مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية

دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر النقد والدراسات الأدبية و اللسانية

كلية الآداب و اللغات والفنون – قسم اللغة العربية وآدابها– جامعة سيدي بلعباس الجزائر

العدد الثالث

2015/2014

ماي 2015

الإيداع القانوني 58 – 2006

ردمد ISSN 1112 – 5656

المراسلات

توجه جميع المراسلات بإسم السيد رئيس تحرير المجلة

ص.ب 89 جامعة الجيلالي ليابس

سيدي بلعباس –الجزائر–

أو عن طريق البريد الالكتروني www.univ-sba.dz/cel

مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية

دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر النقد والدراسات الأدبية و اللسانية
كلية الآداب و اللغات والفنون – قسم اللغة العربية وآدابها– جامعة سيدي بلعباس الجزائر

قواعـد النشـر

مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية مجلة علمية محكمة يتم قرار النشر فيها بناء على توصية الهيئة العلميـــــــــــــة.

- لا تنشر المجلة إلا الدراسات العلمية الأصيلة،ذات الصلة الوثيقة بالجانب الأدبي و النقدي و اللغوي و الفكري، القديم منه و الحديث.
- يمكن أن تنشر في المجلة أعمال الملتقيات التي تنظم باسم المخبر.

شروط النشـــر

تقدم البحوث و الدراسات باللغة العربية مرفقة بملخص لا يتجاوز العشرة أسطر.

- لا تنشر المجلة المقالات التي قدمت لأية جهة أخرى تحت أي مبرر كان.
- يقدم البحث للمجلة مطبوعا، و مرفقا بنسخة من قرص مرن أو مضغوط.
- يكتب نص المقال بخط **Traditionnel Arabique** حجم 14 في المتن و 12 في الهامش.

على أن يكون مقاس الصفحة 17/24 سم.

- توضع الهوامش و الإحالات في آخر المقال.
- ترتيب البحوث في المجلة لا يخضع إلا لاعتبارات فنية محضة.
- الدراسات و المقالات التي تصل المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

كل ما ينشر لا يعبر بالضرورة عن رأي المجلة

مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية

دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر النقد والدراسات الأدبية و اللسانية

كلية الآداب و اللغات والفنون – قسم اللغة العربية وآدابها– جامعة سيدي بلعباس الجزائر

مدير المجلة

أ.د صبار نور الدين

رئيس التحرير

أ.د بوخاتم مولاي علي

نائب رئيس التحرير

اد. كاملي بلحاج

الهيئة العلمية

د.باقي محمد — د.عقاق قادة — د.مونسي حبيب

د.بركة لخضر — د.ملاح بناجي — د. بلوحي محمد

هيئة التحرير

د.الأحمر الحاج — د.فرعون بخالد — د.قريش بن علي

د.منصوري مصطفى — د.سعيد عكاشة — د.منقور عبد الجليل

الهيأة الاستشارية

أ.د عبد الحميد بورايو	الجزائر	أ.د سعيد بنكراد	المغرب
أ.د رشيد بن مالك	الجزائر	أ.د روزالين ليلى قريش	الجزائر
أ.د سطنبول ناصر	الجزائر	أ.د بن سعيد محمد	الجزائر

الفهـرس

- كلمة رئيس التحرير.....أ.د بوخاتم مولاي علي.....07

محور الدراسات الأدبية و اللغوية

- مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف..... أ.د صبار نورالدين.....09
- واقع النحو العربي ومشاكله.....أ: براهمي فطيمة 16
- مصطلحات المخرج الصوتي عند الخليل.....أ. نجيدة ولهاصي.....23
- أسلوبيةالإيقاع.....أ.د ملاح بناجي.....30
- الأسطوري و الفلسفي. قراءة في بدايات التفكير الانساني..... أ.د كاملي بلحاج.....36
- تيمة الزمن ومعادلها الموضوع في الشعر الجاهلي.....أ. ابن بغداد أحمد.....42
- اختلاف الدلالات.. قرائن / مسوغات في الظواهر النحوية القرآنية...أ. قندسي عبد القادر.....48
- سيميائية الحرب في الشعر الهذلي.....أ. سعيد عكاشة.....63
- الفعل ودلالته الزمنية في رواية–مرايا متشظية– لعبد الملك مرتاض..أ. د. فرعون بخالد.....68
- معيارية الجمال الشعري في النقد الأدبي..... د.بغداد برادي.....79
- المكان والزمان في راهن المدونة النقدية العربية المعاصرة..... أ.د بوخاتم مولاي علي.....89
- المرتكزات اللّسانية لنظريّة باختين الحواريّة. مطارحة في الأصول والمفاهيم.....أ محمّد مرزوق...104
- الترجمة السمعية البصرية.....أ. ناصر جيلالي.....110
- فاعلية البناء المسرحي في قصيدة القناع..... أ: بن عائشة عباس.....118
- التلقي و التأويل..... أ : عواد كريمة نجاة.....127
- جماليات الصوت في شعر السيّاب..... د.عزاز حسنية.....130
- مفهوم الشعر عند جماعة أبولو بين التصورالنظري و الإبداع الشعري..... أ. قريش بنعلي.....145
- دلالة التقديم والتأخير في النص الشعري الجاهلي..... أ. الأحمر الحاج.....160
- وقع المجاز بين التحديد الحصري و التأويل المعرفي..... أ: فريدة آيت حمدوش.....168
- الحكي رقصا... "رقصة الأجساد الصاعدة في روايات واسيني الأعرج"..... أ. يوسف سعداني...178
- الوجوه والنظائر والأضداد لدى العرب القدامى..... أ.نبيلة زوالي.....192
- حضور المتنبي في شعر أمل دنقل:..... أ.فتيحة بلمبروك.....198
- جماليات التلقي – الأصول والتجليات في النقد العربي–..... أ.بن جبارة ماجدة سعدية.... .204
- نظرات في ترجمة معاني القرآن الكريم لجورج سيل الانجليزي.....أ. عبد الحليم محمد..212

– من ألوان البديع : الاحتباك.....أ. سيدأحمد إيخو.....221
– معضلة الحداثة قراءة في الأطر المعرفية للحداثة..... باقي أحمد.....227
– ماسنيون والحلاج قراءة في المنظور الاستشراقي .....أ. ميم نسرين لطيفة.....232
– الرواية العربية إشكالية المصطلح و الريادة..... مقيديش سعيد.....241
– قضية الانتحال في الشعر الجاهلي : مرجليوث أنموذجا.....أ.نميش أسماء.....250
– مقاربة أسلوبية للفقرة الأولى من خطبة دينية للشيخ البشير الإبراهيمي.....أ. حاكمي معمر....263
– الشعر الأندلسي لدى المدرسة الاستشراقية الروسية كراتشكوفسكي نموذجا...أ. حكيمة دريسي..271
– تجربة الهجرة لدى الشعراء المحدثين..... قندسي خيرة.....284
– أدونيس بين التراث الشعري والحداثة..... أ. عزي مريم.....294
– ملامح التمسرح في الخطاب الدرامي " قمبيز "..... أ: حقوق فاطمة.....301
–الأصول العلمية والمعرفية للسرديات..... أ.بوطيبان آسية.....315
– أثر الحواس في بناء الصورة الفنية لدى المعري:..... أ.بريك خيرة 328
– اللانزياح الغزلي في شعر أبي مدين شعيب التلمساني..... أ. صورية مخلوفي.....347
– الرؤية التاريخية في الرواية الجدل التاريخي /الروائي..... أ. منصوري سميرة.....359
– تطبيق المسؤولية الدولية الجنائية للإفراد في ظل القانون الدولي الإنساني.. أ. إدريس خوجة نضيرة.....366
– إستراتيجية العنوان في الرواية المغاربية المعاصرة..... أ.فكرون شهرزاد.....376
– السخرية بين الفعل و الفاعلية في قصيدة – الحروب الصليبية – للشاعر تميم البرغوثي:... أ.جبار نجاة. 382
– المكان السردي وحدوده..... أ. مولاي الكبير أحمد.....395
– تصوير الشّخصيات النّسائية في القصص القرآني..... أ. عبداوي حفيظة...401
– العلاقة التكاملية بين القارئ والنص.....أ: بوحجر محمد 409
– القيم البصرية وتحول خطابها في المشهد السردي السياحي..... أ. معاشو قرور.....414
– السياق عند الأصوليين . مقاربة تداولية :..... أ. منصوري محمد 420
– النص الغائب في شروح الشعر العربي:..... أ. أغا عائشة.....426
– أركيولوجيا المنهج التجريبي عند علماء الإسلام:..... أ. أولاجي واسيني.....434
– القضايا النقدية في كتاب البديع لابن المعتز:..... د. منصوري عبد الوهاب 446
– أسس نشأة البلاغة عند العرب.....أ.لراك آمال.....451

محور الدراسات الأجنبية

WHICH COMMUNICATION FOR WHICH SOCIO-EDUCATIONAL ENVIRONMENT?

Dr. FAWZIA BOUHASS BENAISSI……461

Arabic in the Algerian Education: Between Policy and Authenticity
Asma ZAHAF -……470

La syntaxe des titres de presse algérienne d'expression française Cas du

quotidien d'Oran.....Dr. Mahi Amina ……479

كلمة العدد

في اطار الدينامية الدؤوبة التي سنها اعضاء مخبر النقد والدراسات الألسنية من خلال إصدار هذه المجلة سنويا يأتي هذا العدد عددا سلاليا وليدا جديدا تابعا لإعداد سابقة و أنموذجا مشرقا متنوعا فيه الكثير من الحمولة الفكرية والشحنات الدلالية ربما لم نعهد عليها في الاعداد السابقة من ناحية الشكل لأنه باختصار عدد مخصو ص بكثير من المحاور بدئا بالدراسات النقدية إلى الدراسات اللغوية الألسنية إلى مقالات ترجماتية لاساتدة الكلية و هي أقلام مشرقة تومئ إلى كثير من الحصافة و المراس فضلا عن أقلام اساتذة ودكاترة اعتدنا على مقالاتهم وطنيا وعربيا واغلبهم أكاديميون في الجامعة .

في ضوء ذلك ، نروم هدا العدد عددا قمينا بالاطلاع أولا والاعتماد عليه ضمن مرجعية لاحقة لابنائنا وبناتنا من الطلبة والطالبات في جميع الأقسام ثانيا ، و عدد يستميز بكثرة المقالات وتنوعها ،فضلا عن اختلاف الكتاب وتعدد مشاربهم في الثقافات، ثم ارتأينا أن يكون هدا العدد بلسن الضاد دون اللغات الأخرى تبعا لمساحة المجلة ، وهو عدد يفتح أفق القراءة على أعداد آخر، ونهم الاطلاع على مساقات أرحبن نأمل لان يكون للقراة والكتاب ذخرا مساقاته أرحب ومجالاته أوسع وأقلامه وأعلامه أكثر إن شاء العلي القدير

الاستاد الدكتور مولاي علي بوخاتم

مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف

الأستاذ الدكتور صبار نورالدين

كلية الآداب، اللغات والفنون

جامعة سيدي بلعباس

ليس الإيقاع مصطلحا من مصطلحات البلاغة ، ولكنه حقيقة أسلوبية صوتية .

انطلقنا في دراستنا لهذا المصطلح من منظور معين للإيقاع موجود و مبثوث في العديد من الدراسات[1]؛ إنه لا يربط في نظرته بين الإيقاع و الوزن ولايطابق بينهما، فهو يفرق بين الإيقاع من جهة و الوزن بموسيقاه (الأوزان ، البحور ، الأعاريض ، الأضرب ، القافية ، الروي)، وإن كان المزج بينهما يكشف بقوة شبكة العلاقات التي توجد بينهما.

هذا يجعلنا لا ننفي الصلة الموجودة بين الإيقاع و الموسيقى ، باعتبار أن موسيقى النص الشعري تنتج إيقاعا متميزا ترسل به إلى المتلقي ، فيتفاعل معه عقله و يتجاوب معه قلبه بقوة أو ضعف ، بشدة أو لين ، بارتفاع أو انخفاض ، بالتوقع أو المفاجأة ، بالتوتر أو الانبساط ، لكن هذا لايعني أن الإيقاع لا ينشئه إلا الوزن فهو ليس المنتج الوحيد له ، لأن الإيقاع ليس هو الوزن فقط ، وإنما يتعداه ليقيم شبكة من العلاقات الحميمية مع باقي العناصر الحية و الفاعلة في تكوين النص الشعري و تشكيل جمالياته و رسم مستوياته و تعيين وظائفه المختلفة. ما نريد هو أن نصل من وراء هذا إلى ممارسة أخرى للإيقاع الشعري تتسع لفضاءات رؤية تتميز بالحركية و التفاعلية ، تقرر مؤكدة أن ((كل وزن إيقاع ، وليس كل إيقاع وزن))[2] ، بمعنى أن كل وزن من بين وظائفه إنتاج الإيقاع ، مع أن عملية الإنتاج غير مقصورة عليه ، و إنما قد تتحقق بفضل عوامل أخرى فيصبح هنا الإيقاع ذا دلالات تختلف

---

[1] – ينظر : ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر – و – يوسف إسماعيل : الإيقاع في النقد العربي من المفهوم إلى المصطلح – و – عبد الكريم الناعم : في أقانيم الشعر – و – توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث – و – خالد سليمان فليفل : في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة – و – عبد السلام المسدي : مفاعلات الأبنية اللغوية و المقومات الشخصانية في شعر المتنبي (مجلة الفكر – جانفي 1978 ص 21) – و – محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمه.

[2] – ابن طباطبا : عيار الشعر : ص 09

عن تلك التي أنجزت بفعل الوزن . إذا للموسيقى إيقاع و لكافة العناصر و المستويات إيقاعات خاصة بها ، فالصلة موجودة بينهما لكنها ليست صلة احتكار و احتواء و إنما هي صلة انفتاح و تعدي حتمي و تجاوز منطقي متعدد .

إن الباحث في التراث العربي في هذا النطاق ،يستخلص بأن العلماء قديما لم يكادوا الخروج عن تلك الوجهة المطابقة بين الإيقاع و الموسيقى ،و بذلك لم يتبنوا جوهر الإيقاع بمعناه الواسع المنفتح إذ أحكموا ربطه بالموسيقى و جعلوه لا ينفك عنها ، فتناولوه من خلال الحركة المجسدة للبنية الموسيقية المهيمنة على النص و المنبعثة عنه ، وما دام التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى فلقد انكبت أغلب الدراسات في التنقيب و الكشف عنه لارتباطات الزمن بالايقاع، لم يصنفوه إلا من خلال الوزن الشعري، فلا وجود لإيقاع خارج الوزن، و لا إمكانات و لا مبررات تسوغ الفصل بينهما، و دائما اعتبر الوزن بمكوناته المختلفة و قواعده المنشئة هو الأصل المتبوع بينما الإيقاع هو الفرع التابع .

إن الإيقاع بمعناه الواسع المستقل و بمفهومه الذي نقصده ، كان موجودا هنا و هناك في العديد من المباحث اللغوية و الصوتية و النحوية والصرفية و البلاغية و النقدية ، فالإيقاع في الدرس الصوتي هو ذلك الجرس الذي يحدثه وقع الصوت داخل الكلمة وبالتالي الجملة مختلفا بذلك عن القسم العروضي ، وإلى هذا يعود الدارسون اليوم في تتبع الشحنة الشعورية للشعراء من خلال الأصوات في قصائدهم . وهذا يؤكد الرأي الذي يرى أن الإيقاع كمصطلح مؤسس القواعد لم يكن موجودا لكنه كان حاضرا كمفهوم و عنصر فعال ينتج من قبل هذا و ذاك بدرجات مختلفة ومتفاوتة .

و لعل الدارس لآراء طائفة من العلماء في هذا المجال من أمثال ابن فارس[1] و الخليل بن أحمد الفراهيدي[2] و ابن منظور[3] و الفيروز آبادي[4] و ابي حيان التوحيدي [5]و الفارابي[6] و ابن سينا [7]،

---

[1] – ينظر أحمد بن فارس : الصاحبي في فقه اللغة ص266.

[2] ينظر ابن سيده : المخصص ، السفر (3) مادة (وقع) .دار الفكر بيروت 1978.

[3] – يتظر ابن منظور : لسان العرب مادة (وقع) .8/402 –408.

[4] –ينظر الفيروز أبادي : القاموس المحيط مادة (وقع) ج 3 .ط5 . شركة فن الطباعة مصر .

[5] ينظر أبو حيان التوحيدي : المقابسات .تحقيق محمد توفيق حسين .دار الآداب بيروت . ط2 . 1989. ص285.

[6] ينظر الفارابي : الموسيقى الكبير .تحقيق غطاس عبد المالك خشبة .دار الكتاب العربي القاهرة .ص1085.1086.

[7] ينظر ابن سينا :الشفاء :الرياضيات .3 . جوامع علم الموسيقى .تحقيق زكريا يوسف .نشر وزارة التربية القاهرة .1956.ص81.

يدرك أن هؤلاء و غيرهم لم يخرجوا عن الدائرة التي سبق أن أشرنا إليها و التي تكرس التعالق الوثيق بين الوزن و الإيقاع من حيث عنصر الزمن الذي ينبني على تلاؤم المسافة و تناسبها بين الحركة و السكون ، إنهم لم يفهموه إلا من خلال الوزن الشعري الذي يتأسس بدوره على التناسب في زمن نطق الحروف و تتابعها و ترتيبها و تكرارها بنسب معينة محدودة ، فضيقوا مجال الإيقاع و حصروه في إطار زمن النطق و لم يتعدوه و لم يجاوزوه إلى عوامل و عناصر أخرى فاعلة في النص الشعري و فهم وذوق المتلقي النبيه .

لا نبالغ في شيء إذا قلنا أن الناقد ابن طباطبا العلوي يعد من العلماء القلائل الذين تفطنوا إلى التفريق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري ،و ذلك لما أوتي من حذق وحصافة نظر و من حس و ذوق رفيعين ،ومن علم دقيق ومعرفة عميقة بقوانين الكتابة الشعرية ومن طول خبرة ودراية بفن الشعر .إن ابن طباطبا لم يحصر الأول في الثاني ،ولم يجعل الثاني هوالمنتج الوحيد للأول ،و إنما أرجع الإيقاع إلى مصادر أخرى لا تقل حيوية ونشاطا عن الوزن الشعري ، هذه المصادر لم ير فيها العديد من القراء إلا آليات منتجة للدلالة وتقنيات لابلاغ الرسلة و أدوات لإيصال الخطاب الشعري قوي النبض محكم النسج ثري المضامين و متعدد الرؤى .

يرى صاحب عيار الشعر أن ((للشعر الموزون إيقاعا يطرب الفهم لصوابه ، ويرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تم قبوله له و اشتماله عليه))[1]، يطرح هذا النص عدة قضايا منها

1- الوزن الشعري ينتج إيقاعا .

2- الإيقاع يطرب الفهم أي يهتز له ويقبله ، يرتاح له و يأنس به .

3- الإيقاع يرسل حركاته و يتوجه بنشاطاته صوب الفهم [2] أي اتجاه القلب والعقل

– و – الشفاء : المنطق –9– الشعر . تحقيق عبد الرحمن بدوي . الدار المصرية للتأليف و الترجمة القاهرة .1966. ص23.

[1] – ابن طباطبا : عيار الشعر – تحقيق : عبد الستار ، و ، نعيم زرزور . دار الكتب العلمية .ط1 . 1982.بيروت .ص21.

[2] الفهم : معرفتك الشيء بالقلب .وفهمت الشيء عقلته وفهمته . ينظر / ابن منظور : لسان العرب .459/12.

4- مرجع طرب الفهم للإيقاع هو الصواب المتحقق في النص الشعري الموزون.ولفظة صواب مفتوحة على كل ما من شأنه أن يكون قريبا من الكلام العدل ((الحق و الجائز المعروف المألوف))[1] ،بعيدا ((من الكلام الجائر ،والخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر))[2]

5- إن الإيقاع يرد بطربه على الفهم نتيجة لما يتوافر فيه من حسن التركيب و اعتدال الأجزاء ، وهذان الشرطان لن يتحققا في النص الشعري إلا إذا استعان الشاعر في سبيل ذلك بعلوم اللغة الجانب الصوتي منها و الجوانب الأخرى من صرف و نحو و بلاغة ونقد و عروض .

ويمكننا فهم أكثر دلالات هذين العنصرين الأخيرين باستحضار تعريف ابن طباطبا للشعر الذي يتصوره بأنه ((كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الاسماع و فسد على الذوق))[3]، فالنظم حسب ما أورده الناقد هو الأساس الذي ما إن حضر في النص الشعري قبلته الأسماع و أنست له ولم تمجه ، وعذب قوله و لذّ ولم يفسد.

و الشعر المنظوم عنده ما كان ((مصفى من كدر العي ، مقوما من أود الخطأ و اللحن سالما من جور التأليف ،موزونا بميزان الصواب لفظا و معنى ، و تركيبا اتسعت طرقه و لطفت موالجه))[4].

نستخلص من الطرح الذي قدمه في مختلف نصوصه جملة من القضايا:

1- تمييزه بين الإيقاع الموسيقي و الإيقاع الشعري .

2- للوزن الشعري إيقاع خاص به من حيث النوعية والصفات و الدلالات .

3- الإيقاع الشعري تسهم فيه مختلف البنى اللغوية و الصرفية و النحوية والبلاغية.

إن طرح الناقد للإيقاع الشعري بهذه الكيفية و الأبعاد نابع من جملة قناعات نذكر من أبرزها :

1- إدراكه العميق و فهمه الثاقب لإشعاعات البنى السالفة في قلب المتلقي وعقله وكذا ذوقه المتميز ، ففضلا عن دلالاتها المباشرة التي يوحي بها تشكيل كل واحدة، فإن لها فوق ذلك وقع معين على

---

[1] ابن طباطبا : عيار الشعر – ص**20**.

[2] المصدر السابق : ص**20**.

[3] المصدر نفسه : ص**09**.

[4] المصدر نفسه : ص**20**.

المتلقي و إيقاعات خاصة يرسلها إليه. ومعنى الإيقاع الذي يقصده هو الأثر الذي يرسل فيتحرك ، ثم يتوجه فيتصل إلى أن يفضي بإيحاءاته المكنونة المختلفة ، ولقد رجحنا هذا المعنى للإيقاع بعد ملاحظتنا أن مادة وقع – الوقع – الإيقاع – التوقيع ، تدور حول طائفة من الدلالات يمكن جمعها في : الصوت – الأثر – الصدى – الارسال – الاتيان – المجيء – الإصابة – النزول – الصدم – المباضعة – المخالطة – الرمي – الربض – البرك – الاتصال [1] ،وكل هذه العناصر اللغوية يمكن جمعها في الأثر و الحركة والإرسال والاتصال و التوجه وهذه الأربعة الأخيرة من صفات و خصائص الأثر ، لذلك نرى أن دلالة الإيقاع هي أقرب من" الأثر" أكثر من باقي الألفاظ الأخرى أكان ذلك في النص السابق أوفي نصوص و استعمالات أخرى .

هذا الفهم النادر المبكر للإيقاع الشعري أدركه العديد من الدارسين في العصر الحديث فأضحى له مفهوم واسع جدا ، إذهو جزء من عملية البناء ولايمكن فصله عن بقية المستويات الأخرى ،فتأكد لديهم ((أن الإيقاع في الشعر لا يوفره إلا الوزن و القافية بينما هو يتعداها إلى المستويات التركيبية و الصرفية و الدلالية ، فهو نسيج تبرزه العلاقات بين مختلف تلك المستويات)) [2].

ومن الباحثين الغربيين من ذهب في هذا المضمار إلى أبعد من ذلك فهو لم يكتف بتسجيل مساهمة الصوت و التركيب و الدلالة في الإيقاع بل أردف إلى جانب ذلك المجالات الثقافية و الحضارية لكل من الناص و المرسل إليه ((فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي على كل العناصر اللسانية و النفسية والثقافية للكتابة و القراءة)) [3].

وعليه يصبح الإيقاع حركة موقعة في ظاهر النص و باطنه لا نستطيع استيعابها إلا من خلال رؤية فاحصة تتأسس على الشمولية و الفهم المتكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة بكافة مستوياتها المتآلفة و المتباينة و عندما يتحقق هذا نعي جيدا أن الإيقاع الشعري يتجاوز البحر الشعري و ليس شكلا مستقلا عن المعنى بل تشكيلا جديدا للمحتوى ،فهو إذن القصيدة ذاتهاو جوهرها و مركزها الذي تنتجه جميع عناصر الفاعلية الشعرية ،مادامت طبيعة الإيقاع ((أدخل في النظم و التركيب

---

[1] ينظر : ابن منظور : لسان العرب – 8/ من 402 إلى 408.

[2] توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه .ص 66.

[3] – Henri me schonnic : Fragment d une critique du rytme en langue francaise n: 13 - sept .1974.p.74.

و تساير الشعور المعبر عنه أو الفكر المبطنة به ، فإذا ثار الانفعال جلجلت و ارتفعت و إذا هدأت انبسطت و خفتت))[1]، ويشير إلى ذلك كله و يعرفنا به تجليات البنيوية اللغوية في صوتيتها و وتركيبيتها و دلاليتها .

يتضح لنا بعد هذا أن الإيقاع أصبح ((نظاما يرتبط ببناء القصيدة و يقوم بوظيفة دلالية تعطي للقصيدة تميزها بوصفها خطابا شعريا من بقية أنواع الخطاب)) [2]،وتكشف عن جزء من همومه و قضاياه .لهذا لا ينبغي أن يدرس الإيقاع لذاته بمعزل عن الوظائف الجمالية و النفسية و الفكرية التي يمكن أن ينجزها ،لأنه إن فعلنا ذلك نكون قد غيبنا و أعدمنا مظهرا من مظاهر الشكل الشعري باعتباره في بعض الأحيان شكل منتج له جدليته و تداخله مع مختلف المضامين و الدلالات .

إن الإيقاع الشعري الناتج عن معمارية النص اللغوية المتعالقة فيما بينها يؤدي ((وظيفته الجمالية الدلالية ، يؤكد المعنى العام للقصيدة أو ينفيه أو يؤكد إحدى ملامحه دون الأخرى أو يعمق الإحساس بجوانب معينة فيه)) [3] ، فضلا عما يهيئه للمتلقي من أشواق ومتع للإقبال على النص و احتضانه بقوة من أجل الاستغراق في إيحاءاته الجلية و الخفية ، من هنا فإن الإيقاع بوظائفه و إيحاءاته يحس المتلقي بأنه له فعالية حركية خاصة هي التي توطّئ الطريق للمتلقي لاستقبال و احتضان الإيحاءات بمختلف دلالاتها .

إذا كان الإيقاع الموسيقي دائم التواجد قار في كل نص ،فإن الإيقاع الشعري ((إيقاع متغير ،يبني نسيج القصيدة بغيب و يحضر في موقع دون موقع و نص دون نص ،يحضر بكثافة في هذا المقطع ،وبندرة في ذاك المقطع))[4]،ويبرز و يتجلى هنا و يخفت و يدوي هنالك ،ويؤكد "سابورتا" هذا الموقف بطرح آخر يرى فيه ((الإيقاع كنظام إشاري مركب يحمل كَمًّا من المعلومات يزداد كلما زاد تركيب هذا النظام و توترت العلاقات بين عناصره ،فهذه العناصر كما قلنا من قبل في علاقة جدلية))[5]

---

[1] عبده عبد العزيز قلقيلة :النقد الأدبي في العصر المملوكي . القاهرة ط1 1972. ص126. نقلا عن ابن جابر الأندلسي :في المعيار في نقد الأشعار . مخطوط في دار الكتب المصرية تحت الرقم : 6114.

[2] – الصكر حاتم : ما لايؤدي الصفة : بحث في الإيقاع و الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة . أعمال مهرجان المربد العاشر .بغداد 1979. ص13.

[3] – عبد الكريم الناعم: في أقانيم الشعر – سلسلة الدراسات الأدبية و اللغوية – دار العلم – دمشق – ط1 – 1991 – ص:231.

[4] يوسف إسماعيل : الإيقاع في النقد العربي من المفهوم إلى المصطلح . المعرفة 386 سنة 1995ص 147.

[5] عبد الكريم الناعم : في أقانيم الشعر – ص231.

و يضعف كلما كان الضعف و النقص في التركيب و النظام العام للقصيدة و تقطعت العلاقات بيت العناصر الكبرى المكونة للإبداع الشعري و افتقد لروح التكامل و التأثير و التأثر .فالإيقاع متوقف على قوة البنية اللغوية و قوة الانسجام بين مختلف عناصرها.

وفي أثناء عملية الاجتهاد في القبض على الإيقاع عوَّلنا على استنطاق مختلف جوانب البنى التي أسهمت في تشكيل الإيقاع ،

و استكناه وسائلها الذاتية و علاقاتها السياقية التي صاغت الإيقاع وطبعته بخصائص محددة دون الأخرى . ورأينا أن للإيقاع صفات تدور حول (القوة والشدة ،الصخب و السكون ، الارتفاع و الانخفاض ، التعالي و الهبوط ،الصدم و اللين ، المفاجأة والتوقع ...) ويمكن أن نطلق على هذه الصفات حركية[1] الإيقاع و درجاته ، و بعد هذا نحاول رصد أثر الإيقاع في إبراز مختلف الإيحاءات و الدلالات التي يريد المرسل إبلاغها من خلال الإيقاع للمتلقي.

[1] ينظر :محمد العياشي :نظرية إيقاع الشعر العربي .ص 43.

واقع النحو العربي ومشاكله

الدكتورة: براهمي فطيمة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

تمهيد

نشأت اللغة العربية في أحضان جزيرة العرب خالصة لأبنائها،نقية سليمة مما يشينها من أدران اللغات الأخرى،ولبثت كذلك أحقابا مديدة ،كان العرب فيها يغدون و يروحون داخل بلادهم_على ما هم عليه من شظف العيش_غير متطلعين إلى نعيم الحياة وزخارفها فيما حولهم من بلاد فارس والروم.

وكان العربي في هذه البيئة النقية ينطق اللغة العربية الفصحى بسليقته،ويتعامل بها مع بني جلدته بفطرته التي جبل عليها دون تكلف ،حيث كان الطفل يشب في هذه البيئة العربية الخالصة ،فيسمع لغة سليمة خالية من الخطاء،فلا يكون من العسير عليه أن ينطقها كما سمعها ،وان يعبر بها عن خواطره ومشاعره في سهولة ويسر.

إن السمع سبيل الملكات اللسانية،وليس أدل على هذه السليقة التي لا تعرف الخطأ من رد الأعرابي على من سأله :كيف أهلِك –بكسر اللام –؟فقال:صلبا ،حيث أخطا السائل فكسر اللام وكان الصحيح أن يضمها فيقول:كيف أهلُك حيث أراد الاستفسار عن أهله وعياله.

ظلت اللغة العربية نقية متماسكة البنيان غير مشوبة بلوثة العجم،إلى أن سطع نور الإسلام على ما حول :«الجزيرة العربية بالفتوحات الإسلامية،ودخل الناس في دين الله أفواجا من فرس وروم،ثم تتابعت الفتوحات في عهد الخلفاء الراشدين،فوصلت في عهد سيدنا عمر بن الخطاب –رضي الله عنه–شرقا إلى نهر السند وجيحون ،وغربا إلى الشام ومصر...»[1].فكان من الطبيعي إن يهبط العرب ،ومعهم عشائرهم إلى هذه الأمصار التي فتحوها.

وكان من اثر هذه الفتوحات أن اختلط العرب بغيرهم من أهالي هذه البلاد اختلاطا مستمرا في البيوت و الأسواق و المساجد ،و تصاهروا و اندمج بعضهم في بعض حتى تكون منه شعب واحد،و اقتضى كل ذلك أن يستمع بعضهم من بعض،و أن يتفاهم في كل ما يتصل بهم ،و لغة التخاطب الوحيدة بينهم في كل ما يحيط بهم هي اللغة العربية.تظافرت كتب الأدب و التراجم و الطبقات على أن علم النحو كان يسمى بعصر "أبي الأسود الدؤلي" باسم(العربية) .فقال "ابن سلام الجمحي" في طبقاته :«و كان أول من استن العربية،و فتح بابها ،و أنهج سبيلها و وضع قياسها أبو الأسود الدؤلي»[2].

كثر الحديث حول من وضع النحو بين المفكرين في ذلك الوقت ،حيث يتضح أن مصطلح النحو لم يكن معروفا و لا متداولا في زمن "أبي الأسود الدؤلي" و لا في عصر من جاء بعده من نحاة الطبقات،و إنما ما كان معروفا و متداولا هو مصطلح العربية ،ثم ظهر مصطلح النحو في أول مرة على لسان "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" ثم أخذ في الذيوع و الانتشار على ألسنة العلماء ،حتى استقر و ثبت و أنيطت له مهمة ضبط اللغة ،وصيانتها من اللحن والفساد.

ما يلاحظ أن النحو العربي الذي عرف قديما وحديثا تميز بالجدية والصرامة،لكن اليوم أصبح النحو وتلقينه للمتمدرسين من القضايا الصعبة التي تطرح اليوم ،وتستحوذ على تفكير الباحثين والمختصين في اللغة العربية .

هذه المعضلة المتعلقة بالنحو صارت واقع معاش في مختلف المستويات من مستوى التعليم الابتدائي إلى مرحلة التعليم العالي،حتى صار الخطأ هو الشائع والمعروف في النطق والكتابة أكثر من الصواب ،هذا الأخير الذي غاب عن الأنظار والحفاظ على سلامته اختصت بها فئة محدودة ومحددة فقط،هذا الواقع حمل معه مشاكل جمة.وبناءا على هذا الطرح حمل النحو العربي معه واقع كله هموم ومشاكل فيما تجلى هذا الواقع؟و ما هي مشاكله؟.

تحاول هذه المداخلة الإجابة عن تلك الإشكالية و أن تضع واقع النحو العربي في دائرته الحقيقية ،وتتطرق إلى مشاكله التي جعلت من مادة النحو العربي من أصعب المواد.

قبل الوقوف على هذه الأمور ،لا باس من تقديم تعريف بسيط لمفهوم النحو الذي عرف منذ القرن الثاني الهجري مصطلحا دالا على:«القواعد التي تحكم كلام العرب من الأعراب وغيره ،و الأصل فيه معجميا الدلالة على القصد بوجه عام ليخصص بعد ذلك معناه المعجمي –شان سائر المصطلحات–ليخص به هذا العالم»[3].

والتعريف الأكثر شيوعا واستخداما هو:«انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره»[4].

ومع الاتفاق على النحو يدل على علم يحتذي كلام العرب ،فان تعدد التعريفات واختلافاتها قد نجم عنه تفاوت في المعنى الدقيق للمصطلح بين قواعد إعراب الكلام ،وكيفية تركيب الكلام تركيبا يحترز فيه عن الخطأ ،ويشمل هذا ما قد يقع في الكلام من تقديم و تأخير ووجوب رعاية ما عرف عن العرب من هيئات ذلك.

ويضاف إلى هذا :«النحو هو الذي يهتم بالعلاقة بين عناصر الجملة أي انه فينظم العلاقة بين أجزاء التركيب و مكوناته،فالنحو إذن شقيق الصرف لا يستغني أحدهما عن الآخر،بل لا يمكن فهم أحدهم

من دون الآخر»[5].و بناءا على ذلك فأن المشكلات النحوية لا تختلف عن المشكلات الصرفية التي يعاني منها متعلمو اللغة العربية.

واقع النحو و مشاكله:

جاء القرآن الكريم إلى العرب فوجدهم قبائل تختلف في لهجاتها و لكنه نظر الى ذلك الاختلاف نظرة أخرى فلم يعده لحنا أو خطأً لغويا:«و إنما عده لغة لها أصحابها و كيانها،وكان من أثر تلك اللغات تعدد القراءات في الآية الواحدة و إقرار النبي صلى الله عليه و سلم على ذلك و أساس ذلك أن العربي منهم كان يتكلم باللغة سليقة و طبعا قال قائلهم:

و لست بنحويّ يلوك لسانه و لكن سليقيٌّ أقول فأعرب»[6].

حاول العرب قديما الحفاظ على سلامة اللسان من اللحن،لكن اليوم يوجد واقع آخر و هو أن هناك من يعتبر اللغة مجرد أداة للقول،أو وسيلة للتعبير و التباهي .

و أوضحت البحوث التي تتعلق باللغة أنها ليست هندام يلبس و ينزع في أي وقت و يستبدل بأخرى،و الحال مع اللغة لا يمكن تغييرها أو تطويرها حسب الأهواء الشخصية.بل هي أداة للمعرفة و التفكير و رمز و بهم تتجسد، و هكذا بقدر ما تكون اللغة دقيقة و حية و بعيدة عن الفوضى يكون الفكر دقيقا و حيا:«بل إن علماء اللغة المحدثين اكتشفوا علاقة كبرى بين اللغة و بين الموقف السيكولوجي،حتى إنّه لم يعد من وجود لعلم اللغة منفصل عن علم النفس»[7].

إن هذا الحديث يجر إلى سؤال جوهري و هو هل النحو حقا صعب كما تردده الألسن؟

إن المقياس الدقيق لصعوبة لغة أو سهولتها لم يوجد بعد،إذ تتداخل في تحديد هذا المقياس،عوامل عديدة يصعب الإمساك بها و جمع خيوطها ليكون منها قياس موضوعي معترف به:«و ما من سبيل لتلمس حقيقة لغة ما صعبة هي أم سهلة تلمسا علميا مقنعا،و إن لم يكن حاسما و نهائيا إلاّ بوضعها موضع المقارنة مع لغة أخرى»[8].

تبدو اللغة العربية اليوم من أكثر اللغات التي تتميز بالحيرة و القلق بين أصحابها من خلال ولاء ماضيها العريق ،و بين متطلبات العصر الحديث ،فالنحو لم يبق معزول عن الدراسات الغربية،فكان لزاما عليه أن يعايش واقع عالم اليوم حيث يبلور ضمن نظرية:«بعض اللغات تجتمع اليوم حول قواعد نحوية مشتركة....فالنحو يدرس دراسة شكلية خلافا للنظام الدلالي–ارتباط اللغة بالمعاني–الذي يعتمد على معرفة السياق ،و البيئة الاجتماعية ،و الموروث الثقافي و الديني»[9].

إن المطلوب هو السعي إلى توازن لغوي بين الماضي و الالتزام بالحاضر و لكن مشكلة المعاصرة هي المشكلة التي تواجه اللغة العربية على المستوى الثقافي فهناك تعددية الثقافة في البلدان العربية ،وهذه

المشكلة لم تنشا من العدم و إنما خضوع البلدان العربية للاستعمار هذا من جهة و من جهة أخرى الأنظمة المختلفة التي كانت موجودة و الحق وجد لعض البلاغيين ،و في مقدمتهم "عبد القاهر الجرجاني":«قد قفزوا بالقواعد النحوية قفزة نوعية خلصت النحو العربي من إسار الأحكام الوظيفية الجافة،و خرجت إلى فضاءات أكثر رحابة تمثلت في إجراءات تطبيقية تحليلية للنظم القرآني و كلام العرب؛فقد تحول إلى دراسة أسلوبية تعبيرية تعنى بالمعنى أولا و أخيرا»[10].

إن مشكلة اللغة العربية اللغة العربية موجودة ،وهي قابلة للحل ،وهذا الأخير لا يعني التخلي عن اللغة العربية واستبدالها بالعامية أو باللغة الأجنبية :«إن النحو العربي قد أسس على الغرض الذي خلق منه اللسان وهو الإفادة ؛فغرضه لغوي محض اذ يجعل الاسم والفعل عمادين للحديث وهو ما يجري بين المتكلم والمخاطب...» [11].

وهناك من يربطون مشاكل النحو «بميدان الاضطرابات التي تصيب الإنسان في كلامه بسبب آفة في جهاز نطقه أو ما يسمى عند الأطباء الآن بالحبسة ...والعجز في التركيب السليم في مستوى الكلام أو الجملة مع بناء الفهم ...» [12].يعني أن أخطاء النحو لا يقع فيها الأسوياء فقط بل حتى الذين يعانون من اضطرابات في النطق.

ويضاف إلى هذا واقع النحو كثرت نظريات اللسانيات المعاصرة التي تناولته ،ويتميز بعض الطلاب بالضعف من خلال عدم فهمها ،يتناول علم النحو :«بنية الجمل اللغوية و أنماطها والعلاقات بين الكلمات ،و أثارها ،والقواعد التي تحكم تلك العلاقات ...»[13].

في مقابل مشاكل بالنحو ،الا انه توجد فئة تولي رعاية له لأنه:«صورة اللغة وبنيتها»[14].

يشكل النحو قضية من القضايا المعاصرة التي أخذت حظا من التفكير و:«هي هم يؤرق كل المعنيين باللغة العربية درسا وتدريسا ونحسب أن ثم اتجاها سالبا نحو النحو من لدن كل عربي ،وعلى الأقل من لدن الغالبية العظمى المتعلمين العرب»[15].

وعند البعض أصبح النحو علم وهو :«يدرس التراكيب اللغوية أو الجمل أو العبارات من حيث قوانين الكلمات و أنواع الجمل ،والعلاقات التركيبية بين الجمل»[16].

أسباب تعليم النحو العربي:

-الحفاظ على النحو (صورته الموروثة)دون التجديد أو التصرف فيها.

-ندرة الدراسات التربوية .

-عدم وجود تنسيق بين هيئة التدريس واللغويين.

-عزل الدرس اللغوي عن بقية الدروس.

إن الغاية من تدريس النحو هي إقامة اللسان والابتعاد عن اللحن في الكلام ؟،فان المتعلم إذا تحدث أو كتب لم يرفع منخفضا ولم يكسر منتصبا وان:«وان الغرض من تدريس النحو هو تكوين الملكة اللسانية الصيحة ،لا حفظ القواعد المجردة،فالعربي الأول الذي أخذت اللغة عنه ولم يكن يدرس ما الحال وما التمييز ولم يعرف الفرق بين المبتدأ والفاعل ،فكل هذه الأسماء سماها مشايخ النحو عندما وضعوا قواعد اللغة تحفظها من اللحن »[17].

يفسر تمام حسان الموقف من النحاة قائلا :«إن النحاة حين قعدوا القاعد لم يأخذوا لهجة واحدة هي أفصح اللهجات ويدرسوها في مرحلة زمنية واحدة من مراحل تطورها ،بل بدلا من ذلك درسوا لهجات عربية متعددة ليستخرجوا منها نظاما نحويا واحدا»[18].

وتذكر بنت الشاطئ في هذا الصدد أن :«الظاهرة الخطيرة لازمتنا اللغوية هي أن التلميذ كلما سار خطوة في تعليم لغة ازداد جهلا ونفورا منها، وصدودا عنها .وقد يمضي في الطريق التعليمي إلى آخر الشوط فيتخرج من الجامعة وهو لا يستطيع أن يكتب خطابا بسيطا بلغة قومه»[19].

شعر النحاة قديما بالعبء الملقى على عاتقهم و أرادوا أن يحملوه لغيرهم ،فاصطدموا بالنفور ،و تنبهوا إلى ضرورة التيسير على المتعلمين و خاصة النشأ الصغير حيث :«كان من نتيجة ذلك أن تعالت صيحات اليسير حيث ألفت قديما مختصرات كثيرة في النحو ك:المختصر الصغير للكسائي،و مختصر الزجاج،و أبي حيان الأندلسي ،و أبي عالي الفارسي و غيرهم»[20].

و تواصلت الصيحات حتى العصر الحديث و في هذا الصدد عقدت الندوات و المؤتمرات من أجل تسهيل النحو العربي يقول إبراهيم مصطفى:«قد تغيرت الحياة وتغيرت العقول و أصبح النحو القديم تاريخا يدرسه الاختصاصيون ، ولم يبق بد من نحو ميسر قريب،لتفهمه هذه الملايين الكثيرة من التلاميذ »[21].

لقد نصح "الجاحظ" معلمي اللغة العربية قائلا:«أما النحو فلا تشغل قلب الصبي منه إلا بقدر ما يؤديه إلى السلامة من فاحش القول،و من مقدار جهل العوام في كتاب من كتبه و شعر إن أنشده و شيء إن وضعه،و مما زاد على ذلك فهو مشغله عما هو أولى به من رواية المثل و الشاهد و الخبر الصحيح و التعبير البارع».

يشكل قول الجاحظ دعوة إلى التركيز على الأمور الدقيقة و تناسي الأمور الأساسية ،و هذه الأخيرة هي التي تحفظ اللسان و تكفل له السلامة من اللحن.

و يضاف إلى مشكلات تدريس النحو بعض الأمور حيث يعتمد تدريس النحو على حفظ القاعدة بعد استنباطها ،إلا أن المردودية تبقى ضعيفة و من الأسباب نذكر ما يلي:

–كثرة القواعد المفروضة على التلميذ،حفظها يتطلب مجهود،مصيرها النسيان .

–هم المدرس إنهاء البرنامج دون مراعاة التحقق من إمكانية تطبيق القواعد عمليا من خلال نطق و كتابة التلميذ .

–عدم ربط النحو ببقية المواد(القراءة،التعبير،...).

–نفور التلميذ منها (لأسباب اجتماعية ،نفسية،فروق فردية...).

–عدم الاستفادة من قراءات مجامع اللغة العربية .

– عدم الاستفادة من التقنيات الحديثة(مخابر الصوتيات...).

و مهما قيل عن مشاكل تدريس النحو العربي فإن:«المشكلة الرئيسية تكمن في طريقة تدريس النحو العربي في المدارس ،والتي تركز أساسا على إتقان الإعراب ،واستظهار القواعد النحوية وحفظها غيبا...»[22].

وهذه الوعورة والصعوبة في النحو هناك وجه حملة إلى بعض أئمة النحو واقتصروا على:«أولئك النحاة الين أوغلوا في دقائقه ،و أسرفوا في جزئياته وتعسفوا في تعقيده حتى صار اقرب إلى منطق الفلسفة ...وهناك من امتدح أيضا النحو و أهله وتقويما للسان وصيانة له من النحو »[23].

يرى أنصار القديم يرون انه لا تعلم اللغة العربية لا عن ريق ما اثر عن:«النحاة الأقدمين من قواعد إحكام ،وان كان الخروج عما خطه الأقدمون بحجة التيسير التخفيف يعد هدما وضياعا ...أما أنصار التجديد فيرون أن النحو عقبات وعثرات ،وان دقة قواعده تجعل المتكلمين بالفصحى دائمي الشك في صحة كلامهم ،عديمي الثقة بأنفسهم»[24].تلك هي نظرة خاطفة في بعض جوانب واقع النحو العربي وبعض مشاكله في اللغة العربية ،ومن الملاحظ أن النحو ليس بمشكلة مادام لسائر اللغات قواعدها،لا بل إن قواعدنا أسهل من كثير قواعد بعض اللغات.

الهوامش:

1–صلاح روّاي،النحو العربي نشأته ،تطوره،مدارسه،رجاله،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ،مصر،2003، ص80.

2–ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،تحقيق محمود شاكر،دار المعارف،مصر،1952م،ص10.

3–إيناس كمال الحديدي مصطلحات النحوية في التراث النحوي في ضوء علم الاصطلاح ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية،جمهورية مصر العربية،ط2006،1م،ص148.

4–ابن منظور،لسان العرب،مادة نحو،المجلد السادس،دار المعارف،القاهرة،مصر،1410هـ–1990م،ص4317.

5–http/www.arabic linguistics.Net/ub/Showthreadphp?t=90.

6–عبد الله السهيلي،نتاج الفكر في النحو،حقق و علق عليه عادل أحمد عبد الموجود و علي محمود المعوض ،دار الكتب العلمية ،بيروت،لبنان،ط1412،1هـ–1992م،ص03.
7–حسام الخطيب،ملامح في الأدب و الثقافة،منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي،دمشق،سوريا،1977م،ص357.
8–الفيصل،مجلة ثقافية شهرية،المملكة العربية السعودية،العدد1985،98م،ص45.
9–إبراهيم خليل، في اللسانيات و نحو النص،دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة،عمان ،الأردن،ط1427،1هـ–2007م،ص83.
10–عبد الجليل مصطفاوي،المعاني النحوية،مجلة اللغة و الاقتصاد،العدد الأول،منشورات دار الأديب،وهران ،الجزائر،رمضان1426هـ–أكتوبر2005م،ص 68–69.
11–عبد الرحمن الحاج الصالح،بحوث و دراسات في اللسانيات العربية،الجزء الأول،موفم للنشر،الجزائر،2007م،ص55.
12– عبد الرحمن الحاج الصالح،بحوث و دراسات في اللسانيات العربية،الجزء الثاني،ص57.
13–محمد محمد يونس علي،مدخل إلى اللسانيات،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط2004،1م،ص16.
14–صالح بلعيد،دروس في اللسانيات التطبيقية،دار هومة،الجزائر،2000م،ص80.
15–محمد جاهمي،واقع تعليم النحو العربي في المرحلة الثانوية،كلية الحقوق و الآداب و العلوم الاجتماعية،جامعة قالمة،مجلة العلوم الإنسانية،جامعة محمد خيضر،بسكرة العدد 7،فيفري،2005م،ص6.
16–حلمي خليل،دراسات في اللسانيات التطبيقية،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية، مصر،2005م، ص62.
17–علي أحمد مذكور،تدريس فنون اللغة العربية،دار الفكر العربي،1997م،ص321.
18–تمام حسان،اللغة العربية مبناها و معناها،دار الثقافة،الدار البيضاء،المغرب،دس،ص13.
19–عائشة عبد الرحمن،لغتنا و الحياة،دار المعارف،القاهرة،مصر،1971م،ص196.
20– علي أحمد مذكور،تدريس فنون اللغة العربية،مرجع سابق،ص326–327.
21–إبراهيم مصطفى ،إحياء النحو،لجنة التأليف و الترجمة و النشر،1937م،ص61.
22– http/www.alukah.Net.
23–نايف معروف،خصائص العربية،و طرق تدريسها،دار النفائس للطباعة و النشر و التوزيع،بيروت،لبنان،ط1405،1هـ–1985م،ص179–180.
24–محمود السيد،قضايا اللغة العربية،وكالة المطبوعات ،الكويت،دس،ص41.

مصطلحات المخرج الصوتي عند الخليل

الأستاذة : نجيدة ولهاصي

جامعة سيدي بلعباس

تتصف اللغات البشرية عامة بكونها كلاما منطوقا يتداول مشافهة. أما مفهوم الأصوات اللغوية المفردة التي تتشكل بائتلافها الكلمات فلم يتضح إلاّ بعد ظهور الأبجدية، التي يرمز فيها الحرف إلى صوت بدلا من الأشكال والمقاطع، وقاد ذلك إلى وصف الأصوات، ومعرفة خصائصها.

ولعل أهم ما يعمد إليه الدارسون والمتخصصون في اللغات، قبل التعمق في بقية التفاصيل الصوتية، هو تصنيف أصوات اللغة المدروسة بداية، وتبدو أهمية التصنيف في أنه يعد عملا أساسيا يسهل دراسة الأصوات، فيكون قائما على معايير معينة.

قد دفعت قراءة القرآن علماء اللغة العربية القدامى لتأمل أصوات اللغة وملاحظتها ملاحظة ذاتية، فدرسوها بالاعتماد على دعامتين أساسيتين: المخارج، والصفات، إذ بهما تتميز الأصوات البشرية، يتضح هذا من قول القرطبي معرفا الصوت:" فالحروف هي مقاطع تعرض للصوت الخارج مع النفس ممتدًّا مستطيلا فتمنعه عن اتصاله بغايته، فحيث ما عرض ذلك المقطع سمي حرفا، وسمي ما يسامته ويحاذيه من الحلق والفم واللسان والشفتين مخرجا، ولذلك اختلف الصوت باختلاف المخارج واختلاف صفاتها... وهذا الاختلاف هو خاصية حكمة الله تعالى المودعة في هذا الشخص، إذ بها يحصل التفاهم، ولولا ذلك لكان الصوت واحدا بمنزلة أصوات البهائم التي هي من مخرج واحد وعلى صفة واحدة، فلم يتميز الكلام، ولا عُلم المراد، فبالاختلاف يعلم، وبالاتفاق يعدم "1 . وموضوع مخارج الأصوات ودراستها من أهم مباحث علم الأصوات اللغوية، وحظي بعناية علماء العربية، والتجويد، كما حظي باهتمام الباحثين المحدثين.

والملاحظ في دراسات القدامى أنهم لم يوردوا في كتبهم الكثير من التعريفات للمخرج، والتي يمكن أن نذكر منها تعريف ابن يعيش الذي يقول فيه: "والمخرج هو المقطع الذي ينتهي الصوت عنده"2، لكن قلة هذه التعريفات لا يعني عدم إدراكهم لمفهوم المخرج، وإنما يرجع ذلك عموما إلى عدم اهتمام القدامى بتعريف المصطلحات كثيرا، بسبب شيوع مفاهيمها عند الدارسين، كما يرجع أيضا إلى طبيعة المناهج المتبعة في بحوثهم، والتي لم تكن تهتم بالتعريفات في الكثير من الأحيان.

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن مصطلح المخرج في اللغة يوحى بمفهوم المفارقة، والتحول، والترك ويفهم من هذا أن "مخرج" الصوت هو موضع مروره من موضعه الأصلي إلى موضع جديد، ولكن هذا المفهوم في حقيقته لا ينطبق على المخرج الصوتي في آثار الدراسين.

فالمفهوم الاصطلاحي للمخرج يختلف عن المفهوم اللغوي لأن المخرج اصطلاحا هو موضع حدوث الصوت، ووجوده في البداية، أو وسط، أو منتهى الجهاز النطقي، أي هو موضع حدوث، ونشأة، وتكوين أمّا لغة فهو موضع مرور وانتقال فحسب3

إنّ هذه الدّلالة الاصطلاحية اتخذت معالمها في القرن الأول الهجري مع أبي الأسود الدؤلي، الذي كان يعتبر الشفتين هما موضع عبور الصوت، وتحقيقه، وتحوُّله، يقول لكاتبه: "إذا رأيتني فتحت فمي بالحرف فأنقط نقطة فوقه على أعلاه وإذا ضممت شفتي... وإذا كسرتها..."4

والخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) في القرن الثاني هو أوّل من وزّع الأصوات على مواقعها باعتبار جريان الصوت، وتوقّفه، والملاحظ أن الخليل حين تحدث عن مخارج الحروف لتحديد مواضعها في الجهاز النطقي كان يستعمل مصطلحات متنوعة هي: المبدأ، والمخرج، والمدرج، والحيز، فالخليل كان يستخدم أكثر من مصطلح للشيء الواحد، فهو دائم الاختراع والتجريب، ويرجع ذلك إلى معرفته الواسعة باللغة، إضافة إلى عبقريته، وذكائه النادر في وضع كل شيء في موضعه.

فقد ذكر الخليل لفظ "المخرج" لكن بصورة أقل، مثلا في قوله "فحروف الذلاقة تخرج من ذلق اللسان " والحروف الشفوية " مخرجها من بين الشفتين "5، كما ذكر مصطلح "الحيز"، و "المدرج"، و"المبدأ"، وفي الحقيقة كلها مصطلحات متداخلة، يصعب وضع حدود فاصلة بينها، ومع ذلك فهناك من حاول التماس بعض الفروقات بينها،سنحاول إيضاحها .

أ- الحيز: "الحيز" في اللغة يدل على الجمع والتجمع. يقال لكل مجمع وناحية حوْز،و حوْزة، قال الخليل: "حيّز الدار: ما انضم إليها من المرافق، والمنافع...والتحيّز في الحرب: أن ينضمّ قوم إلى قوم"6. وقد استعمل الخليل: (الحيّز، والأحياز) كأماكن في مجرى النطق نسب إليها مجموعة من الحروف، كما ذكر هذا المصطلح حين فرّق بين الحروف الصحاح، و بين وحروف المدّ، فنسب الأولى إلى أحيز محددة، ونسب الثانية إلى الجوف، وقال عن هذه الأخيرة: "فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلاّ الجوف"7.

فالحيز هو الموضع الذي تتجمع فيه عائلة صوتية واحدة، فتنتسب إليه، يتضح ذلك من قوله – مثلا– في حديثه عن الميم :"والميم من الحروف الصحاح الستة المذلقة التي في حيّزين: حيّز الشفتين، وحيّز ذولق اللسان... وهي آخر الحروف من الحيّز الأوّل، وهو الحيّز الشفوي"8.

من هنا استنتج الدكتور عبد الله أبو شعر أنّ الأحياز عند الخليل تكون ثمانية هي:1–الشفتان، 2–ذلق اللسان، 3–اللثة، 4–نطع الغار الأعلى، 5–أسلة اللسان، 6–شجر الفم، 7–اللهاة، 8– الحلق9 وكل من هذه الثمانية نسب إليها مجموعة من الأصوات، كالحلقية، والشجرية، و...الخ

وربما وافق هذا الطرح الدكتور مكي درار في قوله :" وذلك مثل الحروف الحلقية كلها تنتسب إلى الحلق مع تفاوت بينها وبين حروف أقصى الحلق ووسطه، وأدناه ... والحلق كله بتقسيماته الثلاث يسمى حيزا10. كما فرّق هذا الأخير بين الحيّز والمخرج، وذهب إلى أنّ الأوّل أوسع من الثاني، لأن المخرج ربما ضمّ حرفا واحدا فقط ، وربّما أكثر، أمّا الحيّز فلابدّ أن يحتوي على مجموعة من الحروف حتى يطلق عليه هذا الاسم11.

ب– المدرج : المدرج في اللغة يدلّ عل مضيّ الشيء، والمضيّ في الشيئ، من ذلك قولهم: درج الشيء، إذا مضى لسبيله. ومدارج الأكمة: الطرق المعترضة فيها12. ورد عند الخليل: "المدرجة: ممرّ الأشياء على مسلك الطريق، ونحوها "13.

وورد مصطلح "المدرج" عند الخليل في تقسيمه الحروف العربية، حين قال: في العربية تسعة وعشرون حرفا: منها خمسة وعشرون حرفا صحاحا لها أحياز ومدارج، وأحرف جوف وهي: الواو، والياء، والألف اللينة، والهمزة، وسميت جوفا لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق، ولا من مدرج اللهاة، إنما هي هاوية في الهواء فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف"14.

ونحن نستأنس برأي الدكتور عبد الله أبو شعر، حين علّق على نصّ الخليل بقوله: "ويلاحظ – من خلال النص– أن المخارج الرئيسية عند الخليل ثلاثة: الحلق، واللسان، واللهاة. وهذه المخارج الكلية الثلاثة تضم الأحياز الثمانية – التي تقدمّت في "الحيّز"– وهذه الأحياز تضم مخارج الحروف التي هي مدارج، أي: يرتقي فيها الصوت من مخرج إلى مخرج أعلى منه بحسب الترتيب الصوتي من الداخل إلى الخارج، بدليل قوله في موضع آخرعن بعض حروف الحلق والقاف والكاف:" فهذه ثلاثة أحرف في حيّز

واحد بعضها أرفع من بعض...ثم القاف والكاف لهويتان، والكاف أرفع" فهي في ذلك كمثل درجات السلّم التي يرتقي فيها الإنسان، وهذا يحقّق اختياره الدقيق للمدرجة والمدارج، والله أعلم ."[15]

وقد وافق الدكتور مصطفى بوعناني هذا الطّرح،و هو يرى أن "المدرج" عند الخليل يقصد به "الموضع" الذي يتحقق فيه الحرف الواحد، وذلك في قوله: "إذ يعين المدرج موضع انقطاع الهواء الهاوي في مجرى الجهاز النطقي بأحد أعضاء النطق أو جزء من أجزائه بطريقة، وكيفية معينة ينتج عنها تحقق الحرف مميزا عن حروف أخرى"[16]. و يستدل على أن المدرجة موضع بما جاء في تهذيب اللغة[17]من أمر تصنيف الأزهري لحروف الذلاقة، إذ جعل الحروف الطرفية (اللام والراء والنون) في حيز أول من مخرج عام واحد، وجعل الحروف الشفوية (الفاء والباء والميم) من حيز ثان من مخرج عام واحد، وتتحقق أحرف كل حيز في مدارج مختلفة؛ أي في مواضع مختلفة، وبكيفيات متمايزة وعليه فالمدرج مبدأ للحرف وموضع تحقق فيه، والحيز مجال أوسع لمجموعة حروف لها مخرج واحد من مدارج مختلفة فالحروف (ع ح هـ) مثلا تنتمي إلى أقصى الحلق لكن لكل منها مدرج معين في الحلق، وكيفية خاصة يتحقق بها متميزا عن الحروف الأخرى، ويستشهد بقول الخليل: "ولولا بحة في الحاء لأشبهت العين لقرب مخرجها من العين، ثم الهاء، ولولا هتة في الهاء، وقال مرة "ههة" لأشبهت الحاء لقرب مخرج الهاء من الحاء"[18].

ويضيف الدكتور بوعناني تأويلا موسيقيا لهذه المفاهيم التصنيفية التي أتى بها، فينطلق من أن التنظيم اللغوي العربي تنظيم موسيقي[19] تراعى فيه بشكل دقيق خصوصيات التناغم على وجه التناسب والتآلف، ثم يأتي بقول الخليل الذي رواه عنه ابن المظفر: "إن لكل حرف من حروف العربية صرفا وجرسا، (أما الجرس فهو الصوت في سكون الحرف، أما الصرف فهو حركة الحرف"[20]. وجرس الحرف نغمته[21] التي تتحدد بنوع الحيز والمدرجة التي أدرج فيها، وبذلك تصبح الأحياز، والمدارج بمثابة السلم الموسيقي الذي تتوزع فيه النغمات أي (أجراس الحروف) على تراتب، وتدرج (بعضها أرفع من بعض).

و يرى الدكتور مكي درار أن الخليل استعمل مصطلحي "المخرج" و"المدرج" وهو يقصد بهما موضع حدوث الصوت، في قوله مثلا" اعلم أن الحروف الذلقية والشفوية ستة هي الراء واللام والنون، تخرج من ذلق اللسان والشفتين، وهما مدرجتا هذه الأحرف الستة"[22]، إلا إن هناك اختلاف بينهما فالمخرج هو الموضع الذي يتحقق، ويحدث فيه الصوت الواحد في حال إفراده، وبهذا المفهوم للمخرج ينفي أن يكون عدد المخارج في العربية تسعة وعشرون مخرجا بحيث يكون لكل صامت مخرجه المستقل، والخاص به، ولكن صوامت العربية وما ذكروه لها من مخارج هو في حقيقته مدارج، وعليه فإن مصطلح

"المدرج" عند الخليل يعني به الموضع الذي تتحرك منه مجموعة من الأصوات المتقاربة، والمدرج يعني بدأ الصوت الثاني عند نقطة توقف الصوت الأول، وذلك يتحقق في حدوث الأصوات المتقاربة من بعضها، والمتعاقبة في حدوثها، بحيث تشكل سلسلة من الحلقات أقصاها خمسة عند الخليل (مدارج اللسان)، ثم يتحدد موضع حدوثها تحديدا عضويا فيزيولوجيا يسمى مدرجا؛ لأن الأصوات تنشأ فيه و تتدرج منه[23].

ج- المبدأ : يدلّ أصله اللغوي على افتتاح الشيء ، يقال :بدأت بالأمر و ابتدأتُ، والمبدأ : مكان البدء[24].

وقد استعمله الخليل في حديثه عن علّة نسبة الحروف إلى الأحياز الثمانية – التي تقدمت في الحيّز– من ذلك قوله: " فالعين و الحاء والهاء والخاء والغين حلقية لأن مبدأها من الحلق، والقاف والكاف لهويتان لأن مبدأهما من اللهاة، والجيم والشين والضاد شجرية لأن مبدأها من شجر الفم"[25]. ومع اختلاف معنى اللفظتين إلا أن كلمة "المبدأ " في حديثه حملت معنى " المخرج" ، وكأنه أراد باستعماله كلمة (المبدأ) توضيح معاني حلقية، ولهوية، وشجرية، وغيرها من المصطلحات.

ومن الباحثين من حاول التماس بعض الفروقات الدقيقة بين المبدأ، والمخرج في قوله "نفهم بتسمية المبدأ بهذا المصطلح أنه يعني بداية تكوّن الشيء، وهي المرحلة السابقة لاكتماله وحدوثه، أي أنه سابق لغيره، فهو الموضع الذي يبدأ الصوت فيه بالتجمّع، فالمبدأ هو بداية تجمع الصوت، وتشكّله قبل أن يتّخذ مخرجا محدّدا، ويتلوّن بصفة معينة، والمخرج هو انطلاق الصوت من موضع تجمع فيه ليصبح مدرَكا سمعيا عند المستقبِل له[26].

ربما يؤيد هذا الطرح كلام عبد الله أبي شعر عن "المبدأ" في قوله :" وأظنّ أنّ الخليل يعني به مكان ابتداء التصويت بالحرف، والاستهلال به "[27]. ويرجّح أن يكون هذا المصطلح خاصّا بصناعة النغم والألحان بدليل وروده عند الكندي، حينما قال عن الهاء: " أنها تحتاج إلى نفس يخرج من عمق الرئة، ففتحة، وهمزة اللهوات بمبدأ نغمة ووقفة "، و عند الفرابي في ذكره لأوائل الألحان، وهي أوائل نغمها والتي سمّاها " مبادئ الألحان "، و معروف عن الكندي والفرابي، و كذلك الخليل خبرتهم في مجال الألحان والنغم .

تسمى الصوامت عند علماء العربية القدامى بالحروف ، وقد عنوا بتقسيمها ووصفها من حيث النطق والإدغام ، والوقف،والابتداء.... وكان جل همهم وضع الأسس العلمية لما سموه بـ" مخارج الحروف" . وكان الخليل أسبق من ذاق الحروف لإدراك مخارجها، فالتذوق وسيلة للتوصل إلى تسلسل الأصوات المخرجي .

و استخدم علماء العربية القدامى عدة مصطلحات للدلالة على مخارج الحروف، و قد أفاض الخليل في ذكرها كما وضحنا ، واستمرت هذه الاختلافات بعد الخليل، فقد سماها سيبويه مخارج الحروف، والمواضع ، وسماها ابن جني المقاطع، وسماها ابن دريد مجاري الحروف، بينما سماها ابن سينا المحابس .و و رغم تعدد هذه المصطلحات، وتضاربها يبدو أن المراد منها كان واحدا ألا وهو المخرج الصوتي التي تتميز به الحروف بالإضافة إلى الصفات عن بعضها البعض .

الهوامش

1- القرطبي عبد الوهاب، الموضح في التجويد،تح غانم قدوري الحمد، دار عمار، ط1،عمان-الأردن،1421هـ/2000م، ص: 71.

2- ابن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، دت، ج10، ص: 124.

3- مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانية- الجزائر، 2004م، ص:37

4- أبو عمرو الداني، المحكم في نقط المصاحف، تح عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1960، ص:07

5- ينظر الخليل، معجم العين،تح مهدي المخزومي و إبراهيم السمرائي،سلسلة المعاجم والفهارس،د ط،دت ، ج1، ص:51.

6- المصدر نفسه، ج3، ص:275.

7- المصدر السابق، ج1، ص:57.

8- المصدر نفسه، ج8، ص:421.

9- ينظر عبد الله أبو شعر، المصطلحات الصوتية في التراث اللغوي عند العرب- دراسة تاريخية تأصيلية من القرن الأول إلى القرن السادس الهجري، رسالة دكتوراه في اللغة العربية، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،1424هـ-1425هـ، ص:342.

10- ينظر مكي درار، وسعاد بسناسي، المقررات الصوتية للبرامج الوزارية للجامعة الجزائرية- دراسة تحليلية تطبيقية،منشورات دار الأديب، وهران-الجزائر،2007م،ص: 41 .

11- ينظر المرجع نفسه، ص:41.

12- ينظر ابن فارس، مقاييس اللغة، (درج)، دار إحياء التراث العربيّ، ط1، 1422 هـ = 2001 م، مادة (درج)، ص:335 و336.

13- الخليل، العين، ج6، ص:78.

14- المصدر نفسه، ج:01، ص: 57.

15- عبد الله أبو شعر، المصطلحات الصوتية في التراث اللغوي عند العرب، ص:344.

16– مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية، والغربية– أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن،1431هـ/2010م، ص:35.

17– ينظر الأزهري، تهذيب اللغة، تح عبد السلام هارون، مراجعة محمد علي النجار، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، ج1، ص:50.

18– الخليل، العين، ج1، ص: 57 .

19– ينظر مصطفى بوعناني، الصوتيات العربية، والغربية، ص:36.

20– الأزهري، تهذيب اللغة، ج1، ص:50.

21– ابن منظور، لسان العرب:تح عبد الله علي الكبير،ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي،دار المعارف، القاهرة، (جرس)، ج1،ص: 598.

22– الخليل، العين، ج1، ص: 57.

23– ينظر مكي درار، المقررات الصوتية، ص:41.

24– ينظر ابن فارس، مقاييس اللغة، (بدأ)، ص: 202.

25– الخليل، العين، ج1، ص:58.

26– ينظر مكي درار، المقرات الصوتية، ص:45.

27– عبد الله أبو شعر، المصطلحات الصوتية، ص:345.

أسلوبيةالإيقاع

د / ملاح بناجي
جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس

لقد ثمن النقاد القدماء الإيقاع وجعله الفارق الأساسي في تميز حد الشعر ، الذي هو ، ((قول موزون مقفى يدل على معنى1)) ، ولقد أنحصرتمقايسهم في تقويم الإيقاع في قواعد علم العروض التي أسس أصولها ، الخليل بن أحمد الفراهيدي " مع الاستعانة بشيئ من فقه اللغة في جانبه الصوتي . والباحث في كتب النقد القديم يلفيها غير محتفلة كثيرا بالإيقاع العروضي تنظرا و تطبيقا2. قد يكون مردهذا إلى : التزام أغلب الشعراء بقوانين العروض، و أن النقد العروضي كان له أهله المختصون في ممارسته والنظر فيه .

اما في العصر الحديث فإن نظرة النقاد إلى الإيقاع كانت نظرة حاسمة وواسعة ، فالإيقاع ((ذو حظ عظيم في أن يكسب الشعر الخلود3)) . ويضفي عليه طابع الإثارة والطرب وتشكيل المكان والحال باعتباره مجموعة من الأصوات التي يتألف من ضرباتها الموقّعة نغم يلمس المشاعر ولحن يهز أوتار القلب . والايقاع عند المعاصرين لا يرتبط بتفعيلة العروض الذي هو جزء من الموسقى ، وإنما يرتبط بالشكل الكلي للغة الشعرية و بسائر عناصر البناء الشعري . ودراسته ذات بعدين :

. بعد خارجي يهتم بالوزن و نهاية الوحدات .

وبعد داخلي يهتم بنهاية صدور الوحدات ، وفي البعدين يراعا الحرف مع صوته ثم النظر في مدى توافق الإيقاع الشكلي بإيقاع المضمون ، إنها دراسة تأخذ طابع التشريح والتفتيت لسائر المكونات ، وقوامها المزج بين الزاد القديم والحديث . وفي هذا النّهج سار بعض النقاد الجزائريون.

في إطار دراسة (الشعر الصوفي القديم في الجزائر ، إيقاعه الداخلي ووظيفته) أفرد الناقد " مختار حبار " الفصل الثاني منها للقافية و إيقاعتها . قبل بسط الحديث في هذا نشير أن إدراج الناقد للقافية في إطار الإيقاع الداخلي أمر مخالف لما يسير عليه الكثير من النقاد إذ عادة ما يدرجون دراستها في مجال الإيقاع الخارجي ، لأنهم كانوا ينظرون للقافية بمنظار الخليل الذي حددها ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن 4)). وعليه فقد أبقى عليها كجزء من الوزن الخارجي للنص . أما مختار حبار فكان يراها بمنظار " أبي موسى الحامض " الذي اعتبرها ((ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت 5)) . و هو بهذا التعريف ألحقها بالجرس أو الإيقاع الداخلي للقصيدة ، وهو الرأي نفسه الذي يحذو حذوه بالتقريب " إبراهيم أنيس " في فهمه للقافية ، فهي ليست ((إلّا عدة

أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها ، ويستمتع بهذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظّمة وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص 6)) ، والتكرار في رأي الناقد ليس عنصرا مهما في بناء القافية فقط ، بل ((إن أي حركة إيقاعية على الإطلاق لا تخرج عن دائرة مبدأ التكرار و الترديد سواء أكان ذلك صامتا أو معنويا 7)) بما فيها من وزن ، وتفعيلات وضروب وأعاريض وقوافي

يقسم الناقد القافية إلى أقسام ثلاثة : القوافي الممتدة الزمان ، القوافي القصيرة الزمان، القوافي المقيدة الأزمان . وهذا التقسيم ليس بتقسيم علمي جاف ، وإنما هو مرتبط بالنظر إلى وظيفة كل نوع في التعبير عن الذات الشاعرة ،ومناختها من ناحية ، وفي فاعليته الفيزيولوجية أثناء عملية القراءة أو السماع . سنقف عند النوع الأول وهو القافية الممتدة الأزمان . ينطلق الناقد من نص شعري " لمحمد ابن علي آبا بهلول المجاجي" (1008هـ) يقول فيه 8:

" لقد فاز أهل بالصدق و الوفا فحول رجـــال الله في حضرة القدس

أجل ،دأبهم حبّ الإله و طوعه وقد أعرضوا زهدا على الجنّ والإنس

وأنفـــسهم تسمو على كل رتبة وما عندهم ســـــــوى التلذّذ بالأنس

فليس لهم لغير ذي العرش رتبة وغابت عن الأكوان والعرش والكرسي

ينبّه الشاعر أنّه على الرغم من كونه غير محترف ولا صاحب صنعة ، همّه اللفظ وتجسيد شعوره الصوفي ، إلا أن ألفاظ القصيدة ذات الأصوات الصفيرية كالسين و الزاي و الصياد وبعضها أخفت حفيف مثل الثاء والذال والشين والظاء والفاء وهي ((في اجتماعها تتجاوب مع القافية السينية التي تعدّ من أعلى الأصوات صفيرا على الإطلاق 9)) . يخص حرف السين بالاستقراء ، فهو الصوت الذي يطغى تردّده في القصيدة ، وينتظر السامع تردّده بعد كل لحظة ، وهو الصوت الرخو المهموس الذي يشيع في القصيدة إيقاعا مهموسا ، وهو لطوله و طبيعته الصفيرية أو الحفيفية ، فمدة النطق به أطول مدّة من صوت انفجاري كالدّال ، وإذا أضفنا إلى ذلك إشباعه بصوت لين طويل هو الياء ، وقبله احتباس الصوت قبل السّين بالسكون ، كل أولئك " جعلت القافية تتسم بالبطء الممتد ... فيثقل تبعا لذلك الإيقاع ثقلا وئيدا 10)).

لا يتوقف الناقد عند هذه الملاحظات دون ربط ذلك بالوظيفة والدّلالة ، إنه لا يرى في ذلك مجرد المتعة الإيقاعية أو الرّوعة الموسيقية ، بل هي عنصر من أهمّ العناصر الصوتية التي يعلن من خلالها الشاعر عن انفعالاته النّفسية إعلانا موقعا ، من هنا كان ثقل الإيقاع يناسب ((ثقل حال الذات الصوفية التي تشعر بالفرق والغياب في كامل القصيدة ، وهو الشعور الذي يبعث في المتلقي نوعا من الحزن ويبتعث منه نوعا من الشفقة على الذات المغتربة11)) ، و هكذا تنجح القصيدة في المواءمة بين الإيقاع والشعور بين

المسموع والمفهوم ، وفي ((الموازنة بين الصوت و المعنى 12)) ، وتنأى بذلك عن النشاز بين وجهة الموسيقى و قبلة التجربة الشعورية .

أما الإيقاع الخارجي عند الناقد "عبد الملك مرتاض" يدرسه من حيث الفونيمات التي انتهت بها أبيات النص "أين ليلاي لمحمد العيد ال خليفة " و هي ((" بينها ، دينها، حينها، زينها، بينها ، كينها، مينها..." و هذه الإيقاعات حقّقت وظيفتين اثنتين ، فالأولى إيقاعية والثانية نفسية تتجليان في الاستجابة الشعرية للمصاريع الأولى من جهة ، والنسج على المنوال الإيقاعي لنهايات الوحدات السابقة و اللاحقة معا 13))،و أداء ما في الذات الشاعرية من كآبة وأسى ، و احتراق وغبن . بعدها يلج الدارس داخل هذه الفونيمات فيجدها مركّبة من الهاءات الممدودة التي تشكّل أصواتا ناطقة تبكي وتشكو ، وتتألم وتكتوي بنار الحبّ وعذاب الحرمان ، ((إنها أصوات تعكس هاءات و معانيها آهات ، وأسرارها آهات من الشعر الباكي بدونما دمع أو شكوى ، والمصوّر للحال بواسطة الحال 14)) ، ثم يربط الناقد بين الهاء الممدودة والنون " نها " ورأى أنها تتكرر عبر سائر نهاية الوحدات ، وفي منطقها المسموع يعني هذا الصوت النهي والرفض، والثورة ، نهي الاستعمار عن التمسّك بليلى الرمز ، رفض الشاعر للخضوع لهذا النهي ، ضرورة الثورة من أجل تحقيق الهدف ،

و يبلغ التأويل أوجّه عندما يكشف الناقد أن السرّ في كون الإيقاع وسطا بين الطول والقصر ووسطا بين الثقل و الخفّة للتمكّن من ((تجسيد الهمّ الكامن في نفس النّاص أو في نفوس الناس الذين ينتمي إليهم هذا الناص ، إذ لو كان خفيفا لأصبح راقصا مستفزّا و مطربا مبطرا ، ثم إذ كان ثقيلا لأمسى رصينا رزينا ، ولو صار إلى ذلك لما استطاع أن يدلّ على ما في النفس 15)) ، ومن خلال هذا التحليل والتأويل يريد الناقد أن يؤكد على شعرية النص من وجهة موسيقاه ، وبناها الصوتية ، فالنص الشعري الراقي لا يكون ((شعرا شاعر و سحرا ساحرا 16)) إلا إذا خضعت موسيقاه في تشكيلها خضوعا طيّعا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي ، وهنا تصبح القصيدة الشعرية صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر و أحاسيسه المشتّتة و صبغها بالخصوصية .

لقد ركز الناقد على تفكيك نهائيات الوحدات إلى أجزاء مشتقها الأبعاد الدلالية والجمالية لكل جزء ، وهو في هذا يعتمد على التأويل المحمّل بالإبداع .

إن المفاهيم التي اعتمدها النقّاد الجزائريون في نظرتهم إلى الإيقاع الداخلي متباينة ، حصره فريق في الصوت الذي تنتهي به نهايات الصدور والوحدات (الأعاريض) ، وقصره فريق ثاني على الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقى يبن الكلمات ودلالتها حينا ، وبين الكلمات مع بعضها

البعض حينا آخر ، و الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم و جودة الرصف ، و فريق ثالث رآه يقوم على التبدل والتباين داخل النص الشعري فما نستطيع أن نرصده من الشحنات الصوتية المنتظمة في موقع ما ليس هي بذاتها ما نستطيع رصده في مواقع أخرى ، وما طالت أزمانها أو قصر في موضع ما منه ليس بالضرورة أن يتكرر الأمر نفسه في مواضع أخرى ، فهو يتحول وفق تحول الدلالات في النص . إنّ التكرار على إطلاقة هو مصدر الإيقاع الداخلي .

أما " عند القادر فيدوح " فيقصد به ((مجموع العلائق فيما بين الوزن و الشحنات الإيقاعية في دفقتها الشعورية وما ينتج عن ذلك من مكوّنات وتموّجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة 17)) .

بعد هذا التعريف العام ، ينتقل الناقد إلى تعريفه تعريفا متوقِّفا على ((نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل والتأثير وفق مناخ متكامل ، وتفاعله مع القوى الشعورية في تداخلها مع القوى الحسية 18)) ، بعد سرد ما سبق يتبين لنا أن شأن الإيقاع الداخلي مختلف عن شأن الإيقاع الخارجي ، فإذا كان هذا الأخير قارّ الأصول ثابت المقاييس من حيث مرجعيته النظرية العروضية ، فإن الإيقاع الداخلي غير واضح الأركان ، متبدِّل القواعد ، يفتقر لنظرية مؤسسة تحدّد مجال تخصصه ، مما جعله عرضة للاجتهاد والتجريب والتقلب ، وإن هذه الظاهرة ليست مهيمنة على النقد الجزائري فحسب ، بل تتعداه إلى النقد العربي الحديث19 الذي يعيش هو الأخر الاضطراب عينه ، والذي زاد في تعقيد الأمر ثورة الشعر الحرّ الموسيقية ، وكذا تأثر العرب بالبحوث اللسانية المتعلقة بالأصوات والموسيقى . و حتى لا نوغل في الأمر ، فإن ما سبق إن هو إلا مظهر من مظاهر التخبط و الأزمة التي يعيشها المصطلح النقدي في عالم النقد العربي الحديث ، ما دمنا أننا لسنا نحن الذين أنتجنا ماهية المصطلح ومضامينه بل نقلناها .

ينطلق الدارس " عبد القادر فيدوح " من كون الإيقاع الداخلي منصب على نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل و التأثير . وما أهمّه كثيرا في نهاية صدر البيت الثالث (بما) ، ونهايات الأبيات : الثاني عشر ، والتاسع عشر ، والحادي عشر والرابع عشر ، والخامس ، والبيت الثاني عشر (رما، لها، بها، بها ،له، له) ، بعد هذا الرصد السريع يستحضر الناقد أبعاد هذا التماثل الجمالية و الدلالية ((والتأثير في السماع و إشباع حاجته الذوقية و إمتاعه ...، والتعبير عن هواجس الإحساس و عمقه 20)) والتماثل الإيقاعي منتشر كذلك في النص ، ممثّلا في ((المقاطع الطويلة (غا، كا ،لا، طا، نا،وا ،با ....) و مالها من مصاحبات انفعالية وتأثيريه بحيث يمتد الصوت عبر هذه المقاطع بحمولته الوجدانية وشحنته العاطفية للتعبير عن موقف الشاعر الوجداني 21)) إزاء علي رضي الله عنه ، وبعد مقتله . فالناقد في هذا كله مقتنع بأن التماثل الصوتي يتضمّن تماثلا دلاليا ، فهو يربط كل هذا بنية الإيقاع وإشعاعات المعنى .

في آخر المطاف تكتشف لنا الدراسة أن النقّاد السابقين لخاصية الإيقاع الشعري كانت قائمة على منطقات واعية بماهية الإيقاع وعناصره وصلاته بباقي البني الأخرى، ومن هذه المنطلقات التي أدركوا قيمتها في تشكيل الإيقاعي لنص نذكر :

– التكرار المتّزن أو المختلف هو أساس أي حركية إيقاعية ، فعلى الرغم من كونه انتهاك للتسلسل والتواتر فاسحا المجال من وقت لآخر لمحطات بتوقف عندها الدفق الموسيقي ، فإنه ((يشارك في البناء النغمي و يسعى في عملية توزيعه 22)) عبر رحاب النص الشعري .

– عدم فصل في التعامل مع المقاطع الإيقاعية بين جانبها اللغوي والمعجمي وصنوها الصوتي والدلالي .

_ الربط بين الإيقاع ووظيفته الجمالية و الدلالية ، فإذا كان ((الخطاب غير منفصل عن معناه ، فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب 23)) وجمالتيه.

– الجمع أثناء عملية التشريح لبنية الإيقاع بين مقاييس القدماء وراء المعاصرين فلا يشعر القارئ بإهمال لآراء القدماء أو تنكر لأفكار المعاصرين ، بل يلحظ أن هناك اعتدال وتوازن وحسن توفيق بين الفريقين .

الهوامش :

1 . قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، لبنان، د ت، ص 64 .

2 . مثل كتاب طبقات فحول الشعراء ، لابن سلام الجمحي ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، والموازنة للآمدي ، والوساطة للقاضي الجرجاني ، والصناعتين للعسكري ونقد الشعر لقد امة بن جعفر ...

3 . أحمد أمين ، النقد الأدبي ، دا الكتاب العربي ، ط 1967 ، ص 87 .

4 . السيد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، دار الكتب العلمية ، 1986 ، ص 113 .

5 . ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط 5 ، 1981 ، ص 153 .

6 . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دار القلم ، ط 4 ، 1972 ، ص 273 .

7 . مختار حبّار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر ، إيقاعه الداخلي ووظيفته ، دمج الجزائر ، 1997 ، ص 16 .

8 . مختار حبّار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر ، إيقاعه الداخلي ووظيفته ، ص 35 .

9 . مختار حبّار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر ، إيقاعه الداخلي ووظيفته ، ص 35 .

10 . مختار حبّار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر ، إيقاعه الداخلي ووظيفته ص 36 .

11 . مختار حبّار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر ، إيقاعه الداخلي ووظيفته ص 36 ، 37 .

12 . جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار تو بقال، ط 1 ، 1986 ، ص 214 .

13 . عبد الملك مرتاض ، إ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، د م ج 1992 ، ص 165 .

14 . عبد الملك متاض ، إ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 168 .

15 . عبد الملك مرتاض ، إ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 167 .

16 . عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق رشيد رضا، دار المعرفة لبنان، 1981 . ص 236

17 . عبد القادرفيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، د م ج 1993 . ص 55 .

18 . عبد القادرفيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ص 56 .

19. ينظر :

. السعيد الورتي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة مصر، ط 3 ، 1984، ص 159 .

. محمد زكي العشماوي ، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة، ص 29 .

. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، ط 3 ، 1981 ، ص 79 .

20 . عبد القادرفيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ص 57 .

21 . عبد القادرفيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ص 58 .

22 . عبد العزيز بن عرفة ، الدال والاستبدال ، دار الحوار ، المغرب ، ط 1 ، 1993 ، ص 109 .

23 . محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياتهوإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار تو بقال ، ط 1 ، 1990 . ص .

الأسطوري و الفلسفي

قراءة في بدايات التفكير الانساني

الأستاذ كاملي بلحاج – جامعة سيدي بلعباس–

يدرك المتأمل في الفكر الإنساني القديم أن الأساطير ليست مجرد حكايات خرافية لا طائل من ورائها كما يعتقد كثير من الناس، بل هي نتاج فكري ووعي معرفي استخدمه الإنسان الأول ليعبر فيه عن فلسفته ونظرته للحياة والموت والكون، والصراع بين الخير والشر، ويطرح من خلاله تساؤلاته عما يراه من تناقضات وصراعات بين الكائنات والأشياء.

لقد جهد الإنسان نفسه دوما في كشف حقيقة الوجود والحياة والبدايات والنهايات وشغلته هده التناقضات والصراعات ردحا من الزمن. وكانت وسيلته حين ذاك مرتبطة بالمرحلة التاريخية لتطوره النفسي والعقلي وبداية تشكل وعيه المعرفي.

اعتقد الإنسان في البداية –على حد رأي جيمس فرايزر – أن العالم بكل مظاهره المتعددة يخضع لترابطات وقواعد معينة، وأن معرفته بتلك القواعد و الترابطات تساعده على فهم الكون و ظواهره

و بالتالي إخضاعها لرغباته ومصالحه فهو، على سبيل المثال, يستطيع استجلاب المطر عن طريق ممارسات سحرية معينة تدفع الطبيعة مجبرة للاستجابة، كما أنه يستطيع دفع الكوارث، والقضاء على الأعداء وشفاء الأمراض بالطريقة نفسها، وقد تكونت لديه عبر القرون، ومن خلال تكرار هذه الممارسات، مجموعة من القواعد والمعارف السحرية (المرحلة السحرية).

لم يكن الإنسان في هذه المرحلة يستعين بأية قوى خارقة إلهية من أي نوع ، لإيمانه المطلق بأن تسلسل الأحداث والأخذ بأسبابها وبلوغ نتائجها يخضع لقواعد معينة، هي جزء أصيل من الطبيعة ذاتها.

وبعد تاريخ طويل من البحث الشاق والممارسات المليئة بالألم والفشل في السيطرة على الطبيعة والعالم بواسطة هذا العلم الزائف (السحر) اتجه الإنسان إلى الدين أو بالأحرى إلى المعتقدات ملتمسا فيها نهجا آخر، معبرا عن وعي معرفي في طريق التشكل. فإذا كانت الطبيعة قد تمردت حتى الآن على الإنسان، مثبتة

عدم خضوعها لتلك القواعد و الترابطات المفترضة ، فلابد من وجود قوى أخرى خارقة تقف وراء هذه التناقضات والمظاهر المتبدية لهذا الكون، قوى إلهية قادرة وفاعلة، بل ومسيطرة على الكون والإنسان والأشياء، وبذلك بدأت مرحلة جديدة تتميز بالتقرب لتلك القوى واستعطافها واجتذاب ميلها، ومحاولة فهم رغباتها وطرق استرضائها. وهاهنا بدأت قصة المعتقدات أو الديانات بشقيها : الاعتقاد الذي يستخدم الأسطورة كأداة للمعرفة والكشف عن المخبوءات، والطقوس التي تهدف إلى استرضاء الآلهة من خلال العبادات والتقرب منها.

وانطلاقا من هذا الوعي المبكر للفكر الإنساني تشكلت الأساطير كنموذج مقدس من التفكير في القوى المتحكمة في الكون الفاعلة فيه، المؤثرة في حياة الإنسان وعالمه، فهي شكل من أشكال التفكير المقدس أو « حكاية المقدس، ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»1إنها أسلوب في المعرفة والكشف عن الحقائق بغية إيجاد نظام معقول ومفهوم للوجود، يقتنع به الإنسان ويجد مكانته الحقيقية ضمنه، ويؤدي دوره الفعال فيه، فهي(الأساطير) الإطار الأقدم للتفكير الإنساني المبدع، الخلاق، الذي قاد البشرية على طول الأزمنة الغابرة، إلى العلوم الحديثة و المنجزات الحضارية الراهنة.

إلا أن الفكر ، كما يقول الفلاسفة لا يقف عند نقطة معينة ولا يطمئن إلى نتيجة، أو يركن إلى معرفة يظنها مطلقة فهو في وثبة دائمة وحركة دائبة تتجاوز أبدا ما وصلت إليه،ولذا تهاوت الآلهة وانتهى عصر الأساطير تحت مطارق الفلسفة والعقل ، وتجرع سقراط السم جزاء تمرده على آلهة اليونان.

لكن هذا لا يعني أن الأسطورة والفلسفة شيئان مبتعدان أو متناقضان، فهما يدوران حول موضوعات جدية وشمولية مثل التكوين والأصول والموت والعالم الآخر أو ما يسمى عند الفلاسفة بالميتافيزيقا ، ومعنى الحياة وسر الوجود ،الخير والشر وغيرها من المسائل الكبرى التي استقطبت التفكير الإنساني منذ القديم ، ومن ثم يمكن القول « إن همّ الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما تختلفان في طريقة التناول والتعبير. فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال و العاطفة والترميز ، وتستخدم الصور الحية المتحرّكة »2 لتعبر عن وعي الإنسان وعن طفولة الفن و الفكر عموما.

ومع تطور العلوم وتبلور المناهج ونزول الفلسفة إلى معترك الحياة مع مطلع العصور الحديثة وبالأخص في عصر الاستنارة في القرن الثامن عشر أدى ذلك إلى ازدراء الأسطورة وإنزالها من مرتبتها بوصفها سردا مشوّها للأحداث أو بوصفها أحاديث العامة وحكاياتهم المسلية، لما تحتويه من عناصر غيبية تتنافى والمنطق السليم، الذي وصل إليه العلم .

إلا أن تشعب العلوم وظهور العديد من المذاهب الفلسفية والفكرية في مطلع القرن التاسع عشر، قد جلب ثورة أدبية وجمالية أعادت للأساطير مكانتها كشكل من أشكال التعبير الإنساني التي ينبغي الاهتمام بها، فما لبثت الرومانتيكية أن خطت خطوات بعيدة في النظر للأساطير بوصفها مصدرا لأفكار الأولين وملهمة الشعر والفن عندهم، فهي « الدين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء، وهي ليست فكرة مبتدئة أو خاطئة، بل إنها فكرة بدوية تاريخية صبغت بصبغة الإطناب والمغالاة إظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس »3، وهكذا شأن الإنسان مع كل ما مضى من أفكار وحقائق وتصورات.

ثم اتجهت إليها العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، تبحث خلف أشكالها عن معانيها العميقة ورموزها الكامنة لعلها تعين على فهم آليات التفكير عند الإنسان الأول وتشكل تصوراته ووعيه لما يحيط به من أشياء. وهكذا قدمت الأساطير لهذه العلوم وغيرها مادة قيمة لا تقدر بثمن، وغدت منهلا ثراً لهذه العلوم ومصدرا هاما من مصادرها بل وأصبحت فرعا من فروعها المعرفية أطلق عليها اسم الميثولوجيا تعنى بدراسة الأساطير وتفسيرها.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر والى يومنا هذا ، ظهرت اتجاهات ومدارس مختلفة تهدف إلى تقديم تفسيرات ونظريات حول الأسطورة وبيان دلالتها ورموزها وبواعثها ووظائفها ، إلا أن معظم هذه المدارس قد وقعت تحت تأثير اتجاه أصحابها مما جعلها أحادية النظرة، بعيدة كل البعد عن النظر إلى الأساطير بوصفها الرحم الذي ولدت منه الفلسفة والعلوم . وقد كانت الأسطورة في الحضارات القديمة تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به الميتافيزيقا في الثقافات المتطورة التي أعلت من شأن الفلسفة، غير أنها تعالج هذه القضايا بطريقتها الخاصة معتمدة على الرمز والحكي والشخصيات والصور الحسية، مستكملة ذلك كله بالطقوس والشعائر ذات المعنى العميق وهذا يعني أن « كلاّ من الأسطورة والفلسفة والعلم يستجيب على طريقته لمطلب النظام، أي لمطلب الإنسان في أن يعيش ضمن عالم مفهوم ومترتب، وأن يتغلب على حالة الفوضى

الخارجية التي تتبدى للوعي في مواجهته الأولى مع الطبيعة. فالفلسفة تنتج نظاما مترابطا من المفاهيم التجريدية يدّعي لتفسير العالم»4 وفي مقابل هذا النظام من المفاهيم الفلسفية والعلمية، فإن الأسطورة أيضا تعتمد من جانبها على خلق نظامها الخاص ومفاهيمها الخاصة، وهو نظام قوامه الآلهة والقوى الخفية والماورائية التي يعتمد بعضها على بعض أيضا.

والأسطورة في دأبها لخلق هذا النظام، تعمل على تأسيس خزانا لا ينضب معينه من وسائل الترميز والشعائر، وتفتح الباب واسعا أمام الوعي واللاوعي، وأمام الحقيقة والخيال، ومن هنا جاءت سطوة الأسطورة وسلطانها على النفس، حتى في مرحلة العلم والتكنولوجيا التي نعيشها اليوم.

فالأسطورة كالفلسفة تطلعنا على تلك الوحدة بين الطبيعي المرئي والميتافيزيقي الغيبي، بين الحي المتحرك والجامد الميت، بين الإنسان وبقية مظاهر الحياة. لكن النظام الذي تخلقه الأسطورة يختلف عن النظام الذي تخلقه الفلسفة، فهو (النظام الأسطوري) ليس نظام العقل المتعالي الذي يجعل نفسه خارج الأشياء، بعيدا عنها، يتأملها ويفسرها ويتحدث عنها عن بعد، بل هو النظام المتعدد الأبعاد الذي لا يستطيع أن يرى نفسه خارج الأشياء أو بعيدا عنها، نظام مرتبط بحركة الأشياء وحياتها.

إن التمييز الذي يصنعه العقل بين المدركات والإنسان أو بين المفاهيم والأشياء، سرعان ما يذوب من خلال الأسطورة التي تعيد الربط بين طرفي الوجود(الآلهة – الإنسان – الكون) وتكشف أمامنا تلك العلاقات والروابط الجامعة لكل ما يتبدى في وعينا.

ومن هذا المنطلق فإن ما « يفرق متلقي الأسطورة في القِدم عن دراسة نظام فلسفي أو نظرية علمية في العصر الحديث، هو أن متلقي الأسطورة لا يشعر بأنه قد أضاف إلى معارفه شيئاً جديداً، وإنما قد غدا أكثر توافقا وانسجاما مع نفسه ومع العالم. ذلك أن ما تنقله الأسطورة من معان لا يشبه الوقائع أو المعلومات الدقيقة. إنه إيحاء لا إملاء، وإشارة وتضمين لا تعليم وشرح وتلقين »5 وعلى الرغم مما يذكره البعض في هذا الزمان من سوء عن التفكير الميثولوجي أو الأسطوري كونه لا عقلي ولا منطقي، فإن الخيال الذي أوجده ما يزال تلك الملكة التي تمكن العلماء من الوصول إلى معارف جديدة، ومن السفر إلى أماكن بعيدة والمشي على القمر، وهي انجازات لم تكن ممكنة من قبل إلا في عالم الأساطير وقد قال هيجل في هذا

الصدد موضحا العلاقة بينهما ان « الأسطورة تعبير عن عجز الفكر الذي لا يستطيع أن يقيم ذاته على نحو مستقل»6 وهذا يعني أن الأسطورة والفلسفة ، وإن اختلفا في الطريقة، فهما يلتقيان في توسيع مداركنا والعيش في هذا العالم بكثافة وحضور دائم.

ومما يشير إلى هذا الالتقاء منذ الزمن القديم ، أن فلاسفة الإغريق الأوائل من أصحاب المدرسة الأيونية قد تأثروا بشكل خاص بأساطير ديانة الأسرار الأورفية ولاسيما تصوراتها الماورائية، وعلى رأسهم انكسمندر الذي يقال أنه نزع عن الإله الأور في عباءته الأسطورية (الدينية) وحوله إلى مفهوم فلسفي ، « وتأثر الفلسفة الفيتاغورية بالأساطير الأورفية إلى درجة يصعب معها أحيانا التفريق بين العناصر الفيثاغورية والعناصر الأورفية وخصوصا عندما ننظر إلى الأفكار المتعلقة بتناسخ الأرواح ومبدأ الثواب والعقاب في الحياة الأخرى، وما إليها من الأفكار والمبادئ و التحريمات والرموز المشتركة بين هذين النظامين »7، ويتجلى هذا التأثير بشكل واضح في فلسفة إمبيدوقليس .

يتبين مما سبق أن الطابع الفلسفي للأسطورة، وأثرها الفعال في نقل الأفكار المجردة وتثبيت المعتقدات والطقوس ، يفسر لنا تلك العلاقة المصيرية بين المعتقدات والفلسفة والأسطورة وللإشارة فقد كانت الميثولوجيا تسمى « الفلسفة المعمِّرة»8 و بحسب هذه الفلسفة، فإن هناك عالم آخر مواز لعالمنا لكنه أكثر غنى وقوة وديمومة منه، وأن كل حقيقة أرضية هي عبارة عن ظل باهت لنموذجها الأصلي، وطرازها الأولي، وهي نسج غير مكتمل ، بل في بعض الأحيان نسخ مشوهة، ومن ثم فإن الكائنات الحية ، لا يمكنها تحقيق إمكاناتها وطاقاتها إلا بالمشاركة في تلك الحياة الإلهية، وهو ما قدمته الأساطير بالتفصيل، كي تمكن البشر من محاكاة تلك الكائنات الفائقة واختبار تجربة الألوهية بأنفسهم. وهذا يعني بدوره أن الحديث عن سلوك الآلهة، كما ورد في العديد من الأساطير لم يكن لغرض التسلية والترويج بل كان الغرض منه مساعدة الإنسان على تحقيق ذاته من خلال محاكاة الآلهة.

لهوامش

1 فراس سواح:الأسطورة والمعنى دار علاء الدين سوريا ط 1 1997 ص 14.

2 فراس سواح:الأسطورة والمعنى دار علاء الدين سوريا ط 1 1997 ص 13.

[3] محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب دار الحداثة –لبنان– ط3 1981 ص20.

[4] ينظر فراس السواح، الأسطورة والمعنى ص 21.

[5] فراس السواح، الأسطورة والمعنى ص 22..

[6] ثيودور اويزرمان: تطور الفكر الفلسفي، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة العربية ص 15.

[7] فراس السواح، الأسطورة والمعنى ص 23

[8]كارين أرمسترورنغ :تاريخ الأسطورة –ترجمة وجيه قانصو –الدار العربية للعلوم –لبنان ط1 2008 ص 10.

تيمة الزمن ومعادلها الموضوع في الشعر الجاهلي.

الأستاذ : ابن بغداد أحمد

المركز الجامعي

تيسمسيلت

تمهيد :

شهد الشعر الجاهلي حضورًا مهما للزمن الذي جثا على أعناق الجاهليين وقذف بهم في بحر لجي من التساؤل والغموض، أرخى سدوله على يومياتهم، فأصابتهم المآسي والآلام جراء هذه التيمة المتغطرسة، فاشتدت صرخاتهم ليلاً ونهارًا، فإذا كان ليل امرؤ القيس قد شدّ بيذبل فإن ما تبعه من شعراء احتاروا كيف يصارعون هذا الغول، فأفقدهم توازنهم وغدت أعمالهم وآمالهم يشوبها الكثير من الحذر.

واحتوت الكثير من القصائد رموزًا وصورًا تراجيدية ودرامية، حول هذا الصراع بين الإنسان والزمن كما حملته الكثير من الصور، سواء في صراع الإنسان مع الحيوان، في مقطع من القصيدة أين تتكاثف هذه الصورة بكثرة، حيث يشتعل صراع البقاء وتتعاظم لحظات الوجود التّي يروم الشّاعر الجاهلي فرضها متمثلة في نجاة البقرة الوحشية من سهام الصائد والكلاب معًا.

إنّها أيقونة الصراع الأبدي الذّي كابده الشّاعر العربي القديم، من أجل الاستمرارية في هذا العالم

ثنائية الليل / النجوم :

جذبت صورة النجوم المنتشرة في السماء اهتمام الشاعر الجاهلي، فاجتاحت مخيلته ضروبا من المعادلات الفنية، والتي خيّمت فيها صور المجاز بأشكاله المختلفة معلنة عن انشغاله بهذا النوع من الصور، التي أدّت به إل ابتكار تشبيهات أراد من خلالها بثّ مشاهد مختلفة للمجتمع الجاهلي.

ولعلّ من أبرز المعادلات التي شهدتها صورة النجوم "تيمة التوقيت" هذا الذي أرّق الشعراء وأحدث شرخا كبيرا في حياة الجاهليين، ممّا دفع بهم إلى البحث في مواضع مختلفة من هذه الأرض عن حقيقة هذا الزمن وتقلباته التي ألقت بهم في سراديب المجهول.

يقول الأعشى وهو فوق ناقة لا تملّ ولا تجزر من ظلمة اللّيل في فلاة قد أدّى سكونها إلى صعوبة في معرفة السبيل، وأمن مفقود ومهدّد بالزوال.

وَخَرْقٌ مُخَوَّفٌ قَدْ قَطَعَتْ بِجَسْرَةٍ إِذَا الجَبْسُ أَعْيَا أَنْ يَرُومَ المَسَالِكَا

قُطِعَتْ إِذَا مَا اللَّيْلُ كَانَتْ نُجُومُهُ تُرَاهِـنُ فِي جَوِّ السَّمَاءِ سَرَامِكَا[1]

أيقن الشّاعر أنه لا نجاة من هذه الصحراء إلاّ بمعرفة النجوم التي قد تنير درب هذا التائه، فهي الوحيدة القادرة على انقاذه من التداخل الزمني، وأمام هذا الهاجس الذي ينتابه لا سبيل له من النجاة إلاّ بالاحتكام إليها، ومن ثمّ يمكن لهذه النجوم أن تبعد عنه شبح الخوف، وتعيد إليه سبل الاستقرار، فكان من الضروري لهذا الشاعر الانقياد خلفها حتى صار مصيره مرتبطًا بها.

يقول عروة ابن الورد:

تَرَى كُلَّ بَيْضَاءْ العَوَارِضِ طِفْلَةٌ تَعَرَّى إِذَا شَالَ السَّمَاكُ صِدَارَهَا[2]

يرقب الشاعر النّجم الذي به يوقت الحركة، التي سعى القيام بها حيث ينتظر ارتفاع السّماك لينهي سكونه ويبدأ حياته من جديد، فالفعل الذي يؤدّيه يكون مضادا للفعل الأوّل مصحوبا بحركية النجوم. ومن هنا يمكن القول أنّ الشاعر يتحرّك بتحرّك النجوم ويسكن بسكونها، وبذلك يكون قد ألقى إلى هذه الكواكب حركية أفعاله، فهي المتحكمة فيها.

لاَ يَرْتَجِي لِلْمَالِ يَهْلُكُهُ سَعْدُ النُّجُـومُ إِلَيْهِ كَالنَّحْسِ[3]

ينفق الملك من ماله في كلّ وقت، ولا ينتظر نحس النجوم أو أسعدها بل عطاياه لا تتوقف، ولم يعد يؤمن بسحر التنجيم وهو ما سعى إلى تأكيده في البيت الثامن ليتبرّأ منه تمامًا، فيسقط جبرية النجوم متخطيًا جبروتها وهيمنتها بسخائه الدائم في الشدة والرّخاء.

لقد ربط اليونانيون الزّمن بحركة الفلك، ومن ثمّ نسبوا السنة، الشّهر، الدّهر إلى هذه الكواكب، وبالتّالي فعدّ الزمن متوقف على ظهور هذه الافلاك في السماء ببقائها في أماكنها، وبتأثير الحضارة اليونانية على العرب في الجاهلية وانتقالها إليهم بواسطة الفرس،انعكس على ثقافتهم فحذوا حذو اليونان ممّا أجبرهم على متابعة حركة هذه الكواكب، دون أن يتركوا الباب موصدًا أمام تأويلات تحدّثوا فيها عن الموت هاجسهم اليومي الذي بات يطاردهم أينما حلّوا وارتحلوا، بحيث صار كلّ طلوع وغروب للشّمس يمثّل

---

1. الأعشى: الديوان: شرح يوسف شكرى فرحات، دار الجيل، بيروت، طبعة 2005، ص199.

2. عروة بن الورد: الديوان، دراسة وتحقيق أبو بكر محمد أسماء، دار الكتب العلمية، بيروت طبعة 1998، ص76.

3. المفضّل الضبي: تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط01، 1998، ص121- 122.

خطرًا على حياتهم دون الوصول إلى معرفة الحقيقة التي بها يستطيعون إيقاف هذا العدو المدمّر والحركة الدائمة للدّهر

«لأنّ كل حركة في المن هي حركة نحو الموت، وكلّ طلوع وكلّ غروب يمثّل نقصًا في ذخيرتنا من الحياة»[4] وفي هذه الحالة لا مفرّ من الوقوع بين أحضان هذا الزمن الذي نال من عزيمتهم ووقف سدًّا منيعا أمام أحلامهم وطموحاتهم، ففيها ترثى "الخنساء" أخاها "صخر"

قد يضطر الشاعر الجاهلي إلى عقد مشابهات بين المرأة وبين مفردات تخترق الوحشة والغربة وذكرى الحبيبة، فيمقت اللّيل ويتوقف متأمّلا النجوم ليتذكّر تلك اللحظات الصعبة التي لم يجد فيها حبيبة تعطف عليه.

تِلْكَ النُّجُومُ إِذَا حَانَتْ مَطَالِعُهَا شَبَّهْتُهَا فِي سَوَادِ اللَّيْلِ أَقْبَاسَا[5]

ويقول أيضا:

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تَشُبُّ لِقَفَّالِ[6]

يكابد الشاعر سواد الليل محاولا تحدّيه، فلا حبيب يسمع أنينه ولا صديق يقاسمه آلامه، ممّا اضطره إلى اللّجوء لذاته لتستلهم معه عذاباته، ومن هنا يظهر جليًّا إقبال الشاعر الجاهلي الاستئناس بذاته لتوازي حركة النجوم، «فليس الزمان مجرّد حركة الفلك، بل لابدّ من طرف آخر لإدراكه ألا وهو الذّات الإنسانية العالمة»[7] أراد الشاعر أن يخلق بؤرة يتحصن بها من غطرسة الزّمن، الأمر الذّي أدّى به إلى استدعاء ذاته ليجعل منها أنيسه وملاذه يلجأ إليه أثناء كلّ حركة صادرة عن العالم العلوي.

لكن سرعان ما يخيّم اليأس على نفسية الشاعر، فيصف الليل بالثقل والطول، فكأنّ النجوم مقيدة بالحبال مشدودة إلى شاهق الجبال، فيتجاوز بذلك المشابهات التي عقدها بين النجوم وبين بعض المفردات، ممّا يقلّل من شأنها ورأى أنّه لا جدوى من مخاطبتها:

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مَغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلْ[8]

---

4 حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة 1988.

5. امرؤ القيس: الديوان، ص66.

6. المصدر نفسه، ص89.

7. علاء الدّين محمد عبد المتعال : تصوّر ابن سينا للزمان وأصوله اليونانية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط01، 2003، ص71

8. امرؤ القيس: الديوان، ص17

فلا سبيل إلاّ بمناجاة ذلك الليل الذي طال رحيله وسدوله، فحركته تمتاز بالثقل والطول ممّا قاد الشعراء إلى مجارات وانتهاج هذا التقليد الشعري، فكلهم يطيلون اللّيل وينقصونه حسب حالهم العاطفي.

ممّا لا شكّ فيه أنّ رؤية الجاهلي للنجوم ومناجاتها قد كرّسته الهيمنة التي فرضتها هذه الأجرام على الخلود، فهي في تصوره باقية أمّا هو فلا محالة فان، لهذا أراد مشاركتها في هذا البقاء الأزلي عندئذ وضع لتلك النجوم صورة فنية عادل بها الوحشة والأزلية، الأمر الذي جعله يتطلّع إلى قدوم الفجر، ليشكّل معه وحدة يتجاوز بها مصيره المحتوم، لأّن هذا النهار سيكتسح ظلمة الليل الدّامس، «ولقد وظّف الزمن بوصفه خلفية دلالية، تصاحب التلونات النفسية للشخصيات إذ عبّر الليل عن شدة التأزم ومثّل الفجر مرحلة الانفراج»[9]. من هذا المنطلق حاول الشاعر التخلص من النجوم التي قيّدت الزمن وجعلته لا يتحرّك، فهو ينتظر الفجر ليحدث انقلابا على هذا اللّيل القاتل.

لا يهدأ بال الجاهلي إلاّ برؤية الأرض وقد اكتست بالخضرة والنباتات الملونة، «وكأنّ لا هوية للأرض إلاّ بكونها مخصّبة»[10]. من هنا ورد النجم معادلا للنبت، فلا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، فإذا كانت السماء مرصعة بالنجوم لا تقوى نفسية الشّاعر إلاّ برؤية النّبت وقد عمّ كامل الأرض:

مُكَلَّلٌ بِأُصُولِ النُّجُومِ تَنْسُجُهُ رِيحٌ خَرِيقٌ لِضَاحِي مَائِهِ حُبُكُ[11]

يستحيل على الشاعر أن يفرّق بين الزمان والمكان، لأنّ النجوم تمثل عنده مصدرًا للوقت وحركة للدّهر، فإنّ المكان الذّي غزاه النبات لا يمكن بأي حال من الأحوال التفريط فيهما والتّفريق بينهما، لأنّها أحد المكونات الأساسية في ثقافة الشاعر الجاهلي، «فالزمان يتطابق مع الحركة والمكان»[12] لأنّ تغيّر الزمان سيؤدي إلى إحداث ثورة على الحيز الذّي يعيش عليه الجاهلي سواء بعودة الحياة من جديد على وجه الأرض وذلك بانتصار الخصب على الجذب أو بهيمنة الجفاف على كافة أطرافها، وبالتالي يؤدي إلى الاندثار والموت.

---

[9] أحمد طالب : مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة 2004، ص76.

[10] ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية، ص253.

11. زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص63.

12. علاء الدين محمد عبد المتعال: تصور ابن سينا للزمان وأصوله اليونانية، ص198.

تراوحت رؤية الشاعر لهذه النجوم بين قابل للخضوع إلى سيطرتها وذلك باحتلالها لمعظم فترات وقته، كم من محاولة حاول فيها فك مغاليق الزمن، إلاّ أنّها لم يكتب لها النجاح، وبقيت كل تفسيراته تحتاج إلى بعد ديني كفيل بتحليل هذه الظاهرة وإيجاد مخرج من طقوس موثقة، ألزمته عدم الخروج عن التقاليد الدينية لقبيلته، وهو ما انعكس على وضعه النفسي، الأمر الذي أحدث له هزة على كيانه الوجودي، فأدرك خطورة الموقف المترتب عن فقدانه للمعرفة الحقيقية لبقاء تلك النجوم في مدارها دون مغادرته وهي قضايا تدخل ضمن مشكلات المصير. وبذلك تبدو وضعية الشاعر الجاهلي من خلال هذه الأحداث المتتالية مضطربة فاقدة إلى وعيها لأنّ ما ينتظره من صروف الدهر لن يكون أقل مما عرفه أبناء قبيلته، الذين أمسكت بهم أنياب المنية.

إِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ[13]

قول فيه كثيرًا من الحيرة والقلق، إذ لا شيء أصبح ينفع وكلّ تعويذة من قبل الشاعر لا تقدر أن تدفع هذا الموت القادم لا محالة، إذ بقدر ما تغور النجوم أو تظهر ينقلب ذلك الأمل بترول المطر إلى انسان يدرك تناقص الأيام وذهابها دون رجعة، الشيء الذي أنتج له رؤية جمالية للنجوم، تزيل ذلك القلق والاضطراب النفسي الغالب على أمر الشاعر، فبدّل ثباتها وبقاءها في جوف ذلك اللّيل بلمعانها وتلألئها وإنارتها لدروب الطريق واهتدى بها في ظلمات الدجى، ممّا ألفقى في نفسيته نوعا من الانفراج.

إضافة إلى ذلك أقام الشاعر صورة جمالية لهبوب الرياح وانتمائها لأنواء مختلفة إذ قايض ضررها بالإكثار من الكرم حتى يتجنّب أذاها، ممّا أبدع في تصوير ذلك الموقف مؤكدًا على زوال كلّ مظاهر العداوة والتفرقة بين جميع أبناء جلدته، ليتمّ تعويضها بالأعمال الخيرة، وليبرز غلبة الموقف الإنساني على كلّ صور الصراع الذي طبع المجتمع الجاهلي.

13. أبو ذئيب الهذلي: ديوان الهذليين، ص244

خاتمة :

لا يجزم أي دارس أو ناقد ما فعله الزمن بالشعر، حيث خلف له ارتدادات نفسية، في معظم القصيدة، فالنطلاقة بدأت بالأطلال الذّي يوثق بالزمن معركة الشاعر المستمرة، والمعاناة المتكررة مع بطشه، فلا الرحلة أنقذته من آلة الدمار، ولا النجاة التّي كتبت له في بعض القصائد من الصيّاد قد شفعت له، بل تهاوى الشاعر الجاهلي في ظلمات اللّيل، أين لم يجد مخرجا، يفك عنه طلاسم الزمن، بل غذت كل تعويذاته عبارة عن صرخة في واد، حيث لم يجد الشاعر ما ينقذه من هذا الجبروت المقبل على كل ذات من أجل إذاقتها كأس المنية.

إنّ الزمن في الشعر الجاهلي وما شكله قوة تأثيرية على المستوى النفسي للشاعرجعله في كثير من الأحيان يرصد له أشعارًا كثيرة، تنمُّ على الخضوع التّام له، وما الصور التّي أثارها عن الزمن في ثنايا النّص الشعري إلا دليل على الانقياد المتعاقب الذّي صَارَ يكنُّه الشاعر الجاهلي للزمن.

الهوامش :

[1]. الأعشى: الديوان: شرح يوسف شكرى فرحات، دار الجيل، بيروت، طبعة 2005، ص199.

2 . عروة بن الورد: الديوان، دراسة وتحقيق أبو بكر محمد أسماء، دار الكتب العلمية، بيروت طبعة 1998، ص76.

3 . المفضّل الضبي: تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط01، 1998، ص121– 122.

4 . حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة 1988.

5 . امرؤ القيس: الديوان: شرح وتحقيق حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1 1994 ص66.

6 . امرؤ القيس: الديوان: شرح وتحقيق حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1 1994 ص66.

[7] . علاء الدّين محمد عبد المتعال : تصوّر ابن سينا للزمان وأصوله اليونانية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط01، 2003، ص71

8 . امرؤ القيس: الديوان: شرح وتحقيق حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1 1994، ص17

[9] . أحمد طالب : مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة 2004، ص76.

10 . ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، طبعة 1 1992 ص253.

11 . زهير بن أبي سلمى: الديوان : تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت ، طبعة 2002 ص63.

12 . علاء الدين محمد عبد المتعال: تصور ابن سينا للزمان وأصوله اليونانية، ص198.

13 . أبو ذئيب الهذلي: ديوان الهذليين، ص244

قرائن / مسوغات في الظواهر النحوية القرآنية

قندسي عبد القادر أستاذ محاضر " أ "
جامعة سيدي بلعباس

مصطلح " النحو " في المفهوم الدلالي :

يهاجر المصطلح من أرض، وقد تختلف الدلالة من أرض المحضن إلى أرض المهجر، ويبقى الضابط الوحيد التواضع في الاتفاق على سنة الاستعمال وتشاكلة التوظيف في الاتفاق المتوارث عليه في وضع لبناته الأولى ليدل على معان قد تختلف من حضارة إلى أخرى ومن لغة إلى لغة وفي الغالب من علم إلى علم آخر، شريطة أن تضبطه اللغة وتشدّه برباط المنطق اللغوي والنحوي والدلالي والاصطلاحي والفلسفي وقد تختلف الضروب والأشكال ويبقى المصطلح " رهان " التوظيف المراد له.

على قياس التمثيل يغدو مصطلح "النحو" لغة: مثلما أورده صاحب الخصائص " هو مصدر شائع أي نحوتُ ، نحوًا " كقولك : " قصدتُ قصدًا " ثم خصّ به انتحاء هذا القبيل من العلم " [1].

ليدل بأقرب سبيل إلى العلم الذي يقصد إلى تقويم اللسان ويحفظ العربية من اللحن، والتلحين، والزلل، والذوق العليل السقيم، يقصد إلى أنجع سبيل سلكته العرب في كلامها، لتقول " فيصل الكلام" محجوجًا إلى علم النحو، وتكون السجّية والسليقة كعبة القول ومعراج الكلام.

أمّا اصطلاحا: عرّفه بقوله : " النحو هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير وبالإضافة وبالنسب والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية أهلها في الفصاحة، فنطق وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها رُدَّ به عليها " [2]،

النحو عند ابن جني على هذا المفهوم هو محاكاة للعرب في طريقة كلامهم تجنبا للّحن ، " فاعتبر تمكينا للمستعرض أن يكون كالعربي في فصاحته وسلامة لغته عند الكلام، فالعلم الذي يضع القواعد التي تحقق هذين الغرضين هو علم النحو "[3] وبناء الجملة أو النحو أو تركيب الجملة، مصطلحات مألوفة منم الكتابات المعاصرة للدلالة على مفهوم واحد يتصل بالقواعد التي تحدد نظام الجملة في اللغة وتجعلها

قادرة على أداء المعنى الذي يريده المتحدث أو الكتاب ليصل إلى المستمع أو القارئ، مفهوم النحو طبقا لهذا المعنى مألوف عند أعلام النحو العربي، وغير صحيح أن النحو عند جمهور النحاة اقتصر على ضبط النهايات الإعرابية، كما نجد عند بعض النحاة المتأخرين في مؤلفاتهم المدرسية الصغيرة المبنى بالضرورة المعنى للاحتكام إليه في كل حين نخاف توظيف العربية.

عرّف محمود فهمي النحو بأنّه : " كيفية التركيب فيما بين الكلام لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العب وقوانين مبينة عليها "[4] .

والنحو يتسم بالتماسك بعنصرية: عدم التناقض والتصنيف فإذا عرفنا أن النحو نظام تتشابك فيه العلاقات العضوية حتى يصبح بهذا التشابك– بنية–جامعة مانعة لا يستطيع نفي شيء منها، ولا إضافة شيء إليها، علما أنّ النظام المحكم لا يمكن أن يتسم بالتناقض، إذ لو غشيه التناقض ما صلح للتطبيق، أما العنصر الثاني من التماسك وهو التصنيف فيكاد يبدو في جميع تقسيمات النحو بدءا بأقسام الكلام إلى المعرب والمبني، والجامد، والمشتق، والمجرد والمزيد، والصحيح والمعتل، والمقصور والممدود، والمعتدي واللازم، والماضي والمضارع والأمر، والمختص وغير المختص والتصحيح والتكسير، وبالإضافة المحضة واللفظية، والعامل وغير عامل ، ثم تصنيف المرفوعات وتصنيف المنصوبان والمجرورات وذكر أقسام المبتدأ أو أقسام الخبر..." [5].

اهتم النحو منذ نشأته الأولى بالمعنى واعتد به بدوره في التقعيد فهناك تفاعل قائم ومستمر بين الوظيفة النحوية والدلالة المعجمية، هذا التفاعل الذي يشكل بينهما مع الموقف المعين، المعنى الدلالي للجملة كلها، لذلك فإن ائتلاف الكلام المفرد وإفادتها يتوقفان على معاني النحو، هذا الأخير يعتبر بمثابة القلب الذي يمد الجملة بعناها الأساسي الذي يكفل لها الصحّة ويحدد لها المعنى.

وفي هذا القول يشير عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) : " إن بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكا ينظمها وجامعا يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها طلبنا ما كل محال دونه " [6].

مصطلح النحو عند الجرجاني أعم من النحو لدى علماء اللغة المعاصرين، لأنّه عنده كل المعاني الوظيفية (غير المعجمية) التي تؤدي الكلمات في نسق كلامي سواء كانت تلك الوظائف منبثقة عن قوالب تلك الكلمات وبنيتها الصرفية، أم ترتيبها والموقع النحوي الذي يشغله كل منها.

العلاقة ين الدلالة والنحو:

" اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[7] كما حددها ابن جني منذ وهب اللغة طابعا اجتماعيا والأغراض وهي المعاني أو الدلالات التي يراد نقلها من متكلم إلى مستمع تستخدم الأصوات المنطوقة أو المكتوبة صورة لها، فهناك إذن جانبان أحدهما مادي مسموع أو مرئي، والآخر إدراكي معنوي، وكلا الجانبين يؤثر في الآخر ويتأثر به، ففي الفترة المبكرة للنحو العربي كان أتباع مدرسة الكوفة يقولون عن سيبويه (ت 384 هـ) إنّه : " عمل كلام العرب على المعني وخلى عن الألفاظ " [8] أي أنّه أولى الجانب الإدراكي رعاية واهتماما على حساب الجانب الصوتي، أو بعبارة أخرى إنّه يهتم بالدلالة وليس بالدال أو المعنى الداخلي وليس بالشكل الخارجي.

" وعلى ذلك ليس الوصف النحوي للغة جامدا أصَّمًا خاليا من الدلالة، إذ أنّ الوصف النحوي للعلاقات التي تربط عناصر الجملة الواحدة بعضها بالبعض الآخر، والعلاقة التي تصفها القواعد النحوية هي نفسها مستمدة من أمرين: أحدهما لغوي يحكمه وضع الكلمات بطريقة معينة في كتل صوتية خاصة، ولآخر عقلي وهو المفهوم المترتب على الوضع السابق من حيث ارتباط كل هيئة تركيبية بدلالة وضعية معينة " [9].

وقد أصبحت "الدلالة " أو " علم الدلالة" أو "نظرية الدلالة" أو "علم المعنى" من مطالع هذا القرن – القرن العشرين ميلادي– فرع من فروع البحث اللغوي معترفا به علم اللغة، ومع ذلك يرى جورج مونان **George Maunane** أنّ دراسة هذا الفرع لم يبلغ بعد الرشد العلمي وبعد جهود مضنية حول دراسة المعنى والوحدة الدلالية ظهر الاهتمام بالجملة التي كان يعتبرها بعض الباحثين أهم وحدات المعنى وأهم من الكلمة نفسها إذ لا يوجد رأسهم معنى منفصل للكلمة بل معناها في الجملة التي تقع، فإذا قلنا إنّ الكلمة أو العبارة تحمل معنى، فهذا يعني أن هناك جملا تقع فيها الكلمة أو العبارة وهذه الجملة معنى.

وفي نحو اللغة العربية شأنها في ذلك –شأن نحو أية لغة – " يقوم على البينة الأساسية للجملة وهي الصورة التجريدية لتركيب الجملة (الفعل + الفاعل) و (المبتدأ والخبر) مثلا، هذا المفهوم قد يلتقي مع بعض ما يعنيه التحويليون بالمصطلح **Depp Seructure** إلى جانب التأكيد على أن بعد الفعل فاعل وبعد الناسخ اسم، بغض النظر عن الرتبة والتقديم والتأخير وهذه شروط لفظية، أمّا العلامة الإعرابية

فأمرها أوضح وأشهر من أن يعاد فيها القول، هذا من جهة، ومن جهة أخرى دور الدلالة أي اختيار الكلمة المنطوقة التي تشغل وظيفة أخرى في الجملة الواحدة، وبذلك يكون التفسير الدلالي النحوي مركبا من المعنى الأساسي وهو معنى العلاقات بين الوظائف النحوية بشروطها من اختيار المفردات التي تشغل هذه الوظائف معا " [10].

وجماع القول أنّ كل كلمة من مجال دلالي معين لها كلمات من مجالات تصنيفية أخرى تستجيب لها في علاقات معينة، كالفاعلية، أو المفعولية أو الإخبار أو الحالية أو الإضافة أو النعت.

العنصر الدلالي في بعض الظواهر النحوية:

وقف العلماء على ضرورة النحو ودوره في تفسير القرآن الكريم، إذ بمعرفته يعقل مراد الله تعالى من النصوص والآيات، وما حواه من حكم وأحكام منيرة ومواعظ واضحة، وقد جاء في الأثر عن الإمام علي ﷺ في قوله : " تعلموا النحو فإنّ بني إسرائيل كفروا بحرف واحد، كان في الإنجيل مستورا هو : " أن ولدت عيسى " بتشديد اللام فخففوها فكفروا "[11].

ولهذا قصدتُ إلى بعض الظواهر النحوية المعتمدة في فهم النّص القرآني ومن بينها الحذف، التقديم والتأخير، عود الضمير، وحروف المعاني في القرآن.

الحذف لغةً : " عرّفه الرازي " على أنّه" الإسقاط حذف الشيء إسقاطه " [12].

اصطلاحا: " هو إسقاط حرف، أو كلمة ، أو حركة، أو حركة من كلمة بشرط أن لا يتأثر المعنى أو الصياغة بذلك " [13].

وكما ورد كذلك : " إسقاط سبب خفيف مثل " " لن " من مفاعيلن ليبقى مفاعي، فينتقل إلى مفعول ويحذف "لن" من فعول ليبقى فعو، فينقل إلى فعل، ويسمى محذوفا.

مفهوم الحذف في النحو:

" في هذا النوع يظهر المحذوف عند الإعراب، كقوله أهلا وسهلا، فإن نصب الأهل والسهل يدل على ناصب محذوف، يقدر: جئت أهلا ونزلت مكاناً سهلاً[14].

إنّ النصوص التي تحتاج إلى تأمل وتدبر لفهم معانيها ومراميها بما فيها في ذلك من مواطن الحذف ليست المستوى العالي من الكلام وإنّما هي النصوص الأدبية التي حظيت بعناية من قائليها، وأعلاه النّص القرآني، ويتجلى ذلك في جانب من إدراك المعنى، يتوقف على إدراك المحذوف وتقديره حيث يستحيل في بعض المواضع صحّة الكلام عقلا إلاّ بتقدير محذوف.

ففي قوله تعالى " حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ المَيِتَةُ والدَّمُ " [15] يدل العقل على أنّ التحريم والحل، يتعلقان بأفعال المكلفين لا بذوات الأشياء...فيعلم بالعقل وجود حذف في النّص تقديره أكلها وتناولها، ودل على المحذوف دليل شرعي آخر وهو قوله صلى الله عليه وسلم " دائما حرم أكلها " .

وقال تعالى " إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ المَيِتَةَ والدَّمَ وَلَحْمَ الخِنْزِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللهِ فَمَنْ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللهَ غَفُورُ رَّحِيمُ " [16] فهو على الحذف مضاف: أي أكل الميتة وأكل لحم الخنزير.

ولكن تقدير المحذوف يؤدي إلى طرح سؤالين: هل المحرم في آية الميتة الأكل أم الانتفاع؟

ورد تحريم في هذه الآية مسند إلى أعيان الميتة والدم قد اختلف فيه الفقهاء، هل المحرم الأكل فقط أم يحرم سائر وجوه الانتفاع.

وذهب الجمهور إلى تحريمه واستدلوا بالآية الكريمة : " حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ المَيِتَةُ " [17]، أي الانتفاع بها بأكل أو بغيره، فجعلوا الفعل المقدر هو الانتفاع مستدلين بقوله تعالى " عليه الصلاة والسلام " لعن الله اليهود، حرمت عليهم الشحوم فجملوها " [18] فباعوها وأكلوا أثمانها.

فهذا الحديث يدل على أنّ الله إذا حرم شيئا حرم ثمنه فلا يجوز البيع ولا الانتفاع بشيء من الميتة إلاّ ما ورد به النّص.

ففي قوله تعالى " إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ المَيِتَةَ والدَّمَ وَلَحْمَ الخِنْزِيرِ " وهو على حذف مضاف أي أكل الميتة وأكل لحم الخنزير مثل قوله تعالى "وأسْأَلِ القَرْيَةَ الَّتِي كَنَّا فِيهَا والعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ"[19]، أي أهل القرية، ففي قول ابن السعود : " وإنّما خص لحم الخنزير مع أنّ أجزائه أيضا في حكمه، لأنّ معظم ما يأكل من الحيوان وسائر أجزاءه بمنزلة التابع له " [20].

وقد روى مسلم أنّ النبي ﷺ نهى عن الخمر أن يتداوى بها قال : ليست بدواء ولكنها داء.

ومن ذلك أيضا، قوله تعالى : " فَطَلِّقُوهُنَّ لِعِدَّتِهِنَّ "[21] والمعنى لقبل عدتهن لأنّ العدة الحيض.

فهو حذف المضاف: أي لزمان عدتهن أو الاستقبال عدتهن، ففي قول الجرجاني "الام " بمعنى " في " أي الزمان الذي يصلحهن، وعدة المرأة أيام قرئها وأيام حدادها على بعلها، وأصل ذلك كلّه من العد بأنّها تعد أيام حمل الجنين أو أربعة أشهر وعشر ليالي " [22].

" والمرأة لا تطلق في حيضها فعبد الله بن عمر لما طلق في الحيض أمره الرسول ﷺ بأن يراجعها ثم يطلقها، ولا يعلق الجار والمجرور " لعدتهن" بالفعل " طلقهن " لألا يفهم أن الطلاق يقع أثناء الحيض، وهذا متناقض بالتشريع ولما ورد عن الرسول إلاّ من بعد الطهر من الحيض...فقد علق الجمل في شرحه على الجلالين الجار والمجرور لمحذوف تقديره " مستقبلات " أي فطبقهن مستقبلات لعدتهن أي وهن طاهرات لم يحضن الحيض " [23].

الإجماع على أنّ الطلاق في الحيض ممنوع والطهر مأذون فيه إذ لم يجامعها فيه.

واحتوت الآية الكريمة على نداء النبي ﷺ وخطاب له علي سبيل التكريم والتنبيه لما في الطلاق من كراهة فلم يخاطب به تعظيما في قوله : " يَا أَيُّها النَّبِيُ إِذَا طَلَقْتُمُ النِّسَاء فَطَلِقُوهُنَّ لِعِدَّتِهِنَّ وَأَحْصُوا العِدَّةَ وَاتَّقُوا الله رَبَّكُمْ لَا تُخْرِجُوهُنَّ مِنْ بُيُوتِهِنَّ وَلاَ يَخْرُجْنَ إِلَّا أن يَأْتِينَ بِفَاحِشَةٍ مُبينةٍ وَتِلْكَ حُدُودُ الله وَمَنْ يَتَعدَّ حُدُودَ الله فَقَدْ ظَلَمَ نَفْسَهُ لَا تَدْرِي لَعَلَّ الله يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْرًا " [24] حيث حذف نداء الأمة، والتقدير: يا أيها النبي وأمة النبي وإذا طلقتم.

" لا عجب والحال هكذا – أن يتداخل الإعراب تداخلا ملحوظا في بعض المسائل الفقهية ويوجهها توجيهات متباينة، تبعا لاختلاف وجوه الإعراب واختلاف الأحكام الشرعية– التي ينيبها اختلاف وجوه الإعراب ليست بطفيفة بل هي اختلافات جوهرية تمس كيان الأحكام نفسه" [25].

فمن ذلك ما ذكر في حكم الميراث الذي أوجبته الآية " يُوصِيكُمُ الله في أَوْلَادِكُمْ للذَكَرِ مِثْلُ حَظِ الأُنْثَيَيْنِ فَإِنْ كُنَّ نِسَاء فَوْقَ إِثْنَتَيْنِ فَلَهُنَّ ثُلُثَا مَا تَرَكَ " [26].

فكلمة "فوق" ظرف متعلق بمحذوف صفة للنساء، ولكن بعض النحاة حكم بزيادتها، وبذلك يتغير الحكم الشرعي في الميراث بناء على هذه الزيادة إذ يكون للبنتين مثل اللتين ترثا ثلثا تركة المتوفي، وعلى حد قول أبو العباس المبرد إن في الآية ما يدل على أنّ للبنتين وذلك أن لما كان للواحدة مع أخيها الثلث

إذا انفردت، علما أن للأنثيين الثلثين واستدلوا بالإضافة إلى ذلك بأن " فوق " زائدة في قوله تعالى: " إِذْ يُوحِي رَبُّكَ إلى المَلاَئِكَةِ أَنِّي مَعَكُمْ فَثَبِّتُوا الذين آمَنُوا سَأُلْقِي في قُلُوبِ الذين كفروا الرعب فَاضْرِبُوا فَوقَ الأَعْنَاقِ واضْرِبُوا مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ" [27].

ردَّ القرطبي هذه القوال كلها بأن الظروف وجميع الأسماء لا يجوز في كلام العرب أن تزاد لغير معنى، ففي قول عطية ولأنّ قوله تعالى " فَاضْرِبُوا فَوقَ الأَعْنَاقِ "[28] وهو الفصيح، وليست فوق زائدة بل هي محطمة لمعنى، لأن ضربة العنق إنّما يجب أن تكون فوق العظام دون الدماغ.

أبى ابن العباس تنزيلها منزلة الجماعة لقوله تعالى: " فَإِنْ كُنَّ نِسَاء فَوْقَ إِثْنَتَيْنِ" [29] فأعطاها حكم الواحدة وهو ظاهرة مكشوفة، أما سائر الصحابة فقد أعطوها حكم الجماعة والذين يحلل قولهم في قوله تعالى"يُوصِيكُمُ الله في أَوْلَادِكُمْ للذكَرِ مِثْلُ حَظِ الأُنْثَيَيْنِ فَإِنْ كُنَّ نِسَاء فَوْقَ إِثْنَتَيْنِ فَلَهُنَّ ثُلُثَا مَا تَرَكَ وإن كانت وَاحِدَةً فَلَهَا النِّصْفُ ولِأَبَوَيْهِ لِكُلِ واحد مِنْهُمَا السُدُسُ مِمَّا تَرَكَ إِنْ كان له وَلَدُ فَإِنْ لم يَكُنْ لَهُ وَلَدُ وَوَرِثَهُ أَبَوَاهُ فَلِأُمِّهِ الثُلُثُ فَإِنْ كَانَ لَهُ إِخْوةُ فَلِأُمِّهِ السُدُسُ مِنْ بَعْدِ وَصِيَةٍ يُوصِي بِهَا أَوْ دَيْنٍ أَبَاؤُكُمْ وأَبْنَاؤُكُمْ لاَ تَدْرُونَ أَيُّهُمْ أَقْرَبُ لَكُمْ نَفْعًا فَرِيضةً مِنَ اللهِ إِنَّ اللهَ كان عَلِيمًا حكيمًا " [30] فقد دل على أنّ حكم الإثنين حكم الذكر وذلك أنّ الذكر كما يجوز الثلثين مع الواحدة، فالأنثيان كذلك يجوز، أي الثلثين، فلما ذكر ما دل على حكم الإثنين قوله تعالى " فَإِنْ كُنَّ نِسَاء فَوْقَ إِثْنَتَيْنِ فَلَهُنَّ ثُلُثَا مَا تَرَكَ"[31] ، على معنى : فإن كل جماعة بالغات ما بلغنّ من العدد فلهنّ ما للأنثيين وهو الثلث أن لا يتجاوزه لكثرتهنّ ليعلم أنّ حكم إثنين بغير تفاوت " [32].

ومن المسائل المتعلقة بهذه الآيات أنّ قوله : " للذكَرِ مِثْلُ حَظِ الأُنْثَيَيْنِ" معناه للذكر منهم فحذف الراجع إليه.

التقديم والتأخير:

لغة: قدم شيء على شيء ونقصد به تقديم ما حقّه التأخير وتأخير ما حقّه التقديم في الترتيب اللفظي.

اصطلاحا: هو " أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام، وانقياد لهم، ولهو في القلوب أحسن موقعًا وأعذب مذاقًا." [33]

وفي قول الجرجاني (ت 471 هـ) : " هو باب كثير الفؤاد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد أنّ السبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ منن مكان إلى مكان"[34].

كما لا يفوتنا أنّ التقديم والتأخير نوعان: تقديم لا على نية التأخير وتقديم على نية التأخير والتقديم في نظر عبد القاهر الجرجاني هو " تقديم لا على نية التأخير أو بعبارة أخرى هو التقديم في مجال الرتبة غير المحفوظة"[35]، وهو المتعلق بالصناعة النحوية نحو قوله تعالى : " وَجَعَلُوا لله شُرَكَاء الجِنَّ" [36].

ففي قول الجرجاني في بيانها: "..أنّهم جعلوا الجن شركاء وعبدوهم مع الله تعالى وكان هذا المعنى يحصل مع التأخير حصوله مع التقديم، فإن تقديم الشركاء يفيد هذا المعنى ويفيد معه معنى آخر، وهو أنّه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك، لا من الجن، ولا من غير الجن، وإذا أخر فقيل : " جعلوا الجن شركاء الله، لم يفد ذلك ولم يكن فيه شيء أكثر من الأخبار عنه لأنهم عبدوا الجن مع الله تعالى " [37].

وللزمخشري (ت 538 هـ) رأى في ذلك أن التقديم فائدة في هذه الآية تتمثل في استعظام أن يتخذ الله شريك من كان ملكا أو جنيا أو إنسيا أو غير ذلك وكذلك قدم اسم الله على الشركاء وفي قول السهلي : " أنّه كلام مجمل يحتاج إلى بسيط وتبين، فقال: متى يكون أحد الشيئين أحق بالتقدم، ويكون المتكلم بيانه أعنى ؟ "[38]فأجاب أن هذا الأصل يجب الاعتناء به، لعظم منفعته في متاب الله وحديث رسوله، إذ لابد من الوقوف على الحكمة في تقديم ما قدم وتأخير ما أخر، نحو: السميع والبصير، والظلمات والنور، والليل والنهار...إلى غير ذلك، مما لا يكاد ينحصر وليس الشيء، من ذلك يخلوا عن فائدة وحكمة، لأنه كلام الحكيم الخبير وسنقدم بين الخوض في هذا الغرض أصلا يقف بك على الطريق الأوضح فنقول " إنّ تقديم الألفاظ في اللسان على حسب تقديم المعاني في الجنان" [39].

جاء في باب تقدم المعاني بأحد خمسة أشياء:

إمّا بالزمان وأمّا بالطبع، وأمّا بالرتبة، وأمّا بالسبب، وأمّا بالفضل والكمال. فأمّا المقدم بالرتبة، قوله تعالى : " وأَذِّن في النَّاسِ بِالحَجِ يَأْتُوكَ رِجَالاً و على كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ من كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ " [40] لأنّ الذي يأتي راجلا من المكان القريب، والذي يأتي على الضامر يأتي من المكان البعيد، على أنّه قد روي عن ابن عباس أنّه ود لو حج راجلا لأنّ الله قدم الرجال على الركبان في القرآن الكريم، فجعله ابن عباس من باب تقدم

الفاصل عن المفصول، والمعنيين موجودين، وربما قدم الشيء لثلاثة معاني وأربعة وخمس، وربما قدم معنى واحد من الخمسة وممّا قدم للفضل والشرف " فاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إلى المَرَافِقِ وامْسَحُوا بِرُؤُوسِكُمْ وأَرْجُلِكُمْ " [41].

دلالة تقديم الرتبة في الآيتين السابقتين.

1. تقديم الرجال على الركبان في قوله تعالى :" يَأْتُوكَ رِجَالاً و على كُلِّ " فتقديم الرجال على الركبان فيه فائدة جليلة، وهي أنّ الله تعالى شرط في الحج الاستطاعة ولابد من السفر إليه لغالب الناس، فذكر نوعي الحجاج لقطع توهم من يظن أنه لا يحب إلا راكب، وقدم الرجال اهتماما بهذا المعنى والتأكيد، ومن الناس من يقول : قدمهم جبرا لهم لأنّ نفوس الركبان تزدريهم وتوبخهم وتقول أنّ الله تعالى لم يكتبه عليكم، ولم يرده منكم، إمّا توهم أنّه غير نافع لهم، فبدأ به جبرا لهم ورحمة.
2. تقديم غسل الوجه في قوله : " فاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إلى المَرَافِقِ وامْسَحُوا بِرُؤُوسِكُمْ وأَرْجُلِكُمْ "[42].

وأمّا تقديم غسل الوجه، ثم اليد، ثم مسح الرأس، ثم الرجلين في الوضوء، لمن يقول: إنّ هذا الترتيب واجب، وهو الشافعي وأحمد بن حنبل رضي الله عنهما ومن وافقهما، فالآية عندهم اقتضت التقديم وجوبا لقرائن عديدة.

"أحدهما: أنّه أدخل مسموحا بين المغسولين وقطع النظير عن نظيره ولو أريد الجمع المطلق لكان المناسب أن يذكر المغسولات متسقة في النظر والمسموح بعدها، فلما عدل إلى ذلك حل على الوجه الذي ذكرها الله عزّ وجل، وثانيهما أنّ الأفعال هي أجزاء فعل واحد مأمور به وهو الوضوء فدخلت "الواو" عاطفة لأجزائه بعضها على بعض، والفعل الواحد يحصل من ارتباط أجزائه بعضها ببعض فدخلت " الواو " بين الأجزاء للربط فأفادت الترتيب وثالثهما إن لبداءة الرب تعالى بالوجه دون الأعضاء خاصة، فيجب مراعاتها وأل تلغى وتهدر فيهدر ما اعتبره الله تعالى ما قدمه الله، وقد أشار النبي ﷺ إلى أنّ ما قدم الله فإنّه ينبغي تقديمه ولا يؤخر، بل يقدم ما قدم الله ويؤخر ما أخره تعالى، فلما طاف بين الصفا والمروى بدأ بالصفا وقال " نبدأ بما بدأ الله به " [43] وقد احتوت هذه الآية الكريمة لمن المقدم تشريفا بالفضيلة، فأوجب البدء بغسل الوجه عن بقية الأعضاء الأخرى وهذا دليل على أن الترتيب واجب، ويمكن في إهمال الترتيب في الكلام استقباحه، لذا وجب تنزيه كلام الله عنه ولهذا السبب وجب مراعاة الترتيب المذكور في أركان الوضوء.

وفي موضوع آخر يأتي التقديم بأغراض آخر منها الاهتمام وجوبا والقيام به نحو قوله تعالى : "وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ [44]"

ويرى ابن القيم : "وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ " ..لقد فسرها جمهور السلف، وقلبك فطهر من الذنب وروى عن مجاهد أيضا: وعملك فاصلح، وروى عن الحسن: وخلقك فحسن، وعن ابن عباس رضي الله عنهما: وكسيك فطيب، وقال: إنّه أمر بتطهير ثيابه من النجاسات التي لا تجوز معها الصلاة " [45].

عود الضمير:

الضمير لغة: " الضمير فعيل بمعنى فاعل، فالضمير بمعنى ضامر من الضمور لأنّ معظم الضمائر تتكون من حرف واحد كتاء الفعل وواو الجماع، وتقول أضمرت الشيء أي غيبته على حد قول أبو عبيد : " المال الضامر وهي الغائب الذي لا يرجى، فالمادة تدور حول الهزال والضعف والتستر والإخفاء " [46].

الضمير اصطلاحا: " اسم جامد يدل على متكلم كانا، أو مخاطب كانت، أو غائب كهو ، وهو مبني، ولذلك يثنى ولا يجمع، وإنّما يدل بذاته وتكون صيغة على المفرد المذكر أو المؤنث، أو على المثنى والجمع بنوعيهما، لذلك قال بن مالك :

فما لذي غيبة أو حضور ✿ كأنت وهو بالضمير

فهو عند البصريين يسمى الضمير والمضمر وعند الكوفيين يسمى الكناية والمكني.

دلالة عود الضمير آيات الأحكام نموذجا:

قال تعالى: " وإن طَلَقْتُمُوهُنَّ من قَبْلِ أن تَمَسُّوهُنَّ وقد فَرضْتُمْ لَهُنَّ فَرِيضَةً فَنِصْفُ ما فَرَضْتُمْ إلا أن يَعْفُوا الذي بِيَدِهِ عُقْدَةُ النِكَاحِ وأن تَعْفُوا أَقْرَبُ لِلْتَقْوَى ولا تَنْسَوُا الفَضْلَ بَيْنَكُمْ إِنَّ اللهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرُ " [47].

يعود مرجع الضمير إلى " بيده" لقد أفاض المفسرون والفقهاء في الحديث عن عودة هذا الضمير وسنوجزه فيما يلي : ففي الآية الكريمة قولان.

الأوّل: "أنّه الزوج "[48] لكونه المالك اعقد النكاح وحله هو التفسير المأثور عن الرسول ﷺ كما أخرجه ابن جري وابن أبي حاتم الطبراني في الأوسط والبهيقي لسند حسن عن أبي عمر مرفوعا وبه قال: علي بن أبي طالب ﷺ وسعيد بن المسيب وكثير من الصحابة والتابعين وهو قول ابن أبي حنيفة وحجة القول من وجوه:

الأوّل: أنه للولي أن يهب مهر موكلة صغيرة كانت أ, كبيرة، فلا يمكن حمل هذه الآية على الولي.

الثاني: أنّ الذي بيد الولي هو عقد النكاح، فإذا عد حصلت العقدة، ومن المعلوم أنّ العقدة الخاصة بعد العقد ففي يد الزوج لا في يد الولي.

الثالث: إنّ قول تعالى " الذي بيده عقد النكاح معناه الذي بقيده عقد النكاح ثابت له لا لغيره.

الرابع: ما روي عن جبير بن مطعم أنّه تزوج إمرأة فطلقها قبل أن يدخل بها فأكمل الصداق، وقال أنا أحق بالعفو، وهذا يدل على أنّ الصحابة فهموا من الآية العفو الصادر من الزوج [49].

ثانيا: " أي الحجة الثانية للقائلين بأن المراد هو الولي ، هو أن ذكر الزوج تقدم في قوله تعالى: "وإن طَلَقْتُمُوهُنَّ من قَبْلِ أن تَمَسُّوهُنَّ " [50] ، لو كان المراد من قوله أن يعفو الذي بيده عقدة النكاح، هو الزوج " لقال أو تعفو" على سبيل المخاطبة فلم يفعل ذلك بل عبر عنه بلفظ المغايبة أنّ المراد منه غير الزوج " [51].

اختلف العلماء كذلك بقوله : " إِنَّهُ لَقُرآنٌ كَرِيمُ في كتابٍ مَكْنُونٍ لاَ يَمَسَّهُ إلاَّ المُطَهَرُونَ " [52] ، هل الضمير في " يمسه" راجع إلى القرآن العظيم؟ أم إلى الكتاب الذي هو " اللوح المحفوظ"؟ والسبب في اختلافهم تردد مفهوم قوله تعالى " لاَ يَمَسَّهُ إلاَّ المُطَهَرُونَ " بين أن يكون المطهرون هم بنو آدم وبين أن يكونوا هم الملائكة، وبين أن يكون هذا الخبر بمفهوم النهي وبين أن يكون خبرا لا ناهيا، فمن فهم من المطهرين بني آدم، وفهم من الخبر النهي قال : لا يجوز أن يمس المصحف إلا طاهر من الأحداث والأنجاس " وهذا ما قاله قتادة وغيره، وقال الكلبي، المطهرون من الشرك، وقال الربيع بن أنس المطهرون من الذنوب الخطايا، وقال محمد بن المفضل وغيره: معنى الآية لا يقرأه إلا الموحدون، وقال الحسن بن الفضل لا يعرف تفسيره وتأويله إلا من طهره الله من الشرك والنفاق، فقد ذهب الجمهور إلى منع المحدث من لمس المصحف، وبه قال علي بن مسعود، وسعد بن أبي وقاص، وابن زيد، وعطاء، والزهري، والنخاعي، وجماعة من الفقهاء منهم مالك والشعبي وأبو حنيفة ويجوز للمحدثات مسه " [53].

وأكثر المفسرين أجمعوا على أنّ الضمير عائد غلى الكتاب المكنون، المطهرون هم الملائكة.

ويرى علي محمود النبي: " الضمير عائد إلى الكتاب على الصحيح ويحتمل أن يقال هو عائد إلى ما دل عليها المضمر من قوله: إنّه : ومعناه : لا يمس إلاّ المطهرون والصيغة إخبار، ولكن الخلاف في أنه هل هو بمعنى النهي؟ فمن قال المراد من الكتاب" اللوح المحفوظ " – وهو الأصح – قال هو إخبار معنى، كما هو إخبار لفظا إذا قلنا أم المضمر في " يمسه " للكتاب، ومن قال المراد " المصحف" اختلف في قوله، وفيه وجه ضعيف أنّه نهي لفظا ومعنى " [54].

وقوله تعالى : " وإن كُنْتُمْ مَرْضَى أَوْ على سَفَرٍ أو جَاءَ أَحدٌ مِنْكُمْ من الغَائِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء فَلَمْ تَجِدُوا مَاء فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طيبًا " .

اتفق العلماء على أنّ هذه الظاهرة هي بدل من الطهارة الصغرى فاختلفوا في الكبرى...وسبب اختلافهم، الاحتمال الوارد في آية التيمم، فإنّه يحتمل أن يعود الضمير الذي فيه على المحدث حدثا اصغر ويحتمل أن يعود إليهما معا، (الحدث الأكبر والحدث الأصغر).

"فمن رأى أنّ الضمير إنّما يعود على القرب قال بأنّه يجوز للجنب أن يتيمم شأنه في شأن المحدث حدثا أصغر – وهذا مذهب الجمهور – ومن قال إنّما الضمير يعود على الأوّل قال بعدم صلاة الجنب بالفاقد للماء، وهذا القول مروي عن عبد الله بن مسعود وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما وقد استدل لرأيهما بعد ثبوت نصوص قاطعة جازمة لهذه المسألة، وذكر أنّهما رجعا عن قولهما وانضم إلى قول الجمهور، وقد اختلفوا أيضا على من يعود الضمير في هذه الآية، هل يعود على المسافر أو على المقيم دون سواه، والسبب دائما هو عود الضمير على القرب أو على الجميع فمن رآه على جميع الأصناف المحدثين أجاز التيمم للحاضرين ومن رآه عائدا على المسافرين فقط أو على المرضى والمسافر لم يجز التيمم للحاضر الذي عدم الماء قال تعالى : " قُلْ لاَ أَجِدُ فِي مَا أُوحِيَ إِليَّ مُحَرَّمًا عَلَى طَاعِمٍ يَطْعَمُهُ إِلَّا أَنْ يَكُون مَيِتَةً أو دَمًا مَسْفُوحًا أو لَحْمَ خِنْزِيرٍ فإنه رِجْسٌ أو فِسْقًا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللهِ بِهِ " [55]

هذا حكم يتوقف على ما يعود عليه الضمير في أنّ " رجس " أيعود إلى أقرب مذكور فيكون الخنزير كله محرما أم يعود المضاف وهو "لحم " فيكون اللحم دون غيره محرما.

" وقد أشار محمد صديق حسن خان : تخصيص اللحم أنّه لا يحرم الانتفاع بها عدا اللحم، والضمير في "فإنّه رجس " راجع إلى اللحم أو إلى الخنزير" [56].

ويرى الألوسي قوله تعالى : " أو لَحْمَ خِنْزِيرٍ فإنه رِجْسٌ " [57] أي اللحم، لأنّه المحدث عنه، أو الخنزير لأنّه الأقرب ذكرا، وذكر اللحم لأنّه ما ينتفع به منه، فإذا حرم فغيره بطريق أولى، قيل : وهو الخلاف الظاهر، الضمير لكل من الميتة والدم ولحم الخنزير فإن المذكور " رجس " أي قذر أو خبيث فخبث أو فسقا عطف على " لحم الخنزير " على ما اختاره كثير من المعربين، وما بينهما اعتراض مقرر للحرمة[58].

وما يراه أبو حيان الأندلسي في هذا الشأن " الظاهر أنّ الضمير في " فإنّه " عائد على لحم الخنزير، لأنّه هذا الأقرب فضلة، وهو المضاف إليه " خنزير "، أمّا المتحدث عنه الذي يجب أن يعود عليه الضمير، وحتى إن لم يكن الأقرب فهو " لحم " ...ويؤيد قوله تعالى " إِذْ أَوْحَيْنَا إلى أُمِّكَ مَا يُوحَى أن اَقْذِفِيهِ في التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ في اليَّم فَلْيُلْقِهِ اليَّمُّ بِالسَاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِّي وَعَدُوٌّ لَّهُ " [59] وفي هذه الآية الكريمة يذكر أبو حيات الأندلسي ما نصه : ولقائل أن يقول : أنّ الضمير إذا كان صالحا لأن يعود على القرب وعلى الأبعد كان عوده على القرب راجحا، قدره النحويون على هذا، فعوده على التابوت في قوله " فَاقْذِفِيهِ في اليَّم فَلْيُلْقِهِ اليَّمُّ " راجح، والجواب أنّه إذا كان أحدهما هو المحدث عنه والآخر فضلة كان عوده على المحدث عنه أرجح ولا يلتفت إلى القرب [60] وعلى هذا الأساس رد أبو حيان على من قال أنّ الضمير في قوله : " فَإِنَّهُ رِجْسٌ " ، عائد على الخنزير لا على اللحم لكونه أقرب مذكور فيحرم لذلك شحمه وعظمه وجلده، بقوله : أنّه المحدث عنه هو لحم خنزير .

كما يراه علي محمود النبي: " الضمير في هذه الآية يعود على الخنزير لأنّه أقرب مذكور، وإذا احتمل الضمير العودة على شيئين كان عوده على الأقرب الراجح " [61].

كما يرى بعض " الظاهرية " – ومنهم ابن حزم الأندلسي – إلى أنّ المحرم لحمه لا شحمه...وذهب الجمهور إلا أنّه شحمه حرام أيضا لأنّ اللحم يشمل الشحم وهو الصحيح وإنّما خص الله تعالى ذكر اللحم من الخنزير ليدل على تحريم عينه.

الهوامش

[1]- أبو الفتح عثمان بن جني، خصائص ، تح : محمد علي النجار، كتاب الوسط ، القاهرة، مصر، ط 1913 هـ، ج1، ص: 34.
[2]- المصدر نفسه، ص: 134.
[3]- عبد العزيز عتيق، مخل إلى علم النحو والصرف، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص: 135.
[4]- محمود فهمي حيجازي، مدخل إلى علم اللغة ، دار قباء، قاهرة، مصر، طبعة جديدة، ص: 107.
[5]- تمام حسان، الأصول دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، أميرة، للطباعة ، ط2000م، ص: 59.
[6]- عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ص: 30.
[7]- أبو الفتح عثمان بن جني (392 هـ)، الخصائص تحقيق محمد على النجار، دار الكتاب، القاهرة، مصر، ط(1913م)، ج1، ص: 33.
[8]- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، ص: 32-33.
[9]- المرجع نفسه، ص: 32.
[10]- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة ، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، ط1، (1983 م) ، ص: 41،42، 43.
[11]- خالد عبد الرحمان العك، أصول التفسير، دار النفائس، الطبعة الثانية (1986 م)، ص: 124.
[12]- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، شركة ومكتبة مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط (1950م) ، ص: 144.
[13]- ينظر، بايتي عزيزة فوال، المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط (1992 م)، ص: 451.
[14]- المراغي محمد مصطفى ، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط (1993 م)، ص: 89.
[15]- سورة المائدة ، الآية 03.
[16]- سورة البقرة ، الآية 173.
[17]- سورة المائدة ، الآية 03.
[18]- جملوها أي أذابوها، والحديث رواه عطاء عن جابر وتمامه في أحكام القرآن الحصاص (ج1، ص: 136)، عند القرطبي (ج2، ص: 203).
[19]- سورة يوسف الآية 81.
[20]- محمد علي الصابوني، روائع البيان في تفسير آيات الأحكام، مكتبة الرحاب، الجزائر، ط4، (1990م)، ج1، ص: 160.
[21]- سورة الطلاق الآية 106.
[22]- محمد علي الصابوني، روائع البيان في تفسير آيات الأحكام، مكتبة الرحاب، الجزائر، ط4(1990 م)، ج2، ص: 588.
[23]- روائع البيان في تفسير آيات الأحكام، مكتبة الرحاب ، الجزائر، ط4(1990 م)، ج2، ص: 588.
[24]- سورة الطلاق الآية 01.
[25]- ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقاتها على القرآن الكريم، أحمد سليمان الياقوت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط (1983 م)، ص: 478.
[26]- سورة النساء الآية 11.
[27]- سورة الأنفال، الآية 12.
[28]- سورة الأنفال، الآية 12.
[29]- سورة النساء الآية 11.
[30]- سورة النساء الآية 11.
[31]- سورة النساء الآية 11.
[32]- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العرب، بيروت، لبنان، ج1، ص: 506.
[33]- الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت 794 هـ) ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1 (1998 م)، ج3، ص: 237.
[34]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضى، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط (1981م)، ص: 38.
[35]- حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، (1992م)، ص: 176.
[36]- سورة الأنعام الآية 100.
[37]- حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص: 221-222.

[38]- الإمام أبي عبد الله محمد بن أبي بكر الدمشقي المعروف بابن القيم الجوزية (ت 751م)، بدائع الفوائد، تقريض وتقديم وهبة الزحلي، تحقيق وتخريج معروف مصطفى زريق، دار الخير ، دمشق، سوريا ، ط1 (1994م)، ج1، ص: 57.
[39]- المصدر السابق، ص: 58.
[40]- سورة الحج الآية 26.
[41]- سورة المائدة الآية 06.
[42]- سورة المائدة الآية 06.
[43]- رواه الطبراني، في كتاب الحج من فتح الباري، شرح صحيح البخاري لابن حجر العسقلاني، ص: 273.
[44]- سورة المدثر الآية 04.
[45]- ينظر، صبري متولي، منهج أهل السنة في تفسير القرآن الكريم، دار الثقافة ، القاهرة، مصر ، ط(1986 م)، ص: 77.
[46]- علي محمود النبي، ضمير الغائب المستقصى في القرآن الكريم، مطابع دار الصفوة للطباعة والنشر الغردقة، ط1، (1996 م) ، ص: 03.
[47]- سورة البقرة الآية 237.
[48]- جمال الدين القاسمي محاسن التأويل (تفسير القاسمي)، دار الفكر، بيروت ، لبنان، ج3، ص: 28.
[49]- علي محمود النبي، ضمير الغائب المستقصى في القرآن الكريم، مطابع دار الصفوة للطباعة والنشر الغردقة، ط1، (1996 م) ، ص: 131-132.
[50]- سورة البقرة الآية رم 237.
[51]- علي محمود النبي، ضمير الغائب المستقصى في القرآن الكريم، مطابع دار الصفوة للطباعة والنشر الغردقة، ط1، (1996 م) ، ص: 131-132.
[52]- سورة الواقعة الآية 77-78-79.
[53]- محمد صديق حسن خان، نبيل المرام في تفسير آيات الأحكام، المكتب التجارية الكبرى، مصر، ط2(1963م)، ص: 242-243.
[54]- علي محمود النبي، ضمير الغائب المستقصى في القرآن الكريم، مطابع دار الصفوة للطباعة والنشر الغردقة، ط1، (1966 م) ، ص: 537 وينظر التفسير الكبير للفخر الرازي، دار الفكر، لبنان، بيروت، ط(1978م)، ج2، ص: 193.
[55]- سورة الأنعام الآية 145.
[56]- محمد صديق حسن خان، نبيل المرام في تفسير آيات الأحكام، المكتب التجارية الكبرى، مصر، ط2(1963م)، ص: 242-243.
[57]- سورة الأنعام الآية 145.
[58]- العلامة الأندلسي اب الفضل شهاب الدين السيد محمود بغدادي (ت 127 هـ) ، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم وسبع المثاني، دار الفكر، بيروت، لبنان، م4، ج8، ص: 44.
[59]- سورة طه الآية 38-39.
[60]- أبو حيان الأندلسي، (ت ى1344 هـ) ، البحر المحيط، ج6، ص: 241.
[61]- د.علي محمود النبي ضمير الغائب مستقصى في القرآن الكريم، دار الصفوة للطباعة والنشر بالغردقة ، مصر، ط1(1996 م) ، ص: 277.

سيميائية الحرب في الشعر الهذلي

د.سعيد عكاشة

جامعة سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

لقد سعى الشاعر الهذلي إلى قراءة علاقته مع الوجود والحياة والموت والزمان والمكان، ومن خلال هذه العناصر قدم رؤيته الكونية الشمولية، ولم يكن تعبيره عن هذه الرؤية الكونية بأسلوب عادي وإنمابطرح منظومة من العلامات، التي تخفي وراءها ما تخفي من المتواليات الدلالية المحتملة، ولذلك جاء أسلوب الشاعر الهذلي يطفح بشعرية عميقة تجعل من هذا الشعر مستودعا للدلالات الراقية والشعرية المتميزة.

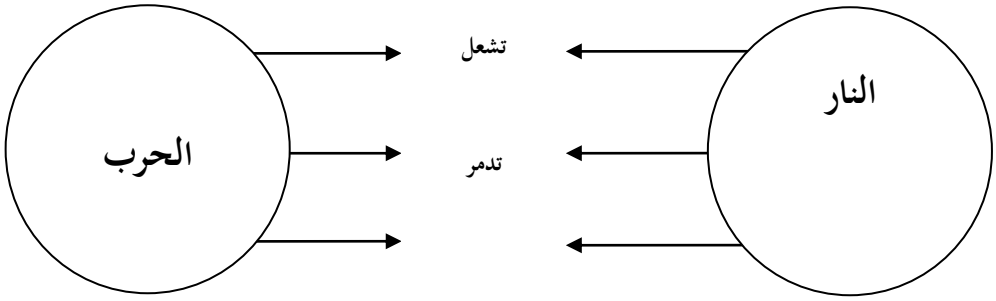
وضمن هذه الرؤية جاء التعبير عن الحرب تعبيرا فيه تعميق للرؤية، التي انتقلت من مباشرة التعبير إلى بعد الدلالة؛ أي أن الشعراء خصوا الحرب بلغة ذات إيحاءات فنية ((وهذا يعني أن لغة الشعر– بوصفه ذات الوعي المتعينة– لغة رمزية مكثفة، أو بنية سطحية تصدر عن –أوتحيل– إلى الوعي الشعري، البنية العميقة للشعر))[1]، وإن اللغة التي تشكلت منها صورة الحرب في الشعر الهذلي لغة تكاد تكون منحازة إلى الانزياح والانحراف والتوسع وعدم الركون إلى الحقيقة، لغة تستمد إيحاءاتها وتجلياتها وطاقاتها التأثيرية من داخلها، لغة في أسلوبها شعرية عميقة، تجعل من هذا الشعر شعرا راقيا.

إن النصوص الشعرية التي تحدثت عن الحرب تستدعي التأمل والتدبر، فالهذليون عمدوا إلى تشخيص هذا الشيء المرعب، تقريبا لمأساة النفس الداخلية أمام مأساة تسهم في تدمير الوجود الإنساني، يقول ساعدة بن جؤية (الطويل):

فَشَبَّ لها مِثْلُ السِّنَانِ مُبَرَّأٌ إِمامٌ لِنادي دَارِها وأَمِـيرُها

عِنَاشُ عَدُوٍّ لا يَزالُ مُشَمِّراً بِرَجْلِ إِذا مَا الحَرْبُ شُبَ سَعِيرُها[2]

ينفتح المنطق الشعري هنا على رؤية باطنة تتجاوز الخارج الموضوعي، وتبطن جملة من الاحتمالات الدلالية المكثفة، فالجمع بين الفعل (شب) و(الحرب) على الظاهر غير مقبول، ولكن الصورة الاستعارية جاءت هنا لتعيد تشكيل المعنى. فالحرب تنحو منحى النار. فكما النار بحاجة إلى من يؤججها، والنار تأتي على الأخضر واليابس، والنار أخيرا تضيء وتدمر في آن واحد. ولذلك نقل الشاعر هذه المنظومةالعلاماتية من المعاني إلى الحرب، فهي بحاجة إلى من يبزغ فتيل إشعالها، تبتلع كل حي يحوم في محيطها، وهي في النهاية تضيء في جانب عندما يتحقق النصر ولكنها تقسو عندما تأتي على رجال القوم، ويمكن تمثيل هذه الرؤية بهذا الشكل البياني:



ويستمر الشاعر الهذلي في إضفاء هالة من الخوف والقلق والاضطراب والموت على الحرب حتى غدت مجسمة تجعل من الإنسان وكأنه ينظر إليها، يحسها ويشعر بها، فهي لا تبتعد عن أن تغدو كائنا حيا، يمارس فعلا غير عادي، ففعلها مستكره مرعب، ومثل ذلك قول أبو ذؤيب (الطويل):

وَكُتُبٍ إِذَا ما الحرْبُ ضُرِّسَ نَابُها لِجَائِحةٍ والحَيْنُ بالنَّاسِ لاَحِقُ

وزَافَتْ كَمَوْجِ البَحْرِ تَسْمُو أَمَامَهَا وقَامتْ عَلى سَاق وآنَ التَلاَحُقُ

أَنوءُ به فيها فَيَأْمَنُ جَـانِبِي ولَو كَثُرَت فِيها لَدَيَّ البَوارِقُ[3]

إن النظر النافذ إلى أعماق هذا النص يجعلنا نتفادى التمركز حول المعنى بوصفه هدفا للنص وإنما يجب أن ننفتح على ((تعايشات المعنى))[4] حسب رولان "بارث"، فالصورة التي تشكل فيها مستويات الدلالة، تتجلى من خلال الفضاءات والإيحاءات التي تثيرها الكلمة (الحرب) داخل النص، وليس من خلال معانيها المتواضعة في بؤرها المعجمية. لأن الشعر ليس كلاما عاديا فهو ((يقول شيئا ويعني شيئا آخر))[5]، ومن ثم تقوم كلمة (الحرب) في هذا السياق على معان ثرية رمزية هائلة في تداخلها وتخارجها، ووضوحها وغموضها، علنها وسرها، إنها فضاء ينضح بأنواع التدمير والخراب، فالحرب مستكرهة، من أجل ذلك غيبت، ففعلها مبني للمجهول (ضُرِّسَ) وفي بنائه للمجهول تأكيد على اختلاف فاعليتها، حيث تنعدم المودة بين المتخاصمين، ولا تنبعث الحرب إلا بعد استنفاذ جميع السبل لإخمادها، ومن هنا تبرز جوانبها المأسوية التي لا تبدو مريحة أو مستساغة، وقد تزداد هذه الصورة عمقا وكثافة عندما يستخدم الشاعر الفعل (نفت) المحمل بشفرات تتجاوز حدود المعنى الظاهر (الغش) (الرداءة)، فالحرب تموج وفي ظهورها رداءة، لقبح ما ينتج عنها من صور الدمار والمآسي، وغش لانخداع أطراف النزاع بأية نتيجة، فالمنهزم مصاب بالإحباط، والفائز مخدوع وإن فاز فالفوز مبني على دمار.

فالشاعر أبو ذؤيب يعتمد على استثارة مساحة التخييل، واستفزاز مكوناتها لدعم شعرية صورته بمزيد من الرؤى والاحتمالات والأفكار. وذلك عندما شبه الحرب بموج البحر لما فيه من تلاطم وحركة واضطراب، وبما يخفي من قلق وأخطار، ثم لا يلبث أن ينتقل إلى صورة أخرى في قوله: (وقامت على ساق)، وهي تشخيص للحرب ((إن الصورة تظهر في شكل التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى

والرمز))، [6]على النحو الذي تكتسب فيه (الحرب) شعريتها وحضورها التخييلي والدلاليالذي يشكل الصورة الكلية المعبرة عن الإحباط الفعلي.

ولقد ساهم حرف الراوي (القاف) من خلال الصدى الذي تتركه في تشكيل خصوبة إيقاعية تنسجم وطبيعة الصورة الكلية للحرب. فالقاف بما يحمله من ((موحيات الانفجار والقوة والقساوة والصلابة والشدة))[7] يكشف صورة هذه الحرب بمناخها المتوتر، وفضائها الحاضر الغائب وتوكيد سطوتها وهيمنتها وتأثيرها ليس فقط على الإنسان، وإنما أيضا على الأحياء كلهم. إن هذا الإيقاع بتضافر عناصر الصورة الأخرى يرسم صورة درامية للحرب ذات مستوى حاد ومقلق ومثير للأسئلة

وتستمر صورة الحرب في الشعر الهذلي تتجلى بشراستها وفاعليتها، وحركيتها المتسارعة المشبعة بدلالاتها، فتنشأ علاقات جديدة في النص الشعري تأخذ اللغة الشعرية فيها على أنها كيان مفتوح غير قابل للتحديد والقولبة، بمعنى أنها تتجاوز معياريتها المثبتة في المعجم إلى فعل متعدد الوظائف نابع من سلطة الغياب، مما يكشف عن قدرة هذه العلاقات في توسيع أفاق اللفظة في سياق النص فتجعله نصا منفتحا يحمل معاني تتجاوز حدوده.

ومما يساهم في تشكيل صورة الحرب وتوسيع علاقاتها إضفاء عنصر السلاح ليمارس فعله الدرامي في التكثيف الشعوري لا بحسب ما له من أبعاد في واقعه العياني المرصود، وإنما بحسب تناغم عواطفه وذبذبات مشاعره وعنفوان أحاسيسه وعمق أفكاره.

وفي مثل هذا يقول عبد مناف بن رِبعٍ الجُربِي (البسيط):

فَالطَّعنُ شَغْشَغَةً والضَّرْبُ هَيْقَعَةً خَرْبَ المُعَوّلِ تَحت الدِّيمَةِ العَضَدَا

وِلِلقَسِيِّ أَزاميلٌ وغَمْغَمَـةٌ حِسّ الجَنُوبِ تَسُوقُ المَاءَ والبَرَدَا[8]

تتآزر الأصوات على اختلافها، وهي تصدر عن أدوات الحرب، صوت الرمح، وصوت السيف، وصوت القسي، في التعبير عن رؤية الشاعر، وتجسيد شراسة الحرب وضراوتها، فالشاعر اختار بعض أدوات الحرب (الرمح– السيف– القسي) وأصبغ عليها صفات صوتية (شغشغة، هيقعة، أزاميل، غمغمة)،

تبرز كثافة الحرب وسعيرها، حتى غذت في التحامها مجرد أصوات متداخلة تعكس ما يدور في نفس الشاعر فـ((الصورة الشعرية هي التي تتخطى حدود الأشياء، وتكمن في عصب النفس، محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس))[9]،مستخدمة كل القدرات الفنية التي تساعد الشاعر على استكشاف الجوانب الغامضة وإضاءتها لتشكل بذلك أهمية التجربة ذاتها.

ومما يضفي على هذه الأصوات ذلك البعد النفسي المفعم بالرهبة والغليان خروج الشاعر عن التعبير التقريري المباشر لينقل هذه الكلمات (الأصوات) إلى حقل آخر تخرج فيه هذه الكلمات من كونها مقوما منفردا من مقومات القصيدة، لتؤسس عضوية بنائية مهمة في النص الشعري.

لقد صور الهذليون من خلال هذه النماذج الحرب علامة شعرية محملة بالدلالات والإيحاءات حولت صورة الحرب إلى هاجس جمعي، ومصدر قلق ورعب نفسي، كان لزاما على الشاعر الهذلي أن يتجاوز في التعبير عنها اللغة العادية إلى لغة تتشكل من منظومة من العلامات تتضافر فيه جميع البنيات وتتقاطع وتتعاكس إلى محركاتها السيميائية ومضامينها الدلالية لتشيد في النهاية رؤية متحركة متوجة للحرب في سياقها الفردي والجمعي.

الهوامش :

[1]– هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي، ص.10.

[2]– شرح أشعار الهذليين، 3/1178. ديوان الهذليين، 2/215، غناش عدو: معانق عدو

[3]– ديوان الهذليين، 1/152و153 ضرس: سيئة الخلق، تسمو: تمضي قدما. التلاحق: أي حان. البوارق: السيوف. جانبه: شقه

[4]– رولان بارث، نقد وحقيقة، تر. إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين، ص.54.

[5]–كمال أبو ديب، في الشعرية، الدار البيضاء، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص.58.

[6]– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص.262.

[7]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص.145.

[8]–شرح أشعار الهذليين: 2/674و675. وديوان الهذليين، 2/41.

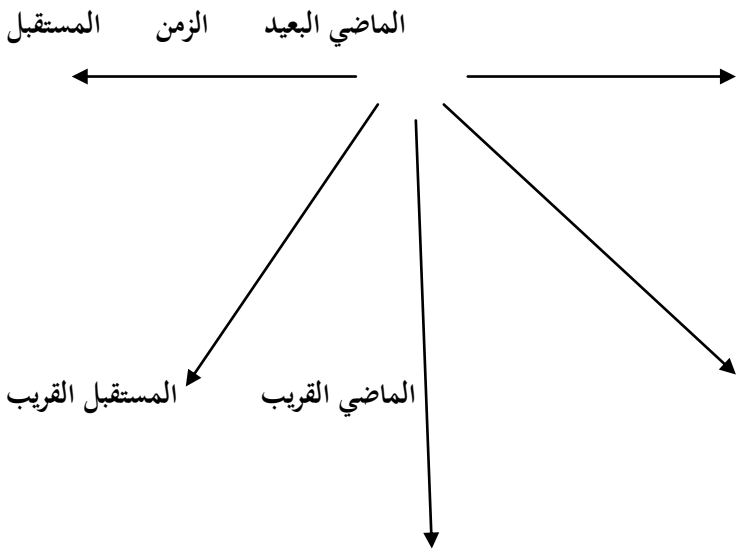
شغشغة: حكاية لصوت الطعن، الهيقعة: صوت ضرب السيوف، المعول: شعر يقطعه الراعي فيشتغل به، أزاميل: الصوت المختلط، الغمغمة: صوت تختلط فلا تفهمه.

[9]– رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، (رؤية نقدية)، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1979، ص.32.

د. فرعون بخالد– كلية الآداب واللغات والفنون– جامعة سيدي بلعباس

قسم النحاة العرب الزمن إلى أزمنة ماض، حاضر ومستقبل «فأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحدث الاسماء وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع وما هو كأن لم ينقطع»[1]فقوله لما مضى دل على الزمن الماضي ولما يكون لم ينقطع عبر عن الزمن المستقبل أما الزمن الحاضر فهو الذي قال عنه كائن لم ينقطع، الأزمة مطلقة في اللغة العربية وأي زمن أخر هو فرع منها يقسم الفعل على ثلاثة أزمنة ماض ومضارع ومستقبل وكأن في وقت النطق، وهو الزمان الذي يقال عليه الآن الفاصل بين ماض ويمضي وأما الماضي فإنه يختص مثالا واحد والحال والاستقبال الذي ليس بأمر يختصان بناء واحد إلا أن يدخل عليه حرف واحد يخلص له الاستقبال وهو سوف والسين وأن الخفيفة»[2].

ويقول المبرد: «الزمن خاصة وعامة يتصل به الفعل وذلك أن الفعل إنما بني لما مضى من الزمان ولما يمض:فإذا قلت ذهب علم أن هذا فيما مضى من الزمان وإذا قلت سيذهب علم أنه لما لم يأت من الزمان وإذا قلت هو يأكل جاز أن تعني ما هو فيه وجاز أن تريد هو يأكل غدا، لأن الزمان مرور الأيام والليالي فالفعل على سننه يمضي»[3] ومن خلا هذه الآراء فالزمن عند العرب يكون بالشكل التالي:



الحاضر

الماضي

المستقبل

رأى النحاة أن العرب استعملوا صيغة فعل لدلالة على الزمن الماضي المطلق ويفعل غير مختصة بزمان بل هي تردد بين الحال والاستقبال وافعل للأمر «وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك أمرا أذهب واقتل واضرب»[5].

الصيغة	فعل	يفعل		أفعل
الزمن	الماضي المطلق	الحال(الحدث الذي لم يتم)	الاستقبال الحديث المنتظر	الاستقبال طلب الفعل

والسياق وسيلة نحوية يدخل في تحليل المعنى الصرفي: «السياق يرشد إلى تبين المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم احتمال غير المراد وتخصيص العام وتقييد المطلق وتنوع الدلالة، وهذا من أكبر القرائن الدالة على مراد المتكلم فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظراته»[6] فالفعل في اللغة العربية ليس مطلقا بل يحصل على زمنه من خلال الجملة والسياق. «إذا كان النحو هو نظام العلاقات في السياق فمجال النظر في الزمن هو السياق وليس الصيغة المنعزلة وحيث يكون الصرف هو نظام المباني والصيغ يكون الصرف هو نظام المباني والصيغ يكون الزمن الصرفي قاصرا على معنى الصيغة يبدأ وينتهي بها»[7].

وقال أيضا «نظر النحاة العرب في معنى الزمنية في اللغة العربية فكان من السهل عليهم أن يحددوا الزمن الصرفي من أول وهلة فقسموا الأفعال إلى ماض مضارع وأمر ثم جعلوا هذه لدلالات الزمنية الصرفية نظاما زمنيا وفرضوا تطبيقها على صيغ الأفعال. «[8] وقد بين الجدول السابق هذا الطرح.

دلالة الفعل الماضي

أجمع نحاة العرب على أن صيغة الفعل الماضي دلالة على الزمن الماضي مطلقا إذا تجردت من الأدوات التي تقيدها بزمن: «فأما بناء ما مضى فذهب وسمع وحمد ومكث بناء فعل وهذا بناء الماضي

الذي وضعه العرب في لغتهم لدلالة على الزمان الماضي»[9]، فالقرائن هي التي تحدد هذه الفروق النسبية للزمن.

صيغة فعل أعتمدها السارد في بناء الفضاء السردي «ولد كل واحد منهم أولادا كثيرا في وقت قصير جدا»[10] الفعل ولد جاء على صيغة الفعل الدال على الماضي المطلق غير المفيد بقرينة، لأن الشيخ يحكي ويسرد أخبار الأهل الحلقة الأبرار غير مبال يزمن يروي عن أبناء غيلان الذين عتوا في الأرض فسادا، أنجب كل منهم أولادا قال الشيخ الراوي: «وكان كل منهم يمكن أن يتزوج على تلك العهود الساحقة مائة امرأة»[11].

ولم يقتصر توظيف صيغة فعل على المطلق وإنما قيدت في بعض المواطن قال الشيخ الراوي: «باتوا يتامى، أطفالا بدون أباء ونساء بدون رجال يندبن وجوههن بأظافر الزمن الذي وجد»[12]، كانت نتيجة الحروب القائمة بين سكان الروابي، حصاد أرواح الأبرياء فيتيم الأطفال وترملت النساء اللاتي ندبن حظهن من هذا الزمان الذي وجد وفرضه الجن جرجيس الذي نشر الحقد والكراهية وثقافة الاغتيال بين الروابي السبع، فالزمان نائب فاعل لم يقم بالفعل وإنما أوجده الفعل.

وكان الزمان الذي انتشرت فيه الفتن مسلوب الحرية مقيدا، لم تغيره السعادة والشقاء وإنما الإنسان في هذه الروابي هو الذي لطمه وأساء إليه. الفعل الماضي تعبير وقوع الحدث وتمامه في الزمن الماضي، وهو الأصل لكن الواقع يستعملها في التراكيب اللغوية بدلا عن الحال والاستقبال. «فالماضي ما قرن به الماضي من الأزمنة نحو قولك:قام أمس وقعد من أول أمس»[13]. الحرف قد عند اتصاله بصيغة فعل تفيد تقريب الماضي من الحضر قال تعالى: «﴿ومالنا ألا نقاتل في سبيل الله وقد أخرجنا من ديارنا﴾»[14] ووبخ الشيخ سكان الرابية قائلا: «لقد حلت عليكم مصيبة الدهر، مصيبة لم تحل بآبائكم ولا بأجدادكم الأولين»[15].

قيد الفعل حل فأصبح يدل على الماضي القريب من الحاضر فالشيخ أنب في حمران على عصيانهم وتمردهم ويخيرهم بالمصيبة ألمت بهم فقد زامرهم الذي كان يملأ أرجاء الروابي السبع لحنا: «زامركم الأغر الأبر ذبح بحد شفرة من عنقه كما تذبح الشاة، ثم حزت رقبته ن ففصل رأسه عن جسده. .

. وقد قطعت أصابعه التي كانت تعزف على المزمار. «[16] نتيجة لأفعال قبيلة بني بيضان الذين سفكوا الدماء وقتلوا الأبرياء. «فشحت علينا السماء وغضب علينا الله تعالى بسوء أفعالكم وفساد أخلاقكم وتعفن نواياك وبغضكم»[17] عقابا لهم سلط الله عليهم السنين فقل الزرع وجف الضرع وانتشر الفقر فأصبحوا لا يفكرون إلا في بطونهم.

دلالة المضارع على الماضي

إذا كان الفعل المضارع يدل على حدث وقع زمان المتكلم أو بعده فقد يدل على الماضي وذلك إذا اقترن"بلم" ولما لأنهما للنفي في الماضي، والكاتب ثم يستخدم المضارع للحال والمستقبل فحسب وإنما جعله مرتبطا بالماضي في كثير من سياقات الرواية فقال مثلا: «لما تكاثروا على تلك الروابي فشت منهم ثقافة الاغتيال، ثقافة حدودها، من العفريت جرجيس لسهولتها»[18] الحرف لما قيدت الفعل المضارع فجعلته يدل على الماضي قال سيبويه»أنها تدل على أن الأمر وقع لوقوع غيره». [19]

كان التأثر في الزمن الماضي حين كان الزواج مطلقا فكان الواحد من أجل هذه الروابي فتزوج مائة امرأة أو أكثر قال الشيخ: «إن كل منهم يمكن أن يتزوج، على تلك العهود السحيقة مائة امرأة وكان الرجل يولد له مائة صبيي»[20] ثم أردف قال: «ولما كانوا يتناسلون بكثرة لم يتناقص عددهم»[21] الحرف لم قلب الفعل المضارع وقيده زمنيا فعاد يدل على الماضي. «دخول لما على الفعل المضارع يقيد الماضي. «[22] وإذا كان الفعل مضارع يتناسلون خبر كان وهي بصيغتها الماضية فعلى شاكلتها.

وورد في الرواية «كان الإنسان والحيوان صديقين متآلفين كانت الأشياء نفسها تعي وتفهم وكانت تشاطر الناس أفراحهم ولعبهم ولهوهم، الطوب كان يعي ويتكلم الحصى كان يشبه كريات القطن»[23] الأفعال المضارعة فحولت زمنها من المستقبل إلى الماضي.

دلالة المضارع على الحال والاستقبال

يدل الفعل المضارع على الحال إذا تجرد من أي قرنية «إذا أردت بالفعل المضارع الاستقبال أدخلت عليه السين ليدل بها على استقباله وذلك يدل على أصله الموضوع للحال ولو كان الاستقبال فيه

أصلا لما احتاج إلى علاقة»[24]، يفهم من ذلك أن الفعل المضارع دال على زمن الحال ولما أقترنا به"السين وسوف" دل على الاستقبال وقد أكد السيوطي قول تمام حسان «إذا قلت سيفعل أو سوف يفعل دل على أنك تريد المستقبل وترك الحاضر على لفظه لأنه أولى به»[25] قال الشيخ الراوي «ستزور قصرها وستقضي ليال جميلة»[26] اتصال السين بالفعل المضارع"تزور وتقضي" جعلتها دالين على المستقبل القريب فقريبا سيزور الشيخ المطاع قصر عالية بنت منصور ويقضي ليال جميلة.

ويتعين الفعل المضارع للدلالة على الاستقبال مع أدوات النصب أن، لن، كي، وإذن قال سيبويه «أعلم أن هذه الأفعال لها حروف تعمل فيها فتنصبها. «[27] وفي الرواية: «يجب أن تنهضي بشيء ما لا يمكنك أن تظل هكذا متفرجا على ما يجري والدماء ما تزال تسيل من القبائل أنهارا، والضحايا يسقطون والروابي السبع كل ليلة». [28]

إن أكثر حروف النصب استعمالا الحرف أن جعل الفعل تنهض دالا على المستقبل، وقد كونت معه مصدرا مؤولا "النهوض"هو واجب شيخ القبيلة وذلك بتكوين مقاومة من الشباب ترد هجمات القبائل الوحشية التي ما فتئت تفتك بأرواح الأبرياء.

وبقيت الحروف الناصبة قرائن مع الفعل المضارع دالة على الاستقبال اكتفيت في دراستها على "أن "الظاهرة وسأسوق مثالا عن الظاهرة أما المضمرة فجاء في حديث الشيخ: «يا قبيلة بني حمران أجمعوا الحطب وأجمعوا منه حتى يصير كشكل الرابية ارتفاعا ن ثم ضربوه حتى يرتفع لهب ناره إلى أعالي السماء، وحتى تشهده جميع الروابي المجاورة، وحتى تعتز بكم عالية بنت منصور، وحتى لا تفقد أهلها الضائع منكم. «[29]، الفعل المضارع بعد حتى دال زنيا على الاستقبال لأن الحرف"حتى"حرف غاية واستدراك كقوله تعالى: «﴿لن نبرح عليه عاكفين حتى يرجع إلينا موسى﴾»[30] وقوله: «﴿ولن أبرح الأرض حتى يأذن لي أبي﴾»[31] وفي سياق الرواية لجلب مرتاض عالية بنت منصور على جبلة بني حمران مستقبلا التعبير ببعض الطقوس سلما على رفض التقتيل والتنكيل بالناس.

دلالة الأمر الزمنية

الأمر هو طلب حدوث فعل أو تركه «والخطاب بلفظ أفعل لا يخلو أن يكون لمن دونك أو لمن فوقك أو لنظرك، فإن كان لمن دونك تسمية أمرا، وإن كان لنظرك تسمية مسألة وإن كان لمن دونك تسمية أمرا، وإن كان لنظرك تسمية مسألة وإن كان هو لمن أعلى منك تسمية طلبا». [32]وهو يدل على الطلب في الزمن المستقبل أو جاء في الرواية: «أما الليلة وفي انتظارها الأتي، فالتمسوا لي على بركة الله فتاة عذراء واذبحوا لي صبيا رضيعا من الربوة الحمراء. . . واحتموا الأفراح والربوة الخضراء ضاعفوا من الاغتيالات. . بادروا إلى التمست عنكم. «[33]

أفعال الأمر في سياق الكلام دالة على المستقبل في ذاتها لأنها سبقت بقوله أما الليلة وفي انتظار الأتي فالخطاب موجه نهارا ليدخل حيز التطبيق ليلا ومستقبلا وأفعال الأمر في السياق جاءت من الأعلى إلى الأسفل على وجه اللزوم وهذا هو الأمر الحقيقي.

الدلالة الرمزية للأفعال الناقصة

إذا كان النحاة القدامى قد اعتمدوا على نظرية العامل والحركات الإعرابية في الأفعال الناقصة. ، بعد دخولها على الجملة ونسخها للخير فإن المحدثين قد أضافوا إلى ذلك دلالتها الزمنية وما يمكن أن تؤديه في السياق، بل وسموها أفعالا مساعدة لأنها «فذا دخلت على الجملة الفعلية ساعدت على جعل ال اسم في حيز زمان معين، وإذا دخلت على جملة فعلية ساعدت على تفصيل الأزمنة وتحديدها وعلى تعيين العلاقات والصلة بين فعل وفعل وبين حدث وحدث» [34]وجاء ما يؤكد ذلك في قول السارد «كانت أشجارها

محكمة بالفواكه اللذيذة، كانت من غذائهم. . . كان الإنسان والحيوان صديقين متآلفين، كانت الأشياء نفسها تعني وتفهم، كانت تشاطر الناس أفراحهم» [35] الفعل الماضي الناقص «كان من أفعال الكينونة العامة يدل على الماضي المنقطع لأنه لم يقيد بقرينة تحدد زمنه» [36]، فالشيخ يحكي عن الراوي الموثوق الحكاية المتوارثة: «كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان» [37]، عن عهد وزمن غير محدد ولا معروف بل وقع في قديم الزمان «لا بد من القول إن فعل كان وأخواتها نحو–"مازال أضحى، أمسى، أصبح، صار"، وسائر

الأفعال الأخرى قد تستعمل في صيغة الماضي متلوة بأفعال أخرى في صيغة يفعل ن وذلك في سرد أحداث ماضية، كما يحدث في الحكايات والقصص: كان يتصدق على الفقراء، يقري الضيف، ويعيث الملهوف»[38]

وقد تفيد صيغة "يكون"بلم فتتحول دلالتها إلى الماضي «والناس في تلك الأراضي خصبة لم يكونوا يزرعون، ولم يكونوا يعملون»[39] قلب الحرف "لم"الفعل من المستقبل إلى الماضي المطلق، لأن سكان تلك الروابي والأراضي الخصبة التي روى عنهم الشيخ في المرحلة السالفة من الزمن الماضي.

ظل سكان القبائل السبع متحابين متآلفين مسالمين ولم يكونوا متشاجرين ولا متقاتلين لم يسفكوا دماء بعضهم بعضا، فكفتهم السماء بأمطارها والأرض بثمارها عن مشقة العمل.

قال الراوي «لكن شيوخ بني زرقان كانوا لا يزالون يشككون في هذه الرواية، وكانوا يرون بأنها مجرد أسطورة من أساطير الأولين»[40] الفعل المضارع –يزال–ماضيه زال على وزن فعل يتصرف تصرفا ناقصا ويفيد مع اتصاف اسمه بمعنى خبره اتصافا مستمرا في الماضي، فالظن والارتياب الذي انتاب قبيلة بني زرقان جعلها تشك في الرواية وتراها مجرد أسطورة، ولم ينقطع هذا الشك إلا بعد تأكيد الشيخ ن وخير لا يزالون جملة فعلية فعلها زمنه الماضي منافيا للاستمرار، «كيف توادونهم، كيف تتحابون معهم وتجاورونهم؟ . . . ماداموا ونصبوا لكم العداوة وباتوا لا يؤدون في هذه الحياة»[41].

الفعل مادام لا يتقدمه إلا فعل مضارع ويجوز أن يسبقها جملة فعلية فعلها ماضيا مثل قوله تعالى»﴿وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيا﴾»[42].

ويتساءل شيخ الربوة الخضراء متعجبا من عوام قبيلته كيف يطيب لهم الجوار، المودة، المحبة، مع بني عمران الأشرار، الكفار وأهلها، لا يؤمنون بالله ولا باليوم الأخر، ولا بالأنبياء والمرسلين، يستهزئون بالأديان السماوية يستحقون بكل القيم الروحية وقد نصبوا لكم العداوة، المتوارثة أجيالا عن أجيال ن قال الشيخ: «اللحن إلي توارثتموه عن أبنائهم، وتوارثه أبائكم عن أجدادكم، كان ذلك منذ فجر الزمن. . . . لا يفتأ يمنع القلوب، اللحن سعد النفوس»[43] الفعل فتئ فعل ماضي من أحداث كان جدل على النفي وعدم وجود وفي سياق الرواية اللحن الجميل الذي كان يصنعه الزاهر توارثه الأبناء عن الآباء منذ فجر الزمن، ولا يزال يسعد الناس ويفرحهم.

الدلالة الزمنية لأفعال المقاربة الرجاء والشروع

تعمل هذه الأفعال عمل كان وأخواتها، وتفيد مقاربة وقوع الفعل، ومعنى الزمان المقاربي التي تؤديه هذه الأدوات هو أن زمن الجملة قد قرب من الحاضر قال السيوطي»وإنما ما يفيد قرب حصول الفعل وأشهرها ثلاثة كاد وكرب وأوشك، وإما تفيد الترجي، فأشهرها طفق، وعلق وأخذ وشرع وأنشأ وجعل وشب»[44] ولدراسة دلالة هذه الأفعال من خلال الرواية، اكتفيت بالفعل كرب وهو من أهم أفعال المقاربة، وعسى كذلك من أبرز أفعال الرجاء والفعل جعل أكثر أفعال الشروع استعمالا. قال الراوي على لسان عالية بنت منصور: «سماني عالية بنت منصور أحد الأقطاب في جبل قاف حين رآني فأذهله جمالي، كاد يقع في الخطيئة، طرد من جبل قاف»[45]

ويفيد الفعل كاد مقاربة حصول الفعل، لم يتمالك زعيم جبل قاف لما رأى عالية بنت منصور، أذهله جمالها، فتن أوصافها الجسمية، فكاد الوقوع في الخطيئة والحرام، وقد استعمل مضارع "كاد"بكثرة في القران الكريم قال تعالى»﴿وإذا أخرج يده لم يكد يرها﴾»[46] وقال أيضا «﴿وإن يكاد الذين كفروا ليزلفونك بإبصارهم لما سمعوا الذكر ويقولون أنه لمجنون﴾»[47]ولم يأت منها بناء الأمر.

والفعل في سياق الرواية يفيد المقاربة فالشيخ دو اللحية الوضيئة والشعر الكثيف والقامة الفارعة، كأن جمال الله في الأرض لما رأى عالية بنت منصور لم يتمالك عن التحديق إليها أذهله جمالها فتن بأوصافها الجسمية فكاد الوقوع في الخطيئة لولا أن عالية بنت منصور: «لم تكن بالكائن الذي يفعل به الرجال ما يفعل بالنساء، إذ لا هي امرأة حقيقية ولا رجل حقيقي ولا هي حيوان حقيقي ولا هي شيء من الأشياء»[48]وعقابا له على فعلته طرد من جبل قاف، تقول عالية بنت منصور ولما سألها الشيخ «وفجأة غاب عني اسمي ومن عسى أن أكون أنا؟ «[49]

والفعل عسى ملازم لصيغة الماضي لفظا ومعناه الاستقبال قال يسبويه «فأما الفعال فأمثلة أخذت من لفظ أحداث ال اسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع ولما هو كائن لم ينقطع، وهذه عسى قد خالفت غيرها من الأفعال ومنعت من التصرف وذلك لأمور منها نهم أجروها مجرى ليس إذا كان لفظها

لفظ الماضي ومعناها المستقبل لأن الراجي إنما يرجو في المستقبل لا في الماضي فصارت ك"ليس"في أنها يلفظ الماضي وينفي بها الحال فمنعت لذلك من التصرف كما منعت ليس»[50]

قال تعالى»﴿عسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم﴾»[51]، خير عسى لا يكون إلا مع الفعل المستقبل فالحرف أن إذا دخل على الفعل المضارع أخلصه للاستقبال.

إن الوقوف على البنية الإفرادية في مستواها المعجمي الصرفي والدلالي وعلاقة ذلك بالسياق ضمن نصوص رواية "مريا متشظية" تعد عنصرا مهما في عملية التحليل والتفكيك فالكلمة، فالكلمة هي بوابة اللغة وتتضمن معنى سياقيا»وكل لفظ في الرواية تحمل دلالة أو أكثر ن فالكلمة لا تحمل معناها الموضوعي فقط بل معين أعمق»[52]

كما أن مقاربة الرواية في بنيتها الإفرادية تبدوا غنية بمفرداتها وقد رادها الاستعمال في السياق فصاحة وتباينا «لأن اللفظ لا يمكن أن يبوح بأكثر قدر من الدلالات إلا إذا وضع في السياق اللغوي وهو الذي يعين القارئ على تحديد المتضامين والرؤى التي تحملها الرواية»[53] ولقد كشفت معجم الروائي على الأساس الذي بني عليه وهو ذو جذور في التراث العربي ومعالمها واضحة، فالكلمة السهلة هي التي تعرفنا بالمشاعر والأشياء وتضع نفسها في خدمة الأديب فتنقل مشاعره للآخرين.

وقد كان الروائي دقيقا عبر الاختبار المدروس للمعجم حريصا على أن تؤدي الكلمة وظيفتها في النص وقد أستعمل اللفظ استعمالا سليما فاللغة كلام مفيد يدل على معنى يتركب من ألفاظ أسند كل منها إلى الأخر لكي تدل عن طريق هذا الإسناد عن المعنى وقصد المعنى.

وقد يشير الفصل الثاني إلى طبيعة الألفاظ عندما تصبح مجتمعة في تركيب واحد لتنتج فضاء جماليا مصدره التأليف أو التنافر المنبعث من تراكم تلك الألفاظ فالنص الفني ليس سوى جمل مركبة تستمد إنشائيتها من نوع التركيب المتسامي، عن الكلام المألوف

وهذا ما يعالجه علم التركيب **syntaxe** الذي يدرس الدوال ضمن السياق الكلي قصد استخراج الدلالة.

وكان لا بد من دراسة الجملة نحويا ثم الحديث من دلالتها وبلاغتها لأن اللفظة لا يمكن أن تبوح بأكبر قدر من المعاني والدلالات إلا إذا وضعناها في السياق اللغوي والنسق الجميل.

الهوامش:

[1] - سيبويه: الكتاب: تح عبد السلام هارون، الهيئة العربية للكتاب، القاهرة. 12/1

[2] -السرافي –شرح الكتاب، تحقق محمد حسين، محمد يوسف، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، 1978، 11/1

[3] -المبرد المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة، 176/3.

[4] -أنظر كتاب التعبير عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

[5] -سبويه الكتاب 12/1.

[6] -ابن الأنباري الإنصاف مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقق محمد محي الدين، دار الفكر، بيروت، 2/124

[7] -تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الشركة الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص 242

[8] المرجع نفسه، ص 242

[9] -سبويه الكتاب 15/1

[10] - عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة الجزائر ط2001/1.ص09

[11] -المرجع نفسه، ص 9

[12] -المرجع نفسه، ص 10

[13] - ابن جني: الخصائص –تح: علي النجار، دار الهدى للتوزيع والنشر بيروت ط1 -1954. ، ص 108

[14] -سورة البقرة، الأية 246

[15] -عبد المالك مرتاض "مرايا متشظية"، ص 46

[16] -المرجع نفسه، ص 47

[17] -المرجع نفسه، ص 108

[18] -عبد المالك مرتاض:مرايا متشظية، ص 9

[19] -سبويه الكتاب 117/3

[20] -عبد المالك مرتاض ن مرايا متشظية، ص 9

[21] -المرجع نفسه نص 9

[22] - عبد الله بو خلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية الجزائر 1987. ، ص 51

[23] -عبد المالك مرتاض "مرايا متشظية"، ص 5

[24] -السيوطي الاشباه والنظائر في النحو حققه طه عبد الرؤوف سعد الناشر مكتبة الكليات الأزهرية بالقاهرة 1975

[25] -تمام حسن، الأصول في النحو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر1982.

[26] -عبد المالك مرتاض "مريا متشظية"ص 56

[27] -سبويه الكتاب 35/1

[28] -عبد المالك مرتاض "مريا متشظية"ص 85

[29] -المرجع نفسه، ص 50

[30] -طه الآية 90
[31] -يوسف الآية 80
[32] -ينظر عبد الله بو خلخال التعبير الزمني عند النحاة العرب، ص 153/152
[33] -عبد المالك مرتاض، مرايا متشظية، ص 31
[34] -رياض قاسم اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي، 180/2
[35] -عبد المالك مرتاض، مرايا متشظية، ص 31
[36] -عبد الله بو خلخال التعبير الزمني عند النحاة العرب ص 153
[37] -عبد المالك مرتاض، مرايا متشظية ـ ص 30
[38] -إبراهيم السامرائي الفعل زمانه وأبنته ص30 مؤسسة الرسالة بيروت ط1980/2
[39] -عبد المالك مرتاض "مريا متشظية "ص5
[40] -عبد المالك مرتاض –مرايا متشظية، ص 88
[41] -المرجع نفسه، ث 29
[42] -سورة مريم الأية 31
[43] -عبد المالك مرتاض، مريا متشظية، ص 66
[44] -السيوطي همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تصحيح محمد بدر الدين النعساني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1/27
[45] -عبد المالك مرتاض "مريا متشظية"ص 68
[46] -النور الآية 39
[47] -القلم الآية 51
[48] -عبد المالك مرتاض"مريا متشظية"، ص68
[49] -المرجع نفسه، ص 70
[50] -سبويه الكتاب 12/1
[51] -النور الآية 40
[52] -محمد مفتاح في سمياء شعر القديم دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، دار البيضاء المغرب 1988، ص 42
[53] - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية –دار العودة –دار الثقافة –بيروت ط3 - 1981. ، ص 178

معيارية الجمال الشعري في النقد الأدبي

د.بغداد برادي

قسم اللغة العربية و آدابها

ج.سيدي بلعباس

الجمال في المصطلح النقدي العربي القديم

جبلت النفوس على محبة القيم العليا والمطلقة، خاصة قيم الجلال والعظمة والكمال، وهذه القيم على رفعتها كثيرا ما تكون موضوع الفنون، التي تستقبلها الذات المستشرفة للسمو الروحي خاصة، والجمال في الشعر لا يخرج عن هذه القاعدة، والناس تجاهه يشعرون بهذا الفيض من الوجدان السامي والمتعة الخالصة، ليس هذا وحسب، بل قد يقفون على مواطن الجمال في مستوياته اللفظية؛ وكثيرا ما ينعت هذا بالحسن والجودة"[1]. ولعل جودة الشعر بلوغه درجة من الجمال أو وصوله مستوى أدبيًّا رفيعًا يلامس فيه سحره البياني سقف بيت الخلود الأدبي؛ وذاك مطمح الشاعر. قال دعبل الخزاعي (246)[2]:

سَأَقْضِي بِبَيْتٍ يَحْمَدُ النَّاسُ أَمْرَهُ ويَكْثُرُ مِن أَهْلِ الرِّوَايَاتِ حَامِلُهُ

يَمُوتُ رَدِيءُ الشِّعْرِ مِن قَبْلِ أَهْلِهِ وجَيِّدُهُ يَبْقَى، وإِن مَاتَ قَائِلُهُ[3]

وكان قدامة بن جعفر (337ه) كثيرًا ما يؤكد على ضرورة التزام "الصفات التي إذا اجتمعت في الشعر كان في غاية الجودة"[4]. وقد كان لهذه الصفات أو المقاييس حضورا في الإبداع الشعري العربي القديم ولأهميتها تداولها النقد القديم، فظهرت في أمّات كتب النقد والبلاغة، معبرة عن الصدى الذي أوجدته في النفس العربية، فكانت أعمدة النظم وأسس العملية الإبداعية في الشعر العربي.

ولعل أبرز سمة تصدرت مقاييس الجمال الشعري ما عبّر عنه عمود الشعر بمعيار الصدق، وقد مضى الشعراء الأولون جاعلين قيمة الصدق في الشعر درجة من درجات الكمال، فهذا حسان بن ثابت (40ه) أخذ بمبدأ الصدق في الشعر إذ قال:

وَ إِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ –إِذَا أَنْشَدْتَهُ– صَدَقَا

وَ إِنَّمَا الشِّعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ عَلَى المَجَالِسِ إِنْ كَيِّسًا وإِن حُمُقَا[5]

و قد أخذ بعض من النقاد بنقيض الصدق، على أن الكذب من دواعي الجودة وحسن السبك، فقالوا: "أجود الشعر أكذبه"، فرد الآمدي (370ه) بقوله: " ولا والله ما أجوده إلا أصدقه"[6]. ومن معايير الحسن والجمال والجودة سمة الوضوح، والتي ذكرها غير واحد من أهل الأدب والنقد، فقد قيل للأصمعي (216ه): "أي بيت تقوله العرب أشعر؟ قال: الذي يسابق لفظه معناه"[7]، وقد أنكر البعض هذا، ورفض معيار الوضوح في المعنى، وقال: "الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة"[8]؛ و هذا قول أبي إسحاق الصابي، وقد دفعه ابن سنان الخفاجي بحجة أن الكلام ما وضع إلا ليكون دالا على المعاني، موضحا لها لا ملغزا عنها.

ولعل معنى المطاولة والمماطلة محمول على معنى العمق والغور في دلالات الألفاظ ما يتطلب من الذهن وعيا وتدبر فهم مقاصد الكلام. وإذا صحَّ هذا الحمل، فليس هناك تعارض بين ما شاع من شرط وضوح المعنى بوصفه سمة من سمات جمالية الشعر في النقد العربي القديم، والقول الذي ذهب إليه الصابي من ضرورة العمق في المعنى اقتضاء لا يقصي الوضوح ولا ينفيه. ثم إن الشعر في النقد العربي القديم لا يكتسي جمال العمق إلا تضمن بعض الحكمة، فالحكمة معيار جمالي لحثها على معالي الأمور، وترك سفسافها، كما أن الحكمة معيار له حضوره في تحديد منزلة شعر الشاعر؛ فهذا الأصمعي قد ثمّن شعر السيد الحميري، ورأى أنه شاعر قارب الفحولة، لولا ما في شعره من سبٍّ لرسول الله صلى الله عليه وسلم وأزواجه، وذاك في قوله: "قبحه الله ما أسلكه لطريق الفحول ! لولا مذهبه ولولا ما في شعره ما قدّمته عليه أحدا من طبقته"[9]. وقد غدت الحكمة من أنجح طرق تلقين علم الشعر، فهذا أبو عمرو الشيباني (شيخ الجاحظ) لشدة إعجابه بالبيتين التاليين أمر طلابه بكتابتها:

لا تَحْسَبَنَّ المَوْتَ مَوْتُ البِلَى وإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ

كِلاهُمَا مَوْتٌ ولَكِنَّ ذَا أَفْظَعُ مِن ذَاكَ لِذُلِّ السُؤَالِ[10]

ومن المقاييس التي احتفى بها النقد العربي القديم بوصفها صورة من صور جمالية البيان الشعري أخذ الشاعر بسجية طبعه وعدم تكلفه في القول والعبارة، ذاك أن الذوق العربي يفضل نمط القريحة العفوية المنقادة لصاحبها انقياد الإبل لحاديها، ولما كان لهذا المعيار من قبول في المتلقين العرب، ذلك أنّهم "استظرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسّه، وصفاء خاطره، وأما إذا كثر، فهو عيب، يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة"[11].

ويظهر أثر الطبع في الشعر حين يتشكل سهلا في مطلعه، ويتركب في صياغته كمالا، ويحسن في رصفه الكلمات تأليفا، فإذا كان الشعر كذلك، كان للقبول أهلا، وللحفظ خليقا، وللخلود جديرا؛ ذلك أنّه قد حوى القسط الأوفر من أسباب الجمال البياني، ومثل هذا في الشعر العربي القديم قول معن بن أوس الأزدي[12]:

لَعَمْرُكَ مَا أَهْوَيْتُ كَفِّي لِرِيبَةٍ وَلَا حَمَلَتْني نَحْوَ فَاحِشَةٍ رِجْلِي

وَ لَا قَادَني سَمْعِي وَلَا بَصَري لَهَا وَلَا دَلَّنِي رَأْيِي عَلَيْهَا وَلَا عَقْلِي

وَ أَعْلَمُ أَن لَم تُصِبْني مُصِيبَةٌ مِنَ الدَّهْرِ إِلَّا قَدْ أَصَابَتْ فَتًى قَبْلِي

وَ لَسْتُ بِمَاشٍ مَا حَيَيْتُ لِمُنْكَرٍ مِنَ الأَمْرِ لَا يَمْشِي إِلَى مِثْلِهِ مِثْلِي

ومن النقاد من ذهب إلى أن الشعر الجميل، هو الشعر الذي يبدو سهلا عند قراءته قريبا من المتلقي عند تناوله، على أنه يستحيل مثله عند المراس ويمتنع، ذلك ما نعت بالسهل الممتنع، وقد سئل أبو العلاء (449هـ): "أي بيت تقوله العرب؟ فقال: "البيت الذي إذا سمعه سامعه سوَّلت له نفسه أن يقول مثله؛ ولأن يخدش أنفه بظفر كلب أهون عليه من أن يقول مثله"[13].

وهذا حسان بن ثابت يدعي لشعره مزية الكلام الذي يطمع في مثله من يسمعه، وهو بمثابة النجم من اليد، أو كما قال ابن قتيبة في الشعر والشعراء، قال حسان بن ثابت[14]:

وَ قَافِيَةٍ عَجَّتْ بِلَبْلٍ رَزِينَةٍ تَلَقَّيْتُ مِن جَوِّ السَّمَاءِ نُزُولَهَا

يَرَاهَا الَّذِي يَنْطِقُ الشِّعْرَ عِنْدَه ويَعْجَزُ عَن أَمْثَالِهَا أَنْ يَقُولَهَا

ودون هذا المعيار الذي قيس به الشعر، فقد شغف العرب بالشعر الرقيق الذي إذا سمع أطرب، والذي إذا أنشد أحدث رقة في النفوس وعذوبة لامتلاكه خاصية الإطراب، ولقد لقب الأعشى (ميمون بن قيس) بصنّاجة العرب لاتصاف شعره بسمة الإطراب، ومن النقاد القدامى الذين احتفوا بهذه السمة ابن عبد ربه، وقد نقل في عقده أن "المأمون قد خرج في وجوه قواده وأهل خاصته، وقد صفوا له، فقالوا: "من ترى أن يقدم؟ قال: الذي يقول:

يَا بَعِيدَ الدَّارِ عَن وَطَنِه هَائِمًا يَبْكِي عَلَى شَجَنِه

كُلَّمَا جَدَّ البُكَاءُ بِهِ زَادَتِ الأَسْقَامُ فِي بَدَنِه

قيل هذا، وأشاروا إلى العباس بن الأحنف، فقال: قدموه فقدم عليهم"[15]. ولقد أشار إلى خاصية الإطراب ابن رشيق في العمدة بقوله: "الشعر ما أطرب وهز النفوس، وحرّك الطباع"[16]، وذكر نحو هذا الجرجاني في قوله: " والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة؛ وإنّما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة"[17]؛ ومع أن جمالية الإطراب في الشعر لم تكن في درجة بعض معايير عمود الشعر إلا أن بعض النقاد عدّها حدا من حدود حسن الشعر وجماليته.

ومن أخص ما أشاد به النقد الأدبي القديم في موضوع جودة الشعر نظرية عمود الشعر التي تقوم على مقومات أساسية قد أشار إليها الآمدي وهي: "1-شرف المعنى وصحته، 2-جزالة اللفظ واستقامته، 3- الإصابة في الوصف، 4- المقاربة في التشبيه، 5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، 6- مناسبة المستعار منه للمستعار له، 7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[18].

لقد توسع في هذه العناصر المشكلة للعمود المرزوقي الذي مضى في مؤلفه (شرح ديوان الحماسة) يحلل كل عنصر على حدة مع تحديد معياريته، فجعل معيار المعنى الصحة والقبول، ومعيار اللفظ الطبع، ومعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، ومعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، ومعيار التحكم في أجزاء النظم عدم تعثر الطبع بأبنيته، ومعيار الاستعارة تقريب التشبيه حتى يتناسب المشبه مع المشبه به، ومعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: طول الدربة، ودوام المدارسة"[19].

وبوضوح خواص عمود الشعر ومكوناته، أصبح هذا المعيار "رابطا للشعر بالجذع الأكبر، ألا وهو الفن، ذلك أن الأدب جزء من الفن، وأن الوصف والمقاربة في التشبيه والاستعارة تعد من وسائل التصوير الفني مما يربط عمود الشعر بعمود الجمال والفن"[20].

ويتجه هذا المقياس لتأكيد صلة الشعر بالجمال والحسن في تلاحم العناصر المشكلة للعمود والمقومات الفنية للصناعة الشعرية بمنظورها النقدي القديم والأصيل.

إن معيار العمود في النقد العربي القديم، وإن حاز قصب السبق بين نظرائه من المعايير النقدية الأخرى لم يستحكم مغاليق منافذ النقد الأدبي، إذ كان الذوق بصورة عامة هو السّيد في تشكيل جمالية الشعر العربي.

فهذا المعيار أو تلك المعايير المذكورة سلفا كثيرا ما تمازجت أو تقاطعت مع الذوق العام الذي يشاكلها بصورة أو أخرى، بحيث أن الجمالية الشعرية في النقد القديم لم تكتمل حلقاتها في صورة بينة واضحة المعالم و الحدود، بل كثيرا ما تباينت الرؤى واختلفت الأصول من ناقد لآخر، وكان الذوق سيد العملية النقدية، "فالعربي صاحب ملكة نقدية مبنية على الذوق الفطري لا الفكر التحليلي، ومن ثَمَّ فهو يعرف الجمال معرفة أولية ساذجة بعيدا عن التأمل"[21] أو الغوص الفكري الذي يورث التنظير المنطقي لجمالية النص البعيدة عن الذوق الفطري الذي يجسده الشعور العاطفي في صوره الصافية النقية. و هذا الذي نقول لا يشين منطقه و لا يزري بملكته التي جبلت على الميول العاطفية في الإدراك و مقاربة الأحداث و الناس.

الجمال في المصطلح الغربي

ليس من اليسير ضبط المصطلح في العلوم الإنسانية، وذلك باعتبار تباين تعاريف الباحثين والمنظرين له في علم الجمال تحديدا، إلا أنّ ما يكاد يجمع عليه الجماليون وعلماء علم الجمال الأدبي هو أن الجمال أو الجميل هو موضوع علم من علوم الفلسفة سماه لأول مرة باومغارتن (1762م) (Baumgarten) باسم (Aesthetik).

والحقيقة أن دراسة موضوع الجمال والجميل أبعد تاريخا من حقبة (باومغارتن)، أي تاريخ ميلاد هذا العلم في المضمار البحث الفلسفي (القرن الثامن عشر)، وقد أشار باومغارتن إلى ماهية الجميل على أنّها حسية الطابع، كما أن الجمال أوسع مجالا أن يحتكر في الجدل الفلسفي، والتحليل المنطقي، إلا أن الخوض في التعريف المنهجي العلمي للجمال يقتضي الرجوع للمصطلح في مظانه، وبوصف الشعر مجالا من مجالات الدرس الجمالي، فقد عدّ– أي الشعر– قولا شعريّا حسيّا كاملا"[22].

وهذا يفيد أن الشعر يجمع بين أشكال المعرفة ويبلغ فيها صورة الكمال، فهو صورة من صور الكمال المعرفي، ذلك أنه يسعى إلى الجمال، فالغاية الجمالية هي تكميل المعرفة الحسية بما هي حسية، وذلك هو الجمال"[23]، ولا شك أن جمالية الأسلوب والشكل يسهمان في بلورة جمالية المضمون بالمفهوم الذي ذهب إليه (باومغارتن)، وقد يعني هذا أن الجمال الشعري قد يقع مناصفة بين الشكل والمعنى، بل إنّه يتم في النص الأدبي بتفاعل الموضوع الفكري–بوصفه معنى– مع الشكل بوصفه منبع الجمال؛ بهذا التوصيف يكون الجمال كلية من الكليات التي يسعى إليها الشاعر لكونه مبدعا مبحثه إدخال السرور والمتعة على المتلقي، وبهذا المنطق فسر (كانت Kant) (1804م) الجمال بوصفه "ما يرضي كليا من دون مفهوم"[24]، فكل ما يدخل البهجة والسرور على قلوب الناس ينعت بالجميل من دون تجريد، غير أن (هيجل Hegel) (1831م) قد ذهب إلى أن "الفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المجردة، بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيجل الجمال بأنه تجلي الفكرة بطريقة حسية"[25].

إن وصف الفكرة بالمطلق يعني أن فلسفة الجمال عند هيجل تقدم المعنى في العمل الفني بوصفه الجوهر، فهو لا يسقط المظهر الخارجي (الشكل) لكونه الدال على الجوهر؛ إلا أن التقديم يعود إلى طبيعة الفن الذي يحول جمالية الموضوع إلى مظهر حسي يعكس بدوره الجمالية الأصلية الكامنة في الفكرة.

فالجمال عند هيجل موجود في الوعي كما هو موجود في الحس، "و قد قال هيجل في كتاب (علم الجمال): إنّ ريش الطيور المتعدد الألوان تَرَفٌ ولو لم يره أحد، وغناء الطير يتردد حتّى لو لم يسمعه أحد،

وشجيرة كاراثوس التي لا تزهر إلا ليلة واحدة، والغابات الاستوائية التي تشتبك فيها النباتات الجميلة الفنية، تنبعث منها عطور فاغمة، وكل هذا يفنى ويسقط دون أن يستمتع به أحد"[26].

وهذا من التنظير يقتضي وعيًّا جماليًّا يتشكل ذهنيًّا بعد إدراك الجمال الحسي الكوني، حتّى يسهم في الوعي الجمالي الذهني في تطوير صورة الفن شكلا وأسلوبا، لا من حيث نقاؤها وحسب، بل–و كذلك– من حيث صفاء الوعي؛ "فالفكرة عند هيجل حقيقة عينية متطورة، وقد تكون الفكرة غامضة وقد تكون الفكرة كاملة، فإذا تكاملت، بحيث طابقت التصور الخاص بها كانت حقيقية، ولذلك يقول هيجل: "إن المثال **ideal** أو المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل، ولكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال"[27].

نلمس من هذا النقل ميلا من هيجل إلى أولوية المضمون على الشكل في جمالية الفن، ولعل مرجع هذا الميل يعود إلى تتبع هيجل لتاريخ الفن، فقد رأى أن النمط الفني الرمزي قد تعارض فيه الموضوع مع الشكل الخارجي، ومن جهة أخرى فقد تميز الفن الرمزي من حيث مضمونه بالإبهام والألغاز، كما ساده الطابع السحري المليء بالأسرار. فالفن–حسب هيجل– لم يبلغ ذروة الجمالية إلا في الفن الكلاسيكي، حيث شاكل الشكل المضمون وطابقه فنّيا[28].

إن هذه الوحدة القائمة بين توافق الشكل والمضمون في الأدب الكلاسيكي تجسد نظرية هيجل الجمالية للفن، وقد عللها تاريخيا من خلال النظر في مرحلة غياب الوعي الفني في النمط الرمزي إلى حضور الوعي في النمط الفني لدى الإغريق؛ ومن هنا ندرك نظرة هيجل لجمالية الفنون–و الأدب بداهة منها– القائمة على تحقق الشكل بتحقق الفكرة ونضجها، "فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضموم، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون"[29].

ولم يختلف رأي فريدريك نيتشه (**1902**م) (**Nietzsche**) عن رأي هيجل، إلا أنّه أضاف إضافة مهمة، وهي أن الجمال الفني يرتبط بقوة الفكرة الماثلة في المثل العليا وطلبها، كبذل النفس ورباطة الجأش وعزة النفس وعلو الهمة؛ وهذا ما يمثله الفن الكلاسيكي في نظر نيتشه بلا تكلف أو تصنع في الأسلوب، ولإدراك هذا يحتاج الأديب لأمرين: "إرادة الاستقواء، وعنها يولد النزوع إلى التبسيط، إذ القوة شأنها شأن البسيط، لا شأن الأمر المتكلف"[30]؛ ثم إن القوة تتعلق بالمرسل بطرف والمتلقي بطرف آخر، فهي كإرادة الفعل تماما الذي تتعلق إرادته بقوة فعله لدى المرسِل، كما يتعلق أمر أخذه بقوة استقباله، فقد

أخذ نيتشه "القوة مذهبا تقييميا في التلقي الجمالي، إذ أعتبر المؤثر أو المطرب جميلا، فالفنان الذي يؤثر فيك، فيجعلك تشعر بالعظمة، لا شك أنّه عظيم"[31].

إن مذهب نيتشه في الجمال الفني يوجب بالإضافة إلى عاملي الانفعال والإثارة عاملا ثالثا يتمثل في تنسيق العاملين السابقين من حيث توجيه عناصر اللغة آلياتها الانفعالية والمؤثرة بوصفها الأس الجمالي للعملية الإبداعية.

وإذا كان نيتشه قد آثر الانفعال والإثارة على غيرها من مكونات الإبداع الجمالي في الفنون، فإن كروتشيه (1952م) (Crocé) قد جعل المظهر الجمالي يظهر في المعرفة الحسية وأداتها التخييلية، وفي معرض تعريف علم الجمال ذهب كروتشيه إلى "أنه علم اللغويات العام (General Linguistics ذلك لأنه العلم الذي تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير (Expressive Media) وهو أيضا علم فلسفي، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن"[32].

ومن خلال هذا التعريف نلمس في كلام كروتشه مرادفته علم الجمال لعلم اللغويات، ومن هذا نستنتج رؤيته لجمالية اللغة التي تلتمس في عناصرها وفي الآليات التي تجسدها تعبيرا حدسيّ المدلول، "فما اللوحة أو الكلمات المكتوبة أو الأصوات سوى مساعدات سببية تعين على أن يحدث الحدس نفسه"[33]. ويؤكد كروتشه أن الحدس ليس نشاطا تطبعه الأشياء في العقل كما لو كان سطحيا خاليا، بل هو فعالية تجري في الذات الإنسانية، وهو منتج للصور، أي أنّه مجرد تسجيل، بل استعداد "يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية"[34].

وهذا ما يجعل الحدس يتقاطع مع طبيعة الشعر المتكونة أساسا من عنصري الصور الخيالية والانفعالات العاطفية، والتي تبعث على التأمل الانفعالي المعبر على الجمال، بحيث أن الجمال عند كروتشه هو التعبير الحدسي عن الجمال بشكل موفق؛ ولعل الجمال–كذلك– يقع بالصورة ذاتها في عملية الاستقبال من خلال اللغة الشعرية في بناها المستوياتية التي تنعت بالجمال وتشكله.

وهذا صريح ما يقول به المشتغلون في علم الجمال الأدبي، أي الخاص بالفنون التعبيرية، وهذا ما قال به –تحديدا– مارتن هايدغر"إن اللغة نفسها في معناها الجوهري شعر"[35]، وإذا كان الشعر مادة الجمال في اللغة ابتداء، وفي التصوير الخيالي والإيقاع الموسيقي انتهاء؛ فإن الشعر العربي القديم قد أخذ من الجمال بحظ وافر. ولا شك أن المعلقات الجاهلية قد وجدت مثل هذا الحظ أو أكثر.

***

الهوامش

1- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (ج ي د)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص 298.

2- شاعر هجّاء، كوفي الأصل، هجا من الخلفاء: "الرشيد، والمأمون، والمعتصم، والواثق".

3- ديوانه، تح: محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1962، ص124

4- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، دت، ص53.

5- ديوان حسان بن ثابت، تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1974، 430/1

6- الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط1،، 1965، ج57/1.

7- ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: محمد عبد القادر شاهين، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، لبنان، د ط، 2004، ج325/5.

8- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة علي صبح، القاهرة، ط1، 1389هـ، ص59.

9- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، تح: إحسان عباس وإبراهيم السّعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط2، 2004، 179/7.

10- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، دط، 1996، 131/3.

11- ابن رشيق، أبو علي الحسن الأزدي المسيلي القيرواني (456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط2، 1955، ج261/1.

12- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (395هـ)، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، لبنان، دط، 2004، ص55.

13- ابن عبد ربه، العقد الفريد، 225/5.

14- ديوانه، 293/1.

15- ابن عبد ربه، العقد الفريد، 378/5.

16- ابن رشيق، العمدة، 257/1.

17– الجرجاني، علي بن عبد العزيز، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الجلبي ، ط4، 1966، ص100.

18– ينظر الآمدي، الموازنة، 4/1.

19– المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1/ 9–11، (بتصرف).

20– عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر: مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير، دار الأوائل، ط1، 2004، دمشق، سوريا، ص51.

21– نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 2006، ص 24.

22– عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج294/1.

23– م ن، ص ن.

24– إيمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 121.

25– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1998، ص 125.

26– عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج579/2.

27– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص128.

28– م س، ص س بتصرف.

29– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص128.

30– Nietzsche, La Volonté de Puissance,tr: Marc Sauttet, Maxi–Poche,classiques Etrangers,1988,P: 115 .

31– Nietzsche, Par–Dela le bien et le mal,Sigma Edition,P: 230

32– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال،ص 194.

33– فؤاد جلال وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 282.

34– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص194.

35– مارتن هايديغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص98.

المكان والزمان في راهن
المدونة النقدية العربية المعاصرة

الاستاد الدكتور مولاي علي بوخاتم

جامعة عين تموشنت/الجمهورية الجزائرية

حين نتحدث عن اشكالية المصطلح، فإنّنا نستند إلى مسلمة تعتبر المصطلح النقدي ومسألة نقله إلى العربية . في هذا العصر . تشكل عقبة كبرى أمام هذا البحث، إذ هو يمرّ بفترة تأرجح وغموض أدت إلى عملية ترادف وخلط كبيرين بينه والمصطلح اللسانياتي. ثمَّ إنّ اللبس حاصل ومردّه إلى محاكاة النقاد المعاصرين للسانيات الحديثة، في فترة يمكن التأريخ لها منذ أواخر الستينيات، أو بداية السبعينيات في العالم العربي بعامّة مع ظهور المدّ البنيوي. بحيث اقترن المصطلح العربي الأصيل مع بعض المصطلحات اللسانياتية المستحدثة، ممَّا أدى إلى طغيان المصطلحات الأجنبية فيما ينشر أو يترجم.

على أنّا أردنا . قدر الإمكان . الإجابة عن هذه المسألة المحيرة، التي قد تشكل بحثاً إن لم نقل مجلداً قائماً بذاته، وهو الأمر الذي لم نرم إليه، فاختزلنا الإجابة موجزة في التقدمة، لئلا نمرق عن غاية البحث الأصلية، وهي المصطلح اللسانياتي والسيميائي. لكن، مادمنا لا نعرف الظّروف التي نشأ فيها المصطلح النقدي الحداثي، والأسباب التي دفعت إلى وضعه، ولم نطلع على جلّ الآداب الأجنبية والأعمال النقدية لفهم المصطلح فهماً دقيقاً، اكتفينا بتقديم الإجابات للأسئلة التالية:

ما هي حدود إشكالية المصطلح باعتباره دليلاً لسانياتياً؟ من حيث الأفهوم والأهمية، وما هو موقعها بين التراث والحداثة؟ وما هي المراحل التي مر بها المصطلح اللسانياتي؟ وما هي الأسباب والعلّل التي تقف عوائق في تطوره؟ ثمَّ المقترحات والحلول لهذه المسألة؟ إجابة عن مثل هذه الأسئلة وأخرى انتقينا مصطلحين اثنين هما الزمان والمكان لغرض ايضاح الغموض بشانهما وهما المكان والزمان كنمذج عينية

* . المكان والزمان:

يظل حضور المكان والزمان في الخطاب الأدبي شعراً وقصة ورواية ضروريين وأساسيين، فلا يمكن

عزلهما عن السياق ومحفل الكتابة. وهما يتفاعلان ويتبادلان التأثير، عنصران أساسيان في عملية السّرد القصصي، وإن زمن الرواية ليس هو زمن الساعة، وكذلك فإنّ مكان الرواية ليس هو المكان الجغرافي.

ورغم هذا التلازم بين هذين العنصرين فهما لا يفترقان، حيث أنّ المكان ثابت على خلاف الزمان المتحرّك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية، إنه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه بعد عجز أو إخفاق، وهو الحيّز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات، وهو الفضاء والفراغ والخيال "صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس.

على خلاف الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكاً غير مباشر، فهو يجري في الإنسان وكلّ المخلوقات التي جاءت قبل الإنسان. وبه تعرف الموجودات، فهو جسر يربط بين الوحدة والتباين، فهو إذاً فاعلية معينة تتحدد حسب ظروف مرحلية، من هنا فالزمان الإنساني هو سيّد ما جاء من قبله من أزمنة جامدة حية.

لهذا، تجد في أغلب الدّراسات مزجاً بين العنصرين، ودراسة متداخلة لهما، بعدما بدا للجميع أنه من غير الممكن تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان دون التطرّق إلى المكان كمظهر من مظاهره.

*-المكان:

أما مصطلح (المكان) في اللغة العربية المعاجمية بينها (لسان العرب) مشتق من المكان والمكانة مكان في أصل تقدير الفعل مفعل. أما الدليل على أنه المكان مفعل هو أنّ العرب لا تقول في معنى مكان كذا وكذا، إلا مفعل والجمع أمكنة2، وفي قواميس أخرى يعني المكان موضوع كون الشيء وحصوله.

أما من الناحية الاصطلاحية فقد خاض الدّارسون في هذا المصطلح، كإطار تسير عليه الأحداث في الرواية، فتنبه غاستون باشلار إلى المسألة، في كتابه جمالية المكان مصرحاً "المكان ممسوك بواسطة الخيال ليظل محايداً، خاضعاً لقياسات وتقييم ما في الأراضي"3، ولم يجعل من المكان نتاج صياغة المؤلف في العمل الروائي، بل إنّ المكان يمارس صياغة المكاتب وشخوصه الروائية.

ومن ثم، أضاف، إذا كانت الرواية جنساً أدبياً مكانياً4 فإنّ المكان في الرواية يتخذ على حدّ تعبير

بيتور **butor** المخيلة5. وعليه، تحول عنصر المكان لدى أغلب هؤلاء المنظرين إلى هندسة خارج النصّ.

ثم إنّ الحديث عن المكان بموجب رسم حدّ فاصل فيه ومصطلح الفضاء، يدفعنا إلى القول إن الحديث عن المكان في الخطاب الأدبي يجدر أن يقرّ ويعترف بالعلامة مع مكوّن أساسي هو الزمن، فكلّ تصوّر وتجسيد للمكان في محدوديته أو الفضاء في اتساعه لا يتم إلا بقول الزمن وإنما في الأفق الزمني.

ولذلك، فمصطلح الفضاء (**Espace**) المعمول به في الدّراسات السيميائية، والمتمثل في كونه موضوعاً مهيكلاً، يتكون من عناصر غير مستمرّة، لكنها منتشرة عبر امتداده وفق نظام مهيكل، يطلق عليه قريماس الفضاء الإدراكي وهو يقصد أن يتحول الفضاء في أيّ خطاب سردي مطابقاً لخطية النصّ وقريباً من هذا المصطلح (**Espace**) يعثر على مفاهيم لدى قريماس أبرزها: التحييز (**Spatialisation**) والبروكسيميكا (**Proxèmique**) ثم وصف الحيزية (**Description de la spatialitè**) والمقولات الحيزية (**Catègories Spatiales**)6.

على أنّ مصطلح (**Espace**) في اللغة الفرنسية و**Space** في اللغة الإنكليزية، وقد ترجم بصورة إحداهما المكان وأخرى الفضاء. وضمن تحديدات قريماس "هو الشيء المبني، يحتوي على عناصر متمفصلة، يتوفر على عنصر الامتداد، وهو بعد كامل ممتلئ"7.

أما مصطلح البروكسيميكا (**Proxèmique**) القريب من مفهوم (الحيز) أو (الفضاء) فهو مفهوم هدفه تحليل الموضوعات عبر الحيز8، واللفظة من استعمالات السيميائيين واللسانياتيين (**Dieictiques**)؛ وهو مصطلح يقوم مقام اسم الإشارة وظروف الزمان والمكان في اللغة العربية، وبذلك يغدو المفهوم السيميائي للمصطلح أوسع مما هو عليه في الدّلالة اللسانياتية.

وانطلاقاً من هذه المفاهيم المثارة في الثقافة الغربية فإنّ الباحث في الدّرس السيميائي العربي يصطدم بكثير من الاختلاف والتضارب في اصطناع هذا المصطلح النقدي. بين المشرق والمغرب، وبين أيّ ناقد وآخر في نفس البيئة الجغرافية.

بحيث ميز الباحثون بين المجال والمكان والفضاء والحيز والبيئة والفراغ وشتى المصطلحات، على الرغم من أنّ النقاد العرب لم ينتبهوا يومئذ إلى هذا المفهوم الذي كان شائعاً، في حقيقة الأمر بين النقاد الغربيين إلى حدّ بعيد.

من ذلك، فقد عالج حميد الحميداني مسألة المكان في الدّراسات الروائية، متطرّقاً إلى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بالمفهوم مثل المكان الروائي والفضاء، والفضاء الجغرافي والفضاء الدّلالي، والفضاء النصي والفضاء بوصفه متطوّراً9. ثمّ أبدى ميلاً إلى عنصر المكان في الرواية، مذهب جلّ النقاد المشتغلين في الرواية. لما في مصطلح المكان من شمولية أوسع، لكونه يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الرّوائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءاً منه10. وبذلك فصل بين المصطلحين المكان والفضاء.

كما حظي كلّ من الفضاء والمكان في الأعمال النقدية لدى عبد الملك مرتاض، لأن الفضاء في اعتقاد الباحث يتخذ في العربية الجارية مفهوم الجوّ الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء، والأبحاث الفضائية11.

ثم ذهب الباحث إلى التمييز بين المجال والمكان (**Lieu**) والفضاء (**Espace**) على النحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية، بحيث يغطي المجالات الأرضة والسماوية والمائية ثم تحدث عن مصطلح الحيز الذي آثره بالاستعمال كمفهوم دال على الحركية الاتجاهية والخطية والطولية والعرضية معاً، سواء أكانت هذه أفقية أم عمودية أم مائلة12. وأما مصطلح المكان فيعني الجغرافيا، والفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأيّ بلدٍ فيها، والفضاء يعني الفراغ بالضرورة. بينما مصطلح الحيز الذي تشبث به مرتاض قادرٌ على أن يشمل جلّ هذه المصطلحات اتجاهاً وبعداً ومجالاً وفضاءاً وجوّاً وفراغاً وامتلاءً.

وبغية للتعبير عن التفرقة بين المصطلحات حيز وفضاء ومكان أشار عبد الملك مرتاض إلى "أن مصطلح "فضاء" من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيّز الجغرافي وحدهُ".

وعليه، فقد أقرّ عبد الملك مرتاض على أنّ مصطلح الحيز من ابتداعه دون سواه، والفضاء مصطلح شائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين، وجديد في الاستعمال النقدي العربي المعاصر.

وقريباً مما أراده الفرنسيون من وراء مصطلح (Espace – temps) مزج الباحث بين تركيبتين هما (الزمان) و(المكان) مستحسناً لفظ (الزمكان)13وقريباً من الاستعمال العربي الزمكاني، بحكم عدم القدرة على الفعل من شق الزمن والمكان.

وفي المقابل، سوّى بعض الباحثين بين مصطلح فضاء ومكان من خلال عمل الروائي الذي يرمي إلى بث المصداقية فيما يروى. فيجعل المكان في الرواية مماثلاً في مظهره الخارجي للحقيقية، وهو حين يفعل ذلك يوقف القارئ على "الصور الطوبوغرافية للمكان، التي تخبرنا عن مظهره الخارجي"14 فيتحوّل عمل الروائي إلى رسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكناً. ثم يسم مؤلفه بعنصرين اثنين هما: (الفضاء والزمن).

ولزم التنويه إلى أنّ بعض النقاد مشارقة ومغاربة، يفضلون استعمال مصطلح المكان. دون الفضاء على خلاف ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض. إذ حدّد جابر عصفور خلفيات المكان في مساق حديثه عن الصورة الفنية، هذه الأخيرة التي لا تتوافر إلا حين يكتسب المكان، "صفة سيميوطيقية من خلال إعطائه قيمة دلالية تميّز بين الظواهر المكانية التي لا تختلف بعضها عن بعض من الواقع"15.

ومن خلال ذلك، فإنّ الصّورة الفنية لدى جابر عصفور تتعدّى حدود الرؤية للمكان بعناصره الفيزيائية المشاركة الوجدانية.

وبالتدرج إلى أدقّ التفاصيل، فإنّ الباحثة خالدة سعيد في كتابها حركية الإبداع، ذهبت إلى القول بمصطلح المكان "لكونه علامة في سياق الزمن، وهكذا يتخذ المكان شخصية زمانية"17 وتتخذ الباحثة مصطلح (الزمكان) نموذجاً للأخذ به.

كما أشار محمد برادة إلى العلاقة بين الزمان والمكان، وهي العلاقة التي تشخّص جدلية الواقع في الحياة18، مذهب وليد إخلاصي القائل بأن: "المكان عندي هو الزمكان، أي الزمن والمكان"19.

وخصّ باحثون آخرون المصطلح بأشكال أخرى من الصياغة أبرزها: البيئة لدى علي بوملحم20 وعمار زعموش21.

وعليه يمكن القول إنّ المكان والفضاء والحيز ألفاظ لمصطلح واحد دالّ على وعاء خارجي تزداد قيمته كلّما كان متداخلاً بالعمل الفني والأعمال الروائية التي تستخدم جغرافية الزمن. فهو السّطح والعمق، والأجواء قاطبة.

*. الزمان:

لقد عرفت سائر المخلوقات الزمن قبل وجود الإنسان، وأنّ الموجودات تعرف بفضل عامل الزمان، فالزمان جسر يربط بين الوحدة والتباين، له فاعلية معينة تتحدّد حسب ظروف مراحله.

من هنا هنا "يعود الزمان إنساناً والإنسان سيّد الفوزيس (Phisis) بشطريهما الجامد والحيّ (Phusis. Bois). ويعد الزمان الإنساني هو سيّد ما جاء من قبله من أزمنة جامدة حيّة".

كما أن هذا المفهوم من أعقد المفاهيم تحديداً، وأكثرها تناولاً في الفلسفة والعلوم والرياضيات والأدب وهو في لغة المعاجميين مفهوم يقع على كلّ جمع من الأوقات مشتق من لفظ ومعناه من (الأزمنة) بمعنى الإقامة، ومنه اشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه، فيقال رجل زمن، وقوم زمني.

والزمن والزمان مصطلحان رديفان مترجمان عن اللغة الفرنسية le temps وtime في اللغة الإنكليزية وTemous في اللغة اللاتينية أو Tempo بالإيطالية، وفي لغة أفلاطون يعني مرحلة تمضي لحدث سابق إلى آخر لاحق.

أما الزمن الفلسفي فهو "كلّ ما يمضي، بالتعارض مع كلّ ما يبقى"22، على خلاف المكان لفظ لم يرد ذكره في القرآن الكريم، ولدى بعض الدّارسين فإنه "من المستحيل، تحديد مفهوم الزمن. "ولذلك عبّرت اللغة البشرية على تحديد هذا المفهوم، وعجز معها النقاد في ترجمته من اللغات الأجنبية إلى العربية.

والمقصود بالزمان ها هنا الزمان الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان خاصّة من الناحية التاريخية، من ذلك فقد ورد المفهوم اللغوي للزمان في لسان العرب باعتبار أنّ: الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره،

وفي الحكم الزمن والزمان: حيث أورد أبو منظور مصطلح (الزمان) و(الأزمنة) ليعز به المدّة والدّهر، ثم الزمنة: البرهة من الزمن، وأشار الليحاني إلى (الزمنة) أي زمناً والزمتين (ساعة) وقال ابن الأثير بمصطلح الزمن والدّهر.

من الناحية الاصطلاحية، يعدّ عنصر الزمن من العناصر الأساسية في بناء الرواية، إذ لا يمكن أن نتصوّر حدثاً سواء أكان واقعاً أم تخيلياً، خارج الزمن23 ولذلك فأفلاطون اعتبر العنصر ذاته أساس الوجود وعلته.

أما بخصوص زمن القصّة وزمن الخطاب، فإنّ عنصر الزمن فيهما يعدّ من العناصر الفعالة، والرّكائز الأساسية في كلّ نصّ بغضّ النظر عن جنس هذا النصّ، حيث أنّ زمن القصّة لا يخضع إلى بنية معقّدة أو متداخلة بل يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث في حين أنّ زمن الخطاب، فهو زمن لا يخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث24.

ولذلك، فقد قسّم الدّارسون الأزمنة المتعلّقة بالرواية إلى أزمنة خارج النصّ، أبرزها زمن الكتابة وزمن القراءة، وأزمنة داخلية ويوجد في عمل روائي على الأقل مستويان زمنيان هما: زمن القصّة أو الزمن المحكي، ثم زمن الخطاب أو زمن القول أو السّرد أو الحكي.

وبالنظر إلى اعتبار الرواية فنّاً زمنياً أو عملاً لغوياً يجري ويمتدّ داخل النصّ، بحيث لا يمكن تخيل عمل روائي متخلّصاً من الانتظام الزمني، سعى النقاد العرب إلى ترجمة هذا المفهوم نقلاً عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية.

فقد ترجم محمد رشاد الحمزاوي، مصطلح (الزمان) نقلاً عن اللفظتين الشائعتين: (**Temps. Time**) الاسم المنقول إلى الإنكليزية **Time** الدال على الماضي والمستقبل ولا وجود للحاضر، في حين أنّ الزمن **temps–tense** المقصود به الزمن النحوي الذي يعبّر عنه بالفعل المضارع تعبيراً لا يستند إلى دلالات زمانية فلسفية وإنما يبنى على استخدام القيم الخلافية بين الصيغ، ومثل هذه التفرقة قليلة في أدبيات النقاد المعاصرين.

أما الباحث بسام بركة فقد ترجم اللفظة الأجنبية (temps) بالزمن، زمن الفعل، سواء في الماضي أم المستقبل أم الحاضر25. وهو تصنيف مخالف للتحديدات الأخرى التي تقصي الحاضر. ويقصي هو لفظ (الزمان) من قاموسه الألسني.

وفي ترجمة قاسم المقداد التي أثارت إشكالية الزمن في اللغة الفرنسية، أشار الباحث إلى مصطلح الزمن القواعدي. (Tomps grammatical)26 الشائع في لغة الملحمة. والزمن التاريخي (Temps Historique)27 عوضاً عن الزمن الأول. في حين ترجم لفظ (Temporalitè) في لغة كاسيرر بالزمانية.

ومن المصطلحات المتوالدة والمتشاكلة مع مفهوم الزمن ترجم الزمن المروي عن (temps Racontè) وزمن الراوي عن (Racontant) والمدّة عن Durèe.

أما الباحثة أمينة رشيد فقد أثارت عنصر الزمان باعتباره عنصراً من عناصر الرواية، له دوره الفعال في النصّ الروائي، شأنه شأن المكان، إذ للمكان دور مكمّل لدور الإنسان في تحديد دلالة الرواية. وتأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث. من ذلك يحدث التلازم من المكان والزمان فيأخذ الرواية تماسكها وانسجامها.

كما تحدّث عبد الملك مرتاض، عن هذا المفهوم، موضحاً ثلاثة حدود للمصطلح هي: التزامن والتعاقب والمدّة، نقلاً عن جيرار جنيت معتبراً الزمن في ألطف دلالته "يحمل على معنى التراخي والتباطؤ، أي كأنّ حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن التي تحوّل العدم إلى وجود حسي أو زمن يسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة، وديمومتها السرمدية.

فالمفهوم لدى الباحث مجرّد غير محسوس، ويتجسّد الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفي عن الظاهر لا من خلال مظهره في حدّ ذاته. ويؤكد عبد الملك مرتاض على أنّ مفهوم الزمن من المفاهيم الكبرى التي خاض في رحابها العلماء والفلاسفة والرياضيون في الإجماع على تعريفها، وحجة ذلك قول باسكال أنه من المستحيل، ومن غير المجدي أيضاً تحديد مفهوم الزمن.

وهكذا يبدو لدى المشتغلين بعنصر الزمان شبه إجماع على المصطلح في صيغتين اثنتين زمان أو زمن لدى جلّ الباحثين السيميائيين. على خلاف عنصر المكان.

خلاصة وآفاق:

بعد هذه الرّحلة في شؤون المصطلح وإشكالياته المعقدّة، وما دامت تعلة النقاد العرب، وغيرهم من الباحثين تنصب على المصطلح السيميائي اتضحت لنا مجموعة من الخاصيات نوردها على النحو الآتي:

فمنذ البدء عرفنا كيف أنّ الأهمية المعرفية للمصطلح تزداد يوماً بعد يوم بوصفه بنية سيميائية ودلالية وتداولية مشتركة بين الثقافات واللغات المختلفة، وكيف أنّ المصطلح يمتلك حدوداً سيميائية ودلالية واضحة في لغاته الأصلية، ويتحوّل في اللغات المنقول إليها، وبطرائق وآليات مختلفة، إلى لغة تفاهم مشتركة بين الثقافات والشعوب.

ونسلّم بأنّ هناك اتفاقاً بين جلّ الباحثين على اصطناع ثلاثة حقول مصطلحية أساسية للمصطلح العربي، بوصفه علامة من نوع خاص، وجزءاً من التعبير اللغوي وقوّة تداولية ودلالية هي:

1) **الحقل التراثي: ومنه اغترف النقاد مجموعة من المصطلحات السيميائية، وهو حقل هيمنت فيه سمة الوفاء للدلالة المصطلح ضمن مرجعيته الثقافية العربية القديمة، كما هو الحال عند النقاد القدماء والبلاغيين العرب، كما يتضح من خلال بعض القواميس اللغوية العتيقة، فضلاً على بعض الإفادة المصطلحية من التراث الإغريقي القديم.**

2) **الحقل الحداثي: زمن خلاله أبدى الباحثون العرب حرصهم على الإفادة من مصطلحات عديدة منجزة، سواء في الثقافة الأوروبية (الفرنسية) في مدرسة "قريماس" كما هو الحال لدى جلّ النقاد في المغرب العربي، أم من خلال بعض المصطلحات في الثقافة الأنجلوساكسونية، لدى (بيرس) وأقرانه، كما هو الحال لدى أغلب النقاد المشارقة. ما أفضى إلى ميلاد خصوصية المصطلح النقدي في أصوله الغربية المترجمة فضلاً عن خصوصيته في الموروث النقدي والبلاغي.**

3) **الحقل التوفيقي والإحيائي: وكان من نتائج صراع المناهج والمفاهيم والمصطلحات في العلوم اللسانياتية، سعى من خلاله النقاد إلى تجاهل بعض المصطلحات العتيقة وأخرى حداثية ثم محاولة توليد مصطلحات جديدة بطريقة اعتباطية أو انطباعية، يغلب عليها طابع الاجتهاد الفردي.**

ومع مرور الوقت، لاحظنا كيف أنّ النقاد بدأوا يتخلّصون من الاتجاه المحافظ والتمسّك بالمصطلح البلاغي واللغوي، تحت ضغوط الاتجاهات النقدية الحديثة التي راحت تتخذ من النقد الغربي ومصطلحاته

النقدية مثالاً لها. وراح المصطلح النقدي الأوروبي يجد سبيله إلى الخطاب النقدي العربي عن طريقة الترجمة تارة، أو عن طريقة التعريب الكلي أو الجزئي تارة أخرى.

والسمة التي وجدناها لدى أغلب الباحثين من الجيل الجديد، هي تداول المصطلح الغربي، والعمل على إشاعته، حتى حدث شبه افتراق بين الاتجاه التراثي والاتجاه الحداثي (الألسني). فبذلت خلال أواخر القرن الماضي جهود فردية وأخرى جماعية لضبط المصطلح النقدي واللسانياتي وضعاً وترجمة وتعريباً، وظهرت العديد من المعاجم الاصطلاحية الحديثة المساهمة في استقامة المصطلح السيميائي.

وفي المقابل، يتوصّل الدّارس في الجهود المصطلحية . من خلال هذه النماذج . إلى افتراق النقاد ضمن فريقين أحدهما، ينهل المصطلحات بقوّة من التراث، محاولاً وسم الحداثة الغربية بالقصور في المصطلحات والفقر. لأنها مصطلحات تتكدّس وتتعدّد في التراث النقدي العربي ومن أمثلة ذلك، السمة والعلامة، والتناص والإقونة، والسيميائية، والخطاب (النصّ) والزمان والمكان والانزياح. وثانيهما فريق اقتنع بأنّ البلاغة والنقد غير كافيان لفكّ ألغاز إشكاليات المصطلح اللسانياتي والسيميائي بوجه خاصّ، وكان من نتائج ذلك أن بدأ الباحثون يحرصون على إيجاد كثير من المترادفات المصطلحية العربية لمصطلح سيميائي غربي واحد، ففضلوا الترجمة والتعريب عن اللغات الأجنبية.

ونتيجة لتواتر الدّراسات والترجمات، هذه اصطدم جلّ الباحثين بصعوبات وعراقيل، وتراكمت المشكلات وتفاقمت الإشكالات المصطلحية، ولم تبق الخلافات مقتصرة على طرفي فريق التجديد وفريق التقليد بل ظهرت التناقضات المصطلحية داخل حدود الإقليم الواحد، في المشرق وفي المغرب، وداخل حدود البلد الواحد، بل حتى إنّ الخلاف والاختلاف صارا لدى الباحث الواحد وبناءً على وداعٍ ذاتية أكثر من المقتضيات العلمية والمنهجية.

وقد تراءى لنا أمام ضرورة ملحة وعاجلة، أنّ سمة الاضطراب من المصطلح السيميائي بشكل عام لها أسباب وعوامل يستطيع الدارس استخلاصها من خلال هذا الجرد المقدّم:

الأول: تعدّد المصطلحات بتعدّد الدارسين والمترجمين إلى درجة الفوضى والتسيب.

الثاني: نكران النقاد لجهود سابقيهم، وقطع الحوار والنقاش بخصوص اقتراح المصطلحات.

الثالث: عدم توحّد اللغات المنقول عنها رغم وحدة اللغة العربية، قواعدها واشتقاقها وتعريبها وترجمتها.

والرابع: صعوبة التمرس مع المصطلح السيميائي، ونقله إلى العربية، بسبب إنتاجه في بيئة غير عربية، ونقله بطرائق خاصّة ذاتية ومقابلات تتناس والفهم الخاص لكلّ ناقد أو باحث.

والخامس: تعارض المصطلحات المنتجة في بيئتها الغربية، وإنها عرضة للتحول والتغيير سواء لدى المعاجميين السيميائيين واللسانياتيين أمثال قريماس وكورتيس وجان ديبوا، أم لدى السيميائيين أمثال بارت وإيكو، وتودوروف وباختين وسواهم. أمرٌ أدّى ببعضهم إلى الإقرار بالصعوبة في إنتاج المصطلحات وتوليدها والاتفاق بشأنها. فانتقل هذا الخلاف إلى خلاف في البيئة العربية.

والسادس: اختلاف اللغات الأوروبية فيما بينها، الفرنسية والإنكليزية، المنقول عنها، وتعدّد الإطارات النظرية والاتجاهات المتباينة، ولذلك فالنقاد العرب يتعاملون مع لغات غير موحّدة في التطوّر والعمل، وفي تحديد المصطلح بشكل عامّ.

والسابع: تأسس المصطلحية السيميائية الجديدة تحت تأثير المصطلحية اللسانياتية، ولذلك فملامح المصطلح السيميائي العربي تكوّنت في سياق البحث اللسانياتي، المختلف المشارب والاتجاهات.

والثامن: اتساع طرائق وضع المصطلحات والألفاظ، بحيث سعى النقاد العرب إلى استيعاب العلوم والفنون، ثم استهدوا إلى طرائق وآليات في وضع وترجمة المصطلح. من البيئة الثقافية الغربية إلى رحاب النقد العربي أهمها: الاشتقاق، الترجمة والمجاز والتعريب، محاولة لرفع اللبس بينهم وبين نقادٍ آخرين. فتوحّدت آليات واختلفت المصطلحات المولدة.

والتاسع: توظيف مصطلحات ومفاهيم عديدة وجديدة، سواء من حيث بنيتها أم تركيبتها أم دلالتها، من دون مراعاة مدى توافقها مع المصطلحات المبتدعة لدى النقاد أجمعين، ما أفضى إلى توالدٍ مستمرٌ سلالي للمصطلح يوماً بعد يوم.

وتنضاف إلى هذه العوامل، مجموعة من الخاصيات في وضع المصطلح السيميائي أمكن إجمالها فيما يأتي:

1 . الحرص على تقديم بعض النقاد لمصطلحات أجنبية ومقابلاتها بأخرى عربية مع الأخذ في الحسبان دلالاتها الأفهومية، أمرٌ ظهر في مطلع الثمانينات، خلال مرحلة التحسّس، حيث نقلت مصطلحات مثل: بواتيك، سيميوطيقا، سيميولوجيا، سيميوتيكا، إقونة وإقون عبر معيار الترجمة الحرفية. وكانت رغبة الباحثين حينئذ، مسايرة التعابير الدّولية في استحداث المصطلحات ومحاولة التقريب بينها عند كلّ ضرورة.

للتوضيح، فقد نقل النقاد مصطلحات مثل: التفكيكية، الإقونة، نقلاً لغوياً واصطلاحياً من الثقافة الغربية الفرنسية والأنجلوساكسونية، كما هي في الاصطلاح الأجنبي، دون جهدٍ أو عناء. وكان مثل هذا الجهد ينسحب على غالبية النقاد العرب، أو بعضهم، في غياب تعاون علمي في شكليه الإقليمي والعربي.

2 . وفي المقابل، حرص بعض النقاد على توليد مصطلحات أخرى، مؤيدين المصطلح السيميائي العربي، عن طرائق الاجتهاد، فاصطنعُوا كثيراً من المصطلحات غير الشائعة في التربية العربية الحديثة، وبذلك أرادوا التعامل مع النص الأدبي بمصطلحات تراثية الروح حداثية المضمون (المادّة)، وظهر مثل هذا، في موادٍّ مثل (سيميائية، ابتداع، تقويضية، مماثل، مماثلة، مشاكلة، قراءة، قراءة القرءاة، وقول على قول...)، وغيرها من المصطلحات . وربما فعلوا ذلك استناداً إلى عوامل ثلاثة هي:

الأول: الرغبة في تجاوز الترجمة الحرفية الفجة للمصطلحات السيميائية.

الثاني: محاولة تجنب أي لبس دلالي في نقل المصطلحات.

الثالث: السعي لإخراج المصطلح العربي القديم من رتابته، مع الاعتماد على أساليب مثل: الدقة والإيجاز وسهولة المخرج والصحة النحوية واللسانياتية.

وفي الجهة الأخرى من نتائج هذا الفصل، يلاحظ الدارس سمة التخصص في المصطلح السّردي لدى بعض الباحثين مثل: سعيد يقطين وقاسم المقداد وسواهم، والخوض في جلّ المصطلحات والمساهمة في

صياغتها بصفة مكثفة لدى آخرين مثل عبد الملك مرتاض وصلاح فضل، وعبد السّلام المسدي، وسواهم.

فضلاً، على استلهام المصطلحات من ثقافتين أوروبيتين: الأولى فرنسية والثانية أنجلوساكسونية، فانزلق الباحثون بخصوص ترجمة الموادّ المصطلحية بحسب هذين الاتجاهين. مما أحدث اللبس وأدخل الضيم على بيان ألفاظ اللغة العربية.

في الأخير، وبالنظر إلى هذه النماذج في المصطلح السيميائي، فإنّه يعتقد أنها لا تشكل إلا جزءاً يسيراً مما يوجد أصلاً في الثقافة العربية، وفي اللغات الأدبية، وإنّ مثل هذه الجهود التي بذلها النقاد في المشرق وفي المغرب حسب ذكرنا، هي بعض من كلّ، لا أول لها ولا آخر، فالتراجم متواصلة ومتزايدة والمصطلحات متوالدة مستمرّة، والناظر في علاقتها بالدّرس السيميائي، وما نجم عن ذلك من تقارض مصطلحي ومفهومي، لا يسعه إلا الاعتراف بدور هؤلاء النقاد الساعي إلى تقدّم هذا العلم (السيميائية وتعميق مفاهيمها).

لكن، السؤال المُلِحّ الذي يطرح نفسه في خاتمة هذه الملاحظات، هو إلى أيّ حدّ كانت الجهود اللغوية قد نجحت في سلبيات الخروج من مقتضيات البحث السيميائي الغربي وطبيعته، وإذا كان هذا التداخل المصطلحي قد أغنى الدراسة السيميائية وأفادها في تكوين مضمونها المعرفي، فما هي الاقتراحات التي تزيد هي الاقتراحات التي تزيد هذه الجهود قوّة ونماءاً؟

إجابة عن ذلك، ومن خلال كلّ ما تقدّم امكن اقتراح جملة من الحلول أبرزها:

1) العمل على وضع مصطلحية سيميائية خاصّة بالمصطلح العربي الموحّد، تراعي خصوصية اللغة العربية، مقبولة لدى المعاجميين والباحثين والنقاد.
2) إعادة النظر في المصطلح السيميائي واللسانياتي وعلاقته بالمصطلح الموروث في النقد والبلاغة العربية، مع صراعات المصطلح الحديث.
3) التأصيل للمصطلح السيميائي، وتحريره من التبعية المطلقة للصياغة الغربية وفي خزان اللغة العربية ما يفي بذكر.
4) إعادة فحص الرصيد الإصطلاحي لدى مختلف النقاد، المغاربة أولاً، ثم المشارقة ثانياً، وذلك بحسب سيرورة التداول، ثم توحيدها ضمن إطار عربي واحد.

5) تشجيع الثقافة المعاجمية والمصطلحية، وإخضاع مهمة توليد المصطلحات النقدية إلى رقابة علمية وإدارة، تتكفّل بها المجامع والهيئات العربية، تابعة للجامعة العربية.

6) تقنين الترجمة، وتركها لأهل الاختصاص، وليست الترجمة هنا ترجمة مصطلحات وحسب، بل نقل مقالات أو كتب من اللغات الأوروبية سواء كانت هذه المؤلّفات ذات طبيعة تنظيرية أم تطبيقية.

فيرجع المترجمون إلى المعاجم المتخصصة في اللغات الأصلية، ابتداءاً من القواميس اللسانياتية إلى القواميس السيميائية ثم المعاجم الفلسفية لما بين الحقول الثلاثة من تناصية.

7) تشجيع الباحثين العرب على العودة إلى التراث، والسعي إلى التوفيق بين المصطلح الأثيل والمصطلح الجديد، وبصفة جماعية.

8) التأكيد على صفة الاختصاص في مجال المصطلحية.

9) تشجيع المصطلحات الموسومة بجمالية ويسر في النطق، حتى تكون مقبولة لدى المتلقي.

10) الشروع في ممارسة العمل الجماعي، والتفكير في الوسائط والقنوات، للترويج للمصطلح بشكل عام. لأنّ المصطلح السيميائي واحد من المصطلحات الأخرى، وأزمتنا أزمة مصطلحية واختلافنا اختلاف لغوي. وكلما نجحنا في الإمساك بهذه المقترحات، أمكننا تأسيس ممارسة جديدة بناءاً على وعي مصطلحي جديد، واستنزاف لآفات جديدة وبعيدة.

هوامش الدراسة

1. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، ط1، القاهرة، دار المعارف 1986 ص222.
2. ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص114.
3. جاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد العراق، كتاب الإقدام. 1. 1980ط1، ص212.
4. R. Bourneuf, L'univers du roman, R.Ouellet, édit, 5 Puf1981 PP:128 P149.

5. M. Botor, L'espace du Roman, répertoire, édition de Minuit 1964 P44.
6. Greimas (A.J.) et Courtes, Sémiotique P: 300–359.
7. Ibid., (Espace).
8. Dubois (J). Dictionnaire de Linguistique: P107.
9. R.Bourneuf, L'univers du Roman, R.ouellet, édit, 5 Puf1981 PP:128.
10. حميد لحميداني، بنية النص السّردي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991 ص75 . 76.
11. حميد لحميداني، بنية النص السّردي: 62.
12. عبد الملك مرتاض، أي: ص101 . 102 وما بعدها.
13. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي ص227.
14. . حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي . الفضاء . الزمن . الشخصية ط1، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، 1990 ص32 . 47.
15. . سيزا قاسم دراز، الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة المهنية المصرية العامة للكتاب، 1984 ص255.
16. . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي القاهرة دار المعرفة، 1073 ص340.
17. . خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت ط1، 1979 ص29.
18. . محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، لبنان ط1، ص396.
19. . لؤي علي خليل، المكان في قصص وليد إخلاصي، مجلة أبحاث الفكر، الكويت، م 25، ع4 أبريل، يونيو 1997 ص24.
20. . علي بو ملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا بيروت، (د ت) ص125.
21. . ابن سيّدة، المخصص ج9. ص63.
22. . ابن منظور، لسان العرب، ص199.
23. . إدريس بودية: الرؤية والنبية ص102.
24. . محمد رشاد الحمزاوي، المصطلحات اللغوية الحديثة ص76 . 77.
25. . بسام بركة، معجم اللسانيين م س: ص200.
26. . قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري ص137.
27. . أمنية رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص148.

المرتكزات اللّسانية لنظريّة باختين الحواريّة

مطارحة في الأصول والمفاهيم

محمّد مرزوق

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

الملخّص

لم يطّلع الغرب على أعمال باختين إلاّ مطلع سبعينيّات القرن الماضي إذ لعبت تلك الأعمال دورا حاسما في تطوّر النّظريّة الأدبيّة واللّسانيّة. وذلك بإحداثها نقلة إجرائيّة بخصوص مسألة الكلام La parole. ففي الوقت الذي كان فيه التّحليل منصبّا حول بنيات الملفوظ (اللّسانيّ والأدبيّ)، بدأ الاهتمام تدريجيّا يتّجه صوب تحليل التّلفّظ. فبالإضافة إلى اكتشاف أفعال الكلام ساهم اكتشاف الحواريّة في هذه النّقلة التّطوّرية.

وبذلك استطاع الحقل اللّغوي الإفادة من منجزات الحواريّة أثناء درسه النّقديّ للبنيوية الأدبيّة، التي تصوّرنت داخل المعطى اللّسانيّ متعلّقة بوهم المحايثة. فكانت الحواريّة فرصة لانعتاق النّص وانفتاحه على آفاقه الخارجيّة، غير تلك التي وسمت المشهد النّقديّ ما قبل البنيويّ. فساهمت بذلك الحواريّة في تجاوز رهانات البنيويّة المنغلقة من جهة، وفي التّخلّص من مجرّد عودة جوفاء إلى السياق.

ظهر مفهوم الحواريّة وعرف تطوّره ضمن التّحليل الألسني والأدبيّ على يد المنظّر الروسي ميخائيل باختين M.Bakhtine (1895–1975)، الذي قدّم نظريّته بوصفها مؤطّرة لمجالات علميّة شتّى. ذلك أنّها تروم مقاربة كافّة أشكال الخطابات، من أدب ولغة وعلم جمال وأنتروبولوجيا وغيرها.

فلا غرْو أن يلفيَ متصفّح هذه النّظرية في مضانّها الغربيّة ارتكازها على جملة من المرجعيّات الفلسفيّة والإيديولوجيّة والابستيمولوجيّة. وقد أفاد باختين من هذا الثّراء المعرفيّ ليصقل أساس نظريّته بفضل تنوّع مشاربه العلميّة وزخمها الفلسفيّ واللّغويّ والنفسيّ والاجتماعيّ، مبلْورا لنا أطاريحه بشأن المبدأ الحواري[1]،

الذي غدا فضاءا واسعا لكثير من الأطر الفكريّة والتّوجهات الفلسفيّة المغذّية للعديد من المناهج والرؤى النّقديّة[2].

لقد أتيح لباختين أن يستعير من الفلسفة مبدأ فلسفيا قوامه تلك النّظرة الخاصّة إلى الوجود بوصفه حوارا دائما مستمرّا عبر الزّمن. ومردّ ذلك أنّ كلّ شيء يتأتّى من خلال حضور أوّليّ، يدعوه باختين بالنّموذج الأصليّ الذي يصهر باقي الأشياء في قوالب معادة الصّياغة عن طريق التّفاعل مع النّموذج الأصل، فتنشأ تبعا لذلك العلاقة الحواريّة مكرِّسة مبدأ محاكاة الآخر.
وبذلك استطاع باختين أن يتقاطع مع أبرز مبدأ من مبادئ الفلسفة الماركسية، وبخاصّة تلك المتعلّقة بالجانب السوسيولوجي[3] الذي ينظر إلى الحوار بوصفه محرّكا لأواصر الاتّصال الاجتماعيّ، والذي بدونه تغدو جميع الأنشطة الاجتماعيّة آيلة للرّتابة والخمول.

فإذا كان باختين قد استعار من الفلسفة مقولة حواريّة الكون والوجود مع الآخر، واستطاع أن يكون أوّل المحاولين[4] الإفادة من الفلسفة المادية الجدلية في بعدها السوسيولوجي، القائم على التّفاعل مع الآخر، فإنّ علم النّفس قد شكّل مرتكزا آخر من أصول نظريّته الحواريّة.
ذلك أنّ باختين قد استلْهم منه تصوّرا خاصّا حول الإنسان بوصفه أنتروبولوجيا الغيريّة، وهو ما يفضي إلى ضرورة وجود هذا الآخر في بناء "الأنا". إذ يرى أنّه لا يمكن "للأنا" أن تدرك ذاتها في شكلها الخارجيّ دونما حاجة مطلقة لهذا "الآخر" الذي يضطلع بمهمّة خلق الشّخصيّة الخارجيّة المكتملة، والتي يتوقّف بناؤها عليه وحده[5].

وبذلك استخلص باختين حاجة الإنسان إلى "الآخر"من خلال طروحات لكان **Lacan**، الذي يشير إلى طور المرآة بوصفه لحظة فارقة في حياة الرّضيع، الذي يبتهج حين يرى صورته لأوّل مرّة في المرآة، بمساعدة أحد والديه. فيبتهج لاكتشافه صورة مبكّرة عن مظهره في كلّيته، وهو لا يكاد بعْدُ يعي فيزيولوجيّا هذه الكلّيّة. ثمّ طوّر فيما بعد لكان **Lacan**، طرحه بشأن طور المرآة[6] وذلك بإدخاله لفكرة دور الآخر.

من خلال الطّرح السّالف تمكّن باختين من التّأكيد على متانة العلاقة بين الإيديولوجيا، التي لا يمكن التّعرّف عليها إلاّ بواسطة الفعل الكلامي الذي ينتج عن تصادم فكرتين متعارضتين، وبين اللّغة

بوصفها حقلا تتجلّى من خلاله مختلف أنماط التّواصل الإنسانيّ، فتغدو اللّغة بعلاماتها الحبْلى بشتّى وجهات النّظر والمشبعة بمختلف المواقف والدّلالات: مشكّلةً تعدّدا لغويّا وتنوّعا صوتيّا نتيجة تخلّيها عن شفافيتها، ونأْيها عن حيادها[7].

وعندها تبرز ضرورة إجراء "تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتّى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدّور الاستثنائيّ الذي تؤدّيه كأداة للوعي، أن تشتغل كعنصر أساسيّ مرافق لكلّ إبداع إيديولوجيّ.. إنّ الكلمة تصحب كلّ فعل إيديولوجيّ وتعلّق عليه".[8] وننتهي إلى أنّ باختين ينظر إلى اللّغة بوصفها كاشفا عن الإيديولوجيا من جهة، وعاكسة لاغتراب بنّاء يعبّر عن حضور الآخر من خلال كلام الأنا. ففي الواقع أنّنا لا نشكّل لغتنا من أجل حاجاتنا الخاصّة، كوْننا نرث لسان الآخر وقد ترسّبت فيه كلماته مسجّلة استعمالاته الفرديّة.

ونسجّل هنا أنّ باختين رغم إفادته من إرث دو سوسير، الذي يميّز بين اللّغة واللّسان من جهة، وبين اللّسان والكلام من جهة أخرى، إلاّ أنّه يعتقد أنّ الظاهرة اللّسانيّة لا يمكن دراستها بشكل جدّيّ إلاّ من خلال ما أسماه ب"علم عبر اللّسان" **métalinguistique**[9]، الذي يهدف إلى مقاربة الجانب الآخر من هذه الظّاهرة، ويقصد به حياة الكلمة، من خلال المبدأ الحواري الذي ينشأ عن هذه العلاقات التي لا تستأثر باهتمام الدّرس الألسنيّ في الغالب.

وبذلك يكون باختين قد تجاوز الطروحات اللّسانيّة، شكلانيّة كانت أم بنيويّة، فاتحا المجال أمام أفق رحب تتدرس فيه العلامة اللّغويّة من خلال تفاعلاتها مع الخطابات الأخرى. وتكْمن خصوصيّة التّصوّر الباختينيّ أنّه يرفض مبدأ دوسوسير القائل بثبات وحدة الدّليل اللّسانيّ، إذ يراه جسرا ممدودا بين شخصين محدّدين اجتماعيّا، يتقاسمان هذا الدّليل بوصفه مكوّنا فاعلا من مكوّنات الكلام، يعتريه التّحوير ويطرأ عليه التّحوّل في المعنى عن طريق النّبرات والتّنغيمات الاجتماعيّة. فيغدو لساننا مكبّلا بشراك علاقات اجتماعيّة محدودة.[10]

وفق هذا التّصوّر يميّز باختين بين نوعين من الحواريّة. يشكّل البعد اللّسانيّ نوعها الأوّل، كوْنه يتأتّى من معطيات لسانيّة تختصّ بجماعة ناطقة معيّنة. يؤكّد ذلك باختين حين يصرّح أنّه " لا يستطيع أيّ فرد من الجماعة المتكلّمة أن يجد كلمات محايدة، خالية من تطلّعات الآخر وتقييماته، وغير مكتسية بصوته. فهو

يتلقّى الكلمات بواسطة صوت الآخر، لتبقى ممتلئة ومعبّأة يستعملها في أسيقتها المختلفة، حاملة لسياق هذا الآخر ونواياه. وتاليا فإنّ قصده لا يمكنه إلاّ أن يلفي كلمات مكتسية بالآخر."[11] لينتهي باختين إلى التّأكيد على وجود حواريّة مبنيّة للمجهول داخل اللّسان المشترك. أمّا

النّوع الثّاني من هذه الحواريّة فيراه باختين ممثَّلا ببعد حواري آخر، يختصّ بالكلام (الخطاب)[12]، ذلك أنّ خطاب المتكّم يصدر دوما عن الآخر، لأنّه– بحسب باختين– حين تشكّله فهو يأخذ هذا الآخر بعين الاعتبار والحسبان.

ويعني ذلك أنّ قواعد النّحو وكلمات المعجم التي يوظّفها المتكلّم تراعي بشكل واضح المستوى اللّغوي للمخاطَب. وكذلك الشّأْوُ بالنّسبة للبنيات الحجاجيّة التّي تشكّل خطاب المتكلّم، كوْنها تستجيب مسْبقا للاعتراضات المتوقّعة من طرف المخاطَب.

وتاليا فإنّ خطاب المتكلّم، وفق حواريّة باختين، يغدو أقلّ صدقا في التّعبير عن ذاتيّته من حوار دائم متجدّد مع الآخر. وينتهي باختين إلى ملاحظة أنّ هذا النّوع من الحواريّة يتّسم أساسا ببروز الذّات المتكلّمة **Le sujet parlant**.

وبذلك يقدّم باختين نظريّته الحواريّة بوصفها تختصّ بالخطاب في شكله العام، وتعني وفقه، كافة طرائق وأشكال حضور خطاب الآخر داخل الخطاب. غير أنّ حضور خطاب الآخر مدعاة لأنْ يأخذ أشكالا متعدّدة قد لا تتعلّق جميعُها بمبدأ الحواريّة، لكنها تفتح الباب أمام الحديث عن الخطاب المنقول. ومن ثمّة نلفي باختين يميّز بين الاستشهاد الصّريح بكلام الآخر، بوصفه خطابا منقولا على شكل أسلوب مباشر، وبين الحالات "الحقيقيّة" للحواريّة.

ففي الحين الذي يستثني فيه باختين الاقتباس الصّريح من دائرة الحواريّة، يعلّل ذلك بكوْن خطاب الآخر(المقتَبس) يَظهر بشكل معزول داخل الخطاب، بواسطة علامات التنصيص مثلا. كما أنّ خطاب الآخر في هذه الحالة يكون دالاّ على فعل كلاميّ مسند إلى متكلّم آخر. وتاليا يغدو كلام الآخر– داخل الخطاب– ذاتيّا بشكل كلّيّ، وهو لا يشوب صوت الذّات المتكلّمة ولا يؤثّر فيه.

وينتهي باختين إلى عدّ الخطاب المنقول على شكل الأسلوب المباشر خطابا مونولوجيا بامتياز. ثمّ يصف باختين جميع أشكال الخطاب المنقول الأخرى بأنّها تعبّر عن مستويات مختلفة لدرجات الحواريّة

"الحقيقيّة". مبتدءا بالخطاب المنقول على شكل الأسلوب غير المباشر، أين يكون الكلام المنطوق للآخر منقولا بدقّة، وأقرب إلى ترجمة محتوى الفعل الكلاميّ دون التّقيّد الصّارم بشكل هذا الفعل. فنقول عندئذ أنّ هناك مزيجا من الأصوات، وهو ما يفضي إلى وجود الحواريّة.

ثمّ يصل باختين إلى الخطاب المنقول على شكل الأسلوب غير المباشر "الحر" فيعدّه شكلا من أشكال الحواريّة، بوصفه نقلا لخطاب غير منطوق، ولا أثر عندها لوجود فعل كلاميّ يشير إلى نقل الخطاب. وإنّما غاية ما في الأمر حديث عن نقل لنوايا الآخر المبطَّنة نقلا يفسح المجال للحديث عن حواريّة لا نكاد نلْفيها إلاّ في الخطاب الأدبيّ، وبخاصّة في خطاب التّخييل، كما تذهب إلى ذلك المنظّرة كات هامبيرغر **Kate Hamburger**، بعدّها لهذا النّوع من الأساليب خاصّية بارزة داخل خطاب التّخييل.[13]

وما نلاحظه من خلال طرح باختين بعيدا عن فكرة الحواريّة المبنيّة للمجهول (التي تسم حواريّة اللّسان **Langue**)، فإنّ الحواريّة الخطابيّة تمتدّ بشكل واسع لتشمل كافّة أشكال الخطاب.

الهوامش

[1] **Todorov, Tzvetan. Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Paris: Seuil. (1981).**

[2] أنظر: نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيّات والمفردات، مجلة تواصل في اللغات والثقافة والآداب،عدد31، سبتمبر2012.

[3] **M.Bakhtine, Marxisisme et philosophie de language, Paris: Minuit, 1977**

[4] أنظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 2008،ص 269.

[5] **Todorov, Tzvetan. Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Paris: Seuil. (1981),p.147..**

[6] طور المرآة لدى لكان، ويقصد به تلك اللّحظة الأولى التي يتماهى فيها الطّفل لأوّل مرّة مع صورته في المرآة، مطوّرا بذلك وعيه بذاته، كمكوّن لل"أنا"، بوصفها مكانا للاستعراف الخاطئ.

[7] أنظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي،م س، صص.271/270.

[8] ميخائيل باختين، الماركسيّة وفلسفة اللّغة، تر. محمّد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، د.ت، صص.30/29.

[9] أنظر: فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجيّة، مجلة علامات، 1996،ع6، الموقع الإلكتروني: saidbengrad,free.fr.

[10] أنظر: نهلة فيصل أحمد، التفاعل النّصي التّناصيّة، النّظريّة والمنهج، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، د.ط.،2010،صص.99/98.

[11] Todorov, Tzvetan. Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Paris: Seuil. (1981),p.77..

[12] يرى كثير من الباحثين أن الظّهور الفعليّ للّسانيّات النّصيّة يعود إلى بداية سبعينيات القرن الماضي، حين يربطونه بالتّعريف الذي قدّمه ياريس للخطاب سنة 1952. غير أنّ الحقيقة، كما يقول جون ميشال آدام أنّ ميخائيل باختين قبل هذا التّاريخ بكثير قد أشار صراحة إلى القصور والعجز الذي باتت تعانيه اللّسانيّات الكلاسيكيّة، من جرّاء عدم تجاوزها للجملة. أنظر مثلا: Jean Michel Adam,Elément de la linguistique textuel .1970,p .7.

[13] Voir :Laurent Jenny, Dialogisme et polyphonie, Méthodes et problèmes, Ed. Département de Français moderne, Université de Genève, 2003.

الترجمة السمعية البصرية

ناصر جيلالي– قسم الترجمة – جامعة وهران

لا يختلف إثنان في أن العالم أصبح قرية صغيرة بفعل وسائل الاتصال الحديثة التي قربت المسافات واختصرت الزمن. وجعلت التواصل بين الأفراد، مهما ينأى بهم البعد، ينتقل من تواصل عن طريق الكتابة، إلى تواصل عن طريق الصوت، ليصل اليوم إلى تواصل من خلال الصوت والصورة. والصورة تحديدا باتت تطغى على حياة الأفراد والمجتمعات، وتؤثر في تشكيل الآراء والأفكار بشكل يجعل من الصعب جدا الاستغناء عنها في حياتنا المعاصرة.

وتأتي الترجمة بكافة أنماطها لتصاحب هذا الزخم الهائل في مجال الاتصالات. فبعد أن كانت مجرد فعل يقوم به أفراد بدافع شخصي خاصة في المجال الأدبي، صارت الترجمة ـ خاصة مع نهاية الحرب العالمية الثانية وظهور الترجمة الآلية ـ مؤسسة ترصد لها الأموال ويندب لها المترجمون المتخصصون للقيام بمهمة النقل. ومن هذه الأنماط نذكر الترجمة السمعية البصرية.

والترجمة السمعية البصرية هي نموذج لتطور الاتصال بالصوت والصورة. وإذا أخذنا الصورة فقط من هذه المادة السمعية البصرية فإننا سنجدها تحمل من الدلالات ما قد يغني في كثير من الأحيان عن اللغة المنطوقة أو النص المكتوب. ، فإذا أخذنا أفلام الرسوم المتحركة، مسلسل توم و جيري على سبيل المثال، فإنه لا يحتاج فيه المشاهد إلى الحوار ليفهم القصة، ناهيك عن المؤثرات الصوتية التي تؤدي دورا محوريا في إيصال الحكاية إلى المشاهد. وإذا كانت الصورة تنقل فكرة معينة، فإن الصوت والصورة ينقلانها بشكل أوضح، مما يسهل نقل الوقائع من أماكن مختلفة إلى المشاهد. من هنا جاءت أهمية تطوير الترجمة السمعية البصرية من خلال البحث العلمي الذي يتناول الإشكالات العملية والموضوعية التي تطرح أمام المترجمين في هذا الميدان، فيقف على نقاط القوة في المادة المترجمة فيطورها، ويتلمس مكامن الضعف فيعالجها.

إن البحث في إشكالات الترجمة السمعية البصرية حديث، مقارنة بالدراسات الترجمية الأولى. فهو الفرع الحديث الذي لحق بدراسات الترجمة، إذ ينقل الترجمة التحريرية التقليدية من مجرد نشاط علمي أو فني

إلى صناعة قائمة بذاتها، لها أهميتها البالغة في مجال العلاقات الدولية. وهو ميدان خصب للبحث، لأنه يستقطب باحثين لهم باع طويل في مجال الترجمة والترجمية.[1]

ولعل حداثة هذا الميدان تتجلى في عدم الاستقرار والتذبذب الواضح في المصطلحات المستعملة للدلالة عليه،[2] إذ تبدو المصطلحات مختلفة يدل كل منها على تخصص معين في مجال السمعي البصري، بيد أنها لا تغطي كلها المجال الذي تشغله الترجمة السمعية البصرية.

ومما سبق، وفي هذا الخضم من المصطلحات يقدم لنا غوتليب إلى تعريف هذا النمط من الترجمة على أنه:

> "**the translation of transient polysemiotic texts presented onscreen to mass audiences**".[3]
>
> ترجمة لنصوص انتقالية متعددة الأنظمة السيميائية تعرض على شاشة لجمهور عريض.(الترجمة لي)

فإذا كان هذا النمط من الترجمة يدرس نصوصا تتضمن أكثر من نظام سيميائي، فإنه يدرس تحديدا الصور المتحركة، غير الثابتة، وهو ما تشير إليه كلمة "انتقالي". ومن دون هذه الإشارة تصبح الصور الثابتة التي تعرض على الشاشة والمرفقة بسترجة ضمن الترجمة السمعية البصرية.

يبدو أن مصطلح الترجمة السمعية البصرية الذي جاء به دولبستيتا **Delabastita** (**1989**) الأكثر شيوعا واستعمالا لدى الباحثين لأنه، على عكس المصطلحات التي ذكرناها في هامش الصفحة

---

[1] – أستعمل لفظة ترجمة مقابلا لـ traduction أو translation ، في حين أستخدم لفظة ترجمية مقابلا لـ traductologie

[2] - فهناك الترجمة المقيدة Traducción subordinada أو constrained translation ، وترجمة الأفلام Film translation ، وترجمة الفيلم والتلفزيون Film and TV translation، وترجمة الشاشة Screen translation ، والترجمة في وسائل الإعلام Media translation، والتواصل عبر الأفلام Film communication، وترجمة الأفلام Traducción Fílmica ، والترجمة السمعية البصرية Audiovisual translation ، أو الترجمة لوسائل الإعلام المتعددة (Multi) Media translation : Topics in Audiovisual Translation

[3] - Henrik Gottlieb, *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics*, MuTra 2005

السابقة، يجمع بين الجانب السمعي والجانب البصري في المادة الفيلمية. وهذا المصطلح هو الذي سنعتمده في بحثنا هذا.

من هنا رأينا واجب تتبع المراحل التي قطعتها الترجمة السمعية البصرية، لتتضح لنا الصورة التي وصلت إليها اليوم. وقد كانت البداية متزامنة مع اختراع السينما، إذ لم يمض وقت طويل على ظهورها حتى جاءت المحاولات الأولى لإيصال حوار الأفلام إلى الجمهور. وكان ذلك يتم عن طريق ما اصطلح عليه بـ intertitles والذي قابلته بـ نصوص بينية وهي عبارة عن جمل تكتب على ورق وتدمج مع اللقطات المختلفة للفيلم وغايتها توضيح الفكرة التي تحملها المشاهد القادمة. وقد شاع استعمال هذه التقنية في زمن السينما الصامتة، كأفلام شارلي شابلن الهزلية.

إن البحث عن وسائل توصيل الحوار إلى الجمهور لم يتوقف، فابتداء من 1927 تم اختراع الصوت للأفلام، وتمكن الجمهور من سماع الممثلين، واختفت بذلك النصوص البينية، وأصبح بالإمكان إنجاز عدة نسخ من الفيلم بلغات مختلفة، حيث كان الحوار الأصلي يحذف ويترجم ثم يعاد تصوير الفيلم بلغة أخرى.[4] وقد استعان المخرج مصطفى العقاد ـ رحمه الله ـ بهذه الفكرة في تصوير فيلم "الرسالة"، حيث صور النسخة العربية بممثلين عرب، والنسخة الإنجليزية بممثلين أجانب. وقام بالعملية نفسها في إخراجه لفيلم "عمر المختار". وجاءت كذلك فكرة دبلجة الأفلام بديلا عن إعادة تصويرها للحفاظ على المنتج الأصلي، غير أن هذه الطريقة كانت بالنسبة لبعض منتجي الأفلام والموزعين لها مكلفة.

وتساءل هؤلاء المنتجون لماذا لا تتم العودة إلى إدراج نصوص ضمن المادة الفيلمية، وبذلك ظهرت السترجة[5] بالشكل الذي نعرفها به اليوم. لأن هذه التقنية أقل تكلفة مقارنة بالدبلجة. إذ تكلف الدبلجة من عشرة إلى عشرين ضعفا من تكلفة السترجة التي أصبحت بذلك الطريقة المثلى لدول تستعمل

---

[4] -Jan Ivarsson, *A short technical history of subtitles in Europe*, in http://www.transedit.se/history.htm

[5] . هناك على الأقل رأيان في ماهية مصطلح "سترجة" المأخوذ اقتراضا من اللغة الفرنسية sous-titrage؛ فالرأي الأول ينسبه إلى الدكتور حميد العواضي سفير اليمن في منظمة اليونسكو وأستاذ الترجمة واللسانيات المساعد ورئيس قسم اللغة الفرنسية في كلية الآداب بجامعة صنعاء؛ والرأي الثاني يعزوه، حسب الباحثة محجور نورة، إلى مدرسة الملك فهد للترجمة بطنجة بالمغرب. وبغض النظر عن مصدر هذا المصطلح فإني أراه مناسبا لأنه يفي بالغرض الذي وضع من أجله دقة وإيجازا.

لغات أقل انتشارا في العالم مثل الهولندية، ولغات الدول الإسكندنافية.[6] وحتى اللغة العربية صارت تعتمد هذه التقنية لنقل الأفلام والبرامج الأجنبية على اختلافها.

وقد كانت المشكلة في البدايات الأولى للسترجة هي كيفية وضع هذه النصوص على نسخ الأفلام المعدة للتوزيع التجاري، حيث أن النسخة الشفافة كان يحتفظ بها في بلد الإنتاج، ويتكفل الموزعون بإعداد نسخ بلغات مختلفة لتوزيعها في أرجاء العالم، وقد شدت هذه التقنية دولا مثل النرويج والسويد والمجر والدول العربية، وكان:

> **The first attested showing of a sound film with subtitles was when *The Jazz Singer* (originally released in the US in October 1927) opened in Paris, on January 26, 1929, with subtitles in French. Later that year, Italy followed suit, and on August 17, 1929, another Al Jolson film, *The Singing Fool,* opened in Copenhagen, fitted with Danish subtitles.**[7]

أول عرض حقيقي لفيلم بالصوت مع السترجة كان مع *ذو جاز سينغر* [مغني الجاز] (الذي تم إنتاجه في الولايات المتحدة في أكتوبر 1927)، كان في باريس في 26 جانفي 1929 بسترجة باللغة الفرنسية. وبعد ذلك وفي نفس العام تابعت إيطاليا على نفس الوتيرة، وفي 17 أوت 1929 ظهر فيلم أخر لـ آل جولسون **Al Jolson** ، *ذو سينغين فاول* ***The Singing Foul*** في كوبنهاغن مع سترجة باللغة السويدية. (الترجمة لي)

وفي سنة 1930 جاء النرويجي لايف إريكسن **Leif Eriksen** بطريقة جديدة تتمثل في طبع العناوين مباشرة على الصور على شريط الفيلم. ثم حصل المجري تورشاني **Turchányi** على براءة اختراع يتمثل في إذابة الصور مع نص السترجة، غير أن هذه الطريقة لم تكن مثالية لكون الحروف لم تكن واضحة تماما بل أكثر من ذلك كانت تتلاشى.[8]

---

[6] - Ibid.

[7] - Gottlieb Henrik on : http://www.transedit.se/history.htm

[8] - Jan Ivarsson, *The history of subtitles in Europe, in Dubbing and Subtitling in a World Context*, Ed. Gilbert C. F. Fong, The Chinese University Press, Hong Kong, 2009, p.7

وبعد ذلك حدث تطور قاده دونيس أوبواييه Denis Auboyer وتيترا فيلم –Titra Film بباريس وبروكسل في 1988 حيث استعملا أشعة لايزر لحرق حروف الكلام على شريط الفيلم. والشيء الإيجابي في هذه الطريقة هو أن الحروف تطبع بشكل بارز جدا، وتبقى الأطراف واضحة، والطريقة كلها تتم بشكل آلي. وتجدر الإشارة إلى أن أول فيلم بالسترجة قد تم عرضه بالتلفزيون كان في 14 أوت 1938.[9]

ولعل آخر تطور حققته السترجة هو إدراج نص السترجة خارج الصورة، أي أسفل الشاشة. ويتعلق الأمر هنا بشاشة LED وباستعمال ضوء كاشف منفصل تحتها، علاوة على ذلك يعمل المترجمون ببرنامج خاص بالسترجة، ويستعمل البرنامج « رموز زمن » تستخدم لضبط الزمن الدقيق لكثير من الصور إلى غاية 25/1 من الثانية.[10]

أما في العالم العربي فإن أول فيلم ناطق بالعربية ظهر عام 1932 بعنوان " *أولاد الذوات*".[11] وبالنسبة للأفلام الأجنبية التي كانت تعرض في مصر بدأت في هذه الفترة بالذات عملية السترجة، وكان هذا تطورا كبيرا تحققه السينما فقد:

«أصبحت الترجمة في الأفلام الأجنبية تطبع على الفيلم نفسه بعد أن كانت تظهر في الماضي على شاشة مستقلة إلى يمين الشاشة الكبيرة، وكانت هذه عملية متعبة لعيني المتفرج لأنه كان يضطر طوال الوقت إلى نقل عينيه من شاشة الصورة على شاشة الترجمة».[12]

كما تم اللجوء إلى دبلجة بعض الأفلام الأجنبية لتصبح ناطقة باللغة العربية. و«كانت أول تجربة في هذا الميدان هي دبلجة فيلم (مستر ديدز الشاذ) وقام محمود المليجي (بصوته) بتمثيل دور غاري كوبر».[13] بيد أن هذه التجربة لم تتوسع لأن المهتمين بالقطاع السينمائي في ذلك الوقت رأوا في هذه التقنية تهديدا للإنتاج المحلي، من قبل الأفلام الأجنبية الوافدة، وخاصة الأمريكية على وجه التحديد. فلقد

---

[9] - Sandra van Groningen,*Une Recherche sur les Problèmes du Processus de Sous-Titrage du Film Les Beaux Gosses en Néerlandais* : *En Particulier Les Problèmes En Ce Qui Concerne Le Langage Des Jeunes*, Mémoire de fin d'études, Université d'Utrecht, 2011, p. 18

[10] - Ibid.

[11] . جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1982، ص 25

[12] . جان ألكسان، السينما في الوطن العربي ، ص 32

[13] . المرجع السابق، ص 32

كان من السهل على القائمين على السينما دبلجة أفلام تدر أرباحا وهي غير مُكلفة مقارنة بإنتاج أفلام محلية، يتطلب إنجازها استثمارات في الأموال والوقت.

وفضلا عما سبق ذكره، فإن الفيلم المحلي يحمل قيما ثقافية محلية، ويعالج مواضيع ذات صلة بالمشاهد الذي يؤم دور العرض، في حين أن الفيلم الأجنبي يحمل قيما مختلفة على عدة أصعدة ويروج لثقافة بعيدة عن المشاهد العربي والتي قد تجعله يتماهى مع شخوصها إن تمت دبلجتها باللغة العربية.

ولم تحظ الترجمة السمعية البصرية باهتمام الباحثين في الترجمة إلا مؤخرا، رغم أنها قديمة قدم السينما، ومرد ذلك إلى أن *دراسات الترجمة* ***Translation Studies*** نفسها ميدان بحث جديد بدأ الاهتمام به بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. وإذا استثنينا الدراسة التي قام بها الباحث الفرنسي لاك سيمون **Lacs Simon** في الخمسينيات من القرن الماضي[14]، فإن البحث العلمي في هذا المجال لم ينطلق إلا مع بداية التسعينيات من نفس القرن. وبالموازاة مع إدخال التقنية الرقمية في إخراج السترجة خاصة في المجال المهني، تطور البحث الأكاديمي تطورا هائلا بحيث ظهرت دراسات عديدة تناولت بالبحث والدراسة هذا النوع من الترجمة.

ولا تزال الترجمة السمعية البصرية ميدان بحث بكر، ولا أدل على ذلك من عدد الأبحاث القليلة التي نشرت في هذا الميدان، وعدد المؤتمرات العلمية التي تعد على أصابع اليد. حيث انعقد لأول مرة مؤتمر الدبلجة والسترجة في مدينة ستوكهولم في **1987** برعاية اتحاد البث الأوروبي (**EBU**). وكان لهذا المؤتمر تأثير بالغ على البحث في الترجمة السمعية البصرية، حيث ظهرت بعد ذلك كتب ومقالات لعل أهمها كتب (بومييه **Pommier**) **1988** و (ليكن وآخرين **Luyken *et al.***) **1991** و (إيفرسن **Ivarsson**) **1992**.

والواقع أن التكوين في الترجمة السمعية البصرية في بعض الجامعات الأوروبية يتم فقط في مرحلة ما بعد التدرج، غير أن الوسائل التقنية والبرامج الحاسوبية التي تستعمل في الترجمة السمعية البصرية ما

---

[14] - Jorge Díaz Cintas, '*Subtitling: the long journey to academic acknowledgement'*, JoSTrans, Issue 1, January 2004.

تزال باهظة الثمن. هذا علاوة على غياب المدربين الأكفاء، والأساتذة المتخصصين في هذا النوع من الترجمة مما يتطلب الأمر اللجوء إلى الأساتذة الزائرين والمهنيين العاملين في الميدان.

وفي البلاد العربية، وفي مصر بالتحديد، تم في سنة 1995، تم إطلاق « أول تكوين في ترجمة الشاشة [...] بالجامعة الأمريكية بالقاهرة [...]، ويبقى إلى يومنا هذا برنامج التكوين الوحيد من نوعه في كامل البلاد [مصر]».[15] وفي سنة 2007 تم إدخال أول برنامج للترجمة السمعية البصرية بجامعة القدس الفلسطينية،[16] وفي الأردن يقدم برنامج في ترجمة الأفلام والأشرطة بجامعة اليرموك منذ العام الدراسي 2009/2008[17] حيث تدرس الترجمة السمعية البصرية على مستوى التدرج؛ وما عدا هاتين الجامعتين لا يتم تدريس الترجمة السمعية البصرية في الجامعات العربية بوصفها مادة مستقلة.

وفي الجزائر لا تقدم دوائر الترجمة دروسا في مجال الترجمة السمعية البصرية، كما لا يوجد برنامج خاص بذلك على غرار ما هو موجود في كثير من الجامعات الأوروبية في مستوى التدرج، حتى وإن كان هناك بحوث، في مستوى الليسانس والماجستير إلا أن عددها ضئيل،[18] وهي أبحاث تتم إما بإيعاز من الأساتذة المشرفين أنفسهم، أو بمبادرات فردية يقوم بها الباحثون، وليست برنامجا أو توجها تنهض به مؤسسات التعليم العالي.

كما لا توجد نصوص تنظيمية تحدد كيفيات تدريس هذه المادة. وتكاد تكون إطلالة أقسام الترجمة عليها من كوة ضيقة. وما يجعل الأمر أكثر تعقيدا هو غياب مؤسسات مهنية عمومية وخاصة تهتم بترجمة المادة السمعية البصرية، من أشرطة وثائقية أو أفلام عن طريق السترجة و/ أو الدبلجة، يمكنها أن تدعم تدريس هذه المادة على مستوى الجامعات بالخبرات العملية.[19]

---

[15] - Gamal cité par Mohammad Ahmad Thawabteh, *Linguistic, Cultural and Technical Problems in English-Arabic Subtitling:* http://www.skase.sk/Volumes/JTI05/pdf_doc/02.pdf

[16] -ibid.

[17] - ibid

[18] - من خلال بحث في البوابة الوطنية للإشعار عن الأطروحات: https://www.pnst.cerist.dz وفي مكتبة جامعة وهران أحصيت عشرة أبحاث تناولت الترجمة السمعية البصرية؛ والواقع أن الموقع المذكور لم يتم تحديثه منذ سنوات، وعليه فإنا نجهل الأبحاث التي يمكن أن تكون قد أنجزت في مختلف الجامعات الوطنية في ميدان الترجمة السمعية البصرية.

[19] - ورد تخصص " الترجمة السمعية البصرية" بوصفه ميدان بحث مستقل لأول مرة في مشاريع البحث الوطنية لسنة 2011، فرع الترجمة، المحور 4

وتحظى الترجمة السمعية البصرية بأهمية بالغة في عالم اليوم بفعل العولمةّ، حيث أن هناك طلب متزايد وحاجة ماسة ودائمة لترجمة مواد سمعية بصرية في مختلف حقول المعرفة. وغاية الترجمة السمعية البصرية هي نقل محتوى لغوي من لغة معينة إلى لغة أخرى. ويدخل في سياق الترجمة السمعية البصرية الدبلجة، والسترجة، والترجمة الآنية، والسرد والتعليق الحر. كما تعتبر الترجمة السمعية البصرية فضلا عن ذلك مجال بحث أكاديمي جديد ضمن دراسات الترجمة.

فاعلية البناء المسرحي في قصيدة القناع
قراءة في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور

الأستاذ: بن عائشة عباس
جامعة لونيسي علي– البليدة 2

نال الحلاج حظا وافرا من الحضور في الدراسات الأدبية والتاريخية وحتى في نصوص الفنون النثرية وفي الشعر المعاصر خاصة، فصلاح عبد الصبور من الشعراء الذين أحسنوا استثمار الأبعاد والدلالات التي يوفرها رمز الحلاج في الشعر، بل وقد بلغ من ذلك إلى حد التقنع بقناع الحلاج والحديث بلسانه عن طريق ضمير المتكلم "أنا"، فقد تماهى معه ومد جسور التاريخ من خلال ربط تجاربه الشعرية بما يوازيها من تجارب قناعه/الحلاج. فمن بين أشهر أعماله التي تجلى فيها الحس الصوفي نذكر قصيدة "مأساة الحلاج" التي جاءت في شكل مسرحية شعرية مكونة من فصلين وخمسة مشاهد.

يحتوي الفصل الأول على ثلاثة مشاهد، وجاء بعنوان "الكلمة"، والفصل الثاني بعنوان "الموت" وهو من مشهدين. وقد عكس بذلك حياة الحلاج، وعلاقته بالسلطة الحاكمة

وقد اختلف المؤرخون في زندقة الحلاج، فأقر بعضهم هذه التهمة، ونفاها البعض الآخر، لكن الثابت أن الحلاج اجتهد كثيرا حتى بالغ في التصوف، ولعله اعتبر نفسه أعلى وأرقى مرتبة في التصوف من كل متصوفة عصره بمن فيهم أستاذه "الجنيد" "وأخذ يُكثر من الشطحات ومن الكلام الموهم للكُفر والخروج حتى على متصوفة عصره من مثل (أنا الله)"[1] وقيل أنه بالغ في التصوف حتى أصبح ينكر بعض فرائض الإسلام كالحج، بل ورفع عن المتصوفة كل تكليف على اعتبار أنهم أصبحوا بمنزلة مساوية للحق «ونتيجة لكل ذلك اتهم بالزندقة فحوكم وأدخل السجن ثم صلب وقتل بأن "ضُرب ألف سوط ثم قُطعت يداهُ ورجلاه، وحُزَّ رأسه ونُصب يومين على الجسر...أما جثته فأُحرقت وألقي برمادها في دجلة»[2] إلا أن موضوع التهمة والمصير الذي ترتب عنها يكشف لنا «عما تنطوي عليه اللغة من خطر يتهدد الموجود، وذلك لأن لغته التي تجاوزت التعبير عن المألوف والمعقول لم يدركها من معاصريه إلا الصوفية الذين وافق بعضهم

على الفتوى بقتله، كأبي القاسم الجنيد، لأنه أباح في وجده بما لا يفشى من أسرار، وتعاطف معه البعض ممن كانوا يشاكلونه سكرًا وشطحًا كأبي بكر الشبلي الذي أوشك أن يلُمَّ به ما أصاب الحلاج لولا أنه ادعى الجنون» [3] فقيمة الكلمة وصعوبة تأويلها خارج سياقها الصوفي الخاص، أمر أدركه صلاح عد الصبور وحاول استخدامه ضمن سياق تجربة رؤيوية معاصرة وإطار التعبير الشعري المسرحي.

وقد تجلت مهارة عبد الصبور في توظيف التراث الصوفي من خلا الحلاج في عدة أوجه منها البناء الدرامي المحكم القائم على حسن توظيف الشخصيات الرئيسة والثانوية في مسرحيته، وخاصة أن تلك الشخصيات لم تكن من نسج خياله فقط وإنما شخصيات معروفة تاريخيا بمواقفها المساندة أو المعادية للحلاج، كما نجح في توزيع الأدوار وتسيير الأحداث من خلال الحوار وتعدد الأصوات، بالإضافة إلى نجاحه في خلق جدلية بين الماضي والحاضر«ولا شك أن تحويل الأفكار والانفعالات إلى أحداث، أو أنساق رمزية، ينطوي على توليد توتر درامي عالي الكثافة ينبع من عملية التحويل ذاتها، كما ينبع من طبيعة اللغة المجازية، والصور الشعرية، والأنساق الرمزية التي تضفرها، في إهاب واحد، رؤية شعرية تميل إلى التوتر والكثافة» [4] وقد استغل صلاح عبد الصبور ذلك في سبيل تحقيق تجربة شعرية رائدة من خلال استغلال المعجم اللغوي الصوفي، بحيث نلحظ في قصيدة "مأساة الحلاج" كثرة الألفاظ التي يستعملها المتصوفة، بل وحتى الأقوال التي وردت على لسان الحلاج/الرمز مثل قوله:

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصُني
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريدُ أن يموتَ، كي يعودَ للسماء
كأنّهُ طفل سماويٌ شريد
قد ظلَّ عن أبيه في متاهة المساء
كان يقول:
كأنَّ من يقتلني مُحقِّقٌ مشيئتي
ومنفِّذٌ إرادة الرحمان[5]

وقد عُرف عن الحلاج أنه كان يستشرف موته، وكان يرى في الموت جسرا يصله بالحبيب، وعلى الرغم من أن الموت تجربة لا إرادية، إلا أنه اكتسى في هذه القصيدة طابعا حيويا مرغوبا، بحيث اعتبر الشاعر على لسان الحلاج أن من يقتله صديقا وليس عدوا، لأنه سوف يساعده في تحقيق أمنيته المتمثلة في لقاء محبوبه الرحمان عزّ وجلّ، وهذه ألفاظ ومعاني لا يمكن إدراكها بسهولة أو تأويلها تأويلا منصفا إلا إذا أدرك القارئ أسرار المصطلحات الصوفية.

تقوم هذه القصيدة أساسا على المونولوج الدرامي، كما تعتمد على تعدد الأصوات الناطقة فيها، وهي نموذج فريد من نوعه يتداخل فيه ما هو مسرحي مع ما هو شعري، كما يتداخل فيها البعد التاريخي الصوفي مع البعد الأدبي المسرحي، فقصيدة "مأساة الحلاج" اختار لها صلاح عبد الصبور بداية مسرحية بمنظرٍ الأول يقدم له بكلام منثور على لسان الراوي وهو أول المتكلمين في المسرحية، واصفا مشهدا لجثة الحلاج معلقا بجذع شجرة:

« الساحة في بغداد، في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها، لا يوحي المشهد بالصليب التقليدي، بل بجذع شجرة فحسب، معلق عليه شيخ عجوز، تضيئ مقدمة المسرح يبرز ثلاثة من المتسكعين.

التاجر: أنظر...ماذا وضعوا في سِكَّتِنا

الفلاح: شيخٌ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم »[6]

ويدور بين هؤلاء حوار حول هوية المقتول والقاتل، ثم تنضم إليهم مجموعة أخرى من أتباع الحلاج، فيسألهم التاجر:

التاجر: من أنتم؟

المجموعة أصحاب طريق مثله[7]

وفي تلك الأثناء يلمح أحدهم شيخا يدخل من خلف الشجرة وفي يده وردة، إنه "شبلي" صاحب الحلاج، والشبلي شخصية معروفة أيضا بتصوفها، لكنه كان يعارض الحلاج حول فكرة تجلي الله في عبيده ومخلوقاته، كما كان يرفض فكرة حلول الذات الإلهية بالعباد أو اتحادها بذواتهم. ويجري الشاعر حوارا بين الحلاج والشبلي يعكس من خلاله أفكار الحلاج ومنهجه في الحياة، فلم يكن يهتم لتعظيم الناس له بل ما كان يعنيه هو فهمهم له ولكلامه:

لا يعنيني أن يراعُوا ودّي أو ينسوه
يعنيني أن يُراعُوا كلماتي[8]

فالملاحظ أن همّ الحلاج الوحيد هو إيصال رسالته، وهنا تبرز القيمة الجمالية للرمز الصوفي، والتي من خلالها يحقق صلاح عبد الصبور رؤاه، ففي البيتين الأخيرين يظهر أن الحلاج هو الذي ينطقهما، إلا أن صوت الشاعر يتسرب من دون الإفصاح المباشر عن نفسه، فصلاح عبد الصبور عندما كتب مسرحيته الشعرية « لم يكتبها ليحدثنا عن حياة الحلاج وتاريخه وعلاقته بالدولة في عصره، ولكنه اتخذ فيها من شخصية الحلاج قناعا يستتر وراءه ليصور من خلاله أزمته الخاصة وأزمة جيله ومعاصريه من المثقفين، ورؤيتهم لقضايا المجتمع والعصر»[9] لذلك سعى إلى ربط التاريخ الصوفي وما يحمله من دلالات، بالحاضر وقضاياه الراهنة قاصدا بذلك إضفاء قيم إنسانية راقية كالتضحية من أجل قناعة ما.

أما الفصل الثاني من هذه المسرحية المعنون ب " الموت" تتجلى مرحلة ثانية من حياة الحلاج؛ وهي مواجهته لمصيره المحتوم، وقد جاء هذا الفصل في مشهدين يبدأ أولهما بوصف السجن وظروفه من طرف الراوي، بالإضافة إلى ظهور حارس السجن وهو يتحاور مع الحلاج موجها له عبارات فيها الكثير من الإهانة:

سجن مظلم ينفتح بابه، ليدخل منه الحلاج يدفعه الحارس
الحارس: أدخل يا أعدى أعداء الله!
الحلاج: ليسامحك الله، فقد أعطيت الحلاج المسكين
أعلى من قدره

الحارس: أدخل، ولا تكثر في القول

ولتجلس بين رفيقيك[10]

ينم هذا الموقف عن العنف والقساوة في التعامل مع الحلاج من أول وهلة دخل فيها السجن، والملاحظ أنه يتواجد مع سجينين آخرين صورهما الشاعر كأي سجين سافل ولا يبدو أنهما دخلا السجن من أجل قضية مهمة كالتي دخل من أجلها الحلاج.

وفي أثناء الحوار الذي كان يدور بين الحلاج والسجينين كانا يسألانه عن هويته وعن سبب مجيئه إلى السجن يقول الحلاج/الرمز بعدما سأله أحدهما عن التهمة الموجهة له:

الحلاج: إني أتطلع أن أحيي الموتى

الثاني: (ساخرا)

أمسيح ثان أنت!

الحلاج: لا، لم أدرك شأو ابن العذراء

لم أعط تصرفه في الأجساد

أو قدرته في بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الموتى

الثاني: (ساخرا)

ما أهون ما تقنع به!..

الحلاج: لم تفهم عني يا ولدي

فلكي تحي جسدا، حُز رتبة عيسى أو معجزته

أما كي تحيي الروح، فيكفي أن تملك كلماته[11]

وليس شرطا في هذا الإحياء «أن يتوجه على من مات الموت الطبيعي بل إنه ينصرف أيضا إلى إحياء موتى الشهوات والجهالات والغفلات بالحياة العلمية الروحية، وهذا عند العرفاء، هو الإحياءُ المعنوي بالعلم»[12] **أما الحياة فهي نور العلم والتقوى بدليل قوله تعالى: ﴿أَوَمَنْ كانَ مَيتاً فأَحْيَيْناهُ وجَعَلْنا لهُ نُوراً**

يَمشِي بِه فِي النَّاس﴾[13] فمن ضمن ما يوفره الرمز هنا هو إمكانية الإسقاط المباشر والمقترن بالتحوير في الأحداث بما لا يتعارض مع رؤى الشاعر وغرض قصيدته، فالإسقاطات التي يمكن أن تقابل واقع صلاح عبد الصبور فهي كثيرة، ومتعاضدة مع الرمز المستخدم ومن أمثلة ذلك قوله:

صَفُّونا ...صفًا... صَفا..
قالوا: صِيحُوا...زنديق كافر
صحنا...زنديقٌ ...كافر
قالوا: صِيحُوا فليُقتَل إنا نَحمِل دمَه في رقبتنا
فليُقتَل إنَّا نحمل دمه في رقبتنا[14]

إن هؤلاء عينة من الناس الذين يبيعون ضمائرهم، وهم موجودون في كل زمان ومكان، وإن كانوا شهدوا شهادة ضد الحلاج، واتهموه بالزندقة فإن إسقاط مثل تلك النماذج من البشر في واقعنا المعاصر، قد يتجسد في من يساهم في تلميع صورة السلطة ولو كانت ظالمة في أي بلد، فتجده يدافع بشراسة عن توجهات السلطة وإديولوجيتها، ويرى في صاحب أي رأي يخالفها عدوا للأمة ومعارضا مارقا يجب إسكاته أو القضاء عليه تحت أي مبرر. وقد كان ذلك ديدن كل حاكم في أي زمن، ولعل ظاهرة الزندقة التي تفشت في المجتمع العباسي، وكادت أن تفسد المجتمع وتهلك الناس؛ كانت مبررا كافيا تحججت به السلطة الحاكمة/الخليفة.

ثم جاء المشهد الثاني الذي اختار له صلاح عبد الصبور قاعة المحكمة كمكان آخر لسرد أطوار المحاكمة بكل شخصياتها وحيثياتها، كما أدار الشاعر بمهارة الحوار بين الحلاج وأعضاء هيئة المحاكمة وهم القضاة: أبو عمر، وابن سريح، وابن سليمان.

وتبدأ المحاكمة:

أبو عمر: يا حلاج...أتدري لِمَ جئتَ هنا ؟

الحلاج: لِيُتِمَّ اللهُ مشيئتَهُ يا سيِّدْ

أبو عمر: هذا حق..[15]

وقد توافق هذا المقطع الشعري مع ما كان يقوله الحلاج:

اقتلوني يـا ثقاتي إن في قتلي حياتي
ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي
وبقائي في صفاتي من قبيح السيئات[16]

تعكس هذه العبارات مدى إيمان الحلاج بحتمية القدر واطمئنانه لتحقُّق مشيئة الله تعالى، وثباته أمام القضاة كما تنمُّ عن رؤية صوفية هادئة وعميقة تجاه ما يحدث وما سيحدث، على اعتبار أن قضية السجن والمحاكمة ما هي ابتلاءٌ يتكرم الخالقُ به على من يحب من عباده ، وما هي إلا أسباب أرادها الله عز وجل لتحقُّق مُرادِه في خلقه، وتلك هي فلسفة المتصوفة في الحياة الدنيا. وتستمر وقائع المحاكمة بين شدّ وجذب، رغم خروج ابن سريج(أحد القضاة) لعدم رضاه عن سير وقائعها، فقال قولته الشهيرة: «هذا رجل خفي عني حاله وما أقول فيه شيئا»[17]

إلا أن المحاكمة تواصلت بعد ذلك من دونه. ثم يُنادى بإدخال الشهود الذين كان أغلبهم من الفقراء وكان ضمنهم "الشبلي" (صديق الحلاج)، بحيث استُخدموا بطريقة ذكية في ترجيح رأي السلطة ضد الحلاج وكان مصيره مرتبط بهم وبطريقة جعلت المحاكمة تبدو للعامة من الناس كأنها لم تُسيّس ولم تكن موجهة من طرف الدولة وإنما من طرف العامة أنفسهم.

يقول أبو عمر (أحد القضاة) مخاطبا الحضور ومجموعة من الشهود:

الدولة لَم تَحكُم
بل نحن قضاةُ الدولة لَم نَحكُم
أنتم...

حُكِّمتُم، فحَكَمتُم

فامْضُوا، قولوا للعامَّه

العامَّةُ قد حاكمت الحلاج

امضوا...امضوا...امضوا[18]

وقد شهِدوا ضدَّ الحلاج بالكفر، وكان بذلك اختتام المحاكمة، وأسدل ستارُ المشهد الأخير من هذه المسرحية الفريدة من نوعها على نطاق الشعر المعاصر، بحيث تعددت فيها الرموز التاريخية التي رافقت الرمز الرئيسي (الحلاج)، وتعاضدت فيها عناصر التاريخ بانسجام وتناسق مع رؤى الشاعر وتجاربه المعاصرة، فصلاح عبد الصبور لم يكتب هذه المسرحية لكي يعيد سرد وقائع تاريخية فحسب؛ «ولكنه اتخذ فيها من شخصية الحلاج قناعا يستتر وراءه ليصور من خلاله أزمته الخاصة وأزمة جيله ومعاصريه من المثقفين، ورؤيتهم لقضايا المجتمع والعصر»[19] بالإضافة إلى نجاح الشاعر في توظيف التراث الصوفي بكل محمولاته الدلالية وأنساقه التاريخية واللغوية في قصيدته التي أراد لها شكلا مسرحيا متميزا، ساعد على إضفاء حس درامي

المصادر والمراجع

---

[1] **– شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، 1975، ص478.**

[2] **– المرجع نفسه، ص479.**

[3] **– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، الطبعة الأولى، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978،ص472.**

[4] **– عبد الرحمان بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1999، ص226.**

[5] **– صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول، دار العودة، 1998، ص457.**

[6] **– المصدر نفسه، ص449**

[7] **– المصدر نفسه، ص456**

[8] **– المصدر نفسه، ص479.**

[9]– محمد إبراهيم الطاووسي، قصيدة القناع عند شعراء الحداثة (قناع الحلاج نموذجا)، دار الفردوس، القاهرة، مصر، 2002، ص51.

[10] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص515.

[11]– المصدر نفسه، ص534–535.

[12]– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، الطبعة الأولى، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص450.

[13]– القرآن الكريم، سورة الأنعام الآية 122.

[14]– صلاح عبد الصبور، الديوان، ص453–454.

[15]– المصدر نفسه، ص563..

[16]– قاسم محمد عباس، الحلاج، الأعمال الكاملة، الطبعة الأولى، دار رياض ريس للكتاب، بيروت، لبنان، 2002، ص294.

[17]– ينظر، قاسم محمد عباس، الحلاج، الأعمال الكاملة، ص75

[18]– صلاح عبد الصبور الديوان، ص200.

[19]– محمد إبراهيم الطاووسي، قصيدة القناع في شعر الحداثة، ص51.

التلقي و التأويل

الاستادة : عواد كريمة نجاة

كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية

جامعة سيدي بلعباس

لقد وضع النقد الأدبي إمكاناته في إدراك العلاقة القائمة بين النص و القارئ على مدى تاريخه الممتد في سلسلة من المراحل المتعاقبة بمعطيات ثقافية فكرية ونقدية مختلفة

فقد تعددت مناهج النقد الادبي في نهايات القرن العشرين ،و انتقلت السلطة من الكاتب في مناهج النقد الكلاسيكي و الرومانسي و الاجتماعي الى سلطة النص ،في مناهج كل من التحليل الالسني و الاسلوبي و البنيوي ، تم تحول الاهتمام النقدي الى سلطة القارئ بوصفه الدي يعطي النص معناه .

فقد أعاد المسار ما بعد البنيوي الى تعميق المعرفة مع النص ، انتقلت بدلك الدراسة النقدية من كونها محادثة منغلقة على داخل النص على قراءة متجددة و منفتحه على العالم الخارجي بالاعتبار أن النص لا وجود له إلا بوجود القراءة [1] وان التأويل لا يبدأ الا بعد ان يستحوذ القارئ على النص ، لان القراءة تعبر عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص و مصير النص انما يتحدد حسب استقبال القارئ له و القراءة فعالية ثقافية ذات نوعية هامة لاننا ادا وسعنا دائرة القراءة و جعلناها مرادفة للمنهج النقدي فاننا نصل الى قراءات متعددة منها : القراءة الالسنية و الاسلوبية و البنيوية و الرمزية و التفكيكية .....الخ

ولكل نوع من هاته القراءات ثقله في ابراز هوية النص و تجسيد بنيته و قد جاء الاهتمام بالمتلقى و دوره الفعال في ابداع النص كرد فعل على هيمنة المؤلف في المناهج النقدية القديمة ، فرولان بارت يساوي بين المبدع و المتلقي فيقول " ان النص يتكلم كما يريد القارئ " و قيمة النص هي فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابة مرة ثانية [2] من هنا كانت قيمة العمل الابداع من مشاركة المتلقي في الابداع لان التلقي ليس مجرد استهلاك سلبي للادب و انما هو عملية فاعلة في الفهم و التفييم و اعادة الانتاج الادبي و احد اسباب ظهور جماليات التلقي : هو النزاع بين المناهج النقدية المختلفة ظهرت اثرها جمالية التلقي في نهاية السبعينات من القرن العشرين مع مدرسة كونسامس الامانية و كان رائدها كل من " هانزروبرت ياوس "

و " فولفغانغ ايزر محاولين اعادة الاعتبار للاثر الدي يخلفه العمل في القارئ فقد طرحة ياوس مفهوما اجرائيا جديدا اطلق عليه " افق انتظار القارئ ممثل الفضاء الدي تتم من خلاله بناء المعنى و رسم الخطوات المركزية للتحليل و دور القارئ في انتاج المعنى عن طريق التاويل فهو يثير له على انه منظومة من المرجعيات تصاغ موضوعيا و تنتج عن ثلاث عوامل رئيسية بالنسبة الى كل عمل في اللحظات التاريخية التي يظهر فيها و هده العوامل هي التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الدي ينتمي اليه العمل ، و شكل الاعمال السابقة و موضوعاتها و التي يفترض معرفتها و التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية ، بين العالم الخيالي و الواقعي[3] .

فالحوار بين النص و القارئ هو الدي يعطي امكانية لظهور افق مغاير لافاق سابقة ،فقد وجد ياوس في افتراضات غادايمر الاساسية في العملية التاويلية سندا لمنهجه ، كما نبه على مفهوم تغيير الافق او بناء الافق الجديد يدعوه بالمسافة الجمالية أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا و العمل الجديد ، حيث تمكن للتلقي ان يؤدي الى تغيير الافق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة [4] فاعادة بناء الافق الحاضر بتدمير الافق السابق ينتج عنه توسيع الافاق و نتيجة لتراكم التاويلات " ابنية المعاني " عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي ترسم خط التواصل التاريخي لقرائه .

لقد خطا ايزر خطوات اكثر عمقا عن سابقية في اشراك الدات المتلقية في بناء المعنى بواسطة فعل الادراك ، فالقراءة نشاط داتي نتاجه المعنى الدي يرشحه الفهم و الادراك [5] لان النص حسب ايزر مملوء بالفجوات التي تتطلب من القارئ ملاها بالقيام بالعديد من الاجراءات كالتدخل في قاع النص لتامل دلك العالم الصامت و الإفصاح عن طريق التفاعل بين بنية النص و بنية الفهم عند القارئ فاقترب ايزر هنا من طروحات انغاردة الدي ميز بين البنية الثايتة النمطية بنية الفهم وبين بنية المادية المتغيرة بنية النص و بالتالي تصبح نظرية التلقي نظرية في الفهم كونها ترى الفهم عملية وظيفية لانها عملية دالة تساهم مساهمة اساسية في بناء المعنى الادبي[6] ، من هنا أصبحت الأعمال الأدبية هي تجارب إبداعية ، لأنتهي بإنتهاء لحظة كنا بها ، وإنما سعى إلى كشف طريقها بعد ذلك في فقرات ثابتة على الزمن و التاريخ لتجد في كل عصر نمطا جديدا من المتلقين ، يختلف عن غيره من المتلقين في الأزمنة المغايرة أن النصر حواري قائم على التعدية في المعنى تشكيلا وتلقيا ، وتحليل نشاط نقدي وهو يؤمن بالتعدية وبالإنفتاح على ما تجد في سمياء النقد المعاصر من تحولات وأنساق جديدة وبالتالي فإن الأمر يقتضي مشاركة فعلية من القارئ عن طريق التأويل

الذي كان أكثر المحاولات العقل العربي رحابة وعمقا و أصالة ، لأن التأديل يعني أن الدلالة أغنى وأوسع ، وأن النفاد إلى العمق من خلال الظاهر و السطحي و بالتالي إكتشاف الأصل من جديد على نحو حبري ،فالتأويل إذن هو إحتمال قائم في القول و إمكان تقتضيه اللغة 7 لأن النص لا يتوقف عن كونه محلا لتوليد المعاني وإشتباط الدلالات " قبول ريكور " يرى أن النص يصبح هو السيرورة التي بواسطتها يتم إكتشاف أنماط جديدة للدات أمام النص 8 لأن النص يتضمن تصورات لغوية لا تبوح عن نفسها شكل واضح إلا إذا الشرعي جانبها اللغوي جانبها الساقي و بالتالي فمجال التأويل هو رئية خاصة للغة وعالم النص لايقدم في الفكر إلا عن طريق اللغة .

يرى ريكور أن النص هو تنثبيث للحدث اللغوي و أنه يشير إلى كاتبه ، ويحمل في طياته استقلاله من حيث المعنى وتصبح بالتالي مهمة المفسر هي النقاد إلى عالم النص وقد أهتم ريكور بالغة بوصفها الأداة الأساسية للثقافة وبما يخفيه هذه اللغة من رموز بإعتبارها نافذة على المعنى فالنص ليس مغلقا من الرموز و الإشارات و الدلالات وإنما هو خطاب مثبت ومفتوح لا تنفك عنه حركة القراءة و النقد و التواصل الفكري بين القارئ و الكاتب بإعتبار ان القارئ النموذجي هو القارئ الذي توافق كفاءته الموسوعية نوع الكفاءة التي يتطلبها النصكي يقرأ بطريقة " تاويلية " .

الهوامش :

1 – التلقي و التاويل ص 54 بيان سلطة القارئ في الادب محمد عزام ص 54 لسنة 2007 .

2– نفس المصدر ص 75

3– جان ستارو بنكسي و اخرون في نظرية التلقي غسان السيد م م س ص 57

4– نظرية التلقي في النقد العربي الحديث : احمد بوحسن ص 30 1993

5– نظرية التلقي اصول و تطبيقات د بشرى موسي صالح المركز الثقافي العربي ص 48

6– الاصول المعرفية لنظرية التلقي ناظم عودة لخضر ص 133

7– على حرب التاويل و الحقيقة دار بيروت ص 105 1995

8– تاويلات و تفكيكات ، محمد شوقي ص 129 / 2002/

جماليات الصوت في شعر السيّاب

د.عزاز حسنية
أستاذة محاضرة –ب–
قسم اللغة العربية
وآدابها
جامعة الجيلالي اليابس
–سيدي بلعباس–

اللغة ظاهرة بشرية متميزة، استقطبت اهتمام الدارسين والباحثين، فهي من النعم العظيمة التي وهبها الله تعالى لبني آدم، وخصّه بها عن بقية الخلق، هذه اللغة التي هي مجموعة أصوات يتواصل بها الإنسان مع غيره في إطار المجتمع ليعبّر بها عن معانيه.

وما كانت اللغة بهذه الأهمية لو لم تكن وسيلة تبليغ الرسالة من الله سبحانه وتعالى إلى البشر أجمعين، قال الله تعالى: ﴿ وما أرسلنا من رسول الا بلسان قومه ليبين لهم فيضل الله من يشاء و يهدي من يشاء وهو العزيز الحكيم﴾[1]، كما أنّها لغة التفاهم والتخاطب بين البشر، فهي « أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم »[2].

ومن هذا المنطلق، فاللغة ظاهرة صوتية؛ لأنها تتألّف من أصوات ذات إيحاءات، وظيفتها الأساسية التواصل والتبليغ، والتعبير، كما يرى بعض المحدثين أنها «معنى موضوع في صوت »[3]، وفي هذا القول تتّضح علاقة الصّوت بالمعنى.

والعرب شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى، فقد اهتموا بلغتهم اهتماما بالغا، بغية الحفاظ عليها في مراحلها الأولى من حياتها، وذلك عن طريق البحث في أصولها والكشف عن أسرارها، والحرص على تعلّمها، فبذلوا قصارى جهدهم لذلك، وتعدّدت طرائقهم.

ويتجلى ذلك في الأسواق التي كان يقيمها العرب في أشهر السنة، وهي أسواق موسمية، عُرفت بها مختلف مناحي الجزيرة العربية، ولعلّ أهمّها سوق عُكاظ، وأعظمها مكانة في حياة اللغة العربية، إضافة إلى أسواق أخرى كـ "ذي المجاز" بناحية عرفة، وسوق المشقّر وهو حصن بالبحرين وغيرها[4].

وتتفق مختلف الروايات في شتى المصادر على أنّ "عكاظ" كانت على رأس أسواق العرب، حيث كانت تحضره قبائل العرب كلّها، ولم تكن سوقا للتجارة فقط، بل كانت سوقا للكلام أيضا، وكان « الاتّجار بالكلام فيها أعظم خطرا وأجلّ شأنا من الاتّجار بالبضائع، وكان جميع ما يقال فيها أعظم مؤلفا باللغة التي كان يصطنعها جميع العرب في الآداب، وهي لغة قريش »[5]، وهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم لما تتميّز به من فصاحة وجهارة وإيقاع، وهذه الميزات تجتمع بدورها في لغة الخطاب الشعري، وهي أكثر ما يميزه عن الخطابات الأخرى.

وكان يتوافد إليها الشعراء والخطباء، ليعرض كل واحد منهم ما أجادت به قريحته، ويحتكمون في ذلك إلى حكام متحكمين في ناصية اللغة، « وحكومة الشعر في سوق عكاظ كانت للنابغة الذبياني في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي، حيث كانت تضرب له قبة حمراء من أدم فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها لتناقشه الرأي في جودتها، وتتصدّر منه حكماً بذلك »[6]، وهذا يوحي بمدى اهتمام الشعراء القدامى بلغة قصائدهم.

كما حرص الشعراء الجاهليون على حسن اختيار الأصوات التي تناسب المعاني المختلجة في الأنفس، لإحضارها على ما هي عليه في ذهن السامع، هكذا كان هؤلاء ينظمون قصائدهم عن روية، وكانوا يعيدون النظر فيما نظموا فيهذبونه، وينقحونه، إلى أن تبلغ مدة الحول في أحيان كثيرة، وقد اشتهر من بين هؤلاء "زهير بن أبي سلمى"[7].

ولما كان الشعر يقوم على المشافهة والسماع، وهو الأصل الذي قامت عليه اللغة العربية، كانت منطوقة قبل أن تصبح مكتوبة، ومنه كان لزاما علينا الاهتمام بالصورة الصوتية قبل الكتابية التي تعكس رمزية الأصوات المسموعة، فالجانب الصوتي له كبير الأثر في بيان الرؤية الحقيقية لأثر الدال على المدلول.

تعدّ الأصوات الركيزة الأولى في تأسيس الشعر العربي، ولهذا استوجب على الباحث دراسة هذا الشعر وتحليله بداية من هذا الجانب، أي الجانب الصوتي، الذي اعتبرته الدراسات العلمية الحديثة للغة أيضا أول مستوياتها.

ويقوم التحليل في هذا الجانب على معرفة مخارج الأصوات وصفاتها، ووظيفتها داخل المفردة والجملة، ثم تحديد المقاطع، وإبراز الظواهر التركيبية وغيرها، ولن يكون هذا التحليل آليا فقط أي خاليا من الإيحاءات والمعاني والدلالات، بل يراعى فيها الجانب الدلالي؛ لأن قيمة الشعر ورسالته «لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المجردة، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته»[8]، فلندرك من هذا القول أنه يجب مراعاة الفكرة التي تحملها أصوات الشاعر في قصيدته.

لقد أدرك الكثير من علماء اللغة الوظيفة الدلالية التي تؤديها بعض الأصوات من ناحية جرسها الموسيقى، أو من ناحية صفاتها، منذ القديم، كما كانت عناية العلماء المحدثين فائقة، ولم تقلّ عن سابقتها فيما يخص الصوت اللغوي وأبعاده الدلالية والتركيبية والأدبية وخاصة مع توفر الوسائل الحديثة التي دعمت النتائج المتوصل إليها، وجعلتها أكثر دقة ويقينية[9].

وخاصة في الآونة الأخيرة حيث زاد اهتمام اللغويين بالدراسة الصوتية، وكانت تطبيقاتهم مسلطة على الأعمال الأدبية كالقصة والرواية، والشّعر، وعدّ الصوت اللبنة الأولى في دراسة النص الشعري، والدراسات عديدة –على سبيل المثال لإيضاح الفكرة– الدراسة التي قام بها د/مراد عبد الرحمن مبروك المعنونة بـ "من الصوت إلى النص" محاولا بذلك استخلاص المعاني الدلالية التي يحدثها الصوت في النص الشعري.

ومن المعلوم أن الشعر –ديوان العرب وسجل مآثرهم–، فقد اختلف علماء العرب في تحديد مفهومه، ووضعوا له عدّة تعاريف، وفق مقاييس معينة كل حسب رأيه وبالرجوع إلى المعاجم العربية، ذكر ابن فارس (ت 395هـ) في مادة (شَعَرَ): «الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات، والآخر على

عِلْم وعَلَم. فالأول الشَّعْر معروف، (...) والباب الآخر الشِّعار: الذي يتنادى به القومُ في الحرب ليعرف بعضُهم بعضا، والأصل قولهم شَعَرْتُ بالشيء، إذا عَلمتَه وفَطِنْتَ له»[10]، وعلى هذا اتصف الشاعر بالفطنة.

وذكر صاحب لسان العرب، أن الشعر« منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعودُ على المندل،(...) وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر مالا يشعر غيره أي يعلم، (...)وسمي شاعرا لفطنته»[11]، وهذا ما يدل على السمات العقلية التي يتسم بها الشاعر دون غيره.

ومن حيث الاصطلاح، تعددت تعاريف الشعر كذلك، بين الفلاسفة والنقاد والشعراء أنفسهم، ولم يتفقوا على تعريف قاطع، ونحن في هذا الصدد نحاول أن نقف عند بعضها،كتعريف ابن طباطبا (ت322هـ) في قوله «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُص به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه ولم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»[12]، فهو يعرّفه على أساس بنيته اللغوية الخاصة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى القائمة على الوزن وتناسب الألفاظ الذي يضبطها علم العروض.

وأراد ابن رشيق(ت456هـ) أن يعرّف الشعر ويذكر عناصره، فقال في باب حد الشعر وبنيته «إنه مكون من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر؛ لأنّ من الكلام موزونا ومقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنيّة كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر»[13]، وقبله قال قدامة بن جعفر(ت 337هـ) في تعريف الشعر «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى(...) وإنه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر(...) وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والتقفية»[14]،وفي هذا التعريف نقاط مشتركة مع التعريفين السابقين، وهو ارتباط الكلام بالوزن، أو الصوت بالإيقاع للوصول إلى معنى.

والشّعر إذن هو «إلهام يفيض على القلب من عالم الروح ويلبس ثوبا من الخيال الساحر وينطق بلغة العاطفة الشاعرة ويحدث آثارا بعيدة في المشاعر والوجدان»[15]، هذا هو الشعر، الكلام البليغ المؤثر، المصور للشعور، الناطق عن حسن الخيال، المرتبط بالموسيقى التي تميزه عن النثر.

ولعلّ مفهوم الشّعر الذي يتناسب ومميزات الدراسة ما حده ابن سينا بقوله:«إنّه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية –وعند العرب: مقفاة– ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر»[16]، ومعنى هذا أن الشعر أصوات ومفردات منطوقة ودالة، ينسجم بعضها مع بعض تحت إيقاع موّحد تحدده الأصوات.

إذن مادة الشعر، ليست مادة جامدة متحجرة، وإنما هي أصوات نابضة بالمخزون الفكري والعاطفي للشاعر، «فالصوت يقع في سياق، وهو يكتسب معناه فيه، والسياقات لا تحصى، وبخاصة في أنواع الاستعمال الشعرية أو الشبيهة بها»[17]،كالاستعمالات القصصية أو الروائية، أو غيرهما.

وهنا، يلتقي الشعر واللغة في مادة الصوت، باعتبارها اللبنة الأساسية لكل منهما، إلا إن «أهم ما يميز الصيغة الشعرية أنها صوتية، فالشاعر لا ينطق شعره فحسب، وإنما يحاول أن ينغّمه، ينغّم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه، من اللغة العادية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسّي إلى عالمه الشعري»[18] كما يتميز بالائتلاف والنظام بين عناصره، بحيث يعد«الشعر طريقة في تأليف الكلمات، وربطها ونظمها، وإذا غيرت هذا النظام تغير المعنى»[19]، فالشاعر في تعامله مع اللغة يعمد إلى نظام خاص في تركيب أصواته في مقاطع ومفردات، بغية شحنها بقدر كبير من الموسيقى والإيقاع.

والباحث اللغوي الجاد عليه، «وعلى محلل الشعر وناقده أن يشرح جمال هذه الموسيقى الخفية، وأن يحاول تحليلها بتصوير ما للألفاظ من جمال، وما بينها من توافق في الحروف والحركات وانسجام، ولابد أن يقف عند علاقات الكلمات بالمعاني وعلاقتها بعضها ببعض، ليدرك حس تركيبها وتأليفها»[20]، ولهذا ينبغي دراسته دراسة صوتية، وربطها بدلالتها وإيقاعها.

والشعر هو مجال رحب للدراسة اللغوية بصفة خاصة، وهو ما تنبه إليه أحد الباحثين بقوله «إن اللساني الذي يكون مجال دراسته كل أشكال اللغة، يمكن ويجب أن يدرج الشعر في أبحاثه»[21]، فلا يمكننا الفصل بين اللغة والشعر؛ لأن الشعر يمدّ اللسانيات بمادة للتطبيق الألسني، واللسانيات تتوفر على الإجراءات التي تصف اللغة الشعرية.

ويبقى الشعر في أبعد غاياته «هو التعبير عن النفس البشرية في إطارها الفردي وإطارها الجماعي (...) والشعر تجربة فنية داخلية تتلاقى مع المؤثرات المتلقاة»[22]، ومن التجارب الفنية التي شدّت فكرنا إليها، وقادتنا لدراستها تجربة "بدر شاكر السيّاب".

السيّاب... هذا الشاعر، الذي فهم حقا معنى الشعر، فكان رائدا من رواد حركة التجديد فيه، وأدرك مهمته، فسخّر حاسته اللغوية، وتعامل معها كالكائن الحي الذي ينمو ويتكاثر ويتطور، فتعددّت الألفاظ والصيغ الّتي استعملها، وشحنها بإيحاءات ومعان ودلالات جديدة ومتنوعة، فغيّر المعاني التقليدية المعروفة، وبهذا التعامل مع اللغة تكون المعادلة الشعرية « استكشافا دائما لعالم الكلمة، واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة »[23]، والحقيقة أنّ هذه « الألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة، ولكنها اللغة، والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام، ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها»[24] المتمثلة في قدرة مفرداتها على حمل إيحاءات جديدة إضافة إلى معانيها القديمة

وهناك من يرى أن جودة اللغة تكون في « وضوحها، وعدم تبذلها، (...) وأوضح الأساليب اللغوية، هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية »[25]، والسيّاب استعمل في شعره الكلمات العامية المعروفة لدى المجتمع العراقي التي ساهمت في تأكيد دلالات بعض قصائده وتوضيح معانيها.

وقضية التجديد في الشعر العربي أثارت جدلا واسعا بين الأدباء والنقاد، ولو أن تجديد الشعراء في موسيقى الشعر لم يبدأ من عدم، بينما كان استمرارا لجهود شعراء سابقين كانت لهم محاولات كثيرة ومتعددة للتجديد في العروض العربي، ولعلّ الموشحات الأندلسية علامة بارزة في تاريخ الأدب العربي.[26]

لقد بدأ السيّاب حكايته مع الشعر منذ عهد مبكر حيث ذكر "د/حسن توفيق" أنه بدأ نظم الشعر وهو« في السنة الخامسة من سنوات دراسته الابتدائية نظم أول قصيدة بالفصحى في موضوع وطني، وكانت صحيحة من ناحية الوزن، لكنّها مليئة بالأخطاء النحوية»[27]، هذه الموهبة التي تفتقت منذ الطفولة، وصقلت بعدها لتعبّر عن واقع عاشه الشاعر بأحزانه وأفراحه التي قلّت عن سابقتها.

وواصل الشاعر النظم، وتأثر بما يحيط من حوله، ونضجت شاعريته، ونصعت قريحته، وتوالت أحداثه الشخصية والاجتماعية لتترك في نفسه أثرا عميقا حتى قيل عن شعره أنه يعكس معاناة إنسانية عميقة[28].

ومن هنا، فإن معاناة السيّاب كان لها الأثر الواضح في تشكيل رؤياه، فالجوع والفقر والمرض، وقبل كل هذا صفته الخلْقية، فقد عرف بقبحه المفرط، هذا كله أثّر في إضفاء المضمون الذي يتناسب وتلك المعاناة[29].

هذا الشاعر الذي أراد التجديد، والخروج عن المألوف، فبحث عن فضاء رحب يحلّق فيه، ويستطيع أن يعبّر بكل حرية عما يختلج في نفسه(حبّه، ومرضه، وغربته) ، فغيّر الشكل، ونوّع في المضامين، واطلّع على شعر الغربيين ودرس لهم، وقرأ عنهم بلغتهم وبلغته وتأثر بهم، وكان من بين أولئك "اليوت"*.

هكذا كان بدر رائدا من رواد حركة التطور في شعرنا العربي المعاصر، وقاد مع غيره «حركة بناء جديدة تهدف في بدايتها إلى التغيير والتجديد والنظرة الواقعية إلى الحياة والمجتمع»[30]، وحقّا كان للسيّاب دور في الاهتمام بقضايا مجتمعه.

لقد هجر السيّاب الشعر العمودي شيئا فشيئا إلى شعر جديد يحمل مضمونا جديدا، وشكلا مستحدثا يستطيع أن يتماشى وتغيرات الحياة الاجتماعية في عصره؛ وفي هجرانه، عرفت قصيدته اتجاهات عديدة، وظواهر بارزة ميزت شعره.

وتعددت الدراسات لهذه التجربة الفذة، فبحثوا في أسلوب الشاعر، وتأثره بالتراث القديم، وتوظيفه للأساطير، وحسن استخدامه للصور، هذا كله يكشف عن «خيال خصب خلاّق يبدع من الفكرة والصورة تجربة مكتملة»[31]يستعدّ لها القارئ ليكشف خباياها، ويبذل جهدا لفهمها.

ولقد أشار د/ إحسان عباس في نهاية كتابه "بدر شاكر السيّاب (دراسة في حياته وشعره)" إلى وجوب بحث الأساليب اللّغوية لدى السيّاب في قوله«ولا ريب في أنّ هناك أمورا أخرى، لم يتح لكاتب هذه السطور أن يتناولها كالسلامة اللّغوية»[32]، وفعلا انطلقت دراسات عديدة لبحث لغة الشاعر، أو الجانب اللغوي في شعره، نحو دراسة الأصوات، والجمل، والدلالة، لكنّها وردت كمباحث ضمن بحوث عديدة، ولم يتناولها أصحابها مستقلّة.

حاولت في هذه الدراسة أن أبحث في لغة الشاعر، وبالتحديد أن أستقصي الأصوات الصادرة في أبياته، ومعرفة إيحاءاتها، ومدى مساهمتها في الكشف عن الدلالة الكلية للنصوص الشعرية السيّابية، وخاصة الظواهر الصوتية المتنوعة التي تحدث أثرا مهمّا في النص الأدبي على مستوى المعنى، وبخاصة التشكيل الإيقاعي للنص، المتمثل في الجهر والهمس، والشدة والرخاوة، والمقاطع الصوتية، والنبر والتنغيم، فهذه المؤثرات الصوتية لا تنبئ عن دلالتها، ولا تتشكل معانيها وأبعادها إلا إذا قامت بوظيفتها داخل السياق[33].

الأصوات في القصيدة، سواء أكانت صوامت أم صوائت، لها صفات مميزة تساهم بشكل كبير في الكشف عن الدلالة، كما لها أهمية بالنسبة للوظيفة الجمالية للبيت والقصيدة بشكل عام.

وكثيرا ما يقع الباحث بين إشكاليتين، إشكالية "الصوت بين القصد والعفوية"، وأخرى بين "الدلالة والاعتباطية"، بمعنى، هل يقصد الشاعر بأصوات قصيدته معنى ما، أم وردت عفويا؟ وهل ثمة علاقة بين الصوت ومعناه، أم العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول اعتباطية؟

نقول إن الصوت ليس له مدلول بنفسه، وإنما أهميته تكمن في وجوده داخل الكلمة التي تؤدي معنى، وهذا الصوت بدوره قد ينقل هذا المعنى من مكان لآخر، ممّا يؤكد دوره وأهمية موقعه في النص الشعري، خاصة إذا تردّد صوت ما أكثر من غيره من الأصوات الواردة في ذلك النص الشعري، فهذا الشيوع، أو هذه الكثافة التي تميز صوتا عن آخر لا ترعى انتباه الباحث فقط، وإنما يبحث فيها للكشف عن أهمّيتها، ولا شكّ في أن هذه الأصوات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالدلالة.

لقد حظي الصوت باهتمام كبير في الدراسات العربية، بداية مع القراء الذين انشغلوا به لتحسين الأداء، ونطقه نطقا سليما صحيحا يتوافق ومخارجه وصفاته، وينساق في اتجاههم أهل الإلقاء كالشعراء والخطباء، وكان اهتمامهم به سطحيّا لمعرفة ما يخدمهم في استعمالاتهم فقط.

ثم جاء اللغويون الذين تعمقوا في البحث، وبدأوا بالتعليل والتحليل، وتطرقوا إلى قضايا صوتية كالإدغام والإمالة، وتخفيف الهمزة ... إلخ إلى جانبهم المتكلمون الذين خاضوا في هذه المسألة انطلاقا من فكرتهم المبنية على قضية "خلق القرآن" وآراؤهم المنثورة في آثارهم مثلما جاء في رسائل إخوان الصفا[34].

وانتقل الاهتمام بالصوت إلى الأطباء، الذين وجدوا ضالتهم فيه لمعالجة أمراض النفس، والنطق، وأحسن من يمثل هؤلاء "ابن سينا" الذي وردت عنه أحاديث مهمة في الصوت في كتابه "الشفاء" وفي رسالته "أسباب حدوث الحروف".

وتميّز آخرون بدقة التفكير والتمحيص، والنظر الثاقب، إنهم الفلاسفة الذين طرحوا قضايا مهمة في اللغة مبدؤها الصوت، ومهما اختلفت اتجاهات المهتمين، نقول إنّ الصوت هو الخطوة الأولى للبحث في اللغة، وما يتعلق بها كالأداء، والإلقاء، والغناء، والخطاب، والكلام العادي، فالصوت هو مصدر كل ما سبق ذكره، فماذا عن الصوت والشعر؟

تعد الأصوات اللغوية من أهم الوسائل التعبيرية لدى الإنسان، فهو يتصل بما يحيط به عن طريقها، فتتردد أصداؤها في جوانحه، ويشدو معها في ألحان جميلة، والأديب هو ذلك الإنسان الذي يتأثر بما حوله فيبدع وينتج.

ولمّا كان الصوت الإنساني هو البناء الموسيقي للألفاظ اللغوية، والمترجم عن تجربة الشاعر التي غذّاها الشعور والإحساس، كانت الأصوات اللغوية وسيلة التفاهم عنده، والكشف عن إرهاف عاطفته، والصوت غنائيا: تعبير عن كل لحن يردد على نحو خاص من الترجيع، في الشعر العربي له طريقة محددة، ورسم يعرف به؛ لأن الأصوات مجموعة مختارة من أغاني العرب القديمة والمولدة في أشعارها ومقاطعها[35].

وإذا تحدثنا عن الشاعر وأصوات نصه، فليس « هناك من هو أقدر من الشاعر في الحديث عن موقفه من الشعر، وموقف الشعر منه، سواء أكان هذا الحديث في إحدى قصائده، أم ضمن تقديم الشاعر لأعماله، أم في حديثه عن سيرته الشعرية »[36]أم في حديثه عن معاناته النفسية.

ويختلف الشعراء في ربطهم عملية المعاناة بدوافعها، فمنهم من يربط تجربة الكلمة بمعاناة الحب، ومنهم من يجعلها وليدة التعذيب والوحدة والسهر والقلق، ومنهم من يتلقفها من أجنحة ربة الشعر، ومنهم من يربطها بلهب المعركة وتدفق المشاعر الوطنية.

وهذا نموذج يبرز لنا ظاهرة الموت التي بلغت أوجها لدى "بدر شاكر السياب" في ديوانه، حيث يجعل الأصوات تعبر عما يتصوره من معاناة تجاه الموت، ففي قصيدته "المعول الحجري" يصور ترقبه للموت ثم يقول:

سَأَعْجَزُ بَعْدَ حِينْ عَنْ كِتَابَةِ بَيْتَ شِعْرٍ فِي خَيَالِي جَالْ[37]

ويقول في " القصيدة والعنقاء":

جَنَازَتِي فِي الغُرْفَةِ الجَدِيدَة

تَهتِفْ بِي أَنْ أَكْتُبَ القَصِيدَة،

فَأَكْتُبُ

ما في دمي وأشطب

حتى تلين الفكرة العنيدة[38]

ويقول في قصيدته "الشاهدة"[39]:

رُبَّ فتى مورّد

يقرأ من شعري على الصّحاب،

يقرأ في كتابي

قصيدة خضراء عن جيكور

مرّ على قبري فقال: قبر!

وأين من هذا الرميم الشّعر

يدفق بالعواطف

كهبّة العواصف القواصف؟

ثم يقول في قصيدة "شاعر"[40]:

كَفَّنَ بالأوراق آهَاتِهِ وَارْتَدَّ يُرْثِيهَا بِآيَاتِهِ

وَاسْتَأْثَرَتْ أَبْيَا تـهُرُ وحـهُ فَطَافَ يَبْكِي حَوْلَ أَبْيَاتِهِ

إِنْ دُسَّ تَحْتَ التُّرْبِ جُثْمَانُهُ وَكَفَّ قَلْبٌ بَيْنَ طَيَّاتِـهِ

خَلَّفَ قَلْبًا بَيْنَ أَشْعَارِهِ! يَسْمَعُ مَنْ فِي الأَرْضِ دَقَاتِهِ!

فهنا يقرن الكلمة بالموت كمبدأ أو نهاية، كما أنه يشير إلى خلود شعره بالرغم من موته، كما ربط السيّاب بين الشعر وبين مرضه القاسي، فيقول في "سفر أيوب":

وَيَقْطُرُ الشِّعْرُ وَلاَ يَغِيضُ

لأَنَّنِي مَرِيضُ[41]

ثم يصل بنا إلى قمة تحطمه لذلك يختار عنوانا معبرا هو قصيدته "هرم المغني"[42]:

بِالأَمْسِ كُنْتُ إِذَا كَتَبْتُ قَصِيدَةً فَرِحَ الدَّمُ

فَأُغَمْغِمُ

تكررت في الأبيات مفردات تحمل أصواتا تعد مفاتيح الدلالة فيها، وهي كثيرة منها أصوات "الميم، النون، الغين، الخاء، اللام، الراء" وهذه الأصوات تتحد كل مجموعة منها في وقع وتشترك في صفات، ومن ذلك دلالة الغين التي هي للخفاء والإخفاء، ومن دلالة الميم التألم والأنين.

وأهيمُ ما بين الجداول والأزاهر والنخيل

أشدو بها، أترنّمُ[43]

وهنا يعود صوت الشاعر إلى خلفيات الصوت ومنطلقات التصويت في "نخيل" وفي "أترنّم"، ففي نخيل نون وكلها أنين وترنّم وتغن المغني، وفيها أنين المصاب المتألم، وفي الترنّم تكررت النون بكل خصائصها وميزاتها، ودخلت الراء بصفتها التكرارية لتكرار الواقع، وتدخلت الخاء التي هي أخت الغين في الخفاء والإخفاء.

ثم يقول[44]:

هَرِمَ المُغَنِّي هَدَّ مِنْهُ الدَاءُ فَارْتَبَكَ الغِنَاءُ

بِالأَمْسِ كَانَ إِذَا تَرَنَّمَ يُمْسِك اللَّيْلُ الطُرُوبْ

بِنُجُومِهِ المُتَرَنِّحَات فلا تخرُّ عَلَى الدُّرُوبْ،

وَاليَوْمَ يَهْتِفُ أَلْفَ آهٍ لاَ يَهُزُّ مَعَ المَسَاءْ

سعَفَ النَّخِيلِ وَلاَ يُرَجِّحُ زَوْرَقَ العُرْسِ المُحَلَّى

مرّة أخرى تعود أصوات لعودة حالات، مما يوحي بأن الحالة تلازم الشاعر، لزوم الظل للنخيل، فقد تكرر صوت النخيل وتردد صوت ترنّم، وعاد من جديد صوتا الغين والميم (المغني)،هذه الأصوات الجامعة للأنين في خفاء النفس، وتحت ظل النخيل الذي هو اختفاء من الحرارة، وفي المفردة اختفاء من حرارة الأرض ومن عليها.

الهوامش:

[1]سورة إبراهيم، الآية 04.

[2]أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص،(تح محمد علي النجار)، دار الكتب المصرية، د.ط، سنة 1957م، ج1، ص 33.

[3]أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة،ط5، سنة 1998م، ص 05.

[4]ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، (راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، ومهدي البحقيري)، مكتبة الإيمان، مصر، ط01، سنة1997م، ج1، ص 80.

[5]علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، سنة 2004م، ص 93.

[6]عرفان محمد حيمور، أسواق العرب، دار الشورى، بيروت، د.ط، د.تا، ص 153.

[7]ينظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، سنة 1981م، ج1، ص79.

[8]محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.تا. ج1، ص69.

[9]ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، سنة 2002م، ص27.

[10]أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريّا، معجم مقاييس اللغة، (تح وضبط عبد السلام محمد هارون)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 2، سنة 1979م،ج3، ص193–194.

[11]أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب،(مادة شعر)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار صادر، بيروت ،لبنان ،ط6، سنة 1417هـ– 1997م، ج4، ص410.

[12]محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر (شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور)، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1402هـ، 1982م، ص09.

[13]أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (تح محمد محي الدين عبد الحميد)، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، سنة1981م، ج1، ص119–120.

[14] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر،(تح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.تا، ص64، 69.

[15]محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل،بيروت،ط1، سنة 1992م،ص205.

[16]أبو علي الحسين عبد الله بن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر (تح عبد الرحمن بدوي)، الدار المصرية للتأليف والترجمة،القاهرة، د.ط، سنة 1966م، ص23.

[17] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط3، سنة 1992م، ص32.

[18]شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مطبعة دار المعارف، مصر، ط8، سنة1993م، ص113.

[19] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،دط،دتا،ص15.

[20] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص127.

[21] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، (ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 1988م، ص61.

[22]منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، سنة1985م، ص185.

[23]عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.تا، ص174.

[24] عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، عالم الفكر، المجلد 19، العدد3، منشورات وزارة الإعلام، الكويت، سنة 1988م، ص23.

[25] أرسطو طاليس، فن الشعر، (ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حمادة)، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، سنة 1983م، ص 189.

[26]ينظر: فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 2، سنة 1998م، ص235.

[27] حسن توفيق، شعر بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، سنة1979م، ص49.

[28] ينظر: فخري صالح، صورة السيّاب في النقد العربي، دراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا، مهرجان جرش للثقافة والفنون، الأردن، منشورات مؤسسة بيروت، سنة 1996م، ص20.

[29] ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، سنة2002م، المقدمة.

*هو توماس هيرنر إليوت شاعر وناقد إنجليزي، وزعيم الشعر الغربي توفي سنة 1965، ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط2، سنة1971م، ص15.

[30] محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، (الشعر– المسرح– القصة– النقد الأدبي)، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، د.ط، سنة 2005م، ص140.

[31] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط3، سنة 1994م، ص25.

[32]إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب (دراسة في حياته وشعره)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، سنة1983م، ص418.

[33] ينظر:مراد عبد الرحمن مبروك،من الصوت إلى النص،نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،ص275.

[34] ينظر: أبو السعود أحمد الفخراني، البحث اللغوي عند إخوان الصّفاء، مطبعة الأمانة، مصر، ط01،سنة 1991م، ص224.

[35] ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني،(تحقيق و إشراف لجنة من الأدباء)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، سنة 1401هـ، 1981م،ج1، ص13، 14.

[36] يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، سنة1995م، ص 08.

[37] بدر شاكر السيّاب، الديوان، مجموعة شناشيل ابنة الجلبي، قصيدة المعول الحجري، المجلّد الأوّل، ص 702.

[38] بدر شاكر السيّاب، الديوان، مجموعة منزل الأقنان، قصيدة القصيدة والعنقاء، م1، ص303.

[39] المرجع نفسه، قصيدة الشاهدة،م1، ص 284.

والشاهدة لوحة توضع على القبر يكتب عليها اسم الميت أو حكمة أو أبيات من الشعر.

[40] المرجع نفسه، مجموعة البواكير، قصيدة شاعر، م1، ص 159.

[41] بدر شاكر السيّاب، الديوان، مجموعة منزل الأقنان، قصيدة سفر أيوب، ص 273.

[42] المرجع نفسه، المجموعة نفسها، قصيدة هرم المغني، ص 307.

[43] المرجع نفسه، القصيدة نفسها، ص 307.

[44] بدر شاكر السيّاب، الديوان، مجموعة منزل الأقنان، قصيدة سفر أيوب، ص 307، 308.

مفهوم الشعر عند جماعة أبولو
بين التصورالنظري و الإبداع الشعري
الشابي أنموذجا

الأستاذ قريش بنعلي –جامعة سيدي بلعباس–

تمهيد:

ولد الشعر العربي الحديث من رحم النهضة الأدبية الحديثة، و لان الشعر العربي الحديث عاصر كثيرا من المذاهب الأدبية التي عرفها الغرب، و انتشرت انتشارا سريعا في العالم العربي ، و تلقفها الشعراء و الكتاب لأنهم و جدوا فيها ما يلبي حاجتهم الجمالية و الفنية و النفسية ، فقد يصدر المذهب الرومانسي هذه المذاهب كلها ، ذلك أن المذهب الرومانسي كان ثورة عنيفة على القيم الجمالية و الفنية الكلاسيكية ، كما كانت ثورة على المفاهيم الشعرية التي كانت في المذهب الكلاسيكي مرتكزات أساسية للإبداع الشعري، و لذلك كله،تأسست أدبية في العالم العربي ذات نزعات رومانسية ، فقد آمنت هذه المدارس بالمبادئ العامة للمذهب الرومانسي، و بصفة خاصة ، ما يتعلق بمفهوم الشعر في النظرية النقدية الرومانسية، و ظهرت ((الرابطة القلمية)) في المهاجر الأمريكية ، و من أبرز أعضائها جبران خليل جبران و ميخائيل نعيمة و إيليا أبي ماضي و عبد المسيح حداد ، و قد طرح ميخائيل نعيمة في كتابه :

((الغربال)) جملة من المقاييس النقدية الرومانسية التي آمنت بها ((الرابطة القلمية)) ودعت إلى اعتبارها المقاييس الحقة في النظر إلى الشعر و الشاعر ، و يلخص ميخائيل نعيمة مفهوم الشعر في مجموعة من التعاريف، لعلى أبرزها قوله: ((..... الشعر ميل جادف و حنين دائم إلى أرض نعرفها و لن نعرفه. هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره و الاتحاد مع في الكون من جمال و نبات و حيوان . هو الذات الروحية تسدد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية))[1]

---

[1] – الغربال ، مؤسسة نوفل،بيروت ، لبنان ،الطبعة الثانية عشر 1981 ص 86

[2] –المرجع نفسه ، ص86

و يقول – أيضا– : ((إن جهلنا معنى الشعر الحقيقي و منزلته في عالم الأدب قد أوصلنا إلى فيه من وفرة ((النظامين)) و قلة الشعراء ، و غنانا بالقصائد و فقرنا بالشعر ..... ،[2] و يقول ميخائيل نعيمة في مقام آخر عن الشعر : ((و بالإجمال فالشعر هو الحياة باكية و ضاحكة ، و ناطقة و صامتة ، و مولولة ، و مهلكة ، و شاكية ، و مقبلة و مدبرة))[3]، و الذي يفهم من هذه التعاريف جميعا أن الشعر عند الشعراء العرب الرومانسيين ،من خلال أدبيات المدارس الأدبية التي كانوا ينتمون إليها تصوير و تعبير عن شعور عميق كامن في أعماق نفوسهم ، و ليس تصويرا و تعبيرا عن مشاهد خارجية ، لم يعشها الشاعر ، تجربة في الحياة ، و لهذا يرى ميخائيل نعيمة أن ((الشاعر [الحق] لا يصف إلا ما يدركه بحواسه الجسدية أو يلامسه بروحه ، لسانه يتكلم من فضله قلبه))[1]

و لا شك في إن هذه الآراء النفدية التي أمنت بها (الرابطة القلمية)، عن مفهوم الشعر و الشاعر، قد وجدت طريقها إلى قلوب شعراء (جماعة أبولو) و ليصدرهم الشاعر أبو القاسم الشابي الذي استحسن هذه الآراء، لأنه وجد فيها ما يتوافق مع ثقافته الرومانسية، و رقة إحساسه، و وعيه الجمالي و لذلك اشغل بمفهوم الشعر مبكرا، في مستوى التصور، من خلال كتابه النثري (الخيال الشعري عند العرب). و في هذا الكتاب دعوة صريحة إلى تحديد المفاهيم الفنية للشعر العربي، و في هذا الكتاب، يستشف القارئ انجذالا قويا إلى تبني النظرية الشعرية الرومانسية، و إعجابه الكبير بشعراء المذهب الرومانسي

أمثال لامرتين و غيت اللذين تكرر ذكره لهما في هذا الكتاب، في بعض صفحاته[2]، كما يظهر تأثر الشابي بجبران خليل جبران، لأنه تتلمذ عنه، و التلمذة كما يقول خليفة محمد التليسي:

---

[3] – المرجع نفسه ، ص87

[1] الغربال ص 83

[2] ينظر ، كتاب ((الخيال الشعري عند العرب)) ، الدر التونسية لنشر ، الشركة الوطنية النشر و التوزيع ، د.ب ، ص ص 67 – 66

((التشابه في الخصائص الفنية، و فلسفة الحياة))[3]، و التلمذة تعني–أيضا– الإيمان المشترك بالقيم الفنية و المفاهيم الشعرية التي أمن بهما جبران و الشابين و عملا على تجسيدها في مستوى الإبداع الشعري، و إن لم تكن للشابي نظرية في الشعر خالصة، فقد كان وفيا للنظرية الشعرية الرومانسية، و بها فسر إبداعه الشعري، و بها–أيضا– هندس قصائده، انطلاقا من اللغة التي اصطفى ألفاظها، للتعبير عن نوازع الفكر و الشعور، و تصوير ما ينتاب عالمه الداخلي من مشاعر متناقضة، فهو يقول عن تصوره للشعر: ((أما أنا فلا أفهم من الشعر إلا أنه فيض الحياة، أي أيقظ ساعاتها و أحفلها بنوازع الفكر و الشعور، كما أن السحابة العابرة قد تسيل السيول و قد تسكب القطران كذلك نفس الشاعر))[4]، و يقول–أيضا–: ((انه انتاج قريحة خصبة منتجة و خيال حي صحيح))[5]، فهذه النصوص النثرية، تأهلت في مستوى التصور النظري للدلالة على ان مفهوم الشعر الذي أمن بها لشابي ركيزة جوهرية و فكرة ثابتة في تصور الشابي، و في إبداعه الشعري–كما سنرى– و هونابع من ثقافته ألف نية الرومانسية و حسه الجمالي ورقة نفسه و تجاربه في الحياة، فالشعر عنده هو الذي يكشف عنا يموج في عالمه النفسي، و يتطلع الى معانقة عالم فسيح ونـاء، تسبح فيه روح الشاعر، فيضفي بذلك مغزى عميقا على الأشياء المألوفة، و بهذا يقترب الشابي بهذه من الشاعر الرومانتيكي شلي الذي قال في كتابه: ((دفاع عن الشعر)):((ان الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو كأنها غير مألوفة))[6]، و بهذه الطريقة التي سلكها الشابي في تحديد مفهوم الشعري فقد نحا الشعراء الرومانتيكيين الغربيين و العرب في التنظير للشعر[الحق] و المنشور، الذين أفصحوا عن هوييته، و هي في مجلها أدبيات و ابداعات، ترفض الشعر كما يراه الكلاسيكيون، و لعل أبلغ من يعبر عن هذا المعنى قول صارسيل بروست: ((ان الرومانتيكيين وحدهم هم الذين يعرفون كيف يقرأون المؤلفات

---

[3] الشابي و جبران ، الدر العربية للكتاب الطبعة الرابعة 1978 ، ص 17

[4] نقلا عن أبو القاسم محمد كرو ، الشابي حياته و شعره ، الطبعة الثالثة، 1960 ، بيروت ، لبنان ، ص 270.

[5] رسائل الشابي ، إعداد محمد الحليمي ، دار الغرب العربي الطبعة الأولى 1966 ، ص 22 .

[6] نقلا عن ، عز الدين إسماعيل ، الفن و الإنسان ، الطبعة الأولى ، 1974، دار القلم ، بيروت ابنان ص 121 .

الكلايسكية، لأنهم يقرأونها كما كتبت، أعني بطريقة رومانتيكية))[1]، و قد هزت هذه المفاهيم الشعرية الجديدة التي تبناها الشابي نفوس كثير من الشعراء المحافظين هزا عنيفا، اذ قدم الشابي للقارئ الشعر الجديد كنموذج للشعر الذي أراد أن يتجاوز به الشعر الكلاسيكي، لأنه كان قبل لحظة الابداع الشعري و أثناءها يبحث عن مفهوم للشعر، يستوعب أفكاره الرومانتيكية و مشاعره و نظرته الى الحياة و الموت و الفن و الانسان، و هذا ما أشاد اليه بعض الدارسين لشعر الشابي، و منهم خليفة محمد التليسي الذي يقول عن الشابي: ((و لقد كان الشابي من الذين مضوا للبحث عن فكرة شاملة تستوعب تجاربه و نظراته إلى الوجود و فكرته عن الفن و الحياة))[2]

مستوى التصور النظري :

و هكذا يتضح مما سبق أن الشعر عند الشابي هو التعبير عن المشاهد الفياضة التي تنتاب الشاعر، و هو–أيضا–التعبير عن كل ما تقع عليه عيناه من مشاهد في الحياة، ضاحكة أو باكية، و الشابي، ينشد في الشعر خيالا فسيحا، يقود لحظة الابداع الشعري الى بناء قصيدة، تعبر عن ذات الشاعر، و تصور المشاهد التي تهز كيانه، سواء كان هذا المشهد مشهد فتاة حسناء لون شعرها أشقر، و عيونها سود، شواهد على قلبها أو كان هذا المشهد مشهد عصفور، انفجرت مقلتاه دما او كان المشهد مشهد راع، على شفتيه ناي، و في يديه حجارة، يرمي الحجارة في الوادي و يحلم !، فهذه المشاهد التي يسبح فيها الخيال حبيبة الى نفس الشابي و الى نفس كل الشعراء الرومانتيكيين، و الخيال عنصر أساس في الابداع الشعري عند الرومانتيكيين، لأنه يقودهم الى عالم غير العالم الذي يحيط بهم، و يرتفع بهم الى عوالم غير مألوفة، و كان نصيب الشابي في تمجيد الخيال كبيرا، فقد أولاه مكان الصدارة في عملية الابداع الشعري، و لهذا،

[1] نقلا عن ، عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق 119

[2] الشابي و مشكاة القصيدة ، مجاة الشعر ، عدد 2 ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، 1982 ، ص 4 .

يقول الشابي في كتابه ((الخيال الشعري عند العرب))[3]: ((ان الخيال ضروري للانسان لابد منه و لا غنية عنه، ضروري له كالنور و الهواء و الماء و السماء، ضروري لروح الانسان و لقلبه و لعقله و لشعوره، ما دامت الحياة حياة و الانسان انسانا))[4]، و يقول –أيضا– عن الخيال: ((و لم يزل الانسان بحاجة الى الخيال لأن اللغة مهما بلغت من القوة و الحياة فلا و لن تستطيع أن تنهض من الخيال....ان اللغة البشرية لأصغر و أعجز من أن تحمل هذه الأمانة السماوية لأنها ضيقة محدودة فانية و النفس الانسانية فسيحة لا نهائية فاقية، و ستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدها بالحياة و القوة و الشباب..)) [5]

و لا غرابة أن نجد الشابي يعطي الخيال كل هذه المكانة في بناء القصيدة ، فقد ((بلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل من الشعراء و المفكرين الرومانطيقيين ، فقد آمن هؤلاء أن كل صد لهذه القوة الخالقة قتل [كذا] للقوة الحيوية للإنسان ، و أن الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام))[1] ، ذلك أن الخيال يرتفع بالشاعر من العالم الأ رضي العياني الترتيب إلى عالم علوم فسيح ، لا تحده حدود ، فيأتي الشاعر الرومانتيكي بنفسه عن عالم الاشرور و الآثام ، اللذين يمنعانه ، في الواقع ، صف معانقة عالم المثل الذي تتغنى فيه هذه الشرور و الآثام ، و بذلك يتخلص الشاعر الرومانتيكي من ضغط العوامل السلبية التي تراكمت في عالمه الداخلي ، و من مهام الشعر ،كما يرى أرسطو ، تطهير النفس [2] من كل هذه الضغوط ، و لذلك سمت قيمة الشعر عند الشابي إلى جد التقديس ، و أصبح الشاعر عنده نبيا

---

[3] الخيال الشعري عند العرب ص **18**

[4] المرجع نفسه ، ص ص **25–26**

[5] المرجع نفسه ، ص **26** .

[1] احسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة ، د . ت ، ص **147**

[2] نقلا عن احسان عباس ، المرجع السابق ، ص **161** .

مجهولا ، جاء إلى الكون ليؤدي رسالة سماوية سامية ، تتجاوز تلك ((الرسالة)) التي انحصرها دورها عند كثير من الشعراء في المدح و الهجاء الرثاء و الوصف الخارجي للطبيعية ، و غيرها ، و قد أفصح الشابي عن مفهوم الشعر ، و رسالة الشاعر في كثير من قصائده ، و رسم رؤيته للشعر و الشاعر ، بكل وضوح ، فأصبحت –كما سرى– رؤيته ثابتة في شعره ، و فكرة جوهرية في فكره و مخيلته ، ووجدانه ، و لذلك و جدت هذه الرؤية طريقها إلى ممارسة الإبداعية.

2– مستوى الإبداع الشعري:

أفصح الشابي ، في مستوى تجربته الشعرية عن قناعته بأن الشعر الحق هو الذي تتوافق فيه الرؤية الفكرية مع الرؤية الابداعية ، و يتناغم المستوى النظري مع المستوى الابداعي ، أي بين النص النثري الذي ينظر و النص الشعري الذي يجسد هذا التنظير ، و قد تنبه الشابي الى ذلك في وقت مبكر من تجربته الشعرية ، و هذا يتم عن وعي فني ، و فكري ، بما يصدر عنه ، في مستوى التصور ، يقول في قصيدته (شعري)[4] :

شعري نفاثة صدري ** إن جاش فيه شعوري

لولاه ما إنجاد عني ** غيم الحياة الخطير

و لو وجدت اكتبائي ** و لا وجدت سروري

[4] نظم الشلبي هذه القصيدة ن و هي من بواكير شعره ، سنة **1925** .

به تراني حزينـا ** أبكى بدمع غزيـر

به تراني طروبـا ** أجر ذيل حيوري

ترسـم الأبيـات السـابقة صـورة شـاعر رومـانتيكي أمـن بـأن الشـعر صـورة لكـل المشـاعر التـي تنتـاب عالمـه النفسـي، مـن حـزن و ألـم و اكتئـاب، و غيرهـا مـن المشـاعر السـلبية، فالشـعر عنـد الشـابي، يفـرغ هـذه المشـاعر، و يلقـي بهـا فـي أحضـان القـارئ، فيكشـف القـارئ بعـض مـا اسـتتر مـن عـالم الشـاعر الـداخلي، و لهـذا كـان للشـعر عنـد الشـابي كـل هـذه المكانـة، و زيـادة و يفصـح عنـد الشـابي في القصيدة نفسها عن علة نظمه للشعر، فيقول:

لا أنظم الشعر أرجو به رضاء الأمير**

بمدحه أو رثـاء تهدي لرب السرير**

حسبي اذا قلت شعرا ** أن يرتضيه ضميري

و يؤكد الشابي هذا المعنى فيقول:

لا أقرض الشعر أبغى ** به اقتناص نوال

الشعر إن لم يـكن في ** جماله ذا جلال

فإنما هو طـيـــق ** يسعى بوادي الظلال

يقضي الحيـاة طريدا ** في ذلة، و اعتزال

و لا يكتفي الشابي بقصيدة واحدة، يبرز فيها مفهوم الشعر عنده، و صورة الشعر الذي ينشده، و لكنه يضخم صورة ذلك الشعر حتى يجعل القارئ يقتنع بما يقول و حتى يجعله متأهلا لقراءة شعر جديد، يعبر عن صوت جيل جديد من الشعراء الذين اقتنعوا بأن للشعر مفهوما و رسالة،يتجاوزان الشعر الذي لا يعبر عن شخصية قائله، و يظل حبيس المدح و الرثاء و الهجاء و التكسب، و كأن الشابي، يقول مع شيق ضيق: ((...لا نريد من الشعر التغلغل في سراديب النفس المعتمة على نحو ما يفعل الرمزيون و السرياليون من الشعراء، إنما نريد أن تكون التجربة حديث نفس، بحيث تميز شاعرها و بحيث تتضح لنا شخصيته فيما ينظم فتقول حين نقرأ قصيدته أنها له و ليست لغيره...))[1]

يقول الشابي في قصيدة (يا شعر)[2]:

يا شعر أنت فم الشعور، و صرفة الروح الكئيب

يا شعر أنت صدى نجيب القلب، و الصد الغريب

يا شعر أنت مدامع علقت بأهداب الحياة

يا شعر أنت دم، تفجر من كلوم الكائنات

يا شعر ! قلبي– مثلما تدري– شقي، مظلم

[1] في النقد الأدبي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الرابعة ، د ت ، ص 148 .

[2] ديوان (أغاني الحياة) ، ص 45

فيه الجراح، النجل– يقطر من مغاورها الدم.

و يقول الشابي في القصيدة نفسها:

يا شعر ! يا وحي الوجود الحي ! يا لغة الملائك غرد، فأيامي أنا تبكي على ايقاع نايك

و يقول –أيض–:

يا شعر ! أنت نشيد امواج الخضم الساحره الناصعات، الباسمات، الراقصات، الطاهره

يا شعر ! أنت نشيد هاتيك الزهور الباسمة

يا شعر ! أنت نحيبها لما هوت لسباتها

يا شعر ! أنت صداها، في موتها و حياتها

***

يا شعر ! أنت جمال أضواء الغروب الساحره

يا همس أمواج المساء الباسمات الحائره

حاول الشابي في هذه الأبيات و في غيرها من الأبيات التي سقناها في الصفحات السابقة أن يصحح بعض المفاهيم الفنية الكلاسيكية، و على رأس هذه المفاهيم مفهوم الشعر بالأمثلة الحية من خلال تخصيص قصائد مستقلة عن الشعر، فقد كان يرفض النظر إلى الشعر على أنه وسيلة من وسائل المدح أو الرثاء أو الوصف أو الهجاء أو غيرها من الأغراض الشعرية التي لا تلتفت إلى ما في أعماق النفس الإنسانية من مشاعر وجدانية، و الشابي كما الشعراء الرومانتيكيون، يرتفعهون بالشعر عن النظرة القديمة، و لذلك جاء شعر الشابي في ديوان(أغاني الحياة) يؤكد

نظرتـه الســامية إلــى الشــعر، و نظرتــه المقدســة إلــى رســالة الشــعر فــي التعبيــر عــن وجــدان الفــرد و الجماعة، و هو ما تلخصه هذه الأبيات التي يخاطب فيها شعره، فيقول:

يا ناي أحلامي الحبيبة ! يا رفيق صبابتي

لولاك مت بلوغي، و بشقوتي، و كآبتي

فيك انطوت نفسي، و فيك نفخت كل مشاعري

فاصدح على قمم الجبال بلوعتي، يا طائري

فالشعر كما فهمه الشابي في الأبيات السابقة كلها ليس وسيلة للتعبير عن مشاعره، و لكنه أصبح جزءا من كيانه، هو موجود بالشعر، و بدون الشعر، لا يستطيع أن يكون موجودا، و هذه المكانة الرئيسة التي أعطاها الشابي للشعر، مفهوما، و رسالة، و أكد حرصه على تحديد مفهومه، ليس أمرا غريبا في تاريخ الشعر و النقد العربيين ، و ((لعل الناس أن لا يكونوا قد خاضوا في شيء خوضهم في الشعر و مفهومه ، فقد ظلوا منذ الأعصار الموغلة في القدم يتجادلون حول تعريفه، و يتجادلون أكثر خول بنيته....)) [1] ، فالجدل خول مفهوم الشعر ، هو في حقيقة الأمر جدل حول المسار الفني الذي يسلكه الشاعر ، في مستوى الإبداع الشعري ، بدءا بلغة الشعر نفسه، و بالصورة الشعرية نفسها التي هي في حقيقة الأمر ، صورة حية للتوجه الفني الذي خطه الشاعر [أي الشاعر] لنفسه، فجاء صورة ، معبرة عن هذا التوجه ، فهي (الصورة الشعرية) ناقلة للتأثير ، و مجسدة لمشاعر وجدانية ، و متناقضة، يعيشها الشاعر الرومانسي ، و لذلك جاءت الصورة الشعرية في شعر الشابي كما في شعر الرومانسيين دالة على مفهوم للشعر ، فهو يعكس خصائص هذه الصورة ، و يرسم ملامحها، و الصورة نفسها تحقق هذا المفهوم من خلال التعبير عن ذات الشاعر الرومانسي ، و من خلال تصوير المشاهد التي تحيط به، و تكون هذه المشاهد رامزة الى مل في نفس الشاعر الرومانتيكي و ما في فكره عن عوالم ، تشغل الشاعر ، مهما كانت طبيعة هذه المشاهد،

[1] عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة ((أشجان يمنية)) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص 3

المهم أن هذه المشاهد ، تشير نفسه، و الشاعر لا ((يحتاج الى موضوع عظيم ، حتى يستير نفسه فتقبض بالاحساسات، فليس المدار على الموضوع، انما المدار على الشئاعر الذي يستطيع أن يستنبط من الموضوع معينا لا ينغب من إحساساته و مشاعره.....))[1] ، و الطبيعة أ برز من استشار نفس الشابي و حرك مشاعره ، فارتسمت في شعره صورة شعرية متنوعة ، فجرت عبقريته الشعرية ، و أبانت عن نقديته للطبيعة و للدور الرئيس الذي قامت به الطبيعة في ابراز عواطفه، كما أبرزت تلك الصور المتنوعة أن احساس الشابي بالطبيعة لم يكن شعورا بسيطا بها، و لذلك وقف الشابي في كثيرمن قصائده، يتأمل مشاهدها، بنشوة و است غراق، لأنه وجد فيها معينا لا ينضب من الرموز و المقاصد الدلالية((و انه، لشدة حبه للطبيعة، يكاد يذوب في جمالها السرمدي، و يتغلب على صاحب هذا المزاج الرومانسي الذي يعبد الطبيعة، أن يتخذ من مظاهرها وسيلة للتعبير عما في نفسه، فهي ليست منفصلة عنه و انما نراها خلال ألامه و أفراحه))[2]، و حين يتأمل القارئ شعر الشابي يلاحظ حضور الطبيعة القوي في كل شعره، و يكون حضورها أقوى كلما تضخم الحزن و الكآبة في قلبه، فترى مشاهد الطبيعة بارزة في قصائده، و هذه الظاهرة تنم عن قناعة عميقة بدور الشعر في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر من خلال الطبيعة، و حين يتأمل القارئ شعر الشابي، يلاحظ–أيضا–أن أطول القصائد في شعر الشابي، و اجملها، و أكثرها كثافة أدبية تلك القصائد التي يصور فيها الشابي حالته النفسية، و ما يخاصر نفسه من تأملات في الكون و الموت و الحياة، و سنكتفي بالوقوف مع بعض المقتطفات من بعض قصائده، تبين لنا أنها أحسن من يجسد تلك المعاني، و هي، تبين في الوقت نفسه، الى أي صدى، كان الشابي وفيا لقناعاته الفنية، و تتصدر هذه القصائد قصيدة ((قلب الشاعر))، و هذا العنوان، يلفت انتباه القارئ إلى أداة التعبير التي يستعملها الشاعر في شعره [1] و في العناوين التي يصطفيها لقصائده–أيضا–، فالعنوان، في هذه القصيدة، يختزل المقاصد الدلالية التي تبوح بها القصيدة.

يقول الشابي في هذه القصيدة:

---

[1] شوقي ضيف ، في التقد الأدبي ، دار المعارف بمص ، الطبعة الرابعة ، د . ت ، ص **146**

[2] خليفة محمد التليسي ، الشابي و جبران ، ص **77**

[1] ينظر ، في مناهج الدراسات الأدبية ، حسين الواد سراش للنشر ، الطبعة التونسية ، **1985** ، ص **83** .

كل ما هب، و ما دب، و ما ** نام، أو حام على هذا الوجود

من طيور، و زهور، و شذى ** و ينابيع، و أغصان تميد

و بحار،و كهوف، و ذرى ** و براكين، و وديان، و بيد

و ضياء، و ظلال، و دجى ** و فصول، و غيوم، و رعود

و ثلوج، و ضباب عابر ** و أعاصير و أمطار تجود

و تعاليم، و دين، و رؤى ** و أحاسيس، و صمت، و نشيد

كلها تحيا بقلبي حرة ** غضة السحر، كأطفال الخلود [2]

فالشابي، لم يكن في الأبيات السابقة، يعبر عن مدى تجاوبه مع مظاهر الطبيعة التي تجسد مشاعره و احاسيسه–فحسب–و لكنه عبر عن تصور فني للشعر، جسده، ممارسة شعرية عبر ديوانه الشعري الوحيد (أغاني الحياة)، فقد كان الشابي، يتحرى، و يحرص سان يتولى الموضوعات الكبرى لشعر الطبيعة التي أصبحت، في شعره رموزا متناقضة لكل ما يموج في نفسه، و لذلك كانت كل لفظة، يختارها الشابي في أبيات قصائده، تستمد مرجعيتها الأدبية من مفهوم الشعر عند الشعراء الرومانسيين، و لعل هذا ما يشير إليه إيليا الحاوى، في قوله: ((...ان الفضيلة الكبرى التي ساقها الرومانسيون و جددوا بها فضيلة اللفظة...اللفظة الانفعالية ذات الذكريات و الوشائح و الحنان و الألم...اللفظة التي تفيض عن النفس و الحدس و لا تنقل نقلا عن الذاكرة))[3]، و المقصود بذلك، أن اللفظة عند الشعراء الرومانسيين، تستمد قوة تعبيرها من انفعال الشاعر، من خلال قدرتها على الإقصاء بهذا الانفعال المشحون بالحزن و الكآبة، و لهذا كانت اللفظة المحببة الى نفس الشابي تلك الألفاظ التي تكون أكثر استعابا لهدا الشعور بالحزن و الكآبة ، و قد جاء الشابي في الطبيعة ما يحقق له الانسجام و التوافق بين ما يصرح به من أفكار و رؤيا عن

[2] ديوان (أغاني الحياة) ، ص **219** .

[3] الرومانسية في الشعر الغربي و العربي ، ص **102** .

الشعر ، في مستوى التصور ، و ما يمارسه من نظم للشعر،في مستوى الإبداع ، و قد غذت هذا التوافق فردية الشابي ، و ذاتيته ، و حساسيته الفنية ، و الجمالية ، فقدكانت خالة الشابي النفسية في حاجة إلى الإفصاح عن مكنونات هده الحالة، و لذلك لجأ الشابي إلى المجاز باعتباره وسيلة تعبيرية جميلة و دالة على تلك المكنونات من خلال تجاوزها للتعابير و الألفاظ المعجمية، لأن ((كل لفظ يتحول بواسطة المجاز ، إلى من التفسيرات و إلى طبقات من التأويلات ، و يخلق بالتالي عالما من الإيحاء لانهاية له))[1] .

و قد افتتن الشابي بلغة المجاز ، يبتعد به عن التقريرية، و يرتفع به إلى لغة تصورية، تتناسب مع خصائص شعره الرومانتيكي و خياله الفسيح ، و من خصائص الشعر الرومانتيكي أنه شعر يعتمد على الصور الشعرية التي تكتنز بطاقة إيحائية كبيرة ، تكون قادرة على تصوير وحدات الشاعر، و رسم لون هذا الوجدان، و من ذلك قول الشابي في قصيدة(الغاب) [2]، معبرا في صور شعرية عن تجاوبه الصادق مع تلك الصور الجميلة التي وقف عليها ، يتملى عناصرها التي تعكس عامله الداخلي الحزين، يقول الشابي في بعض أبيات هذه القصيدة ، من خلال جملة من الصور الشعرية الدالة على توجهه الفني ، و نظرته إلى الشعر، كما أشرنا إلى ذلك في السابق:

الصورة الشعرية الأولى:

و ذروت أفكاري الحزينة للدجى ** و نثرتها لعواصف الأيــام .

وأشد و للأشعة ساحـرا ** من صوت أحزاني ، و بطش سقامي.

ما ورد في هذه الأبيات ، يصور بطلا ذاتيا تضخمت في نفسه الأحزان ، فأصبحت كل جوارحه تكشف عن هذا التضخم ، و تبرز صورة شاعر ، عاش تجربة رومانتيكية أليمة.

الصورة الشعرية الثانية:

---

[1] علي حرب ، الحقيقة و المجاز ، نظرة لغوية في العقل و الدولة ، دراسات عربة ، العدد 6 ، 1983 ، ص 40 .

[2] الديوان ، ص 221

و هتفت : ((يا روح الجمال تدفقي كالنهر في فكري ، وفي أحلامي.**

و تغلغلي كالنور في روحي إلي ** ذبلت من الأحزان و الآلام.

فهذه الصورة التي رسمها الشابي في الأبيات السابقة ، تعبر ، من خلال المجاز عن تجربة معاناة شبه صوفية عن طريق الخيال و الوجدان ، فكل كيانه أصبح يدر عليه أحزانا عميقة، لا قبل له بركها ، و لذلك تكررت مثل هذه الصور في شعر الشابي من خلال صوره الشعرية التي تشكلت من خلال المجاز.

و على الرغم من أن الشاعر أبا القاسم الشابي ، استخدم في تشكيل صوره الشعرية التشبيهات و المجازات مثل قوله : دروت أفكاري الحزينة ، نثرتها العواصف الأيام، و قوله : يا روح الجمال تدفقي كالنهر ..... و تغلغلي كالنور في روحي ، إلا أنه اعتمد في المقام الأول على الإيحاء و الخيال باعتبارهما ركائز أساسية في تشكيل الصور الشعرية ، منطلقا من تجربة المعاناة التي عاشها ، و لذلك تعتبر الصورة الشعرية.... من المفاتيح الهامة الهامة التي تمكننا من الدخول في مملكة الشاعر الباطنية.....))[3] و عالم الشاعر الباطني عالم رحب فسيح ، لا تستطيع اللغة و لا الصورة الشعرية أن تستوعب ما في هذا العالم من مشاعر جياشة و عواطف فياضة على أهميته .

المصادر و المراجع:

1. **أبو قاسم الشابي، ديوان الأغاني، دار صادر،بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1999م**
2. **أبو قاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، د ت**
3. **أبو قاسم محمد كرو، الشابي، حياته و شعره، الطبعة الثالثة، 1960م، بيروت، لبنان**
4. **احسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1980م**
5. **إيليا الحاوى، الرومنسية في الشعر الغربي و العربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1980م**
6. **خليفة محمد التليسي، الشابي و جبران، الدار العربية للكتاب، الطبعة الرابعة، 1978**
7. **ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية عشر، 1981م**

[3] **جاه ، طنوس ، ملامح الموت و الحياة في شخصية الشابي و شعره، منشورات دار علاء الدين للنشر و التوزيع والترجمة ، سوريا الطبعة الأولي 2001 ، ص 211 .**

8. حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، شراس للنشر، الطبعة التونسية، 1985م
9. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة (أشجان يمنية)، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت
10. عز الدين اسماعيل، الفن و الإنسان، الطبعة الأولى، 1974م، دار القلم، بيروت، لبنان
11. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، د ت

المجلات:

1. الفكر، عدد خاص،أبو قاسم الشابي، العدد01 ، جانفي، 1975م
2. الشعر، العدد 02، السنة الأولى، 1982م

دلالة التقديم والتأخير في النص الشعري الجاهلي

د. الأحمر الحاج –كلية الآداب واللغات والفنون

– جامعية الجيلالي ليابس

يخضع أجزاء الكلام لتركيب لغوي وفق أنماط خاصة بالجملة من تقدم الفعل على الفاعل و تأخر المفعول به ثم التوابع و المتعلقات أما إذا وردت الجملة اسمية فالمبتدأ ثم الخبر و هكذا تكون (الألفاظ قوالب المعاني فيجب أن يكون ترتيبها الطبيعي ومن البين أن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه ورتبة المسند التأخر إذ هو المحكوم به و ما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة)[1] ويمكن خرق هذا المعيار فيتقدم المتأخر و يتأخر المتقدم حسب ما يقتضيه سياق الكلام مما يؤدي هذا العدول إلى إنتاج الدلالة و إلى جانب تداخل ذلك هناك عوامل أخرى من أغراض و أحوال و عوامل نفسية، بهذا تعتبر بنية التقديم و التأخير من الحقول التي تدارسها البلاغيون و الأسلوبيون باعتباره ظاهرة لغوية و نحوية و لجوء المبدع إليها محاولة منه التأثير في عواطف المتلقي. و هي لا تأتي اعتباطا، و أهم ما يميزها القصدية لأنها نتاج عوامل مرتبطة بالمبدع نفسه أو بطبيعة التركيب(النص)والمتلقي(المخاطب). وبعدول اللغة عن أهدافها التقريرية إلى الإبداع يحقق التقديم و التأخير أغراضا تعرف من سياق الكلام مثل:الاختصاص، الإفراد، التشويق، التنفير، لفت النظر، تحويل الهمة، التعجب الإشارة إلى المنزلة، التأكيد، الإلحاح، الإصرار، البيان، العلة، الإطلاق، التقييد، الغلبة، الكثرة، المدح، الهجاء، الفرح،الحزن،الرضا، تعجيل المسرة، تعجيل الحزن ، الحث و النصح ، التلذذ ، الترك ، الإنكار ، الغرابة)[2].

إن البلاغيين تجاوزوا الحقيقة النحوية إلى البحث عن البعد الجمالي المتوخى من هذه البنية حيث أتاحت لهم المجال لأن (يضيفوا إلى مباحثهم بعدا جماليا في تركيب الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف)[3] هذا البعد الذي لا يتحقق إلا بهذا الانحراف الذي يتعرض له التركيب. وهنا أُعتبر التقديم

والتأخير ظاهرة أسلوبية جديرة بالوقوف عليها لما فيها من أبعاد دلالية وهو (أحد الأساليب البلاغية أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة و ملكتهم في الكلام و انقياده لهم وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق)[4].

واختيارنا لهذه البنية ليس لأنها مميزة و مهيمنة على الأساليب الأخرى في شعر الهذليين و إنما سبب لجوء الشاعر لها لأجل إنتاج دلالات أخرى مصاحبة للدلالات الحقيقية و الحق أن للقديم تلك الجاذبية التي تشكلت منه ثقافتنا العربية و كما يرى النقاد في القديم (ضمانا ليس للأصول الأولى فحسب بل للحاضر والمستقبل كذلك كأن ما يكتب في الماضي كتب في مناخ من الكمال و العصمة)[5].

ومن هذه القداسة ذهبنا نتعامل مع هذه الظاهرة علنا نقف على جزء من الحالات النفسية والشعورية على اعتبار أن لغة الشعر هي لغة الإيحاءات. إلى جانب أنها ظاهرة لغوية انتشرت في ديوان الهذليين جعلتنا نقاربها لاكتشاف حمولتها العاطفية و الفكرية و أولى مظاهر التقديم و التأخير .

تقديم المنصوب : وهو يمثل انحرافا في الترتيب الأصلي لعناصر الجملة المعروفة سواء أكانت جملة فعلية أم اسمية كما أنه ظاهرة من ظواهر التقديم و التأخير نجده في شعر الهذليين.جاء على لسان الشاعر الهذلي المتنخل[6] .

هل تعرف المنزل بالأهيل	كالوشم في المعصم لم يجمل
وحشا تعفيه سوافي الصبا	والصيف إلا دمن من المنزل
فانهل بالدمع شؤوني كأن	الدمع يستبدر من منخل

نلمس في البيت الثاني من الأبيات السابقة الذكر تقديما لمنصوب في قول الشاعر:وحشا تعضيه سوافي الصبا، أي (منصوب+ فعل+ فاعل+ مضاف) يمكننا نلاحظ أن الشاعر لم يحترم الترتيب الأصلي للجملة الفعلية بل أحدث تشويشا على مستوى هذه الجملة حيث وردت جوابا للاستفهام – هل– عندما راح الشاعر الهذلي يسائل المكان – المنزل– و الذي يمثل الثبات المستقر في نظره حيزاً متميزاً في

تشكيل الفضاء الشعري فكلمة (وحشا) أفادت التخصيص و بينت طبيعة هذا المكان الموحش، و حضور الطبيعة ليس اعتباطيا و إنما هي (عنصر قوي من عناصر بيان العلاقة بين هذا الإنسان و بين المكان حوله)[7] ثم يلي الزمان– والصيف–وحضورهما– (المكان + الزمان)– تجسيد للقلق والخشونة والوحدة وقسوة الطريق، والتعبير عنهما هو إثبات للذات وما تواجدهما في الشعر الجاهلي، و الهذلي خاصة إلا نتاج تأمل الإنسان لهذه المظاهر الطبيعية. إذ الشاعر (فنان يستطيع أن يعكس رؤيته الداخلية و شعوره الدفين على ما أمامه من موجودات)[8] هذا الصراع مع الطبيعة انتج صمودا وتحدياً لدى الشاعر الهذلي لأجل المقاومة .

–تقديم المنصوب: يمكننا القول أن ظواهر التقديم و التأخر عديدة متعددة في الشعر الهذلي عديدة متعددة في الشعر الهذلي مست الجملة الفعلية و الاسمية في آن واحد لأغراض بلاغية تفهم فهما معنوياً، حيث ساق الشاعر أمية بن أبي سائد جملة فعلية في غير قالبها المألوف فقال :

أجاز إلينا على بعـده	مهاوي خرق مهاب مهال
صحاري تغول جنـانها	و أحداب طود رفيع الجبال
خيال لجعدة قد هاج لي	نكاسا من الحب بعد اندمال[9]

من خلال الأبيات نلاحظ أن الشاعر قد اتبع النظام الآتي:

1– صحاري – المنصوب
2– تغول –الفعل
3– جنانها –الفاعل و الهاء ضمير يعود على المنصوب المقدم

على حين يقتضي الترتيب أن يتقدم الفعل ثم الفاعل و يتأخر المفعول به و كان عليه أن يعرضها على النحو التالي : (تغول جنان الصحاري)، ثم خرق النظام –مرة أخرى– في البيت الثالث و لم يتبع المعيار بل انزاح عنه و هنا يتجلى هذا التحول في الخطاب الشعري من وظيفة إخبارية إلى وظيفة تأثيرية وجمالية.

ارتبط الشاعر الجاهلي والهذلي خاصة كثيراً بقساوة الصحراء و وحشية المكان و الرحلة، هذا الارتباط جعله يرسم عوالما رهيبة تكثر فيها الأشباح فهو(لا ينتقل من التفكير في الماضي بطريقة منطقية ولكن ينتقل رغم ذلك بطريقة حافلة بالدلالة أو المغزى بين وقت و أخر[10])و من هذا المكان الموحش يحاول الخروج من هذه التجربة لكنه تنكشف له تجربة أخرى المرأة فهو ينقل الحياة كما هي ولا (يقصد أن يغير حياته بل يريد على العكس أن يؤكدها[11]) و هو في كل هذا دائم الترحال و البحث عن لحظات أكثر إغراء بعيدة عن القلق.

– تقديم شبه الجملة – الجار و المجرور – و يكون بدافع بلاغية تقتضيه أحيانا لعلائق مختلفة بين المستند والمسند إليه، و هذا النوع من التقديم، يكون مقصوراً على تقديم متعلقات الفعل من مثل الجار والمجرور والحال و ما أشبه ذلك (فالأصل في العامل أن يتقدم على المعمول فإذا عكس الأمر فقدم المعمول على العامل فإنما يكون ذلك لغرض بلاغي يقتضيه و في هذا الحال يكون التقديم أبلغ من التأخير)

قال الشاعر أمية بن أبي عائذ[12]:

و مر المنون بأمر يغـول	من رزء نفس و من نقص مال
إلى الله أشكو الذي قدر أرى	من النائبات بعاف و عـال
و إظلال هذا الزمان الـذي	يقلب بالناس حالا لحـال

إذ ورد في البيت الثاني على النحو التالي:

1– إلى الله ⇦ شبه جملة جار و مجرور – مقدم–

2–أتشكو ⇦ فعل و الفاعل يعود على الضمير –أنا–

3–الذي ⇦ اسم موصول – مفعول به–

و الأصل – أشكو إلى الله الذي ....– فإن هذا التقديم و التأخير – قدم إفادة بلاغية تتمثل في تخصيص الشكوى لله وحده دون غيره، فقدم الجار والمجرور على الفعل (أشكو) و حقه التأخير لأن أشباه الجمل من متعلقات تخلف الفعل ولا تسبقه، وغير أن الشاعر خالف ذلك نزولا على حكم إحساسه، فالمقام مقام الشكوى و لن تكون هذه إلا لله وحده، خاصة و أن شاعرنا أدرك الإسلام و هو من شعراء بني أمية و قد مدحهم، أي أن الإسلام قد هذب عواطفه و ألهمه إيمانا يجعله يستجيب لقوله تعالى– (و إذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعاني فليستجيبوا لي و ليومنوا بي لعلهم يرشدون[13]) فقوله (إلى الله أشكو) شبه جملة يحيل القارئ إلى معنى إسلامي. كما أن جمالية التقديم و التأخير لا ترتبط بالضرورة في تأخير ما لا يستحق التقديم أو العكس بل يحمل كذلك دلالة إيقاعية إذ أن موسيقى البيت في كثير من الأحيان لا يستقيم بالترتيب النحوي المتعارف عليه بل البيت الشعري يفقد تميزه اللغوي و هكذا (عُدَّت حقيقة الشعر خرق قواعد التركيب بما يجعله خرقا لخصائص الكلام العادي التركيبة)[14] وهنا يتحقق للمبدع الانزياح الذي هو من أهم الآليات التي تعتمد عليها الأسلوبية، وكذلك هو ميزة من مميزات اللغة الشعرية .

4– تقديم الجملة الاسمية الواقعة جواب الشرط في عرف اللغة العربية أن يكون ترتيب عناصر الجمل ترتيباً يوافق المنطق، إذ أن قواعد اللغة بنيت على المنطق، كأن تتقدم جملة الشرط على جوابه، غير أن الشاعر الهذلي المتنخل، قد عمد إلى عكس الوضع في بيته الذي يقول فيه:

ذلك ما دينك إذا جنبت	**أحمالها كالبكر المبتل[15]**

(جملة اسمية + إذا الشرطية الظرفية + فعل الشرط)

فإذا أنت أمعنت النظر في هذا البيت وجدت صاحبه قد قدم الجملة الاسمية على الفعلية و استهلها باسم إشارة (ذلك) و أخر الجملة الفعلية المبنية للمجهول، و أقرنها بتشبيه دال على وصيف في استفسار عن الدأب و الوجهة، إذ مالت يمينا أو يسارا فأخذت أحد الجانبين ليشبهها بأول التمر نضجا[16]، و هذا في وصف فتاة بكر ظهرت عليها سمات و مميزات الاكتمال العضوي الجسدي و كأنها شبيهة ببكور التمر. و

هذا التقديم يلفت النظر إلى (أن تلك التغيرات الظاهرة في النظم إنَّما تعود إلى ما في النفس من ترتيب و نظام)[17] ثم أن الجملة رتبت ترتيبا عكسيا حيث وقعت الجملة الاسمية – ما دينك– جواب لجملة الشرط – إذا جنبت– و حقها التأخير ففي هذا الأسلوب قدم الشاعر على غير ما يقتضيه النحو، إذا يجب تقديم جملة الشرط تتلوها جملة جواب الشرط و هكذا تمكن الشاعر أن يصور البنية النفسية العميقة من ذلك الاستفسار الذي مرده التعجب.

5– التقديم و التأخير في جملة النداء :

يقول الشاعر صخر الغي يرد على أبي المثلم:

لست بمضطر و لا ذي ضراعة	فخفض عليك القول يا بالمثلم
وخفض عليك القول و اعلم أنني	من الأنس الصاحي الجميع العرمرم[18]

يحتوي البيت الأول على أسلوب النداء و قد ورد مؤخرا في الشطر الثاني من البيت و المعيار الذي يقوم عليه أسلوب النداء يتقدم في الكلام ثم يتلوه جواب النداء فالشاعر تصرف في هذا النظام لحاجات يريد تحقيقها في النص أو في نفسية المتلقي حيث قدم جواب النداء الذي ورد على النحو التالي .

1– الجواب الأول : لست بمضطر جملة اسمية

2–الجواب الثاني : فخفض عليك القول جملة فعلية

ثم أخر جملة النداء (يا با المثلم) فجاء المنادى منصوب بالألف لأنه مضاف إلى المثلم.

ثم أن اللجوء إلى هذا التصرف لم يكن لأسباب إيقاعية مرتبطة بالوزن بل لأشياء تدفع القارئ إلى التمعن والتدبر في الأسباب الكامنة و راء هذا الوضع الأسلوبي المشحون بالعواطف و الانفعالات ففي فخره وتعاليه يظهر الالتماس الذي حققه فعل الأمر – (خفض، اعلم)– و إذا وقفنا عند مقاصد التقديم والتأخير على مستوى هذه البنية الأسلوبية فإننا نلاحظ ما يلي :

1- *وراءه دلالات نفسية و فكرية*

2- غضب داخلي و سخط ثم التماس من الشاعر لأبي المثلم

3- معارضة الأخر لمواقفه و تصرفاته (أبو المثلم).

4- دفع القارئ لإدامة التمعن و التدبر في الأسباب المتخفية وراء هذه البنية الأسلوبية

5- براعة الشاعر في خطابه لينال من خصمه في استصغاره و احتقاره.

وخلاصة القول أنه يمكننا القول أن ظاهرة التقديم والتأخير قد تجلت على وجه الخصوص لدواعي متنوعة بيئية نتيجة تعلق العربي بالصحراء والحياة القاسية جعلته يطارد الماء والكلأ ليضمن البقاء، هذه المطاردة ولدت لديه عقدة القلق والخوف والصراع. فحياته الاجتماعية عدة لحياته الأدبية فتراه يقدم الأهم في نظره على المهم، خارقا بذلك الأنظمة المعيارية التي يرتكز عليها النحو العربي. البنية الأسلوبية أمدت الشاعر الهذلي فضاء رحبا ليكون كلامه ينطوي على مظاهر أسلوبية كالإيجاز و الإيحاء. هذه الأدوات أعطته إمكانية البوح عن مخزونه الفكري العاطفي بقدر وفير من المعاني و لو لا هما ما تمكن القارئ العربي من الوقوف على هذه الإيحاءات التي كثيرا ما تجسدت في مواقف الشاعر الهذلي و هكذا كان له قدرة على قلب النظام قلبا يثير المتلقي ويدغدغ عواطفه وبتغير النظام التركيبي للجملة ينتج عنه تغير في الدلالة.

الهوامش

[1] أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ،البيان ،المعاني ،البديع – دار العلم بيروت – ص 92.

[2] القزويني : الإيضاح في علوم البلاغية تح: عبد المنعم حفاجي–دار الجيل–ط:3 – بيروت–1983 –ص: 151.

[3] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، الهيئة المصرية للكتاب – ط:1– 1986ص: 255.

[4] ينظر: الزركشي : البرهان في علوم القران–تح: محمد أبو الفضل إبراهيم–دار المعرفة–ط: 2–بيروت–ص:233.

[5] أدونيس : زمن الشعر – دار العودة – ط:4 – بيروت – 1989– ص36.

[6] الهذليون: الديوان– تح: محمود أبو الوفا – الدار القومية للطباعة و النشر – دار الكتب المصرية –القاهرة – 1965– 2/ 1–2.

[7] صلاح عبد الحافظ: الزمان و المكان و أثرها في حياة الشاعر الجاهلي–دار المعارف مصر–1982 –ص: 126.

[8] صلاح عبد الحافظ: الزمان و المكان و آثارهما في حياة الشاعر الجاهلي – دار المعارف– مصر– 1982–ص:126.

[9] الهذليون: الديوان– 2/ 173.

[10] مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي – دار الأندلس – ط:3– بيروت – 1983– ص: 242.

[11] أدونيس : مقدمة للشعر العربي– دار العودة– ط:4– بيروت –1983– ص:32.

[12] ينظر: الهدليون: الديوان 2/ 172.

[13] القرآن الكريم : سورة البقرة الآية 186 .

[14] عبد الله صولة : فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة مجلة دراسات سيميائية لسانية الآداب – المغرب –ع1/1987 – ص: 90.

[15] الهدليون : الديوان – 3/2.

[16] ينظر: الهدليون : الديوان 4/2.

[17] عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني – دار المريخ – السعودية، ص:139.

[18] الهدليون : الديوان – 2/ 225.

وقع المجاز بين التحديد الحصري و التأويل المعرفي

الأستاذة: فريدة آيت حمدوش

1-تمهيد:

لقد نبّه اللّغويون و البلاغيون منذ أول العهد بالتأليف إلى توسع العرب في استعمال الكلمات بأكثر من معنى، ممّا مكنهم أن يرصدوا مجموعة من العلاقات التي تندرج ضمن مصطلح المجاز الذي يعد من أفضل الوسائل البيانية لإيضاح المعنى و تجليته على نحو فني، بلاغي في نحو ما يذهب إليه أحمد الهاشمي"... لهذا شغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام، و إلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ. و لما فيها من الدقة في التعبير فيحصل للنفس به سرور و أريحيّة، و لأمر مّا كثر في كلامهم حتى أتوا فيه بكل معنى رائق، و زينوا به خطبهم و أشعارهم"[1].

يبدو جليا من خلال هذا التصور أن للمجاز وقعا على النفس إذ يصل إليها المعنى في أفضل هيئة لفظية بعد أن تكون اللفظة قد تجاوزت معناها الحقيقي إلى معنى تخييلي. و المجاز إنجاز و تأليف و صناعة، و من ثم فهو قياس بالنسبة لمن يؤديه و برهان على من يتقبله و عليه فالإيضاح هو إجرائية التقريب و مأخذ التوسع و منفذ الكشف. أما المجاز فهو ينبني أساسا على مسافة التعدي و حجم التخطي بحيث يرتهن إلى مكنة النسق في تمثل إجرائية التقييس لدى من ينجز بناء النص ونسق الخطاب، و عليه فالمجاز و هو يسهم بالتخطي فهو دوما مفارق للحقيقة عبر برهان ينتجه و إقناع يؤديه للمتلقي. فهو يقدم التخطي بإجرائية الحذف عبر بيان يعرضه على وقع المتلقي.

و يعد عبد القاهر الجرجاني أول من قام بترسيخ مقومات المجاز، إذ قام بتتبع مصطلح المجازو أقام حدوده على أساس فني، ذوقي تجاوز به النظرة الجزئية و اختلاط المفاهيم[2]إذ عرفه: "و أما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني و الأول فهي مجاز. و إن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا

لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه و بين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز"[3] و يشرح الجرجاني مسألة الملاحظة في نحو قوله:"و معنى الملاحظة هو أنها تستند فيى الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن، إلاّ أن هذا الاستناد يقوى و يضعف. بيانه ما مضى من أنك إذا قلت: رأيت أسدا، تريد رجلا شبيها بالأسد لم يشتبه عليك الأمر في حاجة الثاني إلى الأول، إذ لا يتصور أن يقع الأسد للرجل على هذا المعنى الذي أردته على التشبيه على حد المبالغة، و إيهام أن معنى من الأسد حصل فيه إلا بعد أن تجعل كونه اسما للسبع إزاء عينيك..."[4]

يتضح من خلال هذا التحليل الذي يستفيض شرحا و تحليلا للشواهد، أن مدلول المجاز لدى عبد القاهر ينهض على أساس العلاقة بين ما نقلت منه الكلمة و ما نقلت إليه و بهذا يتفرع المجاز إلى فرعين في نحو ما يذهب إليه الباحثان أحمد مطلوب و كامل حسن البصير"المجاز بالاستعارة و هو علاقته المشابهة، و المجاز المرسل و هو ما علاقته ملابسات متنوعة غير المشابهة"[5] ليظل بذلك الجرجاني المرجعية البلاغية التي نحتكم إليهافي فهم المجاز و فروعه و أركانه التيتتوزع بين: المعنى الحقيقي للكلمة، المدلول المجازي، العلاقة بين المدلول المجازي و المعنى الحقيقي، القرينة التي تدل على أن الكلمة في استعمالها لا يراد بها المعنى الحقيقي. و يعتبر الباحث لطفي عبد البديع في دراسة أقامها حول فلسفة المجاز أن ما أثاره عبد القاهر الجرجاني من مسائل المجاز هي نفسها التي ظلت تطوف عند البلاغيين في أوائل الفصول و أواخرها، لم تكشف عن حقيقة المجاز كشفا يسمح بفك النزاع اللغوي و البلاغي و الكلامي الذي وقع بينه و بين الحقيقة ، مما أدى بالباحث إلى محاولة كشف الأسباب التي أدت إلى بروز أزمة المجاز.

2-المنشأ اللغوي للمجاز:

أضحت العودة إلى الأصول اللغوية لمصطلح المجاز و الوقوف عند أدق تفاصيله سبيلا للاستدلال على الفرق بينه و بين الحقيقة بوصفها مظهرا من مظاهر تلك الأزمة التي أثارت جدلا واسعا في الدراسات البلاغية و اللغوية عن الاعتراض على وجود المجاز و الاستعارة في كلام الله عز وجل.و لقد انبثقت هذه الإشكالية من دلالة المجاز نفسه أهو نقل عن الحقيقة أم تجوّز لها؟

يبدو أن المسألة تتطلب دراية بمسائل اللغة قبل الدراية بمسائل البلاغة، فقد ألحق ابن جني في الخصائص المجاز بالحقيقة حين قال: "اعلم أن أكثر اللغة مع تأمّله مجاز لا حقيقة. و ذلك عامّة الأفعال؛ نحو قام زيد، و قعد عمرو، و انطلق بشر، و جاء الصيف و انهزم الشتاء. ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية فقولك: قام زيد، معناه: كان منه القيام أي هذا الجنس من الفعل، و معلوم أنه لم يكن منه جميع القيام؛ و كيف يكون ذلك و هو جنس و الجنس يطبّق جميع الماضي و جميع الحاضر و جميع الآتي الكائنات من كل منٌ وجد منه القيام. و معلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد (في وقت واحد) و لا في مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله الداخل تحت الوهم؛ هذا محال عند كل ذي لب. فإذا كان كذلك علمت أن (قام زيد) مجاز لا حقيقة، و إنما هو على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة و تشبيه القليل بالكثير."[6] ينبني هذا المفهوم على فكرة التوسع إذ يقع المجاز في أفعال كثيرة لأنه يدخل في تشبيه القليل بالكثير وفق طرح ابن جني، و الكثرة هي فيض الاتساع مع مراعاة الانتظام في تقديمه و إنجازه لأنه في وضع الكل موضع البعض، و سعة المجاز تلغي وقع الحقيقة من حيث حضورها الفعلي أو الخالص لدى المتلقي في نحو ما يذهب إليه محمد العمري:"وسّع ابن جني مفهوم المجاز ليشمل أكثر أفعال اللغة في إطار ما أسماه شجاعة العربية، كما جعل المجاز يغطي جميع المقولات التي تؤطر الضرورة من زيادة و حذف و تقديم و تأخير و تحريف"[7] إذن يجعل ابن جني أكثر ما في اللغة مجاز فهو يختلق التوسع و المتلقي يفترضه بالقياس و من ثم فالحقيقة لدى المتلقي تقتضي الحضور الجامع من غير حذف أو تأويل لوجود محذوف، و هذا محال و عليه فالمجاز هو الحقيقة في عرف المتلقي، و إن كان الأمر بهذا التصور الذي يطرحه ابن جني و الذي يفترضه المتلقي بالقياس فهدا سيؤدي – في تصور الباحث لطفي عبد البديع– إلى إسقاط الحقيقة بوصفها الأصل في الفكر اللغوي العربي.

و من هنا بات من الضروري الرجوع إلى الأصل اللغوي، إذ إنّ من وجوه المجاز التي يحددها أهل اللغة و التي تميزه عن الحقيقة"أن تكون الكلمة تُصرَّف بتثنية و جمع و اشتقاق و تعلَّق بمعلوم، ثمّ تجدها مستعملة في موضع لا يثبت ذلك فيه، فيعلم بذلك أنها مجاز مثل لفظة أمر، فإنها حقيقة في القول لتصرفٌها بالتثنية و الجمع و الاشتقاق، نقول هذان أمران و هذه أوامر الله و أوامر رسوله، و أمر يأمر أمراً، فهو آمر،

و يكون لها تعلَق بآمر، و مأمور به، ثم تجدها مستعملة في الحال و الأفعال و الشأن عارية من هذه الأحكام فيعلم أنها فيه مجاز مثل ﴿وَمَا أَمْرُ فِرْعَوْنَ بِرَشِيدٍ﴾[8]"[9]

يبدو جليا من خلال هذا التحليل الذي يستفيض شرحا في إبراز الفروق الجوهرية بين المجاز و الحقيقة، أن المجاز هو الذي يقع فيه النقل أي هو المنقول إلى معنى ثان، على خلاف الحقيقة التي تقوم على الثبات.و لكن هل سلمت الحقيقة من النقل الذي ظل مرتبطا بالمجاز؟.هي طائفة من الأسئلة تثير إشكالا و تلوح ببوادر أزمة لغوية، كلامية و لكننا قد نجد جوابا لدى الباحثلطفي عبد البديع من شأنه أن يضع الحدود بين المجاز و الحقيقة التي لم تصلنا في تصور الباحث إلا بعد أن تم نقل اللفظ إلى الاعتقاد المطابق ثم إلى القول المطابق ثم إلى المصطلح الذي يدل على هذا اللفظ في نحو قوله: "إذ نقل اللفظ أولاً إلى الاعتقاد المطابق للواقع لأنه أولى بالثبوت من غيره،ثم نقل منه إلى القول المطابق لذلك الاعتقاد، ثم نقل منه إلى ذلك المصطلح عليه، أي اللفظ المستعمل في موضعه الأصلي"[10] لكن هذا التفسير قد يزيد الأمر تعقيدا لأن النقل للمجاز كونه مشتقا في الأصل اللغوي من جاز المكان يجوزه إذا تعداه، ثم نقل إلى الكلمة الجائزة أي المتعدية، ثم إن المجاز يقع فيه التأمل على خلاف الحقيقة التي تفهم في الذهن و تعرَى عن القرينة التي نشأت من دلالة الوضع التأويلي في نحو ما يذهب إليه الباحث لطفي عبد البديع:"و بيان ذلك أن الوضع عندهم بالنسبة للحقيقة و المجاز وضعان: تحقيقي و تأويلي، فالأول ما كان الدلالة معه بواسطة الوضع و هو المختصٌ بالحقيقة، و الثاني ما كانت الدلالة معه بواسطة القرينة و هو الخاص بالمجاز و ما يجري مجراه"[11] وجود القرينة هي التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي.

3–دائرة المجاز الكلامية:

تداخلت الحقيقة بالمجاز و اتسعت دائرة الخلاف فتحولت المسألة إلى قضية كلامية، إذ إن أشهر الاختلافات فيه كانت في وجوب وقوع المجاز في كلام الله و عدم وقوعه. باعتبار أن المجاز قائم على النقل أو العدول وذلك يقتضي العجز عن الحقيقة و ذلك ما يتنزه عنه الله، لأن الله لو خاطب بالمجاز لصح وصفه بأنه متجوّز في كلامه و هذا ضرب من المحال و الكذب والمجاز اختلاق و الحقيقة إمكان و الاختلاق يخرج و ينتفي في كلام الله ،ثم إن المجاز تقع فيه المبالغة التي لا تخرج عن كونها بابا من أبواب

الكذب"لأنها تتضمن تصوير الشيء على غير حقيقته، و كل ما كان من هذا القبيل فتهمة الكذب عالقة به على كل حال، و من أجل ذلك نفى الظاهرية وقوع المجاز في الكتاب و السنّة" [12]هذه الاعتراضات التي أوردتها الظاهرية و غيرها من الفرق التي أنكرت وقوع المجاز في القرآن، هي اعتراضات في تصور محمد العمري"تقيس المفاهيم الدينية على المفاهيم النحوية. فالحقيقة (ظاهر الخطاب الديني) توازي القاعدة النحوية المنسجمة التي يُحمل عليها التنوع الإنجازي، و المجاز هو الضرورة في جانبيها، أي باعتبارها عجزا عن الوفاء بالقاعدة (و الله متعال عن ذلك)، و باعتبارها تشويشا على القاعدة بسبب ما تسببه من لبس (فني)" [13] وفق هذا التصور انعطف المجاز إلى مجال للنقاش في بنيته و وظيفته، إذ وقف الجرجاني أمام المجاز وقفة تحديد و تدقيق للمفاهيم فاعتبر الزيادة في الدلالة باب للغوص في المعاني في نخو ما يذهب إليه محمد العمري "فالكتاب مبني كله على هذا الأساس و ذلك خروجا بالمقولات البلاغية من مفهوم الاضطرار، و من أن تكون مجرد إجراءات غير هادفة"[14] إذ إن الجرجاني حينما أسهب في الحديث عن الحذف و الزيادة يعدان من أوجه المجاز اشترط فيهما فائدة في المعنى يضيفان معاني جديدة و يغيران من أحكامه فالحذف" في قوله تعالى: ﴿واسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾ و الأصل: واسأل أهل القرية. فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل و على الحقيقة هو الجر، و النصب فيها مجاز، و هكذا قولهم:"بنو فلان تطؤهم الطريق"يريدون أهل الطريق، الرفع في الطريق مجاز لأنه منقول إليه عن المضاف المحذوف الذي هو الأهل و الذي يستحقه في أصله هو الجر"[15] و من هنا يقرر الجرجاني أنه لابد من البحث في الفائدة التي يؤديها الحذف و الزيادة، أي البحث عن وجه المجاز و خاصة إذا تعلق الأمر بالآيات القرآنية فقد عدَّ قوله تعالى﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾[16] مجاز " إن الجر في المثل مجاز لأن أصله النصب، و الجر حكم عرض من أجل زيادة الكاف"[17]و بهذا يلتفت الجرجاني إلى ضرورة الإلمام بعلم النحو و نظام اللغة و قوانينها لأن الذي يحتاجه من يريد معرفة العربية"هو القواعد الأولية المطردة التي يقاس عليها (و ما قيس عليها فهو منها كما قال ابن جني) و يعلم بعد ذلك باحتمال وجود الاستثناءات"[18] و الاستثناء –في تفسير العمري– ما لا ينصاع للقاعدة أو ما ليس صريحا في نصها. و المجاز القرآني يدرج ضمن قاعدة الاستثناء، إذ شعر الباحثون في كلام الله خلال القرن الثالث الهجري أن الأسئلة المتعلقة بالقضايا الدينية لا يمكن أن تجد تفسيرا كافيا في المعالجة اللغوية.فكان لابد من علوم أخرى تنهض بمعالجة فلسفية تعين

على التعمق في خصوصية النص القرآني، فكان علم الكلام كفيل ليكون الأداة، إذ أدى إلى البحث في الخصوصية البلاغية للنص القرآني و حاول أن يجيب عن أهم الأسئلة الجوهرية التي يدور حولها كلام الله و هي"تنتمي إلى السؤال الاعتقادي، إلى الخوض في الألوهية و التنزيه عن التشبيه، و ما يقتضيه ذلك من انسجام النص القرآني و سموه على النصوص البشرية"[19] و من هنا انقسمت الفرق الدينية و توزعت بين التشدد و الوسطية، إذ يقارب الباحث محمد العمري بين المتشددين الذين يصرون على الواجبات و ما في حكمها من المستحبات و يقللون الكثير من الجوازات التي وسع بها الله على عباده، و بين حالات الرفض لهذه الجوازات و هي الظاهر من المجاز في اللغة القرآنية و هذا ما يماثل رفض النحاة للضرورة.

يبدو أن المجاز لا يخرج من دائرة القاعدة و الاستثناء أو الجواز المطلق و الجواز الاضطراري الذي أثار أسئلة كثيرة و التي تندرج ضمن التوسع اللغوي المقرون بمفهوم الضرورة الذي يعني "العدول عن مقتضى الوظيفة التواصلية للغة لصالح مقتضى الوظيفة الفنية"[20] و القرآن الكريم بوصفه نصا عربيا و نصا دينيا و حجة على النبوة لا يخلو من الوظيفة الفنية التي يجسدها المجاز الذي أثار إشكالا في وجوب و عدم وجوب وقوعه في النص القرآني.إذ نمت و تغذت المسألة في ضوء جهود البلاغيين و المتكلمين الذين سعوا لرفع الشّبه عن القرآن على غرار ابن قتيبةفي مؤلفه "تأويل مشكل القرآن" الذي يعدأثرا بارزا من مجمَّل آثاره البلاغية و النقدية"إنّ الجهود البلاغية التي بذلها ابن قتيبة في مصنفاته، من حيث جمع شتات المسائل البلاغية المبعثرة، و تبويبها و تصنيفها و التعليق عليها، ثم نظمها في عقد واحد، لتعدُّ عملا جليلا، و أثرا بارزا من آثاره العلمية المتعددة"[21]ومن هنا انتقل ابن قتيبة إلى مستوى أعلى من ذلك الذي أتيح لأبي عبيدة و الفراء، إذ لم يقف عند تسمية طرق القول و إحصائها فيالأساليب العربية بل تعداه إلى"فتح أبواب خاصة بمجموعات من الصور الأساسية لهذه الأبواب:

1–«باب القول بالمجاز»(بمعناه الخاص).

2– «باب الاستعارة».

3–«باب المقلوب».

4– «باب الحذف و الاختصار».

5–«باب تكرار الكلام و الزيادة فيه».

6–«باب الكناية و التعريض».

7–«باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه"[22]

و قد تم حاصل هذه الخطوة كلها في مرحلة اشتد فيها الخلاف حول المجاز، إذ عرض ابن قتيبة لأوجه الخلاف بين الظاهرية(أتباع داود بن علي الظاهري) و المؤولة مبديا رأيه في هذه المسألة. و قد استند في ذلك إلى موقفه السني الوسطي في رده على منكري المجاز في ظل التأويل التطرف و التشدد في الأخذ بالظاهر الذي يشدد على عدم جواز تأويل الآيات و الأحاديث المتعلقة بصفات الله، أو الخروج بها عن معناها الحرفي الظاهر منها، و تأويلها على معان مجازية و استعارية و هذا معطل لصفات الله و بالتالي كافر خارج عن الإسلام.

فقد أنكرت الظاهرية على المعتزلة تأويل استواء الله على عرشه في قوله عز و جل: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾[23] فالاستواء فعل أخذه الله دون العلم بكيفيته فعرض ابن قتيبة لأوجه الخلاف حين قال: "و أما المجاز فمن جهته غلط كثير من الناس في التأويل، و تشعبت بهم الطرق، و اختلفت النحل..."[24] و حين قال:"و ذهب قوم، في قول الله و كلامه، إلى أنه ليس قولا و لا كلاما على الحقيقة، و إنما هو إيجاد للمعاني. و صرفوه في كثير من القرآن إلى المجاز"[25] و قد بدا ابن قتيبة في تخريجاته البلاغية المفسرة للمجاز متحفظا في المبالغة في التأويل و لذلك"فإن الأمثلة التي أوردها في هذه المناقشات هي أمثلة «نقل» اللفظ لملاءمة أو مشابهة. و قد حاول أن يشرح أوجه النقل و ضرورته"[26] و من هذه الأمثلة قوله:"قال المسيح للماء: «هذا أبي» و للخبز: «هذا أمَي». لأن قوام الأبدان بهما، و بقاء الروح عليهما. فهما كالأبوين منهما النشأة، و بحضانتهما النماء. و كانت العرب تسمَي الأرض أمًا، لأنها مبدأ الخلق، و إليها مرجعهم. و منها أقواتهم، و فيها كفايتهم"[27] و هو بذلك يتحفظ من المبالغة في التأويل حتى لا يقع في الحرج الديني و الاجتراح في قدسية الخطاب .

و انطلاقا من هذا الحرص في عدم الإسراف في التأويل يردٌّ على منكري المجاز في نحو قوله:"إذ لو كان المجاز كذبا، و كلٌّ فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا، كان أكثر كلامنا فاسدا. لأنا نقول: نبت البقل، و طالت الشجرة، و أينعت الثمرة، و أقام الجبل، و رخص السعر"[28] و لكن في المقابل لم يمنعه حرصه هذا من تخطيء المتشددين من أهل السنة أنفسهم في تضييق المجال الاستعاري حين قال:"و كان بعض أهل السنة يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن (أي من الاستعارة)، و ينسبهم فيه إلى الإفراط، و تجاوز المقدار. و ما أرى ذلك إلا جائزا حسنا، على ما بيناه في مذاهبهم"[29] فقد عقد ابن قتيبة بابا خاصا بالاستعارة، إذ بدت فيه أكثر اتساعا حيث شملت علاقة المشابهة و المجاورة و الملابسة، دافع عنها و استدل على صحتها و حقيقتها و أنها ليست كذبا لأنه لو كان الكلام كله "في منزلة واحدة لما أطلق على بعضه اسم الظاهر على معنى ما يظهر المراد منه بمجرّد السمع من غير إطالة فكرة و لا إجالة رويّة مما يتفاوت فيه الناس، و على البعض الآخر الخفيّ الذي يحتاج إلى ذلك"[30] و يكون هذا حافزا للمتلقي على التأمل و مجالا للأخذ بمبدأ المفاضلة بين المجتهدين في نحو قول ابن قتيبة:"و لو كان القرآن ظاهرا مكشوفا حتى يستوي في معرفته العالم و الجاهل لبطل التفاضل بين الناس، و سقطت المحنة، و ماتت الخواطر. و مع الحاجة تقع الفكرة و الحيلة، و مع الكفاية يقع العجز و البلادة"[31]. و بهذا تكون للعالم فضيلة النظر و حسن الاستخراج، فمن الكلام ما أطلق عليه الخفيَّ و هو ما اشتبه معناه و خفي مراده و لا يعرف معناه و يكشف بالتأمل"ليتميز عن إشكاله لغموض في المعنى، و من أمثلته قوله تعالى:﴿فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ﴾ اشتبه معناه على السامع أنه بمعنى كيف أو بمعنى أين، فعرف بعد الطلب و التأمّل أنه بمعنى كيف بقرينة الحرث و بدلالة حرمة القربان في الأذى العارض و هو الحيض ففي الأذى اللازم أولى"[32]فالمجاز واقع في القرآن و يحتاج إلى التأمل في توسع معانيه، ثم أن القرآن اشتمل على الحقائق الكبرى و هي كما يصورها الزركشي" كل كلام بقي على موضوعه كالآيات التي لم يتجوز فيها، و هي الآيات الناطقة ظواهرها بوجود الله تعالى و توحيده و تنزيهه و الداعية إلى أسمائه و صفاته"[33] .

و هكذا وصلت مسألة المجاز بعلماء اللغة و البلاغة و الكلام إلى رصد أسباب الخلاف، حولت المجاز إلى إشكال امتد الصراع حوله قرون فالتقطته الدراسات الحديثة و حاولت أن تعود إلى أصل الخلاف و جذوره فدعت إلى ضرورة الإلمام بأصول النحو، إذ إن المجاز أشبه ما يكون بالضرورة النحوية و يظهر ذلك

في شرح الجرجاني للإجراءات النظمية من تقديم و تأخير و حذف وغيرها وكلها تدرج في المجاز. وقد أوعز الباحث لطفي عبد البديع السبب في إقصاء المجاز من اللغة في كونه يقصر عن الحقيقة،فأصبح في مرتبة العرض من الجوهر"و لذلك كان تاريخه دراميًا يبتدئ بالكذب و ينتهي بالمبالغة، و يقصر عن الحقيقة لأنه دونها في التماسك، و يفوقها لأنه في مرتبة أعلى من مرتبتها من حيث التأثير"[34].

لا يمكن أن يكون المجاز في مرتبة العرض من الجوهر فاللغة العربية في مجازاتها تشهد على جوهر المجاز الذي بلغ مبلغا غير متناهي من فنون الكلام، و التي لا يتلقفها إلا المتمرس بأساليب التعبير الخفيَّة كونه لا يعد ضربا من ضروب التلاعب بالألفاظ بل هو"حركات ذهنيّة تصل بين المعاني، و تعقد بينها روابط و علاقات فكريّة تسمح للمعبّر الذكيّ اللّمّاح بأن يستخدم العبارة التي تدلّ في اصطلاح التخاطب على معنىً من المعاني ليُدل بها على معنىً آخر، يمكن أن يفهمه المتلقّي بالقرينة اللفظيّة أو الحاليّة، أو الفكريّة البحت"[35].و بهذا يحمل المجاز فيضا من المعاني قد لا يؤديه الكلام إذا استعمل على وجه الحقيقة، إذ يعمل المجاز على ابتكار صور جمالية بيانية قد لا تحققها الحقيقة.

الهوامش و الإحالات:

1-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2009، ص177.

2- لم يستخدم علماء البلاغة في المرحلة المبكرة من البحث البلاغي المدلولات البلاغية على نحو محدد(مجاز القرآن لأبي عبيدة، معاني القرآن للفراء، البيان و التبيين للجاحظ، البديع لابن المعتز...) و إنما اتسمت بالعموم كمثل مصطلح البيان و البديع اللّذين أطلقا على فروع البلاغة الثلاث، ضف إلى ذلك المجاز الذي كان على قدر كبير من العمومية و الاضطراب.

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط2 ، 2002، ص 287.

4- المصدر نفسه، ص287.

5 – أحمد مطلوب كامل حسن البصير، البلاغة و التطبيق، ط1، 1982، ص328.

6 – ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج2، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2008، ص212.

7- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010، ص 127.

8 – سورة هود،الآية 97.

9– لطفي عبد البديع، فلسفة المجاز بين البلاغة العربية و الفكر الحديث، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997،ص9.

10– المرجع نفسه، ص9.

11 – المرجع نفسه، ص124.

12 – المرجع نفسه، ص168.

13 – محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، ص129.

14 – محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، ص129.

15– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص337.

16 – سورة الشورى، الآية 11.

17 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص338.

18 – محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، ص132.

19 –المرجع نفسه، ص140.

20 –المرجع نفسه، ص132.

21 – أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز البلاغي نشأتها و تطورها حتى القرن السابع الهجري ، ص74.

22–محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها،ص 149..

23 –سورة طه،الآية 5.

24–ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ص76.

25–المصدر نفسه، ص 78.

26– محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها و امتداتها، ص151.

27– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص76.

28–المصدر نفسه، ص99.

29–المصدر نفسه، ص131.

30–لطفي عبد البديع، فلسفة المجاز بين البلاغة و الفكر الحديث، ص149.

31– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص62.

32–لطفي عبد البديع، فلسفة المجاز بين البلاغة و الفكر الحديث، ص149.

33– الزركشي بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،دار عيسى البابي الحلبيز، مصر، ص254.

34–لطفي عبد البديع، فلسفة المجاز بين البلاغة و الفكر الحديث، ص173.

35– عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني، البلاغة العربية و علومها و فنونها،ج2، دار القلم، دمشق،ط3، 2010، ص225.

الحكي رقصا...

"رقصة الأجساد الصاعدة في روايات واسيني الأعرج"

أ. يوسف سعداني

إذا كانت شعريّة الفضاء الروائي تراهن في إنجاز انفتاحها الجمالي على استراتيجية التلقي،وبالأخص على المتلقي المتجسّد في المروي له حينا،والقارئ حينا آخر؛حيث يتحوّل الفضاء المتخيّل إلى فسيفساء فضائيّة انطلاقا من التلقي الداخلي والخارجي على حد السواء؛فهي أيضا، ومن جهة أخرى،تحاول أن تحاور الفنون الفضائيّة لعلها تستطيع أن تلامس آفاقا أبعد،وأغوارا أعمق.ولاريب أنّ هذا التفاعل سيمكّن القارئ من اختبار البياضات،والفراغات الكامنة في الفضاء.وبالمثل،قد نجد تجليّا لخصائص الفنون الزمنية(الموسيقى،الرقص)في الرواية.وهنا يمكن أن نشهد انبثاق المعنى المدهش، والمختلف من عمق هذه الحوارية المتعدّدة الأقطاب.

ممّا لاشك فيه أنّ واسيني الأعرج مثلما حاور الفنون الفضائية من رسم ،ونحت، وفن عمارة،وذهب في ذلك بعيدا على مستوى النص السردي؛حيث انصرف إلى توظيف ذلك بطريقة مميَّزة،فربط المشهد بالرسم،والشخصيات بالنحت،وبنية الرواية بفن العمارة؛ثم إنّه استفاد،أيضا،من تقنيات التركيب السينمائي؛ولاسيما عندما تصبح اللقطة السرديّة مكثفة حكيا،ويعتريها التحوّل تقطيعا،وتركيبا،وإضاءة.هذا بالإضافة إلى أنّ الفنون الزمنية،هي الأخرى،لها حضور ودور في بناء الحكاية.ونستطيع معاينة ذلك من خلال توظيف واسيني الأعرج الموسيقى والرقص،حيث إنّهما،يسهمان بشكل فعّال في إيقاع الرواية،وقد يصل هذا التأثير إلى حد التحكم في الأحداث،والعقدة،والبنية.

نستطيع أن نقول حتى الآن،إنّ الحكاية في روايات واسيني الأعرج متغيرة ومتفردة،بل ما قد يبدو من خصوصياتها سرعان ما يصبح هدفا للتنويع و التجاوز.لذلك،من المهم عدم الثقة فيما قد نعتقد أنّه من ثوابت الحكاية المتولّدة أساسا عن الخروقات ،والوضعيات الاستثنائية.وبدون شك ليس في هذا وسم لها بالكمال بقدر ما هو تنبيه إلى أنّ المختلف جوهري فيها.وإذا كان الأمر كذلك فإنّ اللامألوف في خطاب

الحكاية يقتضي منّا إضاءته ابتغاء التحرّر من المعياريّة.فذلك وحده يجعل النسق المغلق مفتوحا،والساكن متحركا،والمعيار احتمالا .

من جانب آخر ،ثمة مستويات مختلفة لانفتاح الحكاية بنويا ودلاليا.وقد تمّ فحص بعضها انطلاقا من تعالقها مع فعل الكتابة.ومن ثم سيكون استكشاف العلامات المميّزة،واستجلاء العلاقات الخفية مدخلا للرؤية الجمالية التي تشيّد الشعريّة السرديّة.ولعل ما أشرنا إليه – سلفا– من علاقة بين الفضاء الروائي والفنون الفضائيّة من رسم،ونحت،وهندسة معماريّة يوضح استراتيجية الحكي المعقدة.بل رأينا أثر ذلك على بنية الحكاية ذاتها.وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نتجاهل ما تضطلع به الفنون الزمنية من دينامية .ومن هنا كان من الضروري الاهتمام بالسينما،والموسيقى ،والرقص لأنّها لا تشتغل على حافة الحكاية؛وإنّما تتفاعل بحيوية مع مكونات السرد الأخرى.وقد تتدخل بحسم في تحديد بنية الرواية.

إنّ الرقص،من هذا المنظور،يشكّل تجليًّا جماليا لمفهوم الأعلى والأسفل.غير أنّ الإيقاع الحركي،يمكن أن يمثل العلاقة المحوريّة بين طرفيه.ذلك أنّ الرقص يعني " في اللغة الارتفاع والانخفاض."[1] بيد أنّ الحركة الجسدية،في هذا المقام الاحتفالي،ستحفل بدلالات تتجاوز حرفية التعابير الجسميّة المجسّدة في حركات مقصودة ومعروفة سلفا.لكن دونما أن نجرّدها من المشاعر التي تحف بها.وعلى الرغم من ذلك ،لا يمكن عزل التجربة الجسديّة عن التجربة الباطنيّة.وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار علاقة الرقص بفضاء العتمة.فكما أنّ تبديد قتامة الانطواء ضرورة سيكولوجية،ثمة أيضا حاجة ماسّة إلى بناء عالم آخر.أي أنّ الرقص لن يكون مجرد طقس استعراضي؛وإنّما سيصبح فضاء لتحوّل الذات. ولا يهم إن اسْتدرج الاحتفاءُ بالحياة الراقصَ إلى الموت.فالممانعة لا تتحقق إلاّ عبر محنة الرقص الهالك.

مع ذلك،قد يلبيّ الرقص رغبة الخلاص بخرق الفضاء المغلق،وربما أنجز حلميّا ما يمكن أن يقع.إذ نلفيه ينطوي على بعد تنبؤي. في حين قد يتفاوت حضوره من حكاية إلى أخرى.وفي هذه الحالة تتوقف فاعليته على درجة تأثيره في الحكي.وعلى هذا النحو،يبدو أحيانا عابرا فتكون الغاية منه إضاءة لحظة ما،أو القبض على إشراقة متخيّلة.وأحيانا أخرى نجده فاعلا رئيسيا داخل الحكاية،حيث يمتلك إمكانية توجيهها؛بل يسهم أيضا في إنجاز مشروعها الحكائي.وعليه كان الرقص في "مصرع أحلام مريم

الوديعة"تجليّا للبنية النورانيّة المتجسّدة في فضاء الجسد(مريم)،وفضاء الآخر(باريس) المشرق[2].لكن تبقى هذه الحركة الحالمة استثناء.

لاشك في أنّ التعبير الجسمي وما يصاحبه من حركات،وقبض وبسط،وموسيقى، وصمت،وأدوات،وألبسة يؤثر في بناء الرقصة.ويتجاوز ذلك إلى تكثيف الأشواق الكامنة كي يفجّرها الراقص تدريجيا من خلال إيقاع الجسد الطامح إلى الانعتاق من إيقاع الحياة الذي غالبا ما يقيّد حركة الراوي/الراقص.

1_ رقصة الدخان

لعل رقصة الدخان في رواية"نوّار اللّوز"[3] هي التعبير الدقيق عن التجربة الداخلية لصالح بن عامر الزوفري الذي سعى إلى تكسير الإيقاع السلبي للتاريخ والواقع.ومن ثم "نجدنا أمام إنتاج نصّ جديد بقدر ما يعارض السيرة الشعبية (التغريبة)وكنصّ ثقافي،يعارض الذهنية الممتدّدة إلى الحاضر والضاربة في الجذور التاريخية."[4]وفي هذه الحالة،تصبح الرقصة التي تحوّلت إلى مكتوب(مدوّنة) قابلة للقراءة والتأويل.

هكذا فإنّ رقصة الدخان تفصح عن حركة الروح التي تستدعي الحلم المفقود.وهنا،يستعين الراقص/صالح بالمخيّلة للتواصل مع الجازية الغائبة.وسوف نكتشف أنّ حركة يدها مرتجفة،ووجهها غير واضح.في حين بدت يده بطيئة،وثقيلة الحركة.وهذا يتناسب من جهة مع الوضعية الثابتة لصالح في فضاء الغرفة.ويتعارض من جهة ثانية مع الحركة المتعرجة للدخان."تتصاعد سحب الدخان متعرجة.تتلوى كراقصة آلمتها لحظة الإشراق التي شعرت بها في آخر الرقصة."[5]فثمة،إذن،تباين بين الداخل والخارج من حيث السكون والحركة.

وهنا أيضا،سيبدو فضاء العتمة أكثر وضوحا.إذ يغدو الألم معبرا للإشراق؛سيما أنّ الدخان"ينشأ عنه تسويد للحيّز وتوسيخ لشكله."[6] وإن كنّا قد لمحنا فيه سمة التصاعد،فهو ناجم عن فعل الاحتراق.وفي ذلك دلالة على الفناء.وبذا يظهر التوازي بين حركة المخيّلة،وحركة الدخان الراقص.ولكن،في نهاية المطاف تتقوّض البنية الحركية،فتتلاشى الرقصة،وينداح الحلم المتوهَّم إلى الغياب المغلق.

إذا تأملنا تحوّلات الحركات الصغرى المكوّنة للبنية الحركية الكبرى وجدناها تنهض على مبدأ التناوب.وهذا ما يمكن تبيّنه من خلال الانتقال من حركة المخيّلة إلى حركة الدخان الراقص.إلاّ أنّ المنجز الحلميّ سرعان ما يتفكك بشكل مأساويّ."صعد الدخان بكثافة.تمنّى عبثا لو يصعد جسد الجازية المرمري."[7] لكن"لم تخرج لا الجازية ولا المسيردية.ولكنه شعر بدخان الاحتراق يصاعد من قلبه."[8] وفي هذا السياق،يمكننا أن نرصد خيبة التواصل بين صالح والجازية.وممّا لا شك فيه أنّ فعل التخيل المتصاعد شيئا فشيئا قد فقد فاعليته بمجرد أن غدا حلم يقظة.وعلى هذا الأساس،تعدّد مصادر الدخان في هذه اللحظة الدراميّة لن يبتعث الجازية،ولا الرقصة مرة ثانية.ومن ثم يتكثّف فضاء العتمة من خلال أدخنة السجائر،والجمر،والاحتراق الداخلي.

ويتضّح ممّا تقدم أنّ رقصة الدخان تنبني على خمس حركات.فالأربعة الأولى تتحرك من الداخل إلى الخارج.وأمّا الخامسة فإنّها تنكفئ نحو الداخل إلى درجة يشعر فيها صالح بأنفاس السيجارة تجري في عروقه،وتمتزج مع دمه[9].وإذا ما تفحصنا الحركات الخارجية ألفيناها موسومة بالتعالي،والتعرّج والالتواء،والتألم.ثم بالتكاثف المتعرّج،ليتنامى التصاعد فتصبح الحركة الرابعة أكثر تعرّجا وتموّجا[10].وبالتوازي مع ذلك،تمتدّ حركات حلم اليقظة تدريجيا من الغياب إلى الحضور،ومن اللاّتحديد إلى التحديد.

ففي الحركة الأولى خُيّل لصالح أنّ الجازية تريد الوصال.ومن ثم كان تبادل مدّ اليدين تجسيدا لهذه الرغبة.وفي الحركة الثانية تمتلئ الحجرة الضيقة بالروائح المختلفة،لينشق الجدار القديم عن وادي الدم والموت.وفي الحركة الثالثة ينهار الحائط الثاني فتبرز جثة مجهولة تقترب من هيكل عظميّ.وفي الحركة الرابعة يكسى الهيكل العظميّ لحما، وتنفخ الروح فيه،لتشرق الجازية من عمق العتمات.ثم تأتي الحركة الخامسة،وبعد حوار مفجوع بين صوت الحاضر وضمير الغائب تستعاد الحركة الأولى. تمد الجازية يدها،ويمد صالح يديه نحوها ببطء.ولكن هذه المرة يتعزّز الانفصال بانتصاب الجدار القديم بينهما.وهنا أيضا نتبيّن بوضوح التناظر بين انغلاق الحائط،وانغلاق الباب الذي انفتح نتيجة هبّة الريح القويّة.

وبالقياس إلى ذلك،ثمة تشاكل بين تبدّد حلم اليقظة،وتناثر الرماد.لكن لابد من التذكير بأنّ صعوبة الرؤية لم تكن نتيجة كثرة الدخان والإفراط في السكر فحسب،وإنّما أيضا بسبب فضاء العتمة الذي حدّد بآلياته إيقاع رقصة الدخان الموغلة في سواد الليل.

2_ رقصة الموت الأبدي

في ضوء ما سبق،يمكن القول إنّ الداخل هو نقطة انطلاق رقصة الدخان التي تتمازج فيها الأنفاس الصاعدة بأدخنة السيجارة المحترقة.وفي الوقت نفسه،وعلى أساس مبدأ الانكفاء أصبح المنطلق هو المنتهى.حيث إنّ الصعود المزدوج لرقصة الدخان،وحلم اليقظة المحلّق في الذاكرة تحوّل إلى حركة باطنية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة الدم الصاعدة الهابطة.وهكذا،فإنّ التئام نقطة البداية بنقطة النهاية يعني اللاّتواصل؛على الرغم من الاكتمال الذي توحي به الحركة الدائريّة. وهذه العودة نحو الأغوار ستقود إلى سجن الحركة داخل الجسد.

ومن جهة ثانية،ستُقدَّم رقصة الموت الأبدي في رواية"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" [11]من خلال زاوية مختلفة.فإذا أمعنا النظر في طبيعة حركتها فسوف نجدها متباينة مع رقصة الدخان،إذ ستنطلق هذه المرة من الداخل إلى الخارج.وتبعا لذلك ستغدو التعابير الجسديّة المتلوّنة تجليّا لعنف الذاكرة، والواقع المفتوح على الموت.ولا نعني بهذا أنّ هناك تعارضا بين الداخل والخارج.في الحقيقة ثمة تبادل أدوار دونما أن ينتفي التفاعل بينهما.وفي هذه الحالة،نحن إزّاء جسد يحكي الماضي المحجوب،ويخرق المستقبل المعتّم رقصا.

أ_ استشرافات الرقصة

وبناء على ذلك،تواترت مجموعة من الاستباقات المتعلّقة بالرقصة،وربما بدت للوهلة الأولى مجرد إشارات انفعالية،أو تلميحات مشحونة بالرفض.لكنّها ستكون في واقع الأمر نواة الرقصة التي لم تنجز بعد.على أنّ الموت سيصير النواة الأصلية التي تنتظم من حولها نوى فرعية مؤثرة.وفي هذا السياق يتضح اشتغالها داخل فضاء العتمة.ونعاين ذلك بجلاء حينما يستند الاستشراف إلى الليل،والسكر،والقتل والجنون.ومن ثم فإنّ عيسى القط لا يشوّق المروي له،ولا يمارس نوعا من الإغراء على المتلقي

فحسب؛وإنّما يهيّئ الذات المتشظية بين زمنين لتواجه النهاية الكارثيّة المرتقبة.لذا تحدّدت رقصة الموت المتوقعة بالعتمة والغياب.

ويظهر أنّ تكرار الاستباقات لا يقتصر على التعبئة السيكولوجية للراقص فقط،بل يسهم أيضا في استثارة أفق توقع القارئ.فكما"تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية،كذلك تؤدي الاستباقات التكراريـة دور إعـلان لـه."[12]وسـوف تتكفـل هـذه الاستشـرافات التكراريّـة فضـلا عـن ذلـك بوصـل أزمنـة الإعلانات بزمن تحقق مغامرة الرقصة المعلن عنها.غير أنّ مداها الطويل يقابله من جهة ثانية المدى القصير لزمن إنجازها بالنسبة للراوي الراقص/عيسى القط.

وفـي هـذا الإطـار يتبـدّى اسـتعمال الـراوي الـراقص/عيسـى القـط فعـل المضـارع الـذي دخـل عليـه حرف(السين)الدال على المستقبل القريب(سأرقص).كما أنّ الدلالة الزمنيّة ذاتها تتأكد من خلال مقوّم (الليلة).وعلى هذا تكون المسافة الزمنية معروفة الحدود سلفا،تماما مثلما الحركة الليليّة منقادة نحو فضاء الرقصـة المنتظـرة.وهـذا المسـتقبل المحـدود لا يعنـي فقـط قـرب انقطـاع حالـة الانتظار،وإنّمـا سـيؤجّجها أكثـر.فهـي مسـتمرة فـي الحاضـر،وما سـيحدث قـد ينتهي،وقـد تـدوم زمنيتـه."سأشـرب الليلـة حتـى العمى..سأرقص،رقصة الموت الأبدي،وأقتلهم كالكلاب واحدا،واحدا لحظة جنون طائشة،قبل أن يشلوا أعضائي."[13]وطبعا ،مثل هذا الهوس بالرقص هو احتفاء بالحركة التي تُمكّن الراقص/عيسى القط من النفاذ إلى أغوار الذاكرة الدمويّة المقنّعة بالحاضر الأسير.

يبـدو أنّ الـراقص فـي الـزمن الثـاني المحـدّد بعـودة مـريم الروحـا مـازال مقيّـدا بإكراهـات الـزمن الأوّل الـذي أجهضت فيه الرقصة الأولى بوقف الإيقاع الموسيقي*.بل لقد تجمّد الراقص جسدا وصوتا.ويحيلنا استرجاعه للحركة والكلام على فضاء العتمة.إذ كان قربان الشكر للأولياء والصالحين هو ذبح عنزة سوداء[14].ومن هذا المنظور يصبح الرقص تطهيرا من عقدة الذنب،وتبديدا للإثم المكبوت.سيّما وأنّ عيسى القط قد ذبح لخضر حمروش.[15]ومن أجل ذلك هو بحاجة ماسة لنجاح الرقصة كي يتحرّر إلى الأبد من قيد الدم الذي يطوّقه."لخضر يملأ كامل حضوري وغيابي..وحين أرقص،فأنا أفعل ذلك على أمل الالتحام مع روحه الطيبة التي اشتقناها...مرة وصلت إلى هذه النشوة،لكنهم حاربوها بكل سيوفهم،والمختار الشارية[16] على

رأسهم.."[17]ونستطيع القول بأنّ انتهاك عيسى القط لحضوره بالسكر حتى العمى،أو الرقص إلى حدّ الإغماء[18] له علاقة وطيدة باستراتيجية الارتقاء.لذلك هذه اللحظة ذات أهمية قصوى في تجربة الاتّصال بالغائب.

ب_ خيبة البداية

من أجل الوصول إلى هذه النهاية المؤجّلة كان لابد من عبور بداية الرقصة لأنّها ستوقظ ما يتخفى وراءها من فجائع دمويّة. وعلى الأقل هي ضرورة لتجاوز القلق القديم الذي أسر الراوي/الراقص منذ إجهاض رقصة الزمن الأوّل.كما تشكل الافتتاحية إعلانا صريحا عن فضاء العتمة الذي نرصد حضوره في الدائرة بوصفها فضاء للرقصة.وعلى هذا المستوى نستشف اشتغال مبدأ الإخفاء،وبخاصة من خلال إضفاء الغموض على لحظة الافتتاح.والتعاضد بين التمويه والحجب يضاعف من التعتيم.لهذا يجسّد إناء الماء التحايل مادام يواري مافيه من خمرة.واللثام[19] الذي تضعه مريم الروخا على وجهها يشي أيضا بالاحتجاب.

لكي نفحص بنية الرقصة نحتاج إلى معرفة طبيعة الصراع بين عيسى القط والمختار الشارية.والهدف من ذلك ليس فقط التعرّف على المرجعية الإيديولوجية التي توجهه،بل إدراك حدود التجاوز الذي تنجزه الرقصة بنويا وسياقيا.ولاشك في أنّ الافتتاحية تنطوي على قرائن تؤكد"الصراع الفعلي، والمجابهة مع الآخر،فالمرحلة حاسمة وكل طرف من طرفي الصراع يدافع عن موقفه بكل حزم،وبكل ما يملك من قوة."[20] وهذا ما يجعل الرقصات تتأسّس على المواجهة.وعلى أية حال،نقف أوّلا على رقصتي الافتتاحية،ثم نعود إلى رقصة الموت الأبدي لنجلي التعالق بين السابق واللاّحق،وبين البداية والنهاية.والجدير بالملاحظة أنّ المونولوج والاستذكار هما أبرز ما يميز سيرورة الرقص.إنّهما يضيئان الذاكرة،ويولّدان طاقة دافعة لحركية الرقصة،على الرغم ممّا يبدو لنا بأنّه تقطيع لأوصالها، وبتر لمراحلها.

من هذه الزاوية يشكّل مبدأ التدرج منطلقا تتحقق من خلاله الرقصة.وفي الوقت نفسه،ومن منظور معاكس سيغدو تقطيع مشاهد اللوحة الراقصة تكسيرا زمنيا يتداخل فيه الحاضر بالماضي دونما أن يخلّ بتسلسل الرقصة ذاتها.ففي الرقصة الثانويّة الأولى يتبارز فيها فارسان.يرفعان أوّلا العصي،يتضاربان،تتتابع الضربات،يدكّان الأرض،ثم يغيبان في الأتربة الدقيقة المتصاعدة عاليا،ليعاودا القفز بعد ذلك.وهنا ينكشف

وجه مريم الروخا الذي رفع عنه الغطاء.وبأغنيتها اللاّهبة تؤجّج الراقصين، فيركبان غيمة بيضاء، ثم يغيبان في الفضاءات الواسعة.

وبإمكاننا في هذه الفجوة الزمنية أن نلحظ مقاومة الراوي/الراقص لحواجز الرقصة .ذلك أنّه مازال يتخبّط بين الرقيب الباطني،والخوف من إجهاض الرقصة.فهو حتى الآن يتصرّف من خارجها.وكيفما كانت الحال،فإنّ الفارسين وبعد المواجهة ضربا،وقفزا،وغيابا في الغبار يستبدلان العصي بخنجرين عربيين قديمين،ثم يقفزان للمرة الأخيرة،فيتضاربان في الفضاء.وفي أعماق التربة يغرسان سلاحهما[21].وعندئذ يصاب الراوي/الراقص بخيبة توقع كبيرة.فالرقصة لم تخرق_ من منظوره_ نظام فضاء العتمة.إذ إنّ الزوبعة لم تهب،ولم تحرّك الخنجرين المغروسين،ولم يفر الدم من الأرض.[22]وهنا ترتبط سلبية التلقي بعدم تحقق الاستشراف الأولي.وفي هذه الحالة يغدو اللّباس الأبيض ،والتدرّج من العصا إلى الخنجر مجرد تعبير رمزي عن الفرح والنصر.

ومهما يكن فثمة حاجة ماسة إلى أن يتلقى الراوي/الراقص رقصة ثانية كي يقوّض ما تبقى من قيود.ذلك أنّه يخاف أن يموت ميتة لالة حموشة.[23]وهذا يعني فشل معراجه الروحي إلى لخضر حمروش.ومن ثم سيهيّئ حنين القصبة فرصة الانتقال من الاسترخاء الفضائيّ إلى التوتر الزمنيّ.وفي هذا الإطار تضطلع الرقصة الثانية التي يتصدّرها فلاحان بتسريع التحوّل الداخلي للراوي/الراقص.وفي الآن ذاته تنقله من وضعية المرسل إليه المنفعل إلى وضعية المرسل الفاعل.وفي ذلك انتقال إلى الحكي رقصا.من هنا نرى تضافرا بين الرقصتين الثانويتين السابقتين،ومع ذلك تم تعزيزهما برقصتين فرعيتين.وعلى هذا تتأسّس رقصة "الحضرة"[24] على الاستدعاء،بينما تتأطر رقصة الطفلين[25] زمنيا بالحاضر.ومن الجلي ارتباط الأولى بالغياب،والثانية بالاحتجاب بحكم أنّ الطفلين منزويان في الظل،وأحدهما أسود اللّون.

ج_شفرة الرقصة

لعل التواصل البصري[26] المتبادل بين الراوي/الراقص ومريم الروخا/الراقصة يمثل بداية ولوج فضاء رقصة الموت الأبدي.فالعين هنا حافز للحكي الجسدي.وبالأحرى هي لغة صامتة.ومن جهة ثانية،وعبر عين الذاكرة يتواصل أيضا الراوي مع لخضر حمروش.وعلى هذا الأساس يتحوّل الماضي إلى مستقبل.فالعروج

إلى الغياب هو محو لكل الحدود،وانتهاك لمدارك الرؤية البصرية.وبالتأكيد سيصبح التحوّل من الاحتجاب إلى الانكشاف مؤشرا على بداية الرقصة،بحيث لم تعد مريم الروخا مكتفية بمراقبة الفضاء بعينيها.وهنا تستوقفنا حركتها المسرحية،إذ إنّها وضعت اللثام على رأسها أوّلا،ثم نزعته بشكل نهائي.ويعني ذلك أنّ زمن الرقصة الأساسية/المواجهة قد حان.وبالطبع،إنّ التخلص من اللثام[27] الذي يحيلنا إلى مبدأ الإخفاء يتقاطع مع ستائر الخشبة المسرحية التي تنطوي على الحجب والانكشاف في الآن ذاته.

ويكشف التهام الفضاءات لصوت القصبة المتصاعد عن عطش إلى اللحظة المفصلية من حكاية الرقصة.ويبدو أنّ هناك عناصر أخرى تدفع إلى هذه الغاية.فيد الحاج المختارالشارية التي تخرج من تحت عباءة مريم الروخا تمثل إلى حدما محركا نفسيا للراوي/الراقص.وبالمقابل يُتبع هذا التوتر المؤلم بتحفيز تتكثف فيه كل طاقات الوثب إلى دائرة الرقص.وبالطبع،ثمن الرقصة المدفوع من مريم الروخا سيزج بعيسى القط إلى فضاء التهلكة.إلاّ أنّ أغنية"لخضر..لخضر..."[*] تنهض في هذا المقام بدور أهم،إذ ستجعل الراوي/الراقص يتوغل أكثر في الذاكرة الدمويّة ماضيا،ويقتحم المستقبل الذي يفترض أن يكون هو الآخر دمويّا بحسب استشرافات القتل السالفة.والتضافر بين الراقصين من حيث أشكال التواصل هو ما يحدّد قيمة اللحظة الأولى من مغامرة الرقصة.وفي وسعنا أن نميّز ذلك من خلال التواصل البصري،واليدوي،والصوتي(الحوار)،والروحي(الابتسامة).

ونستطيع أيضا– في هذا السياق– أن نلاحظ انسجاما بين النقر على البندير،وحنين القصبة،وصوت المغني.مع ذلك سيغدو التوتر أكثر حدّة،حيث ستحدث المواجهة مع الخارج والداخل في الآن ذاته.فالروخا تتلوى في مكانها،وعيسى يجد نفسه أمام لحظة الدم المنبثقة من الماضي.ولكي تتنامى الرقصة توجّب عليهما تجديد التواصل البصري.وفعلا أسهم هذا الفعل في الانتقال من الصمت إلى الحركة القويّة الفجائية التي أعقبتها دورة شرفية انتهت عند رجل القصّاب.ونتيجة لذلك تحقق الانعتاق الجزئي للراوي/الراقص.بمعنى أنّه مازال معلقا بين خوف خفي،وخفة آنية.وهذا هو الإنجاز الذي حققته الرقصة في مرحلتها الأولى.

وتكون المرحلة الثانية من الرقصة أكثر إغراء حينما تدفع مريم الروخا ثمنها مضاعفا.وهنا يمكن أن يثير انتباهنا التدرج على مستوى حركة الرقصة،وإيقاعها الذي يتصاعد شيئا فشيئا.إنّ الأمر يتعلق أساسا باستراتيجية المواجهة المتصاعدة،وإن كانت لا تخرج عن مرتكزات الافتتاحية المؤسّسة على الأغنية،والنقر على البندير،وحنين القصبة الذي صار ألما في هذا المستوى من الرقصة التي لم تكتمل إلاّ بضرب الراقصين للأرض أربع مرات،وفي الضربة الخامسة قبض عيسى القط على البندقية التي لوّح بها في الفضاء.ثم عاودا ضرب الأرض،وبين الضربة الثالثة والخامسة انسحق جسد المختار الشارية،وتدفق منه الدم الأسود.

ومعنى هذا أنّ الرقص"ليس من أجل الرقص،بل من أجل ثقب الأرض،إقلاق سكونها،إمساك الشرش،ورجّ النخاع،لتميد بالسفلة،أو يتبدّد الزبد."[28]ومن ثم الضرب على الأرض يدل إلى حدّ كبير على عنف المواجهة،كما أنّه ينطوي أيضا على رغبة في توسيع فضاء المجابهة.وعلى هذا الأساس،ألفينا الرقصة في الجولة الثالثة تخف، ثم تشتدّ، ثم تخف[29]،لينتفض الراقصان فجأة،ثم يطيران في الفضاء.وبعد الضربة الثالثة للأرض يسقط الخصم.وهنا تبرز لنا بجلاء فاعلية الاسترجاعات التي لا تضيء جذور الصراع فحسب،وإنّما تسدّ الفجوات بين جولة وأخرى.وبذلك يمكن تجميع شتات الأحداث التي تشكل الحكاية،وضمان سيرورتها.

ويمكن أن نعاين من خلال المرحلة الرابعة لرقصة الموت الأبدي مضاعفة سعتها الزمنيّة،وتسريع إيقاعها.غير أنّ المواجهة تتّخذ شكلا مباشرا بين الراقصين،والمختار الشارية الذي يتكفل بإضاءة ما خفي من الأحداث من وجهة نظر مخالفة.وتسعفنا الضربات العشر في تحديد التجسيد المتصاعد للصراع.ولهذا السبب أيضا،وجدنا عيسى القط يقفز عاليا بين الضربات الخمس الأولى،والضربات الخمس اللاّحقة.

بيد أنّ الصعود نحو الذروة سيتحوّل إلى حالة استرخاء،فيخفت صوت القصبة،ونقرات البندير،وتتثاقل هزّات الراقصين، ليتفجأ المختار الشارية بعيسى وهويضرب على صدر مريم الروخا خمس ضربات متتالية بعقب البندقية دون أن يلمسها.وتتجاوب معه بالدوران والتحليق،ثم إنّها تلوّح ببندقيتها في الفضاء،ولكنّها تتلقفها قبل أن تسقط على الأرض.

وبالطبع،إنّ الحركة الدائريّة والهيام بالأعالي ليس محض صدفة.فثمة إنباء عن حكاية مازالت معلّقة في الغياب،ولذلك أصبح فعل الرقص استدراجا للمؤجّل.ومن ثم فالمروي له هو الآخر معلّق بين ما روي وما سيروى،بل إنّ انتظاره موزّع بين ما شاهد وما سيشهد وقوعه.ولذا تغدو الحكاية أكثر كثافة،إذ يصعب التمييز بين فعل الحكي وفعل الرقص.في حين يصير مبدأ الخفة بالنسبة للراقصين مصدر طاقة حركتهما الصاعدة،والتي كان منتهاها عند أقدام الحاج المختار الشارية الذي غطّى الغبار وجهه.وحتى تستعيد الرقصة قوّتها تجنح إلى الاسترخاء،فيتراجع الراقصان إلى بداية الدائرة،ويخف إيقاع الجسد والموسيقى.

ويقابل هذا الإبطاء انتشارلحركة الذاكرة.* وعبر هذا الاستذكار ندرك"أنّ هناك تداخلا بين ماطرأ ومتى يطرأ...سيما عندما نرى الزمن الماضي ترهنه الذاكرة أمام حاضر يستدعيه ويُناظره." [30]ومن ثم،ربما كان تكسير خطيّة الحكي من ضرورات كشف الزمن المتشظي، ومايتخلّله من إجهاضات ونقصان.حيث يصبح الحلم شبكة معقدة من الإيهام ،والإرجاء،والتداعي،والإصغاء الباطنيّ.

ومهما يكن من أمر،فإنّ الرقصة تنزع في المرحلة الخامسة،ولاسيما في لحظاتها الأخيرة إلى قدح المواجهة.وفي هذا النطاق، يمكن أن نفهم خفة الراوي/الراقص،وشعوره بالشفافية القصوى على أنّه تجسيد للعروج الروحي إلى الغائب/لخضر حمروش.وفي هذا الصدد ستغدو الراقصة مريم الروخا نقطة متحركة في الغياب.[31] وهو ما يتأكد فعلا من خلال التدرج في عدد الحركات.ومن ثم اشتملت النهاية على عدد أكبر من الحركات،وفي الوقت ذاته تنوّع إيقاعها من حيث الثقل والخفة.

وتتحدّد هذه البنية الإيقاعية على النحو التالي:

_ الدورة الأولى:خمس حركات ثقيلة (عرايشية).

_ الدورة الثانية:خمس حركات خفيفة(سبايسية).

_ الدورة الثالثة:خمس حركات ثقيلة(عرايشية).

_ الدورة الرابعة:خمس حركات خفيفة(سبايسية).

_ الدورة الخامسة: خمس حركات ثقيلة (عرايشية).

_ الدورة السادسة: خمس حركات خفيفة(سبايسية).[32]

وإذا كانت حركية الرقصة محكومة بالإبطاء والتسريع،فإنّ الارتقاء سيكون وسيلة للاتصال والانفصال معا.* غير أنّ قفز الراقصين إلى الأعالي لا يستغني عن ضرب الأرض،فمن جهة يمنحهما قوة الاندفاع،ومن جهة ثانية يصبح قرعا للمناطق"الأكثر ظلمة حتى تَبُوحَ الحياة بأسرارها."[33] ومع ذلك،قد يوحي كما أشرنا سالفا عن إسقاط العنف بالعنف،إذ تحوّل المختار الشارية في نهاية الرقصة/المواجهة إلى حيّة[34] تسحق بالأقدام،وإلى غراب أسود يستهدف بالرصاص.وعلى هذا ارتبط خلاصه المؤقت بإجهاض الرقصة.إذ تحوّلت القفزة الثنائيّة المتماسكة للراقصين إلى كارثة.حدث ذلك حينما اختلّ الإيقاع بفتنة المال،فتعذر الانتقال من الحركة الثقيلة(عرايشية)،إلى الحركة الخفيفة بالأقدام(سبايسية)،فارتدّت طلقة البندقية إلى مريم الروخا.

ولعلّ النهاية المنفتحة على الموت المتعدّد تعمّق العلاقة بين فضاء العتمة،والرقصة التي تأثرت به مضمونا وشكلا.ومن الواضح أنّ التغيّرات التي اعتورتها قد بيّنت لنا كيفية اشتغالهما.وأكثر ما يجعل هذه العملية معقّدة هو الجمع بين التوافقات والمفارقات.وبخاصة أنّ تعديلهما ظل ممكنا.وهذه الحالة وطّدت التوافق الوظيفي المبطّن بالتنافر الدلالي بين الرقصة وفضاء العتمة.ومن البدهي أن كان الزمن الليليّ هو الرحم الذي اشتغلت داخله الحكاية.

وعلى هذا نلحظ الاستراتيجية نفسها في تشكيل رقصتي"سيدة المقام"[35].فالراوي يتبع الطريقة ذاتها حتى يبني رقصة "البربريّة"،ورقصة "شهرزاد".ومن الجلي أنّ الفارق بين الرقصات من حيث مرجعيتها لم ينطو على اختلافات جوهريّة.فثمة تناظر كبير بين الرقصة التقليديّة(رقصة الموت الأبدي)،والرقصة الحديثة(الباليه) من حيث البنية والمقاصد.وما ينبغي التأكيد عليه،هو الحضور الفعّال لفضاء العتمة الذي وجّه رقصة الحكاية،وحكاية الرقصة في الآن ذاته.

وفي هذا الصدد يمكن أن نعاين رقصة"البربريّة"[36]التي تتجسّد بالخروج من العتمة إلى النور.إذ تنبثق من الأدخنة والضباب الكثيف،فيتبدّى جسد مريم الولهان بالفستان الأسود،ليغيب في الأضواء حتى يبلغ ذروة

الإشراق.بيد أنّ الروح، وبالتوازي مع ذلك،تعرج إلى أعماق الذات بحثا عن الهوية.ومن جهة أخرى،تبدو لنا رقصة"شهرزاد"محكومة في المقام الأوّل بالموت[37].فالرصاصة التي تسكن رأس مريم/الجسد خطر ثابت يتهدّد الرقصة بالإجهاض على الرغم من الحركية الجسديّة،والتحليق الروحي،والخفة،والشفافية.فذلك كله يخضع في نهاية المطاف إلى مشيئة فضاء العتمة.

من الجلي أنّ الضياء لا يولد إلاّ بقتل الأنوار،والحكاية لا تشرق إلاّ من داخل فضاء العتمة.وربما كان الأعلى والأسفل مدخلا لمقاربة هذا التجلي بنويا وموضوعاتيا على مستوى النص الحكائي.ولكن لا يمكن الجزم بأنّ هذه هي حدوده القصوى.فثمة دائما ما هو مضمر،مختلف،مفاجئ،ومنتهك للجاهز.وبناء على ذلك يغدو فضاء العتمة مشاكلا لطوق الياسمين* الذي لا يسلم السالك من فيوضات أنواره المدهشة والهالكة.كذلك المتلقي سيجد نفسه بين فتنة الإغراء ومحنة الإغواء؛وبين رقصة الجسد والحكي رقصا.

الهوامش :

[1] ابن منظور ،لسان العرب،نسقه وعلّق عليه ووضع فهارسه علي شيري،دار إحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،ط.1، 1988، 285/5.

[2] ينظر واسيني الأعرج،مصرع أحلام مريم الوديعة،دار الحداثة،لبنان،ط.1، 1984،ص.72.

[3] واسيني الأعرج ، نوّار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 .

[4] سعيد يقطين ،الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتّراث)،المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان،ط.1، 1992،ص.61.

[5] واسيني الأعرج،نوّار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزّوفري)، ص.120.

[6] عبد الملك مرتاض،نظام الخطاب القرآنيّ(تحليل سيمائيّ مركّب لسورة الرّحمن) ،دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2001،ص.207.

[7] واسيني الأعرج،نوّار اللّوز،ص.129.

[8] المصدر نفسه ،137.

[9] ينظر المصدر نفسه ،ص.121.

[10] ينظر المصدر نفسه،صص 121،120.

[11] واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،دار الجرمق،سوريا .

[12] جيرار جينيت ،خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،تر :محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر الحلي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط.3، 2003،ص.81.

[13] واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ،ص.11.

* ونقصد به توقف الطبال عن ضرب البندير،وامتناع صاحبي القصبة والقلوز عن الاستمرار في الإيقاع الموسيقيّ.ينظر المصدر نفسه،صص187،118،103.

[14] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص. 106.

[15] ينظر المصدر نفسه،ص 131.

[16] الشارية"تعني السمنة،وصفة السمنة تستعمل عادة في عالم القصة والرواية أو الأدب بصفة عامة لتدل على الشبع،أي الغني وكثرة الأموال،وذلك لأن"الشارية"هي نوع من الأوعية أو الأكياس العريضة الواسعة المصنوعة بطريقة تقليدية من الدوم أو الحلفاء لكي يخزن فيها الفلاحون الحبوب الزراعية اليابسة مثل القمح والشعير." مصطفى فاسي،دراسات في الرواية الجزائرية،دار القصبة للنشر،الجزائر،سنة2000،ص.85.

[17] واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص 118.

[18] ينظر المصدر نفسه،صص 118،108،42،38،11.

[19] ينظر المصدر نفسه ،ص 149.

[20] مصطفى فاسي،دراسات في الرواية الجزائرية ،ص.82.

[21] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص.152.

[22] ينظر المصدر نفسه،ص 153.

[23] ينظر المصدر نفسه،ص 161.

[24] هي طقس صوفي.

[25] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص 156.

[26] ينظر المصدر نفسه،صص180،177،165،164،181 189، 190.

[27] المصدر نفسه،ص 165.

[*] هي أغنية شعبية تمجد المجاهدين،وتفضح جرائم الاستعمار.

[28] محمد كامل الخطيب،عبد الرزاق عيد ،عالم حنّا مينه الروائي،دار الآداب،بيروت،لبنان،ط.1،سنة1979،ص.65.

[29] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص.200.

[*] نلاحظ في هذه المرحلة من الرقصة أنّ شخصية ميمون الشمايمي هي التي تنهض بفعل الاسترجاع.ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،صص.226إلى244.

[30] سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،بيروت،لبنان،ط.1،سنة1989،ص86.

[31] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،صص.250،249.

[32] ينظر المصدر نفسسه،ص250.

[*] فمن جهة نلفي الراوي/الراقص في اتصال بالغائب/لخضر حمروش،ومن جهة أخرى نجده في انفصال عن الحاضر/المختار الشارية.

[33] جمال الدين بن الشيخ ،عودة إلى الكتابة،تر:وراوي عجينة،العرب والفكر العالمي،مركز الإنماء القومي بيروت،لبنان،العددان الخامس عشر والسادس عشر،سنة1991،ص.77.

[34] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،صص.261،252.

[35] واسيني الأعرج،سيدة المقام(مرثيات اليوم الحزين)،موفم للنشر،الجزائر،ط.2، 1997

[36] ينظر واسيني الأعرج،سيدة المقام(مرثيات اليوم الحزين)،صص.65،64.

[37] ينظر المصدر نفسه،ص 144.

[*] طوق الياسمين:هو العنوان الفرعي لرواية"وقع الأحذية الخشنة"لواسيني الأعرج.ويعرف أيضا بـ"الباب" في المتن الروائي.وهو معبر إلى اللامكان،إلى فضاء نوراني لا متناه،هناك استدرج محي الدين بن عربي شخصية عيد عشاب.غير أنّه ظل فجوة حكائية بيضاء في مذكراته بسبب الامحاء.(صص.14،13،12.)

أ.نبيلة زوالي المركز الجامعي لعين تموشنت

أثار التقابل بين الدال والمدلول عند علماء اللغة العربية نشاطا لغويا لترصد بعض الظواهر اللغوية ، والمقصود بالوجوه صرف اللفظ إلى وجوه مختلفة ومتعددة من المعاني ، وهو ما يعرف بالمشترك اللفظي ، أما النظائر فالكلمات المختلفة الصورة المستعملة في التعبير عن المعنى الواحد ، أو ما يعرف بالترادف، وقد شملهم سيبويه بقوله :" واعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين ... فاختلاف اللفظين للاختلاف المعنيين هو نحو : جلس وذهب .واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو:ذهب وانطلق.واتفاق اللفظين والمعنى مختلف قولك : وجدت عليه من الموجِدة ووجدت إذا أردت وجدان الضالة ."[1]

ومما يقوي هذا المعنى في المصطلح "الوجوه" قول علي ابن أبي طالب– رضي الله عنه – لعبد الله بن عباس ، وقد أوفده إلى الخوارج : "اذهب إليهم وخاصمهم ولا تحاجهم بالقرآن ، فإنه ذو وجوه ، ولكن خاصمهم بالسنة." [2] وقد عني بهذا النوع من المسائل الدلالية علماء من أبرزهم : مقاتل بن سليمان البلخي بكتابه الأشباه والنظائر في القرآن الكريم،وهارون بن موسى الأزدي الأعور في كتابه الوجوه والنظائر في القرآن.[3]

أ– الوجوه (المشترك اللفظي)

ويعرف المشترك اللفظي على أنه " اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة".[4] وهو يعد من التعدد الدلالي وقد أكثر اللغويون العرب القدماء من البحث فيه حتى أطلقوا عليه أكثر من تسمية. وقد انقسم القدامى إزاء المشترك اللفظي إلى فريقين:

الأول: المثبتون .

أثبت بعض القدامى وجود المشترك اللفظي في اللغة فقد أثبته سيبويه بقوله : " واعلم أن من كلامهم اتفاق اللفظين واختلاف المعنيين". ويقول ابن فارس تحت عنوان : باب أجناس الكلام في

الاتفاق والافتراق :" يكون ذلك على وجوه ...ومنه اتفاق اللفظ واختلاف المعنى كقولنا عين الماء وعين المال وعين الركبة وعين الميزان."[5] ونجد كذلك الدامغاني في كتابه يقول: " أحرف من القرآن لها وجوه كثيرة " [6] فهو بهذا يثبته .

ونجد كذلك السيوطي في كتابه المزهر حديث يظهر اهتمام عدد كبير من اللغويين العرب بالمشترك اللفظي وإثباته من كلام العرب ، إذ يقول :" وهو ممكن الوقوع، لجواز أن يقع إما من واضعين بأن يضع أحدهما لفظا لمعنى ، ثم يضعه واحد لغرض الإبهام على السامع حيث يكون التصريح سببا للمفسدة". [7]

ومن الأمثلة التي ذكرها السيوطي نجد : " ثلاث أبيات على قافية واحدة يستوي لفظها ويختلف معناها :

ياويح قلبي من دواعي الهوى إذ رحل الجيران الغروب

أتبعتهم طرفي وقد ازمعوا ودمع عيني كفيض الغروب

كانوا وفيهم طفلة حرة تفتر عن مثل أقاحي الغروب

فالغروب الأول : غروب الشمس ، والثاني جمع غرب :وهو الدلو العظيمة المملوءة ، والثالث، جمع غرب : وهي الوهاد المنخفضة "[8].

فالسياق هو الذي يعين على فهم الألفاظ المشتركة ، وليس على الكلمة المفردة بل يقوم على تركيب يوجد الارتباط بين أجزاء الجملة ، فيخلع على اللفظ المعنى المناسب .

وعلى هذا الرأي يقر بوجوده بوصفه واقعا لغويا لا يمكن إنكاره ، عند أغلب اللغويين العرب من أمثال : الخليل وتلميذه سيبويه ، والأصمعي وابن سلام وإبراهيم بن محمد اليزيدي وابن سكيت والمبرد ابن دريد وأبو طيب اللغوي والأزهري وابن فارس والجوهري ابن الجوزي وعشرات غيرهم .[9]

الثاني : المنكرون

أما الرأي الآخر فقد أنكر الوجوه ومن بينهم أبو هلال العسكري، فقد أنكر المشترك اللفظي بقوله: "لا يجوز أن يدل اللفظ الواحد على معنيين مختلفين" .[10]

وينكر وجوده مطلقا بوصفه عندهم طريقا إلى الإبهام والغموض ، ويمثله ابن درستويه الذي كان يرى أن " أن اللغة موضوعة للإبانة عن المعاني ، فلوجاز وضع لفظ واحد للدلالة على معنيين مختلفين أو أحدهما ضد للآخر لما كان ذلك إبانة بل تعمية وتغطية ،ولكن قد يجيء الشيء النادر من هذا لعل كما يجيء (فَعَلَ) و(أفعلَ) فيتوهم من لايعرف العلل أنهما لمعنيين مختلفين، وإن اتفق اللفظان والسماع ذلك صحيح من العرب فالتأويل عليه خطأ ، وإنما يجيء ذلك في لغتين متباينتين أو لحذف واختصار وقع في الكلام حتى اشتبه اللفظان، وخفي سبب ذلك على السامع، وتأول فيه الخطأ ."[11]

ب– النظائر (الترادف):

ويعرف الترادف كما يقول السيوطي: "فهو الألفاظ المفردة الدّالة على شيء واحد باعتبار واحد".[12] فالترادف هو ما اتّفق في المعنى واختلف في اللّفظ. وقد عرّفه العلماء تعريفات متعدّدة أخرى منها (هو اللّفظ الّذي يكون معناه الموضوع له واحدا أو يكون لذلك المعنى لفظ آخر موضوع له أو ألفاظ كذلك ووجه التّسمية في الترادف والمترادف ضدّ المشترك. ومصطلح الترادف قديم قدم اللّغة نفسها واهتمّ به علماء العربية منذ تدوينهم الصفحات الأولى لمؤلفاتهم[13].

أ– المثبتون:

لقد ذكره سيبويه في الكتاب وأثبت وجوده. وقد سعى أصحاب هذا الرأي في تأكيد مذهبهم إلى القول أنّ ألفاظ اللّغة يفسّر بعضها بعضا، ولا ضير من أن تتعدّد المسمّيات والألفاظ الدّالة على المعنى الواحد. ويمثّل هذا الرأي فريق من العلماء منهم الأصمعي الذي حفظ للحجر سبعين اسما، وابن خالويه ألّف كتابا في أسماء الأسد وكتابا في أسماء الحيّة. وللرّماني كتاب سمّاه (الألفاظ المترادفة). والفيروز

أبادي الّذي ألّف كتابا في الترادف سمّاه: «الروض المسلون فيما له اسمان إلى ألوف». وقد ذكره السيوطي وأثبت فوائده في كتابه المزهر[14].

ب– المنكرون:

وينكر بعض العلماء القدامى وقوع الترادف في العربية. ومنهم أبو هلال العسكري في كتابه الفروق في اللّغة إذ يقول: "إنّ كلّ اسمين يجريان على معنى من المعاني وعين من الأعيان في لغة واحدة فإنّ كلّ واحد منها يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر وإلاّ لكان الثاني فضلا لا يحتاج إليه. وإلى هذا ذهب المحقّقون من العلماء وإليه أشار المبرّد في تفسير قوله تعالى: ﴿ لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً [المائدة : 48] ﴾ قال فعطف شرعة على منهاج لأنّ الشرعة لأوّل الشيء والمنهاج لمعظمه ومتّسعه".[15] فنفهم من أنّ أبا هلال ينفي الترادف، وأنّ كلّ لفظة تعني شيئا واحدا، فشرعة أوّل الشيء ومنهاج معظمه. وشرعة ومنهاج لهما معنى واحد، ولكن إذا دقّقنا فيهما وجدناهما يختلفان.

ولهذا ألّف أبو هلال كتابه الفروق في اللّغة ليبيّن الاختلاف بين اللّفظتين بالرّغم من تقارب معنييهما، وبذا يكون أبو هلال ممّن أنكروا الترادف ويصرّون عليه.

ونجد من الأعلام أحمد بن إبراهيم بن الزبير الثقفي العاصمي الغرناطي ينكر الترادف وهذا عند تفسيره قوله تعالى ﴿فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشَرَةَ عَيْنَا﴾ (سورة البقرة/60) وفي (سورة الأعراف/160): ﴿فَانْبَجَسَتْ﴾ فالفعلين انفجر وانبجس ولو أنّ لهما معنى واحد فليس على حدّ سواء بل الانبجاس ابتداء الانفجار والانفجار بعده غاية له، وأنّ الانبجاس أوّل الانفجار، والانبجاس أخفّ من الانفجار[16]. فابن الزبير ينفي الترادف لوجود اختلاف ولو طفيف بين الكلمتين.

ويورد السيوطي في كتابه المزهر أنّ: "أبا علي الفارسي قال: كنت بمجلس سيف الدولة بحلب وبالحضرة جماعة من أهل اللّغة، وفيهم ابن خالويه فقال ابن خالويه: أحفظ للسيف خمسين اسما، فتبسّم أبو علي وقال: ما أحفظ له إلاّ اسما واحدا، وهو السّيف، قال ابن خالويه: فأين المهنّد والصارم وكذا وكذا؟ فقال أبو علي: هذه صفات؛ وكأنّ الشيخ لا يفرّق بين الاسم والصفة"[17]. فأبو علي ممّن أنكروا الترادف وأنّ اللّفظ واحد وما تعدّاه صفات لهذا اللّفظ.

ولقد حرص كثير من العلماء على إظهار الفروق الدّقيقة بين الألفاظ المستعملة فكتبوا فصولا لأشياء تختلف ألفاظها لاختلاف أحوالها، مثلا ما نجده عند الثعالبي في كتابه فقه اللّغة وأسرار العربية إذ يقول: "لا يقال كأس إلاّ إذا كان فيها شراب وإلاّ فهي زجاجة. ولا يقال للمائدة إلاّ إذا كان، عليها طعام وإلاّ فهي خوان. ولا يقال كوز إلاّ إذا كان له عروة وإلاّ فهو كوب، ولا يقال قلم إلاّ إذا كان مبريا وإلاّ فهو أنبوبة"[18].

ج– الأضداد:

هو أحد مصطلحات علم الدّلالة، ولانعني بالأضداد ما يعنيه علماء اللّغة من وجود لفظين يختلفان نطقا ويتضادان معنى، كالقصير في مقابل الطويل، وإنّما نعني بها مفهومها القديم وهو اللّفظ المستعمل في معنيين مختلفين، وقد عرّفه القدامى: "أن يتّفق اللّفظ ويختلف المعنى فيكون اللّفظ الواحد على معنيين فصاعدا وذلك مثل (الأم) يريد الدّين، وقوله تعالى: ﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ كَانَ أُمَّةً قَانِتاً للهِ حَنِيفاً﴾ من سورة النمل/ 120، أي يقرّ بألوهية الله وحده، أو خاضعا مواظبا على طاعته دون غيره.

والأمة: القامة، قامة الرجل، والأمة: الأمم.

والجلل: العظيم واليسير، والصريم: الليل والصريم: النهار.

لقول الشاعر:

فباتَ يقول أصبح ليل حتّى تجلّى في صريمته الظلام"[19]

أ– المثبتون:

وقد أثبت فريق من العلماء الأضداد فألّفوا فيه الكتب مثل أبو بكر بن الأنباري الّذي جعل منهجه "ذكر الحروف التي توقّعها العرب على المعاني المتضادّة فيكون الحرف منها مؤيّدا على معنيين مختلفين، ويظنّ أهل البدع والزيع والازدراء بالعرب أنّ ذلك كان منهم لنقصان حكمتهم، وقلّة بلاغتهم وكثرة الالتباس في محاوراتهم."[20] وممّن ألّف فيه أيضا: «الأضداد» لأبي حاتم السجستاني و«الأضداد» لأبي الفضائل الحسن بن محمد الصافاني وهناك الكثير من الكتب التي يؤيّد أصحابها وقوع التضاد.

ب– المنكرون:

وممّن أنكر التضاد نجد ابن درستويه في كتابه «الفصيح» يقول: "النوء: الارتفاع بمشقّة وثقل، ومنه قيل الكوكب قد ناء إذا طلع، وزعم قوم من اللّغويين أنّ النوء السقوط أيضا، وأنّه من الأضداد، وقد أوضحنا الحجّة عليهم ذلك في كتابنا في إبطال الأضداد"[21].

الهوامش

[1] – سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ،الكتاب ،ت: عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، لبنان ، ط1 ، ج1 دت ص: 24

[2] – ينظر السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، ص: 142–143 .

[3] – نواري سعودي أبو زيد ،الدليل النظري في علم الدلالة ، ص: 80 – 90 .وينظر أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 147 وبعدها .

[4] – السيوطي جلال الدين ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ت: محمد أحمد جاد المولى بك وغيره ، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط3 ،دت ،ج1، ص: 369 .

[5] – ينظر أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، ص: 156 .

[6] – الدامغاني الحسين بن محمد ، قاموس القرآن أو إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم ت: عبد العزيز سيد الأهل ، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1977 ، ص: 11

[7] – السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ج1: ،ص: 369 .

[8] – السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ج1: ص: 376 .

[9] – ينظر هادي نهر ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، ص: 423 .

[10] – أبو هلال العسكري ، الفروق في اللغة ، ص: 14 .

[11] – السيوطي،المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ج:1 ، ص: 385

[12]- المرجع نفسه، ج1:، ص:402.

[13]- ينظر: جاسم محمد عبد العبود، مصطلحات الدّلالة العربية، ص:235.

[14]- ينظر: هادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، ص:410.

[15]- أبو هلال العسكري، الفروق في اللّغة، ص:13.

[16]- ينظر: ابن الزبير أحمد بن إبراهيم، ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللّفظ من آي التنزيل، ت: سعيد الفلاح، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:1، 1983، ج:1، ص:405.

[17]- السيوطي، المزهر، ج1، ص:405.

[18]- الثعالبي أبو منصور، فقه اللّغة وأسرار العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص:21.

[19]- هادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، ص:430 - 431.

[20]- السيوطي، المزهر، ج:1، ص:397.

[21]- - المرجع نفسه، ج:1، ص:387.

حضور المتنبي في شعر أمل دنقل:

أ.فتيحة بلمبروك

جامعة الجيلالي اليابس

سيدي بلعباس

لأمل دنقل مع المتنبي لقاء استحال إلى توحّد، فقناع كامل يتناهى فيه صوت الشاعرين بنبرة مفجوعة بما يعانيه العرب من تخاذل وضعف إبان نكسة حزيران **1967**م، التي عرجت بالشعر الحديث منعرجا حماسيا، وأصيب الشاعر العربي بخيبة الرجاء وتداعت له كل الأصوات بالتذمّر والتحسّر لما آل إليه الوطن والأمة العربية من وهن ، ومن حينها لم ينفثئ صدى الذاكرة ، وصدى المتنبي (على وجه الخصوص) المزمجر بمجد العرب الذي ولَّى القهقرى.

ولعل تجربة أمل دنقل المتقنعة بشخصية المتنبي قد اتحد فيها الزمن التراثي بالزمن الحاضر، فأصبح متنبي العصر العباسي متحدثا بلسان عصر آخر، يدافع عن قضية أخرى في ظل تقاعس الحكام العرب، وكما كان سيف الدولة آنذاك أملا له وهو في بلاط كافور، بقي هذا الحلم يراود كلَّ عربي يطمح بوجود حاكم يذبُّ عنه أعداءه.

ففي قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" كانت الكلمة تخرج من شاعرين بفيه واحد، ولازمت رؤيا المتنبي رؤيا أمل دنقل، وصار زمن الماضي مسبيَّ الزمن الحاضر فاضمحلَّت الفواصل وتلاشت الحدود.

فلمَّا قال أمل دنقل:

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودَّ، والرجولة المسلوبة

أبكي على العروبة [1]

هذا يتناص مع بيت المتنبي:

وأنَّ ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد[2]

تضمين يحمل نسبة الضنك ذاتها، ويواجه أمل دنقل حاضره متكئاً على قول المتنبي وكأن قصيدة "لا تشتري العبد" هي نفسها من تتكلم ، وتتواءم المواقف إذ إنَّ في نكسة حزيران من المرارة ما تلمَّظه المتنبي في بلاط كافور، وبشدَّة الحنق ذاته يقول أمل دنقل بلسان المتنبي:

يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده..يأكله الصدأ![3]

قمة الاستهزاء، وفي هذا الخطاب مرسلة سياسية تروي الواقع الأليم الذي يعانيه الشاعر في بلاط الحكام، إذ يُطالَب بالاستنشاد عن شجاعة لا محلَّ لها من الوجود، يمثل المتنبي هنا رمز المثقف العربي، الذي تضطره السلطة لأن يقول غير ما يريد قوله، وأن يتصرف بعكس إرادته، وهذا يظهر جليا في الأفعال التي استعملها دنقل لتبدو الصورة أوضح: (يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع)، ففور طلب كافور لبى المتنبي، وما هاته بشخصيته، ولا برأيه لأنه في قرارة نفسه يقول: (وسيفه في غمده يأكله الصدأُ)؛ جملة بيانية رائعة تكني عن عدم وجود حروب يستعمل فيها السيف حتى أكله الصدأ، لكن الظلم باقٍ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه .. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع[4]

نبرة خطابية استنطقها الشجن بالحيف والجور الذي تعانيه مصر في ظل حاكم يجمع المادحين في مجلسه، ويذر ذوي المظلمات مصطفين خارجا!، فأيُّ شجاعة هذه؟، إنَّها وقائع تاريخية ومشاهد تتكرر كلَّما راقها ذلك، والاستنجاد بشخصية المتنبي بالذات كان موفقا فهو ليس مجرد شاعر يمدح ويهجو، لكنَّه الناطق بلسان الواقع القومي، الذي لم يكن يرضيه الذلُّ والجبن والتقاعس الذي أصاب الأمَّة العربية لما أصبح الحكم يؤتى ولا يسألُ عن رعيَّةٍ.

وفي القصيدة صورة استهزائية تفضح الطرق التي يتعامل بها العرب، والتي أضحت حقيقةً متكررةً، صورة شعرية قدَّمها أمل دنقل في مشهد جارية تصيح: "واكافوراه" وهي مأسورة لدى البيزنطيين، وماذا فعل كافور الإخشيدي:

فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميةً

تجلد كي تصيح " واروماه..واروماه "

..لكي يكون (العين بالعين

والسن بالسن)[5]

إنَّها الحيلة في التخلص من الأمور الشائكة ببرودة حس ونقص تدبير أَوَلَيس "نعيم كلب في بؤس أهله"؟.

ويبقى قناع المتنبي قائما ومحورا تتجاذبه كل أطراف القصيدة،ليحلم الشاعر بعدها بسيف الدولة " منقذ العرب" كما أسماه:

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجوه جنود الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم![6]

في كلِّ مقطعٍ من قصيدة أمل دنقل تظهر لوحة تكشف الواقع التاريخي، ولوحة يتبدى فيها الحلم بحقيقة أخرى، وينتهي دور قناع المتنبي عند الجملة الأخيرة التي يقولها:

(ما حاجتي للسيف مشهوراً

مادمت قد جاورت كافورا)[7]

هذا المقطع يذكرنا بقول المتنبي عن أولئك الذين نسوا الحرب وتخموا من الأكل والقعود في زمن كافور هذه الشخصية التي تحمل دلالة السلطة الجائرة بكل أبعادها:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمنا وما تفنى العناقيد[8]

ويتدخل صوت أمل دنقل في الأخير ليتحدث عن عصره الراهن ويضَمِّنَ أبياتا من شعر المتنبي، وقصيدة "عيد بأيَّة حالٍ" دائما، وبالسخرية ذاتها يقول:

عيد بأيَّةِ حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً[9]

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

عيد بأيَّةِ حالٍ عدت يا عيد؟[10]

تحول السياق التاريخي إلى معادلٍ موضوعي معاصر، واستخدم قناع المتنبي عنوانا على مرحلة حديثة تكررت فيها مواقف تراثية مشابهة، وفي كل شخصية تظهر في النص تلوح دلالات تزاوج بين الحلم وبين الواقع، الماضي والحاضر، الثابت والمتغير، وفي كلِّ فضيحة يستكشفها دنقل يبحث عن دور الشاعر إزاء ما يحدث من فجائع، وإزاء السلطة التي تأمره بقول نعم في مقابل نداءِ ضميره وحضِّه على قول لا.

إنَّها حرب نفسية يشنُّها أمل دنقل على غطارفة الصمت والخضوع، على هلافيت لم تجد لها في مكان العزِّ مستقراً، ولا في وجه العدوِّ إلاَّ المفرَّ، في أرضٍ تستنسر البغاث، ويستتر لسان الحق، ليعلو ويسمو صوت الباطل.

لقد استطاع دنقل أن يبني قناعاً يجسِّد من خلاله تجربته الذهنية والوجدانية، وكان لحضور الدراما الحوارية وكذا المونولوجية الأثر الفاعل في القصيدة، إذ شحنت برؤى قومية وأيدولوجية عمقت الشعور الروحي بثقل هزيمة حزيران، إنَّه قناع "الأنا" الذي فرض نفسه ليتحول تدريجيا من خيبة الذات إلى خيبة "النحن" الجماعية، توسع حتى طغى على الفضاء كلِّه، وكان الصوت المتكلم من أوَّلِ النص إلى آخره عبارة عن انتقاد لاذع لما يعتور الأمَّة العربية من هنات.

لقد قزَّم الزمن الفاصل بين العهد العباسي وبين العصر الحديث، وأضاء زمناً جديداً أثَّثهُ بتفاصيل تجمع الواقع والحلم في نقطةٍ واحدة تسارع إلى أذهان القراء لتجري فيها مختلف الترابطات التي تعمق الإحساس بخطورة الوضع المتشظي.

إنَّ رموزاً مثل: خولة (أخت سيف الدولة)، سيف الدولة، كافور، ماهي إلاَّ بيادق ساكنة وبؤر قلقة حرَّكها دنقل داخل النص، ثمَّ حمَّلها مغازيه، ثمَّ شحنها بطاقة زمنية آنية، ودفعها في وجه مكان لا عهد لها به، فأجبرها على الوقوف في مواجهة اليأس والانهزام الذي يعاني منه الشاعر.

أمَّا الرمز الأكبر المتنبي فقد أرهقه الشاعر بتحمل أقصى درجات الأحداث المعاصرة لتكون:" التضمينات في نهاية القصيدة–منبئةً– عن محاولة تنفيس عما يعتمل في النفس، باستخدام ثقوب الكلمات التي تراوح بين أبيات المتنبي القديم وبين مقاصد المتنبي الجديد، وهي في ذلك كله تواكب الحادثة القديمة الجديدة"[11]

فملازمة الرؤيا القديمة للرؤيا الجديدة تعدُّ من جملة الأهداف التي سطَّرها الشاعر المعاصر ليحدث المفاجأة، ويقلص الفجوة بين الزمنين، ويضعَّف وتيرة القلق الشعري لدى أبي الطيِّب، لتحمل هاته الشخصية همًّا مشتركاً زمكانيا.

هذه تجربة أمل دنقل والمتنبي، تجربة لا تبدأ هنا لتنتهي هناك؛ إنَّما تحمل حركةً متواصلةً بماضٍ وحاضر وربّما مستقبل.

الهوامش

---

[1]– أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ب.ط، 1995، ص237.

[2]– أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح وضبط وتقديم علي العسيلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص394.

[3]– أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 238.

[4]– م.ن، ص 238.

[5]– م.ن، ص 240.

[6]– م.س، ص 241.

[7]– أمل دنقل، الأعمال الكاملةص242.

[8]– المتنبي، الديوان، ص394.

[9]– أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص242.

[10]- م.ن، ص.ن

[11]– رجاء عيد، لغة الشعر "قراءة في الشعر العربي الحديث"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، ب.ط،1985، ص

جماليات التلقي – الأصول والتجليات في النقد العربي–

أ.بن جبارة ماجدة سعدية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الجيلالي ليابس –

سيدي بلعباس–

ظهرت نظرية جمالية التلقي في أواسط الستينات 1966 وبداية السبعينات في إطار مدرسة كونستانس **L'école de Constance** وبرلين الشرقية قبل ظهور التفكيكية و مدارس ما بعد البنيوية، بحيث أنّ –مدرسة كونستانس– " هي أولى المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النصّوص على ضوء القراءة، وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصبا على كشف الروابط القائمة بين النصّ ومبدعه، فراح أتباع المدرسة الألمانية ينادون بانتقال البحث من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنصّ " [1]وتفاعلهما.

1– النشأة و المبررات لتطور نظرية التلقي:

نشأت نظرية التلقي على يدي روادها فولفغانغ إيزر **Wolfgang** وهانز روبيرت ياوس **Hans Robert Jauss**، ومنظورها أنها ثارت على المناهج الخارجية التي ركزت على كل من المبدع و حياته وظروفه، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى، والمناهج البنيوية التي انطوت على النصّ المغلق و أهملت عنصراً فعالاً في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ (المتلقي)* **Récepteur** الذي اهتمت به نظرية التقبل الألمانية أيما اهتمام.

ويرجع جل الدارسين نشأة –جمالية التلقي– وعوامل انتشار أفكارها النقدية في قراءة وتلقي الأعمال الأدبية بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية، وقد كان النزاع مع التصور البنيوي مع النصّوص الأدبية احد المرتكزات الرئيسية والأساسية التي فتحت الباب الواسع أمام جهود مختلفة أسهمت في تعاظم دور وبروز جمالية التلقي، بحيث جسدت اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي للأدب، وأنّ هذه الأخيرة – البنيوية– سعت إلى مقاربة النصّ بما هو بنية مغلقة و مكتفية بذاتها بعيداً عن المبدع أو القارئ المتلقي.

ولقد أهمل النقد العالمي عاملاً أساسياً في عملية التواصل والإبداع الأدبي، ولا يكتمل النصّ الأدبيّ من دونه ألا وهو المتلقي أو ''المرسل إليه'' **Destinataire** الذي ظل عنصراً منسياً في

الظاهرة الأدبية، و لم يلق الاهتمام الفعلي الحقيقي المناسب إلا بعد أن أخذت مدرسة كونستانس الألمانية **L'école de Constance** تقدم نظرية للقراءة سماها مؤسسها هانس روبيرت ياوس –جمالية التلقي، وبحسب هذه الأخيرة لا يمكن فهم المتن الأدبي إلا بتحليل العلاقة المتبادلة الفاعلة بين الكاتب (المرسل) والمتلقي (المرسل إليه)، لأن هذا الأخير هو المقصود في أي كتابة وهو الذي يعيد تشكيل النصّ و''أضحى – القارئ (المتلقي)– فاعلا دينامياً يؤثر بالنصّ، فيصنع دلالته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب''[2]، فالقراءة تفاعل بين فاعلين.

وتحاول النظرية أن تعيد عملية فهم الأدب، وطرح مشكلاته من خلال مشكلات التلقي (التقبل)،وهذا عائد إلى المعضلات التي خلقتها البنيوية في التأويل والفهم وعلى مستوى بناء المعنى وعلاقة البنية بالإدراك، وبناء على هذا البحث جُسد بمثابة الانطلاقة أو الخطوة المنهجية في فهم جمالية التلقي[3] لأن هذه الأخيرة ظهرت في أعقاب البنيوية لذلك تعد اتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية **–Post structuralism**.

فالتلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي، وقد تأصل الاتجاه النقدي بعدة أسماء مختلفة منها: ''جمالية التلقي أو التقبل'' أو ''نظرية الاستقبال'' أو ''اتجاه جمالية القراءة'' أو ''نظرية التلقي'' أو ''نقد استجابة القارئ'' في جامعة كونستانس **Constance** في ألمانيا الاتحادية،وقد برز الألمانيان هانز روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر بوصفهما مُنظري التقبل (التلقي)4 في الأدب.

وقد أرسى هذان الناقدان اتجاهين في نظرية التلقي، اصطلح أولهما بنظرية ''التأثير و الاتصال''، مثله إيزر **Iser** الذي أكد على دور المتلقي والنصّ معاً. أما الاتجاه الثاني سمي باسم ''نظرية التلقي و التقبل'' و مثله ياوس مؤكداً على دور القارئ (المتلقي/ المرسل إليه) في خلق المعنى الأدبي مستفيداً من جادامير صاحب الأفق التاريخي[5]، فالفارق بينهما أن الأول كان متأثرا بفيلسوف الظاهراتية هوسرل **Husserl** بينما الثاني استفاد من جادامير **H. G. Gadamer** صاحب الأفق التاريخي.

نظرية ''جمالية التلقي أو التقبل'' لا تنظر إلى النصّ في ذاته و لذاته، وإنما هو تجسيد لمجموعة من المتلقين الذين يتلقوه أو يتداولون عليه عبر التاريخ، فالنصّ يمثل البعد الفني والقارئ (المتلقي) يمثل البعد الجمالي، لأن نص المؤلف هو دائما مفتوح على دلالات وإيحاءات جديدة وانزياحات غير محسوبة

في فترات القراءة، وأثناء هذه الأخيرة يتجسد لدى المتلقي (القارئ) و يلتمس القارئ لحظة النصّ وجماليته و يتفاعل مع وقع شعوره عند كل تغيير أي يتفاعل مع طبيعة وقع النصّ و شدة أثره فيه.

يعد اتجاه " جمالية التلقي" أحد اتجاهات ما بعد البنيوية أو أن نظرية التلقي هي مرحلة ما بعد البنيوية، ويجب أن نقف هنا ملياً، بأن البنيوية بمجرد قولها و إعلانها عن ميلاد النصّ تؤدي إلى موت المؤلف، فقد أعلنت ميلاد القارئ (المتلقي/ المرسل إليه).

2- تأسيس المفهوم:

إذا كانت اهتمامات أولئك السالفين بنظرية التلقي التي مر ذكرها فلسفية في الأساس، فإن الحديث عن جمالية التلقي بمفهومها الحديث والمعاصر يفتح باباً واسعاً أمام جهود مختلفة من شانها أن تثري حقل البحث أمام إنجازات المنظر الكونستانسي هانز روبيرت ياوس فقد كان اهتمامه يتوجه أساسا إلى تاريخ الأدب.

وقد باشر دراسته بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب، فميز وانتقد –المنهج الوضعي– الذي درس الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، معارضا التفسير العلّي للتاريخ بجماليات الإبداع غير العقلاني والموضوعات القائمة بمعزل عن التاريخ، إضافة لانتقاده مفهوم الانعكاس عند الماركسيين كجورج لوكاتش **G. Lukacs** ولوسيان جولدمان **Lucien Goldman**، وموقفه من منهج الشكلانيين الروس ولارتباطهم بجماليات الفن وللفن وعدم استطاعتهم على الوصل بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية العامة[6].

اتخذ ياوس منهجا أو اتجاها معارضا للاتجاهات السابقة يتوجه به كمنهج جديد وملائم لدراسة تاريخ الأدب فهو ذلك الذي يُلّم بين إيجابيات الماركسية والشكلانية (أي أنه يحقق المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية، ويحتفظ في الوقت ذاته بثمار الإدراك الجمالي)، ومن خلال هذه الثنائية أسس بما سماه جماليات التلقي، وتغيير "الاهتمام من دراسة الأدب والتركيز على العمل الفني وعلى عملية إنشائه، إلى التركيز والاهتمام على القارئ أو المستهلك وتاريخ الأدب"[7] بحيث يشكل من خلال تركزه على العلاقة التفاعلية بين المؤلف وجمهوره أي من خلال الذات المنتجة (المبدع) والذات المستهلكة (المتلقي).

وبناءا على ذلك، فهو يرى أن مدرسة كونستانس تغيرت شيئا فشيئا خصوصا منذ عام **1966** إلى نظرية تواصلية،وأنّ موضوع دراستها هو التاريخ الأدبي، أي أنه يستدل "بعلاقة جدلية تحتضن و تتم فيها

دائما الحركة بين الإنتاج و التلقي بواسطة التواصل الأدبيّ"[8]. حيث أنّ التلقي (الاستقبال) يفهم من خلال معنى مزدوج أو علاقة تفاعلية تمتد إلى التقبل والتبادل في الآن نفسه، أو بعبارة أخرى علاقة فاعلة ومنفعلة في نفس الوقت.

أما مصطلح نظرية التلقي **Reception Theory** أثارت العديد من الجدالات والأسئلة خاصة في جمهور المتحدثين باللغة الإنجليزية، حيث يشير ياوس موقفا معارضا بأن الكلمة الألمانية **Rezeptionsaestketik** وجدت صعوبة كبيرة في المتحدثين باللغة الفرنسية والإنجليزية ولا نجد كلمة الاستقبال **reception** إلا في اللغة الفندقية، ومع كل هذه الجدالات والمعارضات وتضارب الاختلافات، فقد جسد هذا النموذج الجديد للمصطلح صداه ومكانة مرموقة في النظرية الجمالية.

واستدرج له ياوس توضيحاً لاستعماله، حيث يتضمن التلقي (الاستقبال) كمفهوم جمالي معناً مزدوجاً، فهو إيجابي و سلبي في نفس الوقت أي (فاعل و منفعل)، ويمكننا تجسيد هذا الازدواج من خلال وجهتين، فالوجهة الأولى التي تتجسد على الأثر الذي ينتجه العمل الفني، والوجهة الأخرى على الطريقة و الكيفية التي يتلقى بها الجمهور، ويمكن أن تكون للمتلقي ردود مختلفة من خلال العمل الفني أن يستجيب لعمل ما أو ينتقد، وهكذا يتلقى التوجه التواصلي للتاريخ الأدبي، "فالمنتج هو نفسه ''متلق'' دوما، بمجرد ما يبدأ في الكتابة"[9] الإبداعية.

بيد أنه وبصورة عامة يبدو مصطلح التلقي شاملا للمصطلحات الأخرى والأكثر شيوعاً، الذي يتعلق بالمتلقي (القارئ) فهو المصطلح الأكثر وضوحاً واستقراراً في الأواسط النقدية وهذا عائد إلى ضمه العناصر الأخرى في رباط قوي، وقد ارتبطت النظرية بأعمال النقاد الذين يستخدمون هذه الكلمات من قبيل: قارئ وعملية القراءة والاستجابة.

بناء على نوع الدراسة التي قام بها ياوس **Jauss**، أتى فولفغانغ إيزر **W. Iser** زميل ياوس في جامعة كونستانس عن طريق – نظرية التلقي– ليكمل ويثمر ما بدأ به ياوس، فقد انشغل – مثله– بإعادة تشكيل وتجسيد النظرية الأدبية عن طريق تفادي التركيز على المؤلف و النصّ، والاهتمام المركز على العلاقة بين النصّ و القارئ، بيد أن منهجهما يختلفان، فالأول تفرغ لدراسة تاريخ التجربة الجمالية، بينما إيزر صب اهتمامه على النصّ الأدبيّ وطبيعية اتصال المتلقين به. وبالتالي مرحلة التأسيس كانت من بين النقاط الهامة في تطور وازدهار نظرية التلقي.

3- تغيير النموذج: (جمالية التلقي كنموذج جديد)

إنّ نظرية جمالية التلقي نموذج جديد يتجاوز النماذج الموجودة في سياق النظرية الأدبية المعاصرة، بحيث كان عليها – جمالية التلقي- بالنسبة لمُنظرها هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jauss أن ترتقي وتسجل مرحلة جديدة بشكل جذري، بحيث لابد لنا أن نشري البحث عن الأسس التي يسرت لهذا النموذج الجديد هذا التجاوز، ويرى تيموثي باهيتي Thimothy Bahti أنّ ياوس وأصحابه في مدرسة كونستانس مشتركون في إعادة التفكير في طرق الدراسة الأدبية"[10]، ولهذا تم النظر إلى النظرية (نظرية التلقي) على أنه اتجاه يسير إلى محاولة إعادة التفكير في كيفية دراستنا الأدبية.

أعلن ياوس في سنة 1969 في مقال له عن "تغيير النموذج في العلوم الأدبية، اندرج تحت عنوان "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية"، ألمّ فيه بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية"[11]، وخلص إلى أن إرهاصات "الثورة" في الدراسات الأدبية المعاصرة قد تهيأت، بحيث توجه ياوس إلى "البحث الأدبي ونظر إليه مستعيراً فكرتي "النموذج" و"الثورة العلمية" من كتابات توماس س كون Thomas S. Khan باعتبارها إنجازاً شبيهاً بإجراءات وآليات العلوم الطبيعية"[12]، بحيث يؤكد بأن دراسة الأدب ليست عملية تندرج ضمن سلسلات للحقائق والشواهد التي تجسد من كل جيل الذي يقترب من معرفة حقيقة الأدب أو من الفهم للأعمال الأدبية، أنّ التطور قفزة نوعية يجسده منطلق جديد، فكل نموذج يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التي يجب تفسيرها.

ومن خلال هذا البحث لنموذج إرشادي جديد محل نموذج إرشادي قديم، يطرح ياوس جمالية التلقي كنموذج جديد، فهو يحاول إعادة صياغة "التاريخ الأدبي" وفقا لما تجسده جمالية التلقي في توجه النظر إلى هذا التاريخ حسب إجراءات النظرة العلمية التي حاولت النظرية أن تتسم بها، أي اعتمادها على النظرية العلمية في تغيير النموذج.

ويبدأ ياوس في التمهيد لأطروحته الجمالية، ويقدم بذلك مشروعا يناقش فيه سلسلة من ثلاثة نماذج، وما يبصران النماذج أو النموذج الناشئ في الدراسات الأدبية، وهو في سيره تتبع مرحلة من البحث الأدبي ممهدة للاتجاه العلمي. "يلاحظ بزوغ نموذج "إنساني كلاسيكي"، وهذا الأخير يتضمن بالنسبة إلى الدراسات الأدبية إجراء تقارن بمقتضاه الأعمال الأدبية بتمثلاتها من أعمال القدامى المسلم بجودتها، بحيث أن الأعمال التي وفقت في محاكاة الأعمال الكلاسيكية حكم لها بالجودة، والأعمال التي خرجت

عن التقاليد في النماذج حكم عليها بأنها غير رديئة، بحيث كانت مهمة الناقد الأدبي هي أن يقيس الأعمال الأدبية في الحاضر وفقا لقوانين مقررة، ما إذا كانت تعنى أو لا تعنى بمطالب المنجزات الشعرية المعتمدة"[13] في الدراسة.

وقد كان أفول هذا النموذج – حسب رؤية روبرت هولب– في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر جزءاً من ''الثورة العلمية'' في مفهوم التاريخ، التي نهضت على أنقاض أو أعقاب الدول القومية من أجل الوصول إلى تحقيق وحدة قومية تشمل أوروبا كلها[14]، إضافة إلى ما خلفته التغيرات السياسية و المطالب الإيديولوجية إلى أن أضحى التاريخ الأدبي مطلبا للشرعية القومية يتسم بالمثالية، وبالتالي محاولة إعادة بناء التاريخ الممهد لنصوص العصور الوسطى المعيارية.

يلاحظ ياوس أنّ آثارات من هذا النموذج ما زالت قائمة حتى اليوم، فهو يرى بأن الخطأ في التاريخ الأدبي الكلاسيكي أنه يعمل خارج نطاق البعد التاريخي وبالتالي يفتقر وينقص إلى أساس الحكم الجمالي الذي يتطلبه الأدب أو بالأحرى الذي يتطلبه موضوعه، ويؤكد جرفينوس أن وصف الأدب الذي يعتمد على نظام محدد مع مجرد وضع حياة وأعمال الكتاب واحدة تلو الأخرى في تسلسل زمني ليس تاريخي، ومن نفس الركيزة والنقطة يصر ''ياوس'' ويؤكد بأنه لا يعتبر العمل التاريخي إذا كان مجرد عرض الأدب.

وكل ما في الأمر أنه يفضل ويستحسن الالتزام بمعيار الموضوعية في التاريخ الأدبي، أي الوقوف على الوصف ''كيف كانت الأعمال''، وتجسيد العمل الأدبي ومرتبته لا تخلق من الظروف التاريخية ولا من خلال التسلسل الزمني، ولكن تنشأ من خلال محددات التأثير والتلقي بناء على التزامه بالمعيار الموضوعي و ذلك بالتقيد بعرض الماضي القريب نافيا الحكم الأدبي الخاص به.

أما من خلال بزوغ النموذج الثالث سماه ياوس النموذج الشكلاني الجمالي بحيث يرتبط بهذا النموذج بعدد من المناهج المختلفة، كدراسات ليو شبترز **Leo Spitzer** الأسلوبية، و''تاريخ الأفكار'' عند أوسكار فالسل **Oskar Valze** و كذلك الشكلانية الروسية والنقد الجديد، والذي يربط بين هؤلاء النقاد المختلفين وهذه المدارس المختلفة هو التحول عن الشروح التاريخية المعتمدة على السببية إلى التركيز على العمل الأدبي نفسه''[15] وبذاته.

وفي خضم هذه الجهود المختلفة التي أثرت البحث، يبرز ياوس ويؤكد أنّ كتابة تاريخ أدبي جديد من خلال رسم خطوط تكوينه انطلاقا من الظروف التاريخية والتأويلات، لا بد لنا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها، – وحسبما يقول ياوس– لأنها تمنحه الجسر الهرمنيوطيقي لبلوغ حقب بعيدة في الزمان.

حدد ياوس وهو يعي هذه العوامل على ثلاثة مطالب منهجية القادرة على تجسيد نموذج رابع (نموذج جديد):

1. اختيار جماليات التأثير (الفاعلية) و لا تكون مقصورة على الوصف وبلاغة جديدة تستطيع أن تشرح الأدب.
2. الوصل بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية.
3. انعقاد العلاقة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي/ التاريخي، شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.[16]

فلم يبد قادرا على الوفاء بالمطالب الثلاثة التي طرحها ياوس سوى نظرية جمالية التلقي، ولعل هذه الأخيرة كانت بمثابة سد الفجوة التي نتجت من التعامل مع مشكلة التلقي عبر التاريخ الأدبي. هذه المعضلة التي تركت في صراع بين المدرستين الماركسية والشكلانية، ومنه سد الفجوة بين الأدب والتاريخ أي بين الطرق الجمالية والتاريخية تبدأ انطلاقتها من نقطة توقف المدرستين. و هذا ما جسده ولتر بالست **Walther Bulst** في قوله: "لم يكتب نص أبدا لتتم قراءته وتفسيره فيلولوجيا على يد الفيلولوجيين"[17] ويضيف إليه ياوس ولا تاريخيا على يد المؤرخين، فكلتا الطريقتين تفتقدان إلى المتلقي (القارئ) في دوره الفريد وهو دور لا يمكن تغييره سواء للمعرفة الجمالية أو التاريخية، بحيث أنه المخاطب الذي يتوجه إليه العمل الأدبي ارتكازاً وأساساً.

الهوامش

[1]– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، **2001**، ص **04**.

*القارئ **lecteur**: هو الشخص الذي يتلقى النصّ الأدبيّ و يحدد دلالته و معانيه في ضوء تجاربه و إطاره الثقافي و اللغوي.

[2]– حسين قحام، التناص، اللغة و الأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، شعبان 1418 هـ، ديسمبر 1997 م، ص 132.

[3]– ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص 90.

[4]–ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، ص 164، 165.

[5]– ينظر: المرجع السابق، ص 165.

[6]– ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة،ط1، 1994، ص 16.

[7]– سامي إسماعيل، جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبيرت ياوس و فولفانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص45.

[8]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من اجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص101.

[9]– سامي إسماعيل، جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبيرت ياوس و إيزر، ص 47.

[10]– المرجع نفسه، ص 51.

[11] – رولان بارث و ريمون ماهيو و تزفيطان تودوروف و ميشال أوتن و فرناند هالين و فرانك شويرويجن: نظريات القراءة، من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، الطبعة الأولى، 2003، سورية (اللاذقية)، ص 137.

[12] – سامي إسماعيل، جمالية التلقي، ص51.

[13]– روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة فنية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص 41.

[14]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[15]– روبرت هولب،نظرية التلقي، ص ص42، 43.

[16]– ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 72.

[17] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نظرات في ترجمة معاني القرآن الكريم لجورج سيل الانجليزي.

– نظرة جورج سيل للحروف المقطعة في سور القرآن–

الاستاذ:عبد الحليم محمد

جامعة سيدي بلعباس

يتحمَّل الاستشراق جزءاً كبيراً من المسؤولية تجاه الصورة المغلوطة للإسلام والمسلمين في الغرب، ويتفق المستشرقون على اختلاف أوطانهم في المنهج والوسائل والغايات تجاه الإسلام والقرآن.

لقد بنى المستشرقون دراساتهم للإسلام على التشكيك في عقيدته، والتطاول على مقدماته، والطعن في حقائقه التاريخية وثوابته، قاصدين بذلك تشويه صورة الإسلام، وتصويره خطراً على الغرب وأهله.

وفي سبيل تحقيق تلك الغايات المشبوهة ركزوا اهتمامهم على القرآن الكريم، فقامت دراسات عدَّة من قِبل المستشرقين حول القرآن: ترجمةً لمعانيه، وتحقيقاً ونشراً لكثير من الكتب المتعلقة بالقرآن وعلومه.

ولقد نجم عن تعاملهم مع القرآن آفات عديدة، أهمها: معاملة القرآن كسائر الأعمال الإنسانية، فرفعوا عنه كونه وحياً من الله، بل ادعوا أنه من إنشاء محمد صلى الله عليه وسلم، ورثه من ثقافات سابقة، وذهبوا إلى ما هو أبعد من ذلك، فألصقوا بالقرآن تهمة التحريف والتبديل.

في هذا المقال سأتبع الخطوات التالية:

- ✓ **–تعريف موجز عن صاحب كتاب ترجمة القران الكريم.**
- ✓ **–السبب الحقيقي من ترجمته للقران .**
- ✓ **–نبذة وجيزة عن كتاب هذا المستشرق و محتويات كل فصل.**
- ✓ **–تفسير علماء المسلمين للحروف المقطعة في فواتح بعض سور القران.**
- ✓ **–نظرة المستشرق جورج سيل لهذه الحروف و كيفية تعامله معها.**

من هو جورج سيل؟

جورج سيلGeorge Sale(1697م–1736م)، ولد في لندن التحق في البداية بالتعليم اللاهوتي تعلم العربية على يد معلم من سوريا وكان يتقن اللغة العبرية أيضاً، من أبرز أعماله ترجمته لمعاني القرآن الكريم التي قدم لها بمقدمة احتوت على كثير من الافتراءات والشبهات.

يقول عنها عبد الرحمن بدوي "ترجمة سيل واضحة ومحكمة معاً، ولهذا راجت رواجاً عظيماً طوال القرن الثامن عشر إذ عنها ترجم القرآن إلى الألمانية عام 1746م" ويقول في موضع آخر "وكان سيل منصفاً للإسلام بريئاً رغم تدينه المسيحي من تعصب المبشرين المسيحيين وأحكامهم السابقة الزائفة[1].

كان يحترف المحاماة، تعلم العربية وحصل على مجموعة وافرة من مخطوطاتها، وعني بتاريخ الإسلام حتى وصف بأنه نصف مسلم ! له بالإنكليزية (ترجمة القرآن) وهو أول من حاول ترجمته إلى هذه اللغة كاملا[2]. و له بلسان قومه مصنفات في التاريخ واللّغة و لكنه أكثر ما اشتهربنقل القرآن إلى لسان الإنجليز و بما ألحق به من حواش تكشف الغطاء عن مبهمات النص القرآني انتقى أكثرها من كتب التفسير الإسلامي. أشهر مصنفاته مقالة في الإسلام[3].

وهذه الطبعة سرعان ما ترجمت ونشرت باللغات الألمانية والفرنسية والهولندية فكانت المصدر المهم المعول عليه في أوربا لمدة تناهز القرن لمعرفة القضايا التي عالجها القرآن.وقد نوه فيها المستشرق جورج سيل تمشياً مع روح عصر النهضة بكثير من فضائل الدين الإسلامي لاسيما منها ما يتفق مع الدين المسيحي.

السبب الحقيقي من ترجمته للقران:

جاءت ترجمة جورج سيل لترجمة معاني القرآن على نفس النمط الذي جاءت عليه سابقاتها من الترجمات الإستشراقية وقد أكد زويمر المبشر اليهودي على أن تلك الترجمات تمت بدافع تنصيري[4].

" أما ما ذكره سيل نفسه ينبئ بهذا الحقد الدفين للإسلام والمسلمين وما ذكره في مقدمة ترجمته للقرآن بأن الهدف منها هو تسليح النصارى البروتستانت في حربهم التنصيرية ضد الإسلام والمسلمين؛ لأنهم وحدهم قادرون على مهاجمة القرآن بنجاح، وأن العناية الإلهية قد ادَّخَرَتْ لهم مجد إسقاطه"[5].

"The Protestants alone are able to attack the Koran with success, and for them I trust. Providence has reserved the glory of its overthrow."[6]

كانت ترجمة القرآن هي السلاح الذي سلّه مجادلو التنصير لمحو القرآن أو منعه من الغلبة أو تفعيل دوره في الحفاظ على الذات الإسلامية.

إذ إن ترجمة القرآن الكريم إلى اللغات الأجنبية لم تتم بقصد المعرفة الخالصة أوالفهم المجرد، أو التفاعل والتكامل مع الآخرين، بل إنها تمت بقصد معرفة المواطن التي يمكن الوثوب منها عليه، أو البحث عما يمكن أن يكون نقاط ضعف يتم التركيز عليها لقهر (الآخر) وهزيمته والسيطرة عليه.يقول يوهان فوكفي تأريخه للدراسات العربية في أوربا:"لقد كانت فكرة التبشير هي الدافع الحقيقي خلف انشغال الكنيسة بترجمة القرآن"[7].

أما ترجمة جورج سيل الإنجليزية التي ظهرت في لندن عام 1734 م وأعيد طبعها أكثر من ثلاثين مرة، فقد تضمنت مقدمة جدلية ضد القرآن وصفت في أدبيات التنصير بأنها قيِّمة وأنها أفضل وصف موضوعي للإسلام[8].

لذلك أصبحت هذه المقدمة إحدى الجدليات الأساسية التي يعتمد عليها التنصير في الجدل ضد أصالة القرآن الكريم[9].

وصف جورج سيل باهتمامه البالغ بالإسلام, حتى قيل عنه بأنَّه «نصف مسلم», حيث أثنى على القرآن الكريم, وترجم معانيه إلى اللغة الإنجليزية، لكنه نفى أنْ يكون وحيًا من عند الله، بل أكَّد على أنَّه من صنع محَمَّد بن عبد الله–ﷺ–, حيث يقول: "أمَا أنَّ محَمَّدا كان,في الحقيقة,مؤلِّف القرآن المخترع الرئيسي له,فأمرٌ لا يقبل الجدل,وإنْ كان المرجَّح– مع ذلك– أن المعاونة التي حصل عليها من غيره,في خطَّته هذه, لم تكُن معاونةً يسيرة.وهذا واضح في أنَّ مواطنيه لم يتركوا الاعتراض عليه بذلك"[10].

"That Mohamed was really the author and chief contriver of the Koran is beyond dispute ;though it be highly probable that he

had no small assistancein his design from others,as his countrymenfailed not to object to him"[11]

وفي نصٍّ آخر للترجمة ينقله علي علي شاهين في كتابه: الإعلام بنقض ما جاء في كتاب مقالة في الإسلام: «ومما لا شكَّ فيه ولا ينبغي أنْ يختلف فيه اثنان أن محَمَّدا هو في الحقيقة مصنِّف القرآن وأوَّل واضعيه.وإنْ كان لا يبعد أنْ غيره أعانه عليه كما اتَّهمته العرب, لكنَّهم لشدَّة اختلافهم في تعيين الأشخاص الذين زعموا أنهم كانوا يعينونه وَهَتْ حجَّتهم, وعجزوا عن إثبات دعواهم. ولعلَّ ذلك لأنَّ محَمَّدا كان أشدَّ احتياطًا من أن يترك سبيلاً لكشف الأمر".

قالتعالى:﴿وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُبَشَرٌۗلِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّوَهَٰذَالِسَانٌعَرَبِيٌّ مُبِينٌ﴾ [النحل:103].

محتويات كل فصل من كتاب ترجمة القران:

ترجمة سيل للقرآن و التي سماها قرآن محمد، كتاب باللغة الإنجليزية يقع في (616) صفحة. طبعة لندن عام1900.

- **الجزء الأولمن الكتاب يجتوي على 146 صفحة،يقع الجزء هذا في ثماني فصول وهي كالآتي:**
  - **الفصل الأول: و عنوانه (في عرب الجاهلية و تاريخهم وأديانهم و علومهم و عاداتهم)**

(Of the ARABS before MOHAMMED ; or, as they express it, in the time of ignorance; their history, religion, learning, And customs.).

  - **الفصل الثاني: و عنوانه (في البحث عما كانت عليه حال النصرانية و اليهودية أيام ظهور محمد و الطرق التي سلكها محمد لتأسيس دينه و ما أعانه على ذلك من الشؤون)**

(Of the state of christianity, particularlyof the EASTERN churches, and of JUDAISM, at the time of MOHAMMED'S

appearance; and of the methods taken by HIM for the establishing HIS religion, and the circumstances which concurredthereto.)

- **الفصل الثالث: و عنوانه(في الكلام على القرآن و ما تميز به عن غيره من الكتب وفي كيفية كتابته و نشره و الغاية العامة المقصودة به)**

(Ofthe KORAN itself, the Peculiarities of that Book ; the manner of its being written and published, and the general design of it.)

- **الفصل الرابع: و عنوانه (في الإسلام أي في تعاليم القرآن و أوامره المتعلقة بالإيمان وفروض الدين – أي قضاياه النظرية و العلمية–).**

(Of thedoctrines and positive precepts of the KORAN, which relate to faith and religious duties.)

- **الفصل الخامس: و عنوانه(في بعض نواهي القرآن):**

(Of certain negative precepts in the KORAN.)

- **الفصل السادس: و عنوانه(في شرع القرآن المدني أي فيما شرعه في المعاملات)**

Of the institutions of the KORAN in civil affairs.)

- **الفصل السابع: و عنوانه(في الأشهر التي حرمها القرآن و في إفراد يوم الجمعة):**

(Of the months commanded by the KORAN to be kept sacred; and of the setting apart of FRIDAY for the especial service of GOD.)

- **الفصل الثامن: و عنوانه(في فرق المسلمين الكبيرة وفي من ادعى النبوة في العرب على عهد محمد أو بعده)**

(**Of the principal sects among the MOHAMMEDANS ; and of those who have pretended to prophecy among the ARABS, in or since the time of MOHAMMED.**)

- **أما الجزء الثاني من الكتاب يجتوي على 470 صفحةو يحتوي على ترجمة سور القرآن المئة و أربع عشرة.**

الحروف المقطعة بين علماء المسلمين وجورج سيل

تفسير علماء المسلمين للحروف المقطعة في فواتح بعض سور القران:

اختلف المفسرون في الحروف المقطعة التي في أوائل السور، فمنهم من قال:هي مما استأثر الله بعلمه، فردوا علمها إلى الله، ولم يفسروها.

وقيل:هي اسم من أسماء الله تعالى. فقالالشعبي: فواتح السور من أسماء الله تعالى، وكذلك قال سالم بن عبد الله، وإسماعيل بن عبد الرحمن السدي الكبير، وقال شعبة عن السدي: بلغني أن ابن عباس قال:﴿الم﴾اسم من أسماء الله الأعظم.هكذا رواه ابن أبي حاتم من حديث شعبة.

وقال علي بن أبي طلحة، عن ابن عباس:هو قسم أقسم الله به، وهومن أسماء الله تعالى.

وقال أبو جعفر الرّازي، عن الرّبيع بن أنس، عن أبي العالية في قوله تعالى:﴿الم﴾ قال: هذه الأحرف الثلاثة من التسعة والعشرين حرفًا دارت فيها الألسن كلها، ليس منها حرف إلا وهو مفتاح اسم من أسمائه، وليس منها حرف إلا وهومن آلائه وبلائه، وليس منها حرف إلا وهو في مدة أقوام وآجالهم. قال عيسى ابن مريم، عليه السلام، وعَجب، فقال: وأعْجَب أنهم ينطقون بأسمائه ويعيشون في رزقه، فكيف يكفرون به؛ فالألف مفتاح اسم الله، واللام مفتاح اسمه لطيفوالميم مفتاح اسمه مجيد فالألف آلاء الله، واللام لطف الله، والميم مجد الله، والألفسنة، واللام ثلاثون سنة، والميم أربعون [سنة]. هذا لفظ ابن أبي حاتم. ونحوه رواه ابن جرير، ثم شرع يوجه كل واحد من هذه الأقوال ويوفق بينها، وأنه لا منافاة بين كل واحد منها وبين الآخر، وأن الجمع ممكن، فهي أسماء السور، ومن أسماء الله تعالى يفتتح بها السور، فكل حرف منها دَلّ على اسم من أسمائه وصفة من صفاته، كما افتتح سورا كثيرة بتحميده وتسبيحه وتعظيمه.قال:ولا مانع من

دلالة الحرف منها على اسم من أسماء الله، وعلى صفة من صفاته، وعلى مدة وغير ذلك، كما ذكره الرّبيع بن أنس عن أبي العالية؛ لأن الكلمة الواحدة تطلق على معان كثيرة.

قال الزمخشري:وهذه الحروف الأربعة عشر مشتملة على أنصاف أجناس الحروف يعني من المهموسة والمجهورة، ومن الرخوة والشديدة، ومن المطبقة والمفتوحة، ومن المستعلية والمنخفضة ومن حروف القلقلة.وقد سردها مفصلة ثم قال:فسبحان الذي دقت في كل شيء حكمته، وهذه الأجناس المعدودة ثلاثون بالمذكورة منها، وقد علمت أن معظم الشيء وجله ينزل منزلة كله[12].

نظرة المستشرق جورج سيل لهذه الحروف و كيفية تعامله معها:

ونأتي إلى الحروف المقطعة التي بدأنا الحديث عنها والتي افتتحت بها بعض سور القرآن الكريم،

(مثل:الم–المص– كهيعص –طسم– حم، عسق– وغيرها) فإذا أردنا أن نعرف الكيفية التي ترجم بها سيل هذه الحروف، يجب على القارئ أن يرجع إلى الفصل الثالث من مقدمته، أي بداية من الصفحة 77 من المقدمة التي سبقت ترجمته من المجلد الأول. فنجد أن سيل أساء ترجمتها فراح يترجمها بما يقابل أصواتها بالحروف اللاتينية؛ إذ ترجمها إلى أحرف هجائية إنجليزية مقابلة، فأصبحت ألفلاميم (إيه–إل–إمِ **ALM**) [13]، وألفلامراء (إيه–إل–آر **ALR**)، ونون (إن **N**)، وكافهاياعينصاد (سي– إتش– واي– إيه– إس (**C–H–Y–A–S**) وطه (تي–إتش–.**T. H**) وياسين (واي–إس .**Y. S**) وكلها لا تمت بصلة إلى الأصل الذي يجب أن يكتب كما يقرأ، لا كما يهجأ.

لا شك أن هذا دليل على عدم تمكن سيل من العربية لغة القرآن. فاستعمل الترجمة الحرفية بدون عناء فهو لم يبحث لها عن مقابل في اللغة الهدف. أو أراد أن يفهمنا أن هذه الحروف والتي قال عنها المفسرون بأنها سر إعجاز القرآن ولا يعلمها إلا الله، أراد أن يوهمنا بأنه استطاع أن يجد لها مقابلا في ترجمته، ولا حاجة للقارئ بعدها بأن يجهد نفسه ويقف أمامها جاهلا معناها بل هي بهذه الكيفية تبدوا سهلة وواضحة بلا غموض.أو ربما أراد أن يستن بإخوانه المستشرقين الذين يزعمون أن هذه الحروف دخيلة على نص القران وليست من القران في شيء وانما هي رموز لمجموعات الصحف التي كانت عند المسلمين قبل أن يوجد المصحف العثماني.

في حين نرى بعض الترجمات الفرنسية والإنجليزية أن أصحابها يبقون على أصوات الحروف فمثلا يقول: Alif Lam Mimأو HaaMim.

الخلاصة:

إن عدم التمكن في اللغة العربية كان أحد أسباب ضعف الترجمات الإستشراقية, وبهذا ظهرت آثار ضعف المعرفة باللغة العربية في الأخطاء التي حشا المستشرقون بها ترجماتهم.وهي كذلك تعتبركمحاولة قصد منها قساوسة النصارى ورهبانهم استغلال الترجمات القرآنية لصالح التنصير فحشوها بالافتراءات, كما استغلها الأحبار اليهود لبثّ سموم اليهوديّة ومحاولة تفضيلها على الإسلام. وصدق الله تعالى القائل: ﴿قَدْ نَعْلَمُ إِنَّهُ لَيَحْزُنُكَ الَّذِي يَقُولُونَ ۖ فَإِنَّهُمْ لَا يُكَذِّبُونَكَ وَلَٰكِنَّ الظَّالِمِينَ بِآيَاتِ اللَّهِ يَجْحَدُونَ﴾[الأنعام: 33].

الهوامش:

([1]) عبد الرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، ط 3، دار العلم للملاين، بيروت–لبنان، يوليو1993 ، ص 252.

([2])خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، الأعلام، باب جورج سيل، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، الجزء2 – أيار / مايو2002 م، ص145.

([3])عمر بن ابراهيم رضوان، آراء المستشرقين حول القرآن الكريم وتفسيره، ط:1، دار طيبة للنشر والتوزيع–الرياض–المملكة العربية السعودية، 1433هـ–1992م.، ص150.

([4]) أحمد عبد الحميد غراب، رؤية إسلامية للاستشراق، ط2،نشر المنتدى الاسلامي–لندن– ، 1411هـ،ص32.

([5])المرجع نفسه ، ص 35

(6)George sale, The Alkoran of Mohammed, translated into English immediately from the Original, Arabic, a new editon,volume 1,2, LONDON, 1825.,p5.

([7])يوهان فوك، تاريخ حركة الاستشراق، تر عمر لطفي العالم، دار المدار الإسلامي، ط2، بيروت–لبنان، حزيران–يونيو2001 ، ص 14.

([8]) رؤية إسلامية للاستشراق ، مرجع سابق، ص 35 . 36

([9]) علي بن نايف الشحود ،موسوعة الرد على المذاهب الفكرية المعاصرة، باب الاستشراق والاعجاز في القران الكريم 1–29 – (الجزء24 /الصفحة 249) .

([10]) ينظر، محمد أبو ريشة، خيانة جورج سيل في ترجمة معاني القرآن الكريم من موقع:

http: //www. atida. org

([11])Alkoran ofMohammed,pp50.

([12]) ينظر أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد سلامة، الجزء الأول، دار طيبة للنشر والتوزيع، الطبعة: الثانية 1420هـ– 1999 م، عدد الأجزاء: 8، ص127، 128.

([13])George sale, The Alkoran of Mohammed,pp9.

من ألوان البديع : الاحتباك

الأستاذ: سيدأحمد إيخو

الاحتباك مأخوذ من الحبك الذي معناه السدّ والإحكام، وتحسين أثر الصّنعة في الثوب، فحَبْكُ الثوب سدُّ ما بين خيوطه من الفُرَج وإحكامه بحيث يمنع عن الخلل، مع الحسن والرّونق[1]، ومعنى الاحتباك أن تحذف من الأوّل ما أثبتّ نظيره في الثاني، ومن الثاني ما أثبتّ نظيره في الأول، كقوله تعالى: ﴿فئة تقاتل في سبيل الله وأخرى كافرة﴾ [آل عمران:13]، حذف من الأوّل مؤمنة نظير كافرة في الثاني، ومن الثاني: تقاتل في سبيل الشيطان، نظير في سبيل الله(2). وبيان أخذه من (الحبك) أنّ مواضع الحذف من الكلام شُبِّهت بالفُرج بين الخيوط، فلمّا أدركها الناقد البصير بصوغه، الماهر في نظمه و حوكه، فوضع المحذوف مواضعه، كان حائكًا، مانعا من خلل يطرقه، فسد بتقديره ما يصلح به الخلل مع ما أكسبه من الحسن و الرّونق[3].

وعلى هذا التفسير فالحابك هو القارئ الفَهِم، أو على حدّ تعبير السّيوطي، الناقد البصير، الذي يفهم المعنى ويقدّر المحذوف، فيضع كلّ شيء في موضعه، ويعيد الأمور إلى نصابها، وليس القائل الحقيقيّ للقول أو صاحب النّص هو الذي يقوم بعمليّة الاحتباك، بل هي منسوبة إلى القارئ الذي يعرف كيف يقدّر المحذوفات ويضعها مواضعها، وفي هذه التّسمية إبراز لمدى التّفاعل بين الكاتب والقارئ، فالأوّل يعبّر بهذا النّوع من التعبير اتّكالاً على فطنة القارئ و حسن فهمه، والثاني يُعمل ذهنه في كشف خبايا النّص والتغلغل في ثناياه ليكتشف ما هو مخبوء ويظهره للعيان.

والاحتباك لا يعدو أن يكون نوعًا من الإيجاز الطّريف، حيث يعمد صاحب النّص إلى ذكر جزأين من العبارة يدلّ كلّ واحد منهما على جزء آخر محذوف، طلبا للاختصار وتمرينا لذهن القارئ، لينتبه إلى ذلك ويُعمل عقله في ذلك، لكي لا يتعوّد على الكسل العقليّ، حيث يوضع كلّ شيء أمامه على طرف الثُمام، فلا يحرّك خامدَ القريحة، ولا يرُجّ جامد الفهم.

وقد احتفل العلامةالبقاعي (ت885هـ) بهذا النّوع من البديع احتفالا عظيما، بل أولع به ولوعًا، وكأنّه يعتبر نفسه هو المكتشف لهذا الفنّ التّعبيري، حتىّ أنّه ألّف فيه كتابًا كاملاً سمّاه: "الإدراك لفن

الاحتباك " ولعلّه حشد فيه كلّ ما وقع بين يديه من ذلك، من آيات قرآنيّة وأحاديث نبويّة، وأشعار جاهليّة ومحدثة وغير ذلك من كلام البلغاء والخطباء، كما هي عادة المؤلّفين في عصره، بل إنّ المتتبّع لذلك في كتابه " نظم الدّرر في تناسب الآي والسور " لو جمع جميع المواضع التي ذكر فيها البقاعي هذا النّوع من البديع لوقع له من ذلك ما يوازي رسالة متوسّطة الحجم.

ولكن هل نستطيع أن نعتبر البقاعي، مكتشفَ هذا النّوع البديعيّ الجميل؟ وهل غفل عنه أهل البلاغة من المتقدّمين والمتأخّرين؟ يجيبنا السّيوطي عن هذا السؤال، فيروي لنا القصّة كاملة، حيث يقول: " فمن أنواع البديع: الاحتباك وهو نوع لطيف، لم ينتبه له أحد من أهل هذا الفنّ، ولا ذكره أصحاب البديعيّات، ولم نقف على أحد تعرّض لذكره، إلاّ رفيق الأعمى في شرح بديعيّته، وكنت تأمّلت قوله تعالى: ﴿لا يرون فيها شمسا ولا زمهريرا﴾ [الإنسان:13]، وقولهم: إنّ الزمهرير هو البرد، أو القمر، قولان، فقلت: لعلّ المراد به البرد، وأشير بالشمس إلى أنّه لا حرّ فيها، فحذف من الأوّل الحرّ، ومن الثاني القمر، والتقدير: لا شمس فيها ولا قمر، ولا حرّ ولا برد. وقلتُ في نفسي: هذا نوع لطيف، لكن لا أعرف في أنواع البديع ما يدخل فيه، ثم اجتمعتُ بصاحبنا العلاّمة برهان الدين البقاعي، فذكر أنّ بعض شيوخه أفاده أنّ من أنواع البديع ما يسمّى: الاحتباك، وهو: أن تُذكر جملتان في كلّ متقابلان ويحذف من كل ضدّ ما ذكره في الأخرى. وقال لي: لم أقف على من تعرّض لهذا النّوع، ولم أره في كتاب، وقد ألّفت فيه كرّاسة: سمّيتها " الإدراك ". فلمّا طالعت شرح بديعيّة ابن جابر، لرفيق أحمد بن يوسف الأندلسي، رأيته ذكره في أثناء كلامه استطرادًا، فقال: من أنواع البديع: الاحتباك، وهو نوع عزيز..."[4].

ونلحظ في هذا النصّ المهمّ الإضاءات التالية:

أوّلا: لم يذكر هذا النّوع البديعي أيّ من أهل البلاغة المتقدّمين لا القزويني صاحب التّلخيص المتوفّي سنة 739 هـ، ولا أحد ممّن سبقه.

ثانيا: لم يشر إليه أحد من أصحاب البديعيّات، رغم أنها مخصّصة لأنواع البديع، ومنهم من أوصلها إلى مئة و خمسين نوعا بديعيّا ومنهم من أوصلها إلى مئتين، ومن أشهرها في عصر السيوطي وقبله، بديعيّة صفيّ الدّين الحلّي المتوفّى سنة (750 هـ)، وبديعيّة علي بن جابر الأندلسي الهَوّاري، المتوفى سنة (780 هـ)، وغيرهما من الشعراء، وللسيوطي نفسه بديعيّة سمّاها: نظم البديع في مدح خير شفيع.

ثالثا: انتبه السّيوطي إلى هذا النّوع البديعيّ عند تأمّله لآية قرآنيّة، لكنّه لم ينتبه إلى كثرته في القرآن الكريم، ولم يهتد إلى وضع تسمية له.

رابعًا: اجتماعه بالعلاّمة البقاعي، وذكر هذا الأخير أنّ له في هذا النوع كرّاسة، سمّاها " الإدراك في الاحتباك ".

خامسًا: اعتراف البقاعي أنّ بعض شيوخه هو الذي أفاده بهذا النّوع البديعي، وأنّه ليس من اختراعه هو، ولكنّه لم ير من ألّف فيه قبله، ولعلّه لم يؤلّف فيه أحد بعده أيضا.

سادسًا: أوّل من ذكر هذا النّوع هو أبو جعفر أحمد بن يوسف الرُّعيني الغرناطي، المتوفّى سنة (779 هـ)، وهو صديق ابن جابر الأندلسي المتوفّى سنة (780 هـ)، وهما صديقان حميمان اصطحبا في الرّحلة لطلب العلم وسُمّيا لطول تلازمهما بالأعمى و البصير، وقد ألّف ابن جابر بديعية سمّاها: الحُلة السّيرا في مدح خير الورى، وله عليها شرح موجز، أمّا صاحبه أبو جعفر، فله عليها شرح كبير طويل الذّيل، سمّاه: طراز الحُلّة وشفاء الغلّة، وأورد الاحتباك فيه، كما ذكر السيوطي، استطرادًا، حيث ذكره في شرح البيت رقم 117:

قد أحرزَ البأسَ و الإحسانَ في نَسَقٍ و العلمَ و الحِلْمَ قبلَ الدَّرْك للحُلُمِ

وفيه من النوع البديع: الجمع، وهو أن تجمع بين شيئين في أمر واحد، كالجمع بين البأس والإحسان، وبين العلم والحلم، ثم استطرد فقال: " وفيه أيضا لقب غريب من ألقاب البديع، يقال له الاحتباك، وهو عزيز عندهم، وهو أن تحذف من الأوّل ما أثبتّ نظيره في الثاني، وتحذف من الثاني ما أثبت نظيره من الأوّل "[5]. والرّعيني هذا من طبقة شيوخ مشايخ البقاعي، وعليه يمكن أن نحكم على هذا النّوع البديعي أنّه من مواليد القرن الثامن الهجري.

ومهما يكن من شيء، فإنّ العلاّمة البقاعي، أكثر من ذكر الاحتباك في مواضع متعدّدة من القرآن الكريم، وهو يعرّفه بقوله: " هو أن يؤتى بكلامين، يحذف من كلّ منهما شيء إيجازًا، يدل ما ذُكر من كُلٍّ على ما حذف من الآخر، وبعبارة أخرى: هو أن يحذف من كلّ جملة شيء إيجازًا، ويذكر في الجملة الأخرى ما يدل عليه "[6].

ومن المواضع التي ذكرها البقاعي، ما جاء في قوله تعالى: ﴿ومن يقاتل في سبيل الله فيقتل أو يغلب فسوف نؤتيه أجرا عظيما﴾ [النّساء:74]، فذكرُ القتل أوّلاً دليل على السّلامة ثانيا، وذكر الغالبيّة ثانيا دليل على المغلوبيّة أوّلاً[7]. و تقدير الكلام حينئذ: من يُقتل أو يَسْلَم، و من يَغلب أو يُغْلَب.

وفي قوله تعالى: ﴿إنما يستجيب الذين يسمعون، والموتى يبعثهم الله﴾ [الأنعام:36] أي إنما يستجيب الذين فيهم قابلية السّمع، لأنّهم أحياء، فيتدبّرون حينئذ ما يلقى إليهم فينتفعون به، وهؤلاء قد ساووا الموتى في عدم قابليّة السّماع، للختم على مشاعرهم، والآية من الاحتباك: حذف من الأوّل الحياة، لدلالة (الموتى) عليها، ومن الثاني السّماع، لدلالة (يسمعون) عليه[8] وتقدير الكلام على سبيل الإطناب: إنّما يستجيب الأحياء الذين يسمعون، و الموتى الذين لا يسمعون، يبعثهم الله. وفي موضع آخر يقول الله عز و جلّ: ﴿وإذ تأذن ربكم لءن شكرتم لأزيدنكم ولئن كفرتم إن عذابي لشديد﴾ [إبراهيم:7] والمعنى على سبيل الاحتباك:

لئن شكرتم لأزيدنّكم ؛ إنّ عطائي لعتيد فارجوه.

ولئن كفرتم لأعذّبنّكم ؛ إن عذابي لشديد فخافوه [9].

وفي آية أخرى، يقول الله تبارك وتعالى: ﴿إن فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا﴾ [القصص:4] أي إنّ فرعون علا في الأرض، بادّعائه الإلهية، وتجبّره على عباد الله وقهره لهم، لاجتماع أمره و طاعة قومه له وكثرة جنوده، وجعل أهل بلده فرقًا تتبع كلّ فرقة شيئا و تنصره، والكلّ تحت قهره، وطوع أمره، ولتفرّقهم تخاذلوا وسَفل أمرهم، وعلى ذلك فالآية من الاحتباك: ذكرَ العلوّ أولا دليلاً على السّفول ثانيًا، والافتراق ثانيًا، دليلا على الاجتماع أوّلاً [10].

وفي قوله تعالى: ﴿ أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها ﴾ [محمّد:24]، أيضا احتباك، حيث ذكر التدبّر أولاً دليلا على ضدّه ثانيًا، والأقفال ثانيا، دليلا على ضدّها أوّلاً، فمن كانت له أهليّة التدبّر، فقلبه منفتح منشرح، ومن لم يتدبّر القرآن هو مقفل القلب، لا يعي شيئا، ولا يفهم الخطاب، وسرّ هذا الاحتباك، أنّه ذكر نتيجة الخير الكافلة بالسعادة أوّلاً، وسبب الشرّ الجامع للشقاوة ثانيًا [11].

وهكذا يمضي العلاّمة البقاعي في اقتناص هذا النّوع البديعيّ الجميل، الذي يحتاج إلى حضور ذهن ونباهة فكر، وتحريك عقل، وهو ضرب من الإيجاز بديع، يحفّز المتلقّي إلى مزيد انتباه، وينمّي قدرته على اكتشاف أنواع الاشتباك و الارتباط بين الجمل والعبارات. [12]

الهوامش:

[1] – شرح عقود الجمان للسيوطي، ط الحلبي (1939) ص133.

[2] – القول البديع، للشيخ مرعي الحنبلي، تح محمد الصامل– ط كنوز إشبيليا– المملكة العربية السعودية، ص101 و عده نوعًا من أنواع البديع اللّفظي، بينما عده السيوطي من أنواع البديع المعنوي و هو أشبه بذلك لأنّه يتعلّق بحذف جزء من المعنى و لا يظهر أن له علاقة بالتحسين اللّفظي.

[3] – شرح عقود الجمان، ص133،134

[4] – شرح عقود الجمان، ص133.

[5] – الحلّة السيّرا في مدح خير الورى، لابن جابر، ص 115 (هامش)، تح: على أبو زيد، عالم الكتب (بيروت) ط2 (1405–1985).

[6] – نظم الدّرر في تناسب الآي والسور لبرهان الدين البقاعي، ط دار المعارف العثمانية– الهند (1969) ج4 ص263.

[7] – نظم الدّرر، ج5 ص326،327.

[8] – نظم الدّرر، ج7 ص101،102

[9] – نظم الدّرر، ج10 ص384،385.

[10] – نظم الدّرر، ج14 ص239.

[11] – نظم الدّرر، ج18 ص244،245.

[12] – من المواضع التي رصدها البقاعي في هذا الباب: ج1 ص224، 302، ج2 ص 14، 288، ج3 ص324، ج4 ص262، 329، 332، 339، 423، ج5 ص10، 21، 36، 80، 83، ج6ص257،

ج7 ص39، 93، 419، ج8 ص 416، ج10 ص384، 406، ج14 ص334، ج17 ص 97، ج18 ص199.ج20 ص479، ج21 ص143.

باقي أحمد

جامعة سيدي بلعباس

يعد مصطلح الحداثة من أهم المصطلحات النقدية التي دارت حولها إجتهادات كثيرة وهذا من خلال الخلفيات الإبستيمولوجية الكامنة وراء تحديد هذا المصطلح الذي تتشابك فيه الأصول النظرية و الأطر التحليلية ومن هنا اصبح مصطلح الحداثة مجالا خصبا للدراسات النقدية بمختلف توجهاتها وهذا ما أكد عليه عددا كبيرا من النقاد العرب والغربيين في إطار دراستهم وتحليلهم لهذا المصطلح لأنه ينطوي على قدر كبير من اللبس والغموض والتناقض على المستوى الإبستيمولوجي والأدبي الإبداعي[1] كما أن كلمة الحداثة أصبحت ضباية قد تقول شيئا وقد تخفي أمورا كثيرة،وكما أنه مصطلح مراوغ ومتقلب وإذا نظرنا عليه نظرة قواعدية وفلسفية.[2]

لإن مشروع الحداثة لم توقف عند محاولته وتجاوزه تجاوزا مطلقا، بما يعد ما بعد الحداثة التي أصبحت اليوم عودة ينادي بها الغربيون، و يعالجونها معالجة فلسفية ومعرفية في إطارها الابستيمولوجي الخاص بها،وقد أصبح الغرب يعلنون عن نهاية الحداثة،ولكن هذا لا يعني فشلها التام،كما تصور البعض من مثقفي الأمة العربية، يقول المفكر غالي شكر في هذا المجال" إن عصر النهضة العربية الحديثة لا ينطبق عليه هذا المفهوم بصورة آلية لاختلاف المسار التاريخي للحضارة الأوربية عن المسار التاريخي للحضارة العربية[3].

فالحداثة تمثل قطيعة معرفية مع الماضي وتطمح إلى التعلق بالحاضر والخروج من المعتاد إلى غير المعتاد ومن المعروف إلى غير المعروف وانتقالا من المجهول إلى المعلوم ومن هذا المنطلق أخذ النقاد العرب يحاولون ترجمة مصطلح الحداثة و الكشف عن الميكانيزمات لهذا المنهج الجديد.

فكامل أبو ديب:" يقترح ترجمة **Modernism** عوض ترجمة **Modernite** أي الحداثية ويذهب في هذا الاتجاه فاضل ثامر يقترح ترجمة **modernism** أي الحداثانية قياسا على الشكلانية أو الإبقاء على تعريب المصطلح صوتيا.

عطاع صفدي يرى أن مصطلح الحداثة **modernism** مشتت من **mode** وهي الطبيعة أو الشكل أو الصورة التي تظهر فيما يحدث للفظة العربية للحداثة والتي تأتي أصلا من حدث.

وقد احتوت هذه النماذج البسيطة ترجمة الحداثة و هذا لدقتها ومسايرتها الاتجاه العلمي و الأكاديمي،ومع هذا يجب علينا أن نفرق بين جملة من المصطلحات والتي ينطوي بعضها على قدر كبير من الإبهام والغموض و الذي يشكل خللا كبير يشوش على ذهن المتلقي ويجعله في حيرة،و على هذا يجب أن نفرق بين الاشتباه الحاصل بين مصطلحات الحداثة والمعاصرة في ضوء آراء النقاد التي تناولت هذه الإشكالية بالدراسة والتحليل.

الحداثة و المعاصرة

إن مفهوم المعاصرة ذو دلالة زمنية و هذا ما يؤكد عليه جلبر عصفور إذ يقول: "ارتباط المعاصرة بالعصر مجرد العصر ينأى بالمصطلح عن اقتناص روح العصر فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضم البياني والجواهري معا في مستوى زمني واحد فحسب، ولذلك تضل صفة المعاصر حائمة حول البعد الزمني"[4] ،كما أن الإلحاح عن ارتباط الشعر بروح العصر يحول الشعر إلى نوع المحاكاة ويوقع في عزلة مفهومية.

وعلى هذا الأساس تشبعت الحداثة بالعصر الذي سميت بعصر الأنوار أي بالنهضة الأوربية التي أصبحت تؤمن إيمانا قويا بالماديات وأهملت الروحانيات كما أنها أسقطت المطلق الميتافيزيقي، فالحداثة الغربية انطلقت من أرضية تصوير الإنسان بحيث يتجسد الإنسان الغربي باعتباره وصل إلى مرحلة قصوى من حيث الحضارة والتمدين وهذا من خلال مكاشفة للنظام و التمظهر للحداثة،تبين و ترسم أرضية العقل الغربي كونه عقل تمكن من إنتاج المعرفة إلى ابعد حد ممكن لأنه "وعي الحداثة بذاتها يستند إلى وعيها بضرورة تميزها عن القديم،و لهذا فإنها تتعارض اصطلاحا مع القدم للدلالة على رفضها أسسه وأهمها الديمومة والثبات لأنهما يتعارضان مع معطيات الجدة والابتكار،إنما تدرك الأشكال في كل مجالات الحياة سواء تعلق الأمر بالسياسة أو الاقتصاد أو المعرفة بحيث تكمن ماهية المجتمعات الحديثة من الطريقة التي تحرر الفرد مثل ثقل التقاليد"[5].

وهذا يعني أن العقلانية الغربية بلغت مستوى كبير في تفكيك وتحليل المعرفة بطرق علمية بحتة بعيدة عن التجمد والرجوع إلى الماضي والتباهي به، وهذا ما يدعو إليه الحداثة في نظرهم.

لأن لا مشروع الحداثة التي رسمت معالمه مع عصر الأنوار لم يكتمل بعد إثر الهجومات التي تعرض لها هذا المشروع من قبل ثم امتداده إلى اليوم أي ما يسميه (هابرماس) بفلاسفة ما بعد الحداثة، ولعل ما تولد عن اشتغال (هابرماس) بقضية الحداثة وابتعادها عن الميتافيزيقا من هنا يظهر لنا أن معظم المفكرين الذين تناولوا مسألة الحداثة بالدراسة و التحليل والتنظير يرون أن الحداثة ثورة ثقافية شاملة شملت جميع المعارف الإنسانية و ألبستها بلباس الحضارة والتمدن فكانت ثمة دعوة قوية وإن بطوائف مختلفة للإجبار، فالفن والتعليم وحياة الماضي كانت كلها مصادر وحوافز لإبداعية جديدة في مواجهة خطام سائد ومشوه وقد وقفت الحداثة عند نقد العقلانية الذاتية في الفلسفة الغربية بمختلف اتجاهاتها ومعطياتها فجاك دريدا نظر إلى هذه المسألة نظرة قواعده شاملة و أدى هذا إلى تفكيك الأصول "فالأمر يتعلق باستراتيجية شاملة للتفكيك تتفادى الوقوع في فخ الثنائيات الميتافيزيقية،وتتقديم داخل الأفق المطلق لترى الثنائيات عاملة على خلخلة، و كانت استراتيجية التفكيك ضرورية ولا متناهية في الوقت نفسه،فذلك راجع بالأساس إلى أننا نعيش على الحقيقة و نتغذى منها وعلى هذا الأساس تضع الحداثة يدها على الجرح حيث تقف عند تفكيك المعنى، وتحليل الرموز الذاتية العمياء التي انتهت إلى الابتذال والتراجع وهذا ما أكد عليه نيتشه حين قال" ليس المهم هو إنتاج خطاب الحقيقة فراغا في تقصي ما يتولد عن الخطابات من مفعولات الحقيقة"[6] ومن خلال هذا نستطيع أن نأكد أنه نيتشه بجدارة نبي (الحداثة) وهذا من خلال أفكاره وآرائه،وفلسفته التي تحلل العقل الغربي وتعطينا مفهوما جيدا للحداثة وإعادة صياغة العقل بمعطياته الفكرية والمعرفية "بل يصر هو النقد الخالص باعتباره يرادف التابع و .يصاحبه ... دائما، لا يعلو فوقه ولا يتخلى عنه وقراءة العقل،صارت تعني اكتشاف جاهزية الملفوظ والمفعول من حيث أنه فاعل دائم، ولا ينتهي فعله، فلم يعد يخيف العقل عدم تجانسه لامع مع ذاته ولامع موضوع ذاته"[7] وهكذا نستطيع أن نؤكد أن الحداثة تسعى إلى تخليص الإنسان المعاصر من المتاهات القديمة وتحثه على مسايرة العصر الذي يعيش فيه وفي مختلف المجالات سواء كانت أدبية أو علمية.

و من هذا المنطلق أن الحداثة و لجت إلى كل المجالات و منها المجال النقدي و هذا كما أكد عليه محمود أمين العالم" أن مختلف الإتجاهات في نقدنا الحديث و المعاصر عامة هي أصداء التيارات النقدية أوروبية و بالتالي أصداء كذلك وراء هذه التيارات من مفاهيم استيولوجية و أيديولوجية [8]" و يرى أودونيس أن الحداثة في المجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج ، أما الحداثة تتبنى الشيء المحدث و لا تتبنى العقل أو المنهج الذي أحدثه فالحداثة موقف و نظرة قبل أن تكون نتاجا ، فقد أثرت الحداثة في المجتمع العربي تأثيرا واسعا في كل المجالات ، سواء كانت علمية أو فلسفية أو أدبية ، فالنقد المعاصر بمختلف مناهجه و تياراته ، قد تأثر في كثير من الأحوال بالنقد الغربي و لكن "لا يمكن الربط بين النقد العربي و النقد الغربي في إطار التصور القائم على كافة مختلف البيئات الحضارية "[9] و بهذا أصبح الغرب يتربع في هذا المجال على عرش الريادة و أصبحت الأفكار الحديثة تسيطر على الفكر العربي و توجهه في كل الإتجاهات ، و تتحكم في مناهجه و تياراته و تسربت هذه الأفكار إلى عالم اللغة و الأدب و قامت عليها مناهج نقدية معاصرة "النظرية البنيوية ، إستراتجية،التفكيك ، و نظرية القراءة " ومن المعلوم أن اللسانيات أصبحت في حقل البحوث الإنسانية و مركز استقطاب بلا منازع و تلك العلوم أصبحت تلتجئ في مناهج بحتها و في تقدير حصيلتها العلمية إلى اللسانيات و إلى ما نتجه من تقديرات علمية و طرائف في الإستخلاص و تقدير كل هذه الظواهر أن علوم الإنسان تسعى اليوم جاهدة إلى إدراك المنزلة الموضوعية بموجب ضغط المنزع العلمي على الإنسان الحديث " "و استعانات المناهج الأدبية بالأفكار الفلسفية فالبنيوية مثلا كانت استجابة لرغبة منهجه علمية خالصة"[10] فميكانزمات التفكيك جاءت نتيجة للفلسفة النيتشية كما ارتبطت بمنضومة فكرية و فلسفية أكسبتها خصوصيتها و محمولاتها الثقافية " ذلك أن الحداثة في آفاق الوعي الذي صاغها ليست محدد إنتاج نص شعري حديث بقدر ما هي الطموح لإخضاع تجربتها في بنية إقتصادية إجتماعية ثقافية شاملة. [11]

و كأن هذه الحداثة حاملة لواء العلم و العقل و الحرية ثم أن العلاقة بين الحداثة عند العرب و الغرب ما هي إلا علاقة وطيدة لأن الغرب حينما أخذ يعلو شأنه و تتطور ركائزه على أسس متينة و قواعده سليمة ، إتجه العرب إلي الغرب يطمح في أخذ المعارف الإنسانية ، في كل معطياتها من آداب وعلم و فلسفة و غيرها ، و هذا الإنبهار في حد ذاته دفع المؤسسات العربية بمختلف مشاربها إلى إرسال البعثات

الطلاب إلى الجامعات الغربية لأخذ المعارف و العلوم ، من مصادرتها و هذا " من أجل تحديث العقل العربي ، أو مجرد اقتباس أنظمة تعاليم أوربية حديثة تطبق في عدد محدود من المدارس [12] " .

فالحداثة من المنظور المغربي يرتكز أساسا على المعقولية لأنها في واقع الأمر حقل معرفي المعرفي لتنظيم بنية المعارف ، التي ترتكز على الإكتشافات العلمية التي قدمتها عصور النهضة الغربية إلى الإنسانية قاطبة ، و هذا من خلال مشروع معرفي يرتكز على الحداثة في كل المجالات المعرفية إذ كان عصر النهضة الأوروبية قد سمي عند معظم المؤرخين بعصر الإحياء الحضاري و البحث الكلاسيكي

فإن عصر النهضة العربية الحديثة ينطبق عليه هذا المفهوم بصورة آلية لإحتلاف المسار التاريخي للحضارة الأوربية عن المسار التاريخي للحضارة العربية

الإحالات:

1–الفكر المعاصر: محي الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989، ص 261.

2–إشكالية الحداثة،عبد الرحمن عبد السلام محمد، عالم الفكر،عدد 2 ص 91.

3–غالي شكري،ذكريات الجيل الضائع، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1984،ص 63.

4–مدارات نظرية، فاضل ثامر،دار الشؤون الثقافية، ط1، 184، ص 170.

5–نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة،مطاع الصفدي،مركز الاتحاد القومي،بيروت، ط1،ص 222.

6–معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر: جابر عصفور فصول: الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، 1984 ص 363.

7–نيتشة ونقد الحداثة، نور الدين الشابي: ،دار المعرفة ، تونس ص 87.

8– الجذور المعرفية و الفلسفية كالنقد العربي الحديث و المعاصر ، ص75

9–الشعرية العربية أدونيس:،دار الآداب بيروت ، ط1، سنة 1985، ص84

10–المرجع نفسه ، ص10

11–الحداثة الأولى ، محمد جمال باروت إتحاد آدباء و كتاب الإمارات ، ط1 ، 1991 ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001 ، ص27

12–ذكريات الجيل الضائع، على شكري، ص63

ماسنيون والحلاج

قراءة في المنظور الاستشراقي– -

الباحثة: ميم نسرين لطيفة/ جامعة الجيلالي ليابس– سيدي بلعباس

أصبح "الحلاج" في الأسطورة الإسلامية، عند الشعراء العرب والفرس، والترك والهندوس والماليزيين، أنموذجا لـ ‹‹ العاشق الكامل›› بعد أن حُكِم عليه بالصلب لسكرته في صَيحَة الحال: ‹‹ أنا الحق ›› !.

لقد كان "الحلاج" في تاريخ (الخلافة العباسية في بغداد[*]) ضحية قضيةٍ سياسيةٍ كبيرة أثارتها دعوته العامة، فقد استفزّت هذه القضية كل القوى الإسلامية في زمانه: الإمامية والسنية والفقهاء والمتصوفة، بينما تزامن صراعها المأساوي مع انحلال الخلافة العالمية وانفراط وحدة العرب.

اهتم "ماسنيون" بشخصية "الحلاج" خاصة والمذهب الصوفي عامة، فأعدّ عدة أبحاث وقام بكتابة مجموعة من المؤلفات لعل أهمها‹‹ آلام الحلاج ›› حيث عبر فيه عما هو أكثر من مادة أدبية: عن أسطورة شهيد يحيطه المسلمون بهالة القديسين، ويبين فَحُصَ لمصادر هذه المادة التاريخية، أي شخصيته هي موضوعنا، بينما مؤلفاته تشكل بناء مذهبه في العشق الصوفي والتضحية الحقيقية.

حاول "ماسنيون" من خلال دراساته؛ البحث في مراحل حياة "الحلاج" وانعكاساتها الاجتماعية على شكل سلسلة لوحات بدء من محاولاته الأولى في الزهد الفردي، ثم الروايات الرسمية لقضيته وصولاً إلى ‹‹المشهد الجلي ›› لاستشهاده.

أنه يكشف عن أصالة هذا المتصوف الذي رفض ‹‹ نظام السرّية ›› الفطن الذي خضع له أتباع الصوفية الآخرين، كما يكشف عن أصالة هذا المبشر الجوال الذي يعظ مذكرّا بساعة الندم وبالحلول الصوفي لسلطان الله في القلوب، لا بالثورة الاجتماعية كما كان يفعل الدعاة الآخرون في عصره.

وقد أثبت "الحلاج" طروحه بمحاكمات متماسكة ومعدة بصبر وتأن مع كونه متصوّفا، أما مؤلفاته الرئيسية (طاسين الأزل وبستان المعرفة) فتجمع بين عنفوان الشوق المقتضب والبراعة الجدلية الحادّة[1].

---

[*] – – بغداد: في اللغة الفارسية معناها: هبة الله وأصلها "بغدان".

عاش "الحلاج" في حقبة ازدهار الإسلام الفريدة، حيث تربع المجتمع العربي في بغداد على مصب ثقافتين، الآرامية واليونانية. وقد أصبحت هذه المدينة حاضرة العالم الثقافية في القرن العاشر الميلادي. وكان للفكر العربي أساتذته الكلاسيكيون الحقيقيون من "النّظام" و"ابن الراوندي" إلى "الباقلاني" في علم الكلام، ومن "الجاحظ" إلى "التوحيدي" و"ابن سينا" في الفلسفة، ومن "أبي النواس" و"ابن الرومي" إلى "المتنبي" و"المعرّي" في الشعر، ومن "الخليل" إلى "ابن جني" في اللغة، وكان "الرازي" بين الأطباء و"البطّاني" بين الرياضيين. وكان "الحلاج" بين هؤلاء وواحدا من أوائل علماء الكلام المتصوفة، أكثر عمقا من "الأنطاكي" و"المحاسبي" وأكثر صلابة وحزما من "الغزالي"، قد أدرك، أي "الحلاج"، القيمة التي لا تقدر بثمن لنهج يعرض أسلوب حياة تتماثل فيه الأفعال الخارجية مع النيات الباطنية. لم يعتمد نهجه على فهم قواعد العربية وحسب، بل على استخدام المنطق كما "صنّفه" ونسّقه اليونانيون. لقد استطاع أن يلجأ إليه كأنه زهد عقلي، فيعرّيه من الصور الحسية والصيغ المبتدعة، ممهدا الطريق السلبي نحو "الاتحاد الصوفي"، لكن من دون أن يسجن رضا قلبه المطلق باستجداء المنّة الإلهية في إطار براهين القياس الضيّق، كما فعل كثير من المتأخرين[2].

هذا وقد ساهم تدريس دورة اللغة العربية في الجامعة المصرية في القاهرة بين عامين (**1912–1913**م)، عن (التكوين التاريخي للاصطلاحات الفلسفية)، في أن يذهب "ماسنيون" بعيدا في دراسة مصادر قاموس "الحلاج" التقني. وقد بيّن العناصر الأساس هنا، أما الاستنتاجات العامة فمعطاة في كتابه (**Essai**).

"الحلاج" شخصية تاريخية بحق، حكم عليه بالإعدام في بغداد عام (**922**هـ) بعد محاكمة سياسية و« لسبب مشهور» بقي مقاطع من بيانات عدائية عنه لا يجوز تجاهلها. كما بقي "الحلاج" كبطل أسطورة.

وفي البلاد العربية ما يزال "الحلاج" ماثلا في الأذهان كصاحب كرامات تارة وك« مجنون الله » تارة أو ك « مشعوذ » تارة أخرى. لكن الانتشار الواسع للقصائد الفارسية الكبرى في بقية الدول الإسلامية رسم ببراعة سيماء الولاية، والحال الرّباني لمن يدعونه «منصور حلاج»، فهو الذي صرخ من أعلى الجِذع الصيحة الأخروية: « أنا الحق»، التي تعلن بدء الحساب في يوم الدين.

وقد سمحت" لماسنيون" الدراسة النقدية للمصادر الموثوقية في هذا الموضوع الشعري، أكثر مما هو أدبي، بأن أؤكد أن الحلاج كان يدري فعلا أنه منذور ليكون (دعامة صوفية) و(شهيدا روحيا) للإسلام، عندما اتجه إلى الحج الذي أراد لا حقا أن (يحل هو نفسه محل) أضحيته المنحورة هديا في "عرفات" في سبيل العفو السنوي العام للأمة. وذلك بعد أن أعلن للعامة في "بغداد" رغبته في الموت جهادا في العشق الإلهي، قبل ثلاثة عشر عاما على أقل تقدير من يوم مقتله[3].

ومما شجّع "ماسنيون" على المضي في هذه الدراسة عدة أقوال حلاجية مؤثّرة (مثل: ‹‹ركعتان في العشق.. ››)، انتهت إلى القناعة بصدق هذا الشهيد الطاهر، صديق الله على نحو غريب يصل حتى التضحية بالذات، خليل الله كما هو "إبراهيم". كان ذلك في أيار من عام (1908 م) بين "كوت العمارة" و"بغداد"، ثم في مناسبات قليلة من فرص نادرة تسنّى لما سنيون أن توقف فيها عند (تركيبة) (مكان) تأملاته وصلاته، في جدة والبيضاء، مسقط رأسه، والقدس ونيشابور، وفي غابات غازغة الصنوبرية الكبيرة في هراة وعلى طرقات كشمير وباميان وقندهار[4].

انتهى التحرير الأول لعمل ماسنيون في عام (1914 م) ونشر في عام (1922م) ونفد من الأسواق في عام (1936 م). وقد أعد صياغته كله في "آلام الحلاج" ، سواء من جهة النص أم من جهة الملاحظات.

ويقدم "ماسنيون" مراحل حياة الحلاج، فيحدد ارتباطاتها الزمانية والمكانية، على (تفرّدها): بدءا من تربيته العائلية وتعليمه المدرسي في البيضاء، حتى واسط والبصرة (مدرسة الحسن للزّهاد). ثم (رحيله) إلى (أبناء الدنيا) وتلقّيه نهج العلماء السّلفي وحفاظه في رحلاته على (الاتصال بأبناء السبيل من الفقراء والمساكين)، سواء على الجبهة الشرقية للجهاد (التركستان والهند) أم مركز الحج الإسلامي في مكة التي زارها مرات ثلاثا، ثم تطوّر تعاطفه الرسولي الديني إلى رغبة نهائية في الموت ملعونا فداء إخوانه، ثم محاكمته، ثم تعذيبه على مسرح "بغداد" المفرط في تعاليه، حاضرة العالم المتحضر آنذاك. يلي ذلك آثار هذا (الولي المطرود) على مدى ثلاثين جيلا إسلاميا، عبر (أسانيد الرواة) التي نقلت ذكراه كأمل حي إلى يومنا هذا.

ويضع "ماسنيون" التصوّف الحلاجي، وفقا للنصوص، في إطار تطور فكر علم الكلام الإسلامي، عارضا نقاط التداخل الفلسفي، والاختراق الميتافيزيقي الكامنين في مفهوم (عين العشق)[5].

لقد ظهر "الحلاج" في أسواق بغداد يدعو إلى الله على أنه العشق الوحيد والحقيقة الوحيدة في نهاية القرن التاسع الميلادي، عصر شهد في الإسلام ازدهار النهضة كما أسماها آدم مِز (**Adam Mez**) فقد أصبحت بغداد المركز الثقافي للحضارة عند تقاطع الثقافتين "الآرامية" و"الهلنستية". وحضنت داخل أسوارها أساتذة الفكر العربي الحقيقيين من علماء الكلام (من النّظام إلى ابن الراوندي) والفلاسفة (الجاحظ والتوحيدي) والشعراء (أبو نواس وابن الرومي والمتنبي) والنحاة (المبرّد والسيرافي)، والطبيب الرازي والفلكي البطّاني، ويدخل هذا الحلاج واحدا من هؤلاء عن طريق سيرة حياته (**Biographiquement**). ونقدم عند هذه النقطة تحليلا للطرائق المعقدة والحذق في اللغة التقنية التي تعامل الحلاج بها: في الجرأة على التعبير بالمفردات العقدية لخصومه المعتزلة، وهو الذي لم يخطر على بال أي من المتصوفة. وقد فعل ذلك لكي يقدم بيانا بطريقة عقلانية عن تجربته الشطحية التي أقحمته فيها قاعدة حياته المعتمدة على (علم الأسرار ‹القلوب› للمحاسبي) ونذره في الزهد العقلي بالطريق الصامت (السلبي).

لكن منهج "الحلاج" يبدو الآن أنه يعود إلى ما قبل ذلك، إلى أول النحاة العرب في البصرة، أي إلى الخليل تحديدا، وإلى مبدأ ثلاثية حالات الإعراب الرئيسية، (مصرّفا) المفردات والنحو على طريقة الوظيفة الثلاثية للمقاطع الصوتية النهائية (وَ وِ وُ= نصب وخفض ورفع). وانتهت "الطريقة الحلاجية" إلى تراجع الإدراك إلى باعثه الذي هو العين الخالص وليس الحادث: الله بكل تفرّده. وإذا ما اختفى التعدد عند الاستطراد في الرواية عنده فذلك ليس في (وحدة وجود) حلولية، بل في (وحدة شهود). ويدعو "الحلاج" إلى وجوب أن نتحد مع الشيء في ذاته لا في ذواتنا (تفسير السلمي، رقم 84): مع العالم على سبيل المثال، بضرب من التعاطف يجلّي آلام العالم. (فنجد أن: ‹‹أنعي إليك نفوسا طاح شاهدها..››)[**] (الأبيات)، تشهد على هذا (**Tertium quid**) الإلهي، في استحضارها لزيارة مقدسة، بفعل حجاب

[**] – أَنْعِي إِلَيْكَ نُفُوساً طَاحَ شَاهِدُهَا

فِيمَا وَرَا الحَيْثُ بَل فِي شَاهِدِ القِدَمِ

أَنْعِي إِلَيْكِ قُلُوباً طَالَمَا هَطُلَتْ

سَحَائِبُ الوَحْيِ فِيهَا أُبْجِرُ الحِكَمِ.

Le dîwân d'âl-hallâj, Louis Massignon, librairie orientaliste, Paul Geuther, 1955, Paris, p 24.

الدموع العفيف، لكي ترسي العشق بين الـ (أنتم) وال (أنا). وتتصوّر مقولته «أسرارنا بكر..»، ومن ثم، صعود كل المقدّرين، أي المختارين سلفا في الأزل، إلى الله في الآن السرمدي (أو بالأحرى صعود كل ما يولّد الله فيهم).

يأتي بعد العرض النظري للمذهب الكلامي، التحليل النظري أيضا، للأصول الفقهية "الحلاجية" التي تقتبس مصطلاحات الخصم، أي قاموس الإمامية الثورة القرمطية فتستولي عليه لاستخداماتها الخاصة.

أخيرا، أعمال "الحلاج" بترجمته كاملة مع الشروح، ثم تمحيص في مصداقيتها وأسلوبها وتأثيرها عبر القرون ، وكذلك الأعمال الفنية التي استلهمتها.

ولا نستطيع التطرق للنقد الداخلي والتفسير قبل أن نقوم بالنقد الخارجي، بإعادة بناء النصوص وتحديد مصادرها.

هكذا من دون شك، استمال فكر "الحلاج" "ماسنيون" بفعل الانجذاب العقلي الناتج عن صداقة الروح المترفعة عن كل شيء والمتعالية عن الخلافات العرقية. ليس فقط بفعل الاستمرارية المسارية والشكلية التي ربطتها في أربعة (أسانيد) صوفية في عام (1908م) (محمد اليماني، بغداد) و(1909م) (بادي السنّاري، القاهرة) و(1911م) (برسلي محمد طاهر، سنجلكي Cengelky) و(1928م) (حسن فهمي بك، أنقرة) وحسب، بل بفعل أقوى من ذلك، بسبب هذا الانبثاق المفاجئ لدليل واضح في مصلحة هدف عادل أسيء طرحه: أي دليل (يعيد الاعتبار) لخصم ذي عقيدة حسنة.[6] وهو الأمر الذي تمكن من ملاحظته في منزل مضيفي البغداديين بين عامي (1907–1908م)، آل "الألوسي": عند الحاج "علي الألوسي" الذي أعاد اكتشاف (الخطيب) عندما عثر على الرأي الإيجابي "لأمين الواعظ" أحد أساتذة والده الأحناف، فانكبّ على مساعدتي بدأب، و"حمود شكري الألوسي" الذي أوحى لي استقلاله السلفي الشرس بثورته على الاستدراك المُنْتَزَع عنوة من "ابن عقيل" في عام (1073 م) (بخصوص كتيبه الحلاجي)، على أيدي سياسيين ضيقي الأفق منتمين إلى مذهبه "الحنبلي". كما برزت ظواهر أخرى من تعاطف مماثل على مدى القرون، حتى عند علماء من الشيعة. زد على ذلك ما هو أهم من الناحية الاجتماعية، من طريق إعادة «إحياء» تعاطف اجتماعي مع "الحلاج"، بدا فيه كشفيع أخروي عند جماعات البشر المضطهدين، والشغيلة وأخوة الفتوّة (ولربما بدأ ذلك منذ وفاة الحلاج) من اليزيدية والدرزة وغيرهم من غلاة الشيعة[7].

وأشير، في هذا المجال، إلى أنه من بين اللائحة الطويلة للمستشرقين والفلاسفة الذين ساعدوا ماسنيون بود في أبحاثه الحلاجية بين عامي (1907 و1922 م) (مذكورين في الصفحة 942 من كتاب ألام الحلاج)، إلى أسماء مثل "إغناس غولدزيهر" (Ignace Goldziher) و"جوزيف مارشال" (Joseph Marchal)، وقد فاق تعاطفهم العقلي الخلقي مع "الحلاج"، كما هو الحال الآن مع "فرهدي" و"جميل محمد عبد الجليل" و"لويس غارديت". ولقي في الإسلام أيضا، بعد عام (1922 م) تفهما حقيقيا لفكر "الحلاج" عند "محمد إقبال" في "لاهور" و"محمد الفاسي" و"محمد البنّاني" في فاس، و"ب. توبرك" (B.Tuprak) و"محمد أحمد يوسل" و"سهيل أنفر" (Süheyl Ünver) و"ن. توبكو" (N.Topcu) و"س زكي أكتاي" (S.Z.Aktay) في تركيا، و"زكي مبارك" و"عبد الرحمن البدوي" في القاهرة و"محمد لطفي جمعة" الذي (أعاد) التلبية الحلاجية إلى عرفات.

اعتمد "ماسنيون" كي يرسم معالم الحلاج، على أسلوب النادرة الشخصية المطبق في تاريخ الأغلام العربي الأصيل والحديث، أي أسلوب (أيام العرب)، مستلهما في دقّتها من كتاب تروسوّ(Trousseau) ‹ العيادة الطبية أوتيل ديو في باريس› ‹ La clinique médicale– de l’Hôtel Dieu de Paris›. وذلك بتوصية من صديقه عالم النفس "جان دانيان" (Jean Dagnan)[8].

لا تستطيع دراسة حياة بطولية كهذه أن تتوقف بالوفاة، لأن (خلود) الحلاج في الحياة الدنيا عبر أسانيد شهود متألمة مضحّية يشبكنا ويشدنا إلى ما بعد، إلى (هياكل) الأمة الخالدة حاضنة الأرواح الناجية من محرقة التجلّي لأجسادهم ها هنا في الدنيا.

ولأن صلاة "الحلاج" وجدت تمركزها الروحي في الحج إلى مكة بسبب عيد الأضحى، فقد امتدت حماستها إلى أبعاد العالم الإسلامي في ذلك الزمان، وإلى ما هو أبعد من جبهات الجهاد، إلى الصف الأول من الأرواح المقاتلة التي ذادت (وجها لوجه) في دفاع روحي عنيد مستبسل عن الأمة الإسلامية المهددة في سريرتها وإخلاصها بقوى التذويب والانحراف الغامضة ذات الغواية، المسببة للشقاق، ومنها روح الهرطقة التي أسلمت أرض الغفران الحرام كرياض لديوثي البلاط والتجارة الضخمة والصيرفة والشعر، فعرّضتها بذلك للكلبية الملحدة ولمطامح ومدى أشرار الفقراء من الثوار القرامطة.

لقد اخترق العالم الإسلامي تياران من معنيين متناقضين في تطلع إلى قبلة التضحية ورفض لها. دفق هائل من الصلوات المنافقة والأعمال الماكرة في مواجهة صلاة بعض الزهّاد الطاهرة، في مواجهة الروح الفقيرة ذات الصيام والنذر، المتضرعة إلى الله تعالى أن (أصلح) الإسلام بالعدل ‹‹كما وعدت نبيك إبراهيم››، وإن وجب موتنا في سبيل ذلك. أمّا أن هذا الصوت قد انتصر، فذلك ما يثبته التغير شبه الفوري في معسكر قوى الشرّ وتخليهم عن القصد الامبريالي، وهو ما حرّض انهيار البناء السياسي والاجتماعي العتيق للعباسيين، وارتباطهم بالقصد القرمطي الذي سمم بالربحية والرفاهية (الطهارة) الثورية التي تحلّت بها المسيحانية (الشرعية) العلوية على مدى قرنين من الاضطهاد. وكما قدمت هذه الحفنة من المقاتلين الأبطال (هياكل) أجسادها كفارة (كجريري الذي قبل الموت في كمين القرامطة في الهبير، وهو نادم على تخليه عن الحلاج)، أعاد "القرامطة" الحجر الأسود إلى هيكل الكعبة (بحضور كبير القضاة القاهري، ابن الحداد الحلاجي) بعد ظنهم تمام تدمير الحجّ الروحي بسرقته[9].

لا يتعلق الأمر هنا، بالتأكيد، بتطور الأنفس الروحي بعد انفصالها عن الأجساد بعد الموت (ابن عربي)، في معنى قدرها الافتراضي (كأفكار) وحسب. فقد أكّد الحلاج أن نهاية تاريخ الشخصية الإنسانية القصوى ليست في العودة السهلة إلى النموذج المفهوم الذي كشفه الله (أي البعث بمفهومه الوارد في القرآن)، بل في (ارتقاء تحققها). إذ يفترض هذا (التحقيق) أن الأرواح (ستبعث) أجسادها المجيدة ضمن نظام قمّة هرميّ (هراركي) لا يتخذ من الشعائر الدينية المدّخرة من هذه الحياة الدنيا سوى مقياس (الإخلاص).

من غير الممكن أن ننفي أن طرائق حياة المتصوّفة تحوي صورا غريبة، وتثمر كشوفا فريدة من بنىً عقلية متمنّعة على المعرفة (العلمية)، حتميّة (غلبة الحال) بقدر ما هي عصيّة على الابتكار (بالتجربة المنهجية)، لا يستطيع المتصوفة أنفسهم تفسيرها على نحو فوري. لكنها مع ذلك حقائقُ من نظام محدد في معظمها، قد يقدر لها أن (تصبح) فيه نهايات تتخذ شكل مواضيع (متاحة) على إطلاقها في معنى البحث والرجاء الأكثر كلاميّة. يغذّي استبطاننا الداخلي تطلعاتنا في سياق عملية استكشاف (المعرفة) (**anagnérisis**) (المعرفة اليونانية) الدراماتيكي، وترشدنا أحلامنا إلى معنى سلسلة من الأحداث بقدر ارتباط صلاتنا بمنبعها، أي بالمنّة الإلهية. يفهم من هذا كم هو باطل (تطبيع) هذه المتتاليات الشخصية تماما وهذه السلاسل المستقلّة بأسلوبي (التبعيات الصدفوية) والاحتمالات الترجيحية عند الإحصائيين. إن ماسنيون يرى فيها

تناغما موسيقيا خالصا من نذر الهواجس التي تنبئ بالاصطفاء وتفصل النفس المختارة المزكّاة عن (الأخريات)، وتقدّمها رهينة لغيظهن وقصور إدراكهن[10].

امتنع "ماسنيون" إذا عن تهذيب (الأقوال النقيّة) التي تسهب في رواية تعذيب الحلاج كذخيرة ستفجّر أسطورته القادمة بعد موته، لأنها أي الأسطورة، سابقة في الوجود كامنة كالشرارة في حجر الصوان. وامتنع عن فصل كراماته عن أقواله مع حيدها عنها (ب. كراوس)[11]. ورفض أن ينزع ابتهالاته وخطبه تأديتها السجعية المقفّاة، ذلك لأنها، أي التأدية، لا تكشف زخرفة ونمنمة تثقل الكاهل بضريبتها، وهي ليست نسخا شفافا لإطارها المحيط، وإنما تكشف تقطيع الشعر، الإيقاع الملهم للعرّاف السامي. وامتنع "ماسنيون" عن قطع أوصال الترجمة الفرنسية لأقوال وأشعار "الحلاج" بخفض التركيب المركّز لجملته، أي بأن آخذ كلا من كلماته بمعناها الحرفي من دون ما قصد فيها من (تضمين) ومن دون سمّوها التأويلي الساحق. وربط التأملات اللاحقة بالحقائق التاريخية التي أوحت بها. لقد قال وكرر أقواله لمستمعيه الحقيقيين على أنها نذر هواجس تلخيصية تنبئية، ويجب احترام قيمتها الجاذبة المحرّكة والمحقّقة، ولا يمكن فصل رخامتها الموسيقية عن النغم الذي تحدثه. أما أن تحققها يصدم الاحتماليين والإحصائيين فهذا ما لا شك فيه، ذلك أن أسلوبهم في معالجة أمام الحالات الفردية إنما هو إلغاؤها لقصور تجهيزات أسلوبهم عن الاكتشاف. إذ يظهر الحلاج روحيا على نحو فاضح، حالة خاصة، غريب نسيج وحده، كملك مقاتل من علو، ومصيره غريب حتى إنه لن (يدركه) إلا في نهاية القصوى، في اللحظة التي سمّرته فيها المنّة الإلهية على ذروة نذره. لكن أيّ نفس حسنة النيّة لا تعدّ للوصول إلى تلك النقطة في النهاية؟ ثم، ألا تصل إلى هناك فعلا إذا ما قبلت حقيقة أن النهاية المحقّقة لحياتها تعيد إيداعها في الأصل الإلهي لمكنوناتها مرة وإلى الأبد، في نوع من (تقوّس) روحي في الزمن؟.

الإحالات:

---

1 – لويس ماسنيون، آلام الحلاج: شهيد التصوف الإسلامي، تر: حسين الحلاج، شركة قدمس للنشر والتوزيع (ش.م.م)، ط1، بيروت– لبنان، 2004.، ص 30.

[2] - عبد الرحمان بدوي، موسوعة المستشرقين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2003، ص 531.

[3] – ما سنيون، آلام الحلاج، ص 32.

[4] - عبد الرحمان بدوي، موسوعة المستشرقين، ص 532.

[5] - ماسنيون، آلام الحلاج، ص 110.

[6] - لويس ماسنيون ومصطفى عبد الرازق، التصوف، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1984، ص 55.

[7] - ماسنيون، آلام الحلاج، ص 36.

[8] - ماسنيون، آلام الحلاج، ص 39

[9] - ماسنيون، آلام الحلاج، ص 114.

[10] - عبد الرحمان بدوي، موسوعة المستشرقين، ص 533.

[11] - نجيب عقيقي، المستشرقون، دار المعارف، ط4، مصر.

الباحث مقيديش سعيد

الرواية هذا المنجز السردي العجيب علم فسيح يصور قطاعا من الحياة الممكنة الحدوث يستمد مادته من واقع مرئي محسوس أو نظير قريب منه قليلا أو كثيرا هذا العلم السردي يعرف بأنه "قصة خيالية نثرية ذات إمتداد معين"[1].

و ينحصر العالم التخييلي للرواية في قدرة الكاتب على الإيهام بالواقع عن طريق تمثل حوادث محتملة الوقوع قريبة من الوجدان و المشاهدة .

و تنقل الرواية عادة "حوادثا يصف المؤالف من خلالها قطاعا طوليا من الحياة "[2]ضمن تجربة إنسانية تتناول مظهرا من مظاهر الحياة العميقة .

و يمكننا على ضوء هذه التعريفات ان نعرف الرواية بأنها نثر سردي قوامه أفعاله إنسانية تعكس وجهة نظر الروائي، يصور من خلالها جوانب هامة من الحياة الواقعية القريبة من الإدراك أو المحتملة الوقوع شرط أن يفنعنا بها فنيا و وفق ما تقوى الذاكرة على وعيه.

و على كل فإن الرواية في الأخير تبقى تعبيرا صادقا مهما كانت الأداة و الفكرة "لتجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة ،تتمثل فيه دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع و بلد معين "[3].

و يقوم السرد الروائي أساسا على الحادثة ، هذه البنية السردية التي تشكل المادة الأولى للرواية فمعنى ذلك " أن الحدث هو الفعل القصصي أو الحادثة EVENT التي تشكلها حركة الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة إنسانية ذات دلالات معينة"[4] أو مجموعة حوادث متصلة ببعضها "تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة"[5].

و تلعب الشخصية في العمل الروائي دورا محوريا و حاسما في تحريك الحوادث داخل فضاء الواقع المتخيل ،و هي غالبا شخصية إنسانية تستمد عناصرها ووصفها من الواقع المنظور لدى الروائي و تتلاقى مع شخوص الواقع في عدة جوانب فاعلة على مستوى الأفكار و العواطف و الأحلام ،و إن عبرت عن حد أقصى مما يعبر عنه الشخص في الواقع حسب موقف الروائي من شخوصه التي تقع بين يديه.

على أن هنالك ثمة رأي آخر يقنن مصطلح الشخصية الروائية من حيث الوجود و السياق و في علاقتها بالواقع مبينا الشخص الروائي بأنه " يفترق عن الإنسان في أنه من صفة الفن، فهو غير حقيقي و ما يظهر لنا إنما هو قناع PERSONA "[6] للشخصية الحقيقية أو الواقعية ، و من هنا يقوم الروائي بتقديم الشخصية الروائية وفق الظلال الواقعية المرجعية المحتملة ، فهو إذن يظهرها على النحو الذي نراه ممكنا في الشخصيات متباينة الأفكار و العواطف "تحيا حياتها فلا تظل ثابتة و إنما تنقلب بين الخير و الشر ، وتتحرك و تنمو، و تحيا الصراع الدرامي وفقا لمنهج حياتها لا وفق تصميم معين أعد لها "[7].

و كأن الروائي يطلق شخصياته على مسرح الأحداث في موقف المتفرج و المستمتع معا لتقوم بأعمال غريبة و طريفة دونما تدخل وجداني نحوها و تركها تلقى مصيرها بعيدا عن وجهة نظره.

و في العشرية الأولى من القرن الماضي حدثت تحولات كبيرة في بنية المجتمعات العربية نتج عنها تغير في القيم و الموازين و المفاهيم و العلاقات . و ساعد في ذلك وجود تربة مهيأة تمثلت في ظهور أذواق جديدة لدى الشباب المتعلم آنذاك فبات من الجلي جدا أن ينشد هؤلاء معمارا روائيا جديدا ملائما لهذه المناخات الجديدة ، و يعبر عن هذه التحولات التي أصابت المجتمع العربي حيث ظهر نخبة من أعلام الحركة الأدبية العربية يهتمون بجنس الرواية خاصة من هؤلاء الذين سنحت لهم الفرصة للتعرف على الأدب الغربي.

و لم تمض إلا سنوات قصار حتى ظهرت نجوم جديدة في عالم الرواية فجاء طه حسين و توفيق الحكيم و المازني و العقاد و تيمور يدعمون هذا الفن و يقيمون صرحه في مرحلة التأسيس الأولى بعد أن استلهموا مرحلة الإرهاص الأولى بما فيها من تجارب سردية أرسى دعائمها المويلجي و عبيد.

و قد إستطاع كتاب هذه المرحلة أن يستوعبوا كتابات المراحل السابقة و أدركوا خصائص هذا الفن في أوربا ، و كان لثقافتهم و تفاعلهم مع االحياة الأثر الكبير في توجيههم وجهة جديدة و توفر لديهم حس إجتماعي يدرك العوامل العالمية و القومية و يصور ذلك في قصص جديد له طعم جديد "يعبر عن مشاعر مصرية و خصائص مصرية في إطار قصصي على الأسس التي استقرت تجاربها في أدب الغرب"[8]، مع الإحتفاظ بالطابع لمحلي الخاص بالبيئة العربية من ناحية الأحداث و المسرح الذي تدور فيه .

و لقد تعددت الأراء حول استقبال العرب لهذا الوافد الجديد بين من يغلب الأثر الإنجليزي و بين من غلب المؤثر الفرنسي ، و بين من أرجع جذور هذا الفن إلى عصور سابقة ضاربة في عمق التاريخ لذلك

وجدنا أنفسنا لا ندعم رأيا بعينه في هذا الباب و إنما حاولنا ان نعرض أراء متعددة بما يتقارب و نظريتنا كباحثين نتوخى قدرا من الموضوعية بما ملكت أيدينا من مادة تاريخية في ميلاد فن الرواية و تأصيله.

لا يختلف باحثان في حقل الدراسات الروائية الحدثية أن الرواية كجنس نثري عجيب لم يبدأ فنا عربياخالصا في الأدب العربي إنما جاء "بتأثير من الرواية الأروبية و من الروايات الرومانسية بخاصة " على رأي بعض النقاد و إن كان البعض يرى أن هذا الفن له أصول ضاربة في القدم تمتد من أيام العرب إلى كتابات الجاحظ و ابن المقفع وصولا إلى ما كتبه حافظ إبراهيم في لياليه و أحاديث المويلحي.

و إذا كان هذا التأثير قد بدأ أول الأمر في مصر لكنه سرعان ما انتشر إشعاعه في باقي الأقطار العربية الأخرى و يعود سبق مصر في تأثرها بالرواية الأجنبية قبل غيرها إلى أن الحركة الثقافية و الأدبية كانت أقوى استعدادا في هذه البيئة دون غيرها بفعل عوامل الطباعة و الصحافة التي بدأت فيها مبكرة عن باقي أقطار العرب الأخرى.

و لم يعرف العرب فن الرواية بالمفهوم الحديث إلا من خلال محاولات أولى كانت ذات صلة بتراث نثري قديم كالذي عرفه العرب في العصر العباسي مثل المقامة و الحكاية و النادرة و سرديات ألف ليلة و ليلة.و حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، فما هو الشكل الفني الذي ظهرت فيه هذه المغامرة الروائية الأولى.و تحت أي لون أدبي يمكن إدراجها؟

يعتقد أكثر من باحث* "أن حديث عيسى هشام رواية فكاهية من النوع الذي يستخدم أرقى أنواع الفكاهة للوصول إلى غرضه "[9].

و قد أخضع المويلحي سفره هذا إلى البناء المقامي القديم مع تطويع حذر خشية من الكاتب ان يعكس عملا روائيا أجنبيا تأباه أذواق المحافظين آنذاك.و من هنا بدأت المرحلة الأولى في تأليف الرواية و هي مرحلة المحاولات الفردية ،و التي أخذت تحذوا حذو الأنماط السردية الأروبية آنذاك قبل ان تتأصل الرواية فنا جديدا في الوطن العربي حيث ظهرت "القصاص حياة **1905** رواية عبد الحمدي خضر البوقرقاصاي"[10].

وكذا عذراء دنشواي لمحمود طاهر حقي **1906** ، لم تكن هاتين المحاولتين فتحا في عالم الرواية إنما كانت قطيعة ضرورية مع السرد القديم و محاولة فقط في إطار إظهار الرغبة في تحديث الرواية لا غير و تقديمها في ثوب حديث يليق بتطلعات الإنسان و إهتمامته .

و كانت هذه الإنطلاقة المبكرة و ما لازمها من جرأة حتى سنة 1920 .بمثابة الدافع الاساسي لأن تتنافس الأقلام في هذا الفن الجديد الوافد من كاتب لأخر.حسب طبيعة الثقافة و درجة الإنجذاب ناهيك عن المكون النفسي الوجداني الخاص بكل روائي.

و لا يغفل الباحث أبدا أن محاولة المويلحي لم تكن وحدها بل تعقبتها محاولات أخرى لا تقل جرأة و جسارة عنها مثل ما كتبه حافظ إبراهيم في ليالي سطيح و إن شابتها عيوب سردية كثيرة حينما عرضها في قالب أقرب إلى المقامة منه إلى الرواية، لكن المحاولة الأجدر بالذكر هنا هي ما كتبه محمود طاهر حقي في عذراء دنشواي 1906 و معها القصاص حياة لعبد الحميد خضر البوقرقاسي و هاتين المحاولتين في نظر النقاد " محاولتين ضروريتين في إطار تحديث بدايات الرواية المصرية لا غير "[11]

و الملاحظ في هذه المرحلة أن أقلام الكتاب سرعان ما بدأت تسارع الخطو تارة بالتوفيق و أخرى بالتعثر في احتضان هذا الفن الجديد فظهر عمل عيسى عبيد"ثريا" و محمود تيمور في رجب افندي و أخوه محمود و في هذه الفترة التي كتب فيها تيمور هذا العمل بدأ التأريخ على حسب د.طه وادي "لأول قصة عربية مؤلفة"[12].

دون ان نغفل أبدا جهودا أخرى كانت ذات صلة بأعمال عبيد و الأخوان تيمور في ما كتبه المازني و توفيق الحكيم و يحي حقي و آخرون كثيرون ، مسهمين في تأسيس حركية الرواية في هذا الزمن المتقدم.

و لعل المتتبع في كتاب هذه المرحلة من جيل الرواد الأوائل يجد أن معظم مواضيع كتاباتهم إعتنت كثيرا بالواقع المحلي ،أين راح الكتاب يقتبسون أفكارهم من "قرى الشمال و الصعيد و الأحياء الشعبية في المدن"[13]خاصة في مصر في سعي حثيث لتأسيس أدب عصري يعكس الواقع في المناطق البعيدة عن نظر الناس ، في الأزقة الضيقة و الحارات الشعبية يلجون بخطى مترددة إلى مكامن التعاسة و الحرمان و البؤس.

كما نجد أن جل أعمال هذه المرحلة الروائية قد إعتمدت على شخصيات من الشرائح الشبه فقيرة ،و خاصة نماذج الطبقة المتوسطة في بيئة الموظفين الصغار،و المدرسين و الدكاكين و المقاهي الشعبية ،ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن "كتاب القصة كانوا من الشرائح الفقيرة في الطبقة الوسطى"[14].ومن هنا تكون هذه الشخصيات معادلا موضعيا لما يعيشه هؤلاء الكتاب من معاناة و حتى

يتسنى لهم مناقشة أفكارهم و قضاياهم المختلفة بشئ من الحرية.إنطلاقا من هؤلاء الكتاب الذين كانوا من الطبقة المتوسطة و الذين عاشوا نفس الظروف التي عاشتها هذه الطبقة .

وفي خضم الإهتمام بالواقع المحلي و الشعبي لم يتورع كتاب هذه المرحلة من أن يستعينوا بالعامية خاصة في الحوار القصصي دون أن يتعدى ذلك عبارات كثيرة التداول في الحارات القديمة التي لها مدلول شاسع في نمط العيش اليومي .

مثل هذا التوظيف نراه بوضوح في مجموعة احسان هانم لعيسى عبيد 1921 و الشيخ جمعة لمحمود تيمور 1925 و زينب لهيكل 1914 و عودة الروح لتوفيق الحكيم . إلا أن الملاحظ في هذا التوظيف أنه لم يكن أبدا ضد فصاحة النص الروائي بل في كثير من الأحيان كان إضافة مهمة شبيهة باللازمة الجميلة التي تقطع أحيانا رتابةالسرد

و تدفق الأحداث ، و لتبرير ذلك تأنق كثير من الكتاب في فصاحتهم و ربما كان هذا المسعى عند البعض عملا توفيقيا ينال به رضا القراء بمختلف مشاربهم و بهذا التأنق القصصي أراد البعض أن "يرضي بالسرد الفصيح أنصار التقليد"[15].

في حين جاء توظيف البعض للحوار العامي لإرضاء دعاة التجديد و حتى يكون قريبا من الواقعية على شاكلة سلامى موسى الذي أرسى تضمين العامية في الحوار الروائي وسيلة لتكون الرواية أقرب إلى الوجدان العربي.

و في هذه الفترة التي أعقبت الحرب الكونية الأولى نجد شابا من الذين أتيح لهم الحظ للدراسة في فرنسا يصدر أول عمل روائي يقترب قريبا من نموذج الرواية الغربية يفاجئ به البيئة القصصية في مصر من حيث الموضوع و البناء ،إنه الكاتب و الصحفي و د.محمد حسين هيكل صاحب زينب 1914 التي عدها النقاد" اول مساهمة فعالة في ميدان الرواية الفنية"[16].

هذه الرواية التي ظهرت محاولة تستحي من نفسها حتى أن الكاتب استحيا ان يمضي اسمه عليها فكتبها على لسان مصري فلاح.

و لم تقدم للجمهور رواية مكتملة إلا بعد أن عرضت مسلسلة على جريدته و قد كان الدافع الأكبر في نشرها "إثبات الشخصية المصرية في المجال الأدبي"[17].خاصة و أن صدور هذه الرواية و بروز أسماء ثلاثة

أخرى هي عيسى عبيد ،طاهر لاشين ،و محمود تيمور تزامن و الثورة القومية في مصر بقيادة سعد زغلول 1919 في الوقت الذي كانت فيه مصر تسعى لاستقلالها من المستعمر.

و تجدر الإشارة هنا أن هذه الأعمال ظهرت في فترة بدأت فيها الطبقة المتوسطة في الظهور و بسط نفوذها في المجتمع على أنقاض الطبقة الإقطاعية و لازالت هذه الشريحة الإجتماعية موجودة و ما تزال تثير إلهام الكتاب.

أما المرحلة الثانية و التي أطلق على تسميتها كثير من الدارسين بمرحلة التطور فقد بدأت بعد الحرب الكونية الثانية وامتدت حتى بعد ثورة يوليو 1952 ببضع سنوات.

في هذه الفترة سطع اسم كوكبة من الروائيين مثل عبد الحميد جودة السحار، و محمد فريد ابو حديد ، و علي أحمد باكثير و انتهاء بنجيب محفوظ ، و تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه المرحلة تميزت اجتماعيا "بالتناقضات الاجتماعية و الطبقية مما دفع إلى ضرورة التفكير فيها و العمل على حلها"[18].

و من هنا بدأت تتشكل أنماط الكتابة الروائية من تاريخية و اجتماعية و رومنسية.

و في مرحلة التحول هذه بدأ الكتاب يتخصصون في كتابة القصة و صار هذاالجنس السردي له مريديه و له أقلامه و له جرائد و دوريات تعنى به و تقومه و تكشف ما فيه من مواطن الجمال.و إن كانت الحركة النقدية التي سايرت هذا التطور كانت لا تزال في بدايتها يحكم عليها النقد الانطباعي و التهليلي تارة و الهجوم تارة اخرى.من منطلق الإعجاب وتارة الإستهجان و تارة أخرى و ليس من وراء رؤية علمية.

ونجد في الرواية التاريخية التي تستلهم التاريخ القديم نجيب محفوظ يكتب كفاح طيبة 1944 ورادوبيس 1943 .و عبد الحميد جودة السحار يكتب أحمس بطل الإستقلال أمير قرطبة.

و هي محاولات "لإحياء امجاد مصر القديمة "[19].لتكون بذلك دعما لحرية الإستقلال و بناء لذاتية الأمة حتى تبني مجدها متخذة من زعمائها القدامى النموذج و القدرة.

ناهيك عن أعمال أخرى استلهمت مواضيعها من التاريخ الإسلامي القديم.

لكن الحدث الأبرز الذي ميز هذه الفترة هو مجموعة من الروايات التي كتبها نجيب محفوظ "ذات الإتجاه الواقعي و التي كانت إعلانا صريحا بملاد النزعة الواقعية نذكر على سبيل المثال القاهرة الجديدة 1945 ،خان خليل و زقاق المدق 1947 و بداية و نهاية 1949 معلنة بذلك "تبلور الاتجاه الواقعي الذي

سيصبح مدرسة واضحة المعالم عبر اعماله الأخرى تبلغ قمتها مع الثلاثية بين القصرين 1956 و قصر الشوق 1957 و السكرية 1958 "[20].

وصار الطريق معبدا بعد هذا لأن يتكاثر كتاب الواقعية و تتنوع أعمالهم و تتسارع الصحف و الدوريات لنشر ابداعاتهم ، فتظهر رواية الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي 1954 مصورا معاناة الفلاح المصري مع السلطة.

و يكتب بعدها يوسف ادريس رواية "الحرام" 1959 واصفا الأوضاع الاجتماعية التي تدفع الإنسان أحيانا لأن يعيش في ظروف أقل ما توصف بالمزرية أين تتستر الضحية على الحرام الذي أرغمت عليه تحت و طأة الفقر الموحش.

والواقع أن هذا الإتجاه اخذ مسارات متنوعة متبنيا في ذلك رؤى متعددة كالنقدية و الاشتراكية و التسجيلية ، و لم تغلق الواقعية الباب أمام التيارات الأخرى خاصة في"وجه رواسب المذهب الرمنسي"[21].الذي كان على النقيض تماما مع العالم الواقعي موضحا أزمة العاطفة و الحب فكتب عبد الحليم عبدالله "لقيطة" 1947 و الوشاح الأبيض 1951 و شمس الخريف 1952 "موغلا في المثالية المسرفة .و العاطفة الزائدة "[22] مركزا على مشاعر الفرد الولهان و على العواطف و الإنفعالات الداخلية و علاقته الخاصة و شكوكه و على الذكريات و التداعيات الباطنية لتنتهي بمأساة كالموت المفاجئ مثلا.

و اللافت للإنتباه في هذين الإتجاهين الروائيين أنهما جاء نتيجة التأثر بالنزاعات الغربية من رواد القصة الحديثة في أوربا ، و لعل خير دليل على ما قدمته بعض الأعمال الروائية الغربية من تأثير و توجيه لمسار الرواية العربية ما قدمته "هلويز الجديدة لروسو "و "مدام بوفاري "لفلوبير و الجريمة و العقاب لدستويفسكي من تأثير على جيل الروائيين العرب مثل رواية قرار الهاوية لمحمود طاهر لاشين و التي تأثر فيها بدستويفسكي أين نجد بطلة القصة تظهر طيبة القلب و أنها "سيقت إلى الفساد على الرغم منها "[23].و قس على ذلك نماذج أخرى نرى فيها مثل هذا التأثر بالمنحنيين االرمنسي و الواقعي و حتى الرمزي.

أما المرحلة الثالثة فهي المرحلة التي كرست فيها الرواية العربية التجاوز و تكريس الذات حيث تحررت الرواية تماما من تبعية التيارات القديمة في المرحلة السابقة حيث المحاكاة و التقاليد لتخوض في أساليب جديدة و تطرق مواضيع متنوعة ، حيث تحررت الرواية إلى أبعد حد من تبعية التيارات السرديةالقديمة من حيث الصياغة أو القالب لتخوض في أساليب جديدة و تطرق مواضيع متنوعة

متجاوزة التيارات الادبية لتنسج في الرمز و اللامعقول. وهي المرحلة التي يطلق عليها كثيرمن الدارسين بمرحلة الستينات من أمثال د.طه وادي و قد كانت خاتمة هذه المرحلة بعملين كتبهما نجيب محفوظ هما اللص و الكلاب و السمان و الخريف 1962 حيث حدد مسارا جديدا للرواية هو الرواية الجديدة أو الذهنية التي تتجاوز المألوف في الشكل و المضمون و هي مرحلة حملت معها "مؤثرات التجاوز و تعميق الرواية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة تضرب في أعماق الذات الفردية و الجماعية و تحقق الشعرية اللازمة عبر الفضح و الإحتجاج"[24].

لم يتورع عبدالرحمان الشرقاوي في روايته "قلوب خالية" أن يطرق موضوعا دفينا في ثقافة أهل الصعيد المحافظين هو موضوع الحرمان الجنسي الذي يعاني منه شباب القرية و ما يتركه ذلك من سلوك شاذ في تصرفاتهم و كلها نتائج ما احدثته الحرب العالمية الثانية من تبعات في الريف العربي.

و أغلب الاعتقاد ان جيل الستينيات قد حمل على عاتقه معادلة جديدة في العمل الروائي تقطع الصلة تماما مع التيارات القديمة الجاهزة على الأقل في القالب او الشكل ، و أحيانا في طبيعة الموضوع و حجمه ، بل صار العمل الأدبي يميل إلى "تجاوز العلاقة الآلية بين الأدب و الواقع"[25].

هذا التجاوز في خط الرواية نراه بجلاء في كتابات يوسف القعيد عندما يحول رواياته من السرد المباشر إلى وسيلة التقرير لتصبح الرواية عنده أشبه إلى وثائق تعكس أحداثا وقعت بالفعل حتى و إن كان مسرحها الريف و القرية "فهو يستعين بتقسيم روايته إلى فصول و يستفيد من اسلوب كتابة التقرير ،و يعين من بعض الأحداث الواقعية التي حدثت بالفعل في محاولة لجعل الصورة واقعية و مقبولة " [26].دون أن ننسى إسهامات الغيطاني الذي زج بالتراث القديم حتى الغموض و ما إلى ذلك من الطرق المحكية التي تقدم بها القصة "من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له "[27].و في تجربة الغيطاني يدرك الباحث حس هذا الكاتب في الغوص في أعماق القاهرة القديمة بحواريهاو ساحاتها و بيوتها القديمة و رائحة الجاز،مؤرخا لبيئة الفقراء فقد استطاع أن يتغلغل "و يغوص في جغرافية الظاهرة القديمة و يستخلص من كل ذلك لوحة مكتملة ،لأبعاد و الألوان و الظلال "[28] بكل ما فيها من تناقضات و إختلالات.

المراجع

[1] أدم فوستر:أركان الرواية الترجمة كمال عياد ط.الكرنك

[2] أحمد كمال زكي :دراسات في النقد الأدبي بيروت 1980 ص38.

[3] محمد عتيمي بلال –النقد الادبي الحديث ط1 –بيروت 1982 ص 522.

[4] طه واحي دراسة في انقد الرواية ط3–دار المعارف–القاهرة 1994 ص 28.

[5] محمد يوسف نجم فن القصة دار الثقافة بيروت–لبنان(د.ت) ص9

[6] أحمد كمال زكي "دراسات في الأدب و النقد بيروت ط 2 1980 ص 42.

[7] "عبد الفتاح عثمان–بناء الرواية "دراسة الرواية العربية مطبعة التقدم 1982 ص 124.

[8] عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة . ص 206.

[*] من أمثال علي الراعي و عبدالمحسن طه بدر ،و سيد حامد السناج.

[9] د.حامدالسيد النساج بانوراما الرواية العربية الحديثة ص 18.

الرواية العربية و الحداثة ص 16. [10]

[11] امحمد الياردي لروايةالعربية و الحداثة ص 16.

[12] طه وادي القصة ديوان العرب ص 64.

[13] القصة ديوان العرب ص 66.

[14] م.ن ص 66.

[15] القصة ديوان العرب ص67.

[16] تطور الرواية العربية الحديثة .د عبد المحسن طه بدر ص 217.

[17] م.ن ص 220.

[18] بانوراما الرواية العربية الحديثة د.حامد النساج ص44.

[19] بانوراماالرواية العربية ص 44.

[20] الرواية العربية و الحداثة محمد الباردي ص 20.

[21] الرواية العربية و الحداثة ص21.

[22] بانوراما الرواية العربية ص 51.

[23] في النقد التطبيقي المقارن د.محمد غنيمي هلال ص 24.

[24]محمد برادة مجلة الآداب –رواية عربية جديدة عدد 2–03 1980 ص3.

[25] صبري حافظ –قرأة في رواية حديثة–مالك الحزين مجلة فصول مجلد 4 عدد 4 1984.

[26] سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية ص 81.

[27] حميد الحمداني :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي –المركز الثقافي العربي –بيروت و الدار البيضاء ط 2 1993ص 46.

[28] حامد ابو أحمد –مسيرة الرواية في مصر ص 243.

قضية الانتحال في الشعر الجاهلي : مرجليوث أنموذجا

أ.نميش أسماء–كلية الآداب و اللغات والفنون

جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس–

إن الشعر الجاهلي ،قد جلب ولا يزال يجلب اهتمام الكثير من الدارسين،والنقاد العرب ،قديما وحديثا، كما جلب اهتمام الكثير من المستشرقين ،وإن كان هذا الاهتمام ليس بدافع روعة الألفاظ ،وسحر البيان ،وإنما قد انصب حول مسائل كثيرة ، وخطيرة ،أثارت الكثير من الجدل ،والمشاحنات ،نذكر منها : قضية الانتحال في الشعر الجاهلي، التي أعيد طرحها في العصر الحديث في أوروبا.

و قد كان المستشرقون الألمان ،السباقون إلى هذا الموضوع ،من خلال الدراسات التي قام بها كل من تيودور نولدكه

Bécotage zur kenntrotriss derpoescie des alten araber[1]

ثم بعده فيلهام الفارت **Bemerkarger uber derachlhert abten arabeschen beziehuny** [2]

ثم توالت بعد ذلك البحوث والدراسات، حول هذه القضية ،إلى أن ظهرت دراسة مخالفة ومختلفة تماما ،عن الدراسات التي سبقتها ،و قد أعدها المستشرق البريطاني : دافيد صمويل مرجليوث الذي لم يكتف بالشك في صحة الشعر الجاهلي، بل اتسعت دائرة الطعن والاتهام، بالوضع، والتزييف، لتشمل كل الأشعار المنسوبة إلى العصر الجاهلي، وهذا ما صرح به في الدراسة التي قدمها –مرجليوث– في مقال نشره سنة 1925 ،في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، بعنوان: أصول الشعر العربي.[3]

حيث أنه يطعن في كل الأخبار التي أوردها الرواة ،والثقاة منهم ،وقد مال في اختياره للروايات المتناقضة ،حتى يثبت كذب الرواة، وما دعته المنافسة بينهم إلى اتهام بعضهم البعض، ومن الملاحظ أن مرجليوث، لم يقف أمام هذه الروايات المتضاربة، بالتمعن والتفحص فيها، حتى يخرج بنتائج علمية يقينية، بل راح يختار ما يتفق مع هدفه في الطعن في الشعر الجاهلي.

و لقد تحدث مرجليوث في المقال الذي نحن بصدد دراسته –أصول الشعر العربي– عن أمور كثيرة، تتعلق بالإسلام، وموقفه من الشعر ،عن الكتابة والنقوش الحميرية، وعن الرواية ،والطعن في الرواة، كل هذا ليصل إلى إنكار وجود الشعر الجاهلي .

أما البراهين والحجج التي ساقها لإنكار وجوده ، فقد قسمها إلى أدلة داخلية و أدلة خارجية .

أولا :الأدلة الخارجية:

1- يتحدث مرجليوث عن وجود الشعر في العصر الجاهلي، مستدلا على ذلك بالقرآن الكريم،:"فوجود شعراء في شبه الجزيرة العربية، قبل نشوء الإسلام، أمر يشهد به القرآن الذي يتضمن سورة باسمهم، والذي يشير إليهم أحيانا في غيرها من السور".لكن

كيف حُفظ هذا الشعر الجاهلي؟، يقول مرجليوث:"لنفرض أن هذا الأدب كان صحيحا، فكيف وصل إلينا، الجواب هو أنه وصل إلينا، إما شفاهة وإما كتابة، ويحظى الافتراض الأول فيما يبدو، بالقبول من العلماء العرب، وإن لم يتحقق له الإجماع كما سوف نرى"[4].وبهذا ينفي أن يكون هذا الأدب، قد حفظ بالرواية ،مبنيا حكمه على ثلاثة أسباب:

أ- يستوجب حفظ الشعر وجود جماعة من الرواة مهنتهم الحفظ ،وهو ينكر ذلك من خلال قوله: "لو أن عددا كبيرا من القصائد الطويلة، قد حفظ عن طريق الرواية الشفوية، فان ذلك ما كان ليتم، إلا إذا كان هناك أشخاص، كل وظيفتهم هي حفظ الشعر في ذاكرتهم، ونقله إلى الأجيال التي تليهم، غير أنه ما من سبب يدعونا إلى الاعتقاد بوجود مثل هذه الوظيفة، أو أن تكون اجتازت العقود الإسلامية " [5].

ب- إن الإسلام يجب ما قبله، فالقرآن ذم الشعراء-أن الشعراء يتبعهم الغاوون-وهذا سبب قوي لنسيان الشعر إذا كان قد وجد.

ج- إن الأشعار كانت تتغنى بانتصارات قبلية تثير الشحناء،"إلا أن الإسلام الذي كان يهدف إلى توحيد القبائل، ونجح إلى حد كبير في تحقيق هذا الهدف، كان يثبط حفظ هذا اللون من الشعر ،الذي كان من شأنه أن يثير الفتن "[6].

2- و بعد أن استنكر مرجليوث حفظ الشعر الجاهلي بالرواية الشفهية ،ينتقل إلى الافتراض أن يكون الشعر قد نقل عن طريق الكتابة ،ومع اعترافه بوجود الكتابة قبل الإسلام،فهو ينفي أن يكون الشعر قد حفظ عن طريق الكتابة، مبينا حكمه على أن القرآن ينفي أن يكون للجاهليين كتاب، ولو أن الشعر الجاهلي كان مكتوبا، لوصلت الكثير من الكتب إلينا، ويستشهد مرجليوث بالقرآن فيقول:"فالقرآن يسأل خصومه من أهل مكة قائلا: أم لكم كتاب فيه تدرسون [القلم37]"[7]،وهنا نلاحظ أن مرجليوث يستعمل القران الكريم كدليل لرد الشعر الجاهلي مرة أخرى.

4- يتطرق مرجليوث إلى الحديث عن الرواة، ويشيع الشك في مصداقيتهم ،فيقول عنهم: "كان رواة الشعر الأقدمون في غالبتهم، أشخاصا منعدمي الضمير تقريبا، في أمور الوضع والتزييف"[8]،ويخص مرجليوث بالذكر، حماد الراوي، ويتهمه بالنحل والتزييف وهو ينفي ويشكك في كل ما أورده هذا الراوي ،فيقول:"وروي عن حمادة الراوي بأنه كان جريئا في نحل الشعر ،وأن معاصره المفضل الضبي، قد ذكر أنه أفسد الشعر فلا يصلح أبدا"[9]

ولقد حدد مرجليوث في سياق حديثه ثلاثة أسباب، أدت بهؤلاء الرواة، إلى اختراع أشعار، ونسبتها إلى غيرهم ، وهي :

–تحقيق منفعة شخصية، كالحظوة ،حيث أن حماد كان ينحل الشعر، حتى يدلل على أنه كان يعرف مقدارا كبيرا من القصائد، والأشعار الجاهلية التي لم يعرفها غيره.

–تشجيع الخلفاء وغيرهم، الوضاعين بإعطائهم المكافأة ،"وقد عرض هارون الرشيد عشرة آلاف درهم، لمن يستطيع أن يروي قصيدة للأسود بن جعفر "[10].

–إقحام أشعارهم تخليدا لها"كوضع خلف الأحمر، بيتا من الشعر وإدخاله في شعر الأعشى"[11].

ثم يتطرق بعد ذلك إلى الحديث عن الإسلام، وبأنه حدث عظيم، وانفصال عن الماضي، ولم يكن الإسلام متسامحا مع الوثنية بأية حال، بينما نجد الشعر لسان الوثنية، فكيف يحفظون أشعارا، تمجد نظاما أبطله الإسلام، ثم يعود فيقول: إن"الشعراء لم يكونوا هم المتحدثين باسم الوثنية، بل كانوا مسلمين في كل شيء ماعدا الأسماء "[12].

ثانيا : الأدلة الداخلية:

ومن أجل أن يبرهن على نقده هذا، يشير إلى مجموعة من الأدلة الخارجية– حسب اعتقاده– والتي يراها أنها كفيلة بإشاعة الشك في صحة الشعر الجاهلي وهي:

1/ في الشعر الجاهلي إشارات إلى قصص ديني ورد في القرآن، وفيه كلمات إسلامية كالدنيا، ويوم القيامة، وبعض صفات الله، وان الشعر لا يمثل الدين الجاهلي ،وليس فيه جو الآلهة المتعددة، بل فيه توحيد ،وأن أصحاب هذا الشعر،هم شعراء يقسمون كالمسلمين بالله الواحد وبصفاته التي ذكرها القرآن، وهؤلاء الشعراء موحدون، ومطلعون على أمور لا يعرفها إلا القرآن.

2/هناك ألفاظ إسلامية في شعر عنترة، "من الواضح كان يعرف النصوص القرآنية، والمصطلحات الإسلامية، قبل ظهور محمد، وذلك لأنه استخدم ألفاظا إسلامية، تدل على اتجاه الصلاة مثل: القبلة ، حجر ،المقام ،الركوع والسجود ،الجحيم، والحشر، وغيرها"[13]، وعلى هذا الأساس، فان كل الشعر الجاهلي، الذي ذكر فيه القصص الديني ،والألفاظ الإسلامية حسب مرجليوث، هو شعر منحول.

3– اللغة، ويتحدث في هذا عن أمرين: " الاختلاف بين لهجات القبائل المتعددة كبير،بينما لغة الشعر الجاهلي جاءت منظومة بلغة القرآن ،مع أنه ليس هناك لغة موحدة قبل الإسلام ،وهذا الاختلاف واضح فيما أكتشف من نقوش في شمال الجزيرة "[14] وبهذا يبث مرجليوث الشك في الشعر الجاهلي مرة أخرى.

إن الأدلة التي ساقها مرجليوث لنفي الشعر الجاهلي ،لم يكن الهدف منها الطعن في الشعر الجاهلي، بقدر ما هو طعن بالقرآن الكريم، لقد أراد مرجليوث أن يقول أن العرب ليس لديهم شعر في

الجاهلية ،وأن ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، إنما هو شعر نظم في العصر الإسلامي، ونحله رواة الشعر الجاهلي، ومادام هذا لا يمثل حقيقة الشعر الجاهلي، فإذا ليس للعرب بلاغة تستوجب تحدي القران لهم ،وأن محاجتهم للقران، كانت محض خيال.

و لتفنيد أصول المسائل التي بنى عليها رأيه ،والتي تتمحور حول الرواية والرواة، الكتابة في العصر الجاهلي والتدوين (الأدلة الخارجية) ،وطبيعة الشعر الجاهلي ،الطابع الوثني للشعر الجاهلي (الأدلة الداخلية) .

1–الرواية :حاول مرجليوث أن ينفي الرواية للأسباب التي ذكرناها سلفا

و يبدو أنه بطبيعة عقليته الأوربية، لا يستطيع فهم طبيعة الحياة العربية، التي كانت ومازالت متوارثة ،وهي أن الشعر يُحفظ أكثر مما يكتب ،ومازلنا نرى الأميين من الشعراء ،والناس يحفظون الشعر والأخبار ،والشعر أساس ثقافتهم "[15]،فمرجليوث يرفض أن يكون هناك علماء مهنتهم حفظ الشعر ونقله ،ونسي أن العرب في جاهليتهم كانوا مولعين بالشعر،وأولوه اهتماما خاصا، فقد"كان الشعر في الجاهلية عند العرب ،ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون ،قال بن سلام...قال عمر بن الخطاب.....كان الشعر علم قوم ،لم يكن لهم أصح منه "[16].

فالشعر كان مفخرة العرب، ورمزا من رموز القبيلة ،والشاعر يفتخر بنفسه من خلاله، والذي–الشاعر– هو المدافع عن مقومات قبيلته ،وشرفها، ولهذا لم يفارق العرب هذا الشعر ،ولا عن روايته ،حتى بعد تبدل حالهم بنزول القرآن وأحكام الإسلام ،فقد بقوا أوفياء لديوانهم، ومع ذلك يستنكر مرجليوث أن تكون مهنة الرواية،موجودة بعد مجيء الإسلام،لأن هذا الأخير قد ذم الشعر والشعراء،مع أن كل المصادر الأدبية والتاريخية، تثبت أن المسلمين لم ينقطعوا عن الشعر وروايته، حتى في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم ،"وهم ينقلون وحي الله،ويتفقهون في أمور دينهم ،ويغزون مع رسول الله صلى الله عليه وسلم الغزوات ،وجروا في ذلك على عادتهم التي كانوا عليها في جاهليتهم ،وعادة آبائهم من قبلهم قرونا متطاولة ،فلما قبض صلى الله عليه وسلم ،وقام بالأمر أبو بكر ومن بعده عمر بن الخطاب رضي الله عنهما، وامتدت الفتوح شرقا وغربا،وتفرق الصحابة رضي الله عنهم في الآفاق، كان العرب على عادتهم التي كانوا عليها في جاهليتهم، وعلى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم في تناشد الأشعار، وتذاكر أمر الجاهلية... و ورث أبناؤهم عنهم ذلك "[17].

وإذا تقدمنا في الزمن إلى العصر الأموي، نزداد اقتناعا أن الرواية لم تنقطع ،ولم ينقطع سندها إلى العصر الجاهلي، فقد كان الشعراء الأمويون في مقدمة الرواة الذين نقلوا إلينا الشعر الجاهلي ،وكانت روايتهم على أناس أدركوا من أدرك الجاهلية، فحصلوا منهم على سند الرواية ،ومن بين هؤلاء الرواة الشاعر

الفرزدق، الذي"ورث الاهتمام بالشعر القديم ،وروايته عن أبيه طالب بن صعصعة ،أما رواية شعر امرئ القيس وأخباره، فيبدو أنه أخذها عن جده، ولابد أن هذا الجد، قد أدرك الجاهلية ،أما غريمه جرير فيبدو أنه تلقى روايات الشعر عن جده حذيفة بن بدر ،وكان شاعرا وعارفا بأخبار العرب وأنسابها، أدرك الجاهلية أيضا، وكان اللغويون وخلفاء بني أمية يسألون جريرا عن شعر الجاهليين وأخبارهم "[18].

ولم يتغير الحال بسقوط الدولة الأموية ،وقيام الدولة العباسية، فقد بقيت حال الرواية كما كانت من قبل في الجاهلية ،وصدر الإسلام، والدولة الأموية، يأخذ الخلف عن السلف ومن أمثلة ذلك"مدرسة أوس بن حجر التي اتصلت منذ الجاهلية وحتى العصر العباسي، حيث أخذ زهير بن أبي سلمى وأوس، وأخذ عن كعب بن زهير هدية بن الخشرم وعن هدية أخذ جميل بن معمر العذري ،وعن جميل، أخذ كثير عزة، وعن كثير، أخذ مسلم بن الوليد، وكل يروي شعر من سبقه وشعر السابقين "[19].

وكما أسلفنا الذكر ،فإن القرآن الكريم، لم يذم الشعراء كلهم –كما ادعى مرجليوث– وإنما ذم مجموعة من الشعراء الغير الصادقين، والشعراء الذين كان شعرهم يثير الأحقاد والضغائن ،ومع هذا فقد كانت رواية الشعر أمرا ضروريا في العهود الأولى للإسلام ، ذلك أن المسلمين، استعانوا به لفهم بعض الآيات القرآنية، فابن العباس كان يرجع إلى الشعر الجاهلي، حيث يستشهد به كثيرا.

وإضافة إلى هذا، فان تعلق العرب بالشعر عامة وبالشعر الجاهلي خاصة، أكبر من كل ما يمكن أن يحول بينهم و بين روايته.

2–الكتابة : لم يكتف مرجليوث بإنكار الرواية الشفهية، بل تعدى ذلك إلى إنكار وجود شعر جاهلي مكتوب، لاعتقاده أن هذا يتعارض مع القرآن الكريم، الذي نفى أن يكون للجاهليين كتابا مدونا، وقد استنتج مرجليوث هذا من قوله تعالى:{أَمْ لَكُمْ كِتَابٌ فِيهِ تَدْرُسُونَ}[20]، فالكتاب الذي ذكر في هذه الآية ،ليس كتاب أدب أو تاريخ، وإنما المقصود به الكتاب المنزل، وفيه مثل أحكام القرآن، أو على الأقل يمكن مقارنته به ،وهذا ما ذكره ابن كثير في تفسيره، حيث قال:أن معنى الآية هو"أفبأيديكم كتاب منزل من السماء تدرسونه، وتحفظونه، وتدونونه بنقل الخلف عن السلف، متضمنا حكما مؤكدا كما تدعونه"[21] ،وهذا التأويل وارد في جميع التفاسير.

ومن الملاحظ في التفسير الذي قدمه مرجليوث لهذه الآية ،بأنه فهمها فهما حرفيا بنى على أساسه أن أهل الجاهلية لا يعرفون الكتابة ،وبالتالي لا يمكن لهم أن يدونوا أشعارهم.

ولكن عدم وجود كتاب سماوي، لا يعني أن الكتابة لم تكن موجودة في العصر الجاهلي، إذ أن وجود الكتابة في الجاهلية أمر ثابت–وأن نفى ذلك كثير من المستشرقين ذلك لأن القرآن نفسه، والذي اعتمد

عليه مرجليوث، وردت فيه آيات تدل على معرفة العرب بالكتابة ،إضافة إلى هذا فان في الشعر الجاهلي أشعارا ورد فيها أدوات الكتابة كان يستعملها العرب في الجاهلية.

فمن الأدلة على معرفة العرب بالكتابة :

من القرآن الكريم،قوله تعالى:{وَ قَالُواْ أَسَاطِيرُ الآوَّلِينَ آكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً(05)} [22]، معنى الآية أن محمد صلى الله عليه و سلم ليس برسول، ولا كلامه كلام الله، الذي يوحى إليه من السماء ،وإنما أقواله: هي من"كتب الأوائل استنسخها ...تقرأ عليه في أوائل النهار وآخره وهذا الكلام...كل أحد يعلم بطلانه فأنه قد علم بالتواتر وبالضرورة أن محمدا رسول الله لم يكن يعاني شيئا من الكتابة لا في أول عمره ولا في آخره"[23]

فالرسول صلى الله عليه وسلم، لم يكن يعرف القراءة ولا الكتابة، ومع هذا فقد اتهمه أهل مكة أن ما يوحى إليه هو من كتب اليهود والنصارى، الذين أملوا عليه ما جاء في كتبهم ،وهذا دليل على أن العرب في الجاهلية كانوا يعرفون الكتابة .

أما في الشعر الجاهلي:فنجد أشعارا تصف بعض أدوات الكتابة المستعملة،كما ورد أيضا في هذه الأشعار العهود المكتوبة، التي كانت بين الجاهليين ،ونذكر على سبيل المثال، قول الحارث بن جلزة البشكري في شأن بكر و تغلب :

"و اذكروا حِلفَ ذى المجاز و ماقُ دِّم فيه العهودُ و الكفلاءُ

حَذرَ الخَوْنِ و التَّعدِّى، و هل ينـ قُضِي ما في المَهارقِ الأهواءُ"[24]

فالشاعر هنا يذكر العهود المكتوبة التي كانت بينه وبين هؤلاء القوم الذين غدروه و خانوه.

هذان البيتان من بين بعض النماذج في أشعار الجاهلية، التي يصف أصحابها الكتابة وأدواتها، والعهود التي كانت بينهم،مما يدل على أن الكتابة كانت مألوفة بينهم .

وقد وجدت بعض الأشعار المدونة، يعود أصلها إلى الجاهلية، حيث يقول بن سلام " وقد كان النعمان بن منذر منه ديوان فيه أشعار الفحول ،وما مدح هو وأهل بيته به صار ذلك إلى بني بني مروان أو صار منه"[25]. هذا دليل صريح على أن هناك بعض شعراء الجاهلية دونوا أشعارهم .

وبعد إطلاعنا على هذا الكم من الأدلة نستنتج أن مرجليوث قد أخطأ عندما نفى وجود الكتابة في العصر الجاهلي"لأن أهل مكة، وكذلك سائر العرب، قد عرفوا فن الكتابة قطعا أي أنهم كان لديهم نوع من الكتب "[26]. كما نستنتج أيضا ،أن تدوين الشعر الجاهلي، كان معروفا عند الجاهليين إلى حد ما" و أن قدرا كبيرا من هذه المدونات، قد وصل إلى العصر الإسلامي ،وأن ظهور الإسلام لم يقلل من الاهتمام بالشعر الجاهلي وروايته، وأن الكتابة لم تلبث أن زاد استثمارها بعد ظهور الإسلام "[27].

3–الرواة: أن مرجليوث قد تحدث عن الرواة، وبالأخص حماد وخلف، ووقف موقفا سلبيا ضدهما ،حيث أنه شكك ورفض كل المرويات التي صدرت عن هذين الرجلين.

صورة هذين الرجلين–كما وصفها مرجليوث–مبنية على الكذب، والأخبار الغير صحيحة.

ومما يلاحظ عليه، أنه قد بالغ في طعن ورفض المرويات الصادرة عن خلف وحماد ،ونسي أن"الرواية عند العرب أمر منفرد، لا مثيل له عند الأوروبيين، ولذلك من الصعب أن يفهم المستشرقون طبيعة الرواية الشفوية ،ومقدار ما يحفظه العرب من الشعر، وما تعيه ذاكرتهم "[28].فالعربي كان يحفظ أكثر مما يكتب،وهذا ما تعذر على المستشرقين فهمه، فالحفظ عند العرب أمر مسلم به ومتوارث عبر الأجيال .

هذه الحقيقة غفل عنها مرجليوث، بتشكيكه في الرواة، وسوقه الحجج والأخبار الضعيفة والروايات الشاذة، لينفي كل ما أورده حماد وخلف.

إن صورة هذين الرجلين مبنية على شهادة غير بريئة ومفتعلة، أرجعها بعض النقاد إلى" خصومات شخصية خلافات مدرسية ومذهبية، لا نصيب لها من التحقيق العلمي الذي يطمأن إليه".[29]

ففي مرحلة التدوين، نشأت مدرستان: هما مدرستا البصرة والكوفة ،وقد كان التنافس بينهما شديدا، إلى حد أن جعل" تلاميذ كل مدرسة وعلمائها، يتعصبون لمدرستهم ولشيوخهم، ويوثقون روايتهم، ويرجحون شيوخ المدرسة الأخرى، ويضعفون روايتهم، ويتهمونهم بالوضع والنحل والكذب "[30].

وقد كان عامل اختلاف المدارس، من أعظم الأسباب التي أدت إلى الطعن في الرواية، وتجريحهم ،ومن الشواهد على ذلك، ما رواه المبرد البصري عن خلف" فلما تقرَّأ وتنسك، خرج إلى أهل الكوفة، فعرفهم الأشعار التي قد أدخلها في أشعار الناس، فقالوا له: أنت كنت عندنا في ذلك الوقت أوثق منك الساعة فبقي ذلك في دواوينهم إلى اليوم "[31].

خلف الأحمر حسب هذه الرواية، كان قد نحل الأشعار ولما تاب إلى ربه، عرف أهل الكوفة الأشعار المنحولة، إلا أنهم رفضوا أن يصححوها، وأبقوها في دواوينهم، مع علمهم أنها منحولة .

إن راوي هذه الرواية، هو المبرد البصري، وهو معروف بأنه متعصب ضد المدرسة الكوفية ،فمن الممكن أن يكون الغرض المنشود من هذه الرواية، هو تجريح رواة المدرسة الكوفية ،والطعن في كل مروياتهم.

هذا ما أكده الباحث أحمد مكي، الذي يرى أن هذه الرواية في حد ذاتها" تكشف في جلاء قيمة الروايات التي ترمي خلفا بالوضع، وتنزع القناع عن الأسباب التي وراءها، فليس خلف هدفا في ذاته، وإنما الهدف المدرسة الكوفية وعلماؤها، فماداموا قد نقلوا عنه وسمعوا عنه ،فلابد أن يكون وضاعا، ويصبح بين يدي الكوفيين من روايات موضع شك، ومطعونا في صحته، والرواية تفضح نفسها بنفسها، فمن العجيب أن

يمضي عالم إلى قوم أخذوا عنه، فيدلهم حقا أو افتراضا، على مزاد عنه عفوا أو قصدا ،فيرفضوا نصيحته، ويعرضوا عن اعترافه ،ويبقوا على زيفهم، و يصير ذلك في دواوينهم إلى اليوم "[32].

هذه الرواية وغيرها، تدل على تعصب الرواة لمدارسهم ،دفعهم ذلك إلى الطعن في رواة المدارس الأخرى المنافسة لهم.

لم يكن عامل اختلاف المدارس، السبب الوحيد لشيوع التجريح بين الرواة، وإنما هناك سبب آخر، وهو الخلافات الشخصية والسياسية، بين علماء المدرسة الواحدة ،مثلما كان بين المفضل وحماد ،فقد يرجع هذا الخلاف إلى اختلاف التوجهات السياسية، فحماد "كان أموي الهوى ...وكان ملوك بني أموية تقدمه وتؤثره وتستزيره، فيفد عليهم، ويسألونه عن أيام العرب وعلومها، ويجلون صلته، وجاء يوم صديقه مطيع بن أياس يدعوه إلى مجلس جعفر بن أبي جعفر المنصور،فقال له حماد: دعني فان دولتي كانت مع بني أمية ،ومالي عند هؤلاء خير...أما المفضل ،فقد كان عباسي الهوى، وقد قربه المنصور، وألزمه ابنه المهدي يؤدبه "[33].

وكان يمكن أن يرجع سبب الخلاف، إلى كون أن حماد كان متفوقا على المفضل في رواية الشعر، أدى ذلك إلى إشعال نار المنافسة بينهما،"ربما بلغت حد الخصومة والاتهام، ثم استغلها تلاميذ المفضل، ورووا عنها الأخبار،يتهمون حمادا، ويقرون من مكانة أستاذهم المفضل ،فتقوى بذلك مكانتهم[34]"هذا ما جعل صورة هذا الرجل سيئة.

هذه الأسباب التي أدت إلى الطعن في حماد وخلف، غفل عنها مرجليوث، كان حري به أن يبحث ويمحص هذه الروايات، قبل أن يشكك و يطعن في هذين الرجلين،وهذا ما أكده المستشرق برونلش بقوله:"ينبغي علينا أن لا نستسلم للشك المفرط، فيما يتعلق بالمادة الشعرية، التي رواها اللغويون، ولا الإفراط في الثقة العمياء، فيما يتعلق بقدحهم بعضهم في بعض "[35].

حتى لو سلما أن حمادا وخلفا قد انتحلا الشعر، هذا لا يجعلنا نعمم هذا الأمر على جميع الرواة ،لأن هناك رواة ثقات ،كان لهم الفضل في الحفاظ على الشعر الجاهلي، لذلك يقول المستشرق كزنكوف:"كان من فضل هؤلاء النحويين، أنهم حفظوا لنا مجموعات عديدة من الشعر القديم لولاهم لضاعت ،لأن الاهتمام الذي أثاره ذلك الشعر المبكر، قد زال مع ذكرى تلك الأزمة، ولو لم يقيد هؤلاء النحويون وتلاميذهم هذه الدواوين كتابة في أوراق، لكان كل هذا الشعر، قد باد بالفعل خلال خمسين سنة أخرى"[36]،فهناك رواة ثقات أخذوا على عاتقهم أمانة التدوين، وحفظه للأجيال اللاحقة.

بعد مناقشة الأدلة الخارجية التي ساقها مرجليوث، سنتناول بالتحليل والتمحيص الأدلة الداخلية فيما يلي :

1–وجود القصص والألفاظ الإسلامية في الشعر الجاهلي: تحدث مرجليوث عن وجود قصص وألفاظ ومعان إسلامية في الشعر الجاهلي ،فقد عد هذا المستشرق الألفاظ مثل:الدنيا ،اليوم الآخر، الرحمن، الله، ألفاظا تدل على الديانة الإسلامية، وأن الأشعار التي وردت فيها كتبت بعد الإسلام وليس قبله .

مرجليوث في هذا الادعاء، يشكك في الشعر الجاهلي، بناءا على أساس ديني، ويغفل كون أن القرآن الكريم، جاء يخاطب العرب بلغة يفهمونها ،فالقرآن لا يجعل من الجنة والنار، والصلاة والزكاة، واليوم الآخر، محاور تدور حولها كثير من آياته، دون أن تكون هذه الألفاظ، واردة في القاموس العربي الجاهلي، وأن الأنبياء والمرسلين، وقصص أقوامهم، كانت جزءا لا يتجزأ من الموروث الديني والثقافي لأهل الجزيرة العربية.

أما فيما يخص الطرح القائل ،بأن الشعر الجاهلي لا يعكس حياة العرب الوثنية، فيرجع ذلك إلى ثلاثة أسباب:

1/ إن ما وصلنا من شعر جاهلي قليل جدا، فقد ضاع منه الكثير ،وهذا ما أكده بن سلام الجمحي في قوله :" فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب ،وتشاغلوا بالجهاد، وغزوا فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته ،فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يئولوا إلى ديوان مدون، ولا كتاب مكتوب ،فألغوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت، والقتل ،فحفظوا أقل ذلك، وذهب عنهم منه أكثر "[37] ،فمن الممكن أن تكون هذه الأشعار التي ضاعت ،هي التي تعبر عن الحياة الوثنية في العصر الجاهلي

2/ إن الإسلام حرم الأشعار التي تثير الشحناء، وتعبر عن جو تعدد الآلهة ،أدى ذلك إلى تناسي المسلمين لهذه الأشعار.

3/ إن الشعور الديني قبل الإسلام قد ضعف، وهذا ما أكده المستشرق نيكلسون" :فهو يرى تأثير الدين على حياة العرب قبل الإسلام، كان ضئيلا ،ولم يكن العربي يهتم بالدين اهتماما كبيرا ،ويرى نيكلسون أيضا ،أن الشعور الوثني قد ضعف قبل الإسلام، وظهرت دعوات توحيدية تمهد الطريق إلى الإسلام "[38].

فقد كان العرب لا يهتموا بالدين الوثني قبل الإسلام، بل أن الكثير من الشعراء، أخذوا يستهزؤون بالأصنام، وقللوا من شأنها ،ومن ذلك ما رواه ابن الكلبي من أنه كان" بساحل جدة صنم يقال له سعد ،وكان صخرة طويلة ،فأقبل رجل بإبل له ليقف عليها ،فلما دنت منها، نفرت وتفرقت في كل وجه ،فأسف صاحبها عليها، وتناول حجرا فرمى الصنم به و قال :لا بارك الله فيك إلها أنفرت عليَّ إبلي، فلما جمعها قال :

أَتَيْنَا إِلَى سَعْدٍ لِيَجمعَ شملَنا فَشَتَّتَنَا سعدٌ فَلاخيرَ فِي سعدِ

و هل سعدٌ إلاَّ صخرة بِتنُوفَةٍ مِنَ الأرضِ لاَ يُدعَى لغيٍّ و لا رَشدِ " [39]

هذان البيتان فيهما أعظم الدلالة، على حال العرب الدينية ،فهما يظهران أن العربي لم يكن يعتقد النفع والضرر في الأوثان.

أما فيما يخص الشعر الجاهلي، فقد جاءت فيه ألفاظ إسلامية، فهذا نابع من أن هذه الألفاظ ،إنما هي من بقايا الحنفية الإبراهيمية، التي كان عليها كثير من العرب ، كما يجب علينا أن نقر، أن العرب في الجاهلية، كانوا يؤمنون بالله الواحد ،إلا أنهم كانوا يعبدون الأصنام ،ظنا منهم، أنها تقربهم من الله، ودليل ذلك قوله تعالى:{مَا نَعْبُدُهُمْ إِلاَّ لِيُقَرِّبُونآ إِلَى اللهِ زُلْفَى(03)}[40] ، وقوله تعالى:{وَيَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللهِ مَا لاَ يَضُرُّهُمْ وَ لاَ يَنْفَعُهُمْ وَ يَقُولُونَ هَؤُلاَءِ شُفَعَاؤُنَا عِنْدَ اللهِ }[41]

هذه الآيات تؤكد أن الجاهليين كانوا يؤمنون بالله الواحد، ويعبدون الأصنام، لتشفع لهم عند الله حسب اعتقادهم ،

إلى جانب هذا، هناك أشعار تدل على أن بعض الشعراء، كانوا يمجدون الأصنام ويمدحونها، ويقسمون بها، وهذا ما غفل عنه مرجليوث، ونذكر على سبيل المثال قول طرفة بن العبد:

فأقسمتُ عندَ النُّصْبِ إنِّي لَهَالِكٌ بمَتْلَفَةٍ ليستْ بغَيْطٍ و لا خَفْضِ [42]

يظهر في هذا البيت أثر الدين في الشاعر عند اضطراره للقسم .

ومن خلال هذه الأدلة والحجج التي قدمناها، نستنتج أن الشعر الجاهلي، قد صور لنا حياة العرب الدينية في جاهليتهم، فقد صور الدين الوثني من خلال ذكر الأصنام والأوثان، كما صور الموحدين بالله، وبهذا ننفي كل الحجج التي قدمها مرجليوث، في أن الشعر الجاهلي، لا يصور دين العرب في جاهليتهم.

2-لغة الشعر إن الدليل الذي قدمه مرجليوث- الذي هو أن الأشعار المكتوبة في النقوش المكتشفة لم يكن مكتوبا باللغة العربية دلالة على أن الشعر الجاهلي منحول- مردود ،لأن هذه النقوش -التي استدل بها-"أقدمها يعود إلى القرن الخامس عشر، أو السادس عشر قبل الميلاد، وأحدثها يرجع إلى القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد"[43]،في حين أن الشعر الجاهلي المروى، هو شعر نشأ قبيل الإسلام، وبالتحديد" القرن الخامس الميلادي"[44]،فهناك فترة زمنية كبيرة جدا، بين الشعر الذي أكتشف في النقوش الحميرية في شبه الجزيرة العربية، والفترة التي قيل فيها هذا الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا، هذه الفترة كافية، لتحدث فيها تغيرات جذرية وكبيرة في اللهجات، لتتقارب وتتوحد فيها لغة العرب ،ومن جهة أخرى كانت لقريش مكانة دينية عند سائر العرب. حيث أنه في موسم الحج، يأتي إليها الحجاج من سائر القبائل العربية ،بما فيها القبائل الجنوبية" يأخذون من لغتها ويتأثرون بكلامها، فينتقون أجود الألفاظ والعبارات، و يستعملونها في لغتهم "[45].

فاختلاط القبائل في موسم الحج، جعل اللغة العربية تتوحد تدريجيا ،والدليل على هذا أن رسول الله صلى الله عليه وسلم، لم يجد صعوبة في فهم هذه القبائل الجنوبية"، ولو كانت اللغتان مختلفتين في المفردات، وقواعد النحو والصرف، لم يسهل على العدناني أو القحطاني فهم لغة الأخر، إلا أن يأخذها بتعلم أو مخالطة غير قليلة "[46].

إن اختلاف اللهجات لم يكن واضحا في الشعر الجاهلي ،ذلك لأن الرواة الذين جمعوا الشعر، حرصوا على أن ينتقوا الأشعار التي فيها اللغة العربية الفصيحة"وكانت أكثر مروياتهم عن قبائل من قيس، وتميم وأسد، ثم هذيل، وبعض كنانة، وبعض الطائيين،ولم يأخذوا عن غيرهم من بقية القبائل، الذين كانوا يجاورون الحضر "[47].

و من هنا نستنتج أمرين :

1/ اللهجات العربية قبيل الإسلام، تطورت وتقاربت فيما بينها، والدليل على ذلك، أن الإسلام انتشر في شبه الجزيرة في فترة قصيرة، شمل الشمال والجنوب، ولم تذكر لنا المصادر،أن الرسول صلى الله عليه وسلم واجه عائق اختلاف اللهجات.

2/ إن الرواة، حفظوا ودونوا الشعر الذي قيل قبيل الإسلام، وفي صدر الإسلام، والذي كان بلغة قريش، فقد أراد الرواة من خلال جمع الشعر وتدوينه، خدمة علوم القرآن والحديث.

وقد حفظ الشعر الجاهلي، الذي قيل بلغة قريش، لأنها أقرب إلى لغة القرآن من جهة، ومن جهة أخرى، أن هذه اللغة قلت حولها الخلافات ،كما أنها امتدت إلى بقية أنحاء شبه الجزيرة العربية.

أما الشعر الذي قيل باللهجات الأخرى، فقد تصرف فيه الرواة ،لكن هذا التصرف" كان في حدود ضيقة ،كأن يبدلوا كلمة مكان كلمة، أو يقيموا بعض الألفاظ على سنن لهجة قريش، فقد كانت تسقط على لسان الشعراء أحيانا أشياء من لهجتهم القبلية ،فكانوا يصلحونها، وقد يصلحون عروض بعض القصائد، ولكنهم بصفة عامة، حافظوا على جوهر هذا الشعر، محافظة تشهد لهم بالدقة، وأنهم استطاعوا أن ينقلوا غير قليل منه، إلى أجيالهم والأجيال التالية، في صورة تكاد تكون مطابقة تمام المطابقة لأصوله "[48]

إن ما قدم من أدلة، يبرز بوضوح، أن الشعر الجاهلي الذي روي بلغة قريش، هو شعر جاهلي صحيح، و ليس منحولا.

وبعد مناقشتنا الأدلة التي قدمها مرجليوث، نستنتج أن، افتراءات هذا المستشرق لا أساس لها من الصحة،لأن العرب في الجاهلية، قد عرفوا شعرا كثيرا، يتناسب مع صفاء أذهانهم، وسلامة طباعهم ،وأن الشك في صحة قسم منه، لا يدفعنا إلى إنكار وجود الشعر الجاهلي، لمجرد مزاعم لا تستند إلى دليل

علمي ،فنشأته نشأة طبيعية عند جميع الأمم، ولم يكن العصر الجاهلي بداية ما نظمه العرب ،فلا ريب أن العرب قد عرفوا الشعر قبل الإسلام بزمن قديم.

الهوامش

[1] ترجم بـ إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى ،و ترجمه عبد الرحمن بدوي بعنوان من تاريخ الشعر العربي القديم. دار العلم الملايين ، بيروت ، ط1، تشرين الثاني، 1979م.ص 73.

[2] ترجمة عبد الرحمن بدوي ملاحظات حول صحة القصائد العربية القديمة ،ص20.

[3] ينظر دفيد صمويل مرجليوث ، أصول الشعر العربي ، تر. ابراهيم عوض، دار الفردوس ، 2006 ، ص 09 .

[4] مرجليوث ،أصول الشعر العربي، ترجمة وتعليق ودارسة إبراهيم عوض ، دار الفردوس، 2006/1427م. ص 24

[5] المرجع نفسه ، ص 25.

[6] مرجليوث،أصول الشعر العربي ص 25 ، استنتاجا من قوله تعالى : " وَ الشُّعَرَاءُ يَتْبِعُهُمْ الغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِ وَادٍ يَهِيمُونَ (225)

وَ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَالاَ يَفْعَلُونَ (226) " سورة الشعراء ، الآيات 224 – 225 .

[7] المرجع نفسه ، ص 31.

[8] المرجع نفسه ، ص 40.

[9] مرجليوث أصول الشعر الجاهلي ،ص 45 ،ينظر أيضا أبو محمد الله بن مسلم بن قتيبة، المعارف ،تح :تروث عكاشة ،دار المعارف ، القاهرة ،ط4، ص 541.

[10] مرجليوث ، المرجع نفسه ، ص51.

[11] ينظر ياقوت الحمودي الرومي ،إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ، تح إحسان عباس دار الغريب الإسلامية ،بيروت، ط.1 سنة 1993.ص 131

[12] مرجليوث ،أصول الشعر العربي ، ص 55.

[13] و ذلك في قوله : إذا بلَغَ الفِطامَ لنا صبّى تخِرُّ له أعادينا سُجُودا ص56

عجوزٌ من بني حامِ بنْ نوح كأَن جبينهَا حَجَرُ المقام ص159

كلما ذقْتُ باردًا من لَماها خِلْتُه في فَمى كَنار الجحيمِ ص161

ورَجَعَت عنهم لم يكن قصدي سوى ذِكْرٍ يَدَوُمَ إلى أوانِ المحْشر ص86

عنتر بن شداد، شرح ديوان عنتر بن شداد ،تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف سلمى ،دار الكتب العلمية ، بيروت.لبنان ،ط1 ، سنة 1400 هـ / 1980 م .

[14] ينظر، مرجليوث ،أصول الشعر العربي ، ص 77.

[15] يحي و هيب الجبوري ،المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الشك و التوثيق ، دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، سنة 1997 ، بيروت ، ص 83.

[16] محمد بن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، شرح محمود شاكر ، دار المدني، جدة : د.ط، د.س. ص 24.

[17] ينظر محمد شاكر قضية ،الشعر الجاهلي في كتاب بن سلام الجمحي ، مطبعة المدني، دار المدني، جدة، د.ط، د. س. ص91.

[18] فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، ج1، مج2، تر.محمود فهمي حجازي ،جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1991/1411 م، د.ط. ص 38 / 39

[19] الجبوري ،المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الشك و التوثيق ، ص 84.

[20] سورة القلم ، الآية 37.

[21] ابن كثير ،تفسير القرآن الكريم ، دار الحزم ، ط1، سنة 2000، ص 1460.

[22] سورة الفرقان ، الآية 5.

[23] ابن كثير ،تفسير القرآن الكريم ، ص 1350.

[24] ناصر الدين الأسد ،مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية ، دار الجيل ، بيروت ،ط 8 ، 1998، ص70 .

[25] ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ، ص 25.

[26] بروينلشن في مسألة صحة الشعر الجاهلي، ضمن عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص 135.

[27] فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربي،مج2 ج1 ، ص 37

[28] الجبوري ،المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الشك و التوثيق ، ص 92.

[29] ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية، ص 282.

[30] ناصر الدين الأسد ،مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 252.

[31] نفس المرجع ،ص 451.

[32] أحمد مكي ،دراسة في مصادر الأدب، دار الفكرة العربي ،القاهر ، ط8، 1419 هـ / 1999 م ، ص 21.

[33] ناصرالدين الأسد ، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ،ص 445.

[34] ناصرالدين الأسد ،المرجع نفسه ، ص 293.

[35] بروينلش ،في مسألة صحة الشعر الجاهلي ، ضمن عبد الرحمن بدوي ، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ، ص137.

[36] كرنكوف،استعمال الكتابة لحفظ الشعر العربي القديم ، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ، ص 293.

[37] ابن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء ، ص 22.

[38] الجبوري ، المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الشك و التوثيق ، ص 99 – 100.

[39] أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، كتاب الأصنام ،تر أحمد زكي باشا ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط3، 1995 / و ص 36 – 37 .

[40] سورة الزمر ،الآية 3.

[41] سورة يونس ، الآية 18.

[42] الجبوري ،المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الشك و التوثيق،ص 106.

[43] نفس المرجع ، ص 122.

[44] نفس المرجع ، ص 122.

[45] نفس المرجع ،ص 120.

[46] محمد الحضر حسين ،نقض الكتاب في الشعر الجاهلي ،المكتبة الأزهرية للتراث ، ص 736.

[47] الجبوري ، المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الشك و التوثيق ، ص 124.

[48] شوقي ضيف ،تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ، دار المعارف بمصر ، ط8، ص 158.

مقاربة أسلوبية للفقرة الأولى من خطبة دينية للشيخ البشير الإبراهيمي[1]

من إعداد: حاكمي معمر

جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس–

تقديم:

يكتسي التّحليل الأسلوبي أهميّة كبرى في الكشف عن المدلولات الجمالية في النّص الأدبي، ومدّ الدّارس بأدوات تمكّنه من تجزئته وفق الكيفية المرسومة في المنهج الأسلوبي، وإبراز القيّم الجمالية في النّص الإبداعي. ولتحقيق هذا يعتمد الباحث على قدراته في مختلف علوم اللغة، ليتمكّن من رصد اختيارات الأثر الأدبي، لأن القراءة الأسلوبية تقتضينا« أن نميّز الاختيارات والانحرافات فيه، لأنّها هي المفاتيح التي تمكّننا من الولوج إلى العالم الشّعوري وراء القطعة الأدبية»،[2] ولا يتحقّق هذا إلاّ من نفس يسمو فيها الحدس، وتتمتع بالكفاية العلمية اللازمة. غير أن الأسلوبيين قد حذروا من إغفال الباحث لبعض المحاذير التي قد تجنح به عن الدراسة الموضوعية، ولذلك ألزموه بـ:

***الحذر من الانحراف أثناء التّحليل إلى الخروج باستنتاجات خاطئة لا تتوافق ومقصديّه الكاتب.**

***الحذر من عملية الاجتزاء النّصّي غير الدّقيقة التي قد تنحرف بالدّلالة، وتذهب بها بعيداً.**

ومن الآثار الأدبية الغنية بمثل هذه الظواهر خطب البشير الإبراهيمي، التي يميزها الثراء الأسلوبي في البنيات الإفرادية والتركيبية على السواء.فالخيارات اللغوية، تنشال عليه انثيالاً خلال الممارسة الإبداعية. لذلك حاولت البحث في أسلوبية إحدى خطبه الدينية، أملاً في الوقوف على جماليّات هذا الكنز الثمين.

الفقرةالأولى: (إنّ الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره، من يضلل الله فلا هادي له، ومن يهدي فما له من مضلّ،فنسأله الهداية لإحياء السّنن والوقاية من شرور البدع ،ونشكره على أن وفّق لإحياء هذه الشّعيرة بهذا البلد، وأعان على إتمام شروطها، وتكميل أسبابها، ونستزيده من فضله حتىّ تقام شعائره، وتنفّذ حدوده وأوامره. فلولا توفيقه ما تمّ عمل، ولولا إعانته ما ظفر راغب بأمل. ونشهد أن لا إله إلاّ الله المتعالي عن هواجس الضّنون، المنفرد بالإنشاء، وإنّما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون، ونشهد أنّ سيّدنا محمّداً عبده ورسوله،فاكّ العقول من أسر اعتقالها، ومحرر الحقائق من شوائب الأوهام وأكبالها).[3]

التحليل:

تتسم لغة هذه الخطبة ببساطتها وجلائها؛ لأنّ المقام يقتضي هذا، إلاّ أنّ هذه البساطة اللّغوية لم تطح بالنّص ولا بجماليته، لأنّ«اللّغة يمكن أن تكون آسرة في وضوحها كما تكون آسرة في غموضها».[4] وتتجلّى بلاغة البساطة في إتاحتها المجال واسعاً للأحاسيس كي تغشى هيكل النّص وتغلّفه برزم وجدانية، وموازنات دلالية مختلفة، تسهم في التكثيف الدلالي والجمالي للأثر الأدبي. كما تمتاز بما أسماه عبد المالك مرتاض بـ: « الوتد الأسلوبي»[5]، و ذلك بالبدء بعبارة ارتكازية، يقوم عليها الكلام اللاّحق، الذي يتكرّر متوازياً متماثلاً، في حين يبقى الوتد الأسلوبي واحداً ، لا يتعدد.

تتضمّن هذه الفقرة وتداً أسلوبيّاً أساسيّاً،هو:"نسأله الهداية لإحياء السّنن، والوقاية من شرور البدع"، ووتداً أسلوبيّاً مباشراً داعماً لما قبله، أكثر اتصالاً بما بعده، هو قوله:"ونشكره على أن وفّق لإحياء هذه الشّعيرة "، ثم تداعت بعد ذلك نسوج أسلوبيّة، متشاكلة ومتعالقة فيما بينها بواو العطف، التي تشي ضمنيّاً إلى الوتد الذي بنى عليه الخطيب كلامه، واستعاض عنه باستدعاء واو العطف، بدل إعادته بلفظه، سعياً منه لإنتاج تشكيل أسلوبيّ يستحوذ على عقول المتلقّين.

وتتمثّل هذه البنيات في قوله:* وفّق لإحياء هذه الشّعيرة.* أعان على إتمام شروطها.* و تكميل أسبابها. ثم دعم الوتد الأساسي بوتد فرعي هو:"نستزيده من فضله"، وأعقبه ببنى أسلوبيّة متجانسة الإيقاع، وجعلها اثنتين، اثنتين، وهي على التّوالي:* تقام شعائره / تنفّذ حدوده. * لولا توفيقه ما تمّ عمل/ لولا إعانته ما ظفر راغب بأمل.* فاكّ العقول من أسر اعتقالها / محرّر الحقائق من شوائب الأوهام وأكبالها .

إنّ القارئ لهذا التّشكيل البنيوي المتنوّع يدرك شدّة التّناسق، وروعة الإيقاع، حتى كاد التّشكيل البنيوي يستحيل إلى نغم موسيقي متجانس.

وإذا أجرينا عمليّة تفكيك للبنى الأسلوبية السّالفة، سنقف على قدرة الخطيب على توظيف اللّغة توظيفاً خاليّاً من أيّ تكلّف أو صنعة. والجداول الآتية تؤكد هذا.

الجدول الأول:

و	وفق	لـ	إحياء	هذه	الشّعيرة
و	أعان	على	إتمام	شروطـ	هـا
" "	" "	" "	تكميل	أسبابــ	هـا

تقـام	شعائـره

تنفّـذ	حـدوده

الجدول الثاني:

الجدول الثّالث:

لولا	توفيقه	ما	تمّ	عمل	/	/
لولا	إعانته	ما	ظفر	راغب	بـ	أمل

الجدول الرّابع:

فاكّ	العقول	من	أسر	اعتقال	ها
محرّر	الحقائق	من	شوائب	الأوهام وأكبال	ها

إذا أمعنّا النّظر في الجدول الأول، نجد الكاتب يحشد ستّة ألفاظ، في كلّ نسج لغوي ثلاث سمات لغويّة متباينة صوتيّاً، متشاكلة دلاليّاً،هي:[وفّـق/ إحيـاء /الشّعيـرة]–[أعـان / إتمـام / شـروط]–[أعـان/ تكميل/أسباب]. و التّشاكل كما عرّفه محمد مفتاح هو :«تنمية لنواة معنوية سلباً أو إيجاباً بإركامٍ قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرّسالة ».[6]

فقد يكون التّراكم الصّوتي اختياراً من الكاتب، وقد يكون أمراً حتميّاً تفرضه طبيعة اللّغة نفسها بما توفّر من إمكانات.ولو قرأنا الجدول في وضعه العمودي لوجدنا الشّكل الآتي:

وفّـق	أعـان	/
إحيـاء	إتمـام	تكميـل
الشّعيـرة	شـروط	أسبـاب

«فليس من المفروض في التّشاكلات أن تكون خطّية سائرة مع نموّ النّص خطوة خطوة، فقد يكون بعضها خطّياً، وقد يكون آخر منها مشتّتاً في فضائه.»[7] فالدّالاّن: وفّق/ أعان، متشاكلان دلاليّاً، لأنّهما يعبّران عن تمكين الله للمرء من تحقيق أمر ما، وهذا يدلّ– بحسب الإبراهيمي– على وجوب تعلّق المرء بالقوة الفوقيّة الإلهية، بعد أن تخاذل النّاس عن مدّ يد العون لإخوانهم في شدّتهم. أمّا الدّوالّ : إحياء / إتمام /تكميل، فهي متقاربة دلاليّاً؛ لأنّ الإحياء هو بعث بعد الموت والنّسيان، وظهور بعد الاختفاء ونشاط بعد الرّكود

وتفعيل للشّعائر وإكمال.كما أنّ الدّوالّ: الشّعيرة /شروط /أسباب، تتشاكل فيما بينها، وبين ما قبلها على مستوى الدّلالة. فالإحياء للشّعائر الدّينية المنسيّة لا يتجسّد إلاّ إذا تحقّقت أسبابه، ولا يصل إلى غايته القصوى إلاّ باستيفاء شروطها ومقتضياتها.

ويظهر التّشاكل في المعنى . أيضاً . في النّسج الأسلوبي الثّاني، فبالنّظر إليه عموديّاً نجد:

تقــام	تنفّــذ
شعـائره	حـدوده

فإقامة الشّيء هو تنفيذه، وإحياؤه وإتمامه وتكميله، والشّعائر هي تكاليف لها حدودها وشروطها وأسبابها. لذلك نرى في هذا النسج تشاكلاً في المستويين الدّلالي والصّوتي مع ما قبله وما بعده.

كما نلمح في الجدول الثّالث . أيضاً تشاكل الألفاظ أفقيّاً وعموديّاً، ووسِع ذلك جانبي الدّلالة والصّوت على السّواء، فالتّوفيق هو الإتمام وإنجاز عمل ما، وهو أيضاً إعانة وظفر ورغبة وأمل. و بقراءة الجدول معكوساً يتبدّى لنا التّقارب المعنوي بين هذه الدّوال، وبين ما قبلها وما بعدها.

توفيقه	إعـانتــه
تــمّ	ظفـــر
عمـــل	أمـــل

فا لتّوفيق هو عون وإغاثة، وإتمام الشّيء ظفر ونصر، والعمل رغبة وأمل وطموح.

ويُظهر لنا النّسج الأسلوبي الرّابع تشاكلاً في المعنى بين معظم دوالّه وتبايناً أيضًا. فالدّوال: أسر/ اعتقال/ أوهام/ أكبال، تشكّل وحدة دلالية متقاربة المعاني، بينما الدّوال: فاكّ / محرّر/العقول /الحقائق، تتشاكل معنوياً لتشكّل وحدة دلالية مستقلة. فالأسر اعتقال، والأكبال قيود وأغلال، والأوهام تأسر العقل وتحجبه عن رؤية الحقيقة. أمّا الدّال: فاكّ فهو التّحرر من كلّ ما يحول دون معرفة هذه الحقيقة، فالأوهام والأكبال والشّوائب موانع وحوائل دونها، لأنّ مقرّها العقل، غير أن محمّداً صلى الله عليه وسلم حرّر بدعوته العقول فأضحت مقرًّا للحقائق بعد أن كانت لضدّها.

كما نلحظ –أيضاً– تباينًا في المعنى بين الدّوال الآتية: فاكّ ومحرّر ≠ أسر واعتقال، والأوهام والشّوائب والأكبال ≠ الحقائق . وبهذا التنويع في استعمال الإمكانات اللغوية يكون الخطيب قد اختار أسلوب المراوحة اللّغوية، والتّنويع في استدعاء الألفاظ، فتارة يستخدم دوالاً مترادفة أو متقاربة المعاني، وتارة أخرى يستعرض رزماً من الثّنائيات الضّدية، كلّ هذا أخرج النّصّ من سمت الرّتابة المملّة، وجنح به نحو العمل الإبداعي الجميل، على الرّغم من كونه خطاباً مسجدياً موجّهاً إلى متلقّين متنوّعي الأفهام والأفكار.

وإذا حاولنا إحصاء دوالّ كلّ تشكيل لغوي فسنجد الآتي:

النّسج اللّغوي الأوّل :

هناك ثلاثة دوالّ لفظية في كلّ تشكيل أسلوبي، تتكرّر ثلاث مرّات، في مقابل أدوات أخرى هي"واو العطف وهاء الغائبة" التي تكرّرت في التّشكيلات الأسلوبية الثّلاث. أضف إلى ذلك حرف الجرّ"على "، الذي تكرر مرتين، حيث ذكر في الأولى صراحة، وفي الثّانية تقديراً،"وهاء الغائب "التي ذكرت مرّتين، في حين استعاض عنها الخطيب مرّة واحدة بلفظ دالٍّ عليها، هو :" الشّعيرة". وبعمليّة حسابية بسيطة نصل إلى أنّ عدد الدّوال المستعملة تسعة (9)، إذا ما أعدنا المعطوف المحذوف "أعان" إلى مكانه، مقابل ثمانية مكرّرة، وإذا ما عددنا حرف الجرّ "اللاّم" الذي ينتمي إلى نفس العائلة، تتحقّق لدينا المساواة بين ما هو مذكور مرّة واحدة وبين ما مكرّر.

النّسج اللّغوي الثّالث والرّابع :

نتجاوز النّسج اللّغوي الثّاني لخلوّه من عمليّة الاقتصاد اللّغوي، التي أشرنا اليها في التّشكيلات اللّغوية الأخرى، لنتتبّع الأمر ذاته في النّسجين اللّغويين الأخيرين، فنجد الإبراهيمي قد استعمل ستّ سمات لغويّة متنوّعة هي: توفيق/ إعانة/ تمّ / ظفر/ عمل / أمل/ راغب، في مقابل أربع سمات لفظيّة متكرّرة، وترتقي الألفاظ المتنوّعة في الجدول الأخير، لتصل إلى تسع سمات لغويّة هي: فاكّ / محرّر/ العقول/الحقائق/أسر/شوائب/ أوهام/أكبال/اعتقال، في مقابل حرف متكرّر مرّتين، هو حرف الجرّ"من"، وضمير الغائبة"الهاء" الذي تكرّر مرّتين أيضاً. وبعد جمع هذه السّمات اللّغوية، نصل إلى أنّ الإبراهيمي استعمل في هذه النّسائج اللّغوية ستّا وعشرين سمة لفظيّة متنوّعة، في مقابل ستّ عشرة سمة لفظيّة متكرّرة، وبهذا ندرك كيف استطاع خطيبنا أن يعبّر عن حشد كبير من المعاني بعدد أقلّ من الألفاظ. وبعد هذه

العمليّة الإحصائيّة للسّمات اللّفظية التي وقفنا فيها على بعض صوّر التّشاكل والتّباين بين الألفاظ، نحاول أن نقف على الألوان التي ظهرت على بنية الأفعال والأسماء.

1– بنية الأفعال:

تتضمّن الفقرة الأفعال: نحمد / نستعين /نستغفر/ نسأل/ نستزيد / نشهد / وفّق / أعان / تقام / تنفّذ، وكلّها أفعال متعدّية، غير أنّ محمولاتها متباينةٌ، فبعضها حاملٌ لمطالب، وبعضها معبرٌ عن ردود أفعالٍ، وقسمٌ آخر منها حاملٌ للأسباب، وآخر حاملٌ للنّتائج النهائية.وإذا أمعنّا النّظر في الأفعال: نستعين/نستغفر/نسأل/ نستزيد، نجد أنّها جميعاً تستدعي مطلوباً متميّزاً عن الآخر، ولكنّه ليس بغريبٍ أو بعيدٍ عنه، وهذه المطالب هي: –طلب الاستعانة – طلب المغفرة – طلب الهداية – طلب الزيّادة، غير أنّ هذه الأفعال المعبّرة عن سلوكاتٍ متمايزة ما هي إلاّ نتيجة لسلوك فوقي، عبّر عنه الكاتب بفعلين آخرين هما: وفّق/أعان، فقد كان التّوفيق والإعانة سبباً في الشّكر، وطلب العون والمغفرة والدّعاء والشّكر. غير أنّ اللاّفت في هذه الأشكال الأسلوبية، هو أنّ الأفعال التّسعة كلّها تعبّر عن سلوكات بشريّة معبّرة عن الخضوع، والطّاعة والانقيّاد لله تعالى، بسبب توفيقه وإعانته.أمّا الفعلان:تقام/تنفّذ، فقد جاآ مبنيّين للمجهول، مصاغين من فعلين متعدّيين، ومن هنا نلمح هيمنة الأفعال المتعدّية على الفقرة الأولى، لتتساوق مع إرادة الخطيب الذي يريد من المتلقّين أن يوقّروا شعائر الله، ومنها شعيرة يوم الجمعة، الذي جعله الله عيداً أسبوعيّاً للمسلمين جميعاً.

2– بنية الأسماء :

إنّ ما يلفت النّظر في هذه الفقرة، هو أنّ ستّة عشر اسماً انساقت وراء الأفعال السّابقة، فعبّرت هي الأخرى عن التّعدية، وشكّلت مثلها ظاهرةً أسلوبيّة لافتة، والأسماء المقصودة هنا هي:إحياء/وقاية/ هداية/ إتمام/ تكميل/ إعانة/ توفيق/ عمل/ أمل/ إنشاء/ اعتقال/ أسْر/ راغب/ المتعالي/ المنفرد/ فاكّ /محرّر. وإذا تأمّلنا– مليّاً– في هذه الدّوالّ اللّغوية، وجدناها تتمفصل إلى ثلاث مجموعاتٍ متمايزةٍ صرفيّاً، متقاربةٍ دلاليّاً. فالأسماء: إحياء/إتمام/ تكميل/ إعانة/ توفيق/إنشاء/اعتقال، هي عبارة عن مصادر لأفعال مزيدة هي: أحيا/أتمّ/كمّل/أعان/وفّق/ أنشأ/اعتقل، بينما الأسماء: وقاية/عَمَلٌ/ أَمَلٌ/أسْر، هي مصادر لأفعال مجرّدة هي: وقَى–عَمَلَ –أَمَلَ .

وشكّلت الأسماء:راغب/المتعالي/المنفرد/فاكّ/محرّر مجموعة مستقلّةً، ولكنّها منشطرة هي الأخرى إلى قسمين هما:

1–قسم اسم الفاعل المشتقّ من الفعل الثّلاثي المجرّد، ويمثّله اللّفظان:راغب/فاكّ ، المشتقّان على التّوالي من الفعلين: رَغِبَ/ فكّ .

2–قسم اسم الفاعل المشتقّ من الفعل المزيد، و يمثّله اللّفظان: المتعالي/المنفرد ، المشتقّان على التّوالي– أيضاً – من الفعلين :يتعالى/ينفرد. وبنظرةٍ فاحصةٍ سريعةٍ إلى مجموعة أسماء الفاعل، نكتشف أنّها تتوزّع توزيعاً آخر، مختلفاً عن التّقسيم السّابق، حيث تمّ انشطار هذه المجموعة إلى مجموعتين صغريين أخريين هما:

*مجموعة اسم الفاعل المصوغ من الفعل المتعدّي بالمفعوليّة، ونعني بها الدّالّين: فاكّ / محرِّر، المشتقّين من الفعلين: فك وحرّر، اللّذين يطلبان مفعولاً به. فنحن نقول – مثلا–: فكّ محمّد قيد الأسير،أو حرّر محمّد الأسير.

*مجموعة اسم الفاعل المصوغ من الفعل المتعدّي بحرف الجرّ، ونقصد بها الدّالّين: المتعالي/المنفرد، المشتقّين من الفعلين المضارعين: يتعالى/ينفرد. فنحن نقول مثلا: يتعالى محمّد عن.. أو يتعالى محمّد في.. ونقول كذلك عن الفعل الثاني مثلاً: ينفرد محمّد بالرّأي أو ينفرد غيره به. وإذا تأمّلنا الثّنائية الضّدية:هادي/ مضلّ، فإنّنا نجدها مصوغة من الفعلين: يضلل/ يهدي، وهما فعلان متعدّيان متطابقان فيما بينهما، متشاكلان مع الثّنائية السّابقة دلالياً وصوتيًّا، بعد جمعهما كالتّالي: (يهدي/هادي)و(يضلل /مضلّ)، واستعمال الإبراهيمي الأفعال المتعدّية ومشتقّاتها بهذه الكثافة، يشكّل ظاهرةً أسلوبيةً مثيرة، ويؤكّد على المنحى الذي اختاره، والمعجم اللّغوي الذي آثره في هذه الخطبة. ويثبت تمكّنه من أساليبها اللّغة العربية، على تنوّعها وتمايزها .

[1] – ألقيت هذه الخطبة في جامع قرية "رأس الوادي" في أوّل جمعة أقيمت فيه.

[2] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، ط2، 1992، ص46.

[3] – مجلّة الشّهاب (ج1،م6)،فيفري 1930،نقلاً عن:أحمد طالب الإبراهيمي أثار محمّد البشير الإبراهيمي ،ج1،(1929–1940)،دار الغرب الإسلامي ،ط1، 1997، ص65.

[4]– موسى سامح ربابعة الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2003. ص 86.

[5]–عبدالمالك مرتاض،دراسة أسلوبية بعنوان :"محمّد البشير الإبراهيمي أمير البيان،كرائم اللّغة وفصاحة اللّسان،مجلّة جذور، ج23 ،مجلد10،مارس 2006،ص 386،كما ينظر كتابه :النّصّ الأدبي ،من أين؟ وإلى أين؟،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ص(63 إلى 70).

[6] – محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشّعري ، استراتيجيه التّناص ،المركز الثّقافي العربي ،ط3، بولس 92 ،الدّار البيضاء ،ص25.

[7]– المرجع نفسه ،ص 30

مراجع البحث:

شكري محمّد عيّاد:

1– مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، ط1992،2.

عبدالمالك مرتاض:

2–دراسة أسلوبية بعنوان :"محمّد البشير الإبراهيمي أمير البيان،كرائم اللّغة وفصاحة اللّسان،مجلّة جذور، ج23 ،مجلد10،مارس 2006.

3– النّصّ الأدبي ،من أين؟ وإلى أين؟،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.

محمد البشير الإبراهيمي:

4–آثار محمد البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم نجله، أحمد طالب الإبراهيمي: الجزء الأوّل(1929إلى 1940)، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1997.

محمد مفتاح :

5–تحليل الخطاب الشّعري ، استراتيجيه التّناص ،المركز الثّقافي العربي ،ط3، بولس 92 ،الدّار البيضاء .

موسى سامح ربابعة.

6–الأسلوبية:مفاهيمها وتجليّاتها، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2003.

الشعر الأندلسي لدى المدرسة الاستشراقية الروسية

كراتشكوفسكي نموذجا

حكيمة دريسي

جهود الاستشراق لم تكن حكرا على مستشرقي أوربا الغربيّة فما بدله مستشرقي أوربا الشرقيّة لا يقلّ أهمية عن ذلك، و بخاصة روسيا، فالاستشراق الروسيّ قرأ الحضارة الإسلاميّة العربيّة قراءة عميقة " الاستشراق لم يكن احتكارا لدولة من الدول أو شعب من الشعوب، فلدول أوربا الشرقيّة و روسيا دور خطير في الأمور الاستشراقيّة فهي لا تقلّ اهتماما بالشؤون الإسلاميّة عن غيرها من دول أوربا الغربيّة و أمريكا"[1] لذلك كانت المدرسة الاستشراقيّة الروسيّة فاعلة، في الإقبال على الدراسات الشرقيّة و ارتياد أقطار الشرق و كشف آثاره، وفتح كنوزه و إحياء أدبه و طبع كتبه و إبراز فنه. كان شيخ المستعربين الروسيين كراتشكوفسكي[2] KRACKVSKIJ IGNATIJ فعّالا في طرحه لقضايا الشعر الأندلسيّ و الذي كان مادّة الدراسات الاستشراقية للعديد من المستشرقين على اختلاف مدارسهم ومن أسباب هذا الاهتمام إفصاحه عن تاريخ العرب بالأندلس، الذي استهوى النفوس و أسر القلوب "شغف النّاس في القديم و الحديث بتاريخ العرب في الأندلس، و وجدوا في قراءته و الاستماع لأحاديثه لذّة روحانية عجيبة لا يجدونها في سواه .[3]

الخطوط الأساسية لتطور الشعر الأندلسي لدى كراتشكوفسكي

يرى المستشرق كراتشكوفسكي أنّ الشعر دخل إلى الأندلس مع العرب تامّا جاهزا بجميع أشكاله الشرقيّة، و وفد من الشرق بفضل المحاربين و المعلمين، العلماء من أمثال زرياب و اللغوي أبي علي القالي و رائد العلم صاعد البغدادي "و كان الشعر العربيّ قد اتّخذ أشكاله النهائيّة التي سرعان ما أصبحت كلاسيكية بتطور علوم اللغة "[4]و تميز هذا الشعر بالبساطة لأنّه غنائيّ وصفيّ احترم البحور الخليلية. وشكلها العروضي يدلّ على أنّ تاريخ نشوئها كان طويلا "و لقد حافظت القصيدة في الأندلس على شكلها الذي لا تجوز مخالفته و لكن ضمن حدود التغيرات التي طرأت عليه في الشرق"[5] ، و شمل مواضيعه نواحي الحياة جميعها و تقليدها كان من منابع ثلاثة: منبع الشعر الجاهليّ، منبع الشعر الأمويّ، منبع الشرق

العباسيّ. و الأندلس عرف شكلين من شعر القصيدة و المقطوعة و استحدث شكلين هما الموشح و الزجل.و تطور الشعر الأندلسيّ يعود إلى طبيعة الحياة السياسيّة التي عاشها الأندلسيون، وبدا غرسا في هذه الديّار منذ تغني عبد الرحمن الداخل بالنخلة، و هو أول أمراء بني أميّة في الأندلس نجا بنفسه بعد هلاك قومه في الشرق لم يذكر كراتشكوفسكي هنا هذه الأبيات التي أحدث من خلالها صقر قريش إسقاطا عن هموم غربته ،"لم يكن هو و النخلة وحدهما الغريبين في الأندلس، بل كان الشعر الذي أنشده غريبا أيضا.فالشعر الغنائيّ الأندلسيّ لم يبلغ تطوره الكامل إلّا فيما بعد، في القرن العاشر عندما قامت الخلافة في قرطبة فالانطلاقة الحقيقية للشعر الأندلسيّ كانت في القرن العاشر، و انتعشت في عهد عبد الرحمن الثالث الناصر (912–961)، و منذ ذلك العهد سقطت نجوم شعراء الأندلس و من أهمهم ابن حزم المشهور ."دواوين شعراء الشرق المرموقين أصبحت معروفة في الأندلس منذ عصر عبد الرحمن الثالث الناصر"[6]

و فقدت قرطبة توازنها الذي حافظت عليه أمدا طويلا، و جمعت بين الشرق و الغرب لكنّها سرعان ما انفلتت زمام الأمور منها، و انقسمت أرضها إلى ممالك. فتلاشت سياسة الوحدة و حلّ محلّها الانقسام ،و على الساحل الإفريقيّ تقوّى البربر و أنشأوا دولة جديدة، فازدهر الشعر و ارتقي في عهد ملوك الطوائف رقيّا عظيما، "إنّه لعصر عظيم للشعر الذي بلغ أوجّه في الأندلس في القرن الحادي عشر" [7] و هذا يعود إلى طبيعة الخلفاء الذين لم يتوانوا في استقبال الشعراء و تشجيعهم على المدحو حرص الملوك على استقطاب الشعراء عن طريق الجزاء و النوال، فاقترنت المدائح بالمال و ارتفعت أسعارها بكثرة الطلب عليها. فغدا الشاعر لا ينظم قصيدته بأقل من مائة دينار ذهبي" و كان كل ملك يحاول أن يحيط نفسه بالشعراء الذين ارتفعت أسعاره مدائحهم بحيث أنّ أحد شعراء المدح قال أنّه لن ينظم قصيدة بأقل من مائة دينار ذهبي"[8]

يتأثر الشعر في نظر كراتشكوفسكي بتحوّل السياسة فهو كثير التأثر باهتزاز ذبذباتها فبعدما أفل نجم قرطبة، و سطع نجم إشبيلية، و سما على المدن الأندلسية جميعها و على الرغم من تراجع القيّم و الأخلاق أيّام الأمير الشاعر المعتمد إلا أنّ النّاس كانوا ينعمون بالحياة وقتئذ كانت جيوش يوسف بن تاشفين يحجون إلى الأندلس التي تأفرقت بفضلهم و هم يدخلونها بجمالهم، فتغيرت سياسة اللين و طرد

المستعربون. و جهل الحكام الأفارقة باللغة العربية أدّى إلى تدهورها فوهن الشعر و تقهقر الشعراء فالحكام الإفريقيون الأوائل لا يكادون يعرفون اللغة العربية الفصحى، و لم يكن لهم مقام معين ثابت، و تغّير تبعا لذلك نوع الشعراء، إذ تحول بعضهم مشعوذين متشردين يبحثون عن مستمعيهم في سواد الشعب، و يخاطبونه بالزجل لا باللغة الفصحى"[9].

رأى كراتشكوفسكي أنّ الشعر الأندلسيّ قد تحوّل تحوّلا عظيما في القرنين الثاني عشر و الثالث عشر، و كان هذا العهد بداية حياة جديدة للشعر، فبزغ نجم كبار الشعراء، و عدّ بذلك عصرا ذهبيا للشعر، "و ظلت إشبيلية في القرنين الثاني عشر و الثالث عشر تنجب الشعراء الكبار و شاهدت غرناطة في ذلك الحين شاعرات عظيمات و كان القرن الثاني عشر العصر الذهبيّ للشعر الغنائيّ الشرقيّ في الأندلس"[10] و اشتهر في هذا العهد ابن خفاجة الملقب بالجنان لوصفه الطبيعة فبرزت بلنسية و مرسية و احتلتا المقام الأول . احتفظ الشعر الأندلسيّ بجميع الأغراض الشعريّة التقليديّة التي عكست الحياة و صوّرتها تصويرا دقيقا، وجود هذه الأغراض كان متفاوتا فيما بينها، "و قد عالج هذا الشعر جميع الضروب، من الزهد و الرثاء حتى السخرية و ضمّ أناشيد الحرب و الحب و المدح و الهجاء و مختلف أنواع الوصف[11]." التزام أغراض الشعر الكلاسيكي لا ينفي طابع التغيرات التي مسته تجاوبا مع هذه الحياة التي خضعت هي الأخرى للتغيرات و طغى على الشعر الأندلسيّ عاطفة الحب، تقليدا لأسطورة القبائل البدوية التي تعرف ببني عذرة و الذين اشتهروا في أوربا، و للحب فلسفة سبق إلى تفسيرها رجل دين بعدما تعالت الأصوات عن حب إلهي لم تتقبله الشريعة الإسلاميّة، هذا الحب اشتهر في الغرب و الشرق في بغداد و الأندلس، و بلغ هذا الحب صورة من الوجود المرضي. " انعكاسا للحب الإلهي الذي لم تتقبله الشريعة الإسلامية، و قد ارتفعت هذه الحركة في بغداد و في بعض الأحيان إلى مستوى الوجد المرضي، و راح ضحية الحلاج الذي اعتبر زنديقا أمّا في الأندلس فقد دافع عن هذه النظرية أحد أتباع هذه المدرسة الدينية نفسها، و هو ابن حزم المشهور في كتابه طوق الحمامة"[12].

استمر النظم في الحب ردحا عظيما من الزمن استمر أكثر من ثلاثة قرون فشاع هذا الغرض ،و انتشر في الشعر الأندلسيّ "و هكذا و على مدى أكثر من ثلاثة قرون، تغنى العالم العربيّ كلّه من بغداد إلى غرناطة بالحب الأفلاطونيّ و جعله مذهبه"[13]. هذا لا يعني أنّ الشعر الأندلسيّ انحرف وراء هذا الغرض،

بل نجد منه ما يعارض هذا الاتجاه الذي يُعنى بعواطف الحب الجيّاشة إلى شعر يصور مشاعر إنسانية معتدلة تنهل من أحضان الطبيعة ، و قصور الخلفاء بواعث نظمها. و كثر نظم شعر الخمريّات نظرا لطبيعة الحياة الأندلسية التي انغمست في الملذّات غير مكترثة بالمحرمات، ويرى كراتشكوفسكي أنّها لم تكن سبّاقة إلى ذلك بل حذت حذو الخلافة الإسلامية " و إلى جانب الغزليات تكثر في الشعر الغنائي الأندلسي الخمريات، فسنة التقشف التي أسسها النبي لم تلق قبولا تاما في الأندلس و لا في غير الأندلس، من أقطار الخلافة، و ليست جميع الخمور تستخرج من العنب، بل كانت هناك أنواع أخرى كان يعتبر تعاطي شربها حلالا"[14]. و شعر الخمريّات ساعد في تطوره عوامل طبيعية، كالفواكه و الزهور، و عوامل اجتماعية كمجالس اللهو و الأنس.هذه المجالس ألهت الشعراء و دفعتهم إلى التنافس، و التباري في نظم الشعر ما أسهم في إثراء السجّال الشعريّ بين شعراء الأندلس "كثيرا ما كانت تأخذ شكل مطارحات شعريّة ، وأدبيّة و كانت أباريق الخمرة و صوت انسكابها و الفواكه و الزهور المزيّنة للموائد كلّ ذلك كان مجالا للتباري في ارتجال الشعر"[15]. هذه المطارحات الأدبيّة ساهمت في التنوع الذي عرفته أغراض الشعر الأندلسيّ.

في هذا المجال الشعريّ كان الوصف أهم أغراضه، و بخاصة ما يتعلق بوصف الطبيعة الذي غذته طبيعة الأندلس و يرى كراتشكوفسكي أنّ ذلك لا يعدو أن يكون مجرد تشبيهات و استعارات "إن الوصف غالب عليه و إنّه يكون في بعض الأحيان مجرد استعارات و تشابيه معتنى بها أشدّ العناية، فقد انتشر هذا النوع أكبر الانتشار و تبارى فيه الشعراء أكثر ما تباروا. وبه كان امتحان كل طامع في احتلال مكان بين جمهرة الشعراء المحيطة به"[16] يشيد كراتشكوفسكي فيما بعد بذوق العرب في إبداع الاستعارات في جميع عصور الأدب و باختلاف صنوف الصور الشعريّة في غرض الوصف، الذي تناول كل ما وجده في الأندلس على اختلاف حجمه وشكله و لونه و طبيعته "و كان كل شيء هنا مادّة صالحة للوصف الشعريّ العظيم و الضئيل و ظواهر الطبيعة. "ففنيّ الأندلس بالزهور خلق باقة من الشعر، كذا كان عشرات الشعراء يتنافسون في وصف زهرة واحدة ، و لكن زخرفة المباني أو ترصيع الجدران كان أيضا يثير قرائح الشعراء"[17]. بلاغة الشعر الأندلسيّ في نظر كراتشكوفسكي معقدة و غنية في الوقت نفسه استطاعت أن تتمكن من عالم مدهش "هذه البلاغة المعقدة و المترفة التي جمعت بين الشمس و القمر و النجوم و بين الحجارة

الكريمة في تشبيه واحد، تشّف بكل وضوح عن حياة الأندلس إنّه في الحق عالم مدهش ذلك العالم الذي استطاع أن يصهر في صورة شعريّة، ذكريات الصحراء البعيدة التي لم ترقط، و الأشياء التي توجد تحت النظر كالنواعير و بساتين الليمون عند شعراء بلنسية"[18].

جمع شعراء الأندلس أحيانا بين عدد من الأغراض في قصائد حماسية، منضوين تحت غرض عام كان المدح، وكان الشاعر يعمل جاهدا للتفوّق على أقرانه، لهذا يحاول أن يجمع كل الصفات الحميدة في شخص ممدوحه من مآثر في الحروب و مواهب في السلم، "كان المدح كثيرا ما يختلط بشكل آخر من أشكال الشعر الأندلسيّ و كان الشاعر يطلق لخياله العنان مأخوذا بالمبالغة مدفوعا بضرورة التفوق على كل من سبقه من المدّاحين و كان الشاعر أحيانا يتناول شخصه في شعره فيفتخر ويشيد بمآثرة في الحرب و بمواهبه في السلم "[19]

لم يهمل شعراء الأندلس أي غرض من الأغراض الشعريّة المعروفة، بل أعطى لكل غرض حقه من الرعاية و النظم و من الأغراض التي نالت حظها من الازدهار و النمو: غرض الرثاء، و هو الذي يقصد به بكاء الميّت و التفجع عليه ،و إظهار اللوعة لفراقه، و تعداد خلاله و شمائله، الرثاء في الشعر الأندلسيّ اقترن مع الحكمة و ذم الحياة الدنيا، و بواعثه تمثلت في مصائب الأندلسيين بسقوط المدن و آخرها غرناطة "كان يستطيع الشاعر في كثير من الأحيان أن يتناول هنا المشاعر الإنسانية العامة، و تصبح مراثيه من أحسن ما أبدعه الشعر الأندلسيّ في أشكاله الأندلسية[20] "بعد طرح الخطوط الأساسية لتطور الشعر العربي في الأندلس يميز كراتشكوفسكي في هذا المسار مرحلتين تُسمى المرحلة الأولى مرحلة الشعر ذي الميول الكلاسيكية في قرطبة، و المرحلة الثانية يُعرف شعرها بالشعر ذي الميول الكلاسيكية بعد سقوط قرطبة.و تمتد المرحلة الأولى منذ قدوم عبد الرحمان الداخل إلى الأندلس، و فيه تمثل الشعر الأندلسيّ بتقاليد الشعر المشرقيّ، و عبد الرحمان الداخل (755–788) كان شاعرا، و شعره يعبّر عن خصائص عصره "لكن الشعر القليل المرتبط باسمه لا يدلّ على بعد الحقيقة، ففيه جانبان لاصقان بكل الشعر الأندلسيّ و هما سلاسة التعبير المقرونة برهافة الإحساس، و إطراء المكارم الشخصية الذي يتحول فخرا . و ذكر كراتشكوفسكي بعض أبياته التي يخاطب فيها النخلة:

"يَا نَخْلُ أَنْتِ غَرِيبَةٌ فِي الغَرْبِ نَائِيَةٌ عَنِ الأَصْلِ"[21]

و ذكر أيضا أبيات معاصره مطيع بن إياس المتوفى عام 787 الذي يخاطب نخلتين في حلوان بالعراق

أَيُّهَا الرَّكْبُ المُيَمِمُ أَرْضِي اقْرَأَنَّ مِنْ بَعْضِي السَّلاَمَ لِبَعْضِي

إِنَّ جِسْمِي كَمَا تَرَاهُ بِأَرْضٍ وَ فُؤَادِي وَ مَالِكِيهِ بِأَرْضٍ

قَدَرُ البَيْنُ بَيْنَنَا فَافْتَرَقْنَا وَ طَوَى البَيْنُ عَنْ جُفُنِي غَمْضَى

قَدْ قَضَى اللَّهُ بِالعِبَادِ عَلَيْنَا فَعَسَى بِافْتِرَاقِنَا سَوْفَ يعْطِي"[22]

و يستبعد كراتشكوفسكي أن يكون أحدهما كان يعرف الآخرالتأريخ للشعر العربي في الأندلس لا يمكن تجسيده إلا انطلاقا من نشوء الإمارة المستقلة لأنّ الحديث عن تطوره قبل ذلك يستحيل لانعدام الوثائق التاريخية الدالّة على ذلك "إن يكن الحديث عن تاريخ العرب في الأندلس ممكنا منذ عهد ظهورهم هناك في أوائل القرن الثامن، فإننّا لا نملك للحكم على شعرهم أي مرجع نرجع إليه حتى نشوء الإمارة المستقلة في أواسط العقد السادس من القرن الثامن، أمّا بعد ذلك فلم يصل إلينا شيء كثير من الوثائق إلّا منذ القرنين التاسع و العاشر"[23] و لكن بعد الثورة الفنية التي أحدثها زرياب في الأندلس برزت أعلام هامة في ميدان الشعر "في النصف الأول من القرن التاسع بدأت تبرز في الشعر أيضا وجوه ضخمة واسعة الشخصية نستطيع رغم افتقارنا إلى دواوينهم أن نحكم على إبداعهم من أشعار متفرقة لهم حفظها لنا بعض الكتاب"[24]. و منهم يحيى بن الحكم البكري (770–864) الملقب بالغزال (و اختار كراتشكوفسكي من شعره الأبيات التالية:

أَرَى أَهْلَ اليَسَارِ إِذَا تُوُفُوا بَنُوا تِلْكَ المَقَابِرَ بالصُخُورِ

أَبَوِا إِلاَّ مُبَاهَاةً وَ فَخْرًا عَلَى الفُقَرَاءِ حَتّى فِي القُبُورِ

فَإِنْ تَكُنْ التَقَاضُلِ فِي ذَرَاهَا فَإِنَّ العَدْلَ فِيهَا فِي القُعُورِ

رَضِيتُ بِمُتَانِّقٍ فِي بِنَاءٍ فَبَالَغَ فِيهِ تَصْرِيفُ الدُّهُورِ

أَلَمّا يُبْصِرُوا مَا خَرَّبَتْهُ الدُّهُورُ مِنَ المَدَايِنِ وَ القُصُورِ

لَعَمْرُ أَبِيهِمْ لَوْ أَبْصَرُوهُمْ لَمَا عَرَفُوا الغَنِيَ مِنَ الفَقِيرِ

وَ لاَ عَرَفُوا العَبِيدَ مِنَ المَوَالِي وَ لاَ عَرَفُوا الإِنَاثَ مِنَ الذُّكُورِ

وَ لاَ مِنْ كَانَ يَلْبَسُ ثَوْبَ صُوفٍ مِنَ البَدَنِ المُبَاشِرِ لِلْحَرِيرِ

إِذَا أَكَلَ الثَرَى هَذَا وَ هَذَا فَمَا فَضْلُ الكَبِيرِ عَلَى الحَقِيرِ[25]

و تراجع الاهتمام باللغة العربيّة في الشعر الذي برزت فيه أشكال جديدة توظف أحيانا اللغة العامية و في ذلك الحين، أي في حدود القرنين التاسع و العاشر، و بدأت أشكال جديدة تستخدم اللغة العامية أحيانا و استوت إلى جانب الشعر ذي النزعة الكلاسيكية الذي كان ينشد في قصور الملوك"[26] و قد أفرد كراتشكوفسكي مبحثا خاصا عن هذا النوع الشعريّ يفسّر فيه جنوح الشعراء إلى اللغة العامية في نظمهم و اشتهر ابن هانئ الأندلسيّ المتوفى عام **972** و لم يبدرمن كراتشكوفسكي أيّ حكم عنه بل وثّق رأيه بقول أبي العلاء المعريّ الذي يزعجه شعره لما فيه من صخب "ما أشبهه برحى تطحن قرونا لأجل القعقعة التي في ألفاظه"[27] أما ابن دراج القسطلي المتوفى عام **1020** للحديث عنه استندّ إلى رأي ابن حزم "لو لم يكن عندنا من الشعراء غير ابن دراج، لكان وحده مساويا لحبيب أبي تمّام و المتنبي"[28]. و يظل الشعر الأندلسيّ في القرن العاشر و الحادي عشر متأثرا بالشعر المشرقيّ، و ينتهي عصر خلافة قرطبة ابن حزم (**994–1023**) مثل هذا العهد بقصائده و ذكر له كراتشكوفسكي بعض أبيات الحب:

قَدِمَ اللَّيْلُ عِنْدَ سَيْرِ النَّهَارِ وَ بَدَا النَّهَارُ مِثْلَ نِصْفَ سِوَارِ

فَكَأَنَّ النَّهَارَ صَفْحَةُ خُدْ وَ كَأَنَ الظَّلاَمَ خَطُّ عِذَارِ

وَ كَأَنَّ الكُؤُوسَ جَامِدُ مَاءٍ وَ كَأَنَّ المُدَامَ ذَائِبُ نَارِ

نَظَرِي قَدْ جَنَى عَلَيَّ ذُنُوبًا كَيْفَ مِمَّا جَنَتْهُ عَنيِّ اعْتِذَارِي

يَا لَقَوْمِي تَعَجَّبُوا مِنْ غَزَالٍ جَائِرٍ عَنْ مَحَبَّتِي وَ هُوَ جَارِي

لَيْتَ لَوْ كَانَ لِي إِلَيْهِ سَبِيلُ فَأَقْضِي مِنْ حُبِّهِ أَوْطَارِي[29]

أما المرحلة الثانية المتعلقة بالشعر ذي الميول الكلاسيكية بعد سقوط خلافة قرطبة تؤكد بقاء الخصائص التقليدية المهيمنة على الشعر، و تمثلت في شعر ابن زيدون (1003–1071) " في هذا العصر بقيت الميول الكلاسيكية مهيمنة كما في السابق و يمثلها آخر شعراء قرطبة الكبار ابن زيدون الذي قضى آخر أيّام حياته مع ذلك في إشبيلية"[30]. هذا الوفاء للمدرسة الكلاسيكية يبدو جليا في ديوانه ما جعله جديرا أن يشبّه بالمتنبي و ممن نالوا الحظوة في دراسات المستشرقين المعتمد بن عباد الذي راج الشعر في زمنه رواجا عظيما و ذلك باستقطابه لشعراء الأندلس و صقلية. بهذاحضور المعتمد كان دافعا لتطور الشعر الأندلسيّ، فراج هذا الأخير حتى مسّ كلّ شرائح المجتمع "كان المعتمد من أجود الكرماء و أسمع أمراء الأندلس، و أعظمهم و كان قصره محطّ المسافرين و مجمع العلماء و كعبة الآمال و لم يجتمع في عهد من عهود الأمراء عدد من العلماء و كبار الشعراء كما اجتمع عنده، و كان الشعر رائجا فلم يكن الأمير و زوجته شاعرين و حسب بل كان وزيره أيضا ابن عمار شاعرا"[31].

يشير كراتشكوفسكي إلى أشعار المعتمد التي مثلت مرحلتين هامتين من حياته عبرت الأولى عن ماضيه السعيد و كشفت الثانية عن حاضره التعيس، و استند إلى رأي المستشرق دوزي الذي رأى المعتمد ملكا ضعيفا و شاعرا مميزا اتخذ من نكبات الدهر مادة لشعره " يختم دوزي كتابه الكلاسيكي بهذه الكلمات عن المعتمد: لم يكن المعتمد طبعا ملكا عظيما و لكنّه كان يملك مالا يملكه أحد غيره من إحساس و شاعرية، إنّ أصغر حادث في حياته، أو أقلّ ابتهاج أو أصغر حزن كان يتخذ لديه على الفور شكلا شعريا"[32] و يذكر له كراتشكوفسكي بعض الأبيات التي تعبّر عن عاطفة متأججة مكتوبة بحرقة الأسر و بذل العزيز

غَرِيبٌ بِأَرْضِ المَغْرِبَيْنِ أَسِيرُ سَيَبْكِي عَلَيْهِ مَنْبَرٌ وَ سَرِيرُ

يعرب كراتشكوفسكي عن اتفاقه مع أفكار و آراء رواد المدرسة الاستشراقية الإسبانية أمثال كوديرا و ريبيرا فيما يتعلق بتطور الشعر الأندلسي أمام ملوك الطوائف، و يكون بذلك معارضا لآراء المستشرق الهولندي دوزي الذي احتفى بدراسة الشعر الأندلسي و الحضارة الأندلسية، في كتابه

"المسلمون في الأندلس" عندما وصف الحقبة التي تلت ملوك بعصر الهمجية التي عادت على الشعر الأندلسي و فنونه بالسلب، و الضعف و التكلف و التصنع تأييد. فكرة ازدهار الشعر الأندلسي في القرن الحادي عشر يعود إلى طبيعة شعراء هذه الفترة بغض النظر عن عددهم، و طبيعة شعرهم الذي يؤكد أن ينبوع الخلق و الإبداع لم ينضب و هو الاتجاه الذي دافع عنه المستشرقون الإسبان، "إن ما ذكرناه آنفا عن هذه الكوكبة من الشعراء على قلتهم يكفي للاستدلال على أنّ القرن الحادي عشر كان عصر ازدهار الشعر الأندلسيّ و لكن هذا لا يعني أنّ هذا الشعر سينضب فيما بعد كما زعم دوزي الذي وصف الحقبة التي جاءت بعدهم بأنّها عصر الهمجية، و قد ظلّ هذا الرأي سائدا لما يتمتع به دوزي من نفوذ، حتى جاءت أبحاث العلماء الإسبان بخاصة كوديرا و ريبيرا فأبانت أنّ هذا الرأي لا يمكن الأخذ به إلا بتحفظ كبير"[33].

و من الحجج إشارتهم إلى عدد الشعراء الذي كان كبيرا و مواضيعه مختلفة متنوعة، و عدم اقتصار الشعر على الشعراء فقط، بل كان للمرأة دور آخر في رقيه، من خلال كوكبة من الشاعرات كولادة التي أحبها الشاعر ابن زيدون و حفصة الغرناطية التي أحبها ابن خفاجة .

تقليد الشعر الأندلسي الشعر المشرقي لدى كراتشكوفسكي

قبل أن يؤكد كراتشكوفسكي فكرة نظرية تقليد الشعر الأندلسي للشعر المشرقي، يشيد بالحضارة الأندلسية أولا التي رفعت من شأن الشعر الأندلسي و أضحى بفضلها علميا، بعدما انتابته تفاعلات أدبية واسعة عميقة بين الغرب و الشرق، "الشعر العربي في الأندلس يدخل في هذه الحضارة العالمية، و العصر العربي في الأندلس كان عصر تفاعلات أدبية واسعة و عميقة بين ما اصطلح على تسميته بالحضارة الغربية و الحضارة الشرقية"[34] "و لعلّ أهم تفاعل تمثل في تقليد الشعر الأندلسيّ للشعر المشرقيّ يرى كراتشكوفسكي أنّ ظاهرة التقليد أوجدها العرب أنفسهم، و ذلك راجع إلى القاسم المشترك بين الحضارتين البغدادية و الأندلسية و المتمثل في اللغة الموحدة بينهما، و في التقاليد العربية التي صاحبت العرب إلى الأندلس، " و كان المجموع الحضاري الأساسي للمعارف التقليدية في جميع الأقطار التي سيطرت فيها اللغة العربية واحدا و كان للتقاليد نفس التأثير في كل مكان"و كشف ذلك عن تذمر بعض العرب الذين كانوا يرغبون في إبداع أندلسي يختلف عن نظيره المشرقي و أورد كراتشكوفسكي في هذا

الشأن قصة وزير آل بويه في العراق الصاحب بن عبّاد (المتوفى عام 995م) عندما قرأ ما كتبه الأندلسي ابن عبد ربه (المتوفى عام 940م) "هذه بضاعتنا ردت إلينا"[35]

لقد اعتبر الشعر الأندلسي ظاهرة إقليمية لا يرتقي فيها الشاعر الأندلسي وقتذاك إلى طبقة شعراء الشرق لا لغة ولا أسلوبا، على الرغم من أن عددا لا باس به من هؤلاء الشعراء قد ذاع صيته بسرعة "إنه ظاهرة إقليمية مما له دلالته أن أحدا من الشعراء الأندلسيين لم يعتبر في الشرق شاعرا من الطبقة الأولى لا لغة و لا أسلوبا "[36].و في هذا الشأن أشار كراتشكوفسكي إلى الثعالبي الذي جمع أشعار الشعراء في أواخر القرن الحادي عشر و ضم إلى هؤلاء شعراء أندلسيين من بينهم ابن دراج القسطالي (المتوفى عام 1030م). إلا أنهم لم يلقوا نفس الرواج الذي لقيه شعراء المشرق.و إن لقي شعراء الأندلس شهرة فهم لا ينالون الحظوة إلا إذا شبّهوا بأعلام الشعر المشرقي و كان هذا التشبيه من خلال الألقاب التي تطلق عليهم، "و كان أعظم مديح يكال لهم تلقيبهم بأحد هؤلاء، فظهر عندهم متنبيهم و بحتريهم و حتى أبو علائهم"[37]. هذا التقليد أحيانا تجاوز عالم الأدب إلى عالم السياسة و نظر إليها أحد الناقدين المغاربة بسخرية

مِمَّا يُزَهِّدُنِي فِي أَرْضِ أَنْدَلُسٍ مَا بَينَ مُعْتَضِدِ فِيهَا وَ مُعْتَمِد

أَلْقَابُ مَمْلَكَةٍ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا كَالهِرِّ يَحْكِي انْتِفَاخًا صَوْلَةِ الأَسَدِ[38]

و المقاييس التي اعتدت في ميزان الشعر لا يمكن أن تتمثل ملامحها إلا في الشرق "[39] و كان عرب الأندلس لايبحثون عن المقاييس الأساسية لتقدير شعرهم إلا في الشرق" و قيمة الشعر الأندلسي كانت تظهر أكثر في حالة ما إذا نسب لأحد شعراء المشرق، و ذكر ذلك على لسان ابن دحية المتوفى (1235م) " لو أنهم نسبوا هذه الأشعار إلى عمر بن ربيعة، أو إلى بشار بن برد أو إلى العبّاس بن الأحنف ،أو إلى غيرهم ممن حذا حذوهم من الشعراء المشهورين لاعترفوا بأنّ هذه الاشعار معجبة و السرّ في إهمال هذه الأشعار أنّها تنسب إلى شاعر من الأندلس و لولا ذاك لما بقيت مجهولة، لأنّ شعرا كهذا يستحق الالتفات"[40]. و هكذا ظل الشعر الأندلسي يترسم خطى الشعر المشرقي و يهتدي بهديه و يحذو حذو شعرائه "إنّ المثل الأعلى للشعر العربي في الأندلس كان محاكاة للشعر العربي في المشرق، و لهذا

السبب كان الناقدون العرب على حق في اعتبار التقاليد الأدبية واحدة في جميع الأقطار التي تجمعها الحضارة العربية و لكننا سنرى أنّ هذا الراي بحاجة إلى تصحيح و خصوصا فيما يتعلق بالأندلس"[41].

رغم تأكيده لنظرية المحاكاة في الشعر الأندلسي للشعر العربي في الشرق إلا أنّه يشير إلى تميزه في بعض الأغراض و القوالب عن الشعر المشرقي، و أسباب التقليد تعود إلى طبيعة سكان الأندلس عندما فتحها البربر الذين انساقوا إلى حضارة العرب، الذين أمسكوا زمام القيادة العسكري يتفق كراتشكوفسكي في قضية التقليد مع كل من بالنثيا و غوميز،هونكة و كاكيا بيير و ليفي بروفنسال و ريبيرا على أن الشعر الأندلسي من نهل من الشعر المشرقي أغراضه و مواضيعه[42] منذ أن وصف عبد الرحمان الداخل نخلة الرصافة إلا أنه لا يتفق مع هنري بيريس الذي يرى أن التقليد وارد لكن أطرافه متعاكسة، فهو يرى أن صورة المحب في الشعر العربي نقلت من الشعر الإسباني خاصة و الأوربي عامة. فالتذلل أمام المرأة ليس شعر الرجل العربي، بل هي صورة الرجل الغربي، و إن تجلى فكر التقليد في هذا الشعر لا ينفي كراتشكوفسكي ملامح الإبداع و الجمال و التجديد فيه من عذوبة في الألفاظ، و تنوع في القوالب و احتفاء بالأخيلية، و افتتان بالجمال، و ولع بالموسيقى، و تلبية لأذواق شتى، هذه التلبية التي جعلت الشاعر الأندلسي ينفلت من قيود العروض التقليدية، و يبتكر له موسيقى خاصة، تكون لحياته المختلفة المتنوعة صدى فراح ينشد الأغاني الشعبية بمنظوم شعبي و لغة عامية، و يشيد كراتشكوفسكي بإمام هذا النظم ابن قزمان الذي كان له فضل السبق في إضفاء روح الحيوية و الشعبية فيه، حتى أكسبه طابع العالمية.

و وجدنا أن كراتشكوفسكي يتفق في هذا الموضوع مع رواد المدرسة الاستشراقية الإسبانية التي عنيت بدراسة الرجل دراسة وافية و التي تفيد أن أسباب وجود الشعر الشعبي يعود إلى التنوع اللغوي الذي حظي به أهل الأندلس و الذي يعكس التنوع الحضاري الذي لا يعترف بالحدود الجغرافية و لا يكترث بالخلافات بل يصب جام اهتماماته على الرقي الحضاري، هذا الرقي الذي عاشه الأندلس، و كان شعرها بوقا مدويّا، شدّ إليه دراسات المستشرقين و في طليعتهم كراتشكوفسكي الذي بدت آراؤه تخضع للنظام التراكمي الاستشراقي و بخاصة إلى رواد المدرسة الاستشراقية الإسبانية، التي تخصصت في الأدب

الأندلسي و وفّت الشعر الأندلسي حقه من الدرس و التحصيل، و إن يكن فهذه الدراسات أضفت عليه هالة من التميز و الثراء و العناية و الاهتمام.

الهوامش

---

[1]- محمد أسد شهاب، مجلة الأمة، شعبان، 1402هـ، ص 24.

[2]- أبرز المختصين بالدراسات العربية من بين المسترقين الروس (1883-1951)،نشر وترجم نصوص عربية قديمة من موسوعة المستشرقين لعبد الرحمن بدوي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت لبنان ،ط4،ص 468

[3]سانلاي لان بول، قصة العرب في إسبانيا، تر: علي الجارم، دط، مطبعة المعارف، دت، ص 03.

[4]- أغناطيوس كراتشكوفسكي، دراسات في تاريخ الأدب العربي، دط، تر: محمد المعصراني، دار النشر علم موسكو 1965، ص 87.

[5]- المرجع نفسه، ص 89.

[6]- المرجع.نفسه، ص 91.

[7]- المرجع نفسه ، ص 91.

[8]- المرجع نفسه، ص 92.

[9]– المرجع نفسه، ص **92**.

[10]–لمرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[11]– المرجع نفسه، ص **94**.

[12]– المرجع نفسه، ص **94**.

[13]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[14]– المرجع نفسه، ص **95**.

[15]– المرجع نفسه، ص **96**.

[16]– المرجع نفسه، ص الصفحة نفسها.

[17]– المرجع نفسه، ص **97**.

[18]– المرجع نفسه، ص **97**.

[19]– المرجع نفسه، ص الصفحة نفسها.

[20]– المرجع نفسه، ص **99**.

[21]– المرجع نفسه، ص **99**

[22]– المرجع نفسه، ص **99**.

[23]– المرجع نفسه، ص**98**.

[24]– المرجع نفسه، ص **102**.

[25]– المرجع نفسه، ص **102**.

[26]– المرجع نفسه، ص **105**.

[27]– المرجع نفسه، ص **108**.

[28]– المرجع نفسه، ص **109**.

[29]– المرجع نفسه، ص 115.

[30]– المرجع نفسه، ص 116.

[31]– المرجع نفسه، ص 122.

[32]– المرجع نفسه، ص 118.

[33]– المرجع نفسه، ص127.

[34]– المرجع نفسه،ص84.

[35]– المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[36]– المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[37]–المرجع نفسه،ص85.

[38]– المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[39]– المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[40]–المرجع نفسه، ص 85.

[41]– المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[42]–ينظر إيميليو غرسية غوميز، الشعر الأندلسي، بحث في تطوره و خصائصه،تر:حسين مؤنس،لجنة الجامعيين لنشر العلم ،دط،1952 ص 05.

و زيغريد هونكة، شمس العرب تسطع على الغرب، ص 523

و مونتغمري وات، كاكيا بيير، في تاريخ إسبانيا الإسلامية، ص 83.

و خوليان ريبيرا، التربية الإسلامية في الأندلس أصولها المستشرقية و تأثيراتها الغربية، تر: الطاهر أحمد مكي، ط2 دار المعارف، القاهرة 1994ن ص 24.

و ليفي بروفنسال، حضارة العرب في الأندلس، تر: ذوقان قرقوط، دط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ت ص 63.

أنخل جنثالت بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس، دط، مكتبة الثقافة الدينية، دت،ص 41.

تجربة الهجرة لدى الشعراء المحدثين

(بين ثنائية الأمل والألم)

د/ قندسي خيرة

جامعة سيدي بلعباس

الهجرة ترك المكان إلى مكان آخر، عن رغبة أو غير رغبة، بحثا عن المتسع في الحياة المادية والمعنوية، وقد يكون ذلك حين يفقد الإنسان القدرة على تحقيق ذاته ومتطلباته في المكان الذي يعيش فيه، فيبحث حينئذ عن مكان آخر.

وقديما كانت هنالك نماذج للهجرة في الشعر العربي، ولعل أول ما وصل من أخبارها قول الشاعر الجاهلي الشنفرى:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

وفي الأرض منأى للكريم على الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل[1]

وكما أحسّ الشاعر الشنفرى بالرغبة في البعد عن قبيلته ،حيث اتخذ الصحراء بديلا لها، كذلك دعا الشعراء العرب الرومانسيون في العصر الحديث إلى الهجرة، راغبين في تحطيم الحواجز ومواجهة المخاطر، لذا تعد هجرة الرومانسيين سببا رئيسا في ذيوع الدراما لدى هؤلاء ،حيث يبدو أنّ صورة النزوح في شعرهم تجلّت عبر ثلاث مراحل:

1- الشوق إلى العالم الجديد:

بحث مؤرخو الأدب كثيرا في الأسباب التي حثت الشعراء الرومانسيين على الهجرة فقالوا: "طموح كامن في طبيعتهم منحدر إليهم بداهة واستطراد من أجداد جابوا القفار وخاضوا البحار، وقالوا: مرونة وقدرة على التكيف السريع في أي محيط غريب نزلوه، وقالوا: هو ضيق المجال في بلد صغير المساحة، كثير

[1] الشنفرى، لامية العرب، شرح وتحقيق: محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، مطابع قدمور الجديدة، دط، 1968 م ، ص27 .

السكان، صخري التربة، وقالوا: هي السياسة التركية التي جعلت شعارها "فرق تسد" حيث أصبح الدين فارقا بين أبناء الوطن الواحد، وقالوا: هي مظالم الولاة واستبداد الإقطاعيين وفقدان الحرية والأمان".[1]

ويبقى التقدم الحضاري في الولايات المتحدة الأمريكية، سببا رئيسيا في تحفيز الشعراء العرب على الهجرة، فقد أحسوا أنهم أمام حضارة جديدة، تختلف مع الأسس الفكرية والمظاهر المادية التي عايشوها في أوطانهم الأصلية.

ولم تقف مشكلة هجرة الشعراء العرب الرومانسيين عند شوقهم إلى العالم الجديد فحسب، بل حتى ذاتهم ركبها الشعور بالإمتياز، إذ يعلق الدكتورعمر الدقاق على هذه الفكرة حيث يقول: « اعتقدت هذه النفوس الطامحة تبعا لشعورها بالامتياز أنها خلقت لإدراك المعالي وصيد اللؤلؤ المكنون، وأن عليها في سبيل هذا الهدف الكبير أن تسوح في الأرض، ولم تكن المهاجرة في حقيقة أمرها إلا الهرب من الواقع المرير »[2]

فالشاعر إيليا أبو ماضي عبّر عن ذات الرومانسيين الطامحة إلى العلى، في قصيدة بعنوان (شبح)[3]، حيث خاطب وطنه قائلا:

لبنان لا تعذر بنيك إذا هم	**ركبوا إلى العلياء كلّ سفين**
لم يهجروك ملالة لكنهم	**خلقوا لصيد اللؤلؤ المكنون**
لمّا ولدتهم نسورا حلّقوا	**لا يقنعون من العلا بالدون**
والنّسر لا يرضى السجون وإن يكن	**ذهبا فكيف محابس من طين**
الأرض للحشرات تزحف فوقها	**والجو للبازي وللشاهين**

إنه الشعور بالتفرد الذي طغى على نفوس هؤلاء المهاجرين، الذين جعلوا من غايتهم مطلبا ساميا، ولكن ما طبيعة ذلك المجد الذي كان المهاجرالعربي الرومانسي يطمح إلى تحقيقه؟

---

[1]- جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، ط3، 1964م، ص:32.

[2] ملامح الشعر المهجري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب، ط1، 1978م ، ص79.

[3] ديوان الخمائل،دار العلم للملايين ،بيروت، لبنان، ط 10 ،1984م،ص186.

الواقع أن جبران خليل جبران كان يطلب من هجرته تحقيق المجد الأدبي، و ميخائيل نعيمة قصد ديار الغربة لإكمال دراسته، أما نزوح إيليا أبو ماضي فدافعه جمع المال، حيث أن الفقر كان الباعث الأول على هجرته، والرغبة في الغنى هي التي جذبته وجذبت غيره من الشعراء العرب الرومانسيين إلى العالم الجديد[1]، وفي قصيدته (البأساء)[2] يشير إلى ذلك فيقول:

أرض آبائنا عليك سلام	**وسقى الله أنفس الآباء**
ما هجرناك إذ هجرناك طوعا	**لا تضني العقوق في الأبناء**
يسأم الخلد والحياة نعيم	**أفرضى الخلود في البأساء**

إن الأمر الذي ينبغي أن نذكره، في شأن الشعراء المغتربين، أن الهجرة ليست عملا تقبل عليه النفس عن رضا وطيبة خاطر، « فما من يافع أو كهل يترك وطنه، ويتجشم المشاق، ويتعرض للمخاطر، إلا وهو يتهرب من واقع أمر، ومشقة أكبر وخطر أشد، ثم يكون منطويا خلال تهربه على أمل أو آمال بوضع أحسن وعيش رغد »[3]

هاجر الشعراء الرومانسيون العرب إلى ديار الغربة، بحثا عن عيشة كريمة، هاجروا وهم يحملون بين جوانبهم إحساسا حادا بالاضطهاد، وشعورا عميقا بالحرمان من أرض الوطن، هاجروا وفؤادهم ضمآن إلى الحرية التي افتقدوها في مجتمعهم.

– لوعة الفراق:

الحنين إلى الأوطان طبيعة في النفس البشرية، ومهما عاش الإنسان بعيدا عن وطنه، إلا أن مشاعره تظل مشدودة إلى منشئها، وإلى الأرض التي احتضنته في مهدها، وقد عبر الشاعر إيليا أبو ماضي عن لحظة فراق الصحبة والأحبة حيث قال :

---

[1] – عمر الدقاق، م س ، ص: 82.

[2] إيليا أبو ماضي، ديوان تذكار الماضي، دار العودة، بيروت، لبنان، دت، ص38.

[3] عبد اللطيف شرارة، إيليا أبو ماضي(سلسلة شعراؤنا رقم 06)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ص21.

أزف الرحيل وحان أن نفترقا فإلى اللقا يا صاحبي إلى اللقا[1]

إن الوداع موقف تذوب له نفس كل نازح عن أرض وطنه، فلدى كل شاعر عربي مغترب، شوق دائم نحو أرض الطفولة ومنبع الذكريات، وفي هذا المقام يقول الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته (يا بلادي):[2]

إني مررت على الرياض الحالية وسمعت أنغام الطيور الشادية
فطربت لكن لم يحب فؤادي كطيور أرضي أو زهور بلادي
قالوا : أليس الحسن في كل الدنى فعلام لم تمدح سواها موطنا
فأجبتها: إني أحب الأحسنا أبدا وأحسن ما رأيت بلادي

فالشاعر في هذه الأبيات ، يعيش حالة نفسية خاصة، إذ لا يرى في وطنه سوى الزهر والندى والحب والنجوى ، والوطن لديه موحيات رومانسية تلح على نفسه الشاعرة وتلتصق بخياله ، وفي ذلك تعبير عن حنين الشاعر إيليا أبي ماضي إلى شبابه المفتقد.

يبدو أنّ البعد عن الوطن ، حول تفكير الشاعر المهاجر إلى تفكير مزدوج، فجزء منه يخص مهجره، والجزء الآخر يخص موطنه الأصيل، وهو يحاول أن يوحد بينهما، ففي قصيدة (يا رفاقي) [3] يعبر الشاعر إيليا أبو ماضيعن هذا المعنى حيث يقول:

أنا في نيويورك بالجسم وبالرو ح في الشرق على تلك الهضاب
في ابتسامة الفجرفي صمت الدجى في أسى تشرين في لوعة آب
أنا في الغوطة زهر وندى أنا في لبنان نجوى وتصابي

[1]– ديوان الجداول ،قصيدة (وداع وشكوى)، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، ط10، 1975م، ص93.
[2]– ديوان تبر وتراب،دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان ، ط4، 1966 م ، ص: 94.
1– ديوان تبر وتراب، م س، ص76

وفق هذه الأبيات ، يتبين لنا أن الشاعرأبا ماضي فارق وطنه، ولكنه فراق الجسم فقط، أما الروح فقد ظلت عالقة به ، تطوف بمعاهده وترفرف فوق بساتينه، وهذا هو شأن كل شاعر عربي رومانسي مهاجر.

وفي قصيدته(الشاعر في السماء) [1] يتخيل إيليا أبو ماضي أنّ العناية الإلهية رفعته من هوة الشقاء إلى قبة السماء ، "وشادت له قصرا فوق السماك، ومدّت ملكه إلى الفضاء ، فصار في طاعته الضياء والريح يصرفها حيث يشاء، غير أنه لم يزل كئيبا ، حينئذ سلّ منه ربه شوقه إلى الخمر والنساء،ولكنه ظل في الحزن والبلاء ، فسأله ربه ماذا ينقصه ؟ هل يشتهي أن يكون طيرا أو نجما ، أو يشتهي شيئا من زينة حياة الدنيا؟"[2]

وهنا رد الشاعر بأبيات قال فيها:

قلت يا رب فصل صيف في أرض لبنان أو شتاء
فإنني ههنا غريب وليس في غربة هناء

الظاهر أن البعد عن الوطن ، أضنى فؤاد الشعراء العرب الرومانسيين، حيث تحول حلمهم إلى كابوس ، ومن هنا انقلبت لديهم الموازين ، إذ صار هناؤهم في تمني العودة إلى وطنهم ،أمّا شقاؤهم فهو في غربتهم وبعدهم عن الديار.

ولم يكتف الشاعر العربي الرومانسي بالتعبير عن حنينه الدائم إلى وطنه ،بل ساهم أيضا في معالجة مشاكل هذا الوطن" فللشعراء المهاجرين في جميع قضايا العروبة وفي ثورات الحرية، وفي نضال الوطن العربي للاستعمار، وفي الشهداء العرب ملاحم خالدة "[3]، فالشاعر القروي يرثي الشهداء العرب الذين أعدمهم أحد القادة الأتراك بقصيدة يقول فيها:

خير المطالع تسليم على الشهداء أزكى السلام على أرواحهم أبدا

2- ديوان الخمائل، م س، ص86

3- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف ،مصر، ط7، 1979م، ص263

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، قضية الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني ،بيروت، لبنان، ط3، 1980م، ص342.

فلتنحت إلهاما وإجلالا وتكرمة لكل حربي الأوطان مات فدا

يا أنجم الوطن الزاهر الذي سطعت في جو لبنان للشعب الضليل هدى[1]

استعمل الشاعر في الأبيات السابقة، الأسلوب الخطابي بجانب الأسلوب الإيحائي، ليكون الإيحاء وسيلة لشحد النفوس بالثورة، والأسلوب الخطابي ليفجر به الثورة الكامنة في النفوس، والتي دفعت بالشهداء إلى بذل النفس والنفيس في سبيل الوطن وحرية أبنائه.

ونجد الشاعر نسيب عريضة، يظهر مشاعره اتجاه بلاد العرب، فيثير في أهلها دعوة الإيخاء والتوحد، يقول:

الأهل أهلي وأطلال الحمى وطني وساكنوا الربع أترابي وأقراني

لا حد عندي إن جارت حدودهم الشام شامي ومصر أخت لبنان

وفي فلسطين أقداسي وعاطفتي في نجد والقبة السمحاء إيماني

لي العروبة أمشي في مرابعها من العراق إلى ما بعد وهران[2]

يبدو أن الشاعر – في أبياته السابقة– لا يعترف بالحدود التي تفرق البلدان العربية عن بعضها البعض، فحتى وإن اختلفت المسمياة أو تبلبلت اللغات، تبقى الشام والعراق وسوريا وغيرها...، تنضوي كلها تحت راية العروبة.

ومن جانب آخر، تناول الشعراء المهجريون الأسرة في شعرهم، فوصفوا الأم وحنانها، والأطفال وبراءتهم، والشباب وتربيتهم إلى غير ذلك ...« فشعر الحنين هو أوثق الأغراض الشعرية ارتباطا بنفوس

[1] – القروي، الديوان ، المجلد الثاني، دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1978 م،ص: 255

[2]– نقلا عن أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، مصر ، دت ، ص112

المغتربين، وأكثرها أصالة،...ولهذا تقاطرت أشعارهم من فم كل شاعر مهاجر، حتى لم يكد يخلومن قصائده ديوان »[1]

وبوسعنا القول أن الحنين إلى الأم، طابع جديد، لم يستأثر إهتمام الشعراء العرب كثيرا، بل إن الشعر العربي القديم لم يول المرأة أما أو أختا أو زوجة ما تستحقه، حيث كانت صورة المرأة – بشكل عام– عند الشاعر الجاهلي لصيقة بجسدها، " الذي لا يخرج عن أحد النماذج الثلاث: معبودة كصنم أنثوي مثل : اللات، العزى أو جسدا أنثويا موؤودا، أوجسدا مهيأ للعشق " [2] .

واستمرت صورة المرأة الجسد حتى في العصرين الأموي والعباسي في قصائد عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس، وفي العصر الحديث انتقل الجسد من نطاقه المادي المحسوس إلى مجال مفاهيمي وفني واسع، باعتبار أن الجسد حقل دلالي يحيلنا إلى الوطن، الحياة، الأرض، الرحم ، بحيث تقلصت تلك الدلالة التي اتسم بها الشعر العربي، من جسد حافل بالإغراء إلى جسد زاخر بالأمومة والمعرفة والهوية[3].

ومة هنا أصبح للمرأة الأم في العصر الحديث، قيمة ثقافية هامة على صعيد النتاج الشعري، فقد ناجى الشاعر القروي أمه بقصيدة قال فيها:

سلام إلى حيث روحي بلبنان سابحة هائمة
إلى إخوة كفراخ القطا وأم على أمرهم قائمة
إذا عبس الدهر في وجهها تضل لهم أبدا باسمة[4]

هكذا كان للأم شأن رفيع في الشعر الرومانسي المهجري، إذ بلغت لديهم منزلة التقديس، وصحبوا خيالها في حلمهم وترحالهم، وأكثروا من ذكرها في قصائدهم.

---

[1] عمر الدقاق، م س ،ص92.

[2]– مصطفى ابو العلا، المرأة في الشعر العربي (قضايا أدبية ونقدية) ، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ، د.ت، ص:8.

[3]–– ينظر مصطفى ابو العلا، م.س، ص: 28.

[4] – القروي رشيد سليم الخوري، الديوان ، المجلد الأول، دار المسيرة ، بيروت، لبنان، 1978 م، ص: 61.

لم تغب التجارب الأدبية للشعراء الرومانسيين المهجريين لحظة واحدة وهي تعيش الواقع في المهجر، وتمتد جذورها إلى عمق الوطن العربي ، تشارك في تضميد جراحها، فالتجربة الشعرية لدى الشعراء المهجريين لها خصوصيتها في إرتباطها بالمكان وبالتاريخ، ولها توهجها الذي زاد أثره من خلال إحساس شعراء العرب بالغربة والحنين.[1]

3- الشعور بالضياع:

نزح الشعراء العرب الرومانسيون عن أوطانهم إلى المكان الذي ضنوه ينبت العزّ، ويوفر الرزق، وفي نفوسهم أساطير حول أناس غادروا قراهم وجبالهم، ولم يعودوا خائبين، ولكن ما وطئت أقدام الشعراء العرب الرمانسيين بلاد الغرب حتى تبددت أحلامهم، لقد بان لهم أن ما رأوه بعين الخيال لماعا، لم يكن في الحقيقة إلا سرابا[2].

كذلك كان شأن الشاعر رشيد أيوب، حيث راح يشد الرحال نحو العالم الجديد، بنفس تطفح بالتفاؤل وتشرق بالأمل، ولكنه تحت وطأة السنين بات يلعن تلك الساعة المشؤومة التي قرر فيها الرحيل، حيث يقول:

أعلل نفسي إن سئمت بعودة ولكنها الأيام تبا لها تبا
فللّه هاتيك الربا وربوعها فإني قد ضيعت في تربها القلب
ويا حبذا ذاك النسيم فإنّني لينعشني ذاك النسيم الذي هبّا[3]

لقد فارق الشاعر وطنه وأهله دون أن ينشد ضالته، ودون أن يدرك السعادة المنشودة، فقبع في مهجره حزنا مهموما، يعيش على ذكريات الوطن، فوهنت عزيمته بعدما أضناه السعي حتى رسخ في ذهنه أن القدر إنما يعانده " فذلك المغترب الذي تمرد عن وطنه، وكفر بما حباه الله له من نعم، كان عليه أن

---

[1]- ينظر أحمد يوسف خليفة، مدخل إلى الأدب العربي الحديث في المهجر الإسباني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006 م ، ص:6.

[2]- ينظر عمر الدقاق، م.س، ص: 107.

[3]- نقلا عن أنس داود ، م س ، ص 171

يقتلع جسده من ترابه المقدس ليرمي به في الأرض الغريبة، حيث خلف وراءه الدعم في المآقي والنار في الأكباد، فلم يعد له سوى الشعر يلوذ به ويخلو إليه، ويستودع ما في نفسه من بوح، وما في قلبه من نجوى" [1].

لقد وجد الشاعر المهاجر نفسه معلقا في فراغ مخيف، إنّه الشعور بالضياع الذي

عبر عنه الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته (أمنية المهاجر)[2] حيث قال:

جعلت والخبز وفير في وطاني	**وألسنا حولي وروحي في ضباب**
وشربت الماء عذبا سائغا	**وكأني لم أذق غير سراب**
حيرة ليس لها مثل سوى	**حيرة الزورق في طاغي العباب**
ليس بي داء ولكني امرؤ	**ليس في أرضي ولا بين صحابي**

يبدو أن الشاعرأضاع وطنه، وفقد اهله ، دون أن يدرك السعادة المنشودة ، فإذا هو آخر الأمر يقرّ بهزيمته ، ويستسلم لمصيره ، فيستفيق على حقيقة مرة مفادها هو إقرار البقاء للأقى حتى فيما يخص الغربة ، يهتدي الشاعر أبو ماضي إلى هذه النهاية المؤسفة في قصيدته (أنت) [3] حيث يقول:

واغتراب القوي عزوفخر	**واغتراب الضعيف بدء الفناء**

لقد تحمل الشاعر بخروجه عن وطنه، مسؤولية أن يشق لنفسه وجودا كاملا، ولكنه وجد في الحضارة الغربية المادية تناقضا مع مكوناته ، وتحديا للمثل التي غرستها في نفسه بيئة شرقية عربية، إسلامية مسيحية، فكانت غربته في عالم يستبد فيه الصراع المادي، أذكى لإحساسه بنفسه، ومدعاة لأن يفكر في وجوده، وصورة من الصراعات التي تعرض لها في غربته عن العالم، والتي تكاد تكون عند بعض شعراء المهجر تراجم ذاتية.

➢ **الهوامش:**

[1]– عمر الدقاق ، م.س ، ، ص102 .

[2]– ديوان تبر وتراب ، م س ، ص74

[3]– ديوان الخمائل ،م س ، ص38

(1) الشنفرى، لامية العرب، شرح وتحقيق: محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، مطابع قدمور الجديدة، دط، 1968 م ، ص27

(2) جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، ط3، 1964م، ص:32.

(3) عمر الدقاق، ملامح الشعر المهجري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب، ط1، 1978م ، ص79ا

(4) إيليا أبو ماضي ، ديوان الخمائل،دار العلم للملايين ،بيروت، لبنان، ط 10 ،1984م،ص186.[1]

(5)عمر الدقاق، م س ، ص: 82.

(6) إيليا أبو ماضي، ديوان تذكار الماضي، دار العودة، بيروت، لبنان، دت، ص38

(7) عبد اللطيف شرارة، إيليا أبو ماضي(سلسلة شعراؤنا رقم 06)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ص21.

(8) إيليا أبو ماضي ، ديوان الجداول ،قصيدة (وداع وشكوى)، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، ط10، 1975م، ص93.

(9)إيليا أبو ماضي ، ديوان تبر وتراب،دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان ، ط4، 1966 م ، ص: 94.

(10) إيليا أبو ماضي ، ديوان تبر وتراب، م س، ص76

(11) إيليا أبو ماضي ، ديوان الخمائل، م س، ص86

(12) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف ،مصر، ط7، 1979م، ص263

(13) محمد عبد المنعم خفاجي، قضية الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني ،بيروت، لبنان، ط3، 1980م، ص342.

(14) القروي، الديوان ، المجلد الثاني، دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1978 م،ص:255

(15) نقلا عن أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، مصر ، دت ، ص112

(16) عمر الدقاق، م س ،ص92. [1]

(17) مصطفى ابو العلا، المرأة في الشعر العربي (قضايا أدبية ونقدية) ، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ، د.ت، ص:8.

(18) ينظر مصطفى ابو العلا، م.س، ص: 28.

(19) القروي رشيد سليم الخوري،الديوان ، المجلد الأول، دار المسيرة ، بيروت، لبنان، 1978 م، ص: 61.

(20) ينظر أحمد يوسف خليفة، مدخل إلى الأدب العربي الحديث في المهجر الإسباني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006 م ،

(21) ينظر عمر الدقاق، م.س، ص: 107.

(22) نقلا عن أنس داود ، م س ، ص 171

(23) عمر الدقاق ، م.س ، ، ص102 .

(24) إيليا أبو ماضي، ديوان تبر وتراب ، م س ، ص74

(25) إيليا أبو ماضي ، ديوان الخمائل ،م س ، ص38

أدونيس بين التراث الشعري والحداثة

الأستاذة عزي مريم
جامعة الجيلالي ليابس بسيدي بلعباس

أدرك الفكر العربي مدى التخلّف و السبات و الجمود الفكري الذي عاشته البيئة العربية في ظل الحماية العثمانية؛بمجرّد اِصطدامها بالفكر الغربي الذي كان يشهد تطوّرا ملحوظا و تقدّما باهرا "حيث أدى هذا الصدام العنيف إلى خلخلة كافة الموازين في الوطن العربي وهزّ النفوس هزّا عاصفا مما أدى إلى ردود فعل شتى "1إثر هذه الصدمة قرّر العرب إعادة النظر في الماضي و الحاضر و التطلّع إلى مستقبل أفضل ؛فكان هذا القرار خطوة أولى دفعت الفكر العربي نحو الأمام،خطوة كانت بمثابة إعادة الحساب و ترتيب الأوراق .

كان تعامل العرب مع التراث وفق أربع تيارات هامة:أولها التيار الذي ناد بالعودة إلى الماضي ،وتيار ثاني دعا إلى نبذ الماضي نهائيا والاِعتماد على ما أنتجه الغرب،أما التيار الثالث فقد دعا إلى إجراء عملية تشريحية توفيقية بين قيّم الماضي ومعطيات الحضارة الغربية الإيجابية و تيار رابع نظر إلى التراث الثوري على أنّه قوى حيّة .2 فما مفهوم هذا التراث الذي اِختلفت فيه وجهات النظر و تضاربت حوله الآراء؟

يُعرّف مصطفى بيومي عبد السلام التراث في كتابه دوائر الاختلاف "على أنّه منتجٌ معرفي ينتمي إلى سياق تاريخي معيّن وإلى زمن تاريخي معيّن أيضا "3 تراث جعل النّقاد العرب يقبلون على قراءته من جديد و يعيدون النظر فيه "لمجاوزة الحاضر المتخلّف في جميع القطاعات وعلى جميع المستويات ،أملا في المستقبل "4 فكانت عودة من أجل تخطي واقع مرير وتطلّع إلى مستقبل أكثر إشراقا وازدهارا .

إعادة قراءة التراث ومحاولة فهمه فهما مغايرا وتأويلا صحيحا جعله يتمركز "بين حدثين حدث إنتاجه وحدث إعادة إنتاجه، حدث الكتابة وحدث القراءة وإذا كان حدث إنتاجه وصنعه قد تمّ في زمن تاريخي معيّن، فإنّ حدث قراءته ينطوي على زمن مغاير "5 هكذا أدّت عمليّة إعادة قراءة التراث دورا هاما في تغيير

رؤية الفكر العربي للماضي فتغيرت قضية التراث "من كونها قضية الماضي لذاته أو كونها إسقاطا للماضي على الحاضر إلى كونها قضية الحاضر لنفسه ،أي كون الحاضر صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل"6 بمعنى أنّ الحاضر أصبح هو نفسه حلقة وصل تربط بين حلقتي الماضي والمستقبل ؛حلقة لا يمكنها التخلي عن أيّ حلقة منهما سواءً التي سبقتها أم التي تليها.

إثر هذا التحوّل الذي شهده الفكر العربي– بتغيّر نظرته إلى الماضي– عبّر النّقاد عن أرائهم حول التراث، حتى أنّ من الشعراء العرب من كان لهم باعا في ذلك؛ شعراء عبّروا عن موقفهم من التراث الشعري بطريقتين؛ طريقة اِتخذت من الكتابات النّقدية سبيلا إلى ذلك وطريقة جعلت من القصائد الشعرية منبرا يمرّر الشاعر من خلال موقفه ،و أدونيس* واحد من هؤلاء الشعراء الذين سلكوا هذا النهج.7 فكتاباته النقدية و الشعرية فيها من المقولات والآراء ما يجعل المتلقي يقف على حقيقة موقفه .

يُعرف أدونيس التراث على أنّه "القوى الحيّة التي تدفعنا بِاتجاه المستقبل، فما يهمّنا من التراث اليوم (...)يكمن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل هكذا يجب أن نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي الماضوي ."8 إذا أدونيس لا ينظر إلى التراث على أنّه حقبة زمنيّة مضت يجب الاِرتباط بها بل ينظر إليه على أنه طاقة تنير الحاضر و المستقبل و مخزون معرفي يدفع دوما إلى الأمام.

شأنه شأن أيّ مثقّف عربي" تأسّس لديه وعي جديد مؤداه أنّ الماضي(...) ليس خيرا كله هو مزيج من الخير و الشر، من الخطأ و الصواب من عناصر التقدّم وقوى التخلّف "9 هكذا تغيّرت نظرة العربي إلى التراث؛ فلم يعد ينظر إليه على أنّه الكل المتكامل الذي لا يشوبه قبح بل أصبح ينظر إليه على أنّه منتج إنساني يضمّ الجيّد و الرديء في آن واحد.

منتجٌ جعل أدونيس يُقبل على أمور و يتجاوز أمورا أخرى فهو القائل:"حين أخذت أحارب الماضي لم أكن أحارب الشعر القديم وإنّما كنت أحارب الموقع التقليدي وحين أخذت أعود بالمقابل إلى الشعر القديم لم أكن أعود إلى الماضي التاريخي ومواقعه التقليدية وإنّما كنت أعود إلى مستويات في الوعي وتصوّرات للحياة والإنسان و العالم وحالات نفسية وروحيّة"10عن أيّ موقع تقليدي يتحدّث أدونيس؟ أيتحدّث عن

مكانة الشعر العربي القديم كونه أصلا لكل إبداع ،وعن اِعتباره النموذج الذي يجب على كلّ مبدع أن يحاكيه فيعتبره المثال الذي يقتدي به و الأصل الذي ينسج على منواله؟

يُوضّح أدونيس موقفه من الشعر العربي القديم في كتابه زمن الشعر فيقول " إنّا لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر ،بل نرفض أنّ نبدع ضمن أطره الفنيّة و الثقافية التي صدر عنها" 11هذا يعني أنّ أدونيس يرفض النظرة التقديسية للشعر العربي القديم ولا يرفضه جملة "فالماضي لم يعد يهمّ الشعر العربي الجديد كقدسية مطلقة نهائية ،وإنّما أصبح يهمّه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه وبقدر ما تبدو الطريق التي فتحها طريقنا نحن اليوم وبقدر ما يضيء ونحن نسير في عتمات الحاضر صوب المستقبل ."12 إنّ عودة أدونيس إلى الماضي ترى ما يتجاوز التاريخ ؛ترى الأعمال الشعرية مستقلة عن الظروف التي نشأت فيها تنظر إلى الإبداع بغضّ النظر عن أي فترة نشأ فيها .

أعمالٌ وجد أدونيس نفسه مشدودة إليها وشخصيات تراثية اِستحوذت على اِهتمامه فاِعتبرها مثلا له فهو القائل :"أعتبر مثلا طرفة بن العبد وعروة بن الورد واِمرئ القيس وذا الرمّة وأبا تمام وأبا نواس، والمتنبي والشريف رضا و النفري ،وكثرين غيرهم يعيشون حتى بطرائق تعبيرهم في كثير من قصائدهم في عالمنا الشعري الحاضر، الذي نسميه حديثا (...) ذلك لأنّ نتاجهم يكتنز بهاجس البحث عن العالم الجديد وعن واقع آخر فيما وراء الواقع "13 هكذا بلغ اِهتمام أدونيس بهذه الشخصيات وبأعمالها الشعرية إلى درجة الإعجاب ؛إعجاب جعله يعتبرها مثلا له ،لا لشيء سوى لأنّها كانت شخصيات مفعمة بروح التساؤل والتطلّع من أجل عالم أفضل كانت تراه هدفا ؛أي بمعنى آخر كانت شخصيات تراثية لها رؤيا خاصة تميّزها في مجال الشعر عن غيرها.

أمّا عن تجربة أدونيس النّقدية فقد اِعتبرها محمد فلاح متأثّرة "بمصادر عدّة أولّها الشعر العربي الكلاسيكي ممثّلا في شعراء عرب دون غيرهم،اِختارهم في قراءاته الشعرية وهؤلاء الشعراء ليسوا إلا بشار بن برد، ويأتي بعده أبو الطيب المتنبي الذي صهر أفكار عصره وفلسفات معاصريه في شعره ،وأبو العلاء المعري (...) وأبو نواس "14 هذه بعض الشخصيات التي تأثّر بها أدونيس فتناول أعمالها في أعماله

الشعرية و النقدية معا؛ شخصيات حملت على عاتقها لواء التجديد فإستطاعت أن تجد لنفسها حيّزا في خطابه النقّدي .

أثارت علاقة التراث بالحداثة جدلا كبيرا بين المفكرين و الشعراء فإختلفت الآراء وتباينت المواقف "فمنهم من ذهب إلى أنّه يمكننا أنّ نكون معاصرين و حداثيين إذا كنّا تراثيين وأنّ معاصرتنا في تجديد تراثنا، ومنهم من ذهب إلى أنّ معاصرتنا وحداثتنا في اللحاق بالآخرين بأيّ وسيلة وبأيّ ثمن ."15 فضمن أيّ فريق يمكن تصنيف أدونيس بوصفه شاعرا ومفكّرا وناقدا حداثيا؟

قبل الإجابة على هذا السؤال لابد من الوقوف أوّلا عند مفهوم الحداثة كما حدّده أدونيس "فالحداثة تعني التغاير و الخروج عن النمطية ،والرغبة في خلق المغاير(...)وهي ليست إبتكارا غريبا ،لقد عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن،أي قبل بودلير،و ملارميه ورمبو بحوالي عشرة قرون وهي ليست مستوردة وليست فطرا، وإنّما هي ظاهرة عميقة في الشعر العربي"16 هذه هي الحداثة كما حدّدها أدونيس؛ تغيير أصيل عرفه التراث الشعري العربي منذ القرن الثامن .

إلا أنّ هذه الحداثة لا تتعارض و القديم وإنّما هي رحلة تكملة لما بدأه الأولون" فما ينبغي أن نتعلمه ممن أنتجوا لنا المعرفة الماضية إنّما هو ضرورة إنتاج رؤية جديدة ونظام جديد من المقاربة و المعرفة ،هو أن نكمّلهم لا بتكرارهم ،بل من اللهب الذي حرّكهم لهب السؤال والبحث(...) وهذا يقضي سؤالهم و مواجهتهم ،إذ دون ذلك لا نقدر أن ننتج معرفة عربية تترابط في سياق تاريخي واحد." 17 هكذا يربط أدونيس بين حداثة يؤمن بها على الصعيدين –الإبداعي و النقدي– وتراث يسعى أن يكون إستمرارا لما ينادي به.

المتأمل لكتابات أدونيس النقدية ولاسيما ما تعلّق منها بالحداثة و التراث الشعري يقف على حقيقة موقفه من كليهما فهو موقف" واقعي مستنير يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر."18 وهي بذلك نظرة معتدلة لا تتعصّب لا للتراث على حساب الحداثة ،ولا تولي الحداثة أهمية قصوى على حساب التراث الشعري .

ذلك أنّ الحداثة التي ناد بها أدونيس لا ترفض التراث الشعري وإنّما تستمدّ وجودها من جوهره وعمقه ،فالأصالة في نظره " ليست نقطة أو موقعا في الماضي تجب العودة إليه(...)وإنّما هي الطاقة الدائمة على الحركة والتجاوز في اِتجاه المستقبل، أي في اِتجاه عالم يتمثّل الماضي فيما يستشرف مستقبلا أجمل وأغنى ."19 لذلك هو يرفض فكرة العودة إلى التراث الشعري والاِكتفاء بعمليتي إحيائه و التمحور حوله، دون مساءلته و الغوص في مكوناته من أجل إبراز قدراته– في الوقت نفسه– يرسم طريقا خاصة يحقّق من خلالها التميّز "فالتمحور حول الماضي إنّما هو موت آخر،وإنّه لا مجال للفكر العربي والإنسان العربي أن يحيا حقاّ إلا إذا تمحور على العكس حول المستقبل." 20 لكن هذا القول لا يعني أبدا أنّ أدونيس يدعو إلى الاِنفصال عن التراث الشعري وإنّما هو يدعو إلى عدم الاِنبهار به والتعامل معه على أنّه أمر مقدّس لا يصّح تجاوزه أو الاِلتفات إلى غيره .

يعتبر أدونيس أنّ المجدّدين هم أكثر صلة بمن سبقهم " فالعلاقة بين المجدّدين وأسلافهم القدامى أعمق جدّا منها بين المقلّدين وهؤلاء الأسلاف ،فالمجدّدون لم يلحّوا على التجديد إلا لأنّهم أجادوا فهم أسلافهم ،والواقع إنّنا اليوم نفهم آثارنا القديمة أكثر من أيّ وقت مضى والصلة بيننا و بين أسلافنا جوهرية لا شكلية عميقة لا سطحية"21 مقولة أدونيس هذه ترى في الحداثة العربية اِمتدادا للتراث العربي؛ ففهم التراث أو ما أسماه بالماضي كان سببا للدعوة إلى التجديد لأنّ "حداثة أي أمّة اِمتداد لتاريخيتها وهويّتها، ويفيد التراث إفادة كبيرة من وسائل الحداثة(...) ولذلك من الخطأ أن نفصل أو نجزئ حركة التاريخ أو نضع الحداثة في مواجهة التراث و الأصالة ،فهما يسيران في خطّ ذي اِتجاه واحد لا عكس." 22 هكذا ينظر أدونيس إلى الحداثة بِاعتبارها حلقة وصل بين الماضي و الحاضر وكذا المستقبل .

لأنّ التاريخ لا يستطيع تغييب أيّ حلقة من الحلقات التي أنتجها الفكر الإنساني في فترة من فتراته حتى أنّ الشعر نتاج إنساني وعمل إبداعي "يخطو إلى الأمام فما يلتفت إلى الوراء ذلك لأنّه الحرية التي لا قيد عليها ،ولأنّه الحرية يعود إلى ما أنجزه دائما ،ويتأثر بما أنجزه لأنّه في تحرّك دائم بين تذّوق ما مضى والاِستبصار فيه و الرغبة في اِبتكار شيء آخر يتذوّقه بشكل مختلف، فالإبداع غوصٌ في نقطة من الذات يلتقي فيها ما كان بما يكون،عود و بدء تذكر ونسيان في لحظة واحد."23 لذلك أصبح من غير اللائق أن

تقاس علاقة الإنسان بتراثه أو حداثته بمنطق الرفض و القبول أو الصلة و الإنفصال لأنّ العلاقة تشهد ترابطا و تكاملا "فليست المسألة مسألة اِنفصال وتأصّل وإنّما هي مسألة إبداع وتقليد ولا يجوز أن يُبحث التراث بمنطق الرفض أو القبول ،وإنّما هو مناخ للتأمل وإعادة النظر والإستبصار."24 من خلال ما سبق ذكره يمكن القول إن رؤية أدونيس للتراث تجعل هذا الأخير في مساءلة مستمرة كما تجعله ميدانا خصبا للبحث وإعادة النظر، لاسيما أنّ المعارف النقدية و الأدوات الإجرائية اليوم إزدادت ثراءً و تنوعا .

الهوامش:

1-أزراج عمر ،أحاديث الفكر و الأدب،دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة(الجزائر) ،ط.1،1984،ص.7.

2- ينظر المرجع نفسه ، ص.(17...21) .

3-مصطفى بيومي عبد اللام، دوائر الاختلاف – قراءات التراث النقدي-، دار فرحه للنشر والتوزيع،المنيا(مصر)، د.ط، 2003، ص.3.

4- المرجع نفسه، ص, 27.

5- المرجع نفسه، ص. 27.

6- حسين مروة، تراثنا...كيف نعرفه؟، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت(لبنان)، ط.1، 1985،ص.322.

* اِسمه الأصلي علي أحمد سعيد و أدونيس لقب أطلقه على نفسه ليلفت إليه انتباه المجلات التي كان يريدها أن تنشر له بعد فشل عدّة محاولات قدّمها باسمه الأصلي ؛أدونيس هو أحد ألقاب الآلهة، ،يصوّر في الأسطورة شابا رائع الجمال .للمزيد من المعلومات ينظر نجية دربال ومحمد الحبيب السلامي،ساعة صفاء،الشركة التونسية ، قرطاج (تونس)، د,ط، 1983، ص. 91.

7- ينظر إحسان عباس، اِتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان (الأردن)، ط.1، 2001، ص.244.

8- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية -، دار العودة ، بيروت (لبنان)، ط.1، 1980، ص. 244.

9- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط.2005،7، ص. 277.

10- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي ،بيروت (لبنان)، ط.6، 2005،ص,53.

11- المصدر نفسه، ص.255.

12- أدونيس ،مقدمة للشعر العربي ،دار العودة، بيروت(لبنان)، ط.1983،4، ص. 134.

13- هاني الخير، أدونيس – شاعر الدهشة وكثافة الكلمة-،دار فليس، الجزائر، ط.1، 2008، ص.5.

14-محمد العربي فلاح، أدونيس تحت المجهر- محاولة لتسليط الضوء على زوايا فكر أدونيس المظلمة-،دار الخلدونية ،الجزائر ط.1، 2008، ص. (99، 100) .

15-خليل موسى ،الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية،دمشق(سوريا)،ط.1، 1991، ص. (22، 23) .

16- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية-، ص. 326.

17- المصدر نفسه،ص. 337.

18- عبد العزيز مقالح، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت (لبنان)،ط.1، 2000، ص. 123.

19- المصدر السابق، ص. 337.

20- أدونيس، الثابت و المتحول-الأصول- دار العودة، بيروت(لبنان)، ط.1، 1974، ج.1، ص. 34.

21- أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، ص. 136.

22- خليل موسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص. 6.

23- أدونيس، زمن الشعر، ص. 53.

24- أدونيس ،فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية -، ص. 211.

ملامح التمسرح في الخطاب الدرامي " قمبيز "

أ: حقوق فاطمة

توطئة:

يتميز المسرح عن غيره من الفنون بازدواجية الخطاب المسرحي، إذ يتألف من نصّين: نص درامي ونص مسرحي، والنص الدرامي (**Dramatic text**) هو « نص المؤلف (المكتوب)، وهو ذلك النوع من التخيّل **fiction** المصمم خصيصا للتمثيل المسرحي (..) و المبني على أساس أعراف **conventions** درامية خاصة»[1]، فالنص الدرامي يرتبط بالحس الإبداعي للمؤلف، وبمدى قدرته على خلق نص أدبي قابل للتجسيد أو التشخيص على خشبة المسرح أو الركح، ونعت درامي يومئ « إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيّل المُمثَّل».[2]

أما النص المسرحي (**Perfarmance**) فنقصد به « نص العرض الذي يعني هنا مركب ظاهرة تشارك في تعامل الممثل– المتفرجين لإنتاج معنى **meaning** وإيصاله بواسطة العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له»[3]، ومنه فإن وجود نصين في الخطاب المسرحي يقودنا إلى التساؤل عن العلاقة التي تجمع بينهما، وعن المكانة التي يحتلها كل واحد منهما داخل الإطار العام للمسرح.

امتد الجدل القائم بين هذين النصين لفترة طويلة من الزمن، وازداد حِدّة وبرز بشكل كبير، كلما طُرحت مسألة تحديد الأولية التي يحظى بها النص الدرامي أو المسرحي، كما تبدلت المكانة التي يشغلها كل واحد منهما عبر التاريخ، ففي المسرح الكلاسيكي كان النص الدرامي يمثل حجر الأساس وله أهمية كبرى، حيث كان مؤلف المسرحية هو الذي يخرجها بنفسه، ثم بمرور الزمن تقلص دور النص الدرامي وازداد الاهتمام بالعرض المسرحي، ولاسيما مع رواد مدرسة براغ الذين سعوْا إلى تخليص العرض من تبعيته للنص الدرامي، فـ (أوتاكار زيش) في كتابه "علم جمال الفن و الدراما" رفض التسليم بغَلبة النص الدرامي، ورأى أنه «يحتل مكانة في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله».[4]

ويرى (فلتروسكي) أن هناك علاقة تلازم بين قيم الصوت المهيمنة على النص الدرامي والطريقة التي ينطق بها الممثل، أي أن النص يحتوي على تراكيب و إيقاعات صوتية خاضعة لأنظمة اللغة، تُلزم

الممثل بتكييف نطقه ليتلاءم مع القيم الصوتية للنص، «فنطق العرض المسرحي هو ترجمة مباشرة لكونتور صوت النص الموجود قبل أي عرض مسرحي».[5]

قد يكون النص الدرامي هو الغالب، ولكن مهما حاول الممثل أن يتقمصه ويتقيد بالتزاماته (الإرشادات المسرحية التي يضعها الكاتب المتعلقة بوصف الديكور والشخصيات، وطريقة الحوار) سيجد نفسه مضطرا إلى استخدام وسائل مسرحية أخرى غير لغوية، فالإشارة اللغوية قد تتناسب وقد تتعارض مع نسق التمثيل، حيث « تميل الإشارة التي يبدعها الممثل في المسرح، بحكم واقعيتها المفرطة، إلى احتكار انتباه الجمهور، وذلك على حساب المعاني اللامادية المنقولة بواسطة الإشارة اللغوية، وتميل إلى تحويل الاهتمام من النص إلى نطق العرض، من الأقوال إلى الأفعال الفيزيائية، وحتى إلى المظهر الفيزيائي للشخصية التي على الخشبة»[6]، مع ذلك تبقى اللغة ثابتة وضرورية في التمثيل « لأن عناصر الصوت للإشارة اللغوية هي جزء متمم لطاقات النطق التي يعتمد عليها الممثل».[7]

إذن، هناك تكامل بين النص و العرض، كما أن العلاقة بين المسرح و الدراما وثيقة جداً، « فالمبادئ الأساسية للفن المسرحي ترتبط بصورة وثيقة مع الفن الدرامي، والمسرح والدراما يشكلان وحدة كلية، و نتيجة لوحدة هذين الفنين، فن الكاتب و فن فريق العمل المسرحي، تولد قيمة فنية جديدة هي العرض المسرحي».[8]

ولكن هل ازدواجية الخطاب المسرحي تقتضي أيضا ازدواجية في المنهج السيميائي؟

لم يتم توضيح هذه الإشكالية بصورة دقيقة، فهناك أبحاث سارت باتجاهين مختلفين سيمياء للنص الدرامي وسيمياء للعرض المسرحي، دون أن نقوم بمقارنة نتائج المقاربتين، وهناك من اكتفى بدراسة النص الدرامي باعتباره الجزء الثابت الذي يمكن التعبير عنه بطرق مختلفة بواسطة الإخراج، وبطبيعة الحال هناك من اختزل النص الدرامي واهتم فقط بقراءة العرض المسرحي، وفي هذه المحاولة سنكون من الفريق الأول؛ أي أننا سنقارب الخطاب الدرامي "قمبيز" دون أن نلتفت إلى العرض المسرحي الخاص بها.

1- هيكل المسرحية:

تخضع المسرحية شعرية كانت أو نثرية في بنائها إلى هيكل خاص تتشكل منه، والذي يتخذ صورا مختلفة فإما أن يُجسّد في فصل واحد أو اثنين أو ثلاث، وكل فصل إلا ويتكون من عدة مناظر أو مشاهد

متناسقة و منسجمة، كما أن كل فصل يختلف عن الآخر من حيث نمو الصراع، فقد تبدأ العقدة من أول مشهد افتتاحي، وهناك من يفضل عرض مشاهد قبل بداية العقدة، وبتعبير آخر كل كاتب مسرحي له الحرية في تأزيم الصراع أو انفراجه.

تضم مسرحية (قمبيز) ثلاثة فصول، و يحتوي الفصل الأول على ثلاثة مناظر، فيشير (أحمد شوقي) إلى بداية العقدة التي تدور حولها المسرحية من أول منظر، الذي يتحدث فيه عن رغبة (قمبيز) في خطبة ابنة فرعون (أمازيس) (نفريت) التي رفضت الزواج به والمُضيّ إلى قصره، فتطوعت (نتيتاس) ابنة الملك المخلوع (أبرياس) أن تأخذ محل نفريت و تُزفّ إلى قمبيز، فتفدي وطنها و تضحي بنفسها حتى لا يزحف جيوش الفرس نحو مصر.

وفي المنظر الثاني جاء الوفد الفارسي لخطبة ابنة فرعون، فانبهر برغد العيش في عهد (أمازيس)، أما المنظر الثالث فواصل فيه شوقي تصوير إعجاب الفرس ببلاد مصر و بطرق عيشها و فنها، و في الوقت نفسه أظهر انزعاج المصريين من كثرة الأجانب و نيلهم المراكز العليا وضعف الجيش المصري الذي التفت إلى اللهو والمرح، وغياب فن المصري ومعماره، كما أفصح عن السبب الحقيقي وراء تضحية (نتيتاس) وهو عشقها لـ (تاسو) حارس فرعون الذي تركها وغدر بها، وتحول إلى نفريت.

وتميز الفصل الثاني بخلوه من المناظر، واكتفى فيه شوقي بتصوير حياة الملكة (نتيتاس) في بلاد الفرس وبطش (قمبيز) وخيانة (فانيس) القائد المصري، و استعداد الفرس لغزو مصر.

أما الفصل الثالث فقد احتوى على منظرين: المنظر الأول رسم فيه شوقي صورة نفريت وهي تنتحر على ضفاف النيل بعد أن أنبها ضميرها، في حين أن المنظر الثاني جسد أحداث الغزو وما أصاب المصريين من بطش قمبيز و ظلمه و تنكيله بهم، و اعتزام نتيتاس على مواصلة المقاومة الشعبية، لتنتهي المسرحية بنوبة جنون قوية تصيب (قمبيز) فيطعن نفسه بالخنجر ويقع على الأرض، و هي نهاية بدت للمصريين حتمية خاصة بعد أن قتل (قمبيز) العِجل آبيس إله المصريين.

2- ملامح التمسرح في الخطاب:

يختلف الخطاب الدرامي عن غيره من الخطابات، لما يمتلكه من ثراء علاماتي ديناميكي ومتغير، فالخطاب الدرامي هو الجزء الثابت من العرض المسرحي، و لقراءته قراءة سيميائية يتوجب على القارئ التسلّح بمعرفة وافية عن المسرح تتيح له رؤية المسرحية في خياله وكأنها تعرض أمامه.

يخضع النص المكتوب إلى قواعد المسرح و أساليب الاستعراض فهو يتحدد « في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي و يشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية ولاسيما إلى جسد الممثل و قدرته على تجسيد الخطاب داخل فضاء المسرح»[9]، ونقصد بملامح التمسرح حضور عناصر العرض المسرحي في الخطاب المكتوب، وسنحاول رصد أهم هذه العناصر والعلامات غير اللسانية التي تحتاج إلى تأويل.

أ. الديكور:

يعد الديكور عنصرا رئيسيا في المسرح، فهو العالم الذي يرسمه النص و يقوم القارئ بتشكيله في خياله، و يشمل الديكور كل ما هو موجود على خشبة المسرح وفقا لقانون السميأة.

اشتُقت لفظة ديكور من اللفظة اللاتينية **decoris** التي تعني التزيينات، أما في اللغة العربية فقد استخدم المسرح كلمتي (مناظر وتزيينات)، وظلت سائدة إلى أن شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي.[10]

والديكور هو أحد المقومات الأساسية التي لا يخلو أي خطاب درامي منها، وقد ركز عليه أحمد شوقي فقدم وصفا واضحا مع بداية كل فصل بل مع بداية كل منظر، ففي الفصل الأوّل أشار إلى الممر الذي بقرب غرفة فرعون الخاصة وهي «حجرة صغيرة أرضيتها من الخشب الملون و فيها بضعة كراسي خفيفة الوزن لطيفة الصنع، وفي زواياه الأربعة تماثيل للآلهة المصرية»[11]، ثم أومأ إلى حجرة عظيمة في قصر فرعون و« بهو عظيم من القصر زُيِّن بالمصابيح البديعة الألوان المصنوعة من ورق البردي و أغصان الزيتون، و صُفّت الأزهار هنا و هناك، و في ناحية من البهو جوقة العزف من حاملات القيتارة، والعود، و الناي، والدف، يموج المكان بأعضاء الوفد الفارسي في ملابسهم الفارسية الفاخرة، و برجال الحاشية وخدم القصر من الحرس والكهنة كبارهم وصغارهم و فتيان النوبيين، و قد وقف قهرمان القصر يصرف الوصفاء والنذل ويسخرهم في شؤون الوليمة و قد مُدّت الموائد الضخمة و جعلت عليها ألوان الطعام المختلفة من

خراف مشوية وباردة وبط صيد، ومن سمك النيل و من الحلوى بأنواعها، وسلال الفاكهة، ووضعت هنا وهناك أباريق الذهب و الفضة المملوءة من عتيق الخمر. يجلس إلى المائدة فرعون أمازيس وبجانبيه وأمامه كبار رجال الوفد الفارسي وعظماء رجال الكهنوت والدولة، وينتشر الآخرون على جنبات المائدة يتحادثون جماعات جماعات»[12]، هذا الوصف دلّ على أن الديكور غير مقيّد بحدود أو ضوابط وإنما هو واسع يشمل الأغراض والأماكن و الشخصيات وكل ما وُجد على الركح.

وفي الفصل الثاني يُرفع الستار فنرى « حجرة فارسية فخمة مفروشة بثمين الطنافس ومملوءة بالوسائد من الحرير المختلف الألوان، وقد زينت زواياها بالرياحين الكريمة، الملكة ووصيفتها تتي في الحرجة المذكورة»[13]، أما الفصل الثالث فنشاهد فيه نهر النيل وجماعة من المصريين والمصريات يتحادثون في ساحة من ساحات منفيس.

يمثل هذا الوصف الذي يقدمه (شوقي) في بداية كل فصل علامة تدل على المكان الذي تجري فيه الأحداث وأهم الشخصيات المُحركة لوقائع المسرحية، وأهم ما لاحظناه أن (شوقي) وضع ديكورا يتلاءم مع خشبة المسرح ومساحتها في الفصلين الأول والثاني، أما الفصل الثالث فجرى منظره الأول على ضفاف نهر النيل الذي يصعب تجسيده على خشبة المسرح، لذا يبدو أن المخرج الذي سيعرض هذه المسرحية سيلجأ إلى سرد هذا المشهد، أو يحدث صوت جريان الماء ويحكي الحدث.

ب. الموسيقى:

تتمتع الموسيقى بأهمية بالغة في حياة الأفراد والمجتمعات، وتنبع أهميتها من قدرتها على بعث الاسترخاء و المتعة وتطهير النفوس من أدران انفعالاتها، أما في المسرح فهي تساهم في بناء العرض وجذب الجمهور بإحداث فجوات وتغيرات تكسر الألفة والروتين، وتجعل المتفرج دائم الحضور بجسده وعقله، كما أنها تبعد الملل و السأم و تجدد الرغبة في استقبال العمل المعروض والتفاعل معه.

ارتبط المسرح منذ نشأته بالموسيقى، فكانت الخشبة لا تخلو من جوقة عزف وجوقة إنشاد، وقد « اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطوّر الذائقة العامة، فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي العرض إيقاعه، وتارة عنصرا مرافقا له وظيفة جمالية، و تارة عنصرا

دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى»[14]، فيحدد نوع المسرح تراجيديا أو كوميديا و زمنها، و يكشف عن نفسيات الشخصيات و نوازعها والجو العام للمسرحية.

وظف (أحمد شوقي) عنصر الموسيقى في مسرحيته (قمبيز) بدقة متناهية، وارتبط وجودها بتصوير الجو النفسي للشخصيات، ففي الفصل الأول تبدأ الموسيقى حزينة تعم المكان ما تفتأ أن تتحول إلى أنغام هادئة ثم ترتفع فجأة حين يدخل الملك فرعون والأميرة نتيتاس وكبار الكهنة، وتشير البداية الموسيقية الحزينة إلى نوع المسرحية فهي حتما تراجيديا.

بعد موافقة فرعون على طلب الفرس تُعزف ألحان رقيقة عذبة يصاحبها غناء رجال الفرس، وتعلو مع مجيء الأقزام والفتيات للرقص، لكن سرعان ما تتحول هذه الموسيقى الراقصة و تأخذ إيقاعا مرتفعا يبعث في النفوس الخوف والشعور بالخطر حين جاء الساحر (حوتيب) ومارس بعض فنه، فتحولت عصيهم إلى أفاعي، ثم طلب متطوعا من الفرس ليقطع رأسه ثم يعيده إلى جسده، فارتعب الجميع و أبوا.

واستمرت الموسيقى في الفصل الثاني على نفس الوتيرة بين الهدوء و الصّخب، أما في الفصل الثالث فكانت هناك ألحان خراب و دمار و حزن.

ج. الإضاءة:

ترتبط الإضاءة ارتباطا مباشرا بعناصر الديكور و طبيعة مواده و نسق الألوان، وكانت «وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي»[15]، فتضفي على الجو المسرحي دلالة معينة، و تبين للقارئ أو المتفرج زمان ومكان وقوع الأحداث، و توضح معالم الشخصيات و التعابير التي تطرأ عليها، و أيضا هي « قادرة على التعبير عن نوع المسرحية سواء كان العرض تراجيديا أو تاريخيا وحينئذ تكون وظيفة الإضاءة هي خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون و تتأكد فيه شخصياتهم».[16]

لم يوظف أحمد شوقي في مسرحيته عنصر الإضاءة توظيفا مباشرا و إنما لمّح إليها في ثنايا الحديث، و ترك للقارئ أو المخرج مهمة استنباطها، فمع بداية الفصل الأوّل تظهر غرفة فرعون مُضاءة ثم ما تلبث أن تخفت الإضاءة و تنعدم عندما تدخل عليه ابنته (نفريت) التي أظلمت الدنيا في عينيها، لتُنار الغرفة و تنقشع الغمامة السوداء التي خيّمت على غرفة فرعون، حين دخلت (نتيتاس) كأنها نور أو ملاك أو

شعاع من السماء نزل، و تُقدم نفسها كعروس تُزف إلى (قمبيز) بدلا من (نفريت)، و تقل الإضاءة في المنظر الثاني لتدل على مجيء الليل وإذ بأشباح وأرواح بعضها مضاء و بعضها الآخر مظلم تطوف بين رجال الوفد الفارسي.

وفي المنظر الثالث يضاء البهو بمصابيح ملونة تعكس أنوارا مثل قوس قزح تضفي على المكان حسنا و جمالا، ثم تنحصر الإضاءة في ناحية من البهو فإذا بنفريت ابنة فرعون تدخل بزيها اليوناني فتخطف الأبصار، وتنعقد لرؤيتها الألسنة، وقد استعان (أحمد شوقي) بالإضاءة إما للكشف عن حالة نفسية أو للتركيز على شخصية مهمة.

وفي الفصل الثاني يُضاء قصر قمبيز بجمال الملكة نتيتاس وحسنها، ويسوده الظلام حين يخون (فانيس) فرعون ويفضح كذبه على قمبيز، أما في الفصل الثالث فقد بدت (منفيس) بقصورها و ساحاتها كئيبة مظلمة، أنهكها بطش (قمبيز) وتخريب رجاله، فصارت وكرا للغربان والبوم، ليسطع في النهاية بصيص من النور حين انتهت الحرب بموت قمبيز، فرحل الفرس عن مصر وتركوها لأهلها يصلحون و يرممون ما دُمِّر منها.

د. اللون:

صارت الألوان في حياتنا وسيلة تواصل مهمة تكون أبلغ من اللسان أحيانا، فقد « اندمجت الألوان في السلوك الحضاري المعاصر فأصبحت تكتسي دلالات و تشكل خطبا تفهم كما تفهم الخطب الطبيعية (..) فاللون لم يعد مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى سيميائية إلى عالم من الرموز»[17]، و لأهمية اللون عملت السيمياء على دراسته والبحث في دلالاته ومدى تأثيره على المتلقي، وتساهم العلامات اللونية في تشكيل الفضاء المسرحي.

لم تخل المسرحية الشعرية (قمبيز) من الألوان، بل تنوعت من الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر والبنفسجي والأبيض والأسود والفضي والذهبي، فاللون الأحمر مثلا دلّ على شعار الفرس وهو لون النار إلههم و معبودهم، والأصفر دل على الجدب وأنذر بقدوم الشؤم، والأخضر دل على الخصب، والبنفسجي على الكهنة الذين يعيشون حياة العزوبة، وبهذا تعددت الألوان في الخطاب المسرحي و تنوعت دلالاتها.

هـ. الأداء الصوتي:

تكتسي الأصوات التي تصدر عن الشخصيات أثناء الحوار دلالة مهمة تكشف عن نفسية قائلها وحالته الاجتماعية ومستواه الثقافي، و يمثل الصوت في المسرح نسقا علاماتيا يساهم في صياغة « الفضاء المسرحي ليس من خلال الوصف الأيقوني أو المجازي أو الاستعاري فحسب، بل و من خلال أفعال الكلام التي لا تعمل على دراسة الظاهرة اللسانية في مظاهرها الصورية، بقدر ما تعمل على دراستها كعناصر سلوك محكم – القاعدة، و كذلك من خلال الإشارات شبه اللسانية (الإيمائية المرتبطة بالكلام)».[18]

ويرتبط استقبال العمل المسرحي من طرف المتفرج بصوت الممثل وما يطرأ عليه من تغيرات تجعله يتتبع المواقف النفسية و الدرامية بشغف وانتباه، وتظهر مفارقات الأداء على المستوى الصوتي في العرض بوضوح أكثر من النص المكتوب، لكننا مع ذلك سنحاول الوقوف على تغير النبرات الصوتية، مستندين في ذلك على الإرشادات التي يقدمها الكاتب والسياق الخاص بكل شخصية، فأول صوت كان لنفريت بدا حزينا مهموما في حوارها مع تاسو:[19]

تاسو: ما لكِ يا نفريت ما هذا الأسى؟ما بالُ عيْنيْكِ تُريدان البُكا؟

نفريت: تَسألني مابي ألمْ تعلمْ بِما جرى و يجري منْ فجائعِ القضا

كيْف لَقدْ كان حِسابي أنَّنا بخِطبةِ الفرْس تحطَّمْنا معا

تاسو: إذنْ فهَذا الغَمُّ منْ جرَّائها وَ نْتِ تخشَيْن الرحيلَ و النَّوى

نفريت: و فرْقتي تاسو ألمْ تحزنْ لها؟

تاسو: ولمَ و في الفرس يكونُ المُلتقَى

نفريت: هذا الغَباء مِنكَ تاسو عجَب ليْسَ المكانانِ على حَدِ سَوا

هُنا أبي إذا بكَيْتُ رقَّ لي وإنْ شَفَعْتُ لكَ عِندهُ عفا

تاسو: و ثَمَّ؟

نفريت: وحْشُ في إهابِ بشر يقتُل من يلْقى

لم تُطق نفريت حزنها فتغيرت نبرتها و ازدادت حدةً، وصارت عنيفة فتصرخ بأعلى صوتها:

لِيَجْرِ بما شاءَ تاسو القضاء لِيَجْرِ بما شاءَ تاسو القدر

لِتُخْسَفْ بِقوْمٍ عليها البِلادُ ليسْتَأْخِر النيل أو ينْفجِرْ!

فَأما أنا فسَأبقى هنا وإنْ غَضِبَتْ فارسٌ و النُّمرْ

فَما الفُرسُ لي بالصِّحابِ الكِرامِ ولا في مُلكهم من وَتَر[20]

تدخل نتيتاس فتزداد نفريت غضبا وتحدثها بغلظة و فضاضة:

نفريت: منَ المُفاجئ نتيتا؟

نتيتاس: نفريت أصغي لِقوْلي فلي إليْكِ كلام

نفريت: تكلَّمي و اقْتصِدي

نتيتاس: و لمْ أَزلْ مُقتصِدة

نفريت: أتَيْتِني شامتةً [21]

يزول غضب نفريت ويعاودها الحزن من جديد في حديثها مع والدها فرعون:

نفريت: أبي كُنْ لي فقدْ أظْلد متْ الدنيا بعيْنيّا

فرعون: سأجْلو ظُلمة الدنيا و أمحوها بِكفيَّا

نفريت: ربّاهُ أبي

فرعون: ما لِلأميرةِ باكِيةً [22]!

يكشف هذا الحوار عن درجة الحزن التي كانت تشعر بها نفريت، فبقيت هذه النغمة متواصلة، إلى أن يحدث تغيير في نبرة صوتها، فبعد أن كان صوتها تارة حزينا و تارة أخرى قويا غاضبا، صار الآن متهكما حين أتت إليها نتيتاس وسألتها عن والدها فأجابت باحتقار:

تُلاقينَهُ هُنالِكَ في حُجُراتِ الصنم

اذْهبي

تدخل نتيتاس على فرعون فتلقي عليه تحية فيها احتقار و ازدراء و تواصل حديثها باعتزاز وكبرياء:

نتيتاس: التَحايا لِعرشِ مِصر المُفدّى من أَبي ساكِنِ السَّماء و جَدي

فرعون: و سلامُ الذي على عرش مِصرَ لا تُؤدينَهُ؟

نتيتاس: وكيْفَ أُؤدي؟

ليس بيْن ابنةٍ و ساقِيَ أبيها غَصَّة الموت من سلامٍ و ردِّ

إن حقدي عليك دينٌ و بِرٌّ رب لا يذهب العقوق بحقدي

فرعون: فيمَ قد جِئتني إذن

نتيتاس: جئتُ أفدي وطني مِنْ سيْفٍ قمبيزَ و نارِهِ

جئتُ أفدي وطني مِنْ دَنسِ الفَتحِ و عارِهِ[23]

يُعجب فرعون بعرض نتيتاس فيُظهر لها الود ولكنها تستنكر ذلك وتستهزئ به وبابنته ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي:

فرعون: بَخٍ بَخٍ بِنتَ أخي

نتيتاس: أنْتَ يا قاتِلَ عمي؟؟

لا.... أبي....بِأبي و أُمي

فرعون: لا تدْفعي نْتيتَبِي و لا تُهيجي غضبي

نتيتاس: تقْتُلُني مثلَ أبي؟!

نفريت: نْتيتسْ أُختي؟

نتيتاس: تحدث (نفسها)

أُختُها ما أضَلَّها متى كانَ بيْتي مُجرمينَ و آلي[24]

تستمر نتيتاس في حديثها بنفس النبرة بل تزداد قوة في حوارها مع تاسو الذي يحاول جسَّ نبضها:

تاسو: نتيتاس ألا كأْسُ ألا شكْوى أ لا عتَب

أ يُنسى في سُويْعات و يُطوى ذلك الحُب

نتيتاس: دَعِ الحُبّ فلمْ يُخلق لهُ ما لا لهُ قلْبُ[25]

ثم يتحول الصوت تدريجيا ليكتسي شيئا من العتب و اللوم و هي تخاطب نفسها:

مَضى الغادِرُ لمْ يشعُر بِما حمّلَني الغدر

و لا رَقَّ له نابُ على جُرْحي و لا ظُفْر

تكَلَّمتُ فلمْ يسمَع و أنَّى يسمعُ الصَخْرُ

هبي معْرِفةُ الغاد رِ لم يأْتِ بها الدَّهْر

أقلّي شُغل الفِكر فقد أتْعبَكِ الفكر[26]

وفي الفصل الثاني يظهر تحول جذري في نبرة نتيتاس، فقد ألفناها في الفصل الأوّل قوية مستهزئة محتقرة، فصارت حنونة عطوفة و هي تتحدث مع قمبيز:

المَلِكُ جاءَ حُجرْتي؟ كيفَ متى؟

المَلِكُ في مقْصورتي يا مرْحبا يا مرْحبا

سلامُ سيِّدِ الأرضِ سلامُ حَيْدَرَ البيدِ

من دانتْ له الدُنيا و ألقتْ بالمقاليدِ[27]

ثم ما لبث أن أصبح صوتها قويا يملأه الشتم والسباب في الحوار الذي دار بينها وبين فانيس:

فانيس: سلامُ الشَّمسِ من مِصرَ سلامُ النّارِ من فارس

على الملـكة نفريت أوْ الملكة نـتيتاس

الملكة لنفسها: رماني النَذْلُ بالسَّهْمِ

سلامُ لكَ يا فـانِسْ

أراك عليَّ يا فانيسَ تجرُو أ جرأَكَ المليكُ عليَّ عِنادي

ككلبِ خلفَ سيِّده تجرّا فواثِب رائحا و سطا بغادي

فانيس: بدأتِ أميرةَ الوادي بِشتْمي وما أنا يا ابْنةَ المقْتولِ بادي

لقد عيَّرتِني أنّي غريبُ وَلوعُ بالفـارِ و بالرِيادِ

الملكة: لقدْ هَجَم الوقاح على مكاني و أخْشى أن يَصيرَ إلى التمادي[28]

حين علم قمبيز بحقيقة الملكة ثار و استشاط غضبا عليها إذ نجده يقول:

الملك: سأُريها كيْف تنْقا دُ و تأْتي لي ضئيلة

في غدٍ تدْخُلُ مِصرَ ِنْتَ فرعون ذليلة

و تَرى السَّيْفَ مخُوفا و ترى النارَ مهولة[29]

الملكة: ما بِكَ مَوْلايَ ما أثاركَ ما أذكاكَ إنّي أراكَ مُلْتهِبَا

الملك: أثارَني منك أن كذِبْتِ و ذا فانيسَ قدْ جاءَ يفضحُ الكذِبا

احْذري أيتها الفتاةُ انْفِجاري

الملكة: انْفجِرْ ما بي انْفِجارَكَ ما بي

الملك: نتيتاس تَـمَردْت فما أبقيْتِ لي صبْرا

وكلمْتُكِ في الذَنْبِ فما أبْدَيْتِ لي عُذْرا[30]

جارت الملكة الملك في غضبه فردّت عليه بقوة، الأمر الذي أجج الصراع، و لكنها تُحكم العقل فتقلل من حدة غضبها و تحاول أن تلطف الجو و تستعطف الملك كي تحمي مصر من بطشه فتحدثه بنبرة تسودها الحكمة و التعقل فتقول:

الملكة: سيدي

الملك: ماذا؟

الملكة: عُدْ إلى الرَّشد ما جَنَتْ مِصْرُ يا قمـ بيز ما ذنْبُ أهلِها الآمِنينا

أميرُ الفُرس قُلنا كُلَّ شـيء و لمْ تقُل الحقيقة و الصَّوابا

الملك: أ عِندكِ مِنهما شيء؟

الملكة: و لِمَ لا

الملك: إذنْ قوليهِما و زِني الخِطابا

ذكَرْتِ الحربَ هلْ تخْشَيْنَ منها؟

الملكة: ولمَ لا وهيَ أجدرُ أنْ تُهابا[31]

الملكة: ذكرْتَ مَليكَ فارِس حرْ ب مصرَ وأنسيت العوائق والصِّعابا

سيَطوي الجيْشُ نحو حِياضِ مصرَ بِحار المِلْحُ و اللُجَجِ العذابا

و أَغْبى الناس منشمر لحرب توقع أن يصيب و لا يصابا

و دونَ النيل يجوبُ الجيْشُ صحراءً يبابا

و هَبْكَ بلغْتَ يا مولايَ مِـصراَ

الملك: وماذا عِند مصر

الملكة: تجيء غابا

ترى أُسَد القِتال عليهِ شتى تقلَّدت الصَوارِمَ و الحِرابا[32]

يصغي الملك إلى حديث الملكة، و فجأة يثور و يأخذه الاعتزاز و الكبرياء فيقول:

أنا قمبيز بْنُ كسرى أنا جَبار الوُجود

و أنا النار أُصولي وبنو النارِ جُدودي

ويْل فرعونَ مصْر من جُنودي و بُنودي[33]

يتواصل الحوار بين الملك و الملكة تارة بغضب وتارة باعتزاز و تارة أخرى بهدوء، إلى أن يسقط الملك و يغشاه الصرع، فتدنو منه نتيتاس في حنو وعطف و تقول:

يا وَيْحَ زوْجي وَيْحهُ هاجَ و عادهُ الصَّرع

يا نارُ كوني حوْلهُ أدْرِكْه يا آمونُ رَعْ[34]

يمثل الأداء الصوتي سمة تخص الخطاب الدرامي دون غيره من الخطابات، وتساعد هذه الميزة القراء على بناء المسرحية ومعرفة جوّها وتحديد طباع شخصياتها والمكانة التي تحظى بها داخل الإطار العام للمسرحية.

الإحالات

---

[1]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، ط 1، 1994 م، ص 55.

[2]–كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الأولى، 1992 م، ص 07.

[3]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ص 55.

[4]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ص 57.

[5]– يان ميوكاروفسكي وآخرون، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم: أدمير كوريه، وزارة الثقافة، دمشق، 1997 م، ص 29.

[6]– المرجع نفسه، ص 29.

[7]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[8]– تمارا سورينا، ستانيسلافيسكي و بريشت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994 م، ص 161.

[9]–كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ص 314.

[10]– ينظر، ماري إلياس– حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض عربي– انجليزي– فرنسي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط 1، 1997 م، ص 214.

[11]– أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص 289.

[12]– المصدر نفسه، ص 309.

[13]– المصدر نفسه، ص 327.

[14]– ماري إلياس– حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 490.

[15]– المرجع نفسه، ص 38.

[16]– محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1985 م، ص 08.

[17]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص 297.

[18]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ص 145.

[19]– أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص 289– 290.

[20]– المصدر نفسه، ص 290.

[21]– المصدر نفسه، ص 291.

[22]– المصدر نفسه، ص 292.

[23]– أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص ص 294– 295.

[24]– المصدر نفسه، ص 295.

[25]– المصدر نفسه، ص 314.

[26]– المصدر نفسه، ، ص 315.

[27]– المصدر نفسه، ص 342.

[28]– المصدر نفسه، ص ص. 342– 343.

[29]– المصدر نفسه، ص 339.

[30]– المصدر السابق، ص 345.

[31]– المصدر نفسه، ص 348.

[32]– المصدر نفسه، ص 349.

[33]– المصدر نفسه، ص 352.

[34]– المصدر نفسه، ص 353.

أ.بوطيبان آسية

لا شك أن الحديث عن السرديات بإجراءاتها النظرية والتطبيقية لا يستقيم إلا بالوقوف على نظرية التلفظ وما توصلت إليه من نتائج علمية في ظل واقع الحدث اللغوي الذي مهما كان لا يخرج عن اللسان، فهو الخاصية الجوهرية لكل إنسان، وصناعة الأدوات ليست ممكنة في غيابه، فاللغة كيان موضوعي شامل غير موجود في فرد معين، فهي من أعرق المظاهر المتميزة للإنسانية، حيث تأخذ حيزا بالغ الأثر لدى الدارسين لما لها من أهمية في عملية الإيصال والتواصل.

إن العلوم المهتمة بلغة الكلام كثيرة ومجزأة، «فهي العامل المادي للتراث البشري وثقافته على الإطلاق مع عطائه في مختلف المجالات، فلا غرو إذن من أن تنصرف جهود العلماء والمختصين والباحثين على اختلاف اتجاهاتهم بتدارسها ومعرفة حقيقتها وتبيان كيفيتها»[1]، فهي بمثابة المادة الأولية لأي دراسة لسانية.

قبل الإقرار بموضوعية وعلمية اللغة انتقل الدرس اللغوي القديم « عبر خطوات كانت بمثابة أسس استند إليها الدرس اللغوي الحديث، ليدخل بها عالم التقدم والرقي الذي ميز جل العلوم الإنسانية التي تتجسد في علاقة اللغة بعوالم مختلفة في علاقات قائمة كعلاقة اللغة بالقضايا السوسيو ثقافية، بالنفس الإنسانية، بالتاريخ...حتى الحدود المألوفة الدراسة، وتصل إلى علوم حديثة النشأة كعلم الدلالة **sémantique** ، السيميولوجيا **La semiologie**، تحليل الخطاب **L'analyse du discours** »[2]، لكن ما منبت هذه العلوم؟ وهل تتقارب؟ وهل تغطي كامل ساحة الميدان الذي تستكشفه ،أفلا تترك فراغا وثغرات؟ ألا تضم فجوات في ذاتها ؟

1-1- اللسانيات البنيوية:

من المعلوم أن اللسانيات قد أصبحت في حقل البحوث الإنسانية مركز استقطاب بلا منازع، فجل العلوم صارت تلتجئ سواء في مناهج بحثها، أو تقدير حصيلتها العلمية إلى اللسانيات وإلى ما أفرزته من تقريرات علمية وطرائق في البحث والاستخلاص[3]. حيث ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني

من القرن العشرين مع رائدها "فرديناد دي سوسير" من خلال مؤلفه الشهير محاضرات في اللسانيات العامة التي نشرت في باريس سنة 1916[4]، وقد أحدثت هذه اللسانيات (البنيوية) قطيعة ابستيمولوجية مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدكيارونية.

كان الهدف من الدرس اللساني التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقا لغويا داخليا وإثباته، وقد حقق هذا المنهج نجاعته في الساحتين اللسانية والأدبية، حيث انكب عليه الباحثون لمدارسته، واستعماله كمنهج لمقاربة الظواهر الأدبية والنصية و اللغوية، فأضحى أقرب المناهج إلى الأدب لأنه يجمع بين الإبداع واللغة في بوتقة ثقافية واحدة، «لأن المبتغى النهائي للبنيوية هو إدراك البنية المنسجمة إدراكا يفضي في مجال النقد الأدبي إلى إرساء دعامات قوية للقراءة النسقية التي تسعى بدورها إلى إضفاء الطابع الوضعي و العقلاني و المنطقي على دراسة الظواهر و تأملها سواء على مستوى الظاهر أو على مستوى الباطن[5]» إذن ما هي البنيوية؟ و ما هي البنية؟ و ما مرتكزاتها و مفاهيمها؟ لماذا الاختلاف في المصطلح بين البنيوية والبنوية ؟ و هل يمكن دراسة البنيوية بمعزل عن اللسانيات؟ إلى أي مدى يستطيع هذا المنهج أن يحيط بجوانب الخطاب الأدبي؟

1.1.1مصطلح البنية: structure

البنية هي البنيات أو أهمية البناء، وفي ذلك التقي المعجم العربي مع المعجم الفرنسي "لاروس" في هذه الدلالة التعيينية، كما أن البنية لم ترد في القرآن الكريم بهذه الصيغة، وإنما وردت بصيغة البناء[6] في قوله تعالى: ﴿ الَذِي جَعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً﴾[7] ويقدّم معجم لاروس مفرداتٍ عدةً لها منها:

البناء **construction** – المؤسسة **constitution** – التلاحم **contexture** – الشكل أو الصورة **Forme** – التنظيم أو الجهاز **Organisation**.

والبنية في استعمالات الفلاسفة تدل على ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء، أما في الحقل الأدبي حسب "ج–ك رانسون« تشكل الأثر الأدبي إلى جانب عنصر النسج أو السبك».[8]

يقول أوسوالد ديكور «إذا كنا نقصد بالبنية كل نظام مطرد **Organisation** فإن الكشف عن البنى (التراكيب) اللغوية قديم جدا قدم الدرس اللغوي»[9]، أين تكون اللغة بنية متماسكة العناصر أو الوحدات ليس بشيء جديد، إذ أننا نجد صداه في مباحثَ لغويةٍ قديمةٍ مثل موضوع أقسام الكلام، ترتيب الصيغ الصرفية حسب مقولات الزمن والضمير وبناء على ذلك يكون «مفهوم البنية بمعنى الانتظام حاضرا في أقدم الدراسات اللغوية»[10]، أي منذ بداية النشأة الأولى للدراسات اللغوية.

كانت بداية نشأة مقولة البنية في الخطاب الألسني المعاصر بداية من "دي سوسير" ومرورا بحلقة براغ (جاكبسون، وتربتركوي)، وحلقة كوبن هاغن (برونـدا ويامسليف) إلى جانب إسهامات المدرسة الأمريكية (سابير بلومفيلد، هاريس، تشومسكي) التي ركزت جهودها على دراسة العلاقات داخل نص مغلق دون الرجوع إلى المعنى لاسيما العلاقة التي تجمع بين البنية والوظيفة، كما يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا في دراسة الشكلانيين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر ولغيره[11]، ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب والأدبية، ولكن أي الاستعمالات أصح هل البنيوية أم البنوية؟

لقد اخْتُلِفَ حول صياغة مصطلح البنية وربما ذلك راجع إلى الانتماء المدرسي للقارئ أو المحلل، لكن الباحث "عبد الملك مرتاض" يقر على أن مصطلح البنيوية خاطئ وفي رأيه لو كان صحيحا لقيل ظبية ظِبْيَوِيٌّ، وإلى فتية فتيوي، وهو أمر مستحل من الوجهة النحوية، إنما يقال ظَبْيَيٌّ ، ظبويّ، وفتْيِيّ، فتويٌّ[12]، وعلى الرغم من ذلك إلا أن هناك الكثير من الباحثين والنقاد من يسعمل مصطلح البُنيوية لأنه المصطلح الشائع بينهم.

وعلى العموم فإن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بُنية لغوية متعالقة ووجودا قائما بذاته مستقلا عن غيره[13].وبناء على ما تقدم لمن كان أسبقية استعمال هذا المنهج ودراسته؟

2- منطلقات السرديات الحديثة:

يجمع الكثير من الدارسين والمهتمين على أن المعرفة اللسانية عمقت الخطاب النقدي وأغنت لغته وأسهمت بقوة في انسجام مقولاته وتوحيد مفاهيمه وصك مصطلحاته،

والسرديات بوصفها إجراء نقديا تقارب النصوص مهما تباينت أشكالها أحدثت تحولا جذريا في الدراسات الأدبية، وذلك في ضوء المنهج البنيوي ومع الشكلانيين الروس حيث كانت مشروعا طموحا تبنته لدراسة النصوص الأدبية، إذن ما هي منطلقات السر ديات؟ وما هي مرجعياتها ؟

إذا كان النقد العربي الحديث عامة والجزائري خاصة قد تردد في قراءة المتن الشعري بمستويات غربية، مكتفا بما يحمله الموروث النقدي فإنه لم يجد مع السرديات بدّا من الأشكال السردية إذ هي معنية أمام سلطان الشعر، ذلك أمر طبيعي، فالسر ديات ذاتها لم يتم الاهتمام بإنجازاتها إلا بعد أن لمع نجم الشكلانين الروس، حيث قدموا إجراءات جديدة لمقارنة الأشكال السردية بعيدا عن الأيديولوجيا، والخارج[14]. لكن ما هو مفتاح انطلاقة السرديات؟

2-1- المشروع البروبي:

تعد مورفولوجيا الخرافة أول دراسة جدية للنص السردي فهي المنعرج الحاسم في نشوء السرديات، والعربية لم تعرفها على نطاق واسع إلا في «سنة **1986** مع ترجمة إبراهيم الخطيب، فكانت تلك البداية الفعلية للاهتمام بالسرديات في النقد العربي»[15] عامة والنقد الجزائري خاصة.

اهتدى فلامير بروب **V.propp** إلى تحديد الحكاية وفقا لأجزاء محتواها وعلاقة تلك الأجزاء ببعض، و«هو يحصر وظائفها في إحدى وثلاثين وظيفة كأقصى حد مع إمكانية ورود عدد أقل من هذا في بعض الحكايات لأن الخرافات في نظره تدرس انطلاقا من وظائف الشخصيات»[16]، وبذلك لا يصبح الاهتمام موجها إلى ما تقدمه الشخصيات ولا لأخلاقها وقيمها وإنما إلى الوظائف التي تقوم بها.

تنطلق دراسة فلاديمير بروب للحكاية اعتمادا على «بنائها الداخلي، أي على دلائلها **Signies** الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث»[17]، وهناك الكثير من الباحثين من وجدوا ضالتهم فيه.

مما لا شك فيه أنه هناك عدة باحثين تأثروا بمؤلَّف فلاديمير بروب واهتموا ببنية القصة واتخذوا منهجه كأساس لأبحاثهم، كما حاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقية معينة مع إجراء بعض

التعديلات وتبني مصطلحات أخرى[18]، وتعد "نبيلة إبراهيم" أحد أوائل مقدمي بروب في النقد العربي على الرغم من إعلانها أن مشروعها بدأ من حيث انتهى مشروع بروب[19]، كما لقي مؤلَّف فلادمير بروب صدى لدى النقاد الجزائريين الذين اهتموا به دراسة وتطبيقا منهم: عبد الملك مرتاض وكذا عبد الحميد بورايو من خلال كتابه منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة.

2–2–السميائيات السردية:

لقد حظيت الأشكال السردية بكثير من العناية والاهتمام، الشيء الذي جعلها تحتل مكان الصدارة داخل ميدان أصبح منذ فترة قصيرة من أغنى الميادين التي «جربت أولى أدواتها المستمدة أساسا من اللسانيات وتحسست أولى خطواتها داخل ميدان السرديات بالذات»[20]، إذا كان المنبت واحد ألا وهو اللسانيات ألا يمكن أن يكون هناك تواصل واستمرار بين النظريات؟

يعد مشروع غريماس **A.J.Greimas** في بعض مناحيه استمرارا للمشروع البروبي من حيث كونه إمساكا بروح هذا المشروع الخلاق ومحاولة دمجه داخل جهاز نظري يتفتح على تراث متنوع المشارب[21] ، بحيث تعد الدراسة الشهيرة مورفولوجيا الخرافة معلمة بارزة في تاريخ السيميائيات.

دائما في إطار توسيع فكرة الوظائف واستجلاء الصورة وقف غريماس مرتبكاً أمام العدد الهائل الذي حدده بروب والذي يحمل في ثناياه دوافع فعلية وأخرى حالية لتغدو لديه مجانسة، مما فتح المجال واسعا أمام كل تفكير شكلي مسبق فإذا كان "رحيل البطل "يظهر وكأنه وظيفة فهو يوافق شكلا من النشاط، بينما نجد "الافتقار" بعيدا عن كونه فعلا، لأنه يشير إلى حالة ولا يمكن أن يمثل وظيفة كما قد اعترف غريماس بمدى تعلقه بتصور بروب وعلى أن الذي حققه في الممارسة النقدية المعاصرة يرجع الفضل فيه للإرث البروبي بقوله: «منذ ذلك الحين ونحن نعمل دون إعادة ترتيب أو تعميم ولا نزال نعمل على ذلك المكسب البروبي »[22]، وهذا دليل على مدى فعالية المشروع البروبي في الدراسات البنيوية والسيميائية، وهو النموذج الأكثر نضجا في بحوث الشكلانيين وتطورا للنظريات السردية.

ومن النقاد الجزائريين الذين كان لهم زاد في الدراسات النقدية السيميائية: "رشيد بن ملك" من خلال مؤلفاته البنية السردية في النظرية السيميائية – مقدمة في السيميائية السردية – قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ، إلى جانب دراسات "عبد الملك مرتاض" – ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي

تفكيكي لحكاية حمال بغداد – تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، و "عبد الحميد بورايو" ، التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكاية ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة).

إن هذا التوجه على أهميته، يطرح إشكالا فهو يقدم البديل للكيفية التي ينبغي أن ندرس بها ما نقول ونكتب ونسمع علما بأن المتكلم لا يتكلم بالكلمة أو الجملة ولكنه يتكلم بالحديث، وإن افترضنا أن الدلالة غير قابلة للمعرفة فإننا نستطيع أن نتكلم عنها بطريقة دالة[23]، والمتأمل في هذا الملفوظ يلحظ إشارة غير مباشرة تحيل إلى السرديات بوصفها علم يهتم بالتلفظ والحديث في دراسة النصوص الأدبية.

كان لتباين الاتجاهات السردية الناتجة عن تباين التصور الذي يوجّه كل باحث في طرف استكشاف المعنى، وسبل التعامل معه في بروز نوعين من المشتغلين بالسرد عند العرب، تبعا للاتجاه الذي ارتضاه كل طرف، فاتجه بعضهم للاشتغال على السرد من جهة تشكلات المعنى في الحكاية(القصة)، مسايرا منجزات "بروب" معدلة مع "كلود بريمون"، "غريماس"... ويتقدم هؤلاء من النقاد الجزائريين "رشيد بن مالك"، "سعيد بوطاجين"، "عبد الملك مرتاض"، "أحمد يوسف"وغيرهم، واتجه البعض الآخر إلى الخطاب يستنطقه ويتتبع تمفصلاته مستأنسا بتنظيرات البنيوية الشعرية كما قدمها باختين وتودوروف، جيرار جنيت، ويشمل هذه الطبقة سعيد يقطين، عبد الله إبراهيم ونجيب العمامي، إلى جانب النقاد الجزائريين من الجيل الثاني و يمثلهم طاهر الرواينية، منصوري مصطفى، ونادية بوشفرة ، وقد سبقتهم جماعة أرست دعائم السرديات من بينهم محمد برادة واليابوري، فإذا كان الإقرار بأن السرديات هي فرع من الشعريات فما هي الشعريات؟

2-3- الشعريات البنيوية:

تعتبر الشكلانية الروسية أول تمظهر حقيقي لمضمرات لسانية سوسير في مجال تحليل النصوص وبناء شعرية حددت موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التمييز بين الأدبي واللاأدبي، وبين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وهذه الصلة بين اللسانيات والشعريات لا يمكن أن تكون إلا حميمية، كما يقول

غريماس **Greimas** لأن هوية الموضوع الشعري هي من طبيعة لسُنية أولا، وثانيا للكيفية التي يتم تصور الموضوع باعتباره نظاما من العلاقات (أي بنية مركبة)[24].

عدّ "رومان جاكبسون" الشعريات فرعا من فروع اللسانيات بقوله: « إن الشعريات تهتم بقضية البنية اللسانية مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعريات جزءا لا يتجزأ من اللسانيات »[25] رحم جميع النظريات الأدبية و اللاأدبية.

يعتبر تودوروف «أن كل شعرية شعرية بنيوية»[26]، والسرديات هي فرع من فروعها، ولقد اتخذت الشعريات عدة تسميات سابقا منها: السرديات البنيوية، «سرديات الخطاب التي تتمحور حول مصطلح **Narratologie** وترتكز على العمل السردي من حيث هو خطاب»[27] قابل للدراسة والتحليل من خلال العملية التلفظية.

2-4- نظرية التلفظ /الحديث:

إن اللسانيات وبعد فترة طويلة قضتها في تأسيس اللغة أضحت تدرج في ميدان دراستها دراسة الكلام **La parole** والخطاب وعلاقة اللغة بالأفراد والعالم، فأصبحت هذه الحركة أكيدة مع نظريةالتلفظ **L'enonciation** التي تموقع الذات داخل خطابها فتُدرَس هي الأخرى مع منتجه (المخاطب)[28] وبناء على ما تقدم إذن:

ما هوالمفهوم الدلالي للتلفظ؟

وفيم تكمن قوانينه؟

وكيف تنشأ عملية التلفظ؟

أ- التلفظ/ الحديث:

إن التلفظ هو النشاط الرئيسي الذي يمنح استعمال اللغة طابعها التداولي بوصفه نقطة التحول بالممارسة الفعلية لها، مما يبلور عناصر السياق في الخطاب: من مرسِل ومرسَل إليه، كما أنه يتحدد به القصد والهدف وهذا ما نلمَسُه عند النحاة، مثل التمثيل على قواعدهم، وذلك بالإحالة على عملية التلفظ[29]، ويعتبر المتكلم والسامع جزئين من الحالة التلفظية **Situation d'enonciation** حيث

يقيم المتكلم علاقة مع المخاطَب، وكذلك مع ملفوظه ليتجسد في الأحداث الكلامية[30] كما هو في خطاب أحدهم لصديقه في المثال التالي:

هل تريد أن نتنزه؟

الأوّل: نعم.

الآخر: أنا مجهد.

فقد تكونت لسانيات التلفظ بهدف وصف العلاقات التي تنشأ بين الملفوظ ومختلف عناصر الإطار التلفظي بمعرفة كل من:

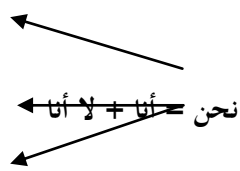
- المشاركين في الخطاب (المتكلم، المخاطَب)
- سياق العملية التخاطبية (الظروف المحيطة بالعملية التخاطبية).
- الظروف العامة لإنتاج وتلقي الملفوظ: طبيعة القناة، المحتوى، والسسيوثقافي والتاريخي، قيود وعوائق العالم التخاطبي **Contraintes des l'univers du discours** [31]، وهذا ما يعطي التلفظ دوره في الخطاب، فتصبح الملفوظات هي الأساس في استعمال اللغة، ويحيط بالمتكلم والسامع مكونات ترتكز عليها عملية التلفظ مثل المرجعية، الزمن والمكان، فما علاقة التلفظ بالمكان؟ وما علاقته بالزمن؟

ب-المرجعية **La référance**:

تعتبر المرجعية القاعدة الأساس لكل اتصال وتواصل، فهي التي تحدد العلاقة بين الملفوظ والموضوع التي تحيل إليه، وتدل على صيرورة العلاقة بين الملفوظ والمرجع أي مجموع الآليات التي تصل بعض الوحدات اللغوية ببعض الوحدات غير اللغوية[32]، وهناك ثلاث أنواع من الآليات المرجعية توظَف في الخطاب أو الحديث هي المرجعية المطلقة، المرجعية المنسوبة إلى السياق، والمرجعية المنسوبة لدال التخاطب أو الضمائر، «وينبني تصنيف الإشاريات في اللغة على تصنيف مراجعها في الواقع ليشير كل منهما إلى مرجع ملازم له»[33]، فما هو الضمير؟ وما هو مرجعه؟ وما غرض كل ضمير من الضمائر؟

ج- الضمائر **La deixis**:

دلت الضمائر عند العرب على معنى التخفي والاستتار « والإضمار بمعنى الاستتار ليس سوى علامات يشار بها إلى ما لم يصرّح بذكره، وهو بهذا قريب من معنى الحذف. إنه بوجود ظاهرة الحذف في اللغة يكون المتكلمون مجبرين على اكتساب قدرة الإشارة إلى الأشياء التي تدخل ضمن الحديث الشفوي و المكتوب»[34]، وتصنف الإشاريات في اللغة العربية حسب معايير كثيرة مثل العدد، الجنس، وبعد المرجع عن المرسل أو قربه، حيث يكون تصنيف ضمائر الرفع المنفصلة على النحو التالي: « إعلم أن المضمر المرفوع إذا حدّث عن نفسه فإن علامته "أنا"، وإن حدّث عن نفسه والآخر قال "نحن" ، وإن حدّث عن نفسه وعن الآخرين قال "نحن" (...)، وأمّا المضمر المخاطب فعلامته إن كان واحدا: أنت، وإن خاطبت إثنين فعلامتهما: أنتما، وإن خاطبت جميعا فعلامته أنتم (...)[35]، فنحن مثلا يعبر عن الأنا ولا أنا ونعني بهذا أنت وهو، أنا وأنت، أنا وهو، ويمكن تمثيله على الشكل التالي:[36]



تؤدي الأداة "نحن" في الخطاب وظيفتين وهما: أنها أداة إشارية تجمع المتكلم بالمرسل إليه والأخرى هي مؤشر على الوظيفة التداولية، وتبعا لمنطق الأشياء تنقسم الضمائر في اللغات الطبيعية إلى ثلاثة أضرب فقط، هي المتكلم، والمخاطب والغائب، «فإن الساردين محكوم عليهم سلفا بالتأرجح بين الضمائر الثلاثة استعمالا، وقد شاع في بعض أشكال السرد القديمة (كليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة، السير الشعبية العربية) ضمير الغائب – ولكن السردانية الحديثة بدأت تضيق ذرعا بهذا التقليد الرتيب فأخذت تتخلص منه شيئا فشيئا بجنوحها إلى اصطناع ضمير المتكلم طورا وضمير المخاطب طورا آخر»[37]، بحيث يتنوع معناها بتنوع المقامات التي نشأ فيها.

د- الزمن **Le temps**:

إن الزمن في الخطاب الروائي يعد عنصرا متميزا في بنائه الفني، ويعتبر من المقولات الأساسية التي شغلت الفلاسفة ولفتت انتباههم، من بينهم القديس "أوغستين" الذي يقر بصعوبة فهم إشكالية الزمن، وذلك في كتابه "الاعترافات" قائلا: « ما هو الزمن؟ إذا لم أسئل فإنّني أعرف، أما إذا سألني أحدهم وأردت الإجابة فإنّني لا أعرف »[38]، فهو عنصر حسي وحيوي لا يمكن إدراكه أو التحكم فيه، وذلك لديمومة حركيته.

هـ- مكان التلفظ:

إن الزمن متجذر في المكان وهما بمثابة عملة نقدية لا يمكن الفصل بينهما، حيث يتأسس « الزمن من اللحظة التي يتحدث فيها المتكلم كما يتأسس المكان في تلك النقطة من الفضاء التي يتواجد فيها أثناء الحديث»[39]، ويتحدد المرجع المكاني مرتكزا على تداولية الخطاب وهو ما يؤكد استعماله لمعرفة مواقع الأشياء، لكن ما التداولية وما علاقتها بالتلفظ؟

و- التداولية والتلفظ:

يعود استعمال مصطلح التداولية إلى الفيلسوف "تشارلز موريس" انطلاقا من غايته بتحديد الإطار العام لعلم العلامات أو السيميائة، من خلال تمييزه بين ثلاثة فروع هي:

1) النحو أو التركيب **Syntax** وهو دراسة العلاقة الشكلية بين العلامات بعضها البعض.
2) والفرع الثاني الدلالة **Sementic** وهي دراسة علاقة العلامات بالأشياء التي تؤول إليها هذه العلامات.
3) والفرع الثالث التداولية **Pragmatics** وهي دراسة علاقة العلامات بمستعمليها ومؤوليها[40].

إن التداولية في مفهومها العام هي: « دراسة الاتصال اللغوي في السياق، وهذا التعريف هو ما يسمح بدراسة أثر السياق في بنية الخطاب »[41]، يتشكل سياقه حسب "هايمس" من العناصر التالية: المتكلم والمخاطب ويتمظهر ذلك من خلال عملية التلفظ التي هي أساس التداولية في الشكل الظاهري ولا تتحدد الأولى إلا بوجود الثانية، إلى جانب المشاركين والموضوع والمقام، والسنن، وجنس الرسالة والحدث، والمقصد، وهنا مكمن السؤال: هل يجب الاحتفاظ بجميع هذه العناصر؟

حسب "محمد الخطابي" ليس من الضروري الاحتفاظ بكل هذه العناصر مؤكدا رأيه بما جاء به كل من "براون" و"بول" «أنه من الممكن الاكتفاء بالمتكلم والمخاطب والرسالة والزمن والمكان ونوع الرسالة»[42].

عنيت الدراسات اللغوية بأكثر من جانب من جوانب الخطاب شملت ثلاثة مسارات هي « الأفعال الكلامية والقصد أو المعنى التداولي، الإشاريات ولا يتم تحديد هذه الجوانب بدقة إلا في الخطاب المستعمل»[43]، ويستوجب ذلك حضور طرفي الخطاب المرسل والمتلقي أو بما يسمى بالمخَاطِبْ والمخَاطَب وما يدور بينهما من حديث.

الهوامش

[1] حنيفي بناصر، مختار لزعر، اللسانيات منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص21،22.
[2] ذهبية حموحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة، الجزائر، 2005، ص 19.
[3] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006، ص14.
[4] أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2007، ص119.
[5] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع،ج 1، ط. 2001-2002، ص 207.
[6] المرجع نفسه، ص 207.
[7] سورة البقرة، الآية 22
[8] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 206-207.
[9] المرجع نفسه،ص 207.
[10] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، ص 43، 50.
[11] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص 71.
[12] جعفر يابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ت، ص 128.
[13] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، وتاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ط1، 2007، ص 70.
[14] منصوري مصطفى، زمنية جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ج.س.ب، الجزائر، العدد 03، أبريل 2004، ص 79.
[15] المرجع نفسه، ص 80.

[16] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، للناشرين، الدار البيضاء، 1986، ص34.
[17] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور انقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،ط 3، 2000، ص23.
[18] عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في اقصة الجزائرية الحدية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994م، ص23.
[19] منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت وأثرها في النقد العربي الحديث، بحث لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ج. س. ب. 2008/2007.
[20] سعيد بن كراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2001، ص 16.
[21] عقاق قادة، السيميائيات السردية في النقد العربي المغاربي المعاصر، نظرية غريماس نموذجا، د.ت، ص 70.
[22] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص 24-25.
[23] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، 2000م، ص 08.
[24] عثمان ميلود، الشعرية التوليدية مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع-المدارس – الدار البيضاء، ط.1، 2000، ص 15-16.
[25] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 27.
[26] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ط2، 1990م، ص 27.
[27] يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 319.
[28] ذهبية حمو لحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، ص 73.
[29] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ت، ص 27.
[30] ذهبية حمو لحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، ص 88.
[31] ذهبية حموالحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، ص 90.
[32] المرجع نفسه، ص 92، 93.
[33] عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب، ص 286.
[34] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، ص 96.
[35] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 286.
[36] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، ص 101.
[37] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص 194.
[38] شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة "الشمعة والدهاليز" –تيميمون-، عواصم جزيرة الطيور نموذجا، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي، سعيدة، 16/15 أفربل 2008م، ص 102.
[39] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، ص 113.
[40] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 21، 22.
[41] ذهبية حمو الحاج، لسانيات النص وتداوليات الخطاب، ص 227.
[42] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل في انسجام الخطاب، أغادير، 20 أبريل 1988م، ص 297.

[43] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 24.

أثر الحواس في بناء الصورة الفنية لدى المعري:

أ.بريك خيرة

جامعة سيدي بلعباس

من المعروف أن بيئة الشاعر العربي القديم تفرض حضورها المؤثر في شعره ، ولذلك كان من الطبيعي أن تلقي هذه البيئة بظلالها الكثيفة على الصورة الفنية لديه ، و هكذا جاءت الصورة الفنية في شعرنا العربي مستمدة من طبيعة الحواس ، خاصة المرئي منها و المسموع ، فكانت ضربا من المحاكاة لعالم الواقع يقربها من فنون الرسم والتصوير و التمثيل ، و لقد جعلت الحسية الصورة الفنية قريبة المأخذ ، سهلة الإدراك ، جزئية العلاقة فيما يربط بين طرفي الصورة التقليدية ، المشبه و المشبه به ، أو المستعار منه ، أو الفكرة وما يكنى عنها ، على أن هذه الجزئية أخذت تتبدد تدريجيا بزيادة الاهتمام بالتشبيه التمثيلي و الاستعارة التمثيلية –بلغة البلاغي ن القدامى– الأمر الذي سار بالصورة الفنية أشواطا متقدمة على طريق المفهوم الصورة التقريرية التي عمادها المشاكلة و المشابهة بين طرفيها ، كثيرا ما تتحول –بفعل تقنيات معينة يوظفا الشاعر باقتدار– إلى صورة إيحائية تحمل إلى إشاعة جو نفسي خاص ، و بهذا لم تعد الحسية وصمة تلاحق الصورة الفنية القديمة ، و تدمغها بالخلو من الإيحاء ، وإنما صارت قطعة ديكور تبدو قيمتها و جماليتها في الإطار العام للعمل الفني . و كم كان الدكتور مصطفى ناصف مصيبا حين أكد أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون الحواس و كل الملكات و أن الشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية و المعاني الفكرية ، و عليه فإن الصورة الحسية و إن كانت غايتها الأولى تصوير المرئيات والمسموعات ، كما يؤكد عبد القادر قط ، قد أضحت بفعل تمكن الشاعر العربي القديم ، في كثير من الحيان تؤدي وظيفتها كاملة بسبب إتساقها مع نظيراتها وإشتراكها معهن في توصيل الأحاسيس نفسها ، حتى تبدو لك و كأنه خلية ضمن نسيج حي .

ولأن الصورة تعتبر من أعقد القضايا الأدبية التي عالجها مختلف النقاد قديما وحديثا باعتبارها جزء لا يتجزأ من حضارة الأمة ،اتجه نقادنا في هذا العصر–العصر العباسي– إلى دراستها دراسة دقيقة محاولين من خلالها النقاد إلى نسيج العمل الفني معتمدين في ذلك على التأمل والتذوق، للكشف عن التفاعلات الخفية التي ينشأ عنها معنى القصيدة.

وقد كان أبو العلاء المعري من أهم الشعراء الذين حظوا باهتمام النقد العربي القديم والحديث ، هذه الشخصية العبقرية ولم تحمل في جعبتها موسوعة لغوية فحسب ، بل تعدتها إلى فضاء أرحب ومجال أخصب إنه عالم الفلسفة والحكمة اللذين أضفيا على أعماله الأدبية ذات طابعا منمقا ممزوجا بفصاحة الألفاظ و سحر المعاني. فهو أحد الشعراء القلائل الذين يجعلون فنهم جزءا من حياتهم. فحياته و فنه شيء واحد، ودواوينه تكاد تكون ترجمة باطنية لنفسه في كل مرحلة من حياته وطبعا لآفته البصرية دور كبير في ذلك، فجاءت صوره لا قيود فيها و لا حدود، عبّر فيها عمّا يدور في ذاته و حياته.

وإذا كانت الصورة الشعرية نتاج الحواس وكل الملكات فهل هناك تمييز بين حاسة وأخرى في التصور. أي أن الصور التي نستمدها من العين أجمل وأفضل من التي نستمدها من الأذن؟. أو التي تأتينا عن طريق الذوق أجمل من التي نستمدها من الشم؟..

وإذا كان البصر ضروريا فما الذي ولد هذه القدرة العجيبة لدى أبي العلاء المعري على التصوير؟ وجعلته "أهم شاعر عرفه الشعر العربي على إمتداد تاريخه الطويل"[1] ؟وأي الحواس التي اعتمد عليها أبي العلاء في التصوير لتنوب عن فقدان بصره.

صرح أبو العلاء "في بعض رسائله إلى داعي الدعاة بحيث يقول: "وقد علم الله أن سمعي ثقيل، وبصري في الإبصار كليل، وقضي علي وأنا ابن أربع، لا أفرق بين البازل والربع" كما يصرح بمرضه الذي أصيب به في طفولته فيقول: "لا أعرف من الألوان إلا الأحمر، فإنني ألبست في مرض الجدري ثوبا مصبوغا بالعصفر فأنا لا أعقل غير ذلك"[2].

يذهب بعض "علماء النفس المحدثون أن هناك أنماطا متعددة من الصور في الشعر، فهناك النمط البصري، والسمعي، والذوقي، والشمي، واللمسي، والعضوي، والحركي، بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة، فالنمط البصري –مثلا– يمكن أن ينقسم تبعا لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح، والنمط اللمسي –بدوره– يمكن أن ينقسم تبعا لدرجات الحرارة والبرودة، أو الخشونة والملامسة، أو اللين والصلابة"[3].

كما يرى نقادنا –القدامى والمحدثون– أن العين هي الأداة المثلى للإحساس بمواطن الجمال، وأن فقدان البصر يحدث أثرا في مزاج الإنسان وتفكيره وإحساسه، فليس للمكفوف من وسائل للإحساس بالجمال سوى الحواس الأخرى المتمثلة في السمع واللمس والشم والذوق، ومن ثم يشك النقاد في أن أبا العلاء عرف قيمة النظر في إفادة الصور والمعاني وفهمها ومعرفتها، لأن معرفة ذلك لا يكون إلا بالتجربة والمعاناة وقد فقد أبو العلاء نظره وهو ابن الرابعة من عمره في سن لا يعرف فيها شيء.

وقد سمى نفسه رهين المحبسين أي بين البيت والعمى، ومع هذا فالصور البصرية ليست معدومة وجدانيا لدى المكفوف، وذلك من خلال الحياة الإجتماعية التي يعيشها، فتنتقل إليه من خلال الألفاظ التي نعبر عنها إلى الشخص المكفوف، ولعل الدراسات الحديثة أثبتت أن المكفوفين "يستطيعون التعبير تشكيليا عن أحاسيسهم غير البصرية على الرغم من أنها لم تكتسب أي صور بصرية"[4].

وليس من شك أن للبصر أهمية كبرى في الإحساس بالجمال، فعن طريق العين تختزن الذاكرة آلاف الصور التي تردها نتيجة الرؤية وكثيرا من الأشياء التي تميز بالعين لا تميز بالحواس الأخرى كالألوان مثلا، ومهما كان إحساس المكفوف تجاه اللون فلابد أن يختلف في ذلك عن المبصر، إلا أن الحياة الإجتماعية تمد الكثير وبإمكان المكفوف أن يتلاءم مع محيطه ويعرف ما يدور حوله، وأن يرسم في مخيلته صورا شتى لما يحس به و"بإمكان المكفوف أن يأتي بأجمل الصور، بل لعل في إمكان الشاعر الذي ولد أعمى أن يرسم شعره صورا ملونة إلى أبعد حد مع أنه لا يعتمد إلا على إحساسات اللمس والشم والسمع، على الإحساس بالحياة على العواطف والأفكار"[5]، ومع ذلك تبقى الألفاظ الجانب الوجداني الذي يعبر عنها إلى الشخص المكفوف، والشعراء لا يقتصرون على إستعمال الألفاظ التي تشير إلى إحساسات بصرية فقط، بل يفضلون اللجوء إلى الإحساسات الأخرى، فينجح الشاعر المكفوف نجاحا عظيما في نقل صور لا يستطيعها إلا المبصر ومرده إلى التجارب والحياة الإجتماعية، ولعل شاعرنا أبو العلاء من أعظم الشعراء وأبلغهم، أساء الدهر إليه بفقده بصره، واستطاع أن يكون شاعرا وفيلسوفا له قدرة على إستعمال اللغة واستفاد من عناصرها وتراكيبها في صوره وشهد له التاريخ بذلك.

أثر تعطل حاسة البصر عند أبي العلاء:

فقد أساء الدهر إلى أبي العلاء بفقد بصره، وضعف جسمه وموت أهله وقلة ماله، مما ترك أثرا كبيرا في نفسيته وترك هذا النقص قلقا وتشاؤما ونقمة ومرارة، تبرز هذه الظاهرة جليا في أشعاره، وزاد من هذا الإحساس نظرة الناس إليه في كثير من الأحيان المليئة بالسخرية والتهكم وإتهامه بالزندقة، وكانت سورة "عبس" لها منزلة عظيمة في منهجه[6] ﴿عَبَسَ وتولَى أنْ جاءَهُ الأعمَى، ومَا يُدريكَ لعلَهُ يزكَى، أو يَذكُرُ فتنفعَهُ الذِّكْرَى....﴾[7] ولا عجب إذا ولد هذا النقص في نفسه تبرما بالحياة والأحياء، وسخطا على المجتمع وكرها لأفراده، ولا عجب إذا سخر من كل شيء في هذا الوجود[8]:

أوْ كانَ كلُ بني حَوَاءَ يشْبهُني فبئْسَ ما وَلدَتْ في الدَّهرِ حوَّاء

بُعدِي عنْ الإنسِ برْءٌ مِن سَقامِهِمْ وقُربهُمْ للحِجىَ والدِّين إدْوَاءُ

فهو يسخط ويسب كل جنس البشري الذي أنجبته النساء إذا كان من أتين بهم يشبهونه في عماه.

كما عرف برهين المحبسين لعماه ولزومه بيته الذي لا يفارقه.

فقال عن نفسه[9]:

أَراني في الثَّالثَة مِن سُجُوني فلا تَسأَلْ عن الخبَرِ النَبيثِ

لِفَقْدي نَاظِري ولزُومَ بيْتي وكوْنَ النَّفسِ في الجَسدِ الخِبيثِ

فالسجن الأول عماه، والثاني بقاؤه في بيته، والثالث وجود نفسه في جسده الخبيث السيء.

وإذا كان العمى قد جعله ساخرا ولازما بيته، فقد خلق منه شاعرا نابغا "فحكيم المعرة ما كان شخصا عاديا، بل كان من عظماء الرجال، ويكفيه سمو مكانة ما جعل ثمانين شاعرا يقفون على قبره يرثونه، ومنهم الأمير الحسن بن عبد الله بن حصينة الذي يقول في مطلع قصيدته:

العِلمُ بعْدَ أبي العَلاءِ مُضَيَّع والأرضُ خاليَّة الجوانِبِ بلقَعِ[10]

ولم يجد في تحديه للمجتمع من قوة سوى لسانه، ومن ثم انطلق بهذا اللسان يخفف عن نفسه، بكل ما يملك من طاقة لغوية هائلة، فاستخدم لسانه في بيانه وفي فصاحته وفي عبقريته.

ولعل أول ظاهرة نفسية نلاحظها بسبب فقده حاسة البصر هي التشاؤم وتفضيل الموت على الحياة، وإحساسه بقلة تقدير الناس له من خلال تركيزهم على عاهته ويسعون من وراء ذلك إلى جرح شعوره وتذكيره بنقصه، ومن ثم وقف يتصدى لهم فيما اتهموه به فيقول[11]:

عُيُوبي إنْ سألْتَ بها كثرٌ وأيُّ النَّاسِ ليسَ لهُ عيوبٌ.

وللإنسانِ ظاهرٌ ما يرَاهُ وليْس عليه ما تُخفَى العُيوبُ

ويستمر في تبرير عماه وإلتزامه بيته، وقد إمتلأ في أعماقه إحساسا وشعورا بنقصه عن الآخرين، فيقول[12]:

إذَا كَفَّ صلُّ أفعُوَانٌ، فمالَهُ سوى بيتِه، يقْتَاتُ ما عَمِرَ التُّربَا

فهو يشبه نفسه بذكر الحية الذي لا تنفع معه الحيلة، فهو قوي شرس فإذا غدا كفيفا أعمى فيلتزم بيته.

ثم يرجع ويحاول أن يقنع نفسه بأن في الجنة تزول عنه عيناه المنطفئتين ليعود مبصرا لقوله[13]:

وتَزُولُ العيون عَني، إذا حَمْ مَ بعيْنِ الحياةِ ثمَّ انغِمَاسِي

ولا يخفى ما في شعره من حسرة كامنة وتعزية لنفسه، كما لا يخفى ما فيها من معاناة، وسخطا من خلال فقده لنعمة متوفرة لسائر الناس ويرى الدكتور طه حسين "انه ما من شك في أنه أحسّ منذ أول عهده بهذه المحنة الطبيعية فرقا عظيما ما بينه وبين أترابه، وما من شك في أن إحساسه هذا الفرق قد ألمه وأذاه وأصبع على نفسه كثير من التحرج والتحفظ والإنتباه في سيرته العلمية"[14]. وهو بسبب فقده لبصره رزق قدرة باهرة على التخيل الواسع، كما لجأ إلى اشتقاق صور فنية أخرى لا تقوم على هذه الحاسة ليعبر بها عن خواطره رغم أنه كما يقول طه حسين "لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئا... ولم يكن يكتب أيضا لنفس هذا السبب وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها أمثاله من المكفوفين وإن أشار لهذا النحو من القراءة في قوله:

كأنَّ منجِّمُ الأقوامِ أعْمىَ لديْه الصُّحفُ يقْرَأهَا بلمس[15]

فكان يعزي نفسه بأن له "ذكاء حاد لا يكاد يخطئ شيئا، وذاكرة قوية لا تسمع شيئا حتى تحفظه ثم لا تكاد تنسى منه شيئا، وعقلية عميقة قادرة على التعمق في كل شيء"[16].

والظاهرة الأخرى التي نلاحظها في شعره هي ظاهرة الشك، فقد مضى يشك في الناس من خلال تصرفاتهم وأقوالهم وشكه في معظمه جاء نتيجة فقده حاسة البصر، فقد مضى يبرر ويشكّ في كثير من صوره الشعرية، ويكثر من التفصيل والتجزئة والتلوين، ويحاول أن يدقق ويحيط بكل معالم الشيء مهما بدت تافهة في نظر الآخرين.

وظاهرة أخرى لعلها أكثر الظواهر النفسية بروزا في شعره "فقدْ فَقَدَ أبو العلاء بصره صبيا واستقبل الحياة غير مستمتع بهذه الملكة التي ترسم في نفس الأحياء من الحياة صور لا عهد له بها"[17] فخلف ذلك في نفسه حزنا وألما مريرا جعله ذا حساسية مرهفة، فصبغ الحزن كثيرا من صوره، وظهر هذا الطابع الحزين والمتشائم في مختلف أغراض شعره، نحسه في كثير من قصائده، سواء كان غزلا أو مدحا أو رثاء أو وصفا أو شكوى من الزمان، فيترك آثار الحزن والتشاؤم في شعره، ونراها في كثير من الأحيان تحمل ألما ومرارة حتى في مقطوعاته الغزلية.

وقد ذهب الدكتور يوسف خليف إلى أن عزلته وفقد البصر عنده "فرض على نفسه أسلوبا خاصا في الحياة يخضع لمجموعة من الأفكار الفلسفية آمن بها ومضى يدعو إليها، وعاش منقطعا لعلمه وشعره وتأملاته في الحياة وتفكيره في مصير الإنسان فيها"[18] وهذا يعني في حد ذاته وجود ظاهرة أخرى سببها العمى له، وهذه الظاهرة هي فلسفته في الموت والحياة وتأملاته الفلسفية من خلال تجربته التي عاشها في مختلف أغراضه، ولا ننكر أن المعري "تحول من شاعر إلى فيلسوف"[19] يحمل أحزان باكية حول مصير الإنسان من خلال آراءه في قضية الحياة والموت.

هذه أهم الظواهر النفسية التي ترتبت على فقد المعري لبصره، والتي نراها باستمرار في مختلف قصائده، وكان من الطبيعي وقد فقد المعري حاسة البصر أن يتجه إلى الحواس الأخرى وأن يعتمد عليها إعتمادا كليا، فيلجأ إلى السمع واللمس والذوق والشم للتعبير عن صوره.

وهو مع ذلك يجاري الشعراء القدامى والمعاصرين في تقديم صور بصرية مماثلة وتفوقهم إن صح القول.

–أثر الصور البصرية في شعر أبي العلاء:

سبق وأن أشرنا عندما تحدثنا عن أثر العمى في صور المعري إلا أن فقد حاسة البصر، وجهه بالضرورة إلى الحواس الأخرى كي تنوب عما حرمته منه الطبيعة ولكن هذا لا يعني في حد ذاته أنه لم يقدم صورا بصرية، بل إننا نجدها باستمرار في قصائده وقد أدهش النقاد في بعض صوره البصرية على الشعراء المبصرين.

ولعل قدرته في إختيار الألفاظ والعبارات والدقة والمهارة في صوغها، وطريقته في الوقوف على المعنى المحسوس القريب، وقدرته على محاكاة القدماء هي ما حدث أن يعده شبيه المتنبي وأبي تمام "وكما كان المتنبي قضية القرن الرابع الكبرى، كان أبو العلاء أيضا القضية الكبرى في القرن الخامس، ولكن قضية أبو العلاء في النقد العربي لم تكن قضية الأصالة الشعرية واختلاف النقاد حولها كما كان الموقف عند المتنبي، وإنما كانت قضية جديدة ظهرت ارهاصاتها المبكرة عند أبي تمام، وازدادت ظهورا عند المتنبي، ثم فرضت نفسها بقوة واستعلاء عند أبي العلاء"[20].

ويظهر قدرة كبيرة في استيعاب هذا التراث الضخم، والقدرة على الإتيان بمثله، ونكاد نلمح تأثره بالقديم في أغلب قصائده "فتبدأ بمقدمات تتنوع بتنوع المقدمات المعروفة في الشعر العربي من طللية أو غزلية أو وصف الشيب والشباب أو الصيف أو رحلة الظعائن، يخرج منها أحيانا إلى وصف الصحراء ومشاهدها، وأحيانا إلى موضوعها مباشرة، ناثرا في ثناياها –على طريقة المتنبي– طائفة من الحكم يركز فيها تجاربه في الحياة والأحياء"[21]، فكان يعي ويتمثل ويقول، ولم يكن يتعمد أن يأخذ ما للغير فيستبدل لفظا بلفظ، أو يدخل تعبيرا ما على البيت ليدعي أنه له، كانت ذاكرته قوية تمده بمخزونها من القديم والحديث، فإذا تشابه في معنى أو فكرة شاعر آخر، فالشاعران اتفقا في نمط التفكير وتشابها في تمثل الأشياء، وإذا شابهت صور الشاعر شاعرا آخر فلا يعني هذا أن الأخير يسرق وإنما كان يتأثر، وقد يكون دافعه الإعجاب اللاشعوري بصور غيره إلى أن يصوغ على غرارها.

من ثم لابد أن نثبت أنه كان هناك اتجاه عام مؤثرا في صور أبي العلاء، نشأ من البيئة نفسها وما تلقاه سماعا عن كل ما يحيط بها، كما كان هناك اتجاه خاص يؤثر في بعض صوره نتج عن تأثره بشعراء معينين.

يقول في قصيدة له في الفخر الذي نجده قليل في ديوانه فنحس "في ثناياه أنغام المتنبي الصاخبة بكل ما فيها من غرور وتعال ومبالغة في الإحساس بالذات"[22] على نحو ما نرى في هذه اللوحة[23]:

وَكَمْ من طَالب أمَدى سَيلقَى ذُوَينَ مَكاني السبْعَ الشّدَادا

وكَمْ عيْنٍ تؤمّلُ أنْ تَراني فَتَحقِدَ عن رؤْيتِهَا السَّوادا

فهو يعمد إلى نهج المتنبي من خلال الفخر بنفسه رغم "أن هذا الفخر لا يتفق مع شخصية أبي العلاء الهادئة الرزينة، لم يكن إلا محاولات يجرب فيها قول الشعر مقلدا بها المتنبي الذي كان شديد الإعجاب به، ومن هنا شخصية المتنبي أكثر ظهورا في هذا الفخر من شخصية أبي العلاء"[24].

وإذا انتقلنا إلى الوصف في ديوان "سقط الزند" دائما، فهو لون آخر من المحاولات لتقليد الشعراء، وذلك كما أشرنا في السابق أن ظروف أبي العلاء البصرية لم تتح له فرصة الوصف الصادق الذي يصدر عن رؤية حقيقية، ورغم ذلك أدهش النقاد في بعض صوره البصرية "مستغلا في ذلك ما استقر في ذاكرته من التراث القديم الذي كان له صلة وثيقة به وإطلاع واسع عليه"[25]، وعندما نتأمل هذه اللوحة التي يصف فيها الليل والنجوم نجدها قد بلغت درجة كبيرة من الروعة والإبداع.

يقول[26]:

رُبَّ لَيلٍ كأنَّه الصُّبحُ في الحسْ نِ وإنْ كانَ أسْوَد الطَّيْلسَان

قد رَكَضنَا فيهِ إلى اللَّهوِ لما وقفَ النَّجمُ وِقفةَ الحيْران

كَمْ أردنَا ذاكَ الزَّمانَ بمدْحٍ فشُغِلنَا بذَمِّ هذا الزَّمان

كأني ما قُلتُ والبَدرُ طفل وشبابُ الظُّلماء في عُنفُوان

فهو ينهج النهج القديم في وصف الليل والكواكب والنجوم، وهو حريص على تحديد هيئة كل كوكب، وموقع كل نجم وكأنه يثبت قدرته على ما يقدر عليه المبصرون، وعندما تحدث عن الليل والنجوم في وصف لوحته فإنه يصورها تصويرا خياليا تشبها بطريقة العرب، ويغوص في الألفاظ الغريبة فيقول[27]:

يسْرعُ اللَّمْحَ في إحمرارٍ كمَا تُس رعُ في اللَّمحِ مقْلةُ الغضْبَان

ضرَّجتْهُ دمًا سيوفُ الأعادِي فبَكَتْ رحمةَ لَهُ الشعريان

إذن كان هناك تيار عام يعمل في صور أبي العلاء البصرية فيترك أثره فيها، وهذا التيار كان يعمل في شعر جميع الشعراء ولم يقتصر على أبي العلاء، فالبادية والرحلة والجمل وحيوان الصحراء والرمال وسرى الليل، كانت عامة مشتركة لدى جميع الشعراء، وكأنها أعمدة لا غنى عنها لكل شاعر، يعمل منها الشعراء كل بمقدار، وإذا كان هناك من خلاف بين واحد وآخر فما هو إلا خلاف في الصياغة وفي طريقة العرض..

وإلى جانب هذا التيار كان هناك تيار خاص يعمل في صور أبي العلاء، وهذا التيار يظهر في ديوانه الذي نظمه بعد العزلة وهو اللزوميات "وهو المذهب الذي استقل به بعد أن تحرر من سيطرة المتنبي عليه، وظل ملتزما به طوال خمسين سنة، حتى طوى الموت آخر صفحة من كتاب حياته"[28]، فتحول من شاعر إلى فيلسوف وتدور هذه الفلسفة في الحياة وما بعد الحياة الإنسانية وموقف الإنسان منها ومصيره بعدها.

يقول أبو العلاء[29]:

وَذاكَ نُورٌ لأجسادِ يُحسِنُها كما تَبيَنْتَ تحتَ اللَّيلة السُّرْجَا

فهو يصرح أن العقل نور للأجساد، يرفع قيمتها، كما ترى الأنوار في الظلام، ويستغل عناصر اللغة في هذا الضرب من التصوير البصري، ويكثر في توليد المعاني، مما يجعل منه شخصية منفردة بنفسها تتأثر ولكنها لا تقلد، ترسم خطى الآخرين ولكنها تخلق الجديد باستمرار.

وقد نجح أبو العلاء في تقديم صور بصرية أثارت دهشة الكثيرين، لا بسبب قدرته على التصوير لكونه أعمى، وإنما لأنه استطاع أن يقدم صورة عجيبة جديدة لم يعتد على مثلها القدماء، فهي محسوسة لا محسوسة، قريبة وبعيدة وإن كان بعض أمثال شوقي ضيف يرون أنه "يسود فيها الخلل والضعف في البناء"[30]. وإذا أخذنا بالحسبان هذا الكلام فإننا ننكر فلسفته وثقافته الواسعة العميقة التي أثبت بها قدرته على الرغم من كل القيود واللوازم التي فرضها على نفسه، أن يقدم ولأول مرة في تاريخ الشعر العربي وربما

لآخر مرة ديوانا في الشعر الفلسفي أثبت نجاحا متميزا "لم يستطع شاعرا حتى الآن أن يرتفع إليها ليكون صورة أخرى منها"[31].

وفي لوحة أخرى يقول فيها[32]:

نَزُولُ كما زالَ أجدَادُنا وَيبْقى الزَّمان على مَا ترىَ

نهارٌ يُضيءُ وليلٌ يجِيءُ ونجْمٌ يغُورُ، ونجْمٌ يُرىَ

قدم أبو العلاء صورة بصرية قوية أكسبتها قوتها تلك الصياغة اللفظية الرائعة التي صاغها بها، فهو يعمد إلى الطباق لينقل التناقض الطبيعي الذي يكون عليه النهار والليل، ثم يتبع هذا الطباق (بنجم يغور ونجم يرى) ليوحد الصورة ويخلق في أذهاننا وأمام أعيننا حال الدنيا التي مصيرها الزوال.

وعلى هذا النحو مضى أبو العلاء يستغل ثقافاته في استخدام صور بصرية مختلفة في لزومياته، يعتمد على الأفكار تارة ويتخذ من مصطلحاتها تارة أخرى مادة يتلاعب بها في صنعته البديعية.

"ومع أن أبا العلاء قد استقل بمذهب فني متميز يختلف عن مذهب أبي تمام ومذهب المتنبي، فإنه لم يبت حباله نهائيا من هذين المذهبين، فظل مشدودا إليهما ببعض الأسباب، ظل مشدودا إلى جو المتنبي الفلسفي، كما ظل مشدودا إلى صفة أبي تمام البديعية، وإن يكن قد ظل حريصا على أن يحفظ على مذهبه طابعه المستقل وشخصيته المتميزة"[33]، وكان لهذا كله دور كبير في تقارب كثير من صورهم، فليست الصورة سوى صوغ المشاعر والأحاسيس في تراكيب معينة، وهي تقوم أساسا على اللفظ والموسيقى والعاطفة والخيال الذي يربط بين هذه جميعا.

ولعلنا بهذا قد تناولنا بعض التيارات التي أثرت في شعر أبي العلاء عامة وصوره خاصة، هذه التيارات بما فيها من تماثل أو تشابك أو تناقض صادفت شخصية جريئة داعبة، وفي نفس الوقت متشائمة أخذت ما استطاعت أخذه من هذه العوامل والمؤثرات، فانفعلت وتأثرت، ولم تكن الشخصية المقلدة بل كانت الشخصية التي تتأثر وتؤثر، تنفعل وتتفاعل، تأخذ ولكنها تضيف وتطور ولا تقف بالشعر عند حدود معينة.

–أثر الصور السمعية في شعر أبي العلاء:

اتجه أبو العلاء نحو السمع وأولى الصوت اهتماما كبيرا وإعتمد عليه وجعله معبرا لتفهم حقائق الوجود، ويعتقد أنه مثل البصر وغيره من الحواس يمكن أن يكون وسيلة لفهم هذا الوجود "لأن الجهاز العضوي بأكمله وليس فقط جهاز الإبصار هو الذي يتفاعل في كل فعل من أفعاله"[34]، فكان أبو العلاء يدرك ذلك فركز على الصوت تركيزا كبيرا فجعله معبرا لفهم حقائق الوجود، فنجح إلى حد كبير في تصوير أثر الصوت في الإنسان، فما يمتع العين يمكن أن يمتع الأذن كذلك "فالألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيرا روحيا أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات، والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذن هزا أقوى"[35].

وإذا كان البعض يرى الجمال في منظر أمامه، فكثيرون يستمتعون لدى سماعهم لحنا موسيقيا أو سماع كلاما ممتعا كالأدب والدراما، فقد تتباين طرف الإستمتاع بهما.

وكان لأبي العلاء و قد فقد حاسة البصر أن يعتمد على حواس أخرى في الفهم والإستعاب والتصوير، خصوصا وأنه كان قوي الذاكرة سريع الحفظ لما يسمعه حتى أنه كان يعرف الأشخاص من خلال سماع صوتهم "وروى الرواة أن أبا محمد الخفاجي الحلبي دخل عليه وسلم ولم يكن يعرفه، فرد عليه السلام وقال: هذا رجل طوال، ثم سأله عن صناعته فقال: أقرأ القرآن، فقال: اقرأ علي شيئا منه فقرأ عليه عشرا، فقال له: أنت أبو محمد الخفاجي الحلبي. فقال: نعم، فسئل عن ذلك، فقال: أما طوله فعرفته بالسلام، وأما كونه أبا محمد فعرفته بصحة قراءته وأدائه بنغمة أهل حلب، فإنني سمعت بحديثه"[36]، فلجأ إلى حاسة السمع ليعتمد عليها إعتمادا كبيرا، وهي أكثر الحواس إدراكا للأشياء إذا فقد البصر، بل إن هناك كثيرا من الأشياء يحكم على جمالها أو قبحها عن طريق الأذن، وقد أسعفته أذنه في هذا المجال كثيرا فمدته بأدق الأشياء، وأكثرها تفصيلا وحفظا "وقيل له: بم بلغت هذه الرتبة في العلم. فقال: ما سمعت شيئا إلا حفظته، وما حفظت شيئا فنسيته"[37].

وهو يقلد القدماء في وصف حديث المرأة وقدم صورا جميلة عمادها السمع فيقول[38]:

رُدّة كلاَمَكِ ما أمْللْتِ مسْتمعًا ومَن يملُّ مِن الأنفَاس تَرْديدَا

فيصور أثر الحديث الذي حدثته إياه في نفسه، فقد جعل كلامها عند السامع كالأنفاس لا يمل من ترديدها وأراد بكلامها ماأيأسته به من وصالها.

عمد أبو العلاء إلى المبالغة، ولكنها مبالغة مقبولة في مثل هذا المجال مادام يتحدث عن جمال ناحية معينة في المرأة .

كما اعتمد أبو العلاء على الصور السمعية في كل مرحلة من حياته لكن بشكل مختلف، فالمرحلة الأولى كانت واضحة في ديوانه "سقط الزند" وكان متأثرا بالمتنبي وأبي تمام، أما المرحلة الثانية التي تمثل حياته ما بعد العزلة فقد استقل وتحرر من سيطرة المتنبي عليه، استخدم صورا سمعية تحمل إحساسا بالآلام للزوم بيته وفقده البصر، فجاء بصور تحقق تكاملا للرغبة التي يحسها الإنسان حين يعبر عما يختلج في نفسه.

وذهب يحل الأذن محل العين في رؤية مواطن الوجود وتلمسه وكانت أذنه أشبه بالمقياس الحساس الذي صنع خصيصا ليتأثر بأقل ارتفاع وانخفاض في درجة الحرارة.

اعتمد أبو العلاء على الصوت اعتمادا كبيرا، ولكنه إلى جانب هذا عرف كيف يلائم بين عناصر الصورة جميعا، وهذا ما نلاحظه في لوحته هذه التي كان هدفه من ورائها إصلاح ونصح الناس.

يقول[39]:

أرَاني قدْ نصَحْتُ، ما لنُصْحِي إذا مَا غَارَ في أذُنٍ، يُمَجُّ.

من خلال هذه النظرة المتشائمة قدم أبو العلاء صورا سماعية يصب عليها نقدا لاذعا، ولم يترك طائفة أو طبقة إلا كشف عيوبها ومساوئها التي تتمثل في النفاق والرياء والغش والخداع.

وقد اعتمد أبو العلاء على الصور السمعية لكن من طراز جديد، إذ نراها تحمل صدى أو إنعكاس لنفسيته الحزينة التي صبغت الكثير من صوره بهذا الطابع، وإن كانت هناك من صبغة حزينة، فهو الحزن الذي يصقل النفس و يهذبها ويخلق لها مجال التأمل والتفكير العميق من خلال آراء فلسفية.

ويحول أبو العلاء الصورة إلى وجهة جديدة يقوم أساسها على التجارب الحياتية والواقعية، حيث صاغ انفعالاته في صورة سمعية واضحة وجعل منها صورة حية، بلغت حدتها في الإنفعال.

حيث أنه قال[40]:

يا أذُنُ، سَوفَ يظَلُّ السَّمْعُ مُعتقِدًا وتسْترِيحينَ مِن قالَ ومِن قِيلَ

فستذهب حاسة السمع بالموت، فترتاح النفس من سماع الجدل والخصومات.

والصورة هنا تدل على معاني في القوة بتعبير انفعالي، فأبو العلاء يستخدم الأصوات بدلالتها الحسية، وأمثلة هذه الصور كثيرة على الرغم من اعتراض بعض المحدثين له أمثال شوقي ضيف أن يكون في تصويره أي أثر لجدة أو إبداع[41]، وذهبوا إلى أن طبيعته قضت عليه أن تكون الأذن موضع الرؤية عنده، كما أن قوله ضرب من الهذيان بما ليس مدركا على وجه صحيح، ولاشك في هذا إجحافاً للشاعر وإنقاصاً من قدرته الفنية عندما نرد كل ما يأتي من جمال في شعره أو صوره إلى تلك الآفة اللعينة التي قدرت عليه.

أثر الصور الحسية الأخرى(السمعية اللمسية والذوقية) في شعر أبي العلاء:

إذا كان السمع والبصر حاستين مهمتين في التعبير على مواطن الجمال وكوامن من الوجود، فليس هما الحكم الحقيقي الوحيد في أمور الوجود، بل من الممكن أن يكون بطرق مختلفة فهناك الشم واللمس والذوق، وأبو العلاء كان يلجأ أيضا إلى هذه الحواس في الفهم والإستيعاب والتصوير فأسعفته هذه الحواس في هذا المجال، فنشطت نشاطا كبيرا قد لا نجده عند كثير من الناس العاديين الأسوياء.

وهناك كثيرا من الأشياء يحكم على جمالها أو قبحها عن طريق الشم واللمس والذوق "فما تعجب به العينان هو ما تعجب به في الغالب حواسنا الأخرى المتصلة بالوظائف الحيوية اتصالا مباشرا، فكما أن اللمس علم العين كيف تقدر المسافات في المكان فقد علمها كذلك مستعينا بالذوق والشم وسائر الحواس الحيوية ما ينبغي أن نعجب به، ونحبه وتسعى إليه"[42].

فتحدث عن الرخاوة والنعومة والبرودة والحرارة والنار في تصوير ما يلمس، وتحدث في الريحان والمسك والعنبر والزهر لدى تصوير ما يشم، ولجأ إلى مختلف ألوان الطعوم ليصور ما يتذوق، وكانت لها أثرا كبيرا في شعره في كل مرحلة من حياته.

فحاسة الشم هي أيضا حاسة مهمة في إدراك الجمال بل إن الشم من "الحواس التي تمكن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات"[43] فهي تتيح لنا أن نشعر باحساسات فنية لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها.

واستخدم أبو العلاء حاسة الشم في صوره وهو يتأثر إلى حد بعيد بالروائح ويذهب في استخدامها في كل مذهب.

يقول أبو العلاء[44]:

تُقلدُ أعْناقَ الحواطِبِ في الدُّجىَ فريدًا فما في عنقِ ماهنِة لطُّ

ويُرفَعُ اعصَارٌ من الطِّيبِ لا يُرىَ عليه انتِصارٌ كلَّما سُحِبَ المرِط

فالتأثر هنا بالفكرة والصورة معا.

وإذا تأملنا لوحاته التي نسجها في مرحلة عزلته تختلف تماما عن لوحاته السابقة، حيث يقدم صورا شمية لكن ليس لغرض التطيب وحسن الرائحة وإنما لغرض النقد الإجتماعي الذي يحمل نظرة يائسة متشائمة فيقول[45]:

وأَجلُ طِيبِهُمْ دَمٌ مِن ظَبْيةَ وقَذَى مِن الحِيتَانِ وهُو العَنبَر

قدم أبو العلاء صورة شمية متناقضة تماما عن صوره السابقة، فأعظم ما يتطيب به الإنسان هو المسك، وهو من دماء الظباء والعنبر وهو من عظام الحيتان، فهو نفي للإعجاب.

فقد سلك منهجا متميزا وفريدا من نوعه في التصوير، ولعل أبو العلاء كان أول من اتجه إلى هذا النوع من التصوير الغامض الموهم المضطرب المنفي للإعجاب.

وإذا انتقلنا إلى صوره اللمسية فنجدها كثيرة عنده، فقد اعتمد عليها كما اعتمد على الحواس الأخرى يقول[46]:

نَواعم، يُلقِينَ الثَّقيلَ مِنَ البُرىَ ويجعَلْنَ في الأعنَاقِ، مُسْتثقِلَ الإثم

والمراد بمستثقل الإثم قتل عشاقهن.

نَاعِماتُ الأطْرافِ لو أنهَا تَلْبَسُ أغْنَتْ عن المُلاَءِ الرِّقَاقِ

فأدخل صورة النعومة في إطار الإحساس بالملامسة.

ويبدو أن الوضع اختلف في استخدام الصور اللمسية في مرحلة عزلته، حيث تتجلى صوره حكم وأمثال ونصح وإرشاد، يقول[47]:

احْذَرْ سَلِيلَكَ، فالنّارُ التي خَرجَت مِن زِنْدهَا إنْ أصَابتْ عُودُهُ احْتَرَقَا

هو يحذر الأب من إبنه فقد يجلب له مصيبة كالنار التي تخرج من الزند إن سقطت على عودها أحرقته.

وهنا تتصل صورة النار بصورة الحريق للدلالة على الحس اللمسي.

وفي لوحة أخرى يقول[48]:

سُلطَانُكَ النَّارُ إن يعْدِل فِنَافِ عَةٌ وإن يجرْ فلَهَا ضَيْرٌ وإحْرَاقُ

ويستخدم صورة لمسية أخرى بنفس النهج، فالسلطان مثل النار فإن كان عادلا فخير ونفع وإلا ففي ظلمه كل الضرر والهلاك كالنار التي تحرق كل شيء.

فأبو العلاء لم يصرح بالحس اللمسي، وإنما جعلنا نشعر به من خلال المعنى، وفي هذا قمة التعبير الإنفعالي، وإن كان المقصود به تصوير حالة نفسية نجدها باستمرار في لزومياته.

فإذا انتقلنا إلى صور أبي العلاء الذوقية لنرى مدى تأثره في غيره من الشعراء يطالعنا قوله[49]:

لا مُرَّة الطَّعم، ولا مِلْحَةٌ وكيفَ بالذَّوق، ولم تُعجَم.

ما هَمَّ في الرَّوعِ بها ذائِقُ إلا أنْثَنى عنهَا بغي أهتَم

والكيفيات الذوقية محدودة وهي الحامض والمالح والحلو والمر[50].

فنظر أبو العلاء حوله فرأى الكون برغم تناقضاته ذو وحدة منسجمة بين عناصره، هذا الموقف العام من الكون انسحب على المواقف الجزئية كلها، فكان منه هذا الموقف من الطعوم: المرارة والملوحة والحلاوة على الرغم من أنه كان "طعامه العدس واللبن أو كما يسميها البلسن والبلس فهما يقنعانه، وهما غذاؤه في حياته، وهو غذاء يجد فيه راحته النفسية، لأنه غذاء زاهد متقشف يرفض لذائذ الحياة وما ينطوي فيها من لذائذ الطعام"[51].

وهو يشير إلى هذا صراحة في قوله[52]:

يُقْنِعني بُلْسُن يمارِسْ لِي فإنْ أتتْني حَلاوَةَ فَبَلَس

كما استخدم صورا ذوقية في مجالات أخرى في مرحلة عزلته لم يقصد من ورائها الذوق بالمعنى الكيميائي بل كانت أغلبها بالمعنى الفلسفي الأخلاقي والميتافيزيقي.

إيَاكَ والخمْرُ، فهيَّ خَالِبة غَالِبَة، خَابَ ذلك الغَلَب

خَابِية الرَّاحِ نَاقةٌ حفَلَت لَيْسَ لها غَيرُ باطِلَ حَلَب[53]

استخدم صورا ذوقية هدفه من ورائها التحذير من شرب الخمر لشدة ضررها، فالوعاء الذي تحفظ فيه الخمور مثل الناقة التي امتلأ ضزعها ولكنها لا تحلب إلا الباطل والمنكر.

ويتجه أبو العلاء بحاسة الذوق اتجاها جديدا في التصوير، فإذا كانت الطعوم لها مذاقها وطعمها، فالموت أيضا له مذاق نهرب من شربه وهي تتبعنا لتسقينا كاس الموت. يقول[54]:

نَفِرُ مِن شُربِ كَأسِ وهي تَتْبَعُنَا كأننَا لمناياهَا أحِبَّاء

هناك نجد أبو العلاء يتذوق شرب الموت، ولو مجازا عن طريق الكأس، أما الموت فلا يمكن شربه وإنما هو إحساس روحي.

فالصورة الذوقية بقيت عنده مبهمة غير محددة وهذا يعود إلى منهجه الفكري الفلسفي الذي يسعى إلى الغموض بتحديد موضوعه.ولعل ما قدمناه من صور مختلفة لأبي العلاء يظهر لنا بوضوح أنه

الشاعر المؤثر والمتأثر في نفس الوقت، ذو شخصية متميزة التي تنهج نهجا مستقلا وطريقا مميزا في التصوير، يميزها عن غيرها ويمنحها صفة الخلق والإبداع.

لقد كان أبو العلاء أهم شاعر عرفه التاريخ في القرن الخامس، خلف من بعده مكتبة أدبية و نقدية شغلت المفكرين و النقاد، فهو الشاعر و الفيلسوف الذي فرض على الشعر قوالب و قيود معينة، ألزم نفسه بها، و له طاقة لغوية هائلة، و قدرة على التعبير كما وجه الصورة الشعرية إلى مجرى جديد لم يعتده سابقوه، و كان من الممكن أن ترتفع أكثر لو وجدت من يعتني بها و ينميها و لتشد مع الثمانين شاعرا الذين وقفوا على قبره يرثونه تحية له في رقدته الأبدية:

العِلْمُ بَعْدَ أبِي العَلاَء مَضَيّع وَ الأرْضُ خَالِيَّة الجَوانِبِ بَلْقَعُ

الهوامش

---

[1]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة القاهرة دت ، ص 161.

[2]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نموذج جديد، ص 162.

[3]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث الشعري البلاغي، عند الغرب المركز الثقافي ، العربي بيروت لبنان، ط1، 1992 ص 310.

[4]– هربرت ريد، تعريف الفن، ت د. ابراهيم امام،ومصطفى رفيق ،الأرنؤطي دار النهضة العربية القاهرة 1962 ص 48.

[5]– جان ماري جويتو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة د/سامي الدروبي، دمشق ط2، 1965ص 88.

[6]– ينظر إلى عبد الله العلايلي، المعري ذلك المجهول رحلة في فكره وعلمه النفسي، الأهلية للنشر والتوزيع بيروت 1986 ص 112.

[7] - سورة عبس الآية01 .

[8]– بو العلاء المعري ديوان لزوم ما لا يلزم، ج1، برواية الامام التبريزي ومواهب الإمام أبي منصور ابن الجواليقي ج1 ، بتقديم وشرح وفهرسته د. وهب كبابة حسن محمد، دار الكتاب العربي بيروت ط2، 1448،1998 ص 49.

[9]– اللزوميات، ج1، ص 226.

[10]– نفس المصدر، ص 9.

[11]– نفس المصدر، ص 95.

[12]– اللزوميات، ج1، ص 103.

[13]– اللزوميات، ج 1، ص 227.

[14]– د/طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف بمصر، ط 11، ص 56.

[15]– نفس المرجع، ص 103.

[16]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 165.

[17]– طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، ص 55.

[18]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص 164.

[19]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي ، ص 171.

[20]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 161.

[22]– المرجع السابق، ص 172.

[23]– ديون "سقط الزند"، ص 198 –199

[24]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 83.

[25]– نفس المرجع، نفس الصفحة.

[26]– ديوان "سقط الزند"، ص 94

[27]– ديوان "سقط الزند"، ص 95

[28]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 175.

[29]– اللزوميات، ج 1، ص 240. السرج: جمع السراج وهو ما يستضاء له.

[30]– شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي،دار المعارف بمصر ط8 ، ص 395.

[31]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 242.

[32]– اللزوميات، ج1، ص 76.

[33]– د/يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 234.

[34]– جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة د/زكريا إبراهيم،دار النهضة العربية ، القاهرة 1963 ، ص 205.

[35]– جان ماري جويتو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص 79–80.

[36]– شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 379. نقلا عن تعريف القدماء بأبي العلاء ص 251.

[37]– نفس المرجع، ص 381. نقلا عن تعريف القدماء بأبي العلاء ص 551.

[38]– أبو العلاء المعري،ديوان "سقط الزند"،دار بيروت للطباعة والنشر بيروت، 1407هـ1987، ص 221.

[39]– ديوان اللزوميات، ج1، ص 235.

[40]– اللزوميات، ج 2، ص 255.

[41]– ينظر شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 397.

[42]– جان ماري جويتو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة د/سامي الدروبي، ص 41–42.

[43]– د/صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال والحس،منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ص 129. نقلا عن مبادئ علم النفس العام لمراد، ص 64.

[44]– ديون "سقط الزند"، ص 178.

[45]– ديوان اللزوميات، ج 1، ص 418.

[46]– ديوان "سقط الزند"، ص **327**. البرى: الخلاخيل.

[47]– ديوان اللزوميات، ج **2**، ص **99**.

[48]– اللزوميات، ج **2**، ص **87**.

[49]– ديوان "سقط الزند"، ص **271**.

[50]– الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص **135**.

[51]– د/شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص **386**.

[52]– اللزوميات، ج **1**، ص **659**.

[53]– اللزوميات، ج **1**، ص **99**.

[54]– نفس المصدر ،ج**1**، ص **49**.

اللانزياح الغزلي في شعر أبي مدين شعيب التلمساني

الأستاذة: صورية مخلوفي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس –

إذا كان الانزياح أو الانحراف عن المعيار من أهم الظواهر التي تميز اللغة الشعرية عن السردية مع منحها شرف الشعر وخصوصيته. فإنّ هذا النوع من الانزياح يتسم ببعض السمات المصاحبة له كالابتكار والجدة والنضارة والإثارة. ومن الأمثلة على الانزياح ما يسمى بالانزياح الدلالي، حيث إنّ النقاد يعتبرون الكلمة ذات مستويات متوالية تنازلية للمعنى أعلاها المعنى المعجمي لها، ويليها ما يمكن أن نعطيه مستويات دلالية له تكون محور ابتكار الشاعر وقدرته في الانحراف بمعنى الكلمة إلى معنى ذات دلالة جديدة. وهذا ما نجده في الشعر الصوفي؛ حيث إنّ التجربة الأدبية الصوفية تتأسس على أسلبة اللغة، وهذه الأسلبة منوطة بخلق برازخ دلالية تبنى وفقها التجربة الصوفية، وهذه البرازخ الدلالية مستقاة من محسوسات يلجأ إليها الشاعر الصوفي اضطرارا ليعبر عن معان غير محسوسة وغير معهودة.

ومنه لا يمكن فهم إشكالات المعرفة الصوفية إلّا من خلال قراءة الانزياحات الدلالية التي تحدثها اللغة الشعرية الصوفية، والتي بدورها تطرح إشكالية اللغة والتجربة.

فقد اشتهر الشعر الصوفي بنزعته الغزلية حيث تعد، هذه الأخيرة، من الأغراض التي عالجها الشعراء الصوفيون، ويسميه البعض التشبيب والنسب، وهناك من سوى بين معاني الغزل والنسيب والتشبيب." والنسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد"[83].

و هناك من ذهب إلى تجزيء موضوع الغزل إلى النسيب و التشبيب، فالبغدادي يرى "أن التشبيب إنما هو ذكر صفات المرأة المحبوبة و أما النسيب فهو ذكر عاطفة الشاعر المحب"[84].

وإذا عدنا إلى الخطاب الشعري الصوفي وجدنا "الغزل التقليدي" و "الغزل العذري" يحتلان منه حيزا أساسيا لا غنى عنهما وذلك لتشابه تجربة (الحب الإنساني) وبتجربة (الحب الإلهي)، ومظاهر التشابه متعددة أهمها تلك العاطفة التي يتميز بها شعر التجربتين "ونشأ الحب الإلهي في الإسلام تطوراعن الحب العذري وسموا به، فالحب الأول إلهي وجهته ذات الحق أمّا الحب الثاني الحسي يتجه إلى الخلق "[85].

وبعبارة أوضح فقد اتخذ التصوف من القصيدة الغزلية قالبا يصورون من خلالهم وجدهم وعشقهم للذات العليا "توجههم للذات العليا ومناجاتها وندائها والتعلق بها، يتجاوزون بها علاقة العابد بالمعبود، والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق، بحيث تكون رغبة الاتصال والتشويق له أمر يغلب على الصوفي حتى يغلق كل المنافذ أمامه وحتى يترك كل ما عدا المحبوب، من أجل أن يخلص له وحده"[4]. وهم في ذلك يخالفون العشق الإنساني على اعتبار أن حبهم وعشقهم هو الله وحده.

سلك أبو مدين لنفسه من موضوع الغزل طريقا للوصول إلى التجلي الإلهي، فوظف معجما لغويا يضم معظم ألفاظ الحب المتداولة بين الشعراء، فموضوع الحب الإلهي يسيطر على معظم قصائده والشيء الذي يثير الانتباه في شعره أنّه لم يوظف المرأة توظيفا مباشرا، فهو لم يذكر اسم الأنثى ذكرا صريحا كما فعل شعراء المتصوفة إلاّ في مواضيع قليلة:

يقول أناس قد تملكه الهوى أجل لست في ليلى بأول من جنا

جننت بها عن كل ما علم الورى وأظهر لبنى والمراد سوى لبنى

وإني كما شاء الغرام موحد وإن ملت تمويها إلى الروضة الغنا

يذكرني مر النسيم بعرفها ويطربني الحادي إذا باسمها غنى

ولا عجبا مني الحنين، وذو الهوى إذ شاقه شوق إلى قصد هـ حنا[5]

ورد في هذا المقطع ذكر (ليلى ولبنى)، فماعدا هذه المواضع لا تجد ذكر للأنثى بتصريح مباشر، بل وظف ألفاظا بصيغ مختلفة مثل قوله (الحبيب، المحبوب، الأحباب، خل، محب، متلفي)، أو يشير إلى

محبوبه بضمير المخاطب أو الغائب دون أن يصرح باسمه. ومن الضمائر التي وظفها الشاعر في شعره الغزلي ويشير بها إلى من يحب (كاف الخطاب) معاتبا ومعبرا عن ألامه من جفاء محبوبه قائلا[6]:

قد زاد فيك من الغرام تلهفي فإلى متى هذا الجفا يا متلفي

في القلب نيران الجفا قد أشعلت فمتى بوصلك نار قلبي تنطفي

إلى متى هذا التجني و القلى فعسى المعنى من وصالك يشتفي

فهو يخاطب محبوبه بتوظيف ضمير المخاطب في قوله (فيك – وصلك – وصالك) وأشير ثانية إلى أنّ معظم قصائده تنحو هذا المنحنى، أي بدون ذكر صريح للفظ الأنثى، لكنه يتجه مباشرة "إلى الذات العليا كاشفا عن حبه ووجده من غير وسائل رمزية"[7].

ومن مظاهر التشابه بين الشعر العذري والحب الإلهي هو الصدق في المحبة التي يخلو من الذاتية والأنانية إلى درجة الجنون أو جنون المحبة وهي الدرجة القصوى التي يمكن أن يصل إليها الحب الصادق، وصار رمزا دالا على فناء الحب في محبوبه، فوظفه كثير من الصوفية في شعرهم منهم أبو مدين في قوله[8]:

طال اشتياقي ولا خل يؤانسني ولا الزمان بما نهوى يوافيني

هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه عليه ذقت كؤوس الذل والمحن

عليه أنكرني من كان يعرفني حتى بقيت بلا أهل ولا وطن

قالوا جننت بمن تهوى فقلت لهم ما لذة العيش إلا للمجانين.

جسّد الشاعر الدلالة الصوفية بالشبيه، وأبانت عنه بلغة (الحب الإنساني) ومن مظاهر التشابه والتقاطع بين الحبين (الإنساني والإلهي) هو الوجد الذي تنتهي إليه تلك المحبة العاطفة والحرارة المتفوقة، فالوجد في الشعر العذري فناء ذات الحب في ذات المحبوب إلى درجة عدم التفرقة بينهما، وعند المتصوفة الغيبة عن الحضرة.

ولقد نبّه الشلبي إلى هذا الوجد المتقاطع، حيث نوّه في أحد مجالسه بالحب العذري الصادق في وجده، معارضا لبعض الذين يدّعون الوجد وهم أصحياء حيث قال: "يا قوم هذا مجنون بني عامر كان إذا سئل عن ليلى، كان يقول أنا ليلى، فكان يغيب بليلى عن ليلى حتى يبقى بمشهد ليلى ويغيبه عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى فكيف يدعي من يدعي محبته وهو صحيح مميز، يرجع إلى معلوماته و مألوفاته و حظوظه، فهيهات أنى له ذلك و لم يزهد في ذرة منه ومازالت عنه صفة من أوصافه؟! مهما بذل الجهود للمعبود أدنى رتبة عند القوم"[9].

فقد وضح الشلبي في قوله هذا النقطة الجوهرية الرابطة بين الذات المتصوفة (الحب الإلهي) وما تصبو إليه الذات المحبة في الحب الإنساني هي (الفناء) ذات المحب في ذات المحبوب نقطة الانسجام والتقاطع يصبحا واحد، كقول أبي مدين شعيب في الحب الإل هي[10]:

فانتبهت للخطاب وسمعت مني
كلي عن كلي غاب وأنا عني منفي
وارتفع لي الحجاب وشهدت أني
ما بقي لي آثار غبت عن أثري لم أجد من حضر في الحقيقة غيري.

عبر أبو مدين عن الغيبة، وفناء ذات المحب في ذات المحبوب في قوله (وارتفع لي الحجاب وشهدت أني)، وقوله (لم أجد من حضر في الحقيقة غيري)، نافيا بذلك التشبيه أي لمّا غاب كلّه عن كلّه، فلم يعد موجودا في الحضرة إلاّ هو.

إنّ لحظة الاتحاد هي التي تحدد عودة الذات، وفي جميع الحالات فإن الذات الصوفية تتحرك وفق مرحلتين: مرحلة بعد الغياب (لحظة الجمع)، ومرحلة بعدالحضور(نزول الذات)كما لخصها أبو مدين شعيب بقوله[11]:

من علامات صدق المريد في بداية إرادته فراره عن الخلق
ومن علامات فراره عن الخلق وجوده للحق
ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى الخلق.

موضوعه الغزل (الحب الإلهي) ينقسم إلى جزأين: جزء يجسد بعد الغياب والجزء الآخر يجسد بعد الحضور، فالأول يعبر فيه الشاعر عن فكرة فراره إلى الخلق شوقا إلى الحق، وأغلب شعر أبي مدين يرسم هذا المعنى بقوله[12]:

تضيق بنا الدنيا إذا غبتم عنا وتذهب بالأشواق أرواحنا منا

فبعدكم موت و قربكم حيا فإن غبتموا عنا و لو نفسا متنا

نموت ببعدكم ونحيا بقربكم وإن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنا

يحركنا ذكر الأحاديث عنكم ولو لا هواكم في الحشا ما تحركنا.

ويقول أيضا[13]:

وتيهتموني في بديع جمالكم ولم أدر في بحر الهوى أين موضعي

أتيت لقاضي الحب قلت أحبتي جفوني وقالوا أنت في الحب مدعي

وعندي شهود لصبابة والأسا يزكون دعواي إذا جئت أدعي

سهادي وجدي واكتئابي ولوعتي وشوقي وسقمي واصفراري وأدمعي

يتحدث الشاعر في مقطوعاته بضمير «أنتم" للتعبير عن المحبوب، وفي هذا دليل لاحترام وتقديس، فهو يشكو البعاد والشوق ولوعة الفراق ويتشوق إلى اللقاء ويقدم لنا صور عناءه وشقاءه كالسهر والسهاد والوجد والاكتئاب والضرر والسقم والاصفرار، كل هذه الأغراض تدل على مجاهدته للوصول إلى الذات العليا، فكان هذا النسيب تعبيرا عن مرحلة – بعد الغياب.

أما الجزء الثاني الذي يجسد بعد الحضور، قلما يصل في التجربة الصوفية إذا ما قيس كما بشعر بعد الغياب، فقصائده في هذا البعد تنحصر في عدد قليل بينما يمتلأ ديوانه بقصائد بعد الغياب في قوله[14]:

فإذ نظرت بعين عقلك لم تجد شيئا سواه على الذوات مصورا

وإذا طلبت حقيقة من غيره فبذيل جهلك لا تزال معثرا

ويقول أيضا[15]:

الله ربي لا أريد سواه هل في الوجود الحي إلا الله

ذات الإله بها قوام ذواتنا هل كان يوجد غيره لولاه

يصور أبو مدين على أن في الوجود لا يوجد إلا الله فهو الواحد لا ثنية سواه، لأنه في حالة مكاشفة ولا تحصل المكاشفة دون حضور.

وعلى هذا الأساس يمكننا القول إن موضوع الغزل أو الحب الإلهي هو أساس الخطاب الشعري الصوفي، وتشمل البعدين (بعد الغياب وبعد الحضور).

البعد الصوفي في معجم الغزل العذري:

إنّ أبا مدين كغيره من الشعراء الصوفية استخدم مفردات مستقاة من المعجم الفني لشعر الغزل العذري وإذا عدنا إلى قصائده في الحب الصوفي فإننا نجدها حافلة بمفردات تدخل ضمن معجم الغزل وهذه المفردات تجمع بين علاقة (الحضور والغياب) لأنّ الشاعر يعيش تجربته الصوفية العملية ويعبّر عن تجربته الشعرية فيكون في حالتين إمّا حالة غياب عن المحبوب أو حالة حضور معه. فجاءت مفرداته موافقة لحالتي الغياب والحضور. إنّ الدّارس لشعر أبي مدين يلتمس اتباعه لغيره من الشعراء الصوفية، ويلاحظ استخدامه لمفردات مستقاة من المعجم الفني لشعر الغزل.

سنحاول فيما يلي أن نسوق بعض النماذج التي استعان بها أبو مدين شعيب بالمعجم الفني للشعر الغزل:

يقول أبو مدين شعيب في قصيدته "تضيق بنا الدنيا إن غبتم عنا"[16]

تضيق بنا الدنيا إن غبتم عنا وتذهب بالأشواق أرواحنا منا

نموت ببعدكم ونحيا بقربكم وإن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنا

ونحيا بذكركم إذ لم نراكم ألا أن تذكار الأحبة ينعشنا

فلو لا معانيكم تراها قلوبنا إذ نحن إيقاظ وفي النوم إن غبنا

لمتنا أسى من بعدكم وصبابة ولكن في المعنى معانيكم معنا

يحركنا ذكر الأحاديث عنكم ولو لا هواكم في الحشا ما تحركنا

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله إذ لم تذق معنى شراب الهوى دعنا

ففي هذه الأبيات أورد أبو مدين ألفاظا تدخل ضمن معجم الغزل تتمثل في (الشوق، اللقاء، الحبة، الوجد، الهوى).

وهي مفردات دلالية مستعملة في معجم الغزل العذري تجسد الحب الإنساني، قد انزاحت من معناها الأصلي لتجسد الحب الإلهي، مع فرق جوهري بين الحب الإنساني والحب الإلهي فالمحبين في هذا الأخير "يجدون لذة أعظم وأقوى في حبهم لله أكثر ممّا يجدون في المرأة والجنس والسبب هو أن الصورة الإلهية في الإنسان أتم تمثيلا من صورة الجنس فيه فالله يمكن أن يكون سمع الإنسان وبصره ولا يقدر الجنس أن يكون كذلك"[17].

لذلك فالشاعر المتصوف لا يصور مظاهر الحب الإلهي إلاّ من خلال الحب العذري ويرى أسينبلاتيوس "إنّ الحبّ الإنساني الجسدي يسمو عند الصوفي ويرتفع إلى أعلى درجات السمو والروحانية كي يكون رمزا نبيلا على الحب الصوفي"[18].

وهذا ما جعل القصيدة الصوفية تنحو منحى الحب الروحاني وتنتهي إليه ويقول أبو مدين شعيب في قصيدته (تملكتموا عقلي)[19].

تملكتموا عقلي وطرفي ومسمعي وروحي وأحشائي وكلي بأجمعي
وتيهتموني في بديع جمالكم ولم في بحر الهوى أين موضعي
وأوصيتموني لا أبوح بسركم فباح بما أخفي تفيض أدمعي
ولما فني صبري وقل تجلدي وأرقني نومي وحرمت مضجعي
أتيت لقاضي الحب فقلت أحبتي جفوني وقالوا أنت في الحب مدعي
وعندي شهود للصبابة والأسا يزكون دعواي إدا جئت أدعي
سهادي ووجدي واكتئابي ولوعتي وشوقي وسقمي واصفراري وأدمعي
ومن عجب أني أحن إليهم وأسأل شوقا عنهم وهم معي
وتبكيهم عيني وهم في سوادها ويشكو النوى قلبي وهم بين أضلعي
فإن طلبوني بحقوق هواهم فإن فقير لا على ولا معي
وإن سجنوني في سجون جفاهم دخلت عليهم بالشفيع المشفع.

وعلى نسق هذه الأبيات وما تحتويه من مفردات يعرض الشاعر معاناته التي لم يكن لها من سبب سوى الهجر الفرقة والبعاد عن المحبوب، فنجد أن الشاعر يغوص في المعاني الإيحائية لتأخذ دلالة رمزية وتعطي معاني للحب الإلهي.

فهو يستعير من لغة أهل العشق الإنساني الألفاظ التالية: السهاد والجمال والوجد والشوق؛ ليصرح بما فيه من فيض ووجد اتّجاه الذات العليا وأنّه صور إحساسه بالضعف والذوبان وعبّر عنهما بالألفاظ التالية الاكتئاب والسقم والاصفرار والجفون.

أمّا التجليات النورانية التي يفقد بها قوته ويذوب بعاطفة المحبة " فليست في حقيقة الأمر إلاّ بداية لخروجه من عالم الغير و فقدان الشعور بالذاتية، و الدخول أو القرب من عالم الروحانية و النور"[20] وهذه التجليات لا يصل إليها و يقترب من أسرارها إلا بمجاهدة النفس و العزوف عن ملذات الدنيا و زخرفها.

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة تذلّلت في البلدان " نجد أن أبا مدين يفتتح قصيدته بقوله[21]:

تذللت في البلدان حين سبيتنيوبت بأوجاع الهوى أتقلب

فلو كان لي قلبان عشت بواحد وأترك قلبا في هواك يعذب

وظّف أبو مدين مفردات من الغزل العذري ليعطي به دلالة إيحائية وعمق لمعاني روحانية.

يمكن القول أنّ شعر الغزل الصوفي قد احتوى على معجم الغزل العذري بما فيه من قرب وبعد، عذاب وعتاب وشكوى كذلك الذي اتخذه الشاعر لغة للترويح ووسيلة للتعبير عن الحب الإلهي.
وفي آخر القصيدة يقول[22]:
تسميت بالمجنون من ألم الهوى

وصارت بي الأمثال في الحي تضرب

فيا معشر العشاق موتوا صبابة

كما مات بالهجران قيس المعذب

استخدم أبو مدين شعيب في هذين البيتين مفردات [صبابة، مجنون، الهجران] وهي مفردات مستقاة من معجم الغزل وتجسد الحب الإنساني قد استعارها ليجسد حبه إلهي (ولها بعد الغياب)، كما أحضر شخصية قيس التي لها مضمون إيحائي وإشارات تكشف عن الحب القوي إلى درجة الجنون، ويبحث من خلاله على السمو الروحي والتأمل العاطفي. فأبو مدين لم يستطع أن يبلغ ما في ذاته من شفافية الحب، لذلك انزاحت لغته وتوترت بتوتر شعوري.

ويقول أبو مدين في مقطوعته "طال اشتياقي ولا خل يؤانسني"[23]

طال اشتياقي ولا خل يؤانسني ولا الزمان بما نهوى يوافيني

هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه عليه ذقت كؤوس الذل والمحن

عليه أنكرني من كان يعرفني حتى بقيت بلا أهل ولا وطن

قالوا جننت بمن تهوى فقلت لهم ما لذة العيش إلا للمجانين.

لقد شملت هذه الأبيات على كلمات ترددت في شعر الغزل العذري مثل خل، يؤانسني، نهوى، الحبيب، القلب، كؤوس الذل، المحن. وكلها دلالات تدل على تعلقه بمحبوبته لدرجة الجنون، فتنزاح دلاليا لتدخل ضمن معجم الغياب.

ويقول أبو مدين شعيب في قصيدته "دارت علينا كؤوس من خمرة البالي"[24]

دارت علينا كؤوس من خمرة البالي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

دارت علينا كؤوس في حضرة المحبوب

وأهل المعاني جلوس ومن دخل يشرب

ولا تطيب النفوس إلا لـمن يقرب

بحر المعاني نغوص هذا هو حالي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

سقوني ساداتي خمرا لها ألوان

لتقضى حاجاتي وحوائج الإخوان

ومن حضر حضرتي يظهر له البرهان

شرقت علينا شموس في الوقت والحال ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

إن المتأمل لهذه القصيدة الصوفية الغزلية يجد أن أبا مدين شعيب قد ضمن أبياته مفردات من المعجم الغزلي مثل [حضرة المحبوب، شرقت شموس] فهذه المفردات أختارها أبو مدين شعيب من قاموس الغزل وهي مجازية عبّر من خلالها عن تجربة بها بعد الحضور والوصال الروحانية هو في حضرة المحبوب الإلهي.

ويقول أبو مدين في قصيدته " اعلم يا خلي أن فاصلي"[25]

ليس لي أصلا على الشرب غنى والهوى سكري
وانتموا يا فقرا يا أمنا اكتموا سري
كان ظني أنني نعشقه وهو لي يعشق
أنا نعبد وهو يقرب لي صار بي أرفق
أنا مغرب وهو في مشرقي وهو لي يشرق
تجلى الحب تدلى فدنى ساعة الذكر
فمحت أحداثنا أحزاننا واختفى سري
فسهام البين دع ترشقني سلموا مالي
أنا نهواه وهو يعشقني سلموا حالي

لقد وظف أبو مدين شعيب مفردات غزلية دالة على حبه العذري مثل [نعبد، يقرب، أرقى، يشرف، تجلى، الحب، تدنى، نهواه، يعشقني، اختفى، سري].

فهذه المفردات أدّت وظيفة رمزية مجازية للتعبير عن حالة شعورية باطنية ذوقية روحية، "ذلك لأنّ العلاقة بين الحب الإنساني والحب الإلهي، علاقة تشاكل وتشابه في خاصية ضم المحب إلى المحبوب وتوحيد فيه، وذوبه معه، كي يصيرا معا طبيعة واحدة "[26] وكلاهما يعبّران عن عاطفة يفيض بها شعوره.

أخيرا نقول إنّ المفردات التي استعملها الشاعر تنزاح في دلالتها من الحب الحسي إلى الحب الروحي لتعبر عن تجربة روحية لا يعرفها إلا من عاشها وجربها، حيث اتخذ من لغة الحب البشري وسيلة للتعبير عن أحواله ومواجيده وأذواقه الباطنية للدلالة على الحقيقة الإلهية.

ومن ذلك نخلص إلى فكرة مؤدّاها أنّ الألفاظ الصوفية جرت في الأغلب حول معان وجدانية وروحية ونفسية،

وعلى ذلك الأساس اتّخذت الصوفية لغة الحب الإنساني وسيلة تجعل منها معادلا موضوعيا لتجربة الشاعر الصوفية، لأنّ التصوف حالات وجدانية خاصة يصعب التعبير عنها بألفاظ اللغة، فقد رأينا أنَّ الشاعر أبو مدين شعيب الصوفي يظهر المحبة الإلهية والأحوال التي قد حصلت له في العالم الكشف، بالمفردات والمصطلحات التي تستعمل لأحوال المادّة والعالم المحسوس. حيث خضعت لغته الرمزية لتطور انفعالي في نفسيته، ذلك أنّ الحب عند الشاعر استلهام الحقيقة والحقيقة هي مناط الانفعال السامي.

الإحالات:

أبو علي الحسن بن زشيف القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ت: محمد عبد القادر أحمد عطاء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001، ص 65/2.

عبد اللطيف البغدادي: تاج العروس، ص 43/8.

محمد عبد المنعم الخفاجي: دراسات في التصوف الإسلامي ظلاله في الأدب، دار الطباعة المحمدية، د ط، القاهرة، د. ت ص 75.

. أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مهدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 155.

عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 168.

محمد الطاهر العلاوي: العالم الرباني سيدي بومدين شعيب، ص165 نقلا عن المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ج2، ص 980/379 وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص 157.

أبو مدين شعيب: ديوان سيدي شعيب أبي مدين بن حسن الأنصاري، مطبعة الترقي، دمشق، ط1، سنة 1973، ص66.

أبو نصر السراج الطوسي: اللمع، تح: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، مصر، د.ط، 1960، ص 437.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 85.

محي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، ت: سعيد عبد الفتاح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2004، مج4، ص138.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 59.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 60.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 57

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 57.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 59.

أندونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، 1992، ط1، ص100.

آسين بلاثيوس: ابن عربي، حياته ومذهبه، تر عبد الرحمن بدوي, مكتبة الأنجلو مصرية, القاهرة 1965 ,د.ط ,ص242 /ص243.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 60

حبار مختار: الرمز في الشعر بن الفارض، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة وهران، 1984، ص231.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 66.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 61.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 66.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 70.

أبو مدين شعيب: الديوان، ص 74.

حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني. (الرؤيا و التشكيل) اتحاد الكتاب العرب، دمشق,د.ط سنة 2002 ص18

الرؤية التاريخية في الرواية

الجدل التاريخي /الروائي

منصوري سميرة/ جامعة سيدي بلعباس

تموقع التاريخ كمنظومة معرفية لها حضورها وتميزها في العصر الحديث. إذ استطاع الخطاب التاريخي أن يشكّل مرجعا معرفيا مهيمنا على كل الخطابات الأدبية، ففيه تتولد المعارف، وتتكون الذهنيات، وتتأسس المذاهب والإيديولوجيات، ولهذا لا يخلو خطاب –مهما كان نوعه– من حراك تاريخي، فكل إنجاز أدبي وجمالي إلا و له مدارات تاريخية يتحرك على منوالها.

وقد عرّف" منير فوزي" التاريخ بأنه: "تجربة ماضي الإنسانية...هو ذاكرة تلك التجربة السالفة كما حفظت لنا باسهاب في مدونات مكتوبة. و طبيعي أن التاريخ نتاج عمل المؤرخين والمتمثل في إعادة تشكيل مجرى الأحداث، وفقا للأصول المدونة بأسلوب قصصي، فعن طريق هذه المدونات أمكن تمييز المراحل التاريخية المختلفة منذ عصور ما قبل التاريخ التي لم تكن معروفة فقط إلا من خلال أبحاث علم الآثار."[1] ونلمس من خلال هذا المفهوم الدقة العلمية في توثيق الأحداث التاريخية والإدراك العقلي المجرد لها، مما يعطينا تصورا ثابتا لها.

ومما لا شك فيه، أن التاريخ كغيره من العلوم تظل به حاجة ماسة إلى "الكتابة لكي يبين ذاكرته ويثبّتها، والكتابة تأتيه من باب حاجته هذه فتغازله وتغويه"[2]. فالكتابة عندما تقترب من التاريخ تمنحه إمكانية الحركة على الرغم من ثبات الذاكرة و الواقعة.

والحديث عن التفاعل بين التاريخ والكتابة، هو في أبعاده حديث عن "الرواية"كجنس تعبيري جمالي تعامل مع التاريخ تعاملا متميزا من خلال الكتابات السردية المعاصرة والتي حاولت قراءة الواقع العربي قراءة تاريخية تعيد تركيب قدرات فهم الحاضر ضمن أحداث الماضي ليصبح الاشتغال على محور التاريخ هاجسا معرفيا لدى كتاب الرواية المعاصرين.

فهل يمكن للرواية فعلا أن تكتب التاريخ؟ و كيف يمكن التمييز بين ما هو تاريخي وما هو روائي؟.

الرواية و التاريخ:

يعرّف بعض النقاد الرواية بأنها "قصة خيالية خيالا ذات طابع تاريخي عميق"[3]، ما يؤكد العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية كون هذه الأخيرة –الرواية– تقوم على تصوير الواقع تصويرا فنيا تخيليا، كما أنها أكثر الأجناس الأدبية احتواء للهوية الإنسانية في العصر الحديث "فكل ما في الحياة هو من اهتمامها فالنفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة"[4].

وكأن الرواية انطلاقا من هذا المفهوم هي صانعة كيان الإنسان طالما أنها تبحث في مقولات الحياة وعناصر الوجود. "فالروائي يرسم الوجود أثناء اكتشافه إمكانات غير معروفة تعكس أعماق العالم الإنساني"[5].

إن ما يجمع بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية لا يعني: "أن التاريخ و الرواية في مستوى واحد من الخطاب، فهما مختلفان برغم اشتراكهما في السياق الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي وكذلك في التقنيات الفنية والشكلية"[6]. فإذا كانت الرواية واقعية بين التاريخ والمتخيل، فإن التاريخ بدوره واقع بين الرواية والمرجع.

المؤرخ والروائي:

عندما يعود المؤرخ إلى حياة الناس، فإنه يكتفي بها، في حين أن عودة الروائي تتجاوز حياة الناس إلى الراهن. إذ "لا يستطيع المؤرخ –على الرغم من أنه يسرد أحداثا– أن يكون روائيا، كما أن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخا، فكل واحد منهما يستقل بمهنته عن الآخر، ويختلفان في طريقة سرد الأحداث، فإذا كان المؤرخ يلتزم الحقيقة فيسرد الأحداث كما شاهدها أو كما رويت له، فإن الروائي يعتمد التخييل في سرد الأحداث، فيحذف، و يضيف، و يقدم و يؤخر"[7].

فالروائي يقدم أحداث التاريخ في قالب قصصي ويخضعه لطبيعة الفن الروائي كالتخييل والحبكة والتشويق، إذ أن المهام الأولى التي يضطلع بها الروائي هي التفتيش باستمرار "عن الأشكال الجديدة الخيالية التي تتمتع بقوة استيعاب كبرى"[8]. أما المؤرخ فهو "يستقصي المواد الخبرية المتصلة بموضوعه، فيقوم بصياغتها وفق صيرورة وقوعها محاولا تحرّي صحة الحدث وصدق الواقعة، منتقدا المادة التي حصل عليها وممحصا

ما يتجمع لديه من أخبار، وبعد الانتهاء من عمله هذا، يعمل على تشكيل العالم الذي يؤرخ له وفق ما تقدمه من أنساق وطرائق في الكتابة تبعا لقواعد الخطاب الروائي"[9]. حيث يجري العمل وفق معادلة الحدث = الزمن (تطابق).

يُستدرج التاريخ إلى النص الروائي "موثقا وشديد الثوثيق وموهما بالترصن والاحتفاء، وتمحوه الرواية بتوالي الحكايات التي تساوي بين الوقائع الكبيرة و العارضة، بل إنه لا يوثقه و يمعّن في التوثيق، إلاّ ليعبث به و يمعّن في اللعب و المعابثة "[10] .

ذلك أن المؤرخ حين يعود إلى الماضي، فإنه يكتفي به، في حين يعود الروائي إلى الماضي ليُصيّره راهنا، فالمؤرخ "معنيّ بزمن من محدد و شخصيات معروفة الأسماء، على خلاف الروائي الذي يستولد من زمن الوثيقة أزمنة متعددة"[11]. والتاريخ من منظور الروائي يمثل الراهن. والمقارنة بين الروائي والمؤرخ تدفع إلى الحديث عن الرواية التاريخية و تحديد هويتها.

الرواية التاريخية:

يدل مصطلح الرواية التاريخية على أن "التاريخية هنا صفة للرواية، تتحدّد في ضوئها معالم الموصوف، أي أن الرواية تفقد خصائصها لصالح التاريخ الذي يهيمن بخصائصه على الرواية ويطبعها بطابعه، على مستوى الشخصيات، و مادة السرد، و البيئة، و طريقة السرد"[12].

أي أنها تتخذ التاريخ نموذجا لها كما يُنظر إلى الرواية التاريخية على أنها "عودة إلى الماضي برؤية آنية، فالماضي هو (زمن الحكاية) والحاضر هو (زمن الكتابة)... باختيارها حقبة محددة مثبتة تعد تبئيرا كبيرا واسع الأبعاد"[13].

وهذا ما يبين أهمية الزمان والمكان بشكل جلي في الرواية التاريخية، فالروائي يعيش تجربة الزمن من حيث هو وعاء وجودي "يفصح عن الرؤية التاريخية للكاتب وعن رؤيته للإنسان"[14].

أي أن الزمن أداة حاسمة في تشكيل الرؤية التاريخية لدى الروائي، والكتابة الروائية من هذا المنظور تتعامل مع المركب الزمني كمكون تقني ومعرفي يدمج عوالم تخييلية ضمن مبنى حكائي ولهذا فإن قراءة التاريخ في

الرواية يُدخل الكتابة الروائية حلقة زمنية محكومة بوضع جدلي يتصارع معه الروائي بهدف تصوير حقيقة الماضي بذاكرة الحاضر.

يُدقّق "سعيد يقطين "في المسافة بين الحدث التاريخي، وزمن الكتابة روائيا، حيث أن هذه "المسافة كلما كانت بعيدة جعلتنا ندخل التاريخ، و كلما كانت قريبة من زمن الكتابة وقع التردد في إدراجها نطاق التاريخ أو غيره"[15]. وعليه لا يمكن تسمية الرواية التي يتطابق فيها زمن الكتابة وزمن الحدث التاريخي بأنها تاريخية كونها لا تتعدى جزء من الأخبار الحقيقية أو الواقعية.

وعلى الرغم من ذلك يتحدث "سعيد يقطين" عن إمكانية "التوصل إلى قواعد عامّة تمكّننا من رصد مميزاتها (أي الرواية التاريخية) و الوقوف على أهم الملامح التي تحدّد سردية النص الروائي وهو يتفتح على التاريخ"[16]. و من أجل ذلك يعمد إلى تصنيف الخبر وهو يقترن بحدث ما إلى صنفين: قابل للحكي، وقابل للاستمرار، أمّا الأول فهو خبر مغلق انتهى مفعوله بانتهاء صلاحيته وأمّا الثاني فهو عابر للأزمنة والأمكنة كالقصص الشعبي،والأحداث التاريخية الكبرى،والملاحم [17].

يحاول "عبد الله إبراهيم" تحرير القارئ من جدلية الرواية / التاريخ من خلال اقتراح مصطلح" التخيل الروائي "بديلا لمصطلح" الرواية التاريخية"، كونه يرى أن هذا الاقتراح سوف يدفع الكتابة السردية التاريخية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، من خلال تفكيك ثنائية الرواية / التاريخ ودمجها في هوية سردية جديدة لا ترهن نفسها لأي منهما [18].

1. تخييل التاريخ:

التعامل التخييلي مع معطيات التاريخ يفرض على الكاتب مناخا تخييليا تتحول فيه المادة التاريخية إلى محكي له طابعه الجمالي المتميز كون "التخيل التاريخي هو المادة المشكلة بواسطة السرد وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية رمزية، فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها، ولا يُروّج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه"[19]. فالروائي يشتغل وفق رؤية شاملة يتغلب فيها الجانب التخييلي على الجانب الواقعي في حين يستند المؤرخ على منظومة القيم والأفكار اليقينية ذات البعد المقصدي والمنفعي باعتبار "أن دخول التاريخ إلى النص، أو النص إلى التاريخ عملية صعبة على المستوى الإبداعي لأنها تتطلب قدرة كبيرة على التخيل التي تأتي من

القدرة على البناء الشكلي المتميز للنص وهذه البنية الفنية هي التي تعمل على تحديد رؤية الكاتب للعالم"[20].

يتشكل التاريخ داخل الرواية كمعرفة ينتجها المتخيل السردي ضمن سياقات جمالية ترتكز على مقولة الهدم والبناء ونفي السائد و تثبيته خياليا لأن "الرواية هي كتابة ما لم يكتبه المؤرخون وعلماء الاجتماع، إنها كتابة عن الإنسان المختفي خلف الوقائع "[21].

وكأن الرواية هنا هي صانعة تاريخ خاص ممكن الوقوع "فالخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناءا على معطيات التاريخ نفسه"[22]. وعليه فالإبداع الروائي لا يكفّ في النظر إلى المعرفة التاريخية كونها صانعة كينونة الإنسان، لأن هناك" أشياء كثيرة تضيع وتنسى ولا يهتم بها مؤرخو الزمن، لذلك يبدو الفن أكثر قدرة على الإحساس بالزمن والإمساك باللحظة الجوهرية في التاريخ"[23]. فالمضمون الجمالي يخاطب العقل البشري كون "الفنان الذي يؤرخ لمرحلة أو مراحل سابقة من تطور مجتمعه لا يقتصر عمله على مجرد التسجيل المباشر، وإنما يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى مهمة أجدى وأضخم هي عملية التفسير الفني للأحداث، وهي العملية التي تُكسب العمل الأدبي دلالته الخاصة التي يتميز بها عن كثب التاريخ"[24].

وعلى هذا الاشتغال يكون تركيز الروائي على فضاءات التخييل أكثر من تركيزه على المرجع الخارجي، وباعتبار التاريخ سرد نفعي "يكشف القوانين المتحكمة بصيرورة الماضي وما جرى فيه من وقائع، والرواية تهتم بكشف الحقائق الجمالية التي تكمن في تلك الصيرورة من خلال التخيل وتحليل الأشخاص، ووصف الأماكن والمشاهد العاطفية و الغرامية، التي كانت وراء تلك الحوادث، أي أن التاريخ يسعى إلى تقديم الحقيقة الكامنة فيما كان، في حين أن الرواية تسعى لتقديم الحقيقة الجمالية والوجدانية، لذا من اليسير على المؤرخ أن يلجأ إلى السرد لأداء وظيفته وتحقيق غايته من التاريخ. وكذلك الروائي يستطيع أن يعتمد على حوادث التاريخ في إنشاء رواية ذات حبكة درامية... بشرط أن لا يقع في التحريف أو قلب الحقائق "[25]. فالإضافة والترتيب والحذف من أجل بعث الروح في العمل الروائي شيء والتزييف شيء آخر. وقد "فرضت هذه المادة التاريخية المختلفة والمتنوعة على الكاتب أن يبحث على صوغي تخيلي، يجمع كل تلك المواد والوثائق في سرد روائي يُعطي لذلك الزمن التاريخي بعدا فنيا يبعده عن التاريخ الحدثي"[26]. وهذا راجع إلى التخييل الذي يساهم في انفلات الرواية من أسر الاشتغال كمجاز خطابي للتاريخ وإعادة بناء له باعتبار أن أساس الكتابة الروائية هو التخييل والانزياح عن الواقع.

خاتمة

نخلص في الأخير إلى أن الروائي استطاع الاستفادة من التراث التاريخي الغني والزاخر بالتجارب والبطولات و النصوص التي يمكنه أن يعيد إنتاجها أدبيا. كما تتعامل الرواية مع التاريخ تعاملا يطمح

من خلاله الروائي إلى إعادة تركيب جملة التصورات والأفكار بهدف خلق اللحظة الروائية التي تُمكّن المتخيل السردي من وضع إستراتيجية جمالية تؤسس للفعل الروائي. إضافة إلى أن الاشتغال على معلم التاريخ في الرواية لا يؤدي بالضرورة إلى رواية ذات بعد تاريخي، فالروائي يمكن له التوجه إلى التراث أو إلى الأحداث التاريخية واستلهامها في إبداعاته الروائية ليعيد قراءتها وفق منظور سردي تخيلي، لكنه مع ذلك لا يصل إلى صناعة الرؤية التاريخية فليس من السهل أن تحتضن الرواية التاريخ. وعليه تكون الرواية التاريخية هي الشكل السردي الذي يحافظ على الحقائق التاريخية بهدف تقديم الدرس التاريخ، فيكون التاريخ هنا حاضنا ومؤطرا للمتخيل مقابل أن لا تفقد الرواية أبعادها الجمالية.

– الهوامش

1– منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل، دار المعارف، القاهرة– مصر، ط1، 1955، ص 45.

2– منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاجعة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1998، ص 32.

3– مجموعة من الباحثين : الأدب و الأنواع الأدبية ، ص 128.

4– نضال الشمالي: الرواية و التاريخ –بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 109.

5– محمد القاضي: الرواية و التاريخ– دراسات في التخييل المرجعي–، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص11.

6– ليندا هتشيون: رواية الرواية التاريخية– تسلية الماضي، تر.شكري مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص46.

7– رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، د.ط، ص 105.

8– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر.فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت– لبنان، 2008، ط1، ص 08.

9– سعيد يقطين: الرواية التاريخية و قضايا النوع الأدبي –مجلة نزوة، مؤسسة عمان للصحافة، سلطنة عمان، ع 44، 2009، ص 04.

10– فيصل درّاج: الرواية و تأويل التاريخ– نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 2004، ط1، ص05.

11– المرجع نفسه، ص262.

12– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 105.

13– نضال الشمالي: الرواية و التاريخ– بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ص 111.

14– المصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية– سوريا، 2001، ط1، ص34.

15– سعيد يقطين: الرواية التاريخية و قضايا النوع الأدبي، ص 07.

16- المرجع نفسه، ص 03.

17- ينظر المرجع نفسه، ص04.

18- ينظر عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، جريدة الرياض، المملكة العربية السعودية، ع 21 159/ 26 يناير 2012 (النسخة الالكترونية الرابط 704218 /Riy. cc).

19- المرجع نفسه، الرابط 704218 /Riy .cc.

20- علال سنقوسية: المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر، 2000، ط1، ص 147.

21- مجاهد عبد المنعم مجاهد : جمالية الرواية المعاصرة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، مصر 1998، ط1، ص 119.

22- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ- بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ص 138.

23- سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2006، ط1، ص 171.

24- غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية(رحلة عذاب) ،دار الآفاق الجديدة بيروت، 1980، ط2، ص111.

25- إبراهيم الخليل: ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 119.

26- المرجع نفسه، ص 121.

تطبيق المسؤولية الدولية الجنائية للإفراد في ظل القانون الدولي الإنساني

د. إدريس خوجة نضيرة
أستاذة محاضرة بكلية الحقوق
و العلوم السياسية

إن القانون الدولي الجنائي يدخل في إطاره الاعتراف بالمسؤولية الدولية الجنائية للأفراد، أما القانون الدولي الإنساني فيدخل في إطاره هو الأخر المسؤولية الدولية الجنائية للإفراد، وهي المسؤولية الناتجة عن انتهاكات قواعد هذا القانون.

و القانون الدولي الإنساني الذي تترتب عليه المسؤولية الدولية الجنائية الفردية فتنطوي على نطاقين : النطاق المادي و النطاق الشخصي، فأما النطاق المادي يتطلب منا البحث في أنواع النزاعات التي يمكن أن تترتب عليا انتهاكات في القانون الدولي الإنساني و التي يترتب عليها كذالك المسؤولية الجنائية الدولية للفرد، أما النطاق الشخصي فيتطلب منا البحث في فئات الأشخاص الذين ينطبق عليهم القانون الدولي الإنساني .

1– النطاق المادي لتطبيق المسؤولية الجنائية للأفراد (انتهاكات القانون الدولي الإنساني):

في هذا المجال نبين نطاق تطبيق المسؤولية الدولية الجنائية الفردية

بالنسبة لنوعية النزاعات المسلحة التي يمكن أن تقع فيها انتهاكات القانون الدولي الإنساني، أو الأوضاع التي يطبق فيها القانون الدولي الإنساني و من تم تقع انتهاكات خلالها في نطاق النزاعات المسلحة الدولية بما تشمله من نزاعات التحرر الوطني المسلحة (حروب التحرر الوطني)، و أيضا النزاعات المسلحة الداخلية (غير الدولية)[1]. و هو ما نسنبينه فيما يلي :

ا– النزاعات الدولية المسلحة :

نصت المادة الثانية المشتركة بين اتفاقيات جنيف الأربع لعام 1949 على انه :" علاوة على الأحكام التي تسري في وقت السلم ، تنطبق هذه الاتفاقية في حالة الحرب المعلنة أو إي اشتباك مسلح أخر ينشب و تنطبق هذه الاتفاقية أيضا في جميع حالات الاحتلال الجزئي و الكلي لإقليم احد الإطراف السامية

المتعاقدة حتى و لو لم يواجه هذا الاحتلال مقاومة مسلحة."[2]، ان النزاعات المسلحة الدولية هي النطاق الأساسي و الطبيعي لتطبيق قواعد المسؤولية الدولية الجنائية الفردية عن انتهاك القانون الدولي الإنساني ، أما المقصود بالنزاع المسلح الدولي

هو وقوع الهجوم المسلح أو قيام الحرب بمعناها العسكري بين دولتين[3].

ب– حروب التحرر الوطني :

عرفت الفقرة الرابعة من المادة الأولى من البروتوكول الإضافي الأول حروب التحرير الوطني على أنها : "(المنازعات المسلحة التي تناضل بها الشعوب ضد التسلط الاستعماري و الاحتلال الأجنبي وضد الأنظمة العنصرية ، كما كرسه ميثاق الأمم المتحدة و الإعلان المتعلق بمبادئ القانون الدولي الخاص بالعلاقات الودية و التعاون بين الدول طبقا لميثاق الأمم المتحدة"[4].

إلا انه في الواقع ، تبنى البروتوكول الأول الإضافي الملحق باتفاقيات جنيف الأربع حروب التحرر الوطني كأحد النزاعات التي تطبق فيا الأحكام القانون الدولي الإنساني في المادة (1) فقرة 3 على انه :" ينطبق هذا الملحق (البروتوكول) الذي يكمل اتفاقيات جنيف لحماية ضحايا الحرب الموقعة بتاريخ 12 أوت 1949 على الأوضاع التي نصت عليها المادة الثانية المشتركة فيمل بين هذه الاتفاقيات)"[5] ، و أما الفقرة الرابعة : "(تتضمن الأوضاع المشار إليها في الفقرة السابقة ، المنازعات المسلحة التي تناضل بها الشعوب ضد التسلط الاستعماري و الاحتلال الأجنبي و ضد الأنظمة العنصرية و ذلك في ممارستها لحق الشعوب في تقرير المصير، كما كرسه ميثاق الأمم المتحدة والإعلان المتعلق بمبادئ القانون الدولي الخاصة بالعلاقات و التعاون بين الدول طبقا لميثاق الأمم المتحدة.)"[6]

و على هذا الأساس يكون البروتوكول الأول المشار إليه قد حدد حروب التحرر الوطني بأنها الحروب ضد التسلط الاستعماري و الاحتلال الأجنبي ، و ضد الأنظمة العنصرية و ذلك في إطار حق تقرير المصير[7].

ج– النزاعات المسلحة الغير الدولية (الداخلية) :

إن النزاعات المسلحة غير الدولية هي تلك الحروب الأهلية و النزاعات التي تقع داخل الدولة الواحدة ، وهي لا تكتسب الصفة الدولية، كالحرب الأهلية في الصومال و مالي ، حيث لم يكن مقبولا حتى إبرام

اتفاقيات جنيف عام 1949 أن يمتد مفهوم هذه النزاعات طبقا للقانون الدولي إلى المنازعات المسلحة غير الدولية نظرا لتمسك الدول بسيادتها في شؤونها الداخلية ، إلا أن الاتفاقيات جنيف قد تجاوزت هذا المفهوم التقليدي للقانون الدولي الذي يقضي بان الدول ذات السيادة وحدها هي المخاطبة بأحكامها ،/ كما تجاوزت النظرية التقليدية للحرب التي تقضي بان الحرب (نزاع مسلح بين دولتين)، و ذلك حين امتدت أحكامها لتعالج حالة قيام نزاع مسلح ليس له طابع دولي وقع في ارض إحدى الدول الأطراف المتعاقدة ، و هو يجد تطبيقا له في الحروب الأهلية و يقصد بها النزاعات الداخلية التي تحدث بداخل إقليم دولة من الدول ، في صورة شعبية مسلحة أو غير ذلك مما يكون في العادة بغرض تغيير شكل الدولة بمحاولة الانفصال بجزء من إقليم الدولة أو تغيير نظامها الأساسي[8].

أما المادة الثالثة المشتركة من اتفاقيات جنيف الأربع لعام 1949 نصت على إخضاع النزاعات المسلحة غير ذات الطابع الدولي لنطاق الاتفاقية ، حيث اعترض عليها مندوبو الحكومات الذين اعتبروا هذا النص بمثابة مساس بسيادة الدولة ، و تقييد حقها في قمع أعمال التمرد

إن المادة الثالثة السالفة الذكر لم تتضمن تعريفا لحقل نطاقها المادي في مجال المنازعات المسلحة غير ذات الطابع الدولي و نصت على أنها تطبق في حالة قيام نزاع مسلح ليس له طابع دولي في أراضي احد الأطراف السامية المتعاقدة ، و لغرض تحديد نطاقها الشخصي أكملت الشطر الثاني من عبارة النص بان أوردت قائمة جزئية و محدودة تعلق بالمبادئ الأساسية التي يتوجب على كل طرف من أطراف النزاع الالتزام بتطبيقها كحد ادني[9].

لقد عجزت المادة الثالثة عن تغطية كافة الحالات ، لذلك أكد على مثل هذا النوع من النزاعات البروتوكول الثاني الملحق باتفاقيات جنيف الصادر عام 1977 ، حيث نصت المادة الأولى من البروتوكول على ما يلي :

1-" يسري هذا البروتوكول الذي يطور و يكمل المادة الثالثة المشتركة بين اتفاقيات جنيف المبرمة في 12 أوت 1949 دون أن يعدل من الشروط الراهنة لتطبيقها على جميع النزاعات المسلحة التي لا تشملها المادة الأولى من هذا البرتوكول الإضافي على اتفاقيات جنيف المعقودة في 12 أغسطس 1949 ، المتعلق بحماية ضحايا المنازعات الدولية.

و التي تدور على إقليم أحد الأطراف السامية المتعاقدة بين قواته المسلحة و قوات منشقة، أو جماعات نظامية مسلحة أخرى و تمارس قيادة مسؤولة على جزء من إقليمه من السيطرة ما يمكنها من القيام بعمليات عسكرية متواصلة و منشقة، و تستطيع تنفيذ هذا البروتوكول[10]".

لقد شملت المادة السالفة الذكر الحالات التي لم تعالجها المادة الثانية المشتركة فيما بين اتفاقيات جنيف و المادة الأولى من البروتوكول الأول المتعلق بالنزاعات المسلحة الدولية، لذلك جاء البروتوكول الثاني لتكميل المجال الذي تنطبق فيه المادة الثالثة المشتركة، دون أن يعدل من الشروط الراهنة لتطبيقها على النزاعات المسلحة غير ذات الطابع الدولي و دون أن يكون امتدادا لها[11].

أما الفقرة الثانية من نفس المادة نصت على عدم سريان هذا البرتوكول "على الاضطرابات والتوتر الداخلية مثل الشغب و أعمال العنف العرضية و غيرها من الأعمال ذات الطبيعة المماثلة التي لا تعد منازعات مسلحة."[12]

و قد استثنت الفقرة الثانية من المادة الأولى من البروتوكول الإضافي الثاني الملحق باتفاقيات جنيف بعض الأوضاع من نطاق تطبيق البرتوكول الثاني الإضافي كالتظاهرات و الهيجانات الشعبية المصحوبة بأعمال العنف و أعمال الشغب و كذلك التوترات الخطيرة، سياسية كانت أو دينية أو عرقية فتستخدم الدولة تدابير قمعية للمحافظة على احترام القانون و استتباب الأمن و النظام.[13]

و قد أثار تطبيق البروتوكول الثاني معرضة من قبل بعض الدول عند مناقشته، حيث انقسمت الدول المؤتمرة إلى فريقين، فريق يعارض التوسع في تطبيق البروتوكول و فريق آخر مؤيد للتوسع في مجال التطبيق، و الفريق الأول قد تضمن أغلب دول العالم الثالث بزعامة الهند و باكستان و حجتهم أن تنظيم البروتوكول على هذا النحو يعد تدخلا في شؤون الدول الداخلية و يتعارض مع مبدأ السيادة وكذلك مع مبدأ تقرير المصير.[14]

و الفريق الآخر يتمثل في أغلب الدول الغربية و برروا موقفهم بأنه مع الاعتراف بعدم التدخل في الشؤون الداخلية للدول فإن الهدف من التدخل هو من أجل الإنسانية و حمايتها، و أن مفهوم السيادة في

القانون الدولي قد تطور بحيث صار أقل ضعفا، فلم يعد مقبولا أن تتذرع الدولة بمبدأ السيادة في مواجهة تدخل المجتمع الدولي لحماية الإنسانية.[15]

أما البرتوكول الثاني فكان موقفه توفيقي، حيث لم يمنع التدخل لصالح ضحايا النزاعات المسلحة داخليا دون الانتقاص من السيادة، حيث نصت الفقرة الأولى من المادة الثالثة منه على أنه :"لا يجوز الاحتجاج بأي من أحكام هذا البرتوكول بقصد المساس بسيادة أي دولة أو بمسؤولية أية حكومة في الحفاظ بكافة الطرق المشروعة على النظام و القانون في الدولة أو إعادتها إلى ربوعها أو الدفاع عن الوحدة الوطنية للدولة و سلامة أراضيها".[16]

إذ لا يمكن التذرع بهذا البرتوكول للتدخل في الشؤون الداخلية للدول أو كطرف في النزاعات الداخلية لها.

و الجدير بالذكر أن البرتوكول الثاني قد نص على مجموعة من المبادئ لحماية المدنيين في النزاع المسلح الداخلي مثل مبدأ المعاملة الإنسانية بحماية من لا يشتركون أو يكفون عن الإشتراك في العمليات العدائية، و وضع القواعد لحمايتهم فيها، و بصفة عامة فيعد تطورا كبيرا و تقنيا لأن تكون النزاعات المسلحة غير الدولية جزءا من القانون الدولي الإنساني، و يكون انتهاك أحكامه خلالها يخضع للاتفاقيات المكونة له.[17]

2- النطاق الشخصي لتطبيق المسؤولية الجنائية الدولية للأفراد (انتهاكات القانون الدولي الإنساني)

إن النطاق الشخصي لتطبيق القانون الدولي الإنساني يهتم بتعيين فئات الأشخاص الذين ينطبق عليهم، و هم ضحايا النزاعات المسلحة و الأشخاص و السكان المدنيين أي غير العسكريين و غير المقاتلين، و يتناول أيضا بالمبادئ الأساسية و قواعد الحماية القانونية الدولية الخاصة بكل فئة.[18]

و أما النطاق الشخصي للمسؤولية الجنائية الدولية للفرد فتتناول شخص مرتكب الجريمة أو الانتهاك الذي يسأل عنه أي يتناول شخص من تقع عليه تبعة هذه المسؤولية، و من الجدير بالملاحظة في هذا المجال أنه و في إطار انتهاكات القانون الدولي الإنساني فغن النطاق الشخصي لا يتحدد فقط بالعسكريين، بل يكون أيضا المسؤول عن هذه الجرائم موظفا حكوميا مدنيا أمر العسكريين بارتكابها،

فيكون مسؤولا عن هذه الجرائم، كما قد يصاحب العسكريين أفراد مدنيون يشاركون في ارتكابها، فلا يعفيهم من العقاب كونهم مدنيين غير عسكريين.[19]

إن هذا الأمر عالجه ميثاق المحكمة الجنائية الدولية، حيث أنه لم يشترط أن يقوم عسكريون بارتكاب الجرائم، فهو لم ينص إلا على معايير محددة لقيام المسؤولية الدولية الجنائية الفردية[20]، كان يكون الشخص شخصا طبيعيا لا شخصا اعتباريا كما نص عليه النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية في المادة 25: "يكون للمحكمة اختصاص على الأشخاص الطبيعيين عملا بهذا النظام."[21]

بالإضافة إلى تحديد السن، كما نصت المادة 26: "لا يكون للمحكمة اختصاص على أي شخص يقل عمره عن 18 عاما وقت ارتكاب الجريمة المنسوبة إليه."[22]أمات النص الثالث يشير إلى عدم استثناء شخص من المسؤولية بسبب صفته الرسمية كما نصت المادة 27 على: "يطبق هذا النظام الأساسي على جميع الأشخاص بصورة متساوية دون أي تمييز بسبب الصفة الرسمية و بوجه خاص فإن الصفة الرسمية للشخص، سواء كان رئيسيا لدولة أو حكومة أو عضوا في حكومة أو برلمان أو ممثلا منتخبا أو موظفا حكوميا، لا تعفيه بأي حال من الأحوال من المسؤولية الجنائية بموجب هذا النظام الأساسي، كما أنها لا تشكل في حد ذاتها سببا لتخفيف العقوبة."[23]

لقد أصبح الفرد هو المسؤول جنائيا عن ارتكاب المخالفات الجسيمة التي تعد من جرائم الحرب أو الجرائم الدولية الجسيمة الأخرى، و هذا ما يتفق و ما سارت عليه السوابق التاريخية و ما قررته المواثيق الدولية.

مسؤولية القادة و الرؤساء:

تعد مسؤولية القادة و الرؤساء من أهم نماذج المسؤولية الجنائية الدولية الفردية، حيث غالبا ما تثار مسؤولية القادة و الرؤساء عند ارتكاب الجرائم الدولية و تتم محاكمتهم.

إن الدفع بحصانة الرؤساء و إن كان يمكن الاحتجاج به في نطاق القانون الجنائي الداخلي يختلف عندما يتعلق بجريمة دولية خاضعة لأحكام القانون الدولي الجنائي، فقد أصبح من المسلم به عدم الاعتداد بحصانة الرؤساء، حتى لا تكون وسيلة للإفلات من العقاب.

و هو ما نصت عليه الفقرة الأولى من المادة 27 من نظام المحكمة الجنائية الدولية بقولها: "يطبق هذا النظام الأساسي على جميع الأشخاص بصورة متساوية دون أي تمييز بسبب الوصفة الرسمية، و بوجه خاص فإن الصفة الرسمية للشخص، سواء كان رئيسا بدولة أو حكومة أو عضوا في حكومة أو برلمان أو ممثلا منتخبا أو موظفا حكوميا، لا تعفيه بأي حال من الأحوال من المسؤولية الجنائية بموجب هذا النظام الأساسي، كما أنها لا تشكل في حد ذاتها، سببا في تخفيف العقوبة."[24]

و نصت الفقرة الثانية من المادة 27 من نظام المحكمة الجنائية الدولية على ما يلي: "لا تحول الحصانات أو القواعد الإجرائية الخاصة التي قد ترتبط بالصفة الرسمية للشخص سواء كانت في إطار القانون الوطني أو الدولي، دون ممارسة المحكمة اختصاصها على هذا الشخص."

إن المحكمة الجنائية الدولية استبعدت أي اعتداد بحصانة رؤساء و ممثلي الدول سواء كانت هذه الحصانة موضوعية أو وقتية. و في الواقع أن النظام الأساسي و إن كان قد قرر أن المحكمة الجنائية الدولية لن تعتد بأي نوع من الحصانات إزاء الجرائم الواقعة في اختصاصها، إلا أن لم يحل بين بعض الدول التي قررت تلك الحصانات لبعض رعاياها و بين عرقلة المحكمة الجنائية الدولية في اتخاذ إجراءات التحقيق و التقاضي إزاء بعض هؤلاء الرعايا.[25]

و نصت كذلك المادة 98 من النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية:

1- "لا يجوز للمحكمة أن توجه طلب تقديم أو مساعدة يقتضي من الدولة الموجه إليها الطلب أن تتصرف على نحو يتنافى مع التزاماتها بموجب القانون الدولي فيما يتعلق بحصانات الدولة أو الحصانة الدبلوماسية لشخص أو ممتلكات تابعة لدولة ثالثة، ما لم تستطع المحكمة أن تحصل أولا على تعاون تلك الدولة الثالثة من أجل التنازل عن الحصانة."

2- لا يجوز للمحكمة أن توجه طلب تقديم يتطلب من الدولة الموجه إليها الطلب أن تتصرف على نحو لا يتفق مع التزاماتها بموجب اتفاقات دولية تقتضي موافقة الدولة المرسلة كشرط لتقديم شخص تابع لتلك الدولة إلى المحكمة، ما لم يكن بوسع المحكمة أن تحصل أولا على تعاون الدولة المرسلة لإعطاء موافقتها على التقديم."

يتبين أن المحكمة لا تملك وسيلة فعالة في إحضار المسؤولين عن الجرائم التي تختص بها المحكمة، حيث افترض نص المادة السابقة تواجد المشمولين بالحصانة من رؤساء أو قادة عسكريين أو غيرهم على إقليم دولة غير دولتهم، و تطلب المحكمة من الدولة التي يتواجدون فيها تسليم هؤلاء إليها. و طبقا لنص المادة 98 يتوجب على المحكمة أن تطلب من الدولة التي يحمل المتهم جنسيتها التنازل عن حصانة هؤلاء المتهمين المعترف لهم بها حسب تشريعاتها الوطنية، و إذا ما رفضت ذلك الدولة لا تستطيع المحكمة أن تطلب من الدولة المتواجدين على إقليمها أن تتخلى عن التزاماتها بمقتضى قوانين الدولة التي ينتمون إليها بجنسيتهم تفاديا لتوتر العلاقات بين الدولتين، و بناء على ما سبق يتوجب تعاون الدولة التي يتواجد على إقليمها المتهم و الدولة التي ينتمي إليها بجنسيته مع المحكمة الجنائية الدولية و ذلك ما يصعب تحقيقه في الغالب.[26]

أشارت المادة 28 من النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية إلى مسؤولية القادة والرؤساء الآخرين، حيث قسمت هذه المسؤولية إلى صنفين: الأول هو مسؤولية القادة العسكريين، و الثاني هو مسؤولية القادة و الرؤساء المدنيين. أما أساس هذا التقسيم فهو التفرقة بين مدى المسؤولية لكل منهما، فالرئيس المدني ليست له نفس الدرجة من السيطرة على تابعيه بقدر ما يتمتع به القائد العسكري على قواته.[27]

فقد نصت المادة 28 من نظام المحكمة"

1- "يكون القائد العسكري أو الشخص القائم فعلا بأعمال القائد العسكري مسؤولا مسؤولية جنائية عن الجرائم التي تدخل باختصاص المحكمة و المرتكبة من جانب قوات تخضع لإمرته و سيطرته الفعليتين، أو تخضع لسلطته و سيطرته الفعليتين، حسب الحالة، نتيجة لعدم ممارسة القائد العسكري أو الشخص سيطرته على هذه القوات ممارسة سليمة.

أ- إذا كان ذلك القائد العسكري أو الشخص قد علم، أو يفترض أن يكون قد علم، بسبب الظروف السائدة في ذلك الحين، بأن القوات ترتكب أو تكون على وشك ارتكاب هذه الجرائم.

ب- إذا لم يتخذ ذلك القائد العسكري أو الشخص جميع التدابير اللازمة و المعقولة في حدود سلطته لمنع أو قمع ارتكاب هذه الجرائم أو لعرض المسألة على السلطات المختصة للتحقيق والمقاضاة."

ما يلاحظ من خلال نص المادة السابقة وجود شرطين لمسؤولية القائد العسكري عن الجرائم التي ترتكبها القوات التي تحت إمرته و هما: العلو أو وجوب العلم، و عدم منع الجرائم، و قد افترض المشرع المسؤولية الجنائية للقائد العسكري أو من يحل محله، و ذلك إلى أن يدحض هذا الافتراء عن طريق إثبات أنه اتخذ التدابير المعقولة و اللازمة في حدود سلطته لمنع أو جمع هذه الجرائم، أو أنه قام بعرض هذه المسألة على سلطات التحقيق ة المحكمة المختصة.[28]

و نصت الفقرة الثانية من المادة 28 من نظام المحكمة:

2- "فيما يتصل بعلاقة الرئيس و المرؤوس غير الوارد وصفها في الفقرة 1، يسأل الرئيس جنائيا عن الجرائم التي تدخل في اختصاص المحكمة و المرتكبة من جانب مرؤوسين يخضعون لسلطته وسيطرته الفعليتين نتيجة لعدم ممارسة سيطرته على هؤلاء المرؤوسين ممارسة سليمة.

أ- إذا كان الرئيس قد علم أو تجاهل عن وعي أي معلومات تبين بوضوح أن مرؤوسيه يرتكبون أو على وشك أن يرتكبوا هذه الجرائم.

ب- إذا تعلقت الجرائم بأنشطة تندرج في إطار المسؤولية و السيطرة الفعليتين للرئيس.

ت- إذا لم يتخذ الرئيس جميع التدابير اللازمة و المعقولة في حدود سلطته لمنع أو قمع ارتكاب هذه الجرائم أو لعرض المسألة على السلطات المختصة للتحقيق و المقاضاة."

لقد قامت المادة السالفة الذكر بتخفيف مسؤولية الرئيس المدني مقارنة بالقائد العسكري، حيث اشترطت لقيام المسؤولية الجنائية أن يكون قد علم أو تجاهل عن وعي أية معلومات توضح و تبين أن مرؤوسيه يرتكبون أو على وشك ارتكاب إحدى الجرائم.

الإحالات:

1- جويلي، د.سعيد، المدخل لدراسة القانون الدولي الإنساني، دار النهضة العربية، القاهرة، 2003، ص 280.

2- اتفاقيات جنيف الأربع المؤرخة في 12 أوت 1949.

3- هيكل أمجد، المسؤولية الجنائية الفردية الدولية أمام القضاء الجنائي الدولي، دار النهضة العربية، القاهرة، 2009، ص 198.

4- العنكبي نزار، القانون الدولي الإنساني، دار وائل للنشر، عمان، 2010، ص 187.

5- الفقرة الثالثة من المادة الأولى من البرتوكول الإضافي الأول الملحق باتفاقيات جنيف الأربع.

6- الفقرة الرابعة من المادة الأولى من البرتوكول الإضافي الاول الملحق باتفاقيات جنيف الأربع.

7- هيكل أمجد، المرجع السابق، ص 199.

8- الشلالدة، محمد، تاريخ القانون الدولي الإنساني و طبيعته، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2005، ص 348.

9- العنبكي نزار، المرجع السابق، ص 196.

10- الفقرة الأولى من المادة الأولى من البرتوكول الثاني الإضافي الملحق باتفاقيات جنيف الأربع.

11- العنبكي نزار، المرجع السابق، ص 200-201.

12- الفقرة الثانية من المادة الأولى من البرتوكول الثاني الإضافي الملحق باتفاقيات جنيف الأربع.

13- العنبكي نزار، المرجع السابق، ص 215 -217.

14- شكري محمد، تاريخ القانون الدولي الإنساني و طبيعته، دراسات القانون الدولي الإنساني، دار المستقبل، القاهرة، دون سنة النشر، ص 87- 28.

15- بلتاجي سامح، 2005، الحماية التشريعية للمدنيين في القانون الدولي الإنساني، بحث منشور في مجلة التشريع السنة الثانية، العدد 5، ص 77.

16- الفقرة الأولى من المادة الثالثة من البرتوكول الثاني الإضافي الملحق باتفاقيات جنيف الأربع.

17- جويلي سعيد، المرجع السابق، ص 100.

18- العنبكي نزار، المرجع السابق، ص 218.

19- هيكل أمجد، المرجع السابق، ص 208.

20- لمزيد من التفاصيل أنظر: بوعشبة توفيق، القانون الدولي الإنساني ز العدالة الإنسانية، دار المستقبل، القاهرة، 2003، ص 273.

21- الفقرة الأولى من المادة 25 من النظام الأساسي للحكمة الجنائية الدولية.

22- المادة 26 من النظام الأساسي للحكمة الجنائية الدولية.

23- الفقرة الأولى من المادة 27 النظام الأساسي للحكمة الجنائية الدولية.

24- الفقرة الأولى من المادة 27 النظام الأساسي للحكمة الجنائية الدولية.

25- عبد المحسن على، اختصاص المحكمة الجنائية الدولية، دار النهضة العربية، القاهرة، 2010، ص 115.

26- حسين خليل، الجرائم و المحاكم في القانون الدولي الجنائي، دار المنهل اللبناني، الطبعة الأولى، 2009، ص 156 – 157.

27- هيكل أمجد، المرجع السابق، ص 182.

28- حجازي عبد الفتاح ، المحكمة الجنائية الدولية ، القاهرة ، 2009، ص 182.

إستراتيجية العنوان في الرواية المغاربية المعاصرة

–قراءة في نماذج–

أ.فكرون شهرزاد/ جامعة سيدي بلعباس

–الجزائر–

حظي العنوان باهتمام كبير من لدن الدارسين كونه عتبة قرائية دالة، وتركيبة إشارية بارزة، لذا أولى الباحثون أهمية بالغة لهذه العلامة نظرا لقيمتها الدلالية والإيحائية. ذلك أنّ العناوين لم تعد مجرد علامات نصية بكماء خالية من التشويق بل "غدت عناوين توهيمية تمارس مكرها اللغوي والدلالي، وتستخدم سلطتها الاعتبارية في الإغراء"[1]، ومن ثمة يكون العنوان خادعا، مغريا عندما يبنى على قصدية إغراء المتلقين.

إن صياغة العنوان بالنسبة للروائيين المغاربيين المعاصرين هو إستراتيجية فنية قائمة على " تمثل كل المستويات البنائية والدلالية والتأويلية في أفق قراءة منسجمة" [2]، مما جعله . العنوان . ينأى عن تلك التركيبية السطحية التي طبعته ردحا من الزمن، و غدا أكثر رمزية وأكثر إيغالا في الاستعارية.

من هذا المنطق، يؤسس العنوان في الخطاب الروائي المغاربي المعاصر موقعه المتميز، كما ينحو منحى إغرائيا، لذلك نجد العديد من الكتاب يحسنون انتقاء عناوينهم، ويتفننون في صنعها من أجل دغدغة أفق انتظار القارئ، ودفعه للقراءة.

وهكذا، تغدو كتابة العنوان ممارسة إبداعية "جوهرها العدول، وخرق المألوف والمغامرة في الدلالة وإيجاد علاقات وجودية مغايرة بين الأشياء حيث تتولد عن هذه الانزياحات على مستوى صياغة العنوان دلالات جديدة عذراء تنفتح على أكثر من قراءة وتأويل"[3]، من هذا المنظور أصبحت كتابة العنوان تنحو منحى إبداعيا قوامه خرق المألوف، والتركيب الاستعاري و الدلالة المفارقة.

إن المطلع على قائمة العناوين الروائية المغاربية المعاصرة يلاحظ مدى الاهتمام الذي يوليه المبدع وهو بصدد تشكيل عنوان متنه الإبداعي، وذلك ما يمكن أن تظهره قراءة سريعة لنماذج من هذه العناوين .

والسؤال الذي ظل يخامرنا في هذا المضمار هو: ما طبيعة العنوان لدى كتّاب الرواية المغاربية المعاصرة من ناحية بنيته التركيبية والدلالية؟ وهو ما يمكن استجلاؤه في الأسطر الموالية.

1- المستوى التركيبي:

يتركب عنوان رواية " ليلة القدر" للروائي المغربي الطاهر بن جلون" من مركبين اسميين تجمع بينهما علاقة إضافة (مضاف ومضاف إليه)، والجملة في بناءها التركيبي مطبوعة بالطابع الاسمي الدال على الثبات، فالكاتب يريد إثبات حقيقة زهرة التي انقضت في وحل ظلام سلطة الأعراف منذ ولادتها، لتكون ذكرا يحمل اسم العائلة وتفرّ من هويتها الأنثوية تحت قناع القهر الذكوري.

وإذا كان العنوان سمة لشيء ما، فإنه إلى التعريف أقرب، فقد جاء محددا " بال" التعريف هذا يعني الكاتب لا يقصد ليلة القدر المتعارف عليها "ليلة السابع و العشرون من شهر رمضان" إنما يقصد ليلة خاصة حين نادى الأب ابنته زهرة وهو يصارع الموت، فحررها من قيود الذكورية مكفرا عن ذنب اقترفه مدة عشرين سنة، أراد أن ينتشلها من حالة الضياع التي كانت تعيشها وسط مجتمع لا يعترف إلا بسلطة الأعراف.

كما أن عبارة العنوان لا تخلو من تأنق بلاغي يلفت الانتباه حيث نجد، مجموعة من الانزياحات المشفوعة بأنواع من الحذف:

أ- انزياح الحذف: مادام المعيار في الجملة حضور مركبات، فكل مس لتلك المركبات يشكل حذفا، وينقسم الحذف إلى قسمين حذف جزئي ، حذف كلي [4].

- حذف جزئي نعني به تكسير نظام الجملة المتعارف عليها لهذا يمكن أن نقرأ العنوان (ليلة القدر) من وجهتين: يمكن اعتبار كلمة (ليلة) مبتدأ لخبر محذوف تقديره (رواية) أي رواية ليلة القدر، ويمكن اعتبار لفظة (ليلة) خبر مبتدأ مرفوع تقديره هذه أي هذه رواية ليلة القدر.
- حذف كلي: نقصد به ما يكتنف العنوان من غموض و إضمار يستنشقه المتلقي من خلال ربط هذه العلامة بنسيج النص.

فعنوان رواية "ليلة القدر" أخذ منعطفا مغايرا لمعناه المتعارف عليه في سياق القرآن الكريم "إنا أنزلناه في ليلة القدر"[5]. فالكاتب أراد أن تكون هذه الليلة ليلة الاعتراف والتكفير عن الذنب من قبل الوالد "ليلة القدر ليلة رهيبة بالنسبة للبعض و محررة بالنسبة للآخرين " [6].

تتجسد فعالية هذا الحذف في خلخلة توقعات القارئ لأن القارئ يتوقع تصورا معينا ، غير أن الكاتب سرعان ما يحطم أفق توقعه عندما يدرك حقيقة هذه الليلة .

أما عنوان رواية " ذاكرة الماء" للروائي الجزائري واسيني الأعرج فقد جاء على شاكلة العنوان السابق، حيث يتكون في بناءه من الصيغة الاسمية المحمّلة بجمالية الحذف.

فعنوان رواية "ذاكرة الماء"عبارة عن جملة مركبة من وحدتين معجميتن تجمع بينهما علاقة إضافة، الأولى (مضاف) والثانية(مضاف إليه).

وقد سيطر على هذا العنوان سمة الثبات المنبثقة عن الطابع الإسمي، فالكاتب أثبت لنا فترة مهمة من تاريخ الجزائر وهي الفترة التي أصطلح عليها بالعشرية السوداء. هذه الفترة ثابتة في نفوس الجزائريين نتيجة ما خلفته من خسائر مادية و بشرية فادحة قضت على الأخضر واليابس.

كما هيمن على عنوان "ذاكرة الماء" الإنزياح في بنيته التركيبية من خلال صيغة الحذف، فمفردة (ذاكرة) مبتدأ لخبر محذوف تقديره رواية، كما يمكن اعتبارها خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذه الرواية.

ولعل العنوان الأخير"عشب الليل" للروائي الليبي إبراهيم الكوني لا ينزاح عن النسق العام الذي تتشكل منه العناوين السابقة.

يحمل عنوان رواية "عشب الليل" مكنونا شديد الإيحاء، وأول ما يثير هذا المكنون تلك الأصوات التي تنبثق في تركيبة العنوان، إنها أصوات مجهورة تدل على النبرة الحادة التي يريد الكاتب إبلاغها للمتلقي وسط هذا العالم الأسطوري المليء بالعجائب.

يتركب عنوان رواية " عشب الليل" من حيث بنيته التركيبية من مسند اسمي مركبا تركيبا إضافيا، فمفردة (عشب) وردت نكرة، أما مفردة (الليل) وردت محددة بـ (ال) التعريف، هذا التعريف يدل على أن الكاتب يقصد ليلا محددا كان يعشقه البطل "وان تيهاي" بحثا عن العشبة السحرية التي كانت تمنحه قوة جنسية عارمة تجعله يعارك أقوى النساء "تنمو بالليل بعضها يزهر في هذه الوهلة، لكنها تتبد ما إن يطلع شعاع الشمس"[7].

وقد هيمن على العنوان الحذف في بنيته التركيبية، فمفردة (عشب) مبتدأ لخبر محذوف تقديره رواية، أي رواية عشب الليل، وهذا ما يطرح أكثر من سؤال حول بواعث هذا الحذف، فهل مرد ذلك إلى اختيار الروائي لعنوان يتناسب مع النص؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد هاجس جمالي لاستمالة القارئ؟

2- المستوى الدلالي:

يحمل عنوان "ليلة القدر" للطاهر بن جلون في بنيته الدلالية شحنة مكثفة (ليلة الاعتراف، ليلة التكفير، ليلة الانعتاق)، ليحيل إلى حالة القمع الذي عاشته الفتاة زهرة منذ ولادتها، قمع الوالد، وقمع الأخوات الخمس، وسلطة الأعراف، والجلاسة، والقنصل، والسجن، لكن سرعان ما استعادت زهرة أنوثتها المقموعة، و تحررت من السلطة الأبوية لتعيش حرة كأنثى محاولة محو الماضي، و كسر الطابو الجنسي.

إن عنوان هذه الرواية يحمل بعدا رمزيا و انزياحا دلاليا لا يدركه المتلقي ما لم يتوغل في شعاب النص، فليلة القدر بالنسبة لزهرة هي ليلة الاعتناق من السلطة الأبوية القاسية، فوالدها غيّر قدرها المشؤوم لتكون ذكرا تحمل اسم العائلة، وتقدم دورها على أكمل وجه أمام ظلم المجتمع، وسلطة الأب وشماتة العم، غير أن هذا القمع سرعان ما يتهاوى بمجرد اعتراف الوالد، لتحرر زهرة من لعنة القهر الذكوري باحثة عن قدر آخر .

يفيض عنوان " ذاكرة الماء" للروائي الجزائري واسيني الأعرج بإيحاءات جعلته ينزاح عن بنيته الدلالية، فالعنوان يبرز لنا أن هناك مرحلة ماضوية مختزلة في الذاكرة يستحضرها الراوي رفقة ابنته "ريما"

يخفف عن نفسه آلام الحاضر المليء بالقلق و الموت الذي يترصده في كل مكان " أمشي على الماء، وفاءا لهذا الماء، و تلك الذاكرة" [8].

(ذاكرة الماء) الماضي ، الحاضر، المستقبل

التذكر ، الاسترجاع، الحنين

التحدي ، المواجهة

وهكذا، يتضمن العنوان بين طياته نبرة الشوق والحنين إلى زوجته مريم المقيمة بفرنسا ممزوجة بكثير من الخوف والقلق لاسيما أنه كان يعيش فترة العشرية السوداء وما حملته من اغتيالات خاصة اغتيال المثقفين، ورجال السياسة .

وإذا انتقلنا إلى الروائي الليبي ابراهيم الكوني في عنوان روايته " عشب الليل " نلفي أنه مليء بالدلالات، فمفردة (عشب) صورة فتانة لعالم الطبيعة السحري، إنه سمة الأمل، الحياة، أما مفردة (الليل) فتناقض اللفظة الأولى كونها تشير إلى السكون، والهدوء، والخوف، كما يحيل الليل إلى عالم العبادة الروحية.

عند قراءة العنوان بطريقة استبطانية نستقرىء ما يضمره، نجده بنية لغوية دالة مؤسسة على الكثافة[9]، فالعشبة بالنسبة للبطل "وان تيهاي" تمثل القوة والخصب والحياة من خلال الطاقة المهيّجة التي كانت تبعثها في نفس البطل لممارسة البغاء حيث كانت تظهر بالليل وسرعان ما تختفي عن الأنظار نهارا.

عشب الليل

الحياة ، القوة ، الحركة

الوحدة، السكون ، ممارسة البغاء

عشب

الليل

إن هذه التسمية لدى " ابراهيم الكوني" ليست مجرد ممارسة إغرائية، بل أنها استبطان لعوالم عميقة تتيح للروائي إشارة العديد من الدلالات.

صفوة القول، إن العناوين الروائية المغاربية المعاصرة تخلصت من نمطيتها البسيطة، وبدأت تؤسس لجمالية خاصة بها، حيث ساهم هذا التلاحم بين البنية التركيبية والدلالية في خلق جمالية خاصة طبعت العنوان بطابع خاص، وتاليا غدت علامات تراهن على خلخلة أفق انتظار القارئ وفق استراتيجية قرائية مغرية .

الإحالات

1- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل – الدار العربية لعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2012، ص20.

2- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسة نقدية ، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، د.ط، 2002، ص173.

3- عبد / المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربة ، النايا للدراسة و النشر و التوزيع، ط1، 2011، ص124.

4-الحسن بواجلابن ، الانزاح المنطقي من منظور جماعة مو ، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي الثقافي، 2008، ج67، مج 159/7.

5- سورة القدر، آية 01

6-الطاهر بن جلول ، ليلة القدر ، تر: محمد شركي، ط3، 2002، ص25.

7- ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، دار الملتقى للطباعة و النشر ، بيروت ، ط1، 1997، ص49.

8-واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء ، دار النشر ، الجزائر ، بن عكنون، د.ط، 1993، ص11.

9-ملاح بناجي، آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة الجزائرية (دراسة في قراءة القراءة)، دار الغرب للطباعة و النشر، وهران، ط1، 2008، ص113.

السخرية بين الفعل و الفاعلية

في قصيدة – الحروب الصليبية – للشاعر تميم البرغوثي [1]

الأستاذة جبار نجاة

جامعة سيدي بلعباس

أصبح لجوء الشعراء المعاصرين إلى فن السخرية ميزة في الكتابة الإبداعية ، و لربما هي إلتفاتة ظريفة من المبدع ، و لنفسه المتسمة بالروح المرحة ، على أنها تعكس في أحيان كثيرة أسلوبا مفعم بالهجاء و النقد .

و قد مضت سلاحا تجاوز كل الأعراف باستعماله سواء ظاهرا أو باطنا بين العبارات ، ففي السخرية لين أشبه بلين الأفاعي ، والساخر أفعى ليس له صوت حين يسير أو حين يسخر، ولكنه يقتل بسخريته [2] .

أول ما نقف عنده في لفظ السخرية ، تجلياتها في القرآن الكريم ، باعتباره مدونة العرب الأولى ، حيث وردت كلمة السخرية في مواطن مختلفة من آيّ الذكر الحكيم و من ذلك ما ورد في قوله تعالى ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَومٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاء مِّن نِّسَاء عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ [3] ﴾

جاء في تفسير الجلالين أن هذه الآية نزلت في وفد تميم حين سخروا من فقراء المسلمين كعمار و صهيب ، و السخرية هنا الازدراء و الاحتقار .

و قوله عز وجل ﴿ الَّذِينَ يَلْمِزُونَ الْمُطَّوِّعِينَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ فِي الصَّدَقَاتِ وَالَّذِينَ لاَ يَجِدُونَ إِلاَّ جُهْدَهُمْ فَيَسْخَرُونَ مِنْهُمْ سَخِرَ اللّهُ مِنْهُمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾ [4] .

---

[1] شاعر فلسطيني معاصر من مواليد 1977 ، و النص مازال لم ينشر بعد ، ألقاه الشاعر في العديد من الامسيات الشعرية ، و اخرها كان في تونس العاصمة من شهر جوان لسنة 2011 م ، و قد تم بثه على قناة الجزيرة مباشر ، وهو موجود على اليوتيب ، صوتا و صورة .

[2] ينظر ، موقع الساخر www.alsakher.com . الشبكة العنكبوتية .

[3] سورة الحجرات ، الاية 11 .

[4] سورة التوبة ، الاية 79 .

جاء في أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير أن في هذا السياق تنديد بالمنافقين فالذين يلمزون أي الذين يعيبون و يطعنون ، المطوعين أي المتصدقين بأموالهم زيادة على الفريضة ، فيسخرون منهم " سخر الله منهم " هنا يخبر تعالى أنه سخر منهم جزاء سخريتهم بالمتصدقين .

و في قول العليّ القدير ﴿ وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ﴾ [5]

وورد في تفسير ذي الجلالين سخروا منه أي استهزءوا به ، و في قوله " فانا نسخر منكم كما تسخرون " اذا نجوناَ و غرقتم .

قوله الحق ﴿ وَلَقَدِ اسْتُهْزِئَ بِرُسُلٍ مِّن قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُم مَّا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِؤُون " [6] ، هي تطابق ماجاء في سورة الأنعام في كثير مما ذهب اليه المفسرون .

السخرية في المعاجم العربية :

ورد في المعجم السوري ، سَخَرَهُ : سِخْرِيًّا : قَهَرَهُ و ذَلَّلَهُ و كَلَّفَهُ مالا يريد .

سَخِرَ منه ، و به : سَخْرا ، و سَخَرًا و سُخْرًا ، و سُخْرِيَةً و سُخْرِيَّةً : هزئ به " لَا يَسْخَرْ قَومٌ مِّن قَوْمٍ ".

السُّخَرَةُ : من يسخر من الناس ، السُّخْرَةُ : من يسخر منه الناس و ما سخّرته من دابة او رجل بلا اجر ولا ثمن .

السُّخريةُ و السُخريَّة : الهُزْءُ ، المَسْخَرَةُ : ما يجلب السّخرية

السِّخْرِيُّ : اتخذَهُ سِخريًّا ، أي مثار استهزاء " فَاتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّى أَنسَوْكُمْ ذِكْرِي " . واسم المفعول : مُسَخَّرٌ ، و هي مُسَخَّرَةٌ (ج) مسخرات . و سَخَّره عليه : سَلَّطَهُ .

جاء في لسان العرب لابن منظور ، سَخِرَ منه و به سَخَرًا و سَخَرَا و مَسْخرَا و سُخْرًا بالضم ، و سُخْرة و سِخْريا و سُخْرِية : هزئ به (...) يقال : سَخِرْتَ منه ، و لا يقال سَخِرْتَ به ، قال تعالى " لا يسخر قوم من قوم " و جاء في الحديث قوله صلى الله عليه و سلم " أتسخر منيّ (...) أي ؟ أتستهزئ بي .

[5] سورة هود ، الاية 38 .

[6] سورة الانبياء ، الاية 41 .

السُّخْرَةُ : الضُّحْكَةُ ، و رجل سُخْرَة : يسخر من الناس (...) و سُخرة : يسخر منه ، كذلك سُخريٌّ و سُخرِيَة .

و السُّخرَة : ما تَسَخَّرت من دابة أو خادم بلا أجر ولا ثمن و يقال : سَخَّرْتَه (...) أي قهرته و ذللته [7] .

و جاء في الصحاح [8]، ان السخرية من الهزء و التذليل، وهو المعنى نفسه الذي تدل عليه الآية الكريمة في قول الحق " وَلَقَدِ اسْتُهْزِئَ بِرُسُلٍ مِّن قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُم مَّا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِؤُون "

و ما يمكن الوقوف عنده من خلال الدلالة المعجمية لكلمة السخرية أنها تتقاطع و ما جاء في شرح الآيات الخاصة بذلك و تجتمع كلها في معاني القهر و التذليل و الإستهزاء و الإستخفاف ، و أن الحرفين (س و خ) يلتقيان و يوحيان باللين و الخفاء و عدم الإبانة بطريقة مباشرة [9].

ففعل السخرية له ارتباط مباشر بالحياة اليومية و تعاملات الناس و الأشخاص بعضهم مع بعض بهدف الفكاهة ، على أنها صفة تعكس في مضامينها الحقة تجريح و استخفاف بالآخر .

وأسلوب السخرية في أبسط تعريفاتها ، هي جملة من المقاطع و النصوص التي تثير فينا شيئا من الترويح ربما أو الابتسامة ، بفعل أحداث يلجأ إليها المبدع متعمدا أو غير متعمد ، سواء أكان من الواقع أو من غير ذلك ، و قد يكون فيه استنكارا للوضع أو تمرد و رفض للواقع أو السخرية منه .

و من هنا فالساخر يركّز على تبيان عيوب الآخر عيوبا تنمي لديه إحساس بالدونية نفسية كانت أو جسدية أو مادية ، و قد يحتاج هذا الاخير إلى مستوى ثقافي فهو " يعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة موازنا بين العناصر اللسانية و الوجدانية الى حدود الالتباس " [10] ، فهي بذلك تستدعي منه ذكاء و فطنة شديدين لا يتوفران في أي كان لذلك يعتبرها شوبنهاور " بعدا كبيرا بين المثالية و الواقع (...) فلا يمكن لجميع الناس أن يكونوا ساخرين و إلا فقدت جودتها " و بذلك تكون السخرية فن قائم بذاته يختص في تأليفه و ممارسته جماعة معينة من الناس . [11]

---

[7] ابن منظور ، لسان العرب ، مج 12 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، مادة سخر .

[8] الجوهري ، الصحاح – تاج اللغة و صحاح العربية –، دار الحديث القاهرة ، ص 525 .

[9] ينظر ، موقع الساخر www.alsakher.com ، على الشبكة العنكبوتية .

[10] محمد العمري ، البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول ، ص 92 .

[11] منتديات الساخر ،www.alsakher.com

فالسخرية عند علماء النفس – هي : "سلاح ذاتي يستخدمه الفرد للدفاع عن جبهته الداخلية ضد الخواء والجنون المطبق ، إذ إن السخرية رغم هذا الامتلاء الظاهر بالمرح والضحك والبشاشة ، إلا أنها تخفي خلفها أنهاراً من الدموع ... إنها مانعة صواعق ضد الانهيار النفسي [12].

والأدب الساخر له أساليب وصيغ ومقومات ودعائم لا تصل رسالته بدونها ، ولا يكتمل بناؤه في غيابها ، كما أن له تمظهرات في الحياة الإنسانية منها النكتة المحكيّة نثراً أو شعراً ، ومنها الرسوم الثابتة "الكاريكاتير"، ومنها القصة والرواية و لذا فالأدب الساخرلا يزال مفهوما مرتبكا [13] غير واضح المعالم ، سواء عن مفهومه و ماهيته و حتى حدوده ، و في هذا الشأن يتحدث شوقي ضيف عن السخرية باعتبارها نوع من الادب الفكاهي .

السخرية في قصيدة الحروب الصليبية للشاعر تميم البرغوثي :

بعد هذا العرض الموجز لأدب السخرية ، نحاول استعراض ما قدمنا من خلال قصيدة معاصرة و لشاعر فذ ، أصبح اسمه لا يخفى على الكثير من المعاصرين هو الشاعر تميم البرغوثي ، هذا الشاعر الفلسطيني الذي حظي باهتمام الكثير من الجمهور و النقاد خاصة بعد ما اجتاز في مسابقة امير الشعراء و دخل قلوب العالم واشتهر بها .

المتتبع للحركة الإبداعية للشاعر يلمس انه يستخدم ألوانا من السخرية بغزارتها على اختلاف كتاباته الإبداعية ، و قد اخترنا له نموذجا من نصه الإبداعي الحروب الصليبية ووقعة الحسن بن الحسن الشاعر مع الخليفة المستظهر .

يبدأ الشاعر بالصور الساخرة و هي كثيرة في هذه القصيدة الطويلة ، و لذا ارتئينا أن ننطلق من العنوان باعتباره السمة الأولى التي تصادفنا .

مفارقة العنوان [14]

---

[12] منتديات الساخر ، www.alsakher.com ،

خاصة حول تداخل المصطلحين الفكاهة و السخرية حيث يصعب علينا كما يرى فتحي محمد ابو عيسى تعريف الفكاهة لاشتمالها على الدعابة و المزاح و التهكم و السخرية و النكتة و الهزل و حتى الهجاء ، و هي عناصر تلتقي فيما بينها و تتقاطع في كثير من جوانيها [13] .

[14] ان محل العنوان هو محل الرأس من الجسد ، و يعمد على تحديد هوية القصيدة ،

العنوان يكشف الكثير فهو عتبة نصية . الحروب الصليبية بهذا العنوان الضخم و المطلق الذي اختاره الشاعر هو نص سردي أقرب للنص المسرحي و القصصي يستلهم من خلاله الشاعر أحداث حقيقية بقوة خيالية (حضور متخيل واسع) ، و يمكن لنا من خلال هذا العنوان تحديد الزمان أو الفترة الزمنية و العنوان هو جملة اسمية ، و الحرب [15](مؤنثة و قد تذكر) نقيض السلم ، و تدل على المقاتلة و المنازعة ، و يقال " أنا حرب لمن يحاربني " أي عدو ، و الحرب الويل و الهلاك و ذهاب المال ، و الصليب من الشديد ذو الصلابة القوي .

ثم أن مصطلح المفارقة ينفتح على دلالات عديدة و متنوعة ، لتحلينا بدورها إلى خطابات كثيرة و متخفية ، لأن المستهدف من السخرية غير المعطى من ظاهر الكلام ، لذا يمكن اعتبارها تناقضا فنيا يجمع بنية جمالية ببنية ضمنية يفرضها الواقع و منطق العلاقات الانسانية .

و قد تكون المفارقة هنا تلك اللعبة اللغوية الماهرة و الذكية ، و هي بذلك تقنية من تقنيات التلاعب بدلالات الألفاظ و إعطاءها معان غير متوقعة ،إذ يعرفها ارسطو " بالاستخدام المراوغ للغة و هي عنده شكل من أشكال البلاغة يندرج تحتها المدح في صيغة الذم ، و الذم في صيغة المدح "[16] ، و قد سمى ميخائيل باختين هذا الوجه بالمحاكاة الساخرة حيث يقصد المتكلم نقيض الدلالة التي يقولها في الظاهر ، و هنا تتحول صيغ المدح الى صيغ بعرض الذم لا المدح [17] .

إن التاريخ العربي و العالمي مازال يحتمي بتلك الذاكرة الملطخة التي عاشها العرب في ظل الحروب الصليبية و انهيار الدول العربية و ما نتج عن ذلك من اتلاف تراث عربي كبير ، والذي ترك بذلك حضارة لم يصلنا منها إلا القليل ، قد يطابق ما قيل عن بلاد الأندلس التي ضاعت أمام أعين العرب دون حراك منهم : " ابك كالنساء ملكا ضاع منك لم تحافظ عليه كالرجال ".

و الشاعر يقارب هنا بكل سخرية مرتاحة واقع الحكام العرب اليوم في ظل سياسة التهميش للرعية و مصالحها ، و في ظل هذا الغزو المعلن ثقافيا ، و حضاريا من الآخر ، بغية محو و طمس الهوية الإسلامية و العربية الحقة ، و تراث فطمنا منه عنوة دون شعور منا .

فعل السخرية ، التمرد و الواقع :

ينظر ، المعجم المدرسي السوري ، تأليف محمد خير أبوحرب ، تدقيق ندوة النوري ، وزارة التربية الوطنية ، الجمهورية العربية السورية ، [15]ص236 .

[16] نبيلة ابراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية 1 ، د.ط ، دار قباء للطباعة ، ص 197 .

[17] ينظر ، ميخائيل باختين ، الكلمة في الرواية ، تر: يوسف حلاق / منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 ، ص 150

الخطاب الذي بين أيدينا يحوي صور ساخرة عديدة و متنوعة ، و يتجلى لنا ذلك من أول مقطع في القصيدة و الذي يستهله الشاعر بحرف الاسم كان ، و الذي يدل على زمن الماضي و الذي أصبح في ذاكرة التاريخ و في يد من يردون له أن يكون أو لا يكون من المؤرخين ، حيث يقول " كان أول ما علمه الناس من أمر غزو الافرنج بلاد الشام أن ..... " [18]

الذم بما يشبه المدح :

جاء في المعجم ، الذم نقيض المدح و هو العيب ، و ذمّه ذما و مَذَمَّةً أي عابه و هجاه فهو مذموم و ذميم ، و قد ورد في المثل القائل " محسنة فهيلي " ، صعوبة فهم القارئ معناها ، و الواقع أن الناظر في هذا المثال لا يتبين فيه ذما ، بل على العكس يخيل إليك أن قارئه يريد به المدح [19] **ما لم يعد إلى مورد المثل و مضربه ،لأنه قاله رجل لامرأة كانت تفرغ طعاما من وعائه في وعائها حين غيبته ، فلّما حضر دَهشت فأخذت تفرغ من وعائها في وعائه ، فقال لها :" ماذا تصنعين ؟ قالت : أهيل من هذا في هذا ، فقال : محسنة فهيلي ، و هو ذم في صيغة المدح جاء بمعنى التوبيخ و العتاب .**

ويعد الذم من أشهر الأساليب البلاغية العربية القديمة ، عرّفه الحلبي و النويهي بقولهما :" هو أن يقصد المتكلم ذم إنسان فيأتي بألفاظ موجهة ظاهرها المدح و باطنها القدح ، فيوهم أنه يمدحه و هو يهجوه "[20]
و تمثل ذلك في قول الشاعر:" أن أسرابا من النسور راحت تلقي بخواتم من آكلته من المسلمين على البلاد و كل خاتم عليه اسم صاحبه فهذا المشهد يعكس عظمة و قوة اللغة الساخرة ، و قوة التركيب هنا تعكس صور متحركة لمشاهد تصطنع فور تلقيها و هذا في قوله " فغرقت البلاد بأسماء المسلمين " [21].

و لعل كلمة نسور[22] **جعلت منها كلمة تتلبس بدلالات منافية لدلالتها المعهودة ، و دلالة ذلك كلمة " أكلته " .**

[18] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

[19] ينظر ، الفكاهة في الادب العربي ، ص 68 .

أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها ، عربي- عربي ، د.ط ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 2000 ، ص 493 .[20]

[21] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

[22] طائر من الجوارح ينتمي الى فصيلة النسريات ، حاد البصر ، قوي ، و هو أكبرها حجما ، وهو سريع الخطا .

أصبحت اللفظة تكتسي ببعد دلالي ساخر ، تكون فيه المركز و النواة ، حتى تغدو مصدر القوة و في نفس الوقت قهر شديد و مبالغة في اذلال من لا يساندها .

المدح بما يشبه الذم :

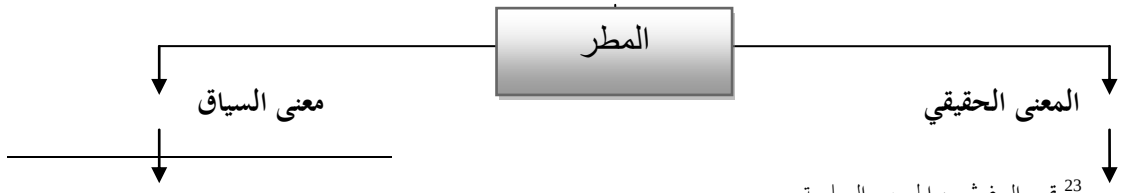
جاء في المعجم ، مدحه مدحا : أثنى عليه بما له من الصفات فهو مادح و المدح هو الثناء الحسن .

المدح هنا ارتدى رداء الذم ، و يقصد به " تأكيد المدح بما يشبه الذم " و يمكن تجسيده من خلال قول الشاعر[23] :

وأمطرت مطراً منها على حلبِ ** وفي دمشق فضاق الشام بالمطر
وأصبحت مصر في اسواقها ذهبٌ ** والموت في الذهب المنثور والأطر

" فضاق الشام بالمطر ، هذه الشام بكل ما تحويه من بعد ثقافي و حضارة عريقة و تاريخ أصيل و هي التي قال عنها نزار قباني " هي التي علمتني أبجدية الياسمين !! " ، حتى تضيق الشام بالمطر، لا بد أن تكون لوحة فنية عليها ما عليها من الألوان و الأهواء و الأهوال !!

وقد نقف عند كلمة المطر من خلال أبعاد مختلفة ، حيث تكررت في البيت ذاته (البيت الأول) ثلاث مرات بصيغ متعددة ، و للنطلق من قوله تعالى ﴿ و جعلنا من الماء كل شيء حي ﴾ ، و قد ورد في كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور[24] قول ابن عباس رضي الله عنه :" ان الله تعالى وكل بالمطر ملائكة فلا تنزل قطرة الا و معها ملك يضعها حيث يشاء الله أما في البر او البحر و يقول تعالى ﴿ وهو الذي أنزل من السماء ماءً فأخرجنا به نبات كل شيء ﴾ .



[23] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

[24] محمد بن أحمد بن أياس ، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ص5 .

و قد يبدو للقارئ أن المبدع متواطئ مع هذه الدلالة الظاهرة لكنه في الحقيقة يسخر من تغير المفاهيم الحقيقية و استبدالها بنقائضها التي تتنافى مع ما يجب أن تكون عليه ، و قد يكون بيت القصيد بما أوردنا المدح بما يشبه الذم قول الشاعر" وأصبحت مصر في أسواقها ذهبٌ " قد يكون فعلا مدحا و لكن باطنه ذم ، و هنا يعود الحكم للمتلقي ذاته .

ينتقل الشاعر في سرد أحداث أخرى في صور ساخرة ، و يضع بين المقطع الأول و الثاني حلقة فارغة تضع المتلقي في جملة من الاستفهامات !! ، و بكل خيال واسع يقدم لنا أحداث غريبة تعكس صور التمرد و من ذلك :

التمرد على القيم الدينية :

من الصور الساخرة التي يقدمها لنا الشاعر، و هي كثيرة في التهكم و التمرد على القيم و المعالم الدينية و من ذلك قول الشاعر :

" فقد ورد الخبر من بغداد أن جاءها يوم ذاك قاضي دمشق فخر الإسلام أبو سعد الهروي ودخل مسجد الخليفة وكسر أعواد المنبر ثم دخل مسجد السلطان وفعل كفعله الأول "[25]

و يعكس هذا الفعل سخرية حقة ، بغض النظر عما كان يقصد من وراءه وهو لفت الانتباه

و تزداد قوة السخرية حين يتعرض الراوي بمقولة القول ، و تمثل ذلك في قول الشاعر :

قال الراوي : وفخر الإسلام هذا كان قاضياً أفطر في رمضان ، هنا تمرد واضح على أركان و أسس الإسلام الصحيحة .

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى سخرية أعظم و أخطر و نمثل في قوله :

"إذ دخل عليه من نجى من أهل بيت المقدس ومعهم مصحف عثمان يقسمون عليه أن الدم في المسجد الأقصى بلغ ركبت الفرس وأقسم بعضهم بل بلغ ركبت الفارس وأن اجساد القتله تداخلت كأنسجة البسط "

[25] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

تستوقفنا في هذا المشهد كلمة تكررت تارة بصيغة الجمع و بصيغة المفرد تارة أخرى ، و هي لفظة " أقسم " ، و التي لها من الوزن الثقيل في حياة المؤمنين ما لها .

فالقسم هو قسم حق فعلا و قولا ، أقسم الله عز و جل في كثير من المواضع في آي الذكر الحكيم ، بالنجوم و الكواكب و الليل و غيرها ، " وَإِنَّهُ لَقَسَمٌ لَّوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ " ، لينزلها تميم البرغوثي من مكانتها الأصلية ، إلى غرض الاستهتار و المبالغة في الوصف " و أقسم بعضهم بل بلغ ركبت الفارس " ؟؟؟؟

لنصطدم بسخرية أغرب حين قال " وأفتى أن إسقاط تكليف الصيام أهون عند الله ميزاناً من إسقاط تكليف الجهاد " [26]

لنقف عند كلمة الفتوى نفسها ، و جاء في المعجم الفتوى : ما أفتى به الفقيه حول المسائل الشرعية و القانونية ، أفتاه : العالم في المسألة : أظهر الحكم فيها و أخرج له فيها فتوى ، و أفتى في الرؤيا : فسرها ، و من هذا لا تكون الفتوى إلا لأصحاب الاختصاص و من هم أهل لذلك من ذوي العلماء و الفقهاء و من كان في مراتبهم و نستدل هنا بقوله تعالى : وَمَا أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ إِلاَّ رِجَالاً نُّوحِي إِلَيْهِمْ فَاسْأَلُواْ أَهْلَ الذِّكْرِ إِن كُنتُمْ لاَ تَعْلَمُونَ "[27]

و أبو سعد هذا الذي أفطر في رمضان ، قال بأن إسقاط تكليف الصيام أهون عند الله ميزاناً من إسقاط تكليف الجهاد ، مع العلم أن الصيام ركن مهم من أركان الاسلام ، فهو الركن الثالث من أركان الإسلام الخمس ، حيث أجاز الله للصائم أن يفطر و رخص له ذلك في مواضع كعدم التكليف، السفر، المرض .

أما الجهاد يحتاج لشروط أولها رضى الوالدين ...، ثم تلبية نداء الوطن إن وجب ، و قاتلوهم حيث قاتلوكم و الفتنة اعظم من القتل .

و تتواصل الصور الساخرة ، و حيثيات أخرى و مشهد آخر في مقاطع القصيدة ، حين لم يستطع الأمير البكاء ، كان يحاول جهده ولا يقدر، فأمر بطسط من الماء ليتوضأ حتى يظن الناس ماء الوضوء دمعاً وخرج من المجلس .... ليعترض الموكب ضريرا وهو جمال الدين الحسن الحلبي وهو يقول :

---

[26] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

[27] سورة الانبياء ، الاية7 .

أسماءٌ أصبحن سماءً ** وسماءٌ تمطر أسماءً

وإمام الدين ببغدادٍ ** قد أشبع لحيته ماءً

يتوضئ من غير صلاةٍ ** كي يحسبه الناس بكاءً [28]

الشاعر هنا بكشف عن سخرية من نوع آخر ، تتعلق بالجوارح تارة و قد تكون وجدانية أكثر (ما تعلق بالحس) ... و شكّل البكاء هنا مفارقة حقيقية ، لأن البكاء يحدث لسبب معين قد تكون وليدة اللحظة أو الأحداث ، و لذا فالبكاء هو حالة سيكولوجية و حالة فيزيولوجية أساسها(العين) ، فالحالة النفسية التي يشعر بها قبل البكاء كالإحساس بالألم مادي كان او معنوي .... القساوة ، كابة ، حزن عميق و شديد جرح ، منظر مؤلم ، حادث مروع ، ذكرى ... ، و قد يتجاوز البكاء دلاللته الحقة ، فقد نبكي لشعورنا بسعادة غامرة ، كضم حبيب أو لقاءه ..... .

فصعوبة بكاء أمير المؤمنين شكل صورة السلطة التي تعكس كل أنواع التسلط البشري من قهر و تجبر و اللامبالاة للرعية و ما تعيشه ، مع انه ظل يحاول جاهدا و لا يقدر ؟؟؟ فأمر بطسط كي يتوضأ و لكن هو وضوء من غير صلاة ، حيث وقت الصلاة لم يحن بعد ... و مع ذلك يتوضأ ليعكس الجرح و الألم كي يحسبه الناس بكاء .. لا لشيء فقط ليعكس تأثره بما سمع من أحداث .

السخرية ، التلاعب و اللامنطق :

ثم يأتي الشاعر جمال الدين وهو أعمى فيرتجل آبيات تحمل بين طياتها هجاء لاذع للخليفة ، فالناس تموت و تذبح و الخليفة يلعب بالماء ، و هي سخرية تعكس صور التهكم على السلطة ، و هو ما يحدث فعلا اليوم ، القدس غارقة بالدماء و الحكام العرب مازالوا يقلبون الأوراق ويؤلفون الأفكار ، و يصنعون القرارات !!.

" فعذره الخليفة لعماه " ، بعد سلاطة اللسان التي بدرت من شخص أعمى ، فأمر الجند أن ينحوه فألتفت إليه ابو الحسن فإذا هو مبصر ، تعجب شديد !! يستوقف الخليفة ، شخص معروف بالعمى فجأة إذا هو مبصر !!! ، فمثل هذا الفعل يدخل في باب اللامنطق ، و حتى يتجاهله الخليفة ، أمر له ببعض من المال ثمن لطفه و تلاعبه على مشاعر الخليفة ، و دليل ذلك قول الشاعر " ببركتك أبصرنا " يا امير المؤمنين .

و في القصيدة التي يرتجلها لسبب ادعاءه بالعمى و التي مطلعها :

[28] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

فِدَى هذا العمى عمي وخالي ** ومن لمْ يَفهَموه من الرجال
لقد أغمضت عيني اختياراً ** لأنسى حالَ أصحابي وحالي
فقال الناس أعمى لا يرانا ** فقلت نعم ومسلوٌ وسالي
فبت أرى وباتوا لم يروني ** فيا للقوم من الداء العضال

حيث يسرد فيها واقعا مؤلم كلّه شؤم و حزن ، أغمض عينيه لينسى و ليتحايل على من حوله ، فلا يرى القبح الذي تراه أعين الآخرين في الأشياء ، بل يرى الجمال الذي يتخيله خياله ويشكله بنفسه ، ثم يبدأ بسرد ما عاشه و عايشه أيام الحصار (يوم الحصن) ،

ويوم الحصن صار الماء أغلى ** بأعيننا من الذهب المسال

حيث رأى ما رأى ، من تقتيل و جوع ، وانتظارٍ للمَدَد ، ويتكلم الشاعرعن كثرة ما قطع الأعداء من رؤوس أهل المدينة (الهام أكثر من حصاها) ، وعن كثرة الدم الذي تلبدّ مع أنواع التربة حتى كون كتلا ، فكانت كالثلج الأحمر ، ثلاثة اشهر صبر البرايا بأنطاكية..... والصبر غال
وصار الهام أكثر من حصاها ** وبأن الثلج أحمر في الجبال

ثم يتحدث عن انشغال الحكام عنهم ، و يذكر بعض الأسماء و من ذلك (دِقاق والي دمشق، ورضوان والي حلب)، ثم عن المدد المتهافت والخصومة التي سبّبت كل شيء (اختلف الموالي)، ثم سقوط المدينة.

ثم يتكلم عن مجزرة معرّة النعمان التي ارتكبت في وضح الشمس ، وكيف كانت الغول والجانّ (السعالي) تأنف من تصرّفات الغزاة ، بينما لا يأنف الخليفة ولا يأبه ، لا بحياتهم ولا بموتهم ، فليس للشهداء من يرحمهم سوى الرفيق الأعلى ... ثم يبكي الشاعر، ويبدأ يشتم الحكام !

ويوم معرة النعمان يوم ** يحبب كل شمس في الزوال
ترى في سحنة البدر احمراراً ** كأن البدر بالنيران صالي
وكانوا يأكلون الطفل حياً ** تكف الغول عنه والسعال
ترى أطفالاً يشون شياً ** لتسليت الجنود والإحتفال
متى يتحلقون من حول طفل ** يديروه عليه بالتوالي
فهم قوم يرون الناس خبزاً ** وبعض الدين أشبه بالخبال
وساروا لا دقاق رد منهم ** ولا رضوان مجنون الشمال

ونادينا الخليفة من قريب ** فألفينا الخليفة لا يبالي
فليس لنا سوى الرحمن حصنٌ ** وليس لنا سوى الرحمن والي[29]!

الكناية و سخرية الحقيقة و المجاز :

الكناية و على غرار انتماءها ضمن علوم البلاغة و بالأخص علم البيان ، يطرحها محمد عبد المطلب [30] كبنية محايدة ، تعكس حدودها فتعتمد على ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من المذكور إلى المتروك ، واستهداف اللازم لا يمنع من إرادة المعنى الأصلي له ، أي أن المعنى الحقيقي و المجازي مطروحان في السياق و قابلان للقصدية ، سواء أكانت علاقة اللزوم هنا عرفية أو عقلية [31] ، وقد تحوي في طياتها الكثير من ألوان السخرية ، و يتجلى ذلك في قول الوزير: " يا مولاي إن سقيت الأرض من دم هذا تنبت رجالاً مرداً وخصوماً لداً ، وإن ضربت عنقه نبت رأسه في جسد غيره وكان الوزير طبعاً يقصد المجاز "[32] ، و قد يتناص هذا القول مع ما جاء في قول سيدنا نوح عليه السلام وهو تناص واقتباس في الوقت ذاته ، في قول تعالى ما ورد على لسان نبيه ﴿ وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا ﴾[33] .

و تكمن السخرية هنا في جهل الخليفة مما أُريد بقصد الكلام ، و دليل ذلك قول الشاعر" لكن الخليفة وكان يتطير مما لا يفهم "، حيث أراد الوزير أن يحذّره من أن قتله سيهيّج عليه الناس وسيكثر أتباعه وأمثاله من الثائرين ، بنوع من البلاغة مما أربك فهم الخليفة البسيط ، و هذا حال حكامنا اليوم ، وجعله ينسى الموضوع ، لأن عملية التجاوز للمستوى السطحي مرتبط بعملية القصد مع الاحتفاظ للمعنى ، و تكون الكناية بذلك يتجاذبها طرفان حقيقة و مجاز على النحو الاتي :

حقيقة ⟵ الكناية ⟶ مجاز ، و بذلك تكون المفارقة المعرفية للحقيقة و المجاز .

فعدل الخليفة عن قتله ودعى بطِسطٍ آخر يتوضئ فيه ليحسبه الناس يبكي فقد كان الأمر راقه ، أما السماء فغامت مرة أخرى وعادت تمطر بأسماء المسلمين ، و هنا نصطدم بمصطلح التدوير و كأن القصيدة بمثل

---

[29] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

[30] محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، قراءة أخرى ،مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان –، ص186 .

[31] المرجع نفسه ، ص187 .

[32] تميم البرغوثي ، الحروب الصليبية .

[33] سورة نوح ، الاية 26 – 27 .

ما ابتدأت انتهت ، و هذا يدل على القوة الابداعية و الطاقة الشعرية التي يمتلكها الشاعر ، واستمر الصمت في شرق البلاد ، واستمر القتل في غربها .

هي قراءة أردت من خلالها إبراز فعل السخرية كلون أدبي في الكتابة ، و كفاعلية في الكشف عن جوانب كثيرة في استنطاق النص من خلال آليات و مظاهر أسلوبية و دلالية مختلفة و مظاهر تناصية و محاكاتية متنوعة ، لأنها تفتح لنا رؤى تأويلية عديدة و هذا ما نلمسه من خلال ما ذهب إليه الأديب غسان كنفاني حين اعتبر أن السخرية ليست تنكيتاً ساذجاً على مظاهر الأشياء ، ولكنها تشبه نوعا خاصاً من التحليل العميق .

المكان السردي وحدوده

مولاي الكبير أحمد

طالب دكتوراه جامعة سيدي بلعباس

المكان هو الحيز أو البقعة الأرضية ، ولكن هناك اختلافات في التسمية، فيوجد من سماها الحيز وهناك من سماها الفضاء أو المكان، فلكل نهم دلالة على أخرى فلقد تتوارد المعاجم على أن الفضاء هو ذلك "المكان الواسع الذي يجمع الأشياء ويحضن حركة الكائنات."[1] ولا تبتعد المعاجم العربية عن هذا المفهوم والتحديد الدلالي.

إن الفضاء في العمل السردي، لا يتحقق إلا من خلال اللغة، بما معناه الفضاء يتشكل في ذهن القارئ من خلال فكه للشفرات والإحالات المرجعية للغة، ولذلك ركز الدارسون المهتمون بالفضاء وبالطابع اللساني، الذي من خلاله توظف الفضاء في الأعمال الحكائية.

ولقد تعددت الدراسات التي تناولت موضوع الفضاء وتعددت معها المفاهيم والتصورات ويمكن حصر بعض الاراء فيما يلي:

***– المكان المجازي: هو مكان افتراضي غير حقيقي، يمكن أن يشبه بخشبة المسرح التي تدور فيها الأحداث، ويتحرك فوقها الممثلون.**

***– المكان الهندسي: هو عبارة عن مكان تحدده لغة الرواية، ويعرف من خلالها مكان الأحداث واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.**

***–مكان العيش: المكان الافتراضي،وهو الذي يستطيع ان يحرك لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه ثم استحضره خيالا.[2]**

بينما نجد "جيرار جينيت"[3] وهو من المنظرين لمفهوم الفضاء ، وقد حدده حسب "إبراهيم الحجري" إلى أربعة أقسام:

1)– الفضاء كمعادلة للمكان:

ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي وهو ذلك الذي "يتولد من مضمون القصة الروائية، لا مما تحتله الكتابة على الورق".

2)– الفضاء النصي: ويقصد بالفضاء النصي في هذا التصوير،الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها بوصفها حرفيا مطبعيا على مساحة الورق، ويشتمل ذلك على طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الخطوط، وتشكيل العناوين وما إلى ذلك.

3)– الفضاء الدلالي: وهو يرتبط بجغرافية المعنى وتحولاته التي لا حدود لها، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، فهو منفتح على تعدد المعاني وانفتاح الدلالة وتناسلها، ولقد تحدث "جرار جنيث" عن الفضاء الدلالي بوصفه "يتأسس بين المدلول الحقيقي، وهذان الفضاءان من شانهما أن يلغيا الوجود الوحيد لامتداد الخطي للخطاب"

4)– الفضاء كمنظور او رواية: يرتبط هذا التصور الفضائي بزاوية النظر(التبئير)، التي يقدم بها الكاتب عامله الحكائي، أي النظرة الوحيدة للكاتب هي التي تراقب الفضاء، وتهيمن عليه حسب "جوليا كريستيفا"[4]، بحيث يكون المؤلف بكامله مجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب.[5]

وعلى الرغم من تعدد التصورات والآراء فان الفضاء يفرض نظرة واسعة وشمولية لمناسها عند "إبراهيم خليل"، الذي وضع للمكان عناصر متعددة تضعه في نسق من العلاقات وتربطه بحقول اخرى، لينفتح وينغلق، ويعطيه البعد الأسطوري أحيانا، والبعد الإديولوجي أحيانا أخرى، ويصبح للمكان هوية وله أيضا نفسية تميز كاتبه وغيره.[6]

***– المكان في الرواية:**

ان الرواية الحديثة، خاصة منذ "بلزك"[7]، قد جعلت من المكان عنصر حكائيا بالمعني الدقيق للكلمة، فقد اصبح الفضاء الرؤاي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية، وفي هذا الاتجاه سارة الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسميائيات

وسائر العلوم الإنسانية، وأصبحت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تعنيه وتعني به مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث.

إن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد من خلال اللغة فهو فضاء لفظي **espace verbal** بامتياز ويختلف عن الفضاءات الأخرى الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، انع فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب لذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي، بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه.

وهذا التحديد الذي جاءت به الشعرية الجديدة لم يبقى من دون تأويا أو دلالة، ذلك لان تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طبعه أللفضي الخالص، عن تلك اللفظات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، أو التي تعبر عنها الصور المحسوسة والمدركة مباشرة مثل الفنون التشكيلية والسينما.[8]

2– العلاقة بين الزمن والمكان:ما العلاقة بين الزمن والمكان؟ علاقة انسجام وتضافر، ام هي علاقة تضاد وتنافر؟

هناك العديد من المهتمين أو الدارسين للبنية الزمنية في الرواية، يفرقون تفريقا تعسفيا بين الزمن والمكان في الرواية، ومن هؤلاء الفيلسوف الألماني "ليسنغ" الذي عرف لفرضيته القائمة على التفريق بين نوعين من الفنون، نوع يتغلب عليه الزمن كالشعر والموسيقى، ونوع يتغلب عليه المكان كالرسم والنحت، ويصور الأول عن طريق اللغة في لحظتها وحركتها من وقت إلى أخر. أما الثاني فيثبت تلك اللحظة على النحو الذي تبدو فيه لحظة الألم في تمثال اللاكون.[9]

وفي حقيقة الأمر أن الزمن لا ينفصل تماما على المكان، فنرى في فضاء الرواية، سواء أكانت تاريخية أو غير تاريخية، أداة متممة لوعي القارئ بالزمن، وتعتبره يغدو من المستحيل أن يندمج القارئ في عالم

المتخيل الذي يصوره المبدع،فيقراه في غير قليل من التفاعل و الشروق.[10] فكل حادة لا بد أن تقع في زمان ومكان معين بذاته

فان العلاقة بينهما هي علاقة متداخلة يستحيل أن نتناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصيب على عمل سردي، دون أن لا ينشا في ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهرها.[11] لذلك يجب على الروائي مراعاة شروط وجود الزمن والمكان في الرواية اخذ بعين الاعتبار العادات والتقاليد لهذا المكان، وعندئذ يتوفر للقصة النجاح والرواج [12]ويقوم اتحاد عنصري الزمان والمكان في الرواية بالدور الذي تقوم به الناظر على المسرح، بوصفها شيء مريء، يساعد خيال القارئ وتزداد أهميته عندما يساعد على فهم حالة النفسية للرواية والشخصية، فهو يقوم بنفس الدور الذي تقوم به الموسقى المصاحبة للمسرحية، او القصة السينمائية، وأخيرا يصبح التصوير مهما أحيانا، حتى انه يكاد يقوم بدور الممثل في الرواية أي تكون له القوة درامية.[13] فالمكان هو الذي "يفصل الموضوعات بعضها عن بعض ويؤمن استقلالها المتبادل وموضوعها المختلف، فالمكان هو الذي يحدد اختلافها العددي".[14] لكن كل هذا لا يمكن ان يكون بمعزل عن الزمنية التي هي محتواة فيه ومتداخلة فيه، وهذا التداخل ناتج عن عدم إمكانية الفصل بينهما، على الناحية الإجرائية، لان الحديث عن أحداهما يستدعي الحديث عن الأخر. وإذا كان المكان في القصة الكلاسيكية نمطيا يساير الحدث دون ان يتجاوزه، أو يتمرد عليه، بحيث يبدو كأنهما متطابقان، فانه في القصة الجديدة يبدو غير ذلك تماما، بحيث اضحى حيزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع، وقد يعود ذلك الى توظيف القصة الجديدة الأسطورة التي غالبا ما تحوي أماكن من نسخ الخيال، وهو ما يظهر يجليا ان مفهوم المكان في قصص هذا الجيل غدا غرائبيا لا تتحكم في معطيات دقيقة يؤطرها العقل والواقع.[15]

فلقد اهتم السيميائيون بدراسة المكان، فجعلوا أهميته بأهمية الأشخاص في الرواية، فلا يمكننا نزع الأشخاص في القصة ونقول بأنها قصة، وهذا لا يعني بأنه مهم بمعزل عن الزمن، فان أهميته تكمل بتداخله مع الزمن، ولهذا الانسجام الضروري ركب بعضهم كلمتي الزمان والمكان في مصطلح منحوت جديد يسمى "زمكان" وليكون خير دليل على الانسجام الوثيق بينهما، فهما ضروريان للإحساس بمرور الحوادث ومرور الوقت في العمل السردي.[16]

أن الفضاء الذي يدرسه الشعريون يتميز بكونه "ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضا احد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها."

وعلى هذا النحو يصبح المكان ضروريا بالنسبة للسرد، ويصبح هذا الأخير محتاجا، لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكثف بذاته، إلى عناصر زمنية ومكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد ان يؤدي رسالته الحكائية.

وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معا، فالرواية القائمة أساسا على المحاكاة، لابد لها من حدث،وهذا الحدث يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا، إلا أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جميع اهتمام الكاتب وذلك لان تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي به في كل عمل تخيلي.

وكم يرتبط الفضاء الروائي بزمن القصة فانه يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية حتى النص،وياتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية.[17]

نستنتج ان الزمان والمكان من المكونات الأساسية في بناء الأعمال الروائية، فالرواية بما هي ناقلة للحدث ومصورة للحالات والوضعيات، التي تتعلق بمختلف الشخصيات "تقتضي بالضرورة نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان" وعليه فقد حاء المكونان في النص الروائي بصورة متلازمة يستدعي فيها احدهما الاخر، فإذا كان " الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فان المكان يظهر على هذا الخط وسصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث."[18]

الهوامش

[1] براهيم الحجري، شعرية الفضاء في الرحلة الاندلسية، دار النايا، دار محاكاة، دط، 2012م/1433هـ، ص34.

[2] غالب هالسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، ط1،ص 22 الى 35..

[3].جيرار Genette، ولد في 1930م في باريس، وهو ناقد ادبي والمنظر من الادب الذي ينيت نهجه الخاص في العشرية منم البنيوية.http:www.startimes.com/ ?t=14508607 الخميس 17 افريل 2015م، الساعة الحادي عشر.

[4] ابراهيم الحجري، شعرية الفضاء، ص39-44

[5] جوليا كريتستيفا، التي ولدت في بلغاريا في 27 جواتن 1941م واستقرت في فرنسا وسافرت كثيرا في الجغرافيا وفي ذاتها وبين التخصصات المعرفية التي طرقتها طول مسارها المعرفي الممتد على فترة زمنية تقارب نصف القرن وقد بدات نشر اعمالها الاولى اواخر الستينات من القرن

الماضي، ولها عدة مؤلفات اهمها: ابحاث في تحليل المعاني / اللغات المتعددة / الطليعة / عبقرية النساء – http//www.djazairneews.info/trace/37trace/5715-2009-1102-15-40-47html الثلاثاء 14 افريل 2015 الساعة السابعة صباحا.

[6] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010م، ص 131الى 164

[7] بلزاك أونوريه دي:(1799-1850م) اديب وروائي فرنسي، ولد في مدينة تور tours بفرنسا، اشهر قائمة رواياته الكثيرة: الثوار الملكيون « les chouans »والارهاب الشجن « la peau de chagrin » والاب غوريو « le pére »

Goriohttp//www.shatharart.net/vb/showthread.php ?t=11235 بديع حقي ، الموسوعة العربية ، الثلاثاء 14 افريل 2015م، الساعة السابعة صباحا.

[8] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ص27.

[9] ينظر: سكوت جيمس، صناعة الادب: بعض مبادئ النقد في ضوء النظريات النقدية القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم هنداوي، دار الثقافة، بغداد، ط1، ص151.

[10] ابراهيم خليا، بنية الروائي، ص124.

[11] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، دط،1999م، ص227.

[12] فواز محمد الشعار، الموسوعة العامة-الادب العربي، منشورات anepدار الجيل ، البوشرية شارع الفردوس، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والتوزيع، بيروت، لبنان،دط، 1990م،ص92.

[13] محمد احمد ربيع، قضايا النقد العربي الحديث، دار الفكر للنشر، عمان،دط،1990مص92.

[14] عبد الرحمان بدوي، مدخل جديد الى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت،1979م،ص199.

[15] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي- الجزائر الجديدة(بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات) من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص90.

[16] ينظر عبد المالك مرتاض، في النظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1، 1988م، ص141.

[17] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء-الزمن-الشخصية، ص28-29.

[18] سيزا قاسم، بناء الرواية-دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **القاهرة، ط1، 1984م، ص106.**

تصوير الشّخصيات النّسائية في القصص القرآني

عبداوي حفيظة أستاذة محاضرة . أ .

قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس–

تبرز شخصية المرأة في القصص القرآني، فيعدل التصوير القرآني عن صفاتها الحسية، لأنّ الهدف المنشود من خلالها هو الوقوف على الغرض الديني، والصفات الحسية لا تخدم هذا الغرض، كما لا تخدمه أسماء الأشخاص، ولم يذكر من الشخصيات القصصية النسوية غير مريم –عليها السلام– لأنّ ذكرها ينسجم مع الغرض الديني الذي تصوره القصة و المتمثل في دحض الشّبهات التي أثيرت حول ولادة عيسى –عليه السلام– و حول بشريته، وأنّ معجزة ولادته من مريم العذراء، سبقتها معجزة آدم المولود من غير أب و لا أمّ[1]. أما بقية النساء في القصص القرآني فنذكرن بأسماء أزواجهن مثل امرأة لوط، امرأة فرعون، و يكتفي النص الحكيم بذكر كلمة امرأة إذا قصد العذراء. و كذلك ذكر ابنتي الشيخ في قصة موسى–عليه السلام–يقول تبارك وتعالى:﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾[2].

1– شخصية ملكة سبأ: بلقيس والتي يقول تبارك و تعالى في شأنها–على لسان سليمان–:﴿إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾[3].إن بلقيس لم تكن امرأة عادية، أو ملكة حكمت في زمن من الأزمان و مرّ ذكرها مرور الكرام شأن كثير من الملوك و الأمراء ودليل ذلك مجيئ ذكرها في القرآن الكريم وهذا يكفيها شرفا و علاء و منزلة، لأن كتاب الله لايأتيه الباطل من بين يديه و لا من خلفه، ولن يعتريه أي تحريف أو تبديل مهما توالت الأيام و الأعوام لأن الله تبارك و تعالى تكفل بحفظه ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ [4]. فذكر بلقيس في آخر الكتب السماوية وأعظمها، وأخلدها هو تقدير للمرأة في كل زمان ومكان، ولولا مكانة بلقيس و شأنها العظيم لما ذكرت قصتها مع النبي سليمان في القرآن الكريم.

أ–بلقيس: رجاحة العقل وبلاغة الحكمة:إنّ الملكة بلقيس ما كان ليكون لها هذا الشأن العظيم لولا اتصافها برجاحة العقل وسعة الحكمة و غزارة الفهم، فحسن التفكير وحزم التدبير أسعفاها في كثير من المواقف العصيبة والمحن الشديدة التي تعرضت لها هي ومملكتها، إذ يُروى "أن قومها ملكوا عليهم بعد

أبيها رجلا، فعم به الفساد، فأرسلت إليه تخطبه فتزوجها، فلما دخلت عليه سقته خمرا، ثم جزت رأسه و نصبته على بابها، فأقبل الناس عليها و ملكوها عليهم"[5].

كما أنها عرفت بحسن المشاورة إلى جانب البراعة في المناورة، فهي لم تكن كبقية الملوك متسلطة في أحكامها، متزمتة لآرائها، لا تقبل النقاش أو المجادلة؛ بل كانت كما أجرى الله على لسانها: ﴿ قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ﴾[6]. تعني ما كنت لأبتّ أمرا إلاّ و أنتم حاضرون، وذلك على الرّغم من أنّه كان بمقدورها أن تكتفي برأيها، وهي الملكة العظيمة صاحبة الملك المهيب، إنّها ببصيرتها النيرة كانت ترى أبعد من مصلحة الفرد، فهمها كان فيما يحقق مصلحة الجماعة.[7]

ب–بلقيس الذكاء و الفطنة:

من أمارات فطنتها أنه لما ألقي إليها كتاب سليمان علمت من ألفاظه أنّه ليس ملكا كسائر الملوك،وأنه لا بد وأن يكون رسول كريم وله شأن عظيم؛ لذلك خالفت وزراءها الرأي عندما أشاروا عليها باللجوء إلى القوة، ﴿قَالُوا نَحْنُ أُولُواْ قُوَّةٍ وَأُولُواْ بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ﴾[8] "فكان رأيها أتم وأسد من رأيهم، وعلمت أن صاحب هذا الكتاب، لا يغالب ولا يمانع، ولا يخالف ولا يخادع"[9]. ﴿قَالَتِ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وكذلك يَفْعَلُونَ﴾[10] وهو رأي سديد؛ وارتأت بأن ترسل إلى سليمان بهدية، وكان المراد من وراء هذه الهدية ليس فقط لتغري وتلهي سليمان– عليه السلام–بها، وإنما لتعرف أتغير الهدية رأيه وتخدعه؟، ولتتفقد أحواله وتعرف عن سلطانه وملكه وجنوده، ﴿وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ﴾[11].

فهي تحاول دفع الحرب بالملاطفة الأنثوية، والحيلة الذكية، إنها تحاول أن تلين موقف سليمان بالهدية، ولكن سليمان يرد هديتها ويأبى عليها إلا أن تأتي إليه، فتذعن لأمره وتستسلم وتؤمن معه لا له ولكن لله رب العالمين[12]. وفي ذلك يقول تبارك وتعالى:﴿ قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾[13] وتسجيل هذه اللفتة وإبرازها إنما رمى السياق القرآني من خلالها "الكشف عن طبيعة الإيمان بالله، والاسلام له، فهي العزة التي ترفع المغلوبين إلى صف الغالبين، بل التي يصبح فيها الغالب والمغلوب أخوين في الله، لا غالب منهما ولا مغلوب وهما أخوان في الله رب العالمين"[14]. والاسلام دين المساواة فقد ساوى بين جميع الأجناس، ولم يجعل الفضل لأحد على الآخر إلاّ بالتقوى. ومن علامات

ذكائها أيضا أنّ سليمان–عليه السلام–حين أمر أن يغير حلي عرشها وينكره لها ليختبر فهمها وعقلها ﴿قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِن قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ﴾[15]، وهذا من فطنتها وغزارة فهمها، ولم تؤكد أنه هو لعلمها أنها خلفت عرشها وراءها في سبأ بأرض اليمن، ولم تكن تعلم أنّ لأحد هذه القدرة العجيبة على جلبه من مملكتها إلى الشام. كما أنّها لم تنف أن يكون هو؛ لأنّه يشبه عرشها لولا التّغيير والتنكير الذي كان فيه. ويختلف دور المرأة عن دور الرجل كما تختلف صورتها عن صورته، وقد تنوّع دور المرأة في قصص القرآن بين رئيسي وثانوي "ويلاحظ في التصوير القرآني لهذين النوعين من الشخصيات أنّهما مأخوذتان من واقع الحياة،وكل شخصية منهما لها دورها ورسالتها التي تؤديها في خدمة أغراض القصة وأهدافها"[16]التي سطّرها الله عزّ وجل، و التي تحمل الكثير من الحكم والعبر لمن أراد أن يعتبر.

2– شخصية امرأة فرعون:

الأمومة: الحنان الأنثوي والعطف الانساني: تنوعت صور شخصية المرأة وتعددت في القصص القرآني فأحيانا يصور القرآن أمومتها، وذلك من خلال موقف امرأة فرعون من موسى–عليه السلام–إذ أوصت زوجها بالمحافظة على موسى" وقضت على قسوته الآثمة الجانحة فيما استطاعت فأنقذته مما كان يفعل بالأبناء...فيذبحهم حين يولدون"[17].وما كانت لتستطيع القضاء على قسوة فرعون لولا أن شاء اللّه ربّ العالمين. يقول تبارك وتعالى: ﴿ وَقَالَتِ امْرَأَتُ فِرْعَوْنَ قُرَّةُ عَيْنٍ لِي وَلَكَ لَا تَقْتُلُوهُ عَسَى أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾[18]، تتجلى هنا يد القدرة الإلهية في حماية موسى، "لقد حمته بالمحبة، ذلك الستار الرقيق الشفيف، لا بالسلاح ولا بالجاه ولا بالمال، حمته بالحب الحاني في قلب امرأة، وتحدت به قسوة فرعون وغلظته وحرصه وحذره: وهان فرعون على الله أن يحمي منه الطفل بغير هذا الستار الشفيف!"[19] إنّه ستار المحبّة الفطرية الكائنة في قلب المرأة، وهي عاطفة خصّت بها لأمومتها وحنانها الأنثوي.

3– شخصية امرأة العزيز:

أ– المرأة المندفعة: يصور القرآن شخصية المرأة المندفعة من خلال امرأة العزيز ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ

الظَّالِمُونَ﴾[20]. ب– المرأة الماكرة المحتالة: تظهر صورة المكر والاحتيال فيها من خلال قوله عز وجل:﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنَ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[21]. قدّ*. ج– الاعتراف: ولكن هذه المرأة الماكرة المندفعة سرعان ما اعترفت بذنبها وأعلنت براءة يوسف –عليه السلام–يقول تبارك وتعالى:﴿ قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِ قُلْنَ حَاشَ لِلهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾[22]. حصّ**، المراودة***. هكذا برّأت امرأة العزيز يوسف بين يدي الملك لما عرفت نبوته،وتأكد في نفسها تقواه ونزاهته.

4– شخصية بنات الشيخ مدين:

أ– الحياء والخجل: حوّل القرآن الكريم عدسته المصورة اتجاه المرأة الوقورة الحيية، إنّها إحدى ابنتي الشيخ وقد جاءت تدعو موسى إلى أبيها، يقول تبارك وتعالى مصوّرا ذلك:﴿ فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتِ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[23]. على استحياء: دون تبرّج أو تبجّح أو إغواء، وقد كانت في كلامها مبينة، دقيقة، واضحة، وفي الآيات السابقة كثير من العظات والعبر والدّروس والأحكام، وهي كلّها تعمل على تنظيم الحياة الاجتماعية، وتمهد سبل الزّواج العفيف الذي يبني الأسرة السّعيدة، وفيه تينع براعم النّشئ للمجتمع الصّالح. ب–فتاة حيية خفرة: قال عمر رضي الله عنه "جاءت تمشي على استحياء قائلة بثوبها على وجهها ليست بسلعف من النّساء دلاّجة ولاّجة خرّاجة"[24]، وهذا معناه بلغة اليوم أنّها لم تكن جريئة على الرجال، تخرج وتعود دون رقيب ولاحسيب، ودون سبب في غالب الأحيان، والحياء هو أجمل ما في المرأة، وحياء المرأة جمالها، واستقامتها عنوان شخصيّتها. الحياء خُلق الأنبياء، وهو من الأخلاق السامية التي أمر بها ديننا الإسلامي الحنيف ورغّب فيها، والحياء حياة، فمن لا حياء له لا حياة له، قال النبي – صلى الله عليه وسلم–: "الحياء لا يأتي إلا بخير"[25]. "وعن سالم، عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما: مرَّ النبيّ – صلى الله عليه وسلم– على رجلٍ، وهو يعاتب أخاه في الحياء، يقول: إِنَّكَ لَتَسْتَحِي، حتى كأنه يقول: قد أضّر بك، فقال رسول الله – صلى الله عليه وسلم–: (دَعْهُ، فإنَّ الحياء من الإيمان)"[26]. ورُوي أنّ رسول الله – صلى الله عليه وسلم– "كان أشدّ حياء من العذراء في خدرها"[27]، وإنّ أجمل ما يُجمِّل الفتاة الحياء، وقد أثنى الله على الفتاة العفيفة في القرآن فقال جل جلاله: ﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا﴾، ويقصّ علينا القرآن خبر مريم عليها السلام:

﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نِسْيًا مَّنْسِيًّا﴾[28]، وقولها هذا دلالة على أنّها كانت تستحي من الأمور العاديّة، فكيف إذا كان الأمر من الخوارق والمعجزات التي لا يد للإنسان فيها، إلا أن تكون يدا خفية، قادرة، مالكة الكون كله؟ وفي الحديث عن أنس – رضي الله عنه– أنّ النبي – صلى الله عليه وسلم– قال: "حسبك من نساء العالمين: مريم ابنة عمران، وخديجة بنت خويلد، وفاطمة بنت محمد، وآسية امرأة فرعون"[29]. إنّ المتأمل في سير الصالحات من السلف الصالح، ليقف على ما تقول الصّديقة بنت الصديق، الطاهرة المبرأة من فوق سبع سماوات، عائشة رضي الله عنها: (كنت أدخل الغرفة التي دُفن فيها رسول الله وأبي وكنت أدعو لهما، فلما دُفن عمر فلا والله ما دخلتها إلا وأنا مشدودة على ثيابي حياء من عمر)، فهلاّ وجدت في زمننا ذرّة من هذا الحياء؟.

ج– القصد وغضّ البصر: إنّ المرأة التي تمشي قاصدة إلى هدفها، غاضّة بصرها، يحترمها كل الناس، ولا يجرؤ على اعتراضها أشرّ الناس. ﴿قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا﴾، لم تزد ولم تنقص من الرسالة التي بعث بها أبوها إليه، ولم تغتنم الفرصة لتختلق حديثا طويلا لا داعي له، بل ربما كان له داع يكشف عن الرغبة في الحديث، وفتح باب الكلام، والتحدث عما كان وما سيكون، مما يُطمع الرجل في المرأة، ويكشف له عن استعدادها لما تحدثه به نفسه من شر. يمكن إذن القول مع عبد الكريم الخطيب بأنّ " الشخصية في القصة القرآنية، إنما ينظر إليها بهذا الاعتبار الذي تؤدّي فيه دورها كشاهد من شواهد الإنسانية، في قوتها أو ضعفها، وفي استقامتها أو انحرافها، وفي هداها أو ضلالها، وفي رشدها أو غيها، وفي حكمتها أو سفاهتها... إلى غير ذلك مما تندرج تحته عوالم الإنسانية، وتتشعب فيه مذاهب سعيها ومسلكها في مضطرب الحياة"[30].

5– شخصية امرأة ابراهيم – عليه السلام–:

تنتقل العدسة المصورة لشخصية المرأة لتقع على امرأة ابراهيم، وهي في دهشتها واستغرابها من أن تلد وزوجها عجوز، وقد نقل التعبير القرآني ذلك في أحسن صورة وأروع أسلوب، يقول تبارك وتعالى: ﴿قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾[31]، وهي بقولها هذا "لم ترد الدّعاء على نفسها بالويل، ولكنها كلمة تحق على أفواه النّساء إذا طرأ عليهنَّ ما يعجبهن منه؛ وعجبت من ولادتها ومن كون بعلها شيخا لخروجه عن العادة، وما خرج عن العادة مستغرب ومستنكر"[32]. يحق لها أن تعجب، وتستغرب، وتستنكر، فما بُشّرت به أمر خارج عن المألوف، بل إنّه خارق له، ويهون كل شيء أمام الملك القادر، فلا المألوف يتحكم، ولا العادة تتدخل، ولكنّها القدرة الإلهيّة وحدها التي تخلق في الأرحام ما تشاء !.

6- شخصية مريم العذراء: العفة والطهارة:

إلى جانب تلك الشخصيات النسوية نجد شخصية مريم العفيفة الطاهرة، كما صورها القرآن: ﴿فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيًّا﴾[33]. لقد خافت على نفسها الفضيحة، وقد جاءها الملك في صورة بشر وهي تجهل المفاجأة الغريبة التي تنتظرها "والملاحظ أن تصوير شخصيات النساء فيه توضيح للطبيعة الأنثوية، وما فيها من عاطفة وانفعال وضعف، كما أن الشخصيات النسائية متباينة، فهناك المرأة المنحرفة، والمرأة المستقيمة، والشابة والعجوز... ولكن القرآن لا يسلط الأضواء على لحظات الضعف والانحراف إلا بمقدار ما يخدم الوظيفة الدينية للتصوير"[34].

إذن فالقرآن الكريم وهو يُسلِّط أضواءه على شخصية المرأة، لا يقف عند كل صغيرة وكبيرة تتعلق بشخصها، وإنما يوقف عدسته عند المشاهد التي يجد أنها تتماشى ووظيفة التصوير الدينية.

والظاهر أنّ الشخصيات القرآنية شخصيات متطورة، لا تقف عند اتجاه معين وإنما تستجيب للملابسات التي تحيط بها، ولا شك أنّ هذا يكسوها جمالا، ويولّد فيها الحركة والحياة، فيولي السامع والقارئ كلاهما وجهه شطرها، ويظهر الإعجاب بها، إضافة إلى الفائدة التي يجنيها منها، والقصص القرآني كله فوائد وليس يشكُّ في هذا الأمر شاكٌّ.

ولعل هذا التّميّز الذي خصّت به الشخصية القصصية القرآنية، هو الذي دفع بعض نقاد القصة العصرية إلى أن يعيبوا بعض الروايات التي تكون شخصياتها مستوية بشكل عام، فلا هي تتطور ولا تنمو، ولا هي تستجيب للمؤثرات، وهكذا تفقد الشخصية جماليتها وهي تعرض بصورة نفسية واحدة من بداية القصة إلى نهايتها[35]،وحتى وإن تنوّعت طرق العرض وتقنياتة في القصة العصرية، فإنّها ستبقى قاصرة أمام القصة القرآنية التي تتجدد مع كلّ قراءة وكأنّنا نقرأها لأوّل مرّة ذلك أنّها من كتاب لا تبلى جدّته، ولا تنقضي عجائبه.

وفي تطور الشخصية القرآنية إنباء بأنّ هذا القصص هو حق من عند الحق، وأنّه لا تطاله أعناق القصاصين مهما اشرأبت نحوه، فالقرآن بأسلوبه المتميز قد خطا خطوة أبعد في الدقة والجلال والجمال، فباين أساليب العرب قاطبة بظلال تعابيره، ومكنونات آياته وتنوع التصاوير في قصصه والتي "ترتبط أوثق الارتباط بالوقائع الحية، والأحداث النواطق، والمشاهد الشواخص، كأن أبطالها ما انفكوا على مسرح الحياة يغدون ويروحون"[36]. ولعلّ هذا الذي حارت فيه عقول الفطاحل من العلماء، والتوَت ألسنتهم أمامه، وجفّت أقلامهم، وهم لمّا يصلوا – بعد– إلى الكلمة الأخيرة فيه.

الهوامش:

[1] - ينظر الراغب عبد السلام أحمد، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشـــــــــر، حلب، ط1426،1 -2005، ص292.

[2] - سورة القصص، الآية 23.ذود:ذدته عن كذا أذوده، قال تعالى:(...تذودان) أي تطردان، ذودا، و الذّود من الإبل العشرة، الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص183.

[3] - سورة النّمل، الآية 23.

[4] - سورة الحجر، الآية 9.

[5] - اسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، الشيخ محمد ناصر الدين الألباني، اعتنى به و خرج أحاديثه، أبو عبد الله محمود بن الجميل، دار الإمام مالك للكتاب، الجزائر،ط1 ،2006، ، ص389.

[6] - سورة النمل، الآية 32.

[7] - اسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، ص 389.

[8] - سورة النمل، الآية 33.

[9] - اسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء،ص390.

[10] - سورة النمل، الآية 34.

[11] - سورة النمل، الآية35.

[12] - ينظر قطب سيد، في ظلال القرآن ،دار الشروق، بيروت ،ط1397،3-1977،مج5،ج19،ص2643.

[13] - سورة النمل،الآية44.

[14] - قطب سيد، في ظلال القرآن، مج 5، 2643.

[15] - سورة النمل، الآيتان 41، 42.

[16] - هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص533.

[17] - عبد ربه السيد عبد الحافظ، بحوث في قصص القرآن، دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط1، 1972، ص132.

[18] - سورة القصص، الآية 9.

[19] - سيد قطب، في ظلال القرآن، مج5، ص 2679.

[20] - سورة يوسف، الآية 23.

[21] - سورة يوسف، الآية 25.

* - القد: قطع الشيء طولا(الآية)والقدّ المقدود، ومنه قيل لقامة الانسان قدّ كقولك تقطيعه، الراغب الأصفهاني، المفردات، ص 394.

[22] - سورة يوسف، الآية 51.

** - حصحص الحقّ أي وضح وذلك بانكشاف ما يقهره وحصّ وحصحص نحو:كفّ وكفكف وكبّ وكبكب، المصدر نفسه، ص 120.

*** - المراودة أن تنازع غيرك في الارادة فتريد غير ما يريد أو ترود غير ما يرود، الراغب الأصفهاني، المصدر نفسه، ص 207.

[23] - سورة القصص، الآية 25.

[24] - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم،ج3،ص384.

[25] - البخاري، صحيح البخاري، ضبطه و رقمه، وذكر تكرار مواضعه، وشرح ألفاظه وجمله وخرج أحاديثه في صحيح مسلم، وضع فهارسه، مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،دط،1992 ،ج5، ص2267.

[26] - البخاري، صحيح البخاري، ج5، ص2268.

[27] - البخاري، صحيح البخاري، ج5، ص2268.

[28] - سورة مريم، الآية 23.

[29] - التّرمذيّ، سنن التّرمذيّ، حكم على أحاديثه وآثاره وعلق عليه العلامة المحدّث محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنّشر و التوزيع لصاحبها سعد بن عبد الرحمن الرّاشد،الرّياض،ط1،دت،ص872.

[30] - عبد الكريم الخطيب، القصص القرآني، في منطوقه ومفهومه، مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم، ويوسف، دار الفكر العربي، مصر،د.ط،د.ت،ص41.

[31] - سورة هود، الآية 72.

[32] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع،بيروت-لبنان،ط1 ،1424-2003،مج5، ص 2561.

[33] - سورة مريم، الآيتان 17-18.

[34] - الراغب عبد السلام أحمد، وظيفة الصورة الفنية في القرآن، ص 294.

[35] - ينظر عبد الله محمد حسن، الواقعية في الرواية العربية، د.ط ، 1971، ص 475.

[36] - الصالح صبحي، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 1982، ص129.

العلاقة التكاملية بين القارئ والنص:

بوحجر محمد مسجّل في الدكتوراه

قسم اللغة العربية وآدابها / جامعة سيدي بلعباس

لم يعد النص ملكا لمؤلفه ، فمنذ أن ظهرت نظرية التلقي تحول الاهتمام من المؤلف إلى النص وقارئه ذلك أن الاتجاهات التي سبقت هذه النظرية ،تأرجحت بين النظر إلى النص باعتباره كائنا منغلقا كما هو شأن البنيوية ، وبين الاعتراف بصيرورة الأدب في تعلقه بالممارسة التاريخية ، كما جاء ضمن المنهج الماركسي ف " لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ لكن النص وجود مبهم كحلق معلق ، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطوة القراءة ،كفاعلية أساسية لوجود أدب ما"[1] إذ أنها فعل إبداعي مكمل لفعل الكتابة الأول ولم تعد مجرد متابعة بصرية لا تتجاوز حدود الإدراك للرموز، بل هي فعل إدراكي، فهي ليست " مجرد صدى للنص بل (هي) احتمال من بين احتمالاته الكثيرة والمختلفة، وليس القارئ في قراءته كالمرآة لا دور له إلا أن يعكس الصور والمفاهيم والمعاني، فالأحرى القول إن النص مرآة يرى فيه قارئه على صورة من الصور ويتعرف من خلاله على نفسه بمعنى من المعاني"[2]، إذ أنها – القراءة – تحررت مما كانت تخضع له من منطق سياقي انطباعي ، وغدت فعلا إجرائيا مؤسسا على العديد من النظريات والمبادئ ،فأصبحت تتخطى حدود الأحكام الكلاسيكية الجاهزة إلى دراسات ضاربة في عمق النص ، ومن ثمة أصبح النص الواحد يحتمل قراءات عديدة وتأويلات جمة، للوصول إلى "بناء نص مواز يضيف إلى النص الأول ويستكمل مشروعه"[3] .

إن اكتمال العمل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال الفاعلية التواصلية بين كل من المؤلف والنص الذي "يتجاوز مشروع التكوين الذي بدأه الناص ليكون له بعدا خطابيا وجماليا لا ذاتيا"[4].

تعتبر القراءة نشاطا متعدد الأوجه، من حيث صدورها عن ذوات مختلفة تسيرها فضاءات معرفية ونفسية مختلفة ،هذا التعدد يسمح للنص بالتجدد والاستمرارية على مستوى العطاء الدلالي، إذ كلما كان النص منفتحا على أكثر من قراءة كلما زادت مناعته وأصبح أكثر قدرة على الصمود، ف" الطريقة الاستثنائية الفريدة التي يبتدعها النص دائما في دفاعه عن ديمومته وكينونته، هي التي تؤدي إلى بناء استراتيجيه بارعة للقراءات"[5] .

إن العلاقة بين القراءة والنص علاقة تبادلية، فالقارئ والنص في حوار دائم ، ولكل منهما أدواته وآلياته التي يتكئ عليها لكسب جولته الحوارية مع الآخر، فالنص يتمسك بالدلالة ويخفيها وفق آليات الرمز والقناع في محاولة منه للاختلاء بالمعنى وتقييده ، بينما يحاول القارئ ومن خلال معطياته المعرفية

مراوغة هذا البناء النصي المعقد والمتمنع، من أجل الولوج إليه والقبض على الدلالة وتفجيرها وتحريرها، وفق استراتيجيه قرائية تفرضها طبيعة النص. فهو بذلك يضع مجموعة فرضيات ويسعى من خلال قراءته للبرهنة على سلامتها ،" إن هذا التمظهر الخادع الذي يمارسه النص على القارئ هو مشروع لعبة مستمرة بدأها الناص ،ثم أخذ زمام استمراريتها النص نفسه عبر التاريخ، ليستفزنا بكل ما نملك من تراكم معرفي وتاريخي وفكري، فهو في حالة مواجهة مستمرة مع القارئ "[6]

أصبحت طبيعة النص التكوينية والتشكيلية تشمل كلما بإمكانه أن يعتبر ثغرة يبحر من خلالها القارئ بين تيارات النص المتجاذبة والمتناقضة في الكثير من الأحيان، فلم يعد الفضاء التشكيلي للنص الأدبي" يقتصر على المتن الرسمي له ،بوصفه آلة المواجهة المركزية مع نشاط القراءة، بل يتسع ويمتد ليشمل كل ما يحيط بالمتن من هوامش وعتبات ومصاحبات وإلحاقات وإحالات، لما تنطوي عليه من خطورة في عملية القراءة، فهي مكملة وموجهة لفعاليات المتن"[7] ومن ثمة لا يمكن لأي قارئ جاد أن يهمل شيئا في النص ،أو أن يقرأ النص بمعزل عن الفضاء الموجود به، فحتى الفراغات وكيفية توزيع البياض والسواد يصبح لها أهمية كبرى في عملية القراءة التي عندما "تستند إلى فضاء الجمالية لتؤلف مصطلح جمالية القراءة بوصفها الوسيلة الأقرب لفك شفرات النص فإن ذلك بلا شك يضاعف من انفتاحها على شعرية المقروء وأدبيته وعناصر تشكيله المميزة "[8] .فالقراءة الجمالية قراءة منفتحة من حيث قدرتها على احتواء النص واستنطاق مواطن الجمال فيه في حين خلو القراءة من الجمالية يفقد النص إبداعيته وأدبيته، ويحوله إلى كائن مبتذل عاجز عن إبداء مفاتنه.

رغم كل ما يؤهل القراءة من آليات تمنحها القدرة على استيعاب النص واستقراء ما ورائية رموزه وفك شفراته، إلا أنه من غير الممكن الوصول إلى المنتهى أو الذروة في فهم وتأويل النصوص، إذ لو كانت الدلالات منتهية لما كانت هناك قراءات عديدة لنص واحد. " إن أي عملية فهم نهائي للنص تحجم هذا الوجود النصي وتضيق آفاقه وتصادر استمراره ...فلعبة النص لا تنتهي بأي ممارسة تأويلية أو تفسيرية لأن المشروع التأويلي مشروع وقتي لفهم النص (لحظة الحاضر)"[9] فمحاولة القارئ الاستنزافية للنص دلاليا ،هي ما يساهم إلى حد كبير في منح النص حياة متجددة في كل مرة، إذ أن الوصول إلى الدلالة النهائية تعني "إماتة للنص الذي يفترض أنه أدبي ، أي مشع ، وذو دلالات متعددة، وبما أن البديهي في النص أن يشع باستمرار، فمن البديهي أيضا أن يفهم على أكثر من وجه".[10]

يرى إيكو أن النص آلة كسولة، تتطلب قارئا نموذجيا ينشطها، فالنص بتعبيره " في حال ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه"[11] ومن ثمة كانت أهمية العمل الأدبي تبدأ من لحظة تماسه بالقارئ " الذي يستطيع أن ينعش النص أو أن يذبله ،وهو الذي يستطيع أن يحرك النص أو يقف به حيث هو، " لأنه بهذا لا يمتلك القدرة على اكتسابه الجمالية

وإنما يكتسب أيضا القدرة على الظهور بأكثر من لون جمالي بعدد القراء، من هنا جاءت نظرية التلقي كمنهج بديل لما كان سائدا في التصور البنيوي من أن بنية النص المحايثة هي المتضمنة للمعنى ، حيث " ظهرت جمالية التلقي بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية التي تعد نظريات معرفية مختلفة وقد كان النزاع مع التطور البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقد ي الخمسينات والستينات معارضة أخذت بالنمو شيء فشيئا حتى أضحت نظرية تحاول أن تؤسس علما شاملا للمعنى الأدبي".[12]

ترجع انطلاقة نظرية التلقي كمفهوم نقدي إجرائي إلى ما طرحه الناقد الألماني روبرت ياوس في محاضرة له تحت عنوان "لماذا يتم دراسة تاريخ الأدب"[13] بجامعة كونستانس وإلى ما قدمه فولفانغآيزر من افتراضات مماثلة، وقد دعت هذه النظرية إلى قراءة كاملة تحتوي النص، و" تفترض على القارئ خلاف غيرها أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل حواسه لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص وتتعمق في ما تخفيه تلك العيون من أسرار وسرائر، لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه "[14] .

جاء ياوس بمفهوم الأفق والذي انتقاه من مفهوم الأفق لدى غادامير، و يعني" أنه لا يمكن القبول بأي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني ،وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصرون بها، وعلى ذلك فقد كان غادامير يدعوا إلى فهم تاريخي وإلى وعي تاريخي بوصف ذلك شرطا أساسيا من شروط أية ممارسة تأويلية في نظره"[15]. ومن ثمة فإن ياوس يرى أن تاريخ الأدب "عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي"[16] ، واعتبر هذه الجدلية ركيزة تقوم عليها القراءة والتأويل، ولقد حدد ثلاثة مراحل لتأويل النص الأدبي :

"1 القراءة الجمالية أو أفق الإدراك الجمالي، وفيها يقوم القارئ بإنجاز فهم متدرج لشكل العمل المدروس أو بنيته.

2 القراءة التأويلية : أو أفق التأويل الاسترجاعي، وفيها يبرز القارئ الأفق السابق عن طريق بناء أحد المعاني الممكنة . 3 القراءة التاريخية : أو أفق التطبيق، ويعيد القارئ فيها باعتباره مؤرخا بناء أفق انتظار القراء الأوائل ومراجعة آفاق القراءة المتعاقبين."[17]

اعتمد ياوس على ثلاثة مفاهيم إجرائية تتأسس عليها عملية القراءة، وهي منطق السؤال والجواب ،ومفهوم الانتظار، ومفهوم المسافة الجمالية : 1 – منطق السؤال والجواب : حيث يفترض أن كل عمل أدبي يبنى على سؤال معين، وأن فهم هذا العمل يقتضي فهم السؤال الذي يقدمه، فالنص الفني والشعري

"ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقا أجوبة عما تطرحه من أسئلة، فخلافا للنص الديني الشرعي الذي يعتبر حجة، فإن النص الشعري متصور كبنية مفتوحة"[18] 2 – مفهوم أفق الانتظار : حيث يرى أن المعطيات السابقة التي يحملها النص هي التي تشكل نسقا من الانتظارات " التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي مما يخلق لدى جمهوره نمطا معينا من التلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السابقة عن النصوص التي سبق أن قرأها"[19] . 3 – المسافة الجمالية : حيث حدد ياوس القارئ بين أفقين : سابق يتمثل في معطيات القارئ المعرفية وقناعاته الأولية، وأفق آخر ينتج من تمازج الأفق السابق مع معطيات النص الجديدة ، مما قد يجعل هذا الانتظار يخيب ليخلق أفقا جديدا، من هنا ابتكر ياوس المسافة الجمالية ، التي تقصر حينما يتوافق الأفق مع القراءة وتتسع وتتجدد حينما يخيب الانتظار لأننا نكون بصدد خلق أفق جديد أكثر اتساعا وشمولية.

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الرابعة 1998 ص 77

[2]– علي حرب ، قراءة ما لم يقرأ : نقد القراءة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 6، 1989،ص 41.

[3]– صلاح فضل ، القراءة وأشكال التخييل ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الأولى،2008 ، ص31.

[4]– شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص –الخطاب –التفكيك ، مؤسسة الانتشار العربي ، الطبعة 1، 2008 ،ص 9.

[5]– محمد صابر عبيد ، شيفرة أدونيس الشعرية ، سيمياء الدال ولعبة المعنى ، منشورات الإختلاف ،ط1 ، 2009،ص33.

[6]– شريف هزاع شريف ، مرجع سابق ص30.

[7]– محمد صابر عبيد ، مرجع سابق ، ص27 .

[8]– المرجع نفسه ، ص23 .

[9]– شريف هزاع شريف مرجع سابق ، ص30 .

[10]– فاروق إبراهيم مغربي ، سدرة المبدأ ، دراسات في النقد التطبيقي ، دار الينابيع ،دمشق ، سورية، ط الأولى 2009،ص7

[11]– أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر : انطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ،1996،ص 61.

[12]– قاسم المومني ، علاقة النص بصاحبه ،دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية ،مجلة عالم الفكر ، المجلد 25 العدد 03 ، 1997 ، ص 116 .

[13]– ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ،الطبعة 1997،1 ، ص 121.

[14]– إسماعيلي عبد الحافظ ، القراءة ، القارئ والتلقي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ،العدد 51 –60

[15]– ناظم عودة خضر ، مرجع سابق ص138 .

[16]– هانس روبرت ياوس ، جمالية التلقي ، تقديم وترجمة ، رشيد بن حدو ، مطبعة النجاح الجديدة ، الطبعة 1 ، 2003 ص 59.

[17]– محمد القاسمي ، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث ، مجلة فكر ونقد ، العدد 61–70

[18]– هانس روبرت ياوس ، مرجع سابق ،ص162–163 .

[19]– محمد القاسمي ،مرجع سابق ، العدد 61–70.

القيم البصرية وتحول خطابها في المشهد السردي السياحي
قصة زوجة الشاعر للطاهر وطار أنموذجا

بإشراف أ.د .ناصر اسطمبول جامعة وهـــران
مسجل بالدكتوراه بجامعة وهران كليــة الآداب ،اللغات والفنون معاشو قرور

تحاول هذه القراءة تمثل تحولات الخطاب السردي الجزائري المعاصر في ضوء التجريب الممارس على مستوى ثقافة العين وإحداثياتها ذلك أن سجلات مقول العين باتت من متطلبات القراءة البصرية وجمالياتها التي أضفت على طرائق الحكي جملة من القيم السردية التي طالما غيبتها مسألة "الأمية البصرية" عن اكتناه وعينا بها في حقل التلقي.

ومن ثم سوف نقف على دراسة المسردين اللوني والهندسي للمشهد البانورامي السياحي في قصة "زوجة الشاعر" ضمن المجموعة القصصية: "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار ؛ تماهيا مع محوري تحولات الخطاب القصصي وإشكالية تلقي الخطاب البصري في السرد الجزائري الجديد في قصة "زوجة الشاعر" تنبهنا القراءة البصرية إلى صلة المسرودات في تعدد مشاهدها بفن الوصف السياحي للطبيعة في جال عذريتها، وكأن القائم بالسرد يداوم الاشتغال بصريا على كل ماله صلة بتقنيات الفن البصري. على الرغم من أن مضمون القصة يعالج بشكل دعائي مسألة الترويج للمعالم السياحية في الجزائر، ك (موريتي – سيدي فرج – زرالدة –الشريعة ...) ، والمفاضلة بينها وبين (باريس – روما – لندن – واشنطن – دمشق – بيروت – جنيف – استوكهولم ...).

ولكن اهتبال فن الإشهار عند الطاهر وطار يقوم على خلق نوع من الثقافة السياحية من خلال توظيف تقنية اللوحة التشكيلية ذات الحجم البانورامي، ويتدرج هذا التناول البصري ضمن عتبتين :

1- « في المدخل الرئيسي علق رسم لشابة زنجية تنسج بالإبر، لولا حركة يدلها، لما كان لوضعها في ذلكم الإطار وفي ذلكم الموضع بالذات أي معنى »[1].

2- « على يمينها علق رسم للمركز ذاته، المصمم على شكل قطار، في هيكله العام، وعلى شكل محطة قطار في مدخله. كان الرسام قد عني بإبراز هذا الشكل، إلى جانب الثلج الذي غطى المنطقة كلها »[2].

وبينهما يتوالد تشاكل بصري يخرج عن نطاق المرسومات التشكيلية ، كالانتباه إلى لوحة المفاتيح المتضمنة (58) رقما، وخلوها من مفاتيحها، أو كالوقوف أمام المرآة .

ويعمد إلى تأكيد عملية تقليب البصر من قبل القائمة بالسرد، ألا وهي زوجة الشاعر التي «راحت تمرر بصرها في بطء على الأرائك الخشبية غير المفروشة، المثبتة هنا وهناك»[3].

والملاحظ أن هذا السباق المعرفي الذي تكلل بطرح هذا اللون من الرسوم – في العتبة الأولى – يفيد أن جمالية اللون الزنجي تقبع خلف مرجعية الانتصار للقيم الثقافية الإفريقية، ولقضايا الميز العنصري التي كانت تطرح باطراد إزاء مواقف المد الإمبريالي، بالنظر إلى حبكة السرد في صياغة تفاصيل هذه الأيقونة، حيث تخفت كل المسرودات أمام الحضور المكثف لحركة اليدين وهما تنسجان بالإبر. إن هذه الدينامية في الحياكة لها أصولها المعرفية في نظريات التصوير ، فهما إسقاط معرفي ليدي الموناليزا في لوحة ليوناردو دافينشي LEONARDO DAVINCI (1452-1519) الشهيرة .

هذه اللوحة بالذات تطرح منظوران من التناقض الذي يكتنفها:

- المنظور الأول: أن حضور اللون الزنجي على مستوى اليدين، يفيد أن الوجه له من المواصفات ما يثير القبح والدمامة، وأن اليد في سياقها المهني تستوثق من قوتها وصلابتها في تجاوز التمايز الذي يطرحه المنظور الطبقي والاجتماعي.
- المنظور الثاني: أن الحياكة فن أنثوي بامتياز، تطرحه المرأة في سياق العم كمقابل ميكانيكي، أفرزته آلية الصناعة الموجهة في جزائر السبعينات، وهو بالتالي يناوئ غطرسة الأرستقراطية المتلبسة بقيم جمالية لا تمت إليها بصلة، كما هو الشأن بالنسبة لزوجة الشاعر التي « اختارت رداء جلبته من سورية في السنة الماضية، ووضعت فوق رأسها " قوفية " فيروز كما تقول، ودبجت عنقها بحزمة من اللؤلؤ، وغادرت غرفتها بعد أن وقفت أكثر من نصف ساعة عند المرآة» [4].

والحياكة في نظرية التصوير تعادل تقنيات الفنون البصرية سواء أكانت تصويرا أم نحتا.

في العتبة الثانية تتفوق عين القائم بالسرد في تحديد تقنيات الرسمة الخاصة بالمركز، فهي مؤطرة، ومصممة على شكل قطار في هيكلها العام، وعلى شكل محطة القطار في مدخله. على الرغم من الالتباس الواضح – هنا – في اقتصار الوصف على قرائن الحدود الفاصلة التي عني الرسام بتحديد معالمها، وعدم تجانس النسب وتضاربها، مع الإشارة إلى غلبة اللون الأبيض على المواقع المعتمة ممثلة في الثلج، ونحسب أنه ركز على إبراز الشكل الهندسي للمركز في نطاقه المضيء. لماذا ؟

لأن أي شكل في اللوحة يتأثر بلون الشكل الذي قاله، بحيث «يكتسب سطح أي جسم معتم لون الجسم المقال له وهذا ما تظهره الأجسام المعتمة جليا، لأننا ندرك جليا أنه ليس هناك جسم من هذه الأجسام يكشف عن شكله أو لونه إذا لم يضأ المجال الواقع بين الجسم المضيء والجسم المضاء» [5]. وإن كان هذا الإقرار الضمني بمثابة اختبار سردي ألمح إليه السارد في معالجته لثنائية (السواد/ البياض) في لوحة الزنجية الحائكة ولوحة المركز السياحي المصمم على شكل قطار.

إن تأطير المكان الموصوف بجملة من الجمالات التي استدعاها الحضور المكثف لحركية زوجة الشعر، أعاد الاعتبار لجمالية التلقي، فهي إذا شئنا التعبير ترسم نوعا من التأمل تمثله في وقفتها المتكررة عند باب الردهة. ومن ثم تعكس لنا هذه الوقفة ذات التعابير البصرية الملحوظة، عن ممارسة الوظيفة المعرفية عن طريق الجسم الذي تسكنه ذواتنا، فهي إذ ترفع بصرها إلى فوق إنما تفاجئ جسمها ذاته « حينما تحاول هذه الذات (الجسمية) التخارج من ذاتها لتلقي بنفسها في عاقات مع الأشياء والآخرين» [6]، وبموجبها يتم تحديد المنظورات التي تخلعها الساردة على لوحتها البانورامية :

« ثم رفعت بصرها إلى فوق، هناك لوحة لم تتأملها قبل الآن، في الأسفل يبدو جزء من المركز. بضع نوافذ حمر، وزنك رمادي يغطي المبنى، وفي الأعلى راح السّفح يصّاعد باستمرار. الطريق لا تبدو منه سوى أعمدة قصيرة تبدأ من تحت بيضاء، وتنتهي بلون احمر يشبه لون النوافذ، ثم كومة من أشجار الأرز التي تبدو بين الظلال كأنها قمم خيام، ثم سفح تتماوج خضورة شجيرات البلوط مع بيوضة نتوءات صخرية، تعلوه بقايا أشجار محترقة، تبدو كما لو أنها فلول جيش نابليون في سيباستيبول، ثم حافة الجبل، التي تبدأ من اليسار ثم تصعد، وتحدودب، وترتفع في قمة، عليها شجيرات منحنية، ثم تنحدر في زاوية منفرجة ، لتتولى سلسلة جبلية جرداء، مواصلة الامتداد في شكل دائري عند الأفق" [7].

لعل القراءة الأولى لمتن هذا النص تسبقها الإحالة السردية للقائم بالسرد التي تخلصنا من ورطة التنظير لجمالية بصرية محكومة بضيق الأفق، لاسيما وأن جمالية هذا التأمل في المرسومات أبانت لنا، أن زوجة الشاعر لم تنتبه "إلى مطابقة الرسم للمنظر الحقيقي. الذي يطالع من يكون في القمة المقابلة المشرفة على المركز، ولا إلى أن الرسام وضعه في يوم مشمس ناصع، أو لربما نقلها عن صورة فوتوغرافية واضحة، ولا إلى انعدام الحركة الكلي مما يجعل الرسام ينجح باعتباره وسيلتها في الرؤية البصرية. وعدم اكتراثها بدقائق اللوحة المثبتة أمامها ينم عن انتصار القائم بالسرد لثراء التجربة السياحية في تخصيب شعرية اللوحة، وإضفاء الشرعية المعرفية للغته الجمالية والنقدية.

إن الاتصال بمنظومة التلقي في الفنون البصرية، يعيد إلى الأذهان عبارة: "أنا جسمي" **je suis mon corps** في تصاقبها مع الآخر الذي هو محصلة تلك الخبرة التي تفتقدها، وكما عبّرت عنها فينومينولوجيا موريس ميرلوبوني **M.Merleau –Ponty** (**1908–1961**) خصوصا في مسألة تخارج الذات **Extériorisation du sujet** بأنها «المقدمة اللازمة لإكمال الصورة التعبيرية، التي لا يمكن لي إدراكها إلا من خلال هذا التخارج الذي يتم بوسائل ووسائط متعددة، تعتبر اللغة والفن من بين هذه الوسائط»[8]. كما أن السارد أخل بجملة هذه الوسائط حينما عمد إلى التقليل من الثقافة الفنية لزوجة الشاعر.

في حين أن أوجه التطابق والمقارنة لا تتوافر للقائمة بالسرد إلا بعد ملامسة القيم البصرية للمشهد البانورامي في اللوحة قبالتها « التي تتيح للمصور أن يقدم وجوده الداخلي عن طريق تصوير الوجود الخارجي، فالمصور هو الشاهد على هذا الجدل، وما يلمحه المصور في الأشياء ويثبته على قماش اللوحة يشير في أعماق ذاته إلى وجوده، فاللوحة تقدم للنظرة علاقات الرؤية من الداخل... وبفضل هذه الحركة الدائرية الجدلية يتعرف الفنان على الأشياء»[9]. خصوصا وأن المتلقية بصدد تشكيل وعيها الجمالي بالأشياء من حولها، ولو اقتضى ذلك منها تفسيرها تفسيرا ساذجا، وهو ما فسره لنا ميرلوبونتي بخصوص الداخل والخارج وحركتهما الدائرية .

غير أن دواعي إثبات الأمية البصرية في حقل التلقي – هنا – يكشفها لنا السارد في النص التالي : « التفتت زوجة الشاعر في حركة بطيئة إلى اليسار، حيث الأرائك الخشبية غير المؤثرة، دون أن تستنتج أن هذه اللوحة متممة للوحة التي كانت تتأملها قبل لحظات. وأن الرسام قد جلس على كلتي القمتين، ليتمكن

من رسمهما، في يومين متماثلين، وفي ساعتين متماثلتين أيضا، وان هده إبراز موقع المركز، أكثر مما هو رسم المناظر الطبيعية الخلابة »[10].

إن عين القائمة بالسرد تقتفي – هنا – أثر نفس الأطر المعرفية التي سبق وان عاينتها بصريا في اللوحة المقالة ، وذلك بغية خلق مفارقة تصويرية ، نستشف بعض إحداثياتها في حركيتها الدائرية للمسرد التالي: «كانت اللوحة تعكس الواجهة الأخرى للجبال في أسفل المركز: على اليمين تقوم قمة تبدأ من الزنك الرمادي، ثم تنحدر إلى اليسار في خط منحن، القمة تضفي على خضرتها ظلا الأشجار بعض القتامة. ما يجعلها تتميز أكثر مع الأفق الناصع الزرقة. وأشجار الأرز، تبدو في أسفلها، كأنما تمسكها عن السقوط، أو تجاهد لترفعها أكثر إلى فوق، في منتهى أسفل القمة يوجد أفق داكن مخلل بالقمم الرمادية المتصاغرة، كلما توغلت في البعد، وعند منطلق الأفق، تنبت ربوة تشابكت فوقها الأشجار، حتى كأنها تبدو كومة من الخضرة المنسابة، لولا إفلات بعض رؤوس الأشجار، التي تبدو كالسهام المنطلقة. في وسط اللوحة، تصعد مع السماء الزرقاء، كتل ضخمة من الصخور تتخللها كوم خضر. وسهام منطلقة ن من حين لآخر ، حتى تنغلق اللوحة، وهي تشعرنا بأن هناك فجوة كبيرة في الوسط، وتحت المركز مباشرة، لا يمكن إلا أن تكون أخدودا كبيرا تتخلله المياه » [11].

لقد أفادتنا عملة تقليب البصر من قبل زوجة الشاعر في هذين المشهدين البانورامييين من الانتباه إلى المتممات الجمالية التي راعت تأملها البصري في المسردين التاليين :

1– المسرد اللوني : اللوحة الأولى: [–نوافذ حمر – زنك رمادي – تبدأ من تحت بيضاء – تنتهي بلون أحمر –خضرة شجيرات البلوط – بياض الصخور].

اللوحة الثانية : [–الزنك الرمادي – خضرتها – الناصع الزرقة– أفق داكن – القمم الرمادي – الخضرة المنسابة – السماء الزرقاء].

لعل قراءة المحصلة المعرفية للمسرد اللوني تفيدنا في تحديد القيم اللونية لهذه الظاهرة الفيزيائية، وترجيحا فيما يعرف بالتحليل الضوئي، والتراكمات الإشعاعية وما ينطو عليه من تشتيتها من حيث الدكانة أو الفتوحة في المردة الصبغية، حسب زوايا الإسقاط الضوئي، بحيث «لا تظهر قيمة الشعاع الضوئي إلا إذا حاذى منطقة ظل، إذ يشكل هذا التحاور تضادا في الأبيض والأسود وتضادا في قيمة كل من الفاتح والداكن» [12] وهو ما نلحظه في تفاوت التدرج اللوني في اللوحة الأولى من الأحمر إلى الرمادي فالأبيض ثم صعودا إلى الأحمر ، إلى أن يتدرج إلى الأخضر فالأبيض .

2– المسرد الهندسي: نلقي المعجم الهندسي لمرجعية السارد التشكيلة أكثر خفوتا مقارنة بالمسرد اللوني، بسبب طغيان المفردة اللونية على آليات القراءة البصرية، ونظرا لصعوبة تحديد الخفوت الهندسي الذي يطأ على المنحنيات والقمم الجبلية بسبب ظاهرة الخداع البصري أثناء التصوير عن بعد – هذا ويمكن أن نحتكم إلى جملة من المعطيات الخطية الواردة في اللوحة الأولى [قمم– تتماوج – تحدودب – زاوية منفرجة – شكل دائري] ، وفي اللوح الثانية [–خط منحني – القمم – البعد – السهام – وسط–تنغلق – فجوة] .

إن هذه التحديدات للمسرد الهندسي تفيد في الوقوف على عتبة «علم ينطلق من أسطح الأجسام، ولكن أصوله تعود إلى الخطوط ، لأن الخطوط هي التي تشكل حدود هذه الأسطح»[13]. كما أنها تعين الرسام على امتلاك معرفة بالوسائط التي تتيح له الاستقصاء عن مفردات المشهد الطبيعي وظواهره إلى حد المحاكاة والمطابقة .

هوامش البحث:

---

[1]- الشهداء يعودون هذا الأسبوع (رقصة زوجة الشاعر) ص 107 و 108.

[2]- المرجع نفسه : ص 108 .

[3]- م.ن : 108 .

[4] - الشهداء يعودون هذا الأسبوع : ص 107 .

[5] – ليوناردو دافينشي: نظرية التصوير، تر وتق : عادل السيوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثاني رقم (195) . ط 1995 ، ص 171 .

[6] – في الشعرية البصرية . مجموعة من المؤلفين . منشورات دائرة الثاقفة والإعلام . الشارقة (إ.ع.م) الطبعة الأولى 1417هـ1997 م مقال في الشعرية البصرية : تخارج الذات جسميا في فينومنولوجيا (ميرلوبونتي) لمجدي عبد الحافظ . ص 155 .

[7] – الشهداء يعودون هذا الأسبوع : ص 144 .

[8] – في الشعرية البصرية : 147 .

[9] – المرجع نفسه : ص 149 و 150 .

[10] – الشهداء يعودون هذا السبوع : ص 102 و 121 .

[11] – المرجع نفسه : ص 119 و 120 .

[12]– محمد هاشمي : دراسة الألوان ، دار الفنك ، الجزائر ، ط1994 ، ص 04 .

[13] – ليوناردو دافينشي ، نظرية التصوير ، ص 45 .

السياق عند الأصوليين . مقاربة تداولية

منصوري محمد ˙ أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها .
جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس.

يكتسي السياق أهمية كبرى في ما يتعلق ببيان المعاني، الأمر الذي جعل علماءَ الأصول يستحضرونه في مختلف المسائل و القضايا التي بحثوها، و هذا قد صَعَّبَ عمليةَ استقصاءِ استعمالاتِهم لِكلمة "السياق" لِلتعرف على حقيقة هذا المصطلح و أبرز تجليات مفهومه عندهم:

1 . استعمال لفظ "السياق" عند الأصوليين:

السياق مصدر "ساق يسوق سوقاً وسياقاً" و معناها اللغوي يشير إلى دلالة الحَدَث، وهو التتابع؛ من قولهم "تساوقت الماشية" إذا تتابعت وتزاحمت في السير[1]، و وردت باشتقاقات مختلفة في عدة مواضع من القرآن الكريم؛ كقوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا نَسُوقُ الْمَاءَ إِلَى الْأَرْضِ الْجُرُزِ فَنُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تَأْكُلُ مِنْهُ أَنْعَامُهُمْ وَأَنْفُسُهُمْ أَفَلَا يُبْصِرُونَ﴾(السجدة:27) و ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا﴾(الزمر:73) و ﴿إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ﴾(القيامة:30)، و يُفهَم منها معنى لحوقُ شيء لِشيء آخرَ و اتصالُه به و اقتفاءُ أثرِه. كما أنه يتضح من بعض مصنفات علماء "أصول الفقه" جملةٌ من الشواهد تدل على استعمالهم لِلَفظ "السياق"، و من ذلك ما يلي:

أولا: "الرسالة" للإمام الشافعي:

حيث عَقَد باباً وَسَمَهُ بِـ "بابُ الصنف الذي يبين سياقُه معناه"[2]، و قد أورد فيه بعض الآيات القرآنية التي يدل سياقها على أن مقصودها هو غير معناها الظاهر منها، مثل قوله تعالى: ﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِنْ قَرْيَةٍ كَانَتْ ظَالِمَةً وَ أَنْشَأْنَا بَعْدَهَا قَوْمًا آخَرِينَ ﴾(الأنبياء:11)، فقد عَلَّق قائلا: «فلما ذكر أنها ظالمة بان للسامع أن الظالم إنما هم أهلها دون منازلها التي لا تَظلم، و لما ذكر القوم المنشئين بعدها وذكر إحساسهم البأس عند القصم أحاط العلم أنه إنما أحس البأس مَن يعرف البأس مِن الآدميين»[3]، فيكون الشافعي قد استرشد بدلالة السياق على فهمه لمحل القَصْمِ المذكور في الآية الكريمة.

ثانيا: "أصول البزدوي" للإمام البزدوي:

حيث ذَكَرَ "دلالة سياق النظم" ضمن الأنواع الخمسة التي تُترَكُ بها الحقيقةُ[4]، مِثلُ قوله تعالى: ﴿فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَ مَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا﴾(الكهف:29)؛ قال: «تُرِكت حقيقةُ الأمرِ و

التخييرِ بقوله ﷻ "إنا أعتدنا للظالمين نارا" و حُمِلَ على الإنكار و التوبيخ مجازا...»[5]، و قال السرخسي –بعد أن ذكر هذه الآية الكريمة–: «... فإنَّ بسياق النظم يتبين أن المراد هو الزجر والتوبيخ، دون الأمر و التخيير»[6].

أما لفظ "السياق" باعتباره مصطلحا علميا فإن الأصوليين القدامى –فيما تيسر للباحث الإطلاع عليه– لم يصرحوا بمفهومه في أكثر المناسبات التي يستعملونه فيها، و لكنَّ تحليلاتِهم تدل على وجود مثل هذا المفهوم في أذهانهم و هم يمارسون عملية الفهم هذه، و كذلك مُدَوَّنَاتِهم تؤكد هذه الممارسة، و مما يُثْبِتُ ذلك بعضُ تجلياتِ معنى "السياق" عندهم، مثل:

أولا: التفرقة بين المعنى الظاهر و المعنى المراد:

و ذلك من خلال تأكيدهم على أن المطلوبَ هو "مرادُ الشارع" و "قصدُ الشارع"، يقول ابن القيم: «الألفاظ ليست تعبدية، و العارفُ يقول ماذا أراد، و اللفظي يقول ماذا قال، كما كان الذين لا يفقهون إذا خرجوا من عند النبي ﷺ يقولون (ماذا قال آ نفا)، وقد أنكر الله سبحانه عليهم و على أمثالهم بقوله (فمال هؤلاء القوم لا يكادون يفقهون حديثا)، فَذَمَّ مَن لم يَفْقَهْ كلامَه، و الفقه أخص من الفهم، وهو فَهْمُ مراد المتكلم من كلامه، و هذا قَدْرٌ زائد على مجرد وضع اللفظ في اللغة، وبحسب تَفَاوُتِ مراتب الناس في هذا تَتَفَاوَتُ مراتبهم في الفقه و العلم»[7]، فينبغي التمييز بين المعنى اللغوي الظاهر لِحرفية الخطاب القرآني و المعنى الدلالي المعبر عن مراد الله تعالى في هذا الخطاب.

ثانيا: دراسة الأساليب المتنوعة و النصوص المحتملة:

و ذلك من خلال مباحث العام و الخاص، و الأمر و النهي، و الحقيقة و المجاز، و المنطوق و المفهوم، و المجمل والمبين، و المطلق و المقيد، و غيرها، فمثلاً دراستُهم لِتَخصيص العام فيه دلالةٌ على مدى إدراكهم لعناصر السياق وأثرِها في تحديد المعنى، و قد تكون هذه المُخَصِّصَاتُ عناصرَ مقاليةً؛ كَخِطابٍ قرآنيٍّ آخرَ، أو عناصرَ مقاميةً كالحس أو العقل أو سبب النزول، و مَثَلٌ آخرُ هو دراستُهم للأمر؛ فالخطاب القرآني الذي يتضمن صيغة الأمر لا يفيد الوجوب دائما؛ و قد رَصَدَ الأصوليون إفادة الأمر لِأكثر

من معنى؛ كالندب و الإرشاد و الامتنان و الإكرام و التعجيز والتحقير و غيرها[8]، و هذا أيضا يدل على حرصهم على ضرورة الالتفات إلى العناصر المقالية و المقامية للسياق عند إرادة الكشف عن مراد الله تعالى من الخطاب القرآني.

ثالثا: استعمال عبارات مرادفة لمفهوم السياق:

و من ذلك لفظ "القرائن" أو "القرينة" و لفظ "دلالة الحال" و "الدلالة الحالية" و لفظ "مقتضيات الأحوال" و لفظ "المقام".

إذاً؛ لم يتناول علماء أصول الفقه النصوصَ مجرَّدةً عن سوابقها و لواحقها و أسبابِ نزولها وأحوالِ المخاطَبين بها و ظروفِ الخطاب و ملابساتِه المختلفة، لكنهم لم يضعوا حَدّاً جامعا مانعا لِمصطلح السياق، ولعل هذا ما جعل كثيرا من الباحثين المعاصرين، خاصة المهتمين بعلم الدلالة، يستصعبون تحديده و يجعلون شأن ذلك كشأن مصطلح "الكلمة" و مصطلح "الجملة"[9]، فغَضُّوا الطرف عن وضع تعريف دقيق له اكتفاءً بِبَيان أهميته وأثرِه في إفادة المراد و ذِكْرِ أنواعه و مستوياته.

2. تداوليات الأصوليين:

يتحدث الأصوليون في مدوناتهم عن بعض ما يلزم أخذه في عملية التأويل من آلياتٍ لِتفادي الشرود في التنقيب عن الدلالة و المعنى، و من جملة ما ذكروه أن «علم المعاني و البيان الذي يُعرف به إعجازُ نظم القرآن فضلًا عن معرفة مقاصد كلام العرب؛ إنما مداره على معرفة مقتضيات الأحوال: حالِ الخطاب من جهة نفس الخطاب، أو المخاطِب، أو المخاطَب، أو الجميع؛ إذ الكلامُ الواحد يختلف فَهْمُهُ بحسب حالَيْن، وبحسب مخاطَبَيْن، وبحسب غيرِ ذلك ...»[10]، و لا شك أن الأصوليين –وبالأخص رواد "علم مقاصد الشريعة الإسلامية" منهم– وَاعُون أَشَدَّ ما يكون الوعي بقيمة المعطيات التداولية في بناء تأويل مناسب وغير بعيد عن قصد المتكلم بالكلام.

فمثلا "الاستفهامُ" يتمتع بقوة تجعله في نفس الوقت لفظا واحدا، لكن تتخلله معان متعددة، كالتقرير و التوبيخ و الإنكار و غير ذلك، و كذلك "الأمرُ" صيغته البنيوية واحدة معروفة، ومع ذلك تدخله عدة معان، كالإباحة و التهديد و التعجيز و غيرها من المعاني التي تقتضيها السياقات، و«ولا يدل على معناها المراد إلا الأمور الخارجة، و عمدتها مقتضيات الأحوال ...»[11].

و إذا تأمل الناظر الأمورَ الخارجةَ و مقتضياتِ الأحوال وَجَدَها تُشكل خطا موازيا للكلام الملفوظ، و هي –بعبارة أحد الباحثين– "نصٌّ آخر" أو "نصٌّ مصاحب" لِلنص الظاهر و هي بمثابةِ الجسرِ الذي يربط بين التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية[12].

من الألفاظ التي يستعملها الأصوليون "المساق"، و هذا الشاطبي حين يتحدث عن المنهج الوَسَطِ في التفسير، و الذي يَعتبره المخرجَ الأمثل لِتَخَطِّي مزالق الإفراط و التفريط اللذَيْن طَبَعَا كثيرا من الإنتاج التراثي في مجال التأويل و التفسير، فيقول مُنَبِّهاً على ما يراه ضابطا مُهما في هذا المنهج: «المساقاتُ تختلف باختلاف الأحوال و الأوقات و النوازل، و هذا معلوم في علم المعاني و البيان؛ فالذي يكون على بال من المستمعِ والمتفهمِ الالتفاتُ إلى أول الكلام و آخره، بحسب القضية وما اقتضاه الحال فيها، لا يَنظر في أولها دون آخرها، ولا في آخرها دون أولها، فإن القضية و إنِ اشتملت على جُمل؛ فبعضها متعلق بالبعض؛ لأنها قضية واحدة نازلة في شيء واحد، فلا محيص للمتفهم عن رد آخر الكلام على أوله، وأوله على آخره، وإذ ذاك يحصل مقصود الشارع في فهم المكلف»[13].

فالشاطبي بتداولياته، و هو أبرز الأصوليين الذين صاغوا –بِعِلمٍ و بِفَنٍّ– نظريةَ المقاصد التي تبحث –على وجه الخصوص– في التداوليات الشرعية، قد اعتنى بأوجه التسييق النصي[14] عن طريق رَدِّ النصوص بعضها على بعض و اعتبارِ القرآن كله نصا واحدا، و يكون بذلك قد ألمح إلى ضرورة الاهتمام بالمعاني التركيبية لا الإفرادية؛ ذلك لأن «... الاعتناء بالمعاني المبثوثة في الخطاب هو المقصود الأعظم، بناء على أن العرب إنما كانت عنايتها بالمعاني، وإنما أصلحت الألفاظ من أجلها، وهذا الأصل معلوم عند أهل العربية، فاللفظ إنما هو وسيلة إلى تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود»[15].

و في هذا إشارةٌ إلى ضرورة التمسك بالمرجع الوظيفي لِلفظ؛ لِما تتمتع به الآلية الاستعمالية من قدرة على تحديد المعنى، و هو ما نادت به مدرسة "أكسفورد" مع "جلبر رايل **Gilbert Ryle**" و"استراوسن**Strawson**" و "جون أوستين **John Austin**" و "فيزجنشتاين **Wittgenstein**" الذي ورد عنه قوله: «لا تسألني عن المعنى و اسألني عن الاستعمال»[16]؛ لأن الاستعمال هو المحدِّد للمعاني التركيبية.

يندرج "مبحث السياق" ضمن المباحث المتصلة بعلم الدلالة اللسانية و كيفيةِ استعمالِ اللغة وتداولِها و فهمِها، و هو يُشكل ميدانا خصبا لِعملية استنباط الأحكام عند الأصوليين، فالغزالي مثلا يؤسس هذا المبحث على فكرةٍ مفادها أنَّ فهمَ غيرَ "المنطوق به" من "المنطوق" يَدُلُّ على الاحتكام إلى سلطة النص من حيث هو بنية متعلقة بالسياق، و بناء على ذلك لا يُمَكِّنُ الاكتفاءُ بالدلالات المعجمية للألفاظ وَحْدَهُ من الوصول إلى البُنَى العميقة و الكبرى لِلنصوص، بل لا بد من الغوص في النص في إطار ما تتيحه اللغة من إمكانات أسلوبية و بيانية و تركيبية، و ضمن ما يَظهر من قرائن لفظية أو عقلية، و ما يعتمده

المتلقي للخطاب من مرجعية تتمثل في علوم نقلية و عقلية، كأسباب النزول و غيرها، و الذين يَغفلون عن الالتفات إلى هذا الإطار لا يَأْمَنُون الوقوعَ في زلات؛ بسبب عَزْلِهم الألفاظَ عن التراكيب، والتراكيبَ عن النصوص، و النصوصَ عن سياقاتها و واقعها.

من مصطلحات الأصوليين "دلالة الاقتضاء" التي تعني عندهم: " دلالةَ اللفظ على معنىً مسكوتٍ عنه يجب تقديرُه؛ لِصدق الكلام أو لصحته شرعا أو عقلا"[17]، أي يستحيل فهم الخطاب إلا بهذا التقدير، وهذا النوع من الدلالات هو من أهم مفاهيم التداولية المعاصرة التي تَبرُزُ فيها قدرة المتكلم على أن يُفهِم أكثر مما يُصرح به بالمعنى الحقيقي للألفاظ المستعملة.

إن الأصوليين قد عُنُوا بدراسة اللغة في سياقها التواصلي، حيث أنهم أفادوا من مجمل التصورات اللسانية و البيانية التي صاغها النحاة و البلاغيون، و قد تَجلت قدرتُهم التحليلية في الخبر و الإنشاء في الربط بين مكوِّنات المقال و المقام التخاطبي، و ظهر ذلك في مبحثين أساسيَيْن في التفكير الأصولي، الأول هو مبحث "دلالة الألفاظ" و ما يتعلق بالدليل و طرق الاستدلال، من خلال كلامهم عن العام والخاص، و المطلق و المقيد، و المجمل و المبين، و النص و الظاهر، و لحن الخطاب و مفهوم المخالفة ونحوها، و تناولوا ذلك بشكل أدقَ تفصيلا من اللغويين أنفسهم، و المبحث الثاني هو جملة المسائل النحوية المتصلة بالدلالة التركيبية و ما يمكن اعتباره نحوا للمعاني[18].

لقد أنتج التفكير التداولي عند الأصوليين نظرية متكاملة في الخبر و الإنشاء تتجاوز ما توصلت إليه نظرية أفعال الكلام المعاصرة؛ فالمعنى –بحسب الأصوليين– يتعدد بتعددِ السياقات و طرقِ الإنجاز وأشكالِ الصياغة و كيفيةِ إدراك السامع لمقاصد الخطاب، و قد أشاروا إلى البعد التداولي للإنشاء في عندما أسسوا لِقواعد فهمِ النصوص و استنباطِ الأحكام منها، ففي مبحثي الأمر و النهي مَيَّزُوا بين الأفعال الإنجازية الطلبية، من منطلق أن الأمر استدعاء للفعل بالقول ممن هو دون الآمر، و النهي استدعاء للمنع بالقول ممن هو دون الناهي[19]، و فرقوا بين الأوامر المتفاوتة من حيث درجة الأمر، ولعله تصورٌ قريب من مبدأ "قوة الفعل" في نظرية "سيريل" للأفعال الكلامية[20]، و فرقوا أيضا بين أفعال النهي بناء على القوة الإنجازية؛ حيث ذكروا أن هناك "فعل التحريم" و "فعل الكراهة" و "فعل التنزيه"، و الغرض هو الذي يفصل بين هذا و ذاك.

و من المباحث المتصلة بتداول المعاني و تعدد الأغراض ما بحثه الأصوليون حول "القرائن وأثرها في توجيه دلالات الحروف و الأسماء المشتركة و المترادفة و المتضادة"، حيث ذكروا أن كثيرا منها يأتي لعدة معان تبعية غير المعاني التي وضعت لها أصالة، و هذا متعلق بتلك القرائن التي تدل عليها، و منها ما يكون مشتركا بين معان مختلفة، فتأتي القرينة لتبين المعنى المراد منها.

الإحالات:

(1)- ينظر: مصطفى، إبراهيم و آخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، (د.ط)، (د.ت)، 464/1.

(2)- الشافعي، محمد، الرسالة، تحقيق: شاكر، أحمد، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، 62/1.

(3)- المرجع نفسه، 63/1.

(4)- البزدوي، علي، أصول البزدوي، مطبعة جاويد بريس، كراتشي، (د.ط)، (د.ت)، ص87-88.

(5)- المرجع نفسه، ص88.

(6)- السرخسي، محمد، أصول السرخسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (1414هـ-1993م)، 193/1.

(7)- ابن القيم، أبو بكر ، إعلام الموقعين عن رب العالمين، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (1973م)، 219/1.

(8)- ينظر: الآمدي، علي، الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، (1404هـ)، 159/1.

(9)- ينظر: حبلص، محمد، البحث الدلالي عند الأصوليين، مكتبة عالم الكتب، ط1، (1411هـ-1991م)، ص28.

(10)- الشاطبي، أبو إسحاق، الموافقات في أصول الشريعة،، 146/4.

(11)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(12)- ينظر: عوض، يوسف، علم النص و نظرية الترجمة، دار الثقافة، مكة المكرمة، ط1، (1410هـ)، ص29.

(13)- الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، مرجع سابق، ج4، ص266.

(14)- ينظر: مقبول، ادريس، السياق في تداوليات أبي إسحاق الشاطبي، مجلة الإحياء، الرابطة المحمدية للعلماء، الرباط، ع25، (1428هـ-2007م)، ص107.

(15)- الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، مرجع سابق، 138/2.

(16)- نقلا عن: مقبول، السياق في تداوليات أبي إسحاق الشاطبي، ص107.

(17)- ينظر: الآمدي، سيف الدين، الإحكام في أصول الأحكام، مرجع سابق، ج3، ص72.

(18)- ينظر: مصطفى، جمال الدين، البحث النحوي عند الأصوليين، دار الرشيد، بغداد، (د.ط)، (1980م)، ص5.

(19)- ينظر: ميلاد، خالد، الإنشاء في العربية بين التراكيب و الدلالة -دراسة نحوية تداولية-، جامعة منوبة، تونس، ط1، (2001م)،

(20)- ينظر: بوقرة، نعمان، ملامح التفكير التداولي البياني عند الأصوليين، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ع54، (1429هـ-2008م)، ص130.

النص الغائب في شروح الشعر العربي

أغا عائشة

طالبة دكتوراه جامعة سيدي بلعباس

إذا كان النقد سبيله الاهتداء إلى حقيقة النص وإدراكه ، والإبانة عما في ثناياه من جمال ، والكشف عما يخفيه من أبعاد وعلاقات ودلالات ، فقد يعنى كذلك بدراسة الأثر الفني دراسة تعتمد على الشرح والتحليل والتعليل ، للوقوف عند القيم الجمالية، كما يظهر كذلك المساوئ أو عناصر الضعف التي يقع فيها الأديب الذي اتسعت دائرته باتساع الميادين الثقافية والتي كثرت فيها المصنفات التي عالجت فنون الكلام –كلام السابقين والمعاصرين.

من جملة القضايا النقدية التي استقطبت أنظار النقاد – قضية السرقات الشعرية–التي تعد من أخطر القضايا النقدية التي كثر الحديث فيها ، واختلف النقاد حولها ، حيث شغل الأقدمون منذ عهد بعيد ، وهي في نقدنا العربي قديمة قدم الشعر العربي ، اهتم بها النقاد والشعراء على السواء ، حيث حفل بها الفكر النقدي العربي ، ببحوث كثيرة ودراسات جادة نظرت للشعر ولمفاهيمه و قضاياه النقدية ، وقد فتحت هذه القضية أمام رجال النقد المنهجي في الشروح الشعرية المجال الواسع في دراساتهم ، وقد وجدوها مناسبة لطرح مايرونه في أصالة بعض الأشعار كما وجدها بعض الطاعنين فرصة للنيل من الشاعر المطعون في شعره.

السؤال:ماهي الأسس المنهجية التي اتخذها الشراح سبيلا للتأسيس لقضاياهم النقدية ارتباطا بشروح الشعر العربي والمساهمة في بناء الحقول المعرفية بما في ذلك حقل النقد ؟

نشأة الشروح الشعرية :إن الشعر الجاهلي الذي انبثق منه الشعر العربي والذي لعب دوره في تاريخ الثقافة الإسلامية والعربية بصفة خاصة ، مر بمراحل حتى وصل إلينا متكاملا لما فيه من (خصب الشعور ، ورقة الحس ، وصدق الفن ، وصفاء التعبير ، وأصالة الطبع ، وقوة الحياة)[1] ولعل أولى هذه المراحل :

مرحلة الرواية الشفهية :حيث كان العرب في الجاهلية يتلقون أدبهم الشعري في مواطنهم من أفواه شعرائهم ، صافيا نقيا ، سائغا مهل>>

[2] فظهر بذلك طائفة من الرواة منها فئة الشعراء الرواة أنفسهم الذين انقسموا بدورهم إلى طائفتين :

الأولى :الشعراء الرواة الذين حملوا على عاتقهم مشعل رواية أشعار الشعراء وحفظها . ومن هذه الطائفة (الحطيئة الذي كان رواية زهير بن أبي سلمى ، وابنه كعب ، وزهير هذا راوية أوس بن حجر)[3]

الثانية : وهي طائفة من الرواة ، ممن يسمعون لأكثر من شاعر ، ويحفظون لهم جميعا ، دون أن يختص في ذلك شاعر بعينه عن الآخر ، فكانوا يفعلون ذلك رغبة في العلم والأدب ، علما أن هؤلاء كانوا يعرضون الشعر .

وبهذا الصنيع كان لهم الدور في المحافظة على الشعر من الضياع فتميزوا بذلك أنهم شعراء رواة ، فكانت بذلك الضرورة إلى عملية التدريس التي خرجت إلى الوجود في (أواخر القرن الأول وأوائل الثاني) [4]

- [1]جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي، دار المعارف ، القاهرة،5/1

[2]- ينظر، ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء،، تح محمود شاكر، ص.87

[3]- جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي، ص.18/1

[4]- فخر الين قباوة، منهج التبريزي في شروجه والقيمة التاريخية للمفضليات، الكتبة العصرية حلب، ص47

والتي وضعت أسسا لمعظم العلوم العربية فأثمرت بذلك مصنفات شعرية وأشهرها كتاب المفضليات لصاحبه المفضل بن محمد بن علي المتوفى (168 هـ، والأصمعيات نسبة إلى صاحبها عبد الملك بن قريب الأصمعي الراوية اللغوي (ت 216 هـ) وغيرها من المصنفات والتي ولدت ما يسمى بحركة – الشروح الشعرية – والتي كانت نتيجة حتمية لما سبقها من مراحل .

تطور حركة الشروح الشعرية وأهم روادها :

لاحظنا فيما سبق أن النشأة الأولى لظاهرة الشروح الشعرية ، كان يقوم بها الشعراء أنفسهم أو الرواة وكانت في شكلها العام بسيطة ، حيث أنشأت جيلا انحصر عمله في جمع الشعر وتدوينه الذي مثله أبو عمرو بن العلاء ورفقائه.

ثم كان الجيل الثاني : من أمثال (الأصمعي ، وأبي عبيدة ، وأبي زيد ، والأخفش الأوسط وأبي عمرو الشيباني ، وأبي الأعرابي)[1] هؤلاء وسعوا في مجال الشرح بعد جمعه وتدوينه ليصل إلى ذروته ليصبح لدى تلاميذهم دخيرة ضخمة ، تفسر الغريب ، وتوضح المعاني ، وتقوم الأشعار .

الجيل الثالث :مثله كل من (ابن السكيت والطوسي وإبن حبيب، وأبي حاتم السجستاني وأبي عكرمة الطبي)[2]

الجيل الرابع من الشراح :والذين ورثوا من العلماء السابقين صنيعهم وتفتنوا فيه هم جيل (لسكري وابن قتيبة ،وأبي حنيفة الدينوري ، والمبرد ، والأشنانداني والمفضل بن سلمه ، والأحول ، وثعلب)[3]الذي اجتهدوا وطوروا ليحضوا بعمل مستقل يكون من نتاج فكرهم وعملهم ، بعيدا عن عمليتي النقل والتلقي ، وهذا لخدمة الهدف الذي انبرى العلماء من أجله منذ القدم.

أما الجيل الخامس من الشراح :الذي انصرف إلى التعمق في العلوم كل حسب ميوله وتخصصه وقد مثل هذا الجيل كل من : أبو محمد الأنباري ، الأخفش الأصغر ، أبي بكر بن الأنباري ، أبي جعفر النحاس ، وأبي بكر الصولي وغيرهم من شراح هذا القرن ،حيث كان القصد من شرح هؤلاء ، هو التعليم والتثقيف ، أي تفسير الشعر وتوضيحه حتى يفهمه المجتمع العربي ويتماشى مع واقعه.

أما الجيل السادس:فعملية الشرح عندهم تطورت فنيا ومنهجيا ومثل هذه الطبقة (أبو حامد الخرزنجي ، وأبو علي القالي ، وابن خالوية ، والآمدي، وأبو علي الفارسي ، وأبو محمد بن السيرافي ، وأبو عبد الله النمري ، وابن جني ، وأبو هلال العسكري)[4] هؤلاء الشراح اهتموا أكثر بالجانب النقدي خاصة التحليلي التطبيقي منه والذي ظهر في مصنفاتهم مثل كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

لتطهر بعد هذا الجيل – الطبقة السابعة – من الشراح من أمثال (أبي عبد الله الإسكافي ، وأبي محمد الأعرابي ، وأبي طالب العبدي ، وأبي حسن الربعي ، وأبي علي المرزوقي ومن في طبقتهم)[5] فكان الشارح رغم معرفته بالمعنى الذي قصده الشاعر ،إلا أنه لا يكتفي بذلك بل تجده يبحث عن معان أخرى ،فكانت بذلك شروحا أدبية ذات سمة جيدة .

أما الجيل الثامن: من علماء شراح الشعر من أمثال :أبي العلاء المعري ، وأبي الحسن الواحدي ، وأبي الفضل الميكالي وغيرهم أغلبهم من الأندلس حيث تميز شرحهم بسمة عنصر توضيح المعاني والاهتمام بها ، ولم يتوقف الشرح عند هذا الحد بل كان هناك جيل آخر من :

الطبقة التاسعة: (جيل التبريزي والفصيحي والطبري والميداني والشيرازي) حيث زخر عهدهم – القرن الخامس الهجري – بقاعات العلم المختلفة والمدارس التي تخدم الطلاب الراغبين في علوم – الدين والدنيا . وبهذا نجد شرح هذا الجيل يميل إلى الموضوعية شكلا و مضمونا

وعموما لم تتوقف حركة الشروح الشعرية بنهاية هذا الجيل ، وإنما لا زالت مستمرة بظهور شراح آخرون مشكلين في شروحهم مناهج تعليمية متدرجة .

والذي يهمنا في درس هذه الشروح الشعرية في القرن – الرابع الهجري – القضايا التي كانت سائدة في هذا العصر والتي أعطت (العمل الأدبي حقه من التقدير أي تحديد قيمته جماليا وإجتماعيا ، وبعبارة أخرى الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة ، بالحسن أو القبح ، بإصابة الهدف أو عدم إصابته ،ونحو ذلك وهذه المعايير عادة ذوقية ولكن يضبطها موهبة الناقد)[6] هذا الأخير الذي يقوم بدراسة الآثار الأدبية فيفسرها ويحللها ويوازنها بغيرها ثم الحكم عليها.

والسؤال: إلى أي مدى استطاع شراح القرن –الرابع الهجري– تجسيد القواعد النقدية في قضية : السرقات الشعرية.

السرقات الشعرية بين الموازنة والمفاضلة :لقد ساعد النقد الأدبي الشراح بصفة عامة ، والجيل الخامس بصفة خاصة في الكشف عن المعاني والألفاظ الغامضة تأثيرا بالنص الشعري ، فظهرت بذلك المقارنات و الموازانات و السرقات الشعرية ، و التي حظيت باهتمام كثير من الشراح خاصة المتعلقة بالشعراء العباسيين :أبي تمام ، البحتري و المتنبي ، فاستقصت أدق جوانب الإبداع الفني عندهم من لفظ و معنى وسائر عناصر الصياغة الشعرية.

فكان الأصمعي (470م – 831م) أول من تناول هذه القضية ، وتبعه في ذلك شراح كثيرون ، ومن أمثلته قول بشامة بن عمرو حين وازن بين قوله وقول حميد بن ثور : وإن أعرضت زاد فيها البصير مالا يكلفه أن يغيلا (أي : إذا رئيت هذه الناقة لم يخطئ البصير في نجاتها ، قال الأصمعي ،وأحسن من هذا القول حميد بن ثور وهو يصف بعيرا.

محلى بأطواف عتاق يبينها على الضر راعي الضان لا يتوقف)[7]

لقد رازن الأصمعي بين الشاعرين ، حيث فضل قول حميد بن ثور وعلل التفضيل بجودة وصف الشاعر لهذه الراحلة ، فالأصمعي حين شرحه للمعني يبرز دلالته من حيث جدة ولأصالة ، الجمال و القبح ، وهو بذلك يقيم الحجة والدليل فيوازن ثم يفاضل بين الأشعار ليتعين من خلال ذلك مواطن الأخذ والتأثر.

ومن الشراح الذين شهد عصره العديد من فحول الشعراء أبي بكر الصولي والذي تناول موضوع السرقات بين الشاعرين الكبيرين أبي تمام والبحتري معتمدا على غيره من الشراح على الموازنة لإظهار أصالة المعاني واقفا عند قول أبي تمام مدافعا عنه حين قال:

مازال يهدي بالمواهب دائبا حتى ظننا أنه محموم

فقال هذا أحسن من قول أبي نواس:

جدت بأموال حتى قيل ما هذا صحيح[8]

فالصولي لم يبرز ضعف المعنى عند أبي نواس لأن رأيه أن النقد لا يكون بإبراز عيوب الشاعر والتشهير به ، وفي ذلك إقرار بالحكم لصالح أبي تمام ، لاختلاف الصورة الشعرية بينهما ، علما أن هذيان المحموم شبيه بهذيان المجنون إلا أن المحموم يبرأ فيعود سليما ، أما المجنون قلما يتخلص من مرضه فالصولي لم يقم

أي دليل على رأيه ، والتفن بنظرات جزئية للمعنى فن بذلك مناصرا لشعر أبي تمام ، حيث أن الموازنة عند الصولي ترتكز على الحكم المبدئي من الشاعر فكان الحكم لصالح أبي تمام واقفا إلى جانب معانيه ، حاكما بجودتها وحسنها وقد صار على منواله النحاس

المرزوقي (124هـ/1030م) صاحب الاتجاه النقدي الذي عقد مقارنات وموازنات بين أكثر من قول شاعر ، معتمدا على تحليل الألفاظ للكشف عن المعاني ، ومن تلك الموازنة التي عقدها حين عرض لقول طرفة بن العبد

أرى الموت يغتام الكرام ويصطفي عقيله مال الفاحش المتشدد [9]

فقال: (ويكون على هذا قوله : وتكرهه آجالهم ، محمولا على أنه إذا كرهت آجالهم الموت فقد كره الموت آجالهم أيضا)[10]

وقول دريد:

أبى القتل إلا آل صمة أنهم أبو غيره والقدر يجري على القدر

فيقول : وقد أحسن عنترة كل الإحسان في سلوك هذه الطريقة حين قال:

وشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنابم حرم [11]

فالمرزوقي يفضل قول عنترة لأنه يشتمل على مايحمله المعنى من لفظ ، بتأكيد على أن اقتحام المنايا ، وحب الموت ، ومجانبه الحروب ، فهي من خصال الكرام ، وفي ذلك إشارة إلى استقامة اللفظ مع المعنى ، وبهذا يكون هذا الشارح قد أظهر استيعابه وتتبعه للمعاني الشعرية والحكم على أيهما أحسن التعبير، وفي ذلك إظهار لملكته النقدية والجمالية ، فالمفاضلة بين الأشعار عند المرزوقي ، تعد عنصر من عناصر النقد الأدبي خاصة إذا اعتمدت على معايير فكرية قوامها العقل والفهم ، ومقارنة المعاني عنده تندرج تحت باب . السرقات الشعرية.

ومن الشراح الذين اعتمدوا على الموازنة تلك المقابلة التي أقامها ابن وكيع بين مجموعة من الأشعار لإظهار وجه التقارب بينها فقال البحتري :

رطب الغمام إذا ما استمطرت يده جاءت مواهبه قبل المواعيد

قال ابن الرومي:

وكثيرا ما كان يفعل ما يحـ سن من غير أن يقدم وعدا

بيت ابن الرومي معناه أن العادة تقتضي أن السؤال قبل العطاء .....وكلام البحتري أمدح)[12]فابن وكيع يرى أن هذه معان متقاربة ، إلا أن هذه الزيادة لا يستحق بها من أخذ ، ولهذا يدخل مع من أخذ منه في باب التساوي ، هذا ليس معنى نقد المرزوقي للشعراء والكشف عن معانيهم إطاحة بهؤلاء ، بل بالعكس فهو يقف موقف المدافع يحلل لأقوالهم ، يستقل بفهمها وتفسيرها ، حتى وإن خالف ذلك سابقيه ويشبهه في ذلك النحاس وأبي الفرج الأصفهاني وغيرهم من الشراح فهؤلاء عند موازنتهم بين الأشعار خاصة منها المتنبي والبحتري وأبي تمام غالبا ما تكون موازنتهم لتبرير أحكامهم وتدعيمها ، حينما يضعون النص المراد شرحه جنبا إلى جنب مع غيره ، فيكون ذلك أساسا يعتمدونه في دراستهم لقضية السرقات الشعرية فيكتفون باستعمال مصطلحات قريبة من معنى السرقة كالمشابهة والمماثلة والمقاربة،حيث اعترف نقاد الأدب المتأخرون بحتمية تكرار المعاني ، فعندما يبدأ عنترة الشاعر الجاهلي معلقته الشهيرة بهذا البيت: هل غادر الشعراء فهو إشارة إلى استهلاك الشعراء للمعاني التي سبقتهم والتي أقرها رجال الأدب في دراستهم ، والتي كانت موجودة في الشعر العربي والمعروفة بالسرقة والأخذ ، فاستحضروا في ذلك النصوص الغائبة لمقاربتها ومماثلتها ومشابهتها بالنص الحاضر ليسهل عليهم الكشف عن السرقات

فكان من الشراح من يكتفي باستحضار نص واحد للكشف عن مدى التقارب بين النصوص كالأصمعي مثلا ، ومنهم من كان يستحضر أكثر من نص للدلالة على المعنى نفسه كالأنباري الذي كان يتتبع المعاني الشعرية وتوضيحها وتحليلها ليقف عند جماليات التعبير الفني فيها .

فالمماثلة بين المعنيين جعلت الشراح يقفون عند المفاضلة بينهما ، لأن تهمة السرقة لا تطلق جزافا على كل من تشابه لفظه ومعناه ، لأن لها حدود وأصول ، فتداول الشعراء للمعاني المشتركة تجعلهم يتفاضلون حسب مراتبهم من العلم وصنعتهم في الشعر ، فالآمدي يبين ما لأهمية الذوق الفني والثقافة الواسعة في إنصاف الشعراء وتقييم نصوصهم الأدبية فيقول: (وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك ، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك ، ولن ينتفع بالنظر إلى من يحسن أن يتأمل ، ومن إذا تأمل

علم ، ومن إذا علم أنصف)[13]فهو بذلك يرفض التعميم في الأحكام ويستعين بأهم أدوات النقد التحليلي ، وهي الموازنة لإيضاح المعاني وإبراز الفروق بين التعابير .

لذا نجده : في كتاب الموازنة " يحسن الدفاع عن أبي تما م فهو ينفي عنه تهمة الأخذ ويعتبرها من باب المشترك في المعاني بين الشعراء ، حيث السرقة عنده لا تكون: (إلا في المعنى البديع المخترع) معللا كثرة التشابه والتأثر في شعر أبي تمام بكثرة إطلاعه وحفظه لأشعار القدماء .

وقد أكد هذه الظاهرة – تناصية النصوص – السابقة بالنصوص اللاحقة ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا بقوله : (والشعراء أمراء للكلام .... يقدمون ويؤخرون ، يؤمنون ويشيرون ، يختلسون ، ويعيرون ويستعيرون)[14] إذا فهم في ذلك يستفدون من نصوص سابقيهم بطريقة فنية تؤهلهم بأن يكونوا في مصاف المبدعين أي الاستفادة من الجهود الإبداعية المختلفة حسب توظيفها واستخدامها في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي.

---

[1] جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي، ص.58
[2] المرجع نفسه، ص.259
[3]- فخر الدين قباوة، منهج التبريزي في شروحه، ص.81
[4] جمال العمري، شروح الشعر الجاملي،ص.235
[5] المرجع نفسه، ص.364
[6]- كمال زكي أحمد ، النقد الأدبي بين ماضيه وحاضره، مجلة الثقافة العربية، العدد، 7، ص.10.11
[7] الأنباري، ديوان المفضليات،ص.86
[8] الصولي، شرح ديوان الحماسة،تح، خلف رشيد، ، وزارة الثقافى العراقية ص420/2-421.،
[9] المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة،دار الكتب العلمية، 3-87/4
[10]- المرجع نفسه، ص.3-87/4
[11]المرجع نفسه والصفحة نفسها
[12] الآمدي، الموازنة بين البحتري وأبي تمام، تح، محي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة، مصر،ص06./1
[13] المرجع نفسه، ص.326/1
[14]- جما مباركي، التناص في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة،ص. 53

أركيولوجيا المنهج التجريبي عند علماء الإسلام

د. أولاجي واسيني(*)

لقد حاولت كثير من الدراسات التي قام بها علماء الغرب أن تثبت أن العقل العربي الإسلامي كان عاجزا عن إنتاج منهج أو فلسفة، فكل ما توصل إليه فلاسفة الإسلام لم يكن إلا صورة مشوهة لحضارة اليونان، فكانت بالتالي استنتاجاتهم مجرد ترديد لفلاسفة اليونان، وعليه، فتعدد الأحكام المتعسفة يرجع في أصله إلى تصور خاطئ، فجل الدراسات التي قام بها المستشرقون سببها خلل في منهج الدراسة، وبناءً على ما سبق، يمكن تلخيص خصائص هذه الأفكار التي لم تعطِ الحق للعرب المسلمين في إنتاج فكر متميز ومنهج حضارة في النقاط التالية:

أولاً: النظرية المركزية الأوربية التي تدعي أن أوربا هي مركز كل الحضارات الإنسانية، وهي التي كانت تجر قاطرة العلم، والفلسفة قديما وحديثا تعتبر مقياس كل حضارة، لقد أكّد هذه النظرة الفيلسوف الألماني هيجل وجسد أفكاره في كتابه المشهور "محاضرات في فلسفة التاريخ في العالم الشرقي"، ولأن الفلسفة الشرقية ممزوجة بالدين لا بد أن تشطب من تاريخ الفلسفة. وعندما كانت الفلسفة هي المرحلة النهائية من تطور الفن، والدين، أبعد هيجل تاريخ الأديان عن الفلسفة، فلكل مجاله، وبعد نفيٍّ شاملٍ للحضارات الشرقية، اعتبر أن الفلسفة في صورتها العقلية الخالصة لم تظهر إلى العيان، إلا عند اليونان في العصر القديم، وعند الفلاسفة الأوروبيين في عصر النهضة، ومن ثمَّ تظل أوربا هي المركز العقلي للعالم قديما وحديثا.

ثانياً: هناك نظرية عرفتها الدراسات في تاريخ الفلسفات تحاول أن تنفي صفة الإبداع عن العقل العربي، إنها النظرية العرقية، وأبرز من يتزعم هذه الأخيرة هو أرنست رينان **Joseph Ernest Renan**، بالنسبة إليه الجنس الأوربي هو الأحق بصناعة الحضارة ولا مجال للتكلم عن الجنس السامي، وقد أبرز رأيه في كتابه الموسوم "التاريخ العام للغات السامية" **"Histoire générale des langues sémitiques"**. وإلى جانب أرنست رينان نجد المفكر جوتيه **Gauthier** هو الآخر يحاول أن يبعد الإبداع عن العقلية العربية، معتبرا أن الجنس العربي ظل يحافظ على عقليته

(*)-أستاذ محاضر- الجيلالي ليابس- سيدي بلعباس.

الأصيلة، ولقد أثرت البيئة الطبيعية كثيرا على هذه العقلية إنها، بيئة لا تبقى على حال، فسرعان ما تنتقل من الهدوء إلى العاصفة، من كثبان رملية عالية إلى أرض منبسطة، من الحرارة الشديدة إلى البرودة القاسية. فهذا الانتقال من الضد إلى الضد يمنع من وجود وساطة، وهذه العقلية منعت التحليل، والتركيب الذي نجده في العقلية الأوروبية، التي استطاعت أن تجمع بين الأضداد، فالفكر السامي فكر مفرق بينما، الفكر الغربي فكر نسقي محض.

يفصح جوتيه عن هذه الأفكار وبقوة في كتابه: "مقدمة في دراسة الفلسفة الإسلامية" "**Introduction à l'étude de la philosophie musulmane**".

إن هذه الآراء التي قدمها هؤلاء المستشرقون لا تقوم على أي سند علمي، فالقول بأن عدم إبداعهم يقوم على أساس قصور فسيولوجي مادي في الجنس العربي، أو الجنس السامي هراء أبطله العلم جملةً وتفصيلاً، فجوتيه بالغ بشكل كبير عندما نفى صفة النسقية في الفكر العربي الإسلامي. ألم تكن الفلسفة الإسلامية في جوهرها فلسفة موفقة ومنسقة بين مختلف المذاهب الفلسفية اليونانية، وكيف برع علماء الأصول في التنسيق، وكيف أن مختلف المذاهب الفقهية كانت تصب في فكرة التوحيد. وبذلك برع العقل العربي في عملية التركيب، وهذا ما تجلى في المنهج التجريبي الذي اعتمده علماء الإسلام في مختلف حقول المعرفة.

المنهج التجريبي وطبيعة البحث عند علماء الإسلام:

قبل أن نلج في تبيان صياغة العقل العربي الإسلامي للمنهج الأمبريقي، أو التجريبي، أو الاستقرائي، لا بد علينا من التطرق إلى تعريف المنهج، فلفظ المنهج هو ترجمة لكلمة **Méthode** « وهي فن ترتيب الأفكار بغية الوصول لاكتشاف الحقيقة»[1]. والمنهج في اللغة العربية يعني الطريق الواضح، فقد ورد في القرآن الكريم في قوله: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا﴾ (سورة المائدة، الآية 48)، كما نجد أن كلمة المنهج مأخوذة من الفعل نهج ينهج نهجا، ويقال نهج نَهْج فلان أي سلك مسلكه. وترجع إلى أصلها الإغريقي الطريقة التي يتخذها الفرد **course** وهو الحركة والإسراع لإنجاز هدف معين.

[1] - ARMAND CUVILLIER, nouveau vocabulaire philosophique, Edition Arnon colin, 1956, p.p. 116- 117.

إذا بحثنا في المنهج، نجد أنه لا يعدو أن يكون منهجين؛ منهج يغيب فيه التأمل، قواعده معلومة من ذي قبل، وهذا ما يطلق عليه المنهج التلقائي La méthode spontanée ،وهو يستعمل من طرف جميع الناس، يصل فيه الإنسان إلى نتائج من غير أن يتحمل عبء تتبع خطى ثابتة، فهو يسلكه تبعا للظروف التي يكون فيها، إنه منهج غير مدرك ،ولا شعوري لا واع، وقد يؤدي إلى نتائج حقيقية، أي عقل سليم يستطيع أن يصل إلى الحقيقة من دون أن يعرف قواعد الاستدلال « إن الإنسان في تفكيره قد ينظم أفكاره، ويرتبها فيما بنيها حتى تتأدى إلى المطلوب على أيسر وجه وأحسنه، على نحو طبيعي تلقائي ليس فيه تحديد ولا تأمل، قواعد منظومة من قبل هذا المنهج أيضا، ولكنه منهج تلقائي»[1].

لقد تمكن العقل الإنساني بمرور الزمن إلى التوصل إلى المنهج الإدراكي La méthode réfléchie، فبعدما تأمل الإنسان في ذاته، أي عندما استنطق الإنسان فكره كيف يحلل، كيف يركب، وما هي الطريقة المثلى التي تجنبه الوقوع في الخطأ، والوصول إلى صواب النتائج، بهذا التأمل توصل الإنسان إلى أن عقله ،وهو في عملية البحث يسير وفق قواعد ضمن المنهج التلقائي تكوّن المنهج الإدراكي إنه منهج واع وشعوري، فبالتالي هو مجموعة من القواعد تزود بها الإنسان قبل عملية البحث، فالمنهج إذن هو طريق البحث عن الحقيقة وفق قواعد منطقية، إنه فن التفكير الصحيح ضمن هذا المنهج توصل الإنسان إلى مختلف المناهج التي سارت عليها الحضارات القديمة، إن المنهج هو المعبر عن روح الحضارات، فإذا كانت الحضارات اليونانية اهتمت بالمنهج العقلي الأرسطي المتمثل في عدم تناقض الفكر مع ذاته، فإن الحضارة الإسلامية ميّزها المنهج التجريبي، فهو المنهج المعبر عن ثقافتنا، ولقد بلغ العقل الإسلامي أشده في العطاء العلمي عملاً بالمنهج الاستقرائي في القرن الرابع الهجري. لقد أطلق على هذا القرن بعصر الإنسانية Humanisme إنه أشبه بالنهضة الأوربية، فلقد شهدت الحياة الثقافية بروز رجال كانوا من حيث قوة الفكر ،والاندفاع ،والطبع ،ومن حيث الشمول والتبحر عمالقة « فلقد شهد هذا القرن قفزة نوعية شملت مختلف العلوم الطبيعية والرياضية

[1] - عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الثانية، 1977، ص 5.

وحققت ما أسماه سارتون(George Alfred Leon Sarton) بالمعجزة العربية التي تقابل المعجزة اليونانية التي يتغنى بها معظم الدارسين»[1].

إن المنهج المميز للحضارة الإسلامية هو المنهج الاستقرائي التجريبي، وهذا ما نبه إليه العالم التجريبي روجر بيكون ، لقد خلصنا فيما سبق أن المنهج لا يعدو أن يكون منهجاً تلقائياً لاشعورياً، ومنهجاً مفكراً فيه إدراكي. إن المسلمين عملوا على إنتاج منهج مخالف للفكر اليوناني، فهم ينطلقون من ظاهر الحياة، فالوصول إلى جوهر الأشياء ضرب في عماية، وهذا على حد تعبير الشاطبي، لهذا سوف يلقى المنطق الأرسطي نقدا لاذعا من طرف مفكري الإسلام، فلم يكن المنهج الذي سار عليه علماء الإسلام عبارات شاذة، ولا أفكار عابرة، وإنما هو بناء منهجي كامل. لم يكن اقتناع المسلمين في أبحاثهم هو الوصول إلى جوهر الأشياء، التعريف عندهم لم يكن تعريفا جامعا مانعا على حد اعتقاد أرسطو طاليس، فالحد عند علماء الإسلام ليس هو الذات أو الماهية، بل كان فقط هو القول المفسر لصفات بينه وبين غيره، وهذا ما يطلق عليها فكرة الخواص، وهي التي ميزت المنطق الاستقرائي المخالف للمنطق الأرسطي. إن الفكرة التي صبغت المنطق التجريبي الحديث أخذ بها كثير من المفكرين الأوربيين كـ:جون ستوارت ميل(John Stuart Mill) ، ففكرة الماهية الثابتة، باطلة في المنهج التجريبي، لهذا رفض علماء الإسلام بشكل مطلق الحد الأرسطي، فالعقل الإسلامي لم يتفق مع القضية الكلية؛ فإذا كان العلم بأفرادها بديهيا فلا فائدة من ذلك، علما بأن القضية الكلية لا تأخذ معناها إلا في ظل القضية الجزئية، وهذه القضية موجودة في العالم الفيزيقي، وهي قضية لا يتحقق فيها سوى رابطة بين محسوس ومحسوس، فالعلاقة الضرورية العامة والمطلقة هي ميزة القضية الكلية فكل برهان تكون فيه إحدى القضايا مقدمة كبرى يمكن العلم بالنتيجة بدون توسط تلك القضية، وما من قضية من هذه القضايا الكلية التي تجعل المقدمة في البرهان، إلا والعلم بالنتيجة ممكن بدون توسط ذلك البرهان. فالإنسان منطقيا يعلم أن الواحد هو نصف الاثنين من غير الاستدلال على ذلك بالقضية الكلية، وأن الشيء لا يكون معدوما، وموجودا، فكل شيء لا يكون موجوداً فهو معدوم. فالقضية الجزئية هي القضية الأولى التي ترتسم في ذهن الإنسان، والقضية الكلية ليست إلا تعدادا لأفرادها

[1] - جورج سارتون، تاريخ العلم الإنسية الجديدة، ترجمة وتقديم: إسماعيل مظهر، دار النهضة العربية، مصر، 1961م، ص 165.

الجزئية، وإذا تكلمنا بلغة كارل بوبر، فإن القضية الوحيدة التي يعترف بها علماء الإسلام هي القضية الشخصية، ولقد عمل جون ستوارت مل على الأخذ بالقضية الجزئية باعتبارها المسلك الصحيح الذي يؤدي نتائج يقيينة، أين ينطبق العقل مع الواقع، أو ما يسمى بالمنطق المادي، بالرغم أن علماء الإسلام قد استخدموا كلمة قياس، إلا أنها لم تأخذ نفس المعنى عند أرسطو، فهي تختلف تماما في جوهرها عنده. فإذا كان القياس عند أرسطو ينتقل من حكم كلي إلى أحكام جزئية، أو من حكم عام إلى حكم خاص، فالقياس في منطق علماء الإسلام هو انتقال من قضية جزئية إلى قضية جزئية أخرى بواسطة رابطة بينهما، وهذا ما يسمى بالقياس التمثيلي عندهم، وهنا يتميز المنطق الإسلامي عن المنطق الأرسطي، أما أوجه الاختلاف بين القياس الإسلامي ،والتمثيل الأرسطي هي أن علماء الإسلام اعتبروا أن قياس الغائب على الشاهد موصل لليقين، فيما التمثيل الأرسطي لا يوصل إلا إلى الظن. كما أن علماء الأصول اعتمدوا في قياسهم العلمي على فكرتين أو قانونين: « أولها: فكرة العلية أو قانون العلية لكل معلول علة ،أي أن الحكم ثبت في الأصل لعلة كذا »[1]، وإلى جانب هذا القانون يوجد قانون آخر مهم في المنطق الاستقرائي، ألا وهو قانون الاطراد في وقوع الحوادث، وتفسيره أن العلة الواحدة إذا وجدت تحت ظروف مشابهة أنتجت معلولاً متشابها، فكلما وجدت العلة وجد المعلول، وهذا هو جوهر المنطق التجريبي، وهو النظام الذي يحكم الطبيعة، والذي يطلق عليه بمبدأ الحتمية، إنه اطراد في وقوع الحوادث ،ولقد أشار إلى ذلك الإمام السبكي في كتابه "شرح المحلى"، إذا رجعنا إلى الطريقة الإسلامية نجد أن علماء الأصول يقسمون عملية الاستدلال إلى أربعة أركان: الأصل، والفرع، والعلة، والحكم، والفرع هو عكس الأصل أي ما تفرع من غيره، والعلة هي الصفة الجامعة بين الأصل والفرع، والحكم هو ما ثبت للفرع بعد ثبوته للأصل، والعلة عند علماء الإسلام تختلف تماما عن العلة عند أرسطو، فإذا كان المنطق الأرسطي يعتبر العلة علاقة ضرورية عقلية، فإن العلة عند علماء الإسلام هي علاقة بين حادثتين، وهنا تبرز أهمية العلة في رسم حقيقة المنهج التجريبي، فالعلاقة بين السبب والمسبب ليست ضرورية، فمن غير الواقع الحسي لا يمكن العلم بشيء اسمه العلة، يقول

---

[1]- الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، تحقيق: عبد القادر عبد الله العاني بمراجعة سليمان الأشقر، الطبعة الثانية، طبع من طرف الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، 1992، المجلد الرابع، ص 36.

الغزالي وهو يتكلم عن العلة: « الاقتران بين ما يعتقد في العادة سببا، وما يعتقد مسببا، ليس ضروريا عندنا، بل كل شيئين ليس هذا ذاك ولا ذاك هذا ولا إثبات إحداهما متضمن لإثبات الآخر ولا نفيه متضمن لنفي الآخر، فليس من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر، مثل الري والشرب والشبع والأكل والاحتراق ولقاء النار والنور وطلوع الشمس والموت وجز الرقبة وإسهال البطون واستعمال المسهل وهلم جرا إلى كل المشاهدات من المقترنات في الطب والنجوم والصناعات والحرف »[1]. فالمشاهدة هي الدليل الأوحد على العلاقة بين العلة، والمعلول، فالاحتراق ليس له معنى في غياب النار. إن الدليل الوحيد على العلية هي العادة التي تستمد وجودها، ومعناها من عالم الواقع، واستمرار العادة مرة بعد أخرى ترسخ في أذهاننا جريانها على وفق العادة الماضية. ونفس البحث يتجلى عند الفيلسوف الانجليزي دفيد هيوم(David Hume) في التفصيل في العلة والعلاقة بين الفرع والأصل والحكم بينهما يرتسم المنهج التجريبي الذي سوف يأخذ به كل علماء أوربا، وعلى رأسهم جون ستوارت مل، أما الصورة الأولى هي إطراد العلة، أي كلما وجدت العلة في صورة من الصور ،وجد الحكم، أي تدور العلة مع الحكم وجودا وعدما. فالشوكاني في كتابه ''إرشاد العقول إلى تحقيق الحق من علم الأصول'' يعتبر أن وجود الحكم مقروناً مع العلة كلما ظهرت ظهر، وهذا ما يسميه طريقة التلازم في الوقوع.

أما الطريقة الثانية فهي انتفاء العلة بنفي الحكم، أي تدور العلة مع الحكم عدمًا، وهذا ما يسميه ميل بالتخلف في الوقوع، فإذا انتفت العلة انتفى المعلول، وتعتبر هذه القاعدة في البحث والتي يطلق عليها الدوران، أي أن العلة تدور مع الحكم وجودا، وعدما هي قمة المنهج التجريبي، وهذا ما يتجلى في البحث في علم الطب، فنجد ابن سينا يعتمد عليه كثيرا في أبحاثه الطبية، مما فسح المجال أمام تطويره للطب الذي لم يعد كما كان عند أبوقراط، وذلك يتجلى في كتاب ''القانون''. لقد حظي مسلك الدوران بأعظم الأهمية في أبحاث المسلمين، وإلى جانب هذه القوانين التي ذكرناها، والتي تمثل قمة المنهج التجريبي يوجد قانون التلازم في الوقوع، والتخلف، ومفاده أن العلة إذا حضرت حضر معلولها وإذا غابت غاب كذلك.

---

[1]- الغزالي، تهافت الفلاسفة، تحقيق وتقديم: سليمان دنيا، ط السادسة، دار المعارف، ص 60.

إلى جانب هذه القاعدة توجد قاعدة أخرى تسمى تنقيح المناط، ومفادها أن تكون أوصافا في محل الحكم، فيحذف بعضها عن الاعتبار بالاجتهاد، ويناط الحكم عن الباقي وحاصله بالاجتهاد في الحذف، والتعيين، وهو يقوم على عمليتين الحذف والتعيين. فهو اختيار العلة من بين كثير من العلل اعتماداً على الحذف، وهذا ما نجده متجليا في علم الطب والكيمياء، إنه جوهر المنهج التجريبي. إن هذه القواعد التي اعتمدها مل كانت موجودة في المنهج الذي اعتمده علماء الإسلام، وهذا يتجلى في الأبحاث التي قام بها علماء الأصول، وكذا العلوم الطبيعية التي يبحث فيها علماء الإسلام، فهناك وثائق مختلفة تثبت أن المسلمين استخدموا طرق التحقيق التجريبية في كافة أبحاثهم.

التجربة هي أساس المنطق التيمي:

إن ابن تيمية يولي اهتماما كبيرا للتجربة، إذ في غياب التجربة تغيب المعارف، فالذي يكوّن المعارف على مستوى العقل هي التجربة، إن معرفة الحد يجب أن يسبقه معرفة بمفردات الألفاظ، وما تدل عليه المعاني، والعقل يقوم بمطابقة الألفاظ التي سمعها على الألفاظ التي يدركها والتي استفادها من عالم الواقع الحسي بفعل الممارسة، ولكي يتمكن السامع من فهم الحد لا بد عليه من معرفة اللفظ الذي يدل على هذا المعنى الموضوع له، ومن ثم يمتنع أن نقول أن تصور الأشياء قد حدث بسماع الحد. ويمكن للإنسان ألا يصل إلى الإحساس بالموجودات إما بحواسنا الظاهرة: كاللون، والطعم، أو بحواسنا الباطنية: كالجوع، والبغض، والحب، وكلها لا تحتاج إلى حد.

إن ابن تيمية قد وصل إلى هذه الحجة من الرازي، وهي من حجج الشكاك، وهذا ما ذكره سامي النشار في كتابه ''مناهج البحث عند مفكري الإسلام''، حيث عمل ابن تيمية على نقد المنطق الأرسطي ابتداء من الحد، وانتهاء بالقياس، ومن ثم عمل على تأسيس منهج استدلالي شبيه بالمنهج الاستقرائي الحديث، فرفض حصر المقدمات في العدد، كما وضعه أرسطو فيمكن للمقدمات أن تزيد أو تنقص، ومن ثم عمل ابن تيمية على رفض القياس الأرسطي الذي يعتبر أن القضية الكلية، هي مادة البرهان، واعتمد القياس التمثيلي، كمنهج يؤدي إلى الحقيقة وأساسه القضية الجزئية الموجودة في الواقع الحسي، وفي هذا يقول ابن تيمية: « وأنهم يعظمون قياس الشمول ويستخفون بقياس التمثيل

ويزعمون أنه إنما يفيد الظن، وأن العلم لا يحصل إلا بذاك، وليس الأمر كذلك، بل هما في الحقيقة من جنس واحد قياس التمثيل الصحيح أولى بإفادة المطلوب »[1].

إذاً المنطق التيمي لا يعتمد على قياس الشمول أي القضية الكلية، إن هذه القضية معلومة من حيث أفرادها مسبقا، فهي لا تفيد شيئا جديدا، فمعناه أن هذه القضية بديهية لا تحتاج إلى برهان، فالقضية الوحيدة التي يعترف بها ابن تيمية، هي القضية الجزئية التي تعني علاقة المحسوس بالمحسوس، وفي موضع آخر من كتاب الرد على المنطقيين يتكلم عن التجربة بأنها تحصل بنظرة، واعتبار، وتدبر، كمحصول الأثر المعين دائرا مع الأثر المعين دائما»، إذن التجربة هي التي تؤسس للمعرفة، والإنسان حسب التفكير التيمي قد يستعين بالسبر، والتقسيم حتى يتمكن من عملية إزاحة كل الاحتمالات التي تؤسس للمعرفة بالعالم الخارجي بواسطة نفي المزاعم للوصول إلى العلة الحقيقية. كما أن ابن تيمية يرى أن تكرار اقتران أحد الأمرين بالآخر، يعني به السبب والمسبب، والشعور بالتجربة إما يتم بالفرد نفسه أم بالغير.

فتكرار الاقتران أيضا يشترك فيه ما تكرر بفعله وما تكرر بفعل غيره، على حد تعبير ابن تيمية، كيف تحصل التجربة عند الإنسان؟ ذلك سؤال جوهري في المنهج التيمي إنه دائما ينطلق من هدي القرآن فالعالم الخارجي هو مصدر المعرفة، يقول الله تعالى:

﴿ قُلِ انْظُرُوا مَاذَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ (سورة يونس، الآية 101)، فبواسطة التجربة يلتقي الحس مع العقل، فتحصل المعرفة، ويضرب مثلا على ذلك بالناس أجمعين قد علموا أن شرب الماء يحصل معه الري، وقطع العنق يحصل معه الموت، والضرب الشديد يولد الألم، إن هذه الأمثلة كلها تمثل قضايا تجريبية، فإذا كان شرب الماء يحصل معه الري فإنها قضية مدركة في الحس لأنها تجربة محسوسة، وهذه القضية لا تدرك بالحس وحده، بل بالحس والعقل، فيجب أن نعلم بحواسنا حالة معينة بسبب نتيجة معينة، لنعلم بذلك بعقلنا أن كل من يتعرض لمثل هذه الحالة، فهو يتعرض لنفس النتيجة، وهنا يلتقي جون ستوارت مل مع ابن تيمية، وهذا ما يطلق عليه بقانون العلية. ويوضح الشيخ مفهومه للحس والتجريب، إذ يعتبر أن الحس المقرون بالعقل من فعل الإنسان، كالأكل، والشرب،

---

[1]- ابن تيمية، الرد على المنطقيين، حققه: شرف الدين الكبتي، راجعه: محمد طلحة بلال منيار، مطبعة مؤسسة الريان، ص 276.

وتناول الدواء، يسمى تجريبيا، وإن كان خارجا عن قدرته كتغير أشكال القمر عند مقابلة الشمس يسمى حدسيا، ويدافع ابن تيمية عن التواتر في التجريب، وهذا ضدا للقضية الكلية، وعملا بقياس الغائب على الشاهد، والدليل على ذلك أن هناك عددا من المحسوسات المعروفة من نباتات وحيوانات قد توجد في أماكن دون غيرها، وتكون معروفة فقط عند الناس الذين رأوها وغير معروفة لدى من لم يشاهدها، ثم بعد ذلك تعرف للفئة التي كانت تجهلها بفعل الخبر المتواتر، وهذا الخبر قد يكون المشتركون فيه أكثر من المشتركين في الرؤية، ويرد ابن تيمية على من ينكر هذا النوع من الاستدلال، إن عدم العلم ليس علما بالعدم، وعدم الوجدان لا يستلزم عدم الوجود، ولقد عمل ابن تيمية على تبيان أن الاستقراء يؤدي إلى الحقيقة عملا بعمليتين العلية وقانون الاطراد في وقوع الحوادث، أي أنه إذا كان الاستقراء يستطيع أن يصل إلى العلاقات الثابتة الكلية، ذلك لأنه يستند إلى الاعتقاد بأن حوادث الطبيعة متناسقة، ومطردة فالعلة تلازم الحكم وجودا وعدما، فالعلة مطردة عند ابن تيمية، أي كلما وجدت العلة في صورة من الصور وجد الحكم، وتدور العلة مع الحكم وجودا وعدماً، فكلما ظهرت العلة ظهر الحكم، هذا يعني أن الظواهر والحوادث التي شاهدناها في الماضي والحاضر تتكرر بمجرد توفر شروطها ،وهذا ما سمي بقانون الحتمية في العصر الحديث.

إن مصدر العلة عند ابن تيمية هي التجربة الإنسانية، فالمنطق لا يمكن أن يكون سبب نتاج فكرة العلية، فهي ليست فكرة قبلية راسخة في الذهن، ولكن بالملاحظة المتكررة بين ظاهرة، وأخرى، رسخت وتعززت في الأذهان. فما هو سابق يسمى دائما بالعلة وما هو تابع يسمى بالمعلول، يقول ابن تيمية: « فلا يكفي أن توجد العلة لكي تنتج المعلول بل يجب إثبات العلة والتحقق من أنها فعلا العلة الفاعلة التي أنتجت الأثر »[1]، لقد عمل ابن تيمية في منهجه بإثبات العلل عن طريق التجربة التي هي عنده الدوران، والتقسيم، فإذا ثبتت له بالتجربة كانت علة صحيحة، وإذا لم تثبت ننكرها ونخطئوها، وهذا ينفي الفرض المطروح مسبقا.

من ثم يبقى التصور التيمي دليلا على منطق تجريبي مخالف تماما للمنطق الأرسطي الذي كان يوجه العلوم في العالم الأوروبي إلى غاية عصر النهضة، أين تظهر أهمية المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية، مما سوف يفسح لها المجال أمام التطور والازدهار.

---

[1]- ابن تيمية، الرد على المنطقيين، مرجع سابق، ص 209.

الحسن بن الهيثم والمنهج التجريبي:

منذ القرن التاسع الميلادي الموافق للقرن الثالث الهجري بدأت مرحلة النقل والترجمة للعلوم ،والحضارات القديمة، وبلغت أوجها في بيت الحكمة، وانتقل المسلمون بعد ذلك من مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع، أين تأصل البحث في مختلف العلوم والمعارف، فلقد ظهرت آراء ومفاهيم جديدة لم تعهدها الحضارات القديمة، فشهدنا تطورا كبيرا في مجال العلوم الطبيعية والرياضية، فلم تبق العلوم على ما وصلت إليه أثناء عملية الترجمة، « وفي حقل العلوم الطبيعية كالفيزياء، والكيمياء نقل الباحثون العرب هذه العلوم من مجرد آراء وتأملات فلسفية عند اليونان، ومن ممارسات عملية تقنية (تكنولوجية) في الحضارات القديمة مثل حضارة واد الرافدين ووادي النيل إلى طور العلم الصحيح بإدخالهم عنصر التجربة والاختبار والملاحظة »[1].

يعتبر الحسن بن الهيثم من اكبر علماء الطبيعة والرياضيات في القرون الوسطى، ولد في البصرة سنة 965م الموافق لـ 354هـ وتوفي في القاهرة في عام 1020م الموافق لـ 411هـ. عاش ابن الهيثم في عصر شهدت فيه العلوم ازدهارا في مختلف فروعها؛ كالفلسفة، والرياضيات، والطبيعيات، وكان يعرف عنه موقفه من الحقيقة، إنها واحدة والاختلاف فيها ناتج عن السبل التي تسلك في البحث عنها، ومن أعظم الكتب التي خلفها لنا ابن الهيثم هي ''تنقيح المناظر لذوي الأبصار والبصائر'' الذي كان له أثر كبير على روجيه بيكون(Roger Bacon) وعنوانه باللاتينية "Thesaurus Optic".

إن المنهج التجريبي بادٍ في أبحاث ابن الهيثم إذ قام بتحرير العلوم من الكيفي « إن هذا الربط بين علم الطبيعة والرياضيات هو الذي حرر العلوم الصحيحة من الكيف، كما كان الأمر عند أرسطو وفلاسفة القرون الوسطى، وجعلها تنطبع بالطابع الكمي مفسحا لها المجال في اكتشافات

[1]- طه باقر، موجز تاريخ العلوم والمعارف، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2004، ص 169.

العصور الحديثة »[1]. لقد اعتمد ابن الهيثم المنهج الاستقرائي الإنبريقي في أبحاثه، ويقول وهو يتكلم عن كيفية الإبصار « نبتدئ في الجزئيات، ونلتقط باستقراء ما يخص البصر في حال الإبصار، وما هو مطرد لا يتغير وظاهر لا يشتبه من كيفية الإحساس، ثم ترتقي في البحث والمقاييس على التدريج والترتيب، مع انتقاد المقدمات والتحفظ في النتائج، ويجعل غرضنا في جميع ما نستقرؤه ونتصفحه استعمال العدل لا إتباع الهوى، ونتحرى في سائرها ما نميزه وننتقده طالباً الحق لا الميل مع الآراء، فلعلنا ننتهي بهذا الطريق إلى الحق الذي يثلج الصدر»[2].

يبدو جليا من هذا القول أن ابن الهيثم كان يطبق المنهج الاستقرائي في أبحاثه، فعلى العالم، وهو يبحث عن الحقيقة كأن يتجرد من كل الآراء السابقة ،وهو ما أطلق عليه بإتباع الهوى، وبذلك يكون موضوعيا. كما أن الحقيقة العلمية حقيقة تمتاز بالنسبية، فهي غير ثابتة وهنا يكون ابن الهيثم قد تفوق على فرنسيس بيكون(Francis Bacon) أصالةً وقدرةً، وكان ابن الهيثم يطلق على التجربة بـ الاعتبار، وسمَّى من يقوم بالتجربة بـ المعتبر، فكتاب المناظر يعكس بقوة المنهج التجريبي، ومن ثم تبقى الأسبقية لهذا العالم في استعماله للمنهج التجريبي الذي كان مصدره المتكلمون وعلماء الأصول، كما ذكرنا ذلك سابقاً مع ابن تيمية.

لقد اكتفينا في هذا البحث بذكر عالمين مسلمين هما: ابن تيمية، وابن الهيثم، ولا يفوتنا ذكر جابر بن حيان الذي هو الآخر اهتم بالمنهج التجريبي، اعتمد فيه على قياس الغائب بالشاهد، وهو ما أطلق عليه الاستدلال بآثار الغير، وكذلك يسمي جابر بن حيان دلالة المجانسة بالأنموذج، لأنها تقوم على استدلال بالنموذج جزء على أنموذج جزئي آخر أو بنماذج جزئية للتوصل إلى حكم كلي، وهو ما يقابل في المنهج الاستقرائي المعاصر بالوقائع المختارة، وهذا يتجلى في كتابه "الخواص الكبير". بالرغم من أن كثير من المؤرخين يرجع الفضل في اكتشاف المنهج التجريبي إلى فرنسيس بيكون، الذي كتب في عصر النهضة الأوروبية الحديثة كتابه المشهور "الأورجانون الجديد" ليعارض كتاب أرسطو "الأورجانون القديم". يشهد تاريخ الفكر البشري مما لا شك فيه أن علماء الحضارة الإسلامية كانوا

---

[1]- حميد موراني، تاريخ العلوم عند العرب، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثانية، ص 180.

[2]- مصطفى نظيف، الحسن ابن الهيثم بحوثه كشوفه النظرية، القاهرة، 1942، الجزء الأول، ص 31 إلى 77.

أسبق في إنتاج المنهج التجريبي، فقد استطاعوا أن يميزوا بين الظواهر المادية الحسية، والظواهر العقلية الخالصة، لهذا لم يجد المنطق الأرسطي ترحيبا في وسط علماء الإسلام، ذلك لأنه منطق مخالف تماما لطبيعة العلوم الطبيعية، وهذا ما تفطن له علماء الإسلام، ومن ثم فنحن في حاجة ماسة إلى إعادة قراءة تراثنا بأسلوب العصر حتى تتجلى مقومات وخصائص هذا التفكير الذي ظل يحتل الصدارة لعدة قرون من الزمان.

قائمة المصادر والمراجع.

1- سورة المائدة، الآية 48.

2- سورة يونس، الآية 101.

3- ابن تيمية، الرد على المنطقيين، حققه: شرف الدين الكبتي، راجعه: محمد طلحة بلال منيار، مطبعة مؤسسة الريان.

4- الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، تحقيق: عبد القادر عبد الله العاني بمراجعة سليمان الأشقر، الطبعة الثانية، طبع من طرف الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، 1992، المجلد الرابع.

5- الغزالي، تهافت الفلاسفة، تحقيق وتقديم: سليمان دنيا، ط السادسة، دار المعارف.

6- جورج سارتون، تاريخ العلم الإنسية الجديدة، ترجمة وتقديم: إسماعيل مظهر، دار النهضة العربية، مصر، 1961م.

7- حميد موراني، تاريخ العلوم عند العرب، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثانية.

8- عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الثانية، 1977.[1] -

9- طه باقر، موجز تاريخ العلوم والمعارف، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2004.

10- مصطفى نظيف، الحسن ابن الهيثم بحوثه كشوفه النظرية، القاهرة، 1942، الجزء الأول.

11- ARMAND CUVILLIER, Nouveau vocabulaire philosophique, Edition Arnon colin, 1956.

القضايا النقدية في كتاب البديع
لابن المعتز

د. منصوري عبد الوهاب
كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة سيدي بلعباس

ألف ابن المعتز كتابه . البديع . ليظهر أن المحدثين ساروا على مذاهب القدماء في أشعارهم، وأن البديع فن معروف لدى الشعراء القدماء وقد تجلى ذلك واضحا في أشعارهم وقد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن الكريم، واللغة، وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون: البديع ليُعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأُعرِب عنه ودُلّ عليه))[1] وبذلك عدّ ابن المعتز أول من وضع كتابا في البديع،جمع فيه كثيرا من فنون البديع وبحث العناصر التي تزيد الشعر جمالا وحسنا محرزا ما يذهب إليه بالشواهد.

كان ابن المعتز شاعرا من شعراء المحدثين قبل أن يكون ناقدا أو مؤلفا، وعاش في فترة ساد فيها نقد اللغويين والنحويين المتعصبين للقديم، والمدافعين عنه والرافضين للجديد و ((في خضم التقاليد النقدية والشعرية العريقة، وفي جو مفعم بتمجيد القيم التعبيرية القديمة، ظهر كتاب البديع لابن المعتز،ليعلن ثورته على أنصار القديم لا على القدماء،وليدفع الضيم عن فئة الشعراء المحدثين الذين بدأوا يتجاوزون الوضع الشعري القديم ويستشرفون آفاق مستقبل شعري بدأت تباشيره تلوح في الأفق في تلك الفترة ويعلن ابن المعتز في النهاية انضمامه لطائفة المحدثين))[2] لقد حاول ابن المعتز أن يقترب من النص الشعري أكثر ليقرأه من خلال مقومات نصيه وهو يكثر من التمثيل للمقوّم البلاغي الواحد شعرا ونثرا ليقربه من المتلقي، ويكون بذلك قد أسس ((لوجود مقياس جديد في النقد الأدبي هو المقياس البديعي الذي أخذ يقيس الأدب بما يرد فيه من بديع لا يكتسب صفة القبول والحسن حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه بحيث لا يبغي به بدلا، ولا يجد عنه حولا، أي أن المعنى هو الذي يقود البديع نحوه، لا أن يقود هو المعنى إليه، فما طابق هذا المقياس منه

فحسن مقبول،وما شذ عنه فقبيح مرفوض))[3] وذلك مقياس ينضاف إلى المقاييس الأخرى التي اعتمدت قبله.

هذا البديع الذي يزيد الشعر رونقا وبهاء هو غاية ما يطلب ابن المعتز في النص الشعري دون مبالغة. ولذلك فالشواهد التي قدمها دليلا على هذا النوع، تنم عن ذوق رفيع، يتمتع به هذا الشاعر الناقد.ولا شك أن ذوقه بوصفه شاعرا ساعده للوصول إلى غايته، حين استعرض أشعار القدماء والمحدثين ليوجههم للوجهة ((السلبية فيه والدعوة إلى استخدام أبوابه وفنونه استخداما معتدلا دونما إسراف أو إفراط، شأن أبي تمام في بعض شعره الذي أساء فيه استعمال هذا الفن))[4] فهو يدعو إلى استخدام البديع دون الإكثار منه إكثارا يؤدي إلى التعقيد والتكلف يضر بالعملية الإبداعية. ويُفهم من كلام ابن المعتز أن الشعر العربي لم يكن يعتمد على البديع ((مما يعني أن الشعر يمكن أن يستغنى عن البديع ويظل . مع ذلك . شعرا مستوفيا أركان الشاعرية الحقة... والبديع في نظر النقاد القدماء غالبا، لم يكن شيئا جوهريا في إبداع الشعر أو اختراعه وأنه كان يضاف عن وعي إلى الشعر لإكسابه شيئا من الجمال))[5] فالاستعمال المفرط لأسلوب البديع في الشعر هو الذي لفت انتباه النقاد وأدّى إلى تأليف كتب مستقلة فيه. وعلى الرغم من أن قضية القدماء والمحدثين كانت هي المحرك الأساس لكثير من القضايا النقدية، فإن كتاب ابن المعتز كان مبنيا ((على موقف من قضية نقدية هامة أثيرت في القرن الثالث عندما قام جماعة من الشعراء . أغلبهم من أصل غير عربي . وجهوا عنايتهم إلى الصياغة الشعرية وأشكال التعبير والتصوير الفني، لم تخل نزعتهم هذه من روح عدائية تجاه . عمود الشعر . أملتها خلفيات . إيديولوجية . عرقية حضارية عرفت في تاريخ المجتمع العربي الإسلامي بالشعرية .ونجم عن ذلك خلاف طويل (...) كان في ظاهره أدبا أطلقوا عليه . خصومه القدماء والمحدثين . إلا أنه كان يخفي صراعا حضاريا هائلا أفرزته تركيبة المجتمع المعقدة والمتوترة بسبب إقبالها على فترة تحوّل هامة واحتوائها خليطا من الأجناس والحضارات والآداب))[6]، وهو الأمر الذي جعل حمادي صمود يرى أن الأسباب الرئيسية إلى تأليف كتاب البديع لابن المعتز هي أسباب نقدية لا بلاغية، وإن كانت هذه الأسباب توضح مقدرة ابن المعتز على المزج بين النشاطين في معالجة ذلك الصراع ومجاهله.

حاول ابن المعتز في كتابه البديع الإحاطة بمختلف الظواهر الأسلوبية التي أصبحت تفرض نفسها في تشكيل اللغة الشعرية العربية. وإن اشتغال ابن المعتز على المتن الشعري والنثري ومعالجته للمواضيع الواردة فيه كالاستعارة والتجنيس والمطابقة،هو ما أطلق عليه البديع والالتفات والاعتراض والرجوع وحسن الخروج (...) وهو ما سماه بـ . محاسن الكلام . إذ كان هدفه النظر ((في مقومات الكلام الأدبي ذات الطبيعة المجازية البيانية والإيقاعية الدلالية بوصفها البديع الذي يرتفع به الخطاب الأدبي، شعره ونثره إلى مستوى الفن الرفيع))[7] كان ابن المعتز مشدودا للبديع بوصفه فنا شعريا ممتازا، أو طريقة ناجحة في الأداء الشعري. ولهذا عدّ نفسه أول من اعتنى به وجمع مسائله ورتب أبوابه، ولكنه في الوقت نفسه يرفض الإكثار منه والإسراف في استعماله، لأن ذلك يقود إلى التكلف. ولذلك عاد ابن المعتز في مقدمة كتابه البديع إلى جذور الأدب العربي بشعره ونثره ليصل إلى أن استعماله من قبل المحدثين ليس عيبا، وإنما العيب عند هؤلاء، يكمن في الطريقة التي استخدم فيها البديع عندهم وقد ((أوضح ابن المعتز كيف أن استخدام هذه الوسائل البديعية كان في التراث يتفق مع طبيعة التجارب النفسية التي يعبر عنها الشعر، والبيان العربي، ولذلك تأتي متسقة في التعبير، متآزرة مع كافة العناصر اللغوية والجمالية الأخرى، وغير ناتئة عن السياق، وصانعة لنفسها وجودا خاصا داخل الأداء اللغوي أو الأداء النفسي على حدّ سواء))[8] فتغدو منسجمة لا نشاز فيها.

وضع ابن المعتز قواعد البديع مقدما الشعر الجاهلي أنموذجا الذي يجب أن يحتذى ويتبع. ومادام هذا الفن "البديع" يتألف من هذه الأبواب التي ذكرها، وأنها كانت ترد قليلة في الشعر القديم فكذلك يجب على المحدثين أن يقتصدوا ويقللوا من استعمالها ويقتفوا أثر هذا الشاعر القديم الذي كان يكتفي من هذا الفن ((بالبيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتي نادرا))[9] فالمطلوب من المحدثين إذن في رأي ابن المعتز التقليل من وسائل البديع لأنه الأفضل، والإكثار منه يؤدي إلى الإسراف والإفراط ومعنى هذا أن ابن المعتز لازال مرتبطا بالنقد العربي القديم الذي كان يرى في الشعر القديم الأنموذج للكمال الشعري.

ليس عيبا أن يستعين الشاعر بالبديع وغيره ليرقى بإبداعه، فالتجربة الشعرية الطويلة علمت الحياة العربية ((أن الشاعر صانع حاذق ولكنه يكون أشد حذقا عندما يخفي آثار الصنعة، وينفض عناء الإبداع عن قصيدته، ويرسلها كأنها شعر من ذلك الطراز الذي يمنح أن يقال فيه: إنه شعر صنع نفسه بنفسه، حتى شعر أبي نواس ذلك التنقل المسترسل العذب تكمن وراءه قدرة هائلة على تصنيع الشعر، ومزج موسيقاه، واصطياد صوره النادرة (...) لذلك لم يكن مفاجئا أن . يصنع . أمثال مسلم شعره، ويرصعه بهذه البديعيات، ولكن كان مفاجئا وصادما للذوق هذا التصنع الهائل الذي يتخذه أبو تمام في شعره،مناقضا لطبيعة التجارب الشعرية))[10] قد يُفهم من هذا القول أن ابن المعتز قد وضع حدودا للبديع المحدود وقد ظلت معتمدة في الشعر الجاهلي، ويُفهم أيضا أن أساليب البديع التي استعملت في أشعار المحدثين كانت مخالفة للشعر المعترف به، فهي لا تزيد عن زخارف زائدة، قد تضر أكثر مما تنفع. فالاستعانة بالبديع في رأي ابن المعتز تكون في حدود ما يتطلبه الإبداع، لأن التكثير منه يؤدي بالإبداع الشعري إلى خنق الفطرة والعواطف الصادقة فثمة ((فرق واضح لدى الإنسان العربي في ذلك الحين بين صناعة الشعر، والتوفر على ترقية وسائله، وترقيق موسيقاه، ومنح معجمه كثيرا من أسباب الإيحاء والقدرة على التصوير، واختلاف نفسية المتلقي وبين هذا التكلف البديعي الذي كاد أن يفض إلى البعث، بل إنه بالفعل قد أفضى إلى كثير من مظاهر العبث اللغوي عندما استلمه الأدباء والشعراء الفارغون في عصور الانحدار العربي))[11] فابن المعتز كان يرغب النفاذ إلى جوهر العملية الإبداعية من خلال الفنون البديعية، والتجويد الفني في اللفظ والمعنى، ولكن مع هذا كله لم يستطع كتاب ابن المعتز ((أن يقدم لنا مفهوما محددا العملية الخلق الأدبي التي يذوب فيها الشكل الخارجي في المضمون ذوبانا كاملا، كما لم يستطع أن يوضح لنا العلاقة الحية بين التعبير والجمال، أو ما يسمى بالتعبير العاري والتعبير المزخرف بل لقد بدا من دراسة أنه يفصل بينهما ضرب من الصنعة والتزويق وليست جزءً لا يتجزأ من المعنى))[12] وذاك أمر طبيعي فمسألة البديع وعلاقاتها بالتجربة الشعرية ما زالت تخطو خطواتها الأولى,

الهوامش:

[1] ابن المعتز، كتاب البديع، تح، عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، 2001، ص. 9

[2] محمد أديوان، سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، ص. 23

[3] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص. 399

[4] محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي وقضاياه، ص. 123

[5] عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1989، ص.57

[6] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص. 378 . 379

[7] رحمن غرقان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص. 68

[8] أنس داود، في التراث العربي نقدا وإبداعا، ص. 76 . 77

[9] ابن المعتز، كتاب البديع، ص. 10

[10] أنس داود، في التراث العربي نقدا وإبداعا، ص. 77 . 78

[11] أنس داود، في التراث العربي نقدا وإبداعا،، ص. 78

[12] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار النهضة العربية، لبنان،د.ت، ص. 262

أسس نشأة البلاغة عند العرب

أ.لراك آمال
كلية الآداب و اللغات والفنون
جامعة سيدي بلعباس

كانت البلاغة في العرب إحساسا فطريا محضا ، فتفطنوا إلى النواحي و الأدوات البلاغية في مرحلة مبكرة ، دون أن يميزوا بين أضربها ، و إنما باعتبارها وسائل وأساليب تعبيرية قائمة في بنية التراكيب ، فإذا أبدع الشاعر في تأليف صورة ، أو أجاد في إنشاء كلام ،وجد الاستحسان –مباشرة– من عند المتلقي ، مع أنهم لم تكن لهم معرفة بهذه الصور وعناصرها و مكوناتها ولكن على سجيتهم ، و بصدق حسهم و صفاء ذهنهم ، يدركون أن المبدع قد تجاوز مألوف القول و جريان العادة[1].

و بهذا كانت بداية الدرس النقدي و البلاغي ، برصد أوجه الحسن في الأداء الفني ، حيث قام هذا الدرس على وصف النماذج الراقية للشعراء و الناثرين ، و قبل هذا ،النموذج القرآني باعتباره المثل الأعلى في الأداء الفني الذي يصل إلى حد الإعجاز ، فلقد كان توجهه –إذن– إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي ، الذي ليس له من هدف إلا التبليغ ، فأدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام ، و مجال البحث ، ووركز الثقل ،و بذلك ركزوا على فروق الكلام النوعية ، و لم يهتموا بالمألوف منها [2]. و لقد كان القرآن الكريم المصدر العظيم و المتميز في نشأة البلاغة العربية ،" وكان له الدور الفعال في تشكيل مسار البحث البلاغي"[3] ، حيث كانت محاولة فهم النص القرآني ، و دفع الشبهات و المطاعن عنه ، سبيلا إلى التوصل إلى كثير من الظواهر الأسلوبية التي عرفتها البلاغة العربية ، و استقرت عليها فيما بعد[4] .

و كان لقضية الإعجاز عطاؤها في إثراء البلاغة ، من خلال سعي العلماء إلى الكشف عن وجود الإعجاز البياني للقرآن الكريم ، و رد مزاعم الطاعنين و المشككين فيه [5].

و هناك مصدر ثالث استند منه البحث البلاغي ثراءه ، تمثل في بعض الكتب التي ألّفها أهل الأدب و البلاغة و النقد ، بدافع فني ، هو تقديم صورة للبيان العربي في مستوياته الرفيعة ،و وصف فنونه التي جرى عليها ، سواء في الشعر أو النثر[6].

و البلاغة في أي لغة من اللغات ، لم تنشأ من فراغ ، و إنما تبلورت بعد تأمل طويل وفحص عميق لأساليب التعبير في الأعمال الأدبية المختلفة[7] ، و كان النقد الأدبي من لأهم العوامل في إيجاد علم البلاغة العربي ، حيث أفاد العلماء من مجموع الملاحظات والأحكام النقدية و أحالوها قوانين و أصولا ، و دونوها في فصول مختلطة بالنقد حينا ، ومنفصلة عنه أخيرا[8] ، و قد عاش النقد و البلاغة ممتزجين ، و سار جنبا إلى جنب ، قبل أن ينفصلا ، و يتحول كل منهما إلى علم مستقل بذاته ، و هذا الاختلاط بين مسائل العلمين طبيعي ، ما دام موضوعهما واحدا ، هو النصوص الأدبية حيث يتوصل بهما إلى معرفة فن القول الجميل ،و الكشف عن أسرار البيان و الإبداع .

فكل من النقد و البلاغة يدور حول تحقيق الصدق و القوة و الجمال في الأداء و التعبير ، فالبلاغة تأخذ بيد الأديب و تهديه إلى الصواب ، و النقد يوقفه على ما أصاب من حسن ، و ما وقع فيه من قبيح ، فهما متحدان موضعا و غاية و إن افترقا من وجوه[9].

فمن معاني البلاغة "معرفة الخصائص التي تؤثر في الناس بطريق البيان ، أو القول الجيد "[10]. فهي ترشد بقواعدها إلى الطرق و الوسائل التي تجعل الكلام نافعا مؤثرا ، فهي أقرب إلى الناحية الفنية ، حيث أن قواعدها توجه إلى الإنشاء الصحيح ، و إلى الطرق المختلفة لتأليف الكلام الممتاز بالإفادة و قوة التأثير[11]، فللبلاغة –إذن – جامبان ، التعليم و التأثير ،" و هي علم تعليمي ، أما النقد فعلم وصفي "[12]، كما تعني البلاغة بالأسلوب ، بحيث ترسم للكاتب أو القائل خطة الأداء قولا و كتابة[13].

البلاغة مرتبطة بالقراء و السامعين ، فتدفع المتكلم إلى مراعاة حاجاتهم الثقافية ومستواهم الاجتماعي ، و ما يحيط بهم من مؤثرات[14]، أي أن يكون الكلام مطابقا لمقتضى حالهم فهي –إذن– إيجابية ، سابقة الكلام ، في حين يأتي النقد متأخر الوظيفة[15].

و البحث البلاغي عندما يتناول الكلام في التراكيب ، إنما يعني بما نتج منه عن وعي و إدراك و ذلك لا يكون إلا ممن أُتيَ قدرة بلاغية معينة[16] ، و بذلك حقق البحث البلاغي لنفسه نوعا من التعالي على ما كان مطروحا في البحث اللغوي ، لأنه تجاوز القدرة اللغوية إلى الطاقة الإبداعية التي تستطيع اختراق الدلالة الوصفية ، و تجاوز التشكيلات المعجمية ، إلى تأليف و تكوينات صياغية جديدة [17].

لقد انطلق البلاغيون من أساس نظري هو " أن مهمة الوصف التعبيري أن يحدد الإجراءات التي تحول الصياغة المنطوقة إلى ناتج دلالي ، و بمعنى آخر : تفسير الإنتاجية الكلامية اعتمادا على قدرة المتكلم الفعلية ، و إدراكه الكامل للإمكانيات الغوية "[18] ، ولذلك تجاوز البحث البلاغي مسألة

"الصواب و الخطأ" ، "إنها ليست مجالا للتمايز والمفاضلة ، و لأن البلاغة ليست معنية بتقويم اللسان"[19] ، و اتجه إلى العملية الإبداعية ، متتبعا التراكيب في مستوياتها المختلفة ، و ربط هذه المستويات بالإمكانات التي تقدمها اللغة للمتكلمين ، و ربطها بالدوافع الداخلية ، باعتبار أن هدف الصياغة الأدبية هو التعبير و التأثير معا[20].

و غاية البلاغة من هذه الدراسة ، يغلب عليها الاتجاه إلى القوة الفكرية ، و إقناع العقل إقناعا جزئيا قائما على ذكائه أو بلادته ، و على شكه أو إنكاره. و ليست غاية البلاغة المراد من الكلام ، وفقا على تغذية الفكر و حده ، فهناك قوى نفسية أخرى تعني البلاغة بها لتغذيتها و تهذيبها ، كقوة الانفعال ، و قوة الإرادة[21].

و إذا كانت البلاغة –في ناحيتها النظرية– علما من العلوم الأدبية ، فإنها من الناحية الفنية في حاجة إلى علوم أخرى تُعد وسائل لها ، و يجب أن يقوم كل منها بواجب أولي في الإنشاء البليغ ثم يتقدم الفن البلاغي بعد ذلك ، ليتم ما عليه من حسن التعبير ، ومطابقته لمقتضى الحال[22] ، و أهم هذه العلوم : النحو و المنطق ، فالأول يرشدنا إلى بناء الكلمات و العبارات ، و بيان علاقتهما و يهدينا إلى تكوين التراكيب السليمة و الربط

بينهما ، و الثاني يعلمنا طرق التفكير الصحيح[23] ، ثم تأتي مهمة الفن البلاغي ، المتمثلة في الترتيب ، و التوضيح و الملائمة و الإجادة .

البلاغة –إذن– "علم و فن ، نظرية و تطبيق ، تقنية بلاغية ، و كلام بليغ ، و منه يجب التفرقة بين المعرفة البلاغية من جهة ، و توظيف هذه المعرفة في إبداع الأدب و نقده من جهة أخرى"[24] ، أي فهم جانبيها : العلماني ، و الفني الجمالي .

تجديد البلاغة العربية :

قام عدد من البحاثة العرب المحدثين –في القرن الماضي – بمحاولات ل "تجديد البلاغة " وذلك بربطها بالدرس الأسلوبي الحديث ، و كان ذلك نتيجة لإطلاعهم على مستجدات الدراسات الغربية في مجال العلوم اللغوية :

إعجاز القرآن و البلاغة النبوية لمصطفى صادق الرافعي :

هذا الكتاب شامل جامع لكل ما يصل بقضية الإعجاز ، ركز فيه الرافعي على ما يتصل بلغة القرآن و ما يتصل ببلاغته ، و يكشف عن أوجه الإعجاز فيه [25] ، و تناول في ثنياه بحث الأسلوب و خصائصه ، و ربطه بالنفس الإنسانية ، و بالجانب الواعي للمبدع في اختيار أسلوبه .

غير أنه يبدو شيء من الغموض و الاضطراب ، و القصور في فهم الرافعي للأسلوب ، وكثير من الانطباعية في تحديد مفهومه ، و ما يتصل بصياغة الكلام و تركيبه[26].

دفاع البلاغة ل: أحمد الحسن الزيات:

في هذه المحاولة لدراسة الأسلوب "وقف الزيات موقفا وسطا بين التمسك بالقديم و تقبل الجديد[27] ، مهتما في دراسته بثلاث عناصر : المبدع ، المتلقي ، الأسلوب ، و ربط بين هذين العناصر الثلاثة .

و قد جمع الأسلوب في ثلاثة صفات ، لابد منها لتوفير البلاغة :

الأصالة

الإيجاز

التلائم[28]

و تعرض الزيات –في هذا البحث– لقضية الشكل و المضمون ، بدا فيها مؤيدا لأصحاب الصياغة الشكلية .

كما ربط بين الأسلوب و الشخصية ، متأثرا بنظرية "بيفون"[29]، الأسلوب هو الرجل" "أو الأسلوب من الرجل نفسه"

الأسلوب عند أحمد الشايب :

ألف الشايب هذا الكتاب سنة **1939** و هي محاولة أخرى ، تنضاف إلى المحاولات السابقة في دراسة و بحث الأسلوب ، أو كما يدل عليه عنوانها : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية جمع فيها – هو أيضا– بين ثقافته الأدبية ، التي اكتسبها من التراث العربي ، و ما اطلع عليه من الدراسات النقدية الغربية الحديثة .

يحاول الشايب في هذا الكتاب دراسة البلاغة العربية بوضع جديد حتى "تساير الدراسات الأدبية الأخرى في عصرنا الحديث"[30].

" وتلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها : العلمية و الإنسانية"[31].

و في هذه الدراسة حصر الشايب البلاغة العربية في بابين : الأسلوب و الفنون الأدبية [32]، و يبدو تأثر الشايب في تحديده لمفهوم الأسلوب ب: ابن خلدون و عبد القاهر الجرجاني ، حيث انه لم يفرق بين الأسلوب و النظم كما يبدو الاضطراب في تعريفه للأسلوب ، حيث قدم عدة تعريفات متفرقة ، ذكر منها تعريف عبد القاهر الجرجاني للأسلوب: ص الضرب من النظم و الطريقة فيه[33].

و نلاحظ أن الشايب يفرق بين أسلوب الشعر ، و أسلوب النثر ، و يرى أن لكل منهما أساليب تختلف حسب الموضوع[34] ، كما يعتمد الشايب على مقولة "بيفون" في ربطه بين الأسلوب و الأديب .و يعقد الشايب في آخر الكتاب ، بابا لصفات الأسلوب ، و التي يرجع أساسها إلى نفسية الكتاب أو المبدع ، و هي ثلاثة صفات ، يجب توافرها لكي يكون الأسلوب مثاليا :

- الوضوح : (**clearness**) بقصد الإفهام.
- القوة : (**force**) بقصد التأثير.

- الجمال : (**beauty**) بقصد الإمتاع أو السرور[35].

فن القول ل: أمين الخولي:

ألفه صاحبه سنة **1928** ، في محاولة لفهم البلاغة العربية و تجديدها ، و ربطها بمجالات الأسلوبية عند الغرب ، و جمع في هذا الكتاب آراءه و تجربته مع الأدب . و في محاوبة لتقريب البلاغة من الأسلوبية يتجاوز الخولي حدود الجملة ، ليربط بين جميع مكونات العمل الفني [36].

و يقيم الخولي العمل الفني على قصدية الإبداع ، كما فعل ذلك الرافعي و الشايب ، و يجد –هو أيضا– منطلقة من مقولة "بيفون" ليربط بين الأسلوب و المبدع[37] ، كما ربط الأسلوب بالغرض الأدبي .

و يظهر تأثير الخولي ببعض الإعلام الغربيين في دراستهم للبلاغة ، التي يعرفها بأنها ص فنية القول ص و التي مدارها على ثلاثة أمور هي : الإيجاد ، و الترتيب ، و التعبير .

و من الملاحظة التي تسجلها على محاولات هؤلاء الدارسين في تجديد البلاغة و دراسة الأسلوب:

1- تأثرهم بما وصل إليه الدرس البلاغي و الأسلوبي الغربي .

2- محاولتهم تقريب البلاغة العربية من الأسلوبية الحديثة ، و إخراجها من دائرة الجمود و التحجر التي ظلت متوقعة فيها .

3- اعتمادهم على ما ورد في التراث العربي من نظرات علمية دقيقة عن الأسلوب و الإبداع الأدبيين .

4- ربط الأسلوب بمبدعه انطلاقا من نظرية "بيفون".

5- ربط الأسلوب بالغرض الأدبي .

6- مراعاة قصدية المبدع الواعية في إنشاء الأسلوب .

7- الغموض و الضطراب في مفهوم الأسلوب .

و تبقى هذه المحاولات ناقصة علميا و منهجيا ، و قد تجاوزها الزمن ، بما استحدث ويستحدث من دراسات و نظريات في مجال البحث اللغوي الدؤوب .

بين البلاغة و الأسلوبية:

إذا كان كل النّقدة و الدارسين مقتنعين بأنه يستحيل وجود أدب بلا أسلوب ، و أن الأسلوب هو مركز الفرادة و التميز في الإبداع الأدبي ، و أن كلاّ من علم البلاغة و الأسلوبية يتحرك على مستوى هذه الخصيصة الجوهرية ، إذا كان ذلك كذلك ، فإننا نؤكد على الشركة القائمة بين هذين العلمين ، فيما يخص موضوع الدراسة ، و حدود مجالها .

و قد ربط كل من "مارسال كروسو –أحد تلاميذه بالي – و "بيير جيرو" الأسلوبية بالبلاغة ، و شدّدوا على تقاطعهما ، و ازدواجية وظيفتيهما ويرى بيير و جيرو أن الأسلوبية "بلاغة معاصرة في شكليها : علم التعبير ، و نقد الأساليب الشخصية "[38].

و قد أدى استغراق البلاغة و توغلها في سراديب الشكل و المعيار إلى الفصل بين اللغة و الأدب و كان للبحث الأسلوبي دوره في إعادة ربط الوشيجة بين الحقلين.

الأسلوبية وليدة كل من البلاغة و النقد الأدبي، غير أنها تتجاوزهما، فإذا كانت البلاغة تسبق الإيداع لتوجه إليه نصائحهما و توجيهاتها، فإن الأسلوبية لا تأتي وظيفتها إلا تالية للإبداع فتحاول النفاذ من خلاله هو.

أما تجاوزها للنقد ، فيمثل في طرحها لمسألة التقييم ، التي يتخذها النقد أداة له ، بعد تعرفه على العمل الأدبي .

إن الخطاب الأدبي يعبر عن ذاته من خلال ذاته ، و صياغته لا تشير إلا إلى نفسها ، فمرجعيته نابعة منه ، و منبثة عليه ، و هو بهذه الخصائص يبني أدبيته ، و يكتسب نوعيته ، و بالتالي فإن عملية التقييم أمرا استبعدا يرفضه المنهج العلمي ، الذي تجاوز مسألة الحسن و القبح ، و انصب اهتمامه على دراسة خصائص الأنواع و تمايزها[39].

" و إذا كان التاريخ للبلاغة يشير إلى أنها علم معياري يجعل وجهته إصدار الأحكام وتحديد الأنماط ، و تقييم القول على حسب الشرائط و المعايير فإن البحث الأسلوبي يعتمد على المنهج الوضعي ، و يهتم بتفسير الإيداع بعد تجسده في أدائه اللغوي"[40]، ولهذا كانت الأسلوبية وليدة البلاغة ، و وريثها الشرعي و مع ذلك قامت بديلا عنها ، فهي امتداد للبلاغة و نفي لها في نفس الوقت[41].

تدرس البلاغة الخطاب الأدبي دراسة جزئية ، و تشير إلى العناصر المكونة له ، دون مراعات وظيفتها في نسيج الخطاب ، و بنائه المتناسق ، أما الأسلوبية فتدرس الخطاب دراسة شمولية ، من حيث شكله و مضمونه ، و تبحث في كيفية تأدية أجزاء الخطاب لوظيفتها في تشكيله العام .

كما تميز البلاغة بين درجات الألفاظ و التراكيب من حيث الفصاحة و البيان ، بينما الأسلوبية تهتم بكل جزيئات العنل الأدبي ، و دورها في تكوين الشكل النهائي له[42].

اعتمدت البلاغة فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني ، بينما "ترغب الأسلوبية عن كل مقياس (ما قبلي)، أو ترفض مبدأ الفصل بين الدال و المدلول"[43].

فالبلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية و لا تسعى لغاية تعليمية[44].

و الأسلوبية –إذن– علم وصفي يهدف إلى دراسة النص كظاهرة لغوية ، و كنظام إشاري يتضمن أبعادا دلالية ، فهي لا تدرس جانبا فيه دون آخر ، و إنما تدرس كل مكونات النص من أصغر وحدة إلى أكبر

وحدة لغوية فيه ، مع محاولة إدراك الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المنزاحة عن مرجعيتها اللسانية .

و مهما تكن المفارقات و الملابسات بين البلاغة و الأسلوبية ، فإن الحصيلة الأصولية في المقارعة بينهما تتلخص في أن منحى البلاغة متعال ، بينما تتجه الأسلوبية اتجاها اختباريا ، معنى ذلك أن المحرك للتفكير البلاغي قديما يتسم بصورة "ما هي" بموجبه تسبق ماهيات الأشياء و جودها بينما يتسم التفكير الأسلوبي بالتصور الوجودي ، الذي بمقتضاه لا تحدد للأشياء ماهياتها إلا من خلال وجودها [45].

و لا يمكن أن يستقيم أمر الأسلوبية –" هذا الوليد الذي احتضنته اللسانيات ، و أينع في رحابها فاستبشر به النقد الأدبي و استضافه"[46]– ما لم تبتكر متصوراتها ، و مقولاتها التصنيفية ، حتى تتميز عن تقسيمات البلاغة و صورها ، فإن لم تفعل ذلك ، فإنها تنتقض من حيث تريد أن تكون بديلا[47].

و إذا كانت البلاغة هي أسلوب القدماء ، فلا بد لها اليوم من أن تصاغ صياغة جديدة توافق روح العصر ، و تماسي التطور المتزايد للبحث اللساني ، و

المستجدات الراهنة للنظريات اللغوية و الأدبية و الفلسفية .

الهوامش

---

[1] ينظر : محمد بن عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1،1994،ص9–10.

[2] ينظر: محمد بن عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية: الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ، ط1، 1994، ص190.

[3] شفيع السيد ، البحث البلاغي عند العرب ، دار الفكر العربي ، مدينة نصر ،ط2،1996،ص14.

[4] شفيع السيد ، المرجع نفسه ، ص17.

[5] شفيع السيد ، البحث البلاغي ، ص49.

[6] شفيع السيد ، المرجع نفسه ، ص79.

[7] شفيع السيد ، المرجع نفسه ، ص14، و ينظر : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1،1996، ص143.

[8] ينظر : أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، (د ت) ، ص 51.و ينظر تمام حسان ، الأصول دراسة استمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1982، ص290.

[9] ينظر : أحمد الشايب ، المرجع السابق ، ص 52.

[10] محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي و البلاغة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط3،(د.ت)، ص19.

[11] أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط5،(د.ت)، ص15.

[12] محمد زغلول سلام : المرجع السابق ، ص19.

[13] أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص15.

[14] أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ص52.

[15] أحمد الشايب ، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[16] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص192.

[17] محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، ص91.

[18] محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، ص94.

[19] محمد عبد المطلب ، المرجع نفسه ، ص98.

[20] محمد عبد المطلب ، المرجع نفسه ، ص106.

[21] أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص20.

[22] أحمد الشايب ، المرجع نفسه ، ص 26.

[23] أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص26.

[24] عبد العزيز قليقلة : البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي ، ط3، القاهرة ، 1992، ص9.

[25] مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، مكتبة رحاب الجزائر ، د.ت، ص32

[26] محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، ص96.

[27] محمد عبد المطلب ، المرجع نفسه ، ص 98.

[28] محمد عبد المطلب ، المرجع نفسه ، ص105.

[29] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص103.

[30] أحمد الشايب ، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص04.

[31] أحمد الشايب ، المرجع نفسه ، المرجع نفسه ، مقدمة الطبعة الرابعة ، ص3.

[32] أحمد الشايب ، المرجع نفسه ، ص 37.

[33] أحمد الشايب ، المرجع نفسه ، ص44.

[34] أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص12.

[35] أحمد الشايب ، المرجع نفسه ، ص185.

[36] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص120.

[37] محمد عبد المطلب ، المرجع نفسه ، ص 120.

[38] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، د.ط،16/1

[39] ينظر: محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص372.

[40] ينظر: رجاء عيد : البحث الأسلوبي ،ص19.

[41] ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربي للكتاب ، ط2، 1982،

[42] السد ، المرجع السابق ،ص 28.

[43] السد ، المرجع السابق ،ص28.

[44]ينظر : المسدي ، المرجع السابق ،ص52.

[45] ينظر : عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ، ص:54.

[46] عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، منشورات دار أمية ،ط2،1989.،تونس ،ص66.

[47] ينظر : المسدي :الأسلوب و الأسلوبية،ص7.

WHICH COMMUNICATION FOR WHICH SOCIO–EDUCATIONAL ENVIRONMENT?

Dr. FAWZIA BOUHASS BENAISSI
DJILALI LIABES UNIVERSITY
SIDI BEL– ABBES, ALGERIA

ABSTRACT

This work relates to the teaching of English as a foreign language in the context of the language departments of the Algerian university. It focuses on the development of one aspect of communicative competence, namely the cultural aspect in oral communication. It attempts to explain the impact of the foreign language classroom as a limited (and limiting) target socio–cultural environment on students' outcome. The assumptions behind this work are based on the author's experience and observation of many students' difficulties to comprehend and transmit messages with ease in their own educational context. Such learners will probably be more defiant if/when found in genuine cross –cultural interactional situations.

Introduction

Efficient skill of communication has become a passport to success during these last decades. People are judged according to how well they master the skills of communication in various aspects of their lives: professional, social, and private. Many

competencies are measured according to our ability to express ourselves in a clear and convincing and why not elegant way.

The evolutionary character of language education suggests that in order to offer effective teaching, university language departments need to revise their programmes and methodology, and adapt them to current related research. Thus evolution in the field of foreign language education cannot take place in a vacuum. It has to be based on an understanding of basic issues as the nature of language knowledge, culture and communication and the impact of context on the outcome of foreign language pedagogy.

The cultural dimension in oral communication

Two aspects of communication namely language and culture are indissociable. In this respect, any attempt to understand how oral communication should be taught and/or evaluated without taking into account the ethnological dimension of the target language is restricted. A conventional view of communication widely adopted by most applied linguists and foreign language teachers consists of the following well-known scheme: SENDER►MESSAGE►RECEIVER

Such traditional model proposes a schematization that is of little use and help to applied linguists and language teaching methodology in the sense that it does not reveal nor reflect the complex mechanism of spontaneous interaction.

Students difficulties to function in the TL

The '*…teaching of culture should become an integral part of foreign language instruction*" (*Thanasulas, D., 2001*).The development of oral communication skills should take into account the cultural awareness or 'knowledge' any native language user possesses and uses when communicating. It is such awareness that most foreign language learners' lack, the thing that makes them use the TL correctly, but not appropriately. A lack of or limited cultural awareness results in FL learners producing an inter–communication as one aspect of their overall inter–language rather than a genuine, real–like communication.

After several years of instructon (middle school, high school, and university) in the target language (English in our case), most students have difficulty communicating appropriately. Their difficulties may be manifested at various levels: vocabulary, pronunciation, intonation, fluency, and inappropriate cultural reference and use. Many students communicate in English with a local (native) cultural connotation.The end product is a type of communication which is quite distant and deviant from the genuine target communication. It is a "local communication" that may be shared by students and their teachers inside the university departments, but which may not be the one they are likely to encounter within the target community if/when the need to communicate with native speakers comes.

The foreign language classroom: its cultural potential

The assumption underlying this work is that the extent to which students attain this goal is highly determined by what goes on in their classroom. This is not to say that there is a systematic, direct relationship between all that teachers do and make learners do in the classroom and the type or level of competence these learners achieve. Language development is to a large extent, an individual accomplishment. But typically this private process takes place in the public context of the classroom, the individual is one of a group, a member of the class, and the activities which are to set the process in train are determined by the teacher. In any language classroom there seems to be a specific general pattern of teaching/learning: some tasks, types of interaction, activities, and attitudes appear to be more common and customary than others. It is these that are believed to affect the outcome of a classroom experience.

In this respect, students' lack of cultural awareness and their frequent inappropriate communication reactions andexchanges are due to their limited exposure to the target culture. Very little reference is made to the culture of the language they are learning as well as the people who use it. This may be due to the following reasons:

***1*– Some teachers do not give the culture of the target language enough importance, and stress instead the linguistic aspect, when**

in fact they "*…are expected to go beyond their traditional roles as purveyors of supposedly neutral linguistic codes and serve instead as teachers of intercultural competence*" Fichtner,F. &Chapman. (2011)

2– Some teachers believe that since their students are learning the TL in a typically foreign language situation, they have very little chance to engage in NS/NNS type of interaction and that consequently they do not need to communication as native speakers do.

3– Many teachers have themselves a limited awareness and familiarity with the culture of the language they are teaching. Many teachers have never come into contact with a native speaker of English and so never experienced a NS/NNS interaction. Most of these teachers have never travelled to an English native speaking country to get in contact with its culture and way of life of its peoples.

Assessment of various aspects of oral communication

Besides, if the oral class is to reflect inter–cultural communication what aspects of this skill should be evaluated? What should teachers look at and/or listen to when the difficult task of evaluation is required? Teachers often find it difficult to test their learners' oral production capacities as there are no reliable objective tests so far. Thus, some use the reading of texts and dialogues as a written support to oral testing while others

make individual interviews or do their assessment through 'exposés'. Ther is no doubt, however, that such techniques give teachers little 'information' on how well learners can use the TL in true and natural communication.

Assessment of oral communication with its various facets (cultural awareness, appropriate and correct language use, naturalness, fluency, etc.) may be done individually or by assessing pairs or even small groups of learners at the same time. A first step towards designing adequate assessment of fluency in oral communication may be to identify the 'ingredients' or features of this skill and set them in an analytical scheme. Assessing students' performance is made easier and more dependable when/ if the assessor has a detailed account of what he will assess, and in this respect he will need to be aware of what oral communication different elements are, and what features fluency entails.

Research perspectives

First a purely theoretical research needs to be undertaken to examine the various concepts (communication, cultural awareness, and assessment) related to the subject. Besides, in order to find out the way oral communication and culture are taught as well as assessed; an emperical research will be needed. Thus teachers and learners ought to be interviewed, recorded; they will be requested to answer questionnaires. Oral classes will be observed and recorded in order to be transcribed later. It is on the

basis of these transciptions that the analysis will be made and the final discussions and conclusions may be drawn.

Issues related to the process of assessing interaction include concepts such as rating scores, assigning evaluatiopn tasks, rating checklists, validity and reliability of assessment techniques and procedures.Furthermore, future research may contribute to answer the question that may be asked at this level: should teachers help foreign language learners use a fluent inter–communication with its local characteristics and specificities or should they try to make them develop a near–native skill of communication knowing that such learners are learning this TL in a foreign language environment in which they are most likely to be engaged in NNS/NNS than in NS/NNS interaction?

Liddicoat,A.J. & Crozet,C., (1997) rightly acknowledged today that the teacher is *"…the principle mediator between cultures who has to consider both the learners' own cultural expectations and understandings and at the same time introduce them to the new cultural view point enshrined in the target language."* Hence what is at stake today, is an attempt to revise the way oral communication is "taught" in most English departments (as is the case in Djilali Liabes University) together with an adaptation of a more targeted methodology which is most likely to help us (both students and teachers) progress towards this aim. Our mission is clear and pressing. Changes need to take place in our classes: new

attitudes, ways of doing things and simply a revised way of looking at our responsibility as influential partners in this learning/teaching experience are highly desired.

REFERENCES

- **Adler, R, B., Rosenfeld, L.B. & Russel, F., (2006), *The Process of Interpersonal Communication*, Oxford, Oxford University Press**
- **Akhmed, M., (1996)," Teaching oral communication skills in academic settings: A case study in task–based approach to syllabus design", *Working Papers in Language Acquisition & Education*, vol 17.**
- **Bailey, K., Freeman, D., &Curtis, A., (2001),"Goals–based evaluation procedures: How students perceive what teachers intend", *TESOL Journal*, N°10, 4, 5–9.**
- **Fichtner,F. & Chapman,K., (2011), "The cultural identities of foreign language teachers", *L2 Journal*,3(1).**
- **Kumpulainen,K.& Wray, D., (2002), Classroom Interaction and Social Learning, Routledge Falmer.**
- **Kransch, C., (1993), *Context and Culture in Language Teaching*, New York, Oxford University Press.**
- **Lee, I., (2000), "Can a Nonnative Speaker be a good English teacher?" *TESOL Matters*, vol.10, N°1.**
- **Liddicoat,A.J.,& Crozet,C.,(1997), Teaching language, teaching culture, *Australian Review of Applied Linguistics, N° 14.***
- **Risager, K., (2006), Language and Culture: Global Flows and Local Complexity, Multilingual Matters.**
- **Sercu, L., (2005), Foreign Language Teachers and Intercultural Competence: An International Investigation, Multilingual Matters.**

- **Thanasoulas**, **D**., (**2001**),**" The importance of teaching culture in the foreign language classroom"**, ***Radical Pedagogy***, **vol.3**, **No.3**.

Arabic in the Algerian Education: Between Policy and Authenticity

Asma ZAHAF

Maître Assistante B

Foreign Languages Department (Section of English)

Djillali Liabes University (SBA)

Abstract*:*

The present article reviews the current situation of the status of Arabic as a medium of instruction in the Algerian educational system, in relation to the state's language planning and language policy. It aims at revealing the use of dialects in oral instruction and in the teacher/learner interaction within the Algerian classroom which is getting as widely spread as inaccuracy in pupils' use of Standard Arabic, and whether such a situation is correlated with the government's planning and policy. Thus, a sociolinguistic outlook of the context of Arabic in the Algerian education is presented after providing a description of the existent language situation in the country at the crossroads of modernity and authenticity, and governmental policy vis-à-vis schools' reality.

Keywords: *Algeria, Arabic, Language Planning and Language Policy (LPLP), Arabisation, bilingualism, diglossia, French, English, multilingualism, dialects (Tamazight), Globalisation.*

Introduction

Algeria between modernity, international economy and the necessity of defending one's identity is living serious changes at different levels during the last decades. It is one of the richest countries linguistically and culturally, gathering a rich tapestry of cultures and languages of people from different origins. Within the entire Arab World, its history is particular and remains famous and unique, by the various alterations it has witnessed so far. Therefore its historical background is not only marked by its uniqueness but also makes it a meeting point of major concern at the level of political ruling and social life, then undoubtedly on language issues. Thus, the current paper is written to reveal, within such circumstances, the real context of Arabic within education vis-à-vis language planning and policy.

The Algerian Sociolinguistic Situation

Algeria, an Arab-Moslem North African country, is part of the Arabic Maghreb which is historically known in Arabic as 'Djazirat-il'Maghreb' because of its large access to the Mediterranean Sea and the Atlantic Ocean. It has maintained its Arab identity, Algerian nationality and the use of the Arabic language as the official language, what is evidently stated in the preamble of its constitution[129]. Algeria, as all the Arabic speaking countries, is living the context of the coexistence of two levels of 'Arabic';

[129] '... its culture, its values and the fundamental components of its identity which are Islam, Arabity and Amazighity... Art.2 – Islam is the religion of the state.

Art.3 – Arabic is the national and official language.'**(The Constitution – 1989)**

Standard Arabic -‘*Fus`ha*’ that is used for formal, educational and official purposes, and spoken dialects -‘*ã`mmiya*’/‘*derija’*- that are distinct from the former. Modern Standard Arabic is viewed as a modernised form of Classical (/literary) Arabic, the language of the sacred book ‘Qur`an’, and of Arabs in earlier time.

Above and beyond, colonialism – that nearly all the Arab countries lived – left a great impact on their daily life, notably on language and culture, wherein yet exist deep roots of the colonizer’s. Moreover, the coexistence of more than two languages within one territory generally promotes the perseverance of a variety of strata normally linked back to historical factors. In view of that, stands then the example of Algeria, wherein both Standard with Algerian Arabic(s), Berber dialects, and French are present. Algeria, though not the only one in the world, seems to have a complex language situation.

Accordingly, the Algerian socio-linguistic situation is diglossic to polyglossic (by the existence of Arabic with its different levels)**,** in addition to the presence of cases of state bilingualism (French with Arabic), and others of individual bi-/multilingualism. Standard Arabic is dominating the status of the Official National language, used for official affairs, as a medium of instruction in education, and for religious purposes. Algerian Arabic and Berber are national languages mostly used for daily contacts. French is used at a large scale as a medium of instruction in some fields at universities, in some scientific researches, in the Fourth Estate and sometimes in official documents or in public political talks. English too occurs in scientific researches and occasionally for special objectives in economy, industry, and in precise registers. The state of Arabic then is getting influenced in this mass of controversial conditions, notably in education.

Arabic and its Status in Education

Algeria and the other Arab countries are common in using Standard Arabic as the official language, so, it is the language of education. It is used from the very early classes in school for interaction and instruction in the classroom, and as the language of the educational designed book as well. Afterwards, the regime continues in the same language until some university studies. Moreover, the use of Standard Arabic is generally demanded, mainly at the written level, even in the professional life. But, the spoken language in such countries is ordinarily used for daily contact and it's the familiar way to converse with one another whatsoever the situation is, inside or outside home, in work, and even in the classroom.

In view of that, SA as the official language in Algeria is supposed to be the medium of instruction in all levels of education in the country, mainly after operating the process of Arabisation just after independence. So, the Algerian student is expected to master the Official Language, at least in occasions, for instance, in examinations. However, and although Algerian Arabic is only a spoken dialect, it is noticed that it is dominating at a certain extent the atmosphere in the classroom, notably at the level of the teacher/learner oral interaction. Such an aspect has negatively turned on learners' mastery of SA, what makes the Algerian Ministry of Education worrying about the standard level of different educational institutions that shows an obvious weakness in learners' accuracy in using SA, at both written and oral levels.

However, not great advance is seen in learners' results in regional and national exams, despite many reforms. Inevitably, the learner is in a great need to master Standard Arabic and use it appropriately. On the one hand, research books of many fields are written in Standard Arabic, the language that learners are required to

understand and use appropriately in exams, research papers, in their daily school life, and even in their professional life. On the other hand, however, the recent policy in education for a positive change is based on developing learners' competencies and enabling them to express themselves correctly in Arabic.

It is worthwhile mentioning that the issue of Arabic in Algeria is as fascinating as the tapestry of languages and cultures that has been brought to Algeria through time. However, within the labyrinth of the tensions between the languages that have meshed with the two levels of Arabic – high and low – it might be unmanageable for the learner to find out the real pathway to know which language to use and how to develop it. Even some may not be able to master Arabic, so that they would prefer using their dialect to provide comprehension. In this sense, the language of instruction, notably oral, may well shift from SA to a greater use of Algerian Arabic, Berber or French.

Such a condition paves the way to wonder from a side if such a wide spread of dialects in education is a sign of failure of the Algerian Planning, since Arabic is the national and the official language of Algeria (the medium of instruction); and whether education policy could reach its goals to produce a generation able to defend the official language and the national identity under the umbrella of globalisation. It is also a question if such a dialect spread in education will affect the status of Standard Arabic in the Algerian policy despite the absence of teaching materials and textbooks in the mother tongue.

Globalisation and Promoting Multilingualism

People generally agree and cannot deny that Globalisation is manipulating ideologies, so that the condition of providing both the language power and survival becomes really a matter of challenge.

Amid the contradictions created by the existence of more than a language with different dialects, and the tensions of the language of the other through media under the waves of modernity, interaction within the community in general, and particularly in the Algerian classroom, holds an ambiguity. All these factors might correlate to produce a confused generation, unable to master the native language or symbolise the national culture. Under the title of 'Modernisation', Algeria's life is being affected submitting deep waves of changes on the basic components of the society. Algeria's efforts to clean some of the traces of history are still hot, notably on education and economy. The 1990's, though mysterious and ambiguous, gave birth to great changes at all levels, particularly at the social, linguistic and cultural scales.

In 1999, President Bouteflika started using French in his public speeches inside and outside Algeria. His behaviour, not understood by many, was strongly objected by the country's elites, notably by several members of the parliament, of the High Council for the Arabic Language[130], and by the President of the Committee for Foreign Affairs at the People's National Assembly. Such a fact was even named as the 'Bouteflika's Effect' by some Algerian sociolinguists (Bouhadiba, 2004; Elimam, 2004; Morsly, 2004). As a reaction, in a televised speech, President Bouteflika was so firm in his response and asserted that it was no one's mission to choose the president's entourage or language; even it is of the High Council for the Arabic Language, and declared: 'For Algeria, I will speak French, Spanish and English, and, if necessary, Hebrew.' (El-Watan 2000:23) (Kaplan and Baldauf 2007:28).

Hence, general perspectives have shifted their traditional stream. Not counting French that is still a lingua franca, other

[130] The council was founded in 26/09/1998 to oversee the gradual implementation of Total arabisation; today headed by Mohamed Alarbi Ould Khalifa.

foreign languages (English, Spanish, Italian, and maybe Chinese and Turkish), though not yet officially leading, are penetrating in the Algerian context, because of the government's integration in the international market and its policy of 'Partenariat'. The President's famous call for growing an 'independent and serene Algeria' has also opened a window to the modern world, as he has even pointed in many of his speeches: 'the future is for languages'. Thus, a shift towards democracy, providing rights for some minority languages and promoting multilingualism, is occurring in Algeria by the rise of Globalisation.

At the crossroads of the condition of protecting a national identity, and the mounting political pluralism under globalisation, Arabic - though official and national - remains unable to respond the modern world. Although it might be possible with careful LP [for Algeria] to displace the former colonial language from its roles as official language and language of wider communication (Fishman, in Ferguson, 2006: 2), the State is not yet fully ready to carry out such a pace, within the exchange of foreign economic and industrial experiences. This has direct impact on education and on the language used by the public not only on education but in other domains as well.

Algerian LPLP has been since the beginning a top-down activity. The country has lived the shift between two main policies since 1962. By the rise of nationalism, LPLP in Algeria has followed the belief of 'the one language'. The government has chosen Arabic as the official national language of the State and promoted the policy of Arabisation for some reasons. The second salient shift in Algeria's policy has been raised by the last decade in response to a set of factors. The new language policy is a sudden change promoting multilingualism within a democratising structure. Both the former and the latter have an impact on education. More

reforms are implemented in education for supporting the teaching of Arabic in parallel to the awareness raised about the necessity of foreign languages.

Conclusion

It becomes conclusive that the clash between the high and the low levels of Arabic has paved the way for dialects' spread, as they are more familiar and so used to facilitate interaction and comprehension. Indeed, Algerian Language Planning and Policy could not be seen as a total failure, but Arabic is still needed, and maintained by the conservation of the holy book Qur'an. Thus, it seems essential to find out suitable reforms that serve both for preserving Arabic, supporting indigenous languages and respecting the world's economic and technological progress. The absence of Standard Arabic in the society and the lack of its practice in the classroom make it hardly used appropriately by both teachers and learners. Besides, new perspectives towards multilingualism with some applicable reforms call for supporting Standard Arabic and regaining its value and power, without neglecting the importance of foreign languages.

References

📖 BERHOMA, A. & EL-ANATI, W. (2007). "اللغة العربية و أسئلة العصر" (*Arabic and Nowadays' Questions*). Aman, Jordan: Shorok.

📖 EL-MOUSSA, M. N. (2007). "**اللغة العربية في العصر الحديث**" (*Arabic in Contemporary Time*). Aman, Jordan: Shorok.

📖 FERGUSON, G. (2006). Language Planning and Education. Edinburgh: Edinburgh University Press, Ltd.

📖 KAPLAN, R. B. & BALDAUF, R. B. (1997). Language Planning: From Practice to Theory. Clevedon: Multilingual Matters LTD.

📖 KAPLAN, R.B. & BALDAUF, R.B. (2007). Language Planning in Africa (vol. 2); Algeria, Côte d'Ivoire, Nigeria and Tunisia. Clevedon: Multilingual Matters JLTD.

TALEB IBRAHIMI, K. (1997). Les Algeriens et Leurs Langues (The Algerians and their Languages). Les editions el-Hikma, Alger.

BENRABAH, M. (2004). "*Language and Politics in Algeria*". In Nationalism and Ethnic Politics, vol.78. Taylor and Francis, 59 – 78.

BENRABAH, M. (2007). "*Language-in-Education Planning in Algeria: Historical Devlopment and Current Issues*". In Language Policy, Vol.6: 225 – 252.

CHALABI, A. (2009).**العربية في الجزائر بخير وانتشار الفرنسية لا يخيفنا** (*Arabic in Algeria is in Good Conditions and the Spread of French doesn't Frighten us*), in E'Chorouk newspaper, N°. 2659(11 July 2009); p. 19.

GRANDGUILLAUME, G. (1997). "*Algeria: The case for diversity; Demagogues and Arabisers*", Le Monde Diplomatique. February (1997).

RABAH, T. (1984). " **جهود الجزائر في تعريب التعليم العام والتقني**" (*the Algerian Attempt in Arabising General and Technical Education*). In el'Faisal, vol. 87. Year 08. Al-Faisal Cultural House - Saudia Arabia, 42-46.

SKUTNAB-KANGAS, T. (2001). "*The Globalisation of (Educational) Language Rights*". In International Review of Education, vol.47, No.3/4, in Globalisation, Language and Education. Springer, 201 – 219.

YANG, R. (2003). "*Globalisation and Higher Education Development: A Critical Analysis*". In International Review of Education, Vol.49, N°.¾ : Springer, 269-291

MORTADE, A. (2005)

الواقع والتحديات واستشراف المستقبل الجزائرية فيالمؤسساتالتعليمية في الجمهورية *21* القرن في العربية اللغة،

(The Arabic Language in the 21st cntury, in educational institutions in Algeria: actuality, challenge and perspectives towards the future): Retrieved from file://E:\index.php.html, on 25/02/2010

GRANDGUILLAUME, G. (2004). " *L'Algérie pays francophone*". Retrieved from: http://www.\Le Site de Gilbe.mht

GRANDGUILLAUME, G. (2004). "*Arabisation et démagogie en Algérie*". Retrieved from: http://www.monde-diplomatique.fr/1997/02/

La syntaxe des titres de presse algérienne d'expression française

Cas du quotidien d'Oran

Mahi Amina

Maitre assistante A

Université de sidi bel abbés

Mots clé : syntaxe, titres, discours journalistique

L'objet de cet article est d'examiner les titres de presse qui occupent manifestement une place particulière au sein d'un texte, ils déploient des stratégies langagières tout à fait spécifiques et sont porteurs de multiples fonctions, ils attirent notre attention et se démarquent du reste du discours de l'information par leur syntaxe, les formes de représentations de la nouvelle qu'ils mettent en scène, qu'il s'agisse d'un discours ou d'un événement.

Bien qu'on parle du discours journalistique, c'est dans les titres plutôt que dans les articles que l'on voit une syntaxe différente : le titre peut être sous forme d'une phrase nominale, phrase verbale, un mot, une interjection… peut-on dire si une partie du texte, ou segment, peut constituer un titre ou non ? On comprend automatiquement que des titres comme : « Dix morts dans un accident de la route », « Abdelmoumène un escroc institutionnel » et « Pour qui votera Bouteflika ? » sont différents.

Le titre de presse se définit par un statut relativement autonome (Charaudeau 1983), dû à sa particularité typographique et au fait qu'il a tendance à devenir l'essentiel de

l'information. Il forme un discours particulier et peut être ainsi analysé pour lui-même. C'est pourquoi il peut s'apparenter dans maints cas de figure à une phrase.

Afin d'énoncer les premiers éléments de grammaire de la phrase-titre, nous aimerions dans cet article, à l'aide d'un corpus de titres tirés du ***Quotidien d'Oran*** (titres sélectionnés entre janvier 2007 et Juin 2007) poser les questions suivantes : quelles sont les structures de phrases les plus fréquentes ? A quel type de syntagmes nominaux avons-nous affaire ? Lorsqu'il y a un prédicat verbal, quels temps et aspects sont les plus distinctifs ? Nous examinerons également l'usage des signes de ponctuations, chainons essentiels pour comprendre le sens de certains types de phrases.

1- Syntaxe des titres et actes de langage :

Pour indiquer l'acte de discours que constitue l'énoncé, la langue dispose d'un certain nombre de moyens syntaxiques. La fonction principale des titres de presse étant celle d'informer, la forme de proposition la plus représentative serait la forme assertive, par laquelle le destinateur porte à la connaissance du destinataire certains faits ou relations de choses. L'assertion est opposée à l'interrogation, l'exclamation et la forme impérative, car d'après la définition du dictionnaire elle est censée dire le vrai. Contrairement aux formes interrogatives, exclamative, et impérative dans lesquelles le locuteur marque explicitement son doute, son ignorance, son émotion ou son désir, selon Charaudeau 1992, p.553, l'assertion consiste en une proposition dans laquelle le locuteur tient « des propos sur le monde » sans positionnement explicite.

Citons quelques exemples de titres assertifs de notre corpus :

(1) Une caution de 500 dollars exigée

Les femmes doivent payer pour entrer à Dubaï. (25 jan.2007)

(2) Procès Khalifa

Disparition mystérieuse d'un rapport confidentiel (27 jan. 2007)

(3) Habitat

Les entrepreneurs algériens veulent s'unir contre les chinois. (29 jan. 2007)

(4) La grève des stations-service n'aura pas lieu (04 février 2007)

(5) Dépôts et ouvertures des comptes

Les banques se méfient des devises (08 février 2007)

A travers les titres (1) à (5), nous remarquons que les journalistes et secrétaires de rédaction ne semblent pas s'impliquer dans l'acte d'énonciation, pas plus qu'ils ne cherchent à interpeller le lecteur. Les titres sont comme livrés à eux même sur la page. Ce constat est partagé par P. Charaudeau(1983 ; P 104) qui remarque que les titres se caractérisent par une « énonciation délocutive, modalisée par une assertion constative ». De par son autonomie et ses fonctions communicatives, le titre est selon les linguistes, l'énoncé journalistique le plus à même de porter la modalité d'assertion caractéristique de l'écriture journalistique. Certains linguistes parlent de « modalité zéro ». Il s'agit ici de modalisation touchant à l'énonciation. Il va de soi que le journaliste intervient sur le contenu des informations titrées, mais il le fait alors à travers les modalités d'énoncés et le choix des unités lexicales.

A coté de la forme assertive qui est de loin la plus fréquente, notre corpus contient, de rares énoncés relevant d'autres modalités d'énonciations telles que l'interrogative et l'exclamative et même la forme impérative :

(10) argent des caisses et des offices

Qui a ordonné d'aller chez Khalifa ? (28 janvier 2007)

(11) A mort l'arbitre ! (15 février 2007)

(12) Présidentielles françaises

Pour qui votera Bouteflika ? (05 février 2007)

(13) le procès Khalifa, les Algériens et le reste

Faut-il juger le système ? (31 janvier 2007)

(14) Palestine : une guerre de 70 ans, déjà ! (05 avril 2007)

(15) Deneuve aime l'argent de Khalifa mais pas Khalifa ! (07 mars 2007)

Les titres interrogatifs ou exclamatifs comme (12), ou le verbe introducteur a été omis, relèvent du discours rapporté, car les paroles d'autrui, sont transmises sans les guillemets, ici l'énonciateur n'est pas dévoilé, ce qui incite le lecteur à une certaine quête.

2- Analyse morphosyntaxique des titres

Les titres ont été classés selon leur construction. Nous proposons les quatre grands types de structures suivants : (a) la phrase complète, (b) la parataxe, (c) la structure bipartite, (d) le bloc syntaxique unique. Pour justifier la présentation de ces différents types, nous avons choisi de partir du type de l'énoncé de base ou canonique, avec un verbe fini et ne comportant pas d'omission de constituants, pour arriver au type le plus éloigné c'est-à-dire un titre sans prédicat verbal, le plus souvent, en simple syntagme nominal. Il y a une progression dans notre typologie syntaxique allant du plus long au plus court, mais aussi du plus verbal au plus nominal.

- **La phrase complète**

Il s'agit des titres dont la structure syntaxique est celle d'une phrase noyau, c'est-à-dire : sujet +verbe. Leur caractéristique principale est d'avoir un prédicat verbal. Dans ces phrases, la structure de base S+V peut être élargie à plusieurs expansions pouvant être aussi bien des compléments d'objet indirects, attributs ou des compléments circonstanciels, représentant un ajout d'information. Voici quelques exemples représentatifs extraits de notre corpus :

(16) les femmes doivent payer pour entrer à Dubaï (25 janvier 2007)

(17) les entrepreneurs Algériens veulent s'unir contre les Chinois (29 janvier 2007)

(18) la grève des stations-service n'aura pas lieu (04 février 2007)

(19) les propos de Jack Lang à Alger font jaser à Paris (06 février 2007)

(20) les banques se méfient des devises (08 février 2007)

(21) l'Espagne livre 2000 véhicules blindés au Maroc (10 février 2007)

(22) la rébellion touareg refait surface (11 février 2007)

(23) Benbouzid veut une levée des couleurs à l'américaine (12 février 2007)

(24) La France perd des parts de marché en Algérie (13 février 2007)

Sur l'ensemble des énoncés de notre corpus, la phrase verbale est représentée par 43 % nous avons remarqué qu'à la Une, ce type de phrases prédominent et des stratégies totalement différentes de mise en page sont employées influençant la longueur du titre : le Quotidien d'Oran privilégie une seule nouvelle, "l'Evènement", qui occupe la première page avec un titre en gros caractères et une photo.

- **Le syntagme nominal (SN) sujet**

Ce qui frappe lorsque l'on examine les titres de notre corpus, c'est la prédominance de noms propres ou de noms renvoyant à des groupes de personnes en position de sujet, comme dans les exemples suivants :

(25) les marocains viendront chercher le visa américain à Alger (08 mai 2007)

(26) les clients de Khalifa accusent (30 janvier 2007)

(27) « Abdelmoumène, un escroc institutionnel (05 février 2007)

(28) Khalifa versait des commissions aux responsables des opgi (13 février 2007)

(29) Benbouzid veut une levée des couleurs à l'américaine (12 février 2007)

(30) un français et deux tunisiens arrêtés et 160 fusils saisis (12 février 2007)

(31) Sidi Saïd assume, Soltani dit ne pas avoir signé (11 février 2007)

(32) l'Espagne livre 2000 véhicules blindés au Maroc (10 février 2007)

Dans la majeure partie des cas, on a affaire à des noms d'hommes politiques ou de célébrités au cœur de l'actualité, ainsi que de noms de villes ou de lieux désignant diverses institutions. Tous les noms communs sujets sont déterminés. Ajoutons également qu'il s'agit, dans une majorité de phrases ayant un article défini. Cette structure est représentée par 18% des titres dans la Une de notre corpus :

(33) les Imams peuvent s'organiser en syndicat (20 mars 2007)

(34) la privatisation du CPA joue les prolongations (20 mars 2007)

(35) le journal le monde perd sa tête (24 mai 2007

(36) la grève des avocats risque de faire tache d'huile (14 juin 2007)

(37) les salaires de sonatrach font parler d'eux (18 juin 2007)

(38) le ministère appelle les avocats au dialogue (19 juin 2007)

Une des caractéristiques majeures du SN sujet dans notre corpus est d'avoir une identité précise : le sujet est désigné soit par un nom propre soit par un nom commun déterminé par un article défini comme dans les exemples (33) à (38). On remarque la fréquence de l'article défini dans ces énoncés, il est déterminé par le fait qu'il s'agit d'un titre phrase, il n'y a donc pas un choix direct de la part du journaliste, en plus le titre de presse s'inscrit dans une continuité de l'information, d'un jour à l'autre, d'un numéro à l'autre, ce qui entraîne que la valeur anaphorique de l'article défini joue sur le contexte situationnel, l'espace discursif.

- **Construction active et passive**

Les phrases de notre corpus correspondent le plus souvent à des constructions actives dont la forme canonique est : SN sujet +prédicat verbal + SN objet, comme dans les exemples suivants :

(39) « l'arabisation » bloque les importations de la pièce détachée (07 avril 2007)

(40) Des égyptiens veulent investir 700 millions de dollars en Algérie (06 mars 2007)

(41) Khalifa versait des commissions aux responsables des OPGI (13 février 2007)

(42) une filiale de sonatrach a perdu 10 millions de dollars chez Khalifa (15 février 2007)

Une des structures les plus typées pour les titres est une construction où l'on met en avant le résultat d'un geste, souvent d'une action criminelle. Cette réalité est encodée au niveau syntaxique par une voix passive dont on a omis l'auxiliaire et dont l'agent est effacé ou inconnu.

Dans notre corpus, les énonces porteurs d'une construction passive sont très peu nombreux : nous en avons relevé que 7 %. Ces titres à la forme passive se trouvent presque dans la rubrique société où l'on rapporte des événements se rapprochant à des faits divers :

(43) des troupeaux entiers décimés par la tempête (11 mars 2007)

(44) 300 miliciens tués sur fond de achoura (30 janvier 2007)

(45) Un algérien maltraité par les forces de sécurité en Jordanie (20 février 2007)

(46) Un français et deux tunisiens arrêtés et 160 fusils saisis (12 février 2007)

(47) Six magistrats radiés pour fautes graves (1 février 2007)

(48) Un bar-restaurant incendié à Ain Témouchent (24 février 2007)

(49) 4 à 5 milliards de dollars seront investis en 2007 (18 mars 2007)

Certains titres relèvent d'une construction passive « tronquée » : le prédicat verbal, *être* a été supprimé. Il s'agit plutôt alors d'une construction participiale à l'intérieur d'un SN. En voici quelques exemples :

(50) un bar-restaurant incendié à Ain Temouchent (24 février 2007)

(51) Neuf militaires tués et dix terroristes abattus (09 avril 2007)

(52) 15.000 tonnes de médicaments périmés à incinérer (10 avril 2007)

(53) le complexe d'El-Hadjar paralysé (04 mars 2007)

(54) le vice-président américain visé par un attentat (28 février 2007)

Il nous semble que même si la forme des énoncés est « tronquée », la fonction verbale est assurée. Du point de vu formel, les titres cités ne peuvent être classés parmi les phrases complètes proprement dites, même si la forme tronquée du verbe ne prive pas l'énoncé de sa force assertive.

- **Temporalité dans les titres**

L'élément principal de ces phrases est le prédicat verbal. La fonction du prédicat est assumée par le verbe et le plus souvent par un verbe fini nous constatons qu'environs 80% ont un verbe au présent, ce qui constituent une caractéristique de ce type de discours :

(50) un ex-premier ministre parle « d'esclavagisme arabe » (03 Mars 2007)
(51) l'Algérien dit non aux bases Américaines (04 Mars 2007)
(52) des égyptiens veulent investir 700 millions de dollars en Algérie (06 Mars 2007)
(53) Bouteflika appelle les femmes à créer des entreprises (10 Mars 2007)
(54) « l'Arabisation » bloque les importations de la pièce détachée (07 Avril 2007)
(55) Les palestiniens signent un accord à la Mecque (10 février 2007)
(56) Des violences font un mort et une centaine de blessés (04 février 2007)
(57) La carte visa arrive (05février 2007)
(58) Bruxelles continue de spéculer sur l'Opep du gaz (27 janvier 2007)
(59) Les patrons des entreprises publiques commencent à défiler (31 janvier 2007)

Dans la plupart de ces titres, le procès fait référence à un événement ou à une prise de parole ayant déjà eu lieu et il n'y a cependant aucune marque du passé, les verbes sont conjugués au présent. On peut rapprocher cet emploi de celui du présent historique dans la mesure où l'on a affaire ici à des événements passés.

Au-delà du choix du présent pour rapporter l'événement ayant eu lieu la veille, c'est aussi la volonté de mettre en avant, dans les titres, le résultat des procès exprimés au passé par le chapeau qui est frappant. Pour les titres de presse, c'est d'une actualisation du passé qu'il s'agit le plus souvent ; la nouvelle ainsi rapportée, d'après Charaudeau, s'en trouve plus rapprochée du lecteur, compte tenu de l'effacement de l'effet de ponctualité lié à l'emploi du passé composé.

Malgré la présence du présent qui est importante (80%), les autres temps ne sont pas absents des titres. Nous avons relevé, en nombre restreint, des imparfaits (2%), des passés composés (4%), des futurs (12%) et des conditionnels présents (2%) dont voici quelques exemples：

(60) qui a ordonné d'aller chez Khalifa ? (28 janvier 2007)

(61) le procès s'est ouvert hier BCIA, ACTE (28 janvier 2007)

(62) BCIA, a l'origine, il y avait le sucre (29 janvier 2007)

(63) Le président de la ligue nationale de football « je suspendrais le championnat si … » (30 janvier 2007)

(64) Si l'électricité augmente, l'eau suivra (31 janvier 2007)

(65) La grève des stations-service n'aura pas lieu (04 février 2007)

(66) Présidentielles françaises pour qui votera Bouteflika ? (05 février 2007)

(67) Le procès se poursuit Khalifa versait des commissions aux responsables des OPGI (13 février 2007)

(68) Les cadres de l'état ne pourront plus faire ce qu'ils veulent (14 février 2007)

(69) Une filiale de sonatrach a perdu 10 millions de dollars chez Khalifa (15 février 2007)

Les titres (60), (61), (63), (66) et (68) relèvent du discours rapporté car ce ne sont pas seulement les paroles du journal qui sont mises en titre, mais celles des autres (politiciens).

Le titre (67) comportant un imparfait fait allusion à une phrase figée. En dehors de ce cas tenant à l'énoncé auquel il fait allusion, l'emploi de l'imparfait est souvent le fait de citation renvoyant à des événements passées, et ne relèvent donc pas de l'énonciation du journal

En ce qui concerne les exemples (60) et (69), comportant un passé composé (seulement 9 titres dans le corpus), on peut s'interroger sur la raison pour laquelle certains événements passés y sont transmis au passé composé et non au présent comme la grande majorité décrite.

Le passé composé produit selon Charaudeau un effet de « décrochage énonciatif »[131]et, contrairement à la grande majorité des titres portant la nouvelle au

[131] Charaudeau, P. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression.* Paris Hachette éducation p. 469

présent, les informations ainsi transmises acquièrent une valeur plus ponctuelle et définitive.

Nous avons vu dans cette section consacrée à la phrase complète, que les caractéristiques de nos énoncés résident dans l'utilisation de certain traits : en ce qui concerne le prédicat verbal, ce qui a attiré notre attention c'est l'emploi du présent au lieu du passé composé et la préférence pour les constructions actives plutôt que passives, mettant ainsi en valeur les actants et les procès dans lesquels ils sont impliqués.

- **La parataxe**

Dans les énoncés parataxiques, la relation entre les deux parties de l'énoncé est précisée d'une part par le sémantisme des unités lexicales mais aussi par celui des signes de ponctuation : les deux points.

On sait que les deux points peuvent avoir des significations différentes en fonction des contextes dans lesquels ils sont utilisés, mais en règle générale leur emploi révèle un lieu logique entre les deux propositions qu'ils relient.

Même si, au niveau syntaxique, il y a absence de marque formelle verbale de relation entre les deux membres, l'emploi fréquent de ce type de titres de presse engendre une habitude de lecture et donc de reconstitution du sens de la part du lecteur.

La parataxe est la structure la moins importante dans notre corpus nous avons relevé 18% d'énoncés parataxiques, en voici quelques exemples :

(65) Bouira : dix morts dans un accident de la route (05 février 2007)

(66) « monde unipolaire » : Poutine courtise les pays arabes (15 février 2007)

(67) l'inégalité : les raisons de la colère (01 mars 2007)

(68) présidentielles françaises : une bonne opportunité pour l'Algérie (12 avril 2007)

Dans les énoncés que nous venons de citer, le choix d'une certaine présentation, le signe graphique apparaît très utile pour rendre la nouvelle à la fois plus brève et plus percutante, la syntaxe de la langue et la ponctuation sont mises à contribution pour satisfaire les besoins de la presse écrite. Charaudeau (1978, p.454) voit dans la juxtaposition de deux membres de phrase séparés par deux points une disposition cherchant à renforcer l'aspect assertif de l'énoncé.

Nous avons déjà défini la parataxe comme une construction par juxtaposition, sans qu'un mot de liaison indique la nature du rapport entre les phrases. La parataxe renvoie plus particulièrement à l'absence de liaison verbale entre deux mots, groupes de mots ou proposition elle est considérée comme une variante de l'ellipse, et représente une figure importante. En effet, le discours intitulant journalistique cherche à la fois la brièveté dans la construction. La juxtaposition de deux syntagmes ou de deux phrases permet de donner aux éléments une certaine force tout en ne sacrifiant rien à la compréhension, étant donné l'habitude que les lecteurs de journaL en ont.

Voici quelques exemples où l'on voit que les deux points deviennent, dans le discours journalistique, un signifiant :

(115) Tébessa : le repenti et le faux candidat au bac 17 juin 2007

(116) Mali : attaque d'un poste de sécurité prés des frontières algériennes 12 mai 2007

(117) Maroc : les jeunes du rif veulent l'autonomie 17 mai 2007

(118) Medgaz : L'Algérie menace 10 juin 2007

(119) Contrefaçon : Du toc pour plaisirs contrefaits 17 mars 2007

(120) Législatives : Un élu, ça sert à quoi ? 19 mars 2007

(121) Procès Khalifa : Disparition mystérieuse d'un rapport confidentiel 27 janvier 2007

(122) Habitat : Les entrepreneurs algériens veulent s'unir cotre les chinois 29 janvier 2007

La parataxe constitue, nous l'avons vu, un moyen simple et efficace pour titrer : situer d'abord l'information dans un cadre qui consiste souvent en un rapport de l'actualité et apporter ensuite les éléments nouveaux. Les deux points deviennent des indices de la syntaxe des titres de presse.

- **La structure bipartite : SN + S Prépositionnel**

Dans cette troisième catégorie sont classés les exemples dont la structure syntaxique est : SN + S Prépositionnel. Le SN comporte soit un nom propre, soit un nom abstrait correspondant souvent à une nominalisation. Cette dernière est exprimée par un nom verbal exemple : (transaction) , selon S.Moirand

« *La nominalisation est un moyen grammatical, particulièrement utilisé dans la langue écrite pour construire les phrases des narrations et des exposés ; les*

nominalisations accroissent la densité d'un texte, permettant de hiérarchiser les données de l'expérience et les argumentations »[132]

Quant aux syntagmes prépositionnels, ils sont introduits par des prépositions sémantiques ayant leur propre organisation argumentale codée lexicalement, il s'agit de propositions comme (dans, sur, chez ou avec) .Ce genre d'énoncé est très fréquent dans notre corpus, il représente les 34% des titres.

En Voici quelques exemples :

(70) SNTF cherche assistance étrangère. Le train algérien veut se remettre sur rail (09 avril 2007)

(71) Paris embarrassé par l'affaire Khalifa (09 avril 2007)

(72) Importation de véhicules la fin des procurations pour les moudjahidine (03 avril 2007)

(73) Six mois de prison requis contre le président de la ligue nationale de football (27 janvier 2007)

(74) Bouira : dix morts dans un accident de la route (05 février 2007)

(75) Argent des caisses et des offices qui a ordonné d'aller chez Khalifa ? (28 janvier 2007)

(76) Deux bombes explosent à Constantine attentat contre les élections (17 mai 2007)

(77) Mali attaque d'un poste de sécurité près des frontières algériennes (12 mai 2007)

(78) Onab Tébessa une cinquantaine de personnes devant le parquet (24 mai 2007)

3. les assertions nominales

[132] Moirand, S ; 1975 « *le rôle anaphorique de la nominalisation dans la presse écrite* » langue française p.60

Une des caractéristiques des titres (70) à (78) est la présence d'un noyau nominal, nom propre ou abstrait, déterminé par un syntagme prépositionnel il s'agit d'une nominalisation mettant en scène le résultat d'un événement.

D'après ces titres nous pouvons dire que les syntagmes nominalisés constituent un moyen efficace pour présenter l'information en un condensé.

Afin de mettre en évidence la différence entre cette catégorie d'énoncés et ceux qui concerne le prédicat verbal, citons Benveniste :

« *L'assertion (dans une phrase nominale) aura ce caractère propre d'être intemporelle, impersonnelle, non modale, bref de porter sur un terme réduit à son seul contenu sémantique […]. Cette assertion nominale ne peut pas non plus participer à la propriété essentielle d'une assertion verbale qui est de mettre le temps de l'événement en rapport avec le temps du discours sur l'événement. »*[133]

Nous avons remarqué que les assertions nominales ne sont pas pour autant absentes d'autres formes de discours telles que la publicité, les slogans et aussi les annonces où l'on tend à l'abstraction et à la condensation.

- **Présence ou absence d'article**

Un grand nombre d'énoncés ont des noms propres tandis qu'une minorité de syntagmes nominaux sont déterminés par un article. En voici quelques exemples :

[133] Benveniste .E.1966.*problèmes de linguistique générale1*. Paris : Gallimard p 159

(79) un veto sur le patronariat sonatrach-gaprom (27 janvier 2007)

(80) des armes, de la poudre et des psychotropes dans une « Kangoo » (12 mai 2007)

(81) Les biens des algériens à l'étranger sous surveillance (29 mai 2007)

(82) Les effets secondaires d'un décret (20 juin 2007)

(83) Une centaine d'islamistes arrêtés (20 février 2007)

(84) Le Maroc en alerte générale (20 février 2007)

Nous avons aussi rencontré des titres ou les syntagmes nominaux peuvent être privés d'article :

(85) Depardieu master card et des noms (20 février 2007)

(86) Libération annoncée d'algériens détenus à Guantanamo (19 juin 2007)

(87) Petite guerre et grands enjeux (20 juin 2007)

(88) Grève illimitée dans les hôpitaux (29 mai 2007)

(89) Liban, terrain de toutes les manœuvres (22 mai 2007)

Nous remarquons que lorsque nous avons affaire à un syntagme nominalisé renvoyant au résultat d'une action verbale que l'article disparaît le plus systématiquement. Lorsque le syntagme nominal ne correspond pas à un substantif verbal dérivé d'un verbe, l'article est plus souvent présent. L'absence d'article accentue l'impression de condensation de l'information. En plus la forme nue du substantif laisse libre cours à l'interprétation du lecteur quant au sens de l'information.

- **les syntagmes prépositionnels**

Les prépositions de cette catégorie sont sémantiques c'est-à-dire qu'elles sont porteuses d'un sens qui leur est intrinsèque. Les syntagmes prépositionnels de notre

corpus sont de nature très variés comme c'est souvent le cas dans les exemples déjà cités mais en voici d'autres :

(90) le tirage au sort pour le hadj le 21 juin (12 juin 2007)
(91) Cheb Mami se livre au quotidien d'Oran (04 juin 2007)
(92) Les biens des algériens à l'étranger sous surveillance (29 mai 2007)
(93) A l'appel du SNPSP grève illimitée dans les hôpitaux (29 mai 2007)
(94) Poutine, première diplomatique pour Nicolas Sarkozy (17 mai 2007)
(95) Des armes, de la poudre et des psychotropes dans une « Kangoo » (12 mai 2007)

- **Le bloc unique**

Certains des titres de ce type ressemblent aux titres du type précédent mais nous remarquerons par la suite qu'ils en sont bien distincts. Voyons quelques exemples de cette catégorie :

(96) Importation de véhicules 03 avril 2007
(97) Les aveux de l'ambassadeur de France 02 mai 2007
(98) Air France et ses promesses 09 juin 2007
(99) Une jeunesse explosive 21 juin 2007
(100) Programme du gouvernement 25 juin 2007
(101) Une semaine ordinaire 05 mai 2007
(102) Tourisme algérien 03 juin 2007

Nous remarquons que les énoncés obtenus peuvent avoir une configuration variable. Il s'agit aussi bien de syntagmes nominaux avec ou sans déterminant, comme dans (99), (101) et (102) de configuration *nom+adjectif*, que d'un SN avec la

préposition *de,* comme dans les titres (96), (97) et (100) de configuration *N de N.* Il s'agit ici d'un même syntagme ne pouvant être divisé en unités syntaxiques plus petites.

- **l'ellipse**

On met souvent en avant l' « allure » elliptique du titre, voire même son style télégraphique et son statut de phrase. Il est évident q'un titre fait l'objet de procédés de suppression, mais ces procédés ne sont pas de même nature que ceux employés pour rédiger un télégramme ou une petite annonce par exemple.

A quel genre d'ellipse avons-nous affaire dans les titres du quotidien algérien ?

La suppression de mots peut prendre des proportions tout à fait variées : nous partirons d'une forme d'ellipse grammaticale minimale (degré zéro) pour arriver à l'ellipse contextuelle maximale. Nous l'avons vu précédemment qu'il peut y avoir une seule unité supprimée comme dans les titres suivants où seule la copule *être* est supprimée :

(103) le vice-président américain visé par un attentat 28 février 2007

(104) un bar-restaurant incendié à ain témouchent 24 février 2007

(105) Football : Les espoirs algériens battus par l'ethiopie 8 février 2007

(106) huit membres d'une même famille tués par le gaz 03 avril 2007

(107) Malgré l'avantage du mandat d'arrêt européen

Paris embarrassé par l'affaire Khalifa 09 avril 2007

Dans les types des titres (103) à (107), l'ellipse porte sur la copule *être,* soit en tant qu'auxiliaire soit en tant que verbe il donne lieu à une configuration de phrase que nous avons déjà vu dans la mesure où le lecteur reconstitue automatiquement une

phrase complète, malgré l'absence de la copule *être.* L'ellipse illustrée par ces exemples est une ellipse « grammaticale », car c'est par sa connaissance de la grammaire de la langue que le lecteur reconstitue la « phrase complète ».

L'ellipse de l'article n'est pas systématique, elle apparaît seulement en rapport avec certaines structures de la phrase. Les exemples suivants sont révélateurs de la construction elliptique de nos énoncés lorsque l'opération de suppression porte non seulement sur le verbe mais aussi sur l'article :

(108) retour sur le faux acte et le vrai agrément 28 février 2007

(109) choix politiques et choix électoraux 22 février 2007

(110) scandale aux œuvres universitaires de Tlemcen 03 Mars 2007

(111) Faux moudjahidine, un autre pavé dans la mare 1 Mars 2007

(112) Enseignement supérieur : 610 bourses à l'étranger 15 février 2007

(113) Vers la fermeture de plusieurs unités Menace sur le lait 7 février 2007

(114) fetwa contre les exemplaires incomplets du coran 18 février 2007

Dans tous les exemples de (108) à (114) on peut reconstituer un autre énoncé en introduisant un article et un verbe ainsi pour l'exemple (110), la reconstitution de l'énoncé donnerait soit *un scandale a lieu aux œuvres universitaires de Tlemcen*, ou bien *il y a un scandale aux…*En ce qui concerne l'effet de cette construction elliptique et en particulier de l'absence d'article, selon M.Noailly *les noms à article zéro, lorsqu'ils sont totalement isolés, sans contexte et sans détermination, sont plus volontiers saisis au sens figuré là où, avec article, il seraient compris comme l'évocation d'un objet du réel »*[134]

[134] Noailly, M.1988 *intitulation*, *articulation.* Paris p.120

Nous constatons que les titres peuvent prendre forme d'une phrase complète dotée d'un prédicat verbal ou d'une assertion nominale. Les types étudies sont constitués de deux syntagmes ou membres de phrases, sont soit juxtaposés, soit reliés par un monème fonctionnel. Ce qui lie ces différents types de phrases c'est leur caractère assertif.

Les titres ne trouvant leur place dans l'une des catégories répertoriées ont été classées « autres ». Il s'agit surtout d'énoncés dont l'auxiliaire est effacé (construction active et passive) ce qui les distingue des autres types.

Voyons de plus près avec le tableau ci-dessous comment se répartissent les différents types répertoriés dans notre journal.

Types de phrases	pourcentage
Titres assertifs	64%
Interrogative-exclamative-impérative	08%
Phrase complète	43%
Syntagme nominal sujet	34%
Construction passive	07%
Parataxe	18%
SN + S prépositionnel	34%

Ce qui ressort dans ce tableau, ce sont les chiffres concernant les énoncés de type : la phrase complète, qui forme la classe d'énoncé la plus importante : 43% des titres relevés, ce qui implique que le quotidien d'Oran utilise un style « elliptique » pour l'élaboration de ses titres.

Conclusion

L'une des principales caractéristiques syntaxiques est l'effacement quasi constant des marques de temporalité, ce qui a été mis en évidence par l'utilisation majoritaire du présent dans les énoncés à prédicat verbal alors que la plupart des procès renvoient au passé, mais aussi celle de nominalisation dans un grand nombre de titres. Ces propriétés syntaxiques contribuent à accentuer le caractère assertif du titre dans sa façon de communiquer la nouvelle. La phrase dite complète est la catégorie la plus importante dans notre journal en plus le titre de presse dans son ensemble constitue un message où de nombreuses informations sont fournies par le contexte de la nouvelle. Ce contexte constitue un fonds de connaissances communes aux journalistes et aux lecteurs.

Ce travail sur le titre nous a permis de dégager un certain nombre de traits caractéristiques constituant les éléments de la grammaire du titre de presse. Même si le quotidien d'Oran fait partie de la presse « sérieuse », nous pensons avoir montré que le titre peut nous renseigner sur le positionnement du journal vis-à-vis des différents domaines de l'actualité qu'il traite, mais aussi sur le mode d'écriture utilisées par la presse écrite.

Dans ce travail, le titre a été examiné pour lui-même, en tant que texte à part entière ; il a été analysé comme une unité autonome : le titre a été considéré comme un texte reprenant le contenu essentiel de l'article, afin d'en approfondir les aspects discursifs et de mieux évaluer sa place dans le discours journalistique.

Pour terminer, on peut dire, que cette esquisse d'étude ne peut que constituer un travail préliminaire, nous sommes persuadé qu'il reste beaucoup à faire dans ce domaine de l'analyse du discours des titres de la presse écrite ; il faudrait, entre autre, effectuer des études portant sur la particularité de la phrase nominale dans les titres de la presse algérienne et comprendre ses fonctions.

Bibliographie

Ouvrages examinés

Benzelikha A. *presse Algérienne,* Dar El Gharb, 2005

Banfield, A. *phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre.* Paris : seuil 1995

Benveniste E, *Problèmes de linguistique générale,* Gallimard, Paris, 1974.

Blanchet A, *Dire et faire dire. L'entretien,* Armand Colin, Paris, 1991, 2003..

Bourdieu P, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques,* Fayard, Paris, 1982.

Charaudeau P, *Grammaire du sens et de l'expression,* Hachette, Paris, 1992.

Charaudeau P, *la voix cachée du tiers des non-dits du discours,* L'harmattan, 2004

Charaudeau P, *le discours de l'information médiatique. La construction du miroir social.* Paris : Nathan 1997

Ducrot O, *Le Dire et le Dit,* Paris, Minuit, 1984.

Ducrot O, *les mots du discours,* Paris. Minuit 1980

Frandsen, P. *Éléments pour une théorie du paratexte journalistique* Hachette, Paris, 1990

Furet, C. *le titre de presse pour donner envie de lire.*Paris : Les éditions du CFPJ. 1995

Furet, C. *Le titre* presses universitaires de France. 2006

Gaillard, P. *Technique du journalisme*. Paris. P.U.F, Coll. Que sais-je ? 1992.

Grevisse M, *Le bon usage. Grammaire Française,* Duculot, Paris, 1986,1988.

Gross, M. *Grammaire transformationnelle du Français : Syntaxe du nom*. Edit. Cantinène. 1986

Gruenais, M. *titres de presse et langue du pouvoir Langage et société* 31,1983

Hoek L.H. *la marque du titre : dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle*. La Haye.1981

Jakobson R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

Maingueneau, D. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours : problèmes et perspective.* Paris : Hachette. 1976

Maingueneau, D. *approche de l'énnonciation en linguistique française, Embrayeur, « Temps », Discours rapporté*. Paris Hachette 1981

Moirand, S. *le rôle anaphorique de la nominalisation dans la presse écrite. Langue française* 28, p, 60-78. 1975

Mouriquand, J. *l'écriture journalistique.* Paris : P.U.F. Coll. Que sais-je ? 1997

Neveu, F. *Etudes sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J-P Sartre.* Paris : Honoré champion Editeur. 1998

Neveu, F, *Lexique des notions linguistiques*, Thomasset, Nathan, Paris, 2000.

Noailly , M.1988 « Intitulation , articulation » . Cahier du CERF XX 4,p. 109-123

Safarti, G, *Éléments d'analyse du discours,* Nathan Université, Paris, 1991, 1997.

Saussure, F. *Cours de linguistique générale*, ENAG, Alger, 2004.

Strawson, P.F., *Etudes de logique et de Linguistique*, Seuil, Paris, 1973.

Weinrich, H, *Grammaire textuelle du français,* Didier/Hatier, Paris, 1989