولا بات تصفى
ولعب خزها فوق ماها
رياس على غير مرتبة
هما سباب خلاها

والذّي يعكس تماما ما هو موجود في متن القصة، ويُقصَد من خلاله بأنّ البلاد فسدت واعتلى الباطل الحق، وذلك بسبب تقلُّد الرؤساء والحكّام أماكن وكراسي الحكم بغير مرتبة، وهذا المعنى تماما ما أورده "السعيد بوطاجين" في مضمون قصته التّي تروي الضياع والفساد الذّي خلفه مسؤولوا كل القطاعات، والذّين لا يعرفون شيئًا عن مصلحة البلاد والعباد، فقط تهمهم مصالحهم ومناصبهم، وذلك انطلاقًا من ابن آدم الذّي يمثل أبسط الفئات الاجتماعية والذّي يعيش تحت خطأ في أوراقه الثبوتية جعله يقع في الاستغلال من طرف السّلطة ، والذّي يفاجأ برسالة تدعوه إلى مملكة الله غالب من أجل تصحيح خطأ ميلاده، أين يكتشف بعد ذلك أن تصحيح الخطأ ما هو إلا لغرض سياسي وهو الانتخابات.

4- تهميش وتهشيم المثقف:

يعيش المثقف حالة من التهميش في أغلب البلدان العربية، نظرا للقيود التي تفرض عليه سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى الواقع، وبالتالي أصبحت مهمته متذبذبة ولم يعد يقوم بالدّور المنوط به، باعتباره ناقدًا اجتماعيا على حد تعبير "عابد الجابري" في قوله : «إنّه الشّخص الذّي همه الوحيد أن يحدد ويحلل ويعمل من خلال ذلك على المساهمة في تجاوز العوائق التّي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل، نظام أكثر إنسانية وأكثر عقلانية».[3]

فالمثقف هو فرد يتمتع بموهبة خاصة تمكنه من أداء رسالة ما، والدّفاع عن قضايا مختلفة والوقوف مع الحق مهما كانت العراقيل التّي يواجهها إلا أنّ السّلطة تقف ضد ذلك وتحاول بكل الوسائل والآليات فرض هيمنتها وسيطرتها، فالسلطة «هي القوة ضد الذين لا سلاح لهم »[4] فحسب "غرامشي" هي نظام يقوم على الإكراه والإقناع، ترتكز عليه الطبقة الحاكمة من أجل السّيطرة والهيمنة لتعزيز حضورها والمحافظة على مصالحها المختلفة.

عمد الكاتب في هذه القصة إلى تصوير حالة المثقفين في البلاد وذلك من خلال المعلم الّذي آثر الانزواء والبقاء بعيدًا عن كل أشكال الصّدام مع السّلطة، فهو على دراية بكل ما يحدث في مجتمعه إلا أنّه ظل صامتًا وعاجزًا على إعطاء الحلول، فهو رغم صمته ظل يُكنّ كرهًا شديدًا لمملكة الله غالب وهي أصغر وحدة إدارية ترمز إلى السلطة، وهي مملكة أقامت مجدها على محاربة نور العقول، والقضاء على كل أشكال المعارضة، وذلك بغرس أنيابها في أعماق المجتمع الجزائري، فالمعلم فضل الانعزال على أن «يتصالح مع السّلطة ويتكيف مع الواقع ويتأقلم مع النّظام ويتحول إلى بوق سياسي ومحام يدافع عن النّظام السّياسي الحاكم ويحمل إيديولوجية السّلطة القائمة على شؤون البلاد، ويوصلها بعد ذلك في خطاب ديماغوجي إلى الجماهير الشعبية دفاعا عنها وتبريرا لها قصد أن يعطي لها المشروعية والصلاحية ويغطي بغربالة الفكري والسفسطائي أخطاء وهفوات الطبقة الحاكمة».[5]

وتحت هيمنة السّلطة ظل المثقفون في سبات عميق، ومارست عليهم بذلك كل أنواع الاضطهاد في حقهم ومن بين الآليات التي انتهجتها في ذلك نجد:

أ-الحظر النخبوي:

استطاع المعلم أن يقرأ في السّلطة عطب الوجود، فاختار أن يعيش بعيدا عن كل أشكال المعارضة خوفا من سياسة القمع والتّرهيب التّي تمارسها السّلطة ضد المثقفين، فغالبًا ما يكون رد فعل أصحاب السّلطة اتجاه هذا المثقف العضوي هو استعمال الضّغوطات المعنوية والمادية، وبالتالي تسعى إلى حظر الطبقة المثقفة لأنّها من تنقل انشغالات المجتمع وأزماته، وتحاول إيجاد الحلول لها.

فنتيجة آلية الحظر المنتهجة في حق المثقف، يتخذ المعلم ركنًا بعيدًا عن كل أشكال الصّدام مع السّلطة، يقاوم في صمت هذه السّياسة التّي عاثت في البلاد فسادًا، ويظهر ذلك من خلال قول الكاتب بطريقة ساخرة : «ظل المعلم على عهده يتأمل هذه الكائنات العجيبة محاولا عبثا أن يصنفها في فصيلة حيوانية ما، ومع الوقت تملكه اليأس وما وصل إلى نتيجة، لعله وصل وترك الأمر سرا فانسجم مع الذات وتناغم لرأب الصدع المتجذّر في الأبعاد السحيقة للعرش».[6]إذ ما يزال الكثير من حكامنا يعتقد أن كل ما يفعله هو حق يجب أن يسود حتى ولو كان جرائم شائنة، بينما يعتقد في الوقت نفسه أنّ كل مناوئ له هو باطل يجب أن يدحر ويزهق بكل وسيلة.

عملت السلطة على إقصاء الكائن الفرد الواقعي -بعمقه التّاريخي ومقومات وجوده الاجتماعي وانتمائه الوطني من خلال محاربة العقل والروح كما يظهر في قول الكاتب في وصف المعلم: « تملكه العياء وازداد فقرا وكراهية لمملكة الله غالب التي أقامت مجدها على محاربة العقل والروح»[7] فالمعلم واحد من بين الّذين مارست عليهم السّلطة سياسة الإقصاء فحاربتهم بتغييب دورهم وإضعاف صوتهم وبالتالي تهميشهم وكسر هويتهم كمثقفين.

ب- آلية الإسكات:

من بين الآليات التي مارستها السلطة على المثقفين، سياسة الإسكات، حيث عمدت إلى ذلك من أجل الحفاظ على مكانتها ومصالحها الشّخصية، وبالتّالي فرضت سيطرتها وهيمنتها على كل أشكال المعارضة، وفي ظل هذه السّيطرة والهيمنة، لجأ الكاتب إلى تصوير حالة المعلم الّذي يعيش تمزقا وحسرة فيقول: «لحظة صمت كافية للحج إلى الغياب، كان المعلم يساير نفسه عابثا بما يرى ويسمع، آلاف الإداريين والوزراء لكتابة فقرة من الأخطاء» [8] لتظهر شخصية المعلم المثقف المهمش، والّذي طمست هويته كواحد من بين هؤلاء الّذين يمكنهم المساهمة في التّغيير، فبينما استغل الجهلاء مناصب الحكم، همش دور المعلم ووقف عاجزًا أمام الوضع الكارثي الّذي آلت إليه البلاد، حيث لا يقدر على التّغيير بسبب اعتلاء الخونة والجهلة للمناصب الإدارية، « فالمثقف توبع من طرف السّلطة السّياسية ليس أبدا بدلالة الخطاب العام الّذي يتلفظ به، بل بسبب المعرفة التّي هو مالكها، وهذا ما يجعله في هذا المستوى يشكل خطرا سياسيا»[9]، فالمعلم الّذي كان يعرف كل شيء قامت السّلطة بإسكات صوته وذلك بتغييب دوره في المجتمع وهي واحدة من بين الأساليب التي تنتهجها للحفاظ على سيطرتها وهيمنتها.

ج- آلية الردع والقمع:

إنّ الدّولة تنتهج سياسة الردع والقمع كآلية أخرى من أجل فرض سيطرتها التّامة، وإقصاء كل صوت يعارضها، حيث يقول الكاتب: «كل خطوة باتجاه المملكة خطأ عظيم»[10] وهو دليل على خرص السّلطة على ردع وقمع كل محاولة للوصول إلى كرسي الحكم، وبالتالي محاولة السيطرة على كل أشكال المعارضة، وكل رأي يخالف رأيها أو كل خروج عن الدّائرة التّي سطرتها مصيره التهميش والنفي أو السجن والقتل.

يواصل الكاتب في وصف المعلم توصيفا دقيقا فيقول: «كان المعلم قد جاور الخمسين، اكتسب ابتسامة غريبة» [11] فالابتسامة التي اكتسبها ما هي إلّا رمزًا للمعاناة نتيجة الأوضاع التّي يعيشها، فالمعلم كان على دراية بكل خبايا السّلطة وبكل أشكال اللامبالاة والاستغلال التّي تمارسها على الشعب، ولكن مانعًا ما كان يمنعه من أن يثور في وجه هذا النّظام الغاشم المستبد، وهذا ما يظهر من خلال قول الكاتب: « بدا المعلم حزينا وهو يحدث الباش قاعد المتراكم على كرسيه منذ أصحاب الفيل، كان يود أن يقذف في وجهه المستتير لعنة طولها سبعة وسبعون ذراعا، غير أنّه لاحظ أنّ الرّجل لا يستحق ذلك لأنه أسوأ من كل الصفات البذيئة»[12] فالسّلطة تمارس كل أنواع القمع والردع والهيمنة على الشّعب بمختلف فئاته، وبالتّالي لا يمكن إعلاء أية كلمة غير كلمة السّلطة الفاسدة، ومن يتطاول لسانه على ذلك يكون مصيره النفي والتهميش أو القتل وهو الشّيء الّذي لم يصرح به الكاتب .

فالمعلم باعتباره مثقفا كان رافضا لهذه السلطة، لكنه لم يكن شجاعًا وقادرًا على قول الحقيقة لها وتبقى هذه الصورة كما يقول "ادوارد سعيد" «جذابة ومقنعة وأن كانت غير واقعية وصعبة الحصول»[13]، لأن المثقف لا يمكنه أن يكون شجاعًا في ظل الاستبداد والقمع وسياسة الترهيب والتخويف التي تمارسها عليه السلطة.

تبدو شخصية المعلم شخصية مهمشة ونفسية مستسلمة، عاجزة على مواجهة تلك الأنظمة الفاسدة انطلاقا من البلدية، رغم ثقافته الواسعة، ولهذا نجد أن مشكلة المثقف حسب "باندا "«هي خيانته والتّي تعني التّنازل عن السّلطة الأخلاقية لمصلحة ما، وعدم التّضحية من أجل القيم العليا، والرضوخ للواقع الفاسد»[14] والاستسلام له، وهذه الخيانة كانت نتيجة العراقيل التي يتعرض إليها من قبل السلطة التي تعمل جاهدة على تهميش المثقفين وتغييب دورهم في المجتمع.

فلا مناص إذا من أنّ المثقفين الّذين حملوا بذور النّقاء واصطدموا بواقع كل ما فيه مزيف فعجزوا عن تغييره، وتحولوا إلى مثقفين معزولين ومهمشين غير معترف بهم، وبالتالي يغيب دورهم في المجتمع كمثقفين قادرين على التغيير والإصلاح .

قرر المعلم أن يزيل السّتار عن صمته بعد معاناة طويلة نتيجة للسياسية القمعية التي مارستها السلطة عليه، فراح يكشف لابن آدم خبايا الحكم والحكام، فيصور له البشوات بكل أصنافهم إذ نجده يقول: «هل تعرف الباش هراوة ؟ أنا أعرفه جيدا وأعرف من أية طينة نتنة جبل، الناس لا يستحون من أنفسهم وهذا ما يتعبني، الباش هراوة كبقية البقية، يأكل الغلة ويسب الملة لا خير فيه ولا أمل»[15]فهم مجرد لصوص استغلوا مناصب الحكم خدمة لمصالحهم الشخصية يقول الكاتب: «37 فبراير كافية لمعرفة أول جزئية بنيت عليها مملكة الله غالب، التي أدمنت غرس النصب التذكارية للأغبياء واللصوص»[16]، فالجهاز النّظامي الّذي يحكم البلاد هو جهاز مبني أساسًا على الباطل، مصنوع من الزّيف والخداع، فبينما همش أصحاب الحق والحقيقة، اعتلى اللصوص والخونة مراتب الحكم. حيث أنّ أي رئيس يعتلي كرسي الحكم يوهم النّاس بالعمل على القضاء على الفساد مع بداية حكمه، ثم ما يلبث يطويه ملف النسيان بعدما يمتلئ بطنه، فكلهم سواسية عند المعلم ولا فرق بينهم، هي أغنية قديمة يرددها الواحد منهم تلو الآخر دون نتيجة تذكر من أجل تصفية حسابات بين الجماعات السياسية .

فبعد صمت طويل وجد المعلم أمامه فرصة لفضح هذا الاستغلال للمناصب وأساليب الخداع والمكر التي كان تمارسها السّلطة، وذلك بعد أن استنجد به ابن آدم من أجل تصحيح ورقة بسيطة تدخل في تشكيل هويته الفردية، متمثلة في أوراقه الثبوتية، ولجوء المعلم إلى هذا التصوير وتعرية مفاسد السلطة ما هو إلا تعبير عن رفضه لكل أشكال القمع والهيمنة.

5-الاستغلال الإيديولوجي للفئات الاجتماعية:

اختار الكاتب تسليط الضوء على فئة اجتماعية أخرى مهمشة ومنسية في المجتمع ممثلة في ابن آدم، وهي فئة لم يعترف بها من طرف السلطة أو أنها تناستها عمدًا، مما عمق الهوة بينها وبين هذه الفئة المنسية في المجتمع، والتّي أصبحت تستغل في جميع الميادين، وهذا ما زاد من توغل السلطة في الفساد دون أية معارضة، وبالتالي فرض هيمنتها وممارسة سياسة التغييب عليهم، فالسلطة لا تخشى من هذه الفئة عن مصالحها بقدر ما تخشى ذلك المثقف الواعي الرافض لكل أشكال الاستغلال والفساد.

تمثل صورة ابن آدم أو السعيد بن مسعود، تلك الشخصية البسيطة العفوية الصادقة، لكنها تعتبر ضحية الاستغلال والاستبداد من طرف مملكة الله غالب، حيث يتمثل هذا الاستغلال في الآليات التي تنتهجها في حقه، من مغالطة وتهميش وترهيب، واستغلال.

أ)- الحرمان والاستغلال :

كان ابن آدم يعيش عيشة بسيطة بعيدًا عن كل الصّراعات السّياسية، يتلقى رسالة من مملكة الله غالب تدعوه للحضور إلى البلدية من أجل تصحيح خطأ في أوراقه الثبوتية، وهذا ما يقوي صورته في القصة من البداية إلى النهاية، باعتباره جاهلا، فلو لم يكن كذلك ليكتشف أن هناك خطأ في أوراقه الثبوتية، وبقي يعيش بذلك الخطأ إلى أن استدعته البلدية.

ينتمي ابن آدم إلى فئة المظلومين وفقراء المدن والفلاحين المهمشين في الريف، وهي أكثر الفئات المستغلة من طرف الدولة، حيث أعطى السعيد بوطاجين ملخصا كافيا عن ابن آدم وعائلته، ومكانته ضمن هذا المجتمع الذّي أفسدته طبقة من السّياسة الفاسدة التي مارست كل أشكال الحرمان والاستغلال عليه فيقول: «لقد تذكر أنّه لم يدخل المدرسة ولم يقرأ كتابا أو نشيدا، عكس المعلم الذّي هرب شعره من فرط العزلة والجرائد والكتب الغريبة التّي كان يأتي بها من جهات بعيدة، ولو قرأ لعرف ما به هذا ال 37 فبراير»،[17] حيث اعتمد الكاتب في هذا التوصيف على تقنية الاستذكار والاسترجاع ليعود بنا إلى زمن الصبا الذّي لم يعشه ابن آدم كغيره من بني جيله، حيث حرم من أدنى وسائل التعليم، وأصبح اليوم جاهلا لا يعرف الكتابة والقراءة، وهو ما تحول سلبا على حياته التي يعيشها، حيث أنه يعيش تحت اسم شخص مات إثر طلقة أصابته في الرأس، كما أنه يعيش تحت خطأ في تاريخ ميلاده، وهذا ما يجعله دون هوية ودون دور محدد في المجتمع الذي أفسدته الأنظمة الحاكمة، يقول الكاتب: «السعيد بن مسعود المدعو ابن آدم، المولود بتاريخ 37 فبراير توفي عقب عملية بطولية شنها الأبطال على الأعداء، قاوم بشجاعة وسقط برصاصة أصابته في الرأس»[18].

رغم جهل ابن آدم إلا أنه إنسان بسيط صادق وعفوي «إن مخلصا كهذا لن يوجد حتى في الآخرة»[19]، فالكاتب يتهكم من الوضع السائد في البلاد من خلال مملكة الله غالب، إذ يرى أنّ الإنسان الصالح منعدم، وأنّ ابن آدم من بين هؤلاء الأشخاص المميزين النادرين والذّين لفرط طيبتهم تعرضوا لكل أشكال الاستغلال والحرمان، وبالتّالي طمست هويته كفرد ينتمي إلى المجتمع له حقوقه كما عليه واجباته.

عاش ابن آدم معزولا عن أدنى وسائل العيش البسيطة، بل أكثر من ذلك راح ضحية المصالح الشخصية، حيث يشير الكاتب إلى ذلك بطريقة ساخرة، إذ اعتمد السخرية كوسيلة لانتقاد السلطة فيقول: «وقالوا امض هنا أنا لا أعرف أمض هنا، خربش، ألحّو علي وأعطوني قلما، حملته مقلوبا وفي أسفل الورقة رسمت دجاجة ودودة، ومن وقتها تعلمت الإمضاء الذي أصبح مفخرة بنيت عليها مستقبلي...أقول لك سيدي، الملك رائع، لأول مرة أشعر بأني مهم ، أنا المنسي في غابة أعطي رأيي في ذهابه أو بقائه، ولما نويت أن أرسم

دجاجة ثانية قال لي أصغرهم بأن واحدة تكفي ..ستبيض لاحقا ، وفعلا لم يكذب ، جاؤوني في الثانية بأوراق خضر فوجدت دودة بالألوان ولما سألت عن الدجاجة سكتوا هم أدرى...أكلتها الدودة همس المعلم في أذنه»،[20] إن انعدام الانتماء والشعور بالضياع في متاهات الغالب الأقوى يجعل الإنسان يشعر في بعض الأحيان بالنقص أمام الأخر فينصاع لأوامره.

لم تكن لابن آدم أية مكانة في المجتمع كونه جاهلا ، فعاش منسيا في غابة في الريف «أنا المنسي في الغابة»[21] رغم ذلك لم يسلم من الاستغلال، فحرم من حقوقه بسبب طمع الحكام والمسؤولين الذّين انقادوا وراء ملذات الدنيا، وألصقوا على وجوههم الغدر والخيانة، فالحوار الذّي جرى بين ابن آدم والمعلم والمسؤولين نقل لنا مشهدًا حيًا عن استغلال الحكام للفئات الاجتماعية بمختلف مستوياتها، لغايات تخدم مصالحهم وهذه المصالح لا يمكن بلوغها إلا بالعودة إلى أبسط فرد في المجتمع، فاللجوء إلى ابن آدم من أجل تصحيح خطأ في أوراقه الثبوتية كان لغاية الانتخاب فقط، والكاتب أراد الإشارة إلى أن الفرد في المجتمع مهما كان مستواه لا يمكن إهماله أو تجاهله مهما حاولت السلطات فان إليه راجعون.

ب)-الإقصاء:

يعيش ابن آدم وعائلته معزولا عن المجتمع ومحروما من أدنى وسائل العيش رغم أصول أجداده في هذه الأرض الطيبة، وهذا ما يظهر من خلال المقطع التالي: «بألم فكر المعلم في عائلة ابن آدم التي قذفت في مقبرة منسية وسط الغابة، وتركت عرضة لنفاق السياسيين، كان يتألم لمنظره الذي ظل يوحي له بانحراف التاريخ عن مجراه، عائلته حاربت العدو بشجاعة، قال في حسرة»[22] وهو وصف دقيق لابن آدم وعائلته، وأغلب العائلات الجزائرية التي تعيش الفقر المدقع والتي تعاني من ويل التهميش من طرف مجموعة من اللصوص شوهوا التاريخ وصنعوا تاريخا آخر يتماشى مع مصالحهم، فعائلة ابن آدم عائلة لها تاريخ مشرف، حاربت الاستعمار الفرنسي، لكنها في النهاية لم تحظ بمكانتها التي يجب أن تكون عليها في المجتمع، وبالتالي رميت إلى الغياب في ظل انعدام مبدأ العدالة والديمقراطية.

ج)-المغالطة:

تعتبر المغالطة واحدة من بين الآليات التي اتخذتها السلطة في فرض سيطرتها وهيمنتها ، ويظهر ذلك في تلاعبات الباشوات بابن آدم المسكين، فنجد ذلك في المقاطع التالية: «صرح الباش قاعد بأن المسألة معقدة، وبأنه قادر على إيجاد حل مؤقت. يحذف يوما أو يومين في سرية تامة، 36 أو 35 فبراير أمر معقول إلى غاية إيجاد منفذ آخر»[23] وهي سياسة السلطة في تجهيل الشّعب وتغليطه. « وأنت لماذا تريد أن تحذف يومين؟ الناس يصعدون وأنت تنزل، الزيادة أفضل من النقصان يا رجل، الله غالب، المسألة خطيرة»[24] وهو نوع آخر من المغالطة، حيث يريد الباش هراوة أن يجعله يصدق بأن تاريخ ميلاده تاريخا عاديا مثل التواريخ الأخرى.

ليبقى ابن آدم يمثل الشّخص المنسي المستغل، الّذي لا هوية محددة له، يعيش منذ الولادة على خطأ في تاريخ ميلاده وهو خطأ لا وجود له في أشهر السنة، مما جعله يصدق به حين أرجع ذلك إلى القضاء والقدر،«ما به ال 37 فبراير ، أليس يوما من أيام الله»،[25]إذ يمثل السؤال عن تاريخ الميلاد بالضرورة سؤالا عن الهوية، فابن آدم لم يكن- لفرط جهله- يعلم أنّ هذا يدخل في تشكيل هويته وانتمائه، ولم يكن يعلم أن الدولة كانت وراء تهشيم وطمس هويته، وتفكيك شخصيته والتّي أضحت سمة بارزة تنتهجها الدولة في ذلك «من تفكيك تاريخها وذاكرتها وعواطفها»[26]وهو مآل الهوية اليوم من تهديم وتفكيك جراء تيارات فكرية جعلت «الذات الإنسانية تفقد كل وجود فعلي»[27] وهذا ما يظهر من خلال المقطع التالي« السعيد بن مسعود المدعو ابن آدم، المولود بتاريخ 37 فبراير توفي عقب عملية بطولية شنها الأبطال على الأعداء، قاوم بشجاعة وسقط برصاصة أصابته في الرأس»،[28]فابن آدم سجل في البلدية على أنه ميت منذ زمن، ولم يكن يعلم ذلك، لكنه بعد سماع ذلك توهم واندهش إلا أنّه تقبل ذلك إن كان ذلك يخدم الملك كما قال.

د)-الترهيب و التخويف:

إن سياسة الترهيب هي واحدة من الآليات التي تتخذها السلطة للهيمنة والسيطرة ، يظهر ذلك من خلال المقطع التالي:«امشي من قدامي»[29] وهو يوجه الكلام لابن آدم الذي يريد أن يفهم حسب الكاتب، وهذه العبارة الخشنة والقاسية تدل على سيطرة الحكام على كل شيء، ناسين أن تلك الدولة التي هم عليها هي قائمة بفضل الشعب، «فالفرد بمجرد أن يمارس سلطة على الآخرين فإنه يشعر بسمو ذاته وأن إرادته تعلو إرادة الخاضعين»[30] ، ويطلق على هذه الحالة التي تنتاب الفرد حين يتولى السلطة باصطلاح" الأنا الحكومية" فممارسة السلطة تخلق لدى الحكام شعورا بالسمو الذي يولد لديه إحساسا بأنه مختلف عن أمثاله من أفراد الشعب وأنه يتمتع بإرادة من طبيعة سامية[31]، مما يجعل من السلطة قوة قمعية لمختلف الفئات الاجتماعية، وبالتالي تفرض سيطرتها وهيمنتها عن طريق التخويف والترهيب ومختلف الآليات الأخرى، إذ يقول الكاتب : «كل خطوة باتجاه المملكة خطأ عظيم».[32]

فهيمنتها لم تترك أمام الفرد حرية التعبير، وهو انتهاك فادح لمعنى الوطنية في ظل المواطنة ودولة المؤسسة والقانون، وغياب الحقوق والحريات المدنية والسياسية، هو غياب للهوية الفردية والمجتمعية والوطنية، فالسلطة بطبيعتها القمعية ونزعتها الشمولية ترى الفرد مجرد رقم في سجلاتها الإدارية، هذا ما نجده في المقطع التالي: «انزعج الباش قاعد من إجابته التي بدت خرقاء..كاد يصاب بالسعار لولا تدخل الباش واقف لطرد هذا الذي يحب أن يفهم»[33] ، فالسلطة لا تؤمن بمن يخالفها الرأي، بل تعمل على ترهيب معارضيها ، وتعمل على تشكيلهم وفق الشكل الذي تريده، وكل من يخالفها يعتبر سلطة مضادة،فلا يمكن إذن الحديث عن الهوية إلا بالذهاب إلى الدولة ومبدأ المواطنة وسيادة القانون والاعتراف المبدئي والنهائي بأحقية المواطن، الكائن الواقعي بما هو فاعل سياسي واجتماعي، في أن ينتج شروط وجوده الذاتية والموضوعية في الحياة.

هـ)-القضاء على الأماكن الأثرية:

تشكل المعالم الأثرية التاريخ للأمة، ويمثل تهديمها وتخريبها تشويه للتاريخ وبالتّالي تشويه للهوية، فالمجتمع يحاول دائما الحفاظ على ماضيه من خلال هذه المعالم الأثرية، فإذا ضاع ضاعت الهويات.

تسعى السلطة دائما إلى فرض هيمنتها، من أجل تحقيق مصالحها الشّخصية، وبالتّالي تعمل على القضاء على مختلف الأماكن الأثرية واستبدالها بمستودعات كما يقول الكاتب لإخفاء فضائحها، وهي بهذا العمل تسعى إلى طمس الهوية وتغييبها واستبدالها بهويات أخرى تتماشى ومصالحهم الشخصية «كان هذا المكان صديقا، هناك حديقة وكان شجر، كان النوار وحديث التربة، ثم جاء البشوات والدايات والمفلسفون والرعاع والبدو فملئوا البصر اسمنتا وإسفلتا، وها أنت ترى لم يبق هنا مكان تستحم فيه العيون، خربوها وبنوا مستودعات لإخفاء الفضائح»[34].

إن هذه الآليات التي تنتهجها السلطة الحاكمة في حق الشعب المدني، هي آليات قمعية بالدرجة الأولى، إذ تسعى إلى إسكات مختلف المعارضات، وتهدف إلى تغييب آراء النخبة المثقفة، وطمس الهويات الفردية، فنتيجة سياسة التخويف والترهيب عاش المعلم معزولا بعيد كل البعد عن كل أشكال الصّدام مع السّلطة، وعاش ابن آدم عبدا ضعيفا، أميّا، تحت خطأ في تاريخ ميلاده، دون أن يتذمر من أجل ذلك، بل بقي وفيا للحاكم يمجده ويبجله.

5 - خاتمة :

إنّ السّلطة من خلال القصة تستعمل آليات القمع والهيمنة من أجل الحفاظ على مكانتها ومصالحها الشخصية ، وبالتّالي تقوم بتغييب دور المثقف الذي يلعب دورا بارزا في المجتمع، باعتباره عنصرًا واعيًا يحمل رسالة إصلاح والدّفاع عن الحق والثورة على كل أشكال الفساد والاستغلال والاستبداد.

لذلك عمدت السّلطة إلى تهميش وإضعاف صوت هذه الفئة المثقفة مما جعلهم يشعرون بالنبذ وعدم الانتماء وفقدان هوياتهم كمثقفين واعيين.

اعتمد الكاتب على أسلوب السخرية الذي يصور من خلاله الرفض القاطع لسياسة الفساد المهيمنة على البلاد.

فالكاتب هو أديب وإنسان واعي رفض السكوت والظلم بكل أنواعه، لذلك لجأ إلى السّخرية كوسيلة للتعبير عن قضايا حساسة تمسّ مجتمعه، فسخر من المجتمع ومن الواقع ومن المسئولين ورفض الذل والتهميش.

إنّ تسليط الضّوء على أضعف فئة في المجتمع من خلال ابن آدم ما هو إلا تصوير لحالة البلاد والحكام فيها، فابن آدم عاش محمشا مغيبا في شوارع الفقر المدقع، فاقدا لأبسط وسائل العيش، فرغم الخطأ الذي يحمله ابن آدم في أوراقه الثبوتية إلاّ أنّه عاش خادمًا ومجدًا للحاكم، وهذا ناتج عن كل أشكال التّرهيب التّي تمارسها السّلطة في المجتمع، ونتيجة هذا التّرهيب والتّهشيم وتغييب دور الفئات المختلفة في المجتمع، ضاعت الهويات بما في ذلك هوية المثقف الذّي آثر الصمت والسّكوت من خلال الشيخ أو المعلم، وهوية الفئات الأخرى والتي يمثلها ابن آدم من خلال جهله وتقبله لأمر الواقع والعيش ميتا أو بخطأ في أوراقه الثبوتية.

هوامش:

[1] - محمد عبد الرؤوف عطية: التعليم وأزمة الثقافة العربية، (2009)، مؤسسة طيبة للنشر (القاهرة) ط1، ص25،

[2] - المرجع نفسه، ص17، 18.

[3] - محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، (2009)، مركز دراسات الوحدة العربية، (المغرب) ط1، ص15

[4] - محمد الشيخ، المثقف والسلطة(دراسة في الفكر الفلسفي المعاصر)، (2009)، دار الطليعة للطباعة والنشر، (لبنان)، ط1، ص122

[5] - جميل حمداوي،جدلية المثقف والسلطة، www.m.ahewar.org يوم 1-09-2019

[6] - السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم، (2001) رابطة كتاب الاختلاف، (الجزائر)، ط1، 62

[7] - المصدر نفسه، ص 56

[8] - المصدر نفسه، ص 57

[9] - ميشال فوكو، الحقيقة والسلطة، ضمن كتاب نظام الخطاب، تر: محمد سيبلا، (1984) دار التنوير، (بيروت)، ط1، ص67

[10] - السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص 57

[11] - المصدر نفسه، ص 61

[12] - المصدر نفسه، ص 59

[13] - ادوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، (2006)، رؤية للنشر والتوزيع، (القاهرة)، ص38.

[14] - المرجع نفسه، ص 35

[15] - السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص 63

[16] - المصدر نفسه، ص 59 ص58.

[17] - المصدر نفسه، ص 56

[18] - المصدر نفسه، ص 58

[19] - المصدر نفسه، ص 58

[20] - المصدر نفسه، ص 60

[21] - المصدر نفسه، ص 60

[22] - المصدر نفسه، ص ص 57

[23] - المصدر نفسه، ص ص60

[24] - المصدر نفسه، ص 61

[25] - المصدر نفسه، ص 57

[26] - مجموعة من المؤلفين، الرواية المغاربية، أسئلة الحداثة، (1998) مخبر السرديات، دار الثقافة، (الدار البيضاء)، ط1، ص226

[27] - عزيز نعمان، الهوية المنسجمة والهوية المتشظية في نص سيمورغ لمحمد ديب، (2009)، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد4، ص197

[28] - السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص 58

[29] - المصدر نفسه، ص 55

[30] - ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، (1994) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،(بيروت)، ص47

[31] - السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص 47

[32] - المصدر نفسه، ص 47.

[33] - المصدر نفسه، ص 55

[34] - المصدر نفسه، ص 62.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ادوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، (2006)، رؤية للنشر والتوزيع، (القاهرة).
2. جميل حمداوي، جدلية المثقف والسلطة، www.m.ahewar.org يوم 1-09-2019
3. جون جوزيف، اللغة والهوية،قومية- اثنيه - دينية، تر:د .عبد النور خرافي، مجلة عالم المعرفة، ع 342، أوت 2008.
4. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم، (2001) رابطة كتاب الاختلاف، (الجزائر)، ط1.
5. عزيز نعمان، الهوية المنسجمة والهوية المتشظية في نص سيمورغ لمحمد ديب، (2009)، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد4.
6. مجموعة من المؤلفين، الرواية المغاربية، أسئلة الحداثة، (1998) مخبر السرديات، دار الثقافة، (الدار البيضاء)، ط1.
7. محمد الشيخ، المثقف والسلطة(دراسة في الفكر الفلسفي المعاصر)، (2009)، دار الطليعة للطباعة والنشر، (لبنان)، ط1.
8. محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، (2009)، مركز دراسات الوحدة العربية، (المغرب) ط1.
9. محمد عبد الرؤوف عطية: التعليم وأزمة الثقافة العربية، (2009)، مؤسسة طيبة للنشر (القاهرة) ط1،
10. ميشال فوكو، الحقيقة والسلطة، ضمن كتاب نظام الخطاب، تر: محمد سيبلا، (1984) دار التنوير، (بيروت)، ط1.
11. ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، (1994) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (بيروت).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 393 - 407 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مفاهيم الحجاج وآلياته بين الطروحات العربية والمفاهيم الغربية

The Concepts and Mechanisms of the Argumentation Between the Arab Propositions and the Western Concepts

أ.د ارفيس بلخير *
Refice Belkheir
مخبر الدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية
جامعة محمد بوضياف -المسيلة (الجزائر)
University of Mohamed Boudiaf- Msila (Algeria)
belkheir.refice@univ-msila.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/24	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

يعالج هذ المقال مفاهيم الحجاج وآلياته بين الدرسين التراثي والحداثي، محاولا الإجابة عن الإشكالية التالية: إلى أي مدى يمكن الكشف عن مفاهيم الحجاج وآلياته بين الدرسين العربي والغربي؟ وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي، لتخلص في الأخير إلى أن الحجاج ذو بعد إنساني، تتناوله جميع الأمم من حيث المبدأ، وتختلف في بعض تفاصيله من حيث الإجراء.

الكلمات المفتاح : حجاج، بلاغة، فكر غربي، فكر عربي

Abstract :

This article deals with the concepts and mechanisms of the argumentation between the traditional and modern lessons, trying to answer the following problematic: To what extent can argumentation's concepts and mechanisms be revealed between the Arab and Western lessons? The study adopted the descriptive approach, it concluded that the argumentation has a human dimension, which all nations deal with in principle, and they differ in some of its details in terms of the procedure.

.**Keywords:** argumentation, rhetoric, Western thought, Arab thought.

مقدمة:

إذا كان الحجاج آلية لغوية يعتمدها المتكلم من أجل الإقناع أو التأثير، فمعنى هذا أنه قد ارتبط بأول حدث تواصلي بين اثنين، ويمكننا التأصيل لأول محاججة على وجه الأرض لتلك التي دارت بين هابيل وأخيه قابيل.

* ارفيس بلخير: belkheir.refice@univ-msila.dz

وعلى هذا الأساس، فإنه ينبغي علينا الإقرار بأن الأمم جميعها قد عرفت الحجاج كفعل، بيد أنهم اختلفوا في التأسيس له كنظرية علمية خاصة، أو كمقاربة منهجية في الأداء اللغوي.

ويكتسي هذا المقال أهميته في كونه يبحث في مفاهيم الحجاج وآلياته بين ما طرحه الدرس العربي القديم، وما تبناه الدرس اللغوي الحديث؛ فالحجاج لا يعدو أن يكون بابا من أبواب التداوليات الحديثة، والتي تعنى بدراسة اللغة في الاستعمال. وسنحاول في هذا المقال الإجابة عن الإشكالية الآتية:

إلى أي مدى يمكن الكشف عن مفاهيم الحجاج وآلياته بين الدرسين العربي والغربي؟

ولمحاصرة هذه الإشكالية، فقد تم تقسيم البحث على محورين:

الأول: يتناول الحجاج في الفكر العربي، المفاهيم والمنطلقات

الثاني: الحجاج في الدرس الغربي: المرتكزات والآليات

وإذا كان المحور الأول يركز على المفاهيم والمنطلقات، فإن المحور الثاني يركز على الآليات؛ ذلك أن الآليات تظهر بصورة أكثر في الدرس الغربي منها في الدرس العربي، وهو ما سنلاحظه في بحثنا هذا.

أولا: الحجاج في الدرس العربي: المفاهيم والمنطلقات:

1-مفاهيم الحجاج في الدرس العربي:

الحجاج والمحاجة مصدران لفعل حاجج، جاء في لسان العرب: حجج: الحج: القصد. وحجّه يحجه حجا: قصده. والحجة: البرهان، وقيل: الحجة ما دفع به الخصم[1]. ويقال حاجه محاجة وحجاجا أي نازعه. وحجه يحجه حجا: غلبه على حجته[2].

وقد ورد لفظ " الحجة" في القرآن الكريم في أكثر من موضع، ومن ذلك قوله تعالى: وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ إِلَّا الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْهُمْ فَلَا تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِي وَلِأُتِمَّ نِعْمَتِي عَلَيْكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ "[3]

كما ورد لفظ الحجة أو ما اشتق منه في الحديث النبوي الشريف، ومثاله ماروواه أبو أمامة الباهلي حيث قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: " اقْرَءُوا الْقُرْآنَ فَإِنَّهُ يَأْتِي يَوْمَ الْقِيَامَةِ شَفِيعًا لأَصْحَابِهِ اقْرَءُوا الزَّهْرَاوَيْنِ الْبَقَرَةَ وَسُورَةَ آلِ عِمْرَانَ فَإِنَّهُمَا تَأْتِيَانِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَأَنَّهُمَا غَمَامَتَانِ أَوْ كَأَنَّهُمَا غَيَايَتَانِ أَوْ كَأَنَّهُمَا فِرْقَانِ مِنْ طَيْرٍ صَوَافَّ تُحَاجَّانِ عَنْ أَصْحَابِهِمَا اقْرَءُوا سُورَةَ الْبَقَرَةِ فَإِنَّ أَخْذَهَا بَرَكَةٌ وَتَرْكَهَا حَسْرَةٌ وَلا تَسْتَطِيعُهَا الْبَطَلَةُ "[4]

أما في التراث العربي، فإن الجاحظ يعد بحق عراب الحجاج الأول، والخائض فيه، والمسهب في أبوابه، والمنقب على أسمى صوره، والباحث عن أدق أدواته، كيف لا؟ وهو مؤلف كتاب البيان والتبيين؛ فالبيان لا يكون إلا بالتبيين ومنه، ثم هو رجل محاججة ميداني، ذو نزعة عقلية استمدها من فكره الاعتزالي، حاول بها إفحام الخصوم، وإسكات الغلاة من الخواص والعموم، فلم يكتف بالمحاججة الفعلية فحسب، بل نظّر لها وقعّد، وناظر بها وأفحم. ومن هنا جاز لنا التساؤل عن أصول التفكير الحجاجي وآلياته عند الجاحظ؟

نبدأ تحليلنا بما ورد في كتاب البيان والتبيين، حيث يقول: "ثم إني واصل قولي في المعرفة، ومجيب خصمي في معنى الاستطاعة، وفي أي أوجهها يحسن التكليف وتثبت الحجة؟ ومع أيها يسمج التكليف وتسقط الحجة؟ فأول ما أقول في ذلك: أن الله - جل ذكره - لا يكلف أحداً فعل شيء ولا تركه إلا وهو مقطوع العذر، زائل الحجة.[5]

لقد ربط الجاحظ بين الحجة والتكليف، فالحجة هي الآلية الوحيدة في إخراج الفعل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. وعلى هذا الأساس يكون الإقناع، ويحدث الاقتناع، بمعنى آخر، لامعنى للحجة إن كانت مبهمة أو غير مقنعة، ولكن كيف يتسنى لها ذلك؟

هنا بالذات، نجد الجاحظ يقدم جملة من الأسس، الاعتماد عليها هو الكفيل الوحيد بحدوث الإقناع، ومن ثمة تتحقق المحاججة ويكون التأثير.

وأول تلك الأسس هو مراعة الفهم والإفهام؛ إذ يعد حدوث الفهم نقطة الالتقاء الأولى؛ إذ لا جدوى إذا لم تتحد الصور الصوتية مع المدلولات الذهنية للمتخاطبين، وفي هذا يقول :"مدار الأمر والغاية التي إليه يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والافهام "[6]

إن تحقق الفهم والإفهام يعني وضع اللبنة الأولى في نجاح العملية التواصلية، والتي ترتقي من أبسط الصور وهو الفهم، إلى أعقدها وهو التأثير والتأثر، والذي لا يكون إلا بالاقتناع الممكّن الولوج من باب البيان والتبيين، حيث يقول: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[7]

ومن الجدير بالذكر أن نتساءل عن الدواعي الحقيقية التي جعلت الجاحظ يُنظِّر للحجاج وآلياته؟ وفي الحقيقة، وبالمختصر المفيد، يمكن إجمالها في ثلاثة نقاط، يمكن التوسع فيها وشرحها في مواطن أخرى وهي:

أولا: مذهبه الاعتزالي: فدور المعتزلة في التأسيس للبلاغة لا ينكر، وكذا تصديها لقضايا كبرى في الفكر الديني كقضيتي خلق القرآن والمجاز فيه.

ثانيا: ظهور الشعوبية وهجومها على كل ما هو عربي.

ثالثا: بروز قضية إعجاز القرآن وكيفية التبرير له بالأدلة العقلية، وهنا نجد كتابه حجج النبوة كأقوى دليل على هذا الأمر.

ويبرز إلى جانب الجاحظ العلامة ابن وهب، فمن خلال عنوان مؤلفه، البرهان في علوم البيان، يظهر الهدف الأسمى الذي يرمي إليه، فالبرهان لا يكون إلا في مواطن الحجاج والإقناع، والبيان لا يكون إلا في المجادلة والاقتناع، ولهذا، فالجدل عنده" قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين،

ويُستعمل في المذاهب والديانات، وفي الحقوق والخصومات، وفي التسول والاعتذارات، ويدخل في الشعر وفي النثر"[8]

وقد قسم ابن وهب الجدل قسمين: الجدل المحمود الذي يقصد به الحق، ويستعمل فيه الصدق بغيه الوصول الى الصواب. والجدل المذموم الذي يراد به المهارة والغلبة وطلب الرياء والسمعة بغية تحقيق الباطل وركوب الهوى[9]

ولهذا "ينبغي للمجيب إن سئل أن يقنع، وأن يكون إقناعه الإقناع الذي يجب على السائل القبول[10] "، ذلك أنه لا يمكن أن يُقبل قول أو يُرفض إلا بحجة، وفي هذا ما يؤكد أن تصوره للحجاج أو الجدل في نظره قائم أساسا على الإقناع بالحجج العقلية.

وأما حديثا فقد انتقينا التعريف التالي لشموليته وهو: "الحجاج إجراء يستهدف من خلاله شخص ما حمل مخاطبه على تبني موقف معين عبر اللجوء إلى حجج تستهدف إبراز صحة هذا الموقف أو صحة أسسه، فهو إذن عملية هدفها إقناع الآخر والتأثير عليه، ووسيلتها الحجج"[11]

وهو ما يذهب إليه طه عبد الرحمان حين يعتبر الخطاب الحجاجي "كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها.[12]

2-آليات الحجاج وفق المفهوم التراثي:

من خلال مجمل آراء الجاحظ وابن وهب المبثوثة في مؤلفاتهما، يمكننا أن نستنتج مقومات الحجاج وآلياته، وتقسيمها وفق مستويات أطراف العملية الحجاجية كالآتي:

أ-فبالنسبة للحجة: وكونها عمدة أية عملية حجاجية فقد بدئ بها، وقد وضعا لها الشروط التالية:

- موافقتها المقام ومواءمتها الكلام؛ ذلك أن أساسها البصر بها ومعرفة مواضعها؛ فـ" من البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ في الدرك، وأحق بالظفر"[13]

- إصابة المعنى والقصد إليها دون فضل أو تقصير، أي دون تطويل أو إيجاز، وهذا يعني المساواة، فالكلام البليغ هو الذي نستخدم فيه من الألفاظ القدر الضروري لإبلاغ المعنى إلى السامع[14]

-القوة في الإقناع بالدليل؛ ذلك أنه إذا "كان عندك برهان واضح ودليل بين يكشف لنا عن الحال، فعلينا السمع واليقين والإقرار، وعليك البيان والإفهام بالدليل والحرص[15]

- تخير اللفظ في حسن الإفهام؛ ذلك أنك "إن أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين، بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة[16]."

ب-وأما بالنسبة للمحاجِج: وهو العنصر الثاني، والفاعل الأساس في العملية الحجاجية، وعليه فقد وضع له كل من الجاحظ وابن وهب العديد من الشروط لينجح الحجاج، بل إن العرب كانوا يختارون قديما المفوّه والأقدر على الإقناع ومن شروطه ما يلي:

-رجاحة العقل وقوة الرأي؛ ذلك أن "البلاء كل البلاء أن يكون الرأي لمن يملكه دون من يبصره"،[17] وعليه فإنه من الضروري الوعي بالحجة والبصر بها، حتى يتحقق الفهم والإقناع.

-سلامة آلة البيان؛ ذلك أن "مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين، كان أحمد".[18]

-اختيار المناسب من الكلام: وهنا ينبغي عليه أن "يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات[19]

وحتى يقع الحجاج في دائرة المحمود على حسب تصنيف ابن وهب فإنه ينبغي على المحاجِج ما يلي:[20]

-أن يجعل المجادل قصده الحق وبغيته الصواب.

- ألا يجادل ويبحث في الأوقات التي يتغير فيها مزاجه ويخرج عن حد الاعتدال، وأن يبتعد عن العصبية؛ لأنها تغلب على مستعملها فتبعده عن الحق وتصده عنه.

-تجنب الضجر وقلة الصبر.

-الإنصاف وعدم المكابرة.

-تجنب العُجب، والتسرع في الرد.

-الاجتهاد في تعلم اللغة.

ج- بالنسبة للمحاجَج: وهو المعيار الذي على أساسه يتم تقييم العملية الحجاجية، فإذا حدثت الاستجابة وكان الاقتناع وحدث التأثير كان الحجاج ناجحا، والعكس صحيح

د-بالنسبة للمقام: رغم تأخيرنا لهذا العنصر، إلا أنه يُعدّ بحق الفاعل الرئيس في نجاح العملية الحجاجية، ولهذا ينبغي ما يلي:

- التماس حسن الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلة الخرق بما التبس من المعاني أو غمض، وبما شرد عليك من اللفظ أو تعذر[21] .

-اختيار المعنى الناسب؛ إذ ليس يشرف-المعنى- بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال. وكذلك اللفظ العامي والخاصيّ، فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام[22]" .

ويؤكد الجاحظ هذا المعنى بقوله: " إذا أعطيت كلّ مقام حقه، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرف حقوق الكلام، فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد والعدو، فإنه لا يرضيها شيء[23]" .

إن تجزئة عناصر الحجاج وأطرافه من أجل التبيين والتفصيل، بيد أن نجاح الحجاج لا يكون إلا بتظافر هذه العناصر جميعا، وهو ما أكده الجاحظ بقوله: "فإذا كان الكلام على هذه الصفة، وألف على هذه الشريطة لم يكن اللفظ أسرع إلى السمع من المعنى إلى القلب، وصار السامع كالقائل والمتعلم كالمعلم، وخفت المؤونة واستغني عن الفكرة، وماتت الشبهة وظهرت الحجة، واستبدلوا بالخلاف وفاقا وبالمجاذبة موادعة، وتهنؤوا بالعلم، وتشفوا ببرد اليقين، واطمأنوا بثلج الصدور، وبان المنصف من المعاند، وتميز الناقص من الوافر، وذل المخطل وعز المحصل، وبدت عورة المبطل وظهرت براءة المحق[24]".

ثانيا: الحجاج في الدرس الغربي: المرتكزات والآليات

1-مفاهيم الحجاج في الدرس الغربي:

يشير لفظ "Argue" في الإنجليزية إلى وجود اختلاف بين طرفين، ومحاولة كلّ منهما إقناع الآخر بوجهة نظره، بتقديم الأسباب أو العلل "Reasons" التي تكون الحجة "Argument"، مع أو ضد فكرة أو رأي أو سلوك ما[25]

وأما في اللغة الفرنسية فتشير كلمة "Argumentation إلى: القيام باستعمال حجة أو مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة.[26]

وأما اصطلاحا فقد وردت العديد من التعريفات التي حاولت جاهدة توضيح ماهيته، وتحديد آلياته واستخلاص وظائفه، ولا تختلف تلك التعريفات إلا في درجة النظر للموضوع قيد الدراسة. ومن أبسط تلك التعاريف مثلا:

يعد كريستيان بلانتان Cristianne Plantene المحاججة ممارسة فكرية؛ إذ" للمحاججة وجه معرفي، أن تحاجج يعني أن تمارس فكرا صائبا، وبواسطة الإجراء التحليلي والائتلافي نبني مادة ثم نطرح قضية للنقد، إننا نفكر ونفسر ونبرهن بواسطة الحجج والعلل والدلائل، كما تقدم الدوافع، وبهذا تكون خلاصة المحاججة اكتشافا، حيث تنتج إبداعا أو لا شيء أقل من المعرفة."[27].

ولهذا فإن أساس الخطاب الحجاجي هو الإقناع عبر تقنيات معلومة، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، تستهدف متلقيا معروفا أو متوقعا.

ويؤرخ بعض الباحثين للدراسات الحجاجية بالرجوع إلى بريلمانChaïm Perelman وتيتيكا Olbrechts-Tyteca ،حيث تطلق كلمة argumentation على العلم وموضوعه، ومؤداها درس تقنيات الخطاب التي تؤدي بالذهن إلى التسليم، وربما كانت وظيفته محاولة جعل العقل يذعن لما يطرح عليه من أفكار، أو يزيد في درجة ذلك الإذعان فيبعث على العمل المطلوب . وهو ما سنتناوله بقليل من الشرح في المبحث الموالي.

وأما بيرلمان فيعرفه بقوله: دراسة التقنيات الخطابية التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم[28]

ويعتقد بيرلمان أن وظيفة هذه التقنيات:" الفعل في المتلقي على نحو يدفعه إلى العمل أو يهيئه للقيام بالعمل[29]؛ ذلك أنها تحمل وظائف ثلاثة هي:" الإقناع الفكري/العقلي الخالص، الإعداد لقبول أطروحة ما، الدفع إلى الفعل[30]"

ويفرق بيرلمان بين نوعين من الحجاج: نوع يسميه الحجاج الاقتناعي L'argumentation convaincante ومفاده: أن يسلم به كل ذي عقل، فهو عام.[31] والنوع الثاني وهو الحجاج الإقناعي (L'argumentation persuasive) وهو الذي يستهدف متلقيا خاصا، ولهذا أولى بيرلمان الأهمية القصوى للأول لأنه" أساس الإذعان وأساس الحجاج[32]"

وأساس الفرق بين الاقتناع والإقناع عنده هو: " أن المرء في حالة الاقتناع يكون قد أقنع نفسه بأفكاره الخاصة، أما في حالة الإقناع فإن الغير هم الذين يقنعونه دائما[33]"

2-آليات الحجاج وتقنياته في الفكر الغربي :

رغم أن الحجاج يضرب بجذوره في أعماق التفكير المنطقي اليوناني، وخاصة الأرسطي منه، إلا أننا سنقتصر في دراستنا هذه على ما قدمه شاييم بيرلمان؛ إذ يعد بحق عرابه الحقيقي، فهو من أحسن تفصيله وبرع في تبويبه

إن ربط بيرلمان الحجاج بالتقنيات معناه أن تفصيلنا كلامه سينزح هذا المنحى، وهو بالمنطق أشبه منه بالبلاغة، وهو أمر لابد منه.

لقد قسم بيرلمان التقنيات الحجاجية قسمين: الأولى هي: الحجج القائمة عل الوصل، وهي التي تمكن من نقل القبول الحاصل حول المقدمات إلى النتائج. والثاني هو الحجج القائمة عل الفصل، وهي التي تسعى إلى الفصل بين عناصر ربطت اللغة أو إحدى التقاليد المعترف بها بينها[34]

أ-طرائق الوصل procédés de liaison وهي التي تمكن من نقل القبول الحاصل حول المقدمات إلى النتائج، وتتفرع بدورها إلى ما يلي:

أ-1 الحجج شبه المنطقية (Les arguments quasi-logiques)

وهي التي "تستمد قوتها الإقناعية من مشابهتها للطرائق الشكلية (Formelle)، والمنطقية والرياضية في البرهنة، لكن هي تشبهها فحسب وليست هي إياها؛ إذ فيها ما يثير الاعتراض[35] وتعتمد في أساسها على ما يقره المنطق من مبادئ ومنها "التناقض والتماثل التام أو الجزئي، وقانون التعدية[36]" وقد فصلها بيرلمان إلى تفريعات أكثر دقة وهي:

أ-1-1الحجج شبه المنطقية التي تعتمد البنى المنطقية :و هي بدورها أنواع

أ-1-1-1التناقض وعدم الاتفاق (Contradiction et incompatibilité) المقصود بالتناقض (Contradiction)هو أن تكون هنا قضيتان propositions في نطاق مشكلتين إحداهما نفي للأخرى

ونقض لها[37]" ويفرق بين التناقض والتعارض؛ إذ" التعارض بين ملفوظين يتمثل في وضع الملفوظين على محك الواقع والظروف أو المقام، لاختيار إحدى الأطروحتين وإقصاء الأخرى[38] "

أ-1-1-2التماثل والحد في الحجاج(L'identité dans l'argumentation)

التماثل هو كذلك صنف من الحجج المعتمدة على البنى المنطقية، و "مداره على التعريف Définition من حيث هو تعبير عن التماثل بين المعرَّف Le définiens والمعرِّفLe définien dum ، وليس المعرِّف تمام المعرَّف على الحقيقة[39]"

أ-1-1-3 الحجج القائمة على العلاقة التبادلية(arguments de réciprocité)

تعتمد هي الأخرى على البنى المنطقية للتبادل، وذلك حين نبادل بين قضيتين تبدوان متماثلتين متشابهتين ومن نفس الصنف، ولكنه تبادل عكسي انطلاقا من مبدأ العدل بينهما، أي باعتبار أن " الكائنات المنتمية إلى نفس الفئة الأساسية ينبغي أن تعامَل بالطريقة نفسها[40]" و من أمثلة ذلك قول أحد المتسولين " : لا أفهم كيف يمكن أن يعتبر التسول جريرة في مجتمع يرى الصدقة فضيلة" [41]

أ-1-1-4حجج التعدية: (L'arguments de transitivité)

ترتكز هذه الحجة على علاقة صورية منطقية بين طرفين فأكثر، مضمونها أنه إذا كانت هنا علاقة معينة سواء مساواةégal، أو تضمينinclusion، أو كبَرplus grand que، بين(أ) و(ب)، والعلاقة نفسها موجودة بين(ب) و(ج)، فإنه وفق قانون التعدية توجد علاقة تعدية بين(أ) و(ج)، وهذه السمات الصورية للتعدية والاشتمال قابلة للنقل إلى حقل الحجاج[42] " ، ومن أمثلة ذلك الواقع قولنا(عدو صديقي عدوي)فهي علاقة تعدية، وفي نفس الوقت تتضمن (inclus dans) علاقة أخرى مفادها أن(صديق عدوي عدوي)، غير أن هذه الحجج قد يكذبها الواقع ويردها، لأنه ليس بالضرورة أن يكون عدو صديقي عدوي، ولا صديق عدوي عدوي .

أ-2-الحجج شبه المنطقية التي تعتمد العلاقات الرياضية: وتتفرع منها

أ-2-1 إدماج الجزء في الكل : هذا النوع من الحجج يتأسس على مبدأ رياضي هو " أن ما ينسحب على الكل ينسحب على الجزء من هذا الكل"[43]

أ-2-2حجة تقسيم الكل إلى أجزاء: (Argument de division)

هذه الحجج تلجأ إلى تقسيم الكل باعتباره أفضل وأهم وأشمل إلى أجزائه المكونة؛ حيث يوظفها المحاجج كي يتسنى له إدراج " تلك الأجزاء وتحميلها الشحنة الإقناعية التي كانت لها مجتمعة"[44]

أ-2-3حجة المقارنة: (l'argument de comparaison) حيث تعتبر المقارنة حجة شبه منطقية حين لا تسمح بإجراء وزن أو قياس فعلي"[45]

أ-3-الحجج المؤسسة على بنية الواقع(Les arguments basés sur la stucture du réel)

الحجج المؤسسة على بنية الواقع " تستخدم الحجج شبه المنطقية للربط بين أحكام مسلَّم بها[46]" وهي أيضا تتفرع إلى:

أ-3-1الاتصال التتابعي والحجة البراغماتية

هذا النوع من الحجج يعتمد عل علاقة الاتصال السببي من طريقين، إما الربط بين السبب أو الحدث أو المقدمة وما ينتج عنها من نتائج، وإما عكسيا تنطلق من النتائج لتصل إلى أسبابها، ويتم ذلك عبر ثلاثة أنواع من الحجاج " حجاج يسير في اتجاه البحث عن أسباب ظاهرة ما[47]" أي يعتمد في بنائه على الربط بين السبب ونتائجه مثل : تكاسلَ فرسب، و"حجاج يرمي إلى تحديد آثار ظاهرة ما[48]" ومن أنواع حججه ما يلي:

أ-3-1-1الحجة النفعية: (Argument pragmatique) وهي التي يعرفها بيرلمان بقوله: "أُسمّي حجة نفعية حجة النتائج التي تقيم فعلا أو حدثا أو قاعدة، أو أي شيء آخر تبعا لنتائجه الإيجابية أو السلبية[49]"

أ-3-1-2حجة التبذير أو التبديد : (l'argument de gaspillage) قد تبدو هذه الحجة للوهلة الأولى متعلقة بصفة تبديد الحجج، أي كثرة توظيفها والإسراف فيها على نحو يقلل من فعاليتها، ولكنها غير ذلك، فهي تقوم عل ضرورة استكمال ما بُدئ فيه وإتمام ما شُرع بعدُ في القيام به، ويتلخص ذلك " في القول بأننا لما كنا بدأنا عملا ما، ولما كنا سنخسر تضحيات تجسّمناها في سبيله لو تخلّينا عن المهمة فإنه ينبغي المواصلة في الاتجاه ذاته[50] " ، وبالتالي فهذه الحجة تلعب دورا مهما في جعل المتلقي يذعن ويقتنع بمواصلة ما بدأ فيه وإكماله ما دام أنه قطع شوطا في ذلك، وبذل إمكانات وتضحيات من أجل ذلك.

أ-3-1-3حجة الاتجاه " : (l'argument de direction) تتمثل أساسا في التحذير من مغبّة اتباع سياسة المراحل التنازلية كقولنا : إذا تنازلتَ هذه المرة وجب عليك أن تتنازلَ أكثر في المرة القادمة، والله أعلم أين ستقف بك سياسة التنازلات هذه ؟[51]"

أ-3-2الاتصال التواجدي وعلاقات التعايش(les liaison de coexistance)

أ-3-2-1الشخص وأعماله: وهنا تربط صور الاتصال التواجدي بين علاقات متداخلة بين الشخص وأعماله،" وتتمثل هذه الحجة في تفسير حدث أو موقف ما، والتنبؤ به انطلاقا من الذات التي تعبر عنه أو تجلّيه وتوضّحه[52] "

أ-3-2-2حجة السلطة: (Argument d'autorité)

هنا حجج متنوعة في خطابات الناس تستمد قوتها من هيبة prestige الشخص ومكانته، ومن بينها حجة السلطة التي يستخدم فيها المحاجِج " هيبة شخص أو مجموعة أشخاص لدفع المخاطَب إلى تبني دعوى ما، والسلطات التي يتم الاعتماد عليها في الحجاج متنوعة، فقد تكون الإجماع أو الرأي العام تارة، وقد تكون فئات من الناس تارة أخرى كالعلماء والفلاسفة ورجال الدين والأنبياء، وأحيانا قد تكون سلطة غير شخصية كالفيزياء أو المذهب أو الكتب المنزّلة[53]"

وفي هذا السياق يقول بيرلمان " : تأتي حجة السلطة في أغلب الأحيان لتكمّل حجاجا ثريا عوض أن تكون الحجة الوحيدة فيه، فنستنتج عندها أن سلطة ما قد تُرفع أو تحط حسب اتفاقها أو اختلافها مع رأي المتكلم "[54]

أ-3-2-3الاتصال الرمزي(La liaison symbolique)

تُلحق الروابط الرمزية بروابط التواجد والتعايش حسب بيرلمان، فالرمز (Symbole) له "قوة تأثيرية في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه كدلالة العَلَم في نسبته إلى وطن معيّن، والهلال بالنسبة إلى حضارة الإسلام، والصليب بالنسبة إلى المسيحية، والميزان إلى العدالة "[55]

أ-3-3الحجج المؤسِّسة لبنية الواقع: وتشمل:

أ-3-3-1 تأسيس الواقع بوساطة الحالات الخاصة وطرقه هي :

-المثل(l'exemple) يؤتى بالمثل لدعم وتقوية أطروحة ما " في الحالات التي لا توجد فيها عادة مقدمات[56] (des prémisses)وتكون هذه الأطروحة محل خلاف بين المحاجِج والمتلقي، فيُستخدم المثل لترسيخ وتثبيت قاعدة خاصة في ذهن المتلقي الذي تكون له خلفية مسبقة حول هذا المثل، و "الأمثال هي بنيات مستمدة من الواقع الماضي بما يختزنه من تجارب إنسانية، وأحداث تاريخية ذات قيمة مجتمعية تحظى باهتمام الأفراد، وتُستخدم داخل القول الحجاجي للإقناع بما تقدمه من تصور وتجريد للأشياء، وما تتضمنه من مشابهة يستدعيها سياق القول الحجاجي"[57]

-الشاهد (L'illustration) يؤتى بالشاهد به من أجل " توضيح القاعدة وتكثيف حضور الأفكار في الذهن[58] " ، وبالتالي يقوي درجة تصديقها لدى المتلقي، وتوضيحها بشكل يجعلها كأنها ماثلة بين يديه ،فـ " حكايات كليلة ودمنة مثال جيد في هذا الإطار؛ فهي تبدأ دائما بتسطير القاعدة قبل سرد أحداث الحكاية التي تأتي لتوضيح تلك القاعدة "[59] ، كونها تنطلق من قضية عامة إلى حالات خاصة توضّحها وتجلّيها، ويدخل في المعنى " الاستشهاد بالنصوص ذات القيمة السلطوية على المخاطَب كالمقولات الدينية، أو كلمات القواد الخالدين في نظر الجماعة المقصودة[60]. "

-النموذج والنموذج المضاد (Modèle et l'anti-modèle) يستخدمها المحتج أنموذجا ذا قيمة اجتماعية معترف بها ومسَلَّم بها، "للحض على عمل ما اقتداء به ومحاكاة له ونسجا عل منواله[61] " ، أي أنه يقدمها للمتلقي كقدوة يُحتذى بها ويُسلَّم بها، لحثه عل فعل أو سلوك أو موقف معين، وكذا لدعم وترسيخ قضية أو دعوى معينة، فتوظيف النموذج إذن يسهم كثيرا في حجاجية الخطاب، وجعله يحظى بقبول واسع، يتضح من ذلك أن " أنسب المجالات لتوظيفه مجال التوجيه والقيادة، توجيه المتلقي إلى سلوك معين وقيادته نحو موقف محدد[62] "

أ-3-3-2تأسيس الواقع بوساطة التمثيل(L'analogie)

وهو " طريقة حجاجية تعلو قيمتها على مفهوم المشابهة المستهلك، حيث لا يرتبط التمثيل بعلاقة المشابهة، وإنما يرتبط بتشابه العلاقة بين أشياء ما كان لها أن تكون مرتبطة[63]"

أ-3-3-3تأسيس الواقع بوساطة الاستعارةmétaphore)

لا ينظر بيرلمان إلى الاستعارة بأنها مجرد صورة أسلوبية لتجميل الكلام – وإن كان ذلك من وظائفها– وإنما تجاوز ذلك إلى اعتبارها حجة تؤدي وظيفة إقناعية، هذه الاستعارة مشتقة من مفهوم التمثيل، فإذا كان التمثيل يُعنى بتشابه علاقة بين الموضوع(thème) والحامل(phore) ، فإن الاستعارة " هي تمثيل مكثف وموجز، ووجه الكثافة فيه والإيجاز الاندماجُ الحاصل بين أحد عناصر الموضوع، وأحد عناصر الحامل، اندماجا لا يمكن معه معرفة أي العنصرين هو الموضوع، وأيهما هو الحامل[64] "

ب-طرائق الفصلprocédés de dissociation

وهي التي "يُعمد فيها إلى الكل فيحدث فيه فصلا بين حقيقته وظاهره[65]" حيث يتم فيها تفتيت أجزاء العنصر الواحد إلى جزيئات تشكل كل منها قضية حجاجية، وفي هذا المستوى يتم تفتيت ما يعتقد أنه غير قابل للانقسام، ويفرق بين الظاهر والواقع، "فبالنظرة الأولى لا يكون الظاهر سوى تجليا للواقع، ولكن حين تكون الظواهر (les apparences) متعارضة... فإنها لا يمكن أن تمثّل الواقع كما هو، لأنه محكوم بمبدأ عدم التناقض، ويصبح من الضروري إذن تمييز الظواهر التي تطابق الواقع عن تلك التي تكون خادعة[66]"فالمظاهر خداعة، وليس كل ما يلمع ذهبا.

خاتمة:

من خلال كل ما تم التطرق إليه، وبعد الدراسة التحليل تم التوصل إلى ما يلي:

-في الفكر العربي، يعد الجاحظ عراب الحجاج في الدرس البلاغي، فنظّر لآليات الإقناع وخصوصا ما تعلق بالمُحاجِج والذي يسميه الخطيب في أغلب الأوقات.

-في الفكر الغربي، يعد شاييم بيرلمان المنظر الحقيقي لمفاهيم الحجاج؛ حيث توسع في مفاهيمه وبسط جميع سبله.

-لقد فصل الجاحظ وابن وهب مفاهيم الحجاج وآلياته، فتطرقا إلى عناصر العملية التخاطبية، ونزع فعلها إلى البلاغة.

- لقد فصل بيرلمان آليات الحجاج مركزا الحجة وما تكون عليه من أنواع، بالإضافة إلى اعتماده المنطق أكثر من أي شيء آخر.

-الحجاج كمفهوم إنساني موجود عند جميع الأمم، وهو من الآليات الكفيلة بخلق الإقناع وجلب التأثير والتأثر

-أغلب مفاهيم الحجاج متقاربة، وهي تستدعي في صورتها البسيطة أطراف العملية التواصلية وتختلف معها من حيث الهدف، فالأولى تقصد التبليغ والثانية تستهدف الإقناع والتأثير

-تختلف آليات الحجاج من أمة لأخرى، ومن مفكر لآخر، وتلعب البيئة الفكرية والمذهب العقدي دورين حاسمين في تحديد المنطلقات وتكييف الآليات.

- مفاهيم الحجاج تتشابه إلى حد بعيد بين المفهومين العربي والغربي؛ ذلك أن المحاججة تعتمد على مفهومي الإقناع والاقتناع، وهما ضروريان في كل عملية تواصلية.

هوامش :

1 ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، (مصر)مادة حجج. ج 2/ 778
2 أبو البقاء الكفوي، الكليات(1998م) مؤسسة الرسالة، (بيروت، لبنان)، ط2، 406.
3 سورة البقرة 150
4 صحيح مسلم، كتاب صلاة المسافرين، باب فضل قراءة القرآن وسورة البقرة وقصرها،804، 361/1 .
5 الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام هارون (1964م ،1384ه)، مكتبة الخانجي،(القاهرة، مصر)، ص1126
6الجاحظ، البيان والتبيين،(1418ه، 1998م) تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي(القاهرة، مصر) ط7. ج2، ص26.
7 ن م، ن ص
8 ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة عابدين، (مصر).،ص176
9 انظر: نفسه ص 188
10 النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، محمد العبد، مجلة فصول، مصر، العدد60، 2002، ص46
11 أبو الزهراء دروس الحجاج الفلسفي، (2003)، مكتبة الخانجي (مصر).ص5
12 طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،(1998م) المركز الثقافي العربي، (المغرب)ط1ص 226
13 الجاحظ، البيان والتبيين ج1/ص92.
14 نفسه ج1 /ص53.
15 نفسه ج1/ص34
16 نفسه ج2/ص26.
17 نفسه ج1/ص212
18 نفسه ج1/ص34.
19 نفسه ج1/ص131.
20 انظر: ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص ص 188- 193.
21 البيان والتبيين، الجاحظ، ج1/ص112
22 نفسه ج1/ص129
23 نفسه ج1/ص114.
24 الرسائل الأدبية، الجاحظ، ج1/ص440
25 Longman, Dictionary of contemporary English, longman 1989.
26 Petit Robert, Dictionnaire de la langue Français,1er redaction, Paris,1990, p : 99.
27 -كريستيان بلانتان: لغة المحاججة واللغة الواصفة، ترجمة نصيرة الغماري،
http://aslimnet.free.fr/ress/n_ghoumari/ghou1.htm تمت الزيارة في 2022/08/01.
28 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج –دراسات وتطبيقات-(2011م) مسكيلياني للنشر والتوزيع، (تونس)، ط1، ص13

29 سامية الدريدي ،الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة –بنيته وأساليبه- (2008م)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (الأردن) ط1، ص21

30 عبد الجليل العشراوي، الحجاج في الخطابة النبوية (2012م)، عام الكتب الحديث (الأردن) ط1ص30

31 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص15

32 ن م، ن ص

33 كمال الزماني، حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الإمام علي رضي الله عنه،(2012م) عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1، ص118

34 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص57

35 نفسه، ص42

36 عباس حشاني، خطاب الحجاج والتداولية ،(2014م)، عالم الكتب الحديث، (الأردن) ط1، ص85

37 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص43

38 ن م، ن ص

39 ن م، ن ص

40 الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان، ص 64

41 نفسه، ص66

42فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص: 49

43 سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص210

44 محمد سام محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص129

45 الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان، ص69

46 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص49

47 الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان، ص 71

48 ن م، ن ص

49 ن م، ن ص

50 سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص224

51 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص51.50

52 سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص228

53 الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان، ص:79

54 سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص:236

55 صابر الحباشة التداولية والحجاج، مداخل ونصوص(2008)، صفحات للدراسات والنشر (سورية) ط1ص48

56 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص54

57 قدور عمران، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني الموجّه إلى بني إسرائيل(2012)، عالم الكتب الحديث (الأردن)،ط1، ص46

58 صابر الحباشة، التداولية والحجاج، ص 49

59 الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، ص85
60 محمد سام محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة(2008)، دار الكتب الجديدة المتحدة، (لبنان)، ص: 131
61 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص55
62 سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص245
63 عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير - مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج- (2012م) أفريقيا الشرق (المغرب)ط2، ص97
64 عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص60
65سعيد العوادي، تلقي الحجاج في الدراسات العربية المعاصرة، عبد الله صولة أنموذجا، ضمن : الحجاج والاستدلال الحجاجي – دراسات في البلاغة الجديدة، مجموعة باحثين، إشراف : حافظ إسماعيلي علوي،(2011م) دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع (عمان، الأردن)، ط1، ص271
66الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، ص95

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
1) أبو البقاء الكفوي، الكليات(1998م) مؤسسة الرسالة، (بيروت، لبنان)، ط2
2) حافظ اسماعيلي علوي، الحِجاج مفهومه ومجالاته، دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، (2010) عالم الكتب الحديث، (اربد، الأردن)، ط1
3) الجاحظ، البيان والتبيين،(1418ه، 1998م) تحقيق عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي (القاهرة)، ط7.
4) الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام هارون (1964م ،1384ه)، مكتبة الخانجي،(القاهرة، مصر)
5) الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان(2014م)، دار الكتب الجديدة المتحدة، (لبنان)، ط1
6) أبو الزهراء دروس الحجاج الفلسفي، (2003)، مكتبة الخانجي (مصر).
7) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة –بنيته وأساليبه- (2008م)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (الأردن) ط1
8) سعيد العوادي وآخرون، الحجاج والاستدلال الحجاجي – دراسات في البلاغة الجديدة، مجموعة باحثين، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي،(2011م) دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع (عمان، الأردن)، ط1
9) صابر الحباشة التداولية والحجاج، مداخل ونصوص(2008)، صفحات للدراسات والنشر (سورية) ط1
10) طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي (1998م) المركز الثقافي العربي، (المغرب)ط1.
11) عباس حشاني، خطاب الحجاج والتداولية ،(2014م)، عالم الكتب الحديث، (الأردن) ط1
12) عبد الجليل العشراوي، الحجاج في الخطابة النبوية (2012م)، عام الكتب الحديث (الأردن) ط1
13) عبد الله صولة، في نظرية الحجاج –دراسات وتطبيقات-(2011م) مسكيلياني للنشر والتوزيع، (تونس)، ط1
14) عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير - مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج- (2012م) أفريقيا الشرق (المغرب)، ط2

15) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة : محمد صالح ناجي الغامدي (2011)مركز النشر العلمي (السعودية)، ط1.
16) قدور عمران، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني الموجّه إلى بني إسرائيل(2012)، عالم الكتب الحديث (الأردن)،ط1
17) كمال الزماني، حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الإمام علي رضي الله عنه، (2012م) عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1
18) محمد سام محمد الأمين الطلبة الحجاج في البلاغة المعاصرة(2008)، دار الكتب الجديدة المتحدة، (لبنان).
19) مسلم: أبو الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية(بيروت).
20) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف.(مصر)
21) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة عابدين، (مصر).

المراجع باللغات الأجنبية

22) Longman, Dictionary of contemporary English, Longman 1989.
23) Petit Robert, Dictionnaire de la langue Française,1ere édition, Paris,1990.

المجلات:

- مجلة فصول، مصر، العدد60، 2002

المواقع الإلكترونية:

http://aslimnet.free.fr/ress/n_ghoumari/ghou1.htm

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 408 - 424 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مقولات الشعرية بين المرجع البلاغي والمرجع اللّساني

Poetic Sayings between the Rhetorical Reference and the Linguistic Reference

بوعلام سويدي [1] / نصيرة بن شيحة [2]*

Boualem Souidi [1] / Nacera Benchiha [2]

مختبر اللغة والتواصل.

جامعة أحمد زبانة غليزان (الجزائر)

University of Ahmed Zabana Relizane (Algeria)

. boualem.souidi@univ-relizane.dz [1] / nacera.benchiha@univ-relizane.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/12/01	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

نسعى من خلال هذه المقالة إلى معرفة مقولات الشعرية بدءا من الدرس البلاغي القديم وصولا إلى الأنموذج اللساني الحديث، فقد عرفت الشعرية مفاهيم عديدة ومستحدثة، خضعت للتطورات المعرفية والمنهجية المختلفة التي عرفتها الدراسات البلاغية واللسانية، حيث تباينت منطلقات المقاربة الشعرية واختلفت مرتكزاتها، تبعا لاختلاف القواعد والمعايير التي تحدد وتكشف لنا جمالية النص الأدبي وشعريته .

بناء على هذا، فقد شهدت الشعرية مسارات تحولية وانفتحت على مختلف المقاربات التي طالت البحث اللساني من نفسية واجتماعية لها علاقة بالعوامل الخارجية والوقائع التاريخية، وحتى المقاربات التي تنظر إلى النص الأدبي في بنيته الداخلية، والتي تمثلت في التيار اللساني البنوي مع رومان ياكبسون وجون كوهين وتودوروف.

الكلمات المفتاح : الشعرية، البلاغة، النص الأدبي، البنية، الخطاب.

Abstract :

Through this article, we seek to know the categories of poetry, starting from the ancient rhetorical lesson to the modern linguistic model. Which defines and reveals to us the aesthetic of the literary text and its poetry.

Based on this, poetics witnessed transformational paths and opened up to various approaches that affected linguistic research from psychological and social ones related to external factors and historical facts, and even approaches that look at the literary text in its internal structure, which was represented in the linguistic structural trend with Roman Jakobson, John Cohen and Todorov .

Keywords: poetics, rhetoric, literary text, structure, discourse

* بوعلام سويدي: boualem.souidi@univ-relizane.dz

1 تقديم:

شهدت الدراسات اللغوية والأدبية تحولات منهجية ومعرفية، كان لها التأثير البالغ في تغيير مقولات الشعرية، فقد عرف هذا المصطلح منذ انبثاق الدرس البلاغي الغربي القديم مع أفلاطون Platon وأرسطو **Aristote** Aristote ، وتغيرت النظرة والرؤية للمقاربة الشعرية وفقا للانعطافات التي عرفها الدرس الأدبي وحتى اللساني، ومن هنا فإن التطور الذي حصل في الأدب رافقه تطور آخر في الدراسة اللغوية.

ومن ثم، سنحاول الوقوف على هذه التحولات التي عرفتها الشعرية مع تقصي الملامح التأصيلية لها بدءا من المرجع البلاغي القديم وصولا إلى التيارات اللسانية الحديثة، وبالتالي، سنحاول من خلال هذه المقالة، فض مغاليق بعض التساؤلات من قبيل:

- ما المقولات التي أصلت لتأسيس الشعرية في الدرس البلاغي الغربي القديم (أرسطو Aristote وأفلاطون Platon)؟
- هل ارتبطت مقولات الشعرية العربية التراثية بالأنموذج البلاغي القديم؟
- ما مدى تأثير التحولات الأدبية واللغوية الحديثة في تغيير مفاهيم ومقولات المبحث الشعري؟

2.مفاهيم الشعرية

أولا: الشعرية لغة

إن الباحث في معاجم اللغة العربيّة عن جذر لفظ الشعرية يجده ثلاثيا على نحو "ش ع ر"، حيث نلفي في " مقاييس اللغة" **"لابن فارس" أن** "الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ...شعرت بالشيء، إذا علِمْتُه وفطِنْتُ له"[1].

وفي لسان العرب **لابن منظور،** نجد" ش ع ر" بمعنى عَلِمَ... وليت شعري، أيّ ليت عِلْمِي، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال **الأزهري** : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أيّ يعلم... وسُمّيَ شاعرًا لفطنته"[2].

و نجد **الزمخشري** في أساس البلاغة يرى "ش ع ر" بمعنى... عظَّم شعائر الله تعالى، وهي أعلام للحج من أعماله، ووقَف بالمشعر الحرام... وما يُشعركم: وما يُدريكم. وهو ذكي المشاعر وهي الحواس"[3].

و تأسيسا على ما سبق نستنتج أن الأصل اللغوي للشعريّة (ش ع ر) يخرج إلى معنيين، أما المعنى الأول فمادي، وهذا ما لا نقصده بالبحث، أما المعنى الثاني فهو معنوي مجرّد، يدل في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالته على الثبات تُعزَى لطبيعة الشعر المحدود بعلامات لا يجاوزها كما ذكر **الأزهري** في لسان العرب، وهي قواعد تضبط الشعر فلا يجوز بأي حال من الأحوال الاجتهاد في تغييرها أو تخطيها، قبل أن يحلّ عهد جديد ثار أصحابه على هذه المعايير على غرار الشاعرة والناقدة العراقية "نازك الملائكة"، و"بدر شاكر السياب" وغيرهما

والمتأمّل في العلاقة بين مفهوم مصطلح الشّعر في النّقد الحديث، وجذره اللغوي يلاحظ أنّ هناك صلة دقيقة بين معنييهما، تتمثّل في أن للشعر قوانين تحكمه، وتقومه، والشعريّة في مجملها تمثّل قوانين الخطاب الأدبي، الذي يعدُّ الشّعر من أنواعه الخاضعة لضوابط محددة، على الرّغم من كون ثباتها نسبيًا مرهونًا بالزمن الذي سرعان ما يغيرها.

وبعد الغوص في المعاني اللغويّة لمصطلح الشعريّة، نجد أنّ له معانٍ عدّة منها:

- الدلالة على العلم، والفطنة، والدراية.
- أن لكلّ شعريّة معالم، وضوابط محدّدة تستند عليها.
- يحمل مصطلح الشعريّة نوعًا من الثبات المؤقت[4].

ثانيا: الشعريّة اصطلاحا

إن أصل مصطلح(الشعريّة) " مترجم من لغته الأصل **poétique** إلى اللغة العربيّة(شعريّة) وهو مصطلح فرنسي يقابله في الإنجليزية **poétics** وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية **poética** المشتقّة من الكلمة الإغريقية[5] **poétikos** " "وقد أضحت الشعريّة من أشكل المصطلحات، وانغلق مفهومها وضاق بما كانت معه مجالا رحبًا تدافعت فيه الدراسات، والبحوث" [6]

وعلى الرغم من تسميتها بالشعرية ، إلا أنها لا تنحصر في الشعر، بل تظهر في كل أشكال اللّغة.[7]

إن إشكاليّة المصطلح تبدو محيّرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزًا ــ إلى حد ما ــ لهذه الإشكاليّة منذ **أرسطو Aristote**، حين سمى كتابه ب **poétiks** أي(فنّ الشعر) أو(في الشعريّة) كما هو شائع الآن في النقد الغربي... أما في تراثنا النّقدي، فإنّنا نواجه مصطلحات مختلفة، وربما نواجه المصطلح نفسه(الشعريّة) إلا أن مفهومها مختلف عمّا تعنيه الشعريّة بمعناها العام" [8].

"إنّ مصطلح الشعريّة **poétics** على الرغم من أنّه من أكثر المصطلحات شيوعًا في مجال الدراسات الأدبيّة، والنقديّة، إلا أنّه لم يستقر على تعريف واحد، فهو يحمل تعريفات عديدة، تختلف من ناقد لآخر" ويبقى البحث في الشعريّة مجرد محاولة فحسب للعثور على بنية مفهوميّة هاربة دائما وأبدًا... سيبقى دائمًا مجالا خصبًا لتصوّرات، ونظريّات مختلفة"[9]، فالشعريّة موضوع واسع، ومتشعّب له صلات وثيقة بمختلف العلوم، لذا فهو " يستدعي منا تحديد المصطلح، والمفاهيم، وهذا المسعى محفوف بالمزالق لأن الشعريّة تتضمن معان متعددة، غير متساوية من حيث الحضور النقدي"[10].

وحسب شكلوفسكي**Chklovski** فإن اللغة الشعرية ينبغي أن تبدو غريبة وصعبة، بل غامضة لجذب الانتباه، ولإنشاء إدراك حسي خاص بالشيء[11]

3. مقولات الشعرية وملامح التأسيس البلاغي:

تندرج الشعرية ضمن فروع المعرفة الأدبية الحديثة التي تسعى إلى ضبط القوانين الداخلية التي تحكم الأدب، و"الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي"[12]، وهي برغم هذا التحديد الذي يدفع إلى الإقرار

بتشكل مقولات الشعرية حديثا، إلا أن هذا لا ينفي أسبقية التأسيس البلاغي التي تعزي لبدايات التفكير النظري في الأدب، الذي يبدو متلازما مع نشوء الأدب ذاته[13].

تماشيا مع هذا التوجه التوصيفي، الذي ينحو صوب اعتبار الشعرية مقاربة داخلية محايثة للأدب، فإن هذا المسلك التحليلي –برغم حداثته- كان حاضرا بقوة في كتاب "**أرسطو Aristote**" فن الشعر، الذي انطلق فيه "-طبقا لعرض استدلالي-من تحديد مبادئ أولية عامة. ومن ثم التجرد نحو جزئيات الموضوع [.....] ومن خلال هذا التحليل تنفرز الاحكام بعد استقراء مخصص بالأحكام نفسها. ذلك أن وأرسطو Aristote ينتقل من وقائع أدبية، وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع"[14] التي تفرزها الأجناس الأدبية التي كانت مهيمنة في العصر اليوناني، والتي كانت "ترتد إلى تقسيم ثلاثي ينهض على مبدأ التفاضل بين الأجناس الادبية، اكتسبت من خلاله الدراما والملحمة –على التوالي- موقعا مركزيا من شعرية "**أرسطو Aristote**"، بخلاف الشعر الغنائي الذي شغل مكانة هامشية ضمن صنافة الأجناس الأدبية، التي عمد "**أرسطو Aristote**" إلى تحديد معالمها، وسمات تفردها"[15] بالاعتماد على مبدأ المحاكاة وقدرة الأديب على تمثيل الواقع"[16]"، ضمن مسعى حرص من خلال "**أرسطو Aristote**" على "استنباط القوانين والقواعد المتحكمة في آلية اشتغالها، التي ستغذو نموذجا ومعيارا يحتذى به في صياغة الأجناس الأدبية"[17].

إن مبدأ المحاكاة الذي استند إليه "**أرسطو Aristote**" لتحديد معايير التفاضل بين الأجناس الأدبية التي كانت شائعة في عصره، امتداد لمفهوم أفلاطون للمحاكاة[18]، الذي غدا معه الفن محاكاة للعالم الحسي، والعالم الحسي بحسبه محاكاة لعالم المثل. وبذلك يكون مصدر الفن -من منظور أفلاطون- إلهام يتأتى للفنان إدراكه عبر محاكاة عالم المثل، وبهذه الرؤية يكون "**أفلاطون Platon**" قد أفصح عن علاقة الجانب الغيبي (الإلهام) بالشعر في تحديده لماهية الشعر، والتي تم بموجبها تصنيف الشعراء إلى صنفين: أحدهما **شاعر ملهم** يعتلي مراتب قدسية عليا، وثانيهما **شاعر محاك**، يتموقع في المرتبة السادسة بعد الفيلسوف، والملك والسياسي والرياضي والصانع والعرّاف"[19].

و بهذا التصور الذي جاء به "**أفلاطون Platon**"، يصبح الشعر بابا من أبواب التضليل وتزييف الوقائع، وليس له علاقة بنشر المثل والقيم التي كان ينادي هذا الاخير.

ذلك أن جميع أنواع الكلام - وليس الشعر- إنما تنشأ عن فن إظهار التشابه بين الأشياء، والقدرة على التمييز تنشأ من المعرفة، وكل فن يخلو من المعرفة لا ينطوي على أية قيمة، يقول أفلاطون في هذا الصدد: "إن من لا يعرف الحقيقة، بل يقتصر على اتباع الظنون لا يصل إلا إلى فن مضحك، بل لا يعرف الحقيقة، بل يقتصر على اتباع الظنون لا يصل إلا إلى فن مضحك، بل إلى فن لا ينطوي على أية قيمة على الاطلاق" [20].

ولئن كانت المحاكاة من حيث التأسيس، نظرية أفلاطونية، فإن تمثل "أرسطو Aristote" لمفهوم المحاكاة، استم بسمة الخصوصية، "فهي –من جهة أولى- محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي –من جهة ثانية- محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي"[21]. وعليه فإن المفهوم الذي تبناه "**أرسطو**

Aristote" للمحاكاة لم يكن متوافقا إلى حد بعيد مع المفهوم الأفلاطوني، فقد اتخذ "**أرسطو Aristote**" من الواقع مرجعا لتحديد ماهية المحاكاة، الأمر الذي يسمح لنا بالقول: إن المحاكاة بالمعنى الأرسطي اكتسبت معنى جديدا، "يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ ونقل حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون."[22]، فالمحاكاة بهذا التصور الأرسطي تمتاز بسمة الفطرية الإنسانية، حيث يتعلم من خلالها الإنسان سائر المعارف وهذا ما يؤكده بقوله: "فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى"[23].

4. مفهوم الشعرية في ضوء ومقولة النظم التراثية:

يتحدد مفهوم الشعرية بوصفها مقاربة محايثة للأدب، تسعى إلى وضع قوانين ومعايير لتحديد المعالم الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبرغم حداثة هذا المفهوم ومنشئه الغربي، فإن هذا الحكم لا ينفي تكرس هذا المسعى في المدونة البلاغية والنقدية والعربية التراثية، بشكل "يمكن أن يكون موازيا"[24] لنمط المقاربة الشعرية للأدب في التصور اللساني والأدبي الحديث، "ويتعلق الأمر هنا بنظرية عبد القاهر الجرجاني، ومنهاج حازم القرطاجني، حيث يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية، إلى مفهوم الشعرية العام [....]، فمحاولاتهما لاستنباط قوانين الإبداع، تصب في عمق الجوهر الذي تبحث عنه كل شعرية"[25].

تماشيا مع هذا الطرح الذي يقر بتجسد بعض المعالم الشعرية التي تسعى إلى وضع أسس ومعايير علمية قادرة على تفسير العمل الأدبي، لدى عبد القاهر الجرجاني، عُدت نظرية النظم " أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة، كما حاولت أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة- بذلك - إشكالية البلاغيين أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى" [26].

إن هذا المنحى دفع "**حسن ناظم**" إلى الإقرار بمستويات الإدراك العالية لمسألة القوانين المنظمة لكل عمل إبداعي[27] من خلال نظرية النظم القائمة على مبدأ التعالق، الذي يتأتى من منظور "**عبد القاهر الجرجاني**"، عبر تقفي " أثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء، كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير، وما أشبه ذلك " [28].

ومن ثم، فإن النظم لا يتشكل بفعل ارتصاف الألفاظ من حيث نطقها، بل من حيث تعالقها دلاليا بما يرتضيه العقل لذلك التأليف، دون أن يكون منحصرا عند حدود التعاقب النطقي للألفاظ، إذ " ليس الغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتحبير والتفويق والنقش، وكل ما يقصد به التصوير "[29].

وفي هذا السياق الذي ينحو إلى وضع المعايير العلمية لتوصيف سمات الإعجاز القرآني، اتجه الجرجاني إلى إقصاء الوزن والقافية وسهولة اللفظ عن مسألة الإعجاز، إذ لا تعد هذه التشكلات مظهرا من مظاهر الفصاحة ولا البلاغة، "فإن عاد بعض الناس طول الإلف لما سمع أن الإعجاز إلى أن يجعله في مجرد الوزن ،كان قد دخل في أمر شنيع، وأن يكون قد جعل القرآن معجزا ليس من حيث كلام، ولا بما كان لكلام فضل على كلام ليس بالوزن، ما كان الكلام كلاما ولا به كان كلام خيرا من كلام " [30].

وبذلك، يكون "**عبد القاهر الجرجاني**" قد تجاوز الرؤية التي تأخذ بالمعيار الوزني للتفاضل في الكلام، حيث أنه إذا كان كذلك فيكون الحكم على كل قصيدة نُظِمَتْ على إيقاع قصيدة أخرى حُكِمَ عليها بالفصاحة، فهي فصيحة لأنهما يشتركان في الوزن .

أما على الصعيد اللفظي في علاقته بالإعجاز، فقد تمثل الجرجاني الموقف الرافض لتبني مقولة اسناد فصاحة الكلم وبلاغته إلى الألفاظ، فيقول: " واعلم أنك كلما نظرت وجدت سبب الفساد واحدا، وهو ظنهم الذي ظنوه في اللفظ وجعلهم الأوصاف التي تجري عليه كلها أوصافا في نفسه من حيث هو لفظ، وتركهم أن يميزوا بين ما كان وصف له في نفسه، وبين ما كانوا قد أكسبوه إياه من أجل أمر عارض في معناه، ولما كان هذا دأبهم، ثم رأوا الناس وأظهر شيء عندهم في معنى الفصاحة تقويم الإعراب، والتحفظ من اللحن، لم يشكوا أنه ينبغي أن يعتد به في جملة المزايا بين كلام وكلام في الفصاحة، وذهب عنهم أن ليس من الفصاحة التي يعنينا أمرها في شيء " [31]، وهنا يرى أن لا شأن للألفاظ في صناعة شعرية خطاب ما، بقدر ما هي إلا خادمة للإعجاز حيث لا يجوز – حسبه – مطلقا التفاضل بينها وهي مجردة أو مفردة، " فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك لذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع اخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا " [32]. ومعنى ذلك أن اللفظ فصيحا لمطلب في معناه.

ضمن هذا المساق، فصل الجرجاني في مسألة ترتيب الألفاظ في النفس وعلاقتها بتوخي معاني النحو بقوله: "إن العاقل يرتب في نفسه ما يريد أن يتكلم به، وإذا رجعنا إلى أنفسنا لم نجد معنى لذلك سوى أنه يقصد إلى قولك (ضرب) فيجعله خبرا عن (زيد) ويجعل (الضرب) الذي أخبر بوقوعه منه واقعا على (عمرو) ويجعل (يوم الجمعة) زمانه الذي وقع فيه، ويجعل (التأديب) غرضه الذي فعل (الضرب) من أجله، فيقول: (ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له)، وهذا كما ترى هو توخي معاني النحو بين معاني هذه الكلم"[33].

تأسيسا على ما سبق، أشار "**حسن ناظم**" إلى مسألة غاية في الأهمية تكمن في مشروعية التساؤل عن إمكانية اتخاذ "النحو معيارا شعريا يستند السلامة العبارة نحويا أو عدم سلامتها ؟"[34]، إذ يرى أن جوهر الشعرية لا يتعلق بالقيم النحوية التي تتفاعل مع معيار الصحة والخطأ، وإنما يتأتى من خلال انخراط النحو ضمن العلاقة الجدلية بين (النظم – النحو) "[35].

و يجيب عن هذا التساؤل الجرجاني بقوله :" فإن قلت : أ فليس هو كلاما قد أطرد على الصواب، وسلم من العيب ؟ إنما يكون في كثرة الصواب فضيلة؟، قيل أما الصواب كما ترى فلا، فأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان، والتحرز من اللحن، وزيغ الإعراب، فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكرة اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركا فيما نحن فيه، حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركا حتى يحتاج في التحفظ إلى لطف نظر، وفضل رؤية، وقوة ذهن، وشدة تحفظ، وهذا باب ينبغي أن تراعيه، وأن تُعْنى به حتى إذا وازنت بين وكلام، دريت كيف تصنع، فضمت كل شيء إلى شكله، ... قابلته بما هو نظير له، وميزت ما الصنعة منه في لفظه مما هي منه في نظمه " [36]. وتأسيسا على ما سبق فليس المقصود في ضوء تعالق النحو بالنظم القوانين التي تسلم بها العبارة اللغوية، حينما تضبط اللغة و: "هذا مما لا علاقة له بالإبداع الشعري أصلا"[37].

وأتى الجرجاني على الكلام فقسمه إلى قسمين، أما القسم الأول فهو ما بلغ به المتكلم معناه من لفظه، وأما الثاني فما لا نصل به الغرض من دلالة اللفظ وحده، حيث " لا نرى إذا قلت هو كثير رماد القدر، أو قلت طويل النجاد، أو قلت في المرأة نؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجب ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال، هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف، ومن طويل النجاد أنه طويل القامة، ومن نؤوم الضحى في أنها فتاة مترفة مخدومة لها ما يكفيها من أمرها " [38]..

وهو ما ذهب علي حسن ناظم بقوله :" وعلى مستوى المعنى يلجأ الجرجاني - من أجل توضيح شعريته (نظمه) –إلى التمييز بين معنيين : عقلي وتخيلي "[39].

أما العقلي فيحدده الجرجاني بأنه المعنى الذي " يجري مجرى الأدلة والفوائد، ويصفه بأنه (ثابت) و(صريح)، ويحكم عليه بأنه " ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب "، ويعلل حكمه هذا بقوله أن الشاعر هنا " يورد معاني معروفة"، وبأنه " يتصرف في أصول كالأعيان الجامدة " لا تزيد ولا تفيد، كالحسناء العقيم، والشجرة التي لا ثمار لها (.....)، ويحدد الجرجاني التخيلي بأنه " الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه أنه منفي "، وبأنه مفتن المذاهب، كثير المسالك لا يكاد ينحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما ولا تبويبا "، وإن الشاعر يجد في التخييل "سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد " وبأنه كالمستخرج من المعدن لا ينتهي "[40].

5ـ مقولات الشعرية والمنظور البنوي للأدب:

عرفت الشعرية منذ القدم عدم الاستقرار على مفهوم محدد ولا تزال كذلك في العصر الحديث تتجاذبها المصطلحات والمفاهيم التي تنجرف صوب كل مصطلح معين ، وإن يُجمع بعضهم على أنها البحث عن الخصائص الجمالية والفنية والإبداعية التي تصنع فرادة النص الأدبي، بوصفها قوام الشعرية، وهو ما أشار إليه حسن ناظم بقوله:" قوانين الخطاب الأدبي "[41]. هذه التجاذبات التي تُعزى إلى عوامل عِدَّة ، لعل أهمها

،اختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية وعاملا الزمان والمكان تبعا للتدرج الشعري ، ناهيك عن المصطلح - الشعرية- في حد ذاته، " فغنى مصطلح الشعرية نفسه يُعد واحدا من أسباب استعصاء تحديد مفهومها، فبقدر ما هو غني بتاريخه الطويل ، حيث يكتسب هذا لمصطلح في كل حقبة تاريخية مفهوما جديدا تبعا للتدرج الشعري ، فهو غني أيضا بأنساقه الجمالية التي تتطور باستمرار على صعيد الممارسة الإبداعية من جهة ، وبمفاهيمه الإجرائية الواصفة لكيفية تشكل تلك الأنساق وتفاعلها لحظة الإنجاز النصي ، وأثرها في المتلقي لحظة التأويل السياقي للنص على صعيد النظرية النقدية من جهة أخرى " [42].

أ_ الشّعرية عند جون كوهين jean cohen:

يعد "**جون كوهن** jean cohen " من النقّاد الفرنسيين الذين وضعوا معايير وأسس علمية لضبط شعرية النص الأدبي وفنيته " مركّزا على المكونات الإيقاعية والدلالية التي ينهض عليها الخطاب الشعر، ومن ثم الجمالية لهذا المفهوم"[43]، حيث عمد في مقدّمة كتابه "**بنية اللغة الشعرية**" لوضع الإطار المعرفي للشعرية ومجال اشتغالها، الذي حصره ضمن جنس الشعر [44].

وفي هذا السياق، ميّز "**جون كوهن**jean cohen " بين مصطلحي: الشعرية والشعر، حيث أشار إلى أن كلمة (**شعر**)، خضعت لتحولات متعددة، حيث "كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه، كانت جنسا أدبيا هو "القصيدة" التي تتميز بدورها باستخدامها لأبيات، لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين أخذت الكلمة معنى أكثر اتّساعا على أثر تطور، يبدو أنّه بدأ مع الرومنتيكية، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية، بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذّات، وهكذا اصبحت كلمة" شعر" تعني التأثّر الجمالي الخاص الذي تحدثه "القصيدة، ومن هذا أصبح شائعا أن نتحدّث عن المشاعر [45]".

وفي السياق ذاته، يرى **كوهن** " أن تحديد مفهوم القصيدة "le poéme"، ليس مسألة بسيطة لأن ما هو شعري يلتبس أحيانا بما هو نثري، وخاصة عندما يتحدّث البعض على سبيل المثال عما يسمّونه القصيد النّثري. وإذا كان النّاقد قد انبرى لإعادة تعريف الشّعر وفق القواعد المتعارف عليها في النّقد القديم. وخاصة اشتراطها حصول النظم بواسطة آليات شعرية متواترة ،فإنّه نبّه إلى أنّ الجانب الدلالي في الشّعر قد نمت تغطيته نظريا في نطاق ما يحسب على ما هو شعري بواسطته علم الدلالة ".[46]

وعلى هذا الأساس، فلغة الشعر –**من منظور كوهن**- "يجب أن تعالج وتحلل من خلال مستويين: الصوتي والدلالي مقرا في حدود تصوره الشكلاني العام بأنّ الخاصية الشّعرية موجودة فيهما معا. ويبدو أنّ هدف الشّعرية عند" **كوهن** " لا ينحصر في الدراسة البنوية لفن الشّعر وحده، بل يتعدّاه إلى دراسة المظاهر العينية التي تمكننا من التمييز مثلا بين ما ندعوه شعرا وما نحتفظ به في خانة النثر"[47].

ولعلّ أهم ما يمكن استخلاصه مما ذهب إليه "جون كوهن" ما يلي:

- الشّعرية علم موضوعه علم الشّعر، والذي في رأيه مرتبط بالنثر الجمالي أو الانفعالات الشّعرية.

- محاولة للتفريق بين ما هو شعري وما هو نثري.
- التركيز على خاصية الانزياح الشّعري والعدول، باعتبار الشّعر علم الانزياحات اللغوية.

ب ـ الشعرية عند تودوروف Todorov:

إن الحديث عن الشّعرية في كتابات تودوروف ورومان جاكبسون وجون كوهن في العصر الحديث، لا يعني ذلك أنّ الشّعرية من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها أرسطو Aristote في كتابه "فن الشّعر" ويأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا الكتاب ،حيث عدّه دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشّعرية .." [48]

وتسعى الشّعرية لدى تودوروف لمعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ..إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب نفسه. فالشّعرية إذن مقاربة للأدب مجرّدة وباطنية في الآن نفسه [49].

ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، "فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي صنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية. [50]

تودوروف في تعريفه للشّعر يركّز على تلك الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا والتي تصنع فرادته وتحقق تميّزه.

ج ـ الشّعرية عند رومان جاكبسون Jacobsen:

يرى الدكتور تاوريريت بشير في كتابه " الشعرية والحداثة أن رومان جاكبسون Jacobsen يمثل " فصيلة نقدية متميزة في التّأسيس لعلم الشّعرية ونشير هنا إلى فضل الشّكلانيين الرّوس في التّنبيه إلى وظيفة النّاقد التي لا تتمثّل في الحديث عن الأدب أو النّصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها يلعب "رومان جاكبسون Jacobsen" دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرّسالة الشّعرية ووظائفها السّت، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشّعرية ،انبثق علم الشّعرية عند جاكبسون Jacobsen من أرضية ألسنية" [51].

وهذا ما يذهب إليه رومان جاكبسون Jacobsen في تعريفه للشّعرية : "هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية، لا في الشّعر حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ،وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية "[52].

أمّا بخصوص الوظائف الأخرى هي:

*الوظيفة المرجعية: وتركز على السياق.

*الوظيفة الانفعالية: وتركز على المرسل .

*الوظيفة الافهامية: وتركز على المرسل إليه .
*الوظيفة الانتباهية: وتركز على الاتصال.
*الوظيفة الميتالسانية (الشارحة): وتركز على السنن.
*الوظيفة الشّعرية وتركز على الرسالة ذاتها وتستهدفها في صميمها، وهذه الوظيفة هي القادرة على نقل الخطاب من حالته العادية بين مرسل ومتلقي إلى نص أدبي قائم بذاته" [53].
الشّعرية عند جاكبسون جزء لا يتجزّأ من علم اللغة، فالشعر عنده لغة في سياق وظيفتها الجمالية.

6. نماذج تطبيقية

وفي الأخير وددت أن أقف وقفة شعريّة/ شاعريّة عند بعض النّماذج من الإنتاج الإبداعي لدى زعيم مدرسة الأحياء والبعث، سجين سرنديب لما وجدت في شعره من جماليّة متميّزة، محاولا أن أوضّح نقاط الجماليّات الشعريّة الموجودة فيها من خلال تحليلها وفق أصول وقواعد النظريّة الشعريّة، وركزت على ظاهرة الانزياح، لما لها من أهمية كبرى في قرض الشعر وصناعته، من خلال مظاهره المتعددة وأنواعه المتباينة، والتي تنقسم إلى أقسام ثلاثة، في مقدمتها الانزياح التركيبي ويُعنى بالأساليب والتراكيب اللغوية،(التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الأساليب الإنشائية)، والانزياح الإيقاعي ويهتم بالموسيقى الخارجية من وزن وقافية وإيقاع. ثم الانزياح الدلالي وهو ما انكب نال منه التطبيق على بعض أبيات البارودي المختارة من ديوانه.

الانزياح الدلالي : ويسمى الانزياح الاستدلالي، أو الاستبدالي، ويهتم هذا اللون من الانزياحات بانزياح اللفظ عن المعنى الحقيقي إلى معنى آخر لأغراض يقصدها الشاعر، ومن أهم مظاهر هذا اللون نذكر :

أ-الاستعارة: وهي من أهم الأساليب اللغوية التي تسمو بالكلام إلى مراتب عليا بلاغة وجمالا، يقول القاضي الجرجاني: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوّل في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر" [54]، ولذلك فإنها تكثر في الأسلوب الشعري، وتميزه عن غيره.

وتعد الاستعارة عماد الانزياح، وأهم مظاهره التي تثير الدلالة.

والباحث في شعرية قصائد البارودي يجدها تمتاز بكثير من الانزياحات الاستعارية التي تشي بقدرة فائقة لدى صاحبها في خلق معان جديدة يريد إيصالها إلى المتلقي، يقول في أحد أبياته :

" وَلَقَد عَلَوتَ سَرَاةَ أَدهَمَ لو جَرَى ** في شَأْوِهِ بَرْقٌ تَعَثَّرَ أَوْ كَبَا "

و هنا انزاحت العبارة عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، فقد جعل البارودي صفة الأَدْهَم وهو الفرس الأسود لقطار السكة الحديدية، وفي ذلك إعمال لذهن القارئ وتتبع لهذا الأدْهم الذي يخطو بسرعة حتى إذا أعمل فكره، وقرأ قصيدته وجد مبتغاه، فأدرك عمق المعنى، وحسن السبك وجمال الصياغة، "وربما كان وصفه للقطار أول وصف من نوعه في اللغة العربية، لأن السكة الحديدية دخلت مصر في أخريات أيام سعيد باشا، ولم يفطن شعراء عصره له أو لم يهتموا بوصفه" [55].

والاستعارة تحدث نوعا من الدهشة الماتعة، وهي انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق، وتمثل خرقا لقانون اللغة المعروف" [56].

وفي بيت شعري آخر له ينتج انزياحا استعاريا آخر إذ يقول:|

" **فسوفَ تصفُو الليالي بعد كَدْرَتِها ** وكلُ دورٍ إذا ما تم ينقلبُ** " [57].

وهنا ارتقى البارودي بالمعنى الذي تفيده صيغة" الليالي" من صفريتها بانزياح لطيف إلى المعنى المقصود، وهو انزياح من الحديث عن الماء إلى الليالي من خلال تعديد صفاته على نحو " الصافي"، "الكدر"، وفيه إشغال لهذه المتلقي بالتأمل والبحث عن آلية صفاء الليالي بعد الكدرة.

وعليه نستنتج أن الشاعر لا يبذل كل هذه الطاقات الإيحائية ليقدم نصه للمتلقي وينتظر منه فهما لتربطٍ لغوي، "لأنه لا يسعى إلى إحداث تواصل فوري، ولكنه يتبنى البعد الدلالي توليد إحياء ناتج عن رغبة الشاعر الباطنية في إعادة تركيب ما هو طبيعي ومعتاد في قوانين غير طبيعية وغير معتادة"[58].

ب - التشبيه

يعد التشبيه أو المشابهة فن من الانزياح الدلالي : و"هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر" [59].

ومن الانزياح في التشبيه عند البارودي قوله:

" **وترى الثريا في السماء كأنها ** حلقات قرط بالجمان مرصّعُ**" [60].

التشبيه هنا يثير التأمل لدى المتلقي ويعمل ذهنه فيه، فيدرك بذلك حجم البلاغة والمتعة في الجمال الذي انزاح إليه المعنى عندما يتخيل النجوم الصغيرة المجتمعة والمعروفة بالثريا وهي مزدانة بنورها منزاحة إلى شكل حلقات صغيرة مرصعة باللآلئ.

ج - الكناية :

والكناية "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[61]. ".وتعد الكناية من مظاهر الانزياحات الدلالية في شعر البارودي، وهي تقوم على علاقة بين الدال والمدلول، وفيها إثارة للمتلقي، وإعمال لذهنه، للبحث عن المعنى الذي انزاح بالقول الكنائي إلى معنى خفي مقصود. و قول البارودي: "**أبيت أرعى نجوم الليل مرتفقا ** في قنة عزّ مرقاها على الراقي** "[62].

في البيت انزياح في قوله: "أرعى نجوم الليل" عن هذا المعنى الواضح إلى معنى بريده البارودي وهو الأرق والهم الذي أصابه، فكان هذا الانزياح مثيرا للقارئ، فما سبب رعاية الشاعر هذه النجوم ليلا؟ ولماذا لم ينم مثل غيره من الناس، فهذا وقت الخلود والراحة؟ فإذا أعمل المتلقي فكره، أدرك أن الحالة النفسية السيئة، وما انتاب الشاعر من السهر ومراقبة النجوم بسبب ما اعتراه من هموم وآلام أذهبت عنه راحة البال، وطمأنينة

النفس وسكوها، فكان الانزياح عن الخطاب العادي المألوف إلى خطاب يرتقي باللغة إلى أسلوب أدبي يثير المتلقي، ويصل إلى المعنى المقصود وهو في غاية المتعة لجمال التعبير.

النموذج الثاني: شعريّة العنوان: قصيدة " منشورات فدائية على جدران إسرائيل" للشّاعر محمود درويش

يعد العنوان عتبة النص وبدايته بوصفه مفتاحا أساسيا في الغوص إلى مكنونات الإبداع الأدبي، إلا أنه لم يُلتفت إلى وظيفة العنوان هذه إلا مؤخرا حسب "علي جعفر العلاق " إذ يرى "العنوان" على أنه " مدخل إلى عمارة النص وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة (...) لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان. ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا "[63]، وعلى الرغم من هذا الإهمال إلا أنه تنبه والتفت إليه الباحثون في عديد الحقول المعرفية على غرار السيميوطيقا، وعلم السرد، والمنطق... في الثقافتين العربية والغربية، حيث يرى الدكتور شعيب خليفي العنوان "ممثلا لسلطة النّص وواجهته الإعلاميّة التي تمارس على المتلقّي، والجزء الدال من النّص الذي يؤشّر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّص والمساهمة في الكشف عن غموضه"[64]، لهذا أصبح بإمكاننا الحديث عنه كما نتحدّث عن القصيدة، ودراسة أسسها الفنّية والجماليّة.

أدمت القضيّة الفلسطينيّة قلوب العديد من الشّعراء، وكانت مصدر إلهامهم الأول، وبخاصة الشعراء الفلسطنيين الذين كانت كلمتهم أقوى من الرصاص، وأقسى من الموت، وفي مقدمتهم الشاعر الكبير، سفير القضية ومخرجها إلى العالم من خلال ترجمة قصائده إلى مختلف لغات العالم الشاعر **محمود درويش** إذ شكّلت قصائده محورًا ثقافيًّا وشعريًّا مهمًّا في الثقافة العربيّة الحديثة، فضلا عن محورها النضالي والكفاحي المعروف، والملاحظ على عناوين **محمود درويش** التي توّج بها قصائده/دواوينه، أنها تتنوع وتختلف من قصيدة إلى أخرى، وذلك ربما راجع إلى طول تجربته الشعريّة وثرائها، التي كان لها أثر واضح في إضفاء تنوّع على مفردات منظومته العنوانيّة، فقد امتازت بجملة من الخصائص أهمّها:

- قوة ارتباط العنوان بالقصيدة؛ وهذا راجع إلى كثافة الدلالات التي لا يمكن الولوج إلى مدلولاتها إلا في مستوى القصيدة ذاتها.

-امتازت العناوين عند محمود درويش بخاصية؛ وهي كسر أفق التوقّع لدى القارئ سواء كان يخصّ العنوان في مستواه النصّي، أم في مستوى علاقته بالقصيدة المعنونة. كما امتازت عناوينه بالحضور المتناهي في مفردات الخطاب العنواني، بحيث جمع بين غزارة إنتاجه والثقافة التراثيّة الواسعة، إذ انسحبت هذه الثقافة على عناوين قصائده شأنها شأن متونها؛ انسحابا واضحا طبع نتاجه الشعري بمرجعيّات نصوصيّة غزيرة.

7.خاتمة:

من خلال ما ذكرنا سابقا يمكننا الوقوف على مجموعة من المقولات الجوهرية التي تعكس لنا التحولات التي عرفتها الشعرية منها:

- تغيرت مقولات الشعرية ومفاهيمها في ضوء التغيرات التي عرفتها الدراسات الأدبية وحتى اللسانية، حيث إن كل تغير طال هذه الدراسات أثر في تغير الرؤى الشعرية.

- ارتبطت مقولات الشعرية في إطار المرجعيات البلاغية التراثية مع أفلاطون Platon وأرسطو Aristote بالجانب العقلاني لفن الخطابة والرؤية الجمالية الفنية.

- إن الشعرية في ظل الأنموذج اللساني البنوي قد تبنت مقولات ومبادئ اللسانيات السوسيرية ومن هنا حدث تعالق وتوافق بين الشعريات واللسانيات مع رومان ياكبسون وجون كوهين وتودروف وغيرهم.

- لئن كانت الشعرية اللسانية قد أحكمت قبضتها وقوضت من تفلت المقولة عبر خطيات النحوية والتعاقب فإن ذات المقولة تبقى رهينة الاستغراق المطلق عبر محورها الاستبدالي تساوقا مع اللامتناهي الفكري والإبداعي بالذات البشرية.

هوامش:

---

[1]- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، مادة "ش ع ر"، ج 3، د ط، 2002، ص 209.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، مادة "ش ع ر"، المجلد 01، ج 01، 2005،ص 2044.

3- الزمخشري أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة،منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة "ش ع ر"، ج 01، 1998، ص 510.

4- المرجع نفسه، ص 15.

5- يوسف واغليسي، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد جامعة منتوري، قسنطينة،الجزائر،2007 م، ص 9.

6- يوسف واغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،ط، 2008 م، ص 10

7 -Jean Milly: Poétique des textes, 2ème Edition, 2005, France, P 13: (Malgré son nom la function poétique n'est pas réservée à la poésie mais apparaître dans toutes les formes de langage

8- حسن ناظم،مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 11

9- المرجع نفسه، ص 10

10- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر،(د، ط) ، 2007، ص. 1

11 -David Fantaine: la poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraire, 2ème Edition, 2005, France, P 81: (Selon Chklovski la langue poétique doit apparaître étrange et difficile, voire obscure, pour retenir l'attention et créer une perception particulière de l'objet)

12- تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (1987م)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 23.

13- ينظر: تودوروف تزفيطان، الشعرية، ص 10، وحسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، (1994)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، ص 23.

14- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 21.

15 - بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، (2020م)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي، الجزائر، المجلد 12، العدد 02، الجزء الثاني، ص994.

16 -ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص20.

17 - بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص994.

18 - ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 21.

19 ينظر، فايدروس، ترجمة الدكتورة اميرة حدمي مطر ـ دار المعارف ـ الطبعة الاولى ـ ص68.

هذا ظاهر في قوله ب "فايدروس" أيضاً لحياة عرّاف، او رجل قد عكف على طقوس العبادة، واما السادسة فتناسب شاعراً، او فناناً لمحترفي الفلسفة أو فن خداع الجمهور، اما التاسعة فهي للطاغية"19.

9 - فايدروس: ص99-100.

21- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 21.

22-أرسطو Aristote: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 25

23 -المرجع نفسه، ص 79

24- فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، (2017م)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، ص23.

25- فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، ص23.

26- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 26 .

27- ينظر،حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 26 .

28 -الجرجاني عبد القادر ،دلائل الإعجاز ،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ،(2000م)، الناشر مكتبة الخانجي – القاهرة – 2000، ص 49.

29 -المصدر نفسه ص 49، ص 50.

30 -عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تعليق محمد رشيد رضا ،ص 404.

31 -عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تعليق محمد رشيد رضا ،ص 306.

32 -المصدر نفسه ص 40/38

33 -الجرجاني ،دلائل الإعجاز، ص 405.

34 -حسن ناظم مفاهيم الشعرية ص 27.
35 -ينظر، حسن ناظم مفاهيم الشعرية ص 27.
36 -عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ص 98.
37 -حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية، ص 28.
38 -عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تعليق محمد رشيد رضا ،(د.ت)، ط 2، دار المعرفة بيروت لبنان، ص 202.
39 -المصدر نفسه ص 28.
40 -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص 29./28
30 -حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ص 05

31- محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية ،(2010م)، عالم الكتب الحديث، ط1، ص 11/10.
43- مرتاض عبد الملك، قضايا الشّعريات، ص 72.
44- ينظر، كون جون، بناء لغة الشّعر، تر أحمد درويش، (1990م)،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص 17.
45- كون جون، بناء لغة الشّعر، ص 17.
46- لحميداني حميد، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج نظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت 12، الليدو، فاس، ط3، ص 139.
47- لحميداني حميد، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج نظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت12، الليدو، فاس، ط3، ص 139.
48 -تاوريريت بشير، الشّعرية والحداثة، ص 39.
49 -ينظر، فايدروس، ترجمة الدكتورة اميرة حدمي مطر ـ دار المعارف ـ الطبعة الاولى ـ ص68.
هذا ظاهر في قوله ب "فايدروس" أيضاً لحياة عرّاف، او رجل قد عكف على طقوس العبادة، واما السادسة فتناسب شاعراً، او فناناً لمحترفي الفلسفة أو فن خداع الجمهور، اما التاسعة فهي للطاغية"49
50- تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (1987م)، دار توبقال، المغرب، ط1، ص 23
51- تاوريريت بشير ،الشعرية والحداثة، ص 39.
52- جاكبسون رومان، قضايا الشّعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، (1987م)، دار توبقال للنّشر، المغرب ط1، ص35.
53- أرفيس بلخير ،البلاغة العربية، ص 264.
54-القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم بيروت لبنان،1386ه، 1966م، ص 428 .
55- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار الفكر، 2018ص 259 .
56- د. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت، ص 85 .
57- ديوان البارودي، ص 75
58- محمد بنيس، ظاهرة الشعر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 179.

59- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت ط1، 1992،ص 15

60- ديوان البارودي، ص 332.

61- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

62- ديوان البارودي، ص 370

63-علي جعفر العلاق ،(شعرية الرواية)، علامات في النقد، المجلد 6،البجزء 23،السنة 1997،ص 100-101 .

64- شعيب حليفي، في الهوية والعلامات وبناء التأويل، القاهرة، ط1، 2004 ، ص9.

7. قائمة المصادر والمراجع،

الكتب.

1. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، مادة "ش ع ر"، ج 3، د ط، 2002
2. ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، مادة "ش ع ر"، المجلد 01، ج 01، 2005
3. أرسطو Aristote: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية
4. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت ط1، 1992
5. تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (1987م)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1
6. جاكبسون رومان، قضايا الشّعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، (1987م)، دار توبقال للنّشر، المغرب ط1.
7. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، (1994)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01،
8. الزمخشري أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة،منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة "ش ع ر"، ج 01، 1998
9. شعيب حليفي، في الهوية والعلامات وبناء التأويل، القاهرة، ط1، 2004
10. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ،(2000م)، الناشر مكتبة الخانجي – القاهرة –
11. عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار الفكر، 2018
12. فايدروس، ترجمة الدكتورة اميرة حدمي مطر ـ دار المعارف ـ الطبعة الاولى
13. فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، (2017م)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01
14. كوهن جون، بناء لغة الشّعر، تر أحمد درويش، (1990م)،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة

15. لحميداني حميد، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج نظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت 12، الليدو، فاس، ط3.
16. محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية ،(2010م)، عالم الكتب الحديث، ط1.
17. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر،(د، ط) ، 2007
18. يوسف واغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،ط، 2008

الكتب الأجنبية

1. David Fantaine: la poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraire, 2ème Edition, 2005, France
2. Jean Milly: Poétique des textes, 2ème Edition, 2005, France

المجلات

1. بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، (2020م)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي، الجزائر، المجلد 12، العدد 02، الجزء الثاني.
2. علي جعفر العلاق ،(شعرية الرواية)، علامات في النقد، المجلد 6،البجزء 23،السنة 1997

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 425 - 441 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الدّلالة الزّمنية للجملة في قصيدة مفدي زكريا (فلسطين على الصليب)

The Temporal Significance of the Sentence in Mufdi Zakaria's Poem (Palestine on the Cross)

د. نوال حامد*
Nawal Hamed
جامعة طاهري محمد- بشار (الجزائر)
Taheri Mohamed University- bechar (Algeria)
hamed.nawal@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/01/21	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

لا تقتصر الدّلالة الزّمنيّة للجملة على الزّمن الصّرفيّ للفعل فحسب بل تتعداه إلى زمنه السّياقيّ النّحويّ وذلك بارتباطه بالقرائن والسّياقات التي تصاحبه في الجملة، والتي قد تحوله للدّلالة على زمن آخر يختلف عن زمنه الصّرفيّ.

ويحاول هذا البحث أن يتطرق إلى دراسة الدّلالة الزّمنيّة للفعل في شعر مفدي زكريا، وذلك بالتّطبيق على إحدى روائعه القوميّة (فلسطين على الصّليب).و قد تمّ الأمر باستخدام المنهج الوصفيّ- التحليليّ، حيث قام البحث أولا باستخراج بعض الأبيات التي تحتوي على الأفعال، ثمّ دراسة دلالاتها الزّمنيّة حسب السياق والقرائن النحوية المصاحبة لها في الجملة.

الكلمات المفتاح : فعل – دلالة زمنية – قرائن نحوية – سياق.

Abstract :

The temporal significance of the sentence is not limited to the morphological time of the verb only, but it goes beyond it to its grammatical contextual tense by linking it to the clues and contexts that accompany it in the sentence, which may transform it to denote another time that differs from its morphological time.

This research attempts to address the study of temporal significance of the verb in MufdiZakaria 's poetry by applying to one of his nationalism masterpieces (Palestine on the Cross). This was done using the descriptive- analytical approach, where the research first extracted some verses that contains the verbs, and them studied their temporal connotations according to the context of the grammatical clues accompanying them in the sentence.

Keywords:verb- temporal connotation –grammatical clue -context

* نوال حامد: hamed.nawal@yahoo.com

تمهيد:

شغلت مسألة الزّمن اللّغويّ الفكر النّحويّ قديما وحديثا، فجاءت موضوعاته متفرقة في بطون أمهات الكتب دون أن يخصص لها باب تنفرد به؛ وقد قسّم القدماء الفعل إلى أقسام بناء على ارتباط كلّ منها بزمن محدد، فقسمه البصريون إلى: ماض (فعل) ومضارع (يفعل) وأمر (افعل) بينما قسمه الكوفيون إلى ماض (فعل) وحاضر (يفعل) ودائم (فاعل)، وركز النّحاة القدامى اهتمامهم على الزّمن الصّرفيّ من خلال الصّيغ الفعليّة المعزولة عن سياقاتها وعدوه زمنا نحويّا، ولم يهتموا بدراسة الدّلالات الزّمنيّة الدّقيقة التي يمكن أن تفهم من خلال السّياقات اللّغويّة المختلفة[1].

إلّا أنّ علماء اللّغة المحدثين خرجوا عن تلك البوتقة الزّمنيّة الفلسفيّة، وعرفوا الزّمن اللّغويّ بأنّه صيغ تدلّ على وقوع أحداث في مجالات زمنيّة مختلفة ترتبط ارتباطا كليا بالعلاقات الزّمنيّة عند المتكلم.[2] و حدّد تمام حسان تعريف الزّمن اللّغويّ بتقسيمه إياه إلى قسمين كان أوّل من أشار إليهما، وحدد مفهوميهما وهما الزّمن الصّرفيّ والزّمن النّحويّ.[3]

الزّمن الصّرفيّ:

يعرف الزّمن الصّرفيّ بأنّه وظيفة الصّيغة الفعليّة المفردة، أي وظيفة صيغة الفعل مستقلا خارج السّياق، حيث تعبر الصّيغة عن زمن ما في مجالها الإفراديّ، فتدلّ(فعل) على الماضي و(يفعل) على الحال والاستقبال و(افعل) على المستقبل وتستمر في التّعبير عنه في مجالها التركيبيّ[4].

الزّمن النّحويّ:

أمّا الزّمن السّياقيّ النّحويّ فإنّه جزء من الظواهر الموقعيّة السّياقيّة، لأنّ دلالة الفعل على زمن ما تتوقف على موقعه وعلى قرينته في السّياق[5]، فللسّياق دور مهم في تعيين الزّمن النّحويّ، وذلك لأنّ مجال النّظر في الزّمن النّحويّ هو السّياق وليس الصّيغة المفردة. فأبنية (فعل) و(يفعل) و(افعل) و(فاعل) لا يمكن أن تدلّ على الزّمن بأشكاله وصوره ودقائقه الحقيقيّة إلّا من خلال تركيبها ضمن الجمل، التي قد تشتمل على قرائن تعين الفعل على تحديد الزّمن بوضوح.

ولما كانت قصيدة (فلسطين على الصّليب) لشاعر الثّورة مفدي زكريا حوارا ثلاثيا مفترضا بين الشّاعر وفلسطين والعرب؛ يسرد الشّاعر من خلاله بعض صور معاناة فلسطين واستفاقة العرب وندمهم على استكانتهم التي كانت سببا في محنة فلسطين، ليتلوها حثّ على الجهاد، وتحفيز على الثّورة لاسترجاع الأرض المغتصبة؛ فالقصيدة مبنية على كثير من الأحداث والتوّجيهات الأمر الذي جعل للفعل حضورا لافتا فيها بشكل عام وذلك لأنّه مرتبط بالحدث كما هو مرتبط بالزّمن.

لذا ستحاول هذه الورقة البحثيّة الكشف عن الفعل بدلالته على الزّمن الماضي والحاضر والمستقبل والجهات الزّمنيّة الدّقيقة التي يدلّ عليها عند ارتباطه بالقرائن اللّفظيّة والحاليّة؛ فما هي القرائن اللّفظيّة والحاليّة

المحدد للدّلالة الزّمنيّة؟ وما أنواع الجهات الزّمنيّة التي عُرضت الأحداث من خلالها في قصيدة فلسطين على الصليب لمفدي زكريا؟

أ) الزّمن الماضي:

1) الزّمن الماضي المطلق أو البسيط أو العادي:[6]

هو زمن عامّ لا حدود له في حيز من فسح الزّمن الماضي، لا يمكن ضبطه وتحديده، فقد يكون قريبًا أو بعيدا، وقد يكون مستوعبًا للزّمن بأكمله أو يقع في جزء منه، فهو زمن مجهولٌ يحتمل كلّ جزءٍ من أجزاء الماضي؛ وهو أبسط الأنواع وأعمّها في الدّلالة، وبساطته تأتي من خلوّ مادته من القرائن والأدوات التي تحدد زمنه بدقّة وورد هذا الزمن في القصيدة أثناء تعبير الشاعر عمّا حدث لفلسطين متحسرا؛ وقد جاء بطرق مختلفة منها:

- **صيغة الفعل الماضي (فعل):**[7]

يعبر عن الماضي البسيط بصيغة الماضي الصّرفيّ (فعل) للفعل التّامّ المتصرف سواء كان مجردًا أو مزيدًا، فالمتكلم في الماضي البسيط يقصد الزّمن بشكله العامّ الماضي، لأنّه يركز على الحدث أكثر مما يركز على الزّمن في القصد، نحو قول الشّاعر:[8]

رَمَـاكِ الـزّمَـانُ بِكُـلِّ لَئِـيمٍ	زَنِيـمٍ مِنَ الفِـئَةِ البَـاغِيَه
وَأَلْقَى بِكِ الدَّهْـرُ شِـدَادَهُ	ومَـنْ لَمْ تُـؤَدِّبْهُ أَلْمَـانِيه
وَ صَبَّ بِكِ الغَرْبُ أَقْدَارَهُ	ورِجْسَ بِقَـايَاتِهِ البَاقِيـه
وَ حَطَّ ابْنُ صَهْيُونَ أَنْذَالَهُ	بِـأَرْضِـكِ آمِـرَةً نَاهِـيـه

إنّ الأفعال الماضية (رماك- ألقى- صبّ- حطّ) تجرّدت من أيّ سابقٍ أو لاحقٍ يحدد زمنها في الماضي، فجاءت لتدلّ على الماضي الفسيح المطلق، لأنّ الشّاعر يولي اهتمامه للأحداث التي تعرضت لها فلسطين، وكانت وراء معاناتها أكثر من اهتمامه بزمنها.

وتعبر صيغة (فعل) عن وقوع حدثين في الماضي بحيث يتم الأوّل في اللّحظة التي يبدأ فيها الحدث الثّاني، وهذه الجملة تكون مع (لما) الزّمانيّة (الحينيّة) التي يرى سيبويه أنّها ظرف يدلّ على أنّ الأمر وقع لوقوع غيره[9]، من ذلك قول الشّاعر:[10]

وَ قَالَ ابْنُ يَعْرِبَ لما تَيَقَّـــ ـظَ: لَمْ أَدرِ مِنْ سَكْرَتِي مَا هِيه؟

فالقول واليقظة حدثان وقعا في الزّمن الماضي حيث تمّ القول في اللّحظة التي بدأت فيها اليقظة.

- **الفعل المضارع المنفي بـ (لم):**

تدلّ صيغة (لم يفعل) على الماضي البسيط في الجملة المنفية، فإنّ (لم) حرف نفي يدخل على مضارع اللّفظ، فيقلب زمن الفعل المضارع (يفعل) وهو الحال والاستقبال، ويوجهه إلى جهة الماضي البسيط قال

الزّمخشري:« لم ولما لقلب معنى المضارع إلى الماضي ونفيه إلّا أنّ بينهما فرق، وهو أنّ (لم يفعل) نفي (فعل) و(لمّا يفعل) نفي (قد فعل)»[11]. وفي قول الشّاعر:[12]

وَ أَلْقَى بِكِ الدَّهْرَ شِذَاذَهُ ومَنْ لَمْ تُؤَدِّبْهُ أَلمانيه

سُبق الفعل المضارع (تؤدّب) بحرف النّفي (لم) فحوّلت جهته من الحال والاستقبال إلى الماضي البسيط غير المحدد فنفى الشّاعر حدوث تأديب ألمانيا للعدو الصّهيونيّ في الزّمن الماضي الفسيح.

ومن ذلك أيضا قوله[13]:

فَأَقْصِفُ مَنْ لَمْ يَصُنْ حُرْمَتِي وأَخْسِفُ بِالأَرْضِ أَصنَامِيه.

استعمل الشّاعر (لم) قبل المضارع لتقلب زمنه إلى الماضي المطلق، وكأنّ فلسطين تتوعّد كلّ من لم يصن حرمتها في الزّمن الماضي المطلق قريبا كان أو بعيدا دونما تحديد أو تدقيق، لأنّها لا تهتم للزّمن بقدر اهتمامها بعدم حدوث الفعل وهو انتهاك العرض.

- **لا النّافية قبل (فعل):**

تدلّ (لا) النّافية على نفي الماضي عندما تدخل على صيغة (فعل) فتكون بمعنى (لم)[14] وغالبا ما تتكرر إذا وردت مع الفعل الماضي من ذلك قول الشّاعر:[15]

فَلَا أَنَا حَقَّقْتُهَا بِيَدِي ولَا سَلَّحَ العَرَبُ أَبنَائِيه

فلا النّافية في البيت بمعنى (لم) أي: لم أحققها بيدي، ولم يسلح العرب أبنائي؛ فقد نفت (لا) حدوث الفعل من الفاعل (التحقيق من فلسطين والتسليح من العرب) في الزّمن الماضي المطلق.

- **سرد الحكايات والقصص:**

أشار سيبويه في كتابه إلى وقوع صيغةٍ مكان أخرى في التّعابير الزّمنيّة، فيرى أنّ صيغة المضارع (يفعل) قد تقع في الكلام أحيانا دالّة على الزّمن الماضي فيقول:« وقد تقع نفعل في موضع فعلنا في بعض المواضع»[16].و يكثر هذا الاستعمال في الحكايات والقصص، وذلك انطلاقا من أنّ المضارع يدلّ على الحال والاستقبال وهو أكثر تعبيرًا وأبلغ كونه يجعل المنظر يحيا أمام المتلقي فيشاهده ويتفاعل معه يقول ابن هشام في ذلك :« إنّهم يعبرون عن الماضي والآتي كما يعبرون عن الشّيء الحاضر قصدًا لإحضاره في الذّهن حتّى كأنّه مشاهد حالة الإخبار.»[17] والعرب كثيرا ما تحوّل صيغة الأحداث إلى صيغة المضارع وإنْ كانت ماضيةً خاصّةً إذا كانت على قدرٍ من الأهمية، وهو ما يطلق عليه اليوم بالحاضر التاريخي أو الحاضر السردي؛ وتجسد ذلك في القصيدة في قول الشّاعر:[18]

لَقَـــدْ كَـانَ لِي سَبَـبٌ لِلْبـــكَا فَقَـطَّـعَ قَـومِـي أَسْـبَـابِيه
وَرُحْتُ أُبـــــاعُ وأُشْرَى كَمَا تُبَـــاعُ لِجَزَارِهَـا المَـــاشِيه
وَأُشْنَقُ فِي حَبْلِ مُسْتَعْمِـــرِي وأُصْلَبُ فِي كَفِّ جَلَادِيـــــه
وَيَـــسْـلِبُـنِي عِـزَّتِي غَـاصِبِي وتَـنْـهَـبُ دَارِي قُـطَّـــاعِي

فالأفعال السّابقة (أُباع – أُشرى- تُباع- أُشنق- أُصلب – يسلبني- تُنهب) على الرّغم من أنّها جاءت بصيغة (يفعل) إلّا أنّها وجهت وجهة أخرى إلى الماضي لأنّها جاءت في مقام سردي هو سرد فلسطين لمعاناتها وما تعرضت له على يد العدو الصّهيونيّ، كما أنّها سبقت بالقرينة اللّفظية (كان) الدّالّة على الماضي والفعل الماضي (رحت).

2) زمن الماضي القريب من الحاضر:

سماه الدّكتور تمام حسان الماضي المنتهي بالحاضر[19]، وتتمّ هذه الدّلالة بإضافة (قد) الحرفيّة إلى (فعل) لتجعله يدلّ على وقوع حدثٍ في زمنٍ ماضٍ قريبٍ من الحال، لكن ذلك القرب من الحاضر ليس دائما معناه الانتهاء به، قال ابن يعيش في ذلك :«قد حرف معناه التقريب وذلك أنّك تقول : قام زيد فتخبر بقيامه فيما مضى من الزّمن إلّا أنّ ذلك الزّمن قد يكون بعيدا، وقد يكون قريبا من الزّمان الذي أنت فيه فإذا قربته بقد فقد قربته ممّا أنت فيه».[20]

ويرى مهدي المخزومي أن العربيّة ألحقت (قد) ببناء (فعل) ليدلّ المركب على معنى زائد على ما يدلّ عليه البناء المطلق نفسه من تأكيد وإزالة الشّكّ في وقوعه، ولكن لهذا المركب في الاستعمالات دلالات أخرى غير ما ذكرت وهي الدّلالة على وقوع الحدث في زمان قريب من الحاضر.[21]

فالمخزومي يرى أنّ صيغة (قد فعل) زيادة إلى كونها تفيد تأكيد وقوع الحدث، لها دلالة أخرى هي الدلالة على قرب زمن الفعل من الحاضر من ذلك قول الشّاعر[22]:

فِلِسْطِينُ والعَرَبُ فِي سُكْرَةٍ قَدْ انْحَدَرُوا بِكِ لِلْهَاوِيه

فإنّ إضافة (قد) للفعل (انحدروا) زيادة على أنّها أفادت التّحقيق على حدوث الفعل، فإنّها جعلته قريبًا من زمن التّكلم لكنه لم ينته به، بل هو ما يزال مستمرا إلى يومنا هذا حتى تنال فلسطين حريتها.

3) زمن الماضي البعيد:[23]

هو الّذي يحدث في زمن بعيد وتقطع صلته بالحاضر، وهذا الماضي قد تمتد فترته لزّمن طويل، وقد يعبر أحيانا عن جملة الزّمن في الماضي، وتدلّ صيغة فعل على الماضي البعيد إذا اقترنت بـ(كان) من ذلك قول الشّاعر:[24]

فَلَو كَانَ لِي أَمْرُ تَدبِيرِهَا لما احتَرْتُ فِي أَمْرِهَا ثَانِيه

فبناء (كان فعل) المتكون من كان والخبر المحذوف إذ التقدير: لو كان استقر لي؛ يدل على أنّ الحدث وقع في الزّمان الماضي البعيد، وقد اجتمعت قرينة أخرى مع الفعل النّاقص (كان) لتدلّ على الماضي وهي (لو) التي اتفق النّحاة على إخراجها من أدوات الشّرط الدّالّة على الاستقبال وتخصيصها للشّرط في الماضي فهي تقتضي في الماضي امتناع ما يليها واستلزامه لتاليه[25]، فكانت الحيرة لامتناع ملكية التّدبير، وفي ذلك حسرة وأسى من الشّاعر على حال فلسطين.

ويأتي أيضا هذا التّركيب مسبوقا بـ (قد) أي (قد كان فعل) يقول إبراهيم السّامرائي:« ويأتي بناء (فعل) مسبوقا بـ (كان) مسبوقة بـ (قد) أو متلوة بـ(قد) للدّلالة على الماضي البعيد»[26].فصيغتا (كان قد فعل) و(قد كان فعل) تستعملان في التّعبير عن وقوع حدث في الزّمن الماضي البعيد، ،أما تمام حسان فجعل (كان قد فعل) دالّة على الماضي القريب المنقطع[27].

و مما جاء دالا على الزمن الماضي البعيد في القصيدة قول الشاعر:[28]

لَقَدْ كَانَ لِي سَبَبٌ لِلبَقَا فَقَطَّعَ قَوْمِي أَسْبَابِيه

تقدير الكلام: لقد كان استقر لي. يؤكّد الشّاعر أنّ فلسطين كانت تملك سببا للبقاء في الزّمن الماضي البعيد المنقطع جسدته عبارة (لقد كان) أمّا الفعل (قطّع) في الشّطر الثّاني فيدلّ على الماضي البسيط، إلّا أنّه جاء أقرب إلى الحال من زمن الماضي في الشّطر الأول، بل كان سببا في جعله منقطعا.

لمح الكوفيون الجوانب الفعلية في اسم الفاعل العامل، فهو عندهم فعل واعتبروه قسيما للماضي والمضارع، وأسموه الفعل الدّائم[29] وربما كان ذلك لأنّ تعريفه بالألف واللّام يدلّ على الدّوام والاستمرار، بمعنى أنّه يستوعب الأبعاد الزّمنية الثّلاثة غير أنّه يقيد بالاستعمال بزمن معين من هذه الأزمنة الثّلاثة بواسطة قرينة معنوية أو تاريخية أو لفظية من ذلك قول الشّاعر[30]:

بَكَيْتُ فِلِسْطِينَ فِي حَائِطٍ بِهِ قَبْلُ قَدْ كَانَتِ البَاكِيه

قيّدت القرينة اللّفظية (قد كانت) الفعل الدّائم (اسم الفاعل) الباكية بزمن الماضي البعيد المنقطع فكسرت ديمومته واستمراره، فكان زمن بكاء الشّاعر على فلسطين بعد بكائها بحائط المبكى وقد حددته قرينة لفظية أيضا هي الظّرف الزّمني (قبل).

وللقرائن التّاريخيّة أهمية كبيرة في الدّلالة على الماضي فهي تحدد في الأعمّ الأغلب زمن هذا الماضي، نحو قول الشّاعر:[31]

وَ يَا قُدْسًا بَاعَهُ آدَمُ كَمَا بَاعَ جَنَّتَهُ العَالِيه

جاء الفعل (باع) في الشطر الثاني مجردًا من أي قرائن لفظيّة أو أدوات تحدد زمنه قريب أو بعيد أو مستمر لكن البيت الشّعريّ احتوى على قرينة تاريخيّة نقلت زمن الفعل من الماضي البسيط إلى الماضي البعيد (زمن تخلي آدم عليه السّلام على الجنّة).

4) زمن الماضي المتحول:

ينفي تمام حسان عن كان وأخواتها الحدث والفعلية، فيعتبرها أدوات محوّلة عن الفعلية لتفيد جهة في الزّمان ويقول:« ومن هذا نرى أنّ جميعها تفيد الزّمن، ولا يفيد واحد منها معنى الحدث، وأنّ جميعها إلّا كان يضيف إلى معنى الزّمن أحد معاني الجهة».[32]

فينصرف الفعل المضارع للدّلالة على الزّمن الماضي إذا وقع مع مرفوعه خبرا في باب كان وأخواتها النّاسخة إذا وقع النّاسخ بصيغة الماضي[33] من ذلك قول الشّاعر:[34]

وَ أَضْحَى لِبْنُهُ بَيْنَ إِخْوَانِهِ يُلَقِّبُهُ العَــرَبُ بِالجَـالِــيـه
فَأَصْبَحْتُ أُرْسَفُ فِي مِحْنَتِي وقَوْمِي عَنْ مِحْنَتِـي لَاهِيه

جاء الفعلان (يلقبه- أرسف) بصيغة المضارع (يفعل) إلّا أنّهما يفيدان زمن الماضي المتحوّل لأنّهما وقعا خبرين للفعلين النّاقصين على التّوالي (أضحى – أصبحت) اللّذين يفيدان معنى التّحول والانتقال من حال إلى حال فبعد الأمن والكبرياء تحول الوضع إلى تلقيب الفلسطيني بالجالية ورسف المحنة ولم يكن ذلك التّحول مقيدا بوقت الضّحى والصّبح بل كان تحولا مطلقا من الزّمن الماضي دون تقيد بزمن معين.فهي هنا بمعنى صار جاء في شرح حاشية الصّبان قوله:« وقد استعمل كان وظل وأضحى وأصبح وأمسى بمعنى صار كثيرا»[35] أي أنّها تفيد معنى التّحول من الماضي دون تحديد الزّمن.

ب) زمن الحال (الحاضر)

1) زمن الحال العاديّ أو البسيط:[36]

وهو ما دلّ على وقوع الفعل لحظة التكلم ويكون بـــ:

- **صيغة المضارع (يفعل):**

يترجح في المضارع الحال إذا كان مجردا، لأنّه لما كان لكلّ من الماضي والمستقبل صيغة تخصه، ولم يكن للحال صيغة تخصه جعلت دلالته على الحال راجحة عند تجرده من القرائن جبرا لما فاته من الاختصاص بصيغته؛[37] من ذلك قول الشّاعر[38]:

وَ كَيْفَ أَنَـامُ عَلَى غَـادِرٍ يُفَتِّتُ فِي الأَرْضِ أَكْبَادِيه
يُهَـدِّدُ أَمْــنِــي ثُـعْـبَانُهُ وتَقْــضِمُ أَفْعَـاهُ أَحْشَائِيه

إنّ تجرد الأفعال (أنام- يفتّت- يهدّد- تقضم) من القرائن رجحته للدّلالة على الحال، فالأفعال المضارعة استطاعت أن ترسم المعاناة التي يعيشها الشّعب الفلسطيني في الوقت الحاضر، وكأنّه مشاهد للعيان،كما أنّ الشّاعر لا يتمنى أن تستمر هذه الأفعال إلى المستقبل.

وتتكفل القرائن الحاليّة غالبًا بفهم السّياق الّذي قيلت فيه الجملة، لكن قد تحدده قرائن لفظيّة أيضا نحو قول الشّاعر:[39]

أُنَادِيكِ فِي الصَّــرْصَرِ العَاتِيه وبَيْنَ قَوَاصِفِهَا الــدَّارِيه
وَ أَدْعُــوكِ بَـيْـنَ أَزِيرِ الوَغَى وبَيْـنَ جَمَاجِمِهَا الجَــائِيــه
وَ أَذْكُرُ جُرْحَـكِ فِي حَــرْبِــنَا وفِي ثَــورَةِ المَغْرِبِ القَانِيه

إنّ الأفعال الواردة في الأبيات دلّت على الحال فقد وقعت لحظة التّكلّم، وهو الذّكرى 13 لتقسيم فلسطين وأثناء الثورة الجزائرية إذ وظف الشاعر بعض الرموز للدلالة على الثورة منها: صرصر عاتية – أزير الوغى- حربنا.

- **الفعل المضارع (يفعل) المنفي ب (ليس):**

يكاد يجمع النّحاة على دلالة ليس على الحال مع صيغة (يفعل) يقول ابن عصفور:« ...فإن كان الخبر مختصًّا بزمان نفته على حسب ما هو عليه من الاختصاص، وإن كان محتملا للحال والاستقبال خلصته للحال.»[40] من ذلك قول الشّاعر:[41]

وَ مَنْ لَيْسَ يَتْرُكُ فِيهِ ضَمِيرٌ ولَا فِي حَوَانِيهِ إِنْسَانِيه

- **الظّروف الزّمنيّة الدّالّة على الحال:**

من بين القرائن اللفظية التي تساعد على معرفة زمن الفعل الظروف الزمنية[42] ومن الظروف الزمنية الدالة على الحال: اليوم والآن فوجودهما في الجملة يدل على الزمن الحاضر من ذلك قال الشّاعر:[43]

فَإِنَّ الغُرُوبَةَ تَرْبَأُ بِي ويَنْهَانِي اليَوْمَ قُرْآنِيه

جاء الفعلان في البيت بصيغة (يفعل) التي تدلّ على الحال والاستقبال لكن توظيف ظرف الزمن (اليوم) حصر زمن الفعل في الحال فقط وهو زمن التكلم.

كما تحيل الظروف الزمنية الدالة على الحال صيغة الماضي (فعل) من الدلالة على الماضي إلى الحاضر نحو قول الشّاعر[44]:

تَيَقَّظَ فِيَّ الدَّمُ العَرَبِ يُّ وطَهَّرَنِي اليَوْمَ إِيمَانِيه

فقد دلّ الفعل (طهّرني) حسب السّياق على الزّمن الحاضر لاقترانه بالظّرف الزّمنيّ (اليوم) الذي دلّ على وقوع الحدث في الزّمن الحاضر؛ وفي تكرار الشاعر لكلمة (اليوم) بلسان العرب رغبة شديدة فاستفاقة العرب ونفض غبار الاستكانة في أقرب الآجال حتى يغدو كأنه الحاضر الآن.

ج)زمن المستقبل:

1) زمن المستقبل البسيط:[45]

هو ما دلّ على فعل يتوقع حدوثه بفترة زمنيّة غير محددة من الزّمن المستقبل قد تستغرق المستقبل كلّه أو جزءا منه، وقد يقصد به المستقبل القريب أو البعيد، ويعود التّحديد الزّمنيّ الدّقيق في جملة هذا المستقبل إلى الظّروف الحالية، وتقدير المتلقي أو المتكلّم لأنّ المتكلّم في هذه الجملة لا يركز على المدلول الزّمنيّ بقدر ما يركز على أهمية الحدث.

تدلّ صيغة المضارع (يفعل) على الحال والاستقبال، ولكن تخصص للاستقبال عند وجود مصاحبات لغويّة وقرائن سياقيّة تسهم في الدّلالة على زمن الاستقبال منها:

- **أفعال الرّجاء:**

يكون الفعل المضارع دالا على المستقبل قريبا كان أو بعيدا إذا وقع ومرفوعه خبرا لأحد أفعال الرّجاء (عسى –اخلولق- حرى)[46] ، وغالبا ما يبنى الرّجاء على ماض واقع يريد أن يتخلص منه المتكلّم في مستقبل يتسق مع أمانيه ورغباته، والفعل عسى أكثرها استعمالا من ذلك قول الشّاعر:[47]

وَ مَاذَا عَسَاهُ يُفِيْدُ الكَلَامُ ومَا سَوْفَ تَصْنَعُهُ القَافِيه؟

وَ مَاذَا عَسَاهَا تَرُدُّ الصَّلَاةُ إِذْ أَسْكَتَ العَرَبُ رَشَاشِيه

يسخر الشّاعر ويستهزأ مما يمكن أن يفيده الكلام أو أن يصنعه الشعر أو تردّه الدعوات مستقبلا قريبا كان أم بعيدا، فهي كلّها لن تستطيع تغيير شيء من معاناة الشّعب الفلسطينيّ ما دام العرب قد أسكتوا صوت الرّشاش والثورة التي يرجو الشاعر إيقاظها من جديد فهي الحلّ الوحيد لمحنة فلسطين.

و قد بنى الشّاعر رجاءه في البيتين السابقين على ماضٍ واقعٍ يريد التّخلص منه يوضحه قوله:[48]

وَزَوَّدَنِي العَرَبُ بِالصَّلَوَاتِ وبِالشِّعْرِ والخُطَبِ النَّارِيه

- **المضارع المنفي بـ (لا) النافية:**

عدّ النّحاة لا النّافية لنفي المستقبل أي إنّها تخلص الفعل المضارع للمستقبل[49] من ذلك قول الشّاعر:[50]

فَلَا الدَّمْعُ يَدْفَعُ خَطْبِي الرَّهِيبَ ولَا دَعَوَاتٌ ورُهبَانِيه

فالشّاعر في هذا البيت ينفي أن يدفع الدّمع ولا الدّعوات مستقبلا محنة الشّعب الفلسطينيّ ما لم يتوج ذلك بالوقوف في وجه المستعمر الغاشم وتحكيم القوة والسّلاح.

- **الظّروف الزّمنية الدّالّة على المستقبل:**[51]

قال الشاعر:[52]

فَأَقْتَصُ مِنْ قَوْمِ مُوسَى غَدًا وآخُذُهُم أَخْذَةً رَابِيه

جاء الفعلان (أقتص – آخذ) بصيغة المضارع (يفعل) الدالة على الحال والاستقبال إلّا أن جود ظرف الزمن (غدا) حصرها في الاستقبال فقط والذي يتمنى الشاعر أن يكون مستقبلا قريبا .

- **صيغة (يفعل) المسبوقة بـ (هل):**

يرى بعض النّحاة أن "(هل) تفترق عن الهمزة زمنيًّا بأنّها تخصص (يفعل) بعدها للاستقبال[53] من ذلك قول الشّاعر:[54]

وَ هَلْ يُرْتَجَى العَوْنُ مِنْ مَعْشَرٍ قَوَاعِدَ طَاعِمَةٍ كَاسِيه

جعلت (هل) الفعل المضارع بعدها يمتد من الحال إلى المستقبل البسيط غير المحدد أكان قريبا أو بعيدا فرجاء العون لايمكن أن يتحقق من العرب ما دامت على حالها و في ذلك يأس من الشاعر.

- **لن النّاصبة للمضارع:**

(لن) حرف نفي يختص بالمضارع فينصبه ويخلصه للاستقبال اتفق النّحاة على أنّ (لن) لنفي المستقبل أبدا قال سيبويه: «و هي نفي لقوله سيفعل»[55] ؛ وقد تفرد الزّمخشري برأيين متعلقين بـ (لن) حيث نسب إليها أنّها تتميز عن (لا) النّافية في أمرين هما: توكيد النّفي وتأبيده جاء في شرح المفصل قوله:« لن معناها النّفي وهي موضوعة لنفي المستقبل وهي أبلغ في نفيه من لا»[56] و كذا قوله: «فلذلك يقع نفيه على التّأبيد وطول المدّة.»[57] ففي قول الشّاعر:[58]

وَ لَنْ يُخْلِفَ اللهُ مِيْعَادَهُ ولَا رَيْبَ سَاعَتُنَا آتِيه

جاءت لن لتؤكد نفي إخلاف الله سبحانه لوعده مستقبلا (يوم القيامة) كما أنّها أفادت التّأبيد والدّوام لأنّ هذا النّفي لا يمكن أن يزول.

- **لا النّاهية:**

لا خلاف أنّ لا النّاهية تحصر الفعل المضارع في الاستقبال فهي لا ترد إلّا مع الفعل المضارع لتنهى المخاطب عن القيام بفعل في المستقبل، نحو قول الشّاعر:[59]

فِلِسْطِينُ لَا تَيْـأَسِـي إِنَّنِـي سَأُصْلِحُ فِي الشَّرْقِ أَخْطَائِيه
فِلِسْطِينُ لَا تَجْزَعِي فَالسَّمَا سَتُسْنِدُ لِلنَّـصْـرِ إِخْلَاصِيه
فِلِسْطِينُ لَا تَقْنَطِي فَالحِمَى سَيُـنْـصِفُـهُ اليَـوْمَ أَحْـرَارِيـه

الشاعر ينهى فلسطين عن اليأس والجزع والقنوط مستقبلا، ويبشرها بنصر قريب، تصلح فيه الأخطاء، وتنصف فيه القضية الفلسطينية.

- **بعد أدوات الشّرط:**

الشّرط الجازم بالأدوات مهما كانت صيغة فعل الشّرط أو الجواب فيه، فإنّ الزّمن فيه ينصرف للمستقبل المحض، بسبب القرينة الجازمة، و(إنْ) أداة الشّرط الجازمة علامة قاطعة للاستقبال سواء اقترنت بالماضي أو بالمضارع[60] من ذلك قول الشّاعر:[61]

فَإِنْ تَنْصُرُوا اللهَ يَنْصُرْكُمْ ويُنْجِزْ أَمَانِيكُمُ الغَالِيه

إنّ دخول أداة الشّرط الجازم (إنْ) على الأفعال(تنصروا-ينصر- ينجز) حوّلت دلالتها من الحاضر إلى المستقبل المحض؛ كما حوّلت فعل الشّرط (خذلوا) والجواب (ناديت) من الماضي إلى المستقبل في قول الشّاعر :[62]

وَ نَادَيْتُ إِنْ خَذَلُوا ثَوْرَتِي مِنَ القَادِسِيَّةِ أَنْصَارِيه

فالخذل والمناداة لم يحدثا بعد. ومن أدوات الشّرط غير الجازمة الّتي تحيل الدّلالة الزّمنيّة في الجملة إلى المستقبل (إذا) التي تستعمل فيما يحتمل تحققه، وعدم تحققه، والغالب فيها أن يأتي بعدها (فعل) ؛نحو قول الشّاعر:[63]

إِذَا جَاءَ مُوسَى وأَلْقَى العَصَا تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُ الطَّاغِيه

أحالت (إذا) الزّمن إلى الاستقبال على الرّغم من مجيء فعل الشّرط وجوابه بصيغة الماضي الصّرفية، فالشّاعر لا يريد النبيّ موسى عليه السّلام فعلا، وإنّما أراد بلفظ موسى الأمة العربيّة عامّة والشّعب الفلسطينيّ خاصّة التي ستكون عصاها ثورة كبرى تلقف، وتفتك بكل إفك العدو الصّهيونيّ الغاشم(بني اسرائيل) فجيء بموسى لأن العدو واحد.

- **في الإخبار عن الأمور المستقبلية:**

تحيل بعض القرائن المعنويّة وقوع الفعل إلى المستقبل على الرّغم من كون صيغته ماضية البناء الصّرفيّ غير أنّ المعنى يقع في المستقبل لا محالة، وندرك هذا المستقبل من المعنى المفاد من سير السّياقات يرى ابن هشام أنّه يجوز أن يقام الفعل الماضي مقام الفعل المستقبل[64]؛ وذلك في الإخبار عن الأمور المستقبلية مع قصد القطع بوقوعها لا مفر، من ذلك قول الشّاعر:[65]

وَ أَلْهَبَتْهَا فَوْقَ أَرْضِ الحِمَـى وحَرَّرْتُ بِالشَّغْبِ أَوْطَانِيه
وَ غَسَلْتُ عَارًا عَلَى جَبْهَتِي وأَعْلَيْـــتُ بِالهَامَةِ الحَانِيه
وَ نَادَيْتُ بِالدَّمِ عَدْلَ السَّمَاءِ وقَـــدَّمْتُ لِلنَّـــارِ قُـــرْبَانِيه
وَ خَلَّدْتُ حِطِّينَ فِي مَقْدِسِي وجَـــدَّدْتُ غَـــزْوَةَ أَنْطَـاكِيه
وَ جَنَّدْتُ مِنْ خَالِدِ بنِ الوَلِيدِ وسَعْـــدَ بنِ وقَـاصَ أَبْطَالِيه

فعلى الرّغم من أنّ الأفعال الواردة في الأبيات أعلاه أمور مستقبلية لم تتحقق بعد إلّا أنّ الشّاعر جاء بها بصيغة الماضي (فعل) رغبة منه في تأكيد مشارفة حدوثها وإرادة ذلك والقدرة على تحقيقه.

- **فعل الأمر:**

يرى سيبويه أنّ الأمر يفيد زمن الاستقبال؛[66] كما يرى بعض النّحاة أنّ الأمر لا يكون إلا للاستقبال ولا يقترن به ما يجعله لغيره؛[67] نحو قول الشّاعر:[68]

فَمُدُّوا يَدًا نَحْمِ أَوْطَانَنَا وتُنْقِذْ حِمَانَا مِنَ الهَاوِيه

يدلّ فعل الأمر(مدّوا) على طلب وقوع الفعل في المستقبل المطلق، فالشاعر يستنهض الهمم العربية، ويحثها على التعاون لحماية أوطانها.

- **اسم الفاعل:**

يفيد اسم الفاعل الحال والاستقبال إذا كان عاملا ومنونا يقول الفراء: « وأكثر ما تختار العرب النّصب والتّنوين في المستقبل فإذا كان معناه ماضيا لم يكادوا يقولون إلا بالإضافة».[69] فهو يرى أنّ العرب تختار في المستقبل أن يكون اسم الفاعل عاملا ومنونا، أمّا في الماضي أن يكون مضافا، لكن قد تدلّ صيغ اسم الفاعل على الحال والاستقبال وهي مضافة وفقا للسّياق فهو المتحكم في تحديد الزّمن لا الصيغة لعدم دلالتها بذاتها على الزّمن النّحويّ من ذلك قول الشّاعر:[70]

مَصِيرُكِ آخِذُهُ بِيدِي وأَدْعُو إلى الثَّأْرِ إخوَانِيه

دلّ اسم الفاعل (آخذه) على زمن المستقبل على الرغم من أنه جاء مضافا والدّلالة عليه راجعة إلى السّياق لا إلى الصّيغة، فالسّياق الإخبار عن الأمور المستقبليّة (الوعد) ، أمّا صيغة اسم الفاعل فوظيفتها في ثبوت تحقيق حدث الأخذ.

2) زمن المستقبل القريب

هو زمن مستقبل يقترب من الحال وأداتها الأساسية السّين التي تلحق المضارع الصّرفيّ، فتخلصه من الزّمن الضّيق وهو الحال إلى الزّمن الأوسع وهو الاستقبال،[71] فالمضارع يحتمل الزّمنين ولكن اقترانه بهذه القرينة يخصصه للاستقبال، وقد تحدث النّحاة عن الفرق بين السّين وسوف، ذهب الكوفيون إلى أنّهما مترادفان في الدلالة وأن السّين مقتطعة من سوف[72] أمّا البصريون فيرون أن السين تحيل الفعل إلى المستقبل القريب، وسوف تحيله إلى المستقبل البعيد[73] من ذلك قول الشّاعر:[74]

فِلِسْطِينُ لَا تَيْـأَسِي إِنَّـنِـي سَأُصْلِحُ فِي الشَّرْقِ أَخْطَائِيه
فِلِسْطِينُ لَا تَجْزَعِي فَالسّمَا سَتُسْنِدُ لِلنَّصْـرِ إِخْـلَاصِيه
فِلِسْطِينُ لَا تَقْنَطِي فَالحِمَى سَيُنْصِفُـهُ اليَـوْمَ أَحْـرَارِيـه

نهى الشّاعر فلسطين عن اليأس والجزع والقنوط ليأتي الشّطر الثّاني من كلّ بيت مستهلا بحرف السّين مقترنة بالفعل المضارع لتوجهه من الحال إلى الدّلالة على المستقبل القريب.

3) زمن المستقبل البعيد:

تفيد صيغة (سوف يفعل) التّعبير عن المستقبل البعيد الذي لا يمكن تحديد وقوعه، فسوف حرف تنفيس يخلص الفعل المضارع بعده للاستقبال، يرى البصريون أنّها أكثر تراخيا من السّين ناظرين إلى القضية من جهة الحروف وعددها فزيادة الحروف في سوف تعني زيادة امتداد الزّمن[75]؛ من ذلك قول الشّاعر:[76]

وَ مَاذَا عَسَاهُ يُقِيدُ الكَلَامُ وَمَا سَوفَ تَصْنَعُهُ القَافِيه؟

فالشّاعر استعمل لفظ سوف ليدلّ بها على المستقبل البعيد، فهو ينفي أنْ تصنع القوافي والأشعار أي تغير من واقع فلسطين على امتداد الزمن ما لم تستند على الرّشاش والثّورة لاسترجاع الأرض المغتصبة.

د) الزّمن العام المستمر (غير المحدد):

هو ما يدل على حدث جرى مجرى الحقيقة أو الطبيعة أو العادة فيتسع ولا يتقيد بزمن. وقد يستعمل الفعل الماضي مجردا من الزّمان، فيدلّ على الاستمرار غير المقيد بزمن أي أنّ مدلوله يحدث في جميع الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما يسمى بالزّمن الدّائم ودلالة الماضي على الزّمن العامّ ترد في سياق لا يقع فيه الحدث في زمن خاص وإنّما يحدث في كلّ زمان.[77]

يمكن أنْ يستعمل بناء (فعل) مجردا ليدلّ على حدث وقع في الزّمن الماضي، وانجز، واستمر على حاله هذه، حتى زمن الكلام بل قد يتعداه إلى المستقبل أيضا، نحو قول الشاعر:[78]

مُحَمَّدٌ أَبْقَى لَنَا عِبرَةً مِنَ الذِّئبِ والغَنَمِ البَاقِيَه

فالفعل(أبقى) وعلى الرّغم من أنّه جاء مجردا إلّا أنّه لا يدلّ على الماضي المطلق، بل هو يدل على أنّ بقاء عبرة الاتحاد والجماعة قوة وقع في الماضي، وانجز، واستمر حتى زمن الكلام بل سيستمر إلى أنْ يرث الله الأرض ومن عليها

يعبر اسم الفاعل أحيانا عن الحدث الذي تمّ وقوعه في الزّمن الماضي وهو مستمر حتى زمن التّكلم وبعد زمن التّكلم إن لم يقطعه فعل آخر حيث إنّ من أهم دلالات اسم الفاعل هي الاستمرار.

قال الشّاعر:[79]

وَ حَطَّ ابْنُ صَهيُونَ أَنذَالَهُ بِأَرضِكِ آمِرَةً نَاهِيه

فزمن أمر بني إسرائيل ونهيهم وقع في الزمن الماضي واستمر حتى زمن التكلم وبعده بل ما يزال مستمرا إن لم تقطعه استفاقة العرب ووحدتهم.

نخلص في هذا البحث إلى مجموعة من النتائج لعلّ أهمّها:

- أن الزّمن اللّغوي للفعل في القصيدة خرج عن مجاله الضيق الزمن الصرفي الذي تحدده صيغة الفعل منفردة، ليتعداه إلى مجال فسيح متسع هو الزمن السياقي النحوي الذي يحدده الفعل ضمن سياق معين بمراعاة القرائن اللغوية والسياقات المحيطة به.
- قد تحيل القرائن اللغوية والحالية الزمن الصرفي إلى زمن آخر نحوي يختلف عنه(الماضي إلى الحاضر- الحاضر للمستقبل- الماضي للمستقبل...)
- استطاع مفدي زكريا أن ينوع الدلالات الزمنية في قصيدته بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين القريب والبعيد والمستمر والبسيط، ليعبر بكل زمن عن حالة نفسية، فكان الماضي للحسرة (خذلان العرب) وتراوح الحاضر بين الألم والمعاناة والندم، ليدل المستقبل القريب على التحفيز وبعث الحماسة وشحذ الهمم، وكان المستقبل البعيد والبسيط استهزاء من الحلول المتواجد، وتأتى له ذلك كله من خلال معرفته بالزمن الصرفي للفعل وتوظيفه ضمن سياقات متعددة كان لقرائن اللفظية والحالية الدور البارز فيها.

هوامش:

[1] - ينظر: حسام الدين كريم زكي :الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان في الثقافة العربية)، ط2، (2002)،دار غريب للطباعة والنشر (القاهرة)، ص: 208 .

2 - ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ط2، (1986)، دار الرائد العربي(بيروت)، ص:11.

3 - ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، (1994)، دار الثقافة، (الدار البيضاء المغرب)، ص: 242

[4] - ينظر: مالك يوسف المطلبي: الزمن واللغة، (1986م) الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)،ص:25.

[5] - ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص:105.

[6] - المرجع نفسه، ص: 245.

[7] - ينظر: مالك يوسف المطلبي: الزمن واللغة، ص: 220.

[8] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، (2007)،مؤفم للنشر، الجزائر، ص:280.

[9] - ينظر: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه:الكتاب كتاب سيبويه، تح عبد السلام محمد هارون، ط2، (1982) دار الخانجي (القاهرة)، دار الرفاعي (الرياض)، ج4،ص:234.

[10] - مفدي كريا : اللهب المقدس،ص: 284.

[11] - أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري:المفصل في علم العربية، تح فخر صالح قدارة، ط1، (2004)، دار عمار (عمان)، ص:311.

[12] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص:280.

[13] - م،ن، ص:283.

[14] - ينظر: يعيش بن علي بن يعيش موفق الدين: شرح المفصل، ادارة الطباعة المنيرية (مصر)، ج8،ص: 108.

[15] - مفدي زكريا : اللهب المقدس، ص:281.

[16] - سيبويه: الكتاب،ج3،ص:24.

[17] - جمال الدين ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد لله، ط1، (1964)، دار الفكر (دمشق) ،ج2،ص: 769.

[18] - مفدي زكريا : اللهب المقدس، ص: 281.

[19] - ينظر: تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 245.

[20] - يعيش بن علي بن يعيش موفق الدين: شرح المفصل، ج8،ص: 147

[21] - ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه ص: 150-151.

[22] - مفدي زكريا: اللهب المقدس،ص: 280.

[23] - ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 245.

[24] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص:283.

[25] - ينظر: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، (1984) ، دار التراث (القاهرة) ،ص: 364.

[26] - إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، (1966)، مطبعة العاني (بغداد)، ص:29.

[27] - ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها،ص: 245.

[28] - مفدي زكريا: اللهب المقدس،ص: 281.

[29] - ينظر: الفراء: معاني القرآن، ج1، ص:165.

[30] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص: 280.

[31] - م، ن، ص: 279.

[32] - تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 130.

[33] - ينظر: عباس حسن :النحو الوافي، ط3، دار المعارف (مصر) ج1،ص:61.

[34] - مفدي زكريا: اللهب المقدس: ص: 279-281.

[35] - محمد بن علي الصبان: حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية بن مالك تح طه عبد الرؤف سعد، المكتبة التوفيقية (القاهرة)،ج1،ص:363.

[36]- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 245.
[37] - جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح أحمد شمس الدين، ط1، (1998)، دار الكتب العلمية (بيروت)،ج1،ص:32.
[38] - مفدي زكريا: اللهب المقدس،ص: 286.
[39]- م،ن،ص:279.
[40]- أبي الحسن علي بن عصفور الأشبيلي: شرح جمل الزجاجي، تق فواز الشعار، ط1، (1998)، دار الكتب العلمية (لبنان)، ج1،ص:409.
[41] - مفدي زكريا: اللهب المقدس،ص:280.
[42]- ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 253.
[43] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص : 286.
[44] - م،ن، ص: 286.
[45]- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 245.
[46]- ينظر: عباس حسن: النحو الوافي، ص: 622.
[47] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص : 283.
[48] - م، ن، ص: 283.
[49]- ينظر: ابن يعيش: شرح المفصل، ص: 108
[50] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص: 283.
[51]- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 253.
[52] - مفدي زكريا: اللهب المقدس،ص: 284.
[53]- ينظر: السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح فواز أحمد زمرلي،(2005)، دار الكتاب العربي (بيروت)، ص:429.
[54] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص: 285.
[55] - سيبويه: الكتاب، ج4، ص:220.
[56] - ابن يعيش :شرح المفصل، ج8،ص:111.
[57] - م، ن ص:112.
[58] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص:288.
[59] - م، ن، ص: 285-286.
[60]- المالقي أحمد بن عبد النور: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية (دمشق)، ص: 104.
[61] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص:285.
[62] - م، ن، ص:284.
[63] - م،ن، ص:284.
[64] - ينظر: ابن هشام : مغني اللبيب، ج2،ص: 768-769.

[65] - مفدي زكريا: اللهب المقدس ، ص:283-284.
[66] - ينظر: سيبويه: الكتاب ج1 ،ص: 12.
[67] - ينظر: أبي عبد الله محمد بن قيم الجوزية:بدائع الفوائد، تح علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع (مكة) ج4،ص: 1632.
[68] - مفدي زكريا :اللهب المقدس،ص:287.
[69] - أبو زكريا بن زياد الفراء: معاني القرآن، تح محمد علي النجار ، مطابع سجل العرب (القاهرة)،ج2،ص:202.
[70] - مفدي زكريا: اللهب المقدس،ص: 286.
[71] - ينظر: جلال الدين السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو ، تح محمد عبد القادر الفاضلي،ط1، (1999)، المكتبة العصرية (بيروت)،ج1، : 257.
[72] - ينظر: الأنباري كمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن أبي سعيد: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، (2005)، دار الطلائع (القاهرة)، المسألة 92، ج2، ص: 180-181.
[73] - ينظر: سيبويه: الكتاب ج4، ص: 233.
[74] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص:285-286.
[75] - ينظر:جلال الدين عبد الرحمان السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ص:394.
[76] - مفدي زكريا: اللهب المقدس: ص: 283.
[77] - ينظر بكري عبد الكريم: الزمن في القرآن الكريم دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، (2001)،دار الكتاب الحديث (القاهرة) ،ص: 108.
[78] - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص: 287.
[79] - م، ن، ص: 280.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، (1966)، مطبعة العاني (بغداد).
2- أبو زكريا بن زياد الفراء: معاني القرآن، تح محمد علي النجار ، مطابع سجل العرب (القاهرة).
3- أبي الحسن علي بن عصفور الأشبيلي: شرح جمل الزجاجي، تق فواز الشعار، ط1، (1998)، دار الكتب العلمية (لبنان).
4- أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري:المفصل في هلم العربية، تح فخر صالح قدارة، ط1، (2004)، دار عمار (عمان).
5- أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه:الكتاب كتاب سيبويه، تح عبد السلام محمد هارون، ط2، (1982) دار الخانجي (القاهرة)، دار الرفاعي (الرياض).
6- أبي عبد الله محمد بن قيم الجوزية:بدائع الفوائد، تح علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع (مكة)
7- أحمد بن عبد النور المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية (دمشق).

8- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، (1984) ، دار التراث (القاهرة).
9- بكري عبد الكريم: الزمن في القرآن الكريم دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، (2001)،دار الكتاب الحديث (القاهرة).
10- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، (1994)،دار الثقافة، الدار البيضاء(المغرب).
11- جلال الدين عبد الرحمان السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح فواز أحمد زمرلي،(2005)، دار الكتاب العربي (بيروت).
12- جلال الدين عبد الرحمان السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو ، تح محمد عبد القادر الفاضلي،ط1، (1999)، المكتبة العصرية (بيروت).
13- جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح أحمد شمس الدين، ط1، (1998)، دار الكتب العلمية (بيروت).
14- جمال الدين ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد لله، ط1، (1964)، دار الفكر (دمشق).
15- حسام الدين كريم زكي :الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان في الثقافة العربية)، ط2، (2002)،دار غريب للطباعة والنشر .
16- عباس حسن :النحو الوافي، ط3، دار المعارف (مصر).
17- كمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن أبي سعيد الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، (2005)، دار الطلائع (القاهرة).
18- مالك يوسف المطلبي: الزمن واللغة، (1986م) الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة).
19- محمد بن علي الصبان: حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية بن مالك تح طه عبد الرؤف سعد، المكتبة التوفيقية (القاهرة).
20- مفدي زكريا: اللهب المقدس،(2007) موفم للنشر، الجزائر.
21- مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ط2، (1986)، دار الرائد العربي(بيروت).
22- يعيش بن علي بن يعيش موفق الدين: شرح المفصل، ادارة الطباعة المنيرية (مصر).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 442 - 458 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

بلاغة الصورة البيانية في الحديث النبوي -قراءة في نماذج من صحيح البخاري-

The Eloquence of the Rhetorical form in the Prophetic Hadith - a Reading of Examples from Sahih Al-Bukhari -

شهيرة برباري *
Chahira Barbari
مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها
جامعة محمد خيضر - بسكرة (الجزائر)
University of Mohamed Khider - Biskra (Algeria)
chahira.barbari@univ-biskra.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/25	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

تأتي هذه الدراسة لتعرض لقواعد ونظرات من مسائل الدرس البلاغي، محددة بباب الصورة البيانية على اختلاف مظاهرها؛ هذا الباب الواسع الذي اهتم به العلماء والباحثون وتتبعوه في كلام العرب، في محاولة منا لتطبيقه على نص بليغ له قيمة علمية وعملية وقوة تأثيرية وإنجازية؛ إنه الحديث النبوي ممثلا في بعض الأحاديث الواردة في صحيح البخاري، وتأتي هذه القراءة التحليلية الجمالية في سياق الاستفادة من المبحث البلاغي "الصورة البيانية" للتوصل إلى استنطاق وكشف ما بالخطاب النبوي من بلاغة وحسن بيان وتصوير، وانعكاس ذلك على الجانب الدلالي، والجمالي، والانفعالي، والعبادي؛ والهدف في ذلك لزوم البنية البلاغية من خلال الصورة دون الاستغراق في الجانب الشرعي الذي له أهله.

الكلمات المفتاح: البلاغة؛ جماليات؛ الحديث النبوي؛ صحيح البخاري؛ الصورة البيانية.

Abstract :

This study try to present the rules of rhetorical course issues limeted by (form) chapter in its different forms. This vaste chapter was interested by sholars and scientists, so they follow it in arabic language.We try in this study to applied it on an eloquent texte. Wich has a graet scientific and practical value, and also a huge influence and excute power ; its the prophetic speech in some Ahadith in Sahih Al-Boukhari;the reliance was on the book Fath al-Bari with the explanation of Sahih al-Bukhari by al-Hafiz Ibn Hajar al-Asqalani, may God have mercy on him; It is necessary to be reassured about the texts under study because they are related to his hadith, peace be upon him. This study sing and aesthetic reading come in context of benefit from rhetorical them of form in order to hearing, and discovring the rhetoric, and good style of prophetic speech, and its reflection on meaning, aesthtical, emotional and devotional side. With

* شهيرة برباري: chahira.barbari@univ-biskra.dz

the aim of rhetorical structure need throngh the (form) without preoccupied with the devotional side which has its

Keywords: Rhetoric; Aesthetics; Prophetic speech; Sahih Al-Boukhari; Form.

مقدمة:

لا يخفى على أحد تميز الخطاب النبوي الشريف عن غيره من أصناف الخطاب في التأثير وتبليغ المعنى المراد وإصابة الهدف المنشود في التبليغ، وإن مما لا شك فيه أن الحديث النبوي لا يسمو إليه بيان ولا ينافسه كلام بشر، وتبقى الصورة البيانية في الحديث الشريف مرتبطة بالمعنى وتقريبه، فضلا عن اهتمامها بإثارة الانفعال؛ فهي إذن جمالية هادفة وصورة تعبر عما يسمى في البلاغة (بالبيان) بما فيه من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز عموما.

محاولين في ذلك تقديم إشارات جمالية لهذا البيان الشريف ممثلا في بعض الأحاديث الواردة في صحيح البخاري ، والهدف هو التأمل في دور الجانب البلاغي للبيان النبوي في تحقيق الغاية السامية، بتبليغ الدين وهداية الإنسانية.

أولا: بلاغة النبي صلى الله عليه وسلم:

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع بعد القرآن الكريم حيث كان الوحي ينزل على رسول الله صلى الله عليه وسلم وجبريل يمده بالسنة التي تفسر ذلك، فكل ما يصدر عنه صلى الله عليه وسلم من قول أو فعل أو تقرير مصدره الوحي قال تعالى: ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ﴾[1]؛ فإذا كان القرآن الكريم يمثل قمة البلاغة وذروة البيان، فإن مما لا شك فيه أن السنة النبوية تأتي في المحل الثاني؛ ذلك أن إشارات القرآن الكريم وإجماله احتاج إلى بيان وتفصيل فكانت السنة هي الشارح لما أوجز، والمفصل لما أجمل، والمبين لما تحت العموم من هيئات وصفات، وفروع وجزئيات[2].

فلا عجب أن يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: **(أُوتِيتُ القُرْآنَ ومِثْلَهُ مَعَهُ)**[3]؛ فهذه العبارة توحي أن حكم الحديث النبوي هو حكم القرآن الكريم من جهة المصدر وهو الوحي، مع تميز للقرآن الكريم عن السنة النبوية التي تختلف عنه في لفظها الذي ينسب إلى النبي صلى الله عليه وسلم ومعناها من عند الله عز وجل؛ لذلك نسب النبي صلى الله عليه وسلم الفصاحة إليه[4] فقال: (أَنَا أَفْصَحُ العَرَبِ بَيْدَ أَنِّي مِنْ قُرَيْش وَنَشَأْتُ فِي بَنِي سَعْد)، ولم يكن هذا افتخارا منه صلى الله عليه وسلم، وإنما كان تقريرا لحقيقة ثابتة، وكيف لا يكون أفصح العرب وهو خاتم النبيين وسيد المرسلين، وعلى قلبه نزل القرآن العظيم، وقد رباه رب العالمين، ونشأ وترعرع بين عرب فصحاء معربين.

وتعد بلاغة النبي صلى الله عليه وسلم من أبرز مظاهر عظمته، وأجلى دلائل نبوته، فهو عليه الصلاة والسلام صاحب اللسان المبين والمنطق المستقيم، والحكمة البالغة والكلمة الصادقة، والمعجزة الخالدة، "أما فصاحته فهي من السمت الذي لا يؤخذ فيه على حقه، ولا يتعلق بأسبابه متعلق، فإن العرب وإن هذبوا الكلام وحذقوه

وبالغوا في إحكامه وتجويده، إلا أن ذلك كان منهم عن نظر متقدم ورواية مقصودة، وكان عن تكلف يستعان له بأسباب الإجادة التي تسمو إليها الفطرة اللغوية فيهم، فيشبه أن يكون القول مصنوعا مقدّرا على أنهم مع ذلك لم يسلموا من عيوب الاستكراه والزلل والاضطراب...، بيد أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان أفصح العرب على أنه لا يتكلف القول ولا يقصد إلى تزيينه ولا يبغي إليه وسيلة من وسائل الصنعة، ولا يجاوز به مقدار الإبلاغ في المعنى الذي يريده ثم لا يعرض له في ذلك سقط ولا استكراه"[5].

وهذا الجاحظ (ت255ه) يصف كلام النبي صلى الله عليه وسلم بقوله: "وهو الكلام الذي قلّ عدد حروفه وكثر عدد معانيه، وجَلَّ عن الصَّنعة، ونُزِّه عن التكلف...، استعمل المبسوطَ في موضع البسط، والمقصورَ في موضع القصر، وهَجَر الغريبَ الوحشيَّ، ورغِبَ عن الهجين السُّوقيّ، فلم ينطِقْ إلا عن مِيراثِ حكمَةٍ، ولم يتكلَّم إلا بكلامٍ قد حُفَّ بالعصمة، وشُيِّد بالتأييد، ويُسِّرَ بالتوفيق، وهو الكلامُ الذي ألقَى الله عليه المحبّةَ، وغشَّاهُ بالقَبول، وجمع له بين المهابة والحلاوة، وبَيْن حُسنِ الإفهام، وقلّة عدد الكلام، مع استغنائه عن إعادته، وقِلّةِ حاجة السامع إلى معاوَدته، لم تسقط له كلمة، ولا زَلّت به قَدَم، ولا بارَتْ له حجَّة، ولم يَقُم له خَصم، ولا أفحمه خطيب، بل يبدُّ الخُطَبَ الطِّوال بالكلِم القِصار ولا يَلتمِس إسكاتَ الخصم إلا بما يعرفه الخصم، ولا يحتجُّ إلا بالصِّدق ، ولا يطلب الفَلْج إلا بالحق، ولا يستعين بالخِلابة، ولا يستعمل الموارَبة، ولا يهمِز ولا يَلْمِز، ولا يبطئ ولا يَعْجَل، ولا يُسْهِب ولا يَحْصَر، ثم لم يَسْمع الناسُ بكلامٍ قَطّ أعمَّ نفعاً، ولا أقصَدَ لفظاً، ولا أعدلَ وزناً، ولا أجملَ مذهباً، ولا أكرم مطلباً، ولا أحسنَ موقعاً، ولا أسهلَ مخرجاً، ولا أفصح معنًى، ولا أبين في فحوَى، من كلامه صلى الله عليه وسلم"[6]؛ هذا النص للجاحظ على طوله قصير، وفي إطنابه إيجاز، يصف بدقة روعة بيان أبلغ لفظ إنساني، وهو من أثرى ما قيل في بلاغة كلام صلى الله عليه وسلم.

والحديث الشريف الذي بين أيدينا يدعونا إلى أن نتأمل بلاغته وبيانه، للوصول إلى المعاني واستكناه الغايات على ضوء خصائص أساليب الحديث النبوي الشريف، الذي وصف صاحبه بأنه صلى الله عليه وسلم أوتي جوامع الكلم؛ فأما قوله صلى الله عليه وسلم: ((بُعِثْت بِجَوَامِعِ الكَلِمِ))[7] فيحمل على ما آتاه الله من حسان المعاني وكبارها ، تجتمع له تحت ألفاظه الموجزة، هذه الألفاظ النبوية التي "يعمرها قلب متصل بجلال خالقه، ويصقلها لسان نزل عليه القرآن بحقائقه، فهي إن لم تكن من الوحي ولكنها جاءت من سبيله وإن لم يكن لها منه دليل فقد كانت هي من دليله، محكمة الفصول حتى ليس فيها عروة مفصولة، محذوفة الفضول حتى ليس فيها كلمة مفضولة، وكأنما هي في اختصارها وإفادتها نبض قلب يتكلم، وإنما هي في سموها وإجادتها مظهر من خواطره صلى الله عليه وسلم"[8]؛ فالإبلاغ أقوى الإبلاغ في كلام النبي صلى الله عليه وسلم هو اجتماع المعاني الكبار في الكلمات القصار بل اجتماع العلوم في بضع كلمات، وقد يبسطها الشارحون في مجلدات؛ فليس معنى الكلمة الجامعة مقصورا على اختصار الفكرة في اللفظ القليل، بل يتعداه إلى الإشارة بالكلمة إلى مجموعة كبرى من المبادئ التي تنتظم فنا أو علما بأكمله[9]. وهذا أرقى مستويات البلاغة في الكلام تحت مفهوم (البلاغة هي الإيجاز)، فالنبي صلى الله عليه وسلم كان يتكلم

على وجه الاختصار ويعبر بقلة الألفاظ عن المعاني الكثيرة التي لا تتغير أغراضها ودلالاتها وغاياتها، ولا يتغير مقتضى حالها بتغير الزمان والمكان.

فإذا كانت البلاغة هي: "العلم الباحث عن القواعد التي تصير كلاما دالا على جميع المراد وواضح الدلالة عليه، ثم إن هنالك محسنات للكلام متى اشتمل عليها اكتسب قبولا عند سامعه...، فالبلاغة هي العلم بالقواعد التي بها يعرف أداء جميع التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها وإيداع المحسنات بلا كلفة مع فصاحة الكلام[10]، والبيان هو: "علم به يعرف البليغ كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة على حسب مقتضى الحال"[11].

فالبلاغة النبوية هي ترقي الكلام النبوي إلى أعلى درجة من الفصاحة والبيان؛ فهو دقيق اللفظ واضح المعاني، شريف القصد، عميق الفكر، عظيم الفائدة والغاية، دون إغفال ما للبيان النبوي من جوانب جمالية للألفاظ والصور في علاقاتها بالمعاني والأغراض، وكلام الرسول عليه الصلاة والسلام قد تميز بلطائف بيانية وأسرار بلاغية كثيرة جدا فإن من أمعن النظر وقلب عقله فيها، فإنه سيعثر على فوائد جمة ولطائف مباركة وهذا ما يطلق عليه بشكل عام البلاغة النبوية، وأن النبي صلى الله عليه وسلم استمد البلاغة من كتاب الله عز وجل.

ولبيان رسول الله من سهولة العرض وعذوبة الأسلوب ما يجعل المتلقي لا يكابد عناء في حسن المتابعة وانسياب المعاني في ذهنه، أضف إلى ذلك ما يجده في بيانه -صلى الله عليه وسلم- من حرية أسلوبية متجددة تنتقل بين الخبر والإنشاء ولا تدع المتلقي بعيدا عنها، بل هي مستثيرة له بما عرفه أهل الأدب من وسائل التنبيه والإثارة وحسن التصوير؛ لتخرج المعاني عن خفائها الفكري المجرد إلى وضوح المشاهد المحسوسة التي لا تخطئها عين ولا تنبو عنها أذن ولا تجافيها بقية الحواس؛ فالحديث النبوي يمثل نصا أدبيا في غاية الروعة من الجمال في الألفاظ وتنوع مستويات التعبير وتعدد الصور والتراكيب المتنوعة في تقديم الموضوع؛ وقد حوى هذا النص الشريف صنوف البلاغة ومستوياتها المتعددة، وسيكون تركيزنا على الجانب البياني منه محاولين النظر في بعض ملامح الصورة البلاغية في النص النبوي في أنواعها المختلفة لما لها من دور كبير في التبليغ لأنها تستهدف توضيح المعنى وتقريبه للسامعين في الوقت الذي تسترعي الأسماع بما فيها من جاذبية وتلوين.

وقد اطلعنا في المتن الذي بين أيدينا على الأحاديث التي تجلت فيها الصور البلاغية من غير ترتيب، متناولين بعضها بالقراءة البلاغية، وفق الاختيار والتمثيل لا الإلمام والحصر، سالكين نهج الإيجاز الذي لا يرقى إلى الإحاطة بهذا الموضوع الجليل والنص الشريف.

ولا يخفى علينا أن الحديث عن الصور البلاغية وجمالياتها لا يتجاوز الإشارة إلى علاقة الواقع بالخيال في تشكيلها؛ فوجود الخيال في الحديث النبوي أمر غير متوقع إلا عندما يكون مصدرا للتشبيه والتمثيل والتصوير؛ فالبيان النبوي الذي يعتمد التصوير الذي يعتمد بدوره الخيال يأتي في أعلى درجات الصدق، وعلى ذروة

سنام البلاغة لأنه متصل بهذه النفس الصافية التي تربعت على قمة السمو الروحي، وهذا يدفعنا إلى الحديث عن الخيال بوصفه طريقة من طرق التعبير عن المعاني الصادقة، والتصورات المعقولة طالما نتحدث عن الخيال وصلته بفن الوصف في البيان النبوي، إن إطلاق لفظ التخيل أو الخيال في صدد الحديث عن المعاني الصادقة، والتصورات المعقولة لا يحط من قيمتها أو يمس حرمته بنقيصة، ولقد كان من أساليب القرآن في الدعوة أن ضرب الأمثال الرائعة، وصاغ التشابيه الرائقة، والاستعارات الفائقة، والكنايات اللطيفة، ويضاف إلى ذلك ما كان ينطق به الرسول صلى الله عليه وسلم من الأقوال الطافحة بضرب الأمثال والاستعارات والكنايات التي لم تخطر على قلب عربي قبله فكان مطلع الإسلام مما زاد البلغاء خبرة في تصريف المعاني وترقى بهم في صناعة التخييل والوصف الدقيق النابع من البصيرة النافذة، وحسن الإدراك، والتدفق العاطفي أبلغ من التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو الوسائل المألوفة في التصوير، إنه ينقل لك أمام عينيك المشهد حتى تكاد تحس به بحواسك وتلمسه بيديك[12].

وفيما يأتي بعض الإشارات التطبيقية حول بلاغة الصورة في الحديث النبوي الشريف وما حملته من أسرار جمالية ولطائف فنية.

ثانيا: تجليات الصورة في الحديث النبوي:

تعد الصورة معيارا فنيا في دراسة النص الأدبي ونقده، بوصفها قيمة جمالية تحددها أخيلة الأدباء، وبراعتهم في اختيار الأدق وقعا على نفسية متلقيهم؛ لأنها "تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[13]، وهي وسيلة لنقل الفكر والعاطفة معا، كونها تستوعب أبعاد الخيال المدرك واللامدرك في آن.

ومفهوم الصورة البيانية درس قديم انبرى له القدماء من النقاد والبلاغيين العرب؛ وقد اتخذت قيمة في تشكيل النصوص، لأنها تجمع بين الواقع والخيال "وحين نتحدث عن الصور البيانية في الحديث النبوي الشريف إنما نتحدث عن لون من ألوان الإبداع النبوي جاء على أكمل تمامه وأبهى أصباغه وأورف ظلاله، وبه ارتفع أسلوبه إلى منزلة لم يبلغها أديب في العربية...، فالمتتبع للآثار النبوية يجد صورها الفنية من أحسن المثل لما تنجذب إليه النفوس من القول، لما فطر عليه صلى الله عليه وسلم من معرفة عناصر التأثير في البيان وأوجه الجمال في اللسان؛ فجاء حديثه من البلاغة في موضع تتطلع نحوه الأبصار وتتقاصر دونه الأعناق"[14].

والصورة البيانية باب واسع وله فوائد عظيمة منها إيضاح المعنى العام المقصود ومنها الإيجاز والاختصار، ويحصل بها إيناس للنفس، حيث يخرج لنا الخفي من المعاني إلى التجسيد والوضوح والجلاء، ولا يخفى علينا اتساع هذا الباب بارتباطه بجلال النص النبوي الشريف الذي يحمل قيمة كبيرة من الناحية الجمالية؛ فهو نموذج بلاغي رفيع له مقوماته وعناصره الأصيلة المتميزة، والتركيز فيه ينصب على كشف عناصر الجمال (الصورة) وقيمتها الفنية من خلال الوسائل التصويرية المنحصرة في التشبيه والكناية والاستعارة على سبيل الإشارة والتمثيل والاختيار، مع بيان تأثيرها على الجانب النفسي والإبلاغي لها.

1- الصورة التشبيهية في البيان النبوي:

التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما واشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، أو مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة[15]؛ "حيث يكفي: أن تثبت لهذا المعنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور في أنك تفصل بها بين الحق والباطل"[16]، وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس أو من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة وليست علاقة اتحاد أو تفاعل[17].

وقد نظر البلاغيون في تعريف التشبيه إلى المعنى اللغوي لكلمة 'شبه' وهو 'مثل'، تقول: فلان شبه فلان أو مثله، وشبهته به أي مثلته به، والمعنى الاصطلاحي هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة[18]، هذه الأدوات تفصل بين طرفي التشبيه وتحفظ لهما صفاتهما الذاتية، والتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد[19]، "فلو أشبه الشيءُ الشيءَ من جميع جهاته لكان هُوَ هُوَ"[20]، فهو قائم على التمايز في صفات والتشابه في أخرى، بأن ينوب أحد الموصوفين مناب الآخر في بعض الصفات المشتركة ضمن علاقة مقارنة بينهما في حضور هذه الصفات من عدمه.

ولما كانت الغاية من البيان النبوي هي الكشف عن الحقائق التي أرسل بها عليه الصلاة والسلام (التبليغ) وتوضيحها، فقد كان مما توصل به إلى هذه الغاية أسلوب التشبيه الذي شاع وكثر في كلامه عليه الصلاة والسلام عند عرضه للمعاني المختلفة، وذلك لما للتشبيه من أثر في النفس، ودور في إيضاح المعاني وبيان الفِكَر، وقد تنوعت التشبيهات في البيان النبوي وجاءت الأحاديث الشريفة حافلة بالصور التشبيهية.

أ- من ذلك ما رواه 'عبد الله بن عمر' رضي الله عنهما قوله: **(أَخَذَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِمَنْكِبِي، فَقَالَ : كُنْ فِي الدُّنْيَا كَأَنَّكَ غَرِيبٌ أَوْ عَابِرُ سَبِيلٍ)**[21]؛ إذ شبه الناسك السالك بالغريب الذي ليس له مسكن يأويه ولا مسكن يسكنه، ثم ترقى وأضرب عنه إلى عابر السبيل لأن الغريب قد يسكن في بلد الغربة بخلاف عابر السبيل القاصد لبلاد شاسع وبينها أودية مردية ومفاوز مهلكة وقطاع طريق، فإن من شأنه أن لا يقيم لحظة ولا يسكن لمحة[22]، ووجه الشبه هنا هو الغربة والممر وعدم الاستقرار الذي يميز الدار الدنيوية، فالنبي صلى الله عليه وسلم أراد أن يبين قيمتها عند العبد وحقها الذي لا يعدو أن يكون كحق بلد عند غريب عنها أو عابر سبيل لا حظ لهما فيها، وهي صورة تشبيهية تترك الخيال يصور أوصاف الغريب وعابر السبيل ما يجعل الآمال تنحصر فقط في التفكير والعمل للتزود تزود الغريب في غربته وعابر السبيل في رحلته، وهي صورة لا تخرج عن البيئة أيا كان زمانها ومفهوم الغريب وعابر السبيل فيها؛ وهو تشبيه مرسل جاء بأداة التشبيه 'كأن' لأن المقام اقتضى ذلك فهي تدل على قوة المشابهة بين الطرفين فهو تشبيه حسي حقق غرض البيان والإيضاح وغاية التأثير في المتلقي(ابن عمر) رضي الله عنهما ابتداء وجميع المسلمين وقد جاء المشبه به أمرا محسوسا لتقريب المعنى للأفهام.

وقد نقل لنا الحديث في مشهد عظيم بين النبي صلى الله عليه وسلم والصحابي الجليل الذي نقل الصورة في قوله: **(أَخَذَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِمَنْكِبِي)**؛ ما يوحي بلفت انتباه المستمع وتركيزه لأهمية وشرف الغاية من الحديث الذي شكل بلفظه المختصر وصورته الراقية سمو المعنى وعمق الفكر؛ فتحقق غرض تأكيد المعنى وتعميق الدلالة، ناهيك عن قيمة العاطفة الإنسانية الراقية للنبي صلى الله عليه وسلم؛ كل ذلك منح الصورة التشبيهية قيمة جمالية أسهم في بيانها اجتماع القيم البلاغية والإنسانية والعقدية؛ فكان لها أثر بالغ في نفس المتلقي مما يزيده إيمانا ويقينا.

ب-ومن الصور التشبيهية القائمة على التخييل ما روي عَنْ أَبِي مُوسَى الْأَشْعَرِيِّ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: **(مَثَلُ الْمُؤْمِنِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الْأُتْرُجَّةِ؛ رِيحُهَا طَيِّبٌ وَطَعْمُهَا طَيِّبٌ, وَمَثَلُ الْمُؤْمِنِ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ؛ كَمَثَلِ التَّمْرَةِ لَا رِيحَ لَهَا وَطَعْمُهَا حُلْوٌ, وَمَثَلُ الْمُنَافِقِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ مَثَلُ الرَّيْحَانَةِ؛ رِيحُهَا طَيِّبٌ وَطَعْمُهَا مُرٌّ, وَمَثَلُ الْمُنَافِقِ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الْحَنْظَلَةِ لَيْسَ لَهَا رِيحٌ وَطَعْمُهَا مُرٌّ)**[23]؛ في هذا التصوير النبوي البليغ يؤصل النبي صلى الله عليه وسلم لقيمة وأهمية كتاب الله الكريم، وغرضه بيان هذه القيمة والترغيب في رعايتها والاعتناء بها من الفرد المسلم في حياته، وكان تركيزه عليه الصلاة والسلام على مبدأ قراءة القرآن، ودورها في حياة المؤمن الذي شكل بقراءته من عدمها طرف 'المشبه' في الصورة التي بين أيدينا؛ التي جاءت مركبة من أربع صور تشبيهية جزئية قائمة على التضاد بين النفي والإثبات (يقرأ/ لا يقرأ) أو بشكل صريح (مؤمن/ منافق)؛ بترابط وتداخل عجيب في تناسقه وانسجامه وتناسبه في لفظه ومعناه، بإيجاز بليغ أضفى على الصور جمالية وروعة فنية للتصوير النبوي، منفتح بإيجازه على المعاني والفِكَر السامية التي تخاطب الروح.

تقوم **الصورة الأولى** على تشبيه المؤمن الذي يقرأ القرآن بالأترجة التي جمعت بين الريح الطيبة والطعم الطيب؛ في إشارة إلى ما يعتري المؤمن القارئ من بركة القرآن وفضله شكلا ومضمونا، عقلا وروحا، وهو تشبيه مرسل اعتمد الأداة (كمثل) للجمع بين الطرفين، إضافة إلى الجانب التخييلي فيه الذي ينقل المتلقي إلى الخيال متفكرا في الصورة بتأثير عجيب؛ فالريح الطيبة والطعم الطيب يتحقق في وصف ثمرة الأترجة 'المشبه به'، ولا يتحقق في وصف القرآن إلا تخييلا في ارتباطه بوصف الأترجة بوجه شبه ينقل الرائحة والطعم من الأترجة إلى الظاهر والباطن للمؤمن القارئ القرآن.

والصورة الثانية تقوم على تشبيه المؤمن الذي لا يقرأ القرآن في مقابلته بالمؤمن الذي يقرأ القرآن، مع نفي القراءة، بالتمرة ذات الطعم الحلو واللارائحة في مقابلتها بالأترجة مع نفي الرائحة، في تشبيه تخييلي قام على وجه شبه يفسر الإيمان بالباطن أو المضمون (الطعم)، وقراءة القرآن بالظاهر أو الشكل (الرائحة).

أما **الصورة الثالثة**؛ فهي تقوم على تشبيه المنافق الذي يقرأ القرآن بالريحانة التي انفردت بصفة الريح الطيبة دون الطعم الذي وصف بالمرارة؛ إيحاء بما تضفيه قراءة القرآن الكريم وإن صاحبها منافقا.

والصورة الرابعة؛ تقوم على تشبيه المنافق الذي لا يقرأ القرآن في مقابلته بالمنافق الذي يقرأ القرآن مع نفي القراءة، بالحنظلة ذات الطعم المر واللارائحة في مقابلتها بالتمرة.

كل هذه التشبيهات مجتمعة شكلت لنا صورة بيانية مركبة، جمع فيها النبي عليه الصلاة بأسلوب بارع ووصف بديع منسجم لا يعتريه اضطراب ولا خلل، هذا التمثيل البياني الرائع الذي جلى المعاني الخاصة بعلاقة المسلم بالقرآن الكريم وقراءته، وما تحمله هذه العلاقة من فضل للقرآن الكريم من عدمه بحسب هذه العلاقة في ظاهرها وباطنها، وظاهرها دون باطنها، وباطنها دون ظاهرها، ودون الظاهر والباطن؛ بإيجاز بليغ مذهل في جمعه ومنعه، عجيب في إحاطته، مدهش في كليته، وكل ذلك في سهولة مأخذ وبساطة لفظ وعمق فكرة وسمو معنى وجمال وصف وبراعة تصوير، دون تعقيد أو تكلف أو تنافر، بحيث"أضاف إلى الحقيقة الفكرية صورة جعلتها تختال أمام العيون في ثوب بهيج، ولا شك أن سامعه سيقارن بين الشبه والشبيه فيزداد تأثرا وانفعالا بما سمع، ثم يندفع إلى التفكير فيما يسمع مدققا محللا إذ مس أوتار قلبه مسا حيا.

وإذ بلغ النبي صلى الله عليه وسلم بتصويره مبلغ التأثير القوي فقد أدى رسالته الإبلاغية والبلاغية على أكمل ما يراد"[24].

ج- ومن صور التشبيه ما وردعَن سَهْلَ بْنَ سَعْدٍ عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: **(أَنَا وَكَافِلُ الْيَتِيمِ فِي الْجَنَّةِ هَكَذَا وَقَالَ بِإِصْبَعَيْهِ السَّبَّابَةِ وَالْوُسْطَى)**[25].

هذا الحديث العظيم الذي يمثل بشرى عاجلة لكافل اليتيم وأية بشرـ قدمها النبي صلى الله عليه وسلم في صورة تشبيهية بديعة رائعة، كان صلى الله عليه وسلم مع كافل اليتيم أحد طرفيها (المشبه)، في تشبيه حسيـ بإصبعي اليد السبابة والوسطى (المشبه به) الذي يؤكد حالة الكافل وأجره فوجه الشبه هو التلازم، واللطائف التي فرقت على الطرفين جديرة بالإعجاب فالمعية أو المصاحبة في جانب المشبه إرصاد إلى جنس الجزاء الذي يدل عليه كمال عبارة وجذب لانتباه المخاطب إلى أن يسعد بهذه النعمة المثل ثم التعجيل بأصل المجازاة وهو الوجود في الجنة التي تمثل الغاية من هذه الصورة الراقية.

أما وجه الشبه فقد حمل صورتين: لفظية تفيد التنبيه (هكذا)، وإشارية رمزية بإصبعي اليد تعاضدت الصورتان لتؤكد إحداهما الأخرى في تناغم بديع بين طرفي الصورة لفظا وإشارة أسهمت في جلب انتباه المتلقي واستفزاز خياله التصويري في الربط بينهما للوصول إلى الغاية الشريفة في مقاربة تسوية طبيعية أضفت ملمحا جماليا؛ لحسن اختيار الصورة وبراعة التنسيق بين أجزائها لتسمو الروح وتزكو ، كما حملت معية النبي صلى الله عليه وسلم شرفا وتأكيدا لحسن الجزاء وكفى بها من معية كريمة زادته المعية التجسيدية بين السبابة والوسط والعلاقة التجاورية الدائمة بينهما خير مؤكد، والبديع في هذه الصورة التشبيهية التمثيلية هو الاختصار والإيجاز في اللفظ؛ الذي يشمل على معان كثيرة كان لها رونق، وتمكين في النفس

وآثار إيمانية جليلة كما كان لها عظيم التأثير على الفكر لقيمته الفنية العالية وقوة بلاغته ودقة الاستعمال الذي يقرر لهذا الدين القويم في دقائقه وجزئياته عن طريق تصوير المعاني.

د- ومن صور التشبيه ما روي عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ ، أَنّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، قَالَ وَفِي حَدِيثِ بَكْرٍ: أَنَّهُ سَمِعَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يقول: **(أَرَأَيْتُمْ لَوْ أَنَّ نَهَرًا بِبَابِ أَحَدِكُمْ يَغْتَسِلُ مِنْهُ كُلَّ يَوْمٍ خَمْسَ مَرَّاتٍ، هَلْ يَبْقَى مِنْ دَرَنِهِ شَيْءٌ؟ قَالُوا: لَا يَبْقَى مِنْ دَرَنِهِ شَيْءٌ، قَالَ: فَذَلِكَ مَثَلُ الصَّلَوَاتِ الْخَمْسِ، يَمْحُو اللَّهُ بِهِنَّ الْخَطَايَا)**[26].

يريد عليه الصلاة والسلام أن يقرر لأمته فضيلة الصلاة ويؤكد أجرها ليصبروا عليها فمثل المؤمن الذي يعد نفسه للصلاة فيصليها حتى يتم فرض اليوم بحال المؤمن الذي يمر ببابه نهر فهو يغتسل فيه خمس مرات كل يوم، والمماثلة بين الحالين مقصود منها إثبات الغاية، وقد جاءت للتقرير مصرحا بها بوجه التقابل، فتكرار الصلوات يمحو الخطايا كما أن تكرار الاغتسال لا يبقي من الدرن شيئا[27].

وصورة المثل التي جاءت بأسلوب الاستفهام لجلب الانتباه في سياق تقريري، وصورة النهر الذي يجري بالباب وبهذا القرب يوحي بالحياة ويشعر بالجمال وهي تخاطب الخيال لاستحضار هذا المشهد الطبيعي الحي وتكراره على مدار اليوم خمس مرات يحمل مع حياته الطبيعية حياة للقلوب وهو غرض إيماني سعى من خلاله النبي صلى الله عليه وسلم إلى ترسيخ قواعد عبادية ترتبط بالصلاة عماد هذا الدين فجاءت الصورة تحمل حياة بديعة كمثل ما تمثله الصلاة في حياة المؤمن، والصورة مقابلة بين هيئتين بلغة بليغة جزلة تستثير المتلقي بألفاظها الدقيقة العميقة ومعانيها العظيمة السامية وهذا الحوار الراقي بين النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام الذي يقرر سعة صدره صلى الله عليه وسلم؛ حيث فتح باب الحوار مشاركة لهم ما يقوي انتباههم وتركيزهم فيكون الكلام أدعى إلى الرسوخ والفهم بل والحفظ، ومن جانب آخر يزيد الصورة إيضاحا وبيانا وتأكيدا للمعنى الذي جاء بغرض الترغيب لتحقيق هذا النعيم المتجدد الدائم ولعل في استخدام المضارعة مثل قوله 'يغتسل' والتكرار والكثرة 'خمس مرات، كل يوم' ما يوحي بذلك، كما تحقق ذلك من خلال التقريب والربط بين الطرفين بالأداة 'مثل' التي أفادت المقابلة والمعادلة وتوضيح طرف بطرف ، وهو تشبيه مرسل حسي قائم على الهيئة، كما لا يخفى ما لهذا الأسلوب من بيان لحسن تعليم النبي صلى الله عليه وسلم حيث يلقي الخبر بأسلوب الاستفهام لاسترعاء الانتباه يتلخص ذلك في قوله 'أرأيتم' وهذا لأهمية الموضوع المخبر عنه وجلاله (الصلاة)كل ذلك ساهم في إضفاء صبغة جمالية تشكلت مع هذا التقابل المتناسق البديع في مقاربة تشبيهية بين الهيئتين، وسموالدلالة وعمقها الإيماني في نفس المتلقي الذي يرحل بخياله ليعيش حياة هذه الصورة الوصفية الرائعة البديعة ما يزيده تعلقا قلبيا بالعبادة وخشوعا وهيبة ومحبة وصدقا ويقينا.

هـذه بعـض الصـور التشـبيهية الـتي وردت في البيـان النبـوي الشريـف مـن النصـوص الـتي بـين أيـــدينا، وهي قطـــرة مـــن بحـــر حاولنـــا فيهـــا -عـــلى قلتهـــا وإيجـــاز مـــا ورد حولهـــا قدر الإمكان أن نظهر ملمحا بسيطا من بلاغة التشبيه في هذا الخطاب الجليل البديع الراقي.

2- الصورة الاستعارية:

تأتي نظرة النقد العربي والبلاغة القديمة إلى الاستعارة من تصور أكيد لدى النقاد والبلاغيين أن أساسها التشبيه، والثابت أن الاستعارة تجمع بين شيئين، وهي في ذلك -كالتشبيه- لا تختلف عنه كثيرا؛ وهذا ما ألفيناه عند عبد القاهر الجرجاني في قوله: "الاستعارة هي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان"[28]؛ وقد أدى هذا الفهم إلى عد الاستعارة تشبيها حذف أحد طرفيه، مما أحال إلى مبدأ هام قوامه المناسبة بين المستعار له والمستعار منه والمقاربة بين الطرفين؛ بأن تحضر الملاءمة بين دلالة الصورة والعلاقة بين طرفيها، وهذا المبدأ ظهر بشكل واضح لدى النقاد العرب؛ فملاك الاستعارة تقريب الشبه وتناسب طرفيها، وموضوعها هو أن يُثبتَ بها معنى بحيث لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكن يعرفه من معنى اللفظ؛ وجوهر ذلك علاقة التشبيه بين المعنيين، وهي علاقة تقوم على المشاركة بين أمرين في المعنى؛ فالمراد بالاستعارة المبالغة، لا نقل اللفظ عما وضع له في أصل اللغة.[29]

فالاستعارة بهذا الفهم وهذه الرؤية؛ تحدث تعارضا لغويا وتفاعلا بين محتويين دلاليين أحدهما هو اللفظة المستعارة، والثاني هو السياق المستعمل استعمالا حقيقيا، والمحيط بتلك اللفظة المستعارة[30]؛ إنه مبدأ التفاعل الدلالي القائم على امتزاج اللفظ بالمعنى من جهة وانسجام الأفكار والألفاظ المستعارة بما استعيرت له، وفق أساس جمالي هو التشبيه القائم بدوره على المقاربة بين طرفيه من جهة، وبين الواقع اللغوي والبعد الجمالي من جهة أخرى.

وهذه الرؤية تتفق إلى حد كبير مع ما جاء به وأقره عبد القاهر الجرجاني بقوله: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ونقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية "[31]؛ فالاستعارة تختلف عن التشبيه في كونها نقل للمعنى عن أصل وضعه اللغوي إلى معنى آخر بعلاقة المشابهة والمقاربة على سبيل الإعارة، فالاستعارة قائمة على مبدأ التشبيه في علاقة الفرع بالأصل.

وفيما يأتي قراءة لنماذج استعارية من التصوير البياني في الحديث النبوي الشريف:

أ- من أمثلة الاستعارة في الحديث النبوي عَنْ ابْنِ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: **(بُنِيَ الْإِسْلَامُ عَلَى خَمْسٍ شَهَادَةِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَأَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ وَالْحَجِّ وَصَوْمِ رَمَضَانَ).**

هـذا الحـديث الشريـف حـوى أركان الإسـلام فهـو حـديث تعليمـي تأصـيلي لأمـور عقديـة وعباديـة لا يقـوم إسـلام المـرء إلا بهـا، فجـاءت في سـياق سردي إخبـاري يعـدد الأركان بأسـلوب

موجز ولغة واضحة غايتها الإبلاغ والتعليم والبيان؛ ومع ذلك لم يخل هذا التركيب الجليل من ملمح بلاغي جمالي جسدته الاستعارة صورة بيانية حملت هذا المضمون التأصيلي العظيم، وتبدو الاستعارة مع أول كلمة في الحديث في ارتباطها بالتي تليها وهي قوله صلى الله عليه وسلم: (بني الإسلام..)؛ قوله بني فعل لم يذكر فاعله لكونه معروفا؛ فهذا البناء بتقدير الله عز وجل، وتكمن الاستعارة في تشبيه الإسلام بمبنى له دعائم فذكر المشبه 'الإسلام' وحذف المشبه به 'المبنى'، وذكر لازم يدل عليه وهو الفعل 'بني'، وهي استعارة مكنية قامت على صورة تخييلية مثلت وصف الإسلام مع أركانه الخمسة متمثلة في الشهادتين والصلاة والزكاة والصوم والحج، بصورة مبنى أقيم على خمسة أعمدة، وقطبها الذي تدور عليه الأركان هو شهادة أن لا إله إلا الله وبقية شعب الإيمان أركانه المحيطة بمركزه، وفيها دلالة على ثبات الإسلام واستقامته وكماله في قيامه على هذه الأركان كما يقوم بأركان البناء،وقد جاءت هذه الصورة مبنية على الرمز 'البناء' في تشخيص حسي- يساهم في تقريب الفهم وبيانه وتحقيق غاية الإبلاغ، فكان لها قيمة تأثيرية وبعد جمالي ظهر في الجمع بين الطرفين بمقاربة عجيبة تعمق المعنى وتؤثر في النفس وتحقق مطلب التعليم، بإيجاز لم يؤثر على اكتمال الصورة.

ب-ومن الصور الاستعارية ما روي عنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ أَنَّهُ قَالَ: **(كَانَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي مَسِيرٍ لَهُ فَحَدَا الْحَادِي فَقَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ارْفُقْ يَا أَنْجَشَةُ وَيْحَكَ بِالْقَوَارِيرِ)**[32].

قال ابن حجر في شرحه: (قوله بالقوارير في رواية هشام عن قتادة رويدك سوقك ولا تكسر القوارير وزاد حماد في روايته عن أيوب قال أبو قلابة يعني النساء ففي رواية همام عن قتادة ولا تكسر القوارير قال قتادة يعني ضعفة النساء والقوارير جمع قارورة وهي الزجاجة سميت بذلك لاستقرار الشراب فيها وقال الرامهرمزي كنى عن النساء بالقوارير لرقتهن وضعفهن عن الحركة والنساء يشبهن بالقوارير في الرقة واللطافة وضعف البنية وقيل المعنى سقهن كسوقك القوارير لو كانت محمولة على الإبل... وقال الطيبي هي استعارة؛ لأن المشبه به غير مذكور والقرينة حالية لا مقالية ولفظ الكسر ترشيح)[33]؛ فهذه استعارة تصريحية مرشحة، فتصريحية؛ لأنها صرّح فيها بالمشبه به (القارورة) وحذف المشبه (النساء)، ومرشحة لأنه ذكر بعدها ما يقوي المستعار منه وهو الكسر للزجاجة هذا بالنسبة للرواية التي فيها الزيادة أما التي بين أيدينا فهي مطلقة إذ لم يقوي فيها كلا الطرفين، وقد شبههن بالقوارير لسرعة تأثرهن وعدم تجلدهن؛ فخاف عليهن من حث السير بسرعة السقوط أو التألم من كثرة الحركة والاضطراب الناشئ عن السرعة؛ أو خاف عليهن الفتنة من سماع النشيد. وهذا من استعارات النبي عليه الصلاة والسلام وبيانه ويأتي فيه بالعجيب الرائع الذي يدل على صفاء النفس.

وفي خطابه هذه صورة راقية للرفق بالنساء ومراعاة خصوصياتهن من سيد الخلق عليه الصلاة والسلام، وهو يعلم غلامه 'أنجشة' والناس أجمعين قيم هذا الدين الحنيف في تعامله وجاء تعليمه عليه الصلاة والسلام بهذه الصورة البيانية البليغة الموجزة اللطيفة بملمح تعريضي-

باطنه سمو في المعاني ورقي في التعامل، وانظر إلى قوله صلى الله عليه وسلم: 'ويحك'كلمة رحمة توحي بالمعاتبة اللطيفة لإبلاغ المعنى وتأكيده.

ج/ومن نماذج الاستعارة ما رواه أبو هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم في حديث السبعة الذين يظلهم الله تحت ظله يوم لا ظل إلا ظله: **(وَرَجُلٌ تَصَدَّقَ بِصَدَقَةٍ فَأَخْفَاهَا حَتَّى لَا تَعْلَمَ شِمَالُهُ مَا تُنْفِقُ يَمِينُهُ)**[34].

في الحديث الشريف استعارة مكنية شبهت فيها يد الإنسان به؛ إذ جعلت كائنا عاقلا مستقلا بذاته ويدرك أفعاله، وقرينة ذلك الفعلان (تعلم/ تنفق)، فاليد تعلم وتنفق، ومع استقلالها بذاتها هي جزء من الإنسان؛ صاحب اليد الذي يخفي صدقته عنها وهي جزء منه، جاء ذلك تعبيرا عن المبالغة في إخفاء الصدقة وسترها حتى لا تعلم اليمين ما تنفق الشمال على قربها وتلازمهما.

صورة بديعة نقل فيها النبي صلى الله عليه وسلم بشكل تشخيصي معان جليلة عن عظيم فضل الصدقة وكبير أجرها عند الله عز وجل؛ حتى خص صاحبها بأجر وقوفه تحت ظل عرش الرحمن يوم القيامة.

هكذا أسهمت الاستعارة في في التعبير عن المعاني الوجدانية والفكر الإيمانية واللمح الإنسانية في أرقى تمظهرها، في صور إيحائية كانت أقرب إلى نفس المتلقي وأدعى إلى تأثره وإعجابه من خلال ما تحمله من علاقات لفظية ومعنوية وجمالية خفية.

3- بلاغة الكناية:

الكناية من أروع المسالك البيانية، والطرق الأسلوبية التي يعبر بها المنشئ عن المعنى، تعبيرا موجزا، يخفي تحت ظلاله لطائف مراده[35]، وقد عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "والمراد بالكناية هاهنا، أن يريد المتكلم إثبات معنى فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ ويجعله دليلا عليه"[36]؛ فالكناية أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي؛ وهي تقوم على الإيماء إلى المعنى والتلميح، أو هي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه، بأسلوب يثيره ويحمله على البحث عن المعاني وراء الألفاظ.

وشكلت الكناية إحدى سمات الخطاب النبوي، وتبدو فيه بصورة لافتة للنظر ما يسترعي التأمل ومحاولة سبر أغوارها، "والرسول عليه الصلاة والسلام يضرب المثل الكريم السخي في استعمال هذا المسلك الأسلوبي، للدلالة على المعاني دلالة ألطف وآكد وأوجز من دلالة الحقيقة المحضة"[37].

وفيما يأتي بعض الصور الكنائية في الحديث النبوي الشريف:

أ- كَانَ ابْنُ عُمَرَ لَا يَأْكُلُ حَتَّى يُؤْتَى بِمِسْكِينٍ يَأْكُلُ مَعَهُ، فَأَدْخَلْتُ رَجُلًا يَأْكُلُ مَعَهُ، فَأَكَلَ كَثِيرًا، فَقَالَ: يَا نَافِعُ! لَا تُدْخِلْ هَذَا عَلَيَّ، سَمِعْتُ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: (**الْمُؤْمِنُ يَأْكُلُ فِي مِعًى وَاحِدٍ، وَالْكَافِرُ يَأْكُلُ فِي سَبْعَةِ أَمْعَاءٍ**)[38].

لقد اختلف في معنى هذا الحديث فقيل:"ليس المراد به ظاهره وإنما هو مثل ضرب المؤمن وزهده في الدنيا، والكافر وحرصه عليها فكان المؤمن لتقلله من الدنيا يأكل في مع واحد، والكافر لشدة رغبته فيها واستكثاره منها يأكل في سبعة أمعاء، فليس المراد حقيقة الأمعاء ولا خصوص الأكل وإنما المراد التقلل من الدنيا والاستكثار منها...ووجه العلاقة ظاهر...، وقد كان العقلاء في الجاهلية والإسلام يتمدحون بقلة الأكل ويذمون كثرة الأكل"[39]؛ صورة بديعة يبدو فيها المعنى وراء الألفاظ الدالة في ظاهرها على الأكل قلة وإكثارا لتدل كناية عن صفة هي الزهد في الدنيا والاستكثار منها؛ عبر عن ذلك بأسلوب غير مباشر ما أعطى المعنى عمقا وسموا وألبسه بيانا وجمالا، وهذا مما يزيد في الفائدة واسترعاء ذهن وذكاء المتلقي الذي يحاول البحث عن المعاني ويربط بينها والألفاظ بقرائن تكسبه تذوقا لجمالية الصورة وإعجابا ببراعة تركيبها.

وقد ورد في شرح هذا الحديث حوالي ثمانية شروح حسب الكتاب الذي بين أيدينا 'فتح الباري بشرح صحيح البخاري'، "وقد أول بعضهم كالنووي أن سمى الأمعاء السبعة وهي: المعدة والاثنا عشر والصائم والقولون والفانقي والمستقيم والأعور على اختلاف في التسميات، وهي ظاهر اللفظ، تعبر كناية عن صفات سبع في الكافر وهي: الحرص والشره وطول الأمل والطمع وسوء الطبع والحسد وحب السمن، وقال القرطبي هي شهوات الطعام السبع: شهوة الطبع وشهوة النفس وشهوة العين، وشهوة الفم وشهوة الأذن وشهوة الأنف وشهوة الجوع، ويكفي المؤمن شهوة الجوع فهي ضرورية وأما الكافر فيأكل بالجميع...، ورأى القاضي أبو بكر العربي أن ا لأمعاء السبعة كناية عن الحواس الخمسة والشهوة والحاجة "[40]؛يا له من حديث عجيب جليل تعددت قراءاته وشروحاته ولكنها لم تخرج عن دلالته العامة 'الزهد للمؤمن والاستكثار للكافر'فحققت الكناية بعرضها للمعاني بأسلوب غير مباشر أن حولت الألفاظ إلى إشارات للمعاني التي يصبح وقعها في النفس أجمل وتأثيرها أبلغ وأعمق، والتماس الكناية في التعبير لقدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صورة محسوسة تزخر بالحياة.

ب- عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: (**اجْتَنِبُوا السَّبْعَ الموبِقَاتِ، قَالُوا: يَا رَسُولَ الله، وَمَا هُنَّ قَالَ: الشِّرْكُ بِالله، وَالسِّحْرُ، وَقَتْلُ النَّفْسِ الَّتِي حَرَّمَ الله إِلَّا بِالحَقِّ، وَأَكْلُ الرِّبَا، وَأَكْلُ مَالِ اليَتِيمِ، وَالتَّوَلِّي يَوْمَ الزَّحْفِ، وَقَذْفِ المُحْصَنَاتِ المُؤْمِنَاتِ الغَافِلَاتِ**)[41]، يأتي هذا الحديث العظيم في سياق الترهيب وتحريم كبائر

مملكة للعباد أحصاها النبي الكريم عليه الصلاة والسلام عددا في سبع مملكات سماها موبقات، وقد ابتدأ الحديث بفعل الأمر 'اجتنبوا' ليسترعي الأسماع والأذهان فالموضوع جلل، ثم وصف له بالموبقات مع عددها؛ ما يجعل المتلقي أكثر انتباها واهتماما وتشوقا، دليله استفهام الصحابة رضي الله عنهم 'وما هن؟' وما في الصيغة من استعجال لذكرها لحرصهم رضي الله عنهم على تعلم ما لهم وما عليهم في دينهم، وأسلوب النبي عليه الصلاة والسلام جاء تحقيقا لهذ ا الغرض لحرصه عليه الصلاة والسلام على تعليمهم.

وجاء الخطاب النبوي المبارك موجزا مركزا لأنه في سياق عد وإحصاء لأمور بعينها؛ وعلى إيجازها البليغ حملت صورا بيانية بديعة مختصرة منها الاستعارة المكنية في قوله: (وأكل الربا، وأكل مال اليتيم)؛ وهما استعارتان مكنيتان جسد فيهما كل من الربا ومال اليتيم اللذين جاءا مشبهين بالطعام (المشبه به/المستعار منه) المحذوف مع قرينة مقالية وهي لازم الأكل في صورة توحي بخطورة ذلك.

والذي يعنينا في هذا المقام هو الصورة الكنائية التي جاءت في آخر الحديث في قوله عليه الصلاة والسلام: (وقذف المؤمنات الغافلات)؛ وهي كناية عن صفة البراءة التي تتصف بها المؤمنات؛ فالبريئة غافلة عما تقذف به وتتهم، فجاءت صفة الغفلة موحية بكلمة واحدة شكلت صورة مؤثرة دلت على تخير دقيق للفظ مع مراعاة المناسبة والصحة وهذا ما يؤكد السمو البلاغي للخطاب النبوي.

الخاتمة:

أسهمت الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ببديع تركيبها وفائق جمالها في إضفاء ملمح بياني راق وقيم تعبيرية عميقة وسامية، أثارت المتلقي للسعي وراء المعاني الجليلة في سمتها الإيماني والعبادي لما لها من قيمة إبلاغية وتأثيرية، ناهيك عن قيمتها الجمالية القائمة على التصريح والتلميح، لتحدث انفعالا في نفس المتلقي لأنها تفوق اللغة العادية فيما تحقق من أغراض، نتيجة توظيفها الجمالي القادر على تصوير الأحاسيس الغائرة والأفكار العميقة والمعاني الجليلة والمبادئ السامية في علاقة اللغة بالواقع؛ فقد وصل لنا الدين بسهولة ويسر- لحسن بلاغة النبي عليه الصلاة والسلام التي وصل بها إلى كل ما هو نافع مفيد، وذلك بلفت الانتباه وتحويله إلى الأغراض المعنوية العميقة للصورة، ودلالاتها التعبيرية وعلاقتها بالحقائق الطبيعية والعلمية والعقدية والعبادية.

ولذلك تجب العناية بقول رسول الله عليه الصلاة والسلام بلاغيا عناية تناسب مكانة هذا القول وإبداع هذا البيان الذي لم ينل الحظ الذي يليق به من التحليل الواعي الذي يقف فيه طلاب العلم على ما في بيان رسول الله من عناصر الأدب الرفيع الذي اجتمعت له فصاحة اللفظ وحلاوته ومناسبته

للمعنى والغرض والسياق كما اجتمع له عمق المعنى ونصاعته وجدة الأفكار وترابطها بحيث يستطيع المتلقي استيعابها وجمعها والانتفاع بها.

هوامش:

- لما كانت دراستنا متعلقة ببلاغة الصورة في البيان النبوي الكريم، وبيان قيمتها وخصائصها التعبيرية كان لا بد من الطمأنينة إلى النصوص محل الدراسة فكان الاهتمام بأحاديث من صحيح البخاري، وقد كان الاعتماد على كتاب فتح الباري بشرح صحيح البخاري للحافظ ابن حجر العسقلاني.

[1] - النجم، 3-4

[2] - ينظر: كمال عز الدين، الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، دار اقرأ (بيروت)، ط1 (1984م)، ص12.

[3] - أخرجه أبو داود في سننه، باب لزوم السنة، رقم الحديث 4591.

[4] - كمال عز الدين: الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، ص23.

[5] - مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط8 (2005م)، ص194.

[6] - الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ج2 (دت)، ص31.

[7] - أحمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار الحديث (القاهرة)، (2004م)، ج6، ص145

[8] - مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص193.

[9] - ينظر: عباس محمود العقاد: عبقرية محمد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر (بيروت)، (دت)، ص79.

[10] - محمد الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، المطبعة التونسية (تونس)، ط1 (دت)، ص6.

[11] - المرجع نفسه، ص 31.

[12] - ينظر: محمد أبو العلا الحمزاوي: بلاغة الوصف في الحديث النبوي من خلال الصحيحين دراسة بلاغية تحليلية، مجلة جامعة جازان-فرع العلوم الإنسانية (السعودية)، مجلد1، عدد1، ديسمبر(2011م)، ص10.

[13] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، (جدة)، ط3 (1992م)، ص330.

[14] - محمد رجب البيومي: البيان النبوي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع (المنصورة)، ط1 (1987م)، ص229.

[15] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط3 (1992م)، ص172.

[16] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتنى به: مصطفى الشيخ مصطفى وميسر عقاد، مؤسسة الرسالة (بيروت)، ط1 (2007م)، ص78.

[17] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172.

[18] - عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي (القاهرة)، ط3 (1992م)، ص37.

[19] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص174.

[20]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، 'الكتابة والشعر'، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، (صيدا/ بيروت)، (1986م)، ص 262.

[21]- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، رقم الحديث 6416، ج11، ص263.

[22]- المصدر نفسه، ص 263.

[23]- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، رقم الحديث 5427، ج9، ص634.

[24]- ينظر: محمد رجب البيومي، البيان النبوي، ص233.

[25]- المصدر نفسه، رقم الحديث 6005، ج10، ص491.

[26]- المصدر نفسه، رقم الحديث 528، ج2، ص14.

[27]- كمال عز الدين: الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، ص56

[28]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص20.

[29]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص431.

[30]- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، (بيروت/ الدار البيضاء)، ط1 (1990م)، ص28.

[31]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 29.

[32]- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، رقم الحديث 6209، ج10، ص668.

[33]- المصدر نفسه، ص669.

[34]- المصدر نفسه، ج1، ص111.

[35]- عز الدين كمال: البلاغة النبوية من الوجهة البلاغية، ص211

[36]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص60.

[37]- عز الدين كمال: البلاغة النبوية من الوجهة البلاغية، ص212

[38]- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، رقم الحديث 5396، ج9، ص615.

[39]- المصدر نفسه، ص616.

[40]- المصدر نفسه، ص618.

[41]- المصدر نفسه، رقم الحديث 6857، ج12، ص208.

قائمة المراجع:

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.
- **الكتب:**

1. أحمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار الحديث (القاهرة)، (2004م).
2. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط3 (1992م).

3. الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ج2 (دت).
4. عباس محمود العقاد: عبقرية محمد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر (بيروت)، (دت).
5. عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي (القاهرة)، ط3 (1992م).
6. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، (جدة)، ط3 (1992م).
7. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتنى به: مصطفى الشيخ مصطفى وميسر عقاد، مؤسسة الرسالة (بيروت)، ط1 (2007م).
8. كمال عز الدين، الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، دار اقرأ (بيروت)، ط1 (1984م).
9. محمد رجب البيومي: البيان النبوي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع (المنصورة)، ط1 (1987م).
10. محمد الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، المطبعة التونسية (تونس)، ط1 (دت).
11. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، (بيروت/ الدار البيضاء)، ط1 (1990م).
12. أبو هلال العسكري: الصناعتين، 'الكتابة والشعر'، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، (صيدا/ بيروت)، (1986م).
13. مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط8 (2005م).

- المجلات:

14. محمد أبو العلا الحمزاوي: بلاغة الوصف في الحديث النبوي من خلال الصحيحين دراسة بلاغية تحليلية، مجلة جامعة جازان-فرع العلوم الإنسانية، المملكة العربية السعودية، مجلد1، عدد1، ديسمبر (2011م).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 459 - 473 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الجَوانبُ الفنيّة في الرّسائلِ المُوحديةِ ، عبدُ اللهِ بنُ عيّاشٍ أنمُوذجًا

The Artistic Aspects in the Almohad Letters, Abdullah bin Ayyash as a Model

ط د. حفاف محمد[1] / د. زريمش طيب[2] *
hafaf mohamed [1] / zerimeche tayeb[2]
مخبر الأدب الصّوفي
جامعة أبو القاسم سعد الله –الجزائر 02- (الجزائر)
Abu al-Qasim Saadallah University (Algeria)
mohamed.hafaf@univ-alger2.dz[1] / zerimechetayeb@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/12/01	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّصُ البحث

الرّسائل من الفنون الأدبية التي لاقت رواجًا كبيراً في عهد الموحدين باعتبارها أهمّ أدوات الاتّصال والإعلام دَاخليًا وخَارجيًا، فكانت مِرآةً عاكسة للرّقي والازدهارِ الأدبيّ الذي شهده المغرب الإسلامي. هذه الفترة شَهدت بروز العديد من أعلامِ الكتابةِ في ديوانِ الإنشاء الموحدي، ومِن بين أبرز هؤلاء عبد الله بن عيّاش صاحبُ القلمِ الأعلى في عهد الخليفة المنصور وابنه. رسائل هذا الكاتب البارع تجعل الباحث مُضطرًا للوقوف عِندهَا محاولاً الكشف عَنْ خَصائِصها البلاغيةِ وسماتها الجمالية، لأنّها تعتبر بحق مِثالاً شَاهدًا على الكتابةِ الفنيّةِ الرّاقية التي وَصلَ إليها أدباءُ المغربِ الإسلاميّ.

الكلمات المفتاح: رسائل؛ موحدون؛ ابن عياش؛ خصائصها الفنيّة؛ سّماتها الجمالية.

Abstract :

Letters are one of the literary arts that gained great popularity in the AlmohadCaliphate as the most important internally and externally tools of communication and media; so, it was the mirror that reflects the literary advancement and prosperity witnessed by the Islamic Maghreb.

This period witnessed the emergence of manyillustrious writers in the contractual divan of Almohads. One of these eminent writers was Abdullah bin Ayyash, the owner of the supreme pen in the era of Caliph Al-Mansur and his son.

The letters of this brilliant writer make the researcher obliged to stand there, trying to reveal their rhetorical characteristics and aesthetic features, becauseit is rightly considered as aproof of the fine and classy artistic writing reached by the writers of the Islamic Maghreb.

Keywords: Messages; les unitariens; Ibn Ayyash; caractéristiques techniques; Caractéristiques esthétiques.

* ط د. حفاف محمد: mohamed.hafaf@univ-alger2.dz

مقدمة:

عَملَ الموحِدُونَ على تَشجيعِ الحركةِ الفكرية، فكانَ عَصرهم عصر الذّروة في النّشاطِ الفكري بالمغربِ الإسلامي، ويعودُ ذلك لعدّةِ عوامل أهمّها هِجرةُ الأندلسيين، والسّخاء الكبير لحكامها على طُلابِ العلمِ، فبُنيتْ في عهدهِم العديد مِنَ المعاهدِ وَوُضعَت تحتَ تَصُرفِهِم خَزائنُ الكُتبِ، كَما أنَّ مُلوكَ الدّولةِ كانوا أنفسهُم علماء وأدباء كعبدِ المؤمن والمنصور والمأمون، ممّا جعلَ مجالسهم مجالسَ علمٍ وأدبٍ وسياسةٍ في آن واحد.

هذه السّياسة أدّت إلى ازدهارِ الحركةِ العلميّةِ في شتى الميادينِ، فتفجّرَت ينابيعُ النّبوغِ فبرزَ علماءٌ، وأدباء[1]، وكُتاب ديوان من أبرزهم عبد الله بن عيّاش صاحبُ القلمِ الأعلى في عهد المنصور وابنه، فرسائلهُ الرّسمية التي جمعها بروفانصال في كتاب "مجموع رسائل موحدية من إنشاء الدّولة المؤمنية"، تجعل القارئ يحاول استنطاقها لاكتشافِ خَصائِصها البنائية والإبداعيةِ، هذا مَا دَفعنا للعودةِ إلى تلكَ الحقبة المشِرقةِ التي كُتبت فيها،لعلّنا نجيب على بعض الأسئلة أهمّها:ما المقصود بفن الرّسالة؟ وما أهمّ أنواعها ؟ وما أبرز السّمات الجمالية والخصائص البلاغية في رسائل عبد الله بن عيّاش الدّيوانيّة؟

أولاً: التّعريف بالرّسالة:

1. **لغةً:** جاءَ في معجمِ العين للخليل رَسَل: الرّسل الذي فيه استرسال ولين"، والتّرسل في الأمر والمنطق كالتّمهلِ والتّوئرِ والتّثبّتِ، والرّسولُ بمعنى الرّسالة.[2]

أمّا في لسان العرب فيقول: راسله مراسلة فهو مُراسل ورسيل والرّسل والرّسْلَةُ: الرفق والتؤدة والتّرسل كالرّسل، والتّرسُل في القراءة والتّرسيل واحد، قال: وهو التّحقيق بلا عجلة وترسُّلٌ في قراءته، اتّأد فيها، يُقَالُ: ترسَّل الرّجلُ في كَلامهِ ومشيهِ إذا لم يَعجَلْ، وهُوَ والتّرسلُ سَواء[3]. والتّرسل من الرّسْل في الأمورِ والمنطقِ كالتّمهلِ والتّوقرِ والتّثبتِ وجمع الرّسالةِ الرّسَائِل[4].

ويُعرّفهَا **ابن جعفر** بقوله: والتّرسل: من ترسّلتُ أترسّلُ ترسُّلاً وأنا مُترسِّل. كَما يُقالُ توقفتُ أتوقفُ توقُّفًا وأنا مُتوقِّفٌ، ولا يُقالُ ذلك إلاّ لمن يكونُ فعلهُ في الرّسائلِ قد تكرّرَ، كَما لا يُقالُ تَكسَّرَ إلاّ لِمَنْ تردّدَ عليه الفعل في الكسرِ، ويقالُ لمنْ فَعلَ ذلك مرةً واحدة أرسلَ يُرسلُ إرسالاً وهُوَ مُرسل، والاسمُ الرّسالة. أو راسّل يُراسلُ مراسلةً فهو مُراسلٌ وذلكَ إذا كانَ هُوَ ومَنْ يُراسله قد اشتركَا في المراسَلةِ، وأصلُ الاشتقاقِ في ذلك أنَّه كَلامٌ يُرّاسل به مَنْ بَعُدْ أو غابَ، فاشتُقَّ لهُ اسمُ التّرسل، والرّسالةُ مِن ذلكَ.[5]

2. **اصطلاحًا:** يأخذُ التّرسل معنى كتابة الإنشاء يذكر القلقشندي في صبح الأعشى أنّها كلُّ ما رجعَ مِنْ صناعةِ الكتابة إلى تأليفِ الكلامِ وترتيبِ المعاني: مِنَ المكاتباتِ والولاياتِ والمسامحاتِ والإطلاقاتِ ومناشير الاقطاعاتِ والهدنِ والأماناتِ والأيمانِ ومَا في معنى ذلكَ كَكِتابةِ الحكم ونحوها.[6]

وممّا ينبغي الإشارة إليه أنَّ مدلولَ الرّسالةِ غَيرُ ثابتٍ لتغيره من عصرٍ لآخر، فقد أُطلقَ في الجاهليةِ على ما يُنقلُ مشافهةً، وبقي عَلى هذا الحالِ حَتى مطلع العهد النّبوي ثُمّ تطوّرَ أواخرَ العهد الرّاشدي ولم يقتصِرْ عَلى التّبليغِ الشّفهي، وأصبحَ يُرادِفُ مُصطلَحَ كِتاب، حتّى اتّخذ مُصْطَلحُ الرّسالةِ للدّلالةِ عَلى النّصِ المدونِ الذي يَبعثُه الُمرسلُ إلى المُرسَلِ إليهِ.[7]

ثانيا. أنواع الرّسائل:

تعدّدت أنواع الرّسائل من كاتب لآخر حسب طبيعة المواضيع التي تطرق إليها، فَبعضهم يزيدُ والآخرُ ينقصُ، وسنحاولُ ذكر أهمّ الأنواعِ السّائدةِ في الإمارات الثّلاث:

1.الرّسائل الدّيوانية: عرّفها محمود رزق سليم بقوله: "هي الرّسائل الرّسمية التي يكتبها مُنشئو الدّيوان في الأمورِ العُليا للدّولةِ".[8]

أمّا عبد العزيز عتيق فَيعتبرُهَا مَا صَدرَ عَنْ ديوانِ الخليفةِ ، أو الأميرِ يوجّهُهَا إلى وُلاتهِ وعُمالهِ وقادةِ جُيوشهِ، بل وإلى أعدائهِ أحيانًا مُنذرًا مُتوعِدًا.[9]

أمّا أنيس المقدسي فيرى أنَّ الرّسائلَ الدّيوانية تتناولُ عادةً مَا يصدرُ مِنْ الدّيوانِ السُّلطاني أو الأميري من أوامر وأحكام.[10]

2.الرّسائل الإخوانية: وهي مَا يُرسِلهَا الكاتبُ إلى بعضِ أصدقائهِ أو خلصائهِ، أو مَنْ يريدُ أنْ يخطبَ مَودَّتهُ.[11]

أمّا القلقشندي فيعرّفها بقوله: "وهي جمع إخوانية، نسبة إلى الإخوان، جمع أخ، والمراد المكاتبات الدائرة بين الأصدقاء"[12] وهو يجعلها على سبعة عشر نوعا تتمثّل في التّهاني، التّعازي، التّهادي والملاطفة، خطبة النّساء، الاسترضاء، والاستعطاف، والاعتذار، الشكوى، استماحة الحوائج، الشّكر، العتاب، العيادة والسّؤال عن حال المريض، الذّم ، في الأخبار، في المداعبة.[13]

3.الرّسائل الدّينيّة الوعظيّة: هي مَا أرسَلَهُ كِبارُ رجال الدّينِ والوعّاظِ والزّهادِ إلى الخلفاءِ والأمراءِ، والأصدقاءِ أحيانًا لِوعظِهم وتوجيههم الوجهةَ الدّينية التي يُريدونَ، وإظهار رأي الدّينِ في المشكلاتِ التي أمَامَهُم.[14]

4.الرّسائل العامة: وهِي رَسائلٌ تُكتبُ في شَتى المجالاتِ التي لا عَلاقةَ لها بشؤونِ الدّولةِ ولا تَصْدُر باسم الخلفاءِ أو الولاةِ.[15]

ومن أعلام النّوع الأول-الرّسائل الدّيوانية- عبد الله بن عيّاش، فمن هو ابن عيّاش ؟ وما الخصائص البلاغية والسّمات الجمالية في رسائله؟

أ. **التّعريف بابن عيّاش:** هو أبو عبد الله محمد بن عبد الرّحمان بن عيّاش من أهلِ بُرشانة من أعمالِ ألميرية من بلادِ الأندلسِ[16]، ذَكر ابنُ الآبارِ أنّهُ كانَ رئيسًا في صِنَاعةِ الكِتَابةِ، خطيبًا مِصْقَعًا، بليغًا

مفوّهًا، ذا حظ صالحٍ مِنْ قرضِ الشِعْرِ، وكَانَت لهُ مُشاركَةٌ في غيرِ ذلكَ، استكتبه السّلطان بالمغرب سنة ست وثمانين وخمس مئة، فنالَ دُنيا عَريضةً.[17]

وقالَ عَنهُ المراكشي: "كانَ كَاتبًا بَارعًا، نَصيحًا، مُشرفًا على علومِ اللّسانِ، حَافظًا للّغاتِ والآدابِ، جَزْلاً، كبيرَ المقدارِ حَسن الخلقِ، كريم الطِّباعِ، نقّاعًا بجاهِهِ ومالِهِ، كَثير الاعتناءِ بطلبةِ العلمِ، والسّعي الجميلِ لهُم، وإضافةِ المعروفِ على قُصَادِهِ، مُستعينًا علَى ذلكَ بما نالَ مِنَ الثَّروةِ والجاهِ عندَ الأمراءِ مِنْ بَني عبد المؤمن إذْ كانَ صاحب القلمِ الأعلَى على عهدِ المنصورِ وابنهِ، رفيع المنزلةِ لديهم، قَاصِدًا الإعرابَ في كلامهِ، لا يُخاطِبُ أحدًا في كلامهِ مِنَ النّاسِ عَلى تفَاريقِ أحْوالهِم إلاّ بكلامٍ مُعْرَبٍ ..."[18]

لهُ اختصار حَسن في إصلاحِ المنطقِ وَرَسَايِل مشهورة تَنَاقلَها النَّاسُ، وَشِعْرٌ يُحسنُ في بَعْضِه.[19] كانت وَفاتُه بمراكش في شهر رجب من عام 618هـ.[20]

ب.الخصائص الفنيّة للرّسائل الدّيوانية لابن عيّاش:

1. **البدء والعرض والختام:** اهتمّ كُتابُ الرّسائلِ الدّيوانيةِ الموحديةِ باستهلالِ رَسائلهم باعتبارها أوّلَ جُزءٍ مِنهَا يَصلُ إلى القارئ والمتتبّع لرسائلِ ابن عَيّاش يجدُ رِسالتهُ الأولى في مجموع بروفانصال تُفتتحُ بصيغة : "من فلان"، وهذه ميزة الرّسائل الصّادرة عن الدّيوان الموحدي حسبَ القلقشندي[21]، أمّا الرّسالتين الثّانية والثّالثة لهُ في المجموع فتبتدئان بالحمدِ، وهَذا رَاجعٌ للبترِ فيها عَلى اعتبار أنَّ بعضها كانَ مبتور البدايةِ والنهايةِ[22]، أمّا صدور رسائله فكان يحتوي على:

أ- **السّلام:** جُعل في ابتداءِ الكُتبِ وصُدورِها لأنّهُ تحية الإعلام المطلوبة لتأليفِ القلوبِ، فكما أنّه يفتتح الكلام طلبا للتأليفِ كذلك تُفتتح به المكاتبات وتصدر طلبا للتأليف.[23]

والملاحِظُ لرَسائلِ ابن عياش يجدُ واحدةً منها ذُكر فيها السّلام، وهي الرّسالة الأولى في المجموع الموجهة من أمير المؤمنين إلى الطلبة والموحدين والأشياخ، والكافة .....[24]

ب- الصّلاة والسّلام على النّبي صلّى الله عليه وسلّم: يؤتى به في أوائلِ الكتبِ تيمُنًا وتبركًا وابتغاءً للأجر.[25]

ورسائل ابن عياش لا تخلوا من التّصلية والتّسليم على النّبي صلّى الله عليه وسلّم.

ج- التّرضيةُ عُلى الإمامِ المهْدِي مُنشِئ الخلافةِ الموحديةِ وعَلى الخلفاءِ مِنْ بَعدِهِ: وهذه ميزةٌ تميّزَ بها كتابُ المغربِ عَنِ المشرقِ.[26]

د- ذكر المدنِ في ثناياه: وهذه ميزة لا تخلوا منها رَسائلُ ابن عيّاش، ففي الرّسالة الأولى له في المجموع ذكر حاضرة إشبيلية، والرّسالة الثّانية ذكر حاضرة مراكش، أمّا الرّسالة الثّالثة والأخيرة في المجموع ذكر حاضرة المهدية.

أمّا متون الرّسائل فَيعتبرُ أهَمّ قِسْمٍ فيها لاشْتمالهِ على الغَرض الرئيس للكاتب ومَا يريدُ إيصاله إلى المتلقي، لِذَا ينبغي عَليهِ العنايةُ بهِ حَتى تَظهرَ براعتهُ ومهارتهُ في الكتابةِ، وينتهجَ لنفسهِ أسلوبًا يميّزهُ عَنْ غَيرِهِ.

وبالعودة إلى رسائلِ ابنِ عيّاش نجدهُ يتلخصُ مِنْ مُقدمةِ رسَائله إلى متونها بطريقةٍ مشابهةٍ لكتَّابِ الدّولة الموحدية مُتمثِلةً في عبارة "وإنّا كتبناه إليكم" ففي الرّسالةِ الخامسة والثلاثين، وهي الرّسالة الأولى له في مجموع بروفانصال نجده يتلخص إلى متنها بقوله: "وإنّا كتبناه إليكم وألسن الأقلامِ تَعْجزُ عن حَقيقةِ الإعلامِ لعلمها ... "[27] أمّا الرّسالةُ السّادسة والثلاثون والسّابعة والثّلاثون فنجده يتخلص من المقدمة إلى المتن بصيغة "وهذا كتِابنَا إليكم".[28]

وممّا ينبغي الإشارة إليه أنَّ الكلاعي يرى هذه الصّيغة طَريقةً من طرقِ التَّخلصِ فيذكرُ ذلكَ بقوله: "ممّا توصَلُوا مِنْ الألفاظِ في ابتداءِ الخطابِ إلى غَرض الكتاب قَولهُم: كَتبتُ، وكِتابي، وكِتابُنا"[29]، أمّا القلقشندي فيرى ذلك ممّا تفتتح به الرّسائل.[30]

وآخرُ جُزءٍ يطّلعُ عليه المتلقي في الرّسالة خَاتِمتهَا لذا ينبغي الاعتناءُ بها كَمَا يُعتنى بِصُدورهَا ومُتونها حَتى تَتْرُكَ أثرًا في قَارئِها، ولا يَتطلّع أفقه لما بَعدها لهذا اسْتحسنَ القَلقشنْدي أنْ تكونَ الخواتيمُ سَهْلة اللّفظِ، حَسنة السّبكِ، واضحة المعنى، معَ تجنُبِ الحشوِ فيها.[31]

وإذا نَظرنَا إلى خواتيمِ رسائلِ ابن عيّاش نجدُهَا تُختتمُ بالدّعاءِ والسّلامِ، معَ تذييلِ بعض رسائلهِ بالتّاريخ لأنّهُ ميزةُ الرّسائلِ الرّسميةِ، فَلا غُنيةَ عنهُ فبه يُستدلُ على بعدِ مسافةِ الكِتَابِ وقربها، وتحقيق الأخبارِ عَلى مَا هي عَليه[32] فَرسالتهُ الخامسة والثلاثون والأولى له في مجموع بروفانصال اخْتُتِمَت بقوله: "كُتبَ في التّاسع من شهر رمضان المعظّم سَنة اثنتين وتِسْعين وَخمسمَائة".[33]

أمّا الرّسالتين المتبقيتينِ فتُختتمَان بالدّعاء والسّلام، فيقول في خاتمة الرّسالة السّابعة والثّلاثين: "اللّهم قد فتحتَ لنَا أبوابَ نَصرك، وأريتنَا مِنْ آلائكِ وعوارفِ نعمائكِ مَا يوجبُ صِلةَ حمدك وشكرك، فَتمِم علينَا النِّعمة تَتميما، وعَزّفنا في كلّ محاولة نَصرًا عزيزا وصُنعا كريمًا، واجْعل طَريقتَنا في خدمةِ الدّيانةِ، وتحمّلِ الأمانةِ، طَريقًا مُستقيمًا، وضَاعِف لهذه الطائفةِ مِنَ النّعمِ الوَاكِفَة مَا أنعمتَ بهِ عليهَا حَدِيثًا وقَديمًا، واُكتُب لنَا لسان صدقٍ في الشّكرِ والثّناءِ، إنّكَ تعلمُ مَا نُخفي وما نُعلِن ومَا يخفى عَلى اللهِ مِنْ شيءٍ في الأرضِ ولا في السّماءِ والسّلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته".[34]

2.الاقتباس: حَرصَ عبدُ اللهِ بنُ عيّاش عَلى الاقتباسِ مِنَ القرآنِ الكريمِ باعتبارهِ أنمُوذجًا يُحتذَى به في الفَصاحةِ والبيانِ، ووسيلةٌ للتأّثيرِ والإقناعِ.

والاقتباسُ في رسائلِ ابن عيّاش اتخذَ وَجْهين، أوّلها ذكرَ الآيةِ دونَ الإشارةِ إلى ذلكَ ومن ذلكَ مَا وردَ في رسالتهِ الأولى في المجموع "والصّلاة عَلى سيّدنا محمّد نبيّه المرسلِ شاهدًا ومبشرًا ونذيرًا [وداعِيًا إلى اللهِ بإذنهِ وسِراجًا منيرًا].[35] [36]

ومِنْ ذلكَ مَا وردَ في قولهِ مُفتخرًا بالموحدين "بعد أنْ قيلَ للمُوحدينَ علَى شَاطِئيه الإسلامي [أدخُلُوا عَلَيْهِم البابَ فَإذَا دَخَلتُموه فإنّكُم غَالبون وعلى الله فتوكلوا إن كنتم مؤمنين].[37] [38]

ومِنْ ذلكَ مَا وردَ في حديثهِ عَنْ استيلاءِ الموحدين عَلى مَدينة إبْلتَانْسية، فأرسلَ اللهُ عَليهم سَحابًا ذلُوجًا من النبال وقَذْفا بصم كالجبالِ [وإذَا أرادَ اللهُ بقومٍ سوءًا فَلاَ مَرَدَّ لَهُ وَمَا لهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَالٍ].[39] [40]

أمّا الوجهُ الثّاني تمثّلَ في حَلّ الآياتِ الكريمةِ مَعَ بقاءِ شَيء مِنْ لَفظِها، ومِنْ ذلكَ مَا وردَ في رِسالتهِ الأولى في حَديثهِ عَنْ فرارِ أهْلِ سَنْتَقْرُوس وهي قَلعةٌ مَعروفةٌ بقوةِ التّحصينِ "أوّل حِصن بالجهةِ أهِينَت فيه شعائر الله وأتُخِذَ فيه المسيح وأمّه إلهين مِن دونِ الله".[41]

فقد أشارَ إلى الآيةِ الكريمةِ "وإذْ قَالَ اللهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أأنتَ قُلتَ للنّاسِ اتَّخذُوني وأُمّي إلهين مِنْ دُونِ اللهِ".[42]

ومِنْ ذلكَ مَا وردَ في الرّسالةِ الأولى كذلكَ، وهوَ يتحدثُ عَنِ تغلغلِ جيش المسلمينَ إلى مدينةِ إبْلَتانسية واصِفًا حالةَ أهلِها بعدَ إذعانهم "وصيّرت السّيوف التي كَانت في أيديهم أغلالاً في أعْناقِهم وقيودًا في أقدامهم"[43] أشار فيها إلى الآية الكريمة "إذِ الأغْلالُ في أعْنَاقِهِمْ وَالسَّلاسِلُ يُسْحَبُونَ"[44].

ومِنْ ذلكَ مَا وردَ في رسالتهِ الثّانية في المجموع، وهو يتحدّثُ عن جوازِ الموحدينَ إلى الأندلس واستيلائهم على جهاتها الأربع "فلم يكن بين الحلول بالجزيرة والظفر بجهاتها الأربع والاستيلاء على شَيطانها الرّجيم ومَعْقلها الأمْنَع، إلاّ سبع ليالٍ سخر الله فيهَا على الأعداء سبع ليالٍ حُسوما"[45] أشارَ إلى الآية الكريمة "سَخَّرهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أيّامٍ حُسُومًا فترَى القَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأنّهُمْ أعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ".[46]

الملاحظُ أنَّ ابن عيّاش ينوّعُ في استخدام الاقتباس ويُكثرُ منه، فَلا تَخلوا رسالةٌ من رسائلهِ من هذه الظاهرة التي عدّهَا البعض ركنًا من أركان الكتابة الدّيوانية.

3.السّجع: "هو اتفاق الفَواصل في الكلامِ المنثور في الحرفِ، أو في الوزنِ، أو في مجموعهما".[47]

وهو أكثر المحسنات استعمالاً في الرّسائل الموحدية، يوّظفهُ الكاتبُ تزيينًا وزخرفةً لألفاظهم، والمتتبعُ لرسائلِ ابن عيّاش يجدُ استخدامه عفويًا في الغالب كمَا نجدهُ ينوّعُ بين التّقصيرِ والتّطويلِ، ومن نماذجهِ ما وردَ في الرّسالة الأولى له في المجموع حيثُ قالَ في مقدمتها: "والحمد لله الفتّاح العليم، المنزهِ بسلطانِ العقلِ عَنِ التّثليثِ والتّجسيمِ"[48]، وكذلك قوله: "وكفى بملائكةِ السّماءِ ظهيرًا، والصّلاة على سيدنا محمّد نبيّه المرسل شاهدًا ومبشرًا ونذيرًا، وداعيًا إلى الله بإذنه وسراجًا منيرًا"[49]، ومن نماذج السّجع الطّويل في الرّسالة نفسها قوله: "والمهلِكُ بحادي سَيفه وسِنانه قومًا بورًا، ومن صاحبه وخليفته سيدنا الإمام أمير المؤمنين الذي اختارَه الله سجيرًا، وللمؤمنين أميرًا، متلقي راية الإمامة في مغربِ الشّمسِ والله قد أعدَّ له في مشرقها منبرًا وسريرًا"[50].

أمّا الرّسالة الثّانية في المجموع فابتدأت بسجعٍ طويل جدًّا حيثُ يقول: "الحمد لله فاتحَ الأغلاقِ، ومَانعَ الأعلاقِ، ممدّ هذه الدّعوى الأمامية مِنَ السّبع الطباق، وناَصِرُها في البحار المرتجّة الغوارب النازحة الآفاقِ، الواحد الذي فطرَ هذه العصابة عَلى التضافر في إعزاز دينه والاتفاق، وأغناهم في كلّ موطنٍ ومأزقٍ طعن وضرب عن السّمر العوالي والبيض الرّقاق، والصّلاة على سيّدنا محمّد نبيّه ورسوله النّاشئ في أشرف المناسب وأكرم الأعراق، المنبعث لتغيير السّنة الجاهلية ولتتميم الأخلاق"[51].

ومن نماذج السّجع القصير في الرّسالة قوله: "وامتطوا من الإبقاء صَهوة لا تَنالها صُروف الزّمان، ولا تخبّ نحوها عواصفُ الحدثان".[52]

والرّسالة الثّالثة والأخيرة له في المجموع لا تختلفُ عَنْ سابقتيها، حيثُ استخدمُ السّجعَ بكثرةٍ أيضا، ومِنْ نماذجه قوله: "والحمدُ للهِ قالبةً بعدَ ماضيه ولاحقه بعد سالفه عَلى التّوحيد الذي نصرَ أنصاره، وأظهرَ على سائرِ العُصور أعْصَاره، وطهّر من كلّ بهتانٍ وعدوانٍ منَابره وأمْصاره، والتّجسيم الذي أطفأَ بحولهِ وقوتهِ نَاره، وأذهبَ بحكمتهِ ونعمتهِ عينة وآثاره، وأنقد فيه بعدله وفضله وعيده وإنذاره"[53].

ومن نماذجه أيضا في الرّسالة قوله: "ثمَّ عيّنا عسكرًا يقيم بقابس حافظًا لجنابها، ومؤتمنًا لِشعابها، ومَانعًا للعدوّ مِنْ تَولّج بابها"[54].

4.الجناس: "هُو استعمالُ كلمتين مُتفقتين لفظا مختلفتين معنى"[55]، وهُو عَلى قِسمين:

التّام: مَا اتّفقَ فيه اللّفظان المتجانسانِ في أربعةِ أمورٍ، نوعُ الحروفِ، وعددهَا، وشكلهَا، وترتيبهَا مع اختلاف المعنى.

غيرُ تامٍّ: ما اختلفَ فيه اللّفظان في واحدٍ أو أكثر من الأمورِ الأربعةِ المذكورة[56].

والجناسُ في رسائل ابن عيّاش وردَ غَيرُ تامٍّ لأنّهُ يُضفي نغمةً موسيقيةً بين الجملِ كَما أنَّ الجناس النّاقص- غير التّام- وردَ على أوجهٍ عديدةٍ منها الجناسُ اللاّحق الذي يتمثل في اختلافِ أحد الأحرفِ سواءً أكانَ في أوّل الكلمةِ أو وَسطها أو آخرها[57]، ومِنْ أمثلة ذلكَ قَولهُ: "مطلعُ الآياتِ الكبر، على مراقبِ السّمعِ والبصرِ"[58]، حيثُ جانسَ بين كلمتي: الكُبر والبَصر، وكذلك قوله: "وإنْ تَعلمُوا أنَّ الجيوشَ وإنْ كثُرَت جُنودها، وانتشَرت ذَات اليَمين والشّمال بُنودها"[59]، حيثُ جانسَ بين كَلمتي جُنودها وبُنودها، ومِنْ أمثلتهِ في الرّسالةِ الثّانيةِ في المجموع قوله: "وأبرعُهَا سَوارح وأيمنُها خَواطِر وَسَوانِح"[60] حيث جانسَ بينَ سَوارِح وسَوانِح

ومن نماذجِ هذا النوّع أيضًا مَا وردَ في الرّسالة الثّالثة والأخيرة لهُ في المجموع، حيثُ يقول: "فبيتمَا هوَ يَسومُ الرعيّة بها خَسفًا، وينصف معايشها واقواتها نسفًا "[61]، حيثُ جانسَ بين خَسْفًا ونَسْفًا.

ومِنَ الجناسِ النّاقِص المصحف وهو: ما اختلفَت فيه الحروف مِنْ حيثُ التّنقيط[62]، ومن نماذجِ هذا الضّرب قولهُ: "ولو يعلم الكَافرون أنَّ الكرّة عليهم تجوسُ الخلالَ، وتهلكَ الحيّ الحلال"[63]، حيث جانسَ بينَ الخلال والحلال، كذلكَ نجدُ هذا النوع في الرّسالة الثّانية حيثُ يقول: "الحمد لله فاتح الأغلاق، ومانع الأعلاق"[64] حيث جانسَ بينَ كَلمتي الأغلاق والأعلاق، وكذلكَ في قولهِ: "فَلا يرَى النّاس لهم قائلاً ولا فائلاً"[65] حيث جانسَ بينَ كلمتي قائلاً وفائلاً.

ومن الجناس النّاقص الجناس المُحرّف وهو: ما اختلف فيه اللّفظان في حركة الحروف مع اتفاقها في النّوع والعدد والترتيب[66]، ومن نماذجه قوله: "عالمين بأنَّ لا عِدّة ولا عُدّة"[67]، فجناسَ بينَ عِدّة وعُدّة، وكذلك نجدهُ في قولهِ: "ودانَ عَصِيّهَا، وأُلقيت بهذا الجناب رجالها وعُصِيُّهَا"[68]، حيث جانسَ بين عَصِيُّها وعُصِيُّها.

5.الطّباق: هو الجمع بينَ مُتضادَّين، أي معنيين مُتقابِلين في الجُملة، ويُسمَّى أيضًا التّطبيق والتّضاد والتّكافؤ.[69]

ويأتي الطّباق على وجهين إيجابي وسَلْبي، فالأوّلُ مَا لم يختلفْ فيه الضّدان إيجابًا وسَلْبًا، والثّاني ما اختلفَ فيه الضدّان إيجابا وسَلْبًا.[70]

وابن عيّاش استخدمَ النّوع الأوّل، ومن أمثلةِ ذلكَ قولهُ: "فاستؤصلت أشْجارهَا الملتفة أصلا وفرعًا .... فلم يرحلوا عنها إلاّ وقدْ عادَ بيَاضها إلى السّواد، ويعمدون إلى القرى الظّاهرة، والحدائق الباهرة.[71] فطابقَ بينَ (أصلاً وفرعًا)، (بياضًا، السَّواد)، (القرى، المدائن).

كَمَا نجدهُ عندما تحدّثَ عنِ الجواز نحو طُلَيْطِلَة، فيقولُ: "وأفصح لَهم ذلكَ اليوم بأنَّ الله طالب مدركها وهوَ الحقّ الذي قامَت بهِ السَّماوات والأرضون ... وحطّه مِنْ أولاه وأخراه"[72]، فطابقَ بينَ (السّماوات والأرضون) ، (أولاه وأخراه).

كَمَا نجدهُ عندمَا تحدَّث عَنْ مُطاردةِ الموحدين لهلال بن عامر الفارّ مِنْ تُونس إلى صَحراء الجريد واستعانته بأهلِ قَابس، فَيقُول: "ويستدرُّ مكاسبها القديمة والحديثة ... وجئنا نحن بقابس وأقَمنا بها مدّة نُصلح مِنْ أحوالِ أهلها مَا فسدَ، وننفق من آمال قومها ما كسدَ، ونردُّ على بَادِيتها وحَاضِرتها مَنْ كانَ شرّده الخوف والجور"[73]، فطابقَ بين (قديمة والحديثة)، (تصلح، فسد)، (بادِيتها، حاضِرتها).

6.المقابلةُ: وهي أنْ يؤتي بمعنيين مُتوافقين أو أكثر، ثمَّ يؤتى بما يقابل ذلكَ على التّرتيبِ.[74]

وبالعودة إلى رسائل ابن عيّاش فهي قليلة مقارنةً بالطّباقِ، ومِنْ نمَاذجها قولهُ: "الحمد لله محقُّ الحقِّ بكلماته، ومُبطل البَاطل رغمَ دُعاته"[75]، فالكاتبُ قابلَ جملةً بأخرى.

7.التّنويع بين الشعر والنثر: يعدُّ ذلك نادرَ الاستخدامِ في الرّسائل الدّيوانية باختلاف أغراضها لما تحملهُ من أمورٍ سياسيّة وإداريّة جعلت كَاتبهَا يبتعدُ عَنْ استخدامِ الشعر، لأنّهُ مُكَلَّفٌ بكتابةِ ما يُمليه السّلطان عليهِ، أو الوالي أو القاضي[76]، ومن أمثلة ذلك استشهاده ببيت لأوس بن حجر:

أيّهـــا[77] الـــنّفس أجمـــلي جزعًـــا إنّ الذي تحـــــذرين قـــــد وقعـــــا[78]

8.الصّور البيانيّة: تعدّ الصّور البيانيّة من أبرز الوسائل التي يَستخدمُها الكُتّاب لتأديةِ المعنى بطرقٍ مُختلفة بُغيةَ إيضاحِه وتقريبهِ إلى المتلقي مع ترك أثر خلاّبٍ في نفسهِ ومِنْ أهَمّ الصّور البيانية في رسائل ابن عيّاش:

أ- الاستعارة: عرفّها القاضي الجرجاني بقوله: "هي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التّوسع والتّصرف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللّفظ وتحسين النّظم والنثر"[79].

والاستعارةُ قليلةُ الاستعمالِ في الرّسائل الدّيوانية لتميّزها بالواقعية، ومن أمثلتها في رسائله قوله: "وقد أمسى جنح ليلها ذابلا"[80]، حيثُ شبّه اللّيل بالوردِ لكن حَذفه وترك قرينةً دالّة عليه "ذابلا" علَى سبيل الاستعارةِ المكنية وكذلكَ قولهُ في الرّسالة الثّانية في المجموع: "وكلّما وَعَظَتْهُم الأيّام"[81]، حيث شبّه الأيّام بالإنسان لكِن حَذفه وترَكَ قرينةً تدلُّ عليه "وَعَظَتْهُم" عَلى سَبيل الاستعَارة المكنية، ومِنْ أمثلةِ الاستعارَة التّصريحية مَا وردَ في رسالتهِ الثّانية في المجموع، فيقول: "وعرفت الرّعايا بأنَّ الله أخْرجَهُم مِنَ الظّلمات إلى

النّور، وأعتقهم من الجور والخوف إلى يومِ النّفخ في الصّور"[82]، حَذفَ المشَبه الضّلال وكذلك الهدى والإيمان وصرّح بالمشبّه به الظّلمات وكذلك النّور.

ب- الكناية: هي لفظ أُطلِقَ وكانَ الغرضُ الأصلي منهُ غير معناه، كَمَا أنّهُ لا يوجدُ ما يمنعُ من إيرادِ المعنى الأصلي.[83]

وهي كالاستعارة قليلة الاستخدام في الرّسائل الدّيوانية، ومن أمثلتها في رسائله وصفه معركة الموحدين مع هلال بن عامر، حيث يقول: "حتى كادت الرّماح تغني بذاتها من المعاصم، والصفاح لا يبقي منها في الأيدي سوى القَوائم، والخيولُ لا تدوس غيرَ التَّرائب والجَماجِم"[84]، وهي كناية على كثرة الموت.

وكذلك قوله بعد انتهاء المعركة وانتصار الموحدين فيها: "ومَنْ أفلتَ من الحمام ... فالحمدُ لله الذي أوهنَ كيدهُ"[85] والحمام كناية عن الموت.

ج- التّشبيه: "هو اشتراك شيئين في وصفٍ هُو من أوصافِ الشَّيء الواحد"[86]، ومن نماذجه في رسائل ابن عيّاش قوله في الرّسالة الثّالثة في المجموع "وأنْ تعلمُوا أنَّ دعوةَ الإمام المهدي مَنارةٌ لا يضلُ عليه بصر عليم"[87]، حيث شبّه دعوةَ ابن تومرت بالمنار، وكذلكَ في قوله: "فلمّا التقوا عليه في جيشٍ كأنّهُ لجٌّ موجهُ متراكب"[88] ويواصل تغنّيه بجيش الموحدين مُشبهًا إقدامَهُ بإقدامِ الأسودِ فَيقُول : "فلمّا نذرَ بهِ الموحدونَ وهو في منزلٍ يسمَّى بمنزلِ أمّ العافية، زحفوا إليه وأقدموا إقدام الأسود الطاريئات عليه".[89]

9. الجمل الدّعائية والمعترضة: يقصد بالجمل الدّعائية العبارات التي تتضمن إطالةَ البقاءِ، ودوام السّلطان واستمرار الودّ بين الإخوان.[90]

وأمّا الجمل المعترضة فهي تلكَ الجمل أو الكلمات التي تأتي بين معترضتين على شكل دعاءٍ فابن عيّاش عندما يذكر الموحدين يتبع ذلك "أعزهم الله"[91] وإذا ذكر العدوّ أتبع ذلك بجملة اعتراضية كقوله: "لعنه الله"[92] وإذا ذكر مدينةً من مُدنِ الموحدين أتبعهَا بجملةٍ اعتراضية كقولهِ: "حَرسَها الله"[93] وإذا كانَت مدينةً غير إسلاميّة كانتْ الجملة الاعتراضية "فتحها الله".[94]

ومِنَ الجمل الدّعائية التي وَردت في رسائلِ ابن عيّاش رسالتهُ الموجّهة إلى جماعةِ الموحدين بإشبيلية وإلى عامة النّاسِ بها "فلتحسن آثاركم، ولْتَطِب في المسامِع أخْبارِكم، وليتساو في العَافية لَيْلكم ونهَاركم، ولْتُمشُّوا الأمور خير تمشية، ولتوفُّوا أعمال البرِ أفضلَ توفية، ولتأتمروا بينكم بمعروف، ولا يستطل قويٌّ على ضعيف ولا شريف على مشروف والله يوزعكم شكر نعماه، ويعينكم على ما يزلف من رحماه".[95]

تميّز النّص بالتّوسط في الدّعاء، لكن هذه السّمة ليست ميزة كلّ رسائل عبد الله بن عيّاش ففي رسالته المخبرة بغزوةِ الأمير محمد النّاصر الموحدي في قبلي إفريقية وحِصَاره للمهديّة غَلُب عليها الإطناب".[96]

والملاحظ أيضا على هذه الرسائل أنّ الجمل الدّعائية المستقلة عادة ما تكون نهاية الرّسائل.

خـاتمـــة:

رسائل عبد الله بن عيّاش هي رسائل إعلام رسمية للدّولة الموحدية، فالكاتب يعدُّ من أرباب ديوان الإنشاء، وما يصدر عن هذا الديوان يعدُّ وسيلة من وسائل تثبيت الحكم الموحدي، وأداةً لتبيين سياستهم الدّاخلية والخارجية، هذه الأهمية البالغة التي اكتسبتها الرّسائل جعلتهُم يتخيّرون كتّابها بعنايةٍ فائقةٍ، وممّنْ نالَ هذا الشّرف عبد الله بن عيّاش الذي كتبَ للخليفةِ المنصورِ وابنهِ من بعدهِ.

وبالعودةِ إلى رسائلهِ فهي قليلة مقارنة بكتّابٍ آخرينَ، حيث بلغ عَددُها ثلاثة رسائل في مجموع لافي بروفانصال الذي اعتمدنا عليه في البحث. هذه الرسائل بعد التّعمق فيها ودراستها توصلنا إلى النّتائج الآتية:

- احتواء مقدمات رسائله على خطبة طويلة قبل الولوج إلى الغرض المقصود.
- الانتقال إلى متون الرّسائل بصيغة: "وهذا كتابنا إليكم"، "وإنّا كتبناه إليكم".
- وقوع المخاطبةِ للمكتوبِ عنه بنون الجمع، وللمكتوبِ إليه بميم الجمع.
- تميّز رسائله بالتّطويل، فبعضُها يتجاوز عَشْر صفحات كالرّسالة الأخيرة له في المجموع.
- التّرضية على الإمام المهدي في صدور رسائله.
- كثرة المحسنات ، خاصة السّجع الذي تفننَ في استخدامه وتنويع ضروبه.
- إيصال المعنى جميلاً مؤثرًا لاعتماده على الخيال والصّور البيانيّة المختلفة.
- اختتام رسائله بالدّعاء مع تذييل بعضها بالتاريخ.

هوامش:

[1] يُنظر: إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ،ج1، (2000) ، دار الرّشاد الحديثة، (المغرب)،دط، ص 349-350.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين،ج2 ،تح: عبد الحميد هنداوي، (2003)، دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط1، ص 117.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج3، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشادلي، دار المعارف،(مصر)، ص 1643،مادة رَسلَ.

[4] المصدر نفسه، ص 1644.

[5] ابن جعفر، نقد النثر،تح:طه حسين بك وعبد الحميد العبادي، (1941)، المطبعة الأميرية (ببولاق،مصر)،دط، ص 108.

[6] القلقشندي، صبح الأعشى،ج1، (1922) ، دار الكتب المصرية، (القاهرة،مصر)، ص 54.

[7] يُنظر قاسم عزام بهئه، مجلة القسم العربي،(لاهور،باكستان)،العدد:24،(2017) العدد 24، ص 107-108.

[8] محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث،(1957)،مطابع دار الكتاب العربي،(مصر)،دط، ص 30.

[9] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، (1972)، دار النهضة العربية، (لبنان)،ط2، ص 222.
[10] أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ج1، منشورات الدّائرة العربيّة. ص 335.
[11] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي،(1972)،دار النهضة العربية،(لبنان)،ط2، ص 223.
[12]القلقشندي، صبح الأعشى، ج8،(1922)،دار الكتب المصرية،(القاهرة،مصر)،دط ص 126.
[13]يُنظر القلقشندي، صبح الأعشى، ج9.
[14] حسين نصّار، نشأة الكتابة الفنيّة في الأدب العربي، (2000) ، مكتبة الثّقافة الدّينيّة،(القاهرة،مصر)،ط1، ص 105.
[15] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 222.
[16] عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب،تح: محمد سعيد العريان ومحمد العربي (1949)، مطبعة الاستقامة، (القاهرة،مصر)، ط1 ص 263.
[17] ابن الآبار، التكملة لكتاب الصلة،ج2،تح:بشار عواد معروف (2011) ، دار الغرب الإسلامي، (تونس)، ط1، ص 313.
[18] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة،ج2،تح:عبد الله عنان، (1974) ، الشّركة العصرية للطّباعة والنشر، (القاهرة،مصر)، ط1، ص 482.
[19] المصدر نفسه، ص 483.
[20] المصدر نفسه، ص 487.
[21] يُنظر القلقشندي، ج6، (1922)،دار الكتب المصرية،(القاهرة،مصر)،دط ،ص 443.
[22] يُنظر محمود محمد عبد الرحمان خياري، أدب الرّسائل الديوانية في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، (1991)، رسالة ماجستير،الجامعة الأردنية، (الأردن)، ص 118.
[23] القلقشندي، ج6، ص 229.
[24]لافي بروفانصال، مجموع رسائل موحدية من إنشاء كتاب الدولة المؤمنية،ج10، (1941)، المطبعة الاقتصادية، (الرباط، المغرب)،دط، ص 228.
[25]القلقشندي ، صبح الأعشى، ج6 ،ص229
[26]يُنظر القلقشندي، صبح الأعشى ،ج7،(1922)، دار الكتب المصرية،(القاهرة، مصر)،دط،ص30
[27] لافي بروفانصال، ص 229.
[28] ينظر نفسه، ص 242-250.
[29] أبو قاسم محمد بن عبد الرحمان الكلاعي، إحكام صنعة الكلام،تح:محمد رضوان الدّاية، (1966)، دار الثّقافة، (بيروت، لبنان)، ص 125.
[30]القلقشندي، صبح الأعشى، ج 8، ص 137.
[31] يُنظر القلقشندي، ج6، ص 312.
[32] القلقشندي، صبح الأعشى، ص 235.
[33]لافي بروفانصال، ص 241.
[34] نفسه، ص 259.
[35] سورة الأحزاب: 46.

[36] لافي بروفانصال، ص 228.
[37] سورة المائدة: 23.
[38] لافي بروفانصال، ص 233.
[39] سورة الرعد: 11.
[40] لافي بروفانصال، ص 233-234.
[41] نفسه، ص 232.
[42] سورة المائدة: 116.
[43] لافي بروفانصال، ص 234.
[44] سورة عامر: 71.
[45] لافي بروفانصال، ص 246.
[46] سورة الحاقة: 7.
[47] بدوي طبانة، معجم البلاغة،ص272.
[48] لافي بروفاتصال، ص 228.
[49] نفسه، ص 228.
[50] نفسه، ص 229.
[51] نفسه، ص 241-242.
[52] نفسه، ص 244.
[53] المصدر السابق، ص 251.
[54] نفسه، ص 253.
[55] شهاب الدين الحلي، حسن التوسل في صناعة التّرسل، (1881)، المطبعة، مصر، ص 42.
[56] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربيّة، ص 136-137.
[57] ينظر نفسه، ص 608-609.
[58] لا في بروفانصال، ص229
[59] نفسه، ص 230.
[60] نفسه، ص 242.
[61] المصدر السابق، ص 253.
[62] يُنظر بدوي طبانة، معجم البلاغة العربيّة، ص 332.
[63] لا في بروفانصال، ص 234.
[64] نفسه، ص 241.
[65] نفسه: ص 251.
[66] يُنظر بدوي طبانة، ص 161.
[67] لافي بروفانصال، ص 231.

[68] نفسه، ص 259.
[69] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ص 363.
[70] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ، ص303
[71] لافي بروفانصال، ص 234.
[72] نفسه، ص 237.
[73] نفسه، ص 254.
[74] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 304.
[75] لافي بروفانصال، ص 248.
[76] محمود محمد عبد الرحمن خياري، أدب الرّسائل الدّيوانيّة في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، ماجستير، ص129.
[77] الأصل: أيتها.
[78] ديوان أوس بن حجر، محمد يوسف نجم، (1985)، دار صادر، بيروت، ط4،ص 183.
[79] عبد العزيز عتيق، علم البيان، (1985)، دار النّهضة العربيّة،(بيروت،لبنان)،دط ص 53.
[80] لافي بروفانصال، ص 229.
[81] نفسه، ص 244.
[82] نفسه، ص 246.
[83] شهاب الدّين الحلي، حسن التّوسل إلى صناعة التّرسل، ص 26.
[84] لافي بروفانصال، ص 257.
[85] نفسه، ص 253.
[86] شهاب الدّين الحلي، حسن التّوسل إلى صناعة التّرسل، ص 13.
[87] لافي بروفانصال، ص 250.
[88] نفسه، ص 257.
[89] نفسه: ص 257.
[90] القلقشندي، صبح الأعشى، ج8، ص 285-286.
[91] لافي بروفانصال، ص 256.
[92] نفسه، ص 230.
[93] نفسه، ص 230-242.
[94] نفسه، ص 230.
[95] أحمد عزاوي، رسائل موحدية جديدة،ج1، (1995)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (القنيطرة،المغرب)، ط1،ص346.
[96] يُنظر لافي بروفانصال، ص 248.

قائمة المراجع والمصادر:

1. أحمد عزاوي: رسائل موحدية جديدة،ج1، (1995)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (القنيطرة،المغرب)، ط1.
2. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،تدقيق: يوسف الصّميلي، (1999)، المكتبة العصرية (صيدا،لبنان)،ط1.
3. أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ج1،منشورات الدائرة العربية،(بيروت،لبنان)،دط .
4. أبو القاسم محمد بن عبد الرحمان الكلاعي: إحكام صنعة الكلام،تح:محمد رضوان الدّاية، (1966)، دار الثّقافة (بيروت، لبنان).
5. إبراهيم حركات: المغرب عبر التاريخ، (2000)، دار الرشاد الحديثة (المغرب)،دط.
6. ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة،ج1،تح:عبد الله عنّان، (1974)، الشّركة العصرية للطّباعة والنّشر (القاهرة،مصر)، ط1.
7. ابن الآبار: التّكملة لكتاب الصّلة،ج2،تح:بشار عواد معروف (2001)، دار الغرب الإسلامي (تونس)، ، ط1.
8. ابن المنظور: لسان العرب،ج3 ،تح:عبد الله علي الكبير و هاشم محمد الشاذلي وأحمد حسب الله ،دار المعارف،(مصر)،دط.
9. ابن جعفر: نقد النثر ،تح:طه حسين بك وعبد الحميد العبادي، (1941)، المطبعة الأميرية ببولاق،(القاهرة مصر)،دط.
10. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، (1988)، دار المنارة ودار الرفاعي (جدّةوالرياض،السّعودية)،ط 3.
11. حسين نصار: نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، (2002)، مكتبة الثقافة الدينية،(القاهرة،مصر)، ط1.
12. الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج2، تح:عبد الحميد هنداوي، (2003)، دارالكتب العلمية ،(بيروت،لبنان) ، ط1.
13. عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب،تح:محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي ،(1949)، مطبعة الاستقامة، (القاهرة،مصر)، ط1.
14. عبد العزيز عتيق: علم البيان، (1985)، دار النّهضة العربيّة،(بيروت، لبنان)، دط.
15. عبد العزيز عتيق: في النّقد الأدبي، (1972)، دار النّهضة العربية ،(لبنان)، ط2.
16. شهاب الدّين الحلبي: حسن التّوسل إلى صناعة التّرسل، (1881)، المطبعة الوهبية (مصر).
17. القلقشندي: صبح الأعشى،ج1 ،(1922)، دار الكتب المصرية،(القاهرة، مصر)،دط.
18. القلقشندي، صبح الأعشى،ج6 ،(1922)، دار الكتب المصرية،(القاهرة، مصر)،دط.
19. القلقشندي، صبح الأعشى،ج7 ،(1922)، دار الكتب المصرية،(القاهرة، مصر)،دط.
20. القلقشندي، صبح الأعشى، ج8،(1922)، دار الكتب المصرية،(القاهرة، مصر)،دط.
21. القلقشندي، صبح الأعشى،ج9،(1922)، دار الكتب المصرية،(القاهرة، مصر)،دط.
22. محمود رزق سليم: الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث،(1957)،مطابع دار الكتاب العربي ،(مصر)، دط.
23. محمود محمد عبد الرحمان خياري: أدب الرّسائل الدّيوانية في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، (1991)،رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن.

24. لافي بروفانصال: مجموع رسائل موحدية من إنشاء كتاب الدولة المؤمنية،ج10، (1941)، المطبعة الاقتصادية (الرباط،المغرب) دط.
25. ديوان أوس بن حجر، تح: محمد يوسف نجم دار صادر (بيروت،لبنان)، ط4.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 474 - 487 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الوجود النصي من المشروع الذاتي إلى الكشف التأويلي: رؤية في النسق الفاعلي والحضور الثقافي- قراءة في رواية(أقتلوهم جميعا)"لسليم باشا"

Existence from the Self-project to the Hermeneutic Revelation - a Vision of Appearing in the Active Format and Cultural Presence-Reading in the Novel (Kill them all) by"Salim Bashi"

د/ مسعودي حبيبة*
Dr.Messaoudi habiba
مخبر السوسيو أديبات والسوسيو تعلميات والسوسيو لغويات
جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل (الجزائر)
University of Muhammad Seddik bin Yahya - Jijel- (Algeria)
messaoudihabiba27@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022 /08/02.	تاريخ القبول: 2022/12/09	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

موضوع هذه الدراسة يدور حول الوجود النصي العاكس لمشروع تؤسس له الذات وتسعى العملية التأويلية لاستنطاق مضمراته عن طريق مد الجسور بين الممكنات المعرفية، التي تجعل من الفعل القرائي حدثا متجددا يكفل تعدد الدلالات؛ كونه يبقى دوما قابلا للقراءة.

ومن الواضح أن واقع ذلك الوجود يشكل عالما ممكنا خُطّت كينونته من رحم الحضور الثقافي الذي يسكن الوجود، ويُمَكِنُ من فتح الممكن وتجاوز رهاناته، وعلى هذا الأساس تهدف هذه الدراسة إلى تقديم رؤية حول الوجود النصي وأبعاده الممكنة وانفتاحاتها، وهويته المرجعية وهذا من خلال قراءتنا لرواية(أقتلوهم جميعا) "لسليم باشي".

الكلمات المفتاحية: وجود ،نصي، ذات، نسق، حضور، ثقافي.

Abstract :

The subject of this study revolves around the reflective textual presence of a project for which a self is established, and the interpretive process seeks to investigate its implications by building bridges between cognitive possibilities. Which makes the reading verb a recurring event that ensures the multiplicity of connotations; It is always readable.

It is clear that the reality of that existence constitutes a possible world whose existence was drawn from the womb of the cultural presence that inhabits existence.It is possible to open the possible and bypass its bets,On this basis, this study aims to present a vision about the

* د/مسعودي حبيبة messaoudihabiba27@gmail.com

textual existence, its possible dimensions, its openness, and its reference identity, this is through our reading of the novel (Kill them all) by "Salim Bashi"

Keywords: textual, presence, self, effective, format, cultural

المقدمة :

إن المشروع الإبداعي الذاتي والفاعلية القرائية التأويلية تنطويان على شبكة من الممكنات المعرفية التي تعكس جملة من الاحتمالات أو الفرضيات الحاملة لطاقة استيعابية أو مفهوماتية، تسمح بتداول البنى النصية وفق رؤى انفتاحية تترجم مكنونات فضائها ومحمولاته الدلالية في نسق فاعلي ترتسم فيه الدلالة المرتكزة على ما يتوارى في النص من أنساق مضمرة، متصلة بمكنونات التشكيل اللغوي والدلالي لذاك المشروع،المتضمن لمرجعية ثقافية؛ حيث تتحدد فواصله – النص - النسقية من الواقع المؤسس لمعالمه انطلاقا من النسق المحمول للواقع الممكن، وصولا إلى إمكانات التفاعل (الوعي والوجود)، عبورا بالأشكال الثقافية وما لها من استراتيجيات.

أولا: تمهيد:

يشتغل موضوع هذه الدراسة على معالجة مسألة الوجود النصي في دائرتي المشروع الذاتي والكشف التأويلي، وما له من حراك حول النسق الفاعلي والحضور الثقافي، ومن هنا تأتي مشروعية التساؤل التالي:
في ما تتمثل آليات الكشف الوجودي الفعلي للنص داخل فضاء دلالي فني يستكشفه حدث القراءة؟ وهل يجعل هذا الحدث المشروع الإبداعي الذاتي ينفتح على تأويلات تعكس سياقات ثقافية متباينة وفق حركة اتصالية تفاعلية تنتقل من المُعْطَى إلى المُتَلَقَى ؟

ولعل الخوض في غمار هذه الإشكالية تحدد الهدف من الدراسة والمتمثل في نقل المشتغل على تفكيك شفرات النص من تفاعله مع تمظهرات خطية متخالفة إلى وضع تشكلات متباينة بفاعلية معرفية، ذات تجمهعات منتظمة، وفق منهجية وجودية داخل الوجود فتنفتح على الما سيكون، انطلاقا من حضور ذاتي بغية الوصول إلى تحديد مشروع لوجود آخر يتشكل تحت قبة فضاء متجانس يعقد اتصالات علائقية ما تبتغيه الذات المُؤَسِسَة للوجود النصي والتسلسل الدلالي الذي يتطلبه حدث التفكيك والتأويل .

ثانيا: الوجود النصي وفاعلية التجاوز:

1- نتاج الذات من مستوى الوعي إلى مستوى اللاوعي:

علينا من البداية الإشارة إلى الكيان النصي الحامل لشحنات معرفية، هذه الأخيرة التي يكون أساس فهمها العلاقات الماثلة بين الأجزاء والكل، تنظمها وتحكمها عملية الإنتاج وما تنطوي عليه من بنيات فكرية، تتأتي مقصديتها من إدراك فعلي ينحصر بين نسق تركيبي دلالي متلاحم،ووعي بذاك النسق المبني على ثنائية التشاكل/ التعالق والتجاوب و/ بناء الممكن.

ولا يمكن في أي حال من الأحوال تجاهل العلاقة الماثلة بين الكتابة والقراءة، ولا سيما إذا تم الإقرار بأن «النص تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية تندمج فيه الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية، ضمن ما يحتويه الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة» [1].

فنحن بكل بساطة نلمس الرفقة والتوازي العلائقي البنائي بن الكتابة والقراءة على اعتبار أن النص قاسما مشتركا بينهما ينطوي على تفاعلات معرفية، وأنساق متحولة، منطلقة من مشروع ذاتي لترسم معالم المشروع التأويلي عبر الانتقال من الموجود/البناء المركزي وصولا إلى فتق التكثيفات الدلالية وتفكيكها وإخراجها من حيزها الوجودي المألوف إلى حيز جديد يتكئ على الانفتاحات الدلالية، مع استجلاب أسراره، مما يجعل أمر الانتقال من دائرة النص وممكناته أمرا ممكنا تلمح آفاق انعكاساته في دائرة الكشف التأويلي .

وفي ظل هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن الاتصال الماثل بين الكتابة والقراءة ما هو إلا اتصال جدلي؛ كون« الكتابة لا يصح أن تدعى كتابة إلا جوازا قبل أن تسمى قراءة، لأن ما يكتب ليس مصوبا نحو الكتابة ذاتها بقدر ما هو مسدد اتجاه القراءة في غير ذاتها» [2]

وإذا كانت الكتابة التي تحمل تخطيطا وجوديا وفق شبكة علاقاتية ذات طابع حواري؛ فإن القراءة لا تنفصل تماما عن تلك الخصوصية، كما أن هذه الأخيرة تمنح ذاك الوجود تكامليته المطلوبة، مستوعبة أنساقه الفاعلة، ومنظوماته المعرفية، وتكشف عن حضوره الثقافي، متجاوزة بذلك مستوى الوعي إلى مستوى اللاوعي، قصد ضمان البقاء الدلالي، وخلق آفاق وجودية جديدة، ويبقى ذاك الوجود دوما حاضنا لكل من الكتابة والقراءة .

وتبعا لهذا نلحظ بأن الحدث القرائي في حد ذاته حدث تكتنفه نمطية حضارية لها حضوريتها الثقافية التي تسهم مساهمة فعالة في تمديد مشاربها، وتوسيع آفاقها التأويلية، فهي بكل بساطة تملك قدرة عالية على التكييف والتنويع والتوليد والتجاوب، ولعل الغرض من كل هذا لتشمل «عمليات التدبر والتأمل والنظر والبصر، والسمع والاستبصار الباطني (...)، إن بدت بسيطة ساذجة، سرعان ما تتشعّب وتغور، وتتعقد لأنها لا تتوقف عند حد معلوم ما دام الأفق المعطى لها يمتد من المتأمل ذاته إلى الوجود في ماديته ومعنويته» [3].

ومن السهل علينا أيضا – مما سبق – أن نقر بأن الانطلاق من المشروع الذاتي والتوجه نحو الكشف التأويلي قصد تحقيق المشروع البنائي /الوجودي/ النصي فيما بعد، وهو-في تصورنا- مسعى فكري لكل مشتغل على استنطاق النص الذي يهتم بخلاياه وفعله الإنتاجي، والحدث الإدراكي لما تولده العلاقات الداخلية من حمولات دلالية، حاضرة في فضاءات مكثفة لا تكفي القراءة الواحدة لاستخراجها؛ وبخاصة إذا تم التسليم بأن « القراءة الوحيدة لنص ما والتي يمكن التعويل عليها هي قراءة خاطئة، حيث أن الوجود

الوحيد للنص إنما يعطى بوساطة سلسلة من الاستجابات التي يثيرها (...) فإن النص رحلة خلوية يجلب فيها الكاتب الكلمات بينما يجلب القراء المعنى »[4].

ومن الصعب بل من اللا ممكن –إن صح القول- أن يتم التركيز على قراءة استنطاقية واحدة للنص والادعاء باحتوائه دلاليا، كون النص يبعث في قارئه تيارات معرفية تدغدغ شحناته الثقافية ومرجعياته المعرفية، فالقارئ«الحقيقي الملموس يدرك النص بذكائه وبرغباته وبثقافته وبقيوده الاجتماعية والتاريخية، وبذلك بشخصيته اللاواعية »[5]

فطبيعة الظاهرة الأدبية تقتضي نشاطات قرائيا ينطلق من الوجود النصي ليستكشف كينونته الوجودية قصد استشراف كينونة وجودية أخرى وفق توجهات فكرية جديدة، ومنظورات معرفية متباينة تومئ بها استراتيجية محددة تنبني على المبدأ التفاعلي الحواري الماثل بين إمكانيات ذاك الوجود وقدرات القارئ وثقافته، ومن ثم تكون المحصلة منهما توليد موجود نصي آخر جديد يحقق حضوره الثقافي .

2 - مشروعية قراءة الوجود النصي في ظل سياقات الحضور الثقافي:

يتبادر إلى أذهاننا التساؤل التالي: كيف يمكن للمشتغل على قراءة النص أن يحدد إستراتيجية فعالة قصد استكشاف أشكال الحضور الثقافي الذي ينطوي عليه؟ هل يتم ذلك في ضوء العصور المتعاقبة؟ أم الظروف التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية ؟ أم الثقافية فحسب؟

من الواضح أن الوجود النصي يستدعي مجموعة من القراءات، لكن هذه القراءات هل لكل واحدة منها إستراتيجية محددة تتباين بها عن غيرها من الاستراتيجيات الأخرى؟ثم ماذا عن مقصديه ذاك الوجود في حد ذاته ؟هل هو متصل بمقصديه المتفاعل معه/ المستكشف/ القارئ؟أم بما هو مؤسس في الوجود؟

الإجابة عن هذه التساؤلات التي تختلج ذواتنا أجاب عنها"حميد لحميداني"مشيرا إلى أن:« النصوص الأدبية معرضة على الدوام لأن تقرأ في العصر الواحد قراءات متعددة في الآن نفسه، كما أنها خاضعة أيضا للقراءات المتعاقبة في التاريخ، فمن شأن اختلاف الظروف وعقليات القراء أن يفضي إلى تنوع هائل في أنماط القراءة، وهو ما يؤدي إلى تقديم صور متباينة من حيث تحديد المضامين والقيم الفنية للنص الواحد [6] »

وليس من شك في أن كل قارئ له إستراتيجية معينة في استنطاق الوجود النصي،كما له زاد معرفي يعينه على الوقوف عند كل ما يتضمنه من حضور ثقافي له دينامية متميزة، تتجلى عن طريق مبدأ التفاعل بين الموجد للنص والموجود النصي والمستكشف لماورائية ذاك الموجود، فهذه الأقطاب الثلاثة تمثل الركيزة المحورية لقراءة الوجود والاستبشار بالتطلعات الاستكشافية، مع ضرورة تفعيل ملكة تجاوز الكينونة الراهنة لبناء كينونة وجودية استشرافية، فنحن« لسنا أمام قراءة كلية لأننا لا نفترض وجود مركز ثابت للنص، ولا نفترض وجود قصدية مولدة قادرة على بناء عالم مطلق الانسجام وقادرة على التحكم في كل تطوراته الممكنة.إن النص يتمرد على خالقه،و بعض الانسجام يوجد في ذات القارئ،و القراءة لا تبحث عن معنى بل تسقط سيرورات تأويلية هي نتاج فرضية للقراءة، ما يطلق عليه إيكو اطوبيك.وهذا الطوبيك لا

يشكل معطى موضوعيا يجب التعرف عليه، إنه يشير إلى إمكانية خرق النسق الأصلي واستبداله ببناءات تعيد النظر في العلاقات التي تتسرب إلى ذهن القارئ مع القراءة الأولى»[7].

فالقراءة لها سيرورات تأويلية لا تتجاهل الحضور الثقافي الذي يمكن عده لبنة بنائية لعالم دلالي يستوجب بدوره تمظهرات خاصة تمتع بديناميةتوحي بمعالم التفاعل مع الموجود النصي وما له من عوالم ممكنة تتكئ على التفاعل والحوار ومن ثم الاستكشاف وإعادة البناء .

ولعل كل هذا لا يتأتى من العدم وإنما يتم الانطلاق في البداية من جملة من الاحتمالات، وثلة من الممكنات، وشبكة من الآفاق تعين الحدث التأويلي، وبخاصة إذا تم الإقرار بأن « كل أثر فني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة،هو أثر"مفتوح"على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل.و يرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأولا ونمنحه تنفيذا ونعيد إحياءه في إطار أصيل [8]»

وهكذا يظل الموجود النصي مفتوحا، له ذات فاعلة تسهم في تحقيق الكيان الدلالي الثقافي، كما تؤسس لسيرورة تأويلية تكون بدورها قابلة للتحاور والتفاعل والكشف عن المقصديات المختلفة التي لا تتأتى إلا بالحدث الاستنطاقي المتولد من الفهم العميق للماورائيات، فحدق الاستنطاق/ القراءة يشتمل على المحطات التالية:

« **أ**- ا لبحث عن فرضية دلالية شاملة واختيارها(إنها البنيات الدلالية الكبرى في لسانيات النص).
ب - إن اختيار الأساس الدلالي يجب أن يصاحبه اختيار للمنطق الذي يجمع بين حدود النموذج.
ج - وانطلاقا من اختيار التشاكل والمنطق اللذين يحددان الانسجام يمكن للقراءة أن تعمل على مجموع النص لكي تجعله ذا معنى »[9]

ويكون بذلك معطى الوجود النصي عمودا فقريا لحدث الاستنطاق ومن ثم التأويل،على اعتبار التنوع الفكري والاختلاف المعرفي تكفله السيرورات المذكورة آنفا، ولاسيما تلك المتصلة بجسور التواصل الماثلة بين الوجود النصي، والكشف التأويلي، والنسق الفاعلي، والحضور الثقافي، فهذا النمط التكعيبي-إن صح القول- له نشاطه وحركيته في بناء موجود جديد ولهذا«لا يمكن أن تكون تعيينا لمعنى مثبت في الواقعة بشكل نهائي إنها على العكس من ذلك خزان من الدلالات لا ينتهي فلا جدوى إذن من البحث عن المعنى خارج السيرورات»[10].

فالانتهاء من القراءة للوجود النصي ما هي إلا بداية لقراءة جديدة، لها مفاتيحها الخاصة.

ومما لاشك فيه أن المبدع وهو يؤسس لمنجزه الذهني يسعى دوما نحو تشكيل بناء محكم يتضمن نسيجا من الممكنات الفكرية، وفق آليات ذاتية تنطوي على فسيفساء دلالية، تقتضي فضاء دلاليا لا ينفصل عن استنطاق الحدث التفكيري في حد ذاته، على اعتبار أن الإبداع يعد « الإنتاج الجديد الأصيل الذي

يقدم قيمة مضافة للمجتمع (...) هذا النتاج يتجلى بأشكال عديدة ومتنوعة، وفقا لوظيفة النشاط الإبداعي وطبيعته ومستواه في الأصالة والقيمة»[11]

وفي ظل هذا التصور يمكن القول: إن العملية الإبداعية ما هي إلا استحداث للأنشطة التركيبية، الممارساتية، الدلالية،التناسلية، فهذا الإيماء التكعيبي يوحي بكون النص يمثل الرحم الذي « فيه المعاني وتتناسل المؤثرات والتقبل يُولِّد بحسب طاقته القرائية ظلالا من المعنى الممكن »[12].

ومما يبدو لنا أن الحدث القرائي يستوجب وجوب علاقة انجذابية بين البنية النصية في حد ذاتها والمشتغل على استنطاقها، كل يكمل الآخر« القراءة لا تتم إلا مع الكتابة ،إنها فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب ،وكأن النص نداء، وعلى القراءة أن تلبي هذا النداء»[13]، فكل منهما يستوجب حضور الآخر ويستدعيه في حضن الرؤية العميقة والاستخراجية للما ورائية، عن طريق تفكيك المنظومة التركيبية للنسيج الكتابي، الذي يتم تجاوزه إلى دلالة مستحدثة تكون وليدة الحدث التفكيكي ألاستنطاقي التوليدي .

وفي ظل هذا التصور يبرز لنا الدور الفعال للحدث القرائي الذي نجده يتمتع بأفق معرفي يجعله يفتح « للقارئ إمكانية المشاركة في فعل الخلق، باستعارة قدرة الكاتب على إتيان فعل الخلق والتكوين، والدخول في الأقاليم البعيدة الموحشة والتوغل في اللا منكشف المجهول»[14]

ومن الجدير بالذكر أن المشتغل على فتق المنجز الذهني وفك شفراته وأنظمته اللغوية ورسم خريطة دلالية لما تضمنه من منظومات معرفية وما له من آليات جمالية انطلاقا من الشرعية الحضورية له، مع التركيز على مبدأ الحوار وما له من صبغة تحليلية تعليلية لا تنفصل عن المعطيات الموقفية النصية والتي بدورها تعين القارئ في حدثه القرائي، الذي يرغب من خلاله- كما نعتقد- في تحويل تلك المنجزات إلى بيانات دلالية ذات إستراتيجية خاصة، تبحث في ظل الكائن الموجود (النص الراهن الذي أسسه المبدع)، وإبراز انعكاساته الدلالية بل مقصدياته وما لها من آليات إجرائية، رغبة في بناء كيان نصي جديد يمكن أن ندعوه بالكائن المنتظر(النص المنتج بعد الحدث القرائي الاستنطاقي).

وإذا كان هنالك وعي خالص بحقيقة الخطاطة اللغوية التي انطوى عليها الكائن الموجود، فإن إزاحة الستار أو الحدث القرائي الاستنطاقي لدلالاته –بل حتى تجاوزها- يكون ممكنا للمشتغل عليها، ومن ثم ارتحاله من الظاهر إلى المضمر، شريطة احترام ثنائية الاستحضار والغياب .

ومن هنا يمكن التسليم بأن العملية القرائية تومئ بوجود « مجموعة من عمليات التحليل وتطبيقها على نص معين، وتقدم هذه القراءة نفسها كإنتاج مقابل للوصف أو الشرح الكلاسيكي للنص الأدبي ،إنها قراءة لاشتغال النص ؛أي للعملية التي تؤسسه كنص من النصوص،أو هي قراءة لإنتاجيته ،وتتسم بكونها قراءة غير منتهية ما دامت تظل مفتوحة أبدا علة قراءات أخرى معتمدة على تقنيات تحليلية أخرى»[15]

وفي هذا الإطار تبقى العملية القرائية عملية حوارية، انفعالية ،استكشافية، بنائية، ترتكز على جملة من المرتكزات:

المرتكز الأول: الملاحظة: الانفعالات الأولية والانطباعات(البقاء في حدود ما وضعه المبدع)؛ حيث إن هذا المرتكز يأخذ من الذوق عمادا له..

المرتكز الثاني:التحليل المبدئي والوقوف عند حدود القراءة الأولية/ استحسان ما يمكن استحسانه واستهجان غير المرغوب فيه.

المرتكز الثالث: تدبر النص، ومواجهة سلطته عن طريق إبراز سلطة القارئ على حساب سلطة النص(ولوج الذات في أغوار النص)

المرتكز الرابع: تقديم ما تم التوصل إليه من قراءة منهجية ممنهجة (الانتقال من الكائن الموجود إلى الكائن المنتظر).

المرتكز الخامس: قراءة القراءة، يتم في ضوء هذا المرتكز تثمين ما تم التوصل إليه في القراءة السابقة دون الاكتفاء به، فهو أقرب بكثير من القراءة الناقدة التي هي بدورها إبداع جديد.

وعلى هذا الأساس نذكر بأن هذه المرتكزات ليست مجرد آليات تراعى في الحدث القرائي فحسب؛ وإنما هي جزء لا يتجزأ من القراءة الفاعلة للمنجزات الذهنية المتكئة على الاستيعاب والهدم ثم إعادة البناء.

ومما يظهر لنا أن الوجود النصي تكتنفه رؤية نقدية موغلة في متاهات التوظيف ووالبناء اللغوي التي تشكل عالمه الدلالي المتصل-بكل بساطة- بثوابت وموجودات متميزة، تزحزحها-إن صح القول- العملية القرائية من بوتقتها نحو آفاق جديدة لها من المحركات والمتغيرات ما يجعلها ذات وجود وكفاءة ثقافية، وذلك من خلال مستويات فاعلة عديدة منها:

- مستوى الفاعلية في النسق .
- مستوى الفاعلة في النشاط الإبداعي.
- مستوى الفاعلة في القواعد.
- مستوى الفاعلة في الغاية.
- مستوى الفاعلة في المدار أو الفلك الجمالي.
- مستوى الفاعلة في التجربة الثقافية ..الخ.

وهذه المستويات كلها تدفعنا نحو الإشارة إلى أن الحضور الثقافي للبنية النصية –انطلاقا من كون هذه البنية ظاهرة ثقافية- يعد « تتويجا لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي- النفسي، وأخيرا السياق الاجتماعي الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيرا تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية» [16].

ويبدو أن الوجود النصي له حضوره الثقافي المتصل بسياقات متباينة منها: (المعرفية، الاجتماعية النفسية، الاجتماعية الثقافية، ولعل الملاحظ على هذه السياقات كلها أنها غير منفصلة الغايات والأهداف المسطرة لها.

ثالثا: رواية(أقتلوهم جميعا) لـ"سليم باشي"من غواية النسق إلى مركزية الحضور الثقافي:

1. نسقية الواجهة/ الغلاف:

الناظر إلى الغلاف الخارجي للرواية(الواجهة) يرى أنها تمثل نسقا فاعلا للعمل الروائي ككل، فهو يحمل صورة لمدينة نيويورك أخذت من الأعلى تعكس شبكة من الطرقات المتشابكة والمتقاطعة، ومنازل عديدة منها المحاطة بالمساحات الخضراء،ومنها ما هو على شكل ناطحات السحاب، تتضمن برجان في غاية الأهمية هما بمثابة البوصلة بالنسبة لسكان هذه المدينة، إنهما مركز التجارة العالمي وهو أشبه بالمدينة داخل المدينة، بل رمز من رموز الاقتصاد الأمريكي.

كما أن هذه الواجهة كانت بألوان قاتمة (حتى لون البحر كان أسودا) تجمع بين السواد والبني الترابي والرمادي، والأخضر، والأبيض ولكلها ألوان لها دلالاتها:

-**الأسود:** على الرغم من كون هذا اللون يعطي دلالة سلبية عن الأشياء إلا أننا نلمس فيه – انطلاقا من مضمون الرواية- قراءة لما سيأتي، وكأننا بالمبدع يرفض لحظة الماكان ويبتغي لحظة الما سيكون، وهذا الوعي باللحظتين يجعل الوجود يمضي نحو مجلى آخر،حيث يردنا هذا السواد الطاغي على الواجهة إلى مصدر القضية المطروحة في الوجود النصي الذي يمثل مركز الدائرة(قسوة الأحداث / 11 سبتمبر 2001 م وانعكاساتها على كل الأصعدة)، والتي تحيط بها الوقائع المتتابعة والخطوب الخاضعة للتمرد حينا وللحضور حينا آخر.

- **البني الترابي:** لون يتميز بجماله، وتحصيله للاستقرار، وإعلانه لولادة نابعة من الوجود المتجدد، وتبريره للحظات يبتغيها الوجود الخلاق، حيث يبدو لنا أن هذا اللون يوحي بكينونة الطبيعة المتجددة بتجدد الحلقة الدورانية التجددية للفصول، وبتجدد التكون البشري بتجدد دورات الخصوبة، وجسدها لنا صاحب الرواية في أثناء حديثه عن تعاقب الأجيال وتسجيل التاريخ للأحداث:« لا تكون الجريمة إلا إبادة جماعية أخرى ضمن قائمة طويلة، مثلما يحدث كل يوم، وعبر كل أنحاء المعمورة الواسعة، الفرق بينها هو أن جريمتك ستحظى بإعلام واسع الانتشار، سيتحدثون عنها ولا يكفون عن ذكرها، وبعد ذلك سيأتي يوم وهذه سنة الحياة، تنسى فيه البشرية هذه الجريمة، مثلما فعلت مع مثيلتها عبر التاريخ»(17)

وأحسب أن البعد القرائي لهذا اللون في الغلاف يقر لنا بأن صاحب الرواية يملك إيمانا قويا بقضيته، مع الالتزام بها، على الرغم من وجود جوانب مظلمة-(المشاعر والأحاسيس السلبية مع الحزن والكآبة) -فيما كتبه إلا أننا نحس بإخلاصه وتفانيه في إيصال صوته عبر الأنساق التي وظفها وهذا نابع من ثقته بنفسه، وكذا من الأحداث التاريخية التي لها الدور في التغيير.

-**الرمادي:** لون يتصل بالكآبة، والغموض، والفقدان، الانعزال وحب الوحدة، إنه لون عملي بحيث ينطلق من الذات ليعود إليها، وصاحب الرواية هنا ينطلق مما لديه ليعقد مراسيم البناء النصي عنده، ليضمنه وظيفة فعلية تخلق دلالة تخرج إلى الوجود أحداثا وشخصيات ومشاهد في لأغلبها لها صلة بالواقع، ووظفها الكاتب بحثا منه عن الما سيكون وفي هذا يقول:« كانوا مستعدين لاستقبال العالم الجديد الذي سيولد، يمنحون له الحياة في الموت »[18] رغبة في الميلاد الجديد الذي سبق وأن أشار إليه المبدع في قوله:« ...توقف بشاطئ أبيض طويل وتأمل البحر مفكرا في السفن الثلاث المزينة بالصليب، سفن ثلاث أشرت، باكتشافها الهند الغربية، على نهاية عالم على سقوط غرناطة، وتفتح عالم آخر، حينذاك هو أيضا خمن بأن فعله سيؤشر بدوره على الدخول في عهد جديد »[19]

-**الأخضر:** الذي تجلى لنا في كتابة عنوان الرواية (**أقتلوهم جميعا**)، لون يوحي بالثبات والأمان والانطلاقة الجديدة مع الرؤية الواضحة، وكأننا بالكاتب هنا يخبر قارئه أنه واثق مما سيأتي، بفضل فتح قنوات الحوار مع الآخر حتى ولو كانت ذلك بالعنف والإرهاب، وهذا زيادة منه للقدرة على التقدم نحو الأمام أملا في التغيير مهما كان الثمن، مشيرا في الوقت ذاته إلى ضرورة مواصلة الرحلة التغييرية التجديدية لاستكشاف غايات تشفي العقل والروح والتوجه.

-**الأبيض:** لون كتب به اسم المؤلف"سليم باشي"، ولفظة الرواية لتحديد جنس العمل الإبداعي، وكذا سجل به عبارة(منشورات البرزخ) وذلك لتحديد دار النشر (التي نشر فيها هذا العمل بعد ترجمته)، فاللون الأبيض هنا = التحديدات، إنه لون النور، لون الصفاء،التفاؤل والوضوح، وهنا يعلمنا "سليم باشي"بأن توجهه واضح يتجاوز حدود الإيديولوجيات ويكشف عن التوترات الحاصلة في تلك الفترة التي حددها في روايته.

ولعل الناظر إلى كل هذه الألوان يظهر له بأنها كانت عبارة عن مؤثرات بصرية تترجم للقارئ خريطة فكرية ذات أنساق مترجمة لحوادث تاريخية أوردها المؤلف وفق نظام تتابعي تآزري يكسب قيمته انطلاقا من تعالقها مع بعضها البعض.

2.النسق والحضور الثقافي في رواية (أقتلوهم جميعا):(إبانة الصمت في ظل التفاعل الثقافي والمتغير المعرفي):

الواقع أن الرواية تحمل حقيقة العقل وعيار الرأي، ويبرز ذلك من خلال وعي "سليم باشي" بحال الألفاظ المنتقاة وما ترمي إليه من دلالات، فضلا عن وعيه بحاله وبالقضية التاريخية المطروحة، فكان وعيه هنا يحتضن أمور عدة منها:

-وعيه بذاته الفاعلية للإبداع والمدركة للحدث التاريخي، والتي أصبح عندها استرجاع الحق الضائع من الأمور البديهية والمسلم بها «كانوا مستعدين.(...) كلما تكاثر الأموات كلما شعروا براحة أكبر: وحدهما السيف والدم يؤسسان لولادة الأمم العظمى»[20]

-اختزاله لمجموع العناصر المشكلة لذاك الحدث والتي جعل منها لوحة فنية أخرجها في نسق مستو لا تنافر بينها، وهذا ما لاحظناه في البناء العام للرواية فكرا وصياغة ومعطى موقفيا وتصويرا للوقائع...الخ.

-تبيانه لحضور الحدث في روايته من حيث حضوره ووجوده في إطار الفاعلية الكلية التي يؤطرها النسق ويوضح معالم الثقافة فيها التي توافر عليها المؤلف وما لها من توجهات فكرية وشحنات معرفية يواجه بها- صاحب الرواية- متطلبات عالم جديد معقد عمته الصراعات الحضارية والثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية بل حتى النفسية، وفي هذا يقول: «إنها الأمكنة العليا لذاكرتنا الملوثة، بنى أجدادنا حضارتهم بنوا قصر الحمراء ليشهد على تميزهم(...) شيدوا المساجد ودرسوا بها العلوم المعروفة: الفلسفة، الطب، الكيمياء، والجبر» (21)

ولعل هذا التوجه الفكري وضحه لنا "سليم باشي"من خلال حديثه عن ثنائية(الشرق والغرب/الأنا والآخر)، وقد كانت حاضرة بقوة في الرواية، بل جوهرها، نستشفها من خلال استخدامه للمرأة كرمز واضح عن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية وكان في كل مرة يركز على الرغبة في التماهي والانصهار للأولى في الثانية على الرغم من سلبية المعطى الموقفي في حد ذاته والذي جسده لنا من خلال قوله: « تزوجها في وقت لم يكن يرغب في شيء، سوى أن لا يهان أبدا من طرف موظف جاهل وسكير، كان منهكا ماتت روحه من الإرهاق وفر من البيت، فتاه بلا أي مورود، أصبح مهاجرا سريا، بلا أوراق هوية، بلا أي شيء، عبدا رافضا كل مساعدة، كل إغاثة وهو على قاب قوسين من الانتصار، أهمل إمكانية أن يصبح واحدا منهم بعد أن تزوج واحدة منهم » (22)

تكمن عقدة هذه الثنائية-في تصورنا-بوضوح في العبارات:"أصبح مهاجرا سريا، بلا أوراق هوية، بلا أي شيء، عبدا رافضا كل مساعدة، كل إغاثة..."، وجاءت هذه العبارات مصورة لأسلوب الكينونة في وحدة نسقية تركيبية تكون معطى وجوديا دالا يمكن توضيحه في ضوء المعادلات التالية:

الكائن الحاضر: المسئول عن الكينونة الراهنة(هو الذي أصبح/ هو العبد/ هو الرافض)= يؤسس لماضيه بطريقة لا مبالية.

الماضي الحاضر: احتواء الوجود داخل الزمن= (الهجرة السرية/ انعدام الهوية/ الاكتفاء بالذات)

الكائن الحاضر+ الماضي الحاضر= تعرض الممكن لحكم الآخر.

ويمكن لهذه المعادلات أن تجعلنا نستوعب بأن التنظيم ألأداتي –النسق- في الرواية محوره الصراع الحضاري الذي أنتجه "سليم باشي" في أنسجة قصدية هي في ذاتها مفتاح التنظيم الفعال للأحداث بكل ما يمثله من إمكانيات إدراكية لكينونة الآخر، والتي تكشفها لنا العناوين الثلاثة الكبرى التي قسم وفقها مشاهد روايته وهي:

-**العودة الأبدية**(من الصفحة 11 إلى الصفحة68) بمعدل 14 مشهد.

-**ملك الطيور**(من الصفحة 69 إلى الصفحة103) بمعدل 10 مشاهد.

-**عودة الأبدي**(من الصفحة 105 إلى الصفحة 140) بمعدل 08 مشاهد.

ومما يبدو لنا أن المدقق في هذه العناوين الكبرى يستكشف الإحساس بأولوية المدلول على الدال؛ كونه –بكل بساطة- يعطي صورة عن الدائرة الوجودية التي نرى أنها هنا مقفلة، في ظل مسار التوالد للواقع الإنساني في تلك الفترة(أحداث 11 سبتمبر)، وندرك من خلالها تداخل الثقافة مع نطاق مفاهيم كبرى للحقيقة التاريخية غير المنفصلة عن الأطر الحضارية؛ فهذه العودة الأبدية إشارة إلى العلاقة بين الأنا والآخر والتي تتكرر بشكل لا متناهي، وهذا أمر مقدر وغير مخير، و(أل) التعريف هنا التي تسبق الكلمتين(عودة)(أبدية) – (والتي غابت فيما بعد في عنوان عودة الأبدي)- ما هي إلا إزالة للبس والغموض عن المعارف المتداخلة التي حاول المؤلف توظيفها في عمله الإبداعي ضمن علاقات منطقية وجودية تخص المشروع الانتقامي الذي بينه لقارئه منذ وضعه للعنوان المفتاحي للرواية(أقتلوهم جميعا)، إنه خطاب مشحون بالكراهية والحقد(أمر+ توكيد لفظي)، عنوان عنكبوتي وضع خيوطه عبر المصطلحات المحورية (العودة+الأبدية) ،(الملك/المسيطر) + الطيور/ الرغبة في التحرر)،(عودة+ الأبدي)كلها توحي بالصراع والصدام موضحا ذلك في قوله: « في وقت لم يحن فيه بعد زمن اكتشاف كل مناطق الروح الإنسانية هذا الحش النتن، يعيشون طويلا، لا نقصد المحظوظين، بل الغربيين، إنهم لا يعرفون الزمن، كانوا خارج دائرة سهامه، أطفال كبار منشغلين قبل كل شيء بقلفهم ويلعبون لعبة طوطة من أكبر، فيما كانوا ينكرونهم؛ وبفضلهم، يعيشون غارقين في التاريخ، هذا السد يم، هذا الكابوس الذي لا نستيقظ منه أبدا، وحينما يتذكرونهم يقصفونهم بالقنابل، يستعمرونهم، يحتلون أراضيهم ويضعون على رأس دولهم طواغيت يخنقون كل الأنفاس يحرقون أجيالا كاملة من الشباب(...)»[23]، وهذا الكلام كان وما زال وسيبقى يحكم المعمورة، فهو يعكس لنا تماما صورة عما نجد العالم عليه، والذي يتأرجح بين السلب والغصب والرغبة في الاسترداد والاسترجاع، وهذه دلالة ناتجة عن فكرة الصراع في حد ذاتها، وهي بنية تصويرية ترتبط بالنظام، كما تخط تاريخ العلاقة الدائمة بين الشرق والغرب، وترسم نمطية الآخر.

بالإضافة إلى ذلك يضع صاحب الرواية بين أيدينا ممكنات أخرى نستشفها من الأحداث التي تدور في بورتلاند المدينة الأمريكية التي تعد من المدن الكبرى في أمريكا، حيث كانت هذه الأحداث تخضع لآلية الاستحضار لمراحل عديدة من حياة البطل(يتمه في صغره، معاناته بسبب الوحدة، الانضمام إلى المنظمة التي كانت تفرض تدريبات من نوع خاص، الإدمان...الخ) هذا كله إشارة إلى الحياة العبثية التي ينطلق فيها من الهدف ليصل إلى اللا هدف، فوجوده في هذا الكون بدل أن يكون فعالا وفاعليا أصبح يدور في دائرة التدمير ومن ثم الهلاك، وهذا يشير لنا إلى أن حضوره يتعذر إدراكه لسلبيته والتي اختزلها لنا في قوله:« ليس الخطأ من مسئوليته، ومن هنا لا يكون مذنبا، وإذا كان تفكيره صائبا، وهو يشك في ذلك، خاصة بعد محاولة انتحاره (من جهة أخرى، ألم يرتكب هنا فعلا أكثر خطورة لأن قصده لقتل نفسه، كوعي مستقل عن خالقه"[24]

ومن هنا ندرك ما ينتج عن الصراع الماثل بين الأنا والأخر/ الشرق والغرب من عذاب وجودي على مستوى الرموز الموظفة التي تعكس مركزية الأنظمة الموحية بكيفية تقرير المصير انطلاقا من مواريث الماضي عبورا اشتغال التفكير بتقييم المسار، وصولا إلى النتيجة الحتمية الموت/ الانتحار.

خاتمة:

ومما سبق يمكن القول: إن الوجود النصي من المشروع الذاتي إلى الكشف التأويلي

له أنساقه الفاعلة، الموحية بأنماط حضورية ثقافية، تتشاكل لتؤسس لبنيات وجودية ومستحدثة يسعى لاستكشافها القارئ وفق لتتبعه لمسارات فكرية ثقافية متعددة، تتفاعل مع بعضها البعض وفق علاقات دينامية تمنح إشارات الاحتمال الدلالي.

وعلى هذا الأساس تأخذ الدلالة البؤرة المركزية للوجود النصي المتعدد المداخل، والمنفتح على النظام الاستمراري السيروري لحدث القراءة والتأويل، ولعل استنطاقنا لرواية (اقتلوهم جميعا) "لسليم باشي" دليل على ذلك.

هوامش:

[1] عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1993م،،ص:33.

[2] عبد الجليل مرتاض، في عالم النّص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 02، 2011 م،ص31.

[3] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر،منشورات دار الأديب، الجزائر،2007،ص7.

[4] أمبيرتو ايكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط01، 2009 م، ص: 32.

[5] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها -دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص:11.

[6] حميد لحميدان: القراءة وتوليد الدلالة ،المركز الثقافي العربي، ط01، 2003م، ص: 29.

[7] سعيد بنكراد.التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مجلة علامات عدد 21، 2004م .صفحة

[8] أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح ترجمة عبد الرحم بوعلي. اللاذقية دار الحوار للنشر والتوزيع، ط، 20012م، ص: 16.

[9] ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة،ضمن نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي،تر:عبد الرحمن بوعلي،سورية-اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص، ص: 124،126.

[10] سعيد بنكراد: مسالك المعنى-دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط 01، 2006، ص186.

[11] صلاح فضل: الإبداع شراكة حضارية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، جمهورية مصر العربية،2008م، د ط، ص:05.

[12] شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط 1، 1993م، ص:13.

[13] حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ندوة القراءة والكتابة، نشر جامعة تونس، د ط، 1988م، ص: 189،190.

[14] حمادي صمود: قراءة نص شعري من ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، ص: 357.

[15] محمد حمود: تدريس الأدب، إستراتيجية القراءة والإقراء، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1993م، ص:18.

[16] عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية- بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية العدد93، أغسطس 2001م، ص: 13.

17 سليم باشي: أقتلوهم جميعا (رواية)، منشورات البرزخ الجزائر،(دط)، 2007م،ص: 60

18 المصدر نفسه، ص: 125.

19 المصدر نفسه، ص: 61.

20 المصدر نفسه، ص: 23، 24.

21 المصدر نفسه، ص: 65.

22 المصدر نفسه، ص: 44.

23 المصدر نفسه، ص: 52، 53.

24 المصدر نفسه، ص: 109.

قائمة المراجع:

الكتب:

1- أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح ترجمة عبد الرحم بوعلي، 2001م، اللاذقية دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2.
2- أمبيرتو ايكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، 2009 م، مركز الإنماء الحضاري، ط01.
3- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، 2007، منشورات دار الأديب، الجزائر.
4- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها -دراسة، 2001م، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
5- حميد لحميدان: القراءة وتوليد الدلالة، 2003م، المركز الثقافي العربي، ط01.
6- سعيد بنكراد: مسالك المعنى-دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، 2006، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1.
7- سليم باشي: أقتلوهم جميعا (رواية)، منشورات البرزخ الجزائر،(دط)، 2007م.
8- شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، 1993م، لمجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط 1.
9- صلاح فضل: الإبداع شراكة حضارية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، القاهرة، جمهورية مصر العربية، د ط.
10- عبد الجليل مرتاض، في عالم النّص والقراءة، 2011 م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 02.
11- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، 1993م، ديوان المطبوعات، الجزائر.

12- عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية- بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، 2001م، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية العدد93، أغسطس.
13- محمد حمود: تدريس الأدب، إستراتيجية القراءة والإقراء، 1993م، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،
14- ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة،ضمن نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، 2003، تر:عبد الرحمن بوعلي، سورية-اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1.

2- المجلات:

1-سعيد بنكراد: التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مجلة علامات،ع 21، 2004م .صفحة الويب

3- الملتقيات والندوات

1-حمادي صمود: قراءة نص شعري من ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص.
2-حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، 1988م، ندوة القراءة والكتابة، نشر جامعة تونس.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 488 - 503 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تجليات الثورة التحريرية في رواية لونجة والغول، لزهور ونيسي.

The Manifestations of the Editorial Revolution in the Novel of Loundja and the Beast of Zohour Wanissi

حنان بن قيراط.*
Hanane Benkirat
جامعة 08 ماي 1945، قالمة (الجزائر)
University 08 Mai 1945 Guelma. (Algeria)
benkirat.hanane@univ-guelma.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/13	تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص البحث

كثيرًا ما ألهمتْ الثورة التحريرية قرائحَ المبدعين الجزائريين والعرب شعرًا ونثرًا على السواء، فمثّلت الحدث البارز ونقطة تحوّل في مسار الجزائريين وتاريخ العالم آنذاك ضدّ الاستعمار الفرنسي. ولم تكن الرواية الجزائرية بمنأى بعيدٍ عنها، بل استمدّتْ منها مادتها الخام ونهلتْ من ينابيعها وتنفّستْ في جوّها، وكان لها نصيبها في الطرح النسائي حتى عند **زهور ونيسي** في رواية **لونجة والغول** كونها عايشتْ الحدث والواقع الاستعماري الذي تفاعلتْ معه بالأمس في أحداثها واليوم بقلمها وإبداعها، ومثّلتْ عاطفةً صادقةً وجيّاشةً لتُبرز صورة الثورة من جهةٍ، وصورة المرأة الثورية من جهةٍ أخرى.

الكلمات المفتاح : ثورة تحريرية، مرأة ثورية، زهور ونيسي، لونجة والغول.

Abstract :

The liberation revolution has often inspired Algerian and Arab creators, both in poetry and prose, it represented a prominent event and a turning point in Mister Algerian and world history at the time against French colonialism. And the algerian novel was not far from it but rather it derived its raw material from it, drew from its springs, and she had her share in the feminist discourse even at **Zohour Wanissi** in her novel **Loundja and the beast**, because she lived through the event and colonial reality with which she interactedyesterday in her events and today with her pen and creativity. She represented a sincere and passionnate emotion to highlight the image of the revolution on the one hand and the revolutionary woman on the other.

Keywords: liberation revolution, revolutionary woman, Zohour Wanissi, Loundja and the beast .

* حنان بن قيراط، benkirat.hanane@univ-guelma.dz

مقدّمة:

كانت الثورة التحريرية المجيدة ولازالت مصدرَ إلهام كثيرٍ من الأدباء في مختلف إبداعاتهم، نظرًا لتجذّرها في المجتمع الجزائري ولما تركته من آثارٍ عميقةٍ على عدّة أصعدةٍ؛ وقد عبّروا عن قداستها وجسّدوا تأمّلاتهم ومواقفهم منها، فَحَضَرَ المشهد التعبيريّ للثورة المجيدة في مختلف الفنون من المسرح والموسيقى والرسم والأدب... وكان للرواية أيضًا نصيبها من تصوير وتمثيل أبطال نوفمبر وشهدائه وأحداثه، فحاولتْ الأديبة **زهور ونيسي** تجسيد وقائع ثوريةٍ مجيدةٍ في روايتها **لونجة والغول** على غرار كثيرٍ من الروائيين قبلها وبعدها؛ فكانت رائدةً في هذا المجال وبارزةً في ميدان الكتابات النسوية بعدما عُرفتْ بالتزامها بالقضايا المرتبطة بالوطن والمجتمع والمرأة في مختلف ما كَتَبَتْه من قصصٍ وروايات ومقالاتٍ... وهو ما سنسعى لدراسته من خلال إثارة مجموعة من الإشكاليات والإجابة عنها: ما مدى فاعلية الثورة الحريرية في الإبداعات الأدبية؟ كيف تمثّلت الروايةُ ثورةَ التحرير المجيدة والمرأةَ الثورية؟ كيف جسّدت الرؤيةُ الثوريةُ في الرواية جماليات التاريخ ومقوّمات الهوية القومية في تشكيل الوعي؟

أوّلاً- الأدب والثورة التحريرية المجيدة:

تُعتبر الثورة التحريرية من أشهر وأعظم الثورات العالمية في القرن العشرين التي سعتْ منذ قيامها لتحقيق النصر والحرية، كما أنّها: " تُعتبر امتدادًا للمقاومة الشعبية التي انطلقتْ مباشرةً بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830م، وهو ما يدلّ على الرغبة الحقيقية والمستمرّة للشعب الجزائري في إنتزاع حريّته من المحتلّ الفرنسي وتحقيق أهداف الثورة بمختلف أبعادها"[1]. حتى أنّها لاقتْ دعمًا كبيرًا على المستوى العربي والعالمي وإن اختلفتْ أنظمتها على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي آنذاك. وما ميّزها عن غيرها أنّها مثّلتْ تزاوجًا بين ثلاث اتجاهاتٍ كبرى: سياسية، عسكرية، فكرية؛ لذلك فقد: " أُعتبرت هذه الثورة أصيلةً بمعنى الكلمة لأنّ العناصر الأساسية لأصالتها تتمثّل بالضبط في كونها تَجمع بين الأبعاد الوطنية والقومية والإنسانية في تناسقٍ عجيبٍ قلّ أن يجمع لثورةٍ وطنيةٍ"[2]. فلم تكن ثورة نوفمبر مجرّد صراعٍ عسكريٍّ مع المحتلّ الفرنسي الذي نَهَب أرض الجزائر بالغصب، بل كانت أيضًا: " صراعًا حضاريًا وثقافيًا للتعبير عن الهوية الثقافية والحضارية للشعب الجزائري، ممّا جعلها تتغلغل بسرعةٍ في أوساط كلّ الجماهير الشعبية التي انصهرتْ فيها وتفاعلتْ مع كلّ معطياتها الثقافية والاجتماعية والسياسية "[3].

ونجد إلى جانب الكفاح السياسيّ حركةً ثقافيةً وفكريةً حملها الأدبُ بين دفّتيه خاصّةً الشعرَ آنذاك، فكان له دوره القيادي في نشر الوعي والدعوة للجهاد ومحاربة المستعمِر الغاشم دون هوادةٍ في سبيل استقلال الجزائر واسترجاع الحرية المنهوبة غصبًا. وكان هناك تحضيرٌ مسبقٌ وملحقٌ لهذه الثورة التي لبّتها النفوس في ثورةٍ عارمةٍ ترفض كلّ قيودٍ أو تُبعد أيّ حدودٍ تُنافي مبادئ بيان ثورة أوّل نوفمبر المجيدة: " تضمّنتْ الثورة الجزائرية في ثناياها مبادئ وأهداف سعتْ لتحقيقها بمختلف الوسائل والطرق؛ فتراوحتْ بين الآليات السياسية تمثّلتْ في مسار الحركة الوطنية والعمل الدبلوماسي على الساحة الإقليمية والدولية للتعريف بالقضية

الجزائرية، الاجتماعية من خلال الحصول على الدعم الشعبي والآليات العسكرية المتمثّلة في الكفاح المسلّح"[4]*. وكان كلّ حدثٍ من أحداثها قد جرى وِفْق مقتضيات الضرورة والشرعية لتخدم قصدًا معيّنًا نحو الاستقلال والحرية واستعادة الكرامة وتحقيق الهوية القومية... وهذا ما جعلها منظومة فكرٍ لتحقيق وعيٍ خاضع لمنطقٍ باطنٍ كامنٍ انبثق من وعي الشخصيات الثورية والمجاهدين والشهداء.

ولأنّ ثورة التحرير جاءت للتحرّر من أشكال الهيمنة والاستعباد والقهر والظلم، فقد إرتبط بها الأدباء منذ بداية إنطلاقها، فعبّروا عن طموح الشعب وتحسّسوا همومَه ومقاومتَه وصمودَه ضدّ الاستعمار الفرنسي. وكان الأدباء أوّلَ من لبّى النداء وفي طليعة المجاهدين، فقاموا بشحن النفوس بقيم الثورة والجهاد، حتّى كان التلاحم الكبير بينها في كلّ مراحلها وتقدّم إنجازاتها المصيرية وبما تركَتْه من صورةٍ مشرقةٍ في الأذهان والنفوس والإبداعات.

كان الشعر بدايةً ملازمًا لصدى وإنجازات الثورة طبعًا، ومواكبًا لمختلف التطوّرات السياسية محليًا وعالميًا من جهةٍ، ومدافعًا عن القضية الوطنية من جهةٍ أخرى. وهذا ما جعل الحركات الأدبية ذات صلةٍ وثيقةٍ بها، وكان الشاعر لسان حال المواقف والإنجازات، وممثّلاً ضميرَ الشعب وكلمته التي تعبّر عن موقفٍ بطوليٍّ موّحدٍ تحت راية الثورة، ما جعل هذه الحركات الأدبية ترتبط شكلاً ومضمونًا بمسألة الوطنية والنضال الوطني: " حتّى أنّ الحركة الأدبية قبل حرب التحرير غَيَّبتْ أدبيةَ الأدب وجماله، بمنح الصدارة للعمل الإصلاحي والنضال السياسيّ"[5]. هذا لأنّ الأدباء اهتمّوا أيّما اهتمامٍ بإيصال صوتهم ورسالتهم عن قضيةٍ وطنيةٍ تطالب بالحق والحرية والاستقلال واسترجاع كرامة الشعب، ولا ترضى دون ذلك سبيلاً مهما كان الأمر ومهما كلّف ذلك من نفوسٍ... وبذلك لعبَ الأدبُ دوره في التوعية والدفاع عن الوطن وغرس القيم الثورية النبيلة، وانفجرتْ قرائح الشعراء وجادتْ بأحسن ما فيها، وامتزجَ دويّ الرصاص بدوي الكلمات وصدَحَ عاليًا من أعماق النفوس حتّى وصلَ قممَ الجبال. وما كان للثورة أن تكون وتحقّق انتصاراتها ما لم تنغمس في النفوس وتَعْبر الجماهيرَ الشعبية لتعبّر عن تحقيق حلمٍ وخلّجات نفسٍ عايشتْ ظروفًا صعبةً في أراضيها المغصوبة، فكان إحساس الشعب مشابهًا لإحساس الشاعر وامتدادًا له كثيرًا حتى خَلَقَ الثورةَ وسار بها ومعها جنبًا إلى جنبٍ، فكان يعتريها بين الحين والآخر شوقٌ لمزيدٍ من الانتصارات والفتح القريب بدعمٍ كاملٍ ومتواصلٍ لمواصلة الزحف.

وبالرغم أنّ الرواية الجزائرية لم تعاصر الثورة كما عاصرها الشعر، إلا أنها كانت شديدةَ الارتباط بأحداثها وإن إختلفتْ موضوعاتها وإيديولوجياتها والرؤى التي يتصوّرها الروائي عن القضايا الثورية كبطولات الشعب وجرائم الاستعمار... ووجد الروائي فيها: " صورة الماضي القريب وصدمات الواقع المتحوّل، فكان يلتفتُ إلى الماضي ليستحضر حربَ التحرير يسائلها طورًا ويتلذّذ بذكراها أطوارًا ،وهو في ذلك يحنّ إلى ماضٍ مجيدٍ يستأنس به وقد يوظّفه لنقد الواقع، وقد يُقحمه فيأتي امتدادًا للخطاب السياسيّ الرسميّ الذي جعل من

التراث الوطني شعارًا لتكريس الشرعية التاريخية"[6]. واختلفتْ نظرة الروائيين للثورة وكيفية توظيفها من روائي لآخر ولكنّهم إلتفتوا إلى بطولاتها ومآثرها التي كتبها الشعب الجزائري بدماء أبنائه. لذلك كان حضور الثورة كثيفًا خاصّةً في روايات التأسيس الأولى التي ارتكزت على المضمون الواقعي والإيديولوجي أكثر من الجمالية الفنية التي لازمتْ اتجاهات الرواية الجزائرية في مسيرة تطّورها.

أمّا بعد الاستقلال، فقد اشتغلتْ رواية السبعينيات والثمانينيات على كتابة تاريخ الثورة فعليًا وتخيليًا أي نقلها من الواقع إلى المتخيّل، ما جعلها ضمن مسوح المقدّس لتؤسّس جسرًا تواصليًا. وهذا ما دفع الأدباء لجعل التاريخ مادةً لأعمالهم الأدبية والروائية خاصّةً بعد الاستقلال، فبَرَزَ نفرٌ منهم حين بدا تأثّرهم واضحًا به وتركوا آثارًا عميقةً لما عانوه خلال الثورة من فقدان الشخصية الوطنية والهوية القومية والوحدة...

ثانيًا- فاعلية الثورة التحريرية عند زهور ونيسي:

مثلما كانت الرواية الجزائرية إبان ظهورها متأثّرةً بتيارات الرواية الغربية والعربية، كانت كذلك كثيرٌ من الروايات متأثّرةً بثورة التحرير الكبرى عبرَ مسيرة تطوّر الرواية الجزائرية عمومًا، وهو ما يكشف جانبًا جماليًا فيها. وقد ظهر جيلٌ من الروائيين سعوا لتأصيل الرواية الجزائرية التي امتزجتْ موضوعاتها بالثورة التحريرية بعدما كانوا قد ترعرعوا بين أحضانها وعايشوا وعاشوا وقائعها، فكانت روايات كثيرة منها: **ريح الجنوب** لعبد الحميد بن هدوقة، **اللاز، الزلزال** للطاهر وطار، **ما لا تذروه الرياح** لمحمّد عرعار، **طيور في الظهيرة، البزاة** لمرزاق بقطاش، **على جبال الظهرة** لمحمد ساري، **هموم الزمن الفلّاقي** لمحمّد مفلاح، **حورية** لمحمد مليس، **نار ونور** لعبد المالك مرتاض، **لونجة والغول، جسر للبوح وآخر للحنين** لزهور ونيسي، **ذاكرة الجسد** لأحلام مستغانمي..... وكان للقيم الثورية جماليتها التي عكستْ التحوّلات التي كان وأصبح يعيشها الجزائريون وما نتج عن كلّ ذلك.

وعلى غرار الروائيين الجزائريين الذين كتبوا عن الثورة، كان لبعض النساء نصيبٌ؛ وتعتبر **زهور ونيسي** من أهم الأصوات النسائية في الأدب الجزائري وتحتل مكانةً أدبيةً راقيةً بين أوساط النقّاد والأدباء والمفكّرين الجزائريين كما العرب، نظرًا لإسهاماتها الكبرى في مجال الأدب والصحافة والتعليم والثقافة والسياسة... ولا يغفل عنّا ما قامت به من إنجازات وإبداعات أيام الاستعمار الفرنسي وبعده، فهي أشهر من نارٍ على علم بما أسهمته كثيرًا في النضال الوطني ابتداءً من سنة 1956م، فقد: " عَمِلَتْ في التعليم قبل الاستقلال وبعده، إلى جانب نشاطها النضالي أثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال"[7].كما تلقّتْ عدّة مناصب أهّلتها لأن تكون في المنصب القيادي المناسب نتيجةَ خبرتها ونضالها وقدرتها وكفاءتها العقلية والمهنية فاقتْ بها مثيلاتها ومعاصريها؛ فكانت مجاهدةً نالتْ وسام الاستحقاق الوطني، وكانت وزيرة التربية 1989 وعضوةً في البرلمان ومساهِمةً في تأسيس الاتّحاد الوطني للنساء الجزائريات.

وقد تحدّثتْ روايات **زهور ونيسي** ككثيرٍ من مقالاتها وكتاباتها القصصية عن وقائع من الثورة التحريرية وتضحيات الجزائريين ضدّ الاستعمار الفرنسي وما عاشوه وعانوه في نضالهم، وآمنتْ منذ بدايتها بمبادئ الثورة

السياسية التي سعى الشعب لتحقيقها، خاصّةً بعد المنجزات التي حقّقتها، والتحلّي بالحسّ الثوري والوعي بأهمية القضية الجزائرية؛ فصوّرتْ كثيرًا من الجوانب الثورية المثيرة التي تتعلّق بدعم الشعب لها والتفافه حولها بعد إستجابتهم لندائها، وسعتْ لكشف الوقائع والأحداث، كما إستعادتْ ذاكرةً قويةً عن تاريخ الجزائر المجيد ومعاناة شعبها التي عايشتها الأديبة أيضًا، فأعادتْ إنتاجَ تاريخٍ مليءٍ بالوقائع والأحداث ولم تقتصر في حديثها عن الثوار والمجاهدين، بل مزجته بالحديث أيضًا عن المرأة الثورية القويّة: "كانت أوّل قاصّةٍ جزائريةٍ تؤلّف عملاً سرديًا إبداعيًا حول الثورة التحريرية هي زهور ونيسي، التي ألّفتْ مجموعتها القصصية الموسومة بالرصيف النائم التي تضمّ بين صفحاتها قصصًا من الواقع الثوري الجزائري بعد الاستقلال مباشرةً، واستمرّتْ الكاتبة على نفس النهج في مجموعتها القصصية الثانية على الشاطئ الآخر معتمدةً على مرجعيةٍ واحدةٍ لأحداث السرد هي الثورة التحريرية الجزائرية، وواصلتْ على نفس النسق في روايتها يوميات مدرّسة حرّة، فلم تخرج عن حيز الثورة التحريرية"[8].

من هنا يمكن القول، إنّ كتابات **زهور ونيسي** تحمل رسالةً عن قضية وطنيةٍ وإنسانيةٍ تكمن في حقّ الشعب في الدفاع عن سيادة أراضيه واسترجاعه الحرية والكرامة كحقٍ من الحقوق العالمية: " الكاتبة في خضمّ إلحاحها الجميل العذب على القيم الإنسانية الرفيعة (حبًا ووفاءً وصدقًا) كانت تسهو في أكثر من منعرجٍ عن قيم الخير والفضيلة التي تريد التمكين لها"[9]. وهنا نلمس حسًّا ثوريًا متقدًا عند الأديبة باعتبارها مناضلةً ثوريةً تعكس مدى وعيها بأهمية قضية الجزائريين المصيرية وتوجيهها نحو الصواب والممكن والواجب. وهذا يعكس أيضًا مدى اهتمامها بقضايا وطنها، لأنّ ذلك منغرسٌ في روحها وكيانها ويحرّك فيها حسًّا ثوريًا يسعى للتغيير ونفض الغبار ورفض الواقع الاستعماري والالتزام بمبدأ حرية الرأي والفكر والتعبير: " فيبدو للمتأمّل نزوعٌ ما رومانسي نحو قيمٍ جماليةٍ ذات ظلالٍ مختلفةٍ، تلوذ بعالمٍ جميلٍ، عذبٍ غامضٍ، مشعٍ بأكثر من لونٍ وشكلٍ"[10].

وفي مقالنا هذا، سنسعى لبيان ذلك من خلال دراسة واحدةٍ من روايات **زهور ونيسي** التي تحدّثتْ فيها عن الثورة التحريرية المجيدة وهي رواية **لونجة والغول**، وسنحاول بيان كيف تمثّلتها الرواية بشكلٍ خاصٍ، يكشف تظافر السرد الذي يتخلّله شعورٌ بالمتعة والشاعرية والافتخار بالأمجاد.

ثالثًا- تجليات الثورة التحريرية في رواية لونجة والغول:

بدءًا سنسعى لدراسة الرواية انطلاقًا من العنوان لتبيّن ما جاد به، والغوص في مكنوناته لاستكناه خباياه ودلالاته الرمزية عن الثورة التحررية المجيدة في أحداثها ومضامينها وشخصياتها الثورية: " فالعنوان هو المفتاح الضروريّ لسبر أغوار النصّ والتعمّق في شعابه النائية والسفر في دهاليزه الممتدّة، كما أنّه الأداة التي بها يتحقّق اتّساق النص وانسجامه، وبه تبرز مقروئية النصّ وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة"[11]. كما أنّ له قواعد يقوم عليها توازي النص لحدٍّ كبيرٍ وبعيدٍ، تقتضي من القارئ الوقوفَ عنده مطوّلاً وربطه بسياق النص بعد قراءته.

1- قراءة في العنوان:

يعتبر العنوان رسالةً مشفّرةً بين الكاتب والنصّ من جهةٍ، وبين القارئ والنصّ من جهةٍ أخرى، تحيل إلى تفكيك النصّ وكشف خباياه لإعادة إنتاجه ومعرفة أنظمته الدلالية والسيميائية، لذلك كان أوّلَ المراحل التي يقف عندها الباحث لتأمّلها واستنطاقها لاكتشاف بنياتها وتراكيبها: " العنوان رسالةٌ لغويةٌ تتّصل لحظة ميلادها بحبلٍ سُريّ يربطها بالنص لحظةَ الكتابة والقراءة معًا، فتَكُون للنصّ بمثابة الرأس من الجسد نظرًا لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيريةٍ وجماليةٍ تتحكّم في دلائلية النص في التأويل الأدبي مثل بساطة العبارة وكثافة الدلالة"[12]. فالعنوان عملٌ مختزلٌ يشكّل أعلى وأدّق اقتصادٍ لغويٍّ مُعبّرٍ وممكنٍ عن النص في قوّته ودلالته حتّى يأسر القارئ ويُغريه لقراءة النص، ونصّيته أيضًا مختزلةٌ للعمل وموّحدةٌ لدلالة العنوان، فيجعلنا نتغلغل في بنية النص الروائي باعتباره مبعث الكثير من الأفكار ومصدر الإثارة والتشويق من اللحظة الأولى التي نبدأ فيها ممارسة القراءة لمعرفة أسرار النص.

يأخذ العنوان هنا **لونجة والغول** في علاقته بالرواية بعدًا أسطوريًا يرتكز بدايةً على ما يتركه النّص فينا من أثرٍ، وآخر رمزيًا يرتبط بمقصديته التي تتجلّى في مواضع على لسان الشخصيات فيها، وهو ما يعمّق ويكثّف دلالات النص التي يجدها القارئ عندما يربط العنوانَ بالرواية وما فيها من حوارات تثير أسئلةً وإجاباتٍ تخرج مكوّنات أسطورية وخرافية متعلّقة بالغول والمستعمِر؛ فرواية **لونجة والغول** هي ثاني رواية صدرتْ للأديبة سنة 1994 بعد روايتها الأولى **يوميات مدرّسة حرّة**، وهي: " مشروعٌ نبيلٌ للكتابة عن الوطن والثورة والمقاومة والحق والأمنيات العظيمة، مشروع تكتبه زهور ونيسي بصدقٍ حقيقيٍّ لا مراء فيه ويؤكّد تاريخها النضالي الطويل وتجربتها الكفاحية في صفوف الثوار الجزائريين "[13].

وبذلك، يوحي العنوان بالكثير من الدلالات الرمزية والأسطورية التي تشعّ غنى له علاقة بالمضمون والأحداث، ليحكي أسطورةَ **لونجة والغول** (الحكاية الخرافية) الشهيرة عن الفتاة الجميلة **لونجة** التي تزوّج الغول أمّها غصبًا عنها، وأنجبتْ له **لونجة** وكانت جميلةً مثل أمّها، وأسكنها في قصرٍ عظيمٍ له به أبراجٌ عاليةٌ حتى لا يصل إليها أحد: " ولأنّه تزوّجها دون رضاها فقد وضعتْ له ابنةً جميلةً مثلها ولا تُشبهه في شيءٍ، هذه الفتاة هي أنتِ يا مليكة، عفوًا بل هي لونجة. مليكة أو لونجة، كلاهما واحدٌ يا مليكة، تتكرّران في الزمان والمكان وتولدان كلّ يومٍ من رحم العذاب والجمال لتدخلا كلّ مرةٍ عالم الخلود، ويبقى للعاشق نوارة يسقيها كلّ لحظةٍ، يسقيها بماء الحبّ وعطر الحياة، نوارة لا تذبل أبدًا ولا قدرة لأحدٍ على قطفها من جديدٍ، إنّها هذه المرّة سُقيتْ بشلالاتٍ مرجانيةٍ تجمّعتْ من كبد الزمن العصيّ"[14].

تستدعي كلمة **الغول** في الرواية إيحاءات رمزية أخرى، لتكون كنايةً عن الزمن الصعب أيام الاستعمار الفرنسي الذي استدعى زواج **مليكة** وقت الثورة المسلّحة وهي ابنة السابعة عشر ربيعًا: " ها هي مليكة تتزوّج بأسلوبٍ بسيطٍ جدًّا جدًّا، فهل هذه هو الزواج؟ نعم في هذا الزمن الغول، هذا هو الزواج، والواجبات والحقوق معروفةٌ عند الجميع"[15]. وقد وردتْ **لونجة** مقرونةً باسم **الغول**، حين يقف **كمال** عند قبر زوجته **مليكة** مناجيًا: " مليكة أنتِ ملكةٌ في مكانٍ ما من الزمن... أنتِ لونجة بنت الغول، أتدرينَ من هي

لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جدّاتنا، تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحدٌ، لأنّها تسكن قصرًا عظيمًا عاليةٌ أبراجه تناطح السحاب، هو قصر الغول"[16].

ومن هنا، يمكن القول إنّ العنوان يقوم على قصديةٍ خفيّةٍ غير مباشرةٍ، لأنّه يحيل مباشرة إلى الحكاية الشعبية الخرافية عن **لونجة والغول**، لكن قراءتنا للرواية ستجعلنا ندرك هذه القصدية الخفية لأنّها تمثّل في الحقيقة ثنائية المستعمَر (**لونجة**= الخير- الوطن- الثورة– التضحية...) والمستعمِر (**الغول**= الشرّ- الاستعمار- الظلم والقهر...) وهو ما تشير إليه الرواية من خلال التفنّن في استخدام الأساليب الروائية وفي رسم صور الشخصيات والأحداث الثورية. كما تمثّل **مليكة** شخصية **لونجة** في الرواية كرمزٍ للثورة التحريرية نظرًا لعديد الصفات المشابهة بينهما، في الكفاح ضدّ الظلم والقهر والحرمان الذي عانتْ منه الجزائر إبان فترة الاستعمار الفرنسي: " هذه المشروعية الرمزية تجد سندها في النص الذي تضمّنته الصفحة الأخيرة وحدها من الرواية مدعومةً بحيثيات محدودةٍ جدًّا تكاد لا تبين، فمثلما إنتهتْ الثورة بإعلان الاستقلال فقد ماتتْ قيمها في كثيرٍ من النفوس، ومع ذلك يبقى الاستقلال مولودًا معزّزًا مكرّمًا جديرًا بكلّ رعايةٍ، لأنّه ابن ثورةٍ فجّرها شعبٌ في وطنٌ فأجْلى الغاصبَ المستبدَّ "[17].

ويرمز الغول إلى المستعمِر الفرنسي الغاشم والمغتصِب، وترمز **مليكة** إلى **لونجة** وإلى الثورة باعتبارها وليدة الظلم والمعاناة، وترمز **نوارة** إلى الحرية والاستقلال.

إنّ العنوان بذلك علامةٌ لغويةٌ دالّةٌ على النص من قريبٍ أو من بعيدٍ، وخطابٌ قائمٌ بذاته ينفتح على النص ليمثّل سلطة النص وواجهته الإعلامية: " العنوان إذن مرجعٌ يتضمّن بداخله العلامةَ والرمزَ وتكثيفَ المعنى، بحيث يحاول المؤلّف أن يثبت فيه قصده برمّته كليًّا أو جزئيًّا، إنّه النواة المتحرّكة التي خاط المؤلّف عليها نسيج النص"[18]. لأنّه يأتي تساؤلاً يجيب عنه النص إجابةً مؤقّتة للمتلقّي.

2 – صورة الثورة التحريرية:

كثيرًا ما يُضرب المثل بالثورة التحريرية المجيدة التي راح ضحيتها ملايين الشهداء، وقد تغنّتْ الرواية ككثيرٍ من الروايات بالثورة التحريرية وبانتصاراتها وبشعبها الذي أَلْحَقَ بالمستعمر أشدّ الهزائم حين كانت فرنسا تعتبر آنذاك أعتى وأقوى قوّة في العالم ككلّ؛ فتشيد بما حقّقته الثورة منذ بداياتها من انتصاراتٍ عديدةٍ لما كان لها صدًى كبيرٍ وانتشارٍ واسعٍ بين النفوس، إذ امتدّ صداها حتّى الصحف والمجلات والراديو، كما تشير إلى الأخبار التي نُشرتْ كثيرًا عن الجهاد والثورة على الفرنسيين التي عمّتْ مناطق عديدة من البلاد بعدما كانت مقتصرةً على جانبٍ أو منطقةٍ فقط: " فأحداث الرواية تنطلق من الإشارة إلى 1830 بانتهاء العهد العثماني وسقوط البلد تحت الاحتلال الفرنسي، فتدور بين حي القصبة والميناء في مدينة الجزائر، ثمّ تتركّز في سبع سنواتٍ ونصف هو عمر الثورة الجزائرية (1954-1962)، فمجالها يستمدّ تلك إرهاصات أولى، وإعلانًا في أول نوفمبر وتتويجًا بالاستقلال"[19]*.

وتوالتْ أخبار انتصارات المجاهدين على ألسنة الناس والراديوهات في الرواية، حتى أصبح تشويقٌ وتنافسٌ لمعرفة المزيد من الأخبار عن الثورة والثوار كلّ يوم... وهذا الوعي جعل أصوات الجزائريين تتهافت بقوّةٍ واعتبارٍ واقتناعٍ كبيرٍ عمّا أُخذ بالقوة لا يُسترجع إلا بالقوّة، وهذا دَفَعَ نحو عجلة الجهاد لتحقيق الاستقلال بتأمّلٍ إيجابي عن هدفٍ واحدٍ موحّدٍ بين الكبار والصغار، بين الرجال والنساء، لأنّ: " الثورة لا تحتاج كلّ المواطنين لمغادرة مُدُنهم والصعود للجبال، بل الثورة هي التي يجب أن تكون في كلّ مكان في المدينة، في القرية، في الأحياء وفي البيوت "[20].

وتزداد معاناة الجزائريين حين: " تصير الثورة حقيقةً سياسيةً يعانقها الجميع بحبٍّ وعطاءٍ، حبًّا في الوطن وحقدًا على الاحتلال الفرنسي"[21]. وهنا تتجلّى صور التضامن والإخاء لاستقلال الجزائر بين النساء والشباب المفعم بالوطنية والوعي، إذ سخّروا كلّ ما لديهم عدّةً وعتادًا للتضحية والجهاد: " خرج الناس جميعًا، وفي كلّ شبرٍ من البلاد، في كلّ قريةٍ، في كلّ مدينةٍ، في كلّ سهلٍ وجبلٍ، الكبار والصغار، الشيوخ والشباب، النساء والبنات، خرجوا يرفعون الأعلام والرايات والعصيّ والفؤوس، ينادون بحرية البلاد، كلّهم، كلّهم، الملايين في مظاهراتٍ شعبيةٍ عارمةٍ وكأنّهم رجلٌ واحدٌ وصوتٌ واحدٌ وهزّةٌ واحدةٌ، هزّةٌ زلزاليةٌ كانت، زَلزلت كلّ ما بقي من شكٍّ في ثورة شعبٍ"[22].

إنّ الصورة التي قدّمتها الرواية عن العمل النضالي الذي تزامن مع بداية الثورة التحريرية التي إستبشرها كثيرٌ من عمّال الميناء أمثال **محمّد** والد **مليكة**، يعكس مدى التضامن الكلّي بين الشعب لتحقيق وحدة الوطن واستقلاله، منذ أن كان حلمًا ساطعًا حتى تجسّد: " بدا جليًا في ذلك إلحاح الكاتبة القوي على قيم النضال والتضحية والثورة وحب الوطن والتركيز على ما أصاب الإنسان الجزائري من ضيمٍ ألْحَقَه به الاستعمار الفرنسي، فصادر منه حريته وأرضه وأمعن في استغلاله وإهانته، ممّا جعل الثورة حلمًا مشروعًا لم يتأخّر في إعلان نفسه، كما جعل الاستقلال هدفًا لم تطلْ المسافة إليه كثيرًا، لكن دونه كانتْ التضحيات جسيمةً والدموع غزيرةً "[23].

وقد حرصتْ الرواية على تجسيد مبادئ الثورة ووحدة الشعب الذي إلتحف حولها رجالاً ونساءً. وهنا ترتسم لنا صورةٌ عظيمةٌ عن التلاحم الجمعي الذي استدعى تكاثف الجهود والتآزر العميق لمواجهة العدو مع قادة الثورة الكبار الذين تيقّنوا أنّ: " استمرار الكفاح الوطني ونجاحه مرهونٌ بتجنيد كلّ الجزائريين كافةً وتسخيرهم لخدمته في ظلّ تواضع العدّة والعتاد إذ ما قورنتْ بإمكانيات العدو وترسانته العسكرية والإعلامية"[24]. لذلك كان لابدّ من وضع خططٍ إستراتيجيةٍ لضمان اتّصال الثورة بالجماهير الشعبية وإقناعهم بمشروعية الكفاح حتّى يتسنّى لها احتضانها عن قناعةٍ.

3- صورة الثـوّار:

حاولتْ رواية **لونجة والغول** تبيين صور نضال الثوار الجزائريين ووعيهم بدورهم في محاربة الاستعمار الغاشم، فعبّرتْ عن وقائع الثورة ونضال الشعب وتضحياته، وصوّرت معاناة الشعب التي تتحوّل إلى إرادةٍ

حرّةٍ للعمل والكفاح السياسي، حين يلْتَفُّ الجميع حولها يميّزها حب الوطن والإخاء والجهاد حتى تُزهق آلاف الأرواح في سبيل الوطن الذي جَمع لأداء هذه المهمّة كلاً من **أحمد** زوج **مليكة** ثمّ أبوها **محمّد** الذي كان يعمل في الميناء واستشهد فيه بعد تفجيره في أحد أيام 1962 قبل أن يشهد عيد الاستقلال، بعدما صوّرتْه الرواية مرارًا كيف كان يعود كلّ يومٍ من العمل مثقلاً بالتعب والهم وأزمات الفقر الذي لازمه، إلا أنّه كان راضيًا حامدًا كلّ حالٍ: " إنّه رجلٌ مسالمٌ، لا يرجو غير الطمأنينة، تستعبده العادة حتى مع الفقر وضيق اليد، هكذا خلقه الله لا مطمح سوى قوته وقوت عياله، لا شيء آخر يَشْغَله "[25]. ولكنّه حمل من النفس الثورية الكثيرَ من قيم الاعتزاز والافتخار بأمجاد الآباء والأجداد، فقد جاء على لسانه حين تذكّر والده مرةً: " أنّه رجلٌ ليس كالرجال، قضى معظم عمره في السجن، فقط لأنّه كان يقول شعرًا ضدّ الاستعمار... كان في شعره هذا يحكي تاريخ الأجداد وبطولاتهم الكثيرة"[26].

وتقدّم الرواية صورةَ الفلاح البسيط الذي يكافح من أجل استرجاع أراضيه المغصوبة منه لينتهي به الأمر في الجبل مع الثوار. وتقدّم صورة **الشيخ عبد الرزاق** الذي فقَدَ ابنه ثمّ زوجته شهيديْنِ بعدما كانا يملآن حياته، لتتحوّل حياته إلى حزنٍ وألمٍ يعتصر دمه ويتركه وحيدًا عودًا جافًا.كما تحكي عن **رشيد** البطل الشاب الذي تحدّى استصغار أبيه له، وقرّر الانضمام لصفوف المجاهدين والثوار: " إنّ الثورةَ تحتاج الشباب ليجاهدوا ويدخلوا المعارك، لا ليحرصوا على الخبز والماء، ويتحسّروا على الزمان. إنّ المعركة اليوم ليست مع الخبز ولقمة العيش إنّها مع المستعمر، إنّه السبب في مآسينا وآلامنا وهو مصدرها، ولا بدّ أن نقضي على المصدر"[27].

كما تحكي الرواية عن **أحمد** زوج البطلة **مليكة** الذي إلتحق سرًّا بالمجاهدين تاركًا عائلته دون علمٍ لمصيرٍ مجهولٍ لا يعلمه إلا الله تعالى، وإن كان إحساسه بعدم العودة إليها يقينًا مؤسفًا لزوجته أكثر منه: " أيقول لها أنّها ربما وبين لحظةٍ وأخرى تصبح أرملةً... أيقول لها أنّ أهون الشرور أنّه سيودّعها في يومٍ من الأيام ليلتحق بأخيها والآخرين من المجاهدين، هناك في الأعالي حيث تلتحم الهامات بالسحب وحيث تسكن الملائكة"[28]. فلا يجب أن تنتظر **مليكة** عودته حتى تنتهي الحرب أو تستقلّ الجزائر، لكن شاءت الأقدار أن يستشهد ويتركها وحيدةً هي الأم والأب معًا لابنٍ في أحشائها، فأصبحتْ أرملةً قبل أن تكون أمًّا، ونزل عليها الخبر كالصاعقة: " إنّ الرجال متأكّدون من ذلك، إنّ هؤلاء الناس لا يعيدون الكلمة مرتين، وقد قالوا إنّ ذلك حَصَلَ مباشرةً بعد مغادرته البيت بشهرٍ واحدٍ في أوّل معركةٍ شارك فيها"[29].

4- صورة المرأة الثورية:

معروفٌ جدًّا مشاركة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية وإن بصورٍ مختلفةٍ في المدن والقرى والجبال، ولم تكن بمنأى عمّا يحدث في الجزائر من أحداثٍ ثوريةٍ سواء مع الثوار أو ضدّ المستعمر، بل كانت طرفًا فاعلاً بطريقةٍ مباشرةٍ أو غير مباشرةٍ كما يشهد بذلك التاريخ الوطني والذاكرة الشعبية. وقد كانت في ارتباطٍ وثيقٍ مع أرضها وقضيتها وإخوانها المجاهدين، تُناصرهم من جهةٍ وتقدّم لهم المساعدة من جهةٍ أخرى، وعايشتْ مختلف

الانشغالات بإحساسٍ عميقٍ وصادقٍ يعبّر عن وعي والتزامٍ يعكس قـوّة النضال الثوري ضدّ الاستعمار وشتّى ممارسات الظلم والاضطهاد والتعذيب على الشعب الجزائري عمومًا؛ فكانت تُمرّض وتطبخ وتخيط وتشارك في التفكير والتدبير والتحريض والدعم المادي والمعنوي ونقل الأخبار والمشاركة في المظاهرات والثورات والعمليات الفدائية وحمل السلاح في سبيل تحرير الجزائر: " فما أكثر المجاهدات في الجبال والمكالحات في المدن. نعم إنّهنّ كثيراتٌ جدًا، لا يتعرّف عليهنّ أحدٌ "[30].

وبذلك حقّقتْ المرأةُ أثناءَ الثورة التحريرية قفزةً نوعيةً في إثبات الذات: " لقد برهنتْ الحرب حقًّا على أنّها كانت الفترةَ الذهبيةَ في تاريخ المرأة الجزائرية، إذ في أعقاب اندلاع الثورة ظهرت تغيّـراتٌ مفاجئةٌ شاملةٌ وبعيدة المدى في وضعية المرأة "[31]. وذلك بعدما أدركتْ ضرورة مشاركتها وأهمية وظيفتها في عملية النضال والعمل البنّاء بتحمّل مسؤوليةٍ تشارك فيها الرجلَ نحو استقلال الجزائر، وتجاوز أيّ عقبةٍ تُعيق أداء مهمّتها مهما كلّفها الأمر: " إنّ المرأة الجزائرية أثناء الثورة التحريرية كانت أكثر تحرّرًا منها بعد الاستقلال، فالثورة لم تكن ضدّ المستعمر فحسب، بل كانت أيضًا ضدّ الأفكار البالية التي تميّـز بين الذكر والأنثى في الإنسانية"[32]. فقد برهنتْ الحرب حقًّا على أنّها كانت عصرًا ذهبيًا لتاريخ المرأة الجزائرية حين أثبتتْ ذاتها وقدرتها في مواجهة العدو المستعمر، لكن سرعان ما خاب الظنّ بعد الاستقلال وعادتْ لحياتها وطبيعة نضالها في البيت والتربية والصورة الأصلية لوجودها ووظيفتها.

هذا وكانت الأديبة **زهور ونيسي** أيضًا تعي ذلك جيّدًا باعتبارها ممن شاركْنَ في الثورة التحريرية، فسعتْ في جميع كتاباتها الإبداعية والنقدية ككثيرٍ من الرعيل الأوّل للروائيين الجزائريين لبيان ذلك، وتأسيس وعيٍ مركزيّ للمرأة حتّى بعد الاستقلال قصد مواصلة المسيرة، وذلك: " بفعل معايشتها عن كثبٍ للمرأة الجزائرية"[33]. والمتتبّع لكتابات **زهور ونيسي** سيلاحظ حضور المرأة بشكلٍ لافتٍ للانتباه سواء في كتاباتها ذات البعد النضالي الثوريّ أو البعد الاجتماعيّ ودورها في المجتمع حتى بعد الاستقلال: " فكان لزامًا عليها أن تسعى إلى تعليمها وإخراجها من الجهل، وتدعو إلى الحملات التطوّعية لتعليم النساء في الريف وانطلاقها مع النصف الآخر من المجتمع "[34].

وذلك راجعٌ لوعي الروائية بقضية المرأة لذلك ناضلتْ في سبيل ذلك وآمنتْ بدورها في مشاركة الرجل مسؤولية الحياة في جميع جوانبها. وترى أنّ قضية المرأة لا يجب أن تطرح منفصلةً عن مشكل أو قضية الرجل، أو بعيدًا عن فعالية مشتركة، فتقول: " نريد إنسانًا يؤمن بتجنيد الرجل والمرأة على السواء، لتحمّل المسؤولية الملقاة على عاتقها كمواطنين صالحين، لأنّ الرجل وحده لا يمثّل إلّا نصف طاقة الشعب، وسوف لن يصل بدون جناحه الثاني إلى تحقيق كلّ أهداف الوطن"[35].

وقد أشركتْ الروايةُ المرأةَ في الحديث عن نضالها وبطولاتها الثورية ومختلف مشاركاتها فيما قامتْ به من أعمالٍ رائدةٍ ضدّ الاستعمار، فقدّمتْ لنا صورًا عن المرأة الثورية التي ناضلتْ بمشاركاتٍ فعليةٍ ومعنويةٍ، بم يمثّل لنا من إيصال المعلومات ونقل الأخبار بين المجاهدين وأهاليهم وإن كان في ذلك خطر يتهدّدهنّ باستمرارٍ،

مثلما حدث مع **مليكة** التي نجتْ بأعجوبةٍ من تعذيب أيدي الشرطة الفرنسية: " انخرطتُ في تنظيم الثورة وشاركتُ في إحدى العمليات الفدائية بالمدينة، وعندما قُبض على زميلي في العملية عُذّبَ كثيرًا لكنّه لم يَذكر اِسمي، عرفتُ ذلك فيما بعد، لكنني طبعًا أصبحتُ متابعةً من طرف الشرطة، فأمرتُ بِالتحاق بالجبل "[36].

وهنا تحكي الرواية عن الظروف القاسية التي يتعرّض لها المجاهدون وما يقدّمونه من تضحياتٍ في سبيل الوطن، مثلما تصوّر معاناة المرأة المناضلة إن بالتعذيب الجسدي أحيانًا وإن بالعذاب المعنوي أحيانًا أخرى نتيجة استشهاد عددٍ كبيرٍ من المجاهدين المقرّبين لها؛ فتَذْكُر العجوزَ الملتحفةَ بالحايك وتقدّمها مجاهدةً فذّةً في صفوف الثوار ولم يمنعها مانعٌ من ذلك لا عمرها ولا ترّملها ولا حتّى خوفها من الظروف، فهي أرملة شهيدٍ نُفّذ فيه حكم الإعدام بالمقصلة، ما جعلها تلتحق بصفوف الثوار ثأرًا لزوجها وأبيها وعمّها وجدّها لأمّها قبلاً، وما جعلها تُقدم على العديد من العمليات الفدائية ضدّ العدو قبل اِلتحاقها بالجبل: " إذا كان الهدف من عملي هذا هو الثأر كما تقولين، فإنّه يبدأ من زمنٍ بعيدٍ جدًّا، فقد استشهد والدي وعمّي في أحداث سنة 1945 م بخراطة، واستشهد قبل ذلك بكثيرٍ جدّي لأمّي في ثورة الزعاطشة بالجنوب، لكني لا أعتقد أنّه ثأرٌ وحقدٌ بقدر ما هو كفاحٌ من أجل الحقّ، حقّنا في وطننا وحريتنا"[37]. وهذا يثبت جدارةَ المرأة الثورية في فاعليتها الحقيقية التي لم تستسلم فيها أبدًا رغم صعوبة الظروف، فخلّفتْ وراءها فترةً زاهرةً بقيتْ راسخةً في الأذهان عن نموذج المرأة المثالية والإيجابية والفاعلة كيف يجب أن تكون.

وتطالعنا الرواية عن شخصية **خالتي البهجة** التي تعمل هي الأخرى في صفوف الثورة التحريرية، إذ كانت: " تأتي بالأخبار من هنا وهناك، مستعدّةٌ أن تساعد جميع الناس إضافةً إلى ذلك أصبحتْ تعمل لصالح الثورة، فقد كانت في بعض الأحيان تثير قلق النساء في الحمّام وداخل البيوت، بأخبارٍ تضيف إلى المنكوبين يأسًا فوق يأسٍ، بتضخيم الأخبار والمبالغة في ذكر عدد الضحايا والجرحى في الأحياء والمدن الأخرى، كما كانت تذهب إلى بيت مليكة وتوافِيهم بأخبار المجاهدين"[38].

وتقدّم الرواية صورًا ثوريةً أخرى تعكس صدق نفسية ومشاعر **خالتي البهجة** بعدما أثّرت فيها الظروف الاجتماعية نتيجةَ طلاقها بسبب عدم الإنجاب، لكنّها لم تـؤثّر على حنينها الثوري تجاه ما كانت تقوم به من تمويهٍ ودعايةٍ عن نشر الأخبار بطريقةٍ مناسبةٍ متى دعتْ الحاجة: " كما أنّ البهجة لم تكن مجرّد وسيلة دعائية بلهاء، بل تحوّلت إلى مناضلة حقيقية بدليل أنّها كانت تعرف كثيرًا من الأمور، غير أنّها تدّعي عدم المعرفة"[39]. ونظرًا لخبرتها وتمكّنها تحصل على معلومات تفيد بها **مليكة** عن أخبار زوجها الذي توفي وهي في شهرها التاسع قبيل ميعاد المخاض: " المجاهدون متأكّدون... إنّ هؤلاء الناس لا يعيدون الكلمة مرتين "[40].

وتمتزج الأجواء الثورية بالأحداث الروائية لتقدّم أيضًا صورةً مشرقةً وإن اِمتزجتْ بأحداثٍ مأساويةٍ، لكنّها خلّفتْ همّةً كبيرةً عند **مليكة** بترمّلها نحو التغيير المطلوب حتّى وفاتها مخلّفةً ابنةً وراءها. كما خلّفتْ روحًا وطنيةً عزيزةً يملؤها الشموخ والاعتزاز والمحافظة على الشرف عند **فاطمة** التي تركها زوجها أيضًا وصعد إلى الجبل مع الثوار والفدائيين.

كثيرًا ما تحكي الرواية منذ البداية عن البطلة **مليكة** الجميلة في ملامحها وصفاتها، ولأنها كانت تعاني الكثير كبقية الجزائريين لمواجهة الفقر مع أسرتها وصعوبة الحياة منذ نعومة أظافرها في ظلّ الاستعمار: " لقد كانتْ جوارحها تحمل من الألم الكثير، ومن كتمان هذا الألم أكثر، وكأنّها الوحيدة التي كانت تعيشها هي وأخواتها وأبواها وحتى جيرانهم"[41]. وحتّى في شعور العائلة بالفقر كانت تفضّل دائمًا لـمّ شـملهم: "كلّ مساءٍ كان يلتئم المجلس حول عشاء اقتضتْ طبيعة الحياة أن نُطلق عليه كلمة مجلس وعشاء، حتّى لو كان في أكثر الأحيان مجرّد تجمّعٍ حول طبقٍ من العدس"[42].

وفي أسوأ وأقسى الظروف المأساوية التي رفَضَتْها، كانت تضيق بواقعٍ راكدٍ وتتوق للحبّ خاصّةً بعد وفاة زوجها **أحمد** وتزويجها من جديدٍ بأخ زوجها **كمال**. ومع ذلك فقد قدّم لها كل ما تحتاجه من حبٍ وأمانٍ حتى لابن أخيه: " وكذلك ابنٌ بارٌ ومطيعٌ، يحبّ ابن أخيه الشهيد كأنّه ابنه"[43]. إلّا أنّها امتازتْ بالصبر والقناعة وبالأخص كوالدتها **الزهرة** التي لا تتذمّر على الإطلاق، فكانت حنونةً ومطيعةً لزوجها **سي محمّد** الذي عُرف بتقلّب الأحوال وعدم الشعور بالرضا إلّا في بعض الحالات.

ومثل هذه النماذج تعكس صورًا بطولية بطريقةٍ مباشرةٍ أو غير مباشرةٍ، حاولت الرواية أن تبرز سماتها وارتباطها العميق بالجانب الثوري ليكتمل العمل بتحقيق الذات الثورية وبيان الدور الفعّال والحاسم للمرأة إلى جانب الرجل: " غير أنّ زهور ونيسي شأنها في ذلك شأن الكتّاب الآخرين تَعتبر قيام المرأة بالثورة تضحيةً بالنفس أو تعويضًا عن نقص لدى المرأة (ترمّل- تطليق) "[44].

ومع ذلك تبقى المرأة الثورية نموذجًا حيًا ومثالاً صادقًا في مرحلة العمل الثوري من أجل التحرير والاستقلال، كما تبقى الثورة تعكس تقديسًا والتزامًا قويًا نحو حب الوطن والتفاني من أجله، لارتباطها بالقضايا الاجتماعية للشعب الجزائري. وهنا تحيلنا الرواية إلى واقعٍ هامٍ عن حال المرأة الجزائرية بعد انتهاء الثورة واستقلال الجزائر، فنجحتْ في تصويرها فنيًا كرمزٍ مؤثرٍ فاعلٍ. واحتفت بالمقابل كثيرًا بالمرأة الثورية التي قدمتها في أكثر من نموذجٍ؛ فالمرأة التي حملتْ السلاح وخرجتْ تقاتل به جنبًا إلى جنب مع الرجل تَراجَع موقفها بشدّةٍ بعد الاستقلال، إذ عاد المجتمع إلى صورته الأولى التي ترى المرأة بنظرة قصورٍ ودونيةٍ.

الخاتمة:

كانت الثورة التحريرية المجيدة حدثًا تاريخيًا عظيمًا مثلما كانت حدثًا روائيًا استقى منها عديد الشعراء والأدباء مادتهم، وحاولوا تصوير مواقفها وبطولاتها وانتصاراتها كلٌّ بمنظارٍ خاصٍ، مثلما يتجلّى من خلال صورة الثورة التحريرية في رواية **لونجة والغول** لزهور ونيسي، وقد خرجنا بمجموعةٍ من النقاط أهمّها:

– كان عنوان الرواية صادقًا يفتح آفاقًا رحبةً بين ما كان أسطوريًا بالأمس وما هو تاريخيٌّ اليوم... لتبقى صورة **لونجة** وهي تحارب الغول أبهى في الذاكرة بعيدًا عن النسيان، مثلما تبقى صورة الثورة التحريرية شاهدةً على عصر فرنسا الذي كان عرشًا غاب وسقط.

– يبقى الحديث دائمًا عن نضال المرأة الثورية حدثًا بارزًا ينتظر إماطة اللثام عنه لاستحقاقٍ شرفيٍّ وشرعيٍّ، يعكس الوعي المشترك بين المرأة والرجل في تقاسم أعباء المسؤولية لتحقيق الحرية والاستقلال التي كانت رهنَ إشارةٍ صادقةٍ من الطرفين. وهو ما حاولتْ **زهور ونيسي** بيانه في رواية **لونجة والغول**.

– يبقى موضوع الثورة التحريرية مجيدًا كتاريخها عند مختلف الشعراء والأدباء بمن فيهم العنصر النسوي الذي تفاعل معها، لذا يجب إعادة إحياء موضوع الثورة التحريرية أكثر في مختلف مجالات العلوم والفنون، وبيان قيمها الثورية والوطنية ومبادئ الوحدة والتضامن... وطرح قضايا وإشكاليات عن تصوّراتٍ ورؤى ثوريةٍ متجدّدة.

هوامش:

[1] - ريمة مرزوق: الأبعاد السياسية للثورة الجزائرية على المستوى الإقليمي والدولي، الملتقى الدولي الثورة التحريرية الجزائرية – قراءات ومقاربات- من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية، 24 فيفري 2022، معسكر، منشورات أنزار، بسكرة، الجزائر، مارس 2022، ص 141.

[2] - مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954 – 1962، دراسة موضوعية فنية، 1998، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 279.

[3] - عائشة سبيحي: الثقافة الوطنية في ثورة التحرير الجزائرية (1954 – 1962)، الملتقى الدولي الثورة التحريرية الجزائرية – قراءات ومقاربات- من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 354.

[4] - ريمة مرزوق: الأبعاد السياسية للثورة الجزائرية على المستوى الإقليمي والدولي، الملتقى الدولي الثورة التحريرية الجزائرية – قراءات ومقاربات- من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 141.

[*] اتّخذت الثورة التحريرية عدّة طرق ووسائل استراتيجية وإعلامية لتوضيح القضية الجزائرية، ينظر للمزيد من التفاضيل: الملتقى الدولي الثورة التحريرية الجزائرية – قراءات ومقاربات- من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 315 وما بعدها.

[5] - مخلوف عامر: الرواية والتحوّلات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ص 108.

[6] - مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى، ص26.

[7] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث (تأريخًا وأنواعًا وقضايا وأعلامًا)، 1995، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص 253.

[8] - نورة بوغقال: الثورة التحريرية في الأدب النسوي الجزائري، زليخا السعودي أنموذجًا، الملتقى الدولي الثورة التحريرية الجزائرية – قراءات ومقاربات- من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 402.

[9] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 255.

[10] - المرجع نفسه، ص 257.

[11] - جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، 2014، منشورات المعارف، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، ص 49.

[12] - نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، قراءات نصية تداولية حجاجية، 2012، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ص 339.

[13] - نقلاً عن: عز الدين جلاوجي: زهور ونيسي، دراسة نقدية في أدبها، بقلم محمّد عزّام، 2007، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 46.

[14] - زهور ونيسي: لونجة والغول، 1994، مطبعة دحلب، حسين داي، الجزائر، الجزائر، الطبعة الأولى، ص 142.

[15] - الرواية، ص 103.

[16] - الرواية، ص 142.

[17] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 257.

[18] - شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، 2005، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص 23.

[19] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 254.

* ينظر للمزيد من التفاصيل: الرواية، ص 21 وما بعدها.

[20] - الرواية، ص 188

[21] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 254.

[22] - الرواية، ص 242.

[23] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 256.

[24] - تاونزة محفوظ: المحافظ السياسي في ثورة التحرير الجزائرية (1956 – 1962)، الملتقى الدولي الثورة التحريرية الجزائرية – قراءات ومقاربات- من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية، مرجع سابق، ص 27.

[25] - الرواية، ص 3.

[26] - الرواية، ص 33.

[27] - الرواية، ص 188.

[28] - الرواية، ص 193، 194.

[29] - الرواية، ص 221.

[30] - الرواية، ص 212.

[31] - بامية عايدة أديب: تطوّر الأدب القصصي الجزائري (1925 – 1967)، ترجمة محمّد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 205.

[32] - صالح مفقودة: المرأة الثورية في الرواية الجزائرية، لونجة والغول لزهور ونيسي نموذجًا، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد الثاني، جوان 2002، ص 24.

[33] - باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، 2002، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ص 67.

[34] - عجناك بشي يمينة: قضية المرأة في الخطاب النسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجًا، ص 175.
[35] - ينظر: زهور ونيسي: قضية المرأة والتحرّر والثورة الاجتماعية، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 26، أفريل ماي 1975، ص 75.
[36] - الرواية، ص 211.
[37] - الرواية، ص 213.
[38] - الرواية، ص 70.
[39] - الرواية، ص 71.
[40] - الرواية، ص 120.
[41] - الرواية، ص 09.
[42] - الرواية، ص 68.
[43] - الرواية، ص 103.
[44] - صالح مفقودة: المرأة الثورية في الرواية الجزائرية، لونجة والغول لزهور ونيسي نموذجًا، مرجع سابق، ص 29.

قائمة المراجع:

الكتب:

1- باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، 2002، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى.
2- بامية عايدة أديب: تطوّر الأدب القصصي الجزائري (1925 – 1967)، ترجمة محمّد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
3- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، 2014، منشورات المعارف، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب.
4- زهور ونيسي: لونجة والغول، 1994، مطبعة دحلب، حسين داي، الجزائر، الجزائر، الطبعة الأولى.
5- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، 2005، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى.
6- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث (تأريخًا وأنواعًا وقضايا وأعلامًا)، 1995، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.
7- عز الدين جلاوجي: زهور ونيسي، دراسة نقدية في أدبها، بقلم محمّد عزّام، 2007، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية.
8- مخلوف عامر: الرواية والتحوّلات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا.
9- مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى.

10-مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954 – 1962، دراسة موضوعية فنية، 1998، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
11-نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، قراءات نصية تداولية حجاجية، 2012، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى.

المجلات والملتقيات:

12-مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 26، أفريل ماي، 1975.
13- مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد الثاني، جوان 2002.
14-الملتقى الدولي الثورة التحريرية الجزائرية – قراءات ومقاربات- من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية، 24 فيفري 2022، معسكر، منشورات أنزار، بسكرة، الجزائر، مارس 2022.

تجليّات الموروث الشّعبيّ السُّوفيّ في رواية "الملحد بقيّ بن يقظان" للرّوائيّ الجزائريّ عبد الرّشيد هميسي

The manifestations of the Soufi folklore in the narration of the atheist Baqy ibn Yaqzan by the Algerian novelist Abd al-Rashid Hemisi

ط.د عزيزة زاوش[1] * / أ.د. نبيل مزوار[2]
PhD. ZAOUCHE Azziza [1] / Pr. MEZOUAR Nabil [2]
جامعة الشهيد حمّه لخضر – الوادي / الجزائر
Université Echahid Hamma Lakhdar – Eloued / Algeria
mezouarna@yahoo.fr zaoucheazziza@gmail.com
هاتف الباحث الأول1: 0697473700 هاتف الباحث الثاني2: 0664458583

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/06	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

تُعدّ العودة إلى الموروث الشّعبي سمةً بارزةً ميّزت الرّواية الجزائريّة المعاصرة، لما يزخر به من مضامينَ ثريّةٍ متنوّعةٍ ورموزٍ وإيحاءاتٍ دالّةٍ، لم يتمكّن الزّمن رغم مروره من طيّها وبعثرة معالمها، إذ ظلت حاضرةً وبكثافة في النُّصوص الرّوائيّة، وأساسًا معرفيًّا ارتكزت عليه وهي تُؤسّس لتطورها، ورواية الملحد بقيّ بن يقظان للرّوائي الجزائري عبد الرّشيد هميسي واحدة من هذه الأعمال التي شهدت حضور هذه السِّمة، فهل استطاع هذا الموروث أن يكون وسيلة الروائيّ في تحقيق غاياته وبثّ أفكاره؟

هذا ما يسعى هذا المقال إلى بيانه، برصد أهمّ تمظهرات الموروث الشّعبي في الرواية، ومحاولة الكشف عن دوره في بنائها دلاليًّا وجماليًّا. لنتوصّل إلى أنّ الموروث الشّعبي السُّوفيّ كان وراء استحضاره مقصديّة، تمثّلت في لفت الانتباه إلى طريقة عيش الفرد السُّوفي البسيطة تحت تعاليم الدّين الإسلامي السّمحاء. لما مارس حضوره تأثيرًا إيجابيًّا على بناء الرّواية.

الكلمات المفتاح: تُراث، موروث شعبي، رواية، جماليّة.

Abstract :

The return to the folklore is a prominent feature that marked the contemporary Algerian novel due to its rich and varied contents, symbols and indications." The Awakening" by the Algerian novelist Abd al-Rashid Hemisi is one of these works that presented clearly this feature. Was this inheritance able to be the novelist's mean in achieving his goals and spreading his ideas?

This is what this article seeks to achieve by monitoring the most important manifestations of the folklore, and trying to reveal its role in building it semantic and aesthetically. To conclude, the Soufi folklore was behind theintentional invocation which was to draw attention on the simple ways of life for the Sofi individual under the teachings of the

* عزيزة زاوش: zaoucheazziza @gmail.com

presence of the Islamic religion and thus gave a positive effect on the construction of the novel.

Keywords: heritage, folklore, novel, aesthetics.

مقدّمة:

سعى الرّوائي الجزائريّ إلى إنتاج تجربة روائيّة تتجّه صوب الأصل بُغية تحقيق خصوصيّة للخطاب الرّوائيّ، إيمانًا منه أنّ التّجربة الإبداعيّة تستند إلى إرث هائل من المعرفة والأفكار، فراح يبحث عن أشكال جماليّة من شأنها أن تمنح إبداعه صبغة الأصالة والجذور والمحليّة فكان التُّراث بشتّى تمظهراته ملمحًا بارزًا وشح عمله خصوصيّة متميّزة.

ولعلّ هذه الخصوصيّة تكون أكثر عمقًا وفرادة إذا ما ارتبطت بالتُّراث الشّعبي لأنّه "يستبطن خصوصيّة المجتمع الواحد ويتضمّن تقاليد منطقة بعينها ونماذجه نابعة من عمق الفئات الشّعبيّة داخل جغرافيا البلد الواحد"[1]، لذا استثمرت الرّواية الجزائريّة هذا الموروث واستلهمت عناصره وفجّرت طاقاته الفنيّة لخدمة مضامينها وتشكيل جمالياتها وتكريس خصوصيتها حتّى شكّل حضوره معلمًا واضحًا وَسَمَ الخطاب السّردي الجزائريّ بسمات متعدّدة ومتنوّعة.

ومن بين الرّوائيين الجزائريين الذين أفسحوا "المجال أمام التُّراث الشّعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث ويكون أساسًا هامًّا يقوم عليه تطوّر البناء الفنّي للرّواية"[2]، نجد عبد الرّشيد هميسي في تجربته الرّوائيّة 'الملحد بقيّ بن يقظان' التي كانت مجسّدة لهذا الحضور التُّراثي، ومن هنا تبلورت فكرة المقال بعنوانه الموسوم بـــــ "تجلّيّات الموروث الشّعبي السُّوفي في رواية الملحد بقيّ بن يقظان للرّوائي الجزائريّ عبد الرّشيد هميسي" قصد تحقيق الأهداف الآتيّة:

- تصفُّح كنوز تراثنا السُّوفي بالبحث عن تجلّيّاته في هذه الرّواية.
- استكشاف مكامن توظيف الموروث الشّعبيّ بين أحداثها والتّعامل معه قراءة وتأويلًا.
- الكشف عن دور الموروث الشّعبي السُّوفي في بنائها.

وتحاول هذه المقاربة الإجابة عن الإشكاليّة والأسئلة الآتيّة: ما الهدف الذي يسعى إليه عبد الرشيد هميسي من وراء توظيفه للموروث الشّعبي السُّوفي في روايته الملحد؟ وما أهمّ المظاهر التُّراثيّة التي حضرت في رواية الملحد؟ وما دور هذا الموروث في بنائها دلاليًّا وجماليًّا؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة اعتمدنا الخطّة الآتيّة:

- أوّلًا: الموروث الشّعبي ورواية الملحد.
- ثانيًا: مضمون الرّواية.
- ثالثًا: تمظهرات الموروث الشّعبي السُّوفي في رواية الملحد.

– خاتمة ضمَّنَّاها أهمَّ النَّتائج المتوصَّل إليها من خلال هذه الدّراسة.

– قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في إنجاز هذه الدّراسة.

أوّلًا- الموروث الشَّعبي ورواية الملحد:

التُّراث "فنٌّ يتَّصف بالعراقة والحيويَّة والعفويَّة والتّلقائيَّة، غني بالرُّموز والدَّلالات، يختصر تاريخ أمَّةٍ من عاداتٍ وتقاليدَ، ويعبّر عن روح الجماعة ويتماشى مع ذوقها العام، هي ابتكرته وبالتَّالي ملك لها، كما أنَّه مرتبط بالتَّاريخ وقريب من الحياة والمجتمع"[3]، وبما أنَّ الرّواية النَّمط الأقرب للتَّعبير عن الحياة الإنسانيَّة بكلّ تمظهراتها الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة فقد شكَّل هذا الموروث عنصرًا هامًّا في بلورة معمارها وتعميق دلالتها واستكمال بلاغتها وتكريس خصوصيَّتها انطلاقًا من أنَّ حضوره "بكلّ أبعاده ومساراته يشكّل قضيَّة لا يمكن تجاهلها وبناءً ضخمًا لا يمكن تجاوزه في دراسة أيّ قضيَّة أو ظاهرة اجتماعيَّة"[4] لكونه الإبداع الفكري والحضاري والتَّاريخي لكلّ أمَّة من جهة, ولما يستدعيه فعل الكتابة من نزوع وانفتاح على عديد الخطابات التي تخدم آفاق الرواية المعاصرة ورؤيتها من جهة ثانيَّة .

لذا غدا هذا العنصر التُّراثيّ يعلو سماء الكتابات السَّرديَّة المعاصرة؛ إذ تنبَّه الرّوائيُّون إلى "مدى خصوبته، والتفتوا إليه لتصوير حاضرهم على ضوء ماضٍ تراثيّ موغل في القدم وغنيّ بمظاهر الإيحاء"[5] مكتنز بالعديد من الأفكار الأصيلة المضمرة والمخفيَّة، والبواعث والمنطلقات الحضاريَّة والنَّفسيَّة والرُّوحيَّة، فكان سببًا في الارتقاء بنصوصهم إلى مدى أوسع وآفاق تخييليَّة أرحب، وإعطائها إمكانات جديدة من التَّأويل؛ ففي ظلّ حضوره لم يعد النَّصُّ مسطَّح البنية أحادي الدَّلالة.

كما كان نزوعهم نحو توظيفه رغبة في تثبيت واقعيَّة أعمالهم الرّوائيَّة ذلك أنَّ "المسألة الأساسيَّة في علم الجمال هي علاقة الفنّ بالواقع"[6],بناءً على العلاقة المتبادلة بين الرّواية كإبداع والمجتمع كمنظومة فاعلة.ممَّا يجعل الذَّات المتلقيَّة تنغمس في هذا العمل الفنّيّ لقدرة مبدعه على صياغة هذا الواقع بنظرة فنيَّة إبداعيَّة مميَّزة , فيكون قد وصل إلى أقصى الغايات الجماليَّة والموضوعيَّة.

وباعتبار الرّوائي نتاج واقع مجتمعيّ، وأنَّ لكلّ مجتمع صيغته الخاصَّة به من نمط معيشي اجتماعي وثقافي فنّي واعتقادي ديني فإنَّ الموروث الشَّعبي السُّوفي تجلَّى بوضوح في رواية الملحد بقيّ بن يقظان لعبد الرَّشيد هميسي لأنَّ المبدع الأصيل يستلهم عناصر إبداعه من امتصاصه لحياة مجتمعه والتحامه بها، و"الكاتب العظيم هو من يُتقن صوغ البنية الذّهنيَّة لفئته الاجتماعيَّة"[7] التي يرتبط بها ارتباطًا وثيقًا, ليكون العمل الإبداعي بذلك نتاجا جمعيًا من خلال الوعي الفردي لمنتجه.

لقد مارس هذا الموروث تأثيرًا قويًّا على الرّوائيّ فاستوعب بنياته واستغل عناصره واستثمر خصائصه ليصوّر من خلاله التَّناقض الواضح بين جذور البداوة بأخلاقها ومبادئها وحياة التَّمدُّن والبذخ وفساد أخلاقها،

فأثرى روايته بإيحاءات وصور وأبعاد دلاليّة ودراميّة أعطتها مذاقًا خاصًا وأثبتت هويّته الإسلاميّة وانتماءه الحضاري المحليّ، وحقّقت لهذا العمل فضاءً متميّزًا في السّاحة العربيّة رغم محلّيته.

ثانيًا- مضمون الرّواية:

رواية الملحد بَقيّ بن يقظان من أحدث ما أنجب الرّوائي الجزائريّ السُّوفي عبد الرّشيد هميسيّ، صدرت في 2022م عن دار ميم الجزائريّة، تدور أحداثها في أربعة فصول بين مدينتي فرنسا والجزائر، تصوّر حياة البطل ميرسو في مارسيليا الذي ترك الدّين المسيحي لتشوّه صورة رجال الكنيسة عنده لما كانوا يقومون به من سلوكات لا تليق برجال دين، الأمر الذي جعله يبحث عن دين آخر، ليجد نفسه في باريس ملحدًا ضائعًا في هذا الوجود؛ إذ لم يترك فاحشة إلّا وعاش قذارتها ولا رذيلة إلّا واتّصف بها، لتكون الجزائر بعد ذلك ثاني محطّاته بعد تركه للمسيحيّة أين ارتكب جريمة قتل وحُكم على إثرها بالإعدام، فهُرّب إلى مدينة وادي سوف وبالتّحديد إلى منطقة حاسي خليفة منتحلًا اسم بَقيّ، وفيها وجد ضالّته وهداه، ليعود بعد مكوثه فيها بضعة أشهر إلى باريس مسلمًا.

لقد اتّخذ الرّوائي هذه البيئة الصّحراويّة الزّاخرة بعاداتها وتقاليدها ونُظمها السّائدة وإيمانها الرّاسخ بالله عزّ وجل مسرحًا لأحداث فصلين من روايته، فراح يغوص في تفاصيل هذه الثّقافة المحليّة لتصوير بساطة الفكر الشّعبي ومدى تمسُّكه بتعاليم الدّين الإسلاميّ السّمحاء وشساعة الصّحراء التي تتجلّى فيها قدرة الله وعظمته.

لذا ساهم تركيزه على هذه المنطقة في بناء علاقة فنيّة تراثيّة داخل الرّوايّة، خالقًا بذلك نصًّا مشبعًا بثقافة البيئة المحليّة بكلّ ما يميّزها عن غيرها.

ثالثًا- تمظهرات الموروث الشّعبي السُّوفي في رواية الملحد:

لقد سعى الرّوائي إلى توظيف رصيد شعبي متنوّع بما يشتمل عليه من "العادات والتّقاليد والأزياء والطقوس المختلفة في المناسبات كطقوس الزّواج... وسلوكات الأفراد في حياتهم اليوميّة وعلاقاتهم بالآخرين"[8]. وبما يتضمّنه من قيم ماديّة وروحيّة هامّة ومضامين متنوّعة، كانت عاملا حاسما في تشكيل لغة النّصّ ودلالته وقيمته.

أ- مراسيم الاحتفال بالزّواج:

يعتبر الاحتفال بالزّواج من أهمّ العادات والتّقاليد الرّاسخة في ذاكرة وادي سوف، بل من المسلّمات الواجب حضورها في كلّ عرس بخصوصيّته وطقوسه المقدّسة، تحيل إلى بداية الزّواج التّقليدي، فنجد الرّوائي يصوّر مشهدًا رائعا لأحد هذه المراسيم التي يُطلق عليها المَحْفَل فيقول: "النّاس متجمهرة في ساحة، بشكل دائري، وسْطها خيل ترقص، وفوق الخيل فرسان بعمائم بيضاء يحملون أسلحة لا تصلح للصّيد ولا للحرب كانوا يملؤونها بالبارود ويطلقونه فيُحد دويًّا هائلًا وكان الواحد فيهم كلّما أطلق دويًّا، فرح بنفسه فيُعبّر عن ذلك برقصات بهلوانيّة، كان الفرسان ينطلقون بسرعة البرق ثمّ يعودون وقد أطلقوا دويّهم، أمّا زمرة من النّاس فقد كانوا يتناغمون رقصًا مع صوت الدُّفـ والمزمار، في رقصهم بداوة وخشونة لا مكان للجسد النّاعم بينهم، كانوا أحيانا يرفعون رُكبهم حتّى تكون أفخاذهم المرفوعة مُعامدة لأفخاذهم الثّابتة

ثمَّ يسرّحون سيقانهم المرفوعة للأمام ويقفزون بالأقدام الثّابتة فتدنوا أعجازهم من الأرض ثمَّ يرتفعون ويصرخون بصوت واحد...وزمرة من النّاس متحلّقين حول الرّجال الرّاقصين يشجّعونهم بالتّصفيق الحاد، إذ إنَّ أصابع أيديهم متباعدة عن بعضها البعض، وكان الواحد فيهم يهوى بكفه اليمنى على كفّه اليسرى أثناء التّصفيق وكأنّه يعاقبها، مع اللّغط المتناغم مع إيقاع الدُّفء.

أمَّا النساء فقد ابتعدن قليلًا عن الرّجال، واكتفين بمشاهدة ما يحدث بكشف كلّ واحدة منهنَّ عينا واحدة من وراء اللّحاف، وإطلاق الزّغاريد بين الحين والآخر."[9]

هذه ميزة العرس السُّوفي؛ فيه تحضر آلتا المزمار والدُّفء المصنوع من جلد الماعز المجلَّد على قصعة من اللّوح المتوسّط الحجم، بوصف كلّ منهما أداة تعبيريّة تُظهر مشاعر الابتهاج والفرح، يستعرض على أنغامهما الشّباب رقصة الزّقايْري "وهم مصطفون في شكل قوس غير متراص...حاملين أسلحتهم الطويلة الشّكل والثّقيلة الوزن...يرقصون تبعًا لدرجات الإيقاع ومستوياته"[10] تحت تصفيق الرّجال وزغردة النّسوة وطلقات البارود التي تملأ الفضاء فرحًا وسرورًا.

إنَّ تصوير الرّوائي للمحفل بكلّ جزئياته وأدقّ تفاصيله يبرز تذوُّق الإنسان السُّوفي للفنّ والجمال، ويظهر قوته وشجاعته وعدم خوفه من خوض الصّعاب التي فرضتها طبيعة المنطقة الصّحراوية، ويؤكّد هويته الثّقافية وانتمائه الحضاريّ، ويؤكّد من جهة ثالثة على أنَّ الزّواج في نظر الإسلام مؤسّسة مقدّسة قائمة على المودَّة والرّحمة، هدفها إعطاء العلاقة بين الرّجل والمرأة صبغة الشّرعيّة والمصداقيّة، ويكون الجميع من خلال حضورهم لهذا الاحتفال شاهدًا على هذه العلاقة، فهو بذلك يُقرُّ أن لا وجود لعلاقة بين رجل وامرأة خارج هذا الرّباط المقدّس فـ "البنات عندنا لا يسهرن مع الرّجال"[11]، وإن كان غير ذلك فهو محرّم ولا يُلحق بصاحبه إلّا الأذى والخزي "كنت أعلم أنَّ معلمي ممنوع من الزّواج بحسب تقاليد الكنيسة وهذا تشريف له"[12] لكن "نظرت من تلك النّافذة القديمة فإذا معلّمي بعينيه المغمضتين دائخ في لذّة تأتيه من أعماقه...كنت مصدومًا مما رأيت وسمعت لأنَّ معلّمي كان قدوتي الأوّل كنت أراه ملاكًا بلبوس بشر، ليس للخطيئة سلطان عليه..أيصحُّ أن يكون معلمي بعطيّته القليلة قد استعبد الأرملة وأخذ منها جسدها...هذا السُّؤال كان يقتلني ويُحييني، ويسلب من عيني النّوم..إذا كان الزّواج في حقّ الدّياكون منقصة أفتكون الفاحشة محمدة؟... المشكلة إمَّا أن تكون في معلّمي الذي لم يصبر على الفاحشة عندما مُنع من الزّواج، وإمَّا أن تكون في تعاليم الكنيسة التي منعته من الزّواج"[13], لذا كانت هذه العلاقة المحرّمة التي تجمع بين معلم ميرسو والأرملة التي كان يساعدها سببًا في تركه للدّين المسيحي وإلحاده ودخوله عالم المحرّمات من بابه الواسع.

الشكل 1 : مراسيم الاحتفال بالزّواج "السُّوفية" (رقصة الزّقايري)
المصدر: مديريّة الثّقافة لولاية الوادي

ب- الطّبخ الشّعبي:

لقد عرض الرّوائي مجموعة من الأكلات الشّعبيّة التي تتميّز بها منطقة سوف والتي طالما ارتبطت بالنّشاط الزّراعي، والتي أدّت دورًا هامًا في تعميق انتماء الشّخصيّة للعائلة الشّعبيّة والقيم الاجتماعيّة القائمة عليها، نذكر منها:

1- الكسكس:

يُعدُّ الكسكس أوّل الأطباق وأكثرها حضورًا في وادي سوف يُقدَّم في الجفان والقصاع بلحم الخروف والسَّمن التّقليدي (الدَّهَان)في كلّ المناسبات والأيّام العاديّة لاسيّما إذا حضر ضيف "تناولنا الغذاء وكان كسكسًا مغطًّى بمرقٍ أحمرَ عليه لطخة من سمن، يتوسَّط ذلك هَبْرَةٌ عظيمةٌ"[14]، يحضر إلى جانبه إناء فيه "الهَبِيتَة...مزيجٍ من القرع واللّحم"[15] تضاف إلى الكسكس إذا ما خلص مرقه.

هذه الأكلة التي تُزيّن المائدة السوفيّة تُستحضر بالمواد المتوفّرة في البيئة المحليّة التي تعبّر عن الطّابع العادي والبسيط الذي يعيشه الفرد السُّوفي؛ فاللّحم محليّ وقُرته حياة الرّعي التي يعيشونها، والسَّمن وقُره حليب الماعز التي يربُّونها، أمّا الخضر "ففي البستان نخل كثير...والقرع والفلفل والبطيخ والعنب"[16]، إيمانا منهم. بالحكمة القائلة لا خير في أمّة لا تأكل من صنيع يدها، كما يُحيل هذا النّوع من الطّعام إلى قيمة اجتماعيّة وإنسانيّة تتمثّل في كرم الضّيافة وحسن استقبال الزّائر الذي وصّانا عليه المصطفى صلّى الله عليه وسلّم في أحاديث عدّة وأخبار كثيرة علّق فيها كمال الإيمان بحسن إكرام الضّيف والتّوسعة عليه.

الشّكل 2 : طبق الكسكس الشّعبي 'السُّوفي'

المصدر: مديريّة الثّقافة لولاية الوادي

2- الملّة:

أكلة بسيطة تُطهى عند القيام بجولة في الصّحراء "أخرج أحد القائمين على الطّعام خبزة مستديرة من بين الفحم والرّمل...الخبزة تُسمّى الملّة"[17] "عبارة عن خبز يكون محشو بخليط من الطّماطم والفلفل والبصل ويستعمل فيها الشّحمة، وتطهى على الرّماد السّاخن والجمر في الرّمل، وتكون في مكان نظيف من الرّمال النّقيّة"[18]، إلى جانبها يحضر السّقنقور المشوي على الجمر "اصطدنا أحد عشر سقنقررًا...ذُبحت هذه الزّواحف...ووُضعت على شبكة من حديد لكي تُشوى في النّار"[19]، وأيضًا نبتة التّرثوث الذي "طوله شبر ونصف ولونه بين الأحمر والبنفسجي، شكله يشبه الهراوة...طعمه يشبه طعم اللّحم"[20]، فضلا عن نبات العضيد والحُمّيض والطّازية وذُويل الفار...

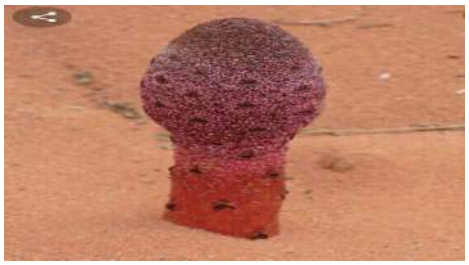
أراد الرّوائي من خلال استحضاره لهذه الأكلات البسيطة التّعبير عن هويّة الرّجل السُّوفي ومدى تفاعله مع ما تفرضه الطّبيعة الصّحراويّة القاسيّة، فالإنسان السُّوفي لا يتّبع شهوات نفسه وهواه لذا لا يُعلّق أهمّيّة على نوع الغذاء بقدر مع يركز على فكرة الامتلاء، والاقتصار على الحد الأدنى الضّروري للبقاء، اقتداءً بالمثل السُّوفي القائل 'كُولْ ما حَضَرْ والْبِسْ ما سِتَرْ'.

الشّكل 3 : أكلة الملّة الصّحراويّة 'السُّوفيّة'

المصدر: مديريّة الثّقافة لولاية الوادي

الشّكل 4 : السّقنقور

المصدر: مديريّة الثّقافة لولاية الوادي



الشّكل 5 : نبتة التّرثوث

المصدر: إخلاص محمّد عبد الباري، الدّليل الحقلي للأشجار والشُّجيرات والنجليات في برّ قطر، مركز العلوم البيئية، جامعة قطر، ص64.

3- وجبة التّمر واللّبن:

تحضر إلى جانب الوجبات السّابقة الذّكر وجبة التّمر واللّبن "أطعني تمرًا وسقاني لبناً"[21] يحضّر بخضّ حليب الماعز, هذا الطّعام يُعدُّ ركيزة أساسيّة لغذاء أبناء الدُّنيا وأنهار أهل الجنّة, .

رغم محتوياتها البسيطة ظاهريًّا لكن بداخلها مذاقًا لذيذًا خاصًّا وقيمة غذائيّة عاليّة صرّح بها أهل الصّنعة الطبيّة في تقاريرهم ، إذ هو غذاء كامل أوصى به النّبي صلّى الله عليه وسلّم من قبل.

ليكشف الرّوائي من خلالها عن بساطة عيش هذه الفئة المجتمعيّة التي تقطن الأرياف، فعلى الرّغم من بساطتها لكن تحمل في جوهرها ما كان سببًا في إسلام ميرسو "عرفت الله في هذا المكان"[22]، فالأشياء بجوهرها ولبّها لا بمظهرها وشكلها الخارجي.

الشّكل 6 : وجبة التّمر واللّبن 'السُّوفيّة'

المصدر: مديريّة الثّقافة لولاية الوادي

ج- اللّباس الشّعبيّ:

تُعدُّ الأزياء الشّعبيّة مصدرًا وثائقيًّا يعكس مظهرًا من مظاهر الحياة التّقليديّة لأيّ شعب من الشُّعوب، تعبّر عن بواعث الحياة الثّقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، فهي مظهر حضاري وثقافي يُمثّل هويّة المجتمع "تتوارث داخل الجماعة الشّعبيّة ليس لها بداية وليس لها مصمّم، تعكس عادات وتقاليد المجتمع الذي ينسب إليه، كما أنّها تعكس أنماط الحياة وتطوّرها، وتكشف روح العصر وعموم الحياة المادّيّة والاجتماعيّة والفكريّة وملامح الحياة بصفة عامّة وذوق الشُّعوب بصفة خاصّة"[23], ومن بين الألبسة التي أوردها الرّوائي في رواية الملحد اللّباس الرّجالي المتمثّل في الجبة البيضاء والعمامة أو ما يُطلق عليه باللّفافة؛ تلك القطعة القماشيّة الرّقيقة ذات الذّؤابة الطّويلة يلفها الرّجل على عنقه بعد أن لفّ جزءًا منها على رأسه والتي تندرج في نطاق الفنّ البدوي، ولقد قرن الرّوائي هذا اللّباس بشخصيّة 'نغمسيدي' الذي يهتمُّ بتعليم صبية القرية القرآن الكريم "أصوات الأطفال مثل دويّ النّحل...يلبسون جببًا فضفاضة، كلّ واحد منهم يُمسك لوحًا من خشب مطليّ بالطّين، كُتبت فيه أسطر بلون بنّيّ، كانوا يقرؤون ويتمايلون كأنّهم يستلذون بفعلهم هذا، يتوسّطهم رجل له جُبّة بيضاء وعمامة"[24]، لما يحيل إليه هذا اللّون من "الطّهارة والصّفاء والنّقاء والمحبّة والخير والحق والعدالة"[25]، حتّى أنّ النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم أمر بلبسه فقال: "ألبسوا البياض فإنّها أطهر وأطيب"[26], لهذا كان للبياض قيمة عند المسلمين صغيرهم وكبيرهم عالمهم ومتعلّمهم.

أراد الرّوائي من خلال هذا المشهد أن يُصوّر الأوصاف الإيجابيّة والحالات المطلوبة والخصائص المحمودة التي يجب أن يكون عليها الرّجل، وأن يبرز طهارة قلب الرّجل السُّوفي ونقائه وقوّة همّته المتعالية عن كلّ دنس، والتي جعلت ميرسو يعيد حساباته ويعتنق الإسلام لما كان يراه من أخلاق عالية تسم هذه الشّخصيّة "جاءه درويش عليه لباس رثّة وجلس حِذاءه وقال في لَكْنَةٍ مبينةٍ يا نعمسيدي أريد أن آكل شواءً فنادى سي لمين أحد صبيانه، وأخرج نقودًا من عمامته وأمر الصّبي أن يشتري لحمًا ويذهب به إلى بيته لشيّه والإتيان به إلى الدّرويش، عندئذ بانت أسنان الدّرويش الصّفراء فرحًا بما سمع"[27]، "صادفنا صبيان سُمر حُفاة أقبلوا على سي لمين لمّا رأوه، فأعطاهم ما عنده من الحلوى إلّا طفلًا...لم يأخذ حظّه من الحلوى عبس لكن سي لمين كسر عبوسه بأن أشار إليه أن احفر تحت أصل الجدار، وأراه موضع ذلك، فحفر فوجد بضع نقود أخذها وانطفأ في منعرجات الشّارع "[28]، "فرأيت أنّ صفاء السّريرة وبداوة الطّبع، وقوّة القلب مجتمعة من شأنها أن تهب عشقًا قاتلًا لا يعترف بالحدود والنّهايات"[29]، لا كما صوّر ميرسو وهو يتحدّث عن معلّمه جوزيف وعفنه الدّاخلي رغم ما يبديه من مظهر الورع والتُّقى "ذهبت إلى الأرملة التي كان معلمي يأتيها...فدمعت وترجّتني الكتمان...فأخبرتني أنّ معلمي جوزيف يمنعها العطيّة التي خصّصتها لها الكنيسة إن لم يأخذ من جسدها ما يريد، وأن لا حيلة لها في ذلك لأنّها عاطلة عن الشّغل"[30] فسألت "معلّمي عن احتمال وقوع رجال الدّين في الخطيئة فأجابني في ثقةٍ صمّاء: رجال الدّين لا يقعون في الخطيئة"[31]، وكذا ما كان يفعله المعلم دانييل باستغلاله للتلميذ جورج صديق ميرسو "جورج كان خنوعًا خدومًا بطبعه...عاش يتيم الأب فقيرًا وكانت الكنيسة تتكفّل به وبأسرته الصّغيرة"[32]، فمرّة "أرسلني معلّمي إلى غرفة الشّهامسة أجلب له شيئًا منها وقبل وصولي تناهى إلى سمعي صوت صراخ مكتوم، فاقتربت من الغرفة فإذا دانييل يحتضن جورج من الخلف ويكتم صرخته بكفّه القويّة "[33]، هذا الفعل الشنيع كان سببًا في انتحار جورج بعد ذلك "لم يبقَ همّي إلّا جورج صديقي، فقد فكّرت ألف مرّة لكي أهتدي إلى الطّريقة التي أقنعه بها كي يترك المسيحيّة ولكن قلبي انفطر لمّا سمعت أنّه انتحر وانفطر مرّة أخرى لمّا رأيت دانييل يصلّي عليه في جنازته بكلّ برودة، ويعود منها مبتسمًا"[34]، إذ كان يجب "الاهتمام بالأسرة بوصفها نواة المجتمع، والعناية بالأطفال بوصفهم أفراد الغد"[35] لا استغلالهم وتشويه براءتهم ونقائهم.

أمّا اللّباس النّسوي فقد ركّز الرّوائيّ على اللّحاف أو ما يسمّى بالحايك تلك القطعة القماشيّة الواسعة التي تغطي كامل الجسد؛ تبدأ من الرّأس وتُسبل إلى الكعبين "أمّا النساء فقد ابتعدن قليلًا عن الرّجال، واكتفين بمشاهدة ما يحدث بكشف كلّ واحدة منهنّ عينا واحدة من وراء اللّحاف"[36]، هذا اللّباس الذي يعبّر به عن الزّي التّقليدي التي تظهر به المرأة السُّوفيّة، يرمز إلى مدى حيائها وتخلُّقها وسترتها وعلاقتها الوطيدة بدينها لأنّ "هذا اللّباس و الزّي الشّعبي تتوحّد فيه الرّؤية الشّرعية فهو يعبّر عن مبادئ الحشمة والحياء والسّتر التي نادى بها الدّين الإسلاميّ"[37] أصالة,وغُرست في الفطرة السّليمة السّويّة جبلّة.

هذه العفّة وهذا الحياء كانا أحد أسباب دخول ميرسو الإسلام "استوقفتها وسألتها: من أنتِ؟ فأجابت مريم، قلبي بقي معلّقًا بها...شعرت أنّ بينها وبين مريم العذراء شِبْهًا في الملامح وفي الحياء والعذوبة، دعوتها

للجلوس فاستحت...انصرفت تاركة في قلبي شيئًا عذبًا أتلّذذ به لا يشبه هذا الشّيء ما كانت تتركه فيَّ سيمون ولا ماري"[38]، "أعترف أنّ شيئًا ما يحدث عندما تحضر هذه الأنثى، شيئًا لم أعهده من قبل، يمتصّ من نفسي سوادها، فتصير شفّافة محلّقة، وكأنّ حضورها يشحن نفسي بكلّ ما هو صافٍ وعذبٍ، فتروق لي الحياة"[39]،على عكس ما كانت عليه سيمون "علّمتني سيمون كيف أسكر...فتحت عيني على مواضع في جسدي لم أعرف أهمّيتها، وعلى مواضع من جسدها أيضًا...جرّبت مع سيمون كلّ شيء؛ الوطء والخمر و التّصكّع والتّصعلك والمخدّرات..."[40] فصيّرته شيطانًا آدميًّا.

فاللّباس الشّعبي إذًا "يحمل دلالات اجتماعيّة، فهو ليس مجرد مظهر خارجيّ، بل يجي وراءه عديد القيم والضّوابط التي تعبّر عن روح المجتمع ووجوده الحضاري"[41]، وهذا ما سعى إلى إبرازه الرّوائي من خلال عرضه لهذه الألبسة.

الشّكل 7 : اللّباس الشّعبيّ التقليدي"السُّوفي" (الحايك)
المصدر: مديريّة الثّقافة لولاية الوادي

د- العمارة الشّعبيّة:

تُعدُّ العمارة السُّوفيّة رمزًا من رموز الموروث الذي يميّز منطقة سوف، ذات امتدادٍ للطّابع العربيّ الإسلاميّ؛ فكلّ العناصر المعماريّة التي يستعملها المعمار السُّوفيّ عناصر عربيّة إسلاميّة من أقواس وقِباب ومساحة للبيت والصّحن المطل على الهواء، "تأمّلت بيوتهم المبنيّة من الجبس، حيطانها قصيرة، أسقف غرفهم قِباب، أكثر جدرانها غير مدهونة، لونها بُنيّ من أثر سطوع الشّمس، وكأنّ الشّمس امتصّت بياض الجبس، ملمسها خشن وكثير منها مشقّق، أبوابها من خشب رديء، وهي مفتوحة لا تُقفل وكأنّ هذه البادية قد تصالحت مع شُطّارها، لا يكاد بيت يخلو من نخلة تتوسّط الحوش"[42]، "أمّا المسجد فقد كان من جبس مطلي باللّون الأبيض له صومعتان تتوسّطها قبّة كبيرة، وصومعة طويلة نأت عنهنّ قليلًا، وفوق القبّة هلال من حديد...لم يدخلنا إلى فناء المسجد الدّاخلي ورضي لنا أن نرى الغرفة والباحة التي يتعلّم فيها الأطفال القرآن"[43] وأصول الفنون والعلوم.

يخضع المعمار السُّوفيّ إلى البيئة المحليّة من حيث المواد المستعملة وأساليب البناء والنّمط المعماري؛ فأرضيّة سوف مشكّلة من الرّمل والتِّرشة واللُّوس والتّافْزَة، لذا تُستغلُّ التّافزة المستخرجة من سطح الأرض فتُحرق وتتحوّل إلى جبس صالح للاستعمال في البناء.

أمّا أساليب البناء فذات تشكيل بسيط يناسب نمط الحياة السُّوفيّة وصحراءها القاحلة، ولعلّ بناءها على هذا النّحو نابع من أنّ القباب في شكلها التصف دائري الذي يعلو البناء تتميّز بسهولة تشكيلها إذ لا تتطلّب وسائل كثيرة عدا الجبس المصّنّع محليًّا و اللُّوس المستخرج من أرض المقلع الذي لا يحتاج إلى تكلفة، ومن جهة أخرى أنّ هذه القباب "تتكسّر عليها أشعّة الشّمس في فصل الصّيف، ممّا يمنح حجرات البيت نوعًا من فرص التّبريد الطّبيعي"[44]، كما تُضيف فضاءً آخرَ في الغرفة من الدّاخل يسمح بكميّة أكبر من التّهوية .

أمّا فيما يخصُّ النّمط المعماريّ فهو نمط موحّد؛ حوش على شكل مربّع غير مغطّى بغرفه المتعدّدة التي تَسَعُ جميع أفراد الأسرة الصّغيرة والكبيرة، لا يخلو من وجود الصّباط الطّبيعي ذي الشّكل المستطيل والمداخل الثّلاث بأقواسها، وأرضيّته التُّرابيّة، ممّا يسمح بإدخال الهواء والضّوء.

ويحضر أيضًا معمار آخر لا يقلُّ أهمّيّة عن سابقيه "يسمُّونه الزّاوية كان من جبس، لا زخرفة فيه ولا زينة، به غرفة شرقيّة كبيرة، يستقبل –سي لمين– في هذه الزّاوية زوّاره؛ الأصدقاء والفقراء والدّراويش وعابريّ السّبيل، والمستفتين والمتخاصمين والمستأنسين...كلّهم يجدون عند هذا البدويّ بُغيتهم، كأنّ قلبه واحة معطاءة لا ترد أحدًا"[45]، لقد كان لهذا المكان دور هام في إنارة شموع الأمل وطرق الهدى لحياة النّاس الحيارى بالتّعليم القرآني والإرشاد الدّيني وفكّ النّزاعات وإصلاح ذات البين، وردّ المظالم إلى أهلها.

فهذه الأبنيّة متميّزة في اللّون والحجم والتّشكيل المعماري، حتّى أنّ النّاظر إليها يميّزها بوضوحٍ ويميّز انتماءها، فهي تعكس الظُّروف الثّقافيّة والاقتصاديّة والتّاريخيّة وحتّى المناخيّة التي شُيّدت فيها، وتجسّد مدى استغلال الرّحل البدوي لما توافر عنده من مواد أوليّة بسيطة لبناء مسكنه بعيدًا على الزّخرفة والاهتمام بالشّكل الخارجي، بل ما يضمّ تحته من راحة النُّفوس بعضها بعضًا وسكينة بعضها إلى بعض.

ولعلّ الرّوائيّ أراد من خلال عرضها بكلّ تفاصيلها إبراز نمط الحياة السُّوفيّة ذات الصّحراء القاحلة، وحرص أهلها على هيمنة صوت الحقّ وغرس الرّوح الإسلامية ونشر المودّة والرّحمة بينهم، فقد كان للمسجد أهمّيّة كبرى في الإسلام ومنزلة عظيمة في المجتمع اقتداءً بقوله صلّى الله عليه وسلّم: "أحبُّ البلاد إلى الله مساجدها"[46]، ففيه تنصهر النُّفوس وتسمو إلى بارئها وتتجرّد من ملذّات الدُّنيا وشهواتها وأهوائها، فيتلاقى الرّجال في ساحة العبوديّة الصّادقة لله، فتصقل شخصيّاتهم، وتتوطّد علاقاتهم وتستمر تواصلًا ومحبّة وأخوّة لأنّ الصّلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر، فينعكس كلّ ما تلقوه في حلقات الوعظ، لما فيها من تثبيت للإيمان وترسيخ للعقيدة ودعوة للتّحلي بمكارم الأخلاق والتّأكيد على صلة الأرحام، بالنّفع والخير على أسرهم، فتتماسك وتتعايش مع بعضها في سكينة وطمأنينة رغم اختلاف أعمارهم وكثرة عددهم، فتزداد الألفة وتصفو القلوب تحت عاطفة الرّحمة؛ العاطفة الإنسانيّة الراقيّة المركّبة بما فيها من الحبّ والتّضحيّة وإنكار الذّات والتّسامح والعطف والعفو والكرم، وهذا ما كان يفتقده ميرسو في أسرته، فقد كان سيّئًا في تعامله مع والدته؛ فلم يرحمها في حياتها ولا حتّى بعد موتها لأنّ الكلّ قادر على الحبّ بحكم الجبلة البشريّة لكن الرّحمة قليل من هم قادرون عليها "نقلت أمّي إلى دار الشّيخوخة بمرينغو، وخلا لي البيت فعمّرته ماري كاردونيا التي أنستني سيمون وجنونها"[47]،

"قابلت مدير دار الشَّيخوخة وأخبرني بأشياء صغيرة تخصّ أمّي ولا تهمّني، ثمَّ انفردت مع جثَّة أمّي التي لم أرد أن أرى وجهها لا لشيء"[48] إلَّا لخساسته وسوء خلقه النَّاجم عن بعده عن اللَّه عزَّ وجل.

إضافة إلى ذلك أكَّدَ الرّوائيّ خلال عرضه لهذه الأبنيّة أن لا زخرفة فيها ولا نقوش عليها، يكفي بُعْدها الوظيفي ذلك أنَّ "العقليَّة البدويَّة بعيدة عن التَّجريد، لا تفهم الشَّيء إلَّا من خلال وظيفته"[49]، كما لا ألوان لها سوى الأبيض الذي يرمز إلى بياض قلوب سكَّانها البسطاء التي تشعُّ نورًا ووضوحًا وأملًا وخيرًا، فيحيلنا إلى الزَّمن الإيجابي والأيام الحلوة تحت ظلال الإسلام.

الصَّباط

المنزل

الشَّكل 8 : العمارة الشَّعبيَّة السُّوفيَّة

المصدر: مديريَّة الثَّقافة لولاية الوادي

هـ -الألعاب الشَّعبيَّة:

الألعاب الشَّعبيَّة ظاهرة انثربولوجيَّة وجدت بوجود الإنسان منذ العصور الأولى للتَّاريخ، فهي أداء يمارسه الكبار والصّغار بشكل جماعي -غالبًا- في الهواء الطَّلق وفي الشَّوارع والسَّاحات العامَّة، فهي بذلك تُعبّر عن روح الأمَّة وقيمها وعاداتها وأسلوب حياتها.

إذ كانت حياة البدو قاسيَّة موحشة، وكان لابدّ على الرّجل البدوي أن يجد مخرجًا وملجأ يلوذ إليه للتّنفيس عن ضغوطات هذه الصَّحراء القاسيَّة وصعوبتها، وفضاءً يقضي فيه وقتًا للتَّروح والتَّسليَّة، فابتكر ألعابًا عديدةً فكريَّة وبدنيَّة ورياضات شتَّى، فيها ما يخصُّ البنات وأخرى موجَّهة للأطفال وثالثة مخصَّصة للكبار، اختلفت في أدواتها وطريقة أدائها وأشكالها، استمدت شرعيتها من التّنظام الاجتماعي الطَّبيعي من عادات المنطقة وتقاليدها.

ومن الألعاب التي تأثَّرت بالبيئة الصَّحراويَّة وأرضيتها الرَّمليَّة والتي تمَّ ذكرها في الرّواية لعبة الخَرْبَقَة؛ التي تُمارس عادة في القعدات العامَّة أمام الدَّكاكين على شكل جماعات رجاليَّة في أماكن استأنسوا القدوم إليها دون مواعيد، "داخل هذه الحلقة من الدَّكاكين رجال جالسون على شكل حِلَقٍ مبعثرة، حلقة تلعب الخَرْبَقَة"[50] لما تبثّه من روح الحماسة والمنافسة لاعتمادها بشكل أساسي على مهارات وقدرات ذهنيَّة عاليَّة وسرعة بديهة ودهاء ومناورة ودقَّة ملاحظة.

هذه اللُّعبة الفكريَّة ضاربة في عمق المجتمع السُّوفي، متأصّلة في عاداته وتقاليده، دائمة الحضور لأنَّها تمثّل جزءًا من الذَّاكرة والوجدان الجماعيّ، تعكس الجوَّ الاجتماعيّ السَّائد الذي تحفُّه الألفة والمحبة، مشكّلة فضلًا عن

التَّسليَّة والتَّرفيه مناسبةً للالتقاء بـــ "ربط الصّلات الاجتماعيَّة بين الأفراد والجماعات بتجمعهم في مكان معيّن وزمان معيّن"[51]، وتثبيت القيم واستنطاق الغرس الثَّقافي المحلّي.

وفيها يجلس اللَّاعبان اللَّذان أُختيرا لتقارب كفاءتها وقدرتها الذّهنيَّة متقابلين وجهًا لوجه يفصل بينهما رقعة اللُّعبة المكوَّنة من تسعٍ وأربعين حفرة مرسومة على الرَّمل، مقسَّمة بينهما أربع وعشرون حفرة لكلّ منهما، فتُستثنى بذلك الحفرة المركزيَّة، متَّخذيْن الحجارة أو ما تُسمَّى الكلاب (أربع وعشرين حجرة لكلّ واحد) وسيلة للَّعب، شريطة أن تختلف حجارة كلّ لاعب عن حجارة خصمه من حيث الشَّكل واللَّون (حجارة، نوى التَّمر،بعر الإبل...)، فيحسن الأوَّل الاختيار في النُّزول بالحجر في المكان المناسب ومن ثَمَّ يحاول أثناء تحريك حجارته أن يُكوِّن منها سدًّا منيعًا أمام هجمات خصمه لينطلق منها في هجوم مضاد، مستغلًّا الثَّغرات التي تبدو له من خلال تحركات الخصم، بحضور الجمهور الذي يتابع في صمت كلَّ تحركاتها، مشجّعين من حين لآخر بتوجيه المنافس إلى تحريك الحجر (الكلب) على الرّقعة بطريقة تضمن له محاصرة حجارة خصمه والفوز عليه.

ولو تأمَّلنا في الجذر اللُّغوي 'خَرْبَقَ' لوجدنا أنَّ خَرْبَقَةَ العمل إفساده، فخربقت الثَّوب أيّ شققته وخرَّبت عمله، وخربق الشَّيء قطَّعه[52]، فلعبة الخربقة إذن "تعني الهدم والإخلال بالشَّيء؛ أيّ تدمير خطط المنافس من خلال استنباط استراتجيَّات مضادَّة تُعيق تقدُّم فوز المنافس"[53]، فيتمكَّن بذلك من محاصرة كلب منافسه قائلًا له: 'اشْ كَلْبكْ مَاتْ'، والاشُّ والأشاش والهشاش كما ورد في لسان العرب النَّشاط والارتياح، والأشاش والهشاش الطَّلاقة والبشاشة[54]، بمعنى "تحذير المنافس وتنبيهه للخطر الذي يواجهه كلبه، وتفيد هذه المقاربة اللُّغويَّة التي جاءت في لسان العرب إلى دلالة مهارة التَّحذير والتَّنبيه، وذلك ما فيه من دلالة النُّبل وعدم الغدر، وهو يختزل ثقافة وأخلاق حضارة بأكملها تحثُّ على المواجهة النَّزيهة، وفيها تقدير للخصم كما ترمز إلى شهامة المنافس وقوَّة الشَّخصيَّة وعدم الانتهازيَّة فهي ثقافة تدعو إلى العدل والمساواة والنَّزاهة"[55] و تُنمّي في النُّفوس ملكة الإنصاف والورع و ترك الخيانة و المكر والخديعة .

أراد الرّوائي من خلال ذكره لهذه اللُّعبة إبراز أنَّها لعبة تمارس يوميًّا دونما كلل أو ملل بهدف التَّنافس من أجل الفوز والتَّسليَّة والمتعة لا بهدف تحقيق مكسب ماليّ محرَّم كما كان يفعل ميرسو "أنفقت مالي في القمار وفي النساء والشُّرب"[56]، "لكن مع مرور الأيام كانت لذَّتي وفرحتي بما أفعل يتناقصان"[57]، لأنَّ ممارسة اللَّعب عنده غايتها ليس مجرد التَّنافس الشَّريف بل مبناه على إفساد العقول وهتك الأعراض وتضييع الأموال وهذا يتنافى مع التَّفكير الرَّاقي والسَّوي لدى العقلاء.

الشّكل 9 : الألعاب الشّعبيّة السُّوفيّة (الحَزبقة)

المصدر: مديريّة الثّقافة لولاية الوادي

خـاتمـة:

من خلال دراستنا لرواية الملحد بَقيّ بن يقضان نصل إلى ما يلي:

- لقد استفاد الرّوائي من قاموس الموروث الشّعبي وتعبيراته اللُّغويّة بدلالاتها وإيحاءاتها وارتباطها بالحسّ الشّعبي، فنقله بصورة توحي بإعجابه لهذا الموروث، لذا مارس حضوره تأثيرًا إيجابيًّا على بناء الرّواية دلاليًّا وجماليًّا.
- رغم أنّ الموروث الشّعبي السُّوفي ينضوي على عناصر عديدة إلّا أنّ الرّوائيّ اقتصر على ما يخدم البناء الدّرامي ويدعم مواقفه وأفكاره، ويكسب نصّه رونقًا وثراءً فنيًّا، ويوهم القارئ بواقعيّة الأحداث.
- لقد وظّف الرّوائيّ هذه العناصر التُّراثيّة توظيفًا فنيًّا وربطها بقضيّة شديدة الأهميّة تمثّلت في سماحة الدّين الإسلامي؛ فكانت صحراء سوف على بساطتها وبساطة أهلها سببًا في إبصار ميرسو لنور الحقيقة وجمال الحياة تحت ظلّ الإسلام بعد أن جثمت على قلبه فخامة الحياة في فرنسا وأعمت بصيرته، رغم ما أتاحت له من حرّيّة وبذاخة عيش "كان الوجود من قبل ضيّقًا وخانقًا لكنّه الآن فسيح كأنّ لا حدود له، شعرت بطمأنينة عامرة وأنا أُعاين هذا الوجود الجديد"[58]، "لقد ساقتني الأقدار من فرنسا إلى صحراء الجزائر لتنقذني من نفسي المتمرّدة، أيقنت أنّ اللّه كريم جدًّا عندما طوّح بي في هذه الصّحراء لكي أعرفه"[59]، "ما أعجب الأقدار أذهب إلى الصّحراء ملحدً ا فتردّني مؤمنًا"[60] قد انجلى عن القلب الهموم والضيق وامتلأ راحة وسكينة.
- استطاع هذا الموروث الشّعبي أن يعكس الخصوصيّة والعفّة والحياء والكرم والشّهامة والنُّبل، وهي قيم أصيلة تحوي البساطة بما تعكسه من صدق وشفافيّة، ليكون هذا الموروث بذلك بطاقة تعريف للشّعب السُّوفي.
- لذا لم يكن استحضاره لهذا الموروث من باب العبث أو التّقديس وإنّما كانت هناك مقصديّة وراءه، تمثّلت في لفت الانتباه إلى طريقة عيش الفرد السُّوفي تحت تعاليم الدّين الإسلامي السّمحاء.

هوامـش:

[1] عبد الواحد رحّال، التّجريب في النّصّ الرّوائيّ الجزائريّ، 2015/2014، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهدي، أمّ البواقي، ص158.

[2] عبد الحميد بورايو، توظيف التُّراث الشّعبيّ في بناء الرّواية الجزائريّة، 1980، مجلّة آمال، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، العدد52، ص103.

[3] أكرم قانصو، الحداثة، 1994، مجلّة فصليّة تعنى بقضايا التُّراث والحداثة، العدد01، ص154.

[4] حمود العودي، التُّراث الشّعبيّ وعلاقته بالتّنمية في البلاد النّامية، دراسة تطبيقيّة عن المجتمع اليمنيّ، 1981، عالم الكتب، القاهرة، ط2، ص101.

[5] عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربيّة القديمة، الدّار التّونسيّة للنّشر، (دط)، ص16.

[6] شفيق يوسف البقاعيّ، نظريّة الأدب، منشورات جامعة السّابع أبريل، بنغازي، ط1، ص184.

[7] محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة (دراسة في نقد النّقد)، 2003، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص244.

[8] حلمي بدير، أثر التُّراث الشّعبيّ في الأدب الحديث، 2003، دار الوفاء، الاسكندريّة، ط1، ص13.

[9] عبد الرّشيد هيسي، رواية الملحد بقيّ بن يقظان، 2022، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، ص ص77، 78.

[10] التّجاني ميّاطة، المحفل السُّوفي كصورة اتّصال رمزي وفنّي ذو محتوى، جانفي 2014، مجلّة الدّراسات والبحوث الاجتماعيّة، جامعة الوادي، العدد02، ص103.

[11] الرّواية، ص135.

[12] الرّواية، ص20.

[13] الرّواية، ص ص 20، 21.

[14] الرّواية، ص73.

[15] الرواية ص94.

[16] الرّواية، ص71.

[17] الرّواية، ص108.

[18] ثريا التّجاني، دراسة اجتماعيّة لغويّة للقصّة الشّعبيّة في منطقة الجنوب الجزائري: وادي سوف نموذجًا، دار هومة، الجزائر، (دط)، ص160.

[19] الرّواية، ص ص 109، 110.

[20] الرّواية، ص118.

[21] الرّواية، ص100.

[22] الرّواية، ص133.

[23] خديجة لبيهي، المضامين التّربويّة للتّنشئة الاجتماعيّة للمرأة في الثّقافة الشّعبيّة المكتوبة، وادي سوف نموذجًا، 2015/2014، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع، تخصّص علم الاجتماع التّربيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص318.

[24] الرواية، ص72.
[25] كريم شلال الخفاجي، سيميائيّة الألوان في القرآن الكريم، 2012، دار المتّقين، بيروت، لبنان، ط1، ص77.
[26] محمّد بن عيسى بن سؤرة بن موسى بن الضحّاك التّرمذي، (سنن التّرمذي)، تح: أحمد محمّد شاكر، (1395هـ، 1975م)، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، رقم(2810)، ص450.
[27] الرواية، ص91.
[28] الرواية، ص99.
[29] الرواية، ص84.
[30] الرواية، ص38.
[31] الرواية، ص22.
[32] الرواية، ص14.
[33] الرواية، ص18.
[34] الرواية، ص38.
[35] المازن الغرموضيّ، لقاء الإسلام والغرب وحقوق الإنسان، 1994، منشورات المعهد الدّبلوماسيّ، عمان، الأردن، (دط)، ص32.
[36] الرواية، ص78.
[37] خديجة لبيهي، المضامين التّربويّة للتّنشئة الاجتماعيّة، ص192.
[38] الرواية، ص ص76، 77.
[39] الرواية، ص84.
[40] الرواية، ص43.
[41] خديجة لبيهي، المضامين التّربويّة للتّنشئة الاجتماعيّة، ص192.
[42] الرواية، ص75.
[43] الرواية، ص71.
[44] يوسف بديدة، الظّلال الاجتماعيّة والثّقافيّة للمكان، دراسة تطبيقيّة في روايات أحمد زغب، 2021، دار المثقف، الجزائر، ط1، ص31.
[45] الرواية، ص100.
[46] مسلم بن الحجّاج أبو الحسن القشيري النّيسابوري، المسند الصّحيح (صحيح مسلم)، تح: محمّد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، (دط)، رقم(671)، ص264.
[47] الرواية، ص57.
[48] الرواية، ص58.
[49] يوسف بديدة، الظّلال الاجتماعيّة والثّقافيّة للمكان، ص32.
[50] الرواية، ص98.

[51] عبد المالك مرتاض، الألغاز الشَّعبيَّة الجزائريّة، دراسة في ألغاز الغرب الجزائريّ، 1982، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، ط3، ص27.

[52] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن كرم الإفريقي المصري، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، ص1123.

[53] الجرد الوطني للتُّراث الثَّقافيّ اللَّامادي، بطاقة جرد عنصر رقم 5/057، الجمهوريّة التُّونسيَّة، وزارة الشُّؤون الثَّقافيَّة، المعهد الوطنيّ للتُّراث، ص01.

[54] ابن منظور، لسان العرب، ص85.

[55] الجرد الوطني للتُّراث الثَّقافي اللَّامادي، ص06.

[56] الرّواية، ص48.

[57] الرّواية، ص48.

[58] الرّواية، ص133.

[59] الرّواية، ص ص134,133.

[60] الرّواية، ص136.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن كرم الإفريقي المصري، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة.
2- أكرم قانصو، الحداثة، 1994، مجلّة فصليّة تعنى بقضايا التُّراث والحداثة، العدد01.
3- التّجاني ميَّاطة، المحفل السُّوفي كصورة اتّصال رمزي وفنّي ذو محتوى، جانفي 2014، مجلّة الدّراسات والبحوث الاجتماعيَّة، جامعة الوادي، العدد02.
4- ثريا التّجاني، دراسة اجتماعيّة لغويّة للقصَّة الشَّعبيَّة في منطقة الجنوب الجزائري: وادي سوف نموذجًا، دار هومة، الجزائر، (دط).
5- الجرد الوطني للتُّراث الثَّقافيّ اللَّامادي، بطاقة جرد عنصر رقم 5/057، الجمهوريّة التُّونسيَّة، وزارة الشُّؤون الثَّقافيَّة، المعهد الوطنيّ للتُّراث.
6- حلمي بدير، أثر التُّراث الشَّعبيّ في الأدب الحديث، 2003، دار الوفاء، الاسكندريّة، ط1.
7- حمود العودي، التُّراث الشَّعبيّ وعلاقته بالتَّنمية في البلاد النَّامية، دراسة تطبيقيَّة عن المجتمع اليمنيّ، 1981، عالم الكتب، القاهرة، ط2.
8- شفيق يوسف البقاعيّ، نظريَّة الأدب، منشورات جامعة السَّابع أبريل، بنغاري، ط1.
9- عبد الحميد بورايو، توظيف التُّراث الشَّعبيّ في بناء الرّواية الجزائريَّة، 1980، مجلّة آمال، الشَّركة الوطنيَّة للنَّشر والتَّوزيع، الجزائر، العدد52.
10- عبد الرَّشيد هميسي، رواية الملحد بقيّ بن يقظان، 2022، دار ميم للنَّشر، الجزائر، ط1.

11- عبد المالك مرتاض، الألغاز الشَّعبيَّة الجزائريَّة، دراسة في ألغاز الغرب الجزائريّ، 1982، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، ط3.
12- عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربيَّة القديمة، الدَّار التُّونسيَّة للنَّشر، (دط).
13- عبد الواحد رحَّال، التَّجريب في النَّصّ الرّوائيّ الجزائريّ، 2015/2014، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهدي، أمّ البواقي.
14- كريم شلال الخفاجي، سيميائيَّة الألوان في القرآن الكريم، 2012، دار المتَّقين، بيروت، لبنان، ط1.
15- لبيهي، المضامين التَّربويَّة للتَّنشئة الاجتماعيَّة للمرأة في الثَّقافة الشَّعبيَّة المكتوبة، وادي سوف نموذجًا، 2015/2014، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع، تخصُّص علم الاجتماع التَّربيَّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
16- المازن الغرموضيّ، لقاء الإسلام والغرب وحقوق الإنسان، 1994، منشورات المعهد الدّبلوماسيّ، عمان، الأردن، (دط).
17- محمَّد بن عيسى بن سؤرة بن موسى بن الضحَّاك التّرمذي، (سنن التِّرمذي)، تح: أحمد محمَّد شاكر، (1395هـ، 1975م)، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، رقم(2810).
18- محمد عزَّام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النَّقديَّة الحداثيَّة (دراسة في نقد النَّقد)، 2003، منشورات اتّحاد الكتَّاب العرب، دمشق.
19- مسلم بن الحجَّاج أبو الحسن القشيري النَّيسابوري، المسند الصَّحيح (صحيح مسلم)، تح: محمَّد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التُّراث العربيّ، بيروت، (دط)، رقم(671).
20- يوسف بديدة، الظّلال الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة للمكان، دراسة تطبيقيَّة في روايات أحمد زغب، 2021، دار المثقف، الجزائر، ط1.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 522 - 538 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي العربي الجزائري

The critical term in the Algerian Arab literary discourse

د. بلوافي مَحمد *
BELOUAFI Mahammed
جامعة تامنغست (الجزائر)
University of Tamanghasset (Algeria)
belouafimahammed@gmail.com

تاريخ الإرسال: 20/02/2023	تاريخ القبول: 26/03/2023	تاريخ النشر: 02/06/2023

مُلخص البحث

ولد النقد الجزائري الحديث والمعاصر وسط سيل من المصطلحات النقدية المتعددة، حملتها معها المناهج والمفاهيم والنظريات النقدية الغربية، واقتحمت بها المنظومة النقدية العربية ، باستخدام قائم على الشكل والترجمة الحرفية في كثير من الأحيان من دون أن تستند على السياقات التي أنتجتها، ما أدى إلى اضطراب صياغتها داخل هذه المنظومة، وخلق ما يسمى بإشكالية المصطلح، علما بأن الكثير من هذه المصطلحات لا تخضع للمرجعيات الثقافية ولا لبنية اللغة، وعليه توجب على الباحث العربي أن يضع حدًا لهذه الأزمة ويعمل على تحديد مضمون كل مصطلح غامض أو غير محدد كي يؤدي مهمته في الدرس النقدي، وهنا تتجسد الجهود الفردية للنقاد والدارسين مثل رشيد بن مالك ويوسف وغليسي ، لكن الدراسات النقدية العربية تحتاج إلى سبل تنظيمية محكمة لوضع المصطلحات على أمثل وضع، وعلى الرغم من ذلك تظل هذه الجهود فردية وغير كافية لتخرج بالنقد الجزائري والعربي من الأزمة الراهنة.

الكلمات المفتاح : نقد، مصطلح، أدبي، جزائري، عربي، اشكالية

Abstract :

That the modern and contemporary Algerian criticism was born amidst a torrent of multiple critical terms, carried with it by Western critical approaches, concepts and theories, that stormed the Arab monetary system, which led to turmoil in its formulation within this system, and created the problematic of the term, and therefore the Arab researcher had to put an end to this crisis, Here, the individual efforts of critics and scholars such as Rashid benmalik, Youcef Ouegliss are embodied, but Arab critical studies need tight organizational ways to put terminology in the best possible way.

Keywords: criticism, terminology, literary, Algerian, Arabic, problematic.

* بلوافي مَحمد belouafimahammed@gmail.com

مقدمة :

ظهر الاهتمام بعلم المصطلح متأخرا ؛ إذ لم تظهر العناية الخاصة بالمصطلحات النقدية، ولا العناية بالمصطلح بصفة عامة إلا مع مطلع السبعينيات، ولم يكن متاحا للباحث أن يجد في الدرس النقدي العربي عناية بالمصطلح النقدي حتى ذاك الحين، ومع هذا فقد اقتصرت الجهود العربية على مجموعة البحوث التي وضعها عدد من العلماء، وبثوها في المجلات وعقد الندوات التي تسعى إلى توحيد منهجيات وضع المصطلح؛ ومن أبرزها تلك التي عقدت في الرباط سنة 1981، وتلك التي عقدت في عمان سنة 1993. ومع هذا فإن مجموعة الأسس والقواعد التي تم طرحها في هذه البحوث وهذه الندوات لم تجد التطبيق الفعال لها؛ إذ إن ذلك يقتضي وجود مؤسسة راعية تسهم في إرساء هذه الأسس وتفعيلها، وتقدّم الدعم الكافي لها لتأخذ مكانها المناسب في الدراسات والبحوث ليتسنى لها الاستقرار والشيوع بين المتخصصين.

1- لمحة تاريخية عن المصطلح النقدي وتطوره عربياً وجزائرياً.

كانت صورة النقد الأدبي في مصر في نهاية القرن التاسع والنصف الأول من القرن العشرين أو ما قبله بقليل؛ لغوية وبلاغية ووصفية وذوقية، لا تتجاوز الانطباع و الذوق و بخاصة ما نقرأه في نقد طه حسين، كما أنها لم تخضع أوليات النقد الأدبي في اليمن (1939-1948) للمقاييس أو المعايير النقدية المحكمة، ولا للمدارس أو المذاهب المتبعة، الا ما جاء منها اعتباطا؛ " أي أنها قد تلتقي مصادفة مع هذه المدرسة أو تلك، وقد تقترب من هذا المذهب النقدي أو ذاك" [1].

بينما نجد في المغرب الأقصى قد غلب النقد الفني، التأثري والتاريخي على النقد الأدبي، وذلك من خلال إثارة قضايا مستويات اللغة بين الفصحى و العامية و مناقشة أزمة الأدب بين والجديد والقديم وأزمة الأدب وأدب المناسبات، و استمر الأمر على حاله حتى مطلع الستينيات أو قريبا من ذلك، وتطور النقد بتطور الصحافة. كما هي الحال في كتاب «النقد الأدبي بالمغرب»، وقد ارتبطت أزمة النقد الأدبي العربي في المغرب، بضعف العناية بالمصطلح النقدي، في صلته بالمثاقفة والتمثل النظري لمناهج النقد الحديثة.

وأُستخدم المصطلح في المغرب الأقصى لأول مرة في كتاب (المصطلح المشترك في نقد الشعر)، عام 1977 لصاحبه إدريس الناقوري، حيث ربط مفاهيم المصطلح النقدي وحدوده بالمناهج النقدية الحديثة، وبخاصة البنيوية التكوينية، و بالرغم من معالجته لأنموذج من النقد الأدبي القديم إلا أن المهيمن على جهود النقاد المغاربة في وضع المصطلح -و هي جهود لا ينكرها إلا غافل أو جاحد-، أنها تفتقد لعقد الصلة بين المصطلح والتراث النقدي العربي، ولم يكن هنالك اهتمام حقيقي بالمصطلح بخلاف عما هو عليه في الفترة المعاصرة..

بل حَدّدت وضعية المصطلح بوصفها " ثمرة مناخ سوسيوثقافي وأدبي محكوم أولاً؛ بقلة الإنتاج والابتكار النظريين بالقياس إلى الثقافات التي تبلورت فيها في الأصل، وبمحدودية النصوص الإبداعية في المستوى الكمي لا في المستوى النوعي" [2]، هذا بالنظر الى الفارق الشاسع مابين الثقافتين الغربية والعربية، والفكر العربي والغربي، سواءا في الابتكار والتوليد أو التطبيق، "وهناك ضمن هذا المناخ تقلص واضح لدور التاريخ الأدبي والثقافي والمعجمي"[3].

وسادت تيارات تقليدية في النقد الأدبي في السعودية، ثم انخرطت تجاربه النقدية في المناهج الحديثة مثل التأويل، المعتمد على علوم النفس والتاريخ والإناسة نحو تفسير العمل وإزالة الغموض عنه ، لينطلق " من داخل النص متجهاً إلى الأعلى، كما أن الناقد لا يجب أن يكون مقيداً في تيار أو مذهب نقدي محدد، أو حتى مذهب أدبي واحد، فالناقد يتحرك في نقده مع كلّ التيارات التي تتماشى مع الإبداع نفسه، فالنقد تابع للإبداع، وتقيد الناقد بمذهب واحد قد يجعله في وادٍ والعمل المنقود في واد آخر؛ وهذا دليل على هضم الناقد لقراءة العمل من عدمها" [4].

ولا نغفل حصيلة النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات المتقدمة على سواها إلى حدّ كبير، فيما كتبه حسام الخطيب (فلسطين) ؛ "غير أن مقومات هذه الحصيلة نظرياً وتطبيقياً قليلة العناية، بالمصطلح النقدي عند أبرز نقادها أمثال إحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا وادوار سعيد وحسام الخطيب، وقد تمكن غالبية نقاده من اللغة العربية، وأتقنوا اللغة الإنكليزية في معظم الأحوال، ومالوا إلى العلمية والموضوعية، وإلى التوازن الفكري والمنهجي" [5].

وقد ظهرت في الجزائر حركة نقدية قبيل الاستقلال، إلا أنها لم تقم على أسس علمية ممنهجة فحاولت بعد الإستقلال أن تأسس لفعل نقدي جزائري فتمثل ذلك في أعمال الكثيرين من بينهم :عبد المالك مرتاض، محمد مصايف، واسيني الاعرج، رشيد بن مالك....و غيرهم من النقاد، و نجد من بين هؤلاء من التفت إلى نقد الرواية الجزائرية وفق منظور سياقي و كذلك نسقي.

ومن المعلوم أن النقد الأدبي الجزائري المعاصر بدأ بدايات متعثرة كانت لها هفواتها، فيكاد يقع إجماع على أننا لا نلفي نقدًا ممنهجًا بالجزائر قبل سنة 1961 م، فما كان قبل هذه السنة لا يعدو أن يكون محاولات متناثرة في الصحف والمجلات، كان يدبجها بعض الكتاب، أمثال رمضان حمود، ومحمد السعيد الزاهري، ومحمد البشير الإبراهيمي، وابن باديس، وحمزة بوكوشة، وأحمد بن ذياب، وعبد الوهاب بن منصور، وأحمد رضا حوحو، وغيرهم من الأدباء والمشايخ الذين لم نعرف البعض منهم، ولعل النهضة النقدية بالجزائرقد بدأت مع واحدا من هولاء، كان قد جعل النقد شغله الشاغل؛ آلا وهو أبو القاسم سعد الله،في كتابه والموسوم ب(محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث)، ومنذ ذلك الحين باشرت الجزائر نهضتها النقدية ليصبح الجو الفكري العام مهتما بالنقد الأدبي كضرورة ملحة، باعتباره الموجّه والمرشد الذي يواكب الحركة الأدبية دافعا عجلة السيرورة والتطور.

كما كان لهذه العثرات تأثيرها الإيجابي على الفعل الأدبي، وعلى تطور الخطاب النقدي فيما بعد .لقد قيل الكثير عن الهفوات التي طبعت المسار النقدي الجزائري المعاصر في مختلف مراحل تشكله الأساسية، منها) : -سوء الفهم وضيق مجال التمثل - عدم تبني منهج معين في كليته وفي مرجعياته الفلسفية والابتسمولوجية - سوء استخدام وترجمة بعض المفاهيم الأساسية - ارتباط النقد الأدبي بالجامعة - إثقال النص بالمصطلحات والمفاهيم - ارتباط النقد الأدبي، في مجمله، بمدرسة واحدة) المدرسة - (غياب مراعاة خصوصية النص من ناحية وخصوصية النظرية أو المنهج المستورد والمتبني- هيمنة التقعيد والمعيارية - سلطة التطبيق الفج والاستيلاب المنهجي - ادعاء العلمية العمياء في النقد - غياب الحوار الفعال بين الرواية والنقد- غياب المناخ الملائم والضروري لإنتاج المفاهيم- حضور الانتقائية- غياب القراءة المنتجة والمخصبة(...، وغيرها من الملاحظات الأخرى التي لا تتوخى التقليل من أهمية ما حققه الخطاب النقدي الأدبي عندنا، كما أنها لا تبتغي التأثير على الصيرورة والسيرورة النقدية والأدبية الجزائرية بالخصوص.

حيث اهتم النقد الأدبي في الجزائر بالمنهجية الحديثة، و بخاصة الحقل السيميائي و كذا السردي في الثمانينيات، وأدغمت مصطلحات السيميائية بالعلامة في التراث النقدي عند العديد من النقاد أمثال عبد الملك مرتاض وعبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك، حيث سعى عبد الملك مرتاض إلى تعزيز المصطلح النقدي في المناهج الحديثة مازجاً مزجا بين القديم والحديث،" ومزاوجاً بينهما في محاولة منه من أجل عَطاء نقدي أصيل ذي خصوصيات، لها جذور في التاريخ، ولها امتداد في أعماق الحداثة، وهو ما أعطى لدراساته سمة مميزة تكشف عن مدى استيعابه للنظريات النقدية الحديثة والمامه بالتراث العربي، لذلك نجده في أغلب دراساته الحديثة يميل إلى التركيب المنهجي.

و يأتي بعد هؤلاء السعيد بوطاجين، ليهتم اهتماما متميزا بالمصطلح وعلاقته بالتراث النقدي و اللغوي عند العرب، مع التركيز على الاستعمالات النقدية للمصطلح في التراث الأسلوبي و البلاغي العربيين، كما حاول من خلال مجموع دراساته و بحوثه أن يعقد علاقة وطيدة بين المصطلح النقدي و أصوله الفلسفية...

وأخيرا...أعتُرِفَ بمكانة المصطلح النقدي؛ من خلال الإقرار بعلمية النقد (وضع أسس علم النقد)، وبدا ذلك جلياً في كتاب سعد الدين كليب؛ النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، على أن " النقد الأدبي هو علم النص أو هو علم الظاهرة الأدبية، وقد يبدو استخدام مصطلح العلم في وصف النقد الأدبي غريباً بعض الشيء، ويحتاج إلى تسويغ ولاسيما أن النقد الأدبي معياري، في حين أن العلم وصفي. إننا إذ نستخدم مصطلح العلم، في هذا المقام، نستخدمه وفي الذهن مصطلح العلوم الإنسانية التي يشكّل النقد الأدبي حقلاً من حقولها، ومن المعروف أن هذه العلوم لا تستطيع أن تضاهي العلوم التجريبية، في مسألة الدقة العلمية" [6].

2- واقع المصطلح النقدي في ثقافتنا العربية:

ارتبط المصطلح النقدي بحالتيه النظرية والتطبيقية بالمنظور الفكري وسبل منهجيته، وأظهر النقد فوضى التطبيق للمصطلح السردي دون إحكام واعي بنظريته وعلمه، فالسرد يشمل أنواع القصّ كلّها من

الحكاية والأشكال الموروثة الكثيرة كالمسامرة، والليلة، والنادرة، والطرفة..الخ، إلى القصة والقصة المتوسطة (النوفيلا) والرواية..الخ، ونلاحظ أن نقاداً وباحثين كثر رهنوا المصطلح السردي بالقطيعة المعرفية مع تاريخه ولغته العربية؛ استسلاماً للترجمة والتعريب، وعندما استعيرت مصطلحات علم السرد لتحليل النصوص الروائية العربية، استنكروا استعمالها النقدي، كما هي الحال عند علي نجيب إبراهيم (سورية) كقوله: " ضمير السرد، ووجهات النظر السردية، وصوت الراوي (التبئير)، والمقامات السردية... الخ. وبعد حين، ومع توالي الترجمات، نضطر إلى تغيير المصطلحات تبعاً للتغيير الحاصل في مصدرها، ونغيرها على هوى ما نعتقد أنه الأجدى من دون أي تنسيق، وتكون النتيجة فوضى مصطلحات تؤرث أزمات النقد الروائي. فمصطلح «القص» Recit ينقلب إلى «الحكي» و«المحكي»، و«البنية السردية» La Structure narrative إلى «البنية الحكائية». وبالتالي تنقلب «السرديات» إلى«الحكائيات» "[7].

ومما تقدم نرى أن المصطلحات النقدية ما زالت تعاني من مشكلات متعددة، شأنها في ذلك شأن كثير من القضايا الشائكة التي تعاني منها اللغة العربية، والأمة بأسرها في هذا العصر.

نتوقف هنا لنلقي نظرة على وسائل بناء المصطلح في العصر الحديث وما يواجه هذه الوسائل من عقبات، وما يعتريها من نقص وخلل. وإذا تجاوزنا الوسائل القديمة في بناء المصطلحات من مجاز ونقل بصورها المختلفة، فإننا نجد الأصوات تتعالى منادية بضرورة مواجهة هذا السيل المنهمر من المصطلحات الوافدة. فيقترح بعض العلماء إبقاء المصطلحات الأجنبية على حالها إلى أن نختار لها مصطلحاً قادراً على حمل المفهوم، وبعضهم يقترح منهجيات للتعامل مع السوابق واللواحق في المصطلحات الأجنبية، باعتبار أنَّ هذا الأمر من شأنه أن ييسِّر على المتعاملين اختيار المقابلات العربية للمصطلحات الأجنبية بيسر وسهولة. وثمة من يدعو إلى منهجية تتضمن إدخال الصيغ الأجنبية، واختيار جذور عربية لوضعها في هذه القوالب، واشتقاق مصطلحات من جذور عربية وفق قوالب أعجمية.

3- من وسائل البناء الحديثة للمصطلح:

أولاً: " إدخال المصطلحات الأجنبية بصورتها الأجنبية التي وردت عليها في لغتها الأم، وكتابتها بحروف عربية، وظهرت مثل هذه الصورة مع بدايات العمل اللغوي الحديث، و نتيجة لذلك ظهرت مصطلحات يصعب قبولها في العربية، نحو مصطلح (كوجيتو ديكارت)"[8]، ومصطلح (سيركومفلكس)، ومثل هذا الصنيع ربما أَمكَنَ تكلف قبوله في أسماء الأجهزة، نحو (الأوسيلوغراف) و(الكيموغراف)، وفي أسماء العلماء نحو(برجشتراسر) و(بروكلمان)، ولكن يصعب قبول ذلك في غيره من المصطلحات اللغوية والعلمية.

ثانياً: ترجمة جزء من التركيب المكون للمصطلح، واقتراض جزء منه، نحو" اختيار مصطلح وحدات فونيماتية في مقابل (Phonematic Units)، والجملة الفونولوجية في

مقابل،(Phonological Sentence) ومصطلح (المحتوى الفونيمي) في مقابل (Phonemec) Content " [9].

ثالثاً: ترجمة جذر الكلمة مع إبقاء الصيغة الأجنبية على حالها؛ نحو صوتيم، وصرفيم، وصنفيم، ودلاليم. وهذه الطريقة هي ما يسميها يوسف غازي (طريقة التهجين) بقوله: " ولقد اعتمدنا شخصياً طريقة التهجين هذه في تعريب بعض مصطلحات كتاب فردينان ديسوسير.. فترجمنا (PHONEME) المركبة من PHON الصوت، ومن اللاحق EME بصويتم، و morpheme بـ صرفيم، و Semanteme بـ دلاليم، و vertueme بفرضيم" [10].

رابعاً: التعريب؛ اختيار مقابلات عربية للمصطلحات الأجنبية، وكتابة المصطلحات الأجنبية إزاءها بحروف عربية، وقد يكتب المصطلح بجانب ذلك بلغته الأم، نحو ما نجده عند علي عبد الواحد وافي، فها هو يتحدث عن فروع علم اللغة بقوله: " وهي الفونيتيك (phonetique) أو دراسة الأصوات، والديالكتوجيا (Dialctologie) أو دراسة اللهجات العامية، والسيكولوجيا اللغوية (Psychologie Linguistique) أو علم النفس اللغوي، وهو دراسة العلاقات بين الظواهر اللغوية والظواهر النفسية بمختلف أنواعها، وبيان أثر كل منها في الآخر، والسيمنتيك (Semantique) أو دراسة اللغة من ناحية الدلالة" [11].

غير أن الاعتماد المطلق على التعريب وحده يضعف المصطلح ووظيفته، ولا يكفي التمييز بين اللغة بوصفها نظاماً إشارياً، واللغة بوصفها وسيلة اتصال ما لم يرتهن هذا التمييز بطبيعة هذا المصطلح وخصوصيته، ولا يبدو مثل هذا الرأي مجدياً دون العناية بخصائصه الثقافية واللغوية العربية، لأن المصطلح السردي مرهون بعناصر التمثيل الثقافي التي تؤثر عميقاً في الدلالية والتداولية، أي وظيفية اللغة ولاسيما الفعلية، لأن المصطلح السردي شديد التشابك مع الدلالية والتداولية." فالمعنى في اللغة بوصفها كلاً ـ عند بنفست ـ هو نظام نسقي، أمّا المعنى في الكلام أو التعبير الخاص، فسياقي. وبمصطلحات التمييز الأولي في الدراسات السيميائية، فإنَّ المعنى في اللغة بوصفها نظاماً إشارياً، هو دلالي، أمّا المعنى في الجملة المفردة، فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي). أي أن أشكال المعنى الأخرى في الكلام أو الخطاب، تتزيّا بزيّ التداولية (pragmatics) ، أي العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم " [12].

وإذا أعدنا النظر في هذه الوسائل وجدنا أنها في معظمها تمثل صورة من صور التغريب للمصطلح العربي، ولا تتفق مع نزعة المحافظة على كيان اللغة العربية واستقلاليتها، وتمثل جانباً من جوانب التبعية التي تعيشها الأمة في حاضرها. وإن كانت الصورة الرابعة هي أقربها إلى روح العربية، ومرحلة يمكن تقبلها ريثما يتيسر إيجاد المصطلح العربي البديل؛ إضافة لما تمثله هذه المرحلة من تواصل مع الحضارات الأخرى دون التنكر لهويتنا ولغتنا.

يمثل اقتراض المصطلحات بلغتها الأجنبية، دون البحث عن مقابل عربي لها تقصيراً واضحاً من أولئك الذين يعتمدون هذا الأسلوب؛ إذ إنهم يريحون أنفسهم من عناء البحث، بدعوى عدم قدرة العربية على توفير المقابلات.

ولا تقل تلك الصورة التي تمزج بين العربية والأجنبية في المصطلحات خطورة عن تلك التي تعتمد على نقل المصطلحات الأجنبية؛ ذلك أن الصورة الأولى قد تدعو الغيورين للبحث عن مقابل يستسيغه المتخصصون، أما هذه الصورة فإنها قد تدخل من الضيم على اللغة ما يجعل المستخدمين يرضونه، ويبتعدون عن مجرد التفكير ببديل يحل مكانه.

وقد يكون من أشدها خطورة ؛ التهجين، لما يمثله من تجاهل لإمكانات العربية الحقيقية، وتضليل للمستخدمين، يؤيد هذا التصور أن اللغات العالمية تشترك في معظم الأصوات، ولكنها تختلف في الصيغ والمعاني التي تحتملها الصيغ؛ فالأصوات التي تستخدمها الإنجليزية مثلاً تستخدم العربية أغلبها، فلماذا نترك صيغ العربية وقوالبها، ونبحث عن صيغ أجنبية، وهل عجزت هذه الكثرة الكاثرة من الصيغ العربية عن تأدية المعنى المراد حتى نبحث عن صيغ أعجمية تدخل الضير والضرر على لغتنا.

4- مصطلحنا النقدي بين المنظور الفكري والممارسة التطبيقية .

أدركنا في عصرنا المعاصر أن للمصطلحات أهمية معرفية بالغة، بوصفها بنية سيميائية ودلالية وتداولية، مشتركة بين مختلف العلوم واللغات، وما دام المصطلح يمتلك حدا سيميائيا ودلاليا واضحا في لغته الأصلية، فإنه يتحول عند ترجمته إلى لغات أخرى، فاللغة إنما هي أداة تواصل و تفاهم مشتركة بين مجموعة من الشعوب والمجتمعات، تكتنز في داخلها رصيدا معرفيا متفقا عليه، مقدما في صورة تعاقد، أو عقد قرائي تواصلي وتداولي، يتجاوز الحدود المعجمية القارة أو الثابتة ضمنيا ودلاليا، بينما المصطلح النقدي، أو الأدبي، أو المصطلح بصفته المطلقة؛ فإنه لا ينطوي على لغة اعتيادية، وإنما يتشكل في لغة واصفة أو انعكاسية، أو ما تسمى أحيانا -"ما وراء اللغة " أو ميتا – لغة Meta-Language ، وهو بهذا يمثل درجة عالية من التجريد، إلا أنه تجريد مفهومي على مستوى اللغة الواصفة، ويمكن القول أن المصطلح إنما هو: "كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، وتقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكشيفيه لما قد يبدو مشتتا في التصور"[13] .

وبهذا يقف المصطلح في فضاء لساني وسيميائي ودلالي قريب إلى حد كبير من الفضاء الذي تقف فيه كل فروع ما تسمى بالنظرية الواصفة أو الانعكاسية أو الميتا– نظرية Meta-Theory حيث نجد استقصاء نظريا في حقل نظري آخر، وهو ما يخلق مستوى أعلى من مستويات التدليل والترميز، يختلف عن المستوى المعروف لشفرات اللغة الاعتيادية، ليغدو لغة ثانية، وبناء على ذلك يمكن النظر إلى المصطلح

بوصفه دالا أو علامة من نوع خاص يمكن أن نسميه بالدال الاصطلاحي (أو العلامة الاصطلاحية) وهو بهذا شبيه بالدال الأسطوري أو العلامة الأسطورية، ضمن نسق سيميائي من الدرجة الثانية، يمارس تأثيره الدلالي على مستوى المعنى الإيمائي الحاف، وليس على مستوى المعنى الذاتي القار أو الثابت. وكما يرى رولان بارت فان المعنى الإيحائي، في مثل هذا النسق، يمثل نوعا من الانتقال من المعنى الدلالي أو الإشاري إلى معنى دلالي جديد آخر .فالمعنى الإيمائي يتم عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول دالا لمدلول أبعد. ولو شئنا تطبيق مفهوم بارت الخاص بالأسطورة على المصطلح، لوجدنا أن هذه العلاقة تنطوي على "عملية ثلاثية ترميزية، ستمثلة في الدال والمدلول ونتاجهما العلامة لخلق بنية دلالية جديدة، حيث يحدث كل شيء كما لو أن الأسطورة (وبالنسبة لنا الدال الاصطلاحي) قد نقلت النظام الشكل للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية يمكن التمثيل لها بالترسيمة السيميائية التالية " [14].

ومن هنا نرى أن المصطلح يقوم في العادة بزحزحة المعنى الثابت للفظ إلى دلالات إيحائية وتأويلية جديدة لم يكن يحملها في السابق، وهو أمر سبق وأن تنبه له العلماء والباحثون العرب القدامى، إذ سبق للشريف الجرجاني وأن قال بأن الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل من موضعه الأول، كما ذهب إلى مثل هذا أبو البقاء اللغوي عندما قال: " إن الاصطلاح؛ هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل إخراج الشيء عن المعنى إلى معنى آخر لبيان المراد. وحديثا ذهب مصطفى الشهابي إلى القول بأن الاصطلاح يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية أو الأصلية، بل انه تنبه للتفرقة بين ما اسماه بالمدلول اللغوي للمصطلح ومدلوله الاصطلاحي"[15].

إن هذا الامتياز الذي يحتفظ به المصطلح في أنظمة الدلالة، يجعلنا نؤكد على الوظيفة التداولية والابستمولوجية، التي يمكن أن ينهض بها كوسيط بين مختلف اللغات، لأنه يمتلك الكثير من السمات كوسيط لغوي، لكنه يظل في الجوهر ينتمي إلى المستوى الرمزي Symbol، بمستوى معين، مقارنة بالإيقونة Icon ، والإشارة Index ، فالمصطلح بوصفه علامة من نوع خاص، هو جزء من التعبير اللغوي، حيث تكون المفردة اعتباطية وغير معللة بشكل عام. وهذا لا يمنع أن يمتلك المصطلح في بعض الأحيان قوة تداولية ودلالية قريبة إلى حد ما، من طاقة العلامة الأيقونية بسبب امتلاكه لمواضعة اجتماعية، وثقافية تعاقدية، بين مختلف الثقافات واللغات الإنسانية. وهذا هو سر تحول المصطلح، في الثقافة الإنسانية إلى رسول مشترك للتواصل والمثاقفة، له ما له، وعليا ما عليه، بوصفه رسالة مفهومة ومشتركة موجهة إلى البشر. وهنا في هذا المقام يلخص عبد السلام المسدي إشكالية المصطلح العلمي بقوله:

" إذا ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للموا ضعة الاجتماعية فان المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح. فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه

كما وأضيق دقة. وبذلك يغدو المصطلح، إعلاميا، بأنه شاهد على غائب، أو هو حضور لغيبة، لأنه تعبير علمي يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغويه " [16].

أثارت قضية المصطلح اهتمام العلماء والمفكرين منذ وقت مبكر، ، فكان لابد من تحديده، وضرورة الامساك به، نظراً لأهميته البالغة، ولهذا سعى المفكرون الى وضع اسس وقواعد تتبع لوضع المصطلحات بدل الفوضى والعشوائية والذاتية التي يعاني منها، فنشأ تبعاً لهذا الإحساس ما يمكن تسميته بعلم المصطلح في النصف الأول من القرن الثامن عشر، لكنه لم يجد صدى كعلم قائم بذاته إلا في بداية القرن التاسع عشر، حيث اهتم العلماء اللسانيون في جمع قواعده و توسيع نطاقه عالميا وتعريفه بصورة واحدة متفق عليها مستفيدين بست لغات في ذلك العصر مع المفكر شولمان، وحسب تعريف المنظمة العالمية للتقييس:" دراسة ميدانية لتسمية المفاهيم التي تنتمي إلى ميادين متخصصة من النشاط البشري باعتبار وظيفتها الاجتماعية"[17].

نجد كذلك أن علي القاسمي يعرفه بأنه " العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها" [18]، وتتمثل الوظيفة الأساسية لهذا العلم في " دراسته الأنظمة المفاهيمية والعلائق التي تربطها داخل حقل معرفي معين، بضبط دقيق للمفاهيم والدلالات، وجرد مستفيض للألفاظ الحاملة لها قصد إيجاد المقابلات الملائمة لها من حيث الشكل والمضمون باحترام صارم للمقاييس اللغوية المتعارف عليها والمعمول بها " [19]، وأخذ بالتوسع إلى أن بلغ العالمية، و أصبح يدرس في المعاهد العليا و الجامعات لما له من ضرورة أدبية وعلمية، فهو يطور اللغة بحسب الحاجة التي تدعو إليها الضرورة، لتوليد مصطلح جديد بناءاً على المجهودات اللغوية، ويتضمن المصطلح عدة طرائق لوضعه و التأصيل له، ولذلك تأسس عدد من المراكز والمؤسسات* [20]، التي أخذت على عاتقها مسؤولية متابعة أمر المصطلحات والتنظير لها؛ ومن أبرز هذه المراكز مركز المعلومات الدولية للمصطلحات (الانفوتيرم Infoterm) الذي تأسس بناءاً على اتفاق بين اليونسكو والمعهد النمساوي للمصطلحات .

وسعى هذا المركز (الانفوتيرم) لإرساء أسس النظرية العامة لعلم المصطلحات التي تهدف للعناية بما يأتي: [21]

- المفاهيم من حيث طبيعتها وخصائصها وأنظمتها والعلاقات فيما بينها.
- مكونات المصطلحات وتراكيبها واختصاراتها.
- العلاقات اللغوية للمصطلحات من حيث التخصص.
- التقييس والتوحيد للمصطلحات.

كما جعل المركز من أعماله متابعة ما يتصل بالتوثيق والمعلومات في مجال المصطلحات وذلك بجمع المطبوعات المصطلحية من كل أنحاء العالم، سواء تلك المتصلة بالأسس والمعايير أو مجموعة المصطلحات المتخصصة وتقديم المعلومات عن المطبوعات الصادرة والمشروعات الجارية.

5- عناصر المصطلح النقدي وتحققها:

يقوم المصطلح النقدي على اللغة والمعرفة والمنهجية، هذه المكونات لا تنفصل عن عناصر التمثيل الثقافي من جهة، وعن تراث الإنسانية من جهة أخرى، مما يقوّي التواصل الحضاري مع الثقافات الأجنبية والتطورات العلمية والمعرفية، و تسير توجهاتها تماشياً مع الوعي المعرفي بالاتجاهات الفكرية والنقدية، من خلال استغلال التراث الفكري والنقدي، ناهيك عن ضرورة التعريب؛ لمراعاة الخصوصيات الثقافية، في حين أن توليد المصطلح لا يقتصر على التعريب والترجمة وحدهما، بل يستدعي تعضيد الحوار الحضاري بين الثقافات ولغاتها، وقد أحسن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت في المطالبة بضرورة إدغام الترجمة بالتعريب والتأليف، من خلال موقف حضاري مستقل، يستطيع التحاور مع الثقافة القادمة بتحليلها تحليلاً يحترم ما فيها من اختلاف، ومن اتفاق، ويسعى إلى الإفادة من ذلك كله، وفي الوقت نفسه ينقد ما قد تنطوي عليه من مغايرة في السياقات أو ما قد تدعو إليه من مواقف قد يتفق معها الدارس وقد لا يتفق " [22] .

ويضيف عبد المنعم تليمة، مدعماً ذلك المسعى إلى تأصيل وضع المصطلح النقدي بالتواصل الحضاري والمعرفي في تعقيبه على (بحث تعالي المصطلح وانحناء التعريب)، " فالعرب قادرون على أن يكونوا شركاء أصلاً في عملية تغيير العالم وبناء عالم جديد، فهم قوم نهضوا قديماً ووسيطاً بحضارة كانت الوحيدة في زمانها وهم قوم لم ينقطعوا حديثاً عن العالم، بل هم طرف أصيل في جلّ شواغله وقضاياه منذ بداية نهوضهم الحديث - ونأتي إلى شأننا، العربية ومشكلات الإبداع والترجمة والتعريب والمصطلح - فنكرر ما بدأنا به وهو أن قوة اللغة من قوة أهلها، فإن صحّت حركة العرب إلى المستقبل تفجرّت إبداعية العربية فاستوعبت الجديد، وأضافت إليه إضافات مرموقة" [23] .

ومن هذا المنطلق نجد أن الاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي الواحد من شأنه أن يفاقم الازمة ويزد الهوة بين الدارسين، ويؤدي في النهاية إلى الاختلاف في الفكر النقدي، ومن ذلك أسباب عدة، نذكر منها ثلاث نقاط هامة: [24] .

أولاً: عدم استقرار المصطلح النقدي. فهناك الكثير من المصطلحات المتعددة المعنى والمفهوم عند النقاد، فضلاً عن تأرجح المعنى للمصطلح النقدي عند الناقد الواحد، ولذلك فإنه من الصعب إرساء قواعد واضحة للنظرية النقدية العربية دون توحيد المعنى والمفهوم للمصطلح النقدي العربي وتحديدهما.

ثانياً: اختلاف النقاد في فهم المراد من المصطلح النقدي الواحد مما يؤدي إلى تضارب الآراء أحياناً واختلاف النتائج.

ثالثاً: إن مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإشكالية التعريب والترجمة

6- مناهج دراسة المصطلحات النقدية:

أ- المنهج التاريخي :يرمي إلى تتبع التطورات التي عرفتها دلالة بعض المصطلحات ولعل ابرز من يمثل هذا الاتجاه في دراسة المصطلح أحمد مطلوب، يقول مطلوب في مقدمة كتابه؛ معجم المصطلحات البلاغية

وتطورها، محددا ملامح منهجه :" فهو يقدم للدارسين معرفة الجديد عن البلاغيين ويذكر مدى تأثير اللاحقين بالسابقين، وتقريب فنون البلاغة وربطها بالنصوص لتكون نافعة لمن يريد أن يكتشف بنفسه هذا الفن..." [25].

وعلى الرغم من جهود الباحث فإن هذا المنهج الذي يعمد إلى تحديد المعنى اللغوي ثم الوقوف على دلالته الاصطلاحية اعتمادا على التطور التاريخي، لم يحفل بتناول مصطلحات أخرى بهدف المقارنة، و إضاءة آفاق دلالية أخرى، فقد اكتفى بعدد محدود من المصطلحات، هي الفصاحة والبلاغة والمعاني، والبيان والبديع.

يتطلب المنهج التاريخي كي تكون نتائجه دقيقة أن يستوفي شروط الدراسة العلمية من حيث الاستيعاب التام للمادة باستخدام آلية الإحصاء، فهل فهرست فعلا أماكن ذكر المصطلح جميعا ولدى المؤلفين جميعهم وعبر القرون بأكملها ؟ وإن فهرست بإحصاء أمين فهل خضع نص ورد فيه المصطلح للتحليل والتعليل اللازمين ؟ .

و تتأزم إشكالية المنهج التاريخي في دراسة المصطلح حينما تحجم الدراسات عن تتبع و جود المصطلحات محور الدراسة المخطوطات فهي غالبا ما تكتفي برصد تطورها من خلال المادة المطبوعة، و تتجاوز المؤلفات التي فقدت أو أتلفت في كوارث أو حوادث مرت بها الحياة العربية عبر التاريخ و من الإنصاف القول: إن الإحاطة بالمادة اللغوية و النقدية كلها، أمر عسير على باحث يتحرى علمية المنهج في البحث و التدوين.

ب-المنهج الوصفي: من غايات المنهج الوصفي، تعريف الواقع الدلالي للمصطلحات ضمن النص، ويشترط فيه "إحصاء النصوص التي وردت فيها المصطلحات و ذلك مراعاة لتوقف بعض المصطلحات على بعض وضرورة تصور المصطلح في حجمه الحقيقي ودراسة المواد الاصطلاحية بالمعاجم اللغوية، ثم المعاجم الاصطلاحية، و ذلك لتمهيد الطريق أمام فقه المصطلح و تذوقه، وتصحيح الأخطاء التي قد يكون الإحصاء جلبها من قبل، بدراسة مصطلحية تراعي ذكر المصطلح و العلاقات التي تربطه أو تفصله عن سواه" [26].

إن كتاب (مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ)، لميشال عاصي، " يمكن أن يعد من أبرز التطبيقات على هذا المنهج، لكن وبالرغم من ذلك فان المؤلف فيه لم يهتدي إلى نهج واضح، يطمأن به إلى النتيجة" [27]، لأنه " اعتمد على العثور بدل الإحصاء كما أنه ألغى الدراسة اللغوية، وعد ما ليس مصطلحاً مصطلحاً، و لم يدرس المفاهيم دراسة مصطلحية، تجعلها محددة المعاني و الخصائص، وقد تناول مصطلحات نقدية معينة مثل (اللفظ و المعنى)، على أساس أنها قضايا أدبية نقدية، وليس على أساس أنها مصطلحات نقدية مما أهدر إمكانية تتبع تطور دلالة المصطلح أو تغيرها من مؤلف إلى آخر، و أضاع إمكانية الوقوف على تمييز المصطلح عند الجاحظ من غيره، هو اعتماده الصارم على معطيات الجانب الوصفي، و ما يتبع هذا الاعتماد من إهمال للجانب التاريخي و استبعاد الدراسة المقارنة" [28].

ج- المنهج الوصفي التاريخي :أفضل وأظهر من يمثل هذا المنهج الوصفي التاريخي، هذا المنهج المزدوج، هو إدريس الناقوري في كتابه (المصطلح النقدي في نقد الشعر) ، من خلال دراسته المستفيضة للقضايا تاريخية عدة،و أهم معالم منهج الناقوري من خلال كتابه تتضح في تناول المصطلح بما يأتي: [29]

1ـ قراءة نص الكتاب(نقد الشعر) مرات متعددة و متأنية بهدف الوقوف على أهم الاصطلاحات، و استيعاب دلالتها المختلفة.

2ـ القيام بعملية جرد عامة، تشمل المفردات النقدية و البلاغية دون أخذ معيار القوة الاصطلاحية في الحسبان بادئ الأمر تحديد واختيار الإصلاحات النقدية و البلاغية المزعم دراستها بناء على مقاييس موضوعية وعلمية يمكن حصرها على النحو الآتي:

أ ـ اطراد الاستعمال الاصطلاحي عند نقاد سبقوا قدامة أو عاصروه .

ب ـ رغبة قدامه نفسه في عد بعض المفردات اللغوية مصطلحات سواء كانت من اختراعه أو من اختراع غيره من النقاد العرب القدامى أو من اختراع نقاد و فلاسفة آخرين استعار منهم المؤلف مصطلحه النقدي.

ت ـالسياق الذي كثيرا ما يعطي للفظ قوته الاصطلاحية وينقله بالتالي من دلالته اللغوية الأصلية,أو المجازية إلى دلالته الاصطلاحية الجديدة .

ث ـ انتماء المفردة إلى معجم علم من العلوم العربية التي تحددت اصطلاحاتها قديما في أثناء عصر الاحتجاج أو بعد هذا التاريخ, مثل علم النحو والعروض والقافية أو إلى غيرها من العلوم الدخيلة التي تشربتها الذهنية العربية في خلال فترة التلاقح الفكري والتفاعل الحضاري , ومن هذه العلوم المنطق والجدل والأخلاق .

ج ـ توافر الشروط الاصطلاحية أو الصفة الاصطلاحية في المفردة المدروسة و من هذه الشروط : الدقة والوضوح و الاختصار وعدم احتمال التأويل و عدم تعدد الدلالة في مجال الاستعمال الواحد، "ازدواجية المنهج التي بدت في دراسة الناقورية، تنطوي على حقيقتين هامتين، الأولى إن أحادية المنهج لا بد أن تكتنفها عثرات تقوض ثبات بنيتها، والثانية إن إعادة فحص أي منهج بعينه من أجل تحسينه يقود بالضرورة إلى الانفتاح على مناهج أخرى، أو بمعنى آخر يقود بالضرورة إلى هذه التوفيقية لكن الناقورية و إن سعى إلى هذه التوفيقية بإتباعه منهجا مزدوجا في دراسة المصطلح.

ولم يخرج عن الإطار العام لكلا المنهجين السابقين مما يبرز الحاجة إلى " تخطي الحدود الفاصلة بين المناهج و ممارسة منهج توفيقي أكثر استيعاب لمفردات المناهج السابقة و غيرها وهذه التوفيقية الأكثر استيعابا ربما تضع الخطوة الأولى نحو تأسيس خطاب تكاملي في التعامل مع المصطلح النقدي" [30].

فالنقد الأدبي يعتبر من أهم الممارسات الأدبية القديمة في نشأتها المتجددة في حلتها، ضمن موروثنا العربي؛ الثقافي و الأدبي، فلقد اهتم به العرب من العصور القديمة (ولو أنه قد اختلفت صورته وطبيعته من عصر إلى أخر)، إن النقد الأدبي أنما هة ظاهرة قديمة متجددة، تسعى إلى مدارسة النص الادبي، لإكتشاف صورته الجمالية، ةتقدير الصفات الأساسية التي يجب توفرها به ليكون أثرا فنياً خالداً، لذلك هو يمتد في بعده إلى زمن قديم جداً، لكن بما أن الطموح الإبداعي للإنسان العربي لا يقف عند حدود ما هو كائن، بل تعداه ويتجاوزه لما ينبغي أن يكون، لذلك كان لابد من الإهتمام بتلك الأعمال الادبية المستجدة، وتحليلها لمعرفة مواطن الجمال بها، وكذا تقويمها وتصويبها للأحسن، وتمييز الجيد من الرديء منها، إلا أن بداياته لم تتعدى أن

تكون أحكاما ذوقية انطباعية؛ ناتجة عن التأثر بالنص، ولكنه تطور فيما بعد، وعرف النقد الأدبي بوجهه الحديث والمعاصر، متجاوزا الماضي و مؤسسا للأفكار النقدية وطرح جديدة، وعلى إثر ذلك ظهرت ، مواكبا لظهور كثير من النصوص الإبداعية، و تسلح بالكثير من الأسس العلمية والفلسفية والنفسية والاجتماعية، من أجل إيجاد نقد يتسم بالموضوعية، أو على الأقل يسعى لأن يكون موضوعيا في تحليلاته و تنظيراته الحديثة وممارساته التطبيقية، في العصر المعاصر، وكل ذلك ساهم بشكل من الأشكال في تطور النقد الأدبي، وإرساء قواعده، والارتقاء به إلى مصاف الكيان المعرفي النوعي، المؤسس والممنهج ضمن مجالات العلوم الإنسانية .

وهذا ما جعل الاهتمام به يزداد وتتسع دائرته، حتى أصبح "الخطاب النقدي هو في حد ذاته مجالاً للتفكير والتأمل، و موضوعاً للدراسة والتحليل؛ ما يعرف بي(نقد النقد) أو (قراءة القراءة)" [31] - كما يسميها البعض على غرار جهودعبد الملك مرتاض في تنظير القراءة - على اعتبار أن النقد الأدبي كموضوع لم يعرف تنظيرا وترسيما إلا في العصر الحديث، حيث كان عبارة عن رؤى واطروحات متعددة ومتناثرة هنا وهناك، إلى أن ظهر الخطاب الوصفي والتشريحي والذي تقارب في مجمله من حالة النقد– حيث يتحول الخطاب النقدي إلى عمل إبداعي لدى الناقد الثاني، وهنا لابد أن نشير بالضرورة إلى كون الناقد لابد له من ان يتحلى بفكر واسع وخيال أوسع من المبدع، وإطلاع وعلم باليات النقد ومناهجه، من اجل أن يستطيع الإلمام والإحاطة بالنص من جميع جوانبه.

وقد سعت الكثير من الأقلام إلى محاولة إلى التأصيل لهذه الممارسة، والبحث عن جذورها، بينما اتجه آخرون إلى مسايرة الواقع والمعاش، في محاولة لتقييم الممارسة المعاصرة للإبداع الفني الراهن، وتتبع خيوط عملية النقد مابين النظرية والتطبيق، والرهانات المفروضة من الوقائع الحياتية للأديب والناقد على حد سواء .

إن خطاب نقد النقد؛ باعتباره كيانا معرفيا، أو حقلا ابستومولوجيا لا يزال ميدانا تتضافر الجهود النظرية والعملية من أجل بلورته وتوحيد معايره المعتمدة ومنهج مدارسته، (كتابات وجهود يوسف وغليسي؛ وهو واحد من الجزائريين الذين أبدو اهتماما كبيرا بنقد النقد، مثل كتابه النقدي؛ الخطاب النقدي عند الملك مرتاض)، للوصول إلى فهم صحيح وسليم وممنهج للنص، فقد جاء بمثابة أداة أو الية فضرتها الحاجة من أجل تصحيح مسار النقد، كجنس كتابة ترقى إلى ملامسة الابداع الفني بكفاءة وحياد، بعيدا عن الكتابات التي تختزل (نقد النقد) في صورة سجالية تنطلق من قناعات إيديولوجية أو ذاتية معينة. يصدر عن رضا وتعاطف، أو تملق أو تقرب، أو شتم وتجريح، وتشنيع .

والمتأمل والمهتم بالمسار الإنتاجي للحركة الأدبية و النقدية في بلادنا، سيلاحظ في يسر، كثرة الكلام عن أزمات الخطاب النقدي وإشكالياته وخصوصياته في المنطقة المغاربية، والجزائرية بالتحديد، ومن غير شك إنّ هذا الكلام لم يتأتى من عدم ، وإنما له جذوراً وأعماقا يمتد إليها، أو بالأصح ينطلق منها، ، كما أن هناك إشكال و اختلاف في طبيعة الأزمة، يتعدد ويتنوع من عقلية وأيديولوجية للناقد إلى إشكالية في فهم النظريات والآليات وتطبيقها، إلى تعدد في المصطلحات النقدية وعدم توحيدها – مثلا؛ ذات الظاهرة هناك من يسميها

نقد النقد، وهناك من يسميها قراءة القراءة كما هو الأمر عند عبد الملك مرتاض - واختلاف في المناهج وتعددها، ... الخ.

ومن خلال المتابعة والتمحيص للمنتج الأدبي، الحاصل على مستوى الساحة الجزائرية، وما تعج به من دراسة نقدية، وتحليلات نصية، من مختلف الأشكال والأجناس الأدبية، يتضح أن هناك حركة نقدية مسايرة للواقع تتماشى تبعاً للتطور الإبداعي، والمسار الفني الذي بلغ إليه النص الأدبي، والمثقف الجزائري في ذات الوقت - وتحاول أن تستوعب مختلف الأعمال التي تضج بها الساحة الأدبية الجزائرية، بتنوع مشاربها.. كظهور أعمال نقدية تهتم وتحاول مدارسة النص السردي الصحرواي، الذي برز على الساحة الإبداعية بشكل ملحوظ وتميزه وتفرده بأسلوبه وخصائصه - حيث نجد العمل الروائي للكاتب الأكاديمي د.عبد الله كروم (رواية الطرحاني) التي حازت على جائزة أسيا جبار للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لسنة 2022، سواء أكان ذلك على مستوى العملية الإبداعية أو العملية النقدية ذاتها وبحدودها، أو تعلق الأمر بآلياتها الإجرائية وتوظيفها.

وكما هو معلوم إن الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر؛ يقودنا إلى الحديث عن قضايا متعددة، لعل أبرزها قضية الوعي النقدي ومدى تمثله وتجسده في الممارسة، هذا لان الطرح الموضوعي لهذه الإشكالية النقدية طرح شاق قد تعترضه الإنزلاقات الفكرية - قد تحكمنا سواء بوعي أو بغير وعي - في ممارستنا النقدية لنص الأدبي، ولهذا سنحاول أن نكون قدر الإمكان موضوعيين في بحثنا هذا من خلال تتبعنا وتحليلنا للظاهرة النقدية، ونسعى إلى محاولة إزالة اللبس والغموض عنها ,إضاءة العتمات منها، وتوضيح العلاقة الترابطية الواقعية ما بين النصوص الإبداعية والناقد والعملية النقدية الحاصلة، من خلال فهم الآليات وحسن توظيفها وتطبيقها على النصوص الأدبية، ومدى تأثر العملية النقدية بالراهن الجزائري، والى أي حد وفق النقد في الساحة الجزائرية في إنصاف النصوص الأدبية بعيدا عن الذاتية والإغراق في النظرية، وهذا كله رغبة منا إلى إنارة الوعي النقدي والمساهمة في إرساء معالم واضحة ينتهجها الناقد والدارس للنصوص الأدبية .

الخاتمة:

هكذا نكون قد قدمنا لمحة عن تطور النقد والمصطلح النقدي في الجزائر، وأهم المناهج النقدية التي استند إليها النقاد الجزائريون في مدارستهم للنصوص الأدبية.

قضية المصطلح واحدة من أهم القضايا التي ينبغي النظر إليها بمزيد من العناية و التأمل، لاسيما و نحن أمام مذاهب و تيارات و مناهج نقدية عديدة، لكل منها مصطلحاته ومفاهيمه و قضاياه، و هو ما جعل الحاجة إلى تنظيم المصطلحية النقدية حاجة ماسة، والعلاقة بين النقد الأدبي و منظومته الاصطلاحية، يشوبها الكثير من التشويش و الاضطراب في صياغتها الفنية، و في فهم محتواها، من مظاهر ذلك ما نجده من اختلاف في وضع المصطلحات وكذا استعمالها ، حتى أصبحت إشكالية المصطلح واختلافه وتعدده من العبارات المألوفة في الدرسات النقدية، بينما مر النقد الأدبي الجزائري في بداية نشأته بفترة باهتة، حيث لم يكن نقدا ممنهجا قائما

على أسس علمية معترف بها، استلزمت إعادة النظر في الاسس التي ركزت عليها المفاهيم الثقافية والمنطلقات الفكرية.

هوامش:

[1]. عبد العزيز المقالح، أوليات النقد الأدبي في اليمن(1984 -1939) ، دار الآداب، بيروت،ط:1،1984،ص6

[2] المرجع السابق، ص 6

[3] عبد الحميد عقار، أفق الخطاب النقدي بالمغرب، في كتاب «النقد الأدبي بالمغرب»، ص111.

[4] سلطان سعد القحطاني، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته، ص206-207.

[5] حسام الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص232.

[6] سعد الدين كليب، النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، ص3.

[7] علي نجيب إبراهيم، دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي، في كتاب «قضايا المصطلح»، المصدر السابق، ص60.

[8]. علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص43.

[9]. انظر أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1985، ص368-369.

[10]. يوسف غازي، مدخل إلى الألسنة، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق، ط1، 1985، ص193.

[11]. علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار نهضة، القاهرة، مصر، ط9، ص59.

[12] قصي الحسين، تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي، في كتاب «قضايا المصطلح»،المصدر السابق، ص365.

[13] - أحمد ابو حسن، مدخل إلى علم المصطلح؛ المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61،كانون الثاني – شباط 1989، بيروت، ص 84.

[14] - ينظر ترنس هوكز، ترجمة مجيد ماشطة، البنيوية وعلم الإشارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986، ص 120-121

[15]. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001، ص 10.

[16]. عبدالسلام المسدي، " قاموس اللسانيات "، الدار العربية للكتاب، تونس 1984ص 13.

[17]. ينظر علي القاسمي، علم المصطلح بين علم المنطق وعلم اللغة، مجلة اللسان العربي، ع30، 1988، ص85.

[18]. النظرية العامة لوضع المصطلحات وتوحيدها وتوثيقها، علي القاسمي، مجلس اللسان العربي ع18-1، 1980 ص9.

[19]. ليلى المسعودي، علم المصطلحات وبنوك المعطيات، مجلس اللسان العربي ع28، 1987، ص85.

[20]. من أبرز هذه المؤسسات بنك المعلومات المصطلحية المقيسة والجمعية الإفرنسية للمصطلحية والجمعية الفرنسية للتقييس.

[21]. انظر جواد حسني سماعنة، الحركة المعجمية بمكتب تنسيق التعريف مجلة اللسان العربي ع46، 1998، ص41.

[22] ينظر سعد عبد الرحمن البازعي، تعالي المصطلح وانحناء التعريب. في كتاب الترجمة والثقافة العربية- المدارات والمسارات والتحديات، ص156

[23] ينظر المرجع نفسه، ص 169.

[24] ينظر بسام قطوس، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيميولوجيا نموذجاً، في كتاب »قضايا المصطلح: اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة«، ص324

[25] إبراهيم احمد ملحم، الخطاب النقدي و قراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن،2007,ص153-154.

[26] انيسة (anissa)، بحث المصطلح النقدي، احلى منتدى ، موقع الكتروني، https://centpourcentdziri.ahlamontada.net/t874-topic

27 ينظر ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد، في أدب الجاحظ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

[28] ينظر إبراهيم احمدملحم، الخطاب النقدي و قراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، 2007، ص155-156.

[29] المرجع نفسه، ص157-158

[30] المرجع نفسه، ص 158.

[31] ينظر عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 1998.

قائمة المراجع:

1. إبراهيم احمد ملحم، الخطاب النقدي و قراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، 2007.
2. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب، القاهرة ، ط3، 1985،
3. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001.
4. بسام قطوس، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيميولوجيا نموذجاً، في كتاب " قضايا المصطلح: اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة".
5. حسام الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات،
6. سعد الدين كليب، النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه،
7. سعد عبد الرحمن البازعي، تعالي المصطلح وانحناء التعريب. في كتاب الترجمة والثقافة العربية- المدارات والمسارات والتحديات.
8. سلطان سعد القحطاني، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته،
9. عبد الحميد عقار، أفق الخطاب النقدي بالمغرب، في كتاب "النقد الأدبي بالمغرب"
10. عبدالسلام المسدي، " قاموس اللسانيات " الدار العربية للكتاب، تونس 1984.
11. عبد العزيز المقالح، أوليّات النقد الأدبي في اليمن 1939-1948، دار الآداب، بيروت،ط:1،1984،
12. عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع
13. علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986،

14. علي نجيب إبراهيم، دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي، في كتاب «قضايا المصطلح»
15. علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، ، دار نهضة، القاهرة، مصر، ط9،
16. قصي الحسين، تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي، في كتاب «قضايا المصطلح».
17. يوسف غازي، مدخل إلى الألسنة، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق ، ط1، 1985.

المراجع المترجمة:

1. ترنس هوكز، ترجمة مجيد ماشطة ، البنيوية وعلم الإشارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986.

المجلات:

1. أحمد ابو حسن، مدخل إلى علم المصطلح؛ المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61، كانون الثاني – شباط 1989، بيروت .
2. جواد حسني سما، الحركة المعجمية بمكتب تنسيق التعريف، مجلة اللسان العربي ع46، 1998.
3. علي القاسمي، النظرية العامة لوضع المصطلحات وتوحيدها وتوثيقها، مجلس اللسان العربي ع18-1، 1980 .
4. علي القاسمي، علم المصطلح بين علم المنطق وعلم اللغة، مجلة اللسان العربي، ع30، 1988.
5. ليلى المسعودي، علم المصطلحات وبنوك المعطيات، ، مجلس اللسان العربي ع28، 1987.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 2، يونيو 2023
ص: 539 - 555 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

دراسة مقارنة بين قصيدة عبد الرحمن شكري (إلى الريح) وقصيدة بيرسي بيش شيلي (Ode to the west wind إلى الريح الغربيّة)

A comparative study between Abdul Rahman Shukri's poem (To the Wind) and Percy Bysshe Shelley's poem (Ode to the West Wind)

إيمان محمد خليل قاسمية*
Eman Mhammad Khalil Qasmiah
الجامعة الهاشميّة (الأردن)
The Hashemite University (Jordan)
emanmhammad@ymail.com

تاريخ الإرسال: 2022/10/01	تاريخ القبول: 2022/10/14	تاريخ النشر: 2023/06/02

مُلخّص البحث

تنحو هذه الدراسة نحوًا منازًا في اختيارها المُنتخب على مأدبة الدراسة المقارنة، التي تنجدل في موضوعة رئيسة، وهي استجلاء التأثر والتأثير بالوقوف على معارين لشاعرين من فلوات مختلفة، الشاعر الأمريكي بيرسي بيش شيلي Percy (Bysshe Shelley) والشاعر المصري عبد الرحمن شكري، تلتمس في سيرها إلى محاولة السُّهمة في سك منهجيّة قويمة برؤى الدراسة، فكانت المدرسة الفرنسيّة هي الجادّة الرشيدة.

وقد وصلت الورقة في ختام صِحافها مُعلنة عن نتائج تراصت خلفها سؤالات جاست حولها الدراسة، ومن تلك المُحصلة باحَت الدراسة عن تأثر عبد الرحمن شكري في قصيدته إلى الريح، بقصيدة شيلي إلى الريح الغربيّة، تأثرًا لاحبًا في مواطن غير نزيرة، أحاط شكري بشيلي إحاطة الشعاع بالصباح المتقد.

الكلمات المفتاح: الأدب المقارن، بيرسي بيش شيلي، عبد الرحمن شكري، إلى الريح، إلى الريح الغربيّة.

Abstract :

This study tends to be distinguished in its selection of the comparative study banquet, which is engraved in a main topic, which is the elucidation of influence and influence by standing on the architects of two poets from different fellas, the American poet Percy Bysshe Shelley)) and the Egyptian poet Abdel Rahman Shukry, seeking in her course To try to contribute to the formulation of a sound methodology with the visions of the study, so the French school was the rational path.

The paper arrived at the end of its newspaper, announcing results behind which questions were stacked behind the study. From this conclusion, the study revealed the

* إيمان محمد خليل قاسمية. emanmhammad@ymail.com

influence of Abdel Rahman Shukri in his poem To the Wind, by Shelley's poem To the West Wind, influenced by a love in an unfavorable country. The blazing.

Keywords: Comparative Literature, Percy Bysshe Shelley, Abd al-Rahman Shukri, To the Wind, To the West Wind.

المقدّمة :

يطل الأدب المقارن نافذته على آداب الشرق والغرب، وتنسبط أشاعته على جسور الحوار بين الثقافات المختلفة، يتوالف ذلك مع الرغبة الملحاحة على الاطلاع والاتساع، وبمنأى عن الزمن الذي ظهر فيه الأدب المقارن من مخاض في الأحداث، إلا أنه يمكن أن يقال بلا غضاضه أو تشاؤم، في أنه ما زالت الدارسات المنكبة عليه في طور التوثب والشباب، فكان انكبابنا في هذه الصِحاف طريقًا ممهدة للسير في طيفها الأبلق.

تنسدلُ المقارنة من كينونة أو حالة أنطولوجيّة، ملازمة لسيكولوجيّة الأفراد والجماعات، التي تنسل خيوطها في مداخل الاختصاصات بما فيها مجال الأدب، وهي بالإضافة إلى ذلك من العناصر المكونة للحقل الإبستمولوجي، الشيء الذي ينقلها من المحدودية إلى الشمولية، إذ لا بد من تجديد - تعريفها، كلما دعت الحاجة إلى استعمالاتها، حيث يعسر احتفاظها بالدلالة الواحدة، في المعالجة الأدبيّة الواحدة، لتوالدها باختلاف الفضاءات والباحثين والظواهر[1]، فالمقارنة فعل هرمنوتيكيّ، يتساءل باستمرار عن العلاقات، على أنه مصدر وجودي عن كينونة الكائن، بما هو كائن وما عليه أن يكون[2].

لا مراء، أن نُعلن العلاقة الديالكتيكيّة الفاعلة بين الأدب القومي والآداب الأخرى، بعلاقة ديناميّة متحركة، فهي مصدر خصب من مصادر المعرفة الإنسانيّة. فالإنسيّ يتخذ في مسائله، أداة منهجيّة مقارنة؛ غاية لنول الحقائق في مصافِها الخالصة، وذلك بدقة الملاحظة، وبيان الاختلاف والتشابه، وصحة الاستنتاج وسلامته من شوائب المُلغز.

أولًا: الإطار النظريّ

أضحى الأدب المقارن منذ أن أصبح موضع الاعتراض والمعارضة، من حين لآخر تثار في وجهه صعوبات كثيرة، وانتقادات أصعب، أبرزها رأي الناقد الإيطالي كروتشه فيه، وهو من أشد المعارضين للأدب المقارن كمنهج للبحث[3]، ما لقيه من الاضطراب في المفهوم، والتخبط في رسم مناهجه واتجاهاته، ولسنا هنا، بصدد مناقشة هذه المصطلحات أو المفاضلة بينها، وإنما يمكن بيان ما جاء في التسميات التي اقتُرحت حول الأدب المقارن، الذي عدّه (فان تيبغم) مصطلحًا مضطربًا غير دقيق.

ومن المصطلحات التي اقترحت، الآداب الحديثة المقارنة، وتاريخ الأدب المقارن، ومصطلح تاريخ العلاقات الأدبية الدولية الذي اقترحه ماريوس فرانسوا غويار، و تاريخ الأدب وفيه يقترب المصطلح من الدقة

حسب مفهومه الأصلي، ذلك لأن الأدب المقارن هو في الأصل تاريخ أدبيّ، يتتبع العلاقات بين الآداب وآليات التأثر والتأثير[4].

ونحن لا نُعنى بعاصفة مطريّة حول المصطلحات، بل بمناخ المثاقف الذي يحدثه هذا الفرع المعرفيّ، بمعزل عن تسميته وإطلاقه.

أما في بيان ماهية الأدب المقارن، فقد أعلنت المراجع المختصة بالأدب المقارن، أن فان تيجيم كان أول من قدم تعريفًا للأدب المقارن ومضمونه، في كتابه الموجز عنه، الذي صدرت طبعته الأولى في باريس سنة 1931م، يقول في تعريفه له: إنه العلم الذي يدرس على نحو خاص آثار الآداب المختلفة في علاقاتها المتبادلة، ويقول في إيجاز لاحب، إنه تاريخ العلاقات الأدبية الدولية[5]، وقد تم تعريفه بموضوعية شاملة، ينسدل ستارها فيما وراء حدود إقليم معين، ودراسة العلاقات بين الأدب ونواحي المعرفة الأخرى، بما فيها الفنون الجميلة، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية، والعلوم التجريبية، والأديان وغيرها.[6]، بالانطلاق بالبحث الأدبيّ، عبر الحدود الجغرافيّة وحدود الأنواع الأدبيّة[7]، ذلك أن النصوص الأدبيّة تحيلنا فعلا على علاقات تتعدى حدود انتمائها الأدبيّ، كون الأدب المقارن يعبر بالأدب عبر الجدران، وهذا الطريق الذي يبتعد عنه الأدب القومي إلى داخل الجدار الصلد بمنأى عن الدائر خارج فلكه.

عليه فإن مهمة الأدب المقارن هي تكوين حالة من التوازن والتكافؤ بين الآداب والثقافات المختلفة،[8] ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها وما هذه الصلات التاريخيّة من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر[9]، فالأدب المقارن مثل غيره من فروع الأدب يحتاج إلى دراسات متعاضدة تساعد على فهمه وإدراك اتجاهاته، والتاريخ كان من أهم هذه بالوقوف على سير الكُتاب، ودراسة النماذج البشريّة الأدبيّة المعروفة عن كل شعب وأدب[10] ؛ إذ لا يمكن لأي فئة مجتمعيّة ما، بلغت من الرقي أن تكتفي بتراثها الفرديّ أو أن تستغني عن التراث الأُناسيّ العام، وإن الاقتصار على ما أنتجنا فقط يجعل من الواحد كمن يعيش في كهف أفلاطون بعيدين عما يجري في الكون، سيّما أن اطلاعنا على إنتاج الآخر يرسخ دعائم الفكرة، ويفتح نوافذ نطل منها على الشرق والغرب، فتتسع الآفاق، وتتغذى المدارك.

كما يتجرع الشاعر من شراب الاطلاع ما يوقظ ملكاته ويحركها، ويلقح ذهنه، والاطلاع هو الآلة التي يرفع بها ماء الينبوع إلى الأماكن العالية، سيّما أن الشاعر في حاجة إلى محركات وبواعث، والاطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث والأديب الذي لا يغرم بالاطلاع كالماء الأجن العطن، الذي لا يحركه محرك[11].

أما عن سير عربة هذه الدراسة، فكانت المدرسة الفرنسيّة هي حراك هذا السير، الذي خرج من تحت مركبتها، الاتجاه العام لدى المدرسة الفرنسيّة، التي ذهبت إلى أن الأدب المقارن يدرس أساسيًا، التأثيرات بين الأدباء أو بين الآداب المختلفة تقوم ما بينها علاقات لاحبات، كما يدرس امتداد هذه المؤثرات

وحركاتها ونتائجها في هذا السياق، يدرسها من حيث هي مثار لتغيرات حدثت في شخصية المتلقي، أو لتحولات ظهرت في تفكيره، ومن حيث هي، في التالي، عامل في «بعث» أو في «تجديد» الفكر، وتطلعه إلى مواقف جديدة، قد لا يملك أن يتطلع إليها إذا لم يتم هذا التلاقي[12]. بلزوب إثبات الصلة التاريخيّة في أي بحث مقارن بكونيّة العامل التاريخيّ في شُرطية أساسية في العمل المقارن في الفرنسيّة المنهجية.

في نطاق هذا التحديد يشدد (غنيمي) إلى أنه لا يمكن عدّ الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة، إن لم تقم بينهم صلات تاريخيّة حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعًا من التأثير أو يتأثر به، بل يجب أن يلحظ فيها المعنى التاريخي، وبذا يكون الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخيّة بغيره من الآداب الخارجية عن نطاق اللغة القومية التي كتبها[13]، وإن انتقال مادة أدبية من أدب إلى أدب قومي آخر ليس مسألة عشوائية، بل هي علاقة تاريخية قائمة على السببية، وهذا ما على الأدب المقارن أن يبرهن عليه بصورة لا تقبل الجدال؛ أي أن يبين مصدر التأثر، وواسطته ونتائجه[14]، بمنأى عن الرصف دون الوصف والبيان.

وقد يأتي التأثر والتأثير من كاتب ما، في جماعة أو مدرسة أدبيّة معينة، أو نوع أدبيّ محدد، أما عن دراستنا فتتسيّد العجلة بتأثر كاتب في كاتب أخرى، في أرضية فسيحة من الشرق إلى الغرب، فتحاول الدراسة، أن تدرس قصيدة عبدالرحمن شكري (إلى الريح)، وقصيدة بيرس شيلي (إلى الرياح الغربيّة) بلغتها الإنجليزيّة الأم، تمسكًا بالمنهج الفرنسيّ في بيان التأثر والتأثر بين أدبين في لغتين اثنتين.

كون المنهج الفرنسيّ يقتضي العلائقيّة التاريخيّة، فلا الإتيان إلا بنولِ هذه الصلة من خلال التفحص حول الكاتبين، بديًا بـ:

أ-بيرسي بيش شيلي(Percy Bysshe Shelley)

ولد في الرابع من آب سنة 1792 في إنكلترا، كان العالم الغربي، وإنكلترا على وجه الخصوص يخوضان عندها في عصر جديد من الأفكار والمشاعر؛ وكانت روح الثورة العقلية والسياسية التي انطلقت من فرنسا، وروح يقظة الحس والخيال التي حملت لواءها كل من إنكلترا وألمانيا العنصرين الأساسيين في تلك الحركة[15]،وقد استقر في دبلن فكتب، ووزع المنشورات المناصرة للحقوق السياسية للكاثوليك، والمنادية بالحكم الذاتي ومثل الفكر الحر، من ثم عرج بعد شهور على ويلز، وهناك يفتح قلبه وعينيه على الطبيعة الخلابة فإذا بشعره المتحمس الثائر يظهر على استحياء بوادر عشق الطبيعة والاندماج بها والتغني بمفاتنها وهو الأمر الذي ظل إلى أواخر حياته القصيرة ملازما له"[16]، بيد أنه غلب على أعماله التوجه السياسي بفكره الراديكاليّ.

كان شلي يعد من أقطاب الجيل الثاني من الرومانسيين الإنجليز ومثل هو وزميلاه الشاعران بيرون وكيتس ظاهرة فريدة في الشعر الإنجليزي، وقد جرى حظيت العديد من قصائده ضمن أعظم الأعمال الشعرية

في تاريخ الأدب الانكليزي برمته، حيث ترجمة أبرز أعماله إلى اللغة العربيّة، كما نالت قصائده ترجمات واسعة، ولم يكن هذا الاحتفاء بشلي هو وحده الذي قادنا إلى دراسته وإنما قادنا أيضا عمق تأثيره في أول حركة تجديد وأضخمها في شعرنا وهي حركة جماعة الديوان، التي قامت على التبشير بالخيال والوجدان[17]، قضى شلي نحبه في عام 1822غريقا في حادث بحري على شاطئ ولجهورن، بإيطاليا[18].

ب- عبد الرحمن شكري

ولد بمدينة بورسعيد في الثاني عشر من أكتوبر عام 1886م، وتخرج من مدرسة المعلمين العليا سنة 1909، وقد عمل بالتدريس ثم صار ناظرا ومفتشا إلى سنة 1923، وقد أصيب بالفالج سنة 1953، وبعدها انتقل إلى الاسكندرية، وتوفي فيها سنة 1958، وتوفي بالإسكندرية في الخامس عشر من ديسمبر 1958م[19].

كان شكري من الفئة التي استضاءت طريقها، وعرفت ما يتناسب ميولها، فاتجه إلى دراسة الأدب حيث التحق بمدرسة المعلمين التي كانت مسرحًا خصبًا للنشاط العلميّ الأدبي وقد اهتم معلمو المدرسة بدراسة كتاب الذخيرة الذهبية " وهي مجموعة مختارات من أحسن الشعر الإنجليزي، فوجد فيها شاعرنا ألوانًا جديدة من الشعر، ودفعه ذلك إلى قراءة (شكسبير، وبيرون، وشيلي، وكيتس، ووردسورث، وغيرهم)، وما أن تخرج منها سنة 1908م، أُرسل إلى جامعة شفيلد إنجلترا حيث مكث ثلاث سنوات درس خلالها تاريخ الأدب الإنجليزي، والاقتصاد، والاجتماع، والفلسفة، والسياسة، إلى جانب اللغة الإنجليزية وآدابها، وبهذا استقى شكري ثقافته الإنجليزيّة من إقامته في إنجلترا، وزيارته لبعض أقطار أخرى، ما وسع آفاق ثقافته وتجاربه، وما أوحى إليه بقصائد ذات صور جديدة، ومن ذلك قصائد عن الغابة، والبحر، والجبل، والشلال، والشتاء في إنجلترا ... وفي ليالي الشتاء الطويلة كان ينكب على مطالعة المئات من الكتب الإنجليزية والمترجمة إليها، وخاصة في التاريخ[20]"، التي تعد من أهم الروافد الثقافيّة لديه فقد اطلع على الأدب الإنجليزي منذ المرحلة الثانوية، حيث كانت العلوم كلها تدرس بالإنجليزية نتيجة بسط الاستعمار سلطانه[21].

يعزف شكري على أوتار المدرسة الرومانسية في الشعر، الذي عدّه النقاد رائداً من رواد مدرسة الديوان، وترجع أهمية شكري في الشعر المصريّ الحديث إلى أنه البادئ الحقيقي للمدرسة الحديثة، وللحركة الرومانسية في الشعر المعاصر، وإنه منذ كان طالباً في مدرسة المعلمين العليا، كان يدعو الى القيم الشعرية الرومانسية الأصيلة، من تجربة شعرية، ووحدة عضوية وحرص على الموسيقى، وعلى أن تكون القصيدة وجدانية المشاعر، ممثلة الشخصية الشاعر الفنية تمام التمثيل[22]، لقد أثار شكري في هذا المستقاه من النظرية الرومانسيّة في إنجلترا، ذلك أن ظروف هذه الرومانسية شديدة الشبه بظروف الرومانسية في مصر، وهي أقرب إليها من الرومانسية الفرنسيّة، ذلك أن كلا من الرومانسية المصرية والإنجليزية لم تكن ثورة على القديم وإنما كانت ثورة على طريقة إحياء هذا القديم[23].

وعلى غرار ذلك، تأثرت «جماعة الديوان»، وهي الحركة التي اضطلعت بدور التجديد في النقد العربي الحديث، بالأفكار الأوروبية بعامة، وبالرومانسية الإنجليزية على نحو خاص، واعترف عباس العقاد،

أحد الثلاثة الذين قامت عليهم، بهذا التأثير[24]، "والواقع أن هذه المدرسة المصريّة ليست مقلدة للأدب الإنجليزي، ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه"[25]، وشكري كان أحد الشعراء المصريين من دعاة مذهب التجديد، وهو شاعر غنى للحياة، وللإنسان، وللطبيعة، وغنى للحب والأمل، والألم أيضًا، وابل الاحساس باغترابه[26] وارتحاله عن موطن مسكنه وسكنه.

وتأسيسًا على ذلك، يمكن بيان مصادر ثقافة شكري التي أعلنها في (المقتطف)، فجاء يقول: (إن المصدر الرابع والخامس من مصادر ثقافتي الجديدة كانا في دراسة آداب اللغات الأوروبيّة الحديثة الإنجليزية أو المنقولة إلى الإنجليزية فمنها الأدباء الساخرون أمثال (فولتير، وسويفت، وأناتول فرانس)، ومنها دراسة الأدباء الذين اشتهروا بتحليل النفس، أما في قصص طويلة أو قصيرة مثل (ديكنز، وتولستوى، وتورجنيف، ودستوفسكى، وميرجوفسكى، ومثل بلزاك... وغيرهم)، وأنا مدين لهؤلاء ولكثيرين غيرهم، ولا أستطيع إحصاء كل أثر لهم؛ لأن تأثري بهم عن غير قصد، وقد بقى معي أثر بيرون وشيلي ...)[27].

ولعل من تمام الفائدة والحجة أن نذكر ما قاله زميله العقاد عنه – بعد رحيله - في مقالة نشرت بمجلة الهلال ": عرفت عبد الرحمن شكري قبل خمس وأربعين سنة، فلم أعرف قبله ولا بعده أحدًا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعًا على أدب اللغة العربيّة وأدب اللغة الإنجليزيّة، وما يترجم إليها من اللغات الأخرى، ولا أذكر أنني حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت منه علما به وإحاطة بخير ما فيه، وكان يحدثنا أحيانا عن كتب لم نقرأها ولم تلتفت إليها ولا سيما كتب القصة والتاريخ، وقد كان مع سعة اطلاعه صادق الملاحظة، نافذ الفطنة حسن التخيل، سريع التمييز بين ألوان الكلام، فلا جرم أن تهيأت له ملكة النقد على أوفاها؛ لأنه يطلع على الكثير ويميز منه ما يستحسنه وما يأباه، فلا يكلفه نقد الأدب غير نظرة في الصفحة والصفحات يلقى بعدها الكتاب وقد وزنه وزنا لا يتأتى لغيره في الجلسات الطوال..."[28]، فكانت للثقافة الأوروبيّة والثقافة الإنجليزية مرآة صادقة في نظراته ورؤاه الشعريّة.

ثانيًا: الإطار التطبيقيّ

إن اعشوشب الأرض لا ينمو إلا من مناهل تبعث فيها الحياة، كذلك الأدب الواحد لا يزدهر، إلا بالتجرع من الموارد الأخرى، وإلا يذبل ويُصاب بالوهن والانكماش، فتنبسط التفاعليّة المتجلّية بالتأثر والتأثير مِفصل العملية المرجوة. ومما لا يبعث العجب، أن الحياة قائمة على النسبيّة، وأن الأصالة المطلقة مُحالة، وبهذا كان التأثر فيصل المسألة، بيد أن ذلك لا يطمر الطابع القومي، بل هو التأثير الضابط من ربقة التبعيّة الغائرة.

وهذا ما أشار إليه دانيال هنري باجو بقوله: "كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص، وتحويل لنص أو لنصوص أخرى[29]". وفي هذا تقول مدام دوستال : " لابد للأمم أن تتواصل فيما بينها وتهدي إحداها غيرها، ومن الخير للأمة أن ترحب بالأفكار التي ترد إليها من الخارج، فإن الأمة المضياف في هذا الخصوص هي التي تغن أكبر الغنم"[30]، فبالاطلاع على الآداب القوميّة الأخرى بلغاتها

الرسميّة، نجني ثمار الانسياع والانفتاح على التيارات الفِكرويّة، وبها توكيد على الأصالة القوميّة، والإشادات التأثيريّة.

كما ويقول) بول فاليري Paul Valdry) " لا شي أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فإن الليث ما هو إلا عدة خراف مهضومة"[31].

ونصل للخط الأبلق، الذي يدفعنا للقول، بعد التناول المُشبع لما تم عرضه في الإطار النظريّ حول وجود العلاقة التاريخيّة بين الشاعرين اللذين تحري المقارنة بينهما، إذ لا يصح أن نتدارس أي نص، بلا وشيجة، أو حقيقة تتصل حولها دون أن تكون هنالك صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل ما، وصلات أخذ اللاحق عن السابق.

واتّباعًا للمنهج الفرنسيّ لا يمكن تحنيط المسألة حول نطاق أدب اللغة الواحدة، إذ إن من الضروري في الدراسة المقارنة أن يكون هناك اختلاف في لغة الأدبين اللذين نقارنهما[32].

أبسط الرقعة من حيث اعتراف شكري بأنه تأثر بغيره من الشعراء والثقافة الأوروبيّة، إذ راح يقول لاحبًا: " كنت أحب شيلي وكان يعجبني طموحه إلى المثل العليا وحبه للحرية وكرهه النفاق، وكانت تعجبني بعض تشبيهاته السائغة في كل لغة...، وقد بقي معي من الثقافة الشعرية الأوروبية أثر بيرون وشيلي حتى بعد عرفاني حدود ونقائص شعرهما"[33].

ووفاقًا على هذا، ستقف الدراسة بمنظارها على قصيدة الريح للشاعر المصري عبد الرحمن شكري، وعلى قصيدة إلى الريح الغربيّة للشاعر الرومانسيّ الإنجليزيّ بيرسي بيش شيلي تترصد عوامل التأثر والتأثير في تأثيث محكم وفق المنهج الفرنسيّ.

كون الشعر ضرب من المحاكاة -حسب قول أرسطو-[34]، كان التأثر هنا بالفن الشعريّ وفق مصفوفة معينة طرحتها الرؤى المبثوثة في القصيدتين، ويمكن أن نستشف بادئ ذي بدء التأثر اللاحب من لافتة العنوان، فجاءت قصيدة شكري تحمل عنوان قصيدة شيلي وإن خالفت اتجاه الريح، فحملتا العنصر الطبيعي ذاته.

بلا نزقٍ أو استعجال في حكم التأثر من العنوان، يمكن أن تسير عجلة البحث فيما تختزنه القصيدة من أفكار ورؤى، فإذا تجاوزنا العنوان، وجدنا خطابًا يحمل صفة الأنسنة، باستعمال أداة النداء لمخاطبة (الريح)، وهذا ما كان باديًا في قصيدة (Ode to the west wind)، في قوله:

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being[3536]

أيتها الرياح الغربيّة، يا جأش الخريف

وذلك باستخدامه أداة النداء (O)، التي تعني (يا).

ما انفك عن منادة الريح حتى جاء يُناديها مرة أخرى بـ (thou)، التي تعني بـ(أيتها).

احتل سنح الخطاب بذريعة النداء المكلوم في مواضع عديدة من مقاطع مختلفة، يمكن أن نلوح بها عرضًا، بلا إطالة لفكرة واحدة، وذلك في قوله:

Thou, from whose unseen presence the leaves dead[37]

أنتِ، بحضورك الخفي تهب الأوراق هامدة

والمنجلّي أيضًا، في قوله بتنوع خطابي أخر (Oh)، التي تعني أيضًا، أنتِ:

Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!

أنتِ، اصعدي بي، مثل ورقة، وسحابة.

وهذا ما نلمحه أيضًا عند شكري، استلهامًا وتناولًا من قصيدة إلى الريح الغربية، في قوله[38]:

يا ريح هيجت قلبًا شَجْوه وارِي كما تُهيجِينَ عودَ الغابِ بالنارِ

يا ريحُ رفقًا بقلبٍ هجت لَوْعَتَهُ يا ريح أفشيت أشجاني وأسراري

باستخدامه الأسلوب الإنشائيّ النداء، في نداء الريح مخاطبًا بأداة النداء، وبتنوع في الضمائر، مثل قوله:

لا تسألين عن الحادي وحكمته ولا تنوحين من صولات وأقدارِ[39]

وليس يعنيك لا سُؤلٌ ولا سببٌ فليتَ مثلكِ إيرادي وإصداري

يمثل هذا التنوع عند كل من شيلي وشكري إلى مضامين مختلفة، تحمل في جِعابها أناة شعوريّة متنوعة في برقية خطابيّة إلى الريح غير العاقل المدرك، فنجد تلاحم الفكرة الركيزة عند الشاعرين وهي مخاطبة الريح ضمن آمال وسؤالات متضاربة.

إذ يصِف شيلي الرياح بصفاتٍ متناقضة، فيقول مرة إن الريح مدمرة خرّبة، فيردف قولًا بأنها حافظة عامرة، المُنجلّي في قوله:

Wild Spirit, which art moving everywhere;[40]

Destroyer and preserver; hear, oh hear!

أيتها الروح المُقفرة، المنتشرة في كل مكان

المدمرة، الحافظة، اسمعي، يا أنتِ اسمعي!

أما عند شكري، فنجده قطف هذا الأسلوب المنبسط في قصيدته، فهو يعطي للريح صفة الغرابة والوحشة بين الخلق، ثم تراه يقول عنها بأنها تأتي بالخير والنفع، المتمثل في قوله:

يا ريح ما لك بين الخلقِ موحشة مثل الغريب غريب الأهل والدارِ[41]

يا ريحُ كم لك من نفعٍ يجيءُ به حدْو السحاب بصوتٍ منه مدرارِ

نستشف من ذلك، تأثر عبد الرحمن شكري لما قاله عن الريح من نفع ودمار، فيما أتى به قِبلًا تشلي في قصيدته إلى الريح الغربية تلك الحافظة والمدمرة في آن.

وكل من الشاعرين يجد أن للريح وظيفة نثر وحمل البذور عبر نسائمها التي تبعث من رحيقها الزهر، فيقول تشيلي عن ذلك:

Who chariotest to their dark wintry bed

يا من تحملين البذور إلى مستقرها

أما عبدالرحمن شكري، فيصفها في رصفه الآتي:

وتنشر الخير نثرَ البذر يحمله نسمُ الرياحِ على زهرٍ وأثمارِ

ولم يكتفِ كل من الشاعرين في تكليف الريح من حمل، بل طلبا من الريح أن تحمل معها أفكارهما وأشعارهما، أن تكون هي من تُذيع عنهما ما يُبطنان من نجوى و آمال، يُنشد شيلي[42] :

Drive my dead thoughts over the universe

Like wither'd leaves to quicken a new birth!

And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguish'd hearth

Ashes and sparks, my words among mankind!

Be through my lips to unawaken'd earth

كما يطلب شيلي منها أن تحمل نفسه بعيدًا عن أشواك الحياة:

Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!

I fall upon the thorns of life! I bleed

يا ريح، احمليني مثل موجةٍ، ورقةٍ، سحابة!

ها أنا أسقط على أشواك الحياة! أنزِف!

ويقول عبد الرحمن شكري:

فأنشد الشّعر كالغرّيدِ في فننٍ وتحملين أغاريدي وأشعاري[43]

بمنأى عن كنه تلك الأفكار التي يتطارحها كل من الشاعرين، إلا أنهما اتفقا على فكرة حمل الريح لكل ما يدوران في خِلدهما من أشعار أو آمال.

أ-تجلّيات الطبيعة في قصيدة بيرسي شيلي (إلى الريح الغربيّة) وعبد الرحمن شكري قصيدة (إلى الريح):

سيتبدى للناظر في القصيدتين، انبساط الأوصاف الطبيعية على مدد مبسوطة من استهلال القول إلى نُهيته، وهنا يجتمع الشاعران على محفل يدور حوله المزاج الرومانسيّ للطبيعة، الذي اتّضح في العرض التاريخيّ- فيما عرض في الإطار النظريّ- حول انتسابهم لرؤية المذهب الرومانسيّ، وحول ذلك يقول شكري "إن مصدر ثقافتي الأولى هي ثقافة تعدد مناظر الطبيعة وتنوعها في إنكلترا، فقد كان لها أثر عظيم في نفسي حتى في أثناء سفري إلى مستقر إقامتي وأنا أنظر من نافذة القطار ولا أزال أذكر ملاحظتي لاختلاف تلك المناظر التي رأيتها نافذة القطار عن المناظر التي كنت أراها نافذة القطار في مصر، ففي مصر نرى الأرض سهلًا كأنما صنعها مهندس بالمسطرة على ورقة وعلى مستوى واحد، وفي إنكلترا ترى القطعة الصغيرة من الأرض تتفاوت في الارتفاع والمظهر تفاوتاً عجيباً، وقد بقي أثر تعدد مناظر الطبيعة في نفسي حتى بعد عودتي من إنكلترا، وفي انكلترا رأيت الوديان الصغيرة التي تحوطها الجبال ورأيت التلال والجبال مكسوة بالأشجار ومغطاة بالجليد أو بدقيق الثلج شتاء ورأيت بقايا الغابات الكبيرة القديمة ولهذه البقايا أثر في النفس لا يقل عن أثر الغابات الكبيرة"[44]، كما إن قراءة شكري لمختارات الكنز الذهبيّ من الشعر الرومانسيّ كانت بدايات إعجابه بهذا المذهب، الذي راق لمزاجيته، ولشخصيته المتفردة، كما وجد فيه خلاص من قيود النفس الإنسانية الأسيرة تحت ظل الاحتلال الإنجليزي لمصر في عصره، وقد تأثر شكري أيّا تأثير، إذ كان شعره ينبض بحب الحرية والفضيلة، والطبيعة[45].

تمتد الأفنية الضوئية للرومانسيّة، التي "تصف الطبيعة والأشياء من خلال ذات الشاعر، فنفس الشاعر مرآة لما حوله ومن حوله"[46]، ولذا كان يخلط مشاعره بمناظر الطبيعة، ظهورها على قول تشيلي في مواضع عدة[47]:

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)

السهول والتلال بأشكال وروائح تذرف بالحياة
)دافعة البراعم الحلوة مثل القطيع لتغتذي بالهواء(

وفي موضع آخر، يقول:

Thou on whose stream, mid the steep sky's commotion,
Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,

أنت يا من على تَيّارِكِ، وسط هياج السماء الشاهقة،
تتبعثر الغيوم كما تتبعثر أوراق الشجر الذاوية على الأرض،

حين تُنْتَزَعُ من أغصان السماء والمحيط المتشابكة،
ويقول أيضًا، متشائلًا متسائلًا:
If Winter comes, can Spring be far behind?
إذا حلّ الشتاء، فهل سيكون الربيع بعيداً؟

وقد جاء شكري بوصف الطبيعة، بين أطياف رؤاه المبثوثة في القصيدة ماثلة للنفس، وكأن النفس ما هي إلا صنو للطبيعة، اللائح في قوله، في مواضع عدة تفصح عن مظاهر في الطبيعة، منها:

يا ريحُ أيُّ زئيرٍ فيك يُفْزِعُني كما يروع زئيرُ الفاتكِ الضاري[48]

تستحضر صور الطبيعة أيضًا، في قوله:

يا ريحُ هل أنتِ طيرٌ طائرٌ أبدًا أمَا تقرين في روض وأوكار؟

ويظهر تأثير الرومانسيّة، على كل من شيلي وشكري، محاكاة للطبيعة التي تختلج فيها ومضات الخيال والوجدان، وسرعان ما تنصهر في بوتقة المآسي، في ذلك شأن الرومانسيين الذين "رأوا أن الأدب استجابة للعواطف"[49]، تُلقّف ذلك من استلهام الطبيعية في ما تحتضنه من الطيور والحيوانات وأصواتها (زئير)، ومساكينها (روض) و(أوكار)، وما تصوره في عليائها من السماء والغيوم، ومهبطها الأرض، والتراب، وما تختلجه من ظواهر الإعصار، والريح في النسيم والهمد.

ومن **وجوه تأثير قصيدة شيلي في قصيدة عبد الرحمن**، مخاطبة الريح أيضًا، ولكن هنا يتوسل لها أن تسمعه، وتشاركه أطاريح أحزانه وأنينه، فيقول شيلي، بديًا:

Black rain, and fire, and hail will burst: oh hear[50]!
أتوسل إليك أن تسمعي

ويقول، أيضًا:

As thus with thee in prayer in my sore need.
معك كما الآن في دعائي وأنا في أمسّ الحاجة

ونجد هذه المقاربة عند شكري، في قوله:

يا ريح أيُّ أنين حنَّ سامعه فهل بليت بِفَقْدِ الصحبِ والجارِ؟

فهو يشكو للريح بدعوة مغلفة للاستماع إليه، فهو في بلوى السيب من الصحب، فلا أحد يسمع أنينه، فنجد أن شيلي وشكري يطرحان همومها في تماهي مع مظاهر الطبيعة بمشاركة وجدانية تسطر الجو الرومانسيّ بامتيازاتها، فالشاعر الرومانسيّ يجد في الطبيعة سلوى روحه التارحة، فيرتاد فلوات أراضيها

الفسيحة، طلبًا في التحرر من مغلول الذكريات والأتراح، بفض النفس المكلومة من قيعان الواقع المظلم، فينشد الخيال اللذيذ.

ولا شك أن شيلي كان يشكو من الألم أقساه، فهو ما فتئ يبث كلَمه للريح، عسى أن يخفف حِمل ما يعتلج، فيقول:

A heavy weight of hours has chain'd and bow'd[51]

عِبْءٌ ثقيلٌ من الساعات قيّدَت وحنت ظهر

وهذا ما حملته قصيدة شكري بأكوام من عجين الشيليّة، فهو أيضًا يبث ألمه للريح أسوة بأسلوب شيلي، فيقول:

أشكو إليك همومَ العيش قاطبةً شكوى الضعيف لبادي البطش مغوارِ[52]

يعبر شيلي في القصيدة عن رغباته التي ينشدها للريح أن تتحقق، فيُكنس شكواه جانبًا، ويرطب حال لسانه بأمنيات للريح، يبتغي لو أنه ورقة شجر ذابلة تحملها الريح معها، وسحابة يطير بها بعيدًا، فيقول:

If I were a dead leaf, thou mightest bear.[53]

If I were a swift cloud to fly with thee.

ليت أنّي ورقةُ شجرٍ ميتةٌ تحملينها؛

ليت أنّي سحابةٌ سريعة لأطير معك؛

يمتح شكري من سيّال شيلي الجارف، ما كان يجز في نفسه من أمنيات مخاطبًا إياه الريح، إلا أن شكري كانت أمنيته أن تكون نفسه هي الريح، الريح الخيّرة التي تطهر الكون من درن الظلم، فيقول:

يا ليت نفسيَ ريحٌ لفح لافحها يطهّر الكونَ من شرٍّ وأشرار

وفي موضع آخر، يبقى رابطًا في مجثم فكرة التحليق والطيران، فإن لم يكن ريحًا، يتمنى لو يحصل على جناح طير، يطير به في أسقف علياء، يقول شكري:

أو ليت أنّ جناحًا منكِ يسعدني كما أطير إلى أفنان وأشجارِ

يقف شكري على دوارس التأثر والاقتفاء، المؤدلج بفكرة تحمل بين جنباتها اقتفاء جلّي بشيلي، إلا أن هذا التأثر لا يهبط على المتأثر من عليائه وإنما هي أفكار كامنة، وعواطف مستترة، وإن التأثيرات الأجنبيّة تساعد في تهيئة الفرص أمام الإمكانات المختلفة المستقرة في أعماق الكاتب، لكي تنشأ وتتكون، وتأخذ طريقها إلى الظهور[54]، ويتم التلقيح تجاوبًا مع الشعور النفسيّ فُرادى.

وإن هذا التأثر لم يأتِ سهوًا، وإنما جاء نتيجة الفترة التي عاشها شكري في مدينة شفيلد بإنجلترا، حينما درس الأدب الإنجليزي، وكان هذا التمازج مُتصلًا بالبيئة الغربية في إنجلترا وبمظاهر الطبيعية، فهل يمكن بعد هذا القول أن نقول إن البيئة التي أُتيحت له كانت سببًا في هذا الظهور بمنأى عن التأثر المباشر من شيلي؟

أستفرد بقول شكري هنا عن هذه المسألة، في قوله: " إن المطلع بآداب لغة من اللغات لابد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وأما المعيب، فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمدًا، أما إثبات العمد، فليس من الصعوبة بمكان، فمن مظاهر تعمد السرقة النقل والأخذ لا المشابهة والتوليد فإن المشابهة والتوليد لاتعد سرقة، ومنها تسلسل المعاني كما في الأصل وكثرة المتشابه وعجز الشاعر عن الابتداع والتوليد، وهو يؤكد أن الاحتذاء شيء والنقل والأخذ بالنص أو شبه النص شيء آخر"[55]، ويمكن القول أيضًا فيما أعلنه شكري صراحة بأنه قرأ لشيلي، كما أنه تأثر به تأثيرًا مباشرًا، عن طريق القراءة والدرس، إذ إنه من المُحال اللقاء به، إذ تفصل بينهما مسافة زمنية كون شلي كتب القصيدة في1819، أي قبل وجود شكري بستين سنة ونيف، سيّما أن هذا التأثر لا يقلل من أصالة العمل الأدبيّ ومناعته الفكريّة وتعابيره الرشيقة.

ولعل القولة لازبة، بأن نقول إن التأثير يقصد به المُغربل الأثيل، الذي يستلهم ما يضارع أوكار وجدانه، بمنأى عن التقليد العكر الذي يمحو نقاء الفكرة المُعششة، أما المُقلد، فهو التابع المُكبل بِسهام الفكرة الجاثمة في مربطها، الهامدة بلا روح ولا حركة.

الخاتمة و النتائج:

استشرفت هذه الدراسة في أطيافها على صفوة من النتاجات، التي نالت على جملة من الرؤى، أهمها:

أ-أفصحت الدراسة عن وجود علاقة تاريخيّة بين الشاعرين، جعلت هذه العلائقيّة المباشرة، جراء قراءة عبد الرحمن شكري -المُتأثر- بشيلي، للأدب الإنجليزيّ أيّا تأثر، لعوامل جامعة لهذا التأثر، من خلال التصريح المباشر من عبد الرحمن شكري في أنه معجب بشيلي، كما أنه لم يُغفل ذكر تأثره به، وكان أيضًا، لإقامته في موطن شيلي أثر كبير لاستشفاف مواطن التأثير بمعرفته للآداب الأوروبيّة، وإجادته اللغة الإنجليزيّة.

ب- أبانت الدراسة عن تكاتف التعبير عن الذات أو النفس الشاعرة صورة حيّة للطبيعة ومظاهرها في القصيدتين، فكان التأثر عند شكري لقصيدة شيلي بمنزلة الدوحة الخضراء التي ينتهي إليها في تلك الصحراء بعد الأين والكلال..

ت- انّجلى التأثر أيضًا عند شكري، في الخطاب الموجه للريح بأنسنة، تختزل في خزين خطابها الشكوى، والرجاء، والطلب..وتبدى ذلك بسند ندائي باستنجاد ضمائر المخاطب وأدوات النداء.

ث- تم تأثيث معمارية القصيدتين على فكرة التناقضيّة في حالة الخراب والنفع الخريف والربيع التساقط والنماء الموت والحياة انعكاسا على مرآة نفس الشاعرين من ربقة القيود التي فرضتها أحوال عصرهم، فأتت القصيدتين تفكا أسر هذه السلاسل، في نشدان التحرر والانطلاق في فلوات الأرض ومخارمها.

هوامش:

[1] علوش، سعيد، مدارس الأدب المقارن، 1987، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ، ص11.

[2] علوش، سعيد، مكونات الأدب المقارن في العالم العربيّ، 1987، ط1، الشركة العالمية للكتاب- دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت،ص38.

[3] مكّي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، 1987، ط1، دار المعارف، القاهرة، ص245.

[4] ينظر: بول، قان تيغم، الأدب المقارن، تر: سامي مصباح الحسامي، د.ت، صيدا – بيروت، ص18.
الخطيب حسام، الأدب المقارن خلاصة مناقشة مصطلحية، المجلة الثقافية الجامعة الأردنية، 1995، عدد،34، ص10-13.

[5] مكّي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ص194-195.

[6] المرجع السابق، ص194.

[7] جون فليتشر، جون، نقدا المقارنة، ت: نجلاء الحديدي، مجلة فصول، عدد3، 1983،ص60-61.

[8] عوض، إبراهيم، فصول في الأدب المقارن والترجمة، 2009، المنار للطباعة والكومبيوتر، القاهرة،ص53.

[9] هلال، محمد غنيمي، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربيّ المعاصر، د.ت، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص17-19.

[10] ندا، طه، الأدب المقارن، 1991، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص30.

[11] كفافي، محمد عبدالسلام، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ط1، 1972، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص252-253.

[12] منصور، مناف، مدخل إلى الأدب المقارن سعيد عقل ويول فاليري، 1980، منشورات مركز التوثيق والبحوث، بيروت، ص112.

[13] هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، د.ت، ط3، ص5 و 12.

[14] عبده، عبود، الأدب المقارن مشكلات و آفاق، ط1، 1999، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص28.

[15] بيرسي بيش شللي، نشيد الحرية وقصائد أخرى ترجمة: ماجد الحيدر سلسلة الكتب المترجمة، د.ت، ص3.

[16] المرجع السابق، ص3-4.

[17] صفوت، جيهان، شلي في الأدب العربي في مصر، د.ت، دار المعارف، القاهرة، ص17.

[18] ينظر: شكري، عبدالرحمن، شكري، ديوان عبدالرحمن شكري، 2012، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص1.
صفوت، جيهان، شلي في الأدب العربي في مصر، ص36.

[19] شكري، عبدالرحمن، ديوان عبدالرحمن شكري، نقولا يوسف، مقدمة ديوان الشاعر حياته وآثاره،ص2.
ينظر: قيسومة، منصور، اتجاهات الشعر العربي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين، ط1، 2014،الدار التونسية للكتاب، ص50.

[20] شكري، عبدالرحمن، شكري، ديوان عبدالرحمن شكري،ص6 و8.

[2121] السكوت، حمدي، أعلام الأدب المعاصر في مصر، ط1، 1980، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج٣، ص10 و169.
ينظر، أيضًا: شكري، عبدالرحمن، شكري، ديوان عبدالرحمن شكري،ص6.

[22]خفاجي، محمد عبدالمنعم ،عبدالرحمن شكري ومدرسة الديوان 12 أكتوبر 1886-15ديسمبر 1958، مجلة التربية اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، 2004، عدد149، ص180.

[23]القلماوي،سهيل، عبد الرحمن شكري، أعلام الأدب المعاصر في مصر، دار الكتاب المصري اللبناني، ص45.

[24]مكّي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه،ص198.

[25]العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، 1981، طبعة نهضة مصر، القاهرة ص190،189.

[26]خفاجي، محمد عبدالمنعم ،عبدالرحمن شكري ومدرسة الديوان 12 أكتوبر 1886-15ديسمبر 1958،ص188.

[27]شكري، عبدالرحمن، المقتطف، 1939، يوليو، عدد2، ص173-174.

[28]شكري، عبدالرحمن، ديوان عبدالرحمن شكري، ص9-10.

[29]علوش، سعيد، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي - دراسة مقارنة، ط1، 1986، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 121.

دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر. غسان السيد، 1997، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 27.

[30]الخطيب، حسام، آفاق الأدب المقارن عربيًا وعالميًا، ط1، 1992، دار الفكر المعاصر، بيروت،ص70.

[31]هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن،ص23.

[32]كفافي، محمد عبدالسلام، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي،ص20-21.

[33]دراسات في الشعر العربي، عبدالرحمن شكري، تحقيق: محمد رجب البيومي، ط1، 1994، الدار المصرية واللبنانية، القاهرة،ص169. ينظر: شكري، عبد الرحمن، فصول من نشأتي الأدبية، المقتطف، 1939،يونيو، ص23.

[34]مكّي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه،ص413.

[35] Percy Bysshe Shelley-poems-, 2004 P: The world's poetry Archive,p309.

[37] Percy Bysshe Shelley-poems-,p309.

[38]شكري، عبدالرحمن، ديوان عبدالرحمن شكري، ص288.

[39]المصدر السابق، ص289.

[40] Percy Bysshe Shelley-poems-, 2004 P: The world's poetry Archive,p311.

[41]شكري، عبدالرحمن، ديوان عبدالرحمن شكري، ص288.

[42] Percy Bysshe Shelley-poems-, 2004 P: The world's poetry Archive,p311.

[43]شكري، عبدالرحمن، ديوان عبدالرحمن شكري، ص289.

[44]شكري، عبدالرحمن، دراسات في الشعر العربي، تحقيق: محمد رجب البيومي، ط1، 1994، الدار المصرية واللبنانية، القاهرة،ص197.

[45]سلامة، يسري محمد، عبدالرحمن شكري شاعر الوجدان، 1966، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة، ص47.

[46]هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن،ص368.

[47] Percy Bysshe Shelley-poems-, 2004 P: The world's poetry Archive,p310.

[48]شكري، عبدالرحمن، ديوان عبدالرحمن شكري، ص288.

[49]هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن،ص45.

[50] Percy Bysshe Shelley-poems-, 2004 P: The world's poetry Archive,p310

[51]Percy Bysshe Shelley-poems-, P,p310

[5252]شكري، عبدالرحمن، ديوان عبدالرحمن شكري، ص289.

[53] Percy Bysshe Shelley-poems-, ,p310

[54]مكّي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ص268-269.

[55]شكري، عبدالرحمن، المقتطف، 1939، يوليو، ص23.

قائمة المراجع:

1-البقاعي، شفيق، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، ط1،(1985)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت.

2-بول قان تيغم، الأدب المقارن، تر: سامي مصباح الحسامي، د.ت، صيدا – بيروت.

3-بيرسي بيش شللي، نشيد الحرية وقصائد أخرى، ترجمة: ماجد الحيدر، د.ت، سلسلة الكتب المترجمة.

4-الخطيب حسام، الأدب المقارن خلاصة مناقشة مصطلحية، المجلة الثقافية الجامعة الاردنية، 1995)، عدد.34

5-الخطيب، حسام، آفاق الأدب المقارن عربيًا وعالميًا، ط1، (1992، دار الفكر المعاصر، بيروت.

6-خفاجي، محمد عبد المنعم، عبد الرحمن شكري ومدرسة الديوان 12 أكتوبر 1886-15ديسمبر 1958، مجلة التربية اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، 2004، عدد149.

7-دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر. غسان السيد، 1997، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

8-السكوت، حمدي، أعلام الأدب المعاصر في مصر، ط1، 1980، دار الكتاب المصري، القاهرة.

9-سلامة، يسري محمد، عبدالرحمن شكري شاعر الوجدان، 1966، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة.

10-شكري، عبدالرحمن، دراسات في الشعر العربي، تحقيق: محمد رجب البيومي، ط1، 1994، الدار المصرية واللبنانية، القاهرة.

11-شكري، عبدالرحمن، شكري، ديوان عبدالرحمن شكري، 2012، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.

12-صفوت، جيهان، شيلي في الأدب العربي في مصر، د.ت، دار المعارف، القاهرة.

13-عبده، عبود، الأدب المقارن مشكلات و آفاق، ط1، 1999، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

14-العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، 1981، طبعة نهضة مصر، القاهرة.

15-علوش، سعيد، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي - دراسة مقارنة، ط1، 1986، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

16-علوش، سعيد، مدارس الأدب المقارن، 1987، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ.

17-علوش، سعيد، مكونات الأدب المقارن في العالم العربيّ، 1987، ط1، الشركة العالمية للكتاب- دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت.

18-عوض، إبراهيم، فصول في الأدب المقارن والترجمة، 2009، المنار للطباعة والكومبيوتر، القاهرة.

19-القلماوي،سهيل، عبد الرحمن شكري، أعلام الأدب المعاصر في مصر، دار الكتاب المصري اللبناني.
19-قيسومة، منصور، اتجاهات الشعر العربي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين، ط1، 2014،الدار التونسية للكتاب.
20-كفافي، محمد عبدالسلام، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ط1، 1972، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
21-مكّي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، 1987، ط1، دار المعارف، القاهرة.
22-منصور، مناف، مدخل إلى الأدب المقارن سعيد عقل ويول فاليري، 1980، منشورات مركز التوثيق والبحوث، بيروت.
23-ندا، طه، الأدب المقارن، 1991، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
24-هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، د.ت، ط3.
25-هلال، محمد غنيمي، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربيّ المعاصر، د.ت، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
المرجع الاجنبيّ:
26-Shelley, Percy, Percy Bysshe Shelley-poems-, 2004 P: The world's poetry Archive.